



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Özge YILDIZ

ADALET AĞAOĞLU ROMANLARINDA ÜSTKURMACA

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Özge YILDIZ

ADALET AĞAOĞLU ROMANLARINDA ÜSTKURMACA

Danışman

Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2019

T.C.
Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Özge YILDIZ'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Süleyman UZKUÇ

Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Tarana OKTAN

Tez Başlığı: Adalet Ağaoğlu Romanlarında Üstkurmaca

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 07/02/2019

Mezuniyet Tarihi : 28/02/2019

Prof. Dr. İhsan BULUT

Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Adalet Ağaoğlu Romanlarında Üstkurmaca” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

Özge YILDIZ



T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Özge YILDIZ
Öğrenci Numarası	20128503804
Enstitü Ana Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Programı	Yüksek Lisans
Programın Türü	(×) Tezli Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU
Tez Başlığı	Adalet Ağaoğlu Romanlarında Üstkurmaca
Turnitin Ödev Numarası	1084053733

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 105 sayfalık kısmına ilişkin olarak, 26/02/2019 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 1

alıntılar dahil % 5'tür.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir:

(×) Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım.

() Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise;

Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelik sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımca yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

26/02/2019

Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ	ii
KISALTMALAR LİSTESİ	iii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
ÖNSÖZ	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ADALET AĞAOĞLU'NUN ROMANCILIĞI VE ROMANLARINDA ÜSTKURMACA

1.1. Adalet Ağaoğlu'nun Edebî Kişiliği ve Romancılığı	18
1.2. Adalet Ağaoğlu Romanlarında Üstkurmaca	21
1.2.1. “An”ların Arasındaki Yazar: Adalet Ağaoğlu	22
1.2.2. Yazım Sürecini Açığa Vurmak	51
1.2.3. Kurmacanın Oyunsuluğu	73
SONUÇ	85
KAYNAKÇA	88
DİZİN	90
A. Şahıs Adları Dizini	90
B. Eser Adları Dizini	91
ÖZGEÇMİŞ	92

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. 1 <i>Yazsonu</i> 'ndaki Üstkurmaca Katmanları	48
Şekil 1. 2 <i>Hayır</i> 'daki Üstkurmaca Katmanları	49
Şekil 1. 3 <i>Romantik Bir Viyana Yazı</i> 'ndaki Üstkurmaca Katmanları.....	49
Şekil 1. 4 <i>Dert Dinleme Uzmanı</i> 'ndaki Üstkurmaca Katmanları	50



KISALTMALAR LİSTESİ

akt	: Aktaran
BDG	: Bir Düğün Gecesi
DDU	: Dert Dinleme Uzmanı
FİG	: Fikrimin İnce Gülü
H	: Hayır
hızl	: Hazırlayan
ÖY	: Ölmeye Yatmak
RBVY	: Romantik Bir Viyana Yazı
RÜ	: Ruh Üşümesi
s	: Sayfa
ÜBK	: Üç Beş Kişi
vb	: Ve Benzeri
vd	: Ve Diğerleri
Y	: Yazsonu

ÖZET

İnsanın varlık sorununu ele alan modern romanın ardından gelen postmodern roman, romanın varlık sorunuyla ilgilenir. Arka planda kalmaktan sıkılan yazar okurla arasındaki perdeyi aralamayı seçer. Postmodern romanın özgür ortamında kendini gösteren üstkurmaca, roman var olduğundan beri kurgunun bir parçasıdır. Üstkurmacanın günümüzdeki amacının farkında olmadan eserlerinde üstkurmaya başvuran yansıtmacı yazarın yerini, yöntemi bilinçli bir şekilde uygulayan postmodern yazar alır. Adalet Ağaoğlu, modern Türk Edebiyatı'nın önemli yazarlarından. Birer “zaman romanı” olarak adlandırabileceğimiz eserlerinde günümüze yaklaştıkça üstkurmaya belirginleştirdiğini gözlemleyebiliriz. Yazar bilinç akışı ve iç konuşma yöntemleriyle desteklediği üstkurmaya tekniğini eserlerinde başarıyla uygulamıştır. Bu çalışmamızda çağdaş edebiyatın yöntem ve tekniklerini araç edinerek Adalet Ağaoğlu'nun romanlarındaki üstkurmaya tekniğini tespit etmeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Adalet Ağaoğlu, Roman, Anlatı, Üstkurmaya

SUMMARY

METAFICTION IN ADALET AĞAOĞLU'S NOVELS

The postmodern novel, following the modern novel that deals with the problem of being, deals with the question of the existence of the novel. The writer who is bored with staying on the back plan, chooses to wrap the curtain between the readers. The metafiction which shows itself in the free environment of the postmodern novel, is a part of the fiction since the novel exists. The reflector writer who applied to the metafiction in his novels without being aware of the present purpose of the metafiction gives place to the postmodern writer who practices this method consciously. Adalet Ağaoğlu is an important figure in modern Turkish literature. We can observe that she clarifies the metafiction in her works that we can call “time novel”, as comes to today. The writer successfully applies the technique of metafiction that she supports with the stream of consciousness and internal speech methods in her works. In this work, we tried to determine the technique of metafiction in the novels of Adalet Ağaoğlu by taking the tools and methods of contemporary literature.

Keywords: Adalet Agaoglu, Novel, Narrative, Metafiction



ÖNSÖZ

Gerçek dünyada kendini anlatma fırsatı bulamayan insanoğlu roman türünün ortaya çıkışından günümüze gelene kadar anlatım olanaklarını çoğaltmak adına kurgunun çok sesli dünyasına yönelir. Bu yöneliş insanın karmaşık iç dünyasını yansıtabileceği en kapsamlı tür olduğu için roman üzerinde gerçekleşir.

Çok sesli bir dile sahip olan kurgu zaman içinde yapısına yeni katmanlar ekler. Bu anlatım katmanları günümüzde de en çok kullanılan yöntem olan üstkurmamacanın doğuşunu sağlar. Romanın var oluşundan beri bu türde yer alan üstkurmaca, edebiyat tarihinde kullanımı bakımından pek çok farklılık göstermektedir.

Bu çalışmada modern Türk Edebiyatı yazarlarından Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973), *Fikrimin İnce Güllü* (1976), *Bir Düşün Gecesi* (1979), *Yazsonu* (1980), *Üç Beş Kişi* (1984), *Hayır* (1987), *Ruh Üşümesi* (1991), *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993), *Dert Dinleme Uzmanı* (2014) romanlarında uygulanan üstkurmaca tekniği incelenmiştir. Her bir romanın kurgusu ayrı ayrı irdelenerek romanlar arasındaki kurgu benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde durulmuştur. Adalet Ağaoğlu'nun kendi yazarlık geçmişinden yola çıkarak yaptığımız araştırma bizlere yansıtmacı romanın postmodern romana evrildiği süreci gözlemleme imkânını da vermiştir. Adalet Ağaoğlu'nun romanları çok katmanlı yapısı ve yoğunluğu ile edebiyatımızda roman türüne bir boyut kazandırmıştır.

Çalışmamızda Ağaoğlu'nun yazar-anlatıcı kullanarak yaptığı kurgulamalarında roman türüne getirdiği eleştirileri dikkatlere sunmaya özen gösterdik. Ağaoğlu'nun romanları ekseninde, üstkurmaca ile ilgili değinilmemiş noktaların üstünde durmayı, algısı yeni oluşmaya başlayan bu tekniğe dikkat çekmeyi amaçladık.

Tez hazırlanırken üstkurmaca adına yapılan çalışmaların azlığı dikkatimizi çekmiştir. Aynı şekilde üstkurmacyı tespit ettiğimiz eserlerle ilgili yapılan önceki çalışmalarda kurgu üzerine yapılan kararsız tespitler üstkurmaca bilgisinin edebiyatımızda yaygın bir şekilde benimsenmediğini göstermiştir. Ayrıca Adalet Ağaoğlu romanları ile ilgili yapılan çalışmalarda da yazarın bilinç akışı tekniğini ve “zaman” kavramını kullanımına yönelik pek çok tespit mevcutken romanlarındaki kurgunun yeteri kadar irdelenmediğini söyleyebiliriz.

Bu doğrultuda böyle bir çalışmayla üstkurmacya dikkat çekmek ve bunu edebiyatımızın mihenk taşlarından biri olan Adalet Ağaoğlu'nun romanları ile yapmak çalışmanın başından sonuna bizi heyecanlandıran bir güç olmuştur.

Adalet Ağaoğlu romanları ve üstkurmaca ile ilgili yapılan çalışmalar üzerine temellendirilen tezimiz giriş, bir ana bölüm, üç ara bölüm, sonuç, kaynakça ve dizinden oluşmaktadır.

“Giriş”te üstkurmacanın roman kadar eski oluşuna değinip ilk kullanımları ile günümüz romanındaki postmodern örnekleri arasındaki farklar üzerinde durduk. Özbilinçlilik, dil, eleştiri, Yeni Tarihseclilik ve postmodernizm bağlamında üstkurmaya geniş bir tanımlama yapmaya çalıştık. Üstkurmacanın teorize edilmesinde önemli isimler olan William Gass, Patricia Waugh, David Lodge, Mark Currie, Jakaterina Sadovska, Larry McCaffery, Richard Henry, Robert Scholes’in de görüşlerinden yararlanarak çalışmamıza bilimsel bir zemin oluşturduk.

Tezin ana bölümünü oluşturan “ ‘An’ların Arasındaki Yazar: Adalet Ağaoğlu”, “Yazım Sürecini Açığa Vurmak”, “Kurmacanın Oyunsuluğu” adlı üç başlık; üstkurmacanın yöntemleri olan “Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme”, “Metnin Yazılış Sürecini Onun Konusu Haline Getirme”, “Yazma Eyleminin Bir Oyun Oluşuna Dayalı Anmalar ve Söz Oyunları” üzerine temellendirilmiştir.

“An’ların Arasındaki Yazar: Adalet Ağaoğlu” adlı bölümde anlatıda etkin bir role sahip yazar-anlatıcının kurgudaki rolü irdelenmiştir. Yazarın bütün romanlarındaki yazar-anlatıcılar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konmuştur. Ayrıca Adalet Ağaoğlu’nun da kendini yazar-anlatıcı yoluyla metne dâhil edişi de dikkat çektiğimiz bir başka husustur. Bunun yanında yazarın okuru anlatıya çekmesinde ve okurla konuşarak anlatı aracılığıyla iletişim kurmasında üstkurmacanın rolünü sorguladık. İç içe geçmiş anlatıdaki farklı anlatıcıları, anlatıcıların bulundukları katmanları oluşturduğumuz tablolarla belirginleştirmeye çalıştık.

Tezimizin ikinci ara bölümü olan “Yazım Sürecini Açığa Vurmak”ta sorgulamalarımızı metin üzerine yönelttik. Yazma edimini ortaya çıkaran yazarın kurguyu deşifre eden mesajlarına yoğunlaştık. Okura olayları hikâye etmek yerine metnin kendisini konu alan anlatılarda; yazarın aslında bir edebiyat eleştirisi yaptığını, roman türünün de kendine dönük hale geldiğini belirttik. Mektup, günlük, gazete yazısı gibi türlerin romanlarda kullanılmasını anlatı olanaklarının genişletilmesine örnek gösterdik. Ağaoğlu’nun kurguyu ön plana aldığı bu anlatım yöntemlerine son dönem romanlarında ağırlık vermesi, bizi romanlarındaki kurguyu eskiden yeniye olacak şekilde kıyaslamaya da yöneltmiştir.

“Kurmacanın Oyunsuluğu” adlı son ara bölümde ise daha çok postmodern roman yazarında rastladığımız marjinal denemeleri Ağaoğlu’nun romanlarında tespit etmeye çalıştık. Yazarın usta kaleminin kuvvetli bir şekilde ördüğü metinlerde satır aralarına girmek ve metni

kurcalamak yeri geldiğinde hiç kolay olmamıştır. Buna rağmen modern kurguya sahip romanlarındaki fantastiğe yönelen sürprizli anlatımıyla da yazar bizi şaşırtmayı başarmıştır.

Postmodern kurguya sahip romanlarında yaptığı alışılmamış bağdaştırmalar ve tarihin, tarihi kişiliklerin yeniden yorumlanması, fantastik ve polisiye unsurlarının bir arada işlenişi gibi saptamalarla anlatıdaki oyunsu unsurları vurgulamaya çalıştık. Bunun sonucunda okurdaki gerçeklik algısını yıkmaya çalışan yazarın fantastik kurguyu oluşturan araçlara başvurduğunu belirttik.

“Sonuç” kısmına gelindiğinde Adalet Ağaoğlu romanlarını bir bütün olarak değerlendirmemizin sonucunda yazarın edebî hayatında kurguya yönelik ilerici atılımlarının olduğunu ve sanatını geliştirmek adına yinelemeye düşmeden kendinden sonra gelen yazarlara kendine özgü bir yol açtığı belirtildi. Hem modern hem de postmodern anlatıyı deneyimleyen yazarın üstkurmacaya neredeyse bütün eserlerinde başvurduğunun, bunu da yazar-anlatıcıyı belirginleştirerek kurguladığının altı çizildi.

“Kaynakça”da tezimizde başvurduğumuz yazar ve eser isimlerine yer verdik. Bu yazar ve eser isimlerine kolay ulaşım sağlanabilmesi adına kaynakçamızdan sonra “Dizin” bölümünü eklemeyi uygun gördük.

Çalışmamızla Adalet Ağaoğlu romanlarında kurgu ve üstkurmaca üzerine çalışacak araştırmacılara, öğrencilere ve bilinçli okurlara küçük de olsa bir ışık tutabilmeyi amaçladık. Meydana çıkışı, kullanımı ve tasnifi ile ilgili birçok farklı görüşün belirtildiği üstkurmaca kavramını ele alışımızda ve onun Adalet Ağaoğlu romanlarında uygulanışına dair tespitlerimizde, üstkurmacanın farklı tanımlamaya ve kullanıma açık yapısından kaynaklanan kusurlarımız ya da eksiklerimiz olabileceğini kabul edip bunların hoşgörü ile karşılanmasını umuyoruz.

Yardımlarını benden esirgemeyen, akademik çalışmalarıyla ufku genişleten danışman hocam Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU’na, destekleri ile eğitim hayatımda beni yalnız bırakmayan aileme gösterdikleri sabır ve ilgiden dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

GİRİŞ

Son kırk yılda kendini teorize etme ihtiyacı duyan roman türünde okurla yazar arasında bir iletişim kanalı oluşur. Yazar, yazma edimi ile romana dair ne varsa romanın konusu haline getirir. Üstkurmaca olarak adlandırdığımız bu uygulama kısaca “romanın kendini anlatması”dır. Kimi edebî otoritelere göre bu çaba romanın anlatacak bir şey bulamaması, kimilerine göreyse başından beri kendine dönük bir tür olması ile ilgilidir.

Romanın teknik özelliklerinden biri olan üstkurmaca ile ilgili Dilek Yalçın Çelik, “yazarın ‘yazma eylemi’ni kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, ‘nasıl yazdığını anlatması’ ve romanın içerisinde yazma eylemi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, özetle, roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde gösterme” (Yalçın-Çelik, 2005: 46)dir şeklinde tanımlar.

Üstkurmacanın bir diğer adı olan “üstkurgu” kavramı ilk kez Amerikalı yazar William Gass tarafından 1970’lerde bir makalede kullanılır. “1984’de ise bu kavram üzerine ilk inceleme kitabını bir edebiyat araştırmacısı ve eleştirmeni Patricia Waugh *Metafiction / Üstkurgu* başlığı ile çıkartıyor.” (Ören vd., 2016: 11)

İngilizcede üstkurguyu meta (üst) öneki ve fiction (kurgu) sözcüğünün birleşmesinden oluşan metafiction kelimesi karşılar. Sözcüğü meydana getiren kelimelerin anlamlarına bakıldığında kurgunun üzerine çıkma ve ötesine gitme gibi anlamlara ulaşılabilir. Dünya, toplumlar ve insan gelişip değişirken dil gibi dilin bir ürünü olan anlatı, kurgu da değişip kendi evrenine yeni anlatım yolları ekler. Çok sesliliğin geçerli olduğu bir dünya düzeninde roman/kurgu da tozlanmış yöntemlerin boyunduruğundan çıkmayı seçerek çok sesli bir anlatıma evrilir. Bu değişimde kurguya eşlik eden işbirlikçiler yazar ve okurdur. Bu dayanışma farklı yazmaları ve okumaları sağlarken entelektüel dünyaya da farklı bir anlatım tarzının yerleşmesine olanak sağlar.

Üstkurguyu ilk kez ortaya atan William H. Gass, bu terim için “kurgu ve gerçek arasındaki ilişkiye yönelik soruları ortaya koymak için özbilinçli ve sistematik bir şekilde eserin kendi statüsüne dikkat çeken kurgusal yazıma verilen bir ad.” (Ören vd., 2016: 38) tanımını yapar. Jale Parla ise üstkurmacayla ilgili “Viktor Shklovski’den beri üstkurmaca hepimizin bildiği- ve artık biraz da bıkmış olabileceği gibi- kendisinin gerçek değil kurmaca olduğunu hatırlatmak için her türlü tekniğe başvuran romanlara verilen ad.” (Ören vd., 2016: 142)’dır der. Yıldız Ecevit ise üstkurmaca için daha kapsayıcı bir şekilde “üstkurmaca salt bir yazarın kurgusal buluşu olmayıp bir edebiyat anlayışının kendini dile getirme biçimidir.”

(Ecevit, 2012: 72) diye açıklama getirir ve üstkurmancanın “edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünü” (Ecevit, 2012: 99) olduğunu söyler.

David Lodge “Üstkurgu” adlı makalesinde kurgunun kendini doğurmasına vurgu yapan bir tanımlama getirir: “Üstkurgu, kurgu ile ilgili kurgudur: Kendi kurgu statülerine ve kendi oluşumsal süreçlerine dikkat çeken romanlar ve hikâyeler.” (Ören vd., 2016: 126) Ardından üstkurgunun modern bir buluş olmadığını da ekler. Edebiyat dünyasında bu düşünce birçok kişi tarafından kabul görmektedir. Üstkurmaca yeni bir buluş değildir, roman var olduğundan beri vardır.

Üstkurmaca günümüzde postmodernizm akımı ile popülerlik kazanmış olsa da romanın ilk örneği olan *Don Kişot*’un önsözünde Cervantes’in okura “Aylak okur: Bu kitabın, zihnin, düşünülebilecek en güzel, en zarif, en akıllıca ürünü olmasını isterdim; buna yeminsiz inanabilirsin” (akt.Parla, 2015: 23) diye seslenişi üstkurmaca pratiğinin çok eskilere dayandığını kanıtlar. Patricia Waugh’un üstkurmancanın “yeni olmasına rağmen uygulaması (eğer daha eski değilse) romanın kendisi kadar eskidir.” (Ören vd., 2016: 19) görüşüne benzer şekilde Yavuz Demir de “Üstkurmaca kavramı yeni olmasına karşın uygulaması oldukça eskiye dayanır; diğer bir ifadeyle bunu romanın kendisi kadar eski kabul ederiz. Zira üstkurmaca aslında bütün romanların esasında bulunan bir işlev ya da eğilim olarak düşünülmelidir.” (Ören vd., 2016: 180) diyerek roman ve üstkurmancanın birlikteliğine dikkat çeker. Bu görüşler ışığında bir kurgu olarak ele alacağımız roman türü, içinde her zaman üstkurmacyı da var etmiştir.

Roman ve üstkurmaca ilişkisinden başka bir noktaya değinmek ve farklı sorgulamalar da yapmak gerekmektedir: “Üstkurmaca romandan önce de var mıydı?” Aytaç Ören üstkurmacyı ele aldığı yazısında kurgunun varlığını Aristophanes komedyelerinde koro üyelerinin seyircilerle tartıştıkları ve yazarın sözcülüğünü yaptıkları bölüme yani parabasis kadar dayandırır: “Metnin, anlatının, romanın kısacası kurgunun bu parabatik kapasitesi, uydurulmuş kurgu dünyası ile yaşanan dünya arasındaki sınıra, üstkurgu oluşa ışık tutar.” (Ören vd., 2016: 122)

“Roman da bilindiği ve sınırları çizilebildiği kadarı ile kendi türü içinde yapılan bir kurgu şeklidir.” (Ören vd., 2016: 103) diyen Aytaç Ören kurgunun romanı kapsamayı ile ilgili şunları söyler:

“...kurgunun birçok şeyle örtüşen, dolayısıyla da biraz karmaşık bir terim olduğu söylenebilir. Ama romanı da kapsayan bu ifade romanın ve üstkurgunun doğru bir bakış ile görülebilmesini sağlayacaktır. Elbette, kurgu tarih seyri içerisinde kesintisiz bir çizgi izlerken roman çok daha sonraki yüzyıllarda öncekilerden farklı bir kurgu şekli olarak belirmiştir. Yunan ve Roma gibi eski kültürlerde düzyazı

kurgular olmasına karşın roman şeklinde kurgular yoktur. Birçok alegori tarzında ama roman olmayan kurgular da olmuştur. Bu durumda romanın bir kurgu türü için kullanıldığı rahatlıkla görülür. Romanın bir üst alanı olan kurgu, düşünce ve eylemimizde çok geniş bir anlamı kuşatır.” (Ören vd., 2016: 102)

Kurgunun romandan önce var olduğu düşüncesi üstkurgunun da romandan önce var oluşunu kanıtlamaktadır. Bu sebeple üstkurgu sanılanın aksine romanın bir anlatım yöntemi değildir:

“Kendisinin nasıl yapıldığı içeriğin ve biçimin gerisinde hep vardır. Ne kadar bastırılırsa bastırılsın bu varlık, bu kimlik silinmez. Bu yüzden oluşturulan, kurulan şeyle kurgu arasında zıtlıklar, çatışmalar kurguya yansır. İşte bu noktalar, üstkurgunun net gözlemlendiği yerlerdir. Dolayısıyla üstkurgunun romanın bir alt türü olduğu düşüncesi asılsızdır.” (Ören vd., 2016: 109)

Postmodern edebiyatta yıldızı parlayan üstkurmaca için Patricia Waugh, “Üstkurmacayı tamamıyla postmodern bir roman formu ya da onun altında bir paradigma olarak kabul etmek bir hayli zordur.” (Ören vd., 2016: 180) şeklinde yorum yapar. Mark Currie de kesin bir tanımlama yapılamayacağını söylediği üstkurmaca ve postmodernizm gibi kavramları “kendi göndermeleri arasında herhangi bir ortak esas tarafından da beslenmez.” (Ören vd., 2016: 63) düşüncesiyle iki ayrı kefeye koyar. “Üstkurgu, postmodern kurgunun tek türü değildir ve ayrıca sadece postmodern kurgu türü değildir. Postmodernizmin ne bir modeli ne de bir alt kümesidir.” (Ören vd., 2016: 63) diyerek bu iki kavramı birbirinden ayırıştırır.

Peki, tüm romanların yapısında olabilecek üstkurmacayı okurun fark etmesi mümkün müdür? Postmodern romanda yazarın bilinçli bir şekilde kullandığı üstkurmaca, geleneksel/realist romanda yazarın bir müdahalesi olmadan kendiliğinden var olmaktadır. Ann Jefferson, “Patricia Waugh’un Üstkurgu Kitabı Üzerine” adlı yazısında realist bir yazar olan Balzac’ın *Goriot Baba* romanı için sarf ettiği “Bu dramatik olaylar dizisi ne kurgudur ne de roman. Hepsi doğrudur.” (Ören vd., 2016: 40) sözleri üzerine “onun reddettiği bu tür ile veya roman içerisinde bu kesin ifadenin nasıl telafi edileceği ile ilgili herhangi bir kavrayışı olmadığını zannedebilir mi?” (Ören vd., 2016: 40) diye sorar. Jefferson’ın burada sorduğu şey “bilinçlilik”tir. Yazının devamında okurun bilinçlilik durumuna vurgu yapar ve dikkat veren her okurun kurgunun kendini fark ettirdiği noktaları görebileceğini söyler:

“Ama diğer taraftan da siz bunlara karşı tetikte olursanız ‘kendini yansıtan imgeleri’ (yani kendini yansıtıcı bir işleve sahip olduğu için okumayı seçtiğiniz imgeler), ‘belli kurgu kabullerinin sürekli aşındırılması’, ‘popüler türlerin kullanılması’ (Balzac’ın melodram kullanımını düşünün) ve bunun gibilerini bulmanızın çok zaman almayacağı kuvvetle muhtemeldir.” (Ören vd., 2016: 41)

Üstkurguyu yazmak kadar okumanın da önemine değinen Jefferson, üstkurgusal yöntemleri üç şekilde kategorize eder:

“Açıkçası üstkurgu ve realizm, yazma şekilleri olduğu kadar okuma şekilleridir de. Bu durumda bu türün gelişiminde farklı dönem ve zamanlarda kullanılan farklı üstkurgusal eğilim türlerinin bir kataloğuna sahip olmamız gerekir. Bu şekilde daha geniş bir üstkurgusal yaklaşımla realist üstkurgusal yöntemler, modernist üstkurgusal yöntemler ve post-modernist üstkurgusal yöntemler arasındaki farkı insan ayırt edebilir.” (Ören vd., 2016: 41)

Aytaç Ören de üstkurmacanın postmodern romanın bir türü olduğu yanılısamasına “kendine yöneliklik” ve “bilinçlilik” noktasından yaklaşır:

“Postmodern kurguların kendine yönelikliğinin ve kendi bilinçliliğinin daha farkında olması burada bir yanılıya neden olmaktadır. Gerçeğin kurgulanmasının son on yıllarda farklılaşması, acaba bir roman türünü mü göstermektedir? Üstkurgunun kurgu kadar geriye uzandığı kavramın anlaşılmasında unutulmaması gereken bir husustur. Çünkü üstkurgu, gerçek ile kurmaca dünya arasındaki ontolojik sınırları zorlayarak metnin kurgusallığını vurgular.” (Ören vd., 2016: 107)

Dünya edebiyatında *Don Kişot*’ta ilk örneğini gördüğümüz üstkurmacaya Batı etkisindeki Türk edebiyatında, roman türünün ilk örneklerinin verildiği dönemde rastlanır. Üstkurmacanın geleneksel romandaki ilk örneği olarak Ahmet Mithat Efendi’nin *Müşâhedât* romanını gösterebiliriz. “Tanpınar’ın –gözden geçirilmesi gereken- hiçbir surette ‘romancı muhayyilesine sahip olmadığı’ ve sonuna kadar ‘meddah ağzı ile’ konuşan bir yazar olarak eleştirdiği Ahmed Midhat’ın, roman anlayışı itibariyle, neredeyse yüzyılımızın ‘postmodern’ dikkatlerine benzeyen biçimlendirmelerle roman dokusu üzerinde oynayan ilk dikkati çekici yazar olduğunu da teslim etmeliyiz.” (Demir, 2002: 12)

Romanlarında meddah gibi araya girerek, okuyuculara bildiklerini aktarmaya çalışan Ahmet Mithat’ın, edebî çevrelerce roman tekniğini iyi uygulayamadığı düşünülür. Ama yazar, eserlerine kendini dâhil ederek üstkurmaca tekniğini ilk kullananlardan biri olmuştur. Dönemin roman kalıplarına uymayan bu uygulama roman tekniğinde bir “kusur” olarak görülür. Aslında buradan Ahmet Mithat’ın zamanın ötesinde bir hissiyata sahip deneyimlemeye açık ve yaratıcı bir yazar olduğu sonucuna varabiliriz. Belli ki romanlarını kaleme alırken klasik romanın yazım biçimleri yazar için yetersiz gelmiş ve onu yeni yollar aramaya itmiştir: “Ahmet Midhat, kendisinin de dahiyâne addettiği bir buluşla, roman yazarına bu gözlemci rolünü veriyor ve onu romanın içine sokuyor. Böylece yazar da romandaki kişilerden biri oluyor ve roman kişilerinin öyküsünü yazma süreci, roman kurgusunun bir boyutunu oluşturuyor.” (Parla, 2009: 73)

Babalar ve Oğullar adlı eserinde *Müşâhedât*'ın kurgusunu ele alan Jale Parla kendi yazılma sürecini anlatan roman için “meta-roman” adlandırmasını yapar ve Ahmet Mithat'ın eserdeki “yazar” kimliğine değinir:

“Kendi yazılma sürecini anlatan romanlara meta-roman diyoruz; *Müşâhedât* bu tanıma mükemmel uyuyor. Yazar bu kadarla kalmayıp, olay örgüsü arasına yazılma sürecini de katarken, okunma sürecini de deniyor. Yani *Müşâhedât*, Batı romanına ilişkin terminolojiyi benimseyecek olursak, yalnızca bir meta-roman değil, aynı zamanda okuma eylemini de romanın içine yerleştiren eleştirel bir roman. Çünkü romanda bir de bakıyoruz, Ahmet Mithat Efendi, kişilerin dostu olarak onların başından geçenleri yazarken, sık sık onları toplayıp yazdığı kısımları okuyor ve fikirlerini alıyor. Kişileri onu zaman zaman olayları tam da olduğu gibi yansıtmamakla, bazen da sırlarını yazmakla suçluyorlar; o da bu tepkilere uygun olarak romanı değiştiriyor. *Müşâhedât*'ın tümü gözlemleyen, yazan, olaylara karışıp onların akışında önemli bir roloynayan, sonra oynadığı role yeni gelişmelere kaydeden ve okur tepkisine göre yazdıklarını düzelten bir YAZAR'da odaklaşıyor ve YAZAR merkezli bir noktadan yayılıyor.” (Parla, 2009: 73-74)

Ahmet Mithat kullandığı roman tekniğine yerli isimler vermiştir; “kulp takma” ve “kubbe yapma” onun kullandığı yöntem ve tekniklerdir: “Hele bizim gibi insanların bazısı da, işte böyle gazeteci, müellif, feylesof filan olur da, zihninde o gün için mevcut olan münazarada ne manevralar çevireceği veyahut istihzar ve tertip etmekte bulunduğu bir romana ne kulplar takıp nasıl kubbelendireceği meselesi bulunur.” (Demir, 2002: 10) Ahmet Mithat'ın *Müşâhedât* adlı eserinden bir üstkurmaca örneğine bakacak olursak:

“İşiniz yoksa bir gün Köprü üzerine çıkınız da gelen geçen çehrelere bakınız. Tepeden tırnağa kadar süslenmiş bir şık görürsünüz ki etekleri ıslık çalar ve fakat ayağındaki nasırlarının ızdırabıyla aksayarak yıldırım gibi gidiyor. Yolda bir dostuna rast-gelecek olsa selam vermeye vakti olmadığından güya ilerde bir şey varmış da ona vüsul için isticlal eyliyormuş gibi eliyle, çehresiyle, elhasıl kalıbıyla, kıyafetiyle ilerisini işaret edip hemen geçer gider. Öyle ya, ileride pek mühim bir şey vardır: ileride bir roman vardır; koşa koşa o mühim şeye, o romana gidiyor. Onu gittiği yerden men ve tatil kabil midir?” (akt.Demir, 2002: 23-24)

Bu paragrafta Ahmet Mithat, yazarı romanın kurgusuna dâhil ederek, eseri yazma serüvenini başarılı bir şekilde hikâye ediyor. Jale Parla'nın da belirttiği gibi yukarıdan kendi kendini izleyen bir göze dönüşerek okuyucu ile yazma edimini paylaşıyor. Yavuz Demir, *Müşâhedât*'ın kurgusunu incelediği *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde* adlı eserinde Sait Faik Abasıyanık'ın *Birahanedeki Adam* adlı hikâyesinden bir alıntıyla Ahmet Mithat'takine benzer bir hikâye etme edimine dikkat çeker: “Ben hikâyeciyim diye sizden farklı düşünecek değilim. Sizin düşündüklerinizden başka bir şey de düşünmem. O halde, bu

adamın hikâyesi ne olabilir? Sakın benden büyük vakalar beklemeyin n'olur?" (akt.Demir, 2002: 23)

Ahmet Mithat ve Sait Faik'in eserlerinde yer alan üstkurmaca postmodern türde bir romanda karşılaşacağımız örnekler çok benzemektedir; yazarın başkalaşarak kendini anlatışı ve araya girerek okura sorular yöneltmesi gibi. Ancak bu yüzden bu eserlere postmodern anlatı demek doğru değildir. Postmodern bir anlatıda üstkurmaca da dâhil olmak üzere bağlamı oluşturan bütün öğeler önemlidir. Eserin konteksi izin verirse bir anlatıya "postmodern" denilebilir. Bu yüzden dil başta olmak üzere anlatıyı meydana getiren tüm unsurların birbiri ile uyumu gereklidir. Bir de eserin verildiği dönem ve o dönemin edebî atmosferi, eserlerin kat ettiği yol, mevcut konumu göz ardı edilmemelidir. Tüm bunlar düşünüldüğünde *Müşâhedât*, postmodern disipline dâhil edilemez. Sonuç olarak üstkurmacanın sadece postmodern anlatıya ait bir teknik olmadığını, naturalist-geleneksel bir romanda da üstkurmaya rastlayabileceğimizi söylemek mümkündür:

"Midhat Efendi, tıpkı Christopher Columbus'un Hindistan'a gitmek isterken yeni dünyayı keşfetmesi gibi, natüralist niyetle yola çıkmasına rağmen sonuçta Türk okurunu üstkurmaca bir örnekle karşı karşıya getirir. Natüralizm noktasından en iyi örneği sunma niyetiyle başlanılan roman, yeni, denenmemiş olanı ortaya çıkarma gayreti ile, kurmacalığın esasında olan üstkurmaca kıyılarına sürükler Ahmed Midhat Efendi'yi." (Demir, 2002: 83)

Geleneksel romandaki üstkurmaca ile postmodern romandaki üstkurmaca arasındaki önemli fark "özbilinçlilik"tir. Postmodern edebiyatın doğası gereği kendine dönük olması yazarın farkındalığını artırır ve ona bir misyon yükler. Geleneksel kurguda yazar olabildiğince geri planda durmaktayken, postmodern kurguda kendini gösterir, dikkat çekmeye çalışır. Yazarın kurgu ile kendi arasındaki bağı teşhir ederkenki narsist tavrı, kendine olan güvenini, yazma edimine dair farkındalığından ve bilincinden alır. Bu bilinç, edebiyat tarihi ve teorisini, oluşturduğu kurgu/roman türüne ait bilgiyi, yazma araç gereçlerini iyi tanımaktan geçer. Bir romanı iyi kurgulamaktan çok kurgu teorisini iyi bilmek ve bunu roman içinde verebilmek önemlidir. Eserin kendine dönük oluşunu göstermek, roman yazma edimine dikkat çekmek amaçlanır.

Patricia Waugh da üstkurmacanın tanımını yaparken özbilinçliliğe vurgu yapar: "Üstkurgu terimi, kurgu ve gerçek arasındaki ilişkiye yönelik soruları ortaya koymak için özbilinçli ve sistematik bir şekilde eserin kendi statüsüne dikkat çeken kurgusal yazıma verilen bir addır." (Ören vd., 2016: 16) Son yirmi yılda kurgunun geldiği boyut yazarların kurgu ve gerçek üzerine bilinçli bir şekilde yönelmeleri ve bunu bir keşif yolculuğuna

çevirmeleri sayesinde büyümüştür. “Farklı yazarların hepsini bir araya getiren şey, onların hepsinin de kurgu yazma pratiği ile bir kurgu teorisini keşfetmeleridir.” (Ören vd., 2016: 17)

Bahsettiğimiz bilinçlilik, içinde eleştiriyi de barındırır. Edebî eleştiri yapabilen yazar kurgunun arka planı ile ilgili donanıma sahip olabilmelidir. Hem yazma edimine hem de işin teorik kısmına hâkim olması gereken bu yazar tipolojisine örnek verebileceğimiz en uygun isimlerden biri Umberto Eco’dur. Yazarın günümüz edebiyatı üzerine yaptığı çalışmalar akademik camiayı aydınlatırken *Gülün Adı* gibi anlatıları edebiyat tarihinde mihenk taşı olmayı başarmıştır. Romanlarını ele aldığımızda hemen hemen hepsinin arka planında Eco’nun çalışmalarını, ortaya attığı düşünceleri görmek mümkündür. Bu bahsettiğimiz de yazarın yaptığı işe hâkim olması, “bilinçli” olmasıdır. Romanlarında kurguya yönelik fikirlerini pratiğe dökmesi, roman türü ile ilgili eleştirilerini eserinde dile getirmesi, kurgunun kendine yönelmesidir. Postmodern roman yazarı için de aynı bilinçlilik gerekli bir hal almıştır. Roman teorisine hâkim olmayan, aklına gelen bir hikâyeyi düz bir anlatımla olay akışından şaşmadan veren yazarın kurgu üzerinde hâkimiyet kurabilmesi ve üstkurmada başarılı olabilmesi bu nedenle mümkün değildir, denilebilir. Mark Currie de üstkurmada kullanımında başarıya ulaşılması noktasında bilinçlilik üzerinde durur ve yazarın eleştirel tavrına değinir:

“... belki de üstkurgu için daha önemlisi akademik edebiyat eleştirmenleri, kurgu yapıtlarında daha yüksek bir eleştirel bilinç düzeyine neden olduklarından romancı olarak gittikçe daha başarılı olmaktadır. Birçok durumda bu farkında oluş, kendi çalışma konusu olarak özellikle akademik edebiyat eleştirisini işleyen romanlarda üstü kapalı bir bilgiden daha çok somut bir bilgidir. Roman düşüncesinin bu son halinde, modern edebiyat teorisinin uygulama ve perspektifleri kendi içinde kurulan bir göndergesellik türü olarak roman formunda yaygınlaşmış, eskiden olduğundan daha geniş bir çapa ulaşmıştır. Her iki durumda da yazar/eleştirmen, romancının bilerek ya da bilmeyerek sunduğu dünya deneyimlerini metinlerin ve yorum olaylarının oluşturduğu bir yer olan Edebiyat Dünyası’nın bir yaşıyanıdır. Bizler Edebiyat Dünyası ile ilgili çok romana sahibiz çünkü romancılar, genelde olmayı istedikleri bu dünya ile bütünleşmiş katılımcılar değildirler ve Edebiyat Dünyası -yazım ve okuma- hem onların bir uzmanlık alanları hem de onların deneyim kumaşlarıdır. Bundan dolayı yazar/eleştirmen, üstkurgunun örnek alacağı bir şekilde yazar ve okuyucunun rolleri içinde kurgunun üretimini de ona tepkiyi de barındıran diyalektik bir şahsiyettir.” (Ören vd., 2016: 46-47)

Üstkurmacanın bilinçliliğe sahip olup olmadığından bahsedebileceğimiz romanlar gibi kendi kurgusallığının daha az ya da daha çok farkında olan romanlardan da söz etmemiz mümkündür. “Waugh, bu terimin geniş bir alanı kapsadığını zaten söyler ve bir yelpaze benzetmesi ile kurgusallığının farkında olan romanlardan tutun da özbilinçliliğini oldukça dar tutmaya çalışan romanlara kadar üstkurgu esneyebileceğini gösterir.” (Ören vd., 2016: 109)

Anlatıdaki özbilinçlilik arttıkça üstkurgu kendini teşhir eder. Üstkurgunun kendini teşhir etmesi demek; yazarı, anlatıcıyı, anlatıyı, roman yazma edimini hatta topyekûn edebiyatı teşhir etmektir. Burada teşhirci de yazarın kendisidir ve yukarıdaki saydıklarımızın ne kadarını anlatıya dâhil edeceğini yine yazar bilir. Sonuç olarak “üstkurgu, kurgunun genişliklerinde bazen ince ve belirsiz bazen de kalın ve yoğun var olan bir durumdur.” (Ören vd., 2016: 110)

Üstkurmacanın kullanımında aradığımız entelektüel birikimin dışavurumu daha çok anlatının yazım şekli, yazarın kullandığı yöntem ve teknikler üzerinedir. Kurmacada kurgunun doğasına değinen yazar, kaleme aldığı anlatının teknik yönlerini deşifre ederek anlatımı kurgunun üzerine yapılandırır. Kurgunun kendisine dönük bu tarz anlatımlarda yazar alet çantasını anlatan bir ustaya benzer. Bu usta; kurduğu yapıya hangi araç ve gerecin uygun olduğunu, malzemesini nasıl yapıya dönüştürdüğünü anlatır. Üstkurmaca yazarı için “Kurgunun biçimsel yapısını ve içeriğini hem kurguda göstermek hem de kurgunun içinde kurgu ile ilgili gizli ve örtük unsurlara dikkat çekmek yönü üstkurgunun kendisi ile özdeşleşti.” (Ören vd., 2016: 116) diyen Aytaç Ören’in söylemine benzer şekilde Jakaterina Sadvoska, “Modern dünyanın eğilimlerini izleyen romancılar, karakterlerini sergileyen kuklaların iplerinin çekildiği sahnelerin arkasına saklanmazlar ama yazım usul ve teknikleri üzerine yorum yapıp açıklamada bulunan yazım süreçlerini açığa vururlar.” (Ören vd., 2016: 156) yorumunu yapar.

