

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİST
DÖNÜŞÜMÜN ROMAN UNSURLARINA
YANSIMASI**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
DOÇ. DR. EBRU BURCU YILMAZ

HAZIRLAYAN
AHMET EVİS

MALATYA-2016

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİST
DÖNÜŞÜMÜN ROMAN UNSURLARINA
YANSIMASI**
DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
DOÇ.DR. EBRU BURCU YILMAZ

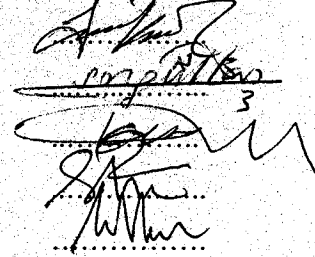
HAZIRLAYAN
AHMET EVİS

Jürimiz 06.12.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu çalışmayı oybirliği / oyçokluğu ile başarılı bularak Türk Dili ve Edebiyatı ana bilim, Yeni Türk Edebiyatı bilim dalında doktora tezi olarak kabul etmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvanı, Ad Soyadı

1. Prof.Dr.İbrahim KAVAZ
2. Prof.Dr.Songül TAS
3. Prof.Dr.Tarık ÖZCAN
4. Doç.Dr.Ebru BURCU YILMAZ
- 5.Yrd.Doç.Dr.Taner NAMLI

İmzası



İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr.
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Ebru BURCU YILMAZ'ın danışmanlığında doktora tezi olarak hazırladığım **Türk Edebiyatında Postmodernist Dönüşümün Roman Unsurlarına Yansıması** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Ahmet EVİS



ÖN SÖZ

Türk edebiyatı açısından postmodern atılımların daha çok 1980’li yılların sonundan başlayarak birkaç isim etrafında çeşitlendiği söylenebilir. Ancak postmodern romana yakın duran Türk edebiyatı eserlerine bakıldığında hemen hepsinde bir ya da birkaç yönüyle eksikliklerin olduğu görülür. Yaklaşık 35 yıllık süreç içerisinde nitelikli olarak birkaç ismin sivrilmesi bu durumu örneklemek için yeterli olacaktır. Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunları*’yla açtığı yolda, zamanla salt modernist kimliğinden uzaklaşan Orhan Pamuk’un postmodern romana çok yakın eserler verdiği görülür. *Beyaz Kale*’yle ilk tarihî postmodern romanı örnekleyen Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* ve *Kara Kitap* eserleri ile postmodern romana oldukça yaklaşır. Hatta çoğu edebiyat araştırmacısına göre türe uygunluğu yakalar. Kanaatimize göre, her iki eser, taşıdığı millî/tarihî öğelerle postmodern kullanımların bir arada işlendiği avangart metinlerdir. Bu yönüyle tarihî postmodern romanı andırsalar da kapsam, biçim ve anlatım tekniklerindeki genişlik ve yetkinlikle bahsedilen türün bir adım önünde dururlar. Orhan Pamuk dışında günümüz yazarlarından Hasan Ali Toptaş’ın Türk romanında postmodernist açılımların gerçekleşmesinde büyük pay sahibi olduğu bilinmektedir. 2000 yılında kaleme aldığı *Bin Hüzünlü Haz*, Türk edebiyatında büyük yankı uyandırarak, çoğu çevrelerce en başarılı postmodern anlatı olarak gösterilir. Ancak bu isimler dışında Türk romanın postmodernleşmesinde etkili olan birçok yazarın mevcudiyeti de söz konusudur. Örneğin; Metin Kaçan, *Fındık Sekiz*’le new-age olarak adlandırılan ve daha çok postmoderne kayan türün güzel bir örneğini verir. Anlatı türüne çok yakın duran *Fındık Sekiz*’in, roman öğelerine tek tek bakıldığında postmodern romanın kendine has birçok ögesini bünyesinde barındırdığı görülür. Bu nedenle Türk edebiyatında romanın, modernden postmoderne doğru evrilme sürecinde etkili olduğu aşîkârdır. Zira incelemeye esas olan metinlerin seçiminde bu etkenler göz önüne alınmıştır. Yani *Beyaz Kale* ilk tarihî postmodern roman özelliği taşıması, *Fındık Sekiz* barındırdığı postmodern öğelerle nitelikli bir geçiş dönemi eseri olması ve *Tehlikeli Oyunlar*’ın ilk Türk postmodern romanını örneklemesi yönleriyle çalışmada tercih edilmiştir.

Yapılan bu çalışma giriş, iki bölüm, sonuç ve kaynakça kısımlarından oluşmaktadır. Giriş bölümünde, kuramsal bir çerçeve çizilerek postmodernizmin arka plan kültürünü oluşturan sosyal, siyasal, ekonomik ve tarihî olaylara değinilmiştir.

Postmodern felsefenin ve dolayısıyla çalışmanın temelini oluşturan postmodern edebiyat anlayışının temel dokusunu kavramak için açıklayıcı bir metot sergilenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın ana gövdesini oluşturan bölümlerin belirlenmesindeki temel ölçüt, ise roman sanatı çerçevesinde Türk edebiyatındaki postmodern dönüşümün nasıl ve ne düzeyde metinlere yansıdığını göstermektir. Bu nedenle ilk ana bölümde Türk romanının oluşum sürecinde etkili olan hususlar, gelenekler ve olaylar açıklanmaya çalışılmıştır. Türk edebiyatında tahkiye geleneğinden başlayarak nesir türünde yaşanan değişimlerden yola çıkılarak modern romanın doğuşuna ve ardından Türk romanında postmodern anlatının hangi kıstaslar ve isimler aracılığıyla ortaya çıktığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

İkinci bölümde ise çalışmanın asıl amacına uygun olarak Türk edebiyatında postmodernist dönüşümün nasıl ve ne ölçüde eserlere yansıdığı açıklanmıştır. Öncelikle roman unsurlarının teorik düzlemde postmodern yönlerine değinilmiş, ardından da incelemeye esas olan *Tehlikeli Oyunlar*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Beyaz Kale* ve *Fındık Sekiz* romanlarından örneklemelere gidilmiştir. Her roman unsuru kendi içerisinde bağımsız şekilde değerlendirilirken, yeri geldikçe diğer roman unsurlarına olan etkileri de kimi örneklemelerde göz önünde bulundurulmuştur.

Çalışmanın “Sonuç” kısmında ise postmodernizmin ortaya çıkış sürecinde modernizmle olan bağına değinilmiş; ardından roman sanatı özelinde gerçekleşen postmodern değişimlere temas edilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümündeki her başlık üzerinden genel değerlendirmelere gidilmiş ve bu bağlamda Türk edebiyatında postmodern edebiyatın roman unsurlarına nasıl ve ne ölçüde yansıdığı hakkında genel çıkarımlarda bulunulmuştur. Son olarak postmodernist felsefenin Türk kültürü, toplumu ve okuru üzerinde ortaya çıkardığı olumlu ve olumsuz etkilere dair şahsî kanaatler belirtilmiştir. “Kaynakça” kısmında ise alfabetik sıraya göre önce incelemeye esas olan metinlere, ardından çalışma esnasında istifade edilen diğer kaynaklara yer verilmiştir.

Çalışmanın her aşamasında yapıcı eleştirileri, ufuk açıcı öneri ve yönlendirmeleriyle desteğini esirgemeyen kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Ebru BURCU YILMAZ’a çok teşekkür ederim.

Ayrıca, tez izleme sürecindeki katkıları için kıymetli hocalarım Prof. Dr. Songül TAŞ’a ve Yrd. Doç. Dr. Taner NAMLI’ya, doktora süreci boyunca yardımlarını esirgemeyen değerli doktora arkadaşım Ferda ATLI’ya, akademik tavsiyeleri ve yapıcı

eleştirileriyle çalışmaya katkıda bulunan kıymetli dostlarım Mustafa KARADENİZ’e, Musa TILFARLIOĞLU’na, Murat KURUŞ’a ve bu süreçte bana sağladıkları her türlü imkândan, verdikleri destekten, gösterdikleri sabır ve anlayıştan ötürü aileme müteşekkirim.

Ahmet EVİS



ÖZET

Bu çalışma, Türk romanı özelinde yaşanan postmodernist dönüşümün gerekçe, ölçü ve eserlere yansıma biçimlerini teorik düzlemde açıklayarak örneklendirmeyi amaçlar. Çalışmanın gayesine uygun olarak postmodernist felsefeyle farklı işlevler kazanan çoğulculuk, belirsizlik, uyuşmazlık ve olasılık kavramları merkeze alınmıştır. Bu kavramlar etrafında edebiyat teorisi ve postmodern felsefenin sınırları reddeden ruhu dikkate alınarak birden fazla inceleme metoduna başvurulmuştur. Dolayısıyla bazen yazar bazen metin bazen de okur odaklı okumalara ve değerlendirmelere gidilmiştir.

Giriş ve iki bölümden oluşan çalışmada öncelikle roman türü ile postmodernizmin Batı ve Türk edebiyatlarındaki tarihî gelişimi farklı yönleriyle ve kuramsal düzlemde konu alınmıştır. Teorik bilgiler üzerine temellenen ikinci bölümde ise *Tehlikeli Oyunlar*, *Beyaz Kale*, *Fındık Sekiz* ve *Bin Hüzünlü Haz* romanları incelenmiştir. İncelemede yeri geldiğinde klasik ve modern roman unsurları göz önüne alınarak postmodern anlatıların kendine has yönleri tespit edilmiştir. Yöntem ve örneklem odağında standart başlıklandırma kalıplarının dışına çıkmış, böylelikle postmodernizmin roman unsurları üzerinde meydana getirdiği karakteristik değişimlere vurgu yapılmıştır. İncelenen eserlerle materyal unsurların çoğu kez birbiriyle üst üste, iç içe ve çok katmanlı bir şekilde tasarlandığı gözlemlenmiştir. Özellikle kurgu, kişi kadrosu, dil ve üslup unsurlarında belirlenen postmodernist kullanımlarla türün özgünlüğü üstüne belirgin yorumlamalara gidilmiştir.

“Türk Edebiyatında Postmodernist Dönüşümün Roman Unsurlarına Yansıması” başlıklı bu çalışma, postmodern edebiyat teorisinin yeniliklerini ortaya koyarken postmodernizmin, Türk edebiyatında geçmişten günümüze dek nasıl bir evrilme yaşadığını derinlikli analiz ve örneklendirmelerle gerekçelendirilerek açıklamıştır. Postmodern felsefenin edebiyat aracılığıyla Türk toplumu, kültürü ve okuru üzerinde olumlu ve olumsuz etkileri tespit edilmiştir. Böylelikle çalışmanın, sadece edebiyat kuramı aracılığıyla değil; sosyal, kültürel yaşam üzerinden de postmodernizme dair yeni yaklaşımların ortaya atılmasına ve tatbik edilmesine vesile olacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Postmodernizm, roman sanatı, Türk edebiyatı, anlatı

ABSTRACT

This study aims to illustrate the reasons, the amount and the effects on the works of the transition to postmodernism in Turkish novel in the theoretic plane. The concepts of pluralism, disconfirmation and probability, which have gained new functions with the postmodernist philosophy, are focused in accordance with the study's purpose. Around these concepts, literature theory and taking into account the postmodernist philosophy's spirit of denying the boundaries postmodern philosophy have been applied to more than one examination method. Therefore, writer-centered, text-centered and reader-centered readings and evaluations were made.

In the study consisting of introduction and two parts, primarily the novel type and the historical development of postmodernism in Western and Turkish literature have been taken up in the theoretical plane with different aspects. In the second part, which is based on theoretical information, the novels *Tehlikeli Oyunlar*, *Beyaz Kale*, *Fındık Sekiz ve Bin Hüzünlü Haz* were analysed. During the research, the unique aspects of the postmodern accounts were determined by considering the classical and modern novel elements. At the focus of the method and the sample, the standard headings patterns are not used, thus the emphasis has been placed on the characteristic changes that the postmodernism has made on the novel elements. It had been observed that the studied works and the material elements were often designed to be superimposed, interwoven and multi-layered with each other. A clear interpretation of the uniqueness of the genre had been made with postmodernist uses determined especially in plot, character cast, language features and tone elements.

This work titled as "Reflection of Postmodernist Transformation on Novel Elements in the Turkish Literature" explained that how postmodernism had experienced an evolution from the past to the present day in the Turkish literature by using in-depth analysis and exemplification, while revealing the innovations of the postmodern literary theory. The positive and negative effects of the postmodern philosophy on Turkish society, culture and the reader were determined through literature. Hereby, it is thought that this study will contribute to the emergence and application of new approaches to postmodernism not only through literature but also through social and cultural life.

Keywords: Postmodernism, the Art of the Novel, Turkish Literature, Narration

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	iii
ÖN SÖZ	iv
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	ix
KISALTMALAR.....	xii
GİRİŞ	1
Postmodernizmin Arka Plan Kültürü.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	16
TÜRK ROMANININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE ARKA PLAN KÜLTÜRÜ	16
1.1. Tahkiye Geleneğinin Roman Formuyla Buluşması.....	16
1.2. Türk Edebiyatında Modernizm ve Postmodernizmin Ayak Sesleri	31
1.3. Romandan Anlatıya: Türk Romanının Postmodernleşmesi.....	37
1.4. Değerlendirme	53
İKİNCİ BÖLÜM.....	57
POSTMODERN ANLATILARIN YAPISI(ZLIĞI).....	57
2.1. Oyun İçinde Oyun: Postmodern Kurgu	57
2.1.1. Kurmaca İçinde Kurmacanın Romanı: <i>Beyaz Kale</i>	69
2.1.2. Belirsizlik ve İhtimallerle Oyunlaşan Kurgu: <i>Bin Hüzünlü Haz</i>	80
2.1.3. Gerçeklik Algısının Bozuluşu, Oyun İçinde Oyun ve Postmodern Duruşun Sembolü: <i>Tehlikeli Oyunlar</i>	87
2.1.4. Gerçekliğe Karşı Kurmacanın, Maddeye Karşı Maneviyatın Zaferi: <i>Fındık Sekiz</i>	96
2.1.5. Değerlendirme	100
2.2. Postmodern Kurgunun Felsefi Temeli: Metinlerarasılık -Pastiş, Parodi, İroni, Montaj, Kolaj ve Diğer Yöntemler-	106
2.2.1. Pastiş (Öykünme).....	111
2.2.1.1. Pastiş Tekniğinin <i>Beyaz Kale</i> 'ye Çok Yönlü Yansımaları.....	113
2.2.1.2. <i>Bin Hüzünlü Haz</i> 'da Türler Arası Gezinti: Pastiş	128
2.2.1.3. Tiyatro ve Felsefeye Pastişle Hayat Veren Bir Roman: <i>Tehlikeli Oyunlar</i>	132

2.2.1.4. Mitolojik ve Dinsel Unsurların Pastişle Sunumu: <i>Fındık Sekiz</i>	140
2.2.2. Parodi (Yanılsama) ve Alaycı/Gülünç Dönüştürüm (Travestissement Burlesque).....	146
2.2.2.1. Felsefe, Din ve Tarihe Bilinçli Bir Darbe: Parodi, Alaycı/Gülünç Dönüştürüm ve <i>Tehlikeli Oyunlar</i>	148
2.2.3. İroni.....	159
2.2.3.1. Modern Dünya ve Gerçekliğin Alaya Alınması: <i>Tehlikeli Oyunlar</i> ve <i>Bin Hüzünlü Haz</i> 'da İroni.....	161
2.2.3.2. <i>Fındık Sekiz</i> 'de Modernizm Eleştirisinin Aracı Olarak İroni	168
2.2.4. Kolaj ve Montaj	170
2.2.4.1. <i>Beyaz Kale</i> , <i>Tehlikeli Oyunlar</i> , <i>Fındık Sekiz</i> ve <i>Bin Hüzünlü Haz</i> Romanlarında Türlerin Birlikteliği: Kolaj ve Montaj	173
2.2.5. Alıntı, Anıştırma ve Diğer Yöntemler.....	177
2.2.5.1. <i>Beyaz Kale</i> , <i>Tehlikeli Oyunlar</i> ve <i>Bin Hüzünlü Haz</i> Romanlarında Alıntı, Anıştırma ve Diğer Yöntemler.....	180
2.2.6. Değerlendirme.....	186
2.3. Kişi Kadrosunda Postmodern Bir (D)evrim: Birey, Özne ve Okur Dönüşümü.....	191
2.3.1. Okur ve Okurun Metindeki Konumu.....	195
2.3.1.1. Okurun Nasıllığına Yönelik Bir Cevap Olarak <i>Beyaz Kale</i>	201
2.3.1.2. <i>Bin Hüzünlü Haz</i> 'da Kayıp Kimlikler, Kişiler ve Okur.....	209
2.3.1.3. <i>Tehlikeli Oyunlar</i> 'da Kişi-Okur Özdeşleşmesi ve İçses	217
2.3.1.4. <i>Fındık Sekiz</i> 'de Ayırt Edici Unsur Olarak Yazar, İçses, Özne ve Okurun Konumu	224
2.3.2. Değerlendirme.....	228
2.4. Mekân, Bellek ve Zaman.....	233
2.4.1. Mekân ve Bellek Algısı	233
2.4.1.1. Bellek ve Mekân Düzleminde <i>Beyaz Kale</i>	239
2.4.1.2. <i>Bin Hüzünlü Haz</i> 'da Belleğe Taşan Mekânlar	242
2.4.1.3. <i>Tehlikeli Oyunlar</i> 'da Mekânsal Farklılık ve Farkındalıklar.....	250
2.4.1.4. Mekânın Soyutlaşması ve Bilinçaltına Bir Yolculuk: <i>Fındık Sekiz</i>	255
2.4.2. Zaman ve Zamanda Geçişkenlik, Kırılganlık	259

2.4.2.1. Zaman Unsurunda Kırılganlığın Temsili: <i>Beyaz Kale</i>	269
2.4.2.2. Tek Bir Âna Sığdırılmış Sonsuz Zaman: <i>Bin Hüzünlü Haz</i>	271
2.4.2.4. Zamana Giydirilen Yeni Bir Elbisenin Romanı: <i>Fındık Sekiz</i>	276
2.4.3. Değerlendirme.....	283
2.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı	287
2.5.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı Bağlamında <i>Beyaz Kale</i> , <i>Bin Hüzünlü Haz</i> , <i>Tehlikeli Oyunlar</i> ve <i>Fındık Sekiz</i>	292
2.5.2. Değerlendirme.....	306
2.6. Postmodern Düzlemde Dil ve Üslup.....	310
2.6.1. Dilde ve Üslupta Parçalanma, Yeniden Kurulma(ma): Bir Okuma Denemesi Olarak Yapısökümcülük/Yapıbozumculuk	319
2.6.1.1. Üslup ve Anlamda Çeşitliliğin Örneği: <i>Beyaz Kale</i>	322
2.6.1.2.Yapısökümcü/Yapıbozumcu Okuma Örneği Olarak <i>Tehlikeli Oyunlar</i>	327
2.6.1.3.Harf ve Kelimenin Sonsuzluğunda Kaybolan Anlatı: <i>Bin Hüzünlü Haz</i>	334
2.6.1.4.Ontik Yönüyle Dilin Öncelendiği ve Örneklendirildiği Bir Metin: <i>Fındık Sekiz</i>	338
2.6.2. Değerlendirme.....	345
SONUÇ	350
KAYNAKÇA.....	364
a. İncelemeye Esas Olan Eserler.....	364
b. Diğer Kaynaklar	364

KISALTMALAR

AAVKG: *Ahmet Ağa'nın Viyana Kuşatması Günlüğü*

BK: *Beyaz Kale*

bk.: Bakınız

BWA: *Baron Wratislaw'ın Anıları*

BHH: *Bin Hüzünlü Haz*

C.: Cilt

çev.: Çeviren

der.: Derleyen

Doç.: Doçent

Dr.: Doktor

ed.: Editör

FS: *Fındık Sekiz*

haz.: Hazırlayan

HVN: *Harfler ve Notalar*

İH: *İtalya Hikâyeleri*

Prof.: Profesör

S.: *Satranç*

s.: Sayfa

ss.: Sayfa sayısı

T: *Tutunamayanlar*

TDK: Türk Dil Kurumu

TGV: *Tarihimizde Garip Vakalar*

TO: *Tehlikeli Oyunlar*

vb.: Ve benzeri

vd.: Ve diğerleri

Y: *Yabancı*

Yrd.: Yardımcı

GİRİŞ

Postmodernizmin Arka Plan Kültürü

Postmodernizmin arka plan kültürünü oluşturan temel etkenler genelde tüm düşünce akımlarından, özelde ise modernizmden köklerini alır. Sanatsal, ekonomik, siyasî, bilimsel ve sosyokültürel birçok etmene bağlı olması, postmodernizmi, sadece bir düşünce hareketi olmaktan çıkarır. Postmodernizm, zaman içerisinde güç kazandıkça yeni bir yaşam biçiminin, farklı bir algılama ve mevcut olanı bozup yerine bir şey koyma endişesi taşımayan “şimdi”nin sembolüne dönüşür. Postmodernizm, büyük yıkımlara neden olan Dünya savaşlarının ardından yaratılan mekanik sistem içerisinde köleleştirilen insanın bir kaçış yoludur. Modernizme geçişin ön evresi olan modernitede ortaya çıkan korku, şüphe ve asosyallik, insanoğlunun kendine ve çevresine yabancılaşmasına sebep olur. Bu nedenle postmodernizm, önceleri yoğun tartışmalara sebep olsa da kısa sayılabilecek bir süre içerisinde varlığını kabul ettirir. Postmodernizmin neliği ve nasıllığına değinmeden önce postmodernizmin arka plan kültürüne kaynak oluşturan modernist anlayışa değinmekte fayda olacaktır.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren varlığı belirginleşerek gittikçe güç kazanan modernizm, tarihsel başlangıcında ilk olarak 18. yüzyılda bir modernleşme hareketi olarak ortaya çıkar. En son olanı, en yeniyi ve şimdiyi ifade eden “modern” kelimesi kapsamının genişliği bakımından geçmişî öteleyerek ve eleştirerek varlığına anlam kazandırır. Latincede şimdi anlamına gelen “modernus” sözcüğünden türeyen modernizm, temelini Hristiyanlığın yeniden yorumlanması, dinin mevcut hâkimiyetinin kırılmasından alır. Ortaçağ Avrupa’sının kilise hâkimiyetinde geçen siyasî ve toplumsal yapısının kırılarak eleştirilmesinde faal olarak kullanılır. Roma İmparatorluğu döneminde pagan inanışa karşı ortaya çıkan Hristiyanlık, modernus sözcüğünün dinî temelde yorumlanmasına kapı aralar. Bu çerçevede sözcük, pagan inanıştan ziyade yeni inanış ve bu inanış tarzına bağlı yaşam tarzını temsil eder. Hristiyanlığın Avrupa’da geniş kitleler arasında yayılmasının ardından kilisenin tek güç hâline dönüşmesi, dinî anlayış etrafında bir diktanın ortaya çıkmasına neden olur. Reform hareketine kadar devam eden bu süreç, Reform hareketinden sonra kilisenin mülksüzleştirilmesiyle feodal bir sisteme bağlı olarak derebeyliklerin ortaya çıkmasıyla ve lordların güçlenmesiyle sonuçlanır. Kiliseye bakışın değişmesi, insanın salt kabulleri dışlayarak kendini sorgulaması, düşünce bazında

yenilikler doğurur. Bu yenilikler, 18. yüzyıla gelindiğinde sanata da yansiyarak klasiklerin, salt değerleri savunan fikrî yapısının karşısında güçlenir. Modernistler ise akıl ve düşünce düzleminde göreceli ve zamana bağlı bir estetik anlayışının olması gerektiğini savunurlar. Reform hareketinin ardından beliren ve temellerini kâğıt ve matbaanın icadı, okuma-yazma oranının artması, coğrafi keşifler, burjuvazinin oluşumu gibi etmenlerden alan Rönesans ile birlikte güzel sanatlar, bilim ve edebiyatta Avrupa'nın karanlık ortaçağının tam zıttı yönde uygulamalar gerçekleşir. Kelime anlamı olarak “yeniden doğuş” olan rönesans; güzel sanatlarda, edebiyat ve bilimde mânâsına uygun olarak işlevsellik gösterir. Rönesans sanatı, Ortaçağ'ın insanı yerine antik döneme uygun biçimde insanın gerçeğini ifade eder. “Rönesans ile modernizmi buluşturan ana nokta ise dinin, din adamlarının, kilisenin otoritesinin sarsılması ile skolastik düşünceyi temsil eden kilisenin dar ve sınırlayıcı bakış açısının yıkılarak bilimsel düşüncenin pozitivizmin yerine geçmesidir” (Eliuz, 2015: 23). Rönesans ve Reform hareketlerinin ardılı olarak değerlendirilen Aydınlanma hareketi ise, kiliseye karşı açılan bir savaş ve özgürleşme mücadelesidir. Aydınlanma hareketiyle birlikte aklın ön plana çıkması, dine bakış açısı daha da farklılaştırır ve somut değerler dışında kalan batıl inançlar, doğaüstü güçler ve büyü gibi inanışlar reddedilir. İlerleyen tarihsel süreçte gerçekleşen Sanayi Devrimi ve kapitalist ekonomik düzen, modernizme yön veren etmenlere dönüşür. Eliuz'a göre modernizmin yapı taşları olan bu gelişmelerin temel nitelikleri şunlardır:

- Dinsel kozmoloji yerine bilimin geçmesi
- Ekonominin egemen olduğu bir yaşam düzeninin egemenleşmesi
- Kentin ön plana geçmesi
- Oligarşilerin ve monarşilerin yıkılıp siyasal sistemlerin demokratikleşmesi
- Toplumsal kimliklerin toplumsal bütünleşmede belirleyici olması
- Total ideoloji olan Katolikliğin yeniden akla uygun biçimde yorumlanması (Eliuz, 2015: 22).

Dinin yoruma açık hâle gelmesiyle sekülerleşme ve yeni mezheplerin belirmesi, felsefî anlamda yeniliklerin de önünü açar. Katolikliğin yanında Protestanlığın geniş kitlelerce kabulü, skolastik düşünceden farklılaşarak septiklere uygun yorumlamalarla insanın ve dolayısıyla hümanizmin öne çıkmasını sağlar. Ayrıca düşünsel düzlemde insanın öz benliğine yönelik sorgulamalarla dinin dogmatik kalıplarından çıkarılması, 19.

yüzyılda varoluşçuluk, determinizm, nihilizm gibi düşünce hareketlerinin temellerini atar. Kesin kabullerin reddinden sonra önem kazanan eleştiri, özellikle felsefe ve edebiyatta çeşitliliği arttırarak Avrupa'nın kültürel gelişiminde büyük pay sahibi olur. Bu döneme kadar Avrupa'da elbette eleştirel sistemler mevcut olmuştur. Antik Yunan'dan başlayarak modernlik projesine dek farklı kimliklerle görünen eleştiri sistemleri genellikle tek boyutludur. Ne var ki bu sistemlerin çoğu 18. yüzyıla ulaşıncaya dek ya geçerliğini kaybetmiş ya da unutulmuştur. İşte modernite bir proje olarak tüm bu eleştirel hareketleri tekrar canlandırarak ve harmanlayarak onlara hayat vermiştir. Zira bu durum, modernizmin hızlı bir şekilde ve geniş çevrelerce kabulünde etkili olmuştur. Eliuz'un (2015: 41) da belirttiği üzere modernlik projesinin başlangıç noktası, modernlik ile aklın birlikteliğidir. Hegel, Fransız Devrimi'ni aklın mutlaklaştırılması; tarihi, aklın dolaysız ürünü; aklın gerçekleşmesi, bütün nesnel olguları ve nesnel düzlemde akılcı örgütlenmeyi mecbur olarak görür. Bütün nesnel olguların aklın yansımaları olduğuna ve toplumsal düzenin de akılcı gözle okunması, inanç, sosyolojinin de başlangıç noktasıdır. Ayrıca akılcı okumayla sadece nesnel süreçlerin değil, tüm halkların kategorize edilmesine zemin hazırlanır.

18. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar gittikçe güçlenen modernleşme, 19. yüzyıldan itibaren farklı bir boyut kazanır. Bu dönemden itibaren modernizm kendi içinde çatışmalar yaşar. 20. yüzyılda psikanalitik inceleme metotları, birçok düşünce akımının ortaya çıkması, nitelikli bilim ve sanat adamlarının modernizme yönelik eleştirileri, gerçekleşen Dünya savaşları, mekanikleşen toplumsal sistem içerisinde insanın köleleşmesi ve içine kapanması modernizmi içten sarsar. Toplumsal yapıya yönelik kültürel eleştirilerin ilmî ve felsefî düzlemde kritik edilmesi, çeşitli düşünce okulları ve ideolojileri bünyesinde harmanlanarak şekillendirmesi, modernizmin hem çok boyutluluk kazanmasını sağlar hem ona zarar verir hem de postmodernizmin temellerini atar. Modernleşme sürecinde ve modernizmin idrakında, “özellikle kültüre dönük eleştirel okumalar yapılır. Bir yandan Freud'la gelişen psikanaliz, bir yandan Marx'ın kapitalist ilişkileri kritiği, bir yandan Weber'in rasyonelleşme olarak toplumsallaşma tezi, bir yandan da Aydınlanma'da ve Marksizm'de içkin ütöpik gayeler ön plana çıkartılarak mevcut toplum yeniden onarılmaya çalışılır” (Eliuz, 2015: 29). Frankfurt Okulu'na mensup düşünürlerin geliştirdiği ve tarih ile insanı odağa alan “toplumun kritik teorisi” isimli yöntemleriyle insanın özgürleşmesi gerekliliğine işaret edilir. Ne var ki bu husus

modernizmin köleleştirdiği insandan çok uzaktadır. Zira Nazizm ile Almanya’da belirgin şekilde ortaya çıkan faşist anlayış, Frankfurt Okulu düşünürlerinin ülkeden kaçmasına neden olur. Dolayısıyla bu kaçış, toplumun kritik teorisi yönteminin hedeflediği insanın özgürleşme düşüncesini sadece bir idealden ibaret kılar. Karl Marx’ın *Komünist Manifesto*’su, modernizmin tüketim kültürüne yönelik eleştirel bir yaklaşım ortaya koyarken kapitalist ekonomik sistem yerine sosyalist yönetim ve ekonomik yapı teklif eder. Ancak sosyalizm ve sosyalizme bağlı sistemlerin SSCB ile yok olması, modernizmin idealleştirilme çabaları içerisinde bir başka hayal kırıklığına dönüşür. Zamanla Balkan ve Kafkas coğrafyasında Slav ırkına ait bir rejim biçimine dönüşen sosyalist ve komünist yönetimin, Avrupa’da kabul görmemesi modernizmin insan bazında değerlendirilmesi tezine uygun olamayacağını göstermiştir. SSCB devrinde sürekli iç çekişmelerin bulunması Rus İç Savaşı (1917-1922) ve 1922 yılında Josef Stalin liderliğinde Komünist Parti’nin kurulmasıyla rejim, iyiden iyiye faşizan bir kimliğe bürünür. Vatanseverlik Savaşı (1941-1945) ile büyük kayıplar yaşayan Sovyetler Birliği’nde, savaşın neden olduğu yıkımlar insanlar üzerinde bezginlik oluşturur. Soğuk Savaş döneminde (1947-1991) devam eden bu bezginlik hissiyatı yanına yoksulluğun da eklenmesiyle insanlara, rejim ve yöneticilere olan güvenlerini iyiden iyiye kaybettirir. Bu sürecin doğal sonucu olarak birlik, 1991 yılında dağılır. Özetle modernist süreçte, kapitalizm karşısında köleleşen insana özgürlük vaat eden komünist anlayış, kısa süre içerisinde sınıfsal ve siyasî düzlemde faşizan bir yapıya dönüşerek evrensellik kazanamaz ve dolayısıyla modernleşme projesinin bir başka başarısız modeli olur.

Mark Poster’a göre, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren genelde toplumların, özelde ise bireyin modernizme olan güveninin sarsılması üç ana nedene bağlanabilir:

I) Koloniler bağımsızlıklarını kazandıktan sonra burada yaşayan insanlar yaşamı ve sistemi yargılayabilme, eleştirebilme, irdelleyebilme olanağına kavuştular. İnsan merkezli Batı düşüncesinin bütün insanların mutluluğu için değil, belli grup ve toplulukların refahı, mutluluğu için var olduğu ve devam ettirilmeye çalışıldığını[n] ileri sür[ülmesi] gecikmedi. İnsan merkezli düşüncenin nasıl ve neden mevcut politik güce destek vermek istediğini ortaya koymaya çalıştılar.

II) Yirminci yüzyılın ikinci yarısında feminist hareket güç kazandı. Bu harekete destek verenler yine Batı düşünce sistemi ve toplum yapısını eleştirdiler. Feministlere göre Batılı ülkelerde ataerkil toplum yapısının hâkimiyeti söz konusuydu, mevcut sistem tüm insanların mutluluğuna değil erkeklerin hatta beyaz, orta sınıf erkeklerin mutluluğuna hizmet ediyordu. Feminist hareket zaman içinde etkinliğini arttırmaya devam etti.

III) Televizyon, telefon, faks makineleri, bilgisayar gibi elektronik iletişim sistemlerinin çok hızlı bir biçimde yaygınlaşması sonucu bilgi edinme ve aktarma yöntemleri değişti. Elbette buna bağlı olarak sosyal yapıda da büyük hareketlenmeler başladı (Doltaş, 2003: 22).

Newton'un yerçekimi kanununu bulmasından başlayarak devam eden bilimselleşme hareketi, Sanayi Devrimi ile en üst seviyeye ulaşır. Katı bir bilimselliğin temellerinin atılması aslında bilimin ve üreticisi olan insanın Tanrılaştırılmasının doğal sonucudur. Abel'in (2000: 97) de belirttiği üzere "doğrudan Tanrı ve melekleri tarafından yönetilen bir doğadan, kendini düzenleyen bir doğaya; Tanrısal sistemleri (volontes) yansıtan ve Tanrı'nın ihtişamını anlatan bir doğadan, doğanın yasalarının belirlenimciliğinden başka bir şeyi dile getirmeyen bir gök mekaniğine geçilir. Çok geçmeden Laplace'da Evrensel Mekaniğini ortaya atacaktır." 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren makinalaşmanın artması ve insanın değersizleşmesi, mekanik bir yapının ortaya çıkmasına neden olarak hümanist anlayışın hedeflediği insan tipinin yaratılmasını engeller. Makinaların gölgesinde değer kaybeden insan, birey olarak kendini gerçekleştirememiş, genel olarak içe kapanık ve gündelik hayat içerisinde çevresinden kopuk bir özneye dönüşür. Buna müteakip modernizmin insanı merkeze alan düşünce yapısı özellikle 1960'lı yılların sonunda etkisini kaybeder. Aslında bu durum postmodernizmin niçin 1970'lerde geniş kitlelerce kabul gördüğünün ve merkeziyetsiz bir yapıda olduğunun cevabıdır.

Tarihsel süreç içerisinde özellikle 1900'lü yılların başından 1960'ların sonuna kadar psikolojik ve fiziksel olarak yıkımlar yaşayan Avrupa insanı, Tanrılaştırılmaya çalışılırken ideal ve ülkülerin gerçekleşmemesiyle, hayattan herhangi bir beklentisi olmayan, çevresine ve kendisine küskün bir tipe dönüşür. Özetle; Rönesans ve Reform hareketleriyle başlayıp modernizmle zirveye ulaşan insanın merkeze alınma düşüncesi, modernleşme projesindeki başarısız deneyimler ve aşırılıklar ile postmodern felsefedeki merkeziyetsizlik düşüncesinin temelini atmış olur.

Modernizmin gelişim evresini arzuladığı ölçüde tamamlaması, belirtilen başarısız deneyimler ve aşırılıklar postmodernizmin önünü açar. Ancak modernizmden postmodernizme geçiş süreci belirli bir zaman diliminde ya da keskin çizgilerle gerçekleşmez. Zira postmodernizmin hâlâ modernizmin bir uzantısı olduğu düşüncesi bundan kaynaklanır. Tarihsel süreçte gerek pratikte gerekse de fikrî düzlemde yaşadığı çatışmaların yanı sıra önceleri insanı Tanrılaştırıp sonraları onu değersizleştirmesi, modernizmi âdeta kendi içerisinden çürütür. Bu durum modernizmden postmodernizme geçiş süreci olarak değerlendirilebilecek olan postmoderniteyi ortaya çıkarır. Modernleşme projesindeki başarısızlık ve hayal kırıklıklarından yola çıkarak felsefi

köklerini oluşturan postmodernizm, Nietzsche'nin (2000: 6) "Tanrılar dahi çürürler. Tanrı öldü, tanrı ölü duruyor. Hem onu biz öldürdük" söylemi, ileride modernlerle postmodernler arasında çıkacak hararetli tartışmaların ilk kıvılcımı olur. Nietzsche'nin bu çıkışı özellikle izlenimciler üzerinde etkili olur. Modernleşmenin parçası olarak ortaya çıkan izlenimcilik, aslında modernizmin güncelleştirilmiş hâlidir. Zira postmodernleşmenin geçiş aşamasında modern izlenimcilik bir adım daha ileriye giderek modernin modernine dönüştür, bir başka ifadeyle postmodernleşir. İzlenimciliğin mimarî ve güzel sanatlarda etkin olarak moderni yadsıması ve yeni bir kimliğe bürünmesi bu durumu belirgin şekilde örnekler.

İlk olarak mimarî alanında ortaya çıkan postmodernizm, 1870'li yıllarda İngiliz ressam John Watkins Chapman tarafından terimleştirilir. Elli yıl gibi kısa sayılacak bir süreç içerisinde tüm sanat dallarına ve hayatın hemen her alanına sirayet eder. Bu konu hakkında ayrıntıya geçmeden önce postmodern sözcüğünün etimolojik olarak incelenmesinde fayda olacaktır.

Yeni anlamına gelen "neo" önekinin değil de sonra manasındaki "post" önekinin tercih edilmesi, postmodernizmde, mâna ve kullanım bağlamında bir paradoks oluşturur. Postmodernizmin, modernizmi hemen her yönden reddederek yeni bir düşünüş tarzını ortaya attığı göz önüne alındığında post önekinden ziyade neo önekinin kullanılmasının daha uygun olduğunu düşündürür. Ancak post önekinin tercihi, temelde postmodernizmin -her ne kadar çoğu postmodernistlerce kabul edilmese de- modernizm üzerinden inşasıyla alakalıdır. Zira modern yaşam biçimi ve modernist algı, postmodernizmin oluşum süreci olarak değerlendirilen postmodernite boyunca belirleyici unsur olmuştur. Bu hususu daha iyi açıklamak için postmodernizm kavramı üzerine yapılan tanımlamalar ve açıklamalara bakmakta yarar vardır. Emre'ye göre "kavram olarak 'post' öneki Batı dillerinde, her ne kadar bir sürecin sonu anlamına gelse de, terimleşmiş hâliyle, postmodernizm, modernin sonu, modernden sonra doğan; onun devamı niteliğinde, içerdiği boyutlardan birinin süreği yahut anti-modernizm anlamlarında kullanılmaktadır (Emre, 2006: 20-21). Paradigma sözlüğünde ise postmodernizmin akım olarak tanımlandığı görülür: "En genel anlamda yerleşik bakışların yerleşiklerini sorun hâline getirmeye dönük özgül bir bakışı bütün yönleriyle nitelendiren felsefe anlayışı. Başta müzik, sinema, tiyatro, resim, yazın olmak üzere sanatın hemen bütün alanlarında genelde bütün geleneksel anlayışlarına,

daha özeldeyse modernist yaklaşımlara karşı tepki olarak doğmuş bir dizi yenilikçi ve tepkici deyiş ile biçimi anlatan sanat felsefesi terimi”dir (Güçlü vd., 2003: 1160).

Felsefe sözlüğünde ise postmodernizm, savunularının genel mantığından hareketle açıklanır. Postmodernizm, “kapitalist kültürde ya da daha genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, resim, edebiyat, mimari vb. güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyolojide belirgin hâle gelen hareket, durum veya yaklaşım[dır]. (S)on birkaç yüzyıl boyunca Batı düşüncesinin ve toplumsal yaşamın üzerinde kurulduğu pek çok ilke ve varsayıma karşı şüpheli bir tutum benimseyen, geniş kapsamlı bir kültürel hareket”tir (Cevizci, 2005: 1358).

Emre’ye göre postmodernite, “modernitenin pratiklerinin modern teorinin hedeflediği bir zeminden çıkarak kendine yabancılaştığı, kendini dönüştürüp yeni bir evre başlattığı sürece verilen addır. Bu yönüyle postmodernizm, artık postmodernite oluşumları, modernitenin devamı olmaktan uzaklaştırarak, ondan farklı bir anlayışa dönüştürür. Postmodernizm; 1960’larda Fransa’da yaygınlaşmaya başlayan; 1970’lerden itibaren de giderek ABD’de ağırlık kazanan harekete verilen addır (Emre: 2006: 34).

Dilek Doltaş ise çeşitli teorisyenlerin yaptığı postmodernizm tanımlamalarını beş ayrı başlık altında toplayarak postmodernizmin genel çerçevesini çizer:

“1.Postmodernizm, modernist dünyaya karşı bir duruş ve modernizmi sorgulayan bir yöntemdir.

2. Postmodernizm, ideoloji karşıtı bir ideolojidir

3. Postmodernizm, bir düşünce biçimidir

4. Postmodernizm bir sanat akımı ve kültür olgusudur

5. Postmodernizmi bir akım olarak postmoderniteden ayırmak gerekir” (Doltaş, 2003: 192).

Postmodernizmin algılanma ve uygulama alanlarından yola çıkarak tanımlanma çabalarında iki farklı düşüncenin belirginleştiği görülür. Bunlardan ilki moderniteyi ötelediği düşüncesi iken bir diğeri ise modernizmin yeniden inşası olduğu görüşüdür.

Wolfgang Welsch postmodernizmi, modernizmin bir uzantısı olarak değerlendirir. Şöyle ki Welsch’e göre postmodernizm aslında modernin vedası değil onun

radikal bir sorgulamasıdır ve modernden kırık bir çizgiyle ayrılmış değil, tam tersine özel bağlarla ona bağlanmıştır. Bir diğer ifadeyle Welsch, her şeyin kendini beğenmiş hoşnutluğun sergilediği görüntüden çok daha farklı olduğunu ve dolayısıyla postmodernizmin modernizmden ayrı düşünülemeyeceğini vurgular (Welsch, 1992: 2).

Madan Sarup, postmodernizm hakkında görüş belirtirken modernistlerle postmodernistlerin uygulamalarından yola çıkarak her iki anlayışın birbirinden kesin çizgilerle ayrılamayacağını vurgular. Sarup'a göre postmodernizm kavramı bulanık bir kavramdır ve hâlâ tam anlamıyla anlaşılmamıştır. Kavramın yüksek modernizmin yerleşik biçimlerine karşı özgül bir tepki olarak doğmuş olma ihtimali bir hayli yüksektir. Nitekim kimi düşünürlere göre postmodernizm, işlevi kültürde ortaya çıkan yeni özellikler arasında ilinti kurmak amacıyla ortaya atılmış ve dönemselleştirmeye bağlantılı bir kavramdır. Kavram ilk başta 1950'li yıllar ile 1960'lı yıllar arasında oluşmaya başlayan yeni toplumsal ve ekonomik düzenle bağlantılı gibi görünmektedir. Bazen modernlikten önce gelen bir konuma geçmek isteyen pre-modernistler ile anti-modernistler ve postmodernistler arasında yararlı olabilecek bir ayrıma gidilmektedir. Sarup, Foucault, Derrida ve Lyotard gibi post-yapısalcıları aslında postmodernist olarak değerlendirirken post-yapısalcı kuramlar ile postmodernist pratiklerde çok fazla benzerlik bulunduğu için bunlar arasında kesin bir ayrıma gitmenin oldukça güç olduğunu belirtir (Sarup, 2004: 206-207).

Matei Calinescu, postmodernizmi modernliğin beş parçasından biri olarak gösterirken onun modernizmle olan bağından koparılamayacağını savunur. Düşüncesini desteklemek için postmodernizmin aslında modernizmin eleştirisi şeklinde ve yıkıcı etkiler yaratan anti-modernist kimliğiyle ortaya çıktığını ileri sürer. Tek başına herkes tarafından kabul görmüş bir akım olmadığını çeşitli teorisyenlerin düşüncelerine dayandırarak iddiasını açıklar (Calinescu, 2013: 293-294). Calinescu; modernizm, dekadans, avangard, kitsch ve postmodernizm kavramlarını modernliğin beş yüzü olarak tanımlasa da günümüzde dekadans, modernizm, avangartlık ve kitsch kültürü aslında postmodernitenin barındırdığı ve postmodernizmi yaratan temel etkenler olarak kabul edilmektedir.

David Harvey ise postmodernizmi antimodernist yönüyle değerlendirirken onun çıkış noktasında isyankâr ve reddiyeci tavrı önceler. Harvey'e göre postmodernist

filozoflar, modern dünyanın güçlüklerinin anlaşılmasının yolu olarak sunulan parçalanmaları ve sesler kakofonisini sadece kabul etmemek gerektiğini, aynı zamanda bundan en üst seviyede haz alınmasını önerirler. Postmodern düşünürler karşılaştıkları her öneriyi yapıbozumuna uğratma ve meşruluğunu ortadan kaldırma takıntısı içinde, sonunda kendi geçerlilik iddialarını, akla dayanan eylem içinde herhangi bir temel kalmayınca kadar çıkmaza sokarlar. Postmodernistler; şeyleştirmeleri, bölünmeleri tercih ederek, maskeleye ve üstünü örtme işlemlerini, yerellik ve toplumsal gruplaşmada ortaya çıkan her türden fetişizmin yüceltmesini isterlerken; bir yandan da bütün derinlikleriyle, yoğunluklarıyla, kapsamlılıklarıyla ve günlük hayatımız üzerinde hâkimiyetleriyle her geçen gün daha evrensel hâle gelen politik-ekonomik süreçleri (para akımları, uluslararası iş bölümleri, mali piyasalar ve benzeri) kavrayabilecek türden üst-teoriye de yadsırlar (Harvey, 1997: 138).

Hasan Bülent Kahraman postmodernizmin çıkış noktasına dair her iki görüşün kendi içerisinde doğruluk payı taşıdığını vurgulayarak nihai bir yargıya varmanın pek de mümkün olmayacağına işaret eder. Kahraman'a göre postmoderniteyi ele alan farklı iki yaklaşımdan söz edilebilir. Bu yorumların ilkinin, postmoderniteyi moderniteye karşı geliştirilmiş bir eleştiri olarak görür. İkincisini ise onu modernden türemiş, özel bir durum olarak değerlendirir ve tanımlar. Ayrıca Kahraman, geniş bir açıyla ve farklı alanlardaki uygulamalar ve sonuçlarla ele alınıp bakılırsa her iki yaklaşımı da doğrulayacak göstergeler, delillerin mevcut olduğunu belirtir (2004: 9). Kahraman, konu bağlamında her ne kadar iki görüşün de haklılık payı taşıdığını söylese de postmodernizmin, modernizmin bir uzantısı ve akılcılığın yeniden inşası olduğu düşüncesine daha meyillidir. Günümüz dünyasının temel sorununun Aydınlanma'nın getirdiği akılcı yaklaşımın aşılması olduğunu belirten Kahraman, bu durumu özellikle Kant öznelliği ve aşkınlığıyla bütünleşmiş olan Aydınlanma hareketinin, zaman içinde tekçi ve baskıcı bir anlayışa doğru açılmasına bağlar. Bugün karşı karşıya bulunulan bilgi çağı yoklamalarının ve bu dizgenin birçok noktada kurulmak istenilen yeni dünyayla örtüşmediğini, bağdaşmadığını ifade eder ve eğer günümüz dünyasının özlemi toplumun gitgide sivilleşmesiye, Aydınlanma'nın getirdiği merkezi devleti ve onun en büyük gücü olan aklı da yeniden ele alma zamanının geldiğini ekler. Kahraman'a göre; aslında bu bir dışlama, bir ret değil belki bir yeniden kurma denemesi olmak zorundadır (Kahraman, 1995: 6).

İsmet Emre, postmodernizme dair farklı iki görüşün yansımalarını açıklarken onun daha çok modernizmin reddiyesi şeklinde öne çıktığını ve modernizmin ardılı, ileriye taşınmış biçimi olduğunu ya da modernizmin aksayan yönlerini düzenleyen bir fonksiyona sahip olduğunu ileri süren düşünürlerin bulunduğunu ifade ederken; postmodernizm kavramını aşırı modernizm, modernizmin aşırıya götürülmesi anlamında kullananlara göre postmodernizm modernizmin bir devamı; onun ileriye vardırılmış hâli olduğunu ekler. Ancak bunu Batı değerlerinin yerinden edilmesi, kırılması ya da büsbütün ortadan kaldırılması anlamında kullanan teorisyenlerin de var olduğunu belirten Emre, bu teorisyenlerin tam tersine bu sürekliliği modernliğin yenilenmesi, onun eksiklerinin giderilmesi, onun kanserleşen yerlerinin tedavi edilmesi olarak görenlerin de en az öncekiler kadar ciddi örnekler ortaya koyduğunu belirtir (Emre, 2006: 29).

Hakan Sazyek de Emre gibi postmodernizmin, modernizmi reddeden, öteleyen tutumunun daha ağır bastığını vurgular. Sazyek, postmodernizmi, modernizmin rasyonalist kökenini, akılcılığa ve Aydınlanma felsefesine dayanan bilgi ya da bilgilenme sistemini ve bu sistem içinde ortaya çıkan her türden kurum, ideoloji ve avangart oluşumu eleştirme olumsuzlama etkinliği olarak tanımlar. Ona göre postmodernizm, rasyonaliteye bağlı olarak modernizmin doğruya ulaşmadaki tekçi tavrına da karşı çıkar. Çünkü ‘doğru’ kavramı, zaman ve yerle sınırlıdır. Bir dönemin yahut coğrafyanın doğru kabul ettiği bilgiler, kavramlar bir başkasında bu niteliğini kaybedebilir. Bu da modernizmin evrensel olma amacını geçersiz kılarak yerel/yöresel ögelere önem kazandırır. Sazyek’e göre özellikle taşradaki toplumların mikro ölçekli kültürel oluşumlarına bile hayat hakkı tanıyan postmodernizm, çoğulcu bir karaktere sahiptir (Sazyek, 2002: 493).

Mustafa Aydın, postmodernizmin modernizme bağlı bir eğilim olduğunu ve dolayısıyla modernizmden ayrı değerlendirilemeyeceğini savunur. Aydın’a göre postmodernizm, genel olarak modernizmin doğurduğu gerilimler ve sorulara karşı eleştiri işlevini yerine getirmek üzere ortaya çıkmış bir akım olarak kabul edilir. Her ne kadar postmodernizmin karşıt bir olgu mu veya tamamlayıcı bir eğilim mi olduğu tartışılmış olsa da onun bir modernite türü olduğu görüşünün ağırlıkta olduğunu ifade ederken postmodernizmin çıkış noktası ve vardığı sonuçlar bakımından moderniteden ayrı düşünülmemeyeceğini belirtir (2008: 34).

Aslında tüm bu görüşlerin ortak noktası postmodernizmin modernizmle şu veya bu şekilde ilişkide olduğudur. Her iki görüşün de haklılık payı olmakla birlikte kanaatimizce postmodernistler reddettikleri popüleriteden sonuna kadar faydalanırlar. Şöyle ki klasizmin reddederek son dönem tükenmişlik hissiyatı yaşayan modernistleri yanına çeker; geçmiş eserlere ve nostaljiye yaptığı kısmî dönüşlerle dışlanmış klasiklere sempatik görünürler. Günümüzde ise televizyon, medya, internet, gazete gibi kolay erişilebilir kitle iletişim araçlarıyla toplumun eğilimlerini dikkate alarak eserlerini güncel yaşamla ilişkilendirir yahut toplumu arzuladığı şekle dönüştürürler. Her ne kadar inkâr etseler de eğlencelik, polisiye veya tarihî postmodern romanların çıkışı hep bu sebeptendir. Yani postmodernistler bir yerde tribüne oynar, eleştirdiği popülaritenin imkânlarından sonuna kadar faydalanırlar. Bu nedenle postmodernizm klasizm ve modernizmi hem reddeder hem de onlardan güç alır. Postmodernizmin kısa sürede kabul görmesi de biraz da bu sebepten kaynaklanır.

Postmodernizmin Avrupa coğrafyasının yanında Amerikan dünyasında yaygınlaşmasıyla farklı teorisyenler, konuyla ilgili çeşitli teoriler ortaya atarlar. Özellikle Frederic Jameson'ın postmodernizm ve tarih üzerine yaptığı yorumlar, hem postmodernizmin temel mantığını açıklar hem de modernizmden hangi noktalarıyla farklılaştığını belirginleştirir. Jameson'a göre postmodernizm her ne kadar globalite taşısa da aslında özde Amerikan'dır. Postmodern kültürün dünya çapında yeni bir askerî ve iktisadî Amerikan hâkimiyeti akımının içsel ve üstyapısal ifadesidir. Bu anlamda, bütün sınıflı tarih boyunca olduğu gibi, postmodern kültürün arka yüzü yine kan, işkence, ölüm ve dehşet etrafında şekillenir. Ayrıca postmodernizmi oluşturan özelliklerin tümünü eski modernizmin ne özdeşi ne de ardılı olarak gören Jameson, postmodernizmin geç sermaye iktisadi çağında sahip olduğu çok farklı konum ve bunun ötesinde, çağdaş toplumda bizzat kültür alanının geçirdiği dönüşüme dikkat çekerek postmodernizmle modernizm arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışır (Jameson, 1994: 63-64). Postmodernizmi, sınıflandırılmış topluma yönelik bir Amerikan kültürü olarak değerlendiren Jameson'un görüşlerine paralel olarak John W. Murphy de postmodern kültürün sınıflaşmaya ve dayatmaya bağlı bir söyleme sahip olduğunun altını çizer. Murphy'e göre postmodern söylem, tıpkı modern söylem gibi, bir toplumun dünyadaki toplumlar hiyerarşisinde, egemen Batı toplumunun ve bu toplumun egemen entelektüellerinin muktedir statülerinin yansımalarından ibarettir. Postmodern söylem

Batı toplumunun kendi iç hiyerarşisi göz önünde bulundurulduğunda her ne kadar bilimsel söylemin, kilise söyleminin ve sosyalist söylemin daha aşağısında bir konumda olsa da dünya toplumları hiyerarşisi dikkate alındığında o da diğer egemen Batılı söylemler kadar egemendir (Murphy, 2000: 5). Yani hem Jameson'a hem de Murphy'e göre postmodernizm, aslında karşı çıktığı modernizmin sınıflandırıcı ve baskıcı kimliğinin bir başka versiyonundan ibarettir.

Her iki teorisyenin görüşleri ciddi anlamda dikkate değerdir. Özellikle Amerika'nın sanatın neredeyse tüm dallarında postmodernizmi ısrarla uyguladığı hatırlandığında işin farklı bir boyutu öne çıkar. Emperyal sistemlerin yaratımı olarak üretildiği savı üzerinden gidilecek olursa, postmodernizmi Amerika'nın dünyadaki siyasî, askerî, ekonomik alanlardaki mutlak hâkimiyetinin yanına sanatı da katmak istemesiyle ilişkilendirmek çok da zorlama bir değerlendirme olmayacaktır. Bir yerde Amerika; askerî, siyasî, ekonomik tahakkümünün yanına sanatı da ekleyerek her yönden dünya lideri olmayı amaçlar. Postmodernizm de bu amacın gerçekleştirilmesinde tek eksik parça olan sanatın hâkimiyet altına alınması için bir araçtan ibarettir. Yani Amerika'nın postmodernizmi, sanatta da mutlak güce dönüşmek gayesiyle kendine mâl ettiği görüşü hiç de küçümsenecek bir düşünce değildir.

Postmodernizmin düşünce bazında bu şekillerde yorumlanmasında elbette sanat üzerindeki yansımalarının etkisi büyüktür. Zira postmodernizmin modernizme yönelik anti olma durumu aslında sanatın her alanına sirayet eden matematiksel ve nesnel görüşün yansımalarından kaynaklanır. Postmodernizmin sanat anlayışına değinen Kahraman, onun modernizm karşısında takındığı tavrı öne çıkartır. Kahraman'a göre postmodernist sanatın en önemli özelliklerinden birisi, modernizmin doruklarına taşıdığı matematik akılcılığını aşmış olmasıdır. Herhangi bir postmodernist yapıtın, bu nedenle, steril, arınmış, saf, sezgisel olduğunu düşünmek mümkün değildir. Zira postmodernist yapıt tüm bunların tam karşısında bir noktada yer almakta, tepkisel bir anlam taşımaktadır. Ayrıca Kahraman'a göre postmodern eser; sıradan, olağan, gündelik etrafında oluşur. Dolayısıyla eklektisizm, postmodern eserin en belirgin kurucu öğelerinden birisidir (Kahraman, 2004: 20). Yani postmodernizm, modernist metafiziğin getirdiği düzene tam bir saldırı niteliği taşır.

Madan Sarup, postmodernizmin çıkış noktalarından birini sanat olarak gösterir; hatta postmodernizmi sanat üzerinden tanımlar. Sarup’a göre postmodernizm; kapitalist kültürde, öncelikli olarak sanat alanında oluşan harekete verilen addır. Postmodernizm, sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların kaldırılan, seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki sıradüzen ayrımının çökerten, biçimsel seçmecilik ile kodları karıştıran; parodi, pastiş, ironi, oyunsuluk gibi izlekleri öne çıkartan bir yapıdadır (Sarup, 2004: 188).

