



POSTMODERN TÜRK ROMANLARINDA GERÇEKLİK MESELESİ

Yüksek Lisans Tezi

Melek ENN

Eskişehir 2022

POSTMODERN TÜRK ROMANLARINDA GERÇEKLİK MESELESİ

Melek ENÖN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Haziran 2022

ÖZET

POSTMODERN TÜRK ROMANLARINDA GERÇEKLİK MESELESİ

Melek ENÖNÜ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Doç. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

Gerçeklik, postmodernizm için çekirdek bir kavramdır. Çünkü postmodernizmde gerçeklik zemin değiştirir ve anlatının gerçekliği kurduğu kabul edilir. Bu değişim doğrultusunda nesnel gerçekliğin de bir tür anlatı olduğu sonucuna ulaşılır. Postmodernizmde gerçekliğin de bir anlatı olduğunun kabulüyle gerçeklik ve anlatı arasındaki ayrım kaldırılır. Postmodern romanlarda gerçeklik ve kurmaca aynı düzlemde eşitlenir. Gerçekliğe çoğulcu, şüpheli ve oyunsu bir tutumla yaklaşılır. Postmodernizmde kullanılan üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi tekniklerin temelinde gerçekliğe karşı takınılan bu tutum yatar. Bu nedenle söz konusu tekniklerin tam anlamıyla analiz edilebilmesi için postmodern romanlarda gerçeklik görünümünün nasıl oluşturulduğunu incelemek gereklidir. Bu çalışmada, postmodern Türk romanlarında yaratılan gerçeklik görünümüne odaklanılmaktadır. Bu doğrultuda seçilen beş romanda ortaya çıkan gerçeklik görünümleri postmodern anlatı özellikleri, üstkurmaca ve metinlerarasılık teknikleri açısından incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Postmodern roman, Gerçeklik, Üstkurmaca, Metinlerarasılık.

ABSTRACT

THE ISSUE OF REALITY IN POSTMODERN TURKISH NOVELS

Melek ENÖNÜ

Department of Turkish Language and Literature

Anadolu University, Institute of Social Sciences, June 2022

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Hülya BAYRAK AKYILDIZ

Reality is a core concept for postmodernism. Because in postmodernism, reality shifts ground, and it is accepted that fiction creates reality. In accordance with this change, it is concluded that objective reality is also a kind of narrative. In line with the acceptance that reality is a narrative in postmodernism, the distinction between external reality and narrative is removed. In postmodern novels, reality and fiction are equalized on the same level. Reality is approached with a pluralistic, suspicious and playful attitude. This attitude towards reality underlies such techniques as metafiction and intertextuality used in postmodernism. Therefore, in order to analyze the aforementioned techniques it is necessary to examine how the appearances of reality are used in postmodern novels. In this study, the focus is on the appearances of reality shown in postmodern Turkish novels. The appearances of reality that emerge in five novels that had been chosen for this purpose, were examined in terms of postmodern narrative features and such techniques as metafiction and intertextuality.

Keywords: Postmodern novel, Reality, Metafiction, Intertextuality.

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanma sürecindeki akademik desteği ve yol göstericiliği için danışmanım Doç. Dr. Hülya Bayrak Akyıldız'a teşekkür ederim. Desteklerini esirgemeyen aileme, her zaman yanımda olan kız kardeşim Feyza'ya, motivasyonumu her zaman diri tutan arkadaşlarım Elif, Anastasia, Esra ve Emre'ye ve 2210-A Genel Yurt İçi Yüksek Lisans Burs Programı 2020/1 kapsamında beni destekleyen TÜBİTAK'a teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ.....	1
2. POSTMODERN DÖNEME KADAR GERÇEKLİK	5
2.1. Modernizme Kadar Gerçeklik Kavramının Gelişimi.....	5
2.2. Modernite ve Modernizm Dönemi	11
2.2.1. Modernite	12
2.2.2. Modernizm	14
2.2.2.1. <i>Modernizm döneminde gerçeklik kavramı</i>	16
3. POSTMODERN DÖNEMDE GERÇEKLİK	19
3.1. Postmodern Gerçekliğin Kuramsal Temelleri	22
3.1.1. Derrida ve gerçeklik yorumu	26
3.1.2. Lacan ve gerçeklik yorumu.....	28
3.1.3. Foucault ve gerçeklik yorumu	30
3.1.4. Lyotard ve gerçeklik yorumu	32
3.1.5. Baudrillard ve gerçeklik yorumu	35
4. POSTMODERN TÜRK ROMANLARINDA GERÇEKLİK	41
4.1. Postmodern Romanların Özellikleri	42
4.2. Örneklem Romanlarda Postmodern Gerçeklik Görünümleri	44

4.2.1. Örneklem romanlar	45
4.2.1.1. <i>Kara Kitap</i>	45
4.2.1.2. <i>Bir Cinayet Romanı</i>	52
4.2.1.3. <i>Amat</i>	61
4.2.1.4. <i>Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri</i>	70
4.2.1.5. <i>Kılavuz</i>	72
4.2.2. Üstkurmaca ve postmodern gerçeklik görünümüleri.....	77
4.2.2.1. <i>Kara Kitap</i>	78
4.2.2.2. <i>Bir Cinayet Romanı</i>	87
4.2.2.3. <i>Amat</i>	93
4.2.2.4. <i>Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri</i>	98
4.2.2.5. <i>Kılavuz</i>	105
4.2.3. Metinlerarasılık ve postmodern gerçeklik görünümüleri	112
4.2.3.1. <i>Kara Kitap</i>	115
4.2.3.2. <i>Bir Cinayet Romanı</i>	122
4.2.3.3. <i>Amat</i>	124
4.2.3.4. <i>Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri</i>	127
4.2.3.5. <i>Kılavuz</i>	131
SONUÇ	134
KAYNAKÇA.....	138

1. GİRİŞ

Gerçeklik, insan bilincinin üzerinde durduğu temel konuların başında gelir. Çünkü gerçeklik insanların dünyayı algılama biçimi, eylemleri ve düşünceleri üzerinde belirgin bir etkiye sahiptir. M. Bilgin Saydam, öznenin dış gerçeklik ile ilişkisinin kendi iç gerçekliğini oluşturduğunu ve dış gerçekliğin nesnelerinin iç gerçeklikte kendi özelliklerinin taşıyıcısı olan imgelerle yani ‘zihinsel nesneler’le temsil edildiğini belirtir (2017: 44). Bu noktadan hareketle insan zihninin genellikle dış dünyadaki nesneleri kendi zihinsel nesneleriyle özdeşleştirerek çalıştığına, dış gerçekliği imgelere dönüştürülmüş bir şekilde anlamlandırdığına ulaşabiliriz. Dış gerçekliğe ilk etapta yüklenen bu bireysel anlam, algılanan gerçekliğin kişiden kişiye değişebilir olma durumunu gündeme getirerek gerçeklik algısının göreliliğini ortaya koyar. Gerçeklik üzerinde devam eden tartışmaların bir nedeni de bu göreliliktir.

Gerçeklik her alanda olduğu gibi sanatsal, daha özelde edebî üretimlerde de bir fon oluşturur. Ortaya çıkan ilk sanat eserleri gerçekliği kontrol ederek doğa üzerindeki kontrolü arttırmak için işlevsel olarak kullanılır. Toplum yapısının oluşmaya başlayıp dinlerin ortaya çıkmasıyla gerçeklik üzerindeki hâkimiyet ve yorumlamalar da daha karmaşık biçimler alır. Antik Yunan döneminde felsefenin ortaya çıkması gerçekliğin yorumlanmasını daha sistematik bir hâle getirir. Özellikle Platon ve Aristoteles’in görüşleri kendilerinden sonraki dönemleri etkiler. Platon, dış dünyada algılanan nesnelerin, idealar dünyasındaki asıl gerçek nesnelerin bir yansıması olduğunu ve gözlemlenebilen şeylerin gerçeklik olarak nitelendirilemeyeceğini kabul eder. Öğrencisi Aristoteles için ise gerçeklik gözlemlenebilen nesnelerdedir. Aristoteles’in bu yorumu özellikle Aydınlanma döneminde benimsenir. Bu sayede gerçekliğin anlaşılması için deney yöntemini benimseyen bilim ön plana çıkar.

Kilisenin hâkimiyetinin arttığı, doğal olarak gerçekliğin teolojik bir yaklaşımla yorumlandığı Orta Çağ, bin yıldan uzun sürer. Kutsal kitaplarda sunulan bilgilerin gerçeğe uygun olmadığına kanıtlanması ve merkeze Tanrı yerine insanın alınmasıyla Rönesans dönemine geçilir. Rönesans, Aydınlanma düşüncesine de kaynaklık eder. Dolayısıyla takip eden yıllarda Aydınlanma düşüncesi ile bilim gerçekliği bilmenin tek yolu olarak görülür. Sanayileşme alanındaki gelişmelerin ortaya çıkışı üretim kavramını, dolayısıyla gerçekliği yeniden şekillendirdiği için önemlidir. Sanatta ise yazarın

bireyselliğini ve yaratıcılığını benimseyen romantik eğilimin aksine yalnızca bilimsel gerçekleri benimseyen gerçekçilik akımları ortaya çıkar.

Bilimde ve üretim araçlarındaki ilerlemeler modernite ile devam eder. Modernite görüşüne göre nesnellik, özgünlük ve evrensellik ön plandadır. Dolayısıyla bu dönemde gerçeklik kavramı söz konusu terimler ile ilişkilendirilir. Modernite görüşünün sanat alanında oluşturduğu eğilimler ise genellikle modernizm olarak adlandırılır. Modernist sanatçılar özgün biçimleri ile tanınır, modernitenin yücelttiği nesnel gerçekliğe karşı çıkarak biçim ve içerikte avangart eylemlere yönelir. Bilinç akışı, kolaj, metinlerarasılık gibi teknikler kullanılır. Böylece gerçekliğin yansıtılmak değil parçalanıp yeniden üretilmek istendiği eserler ortaya çıkar. Bu teknikler, öncelikleri değişecek şekilde postmodern edebiyatta da benimsenir.

Yapısalcılığın etkisiyle dilin gerçekliği oluşturduğu görüşü yayılır. Sistem ve yapı üzerine odaklanan yapısalcılık, dil biliminin yanında pek çok bilime uyarlanarak kullanılır. Yapısalcılıktan yola çıkarak yapısalcılığı çürüten ve onlardan daha radikal tutumlar benimseyen postyapısalcılar, dilin yansıtacağı bir gerçeklik olmadığı sonucuna ulaşır. Postmodern düşünür ve edebiyatçıların düşüncelerini etkilerler.

Jacques Derrida, yapısalcılığın argümanlarını kullanarak dilin oluşturacağı ya da bire bir yansıtacağı bir gerçeklik olmadığını ortaya koyar. Jacques Lacan, psikanalizin çıktılarını söyleme ve dile bağlayarak tartışmaya açar. Michel Foucault, gerçekliği iktidarın bir güç aracı olarak görür ve söylemle ilişkisini inceler. Jean-François Lyotard ise büyük anlatı kavramıyla modernitenin kendini meşrulaştırmak için yarattığı gerçekliklerin kabulüne karşı çıkar. Gerçekliğin bizi çoktan terk etmiş olduğunu belirten Jean Baudrillard ise simülasyon ve simülakraların gerçekliğin yerini aldığını, gerçekten daha gerçek olarak hipergerçekleştiğini öne sürer.

Postmodern dönemin ortaya çıkışı üretim kültürü, sanat eğilimleri, modernizmin benimsediği seçkin türler ile popüler türlerin arasındaki ayrımın yok olması, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, ticaretin çok uluslu bir yapı kazanması gibi pek çok etkenin bir araya gelmesine dayanır. Modernizm döneminde yüceltilen birey kavramının belli bir zümrenin bireyselliğine yönelik olduğunun, bu zümrede bulunmayanların ise bu bireyselliğe hizmet etmek için kullanıldığının fark edilmesi, ilerleme fikrinin ve bilimin meşrulaştırmaya yönelik araçlar ve anlatılar olduğu sonucuna varılması gibi bazı unsurlar

postmodernlerin modernite eleştirisinin temellerini oluşturur. Bu nedenle postmodern düşüncede çoğulculuk, büyük anlatılar yerine küçük anlatıların benimsenmesi, popüler kültür ile seçkin kültür arasındaki çizginin inceltilmesi ve yer yer yok edilmesi gibi kabuller yer alır. Gerçekliğin ne olduğunun kesinliğine ve doğruluğuna duyulan inanç sarsılır. Artık gerçeklik ne ilerleme ve bilim ne Tanrı ve insan merkezinde bulunabilir. Bu durum gerçekliğin reddini ya da gerçekliğe karşı şüpheli yaklaşımları oluşturur.

Bu çalışmanın zorluğu, tanımlanması tartışmalı kavramların bir araya getirilmesinde yatıyor. ‘Gerçeklik’ kavramı önceden beri süregelen tartışmalara neden olur ve sonuca en çok yaklaşıldığının düşünüldüğü anlarda bile üzerinde her zaman kabul edilen bir karara varmak mümkün olmamıştır. Gerçeklik kadar tartışmalı ancak ona göre daha yeni olan ‘postmodern’ kavramı da ne tam olarak sınırları çizilebilen ne de üzerinde her yönüyle anlaşmaya varılabilen bir terimdir.

Gerçeklik, postmodernizm için çekirdek bir kavramdır. Postmodernizmde gerçekliğin zemin değiştirmesiyle anlatının gerçekliği kurduğu kabul edilir. Bu değişim doğrultusunda nesnel gerçekliğin de bir tür anlatı olduğu sonucuna ulaşılır. Gerçekliğin de bir anlatı olduğunun kabulü doğrultusunda dış gerçeklik ve anlatı arasındaki ayrım kaldırılır. Postmodern romanlarda gerçeklik ve kurmaca aynı düzlemde eşitlenir. Gerçekliğe çoğulcu, şüpheli ve oyunsu bir tutumla yaklaşılır. Postmodernizmde kullanılan üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi tekniklerin temelinde gerçekliğe karşı takınılan bu tutum yatar. Bu nedenle söz konusu teknikleri tam olarak analiz edebilmek için romanda yaratılan gerçeklik görünümünü de incelemeye dahil etmek gerekir.

Postmodern Türk romanlarında yaratılan gerçeklik görünümüne odaklanan bir çalışma bulunmamaktadır. Genellikle çalışmaların bir kısmında bu konuya değinilmektedir. Bu çalışmada postmodern Türk romanlarında yaratılan gerçeklik görünümünü incelemek amaçlanmıştır. Bu doğrultuda postmodern özelliklere sahip beş roman örneklem olarak seçilmiştir. Bu romanlardaki bazı üstkurmaca ve metinlerarasılık teknikleri tespit edilerek gerçeklik görünümüleri açısından çözümlenmiştir. Bu çözümlemede postmodern kuramlarla ilişkiler ve belirsizlik, parçalanma, oyunsuluk gibi pratiklerle kurulan bağlantılar dikkate alınmıştır.

Bu çalışmada incelenecek romanlar şunlardır: *Kara Kitap, Bir Cinayet Romanı, Amat, Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* ve *Kılavuz*. Bunun yanında *Beyaz Kale* ve *Sonuncu Sonbahar* gibi romanlara da değinilecektir.



2. POSTMODERN DÖNEME KADAR GERÇEKLİK

Gerçeklik, Türk Dil Kurumu sözlüğünde, “Gerçek olan, var olan şeylerin tümü, hakikat, hakikilik, şeniyet, realite, reelik” olarak tanımlanır (http-1). Cambridge sözlüğünde ise şeylerin nasıl hayal edildiğinden ziyade, hâlihazırda içerisinde bulundukları durum olarak tanımlanır (http-2).

Gerçeklik yorumlanabilir bir niteliğe sahiptir. Bu yüzden günümüze kadar farklı gerçeklik anlayışları öne çıkar. Gerçeklik kavramının postmodern döneme kadar geçtiği aşamaları özellikle sanat ve kozmoloji gibi alanlara etkisi açısından kısaca ele almak, gerçekliğe postmodern dönemde getirilen yorumların arka planını oluşturmak açısından faydalı olacaktır. Gerçeklik anlayışı özellikle Batı toplumları ekseninde ele alınacaktır. Böylece Batı toplumunda ortaya çıkan postmodernizm akımını ve ardında yatan gerçeklik krizini anlamlandırmak mümkün olacaktır.

2.1. Modernizme Kadar Gerçeklik Kavramının Gelişimi

Bir kavram olarak gerçeklik, zihnin yeniden düzenlemesinden bağımsız, doğada, dış dünyada olduğu gibi objektif bir yorum katılmayan durumlar olarak tanımlanabilir. Dış dünyada var olan gerçekliği kullanabilmek için onun yorumlanması gerekir. Gerçekliğin yansıtılması, dolayısıyla da yeniden üretimi olan sanat gerçekliği yorumlamak için kullanılan araçlardan biridir.

Sanat, insanlık kadar eski bir kavram olarak kabul edilir. İlkel sanat olarak adlandırılan ilk sanat eserleri bugünkü sanat tanımını karşılayan davranışlar ya da yaratımlar değildir. Hülya Bayrak Akyıldız, Ernst Fischer’ın, sanatın doğuşunu insanın doğayı kontrol etme çabasıyla, Çernişevski’nin ‘iş’ ile Plehanov’un ise toplumsal yarara yönelik bir oyun ile bağdaştırdığını belirtir (2017: 3-4). Topluluklar hâlinde yaşamaya başlayan insanların oluşturdukları dans figürleri, mağara resimleri, arkeolojik kazılar sonucunda bulunan ve sergilenen kalıntılar genellikle üretime ve avlanmaya yöneliktir. Dolayısıyla ilkel dönemin gerçekliği hayatta kalma mücadelesi ile ilişkilidir.

Sanatın günlük hayattaki düzeni devam ettirmeye yönelik işlevsel bir yapısı vardır. Caudwell, şiirin doğuşunu anlatırken ilkel toplumlarda sanata ait yanılısamanın gerçeklikten ortaya çıkmasını hasat eylemi üzerinden örneklendirir. İnsanların hasat

eyleminin gerekliliklerine uymak için düzenledikleri toplu şenliklerde gerçek nesne olan hasadın hayalî ve fantastik bir nesneye dönüşmesinden bahseder. Bu aşamada artık gerçek nesne ortada yoktur; müzik, dans hareketleri ve şiir sözleri eşliğinde hayalî hasat gerçekten daha da gerçek olur (1974: 37). Bu örnek, gerçeklik üzerinde hegemonya kurmak için önce gerçekliğe yabancılaşmak ve onu yorumlamak gerektiğini gösterir. Sanat, bu gerçeklik yorumunu sağlar ve yaşamın devamı için ihtiyaç duyulan kolektif eylemleri güçlendirir. Çünkü Caudwell'e göre hayalî durum bireyi gerçekliğe yabancılaştırma yoluyla kolektif bir bilinç kazandırır ve kişiyi hayalin gerçekleşmesi, yani hasadın yapılması için çalışmaya sevk eder (1974: 37). Sanat, ortaya çıktığı andan itibaren gerçekliği baz alır ve özellikle ilkel dönemlerde faydaya yönelik işlevsel bir yapıya sahiptir.

Kolektif eylemlerin güçlenmesi ise doğaya ve doğanın gerçekliğine hâkimiyeti arttırır. Bu hâkimiyet arttıkça iş bölümünün farklılaştığı daha karmaşık bir yaşam biçimi ortaya çıkar. Caudwell, dinlerin doğuşuna denk gelen dönemde toplum yapısının bir ürünü olduğu için herkesin bireysel yaşamına karışan şiirin oluşturduğu kolektif fantezinin; din dünyası olarak daha gelişmiş, olgunlaşmış ve dünyasal yaşamın maddi yapısından farklılaşmış bir biçimde yeniden ortaya çıktığını belirtir (1974: 43). Bu noktada dış gerçekliği anlamlandırmak için dinler ve mitler önemli bir nitelik kazanır. Sanat da bu alanlarla koşut bir eylem olarak gerçekliğe eskisine göre daha karmaşık bir şekilde yaklaşmaya başlar.

Gerçeklik üzerinde sanatın olduğu kadar mitolojinin de etkisi vardır. Caudwell'e göre mitoloji ve sanat birbirine benzer işlevleri yerine getirir (1974: 48). Dolayısıyla mitler de sanatsal üretimler gibi gerçekliği anlamlandırmaya ve şekillendirmeye yarayan etkili araçlar olarak kabul edilebilir. Mitlerin kişinin iç dinamiklerinin dış gerçekliğe yansıtılmasıyla oluşan ortak toplumsal ürünler olduğunu belirten Saydam, mitlerin iki işlevinden birincisinin iç gerçekliğin anlaşılabilirliği sonucu ortaya çıkan belirsizliğin dış gerçekliğe yansıtılarak aşılması olduğuna değinir (2017: 50). İkincisi ise doğrudan etkisine tabi olunan dış gerçekliğin gizemli dinamiklerinin anlamsızlığının aşılmasına yöneliktir. Dolayısıyla bu dönemde mit ile gerçeklik birbirinden ayrılmayacak iki olgu hâline gelir ve birbirlerini şekillendirir: Dış gerçeklik mitlerin şekillenmesinde etken bir faktör olur, mitler gerçeği yeniden şekillendirerek dış gerçekliğe yansıtır ve onun anlaşılmasını sağlar. Örneğin yağmurcular çölde değil, az yağmur alan yerde bulunurlar

(Caudwell, 1974: 46). Çünkü büyücülerin işlerinde başarılı olması için dış gerçekliği tanınması ve buna uygun davranması gerekir.

Saydam ölüm, sel, deprem, hastalık gibi olayların işlenen suçların ya da saygısızlığın bir sonucu olduğuna inanıldığını belirtir (2017: 50). İnsan eylemlerinden bağımsız bir neden sonuç ilişkisiyle ortaya çıkan doğal olayların bir tür cezalandırma olarak kabulü gerçeklik, sanat ve mit arasındaki ilişkiyi gösteren bir başka örnektir. Çünkü insanlar affedilmek veya bu cezalandırmalardan kaçınmak için sanatı da kullanır.

Kendisinden sonra Roma ve Batı estetiğinin şekillenmesinde oldukça önemli bir role sahip olan Antik Yunan döneminin estetik ve sanat anlayışı da gerçekliğin yorumu ile doğru orantıda gelişir. Bu dönemde dış gerçekliğe getirilen sistematik yorumlar sanatın biçimini de belirler. Yıldız Ecevit, bu dönemde hâkim olan dengeli evren anlayışının sanat eserlerine de simetrik bir yapı kazandırdığına dikkat çeker. Yunan heykellerinin sahip oldukları simetri, mimari yapılarının sahip olduğu uyum ve denge, şiirde de ölçü ve uyakla karşılanır (2001: 19).

Antik Yunan, sanattaki karizmatik eğilimlerinin yanında felsefenin doğuşunu da müjdelir. Felsefenin üzerinde sıklıkla durduğu konulardan biri gerçekliktir. Antik Yunan döneminin öne çıkan filozoflarından Platon ve Aristoteles'in benimsediği gerçeklik anlayışları kendilerinden sonraki dönemler için önemli bir niteliğe sahiptir. Özellikle Aristocu gerçeklik, 18. yüzyıla kadar Batı toplumlarının üzerindeki etkisini sürdürür (Moran, 2018: 19).

Platon ve Aristoteles, gerçekliğe ulaşmak için birbirine zıt iki görüş belirtir. Duyuların aldatıcı olduğunu düşünen ve gerçekliğe ancak zihinsel bir sürecin ardından ulaşılabileceğini ifade eden Platon, görünen nesnelerden ayrı, değişen duyu dünyasına karşılık ancak düşünce ile kavranabilen bir idealar dünyasına inanır (Moran, 2018: 21). Görünen nesnelerin ideaların bir kopyası (mimesis) olduğunu savunur, asıl gerçek olan bu yansımaların her birinin ideasıdır. Moran, Platon'un resim ve şiir gibi sanat dallarının insanların yarattığı yansılar, dolayısıyla 'kopyanın kopyası'; sanatın tıpkı gözlemlenebilen nesneler gibi bir mimesis olduğunu kabul ettiğine de dikkat çeker. Dolayısıyla Platon'un görüşüne göre dış dünyayı taklit eden sanat, dış dünyadan daha yapay ve güvenilmez bir yapı olarak ortaya çıkar. Bu nedenle insanın gerçeklikle

doğrudan teması sürekli olarak ertelenir ve çoğu insan ‘gerçek’ gerçekliği deneyimleyemeden mağara duvarındaki yansılarla oyalanır.

Birçok bilim dalının kurucusu olarak kabul edilen ve Dante tarafından “bilginler bilgini (2020: 95)” olarak tanımlanan Aristoteles ise Platon’un aksine gözlemlenebilir nesnelerin gerçek olduğunu savunur. *Poetika*’da sanat eserlerinin taklide dayalı olduğunu, bunların taklit ederken kullandıkları araç, nesne ve tarz açısından birbirinden ayrılabilceğini belirtir. Aristoteles’e göre şair, bir tarihçi ya da bilim adamı gibi olanı doğrudan anlatmamalıdır ancak olabilirlik sınırlarını da aşmamalıdır: “Ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır (1987: 30)”. Aristoteles’in görüşüne göre sanat ve gerçeklik uyum içerisindedir ve sanatsal malzeme ancak gerçeklikten ve gerçekliğin imkân verdiklerinden çıkarılabilir.

Aristoteles’in dünyayı merkeze alan saydam gök küreler modeli, Orta Çağ döneminde Batlamyus tarafından detaylandırılır (Ecevit, 2001: 19). Bu anlayışa göre yer her şeyin merkezindedir ve geri kalanlar gök katmanlarını oluşturur. Kilise de Batlamyus’un evren anlayışını benimser. Çünkü erken dönem Hristiyan kilisesi bu yer merkezli evren anlayışını uygun bulur, bu Aristocu-Batlamyuscu dünya görüşü, insan türünün merkeziliğini ve eşsizliğini farz eden görüş ile paralel olarak Avrupa’da bin yıldan daha uzun süren bir dogma hâline gelir (Michaud, 2007: 11).

Ecevit, Batlamyus’un dünya merkezli kapalı evren anlayışının da tıpkı Aristo’nunki gibi dengeli ve uyumlu olduğuna ve bu nedenle gerçeklikten kuşku duyulmadığına dikkat çeker. Bu kozmoloji anlayışı Dante’nin *İlahi Komedya* eserinde ortaya koyulan uyumla örtüşür. Çünkü kaosun hâkim olduğu cehennem bile disiplinli bir simetri içerisinde mimarca bir dikkatle kurulur, ayrıca uzam da Batlamyus’un sistemi doğrultusunda oluşturulur (2001: 20). Ecevit’in bu örneği, dönemin kozmoloji ve gerçeklik anlayışının sanat eserlerinin yapısında önemli bir etken olduğunu vurguladığı için önemlidir. Kuşkuya yer bırakmayacak şekilde bir gerçekliğe inanmanın, sanatta düzeni ve kesinliği beraberinde getirdiği Orta Çağ döneminde de gözlemlenebilir. Oysa modern dönemde gerçeklik bilim aracılığıyla bile parçalanır, öncesinde kuşkusuz bir düzene dayanan sanatın biçim ve içeriğinde boşluklar, kopmalar, belirsizlikler ve benzer unsurlar göze çarpmaya başlar. Ecevit’e göre özellikle modernist ve postmodernist

eserlerde ortaya çıkan bu ‘düzenin ve simetrinin’ bozulması, gerçekliğe karşı takınılan tavırla yakından ilişkilidir (2001: 18).

14. yüzyılda gelişmeye başlayan Rönesans, karanlık bir dönem olarak tabir edilen Orta Çağ’dan sonraki dönemde ortaya çıkan ve yeni bir gerçeklik anlayışını benimseyen bir dönemdir. Orta Çağ’ın oluşturduğu teolojik gerçeklik anlayışının yerini insan, bununla bağlantılı olarak da akıl ve bilim alır. Ecevit, bunun gerçeklik olgusunun gözlem ve deneyle bütünleşmesine yol açtığına dikkat çeker. Çünkü Kopernik, Kepler ve Galilei tarafından öne sürülen, dünyanın evrenin merkezinde olmadığını kanıtlayan yeni astrofiziksel kuram aracılığıyla kutsal kitapların sunduğu gerçeklik anlayışının doğru olmadığı ortaya çıkar ve akılcı maddeciliğin ilk versiyonları oluşur (2001: 21). Akılcı maddecilik, modernite dönemine kadar Batı toplumlarının gerçeklik algısını, üretim süreçlerini, yaşantısını ve sanatını şekillendirdiği için önemlidir.

Baudrillard, üç basamaklı simülakrlar düzeninin başlangıcına Rönesans’ı koyar. Baudrillard’a göre kopyalama ve kopyalama modası, feodal düzenin yıkılıp yerini burjuva düzeninin aldığı dolayısıyla sınıfsal göstergeler düzeyinde göstergeler yarışının ortaya çıktığı Rönesans ile başlar (2016: 87). Bu kopyalama davranışı ise göstergelerin simgesel anlamlarından koparılacak talebe göre çoğaltılması ile ilgilidir. Orta Çağ’da hüküm süren feodal sistemde üretilen göstergeler sınırlıdır ve temsil ettikleri şeye sahip olmayan bireyler tarafından talep edilemezler. Burjuva sınıfının ortaya çıkması ile bu göstergelerin farklı bir sınıfa da ait olması için kopyalama dönemi başlar (2016: 88). Göstergelerin simgelediği gerçeklik, Rönesans döneminde kopyalama yoluyla değiştirilir ve bu değişim ona eskisinden farklı bir nitelik kazandırır. Deneye dayanan, bir olayın kopyalanarak yeniden üretilmesi üzerine kurulan bilimin de buna katkıda bulunduğu söylenebilir.

Ecevit, materyalizmin beraberinde gelen bilime sonsuz güven davranışının yarattığı gerçeklik algısının genelde 19. yüzyıl sonlarına kadar ortaya çıkan eserlerin biçim ve içeriğiyle bire bir örtüştüğünü belirtir (2001: 22-23). Bilimsel verileri, gözlemlenebilir ve somut gerçekliği tümüyle kabul eden birey için kaygılanacak bir durum olmaması sanatsal üretim açısından gerek biçimde gerekse içerikteki düzenin devamlılığını sağlar. Bu noktada gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı temel alan realizm ve natüralizm kavramlarına değinmek gerekir.

Bu iki kavramı, ikisini de bazı özellikleri açısından kapsayabileceği için gerçekçilik olarak adlandıracamız. Gerçekçilik, 19. yüzyılın ortalarında, neoklasik çağdan beri hâkim olan romantizme karşı bir tepki olarak ortaya çıkar, insanı ve toplumu büyük bir sadakatle aslına uygun yansıtmayı benimseyen Stendhal, Balzac, Zola ve Flaubert gibi romancıların ellerinde şekillenir (Moran, 2018: 39). Sanat eserlerinde ve yazında gerçekliğin en iyi şekilde yansıtılmasını kendilerine temel ilke olarak belirlemiş olan gerçekçilerin temel aldıkları bazı noktaları belirtmek, gerçeklik meselesine nasıl yaklaştıklarını anlamlandırabilmek açısından önemlidir.

Moran, gerçekçiliğin en önemli özelliklerini sıralarken dönem koşullarının yazarlar üzerindeki etkilerini baz alır. Buna göre gerçekçi yazarın en önemli özelliklerinden ilki, çağdaş toplumun alelade yaşamını işlemesidir. Gerçekçiler, idealleştirilerek günlük yaşamdan uzaklaştırılmış konuların aksine çağdaş yaşamın bir gözlemcisi olarak gördüklerini eserlerine yansıtırlar. Bu yansıtmanın niteliği ise bütüncüdür. Çünkü gerçekçiler için bir gerçeklik bütün yönleriyle yansıtılmalı, dolayısıyla gerçekçi yazar çirkin ve ayıp kabul edilen şeyleri de eserine dahil etmelidir (2018: 40). Bu noktada Georg Lukács'ın 'İnsan nedir?' sorusunu Aristoteles'in tanımıyla cevaplayan bütün büyük gerçekçi edebiyat için ortak olan "İnsan *zoon politikon*'dur, yani toplumsal bir hayvandır (2000: 23)" tespiti ön plana çıkar. Lukács'a göre gerçekçi eserlerdeki karakterlerin her birinin bireysel varoluşu bulundukları toplumsal ve tarihsel çerçeveden ayırt edilemez, insan olarak anlamları da içinde yaratılmış oldukları ortamdan ayrılamaz. Dolayısıyla gerçekçiler, yalnızca çağdaş hayatı gözlemlemekle kalmaz, karakterlerini de bu hayattan ayıramayacak, onun tarafından oluşturulan ve değiştirilen bir unsura dönüştürürler. Gerçekliğe bütüncül bir bakışın getirdiği kendinden önceki sanat anlayışının bilinçli olarak dışarıda bıraktığı durumları da sanata dahil etme davranışı ise postmodernlerin tutumuna benzer.

Moran'a göre gerçekçilerin 'gerçeklik' olarak kabul ettikleri, dönemin bilim görüşünde hâkim olan determinizmin sosyal durumlara da uygulanmasını kapsar. Buna göre insanların dünyasında ortaya çıkan tüm olayların bir nedeni vardır ve bu neden rastlantı ya da mucizelerle değil psikolojik ve sosyal kanunlarla açıklanabilir (2018: 40). Bu özellik, gözlemleyen ve gözlemlediğini yansıtan gerçekçilerin ortaya çıkan her olayın makul bir açıklaması olduğunu bilim insanı tutumuyla benimsediklerini ve bu nedenlere yoğunlaştıklarını gösterir. Böyle bir tutumu benimseyen gerçekçiler için insana

laboratuvarında incelenen bir nesne kadar tarafsız yaklaşmak, eserde yazarın görüşlerine yer vermemek de öne çıkar (2018: 40).

Özetlemek gerekirse gerçekçiler için sanat eserlerinde yansıtacakları gerçeklik, çağdaş hayatın tüm yönlerini kapsayan, gözlemlenebilir ve ölçülebilir nedenlere bağlı olarak ortaya çıkan, bir bilim adamının dikkati ile kişisel görüşlerden arıtılmış, tarafsız bir gerçekliktir. Aydınlanmacı görüşün ve materyalizmin sanata yansımaları olarak nitelendirilebilecek gerçekçiler için insanın iç dünyası ve zihni bile somut bir veriye dönüşür (Moran, 2018: 41). İlkel dönemlerde dış gerçekliği açıklamak için en önemli faktör olan iç gerçeklik de tıpkı dış gerçeklik gibi bilimin nesnesi hâline geldiğinde, gerçekçilerin dünyaya bakış açısında gizemli bir noktaya, gizil bir güce yer kalmaz. Kaynağı değişmiş olsa da gerçeklik sağlam kalır, sanat eserlerinin biçim ve içeriklerindeki düzen devam eder.

2.2. Modernite ve Modernizm Dönemi

Postmodernizmin ağır eleştiriler yönelttiği modernizm, modernite döneminde ortaya çıkan değişikliklerin sanattaki yansımasıdır. Bu nedenle modernite ve modernizm dönemlerinin gerçeklik anlayışını kavramak, postmodernizmin gerçeklik meselesini çözümleyebilmek için önemlidir.

Modern sözcüğü, ilk defa 5. yüzyıl sonlarında, geçmişte kalan pagan Roma'yı Hristiyan Roma'dan ayırmak için kullanılır (Bayrak Akyıldız, 2016: 168). Modern terimi, bir aşamadan başka bir aşamaya geçişi karşıladığı için neredeyse her dönem modern olarak adlandırılabilir. Ancak bu tanım kalıplaşarak daha belirli bir zaman aralığını kapsar. Ecevit, modernizmi tarihsel bağlamda Rönesans ile ortaya çıkan ve 18. yüzyıldaki bilimsel ve düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, bir birey olarak insanın ve aklın odağa alındığı bir dönem olarak tanımlar (2001: 40). Ecevit'in tanımı aslında modernite kavramına aittir. Çünkü modern sanatçılar, eserlerinde bu akılcı zihniyeti eleştirmeleri nedeniyle rasyonel görüşün odağa alındığı modernite düşüncesinden ayrılırlar.¹ Bu çalışmada birbiriyle etkileşim içerisinde olan bu iki alanı birbirinden ayırmak için

¹Yıldız Ecevit, bu ayrımı sağlamak için modernite/modernizm kavramlarının yerine aydınlanmacı modernizm ve estetik modernizm kavramlarını kullanır.

modernite/modernlik ve modernizm kavramları kullanılacaktır. Modernizm, sanat ve estetiği içine alır. Modern ya da modernist sanatçı terimleri ise bu estetik bağlamında eserlerini oluşturan sanatçıları karşılayacaktır.

2.2.1. Modernite

Demirkol, modern sözcüğünün üç farklı anlama gelebileceğini belirtir. Buna göre ilk tanım, şimdiki zamanı kapsayan moderndir ancak bu tanımın yerini artık çağdaş alır. Modern sözcüğüne tarihsel bir açıklama *Larousse Ansiklopedisi* tarafından yapılır ve 1815 yılından sonraki sanatçılar için modern terimi kullanılır (2008: 21). Bu çalışma açısından önemli olan modern sözcüğünün bilimsel anlamdaki tanımıdır. Bu tanımda, bilimin hâkimiyetini paylaşmaya başladığı tüketim kültürüne de pay çıkarılır. Üretim, gerçekliği şekillendiren ve yeniden üreten, hatta onun yerini tutan bir etkinlik olarak öne çıkar:

Kapitalist altyapının gelişerek yeni bir nitelik kazanması ile emperyalizme dönüşmesi (buhar makine fabrikalarının yerini elektrik makine fabrikalarına bırakması) sonucu, üstyapı olan sanatın da gerçekçilikten modern sanata dönüşmesi: 1884-1886 yıllarında modernizmin başlaması (Demirkol, 2008: 21).

Madan Sarup’a göre ise modernlik tasarısı, 18. yüzyıl Aydınlanma filozoflarının “nesnel bir bilim, genelgeçer bir ahlak, evrensel bir hukuk, özerk bir sanat (2019: 204)” geliştirmek için ortaya koydukları çabadır. Bu tanımda modernitenin temeline konulan her olgu, daha sonra postyapısalcılar ve postmodernler tarafından eleştirilecek, bazıları kabul edilmeyecektir. Modernitede, söz konusu kavramlar (bilim, ahlak, hukuk ve sanat) için bütünleştirici bir bakış açısı öne çıkar.

Descartes’in ‘düşünüyorum, öyleyse varım’ diyerek ortaya koyduğu, varlığından ve gerçekliğinden emin olduğu özne, kararlarını kendisi alabilen, özgür iradeye sahip birey anlayışını öne çıkarır (Bayrak Akyıldız, 2016: 175). İlerlemenin motto olarak belirlendiği modernitenin temelini bu özgün ve özgür birey olgusu oluşturur. Ancak bireyin alacağı özgün kararların modernitenin belirlediği evrenselliğe uygun bir nitelik taşıması, dolayısıyla her yerde geçerli olması gerekir. Coğrafya, kültür, cinsiyet, etnik köken gibi farklılıklara sahip tüm öznelerin bu görüşte birleşmesi ya da görüşlerinin değerli kabul edilmesi mümkün görünmez. Bu tutum modernitenin belli bir grubu

gözettiği düşüncesiyle postmodernler tarafından eleştirilir. Bayrak Akyıldız, Batılı, Hristiyan, beyaz ve erkek öznelerin bu hümanizmden faydalandığının, bu özellikleri taşımayanların ise ya onların mutluluğuna hizmet etmek için kullanıldığının ya da görmezden gelindiğinin fark edilmesinin postmodernizmi hazırlayan koşullardan biri olduğunu belirtir (2016: 172). Dolayısıyla modernitenin temellerinden birini oluşturan birey, aslında evrensel bir nitelik taşımaz ve modernite kendi ilkeleri arasında çelişir. Bu durumu gizlemek için başvurduğu meşrulaştırma odaklı anlatılar toplumun gerçeklik anlayışını şekillendirirken belli bir kesime hizmet eder.

Modernitenin Aydınlanma'nın tamamlanmamış projesi olduğunu belirten Lyotard, *Postmodern Durum* adlı kitabında modern sözcüğünü, tinin diyalektiği, anlamın yorumbilimi, rasyonel ya da çalışan öznenin özgürleşimi veya zenginliğin yaratımı gibi temel anlatılara açık başvurularda bulunan bir büyük anlatıya gönderme yaparak meşrulaştıran herhangi bir bilimi belirlemek için kullanacağını belirtir (1997: 12). Dolayısıyla Lyotard'ın modernite tanımı bilim türlerinin, büyük anlatılar olarak adlandırdığı meşrulaştırma kaynaklarına dayanıp dayanmaması ile şekillenir. Örneğin bilimin kendi anlatısını meşrulaştırma yollarından biri, modernite düşüncesinin de temelinde yer alan nesnellik iddiasıdır. Bireyin öznel görüşünden ve algısından ayrılmışlığını ve gerçeklikle aracısız temas ettiğini vurgulayan nesnellik, bilimin deneye ve gözleme dayanan yapısının da nihayetinde bir anlatıya dönüştüğünü maskeler.

Aydınlanma düşüncesini temel alan modernite, bu hareketin çıktılarını yeni bir yaşam formu oluşturmakta etkin olarak kullanır. Foucault'ya göre aydınlanmanın amacı sorgulamak, akıllı doğru kullanmak ve ilerlemek; modernizmin amacı ise bilinçli ve estetik bir yaşamı gerçekleştirmektir (Doltaş, 2003: 61). Bu nedenle modernlik bir yaşam biçimine dönüşür. Aydınlanma düşüncesinde ise var olanı estetik hâle getirmek değil keşfetmek önemlidir.

Madan Sarup, modernliğin genellikle Rönesans ile ortaya çıktığının kabul edildiğini ve Eski Yunan ve Roma ile ilişkili olarak tanımlandığını belirtir (2019: 186). Modernlik, “ilerlemeyi hedef alan ekonomik ve yönetsel ussallaştırmayı, toplumsal dünyanın farklılaşp ayrışmasını (2019: 86)” ifade eden, 18. yüzyılın başlarında ortaya çıkan toplumsal, ekonomik ve siyasal sistemler kümesine gönderme yapan özetleyici bir terimdir. Sarup'un bu tanımda dikkat çektiği nokta, kavramların birbirlerinden ayrışmasına yöneliktir. Olgu değerden, etik alan ise kurumsal alanlardan ayrılmış

durumdadır. Doltaş da modernliğin ayrıştırıcı yönüne dikkat çekerek öznenin nesneden, sanatın sanat olmayandan, insanın toplumdan ayrıştırıldığını belirtir (2003: 27). Modernitenin bu ayrıştırma davranışı ve her şeyi önce parçalara bölerek yaklaşma eğilimi, sınıflandırma ve kategorileştirmenin ilerleme açısından sağlayacağı kolaylığı gözetir. Bu noktada modernite tanımlanırken onun hem evrensel genelgeçerliğe hem de ayrıştırıcılığa yönelik olmasına dair tespitlerin kullanıldığını gözlemleyebiliriz. Modernitenin evrenselliği, şeyleri belli bir merkeze toplaması ile ilişkilidir. Dolayısıyla bu evrensel çaptaki merkezîliğin sağlanması için insanların da sınıflandırılması ve bu sınıflandırma için de kontrol ve gözetimin artması gerekir.

2.2.2. Modernizm

Modernite düşüncesinin sanat alanındaki eylemlere yansımalarının modernizm kavramını oluşturduğunu belirtmiştik. Modern sanatçılar, özgün eserler oluşturmasıyla tanınır. Kendilerinden sonraki eserlerde yarattıkları etkiler adlandırılırken bu yazarların adlarından oluşturulmuş terimler anılmaya başlanır: Orwellian ya da Kafkaesk gibi. Bayrak Akyıldız, Jameson'un ileri modernizm olarak adlandırdığı bu dönemi, kendi parmak izlerimiz kadar eşsiz ve biricik olan, kişisel ve özel bir biçimin icadına dayandığına dikkat çeker (2016: 175).

Bireye, sanat özelinde sanatçıya ve yazara ayrıcalık veren modernizmin bu tavrı, postyapısalcı düşünürler tarafından eleştirilir. Foucault, bir yazarın adının anlatı söylemi açısından sınıflandırma işlevini sağlayan belli bir rolü yerine getirdiğini, bu sınıflandırma işlevi doğrultusunda yazar adının metinlerinin gruplandırılmasında, tanımlanmasında, ayrıştırılmasında ve diğerleriyle karşılaştırılmasında kullanıldığını belirtir (2016: 998). Modernitenin kategorize etmeye öncelik tanıyan sistemi yazarlar için de geçerlidir. Modernizmin benimsediği özgünlük ise yazar adlarının eserlerin etiketine dönüşmesini kolaylaştırır. Çünkü Faulkner'in uzun cümle yapıları ya da Heidegger ve Sartre gibi filozofların kendilerini ifade ederken kullandıkları özel tarzları vardır ve her biri oldukça özgül olan bu üslupların biri öğrenildiğinde başkalarıyla karıştırılması oldukça zor olur (Jameson, 2005: 16). Bu sayede, modernizm Descartesçi düşünce aracılığıyla sanatta ve düşüncede en özgün, etiketi belirgin, kolayca kategorize edilebilir bireylere ve onların yarattığı eşsiz eserlere ulaşır.

Niall Lucy, modernist edebî metnin tipik özelliklerini çok yönlü bakış açıları, kesik ve süreksiz anlatım, parçalı yapı, genel melezleme ve bir ahlaki merkezin noksanlığı olarak sıralar (2003: 43). Modern yazarlar arasında saydığı T.S. Elliot, James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust ve Gertrude Stein'in psikanaliz ile kurdukları sıkı bağlantı nedeniyle modernist yönlerini pekiştirdiklerini öne sürer. Lucy'e göre modernist edebiyat, "endüstriyel kitle kültürü tarafından yok edilmesini resmettiği insan duyarlılığına duyulan inancın yitimiyle (2003: 42)" nitelendirilir. 1920'lerde ortaya çıkan radyo, kamera, gramofon gibi araçlar, yeni kültür endüstrilerinin homojen bir estetik beğeni oluşturmaya yardımcı olur. Birbirine benzeyen estetik yargılara ulaşan modern endüstriyel toplum ise sanat ve bilimin metaya indirgenmesini özendirdiği için modernistler tarafından hor görülmeye layıktır. Modernist entelektüel sınıf, kitlelerin popüler ve estetik açıdan değersiz olan yazını ve nesneleri tercih ederek eleştirel beğeniden uzaklaşmakta olduğunu düşünür. Bu durumu kasvetli ve umutsuz olarak gören modernistlerin metinlerinde modern öznenin parçalanmış iç dünyasını betimlemek amacıyla pek çok biçimsel deneye girişmiş olması da bu nedenle şaşırtıcı değildir. Bu tekniklerin en ünlüsü bilinç akışıdır çünkü zihnin parçalanmışlığını gösterir (2003: 43).

Modernizmde ortaya çıkan bu deneysel yapı bir nevi antiroman niteliği kazanır çünkü 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan modern romanda, o zamana kadarki yazında yer alan geleneksel yolculuk dıştan içe yönelir ve artık karakterler somut bir coğrafyadan ziyade iç dünyalarının kaygan ve geçişimli zemininde yolculuklarını sürdürürler (Ecevit, 2001: 42). Ecevit, bu nedenle artık konunun taşıdığı gerilim son bulduğunu ve metinlerin deneysel biçimciliğin oyun alanına dönüştüğünü de ekler.

Ecevit'e göre modernizm, taze keşfedilmiş bilinç dışına sırtını dönemez, aksine bu belirsiz ve tanımlanması zor dünyayı konu edinir. Ancak bilinç dışı belirli bir zaman çizelgesine ya da mantığa oturtulabilecek bir düzlem değildir, Lacan'ın da belirttiği üzere tam olarak yorumlanması imkânsıza yakın bir alandır. Psikanalizle bir bütün oluşturduğuna değindiğimiz modernist romanın imdadına bilinç akışı tekniği yetişir. Böylelikle yazar, roman kişinin iç dünyası olduğunu iddia ettiği bu alanda herhangi bir kısıtlamayla karşılaşmaksızın, her türlü determinist ve dil bilimsel kısıtlamanın dışında özgürce dolaşma imkânı elde eder (Ecevit, 2001: 43).

Bilinç akışı tekniğini destekleyen tekniklerden bir tanesi de sinemadan alınan *flashback*, yani geriye dönüş tekniğidir. Böylelikle yaşanan an birdenbire kesilerek

geçmişe değinilir. Ecevit'e göre bu tekniklerin kullanıldığı modern romanda artık önemli olan kurgunun serüveni olur. Önemli olan roman yazmak değil de roman kurmaktır (2001: 45). Böylece geleneksel romanın yapı taşları olan karakterler, olay, yer ve zaman gibi unsurlar kurgu için birincil konumlarını terk etmek durumunda kalır. Modernizmde gerçeklik meselesi de bu yeni eğilimlere bağlı olarak şekillenir. Gerçek, geçmişten geleceğe düzenli bir şekilde akmaktan vazgeçer ve bilincin bugün bile hâlâ tam olarak çözümlenememiş karmaşık yapısına eklemlenir.

Modernizm ile postmodernizm kullanılan teknik ve yöntemler açısından bazı benzerlikler gösterir. Örnek olarak metinlerarasılık, bilinç akışı ve pastiş gibi tekniklerin ilk olarak modernizmde kullanılması verilebilir. Bu noktada doğal olarak postmodernizm gibi bir kavramın kullanılmasına gerek olup olmadığı sorgulanabilir. Bayrak Akyıldız, Jameson'un, postmodernizmi modernizmden ayıran noktanın birincil planda olanların ikincilleşmesi, ikincil planda olanların ise birincilleşmesi olduğu tespitine başvurur (2016: 171). Dolayısıyla postmodernizm modernizmde ortaya çıkan teknikleri benimser ancak bu teknikleri daha farklı bağlamlarda ve öncelik sırasına göre kullanır.

Özetlemek gerekirse, modernizm kendinden önceki dönemlere göre daha yıkıcı bir tutuma sahip olur. Farklı alanlarda ilerleyen bilimsel çalışmalar bilinç ve bilinç altı gibi yeni kavramlara ulaşır. Bu yeni çalışmalar, modern sanatçılar üzerinde etkili olur ve bu sanatçılar modernite düşüncesinin dayattığı gerçeklik algısına yeni biçim denemeleri ile yaklaşır. Üretim sistemlerinin çeşitlenmesi ve gerçeklik anlayışı üzerindeki etkisi modernizm açısından önemlidir. Üretimin yanında kitle iletişim araçlarına da bağlı olarak kitle beğenilerinin sıradanlaşması modernist entelektüel sınıfın tepkisini çeker. Dolayısıyla bu sanatçılar da kitlelerin tepkisini çekecek, parçalanmışlığı yansıtan biçimler deneyerek sonrasında postmodernizmde de kullanılacak pek çok tekniği benimserler.

2.2.2.1. Modernizm döneminde gerçeklik kavramı

Modernite ve modernizm dönemlerinin yukarıda sıralanan özellikleri göz önüne alındığında modernitede nesnel gerçekliğin ve merkezîleştirilmenin, modernizmde ise özgün biçimlerin ve akılcılığa karşı çıkışın benimsendiğini gözlemleyebiliriz. Ancak modernizm döneminde gerçekliği yıkmak ya da değiştirmek için yapılan yeni biçim ve

içerik denemelerinde bile bilimin bulgularına rastlamak mümkündür. Bu, akla aklın farklı bir görünümüyle karşı çıkmak olarak da belirtilebilir. Dolayısıyla modernizmin karşı çıkışının temelinde yine nesnel olduğu iddia edilen bir gerçeklik yer alır.

Modern sanatçılar, Lucy'nin de dikkat çektiği gibi psikanalizin çıktılarından faydalanır. Modernizme dahil edilen birçok eserde bu durum bilinç akışı, *flashback* gibi teknikler aracılığıyla görünür. Aklın ve düşünce süreçlerinin çok daha karmaşık bir haritasını ortaya koymayı hedefleyen bu teknikler, eserde tek bir gerçekliğin ortaya çıkmasını engeller. Lukács, Joyce'un kullandığı bilinç akışı yöntemini gerçekliğin azaltılması ile ilişkilendirir. Çünkü gerçekliğin azaltılması ve kişiliğin dağılması arasında pozitif korelasyon vardır; kişilik, bilinç akışı gibi tekniklerle ne kadar dağıtılsa gerçeklik de o ölçüde azaltılır (2000: 31).

Bu noktada Lukács'ın ayrıntı kullanımının gerçeklik üzerindeki etkisi yorumuna baş vurmakta da fayda vardır. Kafka'da betimlemeye dair ayrıntıların olağanüstü bir gerçeğe yakınlığı ve sahiciliği vardır ancak Kafka bu ayrıntılarla nesnel gerçekliği değil, tedirginlik dolu bir dünya görüşünü ustaca ortaya koyar (2000: 30). Dolayısıyla Kafka 'tedirginlikle dolu dünya görüşü'nü gerçekçi ayrıntılarla nesnel gerçekliğe yaklaştırır, bu da tedirginliğin daha da artmasını, sahiciliği bir atmosfer kazanarak derinleşmesini sağlar.

Jameson, eski ya da klasik modernizm olarak adlandırdığı dönemin sanatta yıkıcı ve şok edici eylemleri benimsediğini belirtir. Klasik modernizm, muhalif bir sanattır, dalga geçer, ortak beğeni ve sağduyuya saldırır ve en önemlisi saltanat süren gerçekliğe kışkırtıcı bir meydan okumadır (2005: 29). Ancak modernistlerin gerçekliğe karşı açtıkları savaş, o dönemde ortaya çıkardığı etkiyi günümüze yakın dönemlerde kaybeder. Çünkü Joyce ve Picasso gibi avangart sanatçılar artık klasikleşmiş ve gerçekçi görünürler (Jameson'dan akt. Bayrak Akyıldız, 2016: 171).

Modern sanatçıların eserin olay örgüsü, mekânı ve kişileri gibi geleneksel unsurlara önem vermek yerine kurgunun kendisine odaklandığını yukarıda alıntılamıştık. Metne gerçeklik kazandırmak için kullanılan tüm bu sistemlerin gerisindeki kurgu ön plana geçtiğinde gerçeklik işlevi de tersine çevrilmiş olur: kurgu gerçekliği desteklemez ya da yansıtmaz, gerçeklik kurguya dönüşür. Dolayısıyla olay örgüsü, zaman, mekân ya da karakterler gerçeklik duygusu uyandırmak ya da gerçekliği yansıtmak için değil bizzat kurgunun kendisi için yaratılmış olur. Postmodernlerin de kullanacağı bu 'kurgunun

gerçekliğini yaratma' eylemi *Bir Cinayet Romanı* başta olmak üzere *Amat*, *Beyaz Kale* ve *Kara Kitap* romanlarında da belirgin olarak kullanılır. Dolayısıyla kurgunun ön plana çıktığı modernizmde, her şeyi bilen üçüncü tekil şahıs anlatıcıların ve sabit bakış açılarının sağladığı görünüşte nesnellikten de uzaklaşılır (Bayrak Akyıldız, 2016: 170). Gerçeklik, karakter konumlarının yanı sıra türlerin bulanıklaşması ve kolajlar aracılığı ile de parçalanır, değiştirilir ve yeniden oluşturulur.