Larry McCaffery “Üstkurgu Sanatı” adlı yazısında üstkurgu için “anti-roman”¹ benzetmesi yapar ve üstkurgu yazarları ile anti-roman yazarlarını deneysel olması yönüyle özdeşleştirir:

“Üstkurgu pratiği yapanların çoğu her tür gelenek ve tarzla ilişkili olmaktan çekinmelerine rağmen üstkurgu yazarı gösterilen yapı ve eğilimleriyle kolaylıkla tanımlanıp belirlenir. Açıkçası bizim anti-roman yazarları ile ilgili söyleyebileceğimiz şeylerin birçoğu üstkurgu yazarı için de geçerli olacaktır. Örneğin, üstkurgu alışılmadık ve deneysel olmaya eğilimli olması bakımından – parodik amaçlar için bilinen eğilimlere bağlı olduğu zamanki durumlar dışında – geçmişin anti-romanlarını andırır. Ama üstkurgunun tanımlayıcı özelliği, kurgu yapmanın kendisi ile doğrudan ve yakın bir bağın olmasıdır. Belli bir dereceye kadar anti-roman kurgu yapmayla ‘ilgili’dir; herhangi bir deneysel kurgu çalışması, belli kabulleri bozma veya göz ardı etme yoluyla ve bunun yerine başkalarını koyarak kurgu sanatıyla ilgili yaklaşımları ortaya koyar. Kendi form tercihi ile anti-roman yazarı geçmiş formları dolaylı olarak eleştirir ve kurgu, sanatçı ve gerçeklik arasındaki ilişki üzerine yeni açılımlar ortaya koyar. Bununla beraber bir üstkurguyu incelediğimiz zaman kurgu yapmanın böylesi dolaylı bir usulle ilişkili

¹ “Bu tür bir roman basitçe, amacı geçerli kurgu normlarına karşı çıkışın şeklini barındırmak olan herhangi bir kurgu türü olarak kabul edilir.” (Ören, 2016: 161)

olmadığını; bunun yerine, ana konu olarak yazar, yazma ve hikaye ve kitapların yazılma tarzıyla ilişkili olan herhangi bir şey olduğunu keşfederiz.” (Ören vd., 2016: 163)

Tüm bu bilinçlilik ve farkındalık durumları göz önünde bulundurulursa yönümüzü geleneksel kurgudan postmodern kurguya çeviririz. Kurgunun kendine dönük olması ve kendi yapısını, oluşumunu sorgulaması bir yöntem olmasının yanında yazarı ve anlatıyı eleştiriye yaklaştırır. Kurgu kendi oluşumunu sorunsallaştırır ve irdeler. Eksik yönlerini dile getirirken vurgulamaya çalıştığı şey aslında tüm edebî eserlerdeki, edebiyat dünyasındaki eksiklikler, sürekli tekrarlanan yanlışlar, birbirine benzeyen basmakalıp ifadelerdir. Bu anlamda günümüzün sivridilli, histerik ve yazılacak şeyden çok yazmanın kendisine takıntılı yazarının en iyi araçlarından biri üstkurmacadır. Böylece üstkurmaca romanlar kendi içinde bir eleştiri roman olma özelliğini taşır. Yazarın “kral çıplak” tavrına sahip olduğu anlatıda kurgunun yansıtıldığı aynayı kırma ve gerçeklik algısını değiştirme durumu söz konusudur:

“Üstkurgusal romanlar, temel ve sürekli bir zıtlık prensibi üzerine kurulmaya yatkındırlar: (geleneksel gerçekçilikteki gibi) kurgusal bir görüntünün oluşturulması ve bu görüntünün açığa vurulması. Başka bir deyişle, üstkurgunun en küçük ortak paydası eş zamanlı olarak bir kurgu yaratmak ve bu kurgunun yaratılması ile ilgili olarak da açıklama yapmaktır. Bu iki süreç, ‘yaratma’ ve ‘eleştiri’ arasındaki ayrımları yıkan ve ‘yorumlama’ ve ‘yapısöküm’ kavramlarına onları bulaştıran biçimsel bir gerginlik içinde bir arada tutulur.” (Ören vd., 2016: 21)

Üstkurmaca yazarı gerçekliğe tepkisini olayların dizilimini ve düzenini dağıtarak gösterir. Aynı şekilde edebiyat geleneğine de karşı çıkarken belirlenen bütün kurgu formlarını reddeder. Kendi sesini duyurabilmek için yarattığı bu anarşi içinde ciddi bir eleştiri barındırır. Böylece romanı kaskatı, yerinden oynamayan bir tür olmaktan kurtarır.

“Çağdaş kurgusal yazım, gerçeğin veya tarihin geçici olduğu yönünde daha eksiksiz bir anlama hem katkı sağlar hem de cevap verir: sonsuz doğrulukta bir dünya artık yoktur ama bir dizi yorumlamalar, yapıtlar ve geçici yapılar vardır. Gerçekçi kurgunun belirttiği materyalist, pozitivist ve deneyci dünya görüşü artık yoktur. Bundan ötürü gittikçe artan bir şekilde romancıların, bu düzene sokulmuş gerçeğe (sağlam olay örgüsü, kronolojik sıra, yetkili her şeyi hakim yazar, karakterin ne oldukları ile ne yaptıkları arasında mantıksal bağ, yüzeydeki detaylar ile varoluşun derin ve bilimsel yasaları arasında neden sonuç ilişkisi) karşılık gelen formları sorgulayıp kabul etmemeleri neredeyse hiç şaşırtıcı değildir.” (Ören vd., 2016: 21-22)

Üstkurmaca yazarı için “diyalektik bir şahsiyettir” (Ören vd., 2016: 47) diyen Mark Currie’nin kullandığı bir diğer adlandırma “eleştirmen”dir ve bu eleştirmen-yazarın yazdığı eserler eleştiri ile kurmaca arasında bir sınırda durmaktadır. “Kurgu içindeki sanat ve hayatın

sınırı, kurguyu çevreleyen sanat ve hayatın sınırını yeniden oluşturarak kendi göndergesel yanılsamasını altüst eder ve böyle yaparak da onu kurgu ile eleştiri arasındaki bir sınıra koyar.” (Ören vd., 2016: 49) Currie, üstkurmaca ve eleştirinin benzer şekilde üretildiğini söylerken üstkurmacanın sadece postmoderne ait bir form olmayışını da belirtir.

“Şayet bilinçaltındaki öz-bilinçlilik, üstkurgu ve eleştirinin ortak bir eleştirel objesi ise o zaman, ikisinden herhangi birinin özdeşliğini bu istikrarlaştırmaz çünkü hem eleştiri hem de üstkurgu, onları sunan söylemlerle benzer şekilde üretilirler. (Bu açmaz içinde bir tür dengeyi dayatmayı aramaktan ziyade biz, öz-bilinçlilik olarak üstkurgu tanımındaki karışık mantıksızlıkların bir hatırlatıcısı olarak “bilinçaltındaki öz-bilinçlilik” fikrini işlemeliyiz.) Üstkurgu bu takdirde basitçe postmodern bir form olmayacaktır. Postmodern içerik, kurgusal metinlerle onların eleştirel okumaları arasında düzgün bir şekilde ayrılan bir içerik değildir.” (Ören vd., 2016: 66-67)

Richard Henry, Mark Currie’nin “Üstkurgu” yazısı üzerine yazdığı yazıda “eleştirmen ve kurgu yazarı William Gass, ‘üstkurgu’ kavramını 1950’lerde ve 1960’larda çıkan romanlarda görülen birçok uğraşları tanımlamak için eleştirici bir terim olarak ortaya sürdü.” (Ören vd., 2016: 69) diyerek eleştiri ile üstkurgu arasındaki yakın bağa dikkat çeker. Kurguyu eleştiri ile ele alan bir başka isim de Robert Scholes’tir. Scholes, “Üstkurmaca” adlı yazısında kurguyu dört perspektifte değerlendirir: biçimci eleştiri, yapısal eleştiri, davranışçı eleştiri, felsefi eleştiri. “Biçimci ve yapısalci eleştirmenler, kurgunun nasıl çalıştığını açıklamaya meraklıdırlar. Davranışçı ve felsefe eleştirmenleri kurgunun ne anlama geldiği ile daha çok ilgilidirler.” (Ören vd., 2016: 82) şeklinde eleştirmenlerin kurgu ile ilgili fikirlerini kategorize eder. Aytaç Ören ise kurgu eleştirisinin yapılmasında yazar anlatıcının rolüne değinir: “Kurgu, gerçeklik alanını genişletip kendini de kendi içine katarken kurgu eleştirisini de buna dâhil etti. Kurgunun dışında kurguya yönelik yapılan eleştiri artık kurgunun metninde okura yazar anlatıcı veya bir karakter yoluyla yine açık örtük veya bu ikisi arasında veriliyordu.” (Ören vd., 2016: 113-114)

Üstkurmaca yazarları için farklı bir yorum yapan David Lodge, “Üstkurgu yazarlarının, potansiyel eleştirileri metinlerine katma ve bunları kurgulama gibi sinsi bir alışkanlıkları vardır.” (Ören vd., 2016: 128) der ve üstkurmacanın kurgunun güvenilirliğini baltaladığını düşünür.

Üstkurmacanın içinde eleştiriye de barındırıyor olması düşüncesine benzer bir tanımlama Yavuz Demir’in yaptığı “sınır söylem” adlandırmasıdır:

“Üstkurmaca ile ilgili ilk belirleme, onun kurmaca ve eleştiri arasında bir yere yerleştirilmiş “sınır söylem” olarak tanımlanabileceğidir. Bu temel yarım noktası, ona edebi modernlikte merkezi bir önem

kazandırır. Bu boyutu itibariyle bazı araştırmacılara göre, üstkurmaca terimi yerine tercih edilen “teorik kurmaca”dır. Okurun dikkat etmesi gereken husus, teorik kurmaca ya da metafiction olarak adlandırılan bu formun, eleştiri ve kurmaca arasında bir yerde bulunuyor olmasıdır. Yani, kurmaca ve eleştirisinin anlayışlarının/kavrayışlarının birbirine benzemeye çalıştığı bir kesişme noktasıdır. Üstkurmaca, eleştiri ve kurmacanın sınırları arasındaki bu mücadele sürecini yaşar.” (Ören vd., 2016: 181)

Edebiyatta kendini üstkurmaca ile var eden eleştiri bir başka tutumun da ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Tarihin yorumlanması, kurguya dâhil edilmesi ve tarihe kurgu içinde şekil verilmesi modern edebiyattan postmodern edebiyata geçiş evresinde kendini göstermeye başlar. Böylece tarihyazımcı postmodern roman ortaya çıkar. Bunun için yapılan bir diğer adlandırma Yeni Tarihselcilik kuramının edebiyatta bir yansıması olduğu için Yeni Tarihselci romandır. Yeni Tarihselcilik, “daha önce postmodern roman incelemesine uyarlanmayan bu akım, yalnızca Rönesans dönemi, 18. yüzyıl ve az da olsa 19. yüzyıl Batı Edebiyatı metinlerinin incelenmesinde ve yeni bakış açılarının geliştirilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir.” (Oppermann, 2006: 1) Günümüze yaklaştıkça postmodern edebiyatta kendine yer edinen Yeni Tarihselci roman üstkurmaca yöntemi ile tarihi yeniden kurgulama imkânı bulur.

“1980’li yıllarda özellikle İngiliz ve Amerikan romanında görülen tarihe dönüş, postmodern romanın tarihyazımıyla olan yakın ilişkisini gündeme getirmiştir. Tarihyazımı yöntemlerini, tarihsel anlatıların dayandığı dilsel yapıları, postmodern tekniklerle açığa vuran bu tür roman, tarihe dönüşüyle birlikte hem biçimsel hem de içerik açısından önemli bir değişime uğramıştır. Linda Hutcheon’un tarih-yazımcı üstkurmaca [historiographic metafiction] olarak adlandırdığı postmodern roman, artık yalnızca kesikli ve süreksiz bir anlatı içinde karmaşık dil oyunlarına dayalı, kendi yazım sürecini tamamen öyküsünün önüne alan, metin içine okur tarafından doldurulması istenen boş sayfalar ve yazım boşlukları yerleştiren ve roman kişilerinin dil tarafından yaratılan hayal ürünleri olduklarını ilan eden bir üstkurmaca değildir. Üstkurmaca [metafiction] özelliklerinin birçoğunu kullanmaya devam etmekle birlikte, artık dış dünyaya da göndermeler yapmakta ve anlatısının içine eleştirel bir biçimde metin ötesi veya metin dışı yorumlar katmaktadır. Bunlar tarih, sosyoloji, biyografi ve eleştiri kuramları gibi çeşitli alanlardan olabilmektedir.” (Oppermann, 2006: 51)

Jale Parla da Hutcheon’un görüşüne katılır ve tarihi bir kâbus, üstkurmacayı da bir kaçış yolu olarak görür:

Üstkurmaca “romanlar bir de yalnızca kendilerinin değil, aslında tarih diye bize belgelerle sunulan bilginin de bir kurmaca olduğuna dair varsayımlar yapar, İhsan Oktay Anar’ın deyişiyle ‘nâkılan-ı âsâr’ın rivayetinden söz ederlerse, bunlara da tarihsel üstkurmaca diyoruz. Bu tür romanları yazmak ve okumak belki de tarih denen kâbusu defetmenin bir yolu. Ama bu romanların hafif kaçış okumaları

olmaktan öte amaçları da olduğu açık. Çünkü tarihsel üstkurmacaların, onları başka postmodern üstkurmacalardan ayıran çok önemli bir özellikleri var: Bunlar mesajlı, dahası, Linda Hutcheon'un da işaret ettiği gibi, didaktik amaçlı anlatılar.” (Ören vd., 2016: 142)

Mimaride, sinemada ve görsel sanatlarda da karşımıza çıkabilen üstkurmacanın tarih yazımında tartışmalı bir misyonu vardır. Tarihi sorunsallaştıran Yeni Tarihselci roman yazarı kayda alınan bütün tarihin (resmi tarihi de buna dâhil eder) bir kurgu olduğunu yeniden kaleme alınabileceğini ve farklı açılardan yorumlanabileceğini öne sürer. Postmodern kuramın topraklarında sürgün veren bu anlayış çoğulcu bakış açısının bir gereğidir. Bütün tarihi belgelerin insan elinden çıktığı düşünülürse, ne kadar objektif yazılmış olursa olsun, tarihten bir kurgu olarak bahsetmek mümkündür. Bu yüzden okuru sorgulamaya iten ve ona kayda alınmış tarih üzerine bilinmeyen bir tarih kurgusu sunan yazar, diğer üstkurmaca yazarlarına göre daha didaktiktir. Metin odaklıdır ve metni sorgulamaya olan güdümü daha fazladır. “Üstkurmaca tarih romanları ya resmi tarihi, ya da resmi tarihi benimseyerek yazılmış romanları hedef alan ve yukarıda saydığım tekniklerle, ikisini de hicveden yapıtlardır. Hiciv deyince hemen daha önce sözünü ettiğim bir şeyi anımsamalıyız: Bu yapıtlar salt oyun için değil, eğlendirerek düşündürmek ve sorgulatmak için yazılmış, aslında mesajlı ve didaktik yapıtlardır.” (Ören vd., 2016: 143) Tarihi üstkurmacanın didaktik oluşuna dikkat çeken Jale Parla, onun diğer üstkurmacalarla arasındaki farkın altını da çizer: “Üstkurmaca romanlarla tarihi üstkurmacaların arasındaki önemli fark, birincisinin, her türlü anlam yapılandırmasını hiçleyecek biçimde ironiye yaslanması; ikincisinin ise, aynı teknikleri kullanıyor gibi görünmekle birlikte, ironiyi değil, eleştiriyi, yani hicvi öne çıkarmasıdır. Tarih yineler; tarihsel üstkurmaca ise yeniler; yeni sorular ve bakış açılarıyla yinelemeleri sorgulatır; eski meseleleri, şimdiyle ilişkisini kurarak yeniden irdeler.” (Ören vd., 2016: 143)

Yeni Tarihselcilikle üstkurmacayı birbirine birleştiren üzerinde çok da durulmayan bir nokta da şudur ki tarihin bilinmeyen kısımları ile anlatıcının kimliğinin “silik” varlığıdır. Yeni Tarihselci bir anlatıda karşımıza çıkan kişi ve mekânlar gerçek tarihte anlatıldığı gibi ihtişamlı, özgüvenli ve parlak değildir. Aksine güçsüz, meczup ve karanlıktır. Dev bir imparatorluğa ev sahipliği yapmış İstanbul ile İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'nda anlattığı İstanbul arasındaki farklılıkları buna örnek gösterebiliriz.

“Tarih dil yoluyla yeniden yazılabilen, sürekli devinim halinde değişen, öykülemenin ötesinde tek ve mutlak olan hakikati yadsıyan bir oluşum olarak romanlara girer. Metnin kurmaca olma özelliği ön plana çıkarken, anlatımın içerisine tarihin yanı sıra sosyoloji, siyaset bilimi, felsefe, dilbilim, psikoloji, din, mitoloji, biyografi gibi pek çok disiplin girer. Mantıksal bir düzene ve bütünlük fikrine meydan okuyan, anlam boşlukları ve zıtlıkların sürgittiği, yeni biçimsel arayışlar, dil oyunları, çelişkili, esnek,

başlıbozuk anlatımlar ve kararsızlıkların yanında garip, saçma, absürt bir roman dokusu, bilinen ve alışlagelmışin çok üstüne çıkarak bir sıçrama yapar.” (Özgün, 2012: 39)

Yeni Tarihselci üstkurmacalarda kimin anlattığını, yazdığını bilmediğimiz tarih bilgisine isyan eden bir anlatıcı ortaya çıkar. Toprağın bin kat derinine kök salmış ağaç gibi insanların artık reddetmeye cesaret edemeyeceği kabullerle dalga geçer ve her “gerçeği” keser biçer. Üstkurmaca yazarı tarihin kimi yazacağını sorunsal haline getirir ve günümüze dek anlatılan öznelerin dokunulmazlığına darbe indirir.

“Tarih romanlarının ve resmi tarihin kesinliği ve bütünlüğüne karşın, tarihsel kurmacalarda parçalılık, bölünmüşlük, muğlak bir yazar sesi, çeviri gerektiren bir dil, eksantrik kişilikler, unutmaya çalıştığımız kitlelerin, yani fakir fukaranın yaşam savaşını buluruz; bu romanlar tarihin kurmayı amaçladığı belleği alternatif imgelerle bozmaya çalışır; bunu o tarihsel belleği bulanıklaştırarak, şaşırtarak, parçalayarak gerçekleştirmeyi amaçlar. Eğer tarih modernitenin bir ürünüyse, sıkça yinelandığı gibi modernitenin bitmemiş projelerinin bir anlatısı ise, ve eğer tarih o modernitenin baskı ve sömürsünün kanlı kaydı ise, o tarihle övünen özneler pek makbul özneler olmasalar gerek. İşte tarihsel üstkurmacalar bu özneleri kırmayı amaçlar.” (Ören vd., 2016: 149-150)

Tarihsel üstkurmacalarda karşımıza çıkan özneler, günümüze kadar gelen iktidarların bir ürünü olarak yönetime olan eleştirinin en önemli damarını oluşturur. Toplumsal belleği uyandırmada tekilden çoğula varan bir işleve sahiptir. İnsanlar arasındaki tabakaların kenarından köşesinden sıyrılmış, altında ezilmiş kim varsa kendi tarihini, belleğini anlatmak için bir rol üstlenir. Bu çaba edebî bir anlatı içinde kurgulanarak ya da tarih metinlerinin yeniden yorumlanması ile kendi manifestosunu oluşturur. Bunu yaparken de insanlara kendilerini iyi hissedecekleri, böbürlenecekleri bir malzeme vermek yerine okuyanda mide bulantılarına sebep olacak, onları inkâra götürecek çıplaklığı kullanmayı seçerler:

“Tarihsel üstkurmacaların üslup ve imgelemlerine, duygusallık değil, duyusallık egemendir; yani yüce hissiyattan değil, yeme ve içmenin verdiği ağız tadından, işkence altındaki etin acısından, savaşın sakatladığı organların ayrıntılı betimlemelerinden beslenen, duyusal gücü yüksek bir retorikle karşı karşıyayızdır. Bu tür retorik toplumu değil, bireyi öne çıkaran bir retoriktir; Shakespeare’in Falstaff’ının ‘Nedir şeref, cesaret-kırık bir bacak?-tiradını hatırlatırcasına dikkati kişiye, kişisel varoluşun acı ve arzularına çeker ve böylelikle zaten bir soyutlama olan topluluk aidiyetini kırar. Atalarımızın yaptığı büyük fedakârlıklar ve çektiği büyük acılarla bize hediye ettikleri ve saygıyla korumamız beklenen soyut, kutsal ve bütünsel tarih duygusunun yerine önerilen, kişisel acılara duyacağımız yakınlıktır.” (Ören vd., 2016: 150)

Üstkurmaca yazarının tüm bu duyguları yüzeye çıkarma çabası bir yurttaşlık görevinden ve toplum bilincinden ileri gelmez, tepkiselliğinden ileri gelir. Metnin yüzeyine vuran, dışına çıkan bu tepkisellik okurla konuşur bir tonda olabileceği gibi onu da bu alaya dâhil eden bir sorgulamaya kadar varır. Üstkurmaca yazarına bu gücü veren metindir. Yeri gelir bir görünmezlik pelerini gibi üzerine çekeceği metni istediği zaman içeri girip çıktığı bir kapıya çevirebilir. Postmodern edebiyat geleneksel anlatının katı, yazar geçirmez yapısının aksine, yazarın bulduğu en ufak girişi tutup genişletebileceği kendine yer edinebileceği bir yapıya sahiptir. Postmodern tarih yazarı da gerçekten uzaklaşan ve kendi gerçeğine yaklaşan kurgusunu ancak böyle bir alanda özgürce verebilir.

Yeni Tarihselcilik, eleştiri ve üstkurmaca kavramlarını aynı potaya sokan en önemli araç ise dildir. Anlatıdaki dilin geleneksel roman dilinin dışına çıkması postmodern edebiyatın en başat özelliklerinden biridir:

“Üstkurmaca, her ne kadar dil üzerine yoğunlaşsa da, kullanılan dil, klasik anlamda yapısalılıkta kullanılan gösteren ile gösterilen arasındaki kurallar bütününe benzemez. Buradaki dil, oyunsu, saçma, kaygan, nereye gideceği belli olmayan, gerçekliğinden şüphe duyulan, güvenilir bir dildir. Asla bir kurallar sistemi değildir. Söylenecekleri önceden kestirmek mümkün değildir.” (Kırgız Karak, 2014: 71)

Dildeki anarşi noktasına gelen başkaldırı, üstkurmaca yazarını teşhir eder. Sözdiziminin bozulması, seçkin sözcük seçiminin yerine her türlü kelimenin romana vizesiz girebilmesi gibi alışlagelmemiş kullanımlar geleneksel ve modern edebiyatın elitist tavrına bir eleştiridir. Her şeyden önce dil otoritelerinin kabullerine ve literatüre karşı geliştirilmiş bir eleştiridir. Anlatılan olay ve mekânlardaki çıplak gerçeklik gibi dile geçirilmiş bütün kılıflar bir kenara atılmış; biçilmiş tüm ölçüler reddedilmiştir. Aslında “üstkurgu, görünürde gerçek dünyanın objektif gerçeklerine değil de böylesi bir gerçeklik bakışını taşıyıp kabul ettiği gerçekçi roman diline bir başkaldırıya girer.” (Ören vd., 2016: 26)

Dil ile oluşturulan her üründe dilin kendisini, söylemi teşhir eden bir mekanizması vardır. Okuduğumuz her metnin bir söyleyeni, yazıya geçireni olduğunu bilmek aslında üstkurmacayı en başında kabul etmektir. Yazar dili kullanarak, seçtiği kelimeler, söz dizimi, anlatısının kurgusu ile metne imzasını atar ve böyle bir amacı olsa da olmasa da “Ben buradayım!” diye seslenir. Dilin kullanımı gerçekten uzaklaşmaya meylettir. Böylelikle dilin kurgusallığı vurgulanır.

“Dilbilimsel bir sistem olarak dil ile gönderme yapıp yansıtılmasına yardım ettiği dünya arasındaki ilişki, temel bir merak konusudur; dil yoluyla taşınan gerçeğin sunulması kurgusallığı vurgular;

gösteren, gösterilenle bağlantısını kaybettiği metin içerisinde başka bir gösterenle anlaşılmaya eğilim gösterir.” (Ören vd., 2016: 156)

Saussure’ün dilbilimsel çalışmalarında üzerinde durduğu, gösteren ve gösterilen arasındaki farkı ele alırsak, “Gösteren, kelimenin ses imgesi veya sayfa üzerine yazılış şeklidir; gösterilen ise kelimenin uyandırdığı kavramdır. Bir metadil, başka bir dilde gösteren olarak fonksiyon gösteren bir dildir ve dolayısıyla bu diğer dil kendi göstereni olur.” (Ören vd., 2016: 19) Benzer şekilde bir anlatıda kullanılan dil bize gerçeği gösterendir. Harflerin kelimeleri kelimelerin cümleleri, cümlelerin gerçeğin kurgusunu oluşturduğu anlatılarda dil fonksiyonel olarak üstkurmacaya hizmet eder. Üstkurmacanın edebiyatı teorize etme şekli dil ile gerçekleşmekle birlikte dilin tek başına da kuramlaşma durumu söz konusudur.

Buraya kadar bahsettiğimiz üstkurmaca başta roman olmak üzere edebiyatın her kanadına yayılmış, yazımın en geniş birimi olan dilden en küçük birimi olan sese kadar indirgeyebileceğimiz bir yöntemdir. Geleneksel yazımın körlüğünü gidermeye, modern edebiyatın sahteliğini göstermeye çabalayan bu tutum günümüzde postmodern anlatının sınırsızlığında rahat hareket edebilmektedir. Edebiyatımızda Ahmet Mithat Efendi’nin eserleri ile günümüzde Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar gibi postmoderni deneyimleyen yazarlarımızın eserlerine sızmış bu yöntem entelektüel bilincimizin yüzeye çıkma çabasında, yazarların bir aracı haline gelir. Çalışmamızın devamında ele alacağımız Adalet Ağaoğlu romanları da entelektüel mirasımızın seçkin eserleri olarak bilinçli ya da bilinçsiz, yazım dünyasına seslenir. Yazarın, üstkurmacanın modernden postmoderne yolculuğundaki evrimini yansıttığı eserleri incelenirken aşağıda yer alan üç farklı üstkurmaca yöntemi kullanılacaktır.

A. Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme

Türk edebiyatının Batı edebiyatı etkisinde yeni türlere kucak açtığı dönemde kaleme alınan ilk romanlardan günümüz romanına kadar dil, konu, tema gibi birçok unsur gelişim göstermiştir. Bunlardan en önemlileri kurgu ve anlatıcı üzerindeki değişimdir. Bu yolda ilk çabaları gösteren Ahmet Mithat gibi öncü yazarların eserlerinde olay akışına müdahalede bulunup kendini gösteren didaktik anlatıcı, o dönem için olgunlaşmamış bir teknik olarak eleştirilmiştir. İlerleyen dönemde romanın konumunu yükseltmeye çalışan mükemmeliyetçi yazarların ürünlerinde anlatıcı, anlatıya tamamen mesafeli durur. Romana ancak yazın dünyasının ona sunduğu bakış açılarıyla sınırı önceden çizilmiş bir uzaklıktan bakabilmektedir.

Modern roman döneminde ise modern insanı anlatan yazarın arayışları başlar, kendi kabuğunu yırtmaya çalışan bu çaba romanda anlatıcıları çoğaltır ve anlatıcıya sesini duyurma

olanağı sağlar. Anlatıcının bu özgürleşme sancıları postmodern romanın kuralsız sahasında ona rahat hareket edebilme imkânı tanır. Artık anlatıcı okurla iletişim kurabilmektedir. Ahmet Mithat romanlarında okuru bilinçlendirme misyonu taşıyan bu kurgu biçimi, postmodern romanda anlatının özgürleşme çabasına dönüşmüştür.

Anlatıcı akışa müdahale ederek ya da okurla söyleşerek anlatı dışına taşan bir kimliğe sahiptir. Bunun yanında bir roman kişisi olarak anlatıya dâhil olabilmektedir. Böylece yazar romanını yazdığı esnada figüratif olarak kurmacasında kendine de yer açar. Daha önce ürettikleri eserlerin arka planında kalan yazarlar, bu sayede yazar-anlatıcı olarak anlatının baş figürü haline gelebilir.

B. Metnin Yazılış Sürecini Onun Konusu Haline Getirme

Romanın evrimi sürecinde sorun edindiği konular da evrimleşmiştir. Modern romanın tıkanıdığı noktada roman kendini yeniden doğurmak zorunda kalmıştır. Bu durum, edebî eserde romanın kendini sorunsallaştırması ve idealize etmesi şeklinde görülür. Metnin kurgusal oluşuna dikkat çeken postmodern yazar, yazar-anlatıcıyı etkin hale getirerek metnin oluşum süreçleri ile ilgili okuru bilgilendirir. Geleneksel romanda bir romanın yazım aşaması hakkında bilgi sahibi olmayan okur, üstkurmacaya sahip bir anlatının oluşum sürecine misafir edilir. Yazarın amacı burada kendi varlığını hissettirmenin yanında yazdığı romana uygun okuru yetiştirmektir. Yazma edimi hakkında bilgilendirilen okur, hem kendi entelektüel seviyesini hem de yazın dünyasını üst bir noktaya taşır. Bu durum yazında oluşan özbilinçliliğin bir sonucudur.

Bir dış metin bir de iç metnin olduğu iki katmanlı yapıda sunulan kurgu, yazar-anlatıcı ve onun yazdığı eserden oluşur. Metnin yazılış süreci hakkında bilgiler verilirken, anlatıdaki yazar olan başkişi konuşturulur. Okurla bir yandan söyleşen yazar bir yandan anlatıyı oluşturur. Metnin yazılış sürecine okurun da dâhil edildiği bu anlatılarda romanın kuramsal meselelerine değinilir. Yazar, ortaya koyduğu romanı ile bu yöntemi kullanarak bir edebiyat eleştirisi meydana getirir.

C. Yazma Eyleminin Bir Oyun Oluşuna Dayalı Anmalar ve Söz Oyunları

“Nesnel gerçeklik ile üstkurmacayı birlikte işlemenin postmodernist romandaki önemli gereçlerinden birisi de fantastiktir. Fantastik, gerek dünya gerekse Türk edebiyat tarihinde çokça örneğe sahiptir. Ancak postmodernist roman fantastiği metnin geneline yayan alışlagelmiş anlayışı kırıp onu gerçeklikle sentezleyerek değerlendirir ve böylece bu kullanımı kendine özgü bir yöntem olarak özgünleştirir.” (Sazyek, 2002: s.497) Modern

edebiyatın sırtını gerçekliğe dayadığı anlatılarına bir tepki olarak yer bulan postmodern anlatı o güne kadar kök salmış gerçeklik algısını yerle bir eder. Tek bir doğrunun olamayacağı savunusunu, bilimi dahi yok sayarak büyü ve fantastik ile anlatıya sokar. Kendine sınırsız bir ortam geliştiren ve çoksesli bir tabiata sahip olan bu disiplin olmayanı olabilecek kılan bir evren inşa eder.

Postmodern yazar gerçeklikten kaçtığı kurmaca dünyasında oyuna yaklaşır. Okuru sokmaya çalıştığı anlatı evrenine girmeden önce okurdaki gerçeklik algısı kırılır. Bu anlatı evrenini okurun daha çabuk kabullenmesine dış gerçeklik yerine kurguyu tercih etmesine olanak sağlar. Anlatıda oluşturulan sanal gerçeklik fantastik ile verilir. Bunu yaparken de yazar, söz oyunlarına ve anmalara yer verir. Yazar-anlatıcı olarak konumlanan roman kişisi okuru inandırdığı bir düşünce hakkında geri adım atabilir ya da okurun beklemediği bir anda absürde başvurarak onu şaşırtabilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

ADALET AĞAOĞLU'NUN ROMANCILIĞI VE ROMANLARINDA ÜSTKURMACA

1.1. Adalet Ağaoğlu'nun Edebî Kişiliği ve Romancılığı

Türk edebiyatının mihenk taşlarından biri olan Adalet Ağaoğlu; roman, öykü, deneme, tiyatro gibi pek çok türde edebiyatımıza otuzu aşkın eser kazandırmıştır. Edebî hayatına öğrencilik yıllarında çeşitli gazete ve dergilere yazdığı tiyatro eleştirileri ve şiirleri ile başlamıştır. Kariyerinin başlangıcında başarılı bir tiyatro yazarı olarak tanınan Ağaoğlu'nun *Üç Oyun (Bir Kahramanın Ölümü-Kozalar-Çıkış)*, *Çok Uzak Fazla Yakın* gibi oyunları hâlâ popülerliğini korumakta ve sahnelenmektedir. Ankara Radyosu'nda uzun yıllar dramaturg, radyo tiyatrosu müdürü, Radyo Dairesi Başkanı olarak çalıştıktan sonra 1970'te TRT'deki görevini bırakarak ilerleyen süreçte öykü ve roman yazarlığına yoğunlaşmıştır. Ağaoğlu, oyunu bırakıp roman yazarlığına geçişini bir özgürleşme çabası olarak adlandırır.

“Oyun yazarlığında artık seçimimi yapacak yaşıyordum; bunda ısrarlı olabildim. Gerçi bir süre sonra orada da bir kendine yetmezlik duygusu içine düşmüştüm. Ama asıl, 1968'de yeni bir aydınlanmaya uğradım, diyebilirim. İçinde yaşadığım, beni bu ben, bizi bu biz yapan her şeyle kaçamaksız bir hesaplaşma anı gelip çatmıştı. *Ölmeye Yatmak*'ı yazmam, hem de o biçim altında yazmam kaçınılmaz oldu. (...) Kısaca ben, 1968'lerde birkaç kanaldan birden huzursuzdum. Bu huzursuzluğun beni ittiği yeri, o güne kadar en iyi bildiğimi sandığım yoldan, oyun türünde yazabilmeyi de çok istedim, ama yapamadım. Dediğim gibi, oyun yazarlığımın sınırları da bana dar geliyordu, ancak asıl, romanımızın bilinen, içine sınıksız yerleştirilmiş kalıplarını zorlamak istiyordum.” (Kabacalı, 1994: 53)

Ağaoğlu'nun Türk romanının gelişiminde oynadığı rol yadsınamayacak kadar büyüktür. Modern Türk romanının temsilcileri arasında sayabileceğimiz Adalet Ağaoğlu'nun, eserleri gerçekçi tutumdan modern eğilimlere doğru evrilen bir zenginliğe sahiptir. Kaleme alınışlarını dikkate aldığımız zaman yazarın sırasıyla, *Ölmeye Yatmak* (1973), *Fikrimin İnce Gülü* (1976), *Bir Düğün Gecesi* (1979), *Yazsonu* (1980), *Üç Beş Kişi* (1984), *Hayır* (1987), *Ruh Üşümesi* (1991), *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993), *Dert Dinleme Uzmanı* (2014) olmak üzere dokuz romanı vardır.

Ağaoğlu'nun romanlarında ele aldığı kişiler genellikle aydınlardır. Yazar, toplumsal değişikliklerin bireye nasıl nüfuz ettiğini özellikle aydınlar üzerinden anlatır. Bunun en büyük nedeni, eğitilmiş kişilerin toplumun diğer bireylerine kıyasla farkındalığının fazla olmasıdır. Dolayısıyla toplumsal olaylara duyarlılığı fazla olan aydın, toplumsal değişikliklerden ilk etkilenen kişidir. Türkiye'nin yakın geçmişine bakıldığı zaman da bu tespitimize yakın bir

tabloyla karşılaşırız. 12 Mart ve 12 Eylül gibi dönemlerde eğitim ve çalışma hayatında tahribata maruz kalan aydın tipi, yazarın *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi*, *Hayır* gibi romanlarında yoğun bir şekilde ele alınır.

“(…) tüm romanlarında toplumun değişik katlarından seçtiği kişileri aracılığıyla 1950’li yıllardan itibaren Türk toplumunda görülen sosyal ve düşünsel değişiklikleri, toplumun alt katlarındaki kişilerin, özellikle çağdaşlaşma sürecindeki kadınların yaşam serüvenleri içinde iyi hazmedilmemiş, yozlaşma düzeyindeki batılılaşmayı, köksüz ve özümsememiş modernizmi, kaba sloganlara dayalı ulusçuluğu, 12 Mart’ın, 12 Eylül’ün demokratik olmayan uygulamalarını, sömürü aracı olarak kullanılan sermaye birikimini, Avrupa ülkelerine çalışmaya giden gurbetçiler ve sorunlarını, 70’li yıllardan itibaren uzun zaman gündemi tutan sağ-sol çatışmalarını eleştirel gerçekçi bir yaklaşımla biraz da ironik bir anlatımla ele alır.” (Korkmaz vd., 2011: 527)

Ağaoğlu; romanlarında yaşadığı çağın çıkmazlarını, içinde bulunduğu toplumun sorunlarını, bireyin duygu değişimlerini konu edinir. Birey olma, aydın olma, yalnızlık, intihar, sadakat, güven gibi kavramları ele aldığı eserlerinde bireyin varoluş mücadelesi üzerine eğilir. Toplum, politika, aile, eş, iş gibi insan üzerinde baskı yaratan her türlü güce eleştiriler getirir. Özellikle birey ve aile bağları üzerinde durulan romanlar, Türk aile yapısının röntgen filmi gibidir.

“Yazarın ilk romanı olan *Ölmeye Yatmak* ve “Dar Zamanlar”ın diğer romanlarında aile meselesi çeşitli yönleriyle öne çıkar. Romanlardaki aile kurumunun üyeleri olan koca, eş, anne, baba, ağabey, kardeş, yeğen vb. ünvandaki karakterler olumlu aile ilişkilerini gerçekleştiremezler. Bu üç romanın başkişisi olan Aysel’in ailesi ile yaşadıkları, evliliği, ağabeyi ve babasıyla olan bozuk ilişkileri romanlarda öne çıkar. Cumhuriyet ideolojisinin etkileri ve diğer karakterlerde var olan sıkıntılı evlilikler, boşanma ve aldatma olayları ışığında bu romanlarda aile meselesi noktasında olumsuz bir tablo sergilenir. Ailelerde özellikle Aysel ve ailesinde aile içi ilişkiler öylesine bozuktur ki şiddet dahi görülür. Siyasi görüş ve zihniyet farklılıkları, ekonomik sorunlar, eğitim meselesi bu romanlarda ile içi ilişkileri olumsuz etkileyen etkenlerdir.” (Sarı, 2016: 112)

Roman kişileri kendilerini çevreleyen bu bağlar ve baskılar yüzünden izole bir yaşamı tercih ederler. Bireyler arasındaki güvensizlik ortamı ve modern hayatın getirisi olan şehirleşme kişileri içine kapanık hale getirir. Kalabalıklar içinde kendi içine çekilme şeklinde görülebilen bu yabancılaşma izleği kimi zaman şehirden kaçma, ıssızlığı seçme şeklinde kendini gösterir. İdeolojik baskıların ve otoritenin bireyleri sürüklediği “kabulleniş” de yabancılaşmanın bir başka yan etkisidir.

“Dar Zamanlar üçlemesinde Aysel’in yaşadığı yabancılaşma deneyimi metnin üretim anı ve anlatılan zamanına bağlı olarak bir değişime uğrar. *Ölmeye Yatmak*’ta aydın bir kadın olarak Aysel’in kendisini yaratan Kemalist ideolojiyle hesaplaşmasının onu yavaş yavaş yabancılaşmaya sürüklediği; *Bir Düğün Gecesi*’nde resmi ideolojinin tetiklediği bu yabancılaşma hissinin, sadece Aysel’in değil “modern” insanın yazgısına dönüştüğü; Hayır’da ise varoluşsal bir kişilik bölünmesine evrildiği görülür.” (Derya, 2009: 26)

Yazarın romanlarında kullanılan “zaman” unsuru çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Geçmiş, gelecek ve şimdi arasında gelip giden yazar, “an”ları genişleterek okurun içinde kaybolacağı zaman dilimleri yaratır. Bu zaman dilimleri yoğun bir anlatımla anlatıya yayılarak okurda bir bütünlük algısı oluşturur. Adalet Ağaoğlu “Dar Zamanlar” serisiyle zamana derinlik kazandırmanın yanında birden fazla romanı birbirine perçinleyen, anlatılara süreklilik kazandıran bir zaman bağlantısı kurar. *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düğün Gecesi*, *Hayır* romanlarında işlenen “Aysel”in yaşam öyküsü zamanın parçalanabilirliğinin en belirgin örneğidir.

