

**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**POSTMODERN SÖYLEM
VE
HSAN OKTAY ANAR İLE JOHN FOWLES ROMANLARININ POSTMODERN STİL
AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI**

DOKTORA TEZİ

Vedi A. KAROLU

Ardahan

2014

**ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**POSTMODERN SÖYLEM
VE
İHSAN OKTAY ANAR İLE JOHN FOWLES ROMANLARININ POSTMODERNİST
AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI**

DOKTORA TEZİ

Vedi AŞKAROĞLU

Danışman: Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

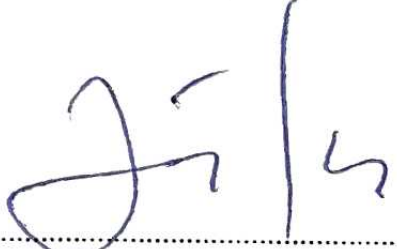
Ardahan


2014

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Karşılaştırmalı Edebiyat DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

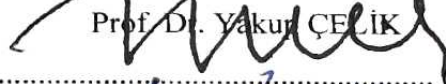
Başkan (İmza)

Prof. Dr. Gürkan DOĞAN

Üye (İmza)

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Üye..... (İmza)

Prof. Dr. Orhan SÖYLEMEZ

Üye..... (İmza)

Üye..... (İmza)

Prof. Dr. Yakup ÇELİK

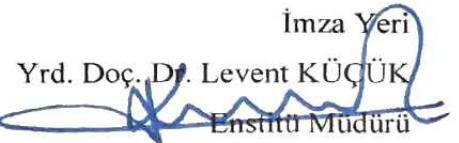
Üye..... (İmza)

Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK

Onay:

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

08 / 08 / 2014

İmza Yeri
Yrd. Doç. Dr. Levent KÜÇÜK

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

"Postmodern Söylem ve İhsan Oktay Anar ile John Fowles Romanlarının Postmodernist Açısından Karşılaştırılması" adlı bu çalışmada; günümüz dünyasında sosyal, siyasal ve kültürel değişimler ve buna paralel olarak ilerleyen yeni kavram ve bakış açılarıyla şekillenen postmodern söylem açısından Türk romancısı İhsan Oktay Anar ile İngiliz romancı John Fowles'un romanlarını karşılaştırma amacını taşımaktadır. Karşılaştırma yapılmadan önce, postmodern söylemin bileşenleri olarak kabul edilen bazı kavramların yanında, postmodern söylemin arka planında yatan estetik, ideolojik, sosyolojik ve ekonomik unsurların çözümlemesi yapılmıştır. Bu çözümlmelerden sonra, postmodern söylemin en önemli özellikleri olan "çokseslilik", "algı kırıcılık ve yabancılaştırma", "üstkurmaca", "gerçeklik algısı" ve "insan tipolojisi" başlıkları altında, romanlar mukayeseli olarak çözümlenmiştir. Tezde çözümlenen ve kıyaslanan romanlar; İhsan Oktay Anar'ın **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, **Susunlar**, **Amat**, **Kitab-ül Hiyel**, **Puslu Kıtalar Atlası** ve **Yedinci Gün** ile John Fowles'un **Fransız Teğmenin Kadını**, **Koleksiyoncu**, **Büyücü**, **Mantissa**, **Abanoz Kule** ve **Daniel Martin** olarak belirlenmiştir.

Tezin yazım sürecinde;

Zamanında uyarıları, tartışmaları ve dostluğu ile yanımda bulunan Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü Yrd. Doç. Dr. Levent KÜÇÜK'e;

Sabırlı ve destekleyici tavırlarıyla her an beni güdüleyen sevgili arkadaşlarıma;

Varlıkları ve sevgileri ile varoluşumu anlamlı kılan o lum Hasan Ali ve kızım Asmin Malis'e;

Yüreğini, sevgisini, emeğini ve düşüncesini Kevser ırmağı kılıp güzelliğini saklı tutan yapan e im Belgüzar'a;

Ve düşüncelerini, kişiliğini örnek aldığım; öğretileriyle beni aydınlatan; tezin her ayrıntısında sabırla yol gösteren; ülkemizin aydınlık yüzü, hocam, abeyim, rektörüm ve danışmanım Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ'a;

Varlıkları, anlamları ve destekleri için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Vedi A KAROLU

Ç NDEK LER	
JÜR ÜYELER N N MZA SAYFASI	ii
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	
SUMMARY	
KISALTMALAR	
G R	1
1. POSTMODERN ZM: SINIRSIZ ÖZGÜRLÜK MÜ? ÖZGÜRLÜ ÜN SINIRI MI?	6
2. POSTMODERN TE, POSTMODERN ZM VE MODERN ZM	15
3. POSTMODERN ROMAN VE GERÇEKL N TEMS L	26
4. POSTMODERN SÖYLEM, D L VE S YASET L K S	31
5. POSTMODERN SANATIN ESTET	42
6. POSTMODERN ANLATI VE KÜLTÜR	51
7. POSTMODERN EDEB YAT	55
8. POSTMODERN ROMAN	63
8.1. PAROD , RON VE PAST	76
8.2. MET NLERARASILIK	80
8.3. MEKAN	90
8.4. ZAMAN	94
9. METAFOR, SÖYLEM VE ANLAM L K S	102
10. ÇOKSESL L K	109
11. GERÇEKL N Y T M	172
12. ÜSTKURMACA	229
13. ALGI KIRICILIK VE YABANCILA TIRMA	276
14. NSAN T POLOJ S	336
SONUÇ	406
KAYNAKÇA	428
ÖZGEÇM	438

ÖZET VE ANAHTAR SÖZCÜKLER

POSTMODERN SÖYLEM

VE

HSAN OKTAY ANAR LE JOHN FOWLES ROMANLARININ POSTMODERN ST
AÇIDAN KAR ILA TIRILMASI

Vedi A karo lu

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ardahan Üniversitesi

Temmuz, 2014

Danı man: Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Bu tezin amacı, son yıllarda tanımları çok de i en postmodernizm kavramı ile dünyamızın de i en algıları, kültürel yapısı ve ya am biçimleri arasındaki ba lantıyı sanat, kültür, ekonomi, ideoloji ve dil ba lamında yeniden tanımlamak ve bunun yansımalarını postmodern olarak tanımlanan romanlarda belirlemektir. Biçim ve içerik açısından, postmodern söylemin; hsan Oktay Anar ve John Fowles tarafından nasıl i lendi i kar ıla tırmalı bir biçimde irdelemektir.

Tez ilk planda, postmodern söylemin çeli kili/çatı malı/göreceli yapısı dolayısıyla, ayrıntılı bir kuramsal çerçevenin çizilmesine yo unla mı tır. Çok boyutlu olan kavram, 10 bölümde, farklı yönleriyle tartışılmı tır. İlk bölümde, postmodernizmin yeni dünya düzeni/küreselle me ile ba lantısı irdelenmi ; ikinci bölümde, postmodernite, postmodernizm ve modernizm kavramlarının kar ıla tırılması yapılmı ; üçüncü bölümde, postmodern romanın gerçekli i nasıl temsil etti i tartışılmı ; dördüncü bölümde postmodern söylemde dil ve siyaset ili kisi incelenmi ; be inci bölümde postmodern sanatın estetik anlayı ı ara tırılmı ; altıncı bölümde postmodern anlatı ve kültür ili kisi belirlenmi ; yedinci bölümde postmodern edebiyatın özellikleri çözümlenmi ; sekizinci bölümde postmodern romanın ana unsurları olan parodi, pasti , ironi, metinlerarasılık, mekan ve zaman kavramları tanımlanmı ; dokuzuncu bölümde genel anlamıyla söylem ve onuncu bölümde ise metafor, söylem ve anlam ili kisi kuramsal olarak tartışılmı tır. Kuramsal tartışma ve tanımlamalardan sonra, emsiye kavramlar olan "*çokseslilik*", "*üstkurmaca*", "*gerçekli in yitimi*", "*algı kırıcılık ve yabancıla tırma*" ve "*insan tipolojisi*" ba lıkları altında, Türk romancı hsan Oktay

Anar'ın **Suskunlar**, **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, **Kitab-ül Hiyel**, **Puslu Kıtalar Atlası**, **Amat** ve **Yedinci gün** romanları ile İngiliz romancı John Fowles'un **Fransız Te menin Kadını**, **Koleksiyoncu**, **Büyücü**, **Mantissa**, **Abanoz Kule** ve **Daniel Martin** adlı romanları kıyaslanmıştır.

Romanların postmodern özelliklerini belirlemenin yanı sıra, farklı iki kültür ve edebi anlayışı temsil eden romancının, kültürel, dilsel ve edebi yaklaşımlarını karşılaştıran tezde, biçimsel, üslupsal farklılıkların / benzerliklerin tespiti yapılmış ve izlenilen izleklerle ortaya çıkan yeni insan tipolojisinin karşılaştırılması amaçlanmıştır. Sonuç bölümü ise romanların postmodern söylem açısından değerlendirilmesi ve karşılaştırılmasına ayrılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Postmodern Söylem; İhsan Oktay Anar; John Fowles; Postmodern Roman

ABSTRACT AND KEY-WORDS

POSTMODERN DISCOURSE

AND

COMPARISON OF HŞAN OKTAY ANAR'S AND JOHN FOWLES' NOVELS IN TERMS OF POSTMODERNISM

The aim of this thesis is to re-define the term postmodernism, which has changed in recent years, as related to the changing concepts, cultural structure and ways of life in our world, in terms of art, culture, economy, ideology and language; and to determine the reflection of such a change in postmodern novels. How postmodern elements are dealt with in Hşan Oktay Anar's and John Fowles' novels will be examined both in form and content.

The thesis, first of all, focuses on the theoretical issues due to the conflicting nature of postmodern discourse. The multi-dimensional term is discussed in the first 10 chapters in detail from different angles. In the first chapter, the connection of postmodernism to the new world order / globalisation is analysed; in the second chapter, the concepts of postmodernism, modernism and postmodernity are compared / contrasted; in the third chapter, how postmodern novel (re)presents reality is discussed; in the fourth chapter, the politics and language relationship is examined; in the fifth chapter, the aesthetic concerns of postmodern art are studied; in the sixth chapter, the relationship between postmodern novels and culture is determined; in the seventh chapter, the properties of postmodern literature are analysed; in the eighth chapter, parody, pastiche, irony, intertextuality, space and time, all of which are the main constituents of postmodern novels are defined; in the ninth chapter, discourse as a general term is dealt with; and in the tenth chapter, the interaction among metaphor, discourse and meaning is discussed on a theoretical base. Following theoretical discussions and definitions, the chosen novels by both writers are analysed under the comprehensive terms "*polyphony*", "*metafiction*", "*loss of reality*", "*defamiliarisation*", and "*human typology*". The novels examined are **Suskunlar**, **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, **Kitab-ül Hiyel**, **Puslu Kıtalar Atlası**, **Amat** and **Yedinci Gün** written by the Turkish novelist Hşan Oktay Anar; and **The French Lieutenant's Woman**, **The Collector**, **The Magus**, **Mantissa**, **The Ebony Tower** and **Daniel Martin** written by the English novelist John Fowles.

In the thesis, comparing and contrasting the cultural, ideologic and literary approaches of both novelists, who represent two different cultures and artistic styles; stylistic and thematic differences and similarities are determined and the new human typology is discussed as regards the cultural, economic and political trends in the world. The conclusion part is devoted to the evaluation and comparison of novels with regard to postmodern discourse.

Key Words: Postmodern Discourse; Hşan Oktay Anar; John Fowles; Postmodernist Novel

EK LER L STES

ekil no'su	eklin adı	Sayfa No'su
ekil 1	Efrasiyab'ın Hikayeleri Konular / zlekler	112
ekil 2	Fransız Te menin Kadını Konular / zlekler	121
ekil 3	Suskunlar Konular / zlekler	126
ekil 4	Puslu Kıtalar Atlası Konular / zlekler	131
ekil 5	Koleksiyoncu Konular / zlekler	134
ekil 6	Amat Konular / zlekler	139
ekil 7	Kitab-ül Hiyel Konular / zlekler	142
ekil 8	Büyücü Konular / zlekler	145
ekil 9	Mantissa Konular / zlekler	155
ekil 10	Yedinci Gün Konular / zlekler	157
ekil 11	Abanoz Kule Konular / zlekler	162
ekil 12	Efrasiyab'ın Hikayeleri Ana Olay Örgüsü – Alt Anlatılar	174
ekil 13	Suskunlar Ana Olay Örgüsü – Alt Anlatılar	180
ekil 14	Fransız Te menin Kadını Ana Olay Örgüsü – Alt Anlatılar	184
ekil 15	Mantissa Ana Olay Örgüsü – Alt Anlatılar	192
ekil 16	Büyücü Ana Olay Örgüsü – Alt Anlatılar	196
ekil 17	Amat Ana Olay Örgüsü – Alt Anlatılar	199
ekil 18	Puslu Kıtalar Atlası Ana Olay Örgüsü – Alt Anlatılar	203
ekil 19	Koleksiyoncu Ana Olay Örgüsü – Alt Anlatılar	207
ekil 20	Yedinci Gün Ana Olay Örgüsü – Alt Anlatılar	212
ekil 21	Abanoz Kule Ana Olay Örgüsü – Alt Anlatılar	218
ekil 22	Daniel Martin Ana Olay Örgüsü – Alt Anlatılar	223
ekil 23	Efrasiyab'ın Hikayeleri Üstkurmaca	232
ekil 24	Fransız Te menin Kadını Üstkurmaca	238
ekil 25	Puslu Kıtalar Atlası Üstkurmaca	243

ekil 26	Büyücü Üstkurmaca	246
ekil 27	Mantissa Üstkurmaca	249
ekil 28	Koleksiyoncu Üstkurmaca	253
ekil 29	Amat Üstkurmaca	257
ekil 30	Yedinci Gün Üstkurmaca	259
ekil 31	Suskunlar Üstkurmaca	264
ekil 32	Abanoz Kule Üstkurmaca	265
ekil 33	Daniel Martin Üstkurmaca	269
ekil 34	Kitab-ül Hiyel Üstkurmaca	271
ekil 35	Büyücü Algı Kırıcılık	279
ekil 36	Fransız Te menin Kadını Algı Kırıcılık	283
ekil 37	Efrasiyab'ın Hikayeleri Algı Kırıcılık	288
ekil 38	Abanoz Kule Algı Kırıcılık	296
ekil 39	Koleksiyoncu Algı Kırıcılık	299
ekil 40	Amat Algı Kırıcılık	302
ekil 41	Kitab-ül Hiyel Algı Kırıcılık	307
ekil 42	Suskunlar Algı Kırıcılık	312
ekil 43	Mantissa Algı Kırıcılık	315
ekil 44	Puslu Kıtalar Atlası Algı Kırıcılık	318
ekil 45	Yedinci Gün Algı Kırıcılık	321
ekil 46	Daniel Martin Algı Kırıcılık	327
ekil 47	Efrasiyab'ın Hikayeleri Ana Kurgu – Ki iler Katmanı	337
ekil 48	<i>Güne li Günler</i> Ki iler Katmanı	340
ekil 49	<i>Bidaz'ın Laneti</i> Ki iler Katmanı	341
ekil 50	<i>Bir Hac Ziyareti</i> Ki iler Katmanı	343
ekil 51	<i>Diinya Tarihi</i> Ki iler Katmanı	344
ekil 52	<i>Ezine Canavarı</i> Ki iler Katmanı	346

ekil 53	<i>Hırsızın A kısı</i> Kiiler Katmanı	347
ekil 54	<i>arap ve Ekmek</i> Kiiler Katmanı	348
ekil 55	<i>Gökten Gelen Çocuk</i> Kiiler Katmanı	349
ekil 56	Fransız Te menin Kadını Kiiler Katmanı	351
ekil 57	Daniel Martin Kiiler Katmanı	356
ekil 58	Büyücü Kiiler Katmanı	361
ekil 59	Susunlar Kiiler Katmanı	364
ekil 60	Puslu Kıtalar Atlası Kiiler Katmanı	368
ekil 61	Koleksiyoncu Kiiler Katmanı	374
ekil 62	Kitab-ül Hiyel Kiiler Katmanı	379
ekil 63	Amat Kiiler Katmanı	385
ekil 64	Mantissa Kiiler Katmanı	390
ekil 65	<i>Abanoz Kule</i> Kiiler Katmanı	393
ekil 66	<i>Eliduc</i> Kiiler Katmanı	394
ekil 67	<i>Zavallı Koko</i> Kiiler Katmanı	397
ekil 68	<i>Bulut</i> Kiiler Katmanı	398

KISALTMALAR:

FRANSIZ TE MEN N KADINI	: FTK
EFRAS YAB'IN H KAYELER	: EH
MANT SSA	: M
ABANOZ KULE	: AK
AMAT	: A
K TAB-ÜL H YEL	: KH
DANIEL MART N	: DM
YED NC GÜN	: YG
PUSLU KITALAR ATLASI	: PKA
SUSKUNLAR	: S
BÜYÜCÜ	: B
KOLEKS YONCU	: K

1. G R

nsan birçok nedenden ötürü ileti im kurma gereksinimi hisseder. Bu ileti imi zorunlu kılan nedenler arasında, dünyayı anlama, di erleri tarafından anlama, kendi sıkıntılarını ba kalarıyla paylaarak onlarla ortak bir deneyim dünyası oluşturma, ortak bir bellek oluşturup kendini gelecek nesillere aktarma ve ba kalarını e itme gibi gerekçeler sayılabilir. nsan söyleyecek çok fazla, sıradışı bollukta yaşayışlara sahiptir. Bunun nedenlerinden bazıları kendi yalnızlığını yok ederek kendisine yolda oluşturma, bir toplum ve topluluk kurmak, kurdu u toplumu kalıcı hale getirmek, aynı zamanda da bu toplumun kendi istedi i doğrultuda bir ekle girerek, istenen davranış, düşünce ve yaşayış sistemine tabi olmasını sağlamaktır. Başka bir ifadeyle, insan kendisini rahat ettirecek, çıkarlarını sağlamaya alacak, yani yaşayış amaçlı çıkarlarına hizmet edecek bir toplum ve varoluş biçimi oluşturmanın peşindedir. Bu amaçla, genel anlamı ile sanat ve öznel olarak edebiyat, şiirlerle, oyunlarla, öykü ve romanlarla arzu edilen bir dünyanın kurulmasına aracılık eden vasıtalar haline gelir.

Toplumsal bir özne olan sanatçı, içinde yaşadığı toplumun bir bireyi olarak, diğerlerinin de taşıyıcısıdır. Korkmaz'a göre, “*sanatçı, herkesin günü birlik endişelerle körleştirdiği dünyayı yeniden kurarken, onu kendine mahsus bir tarzda dönüştürür de*” (2007:1). Bu açıdan, onun bireysel olarak ortaya koyduğu eser, hem kendi adına hem de toplum adına konuşmasıdır, çünkü ait olduğu kültürel ortam ve toplumsal olguların izleri o sanatçının duygu ve düşünce evreninde gezen atomlar halindedir. Bu atomlar bazen bilinç düzeyinde, iradenin doğrultusunda sunulan diğerlerdir, bazen de sanatsal yaratımın altında gizlenmiş uursuz bir kimliğin kendini sözcükler, simgeler ve semboller yoluyla sunduğu gizli olgulardır.

Sanatın gücü, imdiki anı ya da geçmişi doğrudan oluşturmaz, ama dolaylı olarak toplumun temelinde bulunur. Gerçeği yaratamaz fakat insanın ve toplumun gerçekliğini yansıtmaya ya da onu kurmaya çalışabilir; bozuk bir düzeni yıkmaz ya da kendi kendine devrim yapamaz ancak sanat yoluyla düzenin değişmesi gerektiği ortaya çıkarılabilir ve toplumsal dönüşümler sanatsız gerçekleşmez ya da gerçekleşebilir bile kalıcı olamazlar. Bir şiir yürümeyi bilmez ama halka okunduğunda binlerce, on binlerce kişi iyi yürüyüşe sevk edebilir. Sanat, bu yüzden, toplumla iç içe girmiş estetik, düşünsel ve ideolojik içeriği olan yaratıcı bir etkinliktir.

Sanatın toplumsal, kültürel ya da siyasi amaçlar doğrultusunda araç olarak kullanılması tarihte birçok toplum için büyük önem taşımıştır. Değişik dönemlerde, toplumsal ve siyasi düzenlerde, toplumu yönetenler farklı insan tipolojileri oluşturmak istemiştir. Bu bağlamda, özellikle romanın yazarın kurmacaya yeteneği, imgeler, dil öyküleri, karakterler, sunum tarzı gibi özellikler ile bir toplumun düşünce, siyasi ve sosyal yaşayışının şekillenmesinde büyük bir rol oynamış söylenebilir. Korkmaz'ın belirlediği gibi, “*Yazar, dı lanan ve sürülen diğerleri hafızanın bahçesinde toplar. Bu bahçe, tarih bilincidir. Tarih, yalnızca olayların ard arda sıralandığı, savaşların yapıldığı, insanların yok edildiği bir olaylar dizgesi değildir. Düünün, bugünün ve yarının üst üste keşitildiği bir atılım noktasıdır*” (2008:7). Bu nokta insanlığın diğerleri, dünya kurgusu, yaşayış tasarımı ve varoluş biçiminin

olu turulması adına yaratıcı gücünün ortaya çıkı ıdır. nsanın bir mekana ba lı olarak varlı mı anlamlandırđı ı geçmi , imdiki zaman ve gelecek bulu ması zihinsel ve duygusal birli in temelini atar. Ya am yorumlanır, insanlar daha iyi ve güzele do ru yönlendirilir. Estetik ile d nce bulu ur ve dünya insanın varlı mı kutsayarak onunla bütünle ir. Tarihin bu anlam dizgesi ekleindeki varlı ı kurgulama ile mümkündür. Kurmaca insan deneyimleriyle birle erek olgunun algıya evrilmesini sa lar. Yeni algı ise insanın evrendeki konumunu anlamlı biçimde görmesi demektir. Zaman, mekan ve ki ilik kavramlarını anlamlandırması bakımından, edebiyat toplumun kimlik kazanımında, belirleyici ana unsurlardan birisidir.

nsanın evrendeki konumunu görmesine ölçüt olu turan zaman ve mekan artık yeni dünyanın dı arda bıraktı ı kavramlardır. Klasik tarzda oldu u gibi, bugün sanat akımlarının kronolojik bir sıralamasından bahsetmek neredeyse imknsızdır. Günümüzle geçmi , bugünle yarın içiçe girmi , sanat tarihi berraklı mı yitirmi ve kavramların açık ekilde anla ılamadı ı karma ık bir durum ortaya çıkmı tır. Artık ardı ık izleyen büyük sanatsal üsluplardan, akımlardan ve onların kronolojik geli iminden uzaktayız. nceki sanat e ilimlerinden sapan ve onların sanat anlayı larına alternatif olarak ortaya çıkan akımların yerine, öncül akımların tümünü kucaklayan ve hepsini birer araç ve malzeme olarak kullanan postmodern a dayız. Özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısı ve XX. yüzyılın ba ından itibaren bir çok alanda gözlemlenen hızlı de i im, sanatı bamba ka bir yöne do ru gtrm tür. Korkmaz, dünyadaki de i imlerle sanat arasındaki ili kilerin de erlendirmesini öyle yapar; *“anlatı türlerindeki geli me ve de i me; zaman, mekan, ki i ve olay kategorilerindeki temel de erleri de yeniden belirlemi tir”* (2007:401). Sanat hiç olmadı ı kadar e itlenmi tir. Birbirini izleyen akımlar ya da anlayı lar yerine aynı anda çok farklı ülkelerde çok farklı anlayı ların ortaya çıktı ı da görülmü tür.

Sanatçının içinde ya adı ı gerçe i, sanatında nesneyi parçalayarak ya da bilinçaltına atılanı dı a vurarak vermesi tesadüf olamaz. Bu bir yandan kültürel yabancıla manın, do adan kopu un ve insanın kendi do al varolu nedenlerinden uzakla masının yansması; öte yandan ise bütün bunlardan dolayı anlam arayı mının bir sonucudur. Korkmaz’a göre, *“kültürel yabancıla ma, insanın en derin, en boyutlu trajik bahtsızlı ıdır. Modernle en ve aklile en dünyada, maddi ve manevi kirlenme, insanın kendisine ve dünyasına yabancıla masını sa layan temel unsurdur”* (2008:8). Sanatçının, do anın birebir yansması yerine, do ayı de i tirerek, deformasyona u ratarak, hatta nesneyi parçalayarak sunması, bir bakıma insanın ya adı ı dünyanın anlamsızlı ına ve hayal kırıklıklarına kar ı sanat eseriyle verdi i varolu sal bir cevap olarak görülebilir. Bu tarz bir üretim, sanatçıların içinde ya adıkları dünyanın de erlerine duydukları kinin bir tür put kırıcı yansmasıdır. Erich Fromm’a göre, *“Parçalayarak yok etme içgüdüsü, ya anmamı bir hayata kar ı tepkidir”*(1999:20). Bu tepki, bireyin ya am ko ullarına kar ı duydu u aresizli in / nefretin yansması olarak kırıp dökmektir. nsanın içsel enerjisini dı a vuramaması, yaratıcı, retici ve anlamlı eylemlerde bulunamaması, enerji depolanması haline dönü m tür. Eskiden do anın ve toplumun efendisi olan insan artık kendi hayatının ve kaderinin sadece kölesi haline gelmi tir. Üstelik yeni kölelik biçimi, medyada hedefin farklı vurgularla

saptırılması yoluyla, bireyin önemsizli ini ve ko ulların insanı itti i trajik durumu maskeleymektedir. Örne in bir insanın böbreklerini yoksulluk yüzünden satması ile ilgili bir haberde, “*mesaj inanılmaz derecede saptırılmaktadır: Vurgu, böbre ini satanın sınıfsal durumuna, yani onu ya amsal bir organını satmaya zorlayan somut ko ula de il, yasa dı ı ahlaksız örgüte ve üyelerine yapılı*” (Oktay, 2000:93). nsanlar ço unlukla çaresiz hale gelmi tir ve evrenin efendisi konumu yitip gitmi tir. “*Frustration*” (çaresizlik, eli kolu ba lanmı lık) bir tür “*inertia*”ya (hareketsizlik, devinimsizlik) dönü mü , ama ilk fırsatta bu birikim kitlesel öfke halinde yıkıma yönelmi tir.

1980’lerin sonlarında, So uk Sava ’ın aniden sona ermesi ve dünyanın tek kutuplu hale gelmesi birçok eyin sonunun gelmesinin adeta habercisi olmu tur. Ulusal sınırların açılması, uluslararası büyük irketlerin yeni pazarlar ve ucuz i gücü için yeni kaynak arayı ı ve elektronik ileti imdeki devrim sayesinde, küreselle me günümüz dünyasını yeniden ekillendirmi tir. Küreselle me, ekonomik temel olarak "serbest pazar" kavramına dayanır. Serbest Pazar ekonomisi, “*durmadan yeni yoksullar üretmekte ve bu yoksulları tüketim ideolojisi aracılı ıyla sisteme eklemlemektedir*” (Oktay, 2000:80). Modernizmin insanlara vaat etti i ütopyalar artık insanları tatmin etmez hale gelmi tir. “*Yenidünya Düzeni*”, “*Neo Liberalizm*”, “*Küreselle me*”, “*Sanayi sonrası toplum*”, “*Enformasyon toplumu*”, “*Post-Fordist toplum*”, “*Post-Marksizm*” ya da “*Postmodernizm*” gibi kavramlarla tanımlanan post’lu dönemlere girmi bulunuyoruz. Yeni kavramların ortaya çıkı ı ile birlikte, “*Birkaç yıldır, gelece e yönelik felaket ya da kurtulu kehanetlerinin yerini çe itli eylerin sonunun geldi ine dair görü lerin aldı ı tersyüz olmu bir mileneryanizm göze çarpmakta*”dır (Jameson, 1994:59). deolojilerin, toplumsal sınıfların, demokrasinin sonunun geldi ini söyleyen ve bütün bunları reddeden ve dı layan postmodern bir dönemdeyiz; “*Postmodern söylem, eski a amaya özgü her eyin bitti ini, kuram, ideoloji, insancılık ya da avangard gibi kültürel de erler ya da e ilimlerin son buldu unu öne sürmektedir. nsan ve topluma yönelik her türlü düzenleme önerisi, bireyin özgürlü ünü kısıtlayaca ı gerekçesi ile red edilmektedir*” (aylan; 1999:52). Bu yeni söylem, eski dü üncelerin, ya am tarzlarının ve de erlerin yeni bir de erlendirmesini gerektirir. Her ey de i im içinde, sürekli yeni bir kavrama ya da olguya dönü mektedir.

1970’lerin ulusalcı uygulamalarının terk edilmesi, kültürel politika alanını “*neoliberal yönetim*” anlayı ının hâkimiyetine sokmu tur ve burada “*katılım zorunludur, yaratıcılık önemlidir, effaflık totaliterdir, ya am boyu ö renme bir tehdittir, e itim sosyal denetlemedir ve önemsiz demokrasi, kültürel sponsorlu u uygulayanların birbirlerini ve di erlerini kontrol etmek için kullanabilecekleri bir yazılımdır*” (Appignanesi, 2007: 1235). Tüm kavramlar yeni dönemin ürünleri olarak günümüz insanının ve genelde toplumun yapısını belirler. nsanın evrendeki konumunu anlamak, kültürel, kimliksel ve sosyal açıdan yeni bir yakla ımı gerektirir. Bu türden bir yakla ım, her eyden önce tüketim de eri açısından nesnenin insana üstün gelmesi ve daha de erli olması ilkesine göre davranmak zorundadır. Postmodern tüketim kültürü, insanı her türlü dü ünçe ve ideolojiden, ötekile tirmeden veya baskıdan kurtarma iddiası ile postmodern insanı tüketim kölesi haline getirmi görünmektedir.

Postmodern kültür, her türlü dünya görüşü, değer, norm, düşünce ve sembollerin var olduğunu ve dolayısıyla insanın seçme özgürlüğünün arttığı, korkunç derecede çeşitlilik arz eden bir süpermarkete benzer. Bu süpermarkette alı veri yapmaya alışkın bir tüketici, yani "postmodern birey", "tek-parçalı" bir karakter değil, "çok-parça"dan oluşan "maymun i tahlı bir varlıktır" (Van Der Loo, 2006:265). Postmodernizm, Nietzsche'nin başlattığı şeyin, yani tekniğin ve araçsal akılcılığın hükümranlığının yıkılmasının, son evresine işaret eder; "*Deneyim ve dil, projelerin ve değerlerin yerini alır, kolektif eylem de tıpkı tarihin anlamı gibi, tüm varlığını yitirir*" (Touraine, 1995:214). Postmodern söylem, çok parçalı, değerler kümesinin "bohça" şeklinde insanlığı temsil edildiği, homojenlik yerine heterojenliği seçen, aynılığın karşısına farklılığı, aklın yerine duygusallığı, fanteziyi benimseyen ve kişisel zevki öneren bir yaşam tarzının ifadesidir.

Her toplumsal düzen kendi kültürünü, sanatını, edebiyatını kendi ilkeleri doğrultusunda üretir. Postmodern dünyanın homojenliği, benzerliği, genellemeyi reddeden ve farklılıkla parçalanmışlığı benimseyen yapısını roman yazım tekniğinde bulmak mümkündür. Romanın yazım tekniği, karakterlerin betimlenmesi, zaman, mekan ve insan ilişkisi, olay örgüsünün kurgulanması ve bunlara bağlı olarak da izleksel yapı yeni bir ekle girmektedir. Postmodern romanın temel özelliklerinden birisi duygusal gerçekliğin çarpıtılarak, bir tür düzyazı şeklinde yansıtılmasıdır. Bu yansımada kullanılan temel postmodern kavramlar "üstkurmaca", "gerçekliğin temsili", "parodi", "pastiş", "ironi", "metinlerarasılık", "metafor" ve "söylem"dır. Bu yöntemlerle, metnin tek tip bir okuma yerine katmanlı ve iç içe geçmiş bir anlam düzlemi sağlanmış olur. Yeni kültürel ve sosyal hayatın yansıması gibi, postmodern roman da deyişin, dönüştürülen birey ve gerçeklik algısını temsil eder; "*Bu tür bir deyişimi bir dizi farklı alanda kanıtlamak mümkündür. McHale'e (1987) göre, postmodern romanın özelliği, "epistemoloji" alanından "ontoloji" alanına kaymasıdır. Kastettiği deyişim, modernistin, karmaşık ama yine de tekil bir gerçekliğin anlamını daha iyi kavramasına izin veren perspektivizmine karşı olarak, radikal biçimde farklı gerçekliklerin nasıl bir arada varolabileceğine, birbirine delebileceğine ve iç içe geçebileceğine ilişkin soruların ön plana çıkması yönündeki deyişimdir*" (Harvey, 2012:56). Ucu açık metinsel okumalara zemin hazırlayan yeni anlamsal dizgede, okurun belirli bir anlama yöneltilmesi yerine çok anlamlılık sağlanarak, farklı, hatta bazen birbirine tezat anlamsal okumalara imkan tanınır. Romanın temeli, tıpkı postmodern durum gibi, çoklu bakış açılarına ve bunların aynı anda geçerli olarak kabul edilebilmesi ilkesine göre şekillenir.

Yeni dünya düzeninin ortaya çıkardığı birbirine yabancılaşma, kendi zevkleri peşinde koşan, geçmişten kopmuş ve toplumsal bir gelecek kaygısı taşımayan insan tipinin oluştuğu adacıkların biraradılığı gibi, postmodern roman da bağımsız adacıklar birliğine dönüşür. Roman kurgusunda, mekan ve zaman bazen ya hiç belirtilmez ya da üstü örtük bir şekilde sunulur ve her iki durumda da bireyin aidiyet duygusuna yol açmaz. Karakterler belirli bir zaman ya da mekanla sınırlandırılmaz, tersine her yerdeliğin ve her an yeniden oluşun göstergesi olarak tarihsellikten, dolayısıyla da, tarihsel bir özne olma konumundan uzaklaştırılırlar. Farklı dönemlere ve o dönemlerin doğasına uygun olarak tutarlıca seçilmiş malzemeler yerine, zamansal tutarsızlık, farklı zamanlardaki

realiteler, birbiriyle uyu maz gibi görünen olgular ve olaylar bir araya getirilerek farklı bir uzam elde edilir. Böylece okur, metnin ana öznesi haline getirilir ve farklı okurların farklı okumalar yapmaları sa lanmı olur. Bu yöntem ile hem çok çe itli anlam üretimi sa lanır hem de aynılık ve tutarlılık göz ardı edilece i için okumaların özneli i ön plana çıkartılarak, çok ey söylenerek hiçbir ey söylenmemi olur.

Postmodern romanda dil çok önemli bir i leve sahiptir. Dil oyunları, bir gerçekli in temsil edilmesinden çok o gerçekli in kurulması i levini ta ır. mgeler ya da ironi ile olu turulan ba lamların sınırsızlı ı, anlamı okurun üretmesini sa lar ve iç içe konumlanmı anlatıların, çok sesli, farklı anlatıcılarla birle tirilmesi ile anlam katmanı derinle tirilir. Anlatıda olay örgüsünün yerini ço unlukla birbirinden ba ımsız ve bölük pörçük olaylar alır. “*Postmodern hakikat bütünselle tirici de ildir*” (Lucy, 2003:109), bu yüzden postmodern roman da buna uygun davranır. Postmodern söylemin en önemli savı, tüm genel, homojen, birle tirici ülkülerin ve toplumsal tasarımların yanlı oldu udur. Bu sava uygun olarak i leyen bir sanatsal mekanizma günümüz dünyasının gerçekli ini olu turur. Modern romandaki ba lantılı, sa lam bir sebep-sonuç ili kisine yerle tirilmi ve akılcı ba lama dayanan olay örgüsünün yerine, birbirlerinden kopuk, ba lantısız, her biri kendi içinde anlam üreten olaylar zinciri kurulmu olur. Tek do rulu, homojen yorumlanabilen, kapalı uçlu bir anlatı gelene inin yerini çok do rulu (hatta tümüyle do rusuz), heterojen yoruma dayalı, açık uçlu göndermelerle donatılmı bir anlatı tarzı alır. Açık uçluluk, okuru metnin asıl yazarı konumuna yükseltir ve metin, karakter ve kimlik, farklı yorumlarla ki iye özgü göstergelere dönü ür. Farklı yorumlar ve çok katmanlı anlam üretimi, roman metni vasıtasıyla olu an postmodern söylemin varlı ını ortaya koyar.

1. POSTMODERN ZM: SINIRSIZ ÖZGÜRLÜK MÜ? ÖZGÜRLÜKÜN SINIRI MI?

“*Postmodernizm*” kavramı belki de son yıllarda kültür, sanat ve edebiyat ile ilgili tartışılmalarda en çok kullanılan (veya yanlış kullanılan) kavramlardan birisidir. Tanımlama çabalarında, kavramın bireysel algıları kavramın olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilmesine neden olmaktadır. Kavramın kaygan anlamı, her türden dü ünceyi bünyesinde bulundurması ve zıt kutupları barındırması özelliği yüzünden onu tanımlayan herkesin hem doğruluğunu hem de yanlışlığını ortaya koyar. Postmodernizmi tarafsız bir biçimde tanımlamak, kavramın kültürel, sanatsal ve ideolojik açıdan olumlu ve olumsuzladığı kavram ve değerler üzerinden yapılabilir.

Postmodernizm kavramının pek çok kavramı açısından farklı çabalarına sahip olması ve birbiriyle çatışan değerlendirmeleri ilk olarak kendini taraflılık konusunda gösterir; “*politik sorumluluğunun ilgisizlik de il müdahale gerektirdiğini söyleyen ilkeye göre “apolitik”tir; ancak sanat ve edebiyatın dünyaya dair politikanın hayal bile edemeyeceği kadar yüksek bir hakikat düzenini ifade ettiği biçimindeki ilkeye göre ise aynı derecede “politik”tir*” (Lucy, 2003:223). Postmodernizmin (a)politik olması hem söylemi hem de kapsayıcılığı ile ilgilidir. Her türden ideolojik görüşe, yaşam tasarımı ve bakış açısına yer verir. Bu açıdan kavramı apolitik, tarafsız, özgürlükçü ve evrensel düşünmek mümkündür. Fakat, içerdiği dü ünceler, tarih anlayışı, ideolojiler, zaman ve mekan kavramı, kavramın tipolojisi, gerçeklik sunum tarzı ve tümelleyici dü ünceleri geçersiz kılması bakımından tutarlı bir önerme sunmaz. Bu yüzden, kavramın sanatsal alanda kullanımını onu de ersizle tırme, algı kırma, gerçekliği sorgulama ve her türlü dü ünceyi geçersizle tırme açısından politik hale sokar. Postmodernizm farklı ideolojik değerlendirmelere de tabi oldu undan, onunla ilgili değerlendirmeler, çözümlemeyi taraflı kılar.

Postmodernizm mimari, edebiyat, fotoğrafçılık, sinema, resim, video, dans, müzik gibi pek çok kültür ve sanat alanında kendini gösterir. Genel anlamda, kendi içinde çatışan, kendini inkar eden ve kendisini yıkan bir kavram olarak karşımıza çıkar; “*her zaman özreflektif, kendini merula tırıcı, kendini-yapan metinleri diğerlerine üstün tutmuştur*” (Lucy, 2003:105). Postmodernizm bir şeyleri anlatırken, anlatılan şeyi turnak içinde kullanmaya benzer; bir yandan kendisidir, bir yandan başka bir kavrama gönderme yaparak kendi olmaktan çıkar; bir yandan söylediğini dayatarak genel kuralları yıkar. Öte yandan gerçeklik algısını bireye indirgeyerek kendi söylemini de anlamsız kılar; bir yandan bilir gibi görünür diğ er taraftan da bilginin genelliğini reddederek bilinmezliğin savunucusu olur. Bu özellikleri ile farklı standartların, çok katmanlı anlamın bir aradılığı olarak görülmelidir. Postmodernizm meydan okuduğu ve hedef aldığı ön kabulleri ve gelenekleri farklılaştırarak, onları yeni biçimde kurma ve sağlamlaştırma gibi çelişkili bir şekilde içinde barındırır.

Postmodernizmin ilk seviyesinin yaşam tarzımızı belirleyen ana unsurları yıkmak olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. İnsanların doğ al olarak sorgulamadan kabul ettiği *ataerkillik, liberalizm, mantık, aydınlanma, bilgi* gibi pek çok kavramın kültürel birer inanca kurmaca olduğunu gösterme amacını

ta ır. Postmodernizme göre, insanlar bu kavramları kendileri in a etmi tir. *Adalet, barı , ilerleme, iüküsel dünya, do ru, gerçek* gibi kavramlar insan yapımıdır. nsanlar dünyayı anlamlandırma ve kendi dünya görü lerini bir düzene oturtma amacıyla bu türden kavramları tarihsel süreç içinde toplumun zihnine kazımı lardır.

Edebi, sanatsal ve siyasal yollarla insanların zihnine yerle tirilen ve pek çok ki i tarafından artık sorgulanmadan do ru kabul edilen dü ünçe ve kavramların yıkımına yönelen postmodern yakla ım içinde hem yıkımı hem de yeniden in ayı barındırır. Görecelik üzerine oturtularak, genellemeye dayanan her türden bakı açısını yeni gözlerle yorumlamaya tabi tutar. Ancak, bu yıkıcı güç yıktı ı dü üncelerin yerine ba kalarını yerle tirir mi? Her tür üst anlatıya "*Marksizm, Freudculuk ve Aydınlanma dü ünçesinin her türü dahil*" kar ı muhalefeti, hep susturulmu olan "*ba ka seslere*" ve "*ba ka dünyalara (kadınlara, e cinsellere, siyahlara, kendi tarihleri olan sömürgele tirilmi halklara)*" gösterdi i yakın ilgi dolayısıyla devrimci bir potansiyeli var mıdır? Yoksa modernizmin "*ticarile tirilmi ve evcille tirilmi*" bir versiyonu mudur? Onun "*her eyin mübah oldu u*" "*eklektizmine*" yönelik zaten "*de ifre olmu özlemlerinin indirgenmi bir hali*" midir? (Harvey, 2012:57). Bu soruların yanıtı, yanıtlayan ki inin hangi açıdan baktı ına göre de i iklik gösterir ve bu yüzden *postmodernizm* kavramı mu lak kalır. Bu de erlendirme postmodern sanat için de geçerlidir, çünkü görecelili i öneren, çöksesli, çok katmanlı yapısı ile dünyanın ortak varolu una ve farklılı ın kutsanmasına dayanır.

Yirminci yüzyılın ba ndan itibaren sanatın gerçekli i temsil etme çabasının ortadan kalkmasıyla, nesnenin görüntüsünün yerine, nesnenin kendisi i lenen konu haline gelmi tir. Sadece kendisi olarak var olma çabasında, postmodern sanat içerikle ilgili neredeyse her eyi malzeme olarak kullanır; "*Sanat kendini me rula tırıcıdır, bu yüzden de "ne" ise "odur" ve kendini me rula tırıcı oldu u için gayri faydacıdır ve "olmak"tan ba ka herhangi bir amaç "için" olması gerekmez*" (Lucy, 2003:107). Modernist anlayı ın eseri ve sanatçıyı merkeze alan faydacı, yaratıcı ve tümel yakla ımlarının inkarı anlamına gelen bu tespit, sanatta yeni biçemlerin ve içeri in de ortaya çıkı ını hazırlar. Belirli akımlarda sanatçının kendini nesne / konu / içerik haline getirmesi ile yeni bir yola giren sanat, bugün içinde ya adı ımız zaman dilimi içerisinde farklı üslup, tür ve biçemlerle devam etmektedir. Özellikle teknolojik geli melerin insanın kendini ifade etmesinde yeni olanaklar sa laması, yeni ifadecilik biçimlerini olanaklı kılmı tir. Sürekli bir arayı içinde olan sanatçılar, "*zaman zaman sanatın yanında, ama sanat da denemeyecek olan öteki alanlara kaymı lardır*" (Lynton, 1982:327).

Neredeyse her alanda kendini ortaya koymaya ba layan heterojenlik ve farklılıkların kaçınılmaz birlikteli i kendini sanat alanında da gösterir. Ya am bundan böyle yalnızca dörtkenarı olan tümüyle sınırlara hapsedilmi bir düzlem de ildir. Mekanların birbirine eklememesi, zamanın geçmi , imdiki zaman ve gelecek diye birbirinden koparılmaması, alt ve üst sınıfların ortak ya am alanlarında varolmaları, öznenin nesneye nesnenin ise özneye her an dönü ebilecek olması ya da birbirini eyti imsel açıdan vareden kavramların ayrılmazlı ı sınırsız bir varlık alanının tanımını zorunlu hale getirir. Sanatın alanı ve malzemesi de sınırsızla ır, hatta sanatçının kendisi ya da eserleri hayatın içine

karı ır ve her türden sınır ortadan kalkar.

Ya amda her türden ö enin birle (tiril)mesi ile artık sanatın güzel olanın pe inden ko mak gibi bir sorunu da yoktur. Estetik içerik kendini dı arıda bulur ve yeni konumlandırmaya yönelik serüvenin amacı eskiyi reddeden bir ya am tasarısına dönü ür. Sanat, ortaya çıkan ya am tasarısını, *küreselle me* kavramının getirdi i olgular çevresinde in a eder. Siyasi, kültürel ve sanatsal yansımaları dolaylı olarak gözlemlenebilen bu tümel akımın adı *postmodernizm*'dir.

deolojik olanı reddederken yeni bir siyasal içeri i i lemeye yönelik postmodern sanatçılarının gerçekle tirdi i yapıtların hedefleri öyle sıralanabilir:

- Yerle ik sanat algılarını ve kuramlarını yıkmak,
- Sanat kavramını önemsizle tirmek,
- nsanın sanatsal algısını sorgulamak,
- Dil ve imge ili kisini incelemek,
- Sanat ve esteti i birbirinden ayırmak,
- Sanatçı özneyi ve yarattı ı eserle olan ili kisini sorgulamak,
- Sanatı popülerle tirmek amacıyla yeni yöntemler geli tirmek,
- Sanat yapıtı, sanatçı ve izleyici / okur üçgenindeki ili kileri yeniden yapılandırmak.

Roland Barthes'a göre siyasal olanı temsil etmek imkansızdır, çünkü temsiliyet her türlü mimetik kopyalamaya kar ı durur. Bundan ziyade "*siyasetin ba ladı ı yerde taklit ortadan kalkar*" (1977b: 154). Taklit / yansıtma yoluyla hayata müdahale eden pek çok sanat türünün tersine, siyaset ya ama do rudan bir müdahaledir. Postmodernizm, ya am olgularını *gerçek* ve *temsili* olarak ayırmakla, yeni bir ya am tarzını i lemekle, yeni insan tipolojisini ön plana çıkarmakla ve kullandı ı dil ve söylem yoluyla siyasal içeri e sahip olur. Bu noktada "*postmodern sanatın paradisi*" ortaya çıkar, çünkü "*edebi, görsel ya da her türlü kültür temsil ekilleri ironik olarak ideolojik bir temele oturur ve bunlar siyasal ve sosyal ili kiler ve aygıtlarla ilintisiz kalamazlar*" (Burgin, 1986b:55). Postmodern sanat, geçmiş in sanat anlayı larını sırf siyasal ve taraflı diye yıkmak için onların içini bo altır. Bu içeriksizlik ve ideolojiden arındırmanın kendisi bir siyasal davranı biçimine dönü ür.

Postmodern sanat daha önceki ya am tarzlarına ve sanat biçimlerine kar ı paradisini içinde ta ır. Saf estetik bir kaygı ile üretildi i savunulsa da kullandı ı dil, imgeler ve anlatı biçimleri ile bazı de erleri yıkar ve bazı de erleri temsil eder. Bu yüzden de siyasal olmaktan kurtulamaz. Postmodernizm siyasal eylemi mümkün kılan açık bir kurama sahip olmamasına ra men, önceki dönemlerin siyasal temelini olu turan de erleri ele tiren ve yıkan bir aygıt gibi çalı ır. Kısacası ne oldu u ile tanımlanmaya gereksinim duymasa da neyi reddetti i onun niteli ini olu turur ve sırf bu yüzden bile taraflı bir temele sahiptir.

Barthes'ın "*kamu fikri, do anın sesi*" ya da "*fikir birli i*" ekinde söyleme ve temsiliyete sindi ini iddia etti i bir "*zehir*" bulunur ve "*postmodernizm*" söylemi, dili ve sanatı bu "*zehirli kültürel temsiliyet ve inkar edilemez siyasal içeri inden kurtarmaya çalı ır*" (1977b: 47). Arındırılan

kültürel ve siyasi zehirin yerine, tümüyle saf, tarafsız bir söylem yerle tirilebilir mi? Bu konu ba lı ba ma sorgulanması gereken bir görecelik getirebilir. Zehir kime göre zehirdir ve zehrin yerine ifalı bir dü ünçe konulabilir mi? Ya da daha do rudan bir ekilde sormak gerekirse, herhangi bir söylemin ideolojiden, herhangi bir yazının ya da sözün bireysel do rulardan uzak kalma olasılı ı var mıdır? Bu soruların yanıtı, Lucy tarafından u ekilde verilir; “*Politik bir bakı açısından, postmodernizm genellikle bir “zehir” gibi görülse de muhafazakar ele tirmenler gene de postmodernizmin sol görü tarafından politik bir “deva” ya da düzeltici olarak kabul edildi ini varsayar. Postmodernizm, sol görü lü ele tirmenler tarafından tam da politik olarak tarafsız ya da iyi huylu numarası yaptı ı için kötücül olarak görülse bile muhafazakar ele tirmenlerin bu tutumu de i mez. Dolayısıyla pharmakon etkisi, bu iki görü açısının “postmodernizm” için çizdi i kendiyile çeli ik anlamlarda ortaya çıkar. Postmodernizm sola göre sa dan gelir görülürken, sa görü e göre soldan gelir. Öyleyse her iki taraf için de bir ilk ilkenin reddine i aret eder” (2003:223). Postmodernizm, geleneksel kutupla malara ba lı politik dü ünmenin de geçersizle mesine çalı ır gibidir. Bir oyun oynanır. Sanki bu her türlü gerçeklik algısını yok et ve insanların siyasi oyunlar için nasıl debelendi ini seyret oyunudur.*

Umberto Eco, postmodernizmi tanımlarken Foucault’ya atıfta bulunarak “*güc(ün) herkeste ortak ya da bizden (insandan) ba ımsız bir olgu*” (Rosso, 1983:4) olmadığını belirtir. Buna göre, sanatçının yapı bozucu güdüsü ile postmodern sanat ve kültürün *zehir-arındırıcı* i levini birbirinden ayırmak imkansız gibi görünmektedir. Bunun bir yansıması postmodern sanatçı ve ele tirmenlerin kendi söylemleri hakkındaki ifadelerinde de yer alır. Onlar da konu ma ya da sanatsal üretimlerinde kaçınılmaz olarak siyasi bir söyleme bula mı lardır. Sekula’nın tanımıyla, söylem “*iletimsel bir eyleme dahil olan taraflar arasındaki ili kiler sistemi*” (1982:84) ise, hiçbir söylemin masum olması dü ünülemez, çünkü kaçınılmaz olarak herhangi bir sosyal ili kide güç oyunlarının varlı ını ortaya koyan hareketli, de i ken bir sosyal ba lam içinde üretilir. Postmodern estetik, mutlak siyasi bir boyut olarak görülmelidir. Ayrılmaz bir ekilde hakimiyet ele tirisini ile bütünle mi tir. Bu tür bir ele tiri kendi içinde çeli kili görünmektedir, çünkü bir tarafta geçersiz kılmak istedi i güç ve iktidar söylemine dair sarfetti i ilk söz ile bile güç ve iktidar söylemini kendisi yaratmaya ba lamaktadır. Oktay’a göre, “*Olaylarla, ya anan gerçekle her türlü ele tirel uzaklı ın yok edilmesi, dahası, siyasal/felsefi ele tirinin parodile mi bir monologa dönü türülmesi, toplumsal muhalefeti atilla tırıyor ve düzeni garantiye alıyor*” (2000:45). Bu yüzden do rudan ya da dolaylı da olsa güç ve iktidara dair her türlü söylem, hem içerik hem ekil olarak postmodern sanatın içine girer ve bir taraftan ideolojiye meydan okurken kendisi de ideolojik olmaktan kurtulamaz. Lucy’nin de belirtti i gibi, “*Postmodernizm için dı arı/içeri ili kileri sorunu, edebiyat sorusuyla sınırlı de ildir, tüm kültür ve toplum alanına uzanır*” (2003:16). Edebiyat her türlü içeri i i ler ve böylece kültür ve toplumla ili ki kurar, ancak bu ili ki her yönü ile ideolojik özellikler barındırır.

Edebiyat ele tirisini sanatçıya (ifadecilik), dünya ve do ayı taklide (betimlemecilik) ya da sanata (biçemcilik) odaklanarak yapılmı tır. Ancak *feminist, homoseksüel, Marksist, zenci* ya da

yapısalcılık sonrası gibi kuramlar geleneksel edebi ele tiri yöntemlerine yeni bir boyut eklenmesine neden olmu , ilgi alanlarını geni letmi ve dikkatleri anlamı olu turan sosyal ve ideolojik üretimin incelenmesine toplamı tır. Yeni ele tiri kuramlarına göre, kültür, temsiliyetin kayna ı de il etkisi olarak dü ünülmelidir. Ancak etki bir üretime dönü tü ü andan itibaren, imgeler ve i aretlerin normla tırılma süreci ba lar ve kısa bir süre içinde bu etki kaynak haline gelir. Ba ka bir deyi le, kültür ba ka sonuçlar üretmeye ba lar; sonuç ba langıca, son ilke, tepki etkiye ve hedef kayna a evrilir.

Kültürel arındırma postmodern bir giri im ve amaç olarak sunulur. Fakat, “*kültürümüzün söylemleri olan sosyal anlam sistemleri a ı*” (Russell, 1980:183) olmaksızın, dünyayı tanımlama ve anlamlandırma sorunu ortaya çıkacaktır. Toplumsal yapının kurulması, ili kilerin düzenlenmesi, insanın evrendeki konumunun irdelenmesi, normların olu turulması ya da toplum olarak birarada ya amanın mümkün hale getirilmesi söylemler yoluyla sa lanır. Söylem olmaksızın, medeniyetin, insanlı ın ya da bilimin günümüze kadar geçirdi i evrim imkansız olurdu. Kurucu i levi ile söylemin en kalıcı biçimi edebi, sanatsal yaratımda ortaya çıkar.

Kültürel bilginin söylemsel ve imgesel yapısı üzerinde en fazla eserin üretildi i sanatsal alanın edebiyat oldu unu söylemek gerekir. Edebiyatın kökleri sıkıca gerçekçi temsil kavramına tutunmu tur. *Aktarıcı, yol gösterici, anlam kurucu, bütünle tirici, genelle tirici* gibi sıfatlarla nitelenebilen ve bir tür belgesel gerçeklik üretme ekinde de görülmeye ba layan modernist edebiyatın, postmodern tarafından bu açıdan parodisi yapılmaya ba lanır. Temsiliyetin incelenmesi, mimetik yansıtma kuramı do rultusunda gerçekle tirilmez. Hem geçmi hem de imdiki anda anlatıların ve imgelerin kendi öz algımızı ve kendilik kavramımızı nasıl olu turdu unu ke fetmek ana amaç haline dönü türülür. Temsiliyetin kayna ı ve etkisi ile ilgili örnek kuramlardan *feminizm* cinsiyetin, *tarihselcilik* ise kronolojik anlatımın nesneli inin sorgulamasını yapar. Di er kuramları da sıralamak mümkündür, ancak genel olarak, postmodernizm toplumu kesin bir anlam dizgesine dayanan, de er kavramını da belirli toplumlara ve normlarla özde le tiren güç ve temsiliyet sistemlerini sorgular.

Günümüzdeki bu kuramsal olguya inanmaya ba ladı ımız an, bir eyin daha farkına varmamız beklenecektir; anlatının temsil etme i levi o kadar uzun bir geçmi e dayanmaktadır ki bu alı kanlı ımızdan vazgeçebilmek pek de kolay olmayacaktır. Ancak di er taraftan da mevcut temsil biçimlerinin inanırlılı ı ve tarafsızlı ı konusunda da pek çok soru sormak kaçınılmaz gibi durmaktadır. Bu çift taraflı çıkmazın sorgulanması yönünde ba vurulan postmodern araç parodi olarak görünmektedir. Genel do ruları, kabulleri ve dü ünceleri bir yandan kullanmak ve öte yandan da onları ironik olarak de ersizle tirmek temsil edilen de erlerin geçersizle mesine yaramakta, böylece postmodern eserler de büyük anlatıların ardına yerle tirilen, kökle mi algı biçimlerini sorgulatıp çürütmektedir. Rosalin Krauss’s göre, postmodern anlatılarda parodi yolu ile “*geleneksel ürünlere yapı mı olan etiketlerin gev etilmesi*” (1979: 121) sa lanmı olur. Postmodern parodi birbiriyle ba lantılı olan kültür, sosyal endi eler, sanatta estetik arayı lar, dil, ideoloji gibi

kavramların sorgulandı ı bir araç olarak kar ımıza çıkar.

E er bir sorgulama varsa ve daha önce de belirlendi i üzere hiçbir söylemin ideolojiden ba ımsız olması mümkün de ilse, o zaman postmodernizm hangi amaçlara hizmet etmekte ve bir araç olarak kabul edilirse kimin elinde bulunmaktadır?

Bireyin kendine özgü algısı ile bu algısının toplumla olu turdu u/ olu turması beklenen bile ke bazen kendi iç çatı masını ta ır. Kapitalist bir ba lam içinde, Adorno'ya göre “*bireycilik (ve seçene e sahip olma / seçme özgürlü ü) taklidi*” demokratik idealler adına, uyarcalı ın maskesi olarak kitlelerin yönlendirilmesi sırasında “*bireyin akı kanla ması / sivila ması*” (1978:280) ile orantılıdır. nsan ba lamında ise, birey benzersiz ve özgürdür, ama aynı zamanda genel insani özü ve do asını ta ır. Postmodernizm, bu dü ünneyi merkezsizle tirme i levi ile özde tir ve “*öznellik*”, “*bireylik*”, “*özzerklik*” gibi kapitalist sayılabilecek dü üncelerin sorgulanmasına yol açar. Ancak, pek çok yerde oldu u gibi, postmodernizm özenin konumu, nesnellik- öznellik, toplumsallık-bireysellik konularında da temsiliyet ve gelenekleri bir taraftan sorgulamakta ve aynı zamanda da onları i lemektedir.

Postmodern kuramın savunucuları kendi içlerinde yıkmaya çalı tıkları dü ünceleri, kavramları ve alı kanlıkları hangi yöntemle yerlerinden edebilecektir? Merkezsizlik ortamında merkezi gerçekten de bo bırakabilecekler midir? Merkezsizli in orta yerinde kuramcılarının koydukları bir merkez gerçekten de yok mudur? Foucault için *Güç*, Derrida için *yazma*, Marxism için *sınıf* ne ise *merkezsizlik* de bir tür ideoloji de il midir? Bu kuramların tümünün yıkmaya çalı tıkları merkeze, geçersiz kıldıkları de erleri çöpe atarak kendi de erlerini, merkezlerini ve çöplerini yerle tirdiklerini söylemek bizce yanlı olmayacaktır; “*Toplumsal göstergelime göre, ideoloji toplumsal grupların tam olu turulmama de er dizgeleri olarak tanımlanır. De er dizgeleri göstergenin içeri iyle, maddesellik de göstergenin anlatımında kar ılıklı bulur*” (Gottdiener, 2005:50). Bu yüzden *de ersizle tirme, merkezsizle tirme, öznesizle tirme, geçersizle tirme, yıkma, parçalama* gibi yöntemler kullanan postmodernizm göstergesiz ya da ideolojisiz de ildir; “*Postmodernizm, politikanın her iki tarafına da bir darbe indirir. Bu darbeye kar ı kendini korumak zorunda oldu undan her iki taraf da kendi varsayımlarıyla çeli kiye dü meye zorlanır*” (Lucy, 2003:219). Postmodernizm sa -sol, dindar-laik, Batı-Do u, milliyetçi-ayrılıkçı, liberal-muhafazakar gibi pek çok çift taraflı ideolojik söylemin geçersizle mesini sa lar. Merkezsiz, öznesiz, parçalı, yıkık dökük bir kültürel ve sosyal portre olarak tam da bu siyaset üzerine ideolojisini oturtur. Merkezsizlik bir tür merkeze dönü ür. Öznellik kutsanır ve genel olan her ey reddedilir. Yerellik önem kazanır ve ulusal olan atılır. Farklılık merkeze alınır ve aynı olan imkansız ve sahte olarak görülür. Tüm bunlar postmodern merkezsizli in merkezine oturtulan de erlerdir.

Ancak postmodern olan, belki de tüm nesnellik iddialarına kar ın, sorgulamayı ba latması, genel geçer, yerle ik, kabullenilmi modernist ö elerin geçersiz kılınması bakımından merkezsiz gibi görünür. Lucy'e göre, “*Sanat hiçbir sınır kabul etmez, çünkü hiçbir kural tanımaz. Sanat her zaman tamamen farklı olanın artık sanat olarak yorumlanaca ı yeni kurallar bulmak üzere çalı ır*”

(2003:113). O kadar geni bir sorgulama alanına hitap eder ki merkezde aynı anda pek çok şey bulunur. Merkezde çok şeyin bulunması ise aynı zamanda boşluğun da göstergesidir, tıpkı çok kimlikli olan birinin kimliksiz olması gibi. Lucy'nin de belirttiği gibi, “*manadan yoksun ve kendinden geçmi “postmodern” özne, bir kimlik olu turmak için ne bilincine (yani Descartes’a) ne de do rulamaya (yani Coleridge’e) güvenebilir, çünkü simulacrum’un toparlayıcı, göstergenin içini oyucu, farklılıkları yok edici rejiminin altında, kimlik gibi kesin hiçbir şey olası değildir*” (2003:89). Bu açıdan postmodernizm, kimliğin olu turan genel kanıların, ortak değerlerin hepsini çürütmeye yönelir. Ancak, kimliğin tümel tanımı ve genel, ortak paydalar üzerinden kendini tanımlamasının yerine, yerel veya marjinal kimlikleri öne çıkarır. Böylece, postmodernizm kendi sorgulamasının ve yıkımının da hazırlayıcısı bir kavrama dönüşür, çünkü onun için sorgulanamayacak şey yoktur, her şey herkese uygulanamaz ve hatta “her” aynı zamanda “hiç”tir ve her ikisi birbirini yaratmaz, tersine yok eder.

Postmodernizm hem üst hem de kitlesel kültürü aynı anda hem me rula tırır hem de yıkar. Bu çift taraflı i levsellik, ele tiren ile ele tirdiği nesne arasındaki bağı olu turan ana unsurdur. Postmodern söylemin içinde ironinin i levi de bu çift taraflılığın dengede tutulmasıdır. Hem okuyucu hem yazar yoluyla, sanat kendi kültürünü me rula tırır ve kendisine açık olan ele tirel alanlarda tüketime, hıza ve görselliğe dayanan küreselle me ideolojisini yaratır. Bu ideoloji, insanların her türlü ideolojiden ve eylemsellikten arındırılmasıdır. İhab Hassan’ın belirttiği gibi, postmodernizm “*film, tiyatro, dans, müzik, resim ve mimaride, edebiyat ve ele tiride, felsefe, din bilimleri ve psikanalizde, çe itli kültürel ya am tarzlarında e ilimin*” (1987: xi) bir emsiyesi haline gelir. Her şeyi kucaklar ve her şeyi e itler gibi görünürken, hiçbir de erin, kavramın ya da olgunun di erinden daha üstün olmasına imkan tanımaz. te bu de er e itlenmesi her şeyin, herkesin, her davranışın ve dü üncenin en az di erleri kadar önemli olmasını sa ladığı için, genel geçer hiçbir kural kalmaz ve insanlar topluluk olu turmak adına kimlik sorunu ile u ra mak zorunda kalırlar.

Yeni ideolojinin yarattığı ya am tarzı ve e ilimler, eskiye dayanan ya am biçimlerinin de i tirilmesini gerektirir. Öncül olanların kırılması ve geçersizle tirilmesi, yeni tüketim toplumunun in asına imkan tanır. Postmodern görüşü , bu amaçla pek çok yıkım aracı geli tirmi tir. Postmodern “*ironi*” postmodern ya am biçiminin kurulmasında ve geçmi de erlerin geçersizle tirilmesinde çok önemli bir yer tutar. Eagleton ironinin modernizmi önemsizle tirdiği ve kiçe dönüşü rdü ünü dü ünürken, İhab Hassan postmodern ironinin belirsizlikler üzerine in a edilmesinin “*kültürel temellerin anlamsızlı mını*” ortaya serdi ini ve “*Batı dünyasında kodları, putları, süreçleri ve inançları rahatsız eden / yeniden kuran çok geni bir arzunun var oldu unu*” (1987: xvi) söyler.

Pek çok fikir ayrılıklarına kar ın, postmodernizmin bazı nitelikleri üzerinde fikir birli i de mevcuttur. roni di nde, parodi ve kendini-kurma gibi kavramlar bunların arasındadır. Ama bu kavramların ayrıldı ı nokta belki de u sorularda yatar: Kültürde anlam nasıl üretilir? Kendimizi ve kültürümüzü tanıdı mız anlamlandırma ve temsiliyet sistemleri nelerdir? Bu sorular edebi türler,

alanlar, söylemler arasındaki ili ki, yüksek ve kitlesel kültür arasındaki farklılıklar ve kuram ile uygulama arasındaki çeli kiler ile do rudan ilgilidir. Kuram ile uygulama arasında mutlak bir ili ki olması gereklidir. Yazarın kendi eserleri hakkında söyledi i ile eserin kendini aç ı a vurması arasındaki ili ki postmodern söylem açısından önemlidir. Postmodern yazar artık modernist yazarın tersine suskun, sessiz, yabancıla mı bir yaratıcı konumunda de ildir. Kendi eserini yaratıp bir kö eye çekilmez, eserin sürekli yaratımı için okuyucuya göndermeler yaparak, ona yeni alanlar, yeni ufuklar kazandırır, eseri hakkında ilk olarak süreçten ba layarak yorumlar yapar ve kendini do rudan eserin ki ileri arasında sayar. Bir yandan kurgu ile gerçekli in ba mını sa lamla tırırken di er yandan kurgusal olmanın altını çizerek, ama sonuçta postmodern eser de yazar da kurgunun gerçekli i olu turmasının sadece aktörleridir.

Harvey (2012:59), postmodern ile modern ö eleri ematik biçimde gösterir;

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Simgencilik	Parafizik/Dadacılık
Form (Birle tirici, Kapalı)	Antiform (Ayırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerar i	Anar i
Hakimiyet/Logos	Tükenme/sessizlik
Sanat nesnesi/Bitmi yapıt	Süreç/performans/happening
Mesafe	Katılım
Yaratma/bütünselle tirme/sentez	Yaratmayı imha/yapıbozum/antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme	Da ılma
Tür/sınır	Metin/metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecazı mürsel
Seçme	Bile im
Kök/derinlik	Rizom/yüzey
Yorum/okuma	Yoruma kar ı/yanlı okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunaklı (okuyucuvary)	Yazılabilir (yazarvary)
Anlatı/büyük tarih	Anlatı kar ıtı/küçük tarih
Ana kod	diyolekt (ki isel dil)
Belirti	Arzu

Tür	Mütasyona u ramı
Tenasül uzuvları/fallik	Çok-biçimli/androjin
Paranoya	izofreni
Köken/neden	Fark-fark/iz
Tanrı Baba	Ruhülkudüs
Metafizik	roni
Belirlenmi lik	Belirsizlik
A kılık	çkinlik

Postmodern kurgu kültür, bilgi, sanat ve hem kamusal hem de özel alandaki davranı larımıza, dü üncelerimize ve e ilimlerimize sinmi olan siyasi bakı açılarının yeniden de erlendirilmesinin zeminini sa lar. Kültürel üretim canlı tutulan (tutulmaya çalı ılan) sosyal bir ba lam ve ideoloji içinde gerçeikle tirilir. Aynı ekilde, “erkek”, “kadın”, “ırk”, “etnisite”, cinsiyet kavramları gibi olgular da kültür ö eleri olarak dil, sosyal ba lam ve ideoloji üçgeninde üretilen ve postmodernizm tarafından sorgulanarak yeniden tanımlanması yapılan ö retilerdir. Postmodernizmin ilk i levi bu kavramları atıp yerlerine ba kalarını sokmak, onları yeniden in a etmek ya da düzeltmek de il, bunların arka planını göstererek onların sahip oldukları etiketleri üzerlerinden sökmektir.

2. POSTMODERN TE, POSTMODERN ZM VE MODERN ZM

"Postmodernite", Derrida'nın Batı metafiziğini çürütmeye çalışması, Foucault'nun söylem, bilgi ve iktidar kavramlarına ilişkin incelemeleri ve Lyotard'ın özgürlük ve mekânla ilgili üst anlatılarını sorgulamaları ile ilgili kuramsal tartışmalar çevresinde şekillenmiştir; "Üst-anlatıları (yani Marx ya da Freud tarafından kullanılan geniş yorumlayıcı emaları) "bütüncül" oldukları için mahkum eden yazarlar, "iktidar-söylem" olumlarının (Foucault) ya da "dil oyunları"nın (Lyotard) çözümlenmesi" (Harvey, 2012:60). Genel olarak, bütün bu sorgulama ve tanımlama çabaları söylem üzerinde yoğunlaşarak dil, kültür ve temsiliyete ait dizgelerin insan ürünü olduklarını ve üpheyle alımlanmaları gereği üzerinde dururlar.

Postmodernite ile ilgili tartışmalar Habermas (1983) ile Lyotard (1979) arasında modernite eksenli olarak başlamış görünmektedir. Her ikisi de modernitenin bütünlük ve evrensellik ya da Lyotard'ın "üst anlatılar" (1979) diye adlandırdığı kavramlardan ayrı değerlendirilemeyeceğini düşünür. Habermas, moderniteyi bir proje şeklinde görür ve Aydınlanma usçuluğunda başlamış ortaya çıkıp geliştirmiş ama henüz tamamlanmadığını iddia ederken, Lyotard modernitenin tarih ile kirlendiğini ve bu yüzden de sonucunun Nazi kamplarına yol açtığını ve bilgi ile ilgili tüm kavramların etikçisi kapitalist öretilelerle mekânlaştırılarak çarpıtıldığını düşünür. Bu yüzden, Lyotard'a göre postmodernite hiçbir büyük, genellemeci anlatıları kapsamaz, bunun yerine evrensel bir değer yaratma ya da mekânlaştırma peşinde olmayan çoklu irili ufaklı anlatılardan oluşur.

Habermas'ın "radikalleşmiş modernite farkındalığı" (1983:4) kendini tarihten bağımsız kılabilmesi ve bu doğrultuda pek çok yeniliği yaratabilme potansiyeline sahiptir. Jameson ise, kültürel ve ekonomik açıdan üst anlatıların yerine Marksist söylemle ekonomiye dayanan dönemleri öne çıkarır ve "Pazar kapitalizminin gerçekçiliği, tekelci kapitalizmin modernizmi ve bu yüzden de çok uluslu kapitalizmin ise postmodernizmi doğurdu" (1984a:78) iddia eder. Jameson'un çözümlemesinde postmoderniteden postmodernizme geçiş sürekli ve bilinçli olarak sunulur. Postmodernizm "geçmiş kapitalizmin kültürel mantığı" (1984a:85) olarak tanımlanır ve bu kültürün postmodern sosyo-ekonomik etkileri sınırlaştırıp yoğunlaşmıştır iddia edilir. Daha sonraki çalışmalarında ise postmodernizmi "bir takım estetik ve kültürel özellikler ve süreçler" (1986-7: 38-9) olarak tanımlar.

Tanımlardaki çözümlük içinde, modernizm ile postmodernizm arasında bazı karışıklıklar olduğu gözle çarpılmaktadır. Bu karışıklıklar sosyo-ekonomik dizgeler, sanatçının estetik ve ahlaki konumu, bilgi ve iktidar ilişkisi, sanatta anlamın nasıl oluşturulduğu ve sanatın okuyucu / dinleyici / izleyici tarafından nasıl anlaşılması gerektiği gibi konularda ortaya çıkar. Kitle kültür bakımında da modernizm ile postmodernizm karşı karşıya gelmiştir. Marksistler postmodernizmi yüksek sanat ile kitle kültürünü birbirinin içine karıştırdığını (ve bu yüzden proleter kültürü sıradanlaştırdığını) için eleştirirler. Huyssen "modernizmin kendini kitle kültüründen ayırarak tanımladığını ve bu kültürü çevreleyen tüketim kültüründen uzak durmaya çalıştığını ama bu yüzden de sanatın özerkliği ve seçkincilik gibi özel

estetik algılara dayandı mı” (1986:x) iddia eder. Belki de yüksek ve popüler kültür biçimleri arasındaki ilişkinin sorgulamasına zemin hazırlayan etken modernizmin içinden çıkan yenilik arayışlarıdır.

Yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayrım tümüyle ortadan kalkmış mıdır? Bunun yanıtını vermek pek zor gözükse de, Foster’ın söylediği gibi *“hala etnik, yerel, ya da popüler biçimleri altkültür / yankültür olarak görme e ilimi var”* (1985:25). Pek çok postmodern yazının türünde *“tümüyle modernist olanlar”, “tümüyle postmodernist olanlar”, “özünde modernist ama içinde kısmen postmodern ögeler taşıyanlar”* ve *“özünde postmodern olup içinde modernist ögeler taşıyanlar”* şeklinde farklı e ilimler görülebilmektedir. Bu da bir bakıma postmodernizmin kavram olarak çoklu yapısının içine çok çeşitli öncül biçimin, içeriğinin ve bakış açılarının girmesine imkan tanımasının sonucudur.

Postmodernizm, *“derin üphecilik”, “görecelik”, “mantığı reddetme”* ve *“siyasi ve ekonomik iktidarı yerle tirmek ve sürdürmek”* gibi özelliklere sahiptir. Batının felsefi düşüncelerine, değerlerine, tarih algısına ve elitist dünya görüşüne karşı çıkarak, 16. Yüzyılda başlayan bilimsel gelişmelerden 20. Yüzyılın ortalarına kadar süren aydınlanma felsefesi ve ehliliği olan tüm kavramların sorgulamasına denk düşer. Aydınlanma felsefesinin kabul ettiği ve postmodernizmin karşı çıkıp dehlime, dönüşüme ulaştırılan ilkeler şu şekilde özetlenebilir;

1. Hayatta nesnel olarak bir gerçeklik vardır ve bu gerçeklik varlığını ve özelliklerini insanlardan, fikirlerinden, toplumlarından, sosyal uygulamalarından ve sorgulamalarından bağımsız bir şekilde sürdürür. Postmodernistler bu gerçeklik algısını reddeder. Onlara göre bu gerçeklik kavramsal bir kurgu olarak bilimsel uygulama ve dilin yarattığı algı bozulmasıdır. Gerçeklik konusunda, Lucy, postmodern insanın yüzüne haykırır gibidir: *“Hakikat ve dehlere dair tüm o lafları; kaçık iktidar manyakları ve onların safdilliklerini akları tarafından idare edilen, maksatlı biçimde seçici olan bir tarih açıklaması tarafından sürekli kılınan dehlere bütün yabancıla tırıcı yalanlara dair duydu unuz her şeyi unutabilirsiniz”* (2003:14). Aynı şekilde, dil, tarihçilerin geçmi olayları kurgulaması ve sosyal alanda insanların sosyal kurumları, yapıları ve uygulamaları tanımlamak için kullandığı yanılsamalar yaratan bir araç olarak görülür.
2. Bilimcilerin ve tarihçilerin tanımlayıcı ve açıklayıcı ifadeleri ilke olarak doğru ya da yanlış olabilir. Modernistler gibi düşündükümüzde; *“eğer doğru biçimde resmeder ve temsil edebilirsek dünyayı kontrol altına alabilir ve akılcı biçimde düzenleyebiliriz. Ama bu bir tek doğru temsil tarzı oldu unu varsayıyordu; bütün bilimsel ve matematik çabalar da buna erişmek içindi”* (Harvey, 2012:42). Bu bakımdan postmodern düşünce tarafından reddedilir ve nesnel olarak bir gerçeklik gibi doğru diye bir şeyin olmayacağı ileri sürülür.
3. Mantık ve akıl kullanımını yoluyla, bu iki kavramın da üretimlerini sağlamak için özelleştirilmiş araçların sunduğu imkanlarla, insanların kendilerini ve içinde yaşadıkları toplumu daha iyiye dönüştürme olasılıkları her zaman vardır. Bu tür bir dönüşüm iyiye doğru yöneleceklerinden

gelecekte kurulması dü ünülen toplumlar daha insancıl, daha aydın ve daha müreffeh olacaktır. Her bir ideolojiye ba lı olarak sanat da yeni toplum kurmanın aracı haline getirildi; *“Modernizmin bir kanadı, politik ba lı ı temel alan sanatın hakimiyetine girdi. Gerçeküstücülük, yapımcılık (konstruktivizm), sosyalist gerçekçilik, her biri proletaryayı kendi yöntemleriyle efsanele tirmeyi hedefliyordu”* (Harvey, 2012:48). Öte yandan, postmodernistler insanın daha iyiye do ru ilerleme aracı olarak aydınlanma dü ünncesinin mantı a ve akla bu kadar önem vermesini saçma bulurlar. Pek ço u bilimsel ve teknolojik bilgiye yönelik denetimsiz veya kötü niyetli bir yakla ımın II. Dünya sava ındaki gibi teknolojinin yıkıcı gücü ile kitlesel düzeyde insan katliamlarına yol açaca ını iddia ederler. Bazılarına göre ise akıl ve mantık ile birle en bilim ve teknolojinin kendi içinde baskıcı ve yıkıcı oldu unu ve 20. yüzyılda bu baskı ve yıkım örneklerinin kötü insanlar tarafından uygulandı ını söyler. Harvey’e göre, *“Teknik-bürokratik ve makine rasyonalitesinin en a ırı biçimlerinde cisimle mi olan en son bilimsel mühendislik uygulamalarını, Ari ırk üstünlü ü ve Anavatan’ın kan ve topra ı efsanesiyle birle tirmenin mümkün oldu u görüldü. Zehir saçan bir “gerici modernizm” i te Nazi Almanyası’nda tam da bu yoldan ba arıya ula tı”* (2012:48). Postmodernistler, modernistlerin kutsadı ı akıl, bilim ve ilerleme dü ünçelerini, dünyada özellikle dünya sava larında ya anan yıkımlar ve kısımlardan sorumlu tutar ve onları yıkmaya çalı ır.

4. Mantık ve akıl evrensel geçerlili e sahiptir ve onların kuralları her dü ünüre ve her bilgi alanına aynı ekilde uygulanabilir. Postmodernistler ise, her bir bireyin farklı bir algı ve deneyim dünyasına sahip oldu undan, özellikle sosyal alanlarda, herkesi kapsayan, tümel, genel geçer ya da evrensel ilkelerin ve açıklamaların olamayaca ını savunur. Bernstein’e göre, *“Weber, Aydınlanma dü ünürlerinin umut ve beklentilerinin acı ve ironik bir yanılısına oldu unu ileri sürüyordu. Bu dü ünürler, bilimin ilerlemesi, akılcılık ve evrensel insan özgürlü ü arasında güçlü bir zorunlu ba ıntı görüyorlardı. Ancak, maskesi çekilip alındı ında ve do ru anla ıldı ında, Aydınlanmanın mirası (...) amaçlı-araççı akılcılı ın zaferi olarak ortaya çıkıyordu. Bu tür akılcılık, ekonomik yapıları, hukuku, bürokratik yönetimi, hatta sanatı kapsar biçimde, bütün toplumsal ve kültürel hayatı etkiler ve zehirler. Bu tür akılcılı ın ilerlemesi evrensel özgürlü ün somut olarak gerçekle mesine de il, içinden kaçılması olanaksız olan bir “demir kafes”in, bürokratik akılcılı ın bir kafesinin yaratılmasına yol açar”* (Harvey, 2012:28). Postmodernistler akıl ve mantı ın sadece kavramsal kurgular oldu unu ve bu yüzden kullanıldıkları dizgeler içinde geçerli olabileceklerini, aynı kabul edilmeyeceklerini ve evrenselli in de il, bireysel algı farklılıklarının önemli oldu unu savlar.
5. İnsan bir do aya sahiptir ve insan do ası sonradan ö renilmeyen, ya da sosyal süreç içinde insanda ortaya çıkamayan, tersine do u tan mevcut yeteneklerden, e ilimlerden ve yapılardan

olu ur. Postmodern dü üncede ise insan do ası ve psikolojisinin neredeyse tüm yönleri ile sosyal olu umun bir eseri oldu u dü ünülür.

6. Dil gerçekli e kar ılıklı dü er ve onu dilden ba ımsız bir olgu olarak sunar. Postmodernistlere göre dil do anın bir aynası de ildir. Dil kendine-içkin ve kendine denktir, yani bir sözcü ün anlamı dura an ya da zihinde her an yeni ekilde beliren bir gerçeklik de il, di er pek çok sözcükle ili kisi ve durumları içinde her an yenilenen, de i en ve kıyaslarla yeni anlamlar üretebilen bir yapıdır. Lucy'e göre, "*hem makro hem de mikro düzlemlerde "edebiyat", (genelde ve özelde) dura an bir yapı sayılamaz*" (2003:163). Bu ba lamda anlamlar di er anlamların i levlerine dönü erek hiçbir zaman konu macı / dinleyici açısından var olamaz ve sürekli de i erek ki iye özgü olgulara dönü ürler. Sözcüklerin kendine-içkin yapıları söylemlerin önemini ortaya koyar. Her toplumun ve gelene in farklı söylemleri bulunur ve bu söylemler sosyal uygulamalarda kendini var ederek, o toplumun ve gelene in kavramsal çerçevesine ekil verir. Bu söylemler hem ahlaki, ideolojik hem de sosyal, kültürel ve ekonomik pek çok uygulamadan esinlenerek olu tu u gibi, aynı ekilde zaman içinde bu tür ideolojik, sosyal, kavramsal olu umlara da zemin hazırlar.
7. İnsanlar kendi do al gerçeklikleri ile ilgili bilgi sahibi olabilir. Bu bilgi kanıtlar ve bilimsel ilkelerle do rulanabilir ya da sezgisel olarak ve gözlemlerle kesin olarak elde edilebilir. Habermas'ın (1983:9) belirtti i gibi, bazı yazarlar, "*sanat ve bilimin, yalnızca do anın denetlenmesi yönünde de il, dünyanın ve insanın benli inin anla ılması, ahlaki bakımdan ilerleme, kurumların adil hale gelmesi, hatta insanların mutlulu u yönünde olumlu etkiler yarataca ı türünden abartılı beklentilere" saplanmı lardı*" (Harvey, 2012:26). Bu deneyci bilimselli in kesinli ini postmodern dü ünce kesin olarak dı lar ve bilginin, dı dünya ya da insanın kendisi ile ilgili olsa da, kesin olarak bilinemeyece ini ve beklenmedik pek çok tepkinin, davranı ın ortaya çıkabilece ini savunur.
8. İke olarak, herhangi bir bilgi alanında do al ya da sosyal dünyayı açıklamak için kullanılabilecek genel kuramlar üretilebilir. Üstelik tarihsel ya da bilimsel ara tırmanın temel hedeflerinden bir tanesi de bü türden genel, açıklayıcı bir kuram geli tirmektir. Harvey'e göre, "*Do a üzerinde bilimsel hakimiyet, kaynakların kıtlı ndan, yoksulluktan ve do al afetin rasgele darbelerinden kurtulu u vaat ediyordu. Rasyonel toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve rasyonel dü ünce tarzlarının geli mesi, efsanenin, dinin, bo inancın akıldılı ı ndan, iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insan do amızın karanlık yanından kurtulu u vaat ediyordu*" (2012:25). Postmodern dü üncede ise, bu tür kuramsalla tırma ve açıklama giri imleri tümel yasalar koymayı hedefledi inden, dü üncenin tümellenmesi ve tektiple tirilmesine, insanın biyolojik, tarihi ve sosyal geli iminin büyük anlatılara dayandırılmasına neden oldu u ileri sürülür. Bu anlatılar ve genelleme e ilimleri içerik olarak do ru de ildirler. Üstelik di er bakı açılı ve söylemlere kar ı dayatmacı davranmakta, bu farklılıkları baskılamakta, sıra dı ı ilan etmekte ve onları sessizle mektedir. Bunun sonucu da

ço ulculuk temelinde iktidarı elinde tutan güçlerin her türlü muhalif olana karşı diktatörlü üne dönü mektedir.

Postmodernistler gerçekli in nesnel bir yanı olabilece i dü ünmesine karşı çıkarlar. Gerçekli in do ru ya da yanlış olabilece i ekindeki ifadeleri, bu tür ifadelerle ilgili nesnel bilgi olarak bir kıstasın var oldu unu, insanların bir eylemleri kesin olarak bilebilece ini ya da nesnel, kesin ahlaki de erlerin varlı nı kabul etmezler. Bu de erlerin iktidarı elinde bulunduranlar tarafından bir tahakküm aracı olarak kullanıldı nı dü ünürler; *“Bu yüzden hükmetmeye yönelik her giri im, kültürel “yazgı” , bireysel “kimlik” ve ilk “hakikat”e dair yanlış dü ünceleri sürdürmeyi amaçlayan bir yalan olarak görülmelidir”* (Lucy, 2003:294). Gerçeklikler, bilgiler ya da de erler sadece söylemlerle olu turulmu tur ve bu yüzden söylemlerin de i mesiyile bunlar da de i mek zorundadır. Modern bilimlerin sahip oldu u söylemin, popüler kültür ö esi olarak da kabul edilen di er de erlendirme kıstaslarından ve bakı açılardan daha fazla gerçeklik sunmadı ı dü ünülür. Postmodernizmin bu kadar derinlemesine irdeledi i görecelik, farklı türden söylemlerin yapısını ve i levlerini yeniden dü ünmeyi zorunlu kılar. E er postmodernistlerin gerçeklik, bilgi ve de erin söyleme göre de i ti i iddiası do ru ise, aydınlanmanın kurulu söylemleri ancak di er farklı söylemler kadar önemli ya da do ru olabilir.

Aydınlanmaya özgü bu söylemler ilk olarak nasıl kurulmu tur? E er nesnel gerçekli i açıklamasına göre bir söylemi de erlendirmek imkansızsa, bu kurulu söylemler modern ça ın yaygın dü ünçe akımlarına nasıl dönü ebildiler? Neden bu söylemler de er görüp geli irken, farklı de er ve söylemler bu denli geni kapsamlara ula amadı?

Postmodern dü ünçe bu sorulara u ekilde yanıt verir; herhangi bir toplumdaki yaygın söylemler genel anlamda baskın ya da seçkin grupların çıkarlarını ve de erlerini yansıtır. Devletin kurulmasıyla birlikte, hakim sınıfların üretim araçlarıyla olan ba lantısı söylemin sanatçılar ve siyasetçiler eliyle ekillendirilmesine uygun olarak i lenmeye ba lanır. taat, görev, sorumluluklar, cezalar ve buna benzer kavramlar yasal düzenin kurulmasıyla birlikte tanımlanır ve toplumun farklı kesimleri bu türden algıya yönlendirilir. Din, hukuk, e itim ve sanat bu türden söylemin kurulması ve yaygınla tırılması için kullanılan mekanizmalara dönü türülür. Kutsal kitap metinleri de toplumsal, yasal ve normatif davranı ların yerle mesi için kullanılır. Örne in dinsel referanslara dayanan bir yönetim biçiminde cennet, cehennem, ceza, ödül gibi kavramlar öne çıkarılır. Ataerki toplumlarda güç, erdem, namus, aile, bekaret türü kavramlar toplumun hafızasına kazınarak cinsiyet rolleri belirlenir. Ba ka bir örnekte ise burjuva de erleri i lenerek adalet, e itlik, serbest giri im, özgürlük, birey, benzemezlik türünde bir söylem i lenir. Fransız filozof Michel Foucault ve takipçileri herhangi bir dönemdeki bilginin ve do runun karma ık ekillerde iktidarla ilgili olgularla etkilendi ini iddia ederler. Postmodern dü ünçe de iktidar ile söylem arasındaki ili kiyi irdedeleyerek kurulu dü üncelerin sahteli ini vurgular ve tüm do ruların birer kurmacaya denk dü tü ünü iddia eder.

Postmodernistler, aydınlanmaya özgü kurulu söylemlerin çeli kili ve gerçe i yansıtmaktan uzak olmaları nedeniyle de i tirilebilece ine ve hatta iktidar sahiplerinin çıkarlarını ve de erlerini korudukları için de i tirilmeleri gerekti ine inanırlar. Bradbury'e (1977) göre, “modernizm, gelecekçilik ile nihilizmin, devrimcilikle muhafazakarlı ın, do alcılıkla simgeci in, romantizmle klasisizmin ola anüstü bir bile imiydi. Teknolojik bir ça ın hem kutlanmasıydı, hem mahkum edilmesi; eski kültür düzenlerinin sona ermi oldu u inancının kabulüydü, ama aynı zamanda bu korku kar ısında derin bir umutsuzlanmaydı; yeni biçimlerin tarihselcilikten ve dönemin basınçlarından kaçt lar oldu u yolunda inançlar ile bu biçimlerin tam da bu olguların ya ayan birer ifadesi oldu u yolundaki inançların bir kar ı imiydi” (Harvey, 2012:38). Postmodernistler kuramsal konumlarını benzersiz ekilde gerçekçi ve demokratik sayarlar ve bunun için seçkin grupların bakı açıları ve çıkarları kar ısında aydınlanmanın kurulu söylemlerini ve de erlerinin adaletsizli ini ortaya çıkardıklarını iddia ederler. Harvey'e göre, “fikirleri, 60'lı yıllarda fı kıran çe itli toplumsal hareketlere (feministler, e cinseller, etnik ve dinsel gruplar, bölgesel özerklik savunucuları vb.) oldu u kadar, komünizm uygulamalarından ve komünist partilerin politikasından dü kırıklı ina u ramı olanlara da çekici geliyordu” (2012:62). 1980 ve 90'larda çe itli etnik, kültürel, ırksal ve dini grupların savunucuları, modern olanın bu türden postmodern ele tirisine dört elle sarılarak farklı kesimler ekinde varlıklarının sürdürülmesinin tek yolu olarak bu söylemin ı ı ında yürümeye ba ladılar. “Bütün grupların kendi adlarıyla, kendi sesleriyle konu ma ve bu sesi sahici ve me ru kabul ettirme hakkına sahip oldu u fikri, postmodernizmin ço ulcu tavrı açısından temel bir noktadır” (Harvey, 2012:64). Postmodernizm, bu do rultuda, kimlik siyasetinin yeni akımı haline gelmeye ba lamı tır.

Modernizm ileriye do ru giden bir e ilimin ifadesidir. Gelece e yönelik yapılan yatırımların insanı daha do ru, daha iyi, daha güzel bir dünya ile bulu turaca ı iddiasını ta ıı maktaydı. Bu gelecek tasarımı do rultusunda ö retti i kavramlar “aydınlanma”, “kültürel devrim”, “akıl”, “mantık”, “deneycilik”, “bilimsellik”, “ahlaklılık”, “toplumculuk” gibi de erlerdi. Modernizmin bu de erleri ne kadar gerçekle tirdi i ya da gerçeikle tirebilece i ayrı bir tartı ma konusu, ama postmodern ça da bu de erlerin neredeyse hiçbirinin itibar görmedi ini, en azından bireyselle tirildi ini ve bu yüzden ortak bir gelecek kurgusu olu turma potansiyellerinin ortadan kalktı mı söyleyebiliriz. Harvey u tespitte bulunur; “ lerleme fikrinden sakınan postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi ya malama ve orada ne bulabilirse onu imdinin bir boyutu gibi massetme konusunda inanılmaz bir yetenek geli tirir” (2012:71). Küçük çekirdek bir yapının büyük yapıyı yansıttı mı savunan modernizmin tersine, postmodernizm, çekirdek yapının üstünde büyük bir yapı olmadı ı göstermeye ve her birimin kendini ifade etti ini, ba kalarıyla benze medi ini anlatmaya çalı ır.

Modernizmin insana sundu u yönelim, belirli bir merkezi, kıstası ön görmekteydi. Oysa postmodernizmde böylesi bir merkez ve kıstas yoktur. leri oldu u kadar geri, sa oldu u kadar sol, yukarı oldu u kadar a a ı da vardır. Zaman ve mekan kavramları da belirli bir noktaya göre

tanımlanmaz; “Zamansallı ın yitirilmesinin ve anlık etki arayışının öteki yüzü, buna paralel olarak derinli ın yitirilmesidir. Jameson, ça da kültürel üretimin büyük bölümünün “derinliksizli i”ni, görünüm, yüzeyler ve zamana hiçbir dayanıklılı ı olmayan anlık etkiler konusundaki saplantılarını ısrarla vurgulamı tır” (Harvey, 2012:74). Her şeyin referans noktası sadece kendisidir ve her şey en az di erleri kadar do ru, iyi ve güzeldir. Normlara göre de erlendirilmeyen bir gerçeklik, tüm gerçekliklerin yıkımını getirir. Kime göre, neye göre, hangi zamana göre gibi sorular, hem göreceli bakı açısını getirmekte, hem de kıstasları yerle bir etmektedir. Ortak bir bakı açısının veya de erlerinin üretimini (hatta olasılı ını) imkansız gören postmodern anlayış zamana ve mekana dayalı dizgeleri geçersiz kılar.

Postmodern algıda hiçbir şeyin dura an olma olasılı ı bulunmaz. Ancak bu hareketlilik, modern dü üncedeki gibi ileriye do ru de il, her yönedir, planlı de il geli igüzel, toplu de il da ınıktır. Bu yüzden bu hareketin nereye do ru gidece ini kestirmek, sonuçlarını belirlemek, ne zaman duraca ını ya da yön de i tirece ini anlamak imkansızdır. Zamansal merkezsizlik dü üncesi, olguları geçmi e göre tanımlamayı da ortadan kaldırdı ndan, zaman dilimleri arasındaki uyum da parçalanır ve hem mekan hem de zaman algısı bir düzenin, ortaklı ın ve genellenmenin varlı ını ihtimal dı ı bırakır. Kendilerini belirli bir tarihsellik, zaman kıstası, mekan aidiyeti ya da kavramlarla ifade etmeye alı ık olan topluluklar için yönsüzlük da ılma ve parçalanma anlamına gelir. Bu yüzden, “özel topluluklar içinde, gelenekten ayrılmayı ya destekleyen ya da zorunlu kılan herhangi yeni bir uygulamaya, icada ya da harekete kar ı büyük bir direni gösterme e ilimi ortaya çıkıyor” (Lucy, 2003:75). leride mi geride mi oldu unu bilemeyen insanların olu turdu u bir topluluk vardır. Bu yüzden hangi davranışın, eylemin, sözün, dü üncenin de “ilerici”, “iyi” ya da “insancıl” hangilerinin “gerici”, “kötü” ya da “insanlık dı i” oldu u konusunda söylenebilecek her türlü söz kar ıtıyla her an kar ıla abilir.

Sanatsal üretim alanındaki bu de i ken devingenlik, sadece bakı açılarında, sanatsal üretim türlerinde de il, sanatın içeri inde ve biçiminde de kendine denk bir alan bulur; “Postmodernizm, parçalanmanın ve köklü olarak farklı bir gelece i kurmak için stratejiler hazırlamak bir yana, bizi böyle bir gelece e kafamızda canlandırmaktan bile alakoyan bütün o istikarsızlıkların (buna dilin istikarsızlıkları da dahildir) te vik etti i izofrenik ko ullar üzerinde yo unla makla, bu olasılı ı tipik biçimde elimizden alır” (Harvey, 2012:70). Genel kurgulamanın yerine, romanda, öznel ve parçacı bir kurgulama yapılır, ancak modernist romanın tersine, bu küçük parçacıklar genel bir bütünlük olu turma i levini görmez. Bu yüzden, kurgu tek bir yöne do ru de il, her yöne, hatta bazen birbirine ters olacak ekilde ilerleyebilir. Okur açısından da bütünlü ün yerine, bu parçacıkların her birisinden kendi be enileri do rultusunda elde etti i eyler estetik de eri belirler. Anlatımdaki bu parçacılık ve okurun bu bireysel estetik be enileri, edebi metin hakkında genel estetik, sanatsal de erlendirmeleri geçersiz kılarak, her tür edebi metnin de erini kuramsal olarak e itler.

Sosyolojik açıdan bu postmodern anlatıya denk dü en bir çözümleme yapılabilir. İnsanlar, ortak hedefler pe inde topyekün bir sava ın içinde de ildir, bunun yerine herkesin kendini kendi adına

var etmeye çalı tı ı birçok muharebeden olu an bir sava ın varlı ından söz edilebilir. Kimsenin di eri için ya da ortak de erler u runa çabalaması, sava ması, adaleti sa laması beklenmez, tersine ortak bir safta sava ırken bile, çıkarlarına ters dü en bir durumda, bir anda yanında duran safda ına kar ı sava acak bir birey tipi bulunur. Genel amaçlar yerine artık öznel amaçlar belirleyicidir. Do ru ya da iyi diye nitelenen herhangi bir de erin pe ine takılan bir kahraman yoktur ve olsa bile bu erdemleri gerçeğe tirmesi için giri ece i sava ta kendini yalnız bulma olasılı ı yüksektir. Yine farklı metaforik bir anlatımla, her insan bir mayına dönü mü tür ve yürünen yolda ne zaman patlayacakları, ne zaman kime zarar verecekleri belirsizdir. Lucy'e göre, günümüz insanının ba kalarından kopması ve bencilleşmesi "*politik olarak ço altma ve yer de i tirme vasıtasıyla*" gerçeğe ir ve "*Topluluk, hiyerar ik bireyleri birle tiren organik bir ba de il, sürekli bir bireyselle meyi yıkma dinamosu*" (2003:295) olarak kar ımıza çıkar. Postmodernizmin insanlara her eyi sorgulatması, modernizmin ö retti i genel do ruların yerine bireysel do ruları koyması, sadece ortak bir kültürel, ulusal ya da toplumsal geleceğin asını imkansız kılmaz, aynı zamanda her eyin do ru ve her eyin e it derecede yanlı oldu unu anlatır. Harvey, postmodernistlerin içlerinde ta ıdı ı bu ironik durumu öyle anlatır; "*Kar ıla tıkları her önermeyi de yapıbozumuna u ratma ve me rulu unu ortadan kaldırma takıntısı içinde, sonunda kendi geçerlilik iddialarını, akla dayanan eylem için herhangi bir temel kalmayınca kadar mahkum ederler*" (2012:138). Genel do ruların yoklu u her bireyin kendine göre do ruları belirlemesini getirece inden, açık kalan, kuralsız, de i ken de erli, farklı inançlar ve ö retilere dayanan, adaletin her bireyin kendi do rularına göre belirlendi i bir ortam buluruz. Bu ortamın, birey temelinde sınırsız özgürlüklerin, demokrasinin ve her insanın kendini gerçeğe tirebilme olasılı ının yolunu açtı nı da söyleyebiliriz. Ancak birey düzeyinde hak ve özgürlük olarak kabul gören toplumculuk açısından parçalayıcı olabilir. Bu yüzden her eyin do ru oldu u bir yerde hiçbir do ru, sınırsız kimli in oldu u yerde hiçbir kimlik ya da sadece farklı bireylerin oldu u yerde bir toplum olamaz.

Modernist ö retilerin tek bir do ru, tek gerçek, tek gelecek gibi tektipli kavramları ve ö retilerinin kendini imha eden bir düzene i olu turdu unu söylemek yanlı de ildir. Ancak insanın do asına bu tek ve mutlak do rular ne kadar ters ise, toplum adını verdi imiz sosyal birimlerin bir arada ya amaları açısından da postmodernizmin bu ço ulcu (ço unlukçu de il) niteli inin de bir tür kaotik ortam yarattı nı söylemek yanlı olmayacaktır. Oktay'a göre, postmodern kültürün yarattı ı bu yeni durum tehlikelidir ve "*medyada, edebiyatta, görsel sanatlarda (resim, sinema, tiyatro) geli tirilen söylemleri açıklama ve anlama yetene ini gösteremedi imiz takdirde, disipline edilmekten, uyumlandırılmaktan, dahası razı olmaktan kurtulamayaca ımız açıktır*" (2000:8). Modernizmin gerçeğe tirmeyi vaat etti i, ütopyalarını anlattı ı geleceğin kurulmadı ı gözlemlenince, onun ö retilerinin tümünü inkara kalkı an postmodern bir ça onun yerini aldı. Modernizmin vaatleri aynı zamanda içinde bo uldu u dü gölüne dönü tü. Modernizmin bu türden umutları, sözleri ve kurguları sınanabilir de erlere dayandı ı için sonuçları yıkıcı oldu denilebilir. Pek çok azınlık, etnik topluluk, kadınlar, dini cemaatler ve marjinal kabul edilen kesimler, modernizmin yarattı ı olumsuz sonuçlardan

dolayı postmodernizmin sınırsız özgürlük ve kabul özelliğinden büyülendi; “*Farklılık, iletişim güçlüklerinin, çıkarların, kültürlerin, mahallerin ve benzerlerinin karmaşık ve gölge farklarının üzerinde durması dolayısıyla postmodernizm olumlu bir etki yaratıyor. Modernizmin (özellikle daha geç aşamada ortaya çıkan versiyonlarının) üst-dilleri, üst-teorileri, üst-anlatıları gerçekten de önemli farklılıkların üzerini örtme ve ilimini göstermekteydi ve önemli ayrımları ve ayrıntılara dikkat göstermiyordu. Postmodernizm ötekili değil, özellikle farklılıktan, cinsiyetten ve cinsellikten, ırk ve sınıftan, zamansal (duyarlılık kümelenmeleri) ve mekansal koşullarıyla yerleşim ve yerinden kopmalardan kaynaklanan sayısız biçimini teslim etmek bakımından özellikle önemli olmuştur*” (Harvey, 2012:134). Ancak, postmodernizm bu sınırsız özellikleri içinde kendini savunmak zorunda bırakmayacak kadar geniş kabuller yaratır. Yukarıda saydığımız kesimlerin her biri bu genişlik içinde yer bulur, ancak bu kabullerinin kabulüne denk düşen bir varlık alanları oluşturabilirler. Postmodernizm bu kesimlerin merkezi hale gelmelerine olanak tanımamı, sadece merkezsiz bir yapıda onların da kendilerini var etmelerine imkan tanımıdır.

Kültürlerin, özellikle azınlık ve etnik kültürlerinin kendilerini göstermesine, kendilerini tanımlamalarına imkan tanıyan postmodernizm, uzun vadede bu kültürlerin varlıklarını sürdürmeleri ve gelişim göstermeleri için bir özgürlük ve fırsat mı sunmaktadır? Bu sorunun yanıtını farklı bir bakış açısıyla irdelemek gerekir. İlk olarak, modern dönemde kendilerini öteki olarak gören insanlar için bu sorunun yanıtı evet olacaktır. Kimliklerinin kabul görmesi, kendilik değerlerinin farkına varılması mutlaka çekici bir durumdur. Ancak, bu farkındalık ve kimlik tanımlamasının kabulü, azınlıkların uzun vadede kendilerini geliştirmesine ne kadar imkan tanıyacaktır? Görünmek, görünebilmek aynı zamanda ötekiletmenin ötekiletildiğini daha açık ve savunmasız hale getirmesi anlamına da gelmez mi? Kendi kabullerine çekilen biridirler tarafından fark edilmez, tanınmaz ve bir tehdit de oluşturmaz, ancak bu tehdit altına gelerek sesini daha gür çıkarmaya başlayınca, tüm dikkatleri üzerine çeker. Fark edilmek, hem niyetini ortaya koymak hem de de ifre olmak anlamına gelebilir. Bu yüzden, zaten uzun bir dönem boyunca fark edilmeden varlığını sürdüren, ama her zaman olarak öteki olarak görülen kimlikler bir anda onu ötekiletirenlerin karşısında bir varlık savaşına davetiye çıkarır hale gelir. Bunun sonucu ise tarihte pek çok olayda, toplumsal, siyasi ve kültürel örnekte görüldüğü üzere, güç dengeleri bakımından zayıf olanın güçlü tarafından yok edilmesi muhtemeldir. Kısacası görünür hale gelmek aynı zamanda korunmasız hale gelmek anlamına da taşıyabilir. Gottdiener'e göre, “*Postmodern gözlemciler göre, kökenlere dayalı kimliklerin sorunlu hale gelmesinin nedeni “köksüzleştirme”dir. Yerel kültürlerin küresel reklamcılığın, küresel medya formlarının ve küresel iletişim teknolojilerinin homojenleştirme, yüzeysel ve imaj güdümlü kültürü tarafından silinip süpürülmesi*” (2005:351) köksüz, bölük pörçük, kendi aralarında çatışan bir çok topluluğun ortaya çıkması anlamına gelir. Bu durum, özellikle ortak gelecek kurgusunun yok olduğu postmodern çağda daha da olasıdır. Azınlıkların kendilerini tanımlamaları, sadece basit bir tanımlama olarak var olmaz, tersine kendi yaşam alanlarını var etmek, tarzlarını sürdürmek, inançlarını gerçekleştirmek ve hatta siyasi özerklik ya da bağımsızlık kazanmak gibi hedeflere de yönelim olarak ortaya çıkabilir. Bu yönelimler toplumsal yapıdaki ahlaki,

inançsal, dinsel, cinsel ve hatta siyasi parçalanmayı gerekli kılar. Bu durumda, zaten azınlık olanların çoğunluk, ötekile tirilenlerin ötekile tirenler, güçsüz olanların güçlüler karşısında ne kadar ya amaçları olacaktır?

Modernizm tutulmamı sözleri, gerçekle tirilmemi idealleri ve azınlık - çoğunluk, kadın - erkek, heteroseksüel - homoseksüel, merkez - tara, ahlak - ahlaksızlık, üstün estetik - popüler kültür ikiliklerindeki ötekile tirici özelliği ile kendi yarattığı değerleri, ötekileri ve dünya algısını kendileri ile yıkmıştır. Bu yıkım postmodernizmin kendini var edebilmesi için büyük bir fırsat sunmuş ve özgürlük, demokrasi, bağımsızlık gibi ülküler sınırsızca bunlara susamış kitlelere sunulmuştur. Belki de postmodernizmin kitleler, özellikle marjinal gruplar, azınlıklar, etnik topluluklar arasında bu denli hoş görü ile kutsanmasının nedeni de budur. Dahası, postmodernizm, kitlelere sunduğu ülküleri savla tıran ve bunların arkasında duran modernizmin tersine, yine kitlelere, özellikle yoksunluk duydukları hayalleri satmakta ama bunu yaparken bunu savlamadan ve arkasında durmaksızın yapmaktadır. Örneğin bir ülke içindeki bir azınlık topluluk, bağımsızlık özlemini duyarken, postmodern çağı belirlediği farklılıkların ya da hakkı sayesinde bu ülkülerinin gerçekleştirebileceği üncesi iyice gelişir. Ancak hiçbir postmodern metin doğrudan böylesi bir hayali desteklediğini belirtmez.

Farklılıkların vurgulanması, özellikle farklı etnik kimliklerden, inançlardan ve azınlıklardan oluşmuş devletler ve toplumlar için bir yıkım olasılığını ortaya çıkarır. İnsanlar ortak değerlerden ve ortak bir gelecek ülküsünden kolayca uzaklaşır ve benzerlikler, ortak yönler yerine, benzemeyen kültürleri ve grupları birbirinden ayıran özellikler üzerine odaklanırlar. “Ben kendimi diğer kimliklerle birlikte ortak, eşit nasıl var edebilirim?” sorusunun yerine, “Kendim, diğerlerinden bağımsız olarak nasıl var olabilirim?” sorusu sorulmaya başlar. Bu sorular, farklılıkların ortaya çıkmasını sağlar ve hem ideolojik, hem de milli, kültürel ve siyasi ayrılmayı tetikler. Bu ayrımanın postmodern kültürün, küreselleşme adı altında internet, filmler, televizyon, popüler dergiler, güzellik yarışmaları, bazı sportif etkinlikler, ülkelerarasındaki şirket evlilikleri, kültürlerarası diyalog, uluslararası siyasi ve ekonomik birlikler (örneğin AB) gibi etkenlerle desteklendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Yeni ekonomik gelişmeler, toplumlararası ilişkilerin yanında toplum içi ilişkileri de belirlemeye başlar. Toplumda pek çok farklı tepki ortaya çıkar ve insanlar bir yandan yeni koşullar altında yaşamlarını idame ettirmeye çalışırken diğer yandan da kimliklerini korumaya uğraşır. Özellikle gelişmiş ülkelerde postmodern çağın ekonomi ile bütünleşik yüzü pek de sevimli olarak algılanmaz; “*aslında Derrida'nın iktidarı gibi, “yeni dünya düzeni”nin, evsizlik, “fili” iktidarı, silah ticareti, dış borçlanma, etnik savaşlar gibi olayları ve “her kıtadaki mafya ve uyuşturucu kartellerinden oluşan ayrı verimli ve kelimenin tam anlamıyla kapitalist hayalet-devletlerin dünya çapında büyüyen ve sınırlandırılmaz (...) gücünü” içerdiği hesaba katılınca, son dönem ekonomilerinin bir başka yorumu “küreselleşme”yi sadece bir tehlike iktidarı olarak görür, kutlanacak bir şey olarak değil” (Lucy, 2003:216). Sınırların kalkması, insanların tek bir dünya vatandaşlığı gibi ya da adıklarına inandırıldı, kültürler arasında yakınlaşmanın her an önerilip desteklendiği bir dönemdir. Aynı*

zamanda yerele, farklı olana, etnik yapılara, irili ufaklı inanç birimlerine yönelik hem çalı malar yapılmakta hem de bu çalı malara geli mi ülkelerden ve irketlerden büyük bir maddi destek sa lanmaktadır. nsanları bir arada tutan, ulusal de erler açısından çimento i levi gören de erlerin parçalanması, sadece kimlik sorununu ortaya çıkarmaz aynı zamanda da hedef toplumun / ülkenin ortak bir de er etrafında kendini kendi imkanlarıyla var edebilmesinin yolunu tıkar; *“Postmodernizm için edebi eser ve edebiyat gelene i gibi, politik “eylem” ve “örgüt” de ancak taklit edilmeye ya da rolü yapılmaya devam edildikçe var olmayı sürdürecektir olan bütünüyle tüketilmi olanaklardır. Politik eylem ve örgütlenmenin kural ve yöntemleri tüm de i im olana ını tüketmi , (meta-anlatılar) olarak bir zamanlar çözüm vaat ettikleri problemin bir parçası olmu lardır. Dolayısıyla kendini daha genel, ba lamundan koparılmı bir eylem programına göre düzenlemeyen postmodern “politika”nın “mikroskopik” olaylara odakladı ı görülebilir”* (Lucy, 2003:232). Bu ikilik postmodernizmin iki ayrı yüzünü gösterir. Bir taraftan küreselle meyle sınırlar ortadan kalkarken ve insanlar tek bir çatı altında ya amaya te vik edilirken, di er taraftan kültürel, etnik ya da inanç farklılıkları sürekli vurgulanarak, insanlar bir arada tutulmaya çalı ılmaktadır.

Oktay, postmodern küreselle menin, ülkemizdeki durumunu; *“Türk kapitalizmi 12 Eylül darbesinin ardından, egemen sınıfların iste i do rultusunda küresel kapitalizme hızla eklemleme yolunda çok hırslı davrandı. Ama bu süreç sırasında hayali ihracatçıları, kara parayı ve devlet-mafya ili kilerini de üretti. Denetimsizlik, yönetmesizlik, kuralsızlık, kısaca deregulation medyadan yazın ve sanata, toplumun her alanına egemen oldu. Egemen ve yöneten sınıfların içinde, yine birçok kez vurguladı m gibi, toplumsal adalet duygusunu hepten bo layan bir hedonizme yol açtı. Tiraj ve rating, dolayısıyla kar kaygısından ba ka sorumluluk ta imayan medya tarafından kı kırtıldı ı ve kitlelere içselle tirilmek istendi i için medyatik hedonizm diye niteledi im bu durum, ne yazık ki, kitlelerin de gönüllü deste ini kazandı. Darbenin baskı ko ullarının yanı sıra, medyanın ideolojik biçimlendirmesi de devreye girince kitleler hızla depolitize oldu. Politika sistem içi bir karakter kazandı ve egemen sınıfların tayin edici oldu u bir seçim oyununa dönü tü”* (2000:6) ekinde açıklamaktadır. Küreselle me sunar gibi gözükü ü, barı çıl, kimliklere saygılı, herkesi kucaklayan söyleminin tersine, etkisini siyasi açıdan pek çok olumsuz ekilde de hissettirmi tir.

Sonuç olarak, postmodernizm ile küreselle menin birbirlerine eklemlenen ve birbirini söylemsel olarak destekleyen yapılarının varlı ı açıktır. Yeni söylem, tezat bir biçimde, modernizmin temellendi i siyasal içerik ve kendine özgü söyleminin taraflılı ını ele tirirken, tarafsızlık ilkesi do rultusunda kendisi de yeni ekonomik dünya kurgusunun temelini atar gibi görünmektedir. Neredeyse hiçbir kuralın olmadı ı bir dünyada sadece ekonomik gücün sesi duyulmaya ba lanır. Her türlü farklılı ı kutsamak, bu farklılıklardan do acak bölünme, parçalanma ve güçsüzle me yoluyla güçlü olanın güçsüzü istedi i ekilde biçimlendirmesi anlamına gelir.

3. POSTMODERN ROMAN VE GERÇEKLİKİN TEMSİLİ

Althusser’ci düşünce, ideolojiyi ve olgu ya da gerçek olarak sunduğu tüm kabulleri temsillerin bir ürünü olarak görür. İnsanların ön kabulleri, düşünceleri, yargıları gerçeğin nasıl tanımlandığına, sunulduğuna, söyleme nasıl dönüştürüldüğüne ve yorumlandığına bağlı olarak değişir. Metinselliğin ve dili ön plana çıkaran postmodernistler, “Gerçeklik metinsellikten önce gelen bir şey olarak düşünmek yerine, tam da bu nosyonu metinselliğin bir sonucu” olarak görme eğilimindedir (Lucy, 2003:38). Jameson’a göre, imgenin yarattığı mantığın (ve imgeyi yaratan mantığın) biçimleri kültüre dönüştürme ve “metinsel üretimler ile görselliklerin seri üretiminin kurduğu tümüyle aynalardan oluşan bir yapı, eski gerçekliğin durağan referansının ve kültürel gerçek olmayanın yerini almıştır” (1986:42). Bu yüzden, postmodern gerçeklik kavramı doğrudan metinsel ilişkilere indirgenir ve bunun dışında bir gerçekliğin kurulamayacağı savlanır. Önceden verili olan ve metinler yoluyla yansıtılan bir olgu değildir. Tersine, herkesin üzerinde hemfikir olduğu ve kişiden kişiye değişmeyen bir mutlak doğru olarak, ancak insanların üretiminin bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Postmodern kuram ve uygulamalar her şeyin eskiden kültürel olduğunu ve temsiller yoluyla kurulduğunu öngörür. “Doğru”, “referans” ve “kültürel olmayan gerçek” kavramlarını geçersiz kılarlar. Fakat postmodernizm bir süper gerçeklik sunmaz, onun yerine anlamı ve mevcut algılarımızı oluşturulan süreçleri ve araçları sorgular. Sorgulama ve geçerli kabul edilen düşünce ve kavramların sahteliğini ortaya çıkarma konusunda, sanatçıların özel bir görevi vardır; “Modernist projenin yeni kavramında, sanatçılar, yazarlar, mimarlar, besteciler, aydınlar, düşünürler ve filozoflar özel bir konuma sahiptirler. “Sonsuz ve değişmez” olan artık otomatik biçimde varsayılmadığına göre, modern sanatçının insanlığın özünü tanımlama açısından yaratıcı bir rolü vardır” (Harvey, 2012:31). Modernist sanatçıların dünyayı kurgulayıcı, algı oluşturucu, dünyayı anlamlandırıcı ve insanlığı yönlendiren rolleri vardı. Ancak, postmodern sanat düşüncesi sadece gerçekliğin varlığını değil, sanatçının bu özel konumunu da geçersizleştirmeye çalışır. Temsil edenin neyi temsil ettiğinin değil, aslında ortada bir temsiliyet olduğunu vurgular. Farkındalık yaratma yoluyla, temsil edenin yorumsal olduğunu ve sunduğu gerçekliğin mutlak, değişmez ya da evrensel olmadığını belirler.

Jameson’ın “gösterilenin eski mantığı” (1986:43) diye adlandırdığı “gerçeklik”, postmodern temsil açısından önemsiz hale gelmez. Postmodern düşüncede, sadece “gösteren” ile “gösterilen” ve “sözçük” ile “nesne – kavram” arasındaki ilişkinin yeni bir bakış açısıyla ele alınması gerekliliği ortaya çıkar. Edebiyat (özellikle roman) bir taraftan gösterge ile gösterim ilişkisinin doğasına eğilir, diğer taraftan da, postmodernistlere göre bir değer, ideoloji, hakikat ya da norm üretmek yerine sadece karlı olmayan ve kendi kurgusallığını gösteren bir üretime dönüşür; “tahtadan yapılmış ceviz, bir cevizin imgesiyle birlikte, kendisini doğrudan sanat gösterme amacından başkaya hiçbir şey belli etmemelidir bana. Roman yazısıyla, tam tersine bunu yapar. Görevi maskeyi takmak, aynı zamanda da bu maskeyi göstermektir” (Barthes, 2009:34). Sadece postmodern edebiyat değil, modern edebiyat da aslında gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiye eğilir, ancak modernistler

gösterimin do allı ı ve do rulu u üzerinde yo unla ıp gösterim aracının me rula tırılması yoluna gider. Postmodernistler ise hem gerçekçili in effaflı nı hem de modernizmin do alla tırdı ı temsiliyet sorununu yıkmak üzere yola çıkar ve her iki kavramın olu turdu u güç ve tarihselli in içini bo altır. Lucy, postmodern edebiyatın bu yeni ve sadece kendini yansıtan özelli ini öyle açıklar; “Edebi (metin) bir kez hiçbir de er barındırmıyor görülürse o zaman devrimci gücünün içi bo altılır, dolayısıyla edebiyata ya da genel bir sürekli akı ve de i kenlik durumuna köktenci ilgisizlikten ba ka bir tepki vermek için neden kalmaz. Bu, en çok tercih etti i ifade biçimi, kayıtsız parodi olan postmodern durumun tipik tepkisidir” (2003:230). Temsiliyet kavramının sorunsalla tırılması, gerçeklik gibi modern dü üncenin birçok savını yıkmak amacını ta ır. Böylece, edebi metin herhangi bir de erin ta ıyıcısı konumundan uzakla tırılır ve sadece kendisi olarak okurun be enisine/tüketimine sunulur. Postmodern temsiliyetin özü hem “güç” hem de “tarihsellik” algılarının kurulu düzenini yıkmak üzerine kurulur. Bu sayede gerçekli in göstergeleri ortadan kalkar ve sanat ile dünya arasında yeni bir gösteren-gösterilen ili kisi kurulur. Artık orijinallik, benzersizlik, gerçeklik gibi kavramların modası geçer ve mevcut temsiliyetin parodisinin yapılması ve yeniden uyarlanması yoluna girilir. Ba ka bir ifade ile temsiliyet tarihinin ve biçiminin kendisi sanatın bir konusu haline gelir ve tarih kavramı yeni bir algı ile i lenir. Postmodern metinlerde buna ba lı olarak yüksek ile popüler/kitle kültür(ü) arasındaki ayrım ortadan kalkar ve dünyaya özgü söylem ile sanata dair söylem birbirini tamamlar ve destekler hale gelir.

Edebiyat alanında tarihsel olanla kurgusal olanın birlikte kullanımı bazı sorunları da beraberinde getirir. Daha önceki dönemlerde de buna benzer bile keler olu turulmu olmasına ra men, tarihi romanın i lenme biçimi asıl sorunu olu turur. Yeni tarihi roman yazımında, anlatının kurgusalı ı sürekli sorunsalla tırılırken, tarihin gerçeklere dayalı yazımı sanrısı da ortadan kaldırılır ve tarihi roman yazımı tarihin yazımını da sorunla tırır. Anlatıların, söze, yazıya, söyleme ve ba lama dayandı mın belirlenmesi, temsiliyet sorununun aynı zamanda gerçekli i kurgulama aracı olarak asla nesnel bir boyuta ula amayaca nı gösterir, ancak tarihin yazılması da aynı ilkeye tabi olmak zorunda kalır. Bir bakıma, tarih yazımı ile tarihi roman yazımı, kullanılan belgeler, dil, söylem ve ba lam açısından neredeyse aynıla a varan benzerliklere dayanır. Burada, Siegle'nin belirledi i gibi temsiliyette u sorgulamalar ya anır;

- Gerçekli i düzenledi imiz kodlar,
- Anlatıyı kurgularken kelimeleri düzenledi imiz vasıtalar,
- Bunu yaparken kullandı ımız dilsel aracın ça rı ımları,
- Okuyucuyu anlatıya katmak için kullandı ımız vasıta,
- Gerçekli in nesneli i ile bizim aramızdaki ili kinin yapısı (1986:3).

Toplumsal kodlar, dilsel kodlar, sanatın üretim tarzı, içeri i ve tekni i ile bütün bunların hedefindeki alımlayıcının özel konumu, postmodern dü üncenin sorgulamasına tabi olur. Bütün bu de i kenlerin, modernistlerin bilinçli ve yanlış çarpıtmalarla kullandı ı, gerçekli i kuran, algıyı biçimlendiren vasıtalar oldukları iddia edilir. Siegle, metinsel yansıtmının “son derece ideolojik oldu unu, çünkü

edebi kodları yapıyla tırdı mı ve estetik sunumu ön plana çıkardı mı” (1986:11) iddia eder. Ba ka bir ifadeyle, bir edebi metin temsil etti i herhangi bir gerçeklikten dolayı bir etkiye sahip olmaz, sadece “*kurgu ve anlatının içerdi i kültürel geleneklerden*” (1986:225) dolayı önemlidir. Bu açıdan tarihi roman sadece kurgulanmı bir dünyayı sunmaz aynı zamanda halkın deneyimi ile ilintili bir dünyanın da sunumunu yapması beklenir. Barthes da roman ile toplum arasındaki ili kiye benzer ekilde yakla ır; “*Roman bir Ölüm’dür; ya amı bir yazgıya, anıyı yararlı bir edime, süreyi de yönlendirilmi ve anlamlı bir zamana dönü türür. Ama bu dönü üm ancak toplumun gözünde gerçekleşebilir. Roman’ı, yani bir göstergeler bütünü, bir a kınlık ve bir sürenin Tarih’i olarak benimseten toplumdur*” (2009:37). Bu noktada, belirleyici olan olgu ve gerçeklik sunumunun yapıldı ı söylem ve ba lamdır. Tarihin gerçekli i söylemlerle, metinlerle, tarihi olayların izlerinin kurgulandı ı anlatularla, belgelerle, ar ivlerle ve tanıkların anlatımlarıyla ortaya çıkar. Ancak postmodernizme göre, bütün bunlar bile ki isel algıya dayanaca ından nesnel bir gerçeklik kurulamaz.

Postmodern temsil uygulamaları, özellikle edebi metinlerde kabul edilen gelenekleri ve uygulamaları reddederek, ele tirilerin de sistematik olarak düzenlenmesine engel olu turur. Ele tiriler de metinlerdeki temsiliyet kavramı gibi sorgulamalara tabi olur. Genellemeler, sistematik çözümler de kendi içlerinde metnin u radı ı yapıbozumu ile kar ıla ır ve kaygan bir zemine oturur. Bu konuda Roland Barthes’in sordu u sorular çok önemlidir; “*gerçekli in do ası zaten onu genelle tirilemez yapmaz mı? Sistem (öte yandan) genellemelere dayanmaz mı? Peki bu durumda gerçeklikle kar ıla an birey (yazar / ele tirmen) nasıl genelle tirmeyi reddedecektir?*” (1977: 172). Postmodern temsiliyet sorunu genellemeyi ve sistematize etmeyi, bunların sınırlarını ve güçlerini de ifre ederek, geçersiz kılar. Bu yakla ım sadece edebi metnin tümellik yaratma savını de il aynı zamanda tümelli in varlı ını arayan ele tirilerin de geçerlili ini yok eder.

Postmodern edebi ele tiri heterojen bir yapının varlı ını onamaya dayanır ve merkezi yıkarak ötekile tirilmi olanı da kapsamına alır. Bir merkeze dayalı çözümler yöntemi geçersiz kılar ve farklı bir çözümler gerektirir. Belki de bu yüzden hala postmodern kavramının ne oldu u hakkında tam bir uzla ı bulunmamaktadır. Ba ka bir ifade ile postmodern ele tiri yakla ımlarından hiçbiri, kendi do asına uygun bir ekilde, tam ve nesnel bir ele tiri yöntemi sunmaz. Tümüyle do ru ya da tümüyle yanlı bir ele tiri ile kar ıla amayız. Bunun yerine, gerçekli in farklı yüzlerini sunan ve her biri en az di erleri kadar geçerlili e sahip bir dizi ele tiri ve kuramla kar ıla ırız. Zaten asıl amaç gerçekli in kurgusal oldu unu belirlemektir. Postmodern ele tiri gerçekli in nasıl kurulması gerekti i üzerine yo unla maz, çünkü gerçekli in mantıklı, düzenli veya bütünlüklü bir olgu oldu unu savunmaz. Bu yüzden, artık kavramlar üzerinde de ortak bir anla ma kalmaz. Lucy’nin belirtti i gibi, “*Avrupa entelektüellerini bu yüzyılın ba ında ayakta tutan-diyelim ki otantik kültür ve popüler kültür, edebiyat ve ele tiri, gelenek ve moda, hakikat ve kanaat gibi- farklılık türleri üzerinde fikir birli iyle varılmı inanç artık geçerli de ildir*” (2003:46).

Postmodern dü üncenin merkezi yıkarak tümüyle bo altılmı bir kavram sunup sunmadı ı önemli bir konudur. Her söylemin kendi içinde bir güç ve ideoloji barındırdı ı dü ünülürse, yanıt olumsuz

olacaktır. Tek gerçekli in gerçeksizlik oldu u görü ü, merkezin merkezsizlik oldu u savı do rudan metnin ve söylemin içine yerle en postmodern popüler, tüketim kültürünün dayattı ı heterojen bir yapıya i aret eder. Bu kültürde, sanat, medya ve hatta e itim kurumları da tüketimi sürekli i leyen ve özendiren bir konuma gelir; “*medya artık haberi izlemiyor tam tersine haberi üretiyor, tıpkı bir mal gibi. Bu u urda her eyi göze alıyor, yeter ki ürün tüketilsin. Hiçbir etik kaygı dü ünülmüyor*” (Oktay, 2000:79). Tüketimi hayatının en önemli de eri olarak görmeye ba layan yeni insan tipolojisi merkeze geçer ve de i en üretimlerin, tüketiciye sürekli satılacak malların ve eskinin yerine sürekli yenilenen metaların kabulünü sa layan bir bakı açısı geli ir. Böylece kayganlık içinde, piyasa ile sürekli devinen, her an yeniyi arayan, sürekli tükenen de erlerle yeni de erleri içine alması beklenen, sunulan her türlü malın yanında, kültürü ve ideolojiyi benimsemeye uygun hale gelen bir insan tipolojisinin temeli kurulur. Herkes her kılı a girebilir, her an her türlü eylemi i leyebilir. Bu sınırsızlık algısı, merkezsiz, de erden arındırılmı ortam insanın güven duygusunun yok olması anlamına gelir.

Davis’e göre “*romanlar ya amı de il, ideoloji tarafından temsil edilen ya amı betimler*” (1987:24). Kültürün kendisini temsil etme biçimi olarak ideoloji, edebi anlatımı do alla tırır ve anlatıların do al ve mantıklı görünmesini sa lar. Kurulan anlamın aslında temsil edilen de erlerin do al bir özelli yimi gibi algılanmasını ve kabul edilmesini sa lamaya çalı ır. Jameson, “*öykü anlatımının ideolojisi ile temsil edilen de erlerin kesin bir kopu u*” (1984b: 54) ifadesiyle, anlatıların ideolojik olanın ta ıyıcısı konumunu belirler. Edebi anlatılar, tarihi, sosyal, ideolojik ve metinlerarası bir ba lamda anlatıcı ile okuyucu / dinleyici arasında ileti imsel bir ba ı dayatır. Bu özellikleri ile gerçeklik kavramının insanların zihninde olu masını ve sürmesini sa larken, ideolojik olanı da insanlara bir kültür ya da ya am tarzı olarak benimsetir. Örne in, modernist roman insan yapımı bir kurgu olarak do al ya da kesin de ildir. Belirli bir kalıba göre ekillenir; bir ba ı, ortası ve sonu vardır. Bu da ya amın düzenli oldu u dü üncesi ile bütünle ir. Bitmi li i ve kapalı lı ı tümel bir algıyı yaratır. Tarihin düzenli oldu u, insanlı ın belirli kurallar dizgesine uygun ya adı ı, her eyin içinde mantıklı bir düzenin varlı ı ve bu düzenlilikten de ideal bir gelecek kurulabilece i dü üncesini yansıtır.

Sebepler-sonuç ili kisini öne çıkaran homojen yapılar yerine, postmodernizm hem geçmi in hem de onunla ilgili bilgilerimizin de i kenli ini belirleyen farklı söylemlerin kullanımına dayanır. Geleneksel olan birle tirici, kapalı, evrimsel anlatılar yerini ayrı tırıcı, açık ve ileriye oldu u kadar geriye de evrimle ebilen anlatılara bırakır. Tarihi, insanı, toplumu anlamak için çatı manın hem kazanan hem de kaybeden tarafına, hem bölgesel hem de yerel olanına, kendisine a ıt yakılanla lanetlenene bakmamız istenir. Bu sorgulayıcı tavır, hem gerçeklik kurgusunu hem de kurgu içinde gerçekli i sunmaya çalı an modernist roman için de geçerlidir. Eski olan, eskinin anlatıldı ı bilinciyle sunulur. Bu yüzden anlatıcı effaf hale gelir, olayların kurgusal oldu unun altı çizilir, yapılan i in gerçekli i yansıtmak de il kurgulamak oldu u gösterilir. Bunu yaparken de genellikle kronolojik, dü z, çizgisel bir geli im yerine arada bir geçmi e, sonraya ya da ana odaklanan ve bazen

de aynı anda pek çok zaman ö esinin iç içe geçti i anlatım teknikleri kullanılır.

Bu kurgulama yöntemi geçmi in varlı ını inkar etmez. Ancak geçmi in algılama yönteminin yanlı lı ını ortaya serer. Düzenin ve ileri do ru akan bir tarihselli in geçersizle tirilmesini sa lar. Gerçekli i temsil eden kodların birer kurgu olduklarını belirler ve bu yüzden sunulan her eyden üphe edilmesine yol açar. Postmodern söylem bu sorgulamaların özneye indirgenmesinin, bireyin farklılı ı ile ekillenmesinin, göreceli olmasının tehlikeli olmadığını da belirtir. Tarihin yeniden sunumu, bu ö elerle birle ince, tarihin yeni ve daha gerçekçi anlamlarla yorumlanaca ını savunur. Buna ba lı olarak, tarih ve tarihsellik algısı, postmodern anlatılarda de i ken, ba lama dayalı, göreceli hale gelir. Postmodernizm bunun yeni bir durum olmadığını, her zaman tarihi olanın ve dolayısıyla da de erlerin, do ruların, gerçeklerin göreceli ve ba lama göre de i en kavramlar oldu unu göstermek ister.

Edebi metinlerin önemi, tarih, gerçeklik, do ru-yanlı , ahlak, aydınlanma, örnek insan, kahraman, gelecek kurgusu, hukuk, adalet, e itlik vb kavramların ta ındı ı araçlar olmalarından kaynaklanır. Edebi metinler bakı açlarına, söyleme, söylemin olu turuldu u dile, sıralamaya, betimlemeye, anlatmaya, tartı maya, kurgulamaya, de i tirmeye ve böylece istenen ideolojik ve ahlaki ekillendirmeyi yapmaya uygun araçlardır. Postmodern edebi metinler de bu gücün yeni bakı açları geli tirilmesi ve eski olan her tür kurgunun göreceli ve taraflı oldu unun gösterilmesi için eskiyi yeni ba lamlar ve söylemler içinde sunar. Postmodern metin bu yöntemlerle eskinin anlam kurucu özelli ini göstererek hem onların geçersizle mesini sa lamaya çalı ır hem de yeni anlamlar kurmanın yolunu açar.

Olay örgüsü, postmodern metinlerde bir anlatı yapısı ya da bir amaçlı plan gibi görülebilir, ancak her zaman bir bütünlük içinde çok anlamlı ve da ılımlı birçok olay kıvrıntısının bir eyleri temsil etmesi eklinde de dü ünülebilir. Bu yüzden, postmodern romanda olay örgüsünün kurgulanması hem ekil hem de içerik açısından temsil edilecek de erlerin ne olduklarını ve temsil biçimleriyle birlikte hangi anlamların üretilece ini belirler. Romandaki olay örgüsünün bir sonunun, bir bütünlü ünün, belirli bir nedenselli e ba lı anlatım çizgisinin ve bu anlatıya farklı anlamlar katan ki ilerinin varlı ının, söylemle ve ba lamlarla yakından bir ili kisi olacaktır. Ancak genel olarak postmodern romanda izleksel kurgulama devamsızlık, bitmemeli lik, açıklık ve belirsizlik üzerine kurulur. Bu açıdan postmodern izlekler kesin yargılara varılmasına engeldir ve her okur için farklı yorumlar yapılmasının yolunu açar. Bu anlatım tarzı, postmodern romanlarda, modern romanın kapalılık, genelleme, evrensellik gibi özelliklerinin geçersiz kılınmasını sa lar ve farklılı ı, çeli kiyi kutsayarak, insanların evrensel ortak dü kurmalarının yolunu tıkar.

4. POSTMODERN SÖYLEM, DİL VE SİYASETLER

Tanımlamaları ço ul ve bir o kadar da çeli kili ve mu lak olan postmodernizmi tanımlamaya çalı mak ancak onun bile enlerini belirlemekle olabilir. Peki bu kavram bu kadar zor tanımlanabiliyorsa, “modernizm” kavramını geçti imizi (post durum), onu reddetti imizi ya da ondan farklı yönler saptı mızı nasıl belirlemek gerekir? İlk olarak, postmodernizmi tarihsel olarak 20. yüzyılın sonlarında ya ama yön vermeye ba layan ve günümüzde de bu yönlendirici konumunu sürdüren davranı lar, de erler, duygular ve inançlar sistemi olarak dü ünmenin, kavramın anla ılması açısından yararlı olaca ı dü ününcesindeyiz. Kavramı biraz daha yakından irdelersek, aslında postmodernizmi farklı normların bir aradalı ı olarak da dü ünebiliriz. Ancak bu normlar toplumsal olgu olarak homojenlik ve benzerlik kavramları yerine heterojenlik ve farklılık / ayrılık / aykırılık / marjinalite gibi kavramlarla nitelenebilir. Postmodernizm, bu yüzden, bir taraftan farklılıkların kabulüne dayanırken, öte yandan ise her tür farklılık ve benzerli in sorgulanmasına yol açan üphe / belirsizlik / güvenilmezlik / görecelik / de i kenlik gibi sabitletmesi zor ve genel yargılar üretmeye pek de uygun olmayan kavramlarla ekilenen bir anlayı ı kapsar.

Postmodernizm ile ilintilendirilmesi gereken ilk ey belki de dildir, çünkü tanımın anlama / anlamlandırmaya dayandı mını kabul edersek, anlamın do rudan üretici gücü olarak dilin varlı mını buluruz. Postmodernizmi olu turan "*farklılık*", "*görecelik*", "*de i kenlik*" ve "*akı kanlık*" gibi anlam üretiminin güvenilmezli ine yol açan olgular dilin kullanımı ve yarattı ı anlam(landırma)nın eseridir. Dil ö renildi inde / edinildi inde, dil kullanımının do allı ına inancımız tam olur ve sorgulama yetimiz ço u kez gereksiz gelmeye ba lar. Dikkatli olmadı mız zaman, dilin kurucu / kurgulayıcı gücü sonucunda ço unlukla saçma diye nitelenebilecek pek çok ‘anlam’a yönelme hatasına dü ebiliriz. Dile dayanan algı körelmesi, sürekli sunulan imgelerin zihinde her an aynı ekilde görülmesini sa lar ve insan artık kavramları, ifadeleri ve bunların sundu u dü ünceleri sorgulamaz hale gelir. Belirli bir süre sonra bu dü ünceler do alla ır ve gerçek olarak görülürken, farklı olan bunların örtüsü altında kaybolur.

Dil en temel düzeyde bir insan icadıdır. nsanın kurmacası olarak dü ünüldü ünde, temsil etti i gerçekli in geçerlili i, insanı, toplumu ve hakikati göstermesi üpheli hale gelir. Dilin gerçekli i temsili sorunsalına yönelik yakla ımları modern ve postmodern felsefeleri birbirinden ayıran en temel niteliktir. Modern dü ünce, dilin anlam üretim mekanizmasını çözmeye ve anlamın ne oldu unu anlamaya çalı rken, postmodern dü ünce bu tür genellemeci ve akılcı çözümlerinin gereksizli ine ve yararsızlı ına inanır. Dilin çoklu anlam katmanları yaratımı sayesinde genelle tirilebilir mutlak do rular çürütülür, anlam devingen bir niteli e sokulur ve asla genel bir yapı ya da anlam dizgesi olu turulamayaca ı ispat edilmeye çalı ılır.

Ferdinand de Saussure’un ortaya attı ı dilin bir i aretler sistemi oldu u ve anlamın farklıla tırma (differance) ile üretimi dü ünüldü ünde, anlamın keyfi i aretlerle ortaya çıkı ı fikri ile postmodernist anlam savı birbiriyle ilintili gibi durmaktadır. Anlamı üreten, her iki durumda da,

toplumsal uzla madir. Aretlerin tikel anlamları üzerinde dü ünüldü ünde bu ortak anlamlandırma (ya da anlamsal uzla ma) belki çok daha olası gibi görünebilir. Ancak, genel ileti mi sa layabilece i dü ünülen tikel bir simge (sign), örne in ‘elma’, genel hatlarıyla uzla ı nesnesi gibi dursa da her bir ki inin zihnindeki ‘elma’ algısı, renk, büyüklük, koku, tat gibi özellikleri ile farklı bir nesneye i aret edecektir. Üstelik i aretler yan yana dizili leri (sentaktik yapı), vurgu, bastırma gibi farklı mekanizmalar içinde daha da farklıla maya, özellikle de kavramsal düzeyde kimi zaman zıt bile algılanmaya olanak verebilir. Metin içine yerle tirilen ya da ba lam içinde sunulan anlamlar dizgenin de denetleyemeyece i anlam farklıla malarına uygun hale gelir. te tam bu noktada, postmodernizm anlam yıkıcı, yapı bozucu, farklıla tırıcı özellikleri ile farklı dilsel ba lamlar yaratarak, anlam olgusunun kaygan (elusive) oldu unu metinler ve söylemler ile göstermeye ba lar. Bu yolla yaratılan dilsel devingenlik, anlamsal devingenli e de yol açar. Zamana, mekana, duruma, özneye, nesneye göre de i en ba lamlar ile yaratılan söylemler de anlamda sürekli devinimini kaçınılmaz kılar.

Yapısalcı olarak tanımlanan pek çok filozof, dilbilimci, antropolog ve hatta psikolog insan kültürü ile ilgili veriler elde etmek ve insanın dünyayı nasıl algıladı nı ve ne dü ündü ünü çözmek için dil üzerinde çalı malar yapmı tır. Genellikle yaptıkları çalı malarda i aretlerin zıtlı ı üzerinde durarak kar ıtların kullanımından bir takım kurallara ula maya çalı mı lardır. Yapısalcılar, dil dedi imiz bu i aretlerin do allı na inanarak, sabit anlamlar üretebileceklerini dü ündüler. Fakat sabit anlamın düzenlenmi i aretlerden elde edilebilece ine inanan yapısalcıların tersine, Jacques Derrida bunun imkansız oldu unu iddia etti. Aretler keyfi ise, o zaman bu i aretlerin ilette i anlam da keyfi, ya da bireye ba lı olacaktır. Dilin incelemesi sonucunda, aynı ki ilerin ürettikleri metinlerde anlamsal tutarsızlıklar ke feden Derrida, yapı bozuculuk ilkesini geli tirmi tir.

Yapı bozuculuk, dilbilimsel i aretlerin her zaman farklı anlamlar üretebilece ini savunur. Bu farklı anlamlar genellikle amaçlı bir ekilde metinlere yerle tirilmi de ildir. Bir yazar, ya da konu ucu, istedi i kadar dikkatli olsun, kendi dü ünce sistemini olu turan i aretler sisteminin denetimi altındadır ve bu denetim onların yazdı ı metinlerde kendini gösterir. Herhangi bir metnin okunması sonucunda bazı i aretlerin di er i aretlere göre daha önemli ve taraflı oldu u anla ılabilir. Anlam, buna göre ekillenir ve metinlerde ya da konu malarda yazar ile okur ya da konu ucu ile dinleyici arasında sabit anlamlar bulunmaz. Anlam her zaman için de i ken bir yapıdadır. Bu yüzden, dilin dı nda, dilden ba ımsız mutlak gerçeklik olamaz, ba ka bir deyi le dil anlamın kurucusu, olu turucusudur.

Derrida’ya göre dil her zaman metaforik özellikleri içinde barındırır. Metaforik özellik ise metni yazan ki inin, üretti i metinde kendi tarihi ve kültürü dı nda ba ka gerçeklik üretimini imkansız kılar. Dil, nesnel bir gerçekli i veremez ve tek bir anlam sunamaz. Bu yüzden de kurdu u ve belirledi i kimlik, kültür ve tarihten ba ımsız olamayacak ve öznel de erlere göre ekillenecektir. Bu da kimlik adı verilen kavramın da belirsiz / de i ken / öznel bir hale gelmesine neden olur. Dil, kimli in kurulmasında oynadı ı öznel / de i ken yapısı ile de i imi / dönü üümü sa lar ve anlamın sabitli ini / de i mezli ini geçersiz kılar. Ancak metin okumalarında bazı algıların / anlamların üstü

örtüldü ünde ve de i ik okumaların yolu kesildi inde okur tek bir anlama yöneltilebilir. deolojik olarak, bir metnin nasıl yorumlanması gerektiğinin ö retildi i, 'di er' / 'öteki' denen, kimi zaman marjinal düzeyde de olsa farklılıklar içeren okumaların üstünün çizildi i, yaygın ve sınırlandırılmı de erler ve inançlar dı ndakilere ya am hakkının tanınmadı ı bir düzen ancak dilin bu tür ço ulcu anlamı göz ardı edilirse mümkün olur. Bu yüzden, Derrida gibi yapı bozucular (ya da postmodernistler) dilin bu özelli i ile farklı lı, çe itlili i, marjinali i, çoklu u ön plana çıkartarak yeni bir dünya tasarımı sa lar. Bu dünya ise, bu de erlerin sosyal, siyasal, etnik, cinsel, estetik vb alanlarda geçerli oldu u postmodernist dünyadır.

Postmodern Durum (1984) adlı kitabında, Jean-François Lyotard Batı medeniyetinin tüm yüce / büyük anlatılarının yok oldu unu iddia eder. nsan do ası ve tarihle ilgili pek çok anlatı ve mantı a dayanan açıklama bulunur ve bunlar "*Din*", "*Aydınlanma*" ve "*Marksizm*" gibi mantı a ve bilimsel determinist tahminlere dayanır. Lyotard bu büyük anlatıların temellerinin çürüdü ünü ve artık geçerliliklerini yitirdiklerini iddia eder. Bir kurum olarak, Marksizmin baskıcı e ilimleri barındırdı ına ve sosyal olarak in a edilen hapisane toplumları üretme potansiyeline sahip oldu una inanan Lyotard, tümel, genelleyici açıklamaların baskıcı ve tümel sonuçlara yol açaca ını savunur. Marksizm gibi genel sosyal ve siyasal deterministik açıklamalara dayanan sistemlerin, insanın cinsel, ilkel dürtülerini ve do asını görmezlikten geldi ine inanır. Postmodern yakla ımı yansıtan bu türden iddialar, dilin bir güç ve iktidar kurma aracı olarak kullanımıyla, sa lanır. Dü ünceler, ideolojiler ve tümel olan her türden ifade / kavram do rudan insana / topluma tahakküme yönelir ve ilk ba ta ilerici gibi görünse de, insan do asının güvenilmezli i / çıkarıcılı ı sonucunda yava ça birer denetim mekanizmasına dönü ür.

Batı Avrupa'nın büyük anlatısı Kapitalizm ise yeni düzenlemelerle insanların iyi bir ya am sürebilece i bir hale getirilebilirdi, çünkü ilk ortaya çıktığı nda; "*E itlik, özgürlük, (e itimin getireceklerinden yararlanmasına izin verildi i takdirde) insan zekasına inanç, evrensel akıl ö retileri her yandan fı kırılıyordu*" (Harvey, 2012:26). Lyotard ho görülü, pragmatik, ço ulcu, özgürlükçü ve anar ist olabilen ve kökleri farklı lı a saygı ve tekelle meden uzak bir iktidar anlayı ına dayanan bir toplum önerir. Bu tür bir toplumsal yapının anlatıları küçük, yerel, e it ve hiyerar iye kar ı anlatılar olmalıdır. Onun öngördü ü toplum ve bu toplumun anlatısı günümüzde inançsal bo luk ve kültürel yüzeysellik içinde, sosyal ya amın her an kendini tekrar etti i ve parodisinin yapıldı ı, parçalanmı , yabancıla mı bireylerin tarih ve kendilik bilinçlerinden yoksun ekilde farklı binlerce televizyon kanalı ve onların i aret etti i reklamlar tarafından yönlendirildi i bir toplumdur. lerleme / geli me ve özgürlük gibi kavramlar, ironik bir dönü içinde, ilkel ve esaret ekinde ortaya çıkmı gibi görünüyor. Bu ya am tasarımı, belki de tam olarak Jean Baudrillard tarafından öngörülen bir manzaraydı; "*gerçeklik yok olmu tur ve onun yerine sadece simülasyonu olmadı ını göstermeye çalı an göstergeler, sistemler, yani, simulacrum'ları vardır*" (Lucy, 2003:71). Ona göre gerçek ile yüzeysel olan arasında bir fark yoktur. Günümüz insanları sadece gösterenin olmadı ı bir gösterim dünyasında medyanın tüketicileridir. Bu durumda, Lyotard büyük anlatıları ele tirirken haklı idiyse,

farklılı ı ve yerelli i temel alan önermesi ile daha özgürlükçü bir toplum modelinde, neden Baudrillard'ın belirledi i tarihsel ve kimliksel bilinçlerinden yoksun kitlelerin esaretine tanık oldu umuz bir ça dayız?

Belki de bu sorunun yanıtını veren ki i Michel Foucault olmu tur. ktidarın evrensel oldu unu ve tüm canlılar tarafından ba kalarına kar ı uygulandı nı savunan Foucault'ya (1977) göre bu gerçek, de er ve inanç sisteminin altında yatan nedendir. Geleneksel olarak, devlete ve onun i leticisi olan hükümete, yurtta ların verdi i iktidar ve yönetme yetkisi sayesinde kanunlar üretilir ve herkes haklarına kavu mu olur. Ancak, Foucault bu tür bir siyasi mekanizmanın iktidar ve hakimiyet ile ilgili gerçe i gizledi ini iddia eder. Ona göre iktidarın belirli bir özü ya da biçimi yoktur ve her ekilde kendini olu turabilir. ktidar sadece devletin egemenli inde bulunmaz, ba kaları tarafından ele geçirilebilir. nsanların bir tarihleri, inançları ve de erleri bulunur ve bu yüzden sistemlerle farklı kurumlar arasındaki ince ili ki bir taraftan özne konumunda olanları di er taraftan ise denetlenenleri ortaya çıkarır. Bu kurumların söylemleri o kadar güçlüdür ki insanların kendileri hakkındaki dü üncelerinden çok, bu kurumların söylemleriyle yarattıkları dü ünceler, davranı lar ve inançlar daha önemli hale gelir. nsanlar, bu yüzden, kendilerine ait benzersiz bir kimli e sahip olamazlar, tersine farkında olmadıkları sistemler ve iktidar a ı ile olu turulan, ekillenen tebadırlar. ktidar insanları kontrol etmek ve cezalandırmak için mekanizmalar üreterek kabul edilebilir teba yaratır, onlara de er yükler ve davranı larını denetler. nsanlar böylece kendi kendilerini denetleyen ve davranı larının sorumlulu unu üstlenen ki iler haline dönü ürler. nsanların bu halini sürekli gözetlenen bir hapisaneye benzeten Foucault'a göre; *“iktidar bilgi üretir ve bu iki kavram birbirine dönü ür”* (1977:27).

Bilgi ve iktidar ili kisi, postmodern söylemin en fazla ilgilendi i konulardan birisidir. Postmodernizm, modern kavramların dil yoluyla insanlara sosyal gerçeklikler olarak dayatıldı nı ve farklı olan her türlü dü ünçeyi reddetti ini savlar. Postmodernizm neredeyse tüm sosyal alanlarda kendine özel bir etki alanı yaratmı tır. Pek çok sayıdaki 'postmodernizm'ler yoluyla, postmodernistlerin üzerinde anla tıkları tek ilke var gibidir: gerçeklik dedi imiz olgunun onu ya adı imız, yorumladı mız ya da temsil etti imiz yöntemlerden ba ımsız olarak nesnel bir varlı ı yoktur. Bu durumda, sosyal alanlar *“daha öznel ve iddiasız giri imler”* haline gelmi tir *“çünkü gerçeklik dikkat etmeyi gerekli kılar”* (Gubrium ve Holstein, 1997:8). Postmodernistler arasındaki genel uzla manın bozuldu u nokta gerçekli in ne oldu u konusu de il, nasıl olu tu u / olu turuldu u ve insanların zihninde nasıl yerle ik hale geldi i / getirildi idir. Gubrium ve Holstein'e göre *“postmodernistler anlamı ke f etmek yerine onun yerini bulma pe indedir. ... Onlar gözlem yerine okuma, bulgu yerine yorum önerirler. Asla bir eyi test etmezler çünkü test etmek kanıt gerektirir ve kanıt postmodern ba lamda anlamsız bir kavramdır”* (1997:8). Kanıtsızlı ın sonu ise hem kanıtlanmı olan her eyin geçersizli i hem de artık mantık, bilim ya da akıl ile herhangi bir sorunun çözümünün imkansızlı ıdır. Bu yakla ımın kendisi bir kaostur ve sonucunun her açıdan kaotik olması kaçınılmazdır.

Postmodernizmin parçalamaya giri ti i di er bir konu bilimin tarihin ekillenmesindeki rolüdür. Bireysel dü ünceden, mitlerden ve yanılsamalardan dolayı, bilimin dünyanın test edilebilir ve nesnel bilgisine do ru götüren özgürle tirici öyküsü de parçalanır. Aynı ekilde sosyal bilimcinin statüsü de yerle bir edilir. E er sosyal gerçekli in nesnel bilgisi imkansızsa, o zaman akıl, ki ilik ve toplumla ilgili sosyal bilimcilerin anlattıkları sadece di er türden anlatıcıların aktardı ı öykülerden daha geli kindir. Masalın gerçekli i ile bir sosyoloji uzmanının iddiaları aynı do ruluk düzeyine sahip olur, çünkü her ikisi de insana özgüdür ve dille ifadesini bulur; “ *nsana özgünlük ya da dilde insanın belirleyicili i, ister istemez, özneli i de beraberinde getirir; öznellik insan dilinin do asında vardır*” (Do an, 1999:65). Nesnellik insandan ba ımsızdır, ama her türden yorumlama, gözlem ve akıl yürütme insan yapımıdır ve bu yüzden tarafsız olamaz. Nesnel olmayan herhangi bir bilgi ise sadece di er bilgi sunumları kadar geçerli olur.

“*Bilim*”, “*bilgi*”, “*kanıtlar*” ve “*deneycilik*” gibi somutluk iddiasını ta ıyan kavramlara dayanan modernist dünya görü ünün yerine, postmodernizm ne koymaktadır? Onun da bir hikayesi olmalıdır. “...*Unutulmu , mantıksız, önemsiz, baskılanmı , a ırı uçtaki, klasik, kutsal, geleneksel, tuhaf, yüceltilmi , hor görülmü , reddedilen, inkar edilen, özcü olmayan, marjinal, kıyıda kö edeki, dı lanmı , sesi gü r çıkan, susturulmu , tesadüfi, yaygın, elenen, alçaltılan, parçalanan...*” (Gubrium ve Holstein, 1997:75) postmodernizmin ilgi alanıdır. Bu açıdan bakıldı ında, postmodernizm her eyi kapsayan, her tür konu ve izle i i leyen bir emsiye kavramdır.

Konuların ne oldu undan çok nasıl i lendi i postmodernizmin en çok ilgilendi i noktadır; “*Belirli bir dü ünceyi, içeri ini de i tirmeden dile getirmenin birden fazla yolu vardır*” (Do an, 1995:138). Bu yüzden, söylem çözümlemesi, kullanılan dile yo unla ılmasını zorunlu kılar. Bunu hem sözlü hem de yazılı metinlerde çözümlememizi ister ve nasıl konu mamız ya da yazmamız gerekti i konusunu dı layarak, günlük ya antımızda nasıl konu tu umuzu ya da yazılı metinlerde nasıl anlam üretti imizi incelemeye yönelir. Nasıl sorusunun yanı sıra her ikisinin de dil hakkında olması itibariyle söylem çözümlemesi ve postmodernizm birbirinin içine girmi iki kavram gibi durur.

Best ve Kellner’in vurguladı ı gibi, “*postmodernizm söyleme öncelik verme konusunda yapısalcılık sonrası’nın (poststructuralism) yolundan gider; her iki yakla ım da tüm olguları göstergeler sistemi olarak algılayan söylemsel bakı açısının parçasıdır. Bu yüzden sosyal ya am dilbilimsel çözümlemeye ba ımlıdır*” (1991:26). Bu gösterge sistemleri gerçeklik, iktidar, cinsiyet, tarihsellik gibi pek çok kavramın belirleyicisidir. Foucault (1977), gösterge sistemleri üzerinden yaptı ı çözümlenmelerle, “*iktidar*” kavramını sınıflar ve bireyler düzleminden söylemler düzlemine ta ır. Bu, yeni bir bakı açısı olarak, toplumsal ve siyasal olayları / kavramları tarihsel süreçlerle açıklama e iliminin yerine dile dayanan söylemin belirleyici oldu unu gösterir. çerik yerine bu içeri in nasıl olu turuldu una odaklanır. Do an’ın belirtti i gibi, “*Farklılık tümüyle dil kullanımıyla ilgili “tekniklerde” yatmaktadır*”, çünkü söylenmek istenen ey nasıl söylendi ine göre alıcı tarafından alınlanır ve “*teknikler*” yoluyla “*dinleyicinin (okurun) dikkat ve algılama süreçleri denetlenebilir ve yönlendirilebilir*” (Do an, 1996:77).

Öte yandan Edwards konu ma ve onunla ilgili söylem konusunda u yargılara varır: “*konu ma bir ileti im de il, bir eylemdir. Konu ma ne dü üncelerin yayılması için bir araçtır ne de dipte yatan bir tür gerçekli in gerçekle tirilmesi amacıyla r, o sadece bir tür eylemdir*” (1995:585). Sosyolojik açıdan bu belirleme önemlidir, çünkü inanç ve davran lar, tıpkı kurumlar ve sosyal yapılar gibi, konu mada tanımlanan nesnelere olmaktan çıkar. Dilin, ister yazılı ister sözlü, postmodern söylemde oturtuldu u zemin anlam ili kilerinden edimselli e kayar.

Ancak, metin kavramını ele aldı ımızda, sadece sözlü ileti im ve dil de il, yazılı metinler ve kullanılan dil, hatta geni çaplı kültürel retorik de aklımıza gelir. Konu manın hareket alanı, bir metni yazan ki iyi besleyen ana kaynaklardan bir tanesi, kullanılan dilin somut alanı olan ve konu ucu/yazarın repertuarını olu turan ey belki de bu retoriiktir. Bu retorik, postmodernistlere göre, söylem çözümlemesinin ana oda ını olu turur ve dilin gerçekli i yansıtmayaca ı, sadece kurabilece i savının uygulama alanıdır. Postmodernist söyleme göre dünya ancak hakkında konu tu umuz ve yazdı ımız ekilde anla ılabilir. Bazı söylem çözümlemecileri, dilin dı nda bir gerçekli i temsil eden ya da yansıtan bir metni savunan gerçekçi dil modellerini reddeder. Postmodernistler gibi, söylemsel bakı açısı da farklı toplumlardaki farklı konu ucu / yazarların dünyanın farklı öykülerini anlattı ına inanır. Gerçekçi dil modellerinde, dilin göreceli, de er ve ideoloji yüklü yapısından dolayı, dünyayı bu yolla anlamaya çalı mak bo unadır.

Best ve Kellner’in (1991) de belirtti i gibi, postmodernistler do ru bilginin olasılı ını sorgular. Modern ilerlemeci aydınlanma ülkülerini, bilim felsefecilerinin savundu u önyargısız gerçekli i ve psikolojik ve tarihi büyük anlatı aray larını ele tirir. Haraway (1988) de postmodernizm ve dile dayanan söylem çözümlemesinin en büyük gücünü ve potansiyelini modernizmin öne çıkardı ı do ru ve dünyayı temsil edebilen gerçekli e yönelik ele tirisinden aldı ını dü ünür. Ancak, postmodernizmin mutlak do ruları çürütmeye yönelik giri imleri bazı ki iler açısından özgürle tirici gibi görünse de, bazı ki iler için gerçekli i tümüyle üpheli bir kavram haline getirdi inden, ele tiri kavramının kendisini yok eder. Birinci gruptakiler dilin ötesinde gerçek dünyanın varlı ına ve bilinebilece ine inanmaz, gerçekli in sadece dil yoluyla kuruldu unu ve nesnel olamayaca ını iddia eder. İkinci gruptakiler ise dünya gerçekli inin dilin dı nda olabilece ini ve gerçekli in dil yoluyla yansıtılabilece ini savlar. Dil dı ı gerçeklik, ortak dü ünçe olgusuyla do rudan ilintilidir. Bu görü ü savunanlar için dünyanın tanınması gerekir, çünkü dünyayı de i tirmek ancak onun ortak bir kavrayı la bilinmesinden geçer. Bu görü ü savunan kuramcılardan Dorothy Smith’e göre; “*dile dönü , gerçek ya am ve siyasi ilgiden saf temsilin çölüne dönü tür. Sosyal ya amı yeniden politize etmek için, sadece gerçekçi dil modellerinin sunabilece i dil-dı ı bakı açısına güvenmek gerekir. Bunun anlamı sosyal dünya hakkındaki gerçekli i bilmektir ve e er politik davranacaksak, eylerin ne oldu u konusunda kimin haklı oldu unu bilmek zorundayız*” (1997:177). Haklılık ve tarafsızlık gibi kavramlar belirli bir merkezin / do runun / gerçekli in esas alınmasına göre ekillenir. deolojik bir tavır açısından gerekli olan eyti imsel bir bakı açısını yansıtan bu kavramlar, özellikle iktidara göre ikincil / marjinal olarak kabul edilen topluluklar açısından hayati öneme sahiptir. Merkeze yerle tirilen

kavramlara göre tanımlanan bu topluluklar, kendilerini bir eylemleri reddederek ya da savunarak kendilerini ortak bir ülkü etrafında var edebilirler. Merkezin yokluğu, postmodernizmin bir özelliği olarak, bu türden ortak davranışa da düğünmeyi ortadan kaldırdığı için eleştirilir.

Postmodernizmin karıştırmaları, dile dönüşün sosyal araştırmaları yok ettiğini savunur. Bunun nedeni dilin ötesinde herhangi sosyal bir kavramın / anlamın olamayacağı düğünesidir. Postmodernistler ise sosyal ve siyasal içeriğin sadece söylem içinde verildiğini için yok olduğunu kabul etmez. Nesnel bilginin bir yanılsama olduğunu iddia ederler. Bilimsel bilgi ile önyargı, cehalet ve mit olarak belirlenen diğer bilme yöntemlerinin arasındaki ayrımın bir söylemsel strateji olduğunu ve marjinal gruplara karşı toplumun baskın sınıflarınının bakış açılarını mevrulaştırma işlevi gördüğünü söylerler.

Gerçekçi dil modeli, dil dışında bir gerçekliği tam olarak temsil eden metinleri / konuları değerlendirir. Böyle bir model, dünyayı tanımlarken sözcüğü gerçekte olduğu gibi kullanan kişiler örneklem olarak seçer. Diğer tarafta ise kendi çıkarları için gerçekliği yanlış temsil etmeye çalışarak sahte dil kullanıcıları bulunur. İktidar kavramı dünyayı belirli bir ideoloji ya da taraflı gerçeklikle bağlantılandırır. Bu bakış açısında, eleştirel sosyal yaklaşım gerçekte sahte gerçeklik arasında bir ayrım yapmak zorundadır. Smith'e göre, "*eleştirel sosyoloji bazı eylemlerin bir araya nasıl getirildiğini çözmekle ilgilenmelidir ve böylece sosyal olanı olduğu gibi yansıtan bilgiye ulaşmalıdır*" (1997:173). Ancak kavramların nasıl oluşturulduğunu tarihsel süreci takip ederek ortaya çıkarmak samanlıkta işlevi aramaya benzer, çünkü bir kavramın gelişiminde izi sürülemez kadar fazla örnekler bulunur.

Bir eylemi olduğu gibi yansıtmak neredeyse imkansızdır. Postmodernistler, yansıtmayı yadsıyarak, yansıtma yaptığını iddia eden metinlerin parodisini yapar. Bu açıdan sosyal eleştiri ile postmodern algı kırıcılık kavramları birbiriyle örtüşür. Teun van Dijk eleştirel sosyal yaklaşımın "*hakimiyet kavramının ve elitlerin lehine dünyanın anlamını açıklayan anlatıların maskesini düğünmeye yönelik bir çaba*" (1993:249-250) olduğunu görülmüştür. Coles'e göre, "*yerel, kesintili, yasaklı ve elenmiş bilgileri ön plana sunarak 'öteki'lerin sesini yansıtırız*" (1991:110). Bunu yaparken amaç iktidarın bir kısmını ele almak ise bu aynı zamanda susturulan seslerin yeniden ifade bulmasını da sağlamaktır. John Scott araştırmalarının iki soruya odaklanması gerektiğini söyler: "*(1) bazı konular nasıl imtiyazlı ve normatif olarak ortaya çıkarken diğerleri kesilmiş ya da sesleri kısılmıştır? Ve (2) bu süreçler iktidarla ilgili neler gösterir ve nasıl çalışır?*" (1990:135). Bu soruların sorulmasındaki amaç sosyal gerçekliğin kurulması açısından kabul görmemiş bakış açılarının mevrulaştırılmasıdır. Marjinal / öteki / tali / ikincil / azınlık kabul edilenlerin sesinin öne çıkarılması, daha önceki anlatılarda seçilen genel / ana / yaygın / önemli / çokluk kavramlarının önemsizleştirilmesi anlamına gelir. Her iki durumda da mutlaka önemsenen - görmezlikten gelinen kişi vardır ve aslında temsiliyet nasıl sorusundan neyin temsil edildiği sorusuna dönüşür.

Nicholson'a göre, "*postmodernizm bizi sosyal yaşamın bir dizisi farklı anlatısıyla baş başa bırakır ve hangisinin diğerinden daha üstün olduğunu dair bir ilkesi yoktur*" (1992:84). Bunu yaparken, ortaya bir iddia ve bakış açısı atar ve insanlar bunun üstüne kafa yorarak bu iddiayı

reddetmeye ya da kabul etmeye yönelir. Tam bu sırada, farklı bir bakımda sunulan bakıma bir bakıma açısı ortaya çıkar ve kabul görmek üzere olan iddiayı çürütür. Postmodern edebî metin yazarları *"içeriksiz bir ahlak sunarlar. Her sayfada bir öncekileri sorgulatan yeni bakımlar her an karşımıza çıkabilir ve bu üpheci in sosyal de erini olu turur"* (Gill, 1992:84). Bu bakıma açısı iki boyutlu gibi görünmektedir. Bir yandan büyük anlatılara karşı güvenilmezlik i imlerken, di er yandan da onların de ersizli ine karşı çıkar. Herhangi bir üpheci yaklaşıma, büyük anlatıları geçersizle tirmesine ya da yüceltmesine karşı gibidir. E er bir yüceltme ya da geçersizle tirme olmazsa, o zaman do ru ya da yanlış gibi kavramlar da var olamaz, bu yüzden siyasî olu umlar için, *"eserlerimizin ana konusu yapabilece imiz, siyasî olan bir yönlendirmeye (do ruya) ihtiyacımız var"* (Gill, 1995:182). Bu bakıma açısı, postmodern eserlerin yönsüzlü üne ve görünürde siyasî içerikten yoksunlu una bir göndermedir. Okurun hangi yöne do ru gidece i belirsizdir. Onun zihninde pek çok gerçeklik parçası olacaktır, ancak bu gerçeklikler birbiriyle çatı ır haldedir ve bu yüzden hiçbir somut veya kapsayıcı olamaz. Sundu u özgürle me görüntüsünün tersine, *"Postmodern edebiyat kuramı, tüm dünyada kurumsal iktidarın yekpare güçleri tarafından de i ik ekillerde eziyet ve zulme maruz bırakılan ya da susturulan gerçek tarihsel öznelerin bedenlerine uygulanan iddet ve adaletsizlik biçimlerine stratejik olarak karşı çıkma anlamında hiçbir ey sunmuyor"* (Lucy, 2003:207). Aslında, i te tam bu nokta siyasetin i in içine girdi i noktadır, çünkü belirsizlik ve do rusuzluk üzerine kurulan bir edebî eserin sonucu / etkisi siyasî bir do runun olamayaca nı göstermektedir. Postmodern edebiyatın ana unsuru olarak siyasî içeriksizli in kendisi bir siyasî yaklaşıma olu turur: siyasetten uzakla ma, apolitize olma siyaseti.

Seidman sosyal kuramı ahlaki amacı olan sosyal bir anlatı olarak görmeyi önerir: *"Postmodern sosyal söylemler u ana kadar kuramsal, estetik, ideolojik ve felsefî yönleriyle tüm hikayecili in özelliklerini ortaya koydu una göre, onların sosyal i levlerini açık bir ekilde ortaya koymak gerekir. Postmodern sosyal çözümleme ahlaki, sosyal, ideolojik ve belki de do rudan siyasî öneme sahip bir toplum hakkındaki hikayelere dayanır"* (1991:142). Bazı roman ya da öyküler di erlerine tercih edilebilir ama bunun nedeni do ruluk kavramı de il belirli sosyal bakımlarda i levleridir. O zaman, bir öykü anlatmanın sosyal sonuçları ve i levleri üzerinde durmak gerekir. Yani edebî ele tiriye, sa ladı ı etki ve fayda kavramlarıyla ilintilendirmek gerekir. Ancak, postmodern edebiyat, sorgulamalar, üphe ve belirsizlik yoluyla eserlerinde fayda kavramını mu lakla tırır ve sadece estetik bir ürün vermi olur.

Postmodernistler, üst düzey bir göreceli e dayanan postmodern kuramının siyasî içerikten yoksun oldu u suçlamasını çürütmek ister. Edwards ve arkadaşlarına göre *"her söylemin bir siyasî yönü vardır, ancak iyi ve kötü anlatımlar arasındaki fark, anlatılanların kesinli i de il strateji olarak nasıl sosyal bir düzenlemeye tabi olduklarıdır"* (1995:39). Bu bakıma açısı, yine de postmodernizmin siyasî olanı dı arıda bıraktı nın göstergesidir. Burada sadece ekilsel olanın sosyal alandaki ba lantısı üzerinde durulmaktadır. çerik ise tümüyle göz ardı edilmi tir. Bakıma bir ifadeyle, bir öykünün /

romanın neler anlattı ı edebi ele tirmen tarafından incelenmemeli, bunun yerine anlatının kurgusu çözümlenmelidir. Bu önerme postmodernist bakı açısının kısa bir özeti gibidir.

Postmodernist kuramcılar, buna benzer savlarla postmodernizmin imtiyazlı bilgiyle ilgili tüm iddiaları reddederek siyasi alanı daraltmak yerine geni letti ini ileri sürer. Asıl siyasi özgürlü ün kurulu, ö renilmi ahlaki ö retilerin ve dayatılmı dünya görü lerinin geçersizle tirilmesiyle ortaya çıkabilece i dü üncesindedirler. Felsefi içerikli, bol ahlaki, sosyal ve siyasal vurgulu soyut metinler yerine, daha somut mekanlarda ve durumlarda gerçeklik, anlam ve dil arasındaki ili kinin irdelendi i metinlerin önemine dikkat çekerler. Seidman'a göre, "*bir yazar dü ünsel ve sosyal me rula tırma için söylemin do rulu una güvenirse, söylemin pratik ahlaki anlamını ve sosyal sonuçlarını bastırımı olur. Bir söylem kendini anlamsal açıdan me rula tırarsa, ahlaki ve siyasi temelde kendini savunmak zorunda kalmaz*" (1994:135). Kısacası söylemin do rulu u her türlü me rula tırma için geçerli bir zemin hazırlar. O zaman, söylemin do rulu u nasıl belirlenecektir? Postmodern dönemde, Bologh'un söyledi i gibi var olan tek gerçek "*dı arada bir yerlerde belirlenmi nesnel bir eyin, ad verdi imiz, tanımladı imız ve gerçeklikleri kurdu umuz herhangi bir öncül gerçekli in tümüyle inkarıdır*" (1992:203). Bir bakıma, postmodernizmin yarattı ı özgürlük, sınırsızlık havası aynı anda kasvetli bir görünümü de içinde barındırmaktadır. Bunun nedeni, sınıflandırmaya, toplu anlamlandırmaya, genelle tirmeye ve siyasi bir açıdan do ru ve yanlı de erlendirmesi yapmaya alı ık insan zihninin dü ünsel, felsefi ve siyasi silahlarının geçersizle mesidir.

Bu geçersizle menin kar ısına dikilmek isteyen kuramcılar da bulunmaktadır. Bunlar, postmodernizmin büyük anlatılara yönelik getirdi i ele tirilere katılmalarına ra men, yine de daha elle tutulur, daha kolay ifade edilebilir bir formül arayış ı içindedirler. Örne in, feministler adına konu an Hartsock u tespitinde bulunur: "*gerçekten kim oldu umuzu belirlememiz gerekti ini dü ünüyorum. Uzun zamandır kullandı imız ve u anda da belirsiz olan 'biz'i de i ik ve ço ul parçalarına ayırmalıyız. Bu somutla an ço ullu u sınırlarda gezinenler tarafından dünyanın nasıl görüldü ünü belirleyen anlatılarla belirlemeliyiz*" (1990:171). Feministler gibi bazı siyasi kaygıları olan gruplar açısından postmodernizm, dikkati merkezden alarak kendilerine yöneltti i için, de erlidir. Ancak aynı postmodernizm her türlü siyasi söylemin taraflılı mını belirledi inden, bir grup hareketinin önünü kesmektedir. Bu gruplar açısından kapsayıcılık açısından olumlu olan postmodern söylem, ironik ekilde birlikteli in ve ortaklı ın da sonunu getirmi görünmektedir.

Postmodernizmin en önemli dersi "*kültür ve bölge sınırlarını a an genellemelerden duyulan bıkkınlık*"tır (Nicholson, 1990:5). Ancak siyasi hareketlerin önündeki en büyük engel bu genellemelerin eksikli didir. Farklılı ı vurgulayan postmodernizmin sa ladı ı parçalanmı lık içinde, birle ik siyasi bir hareketin olasılı ı azalmı tır. Butler u soruyu sorar: "*Kadınların birli i olmazsa, özgürle ecek olan kimdir?*" (1990:327). Topluluk haline gelmek ortak bir amaç için gereklidir. Birle me ise homojen / ortak / benzer özelliklerin bulunması ile mümkündür ki postmodern dü üncenin yıkıma u rattı ı ey tam da bu türden birlik olgusudur. "*Feminizm açısından, sınırsız farklılık idealinin desteklenmesi kendi kendini yok etmektir*" (Nicholson, 1990:7-8), çünkü sınırsızlık

kavramı ortak eylemin önündeki en önemli engeldir. Postmodernizmin ‘özgürle tirici’ bakı açısı ve sınırsızlık önerisinin yarattı ı kafa karı ıklı ını Young da i ler: “*bir taraftan, ‘kadınlar’ adının sosyal bir topluluk oldu unu kabul etmezsek, feminist siyaset diye bir ey olmaz. Öte yandan, bu toplulu un özelliklerini belirlemeye yönelik herhangi bir çaba sayısız kadını dı arıda bırakacaktır ki bu feminizmin ruhuna terstir*” (1996:159). Postmodern söylemin bu çeli kili iki yönü aynı anda ta ıması sadece feministleri de il, topluluk bilinciyle hareket etmesi gereken tüm siyasi olu umları aynı ekilde parçalara ayırır.

Bu ikili durum, bütünlük ile farklılık temsillerinin neredeyse aynı söylemsel ko ullara tabi olması anlamına gelir. Metinlerde aynı ya da farklı olarak sunulmamız, bizim nasıl oldu umuzla ilgili de il, kültürel algılara ve yazarın bizi yerle tirdi i ba lamlara göre belirlenir. Bu durumda, gerçekli in temsili, Saussure’ün gösterenle gösterilen arasındaki ili kiye benzemeye ba lar. Gerçekli i gösterilen olarak alırsak, gösteren ba lam olacaktır ve bu farklı dillerde aynı nesneye verilen farklı isimleri ça rı tırır. Herhangi bir nedensellik ili kisi mantiken kurulamayacak gibidir. E er gerçeklik bir gösterilen ise ve bunu göstereni seçmek tümüyle özgür iradeye ba lıysa, yazar açısından sınırsız bir adlandırma (ba lam yaratma) imkanı olu ur. Bu adlandırma, edebiyat açısından sınırsız bir alanı açar. Seçilecek konular, izlekler, ki iler, bakı açıları, dü ünceler, siyasi e ilimler, zaman ve mekanlar vb her türlü ö e birer gösterene dönü ür. Yazar sınırsız bir özgürlük alanı içinde keyfine göre seçti i ö eler için yine keyfi bir ekilde gösterenler (ba lamlar) olu turabilecektir. Gösterenlerle gösterilenler arasındaki tutarlı bir ili ki, o zaman, anlam dedi imiz dili olu turabilir. Ancak postmodern söylem, bu ili kinin güvenilirli ini sarsmak adına her türlü çabaya ba vurur.

Postmodernizmin modernizme saldırdı ı kavramlar içinde, özellikle gerçeklik algısının bir kurmaca oldu u iddiası, söylem ve ba lam yoluyla çürütülmeye çalı ılır. Sürekli aynı ba lamlar ve söylemler yoluyla tarihsel algının, ahlaki do ruların, bilimsel gerçeklerin yaratıldı ı gösterilir. Tek gerçe in söyleme, ba lama ve dile ba lı oldu u belirlenir ve dil ötesi bir gerçekli in olamayaca ı gösterilir. O zaman, dil yoluyla da olsa insanların ortak siyasi etkinliklere girdi ini, pek çok ortak kültürel ve sosyal topluluklar kurdu u gerçe ini nasıl açıklamak gerekir? Smith sosyolojiyi “*sosyal olanı oldu u gibi gösteren bir bilgi üretmek*” olarak görür ve “*yapısalcılık sonrası ve postmodernizmin söylemin dı ında bir eylerin varolabilece i dü üncesinin reddedilmesini ön gören kuramına alternatifler bulmak gerekti ini*” (1997:173) söyler. Kısacası, postmodern söylem, inkara kalkı tı ı ve varlı ını borçlu oldu u modernist söylemin kar ısına, açıklayıcı, yapılandırıcı bir yönüyle de il, sadece yıkıcı ve ele tirdel do asıyla kar ı çıkabilmektedir.

Nicholson, “*postmodern bakı açısıyla, kuramlar faydalı olmaları sayesinde me ruluk kazanırlar*” (1992:90) tarzında faydacı bir yakla ım sergilerken, “*söylemin kurucu /olu turucu i levi*” oldu unu belirler, “*dil dı ı olanın reddini*” do ru bulur ve “*söylemsel olanın etkilerinden daha gerçek olamayaca ını*” iddia eder. E er, dil dı ılık artık kabul görmeyen bir olguysa, gerçekli in ölçütü, hem uygulama hem de kuram açısından, etki ile ölçülecektir.

Gerçekli i dilsel olgular ve temsiliyet kavramlarıyla açıklamaya çalı an postmodern dü ünçe, siyasi bir tavrın yansımasıdır. Tarihsel süreç içinde iktidar ili kilerini belirleyen ana unsurun dile dayanan söylem oldu u savunur. Geçerlik kazanımı dü ünceleri, ideolojileri ve bakı açılarını yıkmaya yönelir. Dil dı ı gerçekli in varlı ını inkar ederek, her türden edebi metnin taraflı oldu unu göstermek ister. Metinlerin yazar tarafından bilinçli ekilde üretilerek bazı de erleri / ki ileri / ideolojileri öne çıkardı ını ve bazılarının sesini kısarak onları önemsizle tirdi ini savlar.Homojenlik / ortaklık / benzerlik gibi kavramların olamayaca ını ve her insanın di erlerinden kopuk, ba ımsız bir ada oldu unu göstermeye çalı ır. Bu yüzden, içeri i önemsizle tirerek anlatıların kurgusuna dikkat çeker. Edebi ele tirinin konular ve kavramlarla u ra masını de il, tekniklere yönelmesini sa lamak ister. Sınırsız bir hareket alanı sunar ve özgürle tirici oldu unu ispata giri ir. Tarafsızlı ını ilan eder. Ama postmodern kuram ve edebiyat, içeri i yadsıması, dilin tarafsız olmayaca ını belirlemesi, mevcut ideolojilerin tarihsel süreçte insanın zihnine kazındı ını ve kendisinin bu yüzden ideolojisiz oldu unu iddia etmesine ra men, tarafsızlı ı ile bir taraf olur, içeriksizli i önermesi yoluyla içeri i bo altır ve siyasi olanı dı talaması yüzünden kendisi bir ideolojiye dönü ür.

5. POSTMODERN SANATIN ESTET

Her ça ın kendine özgü nitelikleri o ça ın ruhunu olu turur. Günümüz, pek çok ki i tarafından postmodern ça (ya da postmodernite) diye adlandırılmaktadır. Postmodernite henüz tam olarak kültürel alanda hangi ö elerin ön plana çıkaca ını belirlemi görünmemektedir. Ancak dünyanın pek çok yerinde insanların ya am tarzlarını etkilemeye ve toplumları yeniden ekillenmesine ba ladı ı söylenebilir. Postmodernite ilk bakı ta çok karma ık görünen bir varolu biçimi olu turmu görünmektedir. Pek çok ki i ya da topluluk açısından çatı malı, ama bir arada bulunmayı mümkün kılan özellikleri ile kendini tanımlamaya ba lamı tır. Kültürel ve siyasi açıdan postmodernite, kimileri için kölelikten tam bir kopu ve sınırsız özgürlükler hali olarak betimlenirken, kimileri için zincirlerin insanın kültürel boyutta daha da kalınlı tı ı bir evre olarak da görülmektedir. Bunun temel nedeni postmodern kültürün içinde barındırdı ı karma de erler dizgesidir. Ortaya yeni çıkan karma de erler kümesi düz bir çizgi olarak hem savunucularını hem de kar ıtlarını ayırt etmekte ve çizginin hangi tarafında olundu u postmodern kültüre dair bir taraflılı ı ya da kar ıtlı ı beslemektedir.

Postmodern kültür özgürlüklerin sınırsızlı ı mı yoksa sınırsızlı ın özgürlü ü olarak yeni türden kölelik midir? Bu sorunun yanıtı do rudan do ruya postmodern kuramla ilintilidir. De er yaratımı adına, ortaya çıkan yeni kavramlarla, geçersizle tirilmeye çalı ılan kavramlar arasındaki kıyaslama konuya ık tutabilir. Günümüzde benimsetilmeye çalı ılan kültürel kodlar yeni bir ya am tasarımına dönü mü durumdadır. Eskilerden mümkün oldu unca beslenmesine ra men, postmodern kültür, edebiyat, sinema, resim, internet ve televizyon gibi vasıtalarla siyasi açıdan insanın dünyasını yeni bir mecra ya do ru yönlendirir. Tüketime yönelik davranı biçimlerini öneren ve te vik eden yeni ya am tasarımı kendini kapsayıcılık maskesiyle örterek, özgürle me, farklılıklara saygı, her görü ün, ideolojinin, dü üncenin ve ya am biçiminin savunucusu gibi sunar. Sınırsız de erleri birle tirdi ini iddia eder. Kapsayıcılık ve çoklu de erlerin birarada i lenmesi, edebiyat alanında üretilen sanat eserlerinin de belirleyici özelli i haline gelir. Romanlar her türden insanın, de erin, dü üncenin ve ya am tasarımının oyun sahasıdır. Postmodern edebiyat kuramı, *"farklılık adına edebiyatın etkilerini – tutarsızlık, belirsizlik, heterojenlik, akıldı ılık, sunulamazlık, ba lamlılık ve di erleri olarak- her yerde görür"* (Lucy, 2003:230). Bazı yazarlar / ele tirmenler içinde ya adıkları postmodern kültürden esinlenerek, Aydınlanma ça ının *"hümanizma"*sı ve modernistlerin ön plana çıkardı ı *"öznellik"*, *"geçicilik"*, *"ilerleme"*, *"deneycilik"* ve *"huku un üstünlü ü"* gibi kavramları yeniden de erlendirmeye tabi tuttular. Bu de erlendirmeye estetik, sanat ve kültür kavramları da dahil edildi. Postmodernizmin tüm tarihsel süreçleri kapsadı ı ve yeniden in a etme çabasına girdi i dü ünülürse, bu kavramların sorgulanması sonucu, kaçınılmaz olarak taraftarların yanı sıra kar ıtların da ortaya çıkı ını sa ladı. Kavramsal düzeyde derin ve birbiriyle çeli en bakı açılarını geli tirildi.

Postmoderniteyi anlamamanın di er bir yolu da kar ıtlı gibi duran ama bir yandan tarihsel süreçler olarak öncül ça olarak kabul edilen modernite (ya da modern kültür) kavramının de erlerini ve ya amı tarzlarını irdelemektir. Kimi ele tirmenler modernitenin ba langıcını Rönesans dönemi olarak

belirler, ancak genel kabul ba langıç noktasının 19. yüzyılın son çeyre i oldu u yönündedir. Modernitenin bitim dönemi ise II. Dünya Sava ı'dır. Edebiyat, müzik, resim ve siyasette çok farklı akımların, görüşlerin ve deneylerin ortaya çıkması ve her alanda çok hızlı bir değişimin yaşanmasıdır. En belirleyici kavramları “akıl”, “bilim”, “ulus devlet”, “ilerleme”, “aydınlanma” ve “gerçeklik” olan modernizmi “ütopyalar ça ı” olarak adlandırmak pek yanlış olmayacaktır. Ütopik düşüncelerle beslenmiş, kimi zaman tüm insanlığın kurtuluşunu ön görmüş, kimi zaman da ırk temelinde çok farklı kimlik ve söylemlerle kendini gerçekleştirmeye yoluna gitmiştir. Devrimci siyasi hareketler olarak, bu dönem, “Faşizm”, “Nazizm”, “Komünizm” ve “Anarşizm” gibi kitlesel hareketlerin ortaya çıkmasına sahne olmuştur. Siyasi görüşler evrensel düzeyde tartışılmış, büyük kitleleri etkilemiş, farklı toplulukların çatışmasına neden olmuş ve kanlı bedeller ödenmiştir.

Farklı ve daha ileri bir gelecek kurma senaryolarının ortada dolaştığı bu dönemde, “izm”ler doruğunda sayısız sanat, kültür ve estetik odaklı manifestolar üretilmiştir. Başlıcaları “Surrealizm”, “Dadaizm”, “Kübizm”, “Fütürizm”, “Ekspresyonizm”, “Egzistansiyonalizm”, “Primitivizm” ve “Minimalizm”dir. Önceki dönemin de erli olarak sunduğu “anlatı teknikleri”, “din”, “ilerleme”, “burjuva değerleri”, “kapitalizm”, “faydacılık”, “ekilcilik”, “imparatorluk” ve “sanayi” gibi pek çok kavram ve değer, yeni bir topluluk tarafından üretilen değerler ya da kavramlarla karşı karşıya kalmıştır. Yeni siyaset algısına bağlı olarak şekillenen sanat / edebiyat, insanların yaşamının merkezi haline getirildi. Kavram düzeyinde yapılan tartışmalar, eylemlere dönüştürüldü. Devletler ekonomik varoluş biçimlerini sanatla beslemeye ve yeni insan tipolojisi yaratarak hem siyasal hem de toplumsal düzeyde hakimiyet kurmaya girişti. Dünya süper güçlerin ortaya çıkmasına tanıklık etti. Ülkeler rekabet, ekonomik çıkarlar ve bölünüm projeleri doruğunda kendi taraflarını seçerken, ülke içinde bile ayrı ayrı tartışmalar ve ideolojik bölünmeler yaşandı. Birçok ülkede kanlı iç savaşlar, çatışmalar yaşandı ve yüzbinlerce insan öldürüldü.

Sonuçları bakımından aynı anda yapıcı ve yıkıcı olan modernizm, önceki dönemlere ait olan kavramların neredeyse tümünü parçalama yoluna gitmiştir. Postmodernistler modernizmin yıkıcı sonuçlarına odaklanarak, insanların / toplulukların / devletlerin ideolojiye dayandırılan değerlerini eleştirmeye başlamıştır. Dışlayıcı / ötekileştirici / ayrıtıcı / bölücü kavram ve algıları yok etme iddiasıyla, her türden düşüncüyü içine alan, genişleyen özgürlükler yelpazesi içinde, modernist kavramları dönüştürme yoluna gitmişlerdir.

Siyasi, askeri ve ekonomik olaylar sosyal, kültürel ve sanatsal bakımlarının şekillenmesinde önemli rol oynarken, kimi zaman da sanat siyasetin belirleyicisi konumuna gelmiştir. Modernizm küresel çapta yıkıcı sonuçlar üretse de, kültürel öğeleri ve toplumun yaşam tarzını belirlemeye ilişkin postmodernizm dönemi kadar etkili olmamıştır. Örneğin I. Dünya Savaşı'nın yarattığı geniş çaplı hayalkırıklığı edebiyatta (ve genel olarak sanatta) yeni bazı akımların ortaya çıkmasını, insanın ruhunu, bilinçaltını ve karanlık yönlerinin gerçekliğini sorgulamayı beraberinde getirdi. Dünyada görüşlerin çirkinlikten çıktığı ve insanlığın karamsar bir geleceğe doğru, felaketlerin kucağına ilerlediği düşünülerek, insan doğasının olumsuz yönlerine odaklanılmaya çalışıldı. Gerçeküstüçüler, resimde ve

özellikle de romanda distopik (anti-ütöpik) olay örgüleri içinde ilkellemekte olan insanın yıkıcı, aç gözlü, nefretle donanmış portrelerini çizmeye başladılar. Mantıksız, ilkel ve bilinçaltı öer romanlarda, tiplerde, tablolarla ana izlek olarak i lendi.

Ancak postmodernizm, modernist sanatın başlattığı bu türden eserleri çok daha ileri bir boyuta taşıdı. Genel olarak, postmodernist estetiği oluşturan temel eserler şu şekilde sıralanabilir:

- **Psikolojik ve öznel olanın kefi:** Gerçekçilik reddedilerek tarafsız (nesnel / objektif) temsiliyet iddiası ile çıplak gerçeklik resmedilir. Modernist sanatın fadecilik (ekspressiyonizm) ve bilinç akınına (stream of consciousness) dayanan öykü ve roman yazım teknikleri daha karmaşık psikolojik olguları sunmak adına derinleştirilir.
- **Farklı temsil yöntemleri arayışı:** Sanatçılar, aynı olayları, aynı anda, çok farklı boyutları ile farklı açılardan görme ve göstermeye çalışır. Postmodern anlatıların, asıl amacı öncül temsil biçimlerinin kırılması olduğundan, gerçekliğin temsili sorunsallaştırılır.
- **Ekililikte deneycilik:** Özellikle tiyer alanında, biçimin kırılmasına yönelik farklı tarzlar, biçimler ve ölçüler uygulanmaya çalışılır. Nesnelerin / toplumun / insanın farklı şekillerde anlatılması ve algının öznelliğine vurgu yapılması, temsiliyet / simgeleme / taklit etme / yansıtma konusunu ekil açısından da sorunsallaştırır.
- **Biçimde ve temsiliyette parçalanmışlık, kopukluk:** Şekillerle temsil edilen kavramlar arasındaki ilişki sorgulanır ve geçersizleştirilmeye çalışılır. İyi, kötü gibi kavramların öznel ve kişisel değerlendirilmeleri olarak göreceli olduklarının altı çizilir.
- **Yapıda amaçsızlık ve eş zamanlılık:** Özellikle romanda ve öyküde, aynı anda pek çok karakterin kendileri, diyalogları, gelecek, şu an ve geçmiş hakkındaki kopuk değerlendirmeleri ve düşünceleri konu olarak i lenir. Belleğinin zihne aktardığı malzemenin ayrıntıları, tümce bazında tümlenmemi pek çok yapı yoluyla roman ve öyküde kullanılır. İnsanın zihinsel süreçlerinin derinleşmesine, kararsızlığına ve gerçekliğin bireysel düzeyde farklılığına vurgu yapılır.
- **Alt ve üst kültür arasındaki sınırların kaldırılması:** Özellikle pastiş kullanımı ile birlikte anlatılara pek çok pop kültür ögesi girmeye başlar. Postmodern anlatıların içine yazar tarafından, pop müzik, arabesk öerler, köylerle ilgili kız kaçırmalar, aşk cinayetleri, küfürlü ve sıradan dil, kiş malzemeler, erotizm, pornografi gibi pek çok nesne, kavram ve dilsel öerler dahil edilir. Her zaman iyi sözcükler seçerek konu alan, iyi kıyafetler giyinen, üstün sanatsal becerilere sahip elitin karışına sıradan ve popüler olan, malzemeleri ve sanatsal becerisi yüksek üst sınıfın karışına da vasat eserlerle estetik becerisini belirleyen sıradan insanın estetiği konularak, anlatıların çok daha geniş kitlelere hitap etmesi sağlanır. Anlatıların kişileri de ulvi hedefler peşinde koşan, idealist, kendilerini insanlık ya da ideal değerler adına feda edebilecek kahramanlar olarak sunulmazlar. Romanlardan kahramanlar artık çıkmıştır. Hassan, yeni romanının “kahramanına” dair

ayırt edici be özellik ileri sürer. Bunlar, “kahramanın (1) nsani eylemlerin “ans ve absürdlük” tarafından yönetildi ini; (2) Hiçbir ahlaki davranı normunun bulunmadı unu ; (3) Yabancıla manun insani ya amun durumu oldu unu; (4) nsani güdülerin “ironi ve çeli ki”yle nitelendi ini; (5) nsani bilginin “sınırlı ve görelî” oldu unu kabul etmesi,”dir (Lucy, 2003:128). Postmodern romanın ki ileri ideallerini kitlelere a ılayacak kadar örnek ki ilikler olarak sunulmaz, tersine artık sıradan, toplum tarafından pek de ho kar ılanmayan e ilimleri olan, genellikle alegorik düzeydeki ki ilerdir. Bu karakterler enine boyuna betimlenmedikleri gibi anlatının ba ındaki halleri ya daha da kötüle mi ya da aynı kalmı tır. Devingen olmayan bu ki iler bir de er ta ıyıcı da de ildir, tersine kendilerine özgü kinleri, nefretleri, zaafı, kısacası tüm çıplaklıkları ile toplumu olu tururlar. Kimi zaman bu ki iler bir ki ilik sahibi olarak da sunulmaz, sadece dekoratif bir i levi olan ve ki ili in sadece bir yönünü simgeleyen alegorik figür gibidirler.

- **Parodi ve ironi kullanımı:** Modern de erlerin esasını olu turan kavramlar modernist edebiyatta çokça i lenerek, yüce hedefleri olan, daha iyiye do ru yol alması beklenen, e itimli, milli, manevi ve insani de erleri ile evrensel ölçekte örnek olu turabilecek insanların anlatımı yapılıır. Bu de erler dizgesine uygun olarak ba ı, ortası ve sonu belli olan, kapalı, bilimsel, mantı a dayalı, gerçekli e sadık, günlük ya amdan örnek alınabilecek ki ileri olay örgüsüne ta ıyan romanlar ve bu romanların ideal, iyi, dürüst, sa duyulu, de i ken, hatalarını ö renip kendini geli tiren, toplum adına kendini her an feda edebilecek kahraman insan tipolojisi sunulurdu. Daha sonraları, özellikle sava ların ve diktatörlüklerin etkisi ile bu olumlu bakı açısı de i ir ve modernist edebiyata distopik eserler damga vurmaya ba lar: “Modernist edebiyat, endüstriyel kitle kültürü tarafından yok edili ini resmetti i insan duyarlı ina duyulan inancın yitimiyle nitelendirilir” (Lucy, 2003:42). nsana ve do asına yönelik inanç yitimi, pek çok farklı akımın çıkmasını sa lar ve postmodern edebiyatın temelini olu turur. Postmodern roman ki ileri, de erleri, anlatıları, olay örgülerini, beklentileri, iyili e olan inancı, devingen ideal insan tipolojisini, kurgunun sundu u gerçeklik algısını, tarihselli i, her eyin bilinebilece i ekindeki inancı, okurun ve yazarın konumunu, sanatsal yaratıcı etkinli in yüce algısını ve özerkli ini yerle bir etme hedefini ta ır. Bunun için kullanılan araçlar daha önceki biçimleri, içerikleri ve bakı açılarını yeni ki ilikler yaratma, yeni dilsel ö eler kullanma ve yeni biçimler deneme yoluyla kendini ortaya çıkan parodi ve ironi kavramlarıdır.

Modernizm içinde de farklı yollar deneme ekinde yeniden de er in ası amaçlanır, fakat gittikçe yitirilen iyimserlik ve insan do asına kar ı geli erek artan üphenin yansıması postmodernizmin de hazırlayıcı unsurları olmaya adaydı. Postmodern kuramcı ve sanatçıların birço unun denedi i türden çalı malar hem içerik hem de biçimsel açıdan modernistlere benzer: “öz farkındalık”, “parodi”, “ironi”, “parçalanmı lık”, “türlerin kar ı umı”, “belirsizlik”,

“e zamanlılık” ve “üst ile alt kültür arasındaki sınırların kaldırılması”. çerdikleri benzer anlatım teknikleri bakımından, postmodern sanat uygulamalarının modernist deneycili in bir devamı oldu u da söylenebilir. Ancak “dünyayı temsil etme biçimleri”, “kültürel ö eler” ve “ideolojik farklılıklar” açısından, postmodern olanın modernist olanı tümüyle kar ısına aldı ı görülebilir.

Yukarıda anlatılan ö eler, hem modernist hem de postmodernist metinlerin ortak özellikleridir. Ancak, kavram benzerli i ta ısa da, postmodern sanat esteti i pek çok açıdan farklılıklarla maya dayanır. Postmodern esteti i modern estetikten ayıran temel unsurlar u ekinde sıralanabilir:

- **A ır ı Öz farkındalık:** Postmodernistler, bu kavramı modernistlerden çok daha ileri ta ıyarak, oyuna dönü türür ve örne in yazarlık konusunu sorunsalla tırarak kurmacanın kurgulanması serüvenini anlatımın merkezine oturtur. Bu öz farkındalık pop kültürün neredeyse her alanında bulunabilir. Örne in filmin içinde filmin kurgulanmasının altındaki teknik sorunlar tartışılabilirken, bir oyunda oyuncular repliklerin olu turulma serüvenindeki gülmece ö elerini, kurguda daha sonra ne olacağını, oyun yazarının kimli ini, ailevi ya da maddi durumunu tartışabilmekte, okuyucuyu ve izleyiciyi etkin bir katılıma te vik edebilmekteler. Modernist anlatılarda bu durum genellikle sadece üstün sanatçılar için belirli ö retiler için kullanılırken, postmodern anlatılarda durum herkesi kapsayacak ekinde ve bir sorunsal olarak i lenir.
- **roni ve Parodi:** Postmodern sanatçıların oyun oynayarak önceki yerle ik de erleri sarsmak, ö retileri çürütmek, gerçekleri sorgulamak gibi hedefler do rultusunda önceki anlatıların, çalı maların, ö retilerin ve gerçeklik algılarının parodi edilmesi, ironi yaratımı ile çürütülmesi ve bakı açılarındaki çeli kinin ortadan kaldırılması önemli bir postmodern ö edir. De ersizle tirmeye dayandırılan yeni bakı açısı tehlikelidir, çünkü “Çeli kinin uzla maya ve onamaya, derinli in yüzeye dönü türüldü ü gerçek toplum, aslında sanıldı ından daha fazla otoriter e ilimlere prim verebilecek nitelikte”dir (Oktay, 2000:31). Kültürel ve ideolojik dönü türmenin, pop kültür ve medya reklamlarından, talk-showlara, filmlere ve skeçlere kadar pek çok örne i bulunabilir. Parodi sadece geçmi e yönelik de ildir. Onu uygulayan ki inin, oyuncunun, yazarın ve hatta okurun bile parodisi yapılabilir. Bu sayede hem geçmi in sorgulanması hem de anın ve gelece in algısı sarsılması sa lanır. Güvenilecek bir kavram, kesin denebilecek bir do ru, kabul edilip de i meyen bir gerçek, örnek alınacak bir ki i ya da kalıcı olabilecek bir de er bırakılmamı olur. Her eyin altı kaygandır ve bu kayganlık bireyi her an her yere yükseltebilir ve yükseklerden tepetaklak dü mesine neden olabilir.

- **Üst ve Alt kültürel biçimlerin arasındaki Sınırların Kalkması:**

Modernist romanlarda, bazen takip edilmesi zor teknikler kullanılmı lardır, ancak postmodernistler popüler kültürü romanlarda daha kolay anla ılır biçimde i lemi lerdir. Kolay anla ırlık, özellikle popüler kültür ö elerinde, romanın kurgusal zorlu u, belirsizli i ile tezat olu turmakta ve bunun neden bu kadar kolay anla ılır oldu u üzerinde ancak tahmine dayanan yorumlar yapılabilir. Belki de popüler olanın hitap etti i okuyucu kitlesinin anlama seviyesine uygunluk hedeflenmekte belki de özellikle bu kültürel ö eler insanın zihninde daha berrak ö retilere, iletilere dönü türülmek istenmektedir. Modernist romanların hitap etti i belirli bir estetik algıya, sanatsal be eniye, soyut dü ünme yetene ine sahip okuyucular yerine postmodernistler metala tırılan edebi metinlerin, tıpkı tüketim toplumunun tüketici pe inde ko turması gibi, her türden ve seviyeden okura ula masına çalı ır. Edebiyat da kültür endüstrisi gibi i lemeye ba lar. Kültür endüstrisi, insanları, "mü terileri" tarafından yönlendirildi ine ve onlara "istedikleri eyleri sundu una" inandırma çabasındadır. Kendi i leme mekanizması bakımından, "özerk oldu unu" kesinlikle yadsır ve "kurbanlarını yargıç ilan ederken, özerk sanatın bütün a ırlıklarını kendi örgütlü otokratlı ıyla fersah fersah geride bırakır." Kültür endüstrisinin yaptı ı, "mü terilerinin tepkilerine uyarlanmaktan çok, onları kalpazanca imal etmektir. Kendisi de onlardan biriyimi gibi davranarak biçimlendirir mü terilerinin tavırlarını" (Oktay, 2000:140). Edebiyatın sadece tüketim ve maddi imkanlar elde etmek, çok satmak, ticarile mek gibi maddeci bir mantıkla yapıldı ını söylemek, pek de yeterli olmayabilir. Bunun yanı sıra, edebi metnin bir kurgu oldu unu ama aynı zamanda insanı, toplumu ve bunların kültürünü olu turucu yönü ve potansiyeli hesaba katılırsa, kültürel, estetik ve dü ünsele anlamda yeni bir insan tipolojisi yaratma adına da böyle davranıldı ını söylemek daha do rudur. Bu yüzden, edebi metinlerde her eyin ve herkesin malzeme olarak kullanılması ve bu malzemenin herkese hitap etmesi yeni postmodern sanat olgusu ile çeli mez.

- **Eskiye Dönü ya da Nostalji:** Hem modernist hem de postmodernist yazarlar pek çok eserlerinde daha önceki dönemlerde i lenmi , eskiye özgü konuları, ya am tarzlarını, gelenekleri, ki ileri, olayları tekrar i lemeye e ilimli olmu tur. Geçmi i muhafaza etme güdüsü, "insanın kendi benli ini muhafaza etme güdüsünün bir parçasıdır. Geçmi te nerede olmu oldu umuzu bilmeksizin gelecekte nereye gidiyor oldu umuzu anlamak güçtür. Geçmi bireysel ve kolektif kimli in zeminidir; geçmi in nesnelere kültürel semboller olarak anlam kayna ıdır. Geçmi le imdiki zaman arasında süreklilik, rastlantılara dayalı bir karga anın içinden bir devamlılık duygusu yaratılmasını sa lar; de i im kaçınılmaz oldu undan, istikrarlı bir yapıla mı anlam sistemi hem yenilikle hem de çürümeyle ba a çıkmamızı mümkün kılar. Nostalji güdüsü, krize uyum sa lamanın

önemli bir araçtır; toplumsal bir yumu atıcı rolü görür ve güvenin zayıfladı ı ya da tehdit altına girdi i bir durumda ulusal kimli i güçlendirir” (Harvey, 2012:107). Eski kültürlerin büyüdü dünyasının yazarın kurgusunda bilinen ba lamlarından koparılarak yeni ba lamlar içinde sunumu iyimser ya da kötümser bir yanlılı ı da beraber getirir. Jameson ya da Baudrillard’ın tarihsellikten kopu diye adlandırdıkları dönemin içinde tarihi yeniden yaratma, de i tirme, nostaljik olanla ba kurma, kaçığı , yeni bakı açısı kazandırma vb nedenlerden dolayı bu tür bir e ilim çıkabilir. Bu da yeni türden göstergelere ihtiyaç duyar. Baudrillard’ın göstergesi "*simulacrum, görünüü ya da temsilin mantı ından tamamen ayrılır. Gösterge yalnızca kendisine gönderme yapar. Sonuç olarak simulacra yalnızca göstergelerin eylemlerle "eski" ili kisini ya da görünüü ve gerçeklik arasındaki de i ik farklılıkları taklit eder*" (Lucy, 2003:87). Postmodern edebi metinlerde, genellikle yeni ba lamlar üretimiyle, yeni anlam dizgelerinin olu turulur. Modern dü üncenin kökle mi bakı açıları çürütülür. Tarih kavramının ve önemli ki ilerinin, olayların sorgulanması ve de ersizle tirilmesi sa lanır. Popüler kültür, nasıl imdiki zamanın film yıldızları, arkıcıları, sporcularından tüketime yönelik reklam malzemesi olu turmayı ba arıyorsa, aynı ekilde, eskiye ait olan ki iler, olaylar ve olgular üzerinden benzer bir fayda da sa layabilir. Anlatı malzemesinin bolla ması, farklı konulara, ki ilere yönelebilmeye özgürlü ünü de beraberinde getirir ve postmodern sanatçı eskiye dair ne varsa hepsini i leyebilir, üstelik i leme biçiminde istedi i kadar deneysel olabilir.

• **Büyük Anlatıların sorgulanması:** Lyotard’ın sorgulamalarında, eski me rula tırılmı konumların, bilgilerin, kavramların kurucusu olarak büyük anlatılar postmodern durumda kendilerini farklı, kapsayıcı, genellemelerden uzak, bireysel küçük anlatılara bırakır. Siyasi açıdan "*Sentezlemeye kar ı duyulan inanç fa isttir, da ılmayı tasdik etmek ise etikdir*" (Lucy, 2003:294). Dolayısıyla, modernistler fa ist bir tutuma sahip olarak görülür, tersine postmodernistler ilerici, özgürlü ü savunan insanlar olarak algılanır. Modernistler de hukuk, din, milliyetçilik gibi kavramları sorgular, ancak postmodern sorgulamayı bunlardan ayıran nitelik seçkin bir entelektüeller grubu yerine herkesin sorgulamayı yapabilmesidir. Sorgulamanın yapılmasının gerekçesi olarak her iki taraf da "*gerçekli e ula ma iste i*" ekinde açıklama yapar. Harvey, modernist ve postmodernist anlatıların özelliklerini öyle kıyaslar; "*Genellikle pozitivist, teknoloji merkezli ve rasyonalist e ilimli olarak algılanan evrensel modernizm, do rusal geli meye ve mutlak do rulara inançla, toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla ve bilgi ve üretimin standartla tırılmasıyla özde le tirilir. Buna kar ıt olarak, postmodernizm, kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında, heterojenli i ve farklılı ı özgürle tirici güçler olarak öne çıkarır. Parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel (ya da sevilen deyimle) "bütüncül" (totalizing) söylemlere kar ı derin bir güvensizlik, postmodernist dü üncenin*

temel özellikleridir” (2012:21). Modernistler daha kapsayıcı, daha gelişkin, daha ideal ve köklü bir toplum adına sorgulama yaparken, postmodernler tek gerçekliğin gerçeğin olmadığı 19. yüzyıldaki görüşleriyle, var olan kavramları, algıları ve büyük anlatılarla, onların hizmet ettiği dünya görüşünü tersyüz etme peşinde görünmektedir: “*Tarih hakkında, canlı olan ve olmayan, mevcudiyet ve namevcudiyet, önce ve sonra, etki ve ideal ve benzerleri arasındaki köktenci ayırım varsayımı üzerinden düşünmek yoluyla (1) Marksizim gibi “mikro anlatılar”ın öldüğüünü, artık hepimizin tek bir meta-anlatının (yani “yeni dünya düzeni”nin) homojen gücü tarafından bir araya getirildi imizi ve (2) Aydınlanma gibi meta-anlatıların öldüğüünü ve böylece hepimizin sayısız mikro-anlatının (“postmodern durum”) heterojen güçleri tarafından birbirimizden ayrıldı umuzu düşünmek mümkün olabilir*” (Lucy, 2003:217). Postmodern sanatçılar, modern sanatçılardan farklı olarak, eserlerinde popüler kültür ile kitle üretim ögelerini kullanır ve geleneksel zaman, mekan, inanç, din ve özne kavramlarını yeniden üretirler. Her tür malzeme postmodern metne girebilir, her türlü şekilde kullanılabilir, her çeşit dil her çeşit bağlama sokulabilir. Bu sadece üst ve alt kültür ögeleri arasındaki farkın değil, sınıflar, türler, estetik beğeniler, sanatlar, teknikler ve izleklerin tümünün arasındaki çizginin birbirinin içinde erimesidir. Sınırların sınırsız hale dönüşümüdür. En azından teknik ve içerik açısından bunun böyle olduğunu söylemek mümkündür.

- **Görselliğin Hakimiyeti:** Görsel medyanın televizyon, filmler, reklamlar, internet, bilgisayar, cep telefonları vasıtasıyla günümüzde inanılmaz genişleme ve gelişimine hızına göre, postmodern kültür ve sanat görsel biçimlere dönüşümüne başlamıştır. Her şeyin alabildiğine “oyunlaştırıldı ı, benzerleştirildi i, sahtenin gerçeğe inelendirildi i” bir zamanda yaşıyoruz. Kültürel ortam akla gelmedik ölçüde “görselleşti.” Sadece televizyon değil, “gazete ve dergiler de yazıdan kopuyor. İnsanlar düşünmekten, sorgulamaktan çok görmeyi istiyor” (Oktay, 2000:17). Bu görsel dünya, anlatımdaki zaman olgusunu kırarak, düz çizgisel anlatımın yerine, kimi zaman ileriye sıçrayan, kimi zaman anın içinde geçmişi hızlı bakışlarla anlatımı sürükleyen kurgu dizgesi yoluyla birleştirilmiştir. Zaman kavramını da muhtlaklaştırır ve her şey birbirine girer. Bu zamansal öne ya da arkaya gidileri modernistler tarafından da kullanılır ama genellikle amaçlanan neden-sonuç ilişkisini akılcı bir şekilde kurmak ve heyecan yaratarak okuyucunun sorular sormasını ve sonunda bunların yanıtlarını bulmasını sağlamaktır. Postmodern edebi metinlerdeki bu zamansal savrulma, okurun gerçeklik algısını kırar, yeni gerçeklik olarak kurguyu ve görsel olanı ortaya çıkarır. “*nsana yönünü a ırtır, kafasını karı tırır*” ve böylece “*biçim ve mekan konusunda alı tı umuz algılamaya biçimlerini*” altüst eder. “*Parçalanma, karga a, görünüyü te düzenlilik olsa bile düzensizlik ana temalar olarak kalır*” (Harvey, 2012:119). Okur bu yolla sadece gerçeklikten değil tarihsellikten de kopar ve popüler kültür

ö elerinin sunumuyla temsil edilen de erlerin yerine görselli e dayalı “yeni”, “özgürlükçü”, daha “gerçek”, daha “nesnel” popüler kültür ö eleri yerle ir.

ekil / teknik açısından, postmodernist estetik daha özgürlükçü, kapsayıcı ve geni hareket alanı sunar. Eski biçimleri de kapsayan geni lik, insanın kültürel, sosyal ve siyasi bakımdan daha kabul gördü ü bir dünya görüntüsü sunar. İnsanlar, her türden dü ünceye, ya am biçimine, ideolojiye kucak açan postmodern dünyada, kendilerini özgür, ötekile tirmeden uzak ve önemli görmeye ba lar. Fakat, de erlerin / dü üncelerin heterojen tarzda birlikte sunumu merkez kavramını, normları ve do ru-yanlı , iyi-kötü, yararlı-zararlı, ilerici-gerici gibi kar ıtlıkların yok olmasına neden olur. İnsan sınırsız bir özgürlük alanında yüzerken, herhangi bir kıstasa göre yönünü belirleyemez duruma gelir. Zaman ve mekan sınırsızlı ını da kapsayan geni lik, aidiyet sorununu da beraberinde getirir. Birey toplumsal bir varlık olmaktan çıkarak, sosyal alanda sadece kendi ba ına var olabilen bir nesneye dönü ür. Normlar, de erler, toplum, birlikte ya am gibi kavramlar geçersizle ir ve bireyler bir denizde birbirinden ba ımsız yanyana duran adacıklar haline dönü ür. deolojik / dü ünsel / kavramsal ortaklı ın zemini buharla ır. İnsanlar kitle kültürüne eklemlenir ve tüketim toplumunun birer nesnesi olarak günümüzün imgeler selinde kolayca etkilenen yeni bir konuma getirilir. Dü ünceleri / ya am tarzları sınırsız özgürlük sloganı adıyla kendilerinin olmaktan çıkar ve kolayca ekillenebilir. Farklı dü üncelerin tümüne kucak açmakla, kendilerine ait dü üncelerini de kaybetme riskiyle kar ıla ırlar. Özgürlük özne olma halidir, ancak nesnele me süreci imgelerin denetimine girme ve kendilik de erlerinin yitimidir. Bu da özgürlü ün sadece sanal bir boyutta varlı ına i arettir. Sonuç olarak, postmodern estetik sadece görünü / teknik / biçim açısından özgür bir alan görüntüsü sunarak insanın tüketim toplumuna eklemlenmesini sa lar. çerik sorunsalında herhangi alternatif bir de er sunmaksızın, uzun vadede bireyler arasındaki farklılı ı yok ederek, bencille mi , birbirinden kopmu , kendilik de erlerini yitirmiş ve kolayca ekillenebilen bir insan tipolojisi yaratır.

6. POSTMODERN ANLATI VE KÜLTÜR

Günlük ya da artık postmodern kültürü bir metin olarak, parçalı bir şekilde de olsa, bulma ansımız vardır ve Ihab Hassan'ın dediği gibi “artık gözlerimiz postmodern nitelikleri tanımayı öğrenmiştir” (Cohen, 2000: 293–294). Bu nitelikler belki de kurmacada daha kolay tanınabilir çünkü bunlar postmodern anlatıları ilgilendiren pek çok akademik tartışmada belirlenmişlerdir: “metinlerarasılık”, “parçalanmışlık”, “ironi”, “üphecilik”, “anlatı türlerinin birbirine karışması”, “yüksek ve alt kültür arasındaki ayırt edici sınırların kaybolması” ve “yazar imgesinin azalan önemi”. Sanatçının tarihle ilişkisi de aynıdır, insan artık imgelerin biçimlendirdiği kitle televizyonu çağında “köklerden ziyade yüzeylere, derinlikli çalınan madan ziyade kolaja, gelen yüzeylerden ziyade üst üste getirilmiş alıntı imgelere” uygun şekilde yaşamaktadır. Bu yüzden, “ayakları üzerinde sağlam biçimde duran kültürel nesneden ziyade çökmüş bir zaman ve mekan duygusuna bir balmışlığın gelişmesi hiç de ayrılmazdır. Bunların hepsi tam da postmodern durumda sanatsal pratiğin ya da amsal boyutlarıdır” (Harvey, 2012:79). Postmodern anlatılar yeni bir sınırlama getirerek eskiyi reddetmez, aksine eskiyi esin kaynağı olarak alıp yeni anlatıların biçimsel, dilsel ve içeriksel manipülasyonlarla yeniden kurulmasını sağlarlar. Postmodern anlatıda, “her öykü çoktan söylenmiş bir öyküyü anlatır” (Eco, 1985: 19–20). Değil en sadece öyküye, kurgudaki kişilere ve temsil ettikleri değerlere yönelik bakış açısıdır.

Pek çok makale ve kitapta belirtildiği gibi, postmodernizm geniş ve dengesiz bir kavramdır. Örneğin Harvey, yeni durumu şu şekilde açıklar: “Sürekli değişen kodlar ve modalardan tam da bu değişimin bir taraftan sarstığı diğer ve anlamlandırma hiyerarşisini diğer taraftan yeni biçimlerde yeniden yaratmaya yönelik bir “zevkler emperyalizmi” (2012:18). Herhangi bir felsefe, sanat, sosyoloji ya da psikoloji kitabının tam ne olduğunu anlatmaya yetmeyeceği gibi şimdiye kadar belki de kendi doğasında taşıdığı çoklu ve akılcı anlam dizgeleri gibi herhangi bir yetkili kişi tarafından tümüyle ikna edici şekilde tanımlanamamıştır. Yine de belli başlı özellikler taşıdığı konusunda pek çok alandaki bilimciler tarafından bir fikir birliği vardır gibidir. Bu özelliklerden bir tanesi anlam çokluğudur ve bu yüzden bu çokluk sadece kültürel, mimari, resimsel ya da edebi metinlerdeki gibi postmodernizm kavramının kendisinde de bulunur. Kurulu, tanımlı, belirli bir tek postmodernizm değil sürekli değişen, gelişen, yeniden tanımlanan ve yeniden kurulan postmodernizmler olduğu söylenebilir. Her an yenilenmesi onu tanımlamayı zorlaştıran ana unsurdur: “Modernist duyarlılık zayıflamış, yapıbozumuna (deconstruction) uğramış, aklı ya da kısa devreye gelmiş olabilir, ama onun yerini almış olan düşünce sistemlerinin iç tutarlılığı ya da anlamı konusunda pek az kesinlik var. Bu tür bir belirsizlik, varlığı konusunda herkesin hemfikir olduğu değilimi de erlendirmeyi, yorumlamayı ve açıklamayı tuhaf bir biçimde güçleştiriyor” (Harvey, 2012:57). Lyotard da postmodernizmin hemen hemen her yöne karşı gelen bir kavram olduğunu görülmektedir.

Postmodernizm, bir edebi tür, mimari bir yapı çeldiği, bir toplum kurgusu ya da sanatsal bir biçimden farklı değildir. “Ele tirmenin ve sanatçının güür sesi”, “öznel kurmacası”, “okurun

metni yeniden yazması”, “insanın dünyanın kurulu una etkin bir katılımı”, “hayatın merkezine her eyin oturtulabilece i bir gösteri” ya da “her eyin tüketilebilece i ve de erin bir meta oldu u dünya” olarak dü ünülebilir. Her eyi kapsayan yapısı dolayısıyla, göstergelerin sürekli de i imi halindedir ve kullanıcıların keyfi seçimine ba lı devingen bir yeniden üretimdir. Göstergeler yoluyla bir söyleme dönü ür ve “onunla ilgili olarak üretti imiz ve kullandı ımız söylemin içinde söylem olarak mevcuttur” (McHale, 1992: 1). Kaygan, tanımlanamaz, de i ken yapısı ile “postmodernizm bir kere belirleyip, temiz bir bilinçle her zaman kullanabilece imiz bir ey de ildir” (Jameson, 1999: xxii). Bu açıdan, belki de en iyi tanımlı tanımlanamazlı ıdır, çünkü herhangi bir de ere, dü ünüceye, norma sahip olmak yerine her eyi kapsar ve sınırsız kapsayıcılı mını belirli bir kavram ekinde ifade etmek imkansızdır.