Modernizmin gerçekliğe farklı açılardan bakması, gerçekliği tamamen yadsıması olarak kabul edilemez. Örneğin Picasso'nun *Guernica* tablosu gerçekliği doğrudan yansıtan bir sanat eseri olarak nitelendirilemez. *Guernica*, adını İspanyol İç Savaşı'nda yeni silahları denemek amacıyla keyfi olarak bombalanan bir kasabadan, yaşanmışlıktan alır (Ötgün, 2008: 95). Yalnızca içerik olarak değil, biçim olarak da parçalanmışlığı ve acıyı vurgular. Picasso'nun, bu ünlü eserinde dış gerçekliği yeniden üretirken kullandığı teknik aynı zamanda şiddet eylemine yöneltilmiş ağır bir eleştiridir. Çünkü bu resimde, modernizmin ve modernite düşüncesinin ortaya çıkardığı olumsuz sonuçların yıkıcı bir yansıması gözlemlenebilir.

Özetlemek gerekirse, ekspresyonizm, sürrealizm ya da varoluşçuluk gibi farklı akımların ortaya çıktığı modernizmde, modernitenin dayattığı gerçeklik yıkıcı bir tavırla reddedilir. Bu gerçekliğin alternatifleri oluşturulurken kurgu, bireysellik ve parçalılık ön plana çıkar. Ancak bu evrede bilimin gerçekliğe tam olarak ulaşamayacağına dair inanç tam olarak filizlenmiş değildir. Modernizmde bilimin ortaya çıkardığı parçalanmış bilinç, görelî zaman ve belirsizlik gibi unsurların kullanıldığı özgün biçimli yetkin eserler ortaya çıkar.

3. POSTMODERN DÖNEMDE GERÇEKLİK

Gerçekliğin 20. yüzyıl ortalarına kadar nasıl bir değişim geçirdiğini genel hatlarıyla inceledik. Genellikle 1960’larda başladığı kabul edilen ve dönemin gerçeklik anlayışını bir ölçüde şekillendiren postmodern dönemin etkileri elbette sanatta da bir değişim yaratır. Postmodernizm, çağdaş dönemin sanatıdır (Demirkol, 2008: 21). Postmodernizmin şekillenmesinde eleştirel yaklaşımları ile postyapısalcı düşünürlerin etkisi vardır. Bu bölümde bazı postyapısalcı ve postmodern düşünürler tarafından öne sürülen kuramlar incelenerek bunların gerçeklik ile ilişkisi kurulacaktır.

Postmodernlik, postmodernite ve postmodernizm kavramları arasında modernite ve modernizm arasında olduğu gibi bir ayrım olmayıp, konu üzerinde çalışanlar ve postyapısalcı/postmodern düşünürler tarafından her biri kullanılabilir. Bu nedenle bu çalışmada da böyle bir kavram ayrımına gidilmeyecek ve her biri birbirini karşılayacaktır. Postmodernizmin doğası gereği kendi içerisindeki bu ayrım belirgin değildir. Ayrıca postmodernizmin daha anlaşılır olması için modernite ve modernizmden farklılaştığı noktalara değinilmesi de gerekir.

Postmodernizm kavramının tarihsel bir tanımı, 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan bazı eserlerde kendini göstermesi ancak 1970’li yıllarda kendi eleştiri yöntemlerini oluşturmaya başlamış olması ile yapılabilir (Doltaş, 1999: 37). Doltaş’a göre bu sözcüğü sanat ve yazın bağlamında bugünkü anlamında kullanan ilk kişi Ihab Hassan’dır.

Madan Sarup, postmodernizm kavramının belirsizliğine vurgu yapar ve yüksek modernizmin yerleşik biçimlerine karşı özgül bir tepki olarak doğmuş olma olasılığının yüksek olduğunu belirtir (2019: 205). Foucault, Derrida ve Lyotard gibi postyapısalcıların kuramları ile postmodern pratikler arasında kesin bir ayrıma gitmek zordur. Bu nedenle Sarup, bu düşünürlerin de postmodern addedilebileceklerini belirtir. Bu noktadan yola çıkarak eski dönemlerde kolayca birbirinden ayrılabilen bazı alanların yakın dönemlerde daha benzer ve karmaşık ilişkiler göstererek grileştiğini ve kesin tanımlamalarla tam olarak karşılanmayacağını gözlemleyebiliriz. Bu durum döneminin bir özelliği olduğu için yadırganmamalıdır.

Jameson, postmodernizm kavramının gerekliliğini sorgulayanlardan biridir. Bu sorgulamanın temelinde modernizm ile postmodernizm arasında, ikincisi diğerine tepki olarak oluştuğu hâlde kesin bir şekilde belirlenecek bir ayrımın olup olmadığı sorusu

bulunur. İkinci bir neden olarak postmodernizmin bağdaşık bir akım olarak tanımlanmasının güçlüğüne ortaya koyar: bu yeni akımın birliği kendi içerisinde değil, yerine geçmeye çalıştığı modernizme yönelttiği eleştirilerde ortaya çıkar (2005: 14). Jameson’a göre postmodernizm, sanayi sonrası tüketim toplumu, çokuluslu kapitalizm ya da medya/gösteri toplumu olarak adlandırılan yeni bir toplumsal yaşam ve ekonomik düzeni, kültürdeki yeni biçimsel özelliklerin doğuşunu karşılamak için kullanılan dönemleştirici bir kavramdır (2005: 15).

Postmodernizmin bir akım olarak ortaya çıkmasını temellendirecek, düşünürlerini ve sanatçıları aynı çatı altında toplamayı başarabilecek bir tür manifestoları ya da bu türden bir eserleri bulunmaz. Ancak postmodernizm, farklı alanlarda ortak görünümlere sahiptir ve bu şekilde incelenebilir. Jameson, bu görünümlerden birinin ‘kuram’ olduğunu belirtir. Postmodern dönemde teknik bir profesyonel felsefe söyleminin yerine, basitçe ‘kuram’ olarak adlandırılan yazı türü kullanılır, bu tür ise modernist türden felsefenin bitişiğine işaret eder ve ‘kuramsal söylem’ postmodernizmin görünümleri arasında yer alır (2005: 15).

Jameson, postmodernizmin bir başka özelliğinin yüksek kültür ile kitlesel ya da popüler kültür arasındaki ayrımların eskiye göre aşınmış ve belirsizleşmiş olduğuna da dikkat çeker. Buna örnek olarak edebî niteliklerinden ziyade popülerlikleri ve heyecan uyandıran anlatımları ile yüksek kültür ve entelektüel çevreler tarafından dışarı itilmiş polisiye romanlar göz önüne getirilebilir. Görece eski edebî çevrelerce dikkate alınmayan ya da para kazanmak için takma adlarla yazılan polisiye romanlar, postmodern yazında sıklıkla başvurulmuş bir türe dönüşür.

Postmodern kuramların öncülerinden biri olan Lyotard, *Postmodern Durum* adlı çalışmasında adaletin ve gerçeğin meşrulaştırmaya dayalı temel bir anlatıya emanet edildiğini öne sürer. Çalışmasının nesnesi olarak belirlediği ve son derece gelişmiş toplumlarda bilginin durumu olarak nitelediği postmoderni, ekstrem olanı basitleştirmek amacıyla büyük anlatılara yönelik inanmazlık olarak tanımlayacağını belirtir (1997: 12). Bu inanmazlık aslında bilimlerin bir ürünüdür. Çünkü Lyotard’a göre bilimsel ilerleme akabinde inanmazlığı öngörür.

Lyotard’a göre modernite düşüncesinin sorgusuz sualsiz inanılmasını desteklediği bilim de bir anlatıdır. Nesnellik iddiasını bir meşrulaştırma aracı olarak kullanır (Bayrak

Akyıldız, 2016: 178). Kısaca, Lyotard’a göre postmodernlik, belli bir kesimin çıkarlarını koruyacak ve devam ettirecek işleve sahip büyük anlatılara inanmayı reddeder. Daha yerel ve küçük çaplı anlatılara yönelir ve bunları doğru kabul eder. Dolayısıyla gerçekliğe yaklaşım tarzında da daha küçüğe, yerele yöneldiği söylenebilir.

Hilmi Yavuz, postmodernizmin Aydınlanma, rasyonalite ya da bilim gibi akıl; modernite gibi insan merkezli büyük projelerin sonunun geldiğini ilan etmesinin nedenini insanın silinmesine bağlar. Postmodernizm, epistemeler üreterek örgütleyen bu büyük projelerin entelektüel tarih içindeki konumunu merkezsizleştirmiştir (1997: 87). Çünkü Lacan’ın özneyi merkezsizleştirmesi, dolayısıyla silmesi ister istemez bu temel üzerinde yükselen büyük projelerin sonunun geldiğinin de habercisi olacaktır. Jameson da postmodern kuramcılar, psikanalistler ve dilbilimcilerin çoğunun bireyin ölümü konusunda uzlaştığını belirtir (2005: 17). Hatta bazı postyapısalcı görüşlere göre birey özne kavramı yalnızca bir söylencedir ve aslında hiç var olmamıştır (Bayrak Akyıldız, 2016: 175).

Postyapısalcıların bireye karşı bu tutumu Lyotard’ın büyük anlatılara inanmazlık yorumu ile ilişkilendirilebilir. Söz konusu kavram, burjuva toplumunun altyapısını oluşturan bireyin de bir büyük anlatı olması nedeniyle meşrulaştırma işlevine sahiptir. Dolayısıyla ‘birey özne’ kavramına inanmamak postmodern bir tutum olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda bireye ait gerçeklik görünümüleri de kendisinden koparılarak kendisini oluşturan bağlamla birlikte değerlendirilir. Gerçeklik de bireyin özgür iradesinden koparılarak bağlamın bir parçasına dönüştürülür.

Postmodernler, felsefe gibi daha kapsayıcı terimler yerine kuramı benimsedikleri gibi neden birey ya da kişi yerine ‘özne’ kavramını benimserler? Peki, birey öldüyse yerini ne alacaktır? Bu noktada postmodernlerin bireyi/insanı ele alış şeklini anlamak önemlidir. Dilek Doltaş, postmodernlere göre insanın sürekli bir oluşum içerisinde olduğunu belirtir. Modernitenin sıkı sıkıya bağlandığı evrensel, benzer akıl ve duyguya sahip birey düşüncesi postmodernler için geçersizleşmiş görünür. Çünkü insan nasıl dış dünyayı kendi eylemleri ile şekillendiriyorsa dış dünya ve onu yorumlama şekli de insanı oluşturur (1999: 26). Bu noktada Lukács’ın gerçekçiliğin benimsediğini belirttiği ‘insan politik/sosyal bir hayvandır’ kavramıyla bir benzerlik ortaya çıkabilir. Ancak postmodernler için, belki modernizm için de bir ölçüde, bireyi şekillendiren dış gerçeklik ve toplum yapısına bağlılık değil bundan kopuştur. Çünkü insandan tanımlanabilir, özgün

ve özgür bir kişiymiş gibi söz etmek yaşamın gerçekliğini çarpıtmak demektir (1999: 27). Doltaş'a göre postmodernlerin birey ya da kişi yerine özne sözcüğünü kullanmalarının temelinde bu durum yer alır.

Sarup'a göre postmodernlik bireysel ve toplumsal kimlik çeşitliliklerine vurguda bulunur. Tektipleştirilen, baskılayan ve bütünleştiren totaliterlik yerine çoğulcu ve özgürlükçü olmayı savunur. Modernitenin tek doğru olarak öne sürdüğü ilerlemenin yerini postmodern dönemde değişebilirlik ve olumsuzluk bilinci alır (2019: 186).

Özetlemek gerekirse, postmodernizm temelde modernite düşüncesinin benimsediği Aydınlanma projesinin yücelttiği durumlara karşı çıkar. Bu karşı çıkış postyapısalcı ve postmodern düşünürlerin ilerlemecilik ekseninde toplumun şekillendirilmesine yönelik söylemleri eleştirmesi ile oluşur. Postmodern düşünce, bilim, tarih ve birey gibi yerleşmiş kavramlara şüphe ile yaklaşır. Merkezileştirme ve sınıflandırmaya eğilimli modernitenin kendi çıkarlarını gözettiğini, bu çıkarları meşrulaştırmak için büyük anlatılar ortaya attığını ve toplumu buna inandırdığını belirtir. Postmodernizm, bu büyük anlatılara karşı inançsızlığı ve merkezileştirmeye karşı yerelliği tercih eder. Modernizmin benimsediği bireysellik ve özgün anlatım, bireyin ölümünü kabullenen postmodern sanatta yerini çoğulluğa ve yerelliğe bırakır. Postmodernizm sanatta bir akım olarak değerlendirilse de kavramın tam bir kalıba girmemesi benimsedikleri merkezsizleştirmeyi tanımın kendisinde yansıtır.

3.1. Postmodern Gerçekliğin Kuramsal Temelleri

Postmodern dönemde oluşan gerçeklik anlayışının kuramsal temellerinde Derrida, Lacan, Foucault, Lyotard ve Baudrillard gibi düşünürlerin çalışma ve kuramlarının önemi göz ardı edilemez. Bu nedenle postmodern dönemin gerçeklik anlayışını incelemeyi önce bu kuramcılarının ve kuramlarının konu ile ilgili kısımlarına değinmek gerekir.

Bu bölümde incelenecek düşünürler postyapısalcı olarak adlandırılabilirler. Ancak daha önce de alıntılandığı gibi postyapısalcı düşünürleri postmodern olarak nitelemenin de mümkün olduğunu hatırlatmakta fayda var. Best ve Kellner da postyapısalcılığın postmodern söylemin büyük bir kısmını şekillendirmiş olmasına

dayanarak postyapısalcılığı postmodern söylemleri oluşturan daha geniş bir teorik, kültürel ve toplumsal eğilimler sisteminin bir alt grubu olarak yorumlarlar (1998: 43).

Postmodern teorilerin temel konumlarını saptamayı amaçlayan Best ve Kellner, *Postmodern Teori* adlı çalışmalarının başında, postmodern kuramları besleyen postyapısalcı görüşün ortaya çıkışına odaklanır. Postmodern kuramların yoğun bir şekilde ortaya çıktığı Fransa'nın geleneksel üretim biçimine göre biçimlenen tarım toplumundan sonra oldukça hızlı bir şekilde postendüstriyel bir topluma dönüşmesinin toplum üzerindeki etkilerine değinirler. Postyapısalcılığın ve dolayısıyla postmodernizmin ortaya çıkmasında etkili olan yapısalcılıktan da söz ederler. Çünkü 'yapısalcı devrim'in yükselişi, yapısalcı ilkelerin mitoloji ve siyaset gibi insan bilimlerini çözümlemek için kullanılması, toplumsal fenomenlerin dilsel ve toplumsal yapılar, kurallar, kodlar ve sistemler çevresinde betimlenmesi ve tüm bunlar yapılırken yapısalcıların nesnellik, tutarlılık ve gerçekliği amaçlayarak kendi bilimselliğine kanaat getirmesi önem taşır (1998: 34-35). Yapısalcıların çözümleyerek sistemini en küçük parçalarına kadar ayırdığı söz konusu alanları nesnellik adına eski bağlamlarından koparmaları, postyapısalcıların düşünce yapısını etkileyecektir. Bunun yanında yapısalcılık, postyapısalcılığın da benimseyeceği gibi özneyi de merkezsizleştirir ve 'anlam'ı öznenen kopararak toplumsal ve dilsel inşaya bağımlı hâle getirir (1998: 34-35). Dolayısıyla özne ancak dilin, kültürün ya da bilinç dışının ortaya çıkardığı bir oluşum olarak nedensel ya da yaratıcı bir etkililiğe sahip olamaz. Büyük projelerin üzerine kurulduğu birey böylece bu projelerin temel argümanlarından olan nesnellik iddiası kullanılarak bağlamından koparılır. Bu durum Lyotard'ın yukarıda alıntıladığımız büyük anlatılara inanmama imkânını sağlayan bizzat bilimdeki ilerleme olduğunu ileri sürmesi ile de ilişki içindedir. Modern ve postmodern dönemde bilimin dikkati dış dünyaya olduğu kadar bu dünyanın sunduğu nesne ve öznelerin farklı açılardan incelenmesine de kaydıkaç bilimin kendisi ve gerçekliği de sorgulanmaya başlanır.

Göründüğü üzere bilim, bu sorgulamadan her açıdan sağ salim çıkacak bir disiplin olmamıştır. Bu tutum, bilimi hiç kabul etmemek ve gerçekliği asla anlayamamak gibi algılanabilir. Ancak bu kısma kadar anlatmak istediğimiz bu marjinal tutum değildir. Postmodern düşünce, bilimin ve onun sunduğu gerçekliğin gözü kapalı kabul edilmesini, bu kabul aracılığıyla bilimin her alan üzerindeki hegemonyasını devam ettirmesini eleştirir. Elbette bilim aracılığıyla bir şeyleri açıklığa kavuşturmak mümkündür ancak

Lacan ve Derrida'nın kuramlarından da anlaşılabilceği gibi gerçeğe ve anlama hiç şüphe bırakmayacak şekilde ulaşmak mümkün değildir. Bu gerçeklik iddiası yalnızca bir illüzyon oluşturur. Çünkü bilimin buluşları simgesel bir sistem olan dile aktarıldığı anda, sonu asla gelmeyecek bir anlamlar devrimine tabi olacaktır.

Postyapısalcılar, yapısalcılıktan yola çıkarak kuram ve söylemlerini oluştururken yapısalcılara göre daha radikal bir tutum belirler (Best, Kellner, 1998: 36). Bu radikal tutumu belirlerken yine yapısalcılığın araçlarını kullanırlar. Bu nedenle yapısalcılığa da kısaca değinmek gerekir.

Yapısalcılık, 20. yüzyılın başlarında dil biliminde ortaya çıkan ve zamanla göstergebilime dönüşerek neredeyse her disipline uygulanabilen önemli bir yaklaşımdır. Berna Moran tarafından, yüzeydeki fenomenlerin altında yatan bazı kural ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi/yapıyı aramak olarak tanımlanır (2018: 186). Saussure, dilin kendi kendine yeten ve bağımsız bir sistem olarak incelenmesini önerir. Çünkü dil genel olarak farklı kullanımların işaret ettiği ve yönergelerini aldığı üst bir sistemdir. Söz ise bir bireyin konuştuğu dilin bir parçasıdır ve dilin sistemine uyar. Yani sözün ardında onu belirleyen soyut ve toplumsal bir sistem yer alır (2018: 188).

Yapısalcı dilbilimle ortaya çıkan göstergebilim, genel hatlarıyla gösteren, gösterilen ve gösterge kavramlarından oluşur. Özellikle Derrida ya da Baudrillard'ın kuramlarını anlayabilmek için bu kavramları bilmek gerekir. Saussure'e göre dilsel gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşur ve dil de bir göstergeler sistemidir (Best, Kellner, 1998: 36). Gösteren, Moran'ın aktarımıyla, bir ses imgesidir ve genellikle bir nesneye/kavrama denk gelecek sözü içerir. Sözelimi kalem dediğimizde bu kelime işaret ettiği nesnenin ya da kalem kavramının göstereni olur. Gösterenin işaret ettiği kalem kavramı ise gösterilen olarak adlandırılır. İkisi arasındaki ilişki göstergedir. Moran, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin yani göstergenin keyfi ve kurmaca olduğunu belirtir. Çünkü kalem için farklı bir kelime üretme ihtimalimiz vardır. Dolayısıyla göstergeler sistemi olan dilin, dış gerçeklikten bağımsız olarak kendi kurallarına göre işlediği yapısalcı dilbilim tarafından gözler önüne serilir (Moran, 2018: 186).

Niall Lucy de yapısalcılığın insanı/bireyi dilbilimsel bir kurguya dönüştürerek birey kavramının çözülmesinde etkili bir paya sahip olduğuna değinir. Çünkü yapısalcılığa göre herkes belli bir dil grubu içerisinde doğar, bu kişinin gerçekliği

algılayışı dilbilgisi aracılığıyla önceden belirlenir ve içine doğduğu dilin sınırları kişinin gerçeklik sınırlarını oluşturur (2003: 28-29). Lucy, yapısalcılığa göre gerçekliğin; nesnelerin, bilgilerin, duyguların, değerlerin ve olayların üretildiği düzenlemeler sistemine yani yapılarına göre sınıflandırılabilirdiğini ve bunlardan oluştuğunu devamına ekler.

Yapısalcılıkta hem birey hem de gerçeklik parçalarına ayrılarak incelenir ve yapısı görünür kılınmaya çalışılarak bağlamından koparılır. Yapısalcı dilbilimin en dikkat çeken savlarından biri, dilin gerçekliği yansıttığı görüşünün aksine onu oluşturduğudur. Önce doğadaki gerçekliğin olduğunu ve insanların bunu farklı şekillerde adlandırdığını düşünmek doğaldır. Ancak yapısalcı dilbilimine göre dış dünya bölünmez bir bütündür, dil ise bütünü anlamak için onu parçalara böler. İnsanlar onları anlamak ve sınıflandırmak için her birine farklı adlar yakıştırırlar. Bu durumda algıladığımız nesneler yığını keyfi olarak parçalarına ayıran bir göstergeler sistemi olan dil, gerçekliği yansıtmak yerine üretir (Moran, 2018: 189).

Gerçekliğe ve onu oluşturan parçalara nesnel bir bakış vadeden yapısalcılık, Best ve Kellner'a göre nasıl fenomenolojiye, varoluşçuluğa ya da hümanizme saldırdıysa; postyapısalcılar da yapısalcı düşüncenin öncüllerine ve varsayımlarına o şekilde saldırırlar. Çünkü yapısalcılık gerçeklik ve kesinlik iddiasıyla bezediği bilimsel tafralar üretir (1998: 37). Best ve Kellner, devamında Foucault, Derrida, Kristeva, Lyotard ve Barthes'ın yazdıkları metinlerle yapısalcılığın bu ve diğer açıklarını eleştirdiklerini eklerler. Yapısalcılar, dil oyununu karşıtlıkların oluşturduğu kapalı yapılarla sınırlandırır. Ancak gösterilenden önce gösterene öncelik tanıyan postyapısalcılar dilin dinamik üretkenliğine ve anlamın istikrarsızlığına dikkat çekerler (1998: 37).

Parçalarına ayrılan gerçeklik eskisi gibi birleştirilemeyecektir. Yapısalcılığın öncelikle dil alanında algıları değiştirdiği; sonrasında uygulandığı her sistemi de parçalarına ayırarak eski bağlamından kopardığı söylenebilir. Bu bağlamdan kopuş, gerçeklik anlayışına bilimsel yaklaşımın sunduğu rollerin de değişmesine neden olacaktır. Postyapısalcılar ise yapısalcıların açtığı yoldan giderek başka rotalar oluştururken daha eleştirel olacak ve Derrida gibi düşünürler yapısalcılığın varsayımlarını yerinden edecektir.

3.1.1. Derrida ve gerçeklik yorumu

Jacques Derrida, eserlerin parçalanmasına dayanan yapı söküm (*deconstruction*) yöntemini kullanarak yapısalılık, görüngübilim ve dilbilim gibi alanlara ve bunların önde gelen temsilcilerine güçlü eleştiriler yöneltir (Sarup, 2019: 57). Söz konusu temsilcilerden biri Saussure'dür. Sarup, Saussure'ün bakış açısını benimseyen yapısalcı düşüncede her göstergeye bir birlik gözüyle bakıldığına dikkat çeker. Saussure'ün aksine Derrida'nın gösterenin doğrudan doğruya gösterilene bağlı olmasını kabul etmediğini ekler. Bu iki kavram arasında bire bir denilebilecek karşılıklı ilişkiler bulunmaz çünkü sözcük ile nesne ya da sözcük ile düşünce gerçekte hiçbir zaman bir ve aynı olamaz (2019: 58).

Yapısalcılık, bireyin gerçeklik anlayışının içerisine doğduğu dil sistemleri tarafından yaratıldığını ve sınırlandırıldığını belirtir. Ancak Derrida'dan sonra gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin dolayısıyla yapısalcılığın araçlarının da o kadar güvenilir olmadığı gözler önüne serilir. Hâl böyle olunca gerçekliği oluşturan dilin de aslında gerçekliği belirtmede o kadar başarılı sayılamayacağı fark edilir. Çünkü anlam sürekli olarak bir gösterenler zinciri boyunca hareket hâlinindedir bu nedenle onların kesin yerlerinden asla emin olunmaz (Sarup, 2019: 59). Sarup, bu nedenle anlamın tek bir göstergeye dayanmadığını; göstergelerin yokluğu göstermeleri nedeniyle de anlamları olmadığını devamına ekler. Derrida'nın bu yaklaşımı, Belirsizlik İlkesi'ni kuantum fiziğine kazandıran Heisenberg'in bir parçacığın aynı anda kesin bir momentuma ve konuma sahip olmadığını belirttiği teorisini andırır.

Derrida'nın eleştirileri ile yapısalcılığın sunduğu sağlam çözümlemelerin de güvenilirmez olduğuna ve vadettiği gerçekliğe ulaşmak şöyle dursun onu yanlış yönlendirdiğine dikkat çekilir. Eğer gerçeklik dil ile oluşuyorsa ve dil de söylemek istediğini asla tam olarak karşılayamayan, yetersiz ve devinimli bir sistem ise gerçekliğe ulaşmanın bilinen bir yolu kalmaz. Anlam, tutunduğu sözcüklerde ve dil sistemlerinde de ortaya çıkmaz. Dolayısıyla postmodernlerin gerçeğe, daha doğrusu gerçek diye sunulana duydukları güvensizlik eleştirel temellerinden birini Derrida'da bulur.

Derrida'nın temel kavramlarından biri olan sözmerkezlilik (*logocentrisme*), onun gerçekliğe yaklaşırken kullandığı kavramlardan biridir. Yavuz'a göre kendilerini dışsal bir imlem'e (*référent*) dayandırarak temellendiren söylemlerin ortak niteliği sözmerkezliliktir (1997: 55). Derrida'ya göre sözmerkezlilik, dil ile gerçeklik arasındaki

bağlantıyı yanlış kuran bir düşün sisteminden kaynaklanır (Moran, 2018: 199). Özetlemek gerekirse, bazı şeylerin dilden önce de var olduğuna inanmak sözmerkezliliktir, anlamın dilden önce var olmasını gerektirir. Derrida'ya göre dilden önce bunların hiçbirisi mevcut olmamıştır. Dilden sonra da tam olarak kavranamazlar.

Yapısöküm, hiçbir metnin tamamen sökülemeyeceğini de gösterir. Yavuz, bu nedenle sökmeye dayalı okumanın dipsiz bir uçuruma düşmekle eşdeğer görüldüğünü belirtir. Ancak bu okuma/düşüş, korkuyu beraberinde getirdiği gibi hiçbir zaman yere düşülmeyeceğini bilmenin hazzını da yaşatır (Yavuz, 1997: 59). Bunun nedeni kendinde gösteren olmayan sonul bir gösterilene bir türlü varılamayacak olmasıdır (Sarup, 2019: 58). Sözcükleri söküme uğrattıkça o sözcüğü tanımlamak için başka sözcüklere ihtiyaç duyulduğu görülebilir. Bu başka sözcükler de söküme uğradıklarında aynı sürece tabi olur. Bu nedenle anlamı ve gerçekliği taşıyan sözcük, onun da tam olarak tanımlanamayacak başka bir sözcüğün referansı ile var olması, anlamı ve gerçekliği taşıyor olsa bile bunları başka sözcüklere kaptırması nedeniyle ele avuca gelmez bir nitelik kazanır. Söz konusu düşüş sonuca varmayacağına göre yapısöküm de kesin gerçekliğe ulaşmaktaki bir araç olamaz. Zaten bunu amaçlamadığı da açıktır. Bu noktada *différance* kavramına da değinmekte fayda vardır.

Gerçeklik ile doğrudan ilişkili anlamı odağa alan *différance* kavramı Derrida'ya özgüdür. Derrida bu kavramı Fransızca *différer* fiilinin hem geciktirmek/ertelemek hem de ayırmak/ayrı olmak anlamından üretir (Yavuz, 1997: 56). Saussure'ün ayırma dayalı notundan ileri çıkarak öne sürdüğü bu terim, anlamın hem ayırma dayalı yattığını hem de kendini sürekli olarak ertelediğini belirtir. Bu nedenle “bir noktada durmak yerine, sağa sola, öne arkaya, gösterenler arasında her yana yayılan karmaşık, çok yönlü ve kaygan bir bağlantılar ağı söz konusudur (Moran, 2018: 202)”.

Derrida'ya göre iki kutuplu karşıtlıklar da gerçekliği sağlamlaştırma amacı güder. İkili karşıtlıklar, birinin sahip olduğu şeyin niteliğinin diğerinde olmaması ya da farkı üzerinden kesin ayrımlara gider. Tüm Batı felsefesi ve kültürünü yöneten, özne/nesne, görünüş/gerçeklik ve söz/yazı gibi kavramlar, yalnızca gerçeği garantilemekle kalmaz; bu ikiliklerdeki güçlü varsayılan kavramların zıddını dışlayıp değersizleştirmeye ve masum olmayan bir değerler hiyerarşisini oluşturmaya yöneliktir (Best, Kellner, 1998: 38). Sarup, Derrida'nın önemini bu ikili karşıtlıkların sanıldığı kadar karşıt olmadıklarını ifade edebilmesine bağlar. Derrida, bu karşıtlıkların tamamen çökmesine

yol açan bir yöntem ortaya koymuş, bu kavramların birbirine dayandığını, hatta birinin diğerinin içerisine iyice yerleşmiş olduğunu göstermiştir (2019: 65). Bu durum ilerlemenin yalnızca Avrupalı beyaz erkek öznelerin çıkarına hizmet ettiğinin ve bu şemanın sahip olduğu ikili karşıtlıkların diğer tarafındakini kendi yararı için değersizleştirdiğinin öne sürülmesi ile de ilişki içerisindedir. İkili karşıtlıkların yarattığı bu değerler hiyerarşisinde gerçeklik algısı güçlü karşıtın lehinedir. Güçlü ya da zayıf olmayı tam olarak tanımlayabilecek ikili karşıtlıklar aslında bir nevi illüzyon oluşturur. Bu hiyerarşinin temel aldığı kavramların, kendilerini meşrulaştırdıkları ayrıma sahipmiş gibi görünerek oluşturdukları gerçeklik aslına ne kadar uygun olabilir? Yapısalcılığın sorunsallaştırmadığı ikili karşıtlıklar, dengeli görünen karşıtlıkları yaratırken aslında suç ortaklarıdır (Sarup, 2019: 67).

Derrida, pek çok yapısalcının kesinkes olduğunu düşündüğü anlamın sürekli olarak kendini ertelediğini, dolayısıyla anlama ulaşmanın imkânsıza yakın olduğunu savunurken Lacan bunun bir benzerini bilinç dışı için düşünmüş ve kuramlaştırmıştır.

3.1.2. Lacan ve gerçeklik yorumu

Lacan, Freudcu psikanalizi farklı bir bağlamda yorumlayarak kendisi ile anılan psikanaliz şeklini oluşturur. Bunu yaparken psikanalizi postyapısalcı bir üslup aracılığıyla dil ile ilişkilendirir. Lacan'ın bu çalışma açısından önemi de kullandığı bu yöntemde yatar.

Sümböl, Lacan'ın düşüncelerinin Freud'unakilere kıyasla tartışıldığını ve psikanaliz disiplinini aşarak dilbilim, felsefe ve antropoloji gibi alanlara da ışık tuttuğunu belirtir. Lacan'ı çağının en önemli düşünürlerinden biri yapanın bilinçdışının yapısı, içeriği ve işleyişine dair özgün ve mantıksal açıklamaları olduğunu söyler (2021: 69). Sarup ise Lacan'a duyulan ilgiyi 68 Mayıs başkaldırısının getirdiği özgürleşmiş bir siyasetin ancak özgürleşmiş insanlararası ilişkilerden doğabileceğine duyulan inançla bağdaştırır (2019: 21). Çünkü insanlar bu dönemde kendini ifade etme, arzu ve cinsellik sorunlarıyla ilgilenirler ve Lacan'ın kuramı da birey ve toplum sorunu aracılığıyla benliğin toplumsal ve dilsel inşasına yönelik bir düşünme yolu sunar.

Sarup’a göre Lacan’ın en önemli özelliği Freud’a yaklaşırken kullandığı kendine özgü bakış açısı ve fizyolojik indirgemeciliği reddetme üslubudur. Döneminin popüler eğiliminin tersine deliliğin organizmacı yaklaşımlarla açıklanamayacağını savunan Lacan, deliliğin bir söylem olduğunu bu nedenle de yorumlanması gereken bir iletişim çabasıdan ibaret bulunduğunu öne sürer (Sarup, 2019: 23). Söylemin önemi Lacan’ın bu tutumunda bir kere daha ön plana çıkar. Söylem, sağlam bir zeminin yerine yeniden oluşturulmayı bekleyen, yorumlamayla şekillendirilen daha etkileşimli bir zemini koyar. Sözelimi delilik, bireyin ruhsal durumları gibi onun kişisel tarihinden ayrı tutulamaz (2019: 23). Dolayısıyla Lacan ile modernitenin tektipleştirerek sınıflandırdığı tüm ‘hastalık’ları birey ekseninde yeniden yorumlamanın önemi ortaya çıkar. Belli bir sınıflandırmaya göre ortaya çıkan ve hemen doğru tanı olarak algılanıp yok edilmesi için harekete geçilen delilik gibi kavramlar için bu iyimserlik söz konusu değildir; gerçekte tanı çok daha karmaşık ve bağlamsal bir bakış açısını gerektirir.

Yapısalcılığın dile uyguladığını Lacan da biyolojiye uygular. Çünkü biyoloji insan tarafından yorumlanırken daima dil tarafından kırılarak yansıtılır bu durum da onu dilden önce ‘beden’in olmadığı yorumuna götürür (Sarup, 2019: 23). Bilimin tanımladığı beden, gerçekten bedeni yansıtmayı başaramıyorsa nesnelliğe tutunarak kurmacalaşmış demektir. Lacan da kullandığı tüm betimlemeleri biyolojik/anatomik düzlemde simgesel düzleme kaydırır böylece kültürün anatomik parçalara çeşitli anlamları nasıl yüklediğini gösterir (2019: 23).

Sarup’a göre Lacan’ın psikanaliz kuramının temel inançlarından biri, bilinç dışının da dildekine benzeyen gizli bir yapıya sahip olduğunu iddia etmesidir. Bilinç dışı, dil tarafından yaratılır, dil ise bilinç dışının kaçınılmaz bir koşulu olur (2019: 21). Bu doğrultuda Lacan, Batı felsefesine özgü Kartezyen özneyi hedefe alır ve Descartes’in ‘düşünüyorum, öyleyse varım’ ifadesine karşılık bilinç dışını ön plana çıkararak ‘ben düşünmediğim yerdeyim’ der (Lacan’dan akt. Lucy, 2003: 49). Lucy, Lacan’ın öznelliğin gerçekliğini, bilinçli akılcılıkta değil de bilinç dışının aslında dile benzeyen, düşünülmemiş/düşünülemez olan yapısında bulunduğunu da ekler. Bilinç dışının dile benzeyen yapısı, dilin yapısalcılık ile çoktan gerçeklikten kopmuş olduğunu akla getirir. Dolayısıyla bilinç dışının Freud ile gelen tartışmalı bilimsel konumu Lacan aracılığıyla da sarsılır.

Lacan'a göre sistemde gerçek değil de gerçek gibi 'işlev gören' mevcuttur ve gerçekliğin her türlü anlamlandırma sisteminin altından kayıp gittiğini kabul etmek zorunda bırakılırız (Lucy, 2003: 50). Çünkü Derrida'nın *différance* terimiyle karşıladığı gibi bir kelimenin anlamı ya da gösterileni, her zaman o kelimenin dildeki diğer kelimelerden farklılığının bir sonucudur. Bu nedenle anlam da farklılığın bir sonucu olarak ortaya çıkar. Yani gerçeklik dilin içerisinde bulunmaz ancak dil, gerçeklik mevcutmuş gibi işlev görür. Taşıdığı ve ilettiği anlamları da bu işleve borçludur.

Lacan'a göre gerçekçilik, içinden geçerek simgesel düzene girilen insan öznelliğinin ayna evresinin edebî karşılığıdır (Lucy, 2003: 52). Gerçeklik aslında kurguya dayanır. Çünkü gerçek denilebilecek benliğimizi aynada gördüğümüzde tanırız ve aynadaki benliğimizin gerçek benliğimizden farklı olduğunu fark ederiz. Gerçek benliğimiz asli değildir, bu benliğe dair düşünceler simgesel benliğe ya da öteki olarak benliğe dayanır (2003: 52). Dolayısıyla kendimizi tanıdığımız ilk andan itibaren gerçek yerine simgesel olanı benimser ve kendimizi bu simgesellik aracılığıyla tanırız. Bu nedenle de gerçekliği anlamamıza yardımcı olduğunu düşündüğümüz benliğimizin daha ilk aşamada kurgusallaştığını fark etmeden kendi benliğimize gerçekmiş gibi işlev yükleriz. Saussure ve yapısalcılığın dilden kopardığı gerçeklik, Lacan ile benlikten ve benliğin kaynağı olan bilinç dışından da koparılmıştır.

3.1.3. Foucault ve gerçeklik yorumu

Jameson, Foucault'nun çalışmalarının modernist türden felsefenin bitimine işaret edenlerden bir tanesi olduğunu belirtir çünkü çalışmaları felsefe, tarih, toplumsal kuram ya da siyaset bilimi olarak tanımlanmaya uygundur (2005: 15). 1960'lı yıllardaki çalışmalarında öznenin dil ve söylem içerisindeki oluşuma yoğunlaşan Foucault, daha sonraki çalışmalarında bireylerin iktidar ilişkileriyle belirlendiği görüşüne kayar ve çalışmalarının stratejik dayanaklarını iktidar ile bilgi arasındaki karşılıklı bağımlılıklar oluşturur (Sarup, 2019: 112). Foucault, iktidarı yalnızca bir bastırma ve sınırlama olarak anlamaya yönelik görüşünü değiştirir ve bunun tersini savunur. Ona göre iktidar 'gerçekliği üretir' ve yeni bilgi nesnelerinin ortaya çıkmasına yol açar. Sarup, Foucault'ya göre bilgi ile iktidar arasında birbirinin koşulu olmayı sağlayan bir bağımlılık olduğunu

da ekler. Nitekim bilgi olmadan iktidarın uygulanması, bilginin de iktidara yol açmadan var olması mümkün değildir (2019: 114).

Söylem kavramına yaklaşımından dolayı Foucault'nun bu konudaki fikirleri önemlidir. Foucault'ya göre söylem, arzuyu ortaya koyan ya da gizleyen değildir. Söylem, aynı zamanda arzunun nesnesidir ve yalnızca kavgaları ya da baskı sistemlerini açıklamaz, bu sistemler aracılığıyla mücadele edilen ve ele geçirilmek istenen bir erktir (1987: 24). Aynı zamanda söylemler, sahiplenme nesneleridir (2016: 999). Dolayısıyla Foucault ile söylem merkeze alınır, açıklamaya çalıştıklarının bir eklentisi olmak yerine ele geçirilmek istenen başlı başına bir güç konumuna gelir. Postyapısalcılıkta ve postmodernizmde söylemin bu kadar ön plana çıkmasının nedeni bu veriye ulaşmış olmayı da kapsar.

Söylemin üretimi, bu üretimin gücünü ve tehlikelerini önlemeye yönelik görevlere sahip yollarla denetlenir, ayıklanır, örgütlenir ve yeniden paylaştırılır (1987: 23). Bu durum yasaklanma ve dışlanma gibi konuları ortaya çıkarır. Foucault'ya göre bu durumun en yoğun yaşandığı alanlar politika ve cinsellik; yasaklanmıyorsa da dışlanma eğiliminde olan akıl ve deliliktir. Söylemin önemini anlayabilmek adına, söylem görünüşte önemsiz olsa bile karşılaştığı yasaklar aracılığıyla onun arzu ve erkle ilişkisinin gün ışığına çıktığını alıntılarla göstermek yeterli olacaktır (1987: 24).

Foucault'ya göre Orta Çağ'da bilimin gerçekliğini belirleyen unsur kimin söylediğiyle geçerlilik kazanırken yazarlar tarafından oluşturulan anlatıların anonim kalma eğiliminin günümüzde tersine dönmesi de söylem açısından önemlidir. Bu dönemde artık bilim insanının adından çok teori ve olgular atıf niteliği kazanırken edebiyatta yazara atıf önem kazanır. Bu noktadan hareketle yazar, kurmacanın tedirgin eden diline, eserin bütünlüklerini, tutarlılıklarını ve gerçek içerisinde yerleşeceği konumu kazandıran bir şey olur (1987: 36). Foucault, "Bir Yazar Nedir?" yazısında ise yazarın adını ve adının beraberinde getirdiği anlamları inceler ve 'sonuç olarak kimin konuştuğunun ne önemi var?' diyerek yazar öznenin de ölümüne varır. Modernizmin ve Aydınlanmanın merkeze koyduğu insan artık merkezde olmadığı için her şey söyleme kalmıştır. Söylemler kendilerinin evrenidir ve kendi anlam dizgesini kurarak kendini yansıtır, yani tüm söylemler kurgu/anlatıdır (Doltaş, 2003: 73). Dolayısıyla arzu ve güç nesnesi olarak pek çok sistemin amacı olan söylemin kurgusallığının vurgulanması Foucault'nun gerçeklik yorumunun bir kısmını betimleyebilir.

Foucault'nun tarih görüşüne değinmekte de fayda vardır. Meşrulaştırıcı bir zemin olarak kullanılan tarih, geleneksel ve bütüncül bir niteliğe sahip olarak olayları çizgisel bir düzene oturtarak başlangıç noktalarını belirler ve oluşturduğu hiyerarşi içerisinde önemli gördüğü olay ve kişilere odaklanır. Bilimsellik iddiasında bulunan geleneksel tarih, doğal olarak hiyerarşinin alt basamaklarında yer alan olayları dışarıda bırakır ve filtreler. Sarup'a göre Foucault, Nietzsche'den aldığı soykütüğüne dayalı bir tarih anlayışını benimser. Bir eleştiri biçimi olan soykütüğü, belirlediği olaylara tek tek odaklanır; yerel, kopuk, uygunsuz ve meşru sayılmayacak tarihsel bilgilere yönelir (2019: 94).

Foucault, *Deliliğin Tarihi*, *Cinselliğin Tarihi* ya da *Hapishanenin Doğuşu* gibi çalışmalarıyla, genel tarih söylemi tarafından toplumsal hiyerarşinin dışında bırakılan alanlara yönelik ciddi araştırmalar yayımlar. Aynı zamanda şimdinin meşruluğunu değersizleştirecek şekilde geçmişi şimdiden koparır, geçmişin yabancılığını ortaya koyarak şimdiyi görelileştirir (Sarup, 2019: 93). Lyotard ise daha geniş ölçekli ve meşrulaştırmanın ön planda olduğu söylemlerle oluşan büyük anlatı kavramına odaklanır ve postmodernizmi büyük anlatılara sırtını dönen bir düşünce olarak kabul eder.

3.1.4. Lyotard ve gerçeklik yorumu

Lyotard, büyük anlatı kavramı ve bilimin de bir anlatı yani kurmaca olduğuna yönelik düşünceleri ile dikkat çeker. Bilimsel hakikat ya da toplumsal adalet gibi geçerliliği ve kabulü yüksek olan konuların bir şekilde iktidarın meşrulaştırılmasına ve onun sisteminin işlerliğinin devamına dayandığını belirtir (1997: 13).

Postyapısalcılar gibi dilin işlevine eğilen Lyotard “bilimsel bilgi bir söylem türüdür (1997: 17)” der. Önde gelen bilim ve teknolojiler de bir süre sonra dille ilgilenmek durumunda kalır. Yapısalcılığın incelemeleri sonrasında dilin gerçeği yansıttığı değil oluşturduğu kabul edilir. Dolayısıyla Lyotard, gerçeklik üretiminde önemli bir yere sahip olan dilin bilim tarafından çok daha geniş açıdan incelendiğini belirtirken iki nokta akla gelebilir. Bunlardan birincisi bir söylem türü olan bilimsel bilginin kurmacalığıdır. İkincisi ise bilimsel bilginin dil gibi gerçeklik üretiminde yeni tanılanmış alanları kabulüdür. Lyotard bu bilimler arasında bilgisayarları ve onların dillerinin yanında modern cebir, bildirişim, enformasyon, birikim ve veri bankaları, iletişim problemleri gibi

alanları da sayar (1997: 17). Örneğin yazılım programlarının farklı dilleri komutların yazılmasını ve bu komutta yazılanların gerçekleştirilmesini sağlar. Tıpkı diller gibi aynı durumlara ya da nesnelere farklı ifade şekilleriyle yaklaşır, ihtiyaca göre bazı alanlarda diğerlerine göre daha güçlü ya da zayıf olur. Lyotard'a göre bu ve diğer alanlardaki genel dönüşümler, bilginin tabiatında da bazı dönüşümleri tetikler. Yeni araştırma yönünün bilgisayar diline tercüme edilebilir olması artık bu imkân üzerinden belirlenmeye başlayacaktır (1997: 19). Nitekim bugün elde ettiğimiz bilgilerin çok büyük bir çoğunluğu bilgisayar işlemlerinin çıktılarıdır.

Lyotard'ın dikkat çektiği diğer bir konu ise bilginin metalaşmasıdır. Artık bilgi için kullanılan iki terim vardır, bilgiyi üreten ve bilgiyi kullanan. Bu da bilginin gerçek olmaktan ziyade üretilen bir nesne hâline gelmesine neden olur. Lyotard, bilginin üreticileri ile kullanıcıları arasındaki ilişkinin mal üretici ve tüketicilerinin ürettikleri ve tükettikleri mallarla olan ilişkisinin gerçekleştiği ekonomik bir değer formunda ortaya çıktığını belirtir (1997: 20).

Bilgi satılmak üzere üretilir ve bugün de bunu yapmaya devam eder. Bugün ücretsiz ve milyarlarca kullanıcıya sahip sosyal medya platformlarının kullanıcılarının bilgilerini buna ihtiyacı olan şirketlere sattıklarının ortaya çıkması da benzer bir durumdur. Bireylerin bir tüketici olarak neyi tüketeceklerinin bilinmesine ve alışkanlıklarının analizine ihtiyaç duyulur. Dolayısıyla bireyin tüm yaşamı bir veriye, bilgiye dönüştürülür ve farklı stratejilere kaynaklık eder.

Bilginin her anlamda güçlendiği ve bu gücün de özellikle büyük şirketleri beslediği bir dönemin içindeyiz. Bu, kendisine hiç olmadığı kadar geniş bir kullanıcı ağı yaratan sosyal medya ağlarının da bilgiyle güçlenmesini sağlar. Çoğu durumda belirli bir şirkete ait bu gibi ağlar iktidarlar üzerinde de gözle görünür bir üstünlük sağlamayı başarır. Politikacılar da sosyal medyayı etkin olarak kullanırlar. Televizyonda yayınlanan haberleri izlediğimizde politikacıların röportajları ve açıklamaları kadar sosyal medya paylaşımlarını da görmemiz mümkündür. Bu gibi durumların neticesinde ise bilgi kendinde bir amaç olmaktan uzaklaşarak 'kullanım değerini' kaybeder (Lyotard, 1997: 20). Özellikle hiç durmadan üretilen ve bir süre sonra unutulup giden bilgiler göz önüne alınınca tüm dikkatleri üzerine çekerek kendine bağlayan gündemlerin kullanım değerinin de düştüğü sonucuna ulaşılabilir. Ortalama bir internet kullanıcısının gün içerisinde edindiği bilginin sınırlarını belirlemek giderek zorlaşır.

Lyotard’a göre bilgi üretici konumda olan ve belki de ürettiği bilgiye en çok itimat edilen bilim de millî devletlerin üretici kapasite alanındaki önceliğini koruyacak ve şüphesiz ki onu güçlendirecektir. Bilimsel bilgi, bilginin bütünlüğünü temsil etmez, başka bir türden bilgiye ek olarak onunla ya rekabet ya da çatışma içerisinde bir bilgi biçimi olarak var olur (1997: 25). Dolayısıyla bilimsel bilgi, diğer bilgilere bağlam kazandıran ve onların konumunu belirleyen bir durumdadır. Lyotard, bu güçlendirme ilişkisine meşrulaştırma (*legitimation*) adını verir. Ona göre meşrulaştırma, içinde bilginin konumu sorununu irdelemek istediği alanı tanımlayan bir çalışma hipotezidir ve ne özgün ne de doğru olma iddiası taşır. Meşrulaştıran bilgi, bu iddialara sahip olmadan da kendisine inanılan ve kurulu düzenin devam etmesini sağlayan unsurlardan biridir.

Lyotard, Wittgenstein’in dil oyunları kuramını da ele alır. Bu oyunun belli kurallara bağlı olduğunu ve bu kuralların kendi içinde kendi meşruluklarını taşımadığını (çünkü oyuncular arasındaki bir anlaşmanın nesnesidirler), dildeki her ifadenin bir oyundaki (satranç gibi) hareketlerden ibaret olduğunu vurgular (1997: 32). Toplumsal bağları da dil oluşturur, gözlemlenebilen toplumsal bağ ise bu dil hareketlerinden ibarettir. Lyotard, edebiyat ya da popüler konuşmaların sahip olduğu dilsel dönüşümlerdeki sonsuz keşfin, yaşattığı keyfin en büyük zevklerden biri olduğunu ekler.

Sarup ise Lyotard ve bazı postyapısalcıların, kısaca söylemek gerekirse, büyük öykülerin kötü, küçük öykülerin iyi olduğunu kabul ettiğini belirtir. Buna göre Lyotard, durumları ve eylemler sınıflandırırken doğru/yanlış ayrımını değil de büyük anlatı/küçük anlatı ölçütünü dikkate alır (2019: 207). Sarup’un eleştirisi ise Lyotard’ın büyük anlatıların sonuna geldiğimizi söylemesine rağmen bu dönemde neden başka bir büyük anlatı anlattığıdır. Çünkü Lyotard’ın büyük anlatısı, büyük anlatılara inançsızlık iddiasında vücut bulur. Ayrıca Sarup, postyapısalcıların büyük anlatıların neden reddedilmesi gerektiği konusunda yeterince ayrıntıya inmediğini ve yerinden etmek istedikleri anlatıların yerine yenisini koyamadığını da belirtir.

Lyotard’ın büyük anlatıların çöküşü kavramının ne kadar geçerli olduğu tartışmaya açıktır. Büyük anlatılar farklı şekillerde üretilir ve bugün kendilerine inanılmaya devam edilir. Ancak Lyotard’ın ortaya koyduğu büyük anlatı ve meşrulaştırma gibi kavramlar postyapısalcılar açısından gerçeğin/gerçekliğin niteliğine ışık tutmak için önemlidir.

Tarih, hukuk ya da bilim gibi alanların sağladığı bilgiler bir söylem türü olduğu için kurmaca niteliğine sahiptir. Gerçeklik iddia ederken ya merkezlerinden edilmiş ya da bu merkezler bilgi aracılığıyla yeniden şekillendirilmiştir. Baudrillard ise gerçeklik konusunda Lyotard kadar bile iyimser görünmez. Literatüre kazandırdığı simülasyon ve simülakrlar kuramıyla gerçekliğin ortadan kaybolduğunu ve gerçeklikten kopmuş göstergelerin boş bir yörüngede döndüklerini savunur.

3.1.5. Baudrillard ve gerçeklik yorumu

Niall Lucy, adının neredeyse postmodernizmle eş anlamlı olan Fransız kültür kuramcısı olarak nitelese de kendisi postmodern bir düşünür olmadığını belirten Baudrillard, modern ve postmodern gerçeklik anlayışını en çok irdeleyen düşünürlerden biridir. Best ve Kellner da Baudrillard'ın postmodern dönüm noktasıyla özdeşleşerek yeni postmodernliğin süper teorisyenisi olarak övüldüğünü belirtir (1998: 139).

Simülasyon kuramını gerçeklik üzerine temellendiren Baudrillard, bu kuram doğrultusunda kullandığı hipergerçeklik ve simülakr gibi kavramlar ile dikkat çeker. Güncel dönemde artık gerçekliğin bulunmadığını ve bazı görünüşlerin gerçekliğin yerini alarak hipergerçekleştiğini ileri sürer. Lucy'e göre Baudrillard'ın savı, gerçekliğin artık görünmediği ve kendi görünüşleri hâline gelmiş olduğudur. Yalnızca görünüşten ibaret olan gerçeklik bir anlamdan ya da orijinalden yoksun olarak ortaya çıkar. Ancak toplumsal bilgi gerçeğin gerçekliğine dayanmayı sürdürür ve bu görevi postmodern gösterge üstlenir böylece gerçekliğin artık bizimle olmadığını üzerini örter (Lucy, 2003: 71). Gerçekliğin ya da yokluğunun üzerini örten bu sanal postmodern imgelere dayalı olan her şey simülasyona dönüşür.

Baudrillard'ın simülasyon tanımı şu şekildedir: “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir (2020: 14)”. Bu tanımda modeller aracılığıyla suni ortamda bir kökenden, temelden yoksun olarak ortaya çıkan ve gerçeği tam olarak karşılayamayacağı hâlde gerçeklik işlevi taşıyan, insanların hayatlarında gerçek etkiler uyandıran bir gerçeklik üretimi ön plana çıkar.

Simülasyon kavramı bugün de geniş ölçüde kullanılır. Sağlıktan uçuşa kadar pek çok eğitim alanında işlevsellik kazanan simülasyon, her zaman ulaşılamayacak ya da acemiliği kaldıramayacak kadar kırılgan konularda can kurtarıcı bir işleve bürünür. Kendisine pek çok kullanıcı bulan dijital oyunlar simülasyona dayanır. Bu oyunlar gün geçtikçe gerçek görüntüleri bile aşacak kadar detaylı ve gerçekçi olma potansiyeline sahiptir. Ancak Baudrillard'ın burada bahsettiği simülasyon tam olarak bu değildir. Bunlardan daha derinlikli ve fark edilmesi zor, hayatın tüm alanlarına yayılmış bir durumdur. Hatta yukarıda saydığımız ve günlük kullanımda sıkça karşılaşılan simülasyon örneklerinin simülasyon olduğu o kadar barizdir ki bunlar karşısında hayatımızın gerçek olduğu algısı daha da güçlenir; tıpkı Baudrillard'ın *Simülasyon ve Simülakrlar* eserinde bulunan Disneyland örneğinde olduğu gibi.

