



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

POSTMODERN ANLATIM TEKNİKLERİ AÇISINDAN HİLMİ

YAVUZ'UN ANLATILARI

OĞUZ ŞENSES

DANIŞMAN

DOÇ. DR. HALUK ÖNER

BARTIN-2025



T.C.

BARTIN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**POSTMODERN ANLATIM TEKNİKLERİ AÇISINDAN HİLMİ YAVUZ'UN
ANLATILARI**

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI DOKTORA PROGRAMI

Oğuz ŞENSES

JÜRİ ÜYELERİ

Danışman :

Üye :

Üye :

Üye :

Üye :

BARTIN-2025

KABUL VE ONAY

Oğuz ŞENSES tarafından hazırlanan “POSTMODERN ANLATIM TEKNİKLERİ AÇISINDAN HİLMİ YAVUZ’UN ANLATILARI” başlıklı bu çalışma, 26.08.2025 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan :

Üye :

Üye :

Üye :

Üye :

Bu tezin kabulü Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun/...../2025 tarih ve 2025/.....-..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Zafer CEYLAN
Enstitü Müdürü

BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Doç. Dr. Haluk ÖNER danışmanlığında hazırlamış olduğum “POSTMODERN ANLATIM TEKNİKLERİ AÇISINDAN HİLMİ YAVUZ’UN ANLATILARI” başlıklı doktora tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi hâlinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

26.08.2025

Oğuz ŞENSES



ÖN SÖZ

Bu tezin amacı, postmodern edebiyatın tek kurmaca türü olan ‘anlatı’ türünde dört eser kaleme almış -*Taormina*, *Fehmi K. ’nın Acayip Serüvenleri*, *Kuyu*, *Saatine Bakan Adam*- Hilmi Yavuz’un, bu anlatılarını inşa ederken hangi postmodern anlatım tekniklerinden yararlandığını ortaya koymaktır. Türk edebiyatı için de yeni bir tür olan ‘anlatı’yla Hilmi Yavuz’un kaleminden çıkan dört eserle tanıştık. Bu dört anlatı, ortaya koyduğu kuramsal çerçeveye adeta postmodern anlatının manifestosu niteliğini kazanmıştır. Engin entelektüel şahsiyeti, yaptığımız okumalarda bir kez daha kendine hayran bırakan Hilmi Yavuz’un anlatıları, Fredric Jameson’un öne sürdüğü “postmodern metinlerin ancak metinlerarasılıkla çözümlenebileceği” düşüncesinin somutlaşmış hâlidir. Türk şiirine yaptığı katkıya 1969’da yayımlanan *Bakış Kuşu*’yla başlayan şair Hilmi Yavuz, en son 2024’te yayımladığı *Rüya Şiirleri* adlı kitabıyla söylenecek daha nice şiirin olduğunu bir kez daha göstermiştir. Akademide Yavuz’un şairliği ve şiirleri bağlamında pek çok çalışma yapılmıştır. Aynı zamanda bir düzyazı ustası olan Hilmi Yavuz’un kurmaca metinleri üzerine herhangi bir tez yapılmadığını fark edildi. Şair Ercan Yılmaz’ın bu konudaki teşviki ve tavsiyesi bu çalışmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Bu doktora tezine konu olan *Taormina*, *Fehmi K. ’nın Acayip Serüvenleri*, *Kuyu*, *Saatine Bakan Adam* anlatıları Yavuz’un repertuarında bir dönüm noktası konumundadır. Denemeden makaleye, köşe yazılarından anı türüne, mektup türünden araştırma yazılarına, eleştiriden sohbet yazılarına, çeviriden biyografiye pek çok türde eser veren Hilmi Yavuz’un ilki 1990 yılında *Taormina*’yla başlayan anlatı serüveni 1991’de *Fehmi K. ’nın Acayip Serüvenleri*, 1994’te *Kuyu* ve 2022’de yayımlanan *Saatine Bakan Adam* anlatılarıyla devam etmektedir. Yayımladığı ilk anlatısıyla Türk edebiyatına 1990 yılı için henüz çok yeni bir tür olan ‘anlatı’ türünü gündeme getirmiştir. Her yeni türün başına gelen talihsizlik ‘anlatı’ türünün başına da gelmiştir. Kitapçılara girdiğinizde rafların üstlerinde türlere göre bir tasnif yapıldığı görülür. Romanlar bir tarafa, şiirler bir tarafa, hikâyeler bir tarafa, tiyatro metinleri, denemeler, eleştiriler de başka bir tarafa yerleştirilir. 90’lardan itibaren bu tasnifin içerisine ‘anlatı’ diye yeni bir tür girmiştir. Ne yazık ki türün ne olduğu konusu tam olarak bilinmediği ve kavranmadığı için yayınevleri genellikle hacimce küçük sayılabilecek, sayfa sayısı az kitapları ‘anlatı’ başlığında toplama yoluna girmişlerdir. Aslında bu ‘ince’ ayrımı, Yavuz’un anlatıları yayımlanmaya başladıktan sonra “Pestil gibi roman mı olur? Roman dediğin tuğla gibi olmalı!” minvalinde ortaya konan ilginç (!) eleştirileri de beraberinde getirmiştir.

Batılı bir tür olan romanın Türk edebiyatına girdiği Tanzimat Dönemi'nde de yukarıdaki eleştirel tavra benzer hatta daha ağır ithamlar romana ve roman yazarlarına sarf edilmiştir. Her yeni türün başına gelmesi muhtemel bu makus talihi, postmodern bir tür olan 'anlatı'nın başına gelmemesi düşünülemezdi. Hilmi Yavuz, anlatılarının Türk edebiyatındaki ilk ve tek postmodern anlatı olduğunu iddia ederken bu iddialarını da sağlam temelleri üstüne inşa etmekten geri durmamıştır. Ona göre, -ondan evvelkilerin, Grillet, Jameson gibi yazarların söylediği gibi- "1960'lardan itibaren dünya edebiyatında roman türü bir nevi miadını doldurmuştur. On dokuzuncu yüzyılın yansıtmacı romanlarına benzer romanlar- Balzac, Dickens tarzı romanlar- yazmak artık mümkün değildir. Bu yeni dönemin kurmaca türü 'anlatı'dır. Yazılacak eserler de bu türe göre kaleme alınmalıdır." şeklinde özetlenebilecek bir durumla karşı karşıya kalınır. Destan/epik dönemle başlayan metinler zamanla efsanelere, masallara ve romanslara evrilmiştir. Cervantes'in *Don Kişot*'uyla roman denen tür edebiyatın başat türü olarak uzun yıllar hâkimiyetini sürdürmüştür. Yirminci asrın modernist metinleri romanın tekniğinde kimi yeniliklere gitmiş, özellikle bilinç akışı denen yöntemin kurmaca metinlerde kullanılmasıyla anlatıcı meselesi ve anlatıcının konumu sorunsallaştırılmıştır. Woolf, Joyce, Faulkner gibi yazarlarda bu yeniliklerin ilk temsilcilerini görebiliriz. Faulkner'ın *Ses ve Öfke* romanındaki çoklu anlatıcının ve bilinç akışının üst düzey kullanımına örnek olarak gösterilebilir.

Bu tezde, Hilmi Yavuz'un anlatılarında postmodern anlatım tekniklerin neler olduğu ve bunların metinlerde nasıl kullanıldığı tespit edildi. Yavuz üzerine bugüne kadar yapılan tezlerin tamamının onun şiirleri, şairliği bağlamında yapılmış yüksek lisans tezleri olduğu görülmektedir. Bu çalışma Hilmi Yavuz'un kurmaca yazarlığı üzerine yapılan ilk doktora tezi olması sebebiyle özgün bir çalışmadır. Çalışma sırasında hiçbir zaman desteğini esirgemeyen Hilmi Yavuz'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Bu tez üzerine çalışmaya pandemi zamanı karar vermiştim. Üzerinde çalışacağımız yazarın kendisiyle bire bir görüşmenin ayrıcalığını hep hissettim. Hele söz konusu Hilmi Yavuz olunca bu ayrıcalık bir kat daha artmaktadır. Yavuz'un yıllardır ustalıkla yaptığı 'hocalığından" istifade etmenin bahtiyarlığını yaşadım. O zorlu günlere sabretmenin en güzel tarafı Hilmi Hoca'yla yaptığımız 'çevrim içi sohbetler'di. Hilmi Hoca'yla bu daralan zamanlarda yaptığımız uzun çevrim içi edebî sohbetlerde zamanı olabildiğinde genişletiyorduk. Kendisine bir kez daha şükranlarımı sunarım. O sohbetlerde verdiği bilgiler, kazandırdığı perspektif olmasaydı bu tez eksik kalırdı.

Kadim dostum Prof. Dr. Mehmet Güneş’e çalışmamın öncesinde, esnasında benden hiçbir zaman desteğini esirgemediği için teşekkür ederim.

Hilmi Hoca’yla tanışmamı sağlayan, o günden sonra pek çok şeyi hayatımda değiştiren şair dostum Ercan Yılmaz için ayrı bir parantez açmak istiyorum. Kendisiyle yaptığımız sohbetlerde çalışmamızın ‘anlatılar’ üzerine olması gerektiğini salık vermesi, paha biçilemez bir tavsiyedir. Bu süreçteki katkısı asla yadsınamaz. Kendisine minnettarım. Dostum Ercan Yılmaz’a her şey için teşekkür ederim.

Çalışmamın metodolojisi hakkında sürekli konuştuğum, tezim üstüne fikir teatisi yaptığım sevgili yazar dostum Dr. Serhat Demirel’e şükranlarımı sunarım.

Danışmanım, kıymetli hocam Doç. Dr. Haluk Öner’e ne kadar teşekkür etsem azdır. Geçirdiğimiz zorlu pandemi sürecinde ve sonrasında bana kattıkları için kendisine minnettarım. Yaptığımız uzun telefon aramalarından ve çevrim içi görüşmelerden çok şey öğrendim. Verdiği her türlü destek için saygıdeğer Doç. Dr. Haluk Öner’e teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak en kıymetli teşekkürü sevgili eşim Nilgün Şenses’e ve pek kıymetli çocuklarım Kayra Oğuz Şenses’e, Arhan Oğuz Şenses’e ayırdım. Çalışmam için bana sundukları vakit çok kıymetliydi. Eşimden ve çocuklarımdan ödünç aldığım vakti böylesi bir çalışmaya dönüştürdüğüm için mutluyum. Aileme sonsuz teşekkür ediyorum.

Oğuz ŞENSES

ÖZET

Doktora Tezi

POSTMODERN ANLATIM TEKNİKLERİ AÇISINDAN HİLMİ YAVUZ'UN ANLATILARI

Oğuz ŞENSES

Bartın Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Haluk ÖNER

Bartın-2025, sayfa: 127

Bu doktora tezinin ana konusu Hilmi Yavuz'un anlatılarında kullanılan postmodern anlatım teknikleri ve bunların metin içerisindeki kullanımlarının nasıl ele alındığıdır. Tez, beş ana bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölümde; postmodernizmin tarihçesi hakkında bilgi verilmiştir. Bu kavramın ortaya çıkışı, tarihsel gelişimi, dünya ve Türk edebiyatında nasıl alımlandığı üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde postmodernizm öncesi dönemde edebiyatın, özellikle 'roman' türünün geçirdiği evrimden söz edilmiştir. Postmodern edebiyatla ortaya çıkan 'anlatı' türü tanıtılmış, bu bağlamda Hilmi Yavuz'un görüşlerine yer verilmiştir. Ayrıca Fredric Jameson gibi kuramcıların dönemle ilgili düşünceleri aktarılmıştır. Üçüncü bölümde; Hilmi Yavuz'un biyografisi, edebî kişiliği ve eserleri ele alınmıştır. Dördüncü bölümde; Hilmi Yavuz'un, anlatılarında 'anlatı' türü üzerinde nasıl durduğu ve bu tür hakkında neler düşündüğü anlatılarından alıntılar yaparak aktarılmıştır. Anlatılarında temel problem olarak ele aldığı "anlatıcı sorunsalı" üzerine Yavuz'un ne yapmaya çalıştığı, postmodernizmdeki 'şizofreni' kavramı üzerinden açıklanmıştır. Beşinci ve son bölümde ise Hilmi Yavuz'un; *Taormina*, *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri*, *Kuyu* ve *Saatine Bakan Adam* anlatılarında kullanılan postmodern anlatım teknikleri, metinlerarasılık, parodi, pastiş ve üstkurmaca üzerinden örneklerle gösterilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, postmodern anlatı, şizofreni, Hilmi Yavuz, postmodern anlatım teknikleri.

ABSTRACT

Ph.D. Thesis

HİLMİ YAVUZ'S NARRATIVES FROM THE PERSPECTIVE OF POSTMODERN NARRATIVE TECHNIQUES

Oğuz ŞENSES

Bartın University

Graduate School

Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Haluk ÖNER

Bartın-2025, pp: 127

The main subject of this doctoral thesis is the postmodern narrative techniques used in Hilmi Yavuz's narratives and how they are handled within the text. The thesis consists of five main sections. The first chapter provides information about the history of postmodernism. It focuses on the emergence of this concept, its historical development, and how it has been received in world and Turkish literature. The second chapter discusses the evolution of literature, especially the novel genre, in the pre-postmodern period. It provides information about the narrative genre that emerged with postmodern literature. In particular, Hilmi Yavuz's thoughts on the 'narrative' genre, which is the subject of this study, are discussed. The thoughts of literary theorists such as Fredric Jameson, who had ideas about this period, are also presented. The third section examines Hilmi Yavuz's biography, literary personality, and works. The fourth chapter conveys how Hilmi Yavuz approaches the genre of 'narrative' in his narratives and what he thinks about this genre through quotations from his narratives. Yavuz's efforts to address the 'narrator problem,' which he considers a fundamental issue in his narratives, are explained through the concept of 'schizophrenia' in postmodernism. In the fifth and final chapter, the postmodern narrative techniques used in Hilmi Yavuz's narratives are illustrated with examples of intertextuality, parody, pastiche, and metafiction.

Keywords: Postmodernism, postmodern narrative, schizophrenia, Hilmi Yavuz, postmodern narrative techniques.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	ii
BEYANNAME	iii
ÖN SÖZ	iv
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	xi
TABLolar DİZİNİ.....	xii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiii
1. GİRİŞ POSTMODERNİZMİN TARİHÇESİ	1
1.1 Tanımı	1
1.2 Dünya Edebiyatında Postmodernizm	3
1.3 Türk Edebiyatında Postmodernizm.....	7
2. POSTMODERN BİR TÜR OLARAK ANLATI.....	10
2.1 Postmodernizm ve Şizofreni	13
2.2 Hilmi Yavuz.....	17
2.2.1 Hayatı	17
2.3 Edebî Hayatı.....	19
2.4 Eserleri.....	20
3. HİLMİ YAVUZ’UN ANLATILARINDA POSTMODERN ANLATININ NE’LİĞİ.....	23
3.1 Hilmi Yavuz’un Anlatılarında Anlatıcı Sorunsalı	27
4. HİLMİ YAVUZ ANLATILARINDA ANLATIM TEKNİKLERİ.....	30
4.1 Metinlerarasılık (Intertextuality)	30
4.1.1 Altmetin, Anametin	37
4.1.2 Anırtırma.....	77
4.2 Üstkurmaca (Metafiction)	95
4.3 Pastiş	110
4.4 Parodi.....	113
5. SONUÇ	120
KAYNAKLAR.....	123

ÖZGEÇMİŞ.....	127
----------------------	------------



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil	Sayfa
No	No
4.1: İsmet İnönü, Cağaloğlu'ndaki CHP İstanbul İl Merkezi'nde basın toplantısı	71



TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo	Sayfa
No	No
1.1: Modernizm ile postmodernizmin mukayesesi	5
2.1: Kitapları.....	20



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

AAA : Aaaa Aaaa



1. GİRİŞ POSTMODERNİZMİN TARİHÇESİ

Bu bölümde, postmodernizm kavramının tanımı ve tarihçesine değinilecektir. Literatürde bu konu üstüne yapılmış çalışmalardan hareketle kuramsal çerçeve oluşturulacaktır.

1.1 Tanımı

Postmodernizmin tanımını yapmadan önce modernizmi tanımlamak gerekir. Modern kavramı Latince “modernus” kelimesinden türetilmiştir. İngilizceye Fransızca “moderne” kelimesi aracılığıyla geçmiştir. Sözlük anlamı olarak ise “şimdiye ait, şimdide hüküm süren” anlamlarına gelmektedir (Williams, 2018: 251).

Aşağıda da görüldüğü üzere nasıl ki “postmodern” kelimesi ilk defa İspanyolcada kullanılmışsa “modernizm” de ilk kez, Hispanik Amerika kaynaklarında kullanılmıştır.

Estetik bir akım olarak on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan “modernizm” kelimesi, “postmodernizm” de olduğu gibi ilk defa İspanyolcada karşımıza çıkar. Ruben Dario adlı Nikaragualı şair, Peru’daki edebî hareket üzerine bir yazı kaleme alır. 1890 tarihli bu yazı Guetamala’da bir dergide yayımlanır. “Modernismo” şeklinde kullanıma giren kavram İngilizceye ancak yirminci yüzyılın ortalarında girecektir (Anderson, 2021:9).

İspanyol filolog, edebiyat eleştirmeni ve Hispanist Federico de Onis (1885-1966), *Antologia de la Poesia Española e Hispanoamericana* (1934) adında bir şiir antolojisi derler. Oniz, İspanyol şiirini; modernismo (1896-1905), postmodernismo (1905-1914) ve ultramodernismo (1914-1923) diye evrelere ayırır (Emre, 2022:34). İspanyol şiirini devirlere ayırırken kullanılan “postmodernizm” kavramı da kendinden önceki akım olan modernizm gibi şiir kaynaklıdır. Postmodern kelimesinin ilk Oniz tarafından kullanıldığını Sezgin Kızılcıkel’ten aktaran Emre, Oniz’in İspanyol şiirini dönemlere ayırırken postmodern kavramını ilk kez kullandığından söz eder. Kadınlara yönelik özgün anlatım tekniklerinin kullanıldığı ve mizahı ön plana çıkartan *postmodernismo*, Oniz’e göre kısa sürmüştür. Onun asıl kıymet gösterdiği dönem ise *ultramodernismo*dur. İçinde yaşadığı dönemin şiirini yazarlar/yaratanlar bu devrededir. Lorca, Vallejo, Borges ve Neruda’yı bu devrenin şairleri olarak ele alır. Federico de Onis, 1934’te yayımladığı *Antologia de la*

Poesia Española e Hispanoamericana adındaki antolojiyi, Antonio Machado'ya ithaf etmiştir (Anderson, 2021:10-11).

TDK'nin Güncel Türkçe Sözlük'ünde modernizm “Çağdaşlık, çağdaşlaşma” anlamlarında kullanılmıştır (Sözlük, 2023a).

Kubbealtı Lugatı'nda ise “Yeni ve çağdaş olan şeylere düşkünlük, modernlik. Güzel sanatlarda gelenekçiliğe karşı olan yenilikçi eğilim” anlamlarında kullanılmıştır (Lugatım, 2023a).

-Post öneki bir sürecin sonunu işaret etmek için kullanılır. Postmodernizm kavramı; modernin sonu, modernden sonra doğmuş; onun devamı, içerdiği boyutlardan birinin süreği yahut anti-modernizm anlamlarında kullanılmaktadır (Emre, 2022: 31-32).

Kubbealtı Lugatı'nda postmodernizm maddesinde “Modernizm akımının canlılığını kaybetmesinden sonra ortaya çıkan çeşitli eğilimler ve mimaride değişik yapı biçimlerini serbestçe kullanma eğilimi” anlamları görülür (Lugatım, 2023b).

TDK'nin *Güncel Türkçe Sözlük*'ünde postmodernizm için *Kubbealtı Lugatı*'ndaki anlamların aynısı kullanılmıştır (Sözlük, 2023b).

Paradigma Sözlüğü'nde postmodernizm şu şekilde tanımlanır:

Kapitalist kültürde ya da daha genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, resim, edebiyat, mimari, vb. güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyoloji belirgin hâle gelen hareket, durum veya yaklaşımdır.

Son birkaç yüzyıl boyunca Batı düşüncesinin ve toplumsal yaşamın üzerinde kurulduğu pek çok ilke ve varsayıma karşı şüpheci bir tutum benimseyen, geniş kapsamlı bir kültürel hareket (Cevizci, 2005:1358).

Postmodernizm üzerine bundan çeyrek asır öncesine kadar Türkçe yazılmış eser, yazı, tez sayısı çok fazla değildir. Yeni bin yıla girdikten sonra postmodern literatür gün geçtikçe artmaya başlar. Batılı bir kavram ve kuram olduğu için bununla ilgili pek çok eserin yabancı dillerde yazıldığını göz önünde tutmak gerekir. Çeviri yoluyla Türkçeye çevrilen bu teorik eserlerin sayısındaki artışla kavram üzerine yapılmamış tespit kalmamıştır. Gerek çeviri gerekse Türkçe yazılmış eserler yoluyla “postmodernizmin ne olduğu/ne olmadığı”

üzerine çizilen kuramsal çerçeve ana hatlarıyla bellidir. Bu tezde, daha önce söylenmiş cümleleri tekrar etmenin çalışmaya özgünlük noktasında bir katkısının olmayacağı düşünülmüştür. Kuramsal kısmın oluşturulmaya çalışıldığı bu bölümde özellikle İsmet Emre'nin *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı çalışmasından istifade edilmiştir. Zira postmodern üzerine yazılmış pek çok kaynağın taranıp özümsemesi yoluyla yazılan kitapta postmodernizm, ana hatlarıyla ortaya konmuştur.

1.2 Dünya Edebiyatında Postmodernizm

1950'lerden itibaren etkisini göstermeye başlayan postmodernizm, 1980'lerde de kullanım alanı genişlemiş bir kavrama dönüşmüştür. Bu doğrultuda postmodernizmi Arnold Toynbee yeni bir dünya görüşü olarak değerlendirmiş ve bunu dile getiren ilk kişi olmuştur. Toynbee, *Bir Tarih İncelemesi* adlı kitabında 1875'ten itibaren Batı'nın yeni bir tarih sürecine girdiğini ve bu döneme "postmodern" adının verildiğini ifade eder. Toynbee, postmodernizm kelimesini modernizmin karşıtı ya da modernizme tepkinin adı olarak kullanmayıp farklı bir yaşam algılayışı, farklı bir felsefe, farklı bir sosyo- kültürel bakış açısı olarak algılamış ve öyle de kullanmıştır (Somuncuoğlu Özot, 2009: 2).

Postmodernizmin temel özellikleri şunlardır:

1. *Postmodernizm ideoloji karşıtı bir ideolojidir.*
2. *Postmodernizm bir düşünce biçimidir. Postmodernizm, modernizmi sorgularken modernizmin dışlayıcı, sıralayıcı ve sınıflandırıcı yaklaşımının yerine daha adil ve doğru bir ilişkiler ağı, yaşam biçimi önermek ister. Dolayısıyla, çok kültürlü ya da melez kültürlü ortamlar yaratarak ve göreceliğe öncelik veren yaklaşımları benimseyerek bu düşünceyi yaşama geçirebilmek mümkündür.*
3. *Postmodernizm bir sanat akımı ve kültür olgusudur. Postmodernizm, ontolojik kuşkunun insan yaşamındaki yerini sanat yapıtlarında canlı bir biçimde, parodi, pastiş, yineleme, büyüülü gerçekçilik gibi yöntemlerle sergileyen bir sanat akımıdır.*
4. *Postmodernizmi bir akım olarak postmoderniteden ayırmak gerekir (Emre, 2022, 18-19).*

Her ne kadar postmodernizm ve temel özellikleri sıralanmaya çalışılsa da bu kavramın belirsizliğine ve tanımlanmasındaki zorluğa da dikkat çekmek gerekir. İnsanlığın tarih boyunca geçirmiş olduğu evrelerin nihayetinde ortaya yeni yaşam biçimlerinin çıkması kaçınılmazdır. Temeli Rönesans'a kadar uzanan süreçte insanlığın başından geçen sosyal,

siyasal, bilimsel, toplumsal gelişmeler kendilerinden sonraki kuşakların tasarımında önemli bir işlev görmüştür.

Tarihsel gelişimin insanlık için ne demek olduğu üzerine fikir yürüten Fredric Jameson, postmodernizmi de bu tarihsel gelişimin bir evresi olarak ele alır. Ona göre postmodernizm, kapitalizmin üçüncü dönemi/geç kapitalizmdir (Somuncuoğlu Özot, 2009: 2).

Her dönemin şartlarına göre şekillenen insanlık, postmodernizmin yarattığı dünya düzeninde yeni formlara bürünmek durumundadır. Kitle iletişim araçlarının çeşitliliği yeni insana şekil vermede önemli bir görev üstlenmiştir. Postmodern dönemin içerisinde yaşayan insanlar; davranışlarını, alışkanlıklarını, beğenilerini ve kendini birey yapan pek çok özelliği farkına vararak ya da varmayarak iletişim araçları vasıtasıyla şekillendirmektedir. Günümüzdeki “sosyal medya fenomenliği” müessesesi, yaşanan postmodern sonrası dönemin farklı bir boyutu olarak değerlendirilmelidir. Moda anlayışından müzik anlayışına, mizahtan konuşma biçimlerine kadar uzanan geniş alanda etkili olan bir şekillendirmeye karşılaşılr. Nasıl ki her dönem, kendinden sonraki dönemlerde daha nesnel gözlemlerle ele alınıyorsa postmodern kavramında da bundan yararlanılacaktır.

Postmodernizm; edebiyat eleştirisinde, modernistliğin “tahrip oluşuna matem tutmak için” Irving Howe ve Harry Levin tarafından kullanılmıştır. 1950’li yıllarda olan bu gelişmeyle bu iki eleştirmen, zengin gördükleri geçmişe nostaljik bir gözle bakıyorlardı. Postmodern edebiyat hakkındaki görüşlerini dile getiren ilk temsilciler ise 1960’larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan’dır. Diğer sanat dallarına-mimari, dans, tiyatro, resim, film ve müzik- sirayet etmesi ise 1970’lerde mümkün olmuştur. Postmodernizm, Amerika üzerinden Paris ve Frankfurt yoluyla Avrupa’da da kendine hareket alanı bulmuştur. Bu kavramı Fransa’da Julia Kristeva ve Jean-François Lyotard; Almanya da ise Jürgen Habermas ele almıştır (Küçük, 2018).

Postmodernizm, tüm diğer izm’ler gibi kendinden öncekileri reddeden, kopan, yerine başka anlayışlar ikame eden bir anlayıştır. Modernizme bir tepkiyle gündeme gelmiş, 1950’lerden bu yana da etkisini değiştirerek sürdüren postmodernizm 1980’lerin başlarından itibaren yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Ana hatlarıyla modernizme getirdiği itirazların, reddedişlerin, kopuşun hangi bağlamlarda olduğunu şu şekilde izah edilir:

Postmodernizm, büyük-mega anlatıların ve eserlerin önemini yitirdiği, mantığa ve etiğe ihtiyaç duymayan, tarihe yeniden dönüşü önemseyen, edebî eserde üst kurmaca oluşturan, okurun sürekli ironik bir durum ve dil oyunları ile karşı karşıya kaldığı, eleştirinin merkeze alındığı bir anlayıştır (Aydoğdu, 2016: 37).

Tablo 1.1: Modernizm ile postmodernizmin mukayesesi (Connor, 2005: 161-62)

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Form (birleşik, kapalı)	Antiform (ayrışık, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik/Logos	Tükeniş/Sessizlik
Sanat Nesnesi/Tamamlanmış Yapıt	Süreç/Peformans/Happening
Uzaklık	Katılım
Yaratım/bütünleştirme	Yok etme/Yapı çözme
Sentez	Antitez
Mevcut olma	Mevcut olmama
Toplama	Dağıtma
Tür/sınır	Metin/Metinlerarası
Paradigma	Sentegma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonimi
Seçme	Birleştirme
Kök/derinlik	Köksap/yüzey
Yorumlama/okuma	Yoruma karşı/farklı okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunabilirlik (Okura göre)	Yazılabilirlik (Yazara göre)
Anlatı/Büyük tarih	Karşı Anlatı/Küçük Tarih
Ana Kod	Kişisel Lehçe
Belirti	Arzu
Jenital/fallik	Polimorf/androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Farklılık/farklılaşma/iz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınlık	İçkinlik

Postmodernite kavramı postmodernizm sürecini anlamada anahtar bir kavramdır. Postmodern düşünce biçiminin “izm”e dönüşmeden önce geçirmiş olduğu sürece verilen bir adlandırmadır (Emre, 2022: 19).

Postmodernite ve postmodernizm kavramları birbirine sıklıkla karıştırılmaktadır. Gilbert Adair, bu karışıklıktan nasibini alanlardandır. Postmoderniteyi tanımlarken postmodernizm kavramını kullanmıştır:

Postmodernizm, neredeyse tanımı itibariyle, toplumsal, kültürel, ekonomik ve ideolojik tarih içerisinde modernizmin dürüst ilkelerinin ve uğraş alanlarının artık işleyemediği, ama yerlerine tam anlamıyla yeni bir değerler sisteminin de konmadığı bir geçiş döneminin zirvesi. Aküyü yeni bir bin yıl için doldurmadan önceki gerilim anını, gelecekte hemen önce, geçmişin son çırpınışı adı verilebilecek garip ve melez bir iktidar boşluğu döneminin yer aldığının kabulü anlamını taşıyor (Adair, 1994: 26).

1950'lerin sonuna doğru postmodernizmin olumsuz alımlanmasıyla karşılaşırız. 1959'da kelimenin olumsuz kullanımına Amerika Birleşik Devletleri'nden C. Wright Mills ve Irving Howe'da rastlarız. Mills'in, *The Sociological Imagination* adlı eserinden Anderson şu aktarmayı yapar:

Modern Çağ denen dönemin sonuna geldik. Tıpkı Antik Çağ'ı, dar görüşlü Batılıların Karanlık Çağ olarak adlandırdıkları birkaç yüzyıllık bir Doğu saltanatının izlemesi gibi, Modern Çağ'ı da bir postmodern dönem izleyecek (Anderson, 2021:22).

Postmodernizmin yaygınlık kazanmasında 1972 senesinin sonbaharında ABD'nin Binghamton şehrinde çıkan dergi önemli bir rol oynamıştır. *Boundary 2* adlı dergi, "Postmodern Edebiyat ve Kültür Dergisi" alt başlığıyla yayımlanmaya başladığında postmodernizm, postmodern edebiyat alanında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Özellikle derginin ilk sayısında David Antin'e ait "Modernizm ile Postmodernizm: Amerikan Şiirinin Bugününe Doğru" başlığını taşıyan yazı adeta derginin yayımlanma sebebini de ortaya koymaktadır. Antin, bu yazısında Amerikan şairlerinden Eliot, Tate, Auden, Lowell, Pound'a değinir ve onları olumsuz bir dille eleştirir. Bu adı geçen şairleri "kaçamak bir yerelliğe sahip, geriye götüren bir geleneğin parçaları olarak değerlendirmiş[tir]". Antin; adını andığı şairlerin poetikalarının, "uluslararası modernizmle" uyumlu olmadığını ifade ederken buna uyumlu şairler olarak da Apollinaire, Marinetti, Hlebnikov, Lorca, Jozsef ile Neruda'nın isimlerini sıralar. Bu eğilimi sürdürenlerin ise savaş sonrası Charles Olson ve Black Mountain şairleri olduğunu dile getirir (Anderson, 2021: 27).

Boundary 2 adlı bu derginin postmodern hareket içerisindeki yeri yukarıdaki yazarlarla sınırlı değildir. Derginin yazarlarından Ihab Hassan, henüz bu dergi çıkmadan evvel postmodernizm üzerine ilk yazısını yayımlamıştır. Bu ilgisi daha sonra *Boundary 2*'de devam etmiştir. Bu dergideki yazılarında postmodernizmin temelini "belirsizlik ve

içkinlik oyununa dayandığını öne sür[müştür].” Ona göre postmodern hareketin sanattaki öncüsü Marcel Duchamp’dur (Anderson, 2021).

Ihab Hassan’ın postmodern hareket içerisinde öncül bir yere sahip olmasında düşüncelerini tüm sanatları kapsayacak biçimde dile getirmesinde aranabilir (Anderson, 2021).

1.3 Türk Edebiyatında Postmodernizm

Türk modernleşmesi sürecinde somut adımların atıldığı dönem Tanzimat Dönemi’dir. 1839’un 3 Kasım’ında ilan edilen Gülhane Hatt-ı Hümayun’u ile Osmanlı Devleti’nde yeni bir dönem başlamıştır. Toplumsal yaşam, basın dünyası, kültür hayatı, sanat, yeme-içme, moda gibi pek çok alanda değişimlerin/dönüşümlerin miladı bu dönemdir. Edebiyat özelinde de pek çok yeniliğe -şiirde tema ve şekil değişikliklerine, Batılı tiyatro denemelerine, roman tercümelerine, telif romanlara- bu dönemde rastlarız. Roman tercümelerinin çoğunluğu, Avrupa’da etkisini yitirmiş romantizm akımının tesiriyle kaleme alınmış eserlerdir. Victor Hugo, Alexander Dumas, Daniel Defoe, Bernardin de Saint-Pierre gibi yazarlar, romantizm akımının yarattığı etkiyle eserler yazmış yazarlardan bazılarıdır. Bu romantik yazarların eserleriyle tercüme yoluyla buluşan Türk okuru, çağdaşları Avrupa okurunun doğal olarak gerisinden gelmektedir. Avrupalı yazarların realizmin hatta natüralizmin tesiriyle romanlar yazdıkları bu dönemde Türk romanının, Avrupa romanıyla eş zamanlı ilerlemesi mümkün olmamıştır. Bu art zamanlılığın etkisinin uzunca bir süre devam ettiği söylenebilir. Jale Parla, bu durumu izah ederken modernist/postmodernist etkinin Batı’da yirminci yüzyılın başlarında, Türk edebiyatındaki etkisinin ise yetmişli yıllarda görünmeye başladığını söyler (Parla 2016: 85).

Hilmi Yavuz, Türk roman geleneğinin Batı romanını art zamanlı şekilde takip ettiğini düşünüyor. Erken dönem (klasik) ve yirminci yüzyıldan itibaren kendini gösteren modern Türk romanının Batı romanını art zamanlı takip ettiği Yavuz tarafından dile getirilmektedir. Buraya kadar söyledikleri Parla’nın yukarıda alıntıladığımız görüşüyle de benzerlik göstermektedir. Postmodern anlatıya dair görüşlerini ortaya koyan Yavuz, klasik ve modern Türk romanının art zamanlı oluşunun postmodern anlatı için geçerli olmadığını düşünür. Orhan Pamuk’la Thomas Pynchon’un aynı zamanda/eş zamanlı yazdıklarını ifade eder. Böylelikle “Türk anlatı geleneğini, (Batı) Edebiyat-sisteminde Çevre’den Merkez’e

itıyor; Türk anlatı geleneği, Postmodernizmle birlikte çevreleşmeden (periferileşmeden) kurtuluyor” (Yavuz, 2005: 77-78). görüşünü savunur.

Bu etkinin devam etmesi Türk romanının kimlik kazanmadığı anlamına gelmez. Bilhassa Halit Ziya Uşaklıgil’den sonra roman türü teknik açıdan da ivme kazanmış ve Türk romanı Halit Ziya Uşaklıgil, Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin gibi yazarlarla kendi klasiklerini ortaya çıkarmıştır. 1920’li yıllardan itibaren Batı edebiyatında Wirginia Woolf, William Faulkner, James Joyce gibi yazarların modernist romanı karakterize eden eserleri ortaya çıkmıştır. Türk edebiyatında eş zamanlı olmasa da hem bahsi geçen yazarların etkisiyle hem de modernleşme tecrübelerinin ortaya çıkardığı toplumsal koşulların etkisiyle modernist romanın etkileri görülmeye başlanır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Attila İlhan (*Sokaktaki Adam* romanıyla) Kemal Bilbaşar (*Denizin Çağrışı* romanıyla) modernist romanın örneklerini verir. Bu eğilimin Türk romanında özellikle 1940’lı yıllardan itibaren etkili olduğu görülür. Türk edebiyatı tarihinde 1950’li yıllar kuşak olarak kabul edilir. Türk hikâyesi ve romanında 1950 Kuşağı sanatçılarının modernist eğilimi doğrudan yansıttığı söylenebilir.

Orhan Duru, Ferit Edgü, Leyla Erbil, Nezihe Meriç, Onat Kutlar gibi roman ve hikâye yazarları dili imgesel boyutuyla kullanırken kentlilik sorunlarını, yalnızlık ve yabancılaşmayı kurgulamışlardır. Dil, yaşam, bilinç ilişkisinin de ön planda tutulduğu bu eğilimde bilinç akışı, metinlerarasılık gibi anlatım teknikleri kullanılmaya başlanmıştır. 1960’lı ve 1970’li yıllar Türk edebiyatında modernist eğilimle postmodern anlatma biçimlerinin sentezlendiği dönemlerdir. Bu bakımdan Türk edebiyatında modernist romanla postmodern roman arasında kalın çizgilerle ayırım yapmak, birinin bittiği yerde diğer yönelişin başladığını iddia etmek güçtür. Oğuz Atay, Latife Tekin, Adalet Ağaoğlu, Pınar Kür gibi romancılar bir taraftan postmodern anlatım tekniklerini kullanırken diğer taraftan modernist toplumun ve bireyin sorunlarını kurgulamışlardır. Bu süreçte postmodern roman eğiliminin öncelikle anlatım teknikleri üzerinden kendini gösterdiği söylenebilir. 1980’li yılların başlarında da benzer bir yapının ortaya çıktığı görülür. O dönemlerde de Türk romanında modernleşme, kentlilik, kent, yabancılaşma sorunlarını ele alırken metinlerarasılık, kolaj, üstkurmaca gibi anlatım teknikleri kullanılır.

1990’lı yıllardan günümüze uzanan süreçte Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş gibi romancılar, ironi, çoğulcu perspektif, metinlerarasılık, üstkurmaca,

okurmerkezlilik, kurguyu kurmacaya dönüştürme gibi anlatma, kurgulama tercihleriyle postmodern romanın örneklerini vermektedir. Bugün gelinen noktada olay örgüsü, mekân, zaman, kişiler ve iç dünyası gibi roman unsurlarının oyunlaştırma, ironi, pastiş gibi anlatım teknikleri üzerinden inşa edilmesi romanın kurgusunu kurmacaya ve sorunsalını da kurmacanın bir parçasına dönüştürmektedir. Bu bakımdan Türk ve dünya edebiyatında postmodern roman, kurmaca odağında bir üretme nesnesi olarak yerini almıştır. Bu nedenle kurgudan kurmacaya geçilen süreçte romandan anlatıya geçişin de mümkün olabileceğine dair görüşler güçlenmektedir.



2. POSTMODERN BİR TÜR OLARAK ANLATI

Her edebî türün, toplumla yaşayan insanoğlunun ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıkıp geliştiği bir gerçektir. Epik dönemin yarattığı insan tipinin ihtiyaçları epik eserlerle, tragedyalar, destanlar, efsaneler ve masallarla karşılanmıştır. İnsanın hayatı alımlama biçimleri sanatın şekil ve içeriğini de doğrudan etkilemiştir. Orta Çağ Avrupa'sında Haçlı seferleri ve şövalyelik kurumunun popülerliği neticesinde 'romans' o dönemin başat türü olarak yukarıda bahsi geçen türlerin yerine ikame edilmiştir. Rönesans ve reform hareketlerinin neticesinde Avrupa insanı başka bir insan olma yolunda radikal adımlar atmıştır. Skolastik felsefenin etkisiyle geçen asırların ardından Antik Yunan ve Roma felsefesiyle tanışmışlardır. 17. yy.'dan itibaren kendini etkin biçimde hissettiren ve akılcılığın ön planda tutulduğu Aydınlanma Çağı, Avrupa tarihi için bir milat olmuştur.

Romansların bir parodisi olarak Cervantes tarafından kaleme alınan *Don Kişot*, Avrupa'nın geçirmiş olduğu evrimin bir neticesidir. İki cilt hâlinde 1605 ve 1615 tarihlerinde yayımlanan bu eser, modern bir edebî tür olarak romanın da başlangıcı sayılmaktadır. Avrupa insanının ihtiyaçları, beklentileri değişmiştir. Romanslar, bu yeni insanı anlatmaya yeterli gelmemiştir. Diğer türlerde olduğu gibi romansların da devri kapanmıştır. Yerine roman sanatının geçtiği yeni bir dönem başlamıştır. Avrupa'dan tüm dünyaya yayılan bu tür/sanat zirve noktasını on dokuzuncu asırda yaşamıştır: Fransız edebiyatından Victor Hugo, Gustave Flaubert, Honore de Balzac, Emile Zola; İngiliz edebiyatından Charles Dickens, George Eliot, Thomas Hardy, Jane Austen, Mary Shelley, Rus edebiyatından Puşkin, Turgenyev, Tolstoy, Gogol, Dostoyevski, Gonçarov gibi yazarlar sayılabilir.

Sanayileşmenin hız kazandığı on dokuzuncu asırda burjuva yaşantısının bir ürünü olan roman, klasik çağını bu asırda yaşamıştır. Bugün "dünya klasiği romanlar" söz konusu edildiğinde bahsedilen isimlerin hep bu asırdan olmasının sebebi, romanın klasik çağının on dokuzuncu asırda yaşanmış olmasıdır. Bu asrın son çeyreğine girerken 1874 yılında resim sanatında yaşanan bir gelişme, sanata ve sanatçıya olan bakışın değişmesine, sanat metinleri arasındaki bağın farklı bir boyuta taşınmasına neden olmuştur. Claude Monet'nin *İzlenim: Gün Doğumu*, (*Impression, soleil levant*) adını verdiği tablosu, sanat dünyasında önemli bir tartışma konusu olmuştur. Empresyonist sanat anlayışına adını veren bu tabloda sonra klasik sanat anlayışının ana taşıyıcısı konumundaki "yansıtmacılık" tartışmaya açılmıştır. Edebiyatta daha çok şiir ve tiyatroyu etkilemiş olan bu anlayış,

sembolist şiirin doğuşunu sağlamıştır. Modern şiirin başlangıcı sayılabilecek bu gelişmenin on dokuzuncu asrın sonunda olması da insanın ve dolayısıyla toplumun değişip dönüştüğünün bir göstergesidir.

Yirminci yüzyılla birlikte sanatçıların manifesto yayımlama geleneği sanat dünyasının gündemini belirlemeye başlar. Sürrealist Manifestolar 1924'te Fransız şair, yazar André Breton tarafından yayımlanır. Breton, Pozitivizmin bir neticesi olan gerçekçi bakış açısının entelektüel ilerlemelere düşman olduğunu belirtir (Breton, A. 2009). Klişelerin, roman sanatında fazlasıyla yer almasını ağır bir şekilde eleştiren Breton, bilgilendirici üsluptan rahatsızlığını dile getirir. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sından alıntı yaparak bu eleştirilerini örneklendirir (Breton, 2009). Breton, roman türünde yazarın tutkularını kısıtladığından, tasvire, toplumsal değerlerin izin verdiği bir yapıya sığındığından bahseder. Onun bahsettiği roman klişeleridir. Breton 1928 yılında *Nadja* adlı bir roman yayımlar. Bu romanda psikanaliz değerlerini ön plan tutan yazar, 'rüya'yı bilinçle ilgili bir kavram olarak ele alır. W. Faulkner, W. Woolf gibi o da bilinç akışı tekniğini kullanır.

Bahsedilen bu değişimlerin toplumsal kriz ve değişimlerle ilgisi gözden kaçmamalıdır. Romandan, en geniş manasıyla türden anlatıya giden süreçte modernist tepkilerin ve modern sonrası sanatsal eğilimlerin payı önemlidir. İki büyük Dünya savaşını geride bırakan insanlık, artık soğuk savaş dönemine girmiştir. Varoluşçu edebiyat, Beat Kuşağı, Hippi Hareketi, Pop Art, feminist görüş gibi anlayışlar dünyayı meşgul etmeye başlamıştır. Yirminci asrın insanındaki değişimlerin sıklığı geçen yüzyıllara nazaran daha hızlı olmaktadır. Uzun yıllar klasisizmin tesirinde kalıp Victor Hugo'yla romantik bir edebiyata adım atan geçen yüzyılın insanıyla yirminci yüzyılın insanının ve edebiyatının değişim hızı arasında bariz farklar vardır. Bu noktada mühim olan unsurlardan biri de değişimin yapısal nitelik taşımasıdır.

Sanat eserlerinin oluşturulma biçimlerinde klasik metottan uzaklaşmaya başlanmıştır. Edebiyat, resim, mimari, heykel sonradan sinema gibi sanatlarda parçalı bir yapılanmaya eğilim artmıştır. Bu yapılanma sanatlar ve edebî türler arasındaki sınırın da esnemesi anlamına gelmiştir. Edebî eserlerde türler arasındaki sınırın esnediği, roman şiir, hatıra gibi türlerin zaman zaman iç içe geçtiği metinler ortaya çıkmıştır. Böylece 'anlatı'nın belirgin özelliklerinden biri de belirmeye başlamıştır. Türler ve sanatlar arasındaki ilişkinin

boyutları değişmiş, edebî türler de aynı metin içinde eklektik bir görüntüyle bir arada kullanılmıştır.

Anlatının yalnızca edebî türler arasındaki sınırın ortadan kalkmasıyla tanımlanması, özelliklerinin bu şekilde ortaya konulması mümkün değildir. Çünkü ‘anlatı’ın ortaya çıkmasında farklı etkenler de söz konusudur. Bunlardan biri, edebî türler arasında değil sanat türleri arasında farklılaşan ilişki ve bu ilişkinin boyutlarıdır.

Anlatının oluşmasında ve tanımlanmasında asıl etken sanatsal üretimin kendisidir. Bu bakımdan bir ressam eserinde şiire, bir romancı da resme yer verebilir. Asıl amaç sanat eserini bir anlatı olarak bütünüyle ortaya çıkarmaktır. “Anlatı, bir öykü anlatan ya da sunan her şeyi kapsar. İster metin vasıtasıyla ister resim icra etme ya da bütün bunların birleşimiyle olsun, hepsi anlatıdır. Dolayısıyla romanlar, oyunlar, filmler, karikatürler vb., bunların hepsi anlatıdır. Öykü: içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisidir. Olaylar dizisi hem doğal hem de doğal olmayan (sel, araba kazası) olayları içerir. Karakterler bir öyküde; eyleyen (bir olaya sebep olan) mağdur/kurban (etkilenen) ya da yararlanan (bir olaydan etkilenen) olarak yer alabilirler” (Bahar çeviri 44).

Anlatının sözlük anlamına bakıldığında da olay değil olayların aktarıldığı öykü ifadesi kullanılır. Anlatı: (İng: narrative, Fr: récit, Al: darlegung):

Genel olarak, bilimsel bir argümantasyona dayandırılmadan ve bilimsel bir metod kullanılmadan, zaman içinde gerçekleşmiş ya da gerçekleşebilecek bir veya birden fazla olayın aktarıldığı öykü. Köken olarak Latince gnanus (bilme) sözcüğünden türeyen anlatı kavramı, olayların anlamıyla uğraşmanın, bir aksiyonun dönüştürücü etkilerini anlamının ve insani olaylarda zamanın rolünün kavranmanın bir yolunu dile getirmektedir. Anlatı kavramı çoğunlukla, batı dillerindeki karşılıkları dolayısıyla olay aktarımı olarak kabul edilmekle birlikte kökensel anlamından da anlaşılacağı üzere aynı zamanda bir bilgi aktarımını da ifade eder (Mutlu, 1995).

Postmodern anlatım teknikleri ve anlatma tercihleriyle bu tanım da esnemiş ve “birden fazla uyarının (türün) sanatsal üretimde etkin olduğu öykü” biçiminde güncellenmiştir.

M. Bahtin’in, romanı bir edebî tür olarak diğer türlerden ayıran üç özellikten bahsetmesi de anlatı kavramının bugünkü konumunu anlayabilmek için önemlidir. Bahtin’e göre bunlar çok dilli bilinç ve üslupta üç boyutluluk, edebî imge ile zaman arasındaki ilişki, açık uçluluktur (Bahtin, 2014: 165). Bu farklılıkları da diyaloji, karnaval ve kronotop

kavramlarıyla adlandırır. Onun bu kavramları kullanmasındaki amaç romanın modern bir tür olduğunu ve geleneksel anlatım biçiminden uzaklaştığını anlatmaktır. Roman ile karnaval arasında kurduğu ilişki aslında tek perspektifli ve tek otoriteye dayalı alanın yerini çoklu bakışa bıraktığını göstermektedir. (Bahtin 2015: 120). Bu çoklu bakış, romandan anlatıya geçişin de önemli aygıtlarından biridir. Bu bakımdan son dönemlerde edebî üslup üzerine araştırmalarda resimsel anlatı, sinematografik anlatı değişleri terimleşmeye başlamıştır.

Yapıtla anlatı arasındaki farkın ortaya çıkmasında Freud, Marx ve yapısalcılık sonrası edebiyatın geçirdiği dönüşümü Roland Barthes’ın görüşleri doğrultusunda açıklayan Parla, yapıtın “bitmiş bir kitap”; anlatının ise “hâlâ yöntemini arayan bir metin” olduğunu Fransız yazardan aktarır. “Yapıt elimize aldığımız kitaptır; anlatı iki kapak arasında değil dilde varolan bitmemiş tasarı; çözülmüş ve dağılmış yapıttır. Anlatı, çevrimi kapanmamış söz, bitmemiş söylemdir” (Parla 2018:208)

Anlatının bir tür olup olmadığı tartışmaları da devam etmektedir. Roman, şiir, hatıra, deneme gibi edebî türlerin kalıplaşmış ve yerleşik varlığı anlatının bağımsız bir tür olarak kabulünü güçleştirmiştir. Bununla birlikte postmodern anlatım tekniklerinin ön planda olduğu hikâye ve roman türlerindeki esnek yapılanma, anlatı teriminin kullanılmasını kimi zaman zorunlu hâle getirmiştir. Hilmi Yavuz da ironi, pastiş, metinlerarasılık gibi anlatım tekniklerini kullandığı öykülere ‘anlatı’ adını vermiştir.