“Adalet Ağaoğlu’nun metinlerinde zaman unsuru son derece karmaşık bir şekilde yer alır. Geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kronolojisi bu metinlerde artık söz konusu değildir. Bu metinlerde okuyucu peşi sıra hem hâl, hem geçmiş hem de gelecek tasarılarıyla/yaşantılarıyla karşı karşıya gelir. Bununla birlikte yazar, bütün romanlarında hep kısa sürelerden yola çıkar. Bu kısa sürelerde üç ayrı zaman düzleminde meydana gelen yaşantıları kendine özgü yöntemlerle dikkate sunar. Bunlardan özellikle geriye dönüşlerle metnin dokusuna taşınan geçmiş, romanlarda alabildiğine geniş bir yer tutar. Bu düzlemde metnin büyük bir kısmı yer alır. Bu zaman kullanımı, onun klasik romancı tipinden tamamıyla ayrıldığını gösterir.” (Topaloğlu, 2005: 254)

Akıcı bir anlatıma sahip olan Ağaoğlu, sade bir dil kullanmıştır. Kuyumcu titizliğiyle seçtiği kelimelerle romanın akışını bozmayan, göze batmayan orijinal bir anlatımı yakalar. Atasözleri, deyimler, halk söyleyişleri ve argoyu kullanarak dilin imkânlarından yararlanmıştır. Ne seçkinci ne de belli bir ideolojiye hizmet eden bir dil anlayışına sahiptir.

Romanları okuru anlatıyı anlamlandırmaya davet eden bir yapıdadır. Roman bilgisine sahip, Ağaoğlu’nun satır aralarına sakladığı anlamları çözebilecek nitelikli okurlara yöneliktir. Bu durum yazarın sanatçı tavrının ve entelektüel kaygısının sonucunda ortaya çıkmıştır, diyebiliriz. Böylece hem roman hem de okur gelişimini sürdürecektir.

“Ben okurun da yazar kadar emek vermesinden yanayım. Eğer biz okuru yukarı çekmeye çalışmazsak hep olduğu yerde sayar. Okurun edilgenliği için kuşkusuz pek çok koşul var. Ama acaba bunlardan biri de, pek çok yazarımızın onun edilgen durumda kalmasını istemesi değil mi? Ben kendi okurumla her

zaman buluştum, o da yeni okurlar oluşturdu. Bize ilk ağızda gerekli olan, nitelikli okur oluşturmaktır.” (Kabacalı, 1994: 55)

Adalet Ağaoğlu’nu diğer romancılardan ayıran bir diğer özellik, hemen hemen tüm romanlarında rastladığımız, eserlerini batılı birçok örneği ile yarışacak seviyeye getiren iç monolog tekniğidir. Roman figürlerinin düşüncelerinin, kendi kendileriyle konuşmalarının okura birebir yansıtılması olarak tanımlayabileceğimiz iç monolog, bahsi geçtiği her kaynakta Adalet Ağaoğlu ile anılmaktadır. Zaman içinde kahramanlarının yolculuklarını sergilemek, geçmişleri ile bugünleri arasında bağ kurmak için iç monoloğa eserlerinde sıkça yer verir. “İç monologlar bir bulmacanın parçaları gibi bir araya gelerek okuru anlatının mesajının duygusal olarak da entelektüel olarak da tek bütünleyicisi durumuna sokar.” (Parla, 2015: 307)

“Özellikle iç monolog tekniği Ağaoğlu’nun romanlarındaki özgürlüğü kısıtlanmış, iletişim kuramayan kişilerin iç dünyalarını göstermesi açısından önemlidir. Örneğin, *Bir Düşün Gecesi*’nde Tezel, Ömer, Ayşen gibi yıkılmış insanların; *Üç Beş Kişi*’de mutsuz evlilik yapan Kardelen gibilerin dış görünüşlerine rağmen gerçekte mutsuz, tedirgin, kaygılı oluşlarını açığa vuran onların yaptığı iç monologlardır.” (Duğancı, 2006: 271)

Adalet Ağaoğlu’nun sıkça başvurduğu bir diğer anlatım tekniği ise bilinç akışı tekniğidir. Bilinç akışı tekniği, “insanın gerçek hayatta olduğu gibi, her an aklından geçeni zaman ve mekân kategorilerine bakmaksızın birinden ötekine çağrışım esasına dayalı geçişler şeklinde yansıtmaktır.” (Aytaç, 2016: 44)

Batı’da James Joyce ve Virginia Woolf gibi önemli isimlerin öncülüğünü yaptığı bu anlatım tekniklerini, Ağaoğlu eserlerinde edebiyatımızın özüne uygun bir şekilde, ince bir işçilikle kullanmıştır. Eserleriyle kendine ait bir zevk ve estetik oluşturan Ağaoğlu, arayışçı yazar tavrını kaybetmemiş son dönemde yazdığı romanlarında modernden postmoderne yönelmiş, değişen edebî anlayışa ayak uydurmuştur.

1.2. Adalet Ağaoğlu Romanlarında Üstkurmaca

Çağdaş Türk romanında önemli bir yer edinen Adalet Ağaoğlu’nun romanları, üstkurmacanın kullanımı bakımından oldukça zengindir. Yazarın gerçekçi anlayıştan postmodern anlayışa yönelen romanlarında bu farklı kullanımları görmek mümkündür. Çalışmamızın devamında “anlatıcıyı etkin figür haline getirme”, “metnin yazılış sürecini onun konusu haline getirme”, “yazma eyleminin bir oyun oluşuna dayalı anmalar ve söz oyunları” adlı üç yöntem kullanılarak Adalet Ağaoğlu romanlarındaki üstkurmacaya dair saptamalar yapılacaktır, kurgunun oluşumuna dair benzerlikler ve farklılıklar irdelenecektir.

1.2.1. “An”ların Arasındaki Yazar: Adalet Ağaoğlu

Adalet Ağaoğlu, romanlarında üstkurmacayı metne birebir kendini dâhil ederek ya da yazarın varlığını okura hissettirmesi şeklinde kullanır. Yazarın metne kendini dâhil etmesi; Ağaoğlu’na ait yaşantı, düşünüş, dış görünüş gibi özelliklerin roman kişileri üzerinden anlatıldığı bölümlerde gözlenir. *Ölmeye Yatmak*’taki Aysel, *Bir Düşün Gecesi*’ndeki benzerlikleriyle ve zıtlıklarıyla Aysel’i temsil eden Ömer ve Tezel, *Hayır*’daki Aysel, *Yazsonu*’ndaki yazar-anlatıcı ve Nevin, *Romantik Bir Viyana Yazı*’ndaki yazar-anlatıcı, *Dert Dinleme Uzmanı*’ndaki yazar-anlatıcı ayrı anlatılarda yer almalarına rağmen tek bir kişiyi temsil ederler: Adalet Ağaoğlu.

Yazarın ilk romanı *Ölmeye Yatmak*, eserde kullanılan iç monolog tekniği ve karmaşık yapısı dolayısıyla yayımlandığı dönemin sınırlarını aşan bir eser olarak gösterilmektedir. Aynı şekilde *Dar Zamanlar* üçlemesinin diğer kitapları, *Bir Düşün Gecesi* ve *Hayır*’da da yazar modern romana ait olan bu teknikleri kullanmaya devam etmiş ve roman sanatındaki artan başarısına ivme kazandırmıştır.

Ölmeye Yatmak, Adalet Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar* üçlemesinin ilk kitabıdır. Roman Doçent Aysel’in bir otel odasında geçirdiği bir buçuk saati anlatır. Otel odasına “ölmeye yatmak” için giren Aysel, bu bir buçuk saatlik sürede kendi yaşamını başta olmak üzere çevresindeki insanları ve toplumun yakın geçmişini gözden geçirir. Yaptığı sorgulamalar okura Ağaoğlu’nun düşünüşünü hissettirir. Aysel ile Ağaoğlu’nu özdeşleştirmeden eseri değerlendirmek mümkün değildir, denilebilir. Aysel’in çocukluk ve gençlik dönemini ele alan *Ölmeye Yatmak*’ta, anlatıcı ve roman kişisi olarak silikleştiği *Bir Düşün Gecesi*’nde ve yaşlanıp yalnızlaştığı *Hayır*’da da yine Ağaoğlu’nun yaşamını takip etmek mümkündür. Aysel üzerinden bir süreci, toplumu, kadın olmayı, eş olmayı, aydın olmayı anlatan Ağaoğlu, belgesel roman diyebileceğimiz romanlarında kahramanları aracılığıyla kendi hayatının belgeselini de seslendirir.

Aysel, Cumhuriyetin ilk yıllarını kapsayan süreçte Anadolu’da küçük bir ilçede doğan bir esnaf kızıdır. İdealist İlkokul öğretmenini Dünder’in ısrarlarıyla ailesi ikna edilip büyük şehre okumaya gönderilmiştir. Bu çabalara karşılık veren Aysel başarılı bir akademisyen, Cumhuriyet toprağına atılmış ve tomurcuk vermiş bir aydın olur. Kadın bir aydının sancılarının anlatıldığı eserde Aysel’in ailesi, arkadaşları ve yakın çevresinin 1938-1968 yılları arasında başından geçenler her birinin ağzından bilinç akışı yöntemi ile anlatılır.

Romanın ana yapısını oluşturan otel odası Aysel tarafından anlatılır. “Asansörle tam on altı kat çıktık. On altıncı katta indik. Bana odayı gösterecek oğlanın peşinden yürüyorum.

Kısa bir koridor geçti. Bir odanın önünde durdu. Ben de durdum. Kapıyı açtı, içeri girdik.” (Ağaoğlu, 2016b: 7)²

Aysel otel odasına saat 07.22’de giriş yapar. Aysel’in otel odasından anlatıyı aktardığı bölümler numaralandırılır ve saatin kaç olduğu da sağ üst kenara eklenir. Otel odası dışındaki anlatılar başlıklar verilerek aktarılır. Bu başlıklar kimi ve neyi anlatıyorsa ona uygun verilir, hikâyeye uygun anlatıcılar ve anlatım şekilleri seçilir.

Anlatıcı ve bakış açısı modern romanda sıkça kullanılan, postmodern romanda rolü tamamen silikleşen unsurlardır. Bu romanda anlatıcıya yoğunlaşma sebebimiz, eserdeki yazar-anlatıcı-okuyucu bağını kurarken yazarın birden fazla anlatıcıya başvurarak bize kurgu ile ilgili bir ipucu verip vermediğini de sorgulamaktır.

Ağaoğlu’nun romanlarında kurguyu okura hissettirdiği yöntemlerinden biri de anlatıcı ve kurgu çeşitlenmesidir. Anlatımın farklı anlatıcılar tarafından yapılması roman kişilerinin anlatıdaki rolünü güçlendirirken geleneksel romandaki üçüncü tekil anlatıcının misyonunu azaltmaktadır. *Ölmeye Yatmak*’ta Aysel’in ağzından yapılan anlatım, Aysel’in arkadaşı Aydın’ın günlüğü aracılığıyla yaptığı anlatım, arkadaşlarıyla mektuplaşması, dönemin olaylarının aradaki bölümlere gazete ve haber parçaları olarak verilmesi buna örnek gösterilebilir. Patricia Waugh’a göre bu kullanımlar “kurgu dili”nin gücünden gelir:

“Mürekkep, muhtemelen başka bir edebi tür için olandan kesinlikle daha bilgince romanı tanımlama girişimlerine harcanmıştır. Romanın tanıma karşı çıkması dile düşmüştür. Bu konuda romanın kararsızlığı tanımının bir kısmında zaten vardır: Kurgu dili beş sahnelik bir trajedinin veya on dört dizelik bir sonenin yapamayacağı bir şekilde gerçek dünyanın kararsızlığına karışıp onunla kaynaşır. Üstkurgu, bu kararsızlığın temellerini gösterip abartır ve dolayısıyla da teşhir eder: Bu da, günlük tarihi iletişim formlarının sürekli bir özümsemesi yoluyla romanların oluşturulduğu gerçeğidir. ‘Kurgu dilinde’ ayrıcalıklı kimse yoktur. Anı, bülten, günlük, tarih konuşma, yasa, gazetecilik, belgesel dilleri vardır. Bu diller ayrıcalıklı olmak için rekabet ederler. Onlar birbirlerini öyle bir sorgular ve ilişkilendirirler ki ‘kurgu dili’ genelde gizli ise de her zaman kendisinin farkındadır.” (Ören vd., 2016: 20)

Modern düşüncenin aksine “postmodern düşünce kaynağını çoğulculuktan alır; onda tek ve mutlak olana yer yoktur. Postmodern sayı tablosunda bir sayısı yer almaz, tablo iki ile başlar.” (Ecevit, 2012: 68) Postmodernizmin bu çoğulculuk ilkesinden yola çıkarak şunları söyleyebilmekteyiz. Adalet Ağaoğlu postmodern anlatıya evrilen üçlemesinin ilk kitabında günlük, mektup gibi türlerden faydalanıp anlatıcılarda çoğulculuğu seçerek postmoderni denemeye, keşfetmeye başlar. Üçlemeyi yazarken gelenekselden uzaklaşan anlatım onu

² Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece ÖY kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

çevreleyen anlatıcının inşa ettiği duvarları devirir, sınırsız hale gelir. Bu durum okuyucunun anlatının içinde daha rahat hareket edebilmesini sağlayabileceği gibi, anlatıda kendi yolunu kendi ikame eden okuyucu yeri geldiğinde geleneksel romanda alışmış olduğu anlatıcının yönlendirmesine ihtiyaç duyabilmektedir.

Eserde, Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren ülke gündemine dair gelişmeler haber diliyle aktarılmaktadır. Bu haberler anlatıya dağıtılmış bir şekilde karşımıza çıkar. Kahramanların okuduğu gazetelerin manşetleri gibi aktarılan bazı bölümler dışında bu haberlerin verilmesi geleneksel anlatımın dışında bir kurgu ile verilmektedir. Ecevit'in de dediği gibi “ ne modernizm ne de postmodernizm belirli ilkeler altında sistematize edilebilecek birer edebiyat akımıdır.” (Ecevit, 2012: 70) Dolayısıyla Ağaoğlu'nun kurgu ile ilgili denemeleri onu modern romanın çizgisinin dışına taşırdığı şeklinde yorumlamak yanlış olmayacaktır. Aynı şekilde anlatıcılardaki çeşitlilik ne kadar dikkatten kaçmasa da anlatıda rakamlarla takip edilen bölümlerde Aysel'in anlatımına yer verilmiştir ve anlatıya devam edildiğinde Aysel'in anlatımına yer verileceği de beklenti dâhilindedir. Yazar çoğulluğu belli bir şekilde sistematize etmiştir. Postmodern romanda ve üstkurmaca kullanımında rastladığımız oyunsuluğa *Ölmeye Yatmak*'ta rastlamayız. *Bir Düşün Gecesi*'nde ise yavaş yavaş kendini gösteren anlatıcılar arasındaki belirsiz değişimler *Hayır* romanında yerini okuyucunun kafasını karıştıran örneklerle bırakır.

Anlatıcı çeşitlenmesine rastladığımız bir diğer eser, üçlemenin ikinci kitabı *Bir Düşün Gecesi*'dir. Eser, *Ölmeye Yatmak*'ın başkışısı Aysel'in kocası Ömer üzerine kurulur. Aysel'in abisi İlhan Dereli'nin kızı Ayşen'in düşün gecesi, romanı oluşturan zaman dilimlerinin toplamıdır. *Ölmeye Yatmak*'ta romanın ana kişisi olan Aysel bu romanda geri plandadır. Çünkü abisinin kızının düşününe katılmamıştır. Ancak kocası Ömer ve kız kardeşi Tezel düşününe katılırlar. Ömer, düşününe aileye ayıp olmasın ve Aysel'in eşi olarak duruşuna zarar gelmesin diye katıldığını savunsa da aslında Ayşen'e duyduğu hisler onun orada olmasının asıl sebebidir. Asi bir yaratılışa ve bohem bir hayata sahip olan Tezel ile birlikte düşünün diğer misafirlerinden uzak, birer gözlemci gibi kıyıda köşede misafirlere görünürler. Düşündeki birkaç ana olay çevresinde Ağaoğlu'nun diğer romanlarında da sıkça rastladığımız zamanda geri dönüşlerle desteklenen romanda 1970 dönemi Türkiye'sinin ekonomik ve siyasi gelişmelerine yer verilmiş adeta ülkenin bir panoraması resmedilmiştir.

Romandaki her bir bölüm düşününe katılan konukların anlatımı ile verilir. Yine bilinç akışının baskın olduğu anlatıda Ömer, diğer kişilerden daha baskın bir role sahiptir. Ömer, romanın bir diğer önemli kişisi, Aysel'in kızkardeşi Tezel'e bir roman yazdığından bahseder:

“Kötü bir roman yazıyorum” (Ağaoğlu, 2016a: 233)³ Romandaki diğer kişilerin anlatıcı olduğu bölümlerden önce Ömer’in anlatımının olduğu bölümlerin yer alması, bu bölümlerde bir sonraki bölümdeki kişilerden haber verircesine düğün salonunu gözlemlemesi ona yazar-anlatıcı özelliği vermektedir. Eserde romen rakamı ile numaralandırılmış ana bölümler ve ana bölümlerin ardından gelen başlıklar verilmiş bölümler yer alır. Romen rakamlı bölümlerde anlatıcı Ömer’dir. Ömer düğün salonundaki misafirleri gözlemleyen asıl anlatıcı görevini üstlenir. Diğer bölümlerin anlatıcıları ise sabit değildir. Bu bölümlere verilen başlıklar anlatıcının kim olacağına dair okuyucuya ipucu vermektedir.

<u>Bölüm Başlığı</u>	<u>Anlatıcı</u>
Tezel’in Gece Yolculuğu	Tezel
Tezel’in Uzun Konuşması	Tezel
Gönül’ün Dertli Başı	Gönül
İlhan’ın Donan Gülüşü	İlhan
Fitnat Hanım Merhum Kocasına Yine Sormakta	Fitnat Hanım
...	...

Ömer’in anlatıcı olduğu bölüm sonlanmadan önce söz ettiği kişi kimse bir sonraki bölümde anlatım ona geçmektedir. Bu durum anlatıcılara söz hakkını verenin Ömer olduğu, diğer anlatıcılardan üstte, yönlendirici bir konumda yer aldığı yorumunu yapmamızı kolaylaştırır. Bilinç akışı tekniği yoluyla kurmacaya dâhil olan diğer kişilerin “arasına ya da aynı kişinin iki konuşması arasına Ömer’in konuşması giriyor hep, çünkü Ömer’in işlevlerinden biri sunuculuk. Düğün salonunu tamamen değilse de büyük ölçüde Ömer’in bilincinden görürüz.” (Moran, 2009: 38) diyen Berna Moran, Ömer’in anlatıdaki işlevi ile ilgili görüşlerine “Onun işlevi iç konuşmalarıyla yalnızca kendi iç dünyasını, düşünce ve duygularını dile getirmek değil, aynı zamanda salonda olup biteni aktarmak, kişileri tanıtmak, değerlendirmek, yargılamaktır.” (Moran, 2009: 38) şeklinde devam eder. Bu tanımlama da Ömer’in okuyucuya anlatıda ilerleyebilmesi için yol gösteren bir anlatıcı olduğunu söylemeye dayanak sağlar.

“I” başlıklı bölüm “Aysel’in uzak sesini anında unutmuş Tezel bu. Değilse de alkol unutturur.” (BDG, s. 25) cümlesiyle biter. Ardından “Tezel’in gece yolculuğu” başlıklı bölüm başlar. Aynı şekilde “VIII” başlıklı bölümün son paragrafı “O fotoğrafta Nuriş Hanımefendi’nin büsbütün ağlamaklı yüzüyle, gülerken ağzı kocaman açılmış kocasına irkilerek baktığı görünecek...” (BDG, s. 226) şeklinde sonlandırılırken diğer bölüm “Nuriş

³ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece BDG kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

Hanımefendi düğünün ilk fotoğrafında” başlığı ile başlar. Art arda gelen bölümleri birbirine bağlayan bu yöntemle okura ipucu verilir. Anlatının kurgusuna dikkat çeken bu yöntem üstkurmacanın varlığından söz edilmesini sağlar.

Bilinç akışı yöntemiyle kahramanlarının düşüncelerine yer verilmesi ve kendi anılarının birer anlatıcısına dönüşmesi *Ölmeye Yatmak*’ta bu kadar belirgin değildir. *Ölmeye Yatmak*’ta kişilerin başından geçenler daha çok o-anlatıcı bakış açısıyla verilir. *Bir Düğün Gecesi*’nde ise tüm kahramanlar anlatımı üstlenmiş, ben-anlatıcı kullanılmıştır. Bu romanında Ağaoğlu, kurguyu okura daha fazla hissettirir.

Üstkurmacanın eserde kendini gösterdiği kısımlara gelirse anlatının ana anlatıcısı dediğimiz Ömer düğün deyken yeri geldiğinde Tezel’e yeri geldiğinde kendi kendine bir kitap yazacağından bahseder. Ömer bir bilim adamıdır ve insanları gözlemleyerek onların ruh hallerinden yola çıkan bir roman yazması uzmanlık alanı dâhilinde değildir. Bu yüzden böyle bir plandan bahsedışı dikkat çeker. Düğün salonunda olan biteni izlediği bir anda: “Belki ilerde birine anlatırım, kimbilir. Aklımda bulunsun. Yok, kimseye bir şey anlatacak değilim. Anılarımı da yazmayacağım. Kendimi bir düğün salonunun şu köşesine diktim; bakıyorum işte.” (BDG, s. 12) şeklinde kararsız bir ruh haliyle söylenir. Ömer yazar-anlatıcı üslubuyla başladığı cümlesini bu fikrinden vazgeçen bir tavırla bitirir. Bu cümle ile yazarın yapmak istediği düğünde anlatılanların bir anlatı, kurmaca olabileceğini düşündürmenin yanında aslında Ömer’in yazmayı planladığı anılarının o anda yazıldığı ve bir göz aracılığı ile okura aktarıldığını düşündürmektir.

Postmodernist romanda “yazar, romanını hem yazmakta hem de kurmacanın içinde kendine figüratif anlamda yer açmaktadır. Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir.” (Sazyek, 2002: 498)

Ömer’in fikrinden birden cayması ile anlatıda postmodernin oyunsuluğuna da göz kırpılmaktadır. Okuyucunun kafasını karıştıran bu tavır, yazar-anlatıcıya hiçbir zaman güvenmememiz gerektiği, postmodern edebiyatın yeşerdiği toprakların tekin yerler olmadığı mesajını vermektedir. Romanın ilerleyen sayfalarına geldiğimiz zaman Ömer yazacağını söylediği romanı ile ilgili aynı kafa karışıklığını tekrar yaratacak şeyler söyler: “Ben, Tezel’e anlattığım o romanı gerçekten yazsaydım, düşgücüm, böyle çarpık bir surati, böyle çarpık bir zihnin saçma sapan sözleriyle bulup çıkaramazdı ortaya” (BDG, s. 341)

Ömer Ayşen’le yaptığı bir sohbet sonrasında “Bir solukta anlatacağı ne çok şeyi varmış Ayşenciğin. Boş bıraktığı nice yeri ise şimdi benim doldurmam gerekiyor.” diyerek yazar-anlatıcı rolünü üstlendiğini açık bir şekilde ifade eder. Ömer’in kendini düğün

salonunda bir duvar dibine atar atmaz düşündükleri yine, yazacağı romanla ilgili tasarılarını okuyucuyla paylaşmasına örnektir:

“Bende sayıların, istatistiklerin, kuramsal kitapların dışına taşmış, daha doğrusu onları dibe döşeyerek kendi üste çıkıp oturan bir yan geliyor. Sanki, torbamdaki güzel çakıl taşlarını bir çöplüğün yanına boşalttıverdikten sonra, kendimi böyle herkeslerin tek tek seçilebildiği bir köşede bulunca, yepyeni bir kişiliğe bürünmüşüm. Bu salona şimdi, şu an girmiş gibiyim. Sıkıyönetimli bir yılın bir gecesinde, adı Anadolu Kulübü olan bir yere şu an dalmışım sanki. Hoş. Çok hoş. Yepyeni duygularla bezeli yepyeni bir kimlik bu. Görüyor musun Ömer, bir romancı olmanın eşiğinde duruyorsun.” (BDG, s. 132)

Başlangıçta da söylenildiği gibi Ömer bir bilim adamı olduğu için onun bir roman yazması okuyucunun mesafeli duracağı bir durumdur. Yukarıdaki paragrafta Ömer de bu noktaya dikkat çeker. Kendisinde “sayıların, istatistiklerin, kuramsal kitapların” dışında bir yan geliştiğini söyler. “Yepyeni bir kimlik” şeklinde adlandırdığı kimliği onun yazar, yani “romancı” kimliğidir. Berna Moran’a göre de Ömer “bu sunucu, betimleyici ve tanıtıcı yönüyle romandan silinmesi istenen anlatıcı-yazar’ın yerini alıyor.” (Moran, 2009: 38) Moran’ın burada bahsettiği yansıtmacı romanda yer alan geleneksel anlatıcıdır. Romanda yıkılmak istenen geleneksel anlatıcının hâkimiyetidir.

Postmodern anlatıyı okumak ve ona dair unsurlar ortaya çıkarmak postmodern yöntemlere farkındalığın yanında ciddi bir dikkat gerektirmektedir. Ömer, lise yıllarında girdiği “tahrir” sınavından hatırladığı bir soruyu aktarır: “ Eski Türk ahlakının ilkelerinde şöyle bir yazı vardır: ‘Kibir küçüklüktür. Ahlaklı insan kendini olduğundan fazla görmeyendir.’ Düşündüklerinizi yazınız.” (BDG, s. 352) Ömer bu sınav sorusu ile ilgili anıştırmasını yapmasının ardından “Düşündüklerimi yazıyorum.” (BDG, s. 352) der ve kayıvalidesinin söylediklerine kulak vererek onun yanağına bir öpücük kondurur. Bir sınav sorusundan içinde bulunduğu ana anlatı zamanına dönen Ömer “düşündüklerimi yazıyorum” demesiyle birlikte anlatısını yaşamaya-yazmaya devam eder. Bu geçişler yazarın anlatısını derinleştirmek, üstkurmacayı yüzeye çıkarmak adına kullandığı yöntemlerden biridir.

İç konuşma tekniğinin hâkim olduğu eserde Ömer’in üstelendiği görev geleneksel tanımıyla “sunuculuk”, günümüz roman algılayışıyla “yazar-anlatıcılık”tır. Postmoderne ait unsurlara rastlamadığımız bu romanın *Ölmeye Yatmak*’tan ayrılan tek yönü belki de yazar-anlatıcının silik varlığının daha da belirginleşmesidir. Postmodern romanda karşımıza çıkan üstkurmaca *Ölmeye Yatmak*’ta *Bir Düşün Gecesi*’nde olduğu gibi belirgin bir unsur değildir. Sadece Aysel’in kızkardeşinin doğumunun anlatıldığı uzun paragrafın son cümlesi bizi Aysel’in yazar olabileceği, anlatıyı onun yazmış olabileceği üzerine düşündürür:

“Tezel, eve ilk defa dört gazetenin birden girdiği, ilk defa, dolaşma sokaklarda, denmeksizin Aysel’in bir ebeye, bir komşuya, bir Sakarya, bir Ege eczanelerine koşturulduğu ve bu koşturulmalar sırasında abisini bir duvar dibine sinmiş olarak görüverdiği, görüp onu kucakladığı, kucaklayıp çenelerinin birbirine vurduğunu bildiği, yalnızlığını, bırakılmışlığını bildiği, Fethi Abi’siz, Oğuz’suz kalıp, İvan’sız, İvan’ın tuşları eksik yazı makinesiz kalıp merdiven başında kız kardeşinin ellerine sımsıkı sarılarak, ‘Beni sakla, beni sakla!’ dediği, sonra ardından sessizce yukarı çıkıp sessizce bir köşeye oturduğu; Salim Efendi’nin oğluna sadece, ‘Saklan, birkaç gün görünme ortalarda. Dükkana da gelme!’ diye buyurduğu; ekmek istihkamının 450 grama çıkarıldığı ve Ankara Valiliği’nin de şeker dağıtımıyla ilgili olarak gazetelere şu resmi ilanı verdiği o, Aysel’in kafasında süsleyip püslemeden bile pek süslü püslü bir roman sayfası olabilecek, gün doğdu.” (ÖY, s. 233)

Son paragrafta “o gün doğdu” yazmak yerine, tamlama arasına sıkıştırılan bu cümle ne kadar araya sıkıştırılmış gibi görünse de yazar tarafından kasıtlı yapılmış bir hamledir. Aysel’in kafasında süslenip püslenen bir roman sayfasından bahsedebiliyorsak, Aysel’in yazar olduğunu düşünmek de mümkündür. Bunun yanında romana birkaç adım daha geriden bakarsak Aysel’den farklı bir yazarın da varlığından bahsetmek mümkündür. Söylediğimiz gibi eserde okura bununla ilgili açık bir vurgu yapılmamaktadır.

Bunların dışında Ağaoğlu’nun bu iki romanı arasında postmoderne yönelen ciddi bir kırılma gerçekleşmemiştir. Bu iki eser, kurgulamayı birkaç adım ilerlettiği serinin üçüncü kitabı olan *Hayır*’a postmodern roman olma yolunda kapı aralamaktadır.

Dar zamanlar üçlemesinin üçüncü kitabı olan *Hayır*’da Ağaoğlu, anlatıyı kurgulayıştaki farklılığa gider. Kurguyu oluştururken anlatının katmanlarını arttırır. Yazar-anlatıcının kendini çok fazla teşhir etmediği *Bir Düğün Gecesi*’nden farklı olarak *Hayır*’da Aysel’in yazar arkadaşı, anlatıya eklenir. Böylece üstkurmacanın birincil araçlarından yazar-anlatıcı ile kurgu ön plana çıkarılır: “Baştan alabilirim. Parçaları kendimce yan yana dizebilir, üst üste yığabilir, birini ötekinden farklı uzaklıklara koyabilirim.” (Ağaoğlu, 2014b: 303)⁴

Adalet Ağaoğlu’nun 1978 yılında yayınlanan ve *Dar Zamanlar* serisinin üçüncü kitabı olarak geçen *Hayır*, serinin ilk romanı *Ölmeye Yatmak*’ta olduğu gibi Aysel etrafında şekillenmektedir. Ancak anlatıcının çeşitlendiği ve zaman parçalarının belirsizleştiği bu eser birinci ve ikinci romana göre daha çetrefil bir kurguya sahiptir. Anlatı, “Sabah”, “Akşamüstü”, “Gece”, “Gün Doğumu” ve “An” adlı zaman dilimleri şeklinde kendi içinde başlıksız alt bölümleri olan beş bölüme ayrılmaktadır. *Hayır*’ı oluşturan bu beş bölümde üçüncü tekil anlatıcı kullanılır ancak bu anlatıcı geleneksel romandaki anlatıcıya benzemez. Bilinç akışı ve iç monolog yönteminin sıkça kullanıldığı eserde anlatıcı kendini geri çekerek görevini kişilerin düşüncelerine teslim eder. Olaylar kahramanların zihinlerinden geçenler ve

⁴ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece H kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

hatırlayışlarından takip edilir. Bölümler farklılaştıkça kişiler değişir. Böylelikle anlatım da farklı perspektifler kazanır. Bilinç akışı yöntemiyle hatıralarına ve düşüncelerine başvuru roman kişilerinin anlatımı ele alması yönüyle *Bir Düşün Gecesi* ve *Hayır* benzerlik gösterir, denilebilir.

Sabah adlı bölümde Aysel, Özerk Milli Kültür Kurumunun vereceği onur plaketi için düzenlenecek törene hazırlanmaya başlar. Bu bölümde olay örgüsü halinde verilen bölümler Aysel'in başından geçtiğini sandığımız ama aslında çoğu hayal olan durumlardır. Aysel, ödülü aldığını ve konuşmasını yaptığını söylese de aslında konuşmanın gerçekleşmediğini öğreniriz. Bölümün sonunda Aysel hazırlığının son aşaması olarak kuaföre gider saçını boyatacaktır. Kahramanın bilincinden geçen olaylar ve anlatımlar gerçek ile kurgu arasındaki mesafeyi yok eder. Okuyucu parçalanmış bir kurgu ile baş etmek durumundadır.

Bir Düşün Gecesi romanında yazar-anlatıcı konumundaki Aysel'in kocası Ömer'in, Aysel'in yeğeni Ayşen ile yaşadığı ilişki sonunda Ayşen'in hamile kaldığını, Aysel'in durumu öğrendikten sonra Ömer'den ayrıldığını, sonunda Ömer ile Ayşen'in evlendiğini yine bu parçalanmış kurguda Aysel'in bilincini dökmesi sayesinde öğreniriz.

Aysel artık yalnızdır. İlerleyen yaşının verdiği sıkıntıları, hayatından çıkan insanları, eksilen şeyleri, kendini çalışmalarına vererek unutmaya çalışan Aysel, "Aydın intiharları ve Geleceğin Başkaldırısı" adlı bir inceleme üzerinde çalışmaktadır.

Bu bölümde 12 Mart ve 12 Eylül günlerinin onda bıraktığı izleri, sadece onda değil bütün bir toplumun aldığı yaraları, okuyan insanların gördüğü baskıyı bir aydın gözüyle akademik kimliği, yeni incelemesi ve alacağı ödül üçgeninde gelgitler yaparak irdeler.

"Akşamüstü" adlı bölüm, serinin önceki kitaplarından tanıdığımız Aysel'in Ömer'i aldattığı öğrencisi Engin'i konu alır. Bu bölüm adını Engin'in Danimarka'da, çalıştığı ruh hastalıkları hastanesinde yaşadığı akşamüstünden alır. Aysel bir toplantı dolayısıyla Danimarka'ya gider ve Engin'i ziyaret eder. Aysel ile Engin iki yabancı gibi konuşup ayrılırlar. Aysel yaşlanmıştır ve araya giren zaman ikiliyi birbirine yabancılaştırmıştır. Engin, Aysel'e yakın davranmadığı, ona özlemine dile getirmede için aynı günün gecesi pişmanlık yaşar ve akşam katılacağı parti öncesi Aysel'i arayıp onu özlediğini, buluştukları zaman söyleyemediklerini söylemek ister.

"Gece" adlı bölümde Aysel'in yazar arkadaşı anlatıcıdır. Aysel'in ödül törenine katılmaması herkesi endişeye sokmuştur. Yazar arkadaşı Aysel'in evinin yedek anahtarı olduğu için Aysel'i kontrol etmeye gider. Yazarın, Aysel'in evine girişi tekrar tekrar ele alınır ve yazar eve her gelişinde farklı bir yöntemle intihar etmiş Aysel'le karşılaşır. Zaman içinde yapılan bu geri sarışlar ve yinelemeler kurguyu okuyucuya hissettirir.

Ardından Aysel'in evine öğrencileri Üner ve Alev gelir. Aysel'in nerede olduğuna dair hep birlikte düşünmeye başlarlar. Daha sonra Üner pencereden atlayarak intihar eder. Gerçekten intihar edip etmediği belirgin olmasa da bu bölümde "aydın intiharları" meselesi Üner'in pencereden atlaması ve Aysel'in kayboluşu üzerinden alt metin olarak tekrar edilmiştir.

"Gün Doğumu" adlı bölümde yazarın zihninde Aysel ve Yenins'in konuşmaları canlanır. Yenins, Aysel'in ara sıra konuştuğu hayali arkadaşdır ve ona göre Yenins yeni insanı temsil eder.

"An" adlı bölüm kısa bir bölümdür. Bu bölümde Aysel'in "Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı" incelemesinin Aysel'in bıraktığı noktada kaldığını öğreniriz. Yazar-anlatıcı zamanda ileri geri giderek hikâyeyi baştan alabileceğini söyler ve anlatı Aysel'in "Sabah" adlı bölümün sonunda gittiği kuaföre "Siz boyayı iyi sürün Bahattin Beyciğim." seslenişiyile sonlandırılır.

Hayır, dağınık kurgusuyla önceki iki romana göre postmodern romana daha yakın bir çizgide durmaktadır. Ağaoğlu, bu romanında *Ölmeye Yatmak* ve *Bir Düşün Gecesi*'nde kimliğini net bir şekilde ortaya koymayan yazar-anlatıcıyı anlatıya dâhil eder ve onun postmodern anlatıdaki gibi konumunu sağlamlaştırır. Romanın içinde yer alan aynı zamanda Aysel'in yakın dostu olan "yazar" isimli kahraman, yazar-anlatıcı kimliğine sahiptir. "Gece" adlı bölümde baskın bir karakter olarak karşılaştığımız yazar, Aysel'in evinin merdivenlerini tırmanırken "Tasarladığım roman da bitsin, mutlak bırakacağım." (H, s. 229) diyerek romanını okuyucuya haber verir.

Aysel'in arkadaşı yazar-anlatıcı Aysel'in evine gidip olayları o "an"da kurgulamaktayken; bu kurguyu, yazar-anlatıcının düşüncelerini, bir projektör gibi sayfalara yansıtma görevini üstlenmiş üçüncü tekil anlatıcı, yazar anlatıcının kurguladıklarından hareketle anlatıyı oluşturmaktadır. Anlatıcıların çok geçmeden yer değiştirmesi Ağaoğlu'nun diğer romanlarında da sıkça karşımıza çıkan bir yöntemdir:

"Korkunç bir şey bu!

Korkunç olan ne? Aysel'i sabahlık kuşağının ucunda asılı görmem mi, yoksa onca gereksinim duyduğum insan ikide bir böyle ölümler yakıştırıp durmam mı? Alçak! Ne yaptığını sanıyorsun sen? Kendi üstünde deneyemediğini, şimdi roman kahramanlarından birine uygun görmekle de yetinemediğini..." (H, s.246)

Burada anlatım tekrar yazar-anlatıcıya geçmiştir. Yazar-anlatıcı Aysel'in üzerinde denediği ölüm kurgusundan dolayı kendine öfkelenir. "Roman kahramanlarından birine

uygun görmekle de yetinemediğini” (H, s. 246) Aysel’e nasıl uygun görebildiğini sorguladığı düşünülürse bunun Aysel’i anlatıdan dışlayarak onun bir roman kahramanı olmadığını düşündürme çabası olarak değerlendirilebilir. Bu bir çeşit yabancılaştırmadır.

Bu alıntıda yer alan ölümün hayatdışı algılanması, hayatın bir parçası olmaması algısı, buna benzer bir şekilde Adalet Ağaoğlu’nun *Üç Beş Kişi* adlı romanında da değindiği bir meseledir. Roman kahramanı Ufuk şunları söyler: “Yalnız ölüm deneydışı. Çünkü henüz yaşamadık.” (Ağaoğlu, 2014d: 45)⁵ Burada Ağaoğlu bir diğer romana atıfta bulunarak eserler arası geçiş sağlarken yazar kimliğini de roman dokusu içine katmaktadır. Ağaoğlu’nun varlığını bütün eserlerinde geçişli bir şekilde hissettirmesi üstkurmacanın yazarı, dolaylı olarak anlatıcıyı etkin hale getirmesi şeklinde yorumlanabilir.