Baudrillard, simülasyon ile bir taklit, suret ya da parodiden değil; aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçekten, başka bir deyişle de her türlü gerçek sürecin yerine kendi işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz eder (2020: 15). Dolayısıyla yukarıda simülasyon örnekleri olarak saydığımız örnekler gerçeğin yerini aldığı; sağlık personeli simülasyondaki hastayı tedavi ettiğinde, pilot yalnızca simülatörde uçak kullanmak için çalışıyor hâle geldiğinde ve oyunlar gündelik hayatı karşılıyor görüldüğünde artık simülasyon ve simülakrların evrenine aitlerdir.

Simülasyon teorisinin imge ile sıkı bir ilişkisi vardır. Baudrillard için imgeye özgü bazı basamaklar bulunur. Bunlar şöyle sıralanabilir:

- derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
- derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
- derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge
- gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilgisi olmayıp, yalnızca kendi kendinin simülakrı olan imge (2020: 20).

Birinci durumdaki imge olumlu, ikincisi olumsuz, üçüncüsü büyüleme aracıdır. Dördüncü imge ise artık görüntü olmaktan çıkarak simülasyon düzenine ait bir şeye dönüşür, gizlediği ise artık gizlenecek bir şeyin kalmadığıdır (2020: 20).

Baudrillard'a göre içerisinde yaşadığımız postmodern dönemde bir varlıkla çeşitli görünümlerinden yani gerçek ile gerçek kavramına özgü bir yansıtma olan metafizikten de söz edilemez. Çünkü günümüzde gerçek, minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler,

bellekler ve komut modelleri tarafından üretilerek ortadan kaldırılmıştır (2020:14). Böylelikle de gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olur. Tıpkı bir seri üretim nesnesi gibi belli kalıplara bağlı kalınarak sürekli yeniden üretilen gerçeklik için düşsellik faktörünün ortadan kalkması normaldir. İhtiyaç duyulduğunda bu düşsellik de kolayca üretilebilir böylece temel işlevinden kopararak sisteme dahil edilir. Gerçekliği sarıp sarmalayan bir düşselliğin olmaması onun da konumunu yok eder. Çünkü gerçekliğin karşısına koyulabilecek bir kontrast bile yoktur. Tamamen makineleşen insan eylemleriyle mükemmelleşen İmpkralya'yı kurgulayan Musil, insanlığın gerçekliği kazanırken düşü yitirdiğini söyler (2021: 119). Buna göre insanın başarılı olması için durup gökyüzünü izlemeden ve düş kurmadan sürekli olarak bir şeyler yaratması gerekir. Ruhu öldüren matematik beraberinde getirdiği teknolojiyle insanı yeryüzüne hâkim kılarken onu makineye bağımlı hâle getirir.

Baudrillard'a göre ortaya çıkan ve ne düşselliğin ne de gerçekliğin yer aldığı bir hiperuzamda kombinatuvar modeller yayarak sentetik bir şekilde üretilen gerçekler, dolayısıyla hipergerçekler hüküm sürmektedir (2020: 15). Artık toplumun örgütleyici ilkesi olan üretimin yerini bilgisayarlaşma, medya ve bilgi işlem alanlarının ürettiği imgelerle beslenen simülasyon çağı alır (Best, Kellner, 1998: 148).

Baudrillard için gerçeklik bir daha dönmek üzere aramızdan ayrılmıştır. Gerçeğin yerini alan ve 'gerçekten daha gerçek' görünen hipergerçeklik artık kendini aynı yörüngede dolaşan modeller aracılığıyla tekrarlayan ve herhangi bir ayrıma dayanmadan farklılık simülasyonu üreten bir sistemdir (2020: 15). Bugün, insanların alışkanlıklarını ve mağazaların reklam kampanyalarını yönetmeye aday olan sanal gerçeklik evreni Metaverse, kendi finansal değeri ve potansiyelini sunarak gerçekliğin yerini almaya hazır bekleyen yeni bir proje olarak bu bağlamda değerlendirilebilir. Metaverse, avatarlar aracılığıyla evden çıkmadan arkadaşlarla bir konsere gitmeyi, alışverişe çıkmayı, iş toplantılarını yapmayı, gelir ve harcamayı, kısacası dünyanın hem bire bir kopyasını hem de değişime sonuna kadar açık versiyonunu sunarak dış gerçekliğe rakip olacak kadar elini güçlendiriyor görünür. Metaverse'ün gerçekliğin bir kopyası olması onu simülasyon yapmaya yetse de gerçekliğin yerini alacak ve insanın pek çok eylemini gerçeklikten kopararak yeni bir platforma taşıyacak olması onu Baudrillard'ın bahsettiği hipergerçekliğe yaklaştırır.

Baudrillard’a göre simüle etmek, gizlemek’ten (*dissimuler*) farklı olarak ‘mış gibi yapmak’ değildir. Aksine onun belirtisi sayılan bazı öncülleri sağlamaktır. Söz gelimi hastaymış gibi yapan insan gerçeklik ve inandırma üzerine eğilirken bir hastalığı simüle eden kişide hastalığın semptomları gözlemlenir. Dolayısıyla hastalığı simüle eden kişi hem hastadır hem değildir, gri bir alanda, tam olarak tanılanamadan bekler. Bu tanılanamazlık hem tıp hem de psikoloji için bazı tehlikeler arz eder. Çünkü tıp yalnızca nesnel nedenlerini belirleyebileceği gerçek hastalıklarla ilgilenir, psikanaliz ise birer semptom olan düşleri aktarırken herhangi bir simülasyon durumunda hekimin bunu fark edebileceğine inanır (2020: 16-17). Ancak hekimler ne hastalık ne de sağlık göstergesi sayılacak bu verileri doğru ya da yanlış olarak değerlendirme konusunda aciz kalır. Dolayısıyla simülasyonun doğuracağı sorgulama hem gerçeklik hem de nesnel neden kavramlarını ortadan kaldıracağı için bunların doğurduğu doğru ve yanlış ayrımları da geçersizleşecek, söz konusu alanların gerçekliği iddia ederken bu iddiayı karşılayamadıkları gözler önüne serilecektir.

Baudrillard, tıp ve psikolojiye yönelttiği eleştirileri etnoloji için de yaparak bilimin gerçeklik ilkesini korumaya yönelik çabalarından da söz eder. Antropologların keşfettikleri Tasadaylıların inceleme nesnesine dönüşmelerinin ardından teker teker ölmeleri nedeniyle bulundukları yere bırakılmaları üzerinden ilerler. Etnoloji bilimi, camdan bir sandukaya salıverilmiş Tasadaylılara dokunulmazlık vererek kendi gerçekliğini korumaya çalışır. Çünkü fedakârlık simülasyonu yaratan bilim hem kendi ellerini kirletmeyecek hem de keşfedilmiş Tasadaylıların keşfedilmemiş Tasadaylılığı sürdürebiliyor gibi görünmesinden kendine pay çıkaracaktır (2020: 23). Bu noktadan hareketle Lyotard’ın da bahsettiği gibi yalnızca birer anlatı üreten bilimlerin kendi gerçekliğini korumak ve nesnellik adına simülasyonlar ürettiğini, bu simülasyonların ise yalnızca Tasadaylı vahşilere özgü olacak kadar dar bir alanla kalmayacağını çıkarabiliriz. Çünkü Baudrillard’a göre günümüzde tüm insanlar bilimin nesnesi olma yoluyla ilk görünümüne kavuşur ve çözümlenir; müzeler duvarlarla sınırlanmamış, artık her yer müzeye dönüşmüştür (2020: 23).

Baudrillard’a göre çağımıza özgü en temel hastalık gerçeğin üretimi ve yeniden üretimidir (2020: 42). Artık değer ya da mal üretimi anlamını yitirmiştir, toplum da elinden kaçırdığı gerçekliği hiç durmadan üreterek canlandırmak ister. Hem maddi üretim hem de iktidar artık hipergerçektir. Çünkü birincisi geleneksel üretimin, ikincisi ise

geleneksel iktidarın özelliklerine sahip görünse bile aslında bu bağlamdan kopmuşlardır. Televizyon ve medya gerçekliği yansıtan araçlar değildir, gerçekliğin kendisine dönüşmüştür (2020: 51). Televizyon ekranlarında yer alan savaş görüntüleri, taraflar arasındaki suç ortaklığını gizlemek için ölümcül etkiler yaratmakta yarışan savaş simülasyonunun birer yansımasıdır. Ayrıca izleyici, şiddet içeren tüm bu sahnelerden birkaç saniye sonra bir reklamla karşılaşabiliyor, hava durumunu ya da bir spor müsabakasını izliyor olabilir. Dolayısıyla televizyon aracılığıyla art arda sıralanan tüm bu göstergeler birbirinin gerçekliğini baltalar. Savaşın vahşetine kendisine sunulan görüntüler aracılığıyla tanık olan izleyici, biraz sonra ekranda gördüğü yeni bir berjere ihtiyaç duyduğunu fark ederek bunu satın almak için eyleme geçebilir. Baudrillard'ın savaşın gerçekliği gizlemeye yönelik bir simülasyona dönüşmesi marjinal bir örnek olarak görülebilir. Baudrillard'ın burada dikkat çekmek istediği nokta, insanların gerçekten hayatlarını kaybetmesine ve yaralanmasına sebep olan bu eylemin bir tür danışıklı dövüşe dönüşmesi ve ardında bir şeyleri gizlemesidir. Nükleer tehlike de caydırma ilkesi üzerine şekillenerek toplum üzerindeki denetimi arttıran bir durumdur. Nükleer tehlike gerçek değildir çünkü geçerliliği o kadar büyüktür ki kendinden aldığı bu güç potansiyeli kendini yerinden eder (2020: 67).

Sarup, Baudrillard'ı daha üstün olduğunu belirttiği yüz yüze iletişim ile kitlesel iletişim arasındaki ayrımları tam olarak betimleyemediğini ve dikkate alamadığını öne sürerek eleştirir. Ona göre Baudrillard yüz yüze iletişime adeta nostalji duyuyordur (2019: 235). Ek olarak eleştirdiği düzenin yerini tutabilecek, toplumun uğrunda mücadele edeceği tek bir tasarım bile onun dünyasında yoktur. Gerçekliğin bu şekilde toptan bir reddine giden ve çoktan aramızdan ayrıldığına inanan bir kuramcının uğruna mücadele edilecek bir şeyi ortaya sürmesi zaten çelişkili bir durum ortaya çıkarırdı. Baudrillard'a göre tüm göstergelerin yüzeysel olduğunu kabul ederek anlamları olmadığına ikna olmak modern hayatta benimsenmesi gereken bir anlayıştır. Bu da onu hem etik hem de politik açıdan nihilizme sürükler görünür (2019: 236).

Baudrillard'ın gerçekliği tümüyle reddinin temelinde medya, bilim, politika, sanat ve benzeri alanlarda durmadan üretilen göstergelerin gerçeklik iddiası taşıyarak kendilerini devam ettirmeleri için gereken korumayı ve hareketi sağladığı yer alır. Yapısalcılık ile başlayan, postyapısalcılık ile daha radikal bir şekilde ilerleyen gerçekliğin söylemsel niteliği Baudrillard'ın görüşlerinde daha marjinal bir yer edinir. Lyotard da bu

alanlarda üretilen gerçekliklerin meşrulaştırmaya dayalı söylemler olduğunu belirtir ancak gerçekliğin reddini Baudrillard kadar sık tekrarlamadığı açıktır.

Gerçekten, gerçeklik bizi terk ederek yerine kendisini sürekli olarak yeniden üreten gösterge ve imgeleri bırakmış mıdır? Bugün, tüketim kültürünün ve bilginin metalaşmasının yaygınlığını tartışmaya pek gerek yoktur. Gözetlenme eylemleri eskisinden kat kat yüksektir. Telefonlar, bilgisayarlar, tabletler, robot süpürgeler ve diğer tüm ‘akıllı’ cihazlar kullanıcı bilgilerini toplar, kullanıcıyı izler. Biri, satın almayı sadece düşündüğü bir ürünü bir sosyal medya reklamında görebilir: bir sonraki hareketinin ne olacağını iyi bilecek yazılımlar tarafından öngörülür.

Bu güncel konu oldukça detaylı olduğu için burada her açıdan yer vermeye imkân yoktur. Günümüz dünyasında gerçeklik üretiminin çok daha farklı bir boyuta geçtiğini, her an her yerde ve herkes tarafından içerik üretildiğini ve üretilebileceğini, bu içeriklerin kendilerine çok geniş bir izleyici ve alıcı kitlesi bulduğunu bilmek yeterlidir. Bu içerikler çoğu kişi için gerçek niteliği taşıyabilir, gerçekliğin yerini alabilir. Video ya da fotoğraf düzenleme, üç boyutlu tasarımlar, AR videolar, odanın içerisinde bir Labrador köpeğini gerçek boyutuyla yerleştirecek yazılımlar, yaşama ve iletişime hiç olmadığı kadar kapsamlı alternatif sunan Metaverse ve diğer ayna dünyaları içeren tüm bu gelişmeler gerçekliğin yerini çoktan kurgusal olana bıraktığını ve anlamını kaybettiğini gösterir. Ancak tüm gerçeklik bundan ibaret olarak görülebilir mi? Üretilmeyen bir gerçeklikten söz etmek mümkün müdür? Bu soruların cevaplarına henüz tam olarak ulaşamamışız gibi görünüyor.

4. POSTMODERN TÜRK ROMANLARINDA GERÇEKLİK

Bu noktaya kadar gerçeklik anlayışının özellikle Batı toplumları ekseninde nasıl ilerlediğini ve postmodern dönemi kapsayan kuramların önemli bir kısmını inceledik. Çalışmanın asıl niteliğini kapsayan bu bölümde ise postmodern romanların öne çıkan özelliklerine eğileceğiz. Çalışmaya konu olan romanların taşıdığı bu özelliklerin gerçeklik görünümlerini nasıl şekillendirdiklerine odaklanacağız. Ardından romanların üstkurmaca ve metinlerarasılık teknikleri bağlamında benimsedikleri gerçeklik meselesini inceleyeceğiz.

Postmodern edebiyat, çalışma özelinde ise postmodern roman, bu kuramlar başta olmak üzere modernliğin getirdiği yan etkilerle bağlantı içerisindedir. Moran, “12 Eylül ve Yenilikçi Roman” adlı yazısında, Batı’da Balzac ve Tolstoy ile zirveye çıkan gerçekçi romanlarda dilin gerçekliği doğrudan kopyalayabilecek bir araç olduğunun kabul edilmesinin yapısalcılıkla birlikte baltalandığına değinir. Dilin kurmaca bir yapıya sahip olduğu ve bu kurmacanın gerçekliği yansıttığını değil, bu kurmacanın bir gerçeklik olduğunu belirtirken gerçeklik kelimesini büyük harflerle vurgular (2014: 56). Bu yeni gerçeklik anlayışı realist romanların eskisi gibi yazılmasını da okunmasını da devre dışı bırakır.

Kurulan romanların yapısında avangart biçimler göze çarpar. Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı çalışmasında bu biçimleri detaylandırırken çoğulculuğun ve oyunsuluğun bunlar üzerindeki etkisine özellikle değinir. Ecevit de Moran gibi kurgunun dış gerçekliği yansıtma çabasını bırakarak kendisine, kendi mekanizmasını oluşturan tekniklere ve gerçekliği neden yansıtamayacak oluşunu sorunsallaştıran içeriğinin karakteristiğine odaklanır. Artık romanlarda her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyuna dönüşür, gerçekçiliğin sürekli başvurduğu etik, siyasal, sosyal ya da tarihsel malzemeler de bu yabancılaştırma oyununda kullanılır (2001: 73).

Moran, bazı istisnalar dışında gerçekçi çizgiden ayrılmadığını belirttiği Türk roman çizgisinde Nazlı Eray, Latife Tekin, Orhan Pamuk ve Bilge Karasu’nun romanlarının kendinden öncekilerden farklılaştığını belirtir (2014: 51-53). 1980 yılından sonra ortaya çıkan ve postmodern özellikler taşıyan bu romanların ortak yanlarının ‘gerçeklikten kaçış’ olduğunu ekler. Bu duruma yol açan iki etkenden biri 1980 darbesinin solu hedef alan kısıtlayıcı davranışları ile bu tarz edebiyatın dayandığı sosyal

kavramların ve gerçekçiliğin modasının zorla da olsa geçirilmesidir (2014: 50-51). İkincisi ise yazınsal alanda ortaya çıkan ve gerçekliğe eskiden olduğu gibi baştan kabul edilmiş bir güvenle bakmayan postmodern düşüncenin tüm dünyada yayılmasıdır. Batı'daki gerçeklik krizini yaşamasa da yeni bir tür romana ihtiyaç duyan yazarlar için tam zamanında yetişen Borges, Marques, Calvino gibi yazarların eserlerine ait çeviriler de postmodern tarzın benimsenmesine yardımcı olur (2014: 57).

Ecevit, Türk romanının genelde geleneksel gerçekçi roman eğilimleriyle paralel olarak geliştiğini, başlangıçta Doğu-Batı karşıtlığına sonrasında ise köy romanları aracılığıyla ezen-ezilen ilişkisine eğildiğini belirtir (2004: 29). Türk yazar ve şairlerinin realizm, rasyonalizm, determinizm ve pozitivizmin ilkelerine bağlı olmayı Batılılaşmanın bir gereği olarak görmesinin bunun üzerindeki etkisine de değinir. Ancak yukarıda sayılan sebeplerden dolayı Türk romanında gerçekçilik iddiasından uzaklaşmaya başlanır. Gerçekliğin yansıtılması, haksızlığın vurgulanması gibi gündemlerin yerini kurgunun kendi oluşumuna yönelen dikkat alır. Edebiyatta modernizm ve postmodernizm etkileriyle gerçekliğin geleneksel yöntemlerle anlaşılmayacağı ya da yansıtılamayacağı görüşü yaygınlaşır.

4.1. Postmodern Romanların Özellikleri

Postmodern gerçeklik görünüşleri, farklı teknik ve unsurlarla oluşturulur. Bunlar arasında ilk akla gelenler üstkurmaca ve metinlerarasılık ile bunların alt unsurları olur. Bunun yanında belirsizlik, parçalanma, süreksizlik ve bütüncüllük (edebî ya da edebî olmayan türlerin, seçkin ya da popüler kültürün arasındaki çizgilerin belirsizleşmesi ile ortaya çıkan bütüncül yaklaşım) gibi unsurlar da bu gerçeklik görünüşleri üzerinde etkilidir.

Yıldız Ecevit, postmodern düşüncenin geleneksel ve yansıtmacı sanat anlayışına, sosyal ya da kültürel modernizmin mutlak doğrularına ve söylemlerine, estetik modernistlerin seçkin ciddiyetlerine bir başkaldırı olduğunu vurgular (2001: 67). Bu nedenle postmodernizmin çoğulcu ve eklektik özelliğine odaklanır, bunun postmodern anlatının olanaklarını arttırdığına ve yelpazesini genişlettiğine dikkat çeker.

Çoğulculuk; türleri, disiplinleri, söylem ve biçimleri kapsadığı gibi gerçeklik görünümlerini de kapsar. Postmodern romanda tek ve kesin gerçeklik görünümüne ulaşmak zordur. Yazar gerçekliğe de çoğulcu bir anlayışla yaklaşır, gerçekliğin farklı görünümlerini oluşturur ve bunu okurdan gizlemeye çalışmak yerine onu da kurgu sürecine dahil eder. Kurmaca ile dış gerçeklik, kendinden önce yazılmış metin ile roman için kurgulanmış kurmaca metin gibi durumlar arasında ayrım gözetilmeden yan yana görünür. *Kılavuz*'da kurmaca adlara sahip Bükönü ve Turunçlu'nun, İstanbul ya da Ankara'nın yanında, hatta daha kapsamlı yer alması, *Bir Cinayet Romanı*'nda polisiye romanın en önemli öğelerinden olan cinayeti kimin işlediğine dair çözümün belirsiz bırakılması, *Kara Kitap*'ta epigraflarda gerçek kişilerin yanında kurmaca kişilerden de alıntı yapılması, *Amat*'ta kurmaca kaynakların aynı olay üzerinde uzlaşamayan yönleri yansıttıktan sonra herhangi birinin doğruluğunun açıklanmaması buna örnek olarak verilebilir.

Çoğulculuk, sınır tanımayan bir edebiyat ortaya çıkardığı için sistemleştirilmesi de zordur. Ancak Ecevit, bunları bazı ana eğilimlere ayırır: avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimler, deneysel biçimcilikle popüler eğilimin ortak paydada bulunduğu eğilimler, feminizm, çevrecilik gibi ideolojilerle bütünleşen eğilimler ve estetik açıdan değeri olmayıp tamamen tüketime yönelik üretilen bilim kurgu, polisiye ya da serüven niteliği taşıyan eğilimler (2001: 69). Orhan Pamuk'u *Kara Kitap* ile avangardist biçim denemesi eğilimine dahil eder. *Bir Cinayet Romanı*, polisiye niteliği ile popüler kültüre yönelik gibi görünür ancak roman kurgusunu konu aldığı için olayın edebî kurguya üstünlüğü görülmez.

Ecevit'e göre postmodernizmin biçimsel düzlemdeki ana özelliği oyunsuluktur. Bu oyunsuluk, kurgunun somut yaşam yerine nasıl kurgulandığını kurgulaması ile üstkurmacaya, doğanın yerini metinlerarası doğanın almasıyla da metinlerarasılığa yöneliktir (2001: 71). Oyunsuluğun beraberinde parodi, pastiş ve ironiyi getirdiğini belirten Ecevit, taklidin önemli bir kurgu ögesine dönüştüğüne de değinir (2001: 76). Bu nedenle postmodern romanda kurgunun yalnızca kendisi değil kendinden önceki kurgular da anlatıya dahil edilir. Özgünlük, modernizmdeki gibi bir kaygı olmaktan çıkar. Ecevit'e göre geleneksel romanın sunduğu gerçeklik düzleminden hızla uzaklaşan postmodern roman giderek yapaylaşır, ikinci elden bir gerçeklik ile titiz ancak oyunsu bir yaklaşımla biçim düzlemine taşınır (2004: 26).

Hülya Bayrak Akyıldız, Ihab Hassan'ın "Postmodern Perspektifte Çoğulculuk" bildirisinde sunduğu özellikleri referans alarak postmodern edebiyatın özelliklerini sıralar. Buna göre postmodern romanda belirsizlik ve parçalanma ilk göze çarpanlardandır. Belirsizlik doğrultusunda çözülmemiş ikilemler, tartışmaya açık durumlar ortaya çıkar ve modernizmde kullanılan anlamsızlığın yerini belirsizlik alır (2016: 185). Parçalanma doğrultusunda ise süreksiz ve tutarsız gerçeklik görünümüleri ortaya çıkar ve kolaj yaygın olarak kullanılır. Bunların yanında yüksek değerlerin, hakikat söyleminin, tarihin ve ilerlemenin yarattığı kutsallıkların yok edilmesini kapsayan dekanonizasyon; belirsizlik ve parçalanmanın yol açtığı ironi; yüksek ya da alçak kültürü birbirine karıştıran, parodi ve pastiş kapsayan melezleme; o zamana kadar saklanmış/ikincilleştirilmiş diğer görünümlere odaklanan karnavallaştırma; gerçekliği kurma ve yorumlamayı içeren inşa etme gibi özellikler postmodern edebiyatta öne çıkar (2016: 185-188).

Terry Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları* eserinin önsözünde, postmodern sanatın günlük yaşam ile sanat arasındaki sınırları bulanıklaştıran, derinlikten yoksun, merkezsiz, temelsiz, özdüşünsel, oyuncu, türevsel, eklektik ve çoğulcu olduğunu belirtir (2021: 10). *Edebiyat Kuramı* 'nda ise tipik postmodern eseri keyfi, melez, akışkan, devamlılık arz etmeyen ve pastiş niteliklerine sahip bir yaratım olarak tanımlar (2004: 238).

Postmodern romanların özellikleri bu durumlarla tam olarak tanımlanamaz ancak genel eğilim hakkında bir kanı oluşturabilir. Gerçeklik kavramının anlatıdan ayrıştırılamadığı postmodern dönemde üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi tekniklerin sürekli anlatıyı işaret etmesi kaçınılmazdır.

4.2. Örneklem Romanlarda Postmodern Gerçeklik Görünümleri

Postmodern romanın bu özellikleri, incelemeye dahil edilen romanlarda gerçeklik görünümlerinin oluşturulmasında kullanılan biçim ve teknikleri içerir. Bu alt başlıkta örneklem romanlar özetlendikten sonra belirsizlik, parçalanma ve çoğulculuk gibi özellikleri değerlendirilecektir. Sonraki alt başlıklarda ise metinlerin üstkurmaca ve metinlerarasılık teknikleri gerçeklik görünümleri açısından incelenecektir.

4.2.1. Örnekleme romanlar

Tuncay Bolat, 1980'li yıllarda yazılan bazı romanlarda ortaya çıkan postmodern pratiklerin 1990'lı yıllarda özellikle edebiyat dergileri aracılığıyla tartışılmaya ve incelenmeye başlandığına dikkat çeker. Bu romanlar arasında postmodernizm bağlamında en çok konuşulnlardan biri Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ıdır ve konuyla ilgili teorik birikim arttıkça farklı yazarların metinleri de bu kapsamda incelenmeye başlanır (2019: 184).

Örnekleme olarak seçilen romanlar genellikle 1989-1991 yıllarında yayımlanır. Bu dönem, gerçeklik ile kurgu arasındaki ayrımı kaldıran üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi tekniklerin bu amaçla kullanımının yaygınlaşmasıyla öne çıkar. Bu romanlarda belirsizlik, parçalanma ve oyunsuluk gibi pratiklerin etkileri görülebilir. İhsan Oktay Anar'ın *Amat* romanı ise 2005 yılında yayımlandığı için incelenen en güncel romandır. Bu dönem ve sonrasında yayımlanan romanlar, internet hizmetlerinin giderek yaygınlaşmasının etkilerini taşıdığı için farklı bir bakış açısıyla inceleme gerektirir. Bu nedenle çalışmaya dahil edilmemişlerdir.

4.2.1.1. *Kara Kitap*

Kara Kitap, Orhan Pamuk'un 1985 yılında Amerika'da yazmaya başladığı ve 1990 yılında İstanbul'da tamamladığı dördüncü romanıdır. Pamuk'un 2006 yılında kazandığı Nobel Edebiyat Ödülü'nün basın toplantısında İsveç Akademisi başkanı Horace Engdahl, yazarın en özgün başarısının *Kara Kitap* olduğunu belirtir (Hadzibegoviç, 2020: 7). Pamuk'a dikkate değer bir uluslararası başarı sağlayan romanları arasında öne çıkan *Kara Kitap*, yayımlandığı dönemde pek çok eleştiri alır, bu sayede ilgi odağı hâline gelir. Aynı zamanda bu roman, Pamuk'un yazarlığında bazı dönüşümlere işaret eder. Moran, Pamuk'un romana gerçekçi bir yazar olarak başladığını daha sonra tutumunu değiştirerek *Kara Kitap* ile postmodern roman anlayışına yaklaştığını ya da katıldığını öne sürer (2014: 101). Bu roman, Orhan Pamuk'un önceki romanlarından farklı bir kurmaca anlayışına sahip olduğu için bir dönemeç olarak değerlendirilebilir. Yazarın *Benim Adım Kırmızı*, *Kırmızı Saçlı Kadın* gibi diğer romanlarında da benzer gerçeklik görünümünün yeniden üretildiği ve kullanılan

tekniklerin tekrarlandığı görülebilir. Bu noktada *Kara Kitap*, bir tür başlangıç noktasıdır ve okura kurmaca bir dünyanın içinde olduğunu en başta hissettirir.

Romanın belirgin ya da örtük anlamlara sahip nesnelerle, metinlerle, insanlarla ve anılarla dolup taşan, ayrıntı ve anlatı yönünden zengin ancak genelde karanlık atmosferine bir arayış öyküsü eşlik eder. Bu arayış, genelde, çok sevdiği karısının bir gün on dokuz kelimelik bir mektuptan başka iz bırakmadan terk ettiği Galip'in İstanbul'da Rüya'yı bulmaya çalışmasıdır. Başlangıçta Rüya'ya odaklanan bu durum, hikâyeyi ve ondan doğacak yeni hikâyeleri tetikler. Aynı zamanda Galip'in kendini sorgulamasına ve bir başkası olmaya özlem duyduğunu keşfetmesine aracı olan bir unsurdur. Bu da metinlerarasılık ilişkilerini incelerken Berna Moran'ın tespitine değineceğimiz *Hüsn ü Aşk* ve *Mantıku't-Tayr* eserlerindeki gibi başkasını arayışın kendini bulmakla sonlanışına dayanır. Galip'in Rüya'yı aramaya başlaması kitaba polisiye bir nitelik de kazandırır. Böylece karısının okumayı çok sevdiği polisiye romanları eleştiren Galip, artık eylemleriyle de öncekilerden farklı bir polisiyenin yazılabileceğini göstermek ister gibidir.

Galip, kayıp karısını aramaya başladığında, küçüklüğünden beri büyük bir hayranlık duyduğu, hâliyle biraz da kıskandığı ünlü gazeteci ve köşe yazarı kuzeni Celâl'in de ortadan kaybolduğunu fark eder. Bir süre sonra Celâl ile Rüya'nın birlikte olduklarına emin olur. Bu sırada karısını bulmak için İstanbul sokaklarında dolaşmaya, görüşmediği insanlarla görüşmeye ve pek çok yenisiyle de tanışmaya başlar. Galip, karısını ararken pek çok yere gider: Rüya'nın eski kocasının evine, sinema oyuncularının kötü taklitleri teması üzerine kurulu bir geneleve, bir grup insanın toplanarak birbirlerine aşk ve ayrılık hikâyeleri anlattıkları bir pavyona, Celâl'in yazılarında bahsettiği Bedii Usta'nın manken atölyesine ve diğer yerlere. Romanın ilk kısmının sonunda Galip, Celâl'in çocukken oturdukları ancak ailenin ekonomik durumundaki kötüye gidişten dolayı taşınmak zorunda kaldıkları Şehrikalp Apartmanındaki gizli dairesine ulaşır.

Bölümler hâlinde kurgulanan romanda bir bölüm Galip'in yaşadıklarını bir bölüm ise Celâl'in köşe yazılarını kapsar ve bu devinim kitabın son kısımlarına, Galip'in Celâl'in yazılarını yazmaya başlamasına kadar devam eder. Celâl'in köşe yazılarından Galip'e kimi zaman yol gösterecek kimi zaman da içerisinde bulunduğu durumu açıklayacak olanlar seçilir ve bu köşe yazıları romanı tamamlayıcı bir unsura dönüşür.

Galip'in Celâl'in dairesini keşfetmesi, onun Celâl'in yerine geçmesinin fiziksel eksenine dönüşür. Artık Galip için İstanbul sokaklarında dolaşma evresi bitmiş, bir masanın başına geçip yazar olma evresi başlamıştır. Bu apartman dairesinde Celâl'in yazılarına ve kullandığı kaynaklara erişimi sınırsızdır. Büyük bir açıklıkla bulduğu her şeyi okur, sonunda yazmaya başlar. Bir yandan da sürekli olarak Celâl'i arayan ve durumu kendininkine epey benzeyen gizemli bir adamla kendisi Celâl'miş gibi konuşmaktadır. Galip bu adama romanın başından beri Celâl'i arayan İngiliz televizyonculara röportaj vermeye gideceği gün için Alâaddin'in dükkânının önünde randevu verir. Galip, Celâl'in yerine röportaj verip eve döndüğünde Celâl'in Teşvikiye Karakolu'nun önünde vurulmuş olduğunu görür. Rüya'yı aramak için evlerine gider ancak Rüya da bu saldırıda vurulmuş ve Alâaddin'in dükkânının içinde, oyuncak bebeklerin arasında ölmüştür.

Kara Kitap'ta belirsizlik ve parçalanma göze çarpan postmodern özelliklerdendir. Arayışın oluşturduğu belirsizlik, Galip'in yazmaya başlamasına kadar devam eder. Celâl'in ilk bakışta esrarlı görünen, bazı şifreleri barındıran ve önemliyi önemsiz, gerçeği kurgu, kurguyu da gerçek gibi gösteren söyleyişi gizem gibi görünse de belirsizlik işlevine yöneliktir. Roman bölümlere ayrılarak parçalanmayı biçim düzeyine de taşır. Etkileşim içinde olan ve bazı ortak paydalar aracılığı ile birbirini takip ederek hem akıcılık hem de dikkatin farklı bir yöne çekilmesiyle parçalanmışlık öne çıkar. Romandaki kişilerin birbirlerine benzer hikâyelere sahip olması aynı bütünden parçalanmış farklı görünümeler olduklarını sezdirircesine kurgulanır. Bu durum aynı zamanda çoğulculuğu da sağlar; kişiler benzer bir yazgının rotasını takip eder.

Kara Kitap, türler arasındaki ayrımın bulanıklaştığı bir romandır. Köşe yazısının edebî metinle ve romanla bütünleşmiş olması bu türün gerçekliğini yadırgayarak kurmacanın etkin bir parçasına dönüştüğü için önemlidir. Romanda yer yer polisiye türe de göndermeler yapılır. Örneğin Galip, karısının olabileceği yerleri bir kâğıda alt alta sıralarken kendisini hayalini kurduğu polisiye roman karakterlerine benzetir. Galip'e yeni bir dünyayı, olmak istediği yeni insanı ve Rüya'yı hatırlatan, kapıdan görülen bu yeni polisiye dünyada takip edilme duygusu bile huzurla karşılanır: "Takip edildiğine inanıyorsa insan, en azından, masasına oturup, kaybolan başka bir kişiyi bulmasına yarayacak ipuçlarını alt alta yazabilecek biri olabileceğine de inanabilmeliydi (2020b: 99-100)". Sonrasında Galip kendini bir polisiye roman karakterine benzetir ve o kadar öyleymiş gibi davranır ki her zaman yediği dönerli pilav ve havuç salatasını sanki ilk defa

önüne koyulan, bambaşka yiyecekler olarak görür. Türler arasındaki bulanıklaşma, farklı olasılıkları gündeme getirirken o türün gerçeklik görünümünü de değiştirerek bünyesine katar. Galip'in günlük yaşamına ait öğelere bakış açısı değiştiği için algısı da değişmiş, takip edilme duygusu rahatsızlıktan çok kişinin eylemini değerli hâle getiren bir biçim almıştır.

Kara Kitap, Baudrillard'ın simülasyon ve simülakr kavramları açısından değerlendirilebilir. “Uzun Süren Bir Satranç Oyunu” taklit/sahte ile gerçek olanın benzerliklerinin merkeze alındığı bir bölümdür. Satranç oyunu, Gerçek Paşa ile Sahte Paşa arasında oynanır ve bir çeşit yüzleşme ile son bulur. Bölümün adının satranca vurgu yapması satranç taşlarının birbiriyle aynı forma ancak farklı renge sahip olduğunu akla getirir. Bu durumda gündüzleri ortaya çıkan Gerçek Paşa beyaz, geceleri ortaya çıkan versiyonu Sahte Paşa ise siyah taşla ilişkilendirilebilir.

Gerçek Paşa'nın yerini alan Sahte Paşa, bir simülakr olarak tanımlanabilir. Tüfekçi, bu durumda simülakrların hâkimiyetinin gerçekliği aştığını, gerçekliğin ise hipergerçek uzamda kaybolduğunu belirtir (2013: 86). Sahte Paşa'nın bir simülakr olmasının nedeni, Gerçek Paşa'nın taklidi olması değil onun tüm göstergelerine sahip olmasıdır. Baudrillard'ın deyimiyle burada bir taklit, suret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçekten, yani her türlü gerçek süreç yerine kendi işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayından söz edilebilir (2020: 15).

Tebdil-i kıyafet içinde, kendine kurulan komploları engellemek amacıyla koyduğu ve her geceyi kapsayan sokağa çıkma yasağından dolayı belli bir saatten sonra tenhalaşan İstanbul sokaklarında dolaşan Paşa, ilk defa karşılaştığı bu Sahte Paşa'dan daha az gerçek görünür. Çünkü Sahte Paşa, onun Gerçek Paşa olduğuna şüphe bırakmayacak kıyafetler içerisindeyken Gerçek Paşa bir Kayseri köylüsü gibi giyinmiştir. Sahte Paşa, koyduğu yasağı kontrol edip etrafta dolaşırken Gerçek Paşa sarayından dışarıya neredeyse hiç çıkmaz. Bu nedenle Gerçek Paşa, Sahte Paşa'nın kendisinden daha gerçek olduğunun farkına varır. Ancak bu gizemli ‘öteki’ni gördükçe kendini daha iyi görür, tıpkı aynadaki bir yansıması gibi. Pamuk'un *Beyaz Kale* romanında da birbirine benzeme, birbirinin yerine geçme ve kendini öteki ile karşılaştırarak tanımlama gibi konular işlenir. Bu durum parçalanmışlığı ve çoğulculuğu da beraberinde getirir. Ayrıca *Beyaz Kale*, kimin Venedikli köle, kimin Hoca olduğunun ayırt edilememesinden dolayı belirsiz bir şekilde biter.

Kara Kitap'ı İngilizce'ye çeviren Mauren Freely, Galip'in kendinden başka biri olmaya eğilimli, günlerini 'gizli' anlamların ipuçlarıyla dolu nesnelerin kaynaştığı bir İstanbul'da dolaşan bir karakter olduğunu belirtir (2008: 165). Galip'in bir anlamın kıyısına gelip onun çok az bir kısmını kavrayabilmesi, gizli anlamı yakalayamaması kadar anlamın bu nesneleri çoktandır terk etmiş, gerisinde silik bir gölge bırakmış olmasına da yöneliktir. Galip'in bir anlamı yakaladığını düşünmek kadar bu göstergeler bolluğu arasında tümünden kaybolduğu sonucuna varmak da olasıdır. Belirsizliğin dağıldığı anlarda bile yeni belirsizlikler belirir.

Kara Kitap'ta taklit ve gerçeklik meselesine farklı açılardan defalarca vurgu yapılmasının nedeni, taklit edilebilecek 'asıl' bir gerçekliğin olduğu sonucuna ulaşmaz. Bunun yerine Galip'in gerçek gibi işlev gören her şeyin aslında ortadan kaybolan gerçeğin yörüngesinde pervasızca dönen göstergeleri keşfetmeye yaklaşması olarak okunabilir. Freely, aynı yazısında "*Kara Kitap*'ta içinden geçtiği cehennem öyle bir dünyadır ki, buradaki herkes yitik bir orijinalin kopyasıdır (2008: 169)" der. Galip'in daha önceden haberdar olmadığı ancak çeşitli kanıtlarla sürekli beslenen bir içgüdü ile birinci kısmın sonunda bulduğu Celâl'in gizli dairesinin tıpkı yirmi beş yıl önceki hâlinde olması taklidi uzama da eklemeler. Dağılan ve mekân değiştirerek yok olan bu eşyaların sanki hiç gitmemişler imajını uyandıran kopyalarını ya da kendilerini bir araya getiren Celâl'in amacı nostaljik bir hava yaratmak kadar gerçekliğe saldırmak olarak da değerlendirilebilir. Bu odanın önceki hâlinin bir simülakrı olduğunu düşünürsek, odanın gizlediği ya da ifade ettiğinin ne olduğu önem kazanır. Theseus'un gemisi benzeri bir paradoks ortaya çıkaran bu oda, parça parça yeniden oluşturularak gerçeğinin yerini alır. Çünkü bu odada bulunan bazı yeni eşyalar sanki Galip'e oyun oynamak ve yaşadığı çeyrek yüzyılı yaşamadığına onu inandırmak için bazı eski eşyaların taklidini yapar (2020b: 217). Buradaki simülasyonun işlevi, sahip olmadığı bir şeye sahipmiş gibi yapmak ve bunun gerçek semptomlarını üretmektir. Görünüştən kokuya, kusurlarından konumlarına kadar geçmişini iyi hatırlayan bir zihnin yeniden üretimi ya da koleksiyonu olan bu oda, taklit meselesini karakterlerden ya da düşüncelerden uzama taşır. Bu odanın sahip olmadığı, yirmi beş sene öncesinde burada yaşayan ailenin günlük, olağan eylemleridir. Ancak yine de başka yerlere dağılmış ya da ölmüş olan insanların gerçekten yaşadığı bir tür mabede, geçmişini yücelten bir kopyaya ve kişisel bir müzeye dönüşür.

“Cellat ve Ağlayan Yüz” bölümde de gerçeğin yerini alan bir simülakr örneği göze çarpar. Celâl’in köşe yazılarından bir tanesi olan bu bölümün başında ünlü cellat Kara Ömer, idama mahkûm edilen Abdi Paşa için Erzurum Kalesi’ne gider. Her şey yolunda gittikten ve pek çok tanıgın önünde Paşa’yı idam ettikten sonra görevini yerine getirdiğinin bir kanıtı olarak Paşa’nın kafasını kesip balla dolu bir torbaya koyar. Böylece Paşa’nın ölümünü doğrulayan kesilmiş kafası, uzun sürecek İstanbul yolculuğu sırasında deforme olmayacaktır. Cellat yola koyulduktan sonra kıldan çuvalın içerisinde Paşa’nın ağlama seslerini duymaya başlar. Bu sesler, Cellat’ın dünyayı daha farklı algılamasına, çevresinde gördüğü her şeyin bir esrara ve belirtiye dönüşmesine aracılık eder. Bu durumu Paşa’nın öldüğünde yüzünde taşıdığı ağlama ifadesini yüzünden silip dudaklarına gülümseyen bir ifade vermeye çalışarak düzeltmek ister. Ancak bu eylemi Abdi Paşa’nın öldüğüne dair en somut kanıtı bozar. Cellat, İstanbul’a döndüğünde Paşa’dan rüşvet alarak masum bir çobanın kafasını kesip bilerek bozmakla suçlanır ve hemen idama mahkûm edilir. Celladın ölümüne sebebiyet veren bu söylenti Erzurum’a gönderilen iki cellattan önce ulaşır ve cellatlar kaleye vardıklarında orada kellesini alacakları yeni bir Abdi Paşa bulurlar.

Cellat’ın Abdi Paşa’yı öldürmediğine dayanan söylenti, Abdi Paşa’dan daha gerçek olan kopyasının hiçbir şey olmamış gibi onun yerini almasına zemin oluşturur. Yeni Abdi Paşa taklit olarak ortaya çıkmaz, gerçekliğin kendisi olduğu için hipergerçekleşir. Bazılarının yüzündeki harfleri okuyarak düzmece olduğunu söylemesine rağmen Abdi Paşa, yirmi yıl süren ve çok fazla can kaybıyla sonuçlanan isyanını başlatmıştır. Bu noktada yüzdeki harfler kişiye özgü simgeler olarak görüldüğü için önemlidir. Yazmayı ve yazı eylemini, harflerle var olan kurmaca kişileri akla getiren bu yüz harfleri Celâl’in Hurufiliğe ilgisi ile romanda detaylanır. Ancak bu simgeler de bir farklılık ayrımı yaratmazlar çünkü *Kara Kitap*’ta neredeyse tüm özneler birbirine dönüşebilir. *Amat*’ta da bu birbirine dönüşme dikkat çeker.

Bir söylenti aracılığıyla gerçek gönderenden yoksun bir gösterge, çoktan ölmüş bir Paşa’nın yerine geçerek son derece gerçek sonuçlar ortaya çıkarmış böylece iktidar ya da onun karşısında olmak bir simülakra dönüşmüştür.

Pamuk’un bir önceki romanı *Beyaz Kale*’de de benzer bir simülasyon örneği bulunabilir. Bu romanda, birbirine benzeyerek ya da dönüşerek simülasyona gönderme yapan iki nokta incelenebilir. İlki, Doğu ve Batı arasındaki ayrımdır. Olcay Akyıldız,

Beyaz Kale'nin Tanrı sözü gibi kabul görmüş Doğu ve Batı karşıtlığının tanımlanamazlığından faydalanarak bu kavramların ne denli geçirgen ve kaypak olduklarını gösterdiğini belirtir. Yazarın Doğu-Batı çatışması büyük anlatısına eklemlenen bir roman yazdığı izlenimini yaratırken bu klişeleri tersten okuduğunu, bu ayrımı metinsel düzlemde yok ettiğini ve eklemlendiği düşünülen bu büyük anlatıyı temelinden sorguladığını söyler (2008: 235). Bu noktada *Beyaz Kale*'nin postmodern kuramlara gönderme yapan üç işlev yüklendiği sonucuna ulaşabiliriz. Bunlardan birincisi Doğu ve Batı kavramlarının ortaya çıkardığı büyük anlatının sorgulanması, ikincisi hem bu büyük anlatının hem de tarihî roman kavramının geçersizleştirilmesi, üçüncüsü ise Doğu ve Batı kavramlarının bir simülasyona dönüştürülmesidir.

Baudrillard'ın *Simülasyon ve Simülakrlar* adlı çalışmasında değindiği, gerçeğini korumak amacıyla bire bir kopyası yapılan Lascaux mağarasının başına gelenler bir anlamda *Beyaz Kale*'deki ana karakterlerin kaderini değiştiren olaylar ile benzerdir: “Orijinal mağarayı insanların belleğinden silip atmanın bir yarar sağlayacağını sanmıyorum çünkü gerçeğiyle kopyası arasında hiçbir fark yoktur. Bir kopya ikisini de yapaylaştırmaya yetmiştir (2020: 24)”.

Kendisine tıpatıp benzeyen Venedikli bir köle, Hoca'yı tamamen yapaylaştırmaya yeter. Birbirlerini iyice tanıdıkları yılların ardından artık okur bile ne Hoca'nın Hoca ne de kölenin köle olduğuna emin olabilir. *Beyaz Kale*'nin yazarının bile romanı kimin yazdığını bilmediğini iddia etmesi bu kanıyı güçlendirir. Çünkü Pamuk “*Beyaz Kale*'nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca'nın mı yazdığını ben de bilmiyorum (2020a: 131)” der.

Birbirinin yerine geçen, farklı coğrafyalarda doğmalarına rağmen masalsı bir şekilde birbirlerine benzeyen ve bir süre sonra kimliklerini karıştıran Hoca ve Köle bir simülakr gibi işlev görür. Bu nedenle hem bireysel özgünlüğü hem de temsil ettikleri ve ayrı olarak kabul edilen dünyaları birbirinden ayrılmayacak bir seviyede eşitler. Çünkü romanda insanların her yerde birbirinin aynı olduğunun en iyi kanıtı olarak onların birbirlerinin yerine geçebilmesi gösterilir (2020a:118). Bu noktada yapaylaşan yalnızca Hoca ya da Köle ve onların bireysel nitelikleri değildir. Bireyselliklerini yaratan bağlam, temsil ettikleri ve birbirinden kesin çizgilerle ayrıldığına inanılan Doğu ve Batı kavramları da yapaylaşır. Bu durum ise roman ekseninde Doğu ve Batı'nın aslında birbirinden farklı olmadığını gizlemeye yönelik bir simülakra dönüşür.

4.2.1.2. *Bir Cinayet Romanı*

Bir Cinayet Romanı, Pınar Kür'ün 1989 yılında yayımladığı, postmodern özellikler taşıyan bir polisiye romandır. Bu eser, daha sonra yayımlanacak *Sonuncu Sonbahar* (1993) ve *Cinayet Fakültesi* (2006) romanları ile bir üçleme oluşturur. Roman, cinayetler ve onun çözümü üzerinde kurulan polisiye bir anlatı olma özelliği taşır. Ancak yazarın kullandığı teknikler ve gerçekliği irdelemesi açısından metnin postmodern yönünün ağır bastığı dikkat çeker.

Bir Cinayet Romanı'nın ilk bölümü, sonrasında farklı kişilere ait olacak 'Y' başlığına sahiptir. Katilin yazdığı bu bölümde öldürme dürtüsü, cinayet ve bir cinayetin toplumsal bağlamı sorgulanır. Bu nedenle romandaki cinayetin 'Y' tarafından işleneceği en başta belli olur. Bir sonraki bölümde 'E' bölümlerini yazan, üçlemenin amatör dedektifi olacak, hatta *Sonuncu Sonbahar* ve *Cinayet Fakültesi* adlı romanların anlatımını tamamen devralacak Emin Köklü bulunur. Emin, Akın'ı gençliğinde kısa süreliğine tanımış bir matematik profesörüdür. Bu nedenle yıllar sonra kendisini arayan Akın'ı şüphayle karşılar. Akın'ın ihtiyacı olan, yazmayı planladığı romanda işlenecek cinayeti çözüme kavuşturacak bir dedektiftir. Emin'in önceden çözüme kavuşturduğu bazı cinayetler onun için gerekli referansı sağlar. Üçüncü bölüm, romanın ilk maktulü olacak Levent'in günlük şeklinde yazdığı ve hayatını anlattığı 'L' bölümlerinin ilkidir. Levent, sıkı çalışarak iş hayatında başarıyı yakalamış, patronunun kızıyla evlenmiş, iyi görünümlü bir aile babasıdır. O da Akın'ı eskiden, yirmi sekiz yıl öncesinden tanır. Akın'ın ondan isteği, hayatının detaylarını içeren bir günlük yazarak bunları her hafta kendisine postalamasıdır.

Bir sonraki bölümde yeniden 'Y'yi görürüz. Ancak bu bölüm ilkinden farklı olarak günlük biçimiyle, tarih vererek yazılmıştır. 'Y' bölümleri kendi içerisinde üçe bölünmüştür: Yıldız, Yeşim ve Yasemin'e aittir. Genellikle günlük şeklinde yazılan bu bölümlerde karakterler birbirlerinden ancak yaşamlarındaki bazı detaylarla ayırt edilebilir. Bu nedenle okurun ilk bakışta 'Y'nin bir kişi olduğunu düşünmesi olasıdır.

Yıldız Gerçel, Levent'in karısı Esen'in arada sırada görüştüğü bir arkadaşıdır. Bir yayınevinde genel müdür yardımcısı olarak çalışan, kariyerinde başarılı, yaşı ilerlediği hâlde evlenmemiş bir kadındır. Yeşim Erses, Levent'in sekreterliğini yapmakta olan, genç ve alımlı bir kadındır. İşinde başarılı ve özenlidir. Akın, Yeşim'i çocukluğundan beri tanır. Yasemin ise Levent ve Yeşim ile aynı şirkette reklam bölümünde çalışan, hırslı

bir kadındır. Yasemin, Akın ile bir imza gününde tanışmış ve sonradan dostlukları ilerlemiş, Akın yeni romanı için kendisinden yardım istediğinde bunu kabul etmiştir. ‘Y’ bölümlerinde en çok Yıldız’ın, en az Yasemin’in yazdıkları yer alır.

Yazar, Levent’e roman için bazı direktifler verir. Roman kahramanı olamayacağından korkan Levent bir süre tüm bu direktifleri uygular. Bu nedenle Yıldız ve Yeşim ile Levent’in hayatında aynı anda ilişki yaşadığı üç kadın olur. Bu sırada romanın dedektifi Emin, cinayetin işlenmesini bekler ancak cinayet tahmin edilenden daha uzun bir süre sonra işlenir.

İlk cinayetin işlendiği gün Levent, gizemli bir buluşma notu alarak her zaman gittiği otelde bir oda tutar. Bu sırada Yıldız, Yeşim ve Yasemin de otelin farklı yerlerinde bulunur. Kalabalık bir turist grubu otelden çıkış yaptığı için ortamda karmaşa hâkimdir. Levent’in odasına ilk giden Yıldız olur. Yıldız, küvetin içerisinde hareketsiz yatan Levent’i öldürdüğünü düşünerek panikle odadan ayrılır. Ertesi gün Levent’in ölüm haberi tüm gazetelerde çıkar. Önce Yıldız sonra da Yeşim, Akın’ın önerisiyle Bodrum’da gizlenirler. Kendisinin katil olduğundan emin olan ve psikolojik açıdan iyice yıpranan Yıldız, cinayetin işlendiği gün otelde bir süre birlikte yemek yediği Amerikalı kız Anne ile karşılaşır. Bir süre sonra bu kız ölü olarak bulununca dikkatler Bodrum’a yönelir. Gümüşlük’te bir köy evinde saklanan Yeşim’den sevgilisine gönderilen bir not üzerine o da ölü olarak bulunur. Sonrasında Yıldız, Anne’in öldürüldüğü tabanca ile yakalanır.

Son bölüm, Akın ile Emin’in cinayetin çözümü üzerine tartıştıkları bölümdür. Emin, yazarın kendisine gönderdiği parçaları okuyarak katilin kimliğini bulmak zorundadır ancak Akın ona tam metinleri göndermez, aralarından bazılarını seçerek gönderir. Okurun bildiği bazı noktalar Emin’de karanlıktır: “Üstelik, işin içinde pek çok Y olduğunu, okur benden önce öğrendi! (Kür, 2013: 332)”. Bu eksik bilgisine rağmen Emin, cinayetleri işleyen ‘Y’nin ‘Yazar’ sıfatıyla Akın olduğunu ortaya koyar. Başta bunu kabul etmeyen Akın, yıllar öncesinde Levent tarafından uğradığı tecavüzü anlatır ve Levent’in cinayetini bu olaya bağlar. Sonradan bu intikam, romanın geri planında kalmış ve cinayetin roman için işlenmesi ön plana çıkmıştır. Emin, Akın’ın kendisiyle evlenmesini ister ve aksi hâlde onu polise teslim etmek, romanını elinden almak ya da öldürmekle tehdit eder. Akın’ın bu soruya cevabı verilmeden roman sona erer.

Bir Cinayet Romanı'nda üç cinayet işleyen birinin cezasız kalması, bu cinayetlerin kurgusallığına gönderme yapar. Sonuçta okur, gerçekte Akın'ın, Emin'in, Yıldız'ın ya da Levent'in başına neler geldiğini bilemez. Bu cümlede 'gerçekte' kelimesini kullanmak bile cümleyi gerçekçilikten uzaklaştırmaktadır. Çünkü bu karakterler için tek gerçeklik içerisinde bulundukları romanın gerçekliğidir. Bu romanın öncesinde normal bir şekilde hayatını sürdüren bir Emin yoktur. Emin'in görevi, aslında bu hayatın olduğu illüzyonunu yaratmaktır. Bugün, Emin ve Akın'ın bu romanların yazılma sürecinde yaşadıklarını bizzat aktardıkları bir belgesel yapılsaydı bile bu, kurmacalığın derinleşmesinden başka bir işe yaramazdı. Nitekim karakterlerin normal hayatlarıyla roman karakteri olunca yaşadıkları hayat karşısında takındıkları tavırlar da bu kurmacayı pekiştirme işlevine sahiptir. Okur, bu karakterler aksi şekilde davransa da dışarıda onlar için farklı bir gerçeklik, bir hayat olmadığını, ortada bir illüzyon olduğunun farkındadır. Roman da dinamiğini buradan alır, aslında olmayan bir karşıtlık varmış gibi algılanır.