2.1 Postmodernizm ve Şizofreni

Şizofreni sözcüğü Yunancada iki sözcüğün, “skhizein (yarma)’ ve ‘frenas (düşünce)’, birleşmesinden meydana gelmiş bir sözcüktür. Kişiliğin parçalanması, dış dünyayla olan bağların kopması, gerçeklik duygusunun kaybolmasıyla kendini belli eden bir psikoz” olarak tanımlanır. Bu hastalığa yakalananların kendine mahsus dünyaları vardır. “İlksel ve benmerkezci düşünce yapısına sahip olan şizofren hastası kendi iç dünyalarında yarattıkları ‘düşler âleminde yaşamaktadır’ (Gürün 1991). Şizofreninin kapitalizmle arasında bir ilişki olduğunu Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin birlikte kaleme aldıkları *Kapitalizm ve Şizofreni* adlı kitapta dile getirmişlerdir. Kitabın çevirmeni Ali Akay’ın “Çevirenin Önsözü” kısmında iki kavramın, kapitalizm-şizofreni, arasındaki ilişkiyi “bunalım” üzerinden açıklar. Hem psikanaliz (dolayısıyla şizofreni) hem kapitalizmin ortaya çıkışını

ve varlıklarını sürdürmesini “bunalım”a bağlar. Bu görüşünü “İktidarların hastalıklı kişilere ihtiyacı vardır ki bunlar hastalıklarını sağlıklı kişilere geçirebilsinler” söylemiyle destekler. Yazının devamında Akay, bu görüşün kapitalizm ve psikanaliz için de geçerli olduğunu belirtir. “Kapitalizm, bunalımları ve çelişkileri sonucu yıkılacaktır” tezinin çıktığını de ekler. Deleuze ve Guattari, “kapitalizm, çelişkilerinden yıkılmaz, tersine çelişki ve bunalımları sayesinde kendini yeniler ve aşar. Bunalımlar sayesinde yaşamını sürdürür. Tıpkı psikanalizin de bunalımlı insanlara gereksinimi olması gibidir bu. Sistemin dışında kalan ise şizofrenidir” görüşüne sahiptirler (Deleuze ve Guattari 1990).

Jameson’ın bu yapıyı Lacan’ın dilbilimsel çözümlemeleriyle ilişkilendiren yorumları, öznenin dünyayı anlamlandırma kapasitesinin zayıflamasını, şizofrenik bir bilinç hâlinin temsili olarak yorumlamaktadır. Bu çerçevede, gerçeklik ile temsil arasındaki ilişkinin bozulması, anlam üretiminin artık zamansal bir sürekliliğe değil, mekânsal yoğunluklar ve parçalanmış imgeler üzerinden yürütülmesine neden olmaktadır. Bu noktadan itibaren postmodern kültürde “anlam kaybı” yalnızca semantik bir mesele olmaktan çıkar ve bireyin varoluşunu kuşatan bir atmosfer hâline gelir. Zaman, artık bir geçmiş anlatısının doğrusal ilerleyişi kadar birbirinden kopuk “şimdi”lerin yan yana gelişini temsil eder. Şizofrenik özne, bu kesintili anların içinde bir süreklilik duygusu olmaksızın var olur. Her an, bir diğerine bağlanmadan yaşanır ve unutulur; böylece deneyim, hafızadan çok tekrarın mantığına teslim olur. Postmodern kültürün aşırı imgesel yapısı, bu zihinsel bölünmüşlüğü daha da derinleştirir. Görsel fazlalık, anlam üretmek yerine anlamı boğar. Her görüntü bir diğerini siler; her çağrışım bir öncekini unutturur. Bu yüzden postmodern özne, sürekli olarak “şimdi”ye maruz kalırken, o “şimdi”nin hiçbirinde kalamaz. Bu varoluş hâli, yalnızca bir bilinç hastalığı değildir. Sürekliliği yitirmiş, farkındalığı aşırı derecede artmış bir algı biçimidir. Böyle bir bilinç, tarihsel perspektifi kaybettiği için geçmişi yalnızca bir estetik nesneye, nostaljik bir dekor unsuruna dönüştürür. Postmodern sanatın sıklıkla başvurduğu ironi, pastiş ve alıntı teknikleri de bu durumun yansımalarıdır. Çünkü özne artık geçmişle sahici bir ilişki kuramaz; onu yalnızca yeniden biçimlendirir, kullanır, tüketir. Bu bağlamda şizofreni, geçmişin anlamını kaybettiği, simgesel tortularının her yerde dolaşmaya devam ettiği bir kültürel bilinç hâlidir. Toplumsal düzlemde şizofrenik parçalanma, bireyin aidiyet hissini zayıflatır. Ulus, sınıf, inanç, hatta cinsiyet kimliği gibi tanımlar bile birer “maskeye” dönüşür. İnsan, kimliğini sabitlemek yerine sürekli olarak yeniden kurar. Ancak bu kurulumun hiçbirinde tam bir bütünlük duygusuna ulaşamaz. Dolayısıyla postmodern özne, her an değişen, fakat hiçbir yere ait olmayan sürekli bir

“oluş” hâlinedir: Estetik düzlemde bu durum, anlatı bütünlüğünün parçalanmasıyla görünür hâle gelir. Postmodern romanlarda olay örgüsü yerini fragmanlara, çoğul bakışlara bırakır. Şizofrenik bilinç, burada biçimsel bir stratejiye dönüşür: düşünce sıçramaları, belirsiz mekânlar, zamansal döngüler ve sürekli değişen odak noktaları, çağın içsel gerilimini dile getirir. Şizofreninin postmodern bağlamdaki bir diğer boyutu duyguların yüzeyselleşmesidir. Aşırı uyaran altında kalan birey, duygusal yoğunluğu sürdüremez; coşku, kaygı ya da melankoli kısa süreli birer titreşime dönüşür. Bu yüzden postmodern özne, derin acılar çekmekten çok kısa süreli dalgalanmalar yaşar. Her duygu bir diğerine karışır; hiçbir duygu tam olarak yaşanmaz. Bu da şizofrenik varoluşun duygusal izdüşümüdür: hissetmek ile hissedememek arasındaki sınırın sürekli bulanıklaşması. Postmodern şizofreni, bireyin yalnızca zihinsel değil, duygusal, duygusal ve tarihsel koordinatlarını da yitirdiği bir hâli temsil eder. Bu durum, çağdaş dünyanın hız, çoğulluk ve geçicilik üzerine kurulu yapısının doğal sonucudur. Şizofrenik özne, dünyayı anlamlandıramadığı için değil, anlamın artık kendi içinde parçalanmış olması nedeniyle yönünü yitirir.

Jameson’ın ‘hiperuzam’ kavramı, bu şizofrenik mantığı açıklamak için kullanılabilir; bireyin kendini bilişsel olarak konumlandıramadığı, sınırları belirsiz bir kültürel-uzamsal yapı olarak tanımlanan hiperuzam, yalnızca bireysel kimlik düzeyinde değil, toplumsal aidiyet ve tarihsel bilinç düzeyinde de çözülmeyi beraberinde getirir. Bu bağlamda, bilişsel haritalama süreci, bireyin kültürel ve zamansal parçalanmışlık içinde kendini yeniden konumlandırabilmesini sağlayan kritik bir araçtır.

Postmodernizmde şizofreni, yalnızca bireysel bir psikolojik olgu olarak değil, aynı zamanda kültürel ve epistemolojik çözümlenin somut göstergesi olarak ele alınmalıdır. Zamanın uzamsallaştırılması ve lineer sürekliliğin kaybolması, öznenin dünyadaki konumunu belirsizleştirir ve şizofrenik parçalanma, toplumsal ilişkiler ile estetik deneyimde görünür hâle gelir. Postmodern kültürde şizofreni, sadece bir zihinsel dağılmayı değil çağın bütün duygusal, estetik ve toplumsal yapısını betimleyen bir metaforu temsil eder. “Anlam kaybı” artık yalnızca bireysel bir semptom değil, bir kültürel iklim hâline gelir. Zaman, geçmişin doğrusal ilerleyişini değil, birbirinden kopuk “şimdi”lerin yan yana dizilişini ifade eder. Öznenin belleği, sürekliliğin değil tekrarın mantığına teslim olur; her an, bir diğerine bağlanmadan yaşanır ve unutulur. Böylece şizofrenik bilinç, kesintisiz şimdiyi deneyimleyen bir bilince dönüşür. Bu zihinsel yapı, postmodern kültürün aşırı

imgesel doğasıyla belirginleşir. Görsel fazlalık, anlamı yoğunlaştırmak yerine çoğaltır ve dağıtır. Her imge bir diğerini geçersiz kılar; her çağrışım bir öncekini siler. Böylece birey, anlamın ağırlığıyla değil, anlamın yokluğuyla karşı karşıya kalır. Zamanın derinliği, mekânın yüzeyine çekilir; varoluş, bir süreklilikten çok, kesintisiz bir uyarılma hâline bürünür. Tarihsel bilinç bu süreçte çözülür. Geçmiş, deneyimin bir kaynağı olmaktan çıkıp, yeniden biçimlendirilen bir estetik unsur hâline gelir. Postmodern sanatın parodi, pastiş, kolaj ya da alıntı teknikleri bu durumun estetik tezahürleridir. Geçmişle sahici bir ilişki kuramayan özne, geçmişi yeniden üretir; fakat bu üretim, içi boş bir tekrar biçiminde gerçekleşir. Dolayısıyla şizofrenik bilinç, bir yandan geçmişi sürekli hatırlama arzusu taşır, öte yandan onunla bağ kuramayarak unutuşu yeniden üretir. Toplumsal bağlamda da bu şizofrenik mantık geçerlidir. Kimlikler, aidiyetler ve sınırlar artık sabit değildir. Birey, her kimliğin geçici olduğunu bilerek yaşar; bir kimlikten diğerine geçer, hiçbirine yerleşemez. Bu hareketlilik, özgürleşme kadar yorgunluk da getirir. Postmodern özne, kimliğini sürekli yeniden kurmak zorunda olan bir “oluş” hâlinindedir — sürekli dönüşür, ama hiçbir zaman tamamlanmaz.

Estetik düzlemde bu dağılma, anlatı yapısında belirginleşir. Postmodern roman ve sinemada süreksizlik, çoklu anlatıcılar, zamansal kırılmalar ve parçalı imgeler, çağın ruhunu yansıtır. Şizofrenik bilinç, bir anlatı stratejisine dönüşür: düşünce sıçramaları, belirsiz mekânlar ve yüzeysel yoğunluklar, çağın parçalı algısını dile getirir. Bu estetik, anlamın derinliğinden çok, yüzeyin titreşimiyle ilgilidir.

Şizofreninin postmodern çağdaki bir diğer boyutu, duyguların yüzeyselleşmesidir. Sürekli uyaran altında kalan birey, duygusal derinliği koruyamaz; sevinç, melankoli ya da öfke kısa süreli dalgalanmalara dönüşür. Bu yüzden postmodern insanın duygusal dünyası, yoğunluk yerine çeşitlilikle tanımlanır. Her duygu hızla gelir ve gider; hiçbir duygu kalıcı olmaz. Bu, çağın içsel temposuna uygun bir duygulanım biçimidir: hızlı, geçici, doyumsuz.

Sonuçta şizofrenik bilinç, postmodern öznenin hem zihinsel hem varoluşsal konumunu belirler. Öznenin yönelim duygusu, tarih bilinci ve duygusal sürekliliği parçalanır. Dünya, birbiriyle temas eden ama bütünleşmeyen yüzeylerin toplamı hâline gelir. Postmodern şizofreni, bir hastalık olmaktan çok, çağın kendi düşünme biçimini tanımlayan bir metafor hâline gelir. Parçalanmanın yalnızca bir çöküş değil, aynı zamanda yeni bir algılama biçimi olduğunu hatırlatır.

Jameson'ın 'hiperuzam' kavramı, bu şizofrenik mantığı açıklamak için kullanılabilir; bireyin kendini bilişsel olarak konumlandıramadığı, sınırları belirsiz bir kültürel-uzamsal yapı olarak tanımlanan hiperuzam, yalnızca bireysel kimlik düzeyinde değil, toplumsal aidiyet ve tarihsel bilinç düzeyinde de çözülmeyi beraberinde getirir. Bu bağlamda, bilişsel haritalama süreci, bireyin kültürel ve zamansal parçalanmışlık içinde kendini yeniden konumlandırabilmesini sağlayan kritik bir araçtır.

Postmodernizmde şizofreni, yalnızca bireysel bir psikolojik olgu olarak değil, aynı zamanda kültürel ve epistemolojik çözümlenin somut göstergesi olarak ele alınmalıdır. Zamanın uzamsallaştırılması ve lineer sürekliliğin kaybolması, öznenin dünyadaki konumunu belirsizleştirir ve şizofrenik parçalanma, toplumsal ilişkiler ile estetik deneyimde görünür hâle gelir.

2.2 Hilmi Yavuz

Bu bölümde, teze konu edilen anlatıların yazarı Hilmi Yavuz'un biyografisine değinilecektir. Bununla birlikte Yavuz'un edebî yaşantısından ve eserlerinden söz edilecektir.

2.2.1 Hayatı

Şair, yazar Hilmi Yavuz, 14 Nisan 1936 tarihinde babası Yahya Hikmet Yavuz'un kaymakam olarak görev yaptığı Çanakkale'nin Biga ilçesinde dünyaya gelir. Üç yaşına kadar Biga'da yaşayan Yavuz ailesi, Yahya Hikmet Bey'in tayini nedeniyle Bursa'nın Orhangazi ilçesine taşınır. Dokuz yaşına kadar da Orhangazi'de yaşarlar. Babasının devlet memurluğu nedeniyle ortaya çıkan bu yer değiştirmeler, çocuk Hilmi Yavuz'un ruhunda izler bırakır. Çocukluğunun önemli kısmını Bursa'nın Orhangazi ilçesinde geçirir.

Gemlik'le Yalova arasındaki o güzel ilçede... Savaşın sonra, 1945 yılıydı, babamı altı yıl kaldığımız Orhangazi'den başka bir ilçeye atadılar. Üçüncü sınıftan dördüncü sınıfa geçmiştim ve Orhangazi'den ayrılma düşüncesi beni 'tarifsiz kederler içinde' bırakmıştı (Yiğitbaş, 2006).

1945 senesinde Yahya Hikmet Yavuz'un tayini Rize Güneyce'ye çıkar ama sağlık sorunları nedeniyle Kaymakam Bey, bu görev yerine gidemez. Hilmi Yavuz ilkokul dördüncü sınıfı İstanbul'da 40. İlkokulunda okur. Sırasıyla Samsun'un Terme ve

Giresun'un Şebinkarahisar ilçelerine tayin olduktan sonra sağlığı gittikçe bozulan Yahya Hikmet Yavuz emekliliğini ister. 1949'da emekliye ayrılır ve ailesiyle birlikte memleketleri olan Siirt'e taşınırlar. Çocukluğundan beri hüznüleri saklayarak yer değiştirdiğini belirten Yavuz, Siirt'e dair hatıralarında yaşadıkları konağı, konağın avlusunu, arkadaşlarını, kuzenlerini, Siirt'teki yazlık sinemayı, dolaşmaya gittiği bağı yaşattığını söyler. Hilmi Yavuz, ortaokulun son sınıfını Siirt'te tamamladıktan sonra lise öğrenimi için ailecek İstanbul'a taşınırlar.

İstanbul'da Kabataş Erkek Lisesini bitiren Hilmi Yavuz'un o dönemlere dair hatıralarında edebiyat bilhassa şiir sanatı yer edinmeye başlar. Bunda lise edebiyat öğretmeni Behçet Necatigil'in tesiri büyüktür. Liseyi bitirdikten sonra İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesine girer. Buraya girmesindeki ana sebep babasının, Yavuz'un da kendisi gibi idareci olmasını istemesidir.

Kabataş Lisesinde çalışkan bir öğrenci olan Yavuz'un Hukuk Fakültesindeki öğrenciliği lisedeki gibi sürmez. Burada bohem bir hayat yaşamaya başlayan Yavuz, *a Dergisi*'ni arkadaşlarıyla birlikte çıkarmaya başlar: Adnan Özyalçın, Onat Kutlar, Erdal Öz, Ergin Ertem ve Hilmi Yavuz. Derginin ilk sayısında Yavuz'un "cigara içmek yasaktır" başlıklı bir şiiri yayımlanır. İlk sayının yayımlandığı tarih 15 Ocak 1956'dır. Derginin adını Adnan Özyalçın koymuştur. 6. sayıdan itibaren büyük "A"nın yerini Ülkü Tamer'in çizdiği küçük "a" alır. Bu sayı ve sonrasında dergi, 8 sayfalık tabloit boyda yayımlanmaya başlanır.

1957 yılının Şubat'ında *Vatan* gazetesinde muhabir olarak çalışmaya başlayan Yavuz'un *a Dergisi*'yle olan ilişkisi eskisi kadar yoğun olmayacaktır. *Cumhuriyet* gazetesinde haftada bir kitap tanıtım yazıları yazar. *Associated Press Ajansı* için Türkçe çeviriler yapar. 1960'lı yıllardan itibaren hem toplumsal değişimlere hem de edebî yeniliklere, yönelişlere tanıklık eder; kimi zaman da içerisinde yer alır.

1969'da BBC kurumunun Türkçe haberler bölümünde çalışmaya başlayarak yaşamının İngiltere'deki dönemine adım atar. Yükseköğrenimini Londra Üniversitesi'ne bağlı University College Felsefe Bölümünde tamamlar. Memlekete döndükten sonra Milliyet, Yeni Ortam, Cumhuriyet gibi gazetelerde çalışır, ansiklopedilere maddeler yazar. Edebiyatla bağı gazetemcilik yıllarında koparmanın aksine kuvvetlendiren Hilmi Yavuz,

Boğaziçi, Mimar Sinan ve Bilkent Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak dersler verir (Akbayır, 2011).

2.3 Edebî Hayatı

Hilmi Yavuz, edebî kişiliğinin oluşmasında babasının rolünün altını sıkça çizer. İlk şiir zevkini babasının evde yüksek sesle şiir okuduğu günlerde edindiğinden söz eden Yavuz, bu etkiye dair bir hatırasından bahseder:

Babam şiire ve edebiyata meraklıydı, evimizde yüksek sesle şiir okurdu. Bir anımı aktarayım. Ben lise üçüncü sınıftaydım, Necatigil hocamız hastalandı bir ara okula gelmedi, yerine başka hoca gelmişti. Yeni gelen hoca Abdülhak Hamit'in Sahra şiirini okudu. Ben de en önde oturuyorum... hoca okumaya başladı. Hoca okuyor ben de okuyorum. Durdu adam, bana "Nereden biliyorsun sen bu şiiri?" dedi, ben de utana sıkıla 'Babam Abdülhak Hamit'i çok okurdu' dedim... adam dersi bıraktı, 15- 16 yaşında bir çocuk orada oturmuş, yanlış vurgu yapmadan Abdülhak Hamit'ten şiirler okuyor. Hoca çok şaşırılmıştı. Edebiyata ilgim, kulaktan dolma bilgilerim, babamdandır, ailedendir (Yiğitbaş, 2006: 7).

Kabataş Lisesinde okuduğu yıllarda edebiyat dersine giren şair-yazar Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz'un edebiyatla, özellikle de şiirle olan ilişkisinde önemli bir mihenk noktasıdır. Henüz lisenin birinci sınıfındayken arkadaşlarıyla birlikte el yazısıyla çıkardıkları *Sesimiz* adlı dergi daha sonrasında Behçet Necatigil'in yönetiminde *Dönüm* adıyla okul dergisi olarak basılır. İlk şiirini ve yazılarını bu dergide yayımlar. Yayımlanan ilk şiiri 1 Aralık 1952'de "Sabahların Türküsü" başlığıyla yayımlanır (Yiğitbaş, 2006: 8).

İstanbul Üniversite Hukuk Fakültesindeki öğrencilik yıllarında da edebiyatla olan ilişkisini sürdürmüştür. Arkadaşları Erdal Öz, Onat Kutlar, Adnan Özyalçiner ve Kemal Özer ile birlikte *a Dergisi*'ni çıkarırlar. Yukarıda da söylendiği gibi *Vatan* gazetesinde önce musahhihlik sonra muhabirlik göreviyle gazeteciliğe adım atar. Bu ilk görevini 1957-1962 yılları arasında ifa eder. Daha sonrasında 1962-1964 yıllarında *Cumhuriyet* gazetesinin Dış Haberler Sorumlusu olarak çalışır. Köşe yazarlığına 1970 yılında Yeni Ortam'da başlar. Sırasıyla *Aydınlık* ve *Evrensel* gazetelerinde de köşe yazarlığı yapmaya devam eder. 1964-1969 yılları arasında Londra'da BBC'nin "Türkçe Yayın Servisi"nde çalışır. Yurda döndükten sonra 1974'ten itibaren Boğaziçi Üniversitesinde felsefe dersleri vermeye başlar. 1976-2001 yıllarında ise Mimar Sinan Üniversitesinde Uygarlık Tarihi dersleri verir (Yiğitbaş, 2006).

Hilmi Yavuz edebiyat anlayışını büyük ölçüde şiir sahasında ortaya koymuştur. Cumhuriyet Dönemi, bireysel eğilimi olan ve öz şiire yakın duran şairleri ön plana çıkarmıştır. Onun şiirinde ses ve imge ön plandadır. Hilmi Yavuz Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in modern şiirde oluşturduğu anlayışın takipçilerinden olduğunu belirtir. Ona göre Yahya Kemal'le başlayan Behçet Necatigil'le devam eden bu anlayışın son halkası kendisidir. “Şiir, geçmişe yapılan atıflarla ilerler.” düşüncesi, Yavuz'un poetikasının özetidir. O, modern olanla geleneksel arasındaki ilişkinin özgün şiiri ortaya çıkaracağını düşünür. Yavuz'un edebiyat anlayışının anlaşılabilmesi için bilhassa deneme yazılarına dikkatli bakmak gerekir. Böylece onun şiirinde tasavvuf, hatta bir bütün olarak gelenek, felsefe, hikmet, yeni ve modern olan iç içe geçmiştir. Bu bakımdan Hilmi Yavuz'un Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin estetik şairlerinden biri olduğu söylenebilir. O, poetikasını Batı şiiriyle Türk şiirini “temellük”le inşa ettiğini belirtir. Bu yönüyle onun poetikasında kültür de önemli bir dinamiktir. Hilmi Yavuz'un aynı zamanda kültür şiiri yazdığı söylenebilir. Yavuz, anlatılarında olduğu gibi şiirlerinde de metinlerarası ilişkiyi ön plana çıkarır. Onun bu göndermeleri, kendi şiiri ile öncekiler arasında akrabalık bağı kurduğuna işaret eder. Yazar özellikle Ahmet Haşim, Mallarmé ve Yahya Kemal Beyatlı'dan etkilendiğini dile getirir. Onun şiirlerinin bir özelliği de tematik oluşudur. Yavuz, temalarını büyük ölçüde kavramlaşmış duygular üzerine inşa eder. Örneğin akşam ve hüznün onun şiirlerinde birer duygu olarak yer alır.

Hatıra, deneme, anlatı, inceleme, araştırma, sohbet, mektup türlerinde eserler veren Hilmi Yavuz'un İrfan Külyutmaz müstearıyla kaleme aldığı mizah yazıları da vardır (Yiğitbaş, 2006).

2.4 Eserleri (Yiğitbaş, t.y.)

Hilmi Yavuz, edebî hayatına şiir türüyle başlamış bir yazardır. Zaman içerisinde şiirden başka türlerde de eserler kaleme almıştır. Çeviri, araştırma, inceleme, eleştiri, deneme, hatıra, mektup, söyleşi, biyografi türlerinde eser yazmış olduğu görülmektedir. Bu teze konu edilen anlatılar, Yavuz'un tür çeşitliliğindeki tek kurmaca metinler olması nedeniyle diğer eserlerinden ayrılmaktadır. Aşağıda verilen tabloda Hilmi Yavuz'un hangi türde eserler yazdığı detaylı bir şekilde gösterilmektedir.

Tablo 2.1: Kitapları

Eser Adı	Yayın Evi	Basım Yılı	Eser Türü
<i>Bakış Kuşu</i>	Yeditepe/İstanbul	1969	Şiir
<i>Bilim ve Din Yüzyıllardır Süren Savaş</i>	Varlık Yayınları/İstanbul	1972	Çeviri
<i>Felsefe ve Ulusal Kültür</i>	Çağdaş Yayınları / İstanbul	1975	İnceleme

<i>Bedreddin Üzerine Şiirler</i>	Cem Yayınevi / İstanbul	1975	Şiir
<i>Roman Kavramı ve Türk Romanı</i>	Bilgi Yayınevi / Ankara	1978	İnceleme
<i>Doğu Şiirleri</i>	Cem Yayınevi / İstanbul	1978	Şiir
<i>Yaz Şiirleri</i>	Cem Yayınevi / İstanbul	1981	Şiir
<i>Gizemli Şiirler</i>	Cem Yayınevi / İstanbul	1984	Şiir
<i>Zaman Şiirleri</i>	Şiir Atı Yayıncılık / İstanbul	1987	Şiir
<i>Kültür Üzerine</i>	Bağlam Yayınları / İstanbul	1987	Araştırma
<i>Felsefe Üzerine</i>	Bağlam Yayınları / İstanbul	1987	İnceleme
<i>Yazın Üzerine</i>	Bağlam Yayınları / İstanbul	1987	İnceleme
<i>Çeviri Şiirler</i>	Cem Yayınevi / İstanbul	1987	Çeviri
<i>Şiirler</i>	Bağlam Yayınları / İstanbul	1987	Çeviri
<i>Denemeler Karşı Denemeler</i>	Bağlam Yayınları / İstanbul	1988	Eleştiri

Tablo 2.1: (devam) Kitapları

<i>Söylen Şiirleri</i>	Arba Yayınları / İstanbul	1989	Şiir
<i>Hüzün ki En Çok Yakışandır Bize</i>	Can Yayınları / İstanbul	1989	Şiir
<i>Taormina</i>	Afa Yayınları / İstanbul	1990	Anlatı
<i>Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri</i>	Afa Yayınları / İstanbul	1991	Anlatı
<i>Dilin Dili</i>	Arma Yayınları / İstanbul	1991	İnceleme
<i>İstanbul Yazıları</i>	Anadolu Sanat Yayınları / İstanbul	1991	Deneme
<i>Ayna Şiirleri</i>	Anadolu Sanat Yayınları / İstanbul	1992	Şiir
<i>Gülün Ustası Yoktur</i>	Can Yayınları / İstanbul	1993	Şiir
<i>Erguvan Sözler</i>	Can Yayınları / İstanbul	1993	Şiir
<i>İstanbul'u Dinliyorum</i>	Anadolu Sanat Yayınları / İstanbul	1993	Deneme
<i>Okuma Notları</i>	Simavi Yayınları / İstanbul	1993	İnceleme
<i>Bilim ve Din</i>	Cem Yayınevi / İstanbul	1993	Çeviri
<i>Kuyu</i>	Afa Yayınları / İstanbul	1994	Anlatı
<i>Üç Anlatı</i>	Can Yayınları / İstanbul	1995	Anlatı
<i>Ah Kadınlar!</i>	Parantez Yayınları / İstanbul	1996	Deneme
<i>Çöl Şiirleri</i>	Varlık Yayınları / İstanbul	1996	Şiir
<i>Denemeler, Karşı Denemeler</i>	Boyut Kitapları / İstanbul	1996	Deneme
<i>Osmanlılık, Kültür, Kimlik</i>	Boyut Kitapları / İstanbul	1996	
<i>Yazın, Dil, Sanat</i>	Boyut Kitapları / İstanbul	1996	İnceleme
<i>Kendime, İstanbul'a, Kadınlara Dair</i>	Boyut Kitapları / İstanbul	1997	Hatıra
<i>Felsefe Yazıları</i>	Boyut Kitapları / İstanbul	1997	İnceleme
<i>Akşam Şiirleri</i>	Varlık Yayınları / İstanbul	1998	Şiir
<i>Modernleşme, Oryantalizm ve İslam</i>	Boyut Kitapları / İstanbul	1998	İnceleme
<i>Memleketimin Münevverlerine Dâir</i>	İz Yayıncılık / İstanbul	1998	Eleştiri
<i>Geçmiş Yaz Defterleri</i>	Can Yayınları / İstanbul	1998	Hatıra
<i>İslam ve Sivil Toplum Üzerine Yazılar</i>	Boyut Kitapları / İstanbul	1999	Araştırma
<i>İnsanlar, Mekânlar, Yolculuklar</i>	Boyut Kitapları / İstanbul	1999	Deneme
<i>Şiir Henüz</i>	Est&Non Yayınları / İstanbul	1999	Söyleşi
<i>Yolculuk Şiirleri</i>	Can Yayınları / İstanbul	2001	Şiir
<i>Türk Müslümanlığı ve İslâm Üzerine</i>	Zaman Cep Kitapları / İstanbul	2001	İnceleme
<i>Ceviz Sandığındaki Anılar</i>	Can Yayınları / İstanbul	2001	Hatıra
<i>Özel Hayat'tan Küreselleşme'ye</i>	Boyut Yayınları / İstanbul	2001	Deneme
<i>Budalalığın Keşfi</i>	Can Yayınları / İstanbul	2002	Deneme
<i>Kara Güneş</i>	Can Yayınları / İstanbul	2003	Deneme
<i>Hilmi Yavuz ile Doğu'ya ve Batı'ya Yolculuk</i>	Ufuk Kitapları / İstanbul	2003	Söyleşi
<i>Söz'ün Gücü</i>	Dünya Kitapları / İstanbul	2003	Deneme
<i>Hurufi Şiirler</i>	Yapı Kredi Yayınları / İstanbul	2004	Şiir
<i>Bulanık Defterler</i>	Yapı Kredi Yayınları / İstanbul	2005	Deneme
<i>Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar</i>	Yapı Kredi Yayınları / İstanbul	2005	İnceleme
<i>Yüzler ve İzler</i>	Aşina Kitaplar / Ankara	2006	Hatıra

<i>Büyü'sün Yaz</i>	Yapı Kredi Yayınları / İstanbul	2006	Şiir
<i>Şiirim Gibi Yaşadım</i>	Dünya Kitapları / İstanbul	2006	Sohbet
<i>Biz Bu Dünyadan Değil miydik?</i>	Dünya Kitapları / İstanbul	2007	Eleştiri
<i>Kayboluş Şiirleri</i>	Yapı Kredi Yayınları / İstanbul	2007	Şiir
<i>Batı Uygarlığı Tarihine Teorik Bir Giriş</i>	Aşina Yayınları / Ankara	2008	Araştırma
<i>İslam'ın Zihin Tarihi</i>	Timaş Yayınları / İstanbul	2009	İnceleme
<i>Türkiye'nin Zihin Tarihi</i>	Timaş Yayınları / İstanbul	2009	İnceleme
<i>Alafrangalığın Tarihi</i>	Timaş Yayınları / İstanbul	2009	İnceleme
<i>Okuma Biçimleri</i>	Timaş Yayınları / İstanbul	2010	Deneme
<i>Bellegin Kuytularından</i>	Timaş Yayınları / İstanbul	2010	Deneme
<i>Yara Şiirleri</i>	Yapı Kredi Yayınları / İstanbul	2012	Şiir

Tablo 2.1: (devam) Kitapları

<i>Hüzün ve Ben</i>	Timaş Yayınları / İstanbul	2013	Deneme
<i>Bu Gece En Hüzünlü Şiirleri Yazabilirim</i>	Meserret Yayınları / İstanbul	2014	Çeviri
<i>Edebiyat Okumaları</i>	Timaş Yayınları / İstanbul	2015	İnceleme
<i>Lânet Şiirleri</i>	Yapı Kredi Yayınları / İstanbul	2017	Şiir
<i>Lirik Defterler</i>	Yapı Kredi Yayınları / İstanbul	2018	Deneme
<i>Behçet Hoca</i>	Everest Yayınları / İstanbul	2019	Biyografi/Anı
<i>Talan Şiirleri</i>	Everest Yayınları / İstanbul	2020	Şiir
<i>Sanki Her Şey Daha Dün Gibi</i>	Everest Yayınları / İstanbul	2021	Mektup
<i>Edebiyatla Felsefe Arasında</i>	Everest Yayınları / İstanbul	2022	Deneme
<i>Saatine Bakan Adam</i>	Everest Yayınları / İstanbul	2022	Anlatı
<i>Rüya Şiirleri</i>	Everest Yayınları / İstanbul	2024	Şiir

3. HİLMİ YAVUZ’UN ANLATILARINDA POSTMODERN ANLATININ NE’LİĞİ

Bu bölümde Hilmi Yavuz’un dört anlatısının ‘postmodern anlatı’ bağlamında değerlendirilebilmesinin somut gerekçeleri ve yazarın anlatılarında ön plana çıkardığı sorunsalların anlatım tekniklerini de etkileyen yönleri üzerinde durulacaktır.

Hilmi Yavuz’un kaleme aldığı ilk üç anlatının “çok başarılı postmodern üçleme” olarak değerlendiren Doltaş, Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri için Hilmi Yavuz’un kendisini referans göstererek yazarın bu anlatısını “anlatı parodisi” olarak değerlendirir (Doltaş,1999:150-151).

Zekiye Antakyalıoğlu, *Roman Kuramına Giriş* adlı kitabının “Roman ve Anlatı” başlığında romanı hangi başlık altında değerlendirileceğini sorunsallaştırır. Teklif edilen her başlığın romanı tanımlamada aslında hep eksik kalacağını ifade eder. Bu başlıklar; kurgu, kurgusal anlatı ve kurgusal betimleyici anlatıdır. Aynı yazıda anlatı kavramını Onega ve Garcia Landa’dan alıntılararak “zamansallık ve nedensellik ilkeleriyle ve mantık çerçevesinde birbirine bağlanmış bir dizi olayın göstergesel/semiyotik temsili” diye tanımlar (Antakyalıoğlu, 2013: 91-92).

Anlatı kavramını tarihçi perspektifiyle ele alan Yunus Arifoğlu, tarih yazıcılığında sözlü geleneğin rolü üzerinde durur. Doğu Akdeniz’de tarihin, “kadim anlatı geleneği” yoluyla nesillere aktarıldığını ifade eder. Hikâyenin başlamasının ise daha evvelinden insanın zihninde oluştuğunu düşünür. On dokuzuncu yüzyılla birlikte değişmeye başlayan tarih yazıcılığıyla birlikte günümüz tarih anlayışında kültürel belleğin ön plana çıkartılamaya başladığını söyler. İnsanı anlama noktasında modernizmin dayattığı pozitivist aklın yeterli olmadığını düşünen Arifoğlu, “sezgi, rüya ve insanın mistik yanlarının” insanı anlamada yeni “fenomenler” olduğunu dile getirir. (Arifoğlu, 2022)

Anlatı ve anlatıcı meselesi Hilmi Yavuz anlatılarındaki sorunsallaştırmanın başat unsurudur. Geleneksel roman anlayışında yazarın, altını bilerek çizdiği ve tekrar ettiği kimi kavramlar, kelimeler, sesler vs. vardır. Müzikten roman sanatına geçen laytmotifin izlerini Yavuz’un anlatıları söz konusu olduğunda “anlatı-anlatıcı” üzerinden takip etmek mümkündür.

Yayımlanan ikinci anlatısı *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri*'nde "hangi metin?" sorusunun sorulmasını isteyen Yavuz, anlatının ilk cümlesinde anlatım tekniklerinin ön plana çıktığı bir kurmaca dünyasının ilk işaretlerini verir. Alışkın olunan kurmaca metinlerde bir anlatıcı ve anlatılan hikâyeler söz konusuken anlatısının henüz ilk sayfasında farklı bir metinle karşılaşılır. "*Bunlar, Bezukhov'un gözlükleri yahu!..*" cümlesi; metnin telif mi, çeviri mi olduğu belirsizliğini ortaya çıkarır. Böylece metnin kimliğiyle birlikte anlatıcı da sorunsallaştırılmış olur. "*Bunlar, Bezukhov'un gözlükleri yahu!..*"⁽¹⁾ Fehmi Kavkı'nın gözlüklerinin Bezukhov'un gözlükleri olmadığını anlayabilmesi o kadar uzun sürmedi. Gözlükler, onun, Fehmi Kavkı'nın gözlükleriydi ve bu anlatının yazarı, gözlüklerin Fehmi Kavkı'ya ait olduğunu, Bezukhov'un gözlüklerinin bu anlatıda işi olmadığını söylüyorsa, hiç kuşkusuz Fehmi Kavkı'ya değil, bu anlatının yazarına inanmak gerekiyordu."

Anlatıcı yazar bu cümlelere bir dipnot ekler: "Bezukhov, Tolstoy'un Savaş ve Barış romanının kişilerinden biridir. (çevirmenin notu) (Yavuz, 2020: 85)

"Çevirmenin notu" ifadesi; metnin çeviri mi, telif mi olduğu konusunda bir belirsizlik yaratır.

Bu açıdan bakıldığında Hilmi Yavuz'un eklektik bir metin ortaya çıkarmada, anlatı bağlamını oluşturmada bilinçli bir yol izler. *Taormina* ve *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri* adlı iki kısa romanını daha baştan postmodern metinler olarak tasarladığı söylenebilir. Anlatılar dikkatli bir nazarla okunduğunda yazarın kuramsal çerçeveyi, kurmacanın yeni imkânlarıyla nasıl inşa ettiği görülebilir. Bunlardan bazılarını alıntılarla gösterilmeye çalışılacaktır. 'Anlatı' kelimesini ilk defa kullandığı şu cümleler, üstkurmaca bağlamında anlatıcı öznenin ne yapmaya çalıştığını ve 'anlatı'nın ne olacağına dair önemli cümlelerdir.

Buraya kadar anlattıklarımın hiçbir anlamı olmadığını biliyorum. Aslında, 'Taormina' bahane, belki! Ben bir felsefekurgu yazmak istiyordum; 'bilimkurgu' (science fiction) olur da felsefekurgu niye olmasın? Ben öteden beri, felsefenin bir kurgu olduğunu savunmuşumdur, kurmaca olduğunu! ('Taormina'da 'kurgu' ile 'kurmaca' eşanlamlıdır sanıyorum. 'Taormina' dilini iyi bildiğimi söyleyemem doğrusu, o yüzden de 'sanıyorum,' diyorum.) Felsefeyle şiir arasında bağıntı kurulur da, felsefeyle anlatı arasında bağıntı niye kurulmasın? Aslında, felsefeciler, düpedüz bunu yapıyorlar ve bunu yaptıklarının farkında değiller. Nitekim, 'Taormina'da

Nietzsche'nin felsefeci, Kant'ın ve Aristoteles'in ise şair sayıldıklarını biliyoruz. Burada da bir yer değiştirme var, elbette. Niye olmasın? (Yavuz, 2020:31-32)

Hilmi Yavuz'un anlatılarının ne'liği üzerine dikkat edilmesi gereken bir husus da postmodern anlatılarda ön planda tutulan “önceki metin-sonraki metin” sorunsalıdır. Önceki-sonraki metin pratiği postmodern anlatıdan önce iç içe geçmiş iki hikâyenin kimi zaman üstkurmaca yoluyla verilmesiyle inşa edilmiştir. Hilmi Yavuz anlatıları için ‘romanın romanı, yolculuğun yolculuğu’ ifadelerini kullanır. Bu noktada üstkurmancanın yanı sıra okur ve anlatıcı rollerinin dağınıklaştığı bir kurmaca atmosferi oluşur:

Gerçekte, belki bir yolculuk da değildir bu; – ya da bir roman da değildir. Yolculuğun yolculuğu, ya da romanın romanıdır. Şöyle de düşünebiliriz: Öyle bir roman yazılmalı ki, bu romanın başkışisi o romanın okuru olsun! Hayır, öyle değil, eğretilmeli konuşmuyorum; – hani ‘o romanda ben kendi hayatımı buldum’ gibi bayağı bir şey söylemiyorum! Tam tersine, her okur, bu romanı okurken şaşırırsın; o okurun en gizli, hiç kimselerin bilmediği çok intime yaşantısını, işte orada, o sayfalarda bütün ince ayrıntılarıyla (okurun belleğinde kaldığı kadarıyla, işte tastamam o kadarıyla) bulabilsin! Böyle bir roman yazmaktı dileğim, diye düşündüm; – roman deyim yerindeyse, ‘okurun tarihi’ olsun! Aynayla bellek arasındaki ayrımın belirsizleştiği bir bölgede, ‘yazılmış olan roman’la, ‘yazılmakta olan roman’ın birbiriyle örtüştüğü bir yazma eylemi olsun! (Yavuz, 2020: 64).

Yukarıdaki alıntıda ‘roman’ kelimesini kullanan anlatıcı özne aynı anlatıda bu düşüncesini reddeder ve bir anlamda romandan anlatıya geçtiğini ima eder. Çünkü anlatıcıya göre bu yeni türün adı artık ‘roman’ olamayacaktır:

Akıllı çocuk! Bir romanı ortadan ikiye katlarsan bir yarısı ötekiyle bakışımı olur mu, elbette olmaz. Sözcükler arasında bakışım yoktur ki, olsa olsa imgeler ya da görüntüler arasında vardır. Ama işte, sözcüklerle değil, imgelerle bir roman yazmayı denediğimi de Christian D. ile yapacağım söyleşide, bir varsayım ya da, daha iyisi bir öneri olarak ortaya atmalıydım. Böyle bir metin (artık, adına ‘roman’ filan dememek gerekiyor!) üretilebilir; –niye üretilmesin ki! (Yavuz, 2020: 74).

Hilmi Yavuz edebiyat ve sanat üzerine yoğunlaştığı yazılarda, ‘roman’ türünü ve tarihini ele alır. *Edebiyatla Felsefe Arasında* adlı çalışmasında da buna benzer metinler kaleme almıştır. Bu çalışmasında “Romanyazımının Tarihi Üzerine Notlar” başlıklı bir yazısı vardır. Daha öncekilerin bir hülâsası sayılabilecek bu yazıda, romanın nasıl başlayıp neye evrildiği konusu üzerine durmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın yansıtmacı roman anlayışı,

yirminci yüzyılın modernist roman anlayışını özetler. Yazının son kısmında ise postmodern dönemin getirdiği yeni kavramlardan -pastiş ve şizofreni- üzerinde durur. Fredric Jameson’a atıfta bulunarak bazı değerlendirmelerde bulunur. Yavuz, Jameson’ın da parodi, pastiş, öznenin ölümü, üstkurmaca gibi anlatma tercihlerine değindiğini dile getirir. Jameson’un 1950’li yıllardan itibaren tarihlendirdiği postmodern süreci pastiş ve şizofreni kavramlarıyla özetlediğini söyler. Şizofreniden kastedilen metnin üst bilincinin (ilk anlaşılan) de kurmacanın bir parçası olmasıdır. Nitekim Yavuz da dört anlatısında ironi ve pastiş kullanımlarıyla metnin yüzeydeki anlamının dışında bir paralel bilinç yaratmaya çalışmıştır. Özellikle ironinin katmanlı yapısı ve yoğunluğu metinlerinin de bilincini etkilemiştir.

Hilmi Yavuz, anlatısında kurmacanın içinde roman devrinin kapandığını anlatı devrinin başladığını belirtir. Bu düşüncenin hem Yavuz’un kendi düşüncesi olması hem de anlatıcı tarafından dile getirilmesi de metni oyunlaştırma çabasını ifade eder.

Aynı zamanda anlatı kişisi olan Hilmi Yavuz, *Kuyu* anlatısında da “anlatı-roman” ikiliğine değinir. Yazacağı eserin, daha evvel yazılmış ‘roman’lardan farklı olacağından söz eder. Bunu ifade ederken de “yansıtmacı romancıların” üslubunu taklit eder.

Hilmi Yavuz, anlatısı için tastamam böyle bir kuyu tasarlamıştı. Aydınlık ve sığ bir kuyuda, çünkü karanlık ve derin bir anlatı yazılabilir! Anlatının karanlık ve derin olmasına, daha çocukluğunda, o Güneydoğu ilinin gece mavisinde, damda (istoh) yatarken, yıldızların kaynaştığı ve gökyüzünün neredeyse bir mavi yorgan gibi üzerine doğru örtülmekte olduğunu duyumsadığında karar vermişti. O yıllarda ‘anlatı’ sözü bilinmiyordu henüz –ve Hilmi Yavuz, ‘roman’ (diye düşünmüştü), ‘roman, derin ve karanlık olmalı’. İşte öyle bir roman yazacaktı ve onunki ne Reşat Enis’in, ne Hüseyin Rahmi’nin, ne de Balzac’ın (Gonoré dö) romanları gibi olacaktı! (Yavuz, 2020: 182).

Yapılan alıntılardan da anlaşılacağı üzere Yavuz, kaleme aldığı anlatıların hepsinde ‘anlatının ne’liği’ üzerine düşüncelerine yer vermiştir. Klasik bir manifesto yazmamış olsa da postmodern anlatılarıyla, Türk edebiyatında “postmodernizmin/postmodern anlatının manifestosunu” yazdığı dört anlatıyla böyle bir iddiada bulunmuştur. Kurmacalarının içinde postmodern edebiyatın türünün ‘roman’ olamayacağını belirtir. Bunun yeni bir tür olan ‘anlatı’ kavramıyla isimlendirilmesi gerektiğinin altını metinlerarası ilişkiler kurarak çizer.

3.1 Hilmi Yavuz'un Anlatılarında Anlatıcı Sorunsalı

Anlatıcı meselesine, bugünkü anlamda ele alınması yirminci yüzyılın başına tarihlenir. Anlatıcıyla yazarın farklı kavramlar olduğu bu dönemde anlaşılmaya başlanır.

Alman Anlatı Araştırmaları (NarratologieI, Erzählforschung) başlığı altında yer alabilecek geleneğin öncüsü Käte Friedemann'dır. Çalışmasının başlığı 'Epik'te Anlatıcının Rolü' ("Die Rolle des Erzählers in der Epik" 1910) bu durumu yansıtır: Vogt'a göre söz konusu bu çalışma ile anlatıcı konusundaki tartışmalar yeni bir döneme girmiştir. Yani yazarların bireysel bazı uygulamalarından ziyade yazınsal türler, bilgi ve dil teorisi açısından tartışmalara dönmüştür. Friedemann'ın vurgulanması gereken iki katkısı şunlardır: 1-Anlatıcının bilgi kuramı açısından tarihsel yazar ile okurları arasında yetkili biri olarak önemli bir işlev görmesi. 2-Anlatıcı ile yazarın özdeşliğinin kurulamaması, bunların birbirinden farklı olması sonucunda, anlatı araştırmaları hakkındaki tartışmalar dilsel konulara, dil ve bilgi kuramı açısından açıklamalara yöneltmesidir (Tepebaşı t.y.).

Anlatıcı, romanın yapısı ve tahkiye özelliği düşünüldüğünde roman ve hikâyelerde bulunması zorunlu bir unsurdur. Anlatmaya bağlı metinlerin temel yapıtaşlarından biri olan anlatıcı, metnin anlatımını yönlendirir ve okuyucunun metinle kuracağı ilişkiyi belirler. Bu nedenle, roman ve hikâyelerde anlatıcının varlığı, eserin hem yapısal hem de işlevsel anlamını şekillendiren başat bir öğedir. Roman, tarihsel süreç içinde birçok dönüşüm geçirse de her zaman anlatılacak bir hikâyeye ve bu hikâyeyi aktaracak bir anlatıcıya dayanmıştır. Bu durum, anlatıcının metnin hem taşıyıcısı hem de biçimlendiricisi olarak önemini ortaya koyar.

Anlatıcı sorununu değerlendirirken her dönemin kendi kültürel, ahlaki, felsefî ve sosyal çerçevesi göz önünde bulundurulmalıdır. Klasik dönemde anlatıcının işlevi, karakterlerin davranışlarını ahlaki çerçevede yorumlamak ve okuyucuya rehberlik etmek olarak ortaya çıkarken modernist dönemde anlatıcı daha çok bireysel bilinç akışı ve karakter psikolojisi üzerinden kendini gösterir. Postmodernist dönemde ise anlatıcı tamamen farklı bir biçim kazanır; artık hem metnin hem de anlatıcının kimliği sürekli sorgulanan, esnek ve çoğulcu bir yapıya bürünür.

Hilmi Yavuz, postmodern anlatılarında anlatıcı sorunsalını özellikle ön plana çıkarmış, okuyucuyu anlatıcının kimliği üzerine düşünmeye yönlendirmiştir. Yavuz'un eserlerinde anlatıcılar, metnin içinde belirsiz bir şekilde var olur ve birbirine karışan kimlikleriyle okuyucunun sürekli sorgulamasını sağlar. Bu bağlamda, Yavuz "Anlatıcı Özne" adını

verdiği yeni bir anlatıcı tipini sunmuş hem metni hem de anlatıcıyı eş zamanlı olarak problematize etmiştir. Anlatıcının kim olduğu, onun metin üzerindeki yetkisi ve metinle kurduğu ilişki, okuyucunun algısını sürekli biçimde yeniden şekillendiren bir unsur olarak ön plana çıkmaktadır.

Yavuz’un anlatılarında, anlatıcı belirsizliği kimi zaman metnin telif durumuna dair çelişkili ifadelerle pekiştirilir; metin sanki bir telif eseri değilmiş gibi sunulur ve hemen ardından “editörün notu” gibi müdahalelerle okuyucu tekrar metnin içine çekilir. Bu strateji, anlatının ve anlatıcının kimliğini sorgulayan bir postmodern oyun alanı yaratır. Bu yaklaşım, Yavuz’un parodi, şizofreni ve anlatıcı sorunsalını bir arada ele aldığı anlatılarının temel karakteristiklerinden biridir.

Özellikle *Taormina* anlatısında Yavuz, Italo Calvino’nun *Görünmez Kentler* eserinden esinlenerek anlatıcı ile yazar kimliklerini birbirine karıştırır. Burada anlatıcı özne, metin ve kaynak metin arasındaki sınırları bulanıklaştırır, metinlerarasılık ve üstkurmaca stratejileri aracılığıyla okuyucuyu metnin yapısal ve işlevsel sorunsalları üzerine düşünmeye zorlar. Bu durum, anlatıcının kimliği ve metnin kime ait olduğu sorusunu sürekli olarak belirsiz kılar.

Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri anlatısının henüz ilk sayfalarında anlatıcının kim olduğu belirsizliği göze çarpar. Yansıtmacı roman geleneğinde anlatıcının, tahkiye ettiği her şeye vâkıf olması anlayışının bir parodisi olarak okunabilecek cümleler vardır. Fehmi K.’nin rutin hayatını aktaran anlatıcı özne, anlatı kişinin gazetesinin henüz kapıcı tarafından getirilmediğini belirtirken “Evet doğrudu, gazete, bu anlatının yazarının da tahmin ettiği gibi, henüz gelmemiştir” (Yavuz 2020:87)

Kuyu anlatısında yazar olan anlatı kişinin adı Hilmi Yavuz’dur. Bu anlatının giriş kısmında “Bu anlatıdaki kişiler, olaylar ve sözlerin hepsi, kurmaca’dır; gerçeklikle bir benzeşimleri varsa, bu tümüyle rastlantısaldır” epigrafı, anlatıcı öznenin gerçekliğini/kurmaca kişiliğini sorunsallaştırır. Hangi Hilmi Yavuz sorusunun sorulmasını isteyen bir anlatıcı özne tavrı söz konusudur. *Taormina* anlatısındaki kişi Yusuf Horoz’dur. Kısaltması Y.H. olan bir yazardır. Hilmi Yavuz’un kısaltması olan “H.Y.’nin ayna imgesidir” (Doltaş 1999). Doltaş, Fehmi K.’nin *Acayip Serüvenleri* anlatısındaki Hilmi Yavuz’un hangi Hilmi Yavuz olduğunu, bu adın kimi çağrıştırdığını sorgularken Yavuz’un diğer anlatılarına da

gönderme yapmıştır. Doltaş, bu yazısını kaleme aldığında Hilmi Yavuz'un henüz üç anlatısı yayımlanmıştı.

Taormina'daki Yusuf Horoz'u mu, Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri'nin yazarını mı, okurunu mu, eleştirmenini mi, yoksa aynı anlatının kahramanı Selim Taşıl'ın arkadaşını mı? Dahası Kuyu'nun başkahramanı Hilmi Yavuz'u mu ya da yine Kuyu'nun kahramanlarından intihar eden yazar Neci Bey'i mi yoksa üçlemenin yazarını mı? Öznenin dağılımını böylece öncelikle Hilmi Yavuz'un kendi tiplemesinde görürüz (Doltaş, 1999).

Saatine Bakan Adam adlı son anlatısında ise Yavuz, anlatıcı sorunsalını daha da derinleştirir. Özkurmaca niteliği güçlü olan bu eser, yazarın kendi hayatından kesitler sunmasıyla dikkat çeker. Hilmi Yavuz hem anlatı kişisi hem de anlatıcı özne olarak metin içinde yer alır; okuyucu, anlatıcının yazar mı yoksa kurmaca bir karakter mi olduğunu sorguladığında Yavuz, anlatıcı öznenin kimliğini sürekli değiştirerek bu belirsizliği korur.

Dört anlatıda da görüldüğü gibi, Yavuz'un anlatıcıları, kendisi, anlatı karakterleri ve ilişki kurduğu diğer metinlerin yazarları arasında iç içe geçmiş bir yapıda sunulur. Bu yaklaşım, anlatıcı sorunsalının yalnızca bir kurmaca oyun değil, aynı zamanda postmodern anlatının temel bir dinamiği olduğunu ortaya koyar. Hilmi Yavuz, anlatıcıyı ve metni sürekli olarak birbirine dokunan, birbirine referans veren bir biçimde inşa ederek postmodern anlatının hem yapısal hem de tematik boyutlarını güçlendirmiştir.

4. HİLMİ YAVUZ ANLATILARINDA ANLATIM TEKNİKLERİ

Bu bölümde, Hilmi Yavuz anlatılarında hangi postmodern anlatım tekniklerinin kullanıldığı gösterilecektir. Bu postmodern anlatım tekniklerinin anlatılarda hangi bağlamlarda ele alındığı açıklanacaktır.

4.1 Metinlerarasılık (Intertextuality)

Postmodern edebiyatla, metnin bağımsız olduğu düşüncesinin bir yansıması olarak ortaya çıkan metinlerarasılık özellikle 1960'lardan itibaren edebiyat eleştirisinde kendine bir yer edinmiştir. Bu dönemde edebî metinlerin, kendinden önce yazılan metinlerle üretildiği ve iç içe geçtiği tezi savunulmuştur. Kubilay Aktulum, metinlerarası ilişkiyi bir taraftan edebiyatın doğasına bağlarken diğer taraftan bir anlatma imkânı olarak görür. Ona göre her edebî metnin birbiriyle kesişeceği nokta olabilir. Bu kesişmeyi anlatma imkânı olarak kullanmak da olağandır (Aktulum, 2014: 9). Yazarlar, kendinden önce eser üretmiş yazarların eserlerinde alıntılar, anıştırmalar yapmak yoluyla o eserle ve yazarla ilişki kurmaya çalışır. Bu ilişki kurma biçimi kimi zaman onunla alay etmek, kimi zaman da ona olan saygısını sunmak şeklinde kendini gösterebilir. Metinlerarasılık, postmodern edebiyatın heterojenliğini ortaya koyan en açık belirtidir (Aktulum, 2014: 10-11).

Metinlerarasılığın kullanım biçimleri; yeniden yazma, yapıştırma, mozaik, ayrışıklık, yaptakçılık, palempsest gibi kavramlarla adlandırılmaktadır. Bu kavramların literatürde farklı adlandırmalarla ifade edildiğini de belirtmek gerekir. Türk romanında bu tekniği kullanan yazarlardan bazıları şunlardır: Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Murathan Mungan, Hasan Ali Toptaş, Latife Tekin...

Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*'nün 'metinlerarasılık' maddesinde Kubilay Aktulum'dan aktararak bu kavramın genel bir tanımını yapar:

“...en genel hâliyle, yazarın bir resme, bir müzik parçasına, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye yönelik yaptığı dolaylı bir iktibastır.” (Sazyek, 2015: 224).

Divan şiirindeki telmih sanatıyla ve nazire geleneğiyle metinlerarasılığın benzeştiği söylene de telmihin, nazirenin klişeler üzerinden yapılmaları bu benzerliği bir noktaya kadar götürür. Modern sanatın adeta bir zorunluluğu hâline gelen metinlerarasılık, yeni oluşturulan metinlerin, kendinden önce yazılmış metinlerden ayrı düşünülemeyeceği, bu metinlerin bir çeşit yeniden üretim noktasında araçsallaştırıldığı anlamına gelir. Böylelikle her yeni metin, kendinden önce yazılmış metinlerle yeni bir ilişki kurmuş olur. Her yapının bir metinlerarasılık uygulaması olduğunu öne süren temel düşüncenin sahip olduğu iki ana kavram, palempsest ve pentimentodur. Gérard Genette, palempsesti ‘eski bir yapının yeni bir yapıya yeni bir işlevle katılması olan metinlerarası ilişkileri’ vurgulamak amacıyla kullanır. Palempsest, üzerinde bir metin varken o metnin silinip aynı kâğıt parçasına başka bir metin yazma çabasına dayanır. Bu durumda eski metin tamamen ortadan kalkmamaktadır.

Pentimento ise resim sanatına ait bir kavramdır. Palempsestteki yazının/kâğıdın yerini pentimentoda resim yani tuval alır. Üzerinde bir resim olan tuval astarlanıp temizlenerek tuvalin üstüne yeni bir resim yapılır. Eski resim silik de olsa hâlâ tuvalde durmaktadır. Edebiyatta ise bu terim, bir önceki metnin izlerini sürmek, okuyucuya önceki metni sezdirmek ya da buldurmak olarak düşünülebilir. Bu tarafıyla da parodi tekniğinin bir imgesi olarak değerlendirilebilir (Sazyek, 2015: 225). Metinlerarasılık, Rus Biçimcileri tarafından, bugünkü anlamda kullanılmaya başlanmıştır. Yirminci yüz yılın ilk yarısında etkisini gösteren bu ekolün önemli temsilcisi Victor Şklovski, bir sanat yapıtının algılanmasında diğer sanat yapıtlarının rolünü bütünleşmeler üzerinden vurgulamıştır (Sazyek, 2015: 226).

Julia Kristeva ise bu yöntemi terimleştiren ilk edebiyat kuramcısı olmuştur. Rus Biçimcilerin düşünceleriyle benzer düşüncelere sahip olmakla birlikte Kristeva, metinlerarasılık yöntemini kuramsal bir çerçeveye sokmuştur. Yeni metinler üretilirken eski metinlerden yararlanılmasını söyler. Metnin taklit edilmesine ve bu yapılırken de eski metnin yeniden üretilmesine dikkat çeker. Metinlerarasılık üzerine kuramsal bağlamda son önemli katkıyı 1982 yılında Fransız yapısalıcı Gérard Genette yapmıştır. Metinlerarasılığa yeni bir tanım getirmek yerine bu yöntemi alt gruplara ayırır. Bu alt gruplar; ana-metinsellik (hypertextualité), yan-metinsellik (paratextualité), üst-metinsellik (architextualité), yorumsal üst-metin (métatextualite) olarak belirlenir. Ana-metinsellik, en kapsamlı alt gruptur. Pastiş, parodi ve alaycı dönüştürüm bu alt grubun içinde yer

almaktadır. Yan-metinsellik ise başlıklar, “alt-başlıklar, ara-başlıklar, ön sözler, son sözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler” i , “Üst-metinsellik ise söylem ve tür boyutundaki bağlantıları” kapsar (Sazyek, 2015: 227).

Yeni Roman anlayışının temsilcilerinden Claude Simon, metinlerarasılığı: “... genel metinlerarasılık (değişik yazarları metinleri arasındaki ilişki) ve kısıtlı metinlerarasılık (aynı yazarın metinleri arasındaki ilişki)” diye iki ana gruba ayırır.

Bu kuramsal bağlamdan sonra metinlerarasılığın postmodern edebiyattaki işlevine değinmek gerekir. Ortaya konan yeni metnin bu metinden önce yazılmış metinle kurduğu ilişkiye dayanan metinlerarasılıkta metinler, oyunun bir parçasıdır. Metinlerarasılık, bir metnin başka bir metne atıfta bulunması, başka bir metinden alıntı yapması veya başka bir metni ima etmesi anlamını taşır. Sanatçı eserini güçlendirmek için Divan şiiri geleneğinde yaygın olan ‘iktibas’ sanatında olduğu gibi başka bir eserden yararlanır. Ancak bu yararlanma ve benzetmede öznellik ağır basar ve ortaya yeni bir ürün çıkar. “Üst kurmaca yazarı çoğu kez, kendi ürettiği öykülerin yanı sıra, daha önce başka yazarlar tarafından üretilmiş metinleri de malzeme olarak kullanır, onlardan yola çıkarak yeni metinler üretir” (Ecevit, 2021: 114). Postmodern edebiyatta önceki eserlerden yararlanma bilinçli ve açık bir şekilde yapılır. Çünkü postmodernist yazarların tamamen özgün bir eser koymak gibi amaçları yoktur.

Yazmak bütüncül bir eylemdir. Bir edebî metin diğer metinlerden bağımsız değildir, kendinden önceki metinleri yeniden düzenleyen “başka metinlerin kesişme buluşma noktası olan bir nesnedir (Huyugüzel, 2019: 314). Birçok metin metinlerarasılık ilkesi ile bütün hâline gelebilmektedir. Yazarlar önceki eserlerden yararlanmalıdır. Metinlerarasılık terimine, yansıtmacı yazarlar tarafından “dolaylı bir bilgilendirme/kültürlenme nesnesi olma özelliği” kazandırılmıştır. Yansıtmacı, realist yazarlar metinlerarasılıktan yararlanırken amaçları kültürlerini, bilgi birikimlerini göstermektir. Değişen zamanla birlikte bu tekniğin kullanılış amacı da değişmiştir. Modernist yazarlar da roman kişilerinin psikolojik çatışmalarını, bunalımlarını dile getirmek için kullanmışlardır (Sazyek, 2002: 290-293). Ancak postmodern yazar için metinlerarasılığın böyle bir amacı yoktur, onlar ‘metinlerarasılık’ kavramını yeniden yaratma sürecindeki kurmaca oyunun bir parçası olarak görür. “Romana, dış gerçekliği yansıtan, sosyoloji, ahlak ya da felsefe alanlarında doğrudan dile getiren bir metin değil, kurmacanın kendi dünyasında oynanan bir oyun

olarak bakıyorlar (Moran TREBB 3, 2009: 99). Metinlerarasılık Postmodernizmle bilgilendirme, sanat yapma, bunalımları gösterme amacı yerine oyunlaştırma amacıyla kullanılır.

Hilmi Yavuz, anlatılarının dördünde de yoğun metinlerarası ilişkiler kurar. Bu bir yönüyle metinlerarası ilişkinin onun kurmacalarında ironik bir yapılanmayı içerdiğini de göstermektedir. Anlatıcının ilişki kurduğu metinlerdeki çok boyutluluk, anlatı türünün kurmaca ve üretme, oyunlaştırma odaklı yapısına uygun görünse de metinlerarası ilişkilerin tespitini zorlaştırmaktadır.

Hilmi Yavuz poetikasıdan söz ederken “temellük etme (mülk edinme, kendine mâl etme)” kavramını kullanır. Ona göre şiir yazmanın temel prensibi, “geleneğin zihnen temellük edilmesi”nden geçmektedir. Yavuz, anlatılarında da Türk ve dünya edebiyatına dair metinleri temellük etmeden geri durmamıştır (Akbayır 2011).

Hilmi Yavuz, ilk anlatısı Taormina’nın henüz başında İtalyan modernist şair Guiseppe Ungaretti’ye (1888-1970) ait ‘Mattina (Sabah)’ adlı kısa şiiri İtalyanca aslıyla alıntılanmıştır. Ardından Fransız yazar Marguerite Yourcenar’dan alıntı yapar.

Giancarlo Colombo adlı akademisyenden yaptığı doğrudan alıntıda da felsefi bir sorunsala değinir: “Betimlenmiş bir olgunun kendisi, normalde onu betimlediği söylenen önermenin bir betimlemesi sayılmaz da, tersi, yani önermenin kendisi, neden bu olgunun betimlemesi sayılır” (Yavuz, 2017: 13). Bu sorunsal bir bakıma anlatının da temellerinden biridir. Önerme ile olgu arasında kurulan diyalektik ilişki *Taormina* anlatısının da anlatma, betimleme ve olguyu ortaya çıkarma sürecinde kronolojik sırayı takip etmediğini, önceliğin metni metinlerarası ilişkilerle inşa etmek ve parçalı bir yapılanma ortaya çıkarmak olduğunu göstermektedir.

Anlatıcı, Italo Calvino’nun *Görünmez Kentler* adlı eserinden de uzun bir alıntıya yer verir. Bu alıntıda da ayna metaforu üzerinde durur. Var olmakla meydana gelmek arasındaki çelişki aynanın varlığında somutlaşır. Bu noktada değinilmesi gereken önemli bir nokta da Hilmi Yavuz’un Italo Calvino’dan alıntılarını kitabın İngilizce çevirisinden yapmasıdır. Anlatıcının *Görünmez Kentler* eseriyle yoğun ilişki kurmasının nedenlerinden biri de Italo

Calvino'nun literatürde anlatı türünde eserler kaleme alan yazarlardan biri olarak kabul görmesidir.

Taormina anlatıcısı, İtalyan şair, filozof, romancı, çevirmen, gazeteci ve oyun yazarı Guido Ceronetti'den alıntıyı önce Türkçe, sonra Fransızca yapar: “Bizim burada (*Taormina*'da demek istiyor) insanın kızından sevgilisi olamayacağına ilişkin yasak, sevgilisinden, hatta karısından kızı olabilmesi izniyle ödünlenmiştir. Tersinince, yasak sevi, kural oluyor. (Guido, bunları Fransızca söyledi: La defence d'avoir pour amante sa fille est compensée par la permission d'avoir pour fille son amante, et meme sa femme, Inversé, l'inceste est nomos. Doğru çevirdim mi bilmiyorum.)” (Yavuz, 2017: 14) Yukarıda bahsedilen metinlerarası ilişkinin ortaya çıkardığı ironik hâl burada somutlaşmaktadır.

Bu alıntının hemen ardından “metinlerarası zina” kavramıyla “ensest ilişki” arasında bir benzeşim kurulmaktadır. Metinlerarasılık toplumsal ilişkilerle bağıntılı bir problematik olarak ele alınmıştır. “Yazma edimiyle” “cinsel ilişki” arasındaki bu benzeşim ortaya çıkan metinle adeta ‘orgazm’ noktasına erişilir. “Metinlerarası zina” tamlamasıyla da bu ilişkinin “ahlâken yasal olmadığı” izlenimi verilir. *Taormina* anlatısında “Wittgenstein'in köpeği” ve “Pessoa'nın şairi” ifadeleri geçmektedir: “Dolayısıyla, yine ‘Taormina’lılara göre, örneğin acı çekmediği hâlde acı çekiyormuş gibi yapamayan bir köpekle (Wittgenstein'in köpeği), acı çektiği hâlde acı çekiyormuş gibi yapan bir şairi (Pessoa'nın şairi) anlatmak olanağı yoktu. Böyle bir köpekle böyle bir şairin, ‘Taormina’lılarca anlaşılabilmesi söz konusu değildi...” (Yavuz, 2017: 15) Anlatıcı burada Wittgenstein'in dil, şiir ilişkisi üzerinden inşa ettiği ‘*Tractatus*’lara ve Portekizli yazar ve şair Fernando Pessoa'nın varoluşu sorguladığı günlüklerine işaret etmiştir.

İspanyol şair Antonio Machado'ya (1875-1939) ait dizeleri doğrudan aktarmasının da metni inşa niyetine dair eleştirel tavır anlamına geldiği düşünülebilir. Zira postmodern kelimesini ilk kez kullanan İspanyol filolog, edebiyat eleştirmeni Federico de Onis (1885-1960) düzenlediği şiir antolojisini (1934) Antonio Machado'ya ithaf eder. Oniz, İspanyol şiirini; Modernismo (1896-1905), Postmodernismo (1905-1914) ve Ultramodernismo (1914-1923) diye evrelere ayırır (Emre, 2022: 34). Anlatıcı Machado'dan alıntı yaparak adlandırma sorunsalına gönderme yapmıştır. Kadınlara yönelik özgün anlatım tekniklerinin kullanıldığı ve mizahı ön plana çıkartan *postmodernizmo*, Oniz'e göre kısa sürmüştür. Onun asıl kıymet gösterdiği dönem ise *ultramodernismodur*. İçinde yaşadığı

dönemin şiirini yazarlar/yaratanlar bu devrededir. Lorca, Vallejo, Borges ve Neruda'yı bu devrenin şairleri olarak ele alır.

Gerek Calvino gerekse Machado, postmodern edebiyat denince isimleri anılan yazarlardandır. Postmodern anlatı kaleme aldığı her fırsatta dile getiren Hilmi Yavuz'un, eserinde sık sık postmodern yazarlara, şairlere yer verdiği görülür. *Taormina*'nın anlatıcısı, çocukluğuna değindiği şu cümlelerde İtalyan yazar, şair Cesare Pavese'nin (1908-1950) metinleriyle de ilişki kurar:

...ve çocukluğuma dönüyorum. Bilmem söylemiş miydim, benim çocukluğum 'Taormina'da geçmedi. Ama yine de çocukluk, geçmiş'in bir an olarak yaşanmasında ve ölünmesinde dilegeliyor. (Pavese, 'günleri değil, anları anımsarız,' dememiş miydi?) Ama istençli olarak anımsamak değil, kuşkusuz: -Bergson'un istençsiz bellek (mémoire involontaire) dediği- madlen bisküvileri vb. vb... Bende de sık sık olur bu: Bir aftershawe losyonu kokusu, beni çocukluğumun taşra evlerindeki o her zaman serin sandık odalarına götürebiliyor, -ya da bir şarkı... (Yavuz, 2020: 17).

Anlatıcı, çocukluğuna ait anıları yazarken nesnelerin sunduğu imkânlardan yararlanır. Bu imkândan yararlanırken de hem Pavese hem de Fransız filozof Henri Bergson'un (1859-1941) "istençsiz bellek" kavramına atıfta bulunur. "Madlen bisküvileri" ise Fransız yazar Marcel Proust'un (1871-1922) *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserine götürür. Aynı ifadelerde üç farklı metinlerarası ilişki kurulması, bir taraftan anlatının yoğunluğunu ortaya koyarken diğer taraftan anlam sorunsalını bir kez daha hatırlatır. Anlatı estetiğinin önemli parçalarından biri olan oyunlaştırma eğilimi, okurun da dâhil olduğu bir süreçtir. *Taormina*'daki yoğun metinlerarası ilişki, okurla 'öteki' metinler üzerinden ilişki kurmayı tercih eden anlatıcının okuru zor bir oyunlaştırma sürecine dâhil ettiğini gösterir.

Alman filozof Walter Benjamin (1892-1940), sanat yapıtının tekilliğinden söz eder. Sanat yapıtı çoğaltıldıkça bu tekilliğin ortadan kalktığını öne sürer. *Taormina* anlatıcısı, bellek ile sanat eseri arasındaki ilişki üzerine bir değerlendirme yapar. Anlatıcıya göre, Walter Benjamin'in ileri sürdüğü gibi, bir sanat eserinin tekilliği ve ona bağlı "aura" yeniden üretim yoluyla kaybolabilir; yani çoğaltılan eser, özgünlüğünü ve büyüsunü yitirir. Ancak anlatıcı, geçmişte yaşanmış sıradan anların Bergson'un *mémoire involontaire* kavramı aracılığıyla istençsiz bir şekilde hatırlandığında, bu anların sıradanlıktan çıkarak bir tür büyü ve aura kazanabileceğini gözlemler. Böylece, sanat eserinde çoğaltma büyüü

azaltırken sıradan bir yaşam deneyimi, istemsiz hatırlanma yoluyla değerli ve anlamlı bir an hâline dönüşebilir (Yavuz, 2020: 18).

Anlatıcı, W. Benjamin'in metniyle ilişki kurarken, kurmacanın yeniden üretilerek tekrarı konusunda düşüncelerini de dile getirir ve böylece metinlerarası ilişkiyi üstkurmaca tekniği bağlamında kullanmış olur. Yazar, metnin inşa sürecinde metni çoğaltarak yeni bir 'aura' oluşturma tecrübesini yaşamayı olumlar. Bu noktada iki anlatım tekniğinin iç içe geçtiği sarmal bir anlatı yapısı ortaya çıkar.

'Anlatıcı özne', Fransız marksist filozof Louis Pierre Althusser'den (1918-1990) de bir alıntı yapar: "Bu konferansında Althusser şöyle dedi: 'Marx'ın kuramını başarıyla uygulamak olasıdır –çünkü doğrudur bu kuram; ama doğru oluşu, onun başarıyla uygulanmasından ileri gelmez'" (Yavuz, 2020: 19).

Anlatıcı özne, Behçet Necatigil'in (1916-1979) "Dönme Dolap" adlı şiirindeki "Sıkıştığın yerde vakit çabuk geçti!" mısrasına 'ne' kelimesini eklemiştir: "Ama birden fark edersiniz, kır kahvesinde sizden başka kimse kalmamıştır;– *vakit ne çabuk geçti*, çevredekiler birer ikişer kalkıp gitmişlerdir, giderek azalmıştır kahvedekiler, siz farkında değilsinizdir" (Yavuz, 2020: 22). Bu alıntındaki şair Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz'un Kabataş Erkek Lisesinden edebiyat hocasıdır. Onun şairliğe yönelmesinde önemli bir etkisi vardır. Hilmi Yavuz'un poetikasında Behçet Necatigil tesiri yadsınamaz. Yavuz; şiirin, geçmişe yapılan atıflarla ilerlediğini söyleyen Necatigil'in ardıllıdır. Anlatıcının bu doğrudan alıntısı bir yönüyle anlatı yazarının şairliğine yapılan vurgu olarak okunmalıdır.

Hilmi Yavuz'un gerek entelektüel okumalarında gerekse edebî anlayışını temellendirmede bazı isimler önem arz etmektedir. Şeyh Gâlib, Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Behçet Necatigil, Âsaf Hâlet Çelebi ve başkaları. Aşağıdaki alıntıda da Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Hâşim bir arada görülür.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Hâşim için söylediğini, 'hayatı kasten daraltmaktan hoşlandığımı' söyleyeceğim. Ama yaşamı daraltmadan imgelemi genişletmek olası mıdır? Bana sorarsanız, değildir ve Lévi-Strauss'un eşsiz bir bilgelikle söylediği de budur: Tekdüzelikte, imgelemi kışkırtan bir büyü vardır (Yavuz, 2020: 24)!" Alıntının devamında Yavuz, Latince bir terimi metninde kullanır: *Taormina'da tekdüzelik, bakışım olarak ortaya çıkar, öte yandan bir şeyin bir yanını görmek, öteki yanını da görmek anlamına geldiğinde (bakışım), yarım olan her şey tamdır, demek*

olanaklı olur. Pars pro toto ilkesi! 'Taormina'da kural budur: Parça, bütününe yerine geçer!... (Yavuz, 2020: 24).

Bu alıntıda da bir yazar olarak Hilmi Yavuz'un poetikasına, poetikasından hayat görüşüne uzanan bir yol açıldığını söylemek mümkündür. Anlatıcının bilinçli olarak iç içe geçirdiği yazarlar, anlatıcı kimliğinin poetika üzerinden inşa edildiğini gösterir.

4.1.1 Altmetin, Anametin

TDK *Güncel Türkçe Sözlüğü*'ne göre, "anıştırma" kelimesi "anıştırma işi; ima" veya "telmih" olarak tanımlanmaktadır. Metinlerarasılık yönteminde bu teknik sıkça kullanılır ve Divan şiirindeki telmih sanatının postmodern edebiyattaki karşılığı olarak değerlendirilebilir. Bu yöntemde esas olan, okuyucuya sezdirme ve ima yoluyla anlam kazandırmaktır; dolayısıyla etkili kullanımı, okurun birikimi, algısı ve metni yorumlama kapasitesiyle doğrudan ilişkilidir.

Taormina anlatısının başında da bu yöntem uygulanır. Anlatıcı, kente fiziksel olarak değil, bir imge üzerinden girildiğini aktarır. Kent, yalnızca bireysel algıya özgü bir temsil değil, farklı gözlerin de kavrayabileceği bir imge olarak tasvir edilir. Böylece *Taormina*, somut mekân olarak değil, zihinsel bir imgelemen ürünü olarak sunulur ve hem anlatıcı hem de diğer gözlemciler tarafından ortak bir şekilde deneyimlenebilir (Yavuz, 2017: 10).

Yukarıda yaptığımız alıntı "kent-ime" kavramları üzerinde durmaktadır. Kevin Lynch'in 1960 yılında *The Image of The City* adıyla İngilizce yayımlanan; Türkçeye 2010 yılında *Kent İmgesi* adıyla çevrilen eserin arka kapağındaki cümleler, *Taormina*'daki cümleleri çağrıştırmaktadır.

"Çoğu zaman, bir kentte yaşamamanın aslında bir imgede yaşamak olduğu unutulur. O kentin caddeleri, bulvarları, kıyı şeritleri, tarihi binaları, görkemli köprüleri, alışveriş merkezleri hep bir izlenimi pekiştirir gibidirler. Üstelik bir kenti algılayış zaman içinde olduğu gibi, kişiden kişiye de değişir. Herhalde aynı olduğunu ileri sürebileceğimiz tek şey olsa olsa akla gelen sorulardır: İçinde hareketli bir yaşantının sürdüğü bir kentin yapısı tam olarak ne anlama gelmektedir? Yaşadığımız kente ilişkin edindiğimiz imge hangi duyarlılığın ürünüdür? Bir yerde iki kere kaybolmak mümkün müdür? Kişisel tarihimize eşlik eden bir kent tarihinden söz etmek mümkün müdür?" (Lynch, 2022).

Hilmi Yavuz'un *Taormina* adlı ilk anlatısının yazılmasında Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler* adlı eserinin belirgin tesiri olduğu belirtilmişti. Hilmi Yavuz ve anlatıcısı, bu kitabı İngilizcesinden ve yeterli olmadığını düşündüğü Türkçe çevirisinden okuduğunu beyan etmiştir. Yavuz'a göre yirminci yüzyılın en büyük romancılarından biri Italo Calvino'dur (Yavuz, 2017: 35).

Taormina, bir "ikizler imgesi" olarak tasvir edilir ve bu özellik, Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler* eserinde "Kentler ve Gözler 1" bölümünde yer alan Valdrada kentine bir gönderme niteliği taşır. Valdrada, gölün kıyısına inşa edilmiş, birbirinin üzerine binen veranda evler ve suları gören demir korkuluklarla betimlenmiştir. Yolcu, kentle karşılaştığında iki farklı görüntü görür: Göl üzerindeki gerçek kent ve kentin su üzerindeki başaşağı yansıması. Kentteki hiçbir unsur, yansıısı sürekli tekrar edilir; bina cepheleri, tavanlar, döşemeler, koridor derinlikleri ve odalardaki dolap aynaları dahi bu yansımaya dâhildir. Valdrada sakinleri, yaptıkları her hareketin ve hareketin yansımasının bir bütün oluşturduğunu bilir; bu bilinç, onların rastlantılara veya unutmaya yer bırakmadan yaşamalarını sağlar. Bu tasvir hem kentin mekânsal karmaşıklığını hem de imgesel çoğaltmanın getirdiği bilinçli farkındalığı ortaya koyar (Calvino, 2017: 96-97; Yavuz, 2017: 11).

Buradaki Almanca mısra Alman şair-yazar Rainer Maria Rilke'nin *Orpheus'a Soneler* adlı eserinin İkinci Bölüm'ündeki 3 numaralı sonenin Almancasından alıntılıdığı sonenin ilk mısraı 'ayna'lara ilişkindir:

AYNALAR. Hiç tanımlanmadı bilerek,
özünüzde siz nesiniz.
Siz, kevgir delikleriyle diyerek
zamanın aralıklarını doldurmuş gibisiniz.
Siz, henüz boş salonun savurganları-,
ortalık kararınca, ormanlar gibi geniş ...
Ve yürüyünce avize on altı çatal boynuz geyik gibi
girilmezliğinizin içine.
Bazan dolusunuz resim sanatıyla.
Bazıları sizin içinize girmiş sanki -,
başkalarını geçirdiniz ürkek önünüzden.
Ama en güzeli kalacaktır -, ta
ötede onların çekingen yanaklarına

girinceye dek berrak çözülmüş kendine âşık. (Rilke, 2018:561) Çevirmen ekle

Rilke'nin Hilmi Yavuz'un poetikasını etkilediği rahatlıkla söylenebilir. *Rainer Maria Rilke ve Hilmi Yavuz'un Poetikaları Üzerine Bir Karşılaştırma Denemesi* adlı çalışmada ikili bir okuma yapılmış ve Hilmi Yavuz'un poetikasıyla Rilke'nin poetikası karşılaştırılmıştır. Her iki şairin de şiirin “yapılan, inşa edilen bir şey” olduğu düşüncesi vurgulanmıştır. Şiirin “ne söylediğinden ziyade nasıl söylendiğine” dikkat çekilir. İki şaire göre şiir fikirlerle değil durumların ifadeleriyle, sözcüklerle üretilir (Taşdelen ve Uzağan, 2016: 603).

“Alman bir dost” diyerek Rilke'ye yaptığı gönderme Yavuz'un şiirinde de kendini gösterir. Rilke'nin “Ne yapacaksın, ey Tanrı, ben ölünce?” mısraıyla başlayan şiire (Rilke, 2018: 483), Yavuz; “çöl, yollar, hırka” şiiriyle “ben ölürsem yapayalnız kalacak Allah'a...(Yavuz, 2019:327).” mısraıyla gönderme yapar.

Hilmi Yavuz'un Ahmet Haşim, Yahya Kemal Beyatlı'nın ortaya çıkardığı şiir anlayışını devam ettirme çabasında olduğu belirtilmişti. Bu gönderme doğrudan Rilke'ye yapıldığı gibi Rilke'den etkilendiğini açıkça beyan eden Ahmet Haşim'e de yapılmıştır. Hilmi Yavuz Rilke'yle kurduğu metinlerarası ilişkiyi şiirinde de devam ettirir ve 1998'te yayımladığı *Akşam Şiirleri* kitabını “benden öncekilere” ithaf eder. Epigraflık olarak Rilke'den şu şiiri alıntılar (Yavuz, 2019: 333):

“Akşam benim kitabım, ısıldar.
Damaskodan pırıl pırıl kapakları,
Açarım altın tokasını,
Acele etmeden, serin ellerle.
Ve okurum ilk yaprağını,
Mesut, samimi havasından.
İkincisini okurum, sessiz,
Rüyâlarımda görürüm üçüncü sayfasını.”
RAINER MARIA RILKE (çeviren: Oğuz Akalın)

Bu noktada, *Taormina* anlatısındaki alıntı ve göndermelerin aynı zamanda kendi poetikasına yapıldığı söylenebilir. Böylece *Taormina*'da alıntılarla sarmal bir hâle gelen metinlerarası ilişkiye Hilmi Yavuz'un poetikası ve şairliği de dâhil edilmiş olur.

Hilmi Yavuz, *Taormina*'da Rus kuramcı Mihail Mihayloviç Bahtin'i ve onun Rabelais'ini anıştırarak “ayna-karnaval-imge” kavramlarını dolaşıma sokar. Buradaki ‘ayna’

kelimesinin yansıtmacı romanın temsilcilerinden Henri Beyle Stendhal'ın Kırmızı ve Siyah'ta geçen şu cümlelerini anıştırdığını düşünebiliriz: “Bir roman yol boyunca gezdirilen bir aynadır” (Stendhal, 2010:75).

Anlatıcı, Fransız felsefeci, eleştirmen Roland Barthes'ın (1915-1980) bir sözünü doğrudan alıntılar: “(Roland Barthes ne güzel söyler: Fotoğraf demek, ölüm demektir! Çünkü artık var olmayı, yani ölmüş olanı gösterir.)” (Yavuz, 2019: 25) Yazar, Nasreddin Hoca ile Timur arasında yaşandığı rivayet edilen efsaneyi de hatırlatır. Barthes ve Nasreddin Hoca efsanesinin aynı alıntı parçasının içinde yer alması karmaşık metinlerarası ilişkinin varlığını yeniden hatırlatır.

Anlatıcı, İtalyan filozof, şair, romancı, oyun yazarı Guido Ceronetti'den (1927-2018) de Fransızca bir alıntı yapar:

“‘Taormina’da tanıdıklarımın birinin Guido Ceronetti olduğunu söylemedim, değil mi? Guido uğradı ve bana zencefil çayını salık verdi; şöyle dedi, dediklerini sözcüğü sözcüğüne anımsıyorum: ‘Un thé au gingembre fortifié la vie intérieure, élargit la capacité de l’oeil enseveli, fait dire à l’esprit o il est entré: Je puis’ (Yavuz, 2019: 26). (‘Bir fincan zencefil çayı içsel yaşamı güçlendirir, gömülü gözüün kapasitesini genişletir ve ruhun girdiği yerde ‘yapabilirim’ demesini sağlar.’)”

İtalyanca alıntının devamında ise Kur'an-ı Kerim'den Dehr (İnsan) Suresi'nin 17. Ayetini aktarır.

Maimonides'ten (Musa bin Meymun, 1135-1204) alıntı da yapılır: “Maimonides'in ‘kuru hurma baş ağrısı verir’ dediğini anımsayınca, zencefile hurmanın bakışımını çok daha iyi anladığımı söyleyebilirim:

hurma (kuru)	: baş ağrısı
zencefil çayı (sulu)	: rahatlama
(kuru) hurma	: (sulu) zencefil

(Yavuz, 2019: 27)

Descartes'ın “idées factices” kavramına da göndermede bulunulur. “Descartes'a göre idées factices (yapay fikirler), zihnimizde kendi kendimize uydurduğumuz fikirlerdir.”(idées factices t.y.) Alıntının devamında Roland Bartes'ın *Göstergeler İmparatorluğu* adlı

eserine de göndermede bulunulur: “‘Taormina’da imgeler imparatorluğu (bu ad bana bir şeyleri çağrıştırıyor ama neyi?)” (Yavuz, 2019: 29)

Roland Barthes’ın görüşlerini önemsediği bilinen Hilmi Yavuz, Barthes’ın “metin-çokkültürlülük-parodi-pastiş” konularını sorunlaştırdığı pasajı, sonraki anlatısı *Kuyu*’nun epigrafi yapar. Böylece, anlatıcı aracılığıyla yazar, kendi kaynaklarını ortaya çıkarmış olur. Yavuz, Fransız şair ve sanatçı Jean Cocteau’dan şu mısrayı alıntılar: “Ah, kimindi bu söz? Ben denizi değil, ‘deniz’ sözcüğünü severim. Cocteau idi galiba (Yavuz, 2019: 29).” Bu sesli düşünme tonu, anlatıcının emin olduğu bir konuda konuşma diline yaklaşma, böylece anlatıyı sözel pratikle yakınlaştırma amacını önemsediğini gösterir.

Taormina anlatısında, tarihsel ve felsefi figürler: Isaac Newton (1643-1727), Ernst Mach (1838-1916) ve Vladimir İliç Lenin bir pasajda birlikte ele alınır. Bu bağlamda, Lenin’in 1909 yılında yayımlanan *Materyalizm ve Ampiryokritisizm, Gerici Bir Felsefe Üzerine Eleştirel Notlar* adlı eseri, anlatının felsefi altyapısını destekleyen önemli bir kaynak olarak referans gösterilir. Anlatıcı, Newton’un “Taormina”yı fiziksel olarak değil, zihninde bir imge olarak algıladığını öne sürer; çünkü Newton’un uzam ve hareket anlayışı, somut dünyadan ziyade düşünsel bir yapı üzerine inşa edilmiştir. Newton’a göre uzam türdeş, izomorf ve sınırsızdır; her yönde eşdeğer bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, hareket kavramı, nesne ile uzam arasındaki ilişkiyi de belirler. Buna karşın Mach, uzam ve zamanın yalnızca duyuusal deneyimlerin düzenlenmiş dizisi olduğunu savunur ve hareketi, nesneler arasındaki ilişkiler bağlamında ele alır. Bu yaklaşım, *Taormina*’yı deneyimleyen bireylerin zihinsel ve duyuusal süreçlerine uygun bir çerçeve sunar. Dolayısıyla, anlatıcı Newton’un kuramını *Taormina*’yı zihninde tasarlayan bakış açısı için geçerli görürken Mach’ın teorisini ise *Taormina*’yı deneyimleyenlerin algı ve duyumları için uygun bulur. Bu analiz, hem fiziksel gerçeklik ile zihinsel imgelem arasındaki farklılıkları hem de felsefi kuramların bir edebî metin bağlamında nasıl parodileştirildiğini ortaya koyar (Yavuz, 2019: 30-31).

Fransız tiyatro yazarı Molière’in *Kıbarlık Budalası* adlı tiyatro oyunundaki kurmaca karakter “Monsieur Jourdain”in ismi doğrudan metnin içinde yer alır. “Taorminalılar”, tıpkı bilmeden düzyazı konuşan Molière’in Monsieur Jourdain’i gibi, bilmeden bilimsel bir söylemin içinden konuşuyorlardı (Yavuz, 2019: 31).”

Taormina anlatısında yer alan ‘anlatıcı özne’, sadece metnin kurgusal dünyasını taşımakla kalmaz, aynı zamanda Yavuz’un poetik kimliğine ilişkin göndermelerde bulunur. Bu bağlamda, Yavuz’un şiirlerinde sıkça karşılaşılan ve onun edebî dilinde merkezi bir öneme sahip olan ‘hüzün’ teması, anlatının içerisinde de belirgin bir şekilde kendini hissettirir. Anlatıcı, günlerin geçişini gözlemlerken zamanın ve günlerin yer değiştirmesinin farkına varılması ile hüzün arasında doğrudan bir bağ kurar. Günlerin yer değiştirmesini anlamak, aynı zamanda hüznü anlamak ve onun bilgisine ulaşmak anlamına gelir; zira hüzün, önceki tüm bilgi ve deneyimlerin ötesinde, özel bir bilgelik düzeyi sunar. Hüzün, anlatıcıya göre, ışığı ve sonsuzluğu bünyesinde toplayan bir nitelik taşır; tekildir ve her zaman özgün bir şekilde deneyimlenir. Hüzne ulaşmak kolay değildir; ulaşıldığında ise insan, hüzün ile bütünleşir ve yaşamına bu duygusal yoğunlukla devam eder. Anlatıcı, hüzne doğru ilerleyişi, bir yükseliş olarak değerlendirir ve bu süreç *Taormina* anlatısında da açıkça gözlemlenebilir (Yavuz, 2019: 32). Kendisi de felsefe öğrenimi görmüş bir yazar, şair olan Yavuz, anlatılarında sıklıkla felsefeye, filozoflara atıflarda bulunur. Bertrand Russell (1872-1970) ve Aristoteles (MÖ 384-MÖ 322), felsefe ve matematik tarihindeki temel düşünürlerden yalnızca ikisidir; ancak her ikisi de insan düşüncesinin sayı, varlık ve yokluk gibi soyut kavramlar üzerine derinlemesine sorgulamalar yapılmasına öncülük etmişlerdir. Russell, *Introduction to Mathematical Philosophy* adlı eserinde, Romen rakamlarında sıfırın (0) yer almadığını belirtir. Ona göre, sıfır kavramı aritmetiğin keşfinden çok sonra ortaya çıkmıştır; bu durum, sayısal sistemlerin ve aritmetik işlemlerin başlangıçta ‘bir’ üzerinden inşa edildiğini gösterir. Özetle, bir’siz aritmetik hiçbir zaman mevcut olmamıştır; bu da teklik bilincinin (bir’in), hiçlik (sıfır) bilincinden önce geldiğini düşündürür. Burada, belirli bir konvansiyonel yaklaşım söz konusudur: 0, hiçliği; 1 ise tekliği simgelemek üzere bir varsayım olarak kabul edilir. Bu mantıksal bağlamda şu sonuç ortaya çıkar: Teklik, yokluktan önce gelir. Bu durum, Aristoteles’in düşüncelerini de destekler; Aristoteles, hiçbir şeyin yoktan (ex nihilo) var olamayacağını öne sürmüş ve yokluğun kavramsal olarak tasavvur edilemeyeceğini savunmuştur. Ona göre, yalnızca var olan bir şeyden başka bir varlık ortaya çıkar; yani 1’den yalnızca 1 çıkar. Bu tartışma, Russell ve Aristoteles’in sayılar, varlık ve yokluk üzerine düşüncelerinin, insan bilincinin gelişiminde ne denli kritik bir rol oynadığını göstermesi açısından önemlidir (Yavuz, 2019: 35).

Hilmi Yavuz'un şiirine gönderme yapan anlatıcı özne, Yavuz'un "büyü'sün, yaz!" adlı şiirinden de alıntı yapar. *Taormina* anlatısının henüz başında 'Ömer', ortasında 'Osman' ve sonlarında 'Ali' isimleri İslâm halifelerine gönderme olarak okunabilir:

"Şimdi, Ömer'in 1984 yazında, o camdan çektiği fotoğraf, dağ görüntüsü duruyor önümde, –ve dağ morarmış; o günden bu yana, giderek de morarıyor. Fotoğraftan anlaşılıyor bu... Neyse sonunda boşandık –ama iki oğlum oldu, bunlardan biri, bu anlatının başında sözünü ettiğim, Osman'dır. O yıllarda şey çekmeye, fotoğraf çekmeye meraklıydı)... Şimdi, Ali'nin, 1984 yazında, o camdan çektiği fotoğraf, dağ görüntüsü duruyor önümde, –ve dağ morarmış; o günden bu yana, giderek de morarıyor. Fotoğraftan anlaşılıyor bu" (Yavuz, 2020: 9, 39, 80).

Filozof ve siyasetçi Alexandre Kojève (1902-1968) yirminci yüzyılda Fransa'da felsefenin Hegel yorumcusu olarak bilinir. Anlatıda Hegel üstüne yazdığı *Introduction à la lecture de Hegel* [1941 (*Hegel'e Giriş*)] adlı kitabından söz edilir: "Bir gün, işyerimdeki odamda okumaya dalmıştım ki, –sanıyorum Kojève'in *Introduction à la lecture de Hegel*'ini okumaktaydım–..." (Yavuz, 2020: 40).

Taormina anlatısının henüz başında belirtilen Kevin Lync'in *Kent İmgesi* (1960) adlı eserin İngilizce baskısını okuyan Hilmi Yavuz bu esere de gönderme yapar:

Ben, bir kent ideasının ardına düşmüştüm –dolayısıyla, dünya üzerinde bugüne değin kurulmuş kentlerin tümünün planlarını tek tek incelemiş olmanın bir anlamı olmadığını anladım. Yapılacak bir tek şey vardı –o da kent ideasını benim gerçekleştirmem! Sonunda, ideanın bir *biçim* (form) değil, (örneğin: daire), bir *ilişki* olduğunu anladım. Kent ideası, bir ilişki üzerine kurulmalıydı. Düşüne düşünce en yetkin ilişkinin, 'bakışım' olduğuna karar verdim. Kent ideası ('imgesi' de denebilir; çünkü benim dizgemde, 'idea' ile 'imge' eşanlama geliyordu), bakışım olmalıydı... – Ve sonunda 'Taormina'yı kurdum! (Yavuz, 2020: 40-41).

Hollandalı filozof Baruch Spinoza'ya (1632-1677) ait "Her belirleme, bir olumsuzlamadır." sözünün Latincesi aynen aktarmasının yanı sıra Francis Ponge (1899-1988) adlı Fransız şairin düşüncelerine de atıfta bulunmaktadır. Bu atıf, yalnızca Ponge'un kent ve mekân üzerine kurduğu özgün bakışı yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda mitolojilerde karşılaşılan, küllerinden yeniden doğan *phoenix* (Anka kuşu) imgesine de gönderme yapar. Yavuz'un anlatıcısı, Ponge'un kentlerin adeta iskeletlerden oluştuğu görüşünü hatırlatarak bir kenti yeniden kurmanın, sanki tarih öncesi bir hayvanı kemiklerinden yeniden inşa etmeye benzediğini söyler. Bu yeniden inşa süreci için

müzelerin gerekliliğine dikkat çekilir ancak mevcut koşullar altında böylesi büyük ölçekli müzeler bulunmadığından, geçici bir çözüm olarak yeni kent, adeta eski kentin müzesi işlevini görür. Bu durum, tıpkı bir *phoenix*'in küllerinden yeniden doğması gibi, kentlerin tarihsel sürekliliğinin ve belleğinin yeniden canlandırılması sürecini sembolize eder. Anlatıcı, burada geçici bir durumdan söz etmektedir çünkü bu yeni kent, tam anlamıyla bir müze işlevi göremez, zira eski kentten kalan kemikler parçalanmış ve dağılmıştır. Asıl kent müzesi kurulduğunda, ancak o zaman bu kemiklerden hareketle, eski kent eksiksiz biçimde yeniden inşa edilebilecektir. Bu betimleme, Yavuz'un kentin zaman içindeki dönüşümünü, tarih ve belleğin etkileşimini, mitolojik göndermelerle birleştirerek okura aktarma yönteminin tipik bir örneği sayılmalıdır (Yavuz, 2020: 42-43).

Hilmi Yavuz, “büyü’sün, yaz!” adlı şiirine bir kez daha gönderme yapar: “Ah bellek, acı bellek, ah, evet, kentin belleğinin yeniden kurulması hiç söz konusu olabilir mi?” (Yavuz, 2020: 43).

Anlatıcı; Alman filozof, matematikçi, hukukçu Gottfried Leibniz'in (1646-1716) “Mümkün dünyaların en iyisi” (die beste aller möglichen Welten) görüşünü dile getirir.

Hani, Leibniz'de Tanrıça Pallas, bir turistik rehber gibi, Dünya'dan gelen insan ziyaretçilere ‘mümkün olabilir dünyaların’ piramidini gezdirirken, ‘kendi kendinize dünyaların düzenli bir biçimde birbirini izlediğini düşünebilirsiniz. O dünyalardaki Sextus Tarquinius’lar birbirinden farklıdır’ diyordu ya, işte ben de ‘Hangi felsefe sistemim?’ diye sormak durumunda kalıyordum. Leibniz’e göre Roma’ya gitmekte direkten Sextus Tarquinius gibiydim tıpkı. Roma’ya gitmek, Sextus’un bir belirlenimi idiyse ve töz’ü değil idiyse (çünkü, Roma’ya gitmek istemeyen bir Sextus da düşünülebilirdi!), ben de herhangi bir felsefe sistemini bir belirlenim olarak düşünüyordum. Şöyle de söyleyebilirim: Bir felsefe sistemiyle olan ilişkim, ilineksel’di; olası, mümkün olabilir ne kadar dünya varsa, o kadar felsefe sistemim vardı (Yavuz, 2020: 44-45).

Anlatıdaki bu bölüm, bir deneme yazarı olarak Hilmi Yavuz’un yazdıklarını çağrıştırmaktadır. Kurmaca bir metnin içerisine yerleştirilmiş denemeler.

Metinde, İrlandalı yazar ve filozof, Iris Murdoch’un (1919-1999), roman ve felsefe ayrımı üzerine düşünceleri de aktarılmıştır. Aynı pasaj içerisinde Alman şair Heinrich Heine’nin (1797-1856) otobiyografi yazmanın imkânsızlığını dile getirdiği düşünceye de yer verilir. Pasajın son bölümünde ise Jean-Jacques Rousseau’nun (1712-1778) *İtiraf*lar (1770) adlı otobiyografisine de atıfta bulunulur.

Taormina adlı anlatının içerisinde postmodern metinlerde olduğu gibi bir alt metin bulunmaktadır. Anlatının bu bölümünden itibaren öteki metne geçilir. Bir çeşit “metin içerisinde metin” anlayışı söz konusudur. Öte yandan anlatının yazarı Hilmi Yavuz ile anlatıcı özne arasındaki benzerlikler de anlamlıdır. Bu konu, ileride ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır.