Postmodern sanat ve estetik anlayışın nasıllığı hakkında genel bir fikir oluşması için öncelikle mimarî alanında yaşanan dönüşüme temas etmek gerekir. Zira postmodern felsefenin modern düşünceye sert ve yıkıcı biçimde çıkışması ilkin mimaride belirgin olarak kendini örnekler. Bunda elbette modernizmle öne çıkan şehirleşme ve beraberinde ortaya çıkan mimaride tek tipleşmenin payı büyüktür. Modernizmin ötelediği klasik sanat anlayışı, romantiklerin de etkisiyle önceleri mimaride daha öznel bir yapı ortaya çıkarsa da ilerleyen süreçte sadece faydaya dayanan ve şehirlere göç eden büyük insan kitlelerinin ihtiyacını karşılamaya yönelik bir şekle bürünür. Bu yönüyle estetik kimliğinden uzaklaşan modern mimarî, postmodernler için eleştirilerinde ellerini güçlendirecek bir fırsat alanına dönüşür. Dolayısıyla postmodern sanat ve estetik anlayışın anti-modern mimarî anlayış üzerine temellendirildiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Fayda odağında şekillenen modern mimarinin genel özellikleri beş madde hâlinde sıralanacak olursa;

- Basit bir şeklin (kareler, dikdörtgenler, kutular) tekrar edilmesi
- Gösteriş eksikliği, hiç süsleme olmaması
- Sert, endüstriyel malzemelerin kullanılması
- İklim, çevre şartları ve kullanışlı olmaya bakılması
- Çevreye hâkimiyetin öncelenmesi, bu amaçla yer açmak için çevredeki binaların yıkılmasıdır.

Ayrıca Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier, Frank Lyot Wright gibi Avrupalı ve Amerikalı mimarların “Enternasyonal Tarz” olarak ifade ettikleri mimari anlayış ile modernist mimari, global bir kimlik kazanır. Bu isimlerin ortaya attığı mimari anlayış, dört maddede açıklanır: Yenilik, İlerleme, Kahramanlık ve Saflık. Bu maddelerle klasik mimari ve sanat anlayışının ötesinde yeniliklerin mevcut olduğu bir anlayış öncelenirken, teknolojinin imkânlarından faydalanılmasıyla ilerlemeci bir

yönelim sağlanması amaçlanır. Enternasyonal Tarz sanatçıları, modernist mimarların yaratıları bakımından kendilerini Tanrılaştırmasını kahramanlık olarak değerlendirmelerinin yanında faydadan uzak gereksiz süslemelerden kaçınarak en saf hâliyle binaların inşa edilmesi gerektiğini savunurlar (Eliuz, 2105: 52-53). Aslında tüm bu düşünceler, modernizmin subjektif olma ve eserin öznel olduğu ölçüde değerlendirileceği teziyle zıtlık gösterir. Bu yönüyle estetik yönü zayıflayan modernizm; aslında kendini, kendi içinden dinamitleyerek postmodern estetiğin önünü açmış olur. Ayrıca modernizmin fayda odağında mimariye şekil vermesi, klasik anlayışın öncelediği nesnellik anlayışıyla nispeten paralellik gösterir. Dolayısıyla modernizm, tepki gösterdiği klasik anlayışa belli yönleriyle kayarak kendi içinde çelişkiye düşmüş olur. Bu çelişkiyi fırsat bilen postmodernistler, klasik mimarinin imkânlarından da faydalanarak birden çok tarzın harmanlandığı, yerellik ve aynı zamanda marjinalliğin eşsüremliliği olarak sergilendiği eserler inşa ederler. Popüler-nostalgik, dinî-metafizik, sadelik-aşırı süsleme gibi karşıtlıkların iç içe işlenmesiyle hem modern mimarînin ve estetiğin eleştirisi yapılır hem de postmodern felsefenin çoğulcu, eklektik olma durumu mimarî aracılığıyla pratiğe dökülmüş olur.

Mimaride kendini belirgin olarak gösteren eklektisizm, daha sonraları görsel sanatlara taşınarak kolaj, montaj gibi tekniklerle gittikçe özgünleşir. Kısa süre içerisinde sanatın her alanına sirayet eden postmodern estetik, özellikle edebiyat sahasındaki etkinliğiyle kalıcılık kazanır. Roman türünde yaşanan radikal değişimler, kısa süre içerisinde dünya edebiyatında yaygınlaşır. Özellikle 1970'lerin sonundan itibaren postmodern kültüre uygun eserler verilir. Pop-art, kitsch türünden eserlerle postmodern yaşam tarzı edebiyat sahnesine taşınır ve postmodern dünya insanının yaşam tarzına uygun antimodernist tarzda eserler kaleme alınır. Tıpkı mimaride olduğu gibi edebiyatta da nostaljiyle şimdinin harmanlandığı, klasizmin katı nesnellüğünün ötelendiği, modernizmin mekanikleşen sisteminin eleştirildiği başı sonu belli olmayan ve hemen her yönüyle belirsizlikler taşıyan bir tür ortaya çıkar. Bir nevi mozaik hüviyetinde olan bu yeni tür, romandan farklı olarak özgünlük taşıma ya da nesnel olma kaygısı gütmeyiz. Anlatı olarak isimlendirilecek bu form, hemen her yönüyle postmodernizmin ruhunu taşır. Disiplinlerarası bir kimlikle fakat disiplinsiz bir tarzla kaleme alınır. Her anlatı, âdeta postmodern felsefenin her şeyi sahte olarak gören ve gerçeği oyunlaştıran anlayışının yazılı belgesine dönüşür. Şöyle ki ne klasizmin nesnel gerçekçi anlayışı ne de

modernizmin nesnelliğe hizmet eden öznel gerçekliği kabul edilebilir. Mevcut tek gerçeklik, nesnel gerçekliğin ötesinde hipergerçeklikten, bir diğer ifade ile gerçekliğin ötesindeki sanallıktan ibarettir.

Postmodern felsefenin arka plan kültürünü oluşturan sosyal, siyasî, tarihî, ekonomik etmenlerin tümü, Antik çağdan başlayarak günümüze dek insanoğlunun başından geçen her şeyin hem idrakında hem eleştirisinde hem içselleştirilmesinde hem de reddedilmesiyle anlam kazanacaktır. Böylesi geniş ve kapsayıcı bir içerik taşıması postmodernizmi hem kabul edilemez hem de reddedilemez bir düşünce sistemine dönüştürür. İlk kıpırtılarından bugüne kadar tartışmaların devam etmesi, aslında, postmodernizmin böylesi bir yapıda olmasının doğal sonucudur.



BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK ROMANININ TARİHSEL GELİŞİMİ VE ARKA PLAN KÜLTÜRÜ

1.1. Tahkiye Geleneğinin Roman Formuyla Buluşması

Türk edebiyatında roman türünün ortaya çıkışı 19. yüzyılı bulsa da bu döneme kadar yazılan nesir türünden eserler, daha çok tahkiye geleneğinden beslenir. İslamiyet öncesi ve sonrasında geniş bir coğrafyaya yayılan Türk toplumu, edindiği kapsamlı kültürel birikimle mevcut kültürel zenginliğini daha da arttırır. Özellikle İslamiyet'in kabulü ile Doğu'nun kültürünü kendi kimliğiyle bütünleştirmesi, etkisi bugüne kadar devam eden Türk-İslam sentezine ait bir düşünce ve yaşam biçimini ortaya çıkartır. 8. yüzyıla kadar genelde Gök Tanrı inancıyla yaşayan Türk toplumu, o döneme dek daha çok sözlü edebî ürünler verir. Bununla birlikte Göktürkler zamanında ortaya konan Orhun Abideleri, Uygurlar döneminde kaleme alınan "tahminen 930 yılında ve Köktürk harfleriyle yazılmış olan Irk Bitig (Fal Kitabı); Uygur harfleriyle, Buda'nın tenasüh inancına göre dünyaya gelişlerinden birini konu alan Prens Kalyanamkara ve Papamkara Hikâyesi ve Altun Yaruk (Altın Işık), Irk Bitig (Fal Kitabı)," (Çaldak, 2006: 84) İslamiyet öncesi Türk edebiyatı içerisinde bilinen mensur eserlerdendir. Destanlar, şiirler, halk hikâyeleri ekseninde gelişen Türk edebiyatı, İslamiyet'in kabulünden sonra edebî düzlemde şiir türüne yönelir. Arap ve Fars edebiyatlarının etkisiyle yeniden şekillenen Türk edebiyatı, bu medeniyetlere ait kültürel öğelerle Türk kültürüne ait öğelerin harmanlanmasıyla gelişimine devam eder. Ne var ki bu gelişim, genelde şiir türü üzerinden gerçekleşir. Şiir türünde büyük sanat adamları yetişip nitelikli eserler kaleme alınırken nesir türü benzer doğrultuda gelişmez. Yazılan nesir türü eserlerde bile bir şiirleştirme söz konusudur. Bu şiirsel üslubun yanında tahkiye geleneğine bağlı olarak destan ve halk hikâyelerinden kalma bir üslup tercihi de geleneksel kullanımla mevcudiyetini devam ettirir.

Türk romanının muhtevasının oluşumunun ilk adımları olarak düşünülen klasik Türk edebiyatı dönemi nesir türleri, dil ve üslup bakımından üç farklı koldan ilerler: Sade nesir, orta nesir ve süslü nesir. Sade nesir, halkı bilgilendirmek için, yalın, sanatsız bir dille yazılan eserlerden oluşur. Genel olarak tefsir ve hadis kitapları, din ve tasavvuf konularında yazılanlarla tarih, menakıpnâme ve destan niteliği taşıyan eserler bu

türdendir. Mercimek Ahmet'in Farsçadan çevirdiği “Kabusnâme” adlı yapıtı sade nesrin başarılı bir örneğidir.

Çaldak'ın da belirttiği üzere halkın konuştuğu dile bağlı kalan sade nesir, geniş halk kitlelerine ulaşmak, insanlara bir şeyler öğretmek ve onları eğitmek amacıyla yazılan eserlerde kullanılır. Sade nesir, zamanla süslü nesirden etkilenmiş ve o üslûptan gelen kelime, deyim ve klişeleri almışsa da her daim halk diline bağlı kalmış ve ondan kopmamıştır. Kur'an tefsirleri, hadîs kitapları, dinî-destanî halk kitapları, folklorik halk hikâyeleri, halka yönelik tasavvufî eserler, Osmanlı tarihine ait destanî nitelikteki gazâvât-nâme, fetihnâme, Tevârih-i Âl-i Osman gibi eserlerin, ahlâk ve siyaset kitaplarının çoğu, hedef kitlenin beklentileri göz önünde bulundurularak didaktik veya folklorik üslûpla kaleme alınmıştır. Hatta bir dereceye kadar, kültür düzeyi yüksek kesimlerin kullandığı dil ve üslubun etkisinde kalan Seydi Ali Reis'in Mir'âtü'l-Memâlik'i, Evliyâ Çelebi'nin Seyâhatnâme'si, Kâtip Çelebi, Peçevî ve Fındıklı Silahdar Mehmed Ağa'nın Tarih'leri, Koçi Bey'in Sultan İbrahim'e verdiği Arzlar, Giritli Ali Aziz'in Muhayyelât'ı gibi pek çok eser, halk diline dayandığı için sade nesre örnek olarak gösterilebilir. “İnşâ” sözcüğüyle kastedilen süslü nesirde ise genellikle Arapça ve Farsça kelimeler ve bu dillerin gramer kurallarına göre oluşturulmuş tamlamalar ve anlam grupları kullanılır, anlam ve sözle ilgili sanatlara bolca yer verilir, simetrik olarak kullanılan benzer seslerle oluşturulan secîler sayesinde bir ritim ve ahenk elde edilir. Süslü nesrin ilk örneklerine XV. yüzyılda Sinan Paşa ile rastlanmaktadır. Tursun Bey, İbn Kemâl, Hoca Sadettin, Kara Çelebi-zâde Abdülaziz, Raşit, Âşık Çelebi, Sâlim, Safâyî, Veysî, Nergisî, Nâbî gibi isimler farklı türlerde süslü nesre uygun örnekler vermişlerdir (Çaldak, 2006: 75-76).

Orta nesir; süslü nesir ile sade düzyazı arasında yer alan nesir türüdür. Hem halkın konuşma dilinden farklı bir kültür diline sahiptir, hem de süslü nesrin sanatlı üslûbundan uzaktır. Günlük konuşma dilinden kısmen uzaklaşan orta nesir, kimi zaman süslü nesrin niteliklerini taşısa da anlatılmak istenen, anlaşılır bir şekilde ortaya koyar. Öğretici bir amacı olan, bilim ve kültür konularında yazılmış eserlerin çoğu, orta nesir niteliği taşır. Doğrudan doğruya anlatılmak istenen meram ortaya konmaya çalışılır. Birçok dinî, ahlâkî, siyasî, coğrafî, tarihî eser ve biyografiler genellikle bu düzyazı türüyle kaleme alınır. Kâtip Çelebi'nin “Mîzân-ül Hak ve Düstûr-ül Amel” gibi eserleri orta nesrin başarılı örneklerindendir (Kobotarian, 2010: 12-13). Ayrıca tarih, din, tasavvuf

anlayışı, seyahat, biyografi, mektup vb. tarzlara uygun şekilde kaleme alınan eserlerin çoğunda her üç nesir anlayışının etkilerine rastlanır.

Klasik Türk edebiyatında nesir türünün ilerleyişi bu şekilde devam ederken aynı dönem içerisinde halk edebiyatına bağlı nesir türünde nitelikli eserler verilir. Sözlü kültürün yansımaları olarak kaleme alınan eserler, tahkiye geleneğinin devamını sağlayarak Tanzimat Devri'nin hikâye ve ilk roman denemelerinin temellerine içerik ve üslupsal yönden kaynak teşkil eder. Farklı üç koldan ilerleyen halk edebiyatı nesir türleri; genelde destansı, masalsı bir üslupla kaleme alınan kısa hikâyelerden oluşur. Türk, Arap ve İran-Hint kaynaklı hikâyeler, aşk, macera-serüven ve kahramanlık öykülerinin işlenmesiyle şekillenir. Dede Korkut hikâyeleri, Danişmendnâme, Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvihan, Furkan ile Gülçin gibi aşk hikâyeleri dönem içerisinde öne çıkan nesir türleridir. Karacaoğlu, Köroğlu, Âşık Garip gibi isimler, nesir türünde nitelikli eserler verirler. Tarihsel süreç içerisinde halk edebiyatı bağlamında gösterme ve anlatma esasına bağlı Karagöz-Hacivat oyunu, meddahlık geleneği, ortaoyunu, halk hikâyeleri türleriyle tahkiye geleneği mevcudiyetini devam ettirir. Bu hususun önemi, Türk edebiyatında ilk roman denemelerine üslupsal yönden temel olmalarıdır. Ayrıca postmodern anlatıyla beraber gerçekleşen geçmişe yönelim yine bu anonim halk edebiyatı ürünlerinin çoğuna yapılan göndermelerle sağlanır. Bir başka ifadeyle postmodern eserlerin çok katmanlı, çoğulculuğu esas alan kimyasına uygun bir yapının ortaya çıkmasında bu türler tekrar işlevsellik kazanır. Ayrıca bu dönemde genelde şövalye romanlarının hâkim olduğu romanslar Batı dünyasında revaçtadır. Aynı süreçte Türk edebiyatında da benzer şekilde kahramanlıkların işlendiği halk hikâyeleri öne çıkar. Bir başka değişle Batı'nın romanslarında şövalye tipleri görülürken, Türk edebiyatının nesre yakın ve sözlü kültüre ait ürünlerinde “battal gazi” gibi tipler yer alır.

Gerek sade gerekse süslü nesir türleriyle devam eden mensur eserler, tam anlamıyla hiçbir zaman tahkiye geleneği ile bağlarını koparmamıştır. Bunda elbette İslamiyet öncesi Türk toplumunun köklü kültürel geçmişi etkilidir. Savaşçı, göçebe kimliğiyle tarih sahnesinde yer alan bir toplumun, yaşantılarını sonraki nesillere aktarmak için tahkiye metodunu kullanması gayet doğaldır. Klasik Türk edebiyatının tarihi gelişim sürecine paralel olarak halk edebiyatı ürünlerinin nesir türünde ve tahkiye geleneğine bağlı kalarak nitelikli eserlerin kaleme alınması yine Türk romanının ortaya çıkışında yazarlara hem içerik hem de üslup bakımından kolaylık sağlamıştır.

Eski hikâyeler;

1. Klasik edebiyatımızın manzum hikâyeleri
2. Aynı edebiyatın mensur hikâyeleri
3. Halk arasında yazılışından okunan hikâyeler
4. Halk arasında ağızdan ağza aktarılan hikâyeler

5. Zümrelerin kendi amaçlarına uygun şekle soktukları hikâyeler” (Özön, 2009: 46) şeklinde tasnif edilebilir.

Türk edebiyatında tahkiye geleneğine dair söylenenler toparlanacak olursa Orhan Okay’ın tespiti konuyu özetleyici mahiyettedir. Okay’a göre (2001: 96) Batılılaşma sürecinden önce Türk ve Osmanlı kültüründen gelen yazılı ve sözlü bir tahkiye geleneği mevcuttur. Türklerin İslamiyet’i kabulünden önce yarı şiir karakterinde destan ve ozanların anlattıklarına bağlıyken İslamiyet’in kabulünden sonra daha çok Doğu menşeli anlatı türleriyle tahkiye geleneği varlığını devam ettirir. Okay, Dede Korkut’tan başlayarak Arap, Hint ve İran kökenli hikâyelerle Divan edebiyatında sembolik özelliği ağır basan mesneviler de bu geleneğin devamı olarak düşünülebilir diyerek İslamiyet öncesinden Divan edebiyatını kapsayacak şekilde tahkiye geleneğinin Batılı Türk nesrinin ortaya çıkışındaki etkisini belirlemiş olur. Okay, her ne kadar anonim halk edebiyatına bağlı ürünleri yazılı kaynaklara dayalı olmadığı için bu geleneğin dışında tutsa da bunların, Tanzimat Devri’nde kaleme alınmaya çalışılan ilk Batı tarzı romanları içerik ve dil-anlatım bakımından etkiledikleri de göz ardı edilmemelidir.

Nesir türü, klasik Türk edebiyatından başlayarak Tanzimat Devri’ne kadar, Doğu medeniyetinin imkânlarından belli ölçülerde faydalanarak ve elde ettiği kazanımın üstüne koyarak gelişimine devam etmiştir. Ne var ki bu gelişim, bir yerden sonra tekrardan öteye gidemez. Zira 16. yüzyıldan itibaren Batı’da gerçekleşen kültürel, sosyal, ekonomik, siyasi gelişim ve devrimler, coğrafi keşifler, çeviriler, matbaanın icadı gibi hususlarla Batı dünyasında büyük atılımlar gerçekleşir. Bu dönemden itibaren Doğu’nun bilimsel ve kültürel hâkimiyeti gittikçe zayıflar. Dünya Savaşlarıyla güç kaybeden ve Batılı devletlerin sömürgesine dönüşen Doğu toplumları, Batı dünyası ile pek de hoş olmayan biçimde karşı karşıya kalır. Osmanlı Devleti’nin Batı hegemonyasını kabullenmesi, kültürel ve bilimsel yönden Batı’yla yakın ilişkiye girmesini kaçınılmaz

kılar. Dönem aydınlarının Avrupa'ya gönderilmesiyle Batılı kültür özümsemeye çalışır. II. Mahmut Dönemi'nde (1808-1839) benzer açılımlar olsa da Tanzimat Dönemi ile Batı kültürüyle tam anlamıyla yüzleşilir. Siyaset, ordu ve ekonomi alanlarındaki ıslahat çalışmaları kurumsal düzlemde gerçekleştirilirken edebî düzlemde Batılılaşma, çevirilerle pratiğe dökülür.

Türk edebiyat tarihi içerisinde roman, Batı'da olduğu gibi bireyin iç dünyasına yönelme ve/ya sosyal, siyasal ya da ekonomik devrimlere bağlı olarak ortaya çıkmaz. Yapılan rastgele çevirilerle Batılı roman tarzında eserlerin taklidi şeklinde tasarlanır. Yazılan eserler, hacimce romanla hikâye arasında fakat daha çok uzun hikâyeye yakındır. Teknik yönden zayıflık, taklide dayandırılması, türe yönelik teorik bilgi yetersizlikleri ve dar bir zaman aralığında türün özümsemeden yaratılmaya çalışılması, ilk roman denemelerindeki başarısızlıkların temel nedenleridir. Tanpınar, Türk edebiyatına has romanın olmama sebebini temelde iki ana nedene dayandırır: İlk neden, sanatçıların estetik ve şahsî olarak milli olamaması, samimiyetten uzak olması ve Batı tesiri altında kalmasıdır. İkincisi ise (deterministlerin görüşüne kısmen hak vererek) hayat tarzının dar ve kuvvetli olmamasıdır (Tanpınar, 1998: 45-48). Murat Belge ise, Türk romanın ortaya çıkış sürecindeki zorlukları iki temel sebebe bağlar. Bunlardan ilki Batı'da daha evvel roman formuna uygun türden metinlerin yer almasıdır. Bir diğeri de geçmişten gelen köklü bir tiyatro geleneğinin olmasıdır. Belge'ye (2006: 19) göre Tanzimat Dönemi yazarları için yeni bir türde yazmak zaten yeterince güç bir iştir. Ayrıca Türk edebiyatında herhangi bir gerçekçi geleneğin olmaması romancıların işini zorlaştırır. Şöyle ki ilk Avrupa romancıları eserlerinde insanı yazarken büyük bir tiyatro geleneğinin 'insan yaratma' sanatından yararlanabiliyorlardı. Oysa Türk edebiyatında romanı yeni bir tür diye yazanlar için tiyatro da eşit derecede yeni bir türdü. Batı'da, asıl romana gelinceye kadar, romanstan başlayarak yaygın bir anlatı edebiyatı gelişmişti. Pikaresk tarzı, tam roman sayılmasa da gerçekçi bir gelenek olarak ilk romancılara fayda sağlamıştı. Türk edebiyatında ise, Batı'yla mukayese edilebilecek kadar zengin bir gerçekçi anlatı edebiyatı oluşmamıştı.

Batılı tarzda roman yazmaya gayret eden Tanzimat Dönemi yazarları, genelde Fransız edebiyatına yönelir. Bu dönemin sonuna kadar devam eden yoğun çeviri çalışmaları ilk olarak Yusuf Kamil Paşa'nın, François Fénelon'un *Telemakhos'un Maceraları* (1699) adlı eserinden tercüme ettiği *Telemak* (1862) eseriyle kendini gösterir.

Victor Hugo'nun ünlü romanı *Sefiller*'i (1862), Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'u (1864), Alexandre Dumas Père'in *Monte Krsto*'su (1871), Chateaubriand'ın *Atala*'sı (1872), Bernardin de Saint-Pierre'in *Pol ve Virjin*'i (1873) dönem aydını tarafından tercümesi yapılan başlıca eserlerdir. Yapılan çevirileri örnek alan Tanzimat Dönemi yazarları, adı geçen eserlerdeki roman tekniğini kullanarak karşılaştıkları yeni türe uygun eserler yaratmaya çalışırlar. Ancak istenen düzeyde eserler bir türlü ortaya çıkmaz. Bundaki en büyük sebep, tercüme edilen eserlerin nitelikli olmamasıdır. Çoğu tesadüfen tercih edilmiştir. Tanpınar'ın belirttiği gibi ilk tercümeler arasında roman türünün büyük numunelerinin pek az bulunması, bahsi edilen tesadüflüğün en iyi delilidir. Zira ne Cervantes, ne Balzac, ne Stendhal ne de Dickens bu devirde Türkçeye çevrilmez. Tercih edilen çeviri çalışmaları, Batı'yla fikir ve edebiyat ilişkilerini tanzim edecek öğretim ve kültür kurallarının yokluğunun doğal sonucudur. Ayrıca bu dönemde Fransızca'yı öğrenen ya da ilerleten yeni genç yazarlar, Fransızca öğrenmelerine yardım eden kitabı neşretmekle işe başlamışlar ve ondan sonra da halkın en çok okuyacağı eseri tercüme etmişlerdir (Tanpınar, 2006: 264).

Esasında, Tanpınar'ın vurguladığı, yeni nevin eksiklerinin içerik ve teknik üzerinde yoğunlaşmasıdır. Bunların en belirginleri; yazarın araya girerek kurguyu sekteye uğratması, okurla doğrudan iletişime girmesi, türün doğasına uygun olmayan masalsı öğelerin ve gerçeklikten uzak olayları tercih etmesi, roman sanatının gerektirdiği teknik yapının kurgusal bağlamda sağlayamaması ve üslup yönünden gereken yetkinliği ortaya koyamamasıdır.

Yapılan çeviri çalışmalarıyla yeni bir türle karşılaşan okur, yeni türü çabuk benimser. Bunda elbette içerik olarak kullanılan malzemeye aşinalık etkilidir. Halk hikâyelerinden kalma aşk temalı eserlere alışkın olan okur kitlesi, gazetelerin kolay ulaşılabilir ve güncellik taşıma özelliğiyle tefrika olarak yayımlanan yeni türe ait eserlere rahatlıkla erişir. Bu dönemden itibaren devletin Batılılaşma politikası doğrultusunda sosyal yaşamdaki değişimlerin eserlerde işlenmesi, dönemin okuru için yeni nevi daha da ilgi çekici hâle getirir. Türk edebiyatında “ilk roman” olarak kabul edilen Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ı (1872) ve Mehmet Emin Bey'in *Müsameretname*'si (1872-1875) Batılı tarzda romana en yakın eserler olarak öne çıkarlar. Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ı, “halk edebiyatı geleneğinin izlerini taşıyan” (Okay, 2011: 69) yönüyle Türk romanının özgün kimliğinin oluşmasında kısmen önemli bir yer tutar.

Yani Şemseddin Sami, bu eseriyle tahkiye geleneğinin yanına yeni yöntemleri eklemleyerek dönemin edebî anlayışında nesir/hikâye bağlamında eskiyle yeninin sentezini oluşturur.

Tanzimat Devri aydını, eserlerinde Batılı roman türünün ilk denemelerini iki farklı şekilde uygulamaya çalışır. Kenan Akyüz'ün (1995: 68-69) belirttiği üzere Ahmet Mithat tarafından kullanılan ilk yöntemde Türk okuru alışık oldukları halk hikâyeleri ile Batılı hikâye ve roman tekniklerinin karışımı bir türle karşı karşıya bırakılır. Zira Ahmet Mithat'a göre Türk okurunun böyle bir geçiş sürecine ihtiyacı vardır. İkinci yöntemde ise yerli türleri hiç işin içine karıştırmadan doğrudan Batılı hikâye ve roman tekniği uygulanmaya çalışılır. Namık Kemal'le tatbik edilen bu yöntem, Tanzimat Dönemi birçok aydınının tercih ettiği metottur.

Namık Kemal çizgisinde ilerleyen roman denemeleri, Batı edebiyatındaki popüler realist anlayışla eşsüremliler olarak aşk teması etrafında şekillenir. Fransız edebiyatının ve Türk edebiyatında aşk temasının revaçta olması, dönem okurunun yeni türü kabullenmesini kolaylaştırır. Her ne kadar halkın bu yeni nevi benimsemesi söz konusu olsa da dönem aydınları arasında yeni türe dair tartışmalar devam eder. Türe ait teknik tespitler bir kenara, isimlendirmede dâhi birlik yoktur. Servet-i Fünun Dönemi'ne (1896-1901) kadar “hikâye” ve “öğütname” isimleri ile tanımlanan bu yeni tür, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Hikâye* adlı eserindeki söylemleriyle açıktan bir tartışma konusuna dönüşür. Uşaklıgil, roman yerine daha geleneksel olan hikâye sözcüğünü tercih eder. Bu tercihinin “Edebiyat-ı Osmani'de mahzarı olduğu mevki-i mühimi ihraz edemeyen aksam-ı edebiyattan biri de ecnebi bir kelime altında zikr etmekten ise Osmanlı lisanına hürmeten “hikâye” namını vereceğimiz kısım-ı edebidir” (Uşaklıgil, 1998: 20) şeklinde açıklar.