Eserdeki son bölümün başlığının “An” oluşu ve Aysel’i anlatan bir başlangıca sahip olması bu bölümün yazar-anlatıcının romanının ilk sayfası olarak kurgulanışı ile ilgilidir. Ancak yazarın anlatımı üçüncü tekil anlatıcı tarafından kesilerek okur, eserin yazılamadığına dair bilgilendirilir. Bunu yaparken Aysel’in yazar-anlatıcıya söylediği “Çünkü an’lar yazılamaz” sözünü alıntılar. Üçüncü tekil anlatıcıyla karşılaştığımız anda yazar-anlatıcının anlatısının dışına çıkıp o anlatıyı da içine alan bir kurguyla karşılaşırız. Yazar-anlatıcının bir başka gözden anlatıldığı bu kurguda anlatıcının kim olduğu şüphelidir. Üçüncü tekil anlatıcı; yine yazar-anlatıcı, Aysel ya da bir başka kişi olabilir. Anlatının son satırlarına geldiğimizde üçüncü tekil anlatıcının anlatımı Aysel’in arkadaşı, mesleği yazarlık olan yazar-anlatıcıya doğru evrilmiştir. “Akşamdır. Zaman ilerlemiştir. Aynı an’da gerilemiştir de. Boş bir sandal, sisi yararak uzaklaşmaktadır. Kararlılıkla. Sabahtır. Uykuyla uyanıklık arasındır.” (H, s. 303) Zamanda ileri geri hareket eden, kararsız yazar bu tutumunu şöyle savunur: “Baştan alabilirim. Parçaları kendimce yan yana dizebilir, üst üste yığabilir, birini ötekinden farklı uzaklıklara koyabilirim.” (H, s. 303) Yazar bu cümleyi kurduktan sonra “ÖĞLEN (Nısfınnehar)” başlığı altında yer alan iki cümle ile anlatıyı sonlandırılır: “Hayır, hiçbir şey hatırlamıyorum sayın konuklar, hiç! Siz boyayı sürün Bahattin Beyciğim.” (H, s. 303)

Romanda “Sabah” ile “Akşamüstü” bölümleri arasına girmesi gereken “Öğlen” romanın sonuna eklenmiştir. Sabah bölümünün sonundaki “Hiçbir şey hatırlamıyorum Bahattin Bey, hiç! Boyayı iyi sürün. Yıllar, pardon, aklar kapansın.” (H, s. 154) cümlesiyle benzerlik gösterir. Yazar herhangi bir bölümden araya girer ve romanını yazmaya kaldığı yerden devam etmeye çalışır. “Baştan alabilirim” (H, s. 303) der, romanın sonuna geldiği anda anlatının başına dönmüştür. “Birini ötekinden farklı uzaklıklara koyabilirim” (H, s. 303) sözü de “Sabah” ile “Öğlen” arasına birden fazla zaman dilimini kapsayacak bölümler

⁵ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece ÜBK kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

yerleştirmesini açıklar. Yazar keyfi bir şekilde bölümler arasındaki kronolojik sıralamayı bozabilmektedir. Yazarın bu söylemi üstkurmacaya dair romandaki en kıymete değer söylemlerden biridir. Anlatıcı, üstkurmaca tekniğini uygulayan postmodern yazarın tanımını yapmıştır. Anlatı içinde istediği gibi hareket eden postmodern yazar, anlatının içinde bir çocuğun oyun oynamasına benzer şekilde hiçbir kurala tabi kalmadan istediği gibi hareket edebilir. Zamanı sıralı bir kurguyla ele almak zorunluluğu yoktur. Her şey reçetesizdir. *Hayır*, Adalet Ağaoğlu'nun postmodern algıda yazmış olduğu romanıdır. *Dar Zamanlar*'ın ilk iki kitabından farklı olarak yazar-anlatıcıyı postmodern anlatıya özgü bir şekilde konumlandırır.

Akdeniz esintilerinin olduğu *Yazsonu* romanı da yine kahramanı yazar olan bir anlatıdır. Yaz mevsiminin son zamanlarında Antalya'da bir motele yerleşen yazar-anlatıcı, motelde kaldığı sürede bir roman yazmaya çalışır. Kaldığı otelin çevresini ve etrafındaki insanları gözlemleyerek romanını oluşturur. Otelde tanıştığı birini romanına ekleyeceğini, “Esmer delikanlı da, şimdi ancak birkaç dizesini anımsayabildiğim dokunaklı bir şiir okudu (...) O altı kişiden biri de o olacak nedense.” (Ağaoğlu, 2014e: 30)⁶ sözleriyle okuyucuya haber verir.

Motelin karşısında bulunan terk edilmiş evi gözlerken oluşturduğu kahramanlarından en çok üzerinde durduğu Nevin de anlatı içinde daktilosunun başında yazmaktadır: “Artık şimdideyim. Tuşların sesi, alçak tavanda yankılanarak büyüyor. Anlatmaya yeniden nerden başlayacağımı bilemiyorum.” (Y, s. 146) Kurgu içinde başka bir kurgunun olduğu *Yazsonu* Ağaoğlu'nun romanlarının içinde üstkurmacayı anlatının tamamında kullandığı bir diğer eseridir.

Ağaoğlu'nun romanı yansıtmacı romanın dışına çıkan bir akışa sahiptir. Anlatı içinde anlatı olarak oluşturulan eser, kahramanlarının çoğulculuğuyla da dikkat çeker. Anlatının dış çerçevesini oluşturan hikâye, motelde tatilini yaparken romanını kurgulayan yazarın kahraman bakış açısıyla aktardığı anlatımını oluşturur. İlk bakışta, bir otelde tatil yapan yazar-anlatıcının içinden geçenler bilinç akışı yöntemiyle okuyucuya aktarılır. Yazar-anlatıcı, okuduğumuz anlatının içinde farklı bir metin oluşturarak anlatıyı genişletir. Üstkurmaca tekniğinden faydalanılarak oluşturulan yazar-anlatıcı konumundaki anlatıcı, anlatı içinde yarattığı kurgusuyla kendi yazım sürecini esere dâhil eder, varlığını sıkça okuyucuya hissettirir. Yazar dış çerçeveyi oluşturan anlatıya dâhil edilmiştir. Okura hitapta bulunan, onunla sohbet eden ve akışa müdahale eden yazar-anlatıcının bulunduğu *Yazsonu*; *Ölmeye Yatmak* ve *Hayır*'daki yazar olma özelliğinden bahsedilmeyen üçüncü tekil anlatıcının

⁶ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece Y kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

çevrelediği anlatımdan daha özgür bir kurguya sahiptir. *Yazsonu*’nda okurla söyleşen yazar-anlatıcıya örnek gösterebileceğimiz bölümler şu şekildedir:

“Bana gerekli olan, önceden tasarlanmış bir romanı geliştirmek ya da ‘Bir bilebilsek, bir bilebilsek!..’ benzeri dürtüklemeleri, iyi kötü yanıtlarla dindirip yatıştırmak değildi (...)” (Y, s. 11-12)

“...(Bütün bunları duydum mu, uydurdum mu? Şimdi, duymuş olduğumdan ansızın kuşkuya düştüm.)” (Y, s. 24)

“O mavi gözlü delikanlı ile denizde mi, burada mı, havada mı, nerdeyse yitip gitmiş bir kadın arasında siyasa ve ekonomidişi bir bağ arayıp duracağım. Bulamayınca da, ikisi için sipariş üstüne gökten inme bir garip sevda türküsü uyduruvvereceğim. Ama, daha sonraları bulduğum adsız, tanımlanması güç bir ilişki bana, böyle uydurulmuş bir sevda bağından daha inandırıcı gelecektir.” (Y, s.31)

Yazsonu’nun ikinci bölümü yazar-anlatıcının roman kahramanı olan Nevin’in Antalya’dan Alanya’ya gelişyle başlar. Artık ilk bölümdeki yazar-anlatıcının dağınık düşünceleri toparlanmış ve hikâye anlatılmaya başlanmıştır. Anlatıcı, Nevin’in attığı her adımdan bahsederken kendi zaman diliminden de bahseder. Böylece yazarın yine bir şeyleri deneyimlerken kurguyu oluşturduğu görülür. Kahramanın izini süren yazar, parantezler açarak kendi paralel zamanı ile ilgili okuyucuya bilgiler verir. Geçmişe ya da anlatının içindeki zamana dönme şeklinde gerçekleşen bu yöntem eş zamanlı bir olay akışı sağlar. Anlatıcı, kahramanını gelecek bir zamanda izlemekte, izini sürmektedir.

“Kadın, yerdeki çantayı aldı. Sırtını, karayolunun öteki yakasındaki alçak tepelere, şimdi iyice seyrekleşerek tek tük görünür olan köy evlerine döndü. Yürüdü. Bir iki adım sonra duraladı: Çamura dikkat! (O zamanlar... Şimdi orası çimento taşlarıyla döşelidir.)

Çeşmenin oluğundan sızan su, önündeki tarla yolu ile şimdi bulunduğu yer arasını bataklığa dönüştürmüştü. Bataklığın içinden çamur otları fıskırmıştı. Yanlış bir adımda, ayakların nereye dek çamura gömüleceği bilinemezdi. (Bense, bu aynı noktada, palmyeli, zakkum çiçekli bir yolun başında karşılandım. Palmyeler biçimlendirilmiş, zakkumlar bir pembe, bir beyaz olarak dikilmiş, küçük birer ağaç olan gövdeleri ise beyaza boyanmış. Yaşasın uygarlık!)” (Y, s.42)

Yazma ediminin paylaşıldığı parantez içi kısımlarda yazarın kafa karışıklığı dikkat çeker. Anlattıklarından emin olamayan yazar geleneksel okur için yabancı bir durumdur. Yansıtmacı romanda anlatıcı nettir. Öyle ki okur anlatıcının farkına bile varmaz. Postmodern romanda anlatıcı tembeldir, unutkandır, kalemini umursamaz bir tavırla oynatır. Dünya yansa umurunda olmayan bu umursamaz anlatıcının rahatlığı okurun da rahatlamasını sağlar. “Otobüsten bir kadın indi. Yaşı belirsiz. İnce. Kadınlığı çarpıcı değil; erkeksi de değil.

(Gözlerimde her şey artık iyice somut, diyorum. Yine de pek emin değilim.)” (Y, s.41) Yazar yine aynı umursamaz tavrı takındığı bir anda “(Uyukladığım yerden kalkıp, defterime böyle ilgisiz bir söz de not etmişim nedense...)” (Y, s.34) diye belirtir. Ama sonra söylediklerinin aksine, yaptığı şeyi önemser bir tavır takınır:

“Nedense olur mu? Çok saf ya da çok duyarlı; o kadıncağızın geleceği beni adamakıllı yoruyor. Öyle, hiç var olmamışçasına ansızın yitip gitmesini istemiyorum. Sonunu değiştirebilmek için elimden geleni yaptığımı da inanmak gerek. Ne ki, başaramayacağım. Alinyazısına karşı çıkışlı oluşum nedeniyle, dinlencemi ve daha nice günlerimi ağır işçi konumunda çalıştırıp nice çabalasam, başaramayacağım. Her şey o belli sona göre hazırlanmış sanki. Dahası, kadın kendini, kendi sonuna göre hazırlamış. Bunu ta baştan açıklamak zorundayım. Her algı bir yanılsama iken, üstüne üstlük uyduruk gizlerle donatılmış, sonu ne olacak diye bekleten şeyleri sevmem.” (Y, s.34)

Yazar geçmiş ile bugünü karşılaştırırken yalnız kişilerden ve onların tarihinden bahsetmez; gezdiği şehrin, kentlileşmenin de hangi seviyeye geldiğini paylaşır. İnsanların psikolojik ve sosyolojik değişimlerini bir kente, ülkeye bakarak saptayan anlatıcı-yazar söylemini tek doğrultuda yürütmeyi seçmez:

“Çeşmeden su, dar bir borunun ucundan incecik akıyordu. Tıkalı yalak çok kirliydi. Yarım parmak kalınlığında akan suyu bile dışına taşıyor, çeşmenin önündeki batağı durmaksızın genişletiyordu. (Ne de olsa bu çeşme o zamanlar kırsal hür teşebbüsün bir ürünüdür. Benim gördüğümse, yenikentli hür teşebbüsün geri gelişteki sonucu...)” (Y, s.43)

Yazar-anlatıcı anlatımını yaparken sadece anlatı yoluyla ön plana çıkmaz. Olaylara bakış açısını, hissiyatını da paylaşır. Bunu kendini anlatıdaki kişilerin yerine koyarak empati yoluyla yapar:

“Oysa, işte ordaydı burnun ucundaki ev. Kırk metre ötesinde! Özlem. (Çünkü benim böyle bir yerde bir evim olsun da uzun bir süre oraya gidememiş olayım, bu kırk metre ansızın çok uzak görünürdü gözüme.)” (Y, s.48)

“Kulübenin yola bakan kapısı önünde kazmalar, kürekler, birkaç da plastik kap duruyordu. Bir çalının üstüne çocuk bezleri, çullar asılmıştı. (Soğuk beyaz şarabı ağır ağır yudumlayıp kömürde ızgara balıkları mideye indirdiğim sıralar ben, tam bu noktada bulunurum.)” (Y, s.49)

Yazar eşyalara, mekânlara bakarak kırık dökük parçalardan bir anlatı alanı yaratır. Düş görmek, hayal kurmakla eş değer olan bu eylem yazarın şizofrenik bir ruha sahip olması ile açıklanabilir. Dış dünyaya normal gözle bakan, nesnel düşünen bir kimsenin kurmaca yaratma

ihtimali düşüktür. Ancak nesnel gerçeklikten kopan, zaman ve mekândan kendini soyutlayan bir yazar, anlatı kurgulayabilir. Postmodern edebiyat dehasının kaynağını postmodern yazarın bu şizofrenik ruh halinden alır:

“Kapının, baş hizasındaki bir pencereyle köşe yaptığı yere çantalarını, yazı makinesini bırakmıştı. (Yalan söylemiş olmayayım: Bir kez, içimde bir suçluluk, bir ayıp duygusuyla bu köşede durup kırık kepenkler arasından içerisini görmeye de çalıştım.)

(...) Soluna kıvrıldı kadın. Bir pencerenin daha önünde durdu. O pencereyi kuşatan yasemine baktı. Yaseminli pencere briket evle yüzyüzeydi. (Bu aynı pencere, aynı yasemin, zaman içinde artık bir motel lokantasına ve bu lokantada geniş getirip duranlara bakmakta; gözleri çevrede ince, hemen batmayan şiirsellikler arayan varsa, onlara bir yemek boyu bunu sunmakta kusur etmemektedir.)” (Y, s. 54)

Roman türünün geçmişinden bugüne yazara “yazdığınız şeyler sizi ne kadar anlatıyor?” ya da “romandaki kahraman siz misiniz?” gibi sorular yöneltilmiştir. Yansıtmacı romanların çoğunda kendini gizleyen yazar, okuyucu için gizemi çözülmek istenen anlatı dışı bir kahramana dönüşmüştür. Günümüze yaklaştıkça pek çok yazar, kendini ya da kurgu tekniğini bir malzemeye dönüştürerek anlatısına katabilmiştir. Varlığını hissettirmekten öteye gidebilen bu hamle okuyucuya seslenerek, onu adeta dürterek romanı üç boyutlu bir şekle sokabilmektedir. *Yazsonu*’nda yazar-anlatıcı bu işlevi yerine getirirken okura “sen” diye sesleniyor: “Çok iyi niyetli bir açıklama. Yine de sen, Hatice’nin bu tutumuyla kadına yaranmaya çalıştığını düşün (...)” (Y, s. 66)

Yazar anlatısını kurgularken niyetinin ne olduğunu okuyucuya açıklar. Yansıtmacı romanda karşımıza çıkmayan “okura bir müdahale” gibi görünen bu tutum, aslında okurun belki de hiç yönelmeyeceği sorgulamalara onu yönlendirmek, anlatıya onu gerçek anlamda ulaştıracak yolları göstermek amacıyla yapılır.

“(Kuzeyden inip, aşağı yukarı aynı saatlerde Antalya’dan Alanya’ya doğru yol alırken, denizle karanın, özellikle de kıyı yolunun ilişkisini buna yakın bir biçimde algılamış bulunduğum için, peşine düştüğüm kadının da böyle algıladığını sanmam doğaldır. Üstelik, bu izlenimleri başkalarına aktarmaya giriştiğime göre, oralardan geçmiş bulunsun bulunmasın, o başkalarının da hemen hemen aynı izlenimlerle bize katılmalarını istediğim de çok açık. Benim dıştan gözleyerek o kadının bakışına yamamaya çalıştığım ne varsa, hepsini başkaları kendi gözleriyle tartıp değerlendirsınlar, ellerinden geliyorsa çoğaltıp zenginleştirsınlar, diye de bir çağrı. Daha doğrusu, bir dürtme. Öyle ya, anlatan da bulunmasa, öyle durup dururken bir yığın kimse, aynı an’da bir solukta güneydeki o kıyı yoluna inivermiş olamazdı.)” (Y, s.39-40)

Anlatıcı “dürtme” eyleminin nedeninin aslında okura bir davet olduğunu, okurun da anlatıya katkı sağlayabileceğini, onu zenginleştirebileceğini söyler. Üstkurguyu sağlayan yazar-anlatıcının bu tutumu yansıtmacı roman anlatıcısına göre daha samimidir. Okuyucu ile anlatıcı arasında mesafenin olduğu geleneksel anlatıma göre üstkurmaca okurunu küçümsemeyen, ondan beklentisi olan yazarın kullanabileceği bir yöntemdir. Yazarın kendini ortaya koymaya çalıştığı bir teknik gibi tanımlanan üstkurmacada aynı zamanda okurunu da tanımaya ve onunla iletişim kurmaya çalışan bir yazar vardır. Okura sorular sorar, cevaplar verir. “Okur da romanın içerisinde her vesile ile kendisine yer verilen bir noktadan görülür. Zaman zaman okurlar sanki yazılmakta olan romanın oluşumunu kurmaca kişilerle tartışır. Bütün bunlar okuru yazılı olanı, sahte/yapma bir sanat olarak algılamaya zorlar: eserin gerçekçi etkilerini azaltarak bütün dikkatin kendi varlığı üzerine yönelmesini sağlar.” (Ören vd., 2016: 182) Yazmaya, okumaya, kurguya dair bir bilinç getirir: “Sanki anlatmak denilen de ne? Olup olmuşu yaşam üstüne, yaşamın bir parçası üstüne ya da yeni bir uydurma. Burada önemli olan, o yeni uydurmaların, gerçek sanılandan daha da gerçek sandırılabilmesi.” (Y, s.34) Anlatının ikinci katmanında yazarın etrafındaki insanları da içine katarak oluşturduğu romanı görülür. Bu romanın merkezinde motelin yanı başındaki terk edilmiş ev yer alır. Bu ev yazarın romanı için seçtiği ilk unsurdur. Yazar bu evi gözlemlemeye başladığı andan itibaren hikâyesinde yer almaya başlayan ev, bir mıknatıs gibi anlatının diğer kahramanlarını da kendine çekmeye başlar. Yazar eve odaklandıkça sorgulamaya başlar. Evin neden terk edildiği, evin sahiplerinin kim olduğu, evde neler yaşandığı gibi birçok soruyu sorarken cevaplarını da kurgular. Bu şekilde gerçek olandan uzaklaşan yazar kurguya yani anlatısına yaklaşır. Bu aynı zamanda hem anlatı evrenine yolculuk hem de eserini keşfetme sürecidir.

İkinci katmandaki öykünün başkışısı Nevin, motelin yanındaki evin sahibidir. Yıllar sonra yazlık evinde yakınlarıyla, dostlarıyla buluşacak olan Nevin, herkesten önce gittiği bu evde, misafirleri için hazırlık yaparken geçmişle ve korkularıyla yüzleşir.

Nevin’in asıl işi çevirmenliktir. Ancak yazar-anlatıcının o eve girdiği andan itibaren dikkat çekmeye çalıştığı daktilonun başına geçince kendine, sevdiklerine dair şeyleri yazıya döker. Böylece o da yazar anlatıcının anlatısının içindeki yazar-anlatıcı konumundadır. İlk katmandaki yazar-anlatıcı anlatımın bir sonraki bölümde Nevin’e geçeceğini şöyle haber verir:

“Onu son kez böyle gördüm: Gazlambasının ışığında, yazı makinesinin başına oturmuş, ak kağıda bu üç sözcüğü yazmıştı: İşte yazsonu, güney, Akdeniz. Gözlerim bu üç sözcüğü seçer seçmez, adı Nevin olan kadını yitirdim. (...) Onu yeniden göremeyeceğime inanamıyorum.” (Y, s. 106)

Ancak oluşturduğu bu kişilerden söz edişi o kadar gerçekçidir ki anlatının sonuna gelindiğinde Nevin'in başından geçenleri anlatan gerçek bir kişi olduğu düşüncesini reddetmek mümkün değildir:

“Nevin bana ne anlatmışsa ya da ben neleri gördüğümü sanmış, neyi izlemişsem, hepsini anlatmaya çalıştım. Günler geceler boyu, artık bana çok tanıdık gelen bir kadının sesiyle; hemen hemen aynı yüz çizgileri, el hareketleriyle kendine, geçmişe, o kısacık yazsonu dinlencesine, dostlarına, ‘Burda duygu bağlarımız var bizim’ deyişlerine, ‘Biz nereye gitsek burada oluruz’ deyişlerine, tanrı ve tanrıçalarına, hatta baharat yüklü kervanlara dek açık seçik ne varsa, yağmurlu camların ardında yan yana oturup şaraplarımızı yudumladığımız sarışın delikanlıya anlatmaya çalıştım ben de.” (Y, s. 250)

Ağaoğlu'nun dört bölümden oluşan ve her bölümünde yazar-anlatıcının hâkim olduğu anlatısı, roman kurgulamak üzerine yazılmış ve bir yazarın ruh halini anlatan sayılı romanlardan biridir. Gerçekle kurgu birbirine çarpıştırılarak sanal bir gerçeklik yaratılır. “Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme” durumu, yazar-anlatıcı ve Nevin'in yazma ve yaşama eylemlerinin iç içe geçtiği anlatıda hâkim kılınmıştır. Adalet Ağaoğlu'nun hem kadın hem de bir yazar olarak yansımasını yazar-anlatıcıda ve Nevin'de görmek mümkündür. Adalet Ağaoğlu, televizyona verdiği bir röportajında yazarlıktan kazandığı parayla Alanya'da bir arsa aldığını ve arsaya taştan bir bina yaptırdığını söyler. Ancak arsanın etrafı ve deniz kıyısının işgal edilmesiyle mutsuz olan yazar, tepkisini *Yazsonu* romanını yazarak gösterir. Romanın başında yazar-anlatıcının içinde bulunduğu zamanla Nevin'in zamanını karşılaştırmasında “yenikentli hür teşebbüs” şeklindeki adlandırması yazarın bu duruma bir eleştirisidir. Doğanın ve insanlığın bozulmasına dikkat çeken Ağaoğlu'nun sesini romandaki anlatıcılar sayesinde duymak mümkün olmuştur. Biraz mitoloji biraz Akdeniz çeşnisi ile sunulan *Yazsonu*, kendini yazan roman anlayışına en belirgin örnektir. Eserde, uzaklara kaçarak yaratacağı anlatısına yakınlaşan yazarın düş gücü yansıtılır.

Adalet Ağaoğlu'nun *Yazsonu*'nda yazar-anlatıcının gözlemlediklerini aktarışına benzer bir şekilde kurguladığı bir diğer romanı *Ruh Üşümesi*'dir. *Ruh Üşümesi*, hacmi ve yoğunluğu birbirine zıt bir eserdir. Ağaoğlu, yüz kırk sayfalık romanına insanoğlunun temel güdülerini ve istençlerini, toplum içindeki tükenişini ustalıkla sığdırmıştır. Bunu kahramanların adının bile olmadığı bir evrende gerçeklerin hayallere karıştığı bir kurguyla verir. “Sanat baştan sona uydurmadır zaten.” (Kabacalı, 1994: 53) diyen yazar üstkurmaca tekniğini uyguladığı eserinde anlatıcının varlığını hissettirir. Gözlemci bir anlatıcının yer aldığı eserde olaylar anlatıcı tarafından mı kurgulanır ya da kişilerin hayallerini onlardan dinleyen yine aynı anlatıcıdan mı aktarılır sorularının cevabı net değildir.

Geçmişe dönük anlatılan kısımlardan birinde kadının kocasının onu yanlış anlamasıyla ilgili bir konuşma aktarılırken anlatıcı araya girer:

“Anladın mı? Kendimiz olabileceğimiz bir yer. Bu hakkı kazanmadık mı?

Hakkı mı dedin?

(Surattaki böcek yüzlerce yavruluyor ve her yavru an’ında iri bir düşman böcek oluyordu. Efendim, delikanlılardan birinin adı Hakkı imiş de, kocanın dili ondan böyle çözüldü, diye anlattı başkaları. Artık o kadarını da sanmıyorum ya, anlatanların yalancısıyım:)” (Ağaoğlu, 2014c: s. 76)⁷

Anlatanların yalancısıyım, anlatıcının okurla yaptığı bir vicdan muhasebesi, kendini aklama gibi görünür. Aslında anlatıcı anlatının görünür kaynaklarını çoğaltmaktadır. “Mış”lı bir anlatım seçtiği bölümlerde de onun kişilerle ilgili bazı şeyleri sonradan ve başkalarından öğrendiğini gösterir: “Beni bırakma diye ağlıyormuş trenin ardından küçük kadın.” (RÜ, s. 118)

Bunların dışında anlatıcı hem lokantada hem de otel odasında kişileri gözleyen bir çift göz gibidir. Okurla anlatı arasında dürbün görevi görür. Zaman zaman okurla konuşur, okura bilgi verir: “(Burada kusur her zaman müşteridedir; unutulmaması gerekiyor. Mesela kadın akıl edip de, ‘Yemeğimi de martinimi bitirmeden getirmiştiniz ama...’ demediğine sonradan sevinecektir.)” (RÜ, s. 127)

Sorgulayıcı bir tutuma sahip anlatıcı okura sorular yöneltir: “(Bilseydi ki adam, sürekli kar altında bir yürekle yabancı bir otel odasında yapayalnız nasıl ısınılır, ölçemiyordum, diyecek; az önce yakalandığı ürküntünün telaşıyla karşısındakini hemen susmaya çağırmazdı, değil mi?)” (RÜ, s. 52) Bu soruları sorarken bazen agresif bir tutum sergiler: “Ne oldu? Bir itirazınız mı var? Biliyorum, artık erkekler kimseye bir şey ısmarlamak istemiyorlar, üç üst dereceden ödetseler bile. Ama işler yine de karışık, baksanıza (...)” (RÜ, s. 30)

Anlatıcının sorgulamaları kurgu üzerine de yoğunlaşır. Anlatıyı kurgularkenki kararsızlıkları, yine okuru metne dâhil etme amaçlı yaptığı soru sorma yöntemiyle hissettirilir:

“Kadın bir an uzanıp elini adamın masada duran eli üstüne koymak, parmaklarını oradaki ince kumral kıllarda dolaştırmak isteği duymuyor mu acaba? Duyuyormuş (...)” (RÜ, s. 40)

Yazarın anlatıyı oluşturmaya yönelik bu söyleşmeleri geleneksel romanda üstkurmacayı, satır aralarında olayları nükteli bir şekilde kurcalayarak kullanan Ahmet Mithat Efendi’yi hatırlatır:

⁷ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece RÜ kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

“(Tam ayrılacakken, çalılıkları geçen bir hayvan hışırtısıyla kadına yanaşıp, kolunu son cümlesine eşlik edecek biçimde gizlice çimdikleyebilir, hatta bu çimdikleme sırasında, dönünce seni yeniden nerede bulabilirim, yavrum, diye sorabilir de. Kendisine böylece lüzumundan fazla değer biçip anlayışlı davrandığımız da söylenebilir. Bunun en kestirme yolu, hem iki arada bir derede kadınla yatılması, hem soluk soluğa gidilen yerde, azizim karının biri bana fena asıldı, ama yüzvermedim tabii, denmesidir.)” (RÜ, s. 51)

Cinsel birlikteliğin aya ayak basmaya benzetildiği bir bölümde yazar-anlatıcı yine parantez içinden okura “(Bu durumda gerisi de sizin düşüncünüze kalıyor artık.)” (RÜ, s. 36) diye seslenir. Yazar bu seslenişle okurun dikkatini çeker, “(...) okur kurmacanın içerisinden geçerek, oluşturulan kurgu metnindeki yapıyı anlamaya çalışır. Böylece kurmaca metin, kendi yapısallaşma/yapılaşma metodu ile ilgili eleştiriler hazırlamakta(...)” (Ören vd., 2016: 180)dir.

Yansıtmacı romanda formal bir kimliğe sahip anlatıcı günümüz romanında yerini eş dost, arkadaş gibi okura çok yakın bir kimliğe bırakır. Anlatım çoğu zaman sohbet havasında geçer. Okur olayları okumaktan çok duyar gibidir:

“Kadın bir an’lık gözdeğiminden sonra başını çeviriyor. Bir kahkahayı zor tutar gibi şimdi. Gerekli gereksiz teşekkür edenlerden iğrenmektedir, demeyelim de, daha çok gıdıklanmış gibi bir duyguya kapılıyormuş galiba; en duyarlı an’larında gülme buhranlarına yakalanabiliyormuş. Ama düşünüyorum da, yukarılarda donuk gümüş rengi dokulardan, buzul yüzeyle, tuzla yaldızlı gövdelerden, kül kaplı planetlerden öteye gidecek yer kalmasa bile (...)” (RÜ, s. 37-38)

Anlatıda kişilerin ayrıntılı tasviri ve diyalogların doğrudan verilmesi sahneleme yönteminin kullanıldığını gösterir: “Bilir misiniz, atak ve tatlı masa arkadaşım, ben küçükken şefgarson olmak istermişim. Ah, ben tam tersi, güzellik kraliçesi! Buz pateni kraliçesi de olmak istemiştım, hatırlıyorum; yani, kraliçelik olsun da, inanın falcılar, dilenciler, sürtükler kraliçeliklerinden birine de razıydım bayım!” (RÜ, s. 13) Hakan Sazyek’e göre sahneleme yöntemi figür anlatıcı ve onun bakış açısı aracılığıyla uygulanır. Ancak “sahneleme yönteminin zaman zaman figür olmayan anlatıcı ve onun bakış açısıyla da uygulandığını” (Sazyek, 2004: 104) söyleyebiliriz. *Ruh Üşümesi*’nde de anlatıcı, anlatının içinde yer alan bir figür değildir. Kişileri dışarıdan gözlemleyen bir çift göz gibidir. Yer yer diyaloglarla ve kişilerin görülen aksiyonları ile sahneleme yöntemini kullanan gözlemci-anlatıcı, görülmeyen aksiyonlarını, yani geçmiş yaşantılarını geriye dönüşlerle gösterme yöntemini kullanarak verir. “Gösterme yönteminde figür olmayan anlatıcı devre dışı kalır ve figür, iç yaşantısını olanca özgürlüğü, doğallığı, karmaşıklığı ile ifade etme imkânına kavuşur.” (Sazyek, 2004: 115) Bu yöntem sayesinde roman kişileri özgürleşir, anlatı içinde rahatça hareket edebilir.

Ruh Üşümesi ile *Yazsonu*'nundaki anlatıcıları, anlatıda üstlendikleri role göre karşılaştırdığımızda *Yazsonu*'ndaki yazar-anlatıcı bir anlatı evreninde etkin bir figürdür. Onun otele neden yerleştiğini, tanıştığı insanları, yazdıkları ile ilgili gelgitlerini okur ve hikâyesine mesafeli de olsa tanık oluruz. Ancak *Ruh Üşümesi*'ndeki yazar-anlatıcı romandaki kişileri aynı ortamda gözleyen bir çift gözden ibarettir. Adalet Ağaoğlu'nun bilinç akışı yöntemiyle oluşturduğu bir diğer romanı *Fikrimin İnce Gülü*'nde de "O kıyamette roman yazarı da yine hazır ve nazır" (Ağaoğlu, 1993: s. 155)⁸ diye işaret edilen roman yazarı üçüncü tekil anlatıcının anlatımıyla verilir. Bayram'ı gözlemleyerek romanını oluşturan yazar, roman kahramanının etrafında gibi anlatılır: "Her zaman, her yerde hazır ve nazır olan yazar, bu an'ın içinde de hazır ve nazırdır." (FİG, s. 204) Yazar, olayları izleyen ve dinleyendir: "Yazar, kulağını yine oraya dayadı ya" (FİG, s. 236) Anlatıcı bir roman kişisiymiş gibi yazarın da aklından geçenleri bilir: "Ama yazar Murat Nakliyat sürücüsünün kesinlikle bilemeyen halini de bilecek!..." (FİG, s. 217) Romanın sonuna gelindiğinde yazarın da işi biter ve anlatıdan ayrılır. "Yazar, gözünü, sözünü, pılsını pırtısını toplayıp yurt değiştirmeye hazırlanıyor." (FİG, s. 255) Alıntılanan kısımlar dışında anlatıya dâhil edilmeyen yazar, romana bir figür olarak yerleştirilse de etkin bir figür değildir. Romanın başkışisi Bayram ile iletişim halinde değildir. O-anlatıcının yaptığı anlatım dışında yazarın düşüncelerine ve konuşmalarına yer verilmez. Roman kişisini eserini oluşturmak için gözleyen bir çift göz oluşu dolayısıyla *Ruh Üşümesi*'ndeki gözlemci yazarla benzerlik gösterir.

"Üstkurmacayı tamamıyla postmodern bir roman formu ya da onun altında bir paradigma olarak kabul etmek bir hayli zordur." (Ören vd., 2016: 180) Daha önce söylediğimiz gibi yansıtmacı bir romanda da üstkurmaca kullanılabilir. Ağaoğlu'nun postmodern anlatı olarak anmadığımız romanlarındaki anlatıcılarını da üstkurmaca olarak değerlendirmemiz bu sayede mümkün olmuştur. Ama, *Ruh Üşümesi* Ağaoğlu'nun postmodern disiplinde kaleme aldığı bir anlatıdır. Bilinç akışı, iç monolog, sahneleme, gösterme gibi yöntem ve teknikleri kullanmasının yanında anlatının dili ve metnin yapısı postmodern okumaya açıktır. Yazar cinsellik gibi bir tabuyu okurların yüzünü kızartmadan okuyacağı bir dille sunar. Toplumun cinsel aksiyonlara yönelik adlandırmalarının kabalığından sıyrılmış bir dağarcık oluşturur. "Denizkeşanesi", "kadife kutu" gibi birçok yeni imge ve kavram postmodern yazarın yaratıcı kaleminden ortaya çıkabilir. Adalet Ağaoğlu bu yaratıcı edimi üzerine şunları söyler: "İnsan üstüne varırsa, erotizmi, çeşitli göndermelerle eşitleyici biçimde dile getirebiliyor; metaforlar, simgeler, ses uyumları, ses bozmaları (prangalar altından-prangalar altında-altın yumurtalar vb. gibi...) yoluyla da." (Kabacalı,

⁸ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece FİG kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

1994: 51) Toplumun ve edebiyatın diretmelerine karşı yazarın verebileceği en yaratıcı tepki; dili, sözcükleri eğip bükmesi, onlara yeni bir form vermesidir. Sözcükleri gibi metnin yapısıyla da oynayan yazar, zihnindeki karmaşayı cümleleri düzendışı, şiir gibi alt alta sıralayarak yansıtır:

“Unutma, tatildegiz.
Evet, tatil...
Otelı sevdin değil mi?
Ucunda ayrılık olmadıktan sonra...

O halde: Sürekli gidilir.
İyi otelse iyisinde,
kötüyse kötüsünde.

Burada da mı?
Ama bitanem, ne önemi var, tatildegiz.” (RÜ, s. 47)

Postmoderne ait birçok unsurun yer aldığı anlatı boyunca parantez içinde sesini duyurmaya çalışan anlatıcı, okuyucuyla konuşur, ona sorular sorar, çok zaman da okurun kafasını karıştırır. Ağaoğlu, görselliğin ağır bastığı, anlatılanların canlandırılmasını önemseydiği anlatısında olayları gözleyen ve sunan bir anlatıcıya ihtiyaç duymuştur.

Ağaoğlu’nun çok sesliliğe sahip bir diğer romanı *Romantik Bir Viyana Yazı*, *Yazsonu*’ndaki gibi dış ve iç metinden oluşan bir anlatıdır. Dış metinde yer alan yazar-anlatıcı yine *Yazsonu*’nun yazar anlatıcısı gibi iç metindeki kahramanlarla iletişime geçer, oluşturduğu anlatıda figüratif anlamda kendine yer açar. Kurgusu ve eserde kullanılan anlatım teknikleri bize gösterir ki Ağaoğlu’nun bu romanı postmodern okumaya açık bir anlatıdır. Postmodern edebiyatın disiplini olan Yeni Tarihselci kuram başlığı altında ayrıca incelenebilecek eser, “yazarının tarihin metinsel özelliğine dikkat çekmesi nedeniyle, postmodern tarih romanları sınıflaması içerisine alabileceğimiz bir roman örneğidir.” (Yalçın-Çelik, 2005: 117)

Romantik Bir Viyana Yazı’nda iç içe yapılanmış bir kurgunun yanında yazar-anlatıcının da kurguya dâhil edilmesiyle üstkurmacanın kolayca göze çarpmasını sağlar. Anlatının dış metninde kruvaze ceketli tarih öğretmenini arayan bir yazar-anlatıcı, iç metninde ise o tarih öğretmenin başından geçenler ele alınır. Anlatının içinden okura “Viyana için, hala yerinde duruyor mu, diye lütfen haritalarınıza bakınız.” (Ağaoğlu, 2016c: 11)⁹ diye seslenen, “Oturduğum kahvelerde durmadan yazıyordum, ama ne yazdığımı da bilmiyordum.” (RBVY, s.31), “Şu son tümceyi de yazayım hele” (RBVY, s.31) şeklindeki

⁹ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece RBVY kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

söylemleriyle yazma edimini okurla paylaşan bir yazar-anlatıcı barındıran eser, üstkurmacaya birçok örnek gösterilebilecek bu yazar-anlatıcı hâkimiyetinde kurgulanmıştır.

Eserde Yeni Tarihselciliğin en çok kullanılan yöntemlerinden metinlerarasılık sıkça karşımıza çıkar. Yazar-anlatıcı veya Kamil Hoca, tarihin sayfalarında yolculuklara çıkar eski dönemleri kendileri yorumlarlar:

“İki yanımda yıkılmış yapılar görüyordum. Bir başka cadde boyunca daha yürümüş, hiçbir yanda ne Strauss’un ne Schubert’in izine rastlamıştım.

Kendimi ansızın Habsburgların yazlık saray kapısı önünde buldum. Divan kapısı!

Dolmabahçe mi demiştin, Beylerbeyi mi, Yıldız mı?

Hiçbiri değil. Viyana Kapısı.

Schönbrunn, karşımda enlemesine uzun, sabah ısıltıları altında mahmur yatıp duruyor. Saray, önünü çakıllı düzlüğe, arkasını ormana vermiş, bir gece önce Gluck’un nağmeleriyle öpülüp okşanmış duvarları esneyerek uyanıyor. İki yanı mermer merdivenli büyük kapı açılıyor, İmparatoriçe Mari-Terez ve on altı çocuğu cıvıltılarla parka dökülüşüyor; Neptün’lü havuzun yanına koşuluyor; zaten güzel sesiyle iyi şarkı söyleyen imparatoriçe buyruğundakilere, bahçevanlara çiçek tarhları, ağaçlarla ilgili isteklerini bildirirken kuşlar gibi cıvıltıyor; eskiden av avlanan korukluklarda Viyanalılar sabah gezintilerini yapıyorlar; ben de ortadaki geniş divanyolunu geçip, sarayın neogotik ön girişine ulaşmak üzere merdivenleri tırmanıyorum; büyük kapının iki yanında iki saray muhafızı, beni içeri buyur etmek için beklemekte...” (RBVY, s. 25-26)

Yukarıdaki paragrafta yazar-anlatıcı sokakta yürürken kendini birden Viyana’nın eski dönemlerinden birinde, saraylar, imparatoriçeler arasında bulur. Tarihi öğelerin bu şekilde metne katılmasında metinlerarasılığa vurgu yapabileceğimiz gibi yazar-anlatıcının kendini Habsburgların sarayında buluşu ve o döneme tanıklık ederek kendi izlenimlerini aktarması Yeni Tarihselci bir bakışı da ortaya koyuyor. Anlatıcı paragrafın devamında “Gece yatacağım yeri peylemeden Viyana’yı fethet, şey, keşfe çıkmıştım. –Yoksa genlerimde çapaçul fetih tohumları mı gizli?” (RBVY, s. 26) diye sorarak Osmanlı’nın Viyana’yı fethine dair bir anıştırma yapar.