“En iyisi, felsefeci olmayı bir yana bırakmak, –ve roman yazmayı denemektir! Iris Murdoch, felsefenin yerini romanın aldığını söylememiş miydi? (kendisi hem roman yazıyor hem de felsefe yapıyor, o ayrı konu!) Ben de roman yazacaktım... İnsan gerçekten bazen, sırf gururdan kendi kendini cinayete varıncaya kadar çeşitli yalanlara bulaştırabilir” (Yavuz, 2020: 45-46).

İtalyan gezgin Marko Polo’nun (1254-1324) *Seyahatnâmesi*’ne de dipnotta yer verilir. *Taormina* anlatısındaki anlatıcı özne, Italo Calvino’ya ait *Marcovaldo* ve *Palomar* adlı eserlerden söz ederken bu kitapları neredeyse kendi yazmış gibi bir üslupla aktarır. Anlatıcı, bu eserlerin kendisine ait olduğunu düşündüğünü ve bunu okura aktardığını ima eder; böylece yazar-özne arasındaki sınırlar bulanıklaşır ve anlatıcı, yalnızca kendi kimliğiyle değil, başka yazarların kimlikleriyle de etkileşim içine girer. Ayrıca, bu kitapları Fransızcaya çeviren D. Sallenave ve F. Wahl gibi çevirmenlerin isimleri de metin içerisinde zikredilir fakat anlatıcı, isimleri hatırlamakta güçlük çektiğini belirterek kendi belleğinde bir aksama yaşadığını da ifade eder: “Ona, yazdığım romanlardan söz edecektim. Morcovaldo’dan, Palomar’dan ya da daha sonrakilerden! D. Sallenave ile F. Wahl’ın Fransızcaya çevirdikleri kitabımıysa, çok sevdiğimi anlatacaktım ona. (İşte gene bir bellek sürçmesi: Kitabın çevirmenlerinin adlarını anımsamak iyi de, kitabın adı neydi sahi!)” (Yavuz, 2020: 64). Bu pasajda, anlatıcı özne ile yazarın kimliği arasındaki ilişki, daha önceki bölümlerde olduğu gibi tek bir özneye sınırlı kalmamaktadır. Anlatıcı, artık hem kendi deneyimi hem de Calvino’nun eserleri üzerinden kurduğu metin evreniyle bütünleşir; böylece, belirsiz bir özne alanı oluşur ve anlatıcı, kendisini yalnızca kendi kimliğiyle değil, başka yazarların eserleri ve kimlikleriyle de özdeşleştirir. Bu durum, postmodern anlatının tipik bir özelliği olarak, metinlerarasılık ve özne çoğullaşması kavramlarını somutlaştıran örneklerdir.

Aristoteles’in *Hayvanların Nesli Üzerine* adlı eserine gönderme yapılır: “*Taormina*’da yılanların penisleri olmadığına inanılır. Çünkü ayakları yoktur. Testisleri de yoktur, çünkü çok uzundurlar. Gerçekte, Aristoteles’in *De Generatione Animalium*’unda da buna benzer görüşlerin önce sürüldüğünü biliyoruz (Yavuz, 2020: 66).”

Anlatıcı özne, kendisiyle röportaj yapmak üzere gelen Christian D.'ye etkilendiği yazarlardan söz ederek hem kişisel okuma deneyimini hem de poetik etkilerini açığa çıkarır. Bu yazarlar aslında Hilmi Yavuz'un edebî birikimini ve okuma tercihlerini yansıtan bir liste niteliğindedir. Pasajda Dostoyevski, Italo Calvino, Hermann Broch, Milan Kundera ve Elias Canetti gibi yazarların isimleri anılmakta; bu anmalar, metnin kaynaklarına ve Yavuz'un kendi entelektüel birikimine işaret etmektedir.

Anlatıcı özne, ilk gençlik yıllarında Dostoyevski'yi, özellikle *Yeraltından Notlar*'ı nasıl unutabileceğini sorgular ve metindeki detaylara girerek okurun da bu belleksel sürece katılımını sağlar: “Ben hasta bir adamım... Kötü bir adamım...” gibi başlangıç cümleleriyle, kendi okuma deneyimini yansıtır. Daha sonraları, özellikle İtalyanca öğrendikten sonra Italo Calvino'ya yönelmiş, son yıllarında ise Milan Kundera'yı öncelikli olarak benimsemiştir. Aynı zamanda Elias Canetti de unutulmaması gereken bir yazar olarak vurgulanır.

Pasaj ayrıca Broch'a dair anekdotları da içerir; anlatıcı özne, Hermann Broch'un ellinci doğum yıldönümü dolayısıyla yaptığı konuşmayı hatırlamaya çalışır. Burada sözcüklerin bilinci ve somutluğu üzerinde durulur: karanlıkta sözcüklerin ağırlığının artması, entelektüel tarihin en önemli olgularından birinin, yani somutun göz ardı edilmesinin vurgulanması, metnin felsefi derinliğini artırır. Tüm bu unsurlar, anlatıcının Christian D.'a aktarmayı düşündüğü bilgiyle bütünleşir ve okuyucuya, Yavuz'un hem metinsel hem de kişisel referanslarıyla şekillenen edebî evrenini gösterir (Yavuz, 2020: 66-67).

Anlatıcı özne, Christian D.'ye aktardığı hatıralarında, Fransız şarkıcı Édith Piaf'ın 1946 yapımı dramatik filmi *Étoiles Sans Lumières*'ı anımsayarak Sidonia Nadherny ile kurduğu deneyimi bir görselleştirme üzerinden aktarır. Burada Piaf'ın filmdeki büyük planlarda yüzünün belirttiği an ile Sidonia'yı ilk kez gördüğü an arasında bir paralellik kurulmaktadır. Anlatıcı, bu karşılaşmayı “saydam ve berrak bir hüznle kuşatır” biçiminde niteler; böylece izlenimsel bir anlatım yoluyla Sidonia'nın varlığını kendi belleğinde konumlandırır.

Pasajda “insanın yıldızının parladığı anlar vardır” cümlesi, Stefan Zweig'ın *İnsanlığın Yıldızının Parladığı Anlar* adlı eserine doğrudan bir göndermedir. Bu ifade, anlatıcının hayatında Sidonia'yı gördüğü anın, kişisel yazgısını belirleyen bir dönemeç olduğunu

vurgular. Aynı zamanda metin, Sidonia'nın tarihi ve kültürel bağlamını da ima eder: Çek soylusu bir kadın olarak Rilke ve Karl Krauss ile bağlantısı, onu entelektüel ve estetik bir referans noktası hâline getirir.

Yavuz'un metni hem görsel hem de kültürel çağrışımlarla zenginleştirilmiş bir bellek pratiğini gösterir. Anlatıcı, sinema, edebiyat ve kişisel deneyimleri bir araya getirerek, Sidonia'yı varoluşun somut ve estetik bir örneği olarak sunar; bu anı, hem bireysel hem de edebî olarak "parlayan bir yıldız" metaforuyla somutlaştırılmış olur (Yavuz, 2020: 68).

Amerikalı yazar ve gazeteci Ernest Hemingway'in (1899-1961) *Güneş de Doğar* adlı romanına ve Cervantes'in *Don Kişot*'una dipnotta gönderme yapılır.

Avusturya doğumlu filozof, matematikçi Ludwig Wittgenstein'a (1889-1951) ait cümle de aktarılmıştır: "Belki de, felsefeciliğin problem üretmekle başladığını bildirir: (Wittgenstein, felsefede önemli olan sorulardır, diyordu –yanıtlar değil!..)" (Yavuz, 2020: 73) Bu cümleler Hilmi Yavuz'un Wittgenstein'ın dil hakkındaki görüşlerini ele aldığı "Şiir İçin Tractatuslar" adlı denemesini de anımsatmaktadır.

Taormina'da, Fransız yazar Marguerite Duras'nın (1914-1996) *Acı* adlı günlüğüne de atıfta bulunulmuştur. İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) ile Alman matematikçi, mantıkçi ve filozof Gottlob Frege'nin (1848-1925) *Über Sinn und Bedeutung* (Anlam ve Gönderim Üzerine) adlı eserine de atıfta bulunulmuştur.

Taormina ve diğer anlatılarında bu örneklerin gösterdiği gibi felsefe metinlerine ve filozoflara çokça gönderme yapılmıştır. Anlatıcı özne, amacının bir "felsefekurgu romanı" yazmak olduğunu iki yerde dile getirir" (Yavuz, 2020: 31, 72). Bu bağlamda özellikle dilbilimle ilgili çalışmalar yapmış filozoflara göndermelerde bulunulması da dikkat çekicidir: "Her neyse, insan sözcükleri buluyor da, imgeleri kolay kolay bulamıyor. Anlam açısından sözcüklerin imgelerle bir ilişkisinin olmadığını Platon bilmiyordu, diyelim, ama De Saussure'den bu yana (ya da Frege'nin o ünlü Ueber Sinn und Bedeutung adlı makalesindeki Ay ve Ay'ın teleskoptaki imgesi örneğinden bu yana), hepimiz biliyoruz. Ben, imgelerin ardına düşmüştüm. İmgelerle kentler kuracaktım, olmadı! 'Taormina' diye bir kent düşlemiştim, olmadı..."

Anlatıcı özne, okuduğu yazar ve şairleri sıralar. Bu yazar ve şairler yukarıda da söylediğimiz üzere Hilmi Yavuz'un da entelektüel okumalarında yer tutan isimlerdir. İspanyol şair ve oyun yazarı Federico Garcia Lorca'nın (1898-1936) "Romance Sonámbulo" adlı şiirinden "Green, green how I want you, green!" mısraını doğrudan alıntılar:

Aşağıdaki alıntıda anlatıcı özne, Doğu ve Batı medeniyetinden pek çok yazardan ve eserinden söz eder. Eşrefoğlu Rûmî (?-1469-70), Hilmi Yavuz'un değer verdiği bir isimdir. Abdullah Veliyyüddîn Bursevî tarafından kaleme alınan *Menakıb-ı Eşrefzade*-Eşrefoğlu Rûmî'nin Menkıbelerinin toplandığı eserin adıdır (Uçman, ve Pekolcay, t.y.). Sarı Abdullah Efendi (ö. 1071/1660) reîsülküttâb, meşnevî şârihi, âlim ve sûfidir. En bilindik eseri de *Semerâtü'l-fuâd fi'l-mebde' ve'l-meâd* Sarı Abdullah Efendi'nin İsmâil Ankarâvî ile yaptığı bir sohbetin ardından yazılmıştır (Azamat, t.y.).

Marguerite Yourcenar, Elias Canetti, Italo Calvino gibi isimlerle birlikte Hilmi Yavuz'un hem Doğu hem de Batı medeniyetine dair yaptığı okumaların bir özeti görülür. *Söylen Şiirleri*'nde (1989), "eşrefoğlu rumi'ye şiirler" başlığı altında iki şiir kaleme almıştır: (ADLARINI YAZ)"Sahi, o yaz, benim Yourcenar'lar, Canetti'ler, Calvino'lar ve ötekilerden sonra, Eşrefoğlu Rumi'yi okuduğum yaz'dı. Çelebi'nin kitabını yanıma almıştım, *Menâkıb-ı Eşrefzâde*'yi (Türkçe basımı) yanıma almıştım. Sarı Abdullah'ın *Semerât'ül Fuad*'ını da... Bunlar, anımsayabildiklerim. Ötekiler de vardı, kuşkusuz. Eşrefoğlu'nun yaşamına özendiğimi de burada itiraf ederim (Yavuz, 2020: 77). Bu alıntıda da görüleceği üzere anlatıcı ile yazar, şair Hilmi Yavuz'un kimliği iç içe geçmiştir.

Hilmi Yavuz'un *Taormina* anlatısında, James Thurber'in Walter Mitty karakterine atıf yapılması, anlatının kentli insanın şaşkınlığı ve hayalperestliği bağlamında okunmasını olanaklı kılar. James Thurber (1894-1961), Amerikalı bir yazar ve karikatürist olarak eserlerinde, kentli bireyin günlük yaşamda karşılaştığı şaşkınlığı, karmaşayı ve bunların yol açtığı hayal dünyasına sığınmayı hicveder. Kentli insanın bu şaşkınlığı, yarattığı fantezi evreninde bir tür güvenlik ve anlam arayışına dönüşür. Hilmi Yavuz'un *Taormina*'sı da bir anlamda böyle bir imgesel kent anlatısıdır; gerçeklikle kurmacanın, gözlemle hayalin iç içe geçtiği bir uzam oluşturur.

Bu bağlamda, Walter Mitty karakteri, metinlerarasılık çerçevesinde önem kazanır. Mitty'nin hayalperestliği, *Don Quijote*'nin şövalye romanlarından yola çıkarak dünyayı kavrama çabasıyla karşılaştırılır; ikisi de bir tür içsel yolculuk ve imgelemsel yeniden kurulum süreci yaşar. *Taormina* anlatıcısı, kendisini yalnızca bir hayalperest olarak değil, aynı zamanda *Don Quijote* benzeri bir yolculukla kendi kimliğini yeniden inşa eden bir figür olarak konumlandırır. Burada, hikâyede Eşrefoğlu Rûmî'nin İbn Musa ile arasında geçtiği rivayet edilen “Davete icâbet etmek lâzımdır” sözü, metne hem tarihsel hem de kültürel bir katman kazandırır. Hilmi Yavuz, *Görünmez Kentler*'den aldığı ilhamla, Marco Polo ve Cengizhan arasındaki kurmaca ilişkiyi Eşrefoğlu Rûmî üzerinden aktararak metnin hem kuramsal hem de sembolik derinliğini artırır.

Anlatıcının açıklamalarına göre, Walter Mitty'ye özendiği sanılmamalıdır; aksine, anlatıcı kendi *Don Quijote*vari yolculuğunu modern romanlar üzerinden sürdürmüştür. Mitty ve *Don Quijote* arasında kurulan benzerlik; hayalperestlik ve içsel yolculuk ekseninde ele alınır. Anlatıcı, kendi gündelik yaşamını ve sabah rutinlerini, sadece bir karakterin bakışıyla değil, aynı zamanda Eşrefoğlu Rûmî'nin *Menâkıb*'ından yola çıkarak anlamlı ve sembolik bir biçimde yeniden yapılandırır. Örneğin, sabah ekmek ve gazete alırken Gıyaseddin Hoca'nın yüzüne gizemli bir bakışla bakmak ve “Dâvete icâbet etmek lâzımdır” cümlesini anımsamak, anlatıcının hem geçmişle hem de kültürel mirasla kurduğu bağın göstergesidir (Yavuz, 2020: 77).

Bu pasaj, *Taormina* anlatısında metinlerarasılığın, tarihsel referansların ve bireysel imgelemin nasıl iç içe geçtiğini açıkça ortaya koyar. Aynı zamanda, Hilmi Yavuz'un anlatıcı özne aracılığıyla kendi poetik ve kültürel birikimini metne aktarma sürecini de gözler önüne serer. Anlatıcı, yalnızca bir gözlemci değil, aynı zamanda geçmişin, edebiyat tarihinin ve kültürel referansların sürekli yankı bulduğu bir imgesel yolculuk yapmaktadır.

Anlatının henüz başında epigraf olarak Ahmet Muhip Dıranas'ın (1909-1980) “Köpük” adlı şiirinden “Aynalara bakma aynalar fenalık/Denizi, sonsuz olanı düşün artık” mısraı alıntılanmıştır. Fransız sembolist şair Stéphane Mallarmé'ye (1842-1898) ait, Türkçeye “Zarla Şans Dönmeyecek” diye çevrilen Fransızca mısra alıntılanmıştır: “Ama olsun; un coup de dès jamais n'abolira le hasard” (Yavuz, 2020: 86).

Kuyu anlatısının hemen baş kısmında bir epigraf vardır. Epigraflar bilindiği üzere, metinlerin baş kısmında yer alır ve sonraki metnin içeriği hususunda okuru metne

hazırlamak gibi bir niteliği vardır. Fransız eleştirmen Roland Barthes'a ait bu epigraf, postmodern edebiyatın üzerinde durduğu “anlatıcı-yazar” meselesi hakkındadır. Barthes’ın 1968’de kaleme aldığı *Yazarın Ölümü* (“La Mort de l’auteur”) adlı metinden alınan bu epigraf, dönemin edebiyat tartışmalarının odak noktalarından biri olan “anlatıcı” meselesine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu metne göre Hilmi Yavuz’un *Kuyu* anlatısında klasik metinlerdeki Tanrı konumundaki anlatıcı artık işlevini yitirmiştir; yazarın aradan çekilmesi, metnin çok katmanlı ve çoğulcu yapısının ortaya çıkması için bir zorunluluktur. Bu bağlamda, Roland Barthes’ın metin teorisi oldukça açıklayıcıdır. Mustafa Karataş’ın Barthes üzerine yaptığı çalışmada aktardığı gibi, Fransız eleştirmen metinleri tek bir “tanrıbilimsel” anlamı, yani Tanrı konumundaki yazarın tek bir mesajını taşıyan bir sözcük dizisi olarak görmez. Bunun yerine metni, hiçbirinin özgün olmadığı, birbirine karışıp çarpışan çok sayıda yazıdan oluşan çok boyutlu bir uzam olarak değerlendirir:

“Artık biliyoruz ki, metin tek bir ‘tanrıbilimsel’ anlamı (Tanrı konumundaki yazarın ‘mesaj’ını) ortaya koyan bir sözcükler dizisi olmayıp hiçbirisi de özgün olmayan çeşitli yazıların karışıp çarpıştığı çok boyutlu bir uzamdır. Metin, kültürün sayısız kaynaklarından alınma alıntılarının bir dokusudur.” (Demirtaş, 2016)

Kuyu anlatısının başında Yavuz’un alıntılardığı metin, Barthes’in bu düşüncelerini doğrular niteliktedir. Yavuz’un aktardığı pasajda, metinlerin birbirleriyle etkileşim içinde olduğu, parodi ve diyalojik ilişkilerine girdiği vurgulanır. Önemli olan, metnin tekliği ya da anlamının kökeni değil, onun yöneldiği noktadır; kısaca anlamın odağı artık yazar değil, okurdur:

Bir metin, birçok kültürden alınan ve karşılıklı diyalog, parodi ve yarışma bağıntısı içine giren çoğul yazılardan oluşur. Ama bu çoğulluğun odaklandığı bir yer vardır; bu da, bugüne değin sanıldığı gibi, yazar değil, okur’dur. Bir metnin tekliği, onun nereden geldiğinde (kökeninde) değil, nereye gittiğinde’dir. Okurun doğuşu, yazarın ölümü bahasına gerçekleşmek zorundadır (Barthes, Yavuz, 2020: 161).

Bu yaklaşım, Yavuz’un diğer anlatılarında da kendini gösterir. Örneğin *Taormina*’da anlatıcı, Italo Calvino’nun *Görünmez Kentler*’inden Valdrada kentini anıttırır ve okuyucunun hayal gücünü etkin hâle getirir. Taormina, sadece anlatıcının imgelemiyi değil, okuyucunun algısı aracılığıyla da gerçeklik kazanır. Bu noktada metin, yazarın tek başına kontrol ettiği bir anlatı değil, çok sesli, çok katmanlı bir yapı hâline gelir. Yavuz’un

anlatıcısı, Calvino'nun kurgusundan aldığı öğeleri kendi deneyimleri ve gözlemleriyle harmanlayarak hem metinlerarası hem de okur merkezli bir anlatım geliştirir:

Taormina'ya, bir kente değil de, bir imgeye girer gibi girersiniz. Öteki imgeler gibi, yalnızca onu görenin anlağında olmayan, öteki anlamların da görebildikleri bir imgeydi bu -dolayısıyla, gerçekte göz kamaştıran özelliği buydu 'Taormina'nın... Öyledir, gözlerinizi kaparsınız, bir kenti gözünüzün önüne getirirsiniz... Ama, dediğim gibi, 'Taormina' öyle değildi; onu ben imgelemlemişim, ama öteki insanlar da görebiliyorlardı (Yavuz, 2020: 10).

Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri anlatısında anlatı kişinin adı Fehmi Kavkî'dir. İsminin ve soy isminin kısaltması F.K.'dir. Anlatının hemen başında Franz Kafka'nın *Dönüşüm* romanında Gregor Samsa'nın başından geçen mizansenin bir benzeri anlatıcı özne tarafından çizilir. F.K. kısaltması Franz Kafka adını çağrıştırır. "Fehmi Kavkî erkenden uyandı ve dosdoğru aynaya baktı. Aynada baktığı kendisiydi; ve -bir gece önce hamamböceğine dönüşmemiş olduğu için Tanrı'ya şükretti" (Yavuz 2020: 85).

Yukarıdaki alıntının devamında Fehmi K., kendini aynada görebilmesi için gözlüğünü takmak zorundadır. Dilek Doltaş, ayna-gözlük ilişkisini ve Fehmi K.'nın aynada kendini görememe durumunu, "görme bozukluğunun ölçüsü mimesis geleneğindeki gibi güncel yaşamın normları ve beklentileri çerçevesinde anlatılır" şeklinde açıklar. Doltaş, yazının, yaşama ayna tuttuğunu söyleyen görüşün sorgulandığını dile getirir. Fehmi K.'nın kendi gözlüklerini başka bir kurmaca eserin, *Savaş ve Barış*'ın kahramanı Bezukhov'un gözlükleri olduğunu düşünmesini de "kurmacalar arasındaki sınırlar simgesel değil de nesnel biçimde aşılabilir metinlerarası gönderme geleneği sorunsallaştırılır" diye açıklar (Doltaş 1999:152)

Benzer biçimde, *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri* anlatısında Selim Taşıl, Jean-Paul Sartre'ın *Bulantı* romanındaki Marquis de Rollebon'un yaşam öyküsünü yazar. Ancak aslında Taşıl, kendi yaşam öyküsünü yazmaktadır; böylece metin, önceki bir metinle (Sartre'ın romanı) ve onun karakteriyle kurduğu karmaşık ilişki aracılığıyla çoğul bir yapı kazanır:

"Hakikat şuydu ki, Marquis de Rollebon, Selim Taşıl'ın ta kendisiydi ve Rollebon'un yaşamöyküsünü yazarken, kendi yaşamöyküsünü yazdığını biliyordu..." (Yavuz, 2020: 101-102)

Tüm bu örnekler, yazarın ‘ölümü’ ve okurun metni tamamlayan etkin bir özne durumuna gelmesi ilkesini somutlaştırır. Metinlerarasılık ve çok katmanlı anlatı, Yavuz’un eserlerinde sadece bir edebî teknik değil, postmodern anlatının temel felsefesini ortaya koyan bir yöntemdir. Barthes’ın işaret ettiği gibi, metnin anlamı artık tek bir otoriteye bağlı değildir; okuyucunun yorumlama süreci, metnin varlığını ve çoklu anlam üretimini belirleyen en önemli etkidir.

Anlatı kişinin adı, bu anlatıda artık Hilmi Yavuz’dur. Yukarıdaki epigraftan sonra başka bir not vardır. O da: “Bu anlatıdaki kişiler, olaylar ve sözlerin hepsi, kurmaca’dır; gerçeklikle bir benzeşimleri varsa, bu tümüyle rastlantısaldır.” açıklamasıdır. Barthes’tan yapılan alıntının ne amaçla yapıldığını doğrulayan bu nota göre anlatıcı Hilmi Yavuz; tanıdığımız, bildiğimiz Hilmi Yavuz değildir. Bu, tümüyle rastlantıdır! Anlatıcı özne, bir anlatı yazmak ve bunu bir ‘kuyu’da gerçekleştirmek istemektedir. MÖ 6.yüzyılda yaşamış Antik Yunan filozofu Apollonioslu Diogenes, yaşamını bir fiçıda sürdürmüştür. Kuyu-fiçi ilişkisinden yola çıkarak felsefeci bir arkadaşı, anlatıcı özne olan Hilmi Yavuz’a bu filozofa mı öykündüğü sorar.

“Apollonioslu Diogenes’e mi öykündüğünü sormak gereğini duymuştu. Hilmi Yavuz’un Apollonioslu Diogenes’i düşündüğü filan yoktu! Felsefeci arkadaşına, fiçıda yaşamakla kuyuda yazmak arasında temelli bir ayrım olduğunu anımsatmak istediye de, vazgeçti.” (Yavuz, 2020:166)

Anlatıcı özne, halk söylencelerinden “Şahmeran Efsanesi”ne gönderme yapar. Kuyuların birer masal nesneleri olduğunu ifade eder. Onların insanlık tarihindeki yerinden söz eder. Tüm bunlara rağmen anlatıdaki kuyunun, söylencelerdeki kuyu olmadığını da dile getirir. Bu düşüncede eşyaya, nesneye yüklenen anlamın değişimi, dönüşümü imlenmektedir. Geleneksel anlatılardaki kuyunun postmodern bir metinde nasıl alımlandığıyla karşılaşılır.

“Ey Okur! Hayır, sandığınız gibi Hilmi Yavuz’un bir düş gördüğünü ve o düşün içinde bir kuyudan açılan delikten bir cennet çayırına çıktığını, misk ve amber kokuları arasında dünyalar kadar güzel bir genç kıza rastladığını, o genç kızsın aslında Şahmeran olduğunu anlatmayacağım. Kuyular, aslında masal nesneleridir! Söylenlerde de vardır; oracle’lar çoğu kez kuyulardadır ve insanın büyük gizemini kuyulara söylerler (Yavuz, 2020:167).”

Anlatıcı özne, Hilmi Yavuz’un, anlatısını yazmak için bir kuyu aramakla geçen günlerini anlatırken Yavuz’un bir şiirine- “labirent sonnet” sine- gönderme yapar. Gönderme yaptığı

mısra, şiirde şöyle geçmektedir: “âh, elbette ölüme endeksleniyor bu kent;/hem aynayla doluyum hem de bomboş labirent...” (Yavuz, 2019:273)

Anlatıcı özne, “ölüm’ü yazmak deneyimi”ni açıklarken, bu kavramı psikoloji ve felsefenin yanı sıra sinema estetiği bağlamında da ele alır. Ölüm, insanın kendi yaşamının en nihai ve kaçınılmaz gerçeğidir; ancak aynı zamanda, bireyin doğrudan deneyimleyemeyeceği bir olgudur. Bu nedenle anlatıcı, Freud’un “Gedankenexperiment” olarak adlandırdığı düşünce deneyi kavramına atıf yapar. Freud’a göre, ölüm gibi yaşanamayacak deneyimler, yalnızca zihinsel ve imgesel bir düzlemde değerlendirilebilir; yani ölüm, birey için bir fikir ve imgelem meselesi hâline gelir.

Ayrıca Wittgenstein’in yaklaşımı da bu bağlamda önemlidir. Wittgenstein, insanın kendi ölümü deneyimini doğrudan yaşamasının olanaksız olduğunu belirtir. Kendi ölümümüzü yaşamamız mümkün olmadığı için, onu hayal etmeye çalıştığımızda yalnızca bir seyirci rolündeyiz; ölümün öznesi olamayız. Bu noktada anlatıcı, sinema tarihine atıfta bulunarak Charles Chaplin’in 1952 yapımı *Limelight – Sahne Işıkları* adlı filminden örnek verir. Filmde Chaplin’in karakteri, sahnedeki ışıklar ve kendi varoluşunun sınırlarıyla yüzleşirken izleyiciye ölümün dolaylı ve gözlemci deneyiminden söz eder. Anlatıcı, kendi ölümünü tahayyül ederken benzer şekilde salt bir gözlemci konumuna hapsedildiğini ifade eder; ne zaman kendi ölümünü hayal etmeye çalışsa kendi varlığının bir başkasının gözünden görüldüğü imgesine dönüşür.

Sonuç olarak anlatıcı, Freud’un ifadelerini doğrudan aktararak bu düşüncüyü özetler: “Kendi ölümümüz hayal edilemez.” Bu cümle, ölümün insan için hem kaçınılmaz hem de doğrudan deneyimlenemez olduğunu vurgulayan psikolojik ve felsefi bir gerçekliği özetler. Ölümü yazmak, bu anlamda yalnızca imgelem ve zihinsel canlandırma ile mümkün olan bir süreçtir; okura ve yazara, ölümün hem bilinemez hem de deneyimlenemez doğasına dair bir farkındalık kazandırır (Yavuz, 2020: 171).

Anlatıcı öznenin, kendi ölümünü deneyimlemek konusunda söyledikleri fikir adamı ve eleştirmen Beşir Fuad’ı (1852 [?]-1887) ve onun ölümünü çağırıştırır. Bileklerini kesen Beşir Fuad, hissettiklerini anbean not etmiştir.

Anlatıcı öznenin ölüm bahsinde gittiği kaynaklardan biri de Alman romancı Christa Wolf (1929- 2011) ve onun *Kassandra* adlı romanıdır. Bu romana ismini veren Kassandra,

mitolojik bir karakter olan “Kâhin Cassandra”dır. Kitabın arka kapak yazısında şunlar yazar:

“Yunanistan gezileri ve araştırmalarının sonucunda ortaya çıkan romanında, Troya’nın düşüşünü geleceği görme gücü hor görülüp küçümsenen bir kadının, kâhin Cassandra’nın bakış açısından yeniden anlatır. Bu talihsiz kadın etkileyici monoloğunda ataerkilliğe ve savaşın yol açtığı yıkıma odaklanır. Gelecekte uğranacak felaketleri önceden gören, ancak kehanetlerine kimseyi inandıramayan Cassandra’nın dramı, çağımızın uzak görüşlü ve bilinçli insanının yazgısını akla getirir (Kassandra-Modern Klasikler 143 t.y.).”

Anlatıcı özne, kendi varoluşsal sorgulamalarını ifade ederken, Hilmi Yavuz’un *Taormina* anlatısında metaforik bir konum olarak “kuyu”yu kullanır. Bu bağlamda kuyu hem içsel bir düşüşü hem de ölüme doğru ilerleyen bir yolculuğu simgeler. Anlatıcı, bu kuyuya inmenin, anlatısını -yani kendi ölümünü yazma deneyimini- orada, kendisiyle yüzleşerek gerçekleştirme durumunu düşünür. Bu eylem, ona hem büyüleyici hem de dayanılmaz bir yükümlülük olarak görünür. Yani, kuyu sadece fiziksel bir uzam değil, aynı zamanda psikolojik ve varoluşsal bir metafordur; anlatıcının ölüm, arzu ve kendi bilinçli yazma eylemi arasındaki karmaşık üçgeni ifade eder.

Hilmi Yavuz’un anlatıcı öznesi, bu süreçte Christa Wolf’un *Kassandra* adlı romanından yaptığı alıntıya yönelir. Cassandra’nın sözleri, anlatıcı için bir tür kılavuz niteliğindedir: “Bu anlatıyla ölüme doğru gidiyorum!” (Yavuz, 2020: 126)

Burada, anlatıcı Cassandra’nın deneyimini kendi yaşam deneyimiyle birleştirir; yazma eylemi, kuyuya inmek ve ölümlle yüzleşmek arasında bir köprü işlevi görür. Kendi ölümlülüğünü yazıya taşımak, salt bir anlatı eylemi değildir; aynı zamanda varoluşsal bir hesaplaşmadır. Kuyu, bu bağlamda hem fiziksel hem metaforik bir alan olarak işlev görür: içinde varolur, düşer ve kendi sınırlarını keşfeder. Anlatıcı özne, kuyuya inişi sırasında ölüm, arzu ve anlatı arasındaki kesintisiz bağlantıyı sezmekte ve bunu okurla paylaşmaktadır. Bu durum, metnin postmodern yapısının, klasik anlatı geleneğinden farklı olarak, karakterin iç dünyasına ve zihinsel süreçlerine yoğunlaşmasını sağlar (Yavuz, 2020: 171-172).

Anlatıcı özne, kurduğu metinlerarası ilişkide Namık Kemal’in (1840-1888) *Cezmi* adlı romanındaki manzumeden bir mısra aktarır. Sonrasında ise bu mısranın ilk kelimesini

değiştirir. Jules Verne'in romanı *Arzun Merkezine Seyahat*'in ismini alıntılar. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanından ise bir pasajı doğrudan alıntılar.

Hilmi Yavuz'un *Taormina* anlatısında anlatıcı özne, Osmanlı dönemi seyyahı Evliya Çelebi'nin (ö. 1684 [?]) ünlü eseri *Seyahatnâme*'yi okurken eserinde kendi yaşadığı mekâna oldukça yakın bir mesire alanına değinildiğini fark eder. Bu dikkatli gözlem, yalnızca tarihsel bir bilgi aktarımı değildir; aynı zamanda metinlerarasılık ve postmodern tarih anlayışı bağlamında Yavuz'un kurmacasında önemli bir rol oynar. Anlatıcı, Evliya Çelebi'nin dili ve üslubuna sadık kalarak, tarihi ayrıntıları neredeyse olduğu gibi metne taşır:

“Yeniçeri Ocağı'ndaki arslan gibi samsun kelplerinin (köpeklerinin) beslendiği Samsunhane mesiresi. Burada, Ali Kuşçu nâm bir sahib-nücûm, rasat çıkarmak için bir kuyu kazmışdır ki umku 105 kulaçtır. Bââde, ulemâ meşveret idüb ‘bu rasad kangu diyârda binâ olunursa ol şehre vebâ müstevli olması mukarrerdir’ diye Padişâha ilâm edüb Ali Kuşçu’yu rasaddan ferâgat ittirdüler. Hâlâ ol kuyuyu Sultan Murad-ı râbi doldurmak için Müfti Yahya Efendi’ye bî-nokta ‘şu rasadı yıkalım mı?’ diye sual buyurup tezkire yazmışlar. Müfti Yahya Efendi kura, bir lugaz! ... Hâlâ dört tarafı çemenzâr, mesire yerlerdir” (Yavuz, 2020: 176-177).

Bu pasajda, Evliya Çelebi'nin özgün dili, anlatıcının çağdaş bakışı ve deneyimiyle birleşir. Anlatıcı özne, tarihsel metni yalnızca okur ve aktarmaz; aynı zamanda kendi mekânsal ve zamansal algısıyla yeniden yorumlar, metni çağdaş bir kurmacaya dönüştürür. Böylece tarihi olaylar ve mekânlar, yalnızca kronolojik gerçekler olarak değil, kurmacanın içinde yeni anlam katmanları kazanan birer edebî malzeme hâline gelir. Tarih, postmodern bağlamda artık sabit bir gerçeklik değil, yeniden kurgulanan, yorumlanan ve çağdaş okurun deneyimine açılan çok katmanlı bir yapı olarak sunulur.

Yavuz'un bu yaklaşımı, postmodern tarih anlayışının tipik özelliklerini taşır: Tarihî metinler, orijinal biçimleri ve kaynaklarıyla birlikte, anlatıcının hayal gücü ve kurmaca evrenine entegre edilir. Böylece Evliya Çelebi'nin rasad kuyusu, anlatıcı için salt bir tarihsel bilgi değil, aynı zamanda imgesel ve metaforik bir mekân olarak işlev görür. Tarihî bir mekânın, günümüz anlatıcısının algısında yeniden inşa edilmesi, metinlerarasılık ve kurmaca tarih açısından önemli bir örnek teşkil eder.

Ayrıca bu yöntem, okura tarih ve kurmaca arasındaki sınırların esnekliğini gösterir; metin hem tarihsel bilgi hem de edebî deneyim sunar. Evliya Çelebi'nin anlatısı, Yavuz'un

kurmacasında bir köprü işlevi görür: Zamanlar ve mekânlar arasında geçiş sağlayan bir bağlantı noktasıdır. Bu sayede tarih, salt bir “olay kaydı” değil, anlatıcının gözünden ve bakış açısıyla yeniden deneyimlenen, yorumlanan, çoğul ve çok katmanlı bir yapıya dönüşür.

Anlatıcı özne, Yahya Kemal Beyatlı’nın rubailerinden birinin son mısraını alıntılar. “‘yıldızlara-yükselen-kadehler-gördük’ gecesidir (H Yavuz 2022).” Bu alıntı, yine bir şair olarak Hilmi Yavuz’un poetikasını ve poetikasını etkileyen şairlerden birini imler. Anlatılarında anlatıcı öznenin yazarının şair kimliğini öne çıkarmaya çalıştığı görülür.

Anlatıcı özne, Sümbül Sinan Türbesi’nden söz ederken Yahya Kemal Beyatlı’nın ‘Kocamustapaşa’ şiirinden alıntı yapar.

“Yahya Kemal’in,

Türkün asûde mizaciyle Bizansın kederi/Karışıp mağfiret iklimi edinmiş bu yeri dediği yer de burasıdır” (Yavuz, 2020:179).

Burada Yahya Kemal Beyatlı’nın tarih anlayışı anımsatılırken Ahmet Hamdi Tanpınar’ın İstanbul denemesinde Sümbül Sinan hakkındaki düşünceleri de alıntılanır. Bu alıntı, Hilmi Yavuz’un gelenek düşüncesinin poetik bağlamdan kavramsal alana taşındığının da göstergesidir.

“ ‘tahta cülûs ettikten sonra Yedikule civarında, Bizans’tan kalma ve Kızlar Kilisesi denmekle de maruf kiliseyi camie tahvil ettirmiş olduğunu; orada bir dergâh, bir medrese, bir mektep ve bir imarethaneden teşekkül eden büyük bir irşad, talim ve hayrathane müessesâtı yapılmasını, veziriâzam Mustafa Paşa’ya emrettiğini, inşaat tamamlandıktan sonra da yeni dergâhın şeyhliğini kabul etmesi için Amasya’ya, Çelebi Halife’ye haber gönderdiğini; Çelebi Halife veya Mehmed Hamidüddin el Cemali Efendi’nin, padişahın buyruğu üzerine İstanbul’a geldiğini ve dergâhta tâlim ve irşâd vazifesine başladı’ğını... ‘Mevlânâ! Senin gönlünde ilâhî füyûzâtın coşkunluğu vardır. Sana karşı geliyor. Niçin onu kuvveden fiile çıkarmazsın?’... ‘Sende Allah muhabbetinin kokusu vardır’” (Yavuz, 2020:179-180).

Anlatıcı özne, adeta bilimsel bir makale yazar gibi kaynak göstermeye ve ‘kuyu’lar hakkında bilgi vermeye devam eder. Bu defa kullanılan ilk kaynak şudur: M. Halit Bayrı, *İstanbul Folkloru*, A. Eser Yayınları, İstanbul 1972: 164. Kuyularla ilgili bir diğer kaynak ise şudur: R. Janin, *Constantinople Byzantine*, Institut Français d’Etudes Byzatines, Paris,

1950: 391. Anlatıcı, kuyu metaforunu kurmacanın odağına yerleştirirken kendinden önceki metinlerde ‘kuyu’nun metaforik ve tarihi izlerinin peşinden de gider. Dolayısıyla ‘kuyu’ bir kurmaca ve tarih unsuru aynı zamanda bir metafor olarak anlatının hâkim teması hatta izleği hâline gelir.

‘Kuyu’nun izini sürerken kurmacanın da çerçevesini belirleyen anlatıcı, etimolojik kaynaklara da yönelir. “SKOTEÏNON PEGADÏON. Etimoloji: Karanlık kuyular. Bu ad, kuşkusuz pegadion’dan (kuyular) gelir, büyük olasılıkla, derin (–ki ‘karanlık’) deyişini açıklar. (Yavuz, 2020: 181).

Anlatıcı özne, burada mitolojik söylenceler ve dinî kıssalar ile kendi çocukluk anılarını iç içe geçirerek, zaman ve kimlik sınırlarını bulanıklaştırır. Yavuz’un belleğinde, efsanelerle kendi yaşantısı arasında sürekli bir geçiş vardır; anlattığı olaylar, sanki kişisel deneyimiymiş gibi okura sunulur. Bu bağlamda “Babil Kuyusu, Harut ile Marut, Hazreti Yusuf, Hazreti Ali, Efrasiyâb, Zaloğlu, Bijen” gibi isimler hem kutsal ve mitolojik referanslara hem de anlatıcının kendi geçmişine işaret eder.

Alıntıdaki pasajda anlatıcı, Muhammed Emin’in ateş dolu kuyuyla ilgili olarak anlattığı öyküyü de aktarır. Bu öykü, Babil Kuyusu söylencesine dayanmaktadır:

Hilmi Yavuz’un şimdi sana anlattığı çocukluk anısı, daha doğrusu Muhammed Emin’in ateş dolu kuyuyla ilgili öyküsü, Çâh-ı Babil söyleni’ne dayanır. Çâh-ı Babil, yani Babil Kuyusu! Babil’de ateş dolu bir kuyuya baş aşağı asılan Harut ve Marut’un öyküsü. Hilmi Yavuz, otel kuyusuna bakarak anımsıyor: Belleğinde hep kuyular! Ve Muhammed Emin’in anlatıları: Hazreti Yusuf’un öyküsü. Kuyuda ölen Zaloğlu muydu yoksa, yeğeni Bijen mi? Yusuf Peygamber’i kuyudan kementle kurtaran Menije miydi yoksa, Hazreti Ali mi? Peki, ‘ilahî sırr’ı kuyuya söyleyen kimdi? Efrasiyâb mı, Hazreti Ali mi? Çâh-ı Nahşeb neredeydi? Babil’de mi, yoksa, Çukurbostan’da mı? Ya Müneccim Kuyusu? (Yavuz, 2020: 183).

Bu pasaj, postmodern anlatımın tipik özelliklerini taşır: Tarih, mitoloji ve bireysel anılar bir arada sunulur; anlatıcı, geçmişin doğruluğunu sorgulamak yerine, onu belleğinde ve anlatımında yeniden kurgular. Böylece okur, anlatılanların hem gerçek hem kurmaca hem kişisel hem de kolektif boyutlarını algılar. Kuyular burada birer metafor olarak hem tehlike hem gizem hem de belleğin derinliklerine yapılan yolculuğun simgesi olarak ortaya çıkar. Anlatıcı, kuyu imgeleri aracılığıyla, efsanelerle kendi yaşamını, dini ve mitolojik

referanslarla kişisel deneyimlerini harmanlar ve böylece metinlerarasılığı en yoğun biçimiyle kullanmış olur.

Anlatıcı özne, mitoloji, efsane ve kıssalardan yola çıkarak ilerlediği kurmacada şeytan kavramı üzerinde durur. ‘Şeytan’ hakkındaki görüşlerini ifade ederken yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, bazı kaynak eserlere başvurur. Bu kaynaklar, Doğu ve Batı düşüncesindeki şeytan algısının sentezi gibidir: Bernard Teyssedre: *Naissance du Diable de Babylone aux Grottes de la Mer Morte*, Albin Michel, Paris, 1985.

“Hilmi Yavuz, ‘şeytan’ kavramı üzerinde düşündü çok sonraları. Eski Ahit’te şeytan yoktu, – Âdem ile Havva’yı, bir yılan baştan çıkarıyordu. (Böylece de, şeytanın kökünde bir ‘hayvan’ olduğu görüşü açıklık kazanıyordu.) Eski Ahit’te Cehennem de yoktu; İsa’dan bir yüzyıl önce, ilk kez, Ölüdeniz Manuskriptleri’nin de tanıklık ettiği gibi, şeytan, Kumran’da, Essenien’ler arasında bedenleşiyordu: Belial! Ama, Hristiyanların şeytanı değildi bu: Çünkü, bir Cehennem kavramı yoktu henüz!” (Yavuz, 2020: 186).

Anlatıcı özne, bir önceki kuyu ve mitolojik göndermelerle örülü pasajdan sonra, düşünsel ve edebî referanslarını daha da derinleştirerek Batı felsefesi ve edebiyatına gönderme yapar. Bu bağlamda Jacques Derrida’nın *Margins de la Philosophie* adlı eserinden, özellikle *Le Puits et la Pyramide* başlıklı bölümünden doğrudan alıntı yapar. Bu alıntı, kuyu ve metaforik derinlik temasıyla metinlerarasılığı bir adım öteye taşır; Derrida’nın postyapısalcı konumu, anlatıcının kuyu imgeleri ve mitolojik anlatılarla kurduğu bağa teorik bir çerçeve sağlar.

Aynı pasajda, anlatıcı Dante Alighieri’nin (1265-1321) klasik eseri *İlahi Komedya*’ya ve eserin çeşitli bölümlerine de göndermede bulunur. Bu gönderme, yalnızca edebî bir anırtırma değil, aynı zamanda Orta Çağ düşüncesi ve Hristiyan teolojisi ile ilgili bir bilgi aktarımı işlevi görür. Anlatıcı, Dante’nin Araf’la ilgili tasavvurunu modern tarihçilerle ilişkilendirir; bu noktada Jacques le Goff’un (1924-2014) *La Naissance du Purgatoire (Araf’ın Doğuşu)* adlı çalışmasına atıf yapar. Le Goff’un çalışması, Araf kavramının XII. yüzyıldan önce ortaya çıkmadığını ve Cennet-Cehennem ikileminin ötesine geçme işlevi taşıdığını tarihsel bir perspektifle ortaya koyar. Metnin alıntılanan kısmı şöyledir:

“Theodolinda, Araf’tan söz etmişti; yaz sonuna doğru; beyaz ve, tozlu bir öğleden sonraydı Binsey’de; “‘Araf’ kavramı (Purgatoire), XII. yüzyıldan önce yoktu”, (“demişti Theodolinda”, diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında) ‘Araf, Cennet ve Cehennem ikileminin aşılmasıdır’,

demışti. (Jacques le Goff, daha sonra *La Naissance du Purgatoire*'ında..." (Yavuz, 2020: 188-189).

Burada anlatıcı, kendi deneyimi ve gözlemleri ile tarihî ve edebî metinleri bir araya getirir; Binsey'deki yaz sonu atmosferi, Araf kavramının tarihsel ve düşünsel arka planıyla kaynaştırılır. Derrida'nın ve le Goff'un metinleri, anlatıcının kişisel gözlemleri ile kurduğu ilişkide bir tür teorik destek sağlar. Postmodern anlatımın tipik bir özelliği olarak bu pasajda tarih, edebiyat ve felsefe birbirine dokunur hem anlatıcı hem de okur, kavramların hem metaforik hem tarihsel boyutlarını aynı anda deneyimler. Böylece metin, yalnızca bir anlatı değil, düşünsel bir doküman hâlini alır; kuyu, Araf ve mitolojik temalarla örülü bir düşünce labirenti olarak genişler.

Anlatıcı özne, anlatısında pek çok kaynağa yönelmektedir. İngiliz kuyularının tarihiyle ilgili kaynak da İngiliz tarihçi Sir Keith Thomas'ın (1933), *Religion and the Decline of Magic* (1971) adlı eseridir. Bu eserden bir bölümü İngilizce aslıyla alıntılanmıştır.

Anlatıcı özne, Çek yazar Milan Kundera'nın (1929-2023) *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* adlı romanından -hatırladığı kadarıyla- bir alıntı yapar. Ardından da Amerikalı film yönetmeni Richard Thorpe'un (1896-1991) *Malaya* adlı filminden bir sahneyi aktarır.

"...müziğin Kundera'nın Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği'nde Sabrina'ya söylediği sözleri (acaba doğru anımsayabilecek miydi?), evet müziğin 'karlarla kaplı uçsuz bucaksız bir sessizlik vadisinde açan bir gül gibi olduğu'nu düşünerek, Blue Moon'u anımsadı. Çünkü, Blue Moon'u, Richard Thorpe'un Malaya (1941) filminde, Spencer Tracy'nin ıslıkla söylediği o yürekkıran şarkıyı, işte öyle, tastamam, sessizlikte açan bir sonsuz gül olarak anımsıyordu Hilmi Yavuz." (Yavuz, 2020: 191).

Bu alıntı, anlatıcının serbest çağrışımın imkânlarından yararlanarak bir düşünce, duygu yahut olguyu anlatma arzusunu göstermektedir. 'Anlatı'nın yapısına ve oluşum biçimine uygun olarak kurmacasına varmak için farklı çağrışım alanlarından yararlanmıştır.

Anlatıcı özne, metin boyunca olduğu gibi burada da müzik dünyasından örnekler vererek hem Batı hem Doğu müziğinin evrensel ve zamansız etkisine atıfta bulunur. Bu pasajda, müzik eserleri yalnızca birer nota ve ritim bütünlüğü değil, aynı zamanda belleğin ve anıların yoğun bir biçimde yankılandığı mekânlar olarak sunulur. Örneğin, İzzeddin Şadan Bey amcası için müzik, yalnızca bir tını değil; Düsseldorf Altstadt'ındaki sessiz bir sokak

gibi bir deneyimi de çağrıştırmaktadır. Bu sessizlik, bir yandan şehrin tarihî dokusunu hissettiren boşluk ve derinliktir, öte yandan da Bach'ın *Gavot*'u, Haydn'ın *Trompet Konçertosu*, Glinka'nın (Bellini'nin *Somnambula* operasından bir parça üzerine) *divertimento*'su, Beethoven'in *op. 61 Re Major keman konçertosu* gibi eserlerle birleşerek bir duyumsal evren yaratır.

Ancak anlatıcı, Batı müziğiyle sınırlı kalmaz; Doğu müziğine de uzanır ve Özbek Ziya Paşa'nın “Ey gül ne aceb silsile-i müşg-i terin var” diye başlayan nişâburek nakış yürük semaisi ile Suyolcu Latif Ağa'nın mahur aksak'ı, “Düştün yine bir şûh-ı sitemkâre, gönül vay!” gibi eserlerini anımsatır. Bu örnekler, yalnızca melodik yapılarıyla değil, aynı zamanda içlerinde taşıdıkları kültürel ve tarihî dokularla, dinleyiciyi hem mekâna hem de zamana taşır. Anlatıcı, burada hem müziğin bireysel hafızadaki yankılarını hem de evrensel etkilerini okura sunar; böylece müzik, metnin estetik dokusunun ayrılmaz bir parçası hâline gelir.

Dolayısıyla bu pasaj, Hilmi Yavuz'un anlatıcısının metinlerarası ve disiplinlerarası yaklaşımını gösterir; müzik, yalnızca bir sanat dalı değil, aynı zamanda anlatının hafıza, duygu ve mekânla ilişkili yapısının da temel bir bileşeni olarak işlev görür. Batı ve Doğu müziğinin, bellekteki yankıları ve kültürel bağlamları, metnin çok katmanlı yapısına katkıda bulunur ve okura hem zamansal hem mekânsal bir derinlik sunar.