Tanzimat Devri'ndeki yazarların aynı zamanda aydın kimlikleriyle öne çıkmaları, Batılılaşma politikasına bağlı olarak beliren yeni yaşam tarzının karmaşık yapısını halka açıklama ihtiyacını doğurur. Bu açıdan bakıldığında dönem romanları, halkı eğitmek ve aydınlatmak için bir araca dönüşür. Batılılaşma üzerine izahatların yapılması, kaleme alınan eserleri âdeta tezli romana dönüştürür. Henüz roman sanatına uygun verimli eserler verilmeden böylesi bir içeriğe yönelmeleri, tam anlamıyla Batılı tarzda eserlerin ortaya çıkışını geciktirir. Yani, Batılılaşma projesinin parçası olarak roman türünün araç olarak kullanılması estetik romanın ortaya çıkışını geciktirir. Devrin kalem sahiplerinin öncelikle birer siyasî aksiyoner oluşları da bu sonuçta etkilidir.

1880’li yıllardan itibaren Türk yazarlar da dünyadaki natüralist ve realist akımın etkilerine kapılarak eserlerine farklı bir hüviyet kazandırırılar. Batı ile neredeyse eşsüremlilik olarak içeriğin değişimi, Türk romanı açısından ciddi bir atılım olarak değerlendirilebilir. Sami Paşazade Sezai, Nabizade Nâzım, Recaizade Mahmut Ekrem, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halit Ziya, Hüseyin Cahit gibi isimlerin eserlerine realist ve natüralist akımın etkilerine sadık kalarak şekil vermeleri, muhteva ve Batı romanlarındaki mantalitenin kavranmasında yaratıcı bir etki ortaya çıkartır. Bu dönemde kaleme alınan eserlerle Batılı anlamda roman türüne gittikçe yaklaşılsa da teknik kusurlardan arınmış eserler verilemez. Anılan isimlerin çoğunun, eserlerini daha çok bir öğretmen edasıyla oluşturmaları Servet-i Fünun Dönemi’ne kadar devam eder. Mevcut evrenin Sultan II. Abdülhamit’in istibdat dönemine denk gelmesiyle yazarlar sosyal meselelerden ellerini çekmek zorunda kalırlar. Tanzimat Devri’nin gür sesli devrimci aydın/yazarları içlerine kapanır ve doğal olarak eserlerini bu psikolojiye uygun olarak yazarlar. Eserlerindeki şahıslar, kendileri gibi içe kapanık, karamsar ve duygusal tiplerdir. Her ne kadar olumsuz dursa da aslında bu Türk romanı için bir fırsattır. Çünkü “Edebiyat-ı Cedide olarak bilinen bu dönemin yazarları ve eserleri incelendiğinde, olay örgüsündeki güçlü nedensellik kurgusu, mekân-insan ilişkisindeki diyalektik boyut, kişileri rolüne uygun davranışlara hazırlayarak gerçekçi bir izlenim oluşturma ve anlatı kişilerini psikolojik derinliğiyle kavrama gibi yeniliği yapan unsurları kolayca görmek mümkündür” (Korkmaz, 2006: 127).

Batı’nın Rönesans ve Reform hareketleriyle sekülerleşen din anlayışı, kendini sorgulayan insan tipinin eserlerde boy göstermesini sağlar. Türk edebiyatında ise bu durum devrimsel hareketten ziyade baskıyla da olsa insanın kendisini keşfetmesine olanak yaratır. Kendi içine kapanan yazar, içsel sorgulamalarını yarattığı kurmaca karakterler aracılığıyla derinlemesine incelemiş, böylece roman türü muhteva yönüyle Batılı roman türüne çok yaklaşmıştır. Bu dönemde psikolojik tahlillerde ustalaşan yazarlar, Fecr-i Ati ve Milli Edebiyat Dönemi’ni atlattıktan sonra Cumhuriyet Dönemi ile beraber tam anlamıyla modern romana uygun eserler verirler. Yani Servet-i Fünun Dönemi romanları, Türk romanının modernleşme serüvenindeki kırılma noktasıdır denilebilir. Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf isimlerinin önderliğinde insan psikolojisi üzerine derinlemesine yönelen Türk yazarlar, bir yandan da Batı edebiyatını takip etmekten geri kalmazlar. Ancak bu iki isim dışında Cumhuriyet Devri’ne dek belirtilen yönlerine uygun özelliklere sahip yazarlara pek rastlanmaz. Halit Ziya

Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* ile ilk Batılı roman örneği ortaya çıkar. Ayrıca Uşaklıgil'in kaleme aldığı bir diğer roman olan *Aşk-ı Memnu*'su ile Türk romanı Batılılaşma yolunda emin adımlarla ilerler. Eksiklikler söz konusu olmakla birlikte özellikle psikolojik tahliller, tiplerin çok boyutluluk kazanarak karakterleşmeleriyle Türk edebiyatında Batılı forma uygun romana yönelik ilk somut adımlar atılmış olur. Yasak aşk hikâyesi etrafında şekillenen roman, Berna Moran'a göre "dramatik" roman örneğini teşkil eder: "Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*'da, birtakım insanların, neden-sonuç yasasına göre gelişen aşk öyküsünü anlatan, psikolojik gerçekliğe dayanan, sağlam yapılı, kusursuz bir sanat yapıtı yaratmak peşindeydi. Böyle bireyler arası duygusal yoğun ilişkiyi işleyen romanlara Edwin Muir "dramatik" roman adını verir" (Moran, 2011a: 92). Aynı dönemin yazarı olan Mehmet Rauf, *Eylül* romanıyla ilk psikolojik roman örneğini verir. İnsanın iç dünyasını başarıyla irdelediği romanıyla Mehmet Rauf, Halit Ziya Uşaklıgil'den sonra Servet-i Fünun Dönemi'nde ön plana çıkar. Ne var ki Rauf, *Eylül* dışında kaleme aldığı eserlerde pek başarılı sayılmaz. Psikolojik tahlillerdeki başarısı dışında kurgudaki basitlik ve roman sanatına uygun olmayan kurgu hatalarıyla Halit Ziya seviyesine ulaşamaz. Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf çizgisinde eser oluşturmaya çalışan Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmed Hikmet Müftüoğlu ve Safveti Ziya da tıpkı Mehmet Rauf gibi Uşaklıgil seviyesine ulaşamamış dönemin diğer yazarlarıdır.

II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte aydınlar üzerindeki baskı ortadan kalkar. Romancıların psikoloji biliminin verilerine yaslanarak insan psikolojisini incelemeleri ve ortaya çıkan özgürlükçü hava, Türk romanının gelişimi için bir fırsata dönüşecekken ülkenin içinde bulunduğu savaş hâli, durumu tersine çevirir. 1911-1923 yılları arasındaki Milli Edebiyat Dönemi'nde aydınlar, ülkenin kurtuluşuna yönelik arayışlara girmek zorunda kalırlar. Bu durum elbette edebî eserlere de yansarak ideolojik/güdümlü bir edebiyat anlayışına zemin hazırlar. Türkçülük, İslamcılık, Osmanlıcılık gibi ideolojilerle roman tıpkı Tanzimat Devri'ndeki gibi bir araca dönüşür. Milli mücadeleye yönelik eserlerin Türkçülük anlayışı etrafında şekillenmesi, muhtevayı, insanın iç dünyasından devletin kurtuluşuna yönelik çarelerin aranmasına dönüştürür. Yani bu dönemde insan psikolojisinin çok boyutlu yapısından uzaklaşılarak tekrar tek katmanlı bir roman anlayışı ortaya çıkar. Milli Edebiyat Dönemi eserleri elbette kurgu ve muhteva yönüyle Tanzimat Devri romanı ya da hikâyesinden çok daha başarılıdır. Ayrıca Cumhuriyet Devri'nin ilk yıllarında Türk yazarların kaleme aldıkları eserlerde nicel olarak bir artış söz konusudur.

“1920-1938 yılları arasındaki bu (Atatürk Dönemi edebiyatı) dönemde, 257 roman yazılmış, bunların pek çoğunu ya tarihî serüven romanları ya da pembe aşk romanları oluşturmuştur” (Emre, 2006: 228). Cumhuriyet Devri’nin ilerleyen yıllarındaki hâkim popüler roman anlayışı, birkaç istisna dışında uzun süre kendini tekrar etmeye devam eder. Dönemin önde gelen yazarlarından Halide Edib Adıvar, Aka Gündüz, Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ebubekir Hazım Tepeyran, Refik Halid Karay, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel, Müfide Ferid Tek, Falih Rıfkı, Mithat Cemal Kuntay, Raif Necdet Ketselli, Halide Nusret Zorlutuna, Şükufe Nihal, Halid Fahri Ozansoy, Peyami Safa, Orhan Seyfi Orhon ve Ahmed Hamdi Tanpınar Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının kurucuları sayılabilirler. Bunların içinden Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa, Reşat Nuri Güntekin, Ahmet Hamdi Tanpınar modern romanın oluşumunda ve gelişiminde önemli yere sahiptirler.

I. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle adı geçen yazarların çoğu, eserlerinde, doğal olarak ülkenin içinde bulunduğu durumdan bahsederler. Romanda, biçim veya biçimden ziyade muhteva önemsenir. I. Dünya Savaşı’nın sona ermesiyle roman türü içerik yönünden farklılaşmaya devam etse de Batı edebiyatındaki roman formuyla eş zamanlı olarak ilerlemez. Bu durum 1960’lı yılların ortalarına kadar devam eder. İçerik, ülkenin içindeki duruma göre şekillenerek Batı’daki roman sanatında yaşanan değişime pek ayak uydurulamaz. Yani Türk romanı bir yerde tekrar duraklamaya girer ve kendini yinelemekten öteye gitmez. Elbette dönem yazarları arasında istisnalar da yok değildir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın dil ve üslup konusundaki hassasiyetleri dikkat çekicidir. Kenan Akyüz’e göre (1995: 183-184) eserlerini sosyal temalara dayandıran Karaosmanoğlu’nda, sağlam bir gözlemcilik ve ona dayanan kuvvetli bir realist anlayış vardır. Ancak bu realizm, onun romanlarındaki tarihî olaylar ve sosyal meseleler hakkındaki kendi düşüncelerini belirtmesine de engel olmaz. Sağlam bir tekniğe sahip olan ve karakterlerini çok başarılı bir şekilde canlandırmasını bilen yazar, fikir bakımından oldukça yüklü olan roman ve hikâyelerini kuruluktan kurtarmak için, onlara birer aşk olayı eklemeyi de ihmal etmez. Fakat ikinci planda kalan bu aşk romanlarından başka, roman ve hikâyelerini cazip hâle getiren asıl mühim husus, onun titiz bir üslupçu oluşudur. Karaosmanoğlu’nun üslubu, Halid Ziya’dan sonraki en sağlam üsluptur.

Tanpınar eserlerindeki üslup ise içerik ve kurgu yönüyle bütünlüklü olarak Türk edebiyatı tarihi içerisinde çok önemli bir yere sahiptir. Yakup Kadri'den bu yönleriyle daha başarılı olan yazar, bir alt başlıkta ayrıntılarıyla incelenen yönleriyle modern romanın en önemli temsilcisi ve postmodern romanının habercisi olduğunu gösterecektir.

1923-1945 yılları arasında kaleme alınan eserler, Cumhuriyetin ilanı ile ilişkili olarak şekillenir. Yeni devlet rejiminin benimsenmesi, yapılan inkılaplar, yeni yaşam tarzı ve ekonomik sistem tıpkı Tanzimat Devri'nde olduğu gibi benzer bir işlevle fakat daha belirgin şekilde ve ustalıkla kaleme alınır. Arada istisnalar olmakla beraber Türk edebiyatında roman, yine ideolojiyi ve yaşam tarzını insanlara tanıtmaya aracına dönüşür. Zira "Cumhuriyet Dönemi'nde güdülen politika zamanla sınıflaşmayı ve sınıf çatışmasını getirmiş ve başka bir sorunsalın öne geçmesine neden olmuştur" (Moran, 2011b: 9). Dil ve üslupta gelişmeler olmakla birlikte içerikte kısırlık devam etmektedir. II. Dünya Savaşı sonrası Batı'da ortaya çıkan yıkım, yoksulluk ve karamsar tablo, Türk romanını etkilese de devletin savaşa katılmamış olunması, içerikte yerelliğin öncelenmesine yol açar. 1945'lerde Avrupa'da ortaya çıkan varoluşçuluk felsefesiyle insanın kendine ve varlığa farklı yönleriyle yönelmesi söz konusuysa aynı dönem içerisinde Türk edebiyatı farklı bir doğrultuda ilerlemekteydi. Jean Paul Sartre ve Albert Camus'nün eserleriyle Fransız edebiyatında yeni atılımlar gerçekleşirken Türk edebiyatı aynı dönemlerde toplumsal sorunları temel alan eserleri incelemekteydi. Bunda sosyal gerçekçi akımın Türk edebiyatında daha baskın olması temel nedendi. 1932'de Sovyetler Birliği Komünist Partisi kararıyla kurulan Sovyet Yazarlar Birliği, tüm yazar ve edebiyat örgütlerini tek bir çatı altında toplar. Birliğin Birinci Sovyetler Kongresi'nde resmi edebiyat yaklaşımı olan toplumcu gerçekçilik benimsenip meşrulaştırıldı. Böylelikle sosyal gerçekçi akım edebiyat alanında bir dikta olarak yer eder. Türk yazarlarının Sovyetler'deki güdümlü edebiyat anlayışına uygun eserler veren ünlü Rus yazarları örnek alması, estetik romana yönelimi geciktirir. Örneğin, 1950'li yılların çoğu yazarının eserlerine bakıldığında ezen-ezilen, toplumsal sınıflaşma, işsizlik, köylü-şehirli, yöneten-yönetilen, zengin-fakir gibi konuların odağa alındığı görülür. Bu durum elbette roman türünün gelişimini içerik yönüyle zenginleştirse de modern romanın Batı'daki yansımalarından uzak kalmasına sebep olmasıyla olumsuz bir etkiye dönüşür. Bu dönemin temel eğilimi şu konular üzerinedir:

1. Anadolu'nun romanlarda kendine yer bulmaya başlaması

2. Resmî ideoloji savunuculuğu
3. Osmanlı aleyhtarlığı
4. Cumhuriyetle beraber başlayan birtakım uygulamaların tenkit edilmesi
5. Doğu-Batı medeniyetleri çatışması
6. Bireysel yönelişler
7. Popüler aşk romancılığı
8. Popüler tarih romancılığı (Enginün, 2009: 259).

Söz konusu dönemde belirtilen hususlara uygun olarak kaleme alınan belli başlı eserler ve eserlerin yazarları şunlardır: Halide Edip: *Ateşten Gömlek, Kalp Ağrısı, Vurun Kahpeye, Zeyno'nun Oğlu, Sinekli Bakkal, Yol Palas Cinayeti*; Reşat Nuri: *Çalikuşu, Damga, Gizli El, Dudaktan Kalbe, Akşam Güneşi, Bir kadın Düşmanı, Acımak, Yeşil Gece, Yaprak Dökümü, Kızılcık Dalları, Gökyüzü, Eski Hastalık*; Yakup Kadri: *Kiralık Konak, Nur Baba, Hüküm Gecesi, Sodom ve Gomore, Yaban, Ankara*; Peyami Safa: *Sözde Kızlar, Şimşek, Alnımın Kara Yazısı, Bir Akşamdı, Mahşer, Canan, Dokuzuncu Hariciye Koşuşu, Fatih-Harbiye, Attila, Bir Tereddütün Romanı*; Refik Halit: *İstanbul'un İç Yüzü* (Çelik, 2005: 215-271).

Kaynağını daha çok Fransız ve Rus edebiyatından alan Türk romanı, 1950 ve 1960'lı yıllarda işçi-işveren, yöneten-yönetilen, sosyal çatışma gibi konuları işlerken Batı'da bu konuların çok daha önceleri ele alındığı görülür. 1906'da kaleme alınan Gorki'nin *Ana* (1906) romanında, Rusya'daki devrim anlatılırken işçi ve burjuva arasındaki çatışma işlenir. Fransız edebiyatında ise Fransız İhtilali'ne bağlı yöneten ve yönetilen çatışmasını anlatan eserlerin, 19. yüzyılın sonlarına kadar pek çok kez yazıldığı görülür. Ayrıca bu durum sadece Fransız edebiyatı özelinde işlenmez. İngiliz edebiyatında da Fransız Devrimi'nin anlatıldığı *İki Şehrin Hikâyesi* (1859) gibi kült bir eser verilir. Aslında bunu sadece tarihsel süreçle ilişkilendirmek yetersiz olacaktır. Zira Rusya'da anayasal monarşiye vesile olan Rus Devrimi 1905'te, Çarlık otokrasisinin yıkıldığı Rus Devrimi 1917'de, Fransız Devrimi ise 1789'de gerçekleşir. Türkiye'de Cumhuriyetin ilanı ve buna müteakip devrimlerin 1923'ten itibaren başlaması, Türk edebiyatındaki modernizasyonun gecikmeli olarak başlamasına neden olur. Daha önce ismi sayılan Türk yazarların millî ve iç meselelere dair çokça eserler vermeleri, Batı

edebiyatındaki modern romanın Türk edebiyatında sağlam temellerle yer almasını geciktirdiği gibi, yazar ve okurlar tarafından içselleştirilmesine de mâni olur. Yani yerelliğin ve iç meselelerin önceleme, dönemin yeni yetişen yazarlarını, modernist romana uygun ve yetkin eserlerin vermesini engeller.

1970’li yıllara dek uzanan süreçte Türk romanı, genelde köy romanı ve tarihsel roman şeklinde iki koldan ilerler. Tek parti politikasının edebiyata etkisi olarak ortaya çıkan köy romanlarında işçi sınıfını önceleyen ve sınıf çatışmasına yönelik eleştirel bir tutum söz konusu olur. Köy Enstitülerinin açılmasıyla köy temasını işleyen yazarlar ve bunlara ait eserler, sayısal bağlamda gittikçe artar. Sanatta fayda prensibi ile romanlarını oluşturan dönemin yazarları, romanı “toplumu değiştirmenin bir aracı” (Kabaklı, 2002: 287) olarak görürler. Ramazan Kaplan’ın belirttiği gibi (1997: 559) köy romanlarının çoğu, düşünsel derinliği olmayan, sığ bir gerçeklik peşinde olan popüler edebiyat ürünleridir. Köy romanları, sosyolojik ve antropolojik araştırmalarla sosyal tarih alanında kullanılabilecek bir yığın malzemeye doludur. Özellikle Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Samim Kocagöz, Sabahattin Ali, Sadri Ertem, Reşat Enis Aygen, Kemal Bilbaşar, Fakir Baykurt gibi isimler, köy romanı tarzında eserler verirler. Ayrıca anılan isimlerin insanî gerçekliği derinden kavrayan romanlar yazdığı tartışma konusu olmaktan uzaktır. Yine aynı dönem içerisinde temelini halk edebiyatı ve milli edebiyata dayandıran tarihî romanlar da kaleme alınır. Tarık Buğra, Kemal Tahir, Kemal Bilbaşar, Yaşar Kemal, Hüseyin Nihal Atsız gibi yazarlar, bu tarzda öne çıkan isimlerdir.

Cumhuriyet Devri Türk edebiyatında roman türünün gelişimini engelleyen bir diğer amil, siyasî ve askerî darbelerdir. 1960, 1971 ve 1980 darbeleriyle Türk romanı bir türlü istediği atılımı gerçekleştiremez. Darbenin baskıcı yapısıyla içe kapanan, gür sesini kısan aydın ve yazarlar, eserlerinde modern romanın gerektirdiğinin aksine dönemin konjonktürüne ters düşen konu, düşünce ya da tematik yapıyı kullanmaktan kaçınırlar. Zaruriyetin ortaya çıkarttığı bu suskunluk evresi, İstibdat dönemindeki gibi olumlu sonuçlanmaz. 27 Mayıs 1960’ta gerçekleşen ilk darbe, dönemin aydınları üzerinde yıkıcı bir etkiye sebep olur. Darbecilerin uyguladıkları fiziksel ve psikolojik şiddet, aydın ve yazarların psikolojilerinde derin yaralar açar ve kimi eserlerin konusuna dönüşür. İlerleyen yıllarda darbe dönemi olayları, Türk romanının ana konularından biri hâline gelir. Türk edebiyatında köy romanlarının hâkimiyetinin azalması bu dönemin etkisinden kaynaklanır. Köy romanındaki ağa-köylü-toprak sahibi kavgası 1960’ların sonuna doğru

burjuvazi-devrimci gençlik çatışmasına dönüşür. Moran'ın (2010: 11-12) belirttiği üzere "Anadolu romanında sömürülen köylünün yerini 12 Mart öncesi Türkiye halkı, sömüren toprak ağasının yerini de kapitalist burjuva sınıfı alır. Anadolu romanının başkaldıran figürü bir köylüdür, 12 Mart öncesinde devrimci gençlik üstlenir bu işlevi." Sol düşünceye sahip yazarların oluşturduğu ve 68 kuşağı olarak adlandırılan kesim, darbe karşıtı söylemle Türk edebiyatında aynı tarzda eserlerin çoğalmasına sebep olarak romanın modernleşmesine engel olurlar. Örneğin Emre'ye göre (2006: 236) Vedat Türkali'nin, *Bir Gün Tek Başına* (1974); Erdal Öz, *Yaralı* (1974); Firuzan'ın *47'liler* (1974); Sevgi Soysal'ın *Şafak* (1975) ve Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi* (1979) adlı romanlarında yer alan kişiler" 12 Mart Muhtırası'ndan zarar görmüş tiplerdir. Özetle tek tipten eserlerin çokluğu ve benzer üslupların kullanımıyla romanın, Batı'yla eşsüremlilik olarak gelişmesi engellenir. Zira bu süreçte özellikle Fransız edebiyatında bireyin iç dünyasına farklı yöntemlerle yönelimler, sanatsal ve estetik kaygı önemsenmektedir. Batı'da modernite tam anlamıyla yaşanıp içselleştirilirken, roman sanatı geçirdiği köklü değişimlerle yeni metodolojik arayışlara girer. Türk edebiyatı ise bu yeni yöntemlerden habersiz daha çok ideolojik çatışmalar etrafında varlığını devam ettirir. Az sayıda entelektüel, Batı'daki gelişmeleri takip ederek romanlarında uygulamaya çalışsalar da dönemin eğilimi sebebiyle pek kabul görmezler ve yadırganırlar. İlerleyen süreçte Yusuf Atılgan, Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay gibi yazarların bilgi birikimi ve yazarlık becerileri sayesinde Türk edebiyatı tarihinde roman türünün modernleşmesi hızlı bir şekilde gerçekleşecektir. Zira bu isimler, yazdıkları eserlerle yeni nesil Türk yazarlarına modernizmin ruhunu anlatmada ve modern romanının nasıllığı hususunda rehberlik etmişlerdir.

Örneğin; Peyami Safa modern roman sanatına uygun olarak romanda anlatıcının aradan çekilerek kendini soyutlaması hususunu başarıyla eserlerine yansıtır. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* eseriyle modern romanın bilinçakışı tekniğini kullanan yazar, bireyin iç dünyasına eğilimini Batılı modern romana uygun biçimde Türk edebiyatına taşır. Zira Berna Moran, 1950'li yıllara dek Türk romanlarında ortak olan iki izlekten söz eder. Moran'a göre "birinci çizgiyi, bir düşünce kalıbına dökülen, toplumsal sorunlara dönük romanlar; ikinci çizgiyi bireyler arası ilişkiye ve dolayısıyla bireyin iç dünyasına dönük dramatik romanlar oluşturur" (Moran, 2011: 323). Safa'nın yaptığı gibi bireyin iç dünyasına yönelen Tanpınar da benzer şekilde *Huzur* romanıyla modern romanın Türk

edebiyatındaki en yetkin örneklerinden birini verir. Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* ve *Anayurt Oteli*, o güne dek Türk romanında yok denecek kadar az olan konu ve temaları modern romanın doğasına uygun olarak Türk romanına taşır. Yani Halit Ziya ile başlayan estetik roman denemeleri, Cumhuriyet rejimine bağlı ideolojik romanlar, köy edebiyatına bağlı Anadolu romanları ve darbe dönemi romanlarıyla gelişimine ara verse de sanatsal kaygıyı ön planda tutan bu isimlerin romanlarıyla emekleyerek de olsa modernleşmeye ayak uydurmaya çalışır.

Türk tarihinde hem modernizmin anlaşılmasında hem de romanın modernleşmesinde en önemli isim olan Ahmet Hamdi Tanpınar için ayrı bir parantez açmak gerekir. Ülke, yeni rejimin karmaşık yapısını idrak etmeye çalışırken bir yandan siyasî ve askerî darbelerle cebelleşmekteydi. Zira Dünya savaşlarının yıkıcı etkisinden nasibini alan Türk toplumu, modernleşen Batı'dan koparak kendi içine kapanır. Bu noktada Tanpınar bir öğretmen edasıyla hem modernizm hakkında hem roman üzerine açıklamalarda bulunur. Ancak bu eğitici tavır, Tanzimat Devri'nden farklı olarak daha bilinçli ve sanatsaldır. Tanpınar, çok yönlü sanatçı kimliğiyle modernizmi birçok eseri üzerinden örneklendirirken modernizmin ruhunu dönem aydınına ve halkına benimsetmeye çalışır. Hem Batı'yı hem de Doğu'yu yakından tanıyan ve içselleştirmiş olan Tanpınar, dönemindeki eğilimlerin dışında her iki kültüre ait unsurları eserlerinde beraber yansıtır. Doğu-Batı çatışmasını hapsedildiği belli şablonlardan kurtararak ölçülü bir sentez anlayışını ön plana çıkartır.

Berna Moran, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinin 1950'lere kadar devam eden bireyin iç dünyasına ya da sosyal meselelere yönelen ideolojik odaklı anlayışa uymadığını belirtir. Zira Tanpınar, romanlarını Doğu-Batı çatışması düzleminde bireyin çalkantılı iç dünyasına uygun şekilde kurgular. “Türkiye’deki Batılılaşma hareketine büyük bir duyarlılıkla çözüm arayan bir aydın olması onu birinci çizgideki aydınlarımızla birleştirir, ama romanları hiçbir zaman bir düşünce kalıbına dökülmüş romanlar değildir. Ayrıca bireye ve bireyin iç dünyasına ayırdığı yere bakarsak, onu ikinci çizgiden saymamız gerekir. Yani Tanpınar bu iki çizginin birleştiği noktadır diyebiliriz” (Moran, 2011: 329).

Sonuç olarak Türk romanı, köklerini tahkiye geleneğinden alarak Batı edebiyatının acemice taklitleriyle yönünü bulmaya çalışır. Kimi acemi denemelerin

ardından Halit Ziya'yla ilk estetik roman örneği verilir. Cumhuriyetin ilanı ve yaşanan darbelerle modernleşme süreci sekteye uğrayarak roman sanatında bir yerinde sayma durumu ortaya çıkar. Siyasî ve toplumsal içerikli eserlerin tekrar tekrar yazıldığı dönemde 1970'li yıllardan itibaren farklı fakat kendini yineleyen bir devreye girilir. "Türk edebiyatı 1970'lere geldiği zaman, karşısında sadece köy edebiyatını bul(ur)" (Kahraman, 2009: 268). Bu dönemde birkaç yazarın münferit çabalarıyla Türk romanı modernleşmeye başlar. 1980'li yıllar ise Türk romanında modern ve postmodern öğelerin beraber işlendiği bir dönem olarak dikkat çeker. 1980'li yıllardan 2000'li yıllara dek kaleme alınan bazı eserlerle Türk romanında yapı ve biçimce evrilme yaşanır ve roman, modern yapısından sıyrılarak anlatıya dönüşmeye başlar.

1.2. Türk Edebiyatında Modernizm ve Postmodernizmin Ayak Sesleri

Batı'da Aydınlanmayı müteakip gerçekleşen Fransız İhtilali ile pozitivist anlayış hızlı şekilde güçlense de Dünya savaşları sonrası iyiden iyiye gücünü yitirmeye başlar. I. ve II. Dünya savaşları sonrası dünyada ortaya çıkan yıkım, yoksulluk, işsizlik, milyonlarca insanın ölümü özellikle Batı toplumunda farklı yaşayış tarzlarının ve inançların ortaya çıkmasına yol açar. Savaşın etkileriyle içine kapalı, çoğu şeyden umudunu kesmiş bir insan tipi belirir. Bu durumdan doğal olarak edebiyat da nasibini alır. Artık; eserlerde mutlak gerçekçi yapı terk edilir, daha çok insanın iç dünyasına yönelen, çıkmazlar içinde varlığından şüphe duyan karakterler boy gösterir. Modern dönemle birlikte nesnel gerçekçi anlayış terk edilerek gerçeklerin bireye göre şekillendiği daha öznel bir algılama biçimi söz konusu olur. Sabri Eyigün'e (2007: 262-263) göre roman kuramlarındaki derin değişim kaynağını, başta modern çağın kendi gerçekliğinden alır. Çünkü çağdaş dünyada yaşanan sosyal, kültürel ve bilimsel değişimler, 19. yüzyılın pozitivist gerçeklik algısını değiştirmekle kalmamış; ayrıca bu süreç içinde ideolojilerde yaşanan farklılaşmalarla roman yazarını hayal kırıklığına uğratarak onun gerçeklik ve ideolojik olgulara bakışını değiştirmiştir.