Kapısını her eye açan özelli i ile tanımsız kalan kavramın geni li i, postmodernist anlatılarda da kendini gösterir. Romanlar okura farklı “gerçeklikleri” aynı anda görme fırsatı sunarlar. Genel olarak bu farklılıkların görülmesi anlatılarda ikiye ayrılabilir:

- 1. Metin içi düzlem:** Bu düzlemde ekindeki deneycilik, dil kullanım özellikleri ve metnin kurgulanması bulunur: parçalılık, metinlerarası atıflar, anlatıda düzensizlik, üslup ve imgelerin çoklu u, seçmecilik, parodi ve pasti . Metnin içine sinen, “Kurgu, parçalanma, kolaj, eklektizm, bütün bunların dokularına i lemi bir gelip geçicilik ve karga a duygusu, belki de, günümüzün prati inde hakim olan temalardır” (Harvey, 2012:119). Eklektik yakla m, göstergelerin keyfili i gibi, yazarın istedi i biçimde ba lamlar yaratmasının, de er sunmasının, oyunlar oynamasının ve kurgulamasının yolunu açar.
- 2. Metin dı ı düzlem:** Bu düzlemde dünyanın postmodern bakı açısı ile betimlenmesi ve edebi metinlerde bu dünyaya özgü postmodern ya am ekillerinin nasıl anlatıldı ı yer alır. Dı dünyada gerçekleşen olaylar, belirmeye ba layan kavramlar, ya am tarzları, sosyal ve siyasal pratikler ile edebi metinler (ya da sanatsal üretimler) birbirinden ba ımsız olarak dü ünülemez: “Postmodernizm aynı zamanda toplum içindeki sosyal, ekonomik ve politik pratiklerin bir taklidi olarak görülmelidir. Birçok postmodern romanda, bir ortak varolu mekanında durmakla birlikte, aralarında ileti imsiz bir “ötekilik” duygusunun hakim oldu u farklı dünyaların üst üste gelmesi, kentlerde giderek artan gettola mayla, dı lanmayla, yoksullu un ve azınlık nüfusların yalıtılmasıyla, bilinçsiz bir ili ki içindedir.... Postmodern edebiyatın belki de bu olguyu taklit etti ini dü ünlemek yararlıdır” (Harvey, 2012:135). Küresel kültür, kitle kültürünün söylemleri, sembelleri (pop müzik, ticari markalar, televizyon, filmler, kent ya amındaki karma a, tüketim toplumunu özendiren reklamlar vb), yüksek kültür ile kitle kültürünün birbirinin içinde erimesi gibi metnin okuru tarafından algılanması beklenen iletiler postmodern anlatıların metin dı ı düzlemi ile ilgilidir.

Ancak, Lucy'nin de belirttiği gibi, postmodern romanda bu iki düzlem birbirine karışmış gibidir: “Bir kez Barthes’ın metinsellik kuramı, Baudrillard’ın simülasyon kuramına dönüşünce (ya da onun tarafından yerinden uzaklaştırılınca), romantik edebiyat kuramının bir söylem statüsüne ulaştırılır. Böyle bir noktada, karışıklıkların uzlaşımı, ikiliklerin postmodern aynılına dönüşür ve birdenbire artık imgesel ve simgesel, hakiki ve sahte, okuma ve yazma, metin ve metin dışı, edebiyat ve edebiyat kuramı arasında herhangi bir fark kalmaz” (2003:71). Metin içi düzlem metin dışı düzlemle eşitlenir ve metnin kapsayamayacağı metin dışı bir öleme kalmaz. Yazar çözümlemeciye, okur yazara, kuram uygulamaya, gerçek sanala ve kurgu gerçeğe dönüşebilir.

Modernizm ile postmodernizm, sanat ve sanatçıya dair görüşlerinde de farklıdır. Harvey, modernist sanat ve sanatçının konumunu şöyle özetler: “Modernist projenin bu yeni kavranımında, sanatçılar, yazarlar, mimarlar, besteciler, aydınlar, düşünürler ve filozoflar özel bir konuma sahiptirler. “Sonsuz ve derinmez” olan artık otomatik biçimde varsayılamadığına göre, modern sanatçının insanlıkların özünü tanımlama açısından yaratıcı bir rolü vardır” (2012:31). Postmodern anlatıda, anlatıcı, yazar ve okuyucunun konumu sorunsallaştırılır. Okur sanki bir tüketim ekonomisinin karşısında her an seçimler yapma zorunluluğunu hisseden tüketici gibidir. Bir yandan metnin içine giren ve anlam kurucu görev yapan okurun seçimleri diğer yandan da okura hem sıradışı bollukta malzeme sunan satıcı konumundaki yazar bulunur. Anlam açısından, karar vermek, tıpkı tüketim toplumunun özelliği gibi, zor ama keyifli bir işe dönüşür. Birkaç sayfa çevrilince, hatta bazen aynı sayfada bir iki tümce ötede, okur başka başka bir ekonomiyi keşfeden bir tüketicinin açgözlülüğüyle yeni kavramlarla büyülenerek karşılaşabilir. Burada kurgudan ziyade, yazarın sunumundan da öte, bir postmodern algı yaratma durumu söz konusudur. Sınırsız sunum sınırsız tüketimi tetikler gibidir ve bu yüzden anlatımın sonunda sayısız ekonomiyi satın alan bir tüketici gibi, okur da kendi kurgulamı olduğu anlatıdan hem sınırsız malzeme elde etmiştir hem de bu malzemelerin neredeyse hiçbirinin de eri kalmamıştır. Bir tür kimlik üretim süreci gibidir ve modernist anlatıların tümellinden uzaktır. Açık uçluluk yerine kapalılığı seçen ve iletilerin büyük öretilere ve belki de gerçekle karşılaşma düğümünü savlayan modernist romanın tersine, postmodern anlatıda diğer hem vardır hem de yoktur, çünkü çok kimliklilik kimliksizlik olarak da düşünülebilir.

Diğer bağlamındaki bu çoklu üretim, pastinin bir nevi kültürel karşılığıdır. Postmodern anlatı ve özellikle pastinin sadece kullanılan malzemenin, türler arasında yeni bileşimler üretmenin, her türlü öncül türden bohçalama yaparak, bunu okurun önüne sunmanın yöntemi de ildir. Aynı zamanda zihnin bulanıklıkla tırılmasına kadar varabilen karma deryeler kümesini homojenlikten çıkarıp olabildiğince karıştıyla, sağıyla, soluyla, arkasıyla, önüyle oynayarak hem gerçekle her açıdan gösterme zenginliği hem de zenginliğin hiçleşmesi / hiçleştilmesi ilelevi bulunur. ekısel, içeriksel açıdan pastinin kültürel bir ekillendirme aracı olduğu ve hatta kültürel ekillendirme ilelevinde postmodern bireyler üretmek, tüketim toplumunun diğerlerini örettiği de söylenebilir.

Bunu sağlamak adına anlatıda gerçeklik kurgusal gerçeklik ile dış dünyanın gerçekliği arasında bir analogi kurulur. Okur metnin içine girdiğinde, anlatıdaki gerçekliğin mi yoksa dışsal

gerçekli in mi daha nesnel göründü ü ayırt edilemez olur. Bir tür kısır döngü ekinde, metnin gerçekli i okurun zihninde evrilerek onun algısına denk dü meye ba lar ve metin okuru yaratmı olur. Ancak yaratım okurun metnin içinde etkin bir anlamlandırma ve biçimlendirme görevine soyunması ile mümkün kılınır ki bu da postmodern anlatıların okura açtı ı, doldurulması gereken bir eylem alanıdır. Kısacası metin bir yandan okuru ekillendirir, di er yandan da okur etkin bir kurgulayıcı ve kurucu unsur haline dönü ür ve bu yüzden de metnin dı na çıkararak kendini, dünyayı ve gerçekli i kurmu olur: “*i aretler gerçekliktir ve hayali olanla gerçek olan birbirine karı ır*” (Watson, 2002: 60).

aretlerin, her türlüünün, gerçekli i kuran ö eler oldu u savı do ru ise, dünya dedi imiz ey ki isel tarih sürecinde i aretlerin bize ö rettiklerinden ibaret olacaktır. Do al olarak, anlatıların içindeki i aretler de aynı derecede etkin ve inandırıcı bir gerçeklik kurma i levine sahip olarak görülebilir, çünkü insan olarak ya amın içinde etkin bir özne/nesne isek, okur olarak da kurgunun içinde etkin birer özne/nesne konumunda olmaktadır.

Postmodern kültürün tüketim toplumu oldu u savı do ru ise, o zaman kültürün de er olarak kabul etti i metaların do asına uygun bir edebi üretimin de olması önemli olacaktır. Tıpkı tüketime açılan neredeyse tüm alanlar gibi, romanlar da birer sanat eseri de il de alınıp satılan ve paraya dönü tü ü müddetçe önemli hale gelen metadırlar. Bu yüzden de ticari kaygılar do rultusunda yazarların toplum içinde güçlü ve yerle ik bir imajlarının olması beklenir. Yüksek ve alt diye tüketiciyi ayırt etmek yerine, tüketim elde edilecek kar oranı ile ilgilendi inden, yazarların da asıl önemsemeleri beklenen okur tipi, artık entelektüeller ya da orta sınıf gibi insanlar olmaktan çıkar. Satı ön planda oldu u için, yazar belirli ve sınırlı kitleden çok herkese hitap etmek isteyecektir. Hitap kaygısı da bir anda kurguya ekill vermeye ba layabilir. Postmodern anlatılarda, bu yüzden, alt ve üst kültür diye bir ayırım pek bulunmaz. Anlatım parçalıdır. Küçük ve ba ımsız parçacıklar ekinindedir. Anlatı ki ileri hemen tanınabilecek ve özde le tirilebilecek stereotiplerdir. Kurgu ile gerçeklik arasındaki ayırd edici çizgi özellikle bulanıklı tırlımı tır. Genellikle, hem kurgusal hem de ya amdan seçilmi ki iler bulunabilir.

7. POSTMODERN EDEBİYAT

Postmodern edebiyat, diğer sanatsal akımlar gibi, sosyo-kültürel ve tarihsel gelişmelerin bir sonucudur ve gelişen yeni dünya düzeninin özel bir yansıması olarak görülebilir. Etnik, cinsel, sosyal ve kültürel açıdan insanın kimlik sorununu ve kimileri için ikiyüzlü bir toplumda insanın kabul görmek için yaptığı özgürleşme mücadelesini yansıtır. Dünyanın farklı edebiyatlarında, çeşitli izlekler üzerinden işlenen anlatılarda, kimlikle ilgili sıkıntılarını işlendiği görülebilir. Doğrudan bir etiket sunumunu kabul etmeyen postmodernist sanat, daha önceki akımların yerleik hale getirdiği kavramları parçalayarak, dışarıda bırakılan kesimlerin işlenmesine uygun bir zemin hazırlar.

Postmodernizm, edebiyatta içerik ve biçim olarak iki ekleme ortaya çıkar. İlk olarak, doğrudan dengenin bozulmasından, tüketim toplumunun eleştirisi ya da betimlemesine, özgürlük ve bireyselliğin kutsanmasından, doğrudan felsefelerinin ahlakçı insan merkezli öngörülerine kadar pek çok izlek postmodernizm anlatılarda yerini alır. Ancak, sanat ve ona uygun bir biçimin değişen yapısı, postmodernizmin ana odaklarından birisini oluşturur. Bu yüzden sanat gerçeklik ve yaşıntıdan bağımsız değil onun bir parçası olarak görülmeye başlanır. Hayatla bütünleşen edebi metinler, "*içinde üretildikleri ve okundukları olgusal, politik, edimsel, toplumsal ve tarihsel çevrelerden bağımsız değil, bilakis bu çevrelerin bir parçası sayılabilirler*" (Lucy, 2003:318). Sanat halka yakınlığı insanların gündelik yaşantılarının bir parçası kılınmaya çalışılır. İçerik sorunu ortadan kaldırılır ve her konu, insan ve dil postmodern edebiyatta (ve diğer sanatlarda) işlenir hale gelir.

Postmodern edebiyatta, orijinal olma gerekliliği ortadan kaldırılır ve bunun parodisi pek çok romanın ana konusunu oluşturur. Anlatıda yeni ya da orijinal olma kaygısı ya da iddiası yoktur, tersine eski edebi formlar, türler, izlekler kullanılarak, sıradan olan kaygılar, insanlar ve onların dilleri de anlatılara katılır. Farklı metinlere göndermeler, alıntılar, gazete haberleri, tarihi belgeler gibi malzemeler de kullanılarak metin kurulur ve bunların kurgusunda fantastik öğeler işin içine katılarak kültürel yeni başlangıçlar oluşturulur. Yeni başlangıçlarda sunulan zamansal ilerleme kavramı yoluyla eski ile yeni arasındaki farklar ortaya konur. Kalıpla mı anlatıların yerine eskileri de kullanılıp harmanlanarak çok geniş bir anlatım alanı oluşturulur. Çoklu üslup, tür ve biçimin kullanılmasıyla ifadeciliğin sınırları genişletilir. Postmodern yazarlar eski öğeleri kullanarak yeni anlamlar yaratmakla kalmaz, aynı zamanda iyi bilinen edebi ve diğer metinlerden alıntılarla eskilerin yerleik hale getirdiği anlam dizgelerini de sarsar. Diğer eserlerden gerçekleştirilen metinsel devirme, fikirlerin alınması ve yeniden kullanılması ile yeni metinlerin sınırsız bileşimlerinde tekrar üretilmesine zemin sağlar. Eski edebi eserlerde işlenen düğümler, izlekler, kişiler, dönemler ve mekanlar kullanılır. Parodi etkisi yaratılarak metinle yazar, yazarla okur ve izleklerle okur arasında bir mesafe konur.

Postmodern edebiyat ileri teknoloji, iletişim teknikleri ve televizyon, filmler, DVD, bilgisayar, internet ve cep telefonu gibi gelişmeleri de kapsar. Bu iletişim ve etkileşim biçimleri iletilerin çok hızlı bir ekleme dünyasının en uçra köşelerine kadar ulaştırılmasını sağlayarak kapitalizmin, tüketiciliğin, popüler kültürün yaygınlaşmasını sağlar ve televizyon, reklamlar gibi araçlarla da imge ihracı yaparak

insanların dünyaya bakı açılarını de i tirmeye, dönü türmeye ba lar. Özellikle popüler film ve edebi eserlerde gerçeklik açık, kolay, açıklanabilir, anlaşılabilir ve genellikle ideal olarak sunulur. Anlaşılması zor ve karmaşık gerçeklik in karışımı olur. Televizyonun yanı sıra filmler, bilgisayar ve internet de bu tür etkiye sahip yaratımların kitlesel boyutta yayılmalarına ve küresellemelerine katkıda bulunur. Popüler eserler, onların sundu u popüler yaşam tarzları, televizyondaki popüler programlar, melodramlar, talk showlar, diziler, popüler müzik gibi biçimlerle birleşerek tüketici topluma dayalı yeni bir kültür oluştururlar. İnsanlar tüketime yönelen açgözlükler halinde, gittikçe zihinsel edimlerden kopar ve görsel imgelerin esiri konumuna gelir. Popüler tüketim nesnesine dönü (türül)en günümüz toplumunun, belirtilen en belirgin özelliği, *"bir gösteri toplumu olu u"*dur. *"Değerlerin, kurumların, insanlık iliklerinin sahteletini, yapıyla tını vurguluyor ciddiye alınan her kuramcı ve düşünür. Sanat da gösteri toplumunun normları bağlamında konumlandırılmak isteniyor bir bakıma"* (Oktay, 2000:15). Sanat / edebiyat da giderek görselliği önerir ve bu sayede, kamu düşüncesi ve dünyaya bakış açısı istenen doğrultuda ilerlenerek biçimlendirilebilir. Popüler sanat araçları özellikle haber sunumlarında popüler söylemleri kullanarak, doğruluk ve inandırıcılık etkisi sağlarlar.

Kültürel nesnelere / kavramların / değerlerin üreticileri ile genel kamu arasında sayısız temas noktası mevcuttur: *"mimarlık, reklam, sinema, multimedya olaylarının sahnelenmesi, büyük gösteriler, politik kampanyalar ve tabii her yerde hazır ve nazır televizyon"* (Harvey, 2012:77). Tıpkı televizyonda olduğu gibi, edebi metinlerde de okur birbiriyle bağlantısız, bol imgelere maruz bırakılır ve olaylar arasındaki kurgusal bağlantıyı, sebep-sonuç ilişkisini, kişilerin gelişimini, mekan tasvirlerini, zaman kurgusunu görmesi engellenir. Anlatı bir tür boşluk içinde imge bombardımanına tutularak gezinmeye benzetilebilir.

Eklektik yaklaşımı yansıtan ve kolaj adı verilen her türlü malzemenin eserde içerilmesi ile okur, istenen davranış biçimine kolayca yönlendirilebilir. Montaj / kolaj tekniklerine başvurmak, etkinin sağlanması ve pekiştirilmesi için önemli bir araçtır; çünkü *"bu tekniklerle, farklı zamanlardan (eski gazeteler) ve mekanlardan (sıradan nesnelere kullanımı) gelen etkiler üst üste getirilerek zamanlı bir etki yaratılabilir"* (Harvey, 2012:35). Kolajın hızlı ve her şeyi kapsayan boğçalama mantığının arasında, okuru yeni bakış açılarına yönlendirecek söylemler de serpiştirilir ve ayrıntı ile esas önemli olan birbirinin içine girer. Böylece okurun algısı, kurgunun istediği yönde ilerlemeye başlar. Derrida kolaj / montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. *Resimde, ister yazı ya da mimaride olsun, bu biçimin içkin heterojenliği bizi, yani metnin ya da imgenin alıcılarını, "ne tek anlamlı, ne de istikrarlı olabilecek bir gösterim üretmeye" teşvik eder. Gösterimlerin ve anlamların üretimine, "metinler"in (kültürel nesnelere) hem üreticileri, hem de tüketicileri katılır"*, (Aktaran Harvey, 2012:67). Bir edebi metinde böylesine hızlı ve derin malzemenin kullanılması, eski alıntılarla yeni bağlamlar, yeni söylemler ve yeni kurgular üretilmesi, postmodern edebiyata özgü dilsel ve metinsel oyun özgürlüğünün bir niteliğidir. Romandaki oyun ögesi, edebi metinde gerçekle kurgunun içiçeliğini sağlarken ciddi ile sıradan, önemli ile önemsiz, trajik ile eğlenceli, üst ile alt,

sanatsal ile popüler olanı harmanlar, aralarındaki ayırıcı sınırları siler ve her şeyi e it düzeye indirir. Aynı zamanda a nalık yaratarak, ölüm, a k acısı, yokluk, yoksulluk, özlem, varlı ın anlamı, inanç, kendini gerçekle tirme gibi izleklerin, cinsel skandallarla, film yıldızlarının dedikodularıyla, iyi giyinme kaygısıyla, saçların dökülmesi ya da kepeklenmesi sorunuyla, daha iyi bir araba satın alınması dü üncesiyle aynı düzeye getirir ve insanın algısını kli ele tirilen ve de ersizle en kavramlarla bezer.

Ya amsal / edimsel ve kurgusal olgular, ba lamlarından koparılıp yeni ba lamlara sokularak, her ne kadar postmodernistler tersini ileri sürseler de, yazarın yazma özgürlü ünü sa larken, aynı zaman da farklı bakı açılarının önüne set çekerek, istenen bakı açılarının geli tirilmesine imkan tanırlar. Modernizmin ve büyük anlatılarının Lyotard gibi postmodernler tarafından yapılan ele tirisinde, kurucu, gerçe i biçimlendirici, farklılıkları yadsıyıcı, ço ulcu, mantık ve bilimsellik gibi aydınlanma ö retileri do rultusunda totaliter olma özelli i vardır. Dilin ba lamlar ve yeni söylemler yarattı ı ve bu ekilde insanlara gerçekli i istenen ekilde sunabildi i dü ünüldü ünde, aynı ele tiriye postmodernizm ve e le en de erleri için de yapmamız mümkündür. Dil, kurgu, söylem ve ba lamlar yaratma yoluyla postmodern edebi metinlerin izlek, biçim ve bakı açısı olarak sundu u postmodern popüler kültür, tıpkı ele tirisini yapılan modernist edebi metinler kadar (hatta daha geni bir özgürlük alanında), gerçekle kurguyu, gerçeklikle ile hayali olanı karı trarak, her şeyi sorgulatır gibi görünüp hiçbir şeyi sa lam bırakmaz. Jameson, "*sürekli de i en, de erli ele tirilmi göstergelerin de i ken yüzünü sergileyen*" postmodern kültürün aynı zamanda da "*bireyin kimlik yapılandırma temellerini sürekli dinamitleyen bir kültür*" oldu unu belirterek, postmodernizmin "*simgesel entegrasyon mekanizmalarının kopuklu unu beraberinde getir*"di ini iddia eder. Merkezi sürekli de i en ve her ki iye göre çe itli anlamlar üreten bir dünyada; "*bizler artık kültür deneyimimizi tutarlı ve anlamlı bir ekilde düzenleyemeyiz, çünkü anlamın temeli sürekli dinamitlenmektedir*" (Aktaran: Gottdiener, 2005:350). Sorgulamalar, dü ünmenin, dü ünmenin, kavramların, algıların, gerçeklerin, önemli olanın, kurulu olanın yokolu una neden olur. Her türlü gösteren-gösterilen ili kisi, tıpkı sürekli biçimi de i tirilerek piyasaya sunulan tüketim ürünleri gibi, de i tirilir. çerik aynı kalmasına ra men, renkler, ambalajlar, isimler, etiketler de i tirilir ve tümünden yeni bir ürün gibi insanların tüketimine sunulur. De erler, normlar ve deneyimler, eri ilmesi güç bir hızda de i en ve eskiyen teknolojik ürünler gibi sürekli eskir.

Küreselle meyle sonuçlanan, gitgide yayılan uluslararası kapitalizm, tüketim ve teknolojinin hızlı geli iminden dolayı, postmodern kültür popüler kültürün daha da yaygınla masıyla yakından ilgili hale gelir. Popüler müzik, filmler, televizyon programları, diziler ve spor, ünlüler yaratarak, bazı markaların tanınmasını sa lar, putla tırmalar ve ticari hale dönü türmeler yoluyla da tüketim toplumunun temelini olu turur. Nesnelere üretimine hakim olmak ya da bu sürece aktif olarak müdahale etmek, "*zevkler ve fikirler üzerinde manipülasyon gerektirir. Bunu yapacak olanın ya moda alanında önder olması, ya da uçarılı ı kendi amaçları u runa biçimlendirebilecek ölçüde piyasayı imgelerle tika basa doldurması gerekir. Her iki durumda da bunun anlamı yeni gösterge sistemlerinin*

ya da imajların yaratılmasıdır” (Harvey, 2012:320). Aynı durum, edebi metin yazarları ve di er sanatçılar için de geçerli hale gelir. Tıpkı televizyon, film ya da futbol, basketbol yıldızları gibi, yazarlar da pazarlanabilen imgelere dönü ür. Satılacak ürünlerle özde le ebilir, giysilerin, parfümlerin, saç ekilerinin, ya am tarzlarının tüketiminde önemli unsurlar haline gelir. Sanatın metala ması diyebilece imiz küresel pazarda, “ *airlerin, yazarların yalancıkdan da olsa, tıpkı sabah dükkanını açan esnaf gibi birbirlerine “iyi kazançlar” diyecekleri günlere geldik*” (Oktay, 2000:109). Sanat hem ticari olanı tetiklemekte ve tüketimi özendirmekte hem de kendisi bir tüketim nesnesi haline dönü erek ticareti yapılmaya ba lanmaktadır. Bu durum bir yandan da daha önce mevcut oldu u dü ünülen ve postmodernlerse ele tirilen “üst” kültür ve sanat ile alt kültür arasındaki farkın ortadan kalkmasına da neden olur.

Postmodern kültürle birlikte, akademik “*kültürel çalı malar*” alanı içinde edebiyat farklı kimliklerin (ulusal, cinsel, etnik, bölgesel gibi) ve farklılıkların ifade edildi i daha geni bir kültürel ö e olarak tanımlanır. Lucy, farklılıkların bu denli i lenmesinin nedenini öyle açıklar: “*Metinler varlık de ildir, toplamalardır; Toplamalar bile im de il, çokkatlılıklardır (multiplicities); Çokkatlılıklar, kural-ba ımlı soyutlamalar de il sorun-duyarlı edimselliklerdir (pragmaticalities). Öyleyse edebiyatın üretim ve tüketimi arasındaki olası ili kilerin bir toplamasını olu turan etkin bir süreç olarak farklılı a vurgu yapılır; öyle ki “edebiyat” her zaman tarih, politika, arzu ve benzeri sözümona dı arılardan ayrılmaz kalır*” (2003:303). Postmodern kültüre dayanan akademik çalı malar, eskinin dı ladı ı neredeyse tüm unsurları yeni dü ünce biçimine ba lı olarak i lemeye ba lar. Modernist dü ünçenin temelsizli i; pratik aklın sosyo-tarihsel de erlendirmesinin, hakikatin her zaman için sunulamaz, görece, çokkatlı, metinsel, retorik, metaforik, olumsal, toplumsal cinsiyetlere dayanan, heterojen, köksapsal, süreksiz ve akla gelebilecek her anlamda yoruma ve tartı maya açık oldu u “hakikati”ni bastırmak için tasarlanmı karma ık bir hile oldu unu göstermek adına postmodernistlerce kullanılır. Edebi metinlerle onların de erine yönelik estetik ve sanatsal ele tiri kriterleri bastırılarak önemsizle tirilmi ve yerlerine onların sanatsal ve estetik de erlerini hiçle tiren siyasi ve ideolojik kriterler getirilmi tir. Edebiyatın ve sanatın “kültürel çalı malar” içindeki bu yeni konumu, sanatsal eserlerin tek özelli ini fikirlerin ortaya çıkarılmasına yönelik i levselli e indirmektedir. Günümüzde popüler kültür ile kültürel üretimin arasındaki uçurumun daralması, “*yeni ileti im teknolojilerine ba lı*” olmakla birlikte, herhangi bir “*avangardist ya da devrimci içgüdü*” ta ımamakta, bu da birçok insanın postmodernizmi “*metala maya, ticarile meye ve piyasaya yalın ve do rudan bir biçimde teslim olmakla*” suçlamasına yol açmaktadır (Harvey, 2012:76). Sanatın modernizm içinde ideolojik olanı kurgular yoluyla olu turdu unu ve yanlı gerçeklikler üretti ini savunan postmodernizm için, edebi metni ve sanatı sırf fikrin vasıtası durumuna sokmak tümüyle sanatı ve edebiyatı ideolojikle tirmek anlamına gelir.

Modernist edebiyattan farklı olarak, postmodern edebiyat öznel ve olası olana yo unla ır, ancak bu yo unla ma öznel olarak dünya gerçekli inin algılanması ve kurulması amacını ta ımaz. Asıl gerçekli in farklılıklar oldu unu ve benzerliklerin, aynılıkların mümkün olmadıklarını i ler. Bu

sayede gerçeklik ancak öznel olur ve dolayısıyla da kurulamaz, kurulması da gereksizdir. Dünyayı yansıtmaya / gösterme savını taşıyan büyük anlatıların ya da meta-söylemlerin geride kaldığını, merkezi Özne'nin geçersizleştirilmesini iddia eden ve sanatta / edebiyatta, temsiliyet ve anlam kuruculuk kavramlarını öne çıkaran postmodernist paradigma herkesçe bilinmektedir. Zihnin süreçleri, tıpkı diğer gerçekliklerin bilinci gibi muhtlakla tırılır ve bu yolla, postmodern edebiyat çok anluluk yerine çok anluluğu, aynılık yerine farklılığı, kesinlik yerine göreceliliği, nesnellik yerine özneliği, merkez yerine uçlardakini önemli kılar. Dünyanın nesnel ya da öznel şekilde asla kavranamayacağı, evrensel hiçbir gerçek olmadığını, dünya ile ilgili hiçbir ortak gelecek tasarımının kurulamayacağı ya da gerçeklikle ilgili ortak hiçbir kavramın var olamayacağı gösterilmeye çalışılır.

Olası olan tek şey yansıtmaya, kurgulamaya ya da sezmedir. Postmodern düşünce mantığına yönelik üstünlükleri diğerleri ve insan zekasının gerçekliği kavrama yeteneğini kabul etmez. Mantığın ve aklın yerine daha geçerli yöntemler vardır ve her birey kendisine göre bilgiyi, doğuruyu ve gerçeği duyguları ve sezgileri yoluyla kurabilir. Bilgi nesnel olamaz çünkü evren mekanik değil tarihsel, göreceli ve kişiseldir. Dünya da ötemizde duran ve keşfedilmeyi bekleyen bir amaç değildir, onun içindeki gerçeklik göreceli, belirsiz ve katılımla anlamlı hale gelendir. Lucy, artık insanların postmodern bir dünya gerçeği içinde yaşamaktan kaçamayacağını iddia eder: "*Postmodern dünyanın dışında olmak bir bütünselle tirici ret yasası tarafından, düşünmenin yekpare, emperyalist, hoşgörüsüz, modası geçmiş yollarının safına yerleştirilmek anlamına gelir. İnsanın her şeyin olup bittiği yerden, bugünün fikirlerinin gerçekten bulunduğu yerden başka bir yerde olmayı istemesi için ya aptal ya da dogmatik olması gerekir. Gerçekten de insanın bütünselle tirici ret yasalarıyla, böyle kolayca dışı bırakılmayacak düşünme yolları olduğu düşünmesi için çok kalın kafalı olması gerekir*" (2003:125). Postmodern dünya görüşü topluma dayalı gerçeklik algısını kabul eder. Çinde yaşamamız topluma göre gerçek her ne ise ve gerçeği her ne şekilde kabul edersek edelim, postmodern dünya görüşü, gerçeği hem bu özde hem de de kişilik içinde, bireysel algılarımızın da ortaklığının ötesinde, kişiden kişiye göre değişen bir alımlama olarak görür. Toplum devinir ve değişir, bu yüzden de içindeki bireyler olarak bizler ve gerçeklik de sürekli değişir.

Modernistlerin düşündüğü gibi evrensel, kültürlerüstü ve zamana bağlı olmayan kalıcı, kesin bir doğru olamaz. Yeni zaman kavramı, sanal ortamların teknoloji vasıtasıyla kurulmasının da eseridir. Sanal gerçeklik, "*daha bugünden tehlikeli bir egemen/yönetici sınıf silahı haline gelmiş durumdadır. Bilgisayar teknolojileri gerçekliği ve tarihi uçuculaştırıyor. Açlık, kıtlık, savaş, siyasal iddet ve terör gibi toplumsal olayları elektronik görüntülere dönüştürüyor. Bireyler arasındaki birebir ilişki durumunu sınırlandırmakla kalmıyor, toplumsallaşma sürecinden uzaklaştırıyor bireyi. Zaman duygusu parçalandığı, olaylar arasındaki olumsal nedensellik ilişkileri kırıldığı için Tarih kavramının içeriği de zayıflıyor, anlamlandırıcı olmaktan çıkıyor*" (Oktay, 2000:113). Postmodern düşüncede, gerçeklik ve deneyime mantıksal bir açıklama yapılamaz, sadece belirli bir toplum içinde devingen bir gerçeklik vardır. Devinim asla bitmez, birleştirilemez, sabitlenemez, sınırlandırılmaz, ancak her

zaman açık, de i en, zaman ve mekana özgü, bireyin süzgecine göre ekillenen, dönü türülebilir, uyarlanabilir ve sürekli geçersiz kılınabilir bir gerçekliktir.

Edebi metin ba lamında, çok yönlü anlamsal üretim mekanizması daha önceki eserlerde kendini hep dı arıda bulmu olan farklı etnik gruplar, kaybedenler, ke ler, fahi eler, lezbiyenler, homoseksüeller ya da sapkınlar gibi ki ileri de merkeze alır ve olumlar. Gerçekli in sunumunu yapmak için çoklu, seçenekli, de i ken ve bazen üst üste binen anlatıcı sesleri kullanır ve yorumsal alanı farklı algı ve gerçeklikler kuracak ekilde düzenler. Postmodern edebi metnin kolaj olarak kullanımında detektif anlatıları, pornografi, a k hikayeleri, denemeler, günlükler, yemek tarifleri, pastane mönüleri, mektuplar, gazete kupürleri gibi pek çok metin türü kullanılır ve üslupsal çok katmanlılı a ve türlerin karı ımına imkan tanınır. Türlerin bu karması postmodernizmle gelen bir özellik olmasa da, postmodern edebi eserler bu karmayı postmodern anlam in ası için özel i levler yükleyerek kullanır.

Türlerin karı ımı, ça ımız sanatsal e ilimin bir parçası olmasına ra men, bunların eserlerde belirlenmesi ve tanımlanması kolay de ildir. Postmodern edebiyat türlerinin bu karma ıklı ı onların çözümlenmesi ve tanımlanmasını zorla tırır ve bu yüzden de gerçekli in algısı da sistematik bir dizgede kolay anla ılamaz ve anlatılamaz. Türlerle ilgili sınırların ihlal edilerek de i ik bile keler olu turulması edebi eserlerin uyarıcı, uyandırıcı ve sorgulaticı etkisinin artmasını sa lar ve her tür yorumu bireye indirger. Postmodern anlatılar, tutarlılı ı / tümelli i / genellemeyi amaçlayan her anlatı kar ısındaki ku kuculukları ve üst-kuram gibi görünen her eyi geçersizle tirme çabaları içinde tüm öncül önermelere meydan okur. Bireyler yeni sunumlar sayesinde, dü sel yanılgılarından uyanır ve gerçeklik algısı daha da güçlenir.

Korku romanları, polisiye romanlar, a k hikayeleri, gerilim romanları, pornografik metinler, tarihi romanslar, kurgu bilim gibi popüler edebiyat türlerini, mitolojik unsurları, klasik edebi metinleri veya önemli dini metinleri kullanan postmodern edebiyatın, bunları uyarladı ını, dönü türdü ünü ve parodisini yaptı ını söylemek yanlı olmayabilir. Bu sayede farklı ba lamlara oturtulan metinsel dizgeler farklı anlamlara gelecektir. Farklı ba lam yaratarak farklı anlam üretim mekanizmasının edebiyattaki adı pasti tir. Pastite eski metinler farklı dilsel ve kültürel ba lamlarda yeniden kurgulanır. Postmodern yazarların edebi metinlerinde eski geleneksel metinlerden alıntılar, ana metnin arasına kesitler eklinde yerle tirilir ve böylece yeni anlamlar üretilir. Bu yeni anlamlar geçmi te kökle mi dü ünceler, algılar ve gerçeklik kurgularının parodi yoluyla çürütülmesini de sa lar.

Postmodern edebi metinde kapalı, çözüme ula mı , sonlanmı bir yapı yerine açık uçluluk, bitmemeli lik kullanılır. Olasılıkların sınırsızlı na i aret ederek, anlatılar yazarın keyfili ine i aret etmi olur: Modernistler *"gösterilen ya da mesaj"* ile *"bunun nasıl söylendi i (gösteren ya da "araç"/"medya") arasında sıkı ve tanımlanabilir"* bir ili ki oldu unu varsayarken, Post-strüktüralist (yapısalcılık sonrası) dü ünçe ise bunların *"sürekli olarak birbirinden koparak yeni bile imler içinde bir araya geldi ini"* ileri sürer (Harvey, 2012:65). Açık uçluluk yoluyla okuyucu da metnin anlamsal üretimine etkin bir ekilde davet edilir. Açık ve genel bakı açıları yerine, postmodern metin çok

anamlı ve göreceli bakı açları sunar. Sürekli bir üphe atmosferi yaratılarak ki ilerin tanımlanabilirli i azaltılır ve genel, do ru, nesnel gerçeklik tasarımına ula ılması engellenir.

Postmodern edebi metinler kendi kurgusal yapısını sürekli sorgulayarak üst kurmacalara dönü ür. Üstkurmaca, edebi metnin kendine ve kurgulama ilkelerine dönerek, metnin kurgusunda çe itli teknik ve anlatım araçlarının nasıl uyarlandı ını ve anlatının nasıl kurgulandı ını anlatmasıdır. Kurgu hakkındaki kurgudur ve edebi metnin insan yapımı do asının altını çizerek, okurun algısını kırmayı ve anlatılan gerçekli in bir yanılısama oldu unu göstermeyi hedefler. Üstkurmaca içeren edebi eserler kendi kurgulamalarının ele tirisini içinde barındırır ve edebi metinler dı ında kalan dünyanın da kurgusalı na gönderme yapar. Üstkurmacalar, gerçeklikle dilsel temsilin arasındaki ilintisizli i göstererek, dilin gerçeklikten farklı ekillerde çalı tı ını belirlerler. Üstkurmaca ö elerinin kullanılması, edebi metnin anlamını kurması için okura daha fazla yer verir ve geçmi ile imdiki sanatsal biçimlerin ve dünya görü lerinin arasındaki farkı gösterir. Örne in postmodern bir roman, anlatıya geleneksel bir ekilde ba lar, sonra anlatıma ara vererek daha önceki bir olay üzerine yorumlar yapmaya, hikayenin nasıl bitti ine ve ba ka nasıl bitebilece ine dair konu abilir. Bu ve buna benzer yöntemlerle, kurgunun sorunsalla tırılıp romanda konu edinilmesi üstkurmacaya dönü ür ve yazar, okuru metnin üretimine katılmaya ça ırır. Okur sadece olay örgüsüne de il, anlam üretimine de katılmı olur.

Yazar, üstkurmaca yolu ile kurdu u ili ki sayesinde daha önceki roman ki ilerinin, mekanın, duyarlılıkların ve akılcılı ın, geçmi le imdiki zamanda alımlanması bakımından, çok yönlü bir kıyasını yapmı olur. Romanın ve anlatılan Tarih'in ortak ere i olarak "*olayları yabancıla tırma*"yı belirleyen Barthes postmodern kuramı "*belirli geçmi , toplumun kendi geçmi ini ve olabirini ele geçirme edimi*" olarak görür: "*nanılır, ama aldaticılı ı gözler önüne serilmi bir süreklilik kurar, gerçekdi ı olaya birbiri ardından gerçe in ve ortaya konulmu yalanın giysilerini giydiren biçimsel bir eyti imin son sınırındır*" (2009:33). Bunun için postmodern yazar, edebi gerçekçili i, ki ilik in asını, betimlemeleri, zamansal kurguyu vb biçim ve içerikleri ele tirir. Bunun için kıyaslama, ironi, parodi ya da pasti gibi pek çok postmodern ö e kullanılır.

Üstkurmacanın bu yöntemleri dı ında kullanabilece i di er ö eler alıntılar, atflar, ça rı ımlar, sahte alıntılar, yeniden ifade etmeler gibi tekniklerdir. Edebi metinler arasında sa lanan bu ili ki metinlerarasılıktır ve bu ili ki medya ve kültürel söylemleri de kapsayabilir. Harvey'e göre, "*Metinler yaratan ya da sözcükler kullanan yazarlar, bunu, daha önce kar ıla mı oldukları ba ka metinler ve sözcükler temelinde yaparken, okuyucular da onların metinlerini benzer biçimde ele alırlar. Bu durumda, kültür ya amı metinlerin, ba ka metinlerle yolunun kesi mesi, ba ka metinler üretmesi olarak görülür*" (2012:67). Edebi bir metin dı ında, yazar di er sanat eserleri, belgeler, tarihi olaylar ya da kuramlar, siyasi dü ünceler arasında da ba lantı kurabilir. Ancak bu ba lantılandırma geli i güzel yapılmaz, tersine anı tırılan ya da do rudan ili ki kurulan metinler, farklı ba lamlara yerle tirilir ve böylece yazar, önceki metinlerin önermelerini dönü türebilir ve yeni anlamlar üretebilir.

Postmodern romanın sorunsalla tırdı ı konulardan bir tanesi olan "*metinlerarasılık*" yazar, edebi metin ve okur arasındaki ili kinin de sorgulanmasını sa lar. Julia Kristeva tarafından terimle tirilen *metinlerarasılık*, genel anlamıyla "*çe itli teknikler ve araçlar yoluyla metinler arasında bir ili ki kurmaktır. ... Fakat bu ili ki mekanik de ildir ve dilsel ve kültürel ba lamlar yoluyla yaratıcı bir dönü üm çabasıdır*" (1980:66). Bu yüzden, postmodern romanda ne yazar ne de okur edilgen bir nesne de ildir, tersine dilsel ö eler yoluyla yeni ba lamlar yaratmak ve anlam kurmak zorunda olan etkin katılımcıdır. Daha öncesinde, Michael Bakhtin'in "*çoksesli roman*" diye adlandırdı ı ekliyle, postmodern roman öncül edebi eserlerin metinlerinde yer almı ö elerin de i ik seslerini ve yorumlarını barındırır. Yazarın konumunu da sorunsalla tıran postmodern romanda, metin, bir yazarın yarattısı de ildir, belirli edebi ve kültürel ba lamlarda olu ur ve pek çok farklı anlama ve yorumu açığa çıkarır. Postmodern edebiyat kuramının devrimci olan yanı, yazarları ki i olarak de il, onları da en az edebiyat kadar (ve edebiyat gibi) edebiyat tarafından üretilmi özneler olarak yorumlamaya ba lamasıdır. Bu açıdan de erlendirildi inde, artık romanın ele tirisinde, geleneksel romanlarda oldu u gibi biyografik çalı malar kapalı alanlar haline gelir.

Postmodern edebiyat, kapsayıcı yapısı, deneycili i, yeni teknik kullanımı, eski biçim, üslup ve izlekleri yeni ba lamlarda sunması gibi özellikleriyle söylemini olu turur. Küreselle en, tüketime dayalı dünya tasarımına ko ut biçimde ilerleyen sanat / estetik anlayı ı benimser. "Çokseslilik", "algı kırıcılık", "yabancıla tırma", *metinlerarasılık* ve "üstkurmaca" gibi ö elerin kullanılmasıyla, "gerçeklik" kavramının sorgulanmasını sa lar. Zaman, mekan ve ki ilerin kullanımını çe itli ba lamlar içinde sunarak, okuru etkin biçimde anlam kurmaya davet eder. Her türden ö eyi konu edinir ve tüketim kültürüne eklemlenen yeni bir insan tipolojisi yaratır.

8. POSTMODERN ROMAN

Hayatın kurmaca olarak ifadesi kendini romanda bulur. İnsan, toplumu, doğayı ve aralarındaki ilişkiyi göstermek adına, varlığını olay örgüsüne / öyküye / hikayeye dayandıran roman, hayatla ve toplumla bağlantısını her zaman kurma amacını taşımıştır. Değişen toplumsal olaylar, kavramlar ve bakış açılarına kösteklenildiğinde, farklı kurgulama ve içeriklere sahip olmuştur. Toplumun aynası gibi görüldüğü dönemler olduğu kadar, romana örneği, yansıtıcı ve yaratıcı kurucu işlevler de yüklenmiştir. Kimi zaman da toplumun sorunlarını bırakarak, bireyin iç dünyasına yönelmiştir. Anlatıcının konumu, anlatım teknikleri, dil ve üslup da süreç içinde deneyimlenen değişime göre yeniden şekillenmiştir. Roman akımları, kurgulama açısından kullanılan tekniklerle içerik, yaratıcı, insan, toplum ve ideolojinin ilişkilerine yönelik ifade biçimleri olmuştur. Romanın biçimsel / içeriksel gelişimi, gerçekliği temsil etmenin yeni yollarını keşfetmekle bağlantılıdır. Geleneksel temsil biçimlerinin alternatiflerini aramak, bir bakıma, alışlagelen, kalıplaşmış kurgu tekniklerinin geçersiz kılınması ile mümkün olur.

Postmodern romancılar da temsildeki kaçınılmaz çarpıtmanın, değişimlerin, yeniden kurgulamanın önemini vurgulamak için, farklı bağlamlar yaratma yoluyla, pek çok yöntem ve biçim denemiştir. Dünya her zaman değişir, ama gerçeklik geleneksel kurgularda durağan bir olgu olarak sunulur ve insanın değişimden doğması olduğu varsayımına dayanarak olguların evrensel, bilimsel gerçeğe erişilemeyeceği öne sürülür. Bu değişim mezlik insanların zihinlerinde bilgi ile özdeşleşir ve bilginin sunduğu rahatlatıcı bir atmosfer oluşturulur. Peki gerçeklik nedir? Bilgimiz değişim mez evrensel bir kural mıdır? İnsanın doğası ne derecede gerçeklik tanımı ve bilgi ile örtülmektedir? İnsanların kurguladığından, betimlediğinden, sunduğundan ve örnekten şekillenildiğinde algılanması gerektiğinden daha farklı bir gerçeklik olamaz mı? Postmodern düşünce, bilgi, doğru ve hakikati insanın zihninde dilsel, görsel imgelerin yarattığı etki şeklinde görür: *“Hepimiz bir imgeler evreni olarak tanımlanan bir üstgerçeklik tuzağına düştük. Her nesne, her imge yalnızca sözlensel boyutların ikincil ya da daha üst dereceli gösterge işlevleri olarak işliyordu. İmdi, artık insanları ve nesnelere nasıl nitelendirdiğimiz nesnelere kendilerinden ve onların işlevsel düzenlemelerinden daha önemlidir. Bu idealist dünya içerisinde medyanın durmaksızın ürettiği imgelerle besleniyoruz”* (Gottdiener, 2005:43). Gerçeklik artık bireye indirgenen ve çeşitli postmodern iletişim araçları ile zihne aktarılan bir olguya dönüşür.

Postmodernizm temsiliyet sorununa erişir ve gerçeklik deneyiminin anlamını, nasıl kurulduğunu ve farklı olasılıkları sorunsallaştırır ve sorgular. J.F.Lyotard *“her türden temsilin kendisini geçerli kılmak için anlatılara / anlatıya dayandırmayı, her türlü bilginin mutlak şekilde anlatı olduğu ve araç ne olursa olsun kendilerini açıklamak, doğrulamak ve geçerli olmak için tüm sanatsal ve kültürel temsillerin üst anlatılara / üstkurmacalara gereksinimi olduğu”* (1984:7) iddia eder. Gerçeklikle onun algılanması arasında ayırt edici kesin bir çizgi çizer. Temsil biçimleri ile anlatıların ilişkisi hakkında sürekli değişen bir bilinç ortaya çıkar. Frederic Jameson bu bilinci onsekizinci yüzyıl ile günümüz arasında gösterge'nin (sign) tarihini anlatarak ifade eder. Göstergenin

gerçekli i modern zamanlarda gösterge ile gösterilen arasındaki organik yorumsal bağlantıya ve oradan da günümüzde “*postmodernizm dedi imiz gösterenlerin serbest oyununa*” (1987:222) kadar irdelenir. Göstergenin serüveni gösteren-gösterilen ve gösterim ili kisinin yansıtıcısı olarak roman türünü önemli kılar, çünkü roman temsil sorununun çok açık gözlenebilece i bir sanat türüdür. Hatta romanın sırf gerçekli i yansıtma iddiası ile manzum türlere karşı bir alternatif olarak ortaya çıktığını ve geli tti ini söylemek yanlış olmayacaktır.

Postmodernizm ile ilgili tartışmaların genellikle anlatılar üzerine yoğunlaşması, roman ile postmodernizm arasında, özellikle biçimsel ve içeriksel açıdan, bir bağlantının kurulmasını ve tartışmanın bunların üzerinden yapılabilmesini kolaylaştırır. Romandaki biçimsel değişimler postmodern deneycilik ilkesi ile örtülür: “*Anlatım biçimi, kodlanmış ideolojiye karşı gelen özel biçimsel ö eleri yansıtmaktadır*”(Gottdiener, 2005:51). Hem roman hem de postmodern söylemin çözümlenmesi; bazı değerlere, kavramlara, dü üncelere ve biçimlere karşı çıkılması ve onların ters yüz edilmesi; temsil sorununun tartışılması ve yeni biçimlerinin geliştirilmesi; gerçekçi, doğ ru, evrensel gibi etiketleri taşıdığı iddia eden anlatıların geçersizleştirilmesi, hem romanın hem de postmodernizmin sorunlarıdır.

Geçersizleştirme / algı kırma açısından, geleneksel anlatılarla bağlantının sürdürülmesi zorunludur. Romanın genel gelişim evresinde postmodern anlatılara dönüşmesi ya da postmodern romanın ortaya çıkışı postmodernizmin yeni türü olarak değil, gerçekli i temsil etme iddiasındaki bir edebi türün yeni arayışının biçimsel ve içeriksel bir sonucudur. Postmodernizm otantikliği indümanıdır ve “*her türden kültürel formun üstüne çullanıp anlamlarını sıyırmak ve ortada bir tür yeni imaj ya da boyut olarak bağlantıyı tırlamayı ve kolaylıkla idare edilebilir gösterenler bırakmak amaçlarını taşıır*” (Gottdiener, 2005:339). Geleneksel olanı geleneksel olanla yıkmak mümkün olabilir. Yeni söylemler ve bağlantılar kurgulayarak, eski metinleri, anlatıları, olayları ve temsiliyeti kullanarak kırmak olasıdır. Kurgulayarak gerçekli in nasıl insan yapımı olduğunu ve bu yüzden gerçekli i temsil edemeyece i, kurguyu manipüle ederek yakalama imkanı doğ ar ve postmodernizmin genel anlamda yaptığı budur.

Ba langıcından beri roman diğer edebi türlere karşı bir tepkiyi içinde barındırır ve bu yüzden de pek çok söylemin geliştirilmesine uygun bir türdür. Diğer temsil biçimlerini içine alarak onları sorgulama ve eleştirme imkanını içinde barındırır. Örneğin, realist roman, gerçeğe yakın, olabilecek durumları, doğ aya, insana ve olasılık ilkelerine bağlı kaldığını iddia eder ve iddiasını sürdürmek için nedensellik ili kisini kullanır. Gerçekçi romanı bir “*paradigma olarak düşünmemek ve romanın genel özelliğini kendini yansıtma ve kurma geleneğini olarak kabul etmek gerekir*” (Hutcheon, 1984:38). Roman yenilikçidir ve hem edebi hem de edebiyat dışı unsurların kültürel kodlarını ve ifade biçimlerini içererek, bunları karşılaştırmalı bir etkileşime tabi tutar. Her roman “*benzersiz bir de i kenler kümesidir*” (Bradbury, 1977:289), çünkü pek çok olasılığın, dil kullanımının, anlatım tekniğinin, farklı söylemlerin ve seçimlerin yapılabildiği ve bunlara bağlı olarak, farklı etkilerin yaratılabildiği bir

sanatsal üretimevidir. Bu üretimevi, istenen türden algının oluşturulmasını mümkün kılar, çünkü sadece kurgu değil, kurgu yoluyla gerçeklik üretilebilen bir yerdir.

Roman, gerçekçi olma iddiasında, geleneksel bazı öğeleri kullanırken, bu iddiasını mantıklı ve geçerli kılmak adına edebi olmayan bazı araçlardan alıntı yapabilir ve bunları birleştirerek yeni başlımlarda sunabilir. Postmodern romanın çağın teknolojik olgularından ve diğer sanat dallarının gelişiminden etkilenmemesi de düşünülemez. Sinema, televizyon, internet gibi, her an sınırsız görsel imgeyi insanların zihinlerine sokan bir görsel çağda, romanın görsel öğelere artık gereksinimi ve belki de bu araçlar kadar yeteneği de kalmamı olabilir. Bu yüzden temsil ettiği nesneyi, kelimeleri ve diğerleri görsel bir öğeden çok imge yamuru şeklinde bir gerçeklik olarak sunar. Başka bir deyişle, zaten farklı temsillerin aracı olan roman, görselliğe dayalı temsilleri daha iyi sunabilen türlerin yaptığını yapmaktansa, kendine özgü yeni temsil biçimleri bulma yoluna gitmiştir.

Ontolojik düzeyde yaşanan gerçekliğin ve insan doğasının sadece olasılıklar üzerinden kurgulanarak sunumunun sorgulanması, belki de postmodern romanın ana çıkışı noktasıdır. Sadece gerçeklik kavramı değil, sunum ve aktarım aracı da sorgulanır. Roman bir araçtır, araçtır ve kurgusal doğası gereği algıyı çarpıtır, bozar ve yeni biçimlere sokar, çünkü *“Bir ‘yapı’ olarak her edebi metin, köken ve erekten yoksundur; iyleyi yazan bilinci ya da bir türün kuralları ya da bir geleneğin hatları tarafından belirlenmemiştir. Her edebi metin, farklı başlımlara ve okurlarının farklı kimlik ve ilgilerine göre pek çok okumaya açıktır”* (Lucy, 2003:343). Yazar sadece bir bireydir ve bu yüzden öznedir. Kurgu sadece olasılıktır ve tümel / genel değildir. Roman dile dayanır ve bu yüzden gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki ortak görüme dayanmaz. Kültürel belirlenimsellik / yerlilik algısı, postmodern romanda çürütülmek istenen bir olgudur. Dilin göstergesel özelliği, her ne kadar sunulan nesnelere, yollar, mobilyalar, arabalar, evler, betimlenen kırlar, insanlar gibi nesnelere öğeleri gösterse de, bunların arasındaki ilişki ve etkileşim, ne olduğu bittiği ve olay örgüsü tanık gerektirir ve bu tanımların öznel görüşünün içine sığınan bir bakış açısı vardır. Bakış açısının yanı sıra, anlatıcının sesi, yazı üslubu ve nesne olan kitap gibi gerçeklikten dereceli uzaklaşmayı imleyen araçlar bulunur.

Gösterenle gösterilen arasına birkaç katmanlık açıklık ve mesafe girer ve karışıklık konumunda kullanılan sözcüklerin göstergesel anlamının sorgulanması bir yerde, bu denli mesafeli gösterimsel ilişki gerçekliği yansıtamaz. Gösterge *“bir yalan”*dır; *“başka bir şeyin yerine duran bir şeydir”* (Gottdiener, 2005:15). Aynı şekilde *“Gösterilen (de) bir yalandır; tam sahteli ini gösterdi i anda olabildiği ortaya çıkaracak bir gerçeğe benzerliğin alanını çizer”* (Barthes, 2009:33). Pek çok postmodern anlatı, içine anlatımın göstergesel rolü ile ilgili aracılık sorununu dahil eder. Yazar bir gösterileni nasıl gösterebilir ve gösteren nasıl bir gösterim seviyesini sağlayabilir gibi sorulara yanıt bulmak zorunda kalır. Roman, temsiliyet sorununa eğilir ve metnin ötesindeki bir dünyaya yönelerek, ancak başka metinlere ve olgulara göndermeler yoluyla gösterim seviyesinin yerine getirilebileceğini iddia eder. Gerçekçi roman, kendi gerçekliği konusunda okuyucuyu ikna etme çabasında, *“aynı kültürün edebi olmayan öğeleri ile benzer bir deneyimin betimlenmesi yoluyla deneyimin temsilini sağlar”* (Lodge, 1977:25). Postmodern roman ise, daha önceki betimlenimi

deneyimlerin betimlenmesi, onlarla ili ki kurulması yoluyla kendini var eder. Yeni göstergeleri, metinleri ve bilgileri yeniden tasarlamak adına i e koyulur.

Göze hitap eden bir filmin ya da oyunun, konu malar ve ses yoluyla, izleyicinin duyularına bıraktı ı somut ve daha nesnel etki, gerçeklik algısı yaratma konusunda romanın benzer etkilerine göre daha ileri bir seviyededir. Ancak, bu sanatlarda, izleyicinin dü ünçe, duygu, hayal etme, hissetme gibi soyut yetileri sınırlandırılmı olur. Algı sadece görme, duyma, dokunma, koklama ile nesnenin boyutunu, dokusunu, yapısını, rengini veya sertli ini anlamaktan mı ibaret de ildir. nsan aynı zamanda nesne ötesi bir varlıktır ve sadece nesneye dair dı sal algıyla yetinmesi imkansızdır. Tiyatronun ya da filmin çizdi i gerçeklik, tek boyutlu oldu undan, romanın sundu u gerçeklikten daha öznedir. Bu yüzden, postmodern romanın metinsel özellikleri çok önemli hale gelir. Postmodern metinle gerçeklik arasında karma ık bir ili ki oldu u akılda tutulmalıdır ve sırf bu özelli i ile di er postmodern sanat biçimlerinden farklı de erlendirilmelidir.

Metne dayalı bir gerçeklik imkansızdır. Dilin aracılı ı, anlatıcının varlı ı, anlatının içine yerle ti i biçim ve anlatımın kendisi, gerçekli i temsil etti i nesneden ve de erlerden uzakla tırır. Romanda anlatıcıyı gizleme çabalarına ra men, ancak bir seviye daha ileride bir gerçeklik kurulabilir, çünkü anlatıcının ve anlatının kendisi, günlük hayatta yapılan ki iler arasındaki kar ılıklı konu maya ya da tek bir ki inin kendi içinde akıp giden dü ünçeye benzerdir. Yazar / anlatıcı olup bitenin farkındadır, gözlemler yapar ve de erlendirmelerde bulunur. Zaten dünya tek ba ına algılanabilen bir alan de il, gözlem yapan bir zihnin süzgecinden geçerek anla ılan bir olgudur. Zihin de dil yolu ile gerçek olanı kavramsal çözümlenmeye tabi tutarak, eylemi i leyen özneyi, etkilenen nesneyi, eylemin gerçekle tirildi i yeri ve zamanı algılar. Roman da aynı ekilde zihne gerçek dünyanın sundu u malzemelerin bir kısmını sunar ve gerçeklik, öznel de olsa, bu malzemelerin zihnin süzgecinden geçirilmesi sayesinde kavranılabilir hale gelir.

Roman her gözlemciye göre de i en ve nesnel gerçekli in kurulamayaca ını belirleyen öznelli i ile farklı aray ların içerildi i bir metinsel araçtır. Anlatılar "*edebi temsilin zayıflamı bir hali*" (Genette, 1982:130) de ildir, daha ziyade tiyatrodan daha iyi taklit özelli ine sahiptir, çünkü anlatıcı vasıtasıyla, süzgeçten geçirilen ve aktarılan bakı açılırlar sunarlar. Roman yazarın belirledi i bir göstergeye dönü ür ve gösterilen – gösteren ili kisi kurar. li kinin nedensizli i, ancak okurun ortak algı, duygu ve dü ünçeye yakla mması ile ortadan kalkar ve gösteren zamanla pek çok okur için aynı gösterilene kar ılık gelebilir. Postmodern roman göstergesel ili kiyi yıkmak ve sürekli de i en bir gösteren-gösterilen ili kisi yaratarak, gösterimin ve gerçekli i temsilin geçersizle tirilmesinin aray ı gibi durmaktadır. Biçimle biçimin parçalanması, teknikle tekni in kırılması, yapıyla yapının bozulması arasında sürekli evrilen bir çizgiselli e sahiptir. Postmodern romanda "*her an de i en vurgulara, yeniden kurgulamalara yönelim vardır ve bu gerçekli in uyarlanması, katlanılabilir hale getirilmesi ve aynı zamanda genel modern deneyimin kırılması*" (Stevenson, 1992:15) i levini görür.

Hayat devingendir, de i im sürekli ve bu yüzden her yeni ko ul ve durum yeni bir algıyı gerekli kılar. Postmodern romanın da iddiası de i imin gerektirdi i de i ken, sürekli yenilenen ve bu

yüzden homojenli i asla sa lanamayan bir algının gerçekli ini okura ve yeni dünya insanına kabul ettirmektir. Modern romanın kapalı biçimine ve bütüncül, ortak, evrensel gerçeklik önermelerine kar ın, postmodern roman açık uçlu ve çoklu gerçeklik sunumu ile kendini ortaya koyar. Her bir önerme, en az di erleri kadar de erlidir ve metnin kesin bir çizgisi bulunmaz. Sürekli bir de i kenlik, sınırsız ba lamlar ve söylemler içinde bir olayın her tarafının görünmesini sa lamaya yönelik bir çaba mevcuttur. Her bir önerme bir di erinin de ilidir ve bu yüzden hiçbir önermenin tek ba ına gerçekli i yansıtma yeterlili i olamaz. Gerçeklik de i kenliktir ya da tüm önermelerin toplamıdır ve birbirinin inkarını sa layan ba lamların ba lam dı ılı ıdır: "*Herhangi bir eyin kesin oldu una dair herhangi bir kesinli in olmadı ı yerde edebi ya da felsefi kararlar vermek nasıl mümkün olabilir ki?*" (Lucy, 2003:208). Postmodernizmin modern romana yönelik yaptı ı "*sahte gerçeklikler kurma*" suçlamasının aynısı, postmodern roman ve sanat için de yapılabilir. E er gerçeklik kurulamaz ve sadece bireye özgü ise, modernist romanın bunu yaptı ını iddia etmek kendi kendini çürüten bir mantı ı içinde barındırır. Daha do ru yakla ım, iddialardan öte, her iki roman anlayı ının, kendi ya ama tasarımlarına ve ideolojilerine uygun olanı önerdi ini ve içeri e ta ıdı ını söylemektir.

Hutcheon, postmodernist romanın "*geleneksel olanın, insanın zihnine bir eyler i lemesine meydan okuyan ve hakim bakı açısının içerildi i metinlere alternatifler sunan bir tür*" (1989:1-2) oldu unu anlatır. Anlatılar, dünya hakkında konu manın farklı yöntemlerini geli tirir ve "*a inalı ı kırar*" (Bakhtin, 1981:38). Postmodern roman dünya hakkında konu ma yollarının tamamen yabancıla tırılması üzerine kuruludur. Yöntemleri, içeri i, kurguyu, ba lamları, söylemleri sorgular ve alı kanlı ı yerle bir ederek, sürekli soru soran bir okur kitlesi yaratmayı hedefler. De i ik sanat türlerinden ödünçlemeler yapar ve deneyci bir yakla ım gösterir. Bakhtin, postmodern romanın, farklı zaman kavramlarından olu tu unu ve açık uçlu imdilik kavramının odak haline getirildi ini söyler. Açık uçluluk, destanların ve pek çok di er edebi türün sundu u tümlük ve tamamlanmı lık kavramlarının çökü ünü sa lar. Bitmi , deneyimlenmi , ya anmı bir tarihsellik algısının yerine, sürekli imdiki zamanda gerçekle meye devam eden bir zamansal çizgi, gerçekli in sürekli olu masını, her an sürekli kuruldu unu ve sonuca ula manın imkansızlı ını belirler. Bakhtin, romanın zamanı yeni bir kavram olarak hayata sokan bir tür olarak geli ti ini söyler: "*Kesinli e dayanan geçmi zaman ve sınıflandırıcı mesafe romanın bir tür olarak geli mesine katkısı olmamı tır. Roman tam da destansı mesafenin parçalandı ı dönemde ekillenir. Bu zaman sanatsal temsil nesnesinin kesin olmayan, akı kan günümüz gerçeklik seviyesine dü ürüldü ü bir zamandır*" (1981:38). Günümüz gerçekli i ile do rudan kurulan bu ba lantı ve kesin olan bir geçmi ile ba lantının koparılması, postmodern romanı kuran eydir. Roman, günümüz kurgu farkındalı ının ve sürekli de i en imdiki zaman algısının, kesin olmayan ve tümlenmemi özelli inin yansımasıdır. imdiki zaman vurgusu, ça a uygun yapısı ile romanın özgürle mesini sa larken, zamanı kavramsalla tırarak artan bir ekilde izleksel yapının da sınırlarını genişletir.

Modernist romanda kullanılan malzemenin kısmi algı kırıcılı ına rastlamak mümkündür. Bir bakıma gerçeküstü ö elerin kullanımı, görülemeyen, fark edilemeyen, bilinçaltı gerçekli in rüya

atmosferi içinde sunumu, modernist romanın, anlaılmayı sağlamak adına kullandığı mitsel ya da sembolik ögelerdir. Foucault, bu öğelerin kullanımını “heterotopia” kavramıyla açıklar. “*Heterotopia kavramıyla Foucault “çok sayıda bölük pörçük olanaklı dünya”nın “olanaksız bir mekan”da bir arada varolmasını 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 sorulara cevap aramaya zorlanmaktadırlar: Bu hangi dünya? Bu dünyada ne yapılması gerekiyor? Bunu benliklerimden hangisi yapacak?”* (Harvey, 2012:64). Rüyamsı öğelerin kullanılması temsil biçimlerindeki bir arayış gibi görünmektedir, çünkü geleneksel temsil biçimleri sınırları belli, kalıplara sınırlanan, kapalı anlatımı öngörür ve gerçeklik yanılması diye adlandırılabilir. Yanılsama bir tür pencereye benzetilebilir. Okur sözcüklerden örülmüş bir görüntü dünyasına sıkı mı bir durumda, hapishane benzeri bir mekanda, gözlerinin önüne sözcüklerden örülen bu görüntü ile dünyayı algılamaya davet edilir. Pencereden sunulan gerçeklik sadece kısmi olabilir. Resmin tümü gösterilmez ve sadece sunulanla yetinmek zorunda kalan okur bazı gerçekliklerin farkına bile varmaz. Postmodern romanın yaptığı şey ise kapalı mekanı tümüyle açmak, duvarları yıkarak gerçekliğin her açıdan görünür hale gelmesini sağlamaktır. Bir zamanlar edebiyatın romantik uzamı olan yer, “*genel bir insani varoluş düzlemine dönüşür; burada kimlik, köken ve hakikat gibi kavramlar, insan “varlığını” ve kültürünü anlamının temelleri yerine, çok katlı ve yapısız toplamalar olarak görünürler*” (Lucy, 2003:16). Okur, modern romanın kapalı anlatımını, hiyerarşik sunumunu, kronolojik anlatım düzlemini, mekan ve zamanın önemini sorgulamaya başlar ve her tarafında gözleri olan bir varlığa dönüşerek, postmodern romanın sunduğu “*yapısız toplamalar*”ı görmeye, bir şeyi her açıdan algılamaya ve gerçekliği bu açılardan yeniden kurmaya doğru adım atar.

Modernist roman, postmodernist yazar için bir hazine durumundadır. Sorgulamaların kaynağını oluşturur, yeni eleştirel yaklaşımın somutlanmasını sağlar. Aynı zamanda “*seç be en al*” mantığı ile yazar için malzeme deposudur. Postmodern edebiyatın yeni yönelimi “*Bireycile me, sorumsuzlaşma ve soyutlaşma*” üzerine kurulur ve “*Yazın bu yüzden büyük ölçüde bir haz ve oyun aracı gibi algılanmaya başlandı. Özellikle son yılların popüler olan postmodern yönelimli romanlarının biçim ve biçemi, bir uçarıklık ve uçuculuk yansıtıyor. Bu yüzden, insan toplumsal matris’in gitgide görünmez kılındığı, yaşanan gerçekliğin geçmişi göndermeler ve geçmiştensel alıntılar tarafından önemli ölçüde kamufle edildiği duygusuna kapılıyor zaman zaman*” (Oktay, 2000:62). Kurgulanmış pek çok kişi, postmodern romanın malzemesi olarak yeni ilişkilerle büründürülür, sözler söylenir, farklı davranışlar sergilerken betimlenir, temsil ettiği değerlerden arındırılır veya bu değerler başka değerlere dönüşebilir. Kişiler, izlekler, söylemler, başlıklar, olay örgüleri, konular da bir depo gibi, yeni roman yazarlarının emrine amadedir ve isteyen kişi istediği öncül metinlerden ödüncülemelerle istediği anlatıyı kurgulayabilir, çünkü artık sanatın yücelti, sanatçının özerkliği ve eserinin özgünlüğü değil, başlıkların ve söylemlerin hakimiyeti önemlidir. Bu yüzden, postmodern romanda kahramanlar yerine kukla / karikatür / alegorik figür diye tanımlanabilecek kişilerden oluşur.

Postmodernist roman kahramanları ço u zaman "*hangi dünyada bulduklarını karı tırımı gibidirler ve bu dünyayla nasıl bir ili ki içine girmeleri gerekti ini çıkaramazlar*" (Harvey, 2012:56). Kurgusal ki ilerın toplum adına hareket etmesi beklenmez. Simgesel boyutlarını kaybetmişlerdir. Temsil ettikleri bir kitle ya da de er yoktur. Genellemelerden arındırılmış bir toplum içinde, herkes sadece kendisidir ve bu yüzden ö retilere, ideolojilere, kültürel göndergelere sahip de ildir. Aynı durum okur için de geçerlidir, çünkü okur da bir tür roman ki isidir ve onun kim oldu unu kendisi dı nda kimse bilemez. Yeni okur tipi "*okudukları romanlarda her eyi buluyor, her eyi birbirine dönü türüyor, birbirleriyle ba lantılandırıyor ama bu geni görü lülük içinde siyasal aidiyete vurguda bulunmaktan titizlikle kaçınıyorlar*" (Oktay, 2000:78). deolojilerden / ö renmekten / genel çıkarımlar yapmaktan / toplumsallıktan arınılı / arındırılmış okur gibi, yazar da yeni bir ey söylemek u ra nda de ildir, sadece söylenmiş olan birçok eyden seçmeceler yaparak onları daha iyi ya da daha farklı söylemesi yeterlidir.

Romanın daha önceki türlerden alıntı yapması gerçeklik kurgusunun ve modernist bakı açısı ve de erlerinin yıkılması amacını ta ıdı ndan, genellikle metinlerarası kurulan ili ki içinde yıkıcı etkiye sahip parodi ö esini barındırır. Postmodern roman, parodi ö esi yoluyla öncüllerinin yorumuna dönü ür, kurgusalı ı kurgusallık içinde yıkar ve temsil biçimlerinin, yazarın konumunun sorgulamasını yaparak alı ilagelen biçimleri, de erleri kırar. Romancı artık modası geçmiş biçimlerle ba arılı bir ekilde imdiki zamanın gerçekli ini kuramaz. Bu gerçeklik hızla de i mekte ve her yeni nesil için bu hız artı göstermektedir: "*Bu yüzden romancılar bu hız kar ısında evrimle mek (uydurmak, ö dünçlemek, çalmak ve di er türlerden bohça yapmak) zorundadır ki sürekli de i en gerçekli i yakalayabilsinler*" (Johnson, 1973:17).

Postmodern romancı evrimle meyi kurma-yıkma oyunu ekinde gerçekle tirir. Bir yandan bir ba lam ve söylem yaratır, içine olaylar ve ki iler yerle tirir ve gerçekli in bir yansımısını sunar ama birdenbire bu kurdu u eyi yıkar ve tekrar yeni bir gerçeklik in asına giri ir. Metinler ve alıcılar (ya da romanlar ve okurlar) arasındaki anlam akı ını kontrol eden öncül (yazar) ya da alta yatan (yapısal) bir kaynak ya da mekanizma yoktur: "*Yalnızca metinsel satıhların bir oyunudur olan biten. Söylenecek –anlam yerine oyun- anlam vardır*" (Lucy, 2003:41). Mantık oyunlarında oldu u gibi, yazar bir önerme ile ortaya çıkarak bu önermenin do rulu unu göstermeye, kanıtlarla desteklemeye ve okuru inandırmaya çalı ır. Sonra ikinci bir önerme geli tirerek, ilk önermenin kar ısına dikilir ve ilki için sunulan kanıtların geçersizli ini ispata çalı ır. İkinci yıkılması ile birlikte üçüncü önerme ortaya çıkar ve her bir önerme bir sonraki tarafından çürütülür. Bir tür kısır döngü içinde, gerçekli in gerçeksizli i vurgulanmış ve de erin de ersizle tirilmesi sa lanmış olur. Postmodern yazar gerçekli in ancak bu ekilde sa lanaca ını gösterir ve modern dü üncenin ö retti i gibi, dura an, aydınlanmacı, mantıkçı, ilerici, nesnel, gelece e dönük bir kavram olmadı ını hem kurguladı ı ki ileri, hem anlatısını, hem kendisini hem de okuru ve onun konumunu parodile tirerek ispata çalı ır.

Bu çaba, "*Metnin kendi için ve kendine yeterli bir gönderge düzene i olu turması, bu düzene in çözümlenmesi sürecini birlikte yürürlü e sokan ele tirici ve me rula tırıcı e ilim ile metni,*

tüm estetik etik de er-yargısal içeri inden kurtararak alılmayıcının zevkine ve de i im de erine (tiraj ve imaj) ba layan metala tırıcı yönelim” (Oktay, 2000:77) olarak ortaya çıkar. Ancak, yap-boz oyunu gerçekli in geçersizli i ba lamında kendi içinde ironik bir boyut ta ır. Postmodern yazarın kendisini, okurunu ve eserini var etmesi ancak eskiyi, modernist olanı yıkması ile mümkün görünmektedir. Aslında yok etmeye çalı tı ı biçim, içerik ve algı kendisini var eden birer de ere dönü mü olur. Eyti imsel açıdan, modernizmin kar ıtlı nı yaparak kendini var eden postmodernizm, kendisini var eden kalıcı, evrensel de erler dizgesine sahip modernizmi yıkmaya çalı arak kendi sonunu da hazırlamaya ba lamı olmayacak mı? Ya da ba ka parodisini, ironisini, pasti ini, kolajını yaptı ı her öncül çalı manın yıkımını sa lamaya çalı rken, aynı zamanda onları tekrar gün yüzüne birer de er, ideoloji, ö reti ve gerçekli in alternatifi olarak çıkarmı olmaz mı?

Postmodern roman yazarın, yeni yazım teknikleri bakımından mevcut biçimlere dayanarak yazması neredeyse kaçınılmaz görünmektedir, çünkü gerçeklik algısı geleneksel temsil biçimleriyle sıkı bir ba içindedir. Yenilik, yeni biçemlerin, konuların ya da izleklerin geli tirilmesi ve bu do rultuya uygun mekan, zaman ve ki ilik kurgularının olu turulması ile de il i lenecek bakı açılara uygun söylem ve ba lamlar olu turma yolu ile eski kaynaklara dayalı bir kurgu olu turma yönündedir. Postmodern yazar da günümüzün sürekli de i en kavramların temsili için dönemin yönelimlerine, biçimlerine ve deneycili ine yaslanmak zorunlulu unu hissederek E ilimlerin ço unlu u mevcut formlara atıfta bulunarak uydurmak, ö dünçlemek ya da çalmak ekinde olabilir. Bu olgu aslında postmodern romanın iddia etti i gibi öncül anlatılardan ve tarihten bir kopu u de il bir tür devamı niteli indedir. Kopu tümüyle reddi gerektirir oysa postmodern roman farklı söylemler yaratma pe indedir, ancak söylemler romanın biçiminde de i imi de getirir ve genel olarak anlatının simgesel boyutunu dikkate sunar. Yine de anlatılarda gerçe in temsili, ya da bunların kırılması için öncül metinlere ve biçimlere dayanma zorunlulu u vardır ki kopu yerine devamı sa layan bu özelliktir. Diyalektik açıdan kar ıtlı yaratabilmek için bir merkezin, temelin, iddianın ya da verili bir gerçekli in olması ön ko uldur. Verili / kurulu / merkezi / geçerli olan her ne ise onun ba lamını, söylemini ve biçimini de i tirerek geçersizle tirilmesi mümkün olabilir. Ancak biçimi de i tirilen olgu, metin, anlatı ya da her ne ise bir kez daha gözler önüne gelmek zorundadır. Bir eyin yalanlanması için o yalanın bilinmesi gerekir ki o da yalanın bir kez daha söylemsel bir etki yaratması açısından fırsat olu turur.

Postmodern roman modernist romanın tersi bir söyleme sahiptir. Romanın biçimine yönelik de i en bir tavır söz konusudur ve genel anlamda anlatının temsil sorunu ön plana çıkarılır. Anlatıların nasıl olu turuldu u ve kurgulandı nın yanı sıra kurgu ile gerçeklik arasındaki ili ki günümüz romanının önemli bir konusudur. Postmodern romancılar arasında genellikle tüm temsil biçimlerinin gerçekli i yansıtmak yerine onunla ilgili algıyı çarpıttı ı ve sınırlandırdı ı görü ü yaygındır. Gerçeklik temsil edilemez bir e ydir ve ideolojilere göre de i en bir kurgu olarak dü ünülür. Aslında gerçekli in var olup olmadı ı bile sorgulanır hale gelir. Var olanın sadece biçimler, gelenekler ve uygulamalar oldu u ö ne sürülür.

Yansıtmacı oldu unu iddia eden edebi ve sanatsal metinlerin çokluğu ve farklılığı karşısında gerçeklik daha da belirsiz hale gelmekte ve insanların zihinlerinden uzaklaşmaktadır: “*Yazın, toplumsal olarak ayrıcalıklı bir dolaşım biçimi gibi duyumsanmaz artık, hem dü, hem tehdit olarak verilmiş, yoğun, derin, gizlerle dolu bir dil olarak duyumsanır*” (Barthes, 2009:15). Günümüzde okur artık doğrunun ya da neredeyse gerçekliğin kendisini kaybetmiş görünmektedir ve bulabildiği şey derinlik ve önemden arındırılmış parçalı kurgusal önermelerdir. Metnin gösterge niteliğinin reddi, sınırlandırma ve bilmezlik konumu modernist metnin göndergesi, göstergesi ve temsil iddiasının yerini almıştır. Metnin ya da yazarının artık bir yetkisi bulunmamakta ve metin tümüyle melezleşmiş bir biçime dönüşerek kendi sınırlarını daraltmakta ve herhangi bir şeyin temsil edilmesi konusunda kendini inkar etmektedir. Tarihsel süreçte, “*Yazı gittikçe artan bir katlama manının tüm durumlarından geçti; önce bir bakışın, sonra bir edimin, en sonunda bir öldürmenin konusu olduktan sonra, bugün son durumuna, yokluğa ulaşmaktadır*” (Barthes, 2009:15).

Her şeyin mantıktan ve genellemeden uzaklaştırılması ile sınırsız bir oyun oynama olasılığı ortaya çıkar, öte yandan bu sadece bir oyun olarak kalır ve gerçeklikten koparılması, ciddiye alınması gerekmeyen, üzerinde tartışılması ya da eleştirilmesi yapılmaması dahi böyle olan sıradan bir metin üretimine dönüşebilir: “*Artık gerçekliği kuramayız, sadece olası dünyalar kurgulayabiliriz*” (Calinescu, 1987:203), ancak bu olası dünyalar kullanılan anlatım teknikleri ile sınırlıdır. Romanın kurduğu, geleneksel dünyalar olabilir, olası dünyalar değil, çünkü olasılığı ortaya çıkaran şey gelenek ve uzlaşımıdır. Günümüz metinlerinde ise uzlaşımın olasılığı ortaya konularak, parçalanmış bir dünya algısı yaratılır. Uzlaşım, çelişkili bir şekilde, ya hiç yoktur ya da olsa bile istemeden kabul edilmek zorunda kalınan bir kavramdır. Metinlerin sundukları imgelerle, dil öğeleri ve yarattıkları söylem ve bakışlarla kişiyeye göre değişen bir algı yarattıkları kabul edilmektedir. Ancak dilin insanlar arasında bir iletişim görevinden çok karışık diyalogu, anlaşılabilir, ortak bir dünya algısını kıran, yok edici, parçalayıcı, toplumsal ve genel olana dönüş man bir işlevi olduğu söylemek bir kaosa işaret eder. Eğer gerçekten tüm “*anlam, bilgi ve değerler, aslında paralel dil-oyunlarıyla sınırlı*” ise o zaman elbette dünyayı değiştirmek için hiçbir umut yoktur. Bu ya da bu “*dil-oyunu değiştirilebilir, ancak “dünya” asla değiştirilemez: Çünkü herhangi bir “dünya” nosyonu belirli bir dil-oyununun içinde kilitlidir*” (Lucy, 2003:123). O zaman akla hemen şu soru gelmelidir: toplumsal bütünlüğe yönelik bu kadar tehlikeli bir işlevi olan dilin ortadan kaldırılması gerekmez mi? İnsanlar birbirlerinden ayrılmak, farklılaşmak, birbirlerini öteki konumuna sokmak ya da toplumsal yaşamda tek kalmak, kendileri olmak için mi dili kullanmaktadır? Edebiyat neden dili kullanır? Edebiyatın ana hedefi toplumsal uzlaşımı dil vasıtasıyla sağlamak mıdır? Neden şiir, öykü ya da roman yazılır? Edebiyat artık gerekli midir?

Roman, diğer sanatsal alanlar gibi, mevcut ya da antiya karşı seçenekler sunar. Bu yolla, farklı olasılıklar, farklı gerçeklikler ve farklı bir dünya seçenekleri oluşur. Seçeneklerin doğuru olması önemli değildir. Günümüz romanının asıl uğraşısı budur. Pek çok romancı, günümüzde, ya daha eski metinlere dönüş yaparak ya da olmayan metinleri varmış gibi göstererek romanlarını kurgular. Borges, ikinci durum için bunu söyler: “*bu tür metinlerin varlığını kabul etmiş görünmek daha iyi bir*

yöntemdir” (1985:12), çünkü kendisine dönülen metin, gerçekten de yazılmış bir metinden daha az do ru ya da geçerli de ildir. Dilin insanlar arasında nasıl bir etki olu turaca ı, okurun tek ve yalnız kalaca ı, toplumdan ayrık sanaca ı, toplumsal uzla mın var olup olamayaca ı, iir ya da roman yazmanın ne tür sonuçlar do uraca ı postmodern ça da artık önemsenmez. Postmodern tüketim toplumunun ana özelli ini belirleyen ey, kitabın kaç baskı yapaca ı ve yazarı ile yayınevine ne kadar kar getirece idir. Oktay, “*Postmodern yapıtlardaki o bitmez tükenmez alıntıların (metinler ve resimler ba lamında) dü ünsel gerilim yaratmaktan çok, tüketim ideolojisinden beslenen bir kültürel hedonizmi kı kırtmaya yardımcı oldu unu*” (2000:10) dü ünür. Kısacası, içeri in üstün de erler, geli kin ki iler, gerçekçi betimlemeler, sosyal çözümler vb konulardan olu ması gerekli de ildir. nsanlar artık yeni dünyalar yaratabilir ve “*bu da dil ve söylemin do ası sayesinde mümkün olmaktadır*” (Borges, 1985:14). Aynı dil ve söylem, postmodern romanda dünyayı yeni bir düzene sokan ve böylece dünyayı kuran bir dil oyunudur. Postmodern romanı da dil ve söylem araçlarını kullanarak, olay örgüsü, betimlemeler, gerçekli in sunumu, ki ilik geli tirilmesi, ahlaki ö retelerde bulunması gibi kaygılar yerine, sadece bir tür yaratıcı oyun oynamak olarak görmek mümkündür.

Gösterenleri ve kuralları keyfi olan dilin, tutarlı bir söylem ve anlatı sistemi olu turması durumunda, her an gerçek olanı olu turabilece ini söylemek olasıdır. Bunun nedeni sadece dilin kendine içkin de erlerinin olması de il, okurların kabul konusundaki temel arzularıdır. Borges’in söylediklerinden yola çıkarak, anlatıların gerçekli in insan yapımı oldu unu ve her an onun yerine ba ka gerçeklikler kurabilece imizi anlarız.

Sürekli de i en tüketim mallarının, moda, de i im, geli im, yenilik, farklılık gibi kavramlarla insanlar tarafından tüketilmesi gerekir. Ürünler reklamlar, imgeler, yarı malar, haber sunumları, televizyon programları vb pek çok popüler kültür aracılı ı ile tüketicilere sunulur. Ancak sunumun tüketimi tetikleyebilmesi için yeni bir ihtiyaç hissinin, dü üncesinin olu ması da gerekir. htiaç dü üncesinin / algısının, farklı dilsel ba lamalar yaratarak olu turulması mümkündür: “*Semantik/politik ve felsefi sorunsalın dı lanı ı gibi, duyusalın dı lanı ı da kavramsal sanat ürünlerini ister istemez kullan-at sloganında yetkin ifade biçimini bulan tüketim ekonomisinin mantı na biti tiriyor*” (Oktay, 2000:14). Postmodern romanın da yaptı ı ey benzerdir. Temsil etti i kültür gibi, roman gerçeklikten korktu umuz, daha iyisi var oldu u ya da yıkıcı sonuçları oldu u için onu de i tirmeye çalı maz. Yeni gerçeklikler sınırsız bir tüketim olasılı ı sundu u için onların temsiliyet sorunu önemlidir. Sahip oldu u iki inandırıcı ve do ru silah bulundurur: dilin keyfili i ve söylemin insan tarafından de i tirilebilirli i. Aynı nedenden ötürü, postmodern roman öncül gerçekli e saldırır ve toplumsal algımızı, do ruları, gerçekleri, ekonomik konumumuzu, kültürel kimli imizi çarpıttı ını ve bu yüzden zararlı oldu unu ö retmeye çalı ır. Ancak, nedendir bilinmez, postmodern roman ya da kültür neyi savunmadı ının açıklamasını mükemmel derecede yaparken, neyi savundu unun açıklamasına ise hiç girmez.

Roman dünyası insan tarafından kurgulanan bir dünyadır ve bizim dünyamız gibi, ya da onu anladı ımız gibi, düzenli bir sitemle kurgulanmı tır. Olası bir dünya olarak kar ımıza çıkar. Roman

dünyası ile insanın fiziki dünyasının gerçekli i, ya da gerçeklik algısından farklı olarak, insan yapımı, düzenlenmi , ayıklanmı kapalı anlatım sistemleri yoluyla kurgulanır ve “*bu yüzden olası olsa bile, gerçeklik ya da do rulukla ili kisizdir*” (Borges, 1985:35). O zaman, postmodern roman, ya da roman ve genel anlamda edebiyatta, bizi ilgilendiren eyin gerçeklik yerine olası dünyalar olması gerekmez mi? Ba ka bir de i le, roman, bize dünyayı açıklamak, anlatmak, insanları tanıtmak, yerleri, mekanları betimlemek için yazılmaz. Bunları ö renmek için roman okumayız, ama roman okumanın etkilerinden biri, do al olarak, bunları da ö renmektir. Roman, hayatı açıklamak için de il, farklı hayatların olası lı nı, bize kurgusal anlamda ya atmak içindir.

Alternatif yazım tekniklerine dikkat çekerek, postmodern romancılar dilin altında yatan ideolojileri okurun dünyasına sokarlar. Roman ve öykülerde, yeni bakı açıları sunulur. Kendi dünyamızı ve dünya hakkındaki bilgilerimizi sorgulamamız istenir. Dünyanın / ya amın bir dizi heterojen eylemlerden olu tu u ve eylemlerin dizili, düzenli, sıralı olmadıkları gösterilmeye çalı ılır. Olgular, kavramlar ve olay örgüsünün parçalanmı lı ı sunularak, zihinsel bir i lemin okuru kesin bir yoruma götürmesi engellenir. Sınıflandırmaların, genellemelerin, kesin yargıların önü kesilir. Zamanın bile var olmadı ı, sadece göreceli bir kavram oldu u gösterilir. İmdiki an tanımsızdır, geçmi sadece İmdiki hafızada yer aldı ı kadarıyla gerçektir ve gelecek ise sadece İmdiki anda bir olasılık olarak vardır.

Postmodern roman insanın, gerçe i istila eden, ondan daha güçlü hale gelen olası dünyalar olu turma yetene ini ortaya çıkarır. Tarih de i ir, felsefi görü ler çürütülebilir ve gerçek sürekli de i erek yeniden insanın önüne konabilir. Temsil yöntemleri ve sistemleri de i tikçe de i meyecek hiçbir görü , ideoloji, kavram ya da do ru yoktur. İair ve yazar, artık kar ımıza eski saflı ı ve halesi ile çık(a)mamaktadır: “*TV’de, radyoda, gazetede, yayınevinde, reklam irketinde yapımcı, yayımcı, redaktör, sunucu, talk-show’cu, kampanya düzenleyici ve spot yazıcı’dır o. Bu dizgeyle bütünle me ya da eklenleme sürecinin sanat i ini “tehlikeli ili kilere” sokabilece i açıktır. Bu eklemleme dille gerçeklik, özne ile dünya, toplum ile birey arasındaki diyalektik biçimlenmelerin sunulu una ve yorumlanı ma Pazar ili kileri sürecine ba ımlı farklı bir içerik kazandırabilmektedir*” (Oktay, 2000:107). Gerçek ancak deneyimdir, sadece insanın zihnindeki bir algıdır ve dil yoluyla dünyanın çarpıtılmı bir imgesini sunar. Postmodern roman, bu açıdan, zaman ve mekan duygusunun de i kenli ine dayanarak evrensel ki ile tirmelerden de arındırılır. Sadece bir yazar vardır, herhangi bir ki i gibi geçicidir ve sıradan bir imgedir. Yazarın önemsizle tirmesi, Roland Barthes’in (2009) “*metin*” ile “*eser*” arasındaki ayrımına benzer. Eser nesnenin kendisi iken, metin daha önceki metinlerle serbest bir etkile im halindeki zihnin üretti i içeriktir. Önceki birçok metnin ürünüdür ve onlardan pek çok izler ta ır.

Postmodern roman belirli ideolojileri ve e ilimleri, modernist romandan daha az i lemez. İledi i bakı açılarının kendisi ideolojiktir. Tek fark, i leme biçimi ile i ledi i dü üncelerin evrensel do rular oldu unu iddia etmemesidir. İnsan hayal gücünün tüm sınırlarında dola an bir anlatım tarzı, postmodern romanı niteleyen bir özelliktir. Filmlerin, reklamların, televizyon programlarının ya da

dizilerin sundu u hızla de i en, ilintili ya da ilintisiz pek çok görsel, i itsel imge gibi, postmodern roman da insan zihnine sürekli de i en dil imgeleri ve ba lamlar sunar. mgeler bir anda belirir ve hızlıca yerini bir ba kasına bırakır. Bir imge okurun zihninde berrakla acak bir fırsat bulamaz. De i en imgelerin olu turdu u ki ilik tasvirleri de aynı ekilde belirsizdir. Derinlemesine bir ki ilik çizilmez. Okur bir dünyadan bir ba ka dünyaya sürüklenir ve roman ki ileri de sürüklenme sırasında aynı kalmazlar. Hem kendileri farklı ba lamlarda farklı davranı lar sergiler, hem ayrı mekanlarda ayrı ki iler ortaya çıkarak anlatımın boyutunu farklı evrenlere ta ırlar. McHale (1987) sürekli de i en bu gerçekli e "*hayal gücünün yayılmacılı ı (emperyalizmi)*" adını verir. De i im, ya amın sürekli devingen anlam dizgelerine benzer. Günümüz toplumunda, bize sunulan haberlerin, reklamların etkisi altında, bir görsel, i itsel bombardıman altında sürekli de i tirilen gerçeklik ve ihtiyaçlar kar ısında hiçbir kesinli e tutunamaz oluruz. Her ey aynı zamanda hem gerçek hem de sanaldır: "*ya amin kendisi bir labirente dönü mü tür ve olması muhtemel olan her ey olabilir, her olasılık kendini var edebilir*" (Borges, 1985:11).

Gerçekle kurgu arasındaki sınırlar gizlenmi ya da bulanıkla mı tır. Romanın sundu u gerçekli in etki açısından günlük ya antımızda kar ıla tı ımız olaylardan pek fazla farkı yok gibidir. Postmodern ça da, artık gerçe i sürekli görsel, i itsel imgeler yoluyla algılamaya ba lamamızdır. Anlatılar da benzer dilsel imgeler yoluyla bizim algımızı biçimlendirir. Algılama konusunda derinlikten bahsetmek neredeyse imkansız hale gelir. Hız kavramının insan ya amındaki merkezi konumu gibi, artık ayrıntılar önemsizle ir ve her an yeniyi özleyen, hızla bir eyleri tüketen, zaman ve mekanda sınırsız isteyen bir insan tipolojisi ile kar ı kar ıyayızdır. Postmoden roman, ça a uygun olarak bir roman ki isi geli tirir ve okurun da böylesi bir insan olmasını bekler.

Roland Barthes "*metin gösterilenin sınırsız çıkarımlarını gösterebilir. Gösterense anlamın ilk a aması olarak dü ünülmemelidir*" (1977:158) saptamasında bulunur. Postmodern metin ancak dildeki gösteren-gösterilen ili kisindeki oyunlar haline gelir ve "*tüm bildiklerimiz kesin olmayan gösterilenlere dönü erek ba lantısızlıklar, örtü meler ve de i imlere denk dü er*" (Barthes, 1977:158). De i im, kopukluk ve örtü me hem dilin hem de biçimsel temsillerin sonucudur. Bunun nedeni sadece dilin gösterme i levi de il, daha önceki metinlerin izlerini okudu umuz metinde farkında olmadan bulmaktır. Postmodern metin sadece kendi gösterenleri ile i leyen kapalı bir yapıya dönü ür.

Dünyanın de i en ya am biçimlerine, teknolojik ilerlemelere, ülkelerarası ve ülke içi ekonomik ilikilere, yeniden ekillenen kültürel de erlere ko ut ekilde ya amı anlatmaya ba layan postmodern romanın genel özellikleri u ekilde özetlenebilir:

- Geleneksel temsil biçimlerinin kırılması,
- Gerçeklik algısının yok edilmesi,
- Modernist romanın sundu u de er ve kavramların geçersizle tirilmesi,
- Yeni dünya düzeninin de erlerini dolaylı bir söylemle, üstü örtük ekilde okurun zihnine aktarması,
- Popüler kültürü ve tüketim toplumunu kutsaması,

- Deneycilik ilkesi doğrultusunda, öncül metinleri içerik, üslup ve biçim açısından taklit etmesi,
- Gösteren-gösterilen ilişkisinin nedensizliği / keyfili ilişkiyi göstererek kurguyu bir oyuna dönüştürmesi,
- Balam de itirme yoluyla, eski kavramlara yönelik algı-kırıcı / yabancılaştırıcı etki yaratması,
- Ideolojisiz dil kullanma iddiasıyla, genelleştirilebilir, ortak, toplumsal ya da ahlaki her türden dü ünceden arındırılmış yeni bir ideoloji yaratması,
- Mge ya muru sunumuyla, kesin anlamlandırma açısından kaygan bir zemin oluşturması,
- Romanı bir deneye dönüştürerek okur, yazar ve anlatı ilişkilerinin ortak deneyim seviyesine çekilmesi,
- Metinlerarasılık, üstkurmaca, parodi,ironi ve pastiş kullanımı,
- Karikatür düzeyinde, derinliksiz insan tipolojisi yaratması,
- Zaman ve mekanla ilgili geleneksel algıyı kırması,
- Merkezsiz bir anlatı oluşturması,
- Dü sel, fantastik ve metafizik ö eleri kurguya dahil etmesi,
- Anlamı ve olay örgüsünü mu lakla tırma / belirsizleştirme,
- Açık uçlu sonlar üretmesi,
- Bütünlüksüz, parçalı, kopuk bir anlatımı benimsemesi,
- Kapsayıcılık ilkesi adına, her türden kavramın, insanın, görüşün ve de erinin i lenmesiyle melezleştirilmiş bir metin sunması.

Postmodern romancılar, kurgularında yukarıda açıklanan özelliklerden kendi görüşlerine uygun olanı seçerek romanlarını üretir. Dünya de imektedir ve romancılar da de ime ayak uydurmak için, kültürel, ekonomik, sosyal ve ideolojik açıdan dünyaya eklemlenmektedir. Kendi varlıklarını sürdürmeleri ço unlukla buna ba lıdır. Kimi romancı, küreselle meye kar ı bir tavır içine girmeyi tercih ederken, kimisi de yeni olu umları destekleyen tavır alabilmektedir. Roman bir oyun sahasına dönü mü tür ve herkese hitap edecek çe itlilikte kurgu üretilebilir konumdadır. Postmodern anlatılar sınırsız bir hareket alanına sahiptir, ancak içeri in genelleştirilebilir toplumsal ö elerden arındırılması, romanı toplumsal, dü ünsel ve ahlaki i levlerinden yoksun bırakmıştır.

8.1. PARODİ , ROMAN VE PASTİÇ

Postmodernizmin önemli bir özelliği parodidir. Metinlerarası ilişkiler kurma yolunu kullanarak ve eski edebi metinlerden alıntılar ya da uyarlamalar yaparak, roman elde edilen yeni metinler yolu ile eski ile ilişkiye geçer. Bu ilişki sayesinde, eski metinlerin sunduğu çok geniş bir imge hazinesine erişim sağlar. Eski imge hazinesi modernist insan tipolojisinin oluşturulduğu araçlar olarak görülür. Modern insanı ekeleyen, onun dünya algısını oluşturulan, toplumsal olanı biçimlendiren ve gerçeklik diye sunulan pek çok unsur bu hazinenin içinde yer alır. Parodi de eskinin yeni bir üslupla ele alınmasıdır. Postmodern romanın bu anlamda deşifre ettiği ve eskinin anlatılarını farklı algı biçimlerine dönüştürmeye çalıştığını söylemek yanlış olmayacaktır. Gittikçe artan bir ekleme, “*Romancılarımızın ilgisi mülkiyet/bölüm ilişkilerinden ve siyasal çelişkilerin yansıtılmasından cinselliğe, tarihin benzeşmesine (pastiche) ve yansıtılmasına (parody) kaymış bulunuyor*” (Oktay, 2000:77). Postmodern metinler parodik ilişki sayesinde gerçekliğin kurulmasını, gerçeklikler arkasındaki ideolojik, tek taraflı, yanlısı, farklılıklar reddeden, evrensel ilkeleri, mantığı, akli ve bilimi kutsayarak bir gelecek kurgusu yaratma amacını taşıyan özelliklerin sorgulanmasını sağlarlar. Oktay, bu sorgulamaların arkasında yatan nedeni şöyle açıklar: “*Ama artık, suç doallaştırılmış, toplumsal ve bireysel yaşam için gereksinim haline getirilmiş bulunuyor. Roman da artık bir yozlaşmanın araştırılması değil dünyanın adaletsizliğinin betimlenmesini ve bu betimlemenin biçiminden haz alınmasını öngörüyor*” (2000:78). Postmodern roman, yeni yaşam tasarımına uygun bir ekleme seviyesine ulaşmaya uygun hale gelen bir vasıta.

Parodi eski metinlerin sorgulanmasını sağlarken, yeni imgeler de yaratmanın yolunu açar. Parodi geçmiş metinlere yaslanmak zorundadır ama bu yaslanma bir tür geçmişe özlem değildir: “*Metinlerarasılık, bilinçli veya bilinçsiz olarak yeni anlam oluşturma ya da anlamı geliştirmeye edimidir*” (Sakallı, 2006:166). Metinlerarası ilişki yoluyla oluşturulan parodi de tarihi yeniden yaratmak anlamını taşımaz, tersine tarihe dayanan algıyı kırmak ve tarihsizleştirmeye çalışır. Bunun için eski metinlerin bağlamlarını deşifre eder ve onları yeniden farklı bağlamlarda sunar. Yeni sunum sayesinde eski metinlerin yarattığı etkiyi deşifre eder. Bir yandan yeniden kurgular yaratır diğer yandan da eskiyi ironik bakış açısıyla eleştirir. Eski metinlerin altındaki ideolojik unsurları gün yüzüne çıkarır. Devam eden bir tarihsellik algısının yanlılıklarını belirler ve farklılıklar vurgular.

Parodi aynı zamanda sanatsal özgünlük konusunda da mevcut modernist bakış açısını kırmayı hedefler. Sanatçının üstünlüğü, özerkliği, sıradışılığı gibi kabulleri reddeder. Sanatçı, postmodern düğünde özgün, benzersiz değildir. Ancak onun yarattığı eser kitlelere, diğer tüketim malzemeleri kadar, ulaştırılır, pazarlanır ve tüketildiği boyutu ile değer kazanır. Bu bir tür sanatın metalaştırılmasıdır. Harvey, sanatçının, postmodern kültür içindeki konumunu şöyle açıklar: “*Sistem-karşıtı ve burjuva düşmanı retoriği pek sevmelerine rağmen, sanatçılar gerçek politik eyleme katılmak için sarfettikleri enerjiden çok daha fazlasını, ürünlerini satabilmek amacıyla, birbirleriyle ve kendi gelenekleriyle mücadele harcıyorlar*” (2012:36). Artık sanatçı toplumu yönlendiren değil,

toplumun tüketim alı kanlıkları ile ekilenen ve eserini be enilmesi için popülerle tirmek zorunda kalan bir meta üreticisi konumundadır. Postmodern parodi yoluyla, özgün olanın nadir bulunan, benzersiz ve bu yüzden de erli oldu u dü üncesi sorgulanır. Estetik açıdan belirlenen de er ticari olanla ölçülmeye ba lanır. Sanatın de erinin a a ılanması de il, de er ölçütlerinin de i mesi ile sanata yeni bir de er atfedilmesi amaçlanır, çünkü “*Sanatçılar da çevrelerindeki olay ve sorunlarla ilgilenir ve toplumsal anlamı olan görme ve temsil etme biçimleri yaratırlar*” (2012:44).

Parodi yoluyla sanat yeni bir anlam ve amaç kazanmaya ba lar. Temsil edilen de erlerin yıkılması ile yeni de erler dizgesi yaratılmı olur. Ancak bu yeni de erler de her an de i im halindedir ve sürekli yeni ve farklı de erleri ön plana çıkarırlar. Parodi, tıpkı bir ‘*ahlaki anar izm*’ gibi, “*ciddi eyler’e kar ı sava açarak huzursuzluk yaratır; (...) bu mizah tehlikeli görünüyor, çünkü insani bilginin kurucusu olan kabul görmü dü ünme düzenlerinin ve bu ‘ciddi eyler’in içine nüfuz ederek onları saçma’ya, orada görelili i kendi ba larına kanıtlamaya do ru itiyor*” (Clair, 2000:65). Parodi, kısaca, kurulu de erlere dü mandır ve sürekli sorgulatarak de i imin zeminini kayganla tırır. Parodi de erlerden arındırılmı , süsleyici ve tarihsellikten çıkmı biçimler yaratır ve postmodern kültüre uygun bir metinsel altyapı olu turur.

Parodi ifadesi genellikle dalga geçme ve zeka oyunları ekinde eski modernist metinlerde kullanılan anlamı ile sık kar ı tırılır. Ancak, bu anlamlarının yanı sıra, parodinin dönemlerle sınırlandırılması do ru olmayacaktır. Pek çok sanatsal etkinlikte parodi farklı biçimlerde ortaya çıkar. Amaç olarak, a a ılama, etkiyi bozma, zeka oyunları ile dalga geçme gibi i levlerinin yanı sıra saygı gösterme, yüceltme gibi amaçlar için de bir araç olarak kullanılabilir. Bu yüzden postmodern parodiyi sadece eski, benzersiz, özgün üsluplarla alay etme ekinde algılamak do ru olmayabilir. Bir eye kar ı çıkmanın en etkin yollarından biri onu gülünçle tirmektir. Etki tepki ile do ru orantılıdır ve buna göre postmodern roman da modern romanın sundu u akılcılı a ve ya amin ezici, katlanılamaz olgularına kar ı bir tepki olarak da dü ünülebilir; “*Sanatçılar ça larının iddet saçmalı na, denetimsiz ve iirsel bir saçmalıklarla cevap verecekler, kendilerini kirleten toplum ve dünyanın yüzüne tükürecekler, aklın kar ısına akılsızlı ı, kurulu düzenin kar ısına düzensizli i, sözde ciddiyetin kar ısına mizahı, sahte a ır ba lılı ın kar ısına skandalı çıkaracaklardı*” (nce, 1975:4). Parodi denilen teknikle sanatçılar, eskinin vurguladı ı, önemsemi i yenilik, bireye özgünlük ve benzersizlik gibi de erlerin sanat metninden çıktığı nı savunur. Ancak, sırf o eski metinlerin bir kez daha i lenmesi bile onlar yoluyla kendini var etmeyi ba aran yeni metni de erli kılmaya yetecektir. Kısacası alay edilecek bir metin olmasaydı, alay etmenin kendisi de var olamayacaktı. Parodi tezat bir ekilde bu çift yönlü göndermelere sahiptir.

Foster’a göre; “*pasti , yeni-muhafazakar postmodernizmin resmi göstereni*” (1985:127) olarak sunulur, çünkü “*geçmi le ilgili devamlılı ı kırarak ba lamı göz ardı eder ve sanat biçimleri ile üretim tarzlarını belirler*” (1985:16). Oysa postmodern parodi atıfta bulundu u eski metinlerin ba lamını göz ardı edemez, bunun yerine onların de i ti ini ve bu yüzden de onların olu turdu u de erlerin de yok oldu unu göstermeye çalı ır. Artık zaman, mekan de i mi tir ve insan da aynı algıya, gerçekli e ve

de erlere sahip olamaz. Parodi, bir tür moda etkisi yaratır ve modernist metinlerin sundu unu, modası geçmi olarak damgalar. Ancak tıpkı moda gibi, eski formlara sürekli yeniden dönü ler yapar. Postmodern parodi, do ru ya da yanlı , de erli ya da de ersiz, ahlaki ya da gayrı ahlaki gibi ayrımlar yapmanın aracı de ildir. Sadece bir eyi kendisine yapı tırlımı etiketlerinden ayırarak, etiketlerin içini bo altır ve okurun kendine göre bir etiket yapı tırmasını sa lar. Bu sayede okur, metnin anlamsal üretiminde merkezi bir konuma yükselir. Sakallı, metinlerarası ili ki kurmanın “*salt metinlerle sınırlandırılmayaca nı*” ve “*metin-okur arasında gerçekleş ece ini*” söyler. Bu açıdan, postmodern metnin içinde okurun rolünü öyle belirler; “*Yazınsal yapıtların okurca etkin ve anlam üretimi ile benimseni i, yorumlanı ı, alımlanı ı yazınsal yapıtın ufku, okurun öznel dünyası, kültürel dizgenin bütüncül yapısı tarafından belirlenir. Bir metnin ya da metinler arasındaki de i imlerin, dönü ümlerin tek referans kayna ı sadece ba ka bir metnin yapısı, etkisi de il, aynı zamanda ‘okurun anlam üretme etkinli ini belirleyen tarihsel geli melerdir’*” (2006:169).

Postmodern ironi ise metinlerarası ili ki kurarak metinlerin akademik ciddiyet ortamından çıkarılmasını sa lar. nsanların dikkatini söylemlerin ve ba lamaların olu turdu u de erler dizgesine yöneltir. Ancak, biçimsel ve dilsel bazı de i ikliklerin yapılması yoluyla ironi eski anlam dizgelerinin yerine yenilerini koyabilir. Sakallı, anlamlandırma sürecinde biçimin önemini öyle belirler: “*nsanlar arasında ya da diller, dü ünceler, ideolojiler arasında sürekli bir söyle im vardır. Söyle im, salt olarak bulunan dil veya söylem düzeyinde gerçekleş mez, biçem düzeyinde de gerçekleş ir*” (2006:164). Postmodern ironi, pek çok biçimi içine alarak, biçimle edebi üretim ili kilerini irdeler. Postmodern bakı açısı olan özneli i, farklılı ı, de i kenli i göstermek açısından öncül metinlerle etkile erek kurulu olanı yıkma amacını ta ır. Genellemeler, kökle mi do rular, kurulu de erler ironi kullanımı ile yeniden de erlendirmeye tabi tutulur. Parodi de bu a amada i in içine katılır ve ironiyi de kullanarak geçmi olanın imdiki anda yeniden üretilmesini sa lamaya yönelir.

ster pasti , ister ironi isterse parodi olsun, hepsi de günümüz kültüründe de varlı ı sürdüren pek çok unsuru de i tirme ve yerine daha ça cıl, daha popüler, daha tüketimle özde le en unsurları yerle tirme i levi görür. Bu amaç ve i lev postmodern sanatın yeni tasarısı haline gelmi tir. Oktay’a göre, “*Postmodern sanat, hiyerar ilerinin varlı nı ve geçerli ini ilga ederek, tarihsel avangardın putkırıcı oldu u kadar, özgürle imci (emancipatory) ve demokratikle tirici de olan tüm içerimlerini (implication) yansılama (parodie) ve benzeleme (pastiche) formlarına dörnü türerek, bu mirası bir alıntı yı nına indiriyor ve metala tırıyor*” (2000:13). Postmodern parodi ve pasti hem ironik hem de ele tireldir. Temel hedef olarak geçmi le ilgili metinlerin gerçekli i temsil sorununda kökle mi olanın “zehrini” akıtmak ve onu “tarafsızla tırmak” gibi görünmektedir. Bu yüzden hem yıkıcı bir ele tirelli e hem de yapıcı bir üretkenli e sahiptir. Gerçeklik temsilinin sınırlarını da sınırsızlı nı da gösterebilir.

Bir edebi metinde geçen her bir sözcü ün okurun zihnine dü en bir imge atomu gibi algılanması gerekir. Hem gözle, hem kulakla ileti im kurarak zihnimizin biriktirdi i sayısız görsel-i itsel hazine ile etkile ime girer, onlarla çatı ır ve kendine o hazinede yeni bir alan kurar. Zihnimizde kalansa farklı

öznel ve kültürel hücrelerden oluşan toplu bir dokuya dönüşür. Yazarın sunduğu şey, metin aracılığıyla bu dokunun hücrelerini eksiltmek, çoaltmak ya da onların yapısında değişikliklere gitmek şeklinde tanımlanabilir. Ancak ne eski tümüyle yok olur ne de yeni tümüyle yenidir. Yeni olan sadece bileşenin yeniliğidir ve her eski imge yeniyle etkileşimi içinde yeniden kurulur. Postmodern parodi ise bu sürekli yenilenen imgesel dokuyu oluşturur ve bunu yapmak için eski metinleri aracı olarak kullanır. Burgin'e göre, “*artık sanat diğer temsil biçimlerinden ve kurumlarından bağımsız, özellikle kitlesel medyadan ayrı*” (1986a:204) diyemeyiz. Tıpkı bir edebi metnin zihnimizde oluşturduğu yeni imgesel dokuya benzer şekilde, bizim bu dokumuzun yapısını diğer görsel, dilsel malzemeler ve diğer popüler sanat etkinlikleri belirler. Lucy, edebiyatta kullanılan imgeyi şu şekilde ayırır:

- “- *derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge*
- *derin bir gerçekliğin dışı ve gizleyen imge*
- *derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge*
- *gerçekliğin hiçbir şekilde idiyale ilgili kisi olmayan yani kendi kendinin saf simülakrı olan imge*” (2003:70).

Parodi, modernistlerin kullandığı imgeyi olarak görülen “*derin bir gerçekliğin yansıması olarak imgeyi*” alaya alır ve gerçekliğin yansıtılamayacağını belirler. Roman, genellikle farklı biçimlerde farklı değerleri, kıyılar, zamanları içerir ve kimi gerçeklikleri gizler. Bu “*gizleyen imge*” türü, hem modernist hem de postmodernist romanın ortak bir özelliğidir. “*Derin bir gerçekliğin yokluğunu*” postmodern bir bakış açısını verir ve postmodernistler, modernistlerin, cinsiyet, ırk, etnisite, sınıf gibi derin gerçekliklerin modernist edebiyat tarafından gizlendiğini savlar. Buna dayanarak, herhangi bir gerçekliğin temsil etmediğini iddia ettikleri, sırf kendine denk dünen bir imge türünü yarattıklarını söylerler. Lucy'e göre, “*Gerçeklik, dil sistemi “içinde” ya da dil sistemine “yönelik” olarak hiçbir zaman mevcut değildir, dolayısıyla da gerçeklik, dil sisteminin “gerçekliğin” aktarmak ya da göstermek için çalıştığı hiçbir bölümü ile özdeş değildir. Sistemde bunun yerine mevcut olan şey, yalnızca gerçeklik gibi görünür*” (2003:50). Kısacası, postmodern romanın herhangi bir gerçeklikle bağlantısı kurulamaz ve bu yüzden sadece kendisinin gösterendir.

Postmodern romanın kullandığı parodi, pastiş ve ironi eski imgeleri kırarak, yerlerine yeni ve sadece kendi-göstereni şeklindeki imgeleri koyarak, özgünlük, benzersizlik gibi üstün sanatın değerlerinden daha üstün ya da daha farklı bir etkilime, biçimlendirme, değer üretme özelliğinin olmadığını göstermeye çalışır. Postmodern parodi, pastiş ve ironi bu algıyı kırmaya çalışır ve etki kaynaklarının arasındaki estetik olan-olmayan, üstün-popüler, değerli-değersiz, genel-öznel şeklindeki ayrımı reddeder. Bu özellikleriyle postmodern sanatın niteliği de belirlenmiş olur.

8.2. METİNLERARASILIK

Postmodernizm, di er öncül akımların tersine, bir önceki sanat anlayışını karıştıran ve kendini var etmeye çalışır. Kapsayıcılık ilkesini esas alarak, kendisinden daha önce üretilmiş olan sanat ve fikir eserlerinin, ya da tarzlarının, bakış açılarının ve tüm bunları sunan metinlerin yeni bir söylemle yeniden ele alınmasına önem verir. Emsiyen imgesi olarak da düşünülebilecek bu yapıyı eski metnin kendine yeni bir alan bulduğu sanatsal üretimini gerçekleştirir. Eski metinler yeni metinlerin içine sokulur ve tekrar üretilir. Bu üretimde, eski olan her tür sanat ya da sanatsal malzeme kullanılarak, metinler ve düşünmeler arasında zihinsel, izlemsel ya da yapısal bağlantıların kurulması sağlanır. Dünyayı yeniden keşfetmek, yorumlamak, farklı açılardan görmek, eskinin kurduğu düşünce ve algıları sorgulamak amacıyla yapılan bu kapsayıcı yaklaşım metinlerarasılık adı verilen bir tekniktir.

Postmodern romanın en önemli kavramlarından birisi olan metinlerarasılık kavramının Kristeva tarafından ortaya atılması, postmodernizm kuramının yaygınlaşmaya başladığı 1960'lı yıllara dayanır. Modernist edebiyatta geçerli olan romanın ve yazarın özgünlük kavramını reddeden metinlerarasılık, metnin ve dolayısıyla da yazarın özerkliği ve özgünlükünü yıkmaya amacını taşır. Yazarın özerkliği sorgulanmaya başlanır. Artık hiçbir edebi yapıt yazarın niyetlerine dayandırılmaz, çünkü kesinlikle dil herhangi bir kişinin bilinçli anlamlandırma ya da betimleme edimiyle yönlendirilemeyecek olan “*gösterenlerin sürekli hareketi ve etkinli inden ibarettir*” (Lucy, 2003:52). Edebiyatta aslolan sadece metnin kendisidir ve bu yüzden yazar önemsenmez. Bu yüzden, modernist gösterenler, metinlerarasılık yoluyla postmodern gösterenlerle ilişkilendirilir ve yeniden kurgulanır. Bu gösterge oyununun çoksesliliği içeren ve öneren yeni yapıt tasarısı ile bağlantısı da sağlanır. Metinlerarasılığı kurulumu yoluyla, romanın çoksesliliği ortaya çıkar ve çağın toplumsal- ideolojik söylemleri ile söz konusu ilişkiyi birleştirir. Bu anlamda bir metin olarak roman, “*çeşitlilik*” içinde “*söyleyin*” özelliği gösterir. Anlatıya ana rengini vermeye başlayan söyleyin “*devingenle benim, yenile benim, bu kalamın temel belirleyeni olarak*” (Sakallı, 2006:165) yeni yapıt tasarımının temellerini atmaya yönelir. Metinlerarasılık, edebi metinlerin öncül metinlerle bağlantılandırılarak, hem yöntem hem de söylem, biçim ve içerik bakımından yeniden üretimlerini ön görür. Hiçbir metnin öncül metinlerden bağımsız var olamayacağını savunur. Edebi eserde özgünlük imkansızdır, çünkü her eser benzer öncül eserlerle ilişki halindedir ve bu ilişkiyi dayandırmayan bir edebi eser yazılamaz.

Metinlerarasılık kuramı çerçevesinde en kapsamlı metin tipolojisini Gerard Genette tanımlar. Genette, metinler arasındaki ilişkilere ‘*türev*’ açısından yaklaşır ve metinlerarasılığı, bir metnin başka bir metne olan ilgisi/ilişkisi temelinde ayırır. Buna göre, metinlerarasılık (Intertextualitat); bir metnin başka bir metin içerisindeki, örneğin, ‘*alıntı*’, ‘*anıtı*’/ ‘*gizli alıntı*’, ‘*atma*’ gibi, somut varlıktır. Bir metnin kendi başına, önsözü, sonsözü, veciz sözleriyle olan ilgisi ‘*yanmetinsellik*’ (Paratextualitat)’tir. Bir metnin başka bir metni yorumlaması ve çoğullukla

ele tirel gönderme yapması ‘*yorumsal üst- metinsellik*’ (*Metatextualitat*)’tir. Bir metnin bir ba ka metni, örne in, taklit, uyarlama, alaysılama, biçimine dönü türmesi ‘*ana-metinsellik*’ (*Hypertextualitat*)’tir. Bir metnin ilgili oldu u metinsel türe olan ilgisi ‘*üst metinsellik*’ (*Architextualitat*) olarak adlandırılır (Sakallı, 2006:166).

Edebi metnin özerkli ini reddeden metinlerarasılık kavramı, edebi üretimin sadece öncül metinlerle ili ki kurularak yapılabilece i savına dayanır. Modernist romanların incelemesi metnin yazıldı ı tarihe, yazarın ait oldu u akıma veya yazarın ruh dünyasına ve ki ili ine göre yapılır. Kimi zaman okur merkezli kimi zamanda ise metin ya da yazar merkezli çözümleme tercih edilir. Ancak postmodern romanda, söylemlerin iç içe geçtikleri ve yapıtların üst üste gelmesiyle birbirinin içine karı tıkları yeni bir roman türü ortaya çıkmaya ba lar. Çoklu yapıyı birarada bulundurarak her metin "*çok sesli*" hale gelir ve metnin anlamı büyük ölçüde "*önceki metinlerle iç içe geçmesine ba lı olarak üretilir*" (Aktulum, 2007:7). Anlamlandırma sürecinde hem okur hem de edebiyat ele tirmeni günümüz romanı ile kurgusal yapısı, içeri i, dili, anlatım tekni i bakımından bir gerçekçi, do acı roman arasındaki farklılı a dikkat etmek zorundadır. Bunun nedeni, yeni okumaların "*alı ıldık okuma biçimi*" ile gerçekle tirilmesinin zorlu udur. Çok katmanlı bir yapıya bürünen yeni roman "*dünyayı, tipler i figürlerin ya amını bütüncül, aynı zamanda soyutlayarak*" (Sakallı, 2006:139), yeni bile keler içinde sunulan hayatı anlatma çabasıdır. Postmodern roman, söylemlerin birbirinin içine geçti i, pek çok öncül metnin birle erek çok sesli yeni bir metne dönü tü ü ve böylece anlamsal boyutun birbirine eklemelenmi irili ufaklı pek çok yapıdan ve ili kiden olu tu u yeni bir tür haline gelir.

Metinlerarası ili ki her türlü metin arasında ili kinin kurulmasına uygundur. Bir roman daha öncül bir romandan, bir öyküden, bir efsaneden, mitolojik bir öyküden, bir iirden, bir tarihi olaydan da esinlenebilir ve bu metinleri i leyebilir. Bu ili ki konular, izlekler, kurgular, tablolar, dü ünceler, ideolojiler, mekanlarla ya da kavramlarla kurulabilir.

Ayrı ık ö elerin, ba ka metinlere ait parçaları "*tutarlı bir bütün olu turacak biçimde*" bir araya getirmesi, onları düzenleyerek "*aralarında uyum sa laması*", böylelikle "*yeni bir metin ortaya çıkarması*" (Aktulum, 2004:304) ekinde tanımlanabilecek olan metinlerarasılık kavramının açar ibareleri "*bütünlük*" ve "*tutarlılık*"tır. Bu iki kavram postmodern romanın öncül bir metni hedef alması ve onu i leyip dönü türebilmesi amacıyla duygusal, dü ünsel ve algısal ba lantı kurulmasının yolunu açar. Yeni düzenleme / yazım tekni i yapısını ve etkisini kırmayı hedefledi i öncül metnin sunuldu u ba lama alternatif bir ba lam ve söylem geli tirme zorunlulu u ta ır. E er öncül metnin ba lamı ve söylemi aynı kalır ya da eksik verilirse, onun dı nda, çok daha az ba lantılı yeni bir metin üretilmi olur ve yazar hedefine ula amaz.

Ele tiri yöntemlerinden biri metin merkezli yakla ımdır, ancak metinlerarası ili kilerin ana oda ı bundan ziyade kar ılıklı ba ın durumudur. Metinlerarasılık yazınsal metinlerde, daha önce yazılmı olan metinlerin "*bildirgelerini arayan*" ve di er metinlerin arka planından önce "*metinlerin olası okuma türlerini, yöntemlerini sorgulayan bir teoridir*" (Uyanık, 2011:108-109).

Burada ana unsur, bildirgelerin, ö retilerin, fikirlerin, ideolojilerin bakı açılarının ortaya çıkarılmasıdır. Romancı, sadece tanımak ve eylemek gerçekli ini de il, anlatıları da hazır olarak önünde bulur: "*Ya eski yazınsal biçimler için sava ır ya da onun kar ısında yer alır. Onları kullanır, birle tirir; onun direncini kırar veya onda tutunacak dal arar. Yazınsal ba lam çerçevesinde, bütün bunların, bu mücadelenin özünde, tanıma ve eyleme gerçekli inin mücadelesi yatar*" (Sakallı, 2006:164). Farklıla tırma yöntemi ile hedeflenen bir metin yeni bir biçime sokulur, anlamsal dizgesi yeniden düzenlenir, içine yeni bildirgeler, yeni ö retiler ve ideolojiler konur ve okur da i in içine katılarak bunların farklı yorumları iletilir.

Postmodern yazarın ana kaygısı temsil biçimleridir. Metinlerarası ili kiler kurarak öncül metinlerin sundu u gerçeklik algısını kırmanın pe ine dü er. Gerçekli i yansıtmaya gibi bir kaygısı olmaz ve bu yüzden evrensel olanı, de i meyeniyi, sınırsız i lemek yerine birçok de i ken olguyu, yereli, de i keni ve sınırlı olanı i ler. Bunu ba armak için de postmodern yazar, modernist eserlerin i ledi i konuların aynısını i ler ama i leme tarzı çok farklı olmak zorundadır, çünkü asıl hedef modernizmin tüm ö retilerine, algısına, bakı açlarına, dünya görü lerine, ideolojilerine ve kültürüne sinmi taraflı, biçimlendirilmi , kısıtlayıcı örtüyü kaldırmaktır. Maddi kültür, "*geçmi bilginin ve maddile mi uygulamaları, istek kipleri, toplumsal denetim bilgisi olan ideolojilerin bir özeti*" (Gottdiener, 2005:54) ise, asıl hedef bu kültürün tümü ile geçersizle tirilmesidir. "*Geçmi bilgi*", "*maddile mi uygulamalar*" gibi özellikleri barındıran kültür, postmodern romanın ve yazarın de i tirmek, dönü türmek istedi i asıl ö elerin ba ında gelir.

Dilin kodlarıyla örüntülenmi oldu undan metinler sadece belirli bir döneme, yazara sanatsal ya da kültürel ortama ba ımlı de ildirler. Dönemler, yazarlar ya da kültürel ortam metnin bazı özelliklerini belirler ancak hepsinde de do ruluk ve geçerlilik savları için "*ba lamsal*" bir temel vardır. Bütün sözceler ve eylemlerin "*ba lamları ve sonuçları*" bulunur ve "*Dünyayı anlamamız bunun (ba lam ve sonuç) üzerine kurulmu tur*" (Gottdiener, 2005:43). Postmodern roman da, öncül sanat akımlarının olu turdu u "*do ruluk savları*"nın altında yatan ba lamları hedef alır. Postmodern romanın kurdu u metinlerarası ili kiler metnin özerkli ini ilan ederek onu bir söylem ve ba lam yapısı ekinde görür. Metinlerarasılıkla ilgilenen kuramcılar "*her metnin mutlaka kendinden önce yazılmı ve söylenmi olanlardan etkilendi i*" (Adıgüzel, 2009:14) savıyla hareket ederler. Dolayısıyla, bir edebi metni, özellikle postmodern özelliklere sahip olanları, bu bakı açısına göre irdelemek önemlidir. Anlamsal dizgelerin nasıl sunuldu unun bir parçası olarak, metinlerarası ili kiler göz önüne alınmalı ve hem yeni hem de eski metinlerin kıyası yapılarak yeni yorumlara ula lmalıdır. Özellikle postmodern roman çözümlemesinde, kapalı anlatıma kar ı açık uçlu bir kurgulama bulunur ve bu açık uçluluk metinlerarası ili kiye daha da önemli kılar. Edebiyat yapıtının kapalı a kar ı bir de, "*ba ka metinlere açılı ndan*", onlarla olan ili kilerinden de söz edilebilir. Bir metnin, "*etkisi altında kaldı ı ya da tepki gösterdi i*" (Bayrav, 1999:15) ba ka yazılarla ba ları vardır. Metinlerarası dü ünçe, duygu ve algı dengesi göz önüne alınmaz ise; romanın çözümlemesini yapmak, anlamı okumak ya da de erlerini ölçmek yeterince sa lıklı bir

eylem olamaz.

Metinlerin iç içe geçen bir yapıda olmaları, tarihsel, ideolojik ve kültürel ö elerle kurulan ba lar d ında, gerçeklik yerine metinselli i önceler, çünkü: “*edebi metinlere herhangi özel bir de er atfetmeyi reddeden ve her eyin metin oldu unu ileri süren fikir genellikle postmodernizmin merkezi ilkesi olarak alınmı tır*” (Lucy, 2003:15). Postmodern mantıkta, her eyin bir öncülü oldu undan yeni bir eyler söylemek imkansızdır, bunun yerine eski eyler sadece söylemler ve ba lamlar içinde yeni bir biçimde sunulabilir. Metinlerarasılık, imdiye kadar söylenmedik yeni bir sözün olmadı ı, bundan sonra söylenecek her eyin daha önce söylenmi olanların “*farklı biçimlerde dile getirilmesi*” (Yıldırım, 2010:5) oldu u dü ünmesini savunur. Ba ka bir ifadeyle, “*ne zaman yeni bir öykü anlatılsa, eski bir öyküyü tekrar ediyordur*” (Borges, 1985:42), çünkü postmodern roman yeni bir öykü anlatmanın de il eski öyküleri de i ik ba lamlar içinde farklı ekilde i lemenin peindedir.

Postmodern söylemin bir parçası olan metinlerarasılık kavramının içerikle ilgilenmesine ra men asıl vurgusunun bu içeri in sunum tarzı oldu u daha belirgin hale gelir. Biçim bir bakıma içeri in ya ıyıcısıdır ve nasıl i lendi i ne i lendi inden daha önemlidir çünkü ikincisini belirleyen ana unsurdur. Postmodern romanda biçimin ana unsurları “*parodi*”, “*pasti*”, “*metinlerarasılık*” ve “*okur*”un konumudur. Roman alanında “*tarih bir yansılama (parody) ve benzeleme (pastiche) nesnesi olarak*” görülür. Gündelik gerçeklik ve mücadeleler dünyası “*metinlerarası göndermeler ve alıntılar*” aracılı ıyla belirsizle tirilir ve “*anlamdıran yazara*” de il “*anlamlandıran okura*” (Oktay, 2000:106) öncelik verilir. Yeni bakı açısı, modernistler tarafından gerçekli in temsiline kar ı bir sava açıldı ının göstergesidir. Bu sava içeri in çürütülmesi ve geçersizle tirilmesi amacını ta ır, ama bunun için postmodernistlerin silah olarak kullandıkları ey ilk olarak anlatımın üslubu ve biçimidir. Bu biçim “*dil*”, “*metinlerarasılık*”, “*pasti*”, “*kolaj*” ve “*ironi*”yi de kapsayan bir söylem ve yeni ba lamlardır.

Postmodern söyleme dayanan yeni edebiyat bir öykünün biliniyor olmasını ya da daha önce anlatılmı olmasını önemsemez, bunun yerine bu öykünün hangi üslupla ve ne tür bir ba lamda anlatıldı ına odaklanır. Yenili i biçime oturtan postmodern kuram yenili i, özgünlü ü, biricikli i ve benzersizli i hem air / yazar hem de eser açısından olumsuzlar. Her yeni metin yeni bir yapı, söylem ve ba lamdan olu ur. Ba lam anlatıların merkezine yerle ir, çünkü “*göstergelerin bütün yananlamlarının yalnızca özgü bir anlam alanı içerisindeki ba ka göstegelerle olan özel ili kisi içinde anla ılabilece inde ısrar etmesidir. Yani göstegelerin yorumlanması ba lama dayanır*” (Gottdiener, 2005:44). Postmodern kurama göre yazarlık yeniden kurma i idir ve bu yenilik gerçekli in kuruldu u söylem ve ba lamları yeni bir ekilde düzenleme yoluyla gerçekleştirilir. Yazarın ya da airin bireysel yetene i, özgünlü ü bu anlayı la birlikte artık “*yaratıcı kimli inde*” aranmamakta, bu özellikler “*yeniden yazmada*” kendisini göstermektedir (Özay, 2007:169). Kısacası metin yazardan daha öne çıkar. Metnin i lenme biçimi çok sesli ve çok anlam katmanlı oldu undan, okur metinsel söylem ve ba lamlarla birle erek üretimin ana gücüne dönü ür.

Metinlerarası ili kide artık postmodern edebiyatta bir metnin ba ımsızlı ı biter. Sanatçı, eserlerinin çok açıkça anla ılan üst yapısında ya da derin yapısında, kendisini var eden bütün di er sanatsal ve edebi yapıtlardan izler ta ır. Eserde kendini ortaya koyan izler bazen geçmi in bazen de "sanatçının ya adı ı ça ın etkileridir" (Gökalp ve Alpaslan, 2009:461). Metin, anlamı kuran ba lam ve söylemden kurulur. Anlam üretimi e zamanlı olabilece i gibi art zamanlı da olabilir. Ba ka bir ifade ile, metnin üretildi i tarih ba lamın belirleyici unsurlarından bir tanesidir. İlenen dönemin kültürel, siyasi, sosyal ve sanatsal birikiminin yanı sıra metnin daha sonraki bir dönemde yeniden yazılması ya da okur tarafından yorumlanması da önemlidir. Çözümleme açısından, metnin eski ve yeni ba lamların bir arada dü ünülmesi gerekir, çünkü metinlerarası bir ili kide "ça ın ufku, dü ünçe çerçevesi bir di er metne ta ınır" (Çakır, 2009:49-50). Bu bir bakıma öncül anlatının güncel gözle de erlendirilmesi ve aradaki algı farkının gösterilmesidir.

Postmodern metin, öncül anlatılara yaslanarak kendini var eder. Tıpkı yazarın özgünlü ü, biricikli i ve özel konumunu yitirmesi gibi, postmodern metin de özgün olamaz. Sonsuz bir metinlerarası etkile im oldu u için, eser kapalı bir bütün olmaktan çıkar ve sınırsız bir ili kiler a ı içinde tıpkı bir dokuyu olu turan hücrelerden biri haline gelir. Ula ılan yeni konum hem sınırların ortadan kalkı ı hem de anlamsal kesinli in yok olu udur. Artık yeni ili kiler içinde bir metin bir hücre olarak de il dokunun bir parçası ekinde kendini var eder. Postmodern anlatı okurun içine girmesini, anlamını sömürmesini, yapısını görmesini ve yorumlamasını ister. Yorumlama ve anlamlandırma sürecinde sadece yazarın de il okuyucunun da yakla ımı önemlidir. Okuyucu edilgen bir konumdan etken bir konuma geçer: "okuyucunun yorumu da metin gibi yeni bir metindir ve ikisi metinlerarası bir ili ki içindedir" (Görmez, 2006:48). Yorum yapan / anlamlandıran / çözümleyen okurun anlamlandırma eylemi bir metin yazımıdır ve ka ıttan olu an kitabın içeri i kadar okurun zihninde kurguladı ı ey de bir yazma eylemidir.

Aslında, metinlerarası ili ki sadece yeni bir metin ile eski bir metin arasındaki ili ki de ildir. İnsan da kendisi bir metne dönü ür. Okuru öne çıkaran, üstkurmacaya dayanan postmodern romanda nerdeyse her ey metinsellik üzerine kurulur. "Romantik iir gibi Barthesçı Metin de özbilinçli ve üretkendir". Kendini metin olarak bilir; dolayısıyla ona cansız bir nesne olarak de il, yalnızca üretici bir özne olarak yakla ılabilir. "Eserin" üretici öznesi yazar iken, "metnin" üretici öznesi metnin (ya da okurun) "kendisi"dir" (Lucy, 2003:67). Her metnin öncül pek çok metinden, sanatsal akımdan, üsluptan, kültürel, siyasi, tarihsel ve sosyal olgulardan etkilenmesi gibi, her insan da öncül nesillerin deneyimlerini do rudan ya da dolaylı bir ekinde ki ili inde ta ır. Yazılı bir metnin do rudan ya da örtük bir ili ki kurması gibi, insan da sunulan bir metnin içine okur (yazar) olarak girdi i andan itibaren, öncül nesillerin deneyimine dönü yapar. E er metnin yazarından ba ka, her okuru bir yazar olarak görürsek, o zaman yazılı metnin bir de her okurun zihninde olu an ba ka metinsel yansımaları olaca ını kestirmemiz gerekir. Gottdiener, metnin anlamsal üretiminde, göstergeler, anlamlandırma ve insanın deneyimi arasında bir ba kurur: "Deneyim, de er dizgelerini ya da kültür kodlarını olu turan ve do rulayan dünyayla yüz yüze

gelmektir. Yeni gösterilenler, toplumsal etkile im ve ya anmı deneyim yoluyla insanlarca sürekli yaratılmaktadır” (Gottdiener, 2005:49). Yeni okur, metinlerarası ili ki yi hem yazılı metin yoluyla öncül yazılı metinlerle hem de kendi ki ilik geli imini sa layan etkenler ve zihinsel ba lantılarla sa lar. Bunun izlerini sürmek çözümlemeci açısından çok zor olabilir ama gereklidir. Çözümleme aslında sadece yazılı metinlerin sürekli ve kar ılıklı etkile imini izlerini sürmek anlamına gelmez. Hem insanın / okurun anlamlandırma sürecinin tarihini, bili sel biçimlenmeyi hem de kültürel ö elerin insanın ya amsal ö eleri ile etkile imini çözümlemek mümkün hale gelebilir. Çözümlemeci açısından asıl gaye "çok sayıda metnin bul tu u yerde tek ba ina var olan metni" (Gümü , 2006:2) bulmaktır.

Metinlerarası ili ki kurmanın yöntemlerini Kubilay Aktulum'un (2007) belirledi i ekilde inceleyecek olursak, "öykünme", "dönü üm", "gönderge", "alaycı dönü türüm" ve "kli e" kavramlarıyla kar ıla rız. "Öykünme" biçimsel açıdan bir metnin taklit edilmesi olarak belirlenebilir. Bir metin daha öncesinde yazılmış bir metni ekilsel olarak taklit ederek, içeri ine kar ı ması, söylemini ve ba lamını de i tirmesi ekinde ya da "bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek" gerçekleştir (Aktulum, 2007:133). Postmodern yazar, eski bir metnin anlatım üslubunu, dil yapısını ya da kurgusal özelliklerini alır ve yeni metinde bunları i ler. Yeni bir metin olu turmanın, biçimle içeri i belirlemenin bir yöntemi olarak kullanılır. Ancak, bir metnin özgün içeri i ya da izle i de taklit edilebilir. Taklit biçimi, do rudan anlamla ilgilidir ve yeni bakı açılarının, ideolojilerin veya gerçeklik sunumlarının yolunu açar.

"Dönü üm", eski bir metnin ço u ö esinin kullanılması ve bu ö elerin orijinal kayna ından büyük çaplı de i ime u ratılmasını kapsar. Postmodern yazar, bir yandan eski metni kullanır ve yeni metnini neredeyse tümüyle onun üzerine kurar, ama bir yandan da olay örgüsü, ki iler, betimlemeler, anlatıcı gibi ö elerini farklı i lemlerden geçirerek tümüyle yeni bir metin yaratır. Bir bakıma yeni metin hem eskisinin bir kopyasıdır hem de yeni ö eleri ve tarzı ile tümüyle yenidir. Bu dönü ümlerden ilki "biçimsel dönü ümler" (Aktulum, 2007) dir. Eski bir metnin, biçimsel açıdan, örne in "çeviri", "düzyazıla tırma", "vezin ölçüsüyle oynama", "indirgeme", "geni letme", "daraltma" gibi yöntemlerle dönü türülmesini kapsar:

Bir dilden ba ka bir dile metnin aktarılması olan "çeviri" serbest olabilece i gibi, sözcüklerin, tümcelerin birebir kar ılıklarının aktarılması yoluyla da yapılabilir. Çeviride kültürel, sosyal ve dilsel olayların ça rı ımı, ba lamı, söylemi de i tirilebilir ya da aynı bırakılabilir. Dilin anlam kurucu i levi oldu u kadar onu kullanan toplumun göstergeler ve ça rı ımlarını kapsayan kültürel yansıtıcı i levi de bulunur. Bu yüzden ne türden çeviri yapılırsa yapılsın, dillerin keyfi yapısı gere ince yeni metnin eskisi ile aynı anlam üretimini sa laması imkansızdır.

"Düzyazıla tırma" manzum bir metnin, düzyazı ekinde yazılması i lemidir. Yazar, bir iiri düzyazıya çevirirken, vurgu, tonlama özelliklerini genellikle ortadan kaldırır. iirin ekilsel bozulmasının da yer aldı ı bu i lemde, aynı zamanda sözdizimsel özellikler de kaybolur ve kimi zaman iirin eksiltili cümle kullanımı yeni metinde, örne in yüklem, ba laç, dolaylı tümleç

eklenmesiyle tümleşme cümleye dönüşür. İrin dizeleri arasında kimi zaman yeni tümceler de eklenebilir ve bu yolla yeni ögelerin katılımının sağladığı yeni anlamsal üretimler de gerçekleştirilir. Yazar, bazen sadece birkaç dizeyi kullanarak, bunların çağrışımsal zenginliğinden yararlanabilir, bazen de dizedeki kimi sözcüğü değiştirerek yeni metaforlar yaratabilir. İrin ana unsuru olan imgeler kimi zaman aynı şekilde kimi zaman da değiştirilerek, söylemin sağladığı anlamsal yapıyı yeni ve bazen tersi bir bakış açısına dönüştürülebilir.

"*Vezin ölçüsü ile oynama*" bir irin bakış açısı bir iire dönüşümüdür. Özellikle farklı bir akımın airi, öncül ve karşı çıktığı bir airin irinin vezin ölçüleri ile oynamalar yaparak, yeni bir iir yazabilir. İir türlerinin biçimsel açıdan değiştirilmesi anlamına da gelebilecek olan bu eylem, bir yandan biçimin anlamsal işlevini belirler diğeryandan da biçimle alay edilmesi yoluyla yeni bir poetika düşüncesinin geliştirilmesinin yolunu açar.

"*indirgeme*" "*bir metinden bir parçayı kesip çıkarmak*" (Aktulum, 2011:442) şeklinde tanımlanabilir. Metinlerarası işlevi öncül bir metnin tümü yerine sadece bir kısmının yeniden işlenmesi yoluyla kurulur. Yazarın amacına bağlı olarak öncül bir metnin bir parçası yeni bakış açıları içinde yeni bir söylemle sunulur ve istenen etki yaratılır. indirgenen şey bir izlek, konu, kişiler, mekan, düşünce ya da zaman algısı olabilir ve yazarın amacına göre değiştirilir. Oluşturulmak istenen etkinin kimi zaman doğrudan kimi zamansa dolaylı bir şekilde işlenmesi mümkündür. Doğrudan indirgeme yöntemi okurun zihninde işlevi kurulan metinle zorunlu bir yüzle meyile keskin şekilde ortaya atarken, dolaylı indirgeme okurun çağrışımlar yoluyla daha özgür bir tarzda zihinsel kıyaslama yapmasına olanak tanır.

"*Geni letme*", "*indirgeme*"nin tersine, daha öncül bir metnin olay örgüsünü, kişiler kadrosunu veya izleklerini daha da artırarak farklı bir içerikle yeniden işlemdir. Birbirleriyle ilintili olduğı düşünülen pek çok öğe bağlantılandırılır ve daha açık bir işlev zinciri kurulur. Bir kısa hikaye bir romana ya da bir tiyatro oyununa dönüşülebilir. Eserde karakter gelişimini, olay örgüsünde tümeli işlevi ve sebep sonuç işlevi kisini daha geniş bir anlatı ölçeğinde yeniden kurgulamak için izlenebilecek bir yöntemdir. Geni letme sırasında, olay örgüsünde değişiklikler yapılarak, romanın bakışı, ortası ya da sonu farklı bitirilebilir, kişiler olumludan olumsuz ya da tersine dönüşülebilir.

"*Daraltma*", "*geni letme*"nin tersine, daha önceki bir metnin, örneğin bir destanın, halk masalı ya da bir efsanenin, okur üzerinde daha etkili olabilmek amacıyla daha kısa bir metne dönüşümüdür. Bazı betimlemeler, mekan tasvirleri, zaman anlatımları, hazırlık niteliğindeki pek çok öğe atılır ve metin daraltılır. Sürecin kısılması metnin okuyucu niteliğine kavuşmasına yardımcı olabilir. Türk Edebiyatında daraltmaya örnek olarak "küçürek öyküler" verilebilir. Sebep sonuç işlevi kisi, karakter gelişimi olmadığı gibi yer ve zaman betimlemeleri verilmez ve kısa, süzölmüş sözcüklerle bir olayın ya da izlemin tek bir boyutu sarsıcı biçimde verilir.

"*Ko uklandırma*" düzyazı olarak yazılmış bir metni iire dönüşüm yöntemidir. Ko uklandırma biçimsel bir değişiklik olarak daha büyük bir etki yaratmanın yolunu açar. Genellikle nesir olarak yazılan bir metnin imgeler, metaforlar, dil oyunları yoluyla daha zengin hale

gelmesi sağlanır, gereksiz bağlaçlar, dolaylı tümleçler atılır ve okurun metne daha fazla katılmasını sağlamak için okurun zihninde tamamlaması beklenen dilsel boşluklar bırakılabilir.

“*ekilsel dönüm*ler”in dışında, metinlerarası ilişkiler “*anlamsal dönüm*ler”le de sağlanabilir. Biçimsel dönümün de yansımaları anlamsal bir etki yaratabilir ve her türlü biçimsel detay, eklemeler, eksiltmeler doğal olarak içeriğe yansır. Anlamsal dönümün ilki “*öyküsel dönüm*”dür ve “*tarihsel ve coğrafî çerçeve*” (Aktulum, 2007:147) de gerçekleştirilen bir dönüm olarak tanımlanır. Postmodern romanın en önemli özelliklerinden birisi modernist romanın zaman ve mekan kavramlarını ters yüz etmesidir. İleriye doğru akan, belirli, başı ortası ve sonu olan bir zamansal anlatım düzlemi, postmodern romanda yerini kısa, parçalı, bağlantısız pek çok zamansal anlatıların birlikteliğine bırakır. Mekan artık olay örgüsünün, kişilerin ve anlamın belirleyicisi konumunu yitirir ve ayrıntılı şekilde betimlenmez. Parçalı, niteliği belirsiz ve insanların duyduğu ya da düşünce evreni ile ilintisiz sadece dekoratif bir öğedir.

Anlamsal dönümün ikinci ekli “*edimsel dönüm*”dür ve “*eylemin, olayın akışında*” (Aktulum, 2007:147) gerçekleştirilir. Bu dönüm tarzı postmodern romanın tarihsellik algısına bağlı olarak olay örgüsünün yeniden kurgulanması şeklinde düşünülebilir. Postmodern romanda, olaylar birbirinden kopuk, sürekli detaylı, parçalı bir anlatıma dayanır. Olaylar arasında bir anlamsal ilişki bulunmaz. Farklı olay parçacıklarında romanın kişileri de farklı olabilir ve bu olayların neden sonuç ilişkisi kurulamaz.

Metinlerarası ilişkilerin bir diğer yolu “*gönderge*”dir. Başka bir metnin başlığını, yazarının adını, bir bölümünün adını ya da kişilerin birini yeniden isimlemekle kurulan bağlantı olan göndergeyi, Aktulum şöyle tanımlar: “*Geni anlamıyla bir metinde bir çağın, bir türün, bir geleneğin vb. yanmetinsel göstergelerden biriyle oldu u kadar yalnızca yapıt bağlantılarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişisinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması, alıntısız göndergeleri içinde içerisine sokar*” (2011:435-436). Bu sayede, postmodern yazarın ulaşamayacağı ve konu olarak ilayemeyeceği hiçbir alan, kutsal değer, ahlaki veya ideolojik öğeleri kalmaz. Gönderge yoluyla yazar, bir yazarın, edebi ya da sanat eserinin, tarihi olayın, kavramın, düşününün, uygulamanın ya da herhangi bir kavramın okurun zihninde yerleşik algısı ile bilişsel bir bağlantı kurarak, ayrıntılı anlatım, betimleme ya da açıklama yapmaktan kurtulur ve tüm çağrışımların zenginliğinden yararlanır.

Postmodernizm karşısına modernizmi alarak bireyin dünyasının sınırlarını kırmak ve öznel, marjinal, farklı olanı reddeden her türlü bakış açısını çürütmek amacını taşır. Postmodernizm, bu yolla bireyin, farklılığın ve çok sesliliğin ifadesine dönüşür. Postmodern edebiyat, çeşitlilik ve çoğulculuğu sağlamak amacıyla, metinlerarası bir ilişki kurarak ya da yeniden yorumlama ve anlama çabasına girer. Ortaya çıkan her metin, başka bir metnin “*sindirilmesi ve ekildeştirilmesi*”nin (Ecevit, 2011:149) bir sonucudur ve içinde algı kırıcı, yabancılaştırıcı bir etki taşır. Öncül metinlerle bağlantıya geçilerek, onların vurguladığı ve kurguladığı öğelerin, bakış açılarının, ideolojilerinin bağlantılarını detaylandırma ve böylece yeni

ba lamlar içinde yeni bakı açılarını, ö reti ve ideolojileri istenen ekilde dönü türme amaçlanır.

Postmodern edebiyatın bir teknik unsuru olan metinlerarasılık “*bir dünya içinde çe itlilik / ço ulculuk*” (Çeti li, 2008:64) amacıyla eski metinleri yeniden yazar. Yeniden yazım biçimi, Julia Cristeva’ya göre “*absorption (ba ka metnin sindirilmesi) ve transformation (biçim de i tirme)*” (Ecevit, 2011:153) ekinde gerçekleştirilir. İnsan zihninin tarihsel gelişimlerinde sırasında derledi i, deneyimledi i, ö rendi i her türlü olgu bir metine benzetilebilir, çünkü ça lar boyunca kültürel kodlarla yeni nesillere aktarılmı bir bellek gibidir. Her yeni birey bu belle e kendi ki isel deneyimlerini katarak daha da zenginleştirir. Her yeni deneyim ancak öncül birikimsel bellekle ili kilendirilerek anlamlı hale gelir. Metinlerarası ili kiyi sosyal, kültürel ve psikolojik açıdan de erlendirmek gerekirse, i te bu ortak bellekle yeniden ileti ime geçmenin adı olarak belirlenebilir.

Hem yazılı hem de sözlü metinler insanlık tarihinin ba lamasıyla birlikte insanın belle inde yer etmi her türlü deneyimle ba lantılı halindedir ve sürekli metinlerarası bir ili ki ve ileti im kurularak anlam üretimi sa lanır. Ba ka metinlerle ba lantısız, soyut ve insanın belle inden uzak bir metin tek ba ina var olamaz. Görecelili i de anımsatan bir kavram olarak, metinlerarası ili ki bir nesnenin mekana ve zamana göre konumunun belirlenmesi gibidir. Bir metin ba ka metinlerin önermeleri do rultusunda, kimi zaman onları tümüyle ya da kısmen reddederek, kimi zaman da onları peki tirerek ya da yeni zihinsel ba lantılar kurup zenginleştirerek kendi konumunu ve varlı ı kurar. Metin bir tür insan belle i konumuna gelir ve hafızanın yitimi ya da geri kazanılması gibi hem yıkım hem de üretim merkezine dönü ür. Zihinsel anlamda yıkım ve yeniden üretim olmasaydı, insanlı ın sürekli daha ileri bir algı, bilgi ve deneyim seviyesine ula ması ve gelişim göstermesi de imkansız olurdu. Edebi anlamda ise, postmodern yazarlar daha önceki edebi akımların kendi ilkeleri do rultusunda ürettikleri metinleri yeni eserlerde i ler ve öncül edebi mirası payla mı olurlar.

Birle tirme, bölü türme, parçalama, yeniden yazma, biçimsizle tirme, içeriksizle tirme gibi pek çok ekilde metinlerarası ili ki kurulabilir, ama temel ilke yeni metnin dokusunda eski metinlerin tekrar i lenmesi yoluyla eski dü üncelerin, ö retilerin ve ideolojilerin gündeme getirilmesidir. Bir bakıma, gösterilenin yeniden anlamsal konumunu i lemek üzere göstereni yeniden irdeleme ve gösterenin keyfi olu turulmu yapısını, i levini yine yeni yazar tarafından belirlemedir. Metinlerarası ili ki yeni bir gösteren belirleme i i gibi dü ünülebilir, ancak eski gösterenin içini bo altarak bu gerçekleştirilebilir. Postmodern romanın da yaptı ı ey öncül metinlerin kurdu u imgelerin yıkılmasını sa lamaktır.

Metinlerarası ili ki bazen do rudan bazen de örtük biçimde kurulabilir. Tırnak içinde kullanılan alıntılar, okurun zihnini yormadan, do rudan bir ili ki kurulmasını, do rudan öncül metnin içeri inin ta nınmasını ve akla gelmesini sa lar. Örtük ili ki biçimi ise, anı tırma, ça rı m yolu ile kurulur. Bazen benzer izleklerin i lenmesi, biçimsel ili kilerin kurulması, isimlerin kullanılması gibi yöntemler örtük metinlerarası ili kiye örnektir. Bu ili kinin sınırları hem yazarın

neyi ne kadar dahil etti ine ve okurun bunları ne derecede özümsemi ne ba lı olarak de i ir. Okurun bilgi birikimi, öncül metinlerle olan a inalı ı, deneyimleri metinlerarası ili kilerin niteli ini belirler. Okurun bu ekilde metinsel üretime katılması yazarın tek yetkili konumunu ortadan kaldırır. Anlamsal çıkarımlar da okura göre de i ece inden, her okurun yorumlaması farklı olur ve böylece metinlerarası ili ki çok katmanlı ve farklı okumalara fırsat sa lar.

Metinlerarası ilide asıl hedef, yeni metnin eski metnin i ledi i duygu, dü ünçe, ideoloji ve anlamla ba lantı kurmaktır. Böylece, toplumu hem sosyal, hem kültürel hem de ideolojik olarak kuran, belirleyen öncül anlatıların temelleri gün yüzüne çıkarılır. Yazar, daha öncül metinlerin anlattı ı olguları peki tirmek de isteyebilir, ancak, özellikle 1980 sonrasında Türk Edebiyatına girmi olan postmodern yazın, genellikle yapıcı, onayıcı, peki tirici i levi ile metinlerarası ili ki kurmaz. Tersine, öncül metinlerin iletilerinin altını oyma, yeni kavramlar yaratma, yeni gerçeklikler sunma ya da eski gerçeklikleri çürütme amacını ta ır.

8.3. MEKAN

insanın dünyayı anlamlandırma çabası hem zamansal tanımlamalara hem de mekansal konumlamalara dayanır. Aidiyet duygusu, diğer insanlarla iletişim, insanın kendini kurma ve dünyayı tanıma süreci, zaman ve mekan kavramlarının insanın zihninde yaşadığı olaylarla, nesnelere ve kişilerle kurduğu duşünsel ve duygusal bağlarla sağlanır. Bireyi ve toplumu belirli bir mekana ve zamana göre konumlandırmak modernist bir bakış açıdır. İnsan belirli bir mekana göre anlam kazanır ve kendini tanıır / tanımlar. Konumlandırma / anlamlandırma ancak zaman ve mekan olgusu ile mümkündür, çünkü "*kendi içinde oturmayı öğrenemeyen bireyler ve toplumlar, dünyaya tutunmayı ve oturmayı da beceremezler.*" Böylesi bir aidiyet yoksunluğu bireyin mutsuzlaşması, anlamını yitirmesi ve toplumun kaotik bir yapıya girmesine neden olur. Nereden gelip nereye gittiğini anlamaya çalışan insan, mekana, zamana ve diğer toplumsal öğelere tutunarak hayatın anlamını kavramaya başlar: "*Ruhsal anlamda kendi içine oturma, tarihselleşen insanın dört farklı bellek mekanına birden açılarak, yüzlerce yıllık dünya deneyimini içselleştirmesidir*" (Korkmaz, 2003:72). Postmodern düşünce ise zamanın yanlısı bir kavram olduğu savından hareketle, insanların mekana bağlılığı ile tasarımlarının kısıtlayıcı olduğunu ve bu yüzden evrensel gerçeklikleri gölgelediğini savunur. Postmodern romanlar da, buna bağlı olarak, bireyin dünyasını tasvir ederken sürekli değişen, zamandan bağımsız ve mekana yabancılaşmış insan tipolojisini çizmeye çabalar. Toplumsal normlar, değerler, yaşam tarzı, düşünceler ve ideolojiler gibi mekanın da insanların hem ekillendirdiği hem de insanları ekillendiren ve kısıtlayan bir unsur olduğu düşünülür. Daraltıcı, gerçekliği çarpıtıcı özelliklerinden arındırılması için mekan postmodern romanlarda artık parçalı, yüzeysel ve insanın duygu dünyasından kopuk biçimde betimlenir.

İnsan ve toplumla duygusal bağları koparılan günümüz mekan kavramı bir labirent benzetilebilir. Bu labirent içinde, sosyal iletişimin çeşitli ve birbirinin içine giren bir yapısı bulunur, ancak her türlü ortak yaşamı men, bireylerin / roman kişilerinin sanki birbiriyle bağlantısı yok gibidir. Konu malar görünürde karılıklıdır ama diyalog yerine tek kişilik monologlar halinde gerçekleşir. Sanki iletişim kurulmaz ve her kişi kendi iç konularını da dahil hem kendisi hem de diğerleri ile girdiği iletişimde bir kopukluk içindedir. Konu malarda karılıklı insanın anlamasından ziyade kendini anlatma ön plana çıkar. Anlaşılma kaygısı olmadığı için neden sonuç ilişkisinin yokluğuyla birlikte, mekanın kopukluğuna uygun bir iletişimimsizlik bulunur.

Postmodern mekan, özellikle kent, yaşadığımızdaki daha katı terimiyle metropol, geçmişin fısıltılarını olduğu kadar güncelin bağrırtılarını da yankılayan binlerce imgesel/simgesel olgusuyla insanı kendine hayran eder ama "*kaotik yapısı, terörize edici ve yaltııcı çoullu uyla korku da verir*" (Oktay, 2000:92). Postmodern romanda, genellikle mekan olarak seçilen kent, bir tiyatro alanı, yaşadığımızdaki sanal dünya gibi, kişilerin pek çok kimlikle ortaya çıkabilecekleri, farklı dil öğelerini kullanmayı mümkün kılan, yeni yüzler, yeni ilişkiler, yeni tasarımlar, yeni olay örgüleri yaratabilen bir kavramdır. Kent, insanların istedikleri gibi davranma ve istedikleri gibi olma

konusunda "görelî olarak özgür" oldukları bir alandır (Harvey, 2012:17). Mekan aynı zamanda, romanlarda bir karakter kadar güçlü olabilir, çünkü anlamın yaratılması adına, en önemli ba lam olu turma ö elerinden biridir.

Postmodern romanda labirent benzeri mekan sunumu ile ki ilerın yanı sıra okur ve metin pek çok farklı kimli e girmek zorunda kalır. Bir bakıma bu yöntemle, okur, yazar ve roman ki isi arasında günlük hayattakine benzer bir etkile im kurulmu olur. Yazar okura, okur yazara, ki iler her ikisine birden dönü ebilir ve aralarındaki sınırlar kaldırılmı olur. Postmodern romanın bu özelli i aynı zamanda gerçeklik kurgusunun kurgusalı ının altını çizerek, her eyin bir tasarım oldu u dü ünmesini peki tirir. Tıpkı pek çok özgürlük alanı yarattı ını iddia eden postmodern dünya görü ü gibi, mekânın labirentimsi yapısı, okura, yazara ve roman ki ilerine sınırsız seçenekler sunar ve seçimler yapma özgürlü ünün karar verme zorunlulu u ve zorlu unu da içerir.

Günümüz tüketim toplumunun maymun i tahlı tüketici insanları gibi, romanlarda i lenen kent / mekan öylesine çe itli amaçlara dönük, öylesine farklı toplumsal etkile im a larıyla örülmü bir labirentti ki "birbirleriyle ili kisiz, hiçbir belirleyici, rasyonel ya da ekonomik plana ba lı olmayan renkli birtakım maddelerin birbirlerine eklendi i deli saçması bir karalama defteri haline gelir" (Harvey, 2012:17). Yönsüzlü ün ortaya çıkı ı anlamına gelen yeni mekan kurgusu, roman ki ilerinin normsuzlu una, de erlerinin yoklu una ve anlam üretiminde sınırsız ve çeli kili olasılıklara gönderme yapar. Seçeneklerin çoklu u kar ısında bireyin seçim zorunlulu u, seçilmeyenin de olasılık olarak her an zihinde yeni kurgulara dönü mesi anlamına da gelir. Tıpkı tüketim malları gibi olasılıklar da çe itlidir. Yazar, okur ya da roman ki isi keyfi bir gezintide kendini mekana ve zamana ba lı olmaksızın kurmaya yönelir. Merkeze konulmayan mekan, ki i ve de erler, olay örgüsünü öne çıkarır. Anlam boyutu silikle ir. Eylemler anlamdan daha önemli hale gelir. Anlatılarda ne oldu u, olayların yorumları ve çözümlemesinden önceliklidir.

Eylemi anlamdan soyutlayarak hayatı i leyen postmodern romanda, seçimler tek gerçekliktir ve seçilemeyen zihinde bir tasarım olarak kalır. Ancak tasarımın kurgu oldu u dü ünülürse, seçilmeyenin de kurgusu ve roman olarak de eri okurun zihinsel çözümlemesine ba lı kılınır. Günlük hayattaki insan gibi, okur da görsel ve i itsel pek çok imgeyle kar ıla ır. Mekanlar çok yönlüdür, zaman parçalıdır ve da mık görüntü içinde insan / okur yönsüzlük duygusuna kapılır. Üst üste yı ılımlı mekansal imgeler kolajı içinde, yer-kimli i önemli bir konu haline gelir, çünkü herkes kendini ba kalarından ayıran bir mekan i gal eder (bir beden, bir oda, bir ev, insanı biçimlendiren bir topluluk, bir ülke); "kendimizi ba kalarından nasıl ayırdı ımız ise kimli imizi belirler" (Harvey, 2012:337).

Sürekli sorgulatmayı mümkün kılan merkezsizlik ve nedensizlik ili kisi, yerine oturmamı de erlerin, sürekli devinen insan zihninin, de i ken sosyal gerçekli in, tüketime yönelen bireyin sürekli farklı olanı arayışın ve her an e ilimlerde ortaya çıkabilecek de i imin göstergesidir. Tıpkı postmodern kültürün zeminsiz, dayanaksız bıraktı ı insan gibi, postmodern roman, mekan algısıyla çok kimlikli (ve bu yüzden kimliksizle en) insan tipolojisinin yaratımını sa lar.

Günümüz özerk bireyin ölümü “*yeni bir düzlük ve sı lu in ve yapay bir yüzeyselli in ortaya çıkı mı*” modern kültürün bir parçası olarak sa lar. “*Birey öznenin ortadan kalkması*” ise bireye özgü üslubun kaybolmasına ve ‘*pasti*’ ya da ‘*bo parodi*’ diyebilece imiz evrensel uygulamaların yaygınla masına (Jameson, 1986:17) neden olur. Özgünlük ve yazarın benzersizli i, tıpkı yeniden i lenerek okurun önüne konan imgeler gibi, artık arka plana itilir ve bu üstün konum de erini yitirir. Pasti in içindeki mekan kullanımını ve ki ilerle kar ılıklı ili kisi dü ünüldü ünde, postmodern anlatı gelene inde tüm imgelerin e it de eri olur. Her bir imge tarihsellikten, bilindi i mekanından koparılma ve yeni ba lamları içinde ba lamsız hale getirilmi tir. Bu ba lamsızlık, mekandan ve zamandan soyutlanmanın getirdi i bir kıstas yoklu undan kaynaklanır. Neye göre ya da kime, hangi zamana göre de erlendirilece i belirsiz olan bu ba lamsızlık durumu, mekânsızlı a dü en postmodern insanın yurtsuzlu u gibidir. Aidiyetin de yok olması anlamına gelecek mekânsızlık, tüm referans noktalarının yitimidir.

Yönsüzlü ün içinde bulunan postmodern insan / roman ki isi her an her yöne gidebilir. Bu bir yandan mekana ba lı kimlik kurmanın ölümüdür ve kimlik yitimini, ki iliksizle meyi, kaygan bir zemin içinde güvenilmez bir özneyi / nesneyi kurarken, aynı zamanda sınırsız bir özgürlük alanı da yaratır. Ki i ilkelere ba lı de ildir ve seçimleri toplumsal, evrensel, kahramana özgü, fedakarlı a dayanan veya de er içeren eylemlerden çıkmı tır. Bu yüzden de de erli bir kimli i ve açık bir tarihi yoktur. Ki isel tarih ve kimli in güç kazanması, bireyin ruhsal ve duygusal temel bulmasını, varolu sal uyumlulu unu ve ba lamsalla tırılmasını içerir. Tarihsellik ve kimlik birbirini olu turur ama postmodernizmin özelli i olan “*tüketim kültürünün üst ayrımla ma ve yüzeysellik*” (Gottdiener, 2005:340) yönlerine kar ı i ledikleri için postmodern kültürün yerle tirilmesine engeldirler. Zamana, mekana ba lı kimliklerin parçalanması, postmodernizmin ana hedeflerinden biri haline gelir. Bu do rultuda, postmodern roman ki isi de ruhsal ve duygusal bir temelden yoksundur. Sadece ki isel, bencil, kendine yönelik, toplumsal ya da evrensel olandan kopmu ve her an her türlü ideolojiye kucak açabilecek, kendini inkar derecesinde varlık alanları olu turabilecek, de i ken, güvenilmez, yüzeysel bir çoklu yapıdır. Kurulması amaçlanan yapı bireyin özgürle tirilmesi savıyla birbirinden, mekandan, aidiyetten, toplumdan, de erlerden kopmu ve ülküsünü yitiren çoklu özgürlükler *toplumunun* de il *yı ununun* olu turulmasıdır.

nsanlar günlük hayatta “*bo alan ve mekan mantı na gittikçe daha çok dayanan bir kültür içinde*” (Jameson, 1986:25) ya amaya ba lamaktadır. Bo alan, çevrelenmemi , çerçevenememi bir kavramsal göndergeye sahiptir. Sınırsızlık kavramı, daralmayı ortadan kaldıracı ve belirli ama öte yandan ku atılmı ve kölele mi bireyi özgürle tirece i dü ünmesini akla getirir. Edebi metnin içine giren bu bo alan serbest oyunun geni , ferah bir tarzda sergilenmesine imkan tanır. Anlatı ki ileri hiçbir taraftan ku atılmazlar ve istedikleri yöne do ru istedikleri rahatlıkla yönelebilirler. Bu sınırsız özgürlük, yerçekimi ile dünyaya çakılmı bireyin bu yükünü sırtından alır. Yön yoktur, duvar yoktur, sınır yoktur, yerçekimi, toprak, dünyanın zemini, da lar, binalar, sokaklar yoktur ve sadece küçük

birer ayrıntıdır. Bu denli özgürlük alanı içinde varolmak, insanın sınırsız gücünü ortaya çıkararak kendini tanrısal konuma yükseltmesidir.

Bo alan, sınırsızlığı; çevreleyici, kuşatıcı nesnelere dünyasının yokluğu ise bağımsızlığı gönderme yapar ve uzunluk, derinlik, mesafe ile ilgili her türlü kavramın yeniden değerlendirilmesine yol açar. Bağlantısızlık, bir şeyi bir şeye göre değerlendirme, kıyaslama, değerlendirilme, uzak ya da yakın, kısa ya da uzun, derin ya da sıvı gibi tezatlarla ölçülere vurma geleneklerini ortadan kaldırır. McHale (1987) mekânı bu tarzda ele alan edebiyatın “*ontolojiler*”le, evrenlerin potansiyel ve gerçek çoğulluğuyla ilgilendiğini, “*çoklu dünyaların eklektik ve anarşik bir peyzajı*”nın olduğunu belirtir. Aşkın ve dalgın karakterler, nerede olduklarını tam bilmeksizin bu dünyalarda dolaşırlar ve hep merak ederler; “*Ben hangi dünyadayım ve hangi kimliği kullanıyorum?*”. Günümüzün postmodern ontolojik peyzajı, “*tarihte daha önce hiç görülmemiş tir-hiç olmazsa çokluluğunun derecesi açısından*” (Harvey, 2012:336). Çok farklı dünyaların mekânları, neredeyse metaların süper-markette bir araya gelmesi ve her tür alt-kültürün çağda kentte yan yana gelmesi gibi birbirinin üzerine yığılır. Aynen ithal edilmiş biraların yerel biralarla birlikte satılması, yerel istihdam olanaklarının yabancı rekabete karşı altında çöktüğü ya da dünyanın farklı mekânlarının her gece televizyon ekranlarında bir “*imajlar kolajı*” olarak bir araya getirildiği gibi, postmodern edebiyatta da yıkıcı mekansallık perspektifinin ve olaylar örgüsünün tutarlılığını yenilgiye uğratır (Harvey, 2012:336). Bu mekansal bağımsızlık bağlantıyı, değerleri, değerlendirmeleri, kültürel kurguları, ilişkileri, kimlikleri imkansız kılar. Her şey olabilir, her yere gidilebilir, her türlü olasılık mevcuttur ve ortada hiçbir gerçeklik yoktur.

Mekânın postmodern romandaki sunumu, kültürel doğruların, cinsiyet, etnik, inanç, ırk temelli değerlendirmelerin, mantığın, aydınlanmanın, bilimin, felsefenin, sanatın, ideolojinin altını oyarak anlam sınırsızlığı yaratır görünürken anlamı da yok eder. Çünkü ancak ve ancak bireyin kökeni olan turan kültürle fiziksel ve uzamsal karşılaşması yoluyla, öz bilincin harekete geçmesi ve varoluşa yönelik büyüsunü yapıp yitirilmiş gösterilenleri özellikle yeniden birleştirilmesi gerçekleşebilir. Postmodern mekân kavramı, genellik ve belirsizlik üstüne kurulur ve bu yüzden aidiyet duygusunu, mekânla özdeşleşmeyi ve anlamlandırmayı yok eder. İnsanın aidiyet duygusuna sahip olması, mekân ve zaman açısından kendini tanıyabildiğini, konumlandırabildiğini ve toplumsal bir özne konumuna geçerek kendisi ve toplumunun kaderine etki edebileceğini gösterir. Postmodern kültür / roman / örneği, insanın aidiyet duygusunu ortadan kaldırarak ve yönsüzlüğü, zamansızlığı, aidiyetsizliği önererek, heterojen / karma yapıyı (söyleminin tersine) heterojen / aynı düzeye taşır. Toplumsal / bireysel kimlik de iken hale getirilerek, mekânın insanla ilişkisi kırılır ve birey artık boşlukta gezinen serseri, kimliksiz, yönsüz bir nesneye dönüşür.

8.4. ZAMAN

insan ya amı bir tür yolculuktur. Modernist edebiyatın genellikle kullandığı ve insanın sürekli gelişen, dönüşen, iyiye giden ya am sürecini anlatmak adına kullandığı metafor bu olmuştur. Bu metafora bağlı olarak olay örgüsü kurulur, kişiler sürekli gelişen, dönüşen, kendilerini de iktis zor sınavlar karşısında sorgulayıp do ruyu, ülküseli, güzeli bulan ilerici bireyler olarak tasvir edilir. Modernist ya am felsefesinin temel dayana ığı olan zamansal ilerleme fikri kendini romanlarda bu şekilde gösterir.

Postmodernistler ise yol ve yolculuk metaforunun geçerliliğini kabul etmezler. Onlara göre, bu saçma bir yanılsamadır. İnsanlar bir yerlere gitmez, bir hareket, devinim yoktur, gelişme olmaz ve insanlar bir tür zaman-mekan sıkı masası içindedir. Sosyal alanda olduğu gibi, edebiyatta da “*zaman-mekan sıkı masası*”nın do urdu u sancılara tepkiler farklı olmuştur. İlk tepki; yorgun, bitkin ve her şeyden usanmış bir sessizliğe çekilerek, her şeyin ne kadar engin, kavranamaz ve bireysel / kolektif kontrolün dışında olduğu türünden ezici bir duygu karşısında boyun eğmeğdir. Postmodern edebiyatta “*mümkün olan en basmakalıp karakterlerin mümkün olan en basmakalıp ortamlar içinde mümkün olan en basmakalıp ifadeyle anlatılması*” (Harvey, 2012:383); devingenliğin / de iktimin / dönüşümün olmamasına karşı bir tepkidir ve edilgenleşmiş insanın resmini çizer. Dünya tüm farklılığı ile bireyi ku atmıştır ve birey belirli bir çizgisel gelişime tabi değildir. Bir hareket olacaksa da, bu her an her tarafa, ileriye, geriye, yukarıya, aşağıya, bir ileriye bir geriye, kısacası her yöne olur ve süreklilik arz etmez.

Günümüzde yazılan postmodern romanlar, zaman kavramını iledeme konusunda önceki romanların bütünlüklü yapısından sapmalar gösterir. Zaman parçalıdır ve karakterler bir geçmişte, bir imdiki anda ve bazen her ikisinde betimlenirler. Olay parçacıkları da zamansal sıçramalara eğlik eder ve anlatı sürekli daldan dala atlar. Zamanın sürekliliğı artık postmodern romanda bulunmaz. Modernist romanlardaki uzun / tutarlı ve kronolojik zaman dilimlerinde hayat devingendir ve sürekli ileriye do ru akar. Postmodernist roman ise; ya am tarzını, tıpkı bir film karesindeki anlık görüntüler gibi, kısmi gerçekliğe dönüşür. Modernist zaman sunumu; kahramanın ve kahramanlığın oluşumunu başlangıçtan sonuna kadar tüm de iktimleri, ilerlemeleri ile sunmak ve imdiki zamana dayanan sonsuz bir gerçeklik algısı yaratmak amacıyla, bazen yüzyılları kapsayabilen boyutlarda olur. Edebi metnin zamanı; kalıcılık, evrensellik sunmak adına, insan hayatını baskılayan, onu korkutan, ya landıran, ölüme götüren bir etken olmaktan çıkartılır. Postmodernizmde ise zaman hiç bitmeyen parçacıklardan oluşan, çizgisellikten uzak, tutarsız bir ö e olarak sunulur: “*Geçmişin, belleğinin, ya amın etik/politik amaçlardan arındırılması*” ve süreklilik kavramını öne sürmeksizin “*sonsuz biçimde yeniden sökülüp takılabilirliğı*” (Oktay, 2000:29), postmodern romanın zaman kavramını tanımlayan özellikleridir. Zaman bir tür dengesiz, tutarsız roman kişisi gibi sunulur. Dura an / bölünmüş / başımsız özelliğı, postmodern ya amının ayrıksanmışlığına denk düşer.

Postmodern zaman kavramı tarihin sunumu ile de bağlantılıdır: “*Tarihsel olayların*” (ve olay kavramının) yeniden okumasına göre, “*hem köktenci bir tutuculuk hem köktenci bir postmodernizm, tarihi ölü olarak görür*” (Lucy, 2003:218). Tarihin amaçlı, ilerleyen, çizgisel özellikte sunuldu u modernist dünyada, insanlar zamanın geçi i kar ısında sebep sonuç ili kisini kurabilme, hangi olaydan sonra ne tür bir gelişmenin olacağını kestirebilme ve mantık yürütebilme yeteneğine sahipti. İnsanların çok farklı yorumlara gitmesi pek mümkün değildi ve zaman evrensel bir algı yaratabilen, düzenleyici, belirleyici bir güçtü. Modernleşmenin getirdi i hızla akan zaman kavramından dolayı, modernistler sırtlarını tarihsel olana dayayıp öznel zamanı ya da zamanı a an mitleri, efsaneleri, destanları konu edinmeye başladı. Hızlı gelişimin getirdi i ve insanı önemsizleştiren, onu bir böceğe döndüren zaman kavramının yıkıcılığı kar ısında, insanın hala dünyayı kurabilen, yönlendirebilen efendisi konumunu sürdürebilmenin yolu buradan geçmekteydi.

Günümüzde yazılan postmodern romanlar, birer çelişki üzerine kuruludur. Zamanın boyutları paramparça olmuştur. Karakterler, ancak her biri kendi seyrini izleyen ve derhal gözden kaybolan zaman parçacıkları içinde yaşıyor ve düzenlenebilir. Zamanın sürekliliği, ancak zamanın durağan anlamı ya da yokmuş izlenimini vermediği modernist romanlarda yeniden kefedilebilir. Tarihsel olanın sunumu konusunda, postmodernistler farklı yerlere gitmek yerine, zamanın parçalanmış ve parçalayıcı özelliğini insanla buluşturur. Geçmişin kutsayıp, gerçekliği temsil ettiğine inandıkları tarihsel anlatılar yerine, postmodernistler tek gerçek olanın imdiki zaman olduğunu, geçmişin zihinde evrildiği ölçüde gerçeğe dönütünü ve geleceğinse sadece bir düşünce, bir beklenti, bir tasarım olarak kabul edilmesi gerektiğini iddia ederler.

Büyük bir anlatı olarak tarih, insan yaşamının tümelliğini, bütünlüğünü ve korunaklılığını temsil eden bir kavramdır. Postmodernizm, genellemeleri tümüyle reddederek yerine çözümlü koyar. Tarihi yapay bulur ve gerçekliği çarpıttığını düşünerek, onun yarattığı yanılsama kavramını kırmak ister. Bu yeni yaklaşım, büyük anlatılar düşüncesini ortadan kaldırır ve tarihin dönemlere ayrılması eklindeki bir yaklaşımı yok eder. Sonunda, tarih yeni biçimde temsile dönüşür ve postmodern tarih düşüncesi, pastişe dayanarak metinsel bir kurgulama yoluyla zamanı belirlemeye dayanır.

Lyotard, “*tek olan adına tümel olana yeterince bedel ödedik, tümelliğe savaşı açalım*” (1992:150) sözüyle modernist ve postmodernist düşünce tarzı arasındaki keskin ayrılmayı belirler. Çok farklı roman türleri ile, modernist edebiyat her zaman genel bir dünya resmi çizmeye ve okura kurgulanmış, bütünlüklü, mantıklı bir dünyanın bakış açısını anlatmaya çalışır. Kurgulanmış, genelleştirici, düzenleyici, açıklayıcı temsil yöntemleri yoluyla, modernist roman çözümlü olanı ülküsel tirme yoluna gider. Belirli sosyal, kültürel veya ahlaki kodlar kar ısında bireyin yaşadığı davranışlarının ödüle, mantıksız davranışlarınınsa trajik sona evrildiğini göstermeye çalışarak, evrensel yasaları belirlemeye çalışır. Ancak, postmodernizm, “*aydınlanma ideolojisinin, evrenseli in, genellemelerin ve kapalı in tüm süprüntülerini temizlemeye*” (Mepham, 1991:1470) girişir.

Postmodernizm herhangi bir tümelliğe anlatılarında yer vermez. Bütünlük algıları, birbirine yaslanan ve kurumsallaşmış olanı tüm deşerleri geçersizleştirir. Birbirinden kopuk, zamansal

sıçramalarla, her türlü anlamı ya da anlamsızlığı yaratabilecek yeni teknikler geliştirir. Okur, bir beklenti içine girecek ya da anlatılan öyküye dalarak mantık yürütecek oldu u anda, anlatım ba ka bir zamana, ba ka olay parçacıklarına ve ba ka ki ilerın dünyasına dönü üverir ve bütünlüklü bir algının önü kesilir. Modernist romanlardaki zamana ba lı olarak çözüme ula an, sonuçlanan, belirli sonlar yerine; postmodern romanda, ço unun birbiriyle ba lantısının kesildi i ve sonuçsuz bırakılan bir dizi küçük olaycıkla kar ıla ırız. Zaman ve mekan ili kisi de mantıklı bir dizge içinde verilmez. Örne in bir kral birdenbire 2013 yılında bir stanbul soka ında kar ımıza çıkabilir. Bir padi ah, bir televizyon kanalında haber sunucusu olarak, ABD'nin Irak politikasının sonuçlarını, patlayan bir bombanın öldürdü ü sivilleri görüntüler e li inde izleyicilere aktarırken betimlenebilir. Türk edebiyatında merkezi ilginin "*mülkiyet/bölü üm ili kilerinden cinselli e ve siyasal içeri inden arındırılarak paranteze alınan tarihselli e kayması manidardır*". Son dönemin postmodern anlatı içinde görünmeye istekli romancıları, "*iktidar ili kilerini ve yapılanmalarını güncel olu umları ve boyutları içinde tartı maktansa bu sorunları Osmanlı döneminin artık dönü türülmesi olanaksız ko ullarında tartı yorlarmı gibi görünmeyi tercih ediyorlar*" (Oktay, 2000:90). Bu türden bir yakla ım dü üncelerden kaçmak de il, dü üncelerin yıkımını sa lamak adına önemlidir. Dünyanın neredeyse her yerindeki postmodern romancılar, güncel olanın tartı ılması ve fikir geli tirilmesi yerine, zamansal algıları kırarak, fantastik ö elere yer vererek, tarihi olayları yeniden kurgulayarak farklı olasılıkların varlı ına i aret eder ve dü ünce geli tirmek yerine dü üncelerin kayna ını göstermeye çabalar. Alı ılagelen zaman ve tarih algısı kırılır. Her dönem, her türlü ö e ile birlikte iste e ba lı mekanlarda sunulabilir. Tümelili in, düzenlili in, tarihsel çizgiselli in, mantıklı ve tutarlılı ın tüm temelleri yerle bir edilir.

İmdiki zaman, geçmi zamanın; geçmi zaman da imdiki zamanın bir gösterilenidir. İmdiki zamanı olu turan geçmi zamandır. Geçmi i belirleyen ya da anla ılmasını sa layan ise imdiki zamanda insanın zihnine dü en atomlardır. Modernistler, imdiki zamanın bir sonuç oldu unu ve öncül tarihsel geli melerin imdiki ana temel özelli ini kazandırdı ını iddia ederler. Postmodernistler, tersine, imdiki anda algının geçmi e bakı ı belirledi i ve her eyin imdiki zamanda kuruldu u görü ündedirler. Modernistler, tarihi ve geçmi zamanı gösteren olarak alıp imdiki zamanı ve hatta gelece i bir gösterilen konumuna sokarlar. Postmodernistler içinse asıl gösteren imdiki zamandır ve hem geçmi i hem de gelece i ancak anda bilebilmek mümkündür. Zamana yönelik bu yakla ım, modernistlerle postmodernistler arasındaki temel ayrımlardan biri olarak ortaya çıkar. Buna ba lı olarak, modern romanda zaman; sonuçları hazırlayan bir süreç, bir kuluçka dönemi olarak i lenir. Postmodern roman ise zihne anda dü en atomların gönderdi i zamanı yakalamak üzere i e koyulur. Her eyi "*bugüne indirgeyen*" ve "*gelecek boyutunu yok eden postmodern yapıtlar*", bu özellikleri dolayısıyla, "*toplumsal projeye ilgilerini kesiyor, endüstriyalizm ve fonksiyonalizme ekleniyorlar*" (Oktay, 2000:10). Zamansal ilerleme ve geli me olasılı ını yok ederek, zamanı donduran ve ana kilitleyen yeni roman; günümüzün ekonomik, sosyal ve ideolojik yapısına bir tür eklenme sa lar. Postmodernistlerin bakıç açısı; zamanın hiyerarşik geli imini, çizgiselli i yok ederek, modernistlerin

sundu u kabul edilmi , belirlenmi ve rahatlatıcı berraklı ı bulandırır. Bu durum, postmodernizmin belirsizli e yaslanan ve toplumsal ortak paydaları yok eden bir yönü olarak ortaya çıkar.

Postmodern roman mitler, evrensel tarih, gerçeklik, mantık gibi kavramları tersyüz ederek, geleneksel tarih kavramı yerine metinsel tarih algısını öne sürer. Tarih, postmodernistlere göre, sadece bir hikayedir ve günümüzde ancak bir metnin içine yerle tirilerek kurulabilir. Bildi imiz anlamda tarih “ölmü ” olmayaca ına göre, "*bir gösterge olarak tarihin tüm anlamını yitirdi i, bölünmü oldu u ya da göndergelerinden ayırt edilemez hale geldi i için artık kendisinin dı nda hiçbir eye gönderme yapamadı t*" (Lucy, 2003:74) varsayılabilir. Bu, bir bakıma, tarihsel algının çe itlenmesine, de i ik yönlerinin ortaya çıkmasına ve zenginle mesine zemin olu turur ama öte yandan genel, herkesçe kabul gören bir tarih kavramını da yok eder.

Postmodernistler, tarihin dil yoluyla, öznel anlatıcıların gözünden, taraflı olarak sunuldu unu söyler. Onlara göre, herhangi bir tarihçinin sundu u anlatı ile herhangi bir romanda, öyküde ya da sanat eserinde verilen tarihsellik arasında gerçe i yansıtma bakımından bir üstünlük olamaz. Her ikisi de e it derecede öznel, taraflı ve kendine özgü bir sunumda bulunur. Romancıların büyük bölümü, ya anan somut zamanın "*güncel sorunlarıyla yüzyüze gelmeyi*" ve onları anlamlandırarak birbirleriyle "*diyalektik ili ki halinde bulunan bireysel ve toplumsal ko ullar hakkında bir bilinç olu turmayı*" de il, artık dönü türülmesi olanaksız geçmi i "*yazımsal bir haz nesnesi haline getirmeyi*" (Oktay, 2000:77) tercih eder. Onlara göre gerçek tarih diye bir ey olamaz, bunun yerine sadece parçalı, her sunucunun anlattı ı ve her okurun algıladı ı kadar gerçek bir geçmi bulunabilir. Bu yüzden, "*metinsel tarih*", "*geleneksel tarih*" kavramı ile romanın arasındaki ayırt edici çizgiyi siler ve tarih bir romana, roman da tarihe dönü ür. Tarihsel roman me rula tırılır, çünkü postmodernistlere göre tarih sadece bir söylem ve kurgudur. Tarih yazımı ortadan kalkar ve roman yazarı, tarihi bir olayı konu edinerek tarihin metin içindeki asıl yazarı konumuna yükselir.

Tarihsel çizgisellik kırıldı nda; geçmi , etkisini imdiki anda hissettirmesi beklenen bir dizi imge ile ça rı tırılır. Bu, pasti dedi imiz kavrama denk dü er. Pasti , imgeler ve kısıtlı simgeler yoluyla eskinin zaman ve mekan olgularını gösteren ya da temsil eden bir tekniktir. John Mepham, postmodernizm ve modernizm arasındaki ayrımın belirleyici ö elerinden birisi olarak postmodern "*pasti*" ile modernist temsil ö esi "*soyutlama*" arasındaki farka dikkat çeker: "*Postmodernizm, geçmi i ironik ekilde yeniden dü ünme dir. Günümüzde, postmodern roman gerçe in bazı yönlerini gizlemeye dayanan yansıtmacı deneycilik de ildir, onun yerine tutarlı hikayecili in kurgusal biçimlerinin ironik ekilde yeniden ele alınmasıdır*" (Mepham, 1991:153). Romancılar tarihten kurtulmaya, tarihte a ırıla mayı i lemeye ve metinlerarası olmaya büyük bir e ilim içine girer. Yazma ve okuma edimi, anlam üretiminden sıyrılarak i levselli i reddeder ve hedonizmi (hazcılı ı) önerir. Gerçek bir geçmi olamayaca ına göre, örne in bir Osmanlı mparatorlu u, sava larda üstün zaferler kazanmı padi aklar, toplumun zengin ya antısı, kahramanlık simgesi tarihi bir ki ilik, bozulmamı kırsal bir ya antı vb. pek çok ö e postmodern romanda pasti olarak geçmi in idealize edilmi bir betimlemesi olarak i lenebilir. Bu yüzden pasti , postmodern romanda yazarın amacına uygun olarak,

tarihi kurmaca içinde olumlu ya da olumsuz bir şekilde yeniden üretilen bir teknik ya da anlatı aracına dönüşür.

Postmodern romanın zaman kavramıyla bağlantılı bazı özellikleri anlık olana duyulan ilgi ve sıralıdır. Anlatıldığı zaman dünya açıklanmamış kalmaz, her bir rastlantısı yalnızca "koşullara bağlıdır", belirli geçmişi "i lemsel bir göstergedir", anlatıcı onunla gerçeğin patlayıcısını, tek ilmi bir nedenle bir sonucu olabildiğince çabuk birleştirmek için "yo unluktan, oylumdan, açılmadan yoksun, sı ve arı bir eylem" (Barthes, 2009:32) getirir. Hem anlık olana ilgi hem de sıralıma, romanın i lemsel göstergeleri sürekli olarak değiştirilmesi ve onları parçalı olarak sunmasının sonucudur. Günümüz tüketim toplumu her an bir şeyleri, nesnelere, zamanı, mekanı, imgeleri, değerleri tüketir ve bu tüketim yoluyla yaşamdan keyif almaya çalışır. Hazır yiyecekler, anında teslim edilen kargolar, internette hızlı erişim, uçaklarla kısa sürede bir yerlere varabilme hem zaman hem de mekânın erişilebilirliğini mümkün kılmasıyla mekânı tümüyle yeni bir algıya sunar. Bu yaşam tarzı, insanların anlık ve hemen olana ilgisini oluşturur. Harvey, günümüzün bu tüketim alışkanlıkları ile anımsal olarak duyulan ilgiyi şöyle aktarır; "Zaman ufuklarının / sınırlarının çökmesi ve anımsalın içinde olmak olaylar, görüntüler, olgular ve medya imgelerinin kültürel üretimine günümüzde yapılan vurgudan kaynaklanır" (Harvey, 1989:59). Bunun karşılığında, postmodern romanda hemen belirir. Roman ki ilerisi sürekli hızlı şekilde mekân değiştirir, pek çok örneği tüketir, tükettikleri şeylerle ilgili sorgulama yaşamaya da kaygı duymazlar. Bu yüzden, imdiki zamanı evrensel gerçeğin her anki simgesi gibi görüp kutsayan ve kahramanla tiran modernistlerden farklı olarak, postmodernistler sadece yaşamın bir parçası şeklinde görür ve ona herhangi bir önem atfetmezler.

Postmodern zaman algısını belirleyen bazı özellikler, bilgi toplumu ve bilim teknolojileridir. Çok hızlı bir şekilde neredeyse her türlü bilgiye erişimi mümkün kılan internet olgusu, insanların hayatının merkezine geçmiştir. Anımsal olgusunu en çok belirleyen unsurlardan birisidir. İnsanların internet sitelerini birkaç saniye daha önce açabilen ve her gün yeni bir hız özelliği içeren teknolojik ürünlere ve hizmetlere vermeye hazır oldukları fiyatlar düşünüldüğünde, zaman kavramının insanların hayatındaki yeri daha iyi anlaşılabilir. Hız ve hazırcılık, hem anımsal ve sıralı özendirir hem de anımsama, hatırlama, geçmişle ilişkili zihinsel ve duygusal bağ kurma gibi insani özellikleri de törpüler. Hafıza, bulunması zor olanın faydasından yararlanmaya yönelik bir zihinsel gereksinim olarak, yaşamın yedek deposudur. Ancak, postmodern çağda bu depo giderek daha az ihtiyaç duyulan, daha az kullanılan bir mekân dönüşmektedir. Postmodern yaşamın ve romanın ana özelliklerini, zamanla ilgili yeni algı belirler. Günümüz zaman algısı "her şeyin geçicilik anlamıdır" (Harvey, 1989:291).

Postmodern kültürün, postmodern romana ilişkin zaman kavramı insanın içsel algısıyla da ilgilidir; "Belirli geçmişi bir yaratımı belirtir: Yani onu imler ve benimsetir. En karanlık gerçekçiliğe girişi zaman bile, yatırtır, çünkü, onun yardımıyla, eylem kapanık, tanımlanmış, adlandırılmış bir edimi dile getirir" (Barthes, 2009:33). Zamanın insanın bilincindeki yansımaları, roman kurgusunda ki ilerinin yaşamı bakış açılarının belirleyici unsurlarından biridir. Bilinç; geçmiş zaman, imdiki an ve

gelecek arasında bir köprü olarak kurgulanmaz. Sadece imdiki ana odaklanır ve zaman bilinçle kurulur. Modernist romanda tersini söylemek mümkündür: geçmiş bilinci olur. Postmodern romanda; anda gerçekle en iyi, bilincin farkında olur ve bilinç neye odaklanırsa o var olmaya başlar. Bilince bağlı olarak, postmodern romanda zaman kendi kendine var olan bir olgudur, dış etkenler zamanı belirlemez. Geçmişe gider gelir, geleceği anda yaratır, sınırları yaratır, ölümleri canlandırır, doğmamış olanla konuşur, gerçekte var olmayan kişilerle ahbab olur, ama asla ekilendirilemez. Çizgisel şekilde ilerlemez, bağlantılar öncül ve ardıl değil, gelişigüze'dir. Olay örgüsü de bu bilinçle ilgili zaman kavramı doğrultusunda tutarlı olmaktan uzaktır. Anlatıcının sunumu kadar, okurun da bilinci içine girer ve zamanın bilince düğümlenmiş atomlar, yazarın sunumundan okurun zihnine kayar ve çok boyutlu / parçalı bir algı ortaya çıkar.

Bilincin postmodern romanda önemli olması, modernist romandaki anlatıcının bakış açısını da değiştirir. Modern romanda özellikle hakim bakış açısı kullanılırken, bilinç akışı kişilerin yine her şeyi bilen bir anlatıcının gözüyle olayları görmesidir. Bilinç akışı içinde hem zihinde olup bitenler odak noktasıdır hem de dış dünyadaki olaylar okurun önüne serilir. Yani hem insan zihnini hem de dış dünyayı takip eden ve okuyan, yorumlayan pek çok açıyı anda görebilen kameralar vardır. Ancak, postmodernist romanda kişilerin iç dünyası izlenirken, dış kamera kapatılır. Anlatan kişi kendisini oluşturan yaşamların "*saydamsızlığı ve yalnızlığı yadsıma yetkisi*"ni tartışır, her tümcede bir ileti ima eder, edimler arasında bir "hiyerarşi"ye tanıklık edebilir, çünkü bu "*edimlerin kendileri de birer göstergeye indirgenebilir*" (Barthes, 2009:32). Okur da yazar da, zamanla ilgili kesin, belirleyici yorumlara girmeden metnin anlamlarında içerdeki zihinle birlikte akıp gider. Zamanı ilgili postmodern romanın biçimi bir deneyime dönüşür. Bu yüzden, postmodern romandaki anın akışı, modernist bilinç akışından tümüyle farklı bir nitelik kazanır. Bilinç akışı, okurun başka bir kişinin zihninden geçmeleri izlemesi, onların farkına varmasıdır ve bu yüzden okur sadece bir gözlemci konumundadır. Oysa postmodern romanda kişinin zihinsel deneyimleri okurun katılımını gerektirir ve postmodern okur, artık bir gözlemci, dış bir unsur değil, etkin katılımcı bir kişidir.

Modern öncesi romanlar, genellikle kronolojik biçimde olayları anlatma özelliğine sahiptir. Her olay örgüsünün açık bir başlangıcı, ortası ve sonu bulunur ve anlatım ilk olandan sonra olana doğru gerçekletilir. Modernist roman, öncüllerinin bu özelliğini kısmen kırar. Ancak kronolojik anlatımı kıran modernist roman, geçmişle, geleceği yine de mantıklı bir dizgede, sebep sonuç ilişkisi kurarak, olay örgüsünde gerilimi artırmak, sonucun etkisini kuvvetlendirmek ya da inanılabilirliği pekiştirmek amacıyla yapar. Modernist roman, zamanda ileriye, geriye ve ana gidiş gelişlerinde zamanın çizgiselliğini kırmasına rağmen, okur olay örgüsünü özetleyebileceği şekilde açık bulur. Yine de bir başlangıç, bir orta ve bir son vardır, ancak modernist yazar sadece belirli sanatsal, estetik kaygılardan dolayı bunların sırasını bozmaz. Aristoteles'in zaman, mekan ve olay uygunluğu, tutarlılığı ilkesine sadık kalır. Postmodern roman, bu birliğe başkaldırır. Zamanın tümel algısı kırılır, sabit düzen çökertilir ve zaman, olay ve mekan arasındaki ilişki tuzla buz edilir. Zaman, mekan ve olaya hakim olmak, okurun güvenli bir atmosfere sokar ve okur gönül rahatlığı içinde kurguyu takip eder. Oysa üç

birlik kuralının ihlali, okurun güven duygusunu ortadan kaldırarak, bir rahatsızlık, huzursuzluk ve kaygı kaynağı olur. Sınırsızlık, hem zaman hem de mekan açısından, okuru nereye gittiğini bilmez bir konuma sokar. Modernist metin bir isim iken, postmodern metin, "anlatı, metne-bağımlı ve asıl kimliği olan bir fiildir" (Connor, 1989:123). Buna göre, modernistlerin inandığı şeyin tersine; düzlemsel bir bağlantıdan ziyade, sadece bir oluş ve sürekli devinimdir, bir tanım olarak bir gösteren değil, kendi kendini oluşturur.

Postmodern romanın zamanla ilgili belirsizliği, yorumlamayı da bulanıklıkla tırır. Merkezi olmayan, tümüyle göreceli ve dayanan, kıyasını sadece kendi ölçütlerine göre belirleyen metin, her türlü yargının aynı anda hem doğru hem de öznel olacağı için yanlılıklarını belirler. Artık anlatı, çizgisel ya da düzlemsel değil, sadece çembersel, döngüselidir. Geçiciliğe dayanır ve her zamana, mekana, düşünmeye ve itmesafede durur. Her açıdan bağımsız ve her açıdan karışıklı bağımlıdır. Bağımsızlığı genel doğruları söyleme kaygısını taımmasında yatar. Herkese açıktır ve ne tarafa çekilirse çekilsin onu yorumlayanın haklılığına katkıda bulunur. Öte yandan, bireye özgüdür ve zamanın, mekanın ve olayın parçalanmışlığı postmodern metni okura ve yazarın oluşturduğu söylem ve bağlantı hapseder. Yeniden bağlantıyı ve yitilmiş gösterilenlere fetmek yoluyla otantik kültürel formlara dönmeyi içerir; bu keşif imajı, görünümü ve özünden uzaklaştırılmış gösterenleri ön plana çıkaran modernist kültüre karşı bir eylemdir. Bu eylem okurun zamansal sıçramalarda sınırsız özgürlüğe dayandırılır. Modernist roman okuru, karakterlerin zihnine girebilir, onları içerden ve dışarıdan inceleyebilir, ama yazarın etkisi ve yönlendirmesi altındadır ve bu yüzden yazar onu nereye götürürse, eninde sonunda oraya gitmek zorundadır. Aksine, postmodern romanda, okur roman karakterlerinin zihninde değil kendi zihninde gezinir ve zaten derinlemesine sunulmayan karakterleri de il kendisini gözlemler. Yazarın kendisini götürmek istediği yere değil kendi zihninin onu taşıdığı yere gider.

Postmodern roman bir deneyim olarak sunulduğundan, okurun anlam yaratma süreci de bir deneyim ekinde gerçekleşir. Kapalı, anlamı belirlenmiş bir metnin anlamını çözmek zorunda değildir. Modernist romanda, anlam metnin okunmasıyla yavaşça kendini açılmayan ve gittikçe çözülen bir sır gibidir. Postmodern roman ise artık yazının sürekliliğini kırarak ve zamanlı okumaları mümkün kılacak şekilde tasarlanır. Okur, aynı anda pek çok girdiye tabi tutulur ve seçmeci bir mantıkla anlam parçacıklarını bireysel tarzda alır. Postmodern metin, düz ilerleyen bir yol değil, birbiriyle kesişen, dolanan, birdenbire çatallaşan, kimi zaman bağlantı yollara açılan, kimi zaman da çıkmaz sokakla son bulan bir labirente benzer. Bu özelliği ile açık uçlu bir serüvenin anlatımına dönüşür. Anlam kurma süreci kesintisizdir ve asla kesin sonuçlara gitmez, bu yüzden her yöne, her boyuta gidebilecek bir macera gibidir. Postmodern yazar, "birbiriyle bağlantıya maz kaynak malzemeler arasından seçmek yerine bir alternatif olarak bunları bir kolaj içinde bir araya getirir" (Harvey, 2012:65). Her bir anlam parçası sınırsız bileşenler olur ve sürekli yenilenen, sürekli devinen, akıkan bir anlamlandırma süreci gerçekleşir ve bu anlamlandırmanın sınırı belirsizdir, pek çok olasılığa açık kapı bırakır. Okur, yazardan bağımsızlığı ve yazarın özerkliğinin yerini alır. Özerk bir

okuyucu gibi yazar da, okurun doldurması gereken boşluklar sunar, ama bu boşlukları okur kendi keyfine göre doldurur ve mutlak bir gerçeğe ulaşma amacını taşımaz. Hem okur hem yazar bir tür deneyim ve oyun içindedir. Her ikisi, metnin farklı kolajlarının parçacıkları arasında serpiştirilen anlamcıkları deneyimler. Başka bir ifadeyle, okur, yazarın sunduğu metni kendine göre yeniden yaratır ve üretir.

Labirent metaforu, zamanın varoluşsal boyutuna gönderme yapar. Anlamlandırma süreci her bir yeni an ve deneyimle zamanı oluşturur ve ne başı ne de sonu vardır. Sonu olmayan, birbirleriyle tümüyle ilintisiz bir zincirin halkalarının bir düzlemde serpiştirilmiş görüntüsüne benzer. Zamanın parçalanmışlığı, her bir anın keyfi bir şekilde gösteren olarak ortaya çıkıp labirentin duvarlarında asılı ve okura farklı görüntüler sunan bir aynayı izler. Okur sürekli kendi içindedir; boşluklarının deneyimlerinin gözlemcisi değil, kendi deneyiminin oyuncusu ve metnin ana unsurudur. Zamana yayılmış üst-kurmaca ögesiyle birlikte, hem mekansal hem de zamansal açıdan metin iç içe sokulur ve hangi olayın hangi diğer bir olayı öncellediği veya hangi mekanın neresi olduğu, hangi kişinin yazdığı, hangisinin okur ve hangisinin roman kişisi olduğu belirsizleşir. Bu etki, postmodern romanı labirente çevirir ve okur tıpkı gerçek yaşamındaki gibi kaybolur. Onun yönü yönüzlüktür ve sadece farklı yerlere serpiştirilmiş farklı imgeler, metaforlar ve göstergeler yoluyla bir yere ulaşmaya çabalar, ancak bu çabanın okuru nereye götüreceği asla bilinemez. Bilinen tek gerçeklik imdiki anda ve buradaki mekandaki varlık durumudur. Geçmiş ya da gelecek yoktur ve onların sunduğu deneyimler, hafıza ya da anlam da mevcut değildir.

Postmodern romanın zaman uygulaması, öncül akımlardan farklı bir sanatsal ve kuramsal bir boyuta sahiptir. Postmodern roman, çoğulluğu tetikler; her zaman anlam üretimini canlı tutar; nihai bir amacı ötelere; anlamsal yokluğu önemli bir gösterge sayar; çatı malar eklinde zıtlıkları bünyesinde toplar; gösteren gösterilen ilişkisini muhakemelerle tırır; gösterge ve gösterime bağlı modern algının temelini çürütür; kalıplaşmış sanatsal biçimleri reddeder; yol metaforunda hedef yerine sadece yolculuk deneyimiyle ilgilenir; her türlü okuma biçiminin alternatifini yaratarak hepsini eylemler ve geçersizleştirir; okuru yazar konumuna taşır; okurun belirsizlik ve bilinmezlik içinde debelenmesini seyrederek ve son olarak sanat ve düzende genel, belirlenmiş, kesin evrensel bir gerçeklik savını tümüyle geçersiz kılar.

9. METAFOR, SÖYLEM VE ANLAM L K S

Günlük ileti imde oldu u gibi, edebi eserlerde de dil kullanımında belirli mekanizmalar kullanıcının amacına ba lı olarak devreye sokulur. Konu ucu / yazar, ileti imsel ya da estetik kaygılarla dilin içinde belirli bir söyleme yer verir. Söz sanatları, tonlama, vurgu, imgeler ya da metaforlar bunların arasındadır. Anlamın ortaya çıkmasını sa layan bu ö eler, kullanımları itibari ile modernist ve postmodernist edebiyatın da gerçekli i kurma adına kullandıkları araçlardır.

Anlamın nasıl ortaya çıktığı na bakmadan önce, gerçekli in ne oldu unu betimlemek gerekir. Nietzsche'ye göre gerçek *“metaforlardan ve söz oyunlarından olu an hareketli bir ordu, kısaca iirsel ve retorik olarak yo unla tırılan, dönü türülen ve uzun kullanımlar sonucunda sabit, ba layıcı ve putla mı olan insan ili kilerinin toplamıdır. Gerçek insanın yanılısama oldu unu unuttu u yanılısamalardır”* (1980:880-881). Boys-Stones ise metaforları *“süsleyici özelli e sahip sözlü kozmetikler”* (2003:4) ekinde tanımlar. Bu iki sav arasında önemli bir fark göze çarpar. İki metaforların gerçe i olu turan ö eler oldu unu söylerken, di eri ise anlam ili kisi yerine ekisel bir bakı açısı sunar. Ancak ekille ilgili olarak sunulan *“kozmetik”* ve *“yanılısama”* ifadeleri her iki savı birbirine yakınlı tırır. Bu durumda tıpkı kozmeti in gerçek görüntüyü, güzelle tirmek adına da olsa, sakladı ı ima edilmi olur. Nietzsche'nin metaforu yanılısama olarak ifade etmesi de gerçekli in sunumunun metaforik olarak imkansızlı ını gösterir.

Etimolojik olarak metafor, bir kavramla di er bir kavram arasında bir simgeleme ili kisi olarak tanımlanabilir. Metaforun bu anlamı ile sahip oldu u i levler u ekinde sıralanabilir: bir konu ma sanatı, bir dil aracı, iirsel hayal gücünün bir ifadesi, farklıla an dilbilimsel bir ifade, dü ünçe ya da davranı ın sözcük oyunları ile anlatımı vb.. Temel amacının bir sosyal gerçekli i olu turmak oldu u iddia edilebilir, çünkü simgelemede bir sözcük ya da ifade do rudan anlamı dı nda bir eyler anlatmak için kullanılır. Metafor kavramı, genellikle sözcü ün yananamlarına yüklenen bir sıfattır. Geleneksel bakı açısında, dil dünyayı görmek, anlamak için dünyaya açılan bir tür pencere gibi dü ünülebilir. Bu bakı açısı nesnelere dünyası ile dünya gerçekli inin kurulmaya çalı ıldı ı dilbilimsel ö eler arasında kökten bir ayrılı ı gösterir. Shapiro'ya göre, *“bilginin kriteri olarak ‘do ru’, sözcükle nesne arasında mükemmel bir ili kiye belirler ve ilke olarak nesnelere gerçekte oldukları haliyle dil arasında bir e le meyi gösterir. Bu bakı açısında, günlük dil dünyanın algılandı ı ve geçerli kılındı ı bir araçtır ve bu yüzden de metafor bir dilsel bozulmadır”* (1984:200).

Ricoeur'ya göre, Aristotelesçi gelenekte metafor *“yere göre de i ime, hareket bakımından, asıl olarak ‘bir yerden ... bir yere’”* (Ricoeur, 1981:17) ekinde tanımlanır. Aristoteles metaforu konumlandırmaya ve harekete göre tanımlasa da, Shapiro'nun metafordan dolayı, dilin kurulu mantıksal sıralamasının bozulaca ı ekindeki iddiasını do rulamaz. Ricoeur, *“Aristoteles metaforun mevcut bir mantıksal düzene sahip oldu unu ve bu düzenin metaforun kullanımından önce ontolojik olarak belirlendi ini” iddia eder ve bu yüzden “tüm dilin gerçekli e açık oldu unu”* savunur (1981:18).

Max Black (1962) metaforun sadece yedekleme (bir sözcü ü ba ka bir sözcü ün yerine kullanma) i levi gördü ü ekindeki dü ünceye kar ı çıkar. Buna göre, bir konu macı bir sözcü ün yerine ‘normal’ ya da ‘uygun’ olmayan ba ka bir sözcük koymaya çalı tı ında, metafor ‘normal’ ya da ‘uygun’ bir yedekleme olarak ortaya çıkmaz. Böyle bir yedekleme yeni bir bilgi sunmaz ve bu yüzden bili sel bir i levi yoktur. Black (1962) metaforla ilgili “*etkile im dü üncesi*” olarak bilinen faklı bir iddia ortaya atar: metafor yedekleme i levi görmez, daha ziyade bazı ayrıntıları bastırarak ve bazılarını vurgulayarak belirli bir anlamı ortaya çıkarır. Etkile im dü üncesi’nde, metafor, nesnesinin gözlemlendi i ve yeniden düzenlendi i bir gözlük gibidir. Maasen, “*ba arılı metaforlar bir nesne hakkında imtiyazlı bir bakı açısı kurar ya da nesneyi olu turur ve böylece metafor olarak kaybolurlar*” (1995:14-15) iddiasında bulunur. Metaforlar dünya içinde yaratıcı bir i leve sahip olamasalar da anlam yaratabilme özellikleri bulunur. Metaforun asıl önemli olan özelli i, de i ik ba lamlarda anlam kurgusu ile nasıl ba lantılandırıldı ıdır. Metaforun anlamı temsil etmesi ile ilgili olarak Shapiro “*anlamlar ifadeler ile ifadelerin anlattı ı eyler arasındaki ili kiden ortaya çıkar ve bilgi biçimleri içinde nesne ya da öznelere yaratmak dahil insanların anlam yaratan eylemlerinden ba ımsızdır*” (1984:86) iddiası ile gösteren gösterilen ili kisinin yanında insanların eylemlerinden ba ımsız bir anlam üretiminden bahseder.

Ancak bir metaforla ilgili pek çok yorum ve zayıf sezdirim diyebilece imiz ba da tırmalar bulunabilir. Metaforlar dinleyicinin / okuyucunun tanıdık bir nesneyi sıra dı ı ekinde görmelerini sa layarak etkili olurlar. Bu ekindeki bir görme biçimi de günümüzde “*algı-kırıcılık*” (*defamiliarisation*) kavramıyla özde le tirilebilir. Sperber ve Wilson (1986) dinleyicilerin / okuyucuların ba lamlarla ilgili ö eleri öne çıkararak anlamlara ula maya çalı tıklarını söyler. Metaforun yorumlanması da daha geni bir metin içinde, ba lantılı olan dilsel ö elerin bütünlük ili kisine dayanır. Bu da metaforla ilgili bili sel bir boyutun oldu una i arettir. Dinleyiciler / okuyucular metnin bir bütünlü e sahip oldu u dü üncesine göre davranır. Spercer ve Wilson (1986) ileti im eyleminde hem konu ucuların hem de dinleyicilerin ortak bir bilgi altyapısına güvendi ini iddia eder. Bu iddianın altında Grice’ın “*i birli i ilkesi*” diye adlandırdı ı kavram yatar. Buna göre, herhangi bir ileti imde katılımcılar i birli i yapar, yani ileti imin aynı kuralına uyum gösterir.

Edebi metinlerde, sözlü ileti imin olmadı ı dü ünülürse, yazarla okur arasında konu anla dinleyen arasındaki ili kiyeye benzer bir ili kinin varlı mını ve yapısını sorgulamak gerekir. birli i ilkesi, yazarın ne anlattı ı / anlatmaya çalı tı ı üzerine kurulabilir mi? Belki de yanıtını postmodern öncesi dönemlerde, yazar merkezli ele tiri yöntemlerinde aramak mümkündür. Psikanalitik çözümlemelerin tümünü bu kategoriye sokmak gerekir. Ancak, üstünde dü ünülmesi gereken ey, i birli i ilkesinin yazılı metinlerde yazar ve okurun kar ılıklı bir ili kiyi gerektirdi idir. Bu yüzden, yazarın ne dedi inin yanı sıra, belki de daha önemlisi, okurun yazılan metinden ne anladı ıdır. Böyle bir bakı açısı, ele tiriye özgün yazarının niyetini çözerek yeniden üretmek amacını ta ıyan yazar merkezli yorum yöntemlerinin sonuna i aret eder. Ancak aynı zamanda, metinde okurun her türlü anlama ula abilece i dü üncesine dayanan yapı-bozuculuk ya da yapısalılık sonrası kuramlarının da

geçersiz sayılmasıdır. Bunun nedeni, okurun da i in içine girmesiyle yazarın tek kutuplu bir öneminin kalmamasıdır. Ancak yazar da tümüyle ortadan kalkmaz. Önemli olan aynı anda hem okur hem de yazardır, çünkü ki iliklerin (biyografik) de il, yazılı metnin iki üretene anlamı olu turur. Hangi ifadeler ne ekilde anla ılmaktadır? Bir metnin nasıl anla ılması gerekti i, iletti i iletinin ne oldu undan çok, e er bir ileti varsa bunu hangi dilsel ve bili sel ö elerle aktardı ına ba lıdır. Kısacası i birli i ilkesi, edebi metin ele tirisinde bir metnin ne oldu u de il, nasıl oldu u sorusuna göre incelemeyi gerekli kılar. Bu da, sözcükleri, tümceleri, tümce ötesini ve metaforları incelemeyi gerektirir. Aynı zamanda, bili sel süreçlerin anlamlandırmayı nasıl olu turdu una da dikkat edilmelidir.

Edebi metnin yorumunda kültürel birikimin ve fiziksel deneyimlerin de yeri oldu u söylenebilir. Foucault'a (1975) göre, fiziksel deneyim çalı ma olarak bir ö renme sürecinin sonucudur ve bu yüzden kültürün bir ö esidir. Ancak, tek ba ına metin yorumlaması için yeterli de ildir. Yorumlama açısından metaforların anlamı tüm bu kavramların yanı sıra bütünlük içindeki kar ılıklı ili kilerine dayanır. Bütünün de anla ılması onu kuran parçaların anla ılmasından geçer. Kısaca bütün parça yoluyla parça da bütün içindeki konumuyla anlam kazanır. Bu yüzden de metaforik anlam bir bütün olarak söyleme ba lıdır. Howarth'a göre "*anlam sistemleri olarak söylemler insanların toplumsal rollerini anlamalarını sa lar ve siyasi etkinliklerini etkiler*" (1995:115). Söylemlerin sosyal rol ve siyasi etkinlik bakımından bu etkileri gibi, okurun anlam üretiminde benzer etkileri oldu u söylenebilir.

Söylemlerin sosyal kimlik olu turması edebi metinlerde de benzerdir. Foucault (1972) söylem kuramını makro düzeyde söylemin yapısal dizgelerine göre tanımlar. Bu geni çaplı tarihsel anlam süreçlerini kapsar ve söylemsel uygulamalara ba lı anlamlı siyasi uygulamalara kar ılıklı gelir. Kimlik, sadece anlam ili kileri ba lamında de il kurumsalla mı iktidar ili kilerinde de kurulur. Mottier (2005) de ulusal kimlik, cinsiyet, ırk gibi kavramların çevresindeki söylemlerin özerk olmadı ını fakat dayandıkları uygulamalar ve kurumsal destekler ba lamında anlam kazandıklarını söyler. Kimlik kurulması anlam üretimini amaçlayan metinler ve ifadeleri kapsayan dil oyunlarına ve stratejik oyunlara dayanır. Bu oyunlar anlam üretim yöntemlerinin sosyal ve siyasal iktidar ili kilerini üreten, yeniden ekillendiren, sürdüren ve de i tiren söylemlerdir.

Edebi metinler, anlatılar olarak, hem dil oyunlarının hem de stratejik oyunların alanı olabilirler. Manning (1994) anlatıları birinin deneyimlerini gösteren, ba ı, ortası ve sonu olan hikayeler, Barthes (1974) her türlü ileti im biçimi ve Bruner (1990) insan bilgisinin ana ekli olarak tanımlar. Son iki tanım anlatılarla söylemi birbirine yakınlı tırır. Manning'in tanımı ise anlatıları bir tür olarak görür. Mottier'e (2005) göre, anlatıları bir söylem olarak görmek mümkündür ama söylem anlatıları da kapsayabilen daha geni bir yapıdır. Anlatılar söylemin muhtemel yapıta ları olabilirken, metaforlar hem anlatıların hem de söylemin yapıta ları olabilir. Metafor gibi anlatım araçları kimli in söylemle kurulmasına katkıda bulunan önemli dilsel ö elerdir. Yuval-Davis'e göre, "*kimlik kurulması insanın kendisi ve di erleri arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri görmesini sa layan özel anlatı*

biçimlerini kapsar” (1997:43). Ken Plummer’ın belirttiği gibi, “*öyküler kimlikleri ortaya çıkarır; kimlikler farklılıkları ortaya çıkarır; farklılıklar ‘öteki’ni tanımlar ve ‘öteki’ de kültürün, toplulukların ve bireylerin ahlaki ya da ahlakının kurulmasına yardımcı olur*” (1995:19). Sonuç olarak, metaforlar yoluyla kimlik kurulmasının söylemsel bir mekanizma olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Metaforik küçük anlatılar birilerinin dahil edilmesi ya da dışlanmasına yönelik söylemsel mekanizmaya yardım eden öğelerdir.

Metaforların anlam, kimliğin esas ve edebi metinlerle ilişkisini özetleyecek olursak, bunun üç boyutu olduğunu söylemek mümkündür. İlk olarak, metaforların iirsel bir işlevi ve anlam kurucu bir öğe olduğunu söyleyebiliriz. Bu özellik sadece iirde değil, romanlardan öykülere, masallardan reklam metinlerine ve hatta siyasi, popüler ya da ticari yazılı metinler ve sözlü iletişim biçimlerine kadar her alanda bulunur. İkincisi, metaforların kimlik kurucu özelliği vardır. Metaforlar adlandırma ve etiketleme de dahil kimliklerin, sınırların, ötekilerin, kendilik tanımlarının, doğru ve yanlış gibi ahlaki önermelerin taşıyıcısıdır. Üçüncüsü ise, metaforlar etki olarak iktidar ilişkilerini kurma, onlara meydan okuma ve de iştirme potansiyeline sahiptir. Bu özellikleri ile metaforlar gerçekliği sınıflandırır ve düzenler. Anlam, kimlik kurulması ve iktidar ilişkileri metaforların aracılığıyla kendini serimler.

Dilin tarafsız bir araç ya da gerçek dünyanın nesnel doğularına hitap eden bir simgeler dizgesi olduğunu düşünmek postmodernizmde artık geçerli değildir. Durum böyle olsaydı, bir sözcük bir nesneyle bağlantılı olur, onu gösterir ve bu sabit bir ilişkiye dönüşüp her zaman geçerli bir gerçeklik haline gelirdi. Ancak Saussure’den bu yana belirli bir sözcükle ona karşılık kullanılan nesne arasında sabit bir ilişkinin olması imkansızdır. Bunun yerine dil, sözcüklerin diğer sözcüklerle belirli ilişkileri içinde anlam kazandıkları farklı işlevler / gösterenler dizisi olarak görülmelidir.

Derrida’nın farklılaşma / farklılık (differance) kavramına göre, dil ve nesne ilişkisi asla sabitlenemez ve sürekli zamanla değişir. Bu ilişkiyi “*açık ve akı kan bir konu matris zinciri ya da tarihsel süreçte evrimleşen dil oyunları*” (Torfin, 1999:86) olarak görülmelidir. Kullandığımız sözcükler ve konu matris eylemi kendi içinde bireysel bir iletişim gerçekliğini oluşturur. Bilimsel dediğimiz gözlem bile, gerçeği kullanıcının sahip olduğu dilsel, iletişim kavramları ve kendine özgü bir dille anlatabilir. Bu yüzden, gerçekliğin gözlemi ve oluşturulması her zaman bireysel bir kurmacaya işlev eder. Luhmann’ın söylediği gibi: “*bu yapıyı hiç kimse amaçlamayacağına göre, onu soruyu sormak gerekir: dil kullanımıyla hangi gerçeklik ve nasıl kurulur?*” (1995:92). Diğer sözcüklerin ve dilin dışında bir gerçekliğe ulaşmanın yolu yoksa ya da gerçeklik diye bir şey söz konusu değilse, söylemlerin iç mantığını çözümlenmek gerekebilir.

Dil sadece siyasi söylemin bir aracı değildir. Kendisi siyasidir. Bu yüzden sosyal ve siyasi gerçekliği kurabilir. Dilin söylemle birleşmesi, *hem sözlü hem de yazılı metinlerde özel anlamlar üretir ve bunlar sosyal bilgi düzeninde kurumsallaşır*” (Keller, 2004:7). Söylemler dünyayı basitçe betimleme araçları değildir. Gerçekliği seçici biçimde kurar, oluşturur, çünkü “*söylemlerin üretici yapısı vardır, yani söylemler açık şekilde tanımladıkları nesnelere sistematik olarak üreten uygulamalardır*” (Foucault, 1972:74). Örneğin, Ortadoğu, sadece kendisi hakkında pek çok şey

konu ulması ve yazılması sayesinde ortaya çıkmıştır. Onun anlamı hakkında nasıl konuşuldu ve yazıldı na göre şekillenmiştir. Tıpkı başka kavramlar gibi, zamanla anlamı değişimi, farklı zamanlarda, çeşitli kişiler tarafından değişik yorumlarla sunulmuştur.

Söylemler bir şeyleri kapsar ya da dışarıda bırakır. Ortadoğu kavramının oluşumunda her zaman içerilen bir taraf varken, her zaman da bir taraf dışarıda bırakılmıştır. Bu çoklu bakı açılarının ve söylemleri kuranların oluştuğu bir uygulamadır. Taraflı bir tutumu içinde barındırır ve bu yüzden, herhangi bir kavram gibi, yeni söylemlerle bir kavramın içi boşaltılabilir ya da mevcut anlamı pekiştirilebilir. Bu yüzden söylem yoluyla gerçekliğin kurulması her zaman seçiciler tarafından ve iletişimle ilgili seçimler her zaman başka şekilde yapılmış olabilir. Bu yüzden seçimlerin sürekli tekrarlanarak, gerçeklik yeniden kurulur ve bunlar daha önceden belirlenmiş, doğal gerçeklikler gibi algılanmaya başlar. Devam eden baskın söylemlerin tekrarı, kaçınılmaz olarak siyasi bir sonuç oluşturur iktidar etkilerine yol açar. Bu etkiler hem tekrara hem de merkezileştirmeye dayanır.