Rainer Maria Rilke'nin Hilmi Yavuz şiirinde önemli bir yer tutar. Alman şairin tek romanı *Malte Laurids Brigge'nin Notları* adlı kitaptır. Bu kitaptan da alıntı yapılmıştır.

Anlatıcı özne, Hilmi Yavuz'un edebî kişiliği ve okuma deneyimleri üzerinden metni zenginleştirmeye devam ederken Kabataş Erkek Lisesi'ndeki Edebiyat hocası Behçet Necatigil'in etkisini ve onun aracılığıyla tanıdığı İranlı yazar Sâdık Hidayet'in (1903-1951) *Kör Baykuş* adlı eserini metne dâhil eder. Bu alıntı, yalnızca metinlerarasılık bağlamında bir göndermeden ibaret kalmaz; aynı zamanda anlatıcının kendi içsel deneyimi ile Hidayet'in varoluşsal karanlık temasını birleştirir.

Alıntıda Hidayet'in metninden aktarılan pasaj şöyledir:

“Ama o İranlı genç yazar böyle düşünmüyordu” (diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında). Çok iyi hatırlıyorum, demişti (Hidayet), ‘karanlıktı çok, birkaç dakika kendimden geçmiş, öylece

kaldım. Kendi kendime konuşuyor, uykuyu bekliyordum. Hissediyordum, emindim, tekrar çocuk olmuştum, salıncakta uyumuştum. Birisi vardı hemen yanı başımda, evdekiler çoktan uyumuşlardı. –Şafak söküyordu ve hastalar bilirler, o anda hayat, dünyanın sınırlarından ötelere çekilir gibidir. – Kalbim küt küt atıyordu, ama bir korku duymuyordum, açıldı gözlerim, ama kimseyi görmüyordum, çünkü hayli koyu ve yoğundu karanlık. –Birkaç dakika geçti, nahoş bir düşünce yandı söndü kafamda: ‘Bu, odur belki!’ –Aynı anda soğuk bir elin yanan alınma değdiğini hissettim.

Ürperdim, iki üç kez sordum kendi kendime:

‘Azrail’in eli olmasın bu?’”

(Bûf-i Kûr’da ‘odamı sınırlayan dört duvar arasında, varlığımı ve düşüncelerimi kuşatan hisarın içinde ömrüm azar azar eriyor bir mum gibi’ dediği için mi? Hidayet ya da soğuk bir ülkede, sonsuz karanlıkların içinden akan bir mevsim!) (Yavuz, 2020: 192-194).

Bu pasajda anlatıcı, Hidayet’in varoluşsal yalnızlığını, zamanın ve mekânın sınırlılığıyla birleşen bir içsel karanlık deneyimiyle okura aktarır. Hidayet’in “karanlık” ve “soğuk el” metaforları hem bireysel korku hem de ölümün kaçınılmazlığıyla ilgili bir algıyı aktarmaktadır. Anlatıcı, kendi kimliğini Hidayet’in deneyimiyle iç içe geçirerek okuyucuya bir tür “yaşanmışlık hissi” verir; sanki kendisi de aynı mekân ve zamanın içinde bu duyguları deneyimlemiş gibidir.

Ancak metin ilerledikçe bu tür alıntılar işlevsel bir anlatı unsuru olmaktan ziyade, anlatıcının öznel hatırlamaları olarak birikmeye başlar. Anlatıcı, bazen kurmacanın akışına doğrudan katkı sağlamayan ancak metnin derinliği ve zenginliği açısından önem taşıyan bir belleksel yük oluşturur. Bu durum, postmodern anlatının karakteristik bir özelliğini yansıtır: kurmaca, yalnızca bir olay örgüsü değil; yazarın kişisel okuma ve deneyim tarihinin, metinlerarasılık ve gönderme ağıyla birleştiği çok katmanlı bir yapı hâline gelir.

Böylece, Hilmi Yavuz’un kimliğiyle özdeşleşmiş anlatıcı, Hidayet’in *Kör Baykuş*’undaki karanlık ve ölüm temalarını kendi deneyimleriyle birleştirerek hem metnin poetik dokusunu hem de okurun metni deneyimleme biçimini genişletir.

Anlatıcı özne, Fransız psikiyatrist ve psikanalist René Laforgue’nin (1894-1962) iki makalesinin adını alıntılanmıştır. Hilmi Yavuz’un bir göz ameliyatı geçirdiği bilinir. Anlatının adı olan ‘Kuyu’ kelimesinin etimolojisinin izini süren anlatıcı özne bu defa ‘göz’le ilgili alıntılara başvurur. Bu makalelerin orijinalleri ve Türkçe çevirileri şöyledir: - “Über Skotomisation in der Schizophrenie-Şizofrenide Skotomizasyon Üzerine, Verdrängung und Skotomisation-Yerinden Edilme ve Skotomizasyon” Şizofreni ve

postmodernizm arasındaki ilişki de göz önünde tutulduğunda bu makalelerin neden tercih edildiği daha iyi anlaşılacaktır. Metnin inşa sürecinde yoğun biçimde yapılan göndermeler çağrışımların sınırsız biçimde metne aktarıldığını, bir yazar bilincini inşa ettiği kadar, metnin izleğini dağınıklaştırdığı söylenir. “Çünkü, İzzeddin Şadan Bey amcamın, 1926 senesidir, René Laforgue’un öğrencisiyken onun yazdığı iki makaleye büyük katkıları olmuştur. ‘Makalelerin adını yazıyorum’ (diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında: ‘Über Skotomisation in der Schizophrenie’ ve ‘Verdrängung und Skotomisation’. Bu makaleler, Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse 12 (1926)’de yayımlanmıştır (Yavuz, 2020: 196).

Anlatıcı özne, gazeteci Çetin Altan’ın (1927-2015) *Sabah* gazetesindeki bir köşe yazısına da atıfta bulunur. Bunu da dipnot olarak alıntılar.

Anlatıcının göndermede bulunduğu bir başka yazar ve kitap, Fransız psikanalist Edouard Pichon’un (1890-1940) *Le Rêve et la Psychanalyse (Rüyalar ve Psikanaliz)* adlı eseridir. Alıntının devamında ise Yunan mitolojisinde sadakati temsil eden ‘Penelope’ anılmaktadır. Penelope; Telemakhos’un annesi, Odysseus’un eşidir. Savaşta eşinin dönmesini beklerken başından geçen sıkıntılı süreci, kendince bulduğu hileyle çözen ve Yunan mitolojisinde ‘sadakati’ temsil eden bir kadındır.

Sâdık Hidayet’in *Kör Baykuş* adlı eserinden doğrudan alıntı yapar. Dipnotta da şu künyeyi paylaşır: Sâdık Hidâyet, *Kör Baykuş*, Varlık Yayınevi, İstanbul 1977: 38. “Ben hep ‘dünyada susmaktan iyi bir şey yoktur; Butimar gibi olan insan, daha iyi insandır’ diye düşünürdüm diyor (Yavuz, 2020: 198).”

Hem Yunan (Batı)-‘Penelope’- hem de Doğu mitolojinden -‘Butimar’- istifade eden Yavuz, aşağıdaki pasajda da bunu okurlara gösterir. Poetikasında önemli bir yer tutan “hem Doğu hem Batı” anlayışı anlatılarında da kendine yer bulmuştur. Hemen sonrasındaki sayfalarda da bunun izlerini görmek mümkündür. Bir Doğu efsanesi olan ‘Şahmeran’ ile bir Batı efsanesi olan ‘Mélusine’ aynı sayfalarda kendine yer bulur.

Poetikasında Baudelaire, Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Rilke gibi şairlerin yer tuttuğu Hilmi Yavuz’un anlatılarında, “hem Doğu hem Batı” düşüncesi yalnızca bir kavramsal yaklaşım değil, aynı zamanda onun sanatsal kimliğinin temel taşlarından birini oluşturur. Bu yaklaşım, Yavuz’un hem şiirlerinde hem de anlatılarında metinlerarası bir ilişki

kurmasına olanak sağlar; yani okura, farklı kültürlerin, mitolojilerin ve edebî geleneklerin bir arada var olabileceğini ve birbirleriyle diyalog kurabileceğini gösterir. Bu bağlamda anlatıcı özne, Inge Yenge adlı karakteri aktarırken kişisel bir gözleme metaforik bir okuma yapar:

“‘Tuhaf bir kadın’ (diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında), tuhaf bir kadın bu Inge Yenge!.. Yanlış bir şey söylerim korkusuyla hep susan bir kadın! Babam, hafiften silkiniyor. Hayır, bir Butimar!” (Yavuz, 2020: 198).

Burada “Butimar” yalnızca bir kuş değil; sessizliği ve temkinliliği ile karakterleşmiş bir simgedir. Anlatıcı, bu kuşun metaforik anlamını derinleştirerek, insan kimliğinin ve bireysel belleğin derinliklerini keşfeder:

“Butimar, o garip kuş, sessizliği kimlik edinen Butimar! ‘Demek açık deniz kıyısındayız şimdi’ (diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında) oysa, derinliklerdir; derin, karanlık kuyulardır bizim kimliğimiz; Butimar, o garip kuş değil bizim alınyazımız, yeraltı sularının denizkızı belki, Mélusine, Şahmeran?..” (Yavuz, 2020: 199).

Bu pasajda anlatıcı, yalnızca bireysel ve doğa temelli bir gözlemi aktarmakla kalmaz; halk hikâyeciliği geleneğindeki mitolojik varlıkları da metne taşır. Şahmeran efsanesindeki Danyal oğlu Hasip’e ve Orta Çağ Avrupası’ndan Mélusine efsanesine yapılan göndermeler, Yavuz’un hem Doğu hem Batı mitolojilerini ve kültürel öğeleri nasıl bir araya getirdiğini gösterir. Anlatıcı, okuyucuya bu mitolojik katmanları tanıtırken dipnotlarla da akademik bir yaklaşım sergiler:

“Bu öykü, büyük oranda 1001 Gece Masalları’ndaki Şahmeran öyküsüdür (Boratav-Eberhard listesinde 57 no’lu). Prof. Dr. Altan Günalp, Şahmeran ve Melusine Perisi Efsaneleri, Sandoz Dergisi, 1993. Yazının İngilizcesi için bk. Turkic Culture’da Continuity and Change, (ed. Sabri M. Akural), A. Gökalp, The Melusine Fairy and Şahmeran in Asia Minör, Indiana University Turkish Studies 6, Indiana, 1987” (Yavuz, 2020: 201).

Bu alıntılar, Yavuz’un metinlerarası yöntemi ile kültürlerarası bağ kurma stratejisinin bir örneğini oluşturur. Doğu ve Batı edebiyatı ile mitolojisini aynı anlatı alanına taşıyarak metnin çok katmanlı yapısını güçlendirir ve okuyucuya hem bireysel hem de kolektif bellekle kurulan bir diyalog sunar.

Popüler kültürün yapı taşlarından olan magazin dergilerinden *Her Hafta* adlı dergiye de atıfta bulunmuştur. *Kuyu* anlatısının içerisinde pek çok efsaneye, modern dönem eserlerine yer veren anlatıcı özne, halkın bâtıl inanışlara da değinir. Tarihçi, yazar ve kitabe uzmanı İsmail Hakkı Konyalı'nın (1896-1984) *Her Hafta* dergisinde çıkan bir yazısına yapılan göndermede İbrahim Hakkı Konyalı, dergide yanında bu kuyuya seslenerek piyangodan büyük ikramiyeyi kazanıp kazanmadığını soran bir kadının cevap alamadığını belirtir. Bu kuyunun suyunun ölü gözüne benzediğini, yosunlu olduğunu, muhtemelen Bizanslılardan günümüze geldiğini söyler (Yavuz, 2020: 204).

Behçet Necatigil'in "Kar Kar" şiirinde geçen "Ben senin necinim, kalbim/Kulun, kölen, müneccim" mısraını yeniden kurarak: "Sen necisin sen, Neci? Hımbıl Muhasebeci!" biçiminde kurmacaya yerleştirir. Bu yerleştirmenin yeniden yazma tercihindan çok konuşma dilinde yapılan göndermelere benzediği söylenebilir.

Anlatıcı özne, Yavuz'un daha önce kaleme aldığı *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri* adlı anlatısına gönderme yapar. Bunu da dipnot olarak belirtir: "Müstehase Hanım'ın Hilmi Yavuz'un babasıyla da 'kırıştırdığına' ilişkin olarak bkz. Hilmi Yavuz, Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri, Üç Anlatı içinde, Everest, İstanbul, 2020" (Yavuz, 2020: 209).

'Zina' kelimesinin etimolojisini ortaya koyarken İtalyan yazar Guido Ceronetti'ye ve Brezilyalı diplomat, yazar, edebiyat eleştirmeni J. G. Merquior'a gönderme yapar.

"Bir ayraç açayım; Ceronetti'nin à l'air libre düzüşme önerisine karşı, Apolloniaslı Diogenes'in au plein air (açık bir alanda) mastürbasyon yaptığını, böylece verili ahlak normlarına karşı çıktığını da Merquior'dan öğreniyoruz)." (Yavuz, 2020: 210)

Bu alıntı yukarıda bahsedilen metnin kurmaca bir anlatıya dönüşmesiyle ilişkilendirilebilir. 'Zina' kelimesi Yavuz'un anlatılarında 'metin ve dil zinasına' da işaret etmektedir.

Anlatıcı özne, Hilmi Yavuz'un kurmacasında metinlerarası ilişkilerin nasıl işlediğini bir kez daha ortaya koyar. Bu bağlamda, Fransız yazar ve düşünür Albert Camus'ye atıfta bulunur; özellikle Camus'nün varoluşçuluk ve başkaldırı temalarını işlediği eserleriyle ilgilenir. Ancak anlatıcının dikkat çektiği nokta, metinlerarasılığın sıradan bir alıntı veya referans düzeyinde kalmadığıdır; burada, zaman ve öncelik-sonralık ilişkisi metin içinde oynamakta, okuyucuya farklı bir algısal deneyim sunulmaktadır.

Anlatıcı, İzzeddin Şadan Bey'in Don Juan'a dair yorumlarını aktarırken bu görüşlerin Albert Camus tarafından neredeyse sözcüğü sözcüğüne yinelandığını fark eder. Ancak metin içinde Şadan Bey'in sözlerini sanki kendi özgün ifadeleriymiş gibi sunar. Bu durum, okuyucuda hem şaşkınlık uyandırır hem de metinlerarasılığın zaman ve öncelik bağlamında nasıl manipüle edilebileceğini gösterir. Anlatıcı, bu kurmacasal stratejiyi dipnot ile açıklamakta gecikmez:

“Hilmi Yavuz, İzzeddin Şadan Bey amcasının Don Juan'a ilişkin bu görüşlerinin Albert Camus tarafından neredeyse sözcüğü sözcüğüne yinelandığını görünce, büyük bir şaşkınlığa düşecektir”² (Yavuz, 2020: 212).

Bu pasajda, metinlerarası ilişkinin birden fazla düzeyde işlediği gözlenir: Şadan Bey'in görüşleri bir yandan metnin kurmacasal akışına dâhil edilirken diğer yandan Camus'nün düşünsel mirasıyla örtüşür. Anlatıcı, bunu okura doğrudan söylemek yerine dipnot ile ek bilgiler vererek akademik bir titizlik ve edebî bir incelik gösterir. Böylece, metin içinde öncelik-sonralık zinciri değişmiş, orijinal alıntının kaynağı ikinci plana itilmiş ve Şadan Bey'in ifadesi öne çıkarılmıştır.

Bu strateji, Yavuz'un anlatılarında sıkça görülen bir yöntemdir: Okuyucuyu metnin iç dünyasına olduğu kadar metinlerarasılık bağlamına dâhil ederek edebî deneyimi hem düşünsel hem de estetik düzeyde genişletir. Metin, böylelikle yalnızca bir hikâye anlatımı değil, aynı zamanda zaman, kaynak ve referans ilişkileri üzerine düşündüren çok katmanlı bir uzama dönüşür.

Türk halk hikâyeciliğinde yer alan olağanüstülüklerden biri de insan etini pişirmektir. Tahir ile Zühre hikâyesinde insan eti pişirme vardır. *Tahir ile Zühre* hikâyesine gönderme yapılır: “Hanım, etinden bir parçayı kazanda kaynatıp efendine yedirmezsen bu iş düzelmez, demişti (Yavuz, 2020: 213).”

Saatine Bakan Adam, Hilmi Yavuz'un ilk anlatısı *Taormina*'nın yayımlanmasından 32 yıl sonra yayımlanır. *Saatine Bakan Adam*'da da diğer anlatılarında olduğu gibi yer yer otobiyografik detayların yer aldığı 1950'lerin Türkiye'sinde üniversite gençlerinin düşünce hayatından kesitler bulunur. Dönemin Fransız varoluşçu filozoflarından Sartre ve

² . Bkz. J. Cruickshank, Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı, De Yayınları, İstanbul, 1965: 108 vd.

Camus’ye sıkça gönderme yapılır. *Saatine Bakan Adam*’ın anlatıcısı Sartre’ın ‘varlık özden önce gelir’ düşüncesini edebiyat mahfillerinin dedikodu üreten mekânlarıyla ilişkilendirir.

Bazı arkadaşlarınız, adlarını vermiyorum, hepsi öldüler, nereden ve nasıl edindikleri L’Etre et Le Néant [Orijinali neredeyse 500 sayfadır!], koltuklarının altında, dik yakalı siyah balıkçı kazakları, kadife pantolon ve kadife ceketleriyle ve uzun kaşkollarıyla, İstiklâl Caddesi’nde bir aşağı bir yukarı dolaşıyorlar; Baylan’da konaklayıp milföy eşliğinde sütlü kahve içiyorlardı. [Bu arada çay içmeyi ise, fevkalâde alaturka ve banal buluyorduk.]

...-Felsefemizi ilân etmeliyiz dedi. Şehrin duvarlarına, yağlı boya ile

Varlık, Öz’den Önce Gelir

diye yazmalıyız! (Yavuz, 2022b: 10-11).

Otobiyografik anlatımının Türk edebiyatında bir teknik olarak kullanılması, Tanzimat Dönemi’nde mümkün olmuştur. O dönem roman ve hikâyelerinde bu anlatım tekniği kullanılmaya başlanmıştır. Fakat bu dönemden önce, geleneğin ortaya koyduğu tezkire ve hatırat gibi türlerde de biyografik unsurlara yer verildiği göz ardı edilmemelidir (Süzen ve Balık 2020).

Anlatıcı öznenin, metinlerarasılığı yalnızca edebiyat yoluyla değil, aynı zamanda müzik aracılığıyla da kurduğu belirtilmişti. Bu anlatıda, arkadaşlarıyla birlikte geçirdiği eğlenceli anları ve birlikte dinledikleri müzikleri hatırlayarak okura dönemin kültürel atmosferiyle bireysel deneyimlerin toplumsal bağlamını aktarır. Özellikle Fransız şarkıcı Marcel Mouloudji (1922-1994) ve onun ünlü şarkısı “Un Jour tu Verras” örnek olarak verilir. Anlatıcı, Mouloudji’nin şarkısını dinlemenin onlar için bir tür ritüel veya âyine dönüştüğünü ifade eder; yani müzik, yalnızca işitilen bir ses olmaktan çıkar, deneyimlenen, paylaşılan ve belleğe kazınan bir toplumsal ve duygusal pratiğe dönüşür.

Bunun yanı sıra, anlatıcı Amerikalı şarkıcı Bill Haley’in “See you later, alligator” adlı şarkısına da atıfta bulunur. Burada müzik, bir anının veya olgunun sadece estetik boyutunu değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal bağlamını da okura hissettirir. Anlatıcı, Rock’n Roll’un salondaki ve paradideki koltukları söküp kırması üzerinden, bu türün yalnızca bir eğlence biçimi olmadığını, küçük burjuva anarşizmi mi yoksa daha derin bir varoluşçu devrim anlayışının ifadesi mi olduğunu tartıştıklarını hatırladığını aktarır. Bu anı, metnin hem geçmişle kurduğu ilişkiyi hem de kültürel kodları okura iletme işlevini yerine getirir.

Pasajın devamında anlatıcıya gelen bir mektup, edebiyat alanındaki bir başka metinle bağlantı kurar. Bu mektupta Jean-Paul Sartre'ın 1939'da yayımlanan *Duvar* adlı öyküsünden söz edilir. Anlatıcı, Sartre'ın bu öyküsünün, bireyin kökten özgürlüğünü ve varoluşçu felsefenin temel ilkelerini vurguladığını belirtir. Öyküde, İspanya İç Savaşı sırasında Francocular tarafından idama mahkûm edilen bir cumhuriyetçinin ölümü bekleyişi anlatılır ve bu durum, bireyin özgürlüğü, kaderi ve ölüm karşısındaki varoluşsal deneyimi üzerine derin bir düşünsel alan açar. Anlatıcı, bu göndermeyi metinlerarasılık bağlamında değerlendirerek hem müzik hem de edebiyat aracılığıyla bireysel ve toplumsal deneyimleri bir araya getirir.

Sonuç olarak, bu pasajda Hilmi Yavuz'un anlatıcı öznesi, metinlerarası ilişkileri sadece sözlü veya yazılı kültürle değil, müzikle de kurarak okura çok katmanlı bir deneyim sunar. Marcel Mouloudji ve Bill Haley'in şarkılarından Sartre'ın varoluşçu öyküsüne kadar uzanan bu kültürel ağ, anlatının estetik ve düşünsel boyutunu zenginleştirir ve okuru geçmişle günümüz, bireysel deneyimlerle toplumsal bağlam arasında bağlantı kurmaya davet eder.

Türk gazeteci-yazar Emil Galip Sandalcı'nın (1922-1993) ölümü üzerine Hilmi Yavuz'un yazdığı yazıya da göndermede bulunur ve o yazıdaki ifadeyi alıntılar.

“Adnan Menderes diktası, çok daha sonra, o yıllarda bizimle birlikte Vatan'da muhabir olarak çalışan Hilmi Yavuz'un, Emil Galip Sandalcı'nın ölümünden sonra yazacağı o muhteşem yazıda söylediği gibi, tütün ve keder kokan istihbarat odası'nda, tekinsiz ve duyarsız, öylece oturuyorduk” (Yavuz, 2022b: 17).

Yukarıdaki alıntıyla birlikte düşünüldüğünde düşünce suçuna yönelik eleştirilerin ima edildiği söylenebilir. Sartre'nin *Duvar* öyküsündeki Cumhuriyetçi ile Emil Galip Sandalcı'nın yaşadıkları benzer güçlükler ve haksızlıklar içermektedir.

Anlatıcı özne, Tanpınar'ın Ahmet Hâşim için sarf ettiği “hayatı kasten daraltmak” ifadesine atıfta bulunur. Bu atıf yeniden Hilmi Yavuz'un denemelerine ve poetikasına yönelmeyi gerektirir.

“Tanpınar’ın Ahmet Hâşim’e atfettiği hayatı kasten daraltmak’ı, bana sorarsanız, Latince her şey değişmeden olduğu gibi kalsın anlamında s e m p e r e a d e m olarak yorumlamak gerekir” (Yavuz, 2022b: 18).

Anlatıcı özne, bu bölümde Türk hikâyecisi Ömer Seyfettin’in (1884-1920) “Gizli Mabet” adlı hikâyesine atıfta bulunur. Hikâyedeki kahraman, Doğu medeniyetine hayran bir Batılı olarak tasvir edilir ve bu karakter aracılığıyla anlatıcı, Batı’nın Doğu’yu anlamaya çalışırken düştüğü abartılı hayranlığı ve bazen de gülünçlükleri okura gösterir. Hilmi Yavuz, bu göndermeyi yaparken postmodern edebiyatın yaklaşımını ve eleştirel tavrını da gündeme taşır; yani, insanların postmodernliği gerçekten anlamadan, yüzeysel bir şekilde algılayarak Batılı kahramanın deneyimlerini kendi düşünsel dar çerçeveleriyle bir tutmalarını hicveder.

Yine de bu biraz da Ömer Seyfettin’in ‘Gizli Mabet’indeki Şark meftunu frenk’in, yıkanmış çamaşırların kurumak üzere asıldığı odayı kutsal bir mabed sanmasına benzer bir duyguya da kapılmış olabileceğimi düşündürmedi de değil! Bu gülünçlük, her gördüğü sandukayı gizemli bir elyazmasının bulunduğu kutsal bir objeye benzetmeyi postmodernlik sanan buldog suratlı bazılarını da hatırlatmadı değil! (Yavuz, 2022b: 22).

Bu alıntıda anlatıcı özne hem gülünçlük hem de eleştirel bakışı harmanlayarak okura mesaj verir. Burada ele alınan eleştirel tavır, yalnızca Ömer Seyfettin’in hikâyesinde gösterilen Batılı karakterle sınırlı kalmaz; aynı zamanda Batı zihniyeti ve edebiyatına yönelik köktenci, peşin hükümlü ve yüzeysel kabulleri de eleştirir. Anlatıcı, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki yanlış anlamaları ve kültürel abartıları vurgulayarak okuyucuya daha dikkatli ve bilinçli bir okuma deneyimi sunar.

Ayrıca, Hilmi Yavuz’un oryantalizm ve oksidentalizm üzerine yazdığı denemeler göz önüne alındığında, bu alıntı yazarın entelektüel portresini ve eleştirel bakış açısını pekiştirir niteliktedir. Burada, anlatıcı özne hem kendisini hem de okuyucuyu, Batı’nın Doğu’yu anlamaya çalışırken yaptığı hataları fark etmeye ve postmodernliği yüzeysel yorumlamaktan kaçınmaya davet eder. Özetle, bu pasaj, Yavuz’un edebiyat ve kültür anlayışını, metinlerarası göndermeler ve eleştirel mizah aracılığıyla ustaca ortaya koyduğu bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Anlatıcı özne, kapalı bir valizi açmak için kafa yorar ve bu sırada Fransız filozof Jean-Paul Sartre’in düşüncelerine atıf yapar. Sartre’in özellikle “araçların amaca başkaldırması” fikri,

anlatıcının gözlem ve deneyimlerine bir çerçeve sağlar. Anlatıcı, Sartre'ın *Aminadab' ou du Fantastique Considéré Comme Un Language* başlıklı makalesinden yaptığı alıntıyla, valizi açma sürecindeki güçlükleri açıklamaya çalışır. Bu bağlamda, araçların (anahtar ve şifre) amaca (valizin açılması) karşı adeta birer isyan unsuru gibi davrandığını ifade eder ve bu durumu felsefi bir perspektife oturtur.

Sartre'ın dediği gibi: Araçlar, amaca baş kaldırmıştı! J.-P.Sartre, 'Aminadab' ou du Fantastique Considéré Comme Un Language başlıklı makalesinde Fantastik'i, araçların amaçlara başkaldırması olarak tanımlar. ['Le fantastique humain, c'est la révolte des moyens contre les fins'] –bir de örnek verir: Biri bana bir kafenin birinci katında randevu vermiştir. İvedilikle oraya çıkmam gerekiyor. Aşağıdan, yukarda, birinci katın balkonunda dolaşan insanlar [...] görüyorum. Aşağıda, salonda birçok kez dolaşmama karşı, yukarı çıkmak için merdiveni bulamıyorum. Asansör de yoktur. Bu durumda araçlar, yani merdiven ve asansör, orada biricik araçtır ve amaca, yani üst kata çıkmaya, ulaşmamı engelliyor. Sartre durumu bir 'başkaldırı' olarak yorumluyor. Leyla'nın valize ilişkin durumu da tam olarak budur: Araçlar, yani anahtar ve şifre, yokluklarıyla amaca, yani valizin açılmasına başkaldırmış durumdadır. *Critique Littéraires, Situations, I. Idées* / Gallimard, Paris 1947, pp. 156-157. [Çeviri benim. Editörün Notu] (Yavuz, 2022b: 24).

Anlatıcı, burada yalnızca bir valizi açma sürecini anlatmakla kalmaz; aynı zamanda okuyucuya, günlük hayatta karşılaşılan sıradan engellerin felsefi bir boyut kazanabileceğini gösterir. Sartre'ın yaklaşımı, araç ile amaç arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmemizi sağlar ve bu tür deneyimlerin, insan bilinci ve eylem algısı üzerindeki etkilerini de düşündürür. Valizin anahtar ve şifreleriyle erişilemez hâle gelmesi, araçların amaca karşı başkaldırısının somut bir örneği olarak sunulur ve anlatıcının gözünden sıradan bir nesne, edebî ve felsefi bir yorum alanına taşınır.

Bu bağlamda, Yavuz'un anlatısı, felsefeyi günlük yaşam deneyimleriyle bütünleştiren, metinlerarası bir anlatı örneği olarak öne çıkar. Valizin açılmasını engelleyen basit bir engel, Sartre'ın düşüncesiyle birleşerek okuyucuya hem mizahi hem de düşünsel bir deneyim sunar. Anlatıcının gözünden, bir nesneye dair yaşanan bu sıradan sorun, felsefi bir kavrayışa ve edebî bir estetiğe dönüşür.

Anlatıcı özne, Amerikalı yazar Truman Capote'nin (1924-1984) "Para Dolu Damacana" adlı hikâyesinden uzun bir alıntı yapar. Bu aktarım sırasında anlatıcı, üstkurmacanın sınırlarının ötesine geçer; sanki hem çeviriyi yapan kişi hem de metni yorumlayan kişi konumundadır. Çeviri sürecine dair editör notları eklerken serbest çağrışımın sunduğu olanaklardan yararlanır ve tostun mucidi Rufus McPherson'a bile gönderme yapar. Bu

eklektik yaklaşım, anlatının farklı düzlemler arasında dolaşıma girmesine imkân tanır ve metinlerarasılığı derinleştirir.

Alıntıda, Mr. Marshall adlı karakterin oynattığı para tahmin oyunu anlatılır. Oyunun yapısı, 1950’li yıllardan sonra yakın tarihimizde uygulanmaya başlanan Marshall yardımı adıyla bilinen ekonomik değişim programına dolaylı bir göndermedir. Anlatıcı, bu bağlantıyı okuyucuya sezdirirken hem tarihsel hem de kültürel bir bağlam sunar: para oyunundaki hesaplamalar ve tahminler, ekonomik düzenlemelerin ve devlet müdahalelerinin işleyişine dair simgesel bir yorum taşır.

Mr. Marshall’ın gülümsemesi daha da arttı. ‘İşte şurada gümüş dolu bir damacana var, ağzına kadar dolu’ [...] herkes gelip içinde kaç para olduğunu tahmin edecek. Diyelim ki sen bir müşterisin, yirmi beş sentlik alışveriş ettin—işte o zaman bir tahminde bulunma hakkını kazanacaksın. Yani ne kadar çok alışveriş edersen, o kadar çok tahminde bulunabileceksin. Ben de yapılan tahminlerin hepsini bir deftere yazacağım, sonra yılbaşı gelince, en yakın tahmini yapmış olan bütün parayı alacak’. [Damacanadaki paraları kastediyor. Editörün notu] (Yavuz, 2022: 26)

Anlatıcı, alıntıyı aktarırken karakterlerin küçük eylemlerini de ayrıntılı olarak betimler:

Mr. Marshall tahminleri kaydettiği defteri çıkardı; Appleseed tezgâhın başına geçip damacanayı iki yanından nazikçe tuttu ve hafifçe okşadı. Mr. Marshall, elindeki kurşun kalemin ucunu tükürükleyip gülümsedi: “Haydi oğul, ne diyorsun bakalım?” Appleseed derin bir nefes aldı ve “Yetmiş yedi dolar, otuz beş sent” dedi (Yavuz, 2022: 26).

Anlatıcı özne, burada yalnızca hikâyeyi aktarmakla kalmaz; aynı zamanda anlatıya bir tarihsel ve kültürel katman ekler. 1950’lerin ekonomik atmosferine gönderme yaparak oyun ile gerçek ekonomik müdahaleler arasında kurduğu sembolik ilişkiyi vurgular. Bunun yanında Rufus McPherson’a yaptığı küçük gönderme, anlatının serbest çağrışım ile zenginleştirilmiş eklektik yapısını ortaya koyar. Böylece okur, basit bir oyun sahnesinde bile tarih, ekonomi ve kültürel referansların iç içe geçtiği bir metin deneyimi yaşar.

Anlatıcı özne, Hilmi Yavuz’un gazetecilik yaptığı yıllarda tanıklık ettiği önemli bir tarihî olayı, haberi olduğu gibi aktarır (Yavuz, 2022b: 28-29). Bu olayın fotoğrafı Hilmi Yavuz’un arşivindedir ve arkasına şu not yazılmıştır: “1 Haziran 1958. İsmet İnönü, Cağaloğlu’ndaki CHP İstanbul İl Merkezi’nde basın toplantısı yapıyor. Aynı anda, DP hükümeti ise, İstanbul Vilayet Binası’nda toplantı halinde. Başbakan Adnan Menderes, Vali Ethem Yetkiner’i CHP İl Merkezi’ne gönderiyor. Talep: İsmet Paşa, basın toplantısından vazgeçsin. Fotoğrafta solda ayakta Vali Ethem Yetkiner mesajı iletmiş. İsmet İnönü’nün cevabının ne olduğunu anlamak için yüzüne bakmak

yeterli. Hemen yanında CHP İl Başkanı Prof. Şemseddin Günaltay yer almakta. Hızla not almaya devam eden gözlüklü delikanlı ise Vatan Gazetesinin siyasi muhabiri Hilmi Yavuz!”



Şekil 4.1: İsmet İnönü, Cağaloğlu'ndaki CHP İstanbul İl Merkezi'nde basın toplantısı (1 Haziran 1958)

Anlatıcı özne, İngiliz yazar Aldous Huxley'in (1894-1963) *The Doors of Perception (Algı Kapıları)* adlı otobiyografik eserine göndermede bulunarak insanın algı ve bilinç deneyimlerini sorgular. Huxley'in psikoaktif deneyimler üzerinden dünyayı yeniden algılama çabası, anlatıcı öznenin kendi düşünsel yolculuğuna paralel bir çerçeve sunar. Bu bağlamda anlatıcı, Amerikalı filozof Donald Davidson'ın (1917-2003) Freud üzerine yazdığı bir makaleden alıntı yapar; ancak bu alıntıda Davidson'ın kaynağı belirtilmemiştir. Bu, metnin postmodern eklektik yapısına uygun bir örnek teşkil eder: bilgi ve alıntı, kendi bağlamından koparılıp yeni bir anlatı düzlemine aktarılmaktadır.

“Donald Davidson'ın, Freud üzerine yazdığı bir makalede belirttiği gibi, davranışlarımızı belirleyen, ama bize ait [rasyonel] olan arzu ve inanç şemalarına uyduğunu söyleyemeyeceğimiz birtakım arzu ve inançlarımız yok mudur? Doğru'yu, dâimâ önceden verilmiş, bilimsel [rasyonel] şemalarla bulmadığımıza Freud'un *Psikanaliz Kuramı*

tanıklık etmiyor mu? Rorty, Davidson'un şu sözlerini aktarıyor: Akıl dışı [irrasyonel], entelektüel gelişme için, can alıcı bir önem taşımaktadır. [Kaynak gösterilmemiş. Editörün notu.]" (Yavuz, 2022b: 34-35).

Anlatıcı özne burada, Freud'un psikanaliz kuramı ile Davidson ve Rorty'nin felsefi perspektiflerini bir araya getirerek insanın düşünsel ve duygusal dünyasında irrasyonel olanın oynadığı rolü tartışır. Davidson'ın "davranışlarımızı belirleyen ama bize ait olmayan arzu ve inançlar" ifadesi, bireyin rasyonel ve irrasyonel öğeler arasındaki gerilimini vurgular. Rorty'nin aktardığı üzere, akıl dışı olanın entelektüel gelişimde kritik bir önemi vardır; bu da anlatıcının insan bilincine ve yaratıcı sürece dair bakış açısını zenginleştirir.

Metnin kaynak göstermeksizin alıntılar yapması, postmodern anlatıda bilgi ve metinlerarasılığın eklektik ve çoğulcu yapısını pekiştirir. Anlatıcı, Davidson ve Freud'un düşüncelerini Huxley'in algı kapıları metaforu ile ilişkilendirerek bireyin hem zihinsel hem de duygusal düzlemde kendini keşfetmesini ön plana çıkarır. Böylece okuyucu, psikanaliz, felsefe ve edebiyat arasındaki ince bağlantıları, bir üstkurmacanın ötesinde deneyimleme imkânı bulur.

J.P.Sartre'dan doğrudan alıntılar devam eder. Anlatıcı özne, Fransızca aslından yaptığı alıntıyı Türkçeye çevirenin de "Çeviri benim. Editörün notu." açıklamasıyla yapmıştır. Alıntıyı aldığı kaynağın aslını da şu künyeye vermiştir: J.-P. Sartre. 'L'Être et le Néant'da, Librarie Gallimard, NRF,1943. Paris, p.95

Anlatıcı özne, Fransız rahip, filozof John Buridan'a (1300-1358) ait olan "Buridan'nın eşeği" durumuna gönderme yapmıştır. Bu durum, 14. yüzyılda yaşamış olan Buridan'ın ortaya attığı bir deneyimdir. Buridan, bir eşeğin bir süre aç bırakılarak iki eşit büyüklükte, farklı ve simetrik uzaklıklar arasında seçim yapmakta zorlanmasını ele alır. Seçim yapamayan eşek, açlıktan ölür. Filozofun burada göstermeye çalıştığı şey, özgür iradenin var olup olmadığıdır. Buridan'a göre özgür irade yoktur (Why Buridan's Ass Doesn't Starve | Issue 81 | Philosophy Now t.y.).

"Duraksadım, evet, bir yandan, odaya girer girmez, kanepeye, yanına oturmaya can atıyor, bir yandan da sigara nefreti, beni bundan alakoyuyordu. Buridan'ın eşeği'ne dönmüştüm: Bu durumu bir condition humaine olarak sık sık yaşayacaktım..." (Yavuz, 2022b: 39).

Anlatıda Fransız filozof Sartre'dan alıntılar düzensiz aralıklarla yinelenir. Hilmi Yavuz'un eserlerine göndermeler de benzer şekildedir. Yavuz'un *Bellegin Kuytularından* adlı portre çalışmasında babasını anlattığı “Adı Bilinmez Bir Denizde Batan Eski Zaman Kalyonu: Yahya Hikmet Yavuz” adlı yazısında geçen “Şiir sevmeyi senden öğrendim. Hiç anlamadığım dizeler okumaz mıydın yüksek sesle? Neler okurdun? Fikret miydi? Süleyman Nesib miydi? (“Yeter artık insanlara insanlığı öğret”)” (Yavuz, 2016: 20) cümle, *Saatine Bakan Adam* anlatısında değişerek yer alır:

Hoş bitirsem ne olacak. Peder istedi diye Hukuk okuyorum. Lisedeyken felsefe, edebiyat bahsi açtığımda peder fenâ hâlde sinirleniyordu. Edebiyatı, özellikle de şiiri çok sever halbuki. Ben çocukken, evde yüksek sesle şiir okurdu: Tevfik Fikret'i, Süleyman Nesip'i! [Yeter artık, insanlara insanlığı öğret!]. Baba idol'dür ya, o şiire önem veriyorsa, şiir önemlidir... (Yavuz, 2022b: 43)

Balzac'ın *Vadideki Zambak* adlı romanın ana karakterlerinden Félix'in henüz romanın başında romanın diğer ana karakteri olan Madam de Mortsaufun omzundan öptüğü sahneye gönderme yapar. Bu romanı çağrıştıran cümlelerin italikle yazılmış olması da anlamlıdır. Yukarıda belirtildiği gibi Balzac'tan yapılan alıntılar yahut ona yapılan atıflar Hilmi Yavuz'un “Balzac tarzı romanın devrinin bittiği” iddiasının bir göstergesi olarak okunabilir.

Anlatıcı özne, şair Turgut Uyar'ın (1927-1985) “Öteyi Beriye Omuzluyorum” adlı şiirine göndermede bulunur:

“Saraçhane'ye kadar öteyi beriye omuzlayarak [Turgut Uyar'dan alıntı. Editörün Notu], tralalla yürüyüp Ammo Asker'in kahvesine uğradım, Metin Altıparmak'ı bulurum diye” (Yavuz, 2022b:47).

Anlatıcı öznenin yaptığı metinlerarası göndermelerde müzikten de yararlandığını belirtmiştik. Türk müziği sanatçısı, bestekâr Abdullah Yüce'nin (1920-1995) “Bu Ne Sevgi Âh, Bu Ne Izdırıp” şarkısına göndermede bulunmuştur. “Üstelik gramofonda bangır bangır, Abdullah Yüce'nin Bu ne sevgi âh, bu ne ızdırıp... şarkısı çalıyordu...” (Yavuz, 2022b: 47)

Anlatıcı özne, polisiye romanlarıyla tanınan Fransız romancı Gaston Leroux'un *Sarı Odanın Esrarı* adlı romanına atıfta bulunur. Bu romandan esinlenilerek çekilen sinema

filmine de gönderme yapar. Bu gönderme, polisiye gerilimin, postmodern edebiyatın başat temalarında birisi olması bağlamında okunabilir.

“Hemen açıklayayım: Gaston Leroux’nun *Sarı Odanın Esrarı* adlı polisiye bir romanı vardır. Leroux, bana göre elbet, polisiye yazarlarının en büyüğüdür. Bu romanda gizem [kitabın adındaki esrar: mystère] ile mantık, örtüşür. Romanda, içerden kilitlenmiş bir odada işlenen cinayet girişiminin soruşturulması söz konusudur. Kapı, içerden kilitli olduğuna göre, suçlu odadan nasıl çıkmış olabilir? Odanın pencereleri sürgülüdür ve başka bir odaya açılan başka bir kapısı yoktur. [Burada da Sartre’in ‘Fantastik’ tanımını geçerlidir: Araçlar, amaca başkaldırmıştır!] ‘Sarı Odanın Esrarı’ romanının filme alındığını duymuştum. Valdeye sordum-; genç kızlığında hep gitmediği film olmadığını söyler, evet görmüş. 1931’de, Glorya Sineması’nda seyretmiş” (Yavuz, 2022b: 47).

Anlatıcı özne, Oğuz Atay’ın (1934-1977) *Tehlikeli Oyunlar* adlı romanına yaptığı göndermeyi, bu eserin adını italik ve büyük harflerle yazarak gerçekleştirir.

“- ‘TEHLİKELİ OYUNLAR’ bunlar, Leyla... dedim (Yavuz, 2022b: 53) .”

Anlatıcı özne, İrlandalı yazar, oyun yazarı, eleştirmen ve şair Samuel Beckett’in (1906-1989) *Godot’yu Beklerken* oyunundaki emir kipi üzerinde durur. Bu kipi İsmet İnönü’nün Türkiye Büyük Millet Meclisinde yaptığı bir konuşmayı çağrıştırdığından bahseder.

Aşağıda alıntılanan kısımda, hem Fransız filozof René Descartes’ın (1596-1650) “cogito ergo sum (düşünüyorum, öyleyse varım)” önermesine hem de Türk romancı Yusuf Atılgan’ın (1921-1989) *Anayurt Otel*i romanının başkarakteri Zebercet’e aynı pasajda göndermede bulunur.

“Dokunuyorum, öyleyse var, ya da Dokunuyorlar, öyleyse var’ım! Dediğim gibi, valizin derisinin, sanki deri değil de ten gibi, dokundukça insanileşen, daha doğrusu, bir kadın teni gibi sensuel bir kışkırtıcılık edinen bir yanı olduğunu hissediyorum. Buna Zebercet sendromu da diyebilirsiniz;- itiraz etmem!” (Yavuz, 2022b: 67)

Anlatıcı özne, Alman filozof Karl Marx’ın (1818-1883) bir cümlesini doğrudan aktararak, toplumsal ve bireysel deneyim arasındaki ilişkiyi düşündürür. Daha önce Yusuf Atılgan’a yaptığı “Zebercet sendromu” göndermesinin ardından, bu kez yazarın *Aylak Adam* adlı romanındaki “tutamak sorunu” izlekli pasajına atıfta bulunur. Öncelikle Atılgan’ın metninden alıntı, sorunsalın kapsamını ve derinliğini göstermesi açısından önemlidir:

–Tutamak sorunu dedim. Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar. Kimi zenginliğine tutunur; kimi müdürlüğüne; kimi işine, sanatına. Çocuklarına tutunanlar vardır. Herkes kendi tutamağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır. Gülünçlüğü fark etmez. Kağızman köylerinden birinde bir çift öküzüne tutunan bir adam tanıdım. Öküzleri besiliydi, pırıl pırıldı. Herkesin, '-Veli ağanın öküzleri gibi öküz yoktur,' demesini isterdi. Daha gülünçleri de vardır. Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğüne görelî beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimiz, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın! (Atılğan, 2000:152-153)

Yusuf Atılğan'ın “tutamak sorunsalı”, bireylerin aidiyet ve güven ihtiyacını simgeler; herkes kendi dayanak noktalarına sarılır, ancak bunların çoğu geçici, görelî veya toplumsal baskılarla şekillenmiştir. *Saatine Bakan Adam*'ın anlatıcısı ise, bu sorunsalı gündelik yaşamın içinde, daha alelde ve somut bir pratikle gösterir. Hilmi Yavuz'un anlatıcısı, günlük yaşam ritüelleri ve kent mekânları aracılığıyla bireyin tutunma ihtiyacını görür kılar:

Divanyolu'nda, bir Beşiktaş-Fatih tramvayına bindim. Daha önce de söylemişim ya, benim bir tramvay ritüelim var. Sahanlıktan içeri girildiğinde sağdaki tek kişilik [birinci mevkiden söz ediyorum] koltuğun arkasında sadece bir kişinin ayakta durabileceği bir boş kısım vardır. Oraya sığırım. Hep yaparım bunu. Alışkanlık mı, ritüel mi, bilinçdışı bir güven duygusu mu; sırtını yaslayabilecek bir dayanak (Yavuz, 2022b:75).

Bu pasajda, anlatıcı özne hem toplumsal hem de bireysel düzlemdeki “tutunma” ihtiyacını gözler önüne serer. Atılğan'ın romanındaki soyut ve varoluşsal tutamak arayışı, Hilmi Yavuz'un metninde kent mekânı, ritüel ve alışkanlıklarla somutlaştırılır. İnsan yalnızca kendi iç dünyasında değil, sosyal yapılar ve nesneler aracılığıyla da tutunmaya çalışır. Böylece, Atılğan'ın varoluşsal sorunsalı ile Yavuz'un gündelik yaşam üzerinden inşa ettiği ritüel örneği arasında metinlerarası bir köprü kurulmuş olur.

Anlatıcı özne, Manisa'ya doğru trendeyken pencereden bakar ve Hacırahmanlar levhasını görür. Bu basit gözlem, zihninde bir çağrışım zincirini tetikler. Yolculuk, sadece bir yer değiştirme değil, duysal bir tetikleyici olarak metinlerarası bağlantıları harekete geçirir.

Levha ve yolculuk, anlatıcının aklında Yusuf Atılğan'ın *Aylak Adam* romanını çağırıştırır. C. karakterinin flâneur kimliği ve modernleşmeye özenen “Cumhuriyet tipi Alafranga

züppeler” portresi, tarihsel ve toplumsal bağlamla ilişkilendirilir. Anlatıcı, geçmişle kurduğu bu bağı, Hilmi Yavuz’un makalesi üzerinden somutlaştırır:

“Kısaca, flâneur, burjuva mülkiyet ilişkilerinin ürettiği bir kimliktir... Flâneur olamayan, ama flâneur olmaya özenen; bunalmayan ama bunalmaya özenen; Avrupalı değil ama, Avrupalı gibi olmaya özenen genç ‘aydın’lar!” (Yavuz, 2022b: 95)

Jean-Paul Sartre’ın “araçların amaca başkaldırması” görüşü, Dilek Doltaş’a ait *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar* adlı kitabın “Fehmi K.’nın Acaip Serüvenleri” (Doltaş, 1999:153-154) başlıklı yazısını çağrıştırır. Bu kitabında Doltaş, postmodernizme ait kuramsal yazılar kaleme almış ve postmodern metinleri yorumlamıştır. Doltaş, Hilmi Yavuz’un anlatısını ele aldığı bu yazıda Sartre’ın yukarıda adı geçen makalesini zikreder. “Araçların amaca başkaldırması” görüşünü fantastiğin tanımını yaparken kullanır. Bu makaleden örnekler vermeye de devam eder. Albert Camus ve Kafka’nın fantastik tanımlarına da yer verir.

Tramvay ve yolculuk deneyimi, Ömer Seyfettin’in “Gizli Mabet”indeki Batılı karakterin algı bozukluğuna ve modernlik eleştirisine bağlanır. Postmodern bakış açısı, anlatıcının kendi gözlemlerini ve metinleri bir eleştiri düzleminde birleştirmesine olanak tanır. Bu noktada, metinlerarası ilişkiler hem kurmaca hem tarihsel hem de kültürel bir yorum hâline gelir.

Anlatıcı, Şahmeran ve Mélusine efsanelerine, Babil Kuyusu ve Hazreti Yusuf kıssalarına da göndermeler yaparak çocukluk anılarını ve kültürel mirası modern deneyimle harmanlar. Metinlerarası yolculuk, yalnızca edebî metinlerle sınırlı kalmaz; mitolojik ve dini anlatıları da içerir. Böylece okuyucu, zamanlar ve kültürler arasında geçiş yapar.

Manisa yolculuğu, basit bir fiziki hareketten çok, metinlerarası bir serüvene dönüşür. Yolculuk, tarih, edebiyat, müzik, felsefe ve mitoloji ekseninde genişleyen bir düşünsel ağına merkezine yerleştirilir. Anlatıcı özne hem kendi deneyimini hem de okuyucunun algısını zenginleştiren çok katmanlı bir bakış açısı sunar. Bu bağlamda tramvay, metinler, efsaneler, müzik ve felsefî kavramlar birer metaforik araç hâline gelir.

Anlatıcı özne, Fransız romancı Marcel Proust’un (1871-1922) *Kayıp Zamanın İzinde* adlı yedi ciltlik nehir romanına göndermede bulunur. Eserin Fransızca özgün adını kullanır: A

la Recherche du Temps Perdu Anlatıcı özne, Türk romancı Safiye Erol'un (1902-1964) bir cümlesini doğrudan aktarıldığı anlatıya bir bütün olarak bakıldığında metinlerarası ilişkisinin çoğalan, zaman zaman derinleşen katmanlı biçimde kurmacaya hâkim olduğu görülür.