Klasik romana tepki olarak doğan "modernist roman biçime ve yenilikçiliğe önem verir, elitisttir; var olan sistemleri yıkıp yeni bir ideal düzen yaratma arzusu taşır; yazmanın anlamsızlığına saplantılıdır; geçmiş onun kâbusu, şimdiki zaman onun melankolisi ve depresyonunun sebebi; gelecek ise hevesle tasarladığı ve yenilikçi ruhuyla/deneysellikle üzerinde çalıştığı şeydir" (Antakyalıoğlu, 2013: 152). Modernist

roman klasik romana teknik yönden karşı çıktığı noktalar daha çok “anlatıcının yetkisi ve güvenilirliği, çağdaş bir sahne, temsil gücü olan yerler, sıradan konuşma, doğrusal entrikalar ve dolaysız anlatımın özgürce kullanımı” (Childs, 2010: 100-101) etrafında şekillenerek klasik gerçekçi anlayışın mutlak yönünü yerinden sarsmaya çalışır. Zaman içerisinde siyasal çalkantılardan uzaklaşan modern roman, tüm dünyada içeriksel değişime uğrayarak insanın iç dünyasını odak alan konulara yönelir. Dönem eserlerinde insan bilincinin kendisiyle konuştuğu, muğlaklığı odağa alan kısmen düzenli bir yapı ortaya çıkar. Batı edebiyatında geç dönem modernist yazarları Thomas Mann, James Joyce, Robert Musil, Samuel Beckett, Virginia Woolf kaleme aldıkları romanlarla modernist romanın en yetkin örneklerini verirken, hem ele aldıkları konular hem de bunları işleyiş şekillerindeki farklılıklarıyla postmodern romanın habercisi olurlar. Adı anılan yazarların çoğu, postmodern romanın “modernizimden devraldığı özelliklerden olan özbilinç, kendini yansıtmaya/üstkurğu, ironik ikilemler, geleneksel gerçekçi moda karşı çıkışı” (Huyssen, 1986’den aktaran Antakyalıoğlu, 2013: 153) eserlerinde başarıyla uygulamışlardır. Bu yönüyle Batı edebiyatında postmodernleşme süreci edebiyat sahasında belirgin şekilde öne çıkar.

Türk edebiyatında ise böylesi bir eğilimin mevcudiyeti az sayıda yazarda görülür. Türk edebiyatı özelinde 1960-1980 yılları arasında darbeyi işleyen, gerçeği sanatsal kaygıya tercih eden yazarlar olmakla birlikte, romanda estetiği önceleyen yazarlar da vardır. Başta Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay olmak üzere kimi yazarlarca çağdaş dünya romanında gözlenen birtakım değişiklik ve yenilikler, biraz gecikmeli de olsa, Türk romanına taşınır. Bu isimlerin eserleri, postmodernist anlayışa uygun öğelerden de izler taşır. Emre’ye (2006: 243-244) göre Oğuz Atay, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yusuf Atılgan Türk roman tarihinde önemli konumda ve postmodernite sürecinin başlangıç noktasındadırlar. Süreç içerisinde belirtilen isimler; bireyin iç çatışmalarını, Doğu-Batı arasında sıkışan bireyin kültür bunalımlarını, çoğu özelliğiyle modernden sapan ve postmodern öğeler taşıyan bir üslupla ciddi eserler vermeye devam ederler. Emre’nin tespitine ek olarak Türk romanında modernist algının oluşmasında ve sonrasında moderne karşı bir tutum geliştirilmesinde Tanpınar’ın kullandığı ifadeler dikkate değerdir. Tanpınar’a göre (2000: 27) sanatçının başarısı, sadece yaptıklarıyla değil aynı zamanda bozduklarıyla da ilgilidir. Çünkü hakiki sanatçı bozarak yapar. Daha önce mevcut olan his ve hayal tarzları kullanılarak yaratılan sanat

eseri aslında ölü bir eserdir. Esasında Tanpınar'ın bu söylemi modernizmin nesnelcilikten ziyade bireyin iç dünyasına yönelen anlayışıyla bir başka ifadeyle klasizmin salt gerçekçi yapısının bozulması gerekliliğiyle bağlantılıdır. Klasizmin kalıplarından kurtulmak isteyen Tanpınar, zamanla; modernist kimliğine rağmen yine modernizmin imkânlarından faydalanarak anti-modernist bir tavır sergiler. Zira Tanpınar'ın eserlerinde modernden postmodern anlayışa doğru kısmî geçişlerin bulunması bu tavrın doğal sonucudur. Tanpınar'ın çok yönlü sanatçı kimliği, derin bilgi birikimi ve şahsına münhasırlığı, aynı kalıplar içinde kalmasını engeller. İşte Tanpınar'ı da gerçek anlamda modernist yapan hususlar bunlardır. Aslında dönemin sanatçılarının Tanpınar'ı yakalayamamaları, çok sonradan gerçek değerini anlamaları, Türk edebiyatında geçmişten günümüze dek süregelen modernizmin neliği ve nasıllığı üzerine soru işaretlerini tam anlamıyla kaldıramamalarından kaynaklanır.

Türk romanında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler*'i, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı ve Anayurt Otel, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı modernden postmoderne kayan ve içerisinde bazı postmodern öğeler barındıran özellikler gösterir. Bir başka ifadeyle adı geçen yazarların bu eserleri, Türk edebiyatında postmodernizmin ayak sesleridir. Emre de Tanpınar'ın eserlerinden yola çıkarak Türk romanında modern ve postmodern dönemin sınırlarını belirler: “Özellikle Tanpınar'ın *Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanlarını bir geçiş süreci olarak gören Emre, modern süreci Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ıyla bitirir. Ayrıca ona göre *Aylak Adam* ile Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* romanları da postmodern sürecin başlangıcıdır” (Emre, 2006: 222).

Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü Türk roman tarihinde, barındırdığı zamanın algılanış biçimi ve hiciv öğelerinin kullanım biçimiyle ayrı bir yerde tutmak gerekir. “Saat ayarı teması çevresinde gelişen” (Parla, 2007: 301) romanda, zamanın oyunlaştırılması, o güne dek romanda pek işlenmeyen bir durum olarak dikkat çeker. Eserdeki “hiciv unsuru” da yine zaman odağında hem dönemin hem de yazarın daha önce kaleme aldığı eserlerdeki kullanımından farklı bir şekilde metne dâhil edilir. Moran'a göre Tanpınar diğer romanlarında, kullandığı yabancı kişiyi o toplumun çeşitli kesimlerine ya da kurumlarına yerleştirerek toplumun o günkü durumunu eleştirir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde İrdal'ın çevresindekiler pek değişmez, genellikle kıraathanedekiler ve Spiritizma Cemiyeti'ndekiler ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde

görev alan kişilerdir. Bu nedenle, kısa bir zaman dilimi içinde çeşitli kesimlerdeki insanlarla karşılaşmaz, fakat aynı insanlar farklı dönemlerde gözlemlenir. Kişilerin geçirdiği değişiklik, dönemlerindeki toplumun özelliğini belirler. Aynı şey İrdal için de söz konusudur; İrdal da toplumun bir parçası olarak dönemlere göre değişir (Moran, 2011a: 299-300). Böylesi bir kullanımla zamandaki nesnel yapı kırılarak roman ögesi olarak zamana farklı bir işlevsellik kazandırılır. Modern romanın zamandaki algılanışıyla paralel görünen bu kullanım, ilerleyen dönemlerde postmodern zaman anlayışı için örnek oluşturur.

Kurgusal düzlemde zaman oyunları etrafında şekillenen romanda iki farklı düzlemde bahsetmek mümkündür. Süha Oğuzertem (2008: 472), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki birincil ve ikincil düzlemlerden birinin, diğeri anlaşıldığında vazgeçilebilecek bir fazlalık olmasına karşın asıl öykünün ancak öteki öykünün izdüşümü olarak kavrandığında doğru anlaşılabilirliğini söyler. Ne var ki bunun; iki düzlem arasında saydam bir ilişki olduğu, iki paralel çizgi üstündeki noktaların bire bir karşılıkları bulunduğunu düşündürmesi gerektiğini savunur. Oğuzertem romanda daha çok her zaman ve her yerde geçerli iki düzlem olduğu, üstelik simge sistemi çözüldüğünde farkına varılan üst anlatının sürekli müdahalesi nedeniyle, insan etkinliğine dayalı ve sürekliliği olan bir olay örgüsünün tespitinin zorlaştığını vurgulayarak eserdeki kurgusal farklılığa dikkat çeker.

Romandaki hiciv öğeleri ise yine zaman kavramı etrafında daha çok bireylerin davranışları üzerinden örneklendirilir. Hiciv öğelerinin klasik tercihlerinden çok, soyut kavramlar üzerinden aktarılması, anlatım tekniklerinin farklı bir işleyişle kullanılmasını sağlar. Kısaca, hem zaman hem kurgu hem de kurgu öğelerindeki farklı uygulamalarıyla *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Türk romanında modern romandan postmodern romana doğru kayışın nitelikli eserlerinden biri olarak öne çıkar.

Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ında ise kaleme alındığı dönemin popüler köy romanlarının temel izleği olan ezen-ezilen kavgası yerine bireyin kendisiyle giriştiği mücadele odağı alınır. Varoluşçu akımın "saçma" anlayışının benimsendiği eserde, klasik romanlardaki aşka yaklaşım, kurgunun sonlandırılma biçimi ve zaman-mekân algısı modern romanların yapısına uygun olarak kullanılırken postmodern romana da bu öğelerin kullanım şekliyle yol gösterir. Benzer şekilde *Anayurt Otel*i de cinselliğin

psikanalitik bağlamda işlenmesi ve bireysel sorgulamaların kaygan bir düzleme oturtulmasıyla, dönemin diğer romanlarından farklılaşır. Özetle her iki eserdeki anlatım teknik ve roman öğelerinin kullanılış biçimi, onlara, Türk romanının içerik ve üslubunun postmodernleşmesinde yol gösterici bir misyon kazandırır.

Türk romanının ilk postmodern romancısı olarak değerlendirilen Oğuz Atay, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yusuf Atılgan'ın açtığı yolda ilerleyerek Türk Romanında postmodern esere en yakın örneği ilk olarak *Tutunamayanlar*'la verir.

Oğuz Atay'ın 1972 yılında yayımladığı *Tutunamayanlar*, biçimsel özellikleriyle, Türk edebiyatında o güne dek postmodernizme en yakın eser olarak öne çıkar. Atay, *Tutunamayanlar*'ı kaleme alındığı dönemin eğiliminin tersi yönde, çağdaş dünya romanındaki postmodern anlayışa kısmen uygun biçimde ve başarıyla oluşturur. Bu yönüyle Tanpınar ve Yusuf Atılgan'ın bir adım önünde duran Atay, modern romanın postmodernleşmesi yönündeki en büyük adımı atmış olur. *Tutunamayanlar*'ı postmodern romana yakın tutan temel unsurlar, metinlerarasılık yöntemlerinin eserde başarıyla kullanılması, dil ve üslubun dönemin diğer kullanımlarından oldukça farklı bir düzlemde yer alması, kurgudaki çizgiselliğin yıkıldığı yapıdır. Bunların dışında modernizm eleştirisinin açıkça hissedilmesi, eseri, postmodernizm bağlamında örnek bir metne dönüştürür. Ancak *Tutunamayanlar*, tam anlamıyla postmodern bir eser değildir. Ecevit'in de belirttiği üzere *Tutunamayanlar* anlatım ve kurgu yönünden hem modernist hem de postmodernist bir metin olarak değerlendirilebilir.¹ Ayrıca zaman ve mekânın tam olarak belirsizleştirilmemesi, olasılık, ihtimal ve oynusuluk düzleminde kimi yetersizliklerin olması, eseri modernle postmodern roman arasına yerleştirir. *Tutunamayanlar*'ın modernizme kayan yönü, eserin temel izleğine dönüşen bireyin iç çatışmalarına yönelen hüviyette olmasıdır. Dönemin toplumsal meselelere eğilen eserlerinden de izler taşıyan roman, modernleşme sancılarını toplumsal düzlemde değil de birey üzerinde bıraktığı etkilerden yola çıkarak işler. Şöyle ki romandaki kişiler, içinde yaşadıkları toplumun sosyo-politik düzenine ayak uyduramayan tiplerdir. Bu tipler Doğu insanının gelenekçi ve muhafazakâr yapısını yaşarken bir yandan da Batı'nın benmerkezci, pozitivist ve mesafeli yaşayış biçimine uygun hayat tarzlarıyla bilinçsel

¹ Yıldız Ecevit'in, *Ben Buradayım... Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, (2005) eserinde konuyla ilgili ayrıntılı bilgiler yer almaktadır.

düzlemde ikileme düşerler. Dolayısıyla Atay eserlerinde modernleşmenin problematiğe dönüşmesi biraz da bu sebepten kaynaklanır. Kürşad Ertuğrul'a (2003: 91) göre Oğuz Atay; edebiyatı ve onun olanaklarını, içinde yaşadığı tarihsel-toplumsal alanla yoğun bir eleştirel ve özeleştirel “çarşıma” için kullanır. Bu anlamda Türkiye modernleşmesi ve onun kısıtları ile yüzleştirdiğini belirten Ertuğrul, bu yüzleşmeden anlaşılacağı üzere, kendisinden önce Ahmet Hamdi Tanpınar'ın tüm edebî görkemiyle vurguladığı, benimsediği ve yaşatmaya çalıştığı, toplumsal ve kültürel “yekparelik” kurgusu ve tasavvurunu çatırdattığını belirtir. Bunlara ilaveten Oğuz Atay'ın, Türkiye'nin 1960'lar ve 70'ler boyunca yaşadığı toplumsal ve kültürel farklılaşma ayrışma dinamiklerinin içinden yazdığını söyler ve ekler; Atay için gerçek meydan okuma, “bütünlüğü” yeniden üretmek değil özerkliği ve kendiliğindenliği olan bireyi bir varoluş biçimi olarak yaratmaktır. Nitekim Atay; bu varoluş biçiminin, içinde yaşadığı toplumsal ve kültürel alanla eleştirel ve özeleştirisel bir ilişki içinde yaratılabileceğini düşünür.

Atay'ın *Tutunamayanlar*'dan bir sene sonra yayımladığı *Tehlikeli Oyunlar*'la Türk romanında büyük bir değişim yaşanır. *Tutunamayanlar*'daki postmodernizme yakın birçok öge *Tehlikeli Oyunlar*'da da görünür. Bunun yanında *Tutunamayanlar*'daki postmodern roman öğelerine dair birçok eksiklikler *Tehlikeli Oyunlar*'da neredeyse tamamen giderilir. Böylece Türk edebiyatı tarihinde ilk postmodern roman/anlatı örneği verilmiş olur. Taşıdığı postmodern özellikler ekseninde *Tehlikeli Oyunlar*, bir sonraki başlıkta etraflıca ele alınacağı için burada işaret etmekle yetinilmiştir.

Özetle Türk romanı Tanzimat Devri'ndeki hızlı gelişim sürecini Halit Ziya ve Mehmet Rauf'la Servet-i Fünun Dönemi'nde yetkinleştirerek devam ettirse de Cumhuriyet Devri'nde gerçekleşen sosyal, siyasî, ekonomik, kültürel değişimlerle duraksamaya girer. Tahkiye geleneğinden başlayarak modern romana evrilen süreçte birkaç ismin önderliğinde gerçekleşen modernleşme çabaları, postmodernizmin algılanmasına ve bu anlayışa uygun eserlerin ortaya çıkmasına önayak olur.

1.3. Romandan Anlatıya: Türk Romanının Postmodernleşmesi

Türk edebiyatının modernden sıyrılarak postmodernleşmesini incelemeyen evvel postmodern eserlerin temel dokusuna değinmek konunun bütünlüklü olarak anlaşılmasında fayda sağlayacaktır.

Postmodern edebiyatın ilk belirtileri Amerikan ve İngiliz edebiyatlarında daha çok modernizm eleştirisi etrafında kendini gösterir. Postmodernizm terim olarak “1934’te Frederico de Oniz tarafından yazın dünyasına ilk kez girer. 1942 yılında Dudley Fitts, Randall Jarell ve Charles Olson’un avangard şiirlerini postmodernist olarak niteler ve böylece kavram, Amerikan yazınında yer alır” (Eliuz, 2015: 49-50). 1950 ve 1960’lı yıllarda Kingsley Amis, Alan Sillitoe ve Philip Larkin gibi İngiliz yazarlar, eserlerini antimodernist bir tutumla kaleme alır. Modernist anlayışın kuralcı yapısı karşısında daha çok deneyime dayanan biçimcilikten kopuk hayatla iç içe bir edebî anlayış geliştirirler. Bu isimlerin ilk antimodernist denemeleri 1960’lı yıllardan itibaren Susan Sontag, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan’ın gerek edebî gerekse de teorik yazılarıyla çeşitlilik kazanarak gittikçe sağlam temellere oturtulur. Leslie Fiedler, 1969 yılında yayımladığı “Sınırı Aşın, Uçurumu Kapatın!” adlı makalesinde, edebiyatın toplumun sadece yüksek zümresine hizmet etmemesi gerektiğine dikkati çekerken modernist anlayışla ortaya çıkan ve gittikçe derinleşen üst kültür-alt kültür kopukluğunun engellenmesi gerektiğine vurgu yapar. Ayrıca modernist anlayışla türlerde ortaya çıkan keskin ayrışmaların da yeni edebî anlayış çerçevesinde sorgulanması gerekmektedir. Fiedler’e göre (1992: 12) “uçurumu kapatmak demek, aynı zamanda mükemmel ile olabilerin, gerçek ile mistiğin, modern dünya ile krallığın arasındaki sınırı da aşmak demektir. Krallık insanlara uzun süre masal gibi gelmişti ama sonunda çılgın fantezilerin etkisinde kaldı.” Zira Fiedler’in bu iddiası, postmodernizmin her türden mutlakçı ve tekilciliğe karşı çıkan düşünce yapısıyla paralellik gösterir.

Postmodernizmin bilim çevrelerine taşınmasında öne çıkan isimlerinden olan Mısırlı akademisyen Ihab Hassan, 1971’de yayımladığı *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Orfeus’u Uzuvarına Ayırmak: Postmodern Edebiyata Doğru) adlı kitabıyla postmodernizm üzerine tartışmaların iyiden iyiye yoğunlaşmasını sağlar. Hassan’ın 1975 yılında yayımladığı *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times* (Öte-eleştiriler: Zamanımız Hakkında Yedi Spekülasyon) isimli çalışmasıyla

postmodernizmin birçok yönden sorgulanması sağlanır. Hassan, 1982 yılında yayımladığı “Toward a Concept of Postmodernism” adlı çalışmasıyla modernizm ve postmodernizmi çeşitli yönleriyle kıyasladığı bir tablo oluşturur. Postmodern anlayışın en ciddi açıklayıcı metnine dönüşen bu çalışmadaki tabloyla, postmodernizmin modernizmden hangi yönleriyle farklılaştığına dikkat çeker. Bu tabloya (Connor, 2003: 161-162) göre modernizmle postmodernizm arasındaki farklılıklar şu şekildedir:

Tablo: 1.1

MODERNİZM	POSTMODERNİZM
Romantizm/sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Form (birleşik, kapalı)	Antiform (ayrışık, açık)
Hiyerarşi	Anarşi
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Egemenlik/logos	Tükeniş/sessizlik
Sanat nesnesi/tamamlanmış yapıt	Süreç/performans/happening
Uzaklık	Katılım
Yaratım/bütünleştirme	Yok etme/yapı çözme
Sentez	Antitez
Mevcut olma	Mevcut olmama
Toplama	Dağıtma
Tür/sınır	Metin/metinlerarası
Paradigma	Sentegma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonimi
Kök/derinlik	Köksap/yüzey
Seçme	Birleştirme

Yorumlama/okuma	Yoruma karşı/farklı okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunabilirlik (okura göre)	Yazılabilirlik (yazara göre)
Anlatı/Büyük Tarih	Karşı-anlatı/ Küçük Tarih
Ana kod	Kişisel lehçe
Belirti	Arzu
Jenital/fallik	Polimorf/androjen
Köken/neden	Farklılık-farklılaşım/iz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınlık	İçkinlik

Hassan'ın tablosu dikkate alındığında postmodernizmin minimal, alaycı ve inkârcı tavrı doğrulanmış olur. Örneğin tür/sınır daraltılarak metin/metinlerarsılığı dönüştürülür, minimize edilir. Metafizik alaycı bir tavırla ironiye dönüştürülür. Yahut köken/neden reddedilerek farklılık-farklılaşım/iz öne çıkarılarak inkârcı bir duruş sergilenir. Nitekim tüm tabloyu bu şekilde değerlendirmelere tabi tutmak mümkündür.

Elbette postmodernizm üzerine görüş belirten tek isim Ihab Hassan değildir. Edebî düzlemde postmodernist teriminin kullanımı ilk olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde 1940 yılında daha çok şiir türünde kullanıldı. Postmodernizmin ilk edebî külliyyatının oluşumunda dört farklı ekol etkili olur: Karadağ şairleri (Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley), Beatnikler (Allen Gibson, Jack Kerouac, Laurance Ferlinghetti, Gregory Corso), San Francisco Rönesansı'nın temsilcileri (Gart Snyder) ve New York Ekolündekiler (John Ashbery, Kenneth Koch). Kurguda edebî birikimin oluşumunda surfictionist/kurguüstücüler, üstkurmacacılar Reymond Federman ve Ronald Sukenick etkili olurlar. (Calinescu, 2013: 323-324). Lucy'e (2003: 127) göre 1971'e kadarki süreçte, "Amerikan yazınında (diğerlerinin yanı sıra) Pynchon, Susan Sontag, John Bart, William Gaddis, Donald Barthelme ve John Hawkes tarafından şekillendirilmekte olan yeni yönelimleri tanımlamak için 'postmodern' terimi zaten

kullan[ıl]maya başlamıştı. ‘Postmodern’ terimi, (...) dönemin edebî kaygıları ve uygulamalarının eleştirel bir ifadesi olarak hemen kabul görmedi. Bu ‘yeni’ yazını tanımlamak için örneğin ‘üstkurmaca’ (surfiction) ve ‘uydurmaca’ (fabulation) gibi yeni türetilmiş kelimelerin kullanıldığı bu dönemde, ‘metakurmaca’ (metafiction) moda olan terimdi. (...) ‘meta’ önekinin akla getirdiği gibi bu terimin ‘yeni’ olarak işaret ettiği şey, dönemin Amerikalı kurmaca yazarlarının kurmacanın doğasıyla zihni meşguliyetleriydi: Kısacası ‘metakurmaca’ kurmaca ‘hakkındaki’ kurmacaya atıfta bulunuyordu.” Bu metakurmaca hususu, aslında bugünkü postmodern anlayışta kabul gören üstkurmaca metodunun çıkış noktalarından birini oluşturur. Umberto Eco’nun *Gülün Adı* (1980) eseri, bu hususta yerinde bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Postmodern roman, her ne kadar kuramsal bir kimlik taşımaktan uzak olsa da ilgi alanının sınırsızlığı ve çoğulcu anlayışını tekniğe de yansıtmasıyla âdeta kuramların mozaigine dönüşür. Antakyalıoğlu’nun bu husustaki tespitleri dikkat çekicidir. Antakyalıoğlu’na göre hiçbir roman türü kuramla, postmodern roman kadar iç içe geçmemiştir. Postmodern romancı; dilbilim, yapısalcılık, postyapısalcılık, psikanaliz, yeni tarihselcilik, okur odaklı yorum, edebi eleştiri ve edebiyat tarihçiliği, feminist kuram, cinsiyet kuramları, travma çalışmaları, kültürel materyalizm gibi birçok kuram alanıyla ilgilenir. Okur ve romanlarını bu kuramlara zenginlik katacak birer örnek gibi kurgular. Postmodern romancı, kuram ve felsefeye romanla katkı sunan düşünür gibidir. Örneğin; Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*’da edebî kuramla ilgilenir, okuma macerasında bir erkek ve bir kadın kullanarak yazar ve okur üzerine hem epistemolojik hem de ontolojik sorgulamalarda bulunur. Metinsellik, bağlam, yazar ve okur, gerçeklik/kurgu üzerine sorular sorar. Bunlar üzerine fikir edinmek isteyen kişi, Calvino’dan en az kuramın kendisini okumuş kadar çok şey öğrenir (Antakyalıoğlu, 2013: 175).

Avrupa edebiyatında ve özellikle Amerika’da postmodernist edebiyat algısının yerleşmesinin ardından romanda, hikâyede ve hatta şiirde bir postmodernleşme hareketi ortaya çıkar. “Postmodernizm edebiyat içinde Amerika’da ortaya çıkan yazarlar arasında John Barth, Pynchon, Sontag, Coover gibi “anlatı” yazarları ya da John Ashbery gibi şairler 1960’lardan günümüze Amerikan edebiyatının önde gelen yazarlarıdır. Kaldı ki, zaman içinde, önce modernist olup da, postmodernist bir söyleme kayan Beckett gibi kimi yazarlar da bu yargıyı pekiştirirler” (Turan, 1992: 18).

Çağdaş dünya edebiyatının modernleşmesini gecikmeli olarak takip eden Türk edebiyatı, postmodernliği de eş zamanlı olarak yaşayamaz. Bu gecikme elbette modernleşme kadar uzun sürmez. 1960'lardan başlayarak 1980'lere kadar postmodernizmi idrak edip içselleştiren Batı dünyası, bu tarihler arasında ve sonrasında nitelikli postmodern eserler verir. Batı'da postmodernizmin bir ihtiyaç olarak ortaya çıkması bu durumda doğrudan etkilidir. Türk edebiyatında ise postmodernizm tıpkı modernizmde olduğu gibi daha çok taklit esasına dayandırılarak ortaya çıkar. Zira 1960'lardan 1980'li yılların ortalarına kadar siyasî ve askerî darbelerin çalkantıları içinde sarsılan Türk toplumu, Batı'daki değişimi bir gereksinim olarak hissetmez. Bu süreç içerisinde daha evvel de vurgulandığı üzere yüzü Batı'ya dönük birkaç yazar sayesinde - her ne kadar dönemlerinde pek önemsenmeseler de- postmodernizmin yansımaları Türk edebiyat sahnesinde boy gösterir. 1990'lı yıllara kadar birkaç istisna dışında nitelikli postmodern eserlerin verilmemesi, Türk edebiyat dünyasının nicelik ve nitelik bağlamında Batı'yı yaklaşık otuz-otuz beş yıl arkadan takip ettiğini gösterir.

Bu açıdan bakıldığında 1980'li yıllar Türk edebiyatındaki dönüm noktalarından biridir. Bu süreçten itibaren modern ile postmodern eserler arasında, moderne daha yakın nitelikli eserler verilir. Oğuz Atay'la başlayan bu atılım, Orhan Pamuk'la devam ederken, Hasan Ali Toptaş ile yetkinleşir. Latife Tekin, Nazlı Eray, Bilge Karasu gibi isimler postmodern unsurlara ait öğeleri eserlerinde kullansalar da tam anlamıyla postmodernist anlatı örneği veremezler. Bütünlüklü bir postmodern anlatının eksikliği biraz da modernizmin geç algılanmasından kaynaklanır.