Emin, Levent ve Yasemin gibi bir romanda yer alacağından haberi olan karakterlerin yazdıklarını incelemek, bu konunun oluşturduğu gerçeklik görünümünü kişiler açısından tespit etmeye olanak tanır. Akın'ın romana dahil ettiği karakterlerin hayatı bir şekilde düzene oturmuştur. Yıldız için gerçekliğin tanımı bu rutinle ilişkilidir. Yıldız, uyanıp işine gittiğinde, gereken her şeyi yaptığı sürece gerçeklikle ilişkisini yitirmeyeceğini ve korkulacak bir şey olmadığını yazar (2013: 39). Yasemin kariyerine odaklanır, Yeşim ve Levent de hayatlarında belli bir düzeni devam ettirir. Emin'in rutini ise tembellik etrafında gelişir. Bu nedenle yazar Akın'ın ve kurulmakta olan romanının ansızın hayatlarına girişi onlarda yazarla ilişkilerine göre değişen bir bocalama meydana getirir. Pınar Kür'ün roman kahramanı olarak dönemine göre normal sayılan bir yaşam sürdüren bu karakterleri yaratması, normal hayatın gerçekliğinin bir roman uğruna nasıl kökünden değişebileceğini göstermesi açısından işlevseldir. Karakter seçimi bu gerçeklik ve kurmaca ayrımının derinleştirilmesine yardım eder.

Levent'in günlüğü için başlangıç noktası, bir roman kahramanı olmak düşüncesinin içinde ne gibi duygulanımlar uyandırdığıdır. Yazar, Levent'in bu romanı yazarken gerçekliğe olabildiğince sadık kalmasını ister. Ancak çok da sıkı bir roman okuyucusu olmayan Levent, ilk aşamada kendi 'gerçek' hayat hikâyesinin bir romana nasıl konu olabileceğini anlayamaz. Akın'ın onu roman kahramanı yapmaktan vazgeçeceğini düşünür. Gerçek hayatının bir roman için uygun olmadığı kanısına vararak

gerçek olmayan bir şeyler yazması gerekip gerekmediğini sorgular. Ancak Akın’a onun gerçek hayatının gerekli olduğunu bildiği için bir şekilde kendini yansıtmaya çalışır.

Levent, roman karakteri olurken Emin’den daha edilgen bir tutum izler: “(...) bütün günümü biri beni seyrediyormuş gibi geçirmem. (...) Gözleniyorum. Gözlendiğimi hissediyorum. (...) Günlük yaşamımı bildiğim gibi değil de sanki, ona bir şeyler ispat etmek için yaşıyorum (2013: 54)”. Roman kahramanı olduğunun bilincindeki bir karakterin sancılarını yaşayan Levent için gerçeklik algısı ve hayatının niteliği bir anda değişir. *Kara Kitap*’ta Celâl’in ve Galip’in de bir benzerini yaşadığı bu gözetlenme duygusunu tetikleyen, yazı aracılığıyla gerçeklikten kopma ya da gerçekliğe farklı bir gözle bakmaya başlama davranışıyla ilgilidir.

Yasemin ise kendisinden bir roman için yardım istendiğinde normal hayatındakilere benzemeyen, belki de gerçek dışı denilebilecek kadar heyecanlı ve karmaşık olaylar yaşama beklentisindedir. Ancak Akın’ın onu romana en başından beri bir tanık olarak soktuğundan haberi yok gibidir. Yasemin’in bir romanın doğuracağı olaylardan beklentileri ise zamanla hayal kırıklığına dönüşür:

Ona yardımcı olmayı kabul ettiğimde (...) otel lobilerinde sıkıntıdan patlayacağım aklımın ucundan geçmemişti. (...) hiç de ilginç olmayan birtakım olayları uzaktan izlemek dışında ne yaptım? Ben bir şey yapmadığım gibi, başkaları da herhangi bir şey yapmadı. Bildiğimiz günlük hayat işte... Kimse anlamlı ya da heyecan verici bir şey yapmıyor. (...) Ortada ne gerçek bir keyif var ne de gerçek bir acı. Romancı ne yapsın? (2013: 203).

Gözlemci olarak olayları izleyen Yasemin, roman karakterleri içerisinde okura en yakın bakış açısına sahip karakterdir. Okur da ilginç olmayan birtakım olayları uzaktan izler. Ancak ortada gerçek bir acı olmamasına rağmen romanda bir cinayet işlenir.

Romanın gidişatı incelendiğinde de Levent’in öldürülmesini gerektirecek kadar dramatik ya da rastlantısal bir olay yaşanmadığı görülebilir. Yasemin gibi Emin ve Levent de bunun farkındadır. Hatta cinayeti işlediğine inanan Yıldız bile Levent’i öldürme dürtüsüne tam olarak sahip değildir. Cinayete kurban gideceğini öğrenen Levent, başta kimsenin kendini öldürmek istemeyeceğinden emindir. Ancak kurmaca bir dünyada düzenin farklı işlediğinin de bilincindedir. Romanlarda ya da filmlerde insanların birbirlerini önemsiz sebeplerden dolayı öldürebiliyor olmalarını romanı gerçek yaşamdan ayıran nokta olarak belirler (2013: 117). Bu nedenle Akın’ın açıkladığı geçmiş olaylara kadar cinayet yalnızca işlenmiş görünmesi için işlenen bir cinayet olarak görünür.

Bu noktada Pınar Kür'ün -en azından Levent'in öldürülmesinde- olayları dramatik bir şekle sokmamasının bilinçli olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Postmodern düşünce ile iyice gelişen bu anlamsızlık odağını dağıtan unsur ise romanın dinamiğini sağlayan üstkurmacadır. Fatma Erkman Akerson, Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı*'nı incelediği yazısında kurgunun işlevine odaklanır. Kurgu, olayları yorumlamamıza ve değerlendirmemize yardımcı olan başlıca anahtar olarak sunulur, aynı zamanda olaylar dizisini sanat yapıtına dönüştüren araçtır (1989: 62).

Emin ise içinde bulunduğu bu romana karşı daha iddialı bir tutum sergiler. Bu tutum genellikle Levent gibi roman kahramanı olmanın neler hissettirdiğine ya da Yasemin gibi yaşanan olayların anlamsız bulunmasına odaklanmaz. Daha çok teknik açıdan roman üzerine kafa yoran Emin, romanı ve onun gerçekliğini ele geçirmeyi arzular: “Yani, bu romanın tek sahibi ben mi olacağım sonunda? Bu olasılığın -umudun? -Fantezinin? Rüyanın? *Gerçeğin?*- üstüne bir viski daha içilebilir (2013: 290)”. Emin, Akın'ın kendisini gerçekte olduğundan çok farklı bir şekilde yansıtabilme imkânından rahatsız olur. Bu nedenle hem kendinin hem de başkalarının gerçekliğini ele geçirmek ister. Emin, herkesin kendi bölümünü kaleme aldığını bilse de yazılanların bir romanda yayımlanmadan önce yazarın elinden geçeceğini ve yazar orijinal metne sadık kalmayı ne kadar vaat etse de onun metin üzerinde bazı montajlar ve değişimler yapma ihtimalini saklı tuttuğunun farkındadır.

Bir Cinayet Romanı'nda roman, matematik ve hayat arasındaki ilişki Akın ve Emin arasında sürekli gündeme gelir. Bir yazarın, önceden tanıdığı kişileri dönüşüme sokması ve anlamı olan bir biçimde geliştirmesi ön plana çıkarılır. Pınar Kür bu nedenle romanın hayattan çok matematiğe yakın olduğunu vurgular. Çünkü yazar, gerçek hayat unsurlarını başka bir dünya düzeni içinde matematiksel düzene koyar (Söğüt, 2016: 358).

Bir Cinayet Romanı edebiyatın, sanatın, hayatın, hatta matematiğin gerçekliğindeki aksaklıkları kendi tarzıyla irdeler. Örneğin romanda sıklıkla geçen Fermat'ın çözülemeyen son teoremi bu kapsamda ele alınabilir. Bu teorem yüzlerce yıldır çözülemediği için oldukça ünlüdür. Emin ise bu teoremi çözdüğünü iddia eder. Bunun matematik bilimi açısından geçerli olması için bazı akademik adımlar izlenmeli, belli bir yayında teoremin çözümü şüpheyi yer bırakmayacak şekilde yayımlanmalıdır. Oysa Emin bu süreci uzun bulduğu için yayımlamaya üşendiğini belirtir: “İspatı bulmak

eğlenceliydi. Keyifli. Ama bulduğumu bilmek yeterli. Neşretmek bir sürü gereksiz yorgunluk içeriyor (Kür, 2013: 168)”.

Emin’in tembel bir adamın üşengeçliğini gösteren bu davranışı, bilimin ve konvansiyonlarının kurmaca ekseninde geçersizleştirilmesine neden olur. Çünkü Emin gerçekten bu teoremi çözmüşse ve sırf yayımlatmaya üşendiği için bu çözümü bilim dünyasına sunmayacak kadar mesleğinin getirdiği yükümlülüğü kabul etmiyorsa teoremin çözülmesi zor bir niteliğe sahip olmasının bir anlamı kalmaz.

Ancak *Sonuncu Sonbahar* romanında, Akın’ın tuttuğu bir not Emin’in teoremin çözümünü bulması konusunu tartışmaya açar: “E., Fermat’ın son teoremini kanıtladığı yalanını üretiyor yıllardır. Buna gerçekten inanıyor mu? Buna inandığı sürece, matematik mantığını roman mantığına uygulamakta direnecek ve sonuçta başarısız olacak (2017: 262)”. Dolayısıyla Emin’in ısrarına rağmen teoremin çözüme kavuşmuş olup olmadığı tartışmaya açılır. Bu noktada *Bir Cinayet Romanı*’nda geçersizleştirilen konu *Sonuncu Sonbahar* ile belirsizleşir.

Bir Cinayet Romanı ile postmodern kuramlar arasında bazı bağlantılar kurulabilir. Örneğin Lyotard’ın tanımına göre adalet kavramı da bir büyük anlatıdır ve *Bir Cinayet Romanı* katil cezalandırılmadığı için adalet kavramına farklı bir yaklaşım sergiler. Bu kavram, adalete hizmet edenlerin doğru kararları almasını ve ceza gereken durumlarda kişinin cezalandırılmasını beraberinde getirir. Emin Köklü, cinayetlerin failini eğlence için olsa bile bularak katiller için adaletin yerini bulmasına aracılık eden bir dedektif konumundadır. Ancak Emin, Akın’ın katil olduğu bilgisini polisle paylaşmaz. Bunun yanında yalnızca kendi çözümü için yararlı bilgiler bulabileceğini düşündüğü noktalarda Haydar Bilir’i ve onun imkânlarını kullanır. Bu nedenle bilim adamı olmasının gerekliliğini tam olarak yerine getirmediği gibi dedektifliğin gerektirdiği ‘katili polise teslim etme’ davranışını da göz ardı eder. Onun için katili bulmak da teoremi çözmek gibi keyifli bir iştir. Bu nedenle genellikle polisiye romanların kullandığı, katil ne kadar planlı ve zeki olursa olsun, suçunu ortaya çıkararak cezasını almasını sağlayacak daha zeki biri vardır argümanı da geçersizleşmiş olur. Çünkü bu çözümücü zekâ yalnızca algılamak ve anlamlandırmakla kalır, sistem için gerekli olan eyleme geçmeyi reddeder. Postmodern özne, cinayet karşısında eskisi kadar kesin değerlerle hareket etmez. *Kılavuz*’da İhsan’ın sürekli vurgulamasına rağmen cinayet olaylarına ayrı bir dikkat ayırmayan ve bunları

çözmek için uğraşmayan Uğur da bu noktada benzer bir konumdadır. Karakterlerin davranışları cinayetin gerçeklik görünümlerini soluklaştırır ve oyunlaştırır.

Yıldız, gerçeklik algısını rutinde bulan, iş arkadaşları tarafından oldukça akli selim biri olarak tarif edilen bir kadındır. Ancak Akın onu belirli psikolojik yöntemleri uygulayarak cinayet işlediğine ikna eder. Buna inanarak ilk fırsatta ortadan kaybolan Yıldız, sonrasında katillik psikolojisi içinde deliliğe yakın bir deneyim yaşar. Bu durum Lacancı psikanalize benzer bir yöntemle incelenebilir. Lacan, deliliğin fizyolojik bir temele sahip olmasının aksine deliliğin bir söylem olduğunu bu nedenle de yorumlanması gereken bir iletişim çabasıdan ibaret bulunduğunu öne sürer (Sarup, 2019: 23). Yıldız'ın geçirdiği ağır bunalımlar ve kendinden habersiz olduğunu düşünme eylemi de bir söyleme dayanır. Yorumlanmasında Akın'ın bilinçdışına yerleştirdiği düşünceler ve Levent'in öldüğünü gördüğünde yaşadığı şok kullanılabilir.

Bilincin ya da aklın güvenilmezliğini Emin'in bazı davranışlarında da gözlemleyebiliriz. Emin, kendisine belirtilmediğini düşündüğü, hatırlayamadığı şeylerin aslında belirtildiği söylendiğinde bazı zorluklar yaşar. Özellikle *Sonuncu Sonbahar* romanının Akın tarafından yazılan taslaklarını bulduğunda iki yıldır birlikte yaşadığı karısının gerçekte karısı olduğundan bile şüphelenecek bir belirsizlik atmosferine girer. Bunun yanında kâbusa benzer bir deneyim, bir kayıp zaman da yaşar ve bu zamanda ne olduğu hiçbir zaman açıklığa kavuşmaz.

Levent Caner cinayeti, simülasyon kuramı açısından incelendiğinde bir simülakr olarak tanımlanabilir. Bunun nedeni bu cinayetin cinayet aleti, mahalli, katil, maktul, polis, dedektif gibi tüm göstergelerine sahip olduğu hâlde gerçek bir cinayet olarak tanımlanamaz olmasıdır. Nitekim Yeşim'in Levent'i ölü olarak görmesi ancak öldüğünü anlamaması da bu duyguyu pekiştirir.

Pınar Kür'ün *Sonuncu Sonbahar* romanı, *Bir Cinayet Romanı* için bir devam niteliği taşır. *Bir Cinayet Romanı*'ndaki gerçeklik ve kurgu ilişkisinin anlaşılması için önemli bir veriye sahiptir. Bu nedenle söz konusu roman *Bir Cinayet Romanı*'na yaptığı göndermeler açısından ele alınacaktır.

Sonuncu Sonbahar, *Bir Cinayet Romanı*'nın çoğulcu anlatımının aksine yalnızca Emin Köklü'nün bakış açısından kaleme alınır. *Bir Cinayet Romanı*'nından üç yıl sonra geçecek şekilde kurgulanır. Emin ve Akın evlidir. Dolayısıyla Emin katili polise teslim

etmez, bir tür şantajla yazarı yanında tutar. Dolayısıyla *Bir Cinayet Romanı*'nın son bölümünde belirsiz bırakılan bu seçim diğer romana başlangıç noktasını verir.

Önceki romanı bir şekilde ele geçirdiğini düşünen Emin, Akın ile bir başka cinayet romanı yazmak ister. Ancak Akın bu romanı yazmaya hevesli görünmez, zaten bir aşk romanı üzerinde çalıştığını söyler. Yine de bir romana başlamak isteyen Emin, Akın'ın kendisi için seçtiği bir cinayeti çözmek için yazmaya başlar. Fakat ilerleyen zamanlarda kendisinin Akın'ın kurguladığı bir karakter olduğunu fark eder.

Bir Cinayet Romanı, Berna Moran tarafından bir iç romanı kapsayan bir roman olarak tanımlanır (2014: 115). Ancak özellikle *Sonuncu Sonbahar* değerlendirildiğinde, Akın'ın yazdığı romanın bizzat *Bir Cinayet Romanı*'nın kendisi olduğunu düşündürecek durumlar ortaya çıkar. Örneğin “B.C.R.’ye atıf. Levent Caner’i öldüren beyazlı kadın...” (...) Ama, kısaca B.C.R. dediği o eski romana Haydar Bilir’i *ben* katmıştım (2017: 265)” alıntısından Akın'ın romanının da aynı adla yayımlandığı çağrıştırılır. Yalnızca baş harflerin kullanılması belirsizlik yaratsa da en büyük olasılık budur. Dolayısıyla *Bir Cinayet Romanı*'nda Akın'ın yazdığı roman ile Kür'ün yazdığı roman diye bir farklılık göze çarpmaz. Hilmi Yavuz'un *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'nde bir şeyleri yazıyormuş görünsün diye kurguladığı anlatı yazarı gibi Akın da *Bir Cinayet Romanı*'nın yazarı olarak kurgulanır, kurmaca dünyasında ayrı bir romanı varmış gibi gösterilmez.

Sonuncu Sonbahar'dan yapılan aşağıdaki alıntı, *Bir Cinayet Romanı*'ını anlamlandırmak açısından önemlidir:

Bu tür saptırmalar, yapmadığı iş değildir. (...) Bir önceki romanında, açık seçik söylenmiş gerçekleri, adım adım ispatlanmış bir olaylar dizisini “son düzenleme-düzeltilme” aşamasında öyle bir bağlama oturtmayı başardı ki (hiçbir şey gizlenmemesine karşın) okurlar ve eleştirmenler, kitabın “müthiş bir tour de force” mu, yoksa “minyatür bir chef d’œuvre” mü olduğu konusunda tartışmaya daldılar da tarafımdan ortaya çıkarılan kanlı katilin peşine düşmeyi kimse akıl etmedi (2017: 11-12).

Emin, bu cinayeti ve çözümünü ‘edebî bir cinayet’ olarak tanımlar (2017: 10). Bu tanımlama *Bir Cinayet Romanı*'na hâkim olan kurgusallığı bir kere daha gözler önüne serer: Bir cinayet işlenmiş, bu cinayet tanınmış bir yazarın kitabında detaylarıyla ele alınmış, bu cinayeti başka cinayetler de takip etmiş ancak katil olduğunu Emin'in neredeyse kanıtladığı Akın bu konuyla ilgili sorguya bile çekilmemiştir. Bu nedenle Levent'in ölümünü kapsayan olayların ‘edebî kurgu’dan başka bir niteliğe sahip olmadığı

çıkarımı yapılabilir. Ancak yine de Emin, karısı olarak kalması için Akın'a şantaj yaparken bu durumu kullanır. Eğer cinayetler kurgusal ise bu şantajın bağlayıcılığı da yoktur.

Akın, birlikte yedikleri yemekte Haydar'a Levent Caner cinayetini en ince ayrıntısına kadar anlattırır. Haydar'ın Levent Caner cinayetini böyle ayrıntılarına kadar hatırlayarak anlatması, cinayetin yalnızca romanda işlenmediğini, Levent'in 'gerçekten' öldüğünü gösterebilir. Ancak Haydar'ın Emin'in tanıdığı bir polis olduğu için romanda sahip olduğu daha 'gerçek' konum, bu romana konu olan Ateş Altındal cinayetinin çözümünü Emin'e aktarırken sarsılır. Çünkü bu konuşmayı okuyucuya aktaran Emin, Haydar'ın bazı tavırlarının ve ulaştığı çözümün aslında karısının başının altından çıktığını, yazarın Haydar'ı olması gerekenden farklı bir şekilde yönlendirdiğini ifade eder (2017: 281).

Bir Cinayet Romanı'na Akın aracılığıyla yapılan bir diğer gönderme ise kurgunun nasıl tasarlandığı hakkında ipucu verir: "Senin matematikçiliğini bilen, matematikçiliğine güvenen biri tarafından tasarlanmıştı olaylar dizisi. Her şey yapaydı, kurgusaldı, roman icabıydı (2017: 17)". Akın'ın argümanlarından biri, katil adayları ve maktulün Emin'in yaşadığı çevreden tanıdığı ya da tanıyabileceği insanlar olması sayesinde onların nasıl bir düşünce sistemine sahip olduğunu anlayabilmesidir. Bu nedenle bir önceki cinayetlerin çözümü daha kolaydır. Ayrıca olaylar dizisinin yapay, kurgusal ve roman icabı olduğunun vurgulanması da Levent Caner cinayetinin yalnızca roman düzleminde işlenmiş olduğu anlamına gelebilir. Bu nedenle *Bir Cinayet Romanı*'nın gerçeklik düzlemi, bir gerçek bir de kurgu olduğunun vurgulanması aracılığıyla daha da belirsizleşir: "Yasemin'e ne oldu acaba? Üç yıldır onunla da görüşmedik. Gerçekten var mıydı öyle biri, yoksa yazarın uydurduğu, bana gerçekmiş gibi yutturduğu bir aldatmaca mıydı? (2017: 25)". Bu nedenle romanın gerçeklik düzlemi açısından ele alındığında gerçekte olmayan, yalnızca edebî bir cinayetten bahsetmek zordur. Dolayısıyla birbirini çürüten eylemlerle belirsiz, keyfî bir postmodern gerçeklik görünümü ortaya çıkar.

Emin, Akın'ın yazarlığına meydan okurken onun kendisine biçtiği rolü kabul etmez ve kendi çözeceği cinayeti kendisi tasarlamak ister. Ancak Emin'in tasarlayacağını söylediği cinayet aslında çoktan tasarlanmış ve işlenmiştir. Üzerinden üç ay gibi bir süre de geçer. Bu nedenle cinayeti tasarlama edimi, bu olayın kendi içerisinde tutarlı ipuçlarına dayansa da yine kurgusallıktan ileri gidemeyeceğinin bir göstergesidir. Polisiye romanlar

genellikle akıl ve mantığa duyulan güveni pekiştirir, pek çoğunda katil/katiller bellidir. Ancak Pınar Kür'ün bu iki romanı da cinayet kesinliğe kavuşturulmadan, en azından katil yakalanmadan biter. Dolayısıyla akıl ve mantığın anlamını kaybettiği ya da güvenilirliğini yitirdiği bir gerçeklik anlayışı iki romana da hâkim olur: “Herhangi bir çözüme varmanın ille de gerçeğe ulaşmak anlamına gelmediğini ne zaman anlayacak? (Kür, 2017: 262)”.

Pınar Kür, *Bir Cinayet Romanı* ve *Sonuncu Sonbahar* romanları ile polisiye romanda gerçekliğin olayların çözümüne bağlanmasını eleştirir. Okura polisiye roman okurken ihtiyaç duymayacağı farklı gerçeklik görünümüleri sunar. Bu sunum esnasında birbirini belirsizleştiren, odağı parçalayan, gerçekliğin nasıl olduğuna dair roman karakterleri ile roman yazarı arasında tartışmalar yaratan, roman yazarının karar verici konumuna rağmen elini güçsüzleştiren argümanlar kullanır.

4.2.1.3. *Amat*

Amat, İhsan Oktay Anar'ın 2005 yılında yayımladığı dördüncü romanıdır. 1670 yılında geçen ve postmodern özelliklere sahip olan bu tarihî romanda, Amat adlı bir kalyonun İstanbul'dan ayrılıp Akdeniz sularında dolaşması konu edilir. Roman kısa bir İstanbul tasviri ile başlar. Anlatıcı, Hicri takvime göre 1080-1082, Miladi takvime göre ise 1670 yılında bulunduğunu belirtir.

Efsane niteliğine sahip Deli Marangoz'un şehirde görülmesi halk arasında şaşkınlık yaratır. Deli Marangoz, Amat'ı inşa eden Nuh Usta'dır. Nuh Usta, temizlendikten sonra tersaneye gider ve Eşek İsrail adlı bir çocuk ile Amat adlı kalyona biner. Bu sırada İsrail'in kuşağına tutunmuş olan Kırbaç Süleyman da kalyona çıkar. Kalyon limandan ayrılmak için hazırlık hâlinindedir. Süleyman Reis, geminin kaptanı Diyavol ile görüşür ve kendisine görevinden ayrılabilceğine dair bir seçenek sunulmasının ardından kendi özgür iradesi ile kalmak istediğini beyan eder.

Amat'ın Malta ile Tunus arasında devriye gezerek iki firkateyn batıran esrarengiz kalyonu aramak için yola çıktığı denizciler arasında konuşulur. Ölümsüzlüğe kavuşmak isteyen Süleyman Reis ise Diyavol Paşa'nın odasındaki kitaplara ilgi duyar. Diyavol, Süleyman Reis'in tüm kütüphanesinden faydalanabileceğini belirtir ancak yalnızca bir

kitabı okumasını yasaklar: “Diğer kitapları istediğin gibi aç, karıştır, oku. Ama yerle gök biraraya gelse dâhi bu kitaba katiyyen dokunma! (Anar, 2021: 95)”.

Amat, pek çok gemi ile savaşır. Diyavol ise çatışma esnasında esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolur. Bir süre sonra Diyavol Paşa’nın emriyle Osmanlı sancağı yerine direğe kara sancak çekilerek çivilenir. Bu kara sancak nedeniyle bir süre sonra Osmanlı devletine ait iki fırkateyn ile savaşılır ve biri batırılır, diğeri ise ağır yara alır. Bu durumda Amat aramaya çıktığı siyah sancaklı kalyona dönüşür.

Bu savaşın ardından sisin içerisinde ilerlemeye başlayan Amat’ın denizcileri ganimet almak için bir gemiye tuzak kurarlar ve hayatlarını riske attıklarına değmeyecek kadar önemsiz olan bu gemiden veba kaparlar. Amat’ın mürettebatına veba bulaştıktan sonra Diyavol, rotanın Navarin olduğunu belirtir. Bu sırada makamından kovulan Ali Reis, Kırbaç Süleyman’a yasak kitapta ölümsüzlük için gerekli bilginin olduğunu söyler. Süleyman yasak kitabı okur ve Diyavol tarafından cezalandırılır. Gemideki çoğu kişinin veba sonucu ölmesi ve Eşek İsrail’in borusunu çalmasıyla Amat’ın doğrudan anlatıldığı kısım sonlanır.

Roman boyunca açıklanmayan pek çok detayın sıralandığı son bölümde mekân yeniden İstanbul ve Amat hakkında yazarların devam ettiği Arap İmam’ın kahvehanesidir. Burada konuşulan ve *Amat*’a kaynaklık eder görünen eserlerdeki anlatıya göre Navarin’deki gemici mezarlarının her birinden bir meşe çıkar ve çabucak büyür. Bu mezarlıktaki ağaçlar kesilmek istendiğinde ise ağaçlardan feryatlar işitilir. Diyavol, Nuh Usta’ya bu meşeleri kullanarak yapacağı kalyonun siparişini verir. Yine bu anlatılardan asıl adı Diablos olan Diyavol’un zamanı geri alma yeteneği olduğu, Süleyman’ı ölümsüz kıldığı ve son üç yılı sonsuza kadar yaşamasını sağladığı da aktarılır. Roman, bir medrese öğrencisinin Musa Efendi’den son nefesinde Amat’ın gerçek olduğunu öğrenip gemiye yazılmaya karar vermesi ile sonlanır.

Amat kelimesi, romanda da belirtildiği gibi İbranice’de ‘gerçek’ anlamına gelir. Bu nedenle *Amat* gerçekliğin kendisi ile doğrudan ilişki hâlinindedir. *Amat*’ın kurgusal yazılı kaynaklarını oluşturan en önemli eserlerden birinin sahibi olan Hamamcı Musa Efendi’nin son nefesinde söylediği “Amat ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek (2021: 239)” ifadesi *Beyaz Kale*’nin “ben hikâyeme inandım (2020a: 122)” söylemine benzer bir atmosfer yaratır. Örgen, bunun alt metinde ‘gerçek ne kadar gerçekse bu

anlatılanlar da o kadar gerçektir' şeklinde okunabileceğini öne sürer (2008: 163). Gerçeklik olarak tanımlanan şeylerin de inanılması güç olaylar kadar gerçek olduğuna yapılan bu göndermeye iki açıdan yaklaşılabılır. Birincisi, gerçekliğin kendisinin de bir kurgu, hatta inanılması güç bir kurgu olduğudur. İkincisi ise kurgunun da gerçeklik kadar geçerli olduğu, bir şeylerin nedeni ya da sonucu olabileceğidir. Dolayısıyla *Amat* romanında gerçeklik ve kurgu eşitlenerek karşıt konumları belirsizleştirilir. Bu açıdan *Amat*, incelenen diğer romanlarla benzer gerçeklik görünümüleri oluşturur.

Amat'ın gerçeklik ile ilişkisi, Musa Efendi'yi masal anlattığı iddiasıyla bıçaklayan, mesleği hesap tutmak olan Cuma Bey'in benimsediği gözle görülüp hesabı tutulabilir gerçeklikten oldukça farklıdır. Bu gerçeklik, içinde ölümsüzlüğün, günahkârlığın, ilahi göstergelerin ve şeytanın yer aldığı bir yapıdır. *Amat* düzleminde oldukça detaylı ve mantıklı, mürettebat düzleminde ise alabildiğine sıra dışıdır.

Amat ve mürettebatı aslında 'bir' olduğu için farklı bir gerçeklik düzlemi ortaya çıkar. Bu düzlemde kişiler hem denizcidir hem de gemi; hem kendilerini fırtınadan, uçsuz bucaksız denizden korurlar hem de ona mahkum ederler; hem kovalayan hem de kovalanandılar ve hem ölümlü hem de ölümsüzdürler. Bu dönüşüm gemi ile mürettebat arasında yapılabileceği gibi kişilerin simgeledikleri ile de yapılabilir. Örneğin Süleyman, okuru bazen Süleyman Peygamber'e, bazen Âdem Peygamber'e bazen de Nuh'un gemisine biniş yöntemi ile şeytana gönderir. Bu değişim ve dönüşüm ise gerçekliğin tek bir açıdan sınıflandırılmayacağını göstergesidir. Örgen'e göre *Amat*'ta herkes birbirinin yerine geçer ve gerçeklikleri inkâra uğratılır (2008: 165).

Amat, kutsal figürlerin bolca kullanıldığı bir romandır. Bu nedenle postmodern romanın özelliklerinden biri olan dekanoninazyonun örnekleri bulunabilir. Örneğin Aziz Piyer kilisesinden yıllar önce kovulmuş sabık bir zangoç olan Ohannes'in temsil ettiği dinsel figür Hristiyan mitolojisinin en dindar kişilerinden biri olan Vaftizci Yahya'dır (Ergun, 2009: 239). Gerçekte hırsızlık yaptığı için kiliseden kovulmuş olan Ohannes'in kilise düzenine eleştirisi dikkat çekicidir. Çünkü Ohannes kendi hayatını iblisle mücadele etmeye adanmış ve başarılı olma ve papazların meteliksiz kalma ihtimalinden dolayı kendisinin engellendiğini söyler. Bu eleştiri, *Kara Kitap*'ta metinlerarasılık tekniğini incelerken dikkat çekeceğimiz Dostoyevski'nin Büyük Engizisyoncusunu da akıllara getirir. *Karamazov Kardeşler*'in içinde yer alan bu bölümde bir Kardinal İsa'yı tutuklatarak ertesi gün en büyük günahkâr olarak yakılacağını söyler. Çünkü Kilise,

İsa'nın adını kullanır ancak gerçekte 'O' olarak anılan şeytanla birliktedir. Ohannes'in de kiliseye yönelttiği bu benzer suçlama, gerçekte kilisenin savaş açtığı şeytan sayesinde 'dünyevi' kazancını ve saygınlığını elde ettiğini vurgulaması açısından önemlidir.

Ergun, Ohannes'in Nuh Usta'yı vaftiz ederken kullandığı ifadenin kutsalın gülünçleştirilmesine yönelik oluşuna dikkat çeker (2009: 239). Ohannes, "Seni peder, velet ve şu elimdeki mukaddes ispiro adına vaftiz ediyorum (2021:16)" der. Bu gülünçleştirme ise dogmatik bir konu olan dinî ritüellerin geçersizleştirilip anlamını ve dolayısıyla gerçekliğini yitirmesine yöneliktir.

Amat, pek çok yönden döngüyü vurgulayan bir romandır. Döngü ile ilişkisi gerçeklik görünümünün de bu doğrultuda gelişmesine zemin hazırlar. *Amat*'ta döngüyü ve döngüsel olmayı işaret eden olaylardan biri, atılan zarların hep aynı gelmesi ve dolayısıyla bakılan remil fallarının da aynı sonuca bağlanmasıdır. Döngü, bir çember gibi düşünüldüğünde başlangıç ve bitiş noktasını kendi içerisinde barındıran, istikameti belli bir hâl alır. Bu nedenle kumar ya da fal gibi şans ve belirsizlik üzerine kurulan eylemleri geçersiz bir duruma sokar ve anlamsızlaştırır. Nuh Usta'nın baktığı remil falında herkes için aynı şekil çıkar. Bu döngü içerisine sıkışan mürettebatın her biri geçmişinde katil ve günahkârdır, geleceğinde ise ortak bir ölüme mahkûm edilir.

Zarı atan kim olursa olsun aynı sonuca ulaşılması *Amat* adlı kalyondaki aristokrasi her ne kadar belirgin olsa da herkesin eşitliğini gösterir. Bu eşitlik karşısında şans ya da şanssızlık gibi kişinin iradesinden bağımsız durumlar dahi geçersizleşir. Benzer bir örnek Diavol'un kara sancağın günahları gizlediğini, gemideki herkesin günahkâr olduğunu açıklamasıdır. Ayrıca kalyona bulaşan vebadan hem alt kademedede yaşayanlar hem de idareden sorumlu, rütbece yüksek kişiler hayatını kaybeder. Bu nedenle rütbelere göre bölümlere ayrılmış olduğu pek çok kez tekrarlanan *Amat*, farklılığı öne çıkarmaya çalışsa da gerçekte bu gemideki herkesi günahkârlık ortak paydasında buluşturur ve diğer etiketleri belli bir noktada geçersizleştirir. Bu durum kişiler açısından çoğulcu bir eşitliği de sağlar. Aynı zamanda *Kara Kitap*'taki karakterlerin ortak yönlerini akıllara getirir. Çünkü karakterler birbirlerine benzeyerek özgünlüklerini kaybeder, kendilerini bir araya getiren ortak paydaları onların silikleşmesine de neden olur. Buna ek olarak bir gemi içerisinde yolculuk yapıyor olmak hayati tehlike açısından da herkesi eşit kılar çünkü gemi batarsa herkes ölecektir. Katları ve bölmeleriyle rütbeleri belirleyen kalyon, aynı zamanda rütbeleri yok eden bir araç konumundadır.

Amat, her ne kadar belirsiz bir atmosferde geçiyor gibi görünse de aslında belirsizliğe karşı kurgunun dışındaymış gibi sezdirilen bir kesinlik üstünlük kazanır. Diyavol'un Süleyman ile ölümsüzlük hakkında konuşurken kurduğu şu cümle bu açıdan önemlidir: "Söyledikleri o kadar mantıklı görünüyor ki, vardığı sonuçların kesinliği insanın içini bulandırıyor. Böylesi bir kesinlik yerine belirsizliği hep tercih etmişimdir (2021: 115)". Bu belirsiz atmosferin mimarı gibi görünse de zaman üzerinde kontrolü bulunan, odasındaki sinekemanın yapılış tarihi 15-20 yıl sonrasına ait olan, her çatışmada neler yaşanacağını bilen Diyavol aslında kesinlik kavramıyla ilişki içindedir. Bu noktada Anar, hayatın anlamının her şeyi bilmenin aksine onun belirsizliğinden kaynaklandığını ima eder. Diyavol, kesinlik ile lanetlenmiştir ve belirsizliğe özlem duyar.

Yine aynı eserde zamanın sonsuz olması için tek yolun döngüsel olması gerektiği yazar. Bu nedenle eser *Amat* hakkında önemli bir ipucuna dönüşür. Ayrıca ölümsüzlüğün de en az ölüm kadar kesin olduğunu kanıtlamış görünen bu risalenin sunduğu kesinlik, özgür bir insanı daima çıldırtabilir (2021: 117). Bu nedenle aynı anda hem ölümü hem de ölümsüzlüğü arıyor olabilecek olan Süleyman'ın ölümlü ya da ölümsüz olmak için herhangi bir eyleme girişmesine gerek kalmaz. Ölümsüzlük, eylemlerden bağımsız olarak kazanılan bir durum olarak sunulur. Bu eser, ölüm ve ölümsüzlük kavramlarını geçersizleştirir. Çünkü birbirine karşıt gibi görünen bu kavramların birbirlerini gizlemek için karşıt göründükleri, özünde ise aynı oldukları ortaya çıkar.

Amat mürettebatının döngü ile gelen ölümsüzlüğü bir lütuftan ziyade sistemde bir hataya ve cezalandırmaya benzer. Ölümsüz olan bu insanlar tüm sevdiklerinin yaşlanıp öldüğünü, devrin değiştiğini görmekle ödüllendirilmez. Kötü bir zamanı yeniden, yeniden yaşama cezasına çarptırılır. Bu durum cehennemde verilen cezaları akla getirir. Örneğin Göbelez Baba, sünnetsizlerin cehenneme gideceğini, burada sünnet edileceğini ve zebaniler kestikçe sünnet derisinin kertenkele kuyruğu gibi yeniden çıkacağını belirtir (2021: 209). Bu durum *Amat* ve mürettebatının durumunu da simgeler.

Döngü, hayatın devamı için elzemdir. En küçüğünden en büyüğüne kadar neredeyse tüm sistemlerde belli bir döngü geçerlidir. *Amat*'taki döngü ise doğal döngünün bozulduğunu gösterir, bir döngü başka bir döngü tarafından kırılır. *Amat*, hayatı ve ölümü anlattığı için minyatür bir döngüdür. Dolayısıyla kurmaca düzleminde belirli bir amaca göre yeniden düzenlenmiş üst bir gerçeklik oluşturur. Bu yeniden düzenleme hayatı ve gerçekliği temel alır. Sanat yoluyla yaratılan bu yeni gerçeklik hem doğalı yansıtır hem

de onu yeniden oluşturur; hem değiştirip ilginçleştirir hem de gülünçleştirir. Böylece kendi gerçekliğini ilan eder. Süleyman'ın okumasının yasaklandığı kitabın adı *Amat*'tır. Dolayısıyla roman döngü ekseninde üstkurmaca ile de desteklenir.

Amat'ın göndermeleri tamamen anlatılardan oluşur. Bunlar dinî, mitolojik ya da tarihsel anlatılardır. Jameson'un da değindiği gibi hayatı anlamlandırmaya yarayan şey anlatılardır. Gerçekliği algılamının yollarından biri sanattır. *Amat* aslında döngüyü ve gerçekliği kırmaz, onların esnekliğini ve dönüştürülebilirliğini ön plana çıkarır. Bu nedenle *Amat*, kurmaca evreninde gerçekliğin bütün bir parodisi olarak da okunabilir.

Amat'ın tarihî özellikleri göz önüne alındığında postmodernizmin tarih ile ilişkisine kısaca değinmekte fayda vardır. Bir bilim olarak tarih, Bayrak Akyıldız tarafından gösterge ve gösterilen arasındaki kurgusal ilişkinin nesnel bir ilişkiymiş gibi gözükmelerini sağlayan ve tarih anlatısının bir gerçeğin yansıması ya da göstergesi olduğu yanılgısına yol açan bir zemin olarak tanımlanır (2016: 176). Bu nedenle geleneksel tarih söylemi hem postyapısalcılar hem de postmodernler tarafından eleştirilir.

Foucault tarih söylemini irdeleyen ve eleştirenler arasında dikkat çeker. Madan Sarup, Foucault'nun tarih görüşünü açıklarken dünyayı tüm yönleriyle açıklama savında olan her türlü küresel kuramsallaştırmaya karşı olduğunu ön plana çıkarır. Tarih söylemi de bu kuramsallaştırmalardan biri olarak hedef hâline gelir. Sarup, Foucault'nun Nietzsche'den devşirdiği bir tarih görüşüne dayanan, soykütüğü adını verdiği tarih çalışmalarını yürütürken hesabı yeterince verilmeden kabul edilen görüngülerin ussallığını çürütmek amacıyla sıra dışı söylemlere ya da uygulamalara, kopukluklara, tarihin göz ardı ettiği, dışladığı olaylara odaklandığını belirtir (2019: 89-90).

Lyotard da tarih felsefesinin büyük anlatıların bilgisini meşrulaştırmak için kullanılabileceğine dikkat çeker (1997: 12). Lyotard'ın bilgiyi meşrulaştırmak işlevini ön plana çıkardığı bu tarih söylemi *Amat*'ın gerçekliğe yaklaşımını analiz edebilmek açısından elzemdir. Baudrillard ise gönderenlerini yitiren bir sistem olarak tarihin artık bize özgü bir mit olduğunu belirtir (2020: 68). Anar'ın *Amat* romanında kullandığı tarihî atmosfer Baudrillard'ın bu çıkarımına oldukça uygundur. Anar, tarihsel bilgiyi anlatı ekseninde yeniden işleyerek bize, bugüne özgü bir mit oluşturur. Çünkü tarihsel malzemedен ayıklansa *Amat*'ta yaşanan olaylar bugün ya da gelecekte bile yaşanabilirmiş gibi görünür.

Jameson’a göre ise tarihi ciddiye almak demek, belli öyküleri herhangi bir şeyi bilmenin aracı olarak kabul etmek demektir (Jameson’dan akt. Sarup, 2019: 253). Bu noktadan yola çıkarak genel tarih söylemi ile *Amat*’taki tarihî bilgileri karşılaştırılırken anlatının karşısına koyulan genel tarih söyleminin de bir öykü olduğunu göz önünde bulundurmak faydalı olacaktır.

Hülya Argunşah, “Tarihî Romanda Post-Modern Arayışlar” adlı makalesinde postmodernlerin gerçeğe şüpheyile bakmalarına, birden fazla ya da şartlara göre değişiklik gösteren gerçeğin olduğu düşüncesiyle ‘tarihî gerçek’ olarak ortaya atılan bilgilerin de aslında bir kişinin yorumuna dolayısıyla kurguya dayalı olduğunu ileri sürmelerine değinir. Tarihçinin de bir anlatıcı ya da yorumcu olarak etiketlenmesine böylece tarihçi ile yazarın bir çeşit kurguya farklı kaygılarla yaklaşıyor olmalarına işaret eder (2002: 19-20). Bu görüşler göz önünde bulundurulduğunda tarih ve gerçeklik arasındaki ilişkinin sorgulanmasının geniş bir arka planı olduğu ortaya çıkar.

Argunşah, postmodern romanların bazı tarihsel unsurları taşısa da tam olarak tarihî roman gibi sınıflandırılmayacağını, bunun yerine tarihi bir zemin olarak kullandıklarını da belirtir (2002: 18). 1600’lerin ikinci yarısında geçen *Amat* romanında da tarih bir zemin olarak kullanılır. Bu kullanım, eserin gerçeklikle ilişkisini tanımlayan öğelerden biri olarak kabul edilebilir. *Amat* ile benzer şekilde postmodern özellikler taşıyan *Beyaz Kale* de tarihî bir roman olmaktan çok tarihi zemin olarak kullanan bir roman olarak tanımlanabilir.

Erdemir, *Amat*’ın geçmişte yaşanan olay ya da gerçekler yerine bu olayların nasıl yazıldığı ile ilgilendiği için yeni tarihselcilik kuramı açısından incelenebileceğini belirtir (2018: 303). *Amat*’a yeni tarihselcilik kuramı açısından bakıldığında gerçeklik kavramlarının tarih açısından sorgulanması öne çıkar. Anar’ın romanlarını yeni tarihselci bir yaklaşımla inceleyen Özgün, yeni tarihselcilerin geçmişe doğrudan ulaşmanın mümkün olmadığına ve geçmişin ancak kendinden önceki anlatılar aracılığıyla sıranabileceğine değinir (2012: 111). Bu nedenle yeni tarihselcilikte gerçeklik, doğruluk ya da hakikat gibi kavramlar sorgulanır.

Amat’ın geçmiş ile kurduğu bağlantılarda referans olarak kullanılan bazı metinlerin de yazar tarafından kurgulanmış olması bu sorgulayıcı tavrın bir katman daha derinleşmesini sağlar. Madan Sarup, Jameson’un anlatı hakkındaki görüşlerini incelerken

gerçekte dünyayı anlamak için öyküler uydurduğumuzu değil dünyanın bize öyküler hâlinde geldiğini ileri sürdüğünü vurgular (2019: 251). Anar, metnini yalnızca o dönemin anlatılarına dayandırmaz. O dönemin anlatılarını da kurgulayarak romanın tarihî zemini iyice belirsizleştirir ve tamamen anlatıyı ön plana çıkarır.

Anar, *Puslu Kıtalar Atlası* adlı ilk romanında da 1681 yılını konu edinir. Anar'ın romanlarında sunduğu tarihsel detaylar, romanların sıkı bir araştırmanın ürünü olduğunu sezdirir. Ancak Anar, bazı noktalarda tarihsel bilgileri kasıtlı olarak değişime uğratma ya da bozma yoluyla kurmacanın tarihe hâkim olduğunun belirginleştiği metinler ortaya koyar. *Amat* romanında da bazı tarihsel bilgilerin kurmacanın yararına bilinçli olarak saptırıldığı görülebilir.

Amat'ın gerçeklikle kurduğu ilişki farklı tekniklere dayalıdır. Detaylı kullanımlarıyla titiz bir denizcilik araştırmasının ürünü olduğu belli olan gemicilik terimleri gerçeklik intibai oluşturur. Ancak aşağıda inceleyeceğimiz bazı örneklerde de görülebileceği gibi yazar, tarihsel gerçeği eserin vermek istediği düşünceye hizmet etmesi için yeniden düzenleyerek kurgusallaştırır. Anar'ın kullandığı bu saptırma ve kaydırmaların kurgusal düzlemde bir anlamı dolayısıyla da kurmacaya katkısı bulunur.

Ergun, *Amat*'ın geçtiği dönemde meyhane ve kahvehanelerin kapatılmış olduğuna değinir. Bu nedenle bu mekânların ya kapalı ya da illegal olması gerekir. Ancak eserde bunun dile getirilmemesi sonucunda Anar'ın tarihsel gerçekliği kurmaca yoluyla altüst ettiğini belirtir. Bunun sonucunda Anar, tarihsel gerçeklikten sıyrılarak kurmacanın içine fazladan bir kurmaca ekler (Ergun, 2009: 184).

Ergun'un tarihsel gerçekliğin değiştirilmesine yönelik bulgularından bir diğeri *Amat*'ın Osmanlı donanmasına ait bir kalyon olarak kurgulanmasıdır. Çünkü kalyonun Osmanlı donanmasında *Amat* romanında konu edilen tarihten 12 yıl sonra kullanılmaya başlanır (2009: 192). Bu nedenle yazarın zaman kaydırma yöntemini kullanarak okuru metne yabancılaştırdığını ekler.²

²Ancak bazı kaynaklara göre Osmanlı donanmasında kalyon kullanılmaya başlanması daha önceki dönemlere rastlar. Mustafa Çırpan, “Osmanlı Devleti’nde Gemi Tipleri ve Gemi Kazaları ile İlgili Değerlendirmeler” adlı çalışmada Osmanlı’da ilk savaş gemisi olan kalyonun 1644 yılında üretildiğini açıklar. İdris Bostan ise “Osmanlılar Niçin Kalyon İnşasından Bir Süre İçin Vazgeçtiler? (1656-1682)” adlı çalışmada kalyonların kontrol edilmesi için nitelikli iş gücü gerektirmesi ve bazı başarısızlıklar elde edilmesi üzerine 1556 yılında kalyon yapımı için tersanelere gönderilen emrin kadırgalara çevrilmesi ile ilk kalyon döneminin son bulduğunu belirtir. Önceden yapılan kalyonların tamirinin yapılmaya devam edildiği de yine bu makalede yer alır. Bu kaynaklar göz önüne

Amat'ın bahriye tüfenkçisi olarak seçilen yeniçerilerinin mensup olduğu 53. Cemaat Ortası'nın flamasına siyah zemin üzerine kırmızı bir tüfenk nakşedilmiştir. Ancak Ergun'un dipnotuna göre bu Orta, gerçekte beyaz üzerine kırmızı tüfenk simgesi taşır (2009: 214). Bu kullanım, yeniçeriler dahil gemideki herkesin günahkâr oluşuna gönderme yapar. Genellikle hayata açılan yeni bir sayfanın rengi olarak kabul edilen beyazın simgelediği masumluluğun, siyahın simgelediği günahkârlığa yerini bıraktığı görülebilir. Çünkü Amat'ın 'lanetli' mürettebatı için beyaz bir sayfa açmak ifadesi geçerliliğini yitirir. Günahkârları taşıyan bu gemideki yaşantı döngü kapsamında başa döndüğünde yine aynı sonuçlar ortaya çıkacaktır. Bu kişiler günahlarını düzeltmek için değil cezalarını çekmek için ölümsüz kılınır.

Anar'ın versiyonundaki 53. Cemaat Ortası, sancağındaki siyah ve kırmızı renkler ile şeytani özelliklere sahip, kırmızı ve siyah renklerin hâkim olduğu kıyafetler giyen Dişavol'un görünüşüne en baştan uyum sağlar. Üzerlerine savaşta öldürdükleri insanlar ile akraba olacakları kadar bol kan sıçrayan, burunlarından soluyan ve gözlerinden alev püsküren bu yeniçerilere yazar tarafından verilen siyah ve kırmızı sancak, onların bu gemide işleyecekleri günahlara hazır bulunurluklarını da simgeler.

Amat, tarihî bilgiyi merkeze almak yerine tarihî atmosferin kendisine yarattığı kurmaca özgürlüğünden faydalanan bir eser olarak nitelendirilebilir. Okur, araştırma yaparak çoğunluk tarafından kabul edilen tarih söylemindeki 'doğru' bilgiye ulaşabilir. Bu noktada düşünülmesi gereken bu bilgilerin neden yanlış kullanıldığı ya da çarpıtıldığıdır. Gerçekçi bir romanda kusur olarak görülebilecek bu teknikler, *Amat*'ta işlevsel olarak kullanılır. Bu işlevler, tarihsel söylemin her ne kadar kaynağa dayansa da bir ölçüde kurmacalığına, gerçekliğin tek yönlü ve kesin bir niteliğe sahip olmamasına ve kurgunun gerçekliğin inşasında hayati bir önem taşımasına yöneliktir.

Adı gerçeklik anlamına gelen *Amat*'ın kurgunun gerçekliğin inşasına yönelik olmasına verdiği bu önem, onu incelediğimiz diğer romanlar ile benzer bir çizgiye yerleştiren özelliklerindendir. Romanın döngü üzerine eğilmesi, farklı dinlere ait anlatıları dönüştürmesi, romanın rivayete dayanan bir üslupla oluşturulmuş gibi

alındığında, 1670 yılında Osmanlı donanmasında kalyonun hiç kullanılmadığı değil, yaygın olarak kullanılmadığı ve bir süre üretimine ara verildiği sonucuna ulaşılabilir.

kurgulanması ve bunlara bağılı diğerk özellikleri belirsiz ve parçalanmış, kutsallığı alınmış postmodern gerçeklik görünümlerinin oluşturulmasında etkin olarak kullanılır.

4.2.1.4. *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri*

Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri, Hilmi Yavuz'un *Üç Anlatı*'sından biridir. 1991 yılında ilk basımı yapılır. Hilmi Yavuz bu eserini roman değil de postmodern anlatı olarak tanımlar. Ancak *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri* yazarı tarafından roman olarak tanımlanmasa bile kullandığı teknikler açısından çalışmada incelemeye uygundur. İncelenen diğerk romanlar içerisinde anlatıcının ya da yazarın metne en dikkat çekici şekilde müdahale ettiği, metnin kurgusunun metin içinde değiştiğı, yeniden kurulduğı, bilerek yarım bırakıldığı ve kurgusallığın yaratabileceğı bazı sorunların metinde okura seslenme tarzıyla tartışıldığı bir anlatıdır.

Anlatı, Fehmi Kavkı'nın uyandığında böceğk dönüşmediğini görerek rahatlamasıyla ve komodinin üzerinde kendi gözlükleri yerine Bezukhov'un gözlüklerini görmesiyle başlar. Sonraları kendinin yalnızca bu metni yazıyormuş gibi görünmekle görevlendirildiğini belirtecek anlatıcının varlığı ilk paragraflardan itibaren görülür. Fehmi Kavkı kahvaltısını ettikten sonra hazırlanıp bankadaki işine gitmek için yürümeye başlamışken anlatıcı, anlatı ve karakterleri hakkında okura bilgi verir. Anlatının devamında Fehmi K. olarak anılacağı belirtilen Kavkı, bankada Anette ile çalışır. Anette aynı zamanda Fehmi K. 'nın sevdiği kadındır. Fehmi K. 'nın şair arkadaşı Selim Taşıl'ın ziyareti anlatıya Selim'in annesi Müstehase Hanım ve İzzettin Şadan Bey gibi kişileri de dahil eder. Bu kişilerle bağlantılı olarak anlatıcının büyükbabası, babası ve annesine dair anılar da kurgulanır. Anette ve Fehmi K. çalışmaya döndüklerinde anlatıcı da yaşamöyküsü olarak adlandırdığı konuya devam eder. Anlatının sonunda anlatıcı vadettiğı gibi Fehmi K. ve Anette'i bir araya getirmez, her biri ayrı ayrı uyur.

Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri, postmodern romanların üstkurmaca, metinlerarasılık, belirsizlik, parçalanma, pastiş, parodi, melezleme, ironi, okurun metne katılımı gibi pek çok özelliğini taşır. Bedia Koçakoğlu, anlatının çoğulcu yapısına, *pop-art*'a benzeyen tavrına ve ironik tutumuna dayanarak metnin postmodern anlatı olarak değerlendirilebileceğine dikkat çeker (2012: 107). Gerçekçilikten uzaklaştırarak gerçeklik görünümlerini parçalayan, geçersizleştiren tüm bu teknik ve unsurlar dikkate

alındığında *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri* 'nde postmodern gerçeklik görünümünün oldukça yoğun kullanıldığına ulaşılabilir.