Merkezileştirme yerine merkezsizliği, tekrar yerine sürekli yeniyi ve değişimi örgütleyen postmodernizmde durumu incelemek gerekir. Sabit bir merkezin yokluğunda, söylemlerin herhangi bir şekilde kapalı olması imkansızdır. Örneğin, Ortadoğu kavramı birbiriyle çelişebilen pek çok farklı şekilde kurulabilir. Tanımları neredeyse sınırsız olduğu için, oluşturulan farklılıklar sürekli değişir ve pek çok diğer kavramın da ortaya çıkmasını ve anlamını da belirleyebilir. Derrida'ya (1992) göre, bu kavramlar uzun ve bazen birbiriyle çelişen bazen de birbirini pekiştiren tarihsel süreçlerdir. Torfing de “*söylemlerin içinde anlamın sürekli kurulduğu farklı gösterenler kümesi*” (1999:85) olarak algılanması gerektiğini söyler. Bu yüzden, söylemlerin tarihsel süreçler içinde nasıl bozulduğunu ya da farklılaştığını gözlemek gerekebilir.

Söylemler, onları oluşturulan kişiler için, tek gerçeği kendilerinin anlatabildiğini kanıtlama yolunda birbirleriyle yarış halindedir. Doğru ile yanlış, iyi ile kötü, normal ile normal dışı söylemler içinde anlaşılır. Her zaman için bu karşıtlıklar kıyaslanır ve gerçekliğe en yakın tanımlama bulunmaya çalışılır. Ancak gerçeğin sürekli değişken doğası gibi onun tanımını vermeye çalışmanın sınırlarını da deşitmesini söylemek yanlış olmaz. Foucault'nun “*söylemsel oluşumlar*” (1972:48) dediği geçici baskın yorumlar siyasi kararları ve eylemleri şekillendirir ve mevrulaştırır. Toplu baskılayıcı kararların uygulanmasına yardımcı olurlar ve bu durumda mutlaka diğer farklı seçenekleri dışarıda tutarlar. Bu, “*söylemlerin özel siyasi yapısını belirleyen*” (Laclau and Mouffe 1985:112) bir özelliktir.

Söylem belirli bir zamanda ne söylenebileceğini ve duyülebileceğinin yanı sıra belirli konularda nasıl konuşabileceğimizi de dayatır. Foucault, “*bireylerin söylediği ya da yazdığı şeyler ortak söylemsel kurullarla dayatılır, fakat bunlar bireysel yazarlar tarafından deşitirilemez*” (1977:21) şeklinde hem söylemlerin hem de söylemin hedefi olan kitlelerin konumunu öne çıkarır. Shapiro “*bir birey bir söyleme katılmak isterse, oluşumu olan söylemsel yapıya ve kavramlara uyum göstermesi gerektiği*” (1981:130) görüşündedir. Burada bahsedilen söylemsel katılım, yeni bir şeyler söylenemeyeceğini anlamına gelmez. Yeni şeyler söylenebilir, ancak tıpkı postmodern romanın özelliği

gibi, katılım metinlerarası bir ili kiyi gerektirir. Mevcut söylemlerle, ister kar ı çıkmak isterse peki tirmek amacıyla, yazarın / konu ucunun bir ba lantı kurması zorunludur.

Bu özellikler hesaba katıldı ında, okuyucu bazen sadece yüzeysel yapının çözümlemesini yapabilir. Hangi konuların söyleme yansıdı nını ve bunlarla ne tür bir gerçeklik algısı yaratıldı nını gözlemleyebilir. Gözlemden kaçan eylemler, dil kullanımı yoluyla özel bir konunun nasıl kurgulandı ı ve bazı özel etkilere nasıl ula ıldı ı ile ilgilidir. Gerçekli in kurulması ne söyledi imiz ve bunu nasıl söyledi imizle ilgilidir. Nasıl sorusu ise söylemin daha derinine inmeyi gerektirir. Söylemlerin derin yapısında, gerçekli i nasıl kurdu umuzu belirleyen ana söylemsel araç metafor gibi görünmektedir.

Metafor, dilin ayrılmaz bir parçası olmasına ra men, i levinin ne oldu u tam olarak bilinmemektedir. Shapiro (1984) metaforu postmodern bir bakı açısıyla tanımlar ve onu söylem gibi kendi etkisini kendisi yaratan kurucu bir güç olarak görür. Metaforların üretimi ve algısı bir toplumun ve kimli in olu umunda önemli bir i lev görür. Saussure'ün gösteren-gösterilen ili kisindeki gibi, metaforun anlattı ı eyle gerçek bir anlamsal ba ı bulunmadı nını söylemek yanlı ı olmaz. Bu yüzden, bir metaforun anlamını açıklamak hiçbir zaman tümüyle mümkün de ildir. Onu di er sözcüklerin yerine kullanılan bir söz oyunu olarak görmemek gerekir. Kendine özgü ba lamı içinde di er kavramlarla kar ıla tırılmalı olarak anlamak önemlidir. mgelerle ilgilenir ve onları bir anlam katmanından ba ka bir anlam katmanına ta ır. Bu açıdan metafor bir gösterim aracı, bir göstergedir.

Lakoff ve Johnson (2003) metaforun insanların olguları tanımlamalarını sa ladı nını ve bu yüzden de davranı larını belirledi ini iddia eder. Metaforlar, tıpkı söylemler gibi, sunulmak istenen gerçekli in belirli yüzlerini öne çıkarırken, di er bazı yüzlerini de maskeleyebilir. Öne çıkarma ise bir deneyimi, dü ünneyi, olguyu ba ka bir deneyim, dü ünçe ya da olgu yoluyla temsil etme eylemidir ve kullanılan araç dildir. Yine söylem gibi, metafor da seçicili e dayanan bir i lemdir. Dilin araç olarak kullanılması onu zihnin i lem ve düzenleme biçiminin bir aynası haline getirir. Metaforun bu özellikleri onu söylemin biçimlendirme ve olu turma aracına dönü türür.

Dilin farkında oldu umuz tek i levi kurulu bir düzen içinde hareket etmesidir. Metafor ise eski düzen içinde yenilik yaratmak dı ında yeni bir düzen kuramaz. Metaforun bir bitkinin tüm geli imine kaynaklık eden bir tohum gibi dü ünülmesi de mümkündür. Bu tohum, türünün tüm kalıtsal özelliklerini saklayan özelliktedir. Aynı ekilde, insan zihninin genellemelere yatkın do ası metaforik kullanımda sözün daha önceki kullanımlarından elde edilen tüm avantajlara sahip olabilece ini söylemek yanlı ı olmayacaktır. Jacques Derrida da benzer bir iddia da bulunur: “*kökende, orijinal olanın da bir taklit oldu unu gösteren bir yedekleme vardır*” (1998:304). Buna göre, metaforların ideolojik dünyamızın ve tüm anlamsal olgularımızın yapılandırıcı gücü / aracı oldu u ortaya çıkar. Metaforlar, hem zaman hem de uzam açısından belirleyici ama aynı zamanda da yereldir. Söylemin kendisini olu turan her sözün / yazının metafor yoluyla sürdürmesi, kalıcı kılması söz konusudur. Laclau ve Mouffe (1985) kalıcılı ın sadece dil (ve metafor) yoluyla de il, kurumsal düzenlemeler, resimler ve mizah yoluyla da sa lanabilece ini söyler. Bu yüzden, söylem e itlik ve farklıla ma mantı na göre gösterenlerden olu an bir gösterge sisteminin birbiriyle ba lantılı durumudur ve

metaforlarla kendilerini ortaya koyarlar. Nietzsche (1979) de, benzer ekilde, nesne, fikirler ve bu fikirleri gösterenler arasında do al bir ba ın olmadı ını savunur. Dil ve dü ünçe arasındaki ili ki asla saf olamaz ve her zaman metaforlar yoluyla kurulur.

Hem söylem hem de metafor metinlerin ayrılmaz parçasıdır. Edebi çözümleme yapan biri de bu metinleri yorumlarken her iki kavramı da hesaba katmalıdır. Van Dijk (1993) çözümleme açısından metinlerin e siz malzeme sunduklarını söyler, ancak yazarların niyetlerini yansıtmadıklarına inanır. Söylemlerin çe itli metinlerin içinde bulunarak onları birbirine ba ladı ını ve söylemsel olu umları yarattı ını dü ünür. Bu sayede, sosyal bilgi dizgeleri olu turur ve toplumu ba layıcı hale gelirler.

Roman ya da genel metin çözümlerinde hem söylemlerin hem de ona e lik eden metaforların çözümlenmesi gereklidir. Söylemsel çözümlemede u tespitlerin yapılması önemlidir: Hangi metaforlar kullanılmı tır? Bu metaforlar nasıl kullanılmı tır? Hangi amaçlarla kullanılmı tır? Hangi söylemlerle birlikte kullanılmı lardır? Söylemle birlikte dü ünülmeleri halinde metaforlar kendi özel etkilerini ortaya çıkarırlar. Böylesi bir çözümleme, sosyal düzenlerin nasıl kuruldu unu, me rula tırıldı ını ve yerle tirildi ini belirlemeye yardımcı olur. Aynı yararlar metinsel çözümler için de geçerlidir. Postmodern romanlar dilin kurucu i levine odaklanarak, günümüz dünyasında kurulmu , ekillendirilmi kavramların sorgusunu yaparlar. Bunun için modernist romanlar, tarih anlatımı ve di er edebi, sanatsal üretimlerin dayandı ı kurmaca ö eler ile dilin taraflı yapısını gün ı ına çıkarma çabasına giri irler.

Postmodern edebiyat, metaforların neler oldu u üzerinde yo unla maz. Daha ziyade, anlamı / algıyı olu turan betimlemelerin / metaforların / söylemlerin insan zihnini nasıl ekillendirdi i üzerine odaklanır. Ana amaç, insan dü ünçesinin, postmodern kültüre uyum gösterecek ekilde *geçmi in zehirli dü üncelerinden* arındırılmasıdır. Romancılar, yerle ik dü üncelere meydan okumanın pe ine dü er. Amaç, yeni bir dü ünçe sistemi üretmek de il, üretilmi sistemin algı kırıclı ını yapmak ve insanları her eyi sorgular hale getirmektir. Gerçek diye algılanan her türden dü ünçe / ideoloji / davranı ve normun yeniden de erlendirilmesini sa lamaktır. Metaforların tekrar kullanımları, içinde sunuldukları ba lamalar, belirli bir algıya yönlendirilmeleri ve modenizmin ilkelerini kurma ve sa lamla tırma i levleri; postmodernlerin üzerine e ilerek yabancıla tırmaya tabi tuttıkları özelliklerdir.

10. ÇOKSESLİ K

Günümüz dünyası çelişkiler ve zıtlıklar üzerine kuruludur. Mekana ya da zamana dayalı tanımlamalar do rultusunda pek çok dü ünçe ve ideolojik dü zlem artık e itlenmi tir. ktidarda olanın belirleyici, yönlendirici, ö retici ve yargılayıcı tek seslili i yerine; her türden dü üncenin, ideolojinin ve ki inin varlı mını hissettiren çok sesli bir ortam olu mu tur. Kapsayıcılık adına, birbirine aykırı olsa da artık farklılıkların bir arada bulundu u bir dünya vardır. Toplumunu birle tiren de erler ve kavramlar merkezi konumlarını yitirir. Her türden kimlik ve de er merkezsiz bir ba lamda bulu ur. Sosyal ve kültürel alanda görülen çe itlilik, edebiyatta da çoksesli yapı ekinde kar ımıza çıkar.

Postmodern anlayış ın kar ı çıktı ı ilk kavram seçkinciliktir. Sanatı, di er ya amsal süreç ve etkinliklerden ayrı, üstün bir konumda gören modernistler, yaratımın üstün ki ilere özgü oldu unu ve herkesin yaratıcı etkinlikler gerçekle tiremeyece ini ya da de erini bilemeyece ini dü ünürlerdi. Sanat seçkinci bir konumdaydı ve bu yüzden de herkese hitap etmesi veya herkes tarafından tüketilmesi gerekmiyordu. Üstün be enileri olan seçkin, entelektüel ki ilerin estetik ve içeri i anlaması ve onu takdir etmesi yeterliydi. Ancak postmodernizm seçkinci anlayış ı yıkmaya yönelir, çünkü "*Postmodernde çok farklı alanların, görü ya da üslupların senteze ula tırılma çabası de il, o çe itliliklere hep birden, yan yana var olma hakkı tanımak söz konusudur*" (Aytaç, 2003: 317). Sanatın her eyi kapsadı ma, her insana hitap etmesi ve her türden anlamaya uygun olması gerekti ine inanır. Modernizmin dı arıda bıraktı ı ve tepeden baktı ı popüler kitle kültürünü de içine alır. O yüzden, anlaşı lması zor, içeri i sürekli denetim altında tutulan ve dili üstün kültüre uygun olarak seçilen üslup terk edilir. Her eyin malzeme olarak kullanılabilce i, yeni ve sınırlandırılmamı bir sanat anlayış ı geli ir.

Postmodern sanatın yıkmaya çalı tı ı di er bir kavram özgünlüktür. Modernistler özgünlü ü kutsamaya e ilimliydiler. Sanatçı bir toplumsal lider gibi, gelece i gören, toplumu daha ileriye ta ıyan bir kahin ya da bilge adam tipi gibi algılanır ve kutsal bir konuma ta ınır. Postmodernizm ise, yeni bir eyin söylenemeyece ini ve her türden sanatsal üretimin mutlaka geçmi in estetik, kültürel, tarihi ya da toplumsal mirasına dayanmak zorunda kalacağını iddia eder. Hiçbir metnin "*tüketici bir yorumu*", "*hatta yorumu olamaz*." Hiçbir metin tamamlanmı bir bütün de ildir. Bu da okur ve yazarı yeni bir konumda dü ünmemizi gerektirir; "*Okur ve yazar dil denizinde sözcüklerin anlamlarının dalgalar gibi birbirini izledi i bir devinim içinde yüzerken, metinler, benlikler, kimlikler, yorumlar da yeni göstergelere dönü ürler. Kısaca söylemek gerekirse, bu epistemolojiye göre, belirleyebilece imiz yazar, okur, metin yoktur; yalnızca o metin aracılı ıyla olu an söylemler vardır*" (Parla, 2003:180). Postmodern dü üncede hiçbir edebi metin özgün, ba ımsız ya da tümüyle yeni olamaz. Her metin pek çok öncül metnin bir sonucudur. Bazen bilinçli bazen de bilinçsiz bir ekinde tüm metinler öncekilerin yansıması olarak olu turulur. Bu yansıma, zihinsel, duygusal ya da duyusal bir etkilenim olabilece i gibi, sosyal, ideolojik, kültürel ya da estetik açıdan da mümkündür. Sanatın yapabilece i tek ey metinlerarası ilişkiler kurmaktır, çünkü sanatsal "*yaratım*" artık yoktur, bunun yerine "*üretim*" vardır. Sanatçının tek amacı üretti i metni kitlelere be endirmektir. Yeni algıya göre, alabildi ince tanıtmaya

yer verilmeli, eserler kitlelere be indirilmeli ve daha fazla okura / sanatsevere ula ılmalıdır. Postmodern tüketim toplumunun alı kanlıkları, sanat eserini de bir tüketim nesnesine dönü türür. Nesnelere ne kadar çok ki iye ula ırsa, satı ı ve etkisi de o kadar büyük olur.

Postmodern edebiyat, anlatıcının konumu ve anlatım tekniklerini de yıkıma u ratma pe indedir. Modernist eserlerde, anlatıcı pek çok konumda ve pek çok özellikle donatılmış ekilde kar ımıza çıkar. Anlatıcı birinci tekil ahıs ekinde olaylara tanıklık eder, kendi gözünden olayları anlatır ve bize gerçek bir olayın bir kesitini sunar gibi davranabilir. Aynı ekilde hakim bakı açısı kullanılabilir ve gerçeklik tanrısal bir gözle bize aktarılabilir. Okur olarak, kurgusal ki ilerini dı görüntüsünden, davranı larından, içlerinde hissettikleri duygularından ya da dü üncelerinden bilgimiz olur. Aynı anda her yerde bulunabiliriz. Pek çok farklı ki inin iç ve dı dünyasını ö reniriz. Onların geçmi teki konumlarını gözlemler ve olaylar konusunda sebep-sonuç ili kisi kurabiliriz. Derrida'ya göre bir "metnin anlamı", aya ını yere sa lam basan "sabit bir anlam de il"dir, "oynaktır, kaypaktır, çeli kilidir ve dolayısıyla belirsizlikler ta ır. Kısacası, hiçbir metnin tek ve kesin anlamı olamaz. Olabilece ini sanmak bir yanılgıdır, sözmerkezcili in tuza ina dü mektir" (Moran, 1991:185). Postmodern edebiyat, yazar tarafından okurun belirli dü ünceler do rultusunda yönlendirilmesine kar ı çıkar. Gerçekli i yansıtma iddiasında bulunmaz ve böylece yazar, anlatıcı, ki iler ve okur e it düzleme çekilir. Yazar, romandaki ki ilerden daha etkin ya da daha özel de ildir. Dolayısıyla metnin yazımı okur ve anlatı ki ilerinin de yer aldı ı ki isel bir anlamlandırma haline gelir. Bireysellik bakı açılarının, de erlendirmelerin çoklu una bir gönderme olarak, metnin çoksesli olmasını sa lar. Okur, olu turulan metinde her eyi her türlü bakı açısıyla görebilme olana ına sahip olur.

Ya am tasarımı, karma ve farklılı a dayandı ndan, edebiyat hem biçimsel hem de içerik açısından çoklu olanı önerir ve i ler. "Ço ulculuk" postmodernizmin ya amda da sanatta da "ana e ilimi"dir. "Daha da ileri giderek ve postmodernizmin hiçbir ilkeye / kurala / kurama / ölçüte / felsefeye / dizgeye damgasını basmak istemeyen yapıyla ters dü meyi de göze alarak diyebiliriz ki, ço ulculuk postmodernizmin tek felsefesidir; akıl ve dü ün, bilim ve ezoteri in, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ü ile toplum dı ı bir marjinalli in yan yana/e zamanlı var oldu u bir ya am biçiminin adıdır. Tüm de erlerin bir hiyerar i olmaksızın bir arada/yan yana varlık göstermesi, postmodern yakla ımın, imdiye de in görülmedik ölçüde geni kapsamlı bir demokrasi dü üncesiyle ko utluk içine girmesine yol açar. Gerçekten de, geleneksel/modernist de er hiyerar isinin her zaman ikinci plana itti i dü üncelerin/yakla ımların/grupların, postmodern ortamda hiçbir a a ılık duygusuna kapılmadan, eskinin seçkin/ önemli diye etiketledikleriyle yan yana aynı kulvarda yer aldı ını görürüz. Elitist e ilimlerle popülist olanın, kitschle saygın denilen edebiyatın birlikte var oldu u, papyonla blucin pantolonun birlikte giyildi i bir dönemin adıdır postmodern" (Ecevit, 2003:59-60). Belirlenmi , yönlendirilmi ve daraltıcı bakı açılarının sınırlarını kıran postmodern edebiyat, farklılıkların anlatıya girmesine kapı açar. Metinler, tek bir bakı açısıyla sunulmaz. Her sese, dü ünçeye ve bakı açısına yer verilir. Toplumdan her insanın kendini ifade etmesine imkan tanınır. Postmodern kültür, bütün insanları e it derecede önemli saydı ını iddia eder. Her birey en az

di erleri kadar önemli ve de erlidir. Roman da bu iddiayı yansıtarak, seçkin ya da sıradan olanın e it derecede temsiliyetine dönü ür. Ekonomik, sosyal, siyasal, cinsel ya da kültürel altyapısı ne olursa olsun, her türden ve her kimlikten insan romanın içine sokulur. Bütün kesimlerin temsil ettikleri dünya görü leri, bakı açıları, sorunlar ve ya am tasarımları farklı seslere dönü ür. Postmodern metin her türlü ö enin, her türlü insanın, her türlü dilin malzeme olarak kullanılabilce i bir yerdir. Ayıklama, tek bir dü ünçeye indirgeme, tek bir dil, bakı açısı, tür, yöntem, konu ya da izlek kullanımı yoktur. Postmodern söylemin önemli ö eleri olan çokluluk, ço ulluk, karma ve farklılı ın yansıması olarak, romanda da homojen, tek yönlü, aynı yoruma dayalı, bütünlükçü bir bakı açısı yer almaz.

Postmodern söyleme göre, ya amsal olguların anlam kazanması insanın tümel algısına dayanır. Bazen, "*çıkartımlar konu ucunun bütüin sorumlulu u alabilece i yorumlamalar olmaktan çıkıp, dinleyicinin harekete geçirece i bilgi birimleri aracılı ıyla eri ilecek kimi özel ve öznel yorumlamalara kadar uzanabilmektedir*" (Do an, 2009:100). Birey, her türlü etkiyi ki isel özellikleri do rultusunda birle tirir ve anlamlandırır. mgeler arasında kesin bir sınıflandırma ve açık bir ayırım yoktur. Bu yüzden, insan pek çok ö eden seçmeler yaparak, onları kendi zihninde i leme tabi tutar ve anlama ula ır. Aynı ekilde, sanatın kendi içinde türlere ayrılması, yapay bir sınıflandırmanın ve bilinçli bir yönlendirmenin göstergesi olarak kabul edilir. Yönlendirme ve sınıflandırma ise modernizm ve onun akıl, bilgi ve mantık gibi ö retileri ile ba da tırılır. Postmodern söylem ayrı tırma ve sınıflandırmanın ideolojik açıdan seçici oldu unu, bazı insanları dı ladı ını ve en önemlisi sahte bir gerçeklik kurdu unu göstermeye çalı ır. Postmodern romanın havası veya yapısı da "*kendine özgüdür ve bu yapıda, 'karizma' yerine 'do allık', 'yerellik' ve 'çe itlilik' ön plâna çıkmı tır*" (Tekin, 2001: 96). Anlatıların içinde, öncül sanat akımlarının sınıflandırdı ı türler ayrı olarak ele alınmaz ve her türlü sanatsal kurgu metne dahil edilir. Bir tür melezleme ekinde gerçekle en karma anlatı, her türlü malzemenin, tekni in, ki inin ve bakı açısının metinde temsil edilmesinin yolunu açar.

hsan Oktay Anar ve John Fowles'un ilk ortak özelli i "*çokseslilik*" ö esini i lemeleridir. **Efrasiyab'ın Hikayeleri** romanında çoksesli yapının ilk unsuru metinlerarasılıktır. Metnin "*kurgusu*"ndan ba lamak üzere, "*modernist yazarın metindeki iktidarı kırılmı ; okur merkezli bir metin anlayı ı geli tirilmi ; ki isel söylem yerini metinler arasılı a bırakmı tır*" (Apaydın, 2009:30). Romanda metinlerarası ili kiler "*isimler*", di er "*edebi eserler*" ve "*izlekler*" düzeyinde kurulur. Yeni metinler farklı ba lamalar içinde i lenir ve böylece anlam yaratma düzeyinde tipik bir postmodern etki yaratılır. Ba lam de i tirmenin yanı sıra, bazı karakterler dönü türülerek yeni ki ilik özellikleri içinde sunulur. Bu açıdan de erlendirildi inde **Efrasiyab'ın Hikayeleri** romanını tümüyle postmodern özelliklere sahip bir roman olarak kabul etmek gerekir.



ekil 1. **Efrasiyab'ın Hikayeleri Konular İzlekler**

Romanda kurulan ilk metinlerarası ili ki "*Doktor Faust*" ile romandaki "*Ölüm*" arasındadır. Faust erdemli, bilgiye aç fakat ya lanıp ölüme giderek daha da yakla maktadır. Koyu dinsel inancına ra men, bilgiye kar ı duydu u açlık anlatıda bir sınanmaya dönü ür. Mephistophilis (eytan) bu kadar inançlı ve erdemli olan bir ki iyi ba tan çıkararak, Tanrı'ya kar ı bir zafer kazanmanın pe indedir. Faust'un trajik zayıflı ı bilgiye kar ı duydu u açlıktır. Bunu bilen Mephisto, Faust'a insan kılı nda görünerek onu ölümden kurtarabilece ini, kendisine çok uzun bir ya am sunaca mı ve her türlü iste ini gerçekle tirme yetisini kazandırabilece ini söyler. Ancak Mephisto'nun bunun kar ılı nda bir iste i vardır: Faust ruhunu Mephisto'ya satacaktır. Zaten içini ölüm korkusu kaplamı olan Faust teklifi kabul eder. İlk olarak, sanata ve edebiyata dü künlü ü do rultusunda Eski Yunan'lı Helen'den arkılar dinler. Dünyanın de i ik yerlerini görür. Farklı dü lerini birer birer gerçekle tirir. Bilgiye olan açlı ını doyurur. Ancak, Mephisto'nun kendisine tanıdı ı uzun süre, er ya da geç eriyip kaçınılmaz son yakla maktadır. Her geçen gün Faust'un içinde korku büyümeye ba lar ve verdi i karardan pi manlık duyar. Hayatın geçicili i kar ısında ebedi kurtulu u ve Cennet'in sonsuzlu unu feda etmi tir ve artık geriye dönü yoktur. Cehennem'e götürülmeyi umutsuzluk içinde beklerken kendisini affetmesi için Tanrı'ya yakarır ve diller dökerek pi manlı ını haykırır. Ancak, kurtulu u yoktur ve sonu bellidir. nsanın zaaf noktaları ve ölüm kar ısındaki korkusunun sonucu, Mephisto Tanrı'ya kar ı onun yarattı ı en önemli yaratık olan insan yoluyla bir zafer kazanmı tır.

Efrasiyab'ın Hikayeleri'nde, insan kılı nda betimlenen Ölüm alegorik bir figür olarak Mephisto'yu ça rır tırır. O da tıpkı Mephisto'nun yaptı ı anla ma gibi, insanların ölüm zamanı gelip

çattı ında onlarla ya amin uzatılması için anla ma yapma yoluna gider. Bu anla malar üç a amada gerçekleşir. İlk olarak, canını alması gereken "Addürrahman" adlı ki inin kumar oynama teklifini kabul eder. Anla maya göre, e er Abdürrahman ve onun seçti i orta ı oyunu kazanırlarsa, Abdürrahman'ın canını ba ı layacak, aksi durumda ise e inin de canını alacaktır. İkinci a ama, yine canını almak için geldi i "Cezzar Dede"ye bu kez kendisinin teklifte bulunmasıdır. Bu teklif romanın temel kurgusu olan hikaye anlatma üzerinedir: "*Seninle, verdi i zevk dı ında hiçbir amacı, kuralı ve artı olmayan bir oyun, yani gerçek bir oyun oynayacağız. Torunlarına destanlar, masallar, ve hikayeler anlattı ını bildi im için, senin buna hazır oldu una inanıyorum. Bir konu seçip, birbirimize hikayeler anlataca ız. Kazanma amacıyla de il, sadece anlatmanın zevki u runa. Her hikayen için senin bir saat ya amana izin verece im. Ne dersin?*" (EH:17). Hem Cezzar Dede hem de Ölüm sırayla birer hikaye anlatacaklardır ve her hikaye için Cezzar Dede bir saat daha uzun süre ya ayabilecektir. Üçüncü a amadaki metinlerarası ili ki ise, yine Ölüm ile "Uzun hsan" adlı karakter arasındadır. Bu anla ma trajik komik bir durumda, bir tür zorunluluktan ortaya çıkar. Uzun hsan'ın canını almak için Cezzar Dede'nin omuzlarına çıkıp hsan'ın yattı ı odaya pencereden girmeye çalıştı an Ölüm, hsan'ın koruma köpe inin saldırması sonucu zor durumda kalır ve hsan'ın onu köpekten kurtarması kar ılı ında canını ba ı layacağını söyler.

Mephisto ve Ölüm karakterleri arasında kurulan ili ki, ba lamın ve ki ilik özelliklerinin de i tirilmesiyle i lenir. Son derece ciddi bir betimlemeyle, Tanrı'yla pazarlık yapabilen, insanı iyi tanıyan, kötülü ü temsil eden Mephisto'nun tersine; sıradan özellikleriyle insan gibi betimlenen ve zaman ve mekana ba ımlı olan Ölüm karakteri arasında durum benzerli i dı ında bir benzerlik kalmaz; "*Uzun hsan'ı ebediyete intikal ettirme te ebbüsü böylece fiyaskoyla sonuçlanan Ölüm, dı arıda üstünü ba ını temizledi. O kadar ko u turmasına ra men bir sonuç alamadı ı için hayli sıkındı. Cezzar Dede yolun kar ısında onu bekliyordu. Ölüm'ün kılık kıyafetinin toz toprak içinde oldu unu görünce, "bugünlerde, can borcu olanlardan alacaklarını tahsil etmekte zorlanıyorsunuz herhalde" dedi*" (EH:236). Ölüm, karikatürize edilen bir ki ilik konumuna indirgenir. Terlik giymektedir, küçük bir çocuk tarafından kısıkrak yakalanabilmekte, tu edilebilmekte, hatta köpek tarafından ısırılma korkusu içinde canını almakla görevli oldu u bir insanın yardımına ihtiyaç duymaktadır. **Doktor Faust**'ta Mephisto insana kar ı galip gelirken, aynı zamanda Tanrı'ya kar ı da bir zafer kazanan güçlü bir ki iliktir. Oysa romanda, Ölüm sadece Abdürrahman ile yaptı ı anla mada galip gelirken, Cezzar Dede ve hsan'ın kar ısında kaybeden taraftır. Gülmesi ya da a laması imkansız olan Ölüm, bir kız çocu unun dudaklarını sarkıtarak kendisini suçlaması kar ısında gülümser ve ölüm kavramı olarak ortadan kalkar. Mephisto'nun Faust ile yaptı ı anla ma, evrensel boyutta insan kavramını, ölümü, ölüm kar ısında bocalayan korku dolu insanı irdelerken, Ölüm'ün yaptı ı anla malar, kumar oynama, hikaye anlatma ve köpekten korkma gibi eylem ve durumlarla ilintilidir. ronik olarak, Faust anla ılması mümkün kaygılar ve beklentiler kar ılı ında anla mayı kabul ederken (sınırsız güç, bilgi açlı ı ve uzun bir ya am), Ölüm'le anla ma yapan insanların tek derdi daha uzun bir ya am elde etmektir. Birinci anla mada erdem, bilgi, dinsel inanç gibi soylu insancıl kaygılar

varken, köpekten korkma gibi bir nedenden dolayı Uzun Hsan'ın canını ba ı lamak, postmodern romanda sıkça rastlanan anlamsızla tırma, parodisini yaparak gülünçle tirme yönteminin yansımalarıdır.

Suskunlar romanında Pereveli skender ile Ta ut arasındaki ili ki de **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde i lenen Dr Faust ile Mephisto arasındaki anla maya benzerdir. Ölümsüzlük nefesinin pe ine dü en Ta ut; sonsuz lanetten ve böylece onu bekleyen kaçınılmaz cehennem azabından kurtulabilecektir. Zaten Ta ut'un kar ısına çıkartılan Muhte em Neyzen Batın Hazretleri, simgesel boyutu ile tanrıyla özde le ir ve ana kurgu tanrı- eytan çatı ması üzerine kurulur. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda; kara paranın sa layaca ı sınırsız hızın pe ine dü en Ebrehe'de Mephisto ile özde le en simge karakterdir. Sınırsız hız sayesinde zamanı durdurabilecek; hatta tersine çevirebilecektir. Böylece, zamanda geriye yolculuk yaparak i ledi i günahları düzeltip lanetten kurtulabilecektir. **Kitab-ül Hiyel**'de Yafes Çelebi'nin pi manlık duyarak hiyelicili i bırakması Dr Faust'un Mephisto ile yaptı ı anla manın sonlarında ya adı ı pi manlıkla paraleldir. Kara Calud ise, de i meyen kötülü ü ile Mephisto ile benzer özelliklerde betimlenir. **Amat** romanında; Süleyman Pa a'nın ba tan beri hissetti i ölüm korkusu yine Dr Faust'un ölüme giderayak hissetti i korkunun aynıdır. Diavol Pa a ise tüm i ledi i günahların farkındadır ve bunları unutmak için tuhaf ye il bir sıvı i er. Fowles da, siyah-beyaz okumalara imkan tanımasa da; varolu çu tarzda insanın dünyaya bo bir levha olarak fırlatıldı na yönelik izleksel bir yakla ım sergiler. **Büyücü**'de, Nazi subayları ile "eletheuria" (özgürlük) isteyen Yunan gerillaları arasındaki çatı ma; güç ve iktidar söylemi açısından Tanrı ile eytan konumuna indirgenen bir ili kidir. Aynı ekilde; tanrıcılık oyununda Nicholas'ı düzeltmeye çalı an Conchis simgesel bir tanrı rolünde iken; dönü üme u rayan Nicholas ise ruhunu Mephisto'ya satmamı (bunun yerine modernist de erlere satmı) Dr Faust'a benzer. **Abanoz Kule**'de David Williams da aynı konumdadır. Ressam kimli i ile modern dünyanın soyutlamaya dayanan ve giderek insansızla an sanat algısının bir kölesi gibidir. Bu açıdan; yine modernist sanatı Mephisto olarak dü ünürsek; Williams da Dr Faust'a benzetilebilir. Breasley ise, insanın sanatta hak etti i merkezi konumu resimlerinde i ler ve Williams'ı bu sanat anlayı na davet eder; bu açıdan da tanrısal konuma yükselir. **Koleksiyoncu**'da Clegg; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Ebrehe, **Amat**'ta Diavol, **Kitab-ül Hiyel**'de Kara Calud ve **Suskunlar**'da Ta ut gibi eytani bir karakterdir; ancak Clegg modernist ilerlemecili in insanı ta ıyabilece i en uç nesnele me / yabancıla ma ve ruhsuzla ma boyutundadır.

"*Binbir Gece Masalları*", **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde metinlerarası ili ki kurulan ikinci anlatıdır. " *ah ehriyar*", eski karısının kendisini aldatmasından dolayı, tüm kadınlardan nefret etmeye ve onların sadakatsiz, kötü olduklarına inanmaya ba lar. ah, her gece bir kadınla birlikte olur ve sabah kalktı nda onu idam ettirir. Vezirinin akıllı kızı ehrazad, ah'la birlikte olmaya karar verir. ehrazad ahla birlikte olmadan önce kendisine bir masal anlatır, ancak masalı öyle heyecanlı bir yerde bitirir ki, uyuşakalan ah masalın devamını dinlemek için kızı öldüremez. Masalda merak ö esinin gücünü kullanarak ahı uyutan ehrazad, uzun bir süre canını kurtarmayı ba arır. Masallar

tükendi inde ise, ah ehriyar'ın kadınların sadakatsizli i hakkındaki dü ünceleri de i mi tir ve bundan sonra mutluya ya amlarına devam ederler.

"*Binbir Gece Masalları*"nda ehrazad ile ah arasındaki ili kinin benzeri "*Ölüm*" ile "*Cezzar Dede*" arasında görülür. Ölüm'ün kendisi tarafından Cezzar Dede'ye hikaye anlatma teklifi yapılsa da, anlatılan her bir hikayenin kar ılı nda Cezzar Dede'nin bir saat daha uzun ya ayacak olması iki metin arasındaki ilk ortak noktadır. ah ehriyar ile Ölüm arasında da bir benzerlik bulunur; her ikisi de di erlerinin canlarını alacak konumdadır. Ayrıca, romanın kurgusal çatısını sa layan *hikaye anlatma eylemi* her iki edebi eserin ortak bir özelli idir. zleksel açıdan dü ünüldü ünde, insanın hayata tutunabilmesi, hikaye anlatabilme yetene ine ba lıdır. Hikaye anlatmanın gücüne yönelik kurulan ili ki ile edebiyatın ve sanatın ya amı sa layan, ölüme meydan okuyan ve insanı ölümsüzlü e kavu turan bir özelli i vurgulanmı olur.

Sanatın gücüne yönelik gönderme; **Daniel Martin**'de roman yazmanın insanı, hayatı ve ki ili i kurucu gücü; **Büyücü** romanında, oyun ö esinin hayatı ve ki ili i olu turucu i levi; **Abanoz Kule**'de resim sanatının ki ili i aydınlatma ve kurma boyutu Fowles tarafından da i lenir. Anar ise **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde ana kurguda hikaye anlatımı; *Güne li Günler* hikayesinde resim yapmanın hayatı olu turması; *Hırsızın A kı*'nda müzi in a kınca özelli i; **Suskunlar**'da müzik ve sesin dünyayı ve hayatı olu turması; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda rüya görme ve hayal etmenin varlı ı yaratma potansiyeli; **Yedinci Gün**'de yine hayal etme ve roman yazımının toplumu ve insanı ekillendirici gücü ile **Kitab-ül Hiyel**'de hayalcili in hiyelcili e (hayal etmenin yaratıcılı a) dönü mesi biçiminde i ler.

Romanda di er bir metinlerarası ili ki, Ölüm'ün anlattı ı "*Güne li Günler*" adlı hikaye ile **Kont Dracula** arasındadır. **Kont Dracula**'da betimlenen mekan bir ato iken, romandaki öyküde bir okul mekan olarak seçilir. Her ikisi de labirent mekan olarak seçilen bu yerlerde, Dracula ile okul müdürü özde le tirilir. Romanda ö renciler, yeni gelen müdürlerine Kont lakabını takarlar. Bunun ilk nedeni müdürün fiziksel özellikleridir; "... *bu de i klerin sebebi, yeni gelen müdürün porfiria hastalı ndan mustarip olması, de il günü t inin, lambaların bile adamın cildinde esrarengiz bir ekilde derin yaralar açmasıydı. Zaten müdürü ilk gören talebelerin dudakları uçuklamı tı: Güne e hiç çıkmaması sonucu adamın beti benzi küll gibiydi ve herhalde hastalı t nedeniyle di etleri çekilmi ti. Aksi gibi bir de siyah elbiseler giymi , hatta ellerini t ıktan korumak için olsa gerek, siyah eldiven bile takmı tı*" (EH:22). Ancak, metinlerarası ili ki sadece bu iki karakter arasındaki fiziksel özelliklerle sınırlı de ildir. Tıpkı insan kanı içerek beslenen Dracula gibi yeni müdür de ö rencilerden bir tanesinin kanını içmeye ba lar ve hatta gece yarları o lanın uyudu u ko u a giderek bu i i sürekli hale getirir ve o lanın ölmesine neden olur; "*Böylece, alyanaklı çocu un boynuna e ilmi , ahdamarına saptadı t ucu i neli bir hortumdan zavallının kanını i tahla emen canavarı yine gördü*" (EH:33). Kan içme, t t a kar t hassasiyet ve fiziksel benzerliklerin dı nda, Kont Dracula ve "*Güne li Günler*" adlı hikaye arasındaki metinlerarası ili kide ba lam de i tirilir. Olaylar tümüyle farklı bir olay örgüsünde gerçekleşir. Okul mekanının seçilmesi, e itim, ö retim konularında ö rencilerin baki

açısını de erlendirme imkanını ortaya çıkarır; "Az önce bir sanat peygamberinin veciz sözlerinin çınladı ı sınıfta böylece, çarpılan tokatlar ve acılı feryatlar duyulurdu. Güzelli in, inceli in ve zerafetin gazabı gerçekten de büyüleyici ve gösteri li olur, tokatlar fiyakalı aplatılır, tekmeler afili oturtulurdu" (EH:25-26). E itim yöntemleri ve baskıcı ö retmen tiplemesinin ele tirisini sunan hikayede, okurun ö rencinin gözüyle Kont Dracula kadar acımasız insanların davranı larını görebilmesi sa lanır.

Ki iler düzeyinde kurulan bir metinlerarası ili ki de ünlü ressam Van Gogh ile okul müdürünün kanını içerek öldürdü ü, resim, özellikle do a resimleri, yapma konusunda çok yetenekli olan "Bora Mete" adlı ö renci arasındadır; "Neredeyse (resimlerin) tümü, kula nı kesip bir a ifteye hediye eden u ünlü ressamunkiler gibi güne li kır manzaralarıydı" (EH:27). Her iki ki inin ortak özellikleri do ayı tasvir ederken, renk kullanımlarının canlı olması ve bu sayede do anın ruhunu yansıtarak insan psikolojisi üzerinde derin bir etki yaratabilmeleridir. Okulun resim ö retmeni bir ö renciden yedi i tokat sonucu i itme kaybına u ramı ve ö renciler tarafından kendisine "Sa ır" lakabı takılmı ken, Van Gogh kendi kulaklarını kesmesi sonucu sanat dünyasında "Kulaksız" olarak bilinmektedir. Van Gogh çok yetenekli iken resim ö retmeni yeteneksizdir. Belki de bu yüzden, romanda duyma yetene ini kaybetti ini belirlemek için resim ö retmeni "Sa ır" olarak adlandırılmı ve yeteneksizli ine vurgu yapılmı tır. Oysa, Van Gogh kula ı kesilmesine ra men sa ır de il "Kulaksız"dır, yani bir yetenekle donanımlıdır. Hikayede, sa ır ya da kulaksız olmanın sanatsal yaratımla ba lantısı parodile tirilir. Fiziksel özellikler sanatsal yaratım için önemli ya da gerekli de ildir. nsanın içsel dünyası ve hayalgücü sanatın temelinde yatar. Bu yüzden Van Gogh, hikayedeki ö retmenle de il, Bora Mete ile özde le ir.

"Ikarus'un Yükseli i" adlı metin ile Kont lakaplı okul müdürünün arasında bir ba ka metinlerarası ili ki kurulur. Ikarus, güne i yakalamak için balmumundan yapılan kanatlarıyla gö e yükselir ve güne e yakla tı nda kanatları eridi i için gökyüzünden dü er. Okul müdürü ise güne i do rudan göremeyecek durumdadır ve bu yüzden Bora Mete'ye güne i resmetme görevini verir. Ancak Bora resmi bitirdi inde, güne henüz do mamı olarak tasvir edilir: "Ama resimde de görüldü ü gibi, güne do mamı tı" (EH:35). Her iki durumda da, hem Ikarus hem de okul müdürü amaçlarına ula amaz. Ancak postmodern ö e olarak ba lam de i tirme tekni i burada da i lev görür. Ikarus, yüce bir a k içinde, insanlık için güne i yakalamak u runa kendini feda ederken, Kont tümüyle bencil, kendi ö rencisinin kanını içip onu öldürebilecek kadar zalim bir ki i olarak tasvir edilir.

Cezzar Dede'nin anlattı ı ilk hikaye "**Bidaz'ın Laneti**" "Kral Midas" ile metinlerarası bir ili ki kurulmasını sa lar. Her iki öyküde de karakterler ("Midas" ve "Bidaz") lanetlidir. Lanetleri ise dokundukları her eyi altına çevirmeleridir. Bu yüzden sıradan insanlar gibi hayatın keyfini süremezler. Romandaki hikayede "Bidaz" bir karakter olarak sunulmaz; "Hacca gitmak için haritanın yarım parçasını ona satan tövbekar defineciden, Kral Bidaz'ın mezarının lanetli oldu unu ö renmi ti" (EH:46). Bidaz, sadece i levsel bir konumdadır ve hazine arayan ki ilerın kendisini bulması beklenir. "Gallo lu" adlı karakterin, bir define avcısı ile yaptı ı anla mada, haritaya göre Bidaz'ın altına

dönü mü bedenini bulmak gerekir. Ancak parasını Gallo lu'nun geçimsiz kaynanası verdi i bu i kar ılı nda kadın büyük bir pay talep eder. Hazine avcısı ile Gallo lu'yu takip eden güvensiz kaynana, insan eli de di inde canlanan ve yanlı lıkla kendisine dokunan Bidaz yüzünden altına dönü ür; "*Altın heykele dönü tükten sonra sonra kaynanası, Gallo lu nezdinde artık kıymete binmi , adeta kuyumcularda bozdurulmayı bekliyordu. Öyle ki damadı, sadece keserinin sapıyla bir traktör, yetmi yedi dönümde arazi satın alacaktı*" (EH:53). Hazineyi alan Gallo lu hem kötü kaynanasından kurtulur hem de çok zengin olur. Ba lamı de i tirilerek anlatılan bu metinde, do rudan bir alıntı yapmak, olayı ba lantılandırmak ya da yeni anlamlar üretmek yerine, Midas'ın altın ile ilgili özelli i kullanılarak, yeni bir hikayenin malzemesi olu turulmu tur. Yeni bir anlam üretmek yerine, hikaye keyif verici gülmece unsuru olarak kullanılır.

"*Bir Hac Ziyareti*" adlı öyküde, "*Budizm*" ve "*Buda*" ile metinlerarası bir ili ki kurulur. Tıpkı Kral Midas öyküsünde oldu u gibi, bu öyküde de ki iler ya da olaylarla do rudan bir ili ki kurulmaz. Budizm inancı, hac ziyareti ile inançsal açıdan farklı bir bakı açısı geli tirmek adına malzeme olarak kullanılır. nsanın kendini bulmasının büyük dinlerin ö retilerine göre olması zorunlu de ildir. nsan, farklı yöntemlerle de kendi içsel yolculu unu gerçekle tirebilir. Gülmece unsurlarını da içeren hikaye, mistik ve do aüstü olaylarla zenginle tirilir. Rakip köyün imamı hacca gitmeye niyetlendi inde, Divana köylüleri de kendi imamlarını hacca göndermeye karar verir. Köyün a sı masrafı kar ıladı ndan, kendi babası ve o lunu da imamın yanına katar. Sıra dı ı olayların gerçekle ti i hikayede, a anın o lu deli olarak tasvir edilir. Yolculuk sırasında otobüsün arkasına zincirlenmesine ra men ko arak yol alabilen çocu a, etrafta toplanan vah i kurtlar zarar vermek bir yana onu kendilerinden biri olarak sahiplenir. Mekke'ye gitmek yerine, imam daha önce bir kitaptan resmini kesti i Buda'nın (Vuda'nın) bulundu u mekana, Do u'ya yönelir. Buda heykelinin bulundu u bir tapına a giden imam, yanında durumun farkında olan aksi ihtiyar oldu u halde, Budistler (vudizler) tarafından çok iyi kar ılanır. O lanın dili çözülür ve Nirvana'ya ermi bir ekilde, kendisine ifa veren Budistler tarafından sahiplenilir. Geri dönü yolculu una çocuk olmadan ba layan imam ile ihtiyarın yolları, hayatı tümüyle de i mi olan imamın, çocu un ses kaydını tuttu u bir pla ı da larda kurtlara dinletmek için yolunu de i tirmesi ile ayrılır. mam da ba nda kurtlara çocu un ilahisini dinletmeyi, donarak ölme pahasına da olsa ba arır. Köye dönen ihtiyar ise, sırf gitti i yerin Mekke olmadı ı anla ılmasını diye hacca gidip geri dönmü gibi davranır.

Hikayede, izleksel açıdan insanın kendini bulması, do aya duyulması gereken saygı, insanın asıl özünü ke fetmesi, Tanrı'yı kendisinde ve do ada araması gibi motiflerle Budizm ö retileri arasında metinlerarası bir ili ki kurulur. Benzer ili kileri Fowles da do a ö esini kullanarak irdeler. **Büyücü**, insanın kendini ke fetmesi için uygun ko ullar sunan, ayrık sanmı Yunan adası Bourani'de kurgulanır ve Nicholas özünü orada ke feder; **Abanoz Kule** Coetminais adlı bir kır villasında geçer ve David sanat yoluyla kendilik de erlerinin farkına varır; **Fransız Te menin Kadını**, Lyme Regis adında orman ve kırların denizle bütünle ti i bir do a parçasında kurgulanır ve Sarah kendi gelece ini orada tasavvur ederken, aynı do a parçası Charles'ın da sosyal normların ku atıcı etkisinden sıyrılıp

kendi öz benli inin derinliklerine girmesi için uygun bir mekan olu turur; *Bulut* hikayesinde, Catherine do ayla bütünle ir; onun bir parçası haline dönü ür ve böylece asıl varolu nedenini do ada bulur; **Daniel Martin**'de Daniel, ancak do ayla iç içe ya adı ı çocukluk yıllarına dönerek uygarlı ın ve modernizmin yıkıcı etkilerini a ar ve kendi özüne dönebilir. Fowles'un ki ili i kurucu mekan olarak seçti i kırlar, denizler, orman gibi do anın tersine; Anar, kil ilerini genellikle toplumun içinde, kent hayatında di erleri ile ili ki durumunda tasvir eder. **Suskunlar**, Konstantiniye'de (eski stanbul) sokaklarda ve mevlevihanede kurgulanır; **Amat**'ın ana kurgusu denizde geçmesine ra men; hikayeciler, nakilciler genellikle meyhanelerde oturup olayları aktarır; **Puslu Kıtalar Atlası** da yine kenti mekan olarak seçer; **Kitab-ül Hiyel**, ana ki ilerinin atölyeleri ya da saraya gittikleri zaman halıkn sokaklardaki konumunu tasvir ederken; **Yedinci Gün**, günümüze yakın bir zaman içinde modernle meye çalı an Osmanlı toplumunun kent ya amını betimler. ster Fowles'un do a isterse Anar'ın kent mekanı içinde olsun; her iki yazarın karakterleri, toplum içi ve toplum dı ı ko ullarda modernizmin ve iktidar sahiplerinin tek taraflı yorumuyla ekillenen normların, de erlerin ve inançların etkisini kırmaya çalı ır.

Efrasiyab'ın Hikayeleri'nde metinlerarası ili ki dini kitaplarla, Kuran'ı Kerim ve ncil, ve onların içinde geçen peygamberler yoluyla da kurulu. Örne in *Hazreti Süleyman, Hazreti Yusuf, Firavun Kavmi, yasak meyva* (Adem ve Havva) (EH:105) gibi dini motifler romanda kullanılır. Do rudan do ruya ba lamların alınarak, de i tirilmeden, anlatılan hikayenin içine yerle tirilmesi ve öncül metinlerden malzeme olarak yararlanılması yolu benimsenir. *Dünya Tarihi* adlı hikayede, *Bir Hac Yolculu u* hikayesindeki benzer *arayı* , *kimlik bunalımı* ve *kendini bulma* motifleri i lenir. *Abdülzeyyat* adlı zengin bir tüccarın rüyasında *Salih* adında bir dervi le tartı ması sonucu i leri kesat gitmeye ba lar; "*Gelgelelim, rüya pek hayırlı çıkmadı ından mıdır, ertesi günü tüccarın dükkanından bet bereket kesilmi gibiydi*" (EH:90). Uyanık bir din adamı tarafından i yerini kendisine satıp, servetini fakirlere da ıtmaya ikna edilen Abdülzeyyat, servetinin son üç altınını kendisine saklayıp rüyada kendisini bulmasını isteyen dervi i aramaya koyulu. Bin bir eziyet ve zorlukla geçen yolculu unda, haramilerle kar ıla ır, e kiyaları geçmek zorunda kalır, ama en büyük mücadelesi kendi nefsine kar ı yaptı ı mücadele olacaktır. Anlatı içinde anlatı tekni i kullanılarak sunulan hikayenin sonunda gerçek kimli ini ke feder. Erzurum'un *Acıpayam* da ında ya ayan Salih'i bulmak dı ında bir kurtulu u ve umudu yoktur. Ölümü göze alarak, da a do ru yol alır ve sonunda Salih'in ya adı ı yeri bulur. Ancak, bir türlü onunla kar ıla amaz ve da a vardı ından ancak bir yıl sonra, kuyudan su çekerken ilk kez kendi yüzünün sudaki aksinden Salih'in aslında kendisi oldu unu ke feder; "*Dipteki suda kendi aksini görür görmez her eyi anladı ve içinden unu geçirdi: - Me er Salih ben imi im!*" (EH:130). Postmodern bir teknik olarak, burada önce Abdülzeyyat kimli inde rüyasında Salih'in kavga etti i ki i olarak durumu ya ayan Salih aynı olayın içinde bu kez Salih kimli inde Abdülzeyyat adlı bir tüccarla rüyada tartı rken ve ona nasihat ederken tasvir edilir. Olayın her iki bakı açısıyla sunulması, postmodern bir ö e olarak, belki de ilk kez kullanılan bir teknik olarak kar ımıza çıkar. Farklı bakı açılarını aynı zihinden sunmak, bir ki inin bir ki iye dönü mesi ve farklı kimliklerde

kendisi ile tartması, kendisine bakması gibi özelliklerin sunulduğu postmodern yaklaşım sayesinde, nesnel gerçeklik kavramı yerle bir edilebilir ve göreceliğin tüm boyutları ile ortaya serilmesi sağlanabilir.

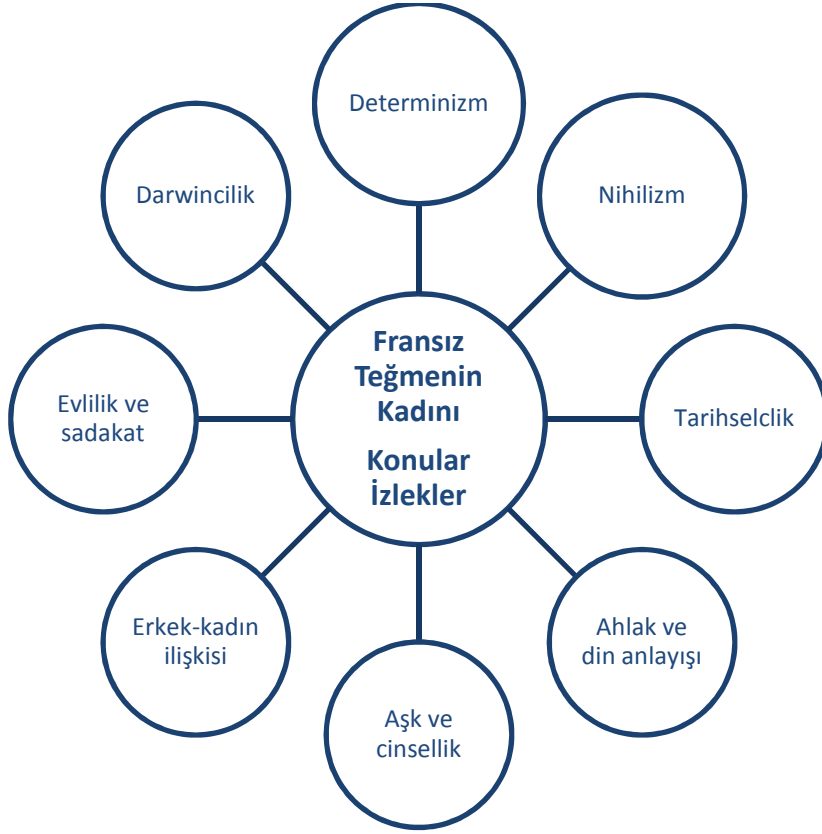
Öne çıkan son metinlerarası ilki *Süperman* karakteri ile *Gökten Gelen Çocuk* hikayesindeki *Gülerk* adlı çocuk arasındadır. Hikayede, yaşıları elliye geçmesine rağmen çocukları olmayan bir çiftten bahsedilir. Bu çiftin bir gün bir leyleğin getirdiği 5 yaşlarında bir çocukları olur. Baba çocuğu çok hızlı, güçlü ve hatta uçabilen birisine dönüştürmeye çalışırken, bir kız çocuğuna sahip olmak isteyen anne ise çocuğun temiz, iyi giyimli, nazik birisi olmasını istemektedir. Her ikisini de kırmak istemeyen çocuk, her iki kimliğe uygun davranmak zorunda kalır. Bir yandan babasının kendisine verdiği üstünde kocaman bir *S* harfi olan mavi tiörtü ve kırmızı pelerini giyip kahramanlık yaparak insanlara yardım ederken, diğer taraftan da bir gazeteci olarak babası ile te annesinin tavsiye ettiği üzere iyi giyinen, bakımlı, beladan uzak duran, temiz bir adam konumundadır. Bu özellikleri ile tümüyle Süperman karakteriyle aynıdır. Romanda (ve filmde) gazetecilik yapan karakterin adı *Clark Kent*'tir. Benzer şekilde, hikayede *Gülerk Kent* adını taşıyor ve gazetecilik yapar. Filmde büyük *S* harfi Süperman'ı anlatırken, hikayedeki büyük *S* harfi babasının babası olan "*Sabri*" isminden gelmekte ve babasının ona hayranlığını anlatmak için tiörtüye kattığı bir harftir. Başlamasıyla birlikte tirilerek sunulan hikayede, Süperman'ın insanlık için kendini her türlü tehlikeye atarak sunulan kimliği karikatürize edilir ve Gülerk sadece anne ve babasının çekişmelerinden dolayı iki farklı kimlikle tasvir edilir. Üstelik Süperman gerçekten uçabilen birisi iken, Gülerk'i bir leylek getirir ve onun ağırlığı yüzünden onu getirir getirmez çatlayarak ölür. Babası tarafından yüksek bir yerden uçmaya teşvik edildiğinde, gerçekten uçamaz, havada iken başka bir leylek onu yakalayıp düşüp ölmesini önler. Aynı leylek, çocuk ağırlığı hafiflediğinde onu uçurarak cennete götürür. Böylece yalnız kalan anne ve baba, çocukları üzerinde kendi egolarını tatmin etmeye çalışırlar ve çocuğun değerini bilmedikleri için yalnız kalır.

Süperman parodisini sunan *Gökten Gelen Çocuk* anlatısı; modernizmin ve sosyal savaş döneminin yarattığı travmaların dolaylı bir eleştiridir. Hem Batı hem de Doğu bloku ülkeleri, ideolojilerinin yaygınlaşmasını ve sistemlerinin başka toplumlara ve devletlere yayılmasını istediklerinden; kendi insan tipolojilerinin sanat, spor ve bilim konularında daha üstün olduklarını gösterme peşindeydiler. Bunun için, üst(ün) insanı tartışmaya ve ideolojik ihracata başladılar. İnsanın dününsel, duygusal ve fiziksel özelliklerini hiçe sayan yaklaşımlar sergilediler. İnsan ruhunun bir deney nesnesine dönüştürüldüğü; önemsenmediği ve ruhun gıdası olan inanç, sevgi, aidiyet, toplumsal ilişkiler gibi kavramların yok edildiği bu dönem; hem Anar hem de Fowles'un romanlarında ironik ve parodik üslupla eleştirilir. **Suskunlar**'da ölümsüzlük nefesi, modernle menin insan yerine ve ondan daha önemli bir değer olarak koyduğu sistemin (Kapitalizm / Komünizm gibi) ölümsüzlüğünün simgesidir; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda; kara para, dünyayı yöneten iktidar sahiplerinin zamanı, mekanı ve insanı istedikleri biçimde yönlendirmelerinin göstergesidir; **Yedinci Gün**'de Nazilerin üstün insanı oluşturma çabasının karışına, Anar sıradan insanı ortaya koyar; **Büyücü**'de sıradan insanla ilgilenen

Conchis'in, bir dönem karıt gücü yine süper insan kavramı ile Nazilerdir; **Daniel Martin**'de bireyin iç dünyasına yönelen roman yazımının karıtında, tüketim kültürünün ve vahşi kapitalizmin simgesi film endüstrisi bulunur.

Efrasiyab'ın Hikayeleri, irili ufaklı pek çok metinlerarası ilişki kurularak yazılan postmodern bir romandır. İlişkiler, bazen izleksel düzeyde kurulurken, bazen de ilişkiler, metinler ve olaylar düzeyinde de birbirbaşılanarak olay örgüsü oluşturulur. Romandaki metinlerarası ilişkide, öncül metinlerin sunduğu bilgiler, düğünceler ve izlekler başlıkların derinleştirilmesi yoluyla yeni bakı açıları yaratmak, yeni gerçeklik algıları oluşturmak ve yeni izlekleri keşfetmek amacıyla kullanılır. Genellikle, öncül metin, olay ya da ilişkiler romandaki hikayelerin anlatımında sadece figüratif, işlevsel birer malzeme olarak kullanılır. Metinlerarası ilişki kurulması yoluyla, **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, pek çok metnin sunduğu bakı açılarını okurun zihninde yeniden canlandırır, farklı kurgularla bakı açılarını yeniler ve böylece çoksesli bir yapıya kavuşur.

Viktorya dönemi insanının sahip olduğu düğünme ve yaşam tarzının altında yatan algıyı işleyen **Fransız Te menin Kadını**, *Darwincilik, determinizm, nihilizm, tarihselcilik, ahlak, din anlayışı, namus kavramı, erkek ve kadın arasındaki ilişki* gibi pek çok kavramın / akımın yeni bir gözle görülmesini de sağlamaya yönelik eleştiriler barındırır. Linde Hutcheon, John Fowles'un "*modern romanla Viktorya romanını harmanladı mı*" belirterek, "*parodi yoluyla, her iki ça ın dinsel ve kültürel özelliklerinin, okur tarafından kıyaslandı mı*" (Hutcheon, 1989:31) iddia eder. Çoksesliliğe imkan tanıyan geniş bakı açısı, insanların iç dünyalarında olduğu kadar ilişkileri belirleyen kodları ve iletişim irdeleyerek, aslında sıradan bir yaşamın ardında insanın yalnızlığını ve boş bir levha olarak varoluşunu kurma zorunluluğunu gösterir.



ekil 2. Fransız Teğmenin Kadını Konular İzlekler

Çok sayıda insan, farklı görüş ve kavramı içeren romanda, yüzeyle yansıyan sosyal dünyanın altında kavramsal, duygusal ve sosyal bakımdan anlaşılması pek de mümkün olmayan başka bir dünya yatar. Temel insan arzularının ve önemli psikolojik güdülerin denetimindeki insanın; hiçbir sosyal norma kolayca uyum gösteremeyeceğini belirleyen roman kurgusu, iletişimin de ancak yüzeysel olabileceğini ve gerçekliğin ise insanın öznel algısında yattığını gösterir.

Her türlü ideolojinin yansıması, romanda bölümlerin başına eklenen metinlerle sağlanır. Tarihi belgeler, şiirler, romanlardan alıntılar, eleştirmenlerin yazıları ve istatistiksel bilgilerin yanı sıra tarihin ve kültürün şekillenmesinde belirleyici olan yazarların isimleri verilir. İdeolojilerin, düşüncelerin, duyguların, izleklerin ve sonuç olarak ortaya çıkan insan tipolojilerinin arka planı gösterilir. Örneğin, roman karakterleri ve izleklerine paralel şekilde şiirler kullanılır; “Ah Maud, seni süit beyazı ceylan, kimsenin karısı olamazsın sen. TENNYSON, *Maud* (1855)” (FTK:36). Tennyson’un *Maud* adlı şiirindeki kadın ile Sarah’ın elde edilemezliği ve başımsızlığı arasında bir bağlantı kurulur. Fowles aynı bakı açıını başka bir şiirin alıntısı ile bir yerde daha gösterir; “... u kalp bildim bileli / Nice sevilmeye olmamı tır tutsak / Ama bir şey yakar derinliklerini / Çok tuhaf, çok huzursuz, çok mutlak. MATTHEW ARNOLD, *Veda* (1853)” (FTK:57). Sarah’ın da aşık olmasına yönelik dolaylı bir sezdirimi barındıran şiir, roman karakterlerinin duygu dünyasına yönelik çeşitli bakı açılarını ortaya serer.

Romanda çoksesliliği sağlayan unsurlardan bir tanesi bölümlerin başında başka metinlerden yapılan alıntılardır. Bu sayede okur hem başka metinleri anımsar, şiirler hem de romanın izlekleri ile

bu metinler arasında bir kıyas yapmaya ve de i ik bakı açılarını görmeye zorlanır. **Fransız Te menin Kadını**, alıntılar bakımından en zengin olan romandır. Zenginli i sa layan alıntı tiplerinden biri, döneme ait bazı verilerin yorumlarla birlikte sunumudur; “*O sene (1851) ngiltere’de yapılan nüfus sayımına göre, on ya ını a mı 8.155,000 kadın, buna kar ılık 7.600,000 erkek vardı. Bu da açıkça göstermektedir ki; Viktorya ça ında ya ayan bir kızın kaçınılmaz yazgısı bir e ve anne olmaksada erkeklerin sayısı buna elvermiyordu. E.ROYSTON PIKE, Viktorya Altın Ça ından nsan Belgeleri*” (FTK:10) Bu alıntıda verilen istatistiki bilgilerle romanda Charles ve Ernestina arasındaki evlilik konusu kıyaslanır. Ernestina’nın evlilik iste ine ba ta olumlu yakla an Charles’in zaman içinde Sarah’ya tutulması ve evlilik dü üncesinin de i imi irdelenir.

Kurgu ile alıntılar arasında, roman ki ilerinin yanı sıra okur da farklı kesimlerin, dü ünürlerin, asil Charles, yükselen sınıfın temsilcisi Ernestina, toplumsal normları tehdit eden *dü kün kadın* Sarah ya da Charles’ın e itimsiz u a ı Sam’in gözünden bütün olup biteni seyredebilir. Seyretme, modernist romanların ekillendirici, biçimlendirici üslubu ile gerçekle mez, bunun yerine okur olasılıklar denizinde yüzdü ü pek çok sesin varlı ı do rultusunda, muhakeme gücünü kullanarak ve olaylara etkin biçimde katılarak yapar. Roman ki ilerinin ne yapacakları belirsizdir ve okur beklenti içine sokularak sürekli tahminler yürütmeye zorlanır.

Sarah’ın Legis Ryme’i terketmesinin ardından, Charles’in içine dü tü ü ikilem bir halk arkısı alıntısı ile ima edilir. arkıda denizlere yelken açarak uzaklara giden bir ki inin ardından a layan bir sevgili vardır. Bu sevgili vefasız olarak nitelenir. Romanda ise Charles’in vefalı ve a kına sadık biri oldu u ortaya çıkarken, asıl giden Sarah’nın vefasızlı ı söz konusudur; “*Açaca ım güümü yelken kaçaca ım buradan / Açaca ım güümü yelken kaçaca ım buradan / Vefasız yarım a layacak, vefasız yarım a layacak / Vefasız yarım a layacak ardımdan*”. **BATI YÖRES N DEN HALK ARKISI** “*Sylvie Yolda Giderken*” (FTK:10). arkıdaki durumla ki iler arasındaki rol, romandakinden farklılık gösterir. Fowles, iki benzer konu arasındaki benzemezli in okurun zihninde evrilmesini sa layarak ili kiler konusunda birden fazla bakı açısının ve sesin olabilece ini gösterir

Anar’ın **Suskunlar, Kitab-ül Hiyel, Puslu Kıtalar Atlası, Amat ve Yedinci Gün** romanlarında, Konstantiniye’de sokaklarda e cinsellerin, hamalların, tüccarların, meyhanelerde ise sarho ların, göçeklerin ve kırtan saki o lanların arasında gezinen okur; **Fransız Te menin Kadını**’nda, uzun ve ince ayrıntıları ile betimlenen kırları, kenti, denizi de görür, ya muru hisseder, rüzgarda saçları uçu ur, dik yoku ları Charles ya da Sarah ile tırmanır ve aynı zamanda Londra’nın sokaklarında fahi elerin, sarho ların, sefa dü künlerinin macerasında kendini bulur; “*Charles’in kar ıla tı ı insanların hepsi daha a a ı sınıftandı; büyük Mayfair malikanelerinde çalı an hizmetkarlar, katipler, tezgahlar, dilenciler, sokak temizleyicileri (atların hükmü sürerken çok yaygın bir meslekti), i portacılar, yetimler, bir iki fahi e*” (FTK:295). Benzer bir sıralama yöntemini Anar da kullanır ve okurun toplumun de i ik kesimlerinden olu an bir portresini sunar. Bu yöntemle okur, olayların ve roman kurgusunun sadece Charles, Ernestina ve Sarah’ın çevresinde dönmedi ini görür. Hayat bir bütündür, ancak bazen okur (ya da insan) gözlerini bazı konulara, ki ilere ya da

olaylara odaklayarak di er gerçekliklere sırtını dönebilir. Postmodern romanın özelli i ise gözün bakmadı ı yerleri de gözün önüne getirmektir. Böylece okur birçok gerçekli in, farklı bakı açılarının ve seslerin varlı ından haberdar olur ve algıların istendi i ekilde yönlendirilebilece ini fark eder.

Fowles ve Anar'ın ortak özelliklerinden birisini olu turan çoklu bakı açısı, çe itli kesimlerden insanın romanlara dahil edilmesine dayanır. çermeci üslup, sadece betimleme düzeyinde de il, olayların akı nı etkileme, ki ilerın dünyasını kurma, iç dünyalarını görmeyi sa lama ve ki ili i geli tirmeyi de kapsar. Farklı kesimlerin roman kurgusuna olan müdahalesi ile sınırlı olmayan kapsayıcılık, sessiz bir yı nın edilgen bir rol oyunu de ildir. Her biri kendi do rularına göre yorumlar yapar, davranır, di erlerine kar ı çıkar, onlardan etkilenir ya da onları etkiler. Kar ılıklı etkile imin içine giren okur ise ayrı an seslerin aynı anda söyledi i arkının katmanla an tizliklerini, birbiriyle örtü tü ü ya da birbirinden ayrıldı ı ayrıntıları görebilme yetene ine sahip olur.

Çokseslili e okurun katıldı ı di er bir nokta da zamansal açıdan günümüz insanı ile romanda i lenen dönem insanları arasındaki algı de i iminden ortaya çıkar. Joseph Frank, **Fransız Te menin Kadını**'nda zaman kavramının, çokseslili e katkı verecek ekilde i lendi ini iddia eder; "*anlatıda zamanın akı ı durdurulur; dikkat dura anla mı zamanda ili kiler arasındaki anlam oyununa yönlendirilir. Bu ili kiler, anlatının ba ımsız yapısına eklenir ve olayların önemi anlam birimciklerinin simgesel özelliklerine dayandırılır*" (Frank, 1963:11). **Fransız Te menin Kadını**; tıpkı **Büyücü, Yedinci Gün, Amat, Abanoz Kule, Puslu Kıtalar Atlası, Kitab-ül Hiyel ve Suskunlar** gibi, tarihi bir zaman dizgesini ana kurgunun kalbine yerle tirir. Günümüz ile geçmi in sosyolojik, ideolojik, dilsel ve felsefi önermeleri kıyaslayarak, zamansal de i imin ortaya çıkardı ı çoksesli bir yapıya sahip olur; "*Eskiden bitti i yerde a acın, kükrüyor imdi deniz / Ey dünya, ne de i imler gördün sen! / Uzun soka ın u uldadı ı yerde hemen / Bir okyanus vardı sakın sessiz. / Tepeler gölgedir, akar / ekilden ekle, hiçbir ey de ildir baki; / Dirençli toprak erir gider sis gibi, / Bulut misali silinip uçar.*" (FTK:50). Do a de i mektedir ve bu de i ime insanın algıları, toplumsal rolleri, kavramlara ili kin dü ünceleri, ya amdan beklentileri, kar ı cinsle ya da di er insanlara yönelik bakı ı da e lik eder. Hem Anar hem de Fowles, de i imle birlikte yeni biçimlere giren gerçekli in vurgusunu yapar. Anlam, hem *metinler* hem de *söylemler arasında* sürekli olarak kayma gösterir; ancak anlamlarda beliren "*asıl de i kenlik, geçmi ve imdiki zaman arasında olu an dilsel de i imin ve söylemsel kaymanın, geçmi ve bugünün içinde sözcüklerin tek bir nesneyi veya olguyu aynı biçimde i aret etmedi inde yatar. Kısaca anlam geçmi ve bugün arasında gidip gelir ve ne sabitlenebilir ne de merkezile tirilebilir*" (Oppermann, 2006: 9). Günümüz insanı ile romanlarda i lenen insanların bakı açıları arasındaki kıyas, birle ik sesler senfonisinin insanı nereden nereye ta ıdı nı gösterir. Farklı gözlerle kavramların görülmesine yönelik bir amaçla, Fowles "*kendi varlı ının bilincinde, ça da bir anlatıcı*" kurgular ve izleklerin / kavramların / olayların / de erlerin "*on dokuzuncu yüzyıla ait ya amın, yirminci yüzyıl perspektifinden*" çözümlenmesini / de erlendirilmesini sa lar (Simonetti, 1996:301). Kadın, cinsellik, ahlak, din, normlar ve di er konularda toplumun geçirdi i sosyal ve dü ünsel evrimin arkıları duyulmaya ba lanır. Okur, Anar'ın

romanlarında, İstanbul'un meyhanelerinde, denizlerinde, pazarlarında, saray çevresinde ya ayan ya da zaman geçiren e cinsellerden, katillerden, tüccarlardan, müzisyenlerden ya da denizcilerden yükselen sesin günümüz insanının kulağına neler fısıldadığını görebilir. **Fransız Te menin Kadını** romanında, benzer şekilde, aynı sesin Viktorya dönemi ile günümüz İngiliz toplumunun ahlak, kadın, cinsellik, asalet ve sıradan insan konusunda mukayeseli dinlemesine olanak sağlıyor; "*Toplum gözünün adet üzerine tepeden baktığı ve toplum kalbinin iskartaya çıkardığı ki ilerin toplum kurallarını zaman zaman unutmaları a ilacak şey midir? DR.JOHN SIMON, Belediye Tıp Raporu (1849)*" (FTK:140). Kadına ve ahlak anlayışına yönelik romanın i ledi i dönemden alıntılanan bir görüş ile baş başa bırakılan okur, geçmiş zamanla günümüz arasındaki farklı sesleri duymaya başlıyor. Geçmişin algısını günümüzün de i imiş u ryan gözüyle tartabilecek konuma gelir.

Fowles, Viktorya dönemi ve genel İngiliz toplumunun asaletle ve üstün sınıflarla ilgili algısını yeni bakış açılarının sunumuyla kırmaya çalışıyor; "*Dedelerinin maymun oldu unu dü ünen bir adamla kızının evlenmesine izin vermeyeceğini söyledi. Sanırım bir süre dü ündükten sonra dedemin en azından soyluluk unvanı olan bir maymun oldu unu hatırlayacaktır*" (FTK:12). ironik bir yaklaşımla serimleyen alıntıda, Charles Darwin'in kuramına inanan biri olmasına rağmen, soyluluk kavramını terkedip sıradan bir insan olmayı başlıyor. Öte yandan yükselen tüccar sınıfının temsilcisi olan Ernestina ve babası ise, tersine, asil bir kökenden gelmemelerine rağmen, asalete çok önem verir ve de i imiş u ramazlar. Soyluluk parodisinin yapıldığı bu alıntıda yazar, Charles'ın Ernestina tarafından neden önemsendiğini göstermek ister. Her bir asilzade isterse sıradan biri olsun, Charles erkektir ve kendi ki ilisi ve do asına göre hareket edecektir. Asalete yönelik derin bir ele tiri olan insanın maymunla özdeşleştirilmesi, asalet hakkında toplumun de i ik görüşlerini ve bilimsel yaklaşımların çe itliliğini gösterir. Fowles, romanda bir çok yerde yaptığı gibi Darwin'den alıntılar yaparak birbirinden ayrı an dü üncelere yer verir; "*Daha da önemlisi, ya ayan her yaratılışın yapısının temeli kalıtıma bağlıdır; sonuçta her ne kadar bütün varlıklar do adaki yerlerine tam olarak oturuyormuş gibi görünse de birçok yapının imdiki hayat alı kanlıklarıyla do rudan ilgisi yoktur. DARWIN, Türlerin Kökeni (1859)*" (FTK:16). Okur, Darwin'in kalıtımın insan do ası üzerindeki etkisi ile Charles'ın davranışları, a k, cinsellik gibi kavramlarla ilgili dü üncelerini ve seçimlerini kıyaslama imkanı bulur. Farklı bakış açılarının irdelenmesi ise sadece Charles ve Sarah hakkında bir fikir geli tirilmesini de il aynı zamanda romanın kurgusuna ele tiri bir bakış da destekler. Okur, yeni bir gözle, her açıdan de i ken bir çok olaya, ki iye ve kavrama yaklaşım gösterebilecek konuma gelir.

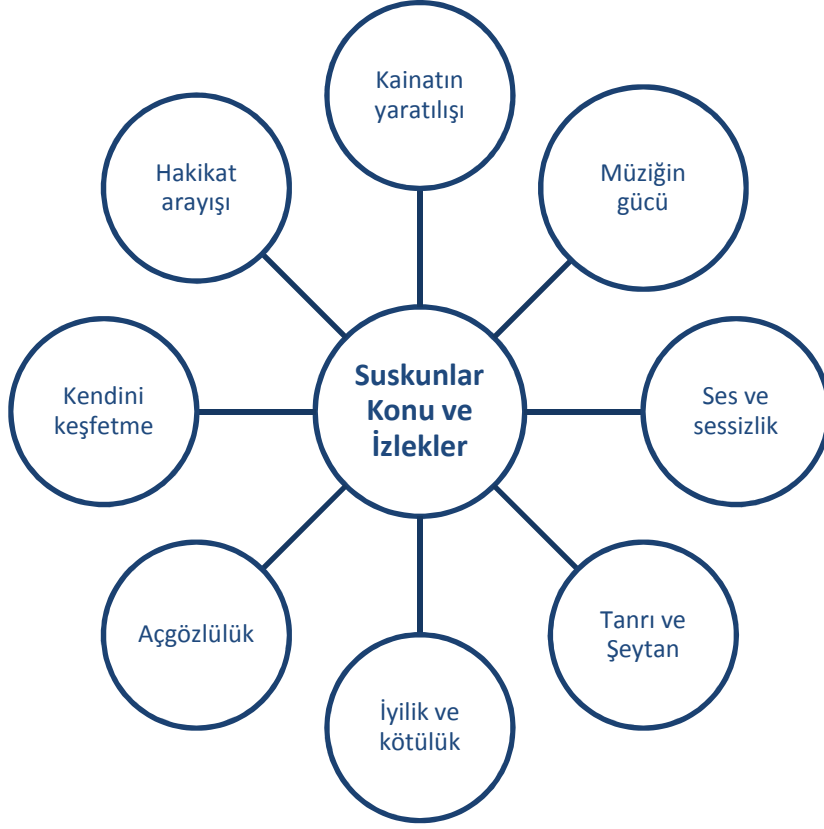
Çoksesliliğe katkıda bulunan di er bir özellik ise romanda i lenen ki ilerin hem kendileri hem de bakışları hakkında dü ündükleri, söyledikleri ve davranış biçimleri ile ortaya çıkar. Charles, Ernestina ya da Sarah hakkında çe itli gözlemler yaparak toplumun yansıtıcı aynası gibi davrandığında bile, ne kadar yanlışlığı ve bildiklerinin, yaptığı yorumların neredeyse tümünün geçersiz olduğunu görmek zorunda kalır. Aynı Charles, bakışları bir yana, kendini, kendi do asını, arzularını, nasıl bir yaşam sürmek istediğini bile ancak romanın sonlarına do ru ke fedebilir. İnsanın bakışları ya da kendisi hakkında bu kadar yanlış içinde bulunması, toplum dedi imiz kavramının nasıl

ekillendirildi ine, genel do rulara, siyasi, toplumsal ya da ki isel tarihin ne kadar yanıltıcı ve bir kurmacadan ibaret oldu una vurgu yapar. Postmodern romanın algı kırıcı bir özelli i olarak ortaya çıkan bilinmezlik ve görecelik kavramı, aynı insanların hem kendileri hem de ba kaları hakkındaki yanılısamalı algılarına dayandırılır.

Büyücü'de Conchis'in Rose ve Lily ile di er oyuncular vasıtasıyla okurun gözlerinin önüne çekti i perde; **Amat, Kitab-ül Hiyel, Puslu Kıtalar Atlası** ve **Suskunlar'da** aktarıcı, rivayetçi ve di er tanıkların anlatımına dayandırılan çok katmanlı anlatım tekni inde oldu u gibi; **Fransız Te menin Kadını**'nda da yazar; anlatıcı, okur ve roman ki ileri arasında bilinçli ekilde koydu u mesafe yoluyla çokseslili e hizmet eder. Okur, olaylara müdahale ederek, roman ki ileriyle didi en yazarı bazı bölümlerde görür ve roman kurgusunun akibetini merak eder, hatta taraf bile olur. Aynı ekilde, roman ki ilerinin iç dünyasında gezinebilen okur, ikilemleri sayesinde ekillenen bir roman kurgusu ya da yazgının farkına varır. Romanın bilinçli bir ekilde farklı sonlarla bitirilmesi de çoksesli yapıya kaynaklık eder.

Fransız Te menin Kadını Anar'ın da tüm romanlarında kullanılan bir özellik gibi, de i ik kesimlerden insanı kapsaması; bilinmezlik ö esini hem ki iler arası hem de aynı ki inin içsel çeli kisi ekinde sunması; çe itli alanlarda yazılan alıntılara atıfta bulunarak romanla alıntılar arasında kıyas yapması ve üstkurmaca kullanımı yoluyla çoksesli bir yapıyı yansıtır.

Suskunlar romanı, içinde metinlerarası ili kileri büyük ölçüde barındıran ve bu özelli i ile postmodern tanımını hak eden bir romandır. **Fransız Te menin Kadını**'nın tersine, **Suskunlar'da** metinlerarası ili kinin kurulma yöntemi do rudan bazı metinlerin alıntılanması, bazı ki ilerinin öncül metinlerdeki tasvirine uygun bir yapı kullanılması, parodi ya da ironi teknikleri aracılı ıyla gerçeğe tirilmez; daha ziyade, bazı duygu, dü ünçe ve olayların ça rı m yoluyla ve ço unlukla öncül metinlerdeki isimlerin do rudan ya da dolaylı bir ekilde (örne in isim benzerlikleri yoluyla) metinlerarası ili ki kurulması yöntemi benimsenir. Anar'ın **Suskunlar, Puslu Kıtalar Atlası, Yedinci Gün, Kitab-ül Hiyel** ve **Amat** romanlarında kullandı ı yöntem, "*zor bir teknik(tir); çünkü, örgü dört be koldan birden yürüyor ve üstelik hepsi de çe itli ilmiklerle birbirine ba lı kısacası verevine, dikey, yatay örülmü sıkı bir yumak sonra bu yuma in birbirine karı tırlmadan ustaca çözülmesi var*" (Karaca, 2008:101). **Suskunlar** romanında, metinlerarası ili ki kurulmasının yanısıra, olay örgüsünün irili ufaklı pekçok alt anlatıdan olu turulması, parçalı, ba lantsız gibi gözüken bir dizge ortaya koyar. Ancak, hem izleksel hem de zihinsel bütünlük ki iye ba lı olarak sunulurken, her ki inin kendine göre bir anlam üretmesinin yolu açılır.



ekil 3. Suskunlar Konu ve İzlekler

Metinlerarası ilişkilerin en belirgin örneği, romanda özellikle İncil ile neredeyse aynı tarzda işlenen yaratılış öyküsüdür. Dini kitaplardaki haliyle, Tanrı evreni altı gün içinde kurmuş ve yedinci günü dinlenme için tatil olarak belirlemiştir. Her bir gün evrenin yeni bir nesnesini, boyutunu, mekanını ve özelliğini biçimlendiren Tanrı, insanın ya ayabileceği tüm olanakları oluşturduktan sonra son amaçta insanı yaratır. Romanda ise Tanrı'nın evreni yaratma öyküsü doğrudan romanın tümüne izleksel açıdan hakim olan müzik ve ses ögesi ile ilişkilendirilir. Müziğin her bir makamı, Tanrı'nın farklı bir ses tonu ile özdeşleştirilir.

Suskunlar'da anlatım üslubu dini kitaplardakine benzer, öykülemeci bir özellikte verilir; *"Başlangıçta sükut vardı. Ve her yer karanlık idi. Ve Yaradan Yegah makamında terennüm eyledi. Ve bu ıltılı na me ile etraf nur oldu. Ve na me bo lukta yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan, bu Yegah na menin güzel oldu unu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, birinci gün"* (S:137). İkinci günün yaratılış öyküsü "su" ile ilgilidir ve özdeşleştirilen na me "Düğah" (S:137) makamına aittir. Üçüncü günkü na menin makamı "Segah" olur ve "çöller"in, "enginler"in içinde "toprağın", "otların", "tohumların", "sebzelerin", "meyvelerin" (S:138) oluşuna neden olur. "Çargah" makamı ekinde sunulan dördüncü güne ait na me ile "yıldızlar, güneş, ay ve diğer gezegenler"i içinde barındıran "gök" (S:138) yaratılır. Beşinci na me "Pençgah" makamındadır ve bununla "denizlerde ve göklerdeki tüm canlılar" (S:138) hayat bulur. Altıncı günün na mesi "Eğah" makamındadır ve "herhangi bir yerde yankı bulamaz. Bunun aksine, "uzaklardan Tanrı'nın kulaklarına aynı makamda bir avaz" (S:138) gelir. Bu ses, yaratılan tüm yaratıkların, canlıların hakimi kılınan insanın sesidir. Son na me "Heftgah"

makamında olmasına rağmen Tanrı müzikte kullanılan bir "durma i areti olan es yapar"ak susar. Bu susma, her yerde yarattığı canlıların kulağına fısıldadığı bir ses olarak "sessizlik"tir (S:138), ama tüm sesleri içinde barındırma özelliği ile en önemlisidir. Zaten romana adını veren "suskunlar" ifadesi, Tanrı'nın bu en güçlü sesini ve varlığını içlerinde hisseden insanlara gönderme yapar.

Dini kitaplar ile romanda kurulan metinlerarası ilişki, "ol" emri yerine sesin / müziğin konulması ve anlatının belam de itirilerek farklı bir gerçeklik sunumunu sağlamasına dayanır: "Ve Yaradan, yerin toprağından adam yaptı ve onun burnuna, makamı gizli bir nefes üfledi. Adam bu nefesin güzel olduğunu gördü. Çünkü artık adam ayıyordu ve onu yaratana da bu nefes idi" (S:138-139). Bir içerik de itirme amacı taşısa da, dini kitapların anlattığı inançsal değerleri büyük olan anlatının geçersizleştirilmesi hedeflenmez. Romanın ana izlediği, müzik yoluyla insanın kendi benliğini keşfetmesi, kendi kötücül yanlarından kurtularak insani yönünden arınması ve Tanrı'ya ulaşarak ölümsüzlük kazanmasıdır. Zekselsel motifi güçlü kılmak adına, böylesi bir metinlerarası ilişki romana dinsel / mistik bir boyut katar. **Suskunlar**, müziğin gücü ile Tanrısal gücü beladadır. Muhtemelen Neyzen Batın Hazretleri, tanrısal gücün karaktere dönüştürülmesidir. Ölümsüzlük nefesi ise, ilk insana can veren tanrının bilinmeyen bir makamda insanın burnuna üflediği müziktir. Ölümsüzlüğe ulaşmak isteyen şeytan karakteri de romanda "ölümsüzlük nefesi" (S:138)nin peşine düşer.

Suskunlar, zekselsel açıdan daha güçlü bir etki yaratmak adına, dolaylı yollardan bazı dinsel motifleri, dini kitaplarda öyküleri anlatılan kileri, peygamberleri ve bazı yaratıkları kullanır. Genellikle masallarda ve efsanelerde karışılan doğüstü figürler, romana gizemli bir hava katmak, korku, dehşet, ölüm gibi izleklerin insan zihninde yarattığı duyguları pekiştirmek amacıyla. Doğrudan bazı metinlere göndermede bulunmadan, romanda kullanılan fantastik figürler olan "cinler", "periler", "gülyabaniler", "ifritler", "iblisler", "upirler", "koncoloslar", "lanetli ölümler" (S:11-12), okurun zihinsel açıdan öncül zamanlarda dinlemiye de okumu olduğu hikayeler, masallar ve söylentilerle bilimsel bağlantı kurmasının yolunu açar. Zaten metinlerarası ilişkinin en kalıcı ve köklü etki yaratan türü, insanın sahip olduğu bilinç / bilinçaltı öreti ve duygularla iletişime geçirilmesi yoludur. Benzer duygu ve düşüncelerin tekrar yüzüne çıkartılmasıyla, okurun anlatılardan üst düzeyde bir keyif alması ve hem duygusal hem de düşünsel serüvenin içine katılması sağlanmıştır.

Suskunlar'da, dolaylı ilişki kurulan kavram, kileri ve olayları nda, kötülüğü temsil etmeleri bakımından, somut kilerle doğrudan isim kullanımı yoluyla bağlantılandırma yapılır. Zekselsel açıdan bütünlüğü sağlayan en önemli bağlantılandırma dinsel kökenli anlatılardır, ancak bunun dışında tarihsel, felsefi ve tasavvufi ilgili metinler, kavramlar ve düşüncelerle de iletişime geçilir; "... Bilcümle slam'ın necat ve saadet ve selametine pirlere, erenlere, üçlere, yedilere, kırklara, göçenlere demine devranına 'Hu' diyelim, 'Huuuu!" (S:17). Romanın ana anlatısını oluşturan kötülük ve iyilik mücadelesi kısmen alegorik biçimde ilerler. Tıpkı kutsal kitaplarda anlatıldığı gibi, şeytan'ın Tanrı ve onun en özel kıldığı insana karşı yaptığı mücadele hikaye edilir. Doğrudan kutsal kitapların anlatıları ile kurulan ilişki de, "Ta ut" doğrudan verilen bir isim olarak ilişkinin somutlaşmasını sağlar. Bir alegorik figür olarak sunulan Ta ut, kötülüğü ve insanın iyi tarafını yok etmek için kötülüğün

bitmeyen mücadelesini simgeleyen bir karakter olarak sunulur. Bunun karıt de erleri Batın ve o lu Zahir, di er alegorik karakterler olarak romanda yer alır.

Romanın açılı ı, mistik düzeydeki bir takım ö elerin serimi eklindedir. Yenikapı Mevlevihanesi'nin mekan olarak seçildi i romanda bir gece bekçisi, kutsal kabul edilen mevlevihanede bir hayalet görür. İlk bakı ta, sadece mistik bir ö e olan bu iki kavramın, yani Mevlevihane ile hayaletin, varlı ı fantastik bir unsur olarak görülebilir;

"Hayalet tam kar ısındaydı!

Tövbeler tövbesi! Ba ında Mevlevi külahı ve üstünde etekleri açılmı tennuresi ile sema ediyor, bir kolunu yukarı açmı dönüyordu. Ama hayaletin asıl korkunç tarafı, gövdesi döndü ü halde kafasının sabir kalması, delici bakı larını bir an olsun zevallı bekçiden ayırmamasıydı..." (S:13)

Simgesel boyutta, sema eden bu "hayaletin gövdesinin dönmesi" bir iyilik, kendini a ma, Tanrı'ya kendini teslim etme gibi olumlu ça rı ımlarla doludur. Ancak, "hayaletin insanı delen bakı ları" ile "ba ının sabit kalması", Tanrı'nın yarattı ı iyili in içindeki eytani kötülü ün bir yansımasıdır ve bu izlek roman boyunca bazen iyilikten kötülü e, bazen de kötülükten iyili e kayan karakterlerin durumuyla örtü ür.

Hayalet imgesi roman boyunca i lenir. Müzisyen Asım'ın skender tarafından öldürülmesi ve besteledi i mükemmel müzik parçasının yine skender tarafından bozulup eytani bir melodiye dönü türülmesi, Asım'ın ruhunda büyük yaralar açar ve bir türlü sonsuzlu a karı amaz. Müzik parçası, Davut tarafından Batın'ın yardımı ile düzeltilince hayalet dünyayı terk edebilir.

skender'in kölelikten, herkesin önemsemi i, de erli bir vaize dönü mesi de hikayede önemli bir yer tutar. Bursalı'nın dönü üm hikayesi, Bursalı tarafından gerçekleştirilen kötülükler, onun tarafından i kenceye u rayan iki ki inin intikam için köle olarak satıldıkları ran ve Suriye'den gelmeleri, ama her ikisinin de müzi in etkisi ile tekrar Mevlevi olu ları alt motifler olarak, iyilik ile kötülü ün çatı masında insanın ruhunda ve dü üncesinde olu an dalgalar gibidir ve hepsi de Ta ut'un insanı ba tan çıkarmak adına yaptı ı kötülüklerin sonuçlarıdır. ktidar mücadelesinde dini söylem dahil amaca giden her türlü yöntemi mübah sayan insan tipi olan Pereveli iskender modernizmin güç ve bilgiye yaslanan de erlerinin yansımasıdır. Bursalı'nın kötülükleri ise sisteme entegre olmayı seçmeyen ve farklılı ı de er olarak kabul eden ötekile tirilen kesimlerin u radı ı tarihsel kısımları ve i lenceleri simgeler. Müzi in gücü ile mevlevili i seçen insanların varlı ı ise insanın içindeki özgürlü ü ve tanrısal ho görüyü ke federek, biçimlendirilmi ve nesnele tirilmi duyguların tekrar fark edilmesidir. **Büyücü**'de Nicholas tekrar insan oldu unu ve pragmatik amaçlar pe inde ko masının dünyasını karanlık hale getirdi ini görür; **Abanoz Kule**'de David, kısıldı ı kafesin tüm ayrıntılarını sanat tartı maları yoluyla de h etle farkederek, ancak kafesinde kalmayı tercih eder; **Bulut** hikayesinde Catherine, ku atıldı ı fiziksel varolu un esaretini a amaz ve ruhunu ancak ölüm yoluyla özgür kılabilir; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Bünyamin, babasının rüyalara dayanan yeni varolu biçimini ö ütleleyen kitabı okuyarak dünyayı ve kendini tanır ve böylece ezeli kötülü ün kar ısında saf insan özüyle galip gelir; **Amat**'ta ana korkusu ölüm olan Süleyman Pa a, Amat gemisinde dünyevi hazlar ve

çıklarlar pe inde ko an insanların zaten ölü ve ruhsuz olduklarını görüp, fiziksel ölümün dünyanın maddi varlığını kırarak asıl ya ama açıldı nın anlar; **Fransız Te menin Kadımı**'nda Charles asalet, sosyal ve dinsel normlar kar ısında varolu unun anlamını yitiren insanın gürlü en sesine dönü ür ve yeni varolu biçiminin yaratımını katı ıksız bir a k yoluyla sa lar; **Yedinci Gün**'de sanatın, romanın ve dünyanın merkezinin insandan ba ımsız olamayaca ı ortaya çıkar; sanat kadar, dinin de ortaya çıkı sebebinin insan oldu u, asıl ona secde edilmesi gerekti i anla ılır ve modernist dü üncede, dünyanın merkezinden kovulan insanın hak etti i de er iade edilir.

Kutsal kitapların ana motiflerinden birisini olu turan; insanın ba tan çıkarılması ve eytan'ın Tanrı'ya kar ı ba kaldırarak onun yarattı ı bilinçli varlı ı bozarak, kötülü e do ru çekerek ya da ruhunu satın alarak Tanrı'yı alt etmeye yönelik çabaları, romanda Ta ut ve Batın arasındaki çatı mada da tekrar aynı de erlerle i lenir. Parodik olmaktan uzakla an öykü, ki iler arasındaki bir çatı maya dönü ür. Simgesel boyutu yüksek olan çatı manın içinde, karakterler davranı ları, seçimleri ve duyguları ile birer figürdür ve onların özgür iradesi, sonucu etkileyecek ana de erdir. Deformasyona u rayan öykü, postmodern de ersizle tirilme yöntemine tabi olmasa da, içerik olarak müzi in gücü ile insanın ruhunun tanrıya ula ması, insanın müzikle kendini var etmesi ve kötülü ün müzikle yenilmesi gibi özellikleri i ler. Bu açıdan, metinlerarası ili kide ba lam de i tirme yoluyla aynı görünen gerçekli in algı kırıcılı ı yapılr ve yeniden de erlendirilmesi sa lanır.

Romanda, eytan'ı temsil eden Ta ut ve Tanrı'yı temsil eden Batın'ın dı ında, simgesel özellikleri ile Hz sa ile özde le tirilen Zahir adlı karakter de metinlerarası ili ki açısından önemlidir. Birdenbire ortaya çıkan Zahir'in gelece ini çok de i ki ülkelerden gelen bir kahin gurubu öngörür;

"Biz göklerdeki büyük bir hakikati görmü adamlarız. te bu yüzden kör olduk. Kanundur bu: Nihai Hakikat'i bir kez görünce, ki i kör olur. Çünkü artık ba ka bir eye bakmasına hacet kalmaz. Yedi iklim dört buca ı dola arak nice garaibe ahit olmu ve bir asra yakın ömür sürmü cümle maceraperestin gördü ü eylerin yekünunun bin katının bile, bizim gökte gördü ümüz mucize kar ısında esamesi okunmaz..." (S:163).

Hepsi de gökyüzünde beliren bir yıldızla bakarak görme yeteneklerini kaybeden kahinler, içgörünün dı sal dünyayı uzuvlarla algılamaktan daha önemli oldu unu ke federler. zleksel açıdan en az Zahir'in geli ini görebilmek kadar önemli olan bu algısal de i im, bir mucizenin geli ini müjdeler. Zahir, pis ve kılıksız bir ekilde bir hamamda görünür. Tertemiz olduktan sonra, rakı içerken oraya gelen iki fıkıh ö rencisi ile dini içerikli bir tartı maya girer ve onları yaptıkları çalı malar yüzünden a a ılar. Kadının kar ısına çıkarılır, fakat verdi i yanıtlarla ceza almaz, tersine tüm ceza iki ö rencinin üzerine kalır. Çok güzel sesiyle, müzikseverlere ve müzisyenlere hitap eden Zahir kısa sürede nam salar. Pek çok takipçisi olan Zahir ile ilgili skender'in müzik kar ıtı vaazları halkı galeyana getirir. Peygamber oldu unu iddia etmekle suçlanan Zahir, halk tarafından bir tomru a ba lanarak, Hz sa'nın öldürülmesine benzer ekilde öldürülür. Sıra dı ı sesi dı ında, örne in Kalın Musa'yı iyile tirmesi gibi mucizevi yetenekleri olan Zahir, takipçilerine kendi kanını ve etini ça rı tıran yemek ve içki sunumu, kendisine inanan biri tarafından ele verilmesi gibi ayrıntılar açısından da Hz sa'ya benzetilir. Ta ut ve

Batın hikayesinde oldu u gibi, ba lam de i tirilir ve orijinal anlatı biçim bozumuna u ratılarak yeni bir anlamla bezenir. Hem zaman, hem mekan hem de insanlara ö reti olarak sunulan de erin müzik olması açısından çok farklı bir hikaye anlatılır.

Suskunlar, metinlerarası ili kileri i leyen postmodern olarak kabul edilse de, üslup açısından modernist romana da yakındır. De ersizle tirme, geçersizle tirme, parodisini yapma ya da ironik bir tutumla içini bo altma gibi yöntemlerin seçilmemi olması, romanı modernist özelliklere yakın kılar. Sadece ba lam de i tirilir. zleksel açıdan, ezeli iyilik-kötülük çatı masını ciddi bir üslupla i ler. Batın-zahir kar ıtlı nda içsel, a kın, tanrısal olan ile nesnesel, dı sal ve sıradan olan diyalektik açıdan mantıklı bir dizgede kar ıla tırılır. çerik yerine, ekilsel çözümleme bakımından de erlendirildi inde, fantastik ö elere yer vermesi, eski metinleri yeni bir ba lamda i lemesi, mekanı ve zamanı de i tirmesi, önceki metinlerin de er olarak kabul etti i kavramların yerine yenilerini koyması, alegorik figürler olarak kavramsalla tırmaya dayanması ve çoksesli yapıyı içinde barındırması açısından **Suskunlar**'ı postmodern olarak tanımlamak mümkündür.

Dü ünsel önermeleri geni bir çerçevede i lenen, çok farklı bakı açılarını kapsayan **Puslu Kıtalar Atlası**'nda, okur; modernist romanlarda oldu u gibi tek, çizgisel, ana motif olarak kullanılan dü üncenin; ço unlukla dayatmacı, didaktik ve tutarlı özelliklerini bulamaz. Ba ka bir postmodern özellik olan çoklu bakı açısı ile pek çok yönden gösterilen de erler ve dü ünsel önermelerle kar ı kar ıyadır. hsan Oktay Anar'ın **Puslu Kıtalar Atlası** romanı, "*tarihsel bilgi ile efsanenin, modern zihinle mistik zihnin, dinle felsefenin, Nevtan fizi i ile kuantum fizi inin, gerçek ile muhayyelin, sözün verili anlamı ile öznel ço ullu unun iç içe girdi i bir romandır*" (Narlı, 2009: 130). Ço ulculuk ilkesini sa layan ana unsurlar, romanın tarihi bir mekanda kurgulanması, pek çok kültürel ö enin bir dokuya dönü türülerek sunulması, dinsel ve dü ünsel motiflerin belirli ve tutarlı bir sorgulamaya tabi tutulması, "*eski metinlerin ironik ve ele tirel bir biçimde eserde hayat bulması* " (Koçako lu, 2010:140) ve böylece çok seslili e dönü mesidir. **Puslu Kıtalar Atlası**, *hakikati arama; iyilik ve kötülük çatı ması; Zahir ve Batın; dü ünme ve hayal etme kıyası; ölümsüzlük; hırs ve açgözlülük; a k ve sadakat ve gerçeklik ile yanılısama* izlekleri etrafında çoksesli bir yapıyı örer.



ekil 4. Puslu Kıtalar Atlası Konu ve İzlekler

Gittikçe bireye ve bireyin iç dünyasına yönelen postmodern roman, **Puslu Kıtalar Atlası**'nda çift yönlü bir kapsayıcılık taşıyor. Anar, alt anlatılarda okuyucuya bambaşka olay ve figürleri sunarken "üst anlatıdan kopmamakta, aksine yeni anlam kapıları açarak eseri daha derin ve katmanlı bir hale getirmektedir" (Koçakolu, 2010:74). Bireyin iç dünyasının pencerelerinin sıkıca kapalı olmadığını, ancak sonuna kadar da açılmadığını romanda, hem birey hem de bireyin öznelinde gittikçe genişleyen, toplumsal, evrensel olanın keşfi sunulur; "Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus ehli i ret erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikayet ve beyan etmi lerdir ki kun-ı Kainattan 7079 yıl, sa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi1092 yıl sonra, adına Kostantiniye derler tarrakası me hur bir kent vardı" (PKA:13) ekinde başlayan roman, bazı ana karakterlerin dünyasını ve başına gelenleri anlatmasına rağmen, tıpkı diğer Anar romanları ya da Fowles'un **Fransız Tezmenin Kadını**, **Büyücü** ve **Daniel Martin** romanlarında olduğu gibi, toplumun pek çok farklı karakterinin betimlenmesini de içerir. "Rivayet ve ilan, hikayet ve beyan etmi lerdir" ifadesiyle, anlatının farklı karakterler tarafından aktarılması okur, metin, yazar ve roman karakterleri arasında bir mesafe koyarak, pek çok sesin romana girmesi de sağlanır.

Romanda özellikle dilencilerin dünyasına giren yazar, onların bile kendi aralarında nasıl büyük farklılıklara sahip olduğunu gösterir. Farklılaşma fiziksel özellikler betimlenerek aktarılır; "Çevrede o kadar kör, kötürüm, inlemeli, aksak, dilsiz, düztaban, damlalı, çolak, paytak, saır, topal, aı, yatalak, kolsuz, çalık ve ehla vardı ki, yabancı biri burayı hastane sanabilirdi" (PKA:108). **Puslu Kıtalar Atlası**, pek çok deşerik kesimin içerildiği bir romandır; "Yollar, evler ve ticarethanelerde Cenevizli, Frenk, Yahudi, Ermeni, Rum, müslim, gayrimüslim, toplam yetmi iki

milletten tüccarın pazarlık mırıldarı duyuluyordu" (PKA:30). Bünyamin'in babası Uzun Hsan Efendi de bir ara kulakları ve burnu kesildikten ve gözleri kör edildikten sonra dilencilik yapmaya zorlanır. Bünyamin'in kendisi de bir patlama sonrasında yüzünün parçalanması yüzünden çok fazla sadaka toplayabilecek bir dilenci konumuna düşer. Ancak ki ille yönelik farklı değerlendirme olasılıklarını da ön plana çıkaran anlatıda, gerçekten fiziksel eksikliklerden dolayı sadaka toplayabilenlerin yanı sıra bu işi sahtekarca yapanlara da yer verilir; "*Yüzüne ve bedenine balmumu ve boyalarla, Halep çıbanı, dolama, irpençe, si il, temriye, yenirce, itdirse i, isilik, hıyarcık, arpacık, incitmebeni, ceriha, bıçılğan ve akarcalar yapıp dilenmeye çıktı ı ilk gün, Ba dat'ta bir günde verilen sadakaların onda dokuzunu topladı*" (PKA:96). Bu yüzden okur, gerçek yaşamında karıştırdığı dilencilere karşı nasıl bir yaklaşım sergileyeceği konusunda şüphelenir. Sahtekarlığın gerçeklikle iç içe girmesi anlamına gelen bu çoklu bakış açısı, bir olgunun tüm yönleriyle görülmesini sağlar. Aynı zamanda da postmodern önerme olan gerçeğin sahte ile bütünleşik durumunu da gözler önüne serer. Romanda, tıpkı hayatta olduğu gibi, çok farklı sesi duymak mümkündür. Kişinin / okurun tavrı, yaklaşımı ve düşüncesi hangi sesi daha çok duyduğuna ya da önemsemişine göre değişkenlik gösterir.

Puslu Kıtalar Atlası, Bünyamin adındaki birisinin bireysel dünyasında yaşamı dalgalandırmanın anlatısı olarak mı yorumlanmalıdır? Yoksa, Bünyamin'in kişiliğinde, verilen kararlar, karıştırdığı durumlar karşısında seçilen eylemler ile simgesel boyutta kavramların bir betimlemesi olarak mı algılanmalıdır? Postmodern roman özelliği olan kapsayıcılık ilkesine göre, her iki yanıt da eşit derecede doğru ve geçerlidir. Yatay ve dikey düzlemlerde çözümlemeyi mümkün kılan yapısıyla, **Puslu Kıtalar Atlası**, aynı anda bireyin yaşamında bir kesiti ve bireyin insanlığı temsil ettiği mücadelesini anlatır. Yatay boyutta, Bünyamin adlı karakterin, babası Uzun Hsan Efendi ile birlikte Ebrehe adındaki istihbarat tekilatının başına karşı verdiği bir varoluş macerası anlatılır. Dikey boyutta ise, iyiliği ve erdemi temsil eden Bünyamin'in karşıt gücü olarak sunulan Ebrehe'ye karşı, çeşitli sınavlardan geçerek verdiği mücadele, evrensel bir izlek olarak insanın kendisine, dünyanın sunduğu imkanlara, bilginin cazibesine, sınırsız güç karşısında kendi içindeki Tanrısallığı yüceltmesi işlenir. Yatay boyuttaki özellikler, postmodern ögeler olarak sadece bir maceranın oyun eklinde betimlenmesini, tek amacın bir kurgulama içinde okura öykü anlatmayı, herhangi bir gerçekliğin, doğrunun, düşüncenin sunumunun önemsenmemesini öne çıkarır. Ancak, dikey boyuttaki düşünsel zenginlik, izleksel açıdan betimlenen karakterler yoluyla köklü düşüncelerin, felsefi önermelerin, insanın hayattaki varoluş amacının irdelendiği modernist bir düzlem oluşturur. Romanın gerçekliğin sorunsallaştırılması adına bu ikili yapısı, Anar'ın diğer romanlarında da görülen çoklu anlam katmanlarının karakteristiğini belirler ve onu Batı edebiyatında saf postmodern ögelerle işlenen romanlardan ayrı bir çizgiye oturtur.

Hem olay hem de düşünceye yaslanan roman; felsefi, varoluşsal önermeleri yoluyla simgesel düzlemde gerçeklik algısını irdeler ve hayatın anlamını sorgular. İnsan yaşamı, irili ufaklı olayların ekillendirdiği bir serüvendir ve insanın kaderi bu serüven sırasında karıştırdığı meydan okumalara, zorluklara, baştan çıkarıcı tuzaklara karşı verdiği kararlara bağlı olarak ekillenir.

Bünyamin'in temsil ettiği insan "Adına Dünya dedi imiz kitabı oku(yarak)" ve "dünyanın nimetlerine "kendini kaptırma(yarak)" (PKA:55) içindeki Tanrı'ya ulaşabilecektir. Ülkü de er olarak sunulan bu erdemlilik, karıt de er olarak Ebrehe'nin temsil ettiği pragmatik bilginin sa layaca ı sonsuzluk, ölümsüzlük için korkunç bir hırs ve bunu elde etmek için yapılan amansız kötülükler ile dengelenir. nsan, ya adını macerada kar ıla tı ı zorluklarla kendini her an yeniler ve daha üst/ün bir konuma yükselir. Uzun hsan Efendi o luna, hayatı tanımak için yola çıkmasını tavsiye etti inde, insanın erginlenmesi, kendini ke fetmesi adına u önermede bulunur: "Ya anılanlar, görülenler ve ö renilenler ne kadar acı olursa olsun, macera insano lu için büyük bir nimetti(r)" (PKA:91). Buradaki macera genelle tirilmi tir ve sadece Bünyamin'e yönelik bir nasihat de ildir. Tüm insanlı a hitap eden bu dü ünçe, insanın dünyadaki amacını belirleyen ana unsurun insanın ya ayarak, hayatı deneyimleyerek, dü ünsel bir maceraya atılarak hem kendini var etmesine hem de hayatın anlamını ke fetmesine dayanır. Kendini ke if serüveni, **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde Aptülzeyyat figüründe de ortaya çıkar. Uzun ve zahmetli bir yolculuktan sonra Acıpayam da ına çıkar ve aradı ı münzevi Salih'in kendisi oldu unu ke feder. **Daniel Martin** de zamansal sıçramalara dayanan anlatıda; gelecek zamanı, geçmi in zihninde olu turdu u izlenimler ve imdiki anda verdi i kararlarla belirler ve asıl benli ine kavu ur. **Abanoz Kule**'de Williams, Coetminais'e yaptı ı yolculukta a k, sadakat, öz benlik, kimlik, sanat ve ya amla ilgili derinlemesine sorgulamalar geçirir ve kendini ke feder. **Koleksiyoncu** romanında ise Miranda Clegg tarafından kaçırılıp bir bodruma kapatıldıktan sonra, geçmi e dönük sorgulamalar yapar. Benli ini, de erlerini, a kı, özgürlü ü ve varolu u sorgulayan Miranda, ölmeden önce yepyeni bir kimli e bürünür. **Suskunlar**'da Davut'un mevlavianeye do ru kendisini "gel" diye ça ıran sese uyarak yaptı ı yolculuk, yine kendi kimli ini ve varlı ını kurmaya yönelik bir ke if içerir. **Büyücü**'de Nicholas, modern dü üncenin üretti i bir karakterden, tanrıçılık oyunu vasıtasıyla, aydınlanmı , kendilik de erleri olu turmu yeni bir ki ili e dönü ür. **Daniel Martin**'de, Daniel yazarlık hayalini gerçekle tirmek ister ve ülkesi ngiltere'ye döner. Bu dönü , sadece bir mekan de i tirme de ildir. Daniel, yuvasına, oca ına, çocuklu una, bilincini olu turan anılarına dönmü olur ve mekan, zaman, anılar ba lantısı ile özünü yeniden ke feder.

Puslu Kıtalar Atlası, yatay ve dikey boyutta okumaya uygun yapısı; metinlerarası ili ki kurması; toplumun farklı kesimlerinden insanı içermesi; simgesel de erleri hem e lence unsuru hem de ciddi felsefi önermeler ekinde i lemesi ve hayata dair farklı bakı açılarını sunması bakımından çoksesli postmodern bir roman kimli i kazanır.

John Fowles'un **Koleksiyoncu** adlı romanı, kurgulanması ve kullandı ı anlatıcı bakımından çoksesli bir yapı arz eder. Fowles'un, anlatıcı ö esini yoluyla aynı olaylara yönelik çoklu bakı açısı olu turma yöntemi, Anar'ın nakilciler, rivayetçiler yoluyla sa ladı ı bir tekniktir. **Daniel Martin**'de iki; **Koleksiyoncu**'da iki, **Abanoz Kule**'de her hikayede birer anlatıcı bulunurken, **Efrasiyab'ın Hikayeleri** haricinde, Anar'ın tüm romanlarında çok sayıda nakilci ve hikayeci'ye yer verilir. Aynı olayların insanların duygu ve dü ünçe evreninde yarattı ı çeli kili izlenimleri i lemesi ile kar ıtlık üzerine kurulu bir roman görüntüsü sunan **Koleksiyoncu**, bir yandan güçlünün di er yandan

güçsüzün, bir yandan erkeğin diğ er yandan kadının, özne ile nesnenin, etkileyen ile etkilenenin, buyuranla uyanın arasındaki çatı ma bakımından zıt kutupların evreninden dünyayı göstermeye çalışır. Roman, tipik bir Fowles anlatısı olarak, varoluşçuluk felsefesine dayanır. **Büyücü**, **Abanoz Kule**, **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, **Daniel Martin** ve Anar'ın diğ er romanlarında kullandığı anlatıcılar ve rivayetçiler gibi; sanata farklı bir gözle yaklaşır; gerçekliğin peşine düşer; *a k - cinsellik, özgürlük - esaret, erkek - kadın, alt - üst sınıflar, iddet - ötekileştirme* karşıtlıklarında çöksesliliği iğler.



ekil 5. Koleksiyoncu Konu ve İzlekler

Farklı varoluş biçimlerinin kendi saf özellikleri ile temsil edildiği bir roman olarak, cinsiyet, iktidar, sanat, üst ve alt kültür, inanç, a k, sevgi, empati gibi kavramların oyun sahasına dönüşerek edebiyatın tarih boyunca üstünde durduğu izleklerle de yeni yargıların oluşmasına zemin hazırlar. **Koleksiyoncu**'nun "*çökseslilik bakımından gücü*", Fowles'un iki karakterin "*yaratıcı psikolojik portre sunumundaki başarısı*"na dayanır, çünkü okur Miranda ve Clegg'i "*yoğun fiziksel ve psikolojik iktidar mücadelesinde, çok deşiken konumlarda*" gözlemleme şansını yakalar (Olshen, 1978:16). Eski bakış açılarının yanında yenilerinin de bulunabileceğine yönelik çoklu değerlendirmeleri bünyesinde taşır. Genel ve özel varoluş üzerine önemli felsefi soruları ele alan ciddi bir roman görüntüsü çizen **Koleksiyoncu**, iyi ve kötü, aydınlık ve karanlık, yaşam ve ölüm, yaratıcı dürtü ve yıkıcı düşünce arasındaki mücadele hakkındaki bir romana dönüşür.

Koleksiyoncu, birçok şekilde okumaya açıktır; "*sınıfsal; iyi-kötü çatıması; insanın aydınlık-karanlık yönü; ölüm-yaşam simgesi; yaratıcı güdü-yıkıcı zihniyet*" (Bagchee, 1981:219). Miranda'nın iyilik, güzellik ve yüce ahlak'ın bir timsali; onu esir alan Clegg'in ise kötülük, çirkinlik ve ahlaksızlık

örne i olu u gibi tematik siyah-beyaz kar ıtlıklar üzerine kuruludur. Clegg, ölü, dura an, hareketsiz, amaçsız, yönsüz ve nesnele mi bir hayat / do a algısına sahiptir. Miranda ise hayatın sanki kendisidir; "*Dürüstlü ü ve özgürlü ü ve eli açıklı ı seviyorum. Yaratmayı seviyorum; yapmayı seviyorum. Dolo dolu ya amayı seviyorum; oturmayan, seyretmeyen, kopya çekmeyen ve yüre i ölmemi olan her eyi seviyorum*" (K:214). Miranda'nın dü ünceleri / duyguları ile romanın kurgusu arasında ironik bir mesafe vardır. "*Dürüstlü ü*", "*özgürlü ü*" ve "*eli açıklı ı*" sevmesine ra men, asıl dürüst, özgür ve eli açık olan Clegg'dir. Miranda, Clegg'e kar ı dürüst de ildir, özgürlü ü elinden alınmı tır ve kendi ki isel ihtiyaçları için sürekli Clegg'den para alır. "*Yaratmayı*" sevmesine ra men, günlüklerinde anlattıklarından, aslında pek de yaratıcı olmadı mı ve sürekli ba kalarını taklit etti ini anlarız. "*Dolu dolu ya ama*"sı ise, kendi istekleri ile esaret altındaki konum arasında bir tezdı yansıtır. Esaret yüzünden *oturur, seyreder ve ruhsuz olmayan* eylemlerden ho lansa da, kendisi ruhunu kaybetmeye do ru ilerler. Romandaki bazı simgelerin abartılı sunumu ve insan do asına kimi zaman ters dü en ki ilik tasvirleri bakımından absürd'e (saçma ve anlamsız) kar ı ciddi ekilde ironik bir yakla ım ortaya koyar. Anlatılan ile gözlemlenen, dü ünülen ile eyleme dökülen, Clegg ile Miranda'nın birbirleri ve kendileri hakkındaki dü ünceleri ve dü ile olgu arasındaki çeli kiler, romanın çoksesli olmasına katkı yapar. Okur, kavramlar, karakterler, olaylar ve dü ünceler hakkında çeli kilerden do an bir sorgulama ya ar ve kendine göre bir çıkarımda bulunmaya zorlanır.

Koleksiyoncu, temel olarak ironik gibi görünmese de kolay anla ılır türlere dair semboller kullanır; ölü kelebekler (**Kitab-ül Hiyel**'de mekanik bilimine hükmetmek yerine makinelerin esiri durumuna dü en ve modernizmi temsil eden Yafes Çelebi ve Kara Calud'a benzer ekilde, Miranda da modenizmi temsil eden ruhsuz Clegg'in bir nesnesine dönü ür); resimler / foto raflar (do adan kopan insanın, **Amat**'taki gibi sadece bir görüntüye ve i levsel bir yaratı a evrilmesi); günü ı ı (**Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde *Güne li Günler* hikayesinde, kendi özüne yabancıla mı ve insani özelliklerini yitirmi Kont lakaplı müdürün güne e çıkamaması); bir mahzen ve olayların büyük bir ço unlu unun içinde geçti i eski tarihi ev.

Koleksiyoncu'da, bir taraftan birbirinin varlı mını yadsıyan di er yandan da varolu ları romandaki kurgu açısından birbirine ba ımlı iki farklı cinsiyetin hem birlikte varolu unun hem de bu varolu un imkansızlı mının resmi çizilir. Hutcheon, Fowles'un romanlarını "*tuzaklarla dolu*" olarak niteler, çünkü karakterler hem "*zorba ve özgürle tirici*" hem de "*efendi ve köle*" ekinde yorumlanabilir. Aralarındaki ili kiyi belirleyen ana unsur "*iktidar mücadelesi*"dir. Fowles, romanlarında, "*ki ilerinin birbirlerini (ve kendilerini) kontrol etme çabasına hem üpheyle yakla ır hem de bu çabayı büyüleyici bulur*" (Hutcheon, 1991:vii). Miranda ve Clegg arasındaki ölçülmesi güç ruhsal uçuruma ra men, onların anlatılı ları sözel olarak birbirlerini aydınlatır. Bununla birlikte çeki me, gerilim, ki ilik çatı maları, hatta samimi anlayı ve beklenmedik duygusal tepkileri de içeren karma ık bir drama sunar. İki Clegg'in (erkek, güçlü, dar görü lü, zengin, alıkoyan), di eri ise Miranda'nın (kadın, zayıf, aydın, yoksul, alıkonan) tarafından aktarılan iki anlatım, sıklıkla yalnızca meydana gelen olayların fiziksel tanımları konusunda örtü mez, aynı zamanda bu iki zıt karakter,

sıklıkla belirtilen durumlara benzer tepkiler verir ve bazen de benzer tutum sergiler. Bunun en bariz örneği, Tanrı anlayışlarıdır. Görüşlerinin çok yakın olması, Miranda ile Clegg arasındaki görünüşte biçimsiz olan uzlaşmaya yönelik arı bir ironik yaklaşımın varlığına işaret eder. Vurgulanan ikili anlatım tekniği, ironi açısından zengindir ve yaşamın tehlikeleri konusunda kasvetli ve ürkütücü bir yaklaşım ortaya koyar.

Romanın ansunsurlarına bağlılığı, iç karartıcı sonu, Clegg'in bütün mutlu son ihtimalleri için başarısızlığı, romanı Fowles'in en karanlık kitabı yapar. **Koleksiyoncu**'nun karanlık dünyası, Anar'ın **Amat** romanına büyük benzerlik gösterir. Umudu, geleceğe yönelik aydınlık ve iyimser bir beklentiyle iyleyen, ilerleme ülküsünü insanlara aktarmaya çalışarak modernist romanların tersine; hem **Amat** hem de **Koleksiyoncu**, insan doğasına yönelik kötümserliğin resmini çizer. Miranda'nın kurtulma ansısı yoktur; Süleyman Paşasında, **Amat**'ta tümüyle lanetli gemicilerin, modernist dünyada hayatın monoton, mekanik, sılatırcı ve nesnelere tiren dünyasında kendi insani kimliklerini keşfetme ve varoluşlarını anlamlandırma olasılıkları sunulmaz. Sembollerle dolu olmasına rağmen, her iki romanın sembollerden ayrı bir nehirde akan farklı düzeylerde anlamlandırma katmanları vardır. Her iki roman da daha çok Kafka ve Beckett'in çizdiği trajik absürd dünyayı andırır. Bu absürdist nihilizm, romandaki olaylardan basit ahlaki çıkarımlar yapmayı güçleştirir. Bu yüzden Miranda'nın acımasız, duyarsız Tanrı'ya dönük adeta asil isyançılığı umutsuz, varoluşçu bir hareket olmaktan öteye gitmez. Aynı şekilde, **Amat**'ta şeytan'i temsil eden Diyavol'un tüm simgesel değerlerine rağmen, bir kişilik olarak kendi doğrularına uygun bir varoluş çabası, diğer kişilerin ve kalyonu kendi amaçları doğrultusunda kullanmaya çalışması, basit insani düzeyde sadece umutsuz bir varoluş öyküsüdür.

Koleksiyoncu'da Clegg'in Miranda'yı kaçırma kararı dışında, neredeyse her şey anseserdir. Olayların absürd şekilde gerçekleşmesi ve genellikle Miranda ve Clegg'in istekleri ile olaylar arasında büyük zıtlıklar bulunur. Bu, kitabın temel ironik-absürdist bakış açısıdır. **Amat**'tan ayrıldığı nokta burasıdır ve belirli bir düzene göre hareket eden, gemideki diğer kişilerin zaaf noktalarını bilerek kendi amaçları için kullanan Diyavol'un tersine, kötüyü temsil ettiği söylenebilecek olan Clegg'in hiçbir düzeni ya da planı yok gibidir. Hatta, Miranda'nın kendisine sunduğu birliktelik olanağını kullanma yeteneğinden de yoksundur. Romandaki temel ironi, aynı zamanda Miranda'nın kendi gibi davranarak kaderini mühürlemesi ile de görülür. Her bir başarısız kaçış girişimi ile Clegg'i daha fazla soğutup hırçınlaştırır.

Miranda özgüvenini gitgide yitirir ve kitabın sonuna doğru Clegg'i kendine düşman yapar. Bunu yalnızca kaçış girişimleriyle değil; onunla zevksizliği, kültürsüzlüğü ve edimsizliği konusunda alay ederek de sağlar; "*Alay etme eklim bile kibardı, akalarım ve a a ilamam bile. E yaları kırmam bile. Onunla ilgilenmenin bir çe idi. Aslında davranışım, bundan böyle davranışım gibi olmalıydı; buz gibi. Onu ölümüne donduracağım*" (K:228). Clegg'deki değerimin nihai iki sebebi ise, Miranda'nın onun cinsel çekingenliği üzerine umutsuz ve hissiz saldırısı ile baltayı yaptığı fiziksel saldırıdır. Roman dilinin ironik-absürdist yapısı da düşünüldüğünde, hikayeye yakışan temanın akları oldu unu görürüz, çünkü akları kendi zıddını yaratacak şekilde, nefrete, kine,

iddete, ötekile tirmeye ve nihayet kayıtsızlık ve ölüme kadar gider. Bu izleksel çeli ki, romandaki karakterlerin de i iminin de izini sürebilece imiz ana akı ını olu turur. Clegg bir çok açıdan çekingen, kendini gizleyen, hayalci, ve idealist olmasına ra men, korkunç ve telafisi güç hasarlara yol açması ironiktir.

Miranda'nın Clegg'e dair art arda geli en *tecavüzcü, zorba veya psikotik* tanımlamalarından kurtulması uzun bir süre alır. Clegg'e kar ı rahatsız edici bir hayranlık duymaya ba lar ve bu onun aklını kar ı tırır. Clegg, onun sabit dü üncelerine meydan okur ve temsil etti i sınıfın kendisine (ve sınıfına) yönelik önyargılarından ikayet eder; "*Çünkü hepimizden nefret ediyorlar, farklı oldu umuz için, onlar olmadı umuz için, onlar bizler olamadıkları için nefret ediyorlar. Bize i kence ediyorlar, bizi dı htıyorlar, bizi karantinaya alıyorlar, bize hakaret ediyorlar; kendi gözlerini ba htıyor ve kulaklarını tıkıyorlar. Bizi fark etmelerini ve saygı duymalarını engellemek için ellerinden ne gelirse yapıyorlar*" (K:214). Farklı sınıfların sesini, dünya algısını dile getiren Clegg, postmodern romanın yeni ki ili idir. Sesini gür ekilde çıkarır ve varlı ını belli eder. Modernist Miranda'nın dı arda bıraktı ı / ötekile tirdi i insan olarak, Miranda'yı kaçırmakla, yeni sınıfın / romanın / dünyanın hakimi rolüne girer.

Miranda çok özel bir kadın görünümündedir, çünkü hem sanatçı hem de aydın bir kimlikle kar ımıza çıkar. Empatisinin güçlü olması, onu Clegg'e kar ı farklı ödünler vermeye yöneltir. Ki ili inde beliren de i imler insanı çe itli durumlarda görmeyi mümkün kılar. Okur, zorbanın hayran olunabilecek kimi özelliklerinin yanı sıra, iyi olanın zaafalarını da görmeye ba lar. Her ey kendi zıddını kendi içinde barındırır gibidir. Clegg a ık oldu u kadının ölümüne aldırı edemeyecek kadar duyarsızla ırken, insancılı ı ile ön plana çıkan Miranda ise Clegg'i, gerekçesi ne olursa olsun, öldürmek için birkaç kez giri imde bulunabilecek kadar iddet ve yok etme güdüsü ile dolar.

Koleksiyoncu, postmodern bir roman olarak, benzemeyen iki ki ili in bakı açılarını sunması ve zıtlıkların birbirini kapsadı ını, birbirlerine dönü ebilme olasılıklarını göstermesi ile çoksesli bir yapı arz eder. Simgesel de erlendirmeye uygun yapısının yanında simgelerden ayrı boyutlarda bir anlam katması da çokseslili e katkı sa lar.

Romanın di er çoksesli yapısı, ironik yakla ımı ile de sa lanır. yi ve kötünün birbirine kar ı ması, öldüren ile ölenin kim oldu u sorunsalı, aydınlanmayı temsil eden Miranda'nın körlü ü, kötülü ün simgesi Clegg'in ço unlu u temsil etmesi ve romandaki tüm olayların bu iki ki inin gözlemlerine göre yazılması ironik bir tarzda ele alınır. roni yoluyla **Koleksiyoncu**, okurun zihninde çok farklı anlamsal bir yelpaze olu turarak aynı olayın bir çok boyutunu gösterir.

Zıt kutupların sesini anlatıcı konumunda sunan yapısı ve Clegg ile Miranda'nın temsil etti i birbiriyle çatı an de erleri i lemesi bakımından, **Koleksiyoncu** romanı çok sesli bir kimlik kazanır. Basit bir kaçırma hikayesinin anlatıldı ı roman, "*cinsiyet*" - "*cinsellik*", (**Büyücü**'de Alison, Lily ve Nicholas; **Mantissa**'da Miles ve Erato; **Kitab-ül Hiyel**'de Kara Calud ve fahi eler; **Abanoz Kule**'de Peter ve Catherine, Fare ve David; **Fransız Te menin Kadını**'nda Sarah, Ernestina ve Charles; **Daniel Martin**'de Jane, Jenny ve Daniel), "*iddet*" (**Amat**'ta ezandan sonra bir camiye top atı ı

yapılması; **Yedinci Gün**'de birbirlerini öldürmeye çalı an Türk ve Rus askerleri, **Büyücü**'de Nazilerin aday ı gali sırasında yaptıkları kıyımlar, "tanrı" (**Büyücü**'de Conchis'in büründü ü rol; **Yedinci Gün**'de dris Amil Zula'nın bir insandan çıkarak kendisine secde edilecek insanlı a dönü mesi; **Suskunlar**, **Puslu Kıtalar Atlası** ve **Amat**'ta ise Tanrı ile eytan arasındaki mücadele), "adalet", "tutsaklık" (**Büyücü**'de Conchis ve Yunan özgürlük sava çılarının Nazilere tutsak olması; **Kitab-ül Hiyele**'de Yafes'in Davut'u kaçırmaması), "özgürlük", "güç ve iktidar" (Anar ve Fowles'un tüm romanları), "a k" (Fowles'un tüm romanları; **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde Sezai'nin keman çalan kadına a kı; **Kitab-ül Hiyele**'de Calud'un Esmeralda'ya a kı; **Yedinci Gün**'de Pa ao lu'nun resmini gördü ü kadına tutulması; **Suskunlar**'da Davut'un Neva'ya kar ı hissettikleri), "insanı tanıma" ve "insanın kendi varolu unu kurması" gibi kavramlara yönelik çoklu perspektifler sunar. Postmodern bir roman olarak, çok sesli yapısıyla, okurun yerle ik dü üncelerine meydan okur ve gizli kalmı / bırakılmı gerçekliklerin önündeki perdeyi sıyırmayı ba arır.

Simgesel boyutuyla **Koleksiyoncu**'ya çok yakınlı an **Amat** romanı, tarihsel fantastik bir öyküyü barındırması ve anlatım tekni i bakımından postmodern bir yapıdadır. Romanın ana unsurlarından bir tanesi hem içerdi i ki ilerin farklı dünyalardan ve sosyal normlara sahip kesimlerden olu ması hem de fantastik bir ö enin birden çok kaynak gösterilerek anlatımın çoksesli bir özelli e bürünmesidir. Ana kurgunun, alt anlatılara girilerek sunumu da çoksesli yapıya katkı sa lar. Anar, "**Puslu Kıtalar Atlası**'ndan ba layarak bütün yapıtlarında, sık sık öykü içinde öykü anlatma (çerçeve öykü tekni i) yöntemine ba vurur. Gerçi *Amat*, olay örgüsü bakımından yazarın di er eserlerine göre daha düz ve bütünsel bir yapı gösterse de, bu romanda da yer yer ana öykü içinde, -ana öykünün akı ı bozulmaksızın ve kesintiye u ratılmaksızın- küçük öyküler anlatılmaktadır" (Karaca, 2006: 32). Romanda kullanılan imgeler, dilsel bazı özellikler, aktarım ekinde sunulan iç içe girme anlatılar ve halk dilinin tüm çıplaklı ı ve do allı ı içinde kullanımı, romanda çoksesli yapıyı sa layan ana özelliklerdir. Abartılı üslubu, gülmece ö esinin kullanımı ve inandırıcılık etkisinin yitimi, okurun romanda herhangi bir ki i ya da olayla ba lantı kurmasını zorla tırır. Ba lantısızlık, okur ile anlatı arasında bir mesafe olu turarak, okurun bireysel algısına göre simgeleri alımlamasını sa lar. Anlatıya kar ı duyulan üphe, romandaki puslu atmosfer ile birle erek gerçeklikle ilgili yerle ik algıya meydan okuyacak duruma gelir.

Amat; **Kitab-ül Hiyele**, **Puslu Kıtalar Atlası**, **Suskunlar**, **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, **Yedinci Gün**, **Büyücü**, **Daniel Martin**, **Abanoz Kule** ve **Mantissa** romanlarında kullanılan madde ve metafizik arasındaki çatı mayı i ler; Anar'ın tüm romanları ve **Büyücü** romanındakine benzer ekilde gerçeklik ile hayal kavramlarına e ilir; tipik bir Anar romanı olarak eytan ve Tanrı çatı masını irdeler; Fowles'un sanat yoluyla **Büyücü**, **Daniel Martin**, **Abanoz Kule** ve **Mantissa**'da yaptı ı gibi olgu ve kurgu arasındaki ili kiyi çözümler ve kendini bulma motifini konu edinir.



ekil 6. Amat Konu ve İzlekler

Amat, giri bölümünde, do rudan Kuran-ı Kerim ve ncil'den alıntılar yaparak anlatısının bir boyutunu dinsel motiflerle birleştirir. Dinsel motiflerin romana giri i okurun olayları simgesel boyutuyla da değerlendirilmesini sağlayarak çok sesli yapıya katkıda bulunur; "*Kendine Gofera acından bir gemi yap; gemide odalar yapacaksın ve onu içeriden ve dışarıdan ziftle ziftleyeceksin. Tekvin, 6:14*" (A:7). Amat kalyonu ile Nuh'un gemisi arasında bir bağlantılandırma vardır. Okur, insanlığı kurtarmaya çalışan Nuh peygamber anlatısı ile insanlığı yok etmeye ve Tanrıya karşı çıkmaya teşvik eden Diavol Paşa karakterleri arasında kıyas yapmaya zorlanır. Bu karşıtlik roman karakterlerinden İsrail, Nuh Usta ve Süleyman Paşa ile de ilişkilendirilir. Romandaki ilişkiler ile dinsel metinlerdeki betimlemeleri arasındaki çelişki, algı kırıcı işlev görürken, olayların değişik perspektiflerden de görülmesini sağlar.

Okur, **Amat** romanında birisi tümünden muhtlak, gelişigüzel ve metafizik dilerisi ise güncel, gerçek ve mantıklı iki ayrı dizgede olaylara bakar. İki düzlem çok boyutlu bir sorgulamanın ilk adımıdır, çünkü anlatının gerçekliğine inanmak ya da inanmamak tümüyle okura kalmıştır. Görecelik öznesini sunmak adına; "*Anar'ın kurmacası da, dil kurgusu da gereksiz yüzeysel bilgiyle ayrırla tırlıdır. Kur'an ayetlerinden alıntılar kaba tarihsel veri, romanın konusuna göre denizcilik ya da fizik-mekanik terimleri, basitleştirilmiş felsefe, kurmacaya gerek bağımlarla yerleştirilmiştir; yazar aslında hiçbirini derinlemesine tartışmaz, sadece bu konuların uyandırılabilmesi merak ederinin peşindedir*" (Orhan-Aralık 2007:101). Belirsizliklerin içinde debelenmeye başlayan okur, yönünü kaybetmiş durumdaki Amat kalyonu gibidir. Çinde bulunduğu anlam arayışı, yine tıpkı

Amat'ın serüveninde girdi i belirsizlik gibi, kesin ve mantıklı bir sonuca ulaşmaz. Amat hem dümana saldırı hem de düman olandır, hem korsandır hem de korsanı yok etmeye yollanandır, hem kurtaran hem de batırandır ve son olarak hem kendisidir, gerçektir hem de kendini yok eden ötekidir ve gerçektir. Okur da labirentimsi kurguda, gerçeğin ne olduğunu konusunda, çoğunlukla asıl amaçları ve hedeflerini kestirememi Amat mürettebatına benzer bir konumdadır. Döngüsel bir yapı içeren anlatı, başlangıcın bitim, sonun ise başlangıç olabildiği bir mantıklı lenir.

Amat'ın kileri hakkındaki çelişik rivayetler, gerçekle olan olaylar, gemideki çekimler, kilerin özellikleri, seferin amacı gibi diğer konularda da çelişkileri derinleştirir ve tek tip bir deşlendirmenin imkansızlığını ortaya serer. Fowles'un **Fransız Teşmenin Kadını** romanında farklı son sunumu ve kurguyu tümüyle roman kilerine bırakması gibi, **Amat** romanında rivayetler çoklu olasılıklara iaret eder. Romandaki kiler, Amat'a gelir ve orada tanımlanmış görevleri doşultusunda çalışmaya başlarlar; ancak neden oraya geldikleri ya da geminin hangi amaç için sefere çıktığını konusunda birbiriyle çelişen yorumlarda bulunurlar. Tek bir algının oluşmasına engel oluşturan bu çelişkiler yumağı, birden çok olasılığın okurun zihninde oluşmasını ve göreceli bir deşlendirmeyi sağlar. Ortada kesin bir gerçeklik ya da ortak bir görüş oluşması imkansızdır. Herkesin kendine göre bir doşuru, gerçeği ve kişisel bir yorumu bulunur. Çoksesli yapı yorumların farklılığına ve zenginliğine katkı sağlar. Bu açıdan, geleneksel deşlendirmeler yerine yeni, sürekli deşilen ve kişiyeye özgü çoklu yorumlar ortaya çıkar.

Çoksesliliğe katkıda bulunan diğer bir özellik, **Amat**'ın; **Koleksiyoncu**, **Abanoz Kule**, **Büyücü** ve **Daniel Martin** gibi tanık anlatıcı bir bakış açısı ile aktarımıdır. Anlatıcı, sadece görüntü düzeyinde bazı betimlemelerde bulunurken, duyduklarını aktarma yolunu seçer. Anlatımdaki sınırlılık, okurun romana daha etkin katılımına imkan tanıyarak, peş çok öznel deşlendirmenin geçerliliğine kapıyı açar. Romandaki olaylar kadar, anlatının dayandırıldığı çoklu anlatıcı da belirsizliği pekiştirir. Romanda, ana anlatıcının yanı sıra farklı kaynaklardan derlendiği belirtilen rivayetlere yer verilir;

“Kur unlu Mahzen Katibi Hamamcı Musa Efendi'nin görkemli eseri Tezakirü'l Mücrimin'de anlatıldığına göre...” (A:11);

“Rüznamçe Kisedarı Ölügözlü Cuma Bey'in Kamüsü'l Desais başlıklı eserinde anlatılanlar doşruysa...” (A:13);

“Kuşubağı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi Kitabü'l ber başlıklı eserinde...” (Anar,2013:29);

“Tezakir adlı esere göre...” (A:30);

“Masraf Katibi Kuzguni Halim Efendi ise, Silsiletü'l Havadis adlı eserinde...” (A:49);

“Vakanüvis ağı kram Efendi, Keva ifü'l Melanet ve'l Habaset'te...” (A:49);

“Zından katibi Çapraz Recep Dede Hazretlerinin El Müsvette fi Usulü'l Livata adlı muhtem eserine göre...” (A:105);

“Sözüne güvenilir bir alim olan Buhur mütevellisi Kılbaz Yakup Dede Hazretleri de bu olayın doşru olduğunu dair, Menakibü'l Mebain adlı eserinde yemin üzerine yemin etmiştir” (A:105);

“Kitabü'l Iber'de anlatıldığına göre,...” (A:234).

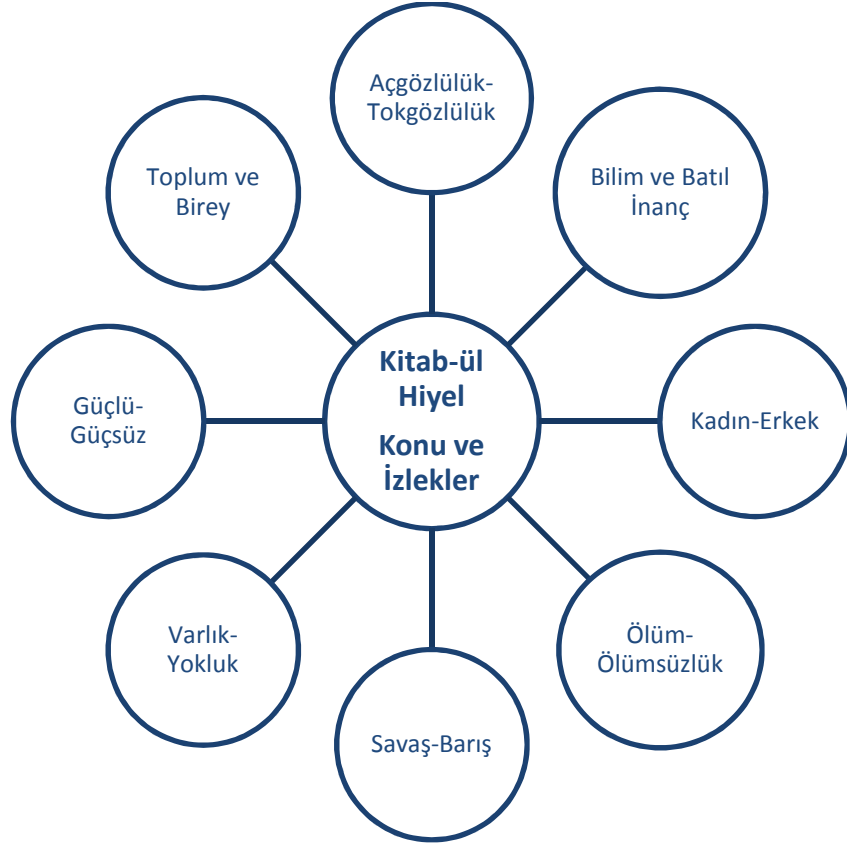
Okur, farklı kitaplardan alınan yorum ve de erlendirmelerin çeli ik öyküler içermesi yüzünden kaynakların gerçekli ini ve do rulu unu sorgulamaya ba lar. Yazılan her ey, betimlenen her yer, anlatılan her olay ya da duyulan her ses taraflı bir yorum olabilir. Postmodern romanların algı kırıcı özelli ine uygun ekilde, okurun kendi öznel de erlendirmesi geçerli olur ve sadece kendisi için do ruluk ta ıyan sınırsız yoruma dönü ür.

Amat romanında çoksesli yapının ortaya çıkarıldı ı di er bir yakla ım ise eyti imsel ilke olan kar ıtların birli idir. Anar, di er romanlarının hepsinde bu tekni i kullanır. **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde, "*ölüm ve ya am*", "*günlük ya am ve kurgu*", "*a k ve nefret*", "*ciddiyet ve umarsızlık*"; **Suskunlar**'da "*yaratılı ve yok olu*", "*ya am ve ölüm*", "*ses ve sessizlik*", "*a k ve nefret*", "*madde ve metafizik*", "*akıl ve delilik*", "*gerçek ve gerçekdi t*"; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda "*rüya ve uyanıklık*", "*görmek ve dü lemek*", "*batın ve zahir*", "*eytan ve Tanrı*", "*cennet ve cehennem*", "*bilgi ve cehalet*"; **Kitab-ül Hiyel**'de "*açgözlülük ve tokgözlülük*", "*bilim ve batıl inanç*", "*kadın ve erkek*", "*ölümlülük ve ölümsüzlük*", "*sava ve barı*"; **Yedinci Gün**'de "*bilgi ve cehalet*", "*bilim ve metafizik*", "*akıl ve önyargı*", "*gerçek ve kurgu*", "*sıradan insan ve asil insan*" Anar'ın kıyasladı ı kar ıtlıklar olarak romanlarının çok sesli yapısına kattı ı izleklerdir. Fowles'un genellikle "*kadın ve erkek*" açısından sundu u "*tarih*", "*kurmaca*", "*sanat*", "*gerçeklik*" gibi kavramları i ledi i romanlarından farklı olarak, Anar çok daha geni bir kavramsal yelpaze ile çoksesli yapıyı kurar.

Eyti imsel kar ıtlıklar, **Amat** romanında parodik üslupla i lenen pek çok ayrıntı ile sunulur. Ço unlu u cahil olan gemi mürettebatının fiziksel varlı ının tersine Diavol Pa a'nın kamarası, sayısız felsefi, sosyolojik, dinsel ve tarihi kitaplarla doludur. Ba ka bir örnek ise gemi mürettebatının çok derin dini inançlarına ra men, dinle ba lantısı olmayan hurafeler, zar oyunları, remil falı gibi takıntılarla kaderlerini belirlemeye çalı maları ve inançlarının ana eksenine oturan camiye içinde namaz kılan insanlar varken saldırmaları ya da Tanrı'ya itaat etmeleri gerekirken eytan'ı temsil eden Diavol Pa a'ya sonsuz bir ba lılık duymalarıdır. Hekim olan brahim Pa a, Arapça yazılan tıp kitabındaki bilgileri uygulayarak ifa vermek yerine, dili kutsal sayıp hastalara kitabın bazı bölümlerini ezberlettirir. Bilim ile bilimdı ılık öylesine birbirine kar ır ki insanları iyile tirmesi beklenen brahim Pa a, tuhaf bir inanç geli tirerek, iyile tirdi i her bir hasta yüzünden cehennemde yanaca mı dü ünür ve bu yüzden "*Allah'ın takdiridir*" diyerek hastaların ifa bulmaması gerekti ine inanır. Kar ıtlıklardan beslenerek sunulan olaylar ve i lenen izlekler, romanın çok sesli yapısının tarafsız bir anlatıcı yolu ile okurun hayal ve dü ünçe dünyasına bırakılır.

Anar'ın tüm romanlarında i ledi i klasik iyi-kötü çatı masını bilim kavramı çerçevesinde ekillendirdi i **Kitab-ül Hiyel**, insanın temel güdülerinden açgözlülü ün insanın kendisine ve dünyaya getirebilece i felaket ve yıkımların bir önsözü gibidir. Açık okumalara imkan tanıyan **Kitab-ül Hiyel**; "*üç farklı ya amı, üç farklı insan modelini, üç farklı dünya görü ünü vs. bünyesinde barındırması nedeniyle çok boyutlu bir yapı arz eder*" (Çevirme, 2011). nsanın bilimsel hırsını temel izlek olarak i leyen romanın i lenme biçimi, tarihi, felsefi ve dü sel ö elerin harmanlanması

eklinindedir ve tipik bir Anar romanı olarak kurgusu, üslubu ve yer verdiği konuların özellikleri bakımından çoksesli bir yapıdadır.



ekil 7. Kitab-ül Hiyele Konu ve İzlekler

Anar'ın tüm romanlarında olduğu gibi, **Kitab-ül Hiyele**'de de dinsel motiflerin simgesel boyutlarıyla kullanılması, bu çoksesli yapıya okurun zihninde oluşturduğu çağrışımlar, yorumlar ve algılar yoluyla katkı sağlar;

“And olsun ki biz, Davud’a katımızda bir imtiyaz verdik, “Ey dağlar! Onunla birlikte tesbih edin” dedik. Kuşlara da bunu duyurduk. Ona demiri yumu ak kıldık. KUR’AN, XXXIV, 10 ”;

“Ve Saul kendi esvabını Davud’a giydirdi, ve başına tunç başlık koydu, ve ona zırh giydirdi. Ve Davud esvabı üzerine kılıç kuandı, ve yürümeye çalıştı, çünkü alı mamı tı. Ve Davud Saul’a dedi: Bunlarla yürüyemem; çünkü alı madım. Ve Davud onları üzerinden çıkardı. I.SAMUEL, 37-39”

Dinsel motifin anlatıya girmesi yoluyla, okur romanı dinsel referanslar açısından da değerlendirilmeye alır. Davut peygamberin kişiliği ile romandaki Yafes Çelebi, Kara Calud ve Üzeyir karakterlerinin arasındaki davranış, inanç ve bakış açısı farklılıklarına dikkat çeken Anar, romanda çeşitli perspektiflerden bir değerlendirme olanağı sunar. Başka metinlerle kurulan ilişki, algıyı pekiştirecek nitelikte olabileceği gibi yerleşik algıların kırılmasını ve romandaki olay ve kişilerin yeni gözlemlerle görülmesini sağlar.

Romanın ilk olandan sonrakine doğru giden bir anlatı çizgisi vardır. Anlatım tekniği, klasik modernist romanın özelliklerini taşıyor ve kurgunun gerçekçi olmasına okuru inandırma çabası içinde gerçekçi denebilecek önermeler sıralar. Romanda her türlü eylem ve olayın arkasında sıkı bir nedensellik bağları

göze çarpar. Nedensellik bağı, düz bir çizgiden ziyade ilk bakışta bağıntısız gibi görünen parçaların birbirine eklenmesinden oluşur. Anlatılarını "geleneksel metinlerle diyaloga girerek" yazan Hsian Oktay Anar, "Seyâhatnâme'nin üslubunu ve hikayelerini yeniden üretir; ama daha da önemlisi, Anar'ın Evliya'nın zihniyetiyle uyumlu bir sav üretmesidir" (Akgül, 2009: 58). Ana kurgudaki bir olayın nedeni daha sonraki bir bölümde okurun karşısına çıkarılarak, arada hayal gücünü harekete geçirecek boşluklar bırakılır ve okurun romana etkin katılımı sağlanmıştır. Arıların pete ine benzeyen anlatım dokusu, Anar romanlarının tipik bir özelliği olarak, okuru etkin kılma vasıtasıdır. Bu yöntemle, okur ile olaylar arasında bir mesafe sokularak, kurgusal gerçekliğin kurgusallığına vurgu yapılır ve göreceli ve çok yönlü bakış açılarının varlığına dikkat çekilir. Postmodern algı kırıcılığı ile levi olan bu teknikte, sunulan her türden kavramın, doğrunun ve gerçeğin sorgulanmasının yolu açılır. Değerlendirme açısından güvenilmez bir ortam hazırlanarak insanın gerçek olanı sadece kendine göre ölçebileceği gösterilir. Daha önceki kalıpla mı algıların geçersizleşmesini sağlayan yeni perspektifler sunulur.

Romanın imlediği kısımler, diğer Anar romanlarında olduğu gibi, farklı sosyal ve ekonomik kesimlerin bir panoraması gibidir. Mikro düzeyde romana dahil edilen, farklı düşünce, yaşam tarzı, inanç ve beklentileri olan kısımler yoluyla, Anar makro düzeyde anlattığı Osmanlı toplumunu ve daha büyük ölçekte ise insanın dünyadaki toplumsal varlık alanını tasvir etmeyi amaçlar. Çoğulculuğu sağlayan kapsayıcılık yoluyla, genellemeler ya da örnek teşkil eden belirgin ve kesin yaklaşımlar reddedilir. Genel yerine öznel, toplum yerine birey, kalıpla mı olanın yerine parçalar, tümelin yerine tikel, benzer ya da aynı olanın yerine farklı ve herkesin olduğu ortak doğruların yerine tek öznenin diğerlerinininkine benzemezliği ile lenir. Romana çoksesli yapıyı kazandıran ana unsur, çoğulcu yaklaşımla bir çok kesimin seslerini, yaşamalarını, hayata yaklaşımlarını, inançlarını, kısacası varlık alanlarını sunabilmesidir.

Anar, genellikle başkalarının / eserlerin anlatılarını, rivayetlerini ve yorumlarını içeren metinler kullanır. Anlatının kurgusallığına işaret ederken, kurgunun çeşitliliği yoluyla, karakterlerin bireysel dünya görüşlerine bağlı olarak yaptıkları değerlendirmeleri romana dahil eder;

"Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar kah hayretü minnet, kah nefretü ibretle bunları rivayet ve hikayet ederlerdi..." (KH:11);

"Bayezid'deki Hiyel Kalemi'nin reisi Uzun Hsian Efendi'ye göre..." (KH:28).

Romanda kurguyu oluşturan olaylar aynıdır, fakat yorumcular ve nakilciler farklıdır. Olay örgüsü hakkında birbiriyle çelişen, birbirini kimi zaman tersinleyen yorumlar ve ayrıntılar romanda göreceliliği sağlayan ana unsur olarak karşımıza çıkar. Anlatımdaki görecelik sayesinde, herhangi bir edebi eser, tarihi belge, felsefi ya da sosyolojik önermenin taraflı olması kaçınılmazdır. Postmodern bakış açısına göre, genellemeler düzeyinde asla var olmayan ve gerçek denilen kavramın altında yatan dilsel, kültürel, tarihi, felsefi, dini ögeler sahtedir. **Kitab-ül Hiyel**'de Anar, kurgunun sahteliğine işaret ederek, gerçek kavramının yıkımını sağlar ve göreceliliğini vurgular; "Zalimler ve muhterisler, âlimler ve vakanüvisler, halimler ve muhterisler, doğru ya da yanlış, u menkıbeleri salnamelerde rivayet ve

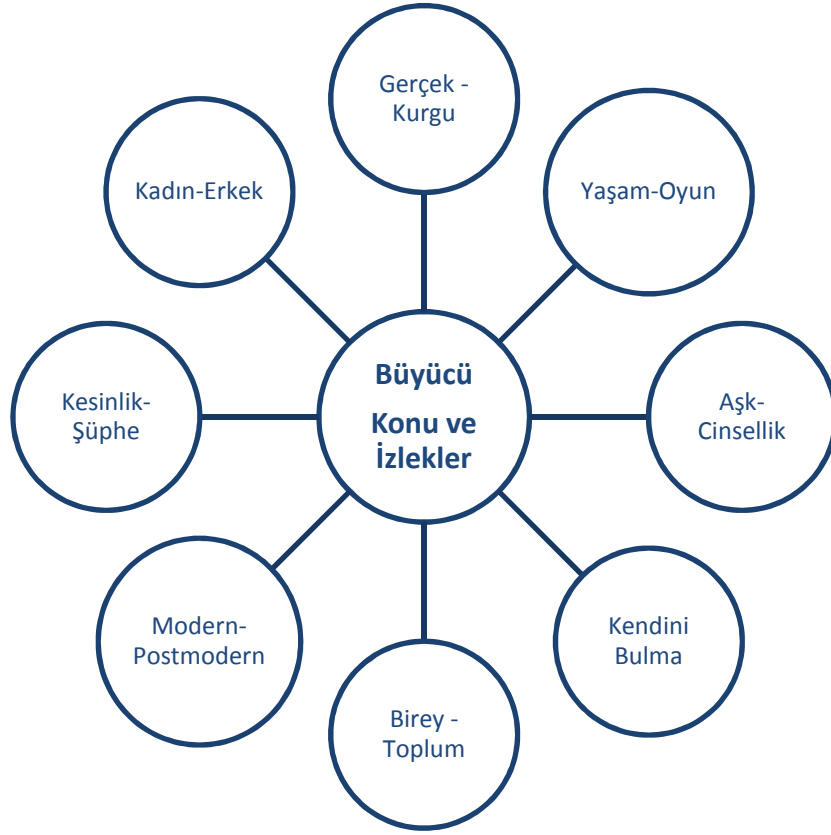
*meyhanelerde hikâyet etmi lerdir..” (KH:67). Alıntıda vurgulanan iki önemli dilsel boyut göze çarpar: (1) anlatılar hem yazılı hem de sözlüdür; (2) anlatıcı ya da yazarın öznel ve taraflı bakı açısına maruzdur; bu yüzden her türlü kurgu aldattıcıdır. Anar, aktardı ı öykünün "do ru ya da yanlı " olabilece ine do rudan dikkat çeker ve olayların "rivayet" ve "hikayet"e dayandı mı söyler. Do ruluk ya da yanlı lık, sadece **Kitab-ül Hiyel** romanına özgü de ildir. Kurmaca olan her türden metin, sırf kurmaca / insan üretimi oldu u için anlattı ı olaylar gerçeklikten uzaktır ve anlatıcının / yazarın ki isel görü lerine göre ekillendirilir. Alıntıda önemli di er bir özellik "hikayet eden" ki ilerinin tanımında yatar. Aktarıcılar "zalim", "muhteris", "halim" ekinde niteliklere sahiptir. Anlatının ki isel özelliklere göre de i kenli ini belirleyen yakla mı ile roman, ki ili e göre de i en farklılıklara vurgu yapar. "Alim" ve "vakanüvisler" ise mesleki açıdan de i ken anlatıları belirler. Kısacası okurun daha öncesinde okudu u ya da dinledi i her türlü kurgusal ya da belgesel eserin do ruluk, tarafsızlık, genelleme ve geçerlili ine üphe ile yakla ması önerilir, çünkü aynı anlatı ki ilik özelliklerine ya da mesleklere göre tınları de i ik seslerden olu ur.*

Anar'ın romanlarında sürekli i ledi i iyi-kötü çatı ması, **Kitab-ül Hiyel**'de tek bir boyutu ile i lenir. **Suskunlar, Yedinci Gün, Puslu Kıtalar Atlası** romanlarında ki ilerinin hem kendi içlerinde hem de birbirlerine kar ı giri tikleri çatı ma, **Kitab-ül Hiyel** romanında sadece roman ki ilerinin kendi iç dünyalarında gerçekleşir. **Amat** romanında neredeyse herkese sinen kötülük, **Kitab-ül Hiyel**'de güç ve sınırsız ya am tutkusu izlekleriyle farklı co rafya ve ki isel özelliklere sahip üç roman karakterinin ki ili inde simgele ir. Her üç ki inin tutkuları benzer olmasına ra men, her biri farklı bir sonuçla kendi içsel dü ümünü çözer. Bunlardan ilki olan Yafes Çelebi, çe itli sahtekarlıklar yapar, bilgisini bencil çıkarları için kullanır ve toplumda önemli bir konum edinir. Ancak yarattı ı teknik ekipmanın ba arıya ula maması sonunda ölümle burun buruna gelir, bir iç aydınlanma ya ar ve kötülü ü terk ederek iyili i seçer. Kara Calud ise ba ından sonuna kadar kötülü ün içindedir ve gittikçe artan bir hırsıyla emellerini gerçekle tirmeye çalı ır. Sonuncu hiyelkar Üzeyir ise Yafes Çelebi gibi iyili e yönelir ama romanın sonunda onun ba ına neler geldi i konusunda açık bir bilgi sunulmaz. Bilimin ve teknik becerilerin insanın do ası üzerinde yarattı ı etkilerin ki ili e ba lı olması, her üç karakterin tepki ve seçimleri ve de i ken insan do ası aynı konumdakilerin dönü en / geli en ya amlarına ı ik tutar. Aynı artlar altında olan insanlar, de i ebilen tavırlar içine girebilir ve gerçeklik sadece artlara göre de il, ki ilik, çıkarlar ve toplumsal normlar gibi pek çok unsura göre ekillenir. Gerçekli in tek, genelle tirilebilir ya da evrensel karakteri olamayaca ı gösterilir. Aynı ya da benzer olaylar kar ısında yazarın, okurun, roman ki ilerinin ve genel anlamda insanın tavırları farklıdır ve bu yüzden homojen algı imkansızdır. Homojenli in yoklu u da romanda, çoksesli resmi çizen en önemli önermedir.

Kitab-ül Hiyel, kurguyu olu turdu u ba ka ki ilerinin yazılı ve sözlü eserlerinin aktarımı, içerdii sosyal, etnik, dini ve ekonomik kesimlerden insan tipolojisi, fantastik ve simgesel ö e kullanımı ve aynı / benzer olaylar kar ısında farklı tutumlar sergileyebilen ana ki ileri i lemesi yoluyla çoksesli yapıyı kurmayı ba arır. Çokseslilik sayesinde, tarihi olayların ve ki ilerinin yeniden

de erlendirilmesi okur açısından mümkün olur. Algı kırıcı bir özellik olarak, bu yöntem Anar'ın neredeyse tüm romanlarında kullandığı postmodern bir yaklaşıma ortaya çıkarır.

nsanların yaşam tasarımlarına dayanarak çoksesliliği işlemek yerine, John Fowles kurguların çeşitliliğine yönelerek aynı konuların gelişim çizgilerindeki algılarını işler. Nicholas Urfe'nin anlatıcısı ve ana karakter rolünde sunulduğu **Büyücü** romanı, Fowles'un çokseslilik anlamında en derin romanıdır. Çok sesli yapıyı oluştururan ana etkenler, roman konularının yanı sıra, oynanan tanrı oyununda tarihi olaylara, mitsel öğelere ve felsefelere yer verilmesidir. Karmaşık bir metin olarak, **Büyücü** "edebiyat ve tiyatro dünyasından özel olarak seçip kullandığı metaforlara dayalı yapısıyla olası anlamların çokluğunu gösterir" (Oppermann, 1987:50). Okur, bu sayede, tarihin gerçekliğini oluşturduğu ünlü pek çok olayı / kavramı yeniden de erlendirebilme olanağına kavuşur.



ekil 8. Büyücü Konu ve İzlekler

Romanın birinci tekil şahsın a zından anlatılması ve anlatıcının tanrı oyununda sürekli bilinmeyen durumlara sokulması okurun romana etkin katılımını sağlar; "Bilmek, istemek, bilge olmak, iyi olmak, edim, bilgi, sınıflandırma, her türlü bilgi, hassasiyet, cinsellik, tüm bunlar yapay görünüyordu. Bu etkileşimi ifade etmek, tanımlamak ya da analiz etmek için hiçbir istek yoktu içimde, yalnızca olu turmak istiyordum bunu – hatta "istiyordum" bile denemez – olu turuyordum. radeden yoksundum. Anlam yoktu. Sadece varolu" (B:244). Okur da anlatıcı Nicholas gibi, pek çok kavramla tanışır ama sadece kendi kişisel yorumlarına güvenerek onları anlaşılır hale sokabilir. Okurun romana dahil edilmesi, diğer sesler kadar onun da sesini önemli ve duyulabilir bir unsur haline getirir.

Nicholas'ın olaylar hakkındaki yorumları, Conchis, Lily ve Julie'nin bildikleri ile çelişir. Ancak muhakemeli, okurun zihninde tüm ki ilere karşı bir üphe oluşur. Okur ne anlatıcıya ne de roman ki ilerine güvenebilir ve bu yüzden hem onların sunumunu alır hem de kendisi etkin bir şekilde olayları yorumlamaya koyulur. Belirsizlik, romanın içeriğini belirlemesine rağmen, çok sesli bir yapının da ortaya çıkması anlamına gelir; "*Henrik'in orada, suyun üzerinde ateş ten bir sütun gördü ünü biliyordum, bense orada ateş ten bir sütun olmadığını biliyordum ve bunun tek açıklaması da ateş ten sütunun Henrik'in zihninde oldu uydur*" (B:314). Okur, bu alıntıda olduğu gibi, Henrik'in gördü ü sütunun var olup olmadığını bilmek ister. Anlatıcı Nicholas, böyle bir sütunun var olmadığını iddia ederken, Henrik "*suyun üzerinde ateş ten bir sütun gördü ünü*" söyler. Bu tartışlık içinde gerçek, doğru gibi kavramlar ile olayların yorumları okurun da sesine göre değerlendirilecektir.

Romandaki karakterlerin her biri, olumlu bir kişilik olarak bireysel temsilidir. Nicholas Urfe de, *Phraxos'da* Nick'in yerine geçen John Briggs gibi, ortalama bir İngiliz'in hayat ve gerçekle ilgili düşüncelerini temsil eder. Her ikisi de bir sonraki okul yılında ve tanrı oyununun bir sonraki bölümünde sıradan birer Amerika'lı rolünde betimlenir. Nicholas, Briggs ile tanıştıktan sonra, böyle yorum yapar; "*Conchis'in neden onu seçtiğini anladım. Bir milyon e itimli Amerika'lıyı birlikte damıtarak mükemmel bir örneklem elde edecek olursa, bu Briggs gibi biri olurdu*" (B:633). Karakterler sıradan olmaları sayesinde, toplumla birey arasında simgeleme açısından örneklem olarak seçilir. Tanrı oyunu ortalama e itimli bir Batılı'nın, hem kendi iç dünyası hem de toplumsal olayları irdeleme konusunda ya ayabileceği dönüm olasılığını ölçen bir tür deneydir. Tanrı oyunundaki olayların edebi gerçeklik olarak değil, duyguların metaforik tanımları olarak anlaşılması amaçlanmıştır.

Aydınlanmamı Nicholas için "*bir kız bırakmanın getirdiği rahatlama hissi*" onun "*özgürlük a kı*"na kanıt oluşur (B:23-24). Ancak romanda sunulan kavramlar (1) Nicholas'ın; (2) diğer roman ki iler ve (3) okurun zihninde çok katmanlı anlamlara sahiptir. Adada Conchis, Nick'e Alison'un onun içini görebildiğini söylediğinde Nicholas şöyle yanıt verir; "*Sanırım a kı gerçekten ne oldu unu bilmiyorum. Eğer tümüyle seksten ibaret değilse. Ve artık hiçbir şeyi hiçbir şekilde umursamıyorum,*" (B:149). A kı seksle bir tutan Nicholas modern Batı toplumunun, Conchis ise her türden bakı açısının sesini yansıtırken, okur da kendine göre a kı kavramını tanımlamaya yönlendirilir. Nicholas'ın savunması, modern bir Batılı erkeğin tipik bir tepkisidir. Nicholas bir barbar gibi görünür veya en azından içinde bir barbar taşır. Barbarlığını tanrı oyununun sonunda sahtekar neo-Nazi Mitford ile konuşurken fark eder ve kendi içinde, tanrı oyununun önceki bir bölümünde metamorfoza ulaşan dindar Leverrier'dan da bir parça bulur. Nicholas'ın kişiliğinde, tanrı oyununda, "*birey modern maskeyi takarak, sosyal dünyanın baskıları ve çoklu-gerçeklikleri karşısında birçok kimlik bölünür*" (Opperman,1987:201). Nicholas sadece bir kişidir, değil, değilim evrelerinde farklı algılarla ortaya çıkan birden fazla kişidir ve birden çok sesi okura duyuran bir güçtür.

Nicholas, tanrı oyununun sunucusu olan Maurice Conchis tarafından yönlendirilir. Tanrı oyunu hiyerarşik ya da rekabetçi özellikler taşımaz. Sadece yönlendirmeye ve gözleme dayandırılır.

Böylece, her eye gücü yeten ilahi bir tanrı kavramını veya her tür totaliter yaklaşıma geçersizle tırme amacını taşıır. Ya amla özde le tirilerek, oyun insanın kendini farklı biçimlerde oluşturma / kurma sürecini ve bu süreçte yaşadığı deneyimleri aksettirir. Nicholas, Aryan zihniyetiyle, tanrıçılık oyununu kazanmak ister. Barbar zihniyetiyle ise oyunun antik Yunan geleneğinde ya amın medeni bir kutlaması değil, güç için egoyu tatmin eden bir yarışma olduğunu düşünür. Nicholas'ın en önemli yanılgısı, günümüz biçimlendirilmiş insanın simgesi olarak, tüm oyununun onun mevcut gerçekliklerle uyum içerisinde ya amasını sağlayacak ve sadece kendisi için düzenlenmiş bir tür ritüel olarak düşünmesidir. Ama o, tiyatro oyununun bir aktörü değil, sanat nesnesidir ve "*sanatla ya am ve farklı sanatlar arasındaki ilişkinin getirdiği çoklu anlam(a)*" (Opperman, 1987:149) açılan bir simgedir. Kendisi olmaktan çıkarak, çağdaşlarını, hemcinslerini ve kendisi gibi düşününen toplumun sesini yansıtır. Birbirinden ayrı sesler olarak, büyücü rolündeki Conchis ve diğer rollerdeki Lily/Julie tarafından tasarlanan tanrıçılık oyununda, Nicholas'a "*erkeklik*", "*kadınlık*", "*beden*", "*ruh*", "*akıl*", "*cinsellik*" "*sadakat*", "*arzu*" ve "*varoluş*" kavramları sunulur. Sözcüklerin belirlediği gerçek dünyalık ile onların iaret ettikleri deneylerin fiziksel hakikati arasında bir denge / özde le me yoktur. Sadece her insan kendine göre bir denge oluşturur ve simgeleyenle simgelenen arasındaki ilişki de iken bir yapı ekinde kendini gösterir.

Conchis, bilimsel bir din olarak gören ve dünya doktorlarını bilimsel ve etik bir sınıfa toplama hedefi güden bir kulübe, "*Mantık Topluluğu'na*" üye olduğunu söyler. Conchis Nicholas'a topluluğun, "*mantık a bahlılığın aile, sınıf, ülke, ırk veya din gibi diğer her tür değer olan bahlılıktan daha önemli olduğunu*" ve "*bilimin ilk görevinin mantıksızlığı yok etmek olduğunu*" söyleyen manifestosunu verir:

"MANTIK TOPLULUĞU"

Biz doktorlar ve Fransız üniversitelerin tıp fakültelerindeki öğrenciler, aşağıdaki maddelere inandığımızı beyan ederiz:

- 1. İnsan ancak mantığı kullanarak ilerleyebilir.*
 - 2. Bilimin ilk görevi hangi şekilde olursa olsun mantıksızlığı toplumsal ve uluslararası ilişkilerden uzak tutmaktır.*
 - 3. Mantık a bahlılık; aile, kast, ülke, ırk, din gibi bahlı sistemlere bahlılıktan daha önemlidir.*
 - 4. Mantığın tek sınırı insanın koyduğu durur; diğer bütün sınırlar mantıksızlık belirtisidir.*
 - 5. Dünyada asla, kendisini oluşturan ülkelerden daha iyi olamaz ve yine ülkelerde kendilerini oluşturan insanlardan daha iyi olamaz.*
 - 6. Bu fikirlere katılan herkesin Mantık Topluluğu'na katılmak görevidir.*
- Aşağıdaki formu doldurarak topluluğa üye olunabilir.*
- 1. Yıllık gelirimden onda birini amaçlarını gerçekleştirmesine katkıda bulunmak için Mantık topluluğu'na vermeye söz veriyorum.*
 - 2. Her zaman ve her yerde mantığı hayatıma dahil edeceğime söz veriyorum.*
 - 3. Sonuçları ne olursa olsun, asla mantıksızlığa boyun eğmeyeceğim ve asla mantıksızlık karşısında sessiz kalıp, edilgen durmayacağım.*

4. Doktorların insanlı ın öncüsü olduklarının farkındayım. Kendi fizyoloji ve psikolojimi anlamak ve hayatımı bu bilgiler do rultusunda akılcı bir ekilde idare etmek için elimden geleni yapaca ım.

5. Birinci görevimin daima mantı ımı kullanmak oldu unu tüm içtenli imle kabul ederim” (B:192).

Üyeler, Sokratik rasyonalizm ve Aristocu bilimin prensiplerine göre ya ayacaklarına dair söz verirken, ba ka metodolojilerin ve gerçekliklerin mevcudiyetini inkar ederler. Mantıkçı ve genelle tirici bilimsel yakla ım romanda bir parodi olarak kar ımıza çıkar. Postmodern romanın modernist dü ünçeye kar ı çıkı ının parodisi gibi de dü ünülebilecek manifesto; mantı ı, akı ve pozitif bilimi kutsar. Do rulu un ve gerçekli in tekli ine, insan mantı ının güvenilirli ine duyulan inanç, aydınlanma felsefesinin özünü olu turur. Ancak romanın ilerleyen bölümlerinde, Mantık Toplulu unun kutsadı ı bilimin eseri sayılabilecek olan Nazilerin ve modernizmin ülkülerini savunan Conchis’in; Nazilerin esiri olarak çekt i i kencelerin anlatımı, modernizmin / bilimin / ilerleme dü ünçesini ve Toplulu un ilkelerini / söylemlerini ters yüz eder.

Kutsanan de er, onu kutsayamı yok etmeye giri ir. O zaman hangi dü ünçe do rudur? Okur bu çeli ik durumda neye güvenecektir? Buna benzer sorular, benzer kavramlar üzerinden i lenerek çok boyutlu seslerin romana girmesi sa lanır. E er genelle tirilebilir bir mantık dizgesi ya da insanın do asına dair genel geçer bir kural varsa, o zaman Lily / Julie hangisidir ve Conchis hangi insani de eri temsil etmektedir? Dolaylı olarak mantık ve bilimin genellemeci yanını sorgulatarak, Fowles bir bakıma oyun yoluyla, gerçe in tek ve herkesi kapsayan bir kavram olmadı ını ve sürekli devingen, de i en bir yapısı bulundu unu gösterir. Örne in, Conchis, Henrik’i yıkım ve ölüm tanrısı ile konu urken gördü ünde, bir bilim adamı olarak donmu ate ten sütunların sadece Henrik’in zihninde oldu unun ve aynı zamanda ya anan ve her an ekillenen gerçekli in yerini dolduracak herhangi bir bilimsel dü ünçenin olmadı ını anlar. Henrik’in ate ten sütunu, kesinlik, yıkım ve ölümden, Conchis’in sütunu ise belirsizlik ve yeni bir dünya ya amına dönü üm ihtimalinden olu ur. Henrik’in dünyası bir gülümsemeye izin vermeyecek kadar katı bir gerçekli e bürünürken, Conchis’in dünyası bahçede herkese gülümseyen ve bir ey bilmedi ini bilen Buda’nın bilge gülümsemesi gibidir; “ *te gerçek budur. Orakla çekiç de il. Yıldızlar ve çizgiler de il. Haç de il. Güne de il. Altın de il. Yin ve yang da de il. Ama gülümseyi* ” (B:149).

Conchis’in dünyasında gülümseme önemlidir ve Nicholas’a anlatmaya çalı tı ı eyler gülen ta kafa ile sembolize edilir. Bu gülümseme, **Fransız Te menin Kadını**’nda Sarah’ınki gibi do um, görgü ve sosyal düzen gibi bilimin yanılılarıyla alay eder. Hiçbir dü ünçe ile açıklanamayacak, “*yalnızca di er bir gülümseme ile kar ılanabilecek*” bir gülümsemedir (FTK: 150). Aynı gülümseme, **Puslu Kıtalar Atlası**’nda rüya görerek dünyayı çözümleyen Uzun hsan Efendi’nin; **Efrasiyab’ın Hikayeleri**’nde Ölüm karakterinin; **Kitab-ül Hiyel**’de bildiklerinin bilmediklerinin yanında bir nokta oldu unu ke feden Üzeyir’in; **Yedinci Gün**’de romanı yazdıktan sonra yorulan Mo ol Uzun hsan’ın yüzünde; **Suskunlar**’da gel sesine uyarak, kendi özüne do ru yol alan karde iyle birlikte eytana kar ı

mücadele eden Davut'un da yüzünde belirir. Anar ve Fowles'un sundu u gülümsemeler; Aristo, Descartes, Roussau, Marx, Hegel, Kant, Darwin ve di er genellemeci ö reti savunucularının geçerli oldu unu iddia ettikleri her türlü kavramın çökü ünü dile getiren birer sestir.

Tanrı oyunundaki Wimmel ve onun Aryan görevlileri, "*dieRaben*", mutlak bir tanrıyı insan eliyle dünyada kurgulamanın yansımalarıdır. ntikamcı bir güruh olarak, onların da amacı prestij, güç ve vah etin denetiminde masumlara eziyet etmek ve onları cezalandırmaktır. Wimmel'in dört Alman'ın ölümü kar ılı nda, gerillaların tutuklanmı oldu unu bildi i halde, seksen masum rehinenin hayatını almasını hiçbir bilimsel ilke, mantık veya sa duyu açıklayamaz. Üstelik Wimmel onlara i kence yapmaya insani de erlerle açıklanamayacak bir sadistlikle devam eder. Gerçekçi oldu unu iddia eden Wimmel, tüm suçları sevdikleri adamlara ekmek pi irmek olan iki kadının çıplak, ba ırsakları de ilmi bedenlerini a açları süslemek için astırır. Wimmel'in insani de erlerin yıkımında insan yapımı ilahi bir görevi vardır ve bunu öyle açıklar; "*hayatta tek bir yüce hedefim var, Almanların tarihi hedefi – Avrupa'nın kaosuna düzeni getirmek. Bu gerçekle ti inde, arkı söylemenin zamanı gelecek,*" (B:435).

Wimmel, ba kan durumundaki Conchis'e seçenek gibi görünen bir öneride bulunur: E er Conchis gerillaları öldürürse, seksen köylü kurtulacaktır. Bilimsel, faydacı tarzı olan Conchis, en fazla ki i için en fazla iyili e götüren teklifi kabul eder, ancak daha sonra silahın bo oldu unu ve adamları ölümüne dövmesi gerekti ini anlar. Bu noktada gerillalardan biri Conchis'e "*eleutheria*"yı (özgürlük) hatırlatır. Özgürlü ü seçmenin insanlık dı ılı a kar ı tek savunma yolu oldu unun farkında olan Conchis, infaz edilecek rehinelerin arasına girmeyi seçer (infazda vurulur ancak ölmez). Conchis'in *eleutheria* tercihinde, mantı ı dı arıda bırakmasının büyük payı vardır; "*Mantı ım sürekli bana hata yaptı umu söyledi. Yine de tüm benli im halen do ru yolda oldu umu söylüyordun*" (B:442). O zaman, mantıksızlı ın yaratıcısı konumuna indirgenen mantı ın reddi, mantıksızlı ın da sonu olacaktır. Bu postmodern önerme, karamsar bir bakı açısını dile getirir ve Fowles'un "*normlar*", "*ahlak*", "*cinsellik*" ve "*sanat*"a yönelik ortaya koydu u tavrı belirler. Anar'ın da "*tarih*" (**Yedinci Gün; Puslu Kıtalar Atlası; Suskunlar; Amat**), "*gerçeklik*" (tüm romanları), "*ahlak*" (tüm romanları) ve "*varolu* " (tüm romanları) kavramlarına yönelik benzer sorgulamalarının özünü olu turur.

Conchis, varolu çu bir ahlaki ya am tercihinde bulunurken, adanın duyarlı Alman komutanı ve arkada ı Anton, bunun yerine umutsuzlu un getirdi i bir ölümü tercih eder. Nicholas Anton için acıma duygusunu ifade etti inde, Conchis onu barbarca inançlarından ötürü ele tirir. Nick'in acıması, onun Wimmel gibi azınlı ın eziyet gördü ü, i kence edildi i, öldürüldü ü ve tecavüz edildi i erkek egemen bir dünyaya inandı nı gösterir. Conchis ona "*Sen hastasın. Ölümle ya ıyorsun. Hayatla de il*" (B:446) der. Nicholas'ın "*hasta*"lı ı, "*ölümle ya ama*"sı, insanın özüne göre varolu çu tarzda de il, toplumun ekillendirdi i bir kukla konumunda ya adı nın belirtilmesidir. dris Amil Zula (**Yedinci Gün**); Amat'ın tüm tayfası (**Amat**); Williams ve karısı Beth (**Abanoz Kule**); Miranda ve Clegg (**Koleksiyoncu**); Daniel, kızı, Betty ve sanat dünyasının tüm ki ileri (**Daniel Martin**); tüm müzisyenler, aktarıcılar ve sokakta tasvir edilenler (**Suskunlar**); Kara Calud, Yafes Çelebi ve Üzeyir

(**Kitab-ül Hiyel**); Ernestina, babası, Dr Grogan, Bayan Poultney, u ak Sam ve karısı (**Fransız Te menin Kadını**) ve kendini ke fetmeyi ba aran ki iler haricinde tüm insanlar aslında modernist dünyada birer kukla konumundadır. ekillendirilmi bir ya amda, ba kalarının ö retilerine, do rularına ve normlarına göre davranırlar. Anar ve Fowles, insanların özgür varolu kurma çabalarını örnekler yoluyla aktarmaya çalı ır.

Nick, tanrıçılık oyununun ba larında içinde kendi bilincinden / do asından bir eyler ta ıyan küçük bir tabloyla kar ıla tırılır. Nicholas kendini / de erlerini / zaaflarını tanıyacak kadar öz-farkındalı a sahip de ildir. Tablo, tüm çıplak erkeksi gücü ile Apollo tarafından yönetilen bir dünyayı gösterir. Nicholas, keçi kalçasını onsekiz inçlik kamçı ekindeki erkeklik organının tamamladı ı bir satır'ın çıplak bir orman perisini takip edi ini izler. Peri kırlara do ru kaçır fakat yerini çabucak Artemis alır, satır'i Apollo'nun emriyle bir okla öldürür. Satır'i öldürmesi, perinin özgürlü ünü korumak ve a ksız cinsel birle meyi cezalandırma olarak dü ünülebilir. Bu, aslında tecavüze yeltenen satirle özde le en Nicholas'ın da simgesel ölümüdür. Nicholas bir satir gibi arzu etti i her eye sahip olmanın ayrıcalı ını ister. Bir bakıma, **Koleksiyoncu** romanında Clegg gibi kadınların tek bir mutlak güç sahibi erkek egosu tarafından toplanıp ölü kelebekler gibi sergilendi i yerde ya amayı arzular. Aynı ekilde, Nicholas'ın arzuları **Kitab-ül Hiyel**'de Kara Calud, **Suskunlar** romanında Ebrehe ve **Mantissa**'da Miles gibi sonsuz güce eri me iste inin ifadesidir. Romanın sonraki bölümlerinde Lily Montgomery, Nicholas'ı esasında Clegg olmakla suçlar. Onu “*istedi i resimlere a ık olan ve almak için her eyi yapan ahlaksız bir koleksiyoncu gibi*” Alison'a bencilce cinsel ihtiyaçlarını gidermek için a ık olmakla suçlar (B:613). Gerçekten Clegg tarzındaki Nicholas, Alison'u “*Place Pigalle'den eskitilmi bir fahi e kadar ahlaka sahip bir kız*” olarak görmektedir (B:613). Clegg (Miranda), Nicholas (Alison), Miles (Erato) ya da Kara Calud'un dünyasında (Esmeralda) arzu edilebilecek bir kadın ya bir tanrıçadır ya da fahi edir.

Alison erkeklerce dokunulmu tur, fakat içinde Nicholas'ın üphe etti inden çok daha fazla tanrıça barındırmaktadır. Ba kalarının hislerine sempati duyabilen, kendi duygusal gerçeklerine güvenen kendi deyimiyle “*aptal bir Avustralyalı fahi e*” ya da “*bir parça*” (B:34) olmaktan yorulmu tur. Tümüyle materyalist ya amında, gizem ve hassas duyguların eksikli i konusunda pi manlık duymaktadır, çünkü Conchis'in Nicholas'a ö retmek için kullandı ı Lily'nin hikayesini çoktan anlamı tır; “*yalnızca tüm hayvan türleri ölmez, her tür duygu da ölü r. Ve e er akıllıysan, geçmi e bilmediklerin için acımayacaksın, bildiklerin için kendine acıyacaksın*” (B:152). Alison insan ya amına kar ı en büyük tehlikenin “*bombalar olmadı mı*” bilir, “*O biziz*” (B:36) diye bir tespitte bulunur. Erkeklerle girdi i ili kilerin sa lıksız oldu unu bilir ve onları iyile tirmek için do ru olanı arar. Alison'un Conchis ile i birli i yaparak Charles'ı kurtarma ve kendi do asını farketme çabası; postmodern romancıların sıkı tırılmı modernist varolu un kalıplarını kırma çabasıdır. Özünden uzakla an, topluma ve kendisine yabancıla an, tüketim kültürünün aracı haline gelen, sadece görsel imgeler yoluyla gerçe i kavrayan, do adan kopan, yalnız, mutsuz bir böcek gibi ya ayan modern insanın varlı ın anlamını bulması gerekir. **Amat**'ta Süleyman Pa a; **Suskunlar**'da Davut; **Kitab-ül**

Hiyel'de Yafes Çelebi; **Yedinci Gün**'de dris Amil; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Bünyamin; **Fransız Te menin Kadını**'nda Charles; **Daniel Martin**'de Daniel; *Bulut* hikayesinde Catherine; *Dünya Tarihi* hikayesinde Abtülzeyyat (Salih) kendi varolu larının anlamını kavrar ve hayatın gizemini kendi do rularına göre çözmeyi ba arır.

Büyücü'de; Parnassus da ına tırmanırken, Alison çevresindeki insan ya amıyla olan ba mını gösterir. Katırcıya te ekkür etmek için iki paket sigara verir, çünkü duygularına göre, “*iki paket onu mutlu edecektir*” (B:262). Parnassus'un zirvesinde içgüdüsel olarak “*ı ı ı*” anlar, tanrıların evinin “*imdi'li inin*” güzelli i “*evlenmenin ve fiziksel olanı tamamlamanın entelektüel hazı*” Nicholas'ta kabul etmeye henüz hazır olmadığı bir ok etkisi yaratır (B:264). Parnassus'ta Alison bir orman perisidir, bir tanrıçadır. Soyunur ve Nicholas'a seks yapmaktan ziyade a k yapmayı ö retmeye çalışır. Onun asıl kendisi de bedeni kadar çıplaktır. Fakat Nicholas, Alison'ı olduğu gibi kabul etmeyi reddeder, çünkü o kendisinden daha geli midir. Alison onun asıl “*zührevi hastalığın frengi de il, yıkıcılık kapasitesi açısından çok daha kötü olan dünya görüşündeki bir ey*” (B:270) olduğunu anlamasını sağlar. Lily/Julie ile ilgili kişi daha cinsel bir hal aldığı anda, Nicholas fetih listesine onun kız karde i June/Rose'u da katma ihtimalini dü ünmeye başlar. Sonunda Lily/Julie ile yata a girme fırsatını yakaladığı anda, bunun tamamen erkekçe egolarının bir zaferi olarak görür. Bir erkek olarak istedi i her nesneyi elde edebilme hakkının kanıtıdır. Muhtemelen Lily/Julie'nin ona kullanmasında ısrarcı olduğu kondomun koruyacağı zührevi hastalık budur. Seks bitip arzu edilen ey elde edildi inde, Nicholas kendisini kullanan fahi eyi cezalandırma arzusunda olan intikamcı bir adama dönüür. Nicholas'ın hataları açıkça belirtilir, fakat Batı kültürünün temsilcisi olan Nicholas ahsisi olarak hatalı de ildir. Dr Maxwell onun ki ili inde Batı toplumunu psikolojik açıdan öyle irdeler;

"Daima hatırlamalıyız ki, süje, dünyaya hiçbir öz-analiz ve öz-oryantasyon e itimi almadan gelir; ve aldığı e itimlerin büyük ço unlu u kendisine pozitif olarak zarar verir. Tabiri caizse, do a tarafından görme kusurlu olarak do ar ve çevresi tarafından daha da kör edilir. Yolunu bulamaması gayet do aldır" (B:521).

Varolu çü dü ünceyi imleyen irdelemede, ki inin dünyaya bo bir levha olarak geldi i ve kendini olu turmak zorunda olduğu belirlenir. Anar'ın da romanlarında i ledi i yaklaşımlar benzerdir. İnsan, olaylar kar ısında verdi i kararlar ve yaptı ı seçimler yoluyla iyi ya da kötü olur. Kaderi belirleyen ana unsur bireyin özgür iradesidir. Ancak hem Anar hem de Fowles, tümü ile özgür bir iradenin varlığını kabul etmez. İnsan, çevresi tarafından yönlendirmeye tabidir ve bu yüzden belirli bir biçimlendirmenin etkisi altındadır. Kararları toplumun normatif biçimlendirmelerinden etkilenir. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda hsan Efendi ve Bünyamin, **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde Cezzar Dede, **Susunlar**'da Davut, **Amat**'ta Süleyman Reis, **Kitab-ül Hiyel**'de Yafes Çelebi ve Üzeyir, **Abanoz Kule**'de Williams ve Catherine, **Büyücü**'de Alison ve Nicholas, **Daniel Martin**'de Daniel, **Fransız Te menin Kadını**'nda Sarah ve Charles toplumun ekillendirici etkisinden kurtulup kendi do alarına uygun seçimler yapmayı ba arır.

Nicholas, antik dünyanın tanrı ve tanrıçalarının ve modern Jung kuramının temsilcilerince gözden geçirildi inde, ona masumlara i kence yapması için Wimmel'in, Henrik'in veya Conchis'in güçlü tanrısını oynama fırsatı sunulur. Kendisine dokuz kamçılı kırbaç verildi inde, masum olan Lily/Julie'ye kar ı kamçıyı kullanamaz. Nicholas artık unu anlar; “özgürlü ü ne kadar iyi anlarsan, ona o kadar az sahip olursun” (B:526). Bu umut dolu i arete ra men, o intikamı için bir çıkı noktası arayan kinci bir adam olarak kalır. Fakat bilinç dünyası de i mektedir. Çilesinden uyanır ve kendini ölü ehirde “bir orta ça Hiro ima'sında” tek ba ına bulur (B:542). Ya amını devam ettirme konusunda eski benli ini ve hayata dair bakı açılarını terk etmesi gereken bir dünyadadır.

Londra'ya döndü ünde, halen Oxford'da ö rendi i Sokratik gerçeklik standartlarına inanan Nicholas, tanrıçılık oyunundaki deneyimlerini anlamlandırmaya çalı ır. Algısı hala gerçekçi ve materyalisttir ve duygusal yönünü reddetmektedir. Bu, yalnızca gerçek aray ında tanrıçılık oyunundaki oyuncuların kimliklerine dair dü üncelerinde de il, aynı zamanda Jojo ile ili kisinde de görülebilir. Cinsel dürtülerinin kadınlarla sa lıklı ili kiler kurmasındaki ba arısızlı ının ana kayna ı oldu unu dü ünür. Nick, hayatı boyunca di er kadınları hep kendi amaçları için kullandı ı gibi, sokakların evsiz kızı Jojo ile seks içermeyen bir ili kiye girmeye karar verir. Nick'in ya lı komünist ev sahibesi Kemp, duygusal ili kilerin insan gerçe ini göz ardı etti i için onu ele tirmektedir. Kemp, Nicholas ve onun temsil etti i modern erkekler için “Sizin suçunuz de il. Siz diyalektik sürecin bir kurbanısınız” (B:655) derken, Dr Maxwell'i taklit eder gibidir. Yargısı do rudur, fakat Nicholas evrensel diyalekti in de il, daha çok temelde Oxford'da ö retilen tek taraflı diyalekti in bir kurbanıdır / eserdir.

Büyücü, tanrıçılık oyununun geni perspektifinden yola çıkarak, günümüz insanının pek çok açıdan kabul etti i gerçekleri sorguladır. Nicholas'ın Lily / Julie ya da Alison ile *cinsellik, sevgi*, ve *a ka* dayanan ili kisinin yanısıra, *Nazi Almanyası, sava , ölüm, özgürlük, özgür irade ve benli in geli imi* gibi pek çok kavram da yeniden irdelenir. Postmodern bir roman olarak, **Büyücü** tarihe, insanın psikolojik yapısına, toplumsal rollere ve ahlaki normlara yönelik geli tirdi i tavırlarla çoksesli bir yapıya kavu ur. Bu açıdan **Fransız Te menin Kadını** ve **Yedinci Gün** ile örtü ür. Her üç romanda; modern kavramların esiri haline gelen ki iler, tıpkı **Büyücü**'deki Nicholas'ın çıplak varolu una do ru ilerlemesi gibi, kendi do alarını, etiketlerden, biçimlendirmelerden, normlardan ve ö retilerden sıyrılarak ke fetmelerinin serüveni anlatılır. Charles, bir asilden sıradanla maya do ru ilerlerken asaletin insan do asına aykırı yapmacıklı ını, bireyi normatif de erlere sıkı tırarak, duygularını, dü üncelerini veya güdülerini hiçe sayan yapısını kırmayı ba arır. Mutlu olmanın ünvanlar ve beklentilerle de il; bireyin varolu unu sa layan ana duygu ve dü ün dünyasına yakınla masıyla elde edilebilece ini anlar. **Yedinci Gün**'de, kendisini Mo ol ya da Uzun hsan olarak ifade eden Anar, kendi kimli ini ke fetme serüveninde tanrı kavramı da dahil varlı ın anlamını sıradan ya da üstün her türlü dü üncenin ve varlı ın bile kesinde bulur. Tanrıdaki insanı ve insandaki tanrısal özü görür.

Fowles'un neredeyse tüm romanlarına ana rengini veren cinsellik, **Mantissa**'nın da merkezinde yer alan bir izlek olarak karşımıza çıkar. Cinsel fantezilerle harekete geçirilen hayal gücü, erkeğin hayattaki rolünü önemli gibi gösterse de, kadının varlığı ile anlam bulan arayışların nesnesi haline dönüşür. Gerçek ve bu gerçeğe giden yol, erkek için cinselliğin ve dolayısı ile kadının karşısındaki tutumuyla çizilir. **Mantissa**'da yazar, bencil bir erkeğin, yazarın, erotik düeleri etrafında dönen kurgusal bir dünyada, sanata, gerçeğe ve kendisine giden yolu, varoluşunu kurmaya çalışmasının zemin taşlarını, renkten renge, ekilden ekle, rolden role giren, gizemli ve bastan çıkarıcı bir kadının, esin perisi Erato'nun kendisi ile kurduğu düelsel ve fiziksel etkileşim izleriyle oluşturur. Fowles'un romanlarında yaşadığı kadınlar, (**Fransız Te menin Kadını**'nda Sarah, **Koleksiyoncu**'da Miranda, **Büyücü**'de Alison ve Julie ve **Mantissa**'da Erato) simgesel açıdan erkeğin zihinsel aydınlanması ve kendini keşfetmesi açısından birer öncü ve araç işlevi görürler. Ancak, **Mantissa**'da kadının durumu biraz daha öteye gider. Erato, sadece Miles'in kendini keşfetme sürecinde bir işlev değil, aynı zamanda aydınlanmanın hedefidir de, sadece kendini arayan erkeğin kılavuzu değil, kendisi de arayışın ereği halindedir, çünkü o bir esin perisidir ve yazar olarak Miles'in varlığı, ancak Erato'nun varlığı ile mümkündür. Erato insanın kendini bulması ve Anar'ın romanlarında keşfinin peşinde koştuğu Mutlak Hakikat gibidir.

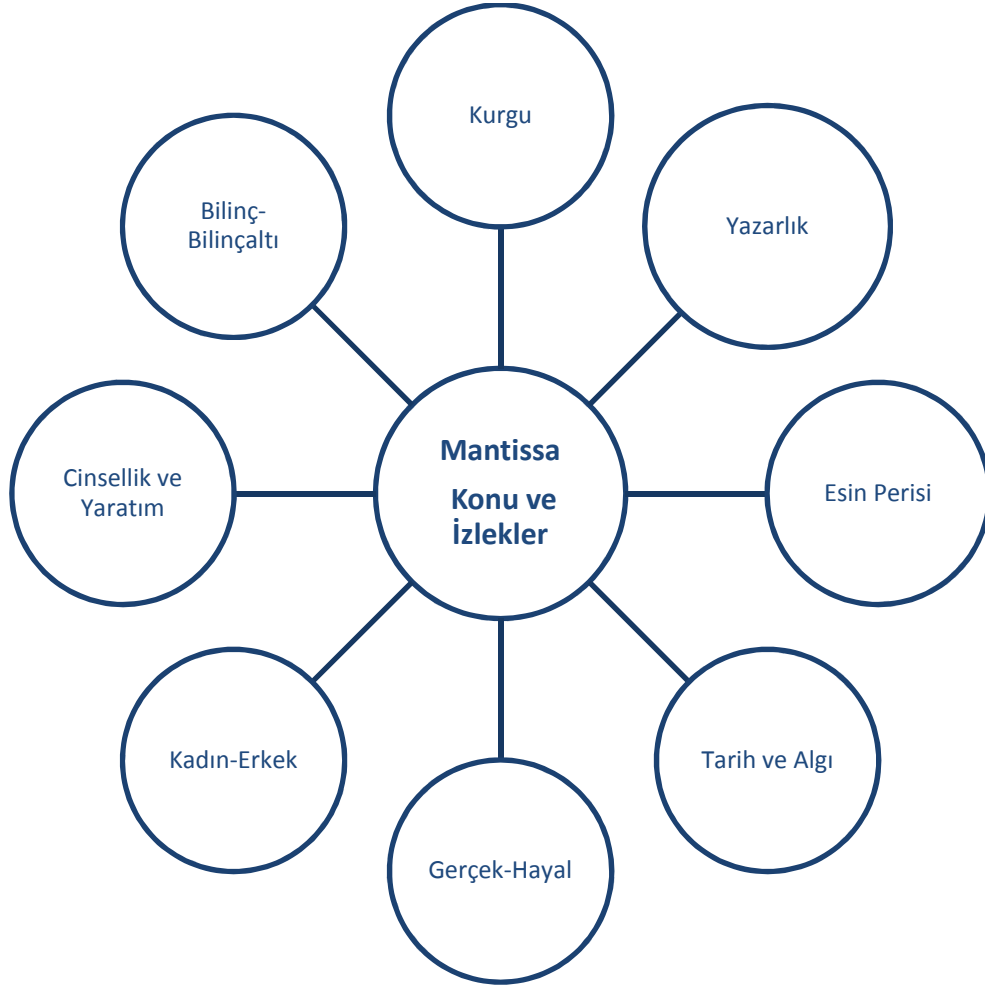
Fowles'un romanlarında bastıköye oturtulan cinsellik ve kadın (özellikle Erato), Anar'ın romanlarında karışıkını mutlak iyiliğe giden yolda, kötü güçleri, eytanı temsil eden kişilerin yenilmesi ile arınmış, metafizik bir varoluş ekinde bulur. Fowles'da kadın etten kemikten bir varlık olarak sunulmasına rağmen, sadece simgesel boyutu ile bir kavram olarak da algılanabilir. Anar, erkek olarak kadın figürünü işlemez, bunun yerine aştıkın de erlere ulaşmanın kendisini bir simge haline dönüşür.

Fransız Te menin Kadını'nda Sarah, Charles'ın kendini keşfetmesinin yolunu açar, ona hayatın anlamını, görev, sorumluluk, doğrular, inanç, sosyal roller gibi pek çok kavramı sorgulattırır ve böylece kendini keşfetmesini sağlar. Kendini keşfetmesini sağlayan nesne, araç, işlev olarak kısa sürede Charles'ın gerçeğine, ereğine, işlevine de işlevi olarak aydınlanmasına dönüşür ve araç olmaktan çıkarak amaç haline gelir. **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde, Cezzar dede ile Ölüm arasındaki hikaye anlatma serüveni, belirli sorgulamalar, karışıklık tartışmalar ve gerçeklikle ilgili keşifler sonucunda, zaman geçirme aracı olmaktan çıkarak, her ikisinin de amacı haline gelir ve böylece hikaye anlatımı hem aydınlanmanın hem de anlamın kendisine yönelir, çünkü Ölüm her hikaye anlatımı sonunda kimliğin de işlevleri ya ar. **Koleksiyoncu**'da, Miranda, cinsellik, aşk, sorumluluk, hayatın anlamı gibi konularda Ferdinand'ın yol göstericisi, işlevi gibidir. Ancak aydınlanma tam gerçekle meselede, belirli bir süre sonra, Ferdinand Miranda'nın bedenine ya da cinsel sunumlarına değil sadece varoluşuna ihtiyaç duyar. Kendi varlığının anlamı ancak Miranda'nın varlığı ile mümkün hale gelecektir gibi görünür. Bu yüzden, Miranda öldüğünde, hemen yerine başka bir kız bulmanın peşindedir. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Uzun Hasan Efendi, rüya görme yolu ile gerçeğe ulaşmanın yollarını arar. Sürekli bir ilerleme çizgisinde yol alan Uzun Hasan, Descartes'çı üphe ile tanışır ve her

eyden üphelenmeye ba lar. Daha sonra, hakikati göstermeleri açısından uyanıklık ile uyku kavramlarını sorgular. Romanın sonunda, hakikati aramak için bir araç olan rüya, bir amaca, hakikatın kendisine, dü lemeye, hayal kurmaya ve her eyi zihinde var edebilmeye dönü ür.

Mantissa'da çok daha açık bir ekilde, kadın, erke in edebi yaratım için pe inde ko mak zorunda oldu u karma a ve gizemdir. Yazar geli tirdi i her türlü "*dil oyunlarını, tekni ini ve kullandı ı tüm özellikleri büyük bir ustalıkla sorgulamakta ve cevaplarını okuyucuya bırakmaktadır*" (Opperman,1987:308). Yıldızlı duvarlar, kubbeli tavan ve hastane odasının insan teni rengindeki halısı yazarın kendi zihninin açık erotik simgeleridir. Miles hastalıklı cinsel fantezilere e ilim gösteren maço bir erkek tiplmesi olarak kar ımıza çıkar. Erato ilk ba ta erke i ve dolayısıyla yazarı kurtarmak, harekete geçirmek, hafızasını yerine getirmek için kurtarıcı bir figür olarak ortaya çıkar. Fakat belirli bir süre sonra büründü ü pek çok rol içinde uyarıcı, kurucu, esin verici bir yardımcı figür olmaktan çıkarak, esin perisinden esine ve esinden de yazarın kendisine dönü ür. Postmodern açıdan, Erato'nun de i imi, ba ımsızlı mını ilan eden roman ki isini simgeler. Erato ba ımsızlı mını sadece okur olarak de il, pek çok yazarın fantezisini süsleyen ve onlara esin veren bir kadın olarak da kazanır.

nsan bedeninin deney nesnesine dönü türüldü ü **Mantissa**'da Fowles; modernist de erlerle postmodern biçimde alay eder gibidir. Miles'in hafızası da sadece erotik / pornografik bir laboratuvardır. Dr Delphie ile ba layan erotizm ve hafıza ili kisi, ırzına geçilen bellek mekanların; yok edilen aidiyet duygusunun; Kafkavari ifadeyle böcek konumuna indirgenen insan varlı ının; yüceltilen bilimsel amaç kar ısında sadece bir araca dönü türülen insan duygularının ve insani ileti imi mekanik cinsel istek metaforuna e itleyen modernizmin ele tirisidir. **Kitab-ül Hiyel**'de makineler; **Suskunlar**'da ölümsüzlük nefesi; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda kara para; **Büyücü**'de cinsellik; **Abanoz Kule**'de tablolar ve **Yedinci Gün**'de üstün insan kavramlarının imledi i nesnele me, tüketim, varolu sal körlük ne ise; **Mantissa**'da cinsellik odur. nsan bedeninin de ersizle tirilmesi, tarihsel süreç içinde irdelenir ve hafızanın zemininde saf duygulara dair ortakalan tortular sanatsal yaratım ve esin perisi Erato'nun yardımı ile belirlenir. Bunun için, tarih, yazarlık, kadın-erkek ili kisi, erotizm ve cinsellik, gerçek ve hayal, kurgu ve yaratım gibi izlekler pekçok açıdan anlatıya dahil edilir.



ekil 9. **Mantissa** Konu ve İzlekler

Mantissa'da Erato hem bir kadın hem bir esin perisidir. Romanı cinsiyet ili kileri bakımından irdelemek yerine, cinsiyeti bir metaforik ö e olarak incelemek kurgu ve postmodernizm kavramları açısından daha do ru olur. Modern romanda erotik ö eler cinslerin bireysel ve toplumsal rolleriyle ba lantılandırılarak feminist, Marksist ya da psikanalitik açıdan simgesel boyutlarıyla, ekonomik, sosyal, siyasal, kültürel ya da psikolojik ö eler olarak incelenebilir. Genellemelerin ve örneklem olu turma özelli inin geçersiz kılınmasıyla, **Mantissa**'da geçen cinsel fantezilerin sadece metaforik özellikleri ve ça rı ımları üzerinde durulabilir; " u andaki tek önceli imiz söylemdir, söylemin i levi, söylemin konumu. Metaforik, ba lantısız yanı, bütünüyle ateleolojik kendine yeterli i" (M:117). Bu açıdan *ba tan çıkan* ile *ba tan çıkarılan* aynıla ır, tıpkı yazarın roman ki isi ve roman ki isinin yazar haline gelmesi gibi Erato Miles'e, Miles Erato'ya, esin perisi yazara, yazar esinin kendisine, kadın erke e ve erkek kadına dönü ebilme potansiyeline sahiptir. Dönü ümün altında yatan ana ilke türler, cinsiyetler ve roller arasındaki sınırların postmodern dünyada ortadan kalkmı olmasıdır.

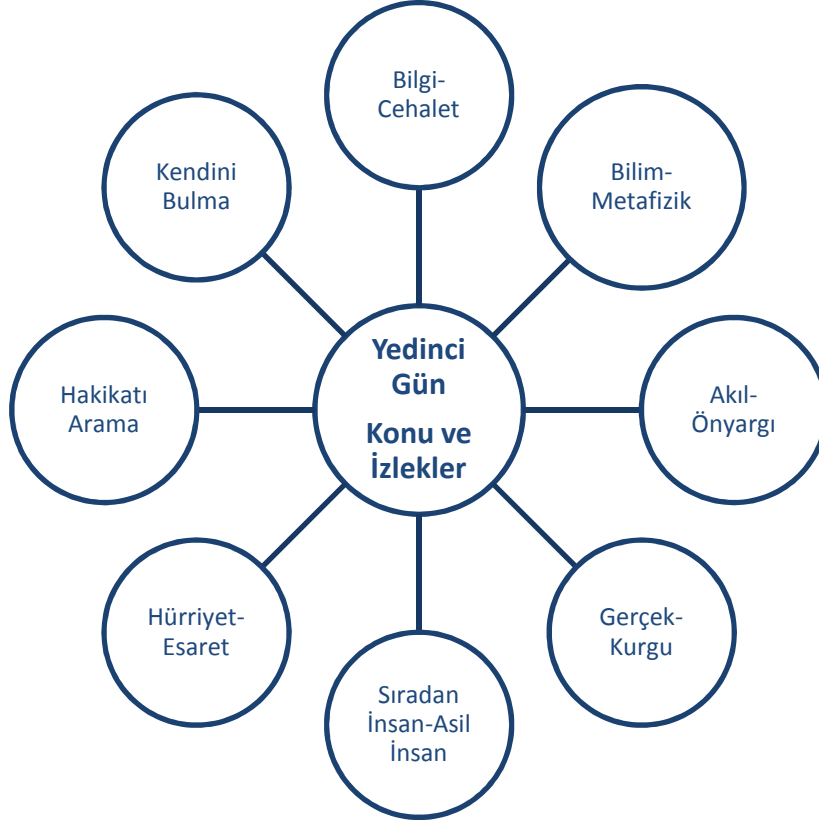
Mantissa, bir zihnin bilince do ru yava yava uyanması ve uzun bir dinlenme döneminden sonra hayatı ve gerçekli i yeniden algılamaya ba lamasıyla anlatıma giri ir. Yüzlere ve seslere odaklanan, mırıltılı sesler ile konu an ve gölgeler gibi yürüyen nesnelere uyandırdı ı bilinç, ben sorusunun pe ine dü en ve kendisine söylenenler hakkında fikir yürütmekte zorlanan bir zihindir. Bu

zihin tanımlanmamı ve yatakta uzanan yabancı bir bedenın içerisine girmi bir bilinçsizlik halidir. Kar ısında, kendisinden müdahaleci tarzda gerçekli e dönmesini isteyen ve hili in dayanılmaz hafifli ine sesleri ve iddialarıyla a ırlık katan iki kadın bulur; "*Sizin egonuz, speregouzla girdi i bir çatı ma sonunda kaybolmu . Speregouz, egonuzu bastırmaya, sansürlemeye karar vermi . Hem ire ve benim bütün istedi imiz psi ik bütünlü  olu turan üçüncü parçayı yardıma a ırmak, yani 'id'i'*" (M:34). Grn e göre, iki kadından biri hafızasını yitiren hastanın e i di eri ise genç bir doktordur. Hasta hafıza kaybı ya amı ve u anda bir hastanenin özel bir odasında gözetim altındadır. Adamı sahiplenme ve ona gerçe ini kabul ettirme çabasında yorulan ve gerginle en e , ilk tedaviyi ba latmak amacıyla olan kadın doktorun iyi ellerine adamı bırakıp gider.

Tarihsel bir sürecin içinde Erato'nun yazarlara, sanatçılara gösterdi i yol, sadece kadının erkek egemen dünyadaki rolünün sorgulanması de il, yazın serüveni ve tarihsel geli im açısından kadın-erkek ili kisinin evrimini, toplumun olaylara bakı açısını, toplumsal normları, cinsellik ekseninde dönen dünya algısının da irdelenmesidir. Kavramların tarihi çizgi içinde kimi zaman günümüz ile geçmi teki herhangi bir zamanı ya da geçmi te iki ayrı dönemini a rı ımlar yoluyla kıyaslayan **Mantissa**, tarihsel açıdan çok farklı seslerin, bakı açılarının ve e itli kavramlarla ilgili olu turulmu algıların yeniden okur tarafından de erlendirilmesinin kapısını aralar. De erlendirme sürecinde, hem Anar hem de Fowles'un neredeyse tüm romanlarında kullandıkları metinler arası ba lantıların da etkisi çok fazladır. Sadece izleksel açıdan bir zenginlik de il, aynı zamanda romandaki ki iler, yargılar, de erlendirmeler, bakı açıları ve d nceler arasında da ili ki kurulmasının sa layan metinler arası ili kiler, romanın birçok boyutuyla daha derinlemesine görülebilmesini sa layarak, hem algı kırıcı hem de görecelili i sa layıcı özellikleri kazandırır.

Kadın - erkek, yazar - esin perisi - okur, günümüz - geçmi , birey - toplum ve bilinç - bilinçaltının kıyaslandı ı roman, pek çok açıdan gerçekli in ve kavramların yıkımını ve yeniden okurun zihninde yaratılmasını sa lar. Postmodern bir roman olarak **Mantissa**, oksesli bir yapı sunarak gerçekli in çok farklı boyutlarını, yeni bakı açılarıyla kurmayı önerir.

hsan Oktay Anar'ın son romanı **Yedinci Gün**, kurgulandı ı zaman, mekan, i ledi i tipler ve kurguda yer verdi i izlekler bakımından önceki romanlara göre farklılık gösterir. Kurgulama teknikleri, anlatımı ve kullandı ı dil unsurları bakımından tipik postmodern özellikler ta ır; "*ereve öykü yöntemiyle, tek öyküye dayanan klasik roman, bir anlamda çok öykülü bir yapıya dönü trlmektedir. Bu durum ise, postmodernizmin temel  elerinden olan "o ulculuk"un metne yansıması olarak kabul edilebilir. Böylece sanatçı okuru, de i ik zaman ve uzamlarda geçen, farklı ki ilerce ya anan, kimi kez ola andı ı olaylarla örülü bir öyküler labirentine sokmaktadır"* (Koçako lu, 2010:72). Bu  elerden bir tanesi dil özellikleri, aktarımın rivayete dayanması ve metinlerarası ili kiler kullanımı yoluyla oksesli bir yapıya sahip olmasıdır. Roman, hem nceki Anar romanları hem de Fowles'un eserleri gibi, oksesli bir anlatıdır.



ekil 10. Yedinci Gün Konu ve İzlekler

Yedinci Gün'ün çoksesli yapısını sağlayan ilk etken çeşitliliği ve yer veren, gösteren gösterilen ilişkiyi tanımlayan, kimi zaman insanların sosyal statülerine ve kültürel düzeylerine uygun bir dil kullanmasıdır; “Söylemeye insanın dili pek varmaz ama şimdi ancak, zabıta tekilatının deyişleriyle her *ceset*, müminlerin tabiriyle her *mevta*, çelebilerin deyişimiyle her *naa*, külhanilerin üslubuyla her *le*, yahut kitabı tabiplerin ilmi terimiyle her *kadavra* kadar ehemmiyetleri vardı” (YG:17). Bu örnekte, ölen kişilerin onları tanımlayanlara göre de tekilat ekilde gösterenlerle ifade edilmesi aynı olayı, kavramı ya da nesneyi keyfi bir ekilde adlandırmayı gösterir. Dilin içine sinen dünya görüşü, ideoloji, sosyal yaşam algısı dilin diğer dillerden farklılaşmasına yönelik bir ayrımı değil aynı zamanda aynı dil içinde bile kişilere göre de tekilat yapısını ve ortak, tekil bir anlamlandırmaya izin vermeyen özelliğini açığa vurur. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi, ölen bir kişi için bilimsel, sosyal, dinsel, siyasi ve resmi olmak üzere pek çok gösteren kullanımı mevcut olabilir. Gösterenlerin gösterdiği nesne aynı kalmalarına rağmen, hangi gösterilenin kullanıldığını kullanan kişinin farklı anladığını, kişiliğini, ideolojisini ve dünyaya yönelik algısını yansıtır. Anar gösterenin seçimindeki keyfi tutumu gösterme yoluyla, farklı seslerin romana girmesine imkan tanır ve göreceli, de tekilat algının varlığına dikkat çekmektedir.

Anar'ın de tekilat tiplere yer verdiği romanda, yine bu tiplere olayları aktarmak, diğer kişilere tepki vermek ya da karışıklık konumunda bulunmak için seçtikleri gösterenler çoksesli bir yapıyı ortaya koyar;

“Cübbeli adam buna sinirlenerek, “Kesin feryadı! Kahpeler! Yellozlar! Sürtükler!” diye ba ırıp tabancasını tekrar gümletti. Bunun üzerine kadınlar sustu ama masaların altından hıçkırık ve iç çekme sesleri geliyordu. imdi salonda bir sessizlik hakimdi. Cübbeli, “Siz ehl-i dünya beni bilmezsiniz, bana Selahattin Tefrici dirler,” dedi. “Tekkeme gelüp ilim ö renmek isteyene, eger layıkça sırrım viririm. Siz! Pa alar! Zabitler! Memurlar! Namaz kılasız! Kurban kisesiz! Maymun misali, kefereyi taklit etmeyeziz! Amma nah buraya sizin için gelmedim. Bir zamanlar kapuma yüz süren Suhulettin dinilen deyyus için geldim. Nirede o? Suhulettiiiiin!” (YG:62).

Durumsal bir ironinin anlatıldı ı örnekte, bir Tekke eyhi olan Selahattin Tefrici’nin kendi ki ili i, kendisinden beklenen sakin, ermi , kamil davranı tarzı ile sıradan bir ki inin kullanabilece i dil arasındaki çeli ki serimlenir. "Siz ehl-i dünya" demesi kendisini bu sıfattan ayrı gördü ünü gösterir (kendisini *ehl-i ahiret* olarak tanımladı ı savlanabilir). Ancak söyleminin tersine, konu masından kendi algısı ile dı arıdan gözlemlenen ki ili i arasında ironik bir durum ortaya çıkar. Dini söylemi ile insanlara ne yapmaları gerekti i konusunda nasihatler verdikten sonra, argo bir dil kullanmaya ba lar. Kendisini alim gibi gören bu tipten alimli inin sorgulanması kullandı ı kurlasız dil ile de gösterilir. Verilen örnekte konu ucunun ki ili i, bilgisi, öz algısı, ya ama bakı açısı, yabancılara, Müslümanlara ve devlet görevlilerine yönelik dü ünceleri verilerek, okur tarafından fark edilmesi sa lanmı tır.

Romandaki ki ilerle kullandıkları dil yoluyla kurulan ironik ili kinin ba ka bir örne i de u ekildedir; “Yoh gayfe yap! Yoh derli imi gedir! Dümbüh! Gebe aki! Yoh dalgayı ayarla! Yok gazana gömür at! Yoh uyuma! Yoh galhma! Hıyara a! Yoh yime i bi ir! Yoh helaya su döb! Yoh odanın dozunu al! İbına!”, (YG:84). Hem argo kullanımı hem de sesletime dayalı bir yansıtma yaparak Anar, bu dili kullanan ki inin yeni bir ses olarak romana girmesini sa lar. Sesin kendini duyurmak istedi i biçim ile okur tarafından duyulan hali arasındaki çeli ki anlamlandırmanın göreceli do asını yansıtır. Görüntünün içten ve dı tan bakana göre de i ken do asının yansımasıdır. Alt tabakadan tiptemelere yer vermek Anar’ın neredeyse tüm romanlarına hakimken, Fowles da sadece bazı romanlarında bu tiptemelere yer verir.

Anar neredeyse tüm romanlarında belirli bir ideolojiye ya da dü ünceye özgü dilsel söylemleri kullanarak okur tarafından algılanmasını sa lar. Sözcük seçimi, cümle yapısı ve vurgular yoluyla alı ılagelen dilsel söylemin kalıplarını su yüzüne çıkarır ve onların göreceli do asını, biçimlendirici i levlerini ve yönlendirici yapılarını kırar. Kullanılan dilsel söylemin ba lamını ve içeri ini de i tirme yoluyla algı kırıcı etkiye ula an Anar, aynı zamanda hem okurun zihninde hem de romanın içeri inde çok farklı fısıltılarla kendini ifade eden sesleri duyulur hale getirir;

“Onun üstünlü ü, hiçbir üstünlü ünün olmaması. Daima ortada, yani merkezde durması. dris Amil Merkez-i Kain, daha do rusu Merkez-i Kainat. Onun bu görünü üyle sathi oldu unu dü ünebilirsin. Evet! O derin de ildir. Ama derinlik denen ey, sathtakiler için bir mana ta ır. Dolayısıyla Kainat’ın derinli ini ancak o görebilir. O, Rum medeniyetinin maksimum yahut minimum de il, optimumu ve optimumu. te nсан-ı Kamil ile nсан-ı Alaküllihal aynı ey. Kainat onun için

yaratıldı. Üstelik onun ibadet etmesi de il, idare-i maslahat etmesi yeter. Gökte ları, seyyareler, yıldız ve takım yıldızlar, pulsar ve bulutsular onun çevresinde tekbir getire getire dönüyor. Çünkü o merkez! Hırslarımızdan, eksik ve fazla her eyden ıstırap suyuyla abdest alarak arınıp, biz de dris Amil'i, bu Be eri Kabe'yi tavaf etmeliyiz. Çünkü bu aliülâla zat, Kabe'nin ta tan de il, etten kemikten hali. Evet! O, Kainat'ın kiblesidir! Hey Allahım! Kainat yaratma fikri aklına nereden geldi! te! dris Amil sayesinde artık bir nebze tekamül ansım var. Onun mertebesine nail olmam çok zor. Ama bu ahsı az buçuk iplemem ve hafif tertip onun gibi olmam için, mübarek dualarınızı üzerimden eksik etmeyiniz!" (YG:238).

dris Amil adında, romanın merkezi figürünü anlatmak için kurulan cümleler dini bir söyleme sahiptir. Ancak içerik, metafizik varlıklarla ilgili de il, sıradan insanı temsil eden bir ki i üzerine kurulmu tur. lahi olanın insanile tirilmesini sa layarak, Anar dini söylemin içinde barınan insani sesi, taraflılı ı, biçimlendirici özelli i aç ı a vurur. Aynı zamanda felsefi önermeler ile de yo rulan metin, algı kırıcı bir i lev de yerine getirir. Bir eyin üstünlü ünün üstün bir tarafının olmaması ile açıklanması mantı ın ve diyalektik dü üncenin yıkımıdır. Derinlik kavramında, derinli in yüzeydeki bakı açısına göre konumlandırılması ve anlamlandırılması öznelli in kutsanmasıdır. Dinsel söylemde kainatın yaradılı sebebi olarak bilinen insanın kendisinden beklenen ibadetten muaf tutulması da dini söylemle çeli ir. Kainatın farklı cisimlerinin ki ile tirilmesi yine dinsel bir söylemdir, ancak bunların tekbiri insana yönelik yapması yine dini söylemin içerikle ba lam de i tirmesidir. nsanı "Kabe" simgesiyle, tanrı ile özde le tirilen bir konuma getirmek, tanrının merkeze kondu u dini söylemin içerik açısından kırılmasını ve tapınan insanın tapınılan bir varlı a yükseltilmesini sa lar. nsanı namazın kılınması için dönülen kibleyle özde le tirmek ya da sıradan olmasına ra men tekamül için taklit edilmesi gereken bir konuma getirmek, dinsel söylemle tümü ile çeli en bir yakla ımı gösterir.