1980'den sonra Türk edebiyatındaki genel eğilime temas edilecek olursa, Feridun Andaç'ın tespiti dikkat çeker. Andaç'a (2000, 92) göre "romanımızın bu süreçte çeşitlendiğini söylemek hiç de yabana atılacak bir düşünce değil. Toplumsallaşma sürecinin kaba izleri yerini daha içerlek, daha 'ben'sel anlatıya bıraktı." Hasan Bülent Kahraman'a göre Türk edebiyatı 1980'li yıllarda yeni bir evreye girer. Söz konusu evrede Türk edebiyatı o güne kadar tarihinde hiç olmadığı kadar 'ideoloji' ve 'bağlanma' kavramlarını yadsır. Bu durumda ortaya çıkan boşluk, dili dönüştürmek suretiyle doldurulmak istenir (Kahraman, 2009: 268). İsmet Emre (2006: 191) ise 1980'lere kadar Doğu-Batı açmazı, iyi-kötü mücadelesi, erdem-erdemlilik gibi konuların işlendiği eserlerde bu dönemden itibaren düalizmden arındırılmış tematik yaklaşımlara yönelindiğine vurgu yapar. Moran'a göre "12 Eylül darbesinden sonra yazarın toplumsal

sorunlara eğilmesi güçleşmişti. Dış dünyayı, toplumu yansıtmak ve bunun için gerçekçi yöntemi kullanmak artık yazarları fazla ilgilendirmiyordu. Böylece toplumsal değişimlerle yazınsal değişimler 1980’li yıllarda yeni arayışlara giren yenilikçi (*avant garde*) yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına sebep oldu” (Moran, 2010: 53). Yıldız Ecevit ise Moran’la benzer şekilde darbe sonrasında yazarların toplumsal çatışmalardan uzaklaşarak daha bireysel meselelere yöneldiğini ve bunun romanda biçimce farklılıklar yarattığına değinir: Ecevit’e göre “1980 yılındaki darbenin yol açtığı sosyo-politik değişimler, edebiyatta biçimci eğilimlerin artmasına neden olur” (Ecevit, 2011: 89). Böylesi farklı bir biçim ve içerik kullanımı, beraberinde bir tür sorununu ortaya çıkartır. Emre’ye (2006: 88-89) göre “Ne klasik anlayışta ne de modern anlayışta postmodernitede olduğu kadar türlerin belirsizleştiği bir süreç yoktur. Öyle bir türsel problem yaşanmaktadır ki, herhangi bir metnin öykü mü, bir deneme yahut bir roman mı olduğu hatta bunun bir ismi olup olmadığı konusunda bile ciddi sorunlar yaşanmaktadır. (...) Baştan sona kadar müphemliklerle dolu, muğlâk, sınırları belirlenmemiş, dağınık, başı ve sonu belli olmayan bir düzlem (...) Belki biraz da bu yüzden, postmodernistler, yazdıkları şeyi adlandırmaktan hararetle kaçınarak, yazdıklarına roman, öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine ‘anlatı’ tâbirini kullanmayı” tercih ederler. Ecevit de Emre gibi postmodern süreçle ortaya çıkan farklı biçimsel özellikler taşıyan eserlerin varlığı üzerine açıklamalarda bulunur: “Bu seçkin edebiyat anlayışında roman metinleri, yazarların geniş kültür yelpazelerinin bir oyun alanına dönüşür. Kimi zaman geniş kapsamlı deneme (essay) kesitleri ya da bilimsel makalelerden oluşan bölümlerle dokunur bu metinler” (Ecevit, 2011: 56). Bununla birlikte Yıldız Ecevit, “postmodern metinler[in], geleneksel ölçütlerle değerlendirilmesi olanaksız kaygan bir zemin üzerinde” oluştuğunu vurgular. (Ecevit: 2011: 168). Ayrıca postmodern anlatılardaki değişik yapıya ait kimi özellikleri açıklarken okur tipinin değişime uğraması üzerinde ayrıyeten durur. Klasik ve modern romandaki okur tipi postmodern anlatılarla birlikte ortadan kalkar. Ecevit’e (1996: 12) göre klasik metinlerde “her şeyden önce, okurun rahatlıkla izleyebileceği bir öykü anlatılıyordu.” Bu nedenle okurun bilgi ve kültürel yönden üst düzeyde olması gerekmiyordu. Ne var ki postmodern metinlerin ortaya çıkışından itibaren “sıradan bir okurdan çok, iyi eğitim görmüş bir okur[a]” (1996: 16) ihtiyaç duyuldu. Çünkü “çağdaş edebiyatın okuru, metnin bir parçası

olmuştur artık, metni oluşturan öğelerden biri durumuna gelmiştir; o olmadan metnin tek başına bir anlamı yoktur” (1996: 43).

Jale Parla, okur-yazar-metin ilişkisini son tahlilde metne dayandırarak postmodern romanın dili önceleyen yapısına vurgu yapar: “Hiçbir metnin tüketici bir yorumu, hatta yorum olamaz. Ve hiçbir metin tamamlanmış bir bütün değildir. Bu da okur ve yazarı yeni bir konumda düşünmemizi gerektirir. Okur ve yazar dil denizinde sözcüklerin anlamlarının dalgalar gibi birbirini izlediği bir devinim içinde yüzerken, metinler, benlikler, kimlikler ve yorumlar da yeni göstergelere dönüşürler. (...) Bu epistemolojiye göre, belirleyebileceğimiz yazar, okur, metin yoktur; yalnızca o metin aracılığıyla oluşan söylemler vardır” (Parla, 2007: 180). Gencay Şaylan ise postmodern anlatılara ait bazı özellikleri beş farklı düzlemde açıklar: “a) Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi bilinci belirleyicidir, ön plandadır; b) Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır; c) Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve karasızlık esas alınmaktadır; ç) Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik (dehumanized, destructured) belirleyici olmaktadır; d) Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plana geçmektedir” (Şaylan, 2006: 103-104).

Yıldız Ecevit, postmodernist anlayışa bağlı olarak ortaya çıkan bu yeni türü, dört farklı eğilimde sınıflandırır:

“Bu eğilimlerden biri, postmodernist edebiyatın avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimini çatısı altına alır (Hasan Ali Toptaş, *Kara Kitap*’ın yazarı olarak Orhan Pamuk). Diğer eğilim, avangardist/deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler yaklaşımın ortak paydasında yaşam bulur (*Benim Adım Kırmızı*’nın yazarı olarak Orhan Pamuk). Üçüncü eğilim ise, çeşitli eğilimlerle bütünleşmiş metinleri kapsamına alır; bunlar daha çok feminist, çevreci ya da New Age türü kozmik/mistik bir renk içerirler (Erendiz Atasü’nün kimi metinleri). Dördüncü eğilim ise modernist gözlüklerle bakıldığında estetik açıdan bir değeri olmayan, tümüyle tüketime yönelik üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı/sürtükleyici yaşam öyküleri içeren ya da kimi kez dünya dışı alışılmamış uzamlarda, tarih kesitlerinde geçen bilim-kurgu/polisiye/serüven romanlarıdır. Bu gruba, Ayşe Kulin’in çok sayıda baskı yapan romanı *Adı: Aylin* örnek verilebilir” (Ecevit, 2011: 69-70).

Ayrıca Ecevit postmodern eserlerin gerçeklikle olan bağına dikkat çekerek romandan anlatıya doğru yaşanan değişimin bir başka gerekçesini de açıklamış olur: “Yeni sanat, geleneksel görüşün savladığı gibi gerçeklikten uzaklaşmış değildir; oluşmakta olan bu çok farklı gerçeğe koşut bir yaşam alanı oluşturmaya çalışmaktadır kendine yalnızca” (Ecevit, 2011: 31).

Bu eğilimlere uygun eserler daha çok tarihî, bilimkurgu/fantastik düzlemde kaleme alınır. Bunda elbette dönemin toplumcu gerçekçi algısından uzaklaşma ve 12 Eylül darbesinin baskıcı yapısı etkili olur. Berna Moran bu hususta Türk romanın gerçeklik algısındaki yönelimlerinin farklılaşmasına dair açıklamalarda bulunur: “1980’lerden bu yana gittikçe belirginleşen bir olgu var: Gerçeklikten uzaklaşma ve fantastiğe yönelme. Nazlı Eray’da, Latife Tekin’de, Mehmet Eroğlu’nda, Bilge Karasu’da, Orhan Pamuk’ta ortak bir özellik bu. O hâlde bir genellemeye girişerek aşağıdaki saptamayı yapmamız belki yanlış olmaz: Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve ‘olabilir olanı’ yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 1980’lerden bu yana gerçekçilikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor” (Moran, 2010: 75). Bu dönemde fantastik romanların yanında tarihsel öğelerin öne çıkartıldığı eserler de dikkat çekecek ölçüde fazladır. 1970’lerden itibaren alışlagelmiş tarihî roman türünde değişiklikler yaşanır. Tarık Buğra, Attila İlhan, Mustafa Necati Sepetçioğlu gibi yazarların kaleme aldığı geleneksel ve modern anlamda tarihî romanlarla beraber 1980’lerden sonra, başta Orhan Pamuk, Elif Şafak, İhsan Oktay Anar olmak üzere yeni bir yaklaşımla tarihî romanlar yazılır.

Postmodern edebiyattan izler taşıyan bu yeni tarihçi roman, Sıddıka Dilek Yalçın’ın da vurguladığı üzere büyük anlatı ya da hadiselerden ziyade, küçük anlatılara dönüşür: “Postmodernler büyük anlatılara karşıdırlar. Büyük anlatı ile tüm bir tarihi ve toplumu kuramsal ilişkiler etrafında açıklayan ve anlatan söylemler, büyük tarih felsefeleri ve kuramları kastedilmektedir. İnsanlığın kurtuluşu için büyük anlatılar üretmek yerine yerel değerleri sınırlı anlatımlarla, yerel ölçekli mücadeleler yapılmalıdır” (Yalçın, 2008: 350).

Postmodernistlerin her şeyi minimize eden, alaya alan yapısı göz önüne alındığında; tarihi saptırmak, bağlamından çıkarıp farklı noktalara yerleştirmek pek de şaşılabilecek bir durum değildir (Şaylan, 2006: 102). Türk edebiyatındaki tarihî postmodern romanların muhtevasında, “özellikle Osmanlı tarihi, kültürü ve medeniyeti, postmodern tarih romanlarımızın tükenmez hazinesi durumundadır” (Yalçın, 2008: 351). Semih Gümüş, Türk edebiyatında postmodern tarih romanları için şu eserleri örnek gösterir: Orhan Pamuk (*Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Benim Adım Kırmızı*), Nedim Gürsel (*Boğaz Kesen*, *Resimli Dünya*), Haldun Çubukçu (*Yıldızsayan*), Gürsel Korat (*Zaman Yeli*), Murat Erman (*Beyazateş Adası*), Elif Şafak (*Mahrem*, *Şehrin Aynaları*, *Bit Palas*), İhsan

Oktay Kanar (*Puslu Kıtalar Atlası, Kitabü'l Hiyel*) (Gümüş, 2003: 203). İnceleme kısmında ayrıntılarıyla değinilecek olan *Beyaz Kale*'nin tarihî olaylarla bağı, romanı neden tarihsel roman sınıfından çıkartarak postmodern tarih romanına uygun hâle getirdiğini Engin Kılıç iki temel nedene dayandırır. Bunlardan ilki eserde tarihsel tutarlılığa ve gerçekliğe uygunluk olmamasıdır. Eserde gerçekleşen olaylar ve mevcut şahıslar farklı dönemlere aittir. Bu yapısıyla eser tarihsel roman sınıfına uymaz. Bir diğer neden ise eserin üstkurmacayla olan bağıdır. Roman boyunca üstkurmacaya koşut biçimde nesnel gerçeklik algısının kırılması ve dolayısıyla kurmacanın öne çıkartılması söz konusudur. Ayrıca üstkurmacayla ilişkili olarak sabit, her şeyi bilen anlatıcının olmaması da eserdeki gerçekçi yapıyı zedeler. Tüm bu etmenler göz önüne alındığında *Beyaz Kale*'nin zamansal yönden nesnellikten uzaklaştıkça postmodern bir hüviyet kazandığı ve dolayısıyla postmodern tarihî roman türüne uygunluk gösterdiği söylenebilir (Kılıç, 2007: 113-116).

1970'li yıllardan itibaren Türk romanında İslamî ve feminist harekete bağlı farklı eğilimler de belirir. Bunda elbette daha önce değinilen darbe sonrası baskıcı havadan uzaklaşmanın etkisi vardır. İçeriğin sosyal meselelerden dinî konulara kayması, ilerleyen süreçte postmodern eserlerde gözlemlenen çok katmanlılığın ortaya çıkmasına katkı sağlar. Bu dönemde kaleme alınan İslamî içerikli eserlerde biçimsel zorlamalar görünür ve geniş okur kitlelerine ulaşamaz. Emre'nin (2006: 255) "İslamî roman" olarak nitelendirdiği anlayışa uygun eserler veren yazarlar Ahmet Günbay Yıldız, Cahit Zarifoğlu, Mehmet Zeren, Üstün İnanc, Sevim Asımgil, Şule Yüksel Şenler, Nurullah Genç, Mustafa Miyasoğlu gibi isimlerdir.

Dönem içerisinde farklılık gösteren bir diğer anlayış olan feminist hareket, Avrupa'daki şekliye Türk edebiyat sahnesinde boy gösterir. "80'li yıllarda, yıllar önce Batı'da başlayan feminist kadın hareketinin ülkemizde yeni bir hareket olarak filiz vermesi; ister istemez kadını, onun konumunu, toplumdaki sorunlarını da gündeme getirdi. (...) Kadının siyasal, ekonomik ve kültürel yaşama katılımı onun giderek bireycilik kazanan bu toplumsal konumundan kaynaklanı[r] (Andaç, 2000: 99). Ancak bu hususu önemli kılan nokta kadın yazarların sayıca gittikçe artmalarıdır. Üstelik bu artış benzer tarzda eserlerin kaleme alınmasıyla edebî eserleri verimsizleştirmez aksine nitelikli eserlerin ortaya çıkmasını sağlar.

1980-1990 yılları arasındaki eserlerin mukayesesine geçmeden evvel 1990'lara kadar yayımlanan eserlere ayrıyeten değinmek yerinde olacaktır. Çünkü bu dönemde kaleme alınan eserler sayesinde, 1990'lı yıllardan sonra ortaya çıkacak postmodern anlatıların, özelliklerine uygun biçimde şekillenmesi başlar. Bunun en güzel örneği aşağıda incelendiği üzere Orhan Pamuk'un roman anlayışındaki değişimdir.

1973'te yayımlanan *Tehlikeli Oyunlar*'la hemen hemen her yönden postmodernist romana uygun ilk örnek verilmiş olur. Romanda metinlerarasılık, olay örgüsünün farklı kurgulanması, zaman ve mekânda kırılğan ve geçişken bir yapının ortaya çıkması, kişi kadrosunun bambaşka bir hüviyet kazanması, bakış açısı ve anlatıcının işlevindeki değişimlerle Türk romanı o güne dek yabancı olduğu bir türle karşı karşıya kalır. Özellikle dilin farklı kullanımlarıyla klasik ve modern romandan ayrılan *Tehlikeli Oyunlar*, postmodernist dilsel yapı sökücü anlayışının ilk örneğine dönüşür. Tüm bu yeniliklerine rağmen, romanda modernist kullanıma uyan yönler de görülür. Bireyin içsel sorgulamaları ve bilinçsel düzlemdeki tepkileri, modernizmin ortaya çıkarttığı insan tipinden izler taşımasına yol açmıştır. Ancak bu durum eserin postmodernist yapısını gölgeleyecek boyutta değildir. Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı ise bireyin toplum karşısında kendisiyle çatışan kişiyi odağa almasıyla modern romana daha yakın durur. Kurgu ve mekândaki geçişkenlikler postmodern romana kısmen uysa da yeterince belirgin olmadığı söylenebilir. Benzer şekilde dilsel kullanımlar da *Tehlikeli Oyunlar*'da olduğu kadar postmoderne uygun değildir. *Tutunamayanlar*'da modern dünya karşısında bireyin özellikle yalnızlığının işlenmesi eseri modern romana yaklaştırır. Bu durum *Tehlikeli Oyunlar*'da da görülmekle beraber kapsamı genişletilerek postmodern algıya göre işlenir. Dolayısıyla Atay'ın *Tutunamayanlar*'ın geneline hâkim olan modernist atmosferi, *Tehlikeli Oyunlar*'da aştığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Oğuz Atay'dan sonra Türk edebiyatında romanın postmodernleşerek anlatıya dönüşmesinde etkili olan bir diğer isim Orhan Pamuk'tur. İlk olarak 1982'de yayımladığı *Cevdet Bey ve Oğulları* romanıyla Türk edebiyatı sahnesine giren Pamuk, modern romanın en nitelikli örneklerinden birini verir. 1983'te *Sessiz Ev* ile yazarlığını bir adım ileriye taşıyan Pamuk, 1985 yılında yayımladığı *Beyaz Kale*'yle edebî çevrelerde ortaya çıkan tartışmaların odağına yerleşir. Kimi eleştirmenler eseri, modern romana uygun olarak değerlendirirken kimi eleştirmenler ise *Beyaz Kale*'yi içerisinde taşıdığı postmodern öğelerden dolayı yeni türe uygun bir örnek olarak değerlendirir. Bu iki farklı

yaklaşımından ikincisi daha ağırlıklı olarak kabul görülmüştür. Eseri modernist olarak düşünen eleştirmenler, Pamuk’u *Beyaz Kale*’yi intihal yoluyla oluşturmakla suçlarlar.² Diğer kesim ise eserin farklı bir düzlemde ve daha çok yeni yöntemlerle kurgulandığına işaret ederler. Örneğin Jale Parla *Beyaz Kale*’yi modernizme daha yakın bir eser olarak değerlendirir. Parla’ya (2006: 88) göre “*Beyaz Kale*, romansa realitenin eklemlendiği (edebî gerçekliğin en geniş tanımıyla) gerçekçi bir romandır. Bu gerçekçiliği romans ve realite kutupları arasında geniş bir yelpazede irdelediği kimlik sorunuyla yakalar.” Şara Sayın (2006: 103-104) ise *Beyaz Kale* üzerinden yaptığı değerlendirmelerle Pamuk’un sanat anlayışındaki değişime vurgu yaparak *Beyaz Kale*’yi önceki dönem eserlerinden farklı bir yere koyar: “Orhan Pamuk’a göre gerçekle kurmacayı birbirinden daha gerçek ya da daha az gerçek diye ayıran geçerli, mutlak ölçütler yok artık. Bu nedenle de tarihsel kaynaklardan yararlandığı zamanlarda da amacı bu gerçekliği olduğu gibi yansıtmak, ortaya koymak olamaz. Kurmaca ile gerçek, uydurulmuş öykülerle yaşanmış öyküler Pamuk’un romanında yan yana yer alırlar ve aynı gerçeklik savını içerirler. ‘Gerçek nerede’ sorusu artık sorulmaması gereken bir sorudur, çünkü çoktan yitirilmiştir. Düş ürünü anlatılar, belgelenmiş olaylar kadar gerçektir.” Fethi Naci de Orhan Pamuk için Şara Sayın’ın görüşlerine paralel bir söylemde bulunur: “İlk romanda on dokuzuncu yüzyıl romanının bildiğimiz klasik romanın biçimi; ikinci romanında çağcıl romanın getirdiği yeni anlatım tekniklerinden yararlanan yeni biçim: *Beyaz Kale*’de ise düşle gerçeğin birbirine karıştığı geçmiş zamanda geçen romana uygun yeni bir biçim” (Naci, 2006: 82-83). Orhan Koçak ise *Beyaz Kale*’yi tarihyazımsal üstkurmaca sınıfına yerleştirirken, kişilerin bilinçsel düzlemdeki yer değişmelerine vurgu yaparak *Beyaz Kale*’nin farklı bir yönüne işaret eder: “‘O’ (Hoca), ‘ben’in (İtalyan köle) yerine geçer, ‘ben’ de ‘o’nun yerine. Romanın sonuna doğru, anlatıcı kendinden ‘o’ diye söz etmektedir, ‘o’ndan da ‘ben’ diye”. (Koçak, 2006: 149-150). Son olarak Ahmet Oktay, *Beyaz Kale*’yi oyun kavramının ön planda tutulduğu, geçmiş ve geleceğin hem kendi hem de başkasının bakış açısından kurgulanabildiği “benöyküsel” bir anlatı olarak tanımlar. (Oktay, 2006: 80-81).

² İbrahim Kiras’ın Yeni Şafak’taki (1995) yazısıyla başlatılan Ahmet Yıldız’ın Edebiyat ve Eleştiri’de (2006: 3-5) ve Murat Bardakçı’nın Hürriyet’teki (2002) yazıları ile sürdürülen “intihal/çalıntı” tartışmaları, *Beyaz Kale*’nin metinlerarası bir tekniği esas alan kurgulanışını ve bu konudaki çalışmaları gündeme getirir (Taş, 2016: 509).

1990'lı yıllara gelindiğinde dönem yazarlarının modernizmin kalıplarından sıyrılarak postmodern anlayışa daha yakın eserler verdikleri görülür. Zira Doltaş, bu dönemden itibaren Türk edebiyatında postmodern denilebilecek bir yaklaşımın ürünü olan ve o bakış açısıyla yorumlanabilecek metinlerin zaman zaman yayımlandığını belirtir (Doltaş, 2003: 142). Yıldız Ecevit de bu söyleme paralel olarak dönem içerisinde kaleme alınan eserlerdeki farklı yönleri dikkat çeker: “Doksanlı yıllar, bir yanda geleneksel özelliklerin süregeldiği bir ortamda alışılmadık biçim denemeleri içeren romanların pıtrak gibi açtığı bir zaman kesiti olur Türk edebiyatında. Kiminin estetik değeri üzerinde tartışılabilir, bu romanlar geçmişinde uzun yıllar geleneksel biçim öğeleriyle toplumsal içerikli metinler üretmek zorunda kalmış bir edebiyatın, özerkliğini elde etme yolunda attığı önemli adımları belgeler. Bunlar, sanatın koşulsuz bir özgürlükle bütünleşmiş bir yaratma edimi olduğunu düşünen bilinçlerin ürünüdür” (Ecevit, 2011: 94).

Özellikle Orhan Pamuk'un bu dönemdeki rolü büyüktür. Ecevit'e göre Orhan Pamuk *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev*'de geleneksel-gerçekçi bir yazar profili çizer. Ne var ki *Beyaz Kale*'yle birlikte bu geleneksel-gerçekçi yapıdan uzaklaşan yazar, romanın ikinci baskısına eklediği “Son Söz” ile hem kendisi hem de okur için yeni bir eğilim ortaya çıkartır. Söz konusu kısımda yazar, ideolojik söylemlerden ziyade roman sanatı, biçim ve kurgu üzerine söylemlerde bulunur (Ecevit, 1996: 23-25). Bu da kuşkusuz Türk edebiyatının postmodernleşmesi yönünde atılan önemli bir adımdır. Pamuk, *Beyaz Kale*'den beş yıl sonra yayımladığı *Kara Kitap*'la postmodern anlayışa birçok yönden uygun nitelikli bir eser verir. Metinlerarasılığın imkânlarından sıkça ve başarıyla faydalanan yazar, *Kara Kitap*'ı, *Mesnevi* ve *Hüsni ü Aşk*'ın bir parodisine dönüştürür. Berna Moran, Orhan Pamuk'un yazarlık serüveninde yaşadığı değişimi *Kara Kitap* üzerinden açıklar: Moran'a göre (2010: 101) Orhan Pamuk, romana gerçekçi bir yazar olarak başlamışken yavaş yavaş tutumunu değiştirmiş ve *Kara Kitap*'la postmodernist roman anlayışına yaklaşmış yahut katılmıştır. Dolayısıyla *Kara Kitap*'ın gerçeklikten ziyade, kurmaca metinlerle bağlar kurularak okunması gerektiği gibi bir algıdan bahseder. Ayrıca, Orhan Pamuk'un, metinlerarası ilişkiyle okurun sık sık dikkatini çektiğini, benzerliklerin altını çizdiğini ve yazarların birbirlerinden yararlandığını örneklerle belirttiğine değinir. Örneğin *Mesnevi*'deki öykülerin

Mantıku't-Tayr'dan, *Kelile ve Dimne*'den, *Binbir Gece Masalları*'ndan, Şeyh Galip'in de *Hüsni ü Aşk*'ı, *Mesnevi*'den yola çıkarak yarattığını anımsatmıştır okuruna.

Bernt Brendemoen, *Kara Kitap* üzerine yaptığı çalışmada romanın İslamî-tasavvufî motifler etrafında şekillenen postmodern bir hikâye olarak okunabileceğini düşünür. Brendemoen'a (2006: 210) göre; genellikle postmodern bir roman olarak nitelendirilen *Kara Kitap*'ın, aslında geçmişi İslam'ın ilk yüzyıllarına dek uzanan bir İslamî edebiyat geleneği içinde yeri vardır. Orhan Pamuk'un romanda bu geleneğe uyarladığı belli motifler dışında, mevcut yüzyılda Türk edebiyatında, Türkiye'deki kültürel değişimlerin etkisiyle, ortadan kalktığını belirterek; *Kara Kitap*'ın, belli bir düzeyde bir tasavvuf hikâyesi olarak da okunabileceğini; çünkü gerek ayrıntılar gerek olay örgüsü bakımından bu tür hikâyelerle aralarında açık benzerlikler olduğunu vurgular.

Güneli Gün, *Kara Kitap*'ı değerlendirirken eserin barındırdığı psikolojik öğeleri postmodernist anlayışa uygunluğu yönüyle öne çıkartır: Gün, (2006: 192) Orhan Pamuk'un, dördüncü ve en karmaşık postmodernist romanı *Kara Kitap*'ta başkaları hakkında tüm bilinenlerin, kişinin kendi yansımalarında saklı olduğu şeklindeki çağdaş psikolojik içgöründen yararlandığını belirtir. Gün'e göre söz konusu içgörü, romana aktarıldığında, bütün karakterlerin yazarın zihni denilen o temel muammanın -yazar için olduğu kadar metni çözümlemeye çalışan okur için de bir muamma olduğu kesindir.

Orhan Pamuk'un, *Cevdet Bey ve Oğulları* dışında kalan ve postmodernizme kayan romanlarında tasavvuftan, eski edebiyattan, Osmanlı dönemine ait kültürel unsurlardan yararlandığı görülür. Bu durum; postmodernizmin, modernizm gibi geleneği dışlamaması, tersine nostaljik olanı, tarihi, kültürleri şimdide bütünleştirmesi ve güncellemesiyle ilişkilidir. Pamuk'un postmodern roman tekniklerine göre kurguladığı *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998) ve *Kar* (2002) adlı eserlerinde yine dinî ve Osmanlı kültürüne ait öğelere sıkça rastlanır. Yazar âdeta geçmişle bugün arasında bir köprü oluşturduğu romanlarıyla metinlerarasılığın neredeyse tüm imkânlarından faydalanır. Pamuk'un romanı artık salt bir roman olmamakla beraber anlamlandırılması zor, çok katmanlı, çoğul okumalara müsait bir düzlemde kurgulanır. Zira Pamuk'un roman üzerine düşüncelerinde bu hususlara ait izler açıkça görülür: "Her zaman romanı kışkırtma yapmak, en olmadık, en

uzak konulara, bölgelere kancalar atmak, karanlık köşeler yaratmak, şüpheler uyandırmak için mevcut inançların, önyargıların kabuğunu çatır çatır kırılabileceği bir alan olarak gördüm.” (Pamuk, 1999: 103). Yazarın romana dair bu düşünceleri 2014 yılında yayımlanan *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında da büyük oranda görünür. Daha çok modern romana benzeyen eser, özellikle anlatıcı, zaman ve mekân unsurlarının kullanımıyla postmoderne yaklaşır. Ayrıca romanın başında bir soyağacı; sonunda kronoloji ve kişiler indeksinin bulunması; eseri, alışlagelmiş roman kalıplarının dışına taşır. Benzer şekilde romanın isimlendirilmesinde de metinlerarası bir tercihin olabileceği akıllara gelir. Pamuk’un romana isim verirken İngiliz şair William Wordsworth’un “Kafamda bir tuhaflık vardı/İçimde de ne o zamana/ne de o mekâna aitmişim duygusu...” sözlerinden etkilenmiş olması da kuvvetle muhtemeldir. Romanın başına epigraf olarak eklenmiş olan kısım, İngiliz şairin Prelüd isimli eserinde benzer şekilde yer alır: “Tuhaflık bir düşünce/O zamana o yere ait değilmişim duygusu” (Wordsworth, 2010: 56). Ayrıca romanda zaman ve mekânın nesnel yapısından uzak şekilde işlenmiş olması, iki eser arasındaki metinlerarasılık bağına destekler niteliktedir. Pamuk’un 2016 yılında yayımladığı *Kırmızı Saçlı Kadın* romanı ise diğer romanlarından farklı olarak hacimce daha dar, daha çok modern romana benzeyen bir yapıdadır. Yazarın *Kırmızı Saçlı Kadın* üzerine yaptığı bir söyleşide niçin yazdığı sorusuna verdiği cevap postmodernist sanatçıların yazma eylemine bakış açılarını örnekler gibidir:

“İçimden geldiği için yazıyorum. Başkaları gibi normal bir iş yapamadığım için yazıyorum. Benim yazdığım gibi kitaplar yazılsın da okuyayım diye yazıyorum. Hepinize, herkese çok kızdığım için yazıyorum. Bir odada bütün gün oturup yazmak çok hoşuma gittiği için yazıyorum. Onu ancak değiştirerek gerçekliğe katlanabildiğim için yazıyorum. Ben, ötekiler hepimiz, bizler; İstanbul’da, Türkiye’de nasıl bir hayat yaşadık, yaşıyoruz tüm dünya bilsin diye yazıyorum. Kâğıdın, kalemin, mürekkebin kokusunu sevdiğim için yazıyorum. Edebiyata, roman sanatına her şeyden çok inandığım için yazıyorum. Bir alışkanlık ve tutku olduğu için yazıyorum. Unutulmaktan korktuğum için yazıyorum. Okunmaktan hoşlandığım için yazıyorum. Bir kere başladığım şu romanı, bu yazıyı, şu sayfayı artık bitireyim diye yazıyorum. Herkes benden bunu bekliyor diye yazıyorum. Kütüphanelerin ölümsüzlüğüne ve kitapların raflarda duruşuna çocukça inandığım için yazıyorum. Hayat, dünya, her şey inanılmayacak kadar güzel ve şaşırtıcı olduğu için yazıyorum. Hayatın tüm bu güzelliğini ve zenginliğini kelimelere geçirmek zevkli olduğu için yazıyorum. Hikâye anlatmak için değil, hikâye kurmak için yazıyorum. ‘Hep gidilecek bir yer varmış ve oraya tıpkı bir rüyadaki gibi bir türlü gidemiyordum duygusundan kurtulmak için’ yazıyorum. Bir türlü mutlu olamadığım için yazıyorum. Demek ki mutlu olmak için yazıyorum.” http://www.ntv.com.tr/sanat/orhan-pamuk-aliskanlik-oldugu-icin-yaziyorum,Mc6_3xxQP0GOdz8sos1crA?_ref=infinite (07.07.2016)

Orhan Pamuk’un romanlarını kaleme alırken herhangi bir amaç gütmeksizin “haz” ögesini öne çıkartarak niçin yazdığını cevaplaması, postmodern sanatçıların yazma eylemine bakış açılarıyla paraleldir. Bu açıdan bakıldığında Orhan Pamuk’un, Türk

romanının postmodernleşme serüveninde büyük ve yapıcı etkisi olduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır.