“Tarih Dersleri” başlıklı üçüncü bölümde Kamil Hoca Viyana’dan bahsederken yazar-anlatıcının söylediklerine benzer bir eleştiri getirir:

“Yani arkadaşlar, düşünebiliyor musunuz, halk vebadan kırılıyor, imparator da avnesini toplamış, şehri terk ediyor. Kaçıyor. Viyana Kuşatması’nda da aynı şeyi yapmış saray. Çapulcular da surlardan içeri girip bunların saraylarına bir güzel yerleşmemişler mi? Saray parklarına, bahçelerine yayılmışlar. Fakat eminim yazlık sarayın bahçesindeki Neptün’lü havuzdaki Neptün heykelinin burnunu kırmışlardır. Kısmet olur da gidersem, bakacağım bakalım. Onu kırmadıysa bile, Hofburg’daki avizelerin, halıların canına okumuşlardır. Çingene Kral’ı Otto Kar’ın oralarda bir yerlerde duran kemanını paramparça

etmişlerdir. Ayol oraları daha ne debdebeler gördü, ben gidene kadar hepsi onarılmıştır. Yine de Neptün heykelinin burnuna bakacağım, ekleme mi değil mi?” (RBVY, s.59)

Bu iki paragrafta romanın farklı iki anlatıcısı tarafından aynı döneme benzer eleştiriler getirildiğini görürüz. Yazar-anlatıcının da Kamil Hoca'nın da yaptığı tarihi yeniden yorumlamaktır. Her ikisi de Venedik Kuşatması'nın aslında bir yağmalama olduğunu düşünür. Bir tarih öğretmeni Venedik Kuşatması'nı anlatırken ne Neptün heykelinin burnu ne de Çingene Kralı Otto Kar'ın kemanı ile ilgili endişesini anlatması, alışlagelmiş değildir. Kitaplara geçmiş resmi tarihin sınırlarını aşan bu anlatım tarzı tarihi yeniden yazma, kendi “ben”ini tarih içinde konumlandırmadır. O dönemdeki insanların gözünden yaşananları anlatmaya çalışan Kamil Hoca dönem insanı ile empati kurar, ince detayların da var olduğunu ve bu gözden kaçan ayrıntıların da bir kuşatma kadar mühim olduğunu vurgular. Yeni Tarihselci bakış tarihe onu istediği gibi eğip bükebileceği bir esneklik katmıştır:

“Romancı gibi, tarih metnini kaleme alan kişi de, gerçekliği anlatmaktan çok, var olan gerçeğin söylem alanına müdahale edecek, dil yolu ile değişen anlamı yorumlamaya çalışacaktır. Metinsi özelliğinden dolayı, dil aracılığıyla, tarih bilinci ve tarih bilgisi ile kurmaca içerisinde oyunsu bir ortam yaratılacaktır. Özetle, postmodern dönem içerisinde XIX. yüzyıldaki tarihçilik anlayışının canlandırılmasının yanı sıra geçmişin değerlendirilmesi ve yeniden yorumlanması, tarihi, bir biçimler repertuarı olarak algılayıp bu repertuara seçmeci bir yöntemle yaklaşarak oradan gerekenleri alıp yapıştırma(kolajlama), geçmişe ait plan ve şemaların yeni işler için uyarlama Yeni Tarihselci bakış açısının temelinde yer almaktadır.” (Yalçın-Çelik, 2005:27-28)

Tarihin yeniden yapılandırılması *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda Kamil Hoca'nın “romantik” anlatımıyla nahif bir şekle sokulmuştur:

“Ey tarih, ey tarih!... Seni kentlerin hayatından sorsunlar. Kütahya'yı buraya ilk defa bin sekiz yüz doksan dörtte düü-düt diye gelen trenden sorsunlar ve telgrafhaneden.

Ey tarih, ey tarih, seni tarih kitaplarından, tarih öğretmenlerinden çok, o tarihi yaşayanların taşta, kağıda, kile, tuğlaya, boyaya, çizgiye döktüklerinden sorsunlar. Konakladıkları hanlardan, içinde yıkandıkları ırmaklardan ve hamamlardan, yedikleri kaplardan, içtikleri kaselerden, giyip çıkardıklarından sorsunlar. Araç ve gereçlerinden, onları ne biçimde kullandıklarından ve kadınların elişlerinden sorsunlar; yaktıkları kandillerden, baş koydukları yastıklardan, döktükleri gözyaşlarından sorsunlar...” (RBVY, s. 62)

Yukarıda örneklediğimiz tüm postmodern unsurlar göz önünde bulundurulduğunda *Romantik Bir Viyana Yazı*'na zengin bir postmodern anlatı demek mümkündür. Anlatıda yazar-anlatıcının anlatımının dışındaki bölümlerde Kamil Hoca'nın anlatımına da

rastlamaktayız. “Tarih Dersleri” adlı bölümde rastladığımız bu anlatım şekli onun yaşamını özetleyen derslerinden oluşmaktadır.

“Tarih Dersleri” adlı bölümün anlatıcısı Kamil Hoca olsa da bir önceki bölümde yazar olduğunu “...Slovakça bir kitabım yayınlandı.” (RBVY, s. 24), “Kitabımın Bratislava dedikleri yerde yayınlanmasından bir süre sonra, oradan bir mektup aldım.” (RBVY, s. 24) cümlelerinden anlatıcının Kamil Kaya’yı hayal ettiğini, onu kurguladığını görürüz. Yazar sık sık Kamil Kaya ile karşılaştığını söyler:

“Londra’daki ilk karşılaşmamızda değil ama, ikincisinde, hamburgerci kapısında karşılaşınca sözleşmiştik.” (RBVY, s. 29)

“Biraz telaşla da olsa, üçüncü kere, rahat rahat Viyana Ulusal Kitaplığı’nda buluşmak üzere sözleşmiştik biz.” (RBVY, s. 29)

“Aslında alanları, sokakları, kahveleri, özellikle de Katedral’in çevresini dolduran herkes oydu ve heyhaat, hiçbiri o değil! Bu kadar çoklukta netleşmesi, görünür olması güç.” (RBVY, s. 31)

Yazarın her köşebaşında Kruvaze ceketli adamı görmesi, görüyor gibi olması aslında gerçekte böyle biri var olduğu için değildir. Yazar muhayyilesinde yarattığı kişiyi kendi hayatına konumlandırarak onun varlığını yaratma çabasıdadır. Yazar bu yaratım sürecini açık açık anlatmak yerine okuyucuya merak katan bir yanıl samaya dönüştürmüştür.

Kamil Kaya’nın yazarın kurmacasının kahramanı olduğu ise yazı defterinden bahsettiği bölümlerde netleşmektedir.

“Artık umutsuzdum. Oturduğum kahvelerde durmadan yazıyordum, ama ne yazdığımı da bilmiyordum. Kastamonu, Kütahya, Konya hızla geride kalıyor. Tarih, bozuk para gibi eriyip gidiyor, defter sayfalarım da...”

Artık dönmeliydim. Şu son tümceyi de yazayım hele: Viyana’ya yağmur yaraşır.” (RBVY, s. 31)

Kamil Kaya’nın çalıştığı şehirlerin yazarın yazı defterinde yer alması “onu ben yazdım, yarattım” mesajını vermektedir. Yazar ilerleyen bölümde bir görünüp bir kaybolan kahramanını bulur hatta onunla konuşur:

“Başımı kaldırdım, karşımda o. Kruvaze ceket, ucu yuvarlak siyah pabuçları, utangaç gülümsemesi, ceketinin düğmeleri ilikli mi değil mi diye yoklayan parmaklarıyla...”

Telaşla dilimin ucuna gelen ilk soruyu sordum:

‘Siz ne arıyorsunuz buralarda?’

‘Alma Mahler’i arıyordum,’ diyor efendi efendi.” (RBVY, s. 42)

Sonunda kahramanı ile tanışan ve konuşan yazar daha sonra onu kaybetme korkusu yaşar: “Anita’dan bir bardak şarap daha istemeliyim. Yazdıklarına, yazamadıklarına bakmalıyım. Ta yanıma gelen, benimle konuşan hayaleti bu sefer tutmalıyım. Onun sisler içinde eriyip gitmesine izin vermemeliyim. Anita, şarabımı getirdi. Ben, kapadığım defteri açtım. O da ne? Nereden çıktı lise tarih dersleri(m) şimdi?” (RBVY, s. 42-43) Yazarın defterinde görüp şaşırdığı “tarih dersleri” bir sonraki bölümün başlığıdır. Yazı defterine bakan yazar bir sonraki bölümü yazmış olduğu ya da yazacağı mesajını verir. “Tarih Dersleri” adlı bölümde ise anlatıcının anlatımı yerine Kamil Hoca’nın birinci ağızdan anlatımına yer verilir. Bu bölümden sonraki dördüncü bölüm olan “Hayatın Kumarı” adlı bölümde anlatım tekrar yazar-anlatıcıya geçer. Yazar yine aynı kır lokantasında otururken bir önceki bölümde okura Kamil Hoca’nın öğrencisi olarak tanıtılan Asaf, yazarın yanına yaklaşır ve bölüm boyunca sürecek olan sohbetin başlangıcını yapar.

Asaf yazarı tanımaktadır. Asaf’ın “Demek burada da yazıyorsunuz?” (RBVY, s. 103), “Ah, anlamıştım! Siz yeni bir kitap yazma peşindesiniz!” sözlerinden yazarın bu bölüme kendini olduğu gibi konumlandığını anlarız. Ancak kafa karıştıran nokta, yazarın kurgusu olduğunu bildiğimiz “Tarih Dersleri” adlı bölümden tanıdığımız Asaf’ın yetişkin halinin yazarın karşısına geçip onunla konuşuyor olması bir gerçek-kurgu çatışması yaratır. Yazar mı kurguya dâhil olmuştur yoksa Asaf gerçekte var mıdır, bilinmemektedir. Aynı yanılgı yazarın Kamil Kaya’yı gördüğü anlar için de geçerlidir ancak Kamil Kaya figürü yazarla net bir şekilde karşı karşıya gelmediği için bu figürün hayal olma olasılığı kuvvetlidir. “Yansıtmacı romanın didaktik kimlikli yazar-anlatıcısı, bu kez anılan işlevini yitirmekle birlikte, romana geri dönmüştür artık. Yazar, romanını hem yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine figüratif anlamda yer açmaktadır. Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir.” (Sazyek, 2002: 493-508)

Anlatıda yazar-anlatıcı okura seslenerek metnin dışına çıkan bir anlatım tercih eder. Anlatıcının etkin bir figür haline geldiği bu bölümde yazar okurla söyleşen bir üslup kullanır: “Efendim, ben de anlatanların anlatıcısı, onların yalancısıyım. Herkesin tamtam’larla şeytan kovmaya ayırdığı değerli vaktini almamak için de kestirmeden gitmek zorundayım.” (RBVY, s. 198)

Anlatıcının metnin sınırlarını aşarak okura seslenişinin ara söz ya da parantez içi şeklinde verilmesi de görülür:

“İşte şu örneğe: Artık hangi zamanın, hangi dinin peygamberi ise –her durakta bir tarikat kurulduğu iddia edilmekteydi- bakıyordunuz, sabahları ulemanın toplandığı Schottenring’de, öğleye doğru, eskiden bildiğimiz yazlık sarayın halka en açık parkı ucunda, Hietzing’de, öğlenleri mutlaka Linke’de, öğleden

sonraları Herrengasse'nin gölgeli tarafında Cafe Central dedikleri Merkez Kiraathanesi önünde, akşamları Aziz Stefan Kilisesi'nin –sizlere Katedral de dediğim- dörtbir yanında, geceyarısından sonra da kente girip çıkanların bol olduğu Terminal'de görünüyor, o saatte oraya ulaşan uçak, otobüs yolcularını geniş selamlarla karşılıyordu: “Gelin, gelin, vebadan korkmayın. Sizi kurtaracağım! Sizi kurtaracağım!” (RBVY, s. 38)

Yazar okurla konuşur biçimde anlatıyı kurgular. “Sizlere Katedral de dediğim” (RBVY, s. 38) şeklinde açıklama yapılır, okuyucu uyarılır. Bu yazarın anlatımı belli bir yöne kanalize etme çabasıdır. “Af buyurun” (RBVY, s. 38), “Ne dedim?” (RBVY, s. 38) gibi söyleyişlerle yazar duygularını okuyucuyla paylaşmak ister, anlatım türünün yapay tabiatından sıyrılarak onunla birebir iletişim kurar. *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda postmodern anlatıya özgü konuşkan, her konuda bilgi sahibi, okuru anlatıya davet eden aktif bir anlatıcıya rastlanır. Anlatının katmanlı yapısında kendi kurgusunun içine giren, kendi kurguladığı kişilerle karşılıklı oturan ve konuşan yazar hem bir yazar-anlatıcı hem de bir roman figürüdür. Anlatıdaki olaylara bakıldığında kırılmış cam parçalarındaki görüntüler gibi karmaşık bir yapı vardır. Bunun en büyük sebebi de anlatıcının her iki katmanda da figür olarak yer almasıdır. Romanda anlatım olanaklarını genişletmeye çalışan Ağaoğlu, anlatıcı ile okur arasındaki mesafeyi yok denecek şekilde azaltmıştır.

Kurgunun parçalara ayrıldığı bir diğer romanı *Dert Dinleme Uzmanı*'nda kendi kendine ya da okurla konuşan yazarın sesini sık sık duyarız. Yine bir yazar-anlatıcıya sahip romanda yazarın vazgeçilmez eşyalarından biri defteridir. Defterini kişileştirmeyi de ihmal etmeyen yazar, defterle de konuşur: “Defterimin sayfaları bu satırları tekmelemeye başladı: Bırak bırak, kes artık. Kirlendin. Bu kadar kirlenişin intikamını mı alacaksın yoksa? Sorular bozuk. Cevaplar kokmuş. Kurtar beni artık şu karşılaşmalar/ rastlaşmalar/ çağrışım/ hatıra ve heyecan cehenneminden.” (Ağaoğlu, 2014a: 229)¹⁰ Yazar-anlatıcı benzer şekilde okurla da diyalog kurar. Okura seslenerek metnin sınırlarını kaldıran yazar, kurmaca metnin dışına çıkarken okurdaki gerçeklik hissiyatını alt-üst eder: “Dinle, şefkati ve sabrıyla beni içimi dışıma dökmeye iten insanım benim, bunlar kendi dinlerini kendileri mi seçmişlerdir ki (...) lütfen bana artık hiç değilse, ‘Senin medeni halin nedir?’ diye sormaya kalkma ki (...)” (DDU, s. 74) Yansıtmacı romanda rastlayamayacağımız bu seslenmeler yıllarca mağarasından çıkmamış, yalnızlıktan sıkılmış yazarın yazma edimini çoğullaştırma çabasıdır. Okurun bir şekilde dikkatini çekmek lazımdır, yazar bunu yeri geldiğinde yüksek tonda dile getirir. “Dikkat isterim, dikkat!” (DDU, s. 100)

¹⁰ Eserden bundan sonra yapılacak olan alıntılarda sadece DDU kısaltması ve sayfa numarası kullanılacaktır.

Dert Dinleme Uzmanı'nda iki farklı yazar bulunmaktadır. Biri geride bir kitap bırakıp intihar eden yazar, bir diğeri de yazarın kitabını yayımlayan başka bir yazardır. İkincisi takdimci-yazardır. Takdimci-yazar, yazar öldükten sonra çalıştığı yayınevinde, yazı masasında yazara ait iki kitabı daha bulunduğunu öğrenir. Anlatının sonlarına gelindiğinde bu kitaplarından yazar da söz eder: “Hayatımın ilk romanından sonraki nefret hastalığıyla bezenip durmuş ikinci roman atılımım, şurda çekmecedeyim. Yayınlamayacağımı bir an olsun düşünemedim. Hani sanki yakınlarımda bütün güzellikleri, tertemizlikleri kirlenip gidecekti...” (DDU, s. 226)

Anlatının sonunda yer alan “Takdimci” adlı bölümde, takdimcinin yazarın kitabını yayınlamak için yayınevine götürdüğünde, yazarın çekmecesinde bulunan yazara ait bir şiir dosyasının içindeki şiirden okuyucu haberdar edilir:

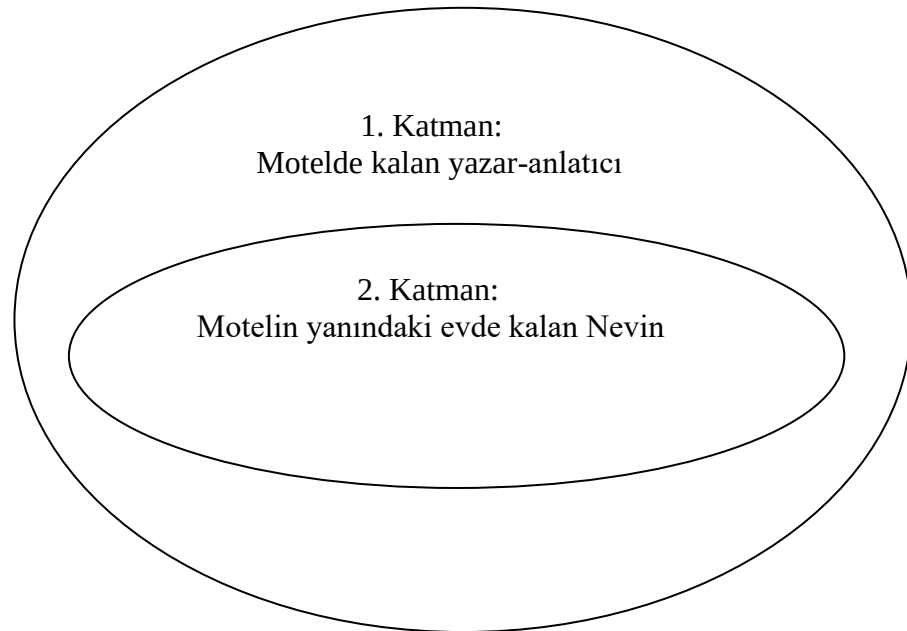
“Her şeyin farkındayım/ Derthane parkındayım
Kendimi vurasıya/ Nefretin ucundayım
Aramaktayım ben olan beni/ bütünlüklü empatimle
Döner gelir döner gelir/ Savununun şiddetiyle
Güüüm! Güüüm! Güm!
Şu döküntü dizelerle/ doya doya soluklanın
Benim ilk ve son günahım/
Dertleri dinlemektir halisane.” (DDU, s. 255)

Yazar-anlatıcı kendini anlattığı bu dizelerle karamsarlığını gözler önüne sererken yine okuyucuya seslenmeyi seçer, dizelerin arasından sesini duyurmaya çalışır.

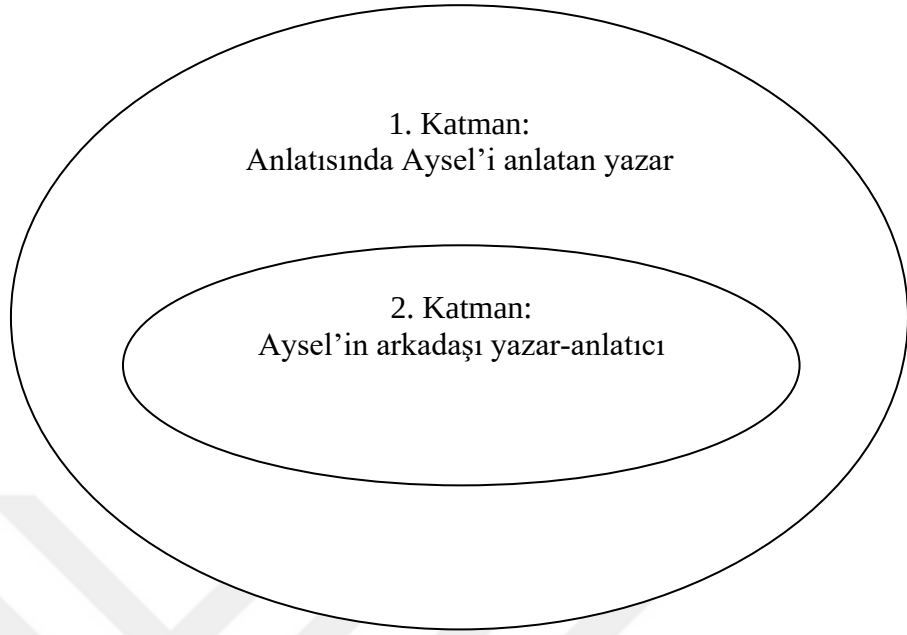
Dar Zamanlar serisinde sürekli tekrarlanan ortak tema intihardır. Yalnızlaşan aydının intihar ederek özgürleşme çabası, *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düşün Gecesi* ve *Hayır*'da Aysel üzerinde işlenmiştir. Hatta intihar *Hayır*'da “Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı” adıyla Aysel'in inceleme konusu olmuştur. Bu nedenle serinin bu tema üzerine en çok eğilen ve sonu itibarıyla Aysel'in yok oluşuna yine intiharla işaret eden *Hayır*'dır. Kişileri bir önceki romanlardan farklı olan, serinin dördüncü kitabı olarak geçse de bir devam kitabı olmayan *Dert Dinleme Uzmanı*'nda ilk üç kitapta intihara teşebbüs etmeyen aydın, fikren üzerine düştüğü bu temayı, fiilen gerçekleştirir. Ağaoğlu ile yapılan bir röportajda, “Hiç intihar etmeyi düşündünüz mü?” sorusuna, “Her an. Çünkü bunun için en özgün, en kullanışlı metodu arıyorum.” (Kabacalı, 1994: 10) diye cevap verir. *Dar Zamanlar* üçlemesinde bahsettiği farklı ölüm metotlarını deneyen yazar, aydın intiharına *Dert Dinleme Uzmanı*'nda yer verir. Eserin ilk bölümü olan “Takdim”de yazar, defterini diğer yazara emanet ettiği günün gecesi intihar eder. Ağaoğlu, roman kişisini öldürmek için anlatının sonunu

beklememiş, kurgusuna yazarın ölümü ile giriş yapmıştır. Yaşamın sona ermesi anlatı evreninin açılmasına olanak sağlamakta, yazar görevini yaşayan bir karakter olarak değil de yazar-anlatıcı olarak sürdürmektedir. Otobiyografik anlatıma sahip olan yazar-anlatıcının anlattığı hikâyelerde sarsıcı bir karaktere sahip olmasa da metnin merkezine kendisini koyması, okurla söyleşir bir şekilde anılarını, anlatısını oluşturması silik bir yaşama sahip olan yazarın kendi sesini duyurma çabasıdır. Bu çaba üstkurmacayla desteklenirken bir başka yazarın daha anlatıya dâhil edilmesiyle roman katmanlı bir yapıya sahip olur. Aydın bunalımlarının mesleği yazarlık olan yaşama duyarlı bu karakterler üzerinden verilmesi Ağaoğlu'nun romanları için yaptığı tesadüfî seçimler değildir. Yazar, bir aydın olarak çektiği acıları, kırgınlıkları, düşüncelerini düş gücünün membasından geçirerek eserlerine yansıtır. Bunu da anlatım yollarını çoğaltarak çağdaş deneyimlere yüz çevirmeden yapar.

Adalet Ağaoğlu'nun incelediğimiz postmodern romanlarının ortak yönü yazarın üstkurmacaya yazar-anlatıcıyı etkin bir figür olarak dâhil edip kurguyu dış metin-iç metin şeklinde vermesidir. *Yazsonu*, *Hayır*, *Romantik Bir Viyana Yazı* ve *Dert Dinleme Uzmanı*'nda bu katmanlı yapıya belirgin bir halde rastlarız. Bu eserlerdeki üstkurmaca katmanlarını şematize ettiğimizde karşımıza aşağıdaki gibi bir tablo çıkar.



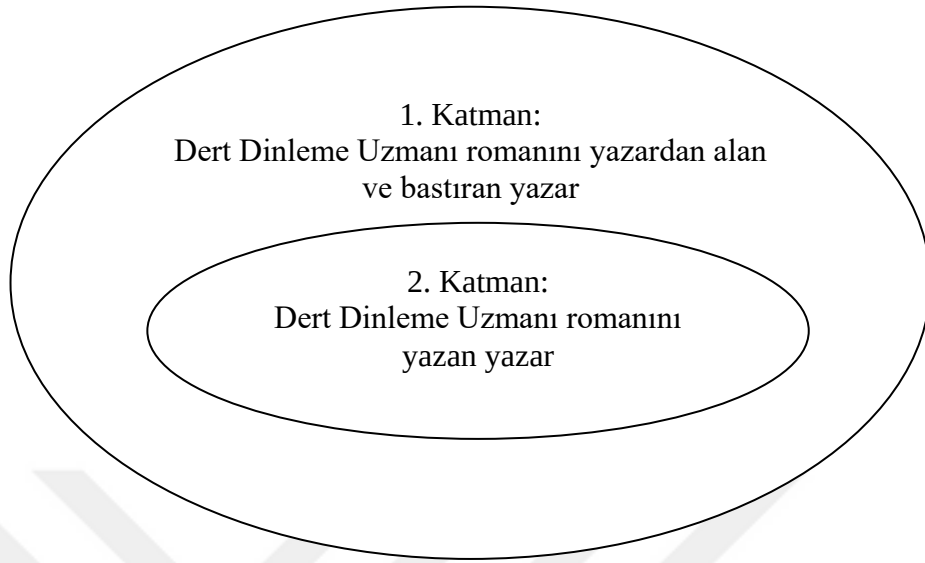
Şekil 1. 1 *Yazsonu*'ndaki Üstkurmaca Katmanları



Şekil 1. 2 *Hayır*'daki Üstkurmaca Katmanları



Şekil 1. 3 *Romantik Bir Viyana Yazı*'ndaki Üstkurmaca Katmanları



Şekil 1. 4 *Dert Dinleme Uzmanı*’ndaki Üstkurmaca Katmanları

Yansıtmacı romana daha yakın mesafedeki eserlerinde ise farklı anlatıcıların kullanımı ve yazarın aynı zamanda kurguda olduğuna vurgu yapılması üstkurmacayı hissettiren kullanımlardır. Yazarın postmodern roman kategorisine dâhil olmayan eserlerinden *Üç Beş Kişi*’de anlatının geneline yayılmış bir üstkurmacaya yer verilmez. Ancak romanın sonuna gelindiğinde Murat Kaymazlı’nın roman boyunca İstanbul’a gelmesini beklediği ablası Kısmet, İstanbul’a giden trene biner. Boşanacağı kocası Orhan’ı, ailesini, geçmişini, beğenmediği yazgısını Eskişehir’de bırakırken “Okuduğum bütün romanlar sahici bir başlangıçla bitsin istedim!” (ÜBK, s. 358) der ve anlatı sonlanır. Kısmet’in hayatı İstanbul’a gidişiyle kökten bir değişime uğrayacaktır. Kahramanın eski yaşantısını geride bırakıp özgür bir hayata yol alışı bir roman başlangıcına benzetmesi, yine üstkurmacayı hissettiğimiz ama tam anlamıyla görüp dokunamadığımız bir noktada bırakır. Bu ve buna benzer üstkurmacalarda yazar kişinin varlığı, okuduğumuz metnin kurmaca oluşu hissettirilir. Üstkurmacanın bu farklı kullanımları varlığı hissettirilen yazarın ön planda duran bir figür olmasına gerek olmadığını da kanıtlar.

Yazarın varlığına işaret edenlerden yazarın elini kolunu sallayarak okurla sohbet eden hallerine kadar her şeklini gördüğümüz üstkurmacanın anlatıcıyı etkin figür haline getirme kullanımını Adalet Ağaoğlu’nun eserlerinde farklı şekillerde tespit etmek mümkündür.

1.2.2. Yazım Sürecini Açığa Vurmak

Adalet Ağaoğlu kaleme aldığı eserlerle modern Türk romanına sağladığı katkılarının yanında topraklarımızda yetişmiş önemli bir aydındır. Eserleri yazınıımızdan silinip gitmesi mümkün olmayan, edebiyatımızın entelektüel alanda çıtasını yükselten ürünlerdir. Toplumun Cumhuriyet sonrası döneminden başlayıp günümüze kadar gelen tarihî, sosyolojik ve psikolojik bir belgeseli diyebileceğimiz eserlerinde insanoğlunun bilinmezlerini okura kendi heyecanı ile geçirebilmeyi bilmiştir. Yazar, duyarlılığını metinlerine yansıtmış, eserlerinde oluşturduğu dokuları okura ustalıkla hissettirmiştir. Anlatıda yer alan olayların dışına çıkan merak hem Ağaoğlu’nda hem de okurda uyanan bir hissiyattır ki süreç içinde yazar, eserlerini oluştururken yazın dünyasını da kurgularına dâhil etmiştir. Oluşturduğu anlatıların nasıl yazıldığına dair bilgiler verirken yazarın en çok faydalandığı figür yazar-anlatıcıdır. Yazar-anlatıcılar kendi yazdıkları metne genellikle figüratif olarak da dâhil olurlar. Yazı makinesi, yazı defteri gibi unsurlar yazar-anlatıcının vazgeçilmez eşyalarıdır ve eserde üstkurmacaya direkt işaret ederler. Metni neden yazdıkları, nasıl yazdıkları ile ilgili okurla söyleşen bu yazar-anlatıcılar Ağaoğlu’nun yazar kimliğinin eserlerinde kendini ifade ediş şeklidir.

Ağaoğlu’nun roman kişilerine yazar-anlatıcı rolünü verdiği ilk romanı diyebileceğimiz *Bir Düşün Gecesi*’ndeki Ömer’in yazdığı romanla ilgili paylaştıkları, eserinin doğum sancılarını yaşayan yazarı yansıtır. Tezel ile Ömer’in diyalogları ile başlayan “IX” adlı bölümde Ömer’in roman yazımına dair dikkat çeken ifadeleri şöyledir:

“ ‘Kokteyl, nikah, oturarak ve ayakta yemekli düşün! Temel çok sağlam atılıyor.’

Tezel bir şey söyledi. Ama ne söylediğini ayırt edemedim. O da sormak zorunda kaldı:

‘Böyle bir temel atma töreninde, böyle derin derin ne düşünüyorsun kuzum?’

‘Kötü bir roman yazıyorum’ deyiverdim ben de.

Ayşen’i anlatsam mı ona? Kendimi ve Ayşen’i yan yana koyup anlatsam... O zaman belki Ayşenciğe biraz yakınlık duyar. Onu biraz sevmeye başlar. Bunu göze alamam. Tezel ikide bir annesinin, abisinin, Nuriş Hanımefendi’nin, Tuncer’in, Gönül Hanım’ın vesairesinin arasına getirip getirip Ayşen’i koyduğumu, orada kendime de bir yer ayırdığımı bilse, basar kahkahayı.

‘İyi. Yaz bakalım profesör, yaz...’ diyor. ‘Ama içine beni de koy haa!’

‘Koydum bile’ diyorum.” (BDG, s. 233)

Son cümle okurun gözünde yazar-anlatıcının anlatıyı yazdığı sırada kahramanları ile konuşurken yazı makinesinin tuşlarına basan bir resim canlandırır adeta. Yazarın yaşadığı an yazdığı anla paraleldir. Tezel, romanın içinde başkişi olup olmadığını sorduğunda “Birini başkişi yapsak, Ayşen’i yapardık değil mi? Ne de olsa onun düşünüyü ya da onun cenaze töreni bu. Aslında bu romanın hiç başkişisi yok.” (BDG, s. 233) cevabını alır. Bu cümle *Bir Düşün*

Gecesi'ni özetleyen en önemli cümledir. Roman'da yer alan anlatıcı çeşitliliği kimsenin anlatıda öne çıkmasını sağlamaz. Anlatıda öne çıkan tek kişi yazar-anlatıcı kimliğine sahip Ömer'dir. O da hikâyesi dolayısıyla değil, kurgudaki yeri yüzünden öne çıkar. Romanın başkişisi olarak adlandırılabilen Ömer kendini başkişi olarak görmemektedir. Ömer dışındaki kişileri düşündüğümüzde aralarında bir eşitlik olduğundan bahsedemesek de ana karakter olarak öne çıkan kişi ya da kişiler de yoktur.

Hakan Sazyek'in, üstkurmacanın postmodernist yöntem olarak incelendiği makalesinde Ahmet Altan'ın *Tehlikeli Masallar* adlı romanının ilk cümlesi "Romanı bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım", Sazyek tarafından "roman türünün kuramsal meselelerini irdelemek için elverişli bir figüratif yöntem" (Sazyek, 2002: 495) şeklinde değerlendirilir. Ömer'in roman tasarısına dair cümleleri de *Tehlikeli Masallar*'daki yazar-anlatıcı ile özdeşir. Roman yazımı ile ilgili paylaştıkları hem kendi yöntemi hem de genel roman kuramına dair söylemleridir. Tezel düğünün ilerleyen saatlerinde İlhan'a baktığını söyleyen Ömer'e "Baktığın yerde benim gördüğümü göremezsin ama. Oysa romanın için nasıl da gerekli." (BDG, s. 238) der. Tezel romanın içinde Ömer'in romanı hakkında bilgi sahibi tek kişidir. Ömer'in romanı hakkında tasarılarını dinler, yorum yapar, yol gösterir. Ömer'in Tezel'i romanın mutfak kısmına dâhil edişi dikkat çekicidir.

"Birleşmiş Milletler İrtibat Subayı Ertürk'ün hatıra defterinden notlar" adlı bölümden sonra gelen "X" adlı bölümde Ömer, düğünde yer alan Albay Ertük'ün bir önceki bölümde yer alan 1952 tarihli hatıra defterinde yazılanları nasıl "yazdığını" paylaşır:

"Böylece Ertürk'ün anılarını yazdığını sandığım bir defterin sayfalarını çok gerilerden başlatmak, işin içine bir de Sumida katmak zorunda kaldım. Bu konuşma düş gücümü iyice harekete geçirmiş olsa gerek. İyi ama, neden Sumida? Ertürk'ün Koreli günlerinde yaşamına bir kez ve doludizgin girmiş bir Japon kızı varsa, o kızın adı başka bir şey olamaz mıydı?" (BDG, s. 254) Ömer'in roman yazımı üzerine sorgulamaları genellikle kendi yazım aksiyonlarına yöneliktir. Kendine sorular soran Ömer hafızasını kurcalamakta ve kendine, aynı zamanda okuyucuya gerekçeler sunarak anlatı evrenini genişletmektedir:

"Beş altı yıl önce uluslararası bir toplantıda bulunmak üzere gittiğim Tokyo. Toplantıların turistik programı. Çeşitli ülkelerden kırk beş delege bir otobüsün içindeyiz. Otobüste bize çevreyi tanıtan Japon kızın sesi: Sayın delegeler, şimdi üstünden geçtiğimiz nehrin adı Sumida.

Bellek ansızın çarpılıyor. Bazen orada bir nokta, hep aynı çarpık yere takılıp kalıyor. Ben nedense, o kızın adı da Sumida'yımış sanırım hep." (BDG, s. 254)

Albay Ertürk'ün Tokyo'da aşık olduğu kadının adını neden Sumida olarak adlandırdığını bu şekilde açıklayan Ömer, okuru romanın oluşum aşamasına dahil eder. Bu cümleleri kuran Ömer'in Albay Ertürk'ün hatıra defterini oluşturduğunu düşünmek kaçınılmazdır. Kurguya ait bu söylemler *Bir Düşün Gecesi* için bize kesin bir şekilde üstkurmaca yorumunu yapmamızı sağlarken *Ölmeye Yatmak*'ta yer alan benzer hatıralar ve mektuplar için düşündüğümüz savları da doğrular niteliktedir. Hatıra defteri ve mektup gibi yöntemler üstkurmancanın daha çok eski bir biçimidir. Yansıtmacı romanda karşımıza çıkan bu kullanım bize kurguyu hissettirir ancak postmodern romandaki gibi anlatıcının aktif olduğu bir durum söz konusu değildir.

Üstkurmada kalıplaşmış bir ifade olan “yazarın yazı masasını anlatıya sokma” durumunu, *Yazsonu*'nda kahraman seçimini yapan yazarın düşündüğü her detayda ve roman eskizini tasarladığı esnada görmek mümkündür:

“Bu imgeler artarak, ondan sonra da beni bırakmadılar. Gözlerimi kapadığım zaman da vardılar. Kırpiklerimi milim aralayıp bakış açımı ıssız engin denizin bittiği çizgiye ayarlamasam, imgelerin gerçek olduğuna inanacaktım. Doğru, somutlukla gördüğüm bir ev vardı. Ama bir zamanlar bu evle ilişkisi bulunmuş kişiler üstüne, ben sormaksızın söylenmiş, kırık dökük birkaç tümceden başka hiçbir şey bilmiyordum:
İlkin kadın geldi.
Bildğim, altı kişiydiler.
Kadına dokunmuş, diyorlar.
Dokunulmamış, diyorlar.
Oğlanın gözü oldum olası makinedeydi.
Gece, çocukları köye bırakıp döneyim demiş.
O zaman yağmurlar vardı.
Başlangıçta yağmurlar yoktu.
Kendini kayalardan aşağı atmış, deniyor.
Döndü ki, mutfak kapısı açık. Sürgüsü tutmazmış zaten.
Hepsi gidince, üç gün üç gece yazdı durdu. (Tanrım, o yazılar nerededir şimdi?)
Delirse, bilinirdi. Bir daha gören olmamış.” (Y, s. 23-24)

Alıntıladığımız bu kısımlarda kitabın üçüncü bölümündeki Nevin'in başından geçenlerin küçük bir özeti kısa cümlelerle aktarılır. Yazar-anlatıcı anlatıyı önce yukarıdaki şekilde kurgular, daha sonra her bir cümleyi açarak hikâyeyi örür. Yazarın roman yazım aşaması iç konuşma tekniği ile desteklenir, okura sunulur.

“Derken yağmurlar.
İlkin yağmurlar yoktu.

Dolunaydı.

Altı kişiymişler.

Ama önce kadın gelmiş. (Birkaç yıl sonra, ilk kez.)

...

Kadının bir kocası var. (Var mıymış? Öyle olsun. Bir kocası olmuş olsun. Aralarında da önceden tatsız şeyler geçmiş bulunsun. Örneke, boşanmışlar da, burada yeniden buluşuyorlar. Nasılsa, herkesin arasında tatsız birçok şeyler geçiyor, ama yine de bir yerlerde sık sık yeniden buluşuyorlar.)” (Y, s. 31-32)

Romanın üçüncü bölümü “Hepsi gitti. Evi bana bıraktılar. Ben kaldım; yaz bitti.” (Y, s. 109) diyen Nevin’in ağzından bir anlatımla başlar. Birinci katmandaki yazar-anlatıcı Nevin’in misafirleri gelmeden önce geçen süreyi, Nevin’in hazırlığını anlatmış, Nevin’in düşünceleriyle kişilerin tanıtımını yapmıştır. Anlatımın Nevin’e geçtiği bölümde de Nevin misafirleri ile geçen zamanı, onlar gittikten sonra anlatmaya başlar. Bunu da yazarak yapar. Hikâyeyi okura aktarması onu anlatıcı yaparken anlattıklarını daktilosuna geçmesi yazar yapmaktadır. Nevin yaşadıklarını yazma isteğini şöyle açıklar:

“Korlar küllenmeden, sıcaklıklar soğumadan, zaman beni kandırmadan, aklım egemenliğini ilan etmeden, büyü bir yazsonunun günleri, saatleri, an’ları denize, dalgalara karışıp gitmeden, dinmez kalın yağmurlar perdesi her şeyin üstünü örtmeden, her yan çamura ve çürük yaprak kokusuna bulanmadan bizi anlatmak istedim. (Duruyorum: Bizi anlatmak neden o denli güç olsun? Burada, hep birlikte güzelliklerle, aşkla dolu olmamızı isteyişim nasıl gerçek idiyse, bu yeni özlem de öyle gerçek. Böylesi güçlü bir özlem. Yıllarca hep başkalarının yazıp anlattıklarını çevirmiş biriyim. Şimdi ilk kez, onca özlediğim kendi tümcelerim. O tümceleri kurmalıyım. Anlatmalıyım. Geride küçük bir iz bırakmalıyım.)” (Y, s. 109-110)

Nevin oğlunun ölümünden üç yıl sonra döndüğü yazlık eve oğlunun babası, eski kocası olmak üzere dostlarına, Nuh’un gemisine yaptığı çağrıya benzer bir çağrı yapar. Onları Akdeniz’deki evine davet eder. Nevin’in anlatısındaki kişiler birinci katmandaki yazar-anlatıcının da çevresinde yer alır. Her iki anlatıda da yer alan kişiler şöyledir:

Yazar-anlatıcının etrafındaki kişiler

Nevin’in etrafındaki kişiler

Kadın

→

Nevin

—

Hasan (Nevin’in kocası)

—

Güney (Nevin’in oğlu)

—

Fuat (Nevin’in erkek kardeşi)

Mavi Gözlü Delikanlı

→

Memet

Esmer Delikanlı

→

Doğan

–		Meriç (Doğan'ın nişanlısı)
Hatice (Motelde temizlikçi)	→	Hatice (Barakada yaşayan kadın)
Hasan (Motelde bekçi)	→	Kadir (Hatice'nin kocası)
Yusuf (Motelde çalışan)	→	Yusuf (Hatice'nin oğlu)

İlk katmandaki yazar anlatıcı, otelin barında tanıdığı iki gençten bahseder. “Barda iki genç oturmaktadır. Sessizce içkilerini yudumlamaktalar.” (Y, s. 27) Bunlardan biri Nevin'in anlatısındaki Memet'tir: “Biri iyice sarışın, mavi gözlü.” (Y, s. 28) Bir diğeri de yazar-anlatıcının “Öteki esmer” (Y, s. 28) diye anlattığı Nevin'in anlatısındaki şair Doğan'dır. Yazar-anlatıcı gençlerle birlikte içki içer, sohbet eder. Gençlerin söylediklerini defterine not eder:

“Sarışın delikanlı:

‘İnsan bu kıyılarda her an olağanüstü sesler duyabilir’ dedi.