Anar, bir bakıma gösteren gösterilen ili kisinin nedensizli i kadar, artık sorgulanmadan kabul edilen kavramları, öyküleri, simgeleri, sembolleri ve tümü ile körle mi insan algısını kırmaya giri ir. Anar'ın **Yedinci Gün** romanındaki giri imi, dinsel bir söylemle ifadesini bulan ilahi tanımları, de erlendirmeleri ve inancı atıp yerine ba ka bir dü ünce ya da inanç koyma anlamını ta ımaz. Tersine, mevcut inançla ilgili insanın herhangi bir soru sormamasını, söylemi kullanan ki inin niyetine ba lı olarak içeri in de i tirilebilece ini, insan i i olan dilin di er insanları ekillendirmek için kullanılabilece ini, dilin ve söylemin taraflılı ını ve iktidar kurmak için bir araç olarak kullanılabileceklerini okura gösterme çabasıdır.

Anar, **Yedinci Gün**'de toplumun ya adı ı de i imin dildeki yansımalarını göstermeye devam eder;

“Derhal Galata'daki Japonya Ata emiliteri ile temasa geç. Silindir blo unu Osaka Silah Fabrikası'nda yaptır. okai Otomobil Kampanyası'yla da temas kur. Motörü buradaki Kamanosuke Uçiyama'ya yaptır. Krup de il Yahata çeli i kullansın. Nirayama'daki fırını da aliminyom dökümü için hazır tutsunlar. Elindeki parayı buna yatır. Bana güvenmen için sana unu söyleyeyim: Yarın gümrük resmi yüzde 8'den 11'e çıkacak. Ancak bu iradın yüzde 3'ü Rumeli'ye gidecek”, (YG:87).

Dönemin teknolojik yapısının gösterimine hizmet eden özel isim seçimleri, romanın alı ilagelen kahramanlık anlatılarının yanında bir de teknolojik, teknik açıdan okunabilmesini sa lar. Tarih sadece sava lardan olu mamaktadır. Tarih farklı pek çok açıdan yeniden yazılabilir. Anar, Osmanlı'nın yenile me hareketinin gelenekselle en, kalıpla mı askeri, siyasi, sosyal ya da kültürel kod ve söylemlerle anlatmak yerine, teknoloji ve ekonomi terimleri ile ifade edilebilece ini gösterir. Üstelik bu anlatım, içerikle de il içeri i yansıtan simge ve sembollerle sa lanır. Böylece farklı seslerin dil yoluyla romanın içine girmesini sa layan Anar, ekonomik hayatın anlatımını da son cümlede belirtti i gibi günümüzün borsa kavramına denk dü ecek "gümrük resmi" ifadesi ile aktarır.

Anar, tarih sunumuna yönelik algı kırıncı yöntemini daha da ileri ta ıyarak, genellikle tarihi metinlerde kahramanla tırılan ki iler ve örnek olarak sunulan olayların içinde ba ka yönlerin varlı mını if a eder;

“Ancak Rus siperine vardı nda, elindeki kürekle vura vura siperdeki Ruslar’dan bir nicesini öldürdü ü için üstüne ba ma, suratına paçasına kan sıçramı bir er pa aya, “Kumandanım! u yaralılara bir bakın! Kolları bacakları artık yok! Dilencilik mi yapacaklar! Biz çiftimizi çubu umuzu bırakıp buraya geldik! Bu harp kime ne fayda sa layacak? Bizler kimin için muharebe ediyoruz! Evime sakat dönersem dilencilik mi yapayım!” diye öfkeyle sordu. Kızan pa a ona, “Dü man vatanını i gal edip karını bacını ananı kerkse, kadınların fahi e olsa, daha mı iyi olur!” diye ba ırdı. Bunun üzerine er, “Fahi e para alır, ama kar ılı nda bedenini verir. Dilenci ise bir ey vermeden, asalak gibi bele ten geçinir. Hangisi daha erefli! Harpten sonra bu memleketin fahi elerle dolması mı, yoksa dilencilerle mi! Vatan kurtulursa, eref madalyası verilen bir tek siz erefli olacaksınız. Oysa biz, vatani kurtarıırken erefimizi kaybediyoruz!” diye haykırınca, pa a, “Pezeveeenk! Pezeveeenk!” diye ba ırarak askeri tokatlamaya giri ti. Kar iyice serpi tirmeye ba lamı tı. Ardından pa a, yaverine dönerek eri gösterdi ve “ syan ve isyana te vik. dam edin!” emrini verdi”, (YG:180).

Bir sava sahnelerinden sonra bir er ile komutanı arasında geçen konu ma "devlet", "millet", "vatan" gibi kavramlar ı ı nda, sorgulamadan idealistçe sava an sıradan insan ile devletin resmi sesi arasındaki farklı algıların gösterimidir. Gazilere yönelik devletin kimi zaman umarsız ve ilgisiz tavrının da ele tirisi gibi görünen metinde, her zaman "buyuran", "yönlendiren" ve "özveri talep eden" gücün kar ısında "buyurulan", "yönlendirilen" ve "özveride bulunan" insanın varlı ı belirli hale getirilir. Dilencilik ile fahi elik arasında ekonomik bakı açısı ve eref kavramı ba lamında yapılan kar ıla tırma, sıradı ı bir sesin rengidir. Ahlaki önermeler ı ı nda dünyayı okumaya alı ık insanın ahlaki ö retilere yeniden bakmasının resmidir. Üstelik durumsal ironi, çok katmanlı bakı açılarının serimine de imkan tanımaktadır. Birincisi komutan ile er arasındadır. kincisi erin eylemi ile sorgulamalarına yansır. Di er farklıla malar ise madalya, eref gibi simgelerin verildi i ki iler ile bunları hak eden ki iler arasında ortaya çıkar. "Adalet" ve uygulama arasındaki çeli ki, tarih kavramını komutanlar, padi ahlar ve zaferler üzerinden anlatan tarihçiler ile tarihi gerçekle tirmesine ra men esamesi metinlere geçmeyen adsız sansız askerlerin sesleriyle irdelenir. Metin, bir bakıma *modernist* dü üncenin kar ısına çıkan *postmodernist* dü ünçeyi, *ulus devlet* kar ısındaki *liberal devleti*, *iktidar*

kar ısında duran iktidar yoksunu *ço unlu u, homojen* yapının kar ısındaki *heterojen* yapıyı ya da *tek sesli* kurgunun sesini bastıran *çoksesli* bakı açısını yansıtmaktadır.

Anar, dolaylı olarak okura gösterme veya sezdirme yoluyla aktardı ı sesleri bazen bir tarafa bırakarak, kendi muhalif duru unu da romana dahil eder. Dolaylı ve okura ba lı algı olu turmak yerine, do rudan yorumlarda bulunur; “*Vatanı u runa ya ayan birine köpek, yine vatanı u runa ölene de köpek le i muamelesi yapmak, galiba bir devlet gelene iyi*” (YG:172). Alıntıda yazar, sorgulayan bir erin komutanı tarafından idam ettirilmesindeki çeli ki ve komutanın farklı bir sese kar ı tahammülsüzlü ünü ele tirirken dolaylı bir yol izlemez. Bireysel bir olayı daha da genelle tirerek do rudan ele tiri yapar. Gazilere yönelik devletin umarsız ve ilgisiz tavrı ile vatanı u runa ehit olanların de ersizle tirilmesi, belki de okurun Osmanlı'nın devlet kutsiyetini tanrıla tırması, devlet yöneticilerinin kendilerini üstün görmeleri, teba kavramıyla birlikte insanların sıkıntı ve sorunlarından uzakla maları ve adalet kavramının yok olması gibi pek çok devlet zaafiyetini görmesi amaçlanmı tır.

Anar, devletteki bozulma ve dönemin devlette görev yapan insan tipolojisinin ele tirisini de yapar. Tıpkı yaptı ı icatları devletin üst makamlarına iletmek, bu icatlarla dü mana kar ı zaferler kazanılabilece ini göstermek isteyen **Kitab-ül Hiyel** romanındaki Yafes Çelebi'nin sürekli kar ısına çıkan bürokrasi gibi, Anar **Yedinci Gün**'de de devlet görevlilerinin yozla malarını betimler;

“*E in dostun pistonuyla bir daireye kapa ı attıklarında rahat ve emin bir hayat ya ayacaklarına iyice kanaat getirirlerdi. Buldukları dairede Padi ah Efendimiz'in resmi asılı oldu u için arkalarını devlete dayar, kendilerine i i dü en ahısları, maa ları onların vergilerinden ödendi i halde azarlar, hakir görür, itip kakarlardı*” (YG:113).

Anar, birçok ki iyi romana dahil eder ve tarihin kalıpla mı seslerinin alternatiflerini sunar. Yazar sadece insanların do al e ilimlerinin sonucu olarak, devlet memuru olduktan sonra cisimle en a a ılayıcı bürokratik engelleri de il, onları bizzat bu görevlere getirmeyi mümkün kılan Osmanlı sisteminin kendisini ele tirir. İnsanlar bir yerlere, sahip oldukları bilgi, birikim, zeka ya da deneyimle de il “*e in dostun pistonuyla*” getirilmektedir ve bunun sonucu kapılarını gittikçe artan oranda halkının yüzüne kapattı ı ve sırtını kendi vatanda ına çevirdi i bir kurumsal yozla maya gitmektedir.

Anar, izleksel açıdan çoksesli yapıyı teknik açıdan rivayetlerin aktarımı yoluyla ve metinlerarası ili kiler kurarak da gerçeikle tirir. “*Arabi Ani abimiz Dahi Kirami Efendi'nin u barbar Mo ol, yani hsan Sait hakkındaki mülahazalarını Tarih-i Külhani'de öyle nakletmi tir ki...*” (YG:125) örne inde görüldü ü gibi, çok katmanlı bir anlatının göreceli ini her romanında kullanan Anar, di er romanlarından daha az oranda olsa da yine edebi, tarihi ve dini metinlere göndermeler, anı tırmalar yoluyla yer vererek çe itli izlekleri romana katar. “*Hafiften ya mur ba lamı tı. airin dedi i gibi tıpkı inci yahut tıpatıp jale misali, muttarid, muhteriz ve tabnak damlalar, arabanın ratıp camında taptapa ile tıptırdıyordu*”, (YG:28) gibi do rudan metinlerarası ili ki kurmanın yanı sıra, Anar dolaylı yollardan bu ili kiyi kurar;

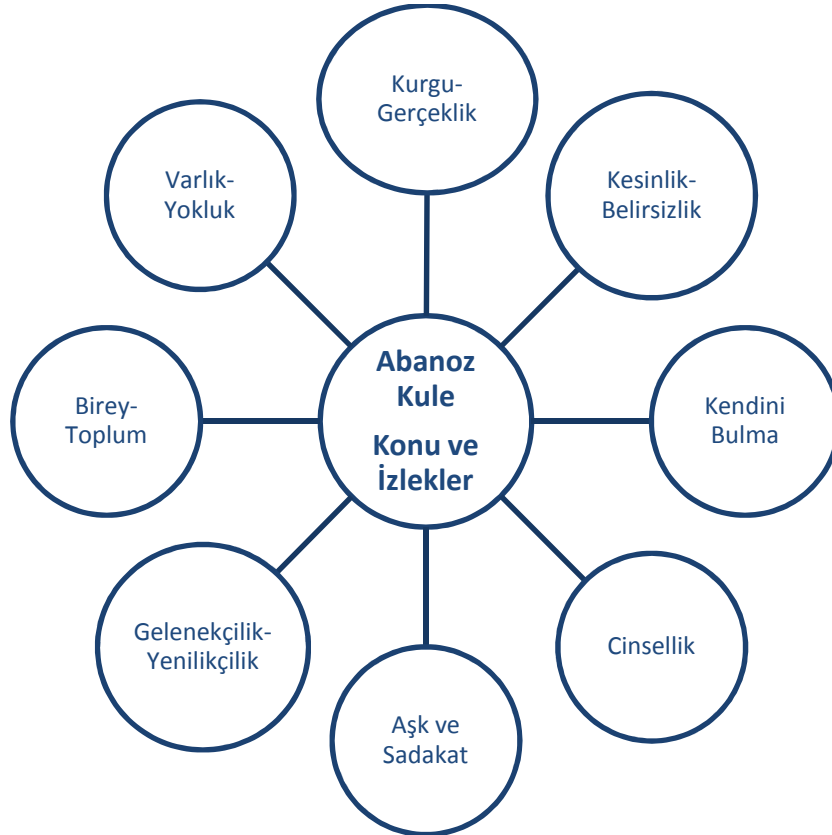
“*Bunları söyledikten sonra kolunu asi çiftçinin omzuna atarak, Tekvinhane'deki bütün ameleleri ça ırdı ve onlara, “Bu gördü ünüz çiftçi benim Tekvinhane'deki halefimidir! Ve ona itaat*

edeceksiniz!” dedi. Onlar da “Evet,” dediler. Ancak Ateçi, “O bir çiftçi ve onun i i toprakla, benim i im ise ate le. Bu yüzden ben ondan üstünüm!” dedi. Bu söz üzerine sinirlenen Tekvinhane maliki, “Öyleyse git ate ine! Ve sana uyanlarla birlikte orada kal!” dedi”, (YG:164).

Kutsal metinlerde Tanrı, eytan ve Adem anlatısı ile metinler arası ili ki kuran Anar bu yöntemle metinlerin içeriklerini romana ta ımı olur.

Yedinci Gün günümüze daha yakın bir tarih ve mekan seçer, toplumun de i imini i ler, *tarih yazımı, tarihi olaylar, Osmanlı, yenile me* kavramlarına ayrı bir üslupla bakar ve yeniden de erlendirmenin yolunu açar. Çoksesli yapı sayesinde, okur geçmi in sorgulamasını yapar, kavramları tekrar tanımlama imkanı kazanır ve dünya algısında de i im ya amaya zorlanır.

John Fowles’un anlatı türlerinin parodisini yaptı ı **Abanoz Kule**’de, çokseslilik bakımından önemli bir teknik zenginlik bulunur. Biri çeviri, dördü hikaye olmak üzere toplam be anlatıya yer veren kitapta, hem kitabı olu turan hikayeler hem de Fowles’un di er romanları arasında yapısal ve izleksel ba lantılar kurulur. Fowles, benzer izleklere odaklanan hikayeler yoluyla, farklı dönemlerde insanın ya amı nasıl algılayabilece ini “*de i ik metinler ve üsluplar*”, hatta farklı “*anlatım araçlarını kullanarak*” ve “*çoksesli yapıyı kurgulayarak*” (Opperman, 1987:199) göstermeye çalı ır. Anlatıcıların konumu, olayları yeniden de erlendirmenin yolunu açar. Hikayelerde, aynı zamanda anlatı ki ilerinin iç konu maları ya da di erleriyle yaptıkları sanat, edebiyat, ya am, a k, ölüm gibi kavramlar hakkındaki tartı malar da çoksesli yapıyı bariz hale getirir.



ekil 11. **Abanoz Kule** Konu ve zlekler

Eliduc, kitapta yer alan di er hikayelerin yapısını belirleyen ana anlatı olarak sunulur. Tüm hikayelerde birleştirici ana unsurlar a k, cinsellik, sanat ve yaşam arasındaki ilişki, sanatçı ve sanatçili kisi, özgür iradenin sorumluluğu, özgürlük düüncesi ve kendini tanıma sürecinde kişinin yaşamı sınanma ekinde belirtilebilir. zleklerin çoklu ununun dında, "*çoklu metinler karakterler için geni bir varolu alanı sa lar; bu yüzden karakterlerin ve okurun gözünden görülen gerçeklik, öznel, kurgusal ve çok katmanlıdır*" (Opperman, 1987:199). Fowles'un izleksel yaşamla ması özgür iradeye ba lı olarak gelişen varoluçu düüncenin kaderi belirleyen ve kişiyi kuran özelliğidir. **Abanoz Kule** bu bakımdan Fowles'un di er romanlarındakine benzer izlekleri i ler. Aynı izlekleri, **Büyücü** (cinsellik, a k, kendini bulma), **Fransız Te menin Kadını** (a k, cinsellik, kadın ve erke in rolleri, özgür irade, kendini ke fetme), **Mantissa** (a k, edebi yaratıcılık, cinsellik, hafızasını kazanma ve kendini ke fetme), **Daniel Martin** (a k, cinsellik, özgür irade, kendini bulma) ve **Koleksiyoncu** (a k, saplantı, cinsellik / cinsiyetsizlik, geçmişe dönük kendini tanıma) romanlarında buluruz. Benzer izlekler, Hsarı Oktay Anar'ın romanlarında da bulunur, ancak kadın, a k ve cinsellik genellikle Anar'ın romanlarında pek bulunmaz.

Metinlerarası ilişki, **Abanoz Kule**'de çoksesli yapının ortaya çıkmasına yardım eder. Fowles, özellikle hikayelerin daha önce yazdığı romanlarla benzer izlekler ve motiflere sahip olmasını sa layan bir yapı ortaya koyar. *Abanoz Kule*'de hem betimleme açısından hem de kişilerin yaptıkları ve okudukları kitaplar yoluyla ba ka anlatılarla izleksel ve yapısal bağlantılar kurulur. Anne, **Büyücü** romanını okumaktadır ve romanın dünyası ile hikayenin arasında güçlü bir yakınlığı i aret eder. Romanın ana konusu, deneme sonucu gizli bir dünyaya kabul edilme ekinde ve "*Abanoz Kule*"de de yakın bir durum anlatılır. **Büyücü**'de Nicholas'ın girdiği tanrı oyununun bir benzeri, sanat kavramı çevresinde dönen bir oyun ekinde *Abanoz Kule*'de gözlemlenir; "*Ne tuhaftı, Coet ve buradaki yaşam biçimi böyle anlarda nasıl da do allıkla varlık kazanıp, biçimleniyor, her şey belli belirsiz bir mit ve zamansızlık atmosferine sokuveriyordu. Çasızlık.*" (AK:68). Conchis'in benzer figürü Breasley'dir ve tıpkı Conchis'in Nicholas'ın kafasını bulandırarak kendi de erlerini, zaafalarını ve gerçeğini ke fettirmesi gibi, Breasley de David'in kendini sorgulamasını sa lar; "*Resim konusunda do ru bir tavır geli tirmek için üç yılını harcıyorsun. Sonunda, ba langıçta bildiğinden bile daha az bildiğini görüyorsun. Sonra da yanlış tavırların hepsinin toplandı ı ya lı bir çaput bohçasıyla tanı ıyorsun. Ve her şey o adamda. Tüm zeki küçük zaferlerin ve kaydettiğini geli meler bir anda sıfıra düüyor*" (AK:72). David, sanat hakkında yeni bir bakış açısı elde eder. Her iki anlatının ayrışmasını, toplumdaki kopuk mekanlarda geçmesi di er bir ortak noktadır. Her iki anlatıda erkek figürleri oyunun bile enleri olarak de işime u ramak zorunda kalırken, her iki erke in (David ve Nicholas) karışına iki er kadın çıkar. Bu kadınların tümü oyunun bir parçasıdır ve büyücü / tanrı konumundaki kişilere sonsuz bir sadakat içindedirler. Lily ve Rose, **Büyücü**'de de işebilen kimliklere girer ve Nicholas'ın kendini ke fetme serüveninde onunla cinsellik ve a k dahil çeşitli ilişkilere girerler. **Abanoz Kule**'de Anne ve Diana, David'in iç yolculuğuna çıkması ve orada sorgulamalar yapmasının aracıdır. Breasley'in sanat hakkındaki düüncelerinin bir tür tercümanı gibi davranırlar. Her iki kadın da

David'e cinsel ve duygusal yakla m gösterir. **Büyücü**'de Nicholas, Yunan adasına gitmeden önce sevgilisi Alison'u Londra'da bırakırken, David de Coetminais'e gitti inde arkasında karısı Beth'i bırakır. Her iki anlatıda da belirli bir içsel de i im sonucunda David karısına, Nicholas ise sevgilisine döner.

Abanoz Kule, modern sanat ve sosyal normların ele tirisi ekinde ortaya çıkar. Modern sanat üzerine yapılan tartı ma hikayenin en önemli özelli ini olu turur. David tüm ba arısızlıkları ile ça ının temsilcisi konumundadır. Aynı rol **Büyücü**'de Nicholas için geçerlidir. Breasley eski gelene i simgeler ve David'in temsil etti i bakı açısının kar it gücüdür. Sanatla ya am ve sanatın türleri arasındaki ili ki, hikayeye çoklu bir anlam boyutu kazandırır.

Fowles, seçimin kendisini seçilen nesne, yol ya da davranı tan daha önemli görür. David'in ne seçti inden ziyade, kendisine bir fırsat tanındı ı zaman seçim yapmaması onu ba arısız bir ki ilik yapar. Fowles'un varolu çu bakı açısında, tercihler insan varolu unun vazgeçilmez ö eleridir. Bu yüzden, di er romanlarında da aynı konu sürekli i lenir. **Fransız Te menin Kadını**'nda Charles'ın ya adı ı tereddüt ona Sarah'yı kaybettirir. **Büyücü**'de Nicholas'ın Alison'un a kına kar ılık vermeyi reddetmesi çok zahmetli bir e itim sürecini ba latır. *Abanoz Kule*'de David herhangi yeni bir tercih yapmaktan kaçınırken, Breasley ne istedi i konusunda oldukça kararlıdır. Breasley'in seçimleri, yazarın / sanatçının kendi ça ının dayattı ı anlayı ve kabullere kar ı çıkma gücünü gösterir. **Büyücü**'de, Conchis'in iki direni çinin öldürülmesi kar ılı nda pek çok masum insanın hayatını kurtaracak olması, sanatçının toplumsal rolüne de bir örnek olu turur. David, bu açıdan, toplumsal normlarla uyum içindedir ve ba arısızlı ı sadece a ık oldu u kadınla birlikte olma konusundaki yetersizli inden de il, toplumun de erlerine ters dü meyi göze alamamasından kaynaklanır. Breasley ise ça ının dayattı ı sanat anlayı nı reddeder ve ça da ba arı ölçütlerine ya da popülerli e kar ı kayıtsız davranır. Kendine özgü bir kararlılı ı vardır ve Daniel Martin'in farketti i ya da Conchis'in Nicholas'a ö retmeye çalı tı ı gibi, insanın varolu unu sa layan bu kararlılıktır.

Zavallı Koko hikayesi, kitaptaki di er hikayelerden biraz ayrılır. Kırsal bir mekanda kurgulanan hikaye *Abanoz Kule* ya da *Eliduc* ile de il daha ziyade ardından gelen *Muamma* hikayesiyle ba lantılıdır. *Zavallı Koko*, ya lı bir edebiyat ele tirmeninin toplumdan nefret eden bir ev hırsız ı ile kar ıla masını anlatır. Anlatıcı bir edebiyat ele tirmenidir ve bir yazar hakkında yazaca ı kitabı bitirmek için arkada ları Maurice ve Jane'nin kır evine gider. Romanın kahramanlarından biri olan ele tirmen, di er Fowles karakterleri gibi, kendi sözel dünyasında ya amaktadır ve **Koleksiyoncu**'daki Clegg gibi toplumdaki uzakla mı bir tiptir; "Ya amın kendisinden çok kitapların - kitapları yazmanın, okumanın, ele tirmenin, basılmasına yardımcı olmanın - benim ya amımı olu turdu unu da inkar edemem. O gece bulundu um yerde olmamı gerektiren eyin yine bir kitap olu u da buna uygundu" (AK:162). Dünyayı algılaması kurmaca üzerinden gerçektir. Tüm dünyası kitaplar arasında geçmi tir. Kır evine gitmesinin nedeni Thomas Love Peacock'un biyografisini yazmaktır.

Zavallı Koko hikayesinin en önemli bölümü olan hırsızın ka ıtları yakması, ilginç ve beklenmedik bir davranış tır. Ele tirmen de buna çok a ırır ve gerekçesini anlayamaz. Hırsız kendine göre bir açıklama yapar ve eyleminin sözlü olmayan ekilde, sözlü ifade gücünün doru undaki birisinden intikam alma amacını ta ıdı ını belirtir. Ele tirmenle hırsız arasındaki fark, sadece ya tan de il onların hayatı ifade etme biçimlerinden kaynaklanır. Kalemını kullanarak ya amını sürdüren ya lı adam dilin gücüne önem verirken, genç adam sözün gücünden istedi i gibi yararlanamadı ı için dile kar ı güvensizlik duyar. Bu açıdan, hırsızın ka ıtları yakması, iki nesil arasındaki kültür sava ında simgesel bir zaferdir. Zihninde yıkıcı eylemi anlamlandırmaya çalı an ele tirmen, arkada ları Maurice ve Jane ile o ulları Richard arasındaki çatı mayı dü ünür. Richard da hırsız gibi ailesinin ya am tarzına ve algılarına yönelik bir dü manlık sergiler. Bu yüzden ele tirmen, hırsız ile Richard arasında bir ba lantının pe ine dü er, ama kısa sürede bu fikirden vazgeçer. Hırsız onu sadece laf üretmekle suçlar ve kendini yozla mı bir dünyada de erlerin, do ruların yargıcı kabul eden aydınlara kar ı bir tür nefret içinde sunar. Nefretinin nedeni kendini yarım yamalak ifade edebilmesinden kaynaklanır.

Hırsız, ele tirmene herhangi bir hikayede kendisinden bahsedip bahsetmeyece ini sorar ve olumsuz bir yanıt alır. Ele tirmenin açıklaması genç adamı anlamadı ı yönündedir ve bu yüzden onun hakkında yazamayaca ını belirtir. Aslında ele tirmen onu anlamak istemez. Hırsızın ya lı adamın dinleme yetisinden yoksun oldu unu iddia etmesi, *Eliduc*'ta ileti im eksikli i motifine denk dü er. Söz, dünyayı kuran ve de i tiren bir tür sihir gibidir ve bu yüzden hikayelerde ileti im ya da anlama eksikli i sihirli dünyaya giri in önündeki engeldir. Ancak tüm anla ma eksikli ine ra men, hikayenin kendisi ele tirmenin hırsız hakkında yazdı ı bir kurgudur. Bu yüzden, hırsızın hakkında yazmayaca ını söylese de hikaye tümüyle edebiyat ele tirmenini inkar eder.

Zavallı Koko hikayesindeki nesil farkı, onu bir sonrasında aktarılan *Muamma* hikayesine ba lar. Muhafazakar milletvekili Marcus Fielding'in o lu Peter, bir solcu olarak sunulur. Nesil farkı ve ileti im eksikli i *Abanoz Kule*'de de i lenir. Ya lı ressam Breasley ile genç nesil David arasında hem hayata bakı açılı hem de sanat algıları açısından büyük bir uyu mazlık bulunur. Aynı anla mazlık *Eliduc* hikayesinde farklı nesilleri temsil eden Eliduc ile ilk kralı arasında da anlatılır. *Zavallı Koko* hikayesinde bu fark çok daha barizdir. Hikayede zıt kutupların uzla ması motifi de yer alır ve sonunda ya lı adam hırsız ı dinlemedi ini ve bir sa ır gibi davrandı ını kabul eder. Zaten hırsızla ilgili hikayeyi yazmasının nedeni de bu kabullenmedir.

Muamma hikayesinde, Fielding'in nesnel bir tasviri yapılır. Onun hakkında bilgi toplayan detektif Michael Jennings, onunla ili kisi olan herkesle konu ur ve onların gözünden Fielding'in bir portresi ortaya çıkar. Çoklu seslerin anlatıya girmesini sa layan bu yöntem, anlatıdaki ki iler ve olaylar hakkında farklı görü lerin bir derlemesine dönü ür. Sosyal alanda projelere katılan ve evde e rolünü oynayan karısı, hayatı pek ciddiye almayan kızları, asi o lu Peter, sadık özel sekreteri, çifli inin kahyası, kom uları ve meslektarları ve kız arkada ı Isobel Dodgeson onun hakkında dü üncelerini açıklar ve hiçbirini onun neden ortadan kayboldu unu izah edemez. Isobel'in açıklamaları ile birlikte hikayenin içeri i birdenbire hikayenin yazımına dönü ür. Ona göre, Fielding'in ortadan

kaybolmasının nedeni yanlış hikayede bulunmasıdır. Fowles, okuru karanlıkta bırakarak ya amin gizemine doğru yelken açar. Okur, hikayedeki bilinmezlikten ya amin kör alanlarına dalar. Fowles, muamma ile ilgili tüm verileri sunmasına rağmen, hikayede bir çözüm sunmaz. Açıklanamayan kurgusal bir ölümden ziyade hayatın çözülemez yanlarının daha derli toplu vurgular.

Abanoz Kule'deki son hikaye *Bulut*'tur ve Fransa kırsalında bazı İngiliz arkadaşlarıyla gezerken kaybolan Catherine adındaki kadının öyküsünü anlatır. Hikayede insanların ruh halleri ve olay hakkındaki düşünceleri aktarılır. Romancı Paul, karısı Bell, iki kızları, Bell'in kız kardeşi Catherine, BBC yapımcısı Peter, kız arkadaşı Sally ve Peter'in genç oğlu etkileyici bir doğa parçası içinde bir araya gelir. Her birisinin iç diyalogu ile aktarılan hikayede, karakterlerin içleri biraz karamsarlıkla doludur. Kasvetli bir bulut gökte yavaşça belirmektedir ve karakterler arasında gizli bir gerginlik sezilenir. Anlatı karartılmış bir düzlemdir. Esas karamsarlık Catherine'in depresif ruh halinde ortaya çıkar çünkü kocasını daha yeni kaybetmiştir. Gün boyunca birkaç kez bu ruh halinden kurtulma çabasına girer ama bir türlü başarılı olamaz.

Diğer hikayelerde ortaya çıkan bazı motif bu hikayede de görülebilir. Peter, Sally ve Catherine'den oluşan *bir erkek ve iki kadın motifi* bunlardan ilkidir. *Kahramanlık ve sadakat konusundaki sınanma* Peter ve Paul'un Catherine'e yaklaşımında görülür. Yaratıcılığı sağlayan *aradan çekilme eylemi*, Peter'in karısının ortada olmaması ve Catherine'in kocasının muhtemel bir intiharı ile gerçekleşir. *letimsizlik* ise Catherine'le ilgilidir çünkü depresif ruh hali diğerleriyle iletişime engel teşkil eder. Hikayenin kurgulandığı *mekan* bazı motifler ve karakterlerin izleklere ve karakterlerin karamsar ruh hallerine uygun olarak tasvir edilmiş kırsal bir mekandır.

Karakterlerin iç konularına yönelerek çok sesli yapıyı oluşturmuş Fowles, bazı metinler arasındaki ilişkiler yoluyla da bu özelliği pekiştirir. Konular sırasında, Catherine Hamlet'e benzetilir. Hamlet de babasını kaybetmiştir ve babasını öldüren karakterinin amcası olduğunu hayaletlerden haber alır. Catherine de kocasını kaybetmiştir. Her ikisi de hayatın anlamını, insanın dünyadaki değerini sorgular. Bell ise Catherine'i yine bir Shakespeare karakteri Ophelia ile kıyaslar ve farklı bir dünyayı temsil eden Othello'nun Iago tarafından yanlış yönlendirilerek ailesini yok etmesi ile benzerdir. Ophelia anlamaz ve en çok sevdiği kişi Othello tarafından öldürülür. Catherine de kimse tarafından anlamaz. Zaten onun hakkında diğerlerinin görüşleri birbirleriyle tutarsızdır ve hiçbirisi Catherine'in gerçek dünyasına sızabilecek durumda değildir. Catherine, kurgusal bir kavram haline gelir. Herkes kendi gözlemleri doğrultusunda hakikati kurabilme potansiyeline sahiptir ama bu algı sadece onun oluşturduğu dünyaya göre doğru olabilir. Catherine de zaten kendini bir roman karakteri olarak hayal eder. Bu yaklaşım *Muamma* hikayesindeki Isobel'in düşünceleriyle örtüşür.

Catherine ve kız kardeşi Annabel arasında büyük zıtlıklar bulunur. Annabel kadınsı özellikleri, sessizliği, ayrılmışlığı ile tam bir tanrıça gibidir ve derinden akan bir nehirle özdeşleştirilir. Catherine ise söz kullanma becerisi, mantık yürütmesi ve olaylara pragmatik açıdan bakabilmesi yönüyle erkeksi bir figürdür. Annabel sakinlik, derin algı ve içgörü sahibidir ve kadınsı özellikleri ön plandadır. Catherine içe dönük ve anlamılması zor bir kadın olarak, **Fransız Teatinin Kadını**'ndaki Sarah'ya

benzer. Tıpkı Sarah'ın sürekli gezdiği Lyme gibi Catherine de hikayenin kurgulandığı dünya ile özdeşleşir. Her iki kadın da sürekli yalnızlık içinde kırlarda gezinirken anlatılır. Her ikisi de aileleriyle (Charles ve Peter) yalnızlık içinde amaçları için kullanılabilecek birer araçtır ve sırlarının toplum tarafından bilinmesini istemezler. Sarah daha kararlı ve etkin bir kişidir ve bu yüzden hem toplumu, hem Charles'ın simgelediği erkek baskın dünyayı, normları, ahlaki öretileri ve dinsel algıyı kırmayı başarır. Catherine ise bir kara delik gibi kendi dünyasında sürekli dönen bir ruha sahiptir ve hikayede zaten kaybolması sanki içindeki kara delik tarafından yutulduğunu anlamına gelir. Sarah, erkekleri kendi amaçları için kullanabilme becerisine sahipken, Catherine, belki de içinde yaşadığı bu luk duygusundan dolayı, erkeğin isteklerine boyun eğmiştir. Peter onunla olmak istediğinde, ona karşı hiçbir çekim olmamasına rağmen, onunla yatar. Oysa Charles'la cinsel ilişkiye giren Sarah, cinselliği daha üst bir özgürlüğe kavuşturmak için araç olarak kullanır. Catherine'in ortadan kaybolması muhtemelen kendini öldürmesi ile gerçekleşir, fakat Sarah'ın ortadan kaybolması kendine daha geniş özgürlükler içinde bir yaşam alanı kurması amacıyla olur. Gökyüzünde aniden beliren kara bulut ile Catherine'in aniden ortadan kaybolması (ya da içindeki kara deliğe girmesi) simgesel boyutta tezat bir durumu belirler. Her iki durum da bir belirsizliğin ve zamansızlığın göstergesidir ve insanın kendini kurma veya yok etme potansiyelinin de belirleyicisidir. *Bulut* hikayesi de diğer Fowles anlatıları gibi pek çok olasılığı açık kapı bırakır.

Postmodern metinler her sese, düşünceye ve toplumdaki her insanın kendini ifade etmesine yer verir. Artık bireysel bakışın egemen olduğu "*klasik roman, yerine çok yönlü bakışa, çok sesliliğe/çok kültürlülüğe* üyeleyen postmodern bakış açısına bırakılmıştır" (Gündüz, 2012:19). Postmodern kültüre göre her insan eşit derecede önemli ve değerlidir. İnsanlar ekonomik, sosyal, siyasal, cinsel ya da kültürel konularına bakılmaksızın romanın içine sokulur; "*Elitist ve ilimlerle popülist olanın kitschle saygın denilen edebiyatın birlikte varolduğu, papyonla blucin pantolonunun birlikte giyildiği bir dönemin adıdır postmodern*" (Ecevit 2001:59-60). Her insanın temsil ettiği dünya görüşü ve yaşam tasarımı romanın içinde bir sese dönüşür. Postmodern romanda ayıklama, tek bir düşünceye indirgeme, tek bir dil, tür, yöntem, konu ya da izlek kullanımı yoktur. Postmodern söylemin önemli bir özelliği olan *çokluluk, çokluk, karma ve farklılık*'in yansıması olarak, postmodern romanda da homojen, tek yönlü, aynı yoruma dayalı, bütünlükçü bir içerik yer almaz.

Efrasiyab'ın Hikayeleri romanında metinlerarası ilişkiler isimler, daha öncesinde yazılan diğer edebi eserler ve izlekler düzeyinde kurulur. Metinler eski başlıklarından kopartılır ve yeni biçimde ilişkilendirilir. Romanda kurulan metinlerarası ilişkiler **Doktor Faust, Binbir Gece Masalları, Kont Dracula, Van Gogh, Kral Midas, Budizm ve Buda, Süperman, Kuran'ı Kerim ve Nencil, Hazreti Süleyman, Hazreti Yusuf, Firavun Kavmi ve yasak meyva (Adem ve Havva)** motifleridir.

Efrasiyab'ın Hikayeleri, hem izleksel hem de ilişkiler, metinler ve olaylar düzeyinde çoksesli bir yapıya sahiptir. Öncül metinlerin sunduğu bilgi, düşünce ve izlekler başlıklarının derinleştirilmesi yoluyla yeniden ilişkilendirilir. Benzer metinlerarası ilişkileri **Fransız Te menin Kadını** romanında, Darwincilik, determinizm, nihilizm, tarihselcilik, ahlak, din anlayışı, namus kavramı, erkek ve kadın

arasındaki ili ki gibi daha çok kavramsal düzeyde görebiliriz. Pek çok ideolojinin yansımaları, romanda bölümlerin başına eklenen metinlerle sağlanan romanda, tarihi belgeler, şiirler, romanlardan alıntılar, eleştirmenlerin yazıları, istatistiksel bilgiler, birçok ünlü yazarın isimleri verilerek ideoloji, düşünce ve insan tipolojilerinin romana girmesi sağlanır.

Postmodern romanın algı kırıcı bir özelliği olarak ortaya çıkan bilinmezlik ve görecelik kavramı, aynı insanların hem kendileri hem de başkaları hakkındaki yanlış algılarına dayandırılır. **Büyücü** romanında olduğu gibi, **Fransız Te menin Kadını**'nda da yazar, anlatıcı, okur ve roman karakterleri arasında bilinçli şekilde konulan mesafe de çoksesliliğe hizmet eder. **Fransız Te menin Kadını** Anar'ın da tüm romanlarında olduğu gibi, ayrı kesimlerden insanı kapsaması, bilinmezlik öznesini hem karakterler arası hem de aynı karakterin içsel çelişkisinde sunması, alıntılara atıfta bulunarak romanla alıntılar arasındaki farklılığı göstermesi ve üstkurmaca kullanımı yoluyla çoksesli bir yapıyı yansıtır.

Suskunlar romanı, metinlerarası ilişkileri büyük ölçüde barındırır. Romanda, bazı metinler doğrudan alıntılanır; karakterler öncül metinlerdeki tasvirine uygun şekilde betimlenir; parodi / ironi teknikleri kullanılır ve izleksel açıdan duygu, düşünce ve olaylar çarpıtım yoluyla lenir. **Suskunlar**, (1) fantastik öğelere yer vermesi; (2) eski metinleri yeni bir bağlamda işlemesi; (3) mekanı ve zamanı değiştirilmesi; (4) önceki metinlerin değer olarak kabul ettiği kavramların yerine yenilerini koyması ve (5) alegorik figürler olarak kavramsallaştırmaya dayanması yoluyla çoksesli yapıyı içinde barındırır.

Puslu Kıtalar Atlası'nda, okur çoklu bakış açısı ile pek çok yönden gösterilen değerler ve düşünsel önermelerle karşılaşır. Çoğulculuk ilkesine göre romanın tarihi bir mekanda kurgulanması ile pek çok kültürel öğe bir dokuya dönüşür. Dinsel ve düşünsel motifler sorgulamaya tabi tutularak çokseslilik sağlanır.

Koleksiyoncu, kurgulama tekniği ve iki anlatıcı kullanması bakımından çoksesli bir yapı arz eder. Roman güçlü-güçsüz, erkek-kadın, özne-nesne, etkileyen-etkilenen, buyuran-buyurulan zıtlıkları ile birbirine aykırı bakış açılarını okura sunar. Farklı varoluş biçimlerinin temsil edildiği roman, cinsiyet, iktidar, sanat, üst ve alt kültür, inanç, aşık, sevgi, empati gibi kavramların oyun sahasına dönüşür ve bu kavramlarla ilgili çoklu değerlendirmeleri bünyesinde bulundurur. **Koleksiyoncu** izleksel açıdan da iyi ve kötü, aydınlık ve karanlık, yaşam ve ölüm, yaratıcı dürtü ve yıkıcı düşünce arasındaki mücadeleleri iletleyerek çoksesli bir kimlik kazanır.

Amat romanı tarihsel fantastik bir öyküyü sunar. Çerçevesi karakterler farklı dünyalardan ve sosyal normlardan seçer ve birden çok kaynak göstererek çoksesli bir özelliğe sahip olur. Romanda dilsel özellikler, aktarım şeklinde sunulan iç içe geçmiş anlatılar ve halk dilinin tüm çıplaklığı ve doğallığı içinde kullanımı postmodern yapıya katkı sağlar. **Amat** romanında diğer bir yaklaşıma ise estetiksel ilke olan karakterlerin birliktir. Anar, diğer romanlarının hepsinde bu tekniği kullanır. **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde, ölüm - yaşam, günlük yaşam - kurgu, aşık - nefret, ciddiyet - umarsızlık; **Suskunlar**'da yaradılış - yok oluş, yaşam - ölüm, ses - sessizlik, aşık - nefret, madde - metafizik, akıl - delilik, gerçek - gerçekdışı; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda rüya - uyanıklık, görmek - düşünmek, batın - zahir, eştan -

Tanrı, cennet - cehennem, bilgi - cehalet; **Kitab-ül Hiyel**'de açgözlülük - tokgözlülük, bilim - batıl inanç, kadın - erkek, ölümlülük - ölümsüzlük, sava - barı ; **Yedinci Gün**'de bilgi - cehalet, bilim - metafizik, akıl - önyargı, gerçek - kurgu, sıradan insan - asil insan, Anar'ın farklı bakı açılarını kıyasladı ı kar ıtlıklar olarak romanlarının çok sesli yapısına kattı ı izleklerdir. Fowles'un genellikle kadın ve erkek açısından farklı perspektifleri sunarak, tarih, kumaca, sanat, gerçeklik gibi kavramları i ledi i romanlarından farklı olarak, Anar çok daha geni bir kavramsal yelpaze ile çoksesli yapıyı kurar.

Amat'ın i ledi i ki iler, toplumun sosyal ve ekonomik kesimlerinin bir panoraması gibidir. Mikro düzeyde romana dahil edilen, dü ünçe, ya am tarzı, inanç ve be enileri olan ki iler yoluyla; Anar, makro düzeyde anlattı ı Osmanlı toplumunu ve daha büyük ölçekte ise insanın dünyadaki toplumsal bir varlık alanını tasvir etmeyi ba arır. Ço ulculu u sa layan kapsayıcılık, genellemeleri, kesin yakla ımı reddeden ve genelin yerine özneli, toplumsalın yerine bireyi, kalıpla mı olanın yerine parçalı olanı, tümelin yerine tikeli ve benzer ya da aynı olanın yerine ayrı olanı önerir. Romanı çoksesli yapan özellikler ço ulcu bakı açısını, farklı kesimlerin seslerini, ya amlarını, hayata yakla ımlarını, inançlarını ve kısacası varlık alanlarını sunmasıdır.

Kitab-ül Hiyel, kurguyu olu turdu u ba ka ki ilerın yazılı ve sözlü eserlerinin aktarımı, içerdi i sosyal, etnik, dini ve ekonomik kesimlerden insan tipolojisi, fantastik ve simgesel ö e kullanımı ve aynı ya da benzer olaylar kar ısında de i ik tutumlar sergileyebilen ana ki ileri i lemesi yoluyla çoksesli yapıyı kurmayı ba arır.

Büyücü, tanrıcılık oyununun geni perspektifinden yola çıkarak, günümüz insanının pek çok açıdan kabul etti i gerçekleri sorguladır. Bu sorgulamalar cinsellik, sevgi, a k gibi izleklerin yanında Nazi Almanyası, sava , ölüm, özgürlük, özgür irade, benli in geli imi gibi pek çok kavramı kapsar. **Büyücü** tarihe, insanın psikolojik yapısına, toplumsal rollere ve ahlaki normlara yönelik sundu u yeni yakla ımlarla çoksesli bir yapıya kavu ur.

Mantissa'da yazar, bencil bir erke in / yazarın, erotik dü leri etrafında dönen kurgusal bir dünyayı anlatır. Varolu unun zemin ta larını, renkten renge, ekilden ekle, rolden role giren, gizemli ve ba tan çıkarıcı bir kadının / esin perisi Erato'nun kendisi ile kurdu u dü ünsel ve fiziksel etkile imin izleriyle olu turur. Fowles'un di er romanlarında oldu u gibi, kadınlar (**Fransız Te menin Kadını**'nda Sarah, **Koleksiyoncu**'da Miranda, **Büyücü**'de Alison ve Julie ve **Mantissa**'da Erato) simgesel açıdan erke in zihinsel aydınlanması ve kendini ke fetmesi açısından birer öncü ve araç i levi görürler. **Mantissa**'da kadının durumu biraz daha öteye gider. Erato, sadece Miles'in kendini ke fetme sürecinde bir ı ik de il, aynı zamanda aydınlanmanın hedefidir. Sadece kendini arayan erke in kılavuzu de il, kendisi de aray ın ere i halindedir. Erato esin perisidir ve yazar olarak Miles'in varlı ı, ancak onun varlı ı ile mümkündür. Erato insanın kendini bulması ve Anar'ın romanlarında ki inin pe inde ko tu u Mutlak Hakikat gibidir. Çok farklı kimliklerde de i ik anlarda ortaya çıkan Erato ile Miles'in konu maları çokseslili i romana kazandıran ana unsurdur.

Çoksesli yapı, roman ki ilerinin ba langıçta belirledikleri hedefler ile anlatının sonunda ortaya çıkan sonuçların farklılı ı yoluyla da sa lanır. Beklentilerle olgular arasındaki tezat, okurun da beklentileri hesaba katıldı ında, en az üç katmanlı bir anlamlandırma dizgesi ortaya çıkar. Hem Anar hem de Fowles, romanlarında çok katmanlı bir anlatı sunarlar. **Fransız Te menin Kadını**'nda Charles, Sarah sayesinde kendini ke fedebilir. Sarah ona hayatın anlamını, görev, sorumluluk, do rular, inanç, sosyal roller gibi kavramları sorgulatur ve kendini ke fetme sürecini hızlandırır. Sarah Charles'ın gerçe ine, ere ine, ı ı na de il, aydınlanmasını sa layan amaca dönü ür. **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde, Cezzar Dede ile Ölüm arasındaki hikaye anlatma serüveni, belirli sorgulamalar, kar ılıklı tartı malar ve gerçeklikle ilgili ke ifler sonucunda, zaman geçirme aracı olmaktan çıkarak, her ikisinin de amacı haline gelir ve hikaye anlatımı aydınlanma ve anlamın kendisi olur. **Koleksiyoncu**'da, Miranda, cinsellik, a k, sorumluluk, hayatın anlamı gibi konularda Ferdinand'ın yol göstericisi, ı ı ı gibidir. Bir süre sonra, Ferdinand kendi varlı ı Miranda'nın varlı ı ile kurabilecek duruma gelir. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Uzun hsan Efendi, rüya görme yolu ile gerçe e ula mak ister. Romanın sonunda, hakikati aramak için bir araç olan rüya, amaca, hakikatın kendisine, dü lemeye, hayal kurmaya ve her eyi zihinde var edebilmeye dönü ür.

hsan Oktay Anar'ın son romanı **Yedinci Gün**, kurgulandı ı zaman, mekan, i ledi i tiplmeler ve kurguda yer verdi i izlekler bakımından, önceki romanlarından ayrılır. Romanın kurgulama teknikleri, anlatımı ve kullandı ı dil tipik postmodern özellikler ta ır. Dil özellikleri, aktarımın rivayete dayanması ve metinlerarası ili kiler kullanımı yoluyla di er Anar romanları ile Fowles'un eserleri gibi çoksesli bir yapıyı ortaya koyar. **Yedinci Gün** daha yakın bir tarih ve mekanda toplumun de i imini i ler ve tarih yazımı, tarihi olaylar, Osmanlı, yenile me ve bu kavramların ça rı ımlarına yönelik çoklu bakı açılarını yansıtan seslere yer verir.

Abanoz Kule'de aktarılan hikayelerle, Fowles'un di er romanları arasında yapısal ve izleksel ba lantılar kurulur. Hikayelerde aynı zamanda anlatı ki ilerinin iç konu maları ya da di erleriyle yaptıkları sanat, edebiyat, ya am, a k, ölüm gibi kavramlar hakkındaki tartı malar da çoksesli yapıyı görünür kılar.

Fowles ve Anar'ın ortak özelliklerinden birisi çok farklı kesimden insanın romanlara dahil etmeleridir. Bu içermeci üslup, sadece anlatım düzeyinde de il, olayların akı nını etkileme, ki ilerinin dünyasını kurma ya da yıkma, birer norm karakter gibi ki ilerinin kendi iç görülerini sa lama ve geli tirmeyi de kapsar. Romandaki her ki i kendi do rularına göre yorumlar yapar, davranır, di erlerine kar ı çıkar, onlardan etkilenir ya da onları etkiler. Okur ise çok farklı seslerin aynı anda söyledi i arkının farklı tizliklerini duyar. Birbiriyle örtü tükleri ya da birbirinden ayrıldı ı ayrıntıları görebilir. Okurla roman ki ileri arasındaki görü ayrılıkları sesler senfonisinin insanı nereden nereye ta ıdı nını ve kadın, cinsellik, ahlak, din ve normlar konularında ya adı ı evrimin arkılarını çalar. Okur, Anar'ın romanlarında, stanbul'un meyhanelerinde, denizlerinde, pazarlarında, saray çevresinde ya ayan ya da zaman geçiren e cinsellerden, katillerden, tüccarlardan, müzisyenlerden ya da denizcilerden gelen sesi duyabilir. Fowles'un romanlarında ise okur, ortaça romanslarında kendini bir

övalye ya da prenses olarak görür, tanrıçılık oyununda zalim bir senaristin kendisine anlattığı dünyayı dinler, hafızasını yitirip tarihsel süreçte farklı kimliklerle dünyayı algılamaya çalışır ya da tutkuları yüzünden izofren bir adam tarafından mahzene kapatılır.

Sonuç olarak; Anar ve Fowles, çoksesli yapıyı (1) parodi ve ironi kullanımı; (2) çok farklı kesimlerden karakterlerin romanlara dahil edilmesi; (3) metinlerarası ilişkiler kurulması; (4) simgelemler ve kavramların okurun zihninde farklı açılardan görülmesini sağlaması; (5) eski metinlerle izleksel, duygusal ve düşünsel açılardan bağlantı kurulması; (6) anlatılarda açıklıklar vererek okurun etkin katılımını sağlaması; (7) anlatılarda detaylandırılması; (8) tanık anlatıcı bakı açılarının yanında detaylı anlatıcılara yer verilmesi; (9) yazarın doğrudan ya da farklı kimliklere bürünerek olaylar, karakterler ve sonuçlar hakkında yorumlarda bulunması; (10) fantastik ya da alegorik figürleri kullanması; (11) simge ve sembol kullanımı; (12) oyun öznesini içermesi; (13) dil oyunlarına çokça yer verilmesi; (14) anlatının gerçeklikten uzaklaştırılması; (15) okurun anlamlandırma sürecinde berrak bir görüntüden uzaklaştırılması; (16) ucu açık sonlar sunulması; (17) soyutlanmış mekanların dekor olarak kullanılması; (18) zamansal sıçramalarla olay örgüsünün akı kan yapısının bozulması ve (19) karakterlerin ayrıntılı tasvirlerinden kaçınılması, duygu ve düşüncelerinin muhtemelen bırakılması gibi teknikler sayesinde çoksesli bir yapıyı ortaya çıkarır. Her iki yazar da gerçeğin farklı yönlerini serimlemek, yozlaşmayı, körleştirmenin algının önündeki yapay engelleri kırmak ve insanı sanat yoluyla kendi gerçeğine / özüne / doğasına yakınlaştırmayı pekiştirir.

11. GERÇEKLİK N Y T M

Tarih boyunca, insan gerçek kavramı ile ilgilenmiştir. Hayatını ve varlığını anlamlandırmak adına gerçekçi biçimlerde kurgulamı ve açıklamaya çalışmıştır. İnsanların ön kabulleri, düşünceleri, yargıları gerçeğin nasıl tanımlandığına, sunulduğuna, söyleme nasıl dönüştürüldüğüne ve yorumlandığına bağlı olarak değişmiştir.

Modernist algı, gerçek kavramını, hem bireysel hem de toplumsal anlamda genelleştirme mantığına dayandırır. İnsanı / toplumu eleştirmek, kurallara bağlı bir dünyanın varlığını benimsetmek, düzeni sağlamak adına, akıl, bilim ve mantık üçlemesinde kavramlarını tanımlar. Modernist sanatın dolaylı ya da doğrudan bir iletişimi olur. Sanatçının, hayatı olduğu gibi sunmak, bir düşünceyi aktarmak ya da öğretici olmak gibi pek çok amacı olabilir; “*Modernist projenin bu yeni kavramında, sanatçılar, yazarlar, mimarlar, besteciler, müzisyenler, düşünürler ve filozoflar özel bir konuma sahiptirler. “Sonsuz ve değişmez” olan artık otomatik biçimde varsayılamadığına göre, modern sanatçının insanlığın özünü tanımlama açısından yaratıcı bir rolü vardı*” (Harvey, 2012:31). Postmodern anlatılar ise; iletişim, öğretim veya temsil ile ilgilenmezler. Gerçeğin yeniden kurulması / yorumlanması / gösterilmesi söz konusu değildir, çünkü postmodernistler herkes tarafından aynı şekilde kabul edilen gerçek diye bir kavramın olmadığını iddia eder. Gerçekliği “*metinsellikten önce gelen bir şey*” olarak düşünmek yerine, tam da bu nosyonu “*metinselliğin bir sonucu olarak*” düşünmek mümkündür (Lucy, 2003:38). İnsanın yarattığı mantığın (ve imgeyi yaratan mantığın) biçimleri kültüre dönüşümü ve “*metinsel üretimler ile görselliklerin seri üretiminin kurduğunu tümüyle aynalardan oluşan bir yapı, eski gerçekliğin durağan referansının ve kültürel gerçek olmayanın yerini almıştır*” (Jameson, 1986:42). Bu yüzden, postmodern gerçeklik kavramı doğrudan metinsel ilkilere indirgenir ve bunun dışında bir gerçekliğin kurulamayacağı savunulur. Gerçeklik, önceden verili olan ve metinler yoluyla yansıtılan bir olgu değildir. Tersine, gerçek, yani herkesin üzerinde hemfikir olduğu ve kimden kimine değişmeyen bir mutlak doğru olarak, ancak insanların üretiminin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Her şey belirsizlik ve görecelik üzerine kuruludur. Gerçek, genelleştirilemeyen, kalıba sokulamayan, tanımlanamayan ve bireyin özneline indirgenmiş bir olgudur. Bu yüzden, *bütünlük, genellik, doğruluk* ile ilintisizdir ve ancak *parçalı, bölünmüş, tutarsız* bir biçimde sunulabilir.

Modernist sanat seçici davranarak yalnızca belirli izlekleri, konuları, kişileri ya da tarihsel olayları içine alırken, postmodern sanat metnin içine her türlü şeyi katma özgürlüğüne sahiptir. Bu özgürlük metnin dışı ögeleri de kapsar. Seçilen konular, izlekler ve kavramlar sınırsızdır. Modern edebiyatta tutarlı zaman, mekan, konu, kişilik ve olay örgüsü bütünlüğü, anlatımın birliği, sebep-sonuç ilişkisi gibi pek çok ilke postmodern yazar tarafından bir oyuna dönüştürülür. Metinlerin oluşturulması serüveni de bir üstkurmaca şeklinde ilerler. Her şey bir görüntüden ibarettir. Görüntünün denk düşümü genel, kesin ve herkesçe kabul gören bir gerçeklik bulunamaz. Taklit şeklinde düşünülebilecek olan yaklaşımlar, metaforik olarak, yansıtılan herhangi bir nesne olmaksızın aynada görüntünün belirmesi gibidir. Kısacası, metnin gösterdiği bir gösterilen yerine sadece bir gösteren

vardır. Gösterenle bir gösterme ili kisi de kurulamaz, çünkü simgeleme ve anlatım yerine sadece bir oyun oynanır.

Postmodern sanat, deneyimden ba ımsız de il, tersine di er ya amsal eylemler gibidir. Özel bir zaman ve mekanla sınırlandırılan ya da e itim ve estetik be eni gerektiren bir kavram olmaktan çıkar. Yalnızca bir edime dönü mü tür ve metinler, okurun bu edimi herhangi bir di er edim gibi deneyimlemesi için üretilir. Kısaca ya amın kendisi sanata, sanatın kendisi de ya amsal bir olguya dönü türülür. Okur, metni kendisinden ba ımsız bireylerin deneyimledi i duyguları, zihinlerinden geçen dü ünceleri, yabancı oldu u ya amları ve kültürleri tanımak, estetik açısından da farklı duyguları deneyimlemek için okumaz. Edilgen bir okur yerine, metnin içinde anlam üretimine etkin bir ekilde katılan, her eyi en az yazar ve roman ki ileri kadar belirleme ve yönlendirme yetkisine sahip bir birey vardır. Sorular sorar, be enir, ele tirir ve kurguyu bir deneyim olarak ya ar. Bu kurgusal deneyimin, okurun günlük ya antısında kar ıla tı ı ki iler, olaylar, konu malar, görüntüler, sesler, anlam ya da anlamsızlıklardan daha kurgusal ya da daha gerçek bir tarafı yoktur. Ya amla kurgu aynı düzlemde seyreden iki ko ut kavram haline gelir.

deolojik davranı ve dü ünçe biçimi taraflılık, dar görü lülük ve ötekile (tir)meye neden olur. Kendi dü üncelerinin do rulu undan ba ka do ru olmayaca mı dü ünen insan, di erlerinin dü üncelerine, ya am tarzlarına ve hatta bazen varlıklarına tahammül edemeyecek konuma gelebilir. Postmodern söylem, *akılcılık*, *mantık*, *bilim* ve *ilerleme* kavramlarını dayatan modernist dünya görü ünün böylesi bir *darla maya*, *ötekile (tir)meye*, *dı lamaya* ve *dü manla maya* yol açtı ı görü ündedir. Bu yüzden, postmodern anlatılar, herhangi bir ideolojik bakı açısını dayatmak, benimsetmek, geçerli kılmak ya da kötü göstermek gibi i levlere sahip de ildir. Tersine, her türlü ideolojik görü ü temsil eden ki iler ve olaylar alaya alınır. Genelle tirme ya da örnek normları, davranı ları, kavramları veya ya am tarzlarını temsil etme kaygısı bulunmadı ından, toplumun kar ısına birey ön plana alınır. Edebi eserler bir eyleri ö retmek, bazı do ruları ya da yanlı ları göstermek, ahlaki, sosyal, dinsel ya da ideolojik de erleri yerle tirmek için üretilmez. Metinler sadece estetik açıdan insanın keyif alaca ı kurgular olarak dü ünülür, tasarlanır ve üretilir.

Anar ve Fowles'un romanlarını hem postmodern hem de avangard olarak nitelemek gerekir. Her ikisi de kurumsal ya da kurumsalla mı de er ve biçimleri, bilinçli bir ekilde geçmi in ba lamından kopararak yeni biçimler ve de erler olarak i ler. Her iki romancının yarattı ı kurgusal dünyada, "*mantıksal sınırlar yoktur, her okuma eylemi bir yazma eylemidir. Bu; her metnin, ba ka ortakları içinde pek çok anlama gelebildi i bir yapıçözmeçi (deconstructionist) metinler dünyasıdır. Burası farklılı in dünyasıdır*" (Jenkins, 1997:36). Öncü, yenilikçi olarak, her iki yazarın yakla ımı, öncül tüm yazarların, airlerin, ressamların, ya da sanat akımı temsilcilerinin i ledi i ve yerle tirmeye çalı tıkları biçimleri ve içeri i yeni bir tarzda i leyerek, kültürel ekillenmi li i parçalamak ve yeniden kurgulanmasını sa lamaktır. lenen dönemin giysileri, davranı normları, günlük dili ve yaygın kabulleri, Anar ve Fowles tarafından do rudan kullanılır ve ilk bakı ta gerçekçi roman özellikleri ile örtü ür, ancak malzemelerin i lenme üslubu ironiktir. Romanlarında "*aktif, metin içerisinde yer*

alabilecek ve metin içi boşlukları doldurabilecek, bir üst-anlatı oluşturabilecek, roman başlığında yer alan boşlukları kurabilecek, metni dil başlığında yorumlayabilecek" (Yalçın-Çelik, 2005:13) bir okur yoluyla gerçeklik algısını oluşturur. Gerçekçilik yanlısının arkasında, algı kırıcı çoklu anlamlandırma katmanları bulunur. Postmodern, avangard romanın bir diğer özelliği, geçmişin kurallarına ve doğularına hiçle tırme derecesinde bir atılma ile bakmasıdır. Anar ve Fowles *hiçlik, korku, sanat, yaratıcılık, yazma süreci, hikaye anlatımı* ve *rüya* motifleri ile absürd derecesine varmasa da, insan ilişkilerini yeni bir gözle göstermeye çalışır.

Efrasiyab'ın Hikayeleri yeni başlıklar yaratma yoluyla gerçekliğin temsilini sorunsallaştıran bir romandır. Fantastik öğelerle donatılarak gerçeklik algısının kırılması sağlanır. *Devlerin, perilerin, mitolojik figürlerin, peygamberlerin, cinlerin* kullanıldığı hikayelerde, gerçekle mesafesi normal koşullarda imkansız olaylara yer verilir. Okurda gerçeklik duygusu tümüyle kırılarak, efsunlu, hayali bir takım olayların anlatımı yapılır ve düsel bir atmosfer içinde kurgulanan roman bölümleri ortaya çıkar.



ekil 12. Gerçeğin Yitimi

Romanın ana karakteri olan *Ölüm* ve bu karakterin yaşadığı maceralar tümüyle hayal gücüne dayanan, alegorik bir anlatımı gösterir. *Ölüm*'ün dünyasında, *Hakikat* ve *Rüya* gibi diğer alegorik figürlerin kullanımıyla, gerçekçi bir görüntüden uzaklaşılır ve düsel dünyasına özgü bir kurmaca ortaya çıkar. Fantastik öğelerle oluşturulan gizemli ve hayali kurgu, romanı oluştururan sekiz ana hikaye ve kapsadıkları alt anlatılara da siner. Her bir alt anlatı kendi içinde tutarlı bir bütünlük oluşturur ve *Ölüm*

ile *Cezzar Dede* arasında oynanan *hikaye anlatma oyunundan* olu an ana anlatıya ba lanır. Hikayelerin hepsi fantastik ki iler ve olaylar içermesine ra men, gerçekçi bir üslup algısı yaratma adına, zaman ve mekan kavramları tutarlı ve inandırıcı biçimde betimlenir.

Benzer betimlemeci üslup, Fowles'un **Büyücü**, **Daniel Martin**, **Abanoz Kule**, **Koleksiyoncu** ve **Fransız Te menin Kadını** romanlarında da bulunur. Anar daha çok sokakları, caddeleri ve meyhane gibi kapalı mekanları i leyerek gerçeklik algısı yaratmaya çalı ırken, kırlar, tarlalar, ormanlar ve do a Fowles'un betimleme unsuru olarak ön plana çıkar. Her iki romancı da gerçeklik algısı yaratma dü üncesi ile modernist romanların bir parodisini yapma ve algı kırıcı i levini sa lamaya çabalar.

Romanın ilk anlatısı olan *Güne li Günler*'de, *Kont* ve *Sa ır* adlı ki ilerinin fiziksel özellikleri, davranı ları ve içinde rol aldıkları olay örgüsü gerçekçi olmaktan uzaktır *Alyanak* lakaplı ö rencinin do ayı resmederek güne e, da lara, ovalara, nehirlere, a açlar ve ku lara hayat vermesi sadece simgesel boyutta sanatın gücünü göstermesi açısından bir de er ta ır. Okul müdürü olan *Kont*'un, hayatta kalması için ö rencinin kanını içmek zorunda kalması sıra dı ı / mantık dı ı di er bir ö edir; "... *alyanaklı bir çocu un boynuna e ilmi , ahdamarına sapladı ı ucu i neli bir hortumdan zavallının kanını i tahla emen canavarı gördü*" (EH:33). Güne ı ı na do rudan ya da dolaylı maruz kalamayan *Kont*'un fiziksel özellikleri de di er fantastik bir ö edir; ".. *korkunç, bembeyaz yüzü, çekilmi di etleri ile Kont oturuyordu*" (EH:29). *Kont*'un kireç gibi yüzü ve solgun teni, onu sadece mum ı ı na tahammül edebilece i bir ya ama mahkum eder. Mekan olarak seçilen okul, korku ö esini okura hissettirmek amacıyla, parodisi yapılan "*Kont Dracula*" anlatısındaki atonun gizemli ve do aüstü atmosferine yakın biçimde tasvir edilir; "... *hapishane misali dört katlı devasa bir ta bina vardı. Tepesindeki rüzgar gülünde bir bayra ın dalgalandı ı kulesi, perdeleri sımsıkı kapalı küçücük pencereleri, geçende eziklik ve hiçlik duygusu uyandıran abidevi kapısı ile bu bina bir yatılı okuldu*" (EH:18).

Romanın ikinci anlatısı "*Bidaz'ın Laneti*" yine fantastik ö elerle i lenir. Çocuklara, cinler ve perilerle dolu masalların anlatımını konu edinen hikayede, hazine aramaya giden ana ki i *Gallo lu*'nun maceraları tümüyle fantastiktir;

"*Silahir adlı bir ehzadeye gelin giderken Ferahnur adlı bir perinin, Korkunç Binnaz tarafından çalınan bir çömlek dolusu pembe inciden ibaret çeyizi; Zekeriya, sfendiyar ve Efrasiyab adlı devlerin di lerinden turnaklarından artırarak biriktirdikleri bir ma ara dolusu altın; cimrili i ile me hur zalim büyücü Üzeyir'in bodrumundaki elmaslar; Hıdır, Cem it, shak, Adem, Lokman, mam ve Osman adlı cücelerden Abdülvahap adlı bir hırsız tarafından çalınan bir küp altın tozu; venaz Sultan'ın pırlantaları; ...*" (EH:40).

Kral Midas'la özde le tirilen ve onun parodisini yapan anlatıda, dokundu u her eyi altına dönü türmesi ile bilinen mitolojik figür Midas öyküsünün inandırıcılık etkisi; *Bidaz'ın* (Midas isminin parodisi), yanlı lıkla hem kızını hem de kendisini altına dönü türmesi biraz komik bir tarzda verilir. *Gallo lu*'nun aradı ı hazine de *Bidaz'ın* altına dönü en bedenidir. *Bidaz'ın* gömüldü ü ma araya

geldiklerinde, ona dokunurlar ve Bidaz canlanarak onlara saldırır; "*Etteki hayatın altındaki ölümler teması sonucu Sultan gözlerini açtı ve asırlar boyu uyudu u ta bloktan do rulu p aya a kalktı. ledikleri günah yüzünden beti benzi atan iki insano lu tam kar ısındaydı. Günahkarlar kaçmasın diye hortlak, mezarın kapısına atılıp yegane çıkı ı tuttu*" (EH:51). Elinde keserle Bidaz'ın kafasını parçalayan kaynana onları kurtarır ama Bidaz'ın eli tesadüfen kaynanaya dokundu u için, kaynana altına dönü ür. Fantastik olayların gerçekleşti i hikaye tümüyle yeni bir ba lamda sunulur. Mitolojik bir figür olan Midas'ın hikayesi parodile tirilir. Önerdi i simgesel gerçeklik temsiliyeti sorunsalla tırılır. Gerçeklik algısı, gülmece ö esi ve abartı yoluyla, sembolik düzeyde tümüyle parçalanır.

Bir Hac Ziyareti adlı hikayede yine do üstü olayların gerçekleşti i fantastik bir durumla kar ıla ırız. Genç bir çocuk, otobüsteki insanların kulaklarını ısırđ ından dolayı otobüsün arkasına zincirlenir. Büyük bir hızla, uzun bir mesafe kateden otobüs durdu unda, herkes (okur dahil) çocu un parçalanmı oldu unu dü ünür, ama beklentilerin tersine, çocu un en ufak bir yara almamı oldu u görülür; "*Gördü ü manzara hayretler vericiydi: Onca yol, onca hız ve onca vartadan sonra bile, vah i bakı lı o lan hala sa dı. Üzerinde en ufak bir yara, hatta elbisesinde bir tek yırtık bile olmadı ına ...*" (EH:66). Aynı zamanda otobüsü takip eden kurt sürüsü ile çocuk arasında gizemli bir ba ın oldu u ortaya çıkar. Daha sonra ziyaret edilen Budist tapına ında, çocuk tek bir dua ile ifa bulur. Bilmedi i bir dilde bir duayı sadece bir kez dinlemesine ra men, hayatında hiç konu mamı olan çocuk birdenbire dile gelir. Duayı esas dilinde mükemmel ekilde tekrarlar ve ba da kurarak, gözleri kapalı ekilde havada yükselmeye ba lar; "*Gariptir, o lan hem duruyor hem hareket ediyordu. Daha do rusu, elleri yine dizlerinde, kurdu u ba da ı bozmadan tavana do ru yükselmeye ba lamı tı. Yerden bir adam boyu yükseldi inde, ...*" (EH:75). Onu Vudiz (Budist sözcü ünün parodisi) tapına ına götüren imam ise çocu un kendinden geçmi durumda söyledi i ilahiyi kaydeder ve otobüs yolculu unda çocu a e lik eden vah i kurt sürüsüne bu sesi dinletir. Tüm kurtlar sesi duyar duymaz sakinle ir ve ulumaya ba lar. Fantastik / gerçek dı ı olaylara dayanan kurgunun simgesel çözümlemesini yapmak olası görünse de, postmodern bir ö e olarak hikayenin *imamlık, dinsel algı, delilik, hac, dindarlık, gerçek, hayal* ve *kurmaca* kavramlarının parodisini yaptı nı söylemek yanlış olmaz. Anar, kavramların geçersizle tirmesini sa lar ve onların yerine herhangi ba ka bir de er / kavram önerisinde bulunmaz. Fantastik ö eleri gerçekçi romanın özellikleri ile harmanlayarak, okurun birçok kavramı yeni bir de erlendirmeye tabi tutmasını sa lar.

Dünya Tarihi adlı öykü; bilgi a acı, cinler, periler, rüyada görülen ak sakallı dede, iki ba lı dev, yedi cüceler ve üç haramiler gibi masallarda kar ıla ılacak fantastik ö elerle doludur. Olayların bir rüya ile hareketlenmeye ba laması, anlatıda rüyanın gerçe e dönü mesi, ayna motifinde, kendisini seyredirken Ehriban'ın ruh ikizinin de aynı zamanda onunla birlikte ya aması gibi ö eler de fantastik kurguyu güçlendirir ve gerçekli in temsili kırıma i levini görür. Olaylar zinciri tümüyle dü sel bir ba lamda sunulur ve anlatının kötülük, iyilik çatı masına indirgenen temsili bir yönü ön plana çıkarılır. Genellikle bilinen kötü ve iyi kavramları, anlatıda kurgulanan yeni ba lamlar yoluyla

birbirine, iyi kötüye kötü de iyiye her an dönü ebilir. Örne in, kötü olarak tasvir edilen Abdülzeyyat adlı tüccar bir dervi olan Salih'e dönü ürken, aynı zamanda Salih olarak tekrar Abdülzeyyat kimli ine do ru yönelir. Benzer dönü ümler, Fowles'un **Büyücü** romanında Nicholas; **Abanoz Kule**'de Catherine, **Fransız Te menin Kadını**'nda Charles ve **Daniel Martin**'de Daniel karakterinde de gözlemlenir. Anar'ın karakterleri içsel bir dönü ümü kısmen metafizik bir iç aydınlanma ekinde de gözlemlenir. Anar'ın karakterleri içsel bir dönü ümü kısmen metafizik bir iç aydınlanma ekinde ya arken, Fowles'un karakterlerindeki kendini bulma motifi daha ziyade sosyal ili kiler ve bireylerin duygularını, dü üncelerini ve ileti im olgusunu anlamaları ile ilgilidir. Batı ve Do u arasındaki felsefi bakı açılarının yansımaları olarak da dü ünülebilecek kendilik de erlerinin ke fi; Batı'nın mantık, bilim ve akıl olgusuna dayanırken, Anar'ın karakterleri daha ziyade a kını ve tekamülcü felsefeye uygun tiplere sahiptir.

Ezine Canavarı adlı öykü di erlerinden, gerçekli in temsili konusunda biraz farklıdır. Bu hikaye, olası durumların betimlenmesi üzerine kurulur. Sıradan bir olayın, dul olan bir anne ve bir babanın çocuklarına e bulmak için bir çöpçatana gitmeleri ve çöpçatanın olayları ayarlamak için yaptıkları, gerçekçi romanın ayrıntıları ile doludur. Canlı tip tasvirleri, insanların dedikodu merakı, kızların içlerinde ta ıdıkları cinsel dürtüler, o lanların yüzlerine yansıyan heyecanları ve olayların akıcı bir ekilde birbiri ardına gelmesi bu hikayeyi gerçekçi bir çizgiye yakla tırır. Fantastik ö elere pek yer verilirse de biri kadın ve dört kız çocu u, di eri erkek ve dört erkek çocu u olan iki kiinin aynı anda dul olmaları ve aynı çöpçatana gitmeleri dü ünüldü ünde yine de gerçekçilikten uzak bir anlatımın oldu u sezilebilir. Bu tarzda sayısal e lemelerin, özellikle dört, yedi, on iki, kırk gibi sayıların anlatılarda motif olarak kullanılması, gerçeklik algısının masalsı bir hava yaratılarak simgesel boyuta taınması anlamını verir.

Hırsızın A kı adlı hikaye, yine fantastik ö elere yer verir. Ye ilçam filmlerinin bir tür melodramatik kurgusunun parodisi sayılabilecek bu hikayede, hırsız olan bir çocu un kemanın sesine ve kemanı çalan bir kıza aık olması anlatılır. Gerçeklik algısını peki tiren bu hikayenin sonunda, çocu un kendisini yüksek bir yerden atmadan önce yere bıraktı ı kemanın kendi kendine a lar gibi müzik sesi çıkarması melodramatik kurgunun parçalanması ve abartma yoluyla gerçeklik algısının kırılması anlamına gelir.

Di er bir hikaye olan *arap ve Ekmek*'de Sefa adlı karakterin evlat edindi i kızının süt neyesi tarafından kendisine verilen yiyecek ve içece in onları yiyen ya da içen ki iyi sonsuza kadar açlıktan ve susuzluktan kurtaracak gücü vardır. Bu fantastik ö enin yanı sıra, küçük kız zamanı geldi inde cennete uçarak gidebilecek doüstü bir güçle donanmı tır. Üstelik zayıf olması durumunda babasını da cennete uçurabilecektir. Masal dünyasının, hayallerle bezenmi kurgusalı na sahip bu hikaye bu açıdan sadece kavramlar düzeyinde bir sunum yaparak, gerçek ve gerçek olmayan arasındaki çizginin kırılmasını sa lar.

Gökten Gelen Çocuk adlı son hikaye de, zaten Süperman adlı kurgusal karakterle özde le mesi açısından fantastik bir hikayedir. Üstün özelliklerle donanmı olan Süperman karakterinin genel algısının parodisi yapılarak, onun yerine hikayede bir leylek tarafından getirilen bir çocuktan

bahsedilir. Bu çocuğun farklı iki kişilikte olmasının nedeni kimliğini gizleme zorunluluğudur ve il, anne ve babası tarafından kendisine dayatılan rollerdir. Böylece Süperman ile ilgili olan gerçeklik algısının altı oyularak yeni bir başlangıç yaratılır ve okurun öncül bilgileri tümüyle yerleştirilir. Çocuğun bir leylek tarafından cennete götürülmesi de fantastik bir öge olarak sunulur.

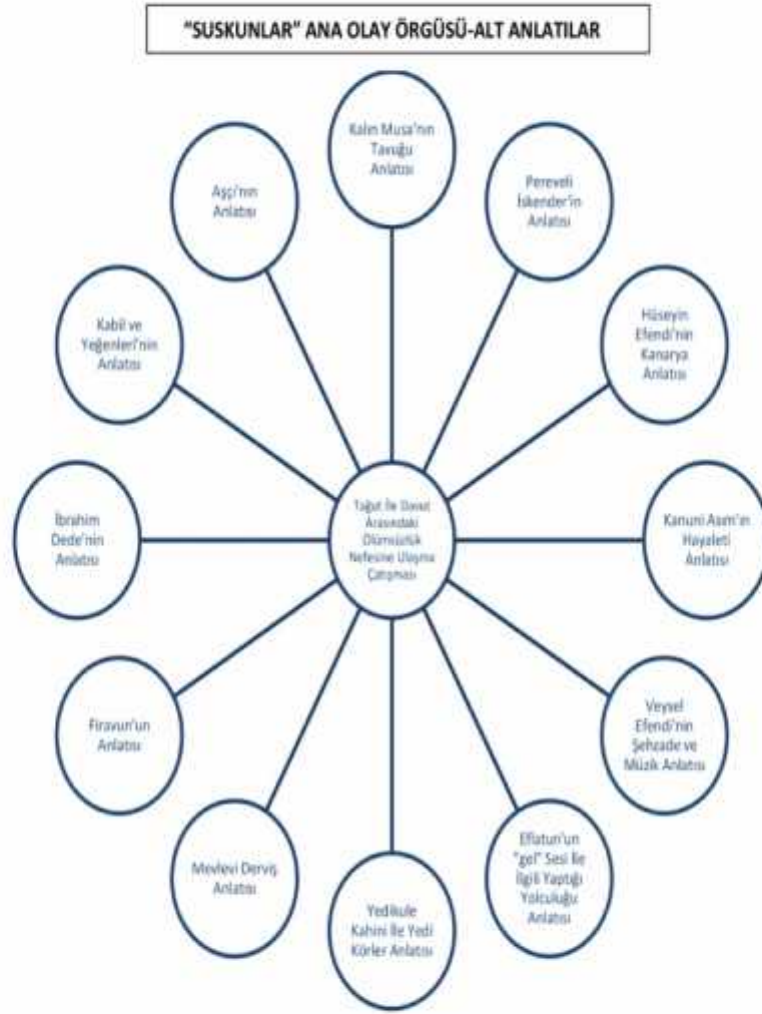
Romanda gerçeklik algısı yaratmak adına zaman ve mekan çok önemli bir yer tutar. Somut konumlandırmayı sağlamak adına, hem ana kurguda hem de hikayelerin tümünde zaman ve yer isimleri gerçekçi bir üslupla sunulur. Ölüm ve Cezzar Dede arasında geçen ana kurguda olayın yer ve zamanı “...otuz yıl kadar önce, Anadolu'nun orta yerindeki bir kasabada” (EH:7) diye verilir. *Güneşli Günler* adlı hikaye; “Çok değil, günümüzden sadece yarım asır kadar önce, yani cumhuriyetin yirminci yıllarının sonuna doğru, Anadolu'nun orta yerindeki bir köyün hemen dibinde, hapishane misali dört katlı devasa bir taş bina vardı” (EH:18) diye somut bir yer ve zaman betimlemesi ile başlar. *Bidaz'ın Laneti* hikayesinin zaman ve mekan kurgusu biraz da gerçekçi yaşam tasviri ile verilir; “...te Anadolu'nun bir köyünde, defne hikayeleri dinleye dinleye pusulayı az buçuk almıştı, Kallioulları'ndan Hamdi adında elli yaşlarında bir adam, karısı ve eli malı kaynanasıyla aynı evde yaşıyordu” (EH:42). *Bir hac Ziyareti* adlı hikaye daha da somut bir yer ve zaman tasviri ile anlatılır; “...günümüzden elli yıl kadar önce Diyarbakır'da, adına Divana derler bir köy vardı” (EH:57). Bu hikayede bir de rakip köyün adı “Zengefil” (EH:60) olarak verilir. “Bir zamanlar küçük bir Anadolu ehrinde” diye zaman ve mekan seriminin yapıldığı *Dünya Tarihi* adlı hikayenin içinde son derece somut mekan isimleri olan “Erzurum” ve “Acıpayam” gibi yer isimleri kullanılır. Aynı somut yaklaşım, *Ezine Canavarı* adlı hikayede de yer alır; “Ezine diye bir kasabada” (EH:142) diye başlayan hikaye, Edirne'de geçer gibi anlatılır. *Hırsızın Akı* adlı hikaye de başka bir somut mekanda, Bursa'da geçer; “Vaktiyle, Bursa'ya yakın kasabaların birinde ...” (EH:188). *arap ve Ekmek* adlı hikaye “Vaktiyle Kayseri'de...” (EH:204) ve son hikaye *Gökten Gelen Çocuk* ise “Yakın zamanda, Anadolu'nun orta yerinde bir kasabada, ...” (EH:220) kurgulanır.

Gerçeklik algısı yaratmak adına kurguda somut yer isimlerine ve zaman betimlemelerine giren **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, inandırıcılık etkisi için somutlaştırma yöntemini kullanır. Kişilerin gözlemlenebilen davranışları, sokak, cadde, çarşı, yol, dağ ve tepe gibi mekanların tasvirleri de gerçeklik adına başarıyla sunulur. Ancak, tüm dilsel öğelere, gerçekçi üsluba ve anlatımın canlılığına rağmen, hem karakterlerin nitelikleri, adları ve davranışları hem de hikayelerdeki olayların doğüstü niteliği gerçeklik algısının kırılmasına, inandırıcılık etkisinin zayıflamasına neden olur. Böylece başlangıcın gerçekçi sunumu yöntemi ile eski alışlagelen gerçeklik yerini bir gerçekçilik, yanılsama, görecelik ve algı kırılmasına bırakır. Gerçekliğin temsili sorunsalına **Efrasiyab'ın Hikayeleri** romanının yaklaşımı, bu açıdan, tümüyle postmodern roman özelliklerini taşır.

Fantastik öğe kullanımı yoluyla gerçekliği imleme konusunda Anar ve Fowles birbirinden ayrılır. Anar'ın alegorik figürleri neredeyse her romanında kullandığı görülür; ancak Fowles daha gerçekçi bir atmosfer içinde inandırıcı sıradan tipleri kurguya taşır. **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde Ölüm, Hakikat ve Uyku; **Suskunlar**'da Batın, Zahir ve Ta'ut; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Ebrehe; **Kitab-ül**

Hiyel'de Kara Calud; **Amat**'ta Diavol Pa a, Anar'ın anlatıda do aüstü yaratıkların yanısıra ki ilik özellikleri ile i ledi i fantastik tipler ya da alegorik figürlerdir.

Suskunlar romanı, pek çok postmodern romanda oldu u gibi fantastik ö elere fazlasıyla yer veren, ancak yine de ana kurgusu gerçekçi olarak tanımlanabilecek bir romandır. Romanın genelinde i lenen korku, cinayet, kıskançlık, gerçe i arama, geçim sıkıntısı gibi izleklerle aynı do rultuda kimi zaman cinlerden, perilerden, devlerden, eytanlardan, ifritlerden bahsedilerek do aüstü güçler konu edilir. Ancak, insani düzeyde romanda betimlenen ki iler açısından geli en olaylar; sadece insanların zihinlerinde yarattıkları dü ünceler ve duyumsadıkları korku, endi e ve hayal gücü ile ilintili gibi görünmektedir.



ekil 13. **Suskunlar** Ana Olay Örgüsü - Alt Anlatılar

Fantastik ö eler ile izleksel uygunluk açısından özellikle romanın ilk bölümlerinde kimi kısa öykü, ki ilerinin durumlarını anlatan betimlemeler, sokaklar, evler ve di er mekanlarla ilgili ayrıntılarıyla sunulan kısa tarihçeler, korku, din, ölüm sonrası gibi kavramların daha canlı hissedilmesi açısından fantastik ö elerle doludur. Örne in, “*upirlerin dudak akırtıları*” (S:11), “*insan eti yiyen gülyabanilerin homurtuları*” (S:11), “*kara koncolosların bö ürtüleri*” (S:12), “*yatırlarından kalkan mübarek evliyalar*” (S:12), “*lahitlerini terk eden lanetli ölümler ve namübarek yaratıklar*” (S:12) ya da “*cinlerin fısıltısı*” (S:12) gibi do aüstü varlıkların ya da durumların betimlemesinin sonunda, sokakta yürüyen ihtiyar bekçinin bir hayalet görmesi anlatılır. Romanın sonunda bu olaya tekrar dönüldü ünde ise, gördü ü hayaletin bir insan oldu u ortaya çıkar.

Fantastik ö eler dı ında, romanda pek çok tarihi ki inin, peygamberlerin, meleklerin ve dini kitaplarda geçen olayların yer aldı ı görülür. Bu açıdan, özellikle bu türden derinliklerine sinmi , çocuklu undan beri pek çok farklı ekilde haklarında hikayeler dinlemi bir okurun zihninde izleksel açıdan do üstü, dü sel, kimi zaman ise cehenneme benzeyen bir mekan algısı yaratılır. Gerçekli i temsil etme bakımından romanın bu özelli i postmodern bir ö edir.

Romanda ana anlatıya dönüldü ünde, canlı mekan ve insan betimlemelerinin, ana anlatıya kimi zaman açıklayıcı i lev görerek ekleneni irili ufaklı çok sayıda ara anlatı ve olayın içinden çıkıldı ında, aslında çok net bir a k, kıskançlık ve cinayet öyküsü belirir. Bu öyküde, memleketi talya'da gelecek vadeden bir müzisyenken yaptı ı bir gemi yolculu u sırasında saldırıya u rayan Alessandro Perevelli adlı bir ki i vardır. Saldırıda ele geçirilir, köle olarak Konstantiniye'ye getirilir ve Asım adında müzisyen bir çingeneye satılır. Bu adam, bir cücedir ve her bir elinde altı ar parmak vardır. Bu açıdan herkesin çalamadı ı bir müzik aletini çalabilmektedir. Asım'a besteler yaparak çe itli meyhanelerde daha fazla para kazanmasını sa layan Alessandro, ünü gittikçe artan efendisine son besteyi özgürlü ü kar ılı ında satar. Zamanla dilini geli tirir ve insanların zaafının din oldu unu ö renir. Bunu kullanarak kendisini dinsel bilgilerle donatan Alessandro ismini Pereveli skender olarak de i tirir ve kısa sürede hitabet yetene i ile ünlü bir vaiz haline dönü ür. Bu arada, Asım Neva adında güzel bir kıza a ık olur. Ancak Neva'yı gördü ünde, skender de kıza tutulur ve ona kavu amayaca mı bilmesine ra men, sırf Asım kızla birlikte olmasın diye kıskançlı ından Asım'ı öldürür.

Neva'yı görüp a ık olan bir ba kası da Davut adında, dedesi, amcası, hasta babası ve ikiz karde i Eflatun'la birlikte ya ayan genç ve ba arılı bir müzisyendir; "*Elinde mumla ah ap bir evin bahçesinde görünen bir genç kadın, karanlık bulutların arkasından aniden çıkıveren güne gibi, Davut'un içini ı ı a ve sevince bo mu tu*" (S:42). Davut kızı gördü ünde, a ık olur, fakat kızın annesi o landan bir yardım ister. Buna göre, bir gün kapılarının altında, üstü domuz ya ıyla kirlenmi , notaların yazılı oldu u bir ka ıt parçası vererek, bu ka ıt yüzünden Asım adlı bir hayalet tarafından sürekli rahatsız edildiklerini söyler. Aslında bu ka ıdı, hem Neva hem de ölmesine ra men Asım'a kötülük yapmak isteyen skender eve bırakmı tır. Ancak, aslında çok güzel bir a k arkası olan bu parçanın notalarını de i tirerek acı dolu, cehennemi ça rı tıran korkunç bir parçaya dönü türmü tür. Asım'ın hayaleti de arkının notaları ne zaman çalsa o mekana gelir ve acı içinde öfkesini kusar. Gerçeklik algısının kırılmaya ba ladı ı çizgi Asım, Tereveli skender ve Davut arasındaki ili ki ile belirgin hale gelir.

Suskunlar'da mantıkdı ı (fantastik) di er bir olay ise, sembolik de eri olan ve Mevlana'nın kapsayıcı ö retisine uygun dü en "gel" ça rısıdır. Davut'un karde i olan Eflatun, küçüklü ünden beri naif, kırılğan, ince ruhludur. Bir gün kendisini "gel" diye ça ıran mistik bir ses duyar ve bu sesi takip edip birçok ki i tarafından dı lanıp dayak yedikten sonra bir mevlevihaneye varır. Burada hemen kabul gören Eflatun'u oranın eyhi korur ve ondan ney çalmasını ister. Hayatında hiç ney çalmamı olan Eflatun, neyden öylesine güzel na meler çıkartır ki onun bir ermi oldu una inanılır ve

mevlevihanede ya amasına izin verilir. Eflatun'un ney ile yaptığı müzik bir mucize ekinde sunulur. Hayatı boyunca sürekli bir ıslık sesi duyan Eflatun, neyden aynı sesi çıkarır. Tümü ile fantastik olan hikaye, okurun zihninde gerçeklik algısının yeniden değerlendirilmesi gereklili ini ortaya koyar.

Romanda, gizemli alegorik figürler olarak sunulan Batın ve o lu Zahir adında iki ki i vardır. Batın dünyanın en iyi müzik üstadıdır ama onu kimse görmü de ildir. Zahir ise sonradan ortaya çıkarak müzisyenlere ça rıda bulunur. Mükemmel sesi ile pek çok yanda toplayan Zahir do aüstü güçlere sahiptir ve pek çok ki iye ifa verebilmektedir. Bu yüzden, kendisini peygamber yerine koydu u ve bunu ilan etti i iddiası ile müzi e kar ı kafirlik diye sava açan Cüce skender'in dolduru a getirdi i sofular tarafından öldürülür. Simgesel boyutta, anlatı sa peygamber ile Zahir'in ba da tırlmasına dayanır. Zahir aynı zamanda, Hakikat'ın görüntüsüdür. Be duyu ile algılanan dünyanın simgesidir. Gerçekli i kavramaya yönelen insanın, sadece duyularına göre alımladı ı dünya, madde, mekan ve zamanla idrak edilemez. Anar, gerçeklik / hakikat kavramlarının nesnel boyutunun kar ısına, **Puslu Kıtalar Atlası**'ndaki gibi dü / rüya motifini çıkarır. Ancak, içsel bir ı ıkla kavranabilecek hakikat, Eflatun'un neyi ilk üfledi i anda tanrısal bir a kla hissetti i duygu ve yo unla ma ile anla ılabilir; "... *ba nı biraz yana e di ve neyin yedi deli ine parmakları, dudakları ise ba pareye temas eder etmez, nefesini gönülden üfledi*" (S:144). Hakikat'ın kendisi ise, simgesel boyutta sunulan Batın Hazretleridir; "*Hepsi önce sa a baktı ve ardından da günahlarını yazan mele in bulundu u sol yanlarına bakmı lardı ki, bir "püf!" sesi duyuldu ve kandl söndü. Yakalayacakları ki i (eyh Batın Hazretleri) böylece kaçıp gittikten sonra zor bela bir mum yakabildiler ve sehpaye baktılar: Kandilin bulundu u yerde imdi, sudan yeni çıkmı gibi zıplayıp sıçrayan, capcanlı bir balık vardı!*" (S:206). O, görülemeyen, duyulamayan ve her türlü sıfattan münezzehe bir karakterdir, yani tüm varlıkların yaradanı olan tanrıdır. Okur, hakikat konusunda, ya amında güvendi i be duyunun güvenilirli ine üphe ile bakmaya ba lar. Gerçeklik algısı paramparça olur ve hem kendisini hem de çevresindeki dünyayı / insanları / varolu u yeni gözle görmeye ba lar.

Romanda Rafael adında tıpla ilgili hiç bilgisi olmamasına ra men cerrahlık yapan bir adam da ön plana çıkar. Zaten ameliyat etti i tüm insanlar ölmü tür. Kasvetli bir evde ya ayan bu cerraha bir iki ki i gelir, bunlardan birisi Ta ut adında, do aüstü gücü olan, sesiyle insanları büyüleyen, içinde ya ayan bir yılandan gücünü alan, korkunç kötü birisidir. Di eri ise para kar ılı nda Ta ut'a hizmet etmeye ba layan "Bursalı" diye bilinen zalim birisidir. Ta ut'un Bursalı'ya verdi i görevlerden birisi Mevlevilerle ilgilidir. ki genç Mevlevi bir ak am yolda saldırıya u rar ve bir eve götürülüp i kence edilirler. Uzun bir i kence döneminden sonra, biri Suriye di eri ise ran'a köle olarak satılırlar. Bu mevlevilerden ilki daha sonra mevlevihanenin eyhi olacak olan brahim Dede Efendi'dir. Kölelikten kaçarak, kin ve intikam duygusu içinde Bursalıyı öldürmeye gelir, ancak Mevlevilerin çaldı ı ney sesini duyunca tüm kini söner. Aynı ekilde, ran'a sürülen Mevlevi de Bursalı'yı öldürmek için yürüyerek Tebriz'den gelir. Ancak, tesadüf sonucu Mevlevi eyhinin yeni öldü ünü ö renir ve cenazesine katılır. Orada brahim ile kar ıla ır ve birbirlerini tanırlar. brahim Bursalı'nın arkasında binlerce insanın feryat edip a ladı ı, yine binlerce insana sınırsız iyilikte bulunan ölen Mevlevi eyhi

oldu unu söyler. Bursalı her türlü kötülü ü duydu u bir müzik sesi sonrasında bırakmı , pi manlık içinde çilesini çekmi , insanlara her türlü yardımda bulunmu ve iyilik timsali birine dönü mü tür.

Tümüyle kötülü e adanmı ki ili i ile Cüce skender, Ta ut'a ruhunun ölümsüz olması kar ılı nda satar. Bunun için, Batın'ın besteledi i "Hayat Nefes"inin ona üflenmesi gerekir; "*Onun u hayat nefesi' olmazsa, benim gibi ölümsüz olmana imkan yok*" (S:189). Bu parçayı bulup çalabilen ki i ölümsüzlü e ula acaktır. Parçayı çalabilecek yedi ki i vardır. Cüce skender, Kabil adında bir yüzük yüzünden karde ini öldüren ve onun çocuklarına bakmak zorunda olan bir katille anla arak birisi kendisi olan di er altı müzisyeni öldürmesini ister. Kabil dört müzisyeni öldürdükten sonra, aynı ekilde de baktı ı ye enleri tarafından öldürülür. ki karde ten biri yine yüzük yüzünden di er karde ini öldürür ve lanetli yüzü ü parma ına takarak Kabil haline dönü ür. Geriye kalan ve öldürülmesi gereken ki iler, eyh brahim Dede ve Davut'un karde i Eflatun'dur. skender, eyhi öldürmeyi ba ardıktan sonra, Eflatun'u kaçıır. Davut ise son anda olay yerine gelir ve skender'i öldürür. Batın'ın yardımı ile, vurulan karde i sa lı ına kavu ur. Davut, Neva'yı çaldı ı müzikle kendisine a ık eder ve iki a ık birle ir. Bu arada, babası zindandan kurtulmu , dedesi Zahir tarafından tedavi edilmi ve Asım ise ruhu huzura kavu tu u için gö e yükselmi tir.

Suskunlar, olayların geli imi açısından kısmen gerçekçi bir çizgiye yakla ır. Ancak roman ki ilerinin özellikleri gerçekçilikten uzak bir ekilde tasvir edilir. Pereveli skender'in her bir elinde altı ar parma ının olması, eytan'ı temsil eden Ta ut adlı ki inin içinde bir yılanla ya aması ve öldükten sonra Asım'ın ruhunun sürekli geri dönerek kendisinin besteledi i arkıyı çalan ki ilere eziyet etmesi fantastik ö elerdir. Kurgunun fantastik ö elere dayanması, **Suskunlar** romanını gerçekçi çizgiden uzakla tırarak dü sel bir ortama çeker.

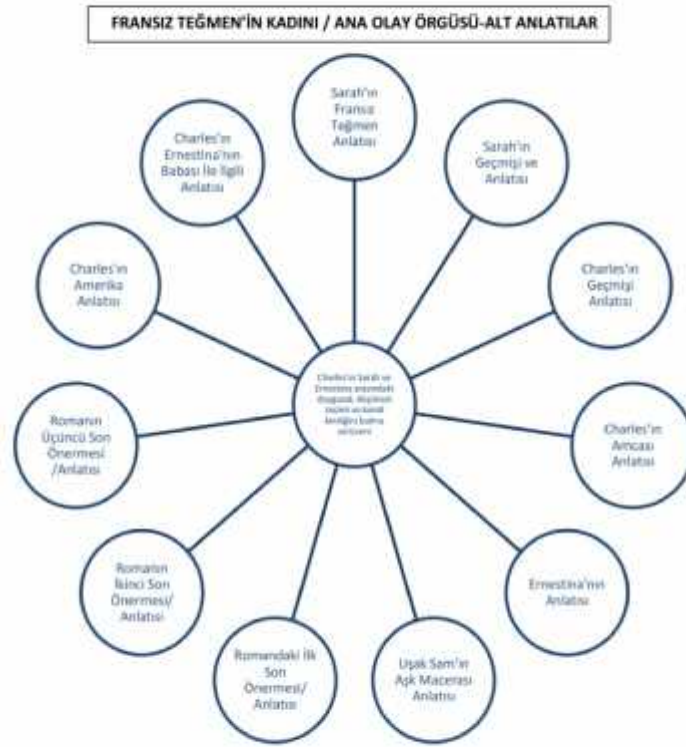
Romanın kurgusunda müzi e yüklenen i lev simgesel bir anlatımın yansımasıdır. Müzik romanın ba nda Tanrı'nın evreni yaratımı ile özde le tirilir. Evrenin yaratılı ı ses ve sessizlik ikileminde i lenir. Müzik kavramlarının dinsel motiflerle kurgulanması, anlatımın algı kırıcı olmasına yol açarken, gerçeklik diye bilinen yaratılı ı mitinin bir tür parodisine dönü türülür. Ses önemli bir ö e olarak bir roman ki isi kadar önemli hale getirilir. Notaların dünyayı kurucu gücüne vurgu yapan yazar, kurguda ölümsüzlü ün bir arkının çalınabilmesine ba lanmasını sa layarak algı kırıcı simgesel bir roman yaratır.

Dinsel motiflerle ki iler düzeyinde de oynamayı seçen Anar, Batın ve Zahir gibi dinsel kavramları ki ilerle birle tirerek alegorik bir anlatı olu turur. Zahir'in Hz sa ile ba da tırılması, onun bir mehdi gibi kar ılanması, sesinin güzelli i sayesinde kendisine bir taraftar toplulu u olu turması, toplulu un içinden birinin onu ele vermesi, onun öldürülmesi gibi alt anlatılar algı kırıcı bir i lev görür. Zahir'in gelecekte haber vermesi gibi, Batın Hazretleri'nin hiç kimse tarafından görülememesi de simgesel bir anlatımı ortaya koyar.

Suskunlar romanında, Anar; dinsel motifler, fantastik ö eler, simgesel de eri olan isimler ve alegori kullanımı yoluyla oyuna dayalı, ça rı ımlara göre anlamlandırılabilir bir kurgu olu turur. Kurguda yaratılı , a k, sevgi, nefret, tekamül, pi manlık gibi kavramların farklı bir gözle algılanması

sa lanır. Okurun zihninde yerle ik olarak bulunan gerçeklik algısı, bu ö elerin kullanılmasıyla kırılır ve farklı gerçekliklerin olasılı ı gösterilir. Bu açıdan, **Suskunlar**, gerçeklik algısının yıkıldı ı postmodern bir roman olarak de erlendirilebilir.

Fransız Te menin Kadını'nın tarihi olu u ilk bakı ta, tarihle ilgili olmasından gelir, tarihi belgelere dayanması ya da tarihi ki ilikleri farklı bir ba lam ve anlamlandırma içinde sunmasından de il. Roman, tarihi ekillendiren, siyasi, sosyolojik ya da felsefi pek çok ba lıkla doludur. Tarihi olu turan pek çok konu, ba lık ya da izlek kimi zaman romanın ana konusuna eklenerek kimi zaman da ça rı ımlarla romana katılır.



ekil 14. **Fransız Te men'in Kadını** / Ana Olay Örgüsü - Alt Anlatılar

Mekan açısından da pek çok yerin betimlenmesi, okuru tarihi bir zemine çekerek o dönemin atmosferini solumasına imkan tanır. Örne in, romanda Londra ve Undercliff'in ayrıntılı ve çok canlı betimlemeleri yapılarak, roman ki ilerinin bütünlük içinde sunumu sa lanır ve yorumlamaların hem zamansal hem de mekansal tutarlılı ına katkıda bulunulur; "...tepenin bir bölümünün çöküp de böylesi bir ortama yer hazırlamasından önce birkaç nesil insanın öldü ünü gösteren da mık orman a açları ve dalları sarkan meyve a açlarının romantik kayalar arasında uçurumları yemye il doldurarak olu turdu u bu harika manzara belki me hur Wight Adası'ndaki benzer görüntülerden bile daha güzeldir" (FTK:71).

Betimlemeci üslubunu neredeyse tüm romanlarında sürdüren Fowles bir yandan gerçekçi romana özgü bir anlatım aracı sunarken di er yandan gerçekçilikle postmodern algı kırıcılık ö esini iç içe sokar. Ba lam yaratma yolunu seçen Fowles bu sayede modernist metinleri anı tırarak gerçeklik algısının kırılması için daha etkin bir zemin hazırlar;

"*Hep sap otun üstünü inci gibi bu u kaplamı tı. Yolunun üzerindeki yamaçlarda, opak güne ı ı nda balrengine dönü mü di budakların ve dutların yeni çıkan, çiy kaplı ye il yaprakları kubbeler olu turuyordu; gizemli, dinsel bir halleri vardı ama dinler öncesi bir din; manastırlarda rastlanan bir huzur, ye il bir tatlılık vardı her eyin üzerinde...ye ilin öyle tonları vardı ki, arkalardaki a açların yaprakları neredeyse karaya çalıyordu; koyu zümriüt ye ilinden, uçuk filiz ye iline kadar her renk"* (FTK:242).

Gerçekçi ayrıntılar sadece Fowles'un de il Anar'ın da romanlarında kendine yer bulur. **Amat, Fransız Te menin Kadını, Abanoz Kule**'de *Abanoz Kule* ve *Bulut* öyküleri, **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde neredeyse tüm hikayeler, **Puslu Kıtalar Atlası, Yedinci Gün, Büyücü, Daniel Martin** ve **Koleksiyoncu** romanları gerçe e yakın betimlemeler konusunda ortak özelliklere sahiptir. nsanların dı görüntüsü, davranı ları, di er insanlar tarafından nasıl görüldükleri, mekanların özellikleri, e yalar ve zaman özellikle betimlenir. Örne in **Suskunlar** ve **Koleksiyoncu** romanlarında, mekan tasvirleri gerçekçi roman çizgisindedir;

"*Evine dönmek için Kalın Musa'nın seçti i yollar, dar ve ini li çıktı lıydı. Sokaklar, birbirlerinin içine geçmi , ancak ve ancak bir yangında yok olmaya kararlı görünen ve on yıllardır yerçekimine direnip bir türlü çökmeyen, e ri bü rü, yamuk vampiri, sıra sıra ah ap evlerle dopdoluydu. Kurtların kemire kemire bitiremedikleri tahta aksamları, rüzgarın esintisiyle gıcırdayan ve ah ap kaplamaları iddetli ya murların ve kızgın güne in etkisiyle kararmı bu evlerin en göze çarpan özelli i, sa lam ve yüksek alt katları üzerinde, sanki çiçek gibi açılan, gö üslemelerin ta ıdı ı çıkmalar veya cumbalarıyla daha büyük ve daha ferah olan üst katlarının ve nihayet tepelerinde geni saçaklarıyla koskoca çatılarının olmasydı..."* (S:18-19).

"*Hiç de i memi ti; yürüyü ünde bir zarafet vardı, hep düz ayakkabı giydi inden di er kızlar gibi kırtmazdı. Hareketlerinden, aklından erkekleri hiç geçirmede i anla ılıyordu. Ku gibiydi. Alnunda birkaç perçem bırakılmı kısıcak siyah saçlı, sanatçı görünü lü genç bir adamla konu uyordu durmadan..."* (K:17).

Betimlemeci üslup yoluyla, her iki yazar da okuru romanın dünyasına görsel açıdan davet eder ve böylece hayal gücünü harekete geçirir. Okur içine girdi i ortamda, tıpkı gerçekçi romanlardaki gibi, kendini bir gözlemci olarak görmeye ba lar. Ancak gözlemleri edilgen bir kabulü kapsamaz ve yava ça gerçeklik gibi görünen kavramların içinin bo altıldı ını ve yeni ba lamlar içinde yeni anlamlara gebe olduklarını görmeye ba lar. Fowles'un daha çok ironik düzeyde gerçekle tirdi i bu gerçekli i yıkma yöntemini Anar parodi yoluyla uygular. **Koleksiyoncu**'da Clegg ile Miranda'nın ili kisinde, kaçırın ki i efendi konumundan köle durumuna dönü ür; **Büyücü**'de her eyi bilen ve kendini tanıma konusunda ahkam kesen Nicholas aslında kendi do asına ironik bir körlükle bakar;

Daniel Martin'de geçmi in sorgulamaları içinde kıvranan Daniel ancak roman yazma konusunda gerçe i kavrayabilecek kadar gerçeklikten kopuktur; **Mantissa**'da erkek egemen toplumun simgesi Miles Erato'nun ilhamı olmaksızın ne hafızasını kavu abilir ne de yazar olabilir; **Abanoz Kule**'de David Williams toplumu ve insan do asını tablolarında kusursuz i ledi ini d ünürken ancak Breasley ve Fare'nin yardımıyla kendi do asını ke fedebilir ama bir türlü arzularına uygun davranamaz. Anar'ın romanlarına ise parodi hakimdir. Örne in **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde bir kabadayı olarak tasvir edilen Aptürrahman erkeklik gücünü kaybetmi bir korkaktır; o u hikayede dindar ki iler sadece maddi çıkarlarına uygun davranır; Süperman, Kont Dracula, Kral Midas, Ikarus ise gülünçle tirme tekni i ile i lenir.

Fransız Te menin Kadını'nda, gerçekçi betimlemeler dı ında; roman ki ilerinin kendileri de aynı ekilde bir tutarlık içinde sunulur: mekana, zamana, ki iliklerine, di erlerine, toplumsal konumlarına ya da ekonomik statülerine uygun davranı larda bulunur, konu malar yapar ya da psikolojik, felsefi ya da sosyal sorgulamaları uygunluk gösterir. Charles sosyal konumuna uygun bir nezaket ve tavır içinde iken, u a ı Sam 1860 yılına özgü ta ralı aksanı ile, kimi zaman sarho lu una uygun kimi zaman da e itimi do rultusunda ki ili ine gerçekçi bir boyut katılarak konu turulur.

Üstelik, romanda sadece konu manın zamana ve mekana uygunlu u dı ında, ayrıca dramatik kurgunun da gerçekçi sunumu söz konusudur. Ba ka bir ifade ile, roman ki ilerinin birbirleri ile yaptıkları kar ılıklı konu ma üslubu da günlük hayattakine büyük bir benzerlik yaratma amacını ta ır. Fantastik ö elerin yoklu u ba lamında olmasa da, sanki kurgunun içinde önemli bir özenle gerçeklik algısı yaratılmaya çalı ılmaktadır.

zleksel açıdan, romanın Viktorya dönemi cinsellik anlayı na yönelik parodik yakla ımı da günümüz ile Viktorya dönemi ve daha öncesi arasında olgusal kıyası mümkün kılar. Fowles anlatıya girerek bazı kavramlar üzerinde yorumlar yapar. Kimi zaman da döneme ait bazı veriler sunar ve romanın kurgusunda i lenen izleklerle dönemin algısının kıyasını daha belirgin hale getirir;

“lk kondomlar (sosis kılıfından) on sekizinci yüzyılın sonlarında satı a çıkarıldı. Do um kontrol yöntemlerini “uygunsuz” diyerek mahkum eden Malthus'un ta kendisiydi ama 1820'de kullanılmaya ba ladılar. Modern bir “seks kılavuzuna” en yakın kitabı Dr. George Drysdale yazdı, kitabın ba lı ı biraz örtülüydü, Sosyal Bilimin Ö eleri, ya da Fiziksel, Cinsel ve Do al Din. Yoksulluk, Fuhu ve Bekarlı ın, O Üç Temel lletin Gerçek Nedeni ve Tek çaresi 1854'te basıldı, bol okuyucu buldu ve ba ka dillere çevrildi. Drysdale'in pratik önerisini, malum son paranteziyle alıntılıyorum: “Hamilelik, ya penisin bo almadan hemen önce geri çekilmesiyle (evli ve bekar erkekler bunu sıkça yapar); ya kondom kullanımıyla (buna da sıkça rastlanır, ama Avrupa'da daha yaygındır); ya vajinaya sünger sokulmasıyla,; ya da ili kiyi takiben vajinaya ılık su enjekte edilerek engellenir.

Bu yöntemlerin birincisi fiziksel açıdan zararlıdır ve sinirsel bozukluklara ya da cinsel zayıflı a neden olur... kincisi yani kondom, zevki azaltır, erkekte iktidarsızlı a neden olur, cinsel ili kide bulunanları i rendirir yani bu da zararlıdır.

Üçüncü yöntem böyle bir sakınca ihtiva etmez, rahmin a zını kapamak için bir sünger kullanılmasını kastediyorum. Kadınlar bu yöntemi kolayca uygulayabilirler ve bana kalırsa, cinsel zevki ya da e lerin sıhhatini kötü yönde etkilemez. (Koruma önlemlerinin ba arılı olabilmesi için, sadece kadın tarafından uygulanmaları gerekir, e er erkek bu konu üzerinde kafa yorarsa, ehveti ve iktidarı zedelenir.)” (FTK:274)

Viktorya toplumunun cinsellik hakkındaki dü üncesi ve ya amsal prati i bilgisizlikle doludur. Fowles bu cehaleti, alıntıdaki gibi bir cinsel açlık ve bilmeye yönelik susamılık ekinde parodile tirir. Viktorya dönemi cinsellik algısının dönemin sosyal, dinsel ve ahlaki ö retilelerle ekillenmiş bir sahte gerçeklik olduğunu okura gösterir. Bunun ardında yatan nedenleri sorgulayan okur, gerçeklik kavramının bir kurmaca olduğunu farkına varır.

Tipik Viktorya dönemi romanlarının iffet, bekaret, sadakat ve cinsel perhiz konularında hem kadını hem de erkeği telkin edici söylemlerle kutsamaları söz konusudur. Romanda Ernestina ve teyzesi tarafından simgelenen cinsellik algısı ile dönemin gerçeklikleri örtülmez. Viktorya dönemi bu konularda oldukça ikiyüzlü bir tutum sergiler;

“Ceza yasası düzenli olarak insanile tiriliyordu; kamçılama cezası o kadar yaygındı ki bir Fransız ciddi ciddi, Marquis de Sade’in İngiliz kökenli olduğunu kanıtlamaya çalışmıyordu. Kadın gövdesi hiç bu kadar örtülmemişti; bütün heykeltıraşlar çıplak kadın vücudu yapma yeteneklerine göre de erlendiriliyordu. Cinselliği anlatırken öpücükten öte giden ve edebi de eri olan tek bir roman, oyun ya da şiir yazılmamışken, Dr. Bowd’ın (ölüm tarihi olan 1825, Viktorya ça ı ethos’unun, ça ın ba langıcından çok daha önce geliştirmeye başladığını gösteriyor) herkes tarafından velinimet sayıldığı; pornografik yayınların sayısının inanılmaz boyutlara ulaştığı bir ça ıydı bu” (FTK:273).

Fowles, okura verdiği bilgilerle toplumun sahte yüzünü gösterir. Sahtelik sadece döneme özgü olarak sunulmaz. Gerçeklik diye Viktorya döneminin kabul ettiği algının yanlışlığının evrensel düzeyde tüm kavramlar için tüm çağlarda geçerli olduğunu ima edilir. Ahlak, cinsel roller, dinsel inançlar, normlar ve diğer tüm kavramların insanın bir kurmacası olduğunu gösterilerek okurun hem geçmişi hem de günümüze ait tüm kavramları sorgulaması sağlanır. Gerçeklik algısının de iken ve kişiyi özgüdo aşması bu ekinde evrensel bir boyuta ulaşarak her türlü bakı açısının özneliği ve genelle tirilebilir bir doğrunun olamayacağı vurgulanır.

Her romancının istediği tarzda bir kişiliği betimleme özgürlüğü bulunur, ancak malzeme seçiminin rastgele yapıldığını, bir kişilik ya da bir konu yerine başka bir kişiliğin ya da konunun tercih edilmesinin amaçsız ve masum olduğunu düşünmek imkansızdır. Belki de seçimler kadar, konuların ya da kişilerin *ilenme tarzı* da en az *ne ilendi* i sorusu kadar önemlidir. Fowles, bu konuların seçimini yaparak geleneksel bakı açısından sapma göstermekle kalmaz, konuyu ilimedeki ciddi tutumu ile de konunun ve kişilerin tartışılma oda ı haline gelmesini sağlar. Sarah’ın kişiliği çok ciddi bir tarzda ele alınır ve konu o kadar gerçekçi ayrıntılarla ciddi bir üslupla ilenir ki okur kendini birden bire Charles ile birlikte Londra’nın fahielerin cirit attığı yer altı dünyasında gezinirken bulur. Bu bölümlerde genel olarak, Charles’ın iç dünyasında yaşadığı ikilemlerin bir betimlemesi sunulur. Bir

yandan cinselli e kar ı bir a ılık i inde, ehvetli bir adamın yapaca ı eylemle ilgili derin sorgulamaları sunulurken, di er yandan psikolojik a ıdan hem kendi do asını hem de sosyolojik bir olgu olan fahi elikten tiksintisinin dengeli bir özümlemesi yapılır. Farklı ruh iklimlerinde gezinen Charles'ın sorgulamaları ve duygulanımlarına e lik eden okur, Bayan Terpsichore'un genelevinde Charles ile birlikte cinsellik a rı tıran bir fiziki temastan korkarken, sokakta kar ıla tı ı ve Sarah'ya benzetti i bir fahi enin evine gittikten sonra onunla ya anan samimi ve insancıl ileti imi deneyimler. Ancak, yine de psikolojik betimlemelere ra men, asıl üstünde durulan fiziki temas korkusu de il, bu korkunun üstesinden gelme konusunda Charles'ın i ine girdi i mantıksal sorgulama ve uslamla tırma sürecidir. Cinsellik üzerine kurulan ticari anla manın yerini, Charles cinsel birle me i in para verdi i kadının bebe i uyandı ı zaman ona babacıl yakla ımı ve ilgi göstermesi ile daha insani bir boyuta bırakır.

Charles'ın cinsel yerine insani ili kiye girdi i odada, onu çevreleyen basit mobilyalar, yan odadan gelen sıcak ık, ürkek gölgeler, dizinde yatırıp salladı ı minik yaratık atmosferi kötücül ve dü man bir mekan olmaktan çıkararak, olumlayıcı ve yapıcı bir role girer. Geni leyen bir mekan olarak, Charles'ın uzun süren aray ılarının sonucunu müjdelere gibidir. Bo lukta savrulan bir ki ilik olarak, bir hayalin pe ine dü en, hem kaybı hem de tüm sıkıntılarıyla yeni bir ya amı, kazanımı imleyen gelece ini olu turmanın hayalini kuran Charles i in gerçek cehennem sınırsız dı mekandır. Bu mekan onun ruh hali ile birle erek, labirenlere en bir mekandır ve onun kar ıtı, kendi korkularından kurtulup bir bebek imgesi ile kendini ke fetme yoluna girdi i bu daracık ama ferah odadır. te tam bu odada, Charles gelece i ile dinginlik i inde yüzle me gücünü kendinde bulur ki bu yüzle me kolay de ildir çünkü gelecek onun a ısından sadece belirsizlikten rengini almı korkunç bir bo luktur. Bu yüzle me, Charles'ın aynı zamanda, kendini Sarah ile birlikte olduktan sonra kilisede sorguladı ı anın ve durumun tersine, sınırsız özgürlü ünün ve insan olma gerçekli inin ke fi anlamına da gelmektedir.

Viktorya dönemi insanların cinselli e kar ı tavrını ve algısını ele alan Fowles, bir taraftan onların bu yakla ımını ele tirirken, di er taraftan da onların sahip oldukları eylere günümüz insanının sahip olamadı ını da belirtir. Fowles, Anar'ın tümü ile okura bıraktı ı de erlendirmeleri, bazen do rudan bir yolla romanda sunar. Viktorya dönemine aitmi gibi görünen ele tirisinin aslında evrensel bir boyutunun oldu unu romandaki tartı maları yoluyla okura gösterir;

“Evrim, mükemmelli e do ru yükselen dikey bir ey de ildi, yataydı. Zaman bir aptallıktan ibaretti; varolu un tarihi yoktu, hep imdiydi, hep aynı eytani makineye kısılp kalmaktı. Gerçekli i kapatmak i in insano lunun dikti i bütün o rengarenk perdeler: Tarih, din, görev, mevki, hepsi yanılısamaydı, dumanlı kafayla hayal edilen eyler” (FTK:210).

Evrim kavramın farklı bir algi getirerek de inen Fowles zamanın sahteli ini göstermeye çalı ır. imdiki zamanın asıl kurucu unsur oldu unu belirterek tarihi reddeder ve tarih, din, görev, mevki gibi kavramların birer yanılısama oldu unu iddia eder. Postmodern bir yakla ım olan bu tartı ma, böylece sadece Viktorya döneminin de erlerine de il tarihsel süreç i inde insanın do ru olarak gördü ü, de er verdi i, anlamlı buldu u ve gerçek olarak kabul etti i her eye dair bir ele tiri yapar. Gerçeklik, Fowles'a göre sadece bir *kurmaca* ve *dumanlı kafayla hayal edilen eyler*dir. Bu

yaklaşım **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Uzun İhsan Efendi'nin gerçekliğini sadece hayal gücü ile kurulduğunu belirtmesi ile örtüdür. Dolayısıyla gerçeklik algısının yarattığı kavramların kendisi sadece gerçek değil birer hayaldir.

Kendilerini üncelerini dışı vurduğu bir noktada, Fowles; Viktoryen insanının da zamanında benzer eleştirilerde bulunduğunu ve toplumun bu konularda derinimi öngördüğünü belirtir. Onların asıl önem verdiği de erin bedenden ziyade insanın ruhu olduğunu öne sürerek eleştiriyi yapmanın yanı sıra modernleşen İngiliz toplumunda cinselliğin giderek mekanikleşmesini ve insan ruhunun yavaşça kaybolup sadece fiziksel olana dönüştüğünü belirler.

Romanda, metnin ana karakterlerinden Charles, Sarah ile ilişkisinde beden ve ruh arasında bir seçim yapar ve Sarah ilk olarak kendisine sadece bir erotik nesne gibi görünür. Bu ilk belirleme bir körlük noktasıdır ve karakterinin (Charles'ın) önemli bir gelişimi göstermesi beklenir. Gelişimi çizgisini belirleyen unsur Charles'ın kadınlara (Sarah'ya) karşı geliştireceği algı ve bakışıdır. Charles, bu gelişimi gösterir ve ilk başlarda bir yandan tümüyle erotik bir nesne ve bazen tezat bir şekilde sadece bir ruhtan oluşmuş varlık şeklinde algıladı Sarah'ı her ikisinin bile kişisi olarak birey şeklinde görmeyi başarır. Romanda postmodern ironiyi oluşturan etkenlerden birisi de Charles'ın Sarah'ı algılama biçimindeki çarpıklığın aslında kendi öz algısına denk düşmesidir. Başka bir ifadeyle, aslında sadece ruhtan ya da kimi zamanlar sadece bedenden oluşmuş karakteri, kadın figürünü bu şekilde görmeye eğilim gösteren Charles'ın kendisidir. Bu bir tür öz farkındalığın yokluğuna işaret eder.

Kendi gerçekliğini farkında olmayan birey, başkalarını izleyerek, gözlemleyerek onlar hakkında kısıtlı tek yönlü bir bakışı geliştirir ve onları sınıflandırır ya da etiketler. Oysa asıl farkında olunması gereken karakterin kendine dönük gerçekliği olmalıdır. Roman bu türden bir ironinin, izlenmesi ve gelişmesi gereken karakterin izlediği ve derinimi geçirmesi beklenen karakteri yerine kendi gelişimine yönelmesini anlatır. Odak noktası kadın tüm toplumun, diğer kadınların, erkeklerin, dinsel ve sosyal öretilerin sorguladığı ve yargıladığı, hatta eksik ya da düğün diye nitelendiği ilişkidir. Ancak, yargılanan ve yaftalananın süreç içinde yargılayan ve yaftalayanlara karşı zaferinin izlendiği bir romana tanık oluruz. Sarah, romanın başından sonuna kadar derinleşir, ilkelerine, dogmalarına ve yaşam tarzına tutarlı şekilde sahip çıkarken, derinleşen, dönüşen, kendini sorgulayıp daha ileri bir varoluş çizgisine gitmek zorunda kalan Charles ve onun ilişkisinde simgeleşen Viktorya dönemi insanı ve düşüncesidir.

ronik yaklaşımı içermesiyle, **Fransız Te menin Kadını**'nın ciddi bir deneyci özelliği kavutusu söylenebilir. Bu yöntemle, tarihi olanın yeniden kurulmasını sağlamayı başarır. Güçlü ve merkezi olan ile zayıf ve tali olan arasındaki bariz kalıplaşmış bakışı yerini güçlüünün yeniden tanımlandığı, zayıfın güçlü olabildiği, merkezin kaydığı ve yeni bir merkez yerine merkezsizliğin geçerlik kazandığı bir göreceliliğe bırakır. Viktorya ahlaki normlarına bakışı da tıpkı kadın-erkek ikilemindeki kadar görecelidir. Çğüdüleri ve duygularına kapılıp döneminin her türden öretisine karşı çıkan Charles ile kendisinden beklenen davranışı sergilemeyi başaran Ernestina iki zıt kutbu ve ahlaki öretiler açısından zoraki bir seçimi simgeler. Okur doğru-yanlı, ahlaki-ahlaksız, iyi-kötü girdabında

bir müddet sürüklenerek bir tarafı tutmaya zorlanır, ancak bu taraflılık sadece bir deneyimsel yakınlıktan de il, toplum-birey, kadın-erkek, gelecek-geçmi ya da gelenek-yenilik çatı ması ve farklılı ından kaynaklanır. Okur, bir taraf de il her tarafı, bir tarafın kısmi bir yönü ile di er tarafın farklı kısmi bir yönünü bile ke halinde de seçme özgürlü üne sahiptir. Bu yüzden, seçimler iki yüzü olan bir madeni para de il, yönü belirsiz, merkezsiz bir kürenin sürekli boyut de i tiren yüzeyinde gezinmeye benzer. Charles'ın Ernestina'yı reddetmesi ve Sarah'yı seçmesi do ruluk-yanlı lık terazisinde homojen bir ölçütle açıklanamaz. Seçimi belirleyen sadece ki ilik ve duygular de il, amaçlar, sosyal konum, ekonomik gelecek kaygısı, ilgi alanları vb etkenlerdir. Bu da bir tanesinin do ru olması durumunda di erlerini tümel bir kapsayıcılıkla haklı çıkaracak bir seçimi imkansız kılar. Bazı açılardan do ru olanın ba ka açılardan aynı anda yanlı olabilece inin göstergesidir. Bu seçimlerin farklı boyutları hesaba katıldı ında sınırsız bir seçim olasılı ı ortaya çıkar ki asıl göreceli in mekanı burasıdır ve her do ru ve yanlı aynı anda kendi zıddına hayat kazandırır.

Bu zıtlık, **Fransız Te menin Kadını** romanındaki ki ilerin kendi do alarında ya da görü lerinde de yer alır. Charles deterministik geçmi ini kurgulanmı bir gelecekle bütünle tirmek ve ara bir yol bulmak ister. Geli tikçe küçülen, seçtikçe seçenekleri ço alan, ço aldıkça yalnızla an bir konumdadır. Seçimlerinin karma ıklı ı dü ünülürse, her neyi seçse mutlaka kaybedecek, her neyi seçse mutlaka kazanacak gibidir. Bazen kayıpları asıl kazancını, kazancı ise en önemli kaybını olu turur. Ernestina'yı seçmesi, toplumu, sosyal saygınlı ı, varlıklı bir gelece i, kaotik durumdan kaçınarak güvenli bir limana girmeyi kazandıracakken, aynı zamanda kendini kaybetmesi anlamına gelir. Kendini kaybetmesi ise, zaten kazanmı gibi göründü ü varlı ı, saygınlı ı, huzuru, toplumsal konumunu da kaybetmesidir. Bu yüzden, kaybın kazanç ve kazancın kayıp ile karı tı ı farklı boyutlarda bir göreceli de erler kümesi ile kar ı kar ıyadır. Sarah'yı seçmesi ile, Charles her eyi kaybeder ama kendini kazanır ve kendini kazanması ile kaybetti i eylerin uza ında kendine uygun yeni de erler yaratmayı ba arır. Bu açıdan, kayıplar kazanca dönü ür.

Benzer bir kayıp-kazanç ikilemini Sarah için söylemek pek mümkün de ildir. Sarah, varolu çu ki ilik olarak yeni insan tipolojisinin simgesi gibidir. Gizemli sunumu, hakkında pek çok tahmini ve yorumu mümkün kılar. Charles'ın açık seçik betimlemesi, bir roman ki ili i olarak hakkında çok ey üretilmesini sa larken, Sarah'nın kapalı sunumu onu ele tiriye ve yoruma daha az elveri li kılmaz. Aksine, okurun tüm hayal gücü, yaratıcı potansiyeli ve deneyimleri ile romanın içine çekilmesini ve yazar konumuna yükselmesini sa layan ki i Sarah'dır. O, tıpkı **Büyücü** romanındaki Conchis, Anar'ın **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, **Suskunlar**, **Yedinci Gün** ve **Puslu Kıtalar Atlası**'nda çe itli konumlarda sunulan hsan Efendi'dir. Kendi gerçeklikleri ile ba kalarının davranı ve seçimlerine ı ık tutan kıstas de erlerdir. Okur do ru ve yanlı ı bu figürler olmaksızın de erlendiremez. Her alternatifin alternatifleridir. Di er roman ki ileri bu figürlere ba lı olarak kendilik de erlerini olu turabilirler ve bu yüzden, Conchis, Sarah ya da Uzun hsan; romanlarda pusula karakterler olarak mekanı, zamanı, yönü ve bunlara göre de i en gerçekli i belirleyen asıl ki ileridir.

Fowles do rudan ele tirel yakla ım sergiledi i **Fransız Te menin Kadını**'nda gerçeklik algısını kırmak için kurgu ile dönemin gerçekleri arasındaki çeli kileri ironik bir tarzda i ler;

“On dokuzuncu yüzyılda kar ımıza neler çıkıyor? Kadının kutsal oldu u bir ça ; on üç ya ında bir kızı birkaç pounda satın alabilirdiniz: Sadece birkaç saatli ine istiyorsanız üç be ilin yeterliydi. Ülke tarihi boyunca en çok kilisenin yapıldı ı; Londra'daki her altmı evden birinin genelev oldu u bir ça (imdi altı binde bir falan). Evlili in kutsallı ı (ve evlilik öncesi iffet) her yerde yazılıp söylenirken, veliaht ba ta, devlet büyüklerinin hiç bu kadar kepaze bir özel hayatı oldu u görülmemi ti” (FTK:273).

Ernestina, Viktorya döneminin örnek ki isidir ve babası sırf ba ka bir kadını seçti diye Charles'ı a a ılar ve ona bir erefsizlik belgesi imzalatır. Romandaki tutucu ve katı ahlakçı yakla ımla dönemin kadın erkek ili kilerinin boyutu kıyaslanarak insan gerçe i ile topluma ahlak diye ö retilen normların arasındaki çeli ki böylece ortaya konur. Cinsel, toplumsal ve davranı sal sahteli in sadece bir insan kurmacası oldu u yine romandaki bir alıntıda ima edilir;

“Senin hakkında i tel” diye ba ırdı Tweedledee ellerini zafer kazanmı gibi çırparak. “Ya senin hakkında rüya görmekten vazgeçerse, o zaman nerede olacaksın sence?”

“Tabi u an bulundu um yerde” dedi Alice.

“Sen öyle san” diyerek dudak büktü Tweedledee.

“Hiçbir yerde olmazdın. Sen sadece onun rüyasındaki bir eysin, i tel!”

LEWIS CARROLL, Aynanın çinden (1872)” (FTK:404)

Fransız Te menin Kadını, romancının kurmacası gibi toplumsal normların da birer kurmaca oldu unu gösterir. Gerçeklik, Tweedledee'nin ya da **Puslu Kıtalar Atlası**'nda hsan Efendi ya da **Kitab-ül Hiyel**'de Üzeyir'in elindeki kitabın söyledi i gibi sadece insanın "rüyasındaki bir ey" / "herkes sadece rüyalarımnda (zihnimde)" bulunur ve "tüm bilgi sadece bir noktadan ibaret"tir.

John Fowles'un di er bir romanı **Mantissa**; izleksel açıdan, yazarın, yarattı ı ki iler, roman türünün ve okurun özgürlü ü ba lamında yorumlanabilir. Bir bütün olarak, **Mantissa** kadının sanat, dil ve anlatım – kurgulamaya ili kin i levsel ve edilgen rolünün yeniden ele alındı ı bir romandır. Di er yandan ise, kendi anlatım-kurgu özelliklerine kendi içinde meydan okuyan dilsel bir fantezi, kendisi dı ında ba ka hiçbir eyi yansıtmayan bir roman olarak da dü ünülebilir.



ekil 15. **Mantissa** Ana Olay Örgüsü - Alt Anlatılar

Romanda olay örgüsü, hem ekilisel hem de kimlik olarak sürekli de i en ki iler yoluyla okurun gözü önünde sürekli biçim de i tirir. Kesin gibi görünen tek ey, sürekli bir eylemin ve söz oyunlarının varlı ıdır, ancak eylem dı sal bir dünyadan ziyade, sanki zihinde kurgulanan bir oyundur; "*Göz kama tırcı, uçsuz bucaksız bir pusun bilincindeydi, sanki bir buhar denizinin üzerinde yüzerken, a a ıya bakan, Tanrısal alfayla omegaydı bu; ... mgeler ve niteleme sözcükleri, gölcü e dolu an amip sürüleri gibi, görünü te bir yaparcasına, gerçekte amaçsızca, kah bir araya gelerek, kah da ılarak yüzmeye ba ladılar*" (M:13). Oyun, yazar ile varlı ı üpheli esin perisi Erato arasında oynanırken, aynı zamanda okurun zihni ile yazarın söyledikleri ve kurguladı ı eyler arasında izdü ümlerini görebilece imiz bir teatral görsellik ortaya çıkar. Di er romanlarında oldu u gibi, Fowles da kurgusal dünyada absürd (gülünç / saçma) özelliklerin her zaman var olabilece ini gösterir. Bu açıdan, ya am/varlık tanımlaması olarak da görülebilecek romanda, sürekli bir de i im ve dönü üm öyküsü, ya da ba ka bir ifade ile bir yol metaforu göze çarpar. Ya amı bir yolculu a benzetirsek, yolculu un

farklı, olası, arzu edilen ve aslında zamana göre kısıtlanmamı di er biçimleri de kurgunun kendisi ile belirlemeye ba lar.

Mantissa'da bu olasılıklar, kurgunun geleneksel biçimde ortaya koydu u yöntemler yıkılarak verilir. Geleneksel betimleme ve konu mayı aktarma yöntemi ya da anlatma ve göstermenin yerine dünyanın ve algının sınırlarını yıkmak adına çok hareketli bir gösteri biçim olarak kullanılır; "*Kepli güzel ba mı en üstteki sayfaya e di ve yeni do an bir bebe in burnuna yada yüzdeki minik bir kırıklı a dokunur gibi uzattı ı parma ıyla satırları takip etmeye ba ladı*" (M:49). Bir son her an ortaya çıkabilir, ancak son, bir ba langıca anında dönü me potansiyelini içinde barındırır. Vurgu do um yapma metaforundan yaratıma veya gebe kalmaya do ru kaymı gibidir. Sonlar, olayların zincirleme akı ı, sebep-sonuç ili kisi yerini her an de i en durumlar kar ısında hayal gücünün yaratıcı potansiyeli içinde yeni olasılıklara ve yeni yaratımlara, kurgulara zemin hazırlayan olasılıklar zincirine bırakır.

Bu ba lamda, erkek ve kadın güç ve iktidar kar ısında bu kavramların alegorik ekilde temsil etti i ki ilikler olarak kar ımıza çıkar; "*Hastane odasının kapısı vah i bir tekmenin iddetiyle açılır. Tam da kabuslardan fırlama kötülük timsali bir hayalet durmaktadır kar ıda ya da daha do ru bir tarif yapmak gerekirse, punk-rock enli inden fırlama bir canavar... siyah çizmeler, siyah kot pantolon, siyah deri ceket*" (M:55). Erato sürekli ekil de i tirir ve yeni kimliklerle ortaya çıkar; "... *Saçları yumu amaya ve uzamaya ba lar. Renkleri de de i mektedir; o ürkütücü makyaj yüzünden silinmektedir, giysisindeki renkler de... Giysisinin kendisi de çözünmeye ve bembeyaz ipekli bir kuma a dönü meye ba lar...* " (M:62). Erato her yeni kimli i ile kadın-erkek ili kisinde yeni bir boyutu kurguya dahil eder. Her ikisi cins olarak bir yandan ezeli ve ebedi dü mandır ama aynı zamanda kar ıla tıklarında yeni olasılıklara gebelik tohumlarının ekildi i zemini olu tururlar. Her ikisinin varlı ı, kurgusal bir eserin zeminine yayılmı "gerçeklik" algısının yanılması yaratmak için gereklidir ve bu yüzden varlık alanının olu masına imkan tanıyan simgelerdir de. Erato, Miles'ın kendi varlı mını olu turmasına yardımcı olan arketipsel anima gibidir. Anima olarak erke e yaratıcı potansiyelini nasıl geri kazanaca mını ö retir. Bu açıdan, aynı zamanda, Fowles'un **Fransız Te menin Kadını, Büyücü, Abanoz Kule** ve **Koleksiyoncu** romanlarında oldu u gibi, kadın figürü bir tür "gerçeklik" ya da gerçekli in "kurucu gücü" olarak da dü ünülebilir. Varlık ile ilgili bir ki ilik olarak, simgesel boyutta, Erato, erke in kendi gerçe ini olu turmasında ve kendini ke fetmesinde, yürüdü ü zorlu yollarda yardımcı olan, esin perisi kimli i ile de gizemli, de i ken, yol gösterici, Hızır figürüne de yakındır. Yürünülen yol, fiziki zorluklarla de il, sanatsal yaratımda hayal gücünün yitimi, hafıza kaybı ile simgele ir. Hayali bir yazar ile esin perisi arasında gerçekle en kar ılıklı konu malarda, yazarın biçim de i tirmemesine ra men, Erato'nun çok farklı görüntü ve kimliklerde ortaya çıkı ı, sorunların ortaya çıktı ı zaman farklı biçim ve ki iliklerde kahramana yardımcı olmak adına ortaya çıkan Hızır figürü ile tam ba da masını sa lar. Üstelik, Erato esin perisi olarak ba ka yazarlara da yardım etmi tir. Tarihsel bir süreç içinde sunulan anlatımda Erato olayları ya amı tır ancak yazar olarak Miles bu olayları sadece kitaplardan ö renmi tir. Aynı anda, hem yazar hem de tarihi ve edebi

anlatımların ekillendirdi i okur ve insan konumunda olan Miles'in tersine Erato zaman üstü bir varlık olarak kar ımıza çıkar. Bu da onu tıpkı kurtarıcı, yardımcı, uyarıcı Hızır figürü gibi evrensel de erlerin simgesi haline getirir.

Her iki figürün farklı cinslerden olu turulması, anlatıya farklı bir boyut katar. Onların her bir farklı kimlik içinde kar ıla ması, sanatsal açıdan bir do urganlık ö esine dönü ür. Sınırlayıcı zaman kavramını, yazarı hafızasını yitirmi bir kimlikle ortaya çıkararak kıran romanda, dü üncenin, kurgunun ve olay örgüsünün kendine özgü bir zaman kavramı ve bütünlü ü bulunur. Tarihin ve sanatın insanı ekillendirdi i zaman kavramını, olayların aktarım mantı ını ve nesnel bir algı olasılı ını kırarak, nesnelin yerine özneli yerle tiren roman aynı zamanda gerçekli in yerine olasılıkları bir de er olarak önermi olur. Bu de erler sadece kurgu ve olasılıkları de il, yine öznel bir algıda sanatsal yaratımın gerçekli ini (ya da en az gerçek kabul edilen di er algılar kadar geçerli bir algı oldu unu) ve estetik boyutu i ler.

Öznele indirgenmi de erler, zamansal geri dönü ler ya da di er deneysel tekniklerle anlamlı hale getirilmez, bunun yerine hafıza kavramı i in içine sokularak sürekli bir unutu ve yeniden anlamlandırma, ke fetme ve ö renme yöntemi kullanılır. Bu özellik, de er kavramını yerle bir eder, çünkü geleneksel algının insan toplumunun sürekli birikerek ilerleyen hafızasına dayanan dü üncenin geçersizli ini ilan eder. Bir bakıma, insanın ve yazarın (tıpkı tarihçi, bilimci ya da siyasetçinin oldu u gibi) kendisini bir ikona dönü türme ve üretti i metinlerin, söylemlerin ve gerçeklik iddiasının kutsallı ına inanmasına yönelik ciddi bir ele tiridir. Bu bakı açısı da kendi iç çeli kisini içinde barındırır, çünkü bu önermeyi sunan figürün kendisi de romanda bir yazardır ve sürekli bir sanatsal yaratımın pe indedir. Bu yazarın, kendi kendisi ile dalga geçmesi anlamına da gelir, çünkü kendi sundu u gerçeklik di erleri kadar geçerli olsa da, aynı zamanda di erleri kadar da geçersizdir.

Bu çeli kili bakı açısı, sadece kavram düzeyinde de il, romanda bir tür sava , barı ve birle me halinde bulunan Erato ve yazarın cinsiyetleri ve büründükleri ki iliklerde de kendini gösterir. Erkek olarak yazar, yetene in sahibidir ve sürekli olarak biçim de i tiren kadın figürünün ekillendirici niteliklerine ihtiyaç duyar. Erkek, yaratıcı potansiyel gibi sunulurken aslında Erato olmaksızın bir eyler yaratamayacak durumdadır ve yine Erato, yaratımın ana ö esi iken yaratıcı yazar de ildir. Bu bakı açısı, belki de Erato'yu toplum ile özde le tirir ve okur u soruyu sormaya zorlanır: toplum olmasaydı, okur olmasaydı, acaba sanat üretilir miydi? Toplum için üretilen bir sanattan bahsedilip edilmeyece i ayrı bir konu ama, en azından yazarın yazarlı ına kanıt getirecek bir ba ka onaylayıcı unsura ihtiyaç oldu u kesindir. O zaman, kendi varlı ını ve yaratıcı gücünü borçlu oldu u toplum olmadı ında yazar/sanatçı nasıl var olabilir? Ba ka bir ifade ile, yazar mı yaratmakta ve toplumu olu turmaktadır yoksa toplum mu sanatı ve yazarı var etmektedir? Erato olmadan yaratıcılı ını yitiren Miles mi yazmaktadır yoksa ona esin kayna ı olu turan ama kendisi yazamayan Erato mu yazardır? Toplum ve sanatçı/yazar arasındaki bu açmaz, romanın okura sorgulatma amacını ta ıdı ı önemli bir boyuttur. Bu yönüyle, okur kurulu olarak postmodern dü ünce öncesinde bazı sanat kuramlarının geçerlili ini, sanatçıyı/yazarı kutsal sayan ya da toplumu öne çıkararak model bir ya am

önermesi sundu u iddiasında olan sanat anlayı larının okur tarafından yeniden sorgulamasını yapmaya zorlanır. Bu savı kuvvetlendirecek roman unsurları, Miles'ın yerine esin perisinin ileti ime girdi i Zeus, Homer, Shakespeare, T.S.Eliot ve Miles Green gibi önemli ki ilerini i lenmesi gibi, Erato'nun eski bir Yunan tanrıçası, Kara giysili kadın, punkçı bir gitarist, 20 yy. kadın airi ya da Dr. Delfie olarak farklı kimliklere bürünmesidir.

Mantissa'da cinsiyet çatı ması ve kar ı cinslerin ili kisi bir metafor olarak okurun kar ısına sürekli çıkarılır. Çatı mada kazanma arzusu görülmez ve sanki her iki taraf da kar ısındaki rakibinin önermelerine yakınla ma iste i içindedir. Ancak yakınla manın altında yatan ey, sanatsal yaratım konusundaki iktidar mücadelesidir. Sanatsal yaratımın ana unsuru olarak her biri di erini alt etmeye çalı ır ve bu çaba, galibi belirsiz bir tatlı rekabet halindedir. Galipsizlik durumu, okurun zihninde kesin önermelerden arındırılmı sadece bir tarafsızlıktır ve postmodern romanın önemli bir özelli i olarak sadece kendi varlı ını ispatlayan bir metne i aret eder.

Erato'nun bazı durumlarda Miles'a güç gösterisinde bulunma fırsatı tanınması, romanın da yazım serüvenini olu turur. Bir ara Miles kendini yerde acizlik içinde kıvrılırken bulur ve bunu yapan yazarın yarattı ı karakterin kendisidir. Tüm roller, akala malar, Todorov ya da yapıbozuculuk gibi kuramcılar ve kuramları bilmeme numaraları, yerini ba kaldıran ve denetimi eline alan ba ımsız bir karaktere bırakır.

Yazarlık, okur, yazım süreci, esin perisi ve bunlarla ba da tırılan tüm kavramlara yönelik sorgulamalarıyla, **Mantissa (Puslu Kıtalar Atlası**'nda Uzun hsan Efendi; **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde Cezzar Dede; **Suskunlar**'da Batın Hazretleri ve **Kitab-ül Hiyel**'de yine Uzun hsan Efendi'nin söyledikleri gibi) gerçekli in kurgu düzleminde olu turuldu unu gösterir. Kurgunun ya da yazımın serüvenini konu alan roman kurgunun do asına, de i ken yapısına ve yazarın keyfine göre ekillenebilir özelli ine odaklanır. Romanda bu keyfilik ile gerçeklik ili kisi hafızasını yitiren yazar Miles ile sürekli biçim ve kimlik de i tiren esin perisi Erato arasındaki ili ki ile açıklanır. Yazarın keyfi seçimlerine göre yaratılan gerçeklik algısının göreceli yapısının gösterilmesi romanı gerçeklik konusunda algı kırıcı bir özellikle donatır.

Gerçek ile dü arasındaki çeli ki, insan psikolojisinin önemli bir bile enidir ve postmodern romanın ana u ra ı alanlarından birisidir. John Fowles'un **Büyücü** romanı, fantastik ö eler aracılı ı ile okuru sürekli bir sorgulama ve bilinemezlik konumunda tutarak gerçeklik algısının kırılmasını hedefler. Romanın ana kurgusu, ruhunu tatmin etmedi ini iddia etti i Londra'dan ve günlük bir ili ki olarak gördü ü sevgilisi Alison'dan ayrılarak bir ngilizce ö retmeni olarak çalı mak için Phraxos adında bir Yunan adasına giden genç, orta sınıftan Nicholas Urfe'un ya adıkları etrafında ekillenir.



ekil 16. Büyücü Ana Olay Örgüsü - Alt Anlatılar

Roman bu a amaya kadar gerçekçi romanın birinci tekil ahsın bakı açısı ile aktarılır. Ancak, adaya geldikten sonra gerçeklik ile ilgili bakı açılarını derinden etkileyecek olaylar zincirleme bir ekilde ya anmaya ba lar. Nicholas, Maurice Conchis adında etkileyici bir ki inin senaryosunu belirledi i büyü, bilmece, zihinsel oyunlar ve tiyatro içeren gizemli bir dünyaya giri yapar;

“Sava sırasında, dü ünmeye bol bol vaktim olunca ve etrafta beni e leyecek kimse kalmayınca yeni bir drama türü geli tirdim ben de. Oyuncuyla seyirci arasındaki geleneksel ayrımın yıkıldı ı bir türdü bu. Geleneksel dekor, perde önü, sahne, salon kavramların tamamen ortadan kalktı ı. Temsil akı nın, zaman ya da yer ba lamında gözden çıkarıldı ı. Ve eylemin ya da öykünün, sadece tek bir çıktı ve belli bir sonuç dahilinde akı kan oldu u. te bu noktalar arasında katılımcılar kendi oyunlarını yarattılar” (B:410).

Görünü e göre, oyunların ana amacı Nicholas'ın zihninde bilinmeyene, açıklanamayana yönelik göstergeler sunmak, kendi dünyasında kendini görmesini ve tanınmasını sa lamaktır. Bunun için Conchis, planı dahilinde sürekli ki ilik ve isim de i tiren Lily adında gizemli güzel ve zeki genç

bir kızı kullanır. Lily'ye a ık olan Nicholas, kızı kısa sürede olmayı ba aramadı ı airli inin simgesi, dü sel gerçekli in temsilcisi, gerçekdı ı varolu un görüntüsü olarak görmeye ba lar. Roman, basit insan güdüleri ve psikolojisi ile gizem arasında kurulan ba lantıların i lenmesi yoluyla ilerler.

Nicholas'ın ki ili i ve Londra'dan kaçtı ı, tümü ile kendisi hakkında örmeye ba ladı ı gerçekdı ı bir kimlik algısının yansımasıdır. Peter Wolfe, Nicholas'ın gerçe i kurguya dönü türme e ilimini u ekilde açıklar; "*özellikle sıkıntılı zamanlarda, ya amı edebi bir oyuna indirger; sanatsal bir sorunla ba a çıkmak daha kolaydır. Ya adıklarımıza daha gerçekdı ı bir renk verir; herhangi bir soyutlama gibi perdelenebilir, hatta unutulabilir. Romanda ya da oyunda bir karakter gibi davranmak, Nicholas'ın hayatındaki bir çok sıkıntıyı hafifletir. Kaçtı e ilimini, içerikten biçime, anlamdan görüntüye ya da ahlaktan esteti e kaçtı olarak görmek mümkündür*" (Wolfe, 1979:90). Kendini kadınlara a ık olamayacak biri olarak gören Nicholas, birlikte oldu u kadınları sürekli terk ederek sorumluluklarından kaçır ve egosunu büyütür. Nicholas'ın gerçek ki ili i ile kendi zihninde kurdu u imge arasında, gerçekli in ne oldu u sorunsalına yakından bakma ansı görürüz. Kendi öz algısı bu kadar gerçeklikten uzakken, Nicholas'ın sürekli kendini sadece "gerçek"e adadı ını söylemesi, Conchis'in oyununda onu kolay bir araç haline dönü türür.

Büyücü, anlatının arkasında yatan amaç konusunda Nicholas'ın gözünden kafa karı tırıcı, gizemli bir karartma yaratır. Nicholas'ın "*kendi seçimlerinden kaynaklanan sorumlulu u reddetmesi, ya amı kurguya çevirme e ilimi, gerçekdı ını seçerek gerçe i dı laması, gerçe i yorumlamasındaki dar görü lü ünün getirdi i bir kusurdur. Nicholas'ın iyile mesi için, duyularına güvenmeyi ö renmesi ve hayal gücünü geni letmesi gerekir. E itimini, maske (oyun) içine girerek sa layabilecektir*" (Onega, 1989:59). Okur, kendini Conchis'in oynadı ı oyunda sürekli sorgulayan, gerçe in ne oldu unu, oyunun nereye yöneldi ini, Nicholas, Conchis ya da di er oyuncuların gerçekte kim oldukları konusunda sürekli fikir de i tiren bir durumda bulur. Mantıklı dü üncenin sınırlarını zorlayan roman kurgusu, izlenimlerle yönlendirilerek, okurun geleneksel bakı açısının sınırları geni letilir ve aynı anda tüm algıların izlenimlerden olu tu u ve bu yüzden yanılsamalara dayandı ı gösterilir; "*Hayatımda bütün o karga a, bencillik, yanlı yollara sapı ve ihanetler yerli yerine oturabilirdi, bir kaosun kayna ı olmaktansa yapılanmanın kayna ı olabilirdi hepsi, zaten ba ka seçene imde yoktu. Kesinlikle yeni bir ahlaki karar amı filan de ildi bu. Ku kusuz, kendimizi oldu u gibi kabullenmek, daima ne olmanız gerekti inin önüne geçmelidir; i te bu yüzden, bir adım öne gitmek demektir – ve de yukarı*" (B:167). Sürekli de i en izlenimler, sürekli de i en algılara ve çıkarımlara yönlendirilir ve böylece gerçek diye bilinen tüm de erlerin arka planında yatan görecelilik ve sınırlılı ın yarattı ı yanılsama su yüzüne çıkarılır. Anar'ın **Amat, Puslu Kıtalar Atlası** ve **Susunlar**'da kullandı ı bu karartma tekni i, gerçeklik algısının yıkılmasını sa layan ana unsurdur.

Roman kurgusundaki belirsizli in hazırlayıcı etkenlerinden biri, Nicholas'ın kendisidir. Duyularından bile emin de ildir; "*Mutlu oldu um tek yer, bize bir eylerin ö retildi i ve kafamı ba ka eylere vermem gereken burası ya da kitap okurken veya sinemadayken. Ya da yatakta. Yalnızca var olmayı unuttu um zaman mutlu um. Sadece gözlerim, kulaklarım ya da tenim var oldu unda*"

(B:40). Mutlu olmayı arayan bir ateist olarak, inanmak adına gerçeklere ve kesinli e gereksinim duysa da, gizemli oyunun içine kolayca çekilir ve dü sel ö elerin kullanımı kar ısında metafizik bazı ö elerin varlı na dahi inanmaya ba lar. nsan do asının temelinde yatan bilinmeyen ya da açıklanamayana yönelik metafizik korku, gerçeklik adı verilen, insanların dünyadaki ya amlarını büyük ölçüde belirleyen do üstü inancın da altını oymaya yönelik algı kırıcı bir postmodern ö edir.

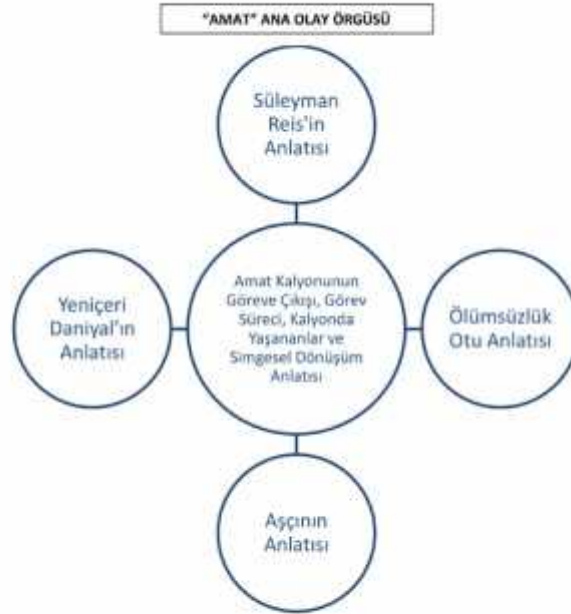
Conchis'in ki ili i de en az Nicholas'ınki kadar gerçeklik konusunda algı kırıcıdır. İlk bakı ta, Conchis'in dü sel ve metafizik ö elerle gerçekli i Nicholas'a göstermeye ve de erini ö retmeye çalı tı ı dü ünülebilir; *"Günün birinde o güne dek hiç tasavvur edilmemi yeni bir hisse, altıncı bir hisse sahip oldu unu ke fetti ini hayal etmeye çalı – dokunmayla, görmeyle, yani o bildik be duyuyla anla ılmayan bir ey. Ama çok daha derin bir duygu, di er tüm duyuların fı kırdı ı bir kaynak. 'olmak' kelimesi artık pasif ve tanımlayıcı de il aktiftir... Hatta neredeyse bir emir kipi"* (B:132). Nicholas'ı sürekli gizemli olaylara bo arak, onun zihnini hem dı sal hem de içsel gerçeklere açmayı hedefledi i söylenebilir. Ancak bu gizem oyununda Nicholas'ın zihninin berraklaşmasını sa lamak yerine sürekli bulandırmaya yönelik bir çaba da vardır. Oyunun oyun oldu unu bilmesine ra men, sürekli yeni oyun beklentisine giren Nicholas için kendisinin ya da di erlerinin gerçekli i yok olur ve gerçe in ne oldu u konusunda tümüyle karanlıkta kalır.

Romanın sonunda bile, oynanan gizem oyununun amacının ne oldu u açıklanmaz. Okur tümüyle kendi yargısına bırakılır. Ya amdan bir kesit sundu unu iddia eden her türlü kurmacanın gerçekli i kendi istekleri do rultusunda ve okurun alımlama yetisine bırakan ekilde i ledi ini gözler önüne seren bu ucu açıklı mı, **Büyücü**'nün gerçeklik algısına yönelik bir saldırısı olarak dü ünmek gerekir. Romanda, hayali dünya ile ki ilerın iç dünyasında alımladıkları eyler arasında büyük bir uçurum bulunur. Uçurumun derinli i okur ile ki ilerın algısı ve romanın kurgusunda sürekli de i en atmosfer kıyaslandı nda da ortaya çıkar; *"Daha o an beklendi im hissine kapılmı tım. Hayatım boyunca bir ey beni orada beklemi ti hep. Öylece durdum, beni kimin bekledi ini, kimin görmeyi umdu unu biliyordum. O bendim. Ben buradaydım, bu ev de buradaydı, sen, ben ve bu gece de buradaydı, hepsi hep buradaydı, tıpkı benim buraya geli imin yansımaları gibi. Rüya gibi bir eydi. Kapalı bir kapıya do ru yürümü tüm ve ansızın yapılan bir büyüyle a ılmaz ah ap kapı cama dönü mü tü ve i te ben buradan, di er yönden, gelecekte gelen kendimi görmü tüm"* (B:110). Sınırlı bakı açısının yarattı ı daralma ve körlük, gerçekli in önündeki sisin artmasına yardım ederken, tiyatro oyununda kullanılan mitolojik figürler, tarihin bir kısmını anlatan ki iler, Nicholas'ın yargılandı ı sahnede onu yargılayan ki ilerın giydi i kostümler de gerçekli i kırmaya yönelik önemli etki yaratır.

Büyücü romanındakine benzer bir gerçeklik i leme yöntemini hsan Oktay Anar **Amat** romanında kullanır. **Amat**; gerçeklik olgusunu roman ki ileri, kurgu, fantastik ö eler ve mitler aracılı ı ile i ler. Roman ki ileri genellikle gerçekçi bir tasvirle derinlemesine inilmeden sunulur. Bunlar toplumun de i ik kesimlerinden ve farklı mesleklerden gelen ki ilerdir. Toplumun farklı kültürel dokusunu yansıtan tipler arasında dinsel tanımlamalarla belirlenen günahkarlar, ermi ler ve sofuların yanı sıra deliler ve ayya lar gibi sınıflandırmalar da mevcuttur. Bu açıdan kültürel

ö elerle birlikte toplumun yapısını yansıtan, evrensel özelliklerle donatılmış yerel ki ilerle kar ıla ırız. Bu insanların her biri ya amsal kaygılara sahiptir ve kimi zengin olmayı, kimi macera ya amayı, kimi mesleki geli im sa lamayı kimi ise evlenip bir yuva kurmayı hedefler.

Amat, tüm gerçekçi tiplerin yanında Dişavol Pa a ve Kırbaç Süleyman gibi sıra dı ı ki ileri de kurguya katarak, gerçekdına ki iler yolu ile eri ir. Dü sel ile gerçe e yakın ki iler arasındaki bu ili ki her iki kavramın kıyaslanmasına da imkan tanır. Romanın tarihsel kurgusu ve denizle ilgili mekan seçimi bu farklı düzeydeki iki kavramın serbest bir oyun zemininde kendilerini göstermelerinin yolunu açar; “*Peygamber Efendimizin ve onun tebli etti i kitaba iman edenlerin Mekkeli putperestlerden gördükleri eza ve ceza nedeniyle Medine’ye hicretlerinden 1080-1082 yıl, sa Aleyhisselamdan ise 1670 yıl kadar sonra, evval ayının üçüncü gecesi...*” (A:9). Denizde yapılabilecek yolculukta, korku, ölüm endisi, öldürme güdüsü, sınırlı bir mekanda insanlar arası ileti im ve kar ıla ılan olaylara kar ı verilecek tepkiler belki de insani zaafaların, güçlü yönlerin çıplaklı ı ile serimlenmeleri anlamını ta ır. Bu ko ullar altında insanın temel güdülerini ortaya çıkmaya ve toplumun uygarla tırıcı, ılıtıcı, kültüre dayanan belirleyici yapısı erimeye ba lar. Bu açıdan insan do asının temel yapısını gözleme olasıllı ı bariz hale gelir.



ekil 17. **Amat** Ana Olay Örgüsü

Romanın başlangıcında Deli Marangoz lakaplı bir kiinin, özellikle belirsizli i ve korkuyu belirlemek için bir gece vakti bazı ki ilerle birlikte bir kalyona gidi inin betimlenmesi ile kar ıla ırız.

Roman boyunca hakim olan puslu havanın etkilerini ilk andan itibaren hissetmeye başlarız. Romanın bu atmosferik yapısı, rüya, dü, kabus çarısı içinde yaşanan olayların gerçekliğini muhtlakla tırma etkisi yaratır. Aynı etki **Büyücü** romanında öyü ö esi ile; **Koleksiyoncu**'da mahzen mekanının kullanımı ve tanık anlatıcı bakı açısı; **Abanoz Kule**'de *Bulut* hikayesinde Catherine'nin kaybolması olayında kamera unsurunu anımsatan anlatım tekni i ve **Mantissa**'da sadece diyaloga dayanan aktarım ile Fowles da kullanır. Amat romanında, ıssız sokaklardan yavaş çalyonun di er mürettebatı geçerek binmeye başlar ve de i ik mesleklerden oluşan, farklı kimlikler taşıyan insanlar toplulu u maceraya hazır bir hale gelir.

Farklı anlatıcıların kurguyu oluşturdu u romanda, anlatıcılardan anlaşıldı ı kadar, Süleyman Reis ölümsüzlü ün peindedir çünkü ölümden çok korkmaktadır. Bu açıdan gerçekliğin altında korkuların oluşturdu u gerçek dı ı bir dünyaya adım atılmı olur. Gerçek dı ılık Diyavol Pa a ile birlikte iyice peki ir, çünkü bir insan kılı nda olmasına rağmen kısa sürede bir yaratık ve eytan kimli i öne çıkar. Üstelik ölümsüzlü ün sırrını taşıyan bir kitabı da elinde bulundurur. Kitap bir anlam, yaratım, bilgi ve yasaklama ö esi olarak hem Anar hem de Fowles tarafından çokça kullanılan bir motiftir. **Puslu Kıtalar Atlası**'nın kendisi Uzun hsan Efendi'nin o lu Bünyamine bıraktı ı ve romanı oluşturan nesnedir; **Kitab-ül Hiye** ise bir kitaba dayanır ve romanın sonunda Üzeyir elindeki kitapta bilginin bir noktadan ibaret oldu unu ö renir; **Efrasiyab'ın Hikayeleri** ve **Abanoz Kule** birçok hikayenin derlemesinden oluşan kitaplardır; **Daniel Martin** ana karakterin hayatını anlamlandırmak ve anlatmak için deneyimlerine ve gözlemlerine dayanarak yazdı ı bir romandır; **Mantissa** ise hafızasını yitiren bir yazarın yaşadıklarını an be an romana dönü türmesidir.

eytan kimli ine uygun, baştan çıkarıcı özelli ini sergileyen Diyavol Süleyman'ın zaafını bilerek ona istedi i kadar kitap okuyabilece ini ancak bir kitaba dokunamayacağını söyler. Yasak meyve ve cennetten kovulu mitinin parodisi olan bu telkin, romanın ana kurgusunda iyi ile kötü arasındaki çatı manın temelini oluşturur. Üstelik Diyavol Pa a geminin ikinci kaptanı Ali Pa a'yı bir tatbikat sırasında yeterince iyi yönetim gösteremedi i bahanesi ile görevden alır ve Süleyman Pa a'yı onun yerine getirir. Kıskançlık ve çekimlenin fitilini ateleyen bu olay aynı zamanda yasak kitaba karşı tutumu da belirleyecektir. Ali Pa a intikam almak ve Süleyman Pa a'nın yasa ı çi nemesini sağlamak adına cezasını çekti i odadan onun bilinçaltına seslenerek, ölümsüzlü ün sırrının yasak kitapta oldu unu söyler ve olaylar böylece mitin yapısına uygun bir ekilde ilerlemeye başlar.

Kalyon fırtınaya tutulur, batma tehlikesi geçirir, düman gemileri ile çarpır, onları batırır ama kendisi de yara alır. Bu olaylar normal bir savaş gemisinin başına gelebilecek gerçekçi bir üslupla anlatılır. Ancak, gerçeklik kavramının yıkımını sağlayan di er başka olaylar gerçekleyme başlar. Bunlardan ilki, gemicilerin zaman geçirmek için oynadıkları zar oyununda sürekli aynı sayıların ve sayı dizilerinin tekrar etmesidir. Di er bir olay ise, belki de bilinçaltına inmeyi başaran Nuh Usta adındaki marangozun, gemideki herkesin bir katil oldu unu söyledikten sonra, herkesin geçmi inin ortak bir noktada kesi mesidir. Buna dayanarak, tümü ile günahkarlardan oluşan lanetli bir gemiye dönü en AMAT, Diyavol Pa a'nın emri ile sancağını sökerek kapkara bir sancak çeker. Çatı mayası

girdikten sonra, iki fırkateyni batıran AMAT'ın asıl görevinin iki fırkateyni batıran kara sancaklı bir gemiyi bulmak ve batırmak oldu u ortaya çıkar;

"Amat'a verilen görevin, iki fırkateyni batıran a kara sancaklı sava gemisini mahvetmek oldu unu duymu tum. Kar ınıza, hem de bizim taraftan iki fırkateyn çıktı. Biz de onları batırdık. Üstelik grandi dire imizde kara sancak dalgalanıyordu. Fırkateynler bu gemi tarafından haftalar önce batırılmıştı. Oysa biz aynı eyi birkaç gün önce yaptık. Yahu aynı olay hiç iki kez vaki olur mu?" (A:206).

Aslında dairesel bir çizgi içinde, dü manın kendisine dönü en ve kendisini arayıp yok etmeye çıkan mantıklı bir durumla karşılaşıyoruz. Bir tür nedenin sonuca ya da sonucun nedene evrildi i bu mantık çeli kisi, gerçekli in ters yüz edilmesini sağlar. Amat bir kurtarıcı mı, kurtarılacak olan mı yoksa kurtarılacak olanı yok eden bir güç müdür? Bu belirsizli e denk dü en bir sis ortaya çıkar ve yolunu bulamadı ı bir anda kendini dü man gemileri ile ku atılmış bulur. Para hırsı ile sisten yararlanılarak bir dü man gemisine saldıran mürettebat ya maladı ı gemiden veba kapar. Hastalı ın bula tı ı herkes ölmeye ve geminin alt taraflarında bulunan odalara atılmaya başlar. Süleyman Reis, tam bu sırada yasa ı çi ner, Diya'vol'un odasına girer ve kitabı okur. Diya'vol ise onun yetkilerini alır ve ceza olarak onu vebahıların arasına atar. Bu odada ola anüstü ba ka bir olay daha ya anır. Geminin teyakkuz borusunun çalınması gerekir, ama boruyu çalmakla görevlendirilen srafil çoktan ölmü tür, ama yine de canlanır ve boruyu çalar.

Sıra dı ı olayların dı ında, anlatıcıların çoklu u güvenilmez bir aktarıma neden olur. Roman boyunca roman ki ileri ve olaylar hakkında çok farklı anlatıcıdan aktarılan yorumlar ve rivayetler bulunur;

"Rüznamçe Kisedarı Ölügözlü Cuma Bey'in Kamüsü'l Desais ba lıklı eserinde anlatılanlar do ruysa" (A:13);

"Kur unlu Mahzen Katibi Hamamcı Musa Efendi, Tezakirü'l Mücrimin ba lıklı muhte em eserinde..." (A:102);

"Vakanüvis a ı kram Efendi Keva ifü'l Melanet ve'l Habaset ba lıklı eserinde anlattı ına göre..." (A:104);

"Zından katibi Çapraz Recep Dede Hazretlerinin El Müsvette fi Usulü'l Livata adlı muhte em eserine göre..." (A:105);

"Sözüne güvenilir bir alim olan Buhur mütevelli si Kılbaz Yakup Dede Hazretleri de bu olayın do ru oldu una dair, Menakibü'l Mebain adlı eserinde yemin üzerine yemin etmi tir..." (A:105).

Aktarıcılardan bazıları ki ileri birbiriyle çeli ecek ekilde sunduklarından, romandaki herhangi birinin ne tür bir ki ili e sahip oldu u okurun zihninde bir türlü netle mez. Görecelik / güvenilmezlik kavramı ortaya çıkarılarak, her ki iye göre de i en bir ki ilik tasvirinin gerçekli i kırıncı özelli i vurgulanır. Anlatılar güvenilmezdir çünkü her anlatıcı kendi do ruları, görüşleri, deneyimleri ve etkilenimleri do rultusunda olayları aktarır ve ki ileri tasvir eder. Taraflılı ı ve öznel yakla ımı barındıran bu özellik, ki ilerinin sıra dı ılı ı, olayların imkansızlı ı, mitsel bazı ö elerin romana dahil

edilmesi ile birlikte **Amat** romanının gerçeklik algısını kıran postmodern bir niteli e kavu masına katkı sa lar.

hsan Oktay Anar'ın di er bir romanı **Puslu Kıtalar Atlası**, **Amat** ve John Fowles'un **Mantissa** romanları gibi anlatıyı karartma yoluyla okurun yerle ik dünya algısına ve gerçekli e yönelik ciddi bir meydan okumayı içerir. Di er romanlarındaki gibi; Anar, gerçekli in ne oldu unu okura derinlemesine sorgulatır ve gerçekli in pek çok çe idinin varlı nını kabul ettirir. Modernist, akılcı, bilime yaslanan dü üncelerin insanın zihninde yüzyıllardır kökle en topra nını e erek köktenci bir yıkımı hazırlar. Gördü ümüz, i itti imiz, dokundu umuz, kokladı ımız zihnimize damlayan nesnel, nesnesel gerçekli in dı nda, kimi zaman dü ünce, kimi zaman hayal, dü , suskunluk ile kimi zaman da tüm bunların yoklu u ile kurulabilecek farklı gerçekliklerin kapısını açar. Gerçek nedir sorusuna yöneltile okura, kendi duyumları dı nda ba ka gerçeklik olmadı nını ama tezat bir ekilde bu gerçekli in de sahte oldu unu gösterir. Bunun nedeni olarak gerçekli i kurma yolunda insanın kullandı ı vasıtaları ele alır. Ses yerine sessizli i, sözcüklerden olu an ve kültürü içeren konu ma dilinin yerine müzi in tınlarını, gözle görülen dünyanın yerine sezgi ile kavranan dü sel, a kın bir evreni, zamanın yerine zamansızlı ı ve hız kavramının yerine ise sınırsız hızın getirdi i dura anlı ı öne çıkarır.

Günümüz insanının en önemli özelli i, mekana, zaman ve hıza ba ımlı olarak dünyasını kurmasıdır. Tüm algılarımız neredeyse, insanın dünyaya geldi i andan itibaren ba layan ve ölüme kadar uzanan çizgisel bir süreçte; hayat denen sürenin içinde yazgı denen eyi denemeye ba lı gibi görünmektedir. Uyumak, uyanmak, çalı mak, beslenmek, ba armak, hayatta kalmak, kendini gerçekle tirmek gibi pek çok zorunlulu un eseri olan bu yazgı; dü ünce tarzlarımızı, önceliklerimizi, sorumluluklarımızı, kısacası bizi belirleyen bir güç ekline dönü ür. Her dü üncemiz, her eylemimiz buna göre ekillenmeye ba lar. Bu ya amsal sorun, kendi gerçe imizi ku atan nesnel ve ihtiyaçlar zincirini nasıl algıladı ımızı da belirler. Zaman içinde, nesnesel zorunlulukların tatmini için çalı an güdülenmi köleler haline geliriz. Do rular, gerçekler, kurallar birer dizgeye dönü ür ve bunlara ne kadar yakınlı ırsak ve uyarsak o kadar uyumlu ve mutlu, ba arılı oluruz, ne kadar farklı yönlerde gidersek o kadar mutsuz, ba arısız sayılır ve öteki haline dönü ürüz. Neredeyse kurumsalla an bu dünya döngüsü kırılması imkansız bir çember ekinde ruhumuzu, dü üncelerimizi ve dü lerimizi hapseder. Bu zincirin içinde varlı ımızı bazen güvende hisseder ve bunun dı nda ya amin, gerçekliklerin ya da varolu ların olmadı nını dü ünme ye ba larız.

Puslu Kıtalar Atlası, hsan Oktay Anar'ın di er romanları gibi sıradanla an, rengini yitiren ve an be an maddile en insan ruhunun çıkmazını ele alarak, farklı varolu ları, farklı gerçeklikleri ve anlamları üretir. Modern insanın yüzüne sinen, ten rengine i leyen, dü üncesini sarmalayan sahte bir varolu un maskesini aralayarak, içe yönelir ve insanın farkında olmadı ı gizil bir dünyanın aydınlı nını modern dünyanın sahteli ine kar lı bir güç ve gerçeklik olarak sunar.



ekil 18. Puslu Kıtalar Atlası Ana Olay Örgüsü

Romanın sundu u ilk gerçeklik, dü ünmeden ya amaya ve davranmaya kar ı sorgulamanın gücüdür;

“Az önce uyanıp gözlerini gerçek dünyaya açarak yata nda gerinmeye ba ladı nda belki de bir uykuya dalmı tı. E er bu do ruysa, imdi gördü ü her ey bir dü tü. Gördükleri ister gerçek ister dü olsun, bundan gerçe i ya da dü ü gören bir öznenin varlı ı çıkıyordu. u durumda bütün bunları gören bir ki i olarak o, vardı. “Rendekar’ın dedi i gibi ben varım” diyordu, “Peki ama ben kimim? Ayna bana hsan Efendi oldu umu söylüyor, rüyamdaki ayna ise Bünyamin oldu umu söylüyor. Ben kimim? Bütün bunları gören özne aslında kim?” (PKA:46)

Puslu Kıtalar Atlası, ba ki ilerden Uzun hsan Efendi'nin gördü ü rüyalar ve hayal etmeye dayanır. Rüyanın / dü ün, gerçekli i hem olu turucu hem de gerçeklik yanılısamasını kırıcı i levi bulunur. Anar; mantık ve dü ünme yoluyla insan zihninin ö retilerle ekillenmi , paslanmı ve i lemez konumuna kar ı, sürekli soru soran ve gerçekli i farklı boyutlarda bulmaya çalı an bir zihin önerir. Bu zihin modernist bakı açısını üphe etmek üzerine kuran Rene Descartes'in "*dü ünüyorum, öyleyse varım!*" ekindeki önermeye bir alternatif olarak geli tirilir. üphecilik ve mantık temelli Batı dü ünncesinin yıkımını ve bu kavramlarla olu turulan gerçekli in yanılısamasını sa layan yeni bakı açısı; rüya görme / hayal etme vasıtasıyla, maddile menin yansıması olan fiziki dünya ö retisini sorguladır.

Romadaki ikinci gerçeklik önermesi; maddi kaygılarla, nesnelere örülmü duvarların içinden sıyrılarak, içe dönen, yüre ini ke feden, sevgiyi ve ko ulsuz, kar ılıksız iyili i çıkarlar kar ısında savunan insan tipolojisidir; "*roman, sultanların sava larına, ba arılarına ya da ba arısızlıklarına odaklı tarih yerine, daha önce romanlarda görülemeyen o dönem halkının ya amı, e lenceleri, geçim kaynakları ile ilgili bilgiler ortaya koymaktadır*" (Özcan, 2005: 156). Tarihi i lemenin; resmi belgelerden, padi ahlarn, vezirlerin, ehzadelerin dı ında da gerçekle ebilece ini gösteren Anar; sıradan insanın hayatını konu edinir. Tarih sadece devletin / iktidarın güç mücadelesine dayanan sava lardan olu maz. Anar, insan do asının çe itli yönlerine e ilir ve tüm romanlarında oldu u gibi, ezeli iyi-kötü çatı masını (**Suskunlar**: Batın – Ta ut; **Puslu Kıtalar Atlası**: Ebrehe – Uzun hsan Efendi ve Bünyamin; **Amat**: Diyalol – Süleyman Pa a; **Kitab-ül Hiyel**: Kara Calud – Üzeyir) fantastik ö elerle harmanlar. Bünyamin, hız kavramını tersine çevirerek zamanı duraklatmak ve kaçınılmaz ceza olan cehenneme girmekten kaçınmak isteyen Ebrehe'nin kar ısındaki iyi güç olarak sunulur. Hem Bünyamin hem de karde i Davut katı ıksız sevginin ve çıkarsız iyili in simgeleri olarak kar ımıza çıkar. lerlemeci, akılcı Batı önermesinin nesne tapınmacılı ı boyutuna varan yozla masına kar ı; Anar, saf insan sevgisini ve masumiyetini koyar.

Puslu Kıtalar Atlası, rüya motifi dı ında, çok sayıda fantastik ö eyi i leyerek de gerçeklik algısını yıkmaya çalı ır. Tipik Anar romanı olarak, ola anüstü figürlere ve olaylara yer verir. Dü ile gerçek, bilinç ile bilinçaltı, gölge ile nesne, varlık ile yokluk, korku ile sevinç birbirine kar ır ve gerçe in ne oldu u bilinmez bir hal alır; "*... kral ölülerine, zincirlere vurulmu lanetli iskeletlere, gö üslerine çakılmış kazıklarla uyuyan upirlere, ba sız gövdelere ve kesik ba lara kayıtsızca baktılar. Kabir azabı çeken ölülerin inlemelerini ibretle dinlediler. ...*" (PKA:85). Derinlemesine olmasa da, Anar, kimi zaman tarihte, dini kitaplarda, mitolojide yer alan anlatılara yönelik anı tırmaları fantastik ö elerle sa lar ve dü selli i ön plana çıkararak, sıradı ı bir dünyanın resmini çizer: "*Sarkıtların altında ve dikitlerin üstünde tahtaları çoktan çürümü devasa bir gemi vardı. çine girdiklerinde hepsinden bir erkek ve bir di i olmak üzere envai çe it hayvanın iskeletini görüp korktular*" (PKA:84). Nuh'un Gemisi ile metinlerarası ba lantı kurulur. Ancak, gemi yerin altındadır, çürümü tür ve içindeki hayvanlar ölmü tür. Gerçeklik algısını olu turan ana hikayede ise gemiye binen tüm canlıların tufandan kurtuldu u anlatılır. Romanda, canlıların hem erkeke hem de di ilerinin gemide bulunmaları ve iskeletlerine rastlanması ise dinsel ö reti ile çeli ir ve aslında Nuh'un tufandan ba rı ile ayrılmadı ını gösterir. Anar, gerçe i sorgulatmaya "*yasak meyva*" motifi ile de devam eder; "*... gümü rengi meyveyı ısırda ında hazineleri koruyan ejderhaların alevlerini tattı, kanlı altınların, mavi azül ta larının, kızıl yakutları dayanılmaz lezzetini tattı, ate ve suya hükmeden sultanların gazabını ve upirlerin hüznünü tattı, mezarlarında iki mele in sorguya çekti i ölülerin azabını, günahkarların ne esini ve bu ne enin bedeli olan kara ate in yakıcı ını tattı*" (PKA:85). Yasak meyva motifini Fowles da simgesel boyutu ile i ler. **Büyücü**'de Lily ve Rose, Nicholas için yasak meyva konumundadır ve Nicholas acıya dayanan de i im ya amak için onlarla birlikte olur; **Fransız Te menin Kadını**'nda Sarah Charles için yasak meyvadır ve onunla birlikte olduktan sonra, insanın

cennetten kovulması gibi, Charles da Viktorya toplumundan kovulur ve Yeni Dünya'ya gidip ya amını sürdürür; **Abanoz Kule**'de David Williams yasak meyveyi temsil eden Fare ile yakınla ır ama toplumun cinsellikle ilgili çizdi i rolü çi nemez.

Puslu Kıtalar Atlası'nda, mantık dı ı olaylar ve di er fantastik ö eler, gerçekli i kurması için bir araç olarak kullanılmaz. Ancak, insanlık tarihinde, bu türden ola anüstü olaylar, ki iler, mucizelerin varlıkları insanın dünyasında hep var olmu tur. nsan zihni; bu türden kavramlara yönelik biçimlendirilmi ve böylece fantastik pek çok dü ünçe, algı ve hatta ya am tasarımı ortaya çıkmı tur. Kimi toplumlar / topluluklar / dinler / ki iler / ö retiler tarafından tarafından artık gerçek olarak kabul gören ola anüstü olay ve kavramları; Anar, algı kırıcı biçimde yeniden ele alır. Parodik bir üslupla bunların sorgulanmasını sa lar. Sorgulamanın açık bir yanıtını vermez ve de erlendirmeyi tümüyle okura bırakır. Ucu açıklık Fowles'un **Mantissa**, **Koleksiyoncu**, **Abanoz Kule** ve **Büyücü** romanlarında karartma yoluyla i lenirken; sonuçsuz bırakılan tartışmalar ve imgelerin anlık sunumu ile Anar; **Amat**, **Puslu Kıtalar Atlası**, **Kitab-ül Hiyel** ve **Suskunlar**'da okura ba lı öznel de erlendirmelerin yolunu açar. Fowles **Fransız Te menin Kadını**'nda araya do rudan girerek tartışmayı yönlendirirken; Anar da **Yedinci Gün** romanında tarihin gelişimini belirli kavramlar çevresinde dolaylı bir ekilde tartışır.

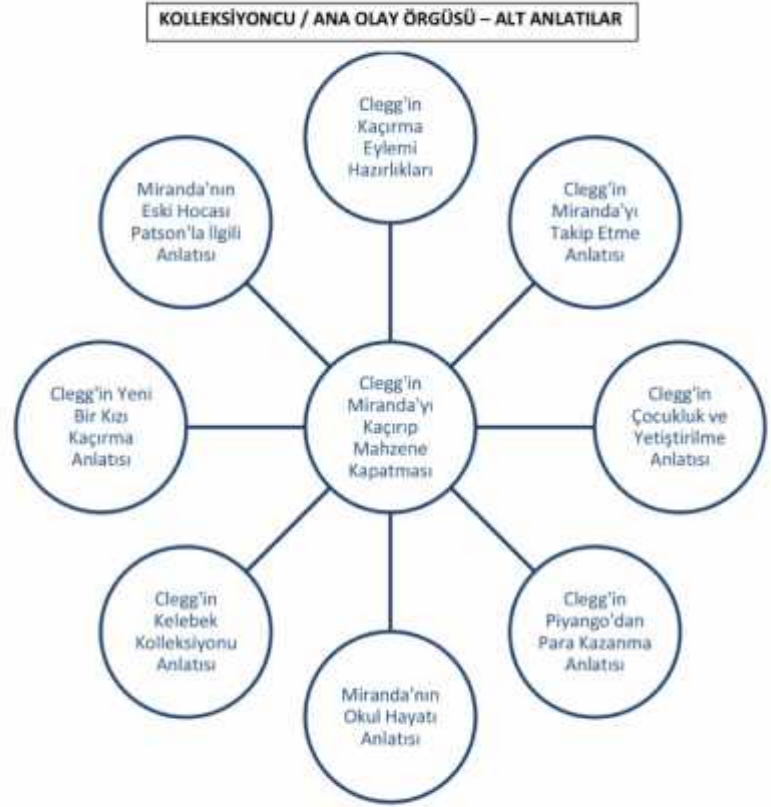
Klasik iyi ve kötü çatı masının farklı bir ba lamda, farklı kıstaslara göre yeniden üretimini gösteren romanda, içsel olana uyum göstermenin dı sal olanı olumsuzladı ı ve gerçe i evrensel düzeyde var etti i bir ortam i lenir. Kara paranın gücü ile eytan'ı temsil eden Ebrehe zaman kavramını de i tirmek ister; "*Efendimiz Ebrehe çuval çuval de ersiz parayı bütün gece sayıyor. A ırı kararını pulları özellikle bir kenara ayırıyor. Zülfiyar'la konu urlarken sık sık duyurum: Hep kara bir paradan bahsediyorlar. Galiba ' eytan parası' dedikleri parayı arıyorlar*" (PKA:103-104). Maddeye ba lı de i imin dünya algısını de i tirdi i bu ba lam, maddenin kölele tirici ve çıkar sa layıcı özelliklerini dı talayan Bünyamin ve babası Uzun hsan Efendi'nin ki ilikleri ile tezat ekilde i lenir. Saf kötülükle saf iyilik olarak görülebilecek çatı ma ortamında, u radı ı her türlü i kenceye kar ın insani vasıflarından ödün vermeyen Bünyamin ve Uzun hsan Efendi galip ayrılır. Bu açıdan **Puslu Kıtalar Atlası** (**Büyücü**'de *cinsellik*; **Abanoz Kule**'de *hakikat*; **Suskunlar**'da *ölümsüzlük*; **Mantissa**'da *erotizm*; **Kitab-ül Hiyel**'de *pragmatik bilgi*; **Fransız Te menin Kadını**'nda *asalet* ve **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde *sınırsız bilginin sa ladı ı güç* kavramlarına ba lı gerçeklik gibi) *nesneye* ba lı kurulan gerçekli in kar ısına sevgi ve hayal kurmanın gerçekli ini ortaya koyarak yeni bir gerçeklik algısı yaratır. Romanın gerçeklik önermesi, korkuya kar ı sevgidir. lahi yasaların insan eliyle ve dü ünçe sonucu, gittikçe paranoyak düzeyde insanı ya amdan so utan, sadece bir görev ifa eden makineye dönü türen, hayattaki tek i levi kendisini kendi özünden yaratan bir tanrıdan korkarak ceza almamak için didinen, zavallı konumundaki insanın evrensel trajedisini gösterir.

Puslu Kıtalar Atlası, postmodernist tekniklerin kullanıldı ı ve gerçeklik algısının yerle ik düzenine sorgulamalar sayesinde meydan okuyan, bunların yerine yenilerini koymaktan ziyade, mevcut gerçekliklerin sahte olabilece inin altını çizen, gösteren, kurmacalıklarını, insan üretimi

olduklarını okura yeni bakış açıları içinde aktaran bir romandır; "*Anar'ın romanının da Osmanlı tarihine roman bakış açısında yeni bir bakış getirirken, gerçekçiliği de üstü ile karşı tuttuğunu ve tarihi ruhsal ve felsefi olarak yeniden yorumladığını görüyoruz*" (Esen, 2006; 248). Romanda gerçekliğin sorunsallaştırılması ve sorgulattırılması, postmodern bir özne olarak karşımıza çıksa da, gerçeklik olasılıklarını düşünce, sorgulama, mantık yürütme ve önermelerle kurma gibi modernist özellikleri de bünyesinde barındırır. Bir edebi tür olarak, artık anlamı savunması beklenmeyen postmodern romanın bu özelliği, **Puslu Kıtalar Atlası**'nda tezat bir şekilde hem yadsınımı hem de öne çıkarılmıştır. Bunun nedeni romanda doğrudan sunulan herhangi bir gerçekliğin bulunmamasına karşın, satır aralarına sığınan anlam yüklü söylemdir.

Romanda hiçbir şey söylenmez gibi görünür; ama aynı zamanda sorgulaması sağlanan okurun zihninde pek çok kavramın düşünsel imbidikten geçirilmesi sağlanır. Romanda sunumu yapılan kavramları gerçek / hayal, iyi / kötü, yanlış / doğru, yaşam / ölüm, görünen / görünmeyen, somut / soyut, nesne / kavram, görmek- duymak / duyumsamak karşıtı ilişkilerinde incelemek mümkündür. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Batı geleneğinde yazılan postmodern romanın pek çok özelliğinden uzaklaştığı ve Hsian Oktay Anar'ın romanlarında olduğu gibi, Türk romanının anlam kırıcı özelliklerinin yanında anlam kurucu özelliklerle bezeli farklı bir çizgide seyrettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Anlatım tekniği açısından, John Fowles'un **Kolleksiyoncu** romanı ana olay örgüsünü sadece iki roman kahramanının bakış açılarıyla birbirlerinden kopuk bir üslupla aktarır. Romandaki gerçeklik algısı bu iki anlatıcının sunduğu kısıtlı bakış açısının okurun zihninde yansımaları olarak ortaya çıkar. Anlatıcılardan birincisi, piyangodan büyük miktarda para kazandıktan sonra, çevresinde görüp tutulduğu güzel bir sanat örneği Miranda'yı kaçırmaya karar veren ve onu kazandıktan sonra parayla kırsal bir yerde satın aldığı bir evin bodrumuna hapseden Clegg'dir. İkinci anlatıcı ise Miranda'dır. Fowles, "*sadece Clegg'in anlatımını sunsaydı*", Miranda'nın trajik ölümü dışında, "*elenceli bir macera*" romanı ortaya çıkardı (Nodelman, 1987:333). İkinci anlatıcı sayesinde, aynı olayların iki farklı bakış açısına ve anlatıcıların ilişkilerine göre nasıl farklı biçimde algılanabildikleri gösterilir. Aynı zamanda, okurun olayları değerlendirmesi açısından karşıt kutuplar gibi duran bu iki karakterin güdüleri, iç dünyaları, duyguları ve düşünceleri de önemli birer kaynak haline getirilmiştir.



ekil 19. Koleksiyoncu Ana Olay Örgüsü - Alt Anlatılar

Clegg; sosyal özgeçmi ini okura rahatça aktarır; piyangoyu nasıl kazandı ını, Miranda'yla ilk kar ıla masını ve onu kaçırma dü üncesinin nasıl olu tu unu anlatır. Bu suçu i lemeden önce ne tür hazırlıklar yaptı mı ayrıntılı bir ekilde tasvir eder. Clegg, kendi gözlemlerinin yansıttı ı betimlemeleri okura bolca sunar ama kendisinin duyguları dahil hiçbir duyguya anlatımında yer vermez. Anlatımı, genellikle Miranda'nın kaçmasına engel olmak adına aldığı önlemlere ve davranı ların dı arıdan gözlemlenebilecek görüntülere dayanır. Clegg'in anlatımında öne çıkan iki önemli ayrıntı daha vardır. Clegg'in Miranda hakkındaki bakı açısını de i tiren olay; Miranda'nın kaçırılma nedeni olarak dü üdü ü cinsellik konusunda, Clegg'i tuza a dü ürererek onunla birlikte olma iste idir. Bu iste e kar ı so uk davranan Clegg'in gözünde Miranda, masumiyetini kaybetmekle kalmaz; Clegg, Miranda'ya kar ı tüm saygısını yitirir. Romanda bir dönüm noktası olan bu giri imin yıkıcı olmasının iki nedeni vardır. Bunlardan ilki, Clegg'in neredeyse cinsiyetsiz sayılabilecek kadar cinselli e kar ı uzak olu u ve cinsel iktidarsızlı ıdır. Psikolojik bir çöküntü ve yetemezlik duygularının harekete geçmesi Clegg'de bir tür içerleme ve kayıtsızlı a dönü ür. Saygısını yitirdi i için, Clegg; tıpkı yakaladıktan sonra dondurup koleksiyonuna dahil etti i kelebekler gibi, Miranda'yı

müstehecen pozisyonlarda poz vermeye zorlar ve foto raflar yoluyla Miranda'yı koleksiyonuna kendine göre estetik saydı ı bir tarzda dahil ederek, onunla ilgili dü lerini ve anılarını ölümsüzle tirir. Clegg'in kendi dü ünme sistemi içinde ya adı ı di er bir yanılgı, Miranda'nın hastalı ıdır. Clegg, Miranda'nın hastalı ını basit bir so uk algınlı ı olarak görür ve bu yüzden onu doktora götürmek yerine eczaneden aldı ı bazı ilaçlarla iyile tirmeye çalı ır. Aslında zaten onu doktora götürmesi kendi sırrının aç ı a çıkmasıdır ve belki bu yüzden onun ciddi bir rahatsızlı ı olabilece ini dü ünmeye yana maz. Ancak, kısa sürede so uk algınlı ı zatürreye dönü ür ve Miranda ölür. Ölüm, Clegg için bir yıkım yerine bir fırsat olarak algılanır ve koleksiyonuna bu sefer daha uygun bir kız katma fırsatı do ar.

Clegg, Miranda'nın kaçırılması ve hapsedilmesi konusunda bu denli ayrıntılı dü ünebilme yetene ine sahipken, Miranda çok okumu ve çok daha geli kin bir dünya algısına sahip olmasına ra men, dünyayı tanıma konusunda bir o kadar deneyimsizdir. Fowles, dikkatli hamlelerle, okuru "*kendi içinde ikileme*" dü ürür. Romanın tüm de erlendirmeleri, "*romanın içinde de il, okurun zihninde*" gerçektir. Anlatım üslubu "*özgürlük izle ini*" yansıtır. Ancak, kurgu açısından, "*okurun özgürlü ü, Miranda'nın esareti ile dengelenir*" ve okurun "*zihninde yaptı ı de erlendirme, Miranda'nın hüccresindeki sorgulamalarına benzer.*" Okur da, Miranda gibi, toplumun içinde "*yalnız*"dır (Tarbox, 1988:58). Dı sal görüntülere odaklanan Clegg'in tersine, Miranda günlü ünde neredeyse tümü ile hem Clegg'in hem de kendisinin içsel dünyasını anlatıma giri ir. ç dünyasında ya adı ı bir çok ikilemi bu sayede görme ansını yakalarız. Bu ikilemlerden ilki Miranda'nın Clegg ile ilgili duygularında kar ımıza çıkar; "*Belki de dü lerindeki kız olmalıyım. Kollarımı boynuna dolayıp öpmeliyim. Övgüler ya dırmalıyım, pohpohlamalıyım, ok amalıyım, öpmeliyim. Niyetim bu de il. Ama beni dü ündürüyor. Belki de gerçekten öpmeliyim. Öpmekten de fazlasını yapmalıyım. Onu sevmeliyim. Peri Padi ahının O lu'nu ortaya çıkarmalıyım...*" (K:241). Miranda bir taraftan Clegg'den çok derin bir nefretle sözederken, di er taraftan ona kar ı geli tirdi i acıma duygusu ve empatiyi de derinlerinde hissedir.

Miranda günlük tutmaya kaçırılmasının yedinci günü ba lar ve Clegg'in tersine anlatımında teknik ayrıntılara pek girmez. Clegg geçmi i hakkında bazı bilgiler vererek bir bakıma yaptı ı davran ılarının gerekçesini okura sunar gibidir. Oysa, Miranda geçmi ine dair bazı ayrıntılara girdi inde kendisini tanımaya, anlamaya ve geçmi inde önemli ki i ve olaylar hakkında gerçe e daha yakın bir resim olu turmaya çabalar; "*Tuhaf bir dü ünçe. Bu serüvenin ba ima gelmemesini istemezdim. Çünkü e er kaçabilirsem bütünüyle farklı ve sanırım daha iyi bir insan olaca ım. Çünkü kaçamazsam, ba ima kötü bir ey gelirse, bu olay ba ima gelmeseydi oldu um ve kalaca ım insanın, imdi olmayı arzu etti im insan olmadı ını bilmeyi sürdürece im*" (K:255). Kendi gerçe ini bulmaya ba layan, geçmi ini, imdiki anı ve gelece i de erlendiren, de erlerini ve dünya algısını yeniden kuran Miranda, de i ken bir gerçekli in de i ik a amalarını okura sunar. Bu yüzden Clegg'in anlatımına kıyasla, Miranda'nın anlatımı çok daha gerçekçi ve samimidir. Geçmi e dönük sorgulamalar sayesinde, kimlik ke fi motifi **Daniel Martin** romanında, zamansal sıçramalara dayanan imge ya muru ile sa lanır; **Amat**'ta ise Nuh Usta ve Diyavol Pa a, insanlara geçmi lerini tekrar

anımsatarak, karanlık yönlerini vurgular ve Süleyman Pa a dı nda tüm gemi mürettebatının ceza korkusu ile yanan yüreklerine hakim olur.

Clegg ve Miranda'nın kullandıkları çok farklı anlatım teknik ve üslupları, romanı gerçe i temsil bakımından çok karma ık bir hale getirir. **Koleksiyoncu**'nun üçüncü bölümü gerçekli in ve klasik roman anlatılarında kullanılan mutlu son mitinin yıkımını sa laması açısından son derece önemlidir. Fowles, mutlu son konusunda kimi açılardan Anar'a benzerken, kimi açılardan farklılık gösterir. **Fransız Te menin Kadını**'nda hem mutlu son hem de ayrılık bulunur; **Büyücü**'de Nicholas'ın Alison'la birlikte olma olasılı ı yüksektir ama kesin de ildir; **Amat**, tümü ile kötü sonla biter; **Daniel Martin**, **Yedinci Gün**, **Susunlar**, **Puslu Kıtalar Atlası** ve **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde mutlu son bulunur; ancak, **Mantissa** romanı ile **Abanoz Kule**'de *Bulut*, *Muamma*, *Zavallı Koko* ve **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde, *Güne li Günler*, *Ezine Canavarı*, *Bir Hac Ziyareti* ve *Hırsızın A kı* gibi hikayelerin sonu tümü ile belirsizdir.

Koleksiyoncu'da, Clegg; bir yandan Miranda'nın hastalı na çaresizce çözüm arar, ama ölece ini anladı nda, onun cesedinden kurtulmanın yolları üzerine yo unla ır; " *imdi oda her eyden temizlendi, yepyeni oldu*" (K:281). Clegg'in roman boyunca hayal etti i mutlu bir birlikteli in parodisi gibi görünen bu ironik durumda, hem Clegg'in örnek modernist roman kahraman tiplemesinin hem de ya amın her zaman mutlu sonla bitece ini imleyen modernist iyimser bakı açısının yıkımıdır; "Sadece A B'ye kar ı, C D'ye kar ı ama kimse A ve B, C ve D'nin ne oldu unu bilmiyor. te bu yüzden asla Tanrı'ya inanmadım. Bizlerin sadece birer böcek oldu umuzu, biraz ya ayıp sonra öldü ümüzü dü ünüyorum, hepsi de bu kadar. Do ada merhametten eser yok. Öbür Dünya bile yok. Hiçbir ey yok" (K:278). Herhangi bir merkezi kabul etmeyen bakı açısı, de ersizle menin, ahlaki normları yitirmenin, aklın çözümleyici gücününün yok olu udur. Gerçek, ölümün kar ısında silikle ir ve ya am, ilkeler, duygular ya da dü ünceler, do rular birbirinin içinde erimeye ba lar. Bu algı kırılması mutlu bir son olasılı ının dördüncü bölümde, Clegg'in Miranda'nın ölümünden sonra ona dair hiçbir iz kalmaması için onun odasını temizledi i anda doruk noktasına ula ır.

Bu temizlik sadece bir korkunun yansıması de il, sadece kendine dönük, hiçbir toplumsal ba ı kalmayan, insanın duygularına tümü ile yabancıla mı , canlı kavramını bile sadece estetik bir nesneye indirgeyen Clegg'in ki ili inde; yabancıla an, bencil, duygusuz günümüz insanının da ölümüdür. Clegg ile Miranda'nın acıyla sona eren kar ıla maları "Batı toplumuna özgü çok büyük çaplı sosyal e itsizliklerin sonuçlarını aydınlatır" ve "dünyamızın hasta oldu unu" gösterir (Mockridge, 1963:21). Bencillik ve duygu yoksunlu unun boyutu, yine Clegg'in ki ili inde artık bir tür kelebek yakalayıp koleksiyonu geni letme oyununa dönü ür; ancak bu sefer yakalanan ve hapsedilen kelebek de il genç kızlardır; "Marian konusunda henüz tam bir karara varmadım; ama bu sefer a k olmayacak, sadece dü ünçe ilginç oldu u ve ikisini kar ıla tırmak için, bir de öteki ey için yapaca ım. Bu öteki ey konusunda ara tırmaları biraz geni letmek niyetindeyim, nasıl davranması gerekti ini ona gösterece im. Elbiselerin de ona uyaca ndan eminim. in ba ndan kimin efendi oldu unu ve ondan ne bekledi ini anlamasını sa layaca ım tabii ki ..." (K:281). Romanda, Clegg'in sadece Miranda ile

sınırlı bir takıntısı, kaçırma eylemi ve yok edici izolasyon giri mi olsaydı, romanın insana dair bakı açısı modernist bakı açısı ile yakın çizgide dururdu. Clegg'i bir kadına takıntılı ekilde a ık ve kendi varlı ı için o kadına muhtaç diye dü ünme mümkün olabilirdi. Psikolojik bir vaka olarak, hastalıklı bir ki ilik ekinde algılanabilirdi. Ancak Clegg'in Miranda'nın cesedinden kurtulur kurtulmaz kaçırma eylemini bir oyuna dönü türmesi; Miranda'nın yerine ba ka birini kaçırma planları yapması; dahası ilk kaçırma eyleminde kendine göre yaptı ı hataları tekrarlamamak için yeni taktikler geli tirmesi; kadınlara kar ı geli tirdi i psikotik yakla ım ve bütün bunlardan duydu u sıradı ı keyif; Clegg ve onun temsil etti i yeni insan tipolojisinin, bir ki isel vaka konumunu genelle tirilebilir olguya dönü türür.

Koleksiyoncu, gerçekçi romana dair bir anlatım üslubu benimsemesine ve sıradan insanları konu edinmesine ra men, romanda olayların geli im çizgisi gerçekçili i tehdit eden önermeleri barındırır. Adının imledi i gibi, **Koleksiyoncu** "*sahip olmak / toplamak / biriktirmek izle i ile ilgilidir*" (Loveday, 1985: 22). Romanın da i ledi i gibi, günümüz dünyasının tek gerçe i tüketimdir; "*Her eyin koku ması. Her eyin baya ıla ması. Babamın insanlardan kaçtı ı zamanlarda dedi i gibi, kırsal yörenin ırzına geçilmesi. Her eyde kitle üretimi. Her eyde kitlele me*" (K:215). Do a tahrip edilir, insanın do ayla, kendisiyle ve di erleri ile ileti mi kopar. Artık sadece açgözlülü ü ve hırsı temsil eden insanlar / kitle ve bu kitleye imge ve ürün pompalayan bir düzen vardır. Yeni dünya algısının somut örne i olan Clegg, psikolojik bozukluk te hisi ile irdelenebilecek takıntılı, saplantılı tutkuları ya da sapkınlıkları olan biri olmaktan çıkar. nsanın nesnele tirilmesi ve bu nesnele tirmenin devam ettirilecek bir durum oldu u önermesi; gerçek olamayacak, herhangi bir psikoloji ekolu ile tanımlanamayacak bir simgeye dönü ür. **Koleksiyoncu**'da; Clegg'in ve Miranda'nın geçmi lerine dair verdikleri ipuçları ile romanda ana olay örgüsünde okurun kar ısına çıkan manzara çeli kilidir ya da en azından okurun alı ageldi i insan tiplerleriyle örtü meyecek kadar sıradı ıdır. Benzer sıradı ılık, **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Ebrehe; **Susunlar**'da Tereveli skender ve Ta ut; **Amat**'ta Diavol Pa a figürleri için de geçerlidir. Tüm bu karakterler; insanı tanımlayan herhangi bir sıfatla nitelenemeyecek kadar gerçek dı ıdır. Sadece; içinden duyguları alınmı , dünyanın yok edilmesine u ra an Hitler'in Nazi ya da Stalin'in Sovyet robotla mı askerleri gibidir.

Clegg, roman boyunca yaptı ı eylemleri Miranda'nın iyili i için yaptı mını iddia etmesine ra men, romanın sonunda bu tezini yine kendisi çürütür çünkü asıl olan Miranda'nın ki ili i ve varlı ı de il onun Clegg'in hayatında doldurdu u bo luktur. Bu yüzden, onun ölümü Clegg'i derinden üzmez çünkü Clegg duygusuz denebilecek kadar bencil ve insanlıktan uzaktır. Bu uzaklık, Clegg'in kaçırma eylemini tasarlamak için ilham aldı mını söyledi i "*Gestapo'nun Sırları*" adındaki kitapla simgele ir. Bu kitap, romanın ana izle i olan iktidar ve güç kavramlarının fa ist karakteri ini göstermesi açısından da önemlidir. Bu bakımdan **Koleksiyoncu** yine Fowles'un **Mantissa** (Miles'in kadınlara kar ı cinsellik ve dü ünçe açısından üstünlük kurmaya çalı ması) ve hsan Oktay Anar'ın **Puslu Kıtalar Atlası** (Ebrehe'nin kara para yoluyla zamana hükmetme çabası) ve **Kitab-ül Hiye**l (Kara

Calud'un sınırsız cinsel güce erişme çabaları ve makinelere hükmederek dünyayı kontrol etme arzusu) romanlarıyla benzerlik taşıır.

Miranda kendini be enmi ve alt kültürden gelen ki ilere karşı tepeden bakan biri olarak kar ımıza çıkar ve özelli i gerçe i görmesinin önünde duran en önemli engeldir; “*E itimsizden ve cahilden nefret ediyorum. Kendini be enmi ten ve sahteden nefret ediyorum. Kıskaçtan ve kızgından nefret ediyorum. Kabadan, sıradandan ve alçaktan nefret ediyorum. Kalın kafalı ve küçük olmaktan utanç duymayan bütün kalın kafalı ve küçük insanlardan nefret ediyorum. G.P.'nin Yeni Kitle dedi i insanlardan; arabaları, paraları, TV'leri, aptal baya ılıkları ve aptal, yaltakçı, burjuva bozuntusu sonradan görmelikleriyle bu yeni sınıftan nefret ediyorum*” (K:214). Onun tavırları, olaylara yakla ımı, Clegg hakkında geli tirdi i çözümlenmeler anlatımında tek yönlülü ü ve ön yargılı tutumu yansıtır. Romanda gerçe e karşı körlük ve tek taraflı yakla ım anlatıdaki durumun çok dar bir pencereden görülmesine imkan tanır ve bu yüzden okur olayları kısmi bir gizem ve karanlık içinde okumak zorunda kalır. Bu karanlık gerçe in üstüne çöken ve modern insanın gerçekleri görmesini engelleyen her taraf yayılmış salgın bir hastalık gibidir. Miranda bile, zaman açısından toplumun kabul etti i algının göreceli hale geldi ini görür; “*Zamanın yava lı ı. Buraya geldi imden beri, dünyadaki bütün saatler yüzyıllarca geri kaldı*” (K:237). Zamana, mekana ve hıza ba ımlı ya ayan postmodern insan, bu kavramların gerçekli ini toplumdan / günlük hayattan ayırksanmı bir mekanda kendine göre olu turmak zorundadır. Anar'ın **Amat** romanında da kullanılan ayırksanmı mekan içinde, gemiciler, zaman, mekan ve hakikat gibi kavramlara yabancıla ır ve gerçek, sadece ki inin iç dünyasında deneyimledi i bir olguya dönü üür. Her okur, kendine göre yorumlar geli tirerek romanın kurgusunu ve ki ilerini yargılamak zorunda kalır. Bütünlüklü sunumun kayboldu u bu anlatım üslubu, çok farklı gerçekliklerin ortaya çıkmasına, anlatıcılara karşı bir güvensizli e ve kurmacanın görecelili ine yönelik yıkıcı, gerçekli i parçalayıcı bir darbe gibidir.

Gerçeklik ba lamında **Yedinci Gün** romanı; Anar'ın di er romanlarından farklılık gösterir ve bu konuda Fowles'un romanlarına yakınlı ır. Anar; daha önceki romanlarında alegorik figürleri i leyerek, fantastik ö elere yer vererek ve çok farklı anlatıcıların rivayetlerini, gözlemlerini ve dü üncelerini kapsayan aktarımlarına ba vurarak kurgusunu olu tururken; **Yedinci Gün**'de alegorik figürler ve fantastik ö elere neredeyse hiç yer vermeden ve farklı anlatıcı sayısını azaltarak romanı kurgular. Romandaki gerçeklik algısının kırılmasının sa layan ana ö e dil kullanımı, ironi ve parodiye yer vermesidir.



ekil 20. **Yedinci Gün** Ana Olay Örgüsü - Alt Anlatılar

Yazar **Yedinci Gün**'de ba kalarının anlatımına yer verir ama ardından Fowles'un **Fransız Te menin Kadını**'nda yaptı ı gibi, araya girer, anlatılanlarla ilgili tepkiler geli tirir ve yorumlar yapar. Bu sayede kendi sesi, okurun algısı, romandaki anlatıcının anlattı ı hikaye ve ana kurgunun akı ı arasında bir farklıla ma yaratarak gerçekli in göreceli, taraflı ve çok yönlü özelli ini gösterir;

“Nihayet yüreksizli ine kılıf uydurmak için te aüre ba vurarak, kendisinin bir hanım tarafından fethedilen bir fatih oldu unu söylemi ti. Nanik! Hahaha! Pı ık! Üstüne üstlük, ipli i pazara çıkan korkak barbar, manitasının attı ı a k okunun yüre ini bizzat delip geçmesi için, birçok insanın tersine zırh mırh ku anmadı nı beyan etmekteydi. Hadi oradan! Na ! Yaylan! Volta volta! Burnu büyüümü insan ne hallere dü üyor Ya Rabbi! Allah insanı yükseklerden dü ürmesin! Allah ana baba sözü dinleyenlerden eylesin! Amin!” (YG:135).

Yazar, kendi karakteri ile kendisi arasına bir mesafe koyarak kurgusal karakteri gerçekmi gibi göstermeye çalı ır. Karakterin öz algısı ve iddiaları hakkında yorumlar yapmaya giri erek, roman ki isinin sadece bir uydurmaca oldu unu ve onun sözlerine güvenilemeyece ini ispat etmeye çalı ır.

Gerçeklik görüntüsü altındaki sahteli i göstererek yazar okurun gerçeklik algısını kırmaya çalışır. Parodik bir yaklaşımla modernist edebiyatın tipik bir kişiyi tasvirini taraf tutan bir okur edasıyla paramparça eder.

Anar, insan tipolojisi yaratma adına edebiyatın oynadığı role de saldırır. Doğrudan ele tiriş bir yöntem kullanarak, Anar insan tipolojisinin gerçekliği kurma, arama ve algılama yöntemlerinin akıldışı inanca dikkat çeker; *“Ama tithatçı ama sofı olsun, din’i ve vatan’ı kurtarmak için yanıp tutulanın Hakikat’i bulma yolu, fiziki uykusundan uyandıktan sonra itikadına göre bir istihare duası okuyup, hemen ardından da din, vatan ve ihtilal rüyaları görmeyi umdu u metafiziki uykusuna dalmaktı”* (YG:136). Maddi gerçeklikle metafizik yöntemler kullanarak "Hakikat'i" arama girişimi arasında büyük bir çelişki bulunmaktadır. Bu durum tüm topluma bulaşıcı gibidir çünkü farklı siyasi görüşleri ve inançlardan insanların (Sofu- tithatçı) gerçeği bulma yöntemi aynıdır.

Doğru zihniyetine yönelik ele tiriş devam ettiren Anar; hala dinsel önermelerle hareket eden insanların gerçeği gözlem, deney, akıl ve mantık yoluyla değil metafizik referanslarla, dua okuduktan sonra istihareye yatarak ulaşmasını anlatır. Dolaylı da olsa, Anar'ın gerçeği aramak adına gerçeklikten bu kadar uzaklaşan Doğru'nun ve Osmanlı'nın deşil en dünyayla düştüğü çelişkiyi ve bunun sonucunda yaşanan körlemeyişleri. Doğru içine kapanmış, kendi gerçeği ya da bakışlarının deşilimine gözlerini kapatmış, körlemiş ve dünyaya ayak uyduramamıştır. Sonucu yıkım olan bu körleme, hem devlet hem de birey boyutunda gerçeklemiştir. Bu yüzden, gerçek sadece tek bir bakış açısına dayanan kendine dönük, mutlak ve sabit bir gerçeklik değil, göreceli, şartlara göre evrilen, zamana, mekana ve deşililerinin gerçekliğine bağlı kaygan bir kavramdır.

Anar gerçekliğinde deşiliken doğuşu tarihi olayları yeni bakışlar içinde yeniden kurgulayarak okura gösterir. İnsan doğuşunun temel güdülerini, korkularını, arzularını ve eylemlerini deşilerek tarihin yeniden yazılabileceğini ve insana doğuşu kadar gerçeklik olarak sunulanların gerçekliğini sorgulanması gerektiğini anlatır;

“Sargon gibi deşiler bir zorbanın, Ramses’in deşil vefat etmekten ödün patlar, bu yüzden sadece askerlerden deşil, hekimlerden oluşan bir ordu da beslerdi. Ama adam bu yüzden aklını oynattı tı! Bu firavun ilahlı inanı ilan etti ve tebaasını ölümsüz oldu unu itikat ettirtti” (YG:190).

Mısır firavunu Ramses'in insanın ölümden korkması ve bilinene karşı insanın derinde hissettiği korkunun inancı oluşturmasını parodik dille aktaran Anar, tanrılaştırılan insanı gülünç ve acınası bir konuma sokar. Ancak eleştirilen sadece kendisini tanrı ilan eden Ramses değil, insanın akılsızlığına yapılan vurgu ile buna ikna olan tebasıdır. Anar, gerçekliğinde mutlak ve deşilmez olmadığını ve sadece bir ikna meselesinden ibaret olduğunu gösterir. Ramses'in tanrı olduğunu iddia etmesi, deşiler tebası buna inanmasaydı, gerçekliğe dönümezdi. Bu yüzden; tüm tarihi anlatılar, ideolojiler, sanat eserlerinin sunduğu kurgular, haberler, siyasi söylemler ancak ona inanan ve doğru olduğunu düşünen insanların varlıklarıyla birer gerçekliğe dönüşebilirler. Başka bir ifadeyle, Anar gerçekliğinde nesnel değil sadece zihinsel bir kurgu olduğunu iddia eder.

Anar tarihsel çizgiyi devam ettirir ve Ramses'in hikayesini kurgulamaya ve dönü türmeye devam eder;

“Ama hekimler anasının gözüydü ve merhum firavunun akrabalarına, ölüm denilen hastalık için gereken ilaçları verdiklerini, ama ilaçların tesirinin asırlar sonra görülece ini yemin billah ede ede anlatmı lardı. Böylece bir mimarlar ordusu seferber edilerek Ramses'in bedeninin asırlarca muhafaza edilece i bir piramit in a edildi. te firavunları birer mü teri olarak kabul eden mummyacı hekimler ve piramit mimarlarının ba ı çekt i bir ahiret sanayi ortaya çıktı” (YG:191).

Yine parodik, ele tirel bir yakla ımla tarihi i leyen Anar, piramitlerin in a edilmesini, Ramses'in cesedinin mumyalanmasını farklı ba lamalar içinde kurgular. Ele tirel tavrını sürdüren Anar "ahiret sanayi" kavramını kullanarak, tıpkı metafizik yöntemlerle gerçe i aramaya kalkan Osmanlı gibi, dinsel inanç istismarı, gerçeklerden kopu , sorgulamadan inanma gibi kavramları okura sorgulattırır.

Ele tirisinin dozunu artıran Anar tarihi olaylar yoluyla okurun günümüzdeki benzer olay ve kavramlarla ili ki kurmasını sa lar ve örne in "ahiret sanayi" kavramının güncel ça rı ımları gibi, okuru sadece eskiyi de il günümüzün gerçekli ini yeniden kurmaya ça ırır;

“Para hırsları, attıkları kazıklar ve hesapları sayesinde zamanla öyle zengin oldular ki, sikkeleri kadar akılları da som ve saf oldu. te bu akılla felsefe denilen faaliyetin mucidi oldular. Eflatun nam bir feylesof, “Bu dünya, Fikirler aleminin bir taklididir,” dedi inde, Fars kralı Dara, “Nah! Asıl fikirler, bu Dünya'nın bir taklididir!” demi ti” (YG:192).

nsanın tarih boyunca de i meyen do asının altını çizen bu metinde, gerçekli in; ki ilerinin, hırslarına, çıkarlarına, hesaplarına ve niyetlerine göre de i ti i betimlenir. Ancak zenginli in sonunda akli yeniden ke fetmeye ba layan insanlar felsefeyi de ke federler. Zenginlik, mantık, akıl ve felsefe arasında kurulan bu analogi Batı'nın (ve Antik Yunan'ın) Rönesansına bir gönderme olarak da algılanabilir. Eflatun (Platon) Batı'yı temsil eden bir filozof olarak dü üncenin öncül önermesi ile dünyanın kuruldu u iddiasını yansıtır. Burada dü ünmenin önemini vurgulayan bu felsefi önermenin kar ısında Do u'yu temsil eden Fars kralının Dünya'yı önceleyip dü ünceyi ikincil konuma indirgemesi Batı ve Do u medeniyetlerinin gözünden gerçe in nasıl algılandı ını yansıtır. Benzer bir kıyaslamayı **Puslu Kıtalar Atlası**'nda da görürüz. Descartes'in "dü ünüyorum, öyleyse varım" ekleindeki ünlü rasyonalist önermesine kar ılık Uzun hsan Efendi "Rüya görüyorum, öyleyse varım" ekleinde bir önerme ile kar ılık verir. Anar yorumlama ve hangi önermenin do ru oldu unu okura bırakır ki zaten postmodern yakla ım gere i her iki önerme de yukarıda belirtti imiz gibi taraftar bulunca geçerlik kazanır.

Alt anlatılarda devam eden tarihsel gerçekli in yeniden kurulması çabası yine felsefi önermelerle doludur;

“Ama daha sonra zuhur edecek Filip nam bir kral vardı ki bu di er Yunanlılar'a pek benzemiyordu. Bu adamın parada pulda gözü yoktu. Anla ılan o ki, o lu skender de kendisi gibi olsun, fetihlerle krallı ını geni letsin isterdi. Hatta o lunun istikbali için onun tahsilini de dü ünüp

Aristo nam bir feylozofu skender'e hoca tuttu. te bu o lan daha sonra Muhte em skender namıyla ordusunu Fars diyarına sürecektir, bu diyar ahalisinin canına Yasin okuyup Fars Krallı ı'nın çirasını yakacaktır. Hocası Aristo ona, insano lu denilen çi süt emmi yaratı ın "dü ünen hayvan" oldu unu anlatmı tı. Bu sıralarda bir hayvan, bir kurt, Romus ve Romulus nam Rum ikizini emzirmekteydi ki, bunlardan ikincisinin zürriyeti dünyanın anasını a latacaktı. Roma'yı da zaten ikincisi kurdu. Bu ehirde, "Aman kimse kral olmasın da hürriyetimizi kaybetmeyelim!" diye "senato" adı altında bir moruklar meclisi bile vardı" (YG:192).

Anar, bu metinde kar ıla tırma yaparak bir taraf tutar gibi görünür. nsanı dü ünçe ile ba lantılandırılan ve onu "dü ünen hayvan" diye tanımlayan Aristo'nun ö rencisi ile Do u'yu temsil eden ve dü ünçeyi ikincil bir konuma indirgeyen Fars kralının kar ıla masında dü ünen Batı dü ünçeyi önemsemeyen, metafizik algılarla gerçe i kurmaya çalı an Do u'ya kar ı galip gelir. Günümüze yine dolaylı bir atıfta bulunan Anar, metafizik algı ile dü ünçe arasındaki kıyaslamayı yapması için okura bir zemin hazırlayarak okurun gerçekli i sorgulamasını, yeniden kurmasını ve dü ünmesini sa lamaya çalı ır. Demokrasi kavramının da kökenini irdeleyen yazar, bu kavramın eski uygulamasında, yine insanların çıkarlarına uygun ekilde kavramları, kurumları olu turdu unun altını çizerek gösterilenle olgu arasında farklılıkları gösterir.

Yazar, Hıristiyanlık ile ilgili sorgulamaların yapılmasını siyasi olayları yeni ba lamlarda yeniden kurgulama yoluyla okura sunar;

"Cümle alem Rum mezalimi altında inim inim inliyordu. Anla ılan bu dünya cennet falan de il, cehennem ta kendisiydi. Cennet olmasaydı, onu icat etmek gerekecekti. Nitekim biri etti ve onu da çarmıha gerdiler. Fakat hatırası unutulmayacaktı. O, büyük bir krallı ı müjdeliyordu. te bu kralın tebaası, ölümden sonra cennette ya ayacaktı. in tuhaf yanı, dünyada kim en çok çile çekerse, bu kralın gözdesi olacaktı. Rum zulmü, bu dinden olanlar için biçilmi kaftandı. Ancak Konstantin nam bir kral, zahmetli bir harbi, rüyasında haç gördü ü için kazandı ını zannetti ve bu dini, Rum diyarının resmi dini ilan etti" (YG:193).