Türk edebiyatında modern romandan postmodern anlatıya geçişte önem taşıyan isimlerden bir diğeri Metin Kaçan'dır. Çalışmanın inceleme kısmında faydalanan *Fındık Sekiz* (1997), Türk romanının postmodernleşme sürecinde önemli bir yere sahiptir. Eserde postmodern edebiyat anlayışına uygun birçok öge bulunur. *Fındık Sekiz*'le Türk romanı, ciddi anlamda avangardist bir metinle karşı karşıya kalır. Ayrıca içerdiği dinî öğelerle postmodernizmin dini öteleyen anlayışına tepki koyarak bir nevi postmodernin reddiyeci tavrına karşı postmodern bir duruş sergiler.

Metin Kaçan, 1990 yılında yayımladığı *Ağır Roman*'la Türk edebiyatında kendinden ciddi anlamda söz ettirmeye başlar. Modern sanatın elitist anlayışına karşı sıradan konuları, argo dil kullanımıyla İstanbul'un arka mahallelerinin suça meyilli insan tiplerine uygun bir atmosferde işler. Yazar, *Ağır Roman*'dan kısa bir süre sonra yayımladığı *Fındık Sekiz*'le içerik ve üslup tercihini pek değiştirmese de kurgu, metinlerarasılık, dine bakış gibi hususlarla çok katmanlı bir yapı oluşturarak postmodern tarza yaklaşır. Sağlam'ın (2003: 131) da belirttiği gibi "Metin Kaçan'ın '*Fındık Sekiz*' adlı yapıtı, temel ilkesi çoğulculuk olan postmodern edebiyat konusunda" örnek bir metin olarak gösterilebilir. Ne var ki bütüne bakıldığında eserde postmodernizm açısından nitelik yönünden sıkıntı görülür. Esere yerleştirilen postmodern öğeler ayrı ayrı bakıldığında başarılı şekilde işlenmiş olarak değerlendirilse de eserin postmodern anlatıya uydurulmak için yazıldığını hissettirir. Yani bir bakıma *Fındık Sekiz*, postmodern anlatı yaratmak için postmodern öğelerle donatılmış, zorlama bir metin gibidir. Elbette bu durum eserin yetersiz olduğu sonucunu doğurmaz. Aksine postmodern anlayışın öncelediği çoğu ögeyi bünyesinde barındırmasıyla önem arz eder. Söz konusu zorlama durumu, eserin niteliksizliğinden ziyade yazarın, türe yönelik yazarlık kabiliyetiyle bağlantılı olarak değerlendirilmelidir.

Türk edebiyatının postmodernleşme sürecinde Metin Kaçan gibi öne çıkan yazarlar arasında; Latife Tekin, Nazlı Eray, Perihan Mağden, Nermin Bezmen, Ümit Kıvanç, Aslı Erdoğan, Müge İplikçi, Şebnem İşigüzel, Ahmet Yorulmaz, Selim İleri, Can Eryümlü, Vecdi Çıracıoğlu, Reha Bilge, Ahmet Karcılılar, Buket Uzuner, Mustafa Altunay, Levent Mete, Cahide Birgül Sesveren, Nuriye Akman, Cemil Kavukçu, Leyla

Erbil, Murat Gülsoy, Doğan Yarıcı ve Murat Yalçın” (Koçakoğlu, 2012: 170) sayılabilir. Adı anılan sanatçıların eserlerinde postmodern romana has birçok özellik görüldüğü gibi modern romana uygun kullanımlar da söz konusudur. Eserlerindeki modern kullanımlara rağmen Metin Kaçan gibi bu isimlerin de kaleme aldığı eserlerle Türk edebiyatının postmodernleşmesinde katkıda bulundukları yadsınamaz bir gerçektir. Zira adı anılan yazarlar, Tanpınar ve Atılgan’ın postmodernleşme yolunda attığı ilk adımları daha sistemli ve bilinçli şekilde sıklaştırmışlar ve Türk edebiyatındaki postmodernist dönüşümde onlara göre daha etkin bir misyon yüklenmişlerdir.

Türk edebiyatında postmodernizm açısından verilen nitelikli eserlerin başında, Hasan Ali Toptaş’ın 2000 yılında yayımladığı *Bin Hüzünlü Haz*’ın geldiği yorumunda bulunmak pek de yanlış olmayacaktır. Önceki yazarların bir türlü kopamadığı modern romanın kimi kalıplarından sıyrılan Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*’ı postmodernizmin gerek düşünce gerekse de edebî anlayışına uygun şekilde kurgular. Bu anlatıyla beraber, Türk edebiyatında hem biçim hem biçem hem de hacimce anlatı olarak değerlendirilebilecek nitelikli bir eser verilmiş olur. *Tehlikeli Oyunlar*’dan sonra ve ondan bir adım daha önde olan anlatı, Türk edebiyatı tarihinde dönüm noktalarından biridir. Bu eserle birlikte artık Türk romancısı da edebiyat dünyasına neredeyse tüm yönleriyle postmodern bir eser yazabileceğini göstermiştir.

Toparlanacak olursa, Türk romanının modernleşme serüveni Halit Ziya ile başlayıp askerî, siyasî, kültürel vs. çeşitli sebeplerle gelişimini Batı’yla eşsüremliler olarak devam ettiremez. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yusuf Atılgan’la birlikte Batı’yla bağımlı koparmadan modernleşmeye devam eden Türk romanı, Oğuz Atay’la birlikte postmoderne kayar. 1980’lerden sonra postmodern öğelerin çoğuna kısmî olarak rastlanan eserler kaleme alınsa da 2000 yılında yayımlanan *Bin Hüzünlü Haz*’la birlikte neredeyse tam anlamıyla nitelikli postmodern anlatı örneği verilir. Bu anlatıyla beraber Türk romanında, biçim, biçem ve muhtevaya yönelik kullanımlar modernist anlayıştan bağlarını büyük ölçüde kopararak postmodernleşir. 2000’li yıllardan günümüze uzanan süreçte hâlâ nitelikli eserlerin sayıca azlığı bir handikap olarak değerlendirilebilir. Ne var ki bu durumu öncelikle modernizmin doğru bir şekilde algılanmasıyla ve sanatçıların yazarlık kabiliyetiyle ilişkilendirmek gereklidir. Günümüzde Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar gibi isimlerin postmoderne yakın nitelikli eserler vermeye devam ettirdiği gözlemlenmektedirler.

1.4. Değerlendirme

Türk edebiyatında roman türü, bir ihtiyaç sonucu ortaya çıkmaz. Genelde Batı edebiyatlarının, özelde ise Fransız edebiyatının, örnek alınmasıyla ya da taklit edilmesiyle Türk edebiyatına taşınır. Roman türünün ortaya çıkışı, Tanzimat Devri'yle başlayan Batılılaşma hareketinin bir parçası gibidir. Zira bu dönemin aydın ve yazarlarına göre Batılı tarzda tekniğe ve anlayışa uygun hikâye ve/ya roman yazmak Batı'nın bilimselliği önceleyen modernist anlayışının idrak ve tatbikinin gereğidir. Kültür ve bilimde gelişmenin sağlanması için modern romanla halkın tanışması gerekir. Dolayısıyla bu dönemde “hayalcilikten akılcılığa, çocukluktan olgunluğa, kısacası ilkelikten uygarlığa” (Moran, 2011a: 11) geçiş için roman türünün Türk edebiyatına kazandırılması zaruridir. Ayrıca, Tanzimat Devri'nde kaleme alınan küçük ve iyi niyetli çalışmalarla, yavaş yavaş Batı'nın insan tecrübesinin Türk edebiyatına aktarılması ve ona intibak edilmesi, acemice tesadüflere bağlı denemelerle sağlanacaktır (Tanpınar, 2006: 265).

Türk romanının oluşum sürecini değerlendirirken üç farklı eğilimin varlığı gözlemlenir. Bunlardan ilki köklerini tahkiye geleneğinden alan, genelde Doğu kökenli olan ve roman formuna benzeyen uzun hikâyelerin ortaya çıktığı süreçtir. Daha çok sade nesir, orta nesir ve halk edebiyatı ürünleri etkisindedir. İkincisi, daha çok Batı etkisinde kalan Türk yazarların modern romana uygun eserler verdiği süreçtir. Üçüncüsü ise, yine Batılı modern romanın, teknik yönden taklidine bağlı evrilme sürecidir. Bu dönemin ilerleyen evrelerinde Türk romanı, modern roman anlayışının kalıplarından sıyrılarak “anlatı”ya dönüşür.

Daha çok Fransız edebiyatından yapılan rastgele çevirilerle Türk edebiyatı kendi kimliğine uygun modern roman yaratmaya çalışır. Teknik yönden acemiliklerin üst seviyede olduğu ilk denemeleri, geleneğin etkisinden kurtulamayan yazarların alışkanlıklarına bağlı kalarak belli bir süre roman formuna uygun eserler vermelerini geciktirir. Bu dönemde kaleme alınan eserlerde teknik kusurlar, belirgin olarak görülür. Yazarın doğrudan araya girişlerle okurla iletişime geçmesi, dil ve üslupta gerekli seviyeye ulaşamaması, kurgusal yönden bütünlüğün olmaması ve çoğu gerçeklikten uzak masalsı öğelerin mevcudiyeti, bahsi edilen kusurların başında gelir. Yine de Tanzimat aydın ve yazarlarının karşılaştığı bu yeni türü idrak edip kavramaları modernleşme çabalarına bağlı olarak hızlı sayılabilecek bir zaman diliminde gerçekleşir. Özellikle 1860'lı yıllara kadar nesir türünde halk hikâyelerine uygun eserler veren ve klasik hikâyeciliği devam ettiren

birçok yazar, tercümelemler aracılığıyla roman tekniğine uygun tarzda eserler vermeye çalışırlar. Nitekim ilk tercüme olan *Telemak*'tan yaklaşık on yıl sonra 1872'de, ilk telif roman olan *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*, Şemseddin Sami tarafından kaleme alınır.

Ortaya çıkan bu eserle teknik yönden kısmen başarı sağlanır. Ancak konu ve üslup yönünden hâlâ bir yetersizlik söz konusudur. Ahmet Mithat Efendi'nin açtığı yolda ilerleyen birçok yazar, popüler roman anlayışı çizgisinde çoğu birbirini tekrar eden eserler kaleme alır. Bunda elbette insanın iç dünyasına yönelimdeki etkenlerin o güne dek Türk edebiyatında pek işlenmemiş olması etkili olmuştur. Batı dünyasında tiyatro türünün köklü bir geçmişe sahip olması, Hristiyanlığın dejenere olması, günah çıkartma hususu, romantizm ve realizmin Batı'da tarihsel sürecine bağlı doğal bir ihtiyaç olarak ortaya çıkması, insanın öz benliği üzerine düşünmesini ve kendini sorgulamasını sağlamıştır. Türk toplumunda ise İslamiyet'teki kadercilik anlayışı, tiyatro türüne ait eserlerin yokluğu, romantizm ve realizmin millileştirilme çabalarındaki sıradanlık, edebiyat sahnesinde genel olarak aşk, macera, kahramanlık, toplumsal yapı gibi konuların öne çıkmasına sebep olmuştur.

Tanzimat Devri'nin akabinde siyasî ve toplumsal gelişmelerin etkisiyle Servet-i Fünun Dönemi Türk roman tarihinde dönüm noktalarından biri olur. İstibdat uygulamasıyla toplumsal meselelerden uzaklaşan yazarlar, şiirde ve nesir türünde Batı ile eşsüremlili olmasa da ilk kez ciddi anlamda insanın iç dünyasına yönelir. Tanzimat Devri'ndeki teknik acemiliklerin kısmen aşıldığı bu dönemde içerik olarak Batı romanının benzeri denemelerle roman formuna gittikçe yaklaşılır. Nihayetinde Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*'ı ile ilk Batılı roman örneği verilir. Ne var ki Halit Ziya'nın dışında bu başarıya ulaşan bir yazar ortaya çıkmaz. Mehmet Rauf'un *Eylül* romanıyla insan psikolojisinin derinlemesine işlenmesi dönemin bir diğer kazanımı olarak düşünülebilir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte ortaya çıkan özgürlükçü ortam, yazarların bireyden uzaklaşmasına neden olarak yeni rejimin halka anlatılması için romanı Tanzimat Devri'nde olduğu gibi tekrar bir araca dönüştürür. Zira bu dönemde kalem oynatan çoğu romancı, Milli Edebiyat Dönemi sanatçılarıdır. Ülkenin Kurtuluş Savaşı sürecini işleyen önceki eserlerine paralel olarak yeni rejimin tanıtıcısına dönüşürler. Ayrıca Tanzimat Devri'nden beri süregelen yanlış Batılılaşma teması da söz konusu çoğu yazarın romanlarının temel izleği konumundadır. Türk romanı bu dönemde Batı'daki gelişmelerden uzak kalırken, 1940'ta Köy Enstitüleri'nin açılmasıyla farklı bir kimliğe

bürünür. Yazarların köy yaşantısı ve problemleri üzerine yoğunlaşması, roman sanatındaki gelişmelerin Türk romanına taşınmasını geciktirir. Bunda elbette dönemin şartları büyük bir etken olarak düşünülebilir. Köy romanları, popüler romancılık, tarih romancılığı ile kendini tekrar eden Türk romanı, birkaç ismin eserleri dışında Batı'daki içerik ve teknik yönden gerçekleşen yenilikleri yansıtmaz.

Türk romanın Halit Ziya'yla başlayan modernleşme süreci, Cumhuriyet Devri'nde özellikle Tanpınar'ın münferit çalışmalarıyla devam eder. Böylece roman sanatının gelişimi açısından Batı'dan bağların tamamen kopması engellenir. Tanpınar'ın hem şair, hem edebiyat araştırmacısı hem eleştirmen kimliğinin olmasının yanı sıra Doğu ve Batı kültürüne ait derin bilgi birikimi sayesinde modern romanın özelliklerini Türk edebiyatına eşsüremlilik olarak tatbikini sağlar. Peyami Safa, Tanpınar gibi isimlerin nitelikli eserleri yazıldıkları dönemde pek kabul görmese de ilerleyen süreçte Türk romancılarının modern romana yönelme çabalarında örnek metinlere dönüşür. Tanpınar'ın kaleme aldığı *Huzur* romanı modern romanın biçim ve içerik olarak birçok özelliğini bünyesinde barındırır. Ayrıca Tanpınar, *Huzur*'u modernliğin yanında millî kimliğe uygun şekilde kurgulamasıyla Türk romanına özgün bir eser kazandırmış olur. Yani *Huzur* romanıyla Batı romanı sadece taklit bazında yaratılmaz; eserde genelde olmasa da özelde modernizmin büyük oranda benimsendiği görülür.

Adı geçen yazarlar Türk edebiyatında modernizmden postmodernizme geçişte âdeta bir ara dönem oluşturmuşlardır. Kendilerini müteakip yazarların postmodern öğeleri eserlerine taşımasında onlara hem örnek olmuş hem de onları cesaretlendirmişlerdir. Örneğin; kendilerinden sonra Ferit Edgü, Bilge Karasu, Erdal Öz gibi isimlerin romandan çok anlatıya yakın türden eserler vermesi Türk romanının postmodernleşmesinde önemli adımlardır. Öykü ve şiir türünde postmodern anlayışa uygun bir atmosferin kabul görmesi de yine Türk romanının postmodernleşmesi hususunda etkili olan önemli etkenlerdir.

1990'lı yılların sonundan 2000'li yılların başına kadar Türk romanında postmodernleşme adına ciddi atılımlar gerçekleşir. Anlatıya yakın duran birçok eser ortaya çıkar. Tam anlamıyla postmodernist anlayışa uygun eserler çıkmasa bile, bünyesinde postmodern öge bulunan birçok eser kaleme alınır. Bunların kimi kurgusal yönden kimi fantastik kimi metinlerarasılığın birçok yönteminin farklı şekillerde

kullanılmasıyla öne çıkar. Ayrıca zaman ve mekânın alışlagelmiş şekillerden değişik biçimlerde işlenmesi ve modernizm eleştirisi düzlemine yerleştirilmesi kaleme alınan eserleri modern romandan uzaklaştırıp anlatıya yaklaştırmıştır. 2000 yılında Hasan Ali Toptaş'ın kaleme aldığı *Bin Hüzünlü Haz* ile Türk edebiyatında postmodern romana çoğu yönleriyle uygunluk gösteren bir eser ortaya çıkar. Romanın başkişisinin varlığının pek çok kez hiçlik derecesine indirgenmesi, okurun metne davet edilmesi, gerçeklik algısının soyut bir düzleme taşınması, yazarın araya girişleri, dil oyunları, zaman ve mekânın muğlaklığı, eseri postmodernizmin öncelediği belirsizlik, görecelik, olasılık, uyumsuzluk, oynusuluk öğelerine uygun kılarak postmodern anlatıya dönüştürür.

Özetle Türk romanı, oluşum sürecinde öncelikle tahkiye geleneğinin mirasından faydalanarak muhteva ve üslup açısından kendi yolunu çizer. Tanzimat Devri'yle beraber teknik yönden eksiklerin giderilmesi ve romanın sanat olarak uygulanması Batı romanının taklidi ile gerçekleştirilmeye çalışılır. Dönemin siyasî, ekonomik ve kültürel çalkantılarıyla romanın, modern kimlik kazanması zorlaşır, sürekli ertelenir. Halit Ziya'yla verilen ilk Batılı roman örneği, Cumhuriyetin ilanıyla tekrar biçimden uzaklaşarak muhtevada değişime yönelir. Yeni rejimin sancılı süreçlerinde işlenen konular Batı'nın modernleşen romanından uzak kalınmasına sebep olur. Buna rağmen kısır bir döngü şeklinde aynı konuların işlendiği süreçte birkaç yazarın münferit çalışmalarıyla Türk edebiyatı Batı'dan bağıni tamamen koparmaz. 1980'li yıllardan itibaren Türk romanında muhteva ve biçime dair farklı eğilimler öne çıkar. Bu süreçte kaleme alınan modernle postmodern arası romanlar, Türk edebiyatında postmodern anlatıların ortaya çıkmasında önem arz eder. Özellikle 1990'lı yıllara kadar yazılan romanlarda postmodern eserlerin bütün özelliklerini bünyesinde barındıran romanlara rastlamak zordur. Hemen hemen tüm eserler, kimi yönleriyle modern romandan bağıni koparamaz. 2000 yılında *Bin Hüzünlü Haz* ile en nitelikli postmodern anlatıya en yakın örnek verilir.

Son tahlilde denilebilir ki Türk edebiyatında nitelikli postmodern anlatıların Batı'dan çok daha geç çıkmasının sebebi Türk romancılarının modernizmi içselleştirmeden postmodern eserlere yönelmiş olmalarıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN ANLATILARIN YAPISI(ZLIĞI)

2.1. Oyun İçinde Oyun: Postmodern Kurgu

Postmodern anlatılar, kurgulanma biçimleriyle klasik ve modern romandan belirgin şekilde ayrılırlar. Modern ve klasik romanın kurgusal boyutu belirli bir eksen üzerinde düzenlilik arz ederken postmodern eserlerde söz konusu düzen görülmez. Bu durumdaki en büyük etken postmodernizmin gerçeklik anlayışına bakış açısındaki farklılıktır. Genel bir çerçevede değerlendirildiğinde, klasik ve modernistlere göre gerçeklik tek boyutludur, aynı neden aynı sonucu doğurur. Yani gerçeklik bilimsel bir yapıdadır. Oysa postmodernistlere göre gerçeklik tek bir şekilde açıklanamaz, görecelidir ve dolayısıyla tek bir gerçeklikten bahsedilemez.

Klasik, modern ve postmodern dönemlerde insanların çevrelerini algılayıp anlamlandırmadaki gerçeklik ölçütü, her dönemin kendi içerisinde farklı düşünce sistemlerine bağlılığıyla açıklanabilir. Şöyle ki klasik dönemde kutsallık ve geleneğin; modern çağda insan-merkezciliğin; postmodern dönemde ise merkeziyetsiz bir düşünce biçiminin referans alındığı görülür. Dilek Doltaş da, en genel biçimiyle sırasıyla klasik, modern ve postmodern dönemlerdeki hâkim düşünce biçimlerini şu şekilde sınıflar:

“1. Tanrıyı merkez alan ve gerçeği tanrısal kaynaklar yoluyla tanımlayan düşünce biçimi.

2. İnsan-merkezli olup gerçeği insan bağlamında ve onu norm kabul ederek tanımlayan düşünce biçimi.

3. Merkezlessiz düşünce biçimi” (Doltaş, 2003: 19-20).

Kurgunun gerçeklikle olan ilişkisi roman sanatı açısından değerlendirildiğinde farklılık daha da belirginleşir. “Kurgu, kurgulama ya da kurmaca, gerçek dünyadan alınan malzemenin yazarın hayal dünyasında sanatsal bir biçime dönüşmesi, gerçekliğin hayal gücüyle sanal, itibarî, saymaca bir âleme dönüştürülmesidir. Gerçeklik, insan zihninden bağımsız olarak dış dünyada var olan olay, olgu, durum ve varlıktır. Kurmaca ise, sanatçı muhayyilesinin bu gerçekliklerden işine yaradığına inandığı bazı unsurları alarak soyut düzeyde güzel, estetik, kendi içinde uyumlu, zihinsel nitelikli bir dünya inşa ve terkip etmesidir. Kurmaca, uydurmadır ama gerçeklerden kopuk değildir” (Çetin, 2009: 185).

Postmodernistler, kurguladıkları eserlerini bu gerçeklik algısından olabildiğince koparmayı amaçlar. Hedefleri doğrultusunda modern gerçeklik anlayışının işlevsel olmadığını ileri sürerler. Postmodernistlerin bu düşüncesinin dayanağı, pozitivist düşüncenin ve bilimin eski gücünü yitirmiş olmasıdır. Tarihsel süreçte Rönesans ve Reform hareketleriyle birlikte önem kazanan bilimsel düşünce, uzun bir süre geçerliliğini korusa da 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde tartışılır konuma düşmüştür. Uzun bir süre kesinliği tartışılmaksızın kabul gören bilimsel bulguların yeni saptamalarla geçerliliğini kaybetmesi, bilime olan güveni sarsar. Einstein'ın rölativite kuramı, sembolizm ve varoluşçuluk gibi felsefî düşüncelerin ortaya çıkması, din, doğa, etik gibi kavramların önem kazanması bilimsel gerçekliğin ve pozitivist düşüncenin sorgulanmasında büyük rol oynar. Postmodernizmin çoğulculuk anlayışı ve reddiyeci tutumu, gerçeklik algısının bir yanılsamadan ibaret olduğu düşüncesini doğurmuştur. John W. Murphy'e göre (2000: 176), hayatın her yönünde dil aracılık yaptığından bilimin sağladığı şey gerçekliğin yorumlanmasından başka bir şey değildir. Postmodernistlere göre bilim, sembolizmin bir başka çeşidi veya semiyotik bir şemadır. Postmodernlerin gerçeklik anlayışı üzerine düşüncelerini aktaran bir diğer teorisyen de Jean Baudrillard'dır. Baudrillard (2011: 14-15), günümüzde gerçeğin yitirildiğini, ona tekrar dönülemeyeceğini belirtir ve gerçeklikle hayal arasında belirsiz bir hipergerçeklikten söz eder. Hipergerçekliği açıklarken de günümüzde gerçeğin minyatürleştirilmiş hücre, matris, bellek ve komut sistemleri tarafından üretildiğini söyler. Bu sayede gerçeğin sonsuz kere yeniden üretilebileceğine ve dolayısıyla rasyonel bir gerçekliğin söz konusu olamayacağına değinir. Ona göre bugünün gerçekliği işlemsel, hiperuzamda kombinetuvar modellere benzeyen sentetik bir şekilde üretilmiş bir gerçeklik, bir diğer adıyla hipergerçekliktir. Gerçek ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkinin kalmadığını gösteren bu farklı uzama geçiş, beraberinde, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmesine yol açmıştır. J. F. Lyotard (1997: 159) ise postmodern anlayışta gerçekliğin bire bir sunumundan ziyade algılanan fakat sunulamayan imaların keşfedilmesi gerektiğinden bahseder. Yani gerçeklik açık ve net bir şekilde ortada yoktur, sadece çağrışımsal bir hüviyet taşır. Bir başka ifadeyle postmodern anlayışta dil unsuru gerçekliğin yerini almıştır.

Postmodernistler, eserlerinde irrasyonel düşünceye uygun olarak fantastik ve masal türüne ait unsurlardan da faydalanırlar. “Karşısında her zamankinden daha

donanımlı bir okuyucu bekleyen postmodern anlatılarda masalsı ve fantastik ögeler yazarın bilhassa bilinçaltının sunumunda sıkça başvurduğu kaynaklardır” (Yılmaz, 2011: 1317-1318). Postmodernistlerin eserlerinde gerçeküstü unsurlara çok kez yer vermeleri, aslında klasizmin ve modernizmin gerçekçi anlayışına bir eleştiri olarak da düşünülebilir. Çünkü kaleme alınan eserdeki gerçeklik algısı nesnellikten uzaklaştığı ölçüde postmodern kimliğe yaklaşacaktır.

Fantastik edebiyatın önde gelen teorisyenlerinden Todorov, fantastik edebiyatın gerçeklikle olan ilişkisini açıklarken postmodern edebiyatın zaman içinde fantastik edebiyatı içine alarak ortadan kaldırdığını ima eder. Todorov’a göre (2004: 162) fantastik edebiyat, 19. yüzyılın pozitivist anlayışının gerçeklik algısıyla, düşselliğin çatışmasından ortaya çıkar. Ancak bu dönemde ne değişmez bir gerçekliğe ne de bu gerçekliğin yazıya aktarılması gibi amacı olan bir edebiyata -yani postmodernizme- inanılır. Postmodernizmle birlikte nesneler özerkliğini yitirerek sözcükler özerklik kazanır ve böylesi bir evrim, fantastik edebiyata ölümcül bir darbe indirir. Todorov, bu ölümden, intihardan yeni bir edebiyat doğduğunu belirterek postmodernizm ile fantastik edebiyatın ne denli yakın bir ilişkide olduğuna işaret eder. Todorov’un ifadelerinden yola çıkarak farklı çıkarımlarda bulunabilir. Örneğin bu değerlendirme, fantastik edebiyatın yok oluşuyla değil de yeni bir edebî anlayışa hizmet eden bir araca dönüşmesi olarak düşünülebilir. Çünkü postmodernizm, fantastik edebiyatın karşısında yer almaz aksine onu kapsar, imkânlarından faydalanır. Nitekim günümüz postmodern eserlerinde fantastik unsurların sıkça kullanılması bu düşüncüyü doğrular niteliktedir. Kimi teorisyenlerce postmodern-fantastik roman türünden sınıflamaların bulunması, yine, fantastikle postmodern edebiyatın ilişkisini örneklendirir niteliktedir. Özetlenecek olursa fantastik edebiyatın gerçekliğindeki soyutluk ile postmodernizmin irrasyonel yapısı, pozitivist gerçekçiliğin salt doğruları karşısında ortak paydaş olur. Bunun yanında zaman içerisinde fantastiğin gerçekçilik anlayışı, aklî gerçeklik yerine düşsel gerçekliğin tercihi postmodernizme belli yönleriyle kaynak olur.