4.1.2 Anıştırma

Fehmi K.nın Acayip Serüvenleri anlatısının henüz ilk sayfasında anlatı kişinin adıyla - Fehmi Kavkı- Franz Kafka çağrışımıyla anıştırma yapıldığı görülür. Kafka'nın *Dönüşüm* adlı romanındaki baş karakter Gregor Samsa'ya açıkça bir gönderme yapılır. Rus romancı Lev Tolstoy'un (1828-1910) *Savaş ve Barış* adlı romanındaki Bezukhov'a da gönderme yapılır:

“Yatağının yanındaki komodinin üzerinde duruyordu gözlükleri ve Fehmi Kavkı, gözlüklerine bakarak (çünkü, gözlüklerini görebilmesi için gözlüğe gereksinimi yoktu) ciddi bir şaşkınlık geçirdi ve –bu anlatının yazarına göre– kendi kendine şöyle mırıldandı:
Bunlar, Bezukhov'un gözlükleri yahu!” (Yavuz, 2020: 85).

Hilmi Yavuz, burada “anlatı” türünün doğası üzerine düşünürken karakterlerin özgürlüğü meselesini merkeze alır. François Mauriac'ın klasik yansıtmacı roman tekniği, kahramanların iç dünyalarını ayrıntılı biçimde kontrol eden bir yazar anlayışını temsil eder. Yavuz, bu yöntemin anlatı açısından sınırlı olduğunu vurgular çünkü bu yaklaşım kahramanların doğal ve özgür hareketlerini kısıtlar.

Jean-Paul Sartre ve varoluşçuluk akımına bağlı yazarlar ise karakterlere aşırı bir özgürlük ve rastlantısallık tanırlar. Burada Yavuz, Sartre'ın kahraman anlayışını eleştirir; onları “ne hâlleri varsa görsünler keratalar” ifadesiyle ironik bir dille değerlendirir. Ne yazarın mutlak kontrolü ne de varoluşçu radikal özgürlük, anlatının doğasında her zaman işlevsel olamaz.

Pasajın dili, üstkurmacayı ve metinlerarasılığı açıkça gösterir: Yavuz, Mauriac ve Sartre gibi yazarları kendi anlatısına çağırır, onlara göndermeler yapar ama bu göndermeler metnin işleyişinde mizahi ve eleştirel bir rol oynar. Bu şekilde, metin hem kendi kurmacasını sürdürür hem de başka metinleri tartışmaya açar.

Sonuçta, bütün bu büyük yazarların ve felsefi akımların tartışmasının ardından anlatıcının vardığı sonuç basit ama etkili bir metaforla ifade edilir: “o da, kahvaltı etmek'tir.” Bu, günlük yaşamın sıradan eylemlerinin, büyük felsefi ve edebî tartışmalara rağmen, anlatı

içinde hâlâ belirleyici olabileceğini gösterir. Kahvaltı, karakterlerin ve anlatının doğal akışına geri dönme simgesidir; üstkurmacanın karmaşası içinde bir denge noktası oluşturur. Kısacası, Yavuz burada hem anlatı türü üzerine bir teori sunar, hem de metinlerarasılık ile üstkurmacayı birleştirerek kendi anlatısını zenginleştirir. Kahvaltı metaforu ise kurmacanın karmaşık teorik tartışmalara rağmen somut ve insani bir eksene sahip olduğunu hatırlatır.

Hilmi Yavuz'un anlatılarının yayımlandığı '90'ların başında Hilmi Yavuz ve anlatıları pek çok olumsuz eleştiriyle karşılaşmıştır. Attila İlhan olumsuz eleştiri yapanlardandır. Bir yazısında romanın hacmi üzerinde durur ve "pestil inceliğinde" roman olamayacağını ifade eder. İngiliz şair Malcolm Lowry'nin (1909-1957) ve İsviçreli şair, romancı ve ressam Herman Hesse'nin (1877-1962) eserlerinin "kalınlığına" gönderme yapar. Bu anlatıda Attila İlhan'ın eleştirisine anıştırma yoluyla cevap da vardır:

Buraya kadar anlatılanlar, 'bir bankada çalışmakta olan Fehmi K., bir yaz sabahı evinden çıkıp işyerine doğru gidiyordu', diye özetlenebilir. Evet, özetlenebilir özetlenmesine de, ben öyle ince, pestil inceliğinde kıyırık romanlar yazıp üzerine 'anlatı' diyerek okura yutturmaya çalışan yazarlardan değilim. Roman dediğiniz, 'baba' roman olmalıdır, 'tuğla' gibi olmalıdır ki, bir kıymet-i harbiyesi olsun... Lafı uzatıyorum sanılmasın. Tuğla gibi romanlar yazabilmek için hiç de lafı uzatmak gerekmez. Örneğin, Malcolm Lowry'nin tuğla gibi bir romanı vardır, gelgelelim lafı uzatmaz. Hermann Hesse de öyle... (Yavuz, 2020: 89).

ABD'li bir psikoloğa, David Everett Rumelhart'ın (1942 –2011) *Metaphor and Thought* adlı derleme kitabından 'Some Problems With the Notion of Literal Meaning' başlıklı yazısına da atıfta bulunur. Öte yandan gerçek bir kişi olan Psikanalist İzzettin Şadan (1895-1975), anlatının kurmaca bir karakterine dönüşür. Jean Paul Sartre'ın *Bulanık* adlı romanının iki kurmaca karakteri, Roquentin ve Marquis de Rollebon'a atıfta bulunulan *Bulanık* romanının kahramanı Roquentin bir tarihçidir ve 18. yüzyılda yaşamış siyasetçi Marquis de Rollebon'un hayat hikâyesini yazmak ister. Anlatıcı özne de benzer biçimde İzzettin Şadan Bey'in hayat hikâyesini yazacağını söyler:

"Hastalık işte!... *Aşk dediğimiz şey, bir obsesif nevrozluyla bir histerik arasındaki diyalogdan başka bir şey değildir*, derdi İzzeddin Şadan Bey. Bir gün, Roquentin'in Marquis de Rollebon'un yaşamını yazmaya başlaması gibi, ben de İzzeddin Şadan Bey'in yaşamını yazacağım!" (Yavuz, 2020: 93).

Yavuz'un Sartre'a sıkça yaptığı göndermelerden birisi de yukarıdaki *Bulantı* romanı ve bu romanın kahramanı üzerinedir. İhab Hassan, *Bulantı*'nın kahramanı Roquentin'ini "bir sessizlik kahramanı olarak saçma otoritesini ortaya koymayı sürdürürken değişir" şeklinde değerlendirir. Hassan, aynı yazının devamında Roquentin hakkındaki yorumlarına devam eder. "Delilik" kavramını ortaya çıkışında "gerçekliğin ve özgürlüğün önsezisi"nin rolünden söz eder. Düşüncesini temellendirirken de Claude-Edmonde Magny'den yararlanır. Onun "Büyü ve bilimsel teknolojiye sonra, düşünce evriminin üçüncü aşaması olarak delilik ortaya çıkar." düşüncesini alıntılar. "Hâlimden memnun, korkak, riyakârlar, kendilerinin ve başkalarının yaşamlarını çalarak gerçekliği aldatır." görüşünü dile getirir (Hassan 2019).

Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri'nde, Karagöz oyununda söylenen göstermelik şarkısı alıntılanır. Karagöz oyunu aynı zamanda "gölge oyunu" diye de anılır. Hilmi Yavuz, postmodern bir tür olan anlatı ile geleneksel Türk tiyatrosunun bir türü olan gölge oyunu arasında benzerlik kurmaya çalışmıştır. Gölge oyunundaki anlatıcıya "hayâlî" adı verilir. Okuru kurmaca eserle-geleneksel gölge oyunu benzerliği/farklılığı bağlamında problematize edilmiş bir sorunla karşı karşıya bırakır: "Fehmi K.'nin o sabah mırıldandığı şarkıyı kaçırmış bulunmaktaydım. İşte şimdi, buraya yazıyorum. Fehmi K., inanılmaz bir tekdüzelik meraklısıydı –ve bu işe gireli beri, özetle on beş yıldır, hep aynı şarkıyı mırıldanmaktaydı. Bu şarkı, Fehmi K.'nin babasından duyduğu bir Karagöz göstermelik şarkısıdır:

Heyamol deyin kardaşlar heyamol heyamol
Üstümüzde Mevlam hazır heyamol heyamol
Altımızda yarım hasır heyamol heyamol
Hacı Ali Kaptan şapkası boktan
Heyamol heyamol" (Yavuz, 2020: 94)

Hilmi Yavuz, sıklıkla on dokuzuncu yüzyılın romanlarına ve yazarlarına göndermeler yapar. O yüzyılın romanlarına yapmış olduğu göndermelerin yazar açısından mantıklı bir izahı vardır. Zira Yavuz, pek çok yazısında günümüz edebiyatında "roman türünün yerini anlatının aldığı"ni öne sürer ve tezini savunan argümanlar üretir. *Edebiyatla Felsefe Arasında* adlı çalışmasının "Romanyazımının Tarihi Üzerine Notlar" (Yavuz, 2022: 74) adlı yazısında da bu görüşünü temellendirir. Fransız "Yeni Romancılarından" Alain Robbe-Grillet'ye ve onun eserine atıfta bulunup "bugün" Balzac ve Dickens tarzı roman

yazmanın mümkün olmadığını “hem sosyolojik hem de sanatsal” bağlamdan örnekleyerek alıntılar. Burada “bugün” vurgusuyla yirminci yüzyıl kastedilmektedir.

Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* adlı çalışmasında “Roman Üzerine Makaleler” üst başlığı altında “Postmodernizm ve Roman Geleneği” başlıklı yazısında da “postmodern roman olmaz” tezini savunur. Bunun yerine “postmodern anlatı” denmesi gerektiğini söyler (Yavuz, 2005: 76).

Anna Karenina romanındaki at yarışı sahnesi, Hilmi Yavuz’un üzerine yazı yazdığı bir sahnedir. “Gerçekçilik Sorunu Üzerine” başlığını taşıyan makalesinde ele alınır. Yavuz, György Lucaks’ın gerçekçilikle doğalcılık arasındaki farkı açıklarken *Anna Karenina* romanındaki at yarışı sahnesini nasıl örneklendirdiğini aktarır. Gerçekçilikte “olayların, nesnelerin, durumların” insanî bir bağlamda gösterildiğini; doğalcılıkta ise “betimlendiğini” ve “sıralandığını” alıntılar (Yavuz, 2005: 22-23).

Yazar, romancı ve gazeteci kimliği olan Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu (1901-1970) genellikle tarihî romanlarıyla tanınmaktadır. *Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri*’nde adı geçen bir yazardır. Esat Mahmut Karakurt (1902-1977) da popüler aşk romanlarıyla tanınan ve anlatıda adı anılan yazarlardandır. “Stendhal’in bile sıkça tutarsızlıklara düştüğü söylenir. Tabii, Nizamettin Nazif’in ya da Esat Mahmut Karakurt’un da...” (Yavuz 2020:97)

Amerikalı yönetmen, senarist, oyuncu ve yazar olan Woody Allen’ın (1935-) sinemada üstkurmacayı denediği fantastik komedi filmi *Kahire’nin Mor Gülü*’nün (1985), Yavuz’un postmodern anlatısında anılmasını, postmodern sanat bağlamında okumak gerekir. Türlerarasılık üstünde duran Yavuz’un sinema sanatından böyle bir filmi ve yönetmeni tercih etmesinin sebebi olduğunu düşünülebilir. Geleneksel sinema yöntemlerinden ziyade yeni bir anlayışla filmlerini çeken Allen’ın, postmodern bir anlatıda anılması bu şekilde yorumlanabilir.

“Woody Allen bile, *Kahire’nin Mor Gülü*’nde film kahramanını gerçek yaşamın içine salmak inceliğini göstermişken, benim burada Fehmi K. ile Anette’e reva gördüğüm bu haksızlığı edebiyat görgüsüyle bağdaştırmak olanaksızdır; – bilmez miyim, biliyorum elbet!” (Yavuz, 2020:98).

Aşağıdaki alıntıda anlatıcı öznenin, metinlerarasılığın doğası ve roman yazımındaki işlevi üzerine derinlemesine düşündüğü görülür. Bu konuşmayı yaparken edebiyat tarihinde birbirinden farklı bakış açıları ve üsluplar geliştirmiş yazarları örnek verir; özellikle Dostoyevski, Kafka, Hermann Broch ve Italo Calvino gibi isimler ön plana çıkar. Anlatıcı, bir romanın yalnızca kendi içinde var olmadığını, aynı zamanda kendisinden önce yazılmış eserlerle kurduğu ilişki sayesinde gücünü kazandığını vurgular. Ona göre, metinlerarasılık, bir yazarın bilinçli veya bilinçsiz olarak önceki eserlerden aldığı izleri işleyip dönüştürmesiyle gerçekleşir ancak hiçbir romancı, kendilerinden önce yazılmış tüm romanları tamamen dışarda bırakabilecek bir konuma sahip olamamıştır. Bu noktada, anlatıcı, metinlerarasılığın hem kaçınılmaz hem de üretken bir durum olduğunu belirtir:

Şunu da söylemeliyim ki, kimsenin, diyeceğim, hiçbir roman yazarının etkisi altında kalmadan yapacağım bunu. Bana sorarsanız, bir roman, gücünü dışarıda (romanın dışında) tutmayı başardığı romanlardan alır. Ama hiçbir romancı -Dostoyevski, Kafka, Hermann Broch ve Italo Calvino gibi pek büyük romancılar da içinde olmak üzere- kendilerinden önce yazılmış romanların tümünü ‘dışarda bırakabilme’ gücünü gösterememişlerdir. Bu, böylece biline... Her metin, ister istemez, önceki metinlerle bir diyalog hâlinindedir; yazar kendi yarattığı dünyayı tek başına inşa ediyor gibi görünse de, aslında çağdaşlarından ve tarih boyunca yazılmış diğer eserlerden aldığı izlerle beslenir, onları dönüştürür, sorgular ve yeniden sunar. İşte bu yüzden, romanın özgünlüğü, tamamen yeni bir dil icat etmekte değil, var olan dil ve biçimlerle kurulan yaratıcı ve eleştirel ilişkide yatar (Yavuz, 2020: 99).

İrlandalı filozof ve bilim adamı olan George Berkeley’e (1685-1753) ait “Esse est percipi (Var olmak, algılanmaktır.)” ilkesini anlatıcı özne, filozofun adını anmadan aktarır:

“Esse est percipi. Bizim için, ancak, algıladığımız sürece var olurlar anlatı kahramanları. Belki de, gerçek yazarlık, algılamadığımız süre içinde onların ne yaptıklarını yazabilmektir!” (Yavuz, 2020: 99).

Macar filozof ve edebiyat kuramcısı Georg Lukács’ın (1885-1971) “epik yoğunluk” konusunda yazarın nasıl bir tavır alması gerektiği aktarılmıştır. Anlatı ve roman ikiliğini her fırsatta ortaya koymaya çalışan anlatıcı özne, klasik roman anlayışında fiziksel betimlemenin hangi durumlarda olması gerektiğini Lukács üzerinden okumaktadır:

“*Rakamlar, rakamlar, rakamlar!* Onlar rakamlarla uğraşadursunlar, odaya birisi giriyor. Uzunca boylu (roman yazarları, kahramanlarının boylarıyla yakından ilgilenirler. Oysa, Lukacs gibi söylersek, yazar, insansal bir işlevi varsa, diyeceğim, ‘epik yoğunluk’ sağlayacaksa, bu tür

betimlemelere başvurulmalıdır. Burada, roman kahramanının uzun boylu olmasının, ilerde de göreceğiniz gibi, insansal hiçbir anlam ve önemi yoktur! Ama gene de, ne hikmetse, ‘uzunca boylu’ diye yazılmış bulunmaktadır!) biridir bu; saçları kıvrıktır ve şakaklarına doğru hafifçe kırılmıştır: ‘Beyaz dizi’ ya da ‘pembe dizi’ romanlarının klâsik çapkın tipi!...” (Yavuz, 2020: 100).

Postmodernizmin, Amerika üzerinden Paris ve Frankfurt yoluyla Avrupa’da da kendine hareket alanı bulduğuna, çalışmanın giriş kısmında değinilmiştir. Bu kavramın Fransa’da Julia Kristeva ve Jean-François Lyotard; Almanya da ise Jürgen Habermas tarafından ele alındığı da yine aynı bölümde ifade edilmiştir. (Küçük 2018) Aşağıdaki alıntıda Fransız filozof, sosyolog ve edebiyat kuramcısı Jean-François Lyotard’ın (1924-1998) adının geçmesi, postmodern bir anlatı yazdığını pek çok kez söyleyen Yavuz’un “oyun”laştırmalarından biridir. Yazdığı postmodern anlatının içerisine postmodern kavramını Fransa’da ilk defa ele alan iki isimden birinin adını geçirmesi, Yavuz’un iddiasının bir delili diye okuyabiliriz. Aşağıdaki alıntıda Sigmund Freud, Jacques Derrida gibi isimlere ve palimpsest kavramına da yer verilmiştir. Freud’un psikanalizmin kurucusu, Derrida’nın ise yapısöküm kavramının kurucusu olması bağlamında bu alıntıların yapıldığı söylenebilir:

Selim Taşıl, esaslı gastecilik yapacaaz, diyor, annem anılarını yazacak, Yahya Kemal’i nasıl tavlamiş, onu anlatacak, diyor, Fransa’dan çocuklar yazacaklar, Özgür, Lyotard ile bir konuşma yapmış, Freud ve libido üzerine, onu gönderecek, diyor, benim bi yazım var, baba Derrida üzerine, palimpsest’i anlatacam, diyor (Yavuz, 2020: 103).

Anlatıcı özne, Anton Çehov’un (1860-1904) öykü kuramına dair ünlü “tabanca” kuralından yola çıkarak olay örgüsünün nasıl inşa edileceğine anlatır: “Öyküde bir tabancadan söz ediliyorsa, o tabanca öykünün sonunda patlamalıdır.” Bu kural, sadece Çehov’un öykü anlayışının değil, modern öykücülüğün yapı taşlarından birinin de göstergesidir. Hilmi Yavuz, *Fehmi K.* üzerinden bu ilkeyi üstkurmacayla birleştirir; anlatı içinde işlevsel olması gereken unsurları hem klasik kural hem de postmodern oyunla işler.

Aynı pasajda Franz Kafka (1883-1924) ve Milan Kundera (1929-2023) gibi Çek asıllı yazarlar da çağrışım olarak devreye girer. Bu yazarlar, modern edebiyatın bireyin varoluşsal kaygıları, bürokratik labirentler ve kimlik sorunları gibi temalara yoğunlaşmışlardır. Yavuz’un anlatı kahramanı Fehmi K., Kafka’nın *Dava* adlı romanındaki Joseph K. gibi, bir mahkeme çağrısıyla karşılaşma olasılığı üzerinden metne

katılır ve okurda bu çağrışımı oluşturur. Burada, Çehov'un tabanca kuralı ile Kafka'nın bürokratik anlamsızlık ve kaçınılmaz mahkeme teması birleştirilerek hem klasik hem modern/varoluşçu öğeler üstkurmacaya dâhil edilmiştir.

Kuşkusuz, Selim Taşıl'ın dergiye ilişkin olarak anlattıklarının bu anlatı içinde, bir işlevi olmak gerekiyor. (Çehov, ne demiştir, öyküde bir tabancadan söz ediliyorsa, o tabanca öykünün sonuna kadar mutlaka patlamalıdır.) İşlevi var, çünkü, Fehmi K. bu dergiye yazmayı kabul edecek, ve yayımlanan yazısından dolayı, Kafka'dan Kundera'ya kadar bütün Çek yazarlarının anlatı kişilerinin başına gelen, onun da başına gelecektir. Doğallıkla, bir sabah uyanıp gazetesini almak üzere kapıya yöneldiğinde, kapının altından atılmış bir mahkeme çağrısı bulmadığına şükretmesinin anlamı da böylece anlaşılmış olacaktır (Yavuz, 2020: 104).

Bu genişletilmiş anlatım, metinlerarasılığın işleyişini ve klasik ile modern edebiyat arasındaki bağlantıyı ortaya koyar. Çehov'un öykü ilkesi, Kafka ve Kundera'nın varoluşsal göndermeleri, *Fehmi K.*'nin hikâyesinde hem ironik hem de yapılandırıcı bir rol üstlenir.

Bu pasaj, anlatıcı öznenin metinlerarasılık ve üstkurmaca stratejilerini nasıl kullandığını göstermektedir. Hilmi Yavuz, Milan Kundera'nın *Roman Sanatı* adlı eserinden doğrudan alıntılar yaparak roman sanatının kahramanlara yazarın duyduğu yakınlıkla nasıl şekillendiğini tartışır. Burada, on dokuzuncu yüzyılın klasik romanlarından Tolstoy'un *Anna Karenina* ve Flaubert'in *Madam Bovary* eserlerine doğrudan göndermeler yapılır.

Özellikle Flaubert'in Emma Bovary için söylediği "Emma benim!" ifadesi, yazarın karakterine duyduğu özdeşlik ve sahiplenmeyi gösterir. Yavuz'un anlatıcısı, Anette karakteri için benzer bir yakınlık ifade ederken bunu ironik bir şekilde üstkurmacaya taşır: "Anette benim!.. demiyorum." diyerek hem Flaubert'e gönderme yapar hem de kendi anlatısının kurgusal sınırlarını vurgular. Böylece klasik roman kahramanlarına duyulan yakınlık ile postmodern anlatıcının kahramanla ilişkisi arasında bir paralellik kurulur, okur hem metinlerarasılık bir oyun hem de ironik bir üstkurmaca deneyimi yaşar.

Ancak, beni bağışlayacağınızı umarak belirtmek isterim ki, bu anlatının yazarı olarak Anette'e belli bir yakınlık duyduğum doğrudur. Tolstoy, Anna Karenina'ya; Flaubert, Emma Bovary'ye ne kadar yakınlık duyduysa, benim de Anette'e o ölçüde bir yakınlık duyduğum söylenebilir. Elbette, ben Anette benim!.. demiyorum; ama bu ifade, Flaubert'in Emma için söylediği cümlelerin bir ironik yankısıdır ve metinlerarasılık ile üstkurmacayı aynı anda işler (Yavuz, 2020: 105).

Bu yaklaşım, anlatıcının klasik edebiyatla kurduğu diyalogu ve karakterlerle olan özdeşliklerini hem anlatı içinde hem de metinlerarası düzlemde görünür kılar. Anette

karakteri hem anlatıcının hem de okurun bakışıyla yorumlanabilecek bir üstkurmaca nesnesi hâline gelir.

Aşağıdaki alıntıda ise resimden felsefeye pek çok ressamın ve felsefeci anılır. İspanyol ressam Salvador Dali ve başka bir İspanyol ressam Velasquez, İtalyan ressam Giorgio de Chirico, Alman ressam Lucas Cranach, İtalyan ressam Jacobo Tintoretto; Fransız filozof Jean-Paul Sartre, Fransız filozof Michel Foucault gibi...

“Selim Taşıl, (işte asıl tehlike başlamış bile) bu kez Anette’e dönerek ve suratındaki o pis ve meymenetsiz sırtmayla, bir şeyler anlatmaktadır. Doğallıkla siz, “Bu entel gerzeğin, o güzelim kıza anlatacağı ne olabilir?” diye düşünmektesinizdir, sevgili okurlarım! (Evet, lütfen, sizin de öyle düşünmenizi isteyebilir miyim!) Ama anlatıyor işte *ünlü bir İtalyan ressam var, Anetteciğim* (sevsinler!) diyor, *Falconetti... Müthiş bi herif, Dali Mali haltetmiş, nasıl söyleyeyim*, diyor, *Cranach ile De Chirico arası bir resim söylemi var! Sartre’a Tintoretto’yu, Foucault’ya Velasquez’i yazdıran neyse, bana da Falconetti’yi yazdıran odur*, diyor (utanmadan! İnsan sıkılır be adam, kendini Sartre ile, Foucault ile karşılaştırıyor, baksanıza!...) *İlk sayıda Falconetti’nin Resimsel Söylemine Giriş, diye bir yazım olacak*, diyor. (Yalancı! Ben bu anlatının yazarıyım. Bilmez miyim Selim Taşıl Efendi’nin daha tek satır bile yazmadığını!) *Bu sırada, Anetteciğim* diyor (kıza ikide birde Anetteciğim, demesine tilt oluyorum), *Marcelin Pleyne’ti okuyorum, müttiş!* diyor” (Yavuz, 2020: 106).

Bu bölümün devamında adeta sanatçılar, düşünürler resmigeçidi yapan anlatıcı özne dünya kültür tarihinde önemli yere sahip isimleri sıralar.

Necmettin Halil Onan’ın “Tren Sesleri” şiirinden “Ah! O trenlerin kalbe ağlamak/ Getiren sesleri, tren sesleri” mısraları, Cemal Süreya’nın “Gül” şiirinden “İstasyonda tren oluyor biraz” ve Charles Baudelaire’nin “Hüzün ve Serseri” şiirinden de “Hey trenler, vapurlar, alın beni götürün” mısralarına anıştırma yapılmıştır:

“Ah! O trenlerin kalbe ağlamak/ Getiren sesleri, tren sesleri, diye düşünüyor Selim Taşıl’ı dinler görünürken, istasyonda tren oluyor biraz diye daha da derinleştiriyor düşüncesini, şimdi bir trene binip gitse ya, hey trenler, vapurlar, alın beni götürün diyor” (Yavuz, 2020:107).

Anlatıcı özne, bir makale kaleme alır gibi dipnot göstererek alıntı yapar. Bu alıntıda yine anlatı yazarının sınırları üstüne konuşur. Yansıtmacı yazarların eserlerine müdahale etmesini eleştirir. Eleştirisini Fransız yapısalcı dilbilimci Emile Benveniste’yi (1902-1976) tanık göstererek yapar:

“Bir mütevazı anlatı yazarı olarak, ikide bir de söze karıştığım için özür dilemek isterim. Doğallıkla ben de, Emile Benveniste gibi, yazarın tekste *müdahale* etmemesi gerektiğine inanıyorum. Anımsayacaksınız: Benveniste, Balzac’ın *Gambara*’sından söz ederken, ‘yazarın, anlatı sınırlarının dışına taşan düşünceleri’ne (*Réflexion de l’auteur qui échappe au plan du récit*) değinir. Benim de sık sık anlatıyı *échapper* ettiğim söylenebilir. Ne yapalım, oluyor işte!..” (Yavuz, 2020: 108).

Anlatıcı özne, Gustave Flaubert’in *Madam Bovary*’i romanındaki karakterlerden Monsieur homais ve Fyodor Mihayloviç Dostoyevski’nin *Budala* romanındaki Lebedef karakterlerinin isimlerini anar: “Zevzeğin tekidir; onu, başlangıçta, Monsieur Homais gibi düşünmüştüm, –hani Madame Bovary’nin eczacısı vardır ya, onun gibi! İyi kalpli ve safdil! Ama sonunda, Budala’daki Lebedef gibi biri olsun istedim. Dedikoducu, arsız, biraz da daemonic!..”

Dünya edebiyatından, roman yazarları ve bunların yarattığı roman kahramanlarından yararlanan anlatıcı özne, özellikle on dokuzuncu yüzyıl romanlarına göndermeler yapar. Aşağıdaki alıntıda Honoré de Balzac’tan *Goriot Baba*, Ivan Rurgenyev’den *Babalar ve Oğullar*, Fyodor Mihayloviç Dostoyevski’den de *Budala* romanlarından ve kahramanlarından söz eder:

“Grandet Baba’nın sorusudur bu! Doğrusunu isterseniz, bu anlatının yazarı olarak ben, kendimi de bir Goriot Baba gibi düşündümdü –hani o nasıl kızlarına karşı sevecen ve tutkuluysa, ben de anlatı kişilerime karşı biraz öyle olayım istedim. Balzac’ta babalardan baba beğenin! Roman yazarının, ya da anlatı yazarının *patriarcal* bir aile babası gibi düşünülmesinde, bir sakınca olmasa gerek sanırım. Hem seven hem döven, hem ceberut hem kerim! Bakın, örneğin, Turgeniyev’de, *Babalar ve Oğullar*’da demek istiyorum, babayla oğul ilişkisi, yazarla tipleri arasındaki ilişkilerle birebir mütakabiliyet içinde değildir. Bu yüzden de Turgeniyev’i her zaman, nasıl söyleyeyim, biraz *asimetrik* bulmuşumdur. Dosto Baba ise hiç öyle değildir;– canım, benim! Mişkin ile Rogojin simetrikler örneğin; Kirilov ile Şigalev de öyle...” (Yavuz, 2020: 110).

Anlatıcı öznenin gönderme yaptığı bir başka yazar ve roman ise İrlandalı romancı James Joyce’un (1882-1941) *Ulysses*’i ve onun başkişisi Leopold Bloom’dur. Anlatı boyunca anırtırma, göndermeler, çağrışımlar ve aktarımlarla devam eder. Joyce’un *Ulysses*’indeki Molly’dan, Kafka’nın *Şato* romanındaki Frida’ya ve Dostoyevski’nin *Beyaz Geceler*’indeki Nastenka’ya göndermeler yapılır. Şiirini, geçmişe yapılan atıflarla kurmaya dikkat eden ve poetikasını bu zemine oturtan Yavuz, postmodern anlatılarında da gelenek vurgusuna dikkat etmektedir.

Anlatılarda, ‘anlam’ meselesi üzerinde durulmaktadır. Bunu yaparken de anlam ile bayağılık arasındaki poetik ilişkiye yer verilir.

“Anlam, en bayağı olanın bile örtük bir *poetique*’i, onu *epique* kılabilcek gizli bir şiirselliği olması demek değil midir? Eğer öyleyse, Joyce’da her şeyin anlamı vardır;– her şeyin!.. Gündelik yaşam, alegorik bir şiirdir;– bir yolculuk... Ulysses’inkine benzeyen!” (Yavuz, 2020: 111).

Fehmi K. ’nın Acayip Serüvenleri’nde *Madam Bovary*’den doğrudan aktardığı cümlelerden yola çıkarak Roland Bartes’ın erotizme ilişkin söylemi ve Charles Baudelaire’in bir mısraı ile Fransızca aslından aktarılarak anlatılır: Yansıtmacı sanat kuramından yola çıkarak resim, tarih ve edebiyat bağlamında önermeler sunan anlatıcı özne, İspanyol ressam Pablo Picasso’dan (1881-1973) bir anekdotu doğrudan aktarır. Sanat eserinin temsiliyetiyle ilgili bu görüşü Picasso ile açıklar. Romancının, tarihi gerçeklikleri çarpıtabileceğini düşünür. Zira anlatılan şey bir romandır, tarih değildir:

Öyle ya, Tarih’in Sanat karşısında Doğa’ya göre ne ayrıcalığı var, sorarım size? Bir ressam ya da heykeltıraş, yapıtını Doğa’yı yansılayarak (buna *mimetik sanat* mı deniyor?) gerçekleştirdiğinde, burun kıvrırmıyor muyuz ona? Picasso’nun öyküsünü anımsayalım burada: Hani, sergisini gezen bir yaşlıca hanımefendi, resimlerden birinin önünde durmuş. Resmin altında da ‘balık’ yazıyormuş. Yaşlı hanımefendi Picasso’ya, *bunun neresi balığa benziyor*, diye sormuş. Picasso da, *Hanımefendi o balık değil! Resim...* deyiveresiymiş. Peki, ama niye örneğin, Tarih’i çarpıtan bir roman karşısında aynı yanıtı vermeyelim? Neden Picasso’nun yaşlı izleyicisine verdiği yanıtı biraz değiştirerek, *Efendim, o tarih değil ki! Roman!.. demeyelim?* (Yavuz, 2020: 113-114).

Son dönem divan şairlerinden Yenişehirli Avnî’nin (1828-1883) kaleme aldığı *Mir’at-ı Cünûn* adlı eserden de alıntı yapılmıştır. Bu eserde, birtakım ‘psikopat tipler’, mizahî bir üslupla anlatılmıştır. (Çavuşoğlu t.y.):

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

- 1– Nizam-ı âlem delisi;
- 2– Nemelâzım delisi;
- 3– Nasihat delisi;

Nizam-ı âlem delileri, her şeyin bir düzeni olduğunu savunanlardı ki, –babama göre, bunlar ‘sefil herifler’di ve bunların hayalhaneleri kısırdı. *Her şeyin bir nizamı varmış, hıh, sevsinler*, derdi

babam. *Ne nizamı be! Şimdi nizam ne demek*, diye sorardı. Biraz anarşist miydi peder, bilemiyorum;– ama nizam-ı âlemcilerden hiç hazzetmediğini biliyorum (Yavuz, 2020: 117).

Aşağıdaki alıntı, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanının Nuran bölümünde şu şekilde geçmektedir: “Bir gün Küllük’de büyük bir tarihçimizin insanları, ‘Esafil-i şark, Nizam-ı âlem, Şiş’ diye üçe ayırdığını işitince, bu tasnifi genişletmişlerdi” (Tanpınar, t.y: 85). Anlatıda ise bu kısım şöyledir:

Babamın bu delilik sınıflandırmasının, daha sonra, gençlik yıllarımda, yani, Aksaray kahvelerinde Mükrimin Halil Hoca’nın sohbetlerine devamla başladığımda ne kadar isabetli olduğunu görecektim. Mükrimin Hoca da Nizam-ı âlemcilere takmıştı, –ama onları babam gibi ‘deli’ bulmuyordu. Mükrimin Hoca’nın dilinde, bunlar ‘nizâm-ı âlem taifesi’ idiler. Nizamı âlemcileri ‘Şiş taifesi,’ ‘Ehli Irz taifesi’ ve ‘Esafilî Şark taifesi’ izlemekteydi. (Yavuz, 2020: 118).

Anlatıcı özne; metinlerarasılık bağlamında yalnızca edebiyat, felsefe ve tarihten istifade etmemiştir. Bunların yanı sıra alıntıda klasik Batı ve Doğu müziklerinden de yararlanmıştır. Kimi eserler sıralanmıştır:

Azizim, diyor, Haendel’in Konçerto Grosso’sunu (Fa Majör), malûm, opus 6. 2. no’lu konçertodur, onu çaldılar. Andante Larghetto bölümü, süper’di. Sonra hani seninle birlikte okuldayken sık sık dinlediğimiz Vivaldi’nin Obua Konçertosu’nu çaldılar. Obuacı ikide birde obuasını ‘tüf tüf’ diye temizlemese daha iyi olurdu –ama inan, bi harikaydı herif– obuacı yani... Kristof Vroniçevski diye biri. Uzun saçlı, bira göbekli bi hergele.. Arkadan bir Corelli ve Geminiani çaldılar ki, vay ki vay... (Yavuz, 2020: 122).

Psikiyatr İzzettin Şadan’ı bir anlatı kişisi yapan anlatıcı özne, Şadan’ın tercüme eseri *Deliliğin Psikolojisi*’nden söz edip kitabın künyesini verir. Burada yukarıda adı geçen *Mir’at-ı Cünûn* adlı eserle de bir bağlantı kurulur.

Postmodern edebiyatın öncü isimlerinden Italo Calvino’nu *Varolmayan Şövalye* romanına ve bu romandaki iki roman kahramanına gönderme yapılır. Bu kahramanlar Emir Isoarre ve Rambaldo’dur. Anlatının başındaki “Bunlar, Bezukhov’un gözlükleri yahu!...” cümlesini değiştirerek alıntılar. Bu defa kahraman, *Savaş ve Barış* romanından değil *Varolmayan Şövalye* romanındandır: “Bunlar, Emir İsoarre’nin gözlükleri yahu!.. Ve gözlükçübaşını, Emir İsoarre’nin gözlükçübaşını anımsadı. Onun Rambaldo’ya o Varolmayan Şövalye’ye söylediklerini anımsadı; kendini, bir savaş meydanında duyumsayarak!” (Yavuz, 2020: 127).

Yukarıdaki alıntının devamında anlatıcı özne, *Varolmayan Şövalye* romanından doğrudan aktarım da yapar:

Ben) Emir İsoarre'nin gözlükçübaşıyım. Siz Hristiyanların henüz bilmediğiniz bir aygıt olan gözlük, göz kusurlarını düzeltmeye yarayan merceklerden yapılır. İsoarre miyoptur, savaşta gözlük takmak zorundadır, ama gözlük camdan olduğu için, her vuruşunda bir tanesi kırılır. Benim görevim ona her seferinde yeni gözlük yetiştirmek. Bu nedenle sizinle olan vuruşmamı kesmeyi diliyorum, yoksa gözleri doğru dürüst görmeyen emirim güç durumda kalacak.' (Yavuz, 2020: 127).

Yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü gibi anlatıya Tolstoy'dan alıntıyla başlayan anlatıcı özne, anlatının bu noktasında ise “Bezukhov’un gözlüklerini” Calvino’nun kahramanı “Emir İsoarre’nin gözlüklerine” dönüştürmüştür. On dokuzuncu asrın yansıtmacı roman anlayışından yirminci asrın postmodern roman anlayışına bir geçiş gibi görünen bu durum aşağıdaki alıntıda da anlatıcı tarafından şöyle açıklanır:

Fehmi K. 'yı bu kez, Bezukhov'un gözlükleriyle değil, ama Emir İsoarre'ninkilerle uyandırdığıma göre (şimdi anımsadım: Yatılı okulda ilk gece, gözlüklerimi yastığımın altına koymuştum ve ertesi sabah onları kırılmadan, orada bulmanın şaşkın sevincini yaşamıştım), bu anlatıya, bu kez, Emir İsoarre'nin gözlüklerine göre, yeniden başlamam gerekecek. Çünkü, Tolstoy'un Bezukhov'unun gözlükleriyle başlanan bir anlatıyla, Italo Calvino'nun (ben ona *İl Miglior Fabbro* diyorum; T.S. Eliot, Pound'a nasıl öyle demişse...) Emir İsoarre'sının gözlükleriyle başlanan bir anlatı arasında *dağlar kadar fark* vardır. Evet, dağlar kadar... Bu, en azından on dokuzuncu yüzyıl romanıyla yirminci yüzyıl romanı arasındaki farka tekabül eder, evet; – en azından! (Yavuz, 2020: 128).

Alıntının devamında Kemal Tahir'in (1910-1973) *Devlet Ana* romanına ve bu romandaki tarihî kişilik Yunus Emre'ye yapılan yakıştırmanın tarihî gerçeklikle uyuşmadığı aktarılır:

Tabii ben, Calvino'nun Tolstoy'dan daha büyük bir yazar olduğunu düşünüyorsam, bu, elbette beni, sadece beni ilgilendirir. Gözlük bağlamında, yanılmıyorsam Kemal Tahir'i de bir yerlere sıkıştırmak gerekecektir. Devlet Ana'da Yunus'a gözlük yakıştırdı diye (yoksa dürbün müydü?) hazret, eleştirmenlerden az laf işitmemiştir... (Yavuz, 2020: 128).

İtalyan yazar ve edebiyat eleştirmeni Pietro Citati'nin (1930-2022), İtalyan yazar Sergio Ferrero'nun *Hors Saison* romanına dair yazdığı eleştiri yazısından Fransızca bir cümle alıntılanır. Cümlemin Türkçe çevirisi şöyledir: “Sadece yalancılar bir hikâyenin nasıl anlatılacağını bilir.” (Yavuz, 2020: 128).

Hilmi Yavuz'un, poetikasına bağlı kaldığı Yahya Kemal'in özel hayatına dair anekdotları aktardığı kısımlarda yirminci yüzyılın bazı kişilerine yer verilmiştir:

Selim Taşıl, dergide annesinin Yahya Kemal ile ilgili anı'larının yayımlanacağından söz ediyor. Yahya Kemal'in, evlerinde onur konuğu olduğu ailelere karşı, inanılmaz bir bencillikle ve fütursuz davrandığını biliyoruz. Örneğin, küçük Refik Erduran, Yahya Kemal'in, o koca şişman adamın, neredeyse torunu yerindeki ablasını, 'bir buse ver!, bir buse ver!' diye hırıldayarak kapı aralığında sıkıştırdığına tanık olmuştur. Öyle anlaşıyor ki, ne Vâ-Nû'larda (Müzehher Hanım'ın anılarına bakılsın) ne de örneğin, Celal Sofu'larda (saygıdeğer Melek Celal Hanımefendi ile çok 'mesafeli' bir ilişkisi olduğu anlaşıyor üstadın), Refik Erduran'ın tanık olduğu türden olaylar yaşanmamıştır! Bu, yaşamı 'misafireten' geçmiş olan yaşlı, şişman ve yalnız şairin (çocukluğu dışında kendine ait bir evi olmamıştır: Otellerde, pansiyonlarda, 'aziz muhibbim' diye seslenmekten özel bir haz duyduğu insanların dost evlerinde –örneğin, Kıbrıslı Celal Sofu'nun Moda'daki bağ evinde– ve büyükelçilik rezidanslarında kalmıştır hep), kendine özgü 'tohaf huyları' olduğunu da biliyoruz üstelik: Sofrada birtakım insanların bulunduğu bakmaksızın, takma dişlerini 'alâmeleinnas' çıkarıp bir tasta yıkamak gibi! Sermet Sami Uysal ise, Üstadı, Park Otel'deki odasında, takma dişlerini tasta yıkarken değil, ama hırkasının cebinden çıkardığı mendille temizlerken görmüştür. Nâzım'ın annesi Celile Hanım'a ise, platonik bir aşkla bağlı olduğunu biliyoruz. Fırtınalı bir gecede, geçirdiği bir kıskançlık krizi üzerine, Büyükada'dan kayıkla Bostancı'ya geçtiğini, oradan da yürüyerek, –tabii sabah olmuştur– Nişantaşı'ndaki 'mahbube'sinin apartmanın kapısına dayandığını da bizzat kendisi anlatmaktadır (Yavuz, 2020: 129-130).

İtalyan yazar Ferdinando Camon'a (1935-) ait *Le Chant des Baleines* adlı kitabı Türkçede *Balinaların Şarkısı* diye yayımlanmıştır. Anlatıcı özne, bu kitabın Fransızca künyesini vererek kitaptan alıntı yapar:

Ferdinando Camon'un *Le Chant Des Baleins*'ini (Gallimard, Paris, 1990) okurken, büyükbabamın Fazilet Dadı'yla olan ilişkilerini okur gibi oldum orada. Bu kitap, diyor Camon, benim karımı nasıl aldattığımın anlatısıdır. Karıma, en küçük bir nedamet duymadan ihanet ettim. Doğrusunu söylemek gerekirse, arandıydı da hani... Bana yaptıklarının bağışlanır yanı yoktu, çünkü; ne zaman benimle sevişse, hemen psikiyatrina koşuyor, olup bitenleri anlatıyordu. Bana, giderek karımla değil de, sanki psikiyatryla sevişiyormuşum gibi gelmeye başlamıştı... (Yavuz, 2020: 130).

*Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri'*nde *Taormina*'ya gönderme yapar: "Tohaf bir şey, dosya münderecatını okurken, bunları sanki daha evvel bir yerde okumuş olduğum intibâni edindim. Sizde olur mu, bendenizde sık sık olur bu déjà lu hissi." (Yavuz, 2020: 133).

Anlatıcı özne, Kur'an-ı Kerim'in Zümer Suresi'nden 71. Ayeti "İlâ cehenneme zümerâ, Zümre zümre cehenneme" kısmını Arapça aslıyla alıntılar.

Aşağıdaki alıntıda 1960'ların erotik bir İngiliz dergisinden ve bu dergiye poz veren modellerden biri olan Maggie Mc Cully'den söz eder. Pasajın devamında ise Ercüment Ekrem Talu'nun (1888-1956) *Sâbir Efendi'nin Gelini* adlı romanından söz eder:

Uzun yıllar, daha Spick and Span dergilerini keşfetmeden, Maggie Mc Cully'nin beyaz külotlu ve siyah jartiyerli fotoğrafını görmeden; Madame Bovary'yi ve Ercüment Ekrem Talu'nun *Sâbir Efendi'nin Gelini* romanını okumadan önce (bilir misiniz, Türk yazınında yazılmış en erotik pasajlar, 'ahlakî roman' olma savıyla yazıldığı söylenen bu kitapta bulunmaktadır), benim cinsel hayallerimi, hep Müstehase Hanım teyzenin, yerde kızmabirader kartonunun başındaki oturuşu domine etmiştir. Hatta daha sonra da –Maggie Mc Cully ile *Sâbir Efendi'nin gelini* Belkıs, sürekli Müstehase Hanım teyze ile yer değiştirmişler'dir (Yavuz, 2020: 138).

Klasik romanlarda göremeyeceğimiz dipnot verme, postmodern anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Hilmi Yavuz/anlatıcı özne, anlatılarında metnin "ne'liği"ni sorunsallaştırmıştır. Metin, telif mi, çeviri mi yahut bilimsel bir makale mi sorunu ortaya konmuştur. Aşağıdaki alıntıda da dipnot örneklerinden birisini daha görmekteyiz. İngiliz biyograf Lytton Strachey'e (1880-1932) gönderme yapılır. Dipnotta ise bir kitap künyesi paylaşılır: Peter Geach, *Mental Acts*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1964: 3 Dipnotun yanına ise şu açıklama düşülür: "Geach, bunun Wittgenstein'in bir dersinde söz konusu edildiğini ve Wittgenstein'in bu tür betimlemeleri 'doğrulanamaz' oldukları için 'anlamsız' bulunduğunu bildirir: "İzzeddin Şadan (Bf.) bu sonuçlardan hangisini çıkarmıştır, o gün hezaren koltuğa oturduğunda, bunu elbette bilemeyiz... Tıpkı, Lytton Strachey'nin Kraliçe Victoria'nın ölürken neler düşündüğünü bilemeyeceği gibi!" (Yavuz, 2020: 139).

Anlatıcı, modernist romanın ilklerinden *Kayıp Zamanın İzinde* nehir romanına ve bu romandaki Fransız sosyete çevresi anlatısına göndermede bulunur. Proust'un, anlattığı bu muhiti ne ölçüde tanıdığından söz eder. Örneklemesine Balzac'ın *İnsanlık Komedyası*'nın ilk eseri olan *Goriot Baba*'yla devam eder. Bu romanda, romanın baş kişisi olan eski bir tel şehriye ve ekmek fabrikatörü Mösyö Goriot'un Madam Vauquer Pansiyonu'na yerleşmesinden sonra meydana gelen olaylar anlatılmaktadır. Fehm, K.'nın anlatıcı öznesi, Balzac'ın bu pansiyonda kalanları ne derecede tanıdığını sorar.

“Selim’in yazın kuramı konusunda söylediklerine aldırma, diyor, Proust, Verdurin çevresi’ni; Balzac, Vauquier Pansiyonu sakinlerini ne kertede tanıyor idi? Vautrin kimdir? Odette sahiden yaşadı mı?” (Yavuz, 2020: 140).

Dostoyevski’nin Gogol ve onun eseri *Palto* için söylediği rivayet edilen “Hepimiz Gogol’ün *Palto*’sundan çıktık.” yargısını anlatıcı özne değiştirip dönüştürür. Anlatıya adını veren Fehmi K.’nın adının Kafka’nın *Dava* romanındaki Joseph K.’dan esinlenilerek konulduğu yukarıda belirtilmişti. Kafka’nın bir başka romanı *Dönüşüm* ve onun kahramanı Gregor Samsa’nın aynasından Fehmi K.’nın çıktığını söyleyerek Dostoyevski’nin Gogol ve *Palto* için söylediklerini anıştırır:

“Fehmi K., Gregor Samsa’nın aynasından çıkmamış mıdır?” (Yavuz, 2020: 141).

Anlatıcı özne, İtalyan yazar Cesare Pavese’den (1908-1950) doğrudan alıntı yapar:

“Cesare Pavese, Günleri değil, anları anımsarız, diyor –ne kadar doğru!..” (Yavuz, 2020: 141).

Anlatıcı özne, aynı zamanda Hilmi Yavuz’un Kabataş Erkek Lisesinden edebiyat hocası olan Behçet Necatigil’e ait “Ekmek Kırıntıları” aldı şiirin ilk iki mısraını alıntılar.

““Çocukluğum, çocukluğum! ah, o cennet ülke’ diyen şaire hak vermemek ne mümkün?” (Yavuz, 2020: 141).

Çocukluğunu anımsamaya başlayan anlatıcı özne, o yıllarda okuduğu macera ve polisiye romanlardan söz etmektedir. Peyami Safa’nın Server Bedii müstear adıyla kaleme aldığı polisiye roman kahramanı Cingöz Recai’den polisiye roman kahramanı Nat Pinkerton’a ve Fransız macera, bilimkurgu tarzında romanlar yazan Jules Verne’in (1828-1905) *Michael Strogoff* adlı romanıyla aynı adı taşıyan kahramanına ve son olarak Jules Verne’nin yazdığı *Mathias Sandorf* ve aynı adlı kahramanına gönderme yapar:

Sonra sonra, konağın odalarında Cingöz Recai’nin, Nat Pinkerton’un birer formalık serüvenlerine daldığım, öğle sonrası ağırlığının üzerime çöküp yarı uyur yarı uyanık ve تنها saatlerde, steplerde (Michael Strogoff ile) ve dik kayaların üzerine kartal yuvası gibi tünemiş kulelerde (Mathias Sandorf ile), kitap kapağı dizaynı düşler gördüğümü anımsıyorum. (Yavuz, 2020: 142).

Anlatıcı özne, dayı oğullarının isimlerini sıralarken hepsinin adının peygamber adı olduğunu görürüz. Anlatının devamında bunun bilinçli bir tercih olduğunu anlarız.

“Babam, bu pinekleme günlerimde beni sıkıca gözlemiş olmalı ki, bir öğleden sonra, başta o ve annem, dayılarım ve oğulları: İbrahim, Musa ve Yusuf odaya doluştular.” (Yavuz, 2020: 142).

Yukarıdaki alıntıda Jules Verne romanlarına gönderme yapan anlatıcı özne, aşağıdaki alıntıda ise doğrudan yazarın adını -Jules Verne’i- zikreder. Ayrıca Türk masal derlemesi olan *Billur Köşk Masalları*’na gönderme yapar.