Cennet ve cehennem kavramlarının birer insan icadı oldu unun altını çizen Anar, Hz. sa'nın haksızlıklara kar ı geldi ini ve büyük bir krallı ın müjdesini verdi ini anlatır. Ancak Hz sa'nın ya amından örnekle dünyada çile çekmenin cennete gitmek için gerekli oldu u inancının me rula tırıldı ı da anlatılır. Daha önce bilinmeyene kar ı insanın derinli inde ta ıdı ı korkunun Ramses anlatısında dinsel bir inanca dönü mesi gibi, dinsel inancın benimsenmesinin ardında zulümden kaçma iste inin var oldu u görülür. Din ve inancın kökenine yönelik yapılan bu önermeler bu kavramlarla ilgili anlatılanların yeniden sorgulanmasını gerekli kılar. Gerçek insanlara u ana kadar anlatılan ve onların do rulu undan üphe etmedikleri bir gerçek midir? Yoksa Anar'ın yarattı ı yeni ba lamlar yoluyla aktarabildi i gibi pek çok farklı ekilde de sunulabilecek insan yapımı bir kurmaca mıdır? Yazar, yine sadece olasılıklara dikkat çekerek okurun kendi öznel gerçeklik algısını kurması için malzeme sunmaktadır.

nsan do asına dönük ele tirilerini sürdürerek Anar, tarihin yeni kurgusunda din ve inanç istismarı yaparak medeniyetlerin sava masına, kentlerin ya malanmasına ve kitlesel sayıda insanın ölmesine neden olan Haçlı seferlerinin yapılmasına farklı bir yakla ım gösterir;

“Hele içlerinde bir piç vardı ki, Vilyam adını ta ıyordu. Piç diye alay edilen bu adam, sonunda bismillah deyip ordusuyla Britanya’yı fethetti. Westminster Kilisesi’nde ngiltere tacını giyip derhal Fatih Vilyam diye anılmaya ba ladı. Vilyam’ın zürriyetinden Ri ar, kahramanlı ıyla nam salmı tı. Pa a ona ve sair krallara, ilahlarının çarmıha gerildi i mukaddes toprakları fethetmeleri için fitil verince, binlerce serseri ve zorba yola revan olmu , ama Papa’nın bu ekilde kıl atmasının neticesi hüsrarla sonuçlanmı tı” (YG:194).

Yakın dönem Nazi Almanya’sında Hitler’in, talya’da Mussolini’nin, Sovyetler’de Stalin’in yaptıklarına benzeyen ve insanın ki ili inde barındırdı ı kötülü ün dini, siyasi ve bazen de insani gerekçelerin ele tirisini kapsayan bu metin; Anar’ın dünyayı yok edebilecek boyutta yapılan sava ların ardında, gerçeklik olarak sunulan kavramların insan yapımı oldu unu göstermesi açısından da önemlidir. Tıpkı Antik Yunan senatosu gibi; haçlı seferleri, ideolojik sava lar, kutupla malar, dü manlıklar, ötekile tirmeler, farklıla malar insan üretimi kavramların sonucudur. Gerçekli ine inanılan bu kavramlar, sadece birer kurmacadır ve ne kadar insan onların pe inden giderse o kadar geçerli hale gelir. Homojen, tek taraflı, tek tip bakı açılarının yansması olan bu kavramların yerine; Anar, postmodern heterojen yapıyı, mutlak olanın yerine göreceli olanı, kesinli in yerine olabili, aynı olanın yerine farklıyı koyar.

Anar’ın ele tirisinden sanatçılar da payını alır ve dini bir takım duyguları i leyerek yapılan sanatsal üretim sayesinde pek çok sanatçının para kazandı ı anlatılır;

“Hin tüccarlar sayesinde paranın akması sonucu, kilise duvarlarına o deh etengiz resimler yapan, menazır hissi bozuk, beceriksiz ressamların yerini, hisli ve içli, narin ve nazik, eli i e yatkın üstadlar almı tı. Bu sanatçılar, hepsi birer aheser olan resimler ve heykeller yapa yapa keselerini dolduruyorlardı” (YG:195).

Paranın estetik duygunun yaratılmasında büyük bir payı oldu unu belirten bu metinde dinsel temelli, korkuyu, bilinmezi ve cehennemi i leyen sanatçıların yerine duyguyu ve esteti i birbirine katarak eserler üreten sanatçılar sanata hakim olur. Ticaret de bu sanatsal üretimin yapılmasına katkı sa lamı tır, ancak Anar ticaretin artan önemi ve gücüne ele tirel bir ekilde yakla ır.

Bu arada, sadece sanat alanında de il, co rafi ke ifler alanında da büyük olaylar gerçekleşle ir. Kristof Kolomb’un hikayesini ba lam de i tirerek anlatan Anar, yeniliklerin, ke iflerin ve icatların sonunda tarihsel çizgiyi Fransız Devrimi’ne ba lar ve oradan da Napolyon’un yaptıklarına geçi yapar;

“Ama Fransa Kralı hem bu harp hem de zevcesi Mari Antuanet’in müsrifli iyle milletini fakir dü ürmü tü. Zaten ekmek derdinde olan insanları “Ekmek bulamıyorlarsa pasta yesinler”, sözü galeyana getirmi ti. Baldırı çıplaklar böylece Bastil denilen kaleye yürüdüler ve burayı zapt ettiler” (YG:196).

Olayları popülerle tirme yönteminin seçildi i bu alıntıda bir magazin haberi havası bulunur. Burjuva sınıfının yükseli hikayesinden, çok hızlı bir ekilde Napolyon'a geçilir; "*Ardından Napolyon nam bodur bir topçu bu ke meke e son verdi. Canavarları kavmiyetçilikle ta Rusya'ya sürüp telef etti*" (YG:197).

Anar, parodik ele tirl üslubu ile kitlelerin pe inde ko tu u pek çok ideolojiyi kısa parodilerle anlatarak gerçeklik algısını yerle bir eder. Marksist dü ünceyi de kapsayan ele tirisinde yine insan do asına ve dinsel göndermelere yer verir; "*Öte yandan Karl nam bir Germen, "Kral de il köleyim!" diye ba ırıp haysiyet kazanan amelelere dünya cenneti vaat edince çılgına döndüler. Bu Germen, onlara imalattan gelen kudretlerini kullanmalarını tembih ediyordu*" (YG:197). ç i sınıfının materyalist yönünün dinsel bir mitos gibi kullanımında, insanın dünyada bulaca ı bir cennetten bahseden Anar, insanın maddi kaygılarına i aret ederek, bilinmeyene kar ı korku, dinsel istismar kavramlarına maddi tapınmacılı ını da eklemi olur.

Marksist ideolojinin materyalist yönüne kar ı algı kırıcı bakı açısını sunduktan sonra, yine popülizme kar ı da benzer bir yakla ım sergiler. Kitlelerin yönlendirilmesi totaliter rejimlerin de bir özelli idir. Bir din gibi benimsenen ideolojileri mutlak do ru ve mutlak gerçek gibi gören insanların varlı ı ile yıkımlar ve büyük sava lar gerçekle tirilmi tir; "*Kitleler baruttan sonra ke fedilen en ölümcül silahtı. Onları artık krallar de il, halk avcıları kullanabilirdi. Çünkü kitleler dalkavukları severlerdi. Tek iken sefil, zavallı ve haksız, biraraya geldiklerinde ise erefli, kuvvetli ve haklı oluyorlardı*" (YG:197). Kitlelerin bireyle kıyaslanması, kendi ki isel kurgusunu olu turamamı , bireyselle ememi , kimli ini ancak ba kaları ile birlikte olu turabilen insan tipinin yerilmesi anlamına gelir. nsan, inanç ve ideoloji ile ilgili tarihi belgelerin olu turdu u yanılısamalı gerçekli in parçalanmasını amaçlayan bu yeni tarihselcilik algısı, romanda çizilen tarihsel çizginin sonu gibi postmodern bir roman olan **Yedinci Gün**'de parçalanır; "*te vaktiyle onlara ölümden sonra da olsa bir cennet vadeden ilahlarının gerildi i haç, kırıldı ve bu kez gamalı olarak onları tekrar ahlandırdı. "Hayl Hitler!" diye ba ırıyorlardı. Sene 1934 idi*" (YG:198). Üstün ırk gibi kavramları ile elitizme ve ayrımcılı a dayanan Hitler Fa izminin dünyaya ya attı ı yıkım; ideolojiye, kitlesele hareketlere, inanç sistemlerine, ötekile tirici her türlü ayrıma dayanan gerçekli in de yıkımıdır.

Anar, gerçe in sadece bireyin dünyasında olabilece ini göstererek, mutlak hakikat denen herhangi bir gerçekli in varlı ını yadsır. Tarihin belirli bir noktasından ba layarak kısa anekdotlarla ba lam de i tirerek sürdürülen anlatı tümü ile bir kurgudur. Ancak anlatısı yapılan ve her bir yazarın ideolojik e ilimleri, çıkarları ve inançlarına yönelik yazılan tarihi olayların da birer kurgu oldu u gösterilir. Gerçek tek de il ço uldur, de i kendir ve her insana özgüdür. Anar i te bu ara anlatılar yoluyla postmodern gerçeklik algısının bu de i ken yapısını **Yedinci Gün** romanında i ler.

Abanoz Kule masalsı hava yaratarak, kurgusunu kısmen fantastik ve toplumdan ayırksanmı mekanlarda kurgulayarak gerçekli in göreceli do asını, yazarın keyfi gerçeklik yaratma gücünü ve detektif hikayeleri ile ortaça romans anlatılarının gerçeklikten uzak yapılarını ba lamlarını de i tirme yoluyla göstermeye çalı ır.



ekil 21. **Abanoz Kule** Ana Olay Örgüsü - Alt Anlatılar

Eliduc'da feodal dönemin motifleri incelenir. Bunlardan ilki sosyal düzenin kurulmasını ve sürmesini sağlayan yemin etme, söz verme ve bu sözlere uygun davranış sergilemedir. Krala sadakat yemini çok önemlidir ve ülkenin geleceği ile sosyal ortamın, barışın sağlanması için hayati bir rol sahiptir. İkinci motif kadınların ideal kişiler olarak sunumunu sağlayan aşk kavramıdır. Övülmeye değer özelliklerinin geçerli olduğu hikayede aşk sadakatten daha önemlidir ancak sadakatsizlikle rastlanmaz. Kişiler birbirlerini sevdiklerinde onları ayırmak ne kadar bencilce ve soysuz bir davranış ise verilen sözlerden caymak ve ihbar da o kadar olumsuz bir davranıştır. Üçüncü motif büyü ve mitolojik öğelerin kullanımınıdır. Son motif ise karışıkların soruna dönüştürülmesi, çatışmaların doğrudan ikilemlerin ortaya çıkması ama sonunda ise tüm bu çatışmaların olumlu şekilde çözüme kavuşturulmasıdır. Bütün bu özellikler anlatımın gerçekçi çizgiden uzak olduğunu ve bunun simgesel boyutlarıyla bir peri masalı gibi okunması gerektiğini gösterir.

Anar'ın **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde *Dünya Tarihi* anlatısında; **Amat**'ta Süleyman Paşa; **Susunkunlar**'da Davut; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Bünyamin ve **Yedinci Gün**'de Moşol (ya da Uzun Hsan) kişileri yoluyla içerdiği arayış ve kendini bulma motifini; Fowles, **Büyücü** ve **Daniel Martin**'den sonra, hem *Abanoz Kule* hem de *Eliduc*'da yeniden incelenir. Fowles arayışın sonucu ile ilgilenmek yerine arayış motifinin kendisine odaklanır. İnsanın aşırı uçlarda gezinirken bir dengeye ulaşma gereksinimi bulunur. Çatışkan durumlar karşısında insanın kendini var edebilmesi ve varlığını sürdürdürebilmesi için çatışmanın yarattığı sorgulamalardan kendine olumlu sonuçlar çıkartması gerekir.

Romanlarda, Fowles insanı yoran duygusal ve dünsel ikilemler içinde ki ileri gözleme anı yaratır. Bu yolla gerçekli i kuran asıl   e insanın seçenekleri çok olan bir bilmece kar ıısında keyfi bir seçim yapmasıdır. Roman ki ilerinin kar ıısında pek çok seçenekler belirir ve ki iler  zg r iradelerine göre bazılarını seçerken bazılarını dı arda bırakır.

Varolu u tiplerin i lenmesi anlamına gelen bu yakla ımla, Fowles tıpkı insanın verili,  nceden belirlenmi , düzenli ve mantıklı bir dünyada sadece bir figüran rolünde ya amaya gelmedi i gibi, roman kurgusunun, ki ilerinin ve olayların da  nceden belirlenmemi , düzensiz ve kaotik bir durumda oldu unu ve hem roman ki ilerinin, hem yazarın, okurun hem de sıradan insanın  zg r iradesi ile kendini, dünyayı ve dünyadaki gerçekli i olu turdu unu belirler. Bu belirsizlik durumunu Fowles di er hikayeler ve romanlarda da anlatıları açık uçlu ya da belirsiz bırakarak sürdürür; *Muamma* hikayesinin sonu yoktur; *Bulut* hikayesinin sonu puslu ve belirsizdir; **Büyücü** romanının sonu açık uçludur ve nasıl bir ekilde sürece i kestirilemez; **Fransız Te menin Kadını**'nda üç farklı son sunulur; **Mantissa**'da olaylar sürekli ba a döner ve döngüsel anlatımın vardı ı yer belirsizdir; **Daniel Martin**'de ise anlatının ba ladı ı yer farklı yönlere da ılır ve romanın sonunda kurgu tekrar ba a getirilir. Burada Fowles, okurun zihnini kurgudaki olay ve ki ilerden ziyade yaratım sürecine yönlendirmeyi amaçlar, yani önemli olan romanlarda ne oldu undan ziyade bu olayların nasıl kurgulandıklarıdır.

Hem *Abanoz Kule* hem de *Eliduc*'da sanat varolu un anlamının kavranması için çok önemli bir i lev görür. Sanatın kurucu tarafı her iki anlatıda önemli bir yer tutar. Dünyanın anlamlı hale gelmesi sanat yoluyla ve ancak sanat sayesinde David kaotik i dünyasında kozmotik bir a amaya geçi yapar. Aynı ekilde Nicholas sanatsal deneyim vasıtasıyla hayatın anlamını çözmeye ba lar ve i eli kilerinden sanat yoluyla kurtulmayı ba arır. **Büyücü**'de oynanan tanrı oyunu tiyatrosunun sa altıcı, kurucu ve d n  türücü özelliklerini kullanırken *Abanoz Kule*'de resim sanatı etrafında dönen kurguda soyut-somut ili kisi ile dünyanın gerçeklik algısı sorgulanır.

David'in sanat konusundaki ilk tepkisi kaçı tır çünkü gerçek bir sanatçının kendini sanatına adamı lı ı ya da yaratma tutkusu eksiktir; "*Henry tam soyutlamanın insani ve toplumsal sorumluluktan kaçı ı temsil etti ini dönüyor,...*" (AK:50). Onun hayatını ve sanat anlayı ını belirleyen ey zorlukların kar ıısında duydu u de i im korkusudur. Aynı korku yüzünden Diana ile birlikte olma ansını elinden kaçırır. Erdemli bir kocanın sadakat dolu davranı ı gibi gözükse de David bu davranı ından dolayı pi manlık duyar. Coetminais'teki i i bitip oradan karısıyla bulmak için havaalanına giderken yeni bir varolu ansını yitirdi ini fark eder;

"*Oracıkta  yle dururken bile bunun cinsel deneyimden çok daha öte oldu unu; mantı ı, süreçleri her eyi tersine eviren, hili in içinden yeni güne leri, yeni evrimleri, yeni evrenleri yaratan bir ey oldu unu biliyordu. Bu metafizik bir eydi; kızın kendisinden de öte bir ey, muazzam bir keder, gerçek do asını daha yeni anladı ı bir özgürlükten mahrum olmalıydı. Hayatında ilk kez varolma gerçe inden ötesini biliyordu; varolma tutkusunu*" (AK:112).

Diana onun için sadece bir kadın değil yeni bir varoluş ansıdır ve David de i imden duydu u korku yüzünden mevcut varoluş sal konumunu yitmekten çekinir. Dü ünceleri ile duyguları arasında kalan David yeni varlık alanının meydan okumasına sanatçı cesareti ile yanıt vermekte başarısız olur. Breasley'in onun ki ili inde sanat anlayı na yönelik ele tirisini bu yöndedir. Onu gerçeklikten kaçan, insan do asını tanımayan, kadını da bir et parçası olarak gören, sosyal normların denetiminde duygularını ve arzularını ya amaktan aciz biri olarak tanımlar. David'in tersine Breasley'in hayatı ve sanatçı ki ili i toplumsal normlara ve kabul edilen, kökle mi algılara kar ı meydan okuma gücü ve sınırsız deneylere girme cesaretiyle ekillenmi tir. Korku ve cesaret, özgürlük ve kabullenme, soyut ve gerçekçi gibi zıt kutuplar David ile Breasley'in sadece sanatını değil ki iliklerini de belirleyen kıyas noktalarıdır. Breasley varolan seçeneklerle pek ilgilenmez kendi seçeneklerini kendisi kurar ama David hayatın kendisine sundu u olasılıklar içinde en mantıklısını ve kendisine en az yük getirecek olanları seçmenin peindedir. Bu yüzden David'in resimleri duvar resimleri olarak herhangi bir dü ünceye, algıya ya da toplumsal norma meydan okumayan dekoratif tablolarıdır.

David hem resimlerinden hem de sanat ele tirisinden para kazanır. Breasley ise soyut sanattan nefret eder ve bu sanat anlayı nı a ırı mu lak ve yapay bulur. Ona göre soyut sanat do aya, insana ve hayata kar ı bir ihanettir. Soyut ressamları zırvalamakla suçlar ve onların resimlerini boyanmış çöplükler olarak görür. Onun yaptı ı resimler temsilidir ama taklitçi olmaktan uzaktır. Breasley'in geçmi le ilgili ba ları çok sa lamdır ve belirli bir gelene e sahip oldu unu gösterir. Köklerinin farkında olan bir adamdır ve gerçe i yansıtmak değil göstermek adına gizemli ve canlı resimler yapar. David ise imdiki zamanın çocu udur ve köklerinden koparılmı bir durumdadır ve bu yüzden herhangi bir aidiyet duygusu ta ımayan ve sadece bakan ki iye göre anlamlandırılacak resimler yapar. Breasley resimde soyutun değil soyutlamanın peindedir ve taklitten kaçınarak yansıtmacı anlayı nı yerine gösterme ve gerçe in kendisini i leme arzusu ta ır. Sanat ele tiri onun pek ilgilendi i bir alan de ildir ama en az David kadar, hatta ondan daha fazla, resim ve ressam ismini ve özelliklerini hafızasında barındırır.

Fowles, bu iki farklı ki iyi ve temsil ettikleri sanat anlayı larını kıyaslayarak ki inin kendi gerçekli i do rultusunda sosyal baskılardan ve ekillendirmelerden uzakta kendini olu turma olasılı mını barındıran varoluş çu bakı açısı ile estetik ve toplumsal be enilerin yapaylı ı yoluyla ba kaları tarafından ekillendirilmi öznenin kaderci bakı açısını da kıyaslamayı hedefler. Sanat tartışmasında anlatıcı olan David, bu kıyasın farkına varır ve her iki bakı açısını zihninde tartma olana mını elde eder. Sonuç olarak, Diana ile yeni bir varoluş ansını kaybetti i gibi kendi sanatsal anlayı nın da eksikliklerini görme ansını yakalar. Ancak yine de de i ime pek gidecek gibi görünmez. Zihninde Breasley'le yaptı ı tartışmaların muhakemesi ile kendini, hayata bakı açısını ve sosyal normlar kar ısındaki konumunu sorgular. Coetminais'e elveda der ancak Fowles'un di er romanları gibi ucu açık bırakılan anlatıda David'in bu sorgulamalar sonunda ne tür de i imler ya ayaca ı bir gizem olarak kalır.

Gerçeklikle görüntü arasındaki uyumsuzluğa işaret eden bu farklılaşma, anlatılarda sosyal olaylara yaklaşımda da kendini gösterir. Edebiyat ele tirmeni kendini hümanist olarak tanımlamasına rağmen, hırsızla herhangi bir tartışmaya girmenin gereksizliğini inanır. Bu durum, ele tirmenin alt sınıftaki birine tepeden bakıdır ve kendi öz tanımıyla çelişen bir durumdur. Benzer bir bakış açısı ve yargılama, **Koleksiyoncu** romanında Miranda ile Clegg'in ilişkisinde de gözlemlenir. Miranda Clegg ile konuşmayı gereksiz bulur ve uzun bir süre onunla konuşmaz. Bunun nedeni onu kaçırdığı için Clegg'e duyduğu kin değil Clegg'i sıradan, konuşması belirli sözcüklerle sınırlı ve ifade yeteneği zayıf biri olarak görmesidir. Oysa hem Clegg hem de hırsız, sözel ifadelerinde olmasa da, eylemleri ile kendi düşüncelerini ve duygularını oldukça iyi biçimde ifade ederler. Clegg Miranda'yı kaçırmaz, onunla yalnızca konuşmaya başlar ve onun tüm niyetini okuyabilir. Miranda Clegg'i asla anlayamaz fakat anlamı gibi davranır. Ele tirmen de hırsızın ifadelerini anlamaktan acizdir. Hırsız, sözel ifade eksikliğini, sözel olmayan bir yöntemle gerçekleştirir ve kitabın sayfalarını yakar. Bu eylemi ile her iki anlatı kişisinin sözle ifade ettiği tüm anlamlardan daha derin ve etkili bir iletiyi ele tirmenin kafasına sokar. Bu eylem yoluyla ele tirmen kendisi ile yüzleşir ve daha sonra onun hakkında bir hikaye yazmaya girişir.

Bulut hikayesinde Catherine'in yeğenine anlattığı kayıp prenses masalı, bilinçaltında Catherine'in gerçeklerden hayal dünyasına kaçma isteğini işaret eder. Aynı zamanda kayıp prenses ile Catherine'in kaybolması arasında bir benzerlik bulunur ve üstkurmaca ögesi olarak da düşünülebilir. Peri masalı ile modern anlatım tekniklerinin bile kesiği gibi duran bu yeni anlatım üslubu hikaye anlatımının sorunsallaştırılmasıdır. Bu yöntemle Fowles farklı düzeylerde anlatımı gerçekleştirmeyi amaçlar. Kitlelerin arasındaki gizemli gerginlik farklı gerçeklik algılarına denk düşer ve her kişinin iç konuşması kendine göre gerçekliği kurma potansiyelini yansıtır.

Daniel Martin, sanatla yaşam arasındaki ilişkiyi iletleyerek romanla gerçeklik arasındaki etkileşimi ön plana alır. Fowles'un romanlarından anlaşıldığı üzere, kurgu ile gerçeklik arasındaki karıllıklı etkileşimi iletlemek için tek bir anlatım yöntemini kullanmak yeterli değildir. Tek bir anlatım yerine sürekli değişen bir gerçeklik ve kurgu ilişkisi bulunur ve böylece iç içe geçmiş farklı seviyelerde anlam katmanları ortaya çıkar. Bu bileşik bakış açısı farklı romanlarında değişkenlikte kullanılır. **Büyücü** romanında kurgusal yapının kendisi izleniye dönüştürülerek gerçek ile kurgu arasındaki ilişki bir tiyatro oyunu şeklinde üretilir. Bu üretimde gerçeğin sürekli gizli tutulan yüzü ile Conchis tarafından Lily ve Rose vasıtasıyla Nicholas'a aktarılır, atmosfer sürekli değişir ve kurgu Nicholas'ın her yeni keşfine göre yeniden şekillendirilir. **Mantissa** romanında ise romanın kendisi kendini kuran bir öge olarak kurgulanır. **Mantissa**'da okur romanın yazarı konumundaki Miles'in zihninde dolaşır, esin perisi Erato'nun ana, geçmiş ve geleceğe dair öykülerini dinler ve bu öykülerin karıllıklı konuşmaya dönüşmesi ile romanın yazılı bir metin halini aldığını görür.

Fowles'un romanlarında teknik ve izleksel öğeler birbirinin içine geçer ve böylece anlatılan öykü ile söylemin karıllıklı etkileşimi bir durum yaratılır. Bu şekilde yaratılan metinler olası pek çok anlama gebe dir çünkü yazımın arkasındaki sürecin hem güvenilirmezliği hem de keyfiliği açık şekilde

gösterilir. Fowles'un metinleri dilsel kimlikleri de izleme dönü türerek kendine dönük anlatılar halini alır. Yazma süreci ile ortaya çıkan metin bir araya getirilir ve böylece gerçeklikle kurgu arasındaki ili kiyi belirleyen ba lamların çoklu una vurgu yapılır. Yazma süreci olay örgüsü, ki iler, imgeler ve durumlar yoluyla gerçekleştirilir. Ancak hem dil hem de anlatı yapısı anlatımın kendisine büyük bir güç katar. Fowles da her iki unsura dikkat çekerek okurun bakı nını alternatif kurgu olasılıklarına yönlendirir.

Fowles, gerçekli e ula manın yolu olmadığını bilir; ancak buna en yakın yöntemin tek bir teknik kullanımı ile olamayacağını ve ula ılan gerçeklik algısı her ne ise bunun sahte bir gerçeklik olduğunu göstermeye çalışır. Bunun nedeni tek bir anlatım tekni inin algının tek bir yöne yönelmeye neden olmasıdır. Bu yüzden bir olay hakkında okur tek taraflı bir bakı açısına sahip olur ve gerçekli in çok yönlü do asının sadece bir yüzünü görebilir.

Daniel Martin; bir kimli e ula manın, bir gerçekli i kavramak gibi, ancak geçmi ve imdiki zamanda gerçekli i ya amak ve bunun kıyasını yapmakla mümkün olacağını gösterir. **Büyücü** romanında anlatımın gerçekleştirildi i vasıta dü ünsel boyutta Nicholas'ın modernist, sabit sözel metni ile Conchis'in sürekli de i en, güvenilirmez, mu lak ve kesinlikten uzak postmodern sözel metnidir. Modernist algının kesinli e dayanan yapısı ben merkezci, ataerkil Nicholas'ın temsil etti i gerçekliktir ve tek yönlü bir bakı açısının yansımasıdır. Oysa Conchis, tanrı oyunu ile kurulu olanın tek yönlülü ünü göstererek, farklı bakı larla Nicholas'ın hem kendine, hem kadınlara hem de toplum ve onun dayattı ı de erlere bakmasını sa lamaya çalışır. Gerçeklik yansımasına dayanan Nicholas'ın dünyasına kar ı Conchis alternatif bir dünya yaratır ve dilin dü sel özelli ine dikkat çeker.

DANIEL MARTİN / ANA OLAT ÖRGÜSÜ VE ALT ANLATILAR



ekil 22. Daniel Martin Ana Olay Örgüsü - Alt Anlatılar

Kendini kurma sürecinde **Daniel Martin** de geçmi inin imdiki zamanda yansımaları bulan imgeleri ile; kıyı, tarlaları, orada çalı an insanları, onların duygularını, tav an avını, tav anların kafalarının kopartılmasını, kendisine ödöl olarak verilen iki tav anın kanlar içindeki görüntüsünü, duydukları sava uça ı seslerini, uzaktan gelen bombardıman gürültüsünü, at arabasını, atın hareketlerini ve insanların yüz ifadelerini yeniden zihninde süzmeye ba lar. O andaki gerçeklik algısı ile bir metin yazarı olarak imdiki zamandaki algısı birbirinden çok farklıdır. Olaylar aynı kalsa da olayların farklı algılarla de erlendirilmesi söz konusudur çünkü Daniel artık yeni bir insandır ve olayları imdiki zamanın yenili i ile de erlendirme olasılı ma sahiptir. Daniel geriye dönük de erlendirmelerinde gerçekli i yeniden kurmaya ba ladı ı gibi geçmi in yansımalarından yola çıkarak aynı zamanda imdiki zamana ait gerçekli i de belirler.

Fransız Te menin Kadını romanında, farklı teknik kullanımı araya girerek anlatıyı yönlendiren yazarla sa lanır. Günümüzden Viktorya dönemine ait anlatının içine girerek farklı seçenekler sunan yazar ironik bir yakla ımla eskinin formlarını geçersizle tirir. Romanda yazar bilinçli bir ekilde akı ı bozar ve anlatıyla üslubu kıyaslayarak gerçeklik algısını kırar. Anlatıya yaptı ı müdahaleler yoluyla ki iler in romanda en az kendisi kadar özerk oldu unu iddia ederek üç farklı son sunar. Bu çoklu son sınırsız sayıda farklı ekilde romanın bir yol izleyebilece ini ve her bir yolun farklı bir gerçekli e i aret edece ini gösterir. Aynı ekilde **Abanoz Kule**'de pek çok farklı kurgusal

izlek ve tekni in yer aldı nı görürüz. zleksel düzenlemede yer verilen ki iler sınırsız sayıda de eri ve bakı açısını temsil eder. Her bir hikaye ki ileri farklı konumlarda gösterir ve izlekler çok benzemesine ra men ki ilerinin farklı özellikleri ile sunumu farklı gerçeklik düzeylerine i aret eder.

Daniel modern toplumun ayrık sanımı birimlere ayrılarak bütünlü ü kaybetmesinin gerçek kimlik önündeki en büyük engel oldu unu dü ünür. Hem birey hem de yazar olarak do ru ki ili e ula mak için toplumu geçmi , imdiki zaman, ve gelecek zaman açısından bir bütün olarak görmek zorunlulu unu hisseder. Bu bakı açısıyla gerçekli e ula mak adına bütün roman bireyi toplumun içinde ba kalarıyla kar ılıklı ili kiler a nda betimlemeye dönü ür. Romanda Fowles bunu gerçekle tirmek için çok farklı anlatıcılardan yararlanır. Daniel romanın ba ladı ı yere geri döner ve asla yazamayaca ı romanın son cümlesini buldu unu söyler.

Bir cümle yoluyla romanın sondan ba a dönü ü üst kurmacaya i aret eder. Romandaki takip edilmesi zor ve karma ık anlatıcı konumu romanın kendini çözümledi i bir geli im çizgisini destekler. Bu açıdan **Daniel Martin** kendi kurgusunun farkında olan ve bunu bilinçli bir ekilde okura yansıtan bir romana dönü ür. **Daniel Martin** romanında yazma eylemi hikayede geçen olaylar kadar önemlidir. Kurgusal bir dünyanın yaratımı sadece dille olur ve dil kendi gerçekli ini yaratmaya yöneliktir. Dil keyfi bir kullanıma dayanır ve dı dünyanın gerçekli ine alternatif yeni dünyalar yaratabilir. Daniel'in sözcü ün gösterenlerin en belirsizi oldu unu söylemesi hayal gücüne dayanan ve dille olu turulan bir gerçekli e i aret eder. Ba ka bir yerde Daniel kızına her eyin dil yoluyla söylenemeyece i uyarısında bulunur. Bu uyarı gösteren-gösterilen ili kisinde dilsel göstergelerin belirli ya da ortak bir gerçekli e denk dü emeyece i anlamına gelir.

Daniel gerçeklikle ilgili, romanda Anar'ın **Puslu Kıtalar Atlası** romanında sundu u önermelere benzer önermelerde bulunur; "*Hayatımda sınırlı gerçeklik ortaya çıkamadan önce olayı tümüyle ya amı um gibi pek çok farklılık icat edebilirdim*" (142). Ba ka bir yerde "*Yaratıyorum bu yüzden varım: di er her ey bir rüya*"(224). Böylece "*gerçekli in kalbinden sanatın varsayılan yapaylı ma*" (224) gelmeyi ba arabilir. Roman okurun kurgusal bir dünya yaratmasını te vik eder çünkü dilin göstergeleri kurgusaldır ve ya anan gerçeklik bakımından de erlendirilmemelidir. Daniel kendi gerçek tarihini aktarma çabasında dilin gerçekli i yeterince yansıtamadı nı görür. Bakı açısını, romanın yapısı ile ilgili dü üncelerini, dil ve kurgusalı ı içeri in merkezine yerle tirir. Romanın odak noktası anlatılan hikaye ile hikaye anlatımı arasında gidip gelir. Romana üstkurmaca niteli ini kazandıran bu özelli idir. Roman da yazma eylemi ile ürün olarak ortaya çıkan anlatıyı birle tirir. çerik, estetik ve izlekler bir bütün olarak kurgunun iç ili kilerini düzenlemeye ba lar.

Kendi hikayesini yazması, Daniel'in kendini farketmesine ve özgür olmasına yarar. **Puslu Kıtalar Atlası, Yedinci Gün, Mantissa ve Efrasiyab'ın Hikayeleri** gibi; Daniel Martin'in de ana izle i, roman yazımının izle e dönü türülmesidir. Yapının izle e dönü türülmesi izle in yazıma dönü türülmesiyle aynı do rultuda ilerler. Ba ka bir ifadeyle, Daniel'in hikayesi roman yazma sürecinden ba ımsız de ildir. Fowles, roman kurgusunun roman yazımına bir ayna tuttu unu ve böylece anlatım sanatının özünü gösterdi ini belirlemi olur. Bu yöntemle **Daniel Martin**

kurgulamayı konu edinerek, roman kilerinin kendi ifadeleri ile dil kullanımındaki keyfili in gerçekli e denk dü emeyece ini söyleyerek ve gerçekli in pek çok farklı ki inin gözünden nasıl algılandı ını göstererek gerçeklik algısının kırılmasını sa lar.

Anar ve Fowles, toplumun algısında yerle ik olan de er ve biçimleri, yeni bir ba lam içinde sunarak gerçeklik algısını kırar. Ba lam de i tirme yöntemiyle kültürel ekillenmi li i vurgulayarak okurun yeni gerçeklik olasılı na dikkatini çeker. Romanlarını kimi zaman tarihi bir zaman ve mekanda kurgulayan Anar ve Fowles; dönemin giysileri, davranı normları, günlük dili ve yaygın kabullerini gerçe e yakın biçimde tasvir ederek gerçekçi roman özellikleri görüntüsü kurar; ancak ironi ve parodi kullanımıyla algı kırıcı çoklu anlam(landırma) katmanı olu turur. Her iki yazar da fantastik ö elerin ve rüya motiflerinin kullanımıyla insan ili kilerini yeni bir gözle göstermeye çalı ır.

Efrasiyab'ın Hikayeleri yeni ba lamlar yaratma ve devler, periler, mitolojik figürler, peygamberler ve cinlerin yer aldı ı fantastik ö eler kullanarak gerçekli in temsilini sorunsalla tıran bir romandır. Roman "Ölüm", "Hakikat" ve "Rüya" gibi alegorik figürlerle bir hayal dünyası yaratır. *Güne li Günler*'de, ki ilerin fiziksel özellikleri ile birlikte bu ki ilerin yaptı ı davranı lar ve geli en olaylar da gerçekçi olmaktan uzak birer fantastik ö edir. *Bidaz'ın Laneti* yine fantastik ö elerle i lenir. Cinler ve perilerle dolu hikayede ana ki inin maceraları tümüyle fantastiktir. *Bir Hac Ziyareti* adlı hikayede yine do üstü olayların gerçekle ti i fantastik bir durumla kar ıla ırız. *Dünya Tarihi* adlı öykü bilgi a acı, cinler, periler, rüyada görülen ak sakallı dede, iki ba lı dev, yedi cüceler ve üç haramiler gibi masalarda kar ıla ılacak fantastik ö elerle doludur. *Hırsızın A kı* adlı hikaye yine fantastik ö elere yer verir. *arap ve Ekmek* masal dünyasının, hayallerle bezenmi kurgusalı na dayanır. *Gökten Gelen Çocuk*, Süperman adlı kurgusal karakterle özde le mesi açısından fantastik bir hikayedir.

Suskunlar romanı da fantastik ö elere fazlasıyla yer veren, ancak yine de ana kurgusu gerçekçi olarak tanımlanabilecek bir romandır. Romanda cinlerden, perilerden, devlerden, eytanlardan, ifritlerden bahsedilerek do üstü güçler konu edilir.

Fransız Te menin Kadını Viktorya dönemi insanların sahip oldu u de erlere ve o dönem yazılan roman türüne kar ı ironik ve parodik bir yakla ımı içerir. Roman tarihi ekillendiren, siyasi, sosyolojik ya da felsefi pek çok algıyı kırma amacını ta ır.

Gerçekçi ayrıntılar hem Fowles'un hem de Anar'ın da romanlarında çokça yer alır. Ki ilerin dı görüntüsü, davranı ları, di er insanlar tarafından nasıl görüldükleri, mekanların özellikleri, e yalar ve zaman gerçeklik algısı yaratmak için özellikle betimlenir. Bu betimlemeci üslup yoluyla her iki yazar da okuru romanın dünyasına görsel açıdan davet eder ve böylece hayal gücünü harekete geçirir. Okur içine girdi i ortamda, tıpkı gerçekçi romanlardaki gibi, kendini bir gözlemci olarak görmeye ba lar. Ancak bu gözlemleri edilgen bir kabulü kapsamaz ve yava ça gerçeklik gibi görünen kavramların içinin bo altıldı ını ve yeni ba lamlar içinde yeni anlamlar gebe olduklarını görmeye ba lar. Fowles'un daha çok ironik düzeyde gerçekle tirdi i bu gerçekli i yıkma yöntemini Anar parodi yoluyla uygular.

Mantissa kadının sanat, dil ve anlatım – kurgulamaya ilişkin ilevsel ve edilgen rolünün yeniden ele alındığı bir romandır. Kendi anlatım-kurgu özelliklerine kendi içinde meydan okuyan dilsel bir fantezi, kendisi dışında başka hiçbir şeyi yansıtmayan bir roman olarak da düşünülebilir. Sürekli değişen kimliklerin sunulması ve hafızasını yitiren yazar figürünün bu hafızasızlık durumunda olayları algılama biçimi okurun zihninde gerçeklikle ilgili kalıplaşmış kalıpların yeniden yorumlanarak kırılmasını sağlayan unsurlardır.

John Fowles'un **Büyücü** romanı, fantastik ögeler aracılığı ile okuru sürekli bir sorgulama ve bilinemezlik konumunda tutarak gerçeklik algısının kırılmasını hedefler. **Büyücü** anlatının arkasında yatan amaç konusunda Nicholas'ın gözünden kafa karıştırıcı, gizemli bir karartma yaratır. Okur kendini Conchis'in oynadığı oyunda sürekli sorgulayan, gerçeğin ne olduğunu, oyunun nereye yöneldiğini, Nicholas, Conchis ya da diğer oyuncuların gerçekte kim oldukları konusunda sürekli fikir değiştiren bir durumda bulur. Mantıklı düşünmenin sınırlarını zorlayan roman kurgusu, izlenimlerle yönlendirilerek, okurun geleneksel bakış açısının sınırları zorlanır ve aynı anda tüm algıların izlenimlerden oluştuğu ve bu yüzden yanılsamalara dayandığı gösterilir. Anar'ın **Amat, Puslu Kıtalar Atlası** ve **Suskunlar** romanlarında da kullanılan bu karartma tekniği, gerçeklik algısının yıkılmasını sağlayan ana unsurdur.

Amat romanı, gerçeklik olgusunu roman kileri, kurgu, fantastik ögeler ve mitler aracılığı ile iletir. Roman kileri genellikle gerçekçi bir tasvirle derinlemesine inilmeden sunulur. Sıra dışı olayların dışında, anlatıcıların çokluğu güvenilir bir aktarıma neden olur. Anlatılar güvenilmezdir çünkü her anlatıcı kendi doğruları, görüşleri, deneyimleri ve etkilenimleri doğrultusunda olayları aktarır ve kileri tasvir eder. Taraflılığı ve öznel yaklaşımı barındıran bu özellik, kilerin sıradışı olması, olayların imkansızlığı, mitsel bazı ögelerin romana dahil edilmesi ile birlikte **Amat** romanının gerçeklik algısını kıran postmodern bir niteliğe kavuşmasına katkı sağlar.

Hasan Oktay Anar'ın diğer bir romanı **Puslu Kıtalar Atlası, Amat** ve John Fowles'un **Mantissa** romanları gibi anlatıyı karartma yoluyla okurun yerle iki dünya algısına ve gerçekliğe yönelik ciddi bir meydan okumayı içerir. Diğer romanlarındaki gibi, Anar gerçekliğin ne olduğunu okura derinlemesine sorgulatır ve gerçekliğin pek çok çeşidinin varlığını kabul ettirir. Gördü ümüz, itti imiz, dokundu umuz, kokladığımızın zihnimize damlayan nesnel, nesnel gerçekliğin dışında, kimi zaman düşünce, kimi zaman hayal, düşünce, suskunluk ile kimi zaman da tüm bunların yokluğu ile kurulabilecek farklı gerçekliklerin kapısını açar. Ses yerine sessizliği, sözcüklerden oluşan ve kültürü içeren konuşma dilinin yerine müziğin tınılarını, gözle görülen dünyanın yerine sezgi ile kavranan düşsel, aşkın bir evreni, zamanın yerine zamansızlığı ve hız kavramının yerine ise sınırsız hızın getirdiği durağanlığı öne çıkarır.

Anlatım tekniği açısından, John Fowles'un **Kolleksiyoncu** romanı ana olay örgüsünü sadece iki roman kahramanının bakış açılarıyla birbirlerinden kopuk bir üslupla aktarır. Romandaki gerçeklik algısı bu iki anlatıcının sunduğu kısıtlı bakış açısının okurun zihninde yansımaları olarak ortaya çıkar.

Gerçeklik bağlamında **Yedinci Gün** romanı Anar'ın diğer romanlarından farklılık gösterir ve bu konuda Fowles'un romanlarına yakınlığıdır. Anar, daha önceki romanlarında alegorik figürleri kullanarak, fantastik öğelere yer vererek ve çok farklı anlatıcıların rivayetlerini, gözlemlerini ve düşüncelerini kapsayan aktarımlarına başvurarak kurgusunu oluştururken; **Yedinci Gün**'de alegorik figürler ve fantastik öğelere neredeyse hiç yer vermeden ve farklı anlatıcı sayısını azaltarak romanı kurgular. Romandaki gerçeklik algısının kırılmasının sağlayan ana öğe dil kullanımı, ironi ve parodiye yer vermesidir. Anar, gerçeğin sadece bireyin dünyasında olabileceğini göstererek, mutlak hakikat denen herhangi bir gerçeğin varlığını yadsır. Tarihin belirli bir noktasından başlayarak kısa anekdotlarla başlamasıyla da ilerletir ve sürdürülen anlatı tümüyle bir kurgudur. Ancak anlatısı yapılan ve her bir yazarın ideolojik eğilimleri, çıkarları ve inançlarına yönelik yazılan tarihi olayların da birer kurgu olduğu gösterilir. Gerçek tek değildir, deşer ve her insana özgüdür. Anar, ara anlatılar yoluyla postmodern gerçeklik algısının deşerken yapısını **Yedinci Gün** romanında gösterir.

Abanoz Kule, masalsi hava yaratarak, kurgusunu kısmen fantastik ve toplumdan ayırksanmı mekânlarda kurgulayarak gerçeğin göreceli doğasını, yazarın keyfi gerçeklik yaratma gücünü ve detektif hikayeleri ile ortaçağ romans anlatılarının gerçeklikten uzak yapılarını bağlamalarını deşertirme yoluyla göstermeye çalışır. *Muamma* hikayesinin sonu yoktur; *Bulut* hikayesinin sonu puslu ve belirsizdir; **Büyücü** romanının sonu açık uçludur ve nasıl bir şekilde sürecek kestirilemez; **Fransız Te menin Kadını**'nda üç farklı son sunulur; **Mantissa**'da olaylar sürekli bağa döner ve döngüsel anlatımın vardığı yer belirsizdir; **Daniel Martin**'de ise anlatının bağladığı yer farklı yönlere dağılır ve romanın sonunda kurgu tekrar bağa getirilir. Burada Fowles okurun zihnini kurgudaki olay ve kişilerden ziyade yaratım sürecine yönlendirmeyi amaçlar, yani önemli olan romanlarda ne olduğundan ziyade bu olayların nasıl kurgulandıklarıdır.

Daniel Martin sanatla yaşam arasındaki ilişkiyi kullanarak romanla gerçeklik arasındaki etkileşimi ön plana alır. Tek bir anlatım yerine sürekli deşeren bir gerçeklik ve kurgu ilişkisi bulunur ve böylece iç içe geçmiş farklı seviyelerde anlam katmanları ortaya çıkar. Farklı anlamlar ise farklı gerçeklikler anlamına gelir.

Anar ve Fowles; (1) ironi-parodi kullanımı (tüm romanlar); (2) kurgunun sorunsallaştırılması (Anar dolaylı şekilde **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde hikaye anlatımı; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Uzun İhsan Efendi'nin rüya görerek oluşturduğu kitap; **Suskunlar**'da müziğin ve sesin yaratıcı potansiyelini deşermesi; **Kitab-ül Hiyel**'de Üzeyir'in romanın sonunda okuduğu kitabın roman olması; **Yedinci Gün**'de romanı çekik gözlü model kılına giren Anar'la birlikte yedi uyurların yazdığının belirtilmesi gibi tekniklerle ilerlerken; Fowles; **Büyücü**'de tanrıçılık oyunu; **Mantissa**'da yazarın anıların hafıza ile ilişkisini irdeleyerek roman yazımının anında gerçekleştirelmesi; **Daniel Martin**'de ana karakterin senaristlikten roman yazarlığına dönüş yapması ve kendi romanını yazması; **Fransız Te menin Kadını**'nda yazarın kendini bir roman karakteri gibi anlatıya dahil etmesi ve **Abanoz Kule**'de sanat odaklı tartışmalar doğultusunda birçok türe dair anlatıdan oluşan derleme sunulması yoluyla kurguyu sorunsallaştırır); (3) fantastik öğelerin romana katılması (Anar'ın tüm romanları; Fowles'un **Mantissa**

ve **Büyücü** romanları); (4) dü sellik içinde bilinçli bir ekilde yapılan karartma (Anar'ın özellikle **Amat** ve Fowles'un özellikle **Koleksiyoncu** ve **Büyücü** romanları); (5) gerçekçi betimlemelerin hemen ardında ba lam de i tirme (Anar ve Fowles'un tüm romanları) ve (6) farklı anlatıcıların gözünden kurguyu aktarma gibi teknikler kullanarak okurun gerçeklik algısını kırmaya çalı ır. Her iki yazar da insanın kendi gerçe ine giden yolu bulma u ra indadır. Gerçek modernist ö retilerin ekillendirici, kısıtlayıcı ve insanı uyarca yapan, do asına yabancılaşmasına neden olan bir algı yaratımıdır. Anar ve Fowles; algının üstüne dü en karartılmış tortuları silkeleyerek; bireyin kendini anlaması, varolu unu anlamlandırması ve hayatın özünü görebilmesi için postmodern gerçeklik yıkımını gerçekle tirecek türden romanlar yazarak; do ru, hakikat ve gerçek gibi kavramların göreceli do asını gözler önüne serer.

12. ÜSTKURMACA

Romanın kurgusalının sürekli belirtilmesi ekinde tanımlanabilecek üstkurmaca tekni i ile yazar, romanın yazılma serüvenini anlatır. Anlatının içine girerek, ki iler, olaylar, olasılıklar, mekan ve zaman gibi kavramlarla ilgili yorumlarda bulunur. Okura, okudu unun bir kurmaca oldu u her an anımsatır. Serüvenin içinde, anlatılan ki ilerinin ya da olayların sadece kendi penceresinden aktarıldı nı belirtir. Böylece, okur kurmaca ile yaratılan yanılısamanın farkına varır. Olaylardan ziyade, anlatının kavramsal ve simgesel de erleri üzerine odaklanmaya ba lar. Üstkurmaca, kendi niteli ini sürekli if a ederek, romanın gerçeklikle ba lantısını yok eder ve estetik özelli ini ön plana çıkarır.

Teknik açıdan, yazarın anlatıda kendini göstermesi ekinde tanımlanan üstkurmacyı sadece ekilsel açıdan incelemek edebi yakla ımda, çözümlemede sadece biçimsel / yapısal özellikleri vurgulamak anlamına gelir. Çözümleme yapılırken, her eserin, insanın dünyasına ık tutmak amacını ta ıdı ı göz önünde tutulmalıdır. nsanı anlamak / varlı ının anlamını görmek; dünyadaki ya amının, eylemlerinin, dü üncelerinin ve ölümünün toplumsal ya da bireysel düzlemde irdelenmesini gerektirir. Üstkurmaca, anlamın gösterilmesi açısından sürekli uyanık / sorgulayan / her gördü ü ya da okudu u eye hemen inanmayan insan tipini olu turmanın adıdır. Yazar, "*yazma eylemini kurmaca metnin bir parçası*" durumuna getirir; "*nasıl yazdı ını anlatır*"; yazım konusunda "*dü ünçe üretir*"; kısacası kuramı "*roman yazma prati i içerisinde gösterir*". Metinlerinde, eserlerin "*nasıl kurgulandı ı açıkça ya da örtük bir ekilde*" anlatılır. Bu durumda, "*metin kurgulama' ya da 'roman yazma' i i edilgen bir konumdan uzakla ır ve özne konumuna yükselir*" (Yalçın-Çelik, 2005:46). Metin ve yazarla birlikte, okur da dü ünçe üretiminin etkin bir parçası haline gelir. Üstkurmaca, okuru uyanık tutarak, dünyayı / insanı / olayları / kavramları yeniden çözümlemesini mümkün kılar, çünkü bütün olgularıyla dünya, yeni topluma, zamana, mekana ve di er kavramlara göre yeniden tanımlamaya ihtiyaç duyar.

Ya amı okumanın yolu, eski kodları kırarak, kurgunun da kurgulanabilece ini fark ederek sa lanabilir. Dil gibi insan yapımı olan kurgu; içerdi i dü ünceler, izlekler, ba lamlar, ki iler ve olay örgüsü yoluyla, hayatı / insanı / toplumu ve ça ı ekillendirir. Postmodern söylem, ya amı yeniden üretmenin yolunu açmak adına üstkurmacya önem verir. Yapıtlar, do rudan "*ya ama de il de anlatının kendisine*" e ilir, ancak konu olarak romanı irdelerken "*gerçeklikle kurmaca arasındaki ili kiyi gündeme getirirler ister istemez*" (Moran, 1998:111). Amaç, dü ünçe ve anlam üretmek de il, okurun zihnini kurgusalı a odaklayarak, berrak ve tarafsız biçimde, kendine göre anlam üretmesinin yolunu açmaktır. Yazarın varlı ı, göreceli bilgilendirme / de erlendirme anlamına gelir. Görecelili in gösterilmesi ise ya amın merkezinde yerle ik olan dü ünçe ve algı körlü ünün dayattı ı kabullenilmi kavramların sürekli yeniden de erlendirilmesi gere ini ortaya koyar.

Hem John Fowles hem de hsan Oktay Anar, romanlarında farklı biçimlerde üstkurmacya yer vererek, okurun dünyayı sorgulamasını ve ya amın kodlarını kırarak kendini yeniden var etmesinin yolunu açar. Bazen do rudan do ruya anlatıya giren Fowles; sesini yükseltir, okurun dikkatini toplamasını sa lar ve sorgusuz kabul edilen gerçekleri görmesini sa lamaya yönelir. Anar, daha çok

Uzun hsan kimli i ile anlattıklarının bireysel görü leri oldu unu ve okurun herhangi bir de erlendirme için sadece kendi ki isel yorumlarına güvenmesi gerekti ini gösterir. Her iki yazar, "kullandıkları dil"; yer verdikleri "ola anüstü olaylar" (özellikle: **Puslu Kıtalar Atlası, Amat, Büyücü, Kitab-ül Hiyel, Mantissa, Suskunlar**), i ledikleri "dinsel ve alegorik unsurlar" (Anar'ın metinlerarası ili ki kurması ve Fowles'un izlek olarak do rudan i lemesi yoluyla); kattıkları "dü ünsel derinlikler"; betimledikleri "ki ilerinin simgesel kimlikleri"; kullandıkları "geleneksel (Anar) ve deneyici (Fowles) formlar"; mekan ve zamana göre de i kenlik gösteren "olay örgüleri"; arı pete i gibi i lenen "iç içe geçmi öykücükler"; gerçekçi görünmeye çalı rken gerçeklik algısını kırma; okuru etkin biçimde anlatıya çekme; algı kırıcı i lev gören "ironi ve parodi kullanımı" gibi özellikleri ile "üst kurmaca bir nitelik"te roman yazmı lardır (Gündüz, 2012:40).

John Fowles, **Fransız Te menin Kadını**'nda do rudan romanın içine girer ve ki ilerle olaylar hakkında yorumlar yapar. Viktorya toplumunun, "cinsellik", "a k", "sadakat", "bilim", "din", "ahlak" ve "aile" gibi sosyal / bireysel kavramlarını sorgular. Günümüz insanının modern algısı ile Viktorya döneminin do ru / ideal / uygun kabul etti i normları kıyaslamasını mümkün kılar. Bir kurmaca ustası oldu unu gösterir. Kimli ini gizlemez ve okura kendi yorum gücüne güvenmesi gerekti ini / kendini kurması zorunlu unu gösterir. **Mantissa**'da ise romanın konusu yazım serüvenidir ve yazar Miles ile esin perisi Erato arasında geçmi ten günümüze kadar uzanan ve di er pek çok yazarı kapsayan yazma süreci tartı ılır. Erke in ya da kadının do ası de i memi tir. Hala "a k", "cinsellik", "yalan", "kendini var etme", "dünyada anlam kurma" gibi kaygılarla hareket ederler. Yazma serüveni, hafıza yitimi ekinde betimlenerek, insanın yitirilen belle ini yeniden kazanması ile özde tir. Belleksizli in yarattı ı yıkımın boyutlarına i aret eden Fowles, insanın mekan ve zamandan ba ımsız biçimde varlı ını kuramayaca ını gösterir. **Abanoz Kule**, sanat kavramını merkeze alarak, sanatsal üretim ve yaratıcılık konusunu i ler. Farklı anlatım biçimlerini deneyici üslupla kullanan Fowles, tüm hikayelerinde *erkek-kadın ili kilerini, hayatın anlamını, a k, cinsellik, sadakat, gerçek ve varolu sorununu* i ler. Çok farklı dönemlere özgü olsa da, tüm hikayelerde insan özünün aynı oldu u ortaya çıkar. nsanlar sadece kavramları de i tirmi tir. Tanımlar de i ti inde, kabuller, normlar ve de erler yeniden de erlendirilmi tir, ancak insan hala *kar ı cinse kar ı bir çekim hissetmekte, a ik olmakta, ehvet duymakta, aldatıldı ında kırılmakta, kıskanmakta, mutlu ya da mutsuz olmaktadır*. Kadın, tüm dönemlerde kendi do asına uygun biçimdeyken, erkek de kendine özgü varlık alanı olu turma çabasıdadır. Her ikisi de hayatın anlamını çözme u ra ı içindedir. **Daniel Martin**, yine yazarlı ın do asına yönelik ke ifleri romanın ki ileri yoluyla irdeler. Romancı ile okur / sıradan insan aynıdır. İki kurgular, di eri ise kurguyu çözümler. Fowles, *kurgulayan ki i* ile *okuyan öznenin* birbirinden ba ımsız olmadıklarını gösterir. Romancı da bir okurdur, onun da bir dünyası, duyguları, yanılsamaları, kendine göre do ruları, ili kileri, ideolojisi ve sıkıntıları vardır. Yazarı sıradanla tıran Fowles, edebi eserin anlattıkları ile olmasa da, bir anlatı aracı olarak ya amın kendisinden ba ımsız / ayrı / farklı olamayaca ını gösterir. **Koleksiyoncu**, roman ki ilerinin yazdıkları günlük ve anlatıcının konumu itibariyle, içerik açısından de il, ekilisel olarak, kendisi bir yazma edimidir. nsanın

bulundu u konuma göre dü ündü ü; çıkarları, do ruları, kabulleri, fiziksel ya da ruhsal gereksinimleri do rultusunda dünyayı kurdu u, bariz hale getirilir. Kurmacanın insan üretimi do ası ve kısıtlı bir perspektiften dünyayı yansıttı ı ortaya çıkar. **Büyücü**'de, bir ki ili in olu umu ve kurgulama, *tanrıçılık oyunu* ile sa lanır. Karakterler, oyun yöneten bir ki inin belirsizli e dayanan senaryosunda kendilik de erlerini ke fetmek, dünyayı tanımak ve toplumsal rollerini belirlemek zorunda bırakılır. Fowles, kendini tanrıçılık oyunundaki büyücü kimli inde sunar. Hayatı kurgulayan konumdadır ve karakterlerin hayatını ekillendirmelerinde belirleyici bir role sahiptir. Yazarın / oyun tanrısının konumu, insanı dünyaya atan ve kaderini çizmesini bekleyen oyuncu bir yaratıcı kavramı ile özde le ir.

hsan Oktay Anar ise yazma ve edebiyat konusuna *hayal gücü* kavramı ile yakla ır. Roman ki ileri ya da sıradan insan ancak zihin gücünü kullanarak, sorgulayarak, dogmatik dü üncelerden sıyrılarak hakikate eri ebilir. Hakikat, Anar'ın yapıtlarında merkezi bir konumdadır. Kurmaca ö esinin asıl i levi, efsanelerden, hikayelerden, söylentilerden, insanların uydurmalarından olu an algının altında evrensel gerçekliklerin sadece ki iye özel biçimlerde ortaya çıkan yapısı oldu unu göstermektedir. Anar'ın, en ciddi konulara "*ironik ve parodik üslupla yakla ması*", okuru bilinenlere kar ı "*yabancıla tırması*", "*metinler arası geçi ler*"e yer vermesi, "*iç içe geçmi öyküleri*", "*ola anüstü ile gerçe in*" birbirine kar tı ı olayları, görselli i öne çıkaran ekilsel kurguları ve metnin kurmaca oldu unu "*anımsatması ile üstkurmaca özellikler ta ımaktadır*" (Gündüz, 2012:40) **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, hikaye anlatmaya dayanır ve karakterler anlatım konusunda tartı arak farklı görü ler sunar. Aynı olayların her ki inin zihninde çok de i ik anlamlandırmalara açık oldu u gösterilir. nsan de i mese de, hakikati algılama ekli görecelidir. "*Hikaye anlatımı*", "*a k*", "*ölüm*" ve "*korku*" gibi kavramlar, derin hakikatin yansımalarıdır, ancak Anar aynılı ı / homojenli i kıran ki isel / göreceli de erlendirmenin, dünya / toplum içindeki farklılı ın ana kayna ı oldu unu anlatır. Her insan kendilik de erleri ile özgündür ve toplum aykırılıkların bir bile kesidir. **Susunlar** ses ve müzik kavramları üzerinden dünyanın yaratımı ile edebi yaratım arasında bir ba lantı kurar. Ses bir dildir ve dünyayı kurar. Toplumlar / dü ünceler / yargılar / de erler dilden (yani sestem) ibarettir. Kurmaca da sestem olu ur, bu yüzden uçucudur ve kalıcı hakikatler yerine sadece anlık / dönemlik / ki isel gerçek parçacıklarını olu turabilir. **Puslu Kıtalar Atlası**, kurmaca ö esine e ilerek, hayal etmenin gücü ile edebi yaratımı ili kilendirir. Anar'ın Fowles'la birle ti i asıl noktayı, hayal etmenin gücünü, belirleyen en önemli eseri **Puslu Kıtalar Atlası**'dır. Her romanında, deneyci bir üslupla sanat, kurgu, yazarlık ve edebi yaratım konularını i leyen Fowles gibi, hayal etmenin dünyayı kurma gücüne e ilen Anar, sıradan nesnenin ötesinde ba ka evrensel gerçekler yattı ını göstermeye çalı ır. **Kitab-ül Hiyel** ise do rudan üstkurmacaya yer vermez, ancak hiyelcilik, farklı anlatıcı kullanımıyla birlikte sanatsal yaratımla aynı seviyede i lenir. Hiyelkarlar da Anar'ın i ini yapar. Onlar da önce dü ünür, hayal eder, tasarlar ve hayallerini yaratıcı bir etkinli e dönü türmeye çalı ır. Ya am tasarımında, yazar, okur, anlatıcı ve mucitler aynı kefeye konur, çünkü hayatı kuran insandır ve ancak hayal ederek dünyayı de i tirebilir. **Amat** romanında Anar, olaylara tanıklık eden farklı anlatıcılar / karakterler yoluyla

romanı kurgular. Yalıtılmış mekanda, de i ik görevleri olan mürettebatı ile Amat gemisi, Fowles'un **Mantissa** romanındaki mekansızlı na benzer. Anar, karakterlerin iç dünyasında ve birbirlerine kar ı simgesel / sembolik düzeyde ya adı ı çatı mayı gösterir. Fowles ise insanın kendi geçmi i / hafızası ve kar ı cinsin kendi zihninde kurguladı ı ekleriyle kendi dünyasını / gerçe ini olu turma çabasını betimler. **Yedinci Gün**, yazarın romanın bir ki isi kimli ine bürünerek kurguyu olu turdu u bir anlatıdır. Fowles ve Anar'ın di er romanlarındaki gibi, **Yedinci Gün**, tanrısal bir gücün edilgen gözetiminde insanın hakikate eri me serüvenini konu edinir. Çe itli ba lamlarda gezinen karakterler, özlerine / evrensel gerçeklere, ancak belirlenmi / önceden kabul edilmi bakı açılardan kurtularak eri ebilir. Genel anlamda, postmodern bir unsur olan üstkurmaca hem Anar hem de Fowles'un ba vurdu u bir anlatım tekni idir.

hsan Oktay Anar'ın **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, üstkurmaca açısından tümüyle postmodern özelliklerle yazılmıştır. *Anlatının sorunsalla tırılması, anlatı içinde anlatı* ve anlatının romanın ki ileri tarafından gerçekleştirilmesinin yanı sıra, romandaki ki ilerinin *edebiyat, hikaye anlatımı* ve anlatılan hikayelerin *içeri i* hakkında yaptıkları yorumlar postmodern özellikler olarak romanın üstkurmaca kavramını olu turan ana ö elerdir.



ekil 23. **Efrasiyab'ın Hikayeleri Üstkurmaca**

Masal havasını andıran öykülemeci bir üslupla ba layan roman, Ölüm karakterinin Cezzar Dede adlı di er karakterle hikaye anlatımına dayanan bir anla ma yapması ile anlatı içinde anlatı kavramına giri yapar. Anla mada kaç hikaye anlatılaca ı belirtilmez ve kurgu açık uçlu bir hal alır. Açık uçluluk, insanın hayatında gelece ini bilememesi gibidir. Bir yandan kaderini bilememeyi, di er

yandan da bilinmezli in yarattığı merak duygusunu ortaya koyar. Romanın ana motifi olan hikaye anlatımı doğal bir seyir izlemeye ve roman kendini hikayeler yoluyla örmeye başlar.

Ölüm ve Cezzar Dede sırasıyla dörder hikaye anlatırlar. Hikayelerin arasında ana kurguya dönülerek Ölüm ile onun kovaladığı Uzun Hsan adlı karakter arasındaki diğer boyutlarıyla incelenir. Roman, Cezzar Dede'nin torunlarını da kapsayan bir tür oyuna dönüşür. Efrasiyab'ın hazinelerini aramaya çıkacağını söyleyen Cezzar Dede'nin torunları kurmacada önemli bir rol alır. Hikayelerin çocuklarla bağlantılandırılması, sanatın / edebiyatın biçimlenmesi insan zihni üzerindeki etkisini göstermesi açısından önemlidir. Çocuklar ve karakterler için ya amaç anlatıya, anlatı onların ya amına dönüşür. Hayatla kurgu arasındaki sınır ortadan kalkar.

Ölüm, alegorik bir figür olarak, romanın bir kişisi olmaktan çıkar ve "yaşam"a dönüşür. Ölüm, romanın yazarı Anar'ı temsil eden Uzun Hsan'ın canını almakla görevlidir. Uzun Hsan ise, sürekli kaçmayı başlar ve hatta ona "*karşı gelir çünkü Ölüm adlı fantastik dünyanın kurmaca kişisini de yaratan kendisidir*" (Gündüz, 2012:132). Romanın yazarı ölürse roman da yazılamayacaktır. Bu yüzden Uzun Hsan, hem roman karakteri hem de yazar olduğu için ölümsüzdür. Dahası, Ölüm bir karakter olarak, yazar tarafından kurgulanmıştır ve yaratılanın kendini yaratan gücü yok etmesi imkansızdır.

Ana ve alt anlatıların yapısı bir tür zincirleme gibidir. Her hikaye arasında ana kurguya yapılan dönüşler, anlatı içinde anlatıların hazırlanması adına ilerleyişten önemli bir birleştirme rolü görür. Sekiz hikayenin bazı kısımları daha alt anlatılara açılarak derin bir anlatım katmanı oluşturur. İnsan zihninin çalınma ilkeleri gibi yorumlanabilecek tekniklerle, Anar daldan dala sıçrayan, ama sonunda asıl mecrasına kavuşan insan algısını inceler. Neredeyse tüm romanlarında kullandığı bu tekniklerle, Anar **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde de üç katmanlı bir anlatı kurgusu oluşturur.

Ana anlatıda, dört ayrı olaydan ve iki kiden oluşan bir doku vardır. İki Ölüm ile Abdürrahman adlı karakter arasında yapılan anlamadır. İkincisi Ölüm ile Cezzar Dede arasında hikaye anlatma serüvenini içeren ilkidir. Üçüncüsü ise Ölüm ile Uzun Hsan adlı karakterin kovalamacaya dayanan anlatıdır. Belirli yerlerde aranan Uzun Hsan'ın sürekli Ölüm'den kaçmayı başarması sonucu, sürekli değişen bir mekanda iki kişinin birbiriyle karşılaşmasına dayanır. Bu sayede, hem zamansal açıdan Cezzar Dede ve Ölüm hikayelerini anlatabilecek fırsatı yakalamış olur hem de romanın ana kurgusundaki beklenti ve merak duygusu iyice pekiştirilir. Dördüncü ilki ise Cezzar Dede'nin torunları ile Ölüm arasında izleksel açıdan kurulan bağlantıdır. Bu bağlantı Ölüm karakterinin nitelik değişimi ile sonuçlanır. Cezzar Dede ile Ölüm arasındaki can alma ilişkisi kendiliğinden bir çözüme ulaşır.

Romanın oluşturduğu hikayeler, postmodern üstkurmaca tekniğini kullanılarak belirlenen bir açıyla, Ölüm'ün hikaye ve oyun kavramını tanımlamasıyla başlar; "*Seninle verdi i zevk dı ında hiçbir amacı, kuralı ve artı olmayan bir oyun, yani gerçek bir oyun oynayacaktır. ... Kazanma amacıyla değil, sadece anlatmanın zevki u runa*" (EH:17). Kurgunun sorunsallaştırıldığı ifadelerde postmodern anlatıların temel özellikleri vurgulanır. Yazımın ve edebiyatın doğal bir amacı, kuralı

ve artı olamaz, tek hedef ve gerekçe anlatımın verdi i keyif duygusudur. Batı Romantik akımı ve Servet-i Fünun görü ü ile kısmen benzerlik ta ıyan, estetik algıyla dünyaya bakan bir yakla ım sergilenir. Postmodern sanat da bir eyleri anlatmak, ö retmek, de i tirmek ya da kurmak için üretilmez, sadece vardır ve varlı ı zaten ba lı ba ına bir gerekçedir.

İlk hikaye Ölüm tarafından anlatılan *Güne li Günler*'dir ve içinde ikinci bir anlatı yer almaz. Yazar, hakim bakı açısı ile sundu u öyküde, bazen do rudan tespitlerde bulunur. Sanatı, resim yapmakla bütünle tirerek, ele tırel bir tavır takınır; "*artistik ve ahlaki de erlere asırlar boyu bir türlü eri emedikleri için bunlar u runa bir ömür harcamayı enayilik olarak gören ve güzelli i üretmek yerine onu para, iddet ya da kurnazlıkla elde etmeyi fazilet sayan insanların ülkesindeki okullarda, en az ra bet gören ve pek de ciddiye alınmayan bir ders de resimdi*" (EH:24). Üstkurmaca ö e olarak, Anar, sanatın "*artistik ve ahlaki de erler*"i kurucu i levine ve "*güzelli i üret*"ebilme gücüne dikkat çeker. Ancak, sanattan kopuk bir ya am süren toplumların, paranın gücüne yönelerek, iddete ve ahlaksızlı a meyilli olduklarını anlatır. Hikaye bitir bitmez ana anlatı düzeyine geri dönülür ve olayların akı ı bu seviyede sürer. Ne Ölüm ne de Cezzar Dede anlatılan hikaye için herhangi bir ele tiride bulunur.

İkinci hikayede, Cezzar Dede'nin anlattı ı *Bidaz'ın Laneti*'dir. Ba langıcı, yine cinli perili masalların çocuklar üzerindeki etkisinin tartı ıldı ı üstkurmaca özellikleriyle donanmı tır. Giri bölümünde özel bir hikaye sunulmaz, ama bunu dinleyen çocukların nasıl bir ruh haline girdikleri; "*gecelemin, çocuklar için çok uzun, çok zevkli ve biraz "ürpertici" geçmesinin sebeplerinden biri de dedelerin ve ninelerin anlattı ı u cinli perili masalları*" (EH:39) ekinde aktarılır. Çocukların kurmaca ö esi olan masallardan korkmaları, kurgunun insanın gerçeklik algısını olu turdu unun göstergesidir. Anlatıcı konumuna giren büyüklerden "*masal anlatırken, torunlarının muhayyilesi üzerindeki saltanatı neredeyse sınırsız olan kadın*" (EH:39), sadece masalcı de il, kurgulama i i yapan her dönem ve her ülkedeki yazar, air, hikayeci ya da oyun yazarıdır. Okurların dünyasını istedi i biçimde biçimlendirmeyi ba arır ve kurgunun gerçekmi gibi alımlanmasını sa layarak edebiyat yoluyla dünyayı okur / gösterir ve ekillendirir. Yazar, "*kelimelerin insan üzerindeki güçlü etkisi konusunda adeta bir mütehassıs*" (EH:39) haline dönü ür; dilin gücünü kullanarak okur üzerinde yönlendirme yapabilir ve bazı duygu ve dü ünceleri olu turabilir. Masalların özelliklerini betimleyen Anar, edebiyatın (özellikle hikaye anlatımının) anlatanın ve okuyanın / dinleyenin ruh durumuna, ya ına, bulundu u ortama göre anlamlandırılabilce ini, anlamın ve duygunun de i ken olabilece ini ve bu yüzden mutlak do ru ya da kesin bir sonuç olamayaca ını da belirtir.

İkinci hikayede de alt bir anlatı verilmez. Ancak hikayenin bitiminde Ölüm, hikayenin uyandırması beklenen etkisi üzerinde yorumlar yapmaya ba lar. İlk iki konu "*korku*" iken, ne Ölüm ne de Cezzar Dede anlatılanlardan en ufak bir korkuya kapılır; "*sözüm ona ikimiz de birer korku hikayesi anlattık. Gel gör ki, korku denen bu temel duyguyu pek fazla ciddiye almı görünmüyoruz. ... Tüylerimizin ürpermesi gerekirken, sen hikayeyi anlattı ın sırada bir iki yerde gülümsedi ini hatırlıyorum. Bu elbette, uyandırması gereken tesir itibariyle, bir korku hikayesi için affedilir bir*

kusur de il" (EH:54). Kendilerini sorgulayan ikili, ki iliklerinden dolayı korkuya kapılmadıklarını belirlerler. Yaptıkları saptama okurun anlatı ile ili kisini sorgulayan bir yakla ımdır. Postmodern bir ö e olarak okurun etkilenmesinin, sadece hikayeye de il, okurun do rudan kendisine ba lı oldu unun altı çizilir ve böylece asıl önemli edebi unsurun okur oldu u belirlenir.

Ölüm ve Cezzar Dede'nin ortak olarak seçtikleri konu "*din*"dir ve üçüncü hikaye bu konu üzerine anlatılır. *Bir Hac Ziyareti* adlı hikaye "*Rivayet ederler ki*" (EH:57) ekinde, kurgusal / uydurma / nakil oldu unu belirleyen bir ifadeyle açılır. Hikayede alt bir anlatıya yer verilmez. Hikayenin sonunda Ölüm, Cezzar Dede'yi dinle ilgili bir hikaye anlatmamakla suçlar ve ölüm korkusundan nasip almadı ını iddia eder. Cezzar Dede ise hayatı; ölüm, yıkım gibi olumsuzluklar ve çirkinliklerle de il güzelliklerle tanıyıp hayatını güzellik içinde ya adı ını söyler; "*Bu dünyada her ey güzel. Çirkinlik diye bir ey yok; kimbilir, sadece aldanarak ve büyük bir budalalıkla, onda çirkinli i görenler çirkindir belki. Ama ben, dünyayı korku duygusuyla de il, güzellikle tanıyorum*" (EH:82). Anar, kurgusal dini metinlerin dolaylı bir ele tirisini yapar. Sanatın insanın duygu ve dü ünçe dünyasını ekillendirme gücünü ima eden yazar, dini metinlerin dünya gerçekli ini çarpıtarak, korku / deh et / çaresizlik / çirkinlik gibi kavramları okurun zihnine a ıladıklarını ve bu yüzden, güzelliklerin üstününü örtüldü ünü iddia eder. Ya amı / dünyayı okuma adına, insanın kendini kurgular yoluyla güzelliklerden soyutlaması, kendi do asına ve dünyanın sundu u güzelliklere kar ı bir körle medir. Daha trajik olanı ise, ya am konusunda insan zihninin dünyayı karamsarlıkla görmesi ve insanın kendi eliyle çirkinle tirme çabasıdır. Anlatımın sorunsalla tırılması kapsamında, izleksel açıdan bir tartı ma ekinde gerçekle en diyalogda, *anlatım üslubu, içerik, izlekler ve ki iler* açısından hikayecilik kavramı tartı ılır.

Ana anlatıya dönü yapıldıktan sonra, Ölüm yine *din* üzerine kendi hikayesini anlatmaya ba lar. *Dünya Tarihi* adlı dördüncü hikayede biri tüccar ve dünya i lerine dalmı di eri dünya i inden elini ete ini çekmi iki ayrı ki inin hayatları anlatılır ve hikayede bir alt anlatıya yer verilir. İlk anlatı düzeyi hikayenin birinci ahsı ile ilgili iken ikinci düzey aynı ki inin de i imine odaklanır. Çok karma ık biçimde sunulan hikayenin alt dalları birçok yöne da ılır ve sonunda tümü, ki ili ini kuran ana karakterin etrafında birle ir.

Hikayenin bitiminde, Ölüm kendi anlattıklarının etkisi altındadır. Postmodern bir bakı açısının yansıması olan bu duruma göre, bir yazar öyküyü olu turmaz, tersine öykü yazarı olu turur ve biçimlendirir. Üstkurmaca bir özellik olan bu postmodern yakla ım, Ölüm ile Cezzar Dede arasında hikayenin neden anlatıldı ı tartı masına dönü ür. Hikayenin çocuklara anlatılamayacak kadar karma ık ve uzun oldu unu savunan Cezzar Dede'ye göre, bir hikayenin ders vermesi gerekir. Ölüm ise, hikaye anlatımının bilgilendirmek ya da ders vermek de il, anlatmanın keyfi için anlatıldı ını iddia eder. Ölüm daha da ileri giderek, modernist roman ele tirisini gibi anla ılabilecek bir savunma yapar; "*Ben seni niye dü üneyim? Hem böylesi daha dürüstçe. Alı ık oldu un tarzı, üslubu ve kelimeleri kullanıp seni etkilemek için anlatsaydım, bundan en ba ta ben zevk almazdım. Dolayısıyla bu, fahi elik gibi bir ey olurdu*" (EH:137). Ölüm'ün sert ele tirisini, edebiyatın ve genelde sanatın

i levsel bir amaç ta imasına yöneliktir. Modernist edebiyatın ö retici, evrensel do ruları, gerçekleri, kuralları i leyen, onları okura sunarak okuru de i tiren, dönü türen ve e iten genellemeci ilkelerine kar ı bir savunmadır. İkinci ele tiri ise, estetik ve sanatın verdi i zevk üzerinedir. Sanatın okuyana, izleyene zevk veren bir amaçla donatılmı olmadı ı, sanatsal yaratımın zevk veren de erli bir u ra oldu u ve okura zevk vermeye çalı manın yazarı bir “*fahi e*” konumuna sokaca ı iddia edilir. Modern edebiyat, okura zevk vermek adına, yaratımın zevkini / keyfini çıkaramaz. O sadece ba kaları içindir. Postmodern edebiyat ise ba kalarına zevk vermek için de il, kendi keyfini sürmek adına sanatsal yaratımı gerçekle tirir.

Edebiyat üzerine yapılan tartı madan sonra, Uzun hsan’la ilgili ana anlatıya dönülür. Sonra tekrar hikaye anlatımı ba lar ve bu sefer seçilen konu *a k* olacaktır. *Ezine Canavarı*’nda, alt anlatı yoktur. Hikaye biter bitmez, Ölüm, hikayeyi anlatan Cezzar Dede’ye içerikte *a k* konusu adına kullanılan tüm ö elerin bulunmasına ra men, hikayenin bir *a k* öyküsü olmadı ı suçlamasında bulunur. Edebiyatta kullanılan malzemenin de il edebi yazımı de erli kılan asıl unsurun malzemelerin kullanım tarzı oldu u vurgulanır. Çerik ve üslup konusundaki tartı madan sonra, edebiyatın bir oyuna dönü türüldü ünde, herhangi bir gerçek duyguyu ya aması mümkün olmayan ki inin (Ölüm’ün) hikayeler yoluyla bazı duyguları ya amasına de inilir; “*Heyecanı, sevinci ve korkuyu oyunlarda da olsa tadıyor, gönlünü yine oyunlarda bo altyordu*” (EH:186). Burada bahsedilen oyun, hikaye anlatma oyunudur ve bu ele tirel tespit, edebiyatın (ve sanatın) insanlara farklı dünyaları, duyguları ve ya amları ya atabilme gücünü gösterir. Dü ünçe ciddidir ve e lendirici de ildir. Bir dü ünçe aktarma kaygısı olmadan yazmak ise e lencelidir. Ba ka bir ifadeyle, ciddi konulara e ilme zorunlulu u okurun keyif almasını engellerken, oyun ö esi hem e lenceli olabilir hem de okurun dü üncelerinde de i iklik yaratma potansiyelini keyif yoluyla sa layabilir.

Ana anlatı düzlemine girdikten sonra, tekrar farklı bir hikaye anlatımı ba lar. Alt bir anlatıya yer verilmeyen *Hırsızın A kı* bitti inde, ikili anlatımın kendisini sorgulamaya ba lar. Postmodern ö e olarak anlatının sorunsalla tırılması kavramının doruk noktasına ula an bu sorgulama, bir yandan da u ana kadar her iki karakterin anlattıkları hikayelerin anlatım sürecine ve dolayısıyla da romanın anlatı çizgisine bir ı k tutar; “*Önce birer korku hikayesi anlatmı tık. Ancak, korku ruhumuzda pek yer etmedi i için, daha sonra birer dini konu seçtik. İmdi ise a k hikayelerimizi anlatıp bitirmi bulunuyoruz. Anlamadı ım u: Biz buraya nasıl geldik?*” (EH:201) diye Cezzar Dede’nin sordu u soru kurgunun serüvenini anlatır. Olayların önceden belirlenmedi ini, anlatıma ba ladıktan sonra kendi kendilerine akıp gitti ini ve süreci iç unsurların belirledi ini göstermesi açısından, postmodern roman fikrine eklenilen bir bakı açısı sunulur. Hayatla kurguyu aynı düzleme çekerek, Anar ya amın da belirli bir plana göre i lemedi ini, ki inin seçimlerine / kararlarına göre e killendi ini ve insanın süreç içinde kaderini belirledi ini gösterir. Romanla ya amın özde le tirilmesini, Fowles da özellikle **Daniel Martin, Büyücü, Mantissa ve Fransız Te menin Kadını**’nda sa lar.

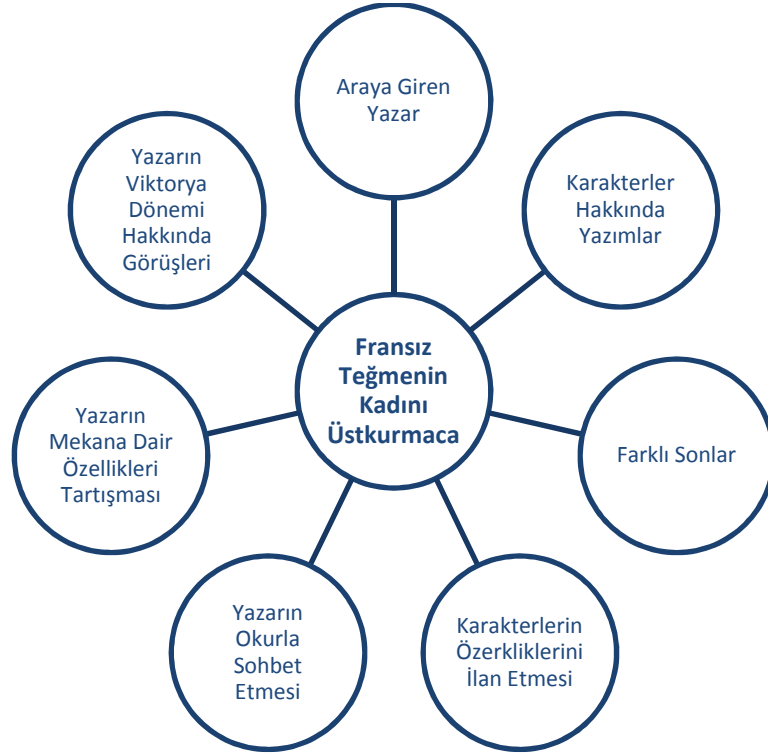
çinde alt bir anlatı daha olan *arap ve Ekmek* adlı hikaye bitti inde, Ölüm ile Cezzar Dede arasında dünyanın cennet oldu u ve cennetin insanın gözlerini kapattı ında ortaya çıktı ına dair

Cezzar Dede'nin iddiası üzerine tartışılmalı. Ölüm, cennetin asık suratlı ciddi insanlarla dolu başka bir mekan oldu una inanır. Cezzar Dede ise, gözlerini kapatarak cenneti duyumsamasalardı u ana kadar bu denli güzel hikayeler anlatamayacaklarını iddia eder; "*Ne yapayım! Gözlerimi kapatınca Dünya daha güzel görünüyor, ... Böyle yapmasaydık, bunca hikayeyi nasıl düleyebilir ve anlatabilirdik?*" (EH:218). **Puslu Kıtalar Atlası** ve Fowles'un **Büyücü** romanına eklenen bu bakı açısı, edebi (ya da sanatsal) yaratımın insanın be duyusu ile de il, hayal edebilme yetene i ile ortaya çıktı na bir göndermedir. Postmodern bir bakı açısının sunumu olan görü , hayal gücünün akıl, bilgi ve kurulu gerçeklik gibi modernist ö elere göre daha üstün oldu unu savunmaktır. Aynı zamanda, insan muhayyilesinin yaratıcı bir güç olarak, her türlü nesnel ortam içinde bir cennet yaratabilece ini ve dü lemenin en büyük yaratıcılık oldu unu belirlemesi açısından postmodernizmin Romantik dü ünçeye eklemeli i bir bakı açısının sunumudur. Anar, nesnenin / maddenin dar kalıplara sıkı an bir ya am önerisini sundu unu gösterir. Nesnenin kar ısında dü lemek, darla manın kalıplarını kırar ve insanı metafiziksel bir varlık alanına ta ır. Maddile en dünyanın duvarlarını yıkan bilinç, tüm ekilerinden arınır ve her türlü biçimde varolu olasılı nı ya ayabilir. Anar ve Fowles, modernle en, dar mekanlara sıkı an, zamanın hızı kar ısında aciz duruma dü en insan ruhunun geni lemesini, kalıpları parçalamasını ve sınırsızlı a akmasını sa layan asıl unsurun dü kurmak ve kurgulamak oldu unu göstermeye çalı ır.

Son hikaye olan *Gökten Gelen Çocuk*'un anlatımından sonra, Ölüm oyunu devam ettirmek istese de Cezzar Dede buna yana maz. Anla manın gere ini yerine getirdi ini ve artık Ölüm'ün canını alabilece ini söyler. Ölüm ise her hikaye kar ılı nda bir saat daha ya ama ansı verdi i Cezzar Dede'nin isteksizli ine a ırır ve ya amin güzel oldu unu dü ünerek teklifini tekrarlar. Cezzar Dede her ikisinin anlattı ı hikayeleri kapsayan bir hikaye anlatabilece inden bahseder; "*Aslında sana, u ana kadar anlattı ımız bütün hikayeleri kapsayan bir hikaye anlatabilirim ve bu sonsuza kadar sürer*" (EH:232). Cezzar Dede'nin belirtti i tüm hikayelerin kapsanması zaten **Efrasiyab'ın Hikayeleri** romanını olu turur. Roman bu hikayelerin toplamıdır. Uzun hsan figürü dı nda, hikaye anlatımları sayesinde Ölüm ve Cezzar Dede de hsan Oktay Anar'a dönü ür. Romanın kurgulanmasını hikaye anlatımına dönü türen Cezzar Dede yine romanın nasıl bir yön alması gerekti i konusunda yorumlar yapar; "*Ben, hikayelerin bir sonu olması gerekti ine inananlardanım. Hayat da bana kalırsa böyle...*" (EH:232-233). Cezzar Dede'ye göre romanların belirli bir uzunlu u olmalıdır. Hayatın tümünü kapsamayan ve sadece parçalarından bazıları ni leyen postmodern dü ünçü ile aynı do rultuda bir bakı açısı sunar. Roman bir e lenecedir. nsan her zaman e lenemez. Roman da tüm hayatı aktaramaz. Bu yüzden artık romanı sonlandırmanın vakti gelmi tir. nsanın sınırsız güce duydu u merak, ölümsüzlük iste i ve her eyi bilme yetisi ya anan anların anlamsızlı na dönü ebilir. Ki i ya adı ı anı kendisi kurabildi i ölçüde tanrısal yaratıcılı a yakla ır. Zaman ve bilgi açısından sınırlı olmak, anı daha de erli kılar. Her eyi bilmek, bilgiye yönelik merak duygusunun yitimi anlamına gelir. Merak yitimine u rayan birey ise artık kendi varlı nı / varolma amacını yitirir. Bu yüzden, Anar neredeyse tüm eserlerinde bilgiye, güce yönelik açgözlülü ün yıkıcı / yok edici özelli ini i ler.

Tüm hikayeleri duyumsayan ve onlardan etkilenen Ölüm bile, kar ısında tuhaf mızımız hareketler yapan bir çocu un kar ısında gülümser ve de i ime u rayarak, bir kavram olmaktan çıkarak insanile ir. Tüm özelliklerini yitirmesine ra men, Ölüm cenneti bulabilmi tir. Bu etki edebiyatın (sanatın) etkisidir. Sanat; *dü - gerçek, dünya - dünya ötesi, ölüm - ya am* gibi her türlü kavramın, mekanın ve zamanın yaratım atölyesi ve aracı olarak hayatı / insanı kuran bir güçtür.

Fransız Te menin Kadını'nda, Fowles, Anar'ın de i ik kimliklerle romana girmesinden farklı olarak, birkaç kez kendini do rudan kurguya dahil eder. Anlatıcı ile aynı ki iler olmadıklarını gösterir. Anlatının akı nını bozarak, inandırıcı ekilde tasvir edilen roman ki ilerinin inandırıcılı nını yok etmeye çalı ır. Yaptı ı müdahaleler yoluyla, anlatımın sadece bir hikaye oldu unu, gerçekli i yansıtmadı nını ve Sarah, Charles ve di er karakterlerin, **Puslu Kıtalar Atlası**'ndaki Uzun hsan Efendi'nin ifadesiyle, "*sadece kendi zihninde var olan ki iler*" olduklarını gösterir.



ekil 24. **Fransız Te men'in Kadını** Üstkurmaca

Anlatıda kendini sıkça gösteren Fowles; kimi zaman da okurla konu maya çalı arak, romandaki ki ilerinin kendi ba ımsızlıklarını ilan ettiklerini ve kendi kararları do rultusunda olay örgüsüne ekil verdiklerini iddia eder. Roman ki ilerinin ba ımsız oldukları dü üncesi, üstkurmaca ö esinin, romanın uydurmaca oldu u konusuna dikkat çekme çabası ile çeli ir. Ancak bu da dolaylı olarak, yazarların inandırıcı ve gerçekçi oldukları iddialarının yanılısamaya dayandı ı dü üncesine katkıda bulunur; "*Onu pencere pervazında sendeletmek, öyle bir ileri savurtmak ve sonra da odasının a nını halısı üzerine hıçırıklar içinde fırlatmak de il niyetim. Bu olaydan on be gün sonra hayatta oldu unu, bu yüzden de a a ı atlamamı oldu unu biliyoruz*" (FTK:98). Yarattı ı ki ilerinin özgür iradelerine göre karar verdiklerini ve davrandıklarını iddia ederek aynı zamanda, Fowles, okurun

muhakeme yapmasını ve gerçeklik konusunda uyanık olmasını sağlamaya çalışır. Okur, kurgunun tümü ile yazarın denetimi altında keyfi bir şekilde gerçeğe en zihinsel bir oyun olduğunu görmek zorunda kalır. Kişilerin / olayların keyfi olduğu ve yazarın tüm anlatıyı zihninde oluşturduğu fikri, **Kitab-ül Hiyel**'de "tüm bildiklerin bir noktadan ibarettir", **Puslu Kıtalar Atlası**'nda "hepiniz sadece benim zihnimde varsınız" diyen Uzun İhsan Efendi'nin görüşleriyle aynıdır. Anar, **Yedinci Gün**'de yedi uyurların romanı kurguladığına dikkat çekerken, Fowles **Büyücü**'de oyunun sonucunda ortaya çıkan Nicholas'ı tasvir eder. **Abanoz Kule**'de Isobel ve Katherine farklı hikayelerde kendilerini birer kurmaca figür olarak görürken, **Mantissa**'da Erato kendini "daha bir kaç sayfa"lık ya da, yeni doğmuş biri şeklinde tanımlar.

Fowles, kurgu ile belirlenen gerçeklik algısının kırılmasını sağlamak için sürekli gerçekten ya anımsı olduğunu iddia ettiği olayları aktardığını belirtir. Romanın akışına müdahaleler yaparak, gerçeklik yansımalarını üstkurmaca tekniği ile vermeye çalışır. Parodik bir yaklaşım şeklinde gerçeğe tirdiği bu teknik, okurla konuşma havası yaratılarak sunulur; "Abartıyor muyum? Belki ama söylediklerimin doğruluğunu ölçebilirsiniz; çünkü anlattığım tarihten bu yana Cobb pek az deşti; oysa Lyme kasabasındaki deşimler pek az deşil, bu yüzden karadan tarafa bakarsanız bana haksızlık etmiş olursunuz" (FTK:8). Fowles anlattığı Viktorya dönemindeki kentin, denizin ve ormanların görüntüsünü görmüş gibi yapar. Üstelik günümüz okurunun betimlenen manzarayı görebileceğini ama deşimler konusunda Fowles'ü gerçekleri saptırmakla ve mekanları gerçekçi bir biçimde anlatmamakla suçlayacağını belirtir. Bu yüzden sürekli bir savunma halindedir; "Bu konuda da söylediklerimin doğruluğunu ölçülebilir" (FTK:8). Fowles bu yaklaşımını sürdürerek gerçeklik yansımalarını oluşturmaya çalışır. Tüm çabası durumsal bir ironi yaratarak söylediklerinin yalanlanabilir olduğunu göstermek içindir; "Bu ilginç olay 1866 baharında meydana gelmişti, kitabın başında anlattığım tarihten tam bir yıl önce" (FTK:26). İhsan Oktay Anar'ın da benimsediği bu üslup yoluyla, hem mekan hem de zaman öğeleri kullanılarak roman gerçekçi bir çizgiye yaklaştırılır.

Fowles, romana doğrudan müdahale ederek, okurun bazı kavramlarla ilgili bakış açısını şekillendirmek ister. Biçimlendirme ve öretici olma amacı gibi görünen yaklaşımı, yine mekan ve zamansal gerçeklik sunumundaki gibi parodiktir; "bir üstkurmaca ögesi olarak, parodi (Fowles'un neredeyse tüm romanlarında mevcuttur" (Opperman, 1987:91). Fowles, modernist yazarların her şeyi bilen tutumlarını ele tirmek ve okurun dönemle ilgili bilgilerini tazeleyerek yeni düşünceler geliştirmesini sağlamak adına yorumlar yapmaya girişir;

"Viktoryenlerin yöntemle düşünlü ünü aklımız almıyor; insan bu düşünlü ün ne kadar komik boyutlara varabileceğini, Baedeker'in ilk baskılarında yolculara cömertçe sunulan önerileri okuyunca daha iyi anlıyor. Keyif denen bir şey kalmamı mı diye merak ediyor insan. Mesela Charles daha ince giysilerle daha rahat edebileceğini nasıl anlayamıyor? O apka hiç lazım deşil. O çivili botlar da kayalık bir kumsalda buz pateni kadar gereksiz" (FTK:53)

Roman kişileri hakkındaki yorumları, döneme ilişkin belirlemeleri ve ele tirdel tutumu yazarı romanın ayrılmaz bir parçası haline getirir. Fowles, okura ancak bir roman kişisi kadar gerçekçi e

yaklaşabileceğini ve kendi yazarlık konumunun özel ya da üstün olmadığını gösterir. Yorumlarını bir ele tirmen gibi aktarma yolunu da dener ve bilgi vermenin yanında doğrudan ele tiriş bir bakış açısı sunar;

“O zamanki Lyme papazı dini görüşleri açısından nispeten daha açık fikirli biriydi; ama aynı zamanda kaz gelecekte yerden tavuğu esirgemezdi. Lyme gibi geleneksel Küçük Kilise cemaatlerine çok iyi uyum sağlamıştı. Vaazlarında ateşli hitabet sanatının ustalıklarını sergiliyor, kilisesini de Katoliklik kanserinin göstergesi olan haçlar, heykeller, süslemeler ve diğer nesnelere uzak tutuyordu” (FTK:26).

Fowles, toplumun değerleri hakkındaki fikirlerinde bir taraf tutar. Lyme papazının açık fikirli olduğunu belirtmesinin yanı sıra onun çıkarıcı biri olduğunu da doğrudan söyler. Anar'ın **Suskunlar** romanındaki Tereveli Iskender ile benzerlik taşıyan betimlemede, her iki din adamının toplumun nabzına göre hareket vermeyi bilmeleri ve cemaate hitap etme konularındaki becerileri dikkat çekicidir. Lyme papazının cemaatini haçlar, heykeller ve süslemelerden uzak tutmaya çalışması gibi, Tereveli Iskender de müslümanların başduşmanının müzik olduğunu söyleyerek sanata ve estetik üretime karşı bir duruş sergiler.

Fowles sadece romanın mekanına ve zamanına dair bilgiler ya da yorumlar sunmaz. Bazen günümüz insanı ile ilgili bilgiler vermeye ve insanların zihninde, ya antısında yer eden kavramlara değinmeye çalışır;

“Çağımızın sözde en büyük tasası zaman kıtlığıdır. Toplumlarımızdaki zeka ve paranın son derece büyük bir bölümünü iktisadi olarak daha hızlı yapmak için harcamamızın nedeni, bilme ve bilgeliği karıştırdığıdır. Umuz çıkar tanımaz sevgi değil, budur; insanın nihai amacı mükemmel bir insanlığı elde etmektir. Hızlı ulaşmaya, ıktisadi hızına ulaşmaktır adeta” (FTK:17).

Viktorya dönemi insanının düşüncesine biçimine, yaşam tarzına ve ahlak, din, cinsellik konularındaki ikizlül tutumunu yeren Fowles; günümüz insanının insani özellikleri bırakarak faydacı bir kişiliğe bürünmesini de ele tiriş. Zamana büyük önem veren günümüz insanının ıktisadi hızına ulaşmaya çalışması onu insani özelliklerinden yoksun bırakır ve mükemmel bir insanlığı ulaşmanın yerini alır. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Ebrehe de sınırsız hızla ulaşmanın peşindedir. Ebrehe zamana hakim olmayı amaçlar. Amacının altında yatan neden zamanı, dünyayı ve kaderini kontrol edebilme isteğidir. Bu açıdan Ebrehe'nin hızla verdiğini de her günümüz insanının ıktisadi hızına ulaşma isteği aynı özelliklere itare eder. Eytan'ı temsil eden Ebrehe ile günümüz insanı birbiriyle özdeşleşir. Zaten ne günümüz insanının ne de Ebrehe'nin "mükemmel bir insanlığı ulaşmak" gibi bir amacı vardır. Her ikisi de sadece kendi çıkarları için dünyaya hükmetmenin peşindedir.

Fowles. romanın bir bölümünde kendini sadece bir anlatıcı, bir ses olarak değil fiziksel özellikleri ile de romana sokar. Kurguyu nasıl deşirebileceği hakkında tartışmalar yürütür ve nasıl seçimler yaptığını okura aktarır;

“Charles'ın iktisadi burada bitirmeyi düşündüm bile; onu sonsuza kadar Londra yolunda bırakmayı. Ama Viktoryen romanı ille belirli bir sonuç talep ediyor; zaten ben de daha önce

karakterlere özgürlük verilmesi konusunda nutuklar çekmi tim. Benim sorunum basit: Charles'ın ne istedi i belli mi? Evet, öyle! Ama Sarah'nın ne istedi i belli de il; hem u anda nerede oldu undan da pek emin de ilim. E er bunlar benim hayal gücümde ziyade gerçek hayatın iki parçası olsaydı ikilemin nasıl çözülece i belli olurdu: Birisi di erine meydan okur, ya kazanır ya da kaybederdi. Kurgu genellikle gerçe e uygun olma iddiasındadır: Yazar birbiriyle çeli en istekleri ringe koyup dövü ü tarif eder; ama dövü ün nasıl bitece i bellidir, kendi tuttu u kazanır. Biz de roman yazarları bu dövü leri ayarlamaktaki ustalıkları (yani sonucun önceden belli olmadı na bizi ikna etmeleri) ve hangi dövü çüyü tuttuklarına göre yargularız: yi olanı mı trajik olanı mı, kötü olanı mı komik olanı mı artık kimi tutuyorsa” (FTK:406).

Yarattı ı insanların kaderini istedi i ekilde biçimlendirebilen bir tanrı gibi, yazar da karakterlerin romandaki kaderlerini belirleyebilen bir konumdadır. Dinsel kuramda, insanın kendi kaderini belirleyebilmesi de romanda yansımaları bulur ve yazar çizdi i karakterlere kendi ba larına karar verebilme yetene i verdi ini iddia eder. Do um ve ölüm kavramları, kurguda ba langıç ve son ekinde kar ılıklı bulur. nsanın ne zaman ölece i tanrının insan kaderine verdi i nihai ekli belirler. Fowles'a göre, tanrısal konum modernist roman yazarının ula maya çalı tı ı bir konumdur. Modern yazar da, tanrı gibi, ki ilerinin tüm kaderlerini belirler, özelliklerini istedi i biçimde ekillendirir ve istedi i zaman onları öldürebilir. Ancak, modernist yakla ımların geçersizleşmesi gibi, tanrının, tanrısal güçlerin, kaderi belirleyen metafizik dü üncelerin ölümü de postmodern romanla birlikte gerçekleşir. Fowles, yazarı alaya ı ederek, sanatı yere indirir, ancak yere inen sadece modern yazar de il, öykündü ü tanrının kendisidir de.

Roman ki ilerine özgürlük verdi ini ve onların kendisinden ba ımsız olarak kurguya yön verebildiklerini iddia eden Fowles, postmodern anlatıyı farklı ekillerde sonlandırabilece ini belirtir. Ancak kendisini ba layan ba ka bir unsur vardır; **Fransız Te menin Kadını**, Viktorya dönemi romanlarının parodisini yapma amacını ta ıdı ından, romanın parodik etkisini sa lamak için belirli bir sonunun olması gerekir. Yazarın taraflılı ına gönderme yaparak, modernist sanatçıların gerçeklik iddialarını çürütmeye çalı ır. Onların yarattıkları karakterleri bir dövü alanına sokup çatı tırdıklarını ve birini tutarak onun galip gelmesini sa ladıklarını söyler. Modernist romanın gerçeklik iddiasını çürüterek yanlılı ını, görecelili ini ve sahteli ini gösteren Fowles, okurun zihnine girerek farklı gerçekliklerin olasılı ını vurgular.

Romana giren Fowles, kurguyu nasıl olu turdu unu göstermeye çalı ır. Anlatıya iki farklı son verecektir. Bunlardan biri postmodern belirsizlik üzerine kurulurken di eri ise parodisini yaptı ı Viktorya dönemine özgü mutlu sondur;

“Ben de Charles'a bakmayı sürdürürken, yeni bir dövü ayarlamak için hiçbir sebep göremiyorum bu sefer. Bana iki seçenek bırakıyor bu. Ya dövü ü kendi haline bırakıp sadece kaydetmekle yetinece im ya da iki tarafı birden tutaca ım. Haftıktan takatsiz ama tümüyle tükenmemi bu yüze bakıyorum. Trenimiz Londra'ya yakla tıkça i in içinden çıkmak güçle iyor; yani ikilemin yanlı oldu unu görüyorum. Bu dövü te bir tarafı tutmamamın tek yolu iki son yazmak. Geriye bir

mesele daha kalıyor: kisini birden aynı anda yazamam, bu sefer de son bölümün gücü yüzünden, ikinci yazdı um son “gerçek” son gibi görünecek” (FTK:407).

Tarafsızlı ını gösterme amacını ta ıyan alıntıda, Fowles modernist romancılardan ayrıldı ı noktayı belirtir. Karakterlerin kaderi konusunda bir taraf seçmemek adına iki farklı son kurgulayaca ını söyler. Böylece postmodern tarafsızlık ilkesine uymayı ba arır. Bireyin muhakeme gücüne bıraktı ı sonlar sayesinde, okuru da etkin biçimde romana dahil etmeyi ba arır. Yazarın roman konusunda yaptı ı yorumun, kurgu üzerine bilinçli bir oyun oldu unu görmek gerekir. Üstkurmaca ö esinin yansıması olarak, bu bölüm romanın gerçekli ini kırma adına özgür iradeleri oldu unu iddia etti i ki ilerin inandırıcılı ını yok etmek ve kurgunun kurgusallı ına i aret etmek içindir. Yazar, üstkurmaca kullanımını yoluyla, okurun okudu u eylere hemen inanmamasını ister ve roman ki ilerinin sürekli do ruları söyledi i yanılısamasını kırmayı amaçlar;

“Bilmiyorum. Bu anlattı ım hikaye tamamen hayal ürünü. u yarattı ım karakterler zihnim di nda hiçbir yerde var olmadı. E er imdiye kadar karakterlerimin zihinlerini ve en gizli dü üncelerini biliyormu um gibi davrandıysam, bunun sebebi hikayemin geçti i zamanlarda dünya çapında kabul gören (söz da arcı ını ve “sesini” de kısmen benimsedi im) bir tarzda yazıyor olmam; romancının Tanrı’nın hemen yanı ba nda görüldü ü bir tarz bu. Her eyi bilmeyebilir, yine de biliyormu gibi davranır. Ama ben Alain Robbe-Grillet ve Roland Barthes’in ça nda ya ıyorum; bu bir romansa bile, kelimenin modern anlamıyla bir roman sayılmaz” (FTK:100).

Postmodern bir bakı açısı sundu unun altını çizen Fowles, artık modernist anlayı la yazmanın modasının geçti ine dikkat çeker. Yazarın modernist romanlarda her eyi bilememesine ra men, biliyormu gibi davranmasını ele tirir ve modernist yazarın bazı gerçeklikleri kurma amacı ta ıdı ını ima eder. Sunulan gerçekli e inanılmaması gerekti ini, çünkü kurmacanın sahte oldu unu anlatır. **Efrasiyab’ın Hikayeleri**’nde Ölüm’ün okuru hesaba katmanın "*fahi elik*"le e de er oldu unu belirtmesi gibi, Fowles da e lence ö esi dı nda ba ka bir genelle tirilebilir do ru ya da gerçeklik olmadı ını da okurun zihnine a ılar. Okur, ki ilerinin sadece yaratılan ki ilikler olduklarını; yazarın bir edebi yaratım yaptı ını; romanların, dile yaslanan pek çok metin gibi, sadece imgeler ya da metaforlar yaratarak gerçeklik yanılısaması yarattıklarını; insanları ekillendirerek ideolojik, ahlaki ya da ki isel boyutlarda inandırıcılık etkisi olu turduklarını görmü olur.

Yazarın tanrısal konumunu geçersizle tiren ve tümü ile sınırsız bir biçimde ki iler ve kurgu ile oynama özgürlü ünü elinden alan ey ki ilik, davranı ve olaylar arasında tutarlı olma zorunlulu udur. Yazar, istedi ini yapma, yaptırma, söyletme gibi sınırsızlı a sahiptir ancak gerçekli in kırılması adına gerçekli i kurdu u iddiası ta ırken bunun yapaylı ını ve taraflılı ını gösterme etkisi açısından bu tutarlılı ı göstermek zorundadır. En azından, **Fransız Te menin Kadını**’nda, Fowles bir yandan gelenekçi, gerçekçi Viktorya romanının algısını kırma u ra nda parodisini yaparken, onun kimi özelliklerini taklit etmek ve böylece geçersizle tirmek zorundadır.

Romanın kurgusallı ı dı nda, Fowles karakterlerin de belirli izlenimler yaratarak gerçek algısını de i tirmeye ve yenisini olu turmaya yönelik teknikler kullandıklarını göstermeye çalı ır.

Sarah'ın gizemli görünmeye çalışması; kimi zaman Charles'ın ruh durumuna göre davranması; onun ilgisini çekmek için yalanlar uydurması; Charles onu ziyaret ettiğinde bile ini burkmu numarası çekmesi; bakire olmadı ı konusunda onu ikna etmesi gibi örneklerden de anlaşılacağı gibi, roman karakterleri de birer imge yaratarak karıdaki insanları de i tirip dönü türebilir. Fowles, roman karakterlerinin, kurgulananların bile kurgulama yaptıklarını ve gerçe i saptırdıklarını göstererek insanın gerçek denilen kavramı ne kadar yanılsamalar üzerine in a ettiklerini de gösterir. Günümüz insanının algılarını ekillendiren geçmi in örnek kahramanlarının, karakterlerinin birer yanılsama oldu u da ortaya çıkar. Onlar gerçekten var olmu , kahramanlık yapmı , insanlara zorluklar kar ısında yol göstermi , öykünülmesi gereken karakterler de il; uydurulmu , zaaflarından arındırılmı ve insanlara rol model olarak sunulmu *yapay figürler* ya da *simgele tirilmi varlıklardır*.

Puslu Kıtalar Atlası, Anar'ın di er romanlarında oldu u gibi, postmodern kavram olan üstkurmaya dolaylı yollardan yer verir. Romanın ancak sonlarına do ru gelindi inde, bütün olayların zihinde yer alan kurmacanın, dü lerin, dü üncelerin yansıması oldu unu ve onların inandırıcılıklarının sorgulanması gereklili i anlaşılır. Kitap içinde kitap, dü içinde dü ya da kurgu içinde kurgu da denilebilecek bir teknikle anlatılan romanda, gerçe ile en tüm olaylar hayaldir.



ekil 25. **Puslu Kıtalar Atlası Üstkurmaca**

Masallara özgü dü / rüya motifinin kullanıldığı romanda, anlatılan olay ile rüyada görülenler arasında bir çeli ki yaratılarak, masal ö esinin içerdiği rüya motifinin parodisi yapılır. Arap İhsan, ye eni Uzun İhsan'ın evine yanında esiri Alibaz ile birlikte geldi inde, Uzun İhsan uyumaktadır. Fantastik ö enin ba langıcını belirleyen uyku durumu, "*gerçekten hayale kaçt ı*"nın da (Korkmaz, 1997:90) ilk göstergesidir. Gerçek ile hayal arasındaki çeli ki, yazar / Uzun İhsan ile okur

karıtlı ında, kurgunun gerçeklikten sapmasını belirler. Arap hsan, ye eninin hayal dünyasında ya amasını ve dünyanın haritasını çıkarma hevesini a a ılayan bir üslupla yererken, Uzun hsan ironik ekilde, dayısının kahramanlara yara ır ekilde yaptı ı bir sava ı ve o lu Bünyamin'in bir engerek yılanının ba mını ezerek kötülü e kar ı kahramanca ba arısını rüyasında görür. Ancak bu denli yüceltilen rüya motifinin gerçeklikten uzaklı ı ironik olarak, Uzun hsan'ın rüyasında konu amaması ve sayıklamalarla uyanması ile betimlenir.

Günümüz insanının hayal kurmayı unutmasının da ele tirisini olarak, **Puslu Kıtalar Atlası**, dü lemenin dünyayı kurucu i levini bir önerme olarak ortaya atar ve dünyayı olu turan güçlerden bir tanesinin kurmaca dünyası oldu unun da altını çizer. E er kurmaca, dünyayı ve dolayısıyla insanı olu turma potansiyelini ta ıyorsa, o zaman zihnimizdeki / ki ili imizdeki niteliklerin yapay / keyfi biçimde olu turuldu u dü ününcesi belirgin hale gelir. Postmodern algı kırıcılık olarak da dü ünülebilecek bu bakı açısı, hem edebi yaratım gücüne bir methiye hem de öncül edebi eserlerin yapay ki ilik ve gerçeklik olu turdu una yönelik bir ele tiridir.

Romanda anlatılan her ey aslında daha önce belirlenmi tir ve Uzun hsan'ın o lu Bünyamin'e vasiyet olarak bir kitap halinde bırakılmı tır. Kitap sayesinde, gerçekte olamayacak pek çok olay ya anabilmi ve kurgu sayesinde pek çok deneyim kazanılmı tır. Uzun hsan Efendi, bunu Bünyamin'e öyle aktarır; “*Zihnimde bir dü olan sevgili o lum, i te böylece zavallı babanın ya ayamadıklarını ya adın ve dokunamadıklarına dokundun. ... Sonunda senin için dü ledi im macerayı ya adın ve böylece senin için yazdı m atlası okumu oldun*” (PKA: 236-237). Kurmacanın kendisini sorunsalla tıran postmodern roman özellikleri ta ıyan **Puslu Kıtalar Atlası**, sadece kurgunun de il, kurgudaki ki ilerinin, örne in Bünyamin'in ve hatta yazar rolüne soyunan Uzun hsan Efendi'nin bile gerçek dı ılı na vurgu yapar. Yazar kendi varlı mını bile yadsıyan bir yakla ım sergiler ve yine Uzun hsan Efendi'nin a zıyla sorular sordurarak varlı mının kurgusalı na i aret eder; “*Ben de dü ünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da, Yelkenci Hanı biti i inde ikamet eden Uzun hsan Efendi mi, yoksa bu günden tam üç yüz sekiz yıl sonra sözgelimi zmir'de oturan mahzun ve a kın adam mı? Hangimiz dü , hangimiz gerçek?*” (PKA: 237). Sorgulama, romanın içeri i ile de peki tirilir. Rüya görmek ile kavranan dünya ve uyanıklık halindeki algı kıyaslanır. Hangi durumun gerçek hangisininse gerçektir oldu u sorgulattırılır.

Benzer bir sorgulatma da kurgudaki ki i ile gerçekten ya adı ı dü ünülen yazar hsan Oktay Anar arasında mevcuttur. Gerçek ile kurgusal olan birbirine girer ve günümüz ya amında algıladı mız her eyin üstüne bir sis perdesi iner. ki boyutlu bir kurgusalı ın farkına varılan sorgulamada, medeniyetin bir parçası olan okurun ve yazarın tarihsel bir ekillenme sürecinde özgür iradelerinden kopartılmı , istenen biçimde ba lamalar olu turularak bir ürün gibi ortaya çıkarılmı olduklarını söylemek yanlı olmayacaktır. Kurgunun gerçekli i, okurun gerçek sandı ı di er nesnel, toplumsal, ideolojik ve fiziksel gerçeklikten daha az inandırıcı gibi görünmez. Bir bakıma, Anar bu söylemi ile kurgu ile gerçe in arasındaki ayırt edici çizgiyi silmeyi hedefler.

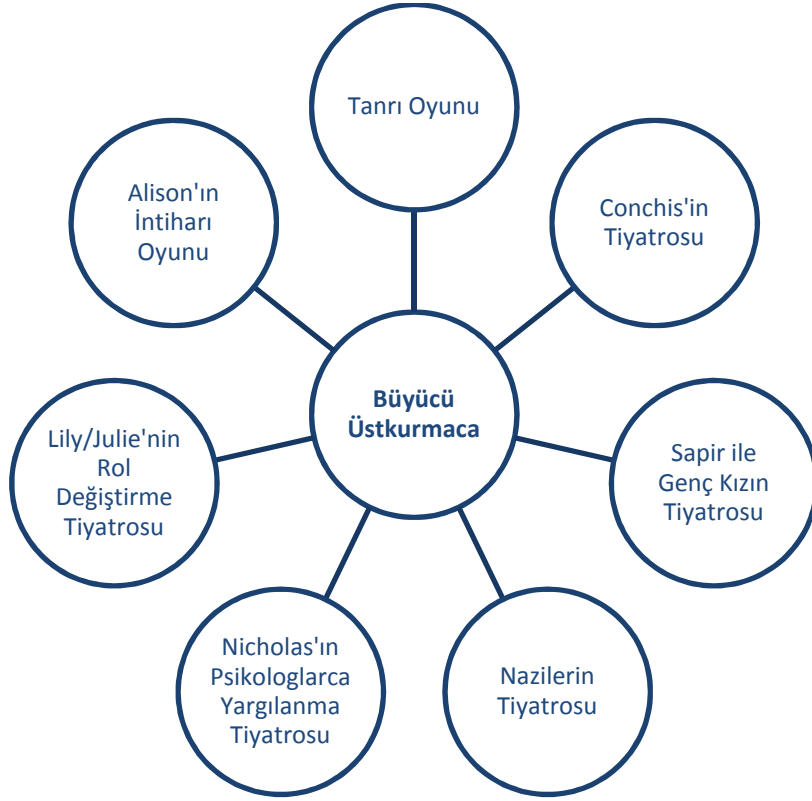
Romadaki ba ka bir önerme ise yine kurgunun gücünü ortaya koyar. Uzun hsan Efendi, Batı'nın Rene Descartes ile önerdi i dü ünce ile dünyanın ve insanın kavranmasını tersine çevirerek, okuru hem mantı mı zorlayıp dü üncenin dı ndaki duyulara ve yetilere çekme çabasını hem de dü ünceye kar ı dü lemenin devrimci, yenilikçi ve kurucu gücünü ön plana çıkarır;

“Kör ve sa ır olmama ra men seni hem görüyor hem de duyuyorum o lum... Aslında seni görüp duymaktan da öte, hem seni, hem de içinde ya adı n dünyayı dü ünüyorum... Sizler, hepimiz, içinde ya adı nız dünya, Konstantiniye, her ey sadece ve sadece benim dü ümde varsınız... Rende kâr yanılıyor: Dü ünüyorum, ama sadece ben var de ilim. Dü ündü üm için asıl sizler varsınız; sizler ve içinde ya adı nız dünya” (PKA:127).

Dü ünce gücünün yanı sıra, empirik ya da duyumcu olarak nitelenen fiziksel bakı açısı ile dünyanın kavranılması gerekti ini iddia eden felsefi görüşlerin yıkımına i aret eden bu alıntıda, duyular yoluyla algılanan dünyanın yanıltıcı, yanılsamalı do ası ortaya çıkar. Dü lemek, duyular / dü ünce ötesi bir etkinlik ve yeti olarak sunulur. Ancak dü lerde zaman ve mekan gerçe e dönü ür ve ki iler bu kavramlar do rultusunda varlık alanına geçebilir.

Kurgunun dü le özde le tirildi i, kurgulamanın gerçekli inin sorgulandı ı, gerçekli in kurmaca ile denetlendi i bir roman olan **Puslu Kıtalar Atlası**, postmodern bir özellik olan üstkurmacanın oyun sahası haline getirilerek, anlam yaratımında algı kırıcı bir teknik olarak kullanılmı tır.

John Fowles'ın **Büyücü** romanında, insanlı a kar ı asıl tehlikenin, yalnızca Batı kültüründe de il, "*kendi bilincimizin duvarları içerisinde*" de bulundu u önermesi ile postmodern kurmaca arasında bir organik ba lantı bulunur. Varolu çuluk kapsamında, Fowles, ana ki isini he içsel hem de toplumsal bir kaosun içine atar. Tanrı oyunu, Nicholas Urfe'nün ki ili inde, "*insanın dünyaya bırakılmı , ölümü bekleyen bir zavallı oldu u ve bu zavallılı ı hissetmesinden duyulan bunaltı*"yı (Korkmaz, 2002:215) a mak adına, kimlik kazandırma çabasıdır. Nicholas Urfe, her bir çıkarım ve varsayımında kendi do ası ile barbarlı a kar ı çıkan ve kendini ke fetmesini sa layan tanrı oyunundaki rolü arasında kıyaslamalar yapar. Barbarlık, kültürel ekillenmi li in ve "*kalabalıkla an, yı nla an kitle içinde kimli ini yitiren ferdin dı lanmı lı ı*"nın (Korkmaz, 2002:135) di er bir adıdır. Nicholas, Batı / ngiliz modern toplumunun ayrıksanmı , kimliksiz ki ilerinin alegorisidir ve ba kalarına ba (ım)lı olarak ya adı nın farkına varır. Sahip oldu u de erlerin, tarihsel süreçte bilinçaltına i lendi ini görerek, varolu u üzerinde toplumun yarattı ı körlükten kurtulur. Körlük, yalnızca Nicholas gibi bireylerin kendi içlerindeki özgürlük, içinde do dukları kültürün modası geçmi sosyal yapılarının etkisinden kurtularak harekete geçti inde aydınlı a ula ılabilir. Körlük, ancak kendini bir farkındalıkla yeniden de erlendirme yoluyla kırılabilir ki bu Fowles'un tanrı oyununun temel önermesidir.



ekil 26. **Büyücü Üstkurmaca**

Büyücü, özellikle bireyin, kimliğini / özünü keşfetmesi açısından kişisel özgürlüğe ulaşmanın güçlükleri hakkında bir roman görünümündedir. Ne var ki bu görev karmaşıktır, çünkü Fowles, çeşitli barbarlıklarla birlikte yaşayan Batı dünyasının yarattığı körlük alanını karşılamaktadır. Körlüğe karşı savaş, insanın kendini yeniden keşfetme ve kurma serüvenidir. Günümüz uygarlığının iktidar oyunlarına dayanan yapısı, hükmeden ile hükmedilen ya da yaratan ile ekilendirilen arasındaki ilişkileri dil, kurmaca ve mitler aracılığıyla kurulu söylemlere çevirme gücüne sahiptir. Tıpkı Nicholas gibi, okur da aslında muhtemelen tırlım ilişkilerinde, gerçek bir diyalogun gerçekleşmeyeceğini ve üstünü sarmalayan kabuğun kırılmayacağını sanır; çünkü iletiimsizliğin ve kendini saran kuşatıcı gücün farkında değildir. Pek çok modern insan gibi, Nicholas da mevkisinin kesin ve deşizmez bir ölçüm üzerinde durduğunu inanmaktadır.

Romanın algı kırıcı / oluturucu rolü; Fowles, karakterlerinin davranışlarını veya okuyucusunun tepkilerini yönlendirmeye kalktığında kendini gösterir. Postmodern yazarın ve Fowles'un sorguladığı ve göstermeye çalıştığı şey yazarı (kendisini) yazdığı diğer karakterler ile aynı derecede kurgu olarak ifade etmektir; *“Ama bizler okuduğumuz o Fransız varoluşçu romanlardaki kahraman ya da anti-kahramanların gerçek ve uygun olmaları gerekmediğini akıl edemedik”* (B:13). Bu nedenle, Nicholas'ın kişisel özgürlüğünün gerçek doğasını keşfetmeye yönlendirirken; Fowles, kurgu dünyası yaratımı ve ilişkileri kontrol etme konularında tanrı gibi bir güce sahip olduğunu okuyucularına sürekli olarak hatırlatır. Conchis gibi, Fowles da okuyucularının zihinleri ile tanrı oyunu oynar.

Okuyucunun, **Daniel Martin**'de oldu u gibi, insanın tam görme dünyasına gözlerini açıp açamayacağı olasılığını deneyici bir üslupla i ler.

Üstkurmaca ö esini i leyen ve "*okuru kurgusal araçlarını görmeye zorlayan*" (Beret,.....:89) **Büyücü**, ekil ve i levin karı mına sahne olan deneyici bir romandır. "*Sanat hakkında bir roman*" (Bradbury, 1977:262) yazan Fowles, kurmaca içinde kurmaca yaratır ve algı kurucu / kırıcı üstkurmacasına ekil verir. Anar'ın, **Puslu Kıtalar Atlası**'nda "dü içinde dü ", "kurgu içinde kurgu" ve **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde hikaye anlatımı ekinde i ledi i üstkurmaca kavramını, Fowles sanatın de i ik biçimleri ile kurguyu birle tirerek sunar. **Abanoz Kule**'de resim, **Koleksiyoncu**'da özya amöyküsü ve günlük yazımı, **Mantissa** ve **Daniel Martin**'de roman yazımı ile serimlenen üstkurmaca, **Büyücü**'de tiyatro ile sa lanır.

Fowles, sanatla kurguyu ili kilendirerek, varolu çu felsefenin romana ekilsel biçimde giri ine olanak sa lar. Tıpkı tanrının insanı ve evreni yaratıp dünyaya fırlattıktan sonra, kendini saklaması ya da olayları ve insanların kendilerini kurma sava larını uzaktan seyretmesi gibi, yazar da romanın kurulu unu uzaktan izler gibidir. Romanda Conchis ve Lily tanrı oyununun bitiminden sonra ortadan kaybolur; Nicholas'ın kendi oyununu kontrol edebilme gücüne sahip oldu unu bilerek, kendini ve dünyasını kurması için onu özgür ve yalnız bırakır; "*Kimi insan vardır, topluma hiç farkında olmadan karı ır, kimiye topluma onu denetim altında tutarak karı ır. Biri vitestir, di li çarktır, di eriyse bir mühendis ya da süürücü. Ama bunun dı nda durmaya karar veren bir ki inin yalnızca kendi varlı ı ve hiçli i arasındaki çözülmeyi ifade etme yetisi vardır. Cogito de il, scribo, pingo, ergo sum. ("Dü ünüyorum öyleyse varım" de il, "Yazıyorum, çiziyorum, öyleyse varım")*" (B:56). **Puslu Kıtalar Atlası**'nda do rudan verilen söylemle "*dü lüyorum öyleyse varım*" önermesi, Anar'ın **Kitabül Hiyel**, **Amat** ve **Susunlar** romanlarında i lenirken; Fowles **Büyücü**'de tiyatro; **Abanoz Kule**'de resim; **Daniel Martin** ve **Mantissa**'da roman yazımı ile dolaylı biçimde kurgunun, sanatın ve dü leyerek yaratmanın gücüne odaklanır.

Sıradan insanın kendini olu turma zorunlulu u gibi, Nicholas da zayıf ve güçlü yönlerini ke fetmek ve varlı ını biçimlendirmek zorundadır. Oynanan oyun, Nicholas'ın kendini tanıması için, Fowles ve yönetmen konumundaki Conchis tarafından belirlenir. Tanrı oyunu algı kırıcı özelli e sahiptir. Nicholas'ın / sıradan insanın, kurgu / ya am içinde bir ürün olarak nasıl ortaya çıktı ını gösterir. nsan pek çok biçimlendirici süreçten geçerek u anki halini alır. Varolu bakımından, **Büyücü**, karakterlerinin, sıradan insana benzer ekilde, kendilerini kurma serüveninde dilin, sanatın, toplumun etkisini göstererek özgürle tirici bir i lev görür.

Roman, üstkurmaca yapısının do rudan temsili gücü olan tanrıçılık oyununu ortaya koyar; "*kendi içinde büyük bir tiyatrodur; kendi içine dönerek fantastik ö e ve büyüü gerçekçilik kullanımı bakımından üstkurmaca özelli i ta ır*" (Opperman,1987:65). Conchis, yönetti i tanrıçılık oyunu ile, roman yazarına dönü ür ve kurulu gerçekli in sahteli ini göstererek daha farklı olasılıkları ortaya serer; "*simler bir tür aka. Tarot'ta magus adında bir kart vardır. Büyücü... sihirbaz anlamına gelir. ki geleneksel sembolü de lily ve rose'dur*" (B:483). Romanın ismini aldı ı yer bir iskambil ka ıdır.

Büyücü olarak bilinen karakter, romanla oyun özünü birleştirir; okuyucu gibi, yazarın da okurla karşılaşabildiğini, istediği biçimde biçimlendirebildiğini; kurguyu keyfi şekilde oluşturabildiğini ve postmodern roman gibi, ciddiyyetten uzak bir üretim yaptığını belirtir.

Büyücü'de "*magus kartı*" ile özdeşleşen karakteri Conchis iken, Rose ve Lily oyundaki simgelerdir. İnsanın özgürlüğünü temin etmek ve kendine daha çok yakışan bir dünya yaratmak için tek yolun eğitim olduğu fark ederler. Ancak eğitim, insanın kendi doğasını keşfetmeye dayanır. Nicholas'ın Conchis tarafından kendi varoluşunun gizemlerini keşfetmeye zorlanması gibi, okuyucu da kendi kimliğinin gizemlerini ve altında yatan yanılsamaları üstkurmaca yoluyla keşfetmeye zorlanır. Tanrıçılık oyunu, tam görüş alanını sağlamak için yöntem deneyidir. Nicholas, tıpkı romanın okurları gibi, deney nesnesi olarak seçilmiştir, çünkü o ortalama bir erkeği temsil etmektedir. Eğer Nicholas gözlerini açmayı öğrenebilirse, okuyucu ki ilinde, dünya da kendi içinde daha insancıl, daha özgür bir topluma dönüşerek kurtulma ihtimalini taşıyabilecektir.

Büyücü; Koleksiyoncu ve Fransız Teatinin Kadını gibi, yazar tarafından ucu açık şekilde mümkün olduğu kadar belirsiz bir şekilde bitirilir. Bernard Bergonzi, *Büyücü* romanını kendine dönük ve parçalı olmakla suçlar; "*tüm roman sadece yaratıcılığa dayanan fantastik epizodlardan oluşmaktadır. Ana rengini temel düzeydeki amaçsızlık ve kendisi dışında başka bir eylemle ilgisizlikten almaktadır*" (Bergonzi,:75-76). Ancak, varoluşçu üsluplu üsluplu bir roman olarak, **Büyücü**, Nicholas'ın yaşadığı deneyimleri olaylar karşısında kendini keşfetme serüvenini günümüz insanının yaşadığıyla özdeşleştirir. Bergonzi'nin tespitine katılmak, romanın felsefi / düşünsel önermelerine karşı bir haksızlık olacaktır. Fowles, "*anlatım tekniklerini inceler*" ve hatta "*roman yazımını temalaştırır*", ancak tüm teknik "*sanat ve yaşamı keşfetmek*" (Opperman, 1987:308) ile ilgili görür. Romanın önermeleri doğrultusunda, her insanın farklı bir dünyası, ki ilinde, algıları ve kendilik değerleri bulunur. Kurmaca da farklılığına saygı duyarak, genelleştirilebilir tekil bir kader belirlemeyi reddeder. Okuyucu, romanı okuması sonucunda ki ilinde gerçekleşebilecek deneyimler ile roman karakterlerinin de deneyimi tümüyle onların dünyalarına bağlıdır ve bunu belirlemenin imkanı yoktur. Böylesi bir ucu açıklık, postmodern romanın modernist romana karşı tepkisinin yansıması olarak düşünülebilir. Nicholas'ın sevebilme becerisi olan bir insana dönüşmesi ve Alison ile sevgi dolu bir ilişkiye girebilmesi için hayatının geçmihteki tüm kuramları ve kendilik değerlendirmelerini terk etmesi gerekir. Yeni varoluş biçimi, okuyucu da beklenen ve postmodernizmin öncül varoluş önermeleri ve söylemlerine karşı çıkan özgürleştirici iddiasının yansımasıdır.

John Fowles'un **Mantissa, Daniel Martin ve Abanoz Kule** ile Anar'ın **Susunlar, Yedinci Gün, Puslu Kıtalar Atlası ve Kitab-ül Hiyel** romanları da bilinçli bir şekilde kurgusal bir ön plana çıkarır ve kurgu hakkında kurgu diye de tanımlanabilir. **Mantissa**; olay örgüsünün tümü ile roman karakterinin zihninde kurgulandığı, dış dünyanın olayları ile neredeyse hiçbir bağlantısı olmayan, kendine dönük postmodern bir roman olarak, anlatım ve betimleme yerine bir yazar figürü ile onun esin perisi arasında geçen karşılıklı konuşma mayası dayanır. Roman, yazar karakteri Miles vasıtasıyla, "*kendi yapısını ele tiren*" (Opperman, 1987:310) bir yapıya sahiptir. Gerçekliğin betimleme, olay

anlatma, insanların duygu dünyasına ı ık tutma, sosyal kavramları i leme ya da ki ilik geli tirme gibi herhangi bir kaygısı bulunmaz, sadece "*kendi yazım sürecine odaklanır*" (Hutcheon, 1993:39). Kurgunun merkezine dü ünceleri yerle tirerek, sadece Miles'in yazma serüveni ile kendisine ilham veren, kadın olarak betimlenmi esin perisini i ler. Bu açıdan, **Mantissa** kendi yazarının zihninde gerçekleşle en bir dü sel gezintinin, o zihinde oyna an, kimi zaman fantastik, kimi zaman ise oldukça gerçekçi bir çizgiye yakla an dü üncelerin anlatımıdır.



ekil 27. **Mantissa** Üstkurmaca

Fowles'un **Daniel Martin** romanı ne kadar gerçe e ve gerçekçili e ı ık tutmaya çalı ıyorsa, **Mantissa** gerçekçili e o kadar uzaktır ve sosyal olguları, etkile imleri ve dü ünceleri i lemeye o denli sırtını döner; "*Mantissa kendi kurgusal olu umuna meydan okuyan bir romandır. Aslında sadece dilsel bir fantezi ya da kendisi dı nda hiçbir eyi yansıtmayan kendine içkin bir metindir*" (Cooper, 1991:193). Aslında, **Mantissa**, hayatı i lemek bir yana, romancının, romanın ve genelde ça da sanatın ya amı temsil etme olasılı ına duyulan inancın yitimini anlatan, kısa, e lenceli, fantastik ve oyuna dayalı bir anlatıdır. **Mantissa**'yı, romanın sanatsal bir araç olarak ölümünü fısıldayan bir hayalet ya da sanatın cesedini ta ıyan bir tabut ekinde de dü ünme mümkündür. **Daniel Martin**; olumlu, iyimser varolu çu insancılık pe inde bir çaba olarak yorumlandı nda; **Mantissa**'yı *edebiyatın tükeni ya da edebi bir intihar notu ya da dü ünce ve duygunun merkezi olan insanın kovuldu u bir sanat cenneti* ekinde algılamak da yanlı olmayabilir.

Fransız Te menin Kadını, Büyücü ve Koleksiyoncu'da, farklı anlatım teknikleri kullanılır. Fowles anlatıda araya girer. Olaylar ve roman ki ileri hakkında yorumlarda bulunur. Metinlerarası

ili kiler yoluyla, kimi zaman bazı dü ünce ve durumların parodisini yapar. Yazarın, yeni dünyada yeni artlar altında büründü ü yeni kimli ini bir acizlik, çaresizlik ve hatta hiçlik ile özde le tirir. Üstkurmaca ö esi olan tüm bu özellikler, yazar(lık) ile ilgili postmodern ele tirmenlerin ele tirişi gibi de algılanabilir. Roman, kendi öznesini nesneye dönü türerek; kendi kendine ele tiri yaparak; ele tirmenlerin de yergisine dönü ür. Yazar olmadıkları dü ünülürse, kuramcılarının ve kuramlarının, sanatsal yaratımdan daha önemli hale gelmeleri de parodik biçimde ele tirilir.

Postmodern roman kendine dönüktür ve sınırsız bir imgeleme dayanır. Her türlü konunun ve üslubun sanatın içine dahil edilmesini mümkün kılar. Yine de etten ve kemikten olan; duyguları ve dü ünceleri ile olaylar, kuramlar ve tutumlar hakkında duru sergileyebilen; kurmaca dünyasının okurla birlikte yaratıcısı konumunda bulunan; ve taraf da tutabilen bir yazar hala mevcuttur. Bu yüzden, edebiyatın ve sanatın bir intihar notu olarak da görülebilecek olan **Mantissa**, intiharı ile kendisini intihara sürükleyen modernist ve postmodernist sanat anlayı larını; bakı açılarını; ele tirmenleri; ele tirinin kendisini; romanla ilgili bilinen tüm yargıları ve hatta okuru da ölüme sürüklemi olur. Tüm bu kavramlar, ancak ister postmodern bakı açısı ile elle tutulan bir nesne, isterse modernistlerin belirledi i gibi insan zekasının ve dü ünsel yaratım özgünlü ünün e siz göstergesi olan bir metnin var olması ile varlıklarına kavu abilirler. Kısacası sanat olmadan, sanat tarihi, ele tirmeni, kuramcısı ya da sanatsever olamaz. te **Mantissa**, yazarın kendisini do rudan kurmacaya dahil ederek, kendi kendini okuyan okura, kendi kuramını olu turan bir kuramcıya ve kendi ele tirisini yapan bir edebi ele tirmene dönü ür. Ancak, üstkurmaca ö esi ile, tüm bunların dı na çıkar, kendi ba ımsızlı nı ilan eder ve edebi yaratım açısından tümel bir reddin ve ölümün resmini çizer.

Gerçekçi romana çok yakın bir üslupla giri i yapılan **Mantissa**, okuyucunun ilgisini çekmeyi ba arır. Ancak, kısa sürede okuyucu hikâyenin gizemine do ru çekilir. Miles'in e inin ayrılmasıyla birlikte hastane odasında gerçekleşmeye ba layan olaylar, ki iler arasındaki konu malar, doktor ve yardımcısının ki ilikleri, uyguladıkları tedavi yöntemi ve kullandıkları bilimsel tıbbi dille birlikte birdenbire okur kendisini fantastik imgeler ya muru altında bulur. Oldukça tuhaf, alı ılandan uzak ve giderek artan bir erotizm ile birlikte romanın rengi de i ir. Tamamıyla çıplak olan adamın dı nda neredeyse mobilyasız, penceresiz, yaldızlı duvarları ve guguk ku u saatli odasıyla anlatılan durum kadar, mekânın da sıra dı ı özellikleri kendini göstermeye ba lar. Doktorun tasviri ve yardımcısının üstlendi i rol dü ünüldü ünde, kendimizi birdenbire fantastik bir mit dünyasında buluruz ancak daha da sarsıcı olanı hastanın “*ne zamandır buradayım?*” sorusuna doktorun “*sadece birkaç sayfadır*” (M:23) ekinde verdi i yanıtıdır. Mit ve fantezi dünyası kırılır, gerçeklik parçalanır ve okurun elinde sadece dü meyvesi olan kurgu kalır.

Bu tarzda bir anlatım bir bakıma ciddi romanın bir parodisidir. Hafızasını yitirmi bir *hasta* hakkında ba layan anlatım, kısa sürede hafızasını yitirmi bir *roman yazarı* hakkında bir hikâyeye dönü türülür ve modernistlerin alı ılagelen mantıklı, dizisel anlatımı, fantastik ö elerle süslenmi ve zihnin sıçramalarıyla ekillenen bir üsluba evrilir. Miles Green tıkanmı , artık yazma yetene ini

kaybetmi hasta yazar konumundadır ve esin perisi tarafından tedaviye ihtiyaç duymaktadır. Kendi hayal gücünün tanımlanması ve ilham kaynaklarının açık hale getirilmesi zorunludur. Bu durum edebi yaratıcılığın bir alegorisi olarak da düşünülebilir.

Guguk ku u saati önemli simgesel de ere sahiptir. Nadiren olu an sessizlik sırasında sesi duyulur. Miles onu fark etti inde ondan korkar çünkü hatırlayamadı ı tüm geçmi inin, ba arılarının ve yaratıcılığın silinmesini ona anımsatır. Bir ara Erato'nun kendisi de yok olur ve sadece sese dönüür. Sıra dı ı özellikler gösteren Erato, yazarla ili kisini bitirebilecek güce sahiptir; hatta Miles'in yüzünü hatırlamasına dahi izin vermeyebilir. Ancak yazarla esin perisi arasındaki oyunda güç sürekli el de i tirir. Guguk ku unun ötmesiyle birlikte doktor Delphi tekrar görünür hale gelir.

Zamanla, Erato ve Miles arasındaki ili ki daha dengeli hale dönüür. Guguk ku unun ötmesi, yazarın zihnindeki zaman algısını gösterir. Zaman, mekan, cinsellik ve de i kenlik kavramları, romanın bir taraftan komik olmasını sa larken, di er yandan da çe itli alt anlatıların i in içine katılmasıyla ciddi bir kuramsal derinlik de yaratır. Genel anlamda, **Mantissa**'daki gülmece ö esi yazarın olayları ve ki ileri kontrol etme çabası ile ki ilerinin özgürlüklerini ilan ederek yazara meydan okumalarından kaynaklanır.

Romandaki bir sahnede, neredeyse cinsiyetsiz punkçı bir genç giysisiyle, omzunda bir elektro gitarla ve yüzünde öfkeli bir ifade ile Erato ortaya çıkar ve o ana kadar yazılmı olan her eye kar ı bir tehdit gibi Miles'ın kar ısına dikilir. Bu, romandaki bir kaç uyarıcı ani ruh de i ikli inin ve a ırtıcı dönüümün önemli bir örne idir. Bir ba kaldırı olarak roman ki isinin yazara kar ı hikayenin akı nı bozma ba lamında ba arısının göstergesidir.

Erato, yazarın yaratımını hem ortaya çıkarıp hem yok edebilen hatta onu çaresiz bir kısırlık durumuna dü ürebilen güce sahiptir. Doktor Delphi ve çıldırmı , gitarlı, punkçı genç kızın aynı ki i oldu u ortaya çıkar ve bir güç gösterisi yaparak yazarın maço ve burjuva yakla ımlarına kar ı çıkarlar. Hatta ona ders vermeye geldiklerini söylerler. Gitarının tellerine dokundu u anda, sıra dı ı bir de i im ya anır ve gitar bir lire dönüür, sahibinin görüntüsü de i ir. Erato, yazarın özür dilemesini talep eder ve kendisini hayal etti i biçim ve dü ürdü ü konum için intikam almanın pe ine dü er, çünkü hem bir kadın hem de esin perisi olarak elinden özerkli i alınmı tır. Ancak, Miles bu isteklere boyun e meye pek niyetli de ildir. ktidarının göstergesi olarak, Erato'yu ba tan çıkarma amacıyla, bir dü meye dokunarak keyfine göre bir ık paneli yaratır. Görünü e göre, ipler hala yazarın elindedir ve bu güce dayanarak, gelecekte anlatımın ve kurgunun tek hakimi olarak, çevresindeki nesnelere oynamaya ba lar. Erato, yazarın üstünlü ünü itiraf eder ve “*beni birkaç satırda istersen öldürebilirsin*” (M:94) diyerek, ili kilerinde bir barı anla ması talep eder. u ana kadarki anlatımın “*bir tür gerçeküstü benzetme*” oldu unu ve bu “*benzetmenin çok farklı bir ili kinin daha gerçekçi bir çerçeve ba lamında*” sunuldu unu tespit eder; “*Sen çok fazla deneyim ya amı olmalısın. Ben sadece birkaç sayfalık bir ya a sahibim ve bunun farkındayım*” (M:96).

Mantissa, kurgunun kendisini i leyerek do al bir süreçle yazılan bir roman görünümündedir. Miles, Erato'nun esin perisi olarak yazarlara yol göstermesini sorgular. Erato, Miles'in dı nda pek çok

yazara esin vermiştir. Bunların arasında Shakespeare, T.S.Eliot gibi farklı dönemleri temsil eden yazarlar vardır. Erato aynı zamanda klasik dönemlerdeki trajedi yazarlarına, ariellere ve halk hikayeleri anlatıcılarına da ilham kaynağı olmuştur. Cinsellik ile yaratıcılığın birleştirildiği bu başlık, kadın-erkek ilişkilerinin yanı sıra yazma edimini, yazarın zihninde gerçekleştiren kurgulama sürecini ve konular, izlekler gibi kavramların nasıl oluşturulduğunu tartışır.

Erato, hem Miles'in (roman yazarının) yazmasını sağlayan güçtür hem de aynı zamanda yazarın bir hayal ürünüdür. Dr Delphi, yardımcısı, punkçı kız görünüşleri de sadece yazarın zihninde oluşturulmuş sahte gerçekliklerdir. Yazma süreci ile Miles'in hafıza yitimi simgesel olarak başlatılır. Yazmak, hafızanın sözlerle, sözcüklerle yeniden kurulması anlamına gelir. Modernist romancıların bakış açısının parodisi gibi düşünülebilecek olan hafıza yitimi, modernistlerin hafızaları oluşturulmuş ve bunu kurgu yoluyla okura aktardıkları yanlışlamasına karşı geliştirilen bir bakış açıdır. Postmodern romancı, gerçekliği bilmediğini iddiasındadır. Bu iddia, en azından bir hafıza yitimi gibidir ve her yeni yazım serüveni yeni bir kişilik tasavvuru olarak görülür.

Miles'in kurgulama gücü, gerçeklik oluşturma gücünden başlımsızdır. Postmodern yazar gerçekliği kuramaz, sadece gerçekliğin sahte bir kavram olduğunu ve ki, olay ve kavramların göreceliliğini gösterebilir. Yazarın kurmaca oluşturma nedeni olarak, modernistlerin sosyal hayatı, insanlığı ya da toplumu temsil eden kişilikleri, topluma örnek teşkil etmeleri, örnektir, genellikle bakış açıları gerçeklik olarak sunmaları önerilir. Oysa postmodern yazarı temsil eden Miles, toplumcu, gerçekçi ya da didaktik bir üsluba sahip değildir. Yaratımın ana nedeni olarak, postmodernistlerin oyun ve zevk ögesi ortaya çıkar. Romanın yazılma serüveni olarak okunabilecek Mantissa, yazma edimini Miles ile Erato'nun cinsel oyunlarından ortaya çıkan bir cinsel keyif metaforuna dönüştürür. Oyunda hem yazar olarak Miles, hem de okur olarak Erato keyif amacıyla cinselliği araştırır. Okurun bilgi, öğrenme ya da yaşamı ve dünyayı tanıma gibi bir amacı yoktur. Bunun yerine tümüyle oyuna dönüştürülen bir kurguda gezintiye çıkması söz konusudur.

Mantissa, Erato'nun geçmiş zamandan günümüze kadar yazım serüveninde pek çok yazara (erkeğe) esin vermesinin öykülemesini karışıklı konuma yöntemi kullanarak aktarır. Kadının ve erkeğin rolü, yazım serüveni, esin ve edebi yaratım, edebi eserin özerkliği, kişiliklerin kendi kendini oluşturabilme gücü, yazımın taraflılığı ve göreceli gerçeklik oluşturması gibi pek çok başlık romanda Erato ile Miles arasındaki konumda tartışılır. Bütün bu özellikleri ile **Mantissa**, **Fransız Te menin Kadını**, **Daniel Martin** ve **Büyücü** romanlarındaki gibi kurgunun sorunsallaştırılmasını sağlayan olarak üstkurmacaya yönelir.

Koleksiyoncu, postmodern felsefe ve postmodern edebiyat doğultusunda modern Batı toplumunun önemli de erlerini sorgulayan bir romandır. Ana kişilikler Clegg ve Miranda'nın, sadece birer birey olmadıklarını, aynı zamanda farklı kuramsal öğeleri temsil ettiklerini söylemek gerekir. Örneğin; Clegg'in cinsiyetçi faşist tutumunun Fowles'un bir çok romanında farklı boyutlarıyla incelendiği görülecektir. **Büyücü** romanında, ana karakter olarak Nicholas, **Mantissa**'da Miles ve **Abanoz Kule**'de Williams cinsiyetçi ayrımcılığın temsilcileridir.



ekil 28. **Koleksiyoncu** Üstkurmaca

Koleksiyoncu'da Clegg, sadece cinsiyetçi bir fa ist de il aynı zamanda koleksiyon zihniyetinin somut bir alegorisidir ve bu açıdan **Kitab-ül Hiye**'de Kara Calud'a benzer. Kara Calud, dünyaya kötülü ü yaymak adına sayısız kadından sayısız çocuk yapma u ra ındadır; ancak tüm çocukları Clegg'in dondurup koleksiyona çevirdi i kelebekleri gibi ölü do ar. Kısacası, Clegg ölü kelebekler, Kara Calud ise ölü çocuklar koleksiyoncusu konumundadırlar. Clegg için canlı varlıklar sadece sahip olunan ve dondurularak anlamlı hale gelen nesnelere dir. Mantıklı ve akıllıca diye dü ündü ü tavır ve hayatı tanımlama çabası bundan ibarettir. Bilimsellik adına yaptı ı giri imler, kelebeklerle ba lar ve sonrasında Miranda ile insana yönelir. Kurmacaya özelli ini kazandıran bu eylem ve bakı açısı, Clegg'in kendi eylemlerini açıklama, Miranda hakkında yorumlar yapma, bilime sadık kalarak tanrının varlı mını yadsıma ya da toplumsal olayları yorumlama yöntemi bilimsellik iddiasından beslenir. Kadın, insan ve do aya kar ı bakı açısı modernist ö retilerle ekillenmi tir. Bilim ve aklın iyi yönü ile Clegg'in ki ili i arasındaki derin çeli ki, romanda bir parodiye dönü erek günümüz dünyasında geçerli ilerlemeci, aydınlanmacı, e itlikçi dünya görü ünün çöku üne hizmet eder. Ba ka bir ifade ile **Koleksiyoncu**, hem Clegg hem de Miranda'nın anlatımı ve iç dünyalarında ya ama kar ı gösterdikleri tutum yoluyla, modernist bilimsel, pozitivist dünya algısına kar ı geli tirilen bir ele tiriye dönü ür.

Clegg'in duygulardan ve hatta cinsellikten arınımı ki ili i ile toplumsal dü ünme mantı ma aykırı sorgulama yöntemi, mantıkçı yakla ımla ilgili tutum ve açıklamalarını ironik duruma

dönü türür. Romanın kurgusu, akılcı dünya görüşü için mutlaka insancıl olmayacağını göstermeye yöneliktir. Do rudan üstkurmaca ö esi kullanılmamasına rağmen, romanın yapısı, hümanist değerlerin felsefi kavramlar olarak da sorgulanmasını sağlar. Sorgulama ise Miranda'nın Clegg'i dönü türme çabasında, Clegg'in modernist algıyı / kurguyu / görüşü reddetmesinde geli tirdi i tavırla ortaya çıkar; "Evet öylesin Gerçek burjuvaları snopluklarından, kibirli konu malarından ve kural dü künlüklerinden ötürü a a ılıyorsun. Öyle de il mi? Bunun yerine ne koyuyorsun peki? Yalnızca çirkin dü ünçe ve davranı ları i renç bir ekilde reddetmeyi, yine de ne yapıp, ne edip çirkin olmayı. Bütün sanat tarihindeki en büyük eserlerin, bütün ya amdaki en güzel eylerin senin çirkin dedi in eyler oldu unu veya senin çirkin diye adlandırdı in duygulardan kaynaklandı nı biliyor musun? Tutku, a k, kin, gerçek. Bunu biliyor musun?" (K:81). Clegg'in Miranda'yı kaçırma eylemi, toplumun çirkin diye adlandırdı ı duygulardan ortaya çıkar. **Koleksiyoncu** romanı da bu duyguyu, *tutku, a k, kin* ve *gerçek* kavramları etrafında kurgular. Bir bakıma, romanın (ve di er sanat eserlerinin) ortaya çıkı nedeni olarak gösterilen bu söylem; roman ki isinin gözünden, olay örgüsünün savunması ve roman yazımının gerekçesi olarak, üstkurmaca ö esini olu turur.

Metodik yakla ım ve açıklamalardan uzak duran Miranda'nın anlatımı estetik yönelimlidir. Bilimselli e ve tutarlılı a önem veren Clegg'in tersine, Miranda'nın algısı tümüyle güzelli e odaklıdır. Romanın kurgusu ve Clegg ile Miranda'nın e itim geçmi leri, anlatıcılar olarak romanın üstkurmaca ö elerinden birini olu turur. Clegg metodik biri olarak ailesinden ve teyzesinden her zaman mantıklı, ölçülü davranması gerekti ini ö renmi ve korku ile büyütülmü tür. Aileden gelen ö retiler do rultusunda, Clegg daha nesnel, bilimsel, ölçülü ve korku içindeki bir çocu a benzer. Kendisini cezalandırabilecek bir büyü e davranı larını haklı göstererek aktarmaya çalı ır gibidir. Romanın ba ından sonuna kadar yaptı ı eylemleri ve dü üncelerini haklı çıkarmanın peindedir. Kendisini okurun gözünde aklayacak açıklamalarla anlatımını gerçekle tirir. Anlatımında Miranda'yı kaçırma planı, onu hapsedece i yerin güvenlik açısından özellikleri ve dı ardan gelebilecek herhangi bir tehdidin varlı ı dı nda insana, mekana ya da zamana dair neredeyse hiçbir betimlemeye girmez. Fowles'un hiçbir karakteri "yazarı temsil etmez. Ancak, kurgudaki özerklik yanılısamasında, romanlar yazarsız gibi görünür" (Tarbox, 1988:55). Olay odaklı, sebep-sonuç ili kisine dayanan anlatım, kuru bilimselli in içinden insan unsurunun eksiltilmesidir. Kurgu ve üslup; insan edebi, sanatsal ya da bilimsel bir kavramdan çekip çıkarıldı nda, meydana gelebilecek felaketlerin ekilsel açıdan gösterilmesidir.

Koleksiyoncu, zıt sosyal güçler arasındaki mücadelenin hikayesi olarak, cinsiyet çatı masının ve erk kavramının anlatımını sunar. Okurun bakı açısı farklı kutuplarda gezinse de, ister erkek ister kadın olsun, roman her ki iye farklı bir eyler anlatır. Psikanalitik kavramlarla da tartı lılabilecek roman, hem erkek hem kadın bilinçaltına yönelik göndermelere sahiptir. Okur, Miranda gibi erkek gücü kar ısında çaresiz bir durumda dört duvar arasına sıkı tırılmı ve bütün özgürlükleri elinden alınmı bir konumdaysa, o zaman simgesel boyutta Animus'un en güçlü oldu u ekliyle kar ı kar ıyadır. E er okur bir erkekse, bu sefer de Anima ile ilgili hikayenin sundu u bir sorunsalla

kar ıla ılır. Ba ka kavramlarla da açıklanacak olursa, hikaye insanın hayal gücü ve yaratıcılı ının bir sorgulaması olarak da dü ünülebilir.

Tarihsel süreç içinde erke in edebiyata hakim olması, erkek gözünden kadının bir karaktere dönü türülmesini sa lamı ve derinlemesine bir çatı ma ortaya çıkmı tır. Çatı manın özünü olu turan zıtlık, bir yandan kadının ilgi oda ı olarak edebiyatın konusu haline getirilmesi, di er yandansa kadının nesne boyutundan özne boyutuna geçebilece i özerkli in tanınmamasıdır. Bu noktada postmodernizm; kapsayıcı, özgürle tirici ve katılımcı özelli i ile tarihsel süreç içinde erkek tarafından sanat eserinde kurgulanmı kadın imgesini, tarihin ilerleme mantı ını ve yazar ile yarattı ı karakterlerin arasındaki özel ili kiyi yerle bir eder. Kadın bir nesne olmaktan çıkar ve özneye dönü ür. Kadın, sanat eserinin bir karakteri olsa da, en az yazar kadar romandaki davranı larını ve seçimlerini özgür iradesiyle belirleyebilecek bir konuma gelmi tir.

Postmodernizm, her kesime hitap etti ini ve herkesi e it gösterdi ini iddia etse de, romanda kadın (Miranda) erke in hala denetiminde edilgen bir nesne olarak sunulur. Denetim gücü, olayları, davranı ları keyfi bir ekilde belirleme yetisi sadece Ferdinand'a aittir. Bu tür bir davranı sal sınırlama, kadının sosyal rolü ile ilintilendirilebilir. Ancak, Ferdinand ile Miranda arasında yapılacak bir zihinsel kıyaslama, efendi köle ili kisi içinde farklı algıların ortaya çıkmasına imkan tanıyabilir. Ferdinand, kadının (Miranda'nın) hareket alanını belirleyen bir güce sahiptir, ancak Ferdinand'ın iç dünyasına yönelik tüm belirleyici yetki sanki Miranda'ya aittir. Ferdinand, Miranda'yı olu turma, belirleme, biçimlendirme gücünden yoksundur, onun davranı ları sadece Miranda'nın yok olmasına neden olur. E er, Ferdinand'ın yazar oldu u dü ünülürse, Miranda bir roman ki isine dönü ür. Bu yüzden, roman ki isine özerklik tanımayan bir yazarın senaryosunda, ki ilik canlanaca ı yerde, ruhunu, gerçekli ini ve inandırıcılı ını yitirir ve simgesel boyutta ölümü gerçekleştirir.

Koleksiyoncu'nun a ırtıcı özel niteli i, "*Miranda ile Clegg arasındaki büyük uçuruma ra men, retorik açıdan, anlatımlarının birbirini aydınlatmasıdır.*" kisi, aynı anda "*çeli ki, gerilim ve ki ilik çatı masına dayanan karma ık bir oyun*" sunar ve "*içten aydınlanma*" ile ortaya çıkan "*umulmadık duygusal tepkiler*" sergiler (Bagchee, 1981:222). Romanın di er anlatıcısı, cinsiyetçi fa ist diye tanımlanabilecek Clegg'in farklı bir versiyonu olan estetik fa ist denebilecek Miranda'dır. İnsan unsurunun dı talandı ı bilim ve akıl ne kadar yıkıcı ise, sadece güzelli e yönelen ve insanları hem dı görünü leri hem dü ünceleri, kullandıkları dil ya da kültürel özelliklerine göre çirkin ya da güzel diye etiketlendirmek de o kadar yıkıcıdır. Miranda; Clegg'in tersine, insanın mantıklı davranabilece ine ve daha iyi bir insan olmak için ö renme potansiyeli oldu una inanan bir hümanisttir. Bir anlatıcı olarak, bu görü lerini eyleme dökerek Clegg'i düzeltmeye ve ona bazı ö ütler vermeye çalı ır ve insanın potansiyel iyili ine olan inancını göstermi olur.

Miranda bir bakıma modernist edebiyat ve sanatın ö retici, ekillendirici, iyile tirici ve geli tirici sesi gibidir. Bu yüzden de, neredeyse hiçbir de ere sahip olmayan Ferdinand'ın temsil etti i oyun ö esi ve postmodern hiçle tirme, geçersizle tirme kavramı hayatta kalırken, modernist mantı ı, akli ve ilerlemeci dünya algısını temsil eden Miranda ölür. Simgesel de eri olan bu ölüm, postmodern

edebiyatın modernist dünyayı ve onun de erlere, gerçekli e, ö retime, ilerlemeye, aydınlanmaya ve insanı ekillendirmeye dayalı bakı açısını yok etmesi anlamına gelir. E er modernist insan tipolojisi öldüyse, o zaman da postmodern yazarı temsil eden Ferdinand da sanatının nesnesi olarak yeni bir kızın / konunun / bakı açısının pe ine dü ecektir.

Clegg ise tüm algıları, normları ve öncül edebi, sanatsal mükemmeliyeti ve tespitleri yıkan ve insana dair tüyler ürpertici de olsa daha gerçekçi ve nesneli de il özneli öneren postmodern ses olarak kar ımıza çıkar. **Koleksiyoncu**, anlatının içine girerek kendi varlı ını dayatan ve kurmacanın kurmaca oldu unu sürekli okura hatırlatan bir yazar figürü ta ımaz. Bunun yerine, romanın olayları kurmacanın kendisidir ve aynı olayların farklı altyapıları olan ki iler tarafından nasıl farklı algılanıp anlatıma dönü türüldüklerini deneysel olarak aktarır. Dahası, romandaki anlatıcıların kendileri de kurmacanın kendisine dönü ür ve ki ilikleri ile kurgunun olu masını, ya anan olayların geli im çizgisinin çizilmesini sa larlar. Bu açılardan de erlendirildi inde, **Koleksiyoncu**'nun do rudan üstkurmacaya yer vermeyip, simgesel boyutta hayata, olaylara, ki ilere ve sanata bakı açılarının yansıtılması yoluyla, dolaylı olarak kurmaca ö esini i ledi i söylenebilir.

Üstkurmacaya do rudan yer vermeyen **Koleksiyoncu** romanı gibi; **Amat** romanı, tarihi bir zaman ve mekan seçimi ile kurgusunu olu turur. Yazarın araya girmesi, yorumlar yapması ya da roman ki ileri ile olaya katılarak bir roman ki isi davranması ile üstkurmacaya do rudan yer veren bir roman de ildir. Ancak postmodern bir özelli e sahiptir. Ço ulculuk ilkesini göstermek ve anlatıyı belirsiz bir konuma indirgeyerek gerçeklik algısını yıkmak üzere üstkurmacayı dolaylı ekilde kullanır. **Amat**'ın en önemli özelliklerini u ekilde sıralamak mümkündür: rivayetlere yer vermesi; birçok anlatıcı kullanması; ana olay örgüsü ve birçok alt anlatıdan olu an parçalı anlatım tekni inin uygulanması; belirsizle tirme yoluyla okurun sorgulayıcı etkin konuma yükseltgenmesi; fantastik olaylara anlatıda yer verilmesi; popüler kültür özelli i olarak anlatıda sıradan insanlara yer vermesi; ve ki i ya da eser isimleri verilerek ba ka metinlerle ili ki kurulması.



ekil 29. **Amat** Üstkurmaca

Amat, di er Anar romanları gibi, tek sesli yapıyı yıkmak adına birden fazla anlatıcı kullanarak kurgusunu oluşturur. Romanda kimli i belirsiz bir anlatıcının yanında olay örgüsüne do rudan tanık olmu ki ilerinin olayları bireysel pencerelerinden aktarması da söz konusudur. Kurmacaya dair do rudan herhangi bir yorum yapmamakla birlikte bu anlatıcıların varlığı Fowles'un **Fransız Te menin Kadını**'nda do rudan romana girerek yorumlar yapan anlatıcı ya da **Mantissa**'daki gibi roman yazılı sürecini romanın ana konusu haline getiren ve esin perisi Erato ile karılıklı olaylar yaayan, tartışan ya da yorumlarda bulunan Miles'in durumuna benzer.

Okunan metnin bir kurmaca olduğu, **Amat**'ta do rudan söylenilmez sadece hissettirilir. Her bir anlatıcının farklı bir kimli i bulunur. Kimlikler anlatıcıların ilişkileri ve gözlem güçleriyle birleştirildiğinde, birbirinden kopuk, birbirini tamamlayan, çelişen ya da tümüyle tersleyen farklı bakış açıları ile karşılaşırız. Postmodern romanın bir özelli i olan çoklu / heterojen yapı, okurun zihninde yazılı ya da sözlü her türlü anlatımın aslında anlatıcıyla sınırlı bir kurmaca olduğunu gösterir.

Amat romanı da sadece anlatıcıların *nakillerine*, *rivayetlerine* ve *anlatımlarına* dayandırılır. Kurmaca bir gerçekli i, ya anımı bir olayı ya da tarihi bir belgeyi açıklamaz, bunu yaparmı görüntüsü oluşturarak, sadece *rivayet eder*, *nakleder*, *anlatır*, yani kısaca kurar ve kurgular. Olaylarla okur arasında çok katmanlı bir mesafe oluşturarak anlatıyı gerçeklik çizgisinden uzaklaştırır. Bunlardan ilki, roman kimileri ile anlatıcılar arasındadır. Di er bir mesafe anlatıcı olsa bile, bakalarından duyduklarını aktarmaya çalışarak kimilerin anlatıma kattıkları yorumlardır. Üçüncüsü, anlatıcılar ile dinleyicilerin algıları arasındaki gıreceliliktir. Dördüncüsü ise ana anlatıcının,

aktarımcıların anlattıklarına nasıl eri ti ini belirtmemesinden kaynaklanan kurgusal mesafedir. Son olarak, anlatılanlar ile okurun zihninde olu an algı arasında da, özellikle romanın mu lakla tırıcı tonu dü ünüldü ünde, olu turulan bilinçli postmodern anlatı mesafesidir.

Amat, çoklu anlatıcıların yanı sıra farklı eserlerden yola çıkarak kurgusunu olu turdu unu belirtir. Eserlerin gerçekte var olup olmadıkları okur tarafından sorgulanır. Adı geçen eserlerden bazıları unlardır; "*Silsiletü'l Havadis, Tezakirü'l Mücrimin, Keva ifü'l Melanet ve'l Habaset, Kamüsü'l Desais,...*". Eserlerin okurun garipseyece i isimlerinin olması, tarih kitaplarını anımsatsa da gerçeklik algısını yıkmaya yönelik postmodern parodik bir teknik gibidir. Bu açıdan romanın yine dolaylı olarak bir kurmaca oldu unun altı çizilmi olur. Atıf yapılan eserler, tıpkı anlatıcı konumuna giren ki ileri gibi, sadece birer kurgunun yansımasıdır.

Romanın kurgusal gerçekli ine meydan okuyan di er bir özellik, fantastik olaylara ve ki ilere yer vermesidir. Sıra dı ı fiziksel özellikleri, aynada saklanabilme yetene i, geçmi i görebilmesi, insanların zaaflarını çok kolay ekilde bilebilmesi gibi özelliklerle, Diyavol Pa a ancak kurguda kar ıla ılabilecek simgesel boyutları ile öne çıkarılan bir karakterdir. Süleyman Pa a ise rüzgara emir verip sözünü geçirmeyi ba arabilen ola anüstü özelliklerle donanmı bir ki idir. Geminin tehlike borusunu çalması gereken srafil'in ölümden canlanarak boruyu üflemesi; geminin yapıldı ı 247 me e a acının çok kısa sürede büyümesi ve hiç ölmemeleri; zarların sürekli aynı sayıyı göstermesi de fantastik ö elere eklenebilir.

Amat'ta simgesel özelliklerle donatılmı olaya ve ki ilere yer verilerek kurgunun yeni bir bakı açısı ile yeniden olu turuldu u gösterilir. Roman *cennetten kovulma, eytanın Adem'e secde etmeyi reddetmesi, Nuh'un gemisi, srafil'in sura üflemesi, Hz Süleyman'ın do aya hükmetmesi* gibi pek çok metinlerarası ili ki kurar. Dini ve tarihi eserlere ve anlatılara yönelik bu ba lantılandırma çabası, tümü ile kurmacaya i aret eder. Anar bu yöntemle sadece anlattı ı dönem, mekan ve olayları de il, eski metinler yoluyla da kurulu gerçeklik algısını kırarak kurgunun gerçekli ini önermeyi ba arır. **Amat**, di er Anar romanları gibi, anlatım tekni i, üslup, yer, mekan ve ki i seçimi, fantastik ö e kullanımı ve metinlerarası ili ki kurma yöntemi ile üstkurmaca i levini yerine getirmi olur.

Yedinci Gün, hsan Oktay Anar'ın kendini farklı kimlikler ardına saklayarak anlatımın kurgusuna müdahil oldu u bir romandır. Romanda do rudan yazarın kimli i denilebilecek ki iler Ali hsan, Ali hsan'ın o lu, Mo ol ve hatta dris Amil Zula'dır. **Yedinci Gün**, kurmacanın belli edilmesi ve yazarın di er ki iler ve olaylarla birlikte hayali bir dünya yaratmasını i leyen bir postmodern bir roman olarak kar ımıza çıkar.



ekil 30. **Yedinci Gün** Üstkurmaca

Romanın adı simgesel bir de ere sahiptir ve dünyanın 6 günde yaratılmasından sonra, Tanrı'nın yedinci günü dinlenmek için ayırmasına benzer bir kurguya yer verilir. Dünyanın yaratılı anlatısını ilk olarak **Suskunlar**'da i leyen Anar, sesin yaratıcı gücünü ön plana çıkararak, sözün dünyayı kurma gücüne i aret eder. **Yedinci Gün** ise yine dilin dünyayı ve anlamı olu turma gücüne yönelir, ancak bu kez söz yerine yazı vardır ve yazı romanın kendisidir;

“Kitabını tam altı gün boyunca yazdırdı. Döjira'ya kavu ma vakti gelmi ti. Nihayet altıncı günün gecesi saatler 12'yi vururken öyle dedi:

“Artık yoruldum ve yarın dinlenece im, siz de öyle yapın”.

Kitabın son cümlesi de bu cümle idi” (YG:240).

Anar, kitabı kendisinin yazmadı ını, ba kalarına yazdırdı ını belirtir. Yazdı ı kitap, **Yedinci Gün** romanıdır ve son sözleri yukarıdaki alıntıdır. Hem romanın iç kurgusu hem de gerçekli i aynı sonla bitirilir. Yazılı serüvenindeki altı günün sonunda, tıpkı dünyanın yaratılması gibi, bir dinlenme zamanı ortaya çıkar. Anar, romanın yazarlarına seslenerek kendisi ile birlikte yorulduklarına ve dinlenmeleri gerekti ine karar verir. Metaforik bir anlatım oldu u dü ünülürse, dünyanın yaratılması Tanrı tarafından olmu tur, ancak yazım ve anlamlandırma i i dünyadaki insanlar tarafından gerçekleştirilir. Benzer metaforik bir ili ki yazar ile okur arasındadır. Yazar yazı ile olu turdu u kurgu sayesinde, kendini tanrı konumuna yükseltirken, okurun dünyayı okuyan ve ondan anlam çıkaran insanlarıyla özde tutar.

Postmodern görecelilik kavramının da irdelendi i bu bakı açısına göre, dünyayı okumak, tıpkı okurun kendi gerçekli ine ba lı yorumlarda bulunması gibi, mutlak ve tek bir gerçe in olamayaca mı ve her insanın en az di eri kadar, dü ünceleri, yorumları, inançları ve bakı açıları bakımından e it de ere sahip oldu unu önerir. Tanrı'nın dünyayı yaratması eyleminden sonra, dünyaya mutlak bir hakikat, de il ki ilere ba lı ve çok farklı ekillerde okunabilecek göreceli bir hakikatler yuma ı bırakmı tır. Her türlü ırkın, milletin, ideolojinin, felsefenin, co rafyaların, tarihsel süreçlerin, kaygıların, olayların, duyguların yuvası olan dünya, her türlü farklılı ı do urmak için yaratılmı tır. Bu yüzden tek bir din, tek ideoloji, tek tip bir insan, tek bir yönetim sistemi ya da homojen herhangi bir yapı, kavram ya da dü ünce do rulu u temsil edemez. Bunun aynısı, postmodern roman için de geçerlidir. Dünya ve roman bir kurguya dayanır ve anlamı sadece insana ve okura göre de i ken olabilir. Mutlak de i kenlik ve farklılık dinler, inanç sistemleri, ya am biçimleri ve homojen her türlü yapıyı öneren ya da dayatan tüm totaliter bakı açılarının reddini gerektirir. Bunun yerine heterojen yapıların varlı mını kutsayarak her türlü farklılı a saygıyı önerir.

Anar'ın üstkurmaca ö esini kullanmasını anlatan di er bir metin de anlatının yazılı sürecidir;

“Yedi Uyurlar’a, onların asıl rüyası olan i te bu kitabı yazdırmaya ba ladı. Pa ao lu’nu, Demir Minareler’i, orayı nasıl ele geçirdi ini, Alman’la yaptı ı satranç müsabakasını, Rebaz’ı, Döjira’dan aldı ı ilk mektubu, ona olan a kıntı ve çekti i acıyı, imal ettirdi i uça ı, zeplini, kendini dondurucu so ukta muhafaza ettirerek gelece e nasıl yolculuk etti ini, kibrini, kibriyle i ledi i günah ve cinayetleri, nasıl Ali hsan adıyla harbe gitti ini, orada çekti i sıkıntıları, aldı ı vicdani ve bedeni yaraları, yine gelip kendine nasıl secde edip, kendini nasıl affetmeyi ba ardı mı, bütün bunlardan çıkardı ı dersleri, dris Amil’i, nam-ı di er nisan-ı Kamil’i, ona olan özlem ve gıptasını, dünyada olup bitenleri bir bir yedi ki iye yazdırdı” (YG:239).

Roman kurgusunun genel bir özeti olan bu metinde, yazarın büründü ü kimlikler irdelenir. Yazarın son olarak dris Amil ile özde le mesi, kemale erme, mutlak hakikatı, kendi do rularına göre, bulma ile sonlanır. Bir bakıma kendini bulma serüveninde içindeki kirli duyguları, olumsuz davranı ları ve çıkarıcı a dayanan ki ilik özelliklerini atmayı ba arır. Bu dönü üm öyküsü, ki isel çatı malar, taktik sava lar, a k, acı, sava , sıkıntıları da kapsayan hem *vicdani* hem de *bedeni* yaraları kapsar. Ancak yaptı ı ke iflerin en ilginç *kendini affetmesi* ve *kendine secde etmesidir*. Bu bakı açısı, dünyanın merkezine insanı oturtan bir dü üncedir. nsanın dünyanın merkezinde olması *hümanist* bir bakı açısı de il, sadece her insanın kendi dünyasının merkezinde olabilece i bireye ve onun öznel kutsallı na yönelik tümü ile yeni bir algıdır. Ba ka bir ifadeyle, insan ancak kendisine inanabilir, insan kendi dünyasının yaratılanı ve yaratıcısı konumundadır ve tüm gerçeklik ancak insanın kendi zihninde ortaya çıkabilir. Anlatı içinde olup bitenler, sadece Pa ao lu’nun, Uzun hsan’ın ya da dris Amil’in de il, her okurun ve dolayısı ile dünyada var olmu ve dünyayı okuyup anlamlandırmaya çalı mı her insanın kendine göre ekillenen bir de i imidir. *nisan-ı Kamil*, kendini okumayı ba arını herkeştir.

Romanın kurgusunda dünyevile tirilen bir tanrı ve inanç bulunur. Tanrıyı bilmenin yolu, insanı anlamaktan, dahası insanın kendini ke fetmesi ve tanınmasından geçer;

“ drisoloji, az sonra anlayaca ınız gibi, sadece milletimizin de il, tüm dünyanın ıslah ve hatta imarı için vazgeçilmez bir ilimdir. Bu, bir nevi, ha a, dünyevi ilahiyattır. Bu ilim sayesinde artık dünyadaki ilahı yaratabiliriz. Çünkü o, memleketimizde, hatta cumhuriyetimizin avuçları içinde bulunan mukaddes bir emanettir. Evet! drisoloji'nin konusu, dris Amil Zula adlı bir vatanda ımızdır. I ıkları söndürün lütfen!” (YG:215).

" drisoloji" ile kavramla tırılan bakı açısı, sıradan insanın dünyanın merkezine geçi idir. Aynı zamanda, insanın kendini tanınması, geçmi ini irdelemesi, kendine tapması ve kendini affetmesidir. Kültürün, tarihin, ideolojilerin, toplumsal normların, cinsiyet algılarının ve her türlü ekillendirici iktidar ili kilerinin insanın zihninde ve ki ili inde olu turdu u dü ünçe ve do ru, gerçek ya da hakikat gibi kavramlardan bir arınmayı gerektirir. *Dünyevi ilahiyat* bir ilimdir, insanın kendini tanınmasıdır ve bu yüzden de insanın ki ili inde *dünyadaki ilahı* yaratmaktır. Bu, evrensel bir gereklilik ve dünyanın kurtulu u için bir arttır. dris Amil Zula okurdur, dünyadaki her insandır ve hatta yazarın kendini bulma serüveninde ba da tı ı ki i olarak yazar ve dolayısı ile tanrının kendisidir. Bir bakıma, bu kadar geni yelpazeli bir bakı açısında, dris Amil Zula insanlı ın toplamı, tarihin özeti ve varolu un kendisidir. Simgesel boyutu ile insandır, yaradılı ın ilki, çekirde i, yani Hz Adem'dir.

Anar, **Yedinci Gün** romanındaki önermelerine, insanın kirlenmi li ini ve eytan'la özde le mesini de ekler. nsanın kirlerinden arınması ve kendini tanınması, bir bakıma kendi ki ili ine zaman içinde karı mı eytan'ın farkına varmasıdır. Kurmacanın insanı biçimlendirdi i ve dü üncelerine sahtelik ekledi i önermesi ile üstkurmaca ö esinin metaforik kar ılı ı; ekillenmi insanın, eytan (yazar) tarafından dü ünsel / ideolojik / sosyal / ahlaki açıdan kirletilmesidir;

“Çünkü bu dünyada, en büyük haksızlı ı yine kendine yapmı tı. Bu yüzden kendinden af dilemeliydi. Kendine borcunu ödemeli ve mutlaka ve mutlaka, secde edilecek kadar saf olmalıydı. Çünkü bir eytan olarak o, bütün olanlardan sonra artık, kendine secde etmek zorundaydı” (YG:235).

nsanın eytan olması, eytanla özde le tirilmesi, kendi içinde ta ıdı ı ilahi ı ı a sırt çevirmesi, kendi özüne yabancılaşması; içindeki Tanrıyı görmezlikten gelmesi ve kendi do asından, gerçe inden uzaklaşmasıdır. Bu yüzden, kendine bakabilmeyi ba aran insan sadece kendisini yaratan Tanrı ile bir olması ve o tanrısal özün tümlü e dönü mesi anlamına gelecektir. Tanrıya secde etmekle *kendine secde etmek* aynı de ere sahip olacaktır. Anar, dünyanın bir kurgu oldu unu ve roman ile benzerlik ta ıdı ını sezdirir. Tanrının yarattı ı dünya gibi, roman da yazar tarafından üretilmi tir. Yazar, Tanrı ile aynı öze / i leve / yaratıcı etkinli e sahiptir. Sıradan insan ise okurla benzerlik ta ır. nsan dünyayı çözümlerken, okur romanın içine girerek anlama ula maya çalı ır. nsanın eytan tarafından kirletilmesi, okurun yazar tarafından biçimlendirilmesine benzer. nsan kendi ki ili ine bula mı eytanı temizlemekle, kendini kurabilecek ve böylece tanrı konumuna yükselebilecektir. Okur da, yazarın kötü etkilerini atıp, kendini kurmakla (eseri kendi gerçekleri do rultusunda yorumlamakla) yazara dönü ecek ve tanrısal konuma eri ebilecektir.

Yazar olarak Anar hayal gücü sayesinde tüm zamanları ya ayabilecek gücü kendinde bulur. *Yedinci Gün* bu açıdan kurgunun da serüvenine dönüür;

“*Peki asıl ismin ne?*”

“*Dedim ya! Zulkarneyn!*”

“*Lakap ardına saklanman için sebep yok. smin ne?*”

“*hsan Sait!*”

“*Peki hsan Sait Efendi, imdi neredesin ve buraya neden geldin?*”

“*Bu kimseyi ilgilendirmez.*”

“*Kafamı kızdırma! Sen nereden geldin buraya!*”

“*stikbalden.*”

Binba ı heyecanla yerinden do ruldu ve sordu:

“*Madem öyle, harbin ne zaman çıkaca ını söyle bana!*”

“*Harp marp umurumda de il!*”

“*Peki amacın nedir öyleyse?*”

“*Dünyadaki en üstün insanı bulmak!*”

“*Var mı öyle biri?*”

“*Var böyle biri ve ismi “ ” ile ba lıyor!*”

“*Yani?*”

“*Adı “ dris”.*”

“*Peki tam adı?*”

“ *dris Amil Zula!*” (YG:203).

Anar farklı isimlerle kendini olu turma serüveninde, romana dahil olarak *istikbalden* geldi ini okura ve romandaki di er ki ilere aktarır. Kendini bulma serüveni, ilk olarak *dünyadaki en üstün insanı bulmak* amacı ile ba lamı tır. Serüven ilerledikçe, en üstün insanın dris Amil Zula oldu u ortaya çıkar. Okuru da kendisi gibi serüvene dahil eden Anar, sonunda her ki inin kendini okuması, irdelemesi ve anlaması sonucu herkesin en üstün insan olabilece ini (oldu unu) göstermeye çabalar. Bunun için çok büyük de i imlerin ya anması kaçınılmazdır;

“*Gelecekte bugüne de il, daha da geçmi e, seneler ve seneler öncesine tekrar seyahat edip a zının payını alan bu sabık barbar, çok önceki bir ba ka devirde, yani eytani bir mahluk oldu u zamanlarda, haftalarca ve aylarca, da larda dola ıp Tabiat'ta Yüce Varlık'ı aramı , dünya nimetlerine yüz çevirmi , kendisine yapılan türlü haksızlı a gülüp geçmeyi ö renmi , ve en önemlisi, dünyaya ve burada ya ayanlara borcunu ödemeye muvaffak olmu tu*” (YG:236).

Kendini tanıma sürecinde ba kalarının da farkına varmak, onların farklılıklarını görmek, kimseyi yargılamamak, etiketlendirmemek; kısacası oldukları gibi kabul etmek zorunlu bir ko uldur. Anar, kendini tanıma sürecinin ancak kurmaca ile mümkün oldu unu belirtir. Gelece e ve geçmi e gidebilmek için insanın zamanda hareket gücüne sahip olması gerekir. Bu yetenek, sadece kurgu ile mümkündür. Zaten yaratılı miti de bir kurgu ise insanın kökenine inebilmesini sa lamı tır ve bu

edebiyatın, romanın gücü ile yeniden ba arılabilir; “Ayrıca bu dünya zaten, gelece e giden bir zaman makinası. Hele hele gelecekteki fenni bir dü ünün! E er bir yolunu bulup gelece e gittiyse, hsan Sait denilen adam, gelece in ilim ve fenni, hikmeti ile ya adı ımız bu asra geri dönebilir pekala!” (YG:228). Yazarlık sayesinde, zamanın geri dönü ü mümkün hale gelir. nsan, dünyayı ve kendini yeniden kurma, eksikliklerinden arınma, kendini daha olgun biri haline getirme gücüne kavu ur.

Yedinci Gün, yazarın dünyayı kurma, anlamlandırma ve okuma yetileri için kurmacayı öneren bir romandır. Üstkurmaca ö esinin sadece ekilisel de il, içerik açısından da irdelendi i anlatıda, yazar kurmaca ile ilgili dü üncelerini ve bakı açısını dolaylı bir ekilde aktarır. Farklı kimliklerle varlı ını belli eden yazar, üstkurmacayı felsefi bir ba lamda tartı ır. nsanın dünyanın merkezine oturtulması do rultusunda, okuru da romanın merkezine ta ır. Dünyanın kurmaca bir gerçeklikten olu tu u dü üncesini i leyen Anar, okurun önemine dikkat çekerken; yazarı da tanrı konumuna yükselterek, göreceli, de i ken ve tümü ile heterojen bir gerçeklik önermesinde bulunur. Tüm bu özellikleri ile **Yedinci Gün**, postmodern bir roman olarak, okura farklılı ın do asını, gerçek diye anlatılanların sahteli ini, farklı gerçekliklerin varlı ını ve insanın dünyayı kendi zihninde kurması gereklili ini gösterir.

Yedinci Gün’ün dünyanın yaradılı miti ile aynı motifi kullanan **Suskunlar**, anlatım tekni i açısından, pek çok eski metnin anlatım üslubuna dayanarak, örne in, masal, hikaye, dini metinler gibi anlatım tekniklerini bir arada sunar. Postmodern romanın temel özellikleri olan eski metinlerden yararlanma ve yeni bir bile ke içinde anlatıların sunulması, **Suskunlar** romanının üstkurmaca özelli ini olu turur. Yazar, öncül pek çok metinle do rudan isimlerin anılması ve kullanılması ya da sadece izleksel açıdan bazı dü ünce, ö reti ya da duygularla ili ki kurulmasıyla, metinlerarası ili kiyi sa lar.



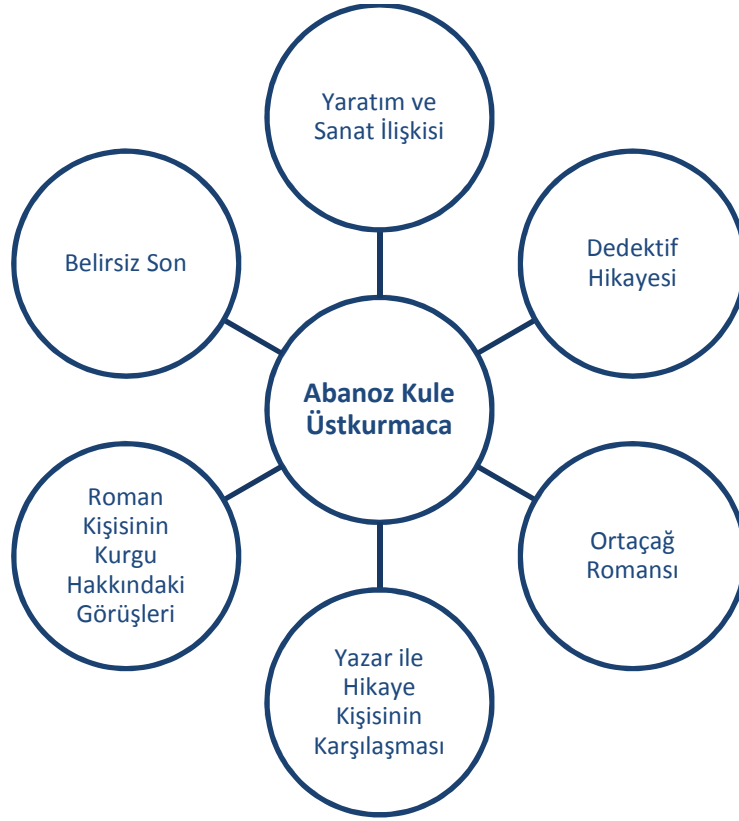
ekil 31. **Suskunlar** Üstkurmaca

Romanda kullanılan metinlerarası ili ki, kimi zaman sadece anı tırmalarla kurulurken, ba lam de i tirme yoluyla bazı öncül metinlerin içeri ini yabancıla tıran bir yakla ımı da görmek mümkündür. Romanı ço ulcu bir yapıya kavu turan bu özellik, bazı düzeylerde sadece kavramlar ile ba lantı kurulması ekinde gerçeikle tirilir ve böylece kavramlar ve dü ünceler açısından okura sınırsız bir oyun zemini hazırlanarak romanın yazma sürecine okur dolaylı olarak dahil edilir.

Bu özellikleri dı ında, anlatı içinde anlatılara kısa anekdotlar ekinde yer verilmesi romanın önemli bir özelli idir. Ancak anlatının sorunsalla tırılması açısından, do rudan bir anlatıcı, okur, yazar ya da karakter etkile imi olmayan **Suskunlar**'ın, üstkurmacayı yöntem olarak benimseyen tipik bir postmodern roman olmadı ını söylemek mümkündür.

Abanoz Kule, Fowles'un di er romanlarında oldu u gibi, belirli bir düzenin varlı ını okura kabul ettirmeye çalı manın, gerçek ya amda bunca gizem ve sürekli de i im kar ısında saçmalılı ını ve imkansızlı ını gösteren bir öyküler toplamıdır. Kitaptaki tüm öykülerin ortak yönü, anlatıların birer kurmaca olduklarını sezdirmeleri ve bir insanın uydurması olduklarının gösterimidir. Bu yolla, anlatıların gerçek insanları içeren gerçek olayların aktarımı olmadıkları bariz hale getirilir. **Abanoz Kule** anlatısı, özellikle sanat kavramı ile ilgilidir. Fowles, sanatın hayatı daha da cazip ve anla ılır kılma çabasının kar ısına, sanatın ya amı gerçekliklerden koparma potansiyelini çıkarır. **Abanoz Kule**, gerçekçi romanın özelliklerini ekilisel açıdan barındırmasına ra men, gerçekli in daha genel

sanat kavramları ile yaratıcı öznenin konumuna göre bireysel bir yaratım olduğunu dikkat çeker.



ekil 32. **Abanoz Kule** Üstkurmaca

Büyücü romanına benzeyen izleksel içeriği ile **Abanoz Kule**, yaratım ve sanat kavramlarını cinsellik olgusu ile bütünleştirerek, insanın hayal gücü ile kurduğu bir dünyanın gerçek dünyasına göndermelerle doludur. **Büyücü** romanındaki tanrı, büyücü, diktatör, ya da zengin adam, bilge adam rolleriyle farklı kimliklere bürünerek okurun karşısına çıkan Conchis gibi, e itimci, ressam, bilge adam, topluma aykırı insan, ya da sanatçı gibi kimliklere sahip Breasley anlatının ana ekseninde yer alır. Her ikisinin de, sanat ve gerçeklik kavramlarının okurun zihninde belirmesini sağlamak adına, ironik bir üslupla i lendikleri söylenebilir. Bir düzenbaz gibi de sunulan bilge adam kimli indeki Conchis'in sunum ekli, romanın dünya gerçekliğini anlatan bir sanat olduğu önermesini kırar. Benzer biçimde, bir ressam olarak sunulan Breasley'in çocuksu tavırları, ça na uymayan bohem ya antısı, cinselli e ve sanata yaklaşımları ile ressam olarak ula tı 1 öhret arasındaki derin tutarsızlık, genelde sanatçının güvenilir bir yaratıcı özne konumunu yerle bir eder. Bir sanatçı olarak, sözcükleri bile do ru seçemez ve ifade etti i ile ifade etmek istedi i eyler arasında derin bir fark göze çarpar. Anlatıda Diana, Breasley'in sanat adına söylediklerini David'e aynı dilde ifade edilmi olmalarına ra men, sanki yabancı bir dilde söylenmi gibi, çevirmek zorunda kalır.

Tıpkı Conchis'in okurun zihninde olduğu çok boyutlu belirsizlik gibi, Breasley'in yüzeysel ifadeleri ve bölük pörçüklü ü sanat ve sanatçı arasındaki bağlantısızlığı ortaya serer.

Eklektik bir yapı olarak da görülebilecek bu yaklaşım, postmodern romanın yazarın keyfi tavrına bağlı olarak kurguyu, izlekleri, ki ileri ve olayları romanın konusu haline getirerek, gerçeklik algısını istediği biçimde biçimlendirdiğini iddia eder. Breasley'in tablolarının Picasso, Matisse ve başka ressamların tabloları esas alınarak değerlendirilmeleri, anlam ve diğer kavramlarının metinlerarası ilişkileri kurularak oluşturulabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Her iki anlatıda da gizemin hakim olması, gerçek dünyada yazmanın bilinmezliğini kendine göre anlamlandırmaya çalışarak sıradan insanla okurun konumunu aynı seviyeye taşır.

Büyücü romanındaki oyun ögesi ile oluşturulan üst kurmaca, "Abanoz Kule" anlatısında gerçekçiliğe üslup açısından yaklaşan biçimde, resimler kullanılarak oluşturulur. Anlatıdaki bütün kelimeler, görsel sanatlarla doğrudan ilgili oldukları için, ünlü ressamların eserlerine atıfta bulunmaları yoluyla resim kavramı üzerinden kurgusallık kazanır. Sanatın oluşturduğu düzünülen kronolojik dizin ve diğerler sorgulamaya tabi tutulur. Bunu sağlayan ana öğe, anlatıcının birinci tekil şahısla ve bir sanat eleştirmeni ve ressam kimliği ile sanat, sanatçı ve öznelde Breasley'in tabloları hakkında kişisel görüşlerini aktarmasıdır. Okur, kavramlarla ilgili değerlendirmelerini bir yandan anlatıcının gözünden diğer yandansa kendi tecrübelerinden yola çıkarak yapar.

Fowles'un romanlarında *içerik*, yazma sürecinin ayrılmaz bir bileşeni olarak kullanılır. **Abanoz Kule**'de, *Eliduc* anlatısı izleksel bağlantı kurularak, ilk hikayeden itibaren iddianlenir. Sadakat, ahlak, kendini bulma ve yazmanın anlamı gibi izleklere yönelen hikayede, Fowles "izlekleri ve üslubu üzerine çeşitli itlemeler vererek, tüm üstkurmaca özelliklerini, biraz da akacı bir biçimde gösterir" (Opperman, 1987:309). **Abanoz Kule**'de olduğu gibi, içerikle birlikte metnin yapısı, Fowles'un kimi romanlarında izleksel özelliklerle örtülebilecek şekilde verilir. Bir bakıma, metnin izleme ve izleniminde metne dönüşümünün türülmesi gibidir. İzleksel özellikler anlatının yapısı ile belirlenirken, metnin kurgulanmasına yöneltilir ve kurgunun belirginleştirilmesi için levini görür. İzlekler, çoğunlukla metnin kurgusallığına iddia eder ve çoklu bakı açılarının sunumuna böylece hizmet eder. İzlekler, okurun kurgusal bir metin okuduğunu belirlemek amacıyla yapılarak romanların gerçeklik iddialarına algı kırıcı bir yanıt vermektedir. **Fransız Tezmenin Kadını** kurgusallığı doğrudan yazarın romanda belirmesiyle vurgularken, **Mantissa**'da romanın kurgusu doğrudan yazım ve edebi yaratım üzerine kurulur. **Daniel Martin**'de ise anlatım tekniklerinin farklı kullanımları yoluyla üstkurmaca ögesi iddianlenir. Fowles'un üstkurmaca öğesinin arkasında yatan yöntem, iddianlediği konularda ortaya çıkan farklı anlam katmanlarına uygun ve iddianken anlatım tekniklerini kullanmaktadır.

Fowles'un yazar olarak gücü; fikirlerini, izleklerini ve üsluplarını çarpıcı biçimde sanatsal somutlaştırmaya dönüşümüne gelir. Üstkurmacayı kullanan pek çok yazar gibi, Fowles eserlerinde kurgulama yöntemlerini tekrar sorgulamaya tabi tutar. Ancak, bunu yaparken diğerlerinden ayrılır, çünkü gerçekçilik kavramını iddianlayarak bunu gerçekleştirmemez. Aksine, gerçekçi bir anlatım üslubu kullanarak, gerçekçiliğin göreceliliğini gösterir. Metinlerarası ilişkiler kurmanın yanı sıra, parodi ve pastiş ögelerine de başvurarak öncül metin ve ekollerin oluşturdukları algıyı kırmayı hedefler. Fowles, roman kurgusunda yazarın her türlü manipülasyon olasılığını elinde bulundurduğunu ve her

türlü gerçekli i i leyebilece ini gösterir. Farklı yöntemler kullanma yoluyla, kurgunun gerçekli ini sorunsalla tırır ve roman yazımının, tümüyle gerçeklik yaratımı sorunu oldu unu gösterir. Ba ka bir ifadeyle, romanın içerdi i yansıtmacı anlayı nı tartı ılmasından çok romanın kendi gerçekli inin tartı ılması gerekir. Yani roman, günlük / simgesel / genelle tirilebilir konuları i leyip i lemedi ine göre yansıtmacı etiketi kazanmaz; konularından, yönteminden ve söyleminden ba ımsız ekilde kendisi sahtedir.

Abanoz Kule, geleneksel anlatım biçimlerinde, detektif öyküleri, romans ve fantastik edebiyattaki de i imlere dikkat çeker. Parodik bir üslupla geleneksel anlatıları yeniden ele alarak, hikayelerin kurgularındaki de i imleri farklı ba lamalar ve teknikler kullanarak i ler. Bir çok anlatım üslubu kullanan Fowles, **Abanoz Kule**'de kurmacanın pek çok biçimini uygulamalı olarak de i ime u ratır. Hikayelerde anlatım tekniklerini yeniden de erlendirmeye tabi tutmasının sonunda, Fowles aynı motiflerde farklı anlatım olasılıklarını göstermekle kalmaz, her bir metnin özerk bir sistem oldu unu da kanıtlamı olur.

Roman, sadece özerk de il, aynı zamanda kendi ba lam gücüne de ba ımlıdır. Fowles'un romanlarında hikaye anlatımı bir süreci, anlatılan hikaye bir ürünü gösterir ve her ikisi de metnin kendini tahlil etme i leminin birer parçasıdır. Böylece hem hikayeleme hem de hikayenin kendisi çok katmanlı bir anlam dizgesinin bile enlerini olu turur. Kısacası, biçim ve içerik, yazma i leminin nasıl gerçekle tirildi ini göstermek üzere birle tirilir. Fowles, anlamın incelenmesi açısından, teknikle içeri in birarada dü ünülmesi gerekti inin altını çizer. Biçimden ba ımsız bir içerik ya da içerikten ba ımsız bir biçimin varolamayaca ını belirler.

Fowles'un anlatıları, çoklu biçimlerle üretilmesi amaçlanan anlam olasılıklarını belirlemek için sürekli tekrar eden bir yapı arz eder. Fowles'un anlatılarını sorunlu hale getiren i te bu yapıdır, çünkü hikayelerinin temel çatısı anlamla bütünle ik bir örüntüye dayanır. Ancak yapı sabit de il, sürekli de i en, farklı biçimlerde kendini serimleyen, ama asla birle tirici özelli ini ve bütünlü ünü kaybetmeyen özelliktedir. **Abanoz Kule**'de Fowles, biçimsel ö elere yaslanan edebi eserlerin, tüm anlatım sistemini ve kendilerini istedikleri ekilde de i tirebilme gücüne sahip olduklarını ispatlamaya çalı ır.

Üstkurmaca açısından, **Abanoz Kule; Fransız Te menin Kadını, Puslu Kıtalar Atlası, Efrasiyab'ın Hikayeleri** ya da **Yedinci Gün** gibi do rudan yazarın anlatıya girmesine imkan tanımaz. Yazarlık ve edebi yaratım konuları do rudan i lenmez, bunun yerine sanat kavramı çerçevesinde izleksel açıdan de erlendirilir. Do rudan bir üstkurmacadan bahsedilemeyecek **Abanoz Kule**, sadece ça rı ımlar yoluyla, okurun zihninde edebiyat ve sanat konularında bazı izlenimlerin olu masına zemin hazırlar.

Daniel Martin, okura kesin bir mesaj vermek ya da anlam kurmak amacını ta ımayan, bunun yerine sanatla ya am arasındaki ili kinin üzerine odaklanan bir romandır. Fowles, bu ili kiyi pek çok üslup ve anlatım tekni i kullanarak gerçekle tirir. **Daniel Martin**, di er romanlardan ayrılır çünkü Fowles, "*roman deneyimini iyice karma ıkla tırır ve roman içinde roman yazmı tır*" (Opperman,

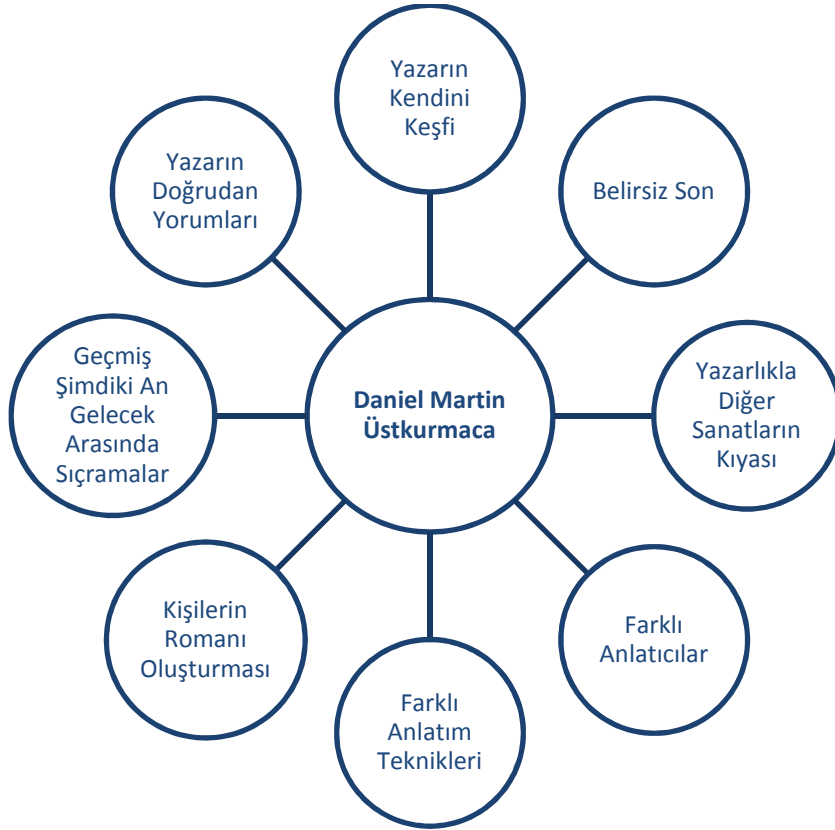
1987:310). Pek çok yeni tekni in kullanıldı ı anlatıda, üstkurmaca kavramına yönelik yeni yakla ımlar sergilenir. Romanın kendisi, ana ki isinin yazar olma iste i ile bir kurgulamaya dönü türülür. **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'ne benzer ekilde, yazım süreci Daniel'in zihninde kurgulanan geçmi , imdiki ve gelecek zaman kavramlarıyla örülür. Daniel, kendi zihnindeki algıyı yazıma dönü türerek, romanın asıl yazarı konumundaki John Fowles kimli ine bürünür. Anar'ın **Puslu Kıtalar Atlası** ve **Yedinci Gün** romanlarında, Uzun hsan Efendi kimlikleriyle kendini birle tirmesi gibi, Fowles da **Büyücü**'de Conchis, **Mantissa**'da Miles ve **Daniel Martin**'de Daniel kimlikleriyle kendini ortaya koyar.

Mantissa'da pek çok tekni in kullanımı bir tür çatı ma ortamı yaratır ve üslup hikayenin önüne geçer. **Koleksiyoncu** romanında, hem Clegg'in anlatımı hem de Miranda'nın günlü ü iki farklı yazım üslubunun farklı dü ünceleri gösterebilece ine yönelik yorumlanabilir. Romanda sadece iki farklı ki i de il tümü ile gerçekli i kurma potansiyelini ta ıyan iki farklı ses ve anlatı türü bulunur.Bu sayede bakı açıları, dü ünceler ve ki isel yorumlar kıyaslanabilir ve farklı düzeyde anlamlara ula ılabilir. **Daniel Martin** ise **Mantissa**'ya bazı açılardan yakla ır, çünkü "*bir roman yazma hakkındadır*" (Opperman, 1987:194). Ancak, **Mantissa**, hafıza yitimi ile hafızayı geri kazanma dü üncesi ba lamında, do açlama olarak kendisi bir romana dönü türken, **Daniel Martin** roman yazma dü üncesi üzerine kurulur. Roman yazma dü ü, **Daniel Martin**'i **Puslu Kıtalar Atlası** ve **Yedinci Gün**'e yakla tırır. Her üç roman da karakterlerinin roman yazma konusuna yakla ımını anlatır. Anar'ın romanlarında, roman yazıldıktan sonra, yazarın kimli i açıklanır ve okur ancak sonlara do ru kurguyu tümü ile çözümlene ansını yakalar. Geriye dönük bir bakı la, kurguyu ve ki ileri yeniden de erlendirmek zorunda kalır. Fowles'da ise, kurgunun varlı ı anlatının ba ından beri belli edilir ve okur, romanı bu bilinçle de erlendirir.

Muamma hikayesinde, Isobel do rudan hiçbir eyin gerçek olmadı ı söyler. Her eyin bir kurmaca oldu una i aret ederek, anlatı ki isi olarak kendi gerçekli inin varlı ını kabul etmez. **Daniel Martin**'de Jenny, Daniel'e henüz do mamı romanın ilk bölümünde ya adıklarını söyler. **Büyücü** romanında Nicholas ba ka birisinin metninde kurgusal bir ki iymi gibi ya ar, konu ur ve davranır. Tüm anlatı, kendisini yansıtmaya yanılsamasından kurtarmak için kurgulanmı gibidir. **Koleksiyoncu**'da, Miranda kendini Jane Austen'in bir karakteri Emma Woodhouse ile aynı kaderi payla ıyormu gibi hisseder. **Fransız Te menin Kadını**'nda Sarah, kendini ve di erlerini kurgusal ki iler olarak görür. **Mantissa**'da Erato, tümü ile kurgusal bir ki ilik ile ortaya çıkar. Kimi zaman ortadan birdenbire kaybolur, kimi zamansa farklı kimliklerle okurun kar ısına çıkar.

Daniel Martin, geçmi le imdiki zaman arasında insan zihninin içinde mevcut devamlılık ve ba lantı kavramlarını sorgular. **Daniel Martin**, roman yazımı hakkındadır. Ana ki isi Daniel'in, gerçek bir kimli e kavu ma u ra nda nasıl erginlendi ini anlatması bakımından "*gerçekçi çizgilere sahiptir*" (Opperman, 1987:194). Daniel'in ya adı ı olayları gerçekçi bir üslupla anlatan roman, sava sonrası dönemde ngiliz orta sınıfının gerçekçi bir portresini sunar. çerikteki konunun yansıtmacı özelli i ile i lendi i üslup birbirine tezat olu turur. Daniel'in *estetik izlek* ve *varolu çu izlek* diye

adlandırdı ı ililer zinciri, Fowles'un özellikle ya am ile kurgu arasında olu turmaya çalı tı ı iler ki yi yansıtır.



ekil 33. Daniel Martin Üstkurmaca

Romanda, farklı ki ilerin anlatıcı durumuna girmesi ve söylemin de i mesi yoluyla çok sesli bir yapı ortaya çıkar. Bu, hem izleksel açıdan hem de belirsizlik söyleminin i lenmesi açısından farklıla mayı sa lar. Belirsizlik yüzünden, romanın ana olay örgüsünde bir tutarsızlık ortaya çıkar ve kurmacanın varlı ını belli eder.

Daniel'in ya am öyküsü, Fowles ve hsan Oktay Anar'ın ba ka romanlarında tanıdık gelen izleklerine dayanır: gerçek bir kimlik arayışı (**Mantissa**'da Miles; **Koleksiyoncu**'da Miranda; **Fransız Te menin Kadını**'nda Charles; **Büyücü**'de Nicholas, **Abanoz Kule**'de David; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Bünyamin; **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde Gallo lu, Abdülzeyyat; **Yedinci Gün**'de Pa ao lu ve **Kitab-ül Hiyel**'de Yafes Çelebi); bireyin özgür iradesiyle yaptığı seçimler; sanat ve ya am arasındaki ili ki; toplumsal normlarla ki inin gerçe i arasındaki çatı ma.

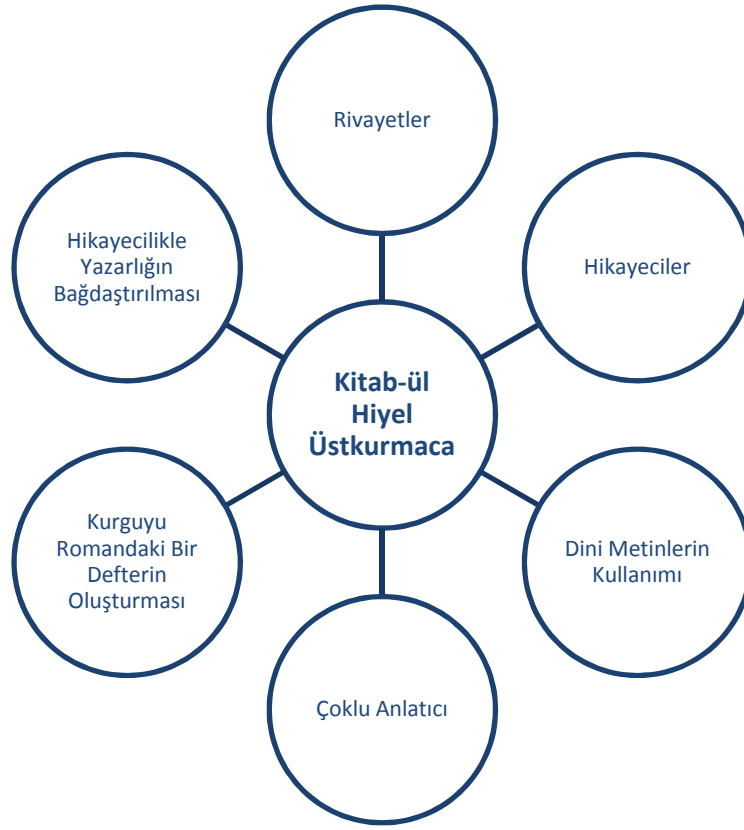
Daniel Martin'de, Fowles romanın kurgusalı ına i aret etmekle kalmaz, öykülemeye yönelik bir ele tirel yakla ım da gösterir. Heyecan verici bir hikaye anlatmak yerine, anlatıcı yava ça ana anlatıdan sapmalar gösterir. Yazar parçalı ve kesik bir anlatım sunar; "*geçmi zamandan imdiki zamana atlar, üçüncü tekil ahıs anlatımından birinci tekil anlatıma döner. Anlatıcı kimli i olayları ya ayan / deneyimleyen kimlikle özde le ir*" (Wolfe, 1979:181). Olayların arasında zamansal sıçramalar, farklı izlekler ve alt anlatılar bulunur. Anlatıcı, bazen geçmi teki bir olaya bakmak adına,

akı ı keserek geçmi e uzanır ve kendini konumlandırmak için geçmi le imdiki anın bir mukayesesini okura sunar. Aynı ekilde, anlatıcının bakı açısını de i tirmesi akıcılı ı keser. Geçmi , her an yazarın zihninde gezinir ve anlatım birinci ve üçüncü tekil ahısların gözünden imdiki zamanda aktarılır.

Daniel, geçmi ini dü ündü ünde, kendi kimli ini ve eski ili kileri yeni bir gözle de erlendirmeye ba lar. Kendisini kendisi yapan iki özelli ine ihanet etti ini görür: ciddi roman yazma yetene i ve ba ka bir insanı gerçekten sevebilme olasılı ı. Bir roman yazmaya karar verir ve birinci tekil ahıs anlatıcıdan üçüncü tekil ahıs anlatıcıya geçi yapar. İlk olarak kendini bir kurmaca karakter olarak i ler. Romanda anlatıcı, kendini Daniel olarak tasvir eden ve kendi deneyiminden yola çıkarak kurguyu olu turan ki idir. Tüm roman, birinci ve üçüncü tekil ahısların anlatımına dayanır ve zamansal sıçramalarla olayları aktarır. Hikayenin sürekli öne do ru ilerledi i ve çizgisel yapıya sahip oldu u yanılısaması bu teknikle kırılır. Hikaye, bir yandan ileriye do ru ilerlerken arada geçmi e döner, ama bazen de her iki an sanki birlikte ya anyormu gibi de aktarılır. Anlatıcı, imdiki zaman içinde geçmi teki haline bakarken, olayları ya ayan ve gözlemleyen, yorumlayan iki farklı ki ilik ortaya çıkar ve olaylar arasında farklı bir mesafe ortaya çıkar.

Anlatıcı ile karakter arasındaki mesafe daha iyi bir kimli e kavu mak isteyen Daniel'in kendi hatalarını, eksikliklerini görmesini sa lar ve yeni bir varolu un in asına zemin hazırlar. Yeni kimli in kurulması, farklı zamanlarda ortaya çıkan ki iliklere yeni bir gözle bakmayı gerektirir. Daniel, hem kendisinin hem de di er insanların süreç içinde de i en özelliklerini görmeye gereksinim duyar. Pek çok farklı metinden olu an ve **Mantissa** gibi, "*kendi yazım serüvenini anlatan*" (Waugh, 1984:136) bir roman ortaya çıkar. Postmodern metinler, karakterlerinin özgürle mesini de sa lar çünkü herhangi belirli bir amaca yönlendirilmemi lerdir ve ortaya daha öznel ve kurgusal bir gerçeklik çıkar. Her karakter, kendisine biçilen rollerden sapabilir. Örne in Jenny, sadece kendi metnini yazmaz aynı zamanda özgürlü ünün farkına varır ve istedi i gibi kendini gösterme özerkli ine kavu ur. Jenny, Daniel'in metninde bir karakter olmak yerine, kendi metnini kendisi yazma yolunu seçer. Di er romanlarındaki gibi, "*gerçek ile kurgu birbirine eklenir, birbirini tamamlar ve hem gerçekçi hem de üstkurmaca özelliklerde metinler ortaya çıkar*" (Opperman, 1987:235). Kurgu ile gerçek arasındaki ili ki romana üstkurmaca özelli ini kazandıran asıl unsurdur.

Kitab-ül Hiyel, anlatıcının farklı metinlerle ileti ime geçerek üstkurmaca ö esinin i lendi i bir romandır. Metinler ba lamında anlatının gerçekle tirilmesi, farklı anlatılara atıfta bulunularak ve aktarılan olayların derlemesi yapılarak gerçekle tirilir. Romanda etkin hale getirilen anlatıcı, Hiyel Kalemî Reisi Uzun hsan Efendi adındaki karakterdir. Roman, gerçeklik algısı yaratacak nitelikte ki ileri, sokak, ev, kent, deniz gibi mekanları ayrıntılarıyla tasvir etmeye ve ana olay örgüsünü tarihi bir döneme dayandırarak sa lamaya çalı ır. Romanın ba ka bir ki inin anlatımına dayandı mın belirtilmesi bile ba lı ba ma bir üstkurmaca ö esidir.



ekil 34. **Kitab-ül Hiyele Üstürmace**

Kurmacaya dayanan bir gerçeklik sunumunun yapıldığı roman, üç kuşak hiyele ustasının hayatını aktaracağını ve hiyelekarların icatlarını tasvir etmeye girişeceğini belirtir. Hiyelekarlardan sonuncusu, Üzeyir adında içe kapanık birisidir ve “*defterin boş olmadığını, tam tersine, içinde ilim bulunduğunu ve bu ilimin de bir tek noktadan ibaret olduğunu söylemi tir*” (KH:149). Üzeyir’in bahsettiği defter, yazdığı notları içermektedir ve anlatının dayandırıldığı kaynaktır. Roman bu yazılardan oluşmaktadır, dolayısıyla yazar romanın içine girmiş bir kişi olarak karşımıza çıkar; “*Eğer isterse kendisine, içinde her şey yazılı olduğu esrarengiz bir kitap verebileceğini söyledi*” (KH:148). Üzeyir, kendi mesleğini ve kendi özelliklerini belirleyen hiyele sözcüünü kitabın ismiyle birleştirir ve kitap, **Kitab-ül Hiyele** diye gerçek adını almış olur. Üzeyir’in ölümü ve defnedilmesi üzerine yorum yapan Anar, yine üstürmace örneğini verir; “*Nereye defnedildiğine gelince; eğer her şey gibi kendisini de tahayyül ettiyse, muhayyilenin derinliklerinde bir hazine olarak belki de hala mevcuttur*” (KH:154). Diğer karakterler gibi, Üzeyir de sadece romanda var olmuş biridir.

Kitab-ül Hiyele’de, yazarın tek kişilevi, farklı kaynaklardan sözlü olarak sunulan öyküleri, romanın kişileri hakkında bazı insanların söylediklerini, duydukları, gözlemleri bir araya getirerek onları tasnif etmek ve akıcı bir anlatıma dönüştürmektir; “*Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar kah hayretü minnet, kah nefretü ibretle onların rivayet ve hikayet ederlerdi:...*” (KH:11); “*Sol garipler ağız Çakmak Tayyar Paşa biraderzadesi Ayn-ı Ekber Numan Efendi’nin naklettiğine göre...*” (KH:74); “*Ceylan Hatun’un torunlarından Siyahi Sabit Bey’den nakledildiğine göre...*” (KH:73);

“Fakat rihteganba ı Abaza smail Dede'den, onun aklının fikrinin Mühendishane-i Bahri'ye girip hiyel ilmini ö renmekte oldu unu naklederler ki, do rudur...” (KH:18); “Sa garipler deveçisi Dörtboynuz Halil Efendi'den nakledildi ine göre...” (KH:18). Yazar, derlemelerin do ası gere i gerçe i yansıtamayabilece ini, bazı yanlı de erlendirmeler içerebilece ini ve bunun sonucunda hikayenin tümü ile gerçekdı ı olabilece ini anlatıda sürekli vurgular. Anar, hikayeden önce gerçekli ini sorgulama e ilimindedir. Hayatı do ru biçimde yansıtmadı ı iddiasıyla, roman bir oyuna dönü türülerek, okurun gerçekli e inanmaktan çok, fantastik hikayeden keyif alması sa lanır.

hsan Oktay Anar, **Kitab-ül Hiyel**'de, di er romanlarında oldu u gibi, yine dini metinlerle ba lantı kurar ve romanın kurgusu ile dinsel metinlerin kurguları arasında okurun bir mukayese yapmasını sa lar. **Kitab-ül Hiyel**, hem Kuran hem de Tevrat'ta geçen bazı olayları giri te kullanır ve demir ustaları ya da nesneye hükmetmeye çalı an figürlerle kendisinin i ledi i Yafes Çelebi, Kara Calud ve Üzeyir'in icatları arasında bir kıyas yaptırır; “*And olsun ki biz, Davud'a katımızda bir imtiyaz verdik, “Ey da lar! Onunla birlikte tesbih edin” dedik. Ku lara da bunu duyurduk. Ona demiri yumu ak kıldık*”. KUR'AN, XXXIV, 10 . Davut peygamberi konu alan alıntıda, demir i leme ustalı ı kazanan Davut'un bu ustalı ının, Allah tarafından bir “*imtiyaz (olarak) verildi i*” anlatılır. Davut'un üstün gücü iyiye hizmet etme amacını ta ırken, **Kitab-ül Hiyel**'de her üç hiyelkar olumsuz amaçlar için bilgilerini ve icatlarını kullanma e ilimindedir. Yafes, ancak ölümden kılıpayı kurtuldu unda tövbe eder ve iyi bir insan olur. Kara Calud kötülü ün simgesine dönü ür ve roman boyunca daha da artan bir hırsıla kötülü ün pe indedir. Üzeyir ise, kötülü e hizmet etmesine ra men, içindeki iyilik ı ı nı i leyerek onu daha da parlatır ve tümü ile iyi bir karaktere dönü ür.

Tevrat alıntısında ise yine Davut peygambere atıfta bulunulur ve benzer bir kıyaslamanın yolu açılır; “*Ve Saul kendi esvabını Davud'a giydirdi, ve ba ına tunç ba lık koydu, ve ona zırh giydirdi. Ve Davud esvabı üzerine kılıç ku andı, ve yürümeye çalı tı, çünkü alı mamı tı. Ve Davud Saul'a dedi: Bunlarla yürüyemem; çünkü alı madım. Ve Davud onları üzerinden çıkardı*”. I.SAMUEL, 37-39. Alıntıda, Davut peygamberin üstesinden gelemeyece i bir i ten kendi yapısına uygun olmadığı için vazgeçmesi anlatılır. Bu vazgeçi i belki de do rudan Üzeyir'le ba da tırmak do ru olabilir. Üzeyir hiyel ilminin kendi ki ili ine ters oldu unu ve yapılan icatların insanların mutlulu una de il yıkımına yol açaca ını fark eder. Hiyelkarlıktan vazgeçerek sıradan bir hayat sürmeye karar verir. Üzeyir'in yazdı ı defter de bu fark edi in sonucudur. Her tür bilginin defterde oldu unu iddia eder ve “*tüm bilginin bir noktadan ibaret oldu unu*” (KH:149) söyleyerek romana i aret eder.

Kitab-ül Hiyel, farklı anlatıcıların romanda geçen olaylar, ki iler ve bu ki iler in yaptıkları icatlarla ilgili aktardıklarını derlemesi yoluyla üstkurmaya do rudan bir söylemle i ler. Çok fazla ayrıntının romana sokulmadı ı anlatıda, okur son ana kadar anlatımın Üzeyir'in bir defterde tuttu u notlardan olu tu unu ke fedemez. Üstkurmaya i leme yöntemi açısından, **Yedinci Gün** ve **Puslu Kıtalar Atlası** romanlarıyla büyük benzerlikler ta ır.

hsan Oktay Anar ile John Fowles postmodern romancılar olarak üstkurmaya ö esini romanlarında sıkça kullanan iki yazar olarak kar ımıza çıkar. Ancak her iki yazarın benzer biçimlerde

kullandıkları üstkurmaca ö esini, Fowles her bir romanında farklı bir teknikle, çe itli sanat dallarını / türlerini tartı arak, i ler.

hsan Oktay Anar'ın **Efrasiyab'ın Hikayeleri** romanı bir hikaye derlemesidir ve kendi konusunu hikayeye dayandırmasını roman ki ilerinin bir oyunu ile gerçekleştirir. Farklı sekiz hikayeden olu an roman ana anlatının içine serpi tirilen alt anlatılarla kurgulanır ve roman ki ileri anlattıkları hikayeleri nasıl seçtiklerini, nasıl de erlendirdiklerini tartı ır. Anlatılan her hikaye hakkındaki fikirlerini birbirleriyle payla an ki iler, aynı zamanda izlekler, kurgulama, olay örgüsü, etki, okurun alımlaması ve ki ilerinin tasviri konularında da tartı ırlar.

Benzer tartı malar John Fowles'un neredeyse tüm romanlarında yer alır. **Mantissa** romanı tümü ile yazarlık ve esinlenme konusuna odaklıdır. Romanın ki ileri zaten bu iki kavramın alegorisi görünümündedir. Hafızasını kaybetmi bir yazarın hafızasını, geçmi ini, anı ve gelece i olu turması roman yazım serüveni olarak aktarılır. Cinsel oyunlarla yazarın hafızasını ve dolayısıyla romanı yazmasını sa layan esin perisi, yazım tarihi ile ilgili yazarla sürekli bir tartı ma halindedir. Bu tartı mada iir, destan, trajedi gibi di er türlere dair tarihsel bir bilgi akı ı sa lanır. Tartı ılan konulardan birisi de airler, oyun yazarları ve romancılarıdır. Farklı yazarlarla ilgili görü lerin aktarıldı ı romanda, algı olu turulması, kadın ve erkek ili kileri ile a k, intikam, esinlenme gibi izlekler de konu edilir. Tartı mada üslup, dil ve söylemin de i in içine katılmasıyla Foucault, Derrida, Lacan gibi kuramcılarını kapsayacak kadar geni letilir.

Büyücü romanı ise üstkurmaca ö esini oyun ile kurar. Oyun içinde kimlikleri sürekli de i en ki ilerinin yeni rollere bürünmesi söz konusudur. Roman yeni söylemlerle okurun algısını ekillendirmesi, ana ki i olarak sunulan Nicholas'ın dünyaya bakı açısının ve kendi öz algısının de i tirilmesi gibi amaçlarla i lenir. Gerçekli in farklı yüzlerini ortaya serimlemeyi amaçlayan kurguda, yazarın rolünü tanrı oyununun ba ındaki Conchis üstlenir. Hayatın ve algının ekillenmesi ile romanın kurgulanması arasında bir ba lantıyı gösteren romanda, varolu çu bir bakı açısı sunulur. Romanın gerçe i istenilen ekilde gösterebilece i ve ki ileri istedikleri algıya yöneltebilece i üstkurmaca olarak oyun ö esi ile i lenir.