Semih Gümüş, Fehmi Kavkı'nın yataktan kalkar kalkmaz ne geleneksel ne de yenilikçi (Tolstoy ve Kafka'ya anlatının başında yapılan göndermeler değerlendirildiğinde bu ayrım gözlemlenebilir) bir sanatın gerçekliğine uyandığına, yeni tip bir yazınsal anlatıda bulunduğu dikkat çeker. Yavuz'un öykülemeyi dışlarken roman kişilerinin gerçekliğinin tamamen yapay ve düzmece olduğunu işaret etmek istediğini belirtir (2011: 79). *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri* öyküleme açısından oldukça az unsura sahip olduğu için anlatının bir özeti çıkarılması zordur. Olaylar birbirine yol açmaz, yeni kurmaca unsurlarını tetikler. Bu kurmaca unsurları da roman kişilerini yapaylaştıran öğelerden biridir. Bu nedenle anlatıda kurgunun serüvenine odaklanılır. Gerçeklik görünümü de bu kurmaca serüveninin farklı noktalarına ışık tutacak şekilde oluşturulur. Bu nedenle tercih edilen biçimle, yazın kuramlarına atıfla, müzikle, sinematografiyle, parodi ve ironiyle parçalanmış gerçeklik görünümü olay düzleminde de birbirine tutunamaz.

Anlatıda dikkat çeken diğer bir yön, üstkurmaca başlığı altında daha da detaylı incelenecek, anlatıcı ve okur rolleridir. Gümüş, anlatıda görünen anlatıcı, okur ve eleştirinin hiçbirinin kendi olmayı başaramadığına dikkat çeker. Bu nedenle üçü de aynı kimliğin göstergesi olmakla kalır çünkü Hilmi Yavuz'un kendisi metnin gerçek yaratıcısı olarak bu anlatıdaki yaratım düzeyine taht kurar (2011: 82-83). Anlatıcı ve diğer rollerde anlatının tamamına sinen bu kurmaca kimlik de gerçeklik görünümünün parçalanmasına neden olur.

Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri 'nde pek çok katman bulunur ancak iki katman ile genelleştirerek bir benzetme yapacak olursak sahnede Fehmi K. ve anlatı yazarı vardır. Fehmi K. 'nın günlük hayatı perdede ağır bir sinema filmi gibi akarken anlatı yazarı bir meddah gibi sahnede seyirci ile konuşur. Gerektiği yerde Fehmi K. 'yı anlatır bazen onu tamamen unutmuş gibi davranarak kendinden bahseder ve birden hatırlayarak ona döner. Bu benzetmedeki en önemli nokta, Fehmi K. 'nın filminin sonradan ayırt edilebileceği gibi 'sessiz' olması ve anlatı yazarının sahnede dolaşp izleyicisi ile konuştuğu gölgesinin perdeye düşmesidir. Meddah rolünü postmodern entelektüel bilgi ile birleştiren anlatıcı ise başka karakterlere bürünür bazen İzzettin Şadan Bey tiplmesine dönüşür bazen daha 'üst' bir yazar bazen eleştirilen bazen de izleyicidir. Dolayısıyla bu

benzetmede sessiz bir izleyici kitlesine karşılık gelen okurlar bu gösteriyi ne sinema ne de tiyatro olarak adlandırılabilir ne anlatıcının büyüüne kapılabilecek ne de filmin gerçekliği içine dalaabilecek bir nitelik kazanır. Bu noktada Yavuz'un roman yerine 'anlatı' kavramını benimsiyor oluşu da anlam kazanır.

4.2.1.5. *Kılavuz*

Kılavuz, Bilge Karasu'nun 1990 yılında yayımlanan anlatısıdır. Öykü gibi de kurgulandığı için türü hakkında kesin bir yargıya varmak mümkün değildir. Bilge Karasu da metnin ille adlandırılması gerekiyorsa anlatı olarak nitelenebileceğini belirtir (1991: 135). Gerçeklikle kurduğu ilişki ve öyküden daha kapsamlı oluşu göz önüne alındığında *Kılavuz*, araştırma kapsamında incelenmeye uygundur.

Yer yer polisiye ve gotik özellikler taşıyan roman, yazmaya yeni başlayan Uğur'un bakış açısıyla kaleme alınır. Üç bölüme ayrılan romanın ilk bölümünde Uğur'un yaşlı bir adam için aranan refakatçi ilanına başvurup işe kabul edilmesinin ardından işverenin evine taşındığı ilk gece konu edilir. Uğur, kaldığı Bükönü'ne yakın olan Turunçlu'daki bu evde, evin sahibi Yılmaz Bey'in yokluğunda yaşlı amcasına eşlik edecektir. Turunçlu'daki ilk gününde İhsan adında bir taksici ile tanışır. Uğur ile aralarında yakın bir ilişki başlayacak olan İhsan ve onun anlattıkları aracılığıyla romanda polisiye etkisi hissedilir. İhsan, Uğur'a evde bir süre eşlik ettikten sonra ayrılır. Uğur, yalnız kaldığı evde Yılmaz Bey'in kendisine bıraktığı kaseti izler. Bu kasette kendi rüyasını izlediğini fark edince evde yalnız kalmak istemez ve İhsan'ın evine gider. İlk bölüm burada son bulur.

İkinci bölüm, on üç gün sonrasında başlar. Uğur, refakat ettiği Mümtaz Bey çalışırken başka bir masada kendi yazılarını yazar. Aynı zamanda Mümtaz Bey'e yazılarını okutup fikrini alır. Bu bölümde İhsan'ın Mümtaz Bey'in Turunçlu'ya gelişiyile turist cesetlerinin ortaya çıkışının aynı zamana rastladığını fark etmesi, bu sefer de kuyudan çıkan bir turist cesedinin olması gibi durumlar nedeniyle polisiye bir atmosfer yaratılır.

Son bölüm İhsan, Uğur ve Mümtaz Bey'in birlikte Ankara'ya dönüşünü konu edinir. Mümtaz Bey'in bu ölümlerde parmağı olmadığı ortaya çıkar. Yılmaz Bey'in kaseti

bırakmayı unuttuğunu söylemesi sonucunda Uğur'un ne izlediğini kesinleştirememesi dışında tüm esrar açıklığa kavuşmuş görünür. Ankara'ya yaklaşırken geçirdikleri trafik kazası sonucu İhsan ağır yaralanır, Mümtaz Bey ve Uğur kazayı daha hafif atlattır. Bu durumu anlatırken Uğur'un yazısı da kazaya uğrayan araç gibi parçalanmış, tam fonksiyon sağlayamaz görünen, kesikli bir yapıya dönüşür. Romanın sonunda Yılmaz Bey'e yazılmış görünen ve *Kılavuz*'u kapsayan bir not bulunur. *Kılavuz*, Uğur tarafından "Bizden başkalarının okuyacağı bir öykü (2019: 110)" olarak yazılmak istenir. Dolayısıyla *Kılavuz*, Uğur'un günlüklerinden yola çıkarak denediği bir anlatı gibi okura sunulur.

Metindeki kılavuz, bir 'picama lastiği'ni kumaşın içinde iten, hızlı ve uz bir el tarafından yönetilen bir kılavuzdur (Karasu, 2019: 103). Bunu İhsan hisseder. Hepsi, bu dönüş yolculuğundan önce değişik ölçülerde bir şeyleri karıştırmış, anlayamamışlardır. İhsan, burada özellikle düş ile uyanıklık arasında yaşanan bir karışıklığı, belirsizliği tespit eder. Bu durum postmodern edebiyatın belirsiz yapısına da uyar. Ayrıca İhsan'a göre sanki her şey Uğur'un düşlerinden birinde olup biter. Bu düşü Mümtaz Bey'in ya da İhsan'ın değil de Uğur'un yapan şey, pek garip yerlerden geçiriliyor gibi olmalarıdır (2019: 103). Oruç Aruoba, *Kılavuz*'da gerçekliğin karşıt konumuna düşü koyar. Anlatıda düşlere verilen önem, gerçek hayatla düş arasındaki sınırların belirsizleşmesi gibi durumlar bu iki kavramı karşı karşıya getiriyor gibi görünür. Uğur, gerçek yaşantısı ile düşü karıştırır, yaşadığı bazı şeylerin hangisini düşünde gördüğünü ayırt ederken zorlanır. Aruoba ise *Kılavuz*'a bir bütün olarak tek bir düş ya da bir düş olarak yazılmış bir metin olarak bakılması gerektiğini söyler (1991: 130). Dolayısıyla İhsan ve Mümtaz Bey, Uğur'un anlatısına bir bakıma da düşüne aittir. İhsan da içinden geçirildikleri garip yerler aracılığıyla bu durumu sezer.

Aruoba, *Kılavuz*'un bir düş olması nedeniyle anlatının içindeki polisiye, cinayet ya da entrikanın³ yalnızca bir kamuflej olarak kullanıldığını, bu nedenle romandaki olayların önemsizliğini ortaya çıkardığını belirtir (1991: 131). Bu noktadan bakıldığında anlatıda şüpheli ölümlemlerle yaratılan polisiye kurgunun arka plana itilmesi anlaşılabilir. Polisiye kurgu genelde okurun tüm ilgisini kendine çeken, hayatı dışarıda bırakıp yalnızca çözüme götüren parçaları önceleyen bir tarzda kurulur. Bu noktada *Kılavuz*'daki polisiye

³Yılmaz ve Mümtaz Bey'in Uğur ile İhsan'ı bir araya getirmek için oynadıkları oyunları içeren entrika. Ayrıca Aruoba Yılmaz ve Mümtaz Bey'i kılavuzu iten el ile de bağdaştırır.

kurgu Uğur'un karabasanlarındaki gibi bir görünüp bir kaybolan, yalnızca gizem yaratan ve Uğur'un kendine bir oyun oynandığı hissini pekiştiren bir unsur olarak anlatıya eklenir.

Aruoba'ya göre metnin sonunda tüm esrar çözülür ve geriye başka türlü bir gizem kalır: okur sadece metnin tamamen kurmaca ya da düş olduğunu anlayınca Karasu'nun asıl yazdığına yaklaşabilir. Çünkü aslında ortada kimsenin öldüğü ya da öldürüldüğü yoktur, Uğur'un ilk gün öyküsündeki kaza ne kadar gerçekse metnin sonundaki çarpıcı ve inandırıcı kaza da bir o kadar kurmacadır (1991: 131). Özellikle Uğur'un "Öykü, kazayla bitti (2019: 110)" cümlesi de bunun yalnızca kurmaca düzlemde olduğunu çağrıştırır. Uğur'un yarattığı bu gerçeklik görünümünde, gerçek ve düş ile gerçek ve kurmaca arasında bir gerilim ve karşıtlık yaratılmaya çalışılmış gibi görünebilir. Ancak *Kılavuz* açısından bakıldığında, gerçekte kazanın olup olmadığının, Uğur'a bir oyun oynanıp oynanmadığının, turistlerin cinayete kurban gidip gitmediklerinin Uğur'un istemeden de olsa sevdiği birini öldürmüş olduğunu düşünmesinin yaşattığı suçluluğu karşısında bir üstünlüğü ya da önemsizliği fark edilmez. Çünkü *Kılavuz*'da gerçek hayat bir düş, düş ise gerçek hayat gibi yaşanırken aslında bunları birbirinden ayıracak keskin veriler ve çizgilere rastlamak zordur. Gerçek ve düş arasındaki bu eşitliği ise ancak anlatı sağlayabilir. Her şeyin sonunda gerçek ya da düş değil, öykü önem kazanır. Bu nedenle de *Kılavuz*'da kurmaca olduğu belirgin gerçeklik görünümleri oluşturulur. Düş ve gerçeklikten doğuyormuş gibi görünen karşıtlık ise bu kurgunun görünümlerinden biridir. Parçalanmış, belirsizleştirilmiş, müzikle ya da sinemayla birleştirilerek melezlenmiş, oyunsu bir yaklaşımla oluşturulan tüm bu görünüm, kurgulanmış olanı ön plana çıkarır. Bu görünüm, üstkurmaca kısmında daha detaylı incelenecektir.

Uğur'un Yılmaz Bey'in kendisine bıraktığını düşündüğü kaseti izlemesi ilk bölümün gerilim atmosferini üst noktaya taşır. Kasette, yürüyen ve gerçekten yürüme hızında çekilen bir adamın görüldüğü film başlar. Bir süre sonra, filmde yürüyen sanki bu adam değil de filmin izleyicisidir, olay bilinmeyen bir kişinin gözünden aktarılıyor gibidir (2019: 34). Uğur, her izleyiciyi tek başına bir 'göz-adam' kılan bu filmin sanki yalnız kendisi için çekildiği, o görsün diye yapıldığı hissine kapılır. Bu noktadan sonra izledikleri de kendi düşüne dönüşür. Bu nedenle Uğur filmi durdurur, filmdeki adamın kendisi ve bu filmin de gördüğü üç düşün ilki olduğuna karar verir. Ancak Yılmaz Bey'in evinde, televizyonun karşısında olduğuna emindir ve "Düşümü bir filmde, bir filmde,

izliyordum (2019: 35)” der. Filmi bir durdurup bir devam ettirerek izler. Filmde, başka filmlerden kesilen görüntüler, Yılmaz Bey ve İhsan’ın kuyudan çıkarılan cesedi görmeye gidişi ve Yılmaz Bey’in cinayetler ile ilgili bir konuşması yer alır. Uğur, Yılmaz Bey’in eski sevgilisi Bülent’in ağabeyi olduğunu anlar ve onu nereden tanıdık bulduğunu hatırlayamaması sorunu çözüme kavuşur.

Bu kasettekilerin içeriği tamamen bir düşe benzer. Parçalı ve kopuk bir akış gösterir, tıpkı Uğur’un karabasanları gibi korkuludur. Ancak Uğur’un filmi durdurup evin içinde dolaşması, ışıkları yakıp söndürmesi, camlara bakması ya da “Filim bitti (2019: 40)” demesi, onun uyumadan düş gördüğünü gösteren işaretlerdendir. Bu filmin gerçeğe çok yakın bir düşte görülmüş gibi kurgulandığını farz etsek bile anlatıda hiçbir zaman Uğur’un uyandığının dile getirilmediği göz ardı edilemez. Böylece bir film aracılığıyla düşler televizyon ekranına yerleştirilir ve film gibi kitleye yönelik bir videonun tek bir bireye dahası onun düşlerine hitap etmesinden doğan gerilim ön plana çıkar. *Kılavuz*’un yayınevine gidene kadar bir alt başlığı vardır: TV için düşünülmüş bir karabasan (Karasu, 1991: 135).⁴ Bu karabasan, Uğur’un televizyonda kendi kabusunu izlemesi ile bağlantılıdır.

Kılavuz’da kişiler de gerçeklik görünüşleri açısından önemli bir yere sahiptir. Sanki Uğur’u iş almak için gazeteye ilan vermiş gibi görünen Yılmaz Bey gizemli bir görünüm çizer. Üstelik Uğur bu yüzü bildik bulsa da başta bir türlü kim olduğunu anımsayamaz (2019: 16). Ancak düşündükçe bu adamı ya da çok benzerini düşünde gördüğü sonucuna varır ve bu durum onu kaygılandırır. Çünkü bir yüzü düşünde görmeden önce tanımak ona normal gelir ancak gerçek hayatta karşılaştığı birini düşünden tanıyormak saçmadır (2019: 21).

Uğur, Turunçlu’ya yeniden geldiğinde taksi sürücüsü olan İhsan ile tanışır. İhsan da öyküde ilk görüldüğünde oldukça farklıdır. “Taksi lâzım mı ağabi? (2019: 22)” diyen biri, anlatının sonuna doğru bu söylemle ilgisi olmayan birine dönüşür. Selim İleri de İhsan’ın bölümler arasında değişen yansımalarına dikkat çeker. İleri’ye göre metinde ilk defa kaygısız, torlak, ekinsel birikimden uzak görünen İhsan ile sürücülüğün kendine yamadıklarından sıyrılan, kitap okuyan, yurt dışında yaşayan İhsan’ı bu kadar değiştiren

⁴Ancak Karasu, kitap için böyle bir alt başlığı uygun görmez. Bu alt başlık, *Kılavuz*’dan çok I. Bölümü kapsadığı için Karasu bunu kitaba almaktan vazgeçmiş olabilir. Çünkü, 1990 yılında *Argos Dergisi*’nde *Kılavuz*’un I. Bölümünün bir kısmı yayımlanır. Uğur’un izlediği film bu bölümde yoktur ancak “TV için düşünülmüş bir karabasan (1990: 38)” alt başlığı parantez içinde kullanılır.

Uğur'un bir yazı yazıyor olmasıdır (1991: 133). Dolayısıyla İleri, İhsan'ın değişimini Uğur'un anlatıyı oluşturmaya devam etmesine bağlar. Ancak Uğur, İhsan'ın taksi sürücülüğünü aslında araştırması için bahane ettiğini söylediğini ve asıl işinin tiyatro oyunculuğu olabileceğini anlatır (2019: 60). Bu nedenle Uğur'a yakınlığına ve onunla geçirdiği zamana rağmen İhsan'da da belirsiz noktalar bırakılır.

Uğur, İhsan ile ilk karşılaşmasının ardından 'filmimi çeviriverdim' diyerek İhsan ile devamında yaşayacaklarının bir özetini yapar. Bundan sonra yaşananlar genelde Uğur'un kurduğu bu filme uyar. Uğur, yeni tanıştığı İhsan ile kimsenin olmadığı eve geldikten sonra bir oyunun içinde olduğu duygusunu yaşar. Bunun nedeni Yılmaz Bey'in ve İhsan'ın kendisini tanıyor ve onun için bir şeyler planlıyormuş gibi davranmaları olarak görülebilir. Ancak daha yola çıkmadan önce İhsan ile yaşayacaklarını aslında Uğur kurgular. Böylece eve geldiklerinde de aslında Uğur'un kurduğu oyunun içindedirler. Çünkü Uğur yazarken kendi zihninin atmosferini, karanlığını, belirsizliğini, korkusunu, umudunu ve bilinmezliğini de metne, dolayısıyla metinde görünen her olaya, kişiye ve nesneye yansıtır.

Gerçeklik de insanlık için bir kılavuzdur. Yeniden yapılandırılarak algılanan, algılanırken yıllar içinde değişim gösteren gerçeklik, insanın hayatta kalmak için başvurmak zorunda olduğu bir bütündür. İnsan algısı gerçekliği tam olarak, olduğu gibi algılamaya ve anlamlandırmaya ulaşamasa bile onun yerini tutan ve hayatta kalmasını sağlayan pek çok gerçeklik görünümü oluşturur. Dil bunların başında gelir.

Kılavuz, yardımcı olmayı sağlayan, eksiklikleri tamamlayan bir yardımcıya değil de pijama lastiğinin az çok çizilmiş kaderini belirleyen, bir el tarafından yönetilerek işlevini de bu elden alan bir kılavuza yöneliktir. Uğur'un bir oyunun içinde, bir araç olduğu hissi, kurmaca ve gerçeklik görünümleri arasında kurulan belirsiz ve yapay sınırlar oluşturabilen ilişkiler, sevgi, ölüm ya da suçluluk gibi insani duygu ve durumlar bir araya gelerek *Kılavuz*'a bir düş gibi görünmesi istenen gerçeklik görünümünü kazandırır.

4.2.2. Üstkurmaca ve postmodern gerçeklik görünümüleri

Üstkurmaca, gerçeklik anlayışını sorgulayan bir teknik olarak öznenin parçalanmışlığını, kurgusalığını, anlamın yapaylığını ve buna benzer pratikleri yansıtmak için postmodern yazarlarca sıklıkla başvurulan bir tekniktir. Yapısalcılık ve postyapısalcı kuramların ortaya koyduğu gibi gerçekliği dil oluşturur. Ancak dil de bu gerçekliği tamı tamına oluşturacak kadar yeterli değildir. Dolayısıyla bir kurmacanın farklı görünümünden ibaret olan gerçekliği tamamıyla yansıtmak ideali postmodern yazarlar için neredeyse imkânsızlaşmıştır. Söylem ve dil ile gerçeklik arasındaki anlam ilişkisi geçersizleşmiştir. Gerçekliğin kurmaca olması ona bir negatiflik yakıştırıyormuş gibi görünse de yazarlar için sınırsız bir imkânı da yaratır. Üstkurmaca da bu imkânın olanaklarından bir tanesidir.

Üstkurmaca, anlatının kurmacalığını vurgulayan teknikler bütünüdür (Bayrak Akyıldız, 2016: 189). Bu vurgulama farklı yollarla yapılabilir ancak önemli olan kurmacanın kurmacaya yani hikâyenin hikâye anlatmaya odaklanmasıdır. Özellikle *Kara Kitap*, *Bir Cinayet Romanı* ve *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri*, *Kılavuz* gibi romanlarda öne çıkan üstkurmaca tekniği, okuru kurgusal metnin sunacağı gerçeklik yanılsamasından uzaklaştırır. Ibsen'in yıktığı dördüncü duvar gibi bir işlev üstlenir, okurunu metne yabancılaştırarak onu daha aktif bir konuma taşır. Postmodern yazar, belirsiz ve parçalanmış benliğini eserine yansıtırken okuruna karşı adeta dürüsttür; okuduğu metnin gerçekliği yansıtamayacağını çünkü gerçekliğin de bir kurgu olduğunu hatta Baudrillard'a başvuracak olursak artık aramızda olmadığını göstermek ister. Dolayısıyla kurmacanın gerçeklik iddiasına karşı zaferini kutlayan en önemli teknik üstkurmacadır denilebilir.

Yıldız Ecevit, pek çok tekniğini modernizmden ödünç alan postmodern edebiyatın artık somut yaşamı kurgulamak yerine kendi oluşumunu merkeze aldığını, doğanın ise önceki metinlerden oluşmuş metinlerarası bir doğaya evrildiğini dolayısıyla kurmacanın yerini üstkurmacaya bıraktığını belirtir (2001: 71). Ecevit'e göre oyunsuluk ve metinlerarasılık da üstkurmaca ile sıkı bir ilişki içerisinde. Bu tekniklerin kullanımı üstkurmacayı destekler, bunlar bazı noktalarda birbirlerinden ayrılmaz duruma gelir. Bolat ise üstkurmacanın yalnızca bir metnin yazılış öyküsünü konu almakla sınırlı kalmadığını, kurmaca ve gerçeklik arasındaki yapay sınırı aradan kaldırmaya yönelik her türlü hareketle ortaya çıktığını belirtir (2019: 75). Bu tanımda da üstkurmaca,

metinlerarasılığı kapsayan bir teknik olarak karşımıza çıkar. Özellikle *Amat* açısından değerlendirildiğinde bu tekniklerin iç içe geçmiş olduğu gözlemlenebilir. Bolat, okurun yazardan çağdaş beklentisinin bir illüzyon içinde hikâye anlatmak yerine illüzyon yaratma sürecini hikâyeleştirmek olduğunu da belirtir. Bu nedenle de yapıların kendi üzerinde düşünme eğiliminin Türkiye’de seksen sonrasında yoğunluk kazanmasıyla üstkurmaca metinlerin yükselişinin denk düşmesinin zamanın ruhuna uygun olduğunu dile getirir (2019: 113).

Üstkurmaca tekniği modernizmde de kullanılan bir tekniktir. Bayrak Akyıldız, postmodern edebiyatın kullandığı pek çok teknik ve kavramın modernizmden kaynaklandığını belirtir ve postmodernizmin yeni bir yöntem sunmaktan ziyade modernin araçlarına yeni bir ideolojiyle yaklaştığını ekler. Jameson’a başvurarak postmodernin hâlihazırda var olan öğelerin yeniden yapılandırılmasını içerdiğini belirtir ve bunu modernizmde baskın olanın postmodernizmde ikincil hâle gelmesi, ikinci planda olanın ise öne çıkmasıyla örnekendirir (2016: 171). Modernist romanda üstkurmaca, kurguyu bozmak ve gerçekliği farklı bir boyutta yansıtmak amacıyla kullanılır, postmodern romanda ise anlatılanların kurmaca niteliğini ve gerçeklik yerine anlatının kendisini vurgulamak için kullanılan bir teknik olarak ortaya çıkar (Seven’den akt. Aykaç, 2018: 94).

Üstkurmaca, inceleme kapsamındaki romanların tümünde ortak kullanılan bir tekniktir. *Fehmi K. ’nın Acayip Serüvenleri*’nde daha sık, *Amat*’ta görece daha az ön plana çıkarılır. Ancak kurmaca ve gerçeklik arasında ortaya çıkan benzer sorunsalları gündeme getirir.

4.2.2.1. *Kara Kitap*

Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* adlı romanı, kurmaca yönüne sürekli olarak gönderme yaptığı için üstkurmaca aracılığıyla gerçekliği yeniden oluşturur. *Kara Kitap*’ta üstkurmaca tekniğinin sağlamlaştırdığı gerçeklik iddiasından uzaklaşma, metinlerarasılık tekniği ile de ilgili olup metnin tamamı kurmaca içerisindeki bir başka kurmacaya gönderme yapar. *Kara Kitap*’ta gerçeklik görünümüleri genellikle yazarlık ve yazma eylemlerine, anlatıya aittir.

Jale Parla “*Kara Kitap* Neden Kara?” adlı yazısında Galip’in bölünmüş kişiliklerine, Celâl’in Galip’in bir anlamda babası konumunda olup Celâl’in ölümü ile baba katilliği arasındaki ilişkiye ve Alâaddin’in dükkânının tüketim kültürünün ortaya çıktığı yer niteliği taşımasına dair yaptığı analizlerle dikkat çeker. Öykü anlatma eyleminin bu kadar ön plana alınması sonucunda bunun *Kara Kitap*’ı bir *metaroman* yaptığını belirtir çünkü bir yazarın doğuşu çerçeve öykülerle alegorik bir şekilde anlatılır (2018: 109).

Berna Moran ise “Üstkurmaca Olarak *Kara Kitap*” başlıklı yazısında romanın kendi kurgusallığı hakkında olmasından yola çıkarak *Kara Kitap*’taki üstkurmaca görünümünü inceler. Galip’in yolculukta çektiği çilelerin yazma ve yaratma için olduğunu belirtir. Dolayısıyla *Kara Kitap*’ın konusu, çoğu postmodernist romanda olduğu gibi anlatının kendisidir (2014: 99). Hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma üzerinde duran *Kara Kitap* bu nedenle üstkurmaca olarak tanımlanabilir (2014: 99-100).

Kara Kitap, Berna Moran’ın da üzerinde durduğu gibi Doğu geleneği eserleri ön planda olmak üzere pek çok eserle doğrudan ilişki içerisindedir. Pamuk, yolculuk ve öykü üzerinde bir roman yaratmıştır, Galip’in karısını aramak için çıktığı yolculuk ise çerçeve öyküyü oluşturur (2014: 96). Romanın katmanlı yapısı üstkurmaca ile desteklenir, metinlerarasılık da bu yapıda önemli bir yere sahiptir.

Galip’in takıntılı bir aşkla sevdiği ancak anlamakta başarısız olduğunu düşündüğü, romanda yüzeysel bir şekilde sergilenen Rüya ve varlığı farklı şekillerde romanın tamamına yayılmış olan Celâl, Galip ile bir nevi alay ederler. Bu yüzden onun yazmaya başlaması için işlevsel karakterlerdir. Moran, yazarlığı ve yazma edimini temsil eden Celâl’in bir anlatı olarak var olduğunu ve yazıları tükendiğinde yok olduğunu belirtir (2014: 99). Rüya ise bu işlevi yazar olmayan Galip’i terk edip yazarlık eylemiyle var olan Celâl’in yanına giderek gerçekleştirir. Romanın pek çok yönden yazarlık ile derin ilişki kurması üstkurmaca tekniğinin de bu eksende yoğunlaşmasına aracı olur. Dolayısıyla *Kara Kitap*’ta yazarlık eylemi ekseninde şekillenen gerçeklik, üstkurmacayı destekleyen karakter seçimi ile de anlatıya dayandırılır.

Uzam da benzer şekilde kurmaca referanslar aracılığıyla şekillenir. *Kara Kitap*’ın uzamsal gerçekliği Pamuk’un yaşadığı, sokaklarında dolaştığı İstanbul’u değil kurmaca metinlerin izlerini taşıyan ve ancak bu şekilde var olan bir İstanbul’u kapsar. Galip’in

yazar olmak için geçmesi gereken zorlu bir parkura benzeyen bu şehir bir simülasyona dönüşmüştür. Galip, “Şehir İşaretleri” bölümünde, insanların ellerindeki poşetlerin üzerinde yazan yazıları ‘öteki gerçeği’, ‘asıl gerçeği’ gösterebilecek birtakım işaretler olarak görmek ister. Ancak poşetlerin üzerindeki bu yazılar bir şey anlam ifade ediyormuş gibi görünüp sonrasında ardında hiçbir gerçeğin saklanmadığı bir perdeyi aralar. Galip, çok sonra bu şehrin esrarını çözdüğünü düşündüğünde de karşısında elle tutulur bir gerçek yoktur: Şehri saran esrar aslında şehrin gerçeklikten yoksun olduğunu gizlemek için ortaya atılan yüzeysel bir argümandan ileri gitmez. Tıpkı romanda sıkça anılan Hurufilikte olduğu gibi her şey simgeseldir ve tüm bu simgeler gerçeği yansıtıyormuş gibi görünür. Okuyucuyu da buna inandırmaya çalışır görünse de *Kara Kitap*, kendi evreninde gerçeklik denilen konunun çoktan ortadan kaybolduğunu ima eder. Birbirini coşku içerisinde takip eden ve esrarengiz bir ip tarafından bağlanan tüm motif ve unsurlar ortadan kaybolan gerçekliğin silik ve karamsar birer habercisidir.

Parla, *Kara Kitap*’ın çok katmanlı ve döngüsel bir yapısı olduğunu belirtir. Esrar ya da şehrin işaretleri gibi sözcüklerin ise bir arayış döngüsü oluşturan bu dairelerin ortak eksenleri olduğunu ekler (2018: 109). *Kara Kitap* sürekli değişen, birbirinin içerisine geçerek birbirine dönüşen, belli rotaları takip ederek tekrarlayan ve sonuçta hep birbirine benzeyen olaylar sıralanarak kurulur. Tüm bu veriler ise Galip’in yazmaya başlaması ile alakalıdır böylece metin kendi üzerine döner. Bu noktada yazarın anlatacağı bir gerçekliğin olup olmadığı konusu da sorunsallaşır. Çünkü yazar yine başka eserlerin gözüyle etrafını görecektir ve kendi gerçeği sandığı aslında başkalarının yarattığı gerçeklik algısı olacaktır. Moran’ın yapısalcılık sonrasında ortaya çıktığını belirttiği bu durumda yazarla yansıtmak istediği gerçeklik arasına sürekli başka metinler girer (2014: 101). *Kara Kitap* ekseninde Galip ile yansıtmaya çalıştığı gerçek arasına önce Celâl’in, sonra onun etkilendiği diğer tüm metinlerin gerçeklik algısı yerleşir.

Üstkurmacanın kurgu kadar yazar olma ekseninde de yoğunlaştığı *Kara Kitap*’ta Galip’in biçimini oluşturması da gerçeklik açısından incelenebilir. Galip’in biçimi, kendi hayatına ait olmayan nesnelerle ve bakış açıları ile dolup taşar. Yazıhanesinde çalışan bir avukat ile sürekli şehirde dolaşan ve gazetede çok okunan bir köşenin sahibi olan yazar, yaşama şekli ve gerçeklik algısı bakımından birbirinden ayrılır. Ancak Celâl’in senelerini vererek ulaştığı noktaya Galip onun izini sürerek bir hafta gibi kısa bir süre içerisinde

gelir. Kimsenin Celâl'e ait olduğundan kuşkulandığı yazıları Celâl'inmiş gibi gazetede yayımlatır.

Galip'in yazarlık eylemine bu derece dramatik bir süreçle girmesi ve hiç yaşamadığı bir hayatı yaşayan birinin yazılarını bu denli iyi taklit etmesi özellikle sanatın bireysel yaratımdan doğduğunu ve ancak bir huşu içerisinde edebî eserin yazılabileceğini düşünen romantikler için inanılması güç bir olaydır. Ancak postmodern dönemde yazarlık da üretim bandı mantığı ile çalışabiliyor demektir. Galip kendi isteği ile katıldığı kısa bir oryantasyonla bu üretim bandını başarıyla devralmıştır. Bu nedenle edebî metnin oluşturulması⁵ için harcanan bu yoğun ancak hızlı etki gösteren efor, yazarın kimliğini sorunsallaştırır. Ayrıca yazar kimliğinin sorunsallaşması daha geniş bir bakış açısı ile yazarın hayatının gerçekliğini de yitirmesine neden olur. Anlatıları ile var olan Celâl, yazma eylemini kaybettiğinde Galip tarafından taklit edilerek anlamını yitirir. Yazar ile eseri arasındaki keskin ve geleneksel bağ koparılıp roman yazarından ayrı, yapay bir ortamda yaşatılıyormuş gibi görünür. *Kara Kitap*'ta bunun nedeni Celâl'in de yazılarının özgün olmamasına bağlanır. Çünkü o da tıpkı Galip'in yaptığı gibi farklı yazarların üsluplarını taklit etmekle ortaya çıkan bir pastiş tekniğini benimseyerek yazarlığını devam ettirir.

Polemikçi yazar ve Celâl'in rakibi Neşati, Celâl'in yazılarında eski gelenekten, Ebu Horasani'den, İbni Arabi'den ya da Bottfolio çevirilerinden doğrudan alınmış teşbihler ve kinayeler yer aldığını söyler:

Sonraları, Celâl'in teşbihlerinde – hep aynı beylik buluşlara dayanır ya onlar- bizi geçmiş kültürümüze bağlayan yenilik köprüleri bulanlar, bu pastiche'lerin mucidinin bir başkası olduğunu nereden bilecekler? (2020b: 91).

Çok çeşitli yazarların üslubunu 'doğrudan' kullanarak pek çok yazısını pastiş tekniği ile kuran Celâl, polemikçi bir yazar tarafından bu yaptığıyla eleştirilir. Bu yazar, işin iç yüzünü bilen biri olarak onu okuyan kalabalık kitlelerin gerçeği bilmediği düşüncesine vurgu yapar. Köşe yazısı gibi edebiyat ile güçlü bir ilişki içinde olmayan bir yazı türünün bu denli postmodern nitelik taşıması romanda deneye dayalı bir anlatımı da oluşturur. Bu nedenle Celâl'in bir gazete bünyesinde yayımlanan, dolayısıyla bir 'doğruluk' taşıması beklenen yazıları aslında gerçeklikle bire bir örtüşmez ve roman

⁵Celâl köşe yazıları yazmasına rağmen edebî bir üslup benimser. Bu nedenle metinleri edebî metin olarak da adlandırılabilir.

ekseninde gerçeklik meselesi yeniden düşünölmeye açılır. Nitekim Neşati, Celâl'in yazılarının bir formölünü Galip'e verir:

Herkes yazabilir onları ... Üstelik köşe yazısı denmeyecek kadar da uzundur birçoğı. Hikâye özentileri. Sanat süslemeleri. Boş laflar. (...) İkiye bir paradoks yakalanacak. (...) Olmamış şeyler olmuş gibi, olmuş şeyler olmamış gibi anlatılacak. Herkes onun kadar oyun oynayabilir. Siz de (2020b: 94).

Sonrasında Neşati, Celâl'in yöntemiyle Galip'in hikâyesini yeniden kurar. Üslup süslü sözlerle betimlenmiş bir boşluktur, tecahül-i arif adamın karısının kime kaçtığını bilmiyormuş gibi yapması, paradoks ise adamın karısının kaçtığı kişinin adamın kendisi olmasıdır. Böylece Galip'in Celâl'e dönüşeceğinin işaretlerinden biri verilmiş olur. Çünkü Neşati, Galip'in bundan böyle Celâl'in yazılarını yazacağını söyleyerek bu konuyu kapatır. Ayrıca *Kara Kitap*'ın da Celâl'in yazıları gibi yazılmış olduğunu bu yazım tarzından uzak bir yazarın bile bildiğı görölebilir. Çünkü bu formöl Celâl'in yazılarına uyarlanabildiğı gibi *Kara Kitap*'ın kurgusunu da içerir. Bu durum yukarıda bahsettiğimiz dönüşüm ile de ilgilidir. Pamuk, *Saf ve Düşünceli Romancı* adlı kitapta toplanan yazılarından birinde *Kara Kitap*'ta köşe yazarlığının tekniğinden bahsedilen kısmın roman yazmak için de geçerli olduğunu belirtir. Buna göre romancılık önemli şeylerden önemsiz; önemsiz şeylerden ise önemliymiş gibi bahsetme sanatıdır (2020c: 92). Dolayısıyla Pamuk'un romanlarında önemli ve önemsiz ayrımının birbirinin karşıtı olabileceğini belirtmesi ya da aksine karşıt olamayacak kadar yakın bir düzlemde eşitlenmesi gerçeklik görünümlerinin de karışmasına ve oyunlaşmasına yol açar.

Özetlemek gerekirse bu taklit edilerek çoğaltılabilir üslup, Celâl'in popülerliği ve bu popülerliğin ona karşı sorgulama ve eleştirileri doğurduğu gibi hayranlığı ve kabullenmeyi de doğurması, yazılarının gazeteler gibi güncel dolayısıyla çabuk unutulmuş bir yayın organında çıkması gibi noktalar romanın postmodern niteliğini ve üstkurmaca tekniğini güçlendiren detaylar olarak görölebilir. Bunun yanında Celâl'in seçilip romana katılan köşe yazılarının Galip'in öyküsü ile sıkı bir ilişki içerisinde olduğu açıktır. Ayrıca romanda birbirini takip eden bu bölümlere üslup açısından bakıldığında, başlarda fark edilen ayrımın bulanıklaştığı, iki bölümün de aynı yazarın kaleminden çıkışının giderek belirginleştiğı görölebilir. Birbirine çok benzer gerçeklik ifadeleri, bakış açıları ya da cümle yapılarından da bu durum çıkarılabilir. Dolayısıyla farklı metin türlerinin eşitlendiğı bu romanda bölümler köşe yazısıymış gibi bölünmüş şekilde sunularak tür

ayrımı yanılması oluşturulmaya çalışılır. Bu yanılma da postmodernizmin türler üzerindeki ayrıştırıcılığı azaltmış olmasıyla ilgili görülebilir.

Birkaç örnek ile *Kara Kitap*'ta üstkurmaca ile gerçeklik görünümünü inceleyelim. “Alâaddin’in Dükkânı” bölümü, Nişantaşı’nda dükkânı olan ve romanda sıkça tekrarlanan Alâaddin ile Celâl’in yaptığı bir tür röportajın sonucunda yazılmış gibi kurgulanır. Ayrıca Alâaddin’in dükkânının Pamuk’un hayatına ait bir mekânı yansıttığı da görülür (Hadzibegoviç, 2020: 33). Celâl, yazısının gazetede yazılmasını tereddütlerle karşılayan Alâaddin’i ikna etmek için anlattıkları arasında *Binbir Gece*’yi de katar. Alâaddin’in adını taşıyan kahramana ait hikâyelerin aslında orijinal eserde bulunmadığını ve Avrupa’da basılma aşamasında el çabukluğu ile diğerlerinin arasına karıştırıldığını belirtir. Bu noktada kurgunun orijinalliğine gönderme yapılır: “Ama aslında, insanın artık hiçbir zaman hikâyenin aslı hangisidir, hayatın aslı hangisidir anlayamayacağını anlattım (2020b: 45)”.

Her metnin önceki metinlerin bir türevi olduğunu ortaya süren yapısalci yaklaşımı anımsatan bu alıntı, metinlerin biricik ve bozulmaz bir yapıya sahip olmadığını gündeme getirerek sorunsallaştırır. Roman boyunca devam edecek metinlerarasılık, pastiş ve hikâyelerin birbirine dönüşerek aslını kaybetmesi gibi teknik ve kurgulama unsurlarına da gönderme yapılır. Bu durum eserin gerçekliğini orijinalliği ile sorgulamayı geçersiz kılar. Aynı zamanda *Kara Kitap*’ta gerçekliğin bir dizi hikâye ve yaşam arasında kaybedilmiş olması da kabullenmiş görünür.

Kara Kitap’ın otobiyografik özellikler taşıdığı göz önünde bulundurulduğunda hayat ve kurgunun ‘asıl’ etrafında bir paydaya indirgenmesi de önem kazanacaktır. Pamuk’un gittiği dükkân ile *Kara Kitap*’ta anlatılan dükkân arasında farklılıkların bulunduğu, Pamuk’un yazarken bir gözlemleri ve gerçek hayatına bir de kurguya yer verdiği açıktır. Ancak gerçek hayatın nerede bittiğinin, kurgunun nerede başladığının belli olmamasının yarattığı belirsizlikle hikâyenin aslı da hayatın aslı da kaybolur. Böyle bir ayrıma gitmek okurun performansını gerektirir ve bu durum Galip’in Celâl’in çoğu yazısının *Mesnevi*’den uyarlanmış olduğunu yıllar sonra anlamasına benzer. Çünkü postmodern metnin içinde gerçek ve kurmaca birbiriyle aynı düzeyde, bazen de kurmacanın lehine, birbirinden tam olarak ayrıştırılmaya ihtiyaç duymadan görünür. Celâl yazılarında *Mesnevi*’den bahseder ancak hikâyesinin *Mesnevi*’den uyarlandığını anlamak için birikim gerekir. Celâl’in hayat hikâyesinin yazılarından tam olarak

çıkarılması, hangi kısmın kurmaca hangisinin gerçek olduğunun anlaşılmasının zor olduğu gibi Pamuk'un gerçek hayatına ait unsurların romanda ne ölçüde kullanıldığının anlaşılması da güçtür. Ancak *Kara Kitap*'ı ve Pamuk'un kendi hayatından parçalara yer verdiği romanların esansı da buradadır. Çünkü Pamuk'a göre romanları gerçeklikle hayal gücünü birbirine karıştırmak için okuruz (2020c: 30).

Söz konusu bölümde hem kurmacanın hem de hayatın bir şekilde aslını, yani gerçekte sahip olduğu niteliği kaybederek değiştiği vurgulanır. Bu değişimin gerçeğin altında yatanı gizlediği, asıl olanı sakladığı ya da yok ettiği çıkarılabilir. Artık yaşanan bu sahte hikâyelerin ya da hayatların gerçeğinden ayırt edilemeyeceği ve unutmamanın bunda büyük rol oynaması önemlidir. Bu açıdan *Kara Kitap* ile Baudrillard'ın simülasyon kuramı arasında ilişki kurulabilir.

“Alâaddin'in Dükkânı” bölümü, baştan sona Celâl'in anlatı üslubu ile kaleme alındığı için bunun bir röportaj olduğu düşünülemez, biçim olarak da buna uygun değildir. Görüşme sonrasında daha çok Celâl'in kendi izlenimlerini paylaştığı bir metin olarak kaleme alınmıştır. Ayrıca Alâaddin'in dükkânı gibi her şeyin üst üste, yan yana yığıldığı, nesne bolluğu ile dolup taşan bir bölümdür. Alâaddin'in metindeki işlevi ise Celâl ile onun bilmediği bazı noktaları tamamlayacak bir görüşme yapmaktır. Nitekim Alâaddin görüşmenin sonunda Celâl'e artık onun daha iyi bileceğini, artık onun istediği gibi yazacağını söyler (2020b: 49). Bu nedenle bu bölümde de Alâaddin'in gerçeklik referansından ziyade Celâl'in hafızasının gerçekliği ön plandadır. Ancak o da hafızasını kaybetmeye başlamış dolayısıyla kendisini tanımlayan, kendisinin habercisi olan yazarlığını da giderek kaybetmiştir.

Bu örneği tamamlayacak diğer bir cümle ise şudur: “Galip'e göre ötekiler gibi, her şey gibi, bu da bir hikâye olabilirdi (2020b: 95)”. Gazeteye Celâl'i bulmak için giden Galip, burada bir başka köşe yazarı ve magazin yazarı ile Celâl hakkında sohbet eder. Galip'e aileye dair sorular sorulduğunda Galip her şey gibi bunun da bir hikâye olabileceğini düşünür. Çünkü Celâl'in yazdıkları ya da anlattıkları Galip'in tanık olduğu hayat hikâyesiyle uyuşmayan bazı noktalara sahiptir. Bu noktada Galip'in anlattığı hayat hikâyesinin de kurmaca nitelik taşıyor oluşu, Celâl'in ‘gerçek’ biyografisinin belirsizleşmesine neden olur. Bu durum, kurguları aracılığıyla var olan bir karakterin yaşamı açısından da kurgu ve belirsizliğini yansıtarak bütüncül bir tutum yaratır.

Kendi hayatlarını ‘çarpıtarak’ aileyi rezil ettiğini düşündükleri için Celâl’e kızgın olan ailesi, çoğu kesimin kendilerini bu yazılar aracılığıyla tanımalarından rahatsız olur. Gerçek kişilerin kurmacaya nasıl yansıyacakları kaygısı *Bir Cinayet Romanı* ve *Kılavuz*’da da gözlemlenebilir. Dolayısıyla *Kara Kitap*’ta anlatılan her şeyin bir hikâye olduğu, okura sunulan hayat hikâyelerinin de kurmaca dünya içerisinde de bir gerçekliğinin, tutarlılığının olmayabileceği ön plana çıkar. Çünkü yalnızca Celâl’in anılarının ya da aktardıklarının değil aslında tüm kitabın bir hikâye olduğuna, kurmacalığına açıkça gönderme yapılır.

“Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri” bölümü *Kara Kitap*’ın konusu hakkında okuyucuyla bilgi verir (Moran, 2014: 99). Bu bölümde Galip, İskender ile Celâl’le röportaj yapmaya çalışan İngiliz televizyoncuların da bulunduğu ve üzerinde gece kulübü yazan bir pavyona gider, burada aynı masaya toplanmış farklı insanlar sırayla birer hikâye anlatır. İngiliz kadının anlattığı hikâyeyi İskender Türkçeye çevirir. Kendisini dokuz yaşından beri tanıyıp seven kocasıyla amca çocuklarıdır. Ancak kadın daha öncesinde denizin dibinde bulunan bir Bizans parasının sırrını öğrenerek hayatını değiştirmiş, erkek ise hiçbir şey anlayamamıştır. Galip, Rüya ve Celâl’in hikâyelerine benzeyen İngiliz kadının hikâyesinde geçen bu terk etme motifi roman boyunca diğer hikâyelerde de farklı şekillerde tekrarlanacaktır.

Romana katılan farklı karakterler arasındaki bu benzer hikâyeler sonucu ortaya çıkan benzer duygular bir kurgu ortaklığı yaratarak gerçeklik iddiasını zayıflatır. Çünkü kadın-erkek ilişkileri birbirlerine benzeyerek özgünlüğünü kaybeder ve ortak bir paydada buluşur. Aynı zamanda karakterler de birbirlerine dönüşerek özgün niteliklerini bu ortaklıkta kaybederler. Dolayısıyla romanın baş kahramanı olma işlevini kazanmış görünen Galip kendine ait unsurları başkalarında da bularak karakterini kurgunun bünyesinde kaybeder. Bu durum, hikâye anlatanlardan biri olan yazarın hikâyesinde de tekrarlanır.

Ancak bu bölümde üstkurmaca açısından önemli olan Berna Moran’ın da değindiği gibi yazarın anlattığı hikâyedir. Bu yazar, dinleyicilerinden kendi kimliğini adını şurada burada duydukları yazarla karıştırmamalarını rica eder. Yazarın anlattığı hikâyede ise onun Orhan Pamuk ile örtüşen pek çok yanı vardır. Bu yazar da Galip gibi yıllarca hayalini kurduğu güzel bir kadınla evlenir, ona alışır, sonrasında ise terk edilir. Gününün 14 saatini yazı masasında geçiren yazar, bu terk edilişin ardından bir buhrana

kapılır ve ne dinlenmeyi ne de çalışmayı başarabilir. Sonrasında motivasyonunu yeniden bulmak için kullandığı taktik, evlenmeden önceki hâlini düşünmek ve bu düşünceyi yoğun bir şekilde yaşayarak geçmişte yaşadığı kendisine dönüşmesini sağlayacak bir hileye başvurmak olur. Karısının ansızın dönmesi sonucunda yazarın kimlik karmaşası ve bundan doğan buhranı yeniden başlar, artık eskiden olduğu adamı hayal edip onun gibi davranamaz. *Kara Kitap*'ta farklı açılardan değinilen taklit, burada yazar ile geçmişi arasında ortaya çıkar. Geçmişteki kendinin gerçekliğini benimseyen, bu gerçekliği şimdiye taşıyan yazar ile yıllar önceki hâlini taklit eden apartman dairesi arasında da bir benzerlik fark edilir.

Berna Moran'ın da açık bir *Beyaz Kale* göndermesi olarak gördüğü şu kısım, romandaki yazarın Pamuk'un kendisinden bazı izler taşıdığını gösteren en belirgin kanıtlardan biridir: “Karısı kendisini terk etmeden önce, birbirinin yerine geçen, birbirlerinin benzeri iki adam üzerine, sonraları okuyucularının ‘tarihi’ dediği bir kitap yazmışmış (2020b: 150)”. Berna Moran'ın *Kara Kitap*'ın yazılış amacını okuyucunun görebileceğini söylediği kısım ise şudur:

Her şeyin her şeyi taklit ettiği, bütün hikâyelerin ve insanların kendilerinden başka şeylerin taklidi ve aslı olduğu ve bütün hikâyelerin başka hikâyelere açıldığı bu dünya, yazara bir süre sonra o kadar gerçek gözükmeye başlamış ki, bu kadar ‘aşikâr’ bir gerçekle yazılan hikâyelere kimsenin kanmayacağını düşünerek, kendisinin yazmaktan, okuyucularının inanmaktan hoşlanacağı gerçektir bir dünyaya girmeye karar vermiş (2020b: 151).

Kara Kitap, yazarı tarafından, yine kurmaca içerisinde oynanan bir oyunla, gerçek dışı bir kitap olarak tanımlanır. Çünkü yazarın gece yarıları şehrin karanlık sokaklarında gezerken gördükleri şehirdeki hayatın hayal edilmiş bir dünya kadar gerçek olduğunu gösterir: “Bu, alemin bir kitap olduğunu, tabii ki, doğruluyor (2020b: 151)”dur.

Sokaklarda gördüğü bu yeni gerçeklik yazarı o kadar içine çeker ki yazar hem esrarlı bir şekilde uyuyan karısına hem de masasında yarım bıraktığı hikâyesine dönmekten korkar. Bu yazma eyleminden korkma, postmodern bir fark edişe benzer. Çünkü dışarıdaki hayat da ancak bir kitapta yazılanlar kadar gerçektir. Kurmacanın içerisinde dolaşmak, bizzat kurmacayı yaşamak dururken kendi hikâyesini tamamlamak yazarın çekindiği bir konuya dönüşür.

Pamuk, “Roman Okurken Kafamızda Neler Olup Biter?” yazısında okuru sürücüye, yazma eylemini ise sürücünün neredeyse otomatikleştirdiği sürme deneyimine

benzetir. Pamuk'un kendisi gibi düşünceli olan romancı, manzaranın keyfini çıkaran saf romancının aksine manzarayı resmederken arabanın direksiyonunu, düğmelerini ya da çamurlu camını da manzaranın içerisine katar (2020c: 17). Pamuk'un ve modern dönemde yaşayan meslektaşlarının bu tekniği kullanmasının nedeni görülenlerin romanın görüş açısıyla sınırlı olduğunun unutulmaması gerektiğidir. Dolayısıyla meyhanede hikâyesini anlatan yazar, Orhan Pamuk'tan ayrılır. Çünkü Pamuk masasının başına geçerek kendisinden izler taşıyan bu yazarı yeterince üretken olamadığı bir atmosferin içerisinde bırakmayı başarmış ve yazma eylemini tamamlayabilmiştir. Onu, arabasının camından gördüğü manzaranın içerisinde başka bir arabanın içerisine yerleştirerek hem manzarasını hem de aracını tanımlamıştır. Bu yazarın bir kenara çektiği arabasından inip yürümeye başladığı manzarası *Kara Kitap*'tır.

4.2.2.2. *Bir Cinayet Romanı*

Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* adlı romanı üstkurmaca tekniği aracılığıyla gerçeklik görünümlerini yaratır. *Bir Cinayet Romanı*, Berna Moran'ın tanımıyla bir iç-romanı kapsar (2014: 115). On yıllık ve hâlen pek revaçta olan yazar Akın Erkan, yazacağı yeni roman için Emin Köklü'den cinayet konusunda 'teknik bilgiler' almak ister. Akın'ın yazacağı bu cinayet romanı Emin'in gözünden şu şekilde aktarılır:

Bildiğimiz cinayet romanlarına hiç benzemeyecek (...) cinayet olayı-cinayet romanı mekanizmasını irdeleyecek, bir yerde anatomisini gözler önüne serecekmış. (...) romanın pek çok bölümü katilin ağzından yazılacaktı. (...) Kitabın bazı bölümleri de *maktul* tarafından yazılacaktı (2013: 19-20).

Akın'ın yazacağı roman için yapılan bu tanımlamalar *Bir Cinayet Romanı* için de anahtar bir nitelik taşır. Bu alıntılardan da anlaşılacağı üzere Akın'ın yazacağı romanın motivasyonu, klasik polisiye romanlarda olduğu gibi önceden işlenmiş ve karmaşık görünen bir cinayeti çözmek değil aynı zamanda bu cinayeti hazırlayacak adımları atmaktır. Bu nedenle cinayetin nedenlerini oluşturacak ve yazarın cinayet izlerini kapatacak bir kurgusal olaylar zinciri yazar Akın tarafından yapay olarak oluşturulur. Bu durum ise *Bir Cinayet Romanı*'nda kullanılan üstkurmaca ile anlatının kendisinde ön plana çıkarılır.

Pınar Kür, *Bir Cinayet Romanı*'nda yazarlık deneyimini anlattığını bir söyleşisinde şöyle ifade eder: “Ben yazarken nasıl yapıyorsam, bu cinayet romanında asıl onun haritasını, yani roman yazmanın haritasını çıkardım (Söğüt, 2016: 357)”. Yine aynı söyleşide bir yazarın insanları ve olayları hayatının çeşitli yerlerinden toplayarak nasıl bir romana dönüştürdüğünü anlattığını, bu nedenle Berna Moran tarafından bu romana postmodern denildiğini de belirtir. Ancak *Bir Cinayet Romanı* yazarlık deneyimin aktarılmasının yanında yazılacak hikâyenin interaktif bir şekilde oluşturulmasını da kapsar. Akın, yazarlığıyla var olan bir roman karakteridir. Seçtiği kişilerin anılarından ziyade güncel hayatlarıyla ilgilenir ve bu hayatın dönüşümünde aktif bir rol oynar. Kür, bu sayede yazma eyleminin tek bir boyuta indirgenmediği, etkileşimli, canlı bir roman dünyası illüzyonunu oluşturur. Emin'in yazarlık konusunda Akın'a rakip olması da bu atmosfere katkı sağlar.

Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı*'nda kullandığı üstkurmacanın işlevlerinden biri gerçeklik konusunun ne kadar keyfi olabileceğini okura göstermektir. Romanda işlenmiş bir cinayet vardır ancak bu cinayete dair alternatif kurmaca çözümlerden her biri akla yakın gelebilir. Bu nedenle de tüm çözümler birbirini çürütür. Emin tarafından ortaya çıkarılan, şaşırtmacalara rağmen katilin Akın olduğu gerçeği en inandırıcı seçenek olmasına rağmen tamamen geçerli değildir. Nitekim Akın'ın katil olarak yargılanmaması da bunun göstergelerinden biridir.

Moran, Pınar Kür'ün cinayetleri konu edinen polisiye türe ait bir roman yazarken bu roman aracılığıyla da polisiye türü üzerine bir üstkurmaca oluşturduğunu belirtir (2014: 110). Romanda özellikle Akın ve Emin arasında ortaya çıkan gerilim, polisiye roman türünün yerleşmiş tekniklerine ve akışını yorumlamalarına da yansır. Emin'in polisiye romanlarda katilin kim olduğunu ilk sayfalardan anlayabildiği için polisiye romanlardan bir beklentisi kalmamıştır. Akın ise önceden alıntılanan kısımda da görülebileceği gibi daha romanın başında bu türün mekanizmasını gözler önüne serecek, kurmaca tekniklerini okurdan gizlemeyecek bir roman yazacağını belirtir.

Emin'in bakış açısıyla anlatılan son bölümde Akın'ın okuyucuya sunacağı cinayet senaryosu tamamen değişime uğrar. Ancak bu türden bir ters köşe (*plot twist*) her cinayet romanının ihtiyaç duyduğu şaşırtmacayı ortaya koysa da olayın gerçeklikle iyice bağlantısını kaybetmesi açısından polisiye roman mantığından uzaklaşılır. Moran, polisiye türün mantığa duyulan güveni ve inancı ön planda tutan polisiye türün burjuva

rasyonelliğinin edebiyattaki özü hâline gelmiş olmasını mantığa bu yaklaşımına bağlar (2014: 111). Her ne kadar Emin Köklü gibi burjuva hayat tarzını benimsemiş ve meslek olarak matematikçiliği seçmiş, sağduyuyu simgeleyen bir roman karakteri çözümücü olarak romanda büyük bir yer kaplasa da romanın sonunda rasyonel bir cinayet çözümüne ulaşılmaz. Emin Köklü'nün 'yazdığını sandığı' *Sonuncu Sonbahar* romanında gerçeklikten iyice koparılması ve bu romandaki cinayet için kesin olarak bulduğunu düşündüğü katilin aklanması ise polisiye romanla eşleştirilen bu rasyonaliteyi geçersizleştirir.

Pınar Kür, yazdığı polisiyeleri sanal polisiye olarak niteler. Bunun nedeni Türkiye'de işlenen cinayetlerin genellikle fevri davranışlardan kaynaklanması ya da sistemin planlanarak işlenen cinayetleri çözecek kadar yeterli olmamasından dolayı yazarın polisiye kurguyu Türk toplumu içerisine oturtamamasıdır (Söğüt, 2016: 360-364). Pınar Kür, devamında polisiyenin şekliyle oynadığı ve türü çok ciddiye almadığı için kendisinin polisiye yazarı olarak tanımlanmadığını da belirtir. Ancak yukarıda da belirtilen nedenden ötürü yazar, polisiye türden ziyade cinayet olayının kendisine odaklanır. Bu nedenle cinayet romanın başında değil neredeyse ortasında işlenir. Ancak söz konusu odak yalnızca cinayeti değil yazım tekniğini de kapsadığı için ortaya sanallığa gönderme yapan bir metin çıkar. Erkman Akerson da Kür'ün cinayetle ilgili olayların sıralamasının yanında kurgulama sorunsalına olay örgüsü içerisinde doğrudan yer vermesine dayanarak bir romanın kurgusunun nasıl oluşturulduğu sorusunu anlatının merkezine yerleştirdiğine dikkat çeker (1989: 62).

Emin'in, Akın tarafından açıklanan, romandaki işlevi; kendi bakış açısından, öncelikle kendini ve romana nasıl dahil olduğunu anlatan, stilini koruyacak kısımlar yazmak, ileride işlenecek cinayeti ise kendine özgü yöntemlerle çözmektir. 'E' başlığını taşıyan ilk bölüm, Akın'ın isteğine oldukça uygundur. Ancak bir süre sonra Emin bu romanın yalnızca çözümçüsü değil yazarı da olabileceğini düşünür ve Akın ile arasında Berna Moran'ın tanımıyla bir "roman üstüne yazarlık savaşı" (2014: 118) ortaya çıkar.

Romanın yazarı ile karakteri arasında ortaya çıkan bu gerilim, romanın son bölümünde en yüksek noktaya çıkar. *Kara Kitap*'ta da Galip ve Celâl arasında bir yazarlık savaşı söz konusudur ve yüz yüze verilmeyen bu savaş sonunda 'yerleşik' yazara karşı Galip zafer kazanır. Bu durum, geleneksel yazar rollerindeki değişimi de gösterir. Emin ve Galip'in karşıt yazarları ile derin ilişkileri ve bu ilişkiden beslenen yazarlıkları

romanların sonunda ipi göğüslemiş görünür. Bu durum, Jameson'un tanımıyla postmodernlerin aşamayacakları/aşmak istemedikleri en özgün biçimleri yaratan modern yazarlara karşı duydukları hem saygılı ve hakkını veren hem de geçersizleştiren/dalga geçen tavırlarını anımsatır. Akın ve Celâl'i tam anlamıyla modernist yazarlar olarak tanımlamak mümkün değildir ancak bulundukları kurgusal konum bu yazarlarla ilişki kurmaya elverişlidir. Söz konusu yazarlık savaşımı ise kendini üstkurmacada gösterir. *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri'*nde ise bu savaş, anlatı yazarı ile anlatı, karakterler, okur ve eleştirmen arasında hissedilir.

Emin, bu romana katılana kadar pek çok 'gerçek' cinayetin yanında binlerce roman cinayetini de çözen biridir. Cinayetleri çözme eylemini ise bir cinayet romanını yazarken hiç zorlanmayacağını göstermek için kullanır. Örneğin Emin bu romanı yazıyor olsa önce katili ve maktulü seçecektir. Ancak cinayeti çözen kişi olarak Emin, cinayetin çoktan işlenmiş olduğunu varsayarak ilerler, bu da onu kurguyla ilgili yanılsa götürür. Çünkü çözümlerken verileri doğru yorumlamak yeterliyken aynı durumu yazmaya kalkan birinin problemi çözmesi değil kurması gerekir. Emin, yazarlığa adım attığı anda bir cinayeti çözmeden önce onun yerini, zamanını ya da nasıl işlendiğini tasarlamalı ve en önemlisi cinayeti işlemelidir (2013: 72). Bu noktada cinayet eylemi katile değil yazara yüklenir. Yazar kimin öleceğini, öldüreceğini seçtikten sonra bir de cinayeti işler, yani kurgusal düzlemde gerçekleştirir. Bu nedenle Emin'in bir dedektif ve matematikçi olarak bakış açısı aracılığıyla polisiye roman kurgusunun oluşumu ve gelişimi roman içinde tartışılarak üstkurmacaya dönüşür.

Emin'in çözümücü olarak yorumunun verilerin doğru değerlendirilmesi ve belli neden sonuç ilişkilerine oturtulmasıyla ortaya çıkması gerekir. Bu, polisiye tür yazarının okurdan beklediği performansla aynıdır. Tüm kanıtları ve göstergeleri yapay olarak belli bir düzende oturtulmuş, ipuçları metnin orasına burasına yerleştirilmiş polisiye romanlarda okurun yapması gereken bu ipuçlarını kanıtlarla değerlendirerek bir çeşit bulmacayı çözmektir. Kür ise burada Emin aracılığıyla asıl zor olanın tüm bu göstergelere sahip kurmaca atmosferin kurulması olduğunu öne sürer. Bu durum, *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri'*nin anlatıcısının yazarlıkta asıl zor olanın anlatıyı anlatmak olduğunu ileri sürmesiyle benzerdir. Kür, *Bir Cinayet Romanı*'nda cinayetin işlenmesinden çok bir cinayetin kurgulanmasının getirdiği zorluklara odaklanır. Metin, yazarın değil roman karakterlerinin bakış açısından yazıldığı için de kurgulama aşamaları ya da sorunları

çoğulcu bir anlatımla dile getirilir. Akın'ın yabancılığı, eylemlerinin belirsizliği ona romancı olmaktan kaynaklanan bir tür otorite sağlar. Bu nedenle romanda cinayete ait gerçeklik görünümünden ziyade cinayet kurgusunun gerçeklik görünümü önceliklendirilir.

Roman yazarı ile kahramanları arasındaki ilişki de *Bir Cinayet Romanı*'nda sıklıkla gündeme getirilir. Örneğin Levent, Akın'ın Yıldız ile ilişki yaşamasını istediği zaman bunun *romansal* bir aptallık mı yoksa düpedüz aptallık mı olduğunu sorgular (2013: 77). Bunu Levent değil ancak roman yazarı bilebilir çünkü eninde sonunda yazarın dediği olacak, roman kişisi de bunu eyleme geçirecektir; en azından kurgusal düzlemde yaratılan gerçeklik görünümünde böyle yansıtılacaktır.

Emin, kendine gönderilen metin parçalarını okurken Akın'ın diğer roman kişilerine farklı düzeylerde yalan söylediğini fark eder. Örneğin Levent bir romana katıldığını bilir ancak romanın türü hakkında bilgi sahibi değildir. Romancı Emin'e verdiği bilgileri diğer karakterlerden saklar. Bu da Emin'in önceki deneyimlerine dayanarak Akın'ın yalan söylemeye yatkınlığını gündeme getirir. Dolayısıyla Emin kendisine verilen bilginin doğruluğu ve yazarın asıl amacına uygunluğu konusunda şüpheye düşer. Çünkü daha gençken bile laf olsun diye türlü masallar uyduran bu kadının iyi bir roman yazmak için daha kapsamlı yalanlara, aldatmacalara başvurması da doğaldır (2013: 108).

Roman ekseninde kişilerin gerçek hayatlarını romanın gerçekliğinden ayıran katmanı dış gerçeklik olarak adlandırılabilir. Akın, yalan söylemeyi beceren bir kadın ve roman kurgulamakta olan bir yazar olarak dış gerçekliği istediği gibi yönlendirmek için gerçeklikle uyuşmayan pek çok noktayı gerçekmiş gibi kişilerine sunabilir. Böylece yapay bir gerçeklik oluşturarak roman kişilerinin hayatında gerçek değişimler ortaya çıkarabilir. Bu durum yazılmakta olan romanın gerçek hayattan kesinlikle ayrıldığını ve aslında yalandan ibaret olduğunu vurguladığı için ortaya çıkabilecek durumların güvenilmezliğini ve oyunsuluğunu yansıtır. Son bölümde ise Akın'ın yalan söylemediği ancak kendisine gönderilen metinlerde yaptıkları bazı değişikliklerle düzmece bir gerçeklik algısı yarattığı ortaya çıkar. Burada yaşamın kurgusallaşması ve bir romana dönüşmesi için kolajlar aracılığıyla parçalanıp yeniden birleştirilmiş görünümünün ortaya çıkmasının yeterli olduğu vurgulanır. Ayrıca gerçekliğin de bir anlatı olduğu ve

sürekli yeniden düzenlenerek kurgusallaştığı göz önüne alınırsa roman ve gerçek hayat arasında kurmacaya dayanan farklılığın silindiği sonucuna da ulaşılabilir.

Bir Cinayet Romanı’ndaki en çarpıcı üstkurmaca örnekleri romanın son bölümünde bulunabilir. Roman, Akın’ın planlandığı gibi Yıldız’ın katil olarak yakalanmasıyla sonlanacakmış gibi görünür. Ancak Emin’in romanın çözümçüsü olarak daha farklı çıkarımları vardır. Emin teorisini anlattıkça Akın’ın romanını elinden alıp başka yönle sürükleyen birinin karşısında nasıl bir tutum takınacağını merak eder (2013: 337). Çünkü Emin’in teorisi, Akın’ın yazar seçiciliği ile romanın dışında bırakmak istediği pek çok unsuru barındırır: “Cinayet aletin doğruluğu dışında hepsi yanlış. Benim romanımda böylesine yalapaşap bir cinayet yer alamaz. (2013: 344)”.

Akın, romanın keyfi ama kurallı keyfi ve romanın yaşamdan çok matematiğe yakın olduğunu öne sürer. Bu nedenle de romanın yaşamı yansıttığı görüşünün hatalı olduğunu düşünür. Dolayısıyla Emin’in ortaya sürdüğü çözüm, ona bir romana alınmayacak kadar özensiz gelir ve Emin’in çözümlemesine alternatif ararken romanı doğru çizgiye oturtmak ister. Çünkü çözümçü olarak Emin, roman yazarının düzenlediği gerçeklik görünümünü farklı yorumlar. Örneğin cinayeti işleyen Y, romanın gizli Y’si olan yazardır. Bu durumda Y bölümleri, cinayete yapay bir bağlam kazandırmaktan ve maktule farklı bir bakış açısı olmaktan ileri gitmez. Ayrıca katil değiştiği için cinayeti hazırlayan nedenler ve cinayetin ardından yaşananlar da değişikliğe uğrar. Ancak Akın, bu çözümde kendisi kadar bir başkasının da katil olabileceğini belirtir. Nitekim hikâyeyi Emin’in katil olduğu şekilde yeniden kurar. Ayrıca kendini de görgü tanığı olarak kurguya ekler. Emin’in bu teoriye karşı sunduklarını da metni düzenleme aşamasında yok edeceğini belirtir (2013: 367). Hatta Yıldız’ın Emin’in metresi olup onu Levent için terk ettiğini bile kuracağını söyler. Bunun için romanı da baştan yazmaya hazırdır. Bu durum romandaki gerçeklik görünümünün keyfiliğini ve gerçekliğe farklı bakış açılarını ortaya koyar. *Bir Cinayet Romanı*, genellikle tek ve kendinden başka her şeyi geçersizleştiren ‘gerçeğin’ peşinde veya gerçekliği gün yüzüne çıkarmaya odaklanan polisiye roman kurgusundan bu şekilde de farklılaşır.

Akın sonradan bu cinayeti işlediğini kabul etmiş görünür. Akın, Levent’i öldürmeye karar vermiştir ancak sonradan romanı yazıp bitirmek Levent’i öldürmekten daha önemli bir hâle gelir. İntikam için değil sırf roman ilerlesin diye onu öldürür. Sonraki cinayetler ise romanın devam etmesi için işlenir.

Bir Cinayet Romanı, yazılmakta olan romanın kurmaca görünümünü kendi içindeki dış gerçeklikle sürekli karşılaştırdığı için üstkurmaca tekniğine sürekli başvurur. Bu durum cinayet romanı okumayı bekleyen okuru metne yabancılaştırır. Bir yandan da romanın kurgusunu, metnin asıl odağı ve çözümlenmesi gereken gizemli olayı hâline getirir. Cinayetin çözülmesinden çok cinayetin kurgulanması sorunsallaşır. Çoğulculuk ve oyunsuluk gibi postmodern özellikleri de öne çıkaran bu durum polisiye romanlarda cinayetin yalnızca kurmaca ekseninde işlendiğini ve çözüldüğünü de vurgular. Okurların önceki okuma deneyimlerine dayanarak bir romandan neler beklediğini ve romanın onlara neler sunabileceğini gösterir. *Bir Cinayet Romanı* ekseninde oluşturulan gerçeklik görünümüleri bunların bir çıktısıdır. Romanın nasıl kurgulandığı, hangi metinlerin dışarıda bırakıldığı, hangi betimlemelerin kullanıldığı, kişilerin nasıl ve neden seçildiği gibi noktalarla şekillenir. Gerçekliği yansıtarak değil, gerçekliği yeniden oluşturduğunu sürekli vurgulayarak, kurgu sürecinde düzenleyerek ve tartışarak polisiye romanlardan farklılaşan *Bir Cinayet Romanı* sanal polisiye nitelemesine son derece uygundur.

4.2.2.3. *Amat*

Amat, hem kendinden önceki metinlere ve anlatılara göndermeleri hem de roman içinde konumlandırılan kurmaca referans metinleri ile metinlerarasılık tekniğini bolca kullanan bir romandır. Bu nedenle eser üzerinde metinlerarasılık ekseninde pek çok araştırma yapılmıştır. Bu bölümde *Amat*'ın kullandığı kurmaca kaynaklarla ortaya çıkan metinlerarasılık örnekleri üstkurmaca işlevini desteklemesi açısından incelenecektir.

Romanın kurmaca referansları aracılığıyla ortaya çıkan atmosferin kurulmasında kullanılan metinler, okuru yine Anar'a ait kurmaca metinlere gönderdiği için üstkurmaca düzlemine oluşturur. Tarihî bir dönemi konu edinen romanda konu edildiği dönemin güncel metinleri gibi kurgulanan tezkire ve eserler anlatı içerisinde önemli bir yer kaplar.

Tezkire, TDK sözlüğünde “Divan şairlerinin hayatlarını ve şiirlerini genellikle öznel bir bakış açısıyla değerlendiren eser (http-3)” olarak tanımlanır. *Amat*'ta kurgulanan tezkireler, öznel bakış açısını benimseyerek bu tanıma uyar ancak şair ya da sanatçıların yerine denizcilerin hayatını odağa alır. Edebiyat antolojisi yerine roman içerisinde bir tür tarihî belge olarak işlev kazanmışlardır. Bu metinlerin kullanılması yer yer mizaha kayan tarzıyla parodiye de dönüşür. *Amat*'ın bu açıdan parodileştirdiği

araştırma metnlerinin kullanıldığı metinler daha özelde yazılı kaynaklara gönderme yapan tarihî araştırma metnidir. Çünkü tarihî niteliğe sahip yazılı kaynaklar da anlatıdır. Bu nedenle gerçekliğe ulaşmakta güvenilir araçlar olmadıkları öne sürülmüştür. Argunşah, “Tarihî Romanda Post-Modern Arayışlar” adlı makalesinde, postmodernizmde gerçeğe şüpheyile yaklaşmanın ve şartlara göre değişen birden fazla gerçeğin olabileceğinin kabulünün yarattığı etkinin çoğulcu tarih anlayışına yaslandığını anlatır. Buna göre tarihî gerçek diyerek sunulan bilgilerin de yorumlanmış, kişisel ve kurgusal olduğu sonucuna ulaşılmasına dikkat çeker (2002: 19). Lyotard’ın da tarihin meşrulaştırıcı bir işlevle kullanıldığını vurguladığına değinmiştik.

Zeynep Ergun, *Amat*’ın anlatıcısının bu eserlere yaptığı göndermeler aracılığıyla tarih araştırmacısı tutumu takındığını belirtir (2009: 187). Ancak bu tutum *Amat*’ı tarih araştırması metni yapmaz. Ona anlatıcısı araştırmacı tutumundaymış gibi görünen, tarihî göstergelerin kurmaca kaynak metninin de desteğiyle kullanıldığı ancak tarihî zamandan da koparılmış bir roman niteliği kazandırır. Bunun nedeni *Amat*’ın zamanıyla anlatıcının ve diğer eserlerin yazarlarının yaşadığı zamanın farklı olmasından kaynaklanır. *Amat*, zamanın içinde ya da dışında (her iki sonuca da ulaşılabilir) bir döngüye hapsolmuşken yazarlar birbirlerini öldürebilecekleri ya da tımarhaneye kapatılabilecekleri doğrusal zamandadırlar. Bu nedenle olayı açıklıyor görünen kaynak metninin döngünün ancak bir ya da iki versiyonunu açıklayabilecekleri de göz önüne alınmalıdır. Dolayısıyla kaynak metninin yetersizliği söz konusudur. Bunlar araştırmacı tutumlarıyla gerçekliği anlattıkları için değil olaya farklı bakış açıları sundukları için seçilmiş/kurgulanmış gibi görünen metinlerdir. Bu metinler gerçeklik duygusu oluşturmak için değil aksine gerçeklik görünümünü parçalamak için Anar tarafından kurgulanır. Ek olarak anlatıcının bu metinlere gönderme yaparken kullandığı ‘anlattıkları doğruysa’ gibi ifadeler de bu parçalamanın araçlarından biri olarak görünür hâle gelir:

Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi’nin *Tezâkirü’l Mücrimin* başlıklı eserinde anlattıkları doğruysa, Süleyman Reis bu soruya şöyle cevap vermişti (...) Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi, *Kitabü’l İber* adlı eserinde, *Tezâkirü’l Mücrimin*’deki kadın tarifine katılmış, fakat ek olarak, bu tarifi verdikten sonra Kırbaç Süleyman Reis’in gözünden birkaç damla yaş sızdığını belirtmiştir. Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi ise, *Silsiletü’l Havâdis* adlı eserinde Kırbaç’ın gözünün yaşarmakla kalmayıp adamın katıla katıla ağladığını da beyan etmiştir. Öte yandan Vakânivüs Şaşı İkrâm Efendi, *Kevâşifü’l Melânet ve’l Habâset*’te, marangoz yardımcısının, (...) gerçek boyutlardaki bu kadın figürünü

tamamladığını (...) Amat'ın baş tarafına raptetmek için ilk çiviye çaktığını anlatmıştır (2021: 49).

Metin içerisinde dolaylı olarak ve öznel bir tutumla gerçekleştirilen bu göndermeler nesnel görüşü sorunsallaştırır. Bunun yanında biri kaynak metnin sahibine ikincisi anlatıcının seçimine ve aktarma yöntemine dayanan iki kademeli bir öznel görüşü gündeme getirir. Romanda gerçekleşen olaylara ilk elden tanık olmayı erteleyen bu tutum gerçeklik görünümünün filtrelenmesine neden olur. Süleyman'ın soruya verdiği cevabın, duygu durumunun ya da geminin baş tarafına sabitlenen figürün asıl durumuna değil görünümüne ulaşılabilir. Çünkü bu kısımda anlatıcı, metinler arasında bir doğruluk hiyerarşisini değil birbirine eklenerek ilerlediği için bilimsel bilgiye benzeyen bir sunumu tercih etmiştir.

Romanda kullanılan bu eserlerin başlıkları konu edindikleri tarihî dönemin söylemine uygundur. Aynı zamanda günahkârlık ya da kötülük gibi kavramlarla oluşturulduğu için romanın içeriğine yöneliktir. Başlıklar aracılığıyla anlatıcının seçmiş görüldüğü bu eserlerin tarihî dönemde geçen bir anlatıya kaynaklık ediyor oluşu biçim ve içerik açısından meşrulaştırılır. Yazarlarının hayatları da romanın son kısmında anlatılarak bağlam kazanır.

Amat'ta metin içerisinde metin üreten karakterler Yıldız Ecevit'in belirttiği şekilde kurgulanmaz. Referans metinler Anar tarafından kurgulanarak anlatı zamanından önceye yerleştirilir ve ilgili karaktere yazarlık işlevi atanır. Tüm bu yazınsal birikime ulaşan ise *Amat*'ın anlatıcısıdır. Romanda *Tezâkirü'l Mücrimin* eserinin bir kısmına ya da Hamamcı Musa Efendi'nin bu kitabı yazarken yaşadığı yaratım süreçlerine yer verilmez. Dolayısıyla metnin oluşturulmasındaki en önemli kaynakların tamamen varsayıma dayanıyor olması, bölümün başında yapılan '*Amat* belge temelli tarih araştırmasını parodileştirir' çıkarımını destekler. Postmodernizmin sorunsallaştırdığı tarih söyleminin çoğunlukla anlatılara dayanıyor oluşu bu noktada göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu noktada Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanına kaynaklık eden elyazmasıyla *Amat*'ın kaynakları arasındaki benzerliğe değinmek faydalı olacaktır. *Amat*'taki kaynaklardan 'eser' diye söz edilmesine rağmen elyazmalarının olup olmadığına dair bir bilgi söz konusu değildir. *Beyaz Kale*'nin elyazmasını ise romandaki karakterlerden biri kaleme almış ve bu yazma bir arşivde bulunmuştur. *Beyaz Kale*, bu elyazmasının özenlilik iddiası barındırmayan bir çevirisidir. *Amat*'taki kaynaklar ise aynı olayın

tamamını ya da bir kısmını içeren, gerçekliği şaibeli anlatılardır. Her iki romanda ortak olan ise belli bir tarihsel döneme ait anlatıların oluşturulmasını kapsayan kurmaca anlayışıdır. Romanların referanslarını oluşturan bu eserler ‘asıl’lıklarını tarihsel dokudan değil söz konusu dönemden çok sonra yaşayan ve tarihin ölümü kavramından haberdar yazarların kurmaca anlayışlarından alırlar. Bu nedenle bağlama uygun göstergelerin yer yer tarihsel bağlamdan koparılıp kullanıldığı, geçerlilik ve aslına uygunluk yerine kurgusallığının ön plana çıkarıldığı, genel tarih söyleminin karanlıkta bıraktığı noktalara da odaklanan, belirsiz ve parçalı gerçeklik görünümünü barındıran bir niteliğe sahiptir. Ayrıca ikisi de romana dahil olurken kurmaca bir karakterin elinden geçmiş gibi kurgulanır. Böylece benzer bir yöntemi benimseyen tarihsel söylemin gerçeklik iddiasını sorunsallaştırır. Orhan Pamuk ise bu yöntemle bir nevi sorumluluk reddini de amaçlar. *Beyaz Kale*’yi *Sessiz Ev*’in tarihçisi Faruk’un çevirmiş olması yazarı bazı teknik zorluklardan sakındırır. Romanın elyazmasının doğrudan bir çevirisi değil de Faruk’un başka anlatılardan metne parçalar eklemiş versiyonu olduğunu gösterir. Pamuk, bu teknik zorlukları zorunlu tarihsel ve okuyucuya gerekli açıklamalar olarak açıklar (2020a: 131).

Amat’ta ikinci olarak Diyavol’un kütüphanesindeki kitaplardan ve onlara yapılan göndermelerden oluşan bir metinlerarasılık kullanımı da söz konusudur. Diyavol’un karakteriyle doğru orantılı olarak ‘kara ışık’ saçan ve çoğu ölümsüzlük hakkında olan bu kitaplar, Süleyman’ın eylemleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Romanda yasak bir kitabın olması ve bunun okunmasının sürgünle sonuçlanmasıyla cennet imgesine de dönüşen bu kütüphanede de yazar tarafından kurgulanmış kitaplar yer alır. Ancak bu kitaplar, *Amat*’ta geçen olaylara değil ölümsüzlük eksenine yoğunlaşmıştır. Ayrıca Aristoteles, İskender, İbni Meymun, Pisagor gibi tarihî kişiliklerle ilişkilidir. Diğer referans metinlerden farklı olarak bu kütüphanedeki kitaplardan seçilen kısımlar roman içerisine doğrudan da alınır.

Süleyman’ın herhangi bir kitaptan fal bakarken günahkâr olduğu için ruhunun da bedeni gibi yok olup gideceğini öğrendiği kitabın *Diriliş Risâlesi* olduğu *Kitabü’l İber* eseri aracılığıyla öğrenilir (2021: 29). Bu nedenle *Amat*, metinler ve rivayetler arasında birbirine bağlı katmanların oluşturulduğu, metinlerarasılık yönünden zengin ve olayların büyük çoğunluğunun diğer metinler aracılığıyla belirlendiği bir roman olarak değerlendirilebilir. Bu durum dış gerçekliğe göndermekten ziyade kurmaca metinden bağımsız bir gerçeklik duygusunun olmayacağını sezdirir. Dolayısıyla romanın

benimsediği gerçekliğin hem oluşması hem de algılanması için başka metinlerin varlığı ve kurmacanın kendisinde görünürlüğü kilit noktaya yerleşir. Bu metinlerarası yönüyle *Amat*; *Kara Kitap*, *Bir Cinayet Romanı* ve *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin metin zeminli gerçeklik görünümlerine benzer.

Amat'ın, mürettebatın, Diavol ve Süleyman'ın gerçekliği metinler aracılığıyla parçalanmış ve belirsizleşmiştir. Postmodernizm ile gündeme gelen bireyin ölümü/parçalanması bu romanda üstkurmaca, metinlerarasılık ve rivayete dayalı anlatım aracılığıyla sağlanır. Ayrıca *Amat*'ın, tarihin ana unsurlarından biri olan zamanın sorunsallaştırıldığı ve yer yer doğrusallıktan koparıldığı bir metin olduğuna da dikkat çekmekte fayda vardır. Osmanlı tarihinde geçtiği gibi farklı göstergelerle gelecekte de geçebilir ve özünden uzaklaşmış olmaz. Yalnızca görünümü ve kullandığı araçlar değişmiş olur. Dolayısıyla böyle bir durumda metne kaynaklık eder görünen eserlerin yerini teknolojik kaynaklar da alabilir.

Amat'ta romanın nasıl yazıldığı, yazarlık süreçleri ya da kurgunun serüveni doğrudan konu alınmadığı için üstkurmaca tekniğinden doğrudan bahsetmek zordur. Bu nedenle kurmaca metinlerle oluşturulan bir çeşit metinlerarasılık tekniği ile *Amat* romanındaki üstkurmaca incelenebilir. Aynı zamanda bu eserlerin nasıl yazıldığının ve yazarların hayatlarının anlatılması da bu kurmaca metinler için bir tür üstkurmaca oluşturur. Temizer, *Amat*'ın yazarın diğer romanlarından farklı bir üstkurmaca niteliğine sahip olduğunu belirtir. *Amat*'ta üstkurmaca tekniğinin yazarın örtük bir şekilde kendini belli etmesiyle, rivayete dayalı anlatım ve kahvehanede konuşulan hikâyelerin roman şekline dönüşmesine yapılan göndermelerle ve Süleyman'ın okuduğu kitabın adının da *Amat* olması aracılığıyla Süleyman'ın kurgusal bir karakter olduğunu anlamasıyla ortaya çıktığına değinir (2019: 69-70).

Amat okura anlatılar hâlinde tarihi, efsaneyi, gerçekliği ve zamanın döngüsellliğini getirir. Kitabın kurgusallığı, metin ve sözlü anlatılara yapılan göndermelerle sürekli sezdirilir. Romanın başka anlatılarla örülü yapısı olayın içerisine dağıtılmış göndermelerle sürekli gündeme gelir. Yazar bütüncül bir kurgu ve gerçeklik görünümü oluşturmaktan kaçınır.

Amat, aslında kahvehanenin duvarında asılı 'Nuh'un yaptığı gemi' resmine benzer. Bu resmin nakkaşı Nuh'un gemisini daha görkemli kılmak için o günkü dönemin

silahlarını ve yeni yelken türlerini de çizer (2021: 228). Nakkaşın bu davranışı, Anar'ın *Amat*'ı yazarken kullandığı tutumu andırır. Çünkü Anar da Nuh'un Gemisi'ni bir kalyona dönüştürürken hem bu prototipe bağlıdır hem de onu olabildiğince değiştirir. Dinî anlatılara ait bir unsurun bağlamından kopararak kendine ait olmayan nesnelerle donanmasının ve bu kurgu anlayışının romanda farklı nesnelerle de yansıtılmasının yarattığı gerçeklik görünümü bizi üstkurmaya ulaştırır.

4.2.2.4. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*

Hilmi Yavuz, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* adlı anlatısında üstkurmaya tekniğinin tanımını doğrudan metnin içerisinde kullanır. Bu durum *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni araştırmaya konu olan diğer romanlardan ayırır. Bir romanın yazılışını etkileşimli olarak konu edinen, günlük tarzında tarih verilerek ilerlediği için belirli bir merak uyandırmanın yanında anlatı sürecini konu ediniyormuş gibi görünen *Bir Cinayet Romanı*'nda bile yazar üstkurmaya kavramının etrafında dolaşır.

Aşağıdaki alıntıda ilk olarak dikkat çeken noktalardan biri, okurun dikkatinin yalnızca üstkurmaya ve diğer anlatı teknikleriyle değil virgül öncelikli olmak üzere diğer noktalama işaretlerinin ve italik yazı tipinin kullanımıyla da parçalara ayrılmasıdır. Böylece bütüncül bir gerçeklik görünümüne ulaşma deneyimi, okurun bir metin okuduğunu kendisine sürekli hatırlatan simgelerin kullanımıyla engellenir:

Aslında, *bu anlatı neyi anlatır*, diye sormanız da söz konusuysa, (çünkü, burada sadece anlatıcı'ları değil, okurları da tasarlamak durumundayım), yanıtım, *bu anlatı, anlatı'yı anlatır* olacaktır. Size şunu söylemeliyim ki, hiç de alçakgönüllü davranmıyorum burada: - Yazarlıkta en zor olan, anlatı'yı anlatmak'tır. Yoksa herkes, bir şeyler anlatabilir, okur da ağzı açık ayran budalasısı gibi, bu bir şeyleri gerçekten *bir şey* sanabilir (2017: 109).

Anlatıcı, okurun anlatılanlardan gerçeklik payı çıkarmasını ve metnin kendini gerçekliğe götürdüğünü düşünmesini eleştirir çünkü *bir şey* kullanımı ile kastedilen kavram için ilk akla gelenlerden biri gerçekliktir. Anlatıcıya göre gerçeklik yaratmak gerçekliği nasıl yarattığını açıklamaktan kolaydır. Bu durumu bir metaforla ilişkilendirelim. Yazı yazarken kullanılan kalemi anlatmak, kalemi unutarak bambaşka şeyler yazmak ve arada bir kalemde söz açmak, yazı anında kalemin kendisini, durumunu ve gerçekliğini anlatmaktan daha kolaydır. Kalemin hareketleri yazılmaya

çalışılırsa bunu kelimelerle açıklamak için kalemi daha farklı şekillerde hareket ettirmek gerekir. Dolayısıyla yazı yazarken kullanılan kalemi yazı anında açıklamak epey zordur. Anlatıda da benzer bir durum vardır.

Kara Kitap'ın "Göz" bölümünde Celâl'in kurguladığı spirüel deneyimin sonunda kendi üretim sürecini farklı bir bakış açısıyla anlattığı bir kısım vardır: Celâl, kendini izleyen göze dönüşerek o gözle kendini izlemeye başlar. Masaya oturup bir şeyler yazan kendisinin yazısını okuduğunda ise Göz hâlinde olan kendisinin o bölümde anlattıklarını görür. Göz, onun sonunda gerçeği anlayarak kendi dünyasının hikâyelerinden birini yazacağını sanır. Ancak Celâl, yazı yazarken Göz'ün dikte ettiklerini yazar. Pamuk bu bölümde yazma sürecinin detaylarını anlatmaz yalnızca Göz'ün varlığının Celâl'in yazdıklarından ibaret olduğunu düşündürür. Çünkü Göz, ne söylemiş olursa olsun gerçekliği Celâl'in yazdığına bağlıdır. Bu da duruma farklı bakış açısıyla da olsa eş zamanlı ve birbirini var eden bir nitelik kazandırarak bölümün temasına uyar. Fehmi K. ile anlatı yazarı arasındaki birbirini var etme ilişkisi de benzerdir. Aynı zamanda Celâl'in anlatıyı anlatma yöntemi Yavuz'un burada değindiği noktaya benzerlik gösterir. Ancak iki metin bu konuya farklı tarzlarda yaklaşır. Sözgelimi Celâl ve Göz'ün arasında kurgusallığa vurguyla doğan gerilim Fehmi K. ile anlatı yazarı arasında hissedilmez.

Anlatının anlatıyı anlattığını anlatı içinde anlatan Yavuz'un bu metninde gerçeklik görünümünün kurmacadan ibaret olduğunun sürekli altı çizilir. Ancak okurda gerçeklik duygusu kolayca uyandırılabilir çünkü dil gerçekliği yaratır ve onun yerini tutar. Sonuç olarak bu alıntıdan hareketle metindeki gerçeklik görünümünün kurmacanın tekniklerinde saklı olduğu çıkarılabilir. Bu metnin gerçekliğini anlamak için ise kurmacanın mekanizmasını anlamak gerekir. Okur bu metnin kendisini bir dış gerçekliğe göndermeyeceğinin farkında olmalıdır. Çünkü bu anlatıda yapılan tüm göndermeler, önceden tasarlanan ya da anlatı yazılırken tasarlanmakta olan kurmacalara yöneliktir.

Yavuz, anlatıcıları tasarladığı gibi okurları da tasarladığını belirttiğinde okur da anlatıya kurmaca bir karakter olarak katılır. Bu durum arka planda 'tasarlanabilen' okurun bu anlatı dışında da kurmaca bir niteliğe sahip olduğuna da gönderme yapar. Bu 'ağzı açık ayran budalası gibi' okur, anlatılanlara gerçeklik payı yüklediğinde, okumanın doğasının gerektirdiği gibi, kurgunun varlığını göz ardı etmiş olur. Ancak okuduğu metin özgün bile değildir. Yazarın büyükbabasının melon şapkalı kahvemi getir öyküsü, Prens Seyfeddin'in hayatından bir parçadır ya da Selim Taşıl'ın müzik hakkında söyledikleri

anlatıcının katıldığı ve beğendiği bir festivalin bülteninden alınmıştır. Anlatı yazarı, bir akrabasından dinlediği öyküyü büyükbabasına mal ederek anlatır dolayısıyla gerçeklik özne değiştirerek kurmaca olur (Yavuz, 2017: 110). Bunda anlatının tekrarlanması da payı vardır, roman “Önce Gerçeklik olarak, sonra Kurmaca olarak (2017:110)”, tarih gibi tekrardan ibarettir. Ayrıca anlatıcı, bireysel hayatı ve gerçekliği konu alan romanın bittiğini, onun bittiği yerde ise çoğu zaman kendinden önceki eserleri tekrar ederek kurmacalığını ön plana çıkarmayı benimseyen anlatının başladığını belirtir.

Okur, metnin başında bir böceğe dönüşmediği için rahatlayan Fehmi Kavkı ile tanışarak kurmaca metnin mekanizmasını doğrudan deneyimlese bile anlatıcı birden büyükbabasını anlatmaya başladığında onun anlatıcının büyükbabası olduğunu kabul etmiş gibi görünebilir. Bu nedenle anlatıcı bu anlatının kaynağını açıkladığında artık fark etmediği bir saatin tıkırtısını yeniden duymaya başlamış gibi olacaktır; okurun bu metnin dünyasında kurmacadan başka tutunabileceği gerçeklik yoktur. Çünkü bu roman bir ‘anlatı parodisi’dir (Doltaş, 1999: 150). Romanda anlatıyı konu edinen kurmaca ile parodiyi sağlayan metinlerarasılık, pastiş gibi postmodern anlatı teknikleri iç içe geçmiştir.

Yıldız Ecevit, *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri* romanında Türk edebiyatında üstkurmacanın en çarpıcı örneklerinden birini verdiğini belirtir (2001: 98). *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri* bu çarpıcılığı yazın ve anlatı konusuna atfettiği sorunsallığı yine anlatı içerisinde incelemesine borçludur. Bu anlatıda okur, anlatıcı, eleştirmen, yazar, Freudcu psikoloji, tarih, yazın kuramları, kurmacalık, gerçeklik, metinlerarasılık gibi pek çok kavram üstkurmaca aracılığı ile sorunsallaştırılır. Doltaş’a göre bu sorunsallaştırmalar yazar kimliğinin tanımlanması ve işlevleri ekseninde başlar (1999: 156).

Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri, anlatıcı konumu açısından kaygan bir zemindedir. Zeminin kayganlığı hem birbirine dönüşebilirliği ifade eder hem de bu dönüşümün eserin dinamiklerinden biri hâline gelmesini sağlar. Doltaş, *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri*’nde yineleme ve dönüşümü bu anlatının en önemli özellikleri olarak tanımlar (1999: 160). Fehmi Kavkı, uyandığında hamam böceğine dönüşme ihtimalinin bilincindedir. Dolayısıyla anlatıcı konumu ilk paragrafta sorunsallaşır: “Öyle ya, ya Fehmi Kavkı’nın yazarı anlatı kişilerinin hamamböceklerine dönüşebileceğini biliyordu ise? (2017: 77)”. Doltaş, anlatının bu noktada bizi “Anlatının yazarı bu satırları yazan kişi değilse kim?” sorusuna yönelttiğini belirtir ve bu kimlik kayganlığının eser boyunca

devam ettiğini ekler (1999: 157). Bu noktada *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde yalnızca kurmaca değil kurmaca sahibinin niteliği de gözler önüne serilir. Bu nedenle romanda kurmaca metin ile onun anlatıcısının hatta karakterlerinin bütüncül bir kurmaca ilişkisi içerisinde ele alınmasıyla tüm roman üstkurmacalaşır. Bu noktada birkaç örnek inceleyebiliriz.

İlk örnek, Fehmi Kavkı ekseninde anlatı kahramanı ile anlatı arasındaki ilişkiyi vurgulayan üstkurmacaya yönelik olacaktır. Fehmi Kavkı, uyandığında gözlüklerini Tolstoy'un karakterlerinden biri olan Bezukhov'un gözlükleri sanır. Ancak anlatı yazarı, bu gözlüklerin Fehmi Kavkı'ya ait olduğunu ve Bezukhov'un gözlüklerinin bu anlatıda işi olmadığını belirtir: “(...) hiç kuşkusuz Fehmi Kavkı'ya değil, bu anlatının yazarına inanmak gerekiyordu[r] (2017: 77)”. Bu alıntıda karşı karşıya getirilen anlatı kahramanı ile anlatıcı arasındaki inanç tercihi dolayısıyla gerçekliğin hangisinden elde edilebileceği konusu Doltaş'a göre yazar merkezli okuma kuramlarının varsayımlarına yönelik bir parodidir. Güncel gerçekliğe ait anlatıcı ile kurmacaya ait anlatı kahramanı burada aynı gerçeklik ve yetki düzlemine indirgenerek okur tarafından eşit derece inanılır bulunabilir; anlatıcı, bunun aracılığıyla yazar merkezli okuma kuramlarını sorgular ve parodileştirir (Doltaş, 1999: 156).

Peki, Fehmi Kavkı, neden gözlüklerinin Bezukhov'un gözlükleri olduğunu düşünür? Anlatı ilerledikçe anlayacağımız gibi entelektüel bir birikime sahip olduğu ima edilen Fehmi Kavkı'nın Franz Kafka'nın *Dönüşüm* ve *Dava*'sına yaptığı göndermeler, entelektüel birikimden daha çok ait olduğu dünyaya dair bildikleri gibi algılanabilir. Anlatı evreninin dışında kalan okurlar bir sabah uyandığında hamamböceğine dönüşmeyeceğini bilir çünkü yazarların dünyasında yaşayan okur için böyle bir tehlike yoktur. Okur, ancak bu durumun imgesinden korkabilir; bir hamamböceğine dönüşme de odasından çıkamayacak bir hastalığa tutulup çalışmadığı dolayısıyla faydalı olamadığı için nasıl dışlanabileceğinin imgesinden. Fehmi Kavkı ise tüm anlatı kahramanlarının bir parçasını oluşturduğu çok katmanlı bir kurmaca evrendedir ve bir sabah uyandığında hamamböceğine dönüşmüş olduğunu fark edebilir ya da şaşkınlıkla kendi gözlüklerinin değil Bezukhov'un gözlüklerinin komodininin üzerinde bulunduğunu görebilir. Çünkü bir anlatı kahramanı olduğunun bilincindedir ve kendi dünyasında olanların onun da başına gelmesini engelleyecek bir norm yoktur. Hatta yazarın kullanmayı tercih edeceği metinlerarasılık bağlantıları buna teknik bir zemin de sağlar.

Tabii kurmaca dünyasının da bazı sınırları olabilir. Sözelimi Fehmi Kavkı uyandığında yataktan çıkması ve kahvaltı etmesi gerekliliği gibi gösterilir. Romanda bu eylemler genellikle anlatı yazarları tarafından kurmaca karakterlere dayatılıyormuş gibi açıklanır. Bu ortak tutum anlatının öncüllerinden birine dönüşür. Dolayısıyla kurallaşır. Lyotard, postmodern yazarın ‘üretecek olmakta olduğu’nun kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışmakta olduğunu belirtir (1997: 158). Çünkü postmodern yazarın oluşturduğu metin daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmemelidir. Dolayısıyla Hilmi Yavuz, üstkurmaca ekseninde geleneksel anlatının alışkanlıklarına dikkati ironik bir üslupla çekerek kuralsız çalışma aracılığıyla kendi kuralını üretmiş sayılabilir.

Bu noktayla bağlantılı olarak Fehmi Kavkı’nın mavi çizgili pijamasının ‘ortaya çıkışı’ da dikkate değerdir. Anlatıcı, okurun bu mavi çizgili pijamayı görebilmesi için Fehmi Kavkı’nın yataktan çıkması koşula bağlar. Bu da anlatıda sinematik bir hava yaratır: Okur, Fehmi Kavkı yataktan çıkmadan da onun mavi çizgili pijama giymiş olduğunu bilebilir, yazarın bunu bildirme yetkisi vardır. Ancak bir film izlerken karakterin pijamasının nasıl görüldüğünü bilmek için onun yataktan çıktığını görme beklentisi normal karşılanır. Dolayısıyla anlatıcı, anlatıyı *Kılavuz*’da Uğur’un izlediği film gibi bir durdurup bir oynatarak ‘an’dan yola çıkarak oluşturduğu izlenimini uyandırır; okurun görmesi için anlatı yazarlarının kahramanlarını kaçınılmaz olarak yataktan çıkardığı anlaşmaya uyarak Fehmi Kavkı’yı yataktan çıkarır.

Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri’nde üstkurmacada süreç ön plana çıkar; okur Fehmi Kavkı ile hareket eder. Örneğin okur Fehmi K.’ya bankadaki çalışma masasında ‘biraz daha yakın plandan’ bakar ve yazar, parantez içerisinde bu cümlemin anlatının sinematografik özellikler taşımasını istediğinin kanıtı olduğunu açıklar (2017: 82). Okur ofiste olduğu gibi yemekhanedeki diğer kişileri değil Fehmi K. ve Anette’in oturduğu masayı algılar yalnızca; yemekhanede ilerler ve onların masasına belli bir uzaklıkta durarak onları izlemeye başlar. Dolayısıyla sinematografinin anlatıya dahil oluşu ve bunun yazar tarafından açıklanışı, postmodernizmin benimsediği türler arasındaki belirsizleşmenin göstergelerinden biri olur.

Fehmi K.’nın üstkurmaca bir anlatının kahramanı olmakla alıp veremediği yok gibidir. Sabah, iş yerine doğru yürürken “o günün, bir yaz günü olarak betimlendiğini anımsayarak (2017: 81)” terlemeye başlayacaktır. Bu durum *Bir Cinayet Romanı*’nda

roman kahramanı olmanın karakterlerde yarattığı etkiden farklı bir nitelik taşır. Pınar Kür, roman kahramanlarının sıradan, normal bir hayat sürerlerken birdenbire bir roman kahramanına dönüşmelerinin yarattığı illüzyona odaklanır. Levent hem roman kahramanı olduğu için gurur duyar hem de izlendiğinden, öldürüleceğinden korkar. Emin ise gerçek hayatta istediği her şeyi elde ettiğinden emin bir şekilde kahramanı olacağı romanı elde edilecek yeni bir toprak gibi görerek kontrolcü ve sağlamcı davranır. Fehmi K. ise zaten bir anlatı kahramanı olarak var olduğunun bilincinde olmanın rahatlığını yaşar. Kaygılanması gereken konular anlatı evreninin geçişliliğinden/belirsizliğinden ve eylemlerinin yazarın tercihinin bağlılığının açıklığından kaynaklanır. Bu noktada Fehmi K.’nın hiçbir sorunun olmadığına ayırdına varması ve ‘bunalımlı bir tip’ olarak tasarlanmadığına şükretmesine de değinmek gerekir. Fehmi K. için tüm kurmaca evreni sınırsız bir referanstır ve bu evrenden gerekli yerlerde bazı şeyleri ödünç alır. Bunalım bunlardan biri değildir. Dolayısıyla Fehmi K. yaz günü palto giymek gibi marjinal eylemlere ihtiyaç duymaz, neden yürüdüğünü ya da neden böyle güzel bir günde bankada çalışmak zorunda olduğunu sorgulamaz. Postmodern anlatı kişisi, kendisini yaratan çevre karşısında bunalım duymaz; parçalanmışlık, anlamsızlık ya da belirsizlik onun gerçeği ve kimliği olmuştur.

Fehmi K. bankada öğle yemeğini yerken gerçekten Bezukhov’un gözlükleri gözündedir: “Burada şunu da söylemeli ki, anlatı kahramanlarının birbirlerinden ödünç gözlük almalarından daha doğal bir şey olamaz (2017: 86)”. Bu noktada Bezukhov’un gözlüklerini Fehmi K.’ya ödünç vermiş olması, en azından anlatı yazarının bu gözlükleri ödünç aldığını iddia etmesi, bu kadar karakteristik bir objenin sahibi Bezukhov’u banka memuru Fehmi K. ile aynı düzleme çeker. Yazarın bu üstkurmaca özgürlüğü, bireyin yok oluşunu, kendine ait eşsiz bir parmak izi gibi biçemlerin ya da objelerin bulunmadığını çağrıştırdığı için sorunsallaşır. Postmodernizmde türler arasındaki ayrım gibi bireyler arasındaki ayrım da belirsiz bir nitelik kazanmıştır.

İlk örnekte Fehmi K.’nın üstkurmaca niteliği ve gerçeklik ile ilişkisi odağa alındı. İkinci örnekte anlatı, anlatıcı, okur ve yazar arasındaki değişimleri/ilişkileri de üstkurmaca açısından incelemekte fayda vardır.

İlk olarak yukarıda da değindiğimiz gibi geçişlilik içerisinde ilerleyen anlatı yazarı kavramına odaklanılacaktır. *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri*’nde anlatıcı rollerinin değişimi, anlatının niteliği üzerinde de etkilidir. Sözgelimi Bezukhov için metin

içerisinde verilmiş dipnotun sonunda ‘çevirmenin notu’ düşülmüştür. Doltaş, bu notun metinler arasındaki sınır ve tanımları sorgulamaya aracı olduğunu belirtir (1999: 153). Metinler arasındaki bu sınırın aşılması eylemi anlatıcı için de geçerlidir. Çevirmenin anlatının ilk sayfasında kendini belli eden varlığı, anlatının yazardan doğrudan okura ulaşmamış ve tüm metnin ‘yeniden yazılmış’ olduğunu gösterir. Bir yazarın kendi dilinde kaleme aldığı ve bu dilde yayımlanan bir anlatıda dipnot ile bu tanım sarsılır. Okur yabancılaşır, anlatı yazarı ikinci plana atılır; metinde son planda anlatı yazarı değil kurmaca çevirmen söz sahibidir. Bu durum Orhan Pamuk’un *Beyaz Kale*’nin çevirisini Faruk Darvinoğlu’na yaptırmayı ile benzer bir işlev kazanır, okur ‘orijinal’ metne değil, müdahale edilmiş versiyonuna ulaşmış gibi gösterilir. Dolayısıyla *Fehmi K. ’nın Acayip Serüvenleri*’nde anlatı yazarı en başta filtrelenmiş görünür.

Postmodern dönemde, Lyotard’ın bilgiye atfettiği satılmak için üretilme durumu kitaplarda da ortaya çıkar. Kitabın başarısı genellikle çok satılmasıyla ölçülür. Modernist seçkincilikle düşünüldüğünde bir kitabı değersizleştirecek bu eylem postmodern dönemde popüler olanın kabul edilmesi ve amaçlanmasıyla geçersizleşir. Kitapların seçilmesi ve yayıma hazırlığı da bu satış stratejisinin bir parçası hâline gelir. *Fehmi K. ’nın Acayip Serüvenleri*’nde metin içerisinde “editörün notu” kullanılır (2017: 134). Bu editör, metnin eski kelimelerle yazılan hâline güncel bir yabancı sözcükle açıklamada bulunur. Bu nedenle romanda metnin yalnızca yazılış aşamalarını değil yayıma hazırlık aşamalarını da kapsayan bir üstkurmaca kullanılır. Yazılan metinle yayımlanan metin arasındaki farklar, kurguya dahil edilen bu paragraf içi notla çağrıştırılır. Bu durum romanın satılma kaygısını da hissettirir. Aynı zamanda yazarın ve editörün tercihinin farklılığından doğan gerçeklik görünümünü de sorunsallaştırır.

Metinde anlatı yazarının yanında ‘biz anlatı okurları’ da boy gösterir (2017: 79). Yazarın kendisine ulaştırdığı verilere göre çıkarımda bulunan anlatı okurlarına ait cümleler ile anlatı yazarınıninkileri ayıran bir biçim söz konusu değildir, aynı paragraf içerisinde hem okur hem de yazar kurmacayı devralabilir. Okur ve yazar konumları arasında, anlatı yazarının ortaya koyduğu kurgunun niteliği ve bağlantıları üzerinden oluşturulan, yazarın kurmaca üzerindeki mutlak hâkimiyetini işaret eden ancak arka planda baltalayan bir ilişki söz konusudur. Dolayısıyla postmodern yazarın metninin taşıdığı anlamın sadece kendine ait olamayacağı da deneysel olarak romanda ön plana çıkarılır. İlerleyen süreçte anlatıya eleştirmen de dahil olur ve okurları anlatı yazarının

edepsizliklerine hazırlamak için anlatı yazarını tanıdığını öne sürerek onun eski yazılarını referans gösterir. Ayrıca bir okur olarak eleştirmen Anette'in sümüklüböceğe benzemediğini 'görür': "*Bizim okur olarak esamemiz okunmaz, (...) Anlatı yazarı, Anette'i sümüklüböceğe benzetmiş bir kere... Bildiğiniz gibi, anlatı yazarı ne derse, odur doğru olan (2017: 87-88)*". Bu noktada anlatıcı aslında Anette'i sümüklü böceğe doğrudan benzetmez, bu benzetmeyi yapan Anette'e tutkun olan oğlanın anasıdır. Eleştirmen rolünü üstlenen anlatıcı, bu benzetmeyi (anlatıcı benzemediğine değinse bile) anlatıcıya atfederek kurmaca karakterlerin tutumlarını ona mal eder. Dolayısıyla tüm anlatının sahibinin anlatıcı olduğuna yeniden vurgu yapılır.

Anlatının devamında, anlatı yazarının da tıpkı Fehmi K. ve Anette gibi kurmaca bir niteliğe sahip olduğu ve görevinin de 'bu anlatıyı yazıyormuş gibi yapmak' olduğu gündeme gelir. Anlatı yazarını yazan başka bir yazarın varlığı, onu da yazan başka bir yazara gönderme yapacaktır. Dolayısıyla anlatı yazarı sürekli bir üst kurmaca katmanına işaret ederek kurmacanın (metinde anlatının) kendisinin dışında bir merkez ve gerçeklik bulunamayacağını gösterir: "Onları işyerinde bulunmaya zorunlu kılan, anlatıdır, baylar! Sadece anlatı! Bundan, salt anlatıyı sorumlu tutmak gerekir. Fehmi K. ile Anette, anlatıya bağlıdırlar; yoksa, anlatı yazarı olarak *bana* değil!... (2017: 89)".