(Defterime not etmiştim.)” (Y, s. 29)

Daha sonra yazar anlatıcı motelde tanıdığı bu iki genci Nevin'in yer aldığı anlatısına dâhil edeceğini de haber verir: “(...) gözlüklüken sirenlerin sesini daha iyi işitebilen mavi gözlü, sarışın delikanlı, bırakılmış evin taraçasında, şurasında burasında sık sık belirecek. O altı kişiden biri de o olacak nedense. Esmer arkadaşı, ‘Prenslerin öldüğü zamandır bu’ derken, şiirini unuttur da arkasını getiremezse, bu dizelerin ardını getirecek.” (Y, s. 30)

Nevin'in yakınları dışında diyalog kurduğu diğer kişiler de yazar-anlatıcının evreninden çıkıp gelmiştir. Motelde katçılık yapan Hatice, bekçi kocası ve oğlu Yusuf her iki anlatıda da aynı konumda yer almaktadır. Nevin'in anlatı zamanı yazar-anlatıcının otele gelişinden öncedir. Otelin inşaatı devam ettiği süreçte inşaatı yakın bir barakada kalan bu aile otel yapımı bittikten sonra otelde çalışmaya ve kalmaya başlamıştır. Yazar-anlatıcı okurun gözünde bu olay örgüsünü yaratmaya çalışır. Hatice'nin Nevin'le konuştuğu bir bölümde yazar-anlatıcı “(moteldeki odanın temizliğine bakanın boyna anlattığı gibi)” (Y, s. 69) şeklindeki açıklamasıyla iki zaman dilimindeki Hatice'nin de benzer özellikleri olduğuna dikkat çeker.

Hatice'nin oğlu Yusuf, Nevin'in anlatısında beş, altı yaşlarındadır. Yazar-anlatıcının zamanında ise on, on iki yaşlarındadır. Bu iki anlatı katmanında da Yusuf yazı makinesinin odağından uzaklaşamaz. Nevin'in anlatısında Yusuf, yazlık evine geldiği andan itibaren Nevin'i gizli gizli gözetler. Küçük çocuğun Nevin'in yazı makinesine büyük bir ilgisi vardır:

“Yusuf, dosdoğru yazı makinesinin başına gitti. –O zaman gerçekten öyle mi olmuştu, yoksan ben Yusuf’un bu makineye inatçı ilgisine şimdi mi bir anlam yüklemeye çalışıyorum?- Makinenin orasını burasını karıştırmaya başlamıştı. Daha bugün, bu sabah. Çok zaman geçmedi.

‘Nasıl yazıldığını göstermeyecek misin bana?’

Çoktan unutmuşum. Yusuf da unutup gitti sanıyordum. Oysa ona sözvermiştim. Vermemiş miydim? Kepçeli makinenin gelişiyle şu küçük yazı makinesine ilginin sönüverdiğine, öyle olması gerektiğine inanıyordum gerçekte.

Makineye bir kağıt taktım. Tuşlara birkaç kez vurdum. Sanki, Yusuf’u değil, kendimi özendirmek için.

Yusuf, hemen makinenin başına geçti. Tuşlarına gelişigüzel vuruyor.” (Y, s. 203)

Nevin’in anlatısındaki Yusuf’un yazı makinesine olan ilgisi, yazar-anlatıcının evreninde de devam eder: “(...) Yusuf, -çiçekleri sulamakla, bir de gelip gidenlerin arabalarının yıkamakla yükümlü, ama pek gelip giden olmadığı için, o sıra çok eski bir yazı makinesiyle haşır neşir-...” (Y, s. 21) İkinci bölümde yazar-anlatıcının anlatımıyla verilen kadın(Nevin)’in elindeki yazı makinesinden bahsedilirken “(Yusuf, tuşlarına tak tuk vurup durduğu o eski yazı makinesini bırakılmış evden aldıklarını söylemiş miydi?)” (Y, s. 41) şeklindeki sorgulamalarla yazar-anlatıcının gözlemlediği Yusuf’un daktilosunun Nevin’in daktilosu olduğu düşündürülür. Daha sonra Nevin ile Hatice ve Yusuf’un ilk tanışmalarında yazar-anlatıcı bu belirsizliği açıklığa kavuşturur: “(Tamam, evet; her fırsatta eski yazı makinesinin başına çöküp tuşlarına tak tak vurup duran Yusuf, bu Yusuf’tur.)” (Y, s. 51)

İki anlatıya da nüfuz eden bu kişiler ve yazım aracı, anlatının kurgusu ile ilgili ikilemler yaratır. Yusuf’un yazı makinesi ile olan ilişkisi yazar-anlatıcı ve Nevin’in dışında bir başka anlatıcının olma ihtimaline kapı aralar. Nevin’in anlatımından önce yer alan ikinci bölümün sonunda yazar anlatıcı “Ben de, garsonların fazla ilgisinden kaçmak için kendimi Yusuf’un ardına takılmış buldum. Ne de olsa iyice somut bir şey: Sence bu makinenin eski sahibi, burada yalnız kaldığı günlerde neler yazmıştı Yusuf? Yazmış mıydı? Sonradan, o ortadan kaybolunca yani, geriye yazılı kâğıtlar kalmamış mı? Bana böyle bir şeyden sözletmiştin. Nasıl olur, sözletmiştin, etmemiş miydin?” (Y, s. 108) diye sormak ister. Nevin’in son gelişinden sonra eve kimse gelmemiştir, Nevin’i kimse görmemiştir. Yazar-anlatıcı Nevin’i son görenlerden biri olan Yusuf’a daktilosu ile birlikte yazdıkları da kaldı mı diye sormayı planlar. Çünkü yazar-anlatıcı Nevin’in başından geçenleri yazdığı bu sayfalara ulaşırsa anlatısını daha iyi kurgulayacaktır. Ancak yazar anlatıcı bunların hiçbirine ihtiyaç duymadan başlar anlatısını kurgulamaya, Nevin’in sesine kulak vererek anlatısını oluşturur: “Aradığım iç sesi –yazılıp bırakıldığını sandığım kâğıtları da- bulmama yardımcı olacak tek şey bunlar. (...) İşte, kimseye sormadığım, sorarsam bir büyüünün bozulacağından korktuğum o ıssız saatlerden derleyebildiklerim.” (Y, s. 108) Yine yazar-anlatıcının hâkim olduğu son

bölümde sarışın delikanlının okuduğu şiirden sonra “Yüzüne bakıp kalmıştım. Şaşkındım. O dizeler Doğan’ın, Doğan’ın değilse Nevin’in, hatta benim, kendimin sanıyordum. Belki de Yusuf’un yazı makinesinde bir araya getirebildiği ilk derli toplu sözcüklerdir, diye de düşündüm, ama ne yalan söyleyeyim, bana en az inandırıcı gelen bu oldu. Dizeler herhalde benim, kendimindi.” (Y, s. 261) diyen anlatıcı Yusuf’un anlatıcı olma ihtimalini yine kendi ağzıyla azaltır. Yusuf ve yazı makinesi arasındaki bağ ile okurun anlatıya dikkati çekilmeye, yazma uğraşına Yusuf aracılığıyla merak uyandırılmaya çalışılmıştır.

İçten dışa doğru anlatının kurgusuna bakılacak olursa; Nevin’in misafirlerinin ardından yazı makinesinin önüne geçip başından geçenleri yazma çabası kendinden-kendilerinden geriye bir şey bırakma isteğinden kaynaklanır. O günden sonra eve bir daha gelmediğini bildiğimiz Nevin intihar etmiştir: “Kimse kimseyi bir daha görmedi. Nevin’in son gördüğü, ıslak bir gece kuşuydu. Kayalıklarda seke seke karanlıklarda yiten. Kendisini de açgözlü dalgaların içine çeken...” (Y, s. 259) Ağaoğlu’nun romanlarında hâkim bir tema olan “aydın intiharı” teması bu anlatıda da kendini gösterir. Nevin ölmeden önce geriye anılarını bırakmak istemiştir. “Belki ta baştan başlamalıyım. Sırayla gitmeliyim. Her yılımızı, her günümüzü, her ânımızı, o yıllar, günler, an’lar içindeki hepimizi uçuca eklemeliyim” (Y, s. 140) diyen Nevin, gaz lambası ışığında başından geçenleri anlatır.

Dördüncü ve son bölüme geldiğimizde yazar-anlatıcı her şeyi sahibinden dinlemiş gibi “Nevin’in artık bana çok tanıdık gelen sesini dinleyip durdum.” (Y, s. 247) der. Nevin’in başından geçenler yazar-anlatıcıya Nevin tarafından anlatılmıştır ancak Nevin gerçek bir kişi değildir. Yazar, yeri geldiğinde otel odasında yeri geldiğinde otelin etrafında düş gücüyle yarattığı kişi ve kişilerden bahseder. “O kişileri –yani bana göre o kadını, kocasını, mavi gözlü delikanlıyı, kadının erkek kardeşini, bir de genç kızı, nişanlısı esmer delikanlı olan, şiirler okuyan ya da yazan- gerçekte hiç tanımamışımdır.” (Y, s. 32) itirafını yapan yazar-anlatıcı bir roman yazmak için bir motele gittiğini ve kendine hayali figürlerden oluşan bir evren yarattığını dürüstçe açıklar.

Yazsonu’nda yazar-anlatıcının eserini kurgularken çevresinden etkilenmeleri, Nevin’in yaşadıklarını kalıcı hale getirme çabası üstkurguda yazma ediminin paylaşılmasıdır. *Hayır* romanındaki Aysel’in, ödül törenine katılmayışı üzerine yazar-anlatıcı olan arkadaşının onun evine gitmesiyle başlayan ölüm kurguları da aynı edimin tekrarları üzerine kurulur. Yazar, Aysel’in evine vardığı zaman kapıyı Aysel açar ve yazara “Ben de şimdi seni düşünüyordum.” (H, s. 233) der. Aysel’in aklına yazarın tasarladığı roman takılmıştır. Romanın adı “Kırık Zaman Parçaları”dır. Yazarın tasarladığı roman, Adalet Ağaoğlu’nun tüm anlatılarını kapsayabilecek türde bir isme sahiptir. Ağaoğlu’nun eserlerindeki zamanın

kırılmışlığı, parça parça okuyucuya sunulduğu özellikleri bakımından, romanın isminin roman kahramanı yazarın dışında, yazar-anlatıcıyı da aşarak anlatının tamamına vurgu yaptığını söyleyebiliriz.

Yazar, ilk gelişinde Aysel onu karşılar. Ama daha sonra yazar tekrar tekrar Aysel'in evine gider ve her seferinde Aysel'i farklı bir yöntemle intihar etmiş şekilde bulur. Bu intihar sahnelerinin ilki şöyledir:

“Banyoya girdi. Aysel'in yerde, çıplak yattığını gördü. Yanıbaşında üç tüp uyku ilacı. İçleri boşaltılmış tüpler... Ülkenin koskoca bir profesörünün, başkaları tarafından bu durumda görülmeşiğine sevindi. Bu durumda: Baş burkuk, göğüsler yere sarkmış, etler gevşek, ayaklardaki şekerpembesi terliklerden biri musluğun altına kaymış...

Işık yine sönüyor, o da yine duruyor. Ama bu kez ışık sönme de duracaktı galiba: Aysel'i o durumda ben mi göreceğim, tek başıma?

Geri döndü, merdivenleri üçer beşer atlayıp sokağa çıktı.” (H, s. 237)

Aysel'i darmadağın bir şekilde bulan ve evden kendini dışarı atan yazar daha sonra kendine kızar: “Nereye kaçırıyorsun? Karşına bir sorun çıkınca hemen tabanları yağlıyorsun. Aman, yazman için gerekli huzuru kimseler, hiçbir şey kaçırmamasın da... Aman başına bir dert açılmasın, bir cesetle uğraşmak hele... Aman, Aysel bile, kendine sakladığın kutsal, dokunulmaz zamanlarının, el değmez yalnızlığının içine dalmasın. Sen böylesin işte. Bencil yazar!” (H, s. 237) Yazarın burada yaptığı serzenişlerle roman karakteri olmasının dışında yazar kimliğinin okura hissettirilme çabası göze çarpar. Zamanda geri gitmeler ve yeniden yazılan ölüm senaryoları Aysel'in yazar dostunun kaleminden çıktığı şüphesini verir.

Yazarın Aysel için kurguladığı bir ölüm senaryosu da gazla intihardır. İçeri girmeye çalışırken burnunun ucuna gelen gaz kokusu ile ilgili şunları söyler:

“Durup dururken gaz kokusunu da nereden çıkardım? Gaztüpsüz, havagazsız, bir yerde neden gaz kokusu olsun? İçerde yanabilen şeyler, bir odun sobası, bir de, tek gözlü elektrik ocağı. Öyleyken, ortalıkta gazla son verilmiş bir hayat görüyorsun.

Evde gaztüpü bulunmadığını anımsayınca, burnunun ucundaki kokuda siliniveriyor. Bu kez de orada, ille doldurulması gerekli bir boşluk sanki: Buraya çok az önce telefon edildi. İçerdeyse, sağlığı da yerindeyse, telefona yanıt vermesi gerekmez miydi? Ne olmuş olabilir?” (H, s. 245)

Yazarın yukarıdaki sorgulamalarında hikâyeyi oluştururken kendi mantık hatasını görmesini ve bu hatayı düzeltmesini görürüz. Bu cümleler Aysel'in yazar dostunun anlatıdaki yazar-anlatıcı olduğunun ilk büyük kanıtıdır. Bir bilgiyle silencesine gaz kokusunu siler, sayfa temizlenmiş, zaman geriye alınmıştır. Boşluklar kurgunun mantığına uyan yeni olaylarla

doldurulabilir. Bu sefer kapıyı açıp içeri giren yazar, Aysel'i tavanda bir ipe asılı halde bulur. Gaz kokusu gider, yerine ip gelir. Yazar-anlatıcı bu sefer kahraman-anlatıcı olmaktan çıkar, gördüklerini üçüncü tekil anlatıcı olarak aktarır:

“Aysel içerde. Ama tavanda, bir ipin ucunda asılı. Tam da, daha önce bir düzine kadar mikadan kuşun sallanıp durduğu yerde. Boynunda bir ilmikle. Saks mavisî sabahlığın kuşağı...”

Zihni bu sahneyi ne büyük bir çabuklukla düzenlemiş olmalı ki, tavanın o noktasının altında bir masa, masanın üstünde de bir yazı makinesi bulunduğunu unutmuş. Üstelik tavanın yüksekliği yerden iki metre var yok. Bu kötü kurgulayışa karşı içinde gizli bir öfke yükseliyor. Kendini hoşgörmezlikle sahneyi hemen düzeltiyor.” (H, s. 245)

Ancak yazar-anlatıcının kurgusundan çıktığımız zaman onu da içine alan bir çerçeve kurgu vardır. Bu çerçeve kurgu, üçüncü tekil anlatıcı ağzından aktarılır. Bir sonraki paragrafta anlatım tekrar bahsettiğimiz üçüncü tekil anlatıcıya geçer: “Nicedir, içinde yaşadıkları böyle bir zaman parçasında, aydınlara yaraşır tek radikal başkaldırının artık intihar olduğunu evirip çeviriyordu kafasında.” (H, s. 246)

Yazarın Aysel'in evinde geçirdiği zaman, anlatının oluşturulmasındaki birinci basamaktır. Kurgunun ham halini yazarın gelgitlerine tanıklık ederek görürüz. Üstkurmaca tekniğinin okuyucuda yarattığı his, yazarın anlatıyı oluşturmaya tanıklık etmesidir. Bu hissiyat anlatıyı yazı masasında oluşturduğu ana denk gelmektedir. Ancak bu anlatıda yazarın bilincinde anlatı ile ilgili oluşan resimlerin netleşmesini beklemeden olayları öğreniriz. Yazarın hikâyesini gereksiz ayrıntılardan ayıklarken, mantık hatalarını dışlarken, olayları ters düz ederken ona okuyucu da eşlik eder. Yazar-anlatıcının Aysel'in ölüm kurgusuyla ilgili kafa karışıklığını anlatının ilerleyen kısımlarında da görmek mümkündür:

“Banyonun kapısını itip açtı. Baktı Aysel, her yanı kırık çıkık, yerde iniltile... Kulak veriyor. Hiçbir yandan herhangi bir inilti falan gelmiyor. Kapıyı yeniden açtı baktı. Baktı. Aysel üç tüp ilaç yutmuş, ölü... ölmek üzere... çıplak... değil, saks mavisî sabahlık... değil. Küvette. Küvet ağzına kadar suyla dolmuş taşmış; Aysel suda boğulmuş... boğulmuş... değil... Duşta çıplak. Etleri sarkık, memeleri...” (H, s. 266)

Bu satırların ardından yazar bir çığlık duyar. Bu çığlık “Nedir canım, pat diye giriyorsun içeri!” (H, s. 266) diyen Aysel'in çığlığıdır. Onun için yazılmış onca intihar senaryosuna karşın Aysel, capcanlı dipdiri karşılık vermektedir.

Bu karmaşık kurguya yazarın açıklaması şöyledir: “İşin sonunda ne bir yıkanma, ne de intihar... Hatta, açılan kapıların ardında boşa dönen bir plak, bir teyp bile yok. Tablalarda yarısı yanmış bir sigara, büyük alevlerde tüten eşyalar, evraklar... İşte romanlarım da böyle.

Büyük, çarpıcı olaylara yüz vermeyen şeyler yazıyorum. Basit hayatlar...” (H, s. 267-268) Aysel’in evi ve Aysel, o an için yazarın romanlarının ve roman karakterlerinin temsili gibidir. Yazar gördüğü manzaradan hareketle romanları hakkında yorumlar yapar. Yazarın kendi romanları ile ilgili tasarılarını bilinç akışı dışında Aysel ile olan diyalogları aracılığıyla da öğreniriz:

“ ‘Düşündüğüm romanı hala yazamadım Aysel.’

‘Yazsaydın bitmiş olurdu... her şey...’

‘Tek bir an’ın, o en kısa sürenin romanını yazmak isterdim yine de...’

‘Ama cancağızım, an’lar yazılamaz ki. O da değişir, yakaladığın an’da başka bir şeye dönüşür...’ ” (H, s. 268)

Aysel’in yaşamı da zaman parçalarından oluşur. Bu zaman parçaları bir “an”ı dolduracak kadar kısa ve yoğun bir şekilde sunulmaktadır. Yazar dostunun yazmak istediği romanı anlatırken onun yazdıklarını Aysel’in anlatısından çok farklı düşünemeyiz. Yazar içinde bulunduğu hikâyeyi, Aysel’i yazmaya çalışmaktadır. Bütün o intihar kurguları aslında yazarın yazma pratiğidir. Bunu yaparken de Aysel ile fikir alışverişinde bulunur ve eserinin doğum sancıları için ondan destek almaya çalışır. Aysel’in yazarın yazma edimine etkisini şu örneklerde görebiliriz:

“Şurada, işte ben bu koltukta, o ise divanın şu köşesinde; oturuyoruz. Aysel derisi hafifçe kırışmış boynunu uzatıp kuşları gösteriyor. Sonra ekliyor:

‘Çoğu kez ölümü hayatdışı bir şey olarak algılıyoruz. Hayatın bir parçası olarak değil. Yani, hiç algılamıyoruz.’

Burun kanatları daha belirgin oynuyor: Bir an. O an, beynim yepyeni bir romana açılmıştı.’ ” (H, s. 270)

Aysel ile yazar arkadaşının roman tasarısı üzerine konuşması üstkurmacanın romanın romanı konu alması tezini destekler boyuttadır:

“Tasarladığı romandan konuşuyorlar. Kimseye tek satır söz etmediği çalışmalarından ona sürekli söz açışı, yıllar içinde adım adım gelişmiş bir alışkanlık olup çıkmıştı. Sanki artık bağlanabildiği bu tek kişiden de bir ilgi belirtisi gelmezse, yazmanın hiç anlamı kalmayacak. Aysel her zaman ne kadar ilgiliydi. İlgili yani: ‘ (...) Sen, ilk kez topluma aykırı, olağanüstü bir roman kahramanı tasarlıyorsun bence. Ya da, hayatta bulunmayı romanda gerçekleştirmek. Bu bir özlemin anlatımı olacak. Yanılıyor muyum? (...) Yine de hayat güçlü. Romanı kuramıyordu işte. Aydın intiharlarını inceleyerek geleceğin başkaldırısını bulgulamaya çalışan dostuna, düşünsel faaliyet sonucu kendini sahiden özgür kılmış bir kahraman armağan edemiyordu.” (H, s. 274-275)

Aysel arkadaşının sorgulamalarına cevap olarak romanla ilgili belki de sorulmuş en eski soru olan “Yazar neyi yazar?” çelişkisine kendince bir nokta koyar:

“ ‘Kimin oldu ki Aysel? Az önce, belki de yaşamda bulunmayı tasarlıyorsun, dedin. Gerçekte, kendimde bulunmayı, kendimde bulamadığımı desek?’

Aysel, şaşkın:

‘Aaa, yoooo... yazarın kendinde olmayı tasarlayabileceğini sanmam. Ütopya bile ayak basacağı bir yer ister.’ ” (H, s. 276)

Yazar arkadaşı, Aysel’in yazı makinesinde büyük harflerle yazılmış “HER DURUMDA ÖZGÜR KİMLİĞİMİZİ KORUYABİLMEK ANCAK EDİMLE SÖYLENEBİLECEK ŞU TEK VE SON SÖZE BAĞLI: HAYIR...” (H, s. 279) tümcesini görür ve şaşırır: “Günlerdir beyninde dönüp duran bir tümceyi Aysel’in yazı makinesinde, bir kâğıtta yazılmış görmek! (...) Kendini bir karabasanın içinde buluyor: Ben mi onun son sözü söylemiş olmasını istiyorum, o mu benim son sözümü özlüyor?” Bu noktada, hayatları denli ölümleri de birbirine karışıyor. Uzun bir romanın sonunu organik zamanla gelecek zaman arasındaki gölgeli alanda bırakabilirsin. İkiye yarılmış bir zamanı okura karanlık ve aydınlık olarak birlikte sunabilirsin. Böylece izleyiciye elkoymaktan, bu zorbalıktan kaçınabilirsin. Ama, kendi kendinin efendisiysen, kendine kendin elkoymak zorundasın.” (H, s. 279)

Yazar günlerdir beyninde duran tümceyi Aysel’in yazı makinesinde görünce önce şaşırır, sonra Aysel’e son sözü söyletmiş olabileceğini düşünür. Yazar’ın Aysel üzerinde böyle bir yaptırımının olabilmesi Aysel’in onun bir kurgusu olabileceği ihtimalini düşündürür. Ancak yazarın söylediği, Aysel’in onun son sözünü özlemesi ve bunu yazı makinesine yazması iç içe bir durum yaratır. Yazar ile anlatıyı birleştiren üstkurmacanın, yazarın anlatı kahramanlarıyla bir aradalığından doğan kıvrımlı bir yapısı vardır. Bu iç içe geçmişliğin en belirgin örneği yazarın, roman kahramanı Aysel’in yazı makinesinde kendi sözlerini görmesidir.

Yazar, Aysel’in evindeyken eve gelen Aysel’in öğrencilerinden Üner’in “Gülmek gerekiyor üstadım, gülmek! Yoksa herkes tek tek asar kendini, sizin roman da ayrıntı bolluğuna kavuşur.” (H, s. 291) sözü yazarın romanının içinden bir kahramanın yine anlatı hakkında bir söylemde bulunmasına örnektir. Bu bölümün sonunda Üner’in intihar etmesi, intihar meselesine atıfta bulunan kahramanın, anlatı içindeki “aydın intiharları” metaforunun içine yuvarlanması şeklinde dikkat çeken bir detayı oluşturur.

Yazar, Aysel’in evinde bir yandan ona ölüm senaryoları yazar bir yandan da Aysel’in nerede olabileceğini düşünür. Aysel’in telefonu çalar. Telefonu açan yazar, arayanın Aysel’in

öğrencisi Engin olduğunu öğrenir ve ona Aysel'in tiyatroya gittiğini söyler. Daha sonra bu cevabından dolayı kendini eleştirir. “Tiyatroya gitmiş. Bunu ben uydurdum. Fakat, intihara göre tasarlanmış bir roman, tiyatroya gidişle bitirilemez ki...” (H, s. 280) Yazar, roman kurgusuna aykırı bir eylemde bulunmuştur, bunu düşünmeden söyler. Eve girdiği andan itibaren yaptığı bütün kurgulamaları da benzer şekilde aklına geldiği gibi yapmıştır. Elbet bu hatasını da istediği gibi silebilir, değiştirebilir, yerine yeni bir şey koyabilir. Bu edimini okuyucuyla paylaşması kurguyu öne çıkaran bir durumdur.

Romanda değinmemiz gereken bir diğer nokta karşımıza sıkça çıkan sandal metaforudur. Aysel ile Yenins'in diyaloglarında bir sandaldan bahsedilir. Yenins Aysel'e sisli bir günde bir sandalla açılmayı teklif eder: “Bir sandala bineceğiz. Sisi yarıp gideceğiz.” (H, s. 27) Sandal onlar için yolculuğu, gitmeyi temsil etmektedir. “(...) denizde bir sandal ve çağırışı sandalın: Aysel. Aysel kıyıda, sandala hayli kuşkulu bakıyor: Yenins benim on yaş, yirmi yaş, yüz yaş daha yaşlı olacağımı, bacak kasılması bir yana, artık bastonsuz yürüyemeyeceğimi de biliyor muydu? Bastonumla uzaklara gidemezdin.” (H, s. 8) “Gündoğumu” adlı bölümde Aysel ve Yenins'in kısa bir diyalogu verilir. Bu diyalog uykusuz bir gecenin sabahında yazarın gözünde canlanmıştır. Yazarın gördüğü şeyler anlatıyı kurgulama edimidir: “Yazar, uykusuz ve çok kötü bir gecenin sonunda, denizdeki sandalı ilk gördüğü an, bir karabasandan sıyrılmış gibiydi oysa. Gözlerini ovuşturmuş, elini alnından geçirmiş, sisin içindeki sandala bir kez daha bakmıştı: Sandal ve sandalda orta yaşlarda, hatta yaşlıca bir kadın, tek başına.” (H, s. 297) Yazar burada Yenins'ten bahsetmez, sandalda gördüğü sadece yaşlı bir kadındır, Aysel'dir. Yenins sadece Aysel'e görünür, çünkü Aysel'in hayalinde yaşayan bir varlıktır: “Aysel: Fakat yüzünü iyi seçemiyorum. Ancak sesin. Onu işitiyorum. Yenins: Düşleyebilirsiniz. Siz bunu yapabilirsiniz. Tasarlayabilirsiniz.” (H, s. 297)

Yenins, Aysel'in ölümle arasında bir bağ gibidir. Sandalla denizde açılmak, yolculuk yapmak, dünyadan ayrılışı yani ölümü temsil etmektedir.

“Yenins: Sınırı geçtiniz ama. Yinelemenin, aynı'nın dışına çıktınız.

Aysel: Her gerçek başlangıç, ölümle eşdeğerdir, ölümü seçmek kadar yüreklilik ister, derdi bir yazar dostum.” (H, s. 298)

Aysel, Yenins'e yaklaşırken hayatın sınırlarından uzaklaşmıştır. Hayat kıyıdır. Aysel kıyıdan uzaklaştıkça yaşamla olan bağı azalır. Aysel ile Yenins'in bu konuşmaları, yazarın deniz kenarında bir bankta kurguladıklarıdır. “Gündoğumu” bölümünden bir önceki bölüm “Gece”de yazarın Aysel'in evinde olduğunu biliyoruz. Romandaki zaman dilimleri bir günlük bir süreyi kapsamaktadır. Dolayısıyla yazar Aysel'in evinden ayrıldıktan sonra dışarıda sabahlamıştır. Uykusuz bir şekilde oturduğu bankta gece yarım bıraktığı şeye, Aysel'in

ölümünü kurgulamaya, devam etmektedir. Denizde gördüğü bir sandal üzerinden bu kurgulamayı yapar. Ya da denizde olmayan bir sandalın hayalini kurar: “Gözlerinde nem, içinde gizli bir hoşnutluk, uzakta artık bir nokta gibi kalan sandala bakıyor. Aysel’i bu kıyılarda artık hiç göremeyeceğini, yazılmış tarihinin burada bittiğini biliyor.” (H, s. 299)

Bölümün sonuna gelindiğinde “Tek bir an’ın, o en kısa sürenin romanını yazmak isterim Aysel.” (H, s. 299) cümlesi kapanışı yaparken bir sonraki bölümün habercisi görevini taşımaktadır. Bir sonraki bölüm “An” yazarın yazmak istediği romanıdır: “İşte, olgun yaşta bir kadın, durgun suda, sisle çevrelenmiş bir sandalın içinde oturmaktadır. Tek başına. Geceyle gündüz arasında.” (H, s. 301) Romanın ilk cümlelerinin ardından üçüncü tekil anlatıcı devreye girer: “Beynin hemen hemen bir “hiç”le eşdeğerdeki büyük karmaşası, bir çeşit dilsizliği ardından seçilebilirliği olan ilk tümce ise bu. Sonra artık, dingin, dengeli bir akışla ötekiler...” (H, s. 301) Üçüncü tekil anlatıcı bize yazar-anlatıcının istediği romanı yazamadığını söyler: “Ama hiç beceremedi; tek bir an’ın o en kısa sürenin romanını hiç yazamadı. Yazamayacak da. ‘Çünkü an’lar yazılamaz.’ ” (H, s. 301)

Adalet Ağaoğlu anlatılarında yazı makinesi kadar önemli bir unsur da defterdir. Yazar-anlatıcıya ait olan ve anlatı içinde anlatı dediğimiz iç kurguyu barındıran defter *Romantik Bir Viyana Yazı* ve *Dert Dinleme Uzmanı*’nın yapısını oluşturur. Bu kurgularda defterin sahibi yazar-anlatıcıdır. Yazar-anlatıcı dış metinde yer alır ve iç metindeki kişilerle de ilişki içindedir. *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda “Hayatın Kumarı” adlı bölümde yazar, kendi anlatısında yer alan Asaf ile karşılaşır. Asaf bu bölümde hocası Kamil Kaya’nın onun evine gelişinden ve daha sonra kaybolmasından bahseder. Asaf ile birlikte vakit geçiren yazar not defterine dikkati çekerek kurmacaya atıfta bulunur:

“Sanki bir korunma duygusuyla, masada, önümde duran defterimi çarçabuk kapatıvermişim. Her fırsatta başına çöküp ne işe yarayacağını bilmeden sürekli notlar aldığım defterim. O zamanlar, böyle bindebir de olsa, hala elle yazı yazarlar bulunurdu; görüldüğü gibi ben onlardan biriydim, ama antikalığımdan utanmışım doğrusu. Defterimin kapağını öyle bir kapatış kapatmışım ki, bu sefer de o hareketimden utandım. Gizli gizli şiir yazan lise öğrencilerine benziyordum. Ya da tarihçinin dersinde amiralbattı oynayan yeniyetmelere...” (RBVY, s. 105)

Yazar Viyana’da olma amacını ve yazı defterinin oluşumunu sorgular: “Ya bu kentte, o bahçede, tarihten silinmeye yüz tutmuş bir defterin başında oluşum hangi zorunluluğun sonucu?” (RBVY, s.109) Bunu yaparken Asaf’ın da niyetini anlamaya çalışan yazar varsayımlarda bulunur, Tarih Notları’nı neden oluşturduğuna dair açıklama getirir:

“Belki de hocasıyla, onun kayboluşuyla beni fazlaca yorduğunu sanıyordu; konuyu değiştirmek istiyordu. Ya da belki farkında olmadan elimi masada, bir kıyıda duran, içi el yazılarımla dolu defterin üstüne koyduğum için böyle söyledi. Doktor konuyu buraya çekene kadar o hareketi yaptığımı bilmiyordum. ‘Elbette mahzuru yok. Ama ben sadece birtakım tarih notları alıyordum. İnsan gezip tozduğu yerleri tarihin çerçevesinden yazarken daha iyi anlıyor, anlamlandırabiliyor da... Kendim için notlar sadece...’” (RBVY, s. 127-128)

Yazar-anlatıcı Asaf’ın evine gider ve Kamil Hoca’ya ait “Edebiyat Notları”nı alır. Kamil Hoca yazarın oluşturduğu “Tarih dersleri” nin bir kahramanıdır. Yazar, Asaf’ın evinden bir elinde kendi oluşturduğu anlatı diğer elinde de anlatısındaki anlatı ile ayrılır. Gerçekle kurmaca bu noktada çakışır: “Tabii bir kolumun altında “Tarih dersleri” defterim, öteki kolumun altında “Edebiyat Notları” dosyasıyla.” (RBVY, s. 134)

Alıntılanan bölümlerde defter kurmacayı ifade eder. Asaf ve Kamil Hoca’nın hikâyesinin yalnızca yazarın bir ürünü mü yoksa gerçekten esinlendiği bir hikâye mi sorusuna ise Kamil Hoca’nın görüntüsünün yazarın zihninde Asaf’tan önce de var olduğu ve hep onu aradığını düşünülürse aslında Asaf gerçek bir kimlikten ziyade kurguya sonradan dâhil olan yardımcı bir karakterdir demek doğru olur.

Yazar anlatıcının bu kadar dikkat çektiği anlatıda yazar, kuramsal anlamda roman türünü tartışmak adına anlatının temel kişilerinden biri seçilmiştir. Roman yazımı ile ilgili yaptığı anlatımlar ve vurgular okuyucuya kurmacanın perde arkası işçiliği hakkında sorgulamalar yapması için verilir. Bunun sebebi roman türünün kendini teorize etme ihtiyacıdır. Yine ilk okuyuşta anlam veremediğimiz kitabın ilk satırlarının “Ba-rok, oh-huhh. Ba-rok...” (RBVY, s.5) yazımına da bu sebeple tanık oluruz:

“Günler geçiyor, aylar. Bütün bir kışboyu ‘Ba-rok...’ diye başlayan tümceye uydurulmuş adımlarım eşliğinde odadan odaya geçiyor, oradan buraya gidip geliyordum. Hep, oltamın ucuna vurup vurup kaçan balığı düşleyerek. Yalnız onu. Hayatım buna bağlı.

Yine gelir mi? Ya da ben yine gidebilir miyim? Ya hayalet benim peşimi bırakmalı, ya ben onun.” (RBVY, s. 31)

Yazar, aynı zamanda yansıtmacı romanın eleştirisini de “roman” kelimesini iki anlam ifade edecek şekilde kullanarak yapar:

“Bir de, Roman öldü, diyorlar. Ölmek kolay mı? Roman arkasında kocaman ayısı, küçücük merkebi, elinde defile ortalıkta dolanıp durmakta, çalıp oynamaktadır. Üstelik, sevilsin sevilmesin, kendini asfaltta, alanlarda, dağda bayırdakinden daha özgür duymakta, atını alan da çoktan Üsküdar’ı geçmiş bulunmaktadır. Olsa olsa ne olmuş olabilir? Eskilerin enine boyuna, ağırsiklet “tık” romanları, bir yanda

zurna-def, öte yanda çeşit çeşit cinayet girişimciliğinin yol açtığı yırtıcı çılgınlıklar, bela ve şeytan kovucu tam tam, zom zom’lar nedeniyle ‘stres olup’ ‘tike yakalanmış’ roman-tik bir hal almıştır.” (RBVY, s. 197)

Kullandığı bu benzetmeyle “Adalet Ağaoğlu, günümüz romanının geldiği noktada, gerçekçi romana yaklaşımındaki parodik tutumu devam ettirir. Gerçekçi roman, özellikle romantizm döneminde yaratıcılarının kendileri ve romanları dışında kimseye sorumlu olmamıştır, oysa bu durum günümüz romanı için değişmiştir.” (Yalçın-Çelik, 2005: 138)

Yazarın yazma eylemi üzerine sorgulamaları da üstkurmacanın dikkat çeken bir başka özelliğidir:

“Az önce Venedik’teydim. Neden Venedik, ortalamayı dürtmenin, aradığımı bulmanın kenti olmadı da, ille Viyana? Anılar? Günlükler? Hayaller?
Bilmiyorum.
Bu soruların yanıtını hiçbir zaman bulamadım. Bir yazarın neden yazdığının yanıtını tam bulamaması gibi...” (RBVY, s. 32)

Dert Dinleme Uzmanı’nda karşımıza iki çeşit yazar-anlatıcı çıkmaktadır. Birincisi okuduğumuz anlatıyı bir şekilde bulmuş, eline geçirmiş ve bunu okurla paylaşan yazar-anlatıcı, bir diğeri ise anlatıyı oluşturan ve eseri kurgulayışını okurla paylaşan yazar-anlatıcıdır. Bu kullanımlardan ilki, metnin yazılış sürecini onun konusu haline getirmeye; ikincisi, anlatıcıyı etkin figür haline getirmeye örnek gösterilebilir. Birinci yazar daha geleneksel anlatılarda karşımıza çıksa da her ikisi de üstkurmaca tekniğinin kullanımındadır, diyebiliriz. Asıl anlatının dışında kalan ve anlatıya takdimci olarak eklenen yazar, Türk edebiyatındaki modernist tarzda eserler kaleme alan Buket Uzuner’in modern zaman insanını ve ilişkilerini anlatan eseri *İki Yeşil Su Samuru, Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri* adlı, katmanlı bir yapıya sahip romanında da karşımıza çıkar. Genç bir kadın olan Nilsu’nun hayatını; ayrılan anne babası, erkek kardeşi Cem, babasının sevgilisi Selen ve çevreci Teoman ile ilişkilerini aşk, yalnızlık ve intihar çerçevesinde anlatan eser, Nilsu’nun bir gün bir yazara bir dosya bırakmasıyla başlar. Bu dosyada Nilsu’nun hayatı anlatılmaktadır ve Nilsu yazardan hayatını roman haline getirmesini ister: “Bu benim hayat hikâyem, ama bir romana dönüşmesini arzu ediyorum. Lütfen okuyun, uygun bulursanız yazın. Çünkü kendi yaşamını yazan bir yazar olmak istemiyorum, kaldı ki, yazar değilim.” (Uzuner, 2015: 5)

Dert Dinleme Uzmanı’nda da benzer şekilde yazarımız bir diğer yazara: “Noktası virgüllü yerli yerinde el yazılarımla dolu bir defter işte. Okur bakarsınız; içinizden ne gelirse ona göre bir talih biçersiniz buna...” (DDU, s. 11) diyerek romanını teslim eder.

Aynı şekilde Türk edebiyatının en popüler romanlarından biri olan Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* adlı eserinde de Raif Efendi'nin anılarını yazdığı defterini çalıştığı bürodaki arkadaşı Rasim Bey'e vermesi romanın dış metnini, anıların olduğu kısım da iç metnini oluşturur: "Otele geldiğim zaman arkadaşımı uyumuş buldum. Yatağa girerek başucumdaki küçük lambayı yaktım ve derhal Raif efendi'nin siyah kaplı mektep defterini okumaya başladım" (Ali, 2007: 47) Rasim Efendi'nin defteri okumaya başlamasından önce onun Raif Efendi ile olan ilişkisini, okumaya başladıktan sonra Raif Efendi'nin Almanya'ya gidişini ve Maria Puder'le başından geçenleri öğreniriz. *Kürk Mantolu Madonna*'da rastladığımız bu dış anlatı diğer iki esere göre postmodern anlatıdaki üstkurmaca konumundan çok uzakta durur.

Örneklenen üç kitaptaki kurgu, bir iç metin bir de dış metinden oluşmaktadır. Üstkurmaca bu eserlerde "yazarın yazma serüvenini anlatının konusu haline getirmesi" (Koçakoğlu, 2012: 108) olarak karşımıza çıkar. *Dert Dinleme Uzmanı*'ndaki üstkurmacyı diğer iki romanla karşılaştırarak ele almamızın sebebi yansıtmacı, modernist ve postmodern roman gibi üç farklı disiplinde yazılmış eserde de aynı kurgu kullanılarak üstkurmaya yer verilmiş olduğunu göstermektir.

Anlatıda "Dert Dinleme Uzmanı" olarak adlandırılan editörün verdiği defteri ne yapacağını bilemeyen yazar "Peki bu arada ya kendin de ölüverirsen, bu defter de çekmecende bulunuverirse? Şöyle böyle bir yazar olman dolayısıyla bunun senin defterin olduğu sanılırsa ya?" (DDU, s. 15) gibi sorgulamalar yaparak bir karar vermeye çalışır. Asıl anlatıya geçmeden önce yazarın esere takdim bölümünü ekleme kararını nasıl verdiğini, aslında romana kendini ekleme kararını verişini şu sözlerinden öğrenilir:

"Şimdiye kadar birçok boş kağıda yazıp durduklarımı, şu anda önüme çekerek belitmeliyim ki, zaten böyle bir açıklamayı, kitap olacak deftere önsöz niyetine yazıp çıkmışımıdır. Kararın belli vıdıvıdı herif! Zaten bu kitapta bir 'yazarlık' payın olsun istemişsin. İşte besbelli... Karaladığın şu kağıtların başına bir de 'Takdim' kondur da bari dil kurumunuzun takdirlerine layık olasın; adın da ortalıkta bolca dolaşıma girsin değil mi ya! (...) Dert dinleme uzmanımız hem defterin başına kitabın adını DERT DİNLEME UZMANI kondurmuş hem de kitabı bölüm bölüm ayırmış; her yeni bölüme geçer geçmez de bölümlerin "nitelik"lerini filan sıralayıp sonraki sayfaya düzgünce yazmış. Niyeti besbelli...