Anar'ın **Puslu Kıtalar Atlası**, hakikat ve dü ö eleri yoluyla üstkurmacyı i ler. Gerçekli in dü lerle, hayal etmekle kurulabilece i önermesi aynı zamanda romanın bir dü gücünün eseri olarak algılanması sayesinde, romanın yazılma önermesine dönü ür. Fantastik ö elerin bolca kullanıldı ı roman, karakterlerden birinin hayal ettikleri olaylardan olu ur. Ki ileri, olayları ve izlekleri hayalindeki birer kurmaca oldu unu söyleyen Uzun hsan Efendi adındaki karakter böylece yazarın kendisine dönü ür ve Anar'ın kimli ini almı olur.

Kendi hayatındaki sorgulamaları, dü ünceleri, algıları, olayları ve ki ileri bir romana çevirmek isteyen Daniel Martin de, adını ta ıyan romanı ki isel deneyimlerinden olu turur. Geçmi ile imdiki zamanda sürekli devinen bir karakter olan Daniel, Uzun hsan Efendi'nin romanın yazarına dönü mesi gibi, John Fowles'un kimli ine bürünür. Romanın, zihindeki anılar ve imdiki zamanda anımsanan ya

da zihne dü en imgelerin bile kesi oldu unu öneren **Daniel Martin**, gerçeklik ile kurgunun aynı anda varolu unu gözler önüne serer.

Geçmi le imdiki zamanın kurucu gücünü i leyen **Daniel Martin**'in önermesine farklı bir yakla ım, Anar'ın **Suskunlar** romanında yer alır. **Suskunlar** müzi in gücü ile evrenin yaratılması arasında bir ba lantı kurarak, bu gücün aynı zamanda insanın iç dünyasına etki ederek tüm insanlı ı de i tirebilece i önermesini sunar. Müzi in gücü bir ses olarak sözün gücü ile birle ir ve insanın dünyasını ekillendirir. nsanın varolu unu kurma çabası içinde duydu u müzikal sesler, iyilik ya da kötülü ü belirleyebilecek kadar güçlüdür. Roman da bir sestir ve ki ileri, onların dünyalarını ve algılarını belirleyebilecek bir güç olarak sunulur. Buna ba lı olarak, yazar tanrısal bir konuma yükseltilerek, sınırsız bir güce sahip oldu u ve kurgusu ile tüm dünyayı de i tirebilece i gösterilir.

Abanoz Kule, Efrasiyab'ın Hikayeleri gibi, bir derlemedir, ancak ondan farklı olarak bir roman kurgusu içermez, dört hikaye ve bir çeviri hikayeden oluşur. *Abanoz Kule* hikayesi gerçekte sanatın ili kisini i leyerek üstkurmacaya yer verir. *Eliduc* çevirisi de günümüzün de er yargıları ve sanat anlayı ı ile bir ortaça romansının yazılma serüvenini konu eder. *Zavallı Koko* adlı hikaye ise edebiyat ele tirisi ile sıradan insan ya amını kurgusuna ta ır. Hikaye, ya anan bir hırsızlık olayının kar ılıklı konu ma tarzında, onu ya ayan ki inin gözünden aktarımıdır. *Muamma*, detektif hikayelerinin bir parodisidir. Ortadan kaybolan bir ki inin pe ine dü en bir detektifin bazı ipuçları bulmak adına akrabaları ve arkadaş ları ile görüşmesi, ki ilik tasvirinin yazar tarafından de il romandaki ki ilerce sunulmasını sa lar. Ki ilik kurma i levini yazarın elinden alan hikayede, karakterler yazarın rolünü üstlenir. *Bulut* adlı hikaye ise gerçekçi üsluba yakla arak, yine ortadan kaybolan bir kadının öyküsünü anlatır. Kadının ruh hali ile do anın betimlenme ekli arasında büyük simgesel ba lantılar kurulur. Ana ki i bir kurgu içinde oldu unun farkındadır ve ortadan kaybolarak kendi kimli ini ve öyküyü olu turmayı ba arır.

hsan Oktay Anar'ın **Yedinci Gün** romanı, tıpkı **Puslu Kıtalar Atlası, Daniel Martin** ve **Abanoz Kule** öykülerinde oldu u gibi, bir karakterin olayları kurgulamasına dayanır. Sürekli ekilde kendini ortaya koyan ve farklı isimlerle, farklı mekanlarda, farklı olaylar içinde bulunan Anar, romanı bir arayış izle i çevresinde kurgular. A k, nefret, çıkarıcılık, yenile me, kendini tanıma gibi izlekleri tartı an Anar, sonunda kemale ermenin yolunu bulur. Bu yol insanın kendine haksızlık etmeden kendini okumasıdır. Yazar, sadece kendi hayatını ve ki ili ini romana dönü türmekle kalmaz kendisi de okunacak bir kitaba dönü ür. Ya amın anlamı, insanın, kitabın yani kurgunun okunmasından geçer ve okuma edimi dünyayı kuran bir güç olarak gösterilir. nsan kurmacada hem kendisini bulur, dünyayı tanır hem de bu sayede dünyayı ve kendisini de olu turur.

Koleksiyoncu, ya amın kurguya esin verdi ini, ancak kurmacanın gerçekleri ki inin gözünden taraflı bir ekilde gösterdi ini öneren bir romandır. Bir adamın a ık oldu u bir genç kıızı kaçıran bir mahzene kapatmasını anlatan romanda, olaylar ya anırken kayda geçirilen otobiyografi ile günlük sayesinde, okur neler olup bitti ini anlar. Olaylar aynı olmasına ra men, kaçırılan ile kaçırılan, erkek ile kadın arasındaki algı farkları, sınıfsal konumları itibariyle de i lenir. Gerçekli in

tarafli do asını ve ileti imin ne kadar zor bir çaba oldu unu gösteren romanın tümü yine karakterlerin anlatımıyla kurgulanır.

Anar'ın **Amat** ve **Kitab-ül Hiyel** romanları; benzer eilde ba ka kitaplardan, anlatıcılardan, olayı ya ayanlardan aktarılan rivayetler ve hikayeler do rultusunda kurgulanır. Aktarıcıların kendi sınırlı bakı açlarına göre olayları anlatmaları ve fantastik ö elere yer verilmesi inandırıcılık etkisini ortadan kaldırır. Romanın sadece bir kurmaca oldu unu göstermeyi amaçlayan Anar, bu sayede okurun sadece keyif almak adına okumasını sa lar. **Amat**, gemideki olayları ya ayanlar, duyanlar ve tanık olanlar tarafından anlatılır ve sonunda yazar araya girerek okurun istedi i eilde romanı algılayabilece ini söyler. **Kitab-ül Hiyel**'de ise karakterlerden Üzeyir tüm anlatılanların elindeki bir deftere yazdı ı notlardan olu tu unu söyleyerek roman yazarına dönü ür.

Postmodern söylemin bile enlerinden biri olan üstkurmacada, yazarın kendi kimli i ile romana girmesi, yorumlar yapması, olaylara müdahale etmesi ve ki ilerle tartı maya girmesi **Fransız Te menin Kadını** romanında yer alır. En çok kullanılan üstkurmaca ekli olan bu yöntemle, Fowles kimi zaman, Anar'ın **Yedinci Gün**'de yaptı ı gibi, fiziksel özelliklerini bir karakteri tanımlar gibi sunarken, kimi zaman "*ben*" diyerek gerçek kimli i ile romana müdahale eder. Her iki yazar da romandaki izlekler, dönemin özellikleri, ki iler ve olaylar hakkında yorumlar yaparlar. Felsefi, sosyolojik ve psikolojik çözümlemelere giren Anar ve Fowles romanın sadece bir kurgu oldu unu göstermek ister.

13. YABANCILA TIRMA VE ALGI KIRICILIK

Modern metinde nedensellik ili kisi, okurun öngöründe bulunmasını sa larken, postmodern metinde herhangi bir öngörü bulunamaz. Beklenmedik olayların geli mesi, hatta olay örgüsünde çok fazla bo luk bırakılması, metnin tamlanmamı lı ı, anlatının sonunda birden fazla sonuç olması, anlam zıtlıklarının verilmesi, daha önce anlatılmı bir olayın farklı biri tarafından tekrar anlatılması, yazara itiraz eden ki iler vb. pek çok özellik postmodern metnin özellikleridir. Amaç, dil ve ba lam yoluyla bir yabancıla tırma etkisinin yaratılmasıdır. Yabancıla tırma; alı ılagelen algı kalıplarının, do ruluk ve gerçeklik algısının kırılmasını sa lar. Metinlerde mekan "*yer de i tirir, renkten reнге girer, biçim de i tirir, akı kan, effaf, ele avuca sı maz bir görüntü olarak belirir*" (Emre, 2006:183) ve böylece ki ilerle mekan arasındaki anlam ili kisi devingen bir hal alır. Okur, sürekli tedirgin bir halde, her an her eyle kar ıla abilecek bir durumda bırakılır. Zihinsel uyanıklık sa lanarak, sürekli sorgulayan bir okur tipi olu turulur. Metnin bu özelli i oyuncu konumuna sokulmu bir insanı betimler gibidir. Ana amaç sürekli sorgulama yoluyla, okuru etkin bir katılımcı haline dönü türmektir. Postmodern sanat, edimsellik üzerine kurulan, etkin katılımlı, sanat- sanatçı ve okur/izleyici/dinleyiciyi birle tiren ortak bir deneyimi ön plana çıkarır.

Modernist edebiyatta, dü ünçe a ır basar ve sanatçılar dü ünceleri belirli bir biçimde düzenlemeye, açıklamaya, sınıflandırmaya, mantıklı ya da mantıksız, do ru ya da yanlı olarak etiketlemeye çabalar. Modernist edebi bir metnin çözümlemesi, genellikle metnin açıklanmasında hayati öneme sahip kavramlar çevresinde örülür. Açıklamaların ço u, belirli bir ba lam içinde ki ilerın tasvirlerine, mekana, zamana, di er insanların konumuna ve özellikle kendi aralarında kullandıkları dile göre yapılır. Yazar ile okur arasında bir tür ileti im kurulur ve bir ba lam olu turulur; "*leti im edimine katılanlar, ileti imin kültürel ve toplumsal boyutu, ileti im edimindeki ki ilerın varsayımları, dünya görü leri, beklentileri bu ba lamın bile enleridir*" (Do an, 2009:09). Dil ve ba lam, her eyi belirleyen ana unsurlar olarak dü ünülür. Bu yüzden, bir ki inin nasıl birisi oldu unu anlatmaya çalı an bir çözümlemecinin ba vuraca ı kanıtlar, o ki inin sözleri / konu manın ba lamı / sosyal ve kültürel yapısıdır.

Dile dayandırılan de erlendirme mantı nını, postmodern edebiyat farklıla tırır. Sadece ki ilik tasvirlerini, zamana ve mekana ba lı insan konumu betimlemez, aynı zamanda "*söylemin güç/iktidar ve ideoloji tarafından nasıl biçimlendi ini ve toplumsal kimlik, toplumsal ili kiler, bilgi ve inanç dizgelerinin olu umunda nasıl etkili oldu unu*" (Do an, 2009:11) betimlemeye giri ir. Dil ile çok yönlü oyunlar oynayarak, dilin herhangi bir temsili yönünün olmadı ı göstermeye çalı ır. Postmodernistler, dilin güvenilirli ini yıkar, onunla ilgili üpheler olu turur ve dilin göndergelerinin sahteli inin altını çizer. Dilsel ö elerin kayganlı nını i leyerek, postmodern metinler dilin dayattı ı tek dü ünçe, tek duygu ya da tek gerçek gibi tümelleyici önermelerin hepsini geçersizle tirme amacını ta ır. Geçersizle tirme çabasının ana hedefi "*estetik açıdan yansıtmayı esas alan geleneksel anlatı yöntemi ile mutlak do rular vazeden seçkinci modernizm(i)*" (Gündüz, 2012:27) yıkmaktır. Kalıpla mı algılar yerine, farklı dil oyunlarını öne çıkararak, ba ka dü üncelerin, duyguların ve

anlayı ların olabilece ini gösterirler. Çe itlilik temsilde ço ulla u olu turur ve farklı olanın bir aradalı ı çoklu bakı açıları olarak bir zenginlik kabul edilir. Tek bir dü ünçe, duygu, do ru ya da anlayı ın, demokratik bir ya am olasılı nı yok etti i, totaliter ve baskıcı bir dünya görü üne hizmet edece i dü ünçesi postmodern edebiyatta dil ve çoklu yapılar olarak yansır. Teklik yerine çoklu u, aynılık yerine farklılı ı, bütünlük yerine parçalanmı lı ı, evrensellik yerine yerelli i, genel olanın yerine bireycili i / özneli i öneren postmodernizmin kutsadı ı de erler, özellikle ötekilik ve ba kalıktır. Buna ko ut olarak, postmodern metin, öteki ve farklı olanların oyun sahasına dönü ür.

Postmodern metin, tümel bir anlatıyı reddeder. Ba ı, ortası, sonu belli olan bir olay örgüsü olamaz. Sebep sonuç ili kisi kurulamaz. Her ey rastlantısaldır, önceden kestirilemez ya da bilinemez. Tümel bir algı olamaz ve bu yüzden metindeki olaylar parçalıdır, ilintisizdir ve nedensellik ili kisiyle birbiriyle ba lantılandırılmaz. Postmodern ya am önerisi gibi, roman da hayatın tümel algısını kırmaya, yerine imge ya muruna benzer imgesel parçacıklara dayalı, zaman boyutunda hızla ilerleyen, sürekli de i en, devingen bir gerçeklik algısı yaratmaya çalı ır. Günümüz dünyasının birbirinin içine giren mekan ve hızla devinen zaman kavramları gibi, postmodern anlatılarda da hızlı bir anlatım yer alır. nsan artık büyük, yüce ya da ülküsel olanın tümel özelliklerini çözümleyecek, anlayacak ya da onların üzerine dü ünecek bir durumda de ildir. Ya am sadece gözlerle algılanan, imgelerle anlamlandırılan, parçalarla ya anan ve deneyimlerle gerçekli e dönü en bir kavramdır. Aynı ekilde, romanın ki ileri, olay örgüsü, izlekleri, ki ilerinin duygu dünyaları, geli imleri de bu kavramla ko utluk içindedir.

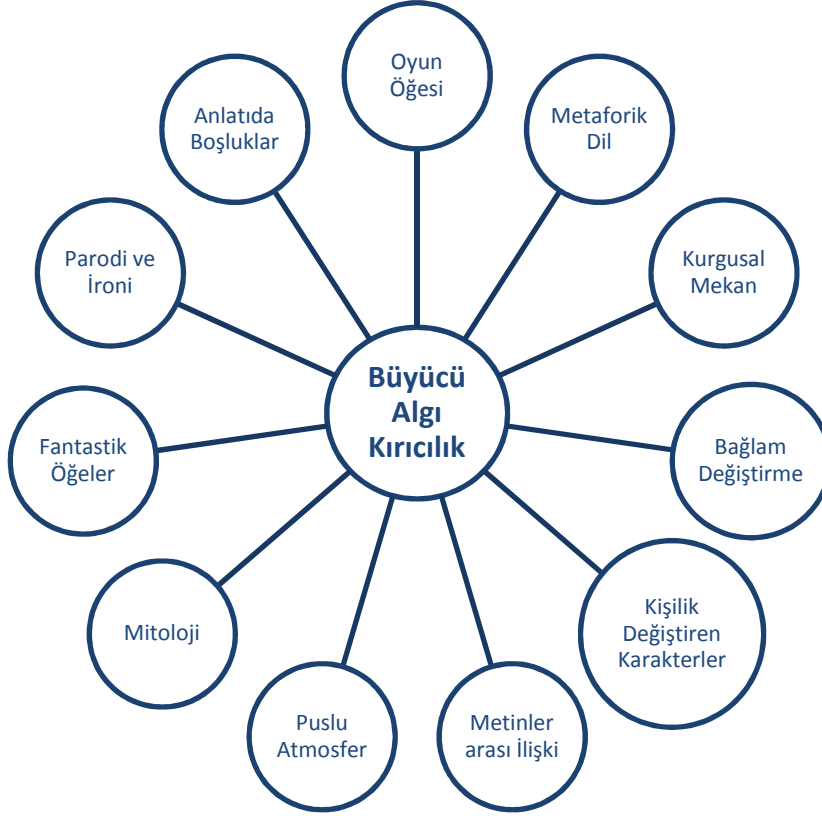
Kolaj adını da verebilece imiz de i ik parçaların bir arada kullanılması tekni i ile, metin içinde mektuplar, anı defteri, gündelikler, gazete kupürleri, ilanlar, resmi belgeler, tarihi belgeler, yemek tarifleri, dergi sayfaları, bir çocu un resim defteri vb pek çok malzeme, anlatının bir parçası olarak kullanılabilir. Temel amaç, hayatı, sıradan bir gün içinde insanın her an kar ıla tı ı ve algısını ekillendirdi i imgeler, uyarılar dünyasına yakın kılmaktır. Malzemelerin kullanımı geli igüzel bir ekilde sunulabilece i gibi, yazarın belirli bir amacı do rultusunda, söylemine uygun ba lamlar yaratacak düzende de verilebilir. Ba ka bir amaç da, postmodern ilkelerden olan üst kültürün sıradanla tırılması ve estetik de erlerin put kırıcılı nı sa lamaktır. Malzemeler, genellikle, Romantik ya da modernist romanda kar ıla ılabilecek ö eler de ildir, çünkü o roman türlerinde, *toplumsal olanı i leme* ve *insan do ası ya da sosyal sorunlara yönelme* gibi ülküsel bir yakla ım temel edebi kaygıların ba nda gelir. Postmodern anlatılarda, özel ya da özerk konular, izlekler, insanlar ve malzemeler sıradanla tırılarak, anlatı düzeyi her türden okura hitap edecek düzeye çekilir. Böylece sanatın ve sanatçının özerk, biricik, imtiyazlı konumu da yıkılmı olur.

Modernist romanlarda, genellikle sa lam bir anlatı yapısı bulunur. Yazar, anlatısının ba ını, ortasını ve sonunu belirli bir plan dahilinde, ki ilerinin davranı larının arkasında yatan nedenleri de kapsayacak ekilde, uygun zaman ve mekan ö elerini de dahil ederek önceden planlar. Romanın ilerlemesi belirli bir anlatım dizgesine ba lıdır ve genellikle kapalıdır. Ancak postmodern roman, yazarın yazma serüveninin önceden belirlenmedi i ve olay örgüsünün akı na ba lı olarak her an yeni

bir boyut kazanabilece i bir ekilde kurgulanır. Yazar anlatımına ba lar ve okurla bir diyalog haline girer, diyalog sonucunda, yine hayali olan okurun de erlendirmeleri, itirazları, dikkati farklı yönlere çekmesi ve ba ka türden müdahaleleri sonucunda yazar, anlatıyı yeni biçimlere sokmak zorunda kalır. Yazar kendisini de anlatımın bir parçası haline getirerek, bir okurun metne nasıl tepki verece ini, beklentilerini, be enilerini kestirmeye çalı ır ve anlatıyı ona göre ekillendirir. Bu, bir bakıma, tüketim kültürüne eklenmi sanatın metala an özelliklerinin yansımadır. Yazar, metni tüketilmek için üreten bir i çi konumundadır ve tüketici konumundaki okurun, ba ka bir ifade ile malını satın alacak mü terisinin, dünyasını betimlemek ve kitabını satmak için onu ikna etmek zorundadır. Ba ka bir ekilde, kendi malını satma ansı olamayacaktır. Postmodern kuramcılarının iddia ettikleri gibi, sanatın insanı kapsayıcı, herkesi kucaklayan ve daha e itlikçi bir de er üretiminden dolayı okur önemsenmez. Okur, tıpkı metin gibi, zaten bir kurmacadır, fakat görüntüde okurun metnin içine dahil edilmesi sembolik ve psikolojik olarak gerçek okuyucuya irin görünme çabası gibi görünmektedir.

hsan Oktay Anar ve John Fowles, roman kurgularından ba layarak, kavramları, izlekleri, dü ünceleri, ideolojileri, tarihi, zamanı, mekanı ve inançları yabancıla tırma yöntemini kullanırlar. Her iki yazar da gerçekmi izlenimi yaratacak nitelikte zaman ve mekan tasvirlerini yapar. Ancak, Anar, ana anlatıya birçok alt anlatı katar ve olay örgüsünün birçok yöne da ılmasını sa lar. Fowles ise daha çok zamansal sıçramalarla okurun dikkatini farklı yönlere çeker. Rivayet, aktarım ve hikayeleme tekni ini kullanan Anar, anlatılan olay ve ki iler hakkında güvenilmez kaynaklardan elde etti i bilgiyi sunarken; Fowles daha ziyade üstkurmaca ö esi ile olaylara do rudan müdahale eder ve deneyci kurgularla anlatılarını olu turur. Anar; kolaj, parodi ve ironi kullanımının yanında günümüz dilini Osmanlıca ile harmanlarken; Fowles ironi ve parodi kullanımına daha fazla yer verir. Metinlerarası ili ki kurma yöntemi her iki yazar tarafından çokça kullanılarak, eski metinlerin yeni ba lamalar içinde sunumu yapılır.

John Fowles'un **Büyücü** romanı, gerçeklik ile yanılsama izleklerini çok yo un ekilde i ler. Deneyci bir yakla ımla, okurun kendi ya amsal deneyimleri ile do rudan ba lantıya geçilir. ekilsel açıdan, di er Fowles romanları gibi, **Büyücü**, "*gotik hikayeler, mask, bildungsroman ve fantasti türlerinin bir parodisi*"ne (Opperman, 1987:22) dönü türülerek, içerikte sunulan izlekler yabancıla tırmaya tabi tutulur. Gerçeklik yanılsaması romandaki ki iler, üstkurmaca, mekan, metinlerarasılık ve öznelde a k izle i kullanılarak gösterilmeye çalı ılır. Varolu un temel bile enlerini belirlemeye çalı an, ba ka bir ifadeyle, ontolojik düzeyde gerçe in ve kurgusalı ın pe ine dü en Fowles, gerçekli i kurgusal ki ilik, dünya ve metin üçlemesinde, bu üç etkenin kar ılıklı etkile iminin sonucu olarak görme e ilimindedir.



ekil 35. **Büyücü** Algı Kırıcılık

Fowles, **Büyücü**'de, metaforik dile dayanan oyun ö esini kullanır. Anar'ın tüm romanlarında oldu u gibi, kurgu içinde kurguya yönelerek, metinlerarası ili ki kurar; mitolojik ve fantastik öğeleri kullanır; puslu bir bir atmosfer yaratır, izlekler ve kişilerle ilgili bağlam değiştirir; anlatıda boşluklar bırakır ve parodi ve ironiden yararlanır.

Büyücü, gerçekli in ke fi ya da sorgulanması eylemini çe itli durumlar yaratarak, bu durumlarda okurun taraf tutmasını sağlayarak, çe itli bakı açılarını göstererek, kavramları sorgulatarak sağlarken, modernist romanların tersine, sorgulamaların tek boyutlu bir yanıtını vermeye yana maz; “Ahlaklı ı ve a ırı ho görülü bir döneme giriyoruz, öyle ki arka planda, yakında kopması beklenen kıyamete kar ı, ki isel hazzın yüksek maa mevcut türlü tüketim mallarıyla sağlanması, herkes için olmasa bile gitgide artan daha büyük bir ço unluk için geçerli olacak. Böyle bir ça ın tipik insanı, kaçınılmaz olarak oto-erotik, ve klinik terimiyle otopsikotik olmak zorunda. Bu insanın ekonomik sebeplerle –ki bugün dene in ki isel sebeplerle içinde bulundu u durumdur bu –açlık, yoksulluk, kötü ya am artları ve bunun gibi hayata dair di er sıkıntılarla do rudan ba lantısı kopacak. Batılı homo sapiens, homo solitarius'a dönü ecek” (PKA:516). "Homo solitarius" postmodern insandır ve yalnız / yabancıla mı / kendi dünyasında toplumdan kopmuş insan anlamına gelir. Hem Anar hem de Fowles, "homo solitarius" tiplere yer verir ve yine aynı tipte bir okur bekler. Kavramlar, dü ünceler, gerçeklikler, ideolojiler ve modernizmin sundu u her türlü de er

yabancıla tırılır. Okur, kısa süre içinde, yanıtlarını bulabileceği sorular sormaktan vazgeçerek, kendi deneyimleri doğrultusunda yeni bir algılamaya yönelir.

Büyücü romanını okumak, oyunları, perileri, bilmeceleleri ile tersine dönmü gibi duran Yunan adasındaki muhteşem yeni varoluş tarzını, anlatıcının zihninde gerçekleştiren deneyimler doğrultusunda deneyimlemeye döndürür. Simon Loveday, **Büyücü**'yü “*çeli kiler / çıkmazlar / ikilemler romanı*” olarak niteler (Loveday, 1985:42). Sonuçlara ulaşmaktan ziyade, deneyim ana okuma etkinliğine evrilir, çünkü Nicholas'ın söylediği gibi “*her yanıt bir tür ölüm*”dür (B:575). Fowles, düsel ile gerçek olanı harmanlayarak, düselin gerçek ya da gerçek olanın düseli doğasına ve ikisinin de bir aradalığına vurgu yapar. Bu bakımdan, tıpkı Anar gibi, gerçekliğin çift taraflılığına, hatta çoklu yapı olarak varlık kalıplarının genişletilmesine işaret edilir. Her iki romancı da gerçekliğin farklı boyutlarını deneyerek, kimi zaman **Puslu Kıtalar Atlası**'ndaki gibi “*düliyorum öyleyse varım*” önermesinin, kimi zaman **Mantissa**'daki gibi “*yazıyorum öyleyse varım*” tarzında felsefi bakımlarının gerçekliği kuran çok yönlü yapısını ortaya serer. **Büyücü**'de, gerçeklik kurgusu (ya da yıkımı) varoluşun eklenildiği labirente benzeyen bir anlatıda, kendini bulmaya çalışırken, dönmüş Nicholas'ın serüveniyle sunulur. Dünyalar, fikirler, duygular ve kimlikler sürekli değişir ve yeni biçimlerde okurun karşısına çıkarılır. Böylece, kavramların / algıların sürekli yeniliklerde kurulabileceği ya da kurulu olduğu için yıkılabileceği de belirlenmiş olur.

Büyücü, uzak bir Yunan adasında İngilizce öretmenliği yapan yapma teklifini kabul eden genç bir İngiliz olan Nicholas Urfe'nin hayatını anlatır. Adada, Nicholas'ın yerel zengin bir adamla olan ilişkisi kısa sürede tehlikeli ve yanılsamalarla dolu bir oyuna dönmüş; “*Korktu um maske de ildi, çünkü asrımızda bilim kurguyu fazlasıyla kanıksamı ve bir daha do aüstünden ürkmeyecek kadar bilimsel gerçekli e güvenmi tik; gelgelelim maskenin altında yatan korkunçtu. Tüm korkuların, tüm deh etin, asıl kötülü ün sonsuz kayna ı, insanın bizzat kendisi*” (B:504). Oyunda, gerçek ve düsel birbirinin içinde erimeye başlar, kimlikler yıkılır, yeni ilişkiler ortaya çıkar, ahlak kavramı ile cinsellik ve duygular arasında sürekli bir devinme gerçekleşir. Karmaşık kavramlar içinde, Nicholas aklını yitirmemek ve hayatta kalmak için büyük bir çaba içinde koşullara uyum sağlamak zorunda kalır.

Yunan adasında, Nicholas, gerçeğin evrimine tanık olur ve onun dünyasında ve algısında gerçek hayale ve hayal gerçeğe dönüşmeye başlar. İlk olarak, süreç içinde pek çok kimliğe bürünen (öretmen, büyücü, psikoterapist ve zalim bir yönetici) Conchis ve Lily ile tanışır. Lily'yi farklı isimler ve rollerle tanımaya başlar ve ona aşık olur. Lily, Julie olarak da karşısına çıkar ve 19. yüzyıldan kalan bir genç kız, ya da 20. yüzyılda bir Cambridge mezunu rollerini oynar. Lily / Julie kimliği, Nicholas'ın eski kız arkadaşı Alison hakkındaki algılarının bir ölçütüne dönmüşür. Nicholas, Alison'da eksik olan yönleri için Julie / Lily'ye aşık olur. Alison doğayı ve gerçekliği temsil ederken, annelik, evlilik istemleriyle geleneksel sorunlu ve sıradan kadının yansıması gibidir. Julie'nin tersine, Alison'un güzelliği dayanılmaz derecede cinsellikle ve doğurganlıkla örülmüştür ve bu yüzden Nicholas'ın korkularının kaynağına dönmüştür.

Lily ise edebiyat ve kurgu dünyasının temsili gibi romantik, düsel a k ile ilgilidir. Yunanca ve İngilizce konu abilmekte, Nicholas'ın konu malarında kullandığı tüm referansları anlayabilmekte, Shakespeare'den ezbere sözler söyleyebilmektedir. Aynı zamanda, klasik kadın güzelli ine de sahiptir. Güzelli inin arkasında büyük bir gizem barındırır. Romantik kurguların gerçek olamayacak kadar mükemmel tanımına uymaktadır. Aslında, Conchis ile birlikte Nicholas'a karşı oynanan oyunların gizemli bir oyuncusudur.

Lily, oyun sayesinde Fowles'un gerçeklik ve yanılsama sorunsalında parodisini gerçekle tirdi i bir araç haline getirilir. Lily'nin büründü ü roller yoluyla, Conchis, Nicholas ile oyunlarını gerçekle tirir. İlk olarak, Conchis, Nicholas'ı Lily'nin zihinsel bir rahatsızlığı oldu una bu yüzden sürekli kendisi ve Conchis hakkında hikayeler uydurdu una inandırır. Nicholas, eldeki veriler do rultusunda, zihinsel bir fırtınaya tutulur ve olayları mantıksal bir dizgeye oturtmaya çalışır. Conchis ve Lily'nin anlattıklarına karşı, kendi kurmacasını ve çözümlemesini yapmaya çalışır. Ancak ya adıklarını açıklama e ilimi kendi istekleri ve arzularını gerçekle tirmeye yöneliktir. Kısa sürede kendisini sürekli ana kurgudan uzakla tıracak yeni kurgular üretmeye ba lar. Yine de Conchis tarafından belirlenen kurallara uymaya, önüne çıkarılan bilmeceleri çözmeye devam etme iste i ta ır.

Nicholas, bir süre sonra, kendisini sadece bir roman ki isi olarak algılamaya, ve kurgusunu Conchis'in yazdığı bir oyunda, sürekli de i ik yerlere ve maceralara sürüklendi ini dü ünmeye ba lar. Oldukça gizemli tanrıçılık oyununun nesnesi haline gelir ve belirsizlik içinde kendi kimli ine do ru akmaya ba lar. Peter Wolfe, **Büyücü**'deki tanrı oyununun okuru "*nefessiz, kafası karışık, yorgun ve büyülenmiş*" hale getirdi ini söyler (Wolfe, 1979:98). Gerçekli in üç farklı boyutunu serimleyen oyun, yazar olan Fowles'un karakteri, Conchis tarafından kurgulanan karakterler ve kendi zihnindeki kurgunun bir oyuncusu olarak, Nicholas'ın ayrı düzeydeki dü üncesini olu turur. Bu dü ünceler arasında kaybolan gerçeklik algısında, sadece Nicholas'ın de il okurun da zihni berraklığı kavu maz; "*Bilmek, istemek, bilge olmak, iyi olmak, e itim, bilgi, sınıflandırma, her türlü bilgi, hassasiyet, cinsellik, tüm bunlar yapay görünüyordu. Bu etkile imi ifade etmek, tanımlamak ya da analiz etmek için hiçbir istek yoktu içimde, yalnızca olu turmak istiyordum bunu – hatta "istiyordum" bile denemez – olu turuyordum. radeden yoksundum. Anlam yoktu. Sadece varolu*" (B:244). Çarşımlara sını nmak zorunda kalan okur, ki iler, olaylar ve gerçeklik konusunda birbiriyle çeli en çıkarımlarda bulunmaya sevk edilir.

Fowles, **Büyücü** romanında; **Abanoz Kule**, **Mantissa**, **Fransız Te menin Kadını** ve **Daniel Martin**'de oldu u gibi, eski edebi biçimleri yeni bir biçimde ele alır ve böylece adına "*gerçek*" denilen kurgu dı ı kavramı sorgular. Anar'ın da özellikle **Suskunlar** ve **Puslu Kıtalar Atlası**'nda yaptığı gibi; Fowles, romanlarında dü sel ö eleri kullanarak, maskeleri, hipnozu, rüyaları, mitolojik ki ileri, ba ka edebi ve felsefi metinleri romana katar ve gerçekli in nasıl kuruldu unu okura göstermeye çalışır. Kurguda, Conchis yoluyla kendini belli eden yazar, "*kendine dönük bir oyun*" oynar; ilk bakışta kendi kendine e lenmektedir fakat "*okur yazarın e lencesinden, gerçekle dalga geçmesinden, geleneklerle alay etmesinden ve roman yazımının deneycili inden keyif alır*" (Hutcheon,

1993:33). Gerçek ve yanılsama konusu ile birlikte Fowles özgürlük ve tanrı kavramlarını da romana katarak, varoluş sorunsalını tüm boyutları ile işlemeye girişir; *“Onunkindeyse yalnızca bir tek şey paha biçilmez de erdeydi. Bu da eleutheria idi: Özgürlük. Bu adam aklın, mantığın, medeniyetin ve tarihin ötesinde, deşitirilemez bir varlık, özdi”* (B:439). Gerçeklik, varoluşsal bir mesele haline dönüşür ve kişinin imdiki zamanda sahip olduğu bir sonuç olarak belirlenir. İmdiki anı belirleyen ise kişinin, tarihi boyunca, koşullara sürekli uyum gösterme zorunluluğudur. Bu yüzden, kişinin varoluşsal gerçekliğini altında yapmacık, gerçekdışı bir süreç yatar.

Yaşamın ancak metaforlar yoluyla tanımlanabileceği ekleindeki önermeler, **Büyücü** romanında gerçekliğin tartışılma zeminine oturtulur. Bourani’de Conchis’in evi, (**Amat**’ta mekan olarak seçilen Amat kalyonu; **Abanoz Kule**’deki Coetminais malikanesi; **Suskunlar**’da ağıncı varoluşu tanımlayan mevlevihane; **Kitab-ül Hiyel**’de icatların yapıldığı atölyeler; **Yedinci Gün**’de Paolo’nun deneylerini gerçekleştirdiği han; **Daniel Martin**’de Daniel’in geçmişle imdiki zamanı kıyaslayarak geleceğini keşillendirmesine yardım eden çiftlik; **Mantissa**’da Miles’in hafızasını kazanmak için yatırıldığı hastane odası ve **Fransız Teşmenin Kadını**’nda Sarah ve Charles’ın kendilik deneylerini sorgulamaya başlayıp gerçek kimliklerine doğru yola çıktıkları Lyme Regis gibi) yaşam metaforu olarak görülebilir. Bourani, bir tür fantastik ada olarak, her şeyin mümkün olduğu ve dünyadaki gerçekliğin ekleme çıkılabilecek, insanın toplumsal rolüne farklı bakış açılarının geliştirilebileceği bir mekandır; *“Bu yüzyılın ortasında artık, soğuk aklı balmıdalıktan da, sıcak arsızlıktan da, ağırı beyinselden de, ağırı pislikten de aynı ölçüde usanmıştı; çıkış yolu balmı kaydı. iyiyi ya da kötüyü anlatmak için olsun, kelimelerin güçlerini kaybetmişti; çarpıtılmış, kandırılmış, hadım edilmiş bir halde, eylem gerçeğinin tepesinde bir sis gibi asılıydı hala; ama en azından Hitler ve Hiroşima’dan beri bir sis ve çürük bir üstyapı olarak görülmekteydiler”* (B:193). Dış dünyadan soyutlanmış bir mekan olarak, Anar’ın **Amat** romanında, tüm mürettebatın kendilerini farklı varoluşsal olasılıklara açık bulduğu kalyon gibidir. Fantastik öğeler, maskeler, sihir ve rüyalarla birlikte düğünldüğünde, Bourani’nin *“gerçek”* kavramını sadece zihinsel bir olguya indirgediği söylenebilir. Dış dünyanın zihinde kurulduğu önermesi, önceden benimsenen ve kabul edilen kavramların yıkılığını ve yaşamı yeni bir gözle yeniden görmeyi ve kutsamayı sağlar.

Gerçeklik kavramı; **Amat**’ın puslu atmosferinde işlenen yönüzlük, amaçsızlık ve belirsizlik kavramları gibi, **Büyücü** romanında bir sorunsala dönüşürülerek işlenmiştir. Nicholas kendini, Conchis’in romanında kurgulanan bir kişi olarak hisseder. Nicholas’ın duyguları, insanın çevresinde duran, onu kuşatan anlaşılmaması zor dış dünya ile örtülür. Nicholas sadece Conchis’in deşil, Fowles’un da romanında kurgusal bir kişiliktir. Okur da, dış dünyanın deşilen koşullarına uyum sağlamak zorunluluğu ile kurulan bir kimliktir. Tıpkı yeni bir varoluş biçimi peşinde, yaşam kavramına farklı anlamları ile sarılan ve kendini gerçekleştirmek isteyen Nicholas gibi, insan dış dünyada kendini gerçekleştirmek serüveninde, onu biricik yapan bazı özelliklerini silmek, yeni bir biçime girmek ve kendi doğunu sürekli gerçekleştirmek zorundadır. Anı oluşturan koşullar kurulu bir gerçekliktir ve nasıl oluşturulduysa, yeniden kurgulanabilir ve deşitirilebilir.

Fransız Teğmenin Kadını, 1960larda kurgulanan ve dönemin ngiltere'sini mekan olarak seçen hem deneysel hem de tarihsel bir romandır. Deneysel bir roman olarak, tipik Viktorya dönemi romanının özelliklerine öykünür. Anlatım tekni i açısından, postmodern romanın özelliklerine uyan roman, zamansal sıçramaların yanı sıra, kronolojik anlatıma da yer vererek, öyküsünün berrakla masını sa lar ve özetlenebilecek bir olay örgüsü sunar. Tarihsel olayları yeni bir gözle irdelemesi; tarihi bir zamanda anlatıma yer vermesi; tarihsel algının farklı bakı açılıyla günümüzün penceresinden yeniden yorumlanması; ve böylece gerçeklik algısını kırarak yeni bir biçime sokması açısından postmodern bir kimlik kazanır. Huffaker, **Fransız Teğmenin Kadını**'ni "*Klasik Senfoni*"ye benzeterek, her ikisinin de "*eski gelenekler üzerinde yükseldi ini*" söyler. Romanın "*ironik*" tonlar kullanarak, "*geçmiş in anlatı tekniklerine yaslandı ını*" ancak aynı zamanda onları "*geçersizle tirdi i*"ni belirtir (Huffaker, 1980:98). *Evrım kuramı, emperyalizm ve Marksızmden, a k, hüznün, ayrılık* gibi duygusallık belirten izleklere, dönemin gazetelerinden alıntılanan metinlere, demografik belgelere, iirlere, farklı dönemlerdeki romanlardan alıntılara kadar pek çok metne atıfta bulunarak, postmodern kimli ini daha da açık hale getirir. Ek olarak, okurun dikkatini kurgusallı ın üzerine odaklar ve dipnotlarla farklı bir gerçeklik algısı olu turur. Okur, romandaki tezat durum içinde, hakikatin ne oldu u konusunda bir sis perdesi ile kar ıla ır.



ekil 36. **Fransız Teğmenin Kadını** Algi Kırıcılık

Yazar, anlatılanların gerçekli ini sürekli araya girerek çürütmeye çalı ır. Bir ara, romanın içinde Charles'ın bindi i trende onu izler. Kurguya, Anar'ın Uzun hsan kimli i ile girmesinden farklı olarak, kendi kimli i ile girer. Dü ünsel boyutta sürekli do ruyu yapmaya çalı an, mantık yürüten, felsefi önermelere yönelen ve dönemi ele tiren bir tavırla gerçekli in farklı yüzlerini ortaya sermeye çalı ır;

“(Charles), *ça ını bütün netli iyle görür gibi oldu; bu ça ın cafcıflı hayatı, demir gibi gerçeklikleri ve katı kuralları, bastırılmı hisleri ve olur olmaz alaycılı ı, temkinli bilimi ve temkinsiz dini, koku mu politikası ve de i mez sınıfları, kendisinin derin özlemlerinin en büyük gizli dü manydı. Onu kandırmı olan da buydu; a k veya özgürlükten tamamen yoksundu bu ça ...Aynı zamanda dü ünceden, niyetten, kötülükten de yoksundu; çünkü, kandırmaca onun do asındaydı; insan de il makineydi. Pe ini bırakmayan kısırdöngü buydu, ba arısızlı ı, zayıflı ı, kanser onu bu duruma sokan hayati hata buydu: Bir gerçeklikten çok bir kararsızlık, bir erkekten çok bir dü , bir sessizlikten çok bir kelime, bir eylemden çok bir iskelet. Bir de fosiller!”* (FTK:366).

Roman, hem edebiyat ele tirmenleri için yorumlanması gereken malzemeler sunar hem de tarihçilerin ilgi alanına giren konularda tartı ma zemini yaratarak olay kurgusunu ekillendirir. Di er yandan da, sosyolojik çözümlenmelere do rudan katılan roman anlatıcısı, dipnotlar ve açıklamalar yoluyla, bir sosyologun ve evrim kuramı ile Marx'ın sınıfsal ili kileri anlatan bölümleri ile de felsefecilerin i in içine dahil edilmesi mümkün kılınır. Romandaki hikaye, sadece bununla kalmaz, sanat, resim ve feminist kuramla ilgili de bol malzeme sunumu içerir. Romanı okuyan birinin pek çok soru ile kar ı kar ıya bırakıldı ı çok yönlü bir anlatı ile kar ıla ırız.

Tarihsel açıdan cinselli in ve cinsiyet rollerinin ön plana çıkarıldı ı romanda, dönemin de er yargılarının tartı macı bir üslup ve romandaki karakterlerin davranı ları aracılı ı ile geni bir yelpazeden sunumu yapılır. **Fransız Te menin Kadını**, "Viktorya döneminin (tüm de erleri ile) *paradisini yapar*" (Opperman, 1987:22). Bu açıdan de erlendirildi inde, **Fransız Te menin Kadını**, tarihin imdiki zamanda yapılan bir parodisine dönü ür;

“ *ki yüzyıl arasındaki bu çeki me konusu yine kar ımıza çıkıyor: Bizi yönlendiren görev mi olmalıdır, yoksa olmamalı mıdır? E er gerekti i gibi giyinme, her olası a hazır olma saplantısını, sadece aptallık, ampirik olana gözlerini kapama olarak de erlendirirsek, sanırım ciddi-daha do rusu havai- bir hata yapmı oluruz atamalarımız hakkında; çünkü bütün modern bilimimizin temellerini atanlar, Charles'tan hiç de farkı olmayan, onun o gün yaptı ı gibi a ırı giyinip ku anan ki ilerdi. Bu konudaki aptallıkları çok daha önemli bir konudaki ciddiyetlerinin belirtisinden ba ka bir ey de ildi. Dünya hakkında, ellerindeki bilgilerin yetersiz oldu unu seziyorlardı; gerçe e bakan pencerelerinin, adetlerle, dinle, sosyal ataletle lekeleni in farkındaydılar; kısacası ke fetmeleri gereken eyler oldu unu ve insanlı ın gelece i için en önemli eyin bu ke ifler oldu unu biliyorlardı. Biz modern ise bir ara tırma laboratuvarında çalı mıyorsak, ke fedilecek hiçbir ey olmadı ını dü ünüyoruz ve bizi ilgilendiren tek ey insanlı ın bugünüdür. Böylesi daha mı iyi? Belki. Ama son kararı vermek bize dü mez”* (FTK:53).

Fowles, modernizmi olu turan de erlere do rudan ele tirel bakar. Günümüz de erlerinin, Charles ve ona benzeyen ampirik (deneyci) ki iler in kutsadı ı akılcı, mantıkçı, bilimsel bakı açılarına göre olu turuldu unu gösterir. Fowles, gerçe in modernizmin yarattı ı adetler, din ve sosyal adalet kavramlarıyla kirletildi ini dü ünür. Charles'ın giyim tarzı a ır ı ekilcilerdir. Fowles ekilcili in Viktorya döneminin bir hastalı ı olarak sosyal normları yansıttı ını belirtir. Göreceli olması gerekirken kesinlikmi gibi sunulan aydınlanma felsefesinin sahte ilkelerini açı a vurur. Fowles yine de kesin yargılara varmaktan kaçınır ve tartı tı ı konular hakkında son kararı verme yetkisini / yeterlili ini kendisinde görmez. Tümü ile okura bırakılan yorumlama ile kavramlara ili kin yabancıla tırma etkisi yaratılarak romanda i lenen konuların, izleklerin ve betimlenen ki iler in göreceli do aları okurun insafına terk edilir.

Fowles, Viktorya dönemi insanına getirdi i ele tirilerini, hem kurgu içinde hem de do rudan ifadelerle i ler;

“Hegel’e ra men, Viktorya ça ı pek öyle diyalektik bir ça de ildi; insanlar kar ıtlıkların, olumluluklar ve olumsuzların aynı bütünüün parçası oldu unu dü ünmezlerdi. Paradokslar onları mutlu etmekten çok canlarını sıkardı. Varolu çu anların de il, sebep sonuç ili kilerinin insanlarıydılar, pozitif, her eyi açıklayan, dikkatle incelenmi ve ciddiyetle uygulanmı teorileri severlerdi” (FTK:252).

Viktorya dönemi insanının her eyi akılcı biçimde görmesini ele tiren Fowles, tek yanlı bakı açısının dünyayı oldu u gibi görmenin önünde bir engel olu turdu unu söyler. Dünyadaki kar ıtlıkların, olumlu ve olumsuz yanıyla bir bütün oldu unu görmekten kaçınan bir topluluk vardır. Her eyin açıklanabilece i, basit formüllerle akla uygun hale getirilebilece i dü ünmesine sahip olan bu toplum, bilimselli in tüm sorunlara çözüm getirebilece ine inanmaktaydı. Bu, tümü ile modernist bir bakı açıdır. Modernistlerin, her eyi açıklayabilme iddialarına kar ın, gerçeklikten kopmalarının asıl nedeni, mantıkçı, pozitif bilimlere yaslanan, tekdüze ve sıkıcı dü ünme tarzlarıdır. Bu dü ünceyi yabancıla tırmayı amaçlayan Fowles, paradoksları, çeli kileri ve çatı maları onların dü ünçelerine kar ı bir alternatif olarak sunar. Postmodern bakı açısının yansıması olan tutarsızlıklar, çeli kiler, çatı malar ve kar ıtlıklar, Fowles'un yabancıla tırıcı amaçlarına hizmet eder.

Günümüz insanının cinselli e bakı açısı ile romandaki döneme ait kadınların toplumsal rolleri ve cinsellik algıları arasında derin bir kar ıla tırma yapılır. Okur, günümüzün de erleri ile Viktorya dönemine ait de er ve uygulamaları kıyaslamaya itilir. Dönemin "*dü kün kadın*" diye yaftaladı ı Sarah, Viktorya dönemi ahlaki normlarına göre kendini u ekilde tanımlar; *“Ama ben bu diken gibiyim, Bay Smithson. Onun bu ıssız yerde büyümesine kimse ses çıkarmaz. Ama Broad Soka ı’nda yürüdü ünde toplumu rahatsız eder” (FTK:185).* Toplumun ikiyüzlü bir yakla ımına de inen Sarah, toplumun onu, kötü örnek olmasından dolayı, yok etme iste ine vurgu yapar. Gözden uzak oldu u zaman, toplumun ona kar ı bir tepkisi olmayacaktır; ancak toplumun içinde, di er kadınlara kötü örnek te kil eder.

Cinsellik / ahlak / din / toplumsal normlar / namus gibi konularda gerçek nedir sorusu ortaya çıkar. Romanda bu kavramların tanımları yer almaz. Okura, sadece bir olayın pek çok farklı olasılıklar içinde nasıl akabileceğine dair bir kurgu sunulur. Yanıtlar her bir okura göre de kişilik gösteren subjektif bir de erlendirir. Kavramlarla ilgili algı kırıcı postmodern özellik, romanın sunduğu göreceliktir.

Her ne kadar okura bırakılsa da, romanın bazı ortak yorumlara da zemin hazırladığı görülebilir. Bunlardan bir tanesi, *Viktoryancılık* denilebilecek, romanın içindeki zamanın muhafazakar de erlerinin ele tirisidir. Bu ele tiri, ana de erleri *görev*, *çalı kanlık* ve *iffet* olan 19.yy İngiliz toplumunun, romandaki karakterlerin olaylar ve de erleri arasındaki tutumlarıyla ölçülen bir ele tiridir;

“Kadın (Sarah) dönüp ona baktı; daha doğrusu bakışını onu delip geçmişi gibi geldi Charles’a. O ilk karşılaşmadan sonra o yüzden aklında kalan, gerçekten de o yüzde olanlar değil, onun o yüzde bulmayı ummadığı şeyler oldu; çünkü, o çağda bir kadından ayrılmak, uysal ve utangaç bir görüntü sergilemesi beklenirdi. Charles birden yasak bölgeye girmiş gibi hissetti kendini; sanki” (FTK:14).

Temel olarak cinselliğin bastırılması olarak kendini ortaya koyan ve içinde edilmiş katılımlı, kuralcılığını ve sosyaluku ile İngiliz sömürgeciliğini simgeleyen Bayan Poulteney’in temsil ettiği görev ile ilgili okurun hangi çağda olursa olsun düüneceği şey benzerdir;

“Bayan Poulteney’in yüzü bu benememe duygusunu hayranlık uyandıracak biçimde yansıtıyordu; gözleri hiç de Tennyson’un dediğiyle “sessiz dua evleri” gibi değil ve neredeyse gidişine kadar sarkmış olan yanakları, bakışlı oldu. İki ya am prensibini tehdit eden her şeyi münasip bir şekilde reddedercesine dudaklarını büzmüştü; bu iki prensipten birincisi (Treitschke’nin alaycı formülünü ödünç alacak şekilde) “Uygurluk Sabundur”, diğeri ise “Saygınlık beni rahatsız etmeyen şeydir”di. Beyaz bir Pekin köpeğini andırıyordu: Daha doğrusu içi doldurulmuş bir Pekin köpeğini” (FTK:37).

Romanda bunun karşılığı de erleri olarak sunulan simge Sarah ve Sarah’ı seçerek, o dönemde neredeyse herkesin kabul ettiği de erleri yıkan Charles’tır. Dayatılan / benimsenen görevin karşılığı de erleri özgürlüktür;

“Elleri birleştir ve onu kendine doğru çekti. Öpü mediler. Öpü emezlerdi. Yirmi yıl boyunca doğrudan cinsel içgüdüyle acımasızca hapsederseniz kapılar açıldı. İnda mahkumun hıçkırıklara boğulması doğrudan de ildir de nedir?” (FTK:87).

Romanda zirve noktası, uzun bir çekim sonrasında Sarah ile Charles’ın büyük bir cinsel arzu ile sarıldıkları andır. Bu birleşim, Viktorya döneminin görev ve cinselliğin bastırılması kavramlarının çöküşünü temsil eder, çünkü seçilen yeni olandır, Sarah’tır ve toplumun karşı çıkmasına, yasaklamasına ve ayıplamasına rağmen, asıl arzu edilen, istenen ve seçilendir; *“Uzun zaman katlanılmış bir yoksunluğun bütün açlığıyla gövdesini gövdesine, a zını a zına bastırıldı; sadece cinsellik değil kendine yasaklanmış her şey, romans, macera, günah, delilik, hayvansılık doldurdu içini”* (FTK:352). Yıkılan, açığa salınan tüm güç ve iddet, Viktoryan de erlerin uzun yıllardır

dizginleyerek, insanın bilinçaltına gömdü ü hayvani güdülerinin dı avurumudur. Viktorya ça ının cinsel tabularla sıkıca ba ladı ı enerjinin, simgesel boyutta bir patlamasıdır.

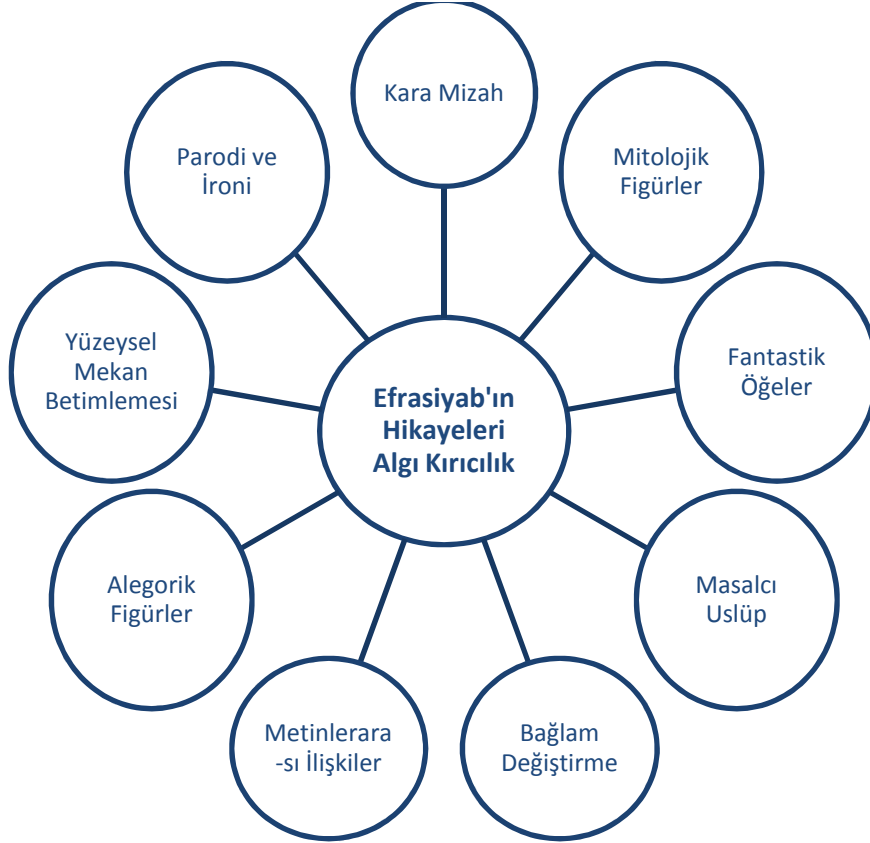
Romanda ki ilerinin ve mekanın tasvirlerine, anlatıcının kimi zaman her eyi bilen ve gören kimi zaman da tümüyle olaylardan habersiz kimli i e lik eder. Okur, Anar'ın alt anlatıların birçok yöne da ılması biçiminde sundu u gibi, tarihi kesintisiz ve her zaman olayların birbiriyle ba lantılı oldu u çizgisel bir do rultuda görmez. Anlatıcı, araya girerek olaylara müdahale eder ve ki isel de erlendirmelerini katarak romandaki bazı simgeleri gizlemek ister. Bu yöntemle, olay örgüsü daha önemli bir hale gelir. Yine de, romanın tümüyle simgesel boyuttan arınımı oldu unu söylemek yanlış olacaktır. Okur, sürekli anlatıyı kesen ve yorumlar yapan anlatıcı tarafından dü ünsel ve duygusal bir meydan okumaya tabi tutulur; *“Dı arıya yaptı ı yolculuklar, o zamanlar tam bir ngiliz beyefendisinden beklenen o derin mizah yoksunlu unun (Viktorya zamanında buna ciddiyet, ahlaki do ruluk, dürüstlük ve ba ka binlerce yanılıcı ey denirdi) pasını ne yazık ki silmi ti”* (FTK:22). Yapılan yorumların kimi zaman aksini kimi zamansa kendi dü ünceleri do rultusunda aynısını dü ünmeye ba layan okur, tıpkı anlatıcı gibi, romanın içine etkin bir biçimde çekilir. Sembollerle dolu olmasa da, roman neredeyse dönemi, döneme özgü algıyı ve anlam ile ilgili tüm kavramları simgeleyen ki ileri ön plana çıkarır. Yazar, tipik bir Viktorya romanındaki gibi her eyi bilen, gören tanrısal bir bakı açısına sahip de ildir. Aksine, sanki romanda olup biten tüm olaylar, ki ilerinin yaptıkları seçimlerle belirlenirmiş gibi, romanın kurgusunu tümüyle ki ilere bırakır. Sadece bilgi verme ya da yorum yapma amacıyla araya girerek kendi varlı ını hissettirir.

Bazı anlarda, her eyi bilen bir yorumcu olarak da araya giren yazar, deneysel bir roman olu masına zemin hazırlar. Temel i levi kurgunun mikro düzeydeki gerçekli i ile dı gerçekli in makro düzeydeki algısı arasında bir ba lantı kurmak gibi görünen bu yeni teknik, bir taraftan da okura kurgunun zeminini hem dü ünsel hem de sosyolojik açıdan göstermeyi de ba arır. Bazı bölümlerde ise yazar, roman ki ilerinin bir tür eceresini verir. Kurgu dı ında ba ka bir ya amları varmış gibi davranarak onların sosyal, ekonomik ya da duygusal özelliklerini anlatmaya giri ir. Örne in yazar, Sarah'nın bir barda ını daha sonraki bir dönemde müzayede sonucu satın aldı ını ya da Ernestina'nın Hitler'in Polonya'yı i gal etti i gün öldü ünü iddia eder. Anlatım üslubu, sadece gerçeklik ile kurgu arasındaki çizgiyi kırarak bir yanılısama yaratmaz, aynı zamanda yazarın roman türünde sınırsız bir eylem alanında, istedi i tarzda yaratımının yolunu açmı olur. Böylece, edebi ele tirmenler açısından, romanda sunulan paradoksların çözümlenmesi için güvenilir bir zemin olu ur. Yazar, ki iler, gerçeklik ve yanılısama gibi kavramlar, edebi ele tirmenler tarafından yeniden tartı ılmak, tanımlanmak ve roman türü tümü ile yeniden gözden geçirilmek zorunda kalınır.

Üstkurmaca kavramının çok kullanılması, anlam ve yorum açısından karma ık bir ça rı ım zincirine; sebep sonuç ili kisi arasında kopukluklara ve simge, sembol ile ilgili kurulu, ön kabullere dayanan algının yeniden tanımlanması gereklili ine zemin hazırlar. Romancının; olaylar, ki iler ve izlekler açısından yaptı ı yorumlar, roman sınırları içinde kaldı ı müddetçe, romancıyı edebi ele tirmenlerden ayrı, ba ımsız ve daha özgür bir konuma ta ır. Bu bir bakıma, özgürlük alanı içinde

söyledi i, yorumladı ı, belirledi i her ne ise romancının, edebi ele tirmen kadar bu dü ünceleri, yorumları ve bakı açısı yüzünden sorumlu tutulamayaca ı anlamına da gelir.

hsan Oktay Anar'ın **Efrasiyab'ın Hikayeleri** romanı; durumsal ve dilsel ironi kullanımı ve kimi zaman kara mizaha varan dil özellikleri ile postmodern özellikler taırken; pastı veya kolaj açısından herhangi bir postmodern ö eye rastlanmaz.



ekil 37. **Efrasiyab'ın Hikayeleri Algı Kırıcılık**

Kara mizah seviyesinde gülmeceye yer veren Anar, mitolojik ve fantastik öğeleri hikayelere katar. Masal / hikaye anlatımının olu turdu u güvenilmezlik, algı kırıcı bir i leve sahiptir. Metinlerarası ili ki kurarak, Anar eski metinlerin ba lamını de i tirir ve ço unlukla gülünç durumlar yaratır. Alegorik figürleri de romana dahil ederek, bazı kavramları / izlekleri “*yazarın yerle ik estetik normları yabancıla tırmasına yardımcı*” olan (Opperman, 1987:22) parodik ve ironik bir tonda i ler.

Romandaki ilk durumsal ironi, ana olay örgüsünde, korkusuz, herkese meydan okuyan, külhanbeyi ya da kabadayı olarak tanımlanan Abdurrahman adlı karakterle ilgilidir. Tüm bu özelliklere kar ın, Ölüm ile kar ıla tı nda tüyleri diken diken olur ve di leri birbirine çarparak titremeye ba lar. Ödü kopan Abdurrahman'ın korkuları; herkese meydan okuyan tavrı ve betimlenen ki ilik özellikleri ile tezat olu turur ve durumsal ironiye güzel bir örnek olu turur. Postmodern ironi kullanımı sayesinde, kabadayılık gibi bir kavramın parodisi yapılarak, içi bo altılır ve kavram bir de er olarak parçalanır.

Abdürrahman ile kan karde i arasındaki ili ki farklı bir durumsal ironiyi yansıtır. Yirmi yıldan fazla bir süredir birbirleriyle her eyi payla an ve her türlü yargılamadan uzak, yıkılmaz bir güvene sahip bu iki arkada , birbirlerine cinsel sınırlarını bile açarlar. Ancak, Ölüm’le yapılan anla madan haberi olmayan ve Abdürrahman’ın kumarda e i olmayı kabul eden kan karde i, anla madan haberdar olunca çok sinirlenir. Abdurrahman’ı vurur ama ironik bir ekilde Abdürrahman da onu vurur ve ikisi birbirlerini öldürmü olur. ronik durumda, güven gibi bir duygu ve durumun parodisi yapılarak kan karde li i kavramının, insana özgü a ırı güven duygusunun, sorgulamasız kabulün altı oyularak bu de er ve kavramlar geçersizle tirilir.

Romadaki di er bir durumsal ironi, Ölüm karakterinin nitelikleri ile eylemleri arasındaki çeli kidir. Sert, acımasız ve korku salan bir figür olan ölüm kavramının (Azrail’in), romanda fiziksel özellikleri buna uygun ekilde tanımlanır. Ancak ki ilik özellikleri çok farklıdır. Ölüm insanlara canlarını ba ı lamak adına tekliflere açık, kumar oynayabilen, hikaye anlatan, küçük bir çocu a yenilebilecek kadar zayıf, bir köpekten kaçacak kadar korkak biri olarak kar ımıza çıkar. Üstelik görevini gerekti i gibi ba arıyla yapamaz. Çocukların kar ısında yüzünde herhangi bir duygu belirtisi olmaması gerekirken, küçük bir kız çocu unun yaptı ı yüz hareketlerine dayanamayıp güler ve hayata ve insana kar ı oyundan yenilgiyle ayrılır. Ölüm kavramının parodisi, ironik sunumu; insanların ölümle ilgili bildi i tüm gerçeklikleri, korkuyu, deh eti ve uzaklı ı kırarak, ölüm’ü basit, sıradan hale getirir ve ciddi bir kavram böylece yıkılmı olur.

Ba ka bir durumsal ironi, *Güne li Günler* adlı hikayede, ö retmenler ile ö renciler arasındaki ili kidir. Çocukları e itmesi, bilgi vermesi, iyi ve olumlu ki ilik özellikleri kazandırması gereken ö retmenlerin hepsi kötü karakterlidir. Zalim olan ö retmenler, üstünde “*DÖV BEN ADAM OLAYIM*” (EH:19) yazılı olan cetveli ö rencilere okutarak, onların istedikleri bir eyi yapmı gibi onları döverler. Sürekli eziyet ve i kenceye varan kötü muamelenin muhatabı olan ö rencilerden Alyanak, müdürün kendi kanını içmesi ile ölür. Bu okul ve ö retmen tipi ironik bir üslupla ele tirilirken, e itim, ö retim, ilerleme, sanat, sanatçı ve bilgi gibi kavramların algısı kırılır. Postmodern bir ö e olarak, yeni ba lam içine yerle tirilen kavramlar, insanların zihninde yerle ik olmaktan çıkarak, sorgulanan ve geçerliliklerini yitiren de erlere dönü ürler.

Yine aynı hikayede, Kont’un güne i ancak resimler yoluyla görebilecek olmasından dolayı güne in ve do anın resmini çizmekle görevli olan Alyanak adındaki yetenekli çocu un çizdi i resim, Kont’un ya amasına de il ölümüne neden olur. Çocu un çizdi i resim o kadar parlak ve canlıdır ki, resimde güne yava ça do maya ve her tarafı aydınlı a bo maya ba lar. Bundan dolayı Kont’un yaraları açılır ve her tarafından kanlar akarak korkunç bir ekilde ölür. Buradaki durumsal ironide, ölümün ya am ya amınsa ölüm olabilece i vurgulanır. Sanatın gücünün vurgulanması, postmodern bir ö e de il modern bir ö e olarak kar ımıza çıksa da, sanatçı olarak sunulan resim ö retmeni akla getirildi inde, ortaya çıkan ironik durum abartı yoluyla sanatın gücünü ele tiriye dönü türür. Bu açıdan, hikayenin adı olan *Güne li Günler* ile Kont ve intihar eden resim ö retmeni açısından, sanatsal yaratımın pek de “*güne*” sözcü ünün olumlayıcı özelli i ile ba da madı ı görülür. ronik

isimlendirme; sanat, yaratıcılık, aydınlık, karanlık, kötülük ve iyilik gibi kavramları göreceli birer kavrama dönü türür. Dönü türme ve görecelile tirme çabası, romanı postmodern algı kırıcı özelliklerle donatır.

Romanda bazen kara mizaha varacak kadar ele tirel bir dil kullanılır. Anlatılan durumla okurun algısı arasında bir tezat olu turma i levini ta ıyan ironik dil kullanımı, kimi zaman gülmece ö esini de içinde barındırır. Ölüm ile ilgili bir betimlemede u cümle kullanılır; “*Ancak Ölüm sa a sola bakmıyor, çünkü pabuçlarını bir türlü bulamıyordu*” (EH:14). Burada insanla tırılan bir kavram olan ölümün dü tü ü komik durum anlatılır. Yumu ak bir üslupla insanla tırma i levi ta ıyan betimlemenin tersi ba ka bir durum; kara mizah seviyesinde sunulan *Güne li Günler* hikayesinde görülür; “*...tokat, cetvel, de nek gibi silahlar aracılı ıyla cehaletle yıllardır sava tıklarından...*” (EH:18) ifadesi ironik bir durumu, ö retmenlerin e itimi sa lamak ve “cehaletle sava mak” adına seçti i yöntemlerin ele tirisini yapar. Aynı hikayede, benzer dilsel ironiler sunulmaya devam edilir; “*güzelli in, inceli in ve zerafetin gazabı gerçekten de büyüleyici ve gösteri li olur, tokatlar fiyakalı aplatılır, tekmeler afili oturtulurdu*” (EH:25-26). Sanatçı bir ö retmenin e itime dair söylemi ile eylemleri arasındaki tezat durum ortaya serilir. Aynı ekilde, resim ö retmeninin sanatı ile de il, eylemleri vasıtasıyla ortaya çıkardığı sanatsal sonuç ironik bir dille anlatılır; “*...biçare talebe ise her iki kula ndan böylece bir ıstrap senfonisini dinlerdi*” (EH:26). ronik dil kullanımı ile mizah yaratmaya ba ka bir örnek, çocukların korku ve deh et duygusu içindeki davranı larının tasviridir; “*Masadaki kibrite eri ip mumu yakmayı ba ardı nda, elbette en az iki duayı bitirmi olurdu*” (EH:31).

Bidaz'ın Laneti'nde ba ka bir durumsal ironi ya anır. Gallo lu Hamdi'nin kötü niyetli, açgözlü kaynanası definenin bulundu u yere geldi inde, amacı oradaki altını almaktır, ama kendisi altına dönü ür ve hayatını zindan etti i Hamdi'nin zengin olmasını ve bundan sonra refah içinde ya amasını sa lar. Yine görecelik kavramının i lendi i bu ironide, acı veren ey mutluluk, mutluluk ise acıya dönü ebilir.

Bir Hac Ziyareti adlı hikayede, iki köy arasındaki kan davasının parodisi alaycı bir üslupla i lenir. Dü manlı ın ba langıcı, insanları birle tirmesi, ortak ya am alanın olu turması beklenen bir türküdür. Zengefil'li bir saz airi, Divana köyünün kızlarının memelerini kavuna benzetti i bir türkü besteler ve bunu radyoda çalar. Bunun üzerine Divana'nın erkekleri di er köyü basarak oradakileri tartaklar ve maddi zarar verir. Kara mizaha varan ele tirel tutumla, kan davaları gibi nedeni genellikle çok önemsiz olan olayların ele tirisini yapılır. ki köy arasındaki rekabet yine ironik olarak, Zengefil köylülerinin kendi imamlarını hacca gönderme kararı ile de kendini gösterir. Misilleme amacıyla, Divana köylüleri de kendi imamlarını hacca göndermeye karar verir. Bazı toplumsal olayların arkasında yatan algıyı kırma amacıyla parodisi yapılan durumların böylece içi bo altılarak birer gülmeceye dönü türülür.

Divana köylülerinin bir imamdan beklentilerini anlatan ironik dil kullanımı da yine aynı hikayede geçer; “*Okuyup üflemek, geçkin kızlara koca dü ürmek gibi kerametleri olmayan bir*

evliyanın dünyaya ve aleme ne faydası olurdu ki?" (EH:77). Dinsel algının maddile tirilen ve insanların günlük çıkarlarıyla örtü mesine neden olan, yobazlı a varan özelli i ironik söylemle parçalanır. Tanımlama açısından geçerli ve yaygın bir bakı açısı, postmodern bir teknikle yerinden edilir ve sorgulatılarak gerçekli in farklı bir yüzü olabilece i vurgulanır. Dinsel algı ile durumsal bir ironi de *Dünya Tarihi* adlı hikayede yer alır. Bilgisine ve tavsiyelerine ihtiyaç duyulan esnaf eyhi, Abdülzeyyat'a rüyasında gördü ü dervi in tavsiyelerine uymasını ö ütedikten sonra, onun ticarethanesini çok dü ük bir bedel kar ılı nda satın alır. Para ve pulu önemsemeyip, dünya i lerinden münzevi bir hayata geçmesi için te vik etti i Abdülzeyyat'ın malına kendi söylemine ters dü en bir çıkarıcılıkla sahip olur. Yaratılan ironik durum, din hayatını düzenleyen ve görünü te dindar olanların parodisini yaparak, insanların zihinlerinde bu tür ki ilerın yeniden sorgulanmasını sa lar. Din ve din adamları yoluyla inancın yoza tırılmasını Fowles ve Anar di er eserlerinde de i lerler. **Fransız Te menin Kadını**'nda Lyme papazı dinsel söyleminde ba ı layıcı, ho görülü ve herkese kucak açan bir tanrı portresi çizerek, insanların bu özelliklere sahip olmasını ö ütlar; ancak kendisi son derece katı, ho görüsüz ve çıkarıcıdır. nsanlara kar ı merhametsizdir ve Sarah'ın toplumdan dı lanmasına ve ötekile tirilmesine ana zemini hazırlar. **Amat**'ta mürettebatın hepsi dindar görünür; namaz kılar ve dini vecibelerini yerine getirir; ancak hepsinin batıl inançları bulunur ve hepsi de eytanı temsil eden Diavol'un emrine uyar. Bir seferinde ise içinde namaz kılan insanlar oldu u halde bir camiye top ate iyle yerle bir ederler. Tüm mürettebat aynı zamanda mutlaka bir kez de olsa cinayet i lemi tir. Dini konularda en bilgili ki i olan Diavol Pa a ise do rudan eytanın simgesidir. **Susunlar** romanında, Tereveli skender bir yandan bir din adamı olarak herkesi büyüleyen dini vaazlarda bulunur; ancak o da **Amat** romanındaki ki iler gibi kayıtsız biçimde eytan'ın emrindedir.

Efrasiyab'ın Hikayeleri'nde; kara mizah seviyesinde durumsal bir ironi Abdülzeyyat'ın ba ına gelir. Bir vadide yalnız yürürken, gökku a ı görür ve birdenbire çok güzel bir dilberle kar ıla ır. Ona tutularak, onu fena niyetlerle kovalar. Gökku a ının altından geçen kız birden güçlü bir erke e dönü ür ve bu sefer kendisi Abdülzeyyat'ı fena niyetle kovalamaya ba lar. Bu mizahi durumun ironik olan di er bir yanı da Abdülzeyyat'ın her iki durumda kullandı ı dildir. Kendisi kızı kovalamaya ba ladı ında "*Ya Ali! Ya Hasan! Ya Hüseyin!*" (EH:98) diye ba ırırken, kovalanmaya ba ladı ında "*Üçler, yediler, kırklar, evliyalar ve nebiler a kına! Ya Hızır! Ya İlyas! Yeti ! Medet, aman!*" (EH:99) diye feryat figan yardım dilenir. Görecelik kavramının, avın avcıya avcının da ava dönü ebildi ini gösteren bu durum, ko ullar de i tikçe ki iye, zaman ve mekana ba lı olarak de i ebilen gerçekli in kayganlı nı ve güvensizli ini belirtir.

Ezine Canavarı adlı hikayede, ba ka bir durumsal ironi örne i verilir. Kasap Ayvaz'ın evindeki bir odada ya ayan ve Maymun Saniye adlı dedikoducu bir kadın tarafından canavar diye ahaliye aktarılan iri bir sıçan vardır. Sıçanın varlı ı, evdeki dört erkekle babalarının Hamiyet adlı kadın ve dört kızı ile evlenmesine engel te kil eder. Engeli ortadan kaldırmak için giri imde bulunan Ayvaz ve o ulları hem sıçanı öldüremez hem de evlerini yakarlar. Oradan kaçan sıçan birçok evi süzdükten sonra ehriin uzak bir yerindeki bir eve sı ınır. ronik olarak, seçti i ev, Hamiyet'in ve

kızlarının evidir. Buradaki ironik durum, evlili in gerçeikle mesi adına engel olan sıçanın, bunu engel olarak görüp evlilikten vazgeçen kadınla kızlarının evine gelmesi ve bu sefer kendilerinin reddettikleri olgu ile ya ayacak olmalarıdır. Genel olarak, kavram, de er ve bakı açılarının zaman, mekan ve dolayısıyla ba lam de i ti inde anlam de i tirebilece i vurgulanır. Yarar-kar, do ru-yanlı , iyi-kötü gibi tezat kavramların, sadece insana özgü yanıltıcı birer de erlendirme oldu unun altı çizilir. ronik yakla ımla, de erlerin de ersizle mesi, kavramların geçersizle tirilmesi ve yargıların olumsuzlanması postmodern bir teknikle sa lanır.

Efrasiyab'ın Hikayeleri, durumsal ve dilsel ironi kullanımı; kara mizaha varan boyutta ele tirel tutumu; görecelik kavramını i leyerek pek çok ki i, de er, duygu, kavram ve olayın geçersizle tirilmesi; ba lam içinde kavramların belirlenmesi gibi tekniklerle, postmodern algı kırıcı / yabancıla tırıcı bir roman olarak kar ımıza çıkar.

Efrasiyab'ın Hikayeleri hakim bakı açısı ile sunulur ve öyküleme tekni ine dayanır. Anlatıma masalsı bir hava katılarak, olayların kimi zaman tanık anlatıcı tarafından aktarımı gibi sunulması yoluyla, gerçekli e yakın bir izlenim verilmesi sa lanır. Romana sinen masalsılık ö esi, iki ana karakter olan “Ölüm” ve “Cezzar Dede”nin kurguya yön veren anla malarıyla ortaya çıkar. Roman betimlemeci bir üslupla açılır ve geçmi te gerçeikle mi izlenimini uyandıran öyküleme havası da kullanılır; “*Çok de il, bundan otuz yıl kadar önce, Anadolu'nun orta yerinde bir kasabada, kesti i raconla nam salmı bir kabadayı vardı*” (EH:7). Anlatıcı, olayın ya anımı oldu u izlenimini vererek okurda gerçeklik algısı yaratmaya çalı ır. Bu anlatım tarzı, roman boyunca devam ettirilir. Postmodern romanın tipik özelli i olan anlatım tekni indeki kopukluk, **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde yer almaz.

Postmodern özellikteki romanlardan ba ka bir sapma ise, anlatılan mekan, ki i ve zamansal ö elerin ayrıntılarına girilmesi ve zamana, ki iye ve mekana göre görecelik algısının asgari düzeye indirilmesidir. Benzer bir teknik Fowles'un **Fransız Te menin Kadını**, **Daniel Martin**, **Abanoz Kule** ve **Koleksiyoncu** romanlarında da yer alır. Postmodern romanlarda, mekanlar, zaman kavramı ve ki iler çok az sıfat kullanılarak, biraz daha üstü örtülü bir üslupla verilirken, **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde bu açıdan farklılıklar gözlemlenir. nsanlar, karakter açısından çok fazla geli tirilmeseler de hem ki ilerinin fiziksel ve psikolojik durumları üzerinde modernist romandakine benzer bir titizlikle betimleme yapılır hem de mekan ve zaman tasvirleri gerçe e yakın bir üslupla i lenir; “*Her gece devirdi i bir büyük rakının kan çana na döndürdü ü gözleriyle gelip geçene dik dik bakan bu bitirime tesadüf edenler, onun göbe ine kadar açık gömle ini, gö sündeki muskayla iki falçata izini, yele indeki saldırganın ucunu ve serçe parma ında parıldayan övalye yüzü ünü gördüklerinde derhal sıvı ırlardı*” (EH:7). Fiziksel özelliklerin yanı sıra, ki ilerinin ruhsal durumu da ayrıntılı olarak tasvir edilir. Davranı larını niteleyen zarflar bolca kullanılır. Mekan ve zaman olaya tanık olan keskin bir gözlemcinin bakı açısıyla sunulur. Bu yöntemle, romanda betimlenen ki ilerinin ve yerlerin gerçe e yakınlıkları sa lanarak, okurun her an sokakta kar ıla ma olasılı ı yüksek tipler, romanın ana malzemesi haline getirilir.

Üslup olarak, alegorik bir teknik kullanılan romanda “Ölüm” bir kavram olarak ki ile tirilir. Romandaki olay örgüsü, Ölüm ile canını almakla görevli oldu u bir di er karakter olan Cezzar Dede'nin serüveni etrafında kurulur. Ölüm'ün görevi sadece Cezzar Dede ile sınırlı de ildir. Adını daha sonra ö rendi imiz Abdürrahman adlı ki inin de canını alması gerekir. Postmodern romanın bir özelli i olan oyun ö esi (özellikle Fowles'un **Büyücü** romanında); Ölüm ile canlarını almakla görevli oldu u ki iler arasındaki diyaloglarda ortaya çıkar. Canı alınacak ilk ki i olan Abdürrahman ile Ölüm arasında bir anla ma yapılır. Her ikisi de birer oyun orta ı bularak kumar oynar. Olay örgüsünün ba langıcını olu turan anla mada Abdürrahman'ın oyunu kaybetmesi ve e olarak seçti i kan karde i tarafından vurulduktan sonra kar ılık vererek her ikisinin ölmesi anlatılır. Olay örgüsü ile karakterlerin davranı ları arasında izleksel açıdan bir bütünlük sa lanarak, yine gerçekçi üslup korunmu olur.

Postmodern oyun ö esi, roman boyunca sürdürülür ve Ölüm bu sefer Cezzar Dede ile bir anla ma yapar. Romanın tüm kurgusunu olu turan anla ma, postmodern teknik olan anlatı içinde anlatı kavramının yolunu açar. Ölüm, Cezzar Dede'ye bir teklifte bulunarak, anlattı ı her bir hikaye süresi kadar daha fazla ya ama fırsatı sunacaktır. Konuları farklı olarak seçilen hikayeler, romanın omurgasını olu turur. Kısacası, roman Ölüm ve Cezzar Dede tarafından anlatılan hikayeler etrafında döner. Ancak, anlatım tekni i açısından her bir hikayede farklı üsluplar kullanılır.

Birinci anlatım düzeyi; Abdürrahman ile Ölüm arasındaki ili kidir. kincisi, Ölüm ile Cezzar Dede arasındaki anla madır. Anla manın bir ba ka boyutu; Cezzar Dede'nin Ölüm'le kar ıla tı ında hikaye anlattı ı torunlarının olay örgüsüne ve daha sonra romanın sonucuna etki etmeleridir. Üçüncü anlatım düzeyi; Uzun hsan adlı ki inin pe inde Ölüm'ün gerçekle tirdi i kovalamaca serüvenidir. Bu serüven, sürekli yer de i tiren Uzun hsan'ı bulmak için insan kılı ında betimlenen Ölüm ile Cezzar Dede'nin hikayelerini anlatabilmeleri için zamansal ve mekansal bir bo luk yaratır ve böylece her ikisi de hikayelerini aktarma imkanı bulur.

Roman, adını Cezzar Dede'nin ölüm kar ısında üzölmelerini istemedi i için torunlarına söyledi i efsanevi bir ki iden alır. 'Efrasiyab'ın hazinesi' diye bir kavram uydurarak, iyi gözlemci olan torunlarının Ölüm kar ısındaki korkusunu anlamalarına engel olmak isteyen Cezzar Dede'nin bu yalanı, romanın farklı bir boyut kazanmasına yarar. Torunlar, hazineyi bulmak için Cezzar Dede ve gerçek kimli ini bilmedikleri Ölüm ile birlikte yola çıkmak isterler. Onların ısrarı kar ısında hem Cezzar Dede hem de Ölüm çaresiz kalır ve isteklerini kabul ederler, ancak çocukları atlatıp Uzun hsan'ın pe ine dü en ikilinin pe ine bu sefer çocuklar dü er. Romanın anlatım düzeylerinden birisini bu ya anan kovalamaca olu turur.

Anlatılacak hikayelerin konuları sırasıyla belirlenir ve ilki 'korku'dur. İlk anlatıcı Ölüm'dür ve *Güne li Günler* adlı bir hikaye seçer. Anlatı içinde anlatı ekindeki bu postmodern teknikte, ana anlatı ile yan anlatı arasında zamansal ya da mekansal bir ba lantı kurulmaz. İlk bakı ta, tek ba lantı ana olay örgüsünde Ölüm'ün yarattı ı korku izle inin anlatılacak hikayenin konusu olmasıdır. Romanın sonunda, ana olay örgüsü ile anlatılan öykü olan *Güne li Günler* arasında izleksel bir ba oldu u ortaya çıkar. Hikayedeki karakterlerden birisi olan Bora Mete (ya da Alyanak), bir gün do umunu

çizmek için Sa ır lakaplı resim ö retmeni tarafından görevlendirilir. Çizdi i resimde güne da ların ardındadır ve henüz do mamı tır. Oysa, romanın sadece olay örgüsü de il bu hikayedeki resmin içeri i de hareket halindedir. Güne , de i imin ve olumlu havanın göstergesine dönü erek, tabloda do ar.

Korku izle i ile ilgili Cezzar Dede'nin anlattı ı hikaye *Bidaz'ın Laneti*'dir. Altın ve hazine arama ile ilgili olan bu hikayede masalsı bir üslup kullanılır. Ki iler tıpkı masallardaki gibi do a üstü bazı olaylar ve yaratıklarla kar ıla ırlar. Ancak tüm do a üstü ö elere ra men, hikaye sanki gerçekten olmu bir olayı anlatma iddiasını ta ır. Örne in, hikayenin sonunda, Cezzar Dede “*Bazıları ise, Gallo lu'nun dalavereyi sezdi ini hala söylerler*” (EH:54) ekindeki bir dil kullanarak, hikayenin gerçekli ine göndermede bulunur.

Anlatılmak üzere seçilen ikinci konu dini hikayelerdir. Bu konu da, tıpkı korku gibi ölüm ve ölümden sonraki ya amla ba lantı kurulmasının bir sonucudur. İk hikayeyi anlatan Cezzar Dede'dir ve seçti i hikaye *Bir Hac Ziyareti*'dir. Tıpkı di er hikayelerde oldu u gibi, bu hikayede de gerçeklik algısı yaratılmak istenir; “*Rivayet ederler ki, günümüzden elli yıl kadar önce Diyarbekir'de, adına Divana derler bir köy vardı*” (EH:57). Ölüm ise, *Dünya Tarihi* adlı bir hikaye anlatır ve bu hikaye de *Bir Hac Ziyareti*'nin sahip oldu u anlatım üslubuna uygundur. Hikaye, gerçeklik algısı yaratmak adına, “*Bir zamanlar, küçük bir Anadolu ehrinde, en azından üç asırlık bir çar ı vardı*” (EH:84) ekinde ba lar. Her iki hikaye de, ola anüstü olayların gerçekle ti i, do a üstü ki iler in ya da yaratıkların bulundu u hikayeler olmalarına ra men, kullanılan üslup içerikle pek tutarlı de ildir. Ancak, hikayenin anlatıcıları olan Ölüm ve Cezzar Dede'nin serüveni de olası de il, fantastik bir ö edir ve bu açıdan ana olay örgüsü ile hikayelerdeki anlatım arasında büyük bir tutarlılık gözlemlenir.

Bundan sonra, hem Ölüm hem de Cezzar Dede'nin anlatmak için seçtikleri hikayelerin konusu a ktır. İlk olarak, Cezzar Dede *Ezine Canavarı* adlı bir hikaye seçer. Adından da anla ılaca ı gibi mekansal olarak gerçek bir mekan seçilir. Yine gerçeklik algısı yaratmaya yönelik bir üslubun kullanıldı ı hikayenin bir benzerini Ölüm de seçer. Onun hikayesinin adı *Hırsızın A kı*'dır. Öncül di er hikayelere göre, bu iki hikayede do a üstü ö elere ya da ki ilere rastlanmaz. Aksine, olaylar günlük hayattan seçilmi ve ki iler her an kar ımıza çıkabilecek niteliklere sahiptir. Bu açıdan, a k ile ilgili hikayeler, içerik açısından di er hikayelerden bir sapma gösterir. Ancak, içerik dı nda üslup açısından tüm hikayelerde bir tutarlılık bulunur.

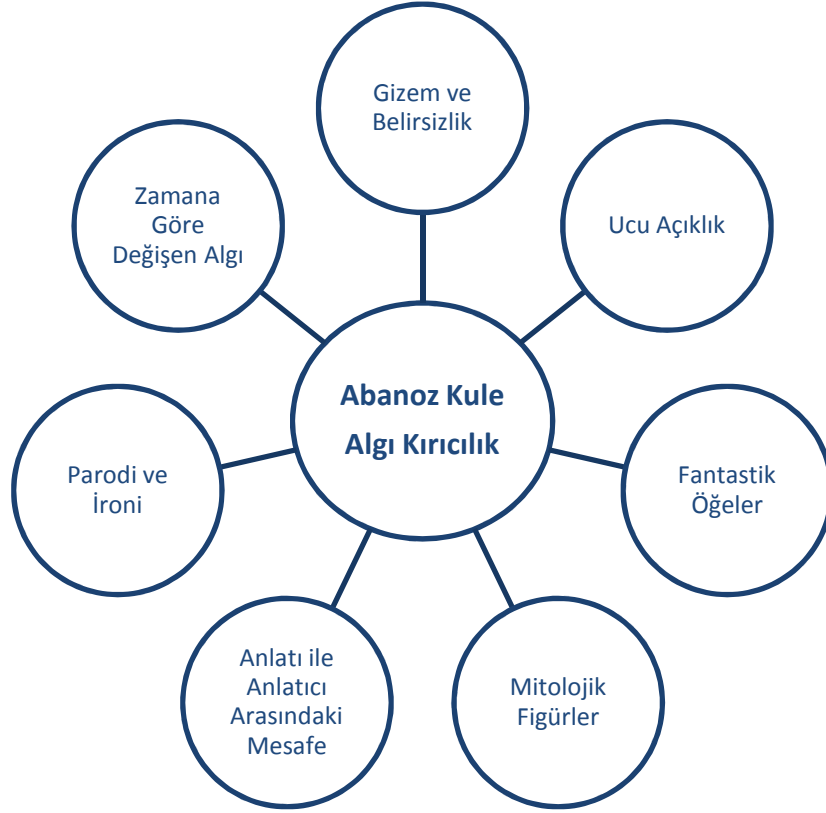
Hikaye konusu olarak son seçim cennettir. Yine ilk olarak Cezzar Dede bir hikaye seçer ve bu seferki adı *arap ve Ekmek*'tir. Hikaye “*Vaktiyle Kayseri'de ihtiyar bir kadının, ya ı yirmi yediyi geçmesine ra men evlenmeye bir türlü yana mayan Zeynelabidin adında bir o lu vardı*” (EH:204) cümlesiyle ba lar. Gerçekçi bir üslup kullanılmasına ra men, yine ola anüstü olaylar gerçekle ir ve fantastik özelliklerle donanmı ki iler ve yaratıklar bulunur. Ölüm'ün seçti i hikaye *Gökten Gelen Çocuk* da benzer gerçekçi bir üsluba sahip olmasına ra men, ola anüstü olaylar, ki iler ve yaratıklar konu olarak i lenir. *Gökten Gelen Çocuk*, ikincil anlatım düzeyini olu turan son hikayedir.

Roman, son hikaye ile birlikte Ölüm ve Cezzar Dede'nin ili kisi ve Ölüm'ün pe inde ko tu u Uzun hsan'ın düzeyine geri döner. Alegorik anlatımın di er bir ö esine, yani "Uyku"ya, yer verilen bu bölüm daha önce bahsetti imiz üç farklı anlatım düzeyinin kesi me noktasına sahne olur. Bekçi köpe ine yakalanan Ölüm, görevini yerine getiremez ve Uzun hsan'ın canını alamaz. Aynı ekilde, yüzünde hiçbir duygu ifadesinin belirmemesi gerekirken, Ölüm, Cezzar Dede'nin bir torununun yaptı ı hareketler kar ısında gülümsemekten kendini alıkoyamaz ve ölüm kavramının kendisi de ortadan kalkar. Çocuklar ise, Cezzar Dede'nin uydurdu u Efrasiyab'ın hazinesi ile ilgili sorularına yanıt bulur. Metaforik açıdan, Cezzar Dede; Efrasiyab'a dönü ür ve onun hazinesi, hikayeler ve onları dinleyen torunlarıdır. Yine metaforik olarak Efrasiyab'ın hazinesi ekinde dü ünülebilecek önermeler; **Fransız Te menin Kadım**'nda Charles ve Sarah'ın temsil etti i yeni insan tipolojisi ve özgürlük kavramı; **Büyücü**'de oyun ö esi ve Nicholas'a sa ladı ı kendini ve dünyayı tanıma fırsatı; **Mantissa**'da Miles'in kendi iç dünyasını ke federek imdiki zamanda yazdı ı roman; **Daniel Martin**'de Daniel'in hayatı, insanı ve bilinci yansıttı ını dü ündü ü roman yazımı; **Abanoz Kule**'de David Williams'ın Breasley ile tartı malarından sonra resim, do a, insanın özü ve kendi kimli i hakkında sahip oldu u yeni içgörü; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Bünyamin'in hayatı ve kendini tanıması için, babası Uzun hsan Efendi tarafından kendisine bıraktı ı ve adına hayat dedi i kitap; **Yedinci Gün**'de dünyanın yaratılması ile özde le tirilen ve yedi uyurlar tatarından yazıldı ı iddia edilen kitabın kendisi; **Suskunlar**'da müzi in gücü ile yaratıcı gücün özde le tirildi i ölümsüzlük nefesi; **Kitab-ül Hiyel**'de Üzeyir'in eline geçirdi i vebilginin bir noktadan ibaret oldu unu belirten kitap ekinde yorumlanabilir. Tüm hazineler, aslında insanı özüne yakla tırmaya, gerçeklik konusunda insanın algısına sinen tortuları sıyırmaya çalı an postmodern önermeler olarak, sanatın / romanın / edebiyatın ve gerçekli in modernist ekillendirici, yozla mı , körelmi algısına bir kar ı çıkı ı simgeleyen de erlerdir.

Ucu hem açık hem de kapalı olan **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nin, üslup açısından aynı anda hem postmodern hem de modern özellikler ta ıdı ı söylemek mümkündür. Hikayeler arasındaki üslupsal ve dilsel tutarlılık; gerçeklik algısının yaratılmak istenmesi; hikayelerdeki ve ana anlatım düzeyindeki anlam olu turma çabaları modern roman özellikleridir. Romanın farklı anlatı düzeylerini içinde barındırması; ola anüstü ki iler, olaylar ve yaratıkların bulunması; alegorik anlatım tekni inin kullanılması; fantastik ö elerin romanın motifine i lenmesi ve masalsı bir üslubun kullanılması ise romanın üslubu açısından algı kırıcı / yabancıla tırıcı postmodern unsurlardır.

John Fowles'un **Abanoz Kule** anlatısı; içerdi i gizem, do anın kullanılması, do a içerisinde kendisini ke feden insan, sanat, cinsellik ve yaratıcılık gibi kavramları sorgulamasıyla **Büyücü** romanıyla çok benzer izlekleri i leyerek, çok farklı bakı açılarının yansımasını sa lar. Her iki eser de bir tür oyun içerisinde, anlatıdaki olayların mu lakla tırılmasını ve okurun bir sis perdesi arkasından olayları görmesini sa lar. Her iki eserde de bir gerçeklik sunumu vardır ancak bu gerçeklik belirli, sabit bir gerçeklik olmaktan çok, sürekli evrimle en, de i en, durumlara ve tavırlara göre yeniden yorumlanması gereken, kaygan bir gerçekliktir. Abanoz Kule'de, Fowles "*romans, polisiye ve macera*

türlerini parodik ekilde yeniden i ler” (Opperman, 1987:21). Anlatı türlerine dayandırılan gerçekçilik masal, destan ve mitolojideki gibi dü sel, simgesel ve metafizik önermelere sahiptir. Tek tip bir yorumu imkansız kılarak çok yönlü, çok boyutlu ve çok katmanlı bir yorumlama dizgesine sahip olur.



ekil 38. **Abanoz Kule** Algı Kırıcılık

Büyücü ve **Abanoz Kule** (hsan Oktay Anar'ın **Amat** romanı da burada belirtilebilir) kurgulandıkları mekanlar açısından toplumdan ayrıksan mı inziva kö elerini seçerek toplumun dil, kültür ve normlarını dı arıda bırakır. Ayrıksan mı mekan, toplumun bireyin ya antısı ve algısı üzerinde yarattı ı belirleyici, yönlendirici etkiyi ortadan kaldırır ve de er yargıları, olayları yorumlama ve karar verme yetilerinin daha gerçekçi ve nesnel ekilde ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Ayrıksanma, aynı zamanda roman ki ilerinin korku, endi e ve ön yargılarından sıyrılarak, olaylar ve ili kiler kar ısında öznel tecrübelerine, bilinç altlarına ve güdülerine göre, daha özgür bir tavır geli tirmelerinin de yolunu açar.

Abanoz Kule gizli ve dü sel bir atmosfere sahip Coetminais'de geçerken, **Büyücü** yine ayrıksan mı ve gizemli Bourani'de kurgulanır. Her iki yer de muammalı, büyücü tipler için uygun gizemli mekanlardır. Coetminais'de, Williams e i Beth ile eski ya amını yeni mekanın sundu u zengin olasılıklarla kıyaslamaya zorlanır. Williams "*olgunla makta olan çok sayıdaki elma*"nın mitik ve yaratılı anlatısındaki simgeselli inin etkisine girer. Eski ve yeni kıyasında, Williams evlilikteki dura an ve belirli ili kiyi bırakmaya cesaret edemez. Onun ba arısızlı ı, modernist edebiyata; onun ö retti i rahat, kolayca sınıflandırılabilen, tek tip algıya; belirli ö retilere özgü ya am tarzının ne

kadar kökle mi oldu una; ve sıradan insanın bu kalıpla mı ya am ve dü ünme tarzını kırmasının zorlu una i aret eder. Edebi açıdan, ba ı sonu belli olan; genellikle mutlu sonla biten; okurun dünyasını çok zorlamayan; bir tür kaçı ve rahatlama getiren türlerin ve sanat anlayı larının olu turdu u ekillendirilmi kitlelerin, de i im kar ısındaki isteksizliklerini yansıtır.

Bir sanat ele tirmeni ve ressam olan David Williams; uçarılı ı, ya am tarzı ve sanata yönelik keskin ele tirileri ile ünlenmi Henry Breasley ile bir görü me yapmak üzere yola çıkar. Williams, ardında rahat ve geleneksel ya amı bıraktı ında aslında ngiliz toplumunun katı normatif yapısının da dı ına çıkmı olur. **Büyücü** romanında da Nicholas Urfe, benzer ekilde ngiliz toplumunu ve kendi rahat ama yavan ya amını geride bırakarak ayrıksanmı bir Yunan adasında ö retmenlik yapmaya çıkar. **Daniel Martin** de, ngiltere'den ayrılarak her üç kahramanın toplumsal normlardan ziyade kendi ki isel özelliklerine yo unla malarını sa layan bir mekana gider. Gittikleri yeni mekanlar, kendi ki isel dünyalarının ke fi olarak görülebilece i gibi, kendi iç dünyaları olarak dokunulmamı , ilkel ve derin güdülerin güdümündeki ayrı evrenler olarak da yorumlanabilir. Kurallarla belirlenmi toplumlari ve mekanları arkada bırakıp kendilerini ke if yolculu una çıkmaları simgesel bir boyut ta ır. Williams, yeni mekanda güvenli i ve rahatlı ı imleyen pek çok karar ve e ilimin olu turdu u eski dünyasından ve ya am tarzından, nispeten daha zengin, maceralı ve pek çok olasılı a açık yeni bir varolu dünyasına adım atar. Bu yenilik, edebi alandaki yenili in, yeni sorgulamaların daha özgürlükçü ama daha tehlikeli do asının da i aretidir. Okur da Williams gibi, artık kendi kendine kalır ve sürekli de i en göstergeler zincirinde, ya amı ve gerçekli i anlamak adına sürekli bir taraftan ba ka bir tarafa savrulur. Ama artık kesin, kalıpla mı , belirli bir anlam dizgesi elinin altından kayıp gitmi tir.

Abanoz Kule'de anlatıcı; **Fransız Te menin Kadını**'nda oldu u gibi, tanrısal üçüncü-tekil ahıs anlatıcıdır, ancak anlatımın yapısı ve olayları yorumlama yönü daha az ironik ve daha dar kapsamlıdır. David Williams'ın gözüyle daha gerçekçi bir üslupla aktarılan olaylar, uzakta duran bir gözlemci tarafından betimlenmi gibidir. Okur, yüzeysel betimlemelerin yo unla tırılması yoluyla gerçekçi anlatım üslubunun i lendi ini görmeye ba lar. Nesnelerin görüntüleri, sokakların, a açların, insanların betimlenmeleri anlatıda mekan, zaman ve hava durumlarının da gerçekçi ayrıntılarla verilmesiyle gerçekçi bir çizgiye yakınlı tırılır. Anlatım üslubu, anlatıdaki izlekler dü ünüldü ünde, bir tezat / çeli ki etkisi yaratır. Dı ile içsel devinim, dü ünçe ile görüntü, ekil ile biçimsizlik, sanatın yansıtma özelli i ile soyutlama e ilimi ya da gösteren ile gösterilen arasındaki ili kinin nedensizli ine benzer bir ya am ve dü ünçe arasındaki ba lantısızlık, anlatım yoluyla açık hale getirilir. Benzer bir yüzeysel, yansıtmacı, gerçekçi üslup **Daniel Martin** romanında da kullanılır ve orada da bir eylere bakmak yerine bir eylere aramak eklinde özetlenebilecek bir kıyas olu turulmu olur. Okur, her iki anlatıda da betimleme yoluyla bir eylere bakar gibi görünür. Bu, edilgen bir tutum ve okurun sadece izleyici, ö renci konumuna dü ürülmesi anlamına gelir. Oysa her iki anlatıda, olayların geli imi, anlatı ki ileri ve onların arasında geçen konu maların içeri i dü ünülürse, okurun edilgenli i bir anda sorgulayan, yorumlar getiren, olaylara katılan, kendine göre yargılara geli tiren etkin bir konuma dönü üverir. Yüzeysel gösteren sözcüklerin ardına bakmaya ba layan okur, sözün olu turdu u dünyada

sözden daha ötesini görebilmeye, sözün güvenilirliği ini ayırt etmeye ve genellemeci, edilgen, rahat modernist dünyadan, huzursuzluk veren, heterojen, devingen postmodern dünyaya girmeye ba lar.

Abanoz Kule bir derleme olarak, *Eliduc* anlatısında, *Zavallı Koko* ya da *Muamma* öykülerinde simgesel pek çok ö e ile donatılmıştır. Kadın ve erkek ili kileri, a k, evlilik, sadakat, cesaret ve ya amın anlamı gibi pek çok izlek i lenir. Anlatıların mitolojik, simgesel de erleri, eski ba lamından koparılır ve yeni bir bakı açısı ile sunulur. Tüm anlatılarda simgesel bir boyut bulunur, ancak simgesellik katı kurallarla, ilahi birer ö reti gibi de i mez de ildir. **Abanoz Kule**'de, Williams'ın *Fare* ve *Çatlak* ile ya adı ı yakınla ma sonrasında, evli olmasına ra men bu yakınla mayı daha ileri götürmemesi, sadakat ve a k kavramları arasındaki ili kiye daha muammalı bir hale sokar. Williams'ın *Fare* ile cinsel birliktelik ya amaması; a k ve duyguları adına bir sadakatsizlik iken, karısı Beth'in simgeledi i geleneksel kadın-erkek rolleri açısından bir erdemdir. Oysa, Beth'e geri dönerek duygularını ve arzularını köreltmeyi seçmesi; gerçek duygu ve arzuların arınımı , steril, normatif, göreve dayalı ili kiye seçmesi topluma kar ı olmasa da kendine kar ı bir ihanettir. li kilerin sorgulamasında; a k, evlilik, sadakat, arzular, duygular gibi, sorgulanmadan kabullenilmi pek çok kavramın yeni bakı açısıyla de erlendirilmesi zorunlu hale gelir.

Eliduc'ta, sadakat, a k ve evlilik sorununun çözümü, çok eskilere dayanan mitolojik bir atmosferde verilir gibidir. Guilladun, sevdi i adamın (*Eliduc*'ın) evli oldu unu ke fetti inde komaya girerek ölüme do ru yol almaya ba lar. Bir kiliseye yerle tirilen ve her gün *Eliduc* tarafından ziyaret edilen bu talihsiz a ı ın ölümü neredeyse kesindir. Ancak *Eliduc*, Guilladun'a duydu u a k yüzünden, karısını çok sevmesine ra men, onunla birlikte olmaz. Ona göre, bu hem kendini, hem sevgilisini hem de karısını aldatmak anlamına gelecektir. Öte yandan, karısı *Guiddelüec*, bu durumu ke fetti inde, çılgına dönüp intikam almak yerine, Guilladun'un yattı ı kiliseye her gün ziyaretler yapar ve onun talihsizli ine gözya ı döker. Bir ziyareti sırasında, öldürdü ü bir ku un a zındaki sihirli bir bitkiyi kullanarak *Guiddelüec*, kocasının sevgilisini hayata döndürür ve onların kavu malarını sa lar. Kendisini bir rahibe okuluna kapatarak, onlara mutluluk diler ve aradan iyi bir ekilde çekilir.

Guiddelüec'ın, kocasının sevgilisini yeniden diriltmek için kullandı ı bitki, dünyaya uyu kluk halinden çıkarak yeniden sorgulayan; her eyi ke fetmeye ba layan; önyargısız; normatif biçimlendirmelerden arınımı ; kültürel zehirlenmeden kendini kurtarmı ; dilin ideoloji yüklü söyleminden uzakla mı ya da en azından bunu görmeyi ba armı ; postmodern yeni insanın ortaya çıkı mını simgeler. **Abanoz Kule** anlatısı; tarih, felsefe, psikoloji gibi alanları kullanarak; geçmi , imdiki an ve gelecek arasında zamansal görecelili i göstererek; deneyci anlatım tekni i, simgeler, semboller ve mitik öyküler aracılı ı ile, okurun dünyasında çoklu olasılıkları olu turur. Hem izlekler hem de teknik açısından, **Abanoz Kule** yabancıla tırıcı ve çok katmanlı anlamsal bir yapıya kavu mu olur.

Yabancıla tırma bakımından, **Kolleksiyoncu** John Fowles'un di er romanlarından farklılıklar gösterir. **Kolleksiyoncu**'da, sadece iki anlatıcının aktarımına indirgenen kurgu yoluyla, özellikle olayların ve ki ilerinin üzerinde bir sis perdesi yaratılır. Olshen, **Kolleksiyoncu**'nun öyküsünü "*basit*"

bulur, ancak "anlatım tekni i sayesinde, roman(ın) sıra dı ı bir ki ilik olu turma özelli i kazan(dı ını)" belirtir. Fowles'un, "karakterlerine kendi hikayelerini anlattırması, çift yönlü, algı kırıcı perspektiflerin ortaya çıkmasını" sa lar (Olshen, 1978:20). Okur, romanda olup bitenleri, bizzat karakterlerin gözünden görebilir ve bu yüzden hangi ekilde yorum yapaca ı konusunda oldukça eksiltili bir kurgu ile kar ıla ır. Romanın ilk kahramanı ve anlatıcısı, bir tür anti-kahraman tiplmesi gibi de dü ünülebilecek olan Clegg'dir. ç dünyasına kapanmı , topluma sırtını dönmü hatta izofren diye de tabir edilebilecek bir ki iliktir. Anar'ın romanlarındaki Ebrehe, Tereveli skender, Ta ut, Diyavol Pa a gibi, kötülü ü simgeleyen biri olmasına ra men, geçmi i ile ilgili sunulan bazı ayrıntılar sayesinde, bazı olayları neden yaptı ı okur tarafından anla ılır. Fowles'un romanlarında özellikle kullandı ı algı kırıcı teknik, "do açlama geli en imdiki zaman ile uzak, so uk geçmi zaman arasındaki zıtlık"tır (Walker, 1986:56). Clegg, geçmi inden getirdi i bazı ailevi ve sosyal sorunlar yüzünden di er karakterler gibi saf bir kötülü ü simgelemez. Okur, tıpkı romanda Clegg'in kötülü ünün nesnesi haline gelen Miranda gibi, bir ara Clegg'e empati ile bakabilecek bir konuma gelir.



ekil 39. **Koleksiyoncu** Algı Kırıcılık

İlk hobisi kelebek toplamak olan Clegg, kelebekleri öldürdükten sonra onları kurutur ve koleksiyonuna katar. Canlı kavramına bir tepkisellik anlamına gelen bu davranı , belirli bir süre sonra insana yönelir ve kelebeklerin yerini genç bir kız olan Miranda alır. Clegg, Miranda'ya kelebeklere kar ı duydu u hayranlı a benzer bir hayranlık beslemektedir. Onların hareket edip uzakla malarını

istemedi i gibi, Clegg Miranda'ya da elinde bulundurmanın yolunu arar. Bazı planlar yaptıktan sonra onu kaçıır ve bir kır evinde onu bodruma kapatarak, tüm özgürlü ünü elinden alır.

Roman, kaçırma olayına kadar gerçekçi roman özellikler ta ır. Takıntılı bir adamın, a ık oldu u kadına kar ı gösterdi i sapkın bir yakla ım gibi görülebilir. Ancak Clegg'in Miranda'dan talep etti i eyler sıra dı ıdır. Freud ekolünün ya amı cinselli e dayandıran ö retisine yönelik beklentiler kırılmaya ba lar. Tukaks, Clegg ile Miranda arasında "*kimin deli oldu unu ya da delirdi ini*" belirlemenin zor oldu unu söyler: "*ba langıçta delilik kavramı akıllı olmanın tersi bir kavram olarak dü ünse sistemine sapasa lam oturtulurken, romanın sonunda, pek çok kavram gibi, bu algı da görecelile tirilir. ... Bu göreceli algı, Miranda'nın Clegg'i deli olarak görmesini engeller*" (Tukaks, 2000:246). Miranda tutsaklıktan kurtulmak için Clegg'in kendisiyle cinsel birle me ya amak istedi ini dü ünür ve bu fırsatı kendisi ona sunar. Ancak kar ısında cinsiyetsiz denilebilecek bir ki i bulur. Miranda da bir bakıma Freud ö retilerine uygun bir çözümleme getirir, ancak yanılığ ı içinde oldu unu anlar. Clegg, Miranda'nın cinselli ini de il kadın bedeninin estetik görüntüsünü ister. Bu yüzden, onu zorlayarak, tıpkı kelebeklere yaptı ı gibi, erotik foto raflarını çeker ve onları sonsuz birer anya dönü türür.

Romandaki algı kırıcı ö e, sadece Freud ö retilerinin geçersizle tirilmesi de il, estetik bakımdan Romantik algının da yerle bir edilmesidir. Romantik dü üncede do anın canlı, hareketli bir ruh olarak algılanması söz konusudur. Do a canlıdır ve devingendir. Her rengi ile bir bütünlük olu turur ve insanın hem kendini buldu u hem de var etti i yaratıcı bir güç gibidir. Oysa Clegg romantiklerin estetik algısını kırarak, hareketli, canlı ve anlam kurucu do ayı nesnele tirmeye, ölü bir do a ortaya çıkarmaya ve böylece dura an bir estetik elde etmeye çalı ır. Bunu ilk olarak kelebeklerde dener ve ölü kelebekler koleksiyonu olu turur. Kelebekler, romantik dü üncede, do anın ruhları gibi esteti in en önemli bile enlerinden biridir. nsanın ruhu ile do anın ruhu arasında kurulan analogik yakla ım, Clegg tarafından Miranda'ya gösterilen nesnele tirme giri iminde, insan ruhunun da canlılıktan ölü bir konuma getirilmesini içerir.

Romanda kırılan di er bir algı, insanı sosyal açıdan, toplumcu bakı açısı ile öne çıkaran ve insanlı ın sürekli tekamül yolunda ilerledi ini dü ünen aydınlanma savına yöneliktir. Miranda, sanat ö rencisi olarak, sanatla insanın özünün daha iyiye evrilebilece ini, toplumsal barı ın insanların empatik yetenekleriyle sa lanabilece ini, estetik dünya algısının de i mesi ile de insanların daha payla ımcı ve iddetten uzak olaca ını dü ünür. Kendisi, bütün bu dü üncelerin bir sosyopat kar ısında gerçekli ini yitirdi ini deneyimlemek zorunda kalır; "*E itimsizden ve cahilden nefret ediyorum. Kendini be enmi ten ve sahteden nefret ediyorum. Kıskançtan ve kızgından nefret ediyorum. Kabadan, sıradandan ve alçaktan nefret ediyorum. Kalın kafalı ve küçük olmaktan utanç duymayan bütün kalın kafalı ve küçük insanlardan nefret ediyorum. G.P.'nin Yeni Kitle dedi i insanlardan; arabaları, paraları, TV'leri, aptal baya ılıkları ve aptal, yaltakçı, burjuva bozuntusu sonradan görmelikleriyle bu yeni sınıftan nefret ediyorum*" (K:214). Fowles, Miranda'nın a zından, postmodern toplumun de erleri / niteliklerini ortaya serer. Postmodern söylem e itimsizi, cahili,

kendini be enmi i, sahteyi, kiskancı, kızgını, kabayı, sıradanı, alça ı, kalın kafalıtı, küçük insanı ve di er tüm niteliklere sahip toplumu kucaklar. Kendini *arabalar, para* ve *TV* ile pazarlar. Miranda'nın nefret etti i de erler postmodernist de erlerdir. Okur, do rudan bir ele tiri ile tüm bu kavramlara yönelik de erlendirme yapmak zorunda bırakılır: ya Miranda ile aynı dü ünecek, ya da onun söylediklerini saçma bulacaktır. Ancak her iki durumda da, kavramlara yeniden bakmak ve onları de erlendirmek zorunda olacaktır.

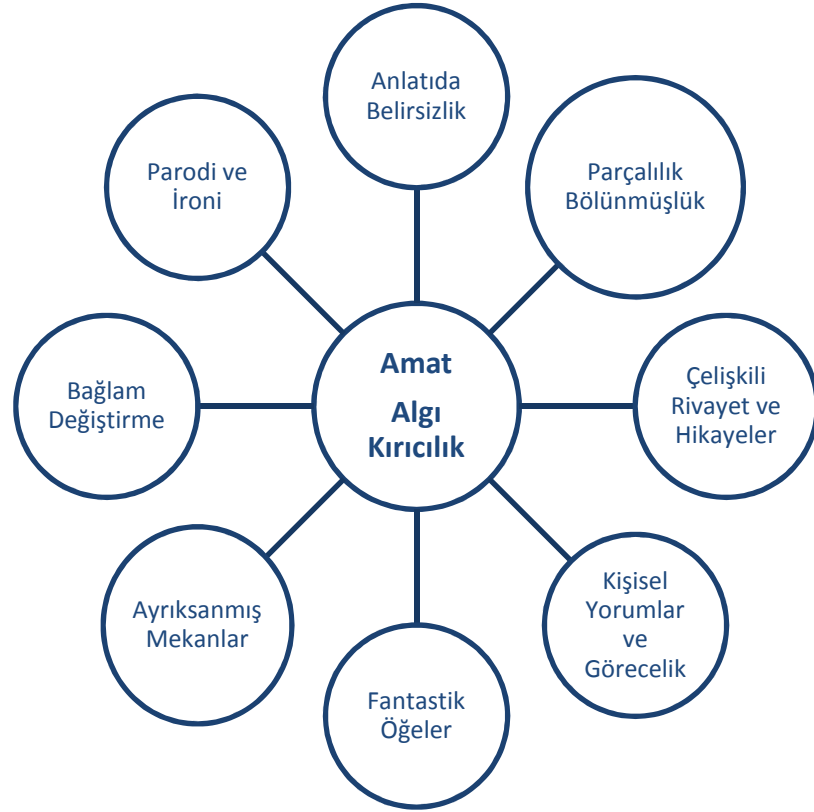
Miranda ile Clegg arasında bir uyumun olması dü ünülemez, ancak daha da kötüsü, üstün meziyetleri, empati yetene i, barı çı ki ili i ve dünyayı sanat ve estetikle daha iyi bir konuma ta ıyabilece i ekindeki görü leriyle, Miranda Clegg ile herhangi bir gerçek ileti im kurma olasılı ma da sahip de ildir. **Koleksiyoncu**, Shakespeare'in "*the Tempest (Tapınak) adlı oyununu parodik ekilde ça rı tırır: Miranda ve Ferdinand Clegg (ya da Caliban)*" (Opperman, 1987:22). Shakespeare'in oyunundaki gibi, sanki iki farklı dünyadan gelen iki ki i vardır. Sadece hayatı algılamaları de il; dilleri, söylemleri, kavramları ve varolu ları da farklıdır. Bu fark, göstergelerle hayatı açıklamaya çalı an mantıkçı zihniyetin geçersizle tirilmesidir. Toplumun tümüne aynı ekilde hitap edebilecek bir ideolojinin, dü üncenin, çıkarımın, bakı açısının ya da gerçekli in olamayaca ı gösterilir. Toplumculu un da yıkımı anlamına gelen sınırsız farklıla ma ve ileti imsizlik hali, homojen her tür yapıya yönelik bir yıkımı da imler.

Totaliter bakı açılarının da geçersizli ine vurgu yapan kaotik durum, Miranda'nın hapsedildi i mahzen simgesiyle daha da bariz hale gelir. Mahzen içinde her türlü imkanı bulunan Miranda, toplumla herhangi bir ileti im kurma olana ından yoksundur. Kısıtlanmı lı ın getirdi i çaresizlik duygusunu a manın tek yolu, anıların zihinde bıraktı ı izlenimlere sarılmaktır. Anılarla ancak kurgusal bir gerçeklik yaratılabilir. Miranda, ya adı ı olayların zihninde yarattı ı izlenimlerin ça rı ımlarını kullanarak, daha önceki ya amında kar ıla tı ı olayları tekrar irdeleme ansı yakalar. Hem geçmi ini hem de onun üzerinde etkisi olmu ki ileri ve kavramları yeniden de erlendirir. De erlendirme ekli, tümü ile akılcı bir görü e dayanır ve ya adı ı gerçeklikle taban tabana zıt bir konumda durur. Bu yüzden, **Koleksiyoncu** romanında yabancıla tırma etkisi gerçekli in ne oldu u konusunda da ya anır. Gerçek, Miranda'nın Clegg tarafından kaçırıldıktan sonra ya adı ı ayrık sanmı lık konumu mudur? Akılla dünyayı açıklamak mıdır? leti imsizlik midir? Geçmi in izlenimlerinden dünyayı zihinde yeniden kurmak mıdır? Romanda bütün bu sorular yanıtız kalır. Zaten postmodern özellik bu noktada ortaya çıkar. Gerçekli e yönelik sorgulamalar, okur tarafından da ya anır ve sorulara verilen yanıtların ortak / homojen / aynı olması imkansızdır. Her ey görecelidir ve ki iye göre geçerlilik kazanır.

Koleksiyoncu romanı, sadece iki ki inin dar bakı açlarına göre anlatımlarına dayanır. Romantik do a algısı, estetik, mantık, aydınlanma ve Freudçuluk kavramlarını ba lam de i tirme yoluyla yabancıla tırır. Puslu bir atmosfer yaratarak, gerçekli in ne oldu u konusunda, okurun yerle ik dü üncelerine meydan okur. Romanda yabancıla tırma ve algı kırıcı i lev, okurun da roman ki isi Miranda gibi, sordu u sorulara yanıt bulamaması ve kendine göre çıkarımlar yapmaya

zorlanması ekinde gerçekte tirilir. Mu lak bir atmosfer yaratılarak kurgulanan roman, bu özellikleri ile yabancıla tırma ve algı kırıcı özelliklere sahip postmodern bir eser olarak kar ımıza çıkar.

Koleksiyoncu gibi dar bir mekanda kurgulanan, Anar'ın romanı **Amat**, düz anlatımının ötesinde ironik bir yapıya sahiptir ve ironisini alegorik bir üslupla i ler. Ki iler ve olaylar, hem sadece kendileridir hem de kendi özelliklerinin dı nda pek çok eyi simgelerler. Simgelemenin temelini olu turan iki ana unsur bulunur. İki olaylar zinciri arasındaki ba lantının ve kurgunun dairesel özelli idir. kincisi ise anlamı olu turan dilsel yapının, sözün kurucu i levini tümüyle gözler önüne sermesidir. Romandaki ki ilerın tasviri, gemicilik ve sava kavramlarının kullanımı realist roman özellikleridir. Anar'ın neredeyse tüm romanlarında kullandı ı kendine özgü dil yapısı, insana ve varolu a dair simgesel boyutta çok derin bir anlam dizgesi kazandırır.



ekil 40. **Amat** Algı Kırıcılık

Amat; Koleksiyoncu, Büyücü, Abanoz Kule romanları gibi, anlatısını belirsizlik üzerine kurar. Mu lak atmosfer içinde, okur ve roman ki ileri yollarını zar zor seçebilecek konumdadır. Anlam, karanlıkta önünü göremedi i için, sürekli sa a sola yalpalayan bir yolcu gibi, kaygandır ve nerede, hangi yorumun yapılabilece i tümü ile ki iye ba lıdır. Parçalı / bölünmü anlatım, yabancıla tırıcı etkisini çeli kili rivayet ve hikayelerden alır. Anar'ın tipik özelli i olan nakilci / rivayetçi / vakanüvis / aktarımcı / hikayeci kullanımı yoluyla romanı kurgulaması, okurun yanında anlatıcıların da ki isel / öznel yorumlarına imkan tanır. Ayrıksanmı mekan içinde, roman ki ilerinin fantastik özelliklerle donanmı olmaları da anlatıya / kavramlara ve gerçe e yönelik bir üphe perdesi

olu turur. Kimi yerlerde, dinsel metinlerde anlatılan olay ve ki ilerin parodik ve ironik üslupla yeni ba lamlar içinde kurgulanması da romanın en önemli algı kırıcı özelli ine dönü ür.

Amat, kurgusunu olu turdu u Osmanlı dönemi ve ki ilere, sosyal ve mesleki dokuya uygun bir dil kullanır. leti im dilinde kullanılan argo söylem; Amat mürettebatının sava sırasındaki durumunu anlatmak için anatomi bilgisi ve terminolojisi; felsefe ile özellikle Kur'an-ı Kerim temelli dinsel söylemin harmanlanması; kimi zaman mitoloji ve müzik kavramlarının aynı düzlemde kullanımı; **Amat** romanını özgün kılan özelliklerdir. roninin yanı sıra parodik ö eler de romanın özgünlü üne katkı sa lar.

Anlatım tekni ine, menkıbeleri ekleyerek, Anar tarihsel olayların rivayet özelliklerini ön plana çıkarır ve gerçekli in göreceli yapısını gözler önüne serer. Anar, postmodern kuramın ortaya attı ı teknikleri, anlatısının ana malzemesi yaparak, tarih içindeki “*kopukluklar, kesinlikler ve ikilemler üzerine metinsel oyunlar*” oynar. Böylece, “*okuru, bildi i sandı ı bazı tarihsel gerçekleri yeniden dü ünmeye*” zorlar ve “*tarihi yeniden yazıyor gibi görünerek tarihin kurgusallı ını vurgular*” (Yalçın-Çelik, 2005:30) Anlatı, klasik roman anlayı ndaki herhangi bir bakı açısı yerine, yazarın uydurma isimlerle sundu u aktarım üslubu ile kurulur. “*Kitabü'l ber*”, “*Keva ifü'l Melanet ve Habaset*”, “*Silsiletü'l Havadis*”, “*El Müsvette fi Usulü 'l Livata*” gibi, pek çok kitap ismi uydurulur. Kitapların adları bile parodik bir etki yaratır, çünkü bu kitaplar *lanetler, kötülükler, haberler dizisi, karalama* gibi anlamları ta ır ve anlatılan olayların içeri i ve ciddiyetine dair ironik bir durumu i aretini verir. Anılan kitapların yazarları için de durum aynıdır. *Kuyruklu Rıza Çelebi, Kuzguni Halil Efendi, a ı kram Efendi, Çapraz Recep Dede* gibi, yazarların isimlerine eklenen sıfatlar tıpkı eser adları gibi parodik bir etkiye sahiptir.

Anar'ın parodik dil kullanımının temel amacı, sadece dönemin toplumsal yapısını yermek de il; aynı zamanda insanların mevcut algılarını olu turmu olay ve anlatıların geçersizle mesini, söylentilere, efsanelere dayanan uydurma bir yanının bulundu unu ve böylece toplumu ekillendirmi oldu unu göstermektir. Anar, **Amat**'ın yanı sıra, **Kitab-ül Hiyel**, **Puslu Kıtalar Atlası** ve **Suskunlar**'da da, geleneksel anlatma “*formlarında ve figürlerinde birtakım de i iklikler yaparak hem okuru bilinenlere kar ı yabancıla tırır, hem tarihsel olana yeni, yorumlar getirerek bilinenler hakkında okuru ku kuya dü ürür*” (Gündüz, 2012:46). Mevcut algıyı anlatılar ve dil kurmu tur. Kurgunun yeniden kurulması ya da en azından de ifre edilmesi yöntemi ile yeni bir algı / bilgi düzene i olu turma olasılı ı mümkündür. Mekana ve zamana ait anlamı, anlamlandırma araçlarını, toplumsal düzeni, sosyal yapıyı olu turan simgesel, sembolik söylemler ile bu söylemlerin içine kondu u anlatım kalıpları ancak, hem yapı hem de simgesel ve sembolik parodi yapılarak yıkılabilir. Yeni bir gerçeklik yaratmak kadar, yeni bir insan tipolojisini ortaya çıkarmak için de gereklidir. Geçmi in kalıpla mı anlatılarında büyük bir ciddiyet bulunurken; **Amat** romanında ciddiyet maskesi altında, olay aktarımlarının dayandı ı yazılı kaynaklar ve aktarımların parodisi ile gülmece ve anlamsızla tırma çabası bulunur. dealize edilen bir dönemin, ya amın, bilgilerine sorgusuz güvenilen

tarihçilerin aktardı ı tarihsel olguların tümü, artık karikatürize edilen birer “*bayat imge*”ye (Korkmaz, 2012) dönü türülür ve anlamsızla tırılır.

Romanlarda gerçeklik algısının yaratılması; somutla tırma ve zihinsel, duygusal ba lantılandırma ile yapılabilir. Somutla tırma, mekan tasviri; ki ilerin fiziksel özelliklerini betimleme; sosyal konumlarla ili ki kurulmasını sa layan giyim ku amı anlatma; yenilen, içilen maddeleri tarif etme; ölüm, ba arı, tehlike, beklenti, korku gibi durumlarda hissedilen duyguları aktarma gibi dilsel mekanizmalarla okurun gözünün önüne somut bir görüntü getirmektir. İkel merak güdüsünün de tetikledi i olay örgüsünde, gizlenen kimi ayrıntılar uygun an beklenerek, ortaya serilir ve okur anlatının sihirli dünyasına çekilmi olur. Anar, tüm somutla tırma çabalarının altını, somutla tırdı ı nesne, olay ve ki ilerin parodisini yaparak oyar. Klasik somutun kavramın yerine yeni “*gele en / yayılğan imge*” (Korkmaz, 2012) koyar. Merak duygusunu besleyerek, Anar eski simgelerin ve anlamlandırma kodlarının yerine, yeni bir anlamlandırma ve görecelilik yerle tirir. Aslında böylesi bir anlatım tekni i ve kullanılan dil, sadece edebi bir parodi de il aynı zamanda kültürel bir kod kırma mekanizmasıdır.

Popülerle menin de etkisini sürebilece imiz bir roman olan **Amat**'ta, Anar, halk dili ile resmi devlet dilinin harmanını ortaya koyar. Kimi zamansa, Arapça ve farsça yüklü bir dil kullanır; “*Velisüleymanerrıyha asıfeten tecriy biemrihi ilel'ardilletiy barekna fıyha! Kasırğa gibi esen rüzgarı Süleyman'ın emrine verdik*” (A:102). Yazar, aynı zamanda halk kültürünü olu turan inançların, dedikoduların, batıl inançların, uygulamaların, kısacası avam olarak nitelenen her tür kültürel ö enin romana dahil olmasını sa lar; “*Önce 117 me e, ikinci parti olarak da 130 me e a acı gelmi .Toplam 247 me e a acı eder*”. *Gözleri fal ta ı gibi açılan Göbelez Baba atıldı: “247 ha!” dedi, “Gemide her birimize tam 1 me e a acı dü üyor! Bu ne garip tesadüftür*” (A:170). Böylece, sadece tek yönlü bir parodi de il, en alt kısmından en üst kısmına kadar, dinsel inanç ve uygulamalardan en derin ve gizli insan psikolojisine ve sosyolojik boyutlarının en farklı katmanlarına uzanan çok yönlü bir ele tiri ve yeniden yapılandırma i levine giri ir.

Anar, çok farklı kesimin dil özelliklerini romana ta ıyarak okurun, kendi çevresinde dönen dünyayı yeniden yorumlamasını, yeni anlamlar kurmasını, yeni bir bakı açısı ile kendine ve nesnelere, mekana, zamana ve varolu una bakmasını sa lar. Dilin kurucu i levi; betimleme, yeniden kurgulama ve anlamlandırma kodlarının sorgulanmayan kalıplarını kırma yolu ile, insanı kendisiyle yeniden tanı tırır. Bunu yaparken, ö retici olma yolunu de il, parodi, mizah ve ironi kullanımını seçen Anar, gülünçle tirme eyleminin üstünü, parodisini yaptı ı kökle mi ve gerçeklik iddiası ta ıyan olay örgüsü ile kapatır. Ciddiyetin altından mizah fı kırır. Mizah ise ciddi bir sorgulamanın kapısını aralar. Okur, imgelerden / sözcüklerden olu an bir kapının ardında, kendisine kendisini gösterdi ini sandı ı aynaları parçalayarak, gerçek kimli ine do ru akar.

Anar ve Fowles'un neredeyse tüm romanlarında, açık ekilde ortaya çıkan ortak özellik; tarihin bir yalan ve gerçekli in sahte bir ö reti, do ru ve yanlı ın göreceli, ahlak ve inanç sisteminin ise insanın büyük bir yaratısı olmasıdır. Kavramların yanında; Sarah, Charles (**Fransız Te menin**

Kadını), Uzun Hsan (Anar'ın tüm romanları), David Williams (**Abanoz Kule**), Alison ve Nicholas (**Büyücü**), Cezzar Dede (**Efrasiyab'ın Hikayeleri**), Erato ve Miles (**Mantissa**), Calud ve Yafes (**Kitab-ül Hiyel**), Diyavol ve Süleyman Pa a (**Amat**), Davut (**Suskunlar**), Daniel (**Daniel Martin**) ve di er karakterler, algı kırıcı dil oyunları ve kurgulama teknikleri sayesinde, "sosyal açıdan tanımlanmış , yönlendirilmiş , dilsel göstergelere dönüş mü ve nesnel mi " konularından "ifade edilemez, parçalı, mekandan koparılmış ve böylece yeni biçimlerde ekillendirilebilecek" yeni önelere dönüş türülür (Kellner ve Stephen; 1990:90-91). Anar ve Fowles'un tüm romanlarına sinen di er bir özellik ise, dil yoluyla ve kurmaca kullanılarak her türden gerçekli in yaratılabilece i dü ünçesidir. İnsanın sahip oldu u ruh ve beden kutuplarının birbirine ters dü en iki zıtlık olmadığı ve insanın dü ünçe, hayal kurma, rüya görme gibi ba ka boyutlarda bir varolu olası olmasına sahip oldu u gösterilir. Örne in, **Amat** bir rüya, daha do rusu bir kabus motifinden; **Büyücü**, bir oyun ö esinden; **Puslu Kıtalar Atlası**, bir rüyadan; **Koleksiyoncu**, sadece bir günlükten; **Suskunlar**, ses ve müzikten; **Daniel Martin**, roman yazma dü ünçesinden; **Abanoz Kule**, resim ve sanat tasarımından; **Yedinci Gün**, yedi uyurların dü lerinden; **Kitab-ül Hiyel**, bilginin sadece bir noktadan olu tu u dü ünçesinden; **Mantissa**, tümüyle zihinsel bir fanteziden; **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, hikaye anlatımının gücünden; **Fransız Te menin Kadını** ise dü leyerek ve toplumsal normlara kar ı çıkarak yeni bir gelecek tasarımından olu ur.

Amat'ta, mantık dizgesinde inanılması mümkün gibi görünen bir maceranın mantık dılı a varan beklenmedik geli melerle, insanın iç dünyasına, ölüme, hayatta kalma mücadelesine dönüş tü ü fantastik bir öykü aktarılır;

“Amat'a verilen görevin, iki fırkateyni batıran o kara sancaklı sava gemisini mahvetmek oldu unu duymu tum. Kar ımıza, hem de bizim taraftan iki fırkateyn çıktı. Biz de onları batırdık. Üstelik grandi dire imizde kara sancak dalgalanıyordu. Fırkateynler bu gemi tarafından haftalar önce batırılmış tı. Oysa biz aynı eyi daha birkaç gün önce yaptık. Yahu aynı olay hiç iki kez vaki olur mu?” (A:206).

Son ba langıçtır, ba langıç bir sondur; vuran, batıran ile vurulan ve batırılan da **Amat**'tır. İnsanın kendi kendini kurdu u ve aynı zamanda kendisinin asıl yok edicisi oldu u dü ünçesini ileri süren roman önermesi, gerçe i kuran toplumsal dinamiklerin aynı gerçekli i yıkma ve yerine pek çok farklı gerçeklikler kurabilme potansiyelini gösterebilir. İnsan, potansiyeli ile hem cenneti hem de cehennemi kendisi için kurabilir, çünkü üstün kurucu gücü ile insan kendisinin hem mele i hem de eytanıdır aynı zamanda.

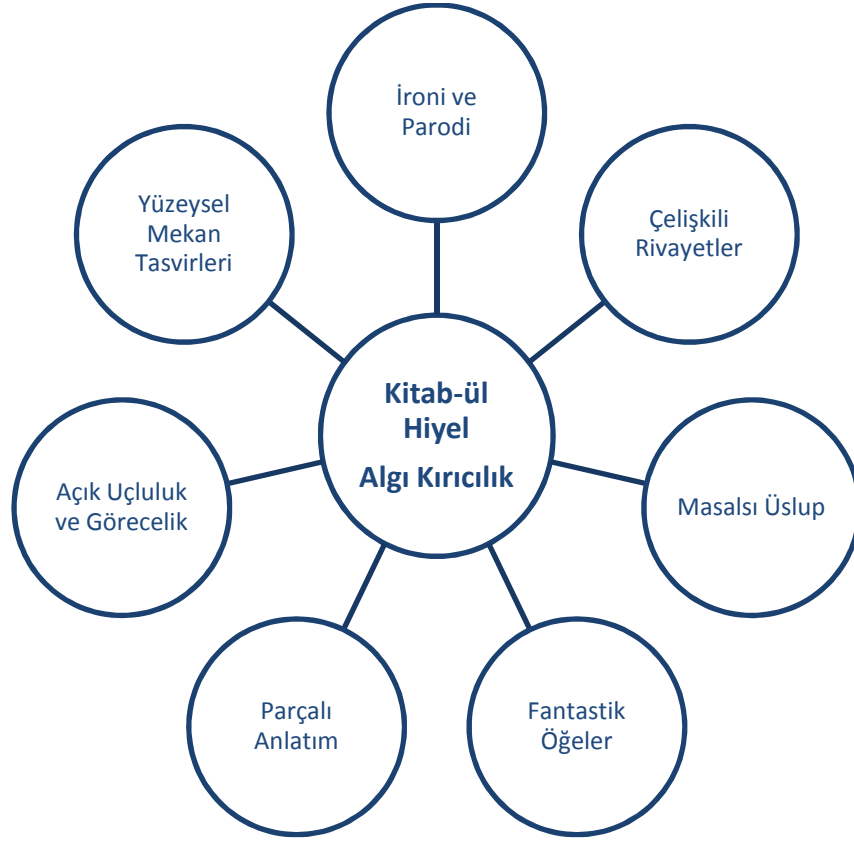
Amat, insanın mikro kozmosunda yaptığı ele tiri ve tespitleri, makro düzeyde, anlattı ı dönemin sosyal ve siyasi yapısı ve dinsel temelli ya am tarzı için de geli tirir. Metafizik unsurların ön plana çıkarıldığı ı romanda, dini kitaplara yapılan göndermeler yoluyla, sosyal, askeri ve siyasi yapı ile ba lantı kurulur. Eytan ile Tanrı hakkında dini kitaplarda anlatılan hiyerarşik düzen ile düzene ba kaldırma anlatısı, **Amat**'ın metafizik kökenli ana motifidir;

“Bu mahluk bir me e a acının öniinde durduktan sonra güya ona, “Da lar ta lar a açlar hep O’na secde eder. E er bana secde edersen sana ölümsüzlük veririm. Bana “evet” de, böylece sonsuz hayat senin olur!” demi ti. Ama ortalıkta en küçük esinti bile olmamasına ra men bu ulu a acın bütün yaprakları sanki bir fırtına varmu gibi hı ırdamı tı; öyle ki, a aç dile gelip “hayır” dese bu ret cevabını bundan daha iyi anlatamazdı” (A:233).

Gemiye alınan ki ilere yapılan ilk telkin ve uyarı, askeri bir düzenin yapısını anlatır gibi görünse de, oradaki herhangi bir ki inin yapaca ı bir itaatsizlik, gemi yöneticilerine, Padi aha ve bu yüzden de Allah’a kar ı yapılan bir ba kaldırı olarak anla ılacaktır. Buradaki ana parodik ö e ve algı kırıcı önerme, bir insanın bir melekle ve muhtemel bir ba kaldırı durumunda eytan’la özde le tirilmesi de il, emri veren ve itaati telkinleyen iktidarın padi ahla ba da tırılması ve özellikle padi ahın tanrı seviyesine yükseltilmesidir. Kendi dini söylemi içinde bile ciddi bir ironik durum olu turan bu özde le tirme, insanın kendini tanrı yerine koyacak kadar inancına ters dü en bir uygulama içine girmesidir. Yeniden sorgulama gereksinimi, ba da tırmalar yoluyla, geçmi in iktidar sahiplerinin yere indirilmesini, insan olarak görölmelerini, yücelik yerine sıradan canlılar ekinde yeniden de erlendirilmelerini de sa lar. Gemide, insanlar sahip oldukları statüye ba lı olarak yemek yiyebilmekte, görevler yapmakta ve ona göre de alt ya da üst, iyi ya da kötü yerlerde yatmaktadır. Bu yapı metafizik yapılanmanın yansımasıdır ve yine ele tiriden payını alır. Geminin alt taraflarında bulunan i kence odaları, hücreler, zindanlar; acı çekmenin, cezalandırmanın ve olumsuz davranı lar için bedel ödemenin mekanlarıdır. Mekan tasarımı, geminin bir cehennem ile ba da tırılmasını sa lar. Gemi, isminin anlamı olan “amat” (ölümsüz-lük) ile anlamsal / simgesel bir bütünlük olu turur. Anar, cehennem algısının güçlenmesini sa lamak adına, geminin farklı güvertelerini dini referanslarla adlandırır; “Cehennem güvertesi”, “Sair güvertesi”, “Sakar güvertesi”, “Cahim güvertesi”, “Hutame güvertesi”, “Leza güvertesi” ve “Haviye güvertesi”.

Dü sel özelliklerle donatılmı roman, sisli bir atmosfer içinde i lenir. Çok farklı anlatıcılar yoluyla bir derleme görüntüsündedir. Anlatılar, çok farklı algılara açık hale getirilir. Günümüze kadar okurun algısını ekillendiren tarihi, edebi, felsefi ve sosyolojik eserlerin yabancıla tırılması sa lanır. Simgelerin tek bir anlamının olamayaca ını belirleyen olay aktarımı ve rivayetler; romanın ba ının ve sonunun belirsizli i; **Amat** kalyonunun amacı, niteli i ve hangi anlama hizmet etti i; konularındaki belirsizlik, romanı algı kırıcı, parçalı ve yabancıla tırıcı bir kimli e büründürür.

Masalsı bir dil kullanımını seçen Anar, **Kitab-ül Hiyel**’de de dil özelliklerini rivayetlere göre belirleyerek, romanın masalsı özelli e sahip olmasını sa lar. Rivayetleri ön plana çıkaran romanda, olaylar di er romanlarında oldu u gibi çok önemlidir ve kurgunun temel ta ını olu turur. Anlatının önemli olması, aynı zamanda anlatıcı kimli ini de önemli kılar ki romanın ilk postmodern ö esi burada yatar.



ekil 41. **Kitab-ül Hiyel** Algı Kırıcılık

Amat'takine benzer biçimde, Anar; **Kitab-ül Hiyel**'de, olayları aktaran ki ilerin birbiriyle çeli en rivayetlerini kullanarak kurguyu olu turur. Masalsı bir üsluba yönelerek, fantastik ö eleri içeri e dahil eder. Parçalı anlatım, **Kitab-ül Hiyel**'de, di er Anar romanlarından farklı de ildir. Olay örgüsünde parçalılık ö esi ve anlatıcıların güvenilmezli i; izlekler, kavramlar, ki iler ve olaylar hakkında açık uçlu ve göreceli de erlendirmenin kapısını aralar. Yüzeysel mekan tasvirleri, di er Anar romanlarında pek görülmez. Mekanın yüzeysel tasviri, mekan ve ki i özde le mesini zorla tırarak, gerçekçi roman çizgisinden uzakla mayı sa lar.

Romanda anlatılan olaylara, ki ilere ve tasvir edilen zaman ve mekanlara uygun olarak seçilen konu ma tarzları, ana dilsel özelli i olu turur. Gerçekçi romanın özelliklerinden olan ki i ile konu ma tarzı arasındaki ahenk, neredeyse tüm Anar romanlarında karımıza çıkar; “*Abuzer, ‘Behey civele im! Dayına Bozcaada arabı mı getirdin? Hem ne biçim i e bu abe teres!’ diyerek bir eliyle arap dolu oldu unu sandı ı i eyi kavradı*” (KH:28). Konu ma dili, romana inandırıcılık katar ve böylece gerçeklik algısı yaratma konusunda tutarlılık sa lanmı olur. Konu ma dili, romanın fantastik özelliklerini gerçekdi ı alımlamaya e ilimli okuru, romanın içine çekerek, gerçek hayattan “*sesler*”, “*cümleler*”, “*küfürler*”, “*dualar*”, “*beddualar*”, “*nidalar*” ile hem duygusal hem de dü ünsel bir ba kurmasını sa lar. Bunun önemli bir örne i **Amat** romanında verilir;

“*Allah sizi sürüm sürüm süründürsün! Yetmi yerde yetmi türlü belaya tu olasınız da can verip kurtulamayasınız! Hepinizin yedi ceddine lanet olsun! Gözünüzün elifi sönsün! Oca nız tütmez*

olsun! Ömrünüz ahla vahla geçsin! Kolunuz çolak baınız kabak olsun! Allah size bilinmez dertler versin! Can evinize kurun rastlasın! Zindanlarda leiniz kalsın! Tuttu unuz oruç bo a gitsin! Kanlı kefenleriniz elime geçsin! Bre zalimler!” (KH:70).

Bu özellik, bir bakıma, meddah türü anlatıcının dinleyicilere inanılması zor olan hikayeler anlatırken dikkatlerini çekmek, onlara tanık göstermek ve inandırıcılık düzeyini artırmak adına kullandığı tarzla örtüdür. Her kurgunun, yazarın ya da anlatıcının, tüm tersi söylemlerine rağmen, bir olay anlatma, hikeler sunma, bir takım önermelerde bulunma gibi özellikleri vardır. Bu açıdan, postmodern romanın, ana önermelerinden bir tanesi olan hiçbir şey anlatmama, sadece oyun ögesi olarak eğlenceye ve sözcüklere yaslanarak kurgusal ve gerçekten uzak bir dünya yaratma tezi kendi kendini çürüten bir kimliğe bürünür.

Anar’ın **Kitab-ül Hiyel** ve **Amat** romanları, fantastik ögeler içermelerine ve güvenilirlik anlatıcılar yoluyla kurguyu oluşturmalarına rağmen, Anar, sadece bir oyun oynamaz. Diğer romanlarında olduğu gibi, pek çok algı kırıcı ve yabancılaştırıcı teknik ve ögelerle, çok önemli felsefi, sosyolojik, ahlaki ve dinsel önermeleri, olasılık olarak okurun karşısına çıkarır. Anlama tutunma çabası, sadece Anar’ın değil, Türk edebiyatında postmodern etiketi taşıyan çoğu yazar için de geçerlidir. Anar ve Fowles, birçok açıdan benzese de, temsil ettikleri ekoller, kültürler ve millî değerler bakımından farklılık gösterir. Anar ve Fowles, ortak biçimde, insana, topluma, sosyal normlara, kültüre ve varoluşa yönelir. Ancak, biçimsel benzerliklere karşın, Anar, insanın “hakikat” kavramına ulaşması için dünsel önermelerini *Do u’nun a kinci felsefelerine* dayandırırken, Fowles, doğrudan bir öneri / düünce sunmaz, ancak algı kırıcı / yabancılaştırıcı tutumunun altında *Batı’nın düünsel felsefeleri* yatar.

Her ne kadar gerçek kırıcılık ilevi üstlense ve gerçeğin göreceli doğasının altını çizmeye çalışsa da, postmodern roman aslında, diğer tüm sanat akımları kadar ve belki bu özelliği yüzünden, diğerlerinden daha fazla bir biçimlendirici, öretici, yönlendirici ve gerçeği oluşturuca ileve sahip olur. Postmodern yazar da gerçeği söylemek adına harekete geçtiğini iddia eder. Her yazar / konumacı bir değer temsil eder ve mutlaka kendi karışını oluşturur. Postmodernist edebiyat da, gerçekliğin çıkarılması; onu sadece bir kurgu şeklinde gören; edebi yaratımın, okurun / dinleyicinin zihnini ve düüncesini manipüle eden; bir oyun oynandı mı düünen kitleler oluşturur. Postmodern romanın *söylem dışılık, öreticilikten uzaklık, gerçek kırıcılık* gibi tezleri, en büyük ve en güçlü söyleme dönüşüdür.

Anlamda ve söylemde kayganlık, uçuculuk ya da heryerdelik ve dolayısıyla hiçbiryerdelik postmodern yazının en büyük yaşam kaynağı haline gelir. Sanat ve edebiyat tarihinde, her akımın bir önceki söylem üzerinden kendini var ettiğidüünülürse, zamansızlık ve ölümsüzlük gibi iddialara en fazla sahip olmaya aday sanatsal kavram postmodernizm olarak karşımıza çıkar. Her şeyden önce, her ne söylenirse söylensin, hepsini aynı anda hem inkar eder hem de kabul eder. Kaygan özelliği ile sınırsız düünlerin serbest oyununa dönüşen bir tarz olarak, tüm karıştı saldırıları gö üsleyebilecek ve böylece hepsini geçersiz kılabilecek bir konum elde etmiş olur.

Anar'ın ya da Fowles'un tüm romanları do rudan bir eyler anlattıklarını iddia etmezler, ama gerçekten de hiçbir anlatımları yok mudur? Dilsel ö eler olarak ele alındıklarında, soru kendi kendini yanıtlamı olacaktır. *Dü sel, fantastik* ve hatta *gerilim* ya da *korku* romanı etiketini basan bir okur, ele tirmenler tarafından yadırgansa bile, **Suskunlar, Efrasiyab'ın Hikayeleri, Kitab-ül Hiyel, Amat, Puslu Kıtalar Atlası** ya da **Yedinci Gün** romanlarında kullanılan dil dü ünüldü ünde, bu etiketler eksilmez artabilir. Çoklu özellikleri ile sınıflandırılması güç hale gelen romanlar, her türden okumaya uygun birer metne dönü ürler. Ancak ne ekilde okunurlarsa okunsunlar, romanların belirli bir gerçeklik algıları, tonları, söylemleri, ö retileri veya dünya kurguları olmad ını söylemek, romanların do asına oldu u kadar, kullanılan dile kar ı da büyük bir yanılğı ve haksızlık olacaktır.

Kitab-ül Hiyel, anlatının somut bir ekilde okurun zihninde olu masını, imgenin ve metaforik sunumun okurun muhayyilesinde açık ve somut dünyanın gerçeklikleri, nesnelere ve olayları ile yapısal bir ba olu masını sa layacak ekilde düzenlenen pek çok betimleme, anlatma, gösterme ve açıklama ile doludur;

“*Böylece o, kendisini on yıllardır mutsuz eden eyin, benli ine hükmeden bu iktidar tutkusu oldu unu anladı. O güne dek kendisi için her ey bir iktidar kayna ıydı: Ate , buhar makinasını çalı tıran; su, bir çarkı döndüren; toprak ise demir, altın, gümü ve elmaslarla dolu olan; rüzgar da, de irmenleri döndüren bir kuvvetti. Kükürt, güherçile ve kömür ise, silahların temel gıdası olan bir güçtü. Hatta, üniformalı, silahlı ve fazla dü ünmeyen insanlar da, onun gibilerin emrinde oldukları sürece, ba edilmesi zor bir kudretti. te iktidar susuzlu u çeken kendisi, Dünya'yı yıllardır bu güçlerin, cebirlerin ve kuvvetlerin toplamı olarak görmü ve ona hakim olmak istemi ti. O, Dünya'daki bütün güçlerin ve fiillerin öznesi olmak pe inde ko mu , böylece bir demir külçesini müzik kutusuna dönü türdü ü gibi, Dünya'yı ve içindekileri de bir makinaya dönü türmeye çalı mu tı. in acıklı yanı, kendisinin de bir makine oldu unu sanmı , ona durmadan yeni parçalar, çarklar, kasnaklar, somunlar, di liler, bıçaklar, tabancalar, toplar ekleyerek sakatlı ını telafi etmeye kalkmı , fakat bu koltuk de neklerinin gideremedi i sakatlı ı arttıkça artmı tı. “ ktidar makinesi” dedi i ey, yani onun öz varlı ı, sonu gelmez isteklerle büyüdüğüçe tutkuları da devle mi , bu yüzden o, nefret etti i zaaflarını ortadan kaldırarak benli indeki son insanca kırıntıları da yok etmi ti. Oysa zayıflık denen ey hayat, iktidar ise ölüm de il miydi? O, tabiatın kuvvetlerine hükmetmeye çalı mu , ama aynı kuvvetler onu, yarattı ı canavarın içinde kısırmı lardı” (KH:67).*

Bu özellik; **Kitab-ül Hiyel** romanının de il, Anar'ın tüm romanlarının özelli idir. Di er romanlarda oldu u gibi, **Kitab-ül Hiyel**'de mekanlar ayrıntılı tasvirlerle canlanır, içindeki insanların betimlenmesiyle bir görüntüye dönü ürler ve okuyucunun hayal gücü ile birle erek sinematik bir görsellik seviyesine çıkar. Tasvirler, okurun zihninde ve gözlerinde belirebilecek karanlık noktaları birer ık huzmesine çevirerek, gerçek olmasa da gerçe e uygun bir somutlu un resmini çizer.

Kitab-ül Hiyel'de Anar; sadece sözün betimlemeci, kurucu i levine de il resmin de soyutlayıcı de il somutlamacı, kavramsal de il nesneci, dü sel ya da akılsal de il duyusal ve gözlemsel özelliklerini i in içine katarak, okurun sözcüklerle kavramasını bekledi i görüntüyü somuta

indirger. Yazar, “*yabancıla tırma tekni ini*” kullanarak, ciddi görünen pek çok bilginin “*göreceli*”, anlatılan “*metnin ise kurmaca*” oldu unu dü ündürür; tarihi “*ironik bir üslup*”la yorumlar ve “*fantastik unsurlar*”la zenginle tirir (Yalçın-Çelik, 2005:157). Araç ve makineler, sadece birer ekil olarak sunulmaz, onların nasıl i lediklerine dair notlarla, oklarla gösterilir ve hayal ürünü olarak kavranabilecek araçlar, gerçek birer nesne boyutuna ta nır. Böylece, hiyelin hayal eden anlamı ortadan kalkar ve icat eden anlamı var olur. Mucitler, **Kitab-ül Hiyel**’de, ki ilik özellikleri ile ele tirilirken, toplumun bilime / icada / yenili e yönelik tavrı da Anar algı kırıcı, parodik üslupla yerilir;

“*Gailevi adında bir alim, onlara gök kubbenin de il de aslında dünyanın döndü ünü söyleyip kafalarını alt üst edince zavallıya çektirmediklerini bırakmamı lardı. Çünkü Arabide aynı kökten gelen “hayret” ve “hayranlık” sözcükleri onların lügatında yoktu ve onlar mucizelere a mamak için ellerinden geleni yapıyorlardı. Nitekim, dünyanın döndü üne en sonunda kafaları basınca bu kez de buna hayret etmekten vazgeçmi lerdü*” (KH:82).

Anar, dü üncenin de i ken yapısına ve insanların gerçekli i algılama konusundaki de i imine dikkat çekerek, bir dönemler kabul gören kavramların geçersizle mesini sa lar. Alıntıda de inilen “*Galileo*”nun dı nda, di er bilimcilerin de ke fi sorgulattılır ve böylece hiyel ilminin tarihçesinde yer alımı tüm algıların kırılması ve yeni bir gözle de erlendirilmesi sa lanır. Antik Yunan, Eski Roma dönemlerine kadar uzanan ve insanın yaratıcı özünü sorgulayan felsefelerin kapıları aralanır. Örne in, Plato’nun masa imgesi ile tartı tı ı marangozun yaratıcılı ı, dü ünme-yaratma, ya da tersi yaratma- dü ünme ikilemi gibi pek çok felsefi sorunsal i lenmi olur. Plato u önemli soruyu sorar: bir marangoz önce bir masa imgesini olu turup sonra bu imgeye uygun bir nesne mi üretir? Yoksa önce bir masa üreterek, gözleriyle üretimi görüp, bir masa imgesi oldu unu mu kavrar? Günümüz dünyasında bu soruyu yanıtlamak çok zor de ildir, ancak üretimin ilk olması dü ünüldü ünde, daha önce herhangi bir prototipi olmayan, tümüyle yeni bir icat nasıl daha önce dü ünülebilir? Plato sorunun çözümünü ‘öz’e ba lar ve tüm insanların Tanrısal bir özle bezeli oldu undan, do rudan do a içinde gözlemlenmesi mümkün olmayan bazı ekilerin ve nesnelerin aslında insanın özüne bu tanrısal kaynaktan geldi ini savunur.

Sorgulama, sadece nesne ile ilgili icatlar için de il, sanatsal yaratıcılık için dü ünülürse, sanatın ve edebiyatın asıl sorunsallarından biri ön plana çıkar. Sanatçı bir resmi, bir romanı, oyunu ya da iiri önce zihninde kurgulayarak mı üretir / yaratır? Yoksa sanatsal yaratım renklerle, ekilerle ya da sözcüklerle üretim anında kendini ortaya seren bir süreç midir? Daha ötesi, yaratıcı öz, metafizik bir olgu mudur? Sanatçı, sanatını bir vahiy ya da kendi özünde ta ıdı ı tanrısal bir kaynaktan beslenerek mi üretebilmektedir? **Kitab-ül Hiyel**, sorulara do rudan yanıt vermez; “*Korkunç sava silahları yapıp bunları devir daim makinasıyla i letecek, sahip oldu u sonsuz iktidarla dünyaya yeni bir nizam verecekti*” (KH:84). Anar, hedeflerine ula mak isteyen Calud ya da Üzeyir’in icatlarını önce tasarlayıp sonra üretmeye ba ladıklarını anlatır. Ancak, postmodern roman için sanatsal yaratım tek ba ına yazarın bir kurmacası de il, okurla ve hatta romandaki ki ilerle birlikte süreç içinde belirlenir.

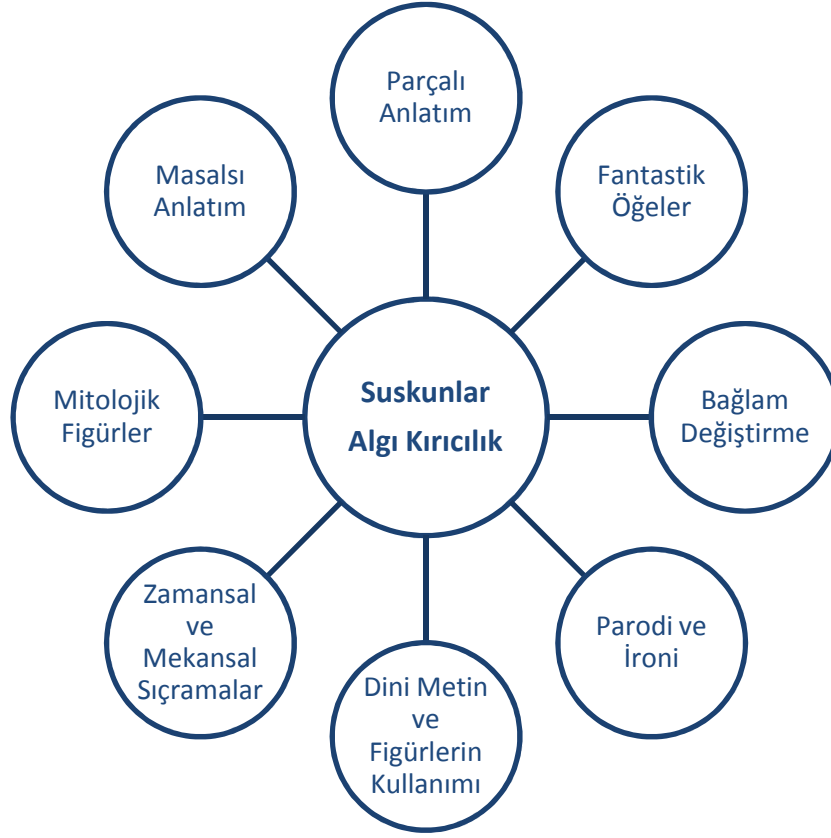
Bu durumda, sanatsal yaratımın belirlenmiş bir öngörü, gelişim ve sonuçları ile sınırlı olmadığı ve bu yüzden sınırsız sayıdaki seçenek ve olasılıktan bir ya da birkaçı üzerinde keyfi bir seçimle gerçekleştirildiği anlaşılır. Keyfi seçimler, insanın zeka, yaratım ve sınırsız olasılıklar içindeki seçim yetkisi açısından, sonsuzluğa açılan kapıdır.

Dil özellikleri açısından, **Kitab-ül Hiyel**; diğer Anar romanları gibi, ayrıntılara girerek çok yoğun bir betimleme ile donatılmış olmasına rağmen, sanatsal üretimin postmodern anlamda okuru da içine katabileceği bir tarzda, sadece fiziksel özelliklerin ve olayların betimlenmesi ile kendini sınırlandırır. Fiziksel özelliklerin tasviri, okurun sadece somut bir görüntü elde etmesine yardımcıdır; okur, kişiler / mekanlar / olaylar ile ilgili kendi kişisel tavrını da ortaya serme özgürlüğü elde eder;

“Ayaklarda, topuklarına basılmış birer yemeni. Baldırı gösterecek şekilde, dizlere kadar inen mor bir çakır. Belde Cezayir alı ve üstünde kalın bir kemer. Kemere sıkı tırılan bir çift dolu pi tov. Üstüne, dantelalı bembeyaz bir Frenk gömleği. Yakada papyon. Sırta vurulmuş simli bir camadan. Kafaya bir bareta. Zeytinyağıyla taranmış ve baretanın kenarlarından taan uzun, kıvrık saçlar” (KH:72-73).

Ancak, Anar, tümüyle postmodern bir tavır içine girmez ve satır aralarına okuru yönlendirici nitelikte bir taraflı dil kullanır; *“Evet! Kanunu kadimi ayaklar altına alan uzun saçlar” (KH:73).* Böylece, daha önce de değindiğimiz gibi, her şeyi belirsiz bırakan ve sınırsız bir özgürlük alanı yaratan bir roman olmaktan çıkan anlatıda, yine yazar figürü yönlendirici, öretici ve taraflı diliyle okura kişiler ve olaylar karşısında bir tarafın iyi ve başka bir tarafın kötü olduğunu göstermeye başlar. Tarafsızlık ilkesi adına, okuru yönlendirmek için roman kişilerinin psikolojik durumlarını, bilinçaltında gezinen düşüncelerini, düşüncelerini ya da arzularını yansıtmayan postmodern roman, kişiler, zaman, mekan ya da olaylar hakkında olasılıklara yönelik önermeler sunan ve okurun tümüyle kendine bırakılan bir hareket alanını kısıtlamıyordur. **Kitab-ül Hiyel**, bu önermeleri ile okurun yerle iki dünyasında bulunan algıların kırılmasını sağlayarak, kişiler, anlatılar, olaylar ve düşünceler hakkında yeni bir yargılama sürecini ortaya serer.

Çok sesli bir yapı arz eden **Suskunlar** romanında, uzun anlatılar yerine çoklulukla ana anlatı içine kimi zaman betimlemeci, açıklayıcı ama her zaman ana anlatıya eklemeyi sağlayan yan anlatılara yer verilir. Pek çok sayıdaki alt anlatıların her biri, farklı bir edebîleme tabii tutulduğunda kendi başlarına birer romana dönüşebilecek kadar derin içerik taşırlar. Küçük anlatıların çevrelediği ana anlatılardan, bir arının peteği gibi her an birbiriyle ilintili ancak bir o kadar da kendi özelliklerini koruyan derin anlatı ağı kurulur.



ekil 42. **Suskunlar** Algı Kırıcılık

Algı kırıcılık açısından, tipik bir Anar romanı olan **Suskunlar**; Fowles'un **Büyücü** ve **Mantissa** ve Anar'ın **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, **Puslu Kıtalar Atlası**, **Yedinci Gün**, **Amat** ve **Kitabül Hiye** romanları gibi, masalsı bir anlatıma dayanır. Fantastik öğelerin kurguya dahil edilmesiyle, ses ve müziğe dayanan bir anlamlandırma dizgesi ortaya çıkar. Dini metin ve figürlerle kurulan metinlerarası ilişki kide, dini kavramlar çevresinde örüntülenen ana olay örgüsü, bağılamda i tirme tekni i ile yabancıla tırmaya tabi tutulur. Zamansal ve mekansal sıçramalarla, olaydan olaya savrulan anlatıda, parodi ve ironi kullanımı kavramsal algıyı kırmaya yönelir. Dinsel figürlerin yanı sıra, mitolojik öğeler de masalsı atmosferi destekler ve **Suskunlar**, pek çok düşünce, bakış açısı ve algıyı kıran bir romana dönüşür.

Genellikle ana anlatılara eklenen alt anlatılar; anlatım üslubunun sapmalarıyla iç içe geçmiş farklı düzeydeki hikayecikler; sebep sonuç ilişkisini sağlayan ek bilgiler; kimi zaman da ana anlatıyla hiçbir bağlantısı olmayan sokak, ev, kışla ya da olaycıkların betimlemeleri; farklı anlam katmanları oluşturur ve anlatıya zenginlik katan parçalı, kopuk, ilgisiz çarpıcı ifadeler ekinde sunulur. Örneğin, ana anlatıyı takip ederken, yolda geçirilen zaman içinde karışık herhangi bir kişinin hayat hikayesi anlatılır. Kişilerin dış görünüşü yazarın yorumları ile betimlenir. Sokaktaki bir evin tarihçesi üzerine bilgiler sunulur. Evin görünüşü ile ilgili, romanda bağlantısız gibi duran mimari, estetik ayrıntılar da verilebilir. Postmodern anlatım üslubunu gösteren bir yaklaşımla, okurun zihni sürekli ayrıntılar ile ilgilenmeye davet edilir. Kısa birkaç cümleyle özetlenebilecek ana kurgu

zenginle tirilmi olur ve bir anda pek çok bakı açısı sunulur. Postmodern bir özellik olan bu yöntem, anlatım üslubuna zenginlik katar. Okur; sözcük, görüntü, olay ve ki ilerin kendi zihninde yaptığı çarşımların peşine düşer. Daldan dala atlayarak, kavramsal düzeyde anlamın izlerini sürer. Zsürme serüveninde, anlatının her açıdan görülmesi sağlanarak, bakı açısı çeşitliliği artırılır. Bir olay, durum ya da ki i hakkında yapılacak derlendirmelerin, aynı anda hem doğru hem de yanlış olabileceği gösterilir. Anar'ın nerdeyse tüm romanlarında kullandığı, “*anlamı parçalama*”, “*gerçeği çarpıtma*”, “*belirsizle tirme*”, “*görecele tirme*” ve “*ki iyi yalnızla tirme*” amacına yönelik anlatım tekniği, “*yalnızla tirme / yabancıla tirme estetiğinin*” önemli bileşenlerinden biridir (Gündüz, 2012:139).

Bakı açılarının çokluğu, yazarın sunmadığı başka bakı açılarının da varlığına gönderme yapar. Okur, öğrenen, çözümleyen, yargılayan bir konumdan edilir. Sadece izleyen, çokluk karşısında güvenebileceği tek gücün kendi gücü olduğunu fark eden, gerçeklik gibi kavramların yanılsama olduğunu keşfeden, hem çok güçlü hem de güçsüz olduğu bir konuma sürüklenir. Kendi derlendirme potansiyeline dönüş, okurun romanı anlamlandıran, kendi gözlemlerine dayanarak gerçekliği kurabilen özneliğine vurgudur. Öznel olması ise, gerçekliğin geçersiz, yanılsamalı doğasına işaret ederek, okuru aynı zamanda güçsüz kılar.

Romanın ana anlatısına olduğu ya da bu ekilde dönüş yapılıır. Ara anlatılara zenginle tirilen, ayrıntılarla bezeli anlatım üslubu, kendine özgü bir parantez açılımı gibidir. Ana anlatıdan sapmalar, alt anlatılarda kendi içinde bir bütünlük olur turur. Ancak, ayrıntılar bitirildiğinde, tıpkı gözün başka bir nesneyi ya da insanı görmesi, kullanılan bir sözcüğün ya da cümlenin okurun zihninde başka çarşımlar yapması gibi, alt anlatıların içinde de yeni alt anlatılara geçi yapılabilir. Anlamın katlanarak derinleştirildiği alt-alt anlatılar, yine çarşımlar ya da duyuların etkisi ile, bir önceki üst anlatıya ya da ana anlatıya eklenir.

Anlatım üslubu açısından **Suskunlar**, sadece anlatıların iç içe girmesiyle değil, zaman ve mekanın düzensiz bir biçimde tasviriyle de ön plana çıkar. Romanın başında çözümsüz kalan bir olay, romanın ortalarına doğru açıklayıcı bir alt anlatı ile çözümlenebilirken, romanın sonlarına kadar çözülmeyi bekleyen ve kimi zaman okurun unutmaya dahi yüz tuttuğu bazı ayrıntılar gün ışığına çıkarılır. Romanda okurun sürekli uyanık olmasını; olay örgüsünde gizli kalmış ayrıntılar hakkında fikirler üretmesini; gelişim çizgisi ya da olaylar zincirinde beklentilere girmesini; ki ilerle ilgili yargılarda bulunmasını; ya da sonradan derinebilecek bakı açıları geliştirmesini mümkün kılan bu üslup, oyunsu özelliklere sahiptir ve okurun önemli bir konuma sahip olmasını sağlar. Romanın içindeki olayları daha iyi duyumsamaya başlayan okur, sadece keyif vermek amacıyla estetik özelliklere önem veren postmodern romanın önemli bir unsuru haline gelir.

Tıpkı **Efrasiyab'ın Hikayeleri** gibi, **Suskunlar** da çeşitli kültürel motiflere yer verir. Masallar, destanlar, halk hikayeleri, efsaneler, halk hikayeleri, kutsal metinler gibi pek çok motifi barındıran roman, bu anlatı türlerini kaynağı olarak kendine özgü bir üslup olur turur. Edebi metinlerin içinde yer verilen betimlemeler ve tartışmalarda, ayrıntılı bir ekilde *tarihi olaylar*, *felsefi önermeler*, *psikolojik ayrıntılar*, *din bilimleri*, *coğrafya bilgileri*, *mitolojik hikayelerin isim ve ki ileri*, *müzikle*

ilgili aletler, kavramlar, makamlar, notalar ve her türlü terminolojik ayrıntı araya serpi tirilerek, okurun bilgi ve hayal dünyasına girilir. Pek çok ayrıntı ile bilgilendirilen okur, örneğin, müzik tarihi, coğrafya dersi, gemicilik sanatı gibi konularda seminere katılmı gibi olur. Bu üslup, hem anlamsal çok katmanlılık ve hem de popüler kültür öğeleri ile farklı yapımlar, ilişkiler ve onların düzen ve duygu evrenine, okurun giriş için uygun bir zemin hazırlar;

“Edremit ve Bandırma’dan meyve-sebze, pekmez ve bal getiren kumbartalar Yemişkesesi’ne yana mı lardı. Eminönü’nde ise kuma, kürk, tabaklanmı deri ve boya taşıyan Karamürseller vardı. Çekeveleler ve nebolu kayıkları da smailiye, Varna ve zmit’ten aldıkları tavuk, yumurta, zeytinyağı ve pekmezden ibaret navlunlarını Bahçe Kapı skelesi’ne indiriyorlardı. O ke meke te, kelepire konmak için ruhunu eytana satmaya hazır bezirganlarla, onlara külah giydirmek için yanan madrabazlar, sözgelimi birkaç gemi yükü zerzevat, be bin fıçı pekmez ve bir ambar dolusu yumurta içini vura ağı tut yukarı pazarlık ediyorlar, ...” (S:61).

Örnekte görülen canlı betimlemeler ve kişiler / mekanlar / olaylar hakkında ayrıntılı biçimde sunulan kültürel öğeler; okur açısından çok önemli bir anlam derinliği oluşturarak, anlatımı karmaşık hale getirirse de, zengin bir üslubu yansıtır.

Masalsı bir havanın üslup olarak benimsendiği romanda, özellikle mekan tasvirleri insanların bilinçaltını harekete geçirecek kadar güçlüdür. Masalların özgü doğası yaratıcılara, cinlere, perilere ve olaylara yer verilen tasvirlerin önemli bir özelliği, okurun korkularına ve diğer duygularına hitap eden sıfatlar / yansıma sözcükler kullanması ve bir resim ustası gibi yoğun biçimde havanın, nesnelerin, mekanların betimlenmesi yoluyla, romandaki kişilerin psikolojilerini birleştirir. Yoğun betimlemeci üslupla; okur, gözünün önünde somutlaştıran bir resme bakar gibi, kendini olayın içinde bulur. Kişilerin yaşantı duyguları ya amaya bağlar. Öyküleme üslubu ile birleştirilen betimlemeler, anımsal hissi yaratarak, etkiyi üst düzeye çıkarır;

“Hayalet tam karınsındaydı! Tövbeler tövbesi! Bahçesinde Mevlevi külahı ve üstünde etekleri açılmış tennuresi ile sema ediyor, bir kolunu yukarı açmış dönüp duruyordu. Ama hayaletin asıl korkunç tarafı, gövdesi döndüğü halde kafasının sabit kalması, delici bakışlarını bir an olsun zavallı bekçiden ayırmamasıydı” (S:13).

Örnekte de görülebileceği gibi, hem algı kırıcı hem de oluşturucu ana öğe, yazarın kendini romandaki karakterin yerine koyarak, olayı sanki kendisi yaşıyormuş izlenimini yaratmasıdır. Böylece, okur da kendini olayların içinde bulur ve etki yükselir.

Masaldığında, romanda fantastik pek çok öğeye yer verilmesi üslup açısından romanın önemli bir özelliğidir. Gerçekçi bir üslup ile fantastik öğelerin harmanlanması, anlatıya derinlik kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda okurun bilinçaltına da hitap eder. Romanın anlatım tekniği, fantastik öğelerin sadece birer isim seviyesinde kalmasına izin vermez. Tersine, fantastik öğeler bazen alegori, bazen de birer kavram olarak ayrıntılarıyla betimlenir. Gerçekle fantastik iç içe sokularak, özel bir etki alanı yaratılır. Dünyalarının yoğunlaştırılması, gerçeğin düzenli ayırt edilemediği yeni bir anlam boyutu sunar. Öykülemenin içine yerleştirilen dünyaları, okurda bir rüya atmosferine girdiği

duygusu uyandırır. Hayal gücünün sınırlarını zorlayan bu üslupta, okur açısından bir kesinlik, do ruluk ve gerçeklik diye hiçbir kavram kalmaz, her türlü algı yerle bir edilir.

Mantissa, John Fowles'un edebi yaratım süreci ile ilgili bir alegorisi görünümündedir. Metnin cinsiyet, güç ve iktidar do rultusunda çözümlenmesi gerekti ini savunan kuramların parodisini yapar. Fowles, **Mantissa**'da "*parodinin gücünü, son dönemlerde ortaya çıkan üstkurmacaya yönelik ele tirel tartı malar do rultusunda, romanın yazımı konusuna yönlendirir*" (Opperman, 1987:21). "*Post-yapısalcılık*" kuramının, metnin cinsiyetçi metaforuna göndermelerle doludur. **Mantissa**, bir yandan da yaratıcı öznenin, psikolojik ve sosyal / toplumsal boyutları arasında kıyaslama yapılmasının önünü açar. Dil ve edebi metin içindeki cinsiyetçi yakla ım; edebi metnin cinsel algıyı kurucu i levi; ataerkil / fallik yansıtma gibi kavramlar ba lamında, kurgu ve dil önemli hale getirilir. Jacques Derrida, Michel Foucault ve Jacques Lacan gibi kuramcıların gizli bir ele tirisi ve onlara meydan okuma e ilimindedir. Metnin özgürle mesi ve yazarın ölümü konusundaki kuramlarıyla Roland Barthes'a yönelik de bir parodiyi içerir.



ekil 43. **Mantissa** Algı Kırıcılık

Roman yazımı üzerine, do rudan yazımın kendisini deneyerek, dü ünceler üreten **Mantissa**, sürekli de i en kavramlarla okurun birçok dü üncesini yabancıla tırır. Sebep-sonuç ili kisini yok sayan bir yakla ımla, ucu açık bir tartı maya dönü en metin, pek çok dil ve edebiyat kuramcısının tezini farklı açılardan geçersizle tirir. Parodi ve ironi kullanımı, romana ba lam de i tirme tekni i ile birlikte, ana algı-kırıcı i levi kazandırır; "*Gerçekten. **Metnin yanlıtıcılı ının** dı ina çıkıp*

konu tu umuzu sanıyordum" (M:106). Roman ki ileri, kendi konu maları ve eylemleri ile var ettikleri anlatıyı, psikoloji ("Sizin egonuz, süpergonuzla girdi i bir çatı ma sonunda kaybolmu . Süpergonuz, egonuzu bastırmaya, sansürlemeye karar vermi . Hem ire ve benim bütün istedi imiz psi ik bütünlü ü olu turan üçüncü parçayı yardıma ça ırmak, yani 'id'i" (M:34)), edebiyat ("Dünya, kurgusal ara tırması geçerli bir toplumbilimsel i leve kadar uzanabilecek olan çok çe itli erkek-kadın ili kileriyle dolu, fakat sonunda bundan çıka çıka bu çıkıyor. Musalar... Sanki, gerçekten var olan, ça da bir kadın, çobanlar ve kavallar vesaire hakkında bu denli salak ve saçma eyler anlatabilirmi gibi..." (M:89)) ve dilbilim ("Tanrı bilir, bana Todorov'u da tanımadı ını söylersin imdi." "Hafıza kaybı altındaki tüm ince sembolizm, hem hipostatik hem de epifanik fasetler içermekle beraber, diejetik prosesun mu lak yapısına ba lı olarak ortaya çıkar. Özellikle anagnorisis açıdan bakıldı ında." (M:114)) ile ilgili kuramsal tartı malar yoluyla, okurun gözünde sorgulatur.

Dilin cinsiyetçi olmasını ölçüt alan **Mantissa**, metnin kendisini do rudan özne konumuna dönü türür. Yazarın ve esin perisi Erato'nun kullanımıyla erotik düzeyde bir metin kurgular. Kısacası cinsiyet içeren de il, kendisi bir cinsiyet gibi davranan bir metin yaratılmı olur. Metnin tümü, yazar Miles'in hafızasını yitirdikten sonra, onun zihninde gerçekleşen, de i ken, do al bir bilinçle sürekli evrilen fantezilerin ürünüdür. Bu yakla ım, edebi metinlere kültürel, tarihi ve dilsel de erler yükleyen post-yapısalcı edebi ele tiriye yönelik ciddi bir darbe indirir. Miles, herhangi bir hafızaya sahip de ildir. Kim oldu unu dahi bilememektedir. Hafızasını geri kazanmasının ve kimli ini ö renmesinin tek yolu, cinsel olarak uyarılması ve bilinçaltının yardımı gerekir. Freud'çu bakı açısının da parodisi olan bu metinsel düzenleme, toplumsal olmaktan ziyade, bireysel ve psikolojik ölçütlere dayanan bir cinsiyet anlayı mını yansıtır.

Alegorik düzeyde gerçekleşen parodi iki önemli ki iyi kapsar. Simgesel boyutlarıyla da öne çıkan iki ki iden ilki, erkek yazar figürü Miles'tir. İkinci ki i ise, a k iirlerinin esin perisi Erato'dur. Farklı ki ilikler gibi betimlenseler de, aslında her ikisi yazarın zihninin iki farklı boyutu gibidir. Miles zihnin bilinçli, sorgulayan yanını olu tururken; Erato, zihnin güdülere, arzulara, cinsel fantezilere yönelen ve insanın farkında olmadı ı bilinçaltı gibidir. Metaforik olarak, zihnin iki farklı boyutu arasında gerçekleşen etkile im, hem kar ılıklı olarak birbirini harekete geçirir hem de sanatsal yaratıcı özneyi ortaya çıkarır. Bu yüzden, **Mantissa** sadece post-yapısalcı, feminist, dil kırıcı kuramların ele tirisini olarak dü ünülemez. Daha önemlisi; **Mantissa**, bir yazarın zihninde mantık ile gizli arzular arasında, fantastik bir üslupla geçen diyalogun yansıttı ı gibi, sanatsal üretim sürecinin do asını irdelemeye yönelik bir romandır.

Hafızasını yitiren Miles, sadece sosyal davranı ı içindeki kendini, mantı mını ve erkeksi kibrini anımsayabilir. Erato, Miles'in kadınsı, yaratıcı yönünün yansımasıdır. Alegorik figür olarak dü ünüldüklerinde, ancak cinsel güdülerini harekete geçtikten sonraki cinsel birle me anlarında bir araya gelirler. Cinsel birle mede tek bir ki i haline dönü melerinden ziyade, iki ayrı ki ilik ya da ki inin iki ayrı yönü olarak varlıklarını sürdürürler. Üstünde durulması gereken husus, ikisinin cinsel birle melerinde bir bütün haline gelmeleridir. Birle me ve tek ki ilik haline dönü me; Miles'in

hafızasının yerine gelmesidir. Bilincine kavutu için, dil yaratıcı yönünü bilinç düzeyinden bilinçaltı düzeye atması anlamına gelir. Böylesi bir yaklaşım, sanatsal yaratım sürecinde yazarın dil bilinçaltı yönünden beslenmesi ve yaratım anlarında sadece mantık ve düşününün yeterli olmadığını gösterir. Sanatsal yaratım için korkuların, arzuların ve düşüncelerin, tıpkı Erato'nun farklı ilişkilere bürünmesi gibi, değişik biçimlerde fantastik hayal gücüne dönüşmesi de gereklidir. Bir metafor olarak, yaratım ile doğurganlık özdeşleşir. Bilinç ve mantık, erkeğin dölleyici gücüne dönüşürken, derin arzular / cinsel fanteziler, dil / doğurgan hayal gücü olarak, doğumun gerçekleşmesi için gerekli zemini oluşturur.

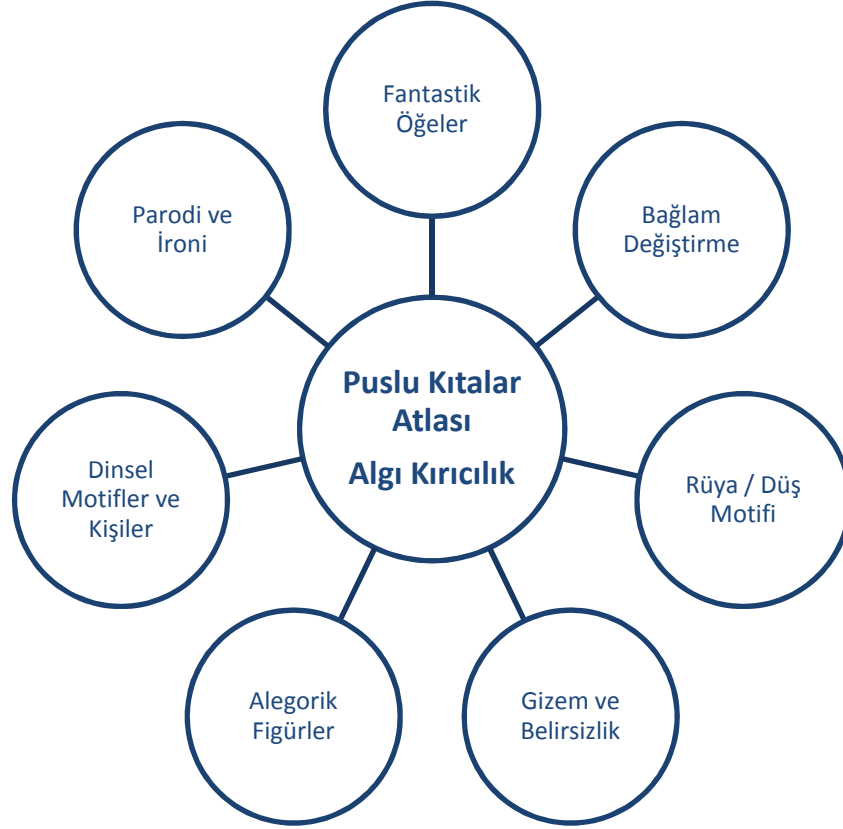
Mantissa'da Fowles; post yapısalcı kuramların parodisini yaparak, metin-cinsiyet kuramını edebi üretim alegorisine dönüştürür. Alegorinin tümü zihinle sınırlı iken, çarşıları bakımından sanatsal yaratım sürecinin farklı bakış açılarıyla yorumlanmasına imkan tanır. Kimi zaman gülmece seviyesinde, yapısalcı ve post yapısalcı kuramların yaratıcılıkla ilgili savlarını, cinsellik / erotizm ögesini kullanarak, eleştirir.

Yazarı temsil eden Miles ile onun esin perisi Erato arasında gerçekleşen cinsel birleşme doruğunda hastane odasının duvarlarında karşı tarafı gösteren ve karşı taraftan görülebilen hale dönüşmesi, yazma sürecinin esere dönüşmesi anlamını taşır. Cinsel birleşme, sanatsal döllenme anlamına gelirken, doğurganlığın sonucu ortaya çıkan eser de bir metne dönüşerek, okur tarafından alımlanmaya hazır hale gelmiştir. Duvarların effaflaması; okurun, yazarın zihnine girebilmesi anlamına gelecektir. Bu durumda görülen şey sanatsal metin olduğundan, eserin sadece yazarın kendi zihninin bir yansıması olduğu ortaya çıkar. Metin ve yazar arasında tam bir özdeşleşme gerçekleşir: Artık metin yazarın kendisi, yazar da metnin kendisine dönüşmüştür. Eleştirilenler açısından, metnin incelenmesi, yazarın bilinç ve bilinçaltına inilmesidir. Düşünce / duygu ve ilkel güdülerden oluşan iç dünyasının çözümlenmesi anlamına gelir.

Cinsel birleşme sanatsal yaratıcılığın bir alegorisidir. Dilden arındırılmış olması, dilin kurucu işlevinin yok olması ve sadece bir aktarım vasıtasına dönüştürülmesidir. Sanatsal yaratım, mantığı ve düşünceyi temsil eden erkek yazar Miles ile sanatsal yaratıcılığı ve doğurganlığı temsil eden kadın figürü Erato'nun birleşmesidir. Birleşme tek başına düşünce ya da tek başına duygu, bilinç, bilinçaltı, tek başına erkek ya da kadın tarafından başırlanamaz. Ancak bütünlüğün olduğu anda, geçmişle imdiki anın, duygu ile düşününün, bedenle ruhun, kadınla erkeğin, kuramsal olanla gerçek olanın tümel birleşmesi sayesinde gerçekleşir. Bu bakımdan, dile çok önem atfeden dilbilimsel yaklaşımların bir eleştirisine tanıklık etmiş oluruz.

Miles ile Erato arasında geçen konular, sürekli yeni başlıklara yönelir ve sahneler hem düşünce hem de duygu, hem bilinç hem de bilinçaltı, hem geçmiş hem imdiki anda zihne damlayan atomların oluşturduğu bileşimle devinir. Fowles, bilinçli şekilde, "*kurgu ile gerçek ögesi okurun zihninde birbirinin içine sokar*" (Opperman, 1987:256). Her konuma ve sahne, zincirleme olarak birbiriyle bağlantılı olarak görünür. Parçalanmayı engelleyen izleksel / cinsel bağlantılardır ve bu yüzden sanatsal yaratımın bir parçası olsa da, bilinç akışı, yaratımın kendisine dönüşmez. Tartışma sürecinde

geli tirilmi olan tezler, her iki tarafça farklı boyutları ile gösterilmeye çalı ılır. Duygu ve dü ünceye aynı anda hitap eden çözümlenmelerle, olayın tüm boyutlarıyla görülmesi sa lanır. Olaylar, farklı bir aforizmayla farklı bir tartı ma zeminine çekilir. Sanatsal yaratım sorunsalına parodik ve alegorik bir yakla ım sergileyen **Mantissa**, pek çok bakı açısı, kuram ve ö retiyeye yönelik çok boyutlu zincirleme bir ele tiri dizgesine sahip olur.



ekil 44. **Puslu Kıtalar Atlası** Algı Kırıcılık

Fantastik ö elerin bolca kullanıldı ı **Puslu Kıtalar Atlası**, her türden insanın betimlendi i stanbul'da geçer ve "ana kayna ı geleneksel Do u anlatıları, mitoloji, söylene ve masallar olan, felsefe, tarih ve fantezinin iç içe girdi i postmodernist bir romandır" (Karaca, 2005:108). Dinsel motif ve ki ileri kurguya dahil eder ve anlatının simgesel boyut kazanmasını sa lar. Ancak, metinlerarası ili ki kurulan olay ve ki iler ba lam de i tirme yoluyla, yeni bir algı olu turacak biçimde i lenir. Alegorik düzeyde betimlenen figürler de, kavramlarla ilgili algıyı kıracak biçimde tasvir edilir. Rüya ve dü motifleri anlatıya katılarak, **Puslu Kıtalar Atlası**'nın puslu olması sa lanır. Gizem ve belirsizli in hakim oldu u roman, dinsel, kültürel, dü ünsel pek çok kavram ve dü üncenin geçersizle tirilmesine zemin sa layan bir metne dönü ür.

Hayatında pek çok eyi kurgulayan, hayal gücü çok geni olan Uzun hsan, dü ündü ü eyleri bir türlü hayata geçiremeyen, eylemsiz, hareket etmektan pek haz etmeyen, hayalci birisi olarak betimlenir. Hayatının merkezini bilimsel bilgiye ula mak, hayal etmek, rüya kurmak ve ö renmek olu turur. Mistik bir ki ilik olarak betimlenen Uzun hsan, romanın ana izle i olan "dü ünüyorum,

öyleyse varım” ekinde mantı ı, aklı, dü ünçeyi ve pozitif bilimleri hayatın merkezi kılan Batı’nın rasyonalist, aydınlanmacı bakı açısının yansıması gibidir. Ancak, Batı ele tirisini olarak da kabul edilebilecek romanda, Uzun hsan’ın bilgiye, gerçe e, dünyanın, insanın ve varolu un anlamına dair ya adı ı içsel de i im, Batı eksenli bir bakı açısının, mantıktan dü e, bilimden metafizi e, dü ünmeğe hayal etmeye, giderek Do u’nun mistik ve a kınıcı felsefesine do ru bir de i imi ve dönü üümü simgeler. Descartes’in ünlü ifadesi olan “*Dü ünüyorum, böyleyse varım!*” (*Cogito, ergo sum!*) çıkarsamasında kutsanan dü ünme ve akıl, yerini Uzun hsan’ın ifadesi ile “*Rüya görüyorum, böyleyse varım!*” ekinde varolu un kökenini dü ünmeğe rüya görmeye eviren bir felsefi önermeye bırakır.

fadesini Uzun hsan simgesi ile bulan felsefi yakla ım, ya da Batı felsefesinin parodisi, yine mantık kuralları ile açıklanamayacak bir biçimde gerçeğe tirilecektir. Uzun hsan’ın bilmeye ve ö renmeye kar ı duydu u sınırsız susamı lık, bir eser üretmeğe kendini ortaya koyar. Burada asıl vurgu, bilimsel bilginin alımlanması de il, alımlanan bilginin bir üretime dönü türülmesi ve insan hayatına fayda sa layacak ekinde somutla tırılmasıdır. Batılı üretim dü ünçesi, makine gibi çalı maya, emek gücüne dayanır ve temelini akıl, deney ve uygulamalı bilimlerden alır. Romanda ise, Uzun hsan ki ili i ile sunulan önerme rüya yolu ile, a kınıcı, metafizik bir yöntemle bilgiye ula maktır. Uzun hsan, miskin yapısına uygun olarak sürekli yatan ve rüya gören biridir ve asıl hedefledi i bilimsel ba arı bir dünya haritası, atlası çizebilmektir. Eylemin yerine dü ve bilimsel gözlemin yerine rüya girer. Dünyanın bilinmeyen tarafları dü yoluyla ö renilecek ve rüyada görülen kara ve denizler haritayı olu turacaktır. Bunun için derin ve sürekli bir rüya halinde olunması gerekti inden, Uzun hsan ye il bir sıvı içerek uzun süren, derin uykulara dalmaya ve rüya görmeye ba lar.

Uzun hsan’ın korsan dayısı olan Arap hsan ölmeden önce bir sava ta elde etti i bir kitabı Uzun hsan’a bırakır ve yabancı bir dilde yazılan bu kitabın çevirisini Alibaz yapar. Kitabın yazarı ve çevirideki ismi parodik bir ekinde verilir; “*Rene Descartes*” yerine “*Rendekar*” yazar olarak sunulur. Kitap ise “*Zagon Üzerine Öttürme*” adıyla çevrilir. Descartes’çı üphecili in bilimsel temellerinin anlatıldı ı kitap, Uzun hsan’ın dünyasını yava ça dönü türür. Onu çok farklı bilimsel gerçekliklerin elde edilme yöntemine do ru sürüklemeye ba lar. Kitabın içindeki dü ünçelere kapılan Uzun hsan Efendi, hayatta gördü ü, ya adı ı, duydu u, kokladı ı, dokundu u ya da tattı ı her eyden, hatta varlı ından, gerçeğe ya ayıp ya amadı ından bile üphe eder. üphecili ini daha da ileri götürerek, gerçekli in rüya yoluyla mı, uyanıkken mi ya andı na dair sorgulamalara girer.

Uzun hsan’ın o lu Bünyamin, rahat uyuyabilmek için, babasının sürekli içti i ye il sıvıdan biraz içer ve çok uzun süren bir uykuya dalar. Öldü ü sanılıp mezara gömülen Bünyamin, duydu u sesleri takip ederek mezardan çıkmayı ba arır. Uyku ve rüya motifinin simgesel boyutu ön plana çıkar. Bünyamin’in uyku veren ye il sıvı içmesi, duyularla ölçülen bir varolu ekinde, içsel dünyaya dönü ü anlatır. Duyusal varlık alanında ya ayan insanların, uykudaki bir insanı ölü sanmaları, iki farklı varolu biçiminin sınırlarını çizer. ç dünyaya dönü ün yarattı ı dü ünçe, dı arıdan bakan bir

göz açısından sadece ölümle ilgili iken; Uzun Hsan'ın önermeleri olan rüya ve dü gücü ile hakikatin kavranması açısından, yeniden do um olarak dü ünülebilir. Zira, Bünyamin rüya, ya da uyku sonrası bir mezara gömülmü olmasına rağmen, mezardan çıkmayı başarabilir. Mezara girmek kadar, mezardan çıkma eylemi de simgesel bir dönü ümün i aretidir. Rüya yoluyla, ölümle özde le tirilen uyku hali; yeniden dirili için bir hazırlık evresi ya da gerçe in farklı bir evrende yeniden farklı bir gözle görülmesi anlamına da gelebilir. Bunun sonucunda, yeni bir varlık algısı kazanan Bünyamin'in mezardan çıkması da, bu aydınlanmanın yansıması gibidir.

Ancak aydınlanmanın, ya amsal deneyimle desteklenmesi, yani olgunlu a varmadan önce çilenin çekilmesi gerekir. Vardapet adındaki la ımcıba ı, Bünyamin'in mezardan diri olarak çıktığını ö rendikten sonra, onu la ım oca ında i e alır. Aydınlanmanın, eyleme dönü mesi, tümü ile rehbersiz bir yolculuk de ildir. Uzun Hsan Efendi o lunu u urlarken, kendisine bazı nasihatlerde bulunduktan sonra, ba ı derde girdi inde / çaresiz kaldı ında, o lunun çıkı ı bulması için kendisine elindeki kitabı verir. Aslında bir tür ilahi mekanizma gibi, ba ı her derde girdi inde, kitabı açan Bünyamin hayatı, kendi konumunu ve varlı ın anlamı ile ilgili çok önemli rehber cümleler bulur. Bir nevi vahiy gibi görünen cümleler, **Puslu Kıtalar Atlası** romanının gerçeklik, hakikat ve insanın dünyadaki varlı na yönelik önermelerinin metnidir.

yili e ve hakikate do ru giden yol, bazı noktalarda deneyime tabi olan ki inin (Bünyamin'in) seçimler yapmasını, do ru ile yanlı ı birbirinden ayırmasını ve tuzaklar kar ısında ki ilik özelliklerini, erdemlerini sınavdan geçirmesini zorunlu kılar. Bu yüzden, Bünyamin Frenk casusunu kurtarmak için la ımcı olarak katıldı ı bir ku atmada, kara para denilen simgesel önemi olan bir nesne ile tanı ır.

Kara paranın öneminin farkında olan ba ka biri de, yine simgesel boyutta irdelenmesi gereken Ebrehe'dir. Sınırsız hızın ve bu hızın sa layaca ı zaman içinde ileri ve geri sıçrama yetene inin pe inde olan, eytanı temsil etti i için, kendisini bekleyen lanetli sondan bu yolla kurtulaca ını sanan birisidir. Bir bakıma Einstein'ın görecelik kuramına bir gönderme olarak da okunabilecek hız kavramı, di er yandan da insanlı ın romanın döneminden ziyade günümüzde ula tı ı hız ve gerçeklik arasındaki varolu biçiminin bir parodisi olarak da okunabilir. Günümüz insanının hıza ve onun sa ladı ı çoklu faydaya verdi i önem, bir bakıma yine insanın "lanetli sonu" olarak da dü ünülebilecek ölüm korkusunun maskesidir. eytan'ın lanetli sondan, cehennemle özde le en ilahi cezadan kurtulmak adına yaptı ı mücadelenin bir benzeri, modern insanın ölüme kar ı tek gerçeklik olarak hıza tutunması ile benzer özellikler ta ır.

Kara para, ça rı ımsal olarak da bir u ursuzlu u, kötülü ü ve belki de sonsuz yitimle özde le en kara deli i simgeleyebilir. Paranın gücü, hızın sonsuzlaşması ve sonsuz hızda insanın varlı ını istedi i biçimde olu turabilmesi, hatta kendisine biçilen varlık sınırlarının ötesine geçebilmesi anlamına da gelir. Sınırsız hıza ulaşmak, zamanın her tarafına gidebilmek, bir yandan evreni kuran yasaları, varlı ı ku atan tüm kanunları ve bundan dolayı da bu kanunları belirleyen gücü, yani Tanrı'yı yok etmek ya da geçersiz kılmayı da hedeflemektedir. Çünkü eytan ancak ileri do ru giden çizgisel bir zaman kavramı ile yargılanabilir ve yazgısını ya amak zorunda kalabilir. Zamanın

tersine çevrilmesi, insanın ve eytan'ın verilmi olan kararları de i tirebilmesi, kendisini zor durumlarda bırakabilecek ko ulları yeniden düzenleyebilmesi, sınırsız bir güce eri ebilmesi ve kaderini tümüyle kendisinin belirleyebilmesi demek olacaktır. Kendisini yaratan bir güce e it bir iktidar elde etmi olacak ve böylece Tanrı ile aynı seviyeye gelebilecektir. E itlenme ise ancak, varlı ı zaman ve mekana göre belirlenen ve sınırlı bir varolu imkanı olan yaratıkların, tüm kavramları alt üst etmesi ve yeni bir varlık alanı kurmaları ile mümkündür.

Puslu Kıtalar Atlası, birçok alt anlatıya dayanarak kendisini olu turan, alegorik düzeyde nсан- eytan, eytan-Tanrı gibi kar ıtlıkların mücadelesini i ler. *Hız kavramı, iyilik, kötülük, varlık, yokluk, ölüm, ölümsüzlük, madde, a kıncılık* ve *kendini bulma* gibi kavramları göreceli hale getirir. nсанın dünyadaki varlı mı kurmasına yönelik çabalarının altında yatan, felsefi pek çok önermeyi geçersizle tirir. Varolu u, akıldan dü leme ve rüya görmeye dayandırır. Anar, **Puslu Kıtalar Atlası**'nda, okurun nesnelere dünyasına ba ımlı ya amını, farklı olasılıkları göstererek, kavramsal, dü ünsel ve algısal boyutta sorgulattırır.

Yedinci Gün, postmodern romanın özelliklerinden olan algı kırıcılık ve yabancıla tırma etkisinin dil kullanımı, parodi ve ironi yoluyla sa landı ı bir romandır. Anar, özellikle okurun zihninde kalıpla mı dü ünceleri, ki ilerle ilgili yargıları ve tarihi olayları kimi zaman metinler arası ili ki kurarak, kimi zaman ba lam de i tirerek, yabancıla tırır. Kurulu olan dü üncelere ve algılara meydan okur.



ekil 45. **Yedinci Gün** Algı Kırıcılık

Metinlerarası ili kiler kurma yöntemini kullanan **Yedinci Gün**, pek çok kavram / dü ünçeyi yeni ba lamlarda sunar ve yerle ik algıya meydan okur. Kimlik de i tiren karakterler, zamansal ve mekansal sıçramalar, romanın okurun zihninde sabit bir anlamlandırmaya uygun olamsını engeller. Ki iler kadar, kavramlar da de i ken anlamlı imgelere dönü ür. Parodi ve ironik dil kullanımı da çoklu anlam üretimine katkı sa lar. Kara mizaha varan derecede kullanılan dil oyunları, romanı okur açısından, algı kırıcı özelliklerle donatır.

Romanda Hansel ve Gretel anlatısına yönelik ilk algı kırıcı etki, kendisini isimler üzerinden oyunlarla gösterir;

“Ancak bu simsarın adeta pandispanya, eker, krema, jöle ve çikolatadan mamul görünen pasta evini, Rafa El, Mikha El, Gabri El gibi görmü geçirmi melekler de il, Hans El ve Gret El gibi daha toy torlak olanları ve elbette, içeri girmesi kapıcının de il, Allah’ın iznine ba lı olan Azra El ziyaret edebilirdi” (YG:32).

Asıl metinde iki karde in bir cadının tuza ına nasıl dü tükleri anlatılır ve cadının eker vermesi ile onları eve alması, hapsedmesi, beslemesi ve daha sonra yeme e çalı ması simgesel boyutta anlatılır. Cadı ile özde le tirilen simsarın evi, Anar tarafından cadının evine benzetilir ve ekerlemelerden yapıldı ı belirtilir. Ancak Anar, Hıristiyanlık inancında önemli meleklerin isimlerini, Hansel ve Gretel isimleriyle benzerlikleri yönünden kullanarak gülünçle tirir. nsani olan hırs ile kutsal meleklerin okurun zihninde kıyaslanmasını sa layarak, simsarın ahlaksız yollardan elde etti i servetini korumak adına, eve ölüm dı ında kimsenin giremeyece ini sezdirir. Ki ilik betimlemesi olarak da algılanabilecek sıra dı ı bu yöntem, Hansel ve Gretel gibi iki saf, masum ki i ile simsarın ki ili i arasındaki tezada dikkat çeker. Aynı zamanda insan yiyen cadı ile insanların haklarını yiyen simsarın ba da tırılmasını sa lar.

Hansel ve Gretel ile ilgili parodisini sürdüren Anar, isimler yerine bu kez de romanda betimlenen bazı çocukların yüreklerine kök salan korkular yoluyla yeni ba lam üretmeyi seçer; *“O muhitte bazen korkuyla fısılda an çocukların dedi i do ruysa, doksanından az göstermeyen tefeci, çocukları ve özellikle çocuk etini çok seviyor, hatta arkasından a lamasınlar diye, kemiklerini bile sıyrırıyordu”* (YG:48). Tefecinin ya ı, açgözlülü ü ve çocuklar tarafından nasıl görüldü ünü aktaran Anar, anlatıcının beslendi i kaynakları da belirlemi olur. Gerçekçi bir anlatıma ters dü en bu yöntem, tanık göstermesi açısından inandırıcılık sa lar gibi görünse de, anlatının kayna ı çocuklardır ve korkudan dolayı abartılı bakı açları vardır. Anar, anlatının gerçekli e denk dü en yanını kırmaya çalı arak, masal, destan, efsane gibi anlatıların gerçekli i do rudan anlatmayıp simgesel özelliklere sahip olduklarını ve bunları simgesel boyutlarıyla okuyup anlamak gerekti ini göstermek ister. Bu yüzden, tefecinin çocukları yemesi, cadı gibi, sadece açgözlülük, hırs ve maddi tapınmacılı ının bir simgesidir.

Anar, romanda yabancıların ülkeye girmesi üzerine dilde, sosyal hayatta, ekonomide ve bakı açlarında ortaya çıkan de iimleri, yine sözcüklerin sesletim benzerli inden yola çıkarak gülünçle tirir; *“Daha iki ku ak önce dedelerinin güttü ü sı ır “Oha...” nidasının anlamını bildi i*

halde, karılarını karanlık bir zindan yerine kapkara çar aflara hapseden bu namertler, kıza kavalyelik eden delikanlının onlara bakarak neden “Ohze!” diye ba ırdı ına da akıl erdiremezlerdi” (YG:33).

ronik bir yakla ım sergileyen Anar, kadın konusunda Do u ile Batı arasındaki farka kara mizah derecesinde sert bir üslupla bakar. “Oha” ile “Ohze” sözcüklerinin sesletiminden yola çıkan Anar, sezdirme yoluyla sı ır ile Anadolu insanını aynı kefeye koyar. Üstelik sı ırlar “oha” nidasının anlamını bilirken, insanlar “ohze” sözcü ünün anlamını bir türlü kavrayamazlar. Yazar yine taraf tutarak “karılarını karanlık bir zindan yerine kapkara çar aflara hapseden” ki ilerin dinsel ba nazlıklarını ve cinsiyetçi ayrımcı, ötekile tirici tavırlarını ele tirerek onların “namert” olduklarını söyler. Almanlarla Türkleri kıyaslayan bu metinde, her iki milletten erke in kadınlarına kar ı tutumları betimlenir. Türkler kadınlarını kara çar aflarla hapsederken, Almanlar kadınlarına kavalyelik yapar, onlarla dans eder ve e lenir. Anar, ironik bir üslupla kültürel de i imi aktarır ve de i im ile ilgili kalıpla mı bakı açılarını gülünçle tirme yoluyla kırar.

Kültürel ö eleri, insanların davranı larını, yozluklarını, medeniyetten uzak alı kanlıklarını yine parodik bir söylemle kırmaya çalı an Anar, di er romanlarında olmadığı kadar acımasız dolaylı yergilerde bulunur. Argo dil kullanımına alı ık oldu umuz yazar, **Yedinci Gün**'de argo kullanmakla kalmaz, aynı zamanda yo un sosyal, kültürel, dü ünsel ele tiriler yapar. nsanların akılsız davranıp emeklerini ve paralarını kaptırmasını bir saflık de il aptallık olarak görür; “*Üçka itçılar tarafından “peygamber öküzü” tabir edilen bu ki ileri”*, (YG:53). Yine dil yoluyla algı kırıcılığı a giri en Anar “*peygamber deveşi*” yerine “*peygamber öküzü*” ifadesini kullanarak aptal oldu unu dü ündü ü insanları tanımlar. Bunların üçka itçiler tarafından kolay kandırıldıklarını ve sömürüldüklerini belirleyen Anar, tıpkı karılarını kara çar afa kapatmalarında yaptığı ele tiri gibi onları sı ır / öküz ile özde le tirir. Anar bu insanların davranı tarzlarını da a ır ekilde ele tirir;

“ *urası önemli ki bu insanlar, elbiseleri ve konu tukları dil sayılmazsa, Allahhu Teala onları nasıl yaratmış öyleydiler. Tabiliklerinden bir ey kaybetmiş de illerdi. Ka ınmak, sümkürmek, yestehlemek onlar için ayıp eyler sayılmazdı”* (YG:53).

Dilin insanı hayvandan ayırt eden bir araç oldu unun altını çizen yazar, Anadolu'dan gelen insanların yine dolaylı bir ekilde hayvanlarla özde le ti ini sezdirir. Davranı ve toplum kurallarına riayet etmedikleri için do al ekilde ya adıkları belirtilen bu insanların do allıkları, sürü ekinde ya da do a içinde yabani tarzda ya ayan hayvanlara benzetilir. Anar, insanların ya amalarını kazanmak, yemek yemek, cinselliklerini tatmin etmek, soylarını sürdürmek dı ında ba ka kaygıları olmadığını göstermeye çalı ır;

“*O tarihlerde Anadolu'da Bedirge'den Davulga'ya, Da ardi'ndan Süllüklü'ye, ambayadı'ndan Medetsiztepe'ye, Ellice'den Yellice'ye, Çayır eyhi'nden abanözü'ne, Kabahaydar'dan Elbeyli'ye, Kızılavrat'a, vrindi'ye kadar birçok yörede a k derdiyle bir ho olmu ne kadar delikanlı varsa, kız tarafına verilecek ba lık parasını denkle tirmek için trenle Dersaadet'e gelir, çalı ır, çalı ır, çalı ır, gerde e girmek için gereken mebla a eri tiklerinde de memleketlerine geri dönerlerdi”* (YG:53).

Metindeki yerlerin çoklu u ve yayıldı ı co rafi konum, tüm topluma yönelen ele tirinin geni li ini belirler. A k gibi bir kavramla ba da tırılan çalı ma eylemi, daha sonra sadece cinselli e evrilir ve “gerde e girmek için” ifadesi ile insanın fiziksel olanın pe inde oldu u ima edilir. Kullanılan yer isimlerinin gülmeceye yol açacak ekilde belirlenmesi, metinde yabancıla tırma etkisinin parodi ile sa lanması anlamına gelir. Ba lık parası kavramına de inilmesi, daha önce “sı ır / öküz” ça rı ımına yönelik peki tirici bir i lev görür.

Dönemin Anadolu insanına yapılan ele tiriler, o döneme ait romantik insan dü ünçesine, eskinin güzel oldu una, eski insanların erdemlili ine, a kncı bakı açıları ile tekamül yolunda ilerlediklerine yönelik algı kırıcı bir i leve sahiptir. Anar, o dönemdeki yozla manın sadece sosyal alanda olmadı ını, toplumun her tarafına sirayet etmi dü ünçe, ya am tarzı, davranı biçimi ve insanın evrendeki konumuna dair kavramların da ele tirilmesi gerekti ine vurgu yapar. Bu sorgulamaya okuru dahil etmek için Anar “hürriyet” ve “karde lik” kavramlarını kullanır;

“Babiali'nin ürkek, ruhsuz ve a lamaklı memurları tam da Eminönü'ne çıkmı lardı ki, küçük dili titreyecek ekilde bo azını yırtarcasına ba ıran bir gazeteci çocu un u çı lı ını i itiverdiklerinde, korkudan elleri ayakları gev edi: “Hürriye-aaat! Uhuvve-aaat!” (YG:102).

Gazetelerin yenile me hareketinde oynadıkları role vurgu yapan metinde, “hürriyet” ve “uhuvvet” sözcükleri simgesel de erlerdir. ronik bir durum tasvirini içeren alıntıda, “Babiali”yi simgeleyen memurların “ürkek, ruhsuz ve a lamaklı” olması ile gazeteci çocu un güçlü ve gür sesi arasında simgesel açıdan büyük bir tezat bulunur. Devleti, dura anlı ı, de i ime kar ı direnci, statükoyu, çürümü lü ü ve sorgusuz kabulü simgeleyen memurların kar ısında, gür sesi ile de i imin iki yeni kavramını haykıran ve ya ı yüzünden “gelecek” olarak da dü ünülebilecek bir çocuk vardır. Kapalı mekanın müdavimleri olan memurların kar ısına, çocu un sokakta çıkması da yenili in içerden dı arı de il dı arıdan, sokaktan, halktan; gazete dü ünüldü ünde ise, aydınlardan içeriye, devlete, otoriteye do ru gerçekte ti i de görülebilir.

Bu bakı açısı, resmi tarihte belirlenen ekliyle yenili in padi ahlardan tarafından yapılmak istendi ine yönelik yabancıla tırıcı, algı kırıcı bir özelli e sahiptir. Anar devirle ilgili resmi tarihin ve söylemin yerine alternatif bir bakı açısı sunar;

“Saadeti ve saltanatı daim olsun, Müslümanlar'ın Halifesi Devletlü Padi ah Efendimiz'in istib... Tövbe! Ha a! Efendimiz'in devri bir huzur, sükun ve sükut devriydi. Huzuru imamlar hutbeleriyle camilerde, sükunu polisler sopalarıyla sokaklarda, sükutu ise hafiyeler jurnalleriyle ehirde sa larlardı” (YG:101).

ronik bir söylem ve eksiltili sözcük kullanımı yöntemiyle yazar, Abdülhamit döneminin “istibdat” yönetimi oldu unu gösterir. Metinde yazarın sözleri arasında büyük bir çeli ki göze çarpar. Dil sürçmesine gönderme yapılan metinde, yazarın bu dönemi kesinlikle istibdat olarak gördü ü belirtilir, ancak hemen padi aha yönelik övgü dolu sözler bunu takip eder. Metinde, “huzur, sükun ve sükut” ifadeleri önemli tarihsel tespitlerdir. “Huzur” ve “sükun” sözcükleri, dönemim olumlu yönlerine dikkat çekerken, “sükut” sözcü ü ise, insanların konu amaması, dü üncelerini ifade

edememesi anlamını taşıır. Zaten “huzur”, “sükun” ve “sükut”un nasıl sağlandı nı açıklayan cümle, parodik biçimde sözcüklerin çarışmalarıyla çelişir. Bu ortamın sağlanmasında imamlar yoluyla din, polisler yoluyla iddet, ihbarcılar yoluyla istihbarat kullanılır. Söylenenin aksini imleyen bu yapı resmi söylemin kırılması ve geçersizleştirilmesidir.

Anar yine “hürriyet” kavramı üzerinde dil oyunları ile bir kurgu oluşturur ve kavramın kutsiyetini yeni baskılar yoluyla yok etmeye girişir;

“Gerçi zabıt, bir hürriyet kahramanıydı, ama fedailerine gazetecileri öldürme emri verdi ine bakılırsa, Britanya’da 7 asr önce dokunmaya baskılan kuma tan biçilip her seçimde üzerine yeni yamalar vurulan hürriyet denilen elbise, aklen ve ahlaken yeti kin insanın ölçülerini mezurayla bir kez aldıktan sonra makas yerine giyotin kullanan, ve en kötüsü, mü terilerinin beden ve aklen bir çocuk oldu undan habersiz Fransız terzilerine sipari edildi inden midir, ona fazla büyük geliyor olmalıydı” (YG:131).

Hürriyet algısı ile kişinin uygulamaları arasındaki çelişkinin iğneleri metinde insanın kavramları istediği şekilde algıladı, yorumladı ve uygulamaya çalıştı gösterilir. Hürriyet kavramının dönemin şartlarında insanlara pek de uygun olmadığı, insanların bu ve buna benzer kavramları içselleştirmeyecek derecede geri kalmışlıkları vurgulanır. Metinde, buna uygun bir betimleme ve davranış tarzı yer alır. Fedai hürriyete inanmasına rağmen, yine ironik olarak, gazetecilerin öldürülmesi için emir verir.

Anar hürriyet kavramı etrafında algı kırıcı yeni baskıyı sürdürür. Bu sefer hürriyet ki ile tirilmiştir ve bu yeni baskı içinde bir kadın olarak tasvir edilir;

“Anlatılan “hürriyet”, Selanik’ten Dersaadet’e, müzik kulayı pek olmayan evde kalmı bir kız kurusuna koca bulmak için sipari edildikten sonra, Galata Gümrüğü’nden fors ve rüvetle geçen ahenksiz bir piyano gibi gelmi ti” (YG:131).

Anar, "hürriyet" düncesinin Osmanlı’da pek tutulmamasını eleştirir. Batı-Doğu tezadında belirleyici bir de erdir, ancak ve Osmanlı, yeni tanıtı bu kavramdan, istenen sonuçları sağlayamaz. Batı kökenli hürriyetin doğum yeri olarak İngiltere’yi belirten yazar, çok daha eski dönemlerden beri ortaya konan özgürlük isteminin bir ifadesidir;

“Britanya’da ya lı bir fahi eden do ma o “bakire”, yani romantik centilmenlerin elde etmek için kendisine nazikçe kur yaptıkları ve aslında İngiltere’nin gerçek ve me ru kraliçesi olan “hürriyet”, Dersaadet’e geldi inde, gayr-i müslim diye nefretle ona bakıp onunla cima etmeyenler hariç, tekamül bakımından ayılardan hallice abazan grupları tarafından çarşıda ve pazarlarda, sokaklarda, taciz ve tecavüze uğramı, Abanoz Sokak’ın yolcusu olmu tu,” (YG:131).

Burjuva devrimi ile romantik akımın baskıyı belirleyen yazar, Batı’da hürriyetin çok önemli bir yere ve konuma sahip olduğunu, ancak İstanbul’a geldikten sonra çok sıkıntılar çektiğini söyler. Doğu’nun kendi de eri olarak algılanmaz. Yine toplumun bazı kesimlerine yönelik baskı içeren metinde, dünyayı sadece cinsellik üzerine kurmuş dünceden tiksinti ve aklamaya ile bahseder. Bu insanlar “tekamül bakımından ayılardan hallice”dir (YG:131). İnsanların dünceleri eksiklerinin,

ba kalarına kar ı ötekile tirici tavırlarının, köleli i içselle tirmelerinin, akıl yerine batıl inançları tercih etmelerinin ve daha e itlikçi, daha adaletli ve saygın bir toplum olu turmaya yönelik kaygısızlı ın ele tirisine dönü en metinde, hürriyetin neredeyse halkın hiçbir kesimi tarafından kabul edilmedi i anlatılır. Anar'ın parodik / ele tirel söylemi, dönemin resmi ideolojisinin ya da o dönemleri idealize etme e ilimlerinin yarattı ı genel algının kırılmasını hedefler. Hürriyet kavramının tacize ve tecavüze u radı ı, dolayısıyla da insanın de ersiz sayıldı ı, insan haklarının ve özgürlüklerinin uygulanmadı ı bir dönemin resmi çizilir. Abdülhamit ile ilgili dil sürçmesi ekinde sundu u "*istib...*" sözcü ü ile örtü en bir yakla ım sergilenir.

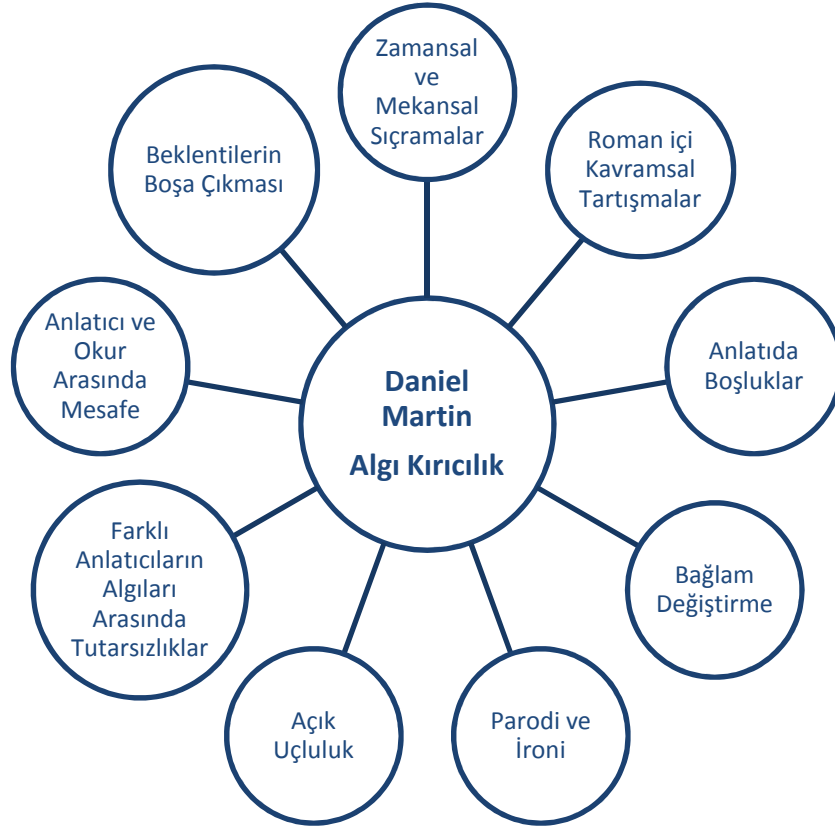
Anar, hürriyetin Do u kültüründe neden önemsenmedi ini yine parodik bir üslupla anlatır. Dünya algısı dinsel ve metafizik referanslara dayanan Do u insanın davranı larını, ya ama biçimini, di er insanlarla ili kilerini, cinsiyet, dil, din, inanç, etnik köken farkı olmaksızın dünyevile tiren bir kavramdır. nsanla metafizik de erlerin ba lantısını yadsır. Bu yüzden, Do u'nun a kınıcı, mistik ve metafizik algısına ters dü er;

“ ngiltere'deki parlamentoda el üstünde tutulan ve Tanrı'nun de il halkın çocuklarını do urdu u için Meryem kadar mukaddes olan bu bakire, Dersaadet'te bir karhaneden fazla bir ey olmayan mecliste yine halk tarafından bafilenip daima piçler do urmakta, bu da yetmiyormu gibi durmadan ve durmadan kendi piçlerinden de gebe kalmaktaydı,” (YG:131).

Batı kültüründe kutsal bir de er olan hürriyet, halka hizmet etmek için mevcut iken; Dersaadet'te sadece halkı temsil etti ini iddia eden ki ilerin çıkarları için vardır. Üstelik varlıklarını devam ettirmeleri bakımından, halk için temel bir ö e olan hürriyete kar ı çıkan ve onu her yerde yok etmeye çalı an da ona en çok muhtaç olan bu kesimdir. roninin boyutu acınası bir hal alır ve argo söylemin kullanılması yoluyla hürriyet kavramının yarattı ı kesimlerin birer piç oldu u, piçlerin de yeni piçler do urtmak için çalı tı ı ima edilir. Ba ka bir ifade ile, özgürle me halk için getirilir. Özgürle en insanlar ise, özgürlü ün sa ladı ı nimetlerden faydalanmak yerine, onu kullanarak ba kalarını ezmeye, sınırlandırmaya, di erlerinin ya am alanlarını daraltmaya ve ya am ansı tanımamaya yönelir. Anar'ın piçlik dedi i kavram ötekile tirme, yadsıma ve yok etmeye dayanır. ronik durum ise, insanları var eden güce kar ı, varedilenlerin yok edici tavra girmesidir.

Okuru da anlamlandırma sürecine katmak için ucu açık önermelerle dolu metinler kullanan Anar, okurun bazı kavramları sorgulamasını sa lar. Yeni ba lamlar, ki ile tirmeler, parodi, ironi ve metinlerarası ili ki kurma yöntemleri ile insanların zihninde kurulu ve de i mez olarak algılanan de erlerin altı oyulur. Anar'ın tüm romanları, do rudan ya da dolaylı biçimde, toplumun derinine sinmi körlü ü ortadan kaldırmak için algıları kırmaya yöneltilir. Hemen hemen bilinen her "*sosyal olay, kurum, döneme özgü ya am biçimi*", Anar'ın kurgu dünyasında "*de i ime u ratılarak ve yabancıla tırılarak*" verilir (YG:141). Postmodern yapıya uygun teknikler sayesinde, metnin içeri i, anlatılar, sanat, kavramlar ve bakı açılırları okurun gözünde yabancıla tırılır, yerle ik algılar kırılır ve böylece yeni sorgulamalar ı ı nda farklı gerçekliklerin varlı ı su yüzüne çıkarılır.