Dolayısıyla anlatının sahibi olduğuna defalarca gönderme yapılan anlatıcı bir nevi sorumluluk reddi aracılığıyla anlatıyı yetkili kılar. Bu nedenle yetkinin ve anlamın sahibi el değiştirir. Bu durum okuru nihai anlamdan ve gerçeklikten uzaklaştırır. Tüm bu konular, Baudrillard'ın merkezinde bir gerçek olmayan yörüngede dönen simülakrları gibi döner.

4.2.2.5. *Kılavuz*

Bilge Karasu'nun *Kılavuz* romanı da polisiye türden izler taşır. Bir kuyudan kafası parçalanmış olarak çıkarılan bir turist cesedinin ekseninde oluşan bu polisiye kurgu romanın tamamına yayılmaz. Berna Moran, gotik ve polisiye türlerin karışımı bir anlatı olan ve fantastik dokunuşlar içeren *Kılavuz*'un üstkurmaca yönüne dikkat çeker (2014: 124).

Kılavuz'da dış gerçeklik üstkurmaca yönteminden ziyade düşler aracılığı ile sorgulanır, üstkurmaca ise yazma deneyiminin gerçekliğine yöneliktir. Dolayısıyla *Kılavuz*'da gerçeklik üstkurmaca ile sorgulanmış görünmekten çok olay örgüsündeki boşluklar ve bir gizemi işaret eden kuruntular bu sorguya yöneltilmiş görünür. Ancak dış gerçekliğin yazma deneyimi gerçekliğinin filtresinden geçmeden romana yansımayaacağını göz önünde bulundurursak üstkurmacanın kapsayıcı bir nitelikte bu ikisi üzerinde, ikisini hem ayırıştıran hem de birleştiren bir yapı kazandığını da gözlemleyebiliriz.

Özellikle birinci şahıs gözünden yazılan anlatılarda o kişinin bilinci ya da bilinç dışı anlatıyı şekillendiren temel unsura dönüşür. Üçüncü şahıs konumundaki anlatıcı, birini konuştururken ona cümlelerini 'söyletir'. Ancak birinci şahıs üzerinden oluşturulan bir anlatıda diyaloglar 'duyulur'; dolaylı olarak anlatıcının katkısıyla ya da dolaysız olarak 'diğerinin ağzından çıktığı gibi' verilebilir. Her iki durumda da birinci şahıs anlatıcının bilincinin müdahalesi söz konusudur. Bu duruma Mümtaz Bey'in kendisinin bu yazıda nasıl yansıtıldığı üzerinde titizlik ve şüphecilik sergilemesi örnek olarak verilebilir. Biz, Bilge Karasu Mümtaz Bey'i Uğur'un onu nasıl görmesini istiyorsa o şekilde görürüz. Dolayısıyla bunun kaygısını yaşayan Mümtaz Bey, şu ifadeleri kullanır: "Sözüm özetlenebilir elbet, ama bu arada çarpıtıcı bir yoruma uğratılırsa çok tedirgin olurum. Yazı, tamam. Sözlerimizse, çoğu zaman, bizim söylemediğimiz, söylemediği hiçbir zaman düşünmeyeceğimiz şeylerle bir güzel karılarak anlatılır (2019: 47)". Uğur'un metnine yansıyan bu sözlerin, sözlerin çarpıtılabilirliği hakkında olsa bile yine Uğur'un anladığı şekilde, onun bilincinde kalan şekliyle aktarılması dikkat çekicidir. Dolayısıyla *Kılavuz*'da üstkurmaca dış gerçeklik ve yazın gerçekliğini birleştiren; her ikisinin de kurgusallığına dikkat çeken bir teknik olarak gözlemlenebilir. Nihayetinde Uğur usunda kalanı yazıyordu (2019: 54). Üstkurmacanın ayıran yönü ise gerçek hayat ve düşler ya da anlatının birbirinden farklı mekanizmalarını irdeliyormuş gibi görünmesinden gelir. Uğur'un tıpkı *Kılavuz* gibi numaralanarak parçalara ayrılmış rüyalarını hatırlaması özellikle ikinci bölümde bir yazma eylemine bir de yaşadığı hayata odaklanması buna örnek olarak verilebilir.

Kılavuz romanında üstkurmaca örneklerini ve gerçeklik görünümünü birkaç örnek ile inceleyelim. Uğur'un Bükönü'nde geçirdiği sabahı ve birdenbire iş bularak Turunçlu'ya gelişini konu alan ilk bölüm, bütüncül bir sunuma sahiptir. Kurmacanın

kendi üzerine yönelen dikkatinden ziyade gergin, neredeyse korkulu bir atmosfer dikkati çeker. Kurguda bazı boşluklar göze çarpsa da saatlerin sıkça kullanılması zaman açısından detaylı bir belirginliği sergiler. *Kılavuz*, çoğunlukla düşler gibi kesik bir anlatımla yazılan, akıcı ancak parçalı bir olay örgüsüne sahiptir. Ancak romanda zaman kavramının incelikli bir dikkatle işlendiği görülecektir. Olaylardan daha net olan, onların ne zaman yaşandığıdır. Bu da belirsiz atmosfer ile karşıtlık ortaya koyar. Zamanı detaylı olarak gösteren dijital kol saati kurguyu gerçekliğe yaklaştırır. Gülşah Şişman, “Gerçek ile Kurgu Arasındaki Yer Değişmece: Bilge Karasu’nun Romanlarında Zaman” adlı makalesinde Uğur’un zaman konusundaki obsesif mizacının zamanı yakalamak ve ona hâkim olmak istediğinden kaynaklandığını, şu ana tutukluğunun yarattığı rahatsızlıktan zamanı sayılarla sabitleyerek kurtulmak istediğini söyler. Ayrıca *Kılavuz*’un kurgusundaki kayıp bir güne dikkat çekerek bunun okurun dikkatini ölçmek için yapılmış kurgusal bir oyun olduğunu da belirtir (2019: 197).

Uğur, İhsan’ın evine girdiğinde bu bölüm sonlanır. İkinci bölüm, on üç gün sonrasını konu alır. Uğur yazdığı bir metni okuması için Mümtaz Bey’e vermiştir. Anlatının bağlamından Mümtaz Bey’in okuduğu bu yazının ilk bölüm olduğu çıkarılır. Hilmi Yavuz, *Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri* anlatısında bu ‘bağlamdan çıkarma’ durumuyla ironik bir şekilde uğraşırken Bilge Karasu’nun *Kılavuz* romanında pek çok noktayı bağlama emanet ettiğini görürüz. Dolayısıyla iki yazar arasında okura karşı farklı bir tavır söz konusudur. Karasu, olay örgüsünde boşluklar bırakıp bu doğrultuda gerçek ve kurmacanın/düşün birbirine karıştığı bir roman atmosferinde okurun yorumlayacağı kısımlar oluştururken Yavuz, okurun yorumlarını ‘tahmin ederek’ onunla bu konu üzerinde mizahi bir tavırla tartışmayı seçer.

Mümtaz Bey ile Uğur arasında geçen konuşmadan, birinci bölümün Uğur’un Turunçlu’ya gelmesinin ertesi günü yazılmaya başlayıp altı günde tamamlandığı çıkarılır (2019: 46-47). Dolayısıyla bu bölüm üzerine konuşmalar romanda ilk üstkurmaca örneği sayılabilir. Yeni yazmaya başlamış olan Uğur, bu alanda oldukça tecrübeli Mümtaz Bey’in sorularını cevaplar. Okur, ilk bölümün arkasındaki sözde yaşanmışlığı görür ve kurmaca mekanizmasına şahit olur. Bir de Uğur’un yazmaya devam ettiği kısa notlardan oluşan bir günce söz konusudur. Okur, Uğur’un tüm metinlerini görmez, bu da *Kılavuz*’a seçilmiş, kırılmış bir görünüm kazandırır. Nitekim Mümtaz Bey, Uğur’un bu günceyi günlük tutma amacıyla değil de ileride yazacağı yazılar için kısa notlar için yazdığını yani

gerçek bir günce yazmadığını düşünür (2019: 49). Dolayısıyla okur, anlatı içindeki yazarın yazma evrelerine tanık olur. Bu yazar, bir yaşantısına döner bir de Mümtaz Bey ile sohbetleri aracılığıyla yazma eylemine odaklanır. Füsün Akatlı, Uğur'un günlüğünün anlatı boyunca yazılmaya devam ettiğine ve *Kılavuz*'un da bu günlüğün büyük ihtimalle son versiyonunu oluşturduğuna değinir (1997: 120-121). Bilge Karasu'nun yazarlığının ana sorunlarından birinin yazı/yazan/yazma eylemi olduğunu ve *Kılavuz*'da da kurmacanın peşinde olduğunu da ekler.

Kılavuz'da yazma eylemine anıdalık katan kısımlar da bulunur: “Şu anda yaptığımı da dikkat etsem ya! Başına herhangi bir şey yazmadım. Oturalı beri de, öyle parçacıkla, kırıntıyla yetinmeyip öykü yazıyorum. İlk günün yazısı gibi (2019: 50)”. Dolayısıyla ikinci bölümde Uğur'un günlük hayatı metinle karışır ve bütünleşir. Bu durum, onun öykü dediği yazılarına gerçeklik kattığı gibi gerçekliğe de kurmaca katar. Sözelimi Mümtaz Bey, Yılmaz'ın kendisinden bahsederken kullandığı tanımlar nedeniyle Uğur'un başta ‘kendi gözünü kullanmadığı’ni düşünür (2019: 51). Algımızın da bir oyuna, kurmacaya dayalı olarak şekillendirildiği göndermesi gerçek hayatın da kurmacalaşmış, manipüle edilmiş olduğunu sezdirir.

Mümtaz Bey'in, Uğur'a yazısıyla ilgili soruları yöneltirken sürekli ‘gerçekten’ sözcüğünü kullanması dikkat çeker. Mümtaz Bey, yazılarını değerlendirirken birkaç gündür tanıdığı ve günlük hayatının bir kısmını paylaştığı Uğur'un yaşantısını referans alır. Uğur'un gerçeklikten koptuğunu düşündüğü noktaları da açık açık dile getirir: “Yılmaz, beni sana gerçekten böyle mi anlattı? (2019: 47)”. Mümtaz Bey'in Uğur'un yazısındaki ilk görünüşü üzerine bu cümleden ulaşılabilecek bazı yargılar şunlardır: ‘Gerçekle düşü birbirinden ayıramayan birine benziyorsun. Oysaki beni yıllardır tanıyan Yılmaz'ın, kafasına eseni yapan biri olsa bile beni böyle anlatmamış olma ihtimali vardır. Dolayısıyla metninde görünen Yılmaz'a güvenip güvenmeme konusunda kararsızım.’ Ancak Mümtaz Bey, Uğur'un teyidi üzerine Yılmaz'ın bir oyun oynadığına kanaat getirerek o döndüğünde kendisinin de bir başka oyun oynayacağını bildirir. Bu nedenle Yılmaz ve Mümtaz Bey arasındaki ‘oyun olmayan’ ilişkiye daha önce tanık olmayan Uğur için bu ikisi arasında tanık olacağı ilişki yapaylaşır ve belirsizleşir.

“Süzüp süzüp gerçekten birtakım parçacıkları kaydetmekle kalmışsın (2019: 49)” cümlesi ise ‘Gerçek deneyimlerini uzun uzun anlatmıyorsun, kurguya kaynak olsun diye not alıyorsun o kadar. Bu nedenle öyküne gerçek hayatın diyemeyiz. Gerçekliğe başka,

gerilimli bir bakış açısıyla bakıp kendini dolduruşa getirmişsin’ şeklinde de yorumlanabilir.⁶

“Her şey gerçekten bu kadar tuhaf, bu kadar anlaşılmaz geldi mi sana Uğur? (2019: 51)” cümlesi ise ‘Benim uzun zamandır ara ara yaşadığım bu ev nasıl sana bu kadar garip gelmiş olabilir? Aslında yaşadığın olaylar çok basit, gündelik. Sen ise bir korku romanı, gerilim öyküsü denemek istediğin için bu mekânı böyle yansıtmışın’ şeklinde yorumlanabilir.

“Kızma ama, asıl o kaset faslı bir düş olamaz mı? (2019: 52)” cümlesi ise ‘Gerçek ile düşü birbirinden en çok ayırdığına inandığın anlarda bile düş gördüğünü anlayamıyorsun. Nihayetinde filmi izlerken düş gördüğün aklına gelmiş ve uyanık olup olmadığını anlamak için bazı eylemlere girişmiş, uyanık olduğuna karar vermişsin’ şeklinde yorumlanabilir. “Sonrasını da hep birlikte biliyoruz (2019: 52)” cümlesi ise ‘Bir kişiden fazlasının deneyimine dayanan olaylar daha gerçek ve inandırıcıdır’ şeklinde okunabilir. Ancak birden fazla kişinin deneyimi de kurmaca olabilir.

Mümtaz Bey’in yorumlarından sonra olaya açıklık kazandırmaya çalışan Uğur, düşünürken “Gerçekten o kaset işi tümüyle düş mü? (2019: 57)” diye sorar. Bu da ‘kendi bilincime güvenmiyorum, o an düş görmediğime emindim ama bu kadar çok şey bilen, çalışkan ve falcı, beni mum gibi, kil gibi biçimlendirmiş bu adam diyorsa neden gerçekte öyle olmasın’ şeklinde yorumlanabilecek bir düşüncedir. Dolayısıyla *Kılavuz* içerisinde kurgu ve gerçeklik sürekli sorgulanır, gerçek hayatla metni birbirinden ayıran ve birbirine yaklaştıran konumlar ön plana çıkarılır.

Uğur’un filmde gördüğü ve sonrasında kendisine dönüşen ‘başka biri’ motifi ikinci bölümde farklı bir şekilde tekrarlanır: “Yazıp unuttuğum, yaşayıp yazıp unuttuğum şeyler, yazıda -yani ben okurken- önem kazandı (2019: 56)”. Uğur’un başka biri olmak için kendi yazdıklarını okuması yeterlidir. İki hafta önce yaşayan kendisi şimdi başka biri gibi görünür, buna ise yazı aracı olur. Uğur da tıpkı *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri*’ndeki anlatı yazarı gibi ‘anlatıyı yazıyormuş gibi’ yapmakla görevlidir. Dolayısıyla Uğur’un kendisine karşı duyduğu bu yabancılaşmanın arka planında Bilge Karasu’nun varlığı sezilir. Çünkü Uğur, üstkurmaca aracılığıyla metnini kendi yazdığı bir

⁶Bu yorumlarda kullanılan bazı cümleler, Mümtaz Bey’in anlatının farklı yerlerinde söyledikleriyle birleştirilerek verilmiştir.

yazı gibi değil de başkasının yazdığı bir metinmiş gibi okumak istediğinde hem yazının gerçek hayattan farklı olması hem de bu yazıları aslında bir üst katmandaki yazar olan Bilge Karasu'nun yazması açısından gerçekliği parçalanmış ve değişmiş görecektir.

Uğur, okuması için yazısını İhsan'a da verir. Ancak bu sefer dosyada iki yazı bulunur. Bu yazılardan ilkinin İhsan okuyabilir, ikincisi ise Mümtaz Bey'e vermek için 'makaslanmış'tır: "Bilmese de olur, diye düşündüklerim vardı; seninle ilişkili, bir parçacık da Yılmaz Bey'le ilişkili... Bir de, o gece anlattıkların vardı. Onları hiç bilmiyormuş gibi yazdım zaten yazıyı (2019: 64)". Dolayısıyla *Kılavuz*'un ilk bölümü ile Uğur'un yazısının hangi versiyonunun kesiştiği belirsizleşir. İlk bölüm, İhsan'ın evine geldiğinde bittiğine göre *Kılavuz*'un da makaslanmış metin olduğu açıktır. Uğur'un 'başka kişi'sine benzeyen alternatif metinlere yapılan gönderme nedeniyle kurmaca içerisinde kurmacanın gerçekliği sorgulanır. *Kılavuz* da çalışmaya konu olan diğer romanlar gibi gerçekliğin karşısında tıpkı onun gibi güvenilir bir yaratım olan kurmacayı ön plana çıkarır. Ancak kurgu ne kadar güvenilir görünse de okurun tutunacağı tek dal olarak sunulur.

Üçüncü bölüm, ilki gibi yazıdan çok öyküye odaklanılan bir bölümdür. Yalnızca son birkaç sayfayı kapsayan bir alt bölümde Yılmaz Bey'e hitaben yazılmış gibi görünen kısım bu genel çizginin dışına çıkar. Bu bölüm, aynı zamanda tüm roman için kapsayıcı bir tür sonsözdür. *Kılavuz*, "Bizden başkalarının okuyacağı bir öykü (2019: 110)" gibi yazılmış bir metindir. Alt bölüm "İstediginizi yerine getirmeye çalıştım. (...) Bilmem okuyana bir parçacık olsun bir şey iletebiliyor muyum? (2019: 108)" cümleleriyle başlar. Bu da Yılmaz Bey'in Uğur'a romanın bu kısmına kadar sözü edilmemiş bir yazı siparişini gündeme getirir. Bu nedenle Uğur'u yazmaya iten nedenler arasında belirsiz bırakılan noktalara bu da eklenir. Bir kazanın ardından yazarına bile inandırıcı gelmeyen, parçalı bir devamlılık arz ederek yazılan bu yazı *Kılavuz*'un kurgusunu ve amacını barındırır. Böylece Karasu, romanın sonunda üstkurmaca aracılığıyla gerçeklik görünümünü parçalayarak ve belirsizleştirerek okuru okuduğu tüm metne yeniden yabancılaştırır.

Kılavuz'un Mümtaz Bey'i ile *Bir Cinayet Romanı*'nın Emin Köklü'sü arasında kurmacada kendisinin nasıl yansıtılacağına dair bir kaygı ortaklığı vardır. Bu iki karakter, bunu dile getirmekten kaçınmaz ve duruma müdahale etmek isterler. Bu eylemler ise üstkurmaca aracılığıyla metinlere yansır. İlk olarak her ikisinin de ortak noktalarına değinelim. Her ikisi de belli bir yaşın üzerinde, gençlik dönemlerini geride bırakmış

insanlardır. Profesördürler, bilimsel çalışmalar yapmış ve yapmaktadırlar. Yalnızca Mümtaz Bey'in çalışma alanı pek kesin değildir. Ancak insanlar için yaptığı çıkarımlar ya da yazarlığa başlayan Uğur'a iş teklif etmesinden yola çıkılırsa sosyal bilimler alanında çalışma ihtimali daha yakın görünür. Her ikisi de bir yazarla karşı karşıyadır ve (Emin'in yıllar sonra Akın ile karşılaştığı göz önüne alınırsa) yeni tanışmış, birlikte az bir vakit geçirmiş sayılırlar. Dahil oldukları kurmaca metinlerin polisiye bir yanı bulunur. Ancak Emin Köklü, kendi bölümlerini yazıyor görünürken Mümtaz Bey'in metnini Uğur yazar. Emin, kendi yazdığı bölümlerde bile yazarın yayımlanma aşamasına gelene dek değişiklikler yapacağını bilir, yazma eyleminde aktif bir rol oynasa bile kendi sözünün son söz olmayacağına, yazdıklarının çarpıtılabileceğine inanır. Mümtaz Bey, yazıya daha çok güvenir ama söz konusu yazı tamamen kendine ait bir yazıdır, Emin gibi bir yazara gönderip düzenlenecek bir metin değildir. Her iki romanda da bu karakterler aracılığıyla roman kişilerinin gerçekliğinin nasıl oluşturulacağı üstkurmaca düzleminde sorunsallaştırılır.

Nurdan Gürbilek, Bilge Karasu'nun metinlerinde söylem tarzındaki kararsızlığını metne yansıttığından bahseder. Bu nedenle Karasu'nun öykünün başka öykü içerisine yerleştirildiği ya da başka öncüllerle yeniden kurulduğu bir ses tonu oluşturduğu çıkarımını yapar. *Kılavuz*'da ise kurgu düzeyinde bu durumun kendini hissettirdiğine dikkat çeker. Buna göre anlatının sonunda üç ayrı öykünün varlığı fark edilir. Bunlar Uğur'un İhsan'a okuttuğu günce, Mümtaz Bey'e okuttuğu törpülenmiş günce ve kazadan sonra kaleme alınan, her iki günceyi de kapsayan öyküdür (1995: 88). Gürbilek, bu durumu kusursuzluğa ya da tamlığa ulaşabilmek için kurgunun parçalanması, yeniden kurgulanması ya da kendine yeni dayanaklar bulmaya çalışmasıyla bağdaştırarak *Kılavuz*'da zıt bir tutumun ortaya çıkışına dikkat çeker. Dolayısıyla *Kılavuz*'daki parçalanmış ve belirsizleşmiş gerçeklik görünümleri üstkurmaca aracılığıyla gündeme getirilir. *Kılavuz*, üstkurmaca ekseninde anlatı ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgularken yer yer kendini yarım bırakılmış gibi gösterir. Böylece kurmaca ile olduğu gibi kurmacadaki boşluklar aracılığıyla da bu ilişkiyi yeniden kurar.

4.2.3. Metinlerarasılık ve postmodern gerçeklik görünümleri

Metinlerarasılık, postmodernizmde gerçeğin/gerçekliğin ya da bunların algısının parçalanmış, kopyalanarak ve sürekli yeniden üretilerek özgünlüğünü yitirmiş olduğu düşüncesinin sergilenmesinde yaygın kullanılan tekniklerden biridir. Metinlerarasılık kavramı, Julia Kristeva tarafından, Bakhtin'in söyleşimcilik kuramından yola çıkılarak önerilmiştir (Aktulum, 2018: 236). Metni yalnızca kendisine gönderme yapan kapalı bir yapıt olarak inceleyen yapısalcılara karşılık Derrida ve yapısökümcülük doğrultusunda metnin bir 'açık metin' olduğu benimsenmiş ve çalışmalar bu yönde yürütülmüştür (2018: 236).

Gürsel Aytaç, metinlerarasılığı edebî ya da teknik metinlerin dışı kapalı olmaması görüşünden yola çıkılarak edebî metne hem edebiyat hem de diğer alanlardan metin parçalarının katılabilmesi olarak tanımlar (1999: 231-231). Aytaç da Bakhtin'in kuramının Kristeva'nın metinlerarasılık kavramı aracılığıyla güncellik kazanmasından bahseder. Kristeva'ya göre her metin (geniş anlamda, kültüre dayalı genel metin) bir alıntılar mozaigi üzerine kuruludur ve başka metnin sindirilmesi ile dönüşümüdür (1999: 136).

Metinlerarasılık, postmodernizmden önce kullanılan bir tekniktir. Modern edebiyatlarla ön plana çıkan ve farklı amaçlarla kullanılan metinlerarasılık aslında edebiyatın kendisinden ayrı düşünülemez. Kristeva'ya göre metinlerarasılığın bir teknik olarak bilinçli kullanımı Batı edebiyatının göstergebilimin gücünü keşfettiği dönemde, 19. yüzyılın sonlarında modernizmin yükselişiyle başlamıştır (Kristeva'dan akt. Kandemir, 2021: 12). Kandemir, devamında Kristeva ve Bathes'in edebiyatta metinlerarasılığın modernist yazarların eserlerinin büyük bir deha sahibi olan tekil yazar mitine aykırı olarak bölünmüş ve çoğul öznelere ürününü olduğunun kabulü sonucunda ortaya çıktığını düşündüklerini ekler. Aktulum, modernitenin bir buluşu olan kolajın postmodern bağlamda yeni bir anlamla donatılarak kullanıldığını belirtir. Metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilecek kolaj, modern yapıtlarda ayrışık unsurları benzeştiren bir yapıya oturtma çabasıyla kendini gösterir. Postmodern kolaj ise her türden dizge düşüncesine götüren bütünlük girişimlerine karşı kökten bir ayrışıklık düşüncesini benimser (Aktulum, 2008: 6). Modernizm, metinlerarasılık aracılığıyla belli bir düzeni takip ederken postmodernizmde bu düzen gözättilmez. Metinlerarasılık, özgün biçimleri destekleyici bir unsur olarak kullanılmaktan çok özgün bir biçimin imkansızlığını kabul

etmiş, metni oluşturan postmodern bağlam gibi merkezden yoksunluğu yansıtan bir kullanımla öne çıkar.

Eagleton ise postyapısalcılardan yola çıkarak bütün edebiyat metnlerinin başka edebiyat metnlerinden örüldüğünün düşünüldüğünü, postyapısalcılığın farkının bunu geleneksel anlayışa göre çok daha radikal bir evrede gerçekleştirmesi olduğunu belirtir. Bu radikal anlayışa göre metnin her kelimesi, cümlesi ve parçasıyla kendinden önceki metinlerle çevrelendiği ya da onların yeniden işlendiği bir versiyonu olduğu sonucuna ulaşılır (2004: 173). Dolayısıyla ilk ve özgün bir edebî metin yoktur, tüm edebiyat metinlerarası bir niteliğe sahiptir. Eagleton'a göre bütün garantili gerçekliklere ve kesinliklere kuşkuyla bakan postmodernler, kendi kurgularının da keyflik ve temelsizliğinin bilincinde olarak bu gerçeği ironik şekilde sergileyip negatif sahicilik kazanır. Postmodern eser ise metinlerarası doğasını, başka eserlerin parodisi aracılığıyla öne çıkararak kendisinden önce başka eserleri yeniden dolaşıma sokan metinleri yeniden dolaşıma soktuğuna dikkat çeker (2004: 280). Eagleton, postmodernizmde metinlerarasılığın gerçekliğin ya da sunulmuş gerçekliğin reddinde ve dönüştürülmesinde kullanıldığını da ekler. Bu noktadan hareketle postmodern yazarların özgünlük ve gerçeklik iddia eden diğer metinlerin bile kendinden önceki metinlerin birleşimi ve yeniden üretimi olmaktan ileri gidemediklerini gösterdikleri sonucuna ulaşabiliriz. Bu doğrultuda ise metinlerarasılık tekniği ile gerçeklik görünümleri arasındaki bağlantı pekişir. Çünkü postmodern romanın kendi gerçeklik görünümünün yanında kendine kaynaklık eden diğer metinlerin gerçeklik görünümleri de parçalanmış durumdadır.

Metinlerarasılık ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi Kristeva, Bakhtin ve Zima gibi kuramcıların çalışmalarına odaklanarak inceleyen Kubilay Aktulum, metinlerarasılığın daha geniş bir kapsamla aslında toplumsal söylemleri de referans aldığını aktarır. Bu kuramcıların örtüştüğü noktalardan biri, metinlerarası çözümlemenin yapıtta hangi metinlerin yer aldığının belirlenmesiyle sınırlı olmadığı ve yazara özgü seçilmiş bir yazın tekniği olarak da sınırlandırılmayacağıdır (2018: 249). Çünkü metin, söyleşimsel özellikli bir bağlamda değişik söylemsel biçimleri dönüştürüp kendinde eritir ve aynı zamanda metinlerarasılık ve alıntı gibi yöntemler doğrultusunda gerçek nesneye ve gerçekliğe gönderme yapar (2018: 245-249).

P.V. Zima, metinlerarasılığın özelliklerine değinirken onun diğer metinlerle olan ilişkisi yerine söylem biçiminin toplumsal koşullarla biçimlenen egemen ideolojik

söylemle belirlendiğini belirtir. Bu nedenle metindeki her tür dönüşüm/dönüştürüm gerçekliğe yaslanır varsayımını metinlerarasılık olarak değerlendirir ve metinlerarası bir sorgulamada olası tek alt metni gerçeklik kabul eder, dolayısıyla metnin göndergesi diğer metinler değil toplumsal gerçeklik olur (Aktulum, 2018: 252). Bu yorum, metinlerarasılığı yalnızca edebî metinler arasındaki bir alışveriş olmaktan çıkararak bir dil gibi kabul edilebilecek toplumsal gerçekliği de referans kaynağına kattığı için metinlerarasılık ve gerçeklik görünümleri arasındaki ilişkiyi daha dolaysız hâle getirir.

Bu yorum doğrultusunda, Orhan Pamuk'un Celâl Salik'in ölümü üzerine hazırladığı gazete haberi göz önüne alınabilir. *Kara Kitap'ın Sırları*'nda yer verilen bu kurmaca gazete haberinin altında şu dipnot yazar: "Celâl Salik'in Abdi İpekçi'nin gazetede ölüm haberinden ilham alınarak hazırlanmış ölüm haberi (2020: 91)". Gazetede çıkan haberde Abdi İpekçi yerine Celâl Salik'in adı yazılmış ve suikastın bazı detayları değişmiştir. Bu detaylar yine orijinal habere benzer bir üslupla yazılmış, gazetede kullanılan tüm söylem kopyalanmıştır. Dolayısıyla *Kara Kitap*'ta ve roman doğrultusunda üretilen bu kolaj haberde, metinlerarasılık başka bir kurmaca metne değil, toplumsal bir gerçekliğe göndermede bulunur: "Ünlülere göre kurşunlar demokrasiye, düşünce özgürlüğüne, barışa ve bunun gibi her fırsatta hatırlanan birçok şeye sıkılmıştı (2020b: 397)".

Madan Sarup ise yapısökümcülerin bir metnin kendisinin dışına gönderme yaptığını gözlemliyorlarsa bunun eninde sonunda başka bir metne gönderme olduğunu söyleme eğiliminde olduklarını belirtir. Dolayısıyla göstergelerin başka göstergelere gönderme yaptığı gibi metinlerin de başka metinlere gönderme yapması metinlerarasılık ağının oluşumunu sağlar. Bu nedenle metne ilişkin yorumlar sürekli çoğalır ve hiçbir yorum kendinin en son ve en doğru yorum olduğu savında bulunamaz (2018: 84). Yapısökümcülerin bu tutumu açık yapıt kavramı ile bağdaşır.

Berna Moran, metinlerin bağımsızlığının ve özgünlüğünün kabul edilmemesinin yapısalcılık sonrasında ortaya çıkmasına değinir. Metinlerin kendilerinden önceki metinlerden bağımsız olması mümkün değildir çünkü yazar araya giren diğer metinler nedeniyle yansıtmak istediği gerçeklikle baş başa kalamaz (2014: 101). Yıldız Ecevit ise metinlerarasılığı üstkurmacanın bir türevi olarak kabul eder. Parodi ve pastiş kullanarak dış gerçekliğe değil kendinden önceki metinlere gönderme yapan bu metinlerin içindeki karakterler de çeşitli metinler üreterek kurmaca içerisindeki kurmacayı oluştururlar

(2001: 110). Dolayısıyla dikkat hikâyeden çok bu hikâyeye aracılığıyla üretilen kurmacaya yönelerek üstkurmacayı farklı düzlemlerde ilerletir.

Metinlerarasılığın gerçeklik ve onun görünümüleri ile ilişkisi farklı açılardan değerlendirmeye açıktır. Gerçeklik karşısında metinlerarasılık, kendinden önceki metinlerin özgünlüğünü de reddederek özgün olmadığını gizlemeyen metinler ortaya çıkarıp gerçeklik iddiasından vazgeçme, üstkurmacayla iş birliği içerisinde kurularak metnin dış gerçekliğe değil kurmacaya dayandığını gösterme, toplumsal gerçekliğe gönderme yapma ve kolaj gibi yöntemlerle dış gerçekliği doğrudan metne katma gibi konumlara gelebilir. Gerçekliğe alternatif bakış açılarını bünyesinde toplar. Bu nedenle araştırmaya konu olan eserlerdeki bazı metinlerarasılık kullanımlarından yola çıkılarak gerçeklik görünümelerini incelenmeye uygundur.

4.2.3.1. *Kara Kitap*

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* adlı romanı metin ve yazarlık odaklı üstkurmaca yapısını metinlerarasılık tekniği ile destekler. Bu durum romanın gerçeklik ile bağlarının anlatı doğrultusunda şekillenmesini pekiştirir. Moran da *Kara Kitap*'ın gerçeklikle ilişkisi bakımından değil de diğer metinlerle ilişkisi bakımından okunmasının istendiğini belirtir (2014: 101).

Kara Kitap'ın metinlerarası atmosferinde Galip, Şeyh Galip'e, Celâl, Mevlana'ya gönderme yapar. Moran'ın da dikkat çektiği bu gönderme, Pamuk'un yayımlanmış notlarında da görülebilir.⁷ Romanda yalnızca karakter adlarıyla değil, *Hüsni ü Aşk* ve *Mesnevi*'ye yapılan göndermelerle de ortaya çıkan bu durum gerçeklik görünümünde kurmaca metinlerin kaçınılmaz etkisini sergiler. Berna Moran, "Üstkurmaca Olarak *Kara Kitap*" yazısında Doğu edebiyatına yapılan bu göndermelerin yanında *Mantıku't-Tayr* ve *Binbir Gece Masalları*'nın romanın üzerindeki biçim ve içerik etkisine de dikkat çeker. *Kara Kitap*'ın *Sırları* adlı çalışmadaki "*Kara Kitap*'ın Edebi Kaynakları" bölümünde de bunlara ek olarak Pamuk'un *İslam Ansiklopedisi*'nden edindiği bilgilerin de romana kaynaklık ettiğinden bahsedilir. Pamuk'un romanda önemli bir yer tutan Hurufilik üzerindeki ilk fikirlerinin bu ansiklopedi sayesinde oluştuğuna değinilir. Söz konusu

⁷Detaylı bilgi için bakınız D. Hadzibegović (2020). *Kara Kitap'ın Sırları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

bölümde romanın Batı edebiyatından kaynakları sıralanırken Dante'nin *İlahi Komedya* ve Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* metinlerine yapılan göndermelerden ve Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges ve Marcel Proust'un yazım tarzlarının roman üzerindeki etkisinden söz edilir (2020: 62-66).

Kendinden önceki metinlere yaptığı göndermeler açısından zengin *Kara Kitap*, Pamuk'un romanlarından bazı karakter ve olayları da içerir. Bedii Usta'nın mankenleri arasında *Sessiz Ev*'in Selahattin Bey'i, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın Cevdet Bey'inin yanında Celâl'in mankeni yer alır. Pavyonda hikâye anlatanlar arasındaki yazarın önceki romanı *Beyaz Kale*'ye, yazmakta olduğu roman ise *Kara Kitap*'a gönderme yapar (Moran, 2014: 100). Aynı zamanda üstkurmaca bölümünde ele alınan, yazarlık niteliğiyle ön plana çıkarılan Celâl ve yazar adayı Galip'in yaşadığı yazın sorunları, romanın önemli bir kısmının köşe yazılarından oluşması ve bu köşe yazılarının da etkilendiği pek çok metnin bulunması da önemlidir. Başka örneklerle çoğaltılabilecek bu metinlerarası atmosferin yarattığı gerçeklik görünümünde mekân, karakterler ve gelişimleri ile olaylarda diğer metinlerin etkisinin görünürlüğü postmodernizmde kişisel yaratımın sorunsallaştırılması konusunu gündeme getirir.

Bu noktada pastişin postmodernizmdeki önemine değinen Jameson'a başvurmak gerekir. Jameson'a göre modernizmin yarattığı ve desteklediği özgün sanat anlayışı postmodernizmde öykünme ve aşırı kullanımla ilişkili olan parodi ve pastiş öne çıkarılır. Parodi, genellikle bir biçemi gülünç kılma amacını taşır. Parodi ile sıkça karıştırılma eğiliminde olan pastiş ise bir tür yansız taklitçilik pratiği; boş, mizahi anlamını yitirmiş bir parodidir (2005: 16-17). *Kara Kitap*'ın tümüne yayılmış bir pastiş ya da parodi bulunmaz. Ancak postmodernizmde ön plana çıkan öznenin ölümü ile *Kara Kitap*'ın metinlerarasılık özelliğinin temel dinamiğini bağdaştırabiliriz. Postmodernizmle biricik benliğin ideolojisinin, klasik modernizmin biçimsel uygulamasının habercisi olan deneyim ve ideolojinin sonuna gelinmişse günümüzün sanatçı ve yazarları için ifade edilecek biricik özel dünya ve biçim bulunmaz (Jameson'dan akt. Bayrak Akyıldız, 2016: 175). Bu nedenle oluşturulan anlatılarda diğer metinlere yapılan göndermelerle eklemlenmiş, kurmaca içerisindeki yeni bir kurmaca alanı okura sunulur. *Kara Kitap*'ta metinlerarasılık örneklerinden yola çıkarak bu etkilerin yarattığı gerçeklik görünümünü inceleyelim.

“Göz” bölümünde Celâl, gazeteciliğinin bir döneminde Avrupa gazetelerinin ilginç bilgiler içeren kısımlarının resimlerine bakarak hikâye ürettiğini anlatır. Yabancı dil bilgisine gerek olmadan tamamen resimden esinlenerek kurguladığı hikâyelerinden biri Tepegöz ile ilgilidir. Celâl, *Dede Korkut Hikâyeleri*’nden *Binbir Gece Masalları*’na, *İlahi Komedya*’dan *Mesnevi*’ye kadar pek çok öyküde görünen “bu gözüpek yaratığın geçmişini özetledikten sonra (2020b: 105)” İstanbul’da yaşayan iki Tepegöz’ün hikâyesini yazısına ekler. Bu noktada Tepegöz’ün hikâyesi, anlatıdan anlatıya dönüşen ve her birinde farklı bir kılığa giren bir nitelik kazanır. Böylece bu yaratığın geçmişi ile kastedilen tek şey anlatılardaki görünüşleri olur. Dolayısıyla bu gerçek dışı yaratık için aktarılabilecek tek gerçeklik metinlerdedir. Celâl bu birikimi okuruna aktardıktan sonra Tepegöz’ün kendine ait versiyonunu da yazısına ekler. Tepegöz’e ait bilgisini ise önceden okudukları oluşturur. Dolayısıyla gerçekliği algılama ve anlatma şekli diğer metinler tarafından şekillenir. Ancak Celâl için bunda bir sakınca yoktur: “Kendimden, her zamanki gibi, memnun değildim, ama yazımdan ve hikâyemden memnundum (2020b:105)”. Bölümün devamında ise “tarladaki delikten boşluğa düşen o İngiliz tavşanı (2020b:106)” gibi başka bir dünyaya, harikalar diyarına geçmiş gibi hisseder. Lewis Carroll’ın *Alice Harikalar Diyarında* anlatısına yapılan bu gönderme, Celâl’in kendini dışarıdan gözlemlediği, metafizik içeriğe sahip bir kurguyla desteklenir.

Kara Kitap’ın “Hepimiz O’nu Bekliyoruz” bölümü, Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler* adlı romanında yer alan Büyük Engizitör’e nazire olarak kurgulanmıştır (Hadzibegoviç, 2020: 64). Bölümde, O olarak adlandırılan Mehdi’nin görünümünün belirgin olmamasına karşın Deccal’in pek çok kaynakta fiziksel görünüşünden bahsedilmesine dayanarak kolayca hayal edilebilir oluşuna değinilir. Dolayısıyla Deccal’e de Tepegöz’e olduğu gibi anlatılara dayanan bir görünüm çizilir. Mehdi’yi “bütün gerçekliğiyle tasvir eden (2020b: 140)” eser ise kurmaca bir yazar olan Doktor Ferit Kemal’in yazdığı *Le Grand Pacha* risalesidir. Bazı Doğucu dergilerde, Dostoyevski’nin Büyük Engizitör kısmının bu risaleden aşırıldığı iddia edilir ve bu tutum Celâl tarafından eleştirilir.

Bu bölüm, yeni bir şey yaratmaktan daha önemli olanın önceden yaratılmış harikaları değiştirerek yeni bir şey söyleyebilmek olduğunu dile getiren Celâl’in köşe yazılarından biri olarak kurgulanmıştır (2020b: 236). Buna göre dünyanın bir ev olarak hayal edilebileceği metaforunda edebiyatlar, duvardaki saatlerdir. Bu saatlerin farklı

zamanları ya da bir saatin diğerinden sonra aynı saati göstermesi sonucunda iki eser arasında öncelik ve sonralıktan doğan değer ya da orijinallik açısından bir yargıya varmak saçmadır (2020b: 140). Bu benzetme ile edebiyatlar zamanı sistemleştirerek dönemine rehberlik eden bir işlev gösterir. Aynı zamanda eninde sonunda birbirine dönüşecekleri, aynı durumları tekrarlayacakları ve bir döngüyü takip etmeye mahkûm oldukları sonucuna da ulaşılabilir. Bu benzetmede farklı zamanlarda farklı eserlerin aynı gerçeklikleri birbirlerine benzer şekilde anlatmalarının bu döngüye ait bir unsur olmaları nedeniyle doğal olduğuna da değinilmek istenmektedir. Çünkü Celâl için Doğu ve Batı arasında eserlerin karşılıklı olarak ‘yürütülmesi’ efsanesi bu metaforla açıklanır.

Celâl, üç madde ile açıkladığı saat-edebiyat benzetmesine örnek olarak El İsrâ suresinin miraç bölümlerinden etkilenerak *Kitab al İsrâ* ile *Makam Al Asra*’yı yazan İbni Arabî ile *İlahî Komedya* eserinde benzer bir konuyu işleyen Dante arasında doğruluk ya da yanlışlık ilişkisi kurulamayacağını verir. Yine benzer konuları işleyen İbni Tufeyl’in *Hayy İbni Yakzan*’ının, Daniel Defoe’nun *Robinson Crusoe*’sundan daha ileri ya da geri olduğu sonucuna ulaşmak da saçma bir çıkarım olacaktır (2020b: 141). Dolayısıyla modernizmin aksine özgünlük, edebî metinler için geçerli bir kıstas olmaktan çıkarılır, kurgunun orijinalliği değil kurguyu besleyen kaynakların varlığı ekseninde oluşturulan gerçeklik görünümüleri önceliklendirilir.

Pamuk, *Karamazov Kardeşler*’den daha önce bir tarihte yazılmış olarak kurguladığı *Le Grand Pacha*’nın Dostoyevski’nin metninde görünmesiyle de metinlerarasılık tekniğini kullanır. Bu durum ikonik hâle gelen Büyük Engizitör’e sahip *Karamazov Kardeşler*’in belirli bir saati gösteren ilk eser olmadığını, kendinden önceki birini taklit ettiğini kurgular. Ancak Pamuk, kendi duvar saatini Dostoyevski’nin ilerisine alır. Söz konusu bölümün mantığıyla düşünüldüğünde ise hem geride hem de ileridedir. Gerçekliğe farklı açılardan bakmak gerektiğini çünkü tek bir gerçeklik olmadığını sezdirenen bu konumlandırılabilirlik durumu, *Karamazov Kardeşler* ile *Le Grand Pacha*’nın gerçekliğini aynı katmanda birleştirir. Öncesinde örnek verilen eserlerin gerçek olması ile sağlamlaştırılan ilişki, bu eserin hayalî oluşunun açıklığıyla gönderme yapılan anlatıyı geçersizleştirir. Bu durum metinlerarasılığın farklı kullanımı sonucunda ortaya çıkan gerçeklik görünümüleri açısından *Fehmi K.’nın Açıyıp Serüvenleri* romanındaki Jean-Paul Sartre’ın *Bulantı*’sına yapılan gönderme ile benzer bir nitelik taşır.

Grand Pacha'nın, Mehdi ile konuşması yine üç madde ile numaralandırılır. Bu durum Büyük Engizisyoncu bölümünde şeytanın Mehdi'ye üç sorusuna odaklanan Kardinal'in konuşmasını andırır. Ancak akışın maddeleme kullanılarak bölünmesi bu bölümün biçim olarak farklı şekilde düzenlendiğini gösterir. İçerik ise yüksek rütbeli bir din adamı yerine yüksek rütbeli bir asker tarafından Mehdi'nin nasıl karşılandığına odaklanır. Pamuk, *Karamazov Kardeşler*'de iki taraf arasındaki din ve din ilişkisini askerlik ve din arasına taşıyarak kaynak metnin bağlamından koparır. Aynı zamanda olayı modern İstanbul'a uyarlayarak da bunu pekiştirir. Mehdi olduğu bağlamdan çıkarılan O, Celâl'i de andırır: “(...) yıllardır senin kendisini kandırdığına karar vermiş bir mutsuz, bir gece yarısı, karanlık bir sokakta tabancasının kurşunlarını senin bir zamanlar kurşun işlemez sanılan ölümlü gövdene boşaltıverecek (2020b:145)”. Dolayısıyla Celâl'in hikâyelerine hep birlikte inanan ancak bir süre sonra bu hikâyelerin tükenmesiyle kendi hikâyelerine inanmaya başlayacak olan okurlarının uğrayacağı hayal kırıklığı da Grand Pacha tarafından kehanetine eklenir. Bu konuşmanın dinî bağlamdan koparılarak modern ve siyasî bir atmosferde kurgulanması, *Karamazov Kardeşler*'de vurgulanan din adamlarının İsa'nın adını kullanarak ona düşmanlık etmesi temasının yerini yönetimdekilerin halkı idare etmesine dönüştürür. Gerçekçi bir siyasetçi olarak nitelenen Grand Pacha'nın risalesi, bir esrakerş tarafından Fransızca yazılmış ve kim olduğuna özgürce karar verilsin diye adı bile Türkçeye çevrilmemiştir (2020b:143).

Berna Moran, romanın “Beni Tanıdınız mı?” bölümünde Galip'in Merih Manken Atölyesi'ni ve Süleymaniye Camii minaresini ziyaret etmesi ile Dante'nin *İlahi Komedya*'sındaki Cehennem, Araf ve Cennet gezintisinin benzerliğine dikkat çeker (2014: 102). Bedii Usta'nın mankenlerinin yerleştirildiği yeraltı katları “Cehennem”e gönderme yapar. Bu noktada İngiliz turistlerin de olduğu grubu buraya getiren adamın “(...) sizin rehberliğinizde aşağı katları, yeraltını, mutsuzları, tarihimizi, bizi biz yapan şeyi görmeye geldik (2020b:171)” demesi dikkat çekicidir. Bu alıntıdan hareketle Celâl'in köşe yazılarından biri olarak kurgulanan “Bedii Usta'nın Evlatları” bölümünü Baudrillard'ın simülasyon kuramı ekseninde incelemekte fayda vardır.

Mankencilik yapan Bedii Usta, Abdülhamit'in emri ve kitap ekseninde yaratılan kurgusal şehzade Osman Celâleddin Efendi'nin ilgisi ile Bahriye Müzesi için bazı parçalar yapar ancak dönemin şeyhülislamı bu mankenler karşısında öfkeye kapılır: “Allah'ın yarattıklarını bu kadar mükemmel taklit etmek, Allah'la bir çeşit boy ölçüşmek

olarak görüldüğünden mankenler müzeden kaldırılmış, kadırgalar arasında korkuluklar yerleştirilmiş (2020b: 60-61)”tir.

Bu reddediş Baudrillard’ın da incelediği Bizanslı ikonoklastları akla getirir. Ancak bu iki durumun farklılıkları bulunur. Simülakrların tanrısal güç ve din açısından da belirli işlevleri vardır. Baudrillard, çalışmasında “Simülakrların mabetlere sokulmasını yasakladım çünkü doğaya hayat veren güç yeniden canlandırılmaz (2020: 17)” aktarımına yer verir. Şeyhülislamın yasağı ile ikonoklastların tutumu arasındaki benzerlik, Bedii Usta’nın mankenlerinin Allah’ın yarattığı insanları bu kadar mükemmel taklit etmesinin, onlar kadar gerçek olmasının bir çeşit meydan okuma olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır. İkonoklastlar da benzer bir şekilde tanrısal gücün yeniden canlandırılmayacağını belirterek canlandırılabilmesi durumunun onu ve yaratım gücünü geçersizleştireceğini bilerek ikonaları yasaklamışlardır. Baudrillard’a göre bu yasaklamanın nedeni, ikonoklastların ikonaların Tanrı düşüncesini insanların zihninden silip atabileceklerini sezmesinin yanı sıra bu korkunç hakikatin Tanrının asla var olmadığı yalnızca üretilen simülakrlar aracılığıyla var olabildiği hatta kendi simülakrlarından başka bir şey olmadığı düşüncesine göndereceğini fark etmeleridir (2020: 18). Söz konusu durumlar arasında farklı olan nokta ise ikonaların, Tanrının suretini taşıması ve onu yeniden canlandırmasıdır. Bedii Usta’nın mankenleri ise gittikçe şiddetlenen bir gerçekçilik yaratımının sonucu olarak ortaya çıkar.

Baudrillard, imgelerin yıkıcı ve yapıcı güçlere sahip olduğuna dikkat çeker. İkonaların Tanrıyı kutsadığını düşünen, bu görüntülerde Tanrının dolaylı yansımalarını yakalayan ikonolatrıların bunun ikonalarla oynanan büyük bir oyun olduğunu bildiklerini belirtir (2020: 19).

Günahkârlıkla suçlanan Bedii Usta, sanatını bırakmaz, gözlemlene ve gözlemlediklerini bire bir yansıtmaya motivasyonu ile manken yapmaya devam eder. Bir süre sonra yeni taşındığı Galata’daki atölyesine sığmayan mankenleri gittikçe genişleyen bodrum katlarında saklamaya başlar. Bu açıdan bakıldığında bu mankenler yukarıda dolaşan canlı asıllarının bir yansıması, kopyası olarak gizlenir, onlardan aldığı tepkinin haklı bir sonucu olarak Dante’nin cehennemine benzeyen bir ortamda beklemeye mecbur kalır. Onları bu cehenneme iten yansıttıkları insanların bakış açılarını onların gerçekleri görmek istememesi belirler. Dolayısıyla insanların göz ardı ettikleri bu mankenler tarihe ve ‘bizi biz yapan şeyler’e dönüşür.

Bedii Usta'nın sanatının materyali balmumunun yanında sokakta izlediği insanların gerçek davranışlarıdır. Mankenlerin dinamiği ise sokaklarda dolaşan 'asıllarının' olmasıdır. Ancak oğlu ile sokaklarda gözlemlediği insan davranışlarını analiz ve taklit eden Bedii Usta, bir süre sonra taklit ettiği bu insanların da kendilerinden olmayan bazı davranışları taklit ettiğini, bunun sonucunda da 'safliklarının' bozulduğunu fark eder. Bunun nedeni ise "Batı'dan kutu kutu getirilen, sinemalarda saatlerce oynatılan o lanet olası filmler (2020b: 64)"dir.

Bu durum, simülasyon kuramı açısından değerlendirildiğinde ilk olarak 'gerçek özneler'in safliklarını kaybetme yoluyla ortadan kaybolarak melez hareketlerle donatılması ve taklit olanın gerçeğin yerini alması söz konusu olur. Bu aşamada dışarıdaki insanlar, mahzenlerdeki mankenlerden daha fazla 'taklit eden' bir konuma gelir. Mankenler yansıttıkları/taklit ettikleri 'gerçek' jestlerle yıllardır hep aynı şekilde durur. Ancak onların asılları olan insanlar, izledikleri filmlerden gördükleri başka bir gerçekliğe ait görüntüleri taklit eder. Bu nedenle simülasyon dünyasında canlı birer piyona benzemeye başlarlar. Bu mankenlerin varlığı, sokaktaki insanları birer simülakr hâline getirir. İnsanlar ise kendi gerçekliklerine ait olmayan, bire bir bağlamdan yoksun jestler edinerek bu durumu daha da güçlendirirler.

Bedii Usta'nın mankenleri, Pamuk'un sıklıkla değindiği stratejik bir imgedir. Bu kurgu üzerinden Doğu ve Batı arasındaki farklara yeniden değinilir. *Beyaz Kale* ya da *Benim Adım Kırmızı* gibi romanlarında, temel çatışmayı Doğu ve Batı ayrımı üzerine kurgulayan Pamuk'un bu romanının temel çatışması söz konusu ayrım olmasa da sürekli başvurulan bir motife dönüşür. Yetenekli manken ustası Bedii'nin mesleği gözlemlemek ve gözlemlediklerini somut bir şekilde var etmektir. Zanaatkâr olarak anılsa da aslında bir sanatkârdır. İlk seferde ikonoklastlık benzeri bir zihniyetle eserlerini sergilemesine izin verilmeyen Bedii Usta, vitrinlere mankenlerin koyulduğu dönemde de özendirici olmamak nedeniyle eserlerini gün yüzüne çıkaramamıştır.

Baudrillard'ın kuramı açısından meseleye baktığımızda bir oyunun bitip bir diğerrinin başladığı sonucuna ulaşırız: İki durumda da gerçeği olduğu gibi yansıttığı için kabul edilmeyen bu mankenler doğrultusunda iki dönem de temelde birbirinin aynısıdır, gerçek olana tahammül yoktur. Bu nedenle bu canlılardan daha canlı, hayat ışığı ile parlayan mankenler yer altındaki bodrumda sıkışıp kalır. Bu temsili cehennemde yer alan 'gerçek Türk insanı' umutsuzdur. Celâl Salik de cehennemdekiler arasındadır. Boynuna

ise romanda da kendisine bir bölüm ayrılan yazısı, ölüm fermanı gibi asılmıştır. Daha önce gönderme yapıldığına değindiğimiz El İsrâ Suresi'nde her insanın amellerinin ve kaderinin boynuna bağlandığının yer alması da metinlerarası bir gönderme olarak tanımlanabilir.

Bu nedenle belli bir dönemin gerçekliğini bire bir yansıttıkları için gün ışığından mahrum kalan ve sembolik bir cehennemde umutsuzlukla cezalandırılan mankenlerin gerçeklik görünüşleri dışarıdaki asıllarının dışladıkları özelliklerinden ibarettir. Freely'nin “*Kara Kitap*’ta içinden geçtiği cehennem öyle bir dünyadır ki, buradaki herkes yitik bir orijinalin kopyasıdır (2008: 169)” tespiti de bu duruma uyar.

Kara Kitap, üstkurmaca gibi metinlerarasılık tekniğiyle de gerçeklik görünüşlerini parçalayan ve bunun yanında gönderme yapılan metinlerin dönüştürülmesi yoluyla onların da gerçekliğinin sorunsallaşmasına neden olan bir romandır. Özellikle romanın en önemli iki karakterinin Şeyh Galip ve Mevlana’ya gönderme yapması ile romanın *Mesnevi*, *Hüsn ü Aşk* ve *Mantıku't-Tayr* gibi metinlerle benzerliği, metinlerarasılık tekniğini daha geniş bir perspektife dağıtır. İstanbul’un anlatıya dayanan şekliyle ve önceki metinlerin izlerini taşıması yönüyle kurmacaya katılması ve insanların elindeki poşetler üzerindeki yazıların bile bir anlam çağrıştırıyor gibi kurgulanması *Kara Kitap*’ın uzamsal ve kurgusal gerçeklik görünüşlerinin metinlerarası ekseninden ayrılamayacağını gösterir.