“...bu kez Jules Verne’den değil, ama Billur Köşk Masalları’ndan edinilmiş bir ‘kitap kapağı düş’ü’ olup olmadığı konusunda, bir süre duraksadığımı anımsıyorum” (Yavuz, 2020: 142-143).

İngiliz, romancı, şair ve deneme yazarı David Herbert Richards Lawrence’ın (1885-1930) Türkçeye Bilge Karasu tarafından *Ölen Adam* diye çevrilen kitabından doğrudan yapılan alıntı şöyledir:

Şehirden uzaklaşarak ağır ağır yoldan yürüdü(k), altımızdan gündeğusunun ayazında erguvan renkli gelinciklerin başlarını sarkıttıkları, koyu yeşil otların sık demetlerce yetiştikleri zeytinlikleri geçti(k). Dünya, her zamankinin aynı; yeşillğe boğulan doğa dünyası, bir çaycığın kıyısındaki çalılıkların içinden sevinçli, istekli, ayartıcı sesiyle bu dünyada, –sabahlardan, akşamlardan örülü bu doğal, bu hiçbir zaman ölmeyen dünyada (...) –öten bir bülbül (Yavuz, 2020: 143).

İsviçreli şarkiyatçı Adam Mez’in (1869-1917) *Ülkü Dergisi*’nin 88. sayısında kaleme aldığı “Ortazaman Türk-İslâm Dünyasında İstihsal” adlı yazısına atıfta bulunur.

“Örneğin, bağ’a (üzüm bağı) karm deniyordu. Ne Arapça ne de Farsçaydı bu sözcük! Karm sözcüğünün, eski Babil’de ‘bağ’ anlamına geldiğini, çok daha sonra, A. Mez’den öğrenecektim.” (Yavuz, 2020: 144).

Anlatıcı özne, İsa Peygamber’in yaşadıklarını yaşamaya başlamıştır. Latince bir cümle alıntılar. İncil’in John Bölümü 5. Ayetinden olan bu cümle biraz değiştirilmiştir: “Böylece İsa dikenli taç ve mor cübbeyi giymiş olarak dışarı çıktı. Ve onlara, ‘İşte adam!’ dedi. (John t.y.) Anlatıcı öznenin alıntılacağı kısmın Türkçesi ise “...Dikenli bir taç ve mor bir giysi giymiş olarak onlara şöyle diyor:” şeklindedir.

“Başımı yoldaki dikenli tele çarpmıştım.

...Portans coronam spineam et parpareum vestimentum et dicit eis:

İşte, kendine geliyor,” (Yavuz, 2020: 145).

Yukarıda İsa peygamberin çarmıha gerilmesine yapılan göndermenin devamında ise anlatıcı özne, İbrahim peygamberin eşi Sare/Sara ve oğlu İshak/İzak/Yitsakh’tan söz eder. Sara Hanım’ın yorgunluğunu ise Ahdiatik’in Çıkış (Exodus) bölümüne gönderme yaparak anlatır. Dinî metinlerde geçen kıssaların kurmaca metinlerde değişip dönüşerek kullanılmasını, anolojik ilişkiyi postmodern edebiyatın bir gerekliliği olan tarihe yönelik çerçevesinde yorumlayabiliriz.

Postmodern metinlerin tarihe yönelişi anlatının bir parçası yapma anlayışı bağlamında şu alıntı dikkate değer:

Anette’in annesi Sara Hanım ve Sara Hanım’ın kardeşi İshak (İzak, Yitsakh), bu anlatıya girmek için sıra beklemektedirler ve onların anlatıya girebilmesi için benim İbrahim, Musa ve Yusuf ile ilgili o ‘karm günü’ anısını anlatmanın uygun olduğu, yazar tarafından bana bildirilmiştir. Bütün sorun, bundan ibarettir!

Sara Hanım, sanki Ahdiatik’ten Çıkış gibi, çok yaşlı ve çok çökkün görünüyor (Yavuz, 2020: 145).

Anlatıcı özne, anlatının içerisine aldığı doğrudan aktarımlarda dipnot vermeye devam eder. İstanbul doğumlu gazeteci, şair, yazar ve devlet adamı Ahmet Semih Mümtaz’a (1879-1956) ait *Tarihimizde Hayal Olmuş Hakikatler* adlı eserinden ve Şemsettin Sâmî’nin *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat* adlı romanından alıntı yapmıştır.

“koca İstanbul şahid ve âferinhan olmuş’tu”

“yüzünde bir hüsnü ânın harabelerinin nümâyân” (Yavuz, 2020: 146)

Anlatıcı özne, Alman filozof Martin Heidegger’in (1889-1976) felsefesinin bir parçası olan “atılmışlık (gevorfen)” kavramına atıfta bulunur.

“Gündelik yaşamdan bir başka dünyaya düşmüş, ya da atılmıştım (Heidegger: ‘Dünyaya atılmışlık’, diyor)” (Yavuz, 2020: 149)

Anlatıcı özne, yaşadığı dünyadaki insanları, kurmaca dünyanın insanlarıyla benzeşim kurmaya özenir. Bunu yaparken de Flaubert’den *Madam Bovary*’nin eczacı kahramanı

Homais, Balzac'tan Cesar Birotteau, Halit Ziya'dan *Mâî ve Siyah*'ın şair kahramanı Ahmet Cemil, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sındaki başkahraman Raskolnikov ve yine Balzac'tan *Goriot Baba* adlı romanından Vautrin'in isimleri anılmıştır. Adı geçen romanların tümü de on dokuzuncu yüzyıl yansıtmacı romanlardır.

“Form’lar ya da İdea’ların dünyadaki benzerlerine göre, adlandırıyordum. Şu M. Homais idi (bizim mahalledeki eczacı), öteki M. Birotteau (Bitişik köşkte oturan ıtriya fabrikatörü), şu Ahmet Cemil, bu Raskolnikov, ya da şu alçak, Vautrin’in ta kendisi...” (Yavuz, 2020: 149).

Hilmi Yavuz’un temel tezi, bu çalışmanın başında da bahsedildiği üzere Balzac tarzı romanların yazılamayacağı, yeni insanın ve hayatın “anlatı” üzerinden aktarılabileceğidir. Bundan dolayı, alıntılanan roman kahramanlarının hepsinin yansıtmacı tarzda yazılmış klasik romanlardan seçilmesi daha anlamlı olmaktadır.

Psikanalist Sigmund Freud’un (1856-1939) *Tenasül Psikolojisi* adındaki eserinden doğrudan aktarım yapılır.

“–findan da takdir olunduğu gibi, vicdanları muazzeb oldukları zaman niçün dâimâ istimnai faaliyetlerine bağlanışları da hâlâ esaslı surette tahlil edilmesi gereken bir problemdir. İstimna, hakikatta bütün çocukluk cinsiliğinin icrai kısmını temsil etmektedir, ve bu suçluluk duygusunu kendi üzerine almaya muktedirdir” (Yavuz, 2020: 153).

Anlatıcı özne, kent ve insan ilişkisinden söz ederken Yunan şair Konstantinos Kavafis’ten (1863-1933) bir mısraı hem Yunanca aslıyla hem de Türkçe çevirisiyle aktarır.

“Yaşlanır insan ve yaşlandıkça giderek büyüyen, büyüyen, büyüyen kentlere daha çok benzemeye başlar. Kavafis’i anımsayalım. *İ polis tha se akoulouthi*, kent seni izleyecek, diyordu” (Yavuz, 2020: 155).

Rus oyun ve hikâye yazarı Anton Çehov’un *Üç Kız Kardeş* adlı oyunundan bir repliği anlatıcı özne doğrudan aktarır.

“İnsan, ancak ortayaşlılıkta Çehov’un Tuzenbach’ı gibi konuşabilir: Kar yağıyor, ama bunun anlamı ne?” (Yavuz, 2020: 155).

Çehov'dan yapılan doğrudan aktarımın ardından anlatıcı özne bu defa bir alaturka besteye dolaylı bir göndermede bulunur. Bu gönderme, Refik Fersan'ın (1893-1965) “Rüzgâr Uyumuş Ay Dalıyor” adlı acemkürdi bestesidir.

“Şimdi sevgili okurlarım (‘rüzgâr uyumuş, eleştirmenler dalıyor, edebiyat ıssız’)” (Yavuz, 2020: 155)

“Genç şairler, şiirin kendileriyle başladığını sanırlar; yaşlı şairlerse kendileriyle bittiğini...” (Yavuz, 2020: 156)

Hilmi Yavuz, Yahya Kemal'in şiir anlayışının bir takipçisidir. Anlatısında da Yahya Kemal'i de bir anlatı kişisi yapmıştır. Yahya Kemal'in “Mehlika Sultan” adlı şiirini değiştirip dönüştürmüştür. Anlatıcı öznenin deyişiyle “düş-şiir” ortaya çıkar:

Fehmi K.'nın karatahtalı, Müstehase Hanım teyzeli ve şiirli düşlerinden sonuncusu, kendisini Yahya Kemal'in Mehlika Sultan adlı şiirini, yeniden yazarken gördüğü düştür. Bu düşü size anlatmalıyım; çünkü, Fehmi K. düşünde, bir şiirin önce kendisi tarafından yazıldığını, Yahya Kemal'in ise daha sonra oradaki bazı sözcükleri değiştirerek kendine mâl ettiğini görmüştür.

Fehmi K.'nın gördüğü düş-şiir şöyle başlıyordu:

Fehmi Ka oğlana âşık yedi Wench

Gece şehrin kapısından çıktı

Fehmi Ka oğlana âşık yedi Wench

Kara sevdalı birer âşıktı (Yavuz, 2020: 157)

Anlatıcı özne, kurduğu “düş-şiir”in içinde kullandığı “wench” sözcüğünün etimolojisini anlatırken T.S. Eliot'a (1888-1965) ve onun “Portrait of a Lady” adlı şiirinin başındaki dizelere atıfta bulunur:

Bu wench sözü de nereden çıktı?, diyeceksiniz; ‘genç’e kafiye olmaktan öte bir anlamı var mı? Bana sorarsanız var: Fehmi K., bu sözcüğe T.S. Eliot okumaları sırasında rastladı. Eliot'ın Portrait of a Lady şiirinin başında, The Jew of Malta'dan alıntılandığı bildirilen şu dizeler yer alıyordu:

Thou hast committed

Fornication: but that was in another country,

And besides, the wench is dead (Yavuz, 2020: 157-158).

4.2 Üstkurmaca (Metafiction)

Postmodern edebiyatın tekniklerinden birisi de üstkurmacadır. Türkçede şu kelimelerle karşılanmaya çalışılmıştır: Teorik kurmaca, metakurmaca, uydurmaca, üst-anlatı.

Üstkurmacanın en sade tanımı İngiliz romancı ve yazar Arthur Evelyn St. John Waugh'un (1903-1966) "roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde gösterme" biçiminde yaptığı tanımdır. Bu teknik, terim olarak ilk kez Amerikalı romancı, kısa öykü yazarı, denemeci, eleştirmen ve felsefe profesörü William Howard Gass (1924-2017) tarafından kullanılmıştır (Sazyek, 2015: 309).

Türk edebiyatında bu tekniğin ilk örneğini Ahmed Midhat Efendi, *Müşahedat* (1891) adlı eserinde kullanmıştır. Ne var ki yazarın yaşadığı dönemde postmodern edebiyat henüz ortaya çıkmamıştır. Bu yüzden, Ahmed Midhat'ı postmodern bağlamda ele almak anakronik bir yaklaşım olur. Bu çalışmanın odak noktası tam olarak da budur. Postmodern bazı teknikleri kullanmak bir yazarı, dolayısıyla eseri postmodern yapar mı? Hilmi Yavuz'un anlatılarına bu perspektiften yaklaşıldı. Dikkat edilirse Yavuz, eserlerine 'roman' değil 'anlatı' demiştir. Postmodern tekniklerin tüm imkânlarından -özellikle parodi ve pastişten- yararlandığı için 'anlatı'yı kullanmıştır. Yavuz'a ve çağdaşı kuramcılara göre aslında bu asrın türü 'roman' olamaz. Olsa olsa bu tür 'anlatı' diye adlandırılmalıdır.

Taormina anlatısında aşağıdaki alıntıda üstkurmaca tekniğinin tipik bir kullanımı görülür. Bu alıntının son cümlesiyle- "Böyle dedim, –ve bir gün, nescafe'me süt koymayı unutarak, romanıma başladım..."- okurlar, kurmaca bir metni okuduklarını ve bu metnin nasıl kurgulandığını deneyimlerler:

Halbuki ben yalnız kendim için yazıyorum. Okuyuculara hitap etmem, bunun daha kolay bulduğum bir yazış şekli olmasından ileri geliyor, bunu kesin olarak ilan ediyorum. Evet, sadece şekil meselesidir, yoksa yazdıklarımı kimse okumayacak. Bunu açıkça söyledim zaten."

Böyle dedim, –ve bir gün, nescafe'me süt koymayı unutarak, romanıma başladım (Yavuz, 2020: 46)...

Anlatıcı özne, otobiyografik romanı sorunsallaştırdığı aşağıdaki satırlarda, biçem üstüne görüşlerini aktarmıştır. Romanyazımının bir tür eleştirisini yaparak kendisinin kaleme aldığını söylediği bir romanda "ne yazdığını asla bilemeyeceğimizi" ifade etmektedir.

Buraya kadar yazdıklarımın otobiyografik olmadığına ayırdına vararak romanı durdurdum. Eh, zaten otobiyografik olmasını istememiştim ki, neden durdurdum, diye düşünmedim değil. Neyse, sorun salt otobiyografik olup olmaması da değildi –bir kere berbat bir anlatımı vardı ve babamın dediği gibi (sıkça yinelerdi bu sözü) şöyle, 'tasannu ile malûl'dü. Hele son tümcenin beni açıkça

irrite ettiğini, tüylerimin diken diken olduğunu söylemeden geçemeyeceğim: ‘Kahverengi boyası solmuş olmasına karşın, ince ve zarif biçimli kabartmalarıyla hâlâ gösterişli bahçe kapısındaki çingırağın ipini usulca çekti’ (Yavuz, 2020: 53).

Anlatıcı özne, yazacağını söylediği roman hakkında sürekli bilgiler verir. Hilmi Yavuz’un, *Taormina* anlatısını Calvino’nun *Görünmez Kentler*’indeki Valdrada’dan esinlenerek kaleme alındığı çalışmanın başında ifade edilmişti. Bu, anlatıcı öznenin, ‘felsefekurgu’ diye adlandırdığı bir türdür. Aşağıdaki alıntıda ise anlatıcı özne yine biçem üzerinde durmuş ve ‘özgünlük’ vurgusunu dile getirmiştir. Hem *Taormina* anlatısını hem de yazmayı tasarladığı romanın yazılış sürecini ele alır.

Bu romana nasıl başlayacağımı, sanırım biliyorsunuz. Christian D. benimle söyleşiye geldiğinde ne söyleyeceğimi de çok iyi biliyorum: Bütün doğruculuğumla, felsefeci olmayı denediğimi, ama felsefeciliği başaramayınca romancı olmaya karar verdiğimi anlatacağım ona. Açıkyürekli olmalıyım: ‘Taormina’ndan söz etmeliyim. ‘Taormina’nın bir sözcük ve imge olarak, bana nasıl bir mutluluk bağışladığını anlatmalıyım.’ (Yavuz, 2020: 65).

“Christian D.’a, asıl önemlisi, otobiyografik bir roman yazacağımı, bütün hazırlıklarımı buna göre yaptığımı da söylemeli değil miyim? Bu romanda, şeyden söz etmeyeceğim kesin: Felsefe tutkumdan! Anımsıyorum. Bir zamanlar felsefeci olmak istemiştım. Bunu anlatmamalıydım. Komik şeyler yazdım çünkü. Sanki bir kent bulmuşum da, sözcüklerle imgeler arasında bir bakışım varmış da, –ya da buna benzer şeyler... Bir felsefekurgu romanı yazmanın yolu, sanırım böyle şeyler yazmaktan geçmiyor –geçmemeli de!... Bulduğum kentin adının ‘Taormina’ ya da ‘Valdrada’ olmasıysa hiç önemli değil. Asıl önemlisi, bu tür ipe sapa gelmez yazıların benden, Yusuf Horoz’dan önce, bazı yazarlarca yazılmış olmasıdır. Ben, başkalarının yaptıklarını yineleyecek bir yazar değilim elbet. Özgün bir yazarım ben (Yavuz, 2020: 72).

Anlatıcı özne, okurlara kurmaca bir metni okudukları duygusunu verir. Göstermecî tiyatrodaki sahnelenen oyunun “bir oyun” olduğu vurgusunu vermeye çalışan tiyatrocuların yaptığı işi yapar: Anlatılan/okunan metin bir kurmacadan ibarettir. Romanın nasıl kurgulandığı bizatihi anlatıcı öznenin kaleminden öğrenilir. Aşağıdaki alıntı humour da barındırmaktadır.

Anlatıcı özne, anlatının niteliği üzerine kuramsal bir çerçeve çizerek bu yeni türün adının roman olamayacağını ifade ediyor. Hilmi Yavuz, yukarıda da belirtildiği gibi 1960’lardan itibaren baş gösteren “artık roman yazılamaz” iddiasının bir savunucusudur. Bu türün adının ‘anlatı’ olacağını düşünür. Yeni insanı anlatmanın yolu anlatı yazmaktan geçmektedir.

Akıllı çocuk! Bir romanı ortadan ikiye katlarsan bir yarısı ötekiyle bakışumlu olur mu, elbette olmaz. Sözcükler arasında bakışım yoktur ki, olsa olsa imgeler ya da görüntüler arasında vardır. Ama işte, sözcüklerle değil, imgelerle bir roman yazmayı denediğimi de Christian D. ile yapacağım söyleşide, bir varsayım ya da, daha iyisi bir öneri olarak ortaya atmalıydım. Böyle bir metin (artık, adına ‘roman’ filan dememek gerekiyor!) üretilebilir;—niye üretilmesin ki! Ama sanıyorum daha önce de söyledimdi, ‘bakışım’ sorunu öyle basit bir sorun değildir. Bir sürü felsefi içermeleri vardır. En azından, bir metnin ortadan katlandığında, arada bir bakışım ilişkisinin nasıl kurulabileceği üzerinde, bence tabii, düşünmek yararlı olabilir (Yavuz, 2020: 74).

Taormina sözcüğü, anlatıcı için yalnızca bir kelime değil, aynı zamanda özel bir anlam alanı oluşturmaktadır. Elli iki yaşında, yani 1988 yılında bu sözcüğü keşfettiğini belirten anlatıcı, her dille getirdiğinde kendisini yoğun bir aydınlanma ve ferahlık duygusu içinde bulunduğunu ifade eder. Bu sözcükle birlikte uzak, güneş ışıkları altında parıltıyan bir deniz, göz alıcı bir beyazlık ve ufukta beliren bir yelkenli zihinsel olarak canlanmaktadır. *Taormina*, bu bağlamda hem yaz mevsimiyle hem de yazlık bir mekânla özdeşleştirilen bir simge niteliği taşır. Sözcüğün penceresinden bakıldığında; uzak, güneşin etkisiyle ışıltıyan bir deniz (özellikle ikinci vurgusuyla), beyaz köpükler ve belirsiz de olsa seçilen bir yelkenli görünür. Dolayısıyla içinde bulunulan yaz, “*Taormina*” imgesinin sunduğu pencere aracılığıyla deneyimlenmektedir.

Anlatıcı, Bodrum’da Rüzgârlı Camlar’ı keşfettiği dönemde *Taormina* kavramına henüz sahip olmadığını da belirtir. O yıllarda yüksek tavanlı, ahşap döşemeli bir odadan yaz akşamüstlerinde mandalina ağaçlarının arasından dağa bakmak, *Taormina*’nın yerine geçen bir deneyimdir. Ancak bugün, önünde Ali’nin 1984 yazında çektiği bir fotoğraf bulunmaktadır. Camın ardından görülen bu dağ manzarası, geçen zaman içinde giderek mora dönüşen renkleriyle farklı bir anlam katmanı kazanır. Bu dönüşüm, fotoğrafın kendisinden anlaşılmaktadır.

Sonraki süreçte ise “Rüzgârlı Camlar”ın yerini *Taormina* alır. Anlatıcı, saat kulesinin ardındaki bir kahvede, sonbahara yaklaşan bir akşamüstünde Şemsipaşa ile Sarayburnu arasında gözlemlediği bir görüntünün *Taormina*’yı çağrıştırdığını dile getirir. Bu bağlamda sözcük bulunmuş, fakat artık asıl mesele onun imgeler düzeyinde karşılığını keşfetmektir.

Fehmi K. ’nın Acayip Serüvenleri anlatısında anlatıcı özne bu anlatının henüz başında hem adıyla hem de göndermeleriyle okurlarını Franz Kafka’nın *Dönüşüm* romanının başkahramanı Gregor Samsa’ya eklemlenir. Anlatının kahramanı Fehmi K. (Kavkı) Franz

Kafka'nın ad ve soyadlarının baş harflerinden üretilmiştir. Modernist dönemin bu önemli eserine yaptığı göndermenin ardından aşağıdaki alıntıda, anlatıcı öznenin ve anlatı yazarının birbirine karıştığı yazma süreciyle karşılaşılır.

Fehmi Kavkı erkenden uyandı ve dosdoğru aynaya baktı. Aynada gördüğü kendisiydi; ve –bir gece önce hamamböceğine dönüşmemiş olduğu için Tanrı'ya şükretti. Öyle ya, Fehmi Kavkı bir anlatı kahramanıydı (bu anlatının kahramanı) ve anlatı kahramanlarının sık sık değilse bile, arada bir, hamamböceklerine dönüştükleri biliniyordu. Çoğu kez, okurların bile bildiği bir gerçekliktir bu; – ama gene de bu gerçekliği yazarların da bilebilmeleri olasılığını yabana atmamak gerekiyordu. Öyle ya, ya Fehmi Kavkı'nın yazarı, anlatı kişilerinin hamamböceklerine dönüşebileceğini biliyordu ise? (Yavuz, 2020: 85).

Postmodern bir anlatının içerisinde, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatının temsilcilerinden ve yansıtmacı roman geleneğine ait bir figürün yer aldığı görülmektedir. Burada söz konusu edilen kahraman, Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı romanındaki Bezukhov'dur. Ancak postmodern bir kurguya, realist bir roman karakterinin dâhil edilmesi, metnin yapısı açısından problemli bir durum ortaya çıkarmaktadır. Nitekim Bezukhov'a ilişkin yapılan dipnot açıklaması, metnin kimliğine ilişkin daha kapsamlı bir tartışmayı mümkün kılar. Dipnotta “Bezukhov, Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanının kişilerinden biridir. (çevirmenin notu)” ifadesi yer almakta; bu da eserin telif mi yoksa çeviri mi olduğuna dair belirsiz bir alan yaratmaktadır. Bu noktada hem anlatıcının konumu hem de metnin kimliği problematik bir konumdadır.

Anlatıda Fehmi Kavkı figürü üzerinden gerçekleştirilen kurgu, hem anlatıcı-yazar ilişkisini hem de okur konumunu açığa çıkarır. Başlangıçta “bunlar Bezukhov'un gözlükleri” ifadesiyle ortaya çıkan nesne, kısa süre içinde aslında Fehmi Kavkı'ya ait olduğu açıklanan bir ayrıntıya dönüşür. Burada anlatıcı, Bezukhov'un gözlüklerinin bu metinde işlevsiz olduğunu özellikle vurgulayarak, kurmacanın sınırlarını çizmekte ve okuru yönlendirmektedir. Ardından, Fehmi Kavkı'nın mavi çizgili pijamasından söz eder. Bu durum, anlatı yazarlarının kahramanlarını uyandırdıklarında, onları yataktan çıkarmak zorunda oluşlarıyla açıklanır. Dolayısıyla anlatı yazarları arasında var olduğu ima edilen örtük bir “gentlemen's agreement”, kahramanların davranışlarını yönlendiren temel kural olarak metin içinde dile getirilir. Gonçarov'un bu konudaki tek istisna olduğu belirtilirken Fehmi Kavkı'nın da bu yazınsal görenek gereği yataktan çıkarılması, dolayısıyla pijamasının betimlenmesi kaçınılmaz hale gelir.

Bu noktada okur, karakterin yalnızca pijamasını değil, aynı zamanda üşüyen ayaklarını da anlatıya dâhil eder. Anlatıcı, “içi muflonlu terlik” betimlemesiyle, kurgusallığı genişletir. Bu bağlamda Fehmi Kavkı’nın yaşadığı şehirde bu tür terliklerin bulunabileceği yerlerin sınırlı olduğu vurgulanır. Buna rağmen karakterin uygun terliklere sahip olduğu ve onları kullanarak kapının önüne gittiği aktarılır. Bu esnada gazetenin henüz gelmemiş olması, metnin öngörüsüyle uyumludur; ayrıca kapının altından herhangi bir mahkeme celbinin de atılmamış olması, karakter açısından bir rahatlama sebebi olarak sunulur.

Bu arada bir defa daha anlatıcı, kurmaca kişiler üzerindeki otoritesini tartışmaya açar. Bilindiği gibi, François Mauriac’ın karakterlerine fazlasıyla müdahale eden yaklaşımı ile Sartre’in varoluşçu özgürlükçü tavrı karşılaştırılır; anlatıcının konumu ise bu iki uç arasında tanımlanır. Dolayısıyla Fehmi Kavkı’nın “kahvaltı etmesi” hem kaçınılmaz bir gereklilik hem de anlatı mantığının doğal sonucu olarak sunulur. Okur, bu aşamada karakterin yalnız yaşadığını çıkarımlamaya yönlendirilir. Bu çıkarım, doğrudan ifade edilmez; ancak metnin bağlamı, okurun bu sonuca ulaşmasına zemin hazırlar. Böylece postmodern anlatının temel özelliklerinden biri olan okur katılımı ve yorum serbestliği metin içinde doğrudan deneyimletilmiş olur.

Biraz önce alıntılanan uzunca alıntıda, söyleyenin kim olduğuna dair net bir fikir ortaya konamaz. Çalışmanın başından beri “anlatıcı öznenin”, anlatının ne’liği ve anlatıcının kimliği bağlamında ele almak gerekir. Yansıtmacı roman geleneğinden Gonçarov ve kahramanı tembel Oblomov’un anılması, anılmasa da “pijama” göndermesiyle okurların zihninde bu kahramanı çağrıştırmaktadır.

Kurmaca kahramanların/karakterlerin, yazarları tarafından nasıl ele alındığı da yine yukarıdaki alıntıdan anlaşılmaktadır. Kuramsal bir ders niteliğindeki bu bölüm, metnin yazılış sürecine okurların da dâhil edildiği ve gösterme yönteminin kullanıldığı bölümlerdir. Kafka’nın *Dava* romanına yapılan gönderme de yine bu alıntıdadır. (Kendisini, bilinmeyen bir nedenden dolayı yargı önüne çıkmaya çağıran bir mahkeme ilâmı da atılmamıştı kapının altından!) Bu *Dava*’nın kahramanı da Joseph K.’dır. Fehmi K.’nın adının hem Franz Kafka’yla hem de onun kurmaca kahramanı Joseph K.’yla analogik bir ilişki kurduğu görülür.

Roman eleştirisinin de yapıldığı yukarıdaki alıntının son kısmında, kurmaca metinlerde her şeyin detaylı bir şekilde anlatılmaması, bazı şeylerin de bağlamdan çıkarılması gerektiği de vurgulanır. Tüm bu söylenenlerin çerçevesinde metnin üretim süreci, akademide edebiyat kuramı anlatan bir hoca üslubuyla okurlara aktarılır. Bu anlatıda üstkurmacanın başat tekniklerden biri olarak ele alındığı söylenebilir ve anlatının kendisi tamamıyla bir üstkurmacadan meydana gelmektedir. Bu kısımların hepsini tekrar alıntılar yapmak mümkün değildir. Hilmi Yavuz'un bu ikinci anlatısı, anlatı edebiyatının ne'liği üstüne de düşüncelerin yer aldığı kurmaca bir metindir. Yavuz, anlatısında laytfmotif olarak 'anlatı' kelimesini sıklıkla kullanmaktan geri durmaz.

Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar* adlı çalışmasının "Romanın Temel Sorunlarına İlişkin Notlar" başlıklı makalesinde de Tolstoy'un kahramanı Bezukhov'dan ve onun gözlüklerinden söz edildiği biliniyor. Aynı yazıda hem "Anna Karenina'nın giysileri" hem de "İvan İlyiç'in yatağı" gibi tamlamaların, Tolstoy tarafından neden kullanıldığını George Steiner'den alıntılarla açıklaştırmıştır. Steiner'a göre "doğanın ve eşyanın insansal bağlamda betimlenmesinin en yetkin örneğini" Tolstoy vermiştir. Steiner, Tolstoy'un yetkinliğini romanın "insansal bağlamından" aldığını belirtir. Gerçekçi bir yazar olmanın yolunun; "romanda insanın, doğa ve eşyayla bütünleşme"sinden geçtiğini düşünür (Yavuz 2005).

Anlatıda disiplinlerarasılığın yanı sıra sinema ve edebiyat arasındaki kurmaca ilişkiler de ele alınmıştır. Woody Allen'ın *Kahire'nin Mor Gülü* filminde kurmaca ile gerçeklik arasındaki bağ, anlatıcı öznenin kimliği ve ne'liği çerçevesinde bir defa daha incelenir. Bu bağlamda, anlatıcı öznenin bir başka anlatıcı tarafından da anlatılabileceği ve bu sürecin ad infinitum (sonsuz) biçimde devam edebileceği sonucuna ulaşılabilir.

Fehmi K. ve Anette odalarına döndüklerinde yeniden büyük muhasebe defterlerinin başına geçerler. Bir veya iki anlatı kahramanı açısından bundan daha talihsiz bir durum düşünülemez.

Metinde, anlatının akışı sırasında ortaya çıkan beklenmedik girişler ve dışsal sesler, "parazitler" olarak tanımlanabilir. Bu tür müdahaleler, anlatının düz bir çizgide ilerlerken radyonun parazit yapması benzeri bir etkiyle araya girer ve metin içindeki çok sesliliği

ortaya koyar. Böylece, anlatının hem disiplinlerarası boyutu hem de sinema ile edebiyat arasında kurduğu kurmaca- gerçeklik ilişkisi somut bir biçimde gösterilmektedir.

Aşağıdaki alıntı, üstkurmacanın klasik kullanımına örnek teşkil eder. Kurmacanın içerisine okur da dâhil edilir. Postmodern metinlerde sıklıkla görülen bu tutum, Yavuz'un anlatısında da kendini gösterir.

İşin bu yanı ilginçtir ('sevgili okurlar' demiyorum! Çünkü, sözüm onlara değil şimdilik). Genellikle, roman tiplerinde yazılıp bitmiş romanların ayrıcalıklı statüsü vardır. Okur, o tipte kendini özdeşleştirebilme olanağını kazanır böylece –eğer istiyorsa tabii!.. Ama burada durum biraz farklı görünüyor. Sartre, henüz yazılmamış (ve işte tastamam şimdi yazılmakta olan) bir anlatının tiplerini, kendi romanının kahramanları olarak nasıl benimsedi? Daha önce de bir yerde söylendiği gibi, yazılmış olan romanla yazılmakta olan romanın örtüşmesine benzer bir şeydir bu... Yazarın talihi yaver giderse, ileride, yani çok sonraları, yazılacak bir romanın tiplerini, kendi romanında yazma olanağını bulabilir. Sartre'da da bu böyle olmuştur.

Anette, örtük bir ilgi, ama belirtik bir kayıtsızlıkla Selim Taşıl'ı dinlemiyormuş gibi yaparak dinleyedursun, Fehmi K., örtük bir kayıtsızlık, ama belirtik bir ilgiyle dinliyormuş gibi yaparak dinlememekteydi arkadaşını. Gülerek, dinliyor gibi görünmesine gelince: Bu, Fehmi K.'nın gerçekten nazik ve iyi eğitilmiş biri olmasından mıdır, yoksa o, yüzünde her zaman sırtık bir ifadeyle mi dolaşmaktadır, kısaca bir gülme tiki mi vardır, bunu herhalde, bu anlatının yazarı söyleyecektir bize. Yazarın bunu, burada değilse bile, anlatının başka bir yerinde söylemesi gerekir, diye düşünüyorum. –Ben (bir eleştirmen olarak), romancıdan bunu bekliyorum doğrusu. İyi bildiğimiz bir şeydir bu: –Biz okurların, bunu, daha önce sözünü ettiğim gibi bağlamdan çıkarsamamıza olanak yoktur (Yavuz, 2020: 102-103).

Anlatıcı özne, aşağıdaki pasajda Çek romancı Kundera'nın düşüncelerine doğrudan atıfta bulunur (Kundera, 1989: 42-43). Bu bölümde, roman yazma teknikleri üzerine Kundera'nın tespitleri aktarılmaktadır. Klasik roman yazma tekniklerinden bağımsız bir biçimde gelişen anlatı, postmodern dönemin kurmaca alanındaki sözcüsü konumundadır. Hilmi Yavuz'un anlatılarında, anlatıcı meselesinin sorunsallaştırıldığı açıkça görülmektedir. Alıntılanan pasajlar, "Anlatıcı kimdir? Hilmi Yavuz mu, yoksa başka bir kişi mi? Eser telif mi, çeviri mi?" gibi soruların gündeme taşındığı bölümlerdir. Anlatı kişilerine ilişkin olarak Kundera'nın tespitlerine gelince psikolojik gerçekçiliğin iki yüzyıl boyunca oluşturduğu kuralları özetlenir.

Kundera'nın tespitleri, psikolojik gerçekçiliğin iki yüzyıl boyunca oluşturduğu kuralları özetler: Kundera'ya göre kahramana ilişkin olabildiğince çok bilgi verilmelidir; dış

görünüşü, konuşması ve davranışları ayrıntılı biçimde aktarılmalıdır. Ayrıca, kahramanın geçmişiyile ilgili bilgiler de önemlidir, çünkü davranışlarının tüm itici güçleri geçmişten gelir. Kahraman tam bir bağımsızlık içinde olmalıdır; yazar ve düşünceleri, kendisini hayallere kaptıran ve gerçeklik yerine kurguyu tercih eden okuyucuyu rahatsız etmemek için metin içinde kaybolmalıdır. Öte yandan, Musil gibi bazı romancılar, roman ve okuyucu arasındaki bu geleneksel anlaymayı bozmuşlardır. Benzer biçimde Broch'un ünlü kahramanı Esch'in dış görünüşü hakkında neredeyse hiçbir bilgi yoktur; yalnızca büyük dişleri bilinmektedir. K.'nın veya Şvayk'ın çocukluğuna dair bilgiler de sınırlıdır. Musil, Broch ve Gombrowicz, romanlarında karakterlerin düşünceleri aracılığıyla varlıklarını duyurmaktan çekinmemişlerdir.

Bu çerçevede, Yavuz'un anlatıcı rolü de belirginleşir. Anlatıcı, kendi varlığını duyurmaktan çekinmez ancak okurun veya eleştirmenin metin üzerindeki müdahalelerine karşı kontrolü sınırlıdır. Karakterler Fehmi K., Anette ve Selim Taşıl arasında geçen diyaloglarda okurun ve eleştirmenin müdahaleleri, yazarın özgür iradesi dışında gerçekleşmiş olsa da, metnin akışında bu etkiler görünmez hâle gelir. Anlatıcı, karakterlerle kurduğu ilişkiyi de açıklığa kavuşturur: Anette'e karşı bir yakınlık duymaktadır. Bu durum klasik yazar-karakter ilişkisindeki Tolstoy-Karenina veya Flaubert-Emma örnekleriyle kıyaslanabilir. Yine de bu yakınlık yazarın müdahaleci bir sahiplenme biçimine dönüşmez; Anette'in kaderi hâlâ kurgusal bir belirsizlik taşır ve yazar bu süreçte karakterler üzerinde hâkimiyetini sürdürür.

Anlatıcı özne, anlatıcının rolü üzerine görüşlerini ifade ederken bilimsel bir makale kaleme alır gibi dipnot vererek atıfta bulunur. Aşağıdaki alıntıda da şu kaynaktan yararlanır: Emile Benveniste'den aktaran Colin Mac Cabe, *On Discourse. Economy and Society*, vol. 8, n. 3, Ağustos, 1979.

Bir mütevazı anlatı yazarı olarak, ikide birde söze karıştığım için özür dilemek isterim. Doğallıkla ben de, Emile Benveniste gibi, yazarın tekste müdahale etmemesi gerektiğine inanıyorum. Anımsayacaksınız: Benveniste, Balzac'ın *Gambara*'sından söz ederken, 'yazarın, anlatı sınırlarının dışına taşan düşünceleri'ne (*Réflexion de l'auteur qui échappe au plan du récit*) değinir. Benim de sık sık anlatıyı échapper ettiğim söylenebilir. Ne yapalım, oluyor işte!.. (Yavuz, 2020: 108).

Anlatıcı özne, Taormina anlatısına gönderme yaptığı aşağıdaki pasajda, kendi biyografisi ile anlatılan metin arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Selim Taşıl, Anette (soyadının Soyberk olup olmaması tartışmalı) ve Fehmi K. tarafından oluşturulan grup bir kenara bırakıldığında, anlatıcı kendi kişisel deneyimlerini aktarabileceği bir duruma gelir. Önceki anlatıda (adının *Taormina* olduğu metinde) uzun bir biyografi aktarımı yapıldığını belirten anlatıcı, *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri*’nde ne kadarının kaldığını sorgular. Bu bağlamda, yalnızca anekdotal olarak nitelendirilebilecek ancak anlatıcının yaşamı açısından önemli bazı küçük olayların aktarılacağını ifade eder. Böylece, anlatıcı biyografik gerçekliği ile kurmaca metin arasındaki sınırları tartışmaya açmakta ve okuru bu ilişkiyi değerlendirmeye yönlendirmektedir.

Anlatıcı özne, anlatıda yer alan her unsurun, daha önce yazılan eserlerden üretildiğini dile getirir. Aslında bu, metinlerarasılık ilişkisinin postmodern edebiyattaki konumu bu bağlamda okunabilir. Edebiyat kuramı kitaplarında rastlanabilecek cümleler, kurmaca bir metnin ana eksenini oluşturur. *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri*’nde üstkurmacanın çokça kullanıldığı bir gerçektir. Metnin tamamı, üstkurmacayla inşa edilmiştir. Anlatının ne olduğu ve ne’yi anlattığı sorularına anlatıcı öznenin cevap verdiği bölüm şöyledir:

Bu anlatının asal kişilerinden biri olan Anette, bir bağlamdan, yazınsal bir bağlamdan çıkmış değil midir? Fehmi K., Gregor Samsa’nın aynasından çıkmamış mıdır? Belki de, yazın kuramı açısından sorunu şöyle konumlayabiliriz: Anlatı kişilerinin kimlikleri son kertede daha önce üretilmiş olan yazınsal bağlamlar tarafından belirlenir. Her anlatı kişisi, bağlamsal bir üstbelirlenim’dir, örneğin? Şimdi, yazın kuramını, ikide bir gündeme getirmeyi bir yana bırakarak, yani, yazın kuramı’nı bir yana bırakarak, yaşamöyküme dönelim, Cesare Pavese, Günleri değil, anları anımsarız, diyor –ne kadar doğru!.. Ben de çocukluğumdan belleğimde kalan an’ların anı’ya dönüşenlerini (dilsel açıdan an’a bir ‘ı’ harfinin artiküle edilmesiyle gerçekleşen bir dönüşümdür bu) anlatıya dönüştürmek gibi bir iş edindim kendime. Kendi anlatımı anlatacağım. Kendimi ya da anlatıyı... Dolayısıyla, ‘Bu anlatı neyi anlatır?’ sorusuna, ‘Bu anlatı, anlatıyı, yani, ben’i anlatır, diye yanıt vereceğim. (Yavuz, 2020: 141).

Üstkurmacanın olanaklarından yoğun biçimde yararlanan Yavuz, anlatının girişinde olduğu gibi, anlatının son bölümünde de okurlara kurmaca bir metnin içerisinde bulunduklarını hatırlatır.

Fehmi K., düşlerinde kendisini şiir yazarken görmekte; bu durum anlatıcı açısından, düşünce anlatı arasındaki ilişkiyi ve düşünce ile şiir arasındaki ilişkiselliği anlamlandırma açısından

örnekleme teşkil eder. Fehmi K.’nın düşlerindeki şair kimliği, anlatıcının kendisini anlatı yazarı olarak görmesinin karşılığıdır. Bu bağlamda, anlatıcı, anlatıda kimin yazar, kimin anlatı kişisi olduğunu kesin olarak bilmediğini ifade eder; okur ise bu ayrımı kendi yorumuyla çözmeye davet edilir.

Anlatının finalinde, tüm karakterler –Fehmi K., Anette ve Selim Taşıl– uyuma durumunda betimlenir. Bu durum, anlatıcının, karakterler üzerinde tam bir kurmaca kontrol uygulayamadığını göstermektedir. Öte yandan, anlatıcının büyükbaba, baba, anne ve diğer aile bireylerinin yaşam öyküsüne ilişkin hatırlatmalar, zaman ve mekân bağlamında metne tarihsel bir boyut kazandırır. Anlatının tamamlanması, anlatıcının gözlüklerini çıkarıp komodinın üzerine koyması ve uykuya çekilmesiyle simgesel olarak vurgulanır. Böylece, anlatı hem üstkurmaca bir bilinçle hem de metin içi kurmaca düzenin işleyişiyle sonlanmış olur.

Kuyu anlatısının epigrafı, çalışmanın ana odağındaki anlatı türünün ne’liği üzerine bir açıklama niteliğindedir. Anlatı ve gerçeklik arasındaki her türlü benzerliğe rağmen bunun tamamıyla ‘rastlantısal’ olduğu vurgulanmıştır:

Bu anlatıdaki kişiler, olaylar
ve sözlerin hepsi, kurmaca’dır;
gerçeklikle bir benzeşimleri
varsa, bu tümüyle rastlantısaldır.

Bir önceki anlatıda, *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri*’ndeki anlatımdan farklı olarak, bu anlatının girişinde metnin yazılacağı mekân, yani “nerede” sorusu öncelikli olarak ele alınmıştır. Metnin “nasıl” yazılacağı tartışılmadan önce “nerede” yazılacağı sorunsallaştırılmıştır. Anlatıya adını veren “kuyu”, anlatıcı öznesi tarafından anlatının yazılacağı mekân olarak belirlenmiştir. Bu anlatıda da, *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri*’nde olduğu gibi üstkurmaca tekniğinin yoğun biçimde kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Yavuz, anlatıyı kaleme almaya başlamadan önce, metnin yazılacağı mekân üzerinde düşünmüştür. Ne yazacağını bilmesine rağmen, nerede yazabileceği konusu belirsizliğini korumaktadır; bu belirsizlik, anlatının yazılabileceği mekânın yazar için özel bir önem taşıdığını gösterir. Anlatının bir kuyu içerisinde yazılmasının doğuracağı pratik sorunların

farkında olan anlatıcı, öncelikle anlatı yazımına uygun bir kuyu bulmak zorundadır. Ardından, bu kuyuya yazı masasını ve daktilosunu indirmek için gerekli düzenekleri kurar. Seçilen daktilo, Tippa Baby modeli olup hafifliğiyle tercih edilmiştir; buna karşılık Erica model daktilo, babadan kalma ağır bir cihazdır ve kuyu içinde kullanılmaya uygun değildir. Kuyunun aydınlatılması göz önünde bulundurulmuş olsa da, günün belirli saatlerinde doğal ışık alacağını varsayarak bu detayı öncelikli kılmamıştır.

Anlatıyı yazmaya başlamadan önce, yazar bulunduğu büyük kentte kuyu arayışına çıkar. Kent, çok sayıda kuyu ve sarnıçla dolu olmasına rağmen, yazar sarnıçta yazmayı tercih etmez; yalnızca bir kuyu, anlatıyı kaleme almak için uygun mekân olarak değerlendirilir. Böylece, anlatıcının mekân seçim süreci, metnin kurmaca ve üstkurmaca katmanlarıyla birlikte okuyucuya sunulmuş olur.

Kurmaca bir metinle karşı karşıya olunduğunu okura doğrudan vurgulayan anlatıcı özne, aslında Hilmi Yavuz'un anlatıcılığını üstlenen başka bir anlatıcı olarak işlev görür.

Okura seslenen anlatıcı, metnin gerçek bir düş veya masalsı bir olay aktarımı olmadığını açıkça belirtir. Anlatıcının bir rüyada gördüğü kuyudan açılan bir delikten cennetvari bir mekâna ulaştığı ya da orada mistik bir genç kızla karşılaştığı anlatılmayacaktır. Kuyular, metinde masalsı veya sembolik bir nesne olarak ele alınmayacak, oracle'larla ilişkili gizemler bu anlatıda söz konusu olmayacaktır. Dahası, anlatıda “kuyu” sözcüğü bile edilmeyecektir. ‘Kuyu’, metnin kurgusal örgüsü içerisinde herhangi bir eğretilime olarak yer almayacaktır. Böylece, anlatıcı, metnin kurmacalığını ve metin içi kurgusal düzenin sınırlarını okura doğrudan belirlemiş olur:

Ey Okur! Ey bigâne okur!

Sizin de kolayca onaylayacağınız gibi, bu anlatının kolay yazılmadığına, Hilmi Yavuz'un bir kuyuyu bulabilmek için büyük ve yorucu bir çaba gösterdiğine kuşku yok! Evet, evet, kuyuyu, istediği kuyuyu bulmuştu Hilmi Yavuz. Şimdi, işte, kuyunun dibine yerleşmesi ve anlatıyı yazmaya koyulması gerekiyordu...

Şimdi, artık, rahatlıkla itiraf edebiliriz: Hilmi Yavuz'un anlatısını yazmak için kuyuyu seçmesi, anlatının ‘ölüm’le ilgili olmasındandı. Hilmi Yavuz, kuyuyla ölüm arasında bir bağlantı olduğunu ve ölüm’ün (kuşkusuz, kendi ölüm’ü olacaktı bu!) ancak bir kuyuda yazılabileceğini düşünüyordu! (Yavuz, 2020: 167, 170-171).

Anlatıcı özne, okura seslenmeye devam eder. Hilmi Yavuz'un bir anlatıcı özne olarak neleri yazacağını, dışarıdan bir yaklaşımla anlatır. Klasik romanlardaki tanrısal bakış açısını kullanarak anlatıcının metnini nasıl kurgulayacağını bildiren başka bir anlatıcı özne, varlığını hep hissettirir. Anlatıcı özne, okurun sıfatlarını her seslenişte değiştirerek başka bir niteliğini vurgular. Okurun olumsuzlanan nitelikleri, (bigâne, karayazılı, rahatına düşkün) postmodern metinlere maruz kalan okurun, okur alışkanlıklarından vazgeçmemeleri (klasik metinlere yaklaşır gibi postmodern metinlere yaklaşma) biçiminde okunabilir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* ve *Kuyu* anlatıları, tamamen üstkurmaca teknikle yazılmış anlatılardır. Aşağıdaki alıntı, bu görüşün kanıtı olarak okunmalıdır.

Ey okur! Ey karayazılı okur!

Kuyu ve ölüm bağıntısı üzerine Hilmi Yavuz'un ne yazacağını bilebilmeniz mümkün değil, ama ben ne söyleyeceğimi biliyorum –üstelik benim bildiklerimin Hilmi Yavuz'u bağlayacağını da biliyorum. Ölüm ve kuyu bağıntısı, Hilmi Yavuz'un oturduğu apartmanın hemen karşısındaki devasa otel inşaatı dolayımında somutlanıyor. Yüz katlı olacağı belirtilen bu otelin inşaatı, beş yıldan beri süregidiyor. İnşaattan kalkan toz ve toprak, bugün, Hilmi Yavuz'un, otelin tastamam karşısında bulunan dairesine doluyor. Şunu da sırası gelmişken belirtelim ki, Hilmi Yavuz'un yatalak bir annesi var. Hilmi Yavuz, her akşam yatmadan önce annesinin üzerindeki tozu temizlemeye çalışmaktadır. Ama olmuyor, –nafile! Ne kadar temizlerse temizlesin, annesinin üzerindeki toz tabakası günden güne kalınlaşıyor. Yatalak annesi toza, otel inşaatından gelen toza gömülüyor gitgide.

Hilmi Yavuz, annesinin yavaş yavaş tozlaşmasını da yazmak istiyor. Süpürmekle gideremediği toz tabakası katılaşp kalınlaşıyor; – artık kazma ve kürekle bile zor sökülebilmektedir! (Yavuz, 2020: 175-176)

Anlatının geri kalanında anlatıcı öznenin okura sesleniş biçimleri şöyledir:

“Ey okur! Ey lânetlenmiş okur!” (:181)

“Ey okur, ikiyezlü okur!” (:195)

“Ey okur, ey safdil okur!” (:213)

“Ey sabırsız okur!” (Yavuz, 2020: 214)

Saatine Bakan Adam anlatısının başında, klasik romanların “sıradan bir anlatı başlangıcı” olabilecek giriş cümlelerine ironik bir gönderme yapılır. Anlatıcı, metnin açılışında mevsim ve zaman seçimlerini rastgele sunarak geleneksel roman başlangıçlarının alışılmış kalıplarını esprili bir biçimde sorgular.

Anlatıcı özne, metin içinde alt metinler kurma yöntemlerini de gösterir. Geleneksel anlatılarda sıkça kullanılan çerçeve hikâyecilik yaklaşımı burada da görünür. Metin içinde başka metinlerin ve anlatı katmanlarının varlığı, anlatıcının zihninde şekillenen tasarım süreci üzerinden açıklanır.

Anlatıcı, genç bir karakterin edebiyat üzerine yöneltilen sorulara verdiği yanıtlar üzerinden kendi yazma deneyimini tartışır. Karakter, şiir okumakta ve yazma eylemini düzyazı ve hikâye çerçevesinde ele alır. Bu süreçte, zihninde oluşan hikâyeye ilişkin bir üst metin tasarımı – ‘supra text’ – fikri ortaya çıkar. Yani, var olmayan bir metnin tasarımı üzerine düşünmek ve bunu yazıya dönüştürmek, anlatıcı için hem büyüleyici hem de kurmacanın sınırlarını zorlayıcı bir deneyimdir.