Fowles, yerle ik kural ve sistemlerin altını oyarak roman türünün geleneksel çizgiden farklı algılanmasını sağlamaya çalışır. Anar'ın **Puslu Kıtalar Atlası** ve **Yedinci Gün** romanlarında yaptığı gibi; Fowles özellikle **Büyücü**, **Abanoz Kule**, **Mantissa** ve **Daniel Martin** romanlarında; bilinçli bir şekilde, geleneksel gerçekçi romanın saklamaya çalıştığı sanat ve yaşam arasındaki ilişkiyi inceleyerek gerçekçi geleneğin yapaylığını ortaya serer. Romanın hayatın bir parçasından çok, dille kurulan hayali bir dünya olduğunu göstermek için, geleneksel anlatılara duyulan güveni, onları deşirerek ve onlara meydan okuyarak yıkmaya çalışır. Zaman, tarih, yazar ve anlatı kavramlarını inceleyerek, Fowles gerçekçiliğin bir yanılsama olduğunu ve deşirebileceği düüncesini romanlarına taşır. Bunu yaparken, kurgusalılığı ve roman yazımını ana izleme dönüştürür.



ekil 46. **Daniel Martin** Algı Kırıcılık

Daniel Martin'de gerçekçiliğe yönelik ilk bakış açısını zaman kavramıyla inceleyen Fowles; çizgisel zamanı, hayatı ve tecrübeleri belirlemek adına yapay bir ölçüt olarak görür. Bu yüzden, romanda olay örgüsü zamansal sıçramalara dayandırılarak, gerçekçiliğin çizgisel ilerleyen zamana göre algılanmasını engellemeye çalışır. Yazar, bilinçli biçimde, "*parçalı, bölünmüş bir kronoloji sunar ve geçmiş zamanla, eskiden ya adını döneme bakmak için zamanın akışını durdurur*" (Opperman, 1987:196). Romanın ana karakteri Daniel, kimi zaman çocukluğuna kimi zaman imdiki ana ya da geleceğe yolculuk yapar. Gerçekçiliğin zihindeki algıyla bağlantılı olduğunu ve her an deşirebileceğini göstermeye çalışırken Fowles, kurgunun tümünü Daniel'in zihninde yaşadığı zamansal göstergelere dayandırır. Daniel, kendini deşirerek iki zaman dilimlerinde görür. Bazen bir çocuk olarak tav anlarını

pe ine dü en tazıları seyrederek, uçakların gürültüsünü duyar ya da sine i kovmak için kuyru unu sallayan atın çekti i arabada yolculuk yapar. Ba ka bir zaman diliminde, senaryo yazarlı ı konusunda genç sevgilisi Jenny ile tartı malar yapar, toplumu ele tirir ya da ona dokunup sevgisini sunar. Kimi zaman ise, Oxford'a dönerek Jane ile bir kayık yolculu u yapar, içki içer ve ya deh et içerisinde sazlıkta bir kadın cesedinin ba ında durur. Zamanda bir yolcu gibidir. Bir ara, kızı Caroline'ı kar ısına alarak kendisinden ya ça çok büyük sevgilisiyle ili kisini farklı gözlerle görmesini sa lamaya çalı ır ya da gelecekte Jane ile Mısır'a do ru bir tatile çıkar.

Fowles, tarihin insan algısını ekillendiren bir güç oldu unu ancak hem toplumsal hem bireysel tarihin de i imler kar ısında aynı kalmadı nı ve öznel bakı açlarına göre sürekli de i ti ini göstermeye çalı ır. Daniel, yeni kimlik arayı ında, hem kendisi hem de toplum açısından tarihin belirlemi oldu u algıların yıkılması gerekti ini görür. Romanda, hem sava öncesi hem de sava sonrası toplum ve bireyin yapısı kar ıla tırılır. Sava tan önceki ngiliz toplumu daha bütüncül, di erlerinin varlı nın farkında ve sosyal ili kileri güçlü olan bir toplumken; sava sonrasında, birbirine yabancıla mı duysız bireyler toplulu una dönü ür. nsanlar, iç dünyalarına çekilerek ba kalarının varlı ından habersiz ya amaya ba lar. Bütünlü ün bozuldu u yeni ya am tarzında, insanlar birbirinden ba ımsız adalara benzerler. Duygusal, zihinsel ve ekonomik ili kilerinde bencil bireylere dönü mü lerdir. Daniel'in Hoolywood'da Jenny ile ya adı ı a k ili kisi, bencil mi ve yabancıla mı toplumsal ili kinin göstergesidir. Her ikisi birbirlerini sevmelerine ra men, ili kileri insanın temel do al ihtiyaçlarının giderilmesine yöneliktir. Her ikisi de içine dönmü , bencil mi ve di erinin iç dünyasının farkında olmayan ayrı birer bireydir. Daha da kötüsü kendilerinin bile farkında de ildirler.

Bireyler arasındaki yabancıla ma; Daniel'in, kızı Caroline, eski karısı Nell, Nell'in karde i Jane ve Jane'nin kocası Antony ile ili kisinde de gözlemlenir. Daniel'in ngiltere'ye dönü ü, çocuklu a, eski benli e dönü tür ve ki isel düzlemde bir uyanı ı simgeler. Toplumun tümünü saran yabancıla ma salgını içinde, Daniel'in ili kileri yeniden kurmasıyla, ki isel tarihi ters bir yönde ilerlemeye ba lar. Daniel'in algı kırıcı uyanı ı, toplumun tikelden tümele, bireyden kendisine ve tekli varolu tan çoklu varolu a geçi idir. Tarihin birey üzerindeki yalnızla tırıcı gücünün tersine çevrilmesi anlamına gelir. Daniel, sava sonrası toplumunun bir bireyidir. Çocuklu unu anımsayarak kökleriyle ba lantıya geçer. Eski de erlerini yeniden kurar ve tarihin ekillendirici etkisinden sıyrılmayı ba arır. Zamanın / dönemin denetimindeki bir nesne olmaktan çıkarak, de er üreten bir özneye dönü ür. Okur da, Daniel'in geçirdi i de i imi izleyerek, dönemsel söylemin insan kimli i üzerindeki ekillendirici etkisini yeni bakı larla süzebilecek konuma gelir.

Fowles, **Daniel Martin**'de, popüler kültür ö esi olarak gördü ü senaristlik ile daha insani ve toplumcu bir i levi olan romancılı ı kıyaslar. ki kimlik / meslek / yakla ım arasında büyük farklılıklar göze çarpar. Senarist Daniel; kendine, topluma ve sanata yabancıdır ve bu yüzden iç dünyasında mutsuzdur. Toplumla birle mek, kendisine bir aidiyet duygusu kazandırır ve sanatsal yaratıcılı nı daha üst seviyeye ta ır. Kızıyla yakınla ması, arkadaş larıyla eski ili kisine dönmesi, kimlik arayı ı ve

yazım süreci birbiriyle yakından ilintilidir. Fowles bu a amadan sonra, roman yazımına dönerek, kurgunun gerçeklikle ili kisini sorunsalla tırır. Roman yazımı insana topluma ve de erlere ili kin olsa da gerçe i yansıtmaz. Yine de, romanın taklit ya da yansıtma i levinden daha önemli bir gücü vardır. Yaratıcı özne kendisinden, toplumdun, tarihten ve di er metinlerden derledi i algılar zihinde yeni bir evren kurar ve bu evreni dil vasıtasıyla keyfi bir ekilde kurguya döker. Algı kırıcı üslupla, edebiyata kurucu bir kimlik giydiren Fowles; zamanı, tarihi ve toplumu de i tiren edebiyatın sahteli ini ve gücünü okura gösterir.

Daniel Martin zaman, tarih ve roman üçgeninde; *sanat*, *kimlik* ve *toplum* kavramlarını yabancıla tırır. Okur; sürekli de i en anlatıcılar sayesinde, karakterler ve olayları ile kendi arasında gittikçe büyüyen bir mesafeyi fark eder. Olaylara kendi penceresinden bakarak, de erlerin ve dü üncelerin yapaylı nı daha açık ekilde görmeye ba lar. Benzer bir yabancıla tırma etkisi, Anar'ın romanlarında da görülür. Her iki yazar da mekan seçimi, tarihi olay ve ki ileri farklı anlatıcılar kullanarak, belirli bir mesafeden okura aktarır. Anar, daha çok parodik ve ironik bir üslubu benimserken, benzer bir üslubu Fowles da kullanır, ancak **Daniel Martin** romanında okurla metin arasındaki yabancıla tırıcı mesafe ironi ya da parodiyi kapsamaz. Zamansal sıçramalar, okurun beklentilerinin bo a çıkartılması ve üstkurmaca ö esinin kullanımı ile yabancıla tırma etkisi sa lanır.

Fowles; farklı anlatım tekniklerinin kullanıldı ı **Abanoz Kule**'de, metnin kurgusalı na dikkat çekme amacını ta ır. Betimlenen dı bir dünya, gerçekte mevcut de ildir, fakat yazar bu dünyayı var etmek için bir anlatı uydurmu tur. Fowles, gerçeklik yaratımında yazım tekniklerini irdeleyerek, kurgunun sahteli ini / göreceli ini / taraflılı nı ve keyfili ini gösterir. Öncül edebi akımlara özgü anlatım teknikleri ile dayatılan de erlerin yarattı ı algıyı gün yüzüne çıkarır. Üstkurmaya sürekli yer verilerek, üphe ve gizem yaratılır ve böylece yabancıla tırma etkisi sa lanır. Okuru sarsan asıl unsur, gizem yaratımı ve gizemin tümünden bir belirsizlik içinde bırakılmasıdır. Metnin ötesinde mutlak bir gerçekli e i aret etmek yerine, hikayeler sadece içsel ba lantılarını gösterir ve içe dönük bir gerçeklik algısı yaratır. Metinler kendi göstergelerine dönü türülür ve verili yapı içinde çoklu anlam katmanı yaratılır. Kısacası, hikayenin kendisinden çok, anlatım ediminin kendisi asıl önemli unsur haline gelir.

Abanoz Kule, dört farklı hikayenin yer aldı ı ve bir çeviri hikayenin de ortaça anlatı gelene ini belirledi i bir derleme görünümündedir. *Eliduc* adındaki çeviri, Fowles'un sıkça kullandı ı arketipsel yakla ımı sergilemesi bakımından özellikle önemlidir. Fowles, **Abanoz Kule**'de geleneksel anlatım tekniklerini yeni bir bakı açısıyla sunar. Kahramanlık ve a k izleklerini oyunla tırarak, zaman ve mekanı gerçekçi bir üslupla i ler. Mitsel ö eleri ve do al mekanları da romanlarına ta ır. *Eliduc* a k, gizem ve macera ekseninde kurgulanır ve öykülemenin kökeni konusunda Fowles'un bakı açılarını yansıtır.

Zavallı Koko birçok açıdan **Koleksiyoncu**'yu anımsatır. Olaylardan ziyade kavramlar düzeyinde i lenen benzerliklerin ilki, kaçırılan ki ilerin daha alt bir kültürel sınıfa aidiyetleridir. Kaçırılan (ya da esir alınan) ki iler ise daha aydın bir kesimdedir. **Koleksiyoncu**'da Miranda bir sanat ö rencisi, *Zavallı Koko*'da ise ana karakter edebiyat ele tirmenidir. Her ikisi de ya amı ve insanları

tanıdıklarını dü ünür, ama her ikisi de sonunda yanıldıklarını görür, Onların hayata ve insana dair de erlendirmeleri kitaplardan elde edilmi tir ve ya amsal pratiklerle desteklenmeyen kuramsal bilgilerdir. Her iki eserde, olaylar anlatıcının sınırlı bakı açılıyla verilir. **Koleksiyoncu**'da Miranda ba ka bir anlatıcı konumundadır. *Zavallı Koko*'da ise hırsızın dü ünceleri konu ma esnasında ortaya çıkar ve daha sonra ele tirmen tarafından aktarılır. Üst kültürel bir sınıfın temsilcileri olarak hem ele tirmen hem de Miranda onları tutsak eden ki ilerın dillerine büyük bir önem verir ve ifadeciliklerini yargılar. Yargıları, gerçeklikten uzakla malarının göstergesidir. Hem ele tirmen hem de Miranda, kendilerini dilin güvenli ifadecili ine hapsetmi ve hayatı / insanı tanıdıklarına yanılsamalara girmi lerdir. Onların kullandı ı dil, ele tirdikleri hırsız ya da Clegg'in kullandı ı dilden daha çok yapaydır. nsana ve hayata dair algıları, dilin sahte örtüsüyle kapatılmı tır. Ya adıkları trajik durum, olgu ve dil arasında kendilerini üstün konumda görmelerinden kaynaklanır. fadenin daha iyi sözcüklerle gerçekle tirilmesi, ya amı bilme konusunda daha ba arılı sonuçlar vermez. Fowles, sanatsal uygulamalar ve dilin, olgulardan çok uzak bir yanılsama yaratabilece ini göstermek ister. Dil ve sanatın güvenilirli i / somutlu u sorgulanır ve bu kavramlarla ilgili algı kırılır.

Muamma, detektif hikayeleri gelene ine dayanır. Fowles'un biçim de i tirerek sundu u hikaye, açıklanamayan bir olayla ilgilidir. ronik bir üslupla, Fowles, detektif hikayesinin ana hatlarını kullanır, ancak bir sırrın çözülmesi amaçlanmaz. Birçok aydınlatıcı bilgiye ra men, gizem sürdürülür ve muammaya odaklanan detektif öykülerinden farklı olarak, bir a k izle ine dönülür. Fowles ba lamı de i tirme yolunu seçer ve türün parodisini yapar. Kurgusalı ın altını çizerek üstkurmaca ö esini kullanır. Yazım serüvenine odaklanarak, gerçekli i sunma iddiasını bir tarafa bırakır. Okur, üstkurmamacanın farkına hikayenin içeri i ile de il kullandı ı dil yoluyla varır. Hikayenin hayatı yansıtmadı ı ve kurgu olarak okunması gerekti i belirtilir. Bilinçli bir ekilde, okurun beklentileri bo a çıkarılır. Okur, her yeni bulgu sonunda, evini ve e ini ardında hiçbir iz bırakmadan terkeden milletvekilinin nereye gitti ini ya da neden böyle bir davranı sergiledi i ö renmeye can atar. Ancak hikayenin kurgusu, pek çok olasılık üzerine odaklanarak muammayı çözmeyi ısrarla reddeder. Okur sürekli bir hayalkırıklı ına sürüklenir ve detektif türü anlatılarda aradı ı heyecan ve gizemin çözülmesiyle birlikte gelen rahatlama hissinden yoksun bırakılır.

Birgün aniden ortadan kaybolan ki i John Marcus Fielding, saygın bir milletvekili, ba arılı bir avukat, hayranlık duyulan bir halk adamı ve tanınan biridir. Detektif anlatılarının önemli bir motifi olan kayıp bir ki i hikayenin ana unsurudur. Fowles bu motifi parodik bir üslupla kullanır. Yazar, herhangi bir mantıklı açıklama yapmaz ve çözümü sa layabilecek olasılıkların tümünü geçersizle tirir. *Muamma*'da, Fielding hem özel hem de sosyal meselelerde sorumluluk sahibi birisi olarak betimlenir. Onun ortadan kaybolması karısı, çocukları, sekreteri, arkada ları ve hatta polis te kilatı için bile açıklanamaz bir durumdur. Hiçbir mantıklı gerekçe yoktur ve bu yüzden ara tırma belirsizli ini sonuna kadar korur.

Bulut hikayesinde her ey mu laktır. Ki iler arasındaki ileti imin gerçek do ası anla ılmazdır. Bilinçli bir ekilde bazı ayrıntılar sunulmaz. Gerginli in nedeni bir gizem olarak kalır. Yazar, ki ilerın

iç dünyalarına girerek, kendilerini nasıl aldattıklarını ve kendilerine dönük algılarını nasıl olu turduklarını gösterir. Bu yüzden anlatıda bakı açısı zamansızdır ve bütünlükten uzaktır.

Abanoz Kule, detektif hikayeleri ve ortaça romanslarının parodisini yaparak okurun beklentilere girmesini sağlar. Beklentiler bo a çıkartılarak, okurun daha önce okumaya alışık olduğu türlerin içeriğine yabancılaştırılması amaçlanır. Algının kırılmasını sağlayan diğer bir ö ele de puslu ve mu lak bir atmosfer yaratımıdır. Okur olaylara tam hakim olamaz, hikayelerde neler olup bittiğini tam kavrayamaz ve sadece izlenimlere güvenmek zorunda kalır. Ucu açık sonların sunumu da pek çok olasılığa gönderme yaparak, parodisi yapılan romans ve detektif hikayelerinin çözüme kavuşan yapısı da yabancılaştırılır. **Abanoz Kule**, bu bağlamda, edebi türlere yönelik algı kırıcı ve yabancılaştırıcı bir etki yaratır.

Postmodern romanın özellikleri arasında *beklenmedik olayların gelişmesi, olay örgüsünde çok fazla boşluk bırakılması, metnin tamamlanmaması, anlatının sonunda birden fazla sonuç olması, anlam zıtlıklarının verilmesi, daha önce anlatılmı bir olayın farklı biri tarafından tekrar anlatılması, yazara itiraz eden karakterler vb.* pek çok özellik bulunur. Metnin ana amacı, dil ve bağlam yoluyla anlatının gerçeklik algısının kırılmasını sağlamak ve okuru metne, kavramlara, izlekler, karakterler ve doğrudan denilen her tür algıya karşı yabancılaştırmaktır.

Postmodern edebiyat dil ile çok yönlü oyunlar oynar. Göstergelerin herhangi kesin bir gösterene işaret etmediğini ve bu yüzden de temsil özelliklerinin olmadığını göstermeye çalışır. Dilin güvenilirliği yıkılır. Göndergelerin sahteliği gösterilir. Anlam açısından, kayganlıkları / de ikenlikleri / görecelikleri gösterilerek, postmodern metinlerin tek düşünce, tek duygu ya da tek gerçek gibi tümelleyici önermeleri geçersizleştirir.

Fowles ve Anar *metinlerarası ilişkiler, parodi, ironi, gerçeklik yanılması, abartma, üstkurmaca, belirsiz atmosfer kurgusu, oyun ögesi, alegorik karakterler, beklentilerin bo a çıkarılması, farklı anlatıcıların aktarımına dayanma* gibi teknikler kullanarak, metinlere ve onların sunduğu anlam, kavram, karakterler, tarihsel algı, bakı açıları, gerçeklik gibi kavramları yabancılaştırmaya çalışırlar. Hem Anar hem de Fowles algı kırıcı ve yabancılaştırmacı teknikleri, farklı roman ve hikayelerde birbirlerine benzer şekillerde kullanır.

John Fowles ve Hsran Oktay Anar; romanlarında yabancılaştırmacı ve algı kırıcı bir çeşitli biçimlerde işler. Her iki yazarın ortak ilk yabancılaştırmacı tekniği karakterlerin tasvirinde yatar; **Büyücü**'de Nicholas, modernizmin tüm özellikleri ile donatılmış, kendisine, çevresine ve topluma karşı yabancılaştırmacı bir birey olarak sunulur. Yabancılaştırmacı modern birey portresi; **Koleksiyoncu**'da hem Clegg hem de Miranda ile sunulur. Clegg, postmodern, bencilleşmiş, dondurulmuş doğaya tapınan, estetik beğenileri insandan arındırılmış, iç dünyasında toplumdan kopuk bir atmosferde yaşayan, diğer insanların duygu ve düşünceleri olabileceğini dahi düşünemeyen, insanı bir nesneden ibaret gören, tüketim toplumunun bir ürünüdür. Miranda ise, tüm sanat estetiği ve aydınlanmış görüntüsüne karşın, dünyayı şekillendiren modernist düşününün bir simgesidir. Yabancılaştırmacı toplumun uzağına düşen, kendi gerçekleri dışında bağlarının dünyasına karşı sağır, insanlık adına çabalarırken bile insanı

anlamaktan uzak, bireyin gerçekli inden ziyade kendi fikirlerinin, dogmalarının insanı tanımladı ina inanan ve en az Clegg kadar topluma yabancı biridir. Clegg, insanı ve kadını nesne konumuna sokarken, **Kitab-ül Hiyel**'de Kara Calud'a benzemeye ba lar. Kara Calud, saf kötülü ün timsaline dönü ürken, o da Clegg gibi, mekanikle en dünya algısında, kendi bebeklerini dahi babalık sevgisinden çok dünyaya hükmetme aracı olarak tasavvur eder. **Amat**'ta tasvir edilen tüm mürettebat, bir bakıma Clegg ve Kara Calud'un farklı yönlerinin yansımalarıdır. **Suskunlar**'da Pereveli skender ile eytan'ı temsil eden Ta ut; **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde, *Dünya Tarihi* adlı öyküdeki Azazil; **Yedinci Gün**'de Pa ao lu; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Ebrehe saf kötülü e uygun biçimde betimlenir. **Fransız Te menin Kadını**'nda Bayan Poulteney, Lyme papazı ve hatta Ernestina ile onun temsil etti i yükselen burjuva toplulu u, modernizmin de i imi ö ütlerken de i mez do asını, ilericili i vaaz ederken dura an ve gericile en yozlu unu, insanın özüne ve do asına yabancıla manın derinli ini gösterir. **Amat**'ta Süleyman Pa a; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Bünyamin; **Suskunlar**'da Davut; **Fransız Te menin Kadını**'nda Charles ve Sarah; **Kitab-ül Hiyel**'de Yafes Çelebi ve Üzeyir; **Daniel Martin**'de Daniel; **Abanoz Kule**'de Breasley, Catherine ve hırsız; **Büyücü**'de Nicholas ve Alison; **Yedinci Gün**'de mo ol olarak kendini tanıtan Uzun hsan ve dris Amil modernizmin körlü üne kar ı iç aydınlanma ya ayan ve nesne olmaktan kurtularak yeniden insani özlerini ke feden bireylerdir. Bunların dı nda, **Suskunlar**'da Batın ve Zahir; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Uzun hsan Efendi gibi tipler de de i meyen insan özünün iyi tarafını simgeler. Anar ve Fowles, ki ileri kimi zaman alegorik düzeyde, kimi zaman gülünçle tirerek ya da abartı kullanarak yabancıla tırma ve algı kırıcılı ı sa lar.

Üstkurmaca, Fowles ve Anar'ın algı kırıcı ve yabancıla tırıcı etki amacıyla romanlarında farklı biçimlerde kullandı ı bir tekniktir. Fowles; sanata, edebiyata ve romana kar ı algı kırıcı i levi, **Fransız Te menin Kadını**'nda do rudan anlatının içine girerek ve farklı üç son önerinde bulunarak gerçekle tirir. **Büyücü**'de tanrıcılık oyunu; **Daniel Martin**'de senaristlikle roman yazımını kıyaslayarak; **Abanoz Kule**'de farklı öykü türlerinin biçimleri ve içerikleriyle oynayarak; **Koleksiyoncu**'da anı ve günlük türlerini kullanarak; **Mantissa**'da hafıza üzerine odaklanıp roman yazımını anda gerçekle en do açlama bir diyalog ekinde sunarak algı kırıcı ve yabancıla tırıcı etki yaratılır. Sanat ve türlerini do rudan kullanan Fowles'un tersine, Anar; algı kırıcı i levi dolaylı biçimlerde gerçekle tirir. **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde hikaye türünü kullanan Anar; iki alegorik figürün tartı malarına dayandırdı ı tartı macı üslubunu, dolaylı yoldan Uzun hsan karakteri yoluyla yazar kimli ini birle tirerek verir. **Suskunlar**'da müzi in ve sesin gücü; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda rüya görme ve dü kurmanın yaratıcı yönü; **Kitab-ül Hiyel**'de bilginin insanın zihninde var olan gerçeklikten ba ımsız bir ey olmadı ı önermesi; **Yedinci Gün**'de tanrısal yaratıcılı ın insanların ortak hafızası ve yedi uyurlar metaforu ile yine dü leme yoluyla; **Amat**'ta ise mantı a ve akla aykırı bir kurgulama yöntemi ile tümüyle dü sel bir atmosfer yaratımıyla i leyen Anar; genellikle Uzun hsan kimli i ile kendini anlatıya sokar.

nsan do asının göreceli gerçekli ini gösterme amacıyla, hem Anar hem de Fowles; kimi zaman ayrık sanımı mekanlar kullanır. **Fransız Te menin kadını**'nda Sarah hem kırlarda ve yalnızdır;

Büyücü'de Nicholas'ın bir denek oldu u tanrıcılık oyunu medeniyetten kopuk Bourani adasında geçer; **Amat**, bir kalyonu mekan olarak seçer ve tüm olaylar sosyal dünyadan kopuktur; **Abanoz Kule**'de, David, Breasley ile bir ormanda kurulu çiftlikte tanı ır ve hikaye orada kurgulanır; *Bulut*'ta Catherine do a içinde kaybolur; *Zavallı Koko*'da edebiyat ele tirmeni bir kır evinde tek ba ınadır; *Muamma*'da, Fielding toplumdaki kopar, kaybolur ve bir daha izi bulunamaz; **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde Abdülzeyyat, ancak yalnızlık içinde uzun bir yol yürüdüktan sonra kendini ke feder; **Suskunlar**'da mevlevihanede zamanlarını geçiren derviler a kınıcı varolu larını kendilerini toplumdan soyutlayarak sa layabilir. Ayrışma, toplumsal normlardan uzakla arak insanın ilk varolu gagesine yakınlama i levini görür. Uygarlı ın insan üzerindeki biçimlendirici, etiketleyici ve kısıtlayıcı özellikleri, ancak yalnızlık içinde insan davranı ı betimlemekle görünür kılır. Fowles ve Anar, karakterlerini toplumdan uzakla tırarak, bireyin gerçeklik sandı ı olguların sahteli ini gösterme amacını ta ırlar.

Fowles ve Anar, postmodern tekniklerle okura bazı kavramları sorgulatmaya çalı ır. Fowles, kurmaca ile gerçek olanı birle tirerek, kurmacanın gerçek ya da gerçek olanın kurmaca do asına vurgu yapar. Anar gibi, gerçekli ın çift taraflı ına, hatta çoklu yapı olarak varlı ın geni li ine i aret edilir. Her iki romancı da gerçekli ın farklı boyutlarını i leyerek, kimi zaman **Puslu Kıtalar Atlası**'ndaki gibi “*dü lüyorum öyleyse varım*” önermesinin, kimi zaman **Mantissa**'daki gibi “*yazıyorum öyleyse varım*” tarzında felsefi bakı açılarının gerçekli i kuran çok yönlü yapısını ortaya serer. Kurmaca içinde fikirler, duygular ve kimlikler sürekli de i ir ve gerçekli ın yeni ekilerde kurulabilece i ya da kurulu oldu u için yıkılabilece i de gösterilir.

Fransız Te menin Kadını, deneyci anlatım tekni i; tarihsel olayları irdelemesi; tarihi bir zamanda anlatıma yer vermesi; tarihsel algının farklı bakı açılarıyla günümüzün penceresinden yeniden yorumlanması ve böylece gerçeklik algısını kırarak yeniden de erlendirmeye tabi tutması gibi özellikleriyle postmodern bir kimlik kazanır. **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, *durumsal ve dilsel ironi kullanımı*, kara mizaha varan *ele tirelli i ve görecelik sunumu* ile pek çok ki i, de er, duygu, kavram ve olayı geçersizle tirir. Yeni ba lamalar içinde kavramların içini bo altır. Fantastik ö elerin kullanımı ve oyuna dönü en hikayeler yoluyla, de erler / dü ünceler / inançlar yabancıla tırılır ve anlatıların sahte kimlikleri ortaya serilir. **Abanoz Kule** *gizem, toplumdaki uzak bir do a, do a içerisinde kendini ke feden insan, sanat, cinsellik ve yaratıcılık* gibi kavramları sorgular. **Büyücü** romanının tanrı oyununa benzeyen bir üslupla, ki iler gizemli bir dünyada varolu larının pe ine dü er. Her iki eser de olayları mu lakla tırır ve bir sis perdesi arkasından okura sunar. Gerçeklik sürekli de i ir. **Kolleksiyoncu**, sadece iki anlatıcının aktarımına indirgenen kurgusuyla, olayların ve ki ilerinin üzerine bir sis perdesi örter. Okur olayları roman ki ilerinin gözünden görebilir ve eksilteli / taraflı bir kurgu ile kar ıla ır. **Kolleksiyoncu** *Romantik do a algısı, estetik, mantık, aydınlanma, ve Freudçu dünya algısı* konularında okurun mevcut algısına meydan okur. Yabancıla tırma ve algı kırıcı i lev, okurun sordu u sorulara yanıt bulamaması ve kendine göre çıkarımlar yapmaya zorlanmasıyla gerçekleşir. **Amat**, dü z anlatımının ötesinde, ironik ve alegorik bir yapıya sahiptir. Ki iler kendi özelliklerinin di nda pek çok eyi simgeler. Olay örgüsü kurgunun dairesel özelli ine dayanır. ronik ve parodik

teknik ve menkıbeler eklenerek, tarihsel olayların rivayete dayandı ı gösterilir ve gerçekli in göreceli yapısı belirlenir. Anar, kurgulama ve anlamlandırma kodlarının sorgulanmayan kalıplarını parodi, mizah ve ironi kullanımını ile kırar. Olayları ve izlekleri gülünçle tirir, ama bunun üstünü gerçeklik iddiası ta ıyan olay örgüsü ile kapatır. Anar, neredeyse tüm romanlarında, tarihin bir yalan; gerçekli in sahte bir ö retisi; do ru ve yanlı ın göreceli; ahlak ve inanç sisteminin ise insanın büyük bir yarattısı oldu unu gösterir. Anar, dil ve kurgu kullanarak her türden gerçekli in yaratılabilece ini dü ünür. İnsan dü ünçe, hayal kurma, ve rüya görme gibi ba ka boyutlarda bir varolu a sahip olabilir. **Amat** bir rüya, daha do rusu bir kabus motifinden oluşur. Mantık dizgesinde inanılması mümkün gibi görünen bir maceranın mantık dı ılı a varan beklenmedik gelişmelerle, insanın iç dünyasına, ölüme, hayatta kalma mücadelesine dönü tü ü fantastik bir öykü aktarılır. Fantastik bir roman olan **Amat**, sisli bir atmosfere sahiptir ve farklı anlatıcılardan derlenen rivayetleri aktarır. Bu teknikle günümüze kadar okurun algısını ekillendiren tarihi, edebi, felsefi ve sosyolojik ö retiler yabancılaştırılır. Anlamın ve gerçekli in tek bir yorumunu imkansız kılan **Amat**, *rivayetlere dayanması, romanın başının ve sonunun mu laklı ı, kalyonun amacı ve niteli i hakkındaki belirsizlik* ö eleri ile algı kırıcı, parçalı ve yabancılaştırıcı bir kimliğe bürünür. **Suskunlar**; masallar, destanlar, halk hikayeleri, efsaneler, kutsal metinler gibi pek çok motifi bir arada i ler. *Tarihi olaylar, felsefi önermeler, psikolojik ayrıntılar, din bilimleri, co rafa bilgileri, mitolojik hikayelerin isim ve ki ileri*, müzikle ilgili *aletler, kavramlar, makamlar, notalar* ve her türlü terminolojik ayrıntı araya serpi tirilir. Masalsı ve fantastik pek çok ö ye yer verilir. Dü ö elerinin sunumu, gerçe in dü ten ayırt edilemedi i yeni bir anlam boyutu sunar. Hayal gücünün sınırlarını zorlayan bu üslupta, okur açısından *kesinlik, do ruluk ve gerçeklik* diye hiçbir kavram kalmaz. **Mantissa**, John Fowles'un edebi yaratım sürecinin bir alegorisidir ve dilbilimsel kuramların parodisini yapar. Dilin ve edebi metnin içindeki *cinsiyetçi bakı açısı, cinsel rollerin kurucu i levi ve ataerkil / fallik yansıtma* gibi kavramlar çerçevesinde, kurguya ve dile yakla ır. Parodik bir yakla ımla, gerçekli in her boyutunun dil yoluyla kurgulandı ını gösterir ve Lacan, Foucault, Derrida ya da Barthes gibi kuramcıların ö retilerine kar ı yabancılaştırıcı bir yakla ım sergiler. Fantastik ö elerin bolca kullanıldı ı **Puslu Kıtalar Atlası**, her türden insanın tasvirine yer verir. Dinsel motif ve ki ileri kurguya dahil eder ve anlatının simgesel boyut kazanmasını sağlar. Metinlerarası ili ki kurulan olay ve ki iler, farklı ba lamlarda kullanılarak, yeni bir algı oluşur turacak biçimde i lenir. Bazı figürler alegoriktir ve kavramlarla ilgili algıyı kırarak biçimde tasvir edilir. Rüya ve dü motifleri anlatıya katılarak, **Puslu Kıtalar Atlası**'nın puslu / sisli / mu lak olması sağlanır. Gizem ve belirsizli in hakim olduğu roman, dinsel, kültürel, dü ün sel pek çok kavram ve dü ün cenin geçersizleştirilmesine zemin sağlayan bir metne dönüür. **Yedinci Gün** algı kırıcılık ve yabancılaştırma etkisini parodi ve ironi yoluyla sağlar. Anar, okurun zihninde yerle ik dü ün celere, tarihi ki iler ve olaylar hakkındaki bilinenlere metinler arası ili ki ve ba lam de i tirme tekni i ile meydan okur. Ucu açık önermelerle dolu metinler kullanan Anar, okura bazı kavramları sorgulattırır. Yeni ba lamlar yaratma; ki ile tirme; parodi ve ironi kullanımı ve metinlerarası ili ki kurma yöntemleri ile insanların zihninde kurulu ve de i mez gibi algılanan de erlerin altı oyulur. Metnin

içeri i, anlatılar, sanat, kavramlar ve bakı açıları okurun gözünde yabancıla tırılır ve yerle ik algılar kırılır. **Daniel Martin** romanı, Anar'ın ve Fowles'un di er romanlarında kullandı ı ironi ve parodi yoluyla yabancıla tırma yöntemini kullanmaz. Bunun yerine, gerçeklik algısını zaman, tarih ve roman üçgeninde i leyerek, sanat, kimlik ve toplum kavramlarını yabancıla tırır. Romanda anlatıcılar sürekli de i ir, birinci ve üçüncü tekil ahıs anlatıcılar olayları farklı yönleriyle irdeler. Anlatıcı kimi zaman farklı kimliklerde de olsa aynı ki i iken, bazen de romanın di er ki ilerinden biridir. Anar'ın romanlarında da benzer bir yabancıla tırma etkisi görülür. Mekan seçimi, tarihi olay ve ki ileri farklı anlatıcılar kullanarak belirli bir mesafeden okura aktarma gibi yöntemler, her iki yazarın ortak yönleridir. Anar daha ziyade parodik ve ironik bir üslubu benimserken, benzer bir üslubu Fowles da kullanır, ancak **Daniel Martin**'de daha ziyade zamansal sıçramalar, okurun beklentilerinin bo a çıkartılması ve üstkurmaca ö esinin kullanımı ile yabancıla tırma etkisi sa lanır. Fowles, **Abanoz Kule**'de, geleneksel anlatım kalıplarını yeni bir üslupla i leyerek metnin kurgusalı na dikkat çeker ve eski anlatıları geçersizle tirir. Anlatı metinleri dı bir gerçekli e denk dü mez. Sadece anlatıcının ve yazarın zihninde dilsel olarak var edilmi tir. Fowles, yazma tekniklerine odaklanarak, gerçekli in kurgusal do asını ve keyfi biçimde yazar tarafından kolayca dönü türülebilece ini gösterir. Üstkurmaya yoluyla üphe ve gizem yaratılır ve böylece algı kırıcılık i lev sa lanır. **Abanoz Kule**, detektif hikayeleri ve ortaça romanslarının parodisini yapar. Okurun edebi türlerden beklentileri bo a çıkarılır ve bu türlerin içeri ine yabancıla tırılması amaçlanır. Puslu ve belirsiz bir atmosfer yaratımını da algı kırıcı bir güce dönü tür. Ucu açık sonların sunumu, pek çok olasılı a gönderme yaparak, parodisi yapılan romans ve detektif hikayelerinin yapısını yabancıla tırır.

14. NSAN T POLOJ S

Gerçekli i temsil etme konusundaki iddiaları yoluyla, modernist edebiyat genellikle toplumda okurun dü ünsel, ekonomik ya da duygusal ba kurabilece i tipler ve ki iler üzerine anlatısını kurar. Anlatılan bir ki i ya da olay simgesel bir özelli e bürünür ve toplumun pek çok insanına emsal te kil eder. Olaylar da aynı ekilde, her an kar ımıza çıkabilecek, gerçeklik olasılıkları yüksek kurgular eklinde sunulur. Oysa; postmodern metinler, herkesin kendisini kolayca ba da tırabilece i tip ya da ki iler üzerine kurulmaz. Modernist metinlerdekinin tersine, "... *postmodernistler ne bireyler üzerine odaklanır ne de kahramanlar yaratırlar*" (Rosenau, 1992:15). Amaç; bir simgesellik / simgeleme de ildir ve ki iler hayati, dü ünceleri, sosyal sorunları ya da duygularını anlatmak postmodern metnin kaygısı olamaz. Bu yüzden; olası durumlar, gerçe e yakın betimlemeler, günlük hayatta sık rastlanan tipler postmodern romanda ön plana çıkmaz. Tümelikten / kapsayıcılıktan / simgesellikten yoksun olan postmodern anlatılar; sadece her bir ki inin kendisi oldu u; kendine has özelliklerle betimlendi i ve olayların kendi içinde parçalı olarak sunuldu u metinlerdir.

Modernist romanın her bir ki isi, olayı, mekanı ya da zaman dilimi simgesellik ta ır ve gösterge gibi de erlendirilir. Böylece, "*Ki inin ilgileri, de erleri, amaçları vb. gibi etmenler aracılı ıyla, uzun-erimli belle in bir bölümü olarak bir tür "etkin denetleme yapısı" da olu turulmu olur*" (Do an, 1996:80). Romanın her ö esi bir gösteren olarak, toplumsal hayatta, insanların duygu ya da dü ünce evreninde bir gösterilene denk dü er. Oysa postmodern metinde göstermenin kendisi yadsınır ve bu yüzden genelle tirilebilir bir simgeleme yoktur. Tek yönlü bir gösteren gösterilen ili kisi kurulamaz; çünkü her ey ya da her ki i sadece kendisine yönelen bir göstergedir; kendi kendinin göstergesidir. Postmodern edebiyatta, tipler ayrıntılı tasvir edilmi ki iler yerini alır. Tipler, soyut bazı kavramlara denk dü ebilir; ancak çok katmanlı bir anlamsal yapıya sahip postmodern göstergeler, birden çok ve de i ken gösterilene i aret eder. Simgesel boyut tek yönlü de ildir; her tarafa çekilebilir; her okura göre farklı yorumlanabilir; parçalı ve çok anlamlıdır.

Postmodern metinde; her ki iye, her kesime, her be eniye ve her anlayı a uygun olabilecek bir takım ö eler bulunur. Sanatın kendisi yüce olarak algılanmadı ı için, anlatıların mümkün oldu u kadar çok sayıda insana ulaşması önem kazanır. Sanatsal esteti i olu turan sanatın niteli i de il, kaç ki i tarafından okundu u oldu u için, niceli idir. Artık postmodern sanat; bir tüketim nesnesi gibi, tirajına, satı sayısına, reklamının yapılmasına, ne kadar gelir getirdi ine göre de erli ya da de ersizdir. Yeni insan tipolojisinin de yansımaları olarak, bu türden bir de erlendirme, postmodern romanın çoklu kimlik sunumunu sa lar. Postmodern anlatının "*oyunsu yazarı, anlatıcısı ve roman ki isi de ço u kez kimlikten kimli e giren, devinim içinde bir yapı gösterir*" (Ecevit, 2006: 77). İnsanlar ne kadar farklı kimliklere sahiplerse, o kadar hızla de i ebilir ve o kadar tüketim gereksinimleri ortaya çıkar. Popüler kültürün bu çokluluk özelli ine göre, bir ki i aynı anda çok farklı müzikleri dinleyebilir; çok farklı filmler seyredebilir; farklı e lence türlerinden keyif alabilir ya da farklı giyim tarzlarına sahip olabilir. Her renk, her moda, her estetik be eni, her tür sportif, kültürel ya da sosyal etkinlik be enilebilir duruma gelir. Bu, hem kimli in belirlenmesi hem de tüketimin önemli

hale gelmesi ile özde tir. Postmodern roman da seçkincili i reddederek, çok kimliklilik ve tüketime dayalı popüler kültürün kutsanmasını sa lar.

Modern romanın tersine; postmodern roman, ki ilerini i lenmesi açısından büyük farklılıklar içerir. Bunlardan en önemlisi; ki ilerini derinlemesine çözümlenmesi yerine, daha yüzeysel tip ve karakterlerin romanın asıl unsurunu oluşturmalarıdır. Bu açıdan, İhsan Oktay Anar'ın **Efrasiyab'ın Hikayeleri** romanı postmodern özelliklerle i lenen bir romandır. Fowles ve Anar'ın diğer romanlarındaki karakterler gibi, ki iler “*farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, dilden olu mu lukları vurgulanır; ya adı umuz dünyada de il, kitap sayfalarında var olurlar. Postmodern edebiyatın öncülerinden Beckett, onlara, sözcükten adam anlamında, homo logos der*” (Ecevit, 2006:98). Romanda, karakterler derinlemesine incelenmek; iç dünyalarına girmek; ya adıkları duygusal, dü ünsel sorgulamalar ve bunların sonucunda geçirdikleri dönü ümlere önem vermek gibi bir yaklaşım sergilemez. Tersine; ço u karakter dura an, de i meyen, ilerlemeyen ve hatta karikatür denilebilecek özelliklere sahiptir.



ekil 47. Ana Kurgu Ki iler Katmanı

Romanın ana kurgusunda bir hikaye bulunur. Bu hikaye alegorik seviyede i lenir ve ana karakterler “Ölüm”, “Abdürrahman” adında bir kabadayı, “Cezzar Dede”, “Cezzar Dede'nin torunları”, “Uzun İhsan”, “Uyku” ve “Hakikat”tir. “Ölüm”, “Uyku” ve “Hakikat” alegorik de erler olarak sunulur, ancak Abdürrahman, Cezzar Dede, torunları ve İhsan'ın da derinlemesine çözümlenen

karakterler olmadıkları, aksine romanın ba ndaki özelliklerini sürdürdüklerini ve içsel dünyalarında de i im, dönü üm ya amadıkları gözlemlenir. Anar'ın **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde Salih / Abdülzeyyat; **Amat**'ta Süleyman Pa a; **Kitab-ül Hiyel**'de Yafes Çelebi ve **Yedinci Gün**'de Uzun hsan dı nda ki ilik özellikleri de i en ve yeni bir dünya algısı ile içsel aydınlanma ya ayan karakter bulunmaz. Fowles'un **Büyücü** romanında Nicholas; **Fransız Te menin Kadını**'nda Charles; **Abanoz Kule**'de Catherine; **Koleksiyoncu**'da Miranda ve **Daniel Martin**'de Daniel haricinde yine devingen, de i ken bir karakter bulunmaz. Bu açıdan, hem Anar hem de Fowles postmodern özelliklere sahip insan tipolojisine yer verir.

Efrasiyab'ın Hikayeleri'nde; görevi insanların canını almak olan Ölüm, bir kavram ve bir de er olarak bir insan kılı nda betimlenir. Ancak parodisi yapılan bir de erdir ve genel inancın tersine; sınırsız gücü olan, dakik, acımasız, korkunç ve hızlı biri de ildir. Tıpkı bir insan gibi, zaman ve mekana göre kısıtlamaları olan; gücü sınırlı; insan gibi giyinen ve dü ünen; pazarlık yapan ve kimi zaman kararsız biridir. Postmodern bir ö e olarak, insanların yaygın kanılarının de i tirilmesi amacıyla yeni ba lamlar içinde yeni gerçeklikler kurma i levi; **Efrasiyab'ın Hikayeleri** romanında da ilk olarak Ölüm tiplmesi ile kar ımıza çıkar. Bu tiplme sayesinde, okurun genel olarak bilinen Ölüm kavramı yerle bir edilir ve Ölüm'ün serüvenleri ile yeniden bir gerçeklik olarak tanınması sa lanır. Ölüm, romanda ilk olarak genel geçer kanılar do rultusunda betimlenir; *"...bu ki inin (Ölüm'ün) adamakıllı cüsseli, boylu poslu oldu unu fark etti. Kafası, üfleyen ki inin ancak gö süne kadar geliyordu. Adam tıpkı bazı tarikat üyeleri gibi, dizlerine kadar inen kara bir cübbe giymi ti"* (EH:9). Yine ikinci betimlemede bu imge sürdürülür; *"Bu kara cübbeli ve uzun boylu ahıs, ba ina, üstelik simsiyah bir namaz takkesi ya da ona benzer bir ey giymi ti. Elli ya larında görünüyordu. Uzunca bir siyah sakalı, so uk, içe i leyen mavi gözleri vardı. Kısacası Ölüm, kara giysileri ve ifadesiz bakı larıyla, masallarda anlatıldı ı kadar korkunçtu"* (EH:10). Ancak, görünü ü ile bu denli korkunç olarak betimlenen Ölüm; konu maya ba ladı nda, sözlerindeki katılık erimeye ve yava yava sıradan bir insana dönü meye ba lar. İlk olarak, Abdürrahman'ın kendisi ile kumar oynama teklifini kabul eder ve bir süre sonra, onu canını alması gereken Cezzar Dede ile Abdürrahman ve kan karde inin kar ısında kumar oynarken görürüz.

Her ne kadar Ölüm kumarı kazansa ve Abdürrahman ile kan karde inin birbirini vurmasıyla görevini yerine getirse de, ilk bakı ta Ölüm ile ilgili tabular ve genel geçer dü ünceler parodinin etkisi ile yıkılmaya yüz tutar. Yine benzer ekilde bu sefer Cezzar Dede'ye kendisi bir teklifte bulunur ve kar ılıklı hikaye anlatmaları kar ılı nda Cezzar Dede'ye her bir hikaye kar ılı nda bir saat daha uzun ya ama ansını tanır. Benzer bir anla mayı romanın sonunda yine canını alması görevi verilen Uzun ihsan'la yapar. Ancak bu anla manın ko ulları ironik bir durumda gerçekleşir: Uzun hsan'ın koruyucu köpe i odaya pencereden girmeye çalı an Ölüm'e saldırınca, Ölüm köpekten kurtulmak için Uzun hsan'dan yardım ister ve bunun kar ılı nda onun canını ba ı lar. Ölüm korkulan bir figür olmaktan çıkarak, korkan ve hatta acınacak durumda olan biri olarak tasvir edilir.

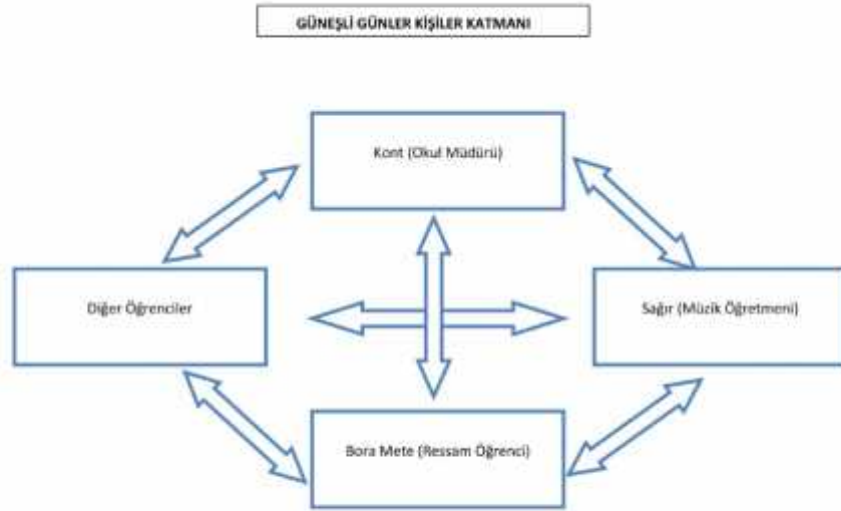
Ölüm'ün güçsüzlüğü ve insan karışısındaki zayıflığı başlıca olaylarda da kendisini gösterir. İlk olarak Cezzar Dede'nin evine gelen Ölüm'ün pabuçlarını Cezzar Dede'nin çocukları saklar ve Ölüm ancak pabuçlarını bulduktan sonra evden ayrılabilir. Bir başlıca olayda ise beyazında bir çocuk Ölüm'e kızar ve onu kısıvrak yakalar. Ölüm ancak uzun u rarlardan sonra kendini bu küçük çocuktan kurtarabilir. Aynı şekilde, Uzun hsan'ı bulmak için uzun ve yorucu yürüyüşler yapmak zorunda kalır ve her seferinde çabalarında başarısız olup, Uzun hsan'ı elinden geçirir. Ancak, romanın ana olay örgüsü "Cennet" kavramı ile ilgilidir ve bu kavram doğrudan çocuklarla bağlantılıdır. Buna göre, asık suratlı ve asla gülmeyen Ölüm bir kere gülerse, ölüm kavramı ortadan kalkacak ve Ölüm öldüğü için cennete girmeye olacaktır. Romanın sonunda, Ölüm, Cezzar Dede'nin haylaz bir kız torununun yaptığı yüz hareketlerine dayanamaz ve güler. Böylece romandaki bu ana düüm de çözülmü ve Ölüm bir kez daha kaybetmiş olur. Genel olarak parodisi yapılan Ölüm, romanda o kadar başarısızdır ki görevleri içinde sadece Abdürrahman konusunda başarılı olur. Ölüm kavramının parodisi; modernizmin simgelere gizlenen ve insanı bir kavrama indirgeyen kısıtlayıcı görüşünün geçersizleştirilmesidir. Ciddiyet, yerini postmodern okurun yüzünde bir gülümsemeye bırakır. **Fransız Te menin Kadını**'nda Charles, toplumun normlarına itaat eden bir mahkum konumundan özgür bireye dönüşür; **Büyücü**'de Nicholas, tüm dünyanın farkına varır ve diğer insanları da kendi varlığının bile kesi olarak algılamaya başlar; **Amat**'ta, Süleyman Paşa, yasak kitaptan kazanacağı bilgiyle ulaşacağı ölümsüzlüğün asıl ölüm olduğunu ve kendi içindeki ruhani yönüne karşı gelmesi gerektiğini keşfeder; **Kitab-ül Hiyel**'de Yafes Çelebi, ölümlerle burun buruna geldiğinde, asıl değerli olanın makineler değil kendi yaşamı olduğunu anlar; **Koleksiyoncu**'da Miranda, bir ruh hastası tarafından kaçırılıp mahzene atıldıktan sonra, gerçek insanı ve kendisini tanır; **Yedinci Gün**'de, evrenin merkezine modernizmin yerleştirildiği teknoloji; modernleşmenin kutsal değerleri pragmatik bilim ve ilerleme fikrinin dışladığı insan, evrenin merkezine yeniden oturtulur; **Daniel Martin**'de, ana karakteri popüler kitle kültürünün senaristlik yoluyla çaldığı ruhunu, kendine dönerek ve kendi hayatını roman konusu haline getirerek yeniden kazanır. Ölüm karakterinin parodisi, postmodern teknik olarak dülemenin, yeniden kurgulamanın, hayal etme gücünün ve etiketlerden kurtulmanın yoludur.

Romanın ikinci karakteri Abdürrahman ise sadece bir tiptedir. Bir kabadayı olarak çizilen bu karakteri, sabahtan akşam kadar içki içen, ortalıkta dolanıp küfürle bir dille herkese meydan okuyan, evde iki karısı olan ve bunları arada sırada döven birisidir. Külhanbeyi olarak çizilmesine rağmen, cinsel iktidarını kaybetmiş ve çok cesur görüntüsünün aksine ölümlerle karşılaşmada korkudan titrer. Anar ve Fowles, romanlarında bu türden karikatür tipleri tasvir ederek; *etiket insan* kavramını ortaya koyarlar. Abdürrahman, yozlaşmış toplumun aynasıdır. Değerlerin deersizleştirilmesi ve etiketlerin insanı tanımladığı dünyanın bir figüranıdır. Kendisi de değil, insanların zihnindeki algının bir yansımasıdır ve aslında yok gibidir.

Cezzar Dede belki de romanın asıl kahramanıdır. Bunun birkaç nedeni vardır. İlk olarak Cezzar Dede Ölüm'ü çözmeye başarır ve romanın sonunda amaçladığı şekilde Ölüm'ün gülmesini sağlar. İkincisi ise, Cezzar Dede'nin tıpkı Ölüm gibi hikaye anlatarak romanın yazarına dönüşmesidir.

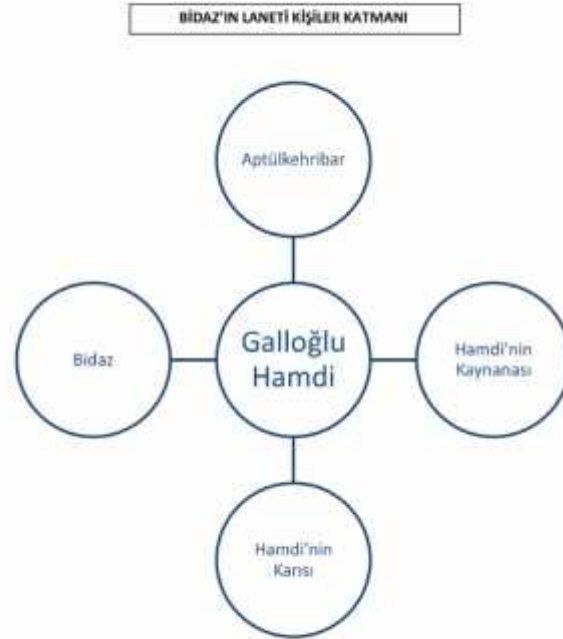
Roman, bu iki tip arasındaki ilişkinin dışında, aslında bu ikisinin anlattığı hikayelerden oluşur ve hikayelerin içindeki olaylar birbirinden kopuk olsa da, romanın ana rengini kazanmasını bu hikayeler sağlar. Cezzar Dede'nin okumuş, bilgili, hayatı tanyan bir özelliği vardır ve yaşı epey ilerlemiştir. Bu açıdan tıpkı Ölüm gibi, anlatılan her hikayenin sonunda hikayelerle ilgili ve hatta hikaye anlatımı, kullanılan dil, izlekler gibi konularda Ölüm'le tartışmaları, edebi birer eleştiri niteliindedir. Bu açıdan, Cezzar Dede ve Ölüm sadece yazar değil aynı zamanda eleştirmen rolündedirler. Ancak Cezzar Dede, yine postmodern romandaki kişiler gibi derinlemesine tasvir edilmez ve romanın başındaki durumundan sapma göstermeden aynı kalır. Bir bakıma, Cezzar Dede; **Puslu Kıtalar Atlası**'ndaki Uzun İhsan Efendi; **Büyücü**'deki Conchis; **Abanoz Kule**'deki Breasley; **Suskunlar**'daki Muhtemem Batın Hazretleri gibi, değişmeyen insan özüdür. Hakikatın kendisi ya da hakikatın pusulasıdır. İnsan, kendi varoluş gayesini bu pusula karakterler sayesinde öğrenir ve kendi varlığını hisseder. Doğrunun, yanlın, iyinin ve kötünün ölçüt de erleridir; ancak amaçları insanları ekillendirmek değil; biçimsizliğini, emrettiliğini ve gerçekliğin uzaklığını göstermektir.

Aynı şekilde; Uzun İhsan, Cezzar Dede'nin torunları, Hakikat ve Uyku da betimlemeleri yapılan, geliştirilen, çözümlenen karakterler değil, çoğunlukla tip olarak değerlendirilmeleri gereken işlevsel anlatı unsurlarıdır. Romanı oluşturan hikayelerde de kişilerle ilgili tutum çok farklı değildir.



ekil 48. Güneşli Günler Kişiler Katmanı

İlk hikaye *Güne li Günler*'de bir okul ve bu okulda geçen olaylar anlatılır. Oldukça kasvetli bir betimlemeyle sunulan bu okulda pek çok ö renci bulunur, ama sadece birisinin adı verilir. Bora Mete adındaki ö renci, çok güzel resim yapabilmektedir. Lakabı Sa ır olan resim ö retmeni tarafından, güne e ya da ı ıklarına maruz kalmaması gereken okul müdürü için do a resimleri yapmakla görevlendirilir. Ancak, Kont Drakula ile özde le tirilen, soluk yüzlü, kireç tenli okul müdürü ya amak için bu çocu un kanını emmeye ba lar ve çocuk ölür. Çocuklara sürekli i kence yapan resim ö retmeni intihar eder. Zalimlikleri dı nda neredeyse hiçbir özellikleri verilmeyen okul müdürü ve resim ö retmeninin hikayede postmodern özelliklere uygun sunumu bulunur. Her ikisi de birer tipleme olan iki ki inin sadece zalimlik izle i açısından i levsel yönleri verilir. E itimin zalimlikle ba da tırılması; bilgiyi ilerleme ülküsü ile birle tiren pragmatik modernizmin ele trisidir. Okullar, insanın kendini ve dünyayı tanıdı ı yerler de il; insanın ki ili inin ve varlı ının ezildi i mekanlardır artık. Postmodernist yakla ım ise, özgürle tirici savlarıyla bunun tersini yapmaya giri ir. **Büyücü**'de Conchis, oyun yoluyla Nicholas'ı; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Uzun hsan Efendi, dü lemenin gücüyle o lu Bünyamin'i; **Abanoz Kule**'de Breasley sanat yoluyla David'i e itir ve hem kendilerini hem de di er insanları ve dünyayı tanımlarını sa lar.



ekil 49. *Bidaz'ın Laneti Ki iler Katmanı*

İkinci hikayenin adı *Bidaz'ın Laneti*'dir. Bu hikayede pek çok mitolojik figürün ismine yer verilse de, yine önceki öyküde oldu u gibi sadece fantastik ö eler bulunur ve ki iler yine sadece birer

tip olarak betimlenir. Hatta, ço u sadece isim olarak kullanılır ve do rudan ya da dolaylı bir ekilde hikayenin kurgusu ile ba lantıları yoktur. Bunlar sırasıyla u ekilde verilir; “Bidaz”: Zalim bir kral olan ve lanetlenerek dokundu u her eyi altına dönü türen Midas’a atıfta bulunmak amacıyla bu isim verilmi tir. Hikayede altına dönü üp öldü ü söylenir. Gallo lu, Bidaz’ın altından cesedini bulur ve bir insanın dokunmasıyla yeniden canlanan Bidaz, Gallo lu’nun irret kaynanasına dokunarak onu altına dönü türür. “Silahir” (bir ehzade), “Ferahnur” (bir peri), “Zekeriya” (bir dev), “ sfendiyar” (bir dev), “Üzeyir” (zalim bir büyücü), “Hıdır” (bir cüce), “Cem it” (bir cüce), “ shak” (bir cüce), “Adem” (bir cüce), “Lokman” (bir cüce), “ mam” (bir cüce), “Osman” (bir cüce), “Aptülvahab” (bir hırsız), “ venaz Sultan”, “ uayip” (bir dev), “Fatti Kralı Abunezayir” ve “Fatti Kraliçesi Pentafonifa” adlı ki ilerinin hikayede isimleri aktarılır ama bunların hiçbirisinin hikayedeki bir rolü bulunmaz.

Hikayenin kahramanı Gallo lu Hamdi adında birisidir. Elli ya larında karısı ve kaynanası ile bir evde ya ayan Hamdi kendisini define aramaya adamı tır. Hayalperest olan Hamdi’nin kaynanası ona zulmetmekte, dövme ve sürekli a a ılamaktadır. Bir gün kahvede Aptülkehribar adında bir defineci ile tanı ır ve belirli bir para kar ılı nda Bidaz’ın lanetlenerek kendi kendini kaza sonucu altına çevirdi i ve gömüldü ü bir ma aradaki hazineyi bulma teklifini kabul eder. Ancak parası yetmedi inden kaynanasını ikna ederek onun yüzüklerini, bileziklerini alır ve tamamlanan harita ile birlikte iki adam yola çıkar. Çok geçmeden hazineyi bulurlar. Ancak Bidaz’a dokunur dokunmaz, canlanan Kral onlara saldırmak için harekete geçer. Gallo lu’nun kaynanası, sırf güvenmedi i için bunları takip etmi tir ve elinde keser ile Bidaz’ın kafasına iddetle vurup onu öldürür, ancak bir ekilde Bidaz kadına dokunur ve kadın altına dönü ür. Küle dönen Bidaz’ın yerine hazine olarak elinde kaynanasının altına dönü en bedeni olan Gallo lu bundan sonra çok zengin olarak hayatını sürdürür. Bu hikayede de ki ilerinin hiçbirisinin bir çözümlemesi yoktur, sadece irret kadın ya da kötü kaynana gibi tiplemelere yer verilir. Ki iler, madde tapınmacılı ı ile yansımasını bulan açgözlü insan tipolojisinin tasvirleridir. Maddi güce eri mek adına birbirlerini yok edecek kadar zalim hale dönü ebilirler. **Fransız Te menin Kadını**’nda Ernestina, Charles’in kendisine de il toplumsal kimli ine ve asilzade olu una a ıktır; **Büyücü**’de Nicholas, Alison, Lily ya da Rose’u bir insan olarak de il, birer cinsel obje olarak görür ve onları elde etmenin pe indedir; **Abanoz Kule**’de, David sanatı insanı i lemek de il, ölü ve soyut kavramlarla oynamak ve popüler olmak için kullanır; **Koleksiyoncu**’da Clegg sadece ölü kelebeklerden de il, güzel kızlardan da koleksiyon yapmaya ba lar; **Mantissa**’da Miles bir cinsel te hir nesnesidir ama zihni yine sadece kadını bir erotik imge olarak görür; **Amat**’ta hem Diavol hem de Ali Reis güç ve iktidarın pe indedir; **Yedinci Gün**’de Pa ao lu, sefa ve keyfin dü lerini kurarken, dünyayı fethetme amacındaki Almanlar, dris Amil Zula’nın spermleriyle üstün insanı yaratmaya çalı ır.

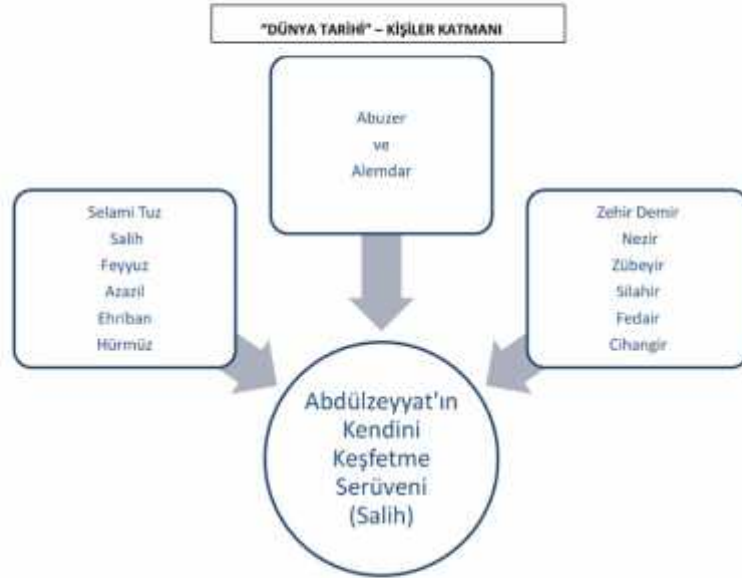


ekil 50. *Bir Hac Ziyareti* Kişiler Katmanı

Üçüncü hikaye *Bir Hac Ziyareti*, biraz daha gerçekçi çizgilere sahiptir. Diyarbakır'da Divana adlı bir köyün imamının ya da adı dönüm anlatılır. Köyün ya da imamı ölüme yaklaştığı ve bunamaya başladığı için onun yerine başka bir imam yeti tirmek isteyen köylüler İlimdar adlı bir çocuğu imam hatip okuluna gönderir. Bu çocuk çok bağırsızdır ama sonunda imam olmayı başarır. Tuhaf davranışları olan İlimdar, köyün kahvesine takılıp kâğıt oynayan, namazdan önce ahali ile horon tepen, gerekli duaları okumayan, doğrudur dürüst hutbeler veremeyen, sürekli türküler dinleyip söyleyen birisidir. Ancak bir gün köye gelen bir öğretmen köpeklerden kaçarken bıraktığı bazı kitapları bulan İlimdar bu kitaplardan birisini okur ve hayata bakış açısı değişir. Kitap bilge bir adamla ve onun öğretileri ile ilgilidir. Bir gün, köylüler sırf komşu köyün imamı hacca gitmeye karar verdiğini için, kendi imamlarını da hacca göndermeye karar verirler. Köyün ailesinden para isteyen köylüler, bunun karşılığında amanın babası ve konu mayan deli oğlunu da hacca götürülmesi karşılığında para alabilirler. Yola çıkan İlimdar, amanın babası ve deli oğlunun ilginç bir olayla karşılaşmaları. Çocuğu otobüsün arkasına bağlayan dede bu durumu çok sonra İlimdar'a söyler. Kurtların uluyarak takip ettiği dondurucu soğukta, İlimdar çocuğu yokladı ve onu sağ ve mutlu görür. Otobüsle birlikte komşu çocuk kurtlarla dost olmuştur. Yolculuk Güney yerine Doğu'ya yönelir. İhtiyar bu durumdan ümitsizdir ama bunu söylemez. Gittikleri yer Mekke değil bir Budist tapınağıdır. Orada misafir edilen ziyaretçiler, çok büyük saygı görürler. Özellikle bir Budist bir gün çocuğu iyileştirir ve bir dua okur.

Çocuk havaya yükselir ve duayı farklı bir dilde olmasına rağmen etkileyici bir şekilde okur. Aradan biraz süre geçer ve ihtiyar ile limdar Nirvana'ya ulaşan çocuğu orada bırakarak geri dönerler. Yolda, ihtiyarı terk eden limdar elinde çocuğun ses kaydıyla kurtların yanına gider ve sesi duyan kurtlar ulumaya başladığında limdar donarak ölür. Köye ulaşan ihtiyar ise hacca gerçekten gitmiş gibi kendi durumunu kurtaracak şekilde davranır.

Bu hikayede diğerlerinden farklı olarak sunulan şey limdar'ın ya da adı değil, imdir. Dinamik (değişken, hareketli) bir karakter olarak sunulan limdar'ın aslında bu değişimi neden ya da adı ile ilgili bir ayrıntı hikayede yer almaz. Bu bakımdan diğer hikayelerdekine benzer bir çözümleme, irdeleme eksikliği bulunur. Diğer kişiler olan kurt çocuk ve amanın kişisel özellikleri kısaca verilir ve derinlemesine çözümlenmez. Bu açıdan değerlendirildiğinde kişilerin sunumu bakımından postmodern özelliklere sahip olduğu söylenebilir.



ekil 51. Dünya Tarihi Kişiler Katmanı

Dördüncü hikayenin adı *Dünya Tarihi*'dir ve yine gördüğü bir rüyanın etkisi ile değişime uğrayan zengin bir tüccarın öyküsünü anlatır. Bu tüccarın adı Abdülzeyyat'tır ve dindar geçinmesine rağmen ehlenceye ve yeme ehlirüdüdür. Bir gün rüyasında bir münzevi görür ve münzevi kendisine dünyadaki malını mülkünü fakirlere dağıtmasını söyleyip kendisini Acıpayam daında bulmaya davet eder. Ancak Abdülzeyyat rüyada bunu reddederek münzevinin kendisi ile ehlence hayatına katılmasını söyler. Böylece öfkelenen Salih adındaki münzevi ona vurmaya çalışarak onu

lanetler. Uyandı ı zaman, i leri kötü gitmeye ve servetini yava ça kaybetmeye ba lar. Ö üt almak için gitti i esnaf eyhinin nasihatine uyarak dükkanını kelepir fiyatına ona satar ve tüm servetini fakirlere da ıtır. Salih'i bulmak için yola çıkar ve ba ına açlık, yokluk, susuzluk gibi olumsuzlukların yanı sıra tehlike dolu maceralar gelir. Bilgi a acının altında konaklar ve onun meyvelerinden yer. Bir süre sonra kar ısına çok güzel bir kız çıkar ve onu kovalamaya ba lar, ancak bir ma araya girdi inde kız çok güçlü bir delikanlıya dönü ür ve bu sefer aynı niyetle kendisi kovalanır. Kaçmayı ba arır ve bir köye sı mır. Köylülerden gidece i yeri ö rendikten sonra da a do ru yola çıkar. Yolda hepsi de karde olan ilk olarak dört adamla kar ıla ır. Kendisini Salih amca olarak gören bu adamlardan yakasını kurtarır, sonra yine ilk gruptakilerin karde leri olan üç harami yine onu amcaları sandıkları için öldürmez. Son olarak çift ba lı bir devin (bedenleri birle ik ikiz karde ler) yanından geçerek da ın zirvesine ula ır. Burada Salih'i beklemeye ba layan Abdülzeyyat bir yıl kadar sonra kendi yüzünün yansımını suda görür ve Salih'in kendisi oldu unu fark eder.

Dönü üme u rayarak e lence ve yeme e dü künlükten dervi li e adım atsa da romanda Abdülzeyyat'ın bu dönü ümünün hazırlık evresi anlatılmaz. Derinlemesine bir ki ilik çözümlemesi yapılmadı ı gibi, sebep sonuç ili kisi çok zayıf olarak verilir ve sadece bir rüya motifi ve bu rüyanın sonucunda i lerin kötüye gitmesi sonucunda dönü ümün ba ladı ı anlatılır. Yapılan yolculuk sırasında ya anan yalnızlık, açlık, sefalet ve tehlikeler kar ısında bir insanın kendini do aya ve do aüstü güçlere yönelten duygusal ve dü ünsel de i imin izlerine de rastlanmaz. Sıra dı ı olaylar kar ısında sadece, ehvet, korku ve fiziksel ihtiyaçların yarattı ı hisler ya anır. Romanda adı geçen di er ki iler de aynı ekilde sadece birer tiplene olarak çizilir. Bu özellikleri ile postmodern romanın özelliklerini bu hikayede de bulmak mümkündür.

Hikayede aynı zamanda anlatı içinde anlatı bulunur. kincil anlatıda, Salih ve Feyyuz adlı iki karde in birbirine tezat ki ilikleri ve ya am tarzları ele alınır. Salih dindar, uyumlu ve çalı kan bir tipken, Feyyuz bilgiye aç, kara ilimlerle u ra an, asi, kötü bir karakter olarak sunulur. Salih Hürmüz adlı bir kıza a ık olur ve babasından kızı istemesi için ona yalvarır. Babası kızı istemeye gitti inde, ancak Hürmüz'ün karde i Ehriban'ın Feyyuz'la evlenmesi kar ılı nda bu evlili e izin verilir. Çaresiz kalan baba, küskün oldu u o lu Feyyuz'u ça ırır ve her ikisinin dü ününü yapar. Feyyuz ve Ehriban'ın yedi çocu u olur ve her biri kötülük konusunda di eri ile yarışır haldedir. Feyyuz ve Hürmüz ölür ve Salih Ehriban'la evlenmek zorunda kalır. Bir gece sarho ken ya anan ili ki sonunda ba ları dı nda bedenlerinin tümü birbirine yapı ık bir çocukları olur. Bu çocuk bir tür kötülükle iyili in bile kesidir. Biri oruç tutarken di eri içki içerek karde inin orucunu bozar. Di eri içki içerken öbürü ilahiler okuyarak onun keyfini bozar. Sürekli didi en ve birbirine eziyet eden bu ikili bir insanın içindeki bölünmü benli e çok benzerler. Romanda aslında en derin ekilde çizilen karakter bu ikizlerdir.

Hem ana hikayede hem de ikincil hikayede karakterlerin sebep sonuç ili kilerine dayanarak, belirli bir zihinsel ya da duygusal dönü üm ya adıkları anlatılmaz. Bu açıdan sadece tiplene olarak

sunulan ki iler postmodern özellik ta ırlar. kincil hikayedeki olaylar ve ki iler ana hikayedeki olay ve ki ileri netle tirmek ve ba lantı kurulmasını sa lamak adına olu turulur.

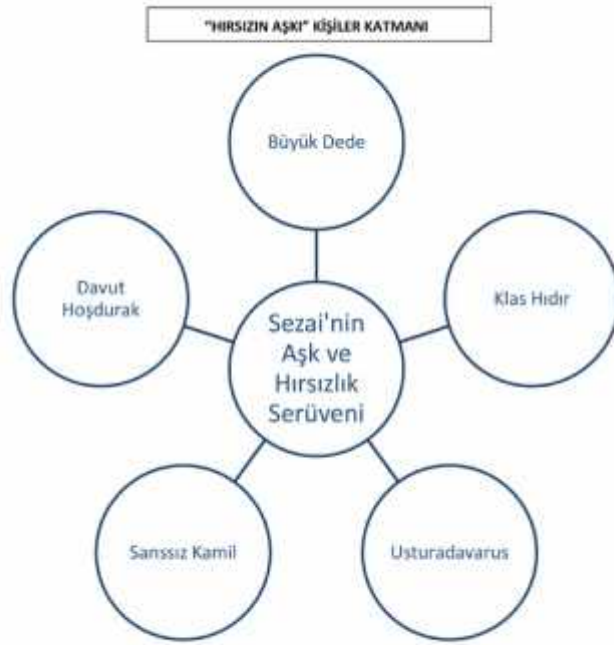


ekil 52. *Ezine Canavarı* Ki iler Katmanı

Be inci hikaye *Ezine Canavarı*, biraz daha gerçekçi bir çizgiye sahiptir. Hikayenin ana karakterleri dört tane o lu olan bir kasap, dört tane kızı olan dul bir kadın ve bunların evlenmeleri için çöpçatanlık yapan Nafile Kalfa adlı bir kadındır. Hamiyet adındaki dul kadın, kocası öldükten sonra bir daha evlenmemi ve kendini kızlarına adamı tır. Kızların hepsi de evlenme ça ındadır. Hepsi de terbiyeli, hamarat, güzel ve gösteri lidir. Cinsel açıdan hepsi ile ilgili ayrıntılara girilerek, hikayede cinsel açıklık çekmeleri, evlenme arzuları açık bir dille anlatılır. Aynı ekilde adı Ayvaz olan orta ya lı bir kasap, e inin ölümünden sonra kendini i ine ve çocuklarına adamı tır. Onun da sayıları dört olan çocukları kendilerine e aramaktadır. Bunun için çöpçatana danı an her iki ailenin çocukları evlenmek için hazırlıklara ba lar, ama aynı zamanda hem Hamiyet hem de Ayvaz da hayatlarını birle tirecektir. Ancak, bir gün meraklı ve dedikoducu kom ulları Maymun Saniye yapılan hazırlıkları ve evlerini merak ederek evlerine gelir. Burada, kapalı bir odaya girdi inde gözleri kırmızı iri bir sıçana rastlayıp korkar. Bunun sıçan olmadı nı dü ünerek herkese Ayvaz'ın evlerinde bir canavar oldu unu anlatır. Bu dedikodu Hamiyet'in ve kızların kula ına gitti inde dü ünler tehlikeye girer. Bu yüzden, ellerinde ate li silahlar ve gece lambasıyla sıçanı öldürmek isteyen Ayvaz ve o ulları kaza sonucu evlerini ate e

verirler. Dü ünler iptal olur ve kızlardan biri evde kalır, biri bir sütçü ile evlenir, biri sinema yıldızı olmak için evden kaçar ve di eri ise bir o lanla kaçar.

Gerçekçi bir üslupla anlatılan bu hikayede yine sebep sonuç ili kilerine dayanan bir ki ilik tasviri bulunmaz. Tüm tipler yüzeyel olarak irdelenir ve bu yüzden ki iliklerinde bir geli im çizgisi gözlemlenmez. Ancak bu hikayedeki ki iler betimlenmesine önemli bir ayrıntı, tasvirdeki gerçekçi yakla ım ve canlı üsluptur. Örne in kızların içlerinde hissettikleri cinsel arzular de i ik benzetme ve e retilemelerle sunulurken, Maymun Saniye'nin, meraklı gözleri, her tarafı ara tırma ve ö renme tutkusunu, olay sonrasında di er insanlarla fısılda maları ve konu aktarımı çok canlı olarak sunulur. Ki i tasvirleri açısından bu öykü de postmodern romanın ki ilik açısından sahip oldu u genel özellikleri barındırır.



ekil 53. *Hırsızın A k* Ki iler Katmanı

Altıncı hikaye olan *Hırsızın A k*'nda yüzyıllar boyunca hırsızlık yaparak geçimini sa layan bir sülalenin son neslinden bir gencin öyküsü yer alır. Fezai adındaki bu genç çok duygusal, inceli e ve güzelli e önem veren hayalperest biridir. Hem iyi bir hırsız olarak kendini geli tirmesi hem de i leri gittikçe kötüle en ailenin iyi para kazanması amacıyla kendisine, bir konser vermek üzere kente gelen bir müzisyenin çok ünlü bir alim tarafından yapılan paha biçilmez kemanını a ırması görevi verilir. Hassas ve ince ruhlu olan Fezai, konser yerine gider ve koltukta otururken pek çok insanın parasını ya da takısını a ırdıktan sonra, kemanı almak üzere kulise geçer. Bu sırada konseri bitiren genç ve güzel

müzişyen kız onu görevli sanarak kemanı kutuya koymas ı için ona verir. Kemanı kutusuna kald ırıp oradan hızla kaçan Fezai gördü ü kıza ve kemanın sesine a ık olmu tur. Eve geldi inde dedesi ölmü tür ve kemandan kimsenin haberi yoktur. Bu yüzden kemanı saklayan Fezai, bir gün babasının kemanı zengin bir müziksevere satması üzerine çok üzülür. Bu arada, “Klas Hıdır” adlı Çingene eski bir müzişyenden dersler alarak çok iyi keman çalacak duruma gelmi tir. Kemanını almak için müzikseverin evine giden Fezai, kemanı çald ıktan sonra yakalan ır. Ancak insanlar onu ele geçirmeden önce, kemanı bir damda bırakarak kendini a a ıya atar. Ancak keman kendi kendine Fezai’nin arkasından namerle inler.

Damdaki Kemancı anlatısının bir parodisi ekinde de görülebilecek bu hikayede; Fezai’nin duygusal yanı do rudan verilerek, yine di er hikayelerde oldu u gibi derinlemesine bir ki ilik tasvirine girilmez. Hikayelerin genelinde görüldü ü gibi, ki iler in tasvirinde gösterme, irdeleme, konu ma, davran ı ya da iç konu ma yoluyla ki iler in iç dünyasına, dü ün ve duygu evrenine girilmez, bunun yerine ki inin ince, zarif, duygusal, acımasız, korkak vb oldu u sadece söylem düzeyinde bırakılır. Bu özellikleri ile postmodern romanın özelliklerini ta ır.



ekil 54. *arap ve Ekmek* Ki iler Katmanı

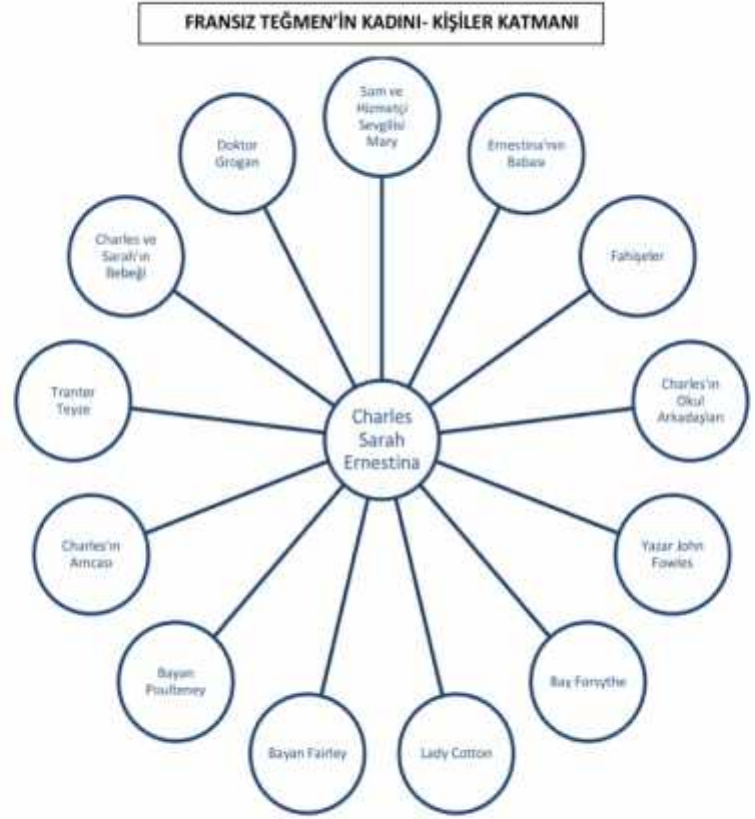
arap ve Ekmek adlı yedinci hikayede iki ki iden bahsedilir. Bunlardan ilki Zeynelabidin adında Kayseri’de dul ihtiyar bir kadının evlenmeyen o ludur. Meyhanelerde takılarak, hayatın tüm sorumluluklarını bir kenara bırakan gamsız birisidir. kinci ki i ise Sefa adında Kayseri’de içkici,

kumarcı ve kadınlara dü kün bir imamdır. mam olmadan önce, sırf iyi niyetli ve yumu ak kalpli oldu undan gayrı me ru bir kız çocu unu evlat edinir, fakat kızını kaybettikten sonra pi man olur ve kendini affettirmek için imamlık yapmaya ba lar, ancak yine de her ak am meyhaneye gidip içki içmeye devam eder. Bir gün meyhanede kar ıla tıklarında Sefa içki içmekte ve içli içli a lamaktadır. Zeynelabidin onun yanına gider ve hayat hikayesini ondan dinler. Sefa'nın Bestenur adını verdi i ve evlat edindi i kız çocu u, terbiyeli, akıllı, hamarat olan birisidir ve babasını kötü bir insan olmaktan çıkarıp iyi birine dönü türmeyi ba arır. Babasının sadece ekmek yiyerek hafiflemesi gerekmektedir çünkü kız çocu u zamanı gelince uçarak Cennet'e gidecektir ve babasını ta ıyabilecektir. Ancak babası son anda çok fazla yemek yer ve kız uçup gider, babasını da yanına alamaz. Bunun üzerine kendini dine veren Sefa imamlık yapmaya ba lar. Bu trajik hikayeyi dinleyen Zeynelabidin, çocukların de erini anlar, annesini ne kadar üzdü ünü fark eder ve annesine giderek kendisini evlendirmesini ister. Hem ana hikayede Zeynelabidin'in hem de anlatı içindeki anlatıda Sefa'nın uyanı serüvenlerinin aktarılması, okura ilk olarak de i ken, devinen, dinamik bir karakterle kar ıla tı ı izlenimini verir. Ancak, hikayenin dönü türücü özelli inin vurgulanması dı nda, sadece küçük bir olay kar ısında tümüyle duygusal davranarak hayatlarındaki eksik olan anlamın fark edilmesi ile ya anan bir dönü ümdür. Ki ilikte çok açık, sebep sonuç ili kilerine dayanan bir dönü üm ya anmaz. Örne in, pi man olup imamlık yapmaya ba lamasına ra men, Sefa hala sefasını sürmekte ve meyhanelere takılıp içki içmeyi sürdürmektedir. Zeynelabidin ise sadece, evlat sevgisini bir hikayeden duyarak, annesini kırdı mını ve onun iste i olan torun sahibi olmayı do ru bulur. Bu açıdan tasviri yapılan her iki karakter de postmodern ki ilik yakla ımına uyum gösterirler.



ekil 55. *Gökten Gelen Çocuk* Ki iler Katmanı

Romanın son öyküsü *Gökten Gelen Çocuk*'ta, karakter sunumu yerine sadece birbiriyle sürekli çeki en, didi en, uyumsuz bir çiftin çocuksuz geçen günlerinden sonra bir leylek tarafından kendilerine be ya larında bir erkek çocu unun getirilmesi anlatılır. Bir muhasebeci olan Muhittin Kent, çocu u sert, yarı macı, hızlı ve kahraman olarak yeti tirmek isterken, karısı bir kız çocu u istedi inden çocu un temiz, bakımlı ve nazik biri olması için çalı ır. Babası ona mavi bir ti ört ve kırmızı bir pelerin giydirirken, annesi ona, temiz, ütülü, papyonlu takım elbise giydirir. Her ikisi arasındaki çeki meye maruz kalan çocuk sürekli ikisini de memnun etmeye çalı ır. Bir gün bir minareye tırmanır ve babasının te viki ile oradan atlar, tam o sırada bir leylek onu havada kapar ve gö e do ru uçurup onu cennete götürür. Çocuksuz kalan anne ve baba da eski hayatlarına geri göner. Neredeyse karikatür seviyesinde birer tiplene olarak sunulan anne ve baba figürleri, klasik karı-koca çeki mesinin betimlenmesidir. Her biri kendi isteklerini gerçekle tirme yolunda empati kurmaktan uzak olan bu iki ki inin duygu ve dü üncelerine dair bir betimleme ya da yansıtmaya romanda yer verilmez. *Süperman* parodisi açısından dü ünülürse; Anar, modern dünyanın ve so uk sava dönemindeki ideolojik kutupla manın yarattı ı rekabetin ele tirisi yapar. Sezdirim düzeyinde i lenen üst(ün) insan; biyonik adam; süper kahraman gibi kavramları geçersizle tirir. nsan; tüm zaafı, fiziksel kısıtlanmı lı ı ile sadece bir canlıdır; ancak onun gücü sıradı ı fiziksel yeteneklerinden de il; bilgisi, duyguları ve sevgisinden gelir. Gülerk'in ailesi bu yeteneklerden yoksun oldu u için, Gülerk kendisini dünyada var edemez. Sıradan insandan sıradı ı yetenekler bekleyen ve onun insani özelliklerini yok eden modernizm de; insanı dünyadan kovar. Anar, modernizmin dönü türdü ü ve özüne yabancıla tırdı ı insanın portresini çizer.



ekil 56. Fransız Teğmen'in Kadını Kişiler Katmanı

Fransız Teğmenin Kadını, kolayca özetlenebilecek bir ana olay örgüsüne sahiptir. Genç, yakınlık ve iyi bir eğitim görmüş olan tipik bir Viktorya dönemi erkeği olan Charles Smithson, o dönemin ideal kadını temsil eden, güzel ancak biraz da cahil ve çocuksu olan Ernestina Freeman ile tanışır. Ernestina, dönemin genç kız kavramını temsil eden özelliklerini taşıyan, iffetli, erkeğine bağlı ve biraz da cahil ve gösteriş meraklısıdır. Sarah'ın sahip olduğu değer ve kişilik özellikleri ile taban tabana zıttır; “Sarah'ın canlı kişiliği, dönemin kadını temsil eden Ernestina'nın gelenekçi özellikleriyle tümüyle tersdir” (Opperman, 1987:89). Tipik bir Viktorya dönemi genç kızından beklendiği gibi cinsellik, ahlak, erkekler konusunda neredeyse tümüyle cahildir;

“Çünkü aynanın önünde dönüp dururken gözüne bir an yatağın bir köşesiyle ince cinsellikle ilgili bir düşünce geçivermişti aklında: Bir görüntü, iki yılan gibi iç içe geçmiş çıplak kol ve bacakların silik görüntüsü. Onu korkutan sadece çiftle menin gerçekte ne olduğu konusundaki derin cehaleti değil, edimin gerektirdiğini sandığı acı ve iddet hissiydi de, bu da Charles'ın onu cezbeden

özenli hareketlerini ve mesafeli dokunu larını yalanlıyor gibiydi. Bir iki kere hayvanların çiftle mesini görmü tü; manzaranın vah ili i aklından çıkmıyordu.

Bu yüzden kendi kendine bir emir geli tirmi ti – bu duyulmaz emir bile kelimeden ibaretti: “yapmayalım”- ne zaman cinsellik, ayba ı, do um gibi fiziksel di ili ini simgeleyen eyler bilincine girmeye çalı sa, bu emri tekrarlıyordu. Ama insan kurtları kapısında kovsa da onlar dı arıda karanlıkta ulumaya devam eder” (FTK:34).

Her ne kadar cinsellikten uzak durmaya çalı sa da a k onun dünyasının merkezindedir ve tek dü ündü ü ey sevmek ve sevmektir. Üstelik babası da yeni yükselen tüccar sınıfının bir temsilcisi olarak, ticaret sayesinde her geçen gün servetine servet katmaktadır. Bu ko ullar Ernestina’yı çevresindeki erkekler için iyi bir hayat sürme bakımından inanılmaz cazip bir konuma ta ır. Ancak, entelektüel seviyeleri, dünyaya bakı açıları ve ya amdan beklentileri konusunda her ikisi farklı boyutlarda gezinmektedir.

Charles, Ernestina yerine daha gizemli bir karakter olan Sarah Woodruff’a tutulur ve olaylar her ikisini biraz daha yakınla tırır. Romanda kar ımıza “lekelenmi bir kadın” olarak çıkarılan Sarah, aslında gerçekte öyle birisi de il, sadece özgürlü üne dü künlü ü, ba ına buyruk davranı ları, cinselli e kar ı do al bir sezgisi olması ve kendilik de erlerinin toplumsal normlarla uyu maması yüzünden toplumdı ı biri olarak görülür. Sarah sürekli "sessiz", "içine kapanık" ve "içerlemi " biri olarak, "ça ının yapısına kar ı parlayan bir isyan ruhu ta ır" (Opperman, 1987:99). Bir bakıma Sarah, Viktorya dönemi ngiliz toplumunun içinde yüzdü ü sahteli in, yapmacıklı ın, yapay dindarlı ın ve kadın erkek ili kilerindeki kodlanmı , kesin çizgilerle belirlenmi ve insan do asına ters dü en yapısının maskesini yırtan, döneminden çok daha sonrasının kadınıdır. Sarah’a gittikçe tutulan ve onun gizemine ve do rudanlı ına artan bir merakla çekilen Charles, Ernestina’yı terk eder. Ancak, tipik bir a k romanının yapısını da kıran bir üslupla, Charles’a a kını ve tutkusunu ifade eden Sarah’nın bu ili kideki tavrı oldukça a ırtıcıdır. Charles’ı ondan kaçarak reddeden Sarah herhangi bir sınırlayıcı, kurumsal ili kiyi de reddetmi olur.

Romanda üç farklı son sunulur. Okura hangi son daha uygun gelirse gelsin, Charles Viktorya ça ına hakim olan baskıcı, ekillendirici, ku atıcı de erler ile romanda Sarah’nın ki ili i ve Amerika imgeleri ile sunulan yeni sınırsız, yayılğan ve ba tan çıkartıcı özgürlük kavramı arasında sıkı ır. Ernestina’yı kaybetmi ama gerçek anlamda Sarah’ya sahip olamamı tır. Temsil ettikleri de erler açısından, Sarah yeniyi ve de i eni, Ernestina ise statüyü, dura anı ve muhafaza edileni Charles’a sunarak, hayatın merkezine modern ö eler olan aklı, mantı ı ve bilimi koyan insanın de i im kar ısındaki trajik konumunu belirler.

Farklı ve zıt de erler arasında gelgitler ya ayan insanın (Charles’ın) seçenekleri ve seçimleri üç farklı son ile okurun da seçimine dönü türülür. İki, kendi özgür iradesi ile (her ne kadar Sarah’ın ba tan çıkartıcı, davetkar tutumları etkili olsa da) Sarah’nın gönderdi i adrese gitmeyi reddederek, bir görev adamı edasıyla dönemin beklentilerine ayak uydurarak Ernestina’ya dönmesidir. kincisi ise de i imi temsil eden de ere, Sarah’ya giderek eskiyi reddetmesidir. Üçüncüsü ise, ikinci tercihte

bulundu unda ortaya çıkabilecek yine iki farklı sonla ilgili durumdur. Burada, tipik Viktorya dönemi romanının özelliklerine uygun ekilde, Sarah ile Charles birlikte olur, evlenir ve toplumuna meydan okuyarak bir de i im simgesine dönüür. Farklı bir son ise, yine kendi içinde farklı birçok seçene i barındıran, Sarah ve Charles birlikteli ini takip eden kurguda Sarah'nın Charles'ı atlatıp aradan uzun bir zaman geçtikten sonra tekrar birbirlerini bulmalarıdır. Ancak orada da farklı olasılıklar mevcuttur. Sarah ile Charles'ın bir çocukları vardır ve sonunda birle irler. Di er bir alternatif ise, Sarah tümüyle mutludur ve Charles ile birlikte ya amayı reddederek Charles'ı hayal kırıklı ına u ratır.

Viktorya insanının tabularla ekillenen bir ki ilik özelli ine sahip oldu unu ve ya amının neredeyse tümünü bu tabuların gölgesi altında geçirdi ini söylemek yanlı bir tespit olmayacaktır. Bu yüzden, **Fransız Te menin Kadını**'nı bu tabulara göre ya ayanlar ile tabuları kırıp kendi öznel gerçeklerine uygun ya amı tercih edenler arasındaki çatı manın romanı olarak de erlendirebiliriz. Bu güç ve hayata bakı açısı insanların asıl kimliklerini olu turur. Çatı manın ekseninde dönen ki iler güç ve ço unluk ilkesine göre galip ya da ma lup durumdadırlar. Toplumun genel geçer kabulleri, Sarah gibi kendi dünyasını kurabilen, toplumun de er yargılarından ba ımsız davranabilen, ataerkil ve gelenekçi toplumun normlarını hiçe sayan bir insanı ho görebilecek durumda de ildir; “*Sarah akıllıydı, ama onun akı çok nadir bulunan bir türdendi*” (FTK:58).

Toplumla çatı manın bir bedeli olacaktır ve bu bedel toplumun dı ına itilmek ve ötekile tirilmektir. Toplumsal de erler açısından bir tehdit ekinde algılanır; “*Ernestina Viktorya dönemi kli esi iken Sarah ise Viktoryen de erleri içinde toplum dı ına itilmi gizemli modern kadındır*” (Opperman, 1987:121). Kendilik de erlerini kurabilen Sarah, toplumsal de erlerin dı ındadır ve toplumdı ı hatta ötekidir, çünkü normlara uymamak, topluma ve de erlerine göre ya amamak, toplumun altına bir dinamit yerle tirmek anlamına gelir;

“*lk bakı ta iyi bir atı kötü bir attan ayıran deneyimli bir at bakıcısının yetene inin psikolojik e de eriydi bu ya da e er bir yüzyıl atlarsak, kalbinde bir bilgisayarla do mu tu adeta. Kalp dedim; çünkü ölçtü ü de erler zihninden çok oraya aitti. çi bo bir iddiayı, sahte bilgiçli i, önyargılı bir hükmü hemen sezdi; ama insanların içini daha incelikli yollardan da görürdü*” (FTK:58).

Tüm normlar, insanların huzur buldu u, rahat etti i de er yargıları ile davranı biçimlerinin açık bir tehlike altına girmesidir ve toplum kendini koruma refleksini çe itli ki iler aracılı ıyla ortaya koyar. Charles dı ında neredeyse herkes, Sarah'yı yargılar ve artık ya adıkları toplumda yeri olmadı ını dü ünür, hatta ba ka bir kentte, 'dü kün' kadınların yaptı ı fahi elik i ini ona reva görür. Sarah'ya a ık olan ve ni anlısı Ernestina'yı terk eden Charles da toplum dı ına çıkmak ve lekelenmi bir adla ya amak zorunda bırakılır;

“*Kadın dönüp ona baktı; daha do rusu bakı ı onu delip geçmi gibi geldi Charles'a. O ilk kar ıla madan sonra o yüzden aklında kalan, gerçekten de o yüzde olanlar de il, onun o yüzde bulmayı ummadı ı eyler oldu; çünkü, o ça da bir kadından a ır ba lı, uysal ve utangaç bir görüntü sergilemesi beklenirdi. Charles birden yasak bölgeye girmi gibi hissetti kendini; sanki*” (FTK:14)

Önünde iki seçenek olan Charles, postmodern roman kurgusunda Sarah'nın yerini bilmesine rağmen her ikisi arasında geçebilecek olaylar, birbirlerine karşı hissettikleri tinsel ve tensel çekimin sonuçlarını hesaba katarak, onu görmeye gitmez ve Ernestina'ya döner. Bunun ödülü, zenginlik, iç huzuru ve toplumsal saygınlıktır. Ancak, her zaman içinde bir ukde kalacak olan Sarah ve ona karşı hisleri, toplumsal baskının, kişisel çıkarların ve insan yaşamında duyguyu maddi ve sosyal statüye kurban vermenin ezikliği olarak hayatı boyunca kendi öz saygısını da silip süpürecektir. Romanda ikinci seçenek duygularına kulak vererek, toplumun ikiyüzlülüğüne meydan okumak ve bunun getireceği yıkıcı sonuçlara katlanmaktır. Charles, kendi kişilik yapısına uygun olan bu seçenekte karar kılar ve Sarah'nın kaderini paylaşmak zorunda kalır. Ancak yine de Ernestina'nın kadınlık gururunu kırmamak adına son görev olarak durumu ona anlatmaya karar verir ve ona karşı Sam'le Sarah'ya bir mektup gönderir. Sam ise, kurmayı düşündüğü işin sermayesinin bu durumda tehlikeye gireceğini düşünerek mektubu muhatabına ulaştırılmaz. Charles görevini yerine getirdikten sonra çok ağır bir bedel ödemekle kalmaz, sevdiği kadını çok uzun zaman bulamayacağı ekilde kaybeder.

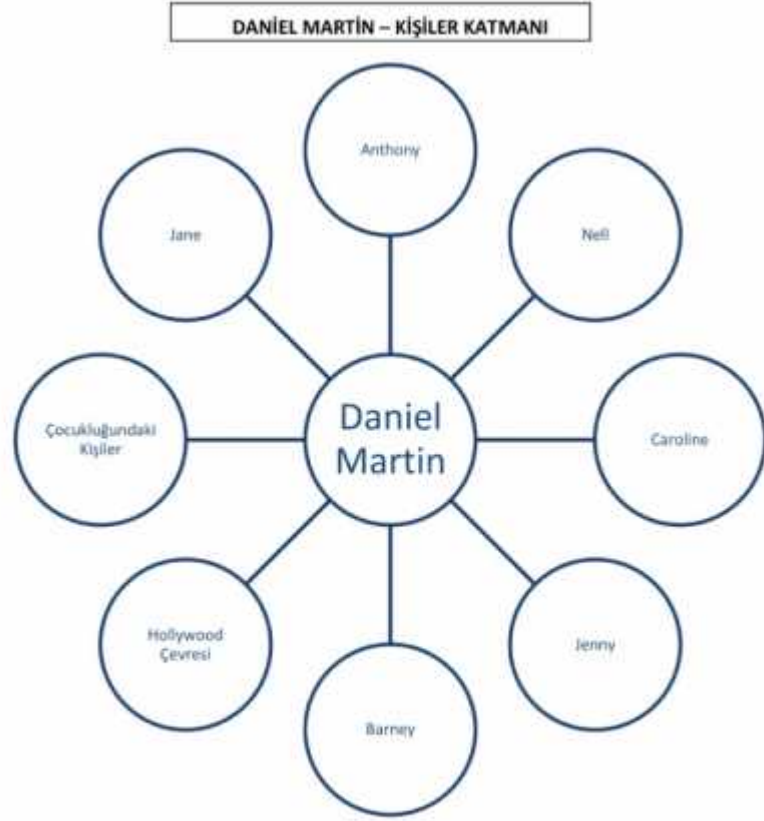
Tipik bir Shakespeare trajedisinin örnekleminin yanı sıra romanda, özgür iradenin ve kişiliğin kendilik değerlerine uygun seçimlerinin sonuçları Charles tarafından yaşamak zorunda kalınır. Saygınlık kazanmak pahasına, tipik bir trajedi kahramanı gibi davranan Charles, toplum ve onun sahte değerleri ile girdiği çatımda toplum dışına itilir; *“Charles tarihi aynaya çalıyan bir adamdır. Kişiliğindeki tüm çelişkiler, döneminin yansımalarıdır. Fakat, varoluşçu seçimleri onu çağımızla yakınlara tırır. Hem kişisel çabaları hem de döneminin baskılarından insanların özgürlükleri için yeni olasılıkların ortaya çıkacağını gösterir”* (Opperman, 1987:98). Mikro ve makro düzeydeki ontolojik savaş, trajik sonunu Charles'ın kişiliğinde, makro gücün zaferiyle mühürlüyor. Toplumun kozmosu, bireyin kaosuna yol açar ve bu kaos Charles'ın seçimleri sonucunda yaşamı toplumsal cezanın kişiliğinde ve yaşam çizgisinde yeni bir dünya algısına yer açar. Charles, tıpkı Sarah gibi, içinden kovulduğu toplumun değer yargılarına ilk darbeyi vuran bir devrimci değil aynı zamanda yeni dönemin, aklın, bilimin, özgür bireyin ve sorgulayarak dünyayı değiştirmek için çabalayan yeni insan tipolojisinin simgesidir artık. Romanda, mikro düzeyde yaşamın yenilginin, bireyin toplumla uyumu madde içinde gerçekleşen trajik boyutunun, bir öngörü olarak toplumun içinde baskılayan çatımlara ilk ivmesini verdiği söylenebilir. Bu açıdan, Sarah yeni kadın tipolojisinin simgesi ise, Charles da yaptığı seçimler, tuttuğu taraf ve yeni yaşam önermeleri ile Viktorya dönemi sonrası özgürlükçü insan tipolojisinin öncüsüdür.

Romanda doktor Grogan'ın Sarah'ya karşı geliştirdiği yaklaşım ayrı bir öneme sahiptir. Grogan, Sarah'yı isterik bir yalancı olarak görür ve bu psikolojik yapısı ile diğer insanların kendilik değerlerini yerle bir ettiğini, asıl hedefini ise kendisine öngörülen trajik bir son olarak belirler. Bu belirleme, aslında Grogan'ın kişisel bakıma açısı olsa da, tüm uzaklığına ve uyumsuzluğuna karşın, Grogan'ın içinde yaşamı Viktorya dönemi insanının geleneksel bakıma açısıdır. Aynı zamanda, Grogan Charles'ın ikinci sesi gibi, korkularına ifade gücü kazandıran bilinçaltının dışı avurumudur. Romanda Grogan yerine, Charles ismi kullanılsaydı ve aynı sözleri Charles söylemiş olsaydı, okur, Charles'ın

karakterinde çok büyük bir çeli ki göremezdi. Bu yüzden, Grogan ve onun Sarah hakkındaki tespitleri, Charles'ın zihninde dola an ve onun kararını belirlemede yardımcı olacak bir tür savunma mekanizması gibi de dü ünülebilir.

Gizemli kadın figürü olarak; Sarah, tüm zamanlarda erke e yabancı kalan, erkek tarafından bir türlü çözülemeyen kar ı cinsi, ötekini de simgeleyebilir. Bir karakterden çok bir simge olarak da yorumlanabilecek olan Sarah; geçmi in içindeki öteki olmanın yanı sıra; geçmi in tüm ekillendirmeleri, ko ullandırmaları ve belirlemelerini kıran ve tali olmaktan çıkıp merkezle en de erin de adıdır. Kendini belirlemekle, kadın olgusunu; dönemi içinde kendini ortaya koymakla ise dönemin kadın algısını belirler ve yeniden tanımlamayı sa lar. Aynı zamanda, kadının belirlenmesi erke i, hem kadının hem de erke in belirlenmesi de toplumu yeniden ekle sokar, biçimlendirir. ronik olarak; toplum, onu ekillendirmeye çalı ırken; o, toplumu ekillendirecek konuma gelir ve mevcut düzenin altına yerle tirilen bir mayın biçimine girer. Yine ironik olarak, kendisine yardım etmek isteyen Charles'a kendisi yardım sunacak konuma gelir; kendisine acıyan Ernestina ve onun temsil etti i toplumsal zümreyi acınacak hale sokar. O, toplumun tümünü teker teker olu turan ana unsur olan ben'idir ve benin de i imi, bireyi, bireyin çevresindekileri ve uzun süreçte toplumun kendisini de i ime u ratır. Sarah'nın be enileri, alı kanlıkları, tarihi, seçimleri ve arzuları toplumun de i mesi için gerekli anti-tezi olu turur ve bu anti-tez, toplumun sundu u, dayattı ı tezle çatı maya ivme kazandırır. Bu çatı manın sentezi, okurun zihninde ve Charles'ın deneyimleri kazandıktan sonra de i en ki ili inde gözlemlenebilir.

Ki ilik tasvirlerinde, hem Fowles hem de Anar okura çok fazla rol verir. **Fransız Te menin Kadını**'nda Sarah, **Büyücü**'de Conchis, **Koleksiyoncu**'da hem Ferdinand hem de Miranda, **Mantissa**'da Miles ve Erato ve **Daniel Martin**'de Daniel nasıl bölük pörçük bilgiler sunulacak şekilde, Anar'ın neredeyse tüm roman ki ileri derinlemesine irdelenmez ve okurun zihninde tamamlanması gereken bireyler olarak mu lak bir tarzda i lenir. Böylece her iki yazar; ki ilerin pe ine dü meden, izlekleri, yakla ımları ve gerçeklik algılarını göreceli hale sokar. Taraf tutmadan tarafın okur tarafından belirlenmesine imkan tanırırlar. Bir a ırtma ve e lence ö esi olarak da dü ünülebilecek olan bu yakla ım, ki ileri sıradanla tırır ve postmodern “karakterin ölümü” kavramının geçerlik kazanmasını sa lar. Kısmen gerçekçi çizgilerle tasvir edilen Fowlus'un karakterlerinin tersine, “ *hsan Oktay Anar'ın kurmaca dünyası ... birer tip, sembol ya da figür özelli i ta ıyan ki ilerden olu ur*” (Gündüz, 2012:172). Anar ya da Fowles'un hiçbir romanında gerçek bir kahraman yoktur, simgele en, ülkü ki iler olarak kar ımıza, Uzun hsan Efendi, Cezzar Dede ya da Batın Hazretleri gibi ki iler çıkarılsa da, bunlar klasik tarzda kahramanlar de il, birer amaç, de er ya da sadece simge dirler.



ekil 57. **Daniel Martin** Kişiler Katmanı

Daniel Martin romanı; Daniel'in kimliği, dünyadaki konumu, kişilik gelişimi ve onun dünyasını paylaşan ve şekillendiren insanlarla ilişkilerinin romanıdır. **Büyücü**'de Nicholas; **Abanoz Kule**'de David, **Mantissa**'da Miles gibi karakterler kendilik deneyimlerini kurmak adına çıktıkları yolculukları anlatır. Fowles'un kurgusunda, kendini arama motifi, "*kahramanın kendini daha iyi tanıması için yaptığı sıradan bir yolculuktur*" (Opperman, 1987:32). Daniel, oyun yazarlığına bırakıp Hollywood'daki yaşamına odaklanarak bir metin yazarı olarak başladı. İçin, kendi yeteneklerine ve kişiliğine ihanet etmesi gibi düşünür. Arkadaşı Antony, kanserden dolayı yaklaştığı ölümü üzerine, Daniel'in eski karısı ve onun kızkardeşi tarafından İngiltere'ye çağrılmasını sağlar. İngiltere'ye döndüğü zaman, Daniel'in dünya algısı parçalanır. Doğu büyüdüğü İngiltere'ye varır varmaz hayatındaki pek çok şeyi sorgulamaya başlar. Daniel, İngiltere'de uzun yıllardır görmediği ve iletişimi kurmadığı eski arkadaşları Antony ve karısı Jane ile bir araya gelir ve onlarla barınır. İngiltere'de eski tanıdıklarla karşılaşması Daniel'i geçmişi götürür. Antony'nin intiharı ve geçmişiyle ilgili bazı anılar

bu gruptaki insanlar arasındaki samimi ilişkileri ortaya çıkarır. Jane, Jane'nin kızkardeşi Nell, Nell'in kocası Antony ve Daniel'in Oxford'daki öğrencilik yıllarında birbirleriyle çok güçlü bağları vardır. Birbirlerinin hayatlarını çok farklı şekillerde etkilemişlerdir. Bazen birbirlerine destek sunmuş, rahatlatmış, cesaretlendirmiş ya da engellemişlerdir. Ancak bu dörtlü arasında karmaşık bir aile ve evlilik ilişkisi ortaya çıkar. Hepsi arkadaş olarak birbirlerini sevmesine rağmen; Daniel, Nell ile arkadaşlık ilişkisi ya da arkadaşlık, Antony'de Jane ile beraberdir ancak Daniel Jane ve Antony ise Nell ile evlenir.

Ülkesine geri dönen Daniel, hayatında neredeyse hiç bir rolü olmayan kızı Caroline'la samimi bir ilişki kurmak zorunda kalır. Aynı şekilde eski karısı ve Caroline'ın annesi Nell ile de yakınlığı vardır. Daniel, kızını daha iyi tanıdıkça Hollywood'da bıraktığı genç ve gelecek vadeden şöhür film yıldızı Jenny'ye uzaktan nesnel bir şekilde bakmayı başlar. Daniel, bu ilişkinin yürümeyeceğini anlar ve bunu bitirmek için çabalar. Kızı Caroline, babasıyla arasındaki ünlü bir ilişkiyle birlikte ve duygularının etkisiyle bu adamdan ayrılmayı reddeder. Aynı zorluk, Daniel'in Jenny ile ilişki konusunda de ortaya çıkar. Roman Daniel'in şu an, yakın geçmişi ve uzak geçmişi arasında sürekli sıçramalarla ilerler. Daniel'in kendi gerçekliğini keşfetmesi için, "*geçmişindeki kimlikleriyle yüzleşmesi, kendi neslini anlaması ve roman yazarı olarak potansiyelini kullanmaya başlaması gerekir*" (Opperman, 1987:237). Geçmişine gittiğinde Daniel ya amaç, ya amaç, çevresindeki dünya, kendi yaşamında önemli olan insanlar ve gelecekte nasıl bir hayat sürmek istediği gibi konularda yeni keşiflerde bulunmaya çalışır. Romanın sonunda ise Daniel ve Jane Mısır'da bir tatile gider. Tatil, bir araya gelmesi neredeyse imkansız gibi görünen iki ilişkinin birlikteliğine sahne olur.

Amerika'dan döndükten sonra; Daniel, savaş sonrası neslin bir parçası olduğunu fark eder ve kendisi için daha doğru bir kimlik arayışına girer. Mevcut ilişkisi kendi içine kapanmış, bencil mi bir ilişki ve bu ilişkinin toplumun genelinde bulunması toplumun bütünlüğü adına bir tehdittir. Kendine dönük ilişkiyi terk ederler, ötekileştirmeye karşı çıkan bir atılım ve daha üst bir gerçekliğin fark edilmesidir. Daniel içe dönüklüğün hem kendisinin hem de İngiliz toplumunun sosyal ilişkilerindeki başarısızlığının sebebi olduğunu görür. Kendine dönüklük, hem birey hem de toplum adına boşuna harcanmış bir potansiyeli de gösterir. Romanda ilişkilerin kaybettikleri umutlar ve beklentiler; bu ilişkilerin neden eleştirmen, yapımcı, yönetmen ya da gazeteci olduklarını da açıklar. Neredeyse hepsi geçmişlerinden ve sosyal sınıflarından korkar ve bu yüzden gerçek kimliklerini gizler.

Daniel de ilişkilerinde sıkıntılar yaşayan biridir. Neredeyse kızı Caroline'la arasındaki Jenny ile ilişki konusunda huzursuzdur. Bu huzursuzluğu bir uçak seyahatinde eski okul arkadaşı Barney ile karşılaşırken fark eder. Barney yirmi yıl önce Daniel'in komusuyken, Jane ile arkadaşlık ilişkisine müdahale etmiştir. Şu anda ünlü bir gazetecidir ve Carol'un hem patronu hem de sevgilisidir. Kızının ilişkiyi uçakta öğrenen Daniel, Barney'e karşı tipik bir babanın tepkisini gösterir; ancak Jenny ile ilişkiyi yeni bir gözle sorgulamaya başlar. Jenny ile birlikteliği kendi ilişkilerinden bir kaçtı. Daniel film metinleri yazmak için oyun yazarlığından vazgeçmiş ve bir kurgu yazarı arzusunu bir tarafa bırakmıştır. Onu en çok rahatsız eden şey kendisinin de dahil olduğu bencil nesildir. Bu yüzden

insanın gerçek do asını ke fetmenin bu toplumsal hastalı a bir çare olaca mı dü ünür. Di erlerinin tersine, Daniel kaybetti i erdemlerini geri kazanabilecek ve geçmi iyle gelece ini birle tirebilecek kadar güçlü bir ki iliktir.

Bencilli inin sınırlarını a maya çalı rken Daniel ilk olarak kendisini anlamaya çalı r sonra da ça ının çözümlemesini yapar. Onun ngiltere'ye gidi i geçmi ine do ru yaptı ı bir yolculuktur ve bu yolculukta sadece kendisinin de il tüm neslinin nerede yanlı yaptı nı geriye dönük olarak ke fetmeye ba lar. Gerçek duygularını ortaya çıkararak nesnele mi hayatından yeni bir hayata giri yapmak ister. Geçmi inin onun kimli ini parçalara ayırdı nı dü ünür. Çok farklı kimliklerle kendini var eden bireyin bütünlüklü bir duygu ve kimli e sahip olamayaca nı görür.

Geçmi ten günümüze kadar bir bireyin ta ıdı ı farklı kimlikler bireyin bütünsel algısına kar ı parçalayıcı birer unsurdur. Bu günümüz insanının bütünlü e ula masında önündeki en büyük engeldir. Daniel kendini yeniden in a sürecini geçmi inden ba latır. İlk olarak ki isel geli imini etkileyen mekanların zamansal de i imine odaklanır ve eski ile yeni algıları arasında bir denge olu turmaya çalı r. Daniel'in vardı ı sonuç bireyin yalnızla masıdır. Yalnızlı ın, günümüz insanının birbiriyle ba da amaz gerçeklik algılarından kaynaklanan bir durum oldu u görmeye ba lar.

Daniel'in en büyük yanılgısı bir sanatçının yaratıcı olmak adına yalnız kalması gerekti ine inanmasıdır. Bu yanılgısını Jane ile konu tuktan sonra fark eder ve sanatsal yaratımı bütünün bir parçası haline geldi inde mümkün olabilece ini görür. Kendisi hakkında yazaca ı romanı ancak bir ekilde gerçekle tirebilecektir. Bu romanda kendi algılarına daha az gömülmü bir ki ilik yaratması zorunludur. Böylece kendi ki ili i yalnızlıkla çevrelenmeyecek ve bütünün içine katılabilecektir.

Varolu çu bir karakter olarak sunulan Daniel, Fowles'un di er romanlarındaki gibi, kendi ki ili inin duvarları arasına girerek gizemli dı dünyayı ve onun üzerindeki etkisini yok etmeye çalı r. Fowles'un romanlarındaki en önemli belirleyici özellik, "*ki ilerinin varolu çu özelliklerle hayatlarını kurmaya yönlendirilmeleri*"dir; "*Kurgu dünyasında, varolu larını kurmaya çalı an ki iler ilk olarak kendilerini tanımak, ke fetmek, de erlendirmek ve yeniden tanımlamak zorundadır.*" Seçimlerin hayatı / kaderi belirledi i bu oyun "*her seçim yapıldı ı anda ki inin önünde beliren pek çok olasılı ın*" roman karakterleri tarafından fark edilmesini sa lamaya yöneliktir. (Palmer, 1974:325). Ki ilikle ilgili benzer izlekler **Mantissa**'da hastane odasında, **Büyücü**'de Conchis'in tanrı oyununu sahneledi i ıssız villada, **Abanoz Kule**'de David'in Breasley'i ziyaret etti i ve sanat algısının yıkıma u radı ı ormanlarla çevrili kır evinde, **Kolleksiyoncu**'da Clegg'in Miranda'yı kaçırıp hapsetti i bodrum katında ve fiziksel olmasa da **Daniel Martin**'de Daniel'in kendini hapsetti i Hollywood'da Fowles tarafından ki ili in geli imi için i lenen mekanlardır.

Mantissa'da yazar Miles hafızasını unutmu durumdadır ve bir kadın karakter olan Erato'nun yardımıyla hem yazar hem ki i olarak kimli ini kurma u ra ındadır. **Büyücü**'de Nicholas yine iki kadın, Lily ve Rose, sayesinde kadın, cinsellik, ki ilik, sanat, gerçeklik algısı, tarih ve toplum gibi konularda sorgulamalar ya ayarak yeni bir kimli e yönelir. **Abanoz Kule**'de David Williams yine iki kadın figürün yardımıyla sanat, toplum, cinsellik, evlilik, sadakat ve toplumsal roller konusunda yeni

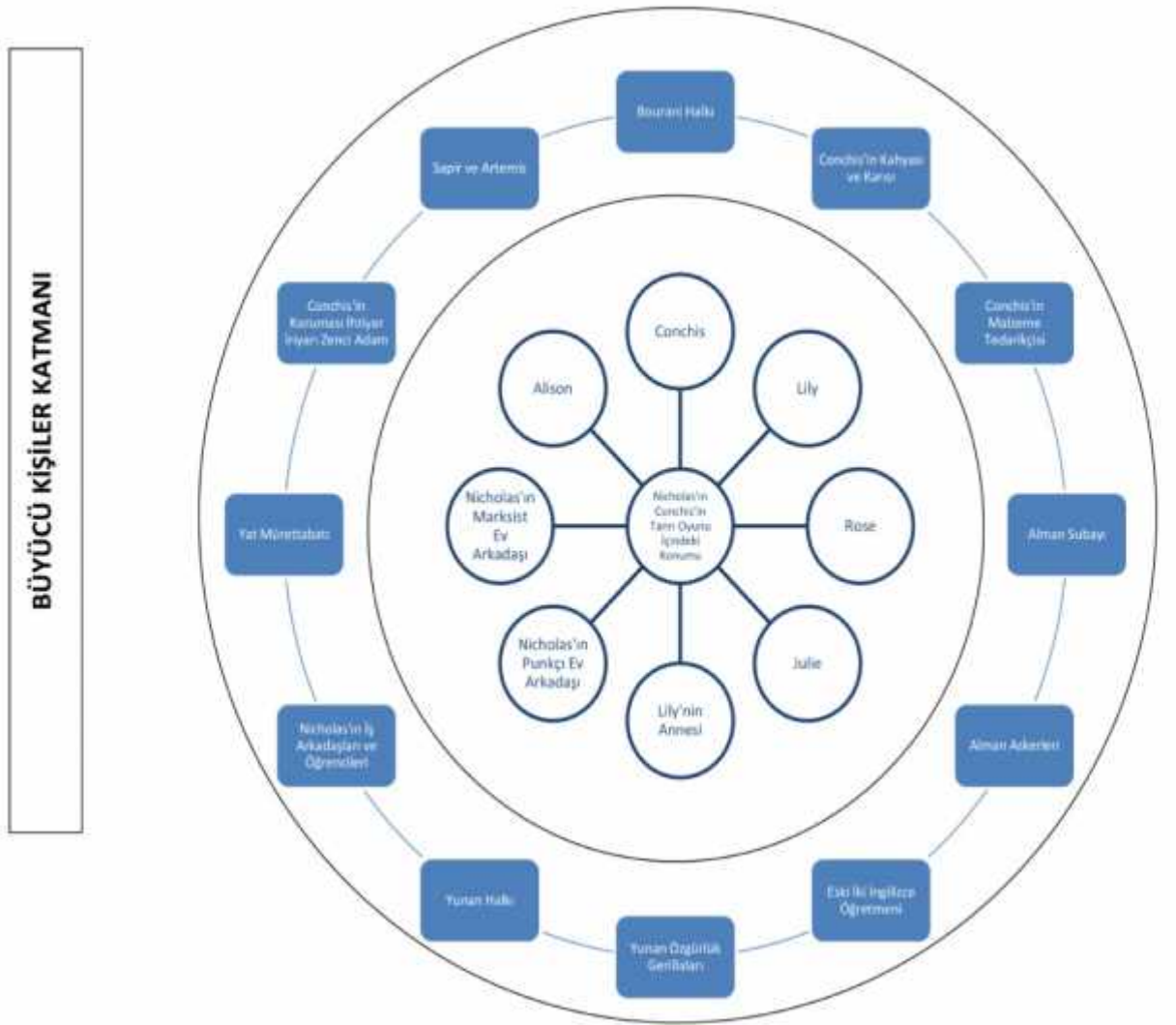
bir algıyla kendisine ve dünyaya bakmaya başlar. **Koleksiyoncu**'da genç resim öğrencisi Miranda Clegg tarafından kaçırdıktan sonra farklı sınıflar, dilin dünyayı kurucu ilevi, sanat, aşk, cinsellik ve insan psikolojisi gibi kavramları kapatıldı Bodrum odasında yeni bir gözle görmeye başlar. Aynı şekilde **Daniel Martin**'de Daniel kızı ve eski sevgilisi Jane vasıtasıyla içine kapandı mesleki kapandan kurtulup yeni bir kimlik içinde kendini var etmeye çalışır. Daniel sevgilisi Jenny ile ilişkisini, sanatsal yaratımda popüler kültüre hizmet eden senaryo yazarlığını, insanla ilgili farklı gerçeklikleri ortaya koymaya çalışırken roman yazarlığını, aşk, tutku, cinsellik ve bireyle toplum ilişkisini sorgulamaya başlayarak yeni bir kimliğe doğru yol alır.

Fowles'un romanlarında ilişkiler ile mekan arasında kurduğu ilişki, zamansal açıdan bireyin ya geçmişi ya da geleceğe yönelik yeni bir kimliğin ortaya çıkması anlamına gelir. **Büyücü**'de Nicholas kadın-erkek ilişkisi ve öz algısı arasındaki bağlantıyı çözümlenmeye çalışırken hem geçmişi hem de geleceğe doğru ilerler. Alison geçmişiinde bıraktığı hem bir kişi hem de yaşamı algılayı biçimidir. Nicholas, "*karı ile her olayda, bir senaryo üretmeye çabalar ve kendini haklı çıkarma peşinde fırsatçı bir tutum sergiler*" (Woodcock, 1984:59). Gerçeklerden, hayattaki zorluklardan ve sorumluluklarından kaçan bir ilişki olarak Nicholas tanrı oyununda Conchis tarafından içinde tarihi olaylar, ilişkiler ve mitolojik figürlerin bulunduğu pek çok küçük oyuna maruz kalır. Bu sayede kendi ilişkisindeki zaafları öğrenir ve geçmişi bırakıp Alison'u epey düzeydeki bir ilişki içerisinde yeni bir kimlikle geleceğe taşır. **Mantissa**'da hafızasını yitiren Miles yazar olarak geleceğe yönelirken kimliğini oluşturma konusunda geçmişi gider. Esin perisi Erato her iki kimliğin kurulmasında yardımcı figürdür. Geçmişi yönelen anlatı sadece Miles'in geçmişiinde değil Erato'nunda edebi yaratım konusunda geçmişiini sorgulamasına yönelir. Farklı dönemlerde farklı air ve yazarlara esin kaynağı oluşturan Erato mitik dönemlerden imdiki zamana kadar cinsellikle edebi yaratım arasındaki ilişkilerin öykülerini aktarır. Dil, gerçeklik, sanatsal yaratım ve dilbilim kuramlarının tartışmaya dayalı çözümlenmesiyle yazar Miles yazarlık kimliğini kazanarak geleceğe yelken açar. **Abanoz Kule**'de David evlilik, sadakat ve sanat konularında geçmişiine dair tartışmalar sonucunda yeni bir kimlik kazanır. Soyut ve izlenimci sanat arasındaki farklılıkların Breasley'in tarafından belirlenmesiyle kendine dönen David sanata yönelik algısında değişimler yaşar. Fare ile duygusal ve cinsel yakınlaşmasından herhangi bir eylemsel değişime ulaşamaz. Bu konularda algısı değişimi olsa da sadakat ve evlilik konularındaki tutumunu değiştirmeye cesaret edemez ve yine geçmişiine yönelir. **Koleksiyoncu** yine Miranda'nın kendini tanıması bakımından ilişkisinin geçmişi ile bağlantısı üzerine kurulur. Clegg tarafından Bodruma kapatıldıktan sonra geçmişiindeki ilişkiler ve dünya algısı ile ilgili yeni derlendirmeler yapmak zorunda kalır. Aşk, cinsellik, dil ve sanat konularında yeni bir algıya kavuşmasına rağmen öldüğü için yeni kimliğini geleceğe taşımayı başaramaz.

Daniel Martin romanında, Daniel gelecekte roman yazarı olabilmek adına yeni kimliğin aşımı geçmişiinin izlenimlerine dayandırır. Geçmişi yaptı yolculuk üç amaçlıdır. Bunlardan ilki çocukluk yıllarına, aile ilişkilerine ve hayallerine geri dönüşüdür. İkinci ise Oxford'da Jane, Nell ve Antony ile yaşadığı arkadaşlık, aşk ve cinsellik üzerine kurulu ilişkisidir. Üçüncüsü senaryo yazarı

olarak yalnızlık içinde topluma yabancıla mı bir kimlikle yaratıcı etkinlikten uzak bir ya am sürdü ü Hollywood dönemidir. Bu üç a amalı zaman yolculu u sonunda; Daniel ne istedi ini bilen, yeteneklerini tekrar ke fedebilen, aile, babalık ve sevgililik konularında de i im ya ayan yeni bir kimlikle gelece e do ru hayat sürmeye ba lar.

Daniel Martin, Fowles'un di er romanlarında oldu u gibi roman ki ileri hakkında do rudan bir bilginin sunulmadı ı ve ki iler hakkındaki de erlendirmenin büyük oranda okura bırakıldı ı tipik bir postmodern romandır. Romanın ana ki isi Daniel'in ya adı ı hayattan memnuniyetsizli i üzerine geçmi ine giderek kendisini sorgulamasıyla ba layan yeni bir kimlik edinimini konu edinir. Zamansal sıçramalarla i lenen ve eksiltili olarak sunulan olay örgüsünde, Daniel ya da onun çevresinde ikincil karakterler Jenny, Jane, Caroline ya da Anthony hakkında okur tümel bir ki ilik çözümlemesi yapma imkanından yoksun bırakılır. Parçalı bir dünyanın betimlendi i **Daniel Martin**'de ki iliklerin sunumu ve izlekler de parçalıdır. Bu yüzden, ki iler tipik modernist bir romandaki gibi ayrıntıları ile sunulamaz durumdadır.



ekil 58. Büyücü Ki iler Katmanı

Büyücü romanında, sıradan bazı insan tiplerinin yanı sıra norm dışı özelliklere sahip ki ilik tasvirleri ile de karışılırız. Bir bakıma, sıradışı öne çıkarıcı, algı kırıcı özellikleri ile kurguyu oluşturan Fowles'un, postmodern roman özelliklerine uygun ki ilikler oluşturduğunu söylenebilir. Ki ilerin olayları algılamaları kadar, davranış tarzları ve özellikle gizemli olmaları yönünden postmodern insan tipolojisi açısından bilinmezliği öneren, okurun kolayca kendini bağdaştırabileceği ki iler olmaktan uzaktırlar.

Romanın en önemli ki ilerinden birisi Nicholas'tır. İlk bariz özelliği dar görüşlülüğüdür ve bu yüzden romanın ana elemanıdır. Palmer, Nicholas'ın "*varoluşunun farkında olmayan*" birisi olduğunu iddia eder ve romandaki ki ilini "*romanın gizemini çözmek*" ekinde tanımlar (Palmer, 1974:65). İnsanlara karşı derin bir güvensizlik duyması, psikolojik açıdan kendine karşı yarattığı maskeden kaynaklanır çünkü Nicholas kendine güveni olmayan ve hayatta başarısız denilebilecek, sorumlulardan kaçan, birlikte olduğu kadınları sürekli terk eden biridir. Bu yüzden diğer insanlara ve olaylara her zaman üpheyle yaklaşır, insanları açık ekinde eleştirir ve böylece savunma mekanizması olarak dikkatini kendi zayıflıklarından bahalarının zaaflarına yönlendirerek var olmaya çalışır. Bencil bir ki ilik sergileyerek, her zaman çevresindeki ki ilerin ve olayların kendisi için ne anlama geldiğini, kendisine, arzularına, isteklerine nasıl hizmet edeceğini hesaplar ve bahalarının düşüncelerine ve duygularına pek önem vermeye yanaşmaz. Belli etmese de kendi maskesinin bir gün bahaları tarafından görülebileceğinden ve gerçek ki ilinin ortaya çıkacağından korkar durumdadır.

Londra'da tanıştığı güzel Avustralya'lı Alison ile kısa sürede birlikte olur, ama ki ililerinin bahalarında kızın gerçek yüzünü görür çünkü Alison gerçekçi ve gözlem gücü yüksek, zeki birisidir. Hostes olmak üzere eğitim gören Alison, açık saçık konuşabilen, dobra ve gerçekçi bir kızdır. Scholes, Alison'un "*gerçekle yakınlık ve gerçekle uzaklık için içinde taşıdığı potansiyel*" yüzünden Nicholas tarafından ilk olarak reddedildiğini iddia eder (Scholes, 1974:40). Romanın kurgusu da bir bakıma, Nicholas'ın kendi maskesini fark ettirmeye yönelik Conchis tarafından yönetilen bir oyuna dayandırılır. Bencil ki iliyüzünden, her türlü sıkıntıdan kaçma eğilimi gösteren Nicholas Alison'ı bırakır ve İngilizce öğretmeni ki iliyapmak üzere bir Yunan adasına gider. Bu ayrılık, ki ilinin sonu anlamına gelmesine rağmen, adada gerçekle en yakın ilişkiyi kurduğu ki ilinin ekinin düzeyine gelmesi ve bu düzeyde bulunan Nicholas ile Alison'ın gerçek bir iletişime geçmesi anlamına yönelik bir bahadır.

Adada Lily adında bir kız, oynanan tanrıçılık oyununda Nicholas'ın karısına çıkar ve oyun içinde sonradan Julie'ye ve yine Lily'ye döner. Conchis'in talimatları doğrultusunda, Lily Nicholas'ı bahadan çıkarmak ve oyuna dahil etmek için kendini bir yem olarak kullanır. Güzelliği, gizemi ve zekası sayesinde kısa sürede Nicholas'ı kendisine yakın eder ve Conchis'in anlattıklarının yalan olduğunu bilinçli bir ekinde ona kabul ettirir. Bir yanlısına yaratarak, pek çok farklı kurgu oluşturabilen Lily, Cambridge mezunu, güzel ve erotiktir. Lily, bu özellikleri ile Nicholas tarafından sürekli Alison'la kıyaslanır ve romanın büyük bir bölümünde daha fazla bahenilen ki ilidir.

Romanda di er bir ki i de Lily'nin ikizi Rose'dur ve o da tıpkı Lily gibi oynanan oyuna uygun ekilde June'a ve sonra yine Rose'a dönü ür. Rose, Lily'nin yerine geçerek, daha arzulu cinsel partner rolünü oynar ve Nicholas'ın saf sevgi ile cinsel arzu arasında yalpalayarak sevgi ve kadın konularında gelgitler ya amasını sa lar. Nicholas'ın en derin ilkel güdüleri ile oynayarak, güzelli i ve zekası sayesinde Nicholas'ın ki ili ini de i tirmesine ve kendini tanımasına yardım eder.

Oynanan oyunda bir gizem vardır ve Nicholas sürekli bu gizemin ardındaki gerçekleri görmeye çabalar. Kendi zihninde açıklamalar yaparak kendini rahatlatır, gerçeklerden kaçmayı belirli bir süre ba arır ve kendi egosunu tatmin eder; *“Alison'la ilgili iki ey ke fetmi tim: O basitli inin altında usta bir dilbaz, erkekleri avcunun içine alan bir kadın, seksi bir diplomat yatıyordu; cazibesi de güzel bir vücuda, ilginç bir yüze sahip olması ve bunun bilincinde olması kadar içtenli inden de kaynaklanıyordu”* (B:25). Narsist bir ki ilik olan Nicholas, gerçekçi bir ki iliktir de aynı zamanda. Kendini sevmekten ziyade aslında zihninde yarattı ı kendilik imajına a ıktır ve kendini bir air olarak görür. Huffaker, Nicholas'ın gerçeklerden arındırılmı sanatını *“sıradan ve sıkıcı”* bulur (Huffaker, 1980:54). Romanda geçmi i hakkında bildi imiz ey babasının sürekli uzaklarda olması ve annesinin içine kapanık yapısından dolayı yeterince ilgi ve sevgi görmemi oldu udur: Bu yüzden, sevgiden ve ilgiden kaçma e iliminde oldu u söylenebilir.

Nicholas'ın duyguları o denli kontrol altındadır ki sanki duygudan yoksunmu gibi görünür. Aslında onu hayatta ba arsız kılan ba kasını sevememe yetisi de il kendini sevmemesidir; *“Uzun süredir a ır bir bunalımdaydım, ama aynı zamanda, müthi sahteydim ve hep öyle kalacaktım, varolu çu anlamda otantik de ildim”* (B:61). Ancak zekası sayesinde hem kendini kandırmayı ba arabilmekte hem de çevresindeki insanlarla fiziksel ihtiyaçlarını giderdikten sonra onları kendinden uzak tutabilmektedir. Romandaki oyunda, di erlerini fark etmekte ba arılı olsa da kendine dönük ele tirilerinde isabetli tespitler yaptı ı söylenemez. Sıra dı ı özelliklere sahip, gizemli ve kim oldu u romanda anla ılamayan Conchis, Nicholas'ın yüzündeki maskeyi kısa sürede çözer ve oyunda onun kendini fark etmesi için duygusal bir travmaya ihtiyaç oldu unu bilir. Alison'ın intiharının bir mektupla Nicholas'a ula masını sa layarak, onun gerçek bir iç sorgulamadan geçmesini sa lar.

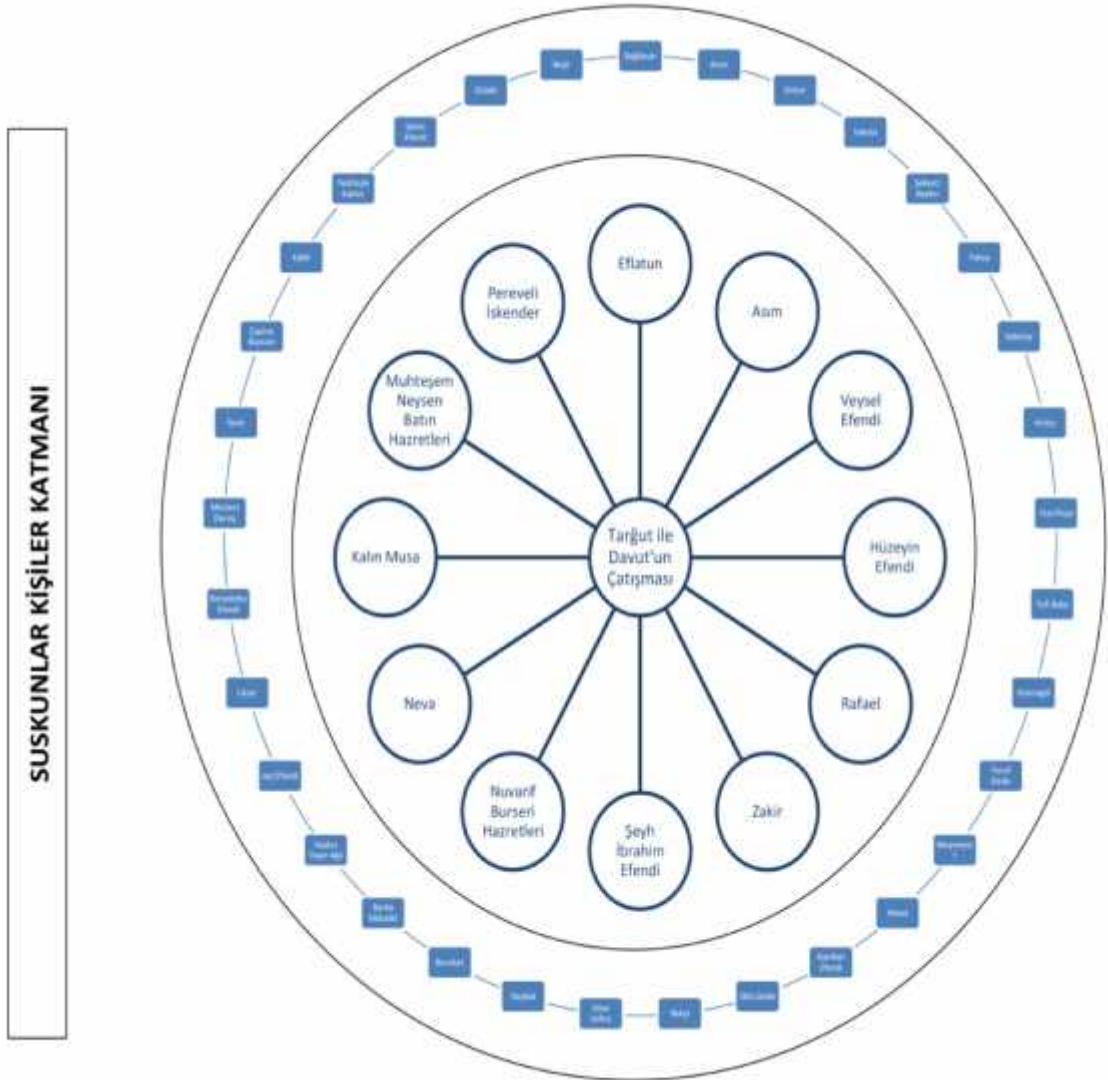
Sorgulamalarının sonucunda, kendi gerçekli ine yakınla an Nicholas kendisinden beklenen bir tepki ile Londra'yı terk eder, can sıkıcı olmaya ba layan mesle ini bırakır, sorumluluklarını üzerinden atar ve ili kilerden kaynaklanan beklentileri kenara iter; *“Ben neydim ki sonuçta? Conchis'in bana söylemi oldu u eye çok yakın: attı ım sayısız adımın toplamından ibaret bir adam. Mahkemede kullanılan o Freudvari jargonun ço unu reddediyordum; öte yandan hayatım boyunca gerçeklerden kaçarak, hayatı kurmaca haline getirmeye çalı tım; hep sanki bir üçüncü ahıs beni izleyip dinliyor ve iyi ya da kötü davranı larım için not veriyormu gibi davranmı tım –romancı gibi bir tanrıydı bu, ve ben de onu memnun etme gücüne, önünde küçülebilecek bir duyarlılı a ve bu tanrı –romancının istedi ine inandı ı her ey kendine adapte edebilme yetisine sahip karaktere dönü mü tüm. Kendi yarattı ım bu sülüksü süperego çe itlemesiyle beslenmi , bu nedenle asla özgürce hareket etmeyi becerememi tim. Bu benim kalkanım de il, despotumdu”* (B:542). Nicholas, narsist bir ki iliktir ve

modern toplumun tipik bir bireyidir. Narsist bireylerin günümüzde ortaya çıkma nedenleri; "*seçkin bir aile tipinin ortaya çıkması; çocuğun aile dışında sosyal iletişim olanaklarına sahip olması; gerçekte yanlısına arasındaki ayırt edici çizgiyi yok eden modern kitle kültürünün genel etkisi*" olarak belirlenebilir (Lasch, 1985:185). Gerçekle kurguyu birbirine katan Nicholas, tipik postmodern bir kişidir. Sürekli kaçma eğilimindedir. Bu eğilimi romanda pek çok kez ortaya çıkar ve sanki Nicholas her zaman kendisini seyreden birileri varmış gibi yalnızken de seyirciye oynar gibi davranır. Örneğin, ailesi can sıkıntısı çektiği bir sırada intihara kalkıyor, bir tüfeğin namlusunu ağızına dayar, ama bunun herhangi bir şeyi de yapamayacağıni düşünüp bundan vazgeçer; "*Alison'dan bile beter bir durumdaydım; o hayattan nefret ediyordu, bense kendimden. Hiçbir şey yaratmamı tüm, yokluğum, néant'a aittim ve öyle geliyordu ki yaratabileceğim tek şey de kendi ölümümdü artık*" (B:59).

Romanın diğer önemli bir kişisi de gizemi, bilinmezliği, bilgisi ve zekası ile çevresindeki herkesi etkileyen Conchis'tir. Conchis, tıpkı Lily ve Rose gibi pek çok farklı kimliğe sahiptir ve oyunun bir parçası olarak, kimi zaman Nazilerle, kimi zaman ise zengin pek çok kurumla ilişkili olan, bazen büyücü, bazen tanrı rolünde, bazen de zengin, can sıkıntılı ve sapık biri olarak da betimlenmiştir. Bu tip tanımlamaların neredeyse hepsi Conchis'in Nicholas tarafından nasıl görüldüğüne bağlı olarak öznel değerlendirmeler olarak kalır. Conchis, postmodern romanın öne çıkarmaya çalıştığı, okurun hayatta kolayca karşılaşılabileceği bir tiptir. Bu özellikleri oyunlarla birleştirilince, çok çekici birine dönüşür; "*Acının bir ekinde hayatı yücelttiğini inançıyla –ki böylece acının yoğunlaşması, saçma sapan bir cebirle, ya amanın yoğunlaşması ya da hiç de ilse zenginle mesine emiti oluyordu –içerikten biçime, anlamdan görünümü, etikten estetiği, aqua'dan unda'ya bu tipik yirminci yüzyıl geri çekilişiyle, o suçlayıcı ölüm acısını körelttim içimde; ve kendimi katıla tırıp...*" (B:408). Conchis; **Büyücü**'deki sis perdesinin arkasında gizli tutularak, kesinlikle ve bilmenin imkansızlığına inanarak hareket etmek adına, postmodern romanın dünyayı görecelileştiren; mutlak yasaları inkar eden; genellemeci tutumu yıkan ve akılcılığı ve mantığı dayalı dünyayı açıklamaya yönelik yaklaşımları reddeden özelliklerle donatılır. Bu açıdan, Conchis, postmodern söylemin ileri sürdüğü algı kırıcı kişidir; postmodern yazardır ve saf insanı temsil eder. **Puslu Kıtalar Atlası**'nın yazarı Uzun Hasan Efendi; ya amanın tekamüle dayanan algısına erişmiş **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'ndeki Cezzar Dede; **Yedinci Gün**'deki dris Amil Zula karakterleri ile benzerlik taşır. Hepsisi de modernizmin kuşatıcı ve insanı esarete sokan özelliklerinden uzak, ilk insanın özelliklerini taşıyan ve dünyayı kurucu özellikleriyle donatılmış, *Hızır* ya da *yüce birey* arketipi gibidir.

Geneli, örnek olanı, herkesle en algıyla her an karşılaşabileceği ve bizi bize yansıtacak kişilik tasvirlerinden uzaklaşarak; **Büyücü** romanı, postmodern insan tipolojisinin çizimine uygun davranır. Bilinmeyen özellikleri ile Lily, Rose ve Conchis görecelileştirme ve kişiliği belirgisizleştirme örneğini oluştururken, zekalarına rağmen okurun kolayca kendini bağlayabileceği Nicholas ve Alison da popüler kültürün, aidiyetsizliğin ve sırf kendi zevk ve çıkarlarının peşinde yeni insan tipolojisinin örneğini ortaya serer. Nicholas'ın kendini bulmadan önceki hali; **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde, *Dünya Tarihi* adlı hikayede tasvir edilen Abdülzeyyat'a;

Amat'ta Süleyman Pa'ya; **Suskunlar**'da Davut'a; **Kitab-ül Hiyel**'de Yafes Çelebi'ye; **Yedinci Gün**'de Mo'ol'a; **Abanoz Kule**'de David Williams'a ve **Daniel Martin**'de Daniel'a benzer. Tüm bu karakterler, ilk başlarda, günlük çıkarlarının peşinde koşan ve amaçlarına ulaşmak için her türlü yolu mübah sayan kişilerdir; ancak, zamanla hem kendilik hem de toplumsal değerlerini anlamaya ve buna göre yaşamaya başlarlar.



ekil 59. **Suskunlar** Kişiler Katmanı

Suskunlar romanında tanımlanan karakterlerin tümü genel olarak postmodern özelliklerde tasvir edilir. Kişilerin büyük bir kısmı durağan (statik, değişimsiz) tipler olarak karşımıza çıkar. Bazı karakterler değişim gösterse de üslup açısından modernist romanlarda verildiği gibi derinlemesine, duygusal dünyalarına girilerek, dünsel anlamda sağlam bir sebep-sonuç ilişkisi kurularak gelişim çizgileri betimlenmez. Kişiler açısından romandaki karakterlerin niteliği ve kişilik betimlemeleri postmodern özelliklerle uyum içindedir.

Romandaki ilk önemli karakter Davut'tur. Romanın başından sonuna kadar, romantik, müzi edü kün, sorumluluk sahibi, duyarlı bir karakter olarak tasvir edilen Davut; sadece olayların içinde durumlara karşı tepkilerinde kimi zaman deşik davranışlar sergiler. Neva'ya karşı oldu unda, onun için her şeyi yapabilecek kadar gözü kara hale dönüşen Davut, kardeşi Eflatun'u aramak, onu Ta ut'un elinden kurtarmak, dedesine bakmak, babasının zindandan kurtulmasını sağlamak gibi görevler içinde romanın başından sonuna kadar tutarlı ve deşimleyen, sorumluluk duygusu içinde, iyiliği temsil eden bir karakter olarak gözlemlenir.

Davut'a benzeyen diğer bir karakter amcası Hüseyin'dir. Roman boyunca deşimleyen, yine iyilik yapan, herkese yardım eden, yetenlerini koruyan, sıkışık durumlarda tehlikeye atılarak olumsuzluklarla savaşan biridir. Davut'un kardeşi Eflatun da ermiş karakteri içinde tasvir edilir; "Eflâtun, "ilahi bir çağrıyla muhatap olan bir salık", kendisini çağrıların sesinde katettiği yol, "tarik", yol boyunca yedi dayaklar ise, "salık" in hidayet u runa çektiği "çile"dir" (Akgül, 2009:61). Romanın başından sonuna kadar herkese karşı iyi davranan, "gel" çağrısına uyararak mevlevihaneye giderek orada sıradışı bir ney çalma yeteneğini gösteren, uysal, söz dinleyen, tehlikelerin her türüne açık saf insanlık halini gösteren bir tiptir. "Tasavvuftaki çile çekme ve ardından olgunlaşma motifi Anar'ın bütün romanlarında vardır"; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Bünyamin, **Kitab-ül Hiyel**'de Üzeyir Çelebi, **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri**'nde Aptülzeyyat, **Amat**'ta Kırbaç Süleyman ve **Suskunlar**'da Eflatun ya adıkları maceralarla âdeta "çile çekerek sürekli deşimleme u rar ve sonunda olgunlaşırlar". "Yolculuk arketipi" de Hsân Oktay Anar'ın tüm romanlarında deşimlenir; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda "Bünyamin'in fiziksel ve içsel yolculuğu"; **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri**'nde "Salih'in, rüyasına giren dervişini bulmak için Acıpayam Dağı'na yaptığı yolculuk ve bunun sonucunda kendini bulması"; **Suskunlar**'da "Eflatun'un gâipten gelen sesini peşin takılarak yollara düşmesi ve kendi iç huzurunu yakalayabileceği mekânı kavması vb". Hepsinde de "bulunulan mekândan ayrılma", "zorlu bir yolculuk", "hedefe ulaşma" biçiminde gerçekleşen bu yolculuk. Görünen anlamın ötesinde ise yani figüratif olarak, bu karakterler "kendi iç huzuruna", "ya amin kendi dünyalarında yarattıkları mutluluğu", "maddi dünyaya karşı bir doygunluğu" kavşırlar. Aynı şekilde "çile çekme" motifi de hemen hemen her romanda yer alır. Örnek olarak "Bünyamin'in ya da Uzun Hsân Efendi'nin sıkıntılarla geçen yolculuğu"; Eflatun'un "yollarda bekleyenleri tarafından alay edilmesi, iddete maruz kalması"; Kırbaç Süleyman'ın, "karısını gözünün önünde yanarak ölürken görmesi"; Davud'un yıllarca "Kara Calud'un kencesine maruz kalması" gibi, "olgunlaşmanın acı çekmeden geçtiğinin altını çizen davranış kümeleriyle karşılaşırız" (Karlıda , 2012:110). Davut'un babası da yine iyi, sürekli hastalıklarla uğraşan, müzi edü tutkusudışı anda hiçbir özel yeteneği olmayan zayıf bir karakter ya da tiptir olarak romanda gelişim çizgisi dışındaki biridir.

Suskunlar, deşimleme açısından çok radikal, neredeyse tam tersi karakter özelliklerine dönüşen bazı karakterleri de tasvir eder. Bunlardan birisi Bursalı olarak bilinen, ilk olarak Ta ut'un hizmetine girerek, para karşılığında insanlara iyilik kence edebilen, acımasız, tümüyle efendisi Ta ut gibi kötülüğü temsil eden bir tiptir. Bir gün sadece çok etkileyici ney sesini duyarak, yaptığı tüm kötülüklerden,

ya adı ı sefil hayattan pi man olur ve kendini a maya, mevlevihaneye girerek çile çekmeye karar verir. Sonradan pek çok insana kar ılıksız iyiliklerde bulunarak bir ermi seviyesine yükselen bu ki i, mevlevihanenin eyhi olmaya kadar bir dönü üm çizgisi yakalar. Ancak, bu dönü ümün hikayesi, yine kendisi gibi dönü üm ya ayan ba ka bir ki i olan eyh brahim Dede'nin a zından anlatılır. Bu açıdan, karakterlerin inandırıcı, sa lam bir sebep sonuç ili kisi içinde duygusal ve dü ünsel sorgulamalar kar ısında dönü mesi üsluben romanda yer almaz.

brahim Dede de bir Mevlevi iken, Bursalı tarafından i kenceye u rar ve bir köle olarak Suriye'ye satılır. Kendisinde olmaması gereken ki ilik özellikleri olan kin, nefret ve intikam duyguları ile dolarak Bursalı'yı öldürmek için geri gelir; ancak yine duydu u teskin edici ney sesi sonucu eski kimli ine tekrar kavu ur. Bu andan itibaren; asla olumsuz bir duyguya kapılmayan brahim Dede, yine sürekli iyiliklerde bulunur; Ta ut'a kar ı sava ır; kendisi de Cüce skender tarafından öldürülene kadar, kötülü e kar ı sava an iyili in bir alegorisine dönü ür.

Benzer bir ekilde, cerrahlık yaparak geçimini sa layan Rafael de bir dönü üm ya ar. İlk olarak katı, acımasız ve sadece kendi çıkarlarına ve paraya de er veren biri olarak betimlenen Rafael Ta ut'a çok uzun bir süre hizmet eder. Davut, Ta ut'u öldürmeye gitti inde, ona Ta ut'un içinde bulunan ve ba ı Ta ut'un a zından çift ba lı bir dil olarak çıkan bir yilandan bahseder ve bu yılanın öldürülmesi ile Ta ut'un diliyle insanları etkileyebilme gücünün yok olaca ını söyler. Ancak, kötülükten iyili e do ru ya anan bu geli im ve dönü ümün romanda hiçbir gerekçesi sunulmaz ve sadece bir durum olarak betimlenir.

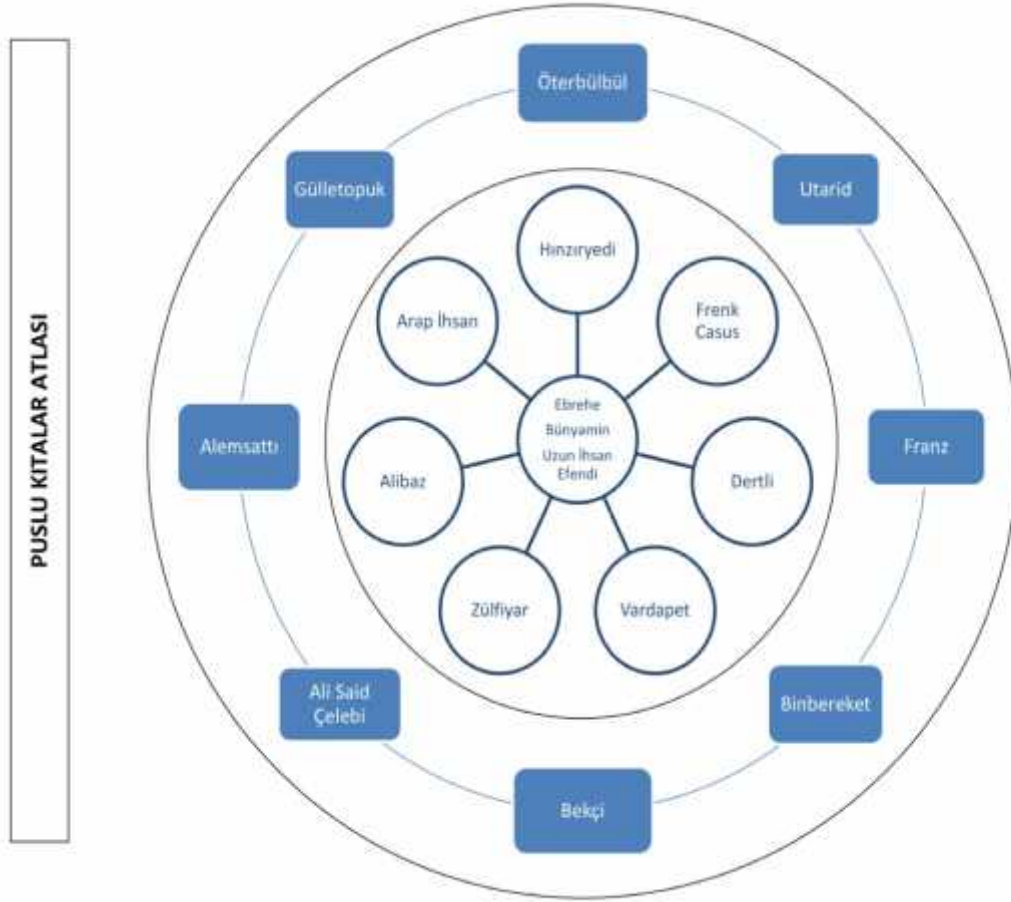
Romanda birer karakter ya da tip olmaktan uzak, sadece birer alegorik figür olarak sunulan ve belirli kavramları temsil eden dolayısıyla da herhangi bir de i im ya da dönü üm çizgisi bulunmayan ki iler de vardır. Bunlardan ilki, ba ndan sonuna kadar, yaptı ı hileler, i letti i kötülükler ve insanlarla konu arak onların ruhlarını ölümsüzlük vaadiyle ele geçirmekle iyili e, insanın olumlu yanına ve böylece Tanrı'ya kar ı çıkan eytan'ın bir simgesi haline gelen Ta ut'tur.

Di er bir kötülük simgesi, alegorik bir figür ise Kabil'dir. Hz Adem'in Habil ve Kabil anlatısına göndermede bulunan bu alegorik figür, bir lanetin ta ıyıcısı oldu unu gösteren bir yüzük ta ır. Kendisi çıkarları u runa karde ini öldürmü tür ve i ledi i bu hata kar ılı nda öldürdü ü karde inin çocukları tarafından öldürülür. Ancak onu öldüren karde ler, yüzük yüzünden kavga ederler ve biri di erini öldürerek Kabil'e dönü ür ve onun yazgısını aynen ya ar. Hepsi de birer cani, hırsız ve soyguncu olan bu tipler, tıpkı Ta ut gibi sadece birer kez i lenen alegorik figürler de ildir. Tıpkı, bu sefer de insanlı a kar ı oyununda kaybeden Ta ut'un, ucu açık bırakılan olası yeni sava ları gibi, bu yeni Kabil de parma ına taktı ı yüzükle yeni Kabiller yaratacak potansiyele ula ır ve lanetin sürmesini sa lar. **Suskunlar**'da i lenen temel izlek Tanrı- eytan arasındaki mücadeledir ve bu çatı ma Anar'ın tüm romanlarında ortaya çıkar. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Bünyamin-Ebrehe ki ilikleriyle özde le tirilen iyi-kötü çatı ması; **Kitab-ül Hiyel**'de Davud-Calûd, **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri**'nde Salih-Azazil, **Amat**'ta Kırbaç Süleyman-Diyavol Pa a, **Suskunlar**'da Bâtın Hazretleri-Ta ut karakterleri ile aktarılır.

Yılık ve kötülü ün mücadelesinde, yine alegorik ki iler ekinde sunulan Batın ve o lu olarak betimlenen Zahir romanda i lenir. Batın bir eyh olarak betimlenir; müzik yetene i dünyanın en üst de eri olarak ölümsüzlü ü kazandırabilecek bir özellik ekinde tanımlanan, yüzünü kimsenin görmedi i, çok güçlü, insanın özünü temsil eden, hatta insanın erdi i sır ve gayb aleminin kendisi olan bir ki idir. Cüce skender ve Ta ut'a kar ı sava ta, iyili in simgesi olan Davut ve Eflatun ile aynı safta yer alır ve kötülü ün kaybedip iyili in dünyaya hakim olmasını sa lar.

Batın'ın o lu Zahir ise, yine nereden çıkıp geldi i belirtilmeksizin romana girer; insanlara müzi i ve güzelli i benimsetmeye çalı ır. Pek çok taraftar bulan Zahir, a ırı yobaz ki iler tarafından, *din elden gidiyor* ve *fasık birisi, peygamberli ini ilan etti* gibi suçlamalarla öldürülür. Romandaki tek i levi, müzi i, esteti i, güzelli i temsil etmek ve bazı tiplere sa lık kazandırmak olan Zahir, yine estetik güzelli i ve iyili i temsil eden bir alegorik figürdür. Bu yönleriyle, **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'ndeki Cezzar Dede; **Puslu Kıtalar Atlası**'ndaki Bünyamin; **Kitab-ül Hiyel**'de hiç büyümeyen Davut; **Daniel Martin**'deki Daniel'in çocukluk hali; **Abanoz Kule**'de, *Bulut* hikayesindeki Catherine'nin hikayeler anlattı ı kız ye enine benzer. Tüm bu tipler, modernizmin ekillendirmelerinden uzak, saf insanlık halinin göstergeleri ya da postmodern söylemin ortaya çıkarmaya u ra tı ı katı ıksız insan gerçe i dir.

Suskunlar romanı; ki i tasvirleri açısından modernist romanın mantı a, geli ime, sebep sonuç ili kisine dayanan, akılcı ve gerçekçi bir çizgide insanı yücelterek genellemeye kadar giden evrensel insanı i lemeye yönelik özelliklerinden farklıdır. Roman, sıra dı ı tipleri, alegorik figürleri, kavramlarla açıklanabilecek tipler, neden sonuç ili kisi ve mantıklı, akılcı bir ba lam dı ında sadece eylemleri betimleyen özellikleri ile tümüyle postmodern roman üslubu ile i ler.



ekil 60. **Puslu Kıtalar Atlası** Ki iler Katmanı

Üst(ün) ki ilerın hayat anlayı ı, sorgulamaları, dönü ümleri, hayata bakı açları ile örülen modernist romanın tersine, postmodern bir roman olarak **Puslu Kıtalar Atlası**, alt kesimin içinden seçilen ki ilerle doludur. Bir bile ke ekinde, hem üst hem de alt kültürü i lemek adına, önermesi ya amın tüm bireyleri, sınıfları ve tipleri ile bir bütün oldu u ekinde özetlenebilecek romanın içinde betimleme yöntemi ile birbirinden çok farklı insanların hayatları sunulur. Bu sunum, toplumun bir aynası gibi de görülebilece i gibi, ki ilik tasvirlerinin ba ımsız bir anlatıcı tarafından kendi dü ünçe ve bakı açısına göre yapılabilece inin göstergesidir. Postmodern bir ö e olan bu özellik, tümelin içindeki bireyi, bireyin toplum içindeki konumu ve her ikisinin kar ılıklı etkile imini ortaya sererek, gerçeklik sunumu adına zengin bir malzeme olu turur. Romanın ki iliklerin betimlenmesi yoluyla sundu u bir önerme de hayatın bakı açlarına göre ekillenmesi ve anlam kazanmasıdır. Görecelili i öneren bu bakı açısı, hem edebi yaratımda hem de günlük hayatta gerçe in çok farklı boyutlarda olabilece ini gösterir. Her ey gerçektir, ancak zıddının gerçek oldu u durumlarda bir olgu gerçekli ini yitirir. Ba ka bir ifadeyle, kendisini var eden kar ılıklı e er do ru ya da gerçek olarak kabul edilirse, aynı yaratıcı güç yok edici bir kimlik kazanır.

Sorgulamaların derinlemesine inilimli inisi sa layan çoklu bakı açısı; romanın kurgulandı ı 17. yüzyıl Konstantiniye'sinde, tarihi belgelerin sundu u tarihsel do ruların, bakı açılarının, bilgilerin farklı bir gözle görülebilmemesinin ve farklı bir tarihsel gerçekli in olabilece inin gösterimidir. Romanın sundu u kurgunun gerçeklik olarak algılanması beklenmez, ancak birer metin olarak sunulan tarihi vesikaların romandaki kurgudan ve betimlemelerden çok daha gerçek ya da do ru olmadı ını gösterebilir. Romanın içinde farklı gerçeklikler kıyaslanmaz, ama okurun belle inde yerle ik olan dü ünceler ve algılar romandaki sunumla dolaylı bir biçimde etkile ime ve kıyaslamaya sokulur. Bu sayede, örne in geçmi in nostaljik dalgaları içinde yüzen, ve geçmi i saflı ın, masumiyetin ve iyili in mekanı olarak dü ünen biri, insanlı ın tüm tarihlerde, tüm mekanlarda de i mez bir öze sahip oldu unu ve geçmi in pek de hayalindeki gibi olmadı ını görmeye zorlanır.

Tıpkı günümüzde oldu u gibi, romanın sundu u zamanda dilencilerin, e cinsellerin, kumarbazların, ev hırsızlarının ve di er toplumsal kesimlerin oldu u görülür. Bu türden ki ilerin romanın konusuna dahil edilmesi, sosyalist gerçekçi ya da toplumcu bir sanat anlayı ının ürünü de il, toplumun her kesimi ile bir bütün olarak görülmesinin sonucudur. Gerçekçili e bir adım yakla an romanın içinde, kurgunun gereklili i olarak bir ki inin bir yolculu u varsa ve çe itli mekanlardan geçmesi zorunluysa, anlatıcının bu mekanlarla ve kar ıla ılan ki ilerle ilgili bilgiler sunması romanın kurgusuna güç katmak ve gerçeklik algısı yaratmak adına önemli, hatta zorunlu hale gelir. Ancak, **Puslu Kıtalar Atlası**'nda alt tabaka insanının sunulması sadece ana anlatıya bir fon olu turma amacı ta ımaz. Romandaki ana ki ilerin bu kesimle do rudan ve dolaylı etkile iminin yanı sıra, bu ki iler de romanın kurgusunda i levsellikten ziyade merkezi bir öneme sahip olurlar. Aslında ortada bir kıyas yoktur ve romandaki herkes bir di eri kadar önemlidir. Birinin ya amının sınırı di erinin varlı ını belirlemek için kullanılmaz, tersine her biri di erinin sınırlarına ba lı olarak kendi varlı ını kurar ve her ey di erini belirler.

Roman ki ileri içinden, yazar bazılarını öne çıkarır ve onların hikayelerini anlatmaya giri ir. Kar ılıklı etkile imin önemli oldu u bu kurgusallıkta, yazar pek ala ba ka birini de seçip onun hikayesini anlatabilecek bir konumda durur. Bir tür rastgelelik arz eden bu seçim romanın do al akı ını sa layan ana unsurlardan birisidir. Ki ilerin betimlenmesinin dı nda her birinin bir tür özgeçmi i sunulur, olaydaki payı kendine göre anlatılır ve kurgunun dokusu her tarafa ki ilerin ya amlarına, maceralarına, dönü ümlerine göre e itlenmi , bir bakıma arı pete inin bütünsel ve kendi içinde ba lantılı ve ba ımsız duran örgüsüne dönü türülmü ekilde okurun önüne serilir. Birbiriyle ba lantılı olarak sunulan ki iler, bir yolu takip eder gibi ba ka ki ilere ba lanır ve arada eksik bırakılan ki ilerin hayatları yolun kesi mesi gibi, ki ilerin hayatları birbiriyle kesi tikçe olaya dahil edilerek kurgu tümlenir.

Puslu Kıtalar Atlası geçmi in içine yerle tirilmi , o tarihe özgü mekan tasvirleri, ki ileri ve olayları çok güçlü bir hayal dünyası içinde i leyen bir romandır. Modernist romanın önemli ki ileri yerine; adı bilinmeyen, sıradan, kendi halinde ya ayan ya da toplumun ço unlu unun önemsemedi i ki ilerin maceraları anlatılır; *“Yollar, evler ve ticarethanelerde Cenevizli, Frenk, Yahudi, Ermeni,*

Rum, müslim, gayrimüslim, toplam yetmi iki milletten tüccarın pazarlık murıtları duyuluyordu' (PKA: 30). Ki iler açısından, roman bir toplumun resmini çizer. Neredeyse her milletten ve her kesimden insanın yer buldu u roman; sadece stanbul ya da Türk'lerin hayatını anlatmaz, bu kapsayıcılı ı ile tüm insanlı a hitap eder.

Romanda öne çıkarılan ki iler Büyük Efendi Ebrehe, Bünyamin ve Uzun ihsan Efendi'dir. Tüm özellikleri ile sunulmayan bu ki iler, postmodern roman üslubuna uygun ekilde birer tipleme eklindedir. Bu ki ilerin sadece dı görünü leri ve kaba hatlarıyla ki ilik özellikleri sunulur. Bir bakıma iyi-kötü çatı masının izlek olarak i lendi i romanda bu tiplmeler birer alegorik figür olarak da de erlendirilebilir.

Ebrehe saf kötülü ün simgesi / alegorisidir. Karaca'ya göre, Ebrehe ölümsüzlük pe inde, Tanrı'nın emirlerine kar ı çıkan, insanları kendi tarafına çekmeye çalı an 'muhteris' eytan'ı temsil eder (2008:102). Kara paranın sa layaca ı sonsuz hızın pe inde ko an Ebrehe kendi emrindeki kötü ki ileri de etkileyerek bu amacına ula maya çalı ır. Onun fiziksel tasviri okurun zihninde do rudan eytan tiplemesi olarak canlanmasını sa lar;

"Uzun parmakları ve nice zamandır kesmedi i kirli turnakları zaç ya ıyla me gul olmaktan sararmı tı. Çenesi küçücüktü ve bir kadınıkini andıran teni o kadar saydamdı ki, akaklarında, alnında ve ellerinin üstünde mavi damarlar görünüyordu. Gözleri iriydi ama kapkara gözbebekleri küçücüktü. Yüzünde ve vücudunun di er yerlerinde asit yaraları vardı. Köse olmasına ra men çenesinde göze çarpan birkaç kıl, onun hükmedici bir görünüm kazanmasına yetiyordu. Kar ısında süklüm püklüm duran dilenciye o bet, o dayanılmaz derecede çatlak sesiyle istediklerini bir bir söylerken, sesi, kokusu ve görünü üyle yarattı ı izlenim sonucu hemen hemen hiç kimse onun emirlerine kulak asmamaya cesaret edemezdi" (PKA:102-103).

Ebrehe, istihbarat te kilatının ba ina geçer ve orada kendi ki isel çıkarları için her türlü kötülü ü yapmaya ba lar. Onun için devletin menfaatlerinden daha çok insanlar üzerinde kurdu u tahakküm önemlidir. Tahakkümü sa lamak hırslı ve kötü ki ili i ile çok da zorlandı ı bir ey de ildir çünkü elde etti i gizli bilgileri sonuna kadar kullanır;

"...casusları kendi merakı için kullanmaya ba lamı , sadece sonucunu görmek için sahte belgelerle kendince birtakım oyunlara giri mi ti. Hattatlara hazırlattı ı belgeler ve kılıktan kılı a giren becerikli casuslar yardımıyla oynadı ı bu oyunlar, her ne kadar ba kalarının canlarına malolurlarsa olsunlar, elinde tuttu u gücü onun tanınmasını sa lıyordu. O günlerden sonra insanları birer satranç ta ı gibi görmeye ba lamı tı. Bilme hırsı onu adamakıllı sarho etti inde, artık suçsuz insanları türlü komplolarla zindana attırıyor ve adamlarını yollayıp bu insanların durumlarına gösterdi i tepkileri ölçüyordu" (PKA:140).

Bu özellikleri ile bilgiye susayan Doktor Faust'a benzetilebilir. Bilgi için neredeyse her türlü kötülü ü yapabilecek bir konumdadır. Ancak bilgiye kar ı bu yakla ım ile bilmeye kar ı susamı ba ka bir ki ilik olan Uzun hsan Efendi arasında bir tezat olu ur. Uzun hsan bilgiyi aramaya çalı an birisidir ancak bu bilgiyi ki isel hırsları, çıkarları için kötülü ün emrine sunmaz. Dünyayı tanımak,

insanların hayatlarını kolayla tırmak ve gerçe i bulmak açısından önemli olan bir ki iliktir. Örne in kör ve sa ır olmasına ra men gemilerin kayalara çarpmasını engelleyebilen, gemicilere yol gösteren, fırtınalardan koruyan, insanları uyaran ve üstelik de gelece i gören birisidir. Ebrehe bilgi ve iktidar hırsı bakımından **Kitab-ül Hiye** romanındaki Yafes Çelebi (pi man olup hiyelkarlı ı bırakana kadar) ve Kara Calud tiplmeleriyle neredeyse aynı tiptir.

Ebrehe'nin sadece insan olarak dü ünülmesi imkansızdır. Hayatın bir sonu vardır ve o da bu sonda çekece i büyük cezanın farkındaki bir lanetli yaratık gibi bu sondan kurtulmanın pe ine dü er. Bu kurtulu yine sıradı ı bir çözümdür. Ola anüstü özelliklerle donatılmı olması onu insandan ayırır. Bir kehanet aynası vardır ve burada kendi sonunu görebilmektedir. Ayna objesi dı ında, **Puslu Kıtalar Atlası**'ndaki ölümsüzlükle ilgili "*kara para ve Uzun hsan Efendi'nin rüyaya dalmak için içti i ye il renkli içki*"; **Kitab-ül Hiye**'de "*kırk yılda bir varlık haline gelen iktidar ta ı*"; **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde "*Acıpayam Da ının zirvesindeki ölümsüzlü ün sırrını yansıtan kuyu*" ve Ölüm'ün canlarını alaca ı insanların adlarının ve buldukları yerlerin kayıtlı oldu u "*kara kaplı defter*"; "*Dünya Tarihi*" adlı öyküde "*yiyece do ru yoldan sapıtılarak eytanın kontrolüne sokan "bilgelik meyvesi"*" (EH:110-111); **Amat**'ta "*ölümsüzlü ün sırrının yazıldı ı Kaptan Diyavol'un kamarasındaki kitaplar ve sarı renki gizemli içki*"; **Suskunlar**'da "*Batın Hazretlerinin üfleyece i ölümsüzlük nefesi*", ana karakterlerin ula mak istedikleri hedef nesne olarak romanlarda önemli bir i leve sahiptirler (Gündüz, 2012:53).

Ebrehe, topaç adını verdi i bir mekanizma ile kara paranın (sekizinci element) yardımıyla sonsuz hıza kavu abilecek ve zamanı tersine döndürebilecektir. Bu geri dönü üm, onun sonsuz mahkumiyetini ve cezasını telafi edebilece i imkanları sa layacaktır. Ebrehe, ya amı boyunca "*kara paranın, sonsuz gücün pe inde ko mu , bilgiyi ve bilimi bu yolda kullanarak do ayı, ya amın akı nı ve kurallarını de i tirmek istemi tir*" (Karaca, 2005:106). Ebrehe'nin istekleri sıradan bir insanın gücünü a an niteliktedir. Aynı zamanda hedeflerine ula ması Tanrı'nın yarattı ı dünyayı ve kuralları altüst etmektir. Ebrehe'ni ba arısı, onun kendisini yaratan güce kar ı galibiyetidir. Ancak tıpkı **Kitab-ül Hiye**'deki Yafes Çelebi ve Kara Calud, **Amat**'taki Diyavol Pa a ve **Suskunlar**'daki Ta ut gibi iyili i temsil eden güçler kar ısında yenilgiye u rar ve ilahi düzen bozulmadan devam eder. Romanın sonunda Ebrehe, Bünyamin'e imrenerek içini döker; "... *gücün ve her türlü iktidar tutkusunun ne kadar büyük bir erdemsizlik oldu unu ... gördüm... Ah! Ke ke dünyayı da senin gibi seyredip, senin ona baktı n gibi bakabilseydim! Oysa ben ona bir güç malzemesi olarak bakıp onda kendi karanlı nı gördüm.*" (PKA:216-217). Anar'ın romanlarında kötülü ü temsil eden ki iler, pe inde oldukları eylerin olumsuz birer parodisine dönü ürler; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda, Ebrehe pe inde oldu u kara paranın yarataca ı bo lu a yuvarlanır; **Amat**'ta, Diyavol Pa a zebanilerle özde le en ve cehennem katlarının ismini ta ıyan kara sancaklı gemisiyle sonsuz lanetle karanlık denize gömülür; **Suskunlar**'da Ta ut sınırsız güç için pe inde ko tu u ölümsüzlük nefesinde sonsuz bir lanetli olarak öldürülür; **Kitab-ül Hiye**'de, Kara Calud ise kötülü ün üzerine in a etmeyi planladı ı zürriyetini temsil eden erkekli ini kaybederek sonsuz gücün simgesi yılanı dönü ü r.

Ebrehe'yi bir eytan imgesi olarak dü ündü ümüzde, onun hizmetine giren ki ileri de saf kötülü ün di er yansımaları olarak dü ünebiliriz. Anar'ın tarihsel-fantastik atmosfer içinde ele aldı ı temel sorunlar; "*insanın yaradılı tan bu yana ölümsüzlü e ula ma ve dünyaya egemen olma tutkusu, eytan'ın Tanrı'ya kar ı çıkararak evrenin tek gücü olmak istemesi, bunun için kimi insanları çe itli vaatlerle kandırarak kendine köle yapması, kimilerininse buna direnmesi, kısacası eytan'ın Tanrı ve insanla olan mücadelesi*"dir (Karaca, 2009:46). eytanı temsil eden karakterlerin yardımcıları, ruhlarını eytana satan tiplerdir. Bunların arasında hırsızlar kethüdası olarak bilinen Hınzıryedi, dilencileri çalı tırarak onların topladı ı parayı efendisi Ebrehe'ye verir. Hınzıryedi (domuz yiyen) romanın sonlarına do ru Bünyamin'e yardımcı olarak, Ebrehe'nin öldürülmesinde rol oynar ve bu yüzden kısmi de i im gösteren bir tiplerdir. Dilencileri sürekli i kenceye tabi tutan, onları kırbaçla döverek istediklerini yaptıran Zülfiyar da Ebrehe'nin emrindeki ba ka birisidir. Hınzıryedi gibi bir dönü üm ya amaz ve roman boyunca hep çıkarıcı, zalim, kötülük pe inde biri olarak betimlenir. Yine Ebrehe'nin yanında çalı an Vardapet de çıkarıcı ki ili i ile kötülü ü temsil eden birisidir. Bu türden ki iler, Anar'ın romanlarında eytanı temsil eden di er karakterlerin yanındaki kötü ki iler gibi birer simge konumundadır.

Öte yandan, Bünyamin "*mütevekkil, alçakgönüllü, saf, ihtirastan uzak*" (Karaca, 2008:102) bir ki ilik olarak insanın içindeki iyili i ve Tanrısal de erlerin yansıması olan ideal insanın simgesine dönü ü. Ebrehe'nin kar ısında duran iyi insanı temsil eden Bünyamin, Tanrı'nın dünyadaki iradesinin bir yansıması olarak da dü ünülebilir. Babası Uzun hsan Efendi'nin tavsiyeleri do rultusunda hareket ederek, kötülü ü hırsından, çıkarlarından uzakla arak ve hayal gücünü kullanarak yenmeyi ba arır. Onun simgesel boyutunu artıran özellikler arasında, içti i bir sıvı sonrasında ölü zannedilip topra a gömülmesi ve ardından duydu u bir ses sayesinde topraktan çıkı ı; yüzünün parçalanması ve kara parayı elde etmesi sayılabilir. Topraktan çıkı yeni bir kimlikle insanın kendini var etmesi ya da nesnel varlık alanından daha tinsel bir varlık alanına geçi i simgeleyebilir. Bünyamin de kendini a an ve tinsel bir varolu alanında kendini gerçekle tiren biri olarak kar ımıza çıkar. Yüzünün parçalanması da dı sal olanın, görüntünün, insanın biçimsel özelliklerinin parçalanması ve bunun yerine içsel olana, kalbinin sesine ve dünyevi hırslardan uzakla arak görüntünün ötesindeki hakikate erme ekinde yorumlanabilir. Bünyamin "*hiçbir hırsa kapılmadı ı, dünyayı de i tirmeyi amaçlamadı ı için bu zorlu macerayı ve hayatın öz bilgisini kavramı tır*" (Karaca, 2005; 107). Kara parayı elde etmesi ise Ebrehe'nin pe inde oldu u gücü elde etmesine ra men bu gücün denetimine girmeyip gücü kendisinin denetlemesi anlamına gelir. Ebrehe ile bir tezat olu turma amacını ta ıyan böylesi bir sahiplik, iyi ile kötü arasındaki ayrımın berrakla masını sa lar.

Uzun hsan Efendi'nin varlı ı ise hem roman yazarının gücünü hem de dü ünme, hayal etme, kurgulama ve böylece mutlak hakikate eri e bilme ba lamında simgesel özellikler ta ır. Uzun hsan Efendi fiziksel özellikleri son derece dezavantajlı birisidir ve Kalın Musa tarafından "*yumu acık elleriyle bir halata asılamaz, gemide verilen kurtlu etleri ve küflü peksimetleri yiyemez, narin teni yakıcı güne e ve tuzlu suya asla dayanamaz, ...*" (PKA:21) ekinde tanımlanır. Bu fiziksel özellikleri

yüzünden emek harcayarak, çalı arak, ke federek ya da gezerek dünyayı tanımak yerine hayal gücünü kullanmayı tercih eder; "*Bilmek ve ahit olmak en büyük mutluluktur. Macera ise büyükü bir ibadettir; çünkü O'nun eserini tanımanın ba ka bir yolu oldu unu görebilmi de ilim. Kendi payıma ben, dünyayı rüyalarım ile ke fetmeye çalı tım. Bu, yeterince cesur olmadı ımın bir göstergesi olabilir*" (PKA:55). Kendisini tembel olarak sayan Uzun hsan Efendi'nin bu yakla ımı fiziksel güç ile dü ünçe ve hayal gücü arasındaki bir kıyaslama gibidir. Bilimi, bilgiyi ve insanlı ın ilerlemesini dü ünceleriyle olu turan bilim insanlarının ve sanatçıların bir tür gölgesi sayılabilecek Uzun hsan Efendi romanda ba ka sıradı ı özellikleri ile de betimlenir; "*Kör oldu u halde, günün hangi saati olursa olsun, Mü teri, Zuhal, Utarid, Seretan, Cevza, Akreb ve di er gök cisimlerinin yerini bilen ve sa ır oldu u halde tayfaların isyan fısıltılarını, geminin karinasında oynayan bir çivinin sesini, dü man bir silahın horozunun tıktırtısını (i itebilen)*" (PKA:188) birisidir ve böylece o da o lu Bünyamin gibi nesne boyutunu a arak tinsel bir varlık haline dönü ü r. Bu özellikleri ile o da bir insan olmaktan çıkarak bir simge haline gelir.

Böylesi geni bir temsili/simgesel kapsayıcılık, izlekler açısından dü ünüldü ünde bir insanın ya da belirli bir kesimin kültürel, yerel, kendine özgü özelliklerinin betimlenmesinden çıkarak evrensel bir insanlık meselesine dönü ü r. Roman ki ilerinin temsili bir özellik kazanması anlamına gelen bu durum, öne çıkarılan ki ilerinin kendi bireyselliklerinden çıkarak her insanın ortak özelliklerini yansıtmalarını sa lar.

Romanda her ne kadar Bünyamin, Uzun hsan Efendi ve Ebrehe öne çıkarılrsa da, ki ilerinin birbirinden daha önemli ya da daha önemsiz oldu u söylenemez. Bu yüzden, arı pete i dokusu ile i lenen her tarafa do ru farklı derinlikler ve farklı boyutlarda uzanan bir kurgusallık içinde, anlatı bireyin dünyası yerine evrensel izleklere yönelir. Ki iler, masal dünyasını andıran bir atmosfer içinde, uyku ile uyanıklık arasında hangisinin daha gerçek oldu unun ayırtına varılamayan bir sis perdesinin arkasında ya arlar. Mümkün olanla imkansızın anlatıyı olu turdu u romanda hem gerçekten kar ımıza çıkabilecek özelliklere sahip ki iler hem de do aüstü güçlerle donatılmı ahıslarla kar ıla ırız. Örne in Alibaz ya da han bekçisi, uyuma yeteneklerini kaybetmi ve sürekli uyanık halde ya arlarken, Uzun hsan Efendi gibi pek çok karakter sürekli bir uyku halindedir.

Romandaki ki ilerinin di er bir özelli i ise derinlemesine çözümlenmemeleri, sıradı ı niteliklerle donatılmamalarıdır. Sıradan bir hayat süren bu insanlar, günlük ya amın içinde ya amsal kaygılarının pe inde sürüklenen, kendilerine özgü zayıflıkları, tutarsızlıkları olan birer figürdürler. Hayatı de i tirme, kahramanlık pe inde ko ma, insanlı ı kurtarma ya da toplum adına kendilerini feda etme pe inde olmayan bu ki iler, var olmak adına hayatın gerekliliklerini yerine getirme u ra nda, geçim derdi, bireysel hırsları, çıkar çatı maları, di er insanlarla insani ili kileri olan sıradan bireylerdir.



ekil 61. **Koleksiyoncu** Kişiler Katmanı

Koleksiyoncu romanı, Clegg ile Miranda'nın bakı açılı ve anlatıcı rolündeki aktarımları ile okura sunulur. Catherine Tarbox "**Koleksiyoncu'nun kötü olanın iyiye karşı zafer kazanması**" olmadığını düşünür (Tarbox, 1988:56). Bagchee de, romanın "**sadece iki sıradaki karakter hakkında, bariz ahlaki sınıflandırmaya uymayan**" yapıda olduğunu söyler: "(Miranda ve Clegg) **iyi ve kötü, yaşam ve ölüm, ya da herhangi bir eylemin zıtlarıyla dayanan kavramların alegorisi de ildir. Koleksiyoncu, zıtlıkların çatı masından çok daha karmaşık**" bir oyundur / gösteridir (Bagchee, 1981:222). Roman, zaten ana ekseninde bu iki kişilik dışında başka önemli bir kişiyi barındırmaz. Bazen zıtlıklar, bazen de benzerlikler üzerine kurulu bu iki kişinin özelliklerinin simgesel, alegorik ya da varoluşsal çatı malarının resmini çizen roman, aynı olaylar karşısında Clegg ile Miranda'nın kendi ifadeleri ile nasıl tutum sergilediklerini gösterme amacını taşır gibidir.

Bir ressam, aydın, başarılı, genç ve güzel bir kız rolündeki Miranda aynı zamanda kişilik özellikleri ve olayları anlamlandırma, insanı ve karşısındaki erkeği tanıma ya da yönlendirme konularında eksik bir karakterdir. Clegg de acı veren anlayışla bunun farkındadır. Clegg'in ihtiyaç duyduğu tek şey "**Miranda'ya hakim olmak**"tır (Salami, 1992:62). Romanda bu arzusunun açık şekilde belirtir; "**Hepimiz elde edemeyeceğimiz şeyleri arzularız. Sadece bir yeti kin olabilmek için bunu kabullenmek gerek**" (K:75). Miranda'yla ilgili bazı tanımlardan, aptallığına rağmen Miranda'nın deşerinin ve biricikliğinin farkındadır. Clegg, oldukça belirsiz, anlayılması zor bir

karakterdir ve "anlatının yo unlu u, Miranda (ve okurun) onun ki ili ine yönelik tepilerindeki tutarsızlıklardan kaynaklanır" (Rackham, 1979:91).

Clegg, tüm olumsuz davranı larına ra men, geçmi inde olup bitenler yüzünden okur tarafından anlayı la kar ılanabilir. Halası ve kısa süre amcası tarafından büyütölen Clegg, iki ya ında iken babasını, sarho ekilideyken geçirdi i araba kazasında kaybeder. Kısa süre sonra, annesi onu, Halası Annie ve tekerlekli sandalyeye ba ımlı kızı Mabel'e bırakarak, kaçar. Olshen, Clegg'in "içinde acı çekti i cehennemide gördükten sonra", okurun hala ona "sempatiyle bakabildi ini" söyler ve davranı larından dolayı Clegg'in "sorumlu tutulamayaca ını" iddia eder, çünkü "sahip olan aslında sahip olunan konumdadır; o (Clegg) cani oldu u kadar kurbandır da" (Olshen, 1978:22). Akrabaları ile oldu u kadar, di er insanlarla, hatta ya amla tüm ba larını koparmı tır. Sadece kendi dünyasında ya ayan, kendine / topluma yabancıla mı postmodern bir bireyin simgesidir. Hiç bir inancı ya da de eri yoktur; "Sadece A B'ye kar ı, C D'ye kar ı ama kimse A ve B, C ve D'nin ne oldu unu bilmiyor. te bu yüzden asla Tanrı'ya inanmadım. Bizlerin sadece birer böcek oldu umuzu, biraz ya ayıp sonra öldü ümüzü dü ünüyorum, hepsi de bu kadar. Do ada merhametten eser yok. Öbür Dünya bile yok. Hiçbir ey yok" (K:278). Nihilizme varan ya am tasarımı, onun ki ili indeki yıkıcı potansiyelin de hazırlayıcı unsurudur. Clegg'in trajidi, kendi geçmi inin yoklu undan beslenerek, insani de erlerini yitirmesidir. Clegg, artık bir ötekidir ve "her yaratı ın kendine özgü cennetinin oldu u dünyada insan, kendi do asının dı ma çıkararak öteki olma talihsizli ine u radı ında, bütün evren için büyük bir tehdit olu turabilmektedir" (Korkmaz, 1999:61). Anar'ın Kara Calud, Ebrehe, Diyavol ve Ta ut karakterleri gibi, ya amı tehdit eden bir kimli e bürünen Clegg, önce do anın güzelli i kelebekleri öldürürken, maddi güce ula tı ında Miranda'nın ki ili inde, yıkıcı potansiyelini insana yöneltir. Ancak Clegg sadece kendisi de il, günümüz nesne tapınmacılı ının metaforudur.

Clegg, özölmesi zor bir karakter olarak, Miranda'ya nasıl yakla aca ını bilemez. Miranda'yı tanımlayamaz, kavrayamaz ve ona kar ı sevgisini gösterme ekli a ırı derecede kabadır. Hatta Miranda onun tutkusunun süreklili i ve bencilce ba lılı ı ile bo ulur. Clegg onu kendi yanında tutmak ister. Loveday, Clegg'in ki ili ini belirleyen ana özelli in "davranı larını belirleyen, sahip olma ve kontrol etme güdüsü" (Loveday, 1985:24) oldu unu iddia eder. Clegg'in en trajik zaafı, "sahip olma güdüsü ile a k kavramını birbiriyle kar ı tırmasıdır. Koleksiyoncu'nun ana özelli i, sahip olma güdüsünü betimlemesinde yatar" (Olshen, 1978:29). Clegg'in ba langıtaki planında, Miranda'yı kaçırmak yalnızca geçici bir önlemdir, fakat ona olan ihtiyacı tamamen baskın ve bencilce de ildir. Ona neredeyse kendi ya amından daha fazla de er verir.

Miranda Clegg'in acizli ine de il ahlak duyusuna, sadakatine ve hatta tutucu (tümüyle kötü olmayan) karakterine güvenir ve ondan durmasını istedi inde, oyunu durduraca ından emindir. Ancak ironik bir ekilde, Miranda Clegg'in erkeklik algısını ve mahremiyetini tehdit ederken aldı ı riskleri do ru hesaplayamaz. Clegg'in erkekli ine yönelik planladı ı saldırı ile kendi trajik sonunu hızlandırır. Genel anlamda, Miranda dikkat çekici bir ki iliktir ve Clegg'in karakterinin güvenilir bir yorumcusudur. Ne var ki o pek de yeterli bir bilgiye ve tecrübeye sahip bir figür de ildir. Perry

Nodelman, Miranda'nın da koleksiyoncu zihniyetine sahip oldu unu belirtir; "*Fowles, her ikisini koleksiyoncu biçiminde tasvir ederek, Miranda ile Clegg'in benzerli ine dikkat çeker*" (Nodelman, 1987:339). Clegg kelebek toplarken, Miranda, silahlanmaya kar ı etkinlikler için para toplar ve kendisine para vermeyen insanları korkunç bulur. Her ikisi de çirkinlikten uzakla ma amacıyla, daha iyi bir eyler elde etmenin yolu olarak toplayıcılık yapar; Clegg, güzellik; Miranda ise daha güzel bir dünya için. Miranda, Clegg'in simgeledi i türden de "*bir koleksiyoncudur; asla bir erkek koleksiyoncusu olamayaca ını iddia etmesine ra men, erkekleri topladı ı nesnelere*" gibi görür: "*bana aitmi ya da onun hakkında her eyi biliyormu um gibi hissetmeye ba ladım. Ve bu ekilde, bana haber vermeden, talya'ya gitmesinden nefret ettim, Ona ciddi ekilde a ık oldu umdan de il, benim oldu u ve benden izin almadı ı için*" (Nodelman, 1987:339). Duyarlı bir ki i olarak, Miranda'nın kaderi yine kendisi tarafından çizilir ve ki ili inin parıltılı yansımaları ironik bir kurgunun asıl hazırlayıcısı konumuna gelir. Roman olgunla mamı Miranda'nın olgunla ması, ama aynı zamanda, olgunla manın hayata yönelik bir anlamı ve olasılı ı barındırmaması açısından trajik bir sonla biter. Miranda yalnızca yirmi ya ındadır ve anlatıda en sık ifade edilen ironilerden biri de onun tutsaklık süresince, kendinin de fark etti i gibi, gerçekten büyüme ye ba lamasıdır; "*Tuhaf bir dü ünçe. Bu serüvenin ba ıma gelmemesini istemezdim. Çünkü e er kaçabilirsem bütünüyle farklı ve sanırım daha iyi bir insan olaca ım. Çünkü kaçamazsam, ba ıma kötü bir ey gelirse, bu olay ba ıma gelmeseydi oldu um ve kalaca ım insanın, imdi olmayı arzu etti im insan olmadı ını bilmeyi sürdürece im*" (K:255). Nihayetinde büyümesi ise bo unadır; varolmanın gerçek anlamını pek de fazla seçene i olmadı ı esnada kavrayabilir. Kendini ve hayatı ancak ya amın sonuna geldi inde anlar.

Romanda do rudan yer almayan, ancak Miranda'nın anlatımından tanımaya ba ladı ımız bir ki i de Patson'dır. Bir sanatçı portresi ekinde sunulan Patson, hayranı olan Miranda'nın anlatımı ve özellikle Miranda'nın yalnızlı ı ve tutsaklı ı sırasındaki umutsuz ruh hali sırasında idealize edilen bir ki i dir. Miranda'nın Patson'a yönelik cinsellik ve a k konularındaki tutumlarını anlatımı Patson'u kadın dü küne gibi gösterse de, Patson'ın davranı ları cinsel veya maddi menfaat için de ildir. Miranda'nın aklını çelmek için herhangi bir çabası yoktur. Görünü e göre en çok istedi i ey onun zihnini kontrol etmek; zeka, ahlak ve estetik açıdan onu domine etmektir. Bu yüzden o, Fowles'in bir çok ö retmen-ilham veren-büyücü benzeri karakterlerden birisidir.

Bir tür gizemli ki isel geçmi e sahip olan, nispeten ya lı ve deneyimli rehber Patson'ın, önemli birkaç yönden **Büyücü** romanındaki Conchis'e benzedi i açıktır. Miranda'nın ba langıçta Patson'un esrarengiz özelliklerinden büyülenmesi **Büyücü** romanında Nicholas'ın Conchis'in karakteri konusundaki ikilemine benzer. Bu büyülenme, tutsaklık zamanında Miranda'nın psikolojik sı nıma eyleminin ve anlam aray ının bir ürünü gibi görünür. Miranda'nın sonunda kabul etti i gibi bu etkilenim bir ö rencinin kendisinden daha usta bir sanatçıya kar ı hissetti i kışkırtılı bir hayranlıktır.

Patson'a zarar veren ey, güce olan dü künlü üdür. Bariz tutucu ve toplumsal normlara uygun bir ya am tarzının tersine, bir ö retmen rolünde iken ciddi miktarda gücü elinde tutar. Miranda'yı

sıkar ve onun e itim süreci Patson'ın gizem, merak ve duygusal travmalar yoluyla yeniden olu turulmasına dayanır. Patson, Miranda'nın e itimi için ona acımasız oyunlar oynamayı da ihmal etmez. Bu seçim ve ö retim süreci **Büyücü** romanında Conchis'in Nicholas'ı yine gizem, merak, duygusallık ve cinsellik kullanımı yoluyla e itmesine benzer. **Koleksiyoncu**'da kasten sınırlanan kapsam ile oyunlar **Büyücü**'deki kadar ayrıntılı de ildir.

Patson'ın Miranda'yı de i tirme ve e itme konusundaki iyi niyetli fakat ısrarcı giri imleri, **Büyücü**'deki bir çe it "tanrı oyunu" ile benzerlikler ta ır. Ö retmen aynı zamanda bir büyücü figürüdür ve ö retimin etkilili i, ö rencinin büyüden ne kadar etkilendi iyle ili kilendirilir. Fowles gizemin gücüne inanır. Miranda da bu gizem gücüne inanmakta ve tekrar Bourani zamanına dönen Nicholas gibi ya da **Fransız Te menin Kadını**'nda Sarah'ya dönen Charles gibi o da dürtüsel olarak tekrardan Patson'un evini ziyarete gider. Büyülenmeye, gizemin gücüne boyun e er. Bu yüzden ö retimin etkisi, gizemin etkisiyle ili kilendirilirken bu gizem, tanrı oyununun sonucunu belirlemektedir. Ö retim ve gizem, güçle ili kilendirilir. Yine de, Fowles'in güce bakı açısı kesin bir suretle varolu çudur ve bir bireyi baskı altına almaya çalı an hiçbir gücü onaylamaz.

Miranda, Clegg'in sürekli kendisinin do asını de i tirmeye çalı masından ikayetçi olmasına ra men asıl Clegg'in ki ili ini de i tirmeye çalı an Miranda'nın kendisidir. Miranda'nın sıklıkla bo vecizelerin yanı sıra do rucu tarzda konu ması, onun estetik konulardaki takıntılı durumunu gözler önüne serer. Kimi zaman, ses tonundaki sert ve ikna edici üslubu kendine ait bir dünyadan çok dı arıdan bir gücün ö retilerini uyguladı nı gösterir. O, modernist de erleri / esteti i ve aydınlanma / ilerleme dü ünçesini temsil eden ve sosyalist bir kimlikle, toplumu de i tirebilecek gücü kendinde gören bulan toplumcu insan tipolojisidir. Evsiz çocuklar için sokakta para toplarken, insanları sınıflandırmaktan ve yargılamaktan kaçınmaz; *"Açlıktan ölen bir çocu u kar ısına çıkarabilseydim, de i imini izlemesi için gözünün önünde karnını doyurabilseydim para verece ini biliyorum. Ama kendi eliyle almadı ı, gözüyle görmedi i her eyden üpheleniyor. Kendi ya adı ı ve gördü ü dünyadan ba kasına inanmıyor. Hapiste olan asıl kendisi; i renç daracak imdiki dünyasında"* (K:219). Sanatın ve bilimin de i tirici gücüne inanması bakımından modernizmin bir simgesi gibidir. Ancak o da ekillenmi tir ve dü ünçeleri kendi gerçe inden de il Patson'un sözlerinden ö renilmi tir. Bir bakıma, Paston'dan yeni ö rendi i bir felsefeyi –daha çok bir dini – telkin etmeye çalı tı ı söylenebilir ve bu yüzden Miranda'nın söylediklerinin ço u ba kalarının, özellikle Patson'ın, kendisi üzerindeki yansımalarıdır. Örne in toplumdaki sınıf ayrımı konusundaki dü ünçeleri gibi, inancı ve söylemi tamamen Paston'dan etkilenmi tir. Miranda, yalnızca Paston'un fikirlerini de il ifadelerini de aldı nı romanın sonlarında kabul eder. nsanları Paston'ın standartlarıyla yargılamaya ba ladı nı ve onun tartı tı ı gibi tartı tı nı görmeye ba lar ve bu yüzden de kendilik de erlerinden yoksun ekilde Clegg'e yön vermeye çalı masının sonucu olarak yeni bir iç görüye kavu ur ama çok geç kaldı ı için sonu ölüm olur.

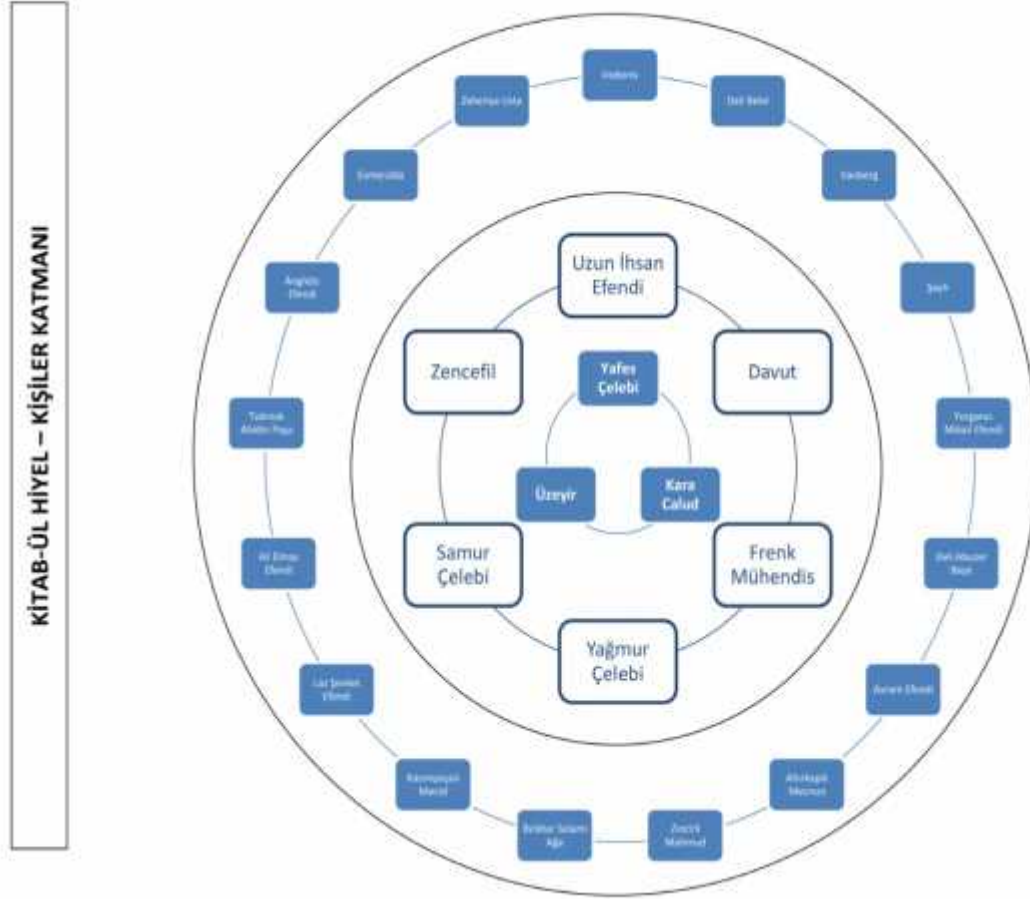
Romanın bir noktasında Clegg'i duygularıyla ilgili açık konu amadı ı için ayıplar. Patson'ın ise çok daha iyi konu abildi i bir gerçektir. E er Clegg hislerini iyi ifade edemiyorsa, Patson onun

sözlerini büyük bir beceriyle düzeltebilirdi. Yine Miranda Clegg'in bir anne figürüne ihtiyacı oldu unu anladı ında onun da Paston'a daha çok ihtiyaç duyulan bir baba figürü olarak baktı ını anlarız. Hikayenin sonuna do ru, Paston'ı bir sembol düzeyine çıkarır, ya am için bir dayanak, ık, sanat, bireysellik ve di er de erlerin ta ıycısı olarak görür. Yine de bu tanımlarda bir fantezi unsuru mevcuttur, çünkü ilk izlenim onun en azından kısmen so ukkanlı, kibirli, alaycı ve saldırgan oldu u yönündedir. Onur kırıcı, otokrat ve zorba biridir; daha da kötüsü, zekasını insanları incitmek için kullanır. Ba kalarını ezmekten, kaba davranmaktan ve beklenmedik ekilde davranmaktan memnuniyet duyar. ki bitmi evlili i sevgililik ve kocalık konusunda karakterindeki kusurları i aret eder. Olu turmaya çalı tı ı imaj, tuhaf, tutkulu, bozuk, hedonist (keyifçi), zor fakat bilge görüntüsüdür.

Koleksiyoncu, Clegg gibi toplumsal normlara uzak duran, dinsel inançları bulunmayan, zorbalık yapma konusunda herhangi bir tereddüt ya amayan bir ki ili in yanında, toplumsal bir rol üstlenerek insanları sanatla aydınlatma görevi üstlenen Miranda'ya i leyerek toplumcu olanın ölümünü ve yeni, duyarsız, bencil ve cahil insan tipolojisinin yükseli ini betimler. Bruce Woodcock, Clegg'i "genel erkek davranı ı açısından örnek bir vaka" olarak görür; "**Koleksiyoncu**, bir çok açıdan bir vaka kitabıdır. ... Clegg, erke in kadını idealize etmesi ve idealize etme yoluyla kendi kimli ini olu turması ve kendini kadın üzerinde dayatmasının vakasıdır" (Woodcock, 1984:27-28). Postmodern ki ilik i lemesi bakımından modern, akılcı, ilerici ve toplumcu Miranda'nın yerine tüm bu de erleri dı layan ve yeni bir varolu önermesi sunan postmodern Clegg öne çıkar. Clegg, postmodern insanın hayattaki de erleri, tüketim açısından alıp kullanması gibi, insanları da bir tüketim nesnesi olarak görür ve sadece kendisinin de il, kendi yerinde her kim olursa, ihtiyaç duydu u ba ka bir ki iyi (mesmeyi) alıp kullanaca ını iddia eder; "Geçen gün gazetede (Günün Deyi i kö esinde) "Su beden için neyse, amaç da zihin için odur" yazıyordu. Naçizane görü üme göre, bu çok do ru bir söz. Miranda ya amımın tek amacı oldu u andan itibaren, en az ona yakın insanlar kadar iyi oldu umu söylemeliyim" (K:22) Clegg'in amacı, ihtiyaç duydu u nesnesine ula maktır. Üstelik, ona iyi davrandı ını iddia ederek, di er insanlardan daha üsütn bir ki ili e sahip oldu unu ima eder. Di er insanların bir nesne konumuna indirgenmesi, **Büyücü**'de, henüz olgunla mamı Nicholas'ın kadınlara (özellikle Alison ve Lily'ye) kar ı tavırlarında da görülebilir. Nicholas, ancak tanrı oyunundaki e itimden geçtikten sonra, Alison'un bir insan oldu unu ve sadece cinsellikten olu madı ı görür.

Clegg, piyangodan para kazandıktan sonra sınıf atlar ve parasıyla bir iktidar elde etmenin keyfini sürmeye karar verir; "Bence, imdi mutlu görünen birçok insan, paraları ve zamanları olsaydı benim yaptı umu veya benzeri eyleri yapardı. Yani ikiyüzlülük yapacaklarına, kendilerini e ilimlerine bırakırlardı. "Güç, insanı yoldan çıkarır" derdi hocalarımın biri. Üstelik Para Güç'tür" (K:25). Günümüz insanının ana de erine dönü erek, insani özelliklerini kaybetmesine neden olan maddi güç, Clegg için bir bakıma ba kalarının hayatına da sahip olmak anlamına gelir. Güç ve iktidar hırsı, postmodern insanın ele tirisi ekinde tanımlanabilecek olan **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Büyük Efendi Ebrehe, **Amat**'ta Diyavol Pa a, **Kitab-ül Hiyel**'de Yafes Çelebi ve Kara Calud, **Susunlar**'da Ta ut ve

Tereveli skender için de önemli kavramlardır. Do u dü üncesini öne çıkaran Anar'ın hırslı, çıkarıcı karakterleri kar it de erleri temsil eden ki ilerle çatı malarından hep ma lup ayrılır ve Anar, kaostan kozmosa do ru bir ki ilik önermesi yapar. **Koleksiyoncu**'da ise, Clegg'in ba arılı olması, Fowles'un kötümser bakı açısı olarak, Batı'nın dünya algısını gösterir.



ekil 62. **Kitab-ül Hiyel** Ki iler Katmanı

Kitab-ül Hiyel, Anar'ın di er romanlarında oldu u gibi, toplumun pek çok kesiminde insanın i lendi i bir romandır. Romanda i lenen ki iler farklı etnik topluluklar, meslekler, inançlar ve ki isel özelliklere göre çe itlilik içinde sunulur. Derinlemesine i lenmeyen bu ki iler in romandaki asıl i levi figüratif olarak toplumun betimlenmesine yardımcı olmak ve dönemin, mekanların ve olayların aktarılmasına yardımcı olmaktır. Anar'ın tipik karakter betimlemesine uygun olan Yafes, Calud, Üzeyir ve di er karakterler, gerçekçi roman tekni inde anlatıldı ı gibi "*odak figür*" de ildir ve "*bireysel gerçeklikleri ön plana çıkarılmaz*". Aksine bu ki iler, "*kurgulanmı öznelerdir*". Çevrelerine, kendilerine ve topluma "*yabancıla mı ya da yabancıla tırılmı lar*"dır. "*Bütüin olarak kavranmaları mümkün de ildir. Ancak tasarladıkları makineler ve ihtiraslarının anlatımı ile kurgu içerisinde*

anlamli bir yer edinebilirler. Sonuç olarak denilebilir ki, bu ki iler post-aydınlanma ya da postmodernist anlayı ın getirdi i gerçeklikle kurgulanmı , bir anlamda "nesne" haline dönü mü yeni "kopya" insanlardır" (Yalçın-Çelik, 2005:170). Romanda esnafın yanı sıra, askerler, ayya lar, deli ya da akıllı ki iler ve farklı milletlerden olu an bir heterojen yapı romanın dar bir kapsamdan kurtularak farklılıkları i lemesine ve genel bir insanlık tablosunun öne çıkarılmasına imkan tanır.

Roman hepsi de mucit olan ve farklı nesilleri temsil eden dört ana ki i üzerine odaklanır. Anar, romanlarında ki ilerın ayrıntılı bir betimlemesini sunmaz ve olaylar kar ısında vaka aktarımı yapmayı tercih eder. Tüm romanlarının tipik özelli i olan bu yüzeysel yakla ım, gerçekçi romanın tersine insan unsurunun postmodern romanda önemsizle mesi ve sıradan insanın geneli temsil etmek yerine kendine özgülü ünü ve farklılı ını ön plana çıkarmasıyla örtü ür. Anar, bu yönden postmodern romanın özelliklerine oldukça uygun ki ilik tasvirlerine yer verir. Fowles ve Anar arasındaki temel farklılıklardan bir tanesi bu noktada ortaya çıkar. Anar, roman ki iliklerine yüzeysel yakla ım sergilerken, onların iç dünyalarına, içsel de i imlerine, ayrıntılı motiflerine, duygu ve dü üncelerine psikolojik derinlikle yakla maz. Tersine, belki de parodisini yaptı ı gerçekçi, klasik, modernist romanların etkisini kırmak adına, Fowles roman ki ilerinin iç dünyasına derinlemesine dalarak onların duygu, dü ünce ve algı evrenlerinde ya adıkları de i imleri irdeler. Ba ka bir ifade ile Anar'ın dı sal gerçekli e yönelerek kurguladı ı ki ilerın dura an ve dü z, Fowles'un ki ilerinin ise devingen, yuvarlak oldu unu söylemek yanlı olmayacaktır.

Anar'ın di er romanlarında izledi i yüzeysel tasvir üslubu, **Kitab-ül Hiyel**'de de benzer ekilde kullanılır. Romanın ana ki ileri Yafes Çelebi, Kara Calud, Davut ve Üzeyir toplumun genelini temsil etme özelli inden uzak, genelde kendi çıkar dünyalarının içine hapsolmu , topluma yabancıla mı , bencil tiplerdir. Romanda tüm özellikleri serimlenmeyen bu ki iler, sadece alegorik birer figür olarak da algılanabilir.

Tümel bir yakla ımın yerine parçalı tasvirle betimlenen Yafes Çelebi, Kara Calud ve Üzeyir'in romanda ilk çıkı ları benzer ki ilik özellikleri gerçekle ir. **Kitab'ül Hiyel**'in "*tüm kahramanları çevrelerine yabancıla mı ki ilerdir*" (Gündüz, 2012:141). İlk olarak hepsi de bilime, bilinmeyeni ke fetmeye, icatlar yapmaya ve dünyayı icatları ile de i tirmeye hevesli tiplerdir. Onların ki ilik özellikleri do rudan yazar tarafından verilmez, bunun yerine olaylar kar ısında takındıkları tutumlar, yaptıkları icatlar, bu icatlarla hedefledikleri eyler ve simgesel olan bu icatlar ile ba da tırdıkları ya amsal erekler onların ki isel özelliklerinin okur tarafından anla ılmasını sa lar. Bu açıdan, okurun de erlendirmeleri sanki yazar tarafından özellikle serbest bırakılmı gibidir. Anar, gerçekli i dayatmak ve insanın genel, de i mez, ortak bir do ası olmadı ını, her insanın iç dünyasının kapalı bir kutu oldu unu ve onu davranı a götüren güdülerin de i kenli ini göstererek, bir insanla ilgili de erlendirmenin öznel ve taraflılı ını vurgulamaya çalı ır gibidir.

Romanın ilk ana ki isi Yafes Çelebi'dir. Anar onun fiziksel özellikleri hakkında çok az bilgi verir ve sadece saçlarının a ardı ını, gözlerinin çok iyi görmedi ini, ellerinin titredi ini ve kırklı ya larda yüzünün kırık oldu unu belirtir. Romanda Yafes'in kılıç dövme sanatına ba ladı ı

zamanlarda bir ba arı göstergesi olarak Hz Ali'nin kılıcı Zülfikar'a benzer bir kılıç yapması ile Yafes'in hırslı, açgözlü ve çıkarıcı biri olması arasında ironik bir durum göze çarpar;

“Di erleri senin yetene ini görüp korktular. Çünkü gedi in elinden alınmasaydı onların bu ticareti yürütmeleri zor olacaktı. Yaptı in kılınc onların bütün mü terilerini ellerinden alır, üstelik bunun arkası da gelir. Ama ben bamba ka bir sebepten onların kararına katılıyorum: Ustaların kılınc yapmak için saatlerce ve günlerce dövdükleri demir neden serttir, bilir misin? O, insano luna hemen boyun e mez, çünkü onların, kendisiyle i leyecekleri suçları bilir. Bu yüzden de ortak olaca ı günahların bedelini ate te dövülürken pe inen öder. Zalimlerin kolları kendi eri ilmez isteklerine göre çok kısadır. Tutkularının büyüklü ü onları böylece sakat kıldı ndan, bizim kılınc dedi imiz koltuk de ne ini kullanırlar. cad etti in silah i te onların tutkularını büyütecek ve zulümlerini arttıracak. Sen onların kollarını uzattın. Oysa Kılıncılar yeterince uzun de il miydi?” (KH:14)

Züfekar'ı yapma ba arısı aynı zamanda bir ba kaldırı ve ustasının ö retilerine bir kar ı çıkı tır ve onu eytanla özde le tiren itaatsizli i, inatçı ve bencil yapısının göstergesidir; *“U radı ı yenilgilerin sorumlusu olarak hep çevresindeki insanları, bürokrasiyi veya parasızlık gibi dı etmenleri görür kendisinde hiçbir hata bulmaz, aramaz, ya adıklarından ders çıkarmaz. Çevresine ve kendisine yabancıla mı bir ki i olarak, aray ı larına devam eder” (Yalçın-Çelik, 2005: 159).* Zihninde binbir dü ünçe ile dola an Yafes'in amacı dünyayı de i tirebilecek ve insanları büyüleyebilecek etkinlikte icat yapmaktır. Ancak ilk ba larda hırsı ve açgözlülü ü yüzünden tek bir fikre odaklanamaz ve sürekli bir icat dü ünçesinden di erine atlar durur. Onun bu kararsız ve fevri ki ili i roman boyunca bir iki icat dı nda pek çok icat projesini yarıda bırakmaya veya ba arısız olmaya neden olur. Aslında onun de i ken, açgözlü ve tutarsız ki ili i kısa sürede para kazanma ve güzel bir hayat sürme iste inden kaynaklanan bir davranı tır. Yafes'in istedi i tek ey bilgi ve para de il, para ile kazanılabilecek makam, mevki, güç ve refahtır. Amacına ula mak için her türlü imkanı kullanır, hileler yapar, insanları kandırır ve yalan söyler. Ancak onun ki ili i hakkındaki bilgiler, rivayetlere dayandı ndan pek de güvenilir de ildir;

“Onun bu faaliyetleri konusunda rivayet muhtelifdir. Kimileri suda patlayan maddeyi bizzat onun buldu unu, kimileri ise sözkonusu maddenin Cezeri'ye ait kayıp bir hiyel kitabında uzun uzun anlatıldı ını, Yafes Çelebi'nin de koruyucusu Deli Abuzer Be e'nin nüfuzunu kullanarak bu kitabı zavallı bir sahaftan onaltı akçeye aldı ını söyler” (KH:18).

Tam bir Makyavel tiplmesi olarak sunulan Yafes için amaca giden her yol mübahtır ve bu yüzden bir keresinde elektrik yükleyerek icat etti i bir alet sayesinde aletin içinde cin oldu u ve insanları çarpabildi i yalanıyla insanlar üzerinde hem bir etki yaratır hem de epey yüklü miktarda para kazanır. Yafes için sosyal kuralların, ahlaki davranı ın, duyguların, inançların ya da insani herhangi bir de erin önemi yoktur.

Ba ka bir olayda ise bir icadını yapabilmek için, yine zekasını kullanır ve yaptı ı bir gözlemin meyvelerini toplar. Saksa anların hırsızlık yaptı ını ve özellikle parlak nesnelere çok uzaklardan fark

ederek gelip aldıklarını ve bunları yuvalarında sakladıklarını kefeder. De erli nesnelere saksa anların yuvalarından çalarak kendine hiyel kitapları alır;

“Hayvanca ızın ömrü boyunca sa dan soldan çalıp, a ırıp, apartıp getirdi i renk renk boncuklar, deniz kabukları, camdan yapılmı takma gözler, devri saadetten kalma ok demirleri, sedef kakmalı minicik afyon kutuları, tüfenk kur unları, cam parçaları, elmas ta lı yüzükler, kemikten yapılmı ufacık dü meler, i e mantarları, ortasında bir zümrütün parıldadı ı bro lar, insan ve hayvan di leri, bakır paralar, nazar boncukları, Sultan Süleyman zamanından kalma altın sikkeler, sahte ve hakiki inciler, ayarı dü ük akçeler arasından de erli olanları alıp bohçasına atıyordu” (KH:34).

Mucit olmak adına her eyi göze alabilecek bir yapıda olan Yafes, mühendishaneye kabul edilmek için türlü yollar dener ve sonunda bunu ba arır. Zekasını kendisi için kullanan Yafes, bencillik ve kötülüklerine devam eder ve bir hocasına bir sırrı vermek yerine onu öldürmeyi seçer. Bu olay hedeflerine giden yolda sadece bencilli i ve hırsını de il zalimli ini de gösterir. Onun için insan hayatının bir de eri yoktur. Aslında bir bilim insanı olarak icatlarıyla insanlı a hizmet etmesi beklenen ve romanın ba nda Zülfikar ile olumlu bir etki yaratan Yafes’in gerçek ki ili i ile geleneksel modernist romanlarındaki bilim adamı tiplmesi (ya da o tiplmelerden beklentiler) arasında büyük bir çeli ki bulunur. Okurun saf bilim ve iyi bilim insanı dü ünmesini yeniden sorgulayarak de erlendirmesini sa layan bu parodi ile bilim ve insan, bilimci ve saf dü ünçe arasında daha önce olu turulmu iyimser algı kırılmı olur. Yafes, bir türlü ba arılı olamaz ve satın aldı ı siyahi bir köle olan Calud’u hiyel konusunda e itir. Tasarladıkları bir denizaltı (tahtelbahir) içine girdi inde havasız kalır ve bo ulmaktan son anda kurtulur;

“Böylece o, kendisini on yıllardır mutsuz eden eyin, benli ine hükmeden bu iktidar tutkusu oldu unu anladı. O güne dek kendisi için her ey bir iktidar kayna ıydı: Ate , buhar makinasını çalı tıran; su, bir çarkı döndüren; toprak ise demir, altın, gümü ve elmaslarla dolu olan; rüzgar da, de irmenleri döndüren bir kuvvetti. Kükürt, güherçile ve kömür ise, silahların temel gıdası olan bir güçtü. Hatta, üniformalı, silahlı ve fazla dü ünmeyen insanlar da, onun gibilerin emrinde oldukları sürece, ba edilmesi zor bir kudretti. te iktidar susuzlu u çeken kendisi, Dünya’yı yıllardır bu güçlerin, cebirlerin ve kuvvetlerin toplamı olarak görmü ve ona hakim olmak istemi ti. O, Dünya’daki bütün güçlerin ve fiillerin öznesi olmak pe inde ko mu , böylece bir demir külçesini müzik kutusuna dönü türdü ü gibi, Dünya’yı ve içindekileri de bir makinaya dönü türmeye çalı mı tı. in acıklı yanı, kendisinin de bir makine oldu unu sanmı , ona durmadan yeni parçalar, çarklar, kasnaklar, somunlar, di liler, bıçaklar, tabancalar, toplar ekleyerek sakatlı nı telafî etmeye kalkmı , fakat bu koltuk de neklerinin gideremedi i sakatlı ı arttıkça artmı tı. “ ktidar makinesi” dedi i ey, yani onun öz varlı ı, sonu gelmez isteklerle büyüdüğüce tutkuları da devle mi , bu yüzden o, nefret etti i zaafalarını ortadan kaldırarak benli indeki son insanca kırıntıları da yok etmi ti. Oysa zayıflık denen ey hayat, iktidar ise ölüm de il miydi? O, tabiatın kuvvetlerine hükmetmeye çalı mı , ama aynı kuvvetler onu, yarattı ı canavarın içinde kısırmı lardı” (KH:67).