4.2.3.2. *Bir Cinayet Romanı*

Pınar Kür’ün *Bir Cinayet Romanı*’nın Berna Moran tarafından polisiye üzerine yazılmış bir üstkurmaca niteliği taşıdığına değinmiştik. Kür, bu üstkurmada polisiye romanları işaret eden metinlerarası bir teknik de kullanır. Ekrem Güzel, romanın kendinden önce yazılan polisiye romanların parodisini yapması aracılığıyla metinlerarası bağlamda değerlendirilebileceğini belirtir (2021: 109).

Bir Cinayet Romanı’nda polisiye türünün ve bu türe özgü bazı kalıpların Akın’ın yazdığı cinayet romanı ile kıyaslaması yapılır. İstanbul’daki otelde Yıldız ve Akın’ın karşılaştığı Amerikalı kızın kurguya eklenmesi bu açıdan önemlidir. Bu kız, tesadüf eseri Bodrum’da Yıldız ve Akın ile karşılaşmıştır. Emin bu rastlantının diğer cinayetler için

gerekli, kurgusal bir unsur olduğunu açıklar: “(...) polisiye romanlarda bu gibi rastlantılar, beklenmedik gelişmeler kaçınılmazdır – daha sonraki cinayetlerin işlenebilmesi için... (2013: 345)”. Bu tesadüf, Emin tarafından polisiye roman kurgusunu destekleyen bir teknik olarak yansıtılır. Ancak kurguya, olağan kurgudan daha yapay olarak yerleştirilmiş görünen bu durum gerçekçi olması beklenen polisiye roman türünün gerçekçiliğini zedeleyen bir unsur olarak öne çıkarılır. Emin’in çözümüne ait bu tesadüf ve sonucunda kızın öldürülmesinin gerçek nedeni romanda belirsiz bırakılır. Bu nedenle durum cinayetin çözümünün bir versiyonu olmaktan ileri gidemez.

Cinayeti çözdüğünden emin bir şekilde polisiye metin ve filmlerdeki dedektifler gibi giyinen ve onların tavırlarını takıyan Emin’in içerisinde bulunduğu atmosfer, Akın’ın evine girdikten kısa bir süre sonra şekil değiştirir. Polisiye kurgunun imgeleriyle donatılmış Emin, Akın’ı pembe gecelikte görür. Odanın dekoru da bunu destekleyecek şekilde özenlidir. Ancak Emin bir süre sonra, Akın’ın üzerinde pembe gecelik yerine gündelik bir eşofman takımı bulunduğunu anlar. Akın, onun Poirot’luktan vazgeçtiğini söyler, onu Dashiell Hammett eserlerinin etkilerini taşıyan ancak daha çok Raymond Chandler’ın tarzını yansıtan Amerikalı eski filmlerdeki dedektiflere benzettir (2013: 327). Ancak Akın’ın Çekoslovak bir atlet gibi sıradan bir dekorda karşısına çıkması dedektiflik romanlarından ya da filmlerinden fırlamış görünen Emin’i rahatsız eder. Yıldız’ın cinayette kullanılan tabancayla yakalanmasının ardından Emin’in Amerikan romanlarındaki dedektiflerin görünümüne bürünmekten başka bir işi kalmadığını söyleyen Akın, onun romandaki işlevinin simgesel bir görünümünden öteye gidemeyeceğini hissettirir. Roman yazarının ortamına uymayan bu özenli tavrı Emin’i gülünçleştirir. Emin de teorisini açıklarken pelerinli bir paltoya ya da elinde bir pipoya ihtiyaç duyar. Çünkü polisiye bir romana özgü bu gerçeklik görünümleri aracılığıyla dedektif görünümünü tamamlayacak atmosferi sağlayarak daha geçerli ve kesin bir çözüm sunabileceğini düşünür. Akın’ın da daha özenli görünmesini isteyerek bu bölümün polisiye bir romanın yüzleşme sahnesinin pastışı gibi görünmesini hedefler. Ancak pastiş yalnızca Emin’in görünümünde ortaya çıkar ve gerçek hayatın romana müdahaleleri ile sürekli bölünür. Emin’in ilk gözlemlediği sahnenin gerçeğe uygun olmadığını ortaya çıkmasıyla polisiye roman unsurları gerçeklik algısının önünde bir bariyer olarak görünür. Akın’ın alaylı tavırları ile gerçekten uzaklığı sezdirilen Emin’in bu noktada cinayetin ardındaki gerçeğe hiç olmadığı kadar yakın oluşu ironiktir. Kür, polisiye roman imgelerini kullanarak okuru, çözüme en yakın olduğu anda ciddi ve kendinden şüphe

edilmez, gerçek bir çözümünden uzaklaştırır. Bu durum gerçek ve kurmaca üzerinde ayrım yapılamamasını destekler.

Bir Cinayet Romanı'nda polisiye romanlara ait imgelerin yanında bu romanların kurgusunda sıklıkla kullanılan öğelere de sıklıkla gönderme yapılır: "Polisiye roman tarihinde, okurun çözümleyiciden çok şey bildiği görülmemiştir! (2013: 332)". Akın, yazmak istediği cinayet romanını en başta diğer romanlarla ilişkisine göre konumlandırır. Cinayet mekanizmasını inceleyecek romanı, katilin ağzından yazılacak bölümler olduğu için *Bir Cinayetin Anatomisi*'nden; katilin kim olduğu romanın başında açıklanacağı için de *Roger Ackyord Cinayeti*'nden farklıdır (2013: 20). Bu nedenle romanın polisiye romanlar arasındaki yerini bu eserlerle farklılıkları, dışarıda bıraktıkları belirler.

4.2.3.3. *Amat*

Anar'ın oluşturduğu kurmaca tarihî metinler aracılığıyla üstkurmacayı destekleyen kurgusal göndermelerden daha önce bahsetmiştik. *Amat*'ın metinlerarası atmosferi, yazara ait kurmaca metinlerin yanında diğer metin ve anlatılarla da kapsamlı bir etkileşim içindedir.

Amat'ın celladı kaygusuz adı verilen bir sigara içtikten sonra geminin en rahatsız yeri olduğu için 'cehennem' adı verilen bölümünün alt güvertelerinde Malik ile yolculuk yapar. Bu bölüm, Dante'nin *İlahi Komedya* adlı eserinin "Cehennem" bölümünün bir pastişidir (Ergun, 2009: 207). Bu pastişin en dikkat çeken yanı ise cehennemin katmanlarının ve cezalarını çeken günahkârların Osmanlı'nın sosyal hayatına göre şekillenmiş olmasıdır. Mehmet Sarı, Anar'ın bu kısımda kullandığı cehennem katmanlarının adlarını Kuran'dan aldığını belirtir (2009: 44). Dolayısıyla bu bölümde farklı metinlerden yapılan alıntıların bir araya getirilmesinin yanında tarihî bir dönemin sosyal hayatının bağlama katılmasıyla da metinlerarası bir yapı oluşturulur. Bu nedenle Zima'nın kuramı doğrultusunda değerlendirildiğinde doğrudan toplumsal gerçekliğe gönderme yapıldığı sonucuna ulaşılır. Ancak bu örnekte toplumsal gerçeklik de tarih söylemine ve kurmacaya dayandığı için tam bir gerçeklik olarak tanımlanamaz. Bu alanların kesişim kümesindeki yeni gerçeklik görünümünde "Karılarını telâk-ı selâse ile boşayan kocalara hileli hülle yapan (...) ölçüde tartıda hile yapanlar, cemaate gitmeyip tek başına namaz kılmayı huy edinenler (2021: 53)" cehennemin farklı katmanlarında

cezalarını çeker. Anar'ın bu kısımda kullandığı dönüşüm, ironik bir tarzda romanın günahkârlık teması ile ilişki içerisindedir. Mürettebatın günahlarının ağırlığı yanında bu günahların gündelik ve küçük kalması, bölümün yalnızca celladın halüsinasyonundan ibaret olduğunun ortaya çıkması gibi noktalar bu bölümü sonsuz bir döngüye hapsedilerek günahlarla yüzleşme yoluyla çekilen ceza karşısında geçersizleştirir. Dolayısıyla Anar, çok önceden beri farklı versiyonları ortaya çıkan ve cehennemin katmanlarıyla ilişkilendirilerek geniş kitlelerce kabul edilen 'günahkârların cezalandırılması gerçekliği' için de postmodern bir gerçeklik görünümü oluşturur. *Kara Kitap*'ta yapılan *İlahi Komedya* göndermesinde daha sembolik bir cehennem imgesi oluşturulur. İstanbul'da yaşayan insanların gerçekliklerini yansıtan mankenleri, yer altında umutsuzlukla cezalandırılır. *Kara Kitap*'taki insanların ceza çekmelerinin nedeni ise kendilerini oldukları gibi kabul edememeleri ve kendi hayatlarının bağlamından çıkmayan davranışları taklit ederek yapaylaşmalarıdır.

Amat'ın katlı kalyon yapısı ve bu katların sosyal statü ile ilişkilendirilmesi yine akıllara Dante'nin *İlahi Komedya*'sındaki düzeni, günahkârlığın hiyerarşisini ve cehennemin katmanlarını getirir. Amat'taki herkes günahkârdır ancak en günahkâr olan en yüksek kamarada bulunan Diavol'dur. Dolayısıyla *İlahi Komedya*'nın yerin derinliklerine inen sistemi de tersine çevrilerek gerçeklik görünümü yeniden oluşturulur.

Batı edebiyatına yapılan göndermelerden biri de Cervantes'in *Don Kişot* romanıdır. Süleyman ile dövüşen ve Habil'i kalemle öldüren Şövalye Don Kişot'u andırır. Onun sadık uşağı ise Sancho Panza'yı anımsatır (Ergun, 2009: 306). Şövalyenin Cervantes gibi Osmanlı'ya esir düştüğünü söylemesi, benzerliği roman karakteri ile yazar arasında da kurar. Dolayısıyla yazarın yarattığı karaktere yaratıcısına ait bir durumun atanması aracılığıyla kurmaca ve gerçekliği birbirine katan, yazar ve yaratımı arasındaki sınırları belirsizleştiren bir gerçeklik görünümü ortaya çıkar. Don Kişot gibi aşırıya kaçan bir gurur, yiğitlik ve soyluluk meraklısı şövalyenin Süleyman ile kılıç dövüşü yaptığı kısımda benzetmelerle desteklenen detaylı bir gerçeklik yaratılır. Ancak şövalye, sadakati yüzünden okunabilen uşağı tarafından piştovla vurulunca dövüş sonlanır (2021: 145).

Zeynep Ergun, *Amat* ile Foucault'nun delilerin gemilere bindirilmesine ve deniz ile şeytan arasındaki ilişkiye yönelik bulgularına dikkat çeker (2009: 216-217). *Amat*'ta gemiye deliler değil günahkârlar alınır. Böylece İstanbul bu günahkârlardan arınır. Deniz ile şeytanlık arasında kurulan ilişki ise Amat'ın kaptanının şeytan kimliği ile ilişki

içindedir. Ergun'un diğer bir metinlerarasılık tespiti ise Anar'ın Tanrı ve Şeytan arasındaki çizginin muğlaklaştığı postmodern Türkiye'de okura Türklerin Faust ve Mephisto'sunu sunmasıdır (2009: 269). Ayrıca John Milton'un *Yitik Cennet*'inde cennet bahçesine giren şeytanı bir pus çevreler (2009: 295). Bu durum *Amat*'ı ve Diyavol'u çevreleyen pus ile benzerdir. Anar, Diyavol ekseninde diğer metinlerdeki pek çok şeytan göndermesini kullanır. Böylece Diyavol'un bünyesinde şeytana dair diğer anlatılarda görünen gerçeklik görünümlerini birleştirir. Anlatı bağlamından doğan bu yeni şeytan imgesini döngüye yerleştirip günahkârları yeniden yaratan ve her şeye hâkim bir konuma atayarak tanrılaştırır.

Amat'ın gönderme yaptığı metinler arasında kutsal metin ve anlatılar da önemli bir yer tutar.⁸ Bu anlatılarda yer alan pek çok kişi ve olay, *Amat*'ta birbirine dönüştürülerek ele alınır. Örneğin romanda iki cennetten kovulma göndermesi bulunur. Bunlardan biri şeytanın diğeri de insanın cennetten kovulmasının pastişidir. Romanın sonlarına doğru Diablo adına benzerliğine değinilerek şeytan olduğu kesinleşecek Diyavol ise bu pastişte Tanrı konumunda bulunur. Örgen, Diyavol'un *Amat*'ta kurduğu düzeni "Allah'ın yarattığı hayatın pastişi olan gerçek ve yalan üzerine [bir] anlamsızlıklar yumağı (2008: 169)" olarak niteler. Dolayısıyla Diyavol bu tutumuyla, olacakları bilmesi ve kalyon üzerinde tam gözetime sahip oluşuyla, Nuh Usta'ya sipariş edip her biri mürettebatın bir üyesinden gelen meşelerden yaptırdığı kalyonuyla yarattığı dönüşümde şeytan-tanrı arasındaki karşıtlığı bir kenara iter.

Teyakkuz hâlinde yalnızca emredildiğinde çalacağı borusuyla İsrail, bir gemi yapmakla görevlendirilen Nuh Usta, rüzgâra hükmeden Süleyman Reis, daha üstün olduğunu düşündüğü için Süleyman'ı reddeden Abuzer Reis, iyiliği ve nazikliğiyle bilinen ancak haksız şekilde öldürülen Habil başta olmak üzere pek çok karakter ve olay kutsal metinlere farklı tarzlarda göndermeler yapar. Romanda Kuran'dan yapılan alıntılar, Kuran üslubuna benzer yazılmış kısımlar da yer alır. Ayşe Nur Özdemir, *Amat*'ın kaburgasından kesilen parçadan kadın heykeli yontulmasını, Havva'nın Adem'in kaburga kemiğinden yapılması anlatısına bir gönderme olarak niteler (2021: 34). Genellikle ölüm ve yaratılış/yeniden yaratılışla ilgili olan bu göndermeler aracılığıyla

⁸*Amat* romanının kutsal metinlere yaptığı göndermeler Mehmet Sarı tarafından çalışılmıştır. M. Sarı (2009). *Metinler arası bağlamında İhsan Oktay Anar'ın romanlarında kutsal metinlerin izleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

kitabın döngü temasıyla uyum sağlanır ve döngü ekseninde yaratılan gerçeklik görünümleri dinî anlatılarla desteklenir.

Esra Karlıdağ, *Amat*’taki metinlerarası ilişkileri incelerken *Amat*’ın bir efsaneler toplamı olduğunu belirtir (2012: 107). Çünkü roman, bu esrarengiz gemi hakkındaki anlatıların bir kolajıdır. Aynı zamanda Süleyman’ı konu alan bir efsaneden de söz edilir. Bu efsane aracılığıyla Süleyman’a belirsiz bir potansiyel de kazandırılır.

Kalyonun doktoru İbrahim’in hastalarına İbni Sina’nın *Kanun*’undan parçalar ezberletip dua gibi okutması ve bu yolla bazı hastaları iyileştirmeyi başarması da mizahi bir üslupla ele alınır. Tıp için kutsal bir metin olan *Kanun*’un bu kullanımı, anlamı bilinmeden okunan dualara ve ezberlenen Kuran’a gönderme yapar. İbrahim Bey de bu kitabı baştan sona ezberlemiştir. Ancak Arapça bilmediği için bu çalışması âlimlik değil hafızlıktır (Anar, 2021: 77). Bu noktada İbrahim Bey’in bilimsel bilgiyle ilişkili olarak bulunduğu konum da oldukça ironiktir. Doktorluk mesleğinde tolere edilemeyecek bu durumda, İbrahim Bey bilimsel/gerçek bilgiye aynı zamanda hem sahiptir hem de sahip değildir. Operasyon yapan bir doktor olarak bilimsel bilgiyi ezberleyen değil anlayan ve bilen olması gerekir.

Sonuç olarak *Amat*, gerçeklik görünümleri oluşturulurken metinlerarasılık tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı bir roman olarak okurunu dış gerçekliğe neredeyse hiç göndermez. Bunun yerine tarihsel olana, kurmaca metinlere, dinî anlatılara, kutsal metinlere ve efsaneye gönderir. Bu yüzden mimetik bir okuma deneyimi oluşturmaz. Bu durum gerçekliğin ancak başka metinlerin etkileri ve varlığıyla oluşturulduğu bir görünüm ortaya çıkarır. Dolayısıyla *Amat* gerçekliğin değil, gerçekliğe dair anlatıların, bu anlatılar arasındaki ilişkilerin ve birbirlerine eklemelenebilirliklerinin deneyimlendiği bir roman olarak değerlendirilebilir.

4.2.3.4. *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri*

Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri’nde metinlerarasılık, metnin geneline yayılır ve anlatı yazarı tarafından devamlı kullanılır. Bazı durumlarda metne eklemelenen bazen de metin içerisinde tartışılan, karakterlerin adlarını ve davranışlarını etkileyen bu metinlerarasılık kullanımı üstkurmacanın sürekli ön planda olmasına eşlik eder.

Üstkurmaca bölümünde de değinildiği gibi Fehmi K., anlatı dünyasının bir parçası olduğundan haberdardır. Bu nedenle anlatı yazarı, onun diğer roman kahramanlarının başına gelenlerin kendi başına da gelmesine endişe etmesine izin verir. Romanda gönderme yapılan ilk eser, Franz Kafka'nın *Dönüşüm* romanıdır. Bir banka memuru olduğu ortaya çıkana kadar soyadının tamamıyla anılmayı hak eden Fehmi Kavkı, sabah uyandığında böceğe dönüşmemiş olduğu için rahatlar. Metinlerarasılık, kendinden önceki yazının yarattığı geniş dünyanın imkânlarına dayanarak olasılıkları genişletir çünkü bir roman karakteri sabah böceğe dönüşmüş olarak uyanabilir. Metinlerarasılığın ya da yazın geleneğinin olasılıkları daralttığı durumlar da bulunur. Anlatıcının da dikkat çektiği şekilde Fehmi K., uyandığında kurgunun doğası gereği yataktan çıkmak da zorundadır. Çünkü yazarlar arasında bu konuda adeta bir “*gentlemen's agreement*” bulunur (Yavuz, 2017: 78).

Bu genel kabul, anlatı yazarının gerçekte düşünüldüğü kadar özgür olmadığı düşüncesine götürür. Elbette bir yazar istemediği müddetçe karaktere herhangi bir eylemi yaptırmayabilir. Ancak o güne kadar okuduğu diğer metinlerden edindiği yerleşmiş bir kurgulama sürecinin mekanizmalarına az ya da çok uyması kendiliğinden olabilir. Bu durum gerçeklik meselesine de uyarlanabilir. Bu noktada Moran'ın yazarın yansıtmak istediği gerçeklikle baş başa kalamadığı çünkü araya girmiş başka metinlerin bulunduğunu belirttiğini hatırlamakta fayda var. Yavuz'un kurguda dikkat çekmeyen bir eylemle değindiği bu durum çok daha kapsamlı durumlarda da ortaya çıkabilir. Sonuç olarak anlatı da tarih gibi tekrara dayalı bir kimliğe bürünebilir, önce gerçeklik sonra ise kurmaca olarak (Yavuz, 2017: 110).

Anlatı sürecinde karakterlerin içinde yaşayacağı gerçekliği kendinden önceki metinlerin ve bu metinlerle ilişkilerin belirlediği sürekli gündeme getirilir. Sözgelimi Fehmi K., bunalımlı bir karakter olarak kurgulanmadığı için yaz günü palto giymesine gerek yoktur. Anlatıcı, Fehmi K.'yı tasarlarken 1920 Orta Avrupa romanlarının genel karakter görünümünü metnin dışında bıraktığını, onun için bunalımlı ve melankolik bir gerçeklik görünümünü benimsemediğini belirtir.

Fehmi K., Joseph K.'nın kaderini paylaşabileceğinin, sabah kapısının altından bir dava kağıdının atılabileceğinin de farkındadır. Bu noktada metinlerarası gönderme Kafka'nın *Dava* romanına yapılır. Bu dava kağıdının atılmasının bağlamı ise Fehmi K.'nın Selim'in dergisinde yayımlanacak yazısından dolayı Çek yazarların anlatı

kahramanlarının başına gelenin onun da başına gelmesi olarak oluşturulur (Yavuz, 2017: 93). Ancak anlatı yazarı, bu olaylardan herhangi birinin kendi karakterlerinin başına gelmesinde geçerli bir neden bulamaz. Çünkü bu anlatı Çekoslovakya’da geçmez, karakterler de kendilerini Çekoslovakyalılaştırılmış olarak duyumsamaz. Bu nedenle metinlerarası zeminde anlatı kahramanları olmalarından başka bu karakterleri birbirine bağlayacak gerçeklik ilişkisi kurulmaz. Çek anlatı karakterlerini ortaya çıkaran koşullar Fehmi K., Anette ve Selim için geçerli olmadığı için bu karakterlerin gerçekliklerini üstlenmeleri temelsiz görünür.

Selim Taşıl, Sartre’ın *Bulantı* romanındaki Roquentin’in yazmaya çalışıp yazamadığı Marquis de Rollebon’un biyografisini kendi versiyonuyla yazmak ister. Ancak Selim’in kendinden gizlediği hakikat, onun aslında Marquis de Rollebon’un ta kendisi olduğudur (2017: 91). Bu biyografiyi kaleme alırken aslında otobiyografisini yazdığının farkındadır. Roquentin ise Fehmi K.’dır. Bu noktada anlatıcı, kendi karakterlerini Sartre’dan ilham alarak yarattığını belirtmez. Aksine Sartre’ın henüz yazılmamış, hatta şimdi yazılmakta olan bir anlatının tiplerini kendi romanının kahramanları olarak benimsediğini söyler (2017: 92). Yazılıp bitmiş romanlar ayrıcalıklı statüdedir ancak bir yazarın talihi yaver giderse kendinden sonra yazılacak anlatının tiplerini kendi romanında yazabilir. Metinlerarasılık yaklaşımını tersine çeviren bu kurguda esinlenen yazar Sartre’dır. Yaratılan gerçeklik görünümünde bu iki yazar arasındaki bir karakteri ilk oluşturan olma üstünlüğü yapay bir ortamda Yavuz’a aitmiş gibi görünür. Bu durum, Dostoyevski’nin Büyük Engizitör’ü Doktor Ferit Kemal’in bir risalesinden aşırıldığını öne sürerek kendi naziresini *Karamazov Kardeşler*’den önceki bir zamandan alınmış gösteren Pamuk’un kullandığı metinlerarasılığa benzer. Bu noktada her iki metinde de bu yetkin romanların üstünlüğü kurmaca evreninde baltalanarak kendi metinleri gönderme yapılan metinlermiş gibi gösterilir. Bu noktada, Sartre’ın metnin yetkinliği de sorgulanabilir. Çünkü oluşturulan metinlerin kendinden öncekilerden tamamen izole edilmesi zordur. Metinlerarasılık bağlamında değerlendirildiğinde kaynak metin de zaten gerçeklik görünümleri kurgunun bağlamından oluşturulmuş bir anlatı olmaktan ileri gitmez.

Anlatıda dikkat çeken diğer bir metinlerarasılık, *Savaş ve Barış*’ın karakterlerinden Bezukhov’un gözlüklerinin anlatı içerisinde görünmesidir. Hilmi Yavuz, “İnsan Gerçekliği, Doğa Gerçekliği” adlı yazısında Steiner’in Tolstoy’un doğa ve

eşyanın insan açısından betimlenmesinin en yetkin örneklerini verdiği düşüncesine değinir. Bezukhov'un gözlükleri de bu örnekler arasında yer alır (1977: 15). Bezukhov'un gözlüklerinin, gerçekçiliğin temel ilkelerinden biri olarak görülen betimleme açısından yetkin görülmesi anlatının gerçekçi edebiyat ile kurduğu zıt ilişkinin bir göstergesidir. Ayrıca metne sonradan bir başka roman karakterine ait gözlükler dahil olur. Anlatı yazarı, Fehmi K.'nın gerçek değil de kurmaca bir kişi olduğunu imleyen bir şekilde anlatının başlamasını kışkırtıcı bir uzam olarak değerlendirir. Anlatının başlangıcı, metnin içinde tekrarlanırken Bezukhov'un gözlüklerinin yerini Emir İsoarre'nin gözlükleri almıştır (2017: 113). Bu noktadan sonra anlatı önceki metinden farklı devam eder ve Fehmi K. Emir İsoarre'nin gözlükçübaşını hatırlar. Calvino'nun *Varolmayan Şövalye*'sindeki bir karaktere ait gözlükle anlatıya başlamak tüm anlatının gerçeklik görünümünü değiştirir. Anlatı yazarına göre böyle başlayan iki anlatı arasında dağlar kadar fark vardır ve bu en azından 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl romanı arasındaki farka tekabül eder (2017: 114).

Gerçekçi bir edebiyatta yaratılmış ve tüm detaylarıyla gerçekçiliği yansıtan Bezukhov'un gözlüklerinin alıntılanması, postmodern bir romandaki karakterin kurgusal gözlüklerinin alıntılanmasından farklı bir gerçeklik görünümünü beraberinde getirir. Ancak Bezukhov'un gözlüklerinin metne gerçekçi değil, gerçekçiliği geçersizleştiren bir şekilde yerleştirildiğini de göz önünde bulundurmak gerekir. Aynı zamanda anlatı yazarının yatılı okulda yaşadığı gözlük deneyimi de metne dahil edilir. Anlatı yazarı ise bizi Hilmi Yavuz'a götürür. Nitekim Erkan, Fehmi Kavkı'nın Hilmi Yavuz'dan da izler taşıdığını tespit eder. Fehmi Kavkı'nın dazlaklığı ve saçını buna göre taraması ile sigarayı on yıldır bırakmış olması onu Hilmi Yavuz ile özdeşleştirir (Erkan, 2016: 1191).

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri metinlerarası düzlemde pek çok gönderme örneğine sahiptir. Örneğin İzzettin Şadan Bey, Madam Bovary'nin eczacısı gibi iyi kalpli ve safdil düşünülmüş ancak *Budala*'daki Lebedef gibi dedikoducu, arsız ve *daemonic*, anlatı yazarının tam istediği gibi tasarlanmıştır. Anette, yazınsal bir bağlamdan, Fehmi K. ise Gregor Samsa'nın aynasından çıkmış, anlatı kişilerinin kimlikleri daha önceki yazınsal bağlamlar tarafından belirlenmiştir (2017: 125). Bu noktada Yavuz, bir araştırmacının yapacağı tespitleri hâlihazırda metne katar ve okura hem anlatıyı hem de anlatının çözümlemesini sunar. Orhan Pamuk da bu çözümlemeleri *Beyaz Kale* ve *Kara Kitap* romanlarına sonsöz olarak alınabilecek şekilde yazmayı tercih eder. Ancak Yavuz gibi metnin içinde bu şekilde doğrudan bir göndermeden kaçınır. Yavuz'un bu kullanımı,

teknik terimler ve göndermelerle gerçekliğin tamamen parçalanmasına neden olur. Ayrıca kurmaca gerçeklik ile doğaya ait gerçeklik arasında, kurmaca gerçekliğin neredeyse her aşamada ön planda olduğu postmodern bir atmosfer yaratmasına aracı olur.

Anlatı yazarı, kişilerine karşı Grandet'nin Goriot Baba'sının kızlarına yaklaştığı gibi sevecen yaklaşmak istediğini belirtir (2017: 99). Bu nedenle anlatıcı, yalnızca karakterleri değil karakterler arasındaki ilişkileri de kendi metnini yaratırken kullanmak istediğine dikkat çeker. Bu noktada anlatı yazarı ve anlatı arasındaki ilişki de metinlerarası bir düzlemde belirlenir. Dolayısıyla yazar ve roman kişisi arasındaki ilişki de özgün olmayan, gerçekliği parçalanmış bir şekilde sunulur.

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri'nde metinlerarasılık örnekleri çoğaltılabilir. Romanın tamamına yayılan kurgusallığın gündeme getirilmesi aracılığıyla sürekli parçalanan ve yeniden oluşturulan gerçeklik görünümlerini besleyen en önemli kaynak diğer metinlerdir. Bu metinler yer yer benimsenir, bazen dönüştürülür, bazen dışarıda bırakılır bazen de bu metinlere yalnızca gönderme yapılır. Fehmi K. konumunu ve gerçekliğini bu ortak kurmaca dünyada yerini diğer metinlerle ilişkisine göre kazanır. Yıldız Ecevit'in bahsettiği metinlerarası doğayı yansıtan roman atmosferi, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde nefes alınırken sürekli kendini hissettiren bir hava gibidir. Anlatının adındaki serüven, Fehmi K.'nın sıradan yaşamı ile sarsılır ve bu acayip serüvenin ancak kurmaca dünyayla ilişki ekseninde ortaya çıkabileceği anlaşılır. Nihayetinde bu romanın bir 'anlatı parodisi' olduğuna tekrar başvurmakta fayda vardır.

4.2.3.5. *Kılavuz*

Kılavuz'un kaynakları, Uğur'un günceleri ve notları gibi kurgulanır. Dolayısıyla *Kılavuz*'un asıl kaynağı Uğur'un günlük yaşamıdır. *Bir Cinayet Romanı*'nda da karakterler bir romana konu olacağını bilerek ya da bilmeyerek günlük tarzında metinler oluşturur. Ayrıca *Amat*'ta kurgulanan eserler ile *Kara Kitap*'ta doğrudan kullanılan Celâl'in köşe yazıları gibi *Kılavuz*'da da kurmaca kaynak/yardımcı metinlerin varlığına değinilir. Uğur, yazısında güncesinden doğrudan alınan parçalar kullanmaz. Bu yönüyle de *Amat* ile benzerlik gösterir. Farklı tarzlarda kullanılan bu kurmaca metinler, metnin

içinde farklı bir boyut oluşturur. Bu boyut metnin yazım aşamalarını göz önüne serdiği gibi yazınsal gerçekliğin kaynağına ilk aşamada ulaşamayacağını da sezdirir.

Selin Çağan, Karasu'nun *Gece* ve *Kılavuz* romanlarını metinlerarası bağlamda incelediği yüksek lisans tezinde *Kılavuz*'un söyleyiş tarzıyla gönderme yaptığı yazar ve şairler ile farklı türler arasındaki metinlerarası ilişkileri tespit eder. Turunçlu ve Bükönü'nün kurmaca yer adları olmasından yola çıkarak uzamsallaştırma açısından Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* serisine benzerliğine değinir (2017: 53). Akdeniz şehirleri oldukları sezdirilen bu uzamlar kurmaca adlarla anılırken Ankara ve İstanbul'un da anlatıda geçmesi hatta düşler aracılığıyla birbirine eklemlenmesi kurmaca ve gerçekliği aynı düzleme indirger. Ek olarak Ankara ve İstanbul'un yalnızca düşlerde ya da kaza anından sonraki parçalı kurguda gösterilmesi buna karşın Turunçlu ve Bükönü'nün kurguda daha detaylı yer alması bu kurmaca uzamların gerçeklik görünümelerini ön plana çıkarır.

Çağan, Karasu'nun Giuseppe Verdi'nin *Maskeli Balo* adlı operasını *Kılavuz*'un bağlamına kolaj yöntemi kullanarak yerleştirdiğini belirtir (2017: 53). Söz konusu operanın yapısının yanında içeriğinin de metinlerarası bağlamda anlatıya dahil edilmesiyle polisiye tür izlenimini oluşturduğunu ekler. Bilge Karasu, roman üzerinde çalışmaya başladıktan birkaç ay sonra *Kılavuz*'un bir sonat olacağına karar verdiğini söyler. Bu nedenle roman üç bölüme ayrılır. I. Bölüm *Allegro Giusto*'dur, II. Bölüm *Andantino*, III. Bölüm ise ilkinden biraz hızlı ancak daha yalın olmalıdır (Karasu, 1991: 134).

Anlatının yapısı, biçemi ve bir ölçüde de içeriği farklı bir türden esinlenerek oluşturulur. Daha genel bir metinlerarasılık bağlantısı sağlayan bu durum okuma deneyimini de etkiler. Bölümler zamansal olarak birbirini düzenli bir şekilde takip eder. Ancak sayılarla birbirinden ayrılan bölümlerde farklı anlatım tarzlarının yarattığı ayrışma da rahatça hissedilir. Bu durum ilk bölümde korku içerikli, ikinci bölümde anlatı ve yazma deneyimine odaklanan ve üçüncü bölümde ise esrarın çözülmesi ve yeni bir başlangıçla ilişkili, farklı gerçeklik görünümünün oluşturulmasına da zemin hazırlar. İhsan'ın, Yılmaz Bey'in ve Mümtaz Bey'in kişiliklerine dair gerçeklik görünümleri de bölümler arasında farklılık gösterir. Örneğin Mümtaz Bey, başkalarının bakış açısından ilk bölümde hasta olmayan ancak çabuk huzursuzlanan bir yaşlı Bey olarak görünür. İkinci bölümde ise yine başka bir bakış açısından cinayetler işleyebilecek gizemli ve

tehlikeli biri gibi gösterilir. Son bölümde ise olayları açıklığa kavuşturan, ılımlı, yalın biri olarak görünür. Dolayısıyla karakterlerin de Karasu'nun belirttiği bu yapıya uyum sağladığı görülebilir.

Fusun Akatlı, *Kılavuz*'un Karasu'nun öykücülüğünün görsel ve sinematografik özelliklerini barındırdığına, bu *novella*'sının diğer metinlerinden daha sade bir üsluba sahip olduğuna ve akıcı bir şekilde okunabildiğine dikkat çeker (1997: 120). Uğur'un bir kasetten izlediği kendi rüyası ve deneyimlerinin bir kolajından oluşan film bu sinematografinin görülebileceği yerlerden biridir. Gerçekliği şaibeli olan bu film, okuru dış dünyaya ya da daha önce çekilmiş bir filme değil *Kılavuz*'un kendine gönderir. Bu nedenle türler arasında yapılan bu gönderme, üstkurmaca tekniğini destekler.

Çağan ise *Kılavuz*'da Francisco Goya'nın Los Caprichos çizimlerinin betimlenmesiyle metnin yalnızca anlatı değil resim ve önceden anılan opera ile de müzik bağlantılarına dikkat çeker (2017: 62). Goya'nın çiziminde bulunan yazı, Uğur'un durumunu betimlediği için önemlidir. Bu noktada usun uykuya dalmasının canavarları üretmesi Uğur'da kâbuslar aracılığıyla katillik ve bunun yarattığı suçluluk duygusu, ölüm gibi konularla karşılaşır. Bu noktada Uğur'un bir kaset kaydına kadar taşıdığını deneyimlediği kâbusları, onun aklının (İspanyolca'da *razón*) uykuya daldığını, dolayısıyla gerçeklik görünümüne doğrudan ulaşmakta güçlük çektiğini gösterir. *Kılavuz*'un anlatıcısı Uğur ile gerçeklik arasında bu gerilimden doğan bir ilişki bulunur. Bu nedenle özellikle ilk bölümde Uğur gerçeklikle ilişkisini bu suçluluk duygusunu taşıyan düşleri aracılığıyla kurar.

SONUÇ

Sanatın ve daha özelinde edebiyatın içeriğini ve biçimini belirleyen en önemli faktörlerden biri, ortaya çıktığı dönemin eğilimlerine göre değişen farklı gerçeklik anlayışlarıdır. Sanat eseri için gerçeklik bir arka plan oluşturur. Postmodern romanların gerçeklikle ilişkisi ise tam olarak sınıflandırılmaya ve kategorize edilmeye uygun olmasa bile bazı benzer pratikler aracılığıyla ortaya çıkabilir. Bunlar belirsiz, parçalanmış ve kutsallığı alınmış gerçeklik görünümüleri başta olmak üzere gerçekliğin neliği ya da niteliği üzerinde kesin bir karara varmayı amaçlamayan, gerçekliğe şüpheli yaklaşan ve kurmacayı ön plana çıkaran pratiklerdir. İçinde bulunduğu bağlam tarafından yaratılan ve özgünlük ya da ilerleme gibi yüce hedefleri olmayan bireyin, üretim ve kopyalamanın ele geçirdiği gerçekliği üretme yetkisinin, iletişim teknolojisindeki gelişimler ve uluslararası şirketlerin etkinlikleriyle küreselleşen toplumun, egemen sınıfın şekillendirdiği bir anlatı olarak artık daha farklı değerlendirilen tarihin, kesinlikten çok belirsizlikler üzerinde bulgular elde eden bilimin ve bunun yanında pek çok etkenin oluşturduğu postmodern gerçeklik görünümüleri bu pratikleri şekillendirir.

Türk romanı postmodern döneme kadar gerçekçilik ile değişen oranlarda ilişki içindedir. Roman kavramının kendisinden gelen bireysel gerçekliği yansıtmaya, bu yazının temel endişelerinden birine dönüşmüştür. Zamanla toplum gerçekliği ile de ilgilenen Türk romanında modernist ve postmodern eğilimlerle birlikte gerçekliğe farklı bir bakış ortaya çıkar. Genelde gerçekten kaçtıkları düşünülen modernist ya da postmodern yazarlar romanlarında öncekilerden farklı gerçeklik görünümüne yer verir. Postmodern yazarlar, romanlarında gerçekliği yansıtmaktan ya da her yönüyle okura bir kurmaca eser okuduğunu unutturacak gerçeklik görünümüleri yaratmaktan kaçınır. Bunun yerine romanın kurmacalığını ve bir yazın bağlamından ortaya çıktığını sürekli göstermek için üstkurmaca ve metinlerarasılık tekniklerini kullanır. Bu tekniklerin kullanılmasıyla da kurmaca içerisinde oyunsu ve çoğulcu bir okuma deneyimi oluşur. Postmodern romanlar kendi oluşum süreçlerini, farklı açılar ve sorunsallardan yola çıkarak kurmacanın ana ögesi ya da ana öğelerinden biri konumuna getirir.

Araştırma kapsamında gerçeklik görünümünü incelemek amacıyla seçilen romanlarda benzer gerçeklik anlayışlarını tespit etmek mümkündür. Bu postmodern romanlarda yazarlık ya da anlatı kavramının niteliğinin, yazar ve anlatı arasındaki

ilişkinin, gerçeklik görünümünü oluştururken başvurulan teknikler sonucu ortaya çıkan kurmaca ve gerçeklik anlayışlarının yarattığı gerçeklik meselesine dair bulguları sıralayalım.

Araştırmaya konu olan romanlarda yazma ve yazarlık süreçleri, kurgusal sorunlar ön plandadır. Örnekleme romanların üçünde yazarlık deneyimine yeni başlayan karakterler odağa alınır. Bunlar *Kara Kitap*'ta Galip, *Bir Cinayet Romanı*'nda Emin ve *Kılavuz*'da Uğur'dur. Söz konusu romanlar yazarlarının ilk romanları olmadığı için yeni yazarlık deneyimlerini kurgulama aracılığıyla hem kurmaca sorununun işlendiği hem de gerçekliğin ne olduğunun ve nasıl yansıtılacağına tasarlandığı görülebilir. Bu durumların yansıtılmasında öncelikle üstkurmaca, sonrasında metinlerarasılık tekniği kullanılır. Özellikle bu teknikler aracılığıyla çoğulcu, oyunsu, belirsiz, parçalı, melezlenmiş ve kutsallığı alınmış gerçeklik görünümü ortaya çıkar. Romanın kurgusu yazarlık süreçleri aracılığıyla kendi mekanizmasını da kurgunun içine katarken okurda nihai bir gerçeklik deneyimi oluşmadığı gibi kurgusal gerçekliğe dair sonul bir çıkarım da belirlenmez. Postmodern romanlar, edebî kurgunun nasıl şekillendiğine dair kurgunun geçmişten geleceğe akışı içerisinde yalnızca bir bakış açısı olur.

Örnekleme romanlar arasında anlatının kurgusallığının vurgulanması gerçeklik görünümünün oluşturulmasında benzer bir tutumu yaratır. Bu nedenle söz konusu romanlar okuru dış gerçeklikten çok kurmaca bir düzenin izlerini taşıyan, yapay bir ortama gönderir. Bu gönderme bazen yazarların kendi eserlerine yapılır. Buna örnek olarak *Kara Kitap*'ta *Beyaz Kale*, *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev*'e ve *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri*'nde *Taormina*'ya yapılan göndermeler verilebilir. Bunun yanında romanlarda çoğunlukla kendinden önceki metinlere göndermeler bulunur. Bu metinlerin gerçeklik görünümü kullanılır ya da *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri*'nde olduğu gibi bu görümlere karşı çıkılır. Metnin özgünlüğü ise eserin değerini belirleyen öncüllerden biri olmaktan çıkar.

Araştırmaya konu edilen romanların gerçeklik meselesi hakkında çıkarılabilecek sonuçlardan bir diğeri, dış gerçeklik ile kurmaca gerçeklik arasında kesin bir ayrıma gidilmemesidir. *Kılavuz*'da kurmaca uzamların daha detaylı anlatılırken gerçek şehir adlarının belirsiz durumlarla ilişkilendirilerek gerçekliğinin azaltılması buna örnektir. *Kara Kitap*'ta Pamuk'un biyografisi ile kurmaca birbiri arasında bir ayrım gözetmeden yan yana gelir. Metinlerarasılık tekniği açısından değerlendirildiğinde romanların

kendinden önce yazılmış metinlere yaptığı göndermeler ile yazarın yalnızca roman için kurguladığı kurmaca metinlere yapılan göndermeler arasında da bir ayrım gözetilmediği görülür. Gerçekten yazılmış eserlerle birlikte romanda değinilmek için yaratılan kurmaca anlatılar da aynı gerçeklik düzeyinde okura sunulur. Bu eserlerin kökenlerini anlaması için okurun katılımı beklenir. Bu nedenle romanlarda dış gerçeklik yansımaları ile kurmaca arasında genelde kurmacayı önceleyen bir tarz gözlemlenebilir. Postmodern dönemin gerçekliğe yaklaşımındaki anahtarlardan biri olan bu tutum, araştırmadaki tüm romanlarda gözlemlenir. Kurmacayı önceleyen bu tutum, çoğulculuğu ve oyunsuluğu destekler. Zaten çoğu kuram aracılığıyla gerçekliğin kendisi de kurmacadan ayrılabilen bir konu olmadığı ortaya çıkar. Dolayısıyla postmodern yazarlar bu iki kurmaca alan arasında gerçekliğin lehine bir hiyerarşi yaratmazlar.

Araştırmaya konu olan romanlarda postmodern gerçeklik görünümüleri belirsiz ve parçalanmış, kutsallığı alınmış bir şekilde sunulur. Mutlak bir gerçeklikten söz etmek mümkün değildir. Oluşturulan gerçeklik görünümüleri, doğruluktan ya da kesinlikten uzak olmakla birlikte birden fazla gerçekliğin olabileceğine ya da gerçeklik konusunun bir kurgudan ya da yokluktan ileri gidemeyeceğine de yönlendirir.

Araştırmaya konu olan romanlarda olay, yer, kişi ve zaman gibi ögeler aşırı belirsizleştirmeden kullanılır ve genelde kurgu akıcıdır. Örneğin *Kara Kitap*'ın hangi mevsimde geçtiği, kaç gün sürdüğü bellidir, sabahlar ve geceler birbirini takip eder. *Bir Cinayet Romanı* tarih verilerek yazılmış günlükleri kapsar, *Kılavuz*'da günler ve özellikle saatler belirgindir. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* bir yaz sabahı başlar, aynı günün gecesinde son bulur. *Amat*'ın zamanı bellidir ancak döngü nedeniyle zamanın işlevi de değiştirilir. Bu romanlarda mekânlar gerçekçi yazarlara benzer bir kaygıyla detaylı olarak betimlenmez ancak uzam kurguda edilgen bir tutum da izlemez. Örneğin *Kara Kitap* mekân ve eşya betimlemeleriyle doludur ancak bu betimlemeler belirsiz ve kurgusal bir atmosferi yaratır. Romanlarda kurgulanan kişiler postmodern tanımlara uygundur. Belirsizlik ve parçalanmışlık içindedirler. Ancak özgün olmadan, belirsiz ya da parçalanmış varoluşu bir bunalım hâline getirmezler. Anlamsızlıklarla karşılaşır ancak bunlar karşısında anlamsızlığı en baştan kabul eden bir tutum sergilerler. Olaylar ise kurmacayı ön plana çıkardığı için gerçeklik görünümünün oluşturulmasında etkin olarak kullanılır. *Kara Kitap*'ta olaylar yazarlık eylemiyle sonuçlanır ve kurmacanın buna yönelik olduğu açıkça gösterilir. *Bir Cinayet Romanı*'ndaki cinayet tamamen romanın

kurulmasına yöneliktir. *Kılavuz*'da Uğur'u yazmaya yönelten olaylar *Kılavuz*'un içeriğine dönüşür ve *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde olaylar kurmaca bir banka memurunun bunun bilincinde uyanmasıyla başlayarak anlatı yazarının kurguya müdahaleleri ile devam eder. *Amat* ise yer yer olağanüstü olayları kullanarak döngü için gerekli kurmaca öğelerini sağlar.

Sonuç olarak postmodern romanlarda gerçeklik meselesi, gerçekliğin kurgusallığını farklı görünümünde gündeme getirmektir. Çünkü içinde yaşadığımız çağda her şey gibi gerçeklik de göreceli ve anlatıdan ibaret hâle gelir. *Post-truth* yani gerçeklik ötesi olarak da tanımlanan bu postmodern dönemde gerçeklik olmayan şeyler hipergerçeklik olarak sunulur, gerçeklik gibi kabul görür. Bu nedenle çağımızda farklı iletişim kanalları aracılığıyla sürekli maruz kaldığımız gerçekliklere şüpheye yer bırakmayacak mutlak bir gerçeklik olarak bakmamız mümkün değildir.

Söz konusu postmodern romanlarda kurmaca gerçeklik ile doğanın gerçekliği arasında kurmaca gerçekliğin her aşamada ön planda olduğu bir postmodern atmosfer oluşturulur. Çünkü doğanın gerçekliği kurmaca yönünü gizlemeye eğilimlidir. Yazar ve roman karakteri arasındaki ilişkiler değişir, özgün olmadıkları vurgulanır ve yazarın da kurgusalılığı ön plana çıkarılır. Sürekli parçalanıp ve yeniden oluşturulan gerçeklik görünümlerinin kaynaklarına kurmacanın kendisi ve diğer metinler eklenir. Bu romanlar, okuru dış gerçeklikten çok kurmacanın kendine göndererek mimetik bir okuma deneyimi oluşturmaktan uzaklaşır. Postyapısalcı ve postmodern kuramlar, romanlarda ortaya çıkan bu kurmaca olduğu belirgin gerçeklik görünümlerinin oluşturulmasını temellendirir. Bu durum çağın getirdiklerine uygundur. Postmodern dönemde gerçeklik mutlak bir nitelik taşımaz ve gerçeklik olarak ortaya atılan her şeyin kurgusal bir yanı bulunur.

KAYNAKÇA

- Akatlı, F. (1997). Çağdaş bir Penelope. Akatlı, F., Gürsoy Sökmen M. (Ed.), *Bilge Karasu Aramızda içinde*. (s. 115-123). İstanbul: Metis Yayınları.
- Aktulum, K. (2008). Parçalılık/süreksizlik/kopukluk. *Art-e Sanat Dergisi*, 1(1), 1-14.
- Aktulum, K. (2018). Metinlerarasılık görüngüsünde gerçeklik ya da metnin göndergeselliği. *Bilig*, (85), 233-256.
- Akyıldız, O. (2008). “İki dünya arasında kararsız”: Orhan Pamuk’un kitaplarında “doğu-batı” / “ben-öteki” muğlaklığı. N. Esen, E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası içinde* (s. 225-236). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anar, İ.O. (2021). *Amat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Argunşah, H. (2002). Tarihî romanda post-modern arayışlar. *İlmî Araştırmalar*, (14), 17-27.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Aruoba, O. (1991). *Kılavuz’a kılavuz*. *Argos Dergisi*, (35), 128-131.
- Aykaç, Ö. A. (2018). Gerçekliğin yarattığı mı, yaratığın yarattığı gerçeklik mi? John Fowles’ın *Yaratık*’ında postmodernite ve gerçeklik arayışı. *Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (42), 89-104.
- Aytaç, G. (1999). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm*. (Çev. O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2020). *Simülakrlar ve simülasyon*. (Çev: O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bayrak Akyıldız, H. (2016). Postmodernizm. H. Bayrak Akyıldız (Ed.), *Batı Edebiyatında Akımlar-II içinde* (s. 166-199). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Bayrak Akyıldız, H. (2017). Sanat, edebiyat, akım. H. Bayrak Akyıldız (Ed.), *Batı Edebiyatında Akımlar-I* içinde (s. 3-20). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Best, S. ve Kellner D. (1998). *Postmodern teori*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bolat, T. (2019). *Türk romanında üstkurmaca (1980-2000)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bostan, İ. (2020). Osmanlılar niçin kalyon inşasından bir süre için vazgeçtiler? (1656-1682). *Tarih Dergisi*, (71), 223-238.
- Caudwell, C. (1974). *Yanılsama ve gerçeklik*. (Çev: M. Doğan). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Çağan, S. (2017). *Bilge Karasu'nun "Gece" ve "Kılavuz" adlı yapıtlarına ve bu yapıtların Fransızca çevirilerine metinlerarası bir yaklaşım*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çırpan, M. (2020). Osmanlı Devleti'nde gemi tipleri ve gemi kazaları ile ilgili değerlendirmeler. *GİDB Dergi*, (19), 41-58.
- Dante Alighieri, (2020). *İlahi Komedya*. (Çev. Feridun Timur). İstanbul: Altın Kitaplar.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı sanatında modernizm ve postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Doltaş, D. (1999). *Postmodernizm: tartışmalar ve uygulamalar*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve eleştirisi: tartışmalar/uygulamalar*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2021). *Postmodernizmin yanılsamaları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2004). *Orhan Pamuk'u okumak*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Erdemir, G. K. (2018). Yeni tarihselci söylem ışığında bir disiplin olarak edebiyat. *Folklor/Edebiyat*, 24(95), 299-312.
- Ergun, Z. (2009). *Erkeğin yittiği yerde*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Erkan, M. (2016). Hilmi Yavuz'un Üç Anlatı'sında uzamın ontolojisi ya da ontolojinin uzamı. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (56), 1185-1193.
- Erkman Akerson, F. (1989). *Bir Cinayet Romanı'nı* eleştirmek. *Gösteri*, (101), 62-64.
- Foucault, M. (1987). *Söylemin düzeni*. İstanbul: Hil Yayın.
- Foucault, M. (2016). Bir yazar nedir?. C. Harrison (Ed.), *Sanat ve Kuram* içinde (s. 998-1002). İstanbul: Küre Yayınları.
- Freely, M. (2008). Kopya ya da dönüşüm? *Kara Kitap*'ı (yeniden) çevirmek. N. Esen, E. Kılıç (Ed.), *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası* içinde (s.163-170). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gümüş, S. (2011). *Yazının sarkacı roman*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer değiştiren gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güzel, E. (2021). Çoğulcu estetiğin Türk romanına yansımaları (1980-2000). *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 2(1), 88-118.
- Hadzibegoviç, D. (2020). *Kara Kitap'ın sırları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İleri, S. (1991). *Kılavuz: önce ve sonra*. *Argos Dergisi*, (35), 128-131.
- Jameson, F. (2005). *Kültürel dönemeç*. (Çev: K. İnal). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kandemir, M. (2021). *Cumhuriyet dönemi Türk şiirinde "kişi" ekseninde metinlerarasılık*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karasu, B. (1990). *Kılavuz*. *Argos Dergisi*, (25), 38-42
- Karasu, B. (1991). Yazılı sorulara Bilge Karasu'dan yazılı yanıtlar. *Argos Dergisi*, (35), 134-136.

- Karasu, B. (2019). *Kılavuz*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Karlıdağ, E. (2012). İhsan Oktay Anar'ın romanlarında metinlerarası ilişkiler. *HÜTAD*, (17), 101-117.
- Koçakoğlu, B. (2012). Hilmi Yavuz'un postmodern anlatıları üzerine. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (32), 95-113.
- Kür, P. (2013). *Bir cinayet romanı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kür, P. (2017). *Sonuncu sonbahar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern edebiyat kuramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukács, G. (2000). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı*. İstanbul: Payel Yayınevi
- Lyotard, J.F. (1997). *Postmodern durum*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Michaud, M. A. (2007). *Contact with alien civilizations: our hopes and fears about encountering extraterrestrials*. New York: Springer.
- Moran, B. (2014). *Türk romanına eleştirel bir bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2018). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Musil, R. (2021). *Niteliksiz Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Örgen, E. (2008). Amat'ta yapı ve simgeler. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(19), 160-174.
- Ötgün, C. (2008). Sanatın şiddeti ve sınırları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (1), 90-103.
- Özdemir, A. N. (2021). Modern Türk romanında insanlığın ve yaratılışın ilk günlerine metinlerarası bir yolculuk: Âdem ile Havva kıssasının yeniden yorumları. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 11(22), 21-44.
- Özgün, E. (2012). *İhsan Oktay Anar'ın romanlarına yeni tarihselci yaklaşım*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pamuk, O. (2020a). *Beyaz kale*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2020b). *Kara kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Pamuk, O. (2020c). *Saf ve düşünceli romancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk'ta yazıyla kefare*t. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sarı, M. (2009). *Metinler arası bağlamında İhsan Oktay Anar'ın romanlarında kutsal metinlerin izleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sarup, M. (2019). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. (Çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Saydam, M. (2017). *Deli Dumrul'un bilinci*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Söğüt, M. (2016). *Aşkın sonu cinayettir Pınar Kür ile hayat ve edebiyat*. İstanbul: Can Yayınları.
- Sümbül, Y. (2021). *Özne felsefesi bağlamında edebi metinlerde köken ve anlam sorunu: Barthes, Derrida ve Lacan*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Felsefe Anabilim dalı.
- Temizer, K. (2019). *İhsan Oktay Anar'ın romanlarında oynusuluk*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tüfekçi, Ş. (2013). *Orhan Pamuk'un "Kara Kitap" ve Umberto Eco'nun "Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi" adlı eserlerinde postmodern bağlamda anlatı tekniklerinin karşılaştırılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yavuz, H. (1977). *Roman kavramı ve Türk romanı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yavuz, H. (1997). *Felsefe yazıları*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Yavuz, H. (2017). *Üç anlatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

http-1: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 3.04.2022) arama terimi: gerçeklik

http-2: <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/reality>

(Erişim tarihi: 3.04.2022)

http-3: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 18.04.2022) arama terimi: tezkire