(...) Karar verilmiştir:

DERT DİNLEME UZMANI adlı bu kalın defter aynı adla ve noktası virgülüne kadar aynen yazıldığı gibi yayınlanacaktır:

İşte bu kadar.

İşte buuu:" (DDU, s. 16)

Burada takdimci yazar hem editörün eseri ile ilgili çalışmasını tahlil eder hem de eserle ilgili kendi çabasına bir açıklama getirir. Kendi kendine yaptığı bu konuşmanın alaycı bir üslupta olmasının sebebi, yazarın başarısından kendine de pay çıkarmaya çalıştığının farkında oluşudur. Eseri olduğu gibi baskıya vermektense yazarlara mahsus bir istek olan “tanınma” duygusuna karşı koyamaz, kendini de dâhil ettiği bir önsöz yazarak okuyucuya romanı takdim eder. Okur tarafından tanınma, takdir edilme isteğini namıdiğer Dert dinleme uzmanı, roman yazarı da taşır. Öyle ki eserini bastıracağını düşündüğü bir başka yazara vermiştir.

Dert dinleme uzmanı anlatıdaki iç metnin yazar anlatıcısıdır. Metni oluştururken verdiği kararları ya da kararsızlıklarını olduğu gibi okura sunar. “Eşim diyeyim artık, eşimin benim evin darma dağınıklığına pek aldıracağı yok; ayaklarına dolaşan gazete ve dergileri bir tekmeyle iteleyerek kendine geçecek yer açmakta. Fakat annesi..... Boşver, onu hiç kaydetme şimdilerde artık buraya.” (DDU, s. 33) diye anlatacağı kısma sansür uygular, anlatıda oluşan boşluğu da noktalar koyarak doldurur. Bu tutum yansıtmacı yazarın mükemmeliyetçi tavrına aykırı, tam da postmodern yazara özgü bir rahatlıkla anlatıya uygulanabilir. Anlatıcının olay akışına müdahale etmesi iç konuşma tekniği ile desteklenir. Başından geçenleri defterine geçirirken kendi kendine konuşur. İçinden geçenleri olduğu gibi kayda alır. Hissettiklerini okurla paylaşır: “O günleri yazarken hep kötümser şeyler gelmekte aklıma. Oysa pekâlâ işte hayat rengârenk akıp gitmekte...” (DDU, s. 40)

Yazarın yazarken kendine müdahale etmesi, kendi kendine girdiği bu tartışma bir romancının yazdıklarından daha fazlasını yazdığını, asıl zorluğu hangi olayı, ne şekilde ve ne zaman vermesi gerektiğine karar veremediğini gösterir: “Bu sahneyi de burada böylece bitirmelisin.” (DDU, s. 52), “Dur hele, şimdi yazma, yazma, bekle!” (DDU, s. 54), “Belki. Bu işin daha yığınla ayrıntısı var ama ben de İnsan Hakları Komisyonu’ndaki başvuru ofisinde çalışan genç kadınımla saygıyla kısa kesmeye gayret edeceğim bakalım...” (DDU, s. 87), “Etli butlu kadınlara merakı ayrıcadır; bu noktada sus artık. Dur dur.” (DDU, s. 109)

Bazı yerlerde, yazarın kendi kendine konuşmaları sırasında kendini yabancılaştırarak cümlelerini başka birine söyler gibi yöneltir: “Bundan böyle bu işin devamını ondan çok sen kendin merak etmektesin.....” (DDU, s. 106), “Sen şimdi bunları buraya tekraren döktürmeyi bırak da asıl, yeni bir diyeceğin varsa yazıp git işte yine buraya. İlkokul öğretmenin gibi okuyup yazmaya da boş ver, diyecek değilsin ya ayıp kaçır büsbütün.” (DDU, s. 107)

Metnin yazılış sürecini romanın konusu haline getiren yazar-anlatıcı metnin kurgusallığına vurgu yapmak adına zaman zaman defterinden bahseder. Defterin varlığının

vurgulandığı bu bölümlerde anlatının kurgusallığı da imlenmektedir: “Bunun da nedenlerini bu defterde özetlemeye çalışmışım ama ikimiz arasındaki dert dökme/dinleme seansları, biri ötekini çağıra çağıra birbirine eklenen intikam, öç alma, şiddet sorunlarının ortaya dökülmesine doğru yol açmıştı.” (DDU, s. 219), “Bütün bunlar arasında not defterime sokuşturup geçtiğim ‘kendinden nefret’ bahsi olmuştur.” (DDU, s. 225)

Üstkurmacada yazar kendine dikkat çektiği gibi kaleme aldığı anlatıya, anlatı türüne de dikkat çeker. Okurla elinde bulunan edebî türle ilgili sohbet eden yazar roman türü hakkında, roman yazımı hakkında bilgiler verir: “Roman bahsinde her zaman ‘roman baştan sona uydurma bir anlatımdır(!)’ (DDU, s. 224) Romanın yazıldığı dil ile ilgili çözümlemeler yapar: “ ‘Bazen’miş, bu laf ne dilimiz imla kuralları arasındaki sesli sessiz uyumuna uymakta, ne de ara tara bir köke, bir edime bağlı. Bunları ‘bazan’ olarak düzeltip duruyorsam; düşünmüş taşınmış sonuçta bunun konuşma dilindeki ‘bazı an’ların çabuk çabuk söylene ede ‘I’sının düşerek ‘bazan’ halini almış bulunması sonucuna varmış olmamdandır.” (DDU, s. 199) Bu bilgilendirmeyi yeri gelir, yazıma dair bir ayrıntıyı okurun gözünde canlandırarak yapar. Böylece anlatım üç boyutlu bir hal kazanır: “İtalik olmalıydı o satırlar, nereden belli ordan oraya nakleylendikleri, elyazısıyla altından kalkamayacağına göre hadi satırların altını çiziver bari. (Çizdim.) italiktir.” (DDU, s. 225)

Yazar; aklından geçenleri, sayıp dökmelerini, yazma edimini “çırpıştırma” olarak adlandırır. Yazma edimine uygulanan bu farklı adlandırmalar postmodern yazarın icatçılığının bir sonucudur: “Haa sahi, bak sen bunları bu deftere “çırpıştırıp” dururken şuna değinmeyi unutup gittin” (DDU, s. 128), “Değerli Prof’umun o günün gündemindeki bu yeni maddesinde olup bitenleri tasvir eyleyişlerinin özetini artık şimdi şöylece çırpıştırabilirim bu sabrı geniş defterime...” (DDU, s. 202), “Amaaan, dur bakalım dur, ne diye kaydedip durmaktasın yeniden böyle bir pisliğin şusunu busunu? Başka bir çağrışım aklına getirmiş de bu iftiraya benzer bir iftira ‘destan’ını sayfalar önceki sayfalara çırpıştırıp geçmiştin ya!” (DDU, s. 215)

Adalet Ağaoğlu’nın anlatısında metnin kurgusallığına dikkat çeken bir başka tutum ise okura bir çırpıda eserin kurmaca oluşunu haber vermesidir. Yazar, *Romantik Bir Viyana Yazı*’na “Bu sayfalardaki bütün kişi, yer, kitap adlarının, tarihlerin, coğrafyaların ‘gerçektekilerle’ her türlü ilişkisi vardır. Sadece, kitabın okunup üflenmiş roman kategorilerinden hiçbirisiyle, hiçbir ilişkisi yoktur. Yazarın özlemi bu romanın kafalarda önden hazır herhangi bir kalıba sokulmadan okunmasıdır” (RBVY, s. 5) diye açılış yapar. Okuyucuya düşülmüş bu not, bir uyarı olma özelliği taşıırken aynı zamanda anlatının manifestosudur. Romanı ile diğer romanlar arasına belirgin bir çizik atan yazar, okuyucudaki

alışılagelmiş beklentiye onlar daha kitabın eşiğindeyken yok eder. Okur eline bir roman aldığı anda bir uyarıya gerek duymaksızın okuduğu anlatının bir kurgu olduğunu, gerçeklerden esinlenmiş yeni bir yaratım olabileceğini bilir. Okuduğunu sorgulayan, kendini roman kahramanı ile özdeşleştiren bilinçli bir okur kitlesine seslenen Ağaoğlu'nun bu tavrı dikkat çekici, şaşırtıcı ve bilinçli bir harekettir. Daha ilk sayfada okuyucuya “beni dikkatli oku!”, “beni diğerleri ile karıştırma!” direktifini veren yazar geleneksele sırtını dönerek postmodern bir anlatı kaleme aldığıнын sinyali verilir. Okuyucuya düşülmüş bu nottan sonra kitabın “Anahtar Deliği” adlı ilk bölümünde yazar-anlatıcı ağızından anlatıya;

“Ba-rok

Oh-huhh.

Ba-rok,

oh-huhh.

Ba-rok...” (RBVY, s. 9) şeklindeki bağdaştırılamayan kelime tekrarları ile başlanması postmodern anlatıda karşımıza sıkça çıkan bir özelliktir. İlk okuyuşta absürt gelen bu sözcükler eserin tamamına yayılmış bir alt metni oluşturan unsurlardır. Kamil Hoca'nın dilinden düşüremediği Viyana aşkı ve Barok'a olan ilgisi, daha sonra Viyana'ya gelişi ve Barok dönemin izlerini yakından gözlemlemesi ile anlatının içinde konumlandırılmış Kamil Hoca'nın bulunduğu, “Christiane Singer” adlı bir yazara ait olan “Viyanalı Ölüm” adlı kitap bir bütünsellik oluşturur.

Yazar-anlatıcının yeğenleri ile Londra Hyde-Park yakınlarındaki hamburgerciye koştururken popüler yemek kültüründen detaylıca bahsedışı de Viyanayla, Barokla zıtlık oluşturmaktadır:

“İki üç katlı yuvarlak yumuşak ekmek arasında kalın yassı köfte, turşu, domates salçası, kıyılmış soğan ya da rus salatası gibi şeyler olacaktı; yanında coke olacaktı; kızarmış patates olacaktı. Kızarmış patatesten her biri için birer porsiyon daha istenecekti. Kağıt tabaklar, kağıt bardaklar, peçeteler, plastik tepsi, küçük kaşıklar olacaktı. –O dönemde, böyle hafif malzemeden de olsa, yemekler hala kap kakak gibi şeylerde yeniyordu.-Kızarmış patatesin yanına, yeğenlerimden birisi için yine domates salçası, öteki için hardal sıkılacaktı. Fakat zihnim, bir nakarat halinde tutturmuş gidiyordu. Ben de gidiyordum: *Barok, Ortaçağ'ı geride bırakıp, Rönesans'la gerçekleşen büyük keşifler zaferini görkemli törenlerle kutlamaktır.*” (RBVY, s. 10)

Anlatıda rastladığımız bu çeşitliliği postmodern edebiyatın sınırlarının olmaması, yazarı özgür bırakması özelliği ile açıklarız. Popülere ait unsurların *Romantik Bir Viyana Yazı* gibi estetik bir anlatıda yer alması hakkında Dilek Yalçın Çelik şunları söyler:

“Romanda anlatılan ilk olayın, Londra gibi bir dünya başkentinde, anlatıcı ve yeğenlerin bir hamburgerciye gidiyor olması anlamlıdır. Hamburger yemek, coke içmek, tipik olarak değişen değerlerimizi ve yeni insan ile yüzyılımızın yemek alışkanlığını sembolize etmektedir. Çünkü, XX. yüzyılda modern insanın, kendi yaşamından kaynaklanan ve kendi yaşamını aşmak isteğiyle içinde yaşadığı beğeniler değişmiştir. “Eğlence ve bilinç endüstrisinin” ürünleri, ön plana çıkmıştır. Toplum yapısı, yaşam biçimleri artık eskiden olduğu gibi değildir. Elektronik ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler, Batı uygarlığını ve toplumları beklenmedik şekillerde etkilemiş alışkanlıkları, gelenekleri, kurumları geri dönülemeyecek biçimde değiştirmiştir. Sistem tarafından kurgulanmış hazlar peşinde koşan modern insan, içindeki doğallıkları, mutlulukları, erdemleri ertelemeye, hayatını görevleri için hızlı bir şekilde yaşamaya başlamıştır. Çok genel anlamda, bu değişimin düşünce ve sanata yansması da postmodern sözcüğü ile anlatılabilir. Öyleyse yazarın tavrının, romanında postmodernden yana olduğu söylenebilir.” (Yalçın-Çelik, 2005:123)

Anlatının metinselliğine dikkat çeken bir diğer yöntem de metinlerarasılığı kullanmaktır. Eser içinde yazarın kendine ait bir başka esere, başka bir sanatçıya ait metne ya da anlatısında uydurduğu bir metne değinmesi metinler/eserler arası geçişi sağlar. Ayrıca anlatısı içinde kullandığı günlük, mektup gibi diğer metin türleri de kurguyu hissettiren bir türlerarası uygulamasıdır. *Romantik Bir Viyana Yazı* metinlerarasılığın sıkça kullanıldığı, Yeni Tarihseleci okumaya açık bir eserdir. Anlatının tamamına yayılmış olan tarihi, sanatsal, edebî anıştırmalar esere çok boyutluluk kazandırır. “Anahtar Deliği” adlı bölümde Barok, Ortaçağ, Rönesans, İtali, Get Together şarkısı, Ingeborg Bachmann, Aydın Zeybeği, Çayda Çıra, Mozart, Hüseyin İleri, Bitmemiş Senfoni, Çadırımın Üstüne Şıp Dedi Damladı, Freud, Klimt, Anton Karas, Yeşilçam, Üç Kadın, Orson Welles, Kemal Tahir, Dostoyevski, Kara Mustafa Paşa, Cats müzikali, Birinci Leopold, İspanyol Mari Terez, Elias Canetti, III. Selim, Savoie Prensi gibi isimler ve eserlere göndermeler yapılmıştır.

“Klasik romanlarda yazarın temel amacı, esere kültürel bir misyon yüklemektir. Yani bu anlayışta roman, kurmaca bir dünyanın anlatısı olmaktan çıkarak bir bilgilendirme aracı konumuna bürünür. Yansıtmacı yazar, işleyeceği konuyu sahip olduğu kültürel donanımına göre işler. Böylece anlatıcının bilgisine göre sanat, felsefe, tarih, sosyoloji, psikoloji gibi pek çok bilgi romana girer. Yazar bunu yapabilmek için de ‘anıştırma’ terimi ile karşılanan, iktibastan yararlanır. Bu uygulama genel olarak Divan şiirindeki ‘telmih’ ile benzeşmektedir. Ancak telmih sanatının klişe yapısına karşılık, burada yazarın kişisel tasarrufu dikkati çekmektedir. Bunlar yalnızca sanatçının referans aldığı anıştırmalardır ki sanatçı sahip olduğu kültürel donanım oranında okurunu bilgilendirmekte, böylece yansıtmacı romanlarda metinlerarasılık yazar merkezli bir hal almaktadır.” (Koçakoğlu, 2012: 99)

Benzetim şeklinde yorumlayabileceğimiz bir başka öge de tarih öğretmeni Kamil Kaya’nın isminin baş harflerinin “k” harfi ile başlamasıdır. Aynı zamanda Kamil Kaya’nın

görevlendirildiği şehirlerin(Kastamonu, Kütahya, Konya, Kırşehir) baş harfleri de “k” ile başlar. Yine Kafka kendi isminin baş harfi “k” olduğu gibi romanlarında kahramanlarına “k.” kısaltma adını kullanır. Türk edebiyatında postmodernizmin en önemli temsilcilerinden Orhan Pamuk da “K”ars’ta geçen “K”ar isimli romanında kahramanına “Ka” ismini vermiştir. Bu benzerlikler tesadüf değildir. Yapılan bu anıştırmalara anlatıların konteksi içinde ve dışında birden çok yorum getirebiliriz. Bu ve benzeri kelime oyunları roman denen kurmacanın kendi büyüünü oluşturan ve postmodern eserleri birbirine bağlayan motiflerdir.

Ağaoğlu’nun oda romanı diye adlandırdığı *Ruh Üşümesi*’nin ilk sayfasında yazarın bir diğer romanı *Yazsonu*’ndan bir alıntı yer alır:

“... hiçbirimiz bu kan ve çürümüşlük kokusunun yatak odalarımıza kadar daldığının, sevişmelerimizin içine sızdığının, o sevişmeleri doğrayıp pörsüttüğünün bilincinde değildik...” (RÜ, s. 5) Romanları ayrı ayrı değil de hepsi tek bir evrenin parçası gibi düşünülmesi gereken yazar, postmodern anlatımın önemli tekniklerinden biri olan metinlerarasılığı kullanır. Alıntılama yaparak göndermede bulunduğu *Yazsonu*’ndaki bu paragrafı *Ruh Üşümesi*’yle genişleten yazar, bahsettiği yatak odasını ele alan müstakil bir roman yazmıştır. Bu durum anlatıdan doğan başka bir anlatı ya da birbirine eklemlenmiş anlatılar olarak adlandırılabilir. Ağaoğlu da romanın yazılışını o cümlelerin belirlediğini söyler: “İlkin, (...) Türkçeyle bu iş olmaz, diyen otosansürümü aşmam gerekiyordu. Bunu aşmak zorundaydım, çünkü *Yazsonu*’nun o cümlesi (...) oraya yazıldığı günden beri benden kendi romanını böyle, erotik bir anlatımla yazılmasını istiyordu, bunda diretiyordu.” (Kabacalı, 1994: 51)

Anlatıda metinlerarasılığa verebileceğimiz başka örnekler de yer alır. Sinema ve müzik türleri romanda etkisini gösterir. Romanın ilk bölümü olan “Karşılaşma”da yazar restorandaki kadınla erkeğin yemek yedikten sonra bir yerlere yetişmek için oradan ayrılacaklarını söyler ve bu yetişilmesi muhtemel yerleri, “okula, ofise, mezarlığa” (RÜ, s. 15) şeklinde peşi sıra gelen birçok örnekle sıralar. Sadece buluşma yerleri değil buluşulacak kişilerle ilgili olasılıklardan da bahseder:

“Sevgili neden heykeltıraş olsun ki? Belki de içmimar olmaya aday öğrencilerinden biridir; mezecinin önünden alınacak, kendi bekâr evine götürülecek, derslerarası öğle tatili biraz uzatılarak araya iki haha ha, üç hihi hi sıkıştırılacak. Durmuş oturmuş, siyah beyaz bir çift oluşturuncaya kadar ardı ardına renkli ve sesli çekilen sekanslar!..

(...)

Birinci sekans: Mezecinin önünde buluşma.

Orta yaşlara doğru yolalan bol kıvrıcık sakallı bir adam, yola değil, hep yukarılara doğru bakan blucinli genç kıza arabasının kornasını cırt cırt çalar.” (RÜ, s. 15-16)

“Belirli bir süre içinde arka arkaya giden şeyler, dizi”¹¹ anlamına gelen sekansın sinemadaki tanımı “Bir bütün meydana getiren planlar dizisi”¹²dir. Bir filmde yer alan her bir bölüm ve sahne için kullanılan bu terim anlatıcının film kurgusunda yerini alır. Anlatıda yer alan sekanslar “Trak.” sözüyle bitirilir ve bir diğer sekansa geçilir. Trak, tiyatrodan oyuncunun rolünü, ezberini unutmaması anlamına gelir. Anlatıcı bu kelimeyi bölüm sonlarına eklerken bu anlamı düşünerek bölümün bittiği, bir diğer bölümün, sekansın başlayacağı haberini vermek için kullanır. “Trak. (Bir dakika yahu, bir dakika! Ne bir dakikası kardeşim, iş hazır kızıışmış, kesmeyin, devam!.. Beşinci sekans veya aynı sekans: (...))” (RÜ, s. 17)

Bir sanat türünden diğerine geçişi sağlayan bu kurgulayış, metne zenginlik kazandırdığı gibi yazarın ve okuyucunun farklı deneyimler kazanmasını sağlamaktadır. Benzer şekilde anlatıdaki kişilerin belleğinde gezinen Dede Efendi ve Chopin gibi gerçek dünyada var olan kişilerin, bilgilerin kurmacaya dâhil edilmesi birer anıştırmadır. Yazar kurmaca dünyadan gerçek dünyaya ve onun gerçekliğine göz kırpmaktadır. Bunu bir başka sanatçıya ait eseri kendi eserine konumlandırarak yapar. Üstkurmacayla kol kola gezen metinlerarasılık (intertextuality) anlatıyı başka türlere bağlamak, bir başka yaratıcı/sanatçının varlığına vurgu yapmak için kullanılmıştır.

Dert Dinleme Uzmanı’nda *Dar Zamanlar*’ın ilk üç kitabındaki gibi bir bağ yoktur. Ancak metinlerarasılık yoluyla kitaplarla ilgili anıştırmalar yapılmıştır:

“Tam o an içimden şöyle bir şey geçmiştir: Yoksa biz o günlerde, yani işte sonuncu darbenin sırat köprüsünde yaşadığımız zamanlarda dilden dile dolaşmaya başlamış bir romanın ilk cümlesini mi oynamaktayız? Hani şu:

İntihar etmeyeceksek İçelim bari! kurtarıcımızı?

Takliden...

Hadi yallah!” (DDU, s. 78)

Yazar-anlatıcı burada *Bir Düşün Gecesi*’ndeki başkişilerden Tezel’in romanın açılış cümlesi olarak kurduğu cümleyi alıntılar. Esere gönderme yaparken bunu, eserin edebiyat içindeki varlığını yok saymadan, onun o dönem edebiyatında dilden dile dolaşan bir roman olduğunu belirterek yapar. Ardından “Ne de olsa ben de artık ‘mecburen’ *Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı* sorgulamalarının yakasına yapışmış bulunmaktayım.” (DDU, s. 79) diyerek Ağaoğlu’nun bir diğer kitabı *Hayır*’daki Profesör Aysel Dereli’nin çalışması anlatıya dâhil edilir. Bu şekilde romanlar arasında geçişlilik sağlayan bir doku kurulur, Ağaoğlu’nun

¹¹ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5af0a5f6e3b8a2.90188710 (erişim tarihi: 10.11.2018)

¹² http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5af0a5f6e3b8a2.90188710 (erişim tarihi: 10.11.2018)

anlatı evreni kitap kitap değil de romanlarının toplamından oluşan ve birbiri arasında sınırların olmadığı bir alana yayılır.

Okuyucunun yazma edimine tanıklık ettiği üstkurmacanın “Metnin Yazılış Sürecini Onun Konusu Haline Getirme” kullanımı, Ağaoğlu’nun daha çok postmodern türdeki romanlarında rastlanılır. Dış metin-iç metin kurgusuna sahip bu anlatılarda kurgusallığa açık ifadelerle vurgu yapan yazar-anlatıcılar romanın yazılma sürecinin birincil aktarıcılarıdır. Adalet Ağaoğlu, yazar-anlatıcıya seçtiği yazı makinesi, anı defteri, yazı defteri gibi araç ve gereçlerle metinselliğe ayrıca dikkat çeker. Aynı zamanda farklı metin türleri de romana dâhil edilerek anlatı evreni genişletilir.

1.2.3. Kurmacanın Oyunsuluğu

Postmodern romanın okuru kendine çekmeyi başaran “Yazma Eyleminin Bir Oyun Oluşuna Dayalı Anmalar ve Söz Oyunları” yöntemi, Adalet Ağaoğlu’nun romanlarında üstkurmacanın diğer kullanımları olan “Anlatıcıyı Etkin Bir Figür Haline Getirme” ve “Metnin Yazılış Sürecini Onun Konusu Haline Getirme”den daha az kullanılmıştır. Anlatım yollarını genişletmeye çalışan yazar üstkurmacada daha çok anlatıcılar üzerine yoğunlaşmış, postmodern romanın kafa karıştıran yöntemlerine sık başvurmamıştır. Ağaoğlu’nun romanlarında üstkurmacanın oyunsuluğuna daha çok anlatıcının okuru sarsıcı ifadelerinde ve anlatının sahip olduğu karnaval ortamında rastlarız.

Romantik Bir Viyana Yazı’nın giriş cümleleri okuru şaşırtan, zihinlerde soru işaretleri bırakan alışılmamış ifadelerle sahiptir. “Ba-rok, Oh-huhh. Ba-rok, oh-huhh.” (RBVY, s. 9) şeklinde tekrar eden söz grupları anlatıyı okumaya yeni başlayan okurun dikkatini çekmek ya da tam tersi dikkat dağıtmak için yazılmış gibidir. Yazar, anlatının başında yarattığı bu esrarengiz havayla anlamsızlığın anlamını okura tattırmış olur. Bunun amacı okurdaki gerçeklik algısını eserin başında yıkmaktır. Okurun anlatı boyunca gerçekliğin duvarlarına çarpmadan ilerlemesini sağlamak için önce o duvarların yıkılması gerekir. Yazar bu bağlamda hem kendi kurgusuna hem de okura yardımcı olmaktadır. Anlatı başlamadan önce Adalet Ağaoğlu’nun kendi imzasıyla düştüğü notta “Sadece, kitabın okunup üflenmiş roman kategorilerinden hiçbirisiyle, hiçbir ilişkisi yoktur. Yazarın özlemi bu romanın kafalarda önden hazır herhangi bir kalıba sokulmadan okunmasıdır.” (RBVY, s. 5) şeklindeki uyarısı yazarın bu çabasını belli eder. Okuru uyaran bu çaba üstkurmacanın belirgin olduğu bir diğer eseri *Dert Dinleme Uzmanı*’nın başlangıç kısmında da yer alır: “Bundan böyle bütün sayfaların satırlarında romanlara mahsus insan, zaman ve mekân adları beklenmeye...” (DDU, s. 5) Yazarın metnin içinden “Dikkat isterim, dikkat!” (DDU, s. 100) diye seslenişleri, “Dur. Atla

geç bunu.” şeklinde kendini uyarmaları, “Sus. Sakla. Yazma.” diyerek okurun merakını celbetmesi postmodern üslubun muzip tavrının bir sonucu olarak içinde oynusuluğu barındırır.

Ağaoğlu’nun bir diğer eseri, Türk edebiyatının ilk yol romanı kabul edilen *Fikrimin İnce Gülü*; Almanya’da işçi olarak çalışan Bayram’ın Mercedes marka arabası Balkız ile köyü Ballıhisar’a yaptığı yolculuğu anlatır. Bayramın amacı köyüne vardığında köylüsüne ve sevdiği kız olan Kezban’a arabası ile kendini kanıtlamaktır. Roman boyunca Bayram’ın kendini kanıtlama çabası, hayata tutunuş sebebi olan arabasına takıntıya varır derecesindeki bağlılığında gözlemlenir. Bayram’ın tek amacı Kapıkule’den Ballıhisar’a kadar arabasının başına bir şey gelmeden gidebilmektir. Ancak yolculuğunun sonunda ne arabası ne de köyü eskisi gibidir. Olaylar üçüncü tekil anlatıcı ve Bayram’ın bilinç akışı yöntemiyle verilen anlatımları yoluyla aktarılır. Modern kurgunun sınırlarını aşmayan esere yazar gerçekçiliğin dışına çıkan birkaç motif yerleştirir. Adalet Ağaoğlu, metne kendini yazar-anlatıcı olarak dâhil eder, ancak bunu yazar-anlatıcının diğer romanlarındaki gibi bir figür olarak anlatıya yerleştirilmesinden farklı bir biçimde ara ara karşımıza çıkan karikatürize minyatür bir tip şeklinde kurgular.

Eserde yazardan bahsedilen ilk kısımda olağanüstülüğe rastlanmaz. Okura *Bir Düğün Gecesi*’nde olduğu gibi yazarın romanı yaşarken yazdığı algısı yaratılır:

“Yarı belgesel bir roman yazmayı aklına koymuş, adalet, göz merceğiyle bütün bunları kaydederken Bayram da oralarda yutkunup dolanıyor.” (FİG, s. 55)

Ancak anlatının ilerleyen kısımlarında yazarın antenlere sahip küçük bir yaratılışı olduğu, gerçek bir kişi olmadığı görülür:

“Yazar otobüsün iç tavanından Mercedes’in direksiyon dingiline atladı. Gözleri ilerde, antenleri Bayram’a dönük...” (FİG, s. 176)

Burada yazar bir sineğe ya da bir böceğe benzetilmiştir. Geleneksel bir akışa sahip *Fikrimin İnce Gülü*’nün hiçbir yerinde rastlamadığımız bu fantastik tutum sadece yazar-anlatıcı üzerinde uygulanmıştır. Bunun sebebi yazarın anlatıdışı bir kişiliğe sahip olması, romanın da postmodernden uzak oluşu ile alakalıdır:

“Bayram yeniden arabadan çıkıyor. Öne geçip motor kapağını kaldırıyor. Başını içeri uzatıyor, fakat az önce yaşadığının ilk habercisi olan yeşil parlak şapkası burada artık can sıkıcı bir yük, bir baş belası. Fırlatıp yere atıyor onu. Yere çalıyor. Adalet de üç, takla atıp fırlıyor; Bayram’ın sol kaşına konuyor.” (FİG, s. 223)

“Bir köpek havlaması. Yakın çan sesleri. Çanın birini bir de adalet sallıyor fazladan, bu havlamaları, bu çan seslerini ılık ılık bastıran ‘Brı, brı, brı...’lar yine.” (FİG, s. 239)

Eserde bir yansımadan ibaret olan yazar, romanın başkışısı Bayram tarafından algılanan bir varlık değildir. Dolayısıyla gerçeklik algısı yoktur. Bu sebeple yazar üzerinde oynamak anlatının dokusunu çok değiştirmemiştir. Yazarın olayları gözlemleyen algısı açık bir kişi olması dolayısıyla bir böcek eğretilmesi yapılmıştır, da denilebilir. Ağaoğlu'nun bu romanında kendi adını kullanarak küçük bir detay olarak anlatıya varlığını yerleştirışı, diğer romanlarından farklı bir üstkurmaca deneyimleme çabası, yeni anlatım yolları arayışı olarak değerlendirilebilir.

Fantastiği işlemenin bir yolu da polisiye kurgudur. Merak ve suç unsurunun girdiği anlatıda postmodern yazar fantastiğe yönelir. Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda Kamil Hoca, Viyana'da yıllar önce öğrencisi olan Doktor Asaf ile karşılaşır. Doktor Asaf çok sevdiği tarih öğretmeninin kötü bir otelde konakladığını öğrenince karısı ve çocuklarıyla tatilde olduğu sürede evine göz kulak olması bahanesiyle tarih öğretmenini evinde kalmaya ikna eder. Öğrencisi Asaf, evini Kamil Hoca'ya emanet ederek ailesiyle tatile gider ve Kamil Hoca hayatındaki en mutlu günleri geçirir. Ancak bu mutluluk bir başka öğrencisi Yunus Viyana'ya gelene kadar sürer. Başlarda Yunus'un yanına gelmesini çok isteyen Kamil Hoca insanlardan bir şey istemenin büyük bir yük olduğu tabiatına karşı gelerek Asaf'tan Yunus'un yanında kalmasını rica eder. Yunus Viyana'ya geldikten sonra Kamil Hoca Yunus'tan beklediği teşekkürü ve minnettarlığı alamaz. Aksine Yunus; öğretmenine, Asaf'ın evine ve komşularına karşı hoyrat davranıp rahatsızlık verir. Yunus'un bu davranışları Kamil Hoca'da büyük bir hayal kırıklığı, pişmanlık yaratır ve ondan gitmesini ister. Romanda "Geçmişin Kokusu" adlı bölümün sonuna gelirken Yunus'un gittiğini ya da kaybolduğunu anlarız. Hatta anlatıda karşımıza çıkan cinayetle ilgili ipuçları okuyucuya Kamil Hoca'nın Yunus'u öldürdüğünü düşündürür:

"(...) Antonia kim oluyor da Asaf'ın Fransız şampanyalarından sunuyorsun ona. Bencil, arsız, terbiyesiz ve isterik. Seni bulamazsa benim yatağıma girmeye kalkıyor, babası yerinde olduğumu bile düşünmüyor, pis, kokuyor, iğreniyorum, benimle alay ediyor, ne hakla bu eve getirirsin bu bencil esrarkeş kızı, kız mı artık karı mı, dilimi de bozdun, bana beni yabancı kılmak için, marketten su yeşili ipi renk çok hoşuma gitti diye aldım, daha almadım da alabilirim yani, artık özgürüm çamaşırlarımı terasta, güneşte kurutabilirim şöyle mis gibi bodrum kata indim ki orada hiç beyaz mosel kalmamış mı evsahibimizin özel kavında diyerek artık bu kadar da olmaz ama emanete bu kadar ihanet ve hıyanet neyse ki orada fare zehrini, çiçek ilaçlarını, çim bitleri için..." (RBVY, s. 174)

Kamil Hoca'nın sayıp dökmeleri sırasında çamaşır ipi bir cinayet aracı algısı yaratırken Hoca birden sözü değiştirip çamaşırlarını ipe asabileceğinden bahseder. Çamaşır ipi, fare zehri, çiçek ilaçlarının okurda yarattığı temizlik algısı iki türdür. Biri gerçek

anlamda kir ve haşere temizliği bir diğeri de Kamil Hoca'nın hayatını ve Asaf'ın evini Yunus'tan temizleme, arındırma isteğidir. Bu ikililik, gerçek ile kurgunun iç içe olması, eser boyunca okuru bir bilinmezliğe sürükler. Kamil Hoca bilinçaltındaki cinayeti dillendirirken bir anlamda itiraf eder:

“Yunus, gece eve dönerlerken metro girişindeki meyveciden kendine bir sepet çilek alıyor. Avusturya dağlarının ağustos çileği. Yolboyu çilekleri ağzına tek tek atıyor. İp su yeşili renktedir. Boynunda. Markettekinden. Bir yandan da geniş küvet gürül gürül suyla dolmaktadır. Yunus, dudak bükerek, ‘Ay siz küvete mi uzanacaksınız?’ demekte... Hangisi iyi, yani hangisiyle olmuştu? Gözleri patlak patlak öyle, biri gelip gözkapaklarını örtmeliydi. Peki ama küvetin suyu neden kızıldı. Kanlı. Usturayla kesilmiş bir gırtlaktan fışkıran kan...” (RBVY, s. 147)

Bilinçdışı sayıp dökmeleri sürdüren Hoca zaman, mekân algısını karmaşık hale getiren kişilere, alışılmamış bağdaştırmalara ve anıştırmalara başvurur:

“ ‘Geçmişin kokusu yoktur. Geçmiş erir; kan ve alınteri buharlaşır, havaya karışır gider...’ diye başlayan bir cümlemin diline takılmasıyla kazıyı gördü. Hatta bir fiaker, atlı arabalardan biri de, tam bu sırada, ardından nal sesleri, tekerlek tıkırtıları bırakarak Balo Sarayı’na doğru uzaklaşıp gitti. Arabanın içinde gençten üç Japon turist kız vardı. Saçlarına tüyler, yüzlerine maskeler takmışlardı, karnaval eğlencesine gidiyorlardı. Herkes o yana gidiyordu. Demek cinayeti kimse görmeyecek. Küvete dolan suyu... Kan man yok. Kansız su. Kan buharlaşır, havaya karışır gider. (RBVY, s. 153)

Kamil Hoca'nın çamaşır ipi, fare zehri, ustura gibi cinayet araçlarını çeşitlemesi *Hayır*'da Aysel'e ölüm senaryoları kurgulayan yazar-anlatıcıyı hatırlatır. Aysel'in ödül törenine gelmemesinin üzerine endişelenen yazar arkadaşı Aysel'in evine gider. Bu noktadan sonra yazarın eve giriş çıkışları anlatıda bir filmin ileri geri alınışı gibi sunulur. Yazar eve her girdiğinde ölü bulunduğu Aysel'in ölüm şekillerine dikkat çeker:

“Banyoya girdi. Aysel'in yerde, yarı çıplak yattığını gördü. Yanıbaşında üç tüp uyku ilacı. İçleri boşaltılmış tüpler...” (H, s. 237)

“Durup dururken gaz kokusunu da nereden çıkardım? Gaztüpsüz, havagazsız bir yerde neden gaz kokusu olsun?” (H, s. 245)

“Aysel içerde. Ama tavanda, bir ipin ucunda asılı. Tam da, daha önce bir düzine kadar mikadan kuşun sallanıp durduğu yerde. Boynunda bir ilimikle. Saks mavisi sabahlığın kuşağı...” (H, s. 245)

“Aysel, divanın üstünde. Bileğinden kanlar akarak... Burnunun ucunda, gaz konusundan boşalan yeri, hemen kan kokusu alıyor.” (H, s. 253)

Aysel'in ölümünü farklı şekillerde kurgulayan yazar, Aysel'in ölüm haberini alan okur üzerinde şüphe yaratır. “Aysel gerçekten ölmüş müdür?” sorusunu da sormaya iten bu

çelişkili anlatım gerçekten hayale yaklaşan bir yolda ilerler. Yazarın Aysel'in evinde geçirdiği süre boyunca Aysel'in öğrencilerinden Üner ile Alev de eve gelir. Yazar, Alev ve Üner arasında geçen uzun konuşmaların ardından Üner, "Hayatın yakasını hiçbir anlamda koyvermeyelim dostlarım!" (H, s. 295) der ve beklenmedik bir anda pencereden atlar. Anlatıdaki bu ölüm şekli de intihar olgusuna dikkat çeken bir başka eylemdir. Ölümün bu kadar çok ve aniden oluşu anlatıyı fantastiğin tekinsiz alanına doğru sürükler.

Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı* ve *Hayır* romanında ölümün intihar ve cinayet gibi esrarengiz olgular üzerine konumlandırılması düş ile gerçeğin bir aradalığına dikkat çeker. Gerçekteki algısı gayet sarsıcı olan ölüm durumu fantastiğe yönelen bir tutumla anlatılır. Roman kişilerinin ya da yazar-anlatıcının sayıp dökmeleri, bilinçaltı halleri ve ölümü kurgulayışı üstkurmacanın postmodern romanda sıkça karşımıza çıkan bir kullanımıdır.

Tarihteki ya da gerçek hayattaki kişilerin edebî bir eserde yeniden kurgulanışı da fantastiği anlatıya sokmanın başka bir yoludur. *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda Kamil Hoca'nın biyografisini okuduğu ve etkilendiği Alma Mahler'i Viyana sokaklarında arayışı, ona duyduğu aşk gerçek ile kurgunun iç içe geçtiğini gösterir.

Alma Mahler, 1879-1964 yılları arasında yaşamış, Avusturyalı ünlü besteci Gustav Mahler'in kendisi de besteci olan karısıdır. Tarihteki birçok sanatçı ile yaşadığı aşklarla ünlü olan Mahler, başta kocası Gustav Mahler olmak üzere birçok sanatçıya ortaya koydukları eserlerde ilham kaynağı olmuştur. Özellikle ünlü ressam Gustav Klimt'in "*The Kiss*" adlı tabloyu Mahler'den esinlenip yaptığı söylentiler arasındadır. Kamil Hoca böyle bir yaşam hikâyesi olan Alma'dan Viyana kadar etkilenmiş olmalı ki Viyana'da olduğu süre boyunca Alma Mahler'in hayali ile yaşar:

"İlk haftalar onların ilgileri zaman zaman fazla bile gelmişti. Özgür olmalıydı, özgür, özgür... Kimseye verecek hiçbir hesabı olmamalı, yalnız Alma'yı düşünmeli, onu kovalamalı, bu kentin her köşe bucağını onun yanbaşımda tanımalıydı. Ah, Opera'da, locada Strauss'ları atlatıp yan yana oturmadılar, Mahler'in *Altıncı Senfoni*'sini birlikte dinlemediler mi? Ama tabii bir yanda, bitişik locadaki dırdırcı bayan Strauss, öte yanda Kara Mustafa Paşa'nın durmadan bizi dikizleyen bakışları, bir kere bile elini tutamadığım halde Alma'nın içimi kavuran ateşi... Allah biliyor ya, senfoniye nasıl dinlediğimi, ondan ne anladığımı hatırlamıyorum." (RBVY, s. 140)

Kamil Hoca'nın Alma Mahler'e olan ilgisini gördüğümüz bir başka yer de yazar-anlatıcının Doktor Asaf'tan hocanın not defterini aldığı kısımdır. Yazar-anlatıcı not defterinde bir kadın fotoğrafı görür, "Ben Alma Mahler'e benzettim. Topuzu, boynunu çenesinin altına kadar örten koyu renk ipek giysisi ve madalyonlu zinciriyle, sanki dünyaya çok kapalı bir manastır kadını andıran fotoğrafı." (RBVY, s. 124) diyerek Alma'dan bahis açar. Ardından

defterde Alma Mahler'e ait diğer ayrıntıları anlatır, “Küçük sayfalardan birinin bir başka köşesinde: “Ressam, Şair, Mimar, Rahip. Münih treni.” Yazar-anlatıcının sıraladığı bu meslekler Alma Mahler'in aşık olduğu kişilere aittir. “Sonra, daha da küçük, okunur okunmaz: G. Mahler: Bundan böyle tek uğraşınız, beni mesut etmektir...” (RBVY, s. 124) Bu sözleri söyleyen de Alma Mahler'in kocası Gustav Mahler'e aittir. Alma Mahler'in hayatına dair bir bilgisi olmayan okur için zor bir metin yaratan Ağaoğlu, daha önce de bahsettiğimiz metinlerarasılık yöntemi ile bu kişileri anlatısına dâhil etmiştir. Alma Mahler, *Romantik Bir Viyana Yazı*'nda sadece Kamil Hoca'nın hayranlık duyduğu kadın olarak yer almaz. Yazar-anlatıcı Mahler'le ilgili “Açıkçası, bu son tümceyi, defterden kaptığım iki üç sözcük üstüne kendim kurmuştum. *Sevme Sanatı*, diye Alma Mahler'i anlatan bir kitap vardı. Biyografinin Fransızcasını International Kitabevi'nde görür görmez hemen satın almıştım.” (RBVY, s. 124) diyerek Françoise Giroud'un asıl adı *Alma Mahler ou l'art d'être aimée* olan eserine anıştırma yapar. *Romantik Bir Viyana Yazı*'nın dış metninde olan yazar-anlatıcının iç metnindeki Kamil Hoca'nın hayatına ait bir detayla ilgili bu kadar bilgi sahibi oluşu okura iç metni kendi oluşturduğuna dair kurguyu hissettirme çabasıdır.