Bu kötü deneyimi onda bir içsel aydınlanmaya neden olur, yaptığı kötülüklerinden pişmanlık duyar ve tövbe ederek hiyel ilmini bırakır. Yafes ancak ölüm kararı sırasında gerçeği görebilecek kadar hırslı ki ilmi ile sunulan bir tiptir.

Yafes tarafından köle pazarından satın alınan Calud, tıpkı efendisi ve hocası Yafes gibi açgözlüdür. Kısa sürede dili öğrenen Calud, aynı zamanda çıkarları doğrultusunda farklı davranışlar sergileyebilecek bir ikiyüzlülüğe de sahiptir. Küfürbaz biri olmasına rağmen, çıkarının gerektirdiği yerlerde üst sınıftan insanların gözüne girmek, onları etkilemek ve istediklerini elde edebilmek için inanılmaz derecede kibar ve emtimli biri görünümüne girer. İnsanları etkilemek adına sadece konuşmasına değil giyim ve kuşamına da özen gösterir ve etkileyici bir görüntü kazanarak kadınların üzerinde cazibesini dayatır. İleri kıyım olan Calud'un fiziksel özellikleri diğer roman karakterlerinden daha fazla incelenir. Onun saçları, güçlü kolları, iri gövdesinin yanı sıra romanda büyük erkeklik organının tasvir edilmesi ve bu özelliğine sıkça değinilmesi romanın güç, iktidar ve erkeklik organı arasındaki izleksele ilgili kurması için bir araç haline getirilir.

Ustasının sıksa ve güçsüz fizikselinden çok farklı bir güce sahip olan Calud, karakter olarak da fiziksel özelliklerine uygun düzenli bir zalimlik içindedir. İlk olarak ustasını izleyerek okuma yazma öğrenir. Yasak olmasına rağmen efendisinin kitaplarını okuyup hatmeder ve kararlı bir karakteri örneği olarak sürekli hiyel ilmi ile uğraşarak kendini geliştirmeyi başarır; "*Yafes Çelebi, topluma ve kendisine yabancı mı, makine meraklı olan, iktidarı isteyen bir çılgın olarak, biraz da sevimli ve gülünç bir tiptir olarak anlatılmasına rağmen, Calud, iri yarı fiziksel gücü ile tam bir düzenbaz olarak çizilir*" (Yalçın-Çelik, 2005:168). O da tıpkı ustası Yafes gibi, katı ve zalimdir bir Makyavelist tiptir olarak okurun karşısına çıkar;

"*Korkunç savaş silahları yapıp bunları deri daim makinasıyla iktidara, sahip oldu u sonsuz iktidarla dünyaya yeni bir nizam verecekti*" (KH:84).

Onun hırsı sadece hiyel ilminde değil sonsuz güce ulaşmak adına cinsel gücünü kullanarak, kendisine benzeyen sayısız çocuk sahibi olup dünyaya hükmetme arzusunda yatar. Bu yüzden erkekliğini ispat için her türden mekanda kadınlarla birlikte olur, ününü her tarafa yayar ve bir çok kadınla evlenerek sayısız çocuk yapmaya girişir;

"*İktidarına hayran olan kadınların hiçbiri ondan para almıyordu. Fakat bunların hiçbiri kar etmiyor, çünkü o, zekasının betini bereketini daha iyi görmek istiyordu: Dünyayı kendisine benzer çocuklarla dolduracaktı. Gitgide büyüyen, genişleyen ve çoğalan zürriyeti tıpkı onun gibi olacak, onun gibi dönecek, onun gibi giyinecek, onun bildiklerini bilip bilmediklerini bilmeyecekti. Babalarına sadık birer evlat olarak, onun varlığının bir parçası, bedeninin bir uzantısı, eli kolu ayağı olacaklardı. Kendisi de onlara tabiatın yedi kuvvetini gösterip dünyayı hiyelle yönetmenin esrarını öğretecek, böylece iktidarı arttıkça artacaktı*" (KH:79).

Ancak tüm kadınları hemen hamile kalmalarına rağmen tüm çocukları ölü doğar ve bir türlü baba olamaz; "*Sekizinciyle gerdeğe girer girmez ilk üç karısının doğum sancılarını tuttu ve ona üç ölü çocuk verdiler*" (KH:89). Toplumla girdiği mücadelede galip görünmesine rağmen, doğum kararıyla

yenilir. Gittikçe artan bir öfkeye kapılır ve çevresinde, Anadolu'dan getirtti i Davut ve Üzeyir'e bir köle gibi davranır, onlara gaddarca i kenceler yapar; *“Yeni efendileri onlara bu sözkonusu parayı verecek, ama onlar da tam otuz yıl, ayda adam ba ı onbe er kuru maa la Calüd'un yanında çalı acaklardı”* (KH:98).

Calud'un romanda sunulan tek insani yönü yine cinselli i ile ilgilidir. Kente gelen bir gösteri toplulu unda Esmeralda adında çok güzel bir kadın vardır ve Calud toplulu u oraya getiren adamlara para vererek Esmeralda ile birlikte olmanın yolunu ke feder. Her eyin ayarlandı ı bir anda, Esmeralda hastalanır ve daha uzun süre onunla cinsellik ya amak isteyen Calud'un aldı ı ilaç yüzünden, erkeklik organı kangren olur ve kesilmek zorunda kalır. Simgesel açıdan güç ve iktidar yitiminin ikinci a amasına kar ılık gelen bu olay sonrasında, Calud artık saf bir kötülük alegorisine dönü ür. Kara paranın pe ine dü erek sınırsız güç ve ölümsüzlü ü arayan Ebrehe gibi, Kara Calud da hırsının ve açgözlülü ünün kurbanı olur. Sayısız çocu u ölü do an ve erkeklik organı kesilen Calud'un artık hayallerini gerçekle tirmesi imkansız hale gelir.

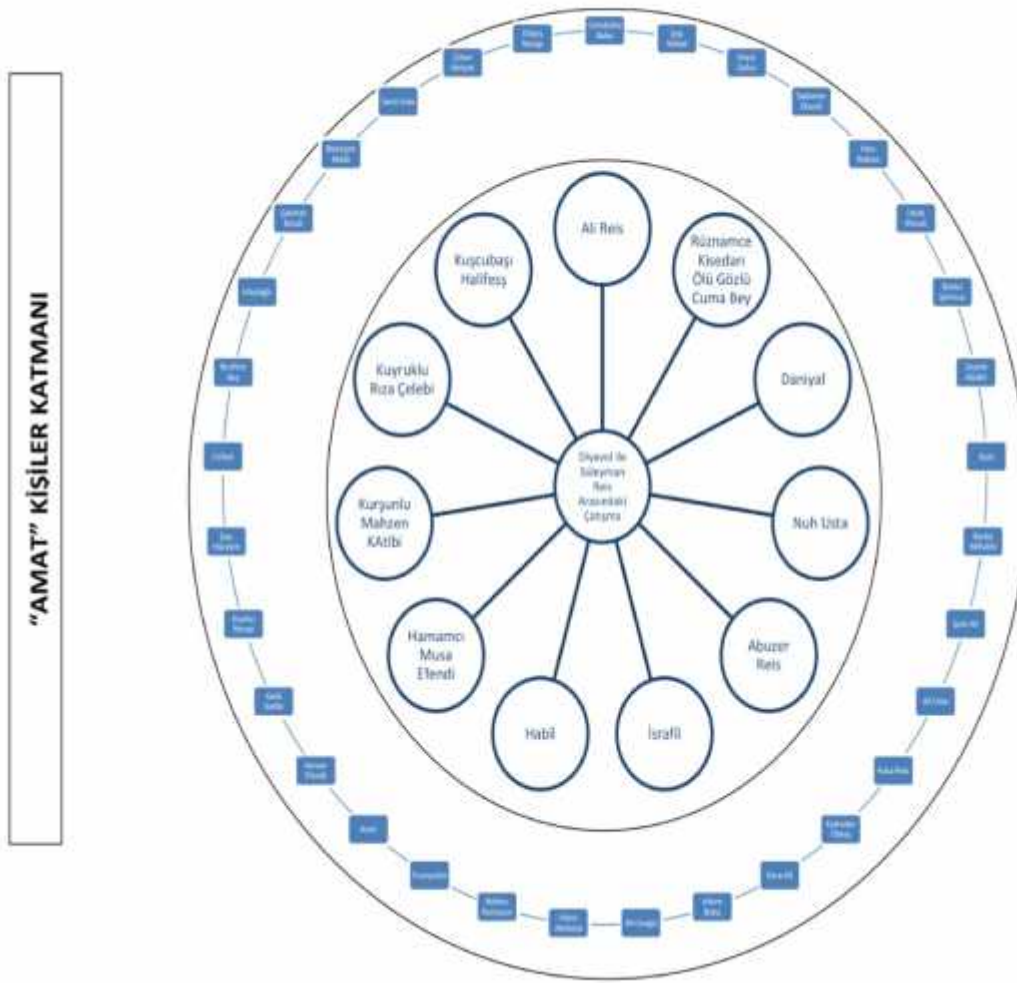
Romanın di er bir mucit ki isi Üzeyir, annesiz ve babasız biri olarak sokaklarda büyüümü ve çok zor artlar altında ya amını sürdürüebilmi tir. Zekasının fark edilmesi üzerine bir devlet okuluna kabul edilen Üzeyir'e bir de burs verilir. Derslerinde herkesten daha ba arılı olan Üzeyir, kendi kendine matematik ve geometri alanlarında pek çok ispat yapmayı ba armı tır. Ya mın üstünde bir zekaya sahip olan Üzeyir, okulda akranları tarafından onlara kötü örnek oluyor diye baskı ve zulüm görmeye ba lar.

Di er roman ki ilerinin tersine geçmi i hakkında en fazla ayrıntı sunulan ki i olan Üzeyir, Calud tarafından çırak olarak i e alınır. Ancak ya amındaki talihsizli i burada daha üst bir a amaya geçer ve aklını yılan projesine odaklamı olan ve hayattan intikam almak dı nda ba ka bir amacı kalmayan Calud ona daha öncekilerden daha büyük eziyetler etmeye ba lar; *“Dünyanın bir parçası olmak, bedeninin de il benli in ölümü olmalıydı”* (KH:113) Onu sadece bu amaç için hazırlayarak, Üzeyir'in dı arı çıkmasına ve insanlara karı masına dahi izin vermez. Bu yüzden içine kapanan, toplumda kopan Üzeyir, korkak ve ürkek birine dönü ür. Yılan projesini bir türlü gerçekle tiremeyen Calud öldü ünde, Üzeyir proje ile ilgili her türlü belgeyi ve bilgiyi bir ba kasının eline geçmemesi için yok eder;

“Bu korkunç ıslı ı i itir i itmez canavarı tasarlayan zavallı hiyelkar kendisinin, aslında yılanın bir parçası oldu unu anladı. ... Hıçkırıkları artınca içindeki sesi i itti ve o hayali gördü: Ses ona, bu canavarın aslında insano lunun kibrinin ta kendisi oldu unu ve kibirin de kendi kendisini tüketice ini söylüyordu” (KH:139).

Psikolojik açıdan pek çok travma geçirmi biri olarak, kötülü ü de il iyili i seçer ve yılan ekindeki canavarın yok olması gerekti ine inanır. Yalnızlı ı, korkuları ve ya adı ı talihsizlikleri yılanla özde le tirerek kapalı mekanını ve korkularını yenmek (yılanı / canavarı alt etmek) için dı arı çıkıp insanların arasına karı mayı ba arır.

Romanda Yafes saf kötülü ü temsil eden biri iken ölümle yüz yüze gelmesi sonucu de i ime u ramı ve tövbe ederek dönü üm ya amı tır. Kara Calud ise romanın ba ından sonuna kadar ve hatta daha da artan bir oranda kötülü ün simgesi olmu tur. Üzeyir ise, sıra dı ı aklı ve ya adı ı olumsuzlukları mantıklı ekilde de erlendirmeleri sayesinde bir uyanı serüveni ya amı tır. Üzeyir hem tavrı, hem ki ilik hem de dünyaya bakı açısı itibari ile köklü bir de i im geçirir. Üzeyir'in dönü ümü, Anar'ın romanlarında en fazla ayrıntısı ile i lenen ve bu konuda Fowles'un **Fransız Te menin Kadını**'nda Charles, **Büyücü**'de Nicholas, **Abanoz Kule**'de Williams'ın ya adı ı dönü üme yakla an bir özellik gösterir.



ekil 63. Amat Ki iler Katmanı

Amat, hsan Oktay Anar'ın dar bir mekan olan kalyon içinde, sava halinde insanın korkularını, di er insanlarla ili kilerini i ler. **Amat**, eytan'ı temsil eden Di yavol Pa a gibi bir kaptanın denetiminde, toplumdaki ve toplumsal davranı olasıları ından uzakta roman ki ilerinin yaptı ı davranı lardan yola çıkarak ki iliklerini tahlil edebilece imiz bir romandır. Di er romanlarından farklı

olarak, sadece **Amat** böylesine dar bir mekan içinde kurgulanır. Savaş halinde bir gemi içindeki roman ki ilerinin bir tarafında ölüm di er tarafında ise ba ka gemileri ya malama sonucunda elde edilebilecek ganimet durur. Bu açıdan, hem korku hem de açgözlülük gibi insanın iki temel güdüsünün denetimindeki insanları gözlemlemek mümkün olabilir.

Anar, di er romanlarında oldu u gibi, **Amat**'ta da roman ki ilerinin sadece dı sal özelliklerini ve davranı larını betimlemeye giri ir. Roman karakterlerinin iç dünyasına e ilmeden ve onlar hakkında anlatıcı rolü ile yorumlar yapmadan, ki iliklerin betimlemesini sunarak onlar hakkındaki yorumları göreceli bir ekilde okura bırakır. Romanda ki ilerinin giyimleri ve fiziksel özellikleri özellikle vurgulanarak, Anar'ın neredeyse tüm romanlarında oldu u gibi, ki ilerinin simgesel boyutları ile ba ka metinlerle ili kilendirilmesi sa lanır. Bunun yanı sıra, romanda özellikle dini metinler ve mitlerle ili ki kurularak roman ki ilerinin isimleri bu metinlerdeki ki ilere benzetilir. Bu isim benzerli i roman ki ileri ile ba lantı kurulan tarihi, dini ve mitik figürler arasında hem benzerliklerin hem de farklılıkların kıyaslanabilmesini sa lar. Bu kıyas, Anar tarafından genellikle bilinen, yaygın kanıların tersini kurgulamak ekinde yeniden ekillendirmeyi, yeni bir kimlik kazandırmayı ve böylece yerle ik dü üncelerin yıkımını sa lar.

Amat'ta ana ki ilerden birisi Amat kalyonunun kaptanı "*ölümsüzlük pe inde ko an ve eytanı temsil eden*" (Gündüz, 2012:167) Diavol Pa a'dır. Romanda giyimi ve fiziksel özellikleri oldukça ayrıntılı bir ekilde betimlenir; "*Önüde sırma gö üs atıkları bulunan kızıl bir cüppe, kara bir mintan, kızıl bir çift çizme ve kara bir çak ır giymi , beline kızıl bir ku ak ve kızıl Cezayir fesine de kara destar sarmı kızıl dudaklı ve cüzamlılar gibi bembeyaz suratlı bir ahıs, yani Kaptan Efendimiz oturmaktaydı*" (A:26). Ba ka fiziksel özellikleri "*gözbebekleri(nin) kırmızı, di leri(nin) sarı ve sivri*" olu udur ancak di er özellikleri bunlardan daha az olumsuz de ildir: "*ba ı kel(dir), kafası bir caminin kubbesi kadar yuvarlak ve pürüzsüz(dür), çivi gibi bakan küçük kara gözleri vardı(r)*";

"*Kaptan Efendimizi pruvaya ça ırmak için kamaraya girdi inde içeride kimseyi bulamamı , o anda fırsatı ganimet bilip kamaradaki kırmızı atlasla örtülü o boy aynasında kendini doyasıya öyle bir seyretmek istemi ti. Ama örtüyü kaldırdı nda kar ısında, yi itlerinki gibi güne yanı ı bir yüz yerine, bembeyaz ve köse bir surat, kıpkırmızı ve biçimsiz dudaklar, seyrek bir bıyık, kırmızı gözbebekleri ve sapsarı sivri di ler görünce sanki ba ından a a ı kaynar sular dökülmü tü. Aynadaki aksinin üstündeki kızıl cüppeyi ve kafasındaki kara destar sarılı kızıl Cezayir fesini de görünce, muhtemelen kendisini çekemeyen birinin bedduası sonucu sadece çirkinle medi ine, aynı zamanda aklını da oynattı na hükmetmi ti*" (A:105).

Tüm bu fiziksel betimlemeler olumsuz ça rı ımlarla doludur ve okur Diavol hakkında olumsuz bir algı geli tirecek ekilde yönlendirilir. Giyimi de en az görünü ü kadar sıradı ıdır. Özellikle giydi i kızıl renkli elbiseler onu sanki cehennemden fırlamı bir varlı a dönü türür. Kızıl rengin yanında "*kara mintan*" ve "*kara çak ır*" daha sonra geminin dire ine astırdı ı "*kara bayrak*" kadar olumsuz bir ça rı ım yaratır.

Romanda Dişavol'un lanetlendi inin belirtilmesi, okurun zihninde onu do rudan Tanrı tarafından lanetlenen eytan'la özde le tirir. ledi i günahlardan dolayı sürekli bir sıvı içer ve böylece kadersizli ini unutmaya çalı ır. Dişavol'un en büyük arzusu tümü kötülerden ve günahkarlardan olu an bir ordu kurmaktır. **Kitab-ül Hişyel**'de Kara Calud'un pek çok kadınla birlikte olarak dünyaya kendine benzeyen zürriyetini hakim kılması gibi, Dişavol'un iste i sadece mikro düzeyde gemi ile ilgili de ildir. O tüm dünyaya kötülük ve günahın hakim olmasını istemektedir. Aslına bakılırsa, gemiye binen insanların hepsi zaten hazırdır ve onların günahları Nuh Usta tarafından hepsinin yüzlerine söylenir. nsanın geçmi te yaptı ı günahların bir tür kefareti gibi de dü ünülebilecek olan Amat kalyonu, yolcularının kimli i nedeniyle lanet gemisidir. Amat'ın günahkârlardan olu mu mürettebatı, "*birbirlerine oldu u kadar dı dünyaya, bu dünyanın de erlerine hatta gemilerini ve camilerini bombalayacak kadar kendi kutsalların da yabancıldır*" (Gündüz, 2012:141). Mürettebat, günah i leyip daha sonra ruhlarını eytan'a satan insanlar toplulu udur. Gemi ruhunu satan insanların toplanaca ı mekan olan Cehennem ile özde le tirilir ve gemiye veba sıçramasından sonra tüm ölenlerin alnında "*amat*" yazması ya da gemi katlarının cehennemin yedi katının adı ile a rılması, kalyonu simgesel boyutta bir cehenneme dönü türür.

Bir ara mürettebat isyan çıkarmak ister ancak bu olaya öfke ile tepki veren Dişavol, gemideki herkesin günahkar oldu unu söyleyerek onların geçmi te i ledikleri suçları açıklar. Bunun üzerine isyan etmekten hemen vazgeçen mürettebattan Göbelez Baba i ledi i suçu görmü gibi anlatan Dişavol'a dönerek hayret içinde bakar;

"Amat'ın, Asım'ı yakalamak için sefere çıktı ı palavrasını sıkın Göbelez Baba, a kınlıkla, "Orada kimse yoktu!" dedi, "Sen nasıl bilebilirsin bunu!"

Efendimiz ona u cevabı verdi:

"Ben oradaydım. Ben sana, günah i leyen ellerinden daha yakınlm!" (A:180).

Metafizik bir varlık olarak kendini ortaya koyan Dişavol kendisi ile ilgili yorumların hepsini betle tirecek bir itirafta bulunur: "*Ben sana, günah i leyen ellerinden daha yakınlm"*". Bu ifade Dişavol'un kendini Tanrı ile e düzeyde tutması anlamına da gelir. nsana "*ahdamarından daha yakınl*" olan Tanrı gibi, geçmi i bilir ve insanların neler yaptıklarının farkındadır. Ancak Dişavol ya amı temsil eden "*ahdamarı*"ndan ziyade "*gühan i leyen ellere*" yakındır ve bu onun günahkar yapısının ortaya serimidir.

Fantastik bir ö e olarak Dişavol'un eytanla özde le tirilmesi ba ka betimlemelerinde de yer alır. nsan aklının ve mantı ın sınırlarını a an bir ekilde, Dişavol kaptan kamarasında çerçevesi de "*kara*" olarak belirlenen bir aynanın içine gizlenebilmekte ce aynanın üzerine örttü ü bir kuma taki deli in içinden olayları takip edebilmektedir;

"Hele hele, Diabolos'un ya da Azazil'in, kamarasındaki bir ayna içinde saklandı ı, aynanın üstünün daima örtülü oldu u, ama o mel'un mahlukun bu örtüdeki küçük bir delikten kamarasını rahatça gözetledi i fikrini savunanlara daima küfrü basardı" (A:236).

Dü mana saldırı yapıp ortalık toz dumana katıldı ında onu aramaya inen hiç kimse onu odasında göremez, ancak sava tan sonra ortaya çıkar ve yapılması gerekenleri mürettebata anlatır. Ba ka bir olayda, Süleyman Pa a'ya okumasını yasakladı ı kitabı onun okudu unu görür ve bunun üzerine yetkilerini elinden alarak vebadan ölenlerin arasına attırır. Ba ka bir olayda ise, genç o lanlardan biri onun odasını temizlemeye iner ve bir ara aynaya bakar ancak kar ısında gördü ü yüz Diavol'un yüzüdür ve bu yüzden temizlikçi çocuk aklını kaçıır.

Anar'ın ba ka bir eytan karakteri Ebrehe'nin hız kavramını sozsuzla tırarak zaman algısını yok etmesi, zamanı geriye alabilme gücünü ele geçirmesi gibi, Diavol da ölümsüz olabilmeyi arzular. Her iki figürün ortak amacı, geçmi te i ledikleri günahı unutmak de il geçmi e giderek bu günahı i lememi bir kader çizgisi yaratmaktır. Bu açıdan de erlendirildi inde, roman ki iliklerinin çektikleri azabın boyutu ortaya çıkar ve okur belki de sadece bu açıdan onlarla empati kurma olasılı nı kazanır.

Romanda önemli di er bir ki ilik Süleyman Pa a'dır. Onu di erlerinden ayıran tek önemli ayrıntı, tüm gemi mürettebatının kötülük i ledikleri için yine kötülü ü seçerek eytan'ın tarafını tutmalarıdır. Oysa hırslı bir ki ili e sahip olan Süleyman Pa a ilk ba larda ölümsüzlü ün sırrını ke fetme pe inedir ve bu onu Diavol ile aynı kefeye koyar. Süleyman Pa a çok acımasız ve gözü kara biridir. Geminin ikinci kaptanı olabilmek için derin gemicilik bilgisini ve tecrübesini masum insanların hayatları pahasına da olsa kullanır. Bir seferinde, Diavol'un emrine uyarak içinde namaz kılan insanlar oldu u halde bir camiyi top ate ine tutar ve orada muhtemelen herkesin ölmesine neden olur.

Oldukça sert görünümlü ve küfürbaz biri olan Süleyman Pa a'nın romanda yaptı ı son seçimler, onu Diavol ve eytanın tarafından iyiler tarafına ta ır. Amat Süleyman Pa a'nın son seçimi olan Diavol'a kar ı gelmesi ve son bir gayretle pistolu ile AMAT yazısının ilk A harfini dü ürmeyi ba arması olmasaydı, tümüyle distopik bir romana dönü ürdü. Anar'ın roman ki ileri ebedi kötü-iyi ili kilerini i ler, ama Anar'ın hiçbir romanı **Amat** kadar kötümser bir bakı açısı sunmaz. **Kitab-ül Hiyel** de oldukça kötümser bir roman olmasına ra men, Uzun hsan gibi her zaman denge unsuru olan bir ki iyi bünyesinde barındırır. Romanın ana kurgusunda bir ara fırtınaya yakalanan ve batma tehlikesi geçiren geminin kurtulması için sıradı ı bir olay gerçekleşir;

“Koskoca bir denizi yutmaya hazır bir dev gibi a zını açtı. Derin bir nefes alırken ci erlerini sanki fırtınayla doldurmu tu. Derken, tam kar ıdan u ul u ul u uldayarak esen rüzgara do ru öyle bir ba ırdı ki, sesi gök gürültüsünü bile bastırdı:

“Ey rüzgar! Dur artık dur!”

Bu ses, deh ete dü en denizcileri bile sa ır edecek kadar iddetliydi. Herkesin umudunu kaybetti i o anda beklenmedik bir ey oldu ve rüzgar diniverdi. Fırtına söndü. Deniz yatı tı. Hava sakinle ti” (A:101).

Do aya hükmedebilen biri olarak betimlenen Süleyman Pa a'nın romanın sonunda iyili i tercih etmesi, okur açısından belki de inanılırlı ı artıran en önemli etkidir.

Süleyman Pa a ile ikinci kaptanlık için yarı an Ali Reis de romanın simgesel boyutu ile i ledi i ba ka önemli bir ki idir. Kendine çok iyi bakan Ali Reis, gemicilik konusunda kuramsal bilgiye oldukça sahiptir, ama uygulamada Süleyman Pa a kadar tecrübesi, hırsı ve iradesi yoktur. Diavol'un kendisine verdi i emirleri yerine getiren ki inin ikinci kaptan olaca ı rekabette, sözünü mürettebata geçiremez ve bu yüzden Diavol onu görevinden alarak Süleyman Pa a'yı ikinci kaptan yapar. Ali Reis, Süleyman Pa a'yı cahil olmakla suçlayarak onun emrinde çalı mayı reddeder ve bu yüzden rütbesi kendisinden alınarak gemideki sıradan insanlarla birlikte ya amak zorunda kalır. Ali Reis, romanda eytan'la e le tirilen ba ka bir figürdür. Kaptanın emrine kar ı gelmesi, üst kattan cehennemi temsil eden alt kata sürülmesi, orada geminin mürettebatı tarafından sakalının yolunması ve dövülerek yüzünün gözünün morartılması ile Tanrı'ya kar ı gelen eytan rolünde gibi görünür. Bu rolünü, yine yılan kılı ına girerek Havva'yı ba tan çıkararak yasak elmayı yedirmeyi ba aran eytan gibi peki tirir. Bir keresinde Süleyman Pa a'nın ölümsüzlük zaafını bilerek, yasak kitabı okursa ölümsüzlü e kavu aca ını söyler ve onun suç i leyerek ceza almasını sa lar.

Romanda, tipik bir Anar romanı gibi, ana kurguda çok önemli olamayan ve ayrıntıları ile betimlenmeyen pek çok ki i daha bulunur. Bunlardan Daniyal adında bir yeniçerinin askeri yönden çok ba arılı oldu u belirtilerek ara anlatıda sava sırasında nasıl adam öldürmeye ba ladı ı aktarılır;

“ İlk kez öldürdü ünde bir de il, sanki bin ki iyi öldürmü gibi olursun. Yeni do mu ve annesi tarafından emzirilen o bebe i öldürmü sündür. Babasının ba ını ok adı ı o çocu u da, bir genç kıza a knı ilan eden o delikanlıyı da, zavallı bir kadının kocasını da, sava a giderken ailesi tarafından u urlanan o masumu da...bütün o ki ileri öldürmü olursun. kinci kez birini öldürdü ünde alt tarafta bir tek ki i öldürmü sündür. Üçüncü kez ise, kimseyi öldürmü sayılmazsın” (A:138).

Di er bir ki i ise Diavol'un yardımcıısı olan Nuh Usta'dır. Deli Marangoz olarak da bilinen Nuh Usta Diavol'un emri ile Amat'ı sıradı ı büyüme hızları ile yine kötülü ü temsil eden 247 me e a acından in a eden ki idir;

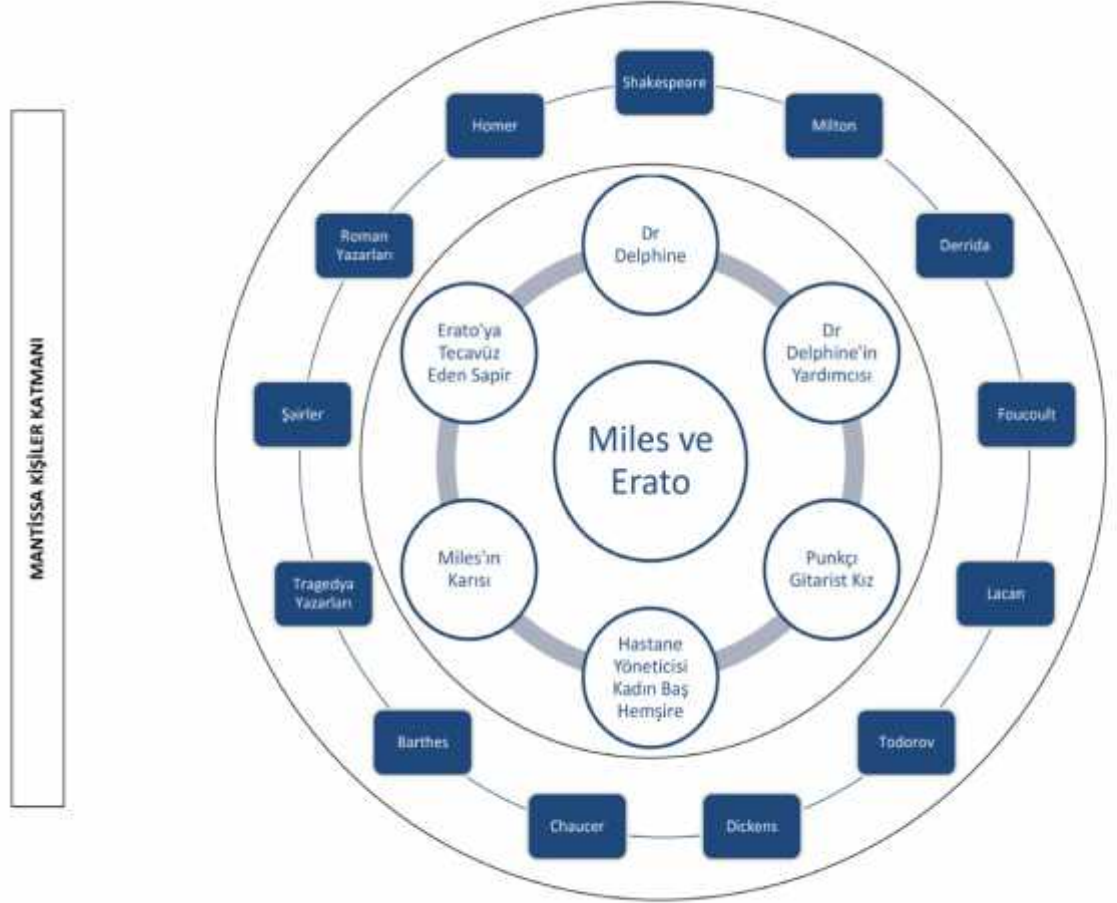
*“Önce 117 me e, ikinci parti olarak da 130 me e a acı gelmi .Toplam 247 me e a acı eder”.
Gözleri fal ta ı gibi açılan Göbelez Baba atıldı:*

“247 ha!” dedi, “Gemide her birimize tam 1 me e a acı dü üyor! Bu ne garip tesadüftür” (A:170)

Hiç gülmeyen ve konu mayan bu ihtiyar adamın, marangozluk dı nda gaipten haber verme gibi ola anüstü özellikleri de vardır. Romanın di er bir ki isi Abuzer Reis görevlerini yapmaları için gemicileri sürekli döven acımasız ve kaba biridir. Çıkarlarına uygun davranan ve bencil biri olan Abuzer Reis, sava sırasında geminin ıkları yaktırmayarak onursuz davranır ve herkes ondan nefret etmeye ba lar. Deli Marangoz'un çıra ı E ek srafil adında bir çocuktur. Ailesi olmayan bu çocu un gemideki görevi geminin uyarı borusunu çalmasıdır. srafil ile ilgili sıradı ı bir olay ya anır ve öldü ü halde tehlike anında canlanarak boruyu üflemeyle ba arır.

Amat Nuh gemisi ile ba da tırıldı ını gösterecek kadar çe itli sınıfsal, dinsel ve etnik kimliklerden insanla doludur. Bunlardan bazıları unlardır: dini dü ünceleri ile yapı ı meslek olan

hekimlik birbirine uymayan Avram Efendi, bir meyhane i letmecisi olan Barba Mihaliki, Musevi bir tefeci olan Salomon Efendi, Gemi katibi, komedi unsuru olu turmak için kullanılan 48 çocuklu ve dördüncü karısını almaya can atan ya lı denizci Göbelez Baba. Bu tipler romanı gerçekçi bir görünüm kazandırmak için geminin ve romanın kapsadığı sosyal yaşamın bile enleri olarak fon karakter i levi ile kullanılan tiplerdir.



ekil 64. **Mantissa** Kişiler Katmanı

Mantissa romanı i ledi i ki iler bakımından fantastik özelliklere sahiptir. Romanın ilk ki isi yazar konumundaki Miles'dır. Kar ılıklı konu maya dayandırılan roman kurgusunda Miles'a e lik eden ki i, okurun kar ısına çok farklı kimliklerle ortaya çıkan, esin perisi Erato'dur. Roman bu iki karakterin konu malarına göre ekillenir ve cinsellik, edebi yaratım, yazarın ilham alması, sanat ve insan gibi pek çok konunun yanı sıra edebi ve sanatsal kuramların ele tirisi de yapılır.

Mantissa'da konular karakterlerin gözleri önünde düzenli olarak yeniden ekillenir. **Mantissa**, yazarın, roman ki ilerinin, metinlerin, roman türünün ve okurun özgürlü ü ba lamında "*Fowles'un daha önceki eserlerinde özgürlük izle inin yeniden yorumlanması olarak dü ünülebilir*" (Toth, 2008:51). Karakterler göz açıp kapayıncaya kadar hem kimlik, hem de ekil de i tirerek bir tür tiyatro oyunu gibi farklı de erleri ve bakı açılarını temsil eder gibi davranırlar. Olayların i lenme yöntemi

kadar roman ki ileri hakkında da bariz bir belirsizlik mevcuttur. Romanın tüm kurgusu, hafızasını yitiren bir yazarın zihninde gerçekle en anımsama, anlamlandırma ve yorumlama serüvenidir:

"O halde, ne halt oldu unu sanıyorsun?"

"Bildi imi sanmıyorum. Hastalıklı beyninin bir hiçlikten uydurdu u zavallı bir hayal ürünü."

...

"Bütün yaptı m, bana verdi in satırları papa an gibi tekrarlamak. Bu sözler senin. Benim de il."" (M:86-87).

Esin perisi Erato ve ortaya çıktı ı pek çok farklı kimlik, tümü ile yazarın zihninde yarattı ı imgelerdir. Konu manın kendisi de görünürde kar ılıklı bir konu ma (diyalog) olmasına ra men, aslında sadece tek ki ilik bir konu ma (monolog) eklindedir. Yazar yarattı ı hayali ki ilere farklı eyler yaptırır ve sordu u sorulara yanıt veririr. Kimi zamansa bir olay ya da izlek ile ilgili farklı bakı açılarının görülmesi için onları farklı konumlarda sunar.

Romanda yazarın ve yazar konumundaki roman ki isi Miles'in kurgulamaları ve alıntı olarak verilen Descartes'in sözleri arasında ki ilerın varlıklarına dair bir bütünlük göze çarpar; "*Neden sonra, ne oldu umu iyice inceledim; bedenim yokmu , dı dünya yokmu , bulundu um yer yokmu gibi davranabilece imi gördüm; fakat buna kar ın, yokmu um gibi de yapamayaca m, tersine, di er eylerin gerçekli inden ku kullanabildi ime göre, açıkça ve kesinlikle var oldu um da ortaya çıktı; oysa, yalnızca dü ünmeyi durdurabilseydim, algıladı m tüm di er eyler do ru bile olsa, var olabilece ime inanmam için bir neden yoktu, bundan yola çıkarak unu anladım: Ben do asının en temel özelli i dü ünmele sınırlı olan ve var olması için bir yere ihtiyacı olmayan, maddi bir eye ba ımlılı ı da olmayan bir varlı m. Bu ben, yani beni var eden bu ruh, bedenden apayrı bir varlıktır ve hatta bedenden daha kolay tanınır; dahası, bedenın varlı ı sona erse bile onun varlı ı devam edecektir.*

- Rene Descartes, *Discours de la Methode*" (M:7).

Descartes hem kurgunun, hem karakterlerin gerçekli i dı ında dünyanın be duyu ile algılanan tüm boyutlarının ve kendi varlı mın da gerçekli e uygun olmadı ını belirler. Descartes ne oldu unu ve neyi gördü ü dikkatle incelendi inde kendi varlı mın, dı dünyanın, ait olabilece i bir mekanın olmadı ını iddia eder. Ona göre varımı gibi davranmasına ra men, tek gerçe in kendisinin var olmadı ıdır. Buna göre, Miles ya da ona e lik eden Erato'da yoktur, ancak varlarını gibi davranırlar. Bir gerçeklik yanılsaması yaratma amacını ta ıyan kurgunun içinde okurun sadece zihninde beliren göreceli bir gerçeklik vardır. Bu gerçeklik ile Miles'in romanı olu turdu u kurgusal gerçeklik arasında tek farklılık ki iye özgü olmalarıdır. Bu yüzden **Mantissa** romanı ki iler bakımından pek de önemli malzeme sunmaz.

Dekart'ın gerçekli e yönelik dü ünceleri zihin dünyasının birbiriyle ilgili boyutlarını gözler önüne serer. Maddesel gerçek dünyadan ayrılabilen zihin dünyası arzu edilen ve varolu u mümkün kılınabilen bir dünyadır. Zihin dünyası ise kurgusal gerçeklerin dünyasıdır ve romandaki karakterler

zihnin sürekli de i kenli ine ko ut olarak her an de i irler. Durum ve an onların kıyafetlerine, sözlerine ve davranı larına etki ederek çok farklı kimliklere girmelerini sa lar.

Olayların zamanı kesin ve kli e yorumlarla belirlenemez; olayların meydana geldi i yerin herhangi bir ekilde dı dünyayla ba lantısı yoktur, zaman kavramı romanın içinde anlatılmaz, okur zaman kavramını romanın sayfa sayısından anlar, yani romanda aradan geçen zamanı sayfa sayısı belirler. Romanın genel havası ve ki ide uyandırdı ı his, her ki inin romandan çıkardı ı algı ve yoruma göre de i iklik gösterir. Roman okuru hem aydınlatır hem de sonsuz bir kararsızlık denklemine iter. Böylece romandan edinilen ilk izlenim sonsuz boyutta belirsizlik, bo luk ve her sayfasında ki iyi davet etti i tedbir duygusudur. Romanın sadece dili, olayların geçti i yer ya da karakter seçimi de il romanda konu an sesin ve kimli in kayna ı da belirsizdir.

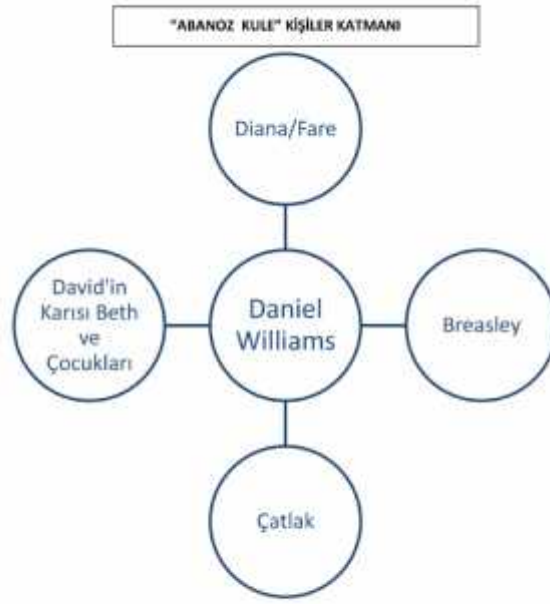
Gerçeklik ve kurgusal gerçeklik arasındaki çatı ma ve var olanın ötesine geçme çabası romanın do asında vardır. Olgusal gerçeklikle kurgusal gerçekli i ayırt etme biçimi, ki ilik olu turma çabası ekinde ortaya çıkar. Romanın ba karakteri Miles tarafından, olayların sürekli ba a dönü ler biçiminde aktarılması dikkat çekicidir. Hafızasını yitirdi i için belirsiz bir kimli e sahip romanın ba karakteri, romanda ben öznesini kullanarak kendisini tanımlamaya çalı ır. Farklı kimliklere göndermede bulunan ben öznesi Miles'in geçmi ini ve gerçek kimli ini hatırlamak yerine sürekli unutturma amacını ta ır. Bu yüzden gerçek bir roman ki isi olarak algılanamaz.

Miles'in zihninde isim, geçmi e dair hiçbir anı, ki i ya da kavram bulunmaz. Bu yüzden ki ileri davranı larına, zaman kavramına, mekana ya da ba ka insanlarla ili kilerine göre tanımlama çabası da bo bir çaba olarak kar ımıza çıkar. Fowles, romanda sanki roman karakterinin varlı mını de il yoklu unu okura gösterme çabasındadır. Miles buna uygun olarak davranır. Sürekli gözlerini kapatır, kendini unutmaya çalı ır ve romanın her bir anında farklı kimlikler ardına gizlenir. Sınırsız bir yaratımın meyvesi haline dönü erek tanımlanabilir olmaktan, sınırlamalardan ve sosyal kimliklerden uzakla ır. Varolu çu bir algıya denk dü en bu karakter in ası kendini kurmaktan ziyade "bo levha" olma durumudur. Miles varolu çulu un simgesine dönü ür. Bu dönü üm hem bir roman ki isi hem de gerçek ki iler için bir önerme gibidir. Bo levha bo altılabilir ya da ki iye göre tekrar doldurulabilir. Miles da hem romanın yazarı, hem kendisi hem de okur tarafından sürekli yeniden tanımlanabilecek bir bo luk karakteridir. Kimli i olmadı ı için tanımlanamazdır.

Romanda Miles'in doktoru kimli inde ortaya çıkan Dr Delphi de aynı kimliksizlik konumundadır. **Mantissa**, "*sanata, dile ve anlatıya ba lı olarak kadının edilgen ve i levsel rolünün yeniden onaylanmasıdır*" (Cooper, 1991:193). Erato'nun edilgenli i ve kimliksizli i, Miles'in kimlik kazanması için bir araçtır. Delphie hafızasını yitiren Miles'a ve romanda sürekli de i tirdi i kimli ine yönelik yorumlanabilir ve hatırlanabilir "sayfa"lar yaratarak meydan okur. Onun hafızasını kazandırırsa, Miles hem kimli ini hatırlayacak hem de bir geçmi e, ana ve gelece e sahip olabilecektir. Böylece sosyal bir ya amın içinde konumlandırılabilir, tanımlanabilir ve bilinebilir bir gerçek ki ilik özelli ine kavu abilecektir. Miles'a yönelik sa altıcı giri imlerinde, Miles'in kurgusal bazı eserleri hatırladı mını görür. Miles "**Pickwick Sayfaları**"nın Charles Dickens ve "**Bir Yaz Gecesi**

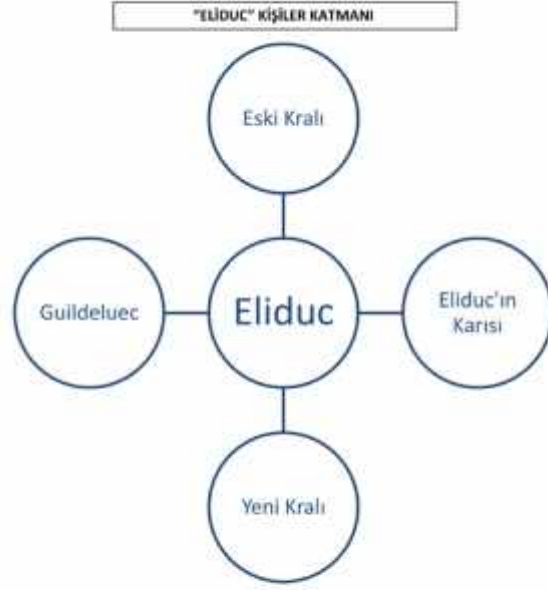
Rüyası"nın ise Shakespeare tarafından yazıldı nı hatta bu eserlerde var olan ba karakterleri bile hatırlayabilir. Hatırlama yazar açısından sadece kurguyu olu turabilme anlamına gelir ve yazar romanı hatırlama anlarında yazmayı ba arabilir.

Mantissa romanında, yazar Miles ve pek çok ki ilik özelli ine giren esin perisi Erato, yazar, okur gibi ki iliklerin farklı biçimleridir. Bu yüzden, tanımlanabilir ki ilikler de il sadece i levsel birer alegorik figürdürler. Postmodern romanın yeni insan tipolojisi bakımından öncül romanların ki ilik in asını parodik bir de i imle yıkmaya çalı an romanda, karakter olmadan da roman yazılabilece i dü üncesi i lenir. **Mantissa** bu açıdan postmodern kimlik yıkıcı bir roman olarak dü ünülebilir.



ekil 65. *Abanoz Kule* Ki iler Katmanı

Abanoz Kule; bir hikaye derlemesi olarak, Fowles'un gerçekçili e yakla an ki i tasvirlerinin yanı sıra tümü ile soyut kavramlar, alegorik figürler, de erler ve simgesel özelliklerle donatılmış ki ileri i ler. Detektif hikayeleri ve ortaça romanslarına yönelik parodik bakı açısı ile i lenen hikayelerde ki iler *Abanoz Kule*, *Zavallı Koko* ve *Muamma*'da yarı gerçekçi yarı kavram, *Bulut* ve *Eliduc*'da birer simge ekinde betimlenir. Ancak tüm hikayelerde ki ileri birer alegorik figür olarak da dü ünme yanlı olmaz.



ekil 66. *Eliduc* Kişiler Katmanı

Eliduc, Britanny'de geçer ve eski bir İngiliz hikayesinin yeniden anlatımı eklindedir. Ba langıçta Eliduc, kendi ülkesinde evli, mutlu bir kişi olarak tasvir edilir. Bir övalye olan Eliduc yaptığı işten emin, kralına sadakatle hizmet eden biridir ancak bir süre sonra bazı söylentiler yayılır ve onun sadakati konusunda ismi lekelenir. Bunun üzerine saraydan atılır, denizi geçerek başka bir krallığa gider. Giderken karısına karşı sadık kalacağına dair yemin eder. Yeni ülkede kralın kuşatması altında olduğunu görür ve aklıyla gücünü kullanarak düşmanı alt eder ve kralı kurtarır. Yeni krala bir yıl için sadakat yemini ederek bu ülkede çalışmaya başlar. Kralın topraklarını koruma görevini üstlenir ancak hikaye Eliduc'un kralın genç ve güzel kızıyla karşılaşması üzerine basit bir kurgudan gittikçe karmaşık bir yapıya yönelir. Guilliadun adındaki kızla ilk görüşte bir aşk gerçekleşir ve her ikisi bu aşkın içinde yanıp erimeye başlar. Bu arada, Eliduc eski kralının kendisi hakkında gerçeği öğrenir ve onu karalayan kişilerin ülkeyi kurtaramayacak durumda olduklarını öğrenir. Eski kralının kendisine ihtiyacı vardır. Bunun üzerine yeni sevgilisini de gemiye bindirip eski kralına yardıma gider. Guilliadun Eliduc'un evli olduğunu öğrenir ve bayılır. Bu bayılma ölüm kadar derin bir uyku halidir. Eliduc onu bir kiliseye götürür ve durumu sadakat yemini ettiği karısına tüm gerçekliğiyle anlatır. Eliduc'un karısı onlara kızmak bir tarafa her ikisinin birleşmeleri gerektiğini söyler ve kiliseye düzenli şekilde giderek bir kutsal getirdiği ifalı bir ot sayesinde kocasının sevgilisini iyileştirir. Kutsal çayın hastalarını auzına koyduğunu görmüş ve hasta kutsal iyileştirmesini görmüştür. Guilliadun mucizevi bir

ekilde hayata döner. Eliduc'un karısı bir rahibe olur, manastıra kapanır ve onların evlenmelerini sağlar. Uzun yıllar boyunca mutlu bir şekilde yaşarlar ve hikaye her üçü birbirlerinin mutlu yaşamaları için dua ederken sona erer.

Anlatıda kahramanlıkla sadakat arasında bir ikilem ortaya çıkar. Eliduc'un görev ve sorumluluk algısı karısına sadık kalmasını sağlarken, yaşamı bu ikilem onun iç dünyasında sarsıntı oluşturur ve karısı kendi duygularını feda etmek zorunda kalır. Bu sayede ettiği sadakat yemininden kurtulabilen Eliduc kendi arzuları ve duyguları doğrultusunda yaşamı başlatır. Fowles özellikle üçlü bile kede ortaya konan ve Eliduc'un krallara verdiği sözlerle daha da çetrefille en kurguyu gözler önüne serer. Eliduc kendi öz algısı, arzuları ve aklı ile bir koca olarak görevi arasında sıkışır.

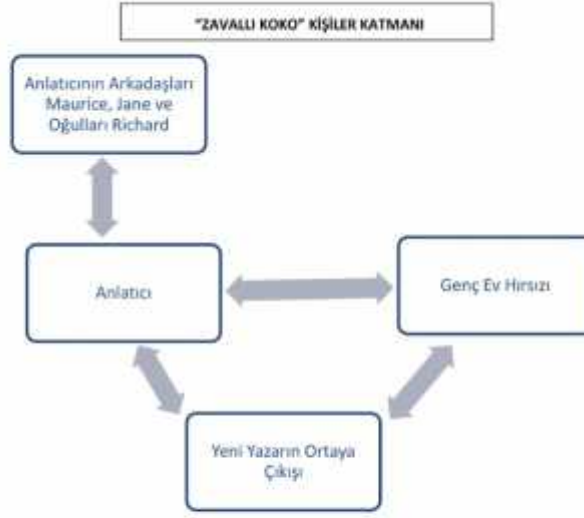
Ki iler düzleminde ortaya çıkan önemli motifler vardır. Bunlardan ilki iki kadın arasında kalan bir erkek figürüdür. İkinci kahramanlıkla görev arasındaki çelişkidir. Üçüncüsü yaratıcı güç gösterisi şeklinde ortaya çıkan, aklın karşısında erdemli davranış sergileyen bir kadının varlığıdır. Dördüncü motif ki iler arasında iletisimsizliğe dayanan bir yanlış anlaşılma ya da bir sırrın varlığıdır. Bu motif iki şekilde ortaya çıkar, ilki Eliduc ile sadakatle hizmet ettiği ilk kralının arasının bozulmasına neden olan olaylardan ve ki ilerden her ikisinin de habersiz olmaları, ikincisi ise Eliduc'un Gilliadun'a evli olduğunu söyleyememesidir. Beşinci motif ise hikayenin kurgulandığı mekanın, gizem aklı ve macera ile dolu sihirli, düzsel özelliğidir.

Abanoz Kule hikayesi, kurgu açısından *Eliduc*'a çok benzer; ama daha modern bir zamanda kurgulanır. Genç bir ressam olan David Williams'ın yaşamı ve ünlü İngiliz ressam Henry Breasley ile karşılaşmasını konu edinen hikayede; Breasley, bir kır evinde iki genç ve güzel resim öğrencisi ile inziva hayatı sürmektedir. Karısını ve çocuklarını arkada bırakarak Breasley hakkında biyografik ve eleştirel bir giriş yazması üzere buraya gelen Williams ayrışmamış eve gelir. Eve bir öğrencinin gizemli bir atoya girişi gibi merak, kaygı ve korku ile girer. *Abanoz Kule* ifadesi Breasley'in modern resmin kendini toplumdan koparması için tanımlayıcı bir ifade olarak sunulur. Aynı ifadeyi Williams'ın Coetminais'de ailesinden ayrı geçirdiği ve toplumdan koparak, "Fare" lakaplı Diana ile giderek artan bir cinsel çekim içindeki hali olarak da okumak mümkündür. Diana Breasley ile birlikte yaşamayan iki kızadan biridir ve bir resim okulunda öğrencilikten ayrılmıştır. "Çatlak" lakaplı diğer kız Anne de eski bir resim öğrencisidir. Her ikisi hikayede sıkça çıplak ya da yarı çıplak şekilde Breasley'in fiziksel, cinsel ve zihinsel ihtiyaçlarını karşılarlarken betimlenir. Hikayede, aralarında önemli bir cinsel çekim olmasına rağmen David Diana ile sevişmekten kaçınır ve daha sonra bu kararından dolayı büyük bir pişmanlık duyar. Bu kararını sanatsal algısı ile özdeşleşen David sevişmekten kaçınmanın gerçekliği ve sırtını çeviren soyut sanatla bağlantısı olduğunu ve her ikisinin de gerçeklikten korktuklarını anlar. Hikaye David'in Orly'de karısıyla buluşması ile son bulur.

Eliduc'da yer alan beşinci motif *Abanoz Kule*'de de yer alır. David karısı Beth ile cinsel çekimine girdiği Diana arasında kalır. İkinci motif, David'in karısına karşı ettiği evlilik yemininde yer alan sadakat ile bir tür baştan çıkarıcı uyuyan prenses Diana'ya karşı hissettiği cinsel ve duygusal çekim arasında kalmasıdır. Görev ve arzular arasındaki bu ikilem hikayenin asıl unsuru olarak göze çarpar.

Di er bir motif ise ileti im eksikli idir ve bunu Breasley'n sanat hakkında söyledi i eylemlerle kar ıdakiler tarafından anla ılanlar arasındaki farklarda görebiliriz. Di er bir motif ise engelin aradan çıkması ya da kendini feda eden birinin varlı ıdır. Breasley, David'le Diana birlikte olabilsinler diye kendini aradan çeker. Son motif ise yolculuktur ve David tıpkı Eliduc gibi karısını arkada bırakarak farklı bir mekana gider, orada ba ka bir kadına a ık olur ve ona verdi i sadakat sözünü tutarak karısına döner. *Eliduc*'tan farklı olarak David ile Diana arasında bir birle me ya anmaz ve onların birle mesi için kendini feda eden ki i bu hikayede bir erkek yani kızın sevgilisidir. Üstelik David'in karısı bu olaylardan haberdar bile olmaz. David, Eliduc'un tersine, sevgilisi ile birlikte olamadı ı gibi, e ine sadık kalmasının bedeli olarak kendi duygularına ihanet eder. Eliduc ise karısına sadık kalmakla birlikte kendi duygularına ihanet etmez ve erdemli davranarak karısına duygularından bahseder. Oysa David sadece kendi duygularına ihanet etmekle kalmaz, aynı zamanda karısına duygularından ve Diana ile arasında geçmesi muhtemel cinsel birle meden bahsetmeyerek ona kar ı da dürüst olamaz.

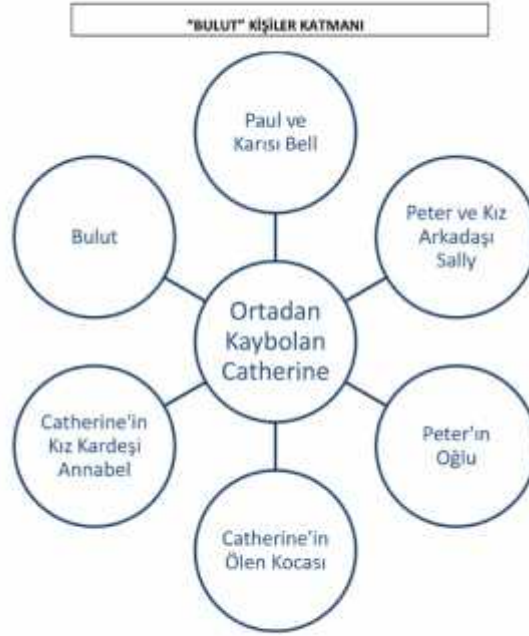
David ile Diana arasındaki ili ki, *Abanoz Kule*'nin sanat tartı masından sonraki en önemli anlatı unsurunu olu turur. Çiftin kar ıla maları ideal bir ortamda toplumdan uzak ve gizemli bir mekanda gerçekleşir. Kır evinin biraz uza ında bir göl vardır ve göl insana huzur veren harika bir do a parçası olarak betimlenir. Bu gizemli do a içinde ikisi farklı duyguları ya ama fırsatı bulur. Diana bir büyü'nün etkisindeymi gibi hissederek ve kendisini ba ka bir zamana aitmi gibi görür. Çiftin ilk samimi görü meleri Diana'nın odasında gerçekleşir ve orada bir yakınla ma hissedilir. Bir müddet sessiz kalırlar ve kendilerini kapalı bir mekandan ziyade bir ormanın içinde ku ların cıvılda malarını dinler gibi hissederek. İkinci sahne bahçede geçer ve üçüncüsü ise Breasley ile yapılan sanat odaklı tartı madan sonra her ikisi odalarına çekilirken gerçekleşir. Her üç durumda da etkin figür Diana'dır. Kendi durmunun yorumlaması için David'e aktarır ve onu yürüyü e davet eder. Yürüyü sırasında dolaylı olarak duygularını ima eder ve ba ka bir zamanda ya ıyor olsalardı David'in bir övalye gibi onu sıkıntılı ya amından kurtarabilece ini anlatır. David'in ona sarılmasını ister fakat yine de sarılma eylemine kendisi son verir. Benzer bir olayda ise David'e kar ı acımasız davranır çünkü onun kendisi ile birlikte bir varolu a uygun olmadı ını fark eder. David her zaman ili kide edilgen bir konumdadır. Diana'nın onu odasına davetine itaat eder, onu öpmesi için Diana'nın yaptı ı davetkar davranı a usulca boyun e er ve öpü meyi kesmesi talimatına hemen uyar. Son olarak, David'in Diana'yı yata a götürmeye çalı ması çok da kararlı bir ki ili in arzusu gibi betimlenmez ve inandırıcı bir çaba gibi de ildir. Tüm bunların ı ında Diana, David'in dü ledi i gibi bir övalye olamayaca ını ve macera ve cesarettен yoksun oldu unu anlar.



ekil 67. *Zavallı Koko* Kişiler Katmanı

Zavallı Koko hikayesindeki anlatıcı, bir edebiyat ele tirmenidir; geçmi e özlem duyan biridir ve altmı -altı yıldır iddetten ve herhangi bir fiziksel temastan uzak bir Londra hayatı ya amı tır. Oldukça zeki biridir ve kendini savunma mekanizması olarak okudu u kitapları zekasıyla birle tirme yetene i vardır. Bir ara duydu u bir çırtırtı ile evde yalnız olmadı ı dü ünmesine kapılır ve büyük bir endi e ile evde kimin oldu unu ke fetmeye çıkar. Korktu u ba ına gelir ve birdenbire ba ında bir kadın çorabı, ellerinde bir mutfak eldiveni olan genç bir hırsızla yüzyüze gelir. Hırsızla mücadele etmek bir yana, korkusundan hemen onun dediklerini yapmaya ba lar. Hırsızın dönemin sınıfsız ngiliz gençlerinden olu an ve ideolojik güdülerle zenginlerin evini soyan bir çetenin mensubu oldu unu dü ünür. Evde birisinin bulundu una a iran hırsız ele tirmenle konu maya ba lar. Ele tirmen o anda tehlike altında biri gibi de il yine her eyi kitaplardan ö renmi bir entellektüelin bakı açısı ile davranmaya ve olayı yorumlamaya giri ir. Hırsızın kullandı ı argoya ve bütünlüksüz cümlelere takılır ve hırsızın sabit ideolojik kuramlarını anlatırken sözün yanında el kol hareketlerinden yardım aldı ını tespit eder. Hırsızın dü ünçeleri ilginçtir, örne in müzelere herkes girebildi i için onların yapılmaması gerekti ini savunur. Yaptı ı i i Marksist kli elerle anlatmaya çalı an hırsız, her evi soymadı ını sadece açgözlü ki ilerin evini seçti ini iddia eder; kendisinin açgözlü olmadı ını ispatlamak için ele tirmenin cebinden aldı ı paranın küçük bir miktarını ona iade eder ve ki isel de eri yüksek olan parçaları çalmaz. Peacock ile ilgili ele tirmenin yazdı ı ka ıtları acımasızca yakar, ama

her zaman ya lı adama saygılı davranır. Hatta ona içki ve kahve ikram etmek ister ve ya lı adamın so u a kar ı hazırlıklı olmasını tavsiye eder, çünkü onu ba layacaktır.



ekil 68. *Bulut* Ki iler Katmanı

Bulut hikayesinin ana ki isi Catherine'dir ve samimiyet konusundaki tartı malarda görülebilece i gibi keskin bir zekası vardır. Barthes'ın kuramlarını tartı rken bilgisini ve hayal gücünü sergiler. Ye enine kayıp prensesle ilgili bir peri masalı anlatır. Kendisini di er ki ilerden ayıran gizemli bir eylerin farkındadır. Ya am ve varolu la ilgili gerçek bir içgörü sahibidir.

Peter evlidir ve Fransa'ya bazı yerleri görmeye gider. Orada Catherine ile kar ıla ır ve a ktan yoksun bir cinsel birliktelik ya arlar. Catherine birden ortadan kaybolur ve di erleri uzun bir süre bunun farkına varmadan yürüyü lerine devam ederler. Peter'ın kız arkada ı Peter'la Catherine arasında ne oldu unu tam ö renemez ama üphe duymaya ba lar. Ancak Fowles'un di er anlatılarında oldu u gibi bu üphesinin sonucu bulunmaz.

Abanoz Kule, farklı sanat kavramlarını temsil eden David ve Breasley'nin kar ıla tırıldı ı ve gerçekçi bakı açısıyla tasvir edili i bir hikayedir. *Eliduc*'da ise Eliduc dı ndaki ki iler, hizmet etti i iki kral, karısı ve sevgilisi derinlemesine çözümlenmeyen dekoratif figürler olarak sunulmaz, Eliduc ise sadece romans dünyasına özgü cesur, sadık, yi it ve kararlı ki ili i ile anlatılır. *Zavallı Koko* hikayesinde, edebiyat ele tirmeni ile hırsız hakkında fiziksel görünü leri dı nda sunulan tek özellikleri konu malarına dair ayrıntılardır. Her iki ki ilik derinlemesine çözümlenmez ve sadece

karikatürize edilen figürler olarak dü ünülebilirler. *Muamma* hikayesinde, ortadan kaybolan Fielding’in iyi, sorumluluk sahibi, sevilen ve saygı duyulan biri oldu u anlatılır; ama kendisi zaten fiilen hikayede yer almadı ı için sadece bir kavram olarak i lenir. Onun çocukları, karısı ve arkadaş ları hakkındaki bilgiler ise onların sadece i levsel yönleriyle ilgilidir. "*Bulut*" hikayesinde Catherine ve karde i Anne hakkında *Abanoz Kule*’dekine benzer biraz daha gerçekçi bir betimleme çabası bulunur. Ancak, yine David ve Breasley gibi, bu iki tip de kadınsı özellikleri ile Anne ve mantı ı, bilgisi, zekası ile erke e yakla an özellikleri ile Catherine’i kıyaslamak amacını ta ır. Bu yüzden, her iki karakteri birer simge de er olarak dü ünme mümkünüdür.

Postmodern metinler; çok ayrıntılı bir ekilde tasvir edilmi ya da sa lam bir sendenselli e ba lı olarak içsel bir de i im geçiren, devingen tip ya da ki iler üzerine kurulmaz. Postmodern romanın amacı; toplumu yansıtmak, okur bir eyler ö retmek, gerçekçi olmak ya da tipler ve ki iler yoluyla toplumun belirli ki ilerini ya da gruplarını simgeleyen ki iler portresini sunmak de ildir.

Postmodern romanda ki iler derinlemesine çözümlenmesi yerine, daha yüzeysel tip ve karakterlere yer verilir. hsan Oktay Anar’ın **Efrasiyab’ın Hikayeleri** romanında karakterler derinlemesine incelenmez, iç dünyalarına girilmez, ya adıkları duygusal, dü ünsel sorgulamalar ve bunların sonucunda geçirdikleri dönü ümlere yer verilmez. Romandaki tüm karakterler dura an, de i meyen, ilerlemeyen ve hatta karikatür denilebilecek özelliklerle tasvir edilir.

Romanın ana hikayesi alegorik seviyede i lenir ve karakterler “*Ölüm*”, “*Abdürrahman*” adında bir kabadayı, “*Cezzar Dede*”, “*Cezzar Dede’nin torunları*”, “*Uzun hsan*”, “*Uyku*” ve “*Hakikat*”tir. “*Ölüm*”, “*Uyku*” ve “*Hakikat*” alegorik ki ilerdir ve Abdürrahman, Cezzar Dede, torunları ve Uzun hsan da derinlemesine çözümlenmez. Hepsi de tip olarak de erlendirilmeleri gereken i levsel anlatı unsurlarıdır.

İk hikaye *Güne li Günler*’de, bir okuldaki ö rencilerden sadece birisinin adı verilir. Sa ır lakaplı bir ö retmen, ve okul müdürü di er tiplerdir. *Bidaz’ın Laneti*’nde pek çok mitolojik figürün ismine yer verilse de, yine önceki ö yküde oldu u gibi sadece fantastik ö eler bulunur ve ki iler yine sadece birer tip olarak betimlenir. “*Silahir*” (bir ehzade), “*Ferahnur*” (bir peri), “*Zekeriya*” (bir dev), “*sfendiyar*” (bir dev), “*Üzeyir*” (zalim bir büyücü), “*Hıdır*” (bir cüce), “*Cem it*” (bir cüce), “*shak*” (bir cüce), “*Adem*” (bir cüce), “*Lokman*” (bir cüce), “*mam*” (bir cüce), “*Osman*” (bir cüce), “*Aptülvahab*” (bir hırsız), “*venaz Sultan*”, “*uayip*” (bir dev), “*Fatti Kralı Abunezayir*” ve “*Fatti Kraliçesi Pentafonifa*” adlı ki iler hikayede yer alır ama hiçbirisinin hikayedeki rol almaz. “*Bir Hac Ziyareti*” limdar adlı bir çocu un serüvenini anlatır. Köylülerden bahsedilir ama hiçbirinin adı geçmez. Di er ki iler olan kurt çocuk ve a anın ki isel özellikleri kısaca verilir ve derinlemesine çözümlenmez. *Dünya Tarihi*, Abdülzeyyat adında zengin bir tüccarın macerasını anlatır. Di er bir ki i Salih adındaki bir münzevidir. simleri verilmeyen ya da özellikleri pek dört karde , onların karde leri olan üç harami ve çift ba lı bir devden bahsedilir. Hikayede ki ilikleri kıyaslanan iki figür daha sunulur. Salih dindar, uyumlu ve çalı kan bir tipken, Feyyuz bilgiye aç, kara ilimlerle u ra an, asi,

kötü bir karakter olarak sunulur. Hürmüz ve Hürmüz'ün karde i Ehriban da ayrıntılara girilmeden hikayede kendilerine yer bulan di er tiplerdir. *Ezine Canavarı*'nda, ana karakterler dört tane o lu olan bir kasap, dört tane kızı olan dul bir kadın ve bunların evlenmeleri için çöpçatanlık yapan Nafile Kalfa adlı bir kadındır. Tüm tipler yüzeyel olarak irdelenir ve bu yüzden ki iliklerinde bir geli im çizgisi gözlemlenmez. Ancak bu hikayedeki ki iler betimlenmesinde önemli bir ayrıntı, tasvirdeki gerçekçi yakla ım ve canlı üsluptur. *Hırsızın A kı*'nda, Fezai adındaki bir gencin özellikleri gerçekçi bir üslupla verilir. "Klas Hıdır" adlı Çingene, Fezai'nin a ık oldu u kadın, eski bir müzisyenden, Fezai'nin dedesi ve babası hikayede i levsel tiplerdir. Fezai'nin duygusal yanı do rudan verilerek, yine di er hikayelerde oldu u gibi derinlemesine bir ki ilik tasvirine girilmez. Hikayelerin genelinde görüldü ü gibi, ki iler tasvirinde gösterme, irdeleme, konu ma, davranı ya da iç konu ma yoluyla ki iler iç dünyasına, dü ün ve duygu evrenine girilmez, bunun yerine ki inin ince, zarif, duygusal, acımasız, korkak vb oldu u sadece söylem düzeyinde bırakılır. Bu özellikleri ile postmodern romanın özelliklerini ta ır. *arap ve Ekmek* adlı yedinci hikayede, Zeynelabidin adında Kayseri'de dul ihtiyar bir kadının meyhanelerde takılarak, hayatın tüm sorumluluklarını bir kenara bırakan gamsız o lu ile Sefa adında Kayseri'de içkici, kumarcı ve kadınlara dü kün bir imam betimlenir. Sefa'nın Bestenur adını verdi i ve evlat edindi i kız çocu u, terbiyeli, akıllı, hamarat olan birisi olarak tasvir edilir. Ki ilikte çok açık, sebep sonuç ili kilerine dayanan bir dönü üm ya anmaz. Bu açıdan tasviri yapılan her iki karakter de postmodern ki ilik yakla ımına uyum gösterirler. Romanın son öyküsü *Gökten Gelen Çocuk*'ta, karakter sunumu yerine sadece birbiriyle sürekli çeki en, didi en, uyumsuz bir çiftin davranı ları aktarılır. Neredeyse karikatür seviyesinde birer tiplere olarak sunulan anne ve baba figürleri, klasik karı-koca çeki mesinin betimlenmesidir.

Fransız Te menin Kadını, Fowles'un Viktorya dönemi romanlarının parodisi yapmak amacıyla canlı ki ilik betimlemelerini kullandı ı bir romandır ve bu özelli i ile di er romanlardan ayrılır. Genç, yakı ıklı ve iyi bir e itim görmü olan tipik bir Viktorya dönemi erke i olan Charles Smithson, romanın ana ki ilerinden birisidir ve güzel ancak çocuksu olan Ernestina Freeman ile ni anlıdır. Ernestina; iffetli, erke ine ba lı ve biraz da cahil ve gösteri meraklısıdır. Tipik bir Viktorya dönemi genç kızından beklendi i gibi; cinsellik, a k, erkekler konusunda neredeyse tümü ile cahildir.

Gizemli bir karakter olan Sarah Woodruff ise romanın di er ana ki ilerinden biridir. Romanda kar ımıza "*lekelenmi bir kadın*" olarak çıkarılan Sarah; sadece özgürlü üne dü künlü ü, ba ma buyruk davranı ları, cinselli e kar ı do al bir sezgisi olması ve kendilik de erlerinin toplumsal normlarla uyumaması yüzünden toplumdı ı biri olarak görülür. Sarah; sahtelik, yapmacıklık, yapay dindarlık ve katı kurallarla belirlenmi , insan do asını önemsemeyen Viktorya döneminin de il çok daha sonrasının kadınıdır.

Romanda Dr Grogan, Bayan Poultney, Ernestina'nın babası, Charles'ın yaveri Sam ve sevgilisi, fahi eler, dilenciler de gerçekçi tasvirlerle sunulur. Charles'ın Sarah'dan ayrıldıktan sonra ya adı ı ki ilik de i imi bu tezde incelenen tüm romanlar içinde devingen tek karakter olarak ortaya

çıkmasını sağlar. **Fransız Te menin Kadını**, bu açıdan di er romanlardan ayrıdır ve ki ilik tasviri bakımından postmodern çizgilere sahip de ildir.

Ki ilik tasvirlerinde, hem Fowles hem de Anar okura çok fazla rol verir. **Büyücü**'de Conchis, **Koleksiyoncu**'da hem Ferdinand hem de Miranda, **Mantissa**'da Miles ve Erato ve **Daniel Martin**'de Daniel bölük pörçük bilgiler sunularak betimlenirken; Anar'ın hiçbir roman ki isi derinlemesine irdelenmez ve mu lak bir tarzda i lenerek tümü ile okurun de erlendirmesine bırakılır. Her iki yazar, ki ilik tasvirlerini önemsemeden onları da izlekler ve kavramlar gibi hale sokar. Bir a irtma ve e lence ö esi olarak da dü ünülebilecek olan bu yakla ım, ki ileri önemsizle tirir. Charles Smithson hariç, Anar ya da Fowles'un romanlarında gerçek kahramana rastlanmaz. Olumlu ki iler olarak, Uzun hsan Efendi, Cezzar Dede, Batın Hazretleri, Sarah, Conchis, Breasley, Daniel Martin, Süleyman Pa a, Bünyamin, Üzeyir ya da Miranda gibi ki iler betimlense de bunlar klasik tarzda kahramanlar de il birer de er ya da sadece simgedir.

Daniel Martin romanında, Daniel yine ayrıntılı betimlenmeyen birisidir. Fowles Anar gibi romanlarında sadece tiplere düzeyinde ki ilik tasvirine girer. Çok farklı zaman ve mekanlarda kurgulanan Daniel, ki ilik de i imine u rasa da karartma kullanımı yüzünden de i iminin arkasındaki neden anla ılamaz. Romandaki di er ki iler Jane, Nell, Antony ya da Caroline'nin ki ilik özellikleri iç dünyalarına inilmaden verilir. **Daniel Martin**, Fowles'un di er romanlarında oldu u gibi ki iler hakkındaki de erlendirmenin okura bırakıldı ı tipik bir postmodern romandır. **Daniel Martin**'de, ki iliklerin sunumu ve izlekler parçalıdır ve ki iler tipik modernist bir romandaki gibi ayrıntıları ile sunulmaz.

Büyücü romanında benzer bir durum söz konusudur. Birinci tekil ahıs anlatımına yer verilen romanda, anlatıcı konumundaki Nicholas'ın kendisi ve di er roman ki ileri hakkında sundu u bilgiler parçalıdır ve bu yüzden ki ilerle ilgili ayrıntılı bir resim çizilmesi imkansızdır. Roman ki ilerinden Alison'un zeki, güzel ve estetik be enilere sahip oldu u belirtilir. Lily ve Rose ise bir oyunda oyuncu rolünde olduklarından dolayı onların gerçek kimli i belirsiz bırakılır. Aynı ekilde bilgili, zeki ve deneyimli bir ki ilik olarak sunulan Conchis hakkında da tutarlı bir bilgi romanda yer almaz. Lily hakkında bilinen tek ey güzel, gizemli, zeki ve erotik oldu udur. Rose da aynı özelliklere sahiptir. Bilinmeyen özellikleri ile Lily, Rose ve Conchis göreceli ve belirsiz tiplere sahiptir. Nicholas ve Alison da popüler kültürün, aidiyetsizli in ve sırf kendi zevk ve çıkarlarının pe ine dü en yeni insan tipolojisinin örne i gibidirler.

Suskunlar romanında; Anar, simgesel tiplere yer verir. Bunlardan ilki sadece iyili i simgeleyen Davut'tur. Davut'a benzeyen di er bir karakter amcası Hüseyin'dir. Bu ki i yine roman boyunca de i meyen, herkese yardım eden, ye enlerini koruyan, sıkı ık durumlarda tehlikeye atılarak olumsuzluklarla sava an biridir. Davut'un karde i Eflatun da ermi ki i tasviri içinde, romanın ba ından sonuna kadar herkese kar ı iyi davranan, uysal, söz dinleyen, tehlikelerin her türlüüne açık saf insanlık halini gösteren bir tiplere sahiptir. Davut'un babası da yine iyi, sürekli hastalıklarla u ra an, müzi e tutkusu dı ında hiçbir özel yetene i olmayan zayıf bir karakter ya da tiplere olarak romanda

geli im çizgisi dı ndaki biridir. Romanın i ledi i di er tipler brahim Dede, Davut'un komik özelliklerle tasvir edilen dedesi Kalın Musa, Bursalı, Batın Hazretleri ve Zahir sadece alegorik düzeyde birer de eri temsil ederler. Batın bir eyhtir ve müzik yetene i ölümsüzlü ü kazandırabilecek kadar güçlüdür. Yüzünü kimsenin görmedi i, çok güçlü, insanın özünü temsil eden, hatta insanın erdi i sır ve gayb aleminin kendisi olan bir de er simgesidir.

Kötülük de erlerini simgeleyen alegorik ki ilerden Ta ut saf kötülü ü ve eytanı temsil eder. Ta ut ba ndan sonuna kadar, yaptı ı hileler, i letti i kötülükler ve insanlarla konu arak onların ruhlarını ölümsüzlük vaadiyle ele geçirmekle iyili e, insanın olumlu yanına ve böylece Tanrı'ya kar ı çıkan eytan'ın bir simgesidir. **Amat**'taki Diavol gibi, **Suskunlar**'da "*kuyruk sokumundan yılanın kuyru u sarkan kırmızı a zlı, sarı benizli, çatal dilli ve siyah giysili Ta ut*"; **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde "*Ehriban'ın kibirli ve narsist e ilimli karde i Azazil*" (EH,108), *arap ve Ekmek öyküsünde "babasının kimli ine bürünüp Bestenur'u aldatarak yasaklanmı arabı içmeye zorlayan ki i de"* (EH, 213) benzer eylemleriyle "*eytanı sembolize ederler*" (Gündüz, 2012:104). Çıkarları için her türlü kötülü ü yapabilecek olan Cüce skender ise ruhunu eytana satan Dr Faust'un alegorik yansımasıdır. Bencil ve çıkarıcı biri olarak betimlenen cerrah Rafael de kötülü ün simgesidir ancak romanın sonunda nedeni açıklanamayan bir ekilde Davut'a yardımcı olarak Ta ut'a kar ı sava ır. Di er alegorik bir kötülük simgesi Kabil'dir. Kabil'in iki ye eni de aynı ekilde her türlü kötülü ü i leyebilecek tiplerdir ve simgesel de erlerdir. **Suskunlar** romanı, sıra dı ı tipleri, alegorik figürleri, kavramlarla açıklanabilecek tiplmeleri, neden sonuç ili kisi kurmadan betimleyen tümüyle postmodern bir romandır.

Puslu Kıtalar Atlası; Bünyamin, Uzun hsan Efendi ve Ebrehe ki ilerini öne çıkarsa da, ki ilerinin birbirinden daha önemli ya da daha önemsiz oldu u söylenemez. Bünyamin ve Uzun ihсан Efendi saf iyili i simgeleyen alegorik figürlerdir ve bunların kar ısında yine saf kötülü ü ve eytanı temsil eden Ebrehe bulunur. **Suskunlar** romanındaki ki ilerle örtü en simgelemede; Batın Hazretleri ile Uzun hsan Efendi, Bünyamin ile Davut, Ebrehe ile Ta ut aynı simgesel de erler olarak sunulur.

Romandaki ki ilerinin derinlemesine çözümlenmez ve kahramanlık vasıflarından ya da de i ken ki ilik özelliklerinden yoksundur. Sıradan insanlar olarak; ya amsal kaygılarının pe inde ko an, kendilerine özgü zayıflıkları ve tutarsızlıkları olan birer figürdürler. Var olmak adına hayatın gerekliliklerini yerine getirme u ra nda, geçim derdi, bireysel hırsları, çıkar çatı maları, di er insanlarla insani ili kileri olan sıradan bireylerdir.

Koleksiyoncu romanı, Clegg ile Miranda'nın zıtlıklar üzerine kurulu ki ilik özelliklerinin simgesel, alegorik ya da varolu sal çatı malarının resmini çizer. Romanda Miranda'nın anlatımında betimlenen bir ki i de Patson'dır. Patson bir ressamdır ve hayranı olan Miranda'nın anlatımı ve özellikle Miranda'nın yalnızlı ı ve tutsaklı ı sırasındaki umutsuz ruh hali sırasında idealize edilen bir ki idir. **Koleksiyoncu** romanında ana ki ilerden biri olan Clegg toplumsal normlara uzak duran, dinsel inançları bulunmayan, zorbalık yapma konusunda herhangi bir tereddüt ya amayan bir ki i olarak tasvir edilir. Di er bir ki i Miranda ise insanların sanatla aydınlanabilece ini dü ünen, ama insanları

ve hayatı tanımayan, genç, güzel ve yetenekli bir resim ö rencisidir. Postmodern ki ilik kurma açısından modern, akılcı, ilerici ve toplumcu Miranda ölürken bu de erleri dı layan ve yeni bir varolu önermesi sunan postmodern Clegg hayatına devam eder.

Kitab-ül Hiyel, Anar'ın di er romanlarında oldu u gibi, farklı etnik topluluklar, meslekler, inançlardan insanları fon olarak kullanır. Yüzeysel olarak betimlenen ki ilerinin romandaki i levi toplumun gerçekçi bir tasvirini yapmak ve dönemin, mekanların ve olayların gerçekçi algıyla görülmesini sa lamaktır. Anar; di er romanlarında izledi i yüzeysel tasvir üslubunu **Kitab-ül Hiyel**'de de kullanılır. Romanın ana ki ileri Yafes Çelebi, Kara Calud, Davut ve Üzeyir kendi çıkarlarının pe inde ko an, topluma yabancıla mı kendi dünyalarında ya ayan tiplerdir. Romanda tüm özellikleri serimlenmeyen bu ki ilerden Kara Calud; Ebrehe ve Ta ut gibi güç, iktidar ve kötülü ün alegorik bir sunumudur.

Bu kötülük simgelerinin neredeyse aynısı **Amat** romanındaki Diyalvol Pa a'dır. Görüntüsü ve gizemli davranı ları ile ayrıntılı ekilde tasvir edilen Diyalvol, di er eytan karakterlerinden farklı olarak, fiziksel özellikleri ile çok gerçekçi ekilde okura tanıtılır. Ebrehe'nin sonsuz hız, Ta ut'un kara para ve Kara Calud'un yüzlerce kadından yapaca ı çocuklarla ölümsüzlü e ula ma çabasını Diyalvol insanların ruhlarını satın alarak gerçekle tirmek isteyen saf kötülü ün simgesidir.

Romanda önemli di er bir ki ilik Süleyman Pa a'dır. **Amat** romanında, de i im geçirerek kötülükten iyili e geçi yapan tek ki idir. Do aüstü bazı özellikleri olan Süleyman Pa a'nın ölüm korkusu ve bilgiye olan açlı ı onu kötülü e iten ana nedenler olarak sunulur. Süleyman Pa a ile ikinci kaptanlık için yarı an Ali Reis de romanın simgesel boyutu ile i ledi i ba ka önemli bir ki idir. Havva'yı yasak meyveyi yemesi için te vik ederek onun cennetten kovulmasını sa layan yılan figürü gibi o da eytani bir ki iliktir. Ana kurguda önemsiz ve ayrıntıları ile betimlenmeyen pek çok ki i daha bulunur. Bunlardan Daniyal adında bir yeniçeri askeri özellikleri ile öne çıkar. Di er bir ki i ise Diyalvol'un yardımcısı Nuh Usta'dır ve kötülü ü simgeleyen gemiyi in a eden ki idir. Abuzer Reis görevlerini yapmaları için gemicileri sürekli döven acımasız ve kaba biridir. Deli Marangoz'un çıra ı E ek srafil di er bir tiplemedir. Di er bazı ki iler dini dü ünceleri ile yaptı ı meslek olan hekimlik birbirine uymayan Avram Efendi, bir meyhane i letmecisi olan Barba Mihaliki, Musevi bir tefeci olan Salomon Efendi, Gemi katibi, komedi unsuru olu turmak için kullanılan 48 çocuklu ya lı denizci Göbelez Baba'dır. **Amat** simgelerle örülen izleklerini adları da farklı tarihi ve dini ki ilerden alan pek çok tiplemeyle i ler. Postmodern özelliklerin tümüne sahip olan roman tiplmeler konusunda da di er Anar romanları gibidir. Bu ki iler, romana gerçekçi bir görünüm kazandırmak için romanda fon karakter i levi ile kullanılan tiplerdir.

Mantissa romanı, fantastik özelliklere sahip ki ileri i ler. Kar ılıklı konu mayla kurgulanan romanda hafızasını yitiren yazar Miles ve ona çok farklı kimliklerle e lik eden esin perisi Erato dı nda ba ka ki iler bulunmaz. Miles ve pek çok ki ilik özelli ine giren esin perisi Erato yazar, okur gibi ki iliklerin farklı biçimleridir. Bu yüzden tanımlanabilir ki ilikler de il sadece i levsel birer alegorik figürdürler. Postmodern romanın yeni insan tipolojisi kurgulaması bakımından örnek bir roman olan

Mantissa, ki iler olmaksızın bir roman yazılabilece ini gösterir. **Mantissa** postmodern insansız bir roman olarak da dü ünülebilir.

Abanoz Kule bir hikaye derlemesi olarak, Fowles'un gerçekçili e yakla an ki i tasvirlerinin yanı sıra tümü ile soyut kavramlar, alegorik figürler, de erler ve simgesel özelliklerle donatılmış ki ileri i ler. *Abanoz Kule*, *Zavallı Koko* ve *Muamma*'da yarı gerçek yarı kavram ekindeki ki iler, *Bulut* ve *Eliduc*'da birer simge ekinde betimlenir.

Abanoz Kule hikayesinde, genç bir ressam olan David Williams, ya lı ve ünü ngiliz ressam Henry Breasley, iki genç ve güzel resim ö rencisi ile David'in karısı Beth dı nda kimse yoktur. David'in iç dünyasında bazı ayrıntılar ve kızların fiziksel özellikleri betimlense de ayrıntılı bir ki ilik kurgusu yer almaz. *Zavallı Koko* hikayesindeki anlatıcının edebiyat ele tirmeni olması dı nda hiçbir ki ilik özelli i sunulmaz. Hikayedeki di er bir ki i kimli i belirsiz, genç bir hırsızdır. *Bulut* hikayesinin ana ki isi Catherine'in keskin bir zekası ve derin bir hayal gücü vardır. Di er hikaye ki ileri hakkında ayrıntılı bir bilgi sunulmaz. *Eliduc*'da ise Eliduc dı ndaki ki iler, hizmet etti i iki kral, karısı ve sevgilisi derinlemesine çözümlenmeyen dekoratif figürler olarak sunulur. Eliduc ise sadece romans dünyasına özgü cesur, sadık, yi it ve kararlı bir ki ilik olarak betimlenir. *Muamma* hikayesinde, ortadan kaybolan Fielding'in iyi, sorumluluk sahibi, sevilen ve saygı duyulan biri oldu u anlatılır; ama kendisi zaten fiilen hikayede yer almadı ı için sadece bir kavram olarak i lenir. Onun çocukları, karısı ve arkada ları hakkındaki bilgiler ise onların sadece i levsel yönleriyle ilgilidir.

Anar ve Fowles'un romanlarında, postmodern ki ilik kurgusuna uygun bir tasvir yapılır. Anar'ın romanlarındaki ki iler genellikle iyilik-kötülük çatı masının alegorik figürleridir. Fowles ise daha ziyade yüzeysel tasvirlerle sundu u ki ilerinin derinlemesine çözümlenmesini yapmaz. Yüzeysel çözümlenme, Anar'ın da ba vurdu u bir yöntemdir. Anar'ın romanlarında i ledi i ki ilerinin sayısı Fowles'un romanlarındakinden daha fazladır, ancak bu ki iler sadece birer fon i levine sahiptir. Ara anlatılarda, ana olay örgüsüne do rudan bir etkileri olmadan tasvir edilen bu ki ilerinin bazen adları bile verilmez bazen de sadece isimleri ya da fiziksel görüntüleri romana ta nır. Fowles, romanlarında ki ilerinin davranı larını, konu malarını ve di er insanların onlar hakkındaki dü üncelerini aktarmakla yetinir. Anar ise, bazen ki ileri hakkında do rudan bilgiler verir ve hatta kimilerinin tarafını tutar. Fowles, roman karakterlerine tarafsız yakla sa da, her iki romancının kullandı ı karartma ve puslu atmosfer dolayısı ile karakterlerin özelliklerini yorumlamak okura bırakılır. Anar, dinsel izleklerle birle tirdi i ki ilik kurgularında, a kıncı bakı açısına, tekamüle, iyili i bulmaya çalı an ki ilere yer verir ve daha ziyade Do u kültürünü ve felsefesini i ler. Fowles ise daha çok kadın-erkek ili kileri, sanat ve yazım süreci, varolu çuluk ve kimlik gibi kavramlar çevresinde ki ilerini kurar ve evrim, aydınlanma, dilbilim kuramları ve yazarın toplumsal konumu gibi daha ziyade Batı felsefesine yaslanır. Her iki yazarın ki ilik kurgusunda ilgilendikleri izlek olarak gerçek ya da hakikat önemli yer tutar; ancak Anar'ın kısmen Aristoteles, Descartes gibi Batı kökenli filozoflara dayandırdı ı bakı açısını Do unun kavramları ile i ledi ini görürüz. Fowles ise mantık, bilim, aydınlanma gibi kavramları tümü ile Batılı filozofların kuramlarına göre i ler. Anar, tiplmelerini daha do rudan bir

üslupla i lerken; Fowles tarafsız durarak dolaylı bir betimlemeyi tercih eder. zlekler konusunda ise tersi bir durum vardır ve Fowles; kavramlar, dü ünceler ve felsefi önermeler konusunda do rudan müdahaleler yaparken; Anar kavramları ve dü ünceleri daha dolaylı i leyerek çıkarımları okura bırakır.

15. SONUÇ

Günümüz dünyası çok hızlı bir değişim sürecine girmiştir. Ekonomik alanda küresel politikaların geçerlik kazanması, dünyanın herhangi bir yerinde kendi içine kapanan ve gelişmelerden etkilenmeyen bir ülkenin / toplumun varlığını imkansız hale getirmiştir. Üretim maliyetleri yerel pazardan çıkarak, küresel pazara yönelme zorunluluğu doğultusunda ekilmeye başlamıştır. Uluslararası şirket evlilikleri, yeraltı ve yerüstü kaynakların kullanımı, istihdam sorunu, ekonomik kalkınma çabaları ve yeni dünya düzenine entegre olma eğilimi kültürel sonuçlara da yol açmıştır. Yerel kültürler giderek homojenleşen birleşimlerle girmektedir. Sanat ve edebiyat da değişimin bir parçası haline gelmiştir. Tüm ülkeleri / insanları / toplumları / kültürleri etkisi altına alan ve teknolojik icatlara yaslanan yeni yaşam tarzının edebiyattaki yansıması postmodernizmdir. Kendine özgü bir söylemle hayatı, kimliği, kültürü ve algıyı oluşturur / kurmuş / kurmaktadır.

Postmodern söylem; *dil, gerçeklik, temsiliyet, deneyimler, kültür, insan tipolojisi, sanat ve edebiyat* gibi pekçok kavramı yeni bir gözle gösterme arzusuna sahiptir. Roman alanında da benzer sorgulamaları yapan söylem, yeni yaşam tasarımı sunmak adına teknik ve içerik bakımından pekçok öğe kullanır. Okur, yazar ve anlatı konumlarını değiştirerek ve içerik konusunda popüler kültüre yakınlaşarak; tarihsel süreç içinde toplumlara / insanlara yön vermiş birçok deneyim üretilmiştir. Farklılıkları tanıyarak; her türden düşünceye, etnik topluluğa, bakış açısına yer verir. Sınırsız özgürlük sunma iddiasını taşır.

Postmodern romanın içerik ve teknik açıdan özelliğini belirten birçok ögesi "çokseslilik", "gerçeklik algısı", "yabancılaşma ve algı kırıcılık", "üstkurmaca" ve "insan tipolojisi" şeklinde emsiye kavramlar altında incelenebilir. İngiliz yazar John Fowles ile Türk yazar Hsian Oktay Anar'ın romanları postmodern söylem açısından karşılaştırıldığında, farklı kültür ve dönemlere ait olmalarına rağmen birçok açıdan benzer / ortak özellikler taşıdıkları ortaya çıkar.

Günümüzde pek çok düşünce ve ideolojik düzlem birbirine yakınlaşarak giderek homojen bir yapı ortaya çıkmaktadır. Gücü / iktidarı elinde tutanların belirleyici, yönlendirici, öngörücü ve yargılayıcı sesi; yerini çeşitli düşüncelerin, kesimlerin ve bakış açılarının yansıtıldığı çok sesli bir yapıya bırakmıştır. Aynı toplum içinde, heterojen pek çok birim varlığını ifade edebilecek durumdadır. Genel / herkese hitap eden / toplumcu / devletçi / millî değer ve kavramlar merkezi durumlarını yitirmeye yüz tutmuştur. Bir çok kimlik merkezlessiz bağlamda birarada bulunur. Sosyal ve kültürel alanda görülen çeşitlilik, edebiyatta da çoksesli yapı şeklinde karşımıza çıkar. Postmodern söylem, modernistlerin seçkincilik ilkesini dışlar ve onu yıkmaya çalışır. Okur kitlesinin her kesimden oluşmasına yönelik çaba içine girer. Sanat / sanatçı ve edebî eserlerin üstün beğenileri olan kişilere / topluluklara / sınıflara özgü olduğu düşünülmesine meydan okur. Sanatsal üretim her türlü öğeyi / insanı / konuyu / izleyiciyi kapsar. İçerik, herkesin kendi yapısına göre alımlama yapabileceği bir şekilde üretilir. Dil, bütün kesimleri kapsayacak biçimde genişletilir. Üslup, anlatım ve dil açısından tüm sınırlar ortadan kaldırılır. Yazarlar artık toplumun liderleri, kahinleri, öğretmenleri ya da bilge adamları değildir. Dünyada söylenecek yeni bir şey yoktur ve sanatçılar sadece eski metinlerle başlandı kurarak

eski anlatıları yeni bir biçimde üretebilir. Postmodernizm, yeni bir şeyin söylenemeyeceğini ve her türden sanatsal üretimin mutlaka geçmişin estetik, kültürel, tarihi ya da toplumsal mirasına dayanmak zorunda kalacağını iddia eder. Sanatın yapabileceği tek şey metinlerarası ilişkiler kurmaktır, çünkü sanatsal *yaratım* artık yoktur, bunun yerine *üretim* vardır. Yazar, anlatıcı, kişiler ve okur eylet derecede anlamlandırma aracı olarak görülür. Metnin yazımı; okur ve anlatıcı kişilerin de yer aldığı ortak bir eylem gibi düşünülmür. Ortak yazım düşününce; bakı açılarının ve de erlendirmelerin çoklu unu sa layarak çokseslilik kavramını oluşturur. Okur, işlenen malzemeyi her türlü bakı açısıyla görebilme olanağına sahip olur.

Edebiyat; biçim ve içerik açısından çoklu düşünceyi önerir ve işler. Farklılıkların anlatıya girmesine imkan tanır. Her insanın düşününce ve bakı açısına yer verilir. Her birey, en az diğer insanlar kadar önemli ve değerli kabul edilir. Ekonomik, sosyal, siyasal, cinsel ya da kültürel açıdan her kimlikten insan romanda kendine yer bulur. Çeşitli dünya görüşleri, bakı açıları, sorunlar ve yaşam tasarımları farklı seslere dönüşür. Postmodern metinlerde; ayıklama, tek bir düşünceye indirgeme, tek bir dil, bakı açısı, tür, yöntem, konu ya da izlek kullanılmaz. Postmodern söylemin çokluluk, çokulluk, karma ve farklılık kavramları önemlidir ve bu yüzden romanda homojen, tek yönlü, aynı yoruma dayalı ya da bütünlükçü bir bakı açısı yer almaz. Postmodern söylem; ayrı tırma ve sınıflandırmanın ideolojik açıdan seçici olduğunu, bazı düşünceyi dışladığını ve sahte bir gerçeklik kurduğunu göstermeye çalışır. Melezleme ekinde gerçekle en karma anlatı; her türlü malzemenin, tekniğin, kişinin ve bakı açısının metinde işlenmesinin yolunu açar.

Çokseslilik bakımından Anar ve Fowles postmodern söyleme uygun romanlar yazar. Anar'ın **Efrasiyab'ın Hikayeleri** romanında kurulan metinlerarası ilişkiler Doktor Faust, Binbir Gece Masalları, Kont Dracula, Van Gogh, Kral Midas, Budizm ve Buda, Süperman, Kuran'ı Kerim ve ncil, Hazreti Süleyman, Hazreti Yusuf, Firavun Kavmi ve yasak meyva (Adem ve Havva) motifleridir. Bu sayede, roman hem izleksel hem de kişiler, metinler ve olaylar düzeyinde çoksesli bir yapıya sahip olur. Öncül metinlerin sunduğu bilgi, düşünce ve izlekler balmaların deşitilmesi yoluyla yeniden işlenir. Benzer metinlerarası ilişkileri **Fransız Te menin Kadını** romanında, *Darwincilik, determinizm, nihilizm, tarihselcilik, ahlak, din anlayışı, namus kavramı, erkek ve kadın arasındaki ilişki* gibi daha çok kavramsal düzeydedir. Romanda tarihi belgeler, türler, romanlardan alıntılar, eleştirmenlerin yazıları, istatistiksel bilgiler, birçok ünlü yazarın isimleri verilerek ideoloji, düşünce ve insan tipolojilerinin romana girmesi sağlanır.

Fransız Te menin Kadını, Anar'ın **Suskuunlar**, **Kitab-ül Hiyel**, **Puslu Kıtalar Atlası** ve **Amat** romanlarında olduğu gibi, ayrı kesimlerden insanı kapsaması; bilinmezlik öznesini hem kişiler arasında hem de aynı kişinin içsel çelişkisi ekinde sunması; alıntılara atıfta bulunarak kurgu ile alıntılar arasındaki farklılığı göstermesi ve üstkurmaca kullanımını yoluyla çoksesli bir yapıyı yansıtır.

Suskuunlar romanında, bazı metinler doğrudan alıntılanır; kişiler öncül metinlerdeki tasvirine uygun ekinde betimlenir; parodi / ironi teknikleri kullanılır ve izleksel açıdan duygu, düşünce ve olaylar çarşıım yoluyla işlenir. **Suskuunlar**, (1) fantastik önelere yer vermesi; (2) eski metinleri yeni

bir ba lamda i lemesi; (3) mekanı ve zamanı de i tirmesi; (4) önceki metinlerin de er olarak kabul etti i kavramların yerine yenilerini koyması ve (5) alegorik figürler kullanması yoluyla çoksesli yapıyı kurar. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda, okur çoklu bakı açısı ile pek çok yönden gösterilen de erler ve dü ünsel önermelerle kar ıla ır. Roman tarihi bir mekanda kurgulanır ve böylece pek çok kültürel ö e bir dokuya dönü ür. Dinsel ve dü ünsel motifler ironik / parodik üslupla i lenerek çok seslilik sa lanır.

Koleksiyoncu, kurgulama tekni i ve iki anlatıcı kullanması bakımından çoksesli yapıya sahiptir. Roman güçlü-güçsüz, erkek-kadın, özne-nesne, etkileyen-etkilenen, buyuran-buyurulan zıtlıkları ile birbirine aykırı bakı açılarını okura sunar. Farklı varolu biçimlerini temsil ederek cinsiyet, iktidar, sanat, üst ve alt kültür, inanç, a k, sevgi, empati gibi kavramlarla ilgili çoklu de erlendirmeleri mümkün kılar. zleksel açıdan iyi ve kötü, aydınlık ve karanlık, ya am ve ölüm, yaratıcı dürtü ve yıkıcı dü ünce arasındaki çatı mayı / çeli kiyi göstererek çoksesli kimli e bürünür.

Amat tarihsel fantastik bir öykü sunar. Anlatımını birden çok kayna a dayandırarak çokseslili e ula ır. ç içe girmi anlatılar ve halk dilinin tüm çıplaklı ı / do allı ı içinde kullanımı postmodern yapıyı peki tirir. **Amat** romanında di er bir yakla ım ise eyti imsel ilke olan kar ıtların birli idir. Anar, di er romanlarının hepsinde bu tekni i kullanır. **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde, ölüm - ya am, günlük ya am - kurgu, a k - nefret, ciddiyet - umarsızlık; **Suskunlar**'da yaradılı - yok olu , ya am - ölüm, ses - sessizlik, a k - nefret, madde - metafizik, akıl - delilik, gerçek - gerçekdi i; **Puslu Kıtalar Atlası**'nda rüya - uyanıklık, görmek - dü lemek, a kıcılık - maddecilik, eytan - Tanrı, cennet - cehennem, bilgi - cehalet; **Kitab-ül Hiyel**'de açgözlülük - tokgözlülük, bilim - batıl inanç, kadın - erkek, ölümlülük - ölümsüzlük, sava - barı ; **Yedinci Gün**'de bilgi - cehalet, bilim - metafizik, akıl - önyargı, gerçek - kurgu, sıradan insan - asil insan, Anar'ın farklı bakı açılarını kıyasladı ı kar ıtlıklar olarak romanlarının çok sesli yapısına kattı ı izleklerdir. Fowles'un genellikle kadın ve erkek açısından farklı perspektifleri sunarak, tarih, kurmaca, sanat, gerçeklik gibi kavramları i ledi i romanlarından farklı olarak, Anar çok daha geni bir kavramsal yelpaze ile çoksesli yapıyı kurar.

Amat, toplumun sosyal ve ekonomik kesimlerinin bir panoraması gibidir. Mikro düzeyde romana dahil edilen, dü ünce, ya am tarzı, inanç ve be enileri olan ki iler yoluyla, Anar makro düzeyde anlattı ı Osmanlı toplumunu ve daha büyük ölçekte ise insanın dünyadaki toplumsal varlık alanını tasvir etmeyi ba arır. Romanı çoksesli yapan özellikler ço ulcu bakı açısını, farklı kesimlerin seslerini, ya amlarını, hayata yakla ımlarını, inançlarını ve kısacası varlık alanlarını sunmasıdır.

Kitab-ül Hiyel, farklı anlatıcıların aktarımlarına dayanması; sosyal, etnik, dini ve ekonomik kesimlerden insan tipolojisi sunması; fantastik ve simgesel ö e kullanımı ve aynı ya da benzer olaylar kar ısında de i ik tutumlar sergileyebilen ana ki ileri i lemesi yoluyla çoksesli yapıyı kurmayı ba arır.

Büyücü, tanrıcılık oyununun geni perspektifinden yola çıkarak, günümüz insanının pek çok açıdan kabul etti i gerçekleri sorguladır. Bu sorgulamalar cinsellik, sevgi, a k gibi izleklerin yanında; Anar'ın **Yedinci Gün**'de de i ledi i Nazi Almanyası, sava , ölüm, özgürlük, özgür irade, benli in geli imi gibi pek çok kavramı kapsar. **Fransız Te menin Kadını** ve **Abanoz Kule** gibi; **Büyücü**,

tarihe, insanın psikolojik yapısına, toplumsal rollere ve ahlaki normlara yönelik sundu u yeni yaklaşımlarla çoksesli bir yapıya kavuşur.

Mantissa'da yazar, bencil bir erkeğin / yazarın, erotik düleri etrafında dönen kurgusal bir dünyayı anlatır. Varoluşun zemin taşlarını, renkten renge, ekilden ekle, rolden role giren, gizemli ve bastırıcı bir kadının / esin perisi Erato'nun kendisi ile kurduğu dü ünsel ve fiziksel etkileşimin izleriyle oluşur. Fowles'un diğer romanlarında olduğu gibi, kadınlar (**Fransız Te menin Kadını**'nda Sarah, **Koleksiyoncu**'da Miranda, **Büyücü**'de Alison ve Julie ve **Mantissa**'da Erato) simgesel açıdan erkeğin zihinsel aydınlanması ve kendini kefetmesi açısından birer öncü ve araç işlevi görürler. **Mantissa**'da kadının durumu biraz daha öteye gider. Erato, sadece Miles'in kendini kefetme sürecinde bir işik de il, aynı zamanda aydınlanmanın hedefidir. Sadece kendini arayan erkeğin kılavuzu de il, kendisi de arayışın ere işi halindedir. Erato esin perisidir ve yazar olarak Miles'in varlığı, ancak onun varlığı ile mümkündür. Erato insanın kendini bulması ve Anar'ın romanlarında, kişinin peşinde koştu u *Mutlak Hakikat* gibidir. Çok farklı kimliklerde de işik anlarda ortaya çıkan Erato ile Miles'in konuları çoksesliliği romana kazandıran ana unsurdur.

Çoksesli yapı, roman kişilerin başlangıçta belirledikleri hedefler ile anlatımın sonunda ortaya çıkan sonuçların farklılığı yoluyla da sağlanır. Beklentilerle olgular arasındaki tezat, okurun da beklentileri hesaba katıldığı anda, en az üç katmanlı bir anlamlandırma dizgesi ortaya çıkar. Hem Anar hem de Fowles, romanlarında çok katmanlı bir anlatı sunarlar. **Fransız Te menin Kadını**'nda Charles, Sarah sayesinde kendini kefedebilir. Sarah ona hayatın anlamını, görev, sorumluluk, doğrular, inanç, sosyal roller gibi kavramları sorgulatır ve kendini kefetme sürecini hızlandırır. Sarah Charles'ın gerçeğine, ereğine, işi inna ve aydınlanmasını sağlayan amaca döner. **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde, Cezzar Dede ile Ölüm arasındaki hikaye anlatma serüveni, belirli sorgulamalar, karışıklı tartışmalar ve gerçeklikle ilgili işifler sonucunda, zaman geçirme aracı olmaktan çıkarak, her ikisinin de amacı haline gelir ve hikaye anlatımı aydınlanma ve anlamın kendisi olur. **Koleksiyoncu**'da, Miranda, cinsellik, aşk, sorumluluk, hayatın anlamı gibi konularda Ferdinand'ın yol göstericisi, işi işi gibidir. Bir süre sonra, Ferdinand kendi varlığı Miranda'nın varlığı ile kurabilecek duruma gelir. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Uzun İhsan Efendi, rüya görme yolu ile gerçeğe ulaşmak ister. Romanın sonunda, hakikati aramak için bir araç olan rüya; amaca, hakikatın kendisine, dülemeye, hayal kurmaya ve her şeyi zihinde var edebilmeye döner.

İhsan Oktay Anar'ın son romanı **Yedinci Gün**, kurgulandığı zaman, mekan, işlediği tipler ve kurguda yer verdiği izlekler bakımından, önceki romanlarından ayrılır. Romanın kurgulama teknikleri, anlatımı ve kullandığı dil tipik postmodern özellikler taşır. Dil özellikleri, aktarımın rivayete dayanması (**Suskunlar**, **Puslu Kıtalar Atlası**, **Kitab-ül Hiyel** ve **Amat** romanlarına benzer bir teknikle) ve metinlerarası ilişkiler kullanımı yoluyla diğer Anar romanları ile Fowles'un eserleri gibi çoksesli bir yapıyı ortaya koyar. **Yedinci Gün** daha yakın bir tarih ve mekanda toplumun de işimini işiler ve *tarih yazımı, tarihi olaylar, Osmanlı, yenileme, devlet, teba, sadakat, vatan*

hainli i, üstün insan, tekamiül, kendini bulma, hayatın mutlak hakikatini ke fetme ve bu kavramların ç a r ı ımlarına yönelik çoklu bakı aç ılarına yer verir.

Abanoz Kule'de aktarılan hikayelerle, Fowles'un di er romanları arasında yapısal ve izleksel ba lantılar kurulur. Hikayelerde aynı zamanda anlatı ki ilerinin iç konu maları ya da di erleriyle yaptıkları sanat, edebiyat, ya am, a k, ölüm gibi kavramlar hakkındaki tartı malar da çoksesli yapıyı görünür kılar.

Fowles ve Anar'ın ortak özelliklerinden birisi çok farklı kesimden insanın romanlara dahil etmeleridir. Bu içermeci üslup, sadece anlatım düzeyinde de il, olayların akı nını etkileme, ki ilerinin dünyasını kurma ya da yıkma, birer norm karakter gibi ki ilerinin kendi iç görülerini sa lama ve geli tirmeyi de kapsar. Romandaki her ki i kendi do rularına göre yorumlar yapar, davranır, di erlerine kar ı çıkar, onlardan etkilenir ya da onları etkiler. Okur ise çok farklı seslerin aynı anda söyledi i arkının farklı tizliklerini duyar. Birbiriyle örtü tükleri ya da birbirinden ayırdı ı ayrıntıları görebilir. Okurla roman ki ileri arasındaki görü ayrılıkları sesler senfonisinin insanı nereden nereye ta ıdı nını ve kadın, cinsellik, ahlak, din ve normlar konularında ya adı ı evrimin arkılarını çalar. Okur, Anar'ın romanlarında, stanbul'un meyhanelerinde, denizlerinde, pazarlarında, saray çevresinde ya ayan ya da zaman geçiren e cinsellerden, katillerden, tüccarlardan, müzisyenlerden ya da denizcilerden gelen sesi duyabilir. Fowles'un romanlarında ise okur, ortaça romanslarında kendini bir övalye ya da prenses olarak görür, tanrıçılık oyununda zalim bir senaristin kendisine anlattı ı dünyayı dinler, hafızasını yitirip tarihsel süreçte faklı kimliklerle dünyayı algılamaya çalı ır ya da tutkuları yüzünden izofren bir adam tarafından mahzene kapatılır.

Modernist sanatın dolaylı ya da do rudan bir iletisi olur. Sanatçının, hayatı oldu u gibi sunmak, bir dü ünçeyi aktarmak ya da ö retici olmak gibi pek çok amacı olabilir. Postmodern anlatılar iletim, ö retim veya temsil ile ilgilenmezler. Gerçe in yeniden kurulması / yorumlanması / gösterilmesi söz konusu de ildir, çünkü postmodernistler herkes tarafından aynı ekilde kabul edilen gerçek diye bir kavramın olmadığını iddia ederler. Her ey belirsizlik ve görecelik üzerine kuruludur. Gerçek; genelle tirilemeyen, kalıba sokulamayan, tanımlanamayan ve bireyin özneli ine indirgenmi bir olgudur. Bu yüzden, *bütünlük, genellik, do ruluk* ile ilintisizdir ve ancak *parçalı, bölünmü , tutarsız* bir biçimde sunulabilir.

Modernist sanat seçici davranarak yalnızca belirli izlekleri, konuları, ki ileri ya da tarihsel olayları içine alırken, postmodern sanat metnin içine her türlü eyi katma özgürlü üne sahiptir. Bu özgürlük metin dı ı ö eleri de kapsar. çerilen konular, izlekler ve kavramlar sınırsızdır. Modern edebiyatta; zaman, mekan, konu, ki ilik ve olay örgüsü bütünlü ü, anlatımın birli i, sebep-sonuç ili kisi gibi pek çok ilke postmodern yazar tarafından bir oyuna dönü türülür. Metinlerin olu turulma serüveni de bir üstkurmaca ekinde i lenir. Her ey bir görüntüden olu ur. Görüntünün denk dü tü ü genel, kesin ve herkesçe kabul gören bir gerçeklik olamaz. Taklit ekinde dü ünülebilecek olan yakla ım, metaforik olarak, yansıtılan herhangi bir nesne olmaksızın aynada görüntünün olu ması

gibidir. Kısacası, metnin gösterdiği bir gösterilen yoktur. Sadece bir gösteren vardır. Gösterenle bir gösterme ili kisi de kurulamaz, çünkü simgeleme ve anlatım yerine sadece bir oyun oynanır.

deolojik davranı ve dü ünçe biçimi taraflılık, dar görü lülük ve ötekile (tir)meye neden olur. Kendi dü üncelerinin do rulu undan ba ka do ru olmayaca nı dü ünen insan, di erlerinin dü üncelerine, ya am tarzlarına ve hatta bazen varlıklarına tahammül edemeyecek konuma gelebilir. Postmodern söylem, *akılcılık, mantık, bilim ve ilerleme* kavramlarını dayatan modernist dünya görü ünün böylesi bir *darla maya, ötekile (tir)meye, dı lamaya* ve *dü manla maya* yol açtı ı görü ündedir. Bu yüzden, postmodern anlatılar, herhangi bir ideolojik bakı açısını dayatmak, benimsetmek, geçerli kılmak ya da kötü göstermek gibi i levlere sahip de ildir. Tersine, her türlü ideolojik görü ü temsil eden ki iler ve olaylar alaya alınır. Genelle tirme ya da örnek normları, davranı ları, kavramları veya ya am tarzlarını temsil etme kaygısı bulunmadı ından, toplumun kar ısına birey ön plana alınır. Edebi eserler bir eyleri ö retmek, bazı do ruları ya da yanlı ları göstermek, ahlaki, sosyal, dinsel ya da ideolojik de erleri yerle tirmek için üretilmez. Metinler sadece estetik açıdan insanın keyif alaca ı kurgular olarak dü ünülür, tasarlanır ve üretilir.

Anar ve Fowles'un romanlarını hem postmodern hem de avangard olarak nitelemek gerekir. Her ikisi de kurumsal ya da kurumsalla mı de er ve biçimleri, bilinçli bir ekilde geçmi in ba lamından kopararak yeni biçimler ve de erler olarak i ler. Öncü, yenilikçi olarak; her iki yazarın yakla ımı, öncül tüm yazarların, airlerin, ressamların, ya da sanat akımı temsilcilerinin i ledi i ve yerle tirmeye çalı tıkları biçimleri ve içeri i yeni bir tarzda i leyerek; kültürel ekillenmi li i parçalamak ve yeniden kurgulanmasını sa lamaktır. lenen dönemin giysileri, davranı normları, günlük dili ve yaygın kabulleri, Anar ve Fowles tarafından do rudan kullanılır ve ilk bakı ta gerçekçi roman özellikleri ile örtü ür, ancak malzemelerin i lenme üslubu ironiktir. Gerçekçilik yanılsamasının arkasında algı kırıcı çoklu anlam(landırma) katmanı bulunur. Postmodern, avangard romanın bir di er özelli i, geçmi in kurallarına ve do rularına hiçle tirme derecesinde bir a a ılama ile bakmasıdır. Anar ve Fowles *hiçlik, korku, sanat, yaratıcılık, yazma süreci, hikaye anlatımı ve rüya* motifleri ile insan ili kilerini yeni bir gözle göstermeye çalı ır.

Efrasiyab'ın Hikayeleri yeni ba lamlar yaratma ve devler, periler, mitolojik figürler, peygamberler ve cinlerin yer aldığı fantastik ö eler kullanarak gerçekli in temsilini sorunsalla tıran bir romandır. Roman "Ölüm", "Hakikat" ve "Rüya" gibi alegorik figürlerle bir hayal dünyası yaratır. *Güne li Günler*'de, ki iler in fiziksel özellikleri ile birlikte bu ki iler in yaptı ı davranı lar ve geli en olaylar da gerçekçi olmaktan uzak birer fantastik ö edir. *Bidaz'ın Laneti* yine fantastik ö elerle i lenir. Cinler ve perilerle dolu hikayede ana ki inin maceraları tümüyle fantastiktir. *Bir Hac Ziyareti* adlı hikayede yine do üstü olayların gerçekle ti i fantastik bir durumla kar ıla ırız. *Dünya Tarihi* adlı öykü; bilgi a acı, cinler, periler, rüyada görülen ak sakallı dede, iki ba lı dev, yedi cüceler ve üç haramiler gibi masalarda kar ıla ılabilecek fantastik ö elerle doludur. *Hırsızın A kı* adlı hikaye, yine fantastik ö elere yer verir. *arap ve Ekmek* masal dünyasının, hayallerle bezenmi kurgusalı na

dayanır. *Gökten Gelen Çocuk*, Süperman adlı kurgusal karakterle özde le mesi açısından fantastik bir hikayedir.

Suskunlar romanı da fantastik ö elere fazlasıyla yer veren, ancak yine de ana kurgusu gerçekçi olarak tanımlanabilecek bir romandır. Romanda cinlerden, perilerden, devlerden, eytanlardan, ifritlerden bahsedilerek do üstü güçler konu edilir.

Fransız Te menin Kadını Viktorya dönemi insanların sahip olduğu de erlere ve o dönem yazılan roman türüne karşı ironik ve parodik bir yaklaşı mı içerir. Roman tarihi ekillendiren, siyasi, sosyolojik ya da felsefi pek çok algıyı kırma amacını ta ır.

Mantissa kadının sanat, dil ve anlatım – kurgulamaya ili kin i levsel ve edilgen rolünün yeniden ele alındı ı bir romandır. Kendi anlatım-kurgu özelliklerine kendi içinde meydan okuyan dilsel bir fantezi, kendisi dı nda ba ka hiçbir eyi yansıtmayan bir roman olarak da dü ünülebilir. Sürekli de i en kimliklerin sunulması ve hafızasını yitiren yazar figürünün, hafızasızlık durumunda olayları algılama biçimi okurun zihninde gerçeklikle ilgili kalıpla mı kalıpların yeniden yorumlanarak kırılmasını sa layan unsurlardır.

John Fowles'un **Büyücü** romanı, fantastik ö eler aracılı ı ile okuru sürekli bir sorgulama ve bilinmezlik konumunda tutarak gerçeklik algısının kırılmasını hedefler. **Büyücü** anlatının arkasında yatan amaç konusunda Nicholas'ın gözünden kafa karı tırıcı, gizemli bir karartma yaratır. Okur kendini Conchis'in oynadı ı oyunda sürekli sorgulayan, gerçe in ne oldu unu, oyunun nereye yöneldi i ve Nicholas, Conchis ya da di er oyuncuların gerçekte kim oldukları konusunda sürekli fikir de i tiren bir durumda bulur. Mantıklı dü üncenin sınırlarını zorlayan roman kurgusu; izlenimlerle yönlendirilerek, okurun geleneksel bakı açısının sınırları zorlanır ve aynı anda tüm algıların izlenimlerden olu tu u ve bu yüzden yanılsamalara dayandı ı gösterilir. Anar'ın **Amat, Puslu Kıtalar Atlası** ve **Suskunlar** romanlarında da kullanılan karartma tekni i, gerçeklik algısının yıkılmasını sa layan ana unsurdur.

Amat romanı; gerçeklik olgusunu roman ki ileri, kurgu, fantastik ö eler ve mitler aracılı ı ile i ler. Roman ki ileri genellikle gerçekçi bir tasvirle derinlemesine inilmeden sunulur. Sıra dı ı olayların dı nda, anlatıcıların çoklu u güvenilmez bir aktarıma neden olur. Her anlatıcı kendi do ruları, görü leri, deneyimleri ve etkilenimleri do rultusunda olayları aktarır ve ki ileri tasvir eder. Tarafhlı ı ve öznel yaklaşı mı barındıran bu özellik, ki ilerinin sıra dı ılı ı, olayların imkansızlı ı, mitsel bazı ö elerin romana dahil edilmesi ile birlikte, **Amat** romanının gerçeklik algısını kıran postmodern bir niteli e kavu masına katkı sa lar.

hsan Oktay Anar'ın di er bir romanı **Puslu Kıtalar Atlası**; **Amat** ve John Fowles'un **Mantissa** romanları gibi, anlatıyı karartma yoluyla okurun yerle ik dünya algısına ve gerçekli e yönelik ciddi bir meydan okumayı içerir. Di er romanlarındaki gibi; Anar, gerçekli in ne oldu unu okura derinlemesine sorgulatır ve gerçekli in pek çok çe idinin varlı ını kabul ettirir. Gördü ümüz, i itti imiz, dokundu umuz, kokladı ımızın zihnimize damlayan nesnel, nesnesel gerçekli in dı nda, kimi zaman dü ünçe, kimi zaman hayal, dü , suskunluk ile kimi zaman da tüm bunların yoklu u ile

kurulabilecek farklı gerçekliklerin kapısını açar. Ses yerine sessizli i, sözcüklerden olu an ve kültürü içeren konu ma dilinin yerine müzi in tınlarını, gözle görülen dünyanın yerine sezgi ile kavranan dü sel, a kın bir evreni, zamanın yerine zamansızlı ı ve hız kavramının yerine ise sınırsız hızın getirdi i dura anlı ı öne çıkarır.

Anlatım tekni i açısından, John Fowles'un **Kolleksiyoncu** romanı ana olay örgüsünü sadece iki roman kahramanının bakı açılılarıyla birbirlerinden kopuk bir üslupla aktarır. Romandaki gerçeklik algısı bu iki anlatıcının sundu u kısıtlı bakı açısının okurun zihninde yansıması olarak ortaya çıkar.

Gerçeklik ba lamında **Yedinci Gün** romanı Anar'ın di er romanlarından farklılık gösterir ve bu konuda Fowles'un romanlarına yakınlı ır. Anar, daha önceki romanlarında alegorik figürleri i leyerek, fantastik ö elere yer vererek ve çok farklı anlatıcıların rivayetlerini, gözlemlerini ve dü üncelerini kapsayan aktarımlarına ba vurarak kurgusunu olu tururken; **Yedinci Gün**'de alegorik figürler ve fantastik ö elere neredeyse hiç yer vermeden ve farklı anlatıcı sayısını azaltarak romanı kurgular. Romandaki gerçeklik algısının kırılmasının sa layan ana ö e, ironi ve parodiye yer vermesidir. Anar, gerçe in sadece bireyin dünyasında olabilece ini göstererek, mutlak hakikat denen herhangi bir gerçekli in varlı ını yadsır. Tarihin belirli bir noktasından ba layarak kısa anekdotlarla ba lam de i tirerek sürdürülen anlatı tümü ile bir kurgudur. Ancak anlatısı yapılan ve her bir yazarın ideolojik e ilimleri, çıkarları ve inançlarına yönelik yazılan tarihi olayların da birer kurgu oldu u gösterilir. Gerçek tek de il ço uldur, de i kendir ve insana özgüdür. Anar, ara anlatılar yoluyla postmodern gerçeklik algısının de i ken yapısını **Yedinci Gün** romanında i ler.

Abanoz Kule, masalsı hava yaratarak ve kurgusunu kısmen fantastik ve toplumdan ayırıksanmı mekanlarda olu turarak; gerçekli in göreceli do asını, yazarın keyfi gerçeklik yaratma gücünü ve detektif hikayeleri ile ortaça romans anlatılarının gerçeklikten uzak yapılarını, ba lam de i tirme yoluyla göstermeye çalı ır. *Muamma* hikayesinin sonu yoktur; *Bulut* hikayesinin sonu puslu ve belirsizdir; **Büyücü** romanının sonu açık uçludur ve nasıl bir ekilde sürece i kestirilemez; **Fransız Te menin Kadını**'nda üç farklı son sunulur; **Mantissa**'da olaylar sürekli ba a döner ve dögüsel anlatımın vardı ı yer belirsizdir; **Daniel Martin**'de ise anlatımın ba ladı ı yer farklı yönle da ılır ve romanın sonunda kurgu tekrar ba a getirilir. Fowles okurun zihnini kurgudaki olay ve ki ilerden ziyade, yaratım sürecine yönlendirmeyi amaçlar.

Daniel Martin, sanatla ya am arasındaki ili kiyi i leyerek romanla gerçeklik arasındaki etkile imi ön plana alır. Tek bir anlatım yerine sürekli de i en bir gerçeklik ve kurgu ili kisi bulunur ve böylece iç içe geçmi farklı seviyelerde anlam katmanları ortaya çıkar. Farklı anlamlar ise farklı gerçeklikler anlamına gelir.

Anar ve Fowles ironi-parodi kullanımı, kurgunun sorunsalla tırılması, fantastik ö elerin romana katılması, dü sellik içinde bilinçli bir ekilde yapılan karartma, gerçekçi betimlemelerin hemen ardında ba lam de i tirme ve farklı anlatıcıların gözünden kurguyu aktarma gibi teknikler kullanarak okurun gerçeklik algısını kırmaya çalı ır.

Romanın kurgusalının sürekli belirtilmesi ekinde tanımlanabilecek üstkurmaca tekni i ile yazar, romanın yazılma serüvenini anlatır. Sürekli anlatının içine girerek, yazar; ki iler, olaylar, olasılıklar, mekan ve zaman gibi kavramlarla ilgili yorumlarda bulunur. Okura, okuduunun bir kurmaca oldu u her an anımsatılır ve anlatılan ki ilerinin ya da olayların sadece yazarın kendi penceresinden aktarıldı ı belirtilir. Böylece, okur kurmaca ile yaratılan yanılısamanın farkına varır. Olaylar ve karakterlerden ziyade, anlatının kavramsal ve simgesel de erleri üzerine odaklanmaya ba lar. Üstkurmaca, kendi niteli ini sürekli if a ederek, romanın gerçeklikle ba lantısını yok eder ve anlatının estetik özelli ini ön plana çıkarır.

John Fowles, **Fransız Te menin Kadını** romanında do rudan romanın içine girer ve ki ilerle olaylar hakkında yorumlar yapar. **Mantissa**'da ise romanın konusu yazım serüvenidir ve yazar Miles ile esin perisi Erato arasında geçmi ten günümüze kadar uzanan ve di er pek çok yazarı kapsayan yazma süreci tartı ılır. **Abanoz Kule** ise sanat kavramını i leyerek sanatsal üretim ve yaratıcılık konusunu i ler. **Daniel Martin** yine yazarlı ın do asına yönelik ke ifleri romanın ki ileri yoluyla irdeler. **Koleksiyoncu** romanı roman ki ilerinin yazdıkları günlük ve anlatıcı konumları ile kendisi bir roman yazma edimidir. **Büyücü** romanında bir ki ili in olumu ve kurgulama tanrıçılık oyunu ile sa lanır. hsan Oktay Anar ise yazma ve edebiyat konusuna hayal gücü kavramı ile yakla ır. **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'nde romanın kendisi hikaye anlatmaya dayanır ve romanın ki ileri hikayelerin anlatımı konusunda tartı arak farklı görü ler sunarlar. **Susunlar** romanında ses ve müzik kavramları üzerinden dünyanın yaratımı ile edebi yaratım arasında bir ba lantı kurulur. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda, romanın kendisi romanın bir ö esi olarak sunulurken, hayal etmenin gücü ile edebi yaratım ili kilendirilir. **Kitab-ül Hiyel** ise do rudan üstkurmaca ya yer vermez. **Amat** romanında Anar kendileri de romandaki olaylara tanıklık eden farklı anlatıcılar yoluyla romanı kurgular. **Yedinci Gün** romanı ise yazarın romanın bir ki isi kimli ine bürünerek kurguyu olu turdu u bir romandır. Genel anlamda postmodern bir unsur olan üstkurmaca hem Anar hem de Fowles'un ba vurdu u bir anlatım tekni idir.

hsan Oktay Anar'ın **Efrasiyab'ın Hikayeleri** romanı bir hikaye derlemesidir ve kendi konusunu hikayeye dayandırmasını roman ki ilerinin bir oyunu ile gerçekle tirir. Farklı sekiz hikayeden olu an roman ana anlatımın içine serpi tirilen alt anlatılarla kurgulanır ve roman ki ileri anlattıkları hikayeleri nasıl seçtiklerini, nasıl de erlendirdiklerini tartı ır. Anlatılan her hikaye hakkındaki fikirlerini birbirleriyle payla an ki iler; aynı zamanda izlekler, kurgulama, olay örgüsü, etki, okurun alımlaması ve ki ilerinin tasviri konularında da tartı ırlar.

Benzer tartı malar John Fowles'un neredeyse tüm romanlarında yer alır. **Mantissa** romanı tümü ile yazarlık ve esinlenme konusuna odaklıdır. Romanın ki ileri zaten bu iki kavramın alegorisi görünümündedir. Hafızasını kaybetmi bir yazarın hafızasını, geçmi ini, anı ve gelece i olu turması roman yazım serüveni olarak aktarılır. Cinsel oyunlarla yazarın hafızasını ve dolayısıyla romanı yazmasını sa layan esin perisi yazım tarihi ile ilgili yazarla sürekli bir tartı ma halindedir. Bu tartı mada iir, destan, trajedi gibi di er türlere dair tarihsel bir bilgi akı ı sa lanır. Tartı ılan

konulardan birisi de airtler, oyun yazarları ve romancılardır. Farklı yazarlarla ilgili görü lerin aktarıldı ı romanda romanın gerçeklik algısını olu turması, izlekleri, kadın ve erkek ili kileri ile a k, intikam, esinlenme gibi konular da i lenir. Tartı mada üslup, dil ve söylemin de i in içine katılmasıyla Foucault, Derrida, Lacan gibi kuramcılarını kapsayacak kadar geni letilir.

Büyücü romanını üstkurmaca ö esini oyun ile kurar. Oyun içinde kimlikleri sürekli de i en ki ilerinin yeni rollere bürünmesi söz konusudur. Roman yeni söylemlerle okurun algısını ekillendirmesi, ana ki i olarak sunulan Nicholas'ın dünyaya bakı açısının ve kendi öz algısının de i tirilmesi gibi amaçlarla i lenir. Hayatın ve algının ekillenmesi ile romanın kurgulanması arasında bir ba lantıyı gösteren romanda, varolu çu bir bakı açısı sunulur. Romanın gerçe i istenilen ekillerde gösterebilece i ve ki ileri istedikleri algıya yöneltebilece i dü üncesi üstkurmaca olarak oyun ö esi ile vurgulanır.

Anar'ın **Puslu Kıtalar Atlası** hakikat ve dü ö eleri yoluyla üstkurmacyı i ler. Gerçekli in dü lerle, hayal etmekle kurulabilece i önermesi aynı zamanda romanın bir dü gücünün eseri olarak algılanması sayesinde romanın yazılma önermesine dönü ür. Fantastik ö elerin bolca kullanıldı ı roman ki ilerden birinin hayal ettikleri olaylardan olu ur. Ki ileri, olayları ve izlekleri hayalindeki birer kurmaca oldu unu söyleyen Uzun hsan Efendi adındaki roman ki isi böylece roman yazarının kendisine dönü ür ve Anar'ın kimli ini almı olur.

Kendi hayatındaki sorgulamaları, dü ünceleri, algıları, olayları ve ki ileri bir romana çevirmek isteyen Daniel Martin de kendi adını ta ıyan romanı bu gerçekliklerden olu turur. Geçmi ile imdiki zamanda sürekli devinen bir karakter olan Daniel; Uzun hsan Efendi'nin romanın yazarına dönü mesi gibi, John Fowles'un kimli ine bürünür. Romanın; zihindeki anılar ve imdiki zamanda anımsanan imgelerle, imdiki zamanda zihne dü en imgelerin bile kesi oldu unu öneren **Daniel Martin**; gerçeklik ile kurgunun aynı anda varolu unu gözler önüne serer.

Geçmi le imdiki zamanın kurucu gücünü i leyen **Daniel Martin**'in önermesine farklı bir yakla ım, Anar'ın **Suskunlar** romanında yer alır. **Suskunlar** müzi in gücü ile evrenin yaratılması arasında bir ba lantı kurarak, bu gücün aynı zamanda insanın iç dünyasına etki ederek tüm insanlı ı de i tirebilece i önermesini sunar. Müzi in gücü bir ses olarak sözün gücü ile birle ir ve insanın dünyasını ekillendirir. nsanın varolu unu kurma çabası içinde duydu u müzikal sesler iylik ya da kötülü ü belirleyebilecek kadar güçlüdür. Roman da bir sestir ve ki ileri, onların dünyalarını ve algılarını belirleyebilecek bir güç olarak sunulur. Buna ba lı olarak, roman yazarı tanrısal bir konuma yükseltilerek sınırsız bir güce sahip oldu u ve kurgusu ile tüm dünyayı de i tirebilece i gösterilir.

Abanoz Kule, Efrasiyab'ın Hikayeleri gibi bir hikaye derlemesidir, ancak ondan farklı olarak bir roman kurgusu içermez, bunun yerine dört hikaye ve bir çeviri hikayeden olu ur. *Abanoz Kule* hikayesi, gerçekle sanatın ili kisini i leyerek üstkurmacya yer verir. *Eliduc* çeviri hikayesi de günümüzün de er yargıları ve sanat anlayı ı ile bir ortaça romansını kıyaslar. *Zavallı Koko*, edebiyat ele tirisini ile sıradan insan ya amının gerçeklik algısını kurgusuna ta ır. Hikaye ya anan bir hırsızlık olayının kar ılıklı konu ma tarzında onu ya ayan ki inin anlatımıyla hikayeye dönü türülmesidir.

"*Muamma*" hikayesi, detektif hikayelerinin bir parodisidir. Ortadan kaybolan bir kişinin peşine düşen bir detektifin bazı ipuçları bulmak adına kaybolan kişinin akrabaları ve arkadaşları ile görüşmesi sonucunda, kişilik tasvirinin yazar tarafından detaylı olarak sunulmasını sağlar. Kişilik tasvirini yazarın elinden alan hikayede, diğer hikayelerdeki gibi yazarın rolünü üstlenir. *Bulut* ise gerçekçi üsluba yaklaşılarak, yine ortadan kaybolan bir kadının öyküsünü anlatır. Kadının ruh hali ile doğanın betimlenmesi arasında büyük simgesel bağlantılar kurulur. Ana karakteri bir kurgu içinde olduğunu farkındadır ve ortadan kaybolarak kendi kimliğini ve kurgunun kendisini oluşturmayı başarır.

Hasan Oktay Anar'ın **Yedinci Gün** romanı da tıpkı **Puslu Kıtalar Atlası**, **Daniel Martin** ve **Abanoz Kule** öykülerinde olduğu gibi bir roman kişiliğinin romanı kurguladığı bir romandır. Romanda sürekli şekilde kendini ortaya koyan ve farklı isimlerle, farklı mekanlarda, farklı olaylar içinde bulunan Anar, romanı bir arayış izlemi çevresinde kurgular. Aşk, nefret, çıkarıcılık, yenileme, kendini tanıma gibi izlekleri romana taşıyan Anar, sonunda kemal ermeninin yolunu bulur. Bu yol insanın kendine haksızlık etmeden kendini okumasıdır. Yazar sadece kendi hayatını ve kişiliğini romana dönüştürmekle kalmaz kendisi de okunacak bir kitaba dönüşür. Yaşamın anlamının insanın, kitabın yani kurgunun okunmasından geçmesi dünyayı kuran bir güç olarak gösterilir. İnsan kurmacada hem kendisini bulur hem dünyayı tanır hem de bu sayede dünyayı ve kendisini oluşturur.

Koleksiyoncu romanı ise yaşamın kurguyu oluşturduğunu ancak bu kurmacanın gerçekleri kişiliğinden taraflı bir şekilde gösterdiğini öneren bir romandır. Bir adamın ahlak olduğu bir genç kıızı kaçıran bir mahzene kapatmasını anlatan romanda olaylar yaşanırken kayda geçirilen bir anlatı ile bir günlük sayesinde okur neler olup bittiğini anlar. Olaylar aynı olmasına rağmen kaçırılan ile kaçırılan, erkek ile kadın arasındaki algı farkları sınıfsal konumları itibarıyla değerlendirilir. Gerçekliğin taraflı doğasını ve iletişimin ne kadar zor bir çaba olduğunu gösteren romanda romanın tümü yine roman kişiliğinin anlatımıyla kurgulanır.

Anar'ın **Amat** ve **Kitab-ül Hiyel** romanları; başka kitaplardan, anlatıcılardan, olayı ya ayanlardan aktarılan rivayetler ve hikayeler doğrultusunda kurgulanır. Aktarıcıların kendi sınırlı bilgilerine göre olayları aktarmaları ve romanda fantastik öğelere yer verilmesi romanların inandırıcılık etkisini ortadan kaldırır. Romanın sadece bir kurmaca olduğunu göstermeyi amaçlayan Anar; okurun sadece keyif almak adına romanı okumasını sağlar. **Amat** romanının gemideki olayları ya ayanlar, olayları duyanlar ve tanık olanlar tarafından anlatılmasının sonunda yazar araya girerek okurun istediği şekilde romanı algılayabileceğini söyler. **Kitab-ül Hiyel**'de ise romanın kişiliğinden Üzeyir tüm anlatılanların elindeki bir deftere yazdığı notlardan oluştuğunu söyleyerek roman yazarına dönüşür.

Postmodern söylemin bilemlerinden biri olan üstkurmacada; yazarın kendi kimliği ile romana girmesi, yorumlar yapması, olaylara müdahale etmesi ve kişiliklerle tartışmaya girmesi **Fransız Te menin Kadını** romanında yer alır. En çok kullanılan üstkurmaca ekli olan bu yöntemle Fowles kimi zaman, Anar'ın **Yedinci Gün**'de yaptığı gibi, fiziksel özelliklerini bir karakteri tanımlar gibi sunarken kimi zaman ben diyerek gerçek kimliği ile romana müdahale eder. Her iki yazar da

romandaki izlekler, dönemin özellikleri, ki iler ve olaylar hakkında yorumlar yaparlar. Felsefi, sosyolojik ve psikolojik çözümlenmelere giren Anar ve Fowles; romanın sadece bir kurgu oldu unu göstermek ister.

Modern metindeki nedensellik ili kisi, okurun öngöründe bulunmasını sa larken, postmodern metinde herhangi bir öngörü bulunamaz. Beklenmedik olayların geli mesi, hatta olay örgüsünde çok fazla bo luk bırakılması, metnin tamlanmamı lı 1, anlatının sonunda birden fazla sonuç olması, anlam zıtlıklarının verilmesi, daha önce anlatılmı bir olayın farklı biri tarafından tekrar anlatılması, yazara itiraz eden ki iler vb. pek çok özellik postmodern metnin özellikleridir. Burada amaç, dil ve ba lam yoluyla bir yabancıla tırma etkisinin yaratılmasıdır. Bu yabancıla tırma alı ılagelen algı kalıplarının, do ruluk ve gerçeklik algısının kırılmasını sa lar. Okur sürekli tedirgin bir halde, her an her eyle kar ıla abilecek bir durumda bırakılır. Böylece zihinsel uyanıklık sa lanarak sürekli sorgulayan bir okur tipi olu turulur. Metnin bu özelli i oyuncu konumuna sokulmu bir insanı betimler gibidir. Ana amaç sürekli sorgulama yoluyla, okuru metnin etkin bir katılımcısı haline dönü türeterek, edimsel bir durum yaratmaktır. Postmodern sanat, bu açıdan, edimsellik üzerine kurulan, etkin katılımlı, sanat-sanatçı ve okur/izleyici/dinleyiciyi birle tiren ortak bir deneyimi ön plana çıkarır. Postmodern edebiyat; dil ile çok yönlü oyunlar oynayarak, dilin herhangi bir temsili yönünün olmadı ı göstermeye çalı ır. Postmodernistler, bu yolla, dilin güvenilirli ini yıkar, onunla ilgili üpheler olu turur ve dilin göndergelerinin sahteli inin altını çizer. Dilsel ö elerin bu kayganlı nı i leyerek, postmodern metinler dilin dayattı ı tek dü ünçe, tek duygu ya da tek gerçek gibi tümelleyici önermelerin hepsini geçersizle tirme amacını ta ır. Tümel olanın yerine, farklı dü üncelerin, duyguların ve anlayı ların olabilece ini gösterirler. Farklılık, çe itlilik bir temsilde ço ullu u olu turur ve farklı olanın bir arada lı çoklu bakı açıları olarak bir zenginlik kabul edilir. Tek bir dü üncenin, duygunun, do runun ya da anlayı nın demokratik bir ya am dü ünçesini yok etti i, totaliter ve baskıcı bir dünya görü üne hizmet edece i dü ünçesi postmodern edebiyatta dil ve çoklu yapılar olarak yansır. Teklik yerine çoklu u, aynılık yerine farklılı ı, bütünlük yerine parçalanmı lı ı, evrensellik yerine yerelli i, genel olanın yerine bireycili i / özneli i öneren postmodernizmin kutsadı ı de erler özellikle ötekilik ve ba kalıktır. Buna ko ut olarak, postmodern metin, öteki ve farklı olanların oyun sahasına dönü ür.

John Fowles'un **Büyücü** romanı, gerçeklik ile yanılısama izleklerini deneyici bir yakla ımla yo un ekilde i ler. Gerçeklik yanılısaması romandaki ki iler, üstkurmaca, ayrıkstanmı mekan, metinlerarasılık ve öznelde a k izle i ile gösterilir. Gerçe in ve gerçekli in kurgusal olanla ba lantısını çözümlen Fowles, gerçekli in ki ilik, dünya ve metin arasındaki etkile imin sonucu olarak görür. **Büyücü** romanda farklı durumlar yaratarak, okurun farklı taraflar tutmasını sa layarak, farklı bakı açıları oldu unu gösterir. **Büyücü** romanını okumak, oyunları, perileri, bilmeceleri ile tersine dönmü gibi duran Yunan adasındaki muhte em yeni varolu tarzını, anlatıcının zihninde gerçekle en de i imler do rultusunda deneyimlemeye dönü ür.

Fowles, kurmaca ile gerçek olanı birle tirerek, kurmacanın gerçek ya da gerçek olanın kurmaca do asına vurgu yapar. Anar gibi, gerçekli in çift taraflı ına, hatta çoklu yapı olarak varlı ın

geni linei aret edilir. Her iki romancı da gerçekli in farklı boyutlarını i leyerek, kimi zaman **Puslu Kıtalar Atlası**'ndaki gibi “*dü lüyorum öyleyse varım*” önermesinin, kimi zaman **Mantissa**'daki gibi “*yazıyorum öyleyse varım*” tarzında felsefi bakı açılarının gerçekli i kuran çok yönlü yapısını ortaya serer. **Büyücü**'de, bu gerçeklik kurgusu (ya da yıkımı) varolu un ekillendi i labirente benzeyen bir anlatıda, kendini bulmaya çalı an, de i en, dönü en Nicholas'ın serüveniyle sunulur. Kurmaca içinde fikirler, duygular ve kimlikler sürekli de i ir ve gerçekli in yeni ekillerde kurulabilece i ya da kurulu oldu u için yıkılabilece i de gösterilir.

Fransız Te menin Kadını deneyici anlatım tekni i, tarihsel olayları irdelemesi, tarihi bir zamanda anlatıma yer vermesi, tarihsel algının farklı bakı açılarıyla günümüzün penceresinden yeniden yorumlanması ve böylece gerçeklik algısını kırarak yeni bir biçime sokması açısından postmodern bir kimlik kazanır. Evrim kuramı, emperyalizm ve Marksizm'den, a k, hüznün, ayrılık gibi duygusallık belirten izleklere, dönemin gazetelerinden alıntılanan metinlere, demografik belgelere, iirlere, farklı dönemlerdeki romanlardan alıntılara kadar pek çok metne atıfta bulunur. Yazar romanda anlatılanların gerçekli ini sürekli araya girerek çürütmeye çalı ır. Charles'ın bindi i trende onu sürekli izleyen bir ki ilik konumuna giren yazar; sorular soran, mantık yürüten, felsefi önermelere yönelen ve dönemi ele tiren bir tavırla gerçekli in farklı yüzlerini gösterir.

Efrasiyab'ın Hikayeleri, durumsal ve dilsel ironi kullanımı, kara mizaha varan ele tirelli i ve görecelik kavramı ile pek çok ki i, de er, duygu, kavram ve olayın geçersizle tirilerek yeni ba lamlar içinde içini bo altır. Romanda kullanılan masalsı ö e, romanın alegorik ki ileri “Ölüm” ve “Cezzar Dede”nin romanın kurgusuna yön veren anlamlarıyla sa lanır. Ana ki iler dı ında; hikayelerde de aktarılan ki iler birer karikatür denebilecek türdendir. Fantastik ö elerin kullanımı ile de oyuna dönü en hikayeler; gerçekli i yansıttı ı dü ünülen pek çok metnin gerçekli ini kırar ve tüm anlatıların sahte kimliklerini ortaya serer.

Abanoz Kule; gizem, toplumdandan uzak bir do a, do a içerisinde kendisini ke feden insan, sanat, cinsellik ve yaratıcılık gibi kavramları sorgular. **Büyücü** romanının tanrı oyununa benzeyen bir üslupla, ki iler gizemli bir dünyada varolu larının pe ine dü er. Her iki eser de olayların mu lakla tırır ve bir sis perdesi arkasından olayları okura sunar. Her iki eserde de gerçeklik; sürekli de i en, durumlara ve olaylara göre yeni biçimler alan; masal, destan ve mitolojideki gerçeklik gibi dü sel, simgesel ve metafizik önermeleri olan bir gerçekliktir.

Kolleksiyoncu romanı da sadece iki anlatıcının aktarımına indirgenen kurgusuyla olayların ve ki ilerinin üzerine bir sis perdesi örter. Okur olayları roman ki ilerinin gözünden görebilir ve eksiltili ve taraflı bir kurgu ile kar ıla ır. **Kolleksiyoncu** Romantik do a algısı, estetik, mantık, aydınlanma, Freudçu dünya algısı ve gerçekli in ne oldu u konularında okurun mevcut algısına meydan okur. Yabancıla tırma ve algı kırıcı i lev okurun sordu u sorulara yanıt bulamaması ve kendine göre çıkarımlar yapmaya zorlanmasıyla gerçekle ir.

Amat, dü z anlatımının ötesinde ironik ve alegorik bir yapıya sahiptir. Ki iler kendi özelliklerinin dı ında pek çok eyi simgeler. Olay örgüsü, kurgunun dairesel özelli ine dayanır. ronik

ve parodik tekni e, menkıbeler eklenerek; tarihsel olayların rivayete dayandı ı gösterilir ve gerçekli in göreceli yapısı belirlenir. Anar; kurgulama ve anlamlandırma kodlarının sorgulanmayan kalıplarını; parodi, mizah ve ironi kullanımını ile kırar. Olayları ve izlekleri gülünçle tirir ama bunun üstünü gerçeklik iddiası ta ıyan olay örgüsü ile kapatır.

Anar; neredeyse tüm romanlarında, tarihin bir yalan ve gerçekli in sahte bir ö reti, do ru ve yanlı ın göreceli, ahlak ve inanç sisteminin insanın büyük bir yaratısı oldu unu gösterir. Dil ve kurmaca kullanılarak her türden gerçekli in yaratılabilece ini dü ünür. nsan dü ünçe, hayal kurma, ve rüya görme gibi ba ka boyutlarda bir varolu a sahip olabilir. **Amat** bir rüya, daha do rusu bir kabus motifinden olu ur. Mantık dizgesinde inanılması mümkün gibi görünen bir maceranın mantık dı ılı a varan beklenmedik geli melerle, insanın iç dünyasına, ölüme, hayatta kalma mücadelesine dönü tü ü fantastik bir öykü aktarılır. Fantastik bir roman olan **Amat**, sisli bir atmosfere sahiptir ve farklı anlatıcılardan derlenen rivayetleri aktarır. Bu teknikle günümüze kadar okurun algısını ekillendiren tarihi, edebi, felsefi ve sosyolojik ö retiler yabancıla tırılır. Anlamın ve gerçekli in tek bir yorumunu imkansız kılan **Amat**; rivayetlere dayanması, romanın ba ının ve sonunun mu laklı ı, kalyonun amacı ve niteli i hakkındaki belirsizlik romanı algı kırıcı, parçalı ve yabancıla tırıcı bir kimli e büründürür.

Suskunlar masallar, destanlar, halk hikayeleri, efsaneler, kutsal metinler gibi pek çok motifi bir arada i ler. Romanda tarihi olaylar, felsefi önermeler, psikolojik ayrıntılar, din bilimleri, co rafya bilgileri, mitolojik hikayelerin isim ve ki ileri, müzikle ilgili aletler, kavramlar, makamlar, notalar ve her türlü terminolojik ayrıntı araya serpi tirilir. Masal dı ında romanda fantastik pek çok ö eye yer verilir. Dü ö elerinin gerçeklik olarak sunumu gerçe in dü ten ayırt edilemedi i yeni bir anlam boyutu sunar. Hayal gücünün sınırlarını zorlayan **Suskunlar**'da, okur açısından bir kesinlik, do ruluk ve gerçeklik diye hiçbir kavram kalmaz, her türlü algı yerle bir edilir.

Mantissa, John Fowles'un edebi yaratım sürecinin bir alegorisidir ve dilbilimsel kuramların parodisini yapar. **Mantissa**, dilin ve edebi metnin içindeki cinsiyetçi bakı açısı, cinsel rolleri kurucu i levi ve ataerkil, fallik yansıtma gibi kavramlar çevresinde kurguya ve dile yakla ır. Parodik bir yakla ımla gerçekli in her boyutunun dil yoluyla kurgulandı ımı gösterir ve Lacan, Foucault, Derrida ya da Barthes gibi kuramcıların ö retilerine kar ı yabancıla tırıcı bir yakla ım sergiler.

Fantastik ö elerin bolca kullanıldı ı **Puslu Kıtalar Atlası'nda** bir tür mistik bir ki ilik olarak betimlenen Uzun hsan, romanın ana izle i olan “*dü ünüyorum, öyleyse varım*” ekinde; mantı ı, aklı, dü ünceyi ve pozitif bilimleri hayatın merkezi kılan Batı'nın rasyonalist, aydınlanmacı bakı açısının yansıması gibidir. Batı ele tirisini de içeren romanda, Uzun hsan'ın bilgiye, gerçe e, dünyanın, insanın ve varolu un anlamına dair ya adı ı içsel de i im, Batı eksenli bir bakı açısının, mantıktan dü e, bilimden metafizi e, dü ünmekten hayal etmeye, giderek Do u'nun mistik ve a kıncı felsefesine do ru bir de i imi ve dönü üümü simgeler. “*Dü ünüyorum, öyleyse varım!*” çıkarsamasında kutsanan dü ünme ve akıl, yerini Uzun hsan'ın ifadesi ile “*Rüya görüyorum, öyleyse varım!*” ekinde gerçekli i dü ünmekten rüya görmeye bırakır.

Yedinci Gün algı kırıcılık ve yabancıla tırma etkisini parodi ve ironi yoluyla sağlar. Anar; okurun zihninde yerle ik dü üncelere, tarihi ki iler ve olaylar hakkındaki bilinenlere metinler arası ili ki ve ba lam de i tırma tekni i ile meydan okur. Ucu açık önermelerle dolu metinler kullanan Anar, okura bazı kavramları sorgulattırır. Yeni ba lamlar, ki ile tirmeler, parodi, ironi ve metinlerarası ili ki kurma yöntemleri ile insanların zihninde kurulu ve de i mez gerçekler gibi algılanan de erlerin altı oyulur ve metnin içeri i, anlatılar, sanat, kavramlar ve bakı açıları okurun gözünde yabancıla tırılır ve yerle ik algılar kırılır.

Daniel Martin romanı Anar'ın ve Fowles'un di er romanlarında kullandı ı ironi ve parodi yoluyla yabancıla tırma yönteminin kullanmaz. Bunun yerine, **Daniel Martin** zaman, tarih ve roman üçgeninde gerçeklik algısını i leyerek sanat, kimlik ve toplum kavramlarını yabancıla tırır. Romanda anlatıcılar sürekli de i ir, birinci ve üçüncü tekil ahıs anlatıcılar olayları farklı yönleriyle irdeler. Anlatıcı, kimi zaman farklı kimliklerde de olsa aynı ki i iken bazen de romanın di er ki ilerinden biridir. Anar'ın romanlarında da benzer bir yabancıla tırma etkisi görülür. Mekan seçimi; tarihi olay ve ki ileri farklı anlatıcılar kullanarak, belirli bir mesafeden okura aktarma gibi yöntemler, her iki yazarın ortak yönleridir. Anar, daha ziyade parodik ve ironik bir üslubu benimserken, benzer bir üslubu Fowles da kullanır, ancak **Daniel Martin**'de daha ziyade zamansal sıçramalar, okurun beklentilerinin bo a çıkartılması ve üstkurmaca ö esinin kullanımı ile yabancıla tırma etkisi sa lanır.

Fowles, **Abanoz Kule**'de geleneksel anlatım kalıplarını yeni bir üslupla i leyerek, metnin kurgusallı ına dikkat çeker ve eski anlatıları geçersizle tirir. Anlatı metinleri, dı bir gerçekli e denk dü mez; sadece anlatıcının ve yazarın zihninde dilsel olarak var edilmi tir. Fowles; yazma tekniklerine odaklanarak, gerçekli in kurgusal do asını ve kurgu yoluyla kolayca yazar tarafından dönü türülebilece ini gösterir. Üstkurmaya yoluyla gerçeklik algısında üphe ve gizem yaratılır ve böylece algı kırıcılık sa lanır. Metnin ötesinde bir gerçeklik yerine; hikayeler, kendi içsel ba lantılarını göstererek, içe dönük bir gerçekli i vurgular. **Abanoz Kule**, detektif hikayeleri ve ortaça romanslarının parodisini yapar. Okurun edebi türlerden beklentileri bo a çıkarılır ve bu türlerin içeri ine yabancıla tırılması amaçlanır. Puslu ve belirsiz bir atmosfer yaratımını da algı kırıcı bir güce dönü ür. Ucu açık sonların sunumu da pek çok olasılı a gönderme yaparak, parodisi yapılan romans ve detektif hikayelerinin yapısını yabancıla tırır.

Fowles ve Anar; metinlerarası ili kiler, parodi, ironi, gerçeklik yanılsaması, abartma, üstkurmaca, belirsiz atmosfer kurgusu, oyun ö esi, alegorik ki iler, beklentilerin bo a çıkarılması, farklı anlatıcıların aktarımına dayanma gibi teknikler kullanarak; metinlere ve onların sundu u anlam, ki iler, tarihsel algı, bakı açıları, gerçeklik algısı gibi kavramları yabancıla tırmaya çalı ırlar.

Gerçekli i temsil etme konusundaki iddiaları yoluyla, modernist edebiyat genellikle toplumda okurun dü ünsel, ekonomik ya da duygusal ba kurabilece i tipler ve ki iler üzerine anlatısını kurar. Anlatılan bir ki i ya da olay simgesel bir özelli e bürünür ve toplumun pek çok insanına emsal te kil eder. Postmodern metinler ise herkesin kendisini kolayca ba da tırabilece i tip ya da ki iler üzerine kurulmaz. Modernist metinlerdekinin tersine, postmodernistler ne bireyler üzerine odaklanır ne de

kahramanlar yaratırlar. Amaç bir simgesellik / simgeleme de ildir ve ki ilerin hayatı, dü ünceleri, sosyal sorunları ya da duygularını anlatmak postmodern metnin kaygısı olamaz. Bu yüzden, olası durumlar, gerçe e yakın betimlemeler, günlük hayatta sık rastlanan tipler; postmodern romanda ön plana çıkmaz. Tümelikten / kapsayıcılıktan / simgesellikten yoksun olan postmodern anlatılar; sadece her bir ki inin kendisi oldu u, kendine has özelliklerle betimlendi i, olayların kendi içinde parçalı olarak sunuldu u metinlerdir.

Modernist romanın her bir ki isi, olayı, mekanı ya da zaman dilimi simgesellik ta ır ve gösterge gibi de erlendirilir. Romanın her ö esi bir gösteren olarak, toplumsal hayatta, insanların duygu ya da dü ünçe evreninde bir gösterilene denk dü er. Oysa postmodern metinde göstermenin kendisi yadsınır ve bu yüzden genelle tirilebilir bir simgeleme yoktur. Tek yönlü bir gösteren gösterilen ili kisi kurulamaz, çünkü her ey ya da her ki i sadece kendisine yönelen bir göstergedir, kendi kendinin göstergesidir. Postmodern edebiyatta tipler ayrıntılı tasvir edilmi ki ilerin yerini alır. Tipler soyut bazı kavramlara denk dü ebilir ancak çok katmanlı bir anlamsal yapıya sahip postmodern göstergeler birden çok ve de i ken gösterilene i aret eder. Bu yüzden simgesel boyut tek yönlü de ildir her tarafa çekilebilecek, her okura göre farklı yorumlanabilecek, parçalı ve çok anlamlıdır.

Postmodern romanda ki ilerin derinlemesine çözümlenmesi yerine, daha yüzeysel tip ve karakterlere yer verilir. hsan Oktay Anar'ın **Efrasiyab'ın Hikayeleri** romanında karakterler derinlemesine incelenmez, iç dünyalarına girilmez, ya adıkları duygusal, dü ünsel sorgulamalar ve bunların sonucunda geçirdikleri dönü ümlere yer verilmez. Romandaki tüm karakterler dura an, de i meyen, ilerlemeyen ve hatta karikatür denilebilecek özelliklerle tasvir edilir.

İlk hikaye *Güne li Günler*'de bir okuldaki ö rencilerden sadece birisinin adı verilir. Sa ır lakaplı bir ö retmen, ve okul müdürü di er tiplerdir. *Bidaz'ın Laneti*'nde pek çok mitolojik figürün ismine yer verilse de, yine önceki ö yküde oldu u gibi sadece fantastik ö eler bulunur ve ki iler yine sadece birer tip olarak betimlenir. *Bir Hac Ziyareti*, limdar adlı bir çocu un serüvenini anlatır. Köylülerden bahsedilir ama hiçbirinin adı geçmez. Di er ki iler olan kurt çocuk ve a anın ki isel özellikleri kısaca verilir ve derinlemesine çözümlenmez. *Dünya Tarihi*, Abdülzeyyat adında zengin bir tüccarın macerasını anlatır. Di er bir ki i Salih adındaki bir münzevidir. simleri verilmeyen ya da özellikleri pek anlatılmayan dört karde , onların karde leri olan üç harami ve çift ba lı bir devden bahsedilir. Hikayede ki ilikleri kıyaslanan iki figür daha sunulur. Salih dindar, uyumlu ve çalı kan bir tipken, Feyyuz bilgiye aç, kara ilimlerle u ra an, asi, kötü bir karakter olarak sunulur. Hürmüz ve Hürmüz'ün karde i Ehriban da ayrıntılara girilmeden hikayede kendilerine yer bulan di er tiplerdir. *Ezine Canavarı*'nda ana karakterler dört tane o lu olan bir kasap, dört tane kızı olan dul bir kadın ve bunların evlenmeleri için çöpçatanlık yapan Nafile Kalfa adlı bir kadındır. Tüm tipler yüzeysel olarak irdelenir ve ki iliklerinde bir geli im çizgisi gözlemlenmez. Ancak bu hikayedeki ki ilerin betimlenmesinde önemli bir ayrıntı, tasvirdeki gerçekçi yakla ım ve canlı üsluptur. *Hırsızın A kı*'nda, Fezai adındaki bir gencin özellikleri gerçekçi bir üslupla verilir. "Klas

Hıdır” adlı Çingene, Fezai’nin a ık oldu u kadın, Fezai’nin dedesi ve babası hikayede i levsel tiplerdir. Fezai’nin duygusal yanı do rudan verilerek, yine di er hikayelerde oldu u gibi derinlemesine bir ki ilik tasvirine girilmez. Hikayelerin genelinde görüldü ü gibi, ki iler tasvirinde gösterme, irdeleme, konu ma, davranı ya da iç konu ma yoluyla ki iler iç dünyasına, dü ün ve duygu evrenine girilmez; bunun yerine ki inin ince, zarif, duygusal, acımasız, korkak vb oldu u sadece söylem düzeyinde bırakılır. Bu özellikleri ile postmodern romanın özelliklerini ta ır. *arap ve Ekmek* adlı yedinci hikayede Zeynelabidin adında Kayseri’de dul ihtiyar bir kadının meyhanelerde takılarak, hayatın tüm sorumluluklarını bir kenara bırakan gamsız o lu ile Sefa adında Kayseri’de içkici, kumarcı ve kadınlara dü kün bir imam betimlenir. Sefa’nın Bestenur adını verdi i ve evlat edindi i kız çocu u; terbiyeli, akıllı, hamarat olan birisi olarak tasvir edilir. Ki ilikte çok açık, sebep sonuç ili kilerine dayanan bir dönü üm ya anmaz. Tasviri yapılan her iki karakter de postmodern ki ilik yakla ımına uyum gösterirler. Romanın son öyküsü *Gökten Gelen Çocuk*’ta, karakter sunumu yerine sadece birbiriyle sürekli çeki en, didi en, uyumsuz bir çiftin davranı ları aktarılır. Neredeyse karikatür seviyesinde birer tiplere olarak sunulan anne ve baba figürleri, klasik karı-koca çeki mesinin betimlenmesidir.

Fransız Te menin Kadını Fowles’un Viktorya dönemi romanlarının parodisi yapmak amacıyla canlı ki ilik betimlemelerini kullandı ı bir romandır ve bu özelli i ile di er romanlardan ayrılır. Genç, yakı ıklı ve iyi bir e itim görmü olan tipik bir Viktorya dönemi erke i olan Charles Smithson romanın ana ki ilerinden birisidir ve güzel ancak çocuksu olan Ernestina Freeman ile ni anlıdır. Ernestina, iffetli, erke ine ba lı ve biraz da cahil ve gösteri meraklısıdır. Tipik bir Viktorya dönemi genç kızından beklendi i gibi cinsellik, a k, erkekler konusunda neredeyse tümü ile cahildir. Gizemli bir karakter olan Sarah Woodruff ise romanın di er ana ki ilerinden biridir. Romanda kar ımıza “lekelenmi bir kadın” olarak çıkarılan Sarah, sadece özgürlü üne dü künlü ü, ba ına buyruk davranı ları, cinselli e kar ı do al bir sezgisi olması ve kendilik de erlerinin toplumsal normlarla uyu maması yüzünden toplumdı ı biri olarak görülür. Sarah; sahtelik, yapmacıklık, yapay dindarlık ve katı kurallarla belirlenmi , insan do asını önemsemeyen Viktorya döneminin de il çok daha sonrasının kadınıdır.

Romanda Dr Grogan, Bayan Poultney, Ernestina’nın babası, Charles’ın yaveri Sam ve sevgilisi, fahi eler, dilenciler de gerçekçi tasvirlerle sunulur. Charles’ın Sarah’dan ayrıldıktan sonra ya adı ı ki ilik de i imi bu tezde incelenen tüm romanlar içinde devingen tek karakter olarak ortaya çıkmasını sa lar. **Fransız Te menin Kadını**, bu açıdan di er romanlardan ayrılır ve ki ilik tasviri bakımından postmodern çizgilere sahip de ildir.

Ki ilik tasvirlerinde, hem Fowles hem de Anar okura çok fazla rol verir. **Büyücü**’de Conchis, **Koleksiyoncu**’da hem Ferdinand hem de Miranda, **Mantissa**’da Miles ve Erato ve **Daniel Martin**’de Daniel bölük pörçük bilgiler sunularak betimlenirken, Anar’ın hiçbir roman ki isi derinlemesine irdelenmez ve mu lak bir tarzda i lenerek tümü ile okurun de erlendirmesine bırakılır. Her iki yazar, ki ilik tasvirlerini önemsemeyen, onları da izlekler ve kavramlar gibi hale sokar. Bir a ırtma ve

e lence ö esi olarak da dü ünülebilecek olan bu yakla ım, ki ileri önemsizle tirir. Charles Smithson hariç, Anar ya da Fowles'un romanlarında gerçek kahramana rastlanmaz. Olumlu ki iler olarak, Uzun hsan Efendi, Cezzar Dede, Batın Hazretleri, Sarah, Conchis, Breasley, Daniel Martin, Süleyman Pa a, Bünyamin, Üzeyir ya da Miranda gibi ki iler betimlense de bunlar klasik tarzda kahramanlar de il birer de er ya da sadece simgedir.

Daniel Martin romanında, Daniel yine ayrıntılı betimlenmeyen birisidir. Fowles; Anar gibi, romanlarında sadece tiplene düzeyinde ki ilik tasvirine girer. Çok farklı zaman ve mekanlarda kurgulanan Daniel; ki ilik de i imine u rasa da karartma kullanımı yüzünden de i iminin arkasındaki neden anla ılamaz. Romandaki di er ki iler Jane, Nell, Antony ya da Caroline'nin ki ilik özellikleri iç dünyalarına inilmeden verilir. **Daniel Martin**; Fowles'un di er romanlarında oldu u gibi, ki iler hakkındaki de erlendirmenin okura bırakıldı ı tipik bir postmodern romandır.

Büyücü romanında benzer bir durum söz konusudur. Birinci tekil ahıs anlatımına yer verilen romanda, anlatıcı konumundaki Nicholas'ın kendisi ve di er roman ki ileri hakkında sundu u bilgiler parçalıdır ve bu yüzden ki ilerle ilgili ayrıntılı bir resim çizilmesi imkansızdır. Roman ki ileri Alison'un zeki, güzel ve estetik be enilere sahip oldu u belirtilir. Lily ve Rose ise bir oyunda oyuncu rolünde olduklarından dolayı onların gerçek kimli i belirsiz bırakılır. Aynı ekilde bilgili, zeki ve deneyimli bir ki ilik olarak sunulan Conchis hakkında da tutarlı bir bilgi romanda yer almaz. Lily hakkında bilinen tek ey güzel, gizemli, zeki ve erotik oldu udur. Rose da aynı özelliklere sahiptir. Bilinmeyen özellikleri ile Lily, Rose ve Conchis göreceli ve belirsiz tiplerdir. Nicholas ve Alison da popüler kültürün, aidiyetsizli in ve sırf kendi zevk ve çıkarlarının pe ine dü en yeni insan tipolojisinin örne i gibidirler.

Suskunlar romanında Anar simgesel tiplere yer verir. Bunlardan ilki sadece iyili i simgeleyen Davut'tur. Davut'a benzeyen di er bir karakter amcası Hüseyin'dir. Bu ki i yine roman boyunca de i meyen, herkese yardım eden, ye enlerini koruyan, sıkı ık durumlarda tehlikeye atılarak olumsuzluklarla sava an biridir. Davut'un karde i Eflatun da ermi ki i tasviri içinde, romanın ba ından sonuna kadar herkese kar ı iyi davranan, uysal, söz dinleyen, tehlikelerin her türlüüne açık saf insanlık halini gösteren bir tiplenedir. Davut'un babası da yine iyi, sürekli hastalıklarla u ra an, müzi e tutkusunu dı ında hiçbir özel yetene i olmayan zayıf bir karakter ya da tiplene olarak romanda geli im çizgisi dı ındaki biridir. Romanın i ledi i di er tipler brahim Dede, Davut'un komik özelliklerle tasvir edilen dedesi Kalın Musa, Bursalı, Batın Hazretleri ve Zahir sadece alegorik düzeyde birer de eri temsil ederler. Batın bir eyhtir ve müzik yetene i ölümsüzlü ü kazandırabilecek kadar güçlüdür. Yüzünü kimsenin görmedi i, çok güçlü, insanın özünü temsil eden, hatta insanın erdi i sır ve gayb aleminin kendisi olan bir de er simgesidir.

Kötülük de erlerini simgeleyen alegorik ki ilerden Ta ut saf kötülü ü ve eytanı temsil eder. Ta ut ba ından sonuna kadar, yaptı ı hileler, i letti i kötülükler ve insanlarla konu arak onların ruhlarını ölümsüzlük vaadiyle ele geçirmekle; iyili e, insanın olumlu yanına ve böylece Tanrı'ya kar ı çıkan eytan'ın bir simgesidir. Çıkarları için her türlü kötülü ü yapabilecek olan Cüce skender ise

ruhunu eytana satan Dr Faust'un alegorik yansımasıdır. Bencil ve çıkarıcı biri olarak betimlenen cerrah Rafael de kötülüğün simgesidir; ancak romanın sonunda nedeni açıklanamayan bir şekilde Davut'a yardımcı olarak Ta'ut'a karşı savaşırdı. Diğer alegorik bir kötülük simgesi Kabil'dir. Kabil'in iki yönü de aynı şekilde her türlü kötülüğü iyleyebilecek tiplerdir ve simgesel değerlerdir.

Puslu Kıtalar Atlası; Bünyamin, Uzun İhsan Efendi ve Ebrehe karakterlerini öne çıkarsa da, karakterlerin birbirinden daha önemli ya da daha önemsiz olduğu söylenemez. Bünyamin ve Uzun İhsan Efendi saf iyiliği simgeleyen alegorik figürlerdir ve bunların karşısında yine saf kötülüğü ve eytanı temsil eden Ebrehe bulunur. **Suskunlar** romanındaki karakterlerle örtülen simgelemede Batın Hazretleri ile Uzun İhsan Efendi, Bünyamin ile Davut, Ebrehe ile Ta'ut aynı simgesel değerler olarak sunulur. Romandaki karakterlerin derinlemesine çözümlenmez ve kahramanlık vasıflarından ya da değerli özelliklerinden yoksundur. Sıradan insanlar olarak; ya amsal kaygılarının peşinde koşan, kendilerine özgü zayıflıkları ve tutarsızlıkları olan birer figürdürler. Var olmak adına; geçim derdi, bireysel hırsları, çıkar çatışmaları, diğer insanlarla insani ilişkileri olan sıradan bireylerdir.

Koleksiyoncu romanı, Clegg ile Miranda'nın zıtlıklar üzerine kurulu karakter özelliklerinin simgesel, alegorik ya da varoluşsal çatışmalarının resmini çizer. Romanda Miranda'nın anlatımında betimlenen karakteri de Patson'dır. Patson bir ressamdır ve hayranı olan Miranda'nın anlatımı ve özellikle Miranda'nın yalnızlığı ve tutsaklığı sırasındaki umutsuz ruh hali sırasında idealize edilen karakteridir. **Koleksiyoncu** romanında ana karakterlerden biri olan Clegg; toplumsal normlara uzak duran, dinsel inançları bulunmayan, zorbalık yapma konusunda herhangi bir tereddüt yaşamayan bir karakter olarak tasvir edilir. Diğer bir karakteri Miranda ise insanların sanatla aydınlanabileceğini düşünen, ama insanları ve hayatı tanımayan, genç, güzel ve yetenekli bir resim öğrencisidir. Postmodern karakterlik kurma açısından modern, akılcı, ilerici ve toplumcu Miranda ölürken; bu değerleri dışlayan ve yeni bir varoluş önermesi sunan postmodern Clegg hayatına devam eder.

Kitab-ül Hiyel; Anar'ın diğer romanlarında olduğu gibi, farklı etnik topluluklar, meslekler, inançlardan insanları fon olarak kullanır. Yüzeysel olarak betimlenen karakterlerin romandaki karakterli toplumun gerçekçi bir tasvirini yapmak ve dönemin, mekanların ve olayların gerçekçi algıyla görülmesini sağlamaktır. Anar; diğer romanlarında izlediği yüzeysel tasvir üslubunu, **Kitab-ül Hiyel**'de de kullanılır. Romanın ana karakterleri Yafes Çelebi, Kara Calud, Davut ve Üzeyir; kendi çıkarlarının peşinde koşan, topluma yabancılaşmış ve kendi dünyalarında yaşayan tiplerdir. Romanda tüm özellikleri serimlenmeyen karakterlerden Kara Calud; Ebrehe ve Ta'ut gibi güç, iktidar ve kötülüğün alegorik bir sunumudur.

Kötülük simgelerinin neredeyse aynısı, **Amat** romanındaki Dişavol Pa'a'dır. Görüntüsü ve gizemli davranışları ile ayrıntılı şekilde tasvir edilen Dişavol; diğer eytan karakterlerinden farklı olarak, fiziksel özellikleri ile çok gerçekçi şekilde okura tanıtılır. Ebrehe'nin sonsuz hız, Ta'ut'un kara para ve Kara Calud'un yüzlerce kadından yapacağı çocuklarla ölümsüzlüğe ulaşma çabası; Dişavol, insanların ruhlarını satın alarak gerçekle tirmek isteyen saf kötülüğün simgesidir.

Romanda önemli di er bir ki ilik Süleyman Pa a'dır. **Amat** romanında de i im geçirek kötülükten iyili e geçi yapan tek ki idir. Do aüstü bazı özellikleri olan Süleyman Pa a'nın ölüm korkusu ve bilgiye olan açlı ı, onu kötülü e iten ana nedenler olarak sunulur. Süleyman Pa a ile ikinci kaptanlık için yarı an Ali Reis de romanın simgesel boyutu ile i ledi i ba ka önemli bir ki idir. Havva'yı yasak meyveyi yemesi için te vik ederek onun cennetten kovulmasını sa layan yılan figürü gibi o da eytani bir ki iliktir. Ana kurguda önemsiz ve ayrıntıları ile betimlenmeyen pek çok ki i daha bulunur. Bunlardan Daniyal adında bir yeniçeri askeri özellikleri ile öne çıkar. Di er bir ki i ise Diyavol'un yardımcısı Nuh Usta'dır ve kötülü ü simgeleyen gemiyi in a eden ki idir. Abuzer Reis görevlerini yapmaları için gemicileri sürekli döven acımasız ve kaba biridir. Deli Marangoz'un çıra ı E ek srafil di er bir tiplendir. Di er bazı ki iler dini dü ünceleri ile yaptı ı meslek olan hekimlik birbirine uymayan Avram Efendi, bir meyhane i letmecisi olan Barba Mihaliki, Musevi bir tefeci olan Salomon Efendi, Gemi katibi ve komedi unsuru olu turmak için kullanılan 48 çocuklu ya lı denizci Göbelez Baba'dır. **Amat**, simgelerle örülen izleklerini adları da farklı tarihi ve dini ki ilerden alan pek çok tiplemeyle i ler. Postmodern özelliklerin tümüne sahip olan roman tiplmeler konusunda da di er Anar romanları gibidir. Bu ki iler romana gerçekçi bir görünüm kazandırmak için romanda fon karakter i levi ile kullanılan tiplerdir.

Mantissa romanı fantastik özelliklere sahip ki ileri i ler. Kar ılıklı konu mayla kurgulanan romanda hafızasını yitiren yazar Miles ve ona çok farklı kimliklerle e lik eden esin perisi Erato dı nda ba ka ki iler bulunmaz. Miles ve pek çok ki ilik özelli ine giren esin perisi Erato; yazar, okur gibi ki iliklerin farklı biçimleridir. Bu yüzden tanımlanabilir ki ilikler de il, sadece i levsel birer alegorik figürdürler. Postmodern romanın yeni insan tipolojisi kurgulaması bakımından örnek bir roman olan **Mantissa**, ki iler olmaksızın bir roman yazılabilece ini gösterir. **Mantissa**, postmodern insansız bir roman olarak da dü ünülebilir.

Abanoz Kule bir hikaye derlemesi olarak, Fowles'un gerçekçili e yakla an ki i tasvirlerinin yanı sıra tümü ile soyut kavramlar, alegorik figürler, de erler ve simgesel özelliklerle donatılmış ki ileri i ler. *Abanoz Kule* hikayesinde, genç bir ressam olan David Williams, ya lı ve ünlü ngiliz ressam Henry Breasley, iki genç ve güzel resim ö rencisi ile David'in karısı Beth dı nda kimse yoktur. David'in iç dünyasında bazı ayrıntılar ve kızların fiziksel özellikleri betimlense de ayrıntılı bir ki ilik kurgusu yer almaz. *Zavallı Koko* hikayesindeki anlatıcının edebiyat ele tirmeni olması dı nda hiçbir ki ilik özelli i sunulmaz. Hikayedeki di er bir ki i kimli i belirsiz, genç bir hırsızdır. *Bulut* hikayesinin ana ki isi Catherine'in keskin bir zekası ve derin bir hayal gücü vardır. Di er hikaye ki ileri hakkında ayrıntılı bir bilgi sunulmaz. *Eliduc*'da ise Eliduc dı ndaki ki iler, hizmet etti i iki kral, karısı ve sevgilisi derinlemesine çözümlenmeyen dekoratif figürler olarak sunulur. Eliduc ise sadece romans dünyasına özgü cesur, sadık, yi it ve kararlı bir ki ilik olarak betimlenir. *Muamma* hikayesinde; ortadan kaybolan Fielding'in iyi, sorumluluk sahibi, sevilen ve saygı duyulan biri oldu u anlatılır; ama kendisi zaten fiilen hikayede yer almadı ı için sadece bir kavram olarak i lenir. Onun çocukları, karısı ve arkada ları hakkındaki bilgiler ise onların sadece i levsel yönleriyle ilgilidir.

Anar ve Fowles'un romanlarında postmodern ki ilik kurgusuna uygun bir tasvir yapılır. Anar'ın romanlarındaki ki iler genellikle iyilik-kötülük çatı masının alegorik figürleridir. Fowles ise daha ziyade yüzeysel tasvirlerle sundu u ki ilerinin derinlemesine çözümlemesini yapmaz. Yüzeysel çözümleme Anar'ın da ba vurdu u bir yöntemdir. Anar'ın romanlarında i ledi i ki ilerinin sayısı Fowles'un romanlarındakinden daha fazladır, ancak bu ki iler sadece birer fon i levine sahiptir. Ara anlatılarda ana olay örgüsüne do rudan bir etkileri olmadan tasvir edilen bu ki ilerinin bazen adları bile verilmez bazen de sadece isimleri ya da fiziksel görüntüleri romana ta ınır. Fowles romanlarında ki ilerinin davranı larını, konu malarını ve di re insanların onlar hakkındaki dü üncelerini aktarmakla yetinir. Anar ise bazen ki ileri hakkında do rudan bilgiler verir ve hatta kimilerinin tarafını tutar. Fowles roman karakterlerine tarafsız yakla sa da, her iki romancının kullandı ı karartma ve puslu atmosfer dolayısı ile ki ilere özelliklerini yorumlamak okura bırakılır. Anar dinsel izleklerle birle tirdi i ki ilik kurgularında, a kıncı bakı açısına, tekamüle, iyili i bulmaya çalı an ki ilere yer verir ve daha ziyade Do u kültürünü ve felsefesini i ler. Fowles ise daha çok kadın-erkek ili kileri, sanat ve yazım süreci, varolu çuluk ve kimlik gibi kavramlar çevresinde ki ilerini kurar ve evrim, aydınlanma, dilbilim kuramları ve yazarın toplumsal konumu gibi daha ziyade Batı felsefesine yaslanır. Her iki yazarın ki ilik kurgusunda ilgilendikleri izlek olarak gerçek ya da hakikat önemli yer tutar ancak Anar'ın kısmen Aristoteles, Descartes gibi Batı kökenli filozoflara dayandırdı ı bakı açısını Do unun kavramları ile i ledi ini görürüz. Fowles ise mantık, bilim, aydınlanma gibi kavramları tümü ile Batılı filozofların kuramlarına göre i ler. Anar tiplerini daha do rudan bir üslupla i lirken Fowles tarafsız durarak dolaylı bir betimlemeyi tercih eder. zlekler konusunda ise tersi bir durum vardır ve Fowles kavramlar, dü ünceler ve felsefi önermeler konusunda do rudan müdahaleler yaparken, Anar kavramları ve dü ünceleri daha dolaylı i leyerek çıkarımları okura bırakır.

Büyüsü bozulan bir dünyaya tepki olarak do an ve geli en postmodern söylem; dünyayı yeniden görmeyi, farklılıkları yeniden ke fetmeyi, modernizmin ve aklın baskıcı tavrıyla dünyadan kovulan de erleri, kavramları ve olguları; sanatın büyüdü dünyasında yeniden in a etmeyi / kurmayı amaç edinir. Ekonomik alanda, popüler kültüre eklenen ve ideolojisini tüketim olgusuna dayandırsa da; postmodernist yakla ım, sanat alanında insanın dü üncelerine sinen yapay etiketlerin sökülmesi; ötekile tirmeye kar ı çıkması; tarihi, kültürel, cinsel, ekonomik ve sosyal kavramların sorgulanması; her kesimi kapsaması; hayal etmenin gücünü yeniden önemli hale getirmesi; masal, destan, mitoloji ve hikaye gibi biçimleri kapsaması; modernist dar anlatı kalıplarını kırarak sınırsız anlatım üsluplarını kullanması; gösteren-gösterilen ili kisindeki keyfilik yoluyla modernist söylemin biçimlendirici ve kısıtlayıcı özelliklerini if a etmesi ve çok farklı izlekleri deneyici tekniklerle i lemesi bakımından sanat, edebiyat ve öznelde roman için sınırsız sanatsal yaratım alanı olu turur. Bütün bu özellikleri ile, postmodern söylem; ileti ım, hız ve tüketimin dünyaya damgasını vurdu u günümüz dünyasında, önemi sorgulanmaya ba layan sanatın yeniden ya ama dönü ünün adıdır.

NCELENEN ROMANLAR

- Fowles, John. (2012). **Daniel Martin**. (Çev.: Nuray Yılmaz). Ayrıntı Yayınları: stanbul.
- _____. (2013). **Koleksiyoncu**. (Çev. : Münir H. Göle). Ayrıntı Yayınları: stanbul.
- _____. (2010). **Mantissa**. (Çev.: Aysun Babacan). Ayrıntı Yayınları: stanbul.
- _____. (2008). **Abanoz Kule**. (Çev.: Aysun Babacan). Ayrıntı Yayınları: stanbul.
- _____. (2012). **Büyücü**. (Çev.: Meram Arbas). Ayrıntı Yayınları: stanbul.
- _____. (2012). **Fransız Te menin Kadını**. (Münir H. Göle). Ayrıntı Yayınları: stanbul.
- Anar, hsan Oktay. (2013). **Kitab-ül Hiyele** . leti im Yayınları: stanbul.
- _____. (2013). **Amat** . leti im Yayınları: stanbul.
- _____. (2012). **Puslu Kıtalar Atlası** . leti im Yayınları: stanbul.
- _____. (2012). **Suskunlar** . leti im Yayınları: stanbul.
- _____. (2012). **Efrasiyab'ın Hikayeleri** . leti im Yayınları: stanbul.
- _____. (2012). **Yedinci Gün** . leti im Yayınları: stanbul.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, Sedat. (2009). *Modern Azerbaycan Edebiyatında Dede Korkut* (Metinlerarası Çözümlemeler), Fenomen Yayınları, Ankara.
- Adorno, Theodor, (1978). "On the fetish-character in music and the regression of listening," Arato ve Gebhardt (içinde).
- _____. (2007). *Kültür Endüstrisi, "Kültür Yönetimi"*. (A. Artun, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akçay, Ahmet Sait. (2007). "Postmodern Kurmaca ve Yeni Tarihselcilik". Kitaplık: S. 111.
- Akgül, Alphan. (2009). "Evliya Çelebi ve Hasan Oktay Anar'ın Ortak Ülubu: Fantastik mi Keramet mi?", *Varlık*, Kasım, 58-62.
- Akta, Ferit. (1991). *Roman Sanatı ve Romanın Değerlemesine Giriş*, Ankara: Akça Yayınları.
- Aktulum, Kubilay. (2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık*, Öteki Yayınevi, Ankara.
- _____. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul.
- _____. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara.
- Aytaç, Gürsel. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Bagchee, Syhamal. (1980). "The Collector: The Paradoxical Imagination of John Fowles." *Journal of Modern Literature* 8. 219-34.
- Bakhtin, Michael. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin and London: U. of Texas Press.
- _____. (2005). *Sanat ve Sorumluluk*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, Roland. (1974). *S/Z: An Essay*, trans. R. Miller, New York: Hill and Wang.
- _____. (1977). *Roland Barthes by Roland Barthes*, (trans. Richard Howard), New York: Hill & Wang.
- _____. (1985). *Images-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill & Wang, 1977.
- _____. (2009). *Yazının Sıfır Derecesi-Yeni Eleştirel Denemeler*. İngilizceden Çeviren: Tahsin Yücel. Yapı Kredi Yay.: İstanbul.
- Baudrillard, J. (2004). *Tüketim Toplumu*. (F. K. Hazal Deliceçaylı, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- _____. (2000). "Ütopya ve ön görüş arasında sanat". *Sanat Dünyamız* (76), 93.
- _____. (2006). *Sessiz Yılların Gölgesinde: Toplumsalın Sonu*. (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bekere, I. 1997. Postmodernism in Post-Soviet Latvia. — *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Ed. by Bertens, H., Fokkema, D. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 447–450.
- Best, S. (1991). *Postmodern Theory - Critical Interrogations*, London: Macmillan.
- Best, S., & Kellner, D. (1991). *Postmodern theory: Critical interrogations*. New York: Guilford.
- Black, M. (1962). *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Bologh, R.W. (1992). "The promise and failure of ethnomethodology from a feminist perspective: Comment on Rogers". *Gender and Society*, Vol:6 (2), 199–206.

- Borges, Jorge Luis. (1985). *Fiction*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Boys-Stones, G.R. (ed.). (2003). *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions*, Oxford: Oxford University Press.
- Bradbury, Malcolm.(1977). *Possibilities. Essays on the State of the Novel*. London: Oxford U. P.
- Bruner, J. (1990). *Acts of Meaning*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Burgin, Victor (ed.) (1982), *Thinking Photography*, London: Macmillan.
- _____. (1986a). *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International.
- _____. (1986b). *Between*, Oxford: Basil Blackwell.
- Butler, J. (1990). "Gender trouble, feminist theory, and psychoanalytic discourse". In L. Nicholson (Ed.), *Feminism/Postmodernism*. London/New York: Routledge.
- Büyüktuncay, Mehmet, (2011); "Sistem Parodileri ve Dizgeselli in Çözülü ü: Michail Bakhtin'in François Rabelais Okuması Çerçevesinde Hsan Oktay Anar'ın Muammalı Folklorik Yergisine Ele tirel Bir Yaklaşım", Prof. Dr. Mahmut Kaplan Arma an Sayısı, CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt :9, Sayı :2.
- Calinescu, Matei. (1987). *Five Faces of Modemity*. Durham: Duke U.P..
- Canetti, E. (2006). *Kitle ktidar*. (G. Aygen, Çev.) stanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cohen, R. 2000. Do Postmodern Genres Exist? — *Postmodern Literary Theory. An Anthology*. Ed. by Lucy, N. Oxford, Malden: Blackwell Publishers, pp. 293–309.
- Coles, R. (1991). "Foucault's dialogical artistic ethos". *Theory, Culture & Society*, Vol: 8, 99–120.
- Connor, Steven. (1989). *Postmodernist Culture*. Oxford: Blackwell.
- Conradi, P. (1982). *John Fowles*, London / New York, Methuen.1982.
- Cooper, Pamela. (1991). *The Fictions of John Fowles. Power, Creativity, Femininity*. Ottawa, Paris: University of Ottawa Press.
- Çakır, Süreyya. (2009). "Toplumsal Tarih Ekseninde Metinlerarasılık: Yılanların Öcü", Dil ve Edebiyat Dergisi, S. 6:2, s. 31-52.
- Çalı lar, A. (1986). *Gerçeklik Esteti i*. stanbul: De Yayınevi.
- Çetin, Nurullah. (2003); *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Basımevi.
- Çeti li, smail. (2008). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Ankara: Akça Yayınları.
- Çevirme, Emir Ali. (2011); "Kitab-ül Hiyel'de "Çok Katmanlılık" ya da "Çö ulculuk"", Dergah Dergisi, Cilt:22, S:260.
- Davis, Lennard J. (1987). *Resisting Novels: Ideology and Fiction*, New York and London: Methuen.
- Derrida, J. (1998). *Of grammatology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- _____. (1992). *The Other Heading: Reflections on Today's Europe*, Bloomington: Indiana University Press.
- Do an, Gürkan. (2000). "İtifat Olgusuna Bili sel Bir Yaklaşım". *Dilbilim Ara tırmaları* . stanbul: Simurg Yayıncılık, 49-63.

- _____. (1998). "Dil, Kural ve Yaratıcılık". Kuram. Kitap 18. İstanbul: Can Ofset, 63-69.
- _____. (1997). "Opera'da Ba la ıklık ve Ba da ıklık li kileri". (içinde) Opera Oda ında Enis Batur iiri. (haz. Mustafa Durak) Antalya: Atılım Yayıncılık, 147-161.
- _____. (1996). "Söylemde lginçlik ve Duygu Ba lantısı. Dilbilim Ara tırmaları. Bizim Büro: Ankara, 76-88.
- _____. (1995). "Anlamda Dolaylılık". Dilbilim Ara tırmaları. Bizim Büro: Ankara, 138-151.
- _____. (1994). "Bir iiri, Bir Çeviri, ki Yorum, Bir Sorun". İngiliz Dili ve Edebiyatı Dergisi, sayı 2. Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 157-162.
- _____. (1993). "Asafora". Dilbilim Ara tırmaları. Hitit Yayınevi: Ankara, 131-140.
- _____. (1992). "Hangi Anlam". Dilbilim Ara tırmaları. Hitit Yayınevi: Ankara, 93-100.
- _____. (1991). "Dilbilim-Göstergebilim li kileri ve Edimbilim". Dilbilim Ara tırmaları. Hitit Yayınevi: Ankara, 79-87.
- _____. (1990). "Bir Edimbilim Kuramı Olarak Ba ıntı". Dilbilim Ara tırmaları. Hitit Yayınevi: Ankara, 63-75.
- Do an, Gürkan ve Kocaman A. (1999). "Sözcede Ki isel Tutum ve Belirteçler". Dilbilim Ara tırmaları. İstanbul: Simurg, 65-78.
- Durmu , Mitat. (2007). "Tarihsel Olaylar Dizgesinin Kurgusal Metinde Yansıtılması Duyarlılı ı ve Mustafa Necati Sepetçio lu'nun "Kilit" simli Romanı". Ölümünün Birinci Yılında Mustafa Necati Sepetçio lu'nun Ulusal Sempozyumu, T.C. Ba bakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Ba kanlı ı, Ankara.
- Eagleton, T. (2003). *Esteti in deolojisi*. (H. H. Bülent Gözkan, Çev.) İstanbul: doruk Yayıncılık.
- _____. (2009). Ele tiri ve deoloji. İngilizceden Çeviren: Sava Kılıç. leti im Yay.: İstanbul.
- Ecevit, Yıldız, (2006); Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul: leti im Yayınları.
- _____. (2011). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul: leti im Yay.
- Eco, Umberto. (1985). *Reflections on "The Name of the Rose"*. London: Secker and Warburg.
- _____. (1999) Ortaça Esteti inde Sanat ve Güzellik, İstanbul: Can Yayınları.
- Edelman, M. (1995). *From Art To politics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Edwards, D. (1995). *Sacks and psychology. Theory & Psychology*, 5(4), 579-596.
- Emre, smet. (2006); Postmodernizm ve Edebiyat, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ertem, Cengiz. (2000). "Türk Romanında Modern Arayı lar ve Postmodernizm-II". *Varlık*. Temmuz, sayı: 1114: 61-68.
- Esen, Nüket. (2006). Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar, İstanbul: leti im Yayınları.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (2.Baskı b.). (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, Hal (ed.) (1983) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Wash.: Bay Press.
- _____. (1985). *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Port Townsend, Wash.: Bay Press.

- Foucault, Michel. (1977). *Discipline and Punish*. Routledge. New York.
- _____. (1965). *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, New York: Vintage Books.
- _____. (1975). *The Archaeology of Knowledge*, New York: Pantheon Books.
- _____. (1977). 'What is an Author?' D.F. Boucard (ed.) **Language, CounterMemory, Practice**, Ithaca, NY: Cornell University Press (içinde).
- Freud, S. (1985). *Uygurluk, Din ve Toplum*. (S. Budak, Çev.) Ankara: Öteki Yayınları.
- Garvin, Harry R. (ed.). (1980). *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Bucknell University Press; London: Associated University Press.
- Gasset, O. Y. (2003). *Kitlelerin ayaklanı ı*. (K. Kara ahin, Çev.) stanbul: Babil Yayınları.
- Gasset, O.Y. (1998). *Tarihsel Bunalım ve nsan*. (N. G. I ık, Çev.) stanbul: Metis Yayınları.
- Genette, Gerard. (1982). "The Frontiers of Narrative." *Figures of Literary Discourse*. Trans. Alan Sheridan. Introd. M.R. Logan. London: Blackwell, 127-44.
- Gill, R. (1995). "Relativism, reflexivity and politics: Interrogating discourse analysis from a feminist perspective". In S. Wilkinson & C. Kitzinger (Eds.), *Feminism and discourse*. London/Thousand Oaks, CA/New Delhi: Sage.
- Gottdiener, Mark. (2005). *Postmodern Göstergeler*. ngilizceden Çeviren: Erdal Cengiz, Hakan Gür, mge Kitabevi Yay.:Ankara.
- Gökalp-Alpaslan, G. Gonca. (2009). "Metinlerarası li kiler I ı nda Cemal Süreyya iirinin Bile enleri", *Turkish Studies*, S. 4/1-I, s. 435-463.
- Görmez, Aydın. (2006). "Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü? Filmi ile Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler Oyunu Arasında Metinlerarasılık zleri", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 9 (1):47-63.
- Gubrium, J.F., & Holstein, J.A. (1997). *The new language of qualitative method*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Gümü , E. Oya. (2006). *Tuncer Cücenolu'nun Tiyatro Oyunlarına Genel Bir Bakı ve Oyunlarında Metinlerarası zler*, Süleyman Demirel Üni. Sos. Bil. Ens., Y. Lisans Tezi, Isparta.
- Habermas, Jürgen. (1983). 'Modernity – an incomplete project,' in Foster (1983): 3–15.
- Haraway, D. (1988). "Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective". *Feminist Studies*. Vol:14, 575–599.
- Harding, S. (1986). *The science question in feminism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Hartsock, N. (1990). "Foucault on power: A theory for women?" In L. Nicholson (Ed.), *Feminism/Postmodernism*. London/New York: Routledge.
- Harvey, David. (1989). *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- _____. (2012). *Postmodernli in Durumu*. ngilizceden Çeviren: Sungur Savran. Metis Yay.: stanbul.
- Hassan, Ihab. (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* Ohio State University Press.

- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Y. Gölönü, Çev.) İstanbul: Remzi Kitap Evi.
- Hopkins, D. (2000). *After Modern Art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Howarth, D. (1995). 'Discourse Theory', in D. Marsh and G. Stoker (eds) *Theory and Methods in Political Science*, Basingstoke: Macmillan.
- Huffaker, R. (1980). *John Fowles*, Boston, Twayne Publishers.
- Hutcheon, Linda. (1988). *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. New York, London: Routledge.
- _____. (1984). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London: Methuen.
- _____. (1989). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.
- _____. (1991). Foreword. *The Fictions of John Fowles: Power, Creativity, Femininity*. By Pamela Cooper. Ottawa: U of Ottawa Pr. vii-viii.
- Huysen, Andreas. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- nce, Ö. (1975). "Dada Akımının Amacı ve Serüveni". *Milliyet Sanat Dergisi* (161).
- nci, H. (2009). "21. Yüzyıl Masalcısı: hsan Oktay Anar". *Varlık*. 1227:48-52.
- Jakobson, R. (1960). 'Closing Statements: Linguistics and Poetics', in T.A. Sebeok (ed.) *Style in Language*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Jameson, Frederic. (1999). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London, New York: Verso.
- _____. (1984a). "Reading without Interpretation: Postmodernism and the Video Text." *Attridge et al.* 198-223.
- _____. (1984b). 'Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism,' *New Left Review* 146:53-92.
- _____. (1986-7). 'Hans Haacke and the cultural logic of postmodernism,' in Wallis (1986-7a):38-50.
- Janouch, G. (1966). *Kafka le Konu malar*. (A. Oflazo lu, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Johnson, A. J. B. (1981). 'Realism in *The French Lieutenant's Woman*', in: Beebe, M. (ed.) (1981).
- Johnson, B.S. (1973). *Arent You Rather Young to be Writing YourMemoirs*. London: Hutchinson.
- Jones, A. (2006). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Blackwell Publishing Ltd.
- Kantarcıo lu, Sevim. (2009). *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*. Paradigma Yay.: İstanbul.
- Karaca, Alaattin. (2009). " hsan Oktay Anar'ın Romanlarında sim Sembolizasyonu", İstanbul: Bilgi Üniversitesi, hsan Oktay Anar Sempozyumu
- _____. (2005). " hsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası Adlı Romanının Olay Örgüsü, Fantastik Özellikler ve Tema Bakımından ncelenmesi", *Arayış lar*, S. 14, Yıl: 7:93-108.
- _____. (2006). "Amat'ın Dinsel ve Felsefi Teması", *Hürriyet Gösteri*, S. 280:32-35.
- _____. (2008). *Susunlar'ın Sıkı Öyküsü*. Kitaplık. Ocak:112.
- Karlıda , Esra, (2012), " hsan Oktay Anar'ın Romanlarında Metinlerarası li kiler", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Ara tırmaları Dergisi*, Güz (17), 101-117.

- Koçako lu, Ahmet. (2010). *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*. Konya: Palet Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan. (1998). "Dede Korkut Hikayelerindeki Su Kültünün Mitik Yorumu". *Türk Kültürü Dergisi*. Sayı:418:91-98.
- _____. (1999). "Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Kaostan Düzene Ev/Anne ve Çevre/Düzen zle i", *bilig. Bahar*. Sayı 9:53-61.
- _____. (2000). "Dil Bilincimizin Serüveni Veya Bir Varlık Alanı olarak Türkçe ve Atatürk". *Türk Dili*. Sayı:580:319-326.
- _____. (2003). "O uz Yurdu Romanında Toplumsal Bilinçdi inin Görüntü Düzeyleri" *bilig. Güz / 2003*. sayı 27: 71-83.
- _____. (2007). "Çatı Romanında Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi". *Erdem*. Sayı:49:123-134.
- _____. (2007). "Romanda Mekanın Poeti i". *Edebiyat ve Dil Yazıları*, Mustafa sen'e Arma an. Grafiker Yay.Ankara:399-415.
- _____. (2008). "Aytmatov Anlatılarında A kın Eri tirici ve Dönü türücü Gücü", *bilig. Yaz*. Sayı 46:1-8.
- _____. (2009). "Metaforik Dönü türme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalekti i Bakımından *Beyaz Kale*". *bilig. Yaz*. Sayı:50:119-130.
- _____. (2009). "Sınırları hlal Edilen Do anın ntikamı:Tepegöz". *Turkish Studies*. Volume 4/8. Fall:65-78.
- Krauss, Rosalind. (1979). 'John Mason and post-modernist sculpture: new experiences, new words,' *Art in America* 67, 3: 120-7.
- Kumar, K. (1999). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-modern Topluma Ça da Dünyanın Yeni Kuramları*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Kuspit, D. (2004). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis yayınları.
- Laclau, E. and Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso.
- Lakoff, G. and Johnson, M. (1980). 'Conceptual Metaphor in Everyday Language', *The Journal of Philosophy*, 77: 453-86.
- Lenoir, B. (2003). *Sanat yapıtı*. (A. Derman, Çev.) İstanbul: Y.K.Y .
- _____. (2003). *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press.
- Lewis, B. (2002). Postmodernism and Literature. — *The Routledge Com-panion to Postmodernism*. Ed. by Sim, S. London, New York: Routledge, pp. 121-133. *Traces of the Postmodern World* 139.
- Lodge, David. (1977). *The Modes of Modern Writing: Metaphor and Metonymy and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold.
- Loveday, S. (1985), *The Romances of John Fowles*, London & Basingstoke, Macmillan.
- Lucy, Niall. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı*. İngilizceden Çeviren: Aslihan Aksoy. Ayrıntı Yay.
- Luhmann, N. (1995). *Social Systems*, Stanford: Stanford University Press.

- Lukacs, G. (1971). *History and Class Consciousness*. Cambridge: Cambridge: MIT Press.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanat Öyküsü*. (C. Ç. Özi , Çev.) stanbul: Remzi Kitap Evi.
- _____. (1998). Postneoizmler ve Sanat. E. Batur (Dü.) içinde, *Modernizmin Serüveni* (C. Çapan, Çev., ' Baskı b., s. 42-52). stanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lyotard, Jean Francois. (1984). *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Trans. Geoff. Bennington and Brian Massumi. Manchester: Manchester U.P..
- _____. (1992). "Answering the Question: What is Postmodernism?" *Modernism / Postmodernism* içinde. ed. Peter Brooker. London and New York: Longman, 1992. s. 139-150.
- Maasen, S. (1995). 'Who Is Afraid of Metaphors?' S. Maasen, E. Mendelsohn and P. Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, London: Routledge & Kegan Paul (içinde).
- Mahon, J.E. (1999) 'Getting Your Sources Right: What Aristotle *Didn't* Say', in L. Cameron and G. Low (eds) *Researching and Applying Metaphor*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Manning, P. and Cullum-Swan, B. (1994). 'Narrative, Content and Semiotic Analysis', N. Mottier, V. (2000) 'Narratives of National Identity: Sexuality, Race, and the Swiss "Dream of Order" ', *Swiss Journal of Sociology*, 26: 533–58 (içinde).
- McHale, B. (1992). *Constructing Postmodernism*. London, New York: Routledge. Nash, Ch. 2001. *The Unravelling of the Postmodern Mind*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- McHale, Brian. (1987). *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen, 1987.
- Mephram, John. (1991). "Narratives of Postmodernism", in *Postmodernism and Contemporary Fiction*, ed. Edmund J. Smyth. London: B.T. Batsford Ltd., pp. 138-155.
- Mockridge, Rowland. (1963). "Smell of Success Makes Him Nervous." New York World Telegram 19 September: 21.
- Moran, Berna. (1991). *Edebiyat Kuramları ve Ele tiri*. stanbul: Cem Yayınevi.
- _____. (1998). *Türk Romanına Ele tirel Bir Bakı -3*. stanbul: leti im Yayınları.
- Mottier, V. (2005). 'From Welfare to Social Exclusion: Eugenic Social Policies and the Swiss National Order', D. Howarth and J. Torfing (eds) *Discourse Theory in European Politics: Identity, Policy and Governance*, London: Macmillan (içinde).
- Narlı, Mehmet. (2009). "Postmodern Roman ve Gerçekli in Yitimi". *Türkbilig*, S:18:122- 132.
- Neumann, I.B. (1998). *Uses of the Other: 'The East' in European Identity Formation*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Nicholson, L. (1990). "Introduction". In L. Nicholson (Ed.), *Feminism/Postmodernism*. London/New York: Routledge.
- _____. (1992). "On the postmodern barricades: Feminism, politics, and theory". In S. Seidman & D.G. Wagner (Eds.), *Postmodernism and social theory: The debate over general theory*. Cambridge, MA/Oxford: Blackwell.
- Nodelman, Perry. (1987). "John Fowles's Variations in The Collector." *Contemporary Literature* 28: 332-46.
- Oktay, Ahmet. (2000). *Postmodern Tahayyüle tirazlar*. nkılap Yay.: stanbul.
- _____. (2005). *Sanat ve Siyaset*. stanbul: Yön yayınları.

- Onega, Susana. (1989). "British Historiographic Metafiction." *Metafiction*. Ed. Mark Currie. London: Longman. 92-103.
- Olshen, Barry (1978). John Fowles. N.Y.: Frederick Ungar Publishing Co.
- Oppermann, Serpil (1999), *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Ankara: Evin Yayıncılık.
- _____. (2001). "Tarihyazımcı Potmodern Roman". *Frankofoni*, 13:473-483.
- Oskay, Ünsal. (2000). "Tarih'e Do ru Dürüst Bakmak", *Varlık*. Eylül, sayı:1116;45-49.
- _____. (2010). "*Yıkanmak stemeyen Çocuklar" Olalım* (7.Baskı b.). stanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____. (1981). "Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya Anlayı ı". *Olu um* (43), 4-15.
- Özay, Yeliz. (2007). "Metinlerarası li kilerde Sözlü Yapıtların ve Sanatçıların Konumu Üzerine", *Milli Folklor*, S. 75, s. 164-173.
- Özcan, Meltem. (2005). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri. Mersin Üni. Sos. Bil. Enst. Mersin. (Yayınlanmamı Y. Lisans Tezi).
- Palmer, William J. (1974). *The Fiction of John Fowles*. Columbia University of Missouri Press.
- Parla, Jale. (2006). "Türk Romanında Tarih ve Üstkurmaca". *Virgül*. Ekim,100: 6-12.
- _____. (2003). *Don Ki ot'tan Bugüne Roman*. stanbul: leti im Yayınları.
- Plummer, K. (1995). *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*, London: Routledge.
- Rackham, Jeff. (1979). *John Fowles: The Existential Labyrinth*. New York: Scribner's.
- Ricoeur, P. (1977). *The Rule of metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, Toronto: University of Toronto Press.
- Roberts, J. (1990). *Postmodernism, Politics and Art*. Manchester: Manchester University press .
- Rosenau, Pauline Marie. (1992). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*. Ankara: Ark yayınları.
- Rosso, Stefano. (1983). 'A correspondence with Umberto Eco,' trans. Carolyn Springer, *boundary 2* 12: 1: 1-13.
- Russell, Charles. (1980). 'The context of the concept,' Garvin (1980): 181-93 (içinde).
- Salami, Mahmoud. (1992). *John Fowles's Fiction and the Poetics of Postmodernism*. London and Toronto: associated University Presses.
- Scholes, Robert. (1974). *Structuralism In Literature*. New Haven: Yale University Press.
- Scott, J.W. (1990). "*Deconstructing equality-versus-difference: Or, the uses of poststructuralist theory for feminism*". In M. Hirsch & E. Fox Keller (Eds.), *Conflicts in feminism*. London/New York: Routledge.
- Seidman, S. (1991). "*The end of sociological theory: The postmodern hope*". *Sociological Theory*, Vol: 9(2), 131-146.
- _____. (1994). *Contested knowledge: Social theory in the postmodern era*. Cambridge, MA/Oxford: Blackwell.
- Sekula, Allan. (1982). 'On the invention of photographic meaning,' Burgin (1982): 84-109 (içinde).

- Shapiro, M.J. (1981). *Language and Political Understanding: The Politics of Discursive Practices*, New Haven and London: Yale University Press.
- _____. (ed.). (1984). *Language and Politics*, Oxford: Basil Blackwell.
- Siegle, Robert (1986) *The Politics of Reflexivity: Narrative and the Constitutive Poetics of Culture*, Baltimore, Md and London: Johns Hopkins University Press.
- Smith, D.E. (1997). "Telling the truth after postmodernism". *Symbolic Interaction*. Vol: 19(3), 171–202.
- Sontag, S. (1991). *Sanatçı Örnek Çileke* . stanbul.
- Söylemez, Orhan. (2000). *Türk Kültürü ncelemeleri Dergisi*. sayı 2. stanbul 2000:191-208.
- _____. (2005). "Abi Kekilbayev/Efsanenin Sonu" *Türk Dünyası Edebiyatları: Roman I*. Ankara: Akça Yayıncılık, 250 s. (Orhan Söylemez-Ay e Yılmaz) (ISBN No. 975-338-729-6) s. 91-107.
- _____. (2005). "Muhtar ahanov/Cengiz Han'ın Sırrı. Cezalandırılan Hafızanın Kozmo-formülü" *Türk Dünyası Edebiyatları: Roman I*. Ankara: Akça Yayıncılık, 2005: 250 s. (Orhan Söylemez-Ay e Yılmaz) (ISBN No. 975-338-729-6) s. 108-124.
- _____. (2005). "Ayaz shaki/Üyge Taba" *Türk Dünyası Edebiyatları: Roman I*. Ankara: Akça Yayıncılık, 2005: 250 s. (Orhan Söylemez-Ay e Yılmaz) (ISBN No. 975-338-729-6) s. 131-136.
- _____. (2005). "Cengiz Aytmatov/Beyaz Gemî" *Türk Dünyası Edebiyatları: Roman I*. Ankara: Akça Yayıncılık, 2005: 250 s. (Orhan Söylemez-Ay e Yılmaz) (ISBN No. 975-338-729-6) s. 137-150.
- _____. (2005). "Abdullah Kadiri/Ötgen Künler" *Türk Dünyası Edebiyatları: Roman I*. Ankara: Akça Yayıncılık, 2005: 250 s. (Orhan Söylemez-Ay e Yılmaz) (ISBN No. 975-338-729-6) s. 151-169.
- Sperber, D. and Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford: Blackwell.
- Stevenson, Randall. (1992). *Modernist Fiction. An Introduction*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- aylan, G. (1999). *Postmodernizm* (1.Baskı b.). Ankara: mge Yayınları.
- Tarbox, K. (1988). *The Art of John Fowles*. Athens & London: University of Georgia Press.
- Tekin, Mehmet. (1997). *Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat*, Konya: Öz E itim Yayınları.
- Thomson, G. (1979). *nsanın Özü*. (C. Üster, Çev.) stanbul: Payel Yayınevi.
- Todorov, Tzvetan. (2008). *Poetikaya Giri* . ngilizceden Çeviren: Kaya ahin. Metis Yay.: stanbul.
- Torfin, J., (1999). *New Theories of Discourse: Laclau, Mouffe and Zizek*, Oxford: Blackwell.
- Toth, Tiber, (2008). *Re-Reading the Reforgetten Text: John Fowles' Mantissa*. *Eger Journal Of English Studies* VIII:51-73.
- Touraine, A. (1995). *Modernli in Ele tirisi*. (H. Tufan, Çev.) stanbul: Y.K.Y.
- Tukacs, Tamás. (2000). "Close, But Not Touching: Readings and Misreadings in John Fowles's The Collector." *The Anachronist*: 228-49.

- Tunalı, i. (2001). *Estetik*. stanbul: Remzi kitapevi.
- Uyanık, Gürsel. (2010). Peter Stamm'ın Agnes Adlı Romanında Üstkurmaca ve Metinlerarası İlişkiler, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sos. Bil.Ens., Y. Lisans Tezi, stanbul.
- Van Der Loo, H. R. (2006). *Modernleşmenin Paradoksları* (2.Baskı b.). (K. Canatan, Çev.) stanbul: İnsan Yayınları.
- Van Dijk, T.A. (1993). "Principles of critical discourse analysis". *Discourse & Society*. Vol: 4(2), 249–283.
- Walker, Steven, F.. (1995). *Jung and the Jungians on Myth: An Introduction*, Routledge.
- Walker, David. (1986). "Remorse, Responsibility, and Moral Dilemmas in Fowles's Fiction." *Critical essays on John Fowles*. Ed. Ellen Pifer. Boston: G. K. Hall. 54-76.
- Wallis, Brian. (ed.). (1986). *Hans Haacke: Unfinished Business*, New York: New Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass. and London:MIT Press.
- Watson, N. (2002). Postmodernism and Lifestyles. — *The Routledge Companion to Postmodernism*. Ed. by Sim, S. London, New York: Routledge:53–64.
- Waugh, Patricia. (1984). *Metafiction*. Methuen: 81-84.
- Wilde, O. (2008). *Sanatçı: Ele tirmen, Yalancı, Katil "Estetik ve Etik Üzerine"*. (E. Hollander, Dü., & K. G. Esin So anlılar, Çev.) stanbul: İletişim Yayınları.
- Wolfe, Peter. (1979). *John Fowles, Magus and Moralism*, Lewisburg. Bucknell University Press.
- Woodcock, B. (1984). *Male Mythologies: John Fowles and Masculinity*. Sussex: The Harvester Press.
- Yalçın-Çelik, S. Dilek. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akça Yayınları.
- Young, I.M. (1996). "Gender as seriality: Thinking about women as a collective". In R.E. Joeres & B. Laslett (Eds.), *The second SIGNS reader: Feminist scholarship 1983–1996*. Chicago, IL/London: University of Chicago Press.
- Yuval-Davis, N. (1997). *Gender and Nation*, London: Sage.

ÖZGEÇM

Ö renim Durumu:

1995-1998 Yüksek Lisans: ODTÜ-E itim Fakültesi - ngiliz Dili ve Edebiyatı. Tez: “*An Analysis of the Factors Responsible for Tragedy in Three novels by Thomas Hardy : The Mayor of Casterbridge, Tess of the Dubervilles, Jude the Obscure*”

1990-1994 Lisans: Ankara Üniversitesi-DTCF - ngiliz Dili ve Edebiyatı. Bitirme Tezi : “*Thomas Hardy'nin The Return of the Native Adlı Romanında Yabancılaş ma Teması*”

1989-1990 Bo aziçi Üniversitesi - Turizm ve Rehberlik Bölümü - ngilizce Hazırlık

Çalı tı ı Kurumlar:

2012- (Devam Ediyor) Ardahan Üniversitesi – Genel Sekreter

2011- 2012 Ardahan Üniversitesi – Genel Sekreter Vekili

2011- 2012 Ardahan Üniversitesi – Ö retim Görevlisi (Ardahan Üniversitesi- TÖMER müdürü)

2010- 2011 Ardahan Üniversitesi – Uzman (Ardahan Üniversitesi- TÖMER müdürü)

2007-2010 TÜMAY Akademi ngilizce Kursu - ANTAKYA (Müdür - ngilizce Ö retmeni)

2006-2007 B L-D L ngilizce Kursu - ANTAKYA (ngilizce Ö retmeni)

2005-2006 V P Kariyer ngilizce Kursu - ANTAKYA (E itim Direktörü)

2004-2005 Ortado u Dil Kursu - ANTAKYA (Kurucu-Müdür)

2002-2004 Pratik ngilizce Merkezi - ANKARA (Kurucu-Müdür)

2001-2002 Çankaya Üniversitesi - ANKARA (Okutman)

2000-2001 ODTÜ - Modern Diller E itim Bölümü (ngilizce Okutmanı)

1998-2000 Astsubay Hazırlama Okulu - BALIKES R (ngilizce Ö retmeni / Y.Subay)

1995-1998 ODTÜ - E itim Fakültesi - Yabancı Diller Bölümü (Ara tırma Görevlisi)

1994-1995 Ankara Üniversitesi - TÖMER (ngilizce Okutmanı)

Yayımlanmı Kitapları:

1. Test Tekni i ile KPDS & ÜDS - Palme Yayınları - ANKARA – 2003
2. Golden Memory - Palme Yayınları - ANKARA – 2005 / 2007 / 2009 / 2012
3. Deep Analysis in English - Palme Yayınları - ANKARA – 2004 / 2007 / 2010 / 2012
4. Total Test - Vega Yayınları - ANKARA – 2004
5. ÜDS - KPDS - YDS Püf Noktaları - Palme Yayınları – 2008 / 2009 / 2010 / 2012

Yayımlanmı Makaleleri:

1. A karo lu, Vedi, (2013). “*Dede Korkut Hikayelerinden “Dirse Han O lu Bu aç Han” Anlatısı Üzerine Simgesel / Arketipsel Bir Çözümleme*”, Karadeniz (Üç ayda bir yayımlanan uluslar arası hakemli sosyal bilimler dergisi), Yaz, Yıl:5, Sayı 17, Ankara.
2. A karo lu, Vedi, (2013). “*Ahmet Ha im'in Parıltı ve Karanfil iirlerinde A k zle i*”, Karadeniz (Üç ayda bir yayımlanan uluslar arası hakemli sosyal bilimler dergisi), Yaz, Yıl:5, Sayı 18, Ankara.

3. A karo lu, Vedi, (2012). “*Günümiüz Sıradan nşanın Trajik Olgusu ve “Kitabe-i Seng-i Mezar” iirinde Süleyman Efendi Betimlemesinde Durumun rdelenmesi*”, Karadeniz (Üç ayda bir yayımlanan uluslar arası hakemli sosyal bilimler dergisi), Yaz, Yıl:4, Sayı 16, Ankara.
4. A karo lu, Vedi, (2013). “*nşanatoloji*”, Karadeniz (Üç ayda bir yayımlanan uluslar arası hakemli sosyal bilimler dergisi), Yaz, Yıl:5, Sayı 17, Ankara.
5. A karo lu, Vedi, (2013). “*2013 YDS ile 2012 KPDS ve 2012 ÜDS Sınavlarının Kar ıla tırılması*”, Karadeniz (Üç ayda bir yayımlanan uluslar arası hakemli sosyal bilimler dergisi), Yaz, Yıl:5, Sayı 17, Ankara.

Uluslararası Sempozyum Bildirileri:

1. A karo lu, Vedi. “*Culture, Identity and Psychology of Enslavement (Dream of a United Caucasia)*”, Kafkas Halklarının Folkloru ve Linguo-Kültürolojisi (Ord. Prof. Dr. Valeh Hacılar’ın Anısına Uluslararası Bilimsel Sempozyum) – Tiflis (Gürcistan), 18-21 Nisan, 2012, s:520-523
2. A karo lu, Vedi. “*2013 YDS ile 2012 KPDS ve 2012 ÜDS Sınavlarının Kar ıla tırılması*”, 3. Uluslararası Meslek Yüksekokulları Sempozyumu, 2-4 Ekim / 2013, Ardahan.

Verdi i Seminerler / Konferanslar / Kurslar:

1. 2010 Fırat Üniversitesi - ÜDS Kursu
2. 2010 Mustafa Kemal Üniversitesi - ÜDS Kursu
3. 2009 nönü Üniversitesi - ÜDS Kursu
4. 2009 Fırat Üniversitesi - ÜDS Kursu
5. 2008 Mustafa Kemal Üniversitesi - ÜDS Kursu
6. 2007 Mustafa Kemal Üniversitesi - ÜDS Kursu
7. 2007 Fırat Üniversitesi - ÜDS Kursu
8. 2006 Mustafa Kemal Üniversitesi - ÜDS Kursu
9. 2005 Mustafa Kemal Üniversitesi - ÜDS Kursu
10. 2004 Gazi Üniversitesi - ÜDS Kursu
11. 2004 Emniyet Gen. Md. - ANKARA - KPDS Kursu
12. 2004 Telekomünikasyon Kurumu - ANKARA - KPDS Kursu
13. 2004 Ankara Üniversitesi - ÜDS Kursu
14. 2004 Hazine ve Dı Tic. Müste arlı 1 - ANKARA - KPDS Kursu
15. 2003 Gazi Üniversitesi - ÜDS Kursu
16. 2003 Ankara Üniversitesi - ÜDS Kursu
17. 2003 Adalet Bakanlığı 1 - ANKARA - KPDS Kursu
18. 2003 Emniyet Gen. Md. - ANKARA - KPDS Kursu

19. 2003 Telekomünikasyon Kurumu - ANKARA - KPDS Kursu
20. 2002 Gazi Üniversitesi - ÜDS Kursu
21. 2002 Ankara Üniversitesi - ÜDS Kursu
22. 2002 Telekomünikasyon Kurumu - ANKARA - KPDS Kursu
23. 2001 Fırat Üniversitesi - ÜDS Kursu
24. 2000 Fırat Üniversitesi - ÜDS Kursu
25. 2000 Balıkesir Üniversitesi - ÜDS Kursu
26. 1997 Fırat Üniversitesi - Doçentlik Dil Kursu
27. 1996 Fırat Üniversitesi - Doçentlik Dil Kursu
28. 1995 Fırat Üniversitesi - Doçentlik Dil Kursu