Böylece, anlatıcı özne hem girişte klasik roman kalıplarına göndermede bulunmuş hem de metin içinde alt metinler ve üst metin tasarımı kavramını metne geçirmiş olur.

Hilmi Yavuz’un anlatıcı öznesi, üstkurmaca tekniklerini ustalıkla kullanarak metin içinde metinlerarası bir deneyim sunar. Anlatının başından itibaren, okur hem olay örgüsünü takip eder hem de yazma sürecine doğrudan dâhil edilir. “Anlatı içinde anlatı” yaklaşımı, okuru yalnızca bir hikâyeyi okumaya değil, yazının inşa sürecine tanık olmaya yönlendirir. Bu durum, üstkurmacanın en temel işlevlerinden biridir: metnin kurmacalığını görünür kılmak ve okuyucunun anlatı ile yazar arasındaki ilişkinin farkına varmasını sağlamak.

Örneğin, Leyla’nın tuvalete gitmesi ve kapıyı açık bırakması gibi ayrıntılar, yalnızca olayın gerekliliği açısından değil, anlatının üretim mantığını göstermek bakımından önemlidir:

“[Bu anlatının bundan sonra devam edebilmesi için, Leyla’nın tuvalete gitmesi ve giderken de kapıyı açık bırakması gerekiyor; - valizi tuvalete birlikte götürmüyorsa elbet! Anlatı yazarı bunun farkındadır ve hiç kuşkusuz gereğini yapacaktır! Anlatıcı Öznenin notu]”

Benzer biçimde, anlatıcı okura doğrudan seslenerek metnin üretim sürecini şeffaf hâle getirir. Valizin üzerinde durması, karakterin tepkileri ve mekân detayları, okuyucunun metnin kurmaca doğasını fark etmesini sağlar:

Sevgili okuyucularım, bu hikâyeyi yazarken, fotoğrafa bakan o adamın fotoğrafını çektim. Saati baktım. Nedense tam 15.15’i gösteriyordu. Keşke birisi de benim yaşadığım bu ân’ın fotoğrafını

çekse! Ve hep böyle devam etse;- a d i n f i n i t u m! Acaba, Ölümsüzlük söz konusu olabilir miydi?

Bu anlatı yaklaşımı, aynı zamanda metinlerarasılık ile iç içe geçer. Anlatıcı, hem kendi deneyimlerini hem de geçmiş edebiyat ve felsefe metinlerini aktarırken üstkurmaca aracılığıyla bu alıntıları bir üretim sahnesine dönüştürür.

Örneğin, Anton Çehov'un "öyküde bir tabancadan söz ediliyorsa, öykünün sonunda patlamalıdır" kuralı, Kafka ve Kundera'ya yapılan göndermelerle birlikte Fehmi K.'nın başına gelecekleri önceden belirler.

Selim Taşıl'ın dergiye ilişkin anlatımı, metin içi işlevi açısından bu bağlamda ele alınır. Çehov'un kuralı hatırlatılarak Fehmi K.'nin dergiye yazmayı kabul edeceği ve yayımlanan yazısı nedeniyle, Kafka'dan Kundera'ya kadar Çek yazarlarının anlatı kişilerinin başına gelen durumların benzerinin onun da başına geleceği öngörülür. Böylece, metinlerarası göndermeler ve üstkurmaca teknikleri bir araya gelerek hem kurmaca örgüyü hem de anlatı içindeki sebep-sonuç ilişkisini yapılandırır.

Aynı şekilde, Milan Kundera'dan yapılan alıntılar ve Tolstoy-Flaubert göndermeleri, üstkurmacanın okurla kurduğu diyalogu güçlendirir. Anlatıcı, kendi karakteri Anette ile klasik roman kahramanlarını yan yana getirerek hem metinlerarasılık hem de yazar-okur etkileşimini pekiştirir: "Tolstoy, Karenina'ya; Flaubert, Emma'ya ne kertede yakınlık duyduysa, benim de Anette'e o kertede yakınlık duyduğum söylenebilir. Doğallıkla ben, Anette benim!.. demiyorum."

Hilmi Yavuz'un üstkurmaca tekniklerinde dikkat çeken bir diğer özellik ise, metni yalnızca bir anlatı değil, bir deneyim alanına dönüştürmesidir. Okur, karakterlerin iç dünyasını takip ederken, aynı zamanda anlatıcının yazma sürecine ve kurmacanın işleyişine tanık olur. Anlatıcının "[Anlatıcı Öznenin notu]" gibi müdahaleleri, metni çoğul katmanlı hâle getirir; olay örgüsü, karakter psikolojisi ve yazma pratiği birbiriyle iç içe geçer.

Sonuç olarak, Yavuz'un anlatıcı öznesi, üstkurmacyı, metinlerarasılığı ve serbest çağrışımı bir arada kullanarak okuru metnin üretim sürecine dâhil eder. Bu teknikler, yalnızca anlatının kurmacalığını görünür kılmakla kalmaz; aynı zamanda edebiyatın tarihsel ve kültürel bağlamına, klasik ve çağdaş metinlere göndermelerle bir ilişki kurar. Okur, Fehmi K.'nin, Leyla'nın ve Anette'in dünyasında gezinirken üstkurmacanın

sağladığı şeffaflık sayesinde metnin derinliklerini ve kurgu mantığını aynı anda deneyimler.

4.3 Pastiş

Postmodern edebiyatta sıklıkla kullanılan tekniklerden biri de pastıştır. Türk Dil Kurumunun *Güncel Türkçe Sözlük*’ünde şöyle tanımlanır:

“Başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri.” Ancak günümüzde tanımı, pastışı tam anlamıyla tanımlayamamaktadır. Pastiş sözlükteki anlamından farklı olarak biraz daralmıştır, “metin ancak biçimiyle sınırlı kalır. Metnin konusu bu ilişkinin dışındadır (Sazyek, 2002: 354).” Pastiş, postmodern edebiyatta metnin/eserin üslubunun taklididir. Yazar üslubu bilinçli bir şekilde taklit eder, yani taklidi gizleme ya da aldatma amacı yoktur. “Pastişte taklit açıkça ve bilerek yapılan bir şeydir (Huyugüzel, 2019:374).”

Sanatçı metnin konusunu değil, “yalnızca metnin biçimini ‘taklit’ eder...Öykünme yazarı yalın bir senaryodan ya da konudan yola çıkarak, onun biçiminde yeni bir metin yazar (Aktulum, 2014:106-107).” Postmodern sanatçı üslup taklidi ile yeni bir metin oluşturur.

Hakan Sazyek’in *Roman Terimleri Sözlüğü*’nde ise “bir sanatçının eserlerini taklit yoluyla yazılan eser; bir metni değil biçimi taklit; taklit edilen, öykünülen, başlı başına bir türe, tarza has söylem, biçim formatıdır. Böylelikle ‘pastiş’, yeni bir metnin kurulmasında uygulanan metinlerarasılık işlemleri arasında en çok yüzey yapıda kalarak gerçekleştirilen bir taklit eylemidir” (Sazyek, 2015: 276). şeklinde tanımlanır.

Hilmi Yavuz’un *Taormina* anlatısında, Italo Calvino’nun *Görünmez Kentler* adlı eserinden esinlenildiği açıkça görülmektedir. Calvino’da, İtalyan seyyah Marco Polo’nun Doğu’ya yaptığı hayali seyahatler, onun bu yolculuklarda gözlemlediği şehirlerin ve kültürel izlenimlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan seyahatnamesi biçiminde kullanılır. Seyahatname, yalnızca bir yolculuk kaydı olmanın ötesine geçerek metaforik ve sembolik bir kentsel deneyim sunar. Şehirler, Polo’nun gözünden aktarılırken okur hem fiziksel mekânları hem de şehirlerin kültürel ve zihinsel haritalarını keşfeder.

Haluk Öner, *Görünmez Kentler* üzerine yazdığı yazıda, Calvino’yu “kurmaca yazarlığın zirvesi” olarak niteler. Yazarın, *Görünmez Kentler*’i nasıl kurguladığını anlatır ve bu kurgulama şekliyle “kurmaca dünyasının en büyük fantezilerinden biri” olduğunu bildirir. Eserin gerçeklikten uzaklaştıkça “büyüleyici bir yapıya” sahip olduğunu ifade eder. Yazısının sonunda ise şu değerlendirmeyi yapar:

“*Görünmez Kentler*, kendi iç dünyasını mekâna aktaran, susmayan, tükenmeyen, hayalleriyle var olan bir gezginin dilinden anlatılır. Anlatılan her kent olgusu yaratılan her kurmaca okuyan her okurun gözünde farklı bir heyecanla canlanır...” (Haluk Öner: “Artık hiç kuşku yok, masallar gerçektir.” Italo Calvino’nun, *Görünmez Kentleri Üzerine* 2014)

Taormina anlatısında da benzer bir yapı söz konusudur. Anlatıcı, bir yolculuk kaydı tutar gibi ayrıntılı gözlemlerini ve izlenimlerini aktarır, ancak bu gözlemler yalnızca fiziksel olayları kaydetmekle kalmaz; aynı zamanda şehirlerin, kültürlerin ve karakterlerin içsel dünyalarıyla da kurulan ilişkileri ön plana çıkarır. Aşağıdaki alıntıda görüldüğü üzere, Ali Emiri Efendi’nin Osmanlıca metni sadeleştirilmiş hâliyle aktarılır:

Hoca Gıyaseddin Nakkaş, 1419 yılının Kasım ayında (zilkadesinde), Mirza Şahruh Sultan’ın Hıtaý imparatoruna gönderdiği elçilerle birlikte Baysungur Mirza’nın elçisi olarak yola çıkar. Arkadaşlarıyla iki yıl on ay beş gün süren bir yolculuğun ardından, saltanat merkezi Herat’a varır ve burada Hıtaý imparatorunun mektubuyla armağanlarını teslim eder. Hoca Gıyaseddin, yolculuk boyunca gözlemlediği tüm olayları günü gününe kaydeder. Metinde de belirtildiği üzere, kendisi inanılır bir kişi olarak tanımlandığı için (metinde “merkum-ı mu’temedün’ileyh” ifadesi kullanılır), anlatımı tarafsız ve güvenilirdir; garaz ve taassuptan uzak olan bu hikâye, kaydedildiği şekilde metne geçirilmiştir.

Yolculuk, 1419 yılı Kasım ayının 25’inde Herat’tan hareketle başlar ve 28 Aralık’ta Belh’e ulaşılır. Çetin soğuklar ve sürekli yağmurlar nedeniyle 1420 yılı Ocak ayının 17’sine kadar Belh’te kaldıktan sonra yola çıkılır ve 8 Şubat’ta Semerkand’a varılır. Bundan sonra, Şir Behram’ın ülkesine ulaşılır; burada haziran ayında sular iki parmak kalınlığında donar ve yolculuk devam eder. Haziran ayı sonlarında Tarkan kentine, 18 Temmuz’da ise Kamel kentine varılır (Yavuz, 2020: 57).

Bu yolculuk kaydı, yalnızca tarihsel ve coğrafi bir bilgi aktarımı değil, aynı zamanda şehirlerin ve mekânların kültürel bağlamı, karakterlerin deneyimleri ve gözlemlenen çevresel koşullar aracılığıyla zenginleştirilmiş bir anlatıdır. Anlatıcı, okura hem tarihsel gerçeklik hem de kurmaca bir gözlem deneyimi sunar; böylece metin, hem güvenilir bir tarihsel kayıt hem de kurmaca bir üretim sahnesi olarak işlev görür.

Bu bölüm, yalnızca bir tarih kaydıyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda şehirlerin, iklimin ve yolculuk süresince yaşanan günlük olayların ayrıntılı bir anlatımını sunar. Tıpkı Calvino’da olduğu gibi, yolculuk ve şehirler hem fiziksel bir harita hem de zihinsel ve kültürel bir doküman olarak işlev görür. Yavuz, bu yöntemi kullanarak okuru metnin içine çeker ve hem geçmişe hem de mekânsal deneyime dair bir katman yaratır.

Taormina’nın Calvino’dan aldığı en belirgin özellik, seyahat kaydını salt tarihsel veya coğrafi bir veri olarak sunmak yerine, okurun hayal gücünü devreye sokmasıdır. Her şehir, her durak, her tarih, birer anlatı katmanı hâline gelir ve okur, metni yalnızca okumakla kalmaz; aynı zamanda zihninde yeniden kurar. Böylece Yavuz’un anlatısı, Calvino’nun kurgusal seyahatnamesiyle paralel bir estetik deneyim sunar; hem okuma süreci hem de hayal gücü, anlatının merkezi unsurları hâline gelir.

Bu uzun alıntının dipnotları da vardır. Bu üslup da bilimsel bir makale dilini ve üslubunu anımsatır:

Hilmi Yavuz, Fehmi K.’nın üslubunu, tıpkı onun müstear adı İrfan Külyutmaz ile kaleme aldığı yazılardaki gibi nükteli ve Osmanlıca sözcükler ve tamlamalarla süslü bir dil üzerinden yansıtır. Anlatıcı, okuyucuya adeta İrfan Külyutmaz’ın ağzından konuşuyormuş izlenimi verir; bu sayede hem karakterin geçmişine dair ayrıntıları aktarır hem de dilin ritmi ve sesleniş tarzıyla metnin kendine özgü havasını güçlendirir.

Öyküde Fehmi K.’nın annesi, yaşadığı dönemin sosyal ve ekonomik koşullarıyla birlikte anlatılır; onun tuhaf ama sevimli huyları, sulu şeftaliyi almak için gösterdiği çaba ve parayı doğru kullanamaması gibi durumlar detaylı biçimde aktarılır. Anlatıcı, bu durumu hem mizahi hem de tarihsel bağlamda yorumlar; örneğin, pırlanta küpelerin değeri ve bunların Arnavut satıcıya verilmesi hem dönemin ekonomik anlayışını hem de karakterin özgünlüğünü gösterir.

Aynı şekilde, Fehmi K.’nın üvey oğluyla annesi arasındaki diyaloglar, ailenin entelektüel düzeyini ve kültürel bilgisini ortaya koyarken anlatım Osmanlıca kelimeler ve tamlamalarla zenginleştirilmiştir. Öyküdeki tarihsel göndermeler (İttihad ve Terakki, Talât Paşa, Enver Paşa ve Sarıkamış) metne bir dönem belgesi niteliği kazandırır.

Bu anlatım, okuyucuya hem karakterlerin sosyal ve kültürel bağlamını sunar hem de metni, yazarın dil oyunları ve Osmanlıca unsurlarla süslediği bir anlatı estetiği olarak deneyimlemeyi sağlar. Hilmi Yavuz, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde böylelikle geçmişin dilini ve mizahını, karakterlerin kişiliği ve olay örgüsüyle ustaca birleştirir.

Diyalogdaki mizah ve ritim öğeleri de metnin sahneleme etkisini güçlendirir. Tekrarlanan ifadeler (“Bir şeyi yok, bir şeyi yok...”, “İşler çok, işler çok...”, “Basbayağı her şeyi...”) hem karakterlerin ruh hâlini vurgular hem de konuşmaların doğal akışını sahnelemeye yardımcı olur. Bu tekrarlar, okuyucuda hem gülümseme hem de bir ritim hissi uyandırır; konuşmalar bir tiyatro oyunundaki tempo gibi ilerler.

Buna ek olarak, diyaloglar aracılığıyla karakterler arasındaki ilişkiler de belirginleşir. Anette'nin bezginliği, ebeveynlerinin merakı ve Fehmi K.'nın durumu yumuşatma çabası, aile içi ilişkileri canlı biçimde sunar. Konuşmaların kısa ve kesik kesik oluşu, karakterlerin sabırsızlığını, telaşını ve samimiyetini yansıtır; okuyucu, metnin içine daha kolay çekilir ve karakterlerin sahnedeki hareketlerini gözünde canlandırabilir.

Sonuç olarak, bu diyaloglar hem anlatının teatral boyutunu güçlendirir hem de metinlerarasılık ve üstkurmaca unsurlarını etkin biçimde işler. Anlatıcı, okuyucuya karakterleri, olayları ve metnin yapısını aynı anda sunarken sahnelenebilir ve etkileşimli bir anlatı deneyimi yaratır.

Saatine Bakan Adam anlatısında anlatıcı özne, aşağıda alıntılanan kısımda dinî metinlerin üslubunu taklit etmiştir.

“Kapıların açıcısına [Ya, mufettih'ül ebvâb!] inanıyor muydu? Dahası, inansa bile, sırlanmış mıydı? Rahmetli pederin [rahmeten vâsiâ] Fatih türbedârı Ahmed Âmiş efendi hazretleri'ne [k.s.] dair anlattıklarını anımsadım. Yok, hayır! Leyla böyle biri olamazdı!” (Yavuz, 2022b:34).

4.4 Parodi

Parodi, bir metnin içeriğinden esinlenerek yeni bir eser oluşturulmasıdır. Yazar önceki bir eserin konusunu ele alarak sonraki metni oluşturur. “Romanda ‘pastiş’in bir türü(n) üslubunu, anlatma formatlarını) örneksemesine karşılık ‘parodi’ belli bir metni(n) konusunu) örnek alır. Dolayısıyla ‘parodi’, yapı boyutundaki ‘pastiş’in konu/içerik

düzlemindeki bir benzeri sayılır (Sazyek, 2002: 347).” Pastişte anlatım taklit edilirken parodide içerik taklit edilir.

Parodi, postmodern edebiyatla birlikte sık kullanılmaya başlanmıştır. ‘Parodi’ kavramının tanımında ‘*gülünç taklit*’, ‘*alaya alarak yazma*’, ‘*komik bir uyumsuzluk*’ gibi sözcükler kullanılmıştır (Sazyek, 2002: 347, 348). Kubilay Aktulum, yansılama (*parodi*) ile alaycı dönüştürümü ayırır. Alaycı dönüştürümdeki ‘*yergisel*’ işlev yansılama da yoktur. Yansılama da oyunsal bir alay amaçlanır (Aktulum, 2014:101). Parodi hayranlık, tersinleme ya da sıradanlaştırma amacıyla yapılabilir. Nitekim James Joyce, *Ulysses* adlı eserinde Homeros’un *Odise* destanının parodisini gülünçleştirmeden; sıradan bir hâle getirerek yapmıştır (Huyugüzel, 2019: 372).

İki roman arasında parodi benzeri dönüşüm olarak alınamayacak farklılıklar mevcuttur. Yazar, estetik özgünlük bakımından *önceki metin* ile *sonraki metin* arasında belli bir uzaklığı korumuştur.

Parodi tekniği sıklıkla pastiş tekniğiyle karıştırılmıştır. Oysa parodide ‘konu/içerik’ benzerliği söz konusuysen pastişte ‘üslup/biçem’ benzerliği söz konusudur. Hakan Sazyek, Kubilay Aktulum’dan alıntılar: “Bir ‘önceki metin’den ‘sonraki metin’ yaratmak, yani ‘bir metni yeniden yazmak için’ onu hareket noktası olarak örnekseme uygulamasıdır” (Sazyek, 2015: 270). Yine aynı çalışmada parodi tekniğinin Türkçedeki başka kullanımlarından da söz edilir. “Yazarsız anlatış, gülünçleme, yansılama” kelimelerinin, parodinin Türkçedeki diğer eş anlamlı kelimeleri olduğu bildirilir (Sazyek, 2015: 270).

Parodi ve pastişin postmodern metinlerde sıklıkla karşımıza çıkan anlatım teknikleri olduğunu dile getiren Sazyek, Dilek Doltaş’tan alıntılar: “Anlatı özellikleri ancak ürünü oldukları gelenekleri, düşünceleri ve kuramları sorunsallaştırdıklarında kullandıkları metinleri postmodern yaparlar. Bu nedenle postmodern bir dünya görüşünü ortaya çıkaran anlatılarda parodi ve pastişe sık sık rastlarız.” (Sazyek, 2015: 270-271).

Hilmi Yavuz, “Modernleşmeyi Aşma Yolları: Trajedi, İroni, Parodi” başlıklı yazısında modernizmi aşma yollarını Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay üzerinden; postmodernizmi aşma yolunu ise kendisi üzerinden örneklemiştir. “Türk modernleşmesinin Tanpınar ve Atay’ı Doğu-Batı arasında bir bilinç yırtılmasına, iki arada

bir dere de kalmışlığı sürüklediğini” savunur. Yavuz, modernizmi aşma biçiminin Tanpınar’da trajediyle, Oğuz Atay’da ironiyle denendiğini; kendisinin ise postmodernizmi aşmayı parodi yoluyla denediğini söyler. Kendisinin, *Fehmi K. ’nın Acayip Serüvenleri* ve *Kuyu* anlatısında “iki arada bir dere de kalmışlığı” parodi yoluyla aşmayı denediğini belirtir. (Yavuz 1999)

Çalışmanın *Taormina* bölümünde, Hilmi Yavuz’un bu anlatıyı yazarken Italo Calvino’nun *Görünmez Kentler* adlı eserinden yola çıktığı belirtilmiştir. Bu durum, Yavuz’un önceki metni (*Görünmez Kentler*) referans alarak sonraki metni (*Taormina*) yarattığını ortaya koyar. Dolayısıyla, *Taormina*, *Görünmez Kentler*’in parodisi olarak değerlendirilebilir.

Aşağıdaki alıntıda, anlatıcı öznenin kendisini Calvino zannetmesi, bir tür kişilik bölünmesini çağırıştır. Postmodern anlatının bu tür katmanlı öznellik ve kimlik oyunlarına olanak tanınması, aynı zamanda şizofreni ile postmodernizm ilişkisine dair bir ipucu verir (bu konu sonuç bölümünde ele alınacaktır).

Anlatıcı bu durumu şöyle aktarır:

Ona, yazdığım romanlardan söz edecektim. Morcovaldo’dan, Palomar’dan ya da daha sonrakilerden! D. Sallenave ile F. Wahl’ın Fransızcaya çevirdikleri kitabımıysa, çok sevdiğimi anlatacaktım ona. (İşte gene bir bellek sürçmesi: Kitabın çevirmenlerinin adlarını anımsamak iyi de, kitabın adı neydi sahi!) Kendimi bir söyleşiye değil de, bir yolculuğa hazırlar gibiydim. Sanki, en sevdiğim kitaplarımı yanıma almaya hazırlanıyordum. Sanki, Gıyaseddin Hoca’nın reji deposu gibi kokan sahaf dükkânına doğru yola çıkacaktım. Bu söyleşiye, Gümüşsuyu’ndan Balık Pazarı’na doğru yola çıkmaya hazırlanan bir gezgin (örneğin, Marco Polo) gibi hazırlanıyordum (Yavuz, 2020: 64-65).

Burada anlatıcı, bir söyleşiye değil de bir yolculuğa hazırlandığını belirtirken okura metnin kurmacı doğasını ve özneler arası kaymaları hatırlatır. Yavuz’un Calvino’dan yola çıkarak kurduğu metinlerarası ilişki, anlatıcı kimliğini hem kendi içinde hem de metinler arasında konumlandırır; okur, hem referans verilen metinle hem de yaratılan yeni kurmacayla etkileşime girer. Böylece, üstkurmaca ve metinlerarasılık bir araya gelerek hem anlatıcının öznelliğini hem de metnin çok katmanlı yapısını görünür kılar.

Aşağıdaki alıntıdaki ‘Valdrada’, Calvino’nun *Görünmez Kentler* adlı eserindeki kentlerden birisidir. *Taormina*’yla Valdrada iç içe geçmiştir. Bu durum, anlatıcı öznenin ‘önemli değil’ diyerek karşıladığı bir durumdur.

“Bulduğum kentin adının ‘Taormina’ ya da ‘Valdrada’ olmasıysa hiç önemli değil. Asıl önemlisi, bu tür ipe sapa gelmez yazıların benden, Yusuf Horoz’dan önce, bazı yazarlarca yazılmış olmasıdır. Ben, başkalarının yaptıklarını yineleyecek bir yazar değilim elbet. Özgün bir yazarım ben” (Yavuz, 2020: 72).

Anlatıda bir kimlik bölünmesi gerçekleşmiştir. Anlatıcı öznenin kimliği, Eşrefoğlu Rûmî’nin kimliği ve yaşamıyla iç içe geçer. Bu durum, metnin hem tarihsel hem de kurmaca düzlemlerinin bir arada ele alınmasını sağlar ve postmodern anlatının kimlik, öznellik ve metinlerarasılık boyutlarını öne çıkarır. Anlatıcı bu durumu şöyle aktarır:

Dikkat edilirse burada, Kitab’a, yani Menâkıb’a sıkı sıkıya bağlı kaldığım görülecektir. Walter Mitty budalası, kendini serbest çağrışımlara bıraktığından, bir Don Quijote olabilme olanağını yitirmişti; şimdi serbest çağrışımı kesinlikle söylemdışı bırakarak ve Kitab’a tastamam bağlı kalarak, bir yaşamı yeniden kurmak (burada söz konusu olan yaşam benimki mi, yoksa Eşrefoğlu’nunki miydi? Orası belirsiz.) gerekiyordu. Walter Mitty ile Don Quijote arasındaki ayırt edici sınırı da, böylece çizmiş oluyordum. Bildiğiniz gibi, Lenin, ‘felsefe, böler!’ diyordu ... (Yavuz, 2020: 78).

Burada, anlatıcı özne, serbest çağrışım ve kurmaca özgürlüğü bir kenara bırakıp belirli bir metinden (*Menâkıb*) yola çıkarak bir yaşamı yeniden inşa etmeye çalışır. Ancak, bu yaşamın kime ait olduğu belirsizdir; anlatıcı mı, yoksa Eşrefoğlu Rûmî mi yaşamı yeniden kurmaktadır, kesinlik taşımaz. Walter Mitty ve Don Quijote karşılaştırması, öznenin hem kendi kimliğini hem de metin içerisindeki kurmacı kimliği arasında bir ayırım çizmesini sağlar. Böylece, metin hem tarihsel referanslarla hem de postmodern kurmaca teknikleriyle çok katmanlı bir anlatı düzeyi oluşturur; kimlik bölünmesi ve öznellik, bu katmanlar aracılığıyla görünür hâle gelir.

Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri anlatısında, ‘önceki metin’ ve ‘sonraki metin’ ilişkisi tipik bir örnek olarak karşımıza çıkar. Burada, kurmaca bir metnin içindeki karakterin, kendinden önce oluşturulmuş başka bir kurmaca karakterle kurduğu ilişki görünür kılınır. Önceki metin, Jean-Paul Sartre’ın *Bulantı* adlı romanıdır ve romandaki kurmaca karakter tarihçi Roquentin’dir. Roquentin, tarihî bir şahsiyet olan Marquis de Rollebon’un

biyografisini yazmaya koyulmuştur. Yavuz'un anlatısında ise Selim Taşıl, kendini bu bağlamda, *Bulantı* romanındaki Marquis de Rollebon olarak konumlandırır. Bu durum, metinlerarası bir kimlik kayması ve üstkurmaca ilişkisini görünür kılar; Rollebon'un biyografisini yazan Roquentin, Fehmi K.'ya dönüşür. Bu ilişki, "Selim Taşıl'ın, üvey babasının kitaplığında Jean-Paul Sartre'ı keşfetmesi, kitaplıkta bulduğu romanın adının *La Nausée* olması; Selim Taşıl'ın Fransızca bilmesi ve eseri alıp okuması" biçiminde dile getirilir. Marquis de Rollebon'un yaşamöyküsünü yazmak isteyen Roquentin bu çabasını gerçekleştiremez. Selim Taşıl ise şöyle düşünür: "Roquentin'in önünde, onun bu yaşamöyküsünü yazamamasını bağışlatacak, ya da –en azından– hafifletecek nedenler var. Ama benim yok! Öyleyse, Roquentin'in yapamadığını, ben neden yapamayayım!" Böylece Selim Taşıl, Rollebon'un yaşamöyküsünü yazmaya oturur. Kuşkusuz Roquentin'in bulgularından da yararlanır ancak biraz da kendine göre bir Rollebon yazmak istemektedir. Bu durum, Sartre'ın kullandığı anlamda bir 'kendi-kendini aldatma' tuzağına düşmesine engel olmaz. Hakikati ötekenden değil, kendinden gizleyerek yazmaya devam eder. Burada sorulması gereken temel soru şudur: Selim Taşıl'ın kendinden gizlediği hakikat nedir? Hakikat, Marquis de Rollebon'un, Selim Taşıl'ın ta kendisi olduğudur ve Rollebon'un yaşamöyküsünü yazarken Selim Taşıl aslında kendi yaşamöyküsünü yazdığının farkındadır. O zaman asıl soru şu hâle gelir: Sartre, Roquentin'e Marquis de Rollebon'un yaşamöyküsünü yazdırırken Rollebon'un Selim Taşıl olduğunu biliyor muydu? (Yavuz 2020: 102)

Sartre'ın *Bulantı* romanında "kendi felsefesinin hikâyesinden daha fazlasını" sunduğunu söyleyen İhab Hassan, romanın ironik bir dille kendinden evvelki yazarların parodisini yaptığını ifade eder. *Bulantı*'da açıklayıcı bir "Editör Notu"nın varlığı Yavuz'un anlatılarında da sıklıkla görülen bir anlatım şeklidir. Hassan, "*Bulantı*'nın sonunda, Roquentin'inkinden ziyade Sartre'ın kendi romanını yazdığı konusunda haklı çıktığından kuşku" duyduğunu belirtir (Hassan 2019).

Bu pasaj, anlatıda metinlerarasılığın nasıl işlediğini ve kurmaca karakterlerin birbirine nasıl yansıtıldığını açıkça gösterir. Selim Taşıl'ın, Roquentin ve Rollebon üzerinden kendi kimliğini sorgulaması, postmodern anlatının kimlik ve öznellik sorunlarını birdefa daha görünür kılar. Okur, metinler arası bir oyun ve üstkurmaca deneyimiyle karşı karşıya bırakılır; Yavuz, Sartre'a ve Fehmi K.'ya referans vererek kurmaca öznellik alanını ustalıkla kurar (Yavuz, 2020: 101-102).

Anlatıcı öznenin çocukluğunda başından geçen olaylar, semavî dinler tarihinin bir parodisi niteliğindedir. “İbrahim, Musa, Yusuf, Sara, İshak” gibi isimler, okura kutsal metinlerdeki peygamberleri ve onların yakınlarını çağrıştırır ancak Yavuz burada bu kutsal figürleri, çocukluk anlarıyla birleştirerek ironik bir perspektif sunar. Anlatıcı özne, İsa peygamberin başından geçenleri kendi başından geçmiş gibi parodileştirir ve böylece tarihî, kutsal ve kişisel zamanlar arasındaki sınırları bulanıklaştırır.

Olay örgüsü içerisinde anlatıcının deneyimlerini aktarırken yaşananları ayrıntılı bir gözlemle sunması dikkat çekicidir:

İşte o yaz günü ‘Karm’dan, yamacın aşağısına doğru iniyorduk, –İbrahim, Musa ve Yusuf ile İbrahim’i, en büyüğümüzü, elinde bıçağıyla oynarken, dayımın bağının bitişiğindeki bağda bembeyaz uzun tüylü bir koç vardı, bütün gün sessizce o koçu severken; Musa’yı, eline bir sopa geçirmiş, yere bir şeyler çizerken; Yusuf’u ise sanki kıtlıktan çıkmış gibi habire üzüm yerken... O tuhaf, تنها ve beyaz günü birlikte geçirdiğimiz kuzenlerimi, tepeden aşağı inerken böyle anımsıyorum.

Nedense o gün çok yoruldum, ölecek gibi yorgun. Ölü gibi.

Yamaç aşağı atımın ayağı tökezledi.

Düştüm.

Kendime geldiğimde avuçlarım, ayaklarım kanıyordu. Sanki çiviyle delinmiş gibi acıyordu avuçlarımın içi.

Üstüm başım perişandı.

Başımı yoldaki dikenli tele çarpmıştım.

Portans coronam spineam et parpareum vestimentum et dicit eis:

İşte, kendine geliyor,

(dediler) (Yavuz, 2020: 145-146).

Bu pasaj, anlatıcının çocukluk deneyimlerini kutsal metinler aracılığıyla yeniden yapılandırmasını ve olayları hem bireysel hem de mitik bir perspektifle sunmasını ortaya koyar. Peygamber isimlerinin çağrışımları, anlatının ironik ve üstkurmacaya açık söylemini güçlendirir. Anlatıcı, kutsal ve kişisel geçmişi aynı düzlemde birleştirerek, okurun hem dinî hem de bireysel referansları yeniden düşünmesini sağlar. Böylece metin, tarihî ve mitik zamanları kendi deneyimiyle harmanlayan bir üstkurmaca örneği olarak öne çıkar.

Anlatıcı özne, Yahya Kemal’in “Mehlikâ Sultan” şiirinin de parodisini yapar.

“Fehmi Ka oğlana âşık yedi Wench
Gece şehrin kapısından çıktı
Fehmi Ka oğlana âşık yedi Wench
Kara sevdalı birer âşıktı” (Yavuz, 2020: 157)



5. SONUÇ

Bu çalışma kapsamında, postmodernizmin tek kurmaca türü olarak anlatı kavramı ve Hilmi Yavuz'un postmodern anlatılarında başvurduğu anlatım teknikleri ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Özellikle “üstkurmaca”, “metinlerarasılık” ve “anlatı içinde anlatı” gibi stratejilerin, Yavuz'un eserlerinde postmodern anlatıyı nasıl inşa ettiği vurgulanmıştır. Çalışmanın diğer bölümünde değinilen ve bu bölümde postmodernizm ve şizofreni ilişkisi, Fredric Jameson'ın görüşleri çerçevesinde tartışılmıştır. Jameson, geç kapitalist toplumların kültürel mantığının, bireyin zaman içerisindeki konumlanışını belirsizleştirerek bilişsel bütünlüğünü zayıflattığını ileri sürer. Bu bağlamda zamanın uzamsallaştırılması, öznenin geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki süreklilik duygusunu kaybetmesine yol açar ve birey yalnızca sürekli bir ‘şimdi’ deneyimine hapsolmuş bir şekilde var olur.

Yavuz'un anlatılarındaki zaman ve mekân kullanımına, bu yaklaşımın etkileri açıkça tespit edilebilir. Anlatı karakterlerinin geçmiş ve gelecek arasında sık sık kopukluklar yaşaması, olayların çizgisel bir zaman dizisine bağlı kalmaması, okurun ve karakterin deneyimlediği zaman algısını bulanıklaştırması, Jameson'ın ileri sürdüğü geç kapitalist kültürel mantığın edebiyat üzerindeki etkilerini sergiler. Bu durum, Yavuz'un postmodern anlatılarında şizofreninin işlevini anlamak açısından kritik bir öneme sahiptir; çünkü karakterler, zamanın ve mekânın parçalanmış yapısı içinde öznel bütünlüklerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar.

Böylece, Yavuz'un eserleri hem postmodern anlatı tekniklerinin hem de bireyin zaman ve özne deneyimine ilişkin felsefi ve kültürel eleştirilerin bir araya geldiği metinler olarak okunabilir. Bu yaklaşım, Yavuz'un anlatılarının yalnızca birer kurmaca değil, aynı zamanda postmodern zaman algısı ve özne bilinci üzerine düşünsel bir laboratuvar işlevi gördüğünü ortaya koyar.

Postmodernizm, özellikle 1950-1970 arasında toplumsal ve düşünsel dönüşümleri adlandırmak için kullanılmaya başlanmıştır. Modernizmin büyük anlatılarla tanımlanan ilerlemeci yapısının yerini parçalanmış, çoğul ve çelişkili bir düşünce sistemi almıştır. Lyotard, Baudrillard ve Jameson gibi teorisyenler, bu dönüşümü farklı açılardan açıklamış,

Lyotard büyük anlatıların çöküşünü vurgularken, Baudrillard simülasyon ve hipergerçeklik kavramlarıyla gerçeklik algısının dönüşümünü öne çıkarmış, Jameson ise geç kapitalizmin kültürel mantığı ve bu süreçte ortaya çıkan şizofrenik yapı ile pastiş analiz etmiştir.

Jameson'a göre postmodern özne, tarihsel sürekliliğini yitirmiş, yalnızca ânın yoğunluğuna sıkışmış bir bilinç yapısı içinde var olur. Bu durum, sanatta kolaj, montaj ve biçimsel parçalanmışlık gibi estetik stratejilerle kendini gösterir. Geçmişe ait biçimlerin içi boşaltılarak yeniden kullanımına dayalı pastiş, özgünlük yerine tekrarı estetize eden bir üretim biçimine dönüşmüştür. Böylelikle postmodern sanat, neo-nihilist bir yapı kazanmış ve modernist dönemin estetik ile ideolojik değerlerine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Hilmi Yavuz'un anlatılarında öne çıkan anlatım teknikleri, postmodern anlatının temel özelliklerini kapsamlı biçimde yansıtır. Yavuz, özellikle üstkurmaca stratejilerini ustaca kullanarak okuru sürekli olarak metnin kurgusallığının farkında olmaya yönlendirir. Anlatı içinde anlatı ve metinlerarasılık, onun eserlerinde hem biçimsel hem de tematik bir işlev görür; geçmişten günümüze uzanan edebiyat geleneğine göndermeler, karakterlerin deneyimleri üzerinden yeniden yorumlanır. Bu teknikler sayesinde okur, yalnızca olayların akışını takip etmekle kalmaz, aynı zamanda anlatının yaratım süreci ve yazarın müdahaleleri hakkında da bilinçlenir.

Postmodernizmin teorik çerçevesi incelendiğinde, şizofreninin yalnızca bireysel bir ruhsal bozukluk olmadığı; çağın epistemolojik, ontolojik ve kültürel krizinin bir temsili olarak öne çıktığı görülür. Türk edebiyatındaki postmodern metinler, bu krizi anlatı düzeyinde yansıtarak çağdaş öznenin parçalanmışlığını, zamanla kurduğu bağın kopuşunu ve dilin anlam üretme gücünün zayıflamasını estetik bir düzlemde temsil eder.

Postmodern anlatılarda bireyin içsel deneyimi ile toplumsal ve kültürel bağlam arasındaki gerilim, şizofreni metaforu aracılığıyla hem kurmacanın yapısal hem de tematik boyutlarına yansıtılır. Yavuz'un anlatılarında, bu kriz estetikleştirilir ve kurmacanın sunduğu olanaklar aracılığıyla anlamlandırılır. Yavuz'un anlatılarında zaman ve mekân algısı parçalanmış bir yapıda sunulur; çizgisel anlatı yerine, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında sürekli geçişler yapılır. Bu, karakterlerin psikolojik deneyimlerini, bellek ve algı üzerinden aktarırken okurun zaman hissini de bulanıklaştırır. Böylece anlatının deneyimsel

boyutu güçlenir ve postmodern bireyin dünyayla kurduğu ilişkiyi dile getiren bir estetik form oluşur.

Şizofreni ve postmodernizm arasındaki ilişki, yalnızca bir benzetme değil, anlatıların kurucu dinamiklerinde işleyen derin bir bağlantı olarak ele alınabilir. Hilmi Yavuz'un postmodern anlatıları da modernitenin ve kimliğin çöküşünü şizofrenik bir estetik içinde yeniden üretmektedir.

Dil ve üslup açısından, Yavuz'un, Osmanlıca kelime ve tamlamalarıyla, nükteli ve kendine özgü bir dil kullanımıyla metinlerine çok katmanlı bir anlam derinliği kazandırdığı söylenebilir. Bu hem metnin edebî bağlamını zenginleştirir hem de anlatının tarihsel ve kültürel bağlamlarla ilişkisini güçlendirir. Diyaloglarda ise tiyatro metnilerindeki karşılıklı konuşma biçimleriyle anlatıdaki gerçeklik duygusu birleştirilir; karakterler arası etkileşim hem olay örgüsünü ilerletir hem de anlatının çok sesli yapısını tahkim eder.

Sonuç olarak, Hilmi Yavuz'un anlatıları, postmodern anlatı tekniklerinin bir laboratuvarı niteliğindedir. “Üstkurmaca”, “metinlerarasılık”, “anlatı içinde anlatı”, zaman ve mekânın parçalanması, kendine özgü dil kullanımı ve çok sesli diyaloglar, onun metnilerinde bir araya gelerek hem biçimsel hem de tematik açıdan postmodern bir estetik inşa eder. Yavuz, bu teknikler aracılığıyla anlatıyı sadece bir hikâye anlatma aracı olmaktan çıkarır, aynı zamanda okuyucunun bilinçli bir okuma deneyimi yaşamasını sağlayan çok katmanlı bir kurmaca evrene dönüştürür.

KAYNAKLAR

- Akbayır, S. (2011). “*Ne kadar gitsem o kadar uzak*” Hilmi Yavuz (1. baskı). İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası ilişkiler* (1. baskı). Ankara: Kanguru Yayınları.
- Alptekin, A. B. (2021). *Halk hikâyelerinin motif yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Anderson, P. (2021). *Postmodernitenin kökenleri* (7. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman kuramına giriş* (1. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Arifoğlu, Y. (2022). *Anlatının anlatısı (Ağaç kabuğuna kazınan yazgıdan kâğıda işlenen tarihe): Erken dönem İslam medeniyetinde tarih yazımı* (1. baskı). Ankara: İKSAD Publishing House.
- Aydoğdu, Y. (2016). *Murathan Mungan’ın kurmaca eserlerinin (öykü-roman) postmodern unsurlar ve eğitsel değerler açısından incelenmesi / The analysis of Murathan Mungan’s fiction works (story-novel) in terms of postmodern elements and educational values* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı, Erzurum.
- Aygün, Ö. (2003). *Stéphane Mallarmé / Profil* (1. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Azamat, N. (t.y.). *Sarı Abdullah Efendi*. Erişim tarihi: 1 Nisan 2025, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sari-abdullah-efendi>
- Breton, A. (2009). *Sürrealist manifestolar* (1. baskı). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Calvino, I. (2017). *Görünmez kentler* (22. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma felsefe sözlüğü* (6. baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Clark, J. (2004). *Fredric Jameson’ın postmodern Marksizmi*. Erişim adresi: <https://teorivepolitika1.net/2004/03/01/fredric-jameson-in-postmodern-marksizmi/>
- Çavuşoğlu, M. (t.y.). *Yenişehirli Avnî. Yenişehirli Avnî* (4. cilt).
- Doltaş, D. (1999). *Postmodernizm: Tartışmalar ve uygulamalar* (1. baskı). İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Jean-Paul Sartre. (t.y.). *Duvar*. İstanbul: Can Yayınları. Erişim tarihi: 2 Haziran 2025, <https://www.canyayinlari.com/duvar-9789750735745?srsId=AfmBOooX4rMw6tSHf2QJBjmuWjLbQBoivNHFZ1HNkfQGHV-VGqerqhGg>
- Ecevit, Y. (2021). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Emre, İ. (2022). *Postmodernizm ve edebiyat* (3. baskı). İstanbul: Fidan Kitap.

- Ercan, E. E. (2020). Modernizm, postmodernizm: İhab Hassan'ı okumak. *Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*.
- Gümüş, (2019). *Modernizm ve postmodernizm: Edebiyatın dünü ve yarını* (4. baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Hassan, I. (2019). *Orpheus'un parçalanışı: Postmodern bir edebiyata doğru* (1. baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2019). *Eleştiri terimleri sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- IndyTurk. (2021). Kendi intiharını satır satır kaleme alan Türk aydını: Beşir Fuat. Erişim adresi: <https://www.indyturk.com/node/387501/k%C3%BClt%C3%BCr/kendi-intihar%C4%B1n%C4%B1-sat%C4%B1r-sat%C4%B1r-kaleme-alan-t%C3%BCrk-ayd%C4%B1n%C4%B1-be%C5%9Ffir-fuat>
- Kassandra-Modern Klasikler 143. (t.y.). *Kassandra-Modern Klasikler 143*. Erişim tarihi: 24 Mayıs 2025, <http://www.dr.com.tr/kitap/kassandra-modern-klasikler-143/edebiyat/roman/dunya-klasik/urunno=0001860151001?srltid=AfmBOooxstI-aGFnt3akqMrQYGU5Ulk98f0mm-uCRW4O52yKZ5ZFFCQ>
- Kundera, M. (1989). *Roman sanatı*. İstanbul: AFA Yayınları.
- Küçük, M. (Çev.). (2018). *Modernite versus postmodernite* (2. baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Lugatım. (2023a). *Kubbealtı Lugati – modernizm kelimesi anlamı, modernizm nedir?* (t.y.). Erişim tarihi: 7 Temmuz 2023, <http://lugatim.com/s/modernizm>
- Lugatım. (2023b). *Kubbealtı Lugati – postmodernizm kelimesi anlamı, postmodernizm nedir?* (t.y.). Erişim tarihi: 7 Temmuz 2023, <http://lugatim.com/s/postmodernizm>
- Lynch, K. (2022). *Kent imgesi* (16. basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Marcel Proust. (2025). *Kayıp zamanın izinde*. Erişim adresi: <https://80gun.wordpress.com/2020/05/26/18-mayis-paris-marcel-proust-kayip-zamanin-izinde/>
- Moran, B. (2009). *Türk romanına eleştirel bir bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mutlu, E. (1995). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Ark Yayınları.
- Öner, H. (2014). Artık hiç kuşku yok, masallar gerçektir: Italo Calvino'nun *Görünmez Kentleri* üzerine. Erişim adresi: <https://kolajart.com/wp/2014/03/02/haluk-oner-artik-hic-kuskum-yok-masallar-gercektir-italo-calvinonun-gorunmez-kentleri-uzerine/>
- Philosophy Now. (2025). *Why Buridan's Ass doesn't starve*. (t.y.). Erişim tarihi: 21 Haziran 2025, https://philosophynow.org/issues/81/Why_Buridans_Ass_Doesnt_Starve

- Rilke, R. M. (2018a). *Rilke toplu şiirler 2* (1. basım). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Rilke, R. M. (2018b). *Toplu şiirler 1. cilt* (1. basım). İstanbul: Cem Yayınları.
- Sazyek, H. (2002). Türk romanında postmodernist yöntemler ve yönelimler. *Hece*, 65–67, 493–509.
- Sazyek, H. (2015). *Roman terimleri sözlüğü* (2. baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Somuncuoğlu Özot, G. (2009). *Postmodernizm ve Türk romanındaki yansımaları / Postmodernism and the reflection of postmodernism in Turkish novel* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.
- Sözlük. (2023a). *Modernizm ne demek: TDK sözlük anlamı*. (t.y.). Erişim tarihi: 7 Temmuz 2023, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=modernizm>
- Sözlük. (2023b). *Postmodernizm ne demek: TDK sözlük anlamı*. (t.y.). Erişim tarihi: 7 Temmuz 2023, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=postmodernizm>
- Sözlük. (2025). *Pastiş ne demek: TDK sözlük anlamı*. (t.y.). Erişim tarihi: 31 Temmuz 2025, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=pastis>
- Stendhal, H. B. (2010). *Kırmızı ve siyah* (1. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Süzen, R. ve Balık, M. (2020). Özyaşam gerçekliğinden kurgusal gerçekliğe Yiğit Okur'un romanları. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5(1), 155–166.
- Şahmaran, G. (2006). *Postmodern dönem sanatında şiddet ve ironi kavramlarının yarattığı şizofrenik açılım*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Tanpınar, A. H. (t.y.). *Huzur* (5. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Taşdelen, V. ve Uzağan, A. (2016). Rainer Maria Rilke ve Hilmi Yavuz'un poetikaları üzerine bir karşılaştırma denemesi. Erişim adresi: <https://turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=9437>
- Tekin, M. (2003). *Roman sanatı (romanın unsurları)* (3. basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tepebaşılı, F. (t.y.). Stanzel ve romanda anlatım konumu. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1723985>
- Uyar, T. (2004). *Büyük saat* (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Williams, R. (2018). *Anahtar sözcükler* (7. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yavuz, H. (1999). *İslam ve sivil toplum üzerine yazılar* (1. basım). İstanbul: Boyut Kitapları.
- Yavuz, H. (2005). *Edebiyat ve sanat üzerine yazılar* (1. basım). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Yavuz, H. (2016). *Belleğin kuytularından* (2. baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yavuz, H. (2017). *Okuma notları* (1. baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yavuz, H. (2019a). *Behçet Hoca* (1. baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Yavuz, H. (2019b). *Büyü'sün, yaz!* (8. basım). İstanbul: Everest Yayınları.
- Yavuz, H. (2020a). *Defterler: Geçmiş yaz defterleri, bulanık defterler, lirik defterler* (1. baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Yavuz, H. (2020b). *Üç anlatı* (1. basım). İstanbul: Everest Yayınları.
- Yavuz, H. (2022a). *Edebiyatla felsefe arasında* (1. baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Yavuz, H. (2022b). *Saatine bakan adam* (1. baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Yiğitbaş, M. (2006). *Hilmi Yavuz'un hayatı, sanatı ve eserleri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.
- Yiğitbaş, M. (t.y.). Hilmi Yavuz: İrfan Külyutmaz (d. 14 Nisan 1936 / ö.-) şair, öğretim görevlisi, yazar, gazeteci (Yeni Edebiyat / 20. Yüzyıl / Anadolu-Osmanlı-Türkiye). *Hilmi Yavuz*.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :

Doğum Yeri ve Tarihi :

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :

Yüksek Lisans Öğrenimi :

Bildiği Yabancı Diller :

Bilimsel Faaliyet/Yayınlar : **Roman**

Artık Hayatımdan Çıksan Diyorum (Cinius Yayınları, 2013)

Öykü

İnsandan Sonra (Heyamola Yayınları, 2018)

Deneme

Masa Kitabı (Heyamola Yayınları, 2020)

Mütehayyil (Heyamola Yayınları, 2022)

Günlerin Adagio'su (Heyamola Yayınları, 2023)

Kirazlıyalı'dan Geçen Tren ve şey'lerin mahcûbiyeti
(Orlando Art Yayınları, 2024)

Nihâventli Ezgiler (Lando Yayınları, 2025)

Aldığı Ödüller :

İş Deneyimi

Stajlar :

Projeler ve Kurs Belgeleri :

Çalıştığı Kurumlar :

İletişim

E-Posta Adresi :

Tarih : 26.08.2025