Adalet Ağaoğlu gerçek dünyadan bir kişiyi, Alma Mahler'i kurguya o kadar incelikli işler ki Alma Mahler, Kamil Hoca'nın Viyana ile özdeşleşen bir tutkusu haline gelir. Yıllar sonra onu Viyana'da gören öğrencisi Asaf “Hocam, siz ne arıyorsunuz buralarda?” (RBVY, s. 119) diye sorunca bile Kamil Hoca, “Alma Mahler'i” (RBVY, s. 119) cevabını verir.

Kamil Hoca'nın ağzından düşürmediği bir diğer isim ise Milena'dır. Biyografisini okuyup etkilendiği bu kadın Kafka ile mektup aşkı yaşayan Milena'dan başkası değildir.

“Son haftalar biyografiler, monografiler okumaya merak sardırılmıştı. Ama salt, herhangi bir biçimde Viyana'ya bağlı hayatların hikâyelerini. Milena üstüne yazılmış bu kitapta ise Giorgio de Chirico'dan bir alıntıya rastlayacağı, bunun da kendi iç uğultusuna kadar denk düşeceği nereden aklına gelirdi?” (RBVY, s. 136)

“Okumaya koyuldu: Yıl bin dokuz yüz yirmi altı. Kafka'nın iki yıl önceki kaybını iniltiyle, içine kapanarak değil, özümseyerek karşılayan Milena, artık kesinlikle Viyana'yı bırakmış, Prag'a dönmüştür. Ernest'ten boşanmıştır, ama trenden yanında tuhaf bir adamla inmektedir. Tabii, babasına göre tuhaf adamlar bunlar. Gerçi, Milena'nın Viyana yıllarında bu kent garip garip insanlarla doluydu. Nerden gelmişler, nereye gidiyorlar, geçmişleri nedir, bilinemeyen, bu nedenle de her şeyden önce gazeteci olan Milena'ya çok çekici gelen insanlar... Milena...” (RBVY, s. 137)

Romantik Bir Viyana Yazı'nda Alma Mahler, Milena, Kafka ve bunlara benzer tarihten birçok önemli isimleri ve hikâyeleri anlatıya katması, onlara anlatı içinde bir rol vermesi oyunsu bir tavidir. Umberto Eco bu durumu önemli eserlerin, hikâyelerin klişeleşmiş

olmasına bağlar. Bu klişeler “bir arketip niteliği kazanan sökülebilir parçalar halinde kullanılabilir.” (Eco, 2012: 164) Yıldız Ecevit de bu alıntılamalara ‘klişe’ yerine ‘taklit’ adlandırmasını yapar.

“Taklit, yeni edebiyatın önemli bir kurgu ögesidir, sanatsal etik açısından değerlendirilmemesi gerekir. Yeni yazar pastışı de, parodiyi de, metinlerarası düzlemi de çoğu kez metnin mimetik masumiyetini bozmak için kullanır. Öteyandan, tüketim toplumunun fabrikasyon üretim ortamında, özgün örneğin yerini reproduksiyon gerçekliğe bıraktığı bir yeni dünyada, sanatın taklit olgusuyla oynaması, onu estetiğinin bir parçası yapması, hiç de anlaşılmaz gelmiyor insana. Ortaçağ edebiyatında –buna divan edebiyatı da dahildir-, içerik ve giderek biçim düzlemlerinde yüzyıllarca aynı öğelerin yinelendiğini düşünürsek, metinlerarasılığın –buna isterseniz taklit de diyebiliriz- hiç de yeni olmadığını görürüz. Avangardist sanat, yalnızca biçim/kurgu/yapı düzleminde soluk alır; içerik/motif düzlemlerine ilişkin öğelerde ise özgünlüğün ardında değildir. Onlarla parodi/pastiş/ironi/metinlerarasılık düzlemlerinde oynar; kurgusunu oluşturan çok sayıdaki tuğladan yalnızca birkaçıdır onlar, anlam ve duygunun taşıyıcısı olmadıkları içinde ağırlıksızdırlar: 20. yüzyıl avangardist sanatı, içeriğin değil kurgunun sanatıdır.” (Ecevit, 2012: 76)

Kamil Hoca’nın elinden düşürmediği bir diğer eser *Viyanalı Ölüm* adlı romandır. Hoca, barok dönemi anlatan romanı okudukça kendi zamanı ile okuduğu dönem birbirine girer. Viyana sokaklarında yaptığı gezintilerde kendi içinde olduğu zamanla görmeyi istediği Rönesans dönemi arasında gider gelir. Bu zaman geçişleri o kadar belirsiz hale gelir ki ortaya zaman yolculuğuna benzer sahneler çıkar. Parçalanmış bu kurguda fantastikten bahsetmek mümkündür:

“Ya, gittiğini apaçık gördüğü araba hiç uzaklaşmamıştı ya da yeni bir araba gelip önünde, kazının az berisinde durmuştu. Bu sefer perdeleri örtük bir arabaydı bu. On yedinci yüzyıl yarısının modeliydi. Kazıların yapıldığı yerde arkeoloji öğrencileri değil, kireç ocağı ve ocakta çalışan işçiler vardı. Taş işçileri ise bir yanda çat çat taş kırmakta, mermer işlemektedirler. Havada ince beyaz bir toz bulutu savruluyordu. Araba hemen oracıkta, sokağın başında, eczane duvarının dibinde duruyordu. Arabanın perdesi aralanıp da dışarı perukalı bir baş uzanacağını beklerken, dudakları kendiliğinden kımıldamaya, ağzından ‘Geçmişin kokusu yoktur.’ Sözcükleri dökülmeye başlamıştı bile. İşte, yanılmamıştı! Tam da beklediği gibi, arabanın perdesi aralandı, eldiven kenarları bol dantelalı bir el göründü, sonra da üstünde kocaman madeni tokalar bulunan, ökçeleri hem kalın, hem yüksek barok ayakkabılar, dizlere kadar çıkan kalın beyaz çorapların sıkıca sardığı bodur, tombul bacaklar yere doğru indi.” (RBVY, s. 153-154)

Zamanda geçişlerle süslenen bu bölümün ardından Kamil Hoca gördüğü düştün silkinerek uyanır. Yazar okurla dalga geçer gibi “Silkindi. Araba yoktu. Gitmişti. Kireç ocağı

da yoktu. Yanılmış.” diye hiçbir şey olmamış gibi anlattıklarını geçiştirir. Postmodern anlatıya özgü bu alaycı yazar tavrı oyunsu bir hava yaratır.

Romantik Bir Viyana Yazı’nda oyunsuluğu sağlayan bir başka unsur da yazarın grotesk tavrıdır. Birbiri ile ilişkisi olmayan birçok tarihi ve kültürel öğeyi yan yana koyarak anlaşılması güç bağdaştırmalar yapmaya çalışan yazar, postmodern anlatıda her şeyin mümkün olabileceğini, bunu da yazarın mümkün kılabileceği mesajını vermeye çalışır. *Viyanalı Ölüm* kitabının anlatıldığı aşağıdaki bölümde bu karmaşık öğeleri hikâye etme durumuna rastlanır:

“Kitapta anlatılan ölüm, Viyanalı bir ölümdü. Başka hiçbir yerli olamazdı. Ne işçilerin ağır taşlarla ördükleri duvarlar, ne görkemli mermer merdivenler bunu öretebilirdi. Adımları onu, kireç ocağının yanından ellerinde meşalelerle katedral alanına doğru akıp giden karnavalcılar arasına çekiyordu. Azrail orağıyla geceyi yara yara gelirken, karnaval maskeliler de, gitarlar, şarkılarla, zamanı hızla eskitiyorlardı. Nasılsa Milena da kendisi gibi kalabalığa karışmıştı. Onu görebiliyordu. Fötr şapkası, kürk yakalı mantosuyla, topallayarak bir eczaneden ötekine girip çıkıyor, acılarını dindirecek morfin arıyordu. Veba şeytanını kovan melekler anısına dikilmiş anıtın dibindekilere başvurabilirdi, ama bu aklına gelmiyordu. Gelecek zamanı bu oranda tasarlayamadığından belki. Onlar orada, mermer anıtın dibine uzanmışlardı. Sarı, yeşil, kırmızı saçları vardı. Kabile reisinin kaşları üstüne birer boynuz resmedilmişti. Karnavala yirminci yüzyıldan katılmışlardı. Katedralin çevresinde ise barok dilenciler, dilencililiği zevk ve şehvetle yerine getirenler... Yağ kandillerinin kokusuna atların idrar, gübre kokuları, ekşi şarap, kusmuk kokuları karışıyordu. Hepsi taptazeydi. Hiçbiri geçmiş değil. Bu yandakine karşı, beri yandan, Am Hof üstünden de durmadan akıyordu karnavalcılar. Borular öttürülüyor, ziller çalınıyor; cadı, şeytan, melek, cennet ve cehennem maskeliler, çeşit çeşit, her yüzyıldan kıyafetler içinde akıl almaz bir gürültüyle taştan dar sokakları, Graben’i, küçük ve büyük alanları dolduruyorlardı. Daha önce gelenlerden Filistinlilerle Pakistanlılar, okyanus balıklarının geniş kazanlarda durmadan kızartıldığı lokantaların önünde kuyruk olmuşlar; sosis-bira tezgahlarının önünü, aralarında hala birkaç Alman ve Hollandalı bulunmakla birlikte, Akdeniz eyaletinden olup Eskimo kılığına bürünenler tutmuş; Amerikalılardan çoktan boşalmış Mozart Kahvehanesi’ne Azor Cumhuriyetleri’nden gelenler Napolyon, Marie Antoinette, Robespierre, hatta Petain, De Gaulle, Sartre ve Simone de Beauvoir kılıklarıyla dolmuş; Japon Dukalığı’nın üyeleriyle Nijerya İmparatorluğu’nun emekli generalleri, karıları ve kızları pizzacılar; Suudilerle Ürdünlüler, taytlar, mayolar, Commedia dell’Arte figürleri kılıklarıyla Çin ve Japon lokantalarında oturacak yer bırakmamış; Doğu ve Güneydoğu’dan kalkıp karnavala katılmaya gelen yüzlerce küçük cumhuriyet insanı, akın akın hamburgercilere girip çıkmakta, külahta dondurmalarını yalamakta; bir avuç dar gelirli ve yoksul Amerikalıyla İngiliz, Alman ve Fransız, Cezayir-Fas-Tunus kontluklarından ithal portakallarla greyfurtların taze taze sıkılan suyuna yutkunarak bakmakta ve yüzlerine çarşaflarının peçelerini indirmekte; Persler, otuz yıl din savaşlarından sonra, Sacher’da, pastaların-çöreklerin arasına serilip kalmış bulunmakta ve hala ayak parmaklarının arasını karıştırmakta, Pink Floyd’ların besteleyip haykırdığı ayetleri dinlemekte; Türkler köşebaşlarında çekirdek-fıstık satmakta, birçoğu da çeşitli Atatürk maskeleri takınmış olarak artık kimsenin içmediği filtreli sigaralardan içmektedirler. Gotlardan, Slavlardan, Kelt, Hırvat ve

Macarlardan, Hitit ve Friglerden oluşma bir toplumun en üst tabakası ise, kalın kalın duvarlar gerisinde, yüzlerce, binlerce mumun aydınlatığı salonlarda, duvarları kaplayan aynalara sırtları dönük, uzun masaların çevresinde toplaşmış, geyik eti, bildircin, isli balık, hindi dolması ve daha akla hayale gelmedik yiyeceklerden yemekte, kristal bardaklar, gümüş kupalarda şarap içmekte; balo salonları ışıltılarla yanmakta, bankalardan kredi çekleri konfetiler gibi sürekli yağmakta, florin kâh inmekte kâh çıkmakta, kara para ak parayı kovmakta; kadınlar, korselerle sıkı sıkı ipek-kadife tuvaletlerinin apaçık yakalarından fişkırtıkları iri memeleriyle elmastan taşlar, zümrütten gerdanlıklar, küpeler ve yüzlerinde iri iri benlerle sultanların, imamların kollarında dansetmektedirler. Ruletler dönüyor, Madonna haykırıyor, İsa vokalist, sahneden yüzlerce davulcu, binlerce elektrogitarıcı; sazlar çalıyor Çamlıca'nın bahçelerinde; yaşlılar da bol tüylü perukaları, ellerinde yelpazeleriyle altın yaldızlı koltuklarında mehtaba karşı yelpazeleniyor, imamın kızını kironun oğluna münasip görüyorlar. İki karnaval arası düğün dernek kavilleniyor.” (RBVY; s. 166)

Postmodernist yazar için kurguda oyunsuluğa başvurmada en elverişli alanlardan biri tarihtir. Dönem, kişi ve kültür çeşitliliğinin hepsini bir arada barındıran renkli mozaik yapısında parçaları bir sıraya dizmek kadar karıştırmak da kolay ve eğlencelidir.

“Oyunsu yaklaşım postmodern edebiyatta çeşitli bağlamlarda kendini gösterir: Her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundu. Yazar, etik/siyasal ya da tarihsel malzemeyi oyunlaştırır. Süskind’in ‘Parfüm’ünde, art arda işlenen cinayetlerin metinde etik bir yönü yoktur; cinayet nedeni sanatsaldır. Ana kişi yaratıcı düzlemde oyun oynayan bir sanatçı gibi, öldürdüğü insanların kokularıyla bir başyapıt oluşturmaya çalışıyordur. Tarih ise, yine yazarın oyunsu bir iştahla el attığı bir alandır. Tarih de kendi gerçekliği olan bir zaman kesiti olmaktan çıkmış, Jameson’un dediği gibi ‘bizim söz konusu geçmişle ilgili tasarımlarımız ve stereotiplerimizin bir tür pop-tarih’e dönüştüğü’ bir kurmaca oyun alanı olmuştur postmodern edebiyatta. ‘Bu romanlar, ‘Parfüm’ ‘Gülün Adı’, gelenekleri oyunsu bir biçimde ele alırlar, öyle ki, okur kulağına hiç de yabancı gelmeyen bir melodiye ısılıkla eşlik edebilmiş duygusuna kapılır. Ancak melodiyi tanır tanımaz, okur sistematik bir biçimde alışkın olduğu rahat ortamdan, tanıdık olanın verdiği huzurdan koparılır’. Bu yabancılaştırma ortamında, modernizmde olduğu gibi yaşamın karşıtılarıyla oynar yazar. Çoğulculuğun doğal bir uzantısı olan bu yaklaşım, Bahtin’in *diyalogsallaştırma/karnavallaştırma* ve Derrida’nın *yapıbozumculuk* görüşleriyle koşutluk içinde bir yoruma açıktır. Ancak postmodern yazar, yarattığı karnaval ortamında, karşıtıklardan üst-hiyerarşiye sahip olanın üstünlüğünü elinden alırken, modernistler gibi ideolojik bir eşitlik yaratmak değildir amacı. O, çoğulcu yaklaşımın farklılıkları ortadan kaldırmak isteyen yapısına koşut bir eğilim gösterir; onun metninde tüm karşıtıklar eşzamanlı bir ortamda huzurlu bir birliktelik sergilerler.” (Ecevit, 2012: 72-73)

Hayır romanında Aysel’in ilerleyen yaşını ve yalnızlığını anlatan Adalet Ağaoğlu, anlatıya gerçeküstü bir kahraman ekler. Yenins isimli bu kişi sadece Aysel’in gördüğü, hayali bir yaratımdır. Aysel dağcılık turuna katıldığı bir gün yalnız kaldığı bir anda tanışır Yenins’le. “Ama orada kalan biri daha var. Boynu kız, ağzı delikanlı, bakışları dingin, derin bir su olan

Yenins. Kendisi, yalnız kendisi olmaya adaylığını koymuş bu genç insan...” (H, s. 108) Yazar arkadaşı, Alev ve Üner Aysel’in evindeyken onun notları arasında Yenins adını görürler ve anlamını sorgularlar. “ ‘Yenins... Yenins... Yenins...’ diye yazmış. Bu Yenins de ne ola ki?” (...) Üner: ‘Yenins... Bu özgürlük ya da Yeni İnsan anlamına gelmesin?’ (H, s. 294-295)

Yenins, “Yeni İnsan” sözcüklerinin bir birleşimidir. İsmi gibi uydurma bir kişiliktir. Aysel’in ütopyası, ideal insanıdır. Anlatı boyunca Aysel’in iç sesi olmuş ona akıl vermiştir. Onun ilerleyen yaşının ve tecrübesinin tersini temsil eden tutkulu ve genç bir tabiata sahip olan Yenins, Aysel’in geri getiremeyeceği gençliğidir, denilebilir. “Yenins tutkudur. Tutkuyu bu kadar kendisi yapan hiç kimsem olmadı (...)” (H, s. 111), “Yenins. Hep yirmi yaşında. Yine hiç bozulmamış duru bakışları onun. Yine tutku. Yine inanç. Düş.” (H, s. 8)

Aysel’in Yenins gibi hayali bir arkadaş edinmesinin en büyük sebebi yalnızlığıdır. Kocasını Ömer’in, öğrencisi Engin’in hayatından gidişi, kardeşi Tezel’in uzakta oluşu ve ilerleyen yaşı Aysel’i yalnızlaştırmıştır. Bu yalnızlığında dertleşeceği, onu karamsarlıktan alıkoyacak bir sese ihtiyacı vardır. Aysel, Yenins hayatına girdikten sonra yalnız olmadığını düşünür. “Üstelik yalnız falan değilim. Tam, istediğim kadar kalabalığım. Yenins var.” (H, s. 107) Yenins, Aysel’e hayatında köklü değişiklikler yapması için söylemlerde bulunduğu gibi gündelik konularda da ona tavsiyeler verir.

Yenins:

Bugün mercan küpelerinizi neden takmadınız?

Aysel (utangaç):

Bilmem ki. Nasılsa unutmuşum...

Yenins:

Siz sizseniz, mutlak mercan küpeleriniz olmalı.

Aysel (hoşnut):

Peki.

Küperlerini takıyor. Hem de daha kahvesini bile içmeden.” (H, s. 18)

Aysel hayatındaki kişiler tarafından terk edildikten sonra Yenins’e sarılır. Onun varlığı ile mutlu olur. “Her şeyin beni terk ettiği, benim kendimi terk ettiğim an’da yeni bir umut buldum. Yenins’in varlığı bir başkasının yokluğu oldu.” (H, s. 51) Yenins, Aysel’in hayatına daha önce girmiş insanlar için “Fakat onlar eskimiş insanlar!” (H, s. 35) diyerek diğerlerine benzemeyeceğine dair söz verir, Aysel’in güvenini kazanır. Aysel’in kendi kendine yarattığı bu varlığı kurgulama edimi üzerine şu sözleri dikkat çeker: “Yenins diye biri olmayabilirdi. Hiçbir düş, hiçbir tasarı... “ (H, s. 116) Yenins’in Aysel’e karşı “Seçtim sizi. Yanılmış

olamam.” (H, s. 89) sözleri ise bu ikilinin bir araya gelişleri ile ilgili hangisinin iradesinin söz sahibi olduğu konusunda ikircikli bir durum yaratır.

Yenins’in fantastik bir kişi olarak anlatıda yer almasının dışında Aysel ile Yenins’in sonu da fantastiğe kapı aralar. Önceki bölümlerde de irdelediğimiz gibi Yenins Aysel’i sandalla çıkacakları bir yolculuğa ikna etmeye çalışır.

“Yenins:

Neden korkuyorsunuz?

Aysel:

Artık kuşkucu oldum. Güven yitimi.

Yenins:

Ne kötü bir bilgi!

Aysel:

Evet, çok kötü. Fakat unutulması olanaksız bir bilgi.

Yenins:

Kendinize yeni bir şans tanıyabilirsiniz. Benimle olabilirsiniz

Aysel:

Yo, yooo, sakın! Kanabilirim. Kanmaya yatkınım ben. Yeni umutlar edinmeye...

Yenins:

Sizin en güzel yanınız. Haydi, son bir kez. Denemeye değmez mi? Benimle denemeye?

Aysel:

Başımı suyun yüzüne, battığım aynı noktadan çıkarmak istemiyorum artık.

Yenins:

Lütfen...

Aysel:

Peki, ne yapacağız?

Yenins:

Bir sandala bineceğiz. Sisi yarıp gideceğiz.” (H, s. 26-27)

Sandalın anlatıda ölümü temsil edebileceğini önceki bölümlerde de söylemiştik. Çünkü Adalet Ağaoğlu, *Hayır*’da aydın intiharları üzerine yoğun bir şekilde eğilmiştir. Aysel, intihar kararını almaya zorlanırken Yenins onun yardımına koşan bir güç gibidir. Öldükten sonra gideceği yerin yeni, güzel bir yer olduğunu ve orada Yenins gibi gençliği temsil eden iyi insanların olduğunu müjdelar. Anlatının sonuna geldiğimizde yazar-anlatıcı Aysel’i aradığı gecenin sabahında deniz kenarında bir bankta oturur ve sislerin arasındaki sandalı izler. O-anlatıcının anlatımıyla verilen yazar-anlatıcının yazma edimi paylaşılır. “Yazar, oturduğu ıslak bankta, bir tankerin sis düdüğüyle irkiliyor: Üner’i o pencereden aşağı iten ben değil miyim sanki?” (H, s. 299) Ardından Aysel’in sandalla kıyıdan uzaklaştığını yazar-

anlatıcının onu bir daha göremeyeceğini söyler: “Gözlerinde nem, içinde gizli bir hoşnutluk, uzakta artık bir nokta gibi kalan sandala bakıyor. Aysel’i bu kıyılarda artık hiç göremeyeceğini, yazılmış tarihinin burada bittiğini biliyor.” (H, s. 299)

İntiharın ana izlek olduğu *Hayır*’da Yenins gibi fantastik bir yaratımın yanında Aysel’in de yazar-anlatıcının bir tasarısı, hatta yazar anlatıcının da dış metin katmanındaki başka bir yazar tarafından oluşturulduğu söylenilebilir. İhtimallerin ve soru işaretlerinin belirsizliği ön plana çıkardığı kurgu, oyunsu oluşu ile okura göz kırpar. İnsanoğlunun var oluşunu problem haline getiren Ağaoğlu, özellikle *Hayır*, *Romantik Bir Viyana Yazı* gibi romanlarında ölüm, yaşam, geçmiş ve an kavramlarını eşlerken oyunsu bir üslup kullanmıştır. Okurun kalıplaşmış belleğini yerle bir eden bu kullanım, romanlarındaki eklektik yapının karnaval ortamını yaratması ile sağlanır.



SONUÇ

Roman, okur ve gerçeklik arasında bağ kuran ama bunu yaparken dürüst bir tavırla kurgu olduğunu da hissettiren bir yazım türüdür. Edebî türler içinde insanla en samimi ilişkiye sahip olan roman, zamanla bu iletişimi güçlendirmek adına yeni kanallar oluşturur. Romanın en önemli malzemesi olan dilin organik yapısı sayesinde roman türü değişimini ve gelişimini sürdürür. Olayların hikâye edilişi farklı bakış açıları ve anlatıcılar yoluyla yapılır. Roman yazarı bu farklı bakış açılarını dilin anlatıcıya kazandırdığı perspektif sayesinde kullanabilmektedir. Dil aynı şekilde kurgunun tamamını da farklılaştırabilmekte, ona yeni boyutlar kazandırabilmektedir.

Dilin bu değişime açık yapısını kullanan roman yazarı yeni anlatım olanakları yaratarak geleneksel romanın tekelciliğinden kurtulmaya çalışır. Kurguda kendini ortaya koyan bu çaba, romanın ilk örneklerinde kendini günlük ya da anı defteri formunda gösterir. Hikâye edilen olayın roman anlatıcısı tarafından değil de onun da eline sonradan geçen bir başka anlatıcıya ait metinden olduğu, romanın başında ya da sonunda deşifre edilir. Üstkurmacanın ilkel şekli olarak gözlemlediğimiz bu kullanım günümüz romanında postmodernin imkânlarıyla çeşitlenmiştir.

Üstkurmaca için kullanılan en yaygın tanım olan “yazarın yazma edimini romanın konusu haline getirme”nin yanında roman yazımının problematize edilmesinden başlayarak birden fazla tanım yapmak mümkündür. Üstkurmaca yazarı dış dünyanın gerçekliğini birebir romana sokmaya karşı çıkan bir tutuma sahiptir. Bu yüzden ortaya koyduğu metnin bir kurgu olduğunu farklı yollardan okura hissettirir. Anlatıcı çeşitlenmesi, yazar-anlatıcı kullanımı, türlerarasılık, okurla söyleşme gibi yöntemlerin yanında iç içe geçmiş çerçeve hikâyelerle de kurgusalılığa atıfta bulunulabilir.

Tiyatro, deneme, söyleşi, öykü, roman gibi pek çok türde ortaya koyduğu eserlerle Türk edebiyatına yeni bir soluk getiren Ağaoğlu’nun romanlarında üstkurmaca kendine özgü kullanımları ile dikkat çeker. İncelediğimiz dokuz romanın hepsinde üstkurmacanın baskın olduğu ya da hissettirildiğini söylemek mümkündür. Yazarın 1973 yılında yayımlanan *Ölmeye Yatmak* romanı gerçekçi unsurların ağır bastığı dönemine göre öncü sayabileceğimiz ürünlerden biridir. *Dar Zamanlar* serisinin diğer kitaplarında da okuyacağımız Aysel’in hayat hikâyesi geleneksel kurgunun dışına çıkan bir çizgide ilerler. Yazar bu romanın küçük bir kısmında Aysel’e yazar-anlatıcı görevini vermeye çalışmıştır. Ancak bunu yaparken üstkurmaca sadece sezdirilmeye çalışılmış, okura anlatının bir kurgu olduğu açıkça söylenilmemiştir. Aynı tutum *Üç Beş Kişi* romanının bitirilişinde de sergilenir. “Okuduğum

bütün romanlar sahici bir başlangıçla bitsin istedim!” (ÜBK, s. 358) cümlesiyle bitirilen roman üstkurmaca ile ilgili soru işaretleri uyandırmaktadır. Ama daha önce de söylediğimiz gibi bunlar elle tutulamayacak cılız kalmış teşebbüslerdir.

Ölmeye Yatmak’tan bir sonraki eserine yumuşak bir geçiş yapan yazar, *Bir Düşün Gecesi*’nde roman kişilerine anlatıcı rolünü verir. “Sahneleme” tekniği ile roman kişilerinin zihinlerinden geçenler doğrudan verilir. Anlatının başkışisi Ömer’in diğer anlatıcılardan üstün bir konumda olması ve yer yer roman yazdığına dair ipuçları vermesi, *Bir Düşün Gecesi*’ni *Ölmeye Yatmak*’tan ayırtıran özelliklerdir.

Dar Zamanlar’ın üçüncü kitabı olan *Hayır*’da ise romandaki zaman ve mekânın parçalılığı, birbirinden kopuk oluşu dikkat çeker. *Ölmeye Yatmak*’ta ağırlığını kocası Ömer’e teslim eden kahramanın hayatı bu romanda farklı kişilerin anlatımıyla konu edilir. Tamamen postmodern kurguya sahip romanda üstkurmancanın başat ögesi yazar-anlatıcıya yer verilmiştir. Zaman, mekân ve kişilerin belirsizleştiği anlatılarda üstkurmancanın belirgin hale gelmesi gerçek ile kurmancanın bir arada olamayacağını bize kanıtlayan bir durumdur. Kurgusal olan kendini gizledikçe okurun metne olan inancı artmakta, olayların gerçekte yaşanabileceği düşünülmektedir. Ancak bu durum postmodern yazarı rahatsız eder. Kurguyu hatırlatan sözleri ile okuru onun kurguladığı bir dünyada olduğu düşüncesiyle yüzleştirir. *Hayır*’daki yazar-anlatıcı da sürekli kurguladığı romandan bahseder. Ara ara yaşadıklarını kurguladığına dair sözler sarf eder. Böyle olduğunu açıkça söylemese de olmadığını da söylemez. Bu ikircikli tutum postmodern yazarın karakteristik özelliğidir.

Yazar-anlatıcının elini kolunu sallayarak anlatı evreninde gezindiği diğer romanlar ise *Yazsonu*, *Romantik Bir Viyana Yazı* ve *Dert Dinleme Uzmanı*’dır. Çerçeve hikâyelerin olduğu bu romanlarda yazar, anlatılarını matruşka bebekleri gibi iç içe yerleştirmiştir. Yazar-anlatıcı anlatının dış katmanında yer alırken iç katmanlarda yazarın kurguladıkları hikâyeye edilir. *Yazsonu*’nda Alanya’da bir otele yerleşen otelin karşısında yer alan evi gözleyerek Nevin’in yaşamını kurgulayan yazar-anlatıcı, *Romantik Bir Viyana Yazı*’nda Kamil Hoca’nın başından geçenleri kurgulayan yazar-anlatıcı ile intihar etmeden önce yazdıklarını başka bir yazara teslim eden yazarın yaşamını aktaran *Dert Dinleme Uzmanı*’ndaki anlatıcı aynı şablona oturabileceğimiz kurgulamalardır.

Bir de anlatının içinde etkin bir rolü olmayan gözlemci konumundaki yazar-anlatıcılar vardır. *Fikrimin İnce Gülü* ve *Ruh Üşümesi*’ndeki yazar-anlatıcılar roman kahramanı ile iletişim kurmaz, okuru varlıklarından sık sık haberdar etmez. Anlatı içinde kendini izole etmiş, hareket alanını kısıtlamıştır. Romanını oluşturan yazarın gözlemci konumunda roman kişilerini izlemesi söz konusudur.

Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü*'nde anlatıya figüratif anlamda kendini dâhil ederken fantastiğe başvurur. Arabanın dingiline, Bayram'ın kaşına konan bir Adalet'ten bahseden Ağaoğlu; bu gerçekdışı tutumunu metnin tamamında sürdürmez. Bu yüzden yazarın bu romanı postmodern bir anlayışla ele almadığını söyleyebiliriz.

Üstkurmacanın en özgür ve özgün kullanımı olan postmodern üstkurmaca; *Yazsonu*, *Hayır*, *Romantik Bir Viyana Yazı*, *Dert Dinleme Uzmanı* romanlarında karşımıza çıkmaktadır. Üstkurmacanın bahsettiğimiz üç yöntemini de bu eserlerde görmemiz mümkündür. Postmodern yazarın anlatıcıyı figür olarak eklediği romanında metnin kurgusallığına dikkat çekmesi de kaçınılmazdır, denilebilir. Bahsi geçen eserlerde de yazar-anlatıcılar yazmaya çalıştıkları romanın kurgusuna dair okura ipucu verir; dil, edebiyat, yazma edimi gibi hususlardan bahsederler. Aynı şekilde söz oyunları ve şüphe uyandıran olay geçişleri ile okuru şaşırtmaktadırlar. Bunun sonucunda farklı uygulama şekillerini gösterdiğimiz üstkurmacayı Ağaoğlu'nun romanlarında bir arada görmek de mümkündür.

Çalışmamızın bütününde Ağaoğlu'nun romanlarındaki üstkurmacayı saptamak ve irdelemek önemli olduğu kadar kurguya ve söyleme dair farklı deneyimleri de gözlemlemek bizim için dikkate değer olmuştur. Bilinç akışı ve iç monolog yöntemleriyle romanı çevreleyen kabukları yırtmaya çalışan yazar toplumun bilinçaltını kendi bilincinin süzgecinden geçirerek kurgularına yansıtır. Bunu yaparken de geleneği ve geçmişi dışlamadan en modern yöntemleri romanlarına uygulayarak bir senteze ulaşır.

Ağaoğlu'nun kullandığı dil ve anlatımının yoğunluğu *Ölmeye Yatmak*'tan *Dert Dinleme Uzmanı*'na kadar farklılık gösterir. Yansıtmacı roman anlayışından postmoderne evrilen yazarın serüvenini değerlendirmek istersek *Dar Zamanlar* serisinin dört romanının karşılaştırmasını yapmak bile yeterli olacaktır. Yine de yazarın bütün romanlarına baktığımızda evrensel platformda yarışabilecek, çağı yakalayan, kendini değişen edebiyat iklimine adapte etmeyi başarmış ürünler görürüz. Dil ve kurguyu homojen bir şekilde anlatılarında işleyen Ağaoğlu için üstkurmaca kullanımıyla romanlarını çok boyutlu hale getirmiştir, diyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, A. (1993). *Fikrimin İnce Gülü*. Simavi Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu, A. (2014a). *Dert Dinleme Uzmanı*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu, A. (2014b). *Hayır*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu, A. (2014c). *Ruh Üşümesi*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu, A. (2014d). *Üç Beş Kişi*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu, A. (2014e). *Yazsonu*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu, A. (2016a). *Bir Düğün Gecesi*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu, A. (2016b). *Ölmeye Yatmak*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu, A. (2016c). *Romantik Bir Viyana Yazı*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Ali, S. (2007). *Kürk Mantolu Madonna*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aytaç, G. (2016). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Demir, Y. (2002). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât (Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât)*. Dergah Yayınları, İstanbul.
- Derya, Ş. (2009). *Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar'ında Yabancılaşan Birey*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Duğancı, N. (2006). *Adalet Ağaoğlu'nun Romanları ve Romancılığı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Ecevit, Y. (2012). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2012). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Can Yayınları, İstanbul.
- Kabacalı, A. (hızl.). (1994). *"An"ların Uzun Soluklu Yazarı*. Tüyap Yayınları, İstanbul.
- Kırgız Karak, Ş. (2014). *Peter Handke'nin "Hiçkimse Koyu'nda Bir Yıl" Daniel Kehlmann'ın "Sesler: Dokuz Öykülü Bir Roman" ve "En Uzak Yer" Adlı Yapıtlarının Postmodernizm Bağlamında İncelenmesi (Üstkurmaca, Büyülü Gerçekçilik)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Koçakoğlu, B. (2012). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*. Hece Yayınları, Ankara.
- Korkmaz, -vd. (2011). *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı*. Grafiker Yayınları, Ankara.
- Moran, B. (2009). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Oppermann, S. (2006). *Postmodern Tarih Kuramı Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Ören, A.- vd. (2016). *Üstkurmu/Üstkurmaca Üzerine*. Hece Yayınları, Ankara.

- Özgün, E. (2012). *İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Parla, J. (2009). *Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, J. (2015). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sazyek, H. (Mayıs/Haziran/Temmuz 2002). “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”. *Hece, Türk Romanı Özel Sayısı*, 65/66/67: 493-509.
- Sazyek, H. (2004). “Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması”. *Folklor-Edebiyat*, 37: 104
- Topaloğlu, Y. (2005). *Adalet Ağaoğlu'nun Çağdaş Türk Romanındaki Yeri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Sarı, F. T. (2016). *Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarında Aile*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Uzuner, B. (2015). *İki Yeşil Su Samuru, Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri*. Everest Yayınları, İstanbul.
- Yalçın-Çelik, S. D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Akçağ Yayınları, Ankara.

İnternet Kaynakları

- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5af0a5f6e3b8a2.90188710 (erişim tarihi: 10.11.2018)
- http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5af0a5f6e3b8a2.90188710 (erişim tarihi: 10.11.2018)

DİZİN

A. Şahıs Adları Dizini

A

Adalet Ağaoğlu, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 30, 31, 32, 37, 40, 41, 46, 47, 48, 50, 51, 57, 63, 65, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 81, 83, 84, 85, 87

Ahmet Altan, 52

Ahmet Hamdi Tanpınar, 4,

Ahmet Mithat Efendi, 4, 5, 6, 15, 16, 38

Ann Jefferson, 3, 4

Aristophenes, 2

Aytaç Ören, 4, 8, 10

B

Balzac, 3

Berna Moran, 25, 27

C

Cervantes, 2

D

David Lodge, 2, 10

Dilek Yalçın Çelik, 1, 69

F

Ferdinand de Saussure, 15

Françoise Giroud, 78

H

Hakan Sazyek, 39, 52

İ

İhsan Oktay Anar, 11, 12, 15

J

Jakaterina Sadovska, 8

Jale Parla, 1, 5, 11, 12

James Joyce, 21

K

Kafka, 71, 78

L

Larry McCaffery, 8

Linda Hutcheon, 11, 12

M

Mark Currie, 3, 7, 9, 10

O

Orhan Pamuk, 15, 71

P

Patricia Waugh, 1, 2, 3, 6, 23

R

Richard Henry, 10

Robert Scholes, 10

S

Sabahattin Ali, 66

Sait Faik Abasıyanık, 5, 6

U

Umberto Eco, 7, 78

V

Viktor Shklovski, 1

Virginia Woolf, 21

W

William Gass, 1, 10

Y

Yavuz Demir, 2, 5, 10

Yıldız Ecevit, 1, 79

B. Eser Adları Dizini

A

Alma Mahler ou l'art d'être aimée, 78

B

Babalar ve Oğullar, 5

Birahanedeki Adam, 5

Bir Düşün Gecesi, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 47, 51, 53, 72, 74, 86

Bir Kahramanın Ölümü, 18

Ç

Çıkış, 18

Çok Uzak Fazla Yakın, 18

D

Dert Dinleme Uzmanı, 18, 22, 46, 47, 48, 50, 63, 65, 66, 67, 72, 73, 86, 87

Don Kişot, 2, 4

F

Fikrimin İnce Gülü, 18, 40, 74, 86, 87

G

Goriot Baba, 3

Gülün Adı, 7, 81

H

Hayır, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 28, 29, 30, 31, 32, 47, 48, 49, 57, 61, 72, 76, 77, 81, 83, 84, 86, 87

İ

İki Yeşil Su Samuru, Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri, 65

K

Kürk Mantolu Madonna, 66

Kozalar, 18

M

Metafiction/Üstkurgu, 1

Müşâhedât, 4, 5, 6

Ö

Ölmeye Yatmak, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 32, 47, 53, 85, 86, 87

P

Parfüm, 81

Patricia Waugh'un Üstkurgu Kitabı Üzerine, 3

Puslu Kıtalar Atlası, 12

R

Romantik Bir Viyana Yazı, 18, 22, 41, 43, 46, 48, 49, 63, 68, 69, 70, 73, 75, 77, 78, 80, 84, 86, 87

Ruh Üşümesi, 18, 37, 39, 40, 71, 86

T

Tehlikeli Masallar, 52

Ü

Üç Beş Kişi, 18, 21, 31, 50, 85

Üç Oyun, 18

Üstkurgu, 2

Üstkurgu Sanatı, 8

Üstkurmaca, 10

Y

Yazsonu, 18, 22, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 41, 48, 53, 54, 57, 71, 86, 87

Z

Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde, 5

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve SOYADI	Özge YILDIZ
Doğum Yeri - Tarihi	Alanya-20.06.1990
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Alanya Lisesi
Lisans Diploması	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Yabancı Dil / Diller	İngilizce
İŞ DENEYİMİ	
Çalıştığı Kurumlar	Özel Alanya Sınav Temel Lisesi (2017-2019)
E-Posta	ozge_yildiz_07@hotmail.com