Gerçekliğin bu şekilde yorumlanması edebî eserlerin yapısal ve mantıksal olarak farklılık göstermesine yol açar. Klasik/yansıtmacı ve modern romanlardaki nesnel gerçeklik ve yapısal bütünlük, eserin temel dokusunu oluşturur. Dolayısıyla olay örgüsünün aklî kriterlere uygun biçimde hiyerarşik bir düzlemde kurgulandığı gözlemlenir. Nesnel gerçeklik etrafında olaylar başlar, gelişir ve sonlanır. Klasik ve

modern metinlerdeki vaka, eserin başat ögesi olarak romanın diğer unsurlarıyla ilişkilidir. Olayın gerçekleşmesi için mutlak surette kişilerin aktif biçimde metinde yer alması gerekir. Dolayısıyla klasik ve modern metinlerde vaka, “herhangi bir alaka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür” (Aktaş, 2005: 46). Bununla birlikte roman sanatı açısından değerlendirildiğinde klasik ve modern eserlerde olay örgüsünün değişik şekillerde kurgulandığı görülür. Vaka zincirlerinin tek ya da birden fazla olması veya iç içe olma durumu, edebî eserdeki mantıksal ve şekilsel bütünlüğe hizmet eder. Olaylar ilerledikçe atılan ara düğümler ve gerilim unsurları, benzer biçimde olay örgüsünün nesnel gerçeklik bağlamında düzenliliğini sağlayarak okur için kolay bir okuma ve anlama sürecinin gerçekleşmesini sağlar. Özellikle klasik metinlerdeki temel gaye, açık net ve anlaşılır biçimde okura verilmek istenen mesajın doğrudan aktarmaktır. Modern metinlerde bu anlayış bir nebze olsun farklılaşsa da benzer şekilde işlevselliğini korur. Modern metinlerin klasik metinlerdeki gerçeklik anlayışından temel farkı, olayların daha çok öznelleştirilerek sunulmasıdır. Ancak bahsedilen gerçeklik ne kadar öznelleştirilse de aklî düzenin dışına pek taşmaz ve yine metnin bütünlüğüne hizmet eder. Postmodern eserlerde ise bahsedilen yapı tamamen yıkılarak düzensiz bir kurgu ortaya çıkarılır. Aslında bu durum, yazarın bilinçli olarak kurguyu oyuna dönüştürmesindendir. Hatta eserdeki oyunsuluk metne o kadar hâkimdir ki oyun, kurgunun kendisine dönüştürür. Elbette bu oyunun kuralları vardır. Ancak bu kurallar sabit değildir; aksine yazarın keyfiyetine ve okurun yorumuna göre şekillenir.

Sazyek’e göre (2002: 494) yansıtmacı yazar, okuru, bilindik hayatın caddelerinde elinde bir ayna ile dolaştırır ve olanı olduğu gibi aktarmayı hedefler. Modernist yazar ise bu türden bir gerçekliği olabildiğince öznelleştirip deforme ederek birlikte işlemeye devam eder. Postmodernist yazarlar ise yansıtmacı tutumun verilerini nesnel gerçekliğin olabildiğince uzağında tutarak sanal bir evren kurmayı amaçlar. İç ve dış gerçekliği yansıtma gibi bir gayesi olmayan postmodern romancı, olabildiğince kurmacanın içinde kalmaya çalışır. Yani postmodern anlatıların yansıttığı, göndermede bulunduğu dünyanın özellikleri yansıtmacı ve modernist tarzların tam zıttı yöndedir. Ayrıca üstkurmaca yöntemiyle yazar, eserin yazılma sürecini asıl konu hâline getirerek kurmacanın gerçekliğe tercih edildiğini vurgular. Bu da belirtilen sanal evrenin daha da öne çıkmasını sağlar.

Modern ve postmodern anlayışın evreni algılama ve yorumlarındaki farklılığının sebebi, birbirlerinin aksine rasyonel ve irrasyonel bir dünyayı tercih etmelerinden kaynaklanır. İsmet Emre'ye göre (2006: 167-168) modern metinlerin olay örgüleri modernizmin referans aldığı rasyonelliğe uygun biçimde belli bir mantık silsilesi etrafında ve belli kurallara göre şekil alır. İrrasyonel anlayışı referans alan postmodern metinlerde ise birbirinden kopuk, karmaşık ve hatta neredeyse olmayan bir olay örgüsü ile karşılaşılır. Bir başka ifadeyle modernin mekanik hâle getirdiği, bilimselleştirdiği belli norm ve kurallara indirgediği olay örgüsünün kendine yeni bir yol bulmak istemesi postmodern metnin farklı yapısını ortaya çıkartır.

Nurullah Çetin, postmodern romanlardaki kurguyu “mekanik yapılaşma” olarak isimlendirdiği tekniklerle açıklar. Mekanik yapılaşmayı, “paralel anlatı” veya “eş zamanlı kurgu” olarak da adlandırır. Bu türe uygun romanlarda olaylar, determinist bir özellik göstermez, birbirinden kopuktur. Bir olay biter, başka bir olay başlar. Olay halkaları düzenli bir devamlılık arz etmez. Zincirleme ya da biri diğerinin sebebi olacak biçimde kurgulanmaz. Olaylar birbirleriyle nedensel olarak değil; genellikle zamansal olarak bağlanır. Bütünlüklü bir olay örgüsü, buna bağlı olarak sistemli bir gelişim ve romanın tamamına yayılan merkezî bir gerilim yoktur. Bunun yerine birbirinden kopuk vaka parçacıkları düzensiz bir biçimde kurgunun içerisine serpiştirilir. Kişilerin birbirinden bağımsız, ayrı ayrı hikâyeleri ya da birbirinden farklı olaylar, müstakil epizotlar hâlinde peş peşe ya da yan yana aktarılır (Çetin, 2009: 198-199).

Postmodernist yazarlar eserlerini kurgularken klasik romanlardaki gibi vakayı öne çıkarmazlar. Aksine geleneksel romanın açık, anlaşılır olay örgüsünü olasılık/ihtimallere dayanan bir şekle dönüştürerek klasik metinlerin olay örgüsüyle âdeta alay ederler. Postmodernizmle birlikte geleneksel ve modern metinlerin düzenli ve akıcı kurgusunun tersine romanda, bilinçli olarak bir durağanlık oluşturulur. Artık önceki metinlere nazaran okunması daha güç, yorucu ve anlamsal olarak daha kapalı metinler ortaya çıkar. Açıklayıcı bilgiler verilmeksizin roman başlayıp bitebilir. Zaman, mekân, kişi kadrosu gibi roman unsurları söz konusu belirsizlik içinde anlaşılması güç özellikler gösterir. Yazar, metni esas kılarak birçok kez aradan çekilir. Metinde suskunluk ve boşluklar oluşturur. Bunda temel gaye okuru metne dâhil ederek bu boşlukları doldurmasını istemesidir. Böylece okuru aktif bir okuma ve anlama sürecine girmeye zorlar. Hâl böyle olunca her okunduğunda farklı anlamlar taşıyan bir metin ortaya çıkar.

Pauline Marie Rosenau'ya göre (2004: 25) edebî düzlemde değerlendirildiğinde katı, çizgisel olay örgüsünden vazgeçen postmodern romancılar, öyküdeki her türlü öge ya da tasarımın okur tarafından sağlanması hatta uydurulması gerektiğini belirtir. İsmet Emre de benzer şekilde postmodern anlatıların olay örgülerinin tıpkı postmodern düşünce gibi çizgisel, neden sonuç bağından kopuk olduğunu bunun aksi yönde karmaşık birbirinden kopuk ve okurun doldurmasını istediği bir yığın boşluktan ibaret olduğunu belirtir. Söylediklerine ilaveten bu durumun beraberinde anlatıların okur için içinden çıkılmaz, doldurulması güç problemlere dönüştüğünü belirtir (2006:170). Aslında tüm bu farklılıklar klasik ve modern metinlere yönelik eleştirinin oyunlaştırılarak sanal bir düzleme geçirilmesi gibidir. Dolayısıyla kurguda yaşanan böylesi bir değişim, bozulmadan çok postmodern felsefenin göreceli, ihtimallere dayanan, uyumsuz ve sanallığı öne çıkartan oyunsuluk anlayışından kaynağını alır.

Eserlerin her okunmada farklı anlamlar kazanmasının bir diğer sebebi ise postmodernistlerin metinlerini bilincin normal akışına uygun bir şekilde değil de iç patlamaya göre oluşturmalarından ve olay örgüsünde ister istemez her okumada bilincin farklı algılayabileceği karmaşık bir düzen oluşturmalarından kaynaklanır (Emre, 2006: 167).

Postmodern eserlerin kurguda farklılık taşıyan bir diğer yönü eserin sonlandırılma biçimidir. Postmodern eserlerin genellikle ucu açık şekilde sonlandırıldığı görülür. Postmodern yazarların böyle bir sonu tercih etmelerinin sebebi, yine okuru metin içine katmak istemeleridir. Çünkü postmodern eserler, “sergileme romanlarıdır ve bazı yaşantılar, olaylar ve durumlar sergilenmekle yetinilir; sonucu okuyucunun bağlaması beklenir” (Çetin, 2009: 208). Bir başka ifadeyle postmodernist yazarlar, eser boyunca metinde boşluklar bırakarak okura kendi serüvenini yaratmalarını sağlarken olayı da kendilerince sonlandırmasını isterler. Böylece metin, tamamen okurun yaratımı olacaktır. Yani bir bakıma yazar sadece kapıyı aralamakla yetinir. Geri kalan maceranın tamamı okura ait olur. Zira bu durum, postmodernistlerin çoğul okuma anlayışına uygunluk taşır. Bununla birlikte eser sondan başlatılabilir, kurgu bozulur anlatı ilerledikçe olaylar kısmen de olsa anlaşılır bir hâl alır. Ne var ki bu süreçte metin, okunması zor bir şekilde girer. Postmodern metinlerin bir kısmında yazar bazen araya girerek okura, okuma sürecinde gösterdiği sabra ilişkin ifadeler kullanabilir. Özetle eser sonlandırılırken net bir ifadenin olmaması ya da olayların çizgisellikten uzaklaştırılması, başın sonda ve/ya sonun başta

olması postmodern yazarların modern romandaki düzenli kurguyu kasten bozmak istemleri ile ilişkilidir.

Postmodern anlatıların kurgularının bütünlük göstermemesinin sebeplerinden biri de metin içerisinde edebî olan olmayan birçok türden metin parçacığının yerleştirilmesidir. Bu yönüyle eserler, kurgusal yönden farklı türlerin iç içe ve/ya üst üste eklemlendiği “karnaval” alanına döner. Şöyle ki postmodern yazar metinlerarasılık yönteminin imkânlarından faydalanarak eserdeki nizamî kurgunun yapısını kasten bozar. Hâl böyle olunca olay örgüsü dağınık, parçalı, anlaşılması zor, başı sonu belli olmayan kaotik bir şekil alır. Parçalı ve düzensiz biçimde oluşan olay örgüsü, normal bilincin sınırlarından taşarak bilinçaltının yardımıyla anlamlandırılmaya çalışılır. Burada iş yine okura düşer ve kişi, bilgi birikimi etrafında eseri yorumlayarak özümsemeye çalışır.

Kurgusal yapısı bağlamında değerlendirildiğinde melez bir yapıya sahip olan postmodern eserler, postmodernistlerin muhalif yapılarına tamamen uygundur. Metinlerarasılık, postmodernistlerin kurgudaki düzenli yapı dâhil, tüm kalıpları yıkma gayesi için bulunmaz bir nimettir. Ne var ki her türden metni eklektik bir düzlemde esere yerleştirmeleri beraberinde bir tür sorunu da ortaya çıkartır. Her çeşit metnin romana eklenmesi hem şekil hem de içerik olarak eseri roman formatından uzaklaştırır ve daha önce anılmayan, tanımlanmayan bir tür ortaya çıkartır. Kurgusuz, bütünlüksüz, olayın olmadığı, romanı andıran fakat öyküye yakın duran yer yer şiirselliğe kayan bir metin ortaya çıkar. Sonraları bu kurgusuz, anlamsız görünen metin, edebî değer kazanarak en genel manasıyla anlatı olarak kabul görür. Özetle postmodern metinlerin kurgusunun modern ve klasik metinlerden farklı yapıda olmasının sebeplerinden biri metinlerarasılığın imkânları dâhilinde diğer türlerle içli dışlı biçimde kaleme alınmaları ve melez bir yapıda olmalarındandır denebilir.

Postmodern metinlerin doğasına uygun olarak ortaya çıkan düzensiz yapı, doğal olarak diğer roman öğelerini de etkiler. Olayların çizgisel bir düzende olmaması zaman ve mekânda kırılma ve geçişkenlikler doğurur. Çünkü düzenli gelişmeyen olaylarda zaman ve mekânsal bağlamda klasik ve modern romanlardaki gibi düzenli ve tutarlı bir yapıdan bahsetmek mümkün değildir. Kesitlerden oluşan olay örgüsü, postmodern romanlarda daha çok âna yönelik bir zaman anlayışını ve geniş mekânlardan çok dar ve sanal mekânları ortaya çıkartır. Benzer şekilde anlatıcının metindeki konumu da

kurgudaki belirsizlikle farklı bir yapıya bürünür. Birbirleriyle bağlantısı olmayan kesitlerde çoğu kez olayların kimin ağzından anlatıldığı anlaşılmaz. Her kesit, beraberinde anlatıcı konumunda farklılık doğurma ihtimali taşır. Bu durum doğal olarak bakış açısı ve anlatıcının karmaşıklaşmasına sebep olur. Hatta her bir paragrafta başka bir anlatıcının olma ihtimali vardır. Kimi yerde yazar direkt olarak metinde yer ederken bir başka yerde anlatıdaki şahıslardan birini konuşturabilir. Böylelikle kurgunun hem bütünlük kazanması hem de metnin anlamlandırılması zorlaşır. Aslında tüm bu söylenenler postmodern romanın olasılık, uyumsuzluk, görecelik ve belirsizlik kavramlarını odağa almasının doğal neticesidir. Zira klasik ve modern romana göre eksiklik olarak değerlendirilen tüm bu unsurlar, postmodern romanın temel dokusunu oluşturan başat öğelerdir.

Genel bir değerlendirme yapılacak olursa, postmodern metinlerde kurgu klasik ve modern metinlerdeki kurgunun aksi yönde kaleme alınır. Yani nesnel gerçeklik dışlanarak postmodern gerçeklik anlayışına uygun şekilde kurgulanır. Bu durum birçok kez görecelik ve fantastik gibi unsurlarla desteklenerek salt gerçeklik anlayışının eleştirisine dönüşür. Yazar, gerçek dünya yerine sanal bir düzlemde akıl ve mantık sınırlarının ötesinde bir evren yaratır. Ayrıca yazarın kasıtlı olarak metinde boşluklar bırakması okurun aktif şekilde metinde yer almasını sağlarken her okuma da farklı anlamlar taşıyan metinlerin ortaya çıkmasını sağlar. Okurun metne dâhil olma süreci sadece metindeki belirsizliklerin anlamlandırılması aşamasında yer almaz. Okur, eserin her aşamasında faaldir. Yazar, eserin sonlandırılmasını da okura bırakır. Çünkü postmodern roman/anlatıların çoğunda, eserin ucu açık şekilde sonlandırıldığı gözlemlenir. Sondaki bu belirsizliği anlamlandırmak yine okura düşer. Postmodern eserlerde düzenli bir olay örgüsünün olmaması yazarı mantıksal doğruluk yerine bilinçaltı ve bilinçdışı unsurlarına yöneltir. Böylece her okur kendi yaşantısına yönelik anlamlandırmalarda bulunur. Bu da her metnin sonsuz kez farklı şekillerde okunmasını sağlar. Postmodern metinlerde kurgunun bozuk olmasının bir diğer sebebi de eserin kurgu aşamasında farklı türden metinlerden faydalanılmasıdır. Metinlerarasılık aracılığıyla her türden metnin eserin içine keyfiyet doğrultusunda yerleştirilmesi düzenli bir olay örgüsünün olmasını engeller. Dolayısıyla kurgu birbirinden alakasız kopuk parçalardan oluşan bir yapıya bürünür. Kurgunun bu denli bozuk olması diğer roman unsurları üzerinde olumsuz bir etkiye sebep olarak eserin anlamlandırılmasını daha da zorlaştırır.

Kurgu üzerindeki yıkıcı etki, esasında postmodernistlerin romanı bir oyun aracı olarak görmeleriyle alakalıdır.

Postmodern kurgunun en önemli yönlerinden biri de metnin yazılma sürecini metnin asıl hedefi hâline getirmektir. Üstkurmaca (métافiction) olarak bilinen bu yöntem, metnin kurmaca yönünü öne çıkartır. Kurmaca içinde kurgulanan eser, klasik ve modern romanlardaki nesnel gerçeklik algısının bozulmasına sebep olur. Çünkü klasik ve modern romanlarda mimesis ve tecrit metotlarıyla haricî âlem, itibarî âleme olabildiğince benzer biçimde taşınmaya çalışılır. Dolayısıyla yazarın esas görevi nesnel gerçeklik dışına taşmadan sanal bir dünya kurmaktır. Oysa postmodernizmle birlikte yazar, nesnel gerçekliğe bağlı olarak olay anlatmak yerine metnin oluşum sürecini üstkurmaca/üstkurgu tekniğiyle eserin konusu hâline getirir.

Kavramın tanımına bakıldığında üstkurmaca, roman teorisi içerisinde roman yazma işini göstermedir. Üstkurmaca edebî bir terim olarak ilk kez 1960'ların sonuna doğru William Gass tarafından kullanılır (Waugh, 1984'ten aktaran: Demir, 2008: 357). Aytaç'a göre (2009: 369) üstkurmaca, kurmaca içinde kurmacadır ve artık edebî düzlemde sanatsal kaygı, dış ya da iç dünyayı anlatmaktan ziyade kendini anlatmak eğilimindedir. Yazar, ya eserdeki şahısları anlatıdan çıkarıp anlatıcısı veya yazarı aktif hâle getirerek ya da hikâyenin nasıl kurgulandığını anlatarak kurguyu örtülü veya açık bir şekilde bozar. Bir başka tanımda üst kurmaca, yazarın eserin oluşturulma sürecinde okurla öz-bilinçli oyunlar oynayarak anlatının kurgusal statüsüne dikkat çekmek için çeşitli yollarla bozulması üzerinedir. Eserin bir anlatı inşası olduğunun kavranması ısrarla vurgulanarak yazarla birlikte yazma eylemi öne çıkartılır. (Sim, 2006: 393). Bu yönüyle üstkurmacanın okurla olan ilişkisi de belirlenmiş olur. Demir'e göre (2002: 16-20) metinde kurmacanın öne çıkartılması beraberinde yazar-anlatıcı-okur ekseninde eserin nasıl kurgulandığını açıklama ihtiyacını doğurur. Okur, yazarın söylemleri paralelinde roman dünyasının sahteliğini anlar ve pasif hâlini terk ederek daha aktif ve mücadeleci bir role bürünür. Böylece itibarî âlem içerisinde okur olarak işgal ettiği konum ve üstlendiği misyon üzerine kafa yorar.

Üstkurmacanın ortaya çıkışındaki önemli etkenlerden biri edebî düzlemde anlatılacak yeni bir şeyin kalmamış olduğu düşüncesidir. Klasik ve modernist süreçle birlikte işlenebilecek konuların hemen hepsinin kaleme alınmış olması beraberinde yeni

bir şeyler yazma ihtiyacını doğurmuştur. Bahsedilen ihtiyacın giderilmesi için metnin yazılma eylemi metnin konusuna dönüştürülmüştür. Bu da dolayısıyla üstkurmaca tekniğinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Üstkurmacanın metin içerisinde farklı şekillerde kullanıldığı görülür. Sazyek'e göre (2002: 494-509) bu kurgulanma biçimi üç şekilde esere uygulanır. Bunlardan ilki metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirmesiye; ikincisi yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerine nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirmedir. Üçüncü ve sonuncu metotta ise modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcı, etkin figür olarak öne çıkartılır.

Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma maddesine göre postmodernist romanda, her fırsatta, okunan metnin kurmaca olduğu okura hatırlatılır. Bunu yapmak için kullanılan en yaygın metot, romanın yazılış sürecini esas konuya çevirmektir. Romanın teknik yapısına ilişkin hiçbir bilgi vermemeye özen gösteren yansıtmacı ve modernist romanın aksine postmodernist romanda yazar, okura metnin yazılış sürecinde aktif rol alması için çağrıda bulunur. Üstkurmaca, iki kurmaca metni iç içe geçirmek biçimiyle de kurulabilir. Yazar, okurun elinde tuttuğu roman dışında, romanın içinde kaleme alınan başka bir roman daha oluşturabilir. İç romandaki olaylar dış romanla ilişkilendirildiğinde kurmaca (dış roman) ile iç kurmaca (iç roman) kaynaşır. Bu durum okurun kimi zaman hangisinin iç hangisinin dış roman olduğu konusunda kararsızlık yaşamasına sebep olur. Bu durumda kurmaca ile gerçeğin iç içe geçtiği bir süreç yaşanır.

İkinci madde olan yansıtmacı tarzda, dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerine nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirmede ise önceki tarzlardaki mutlak gerçeklik, yazarın da içinde soluk alıp verdiği realite olduğu fakat postmodernist anlatıyla birlikte kurmaca evrenin de başlı başına bir gerçeklik olarak algılandığına vurgu yapılır. Söz konusu temel tutumun bu maddeyi ilgilendiren yönü, ikili/ikircikli bir anlayışla realite ile kurmaca ya da mantıkî gerçeklik ile fantastiği birlikte işlemek şeklinde açıklanabilir. Bu durumda fantastiğin gerçeklik anlayışının da işin içine girdiği anlaşılır.

Üçüncü ve son madde olan modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirmede ise Türk romanının tarihsel gelişim sürecinde roman ögesi olarak anlatıcı konumu üzerine yoğunlaşılır. Türk romanında on dokuzuncu yüzyıla ait eserlerde yazarın eğitici/öğretici bir misyon yüklendiğini, kurmaca dünyanın bizzat yazar tarafından anlatıldığını böylece “yazar-anlatıcı” teriminin ortaya çıktığı belirtilir. Yirminci yüzyıldaki modern eserlerde ve modernist romanlarda anlatıcının kendini belirginleştirmesinin, doğrudan ya da dolaylı yollardan metnine müdahale etmesinin ise bir teknik kusur sayıldığına vurgu yapılarak mevcut kusurun giderilmesi için “otobiyografik anlatım”, “iç konuşma”, “bilinç akışı”, “rözonör” gibi anlatma, psikolojik çözümleme ve figürleştirme tekniklerine başvurulduğu belirtilir. Böylelikle anlatıcının varlığı eserlerden olabildiğince silikleştirilir. Ne var ki postmodernist romanla birlikte anlatıcı tekrar belirginlik kazanır. Özellikle üstkurmacanın başat olduğu anlatılarda, yazar olan anlatıcı, kurmaca yapının etkin figürü hâline gelir. Üstkurmacayla birlikte birden fazla anlatıcının ortaya çıkması roman sanatı açısından bir kazanım olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bu durum postmodern anlatılarda bakış açısı ve anlatıcının çokluk arz etmesinde de etkili olur.

Üstkurmacanın işlevsel yönlerinden biri de eleştirel özellik taşımasıdır. Üstkurmacanın kurmaca ile eleştiri arasında bir yere yerleştirilmesi ona, “sınır söylem” özelliği kazandırır. Bu da kimi araştırmacıların üstkurmaca yerine ‘teorik kurmaca’ terimini tercih etmelerine yol açar (Demir, 2008: 357-358). Özellikle roman yazma sanatı üzerine tartışmaların yüzyıllarca devam ettiği düşünüldüğünde sanatçıların kendi fikirlerini edebî eserleri içerisinde ifade etme şansı bulmaları üstkurmacaya farklı bir işlevsellik kazandırır. Bununla birlikte yazarların roman yazma sürecinde karşılaştıkları zorlukları doğrudan söylemek yerine eser üzerinden örneklendirme ve dolayısıyla pekiştirme fırsatı bulmaları üstkurmacanın yazarlara sağladığı bir başka imkân olarak düşünülebilir. Yani bir bakıma romandaki üstkurmaca yöntemi, şiirdeki poetikanın yerini tutmaktadır.

Üstkurmacanın bir diğer işlevsel yönü ise postmodern eserin kurgusuna yönelik etkisidir. Üstkurmacanın hâkim olduğu eserlerde iç içe birden fazla kurgunun yer alması çizgisel şekilde ilerleyen bir olay örgüsünden ziyade iç içe geçmiş birden fazla kurgunun ortaya çıkmasını sağlayarak eseri çoğul okumalara açık bir hâle getirir. Bir başka ifadeyle birden fazla olayın ya da anlatıcının metinde yer alması, hangisinin gerçek hangisinin

kurmaca olduğunu muğlaklaştırıp anlama görecelik kazandırarak eseri “Açık Yapıt”a dönüştürür. Ayrıca metinde kurmacanın yazar tarafından sürekli vurgulanması, eserdeki nesnel gerçekçi anlayışın ciddi yapısını sarsarak kurguyu bir oyuna, eserin kendisini de bir oyun sahnesine çevirir. Nitekim ortaya çıkan oyunsu atmosfer, esasında “postmodern romanın kurgu düzlemindeki belirgin özelliklerinin başında” (Ecevit, 2011: 71) gelir. Şöyle ki “kurgunun bir parçası olarak kabul edilen oyun, yazar tarafından kullanılan metinlerarasılık, ironi, pastiş ve parodi gibi tekniklerle hem estetik düzlemde hem de okurun ilgisini canlı tutmak adına önemli işlevler üstlenir. Metni bir bilmeceyi çözmeye çalışır gibi anlamlandırmaya çalışan okur, bu şekilde bir yandan yazma sürecine aktif olarak dâhil olurken bir yandan da metnin çok katmanlı ve çok sesli yapısına katkıda bulunur” (Yılmaz, 2014: 134).

Postmodern kurgu ile söylenenler göz önüne alındığında dikkat çekici noktaların genelde oyun, üstkurmaca, metinlerarasılık, görecelik, muğlaklık, uyumsuzluk ve ihtimal kavramları etrafında yoğunlaştığı fark edilir. Roman sanatı içerisinde daha çok anlatım yöntem ve teknikleri içerisinde değerlendirilen metinlerarasılık, postmodern romanla beraber sadece bir anlatım tekniği olmaktan çok eserin tüm unsurlarında işlevsel ve belirleyici bir misyon kazanmıştır. Ne var ki postmodern eserlerde eklektik yapının aşırı ve farklı kullanımlarıyla yeni bir edebî türün mevcudiyetinin imkânı yahut bunların edebî değer taşıyıp taşımadığı uzun süre kapsamlı bir tartışma konusu olmuştur. Metinlerarasılığın imkânlarıyla birçok eserin değişik şekillerde harmanlandığı tek bir esere dönüştürülmesi, buna bağlı olarak birçok kurgunun ve üslubun yaratılan metinde birlikte yer etmesiyle hem biçim ile biçime ait farklılaşma hem de çoğulcu bakış açısı ortaya çıkartılır. Kurguyu oyunlaştırırken metinlerarasılığın hemen her tekniğinden istifade eden postmodernist yazar, böylece postmodernizmin edebî düzlemdeki felsefesini büyük ölçüde metinlerarasılığa dayandırmış olur. Dolayısıyla metinlerarasılığın, bünyesinde barındırdığı tüm yöntemlerle kurgu başlığı altında incelenmesi daha uygun görünmektedir.

2.1.1. Kurmaca İçinde Kurmacanın Romanı: *Beyaz Kale*

Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan sonraki tüm romanlarında kurgu yönünden postmodernliğe yaklaştığı gözlemlenir. Ecevit'in yerinde tespitiyle Pamuk'un romanlarının üstkurmacaya bağlı olarak yazma edimiyle yaşam ve kurmaca arasında ontolojik bir bağ kurulur. Ecevit'e (1996: 34) göre Pamuk için çoğu zaman, yazmak ile yaşamın eş tutulması söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında yazma eyleminin roman boyunca öncelenmesi ve üstkurmacanın varlığı, *Beyaz Kale*'yi³ kurgusal yönüyle postmodern metinlerdeki yapıya büyük oranda uygun kılar. Romanın kurgusu; Faruk Darvinoğlu'nun kaleme aldığı giriş kısmı, asıl hikâye ile bu hikâyenin kurgusu ve "Son Söz"⁴de yazarın kurgu hakkında verdiği bilgiler biçiminde şekillenir. Eserde üç farklı kurgunun işlenmiş olması ve bunların birbirinden farklı şahıslarca anlatılması, romanın kurgusal bağlamda düzensizliğine ve çok katmanlılığına işaret eder. *Beyaz Kale*'nin ilk bölümünün yine Orhan Pamuk'a ait olan *Sessiz Ev* romanının şahıslarından biri olan Faruk Darvinoğlu imzasıyla kaleme alınması ve eserin kurgusal süreci hakkında bilgi verilmesi, metnin üstkurmacaya dayalı olarak üst metinsellikte şekillendirildiğini gösterir. Ayrıca önceki bir roman kahramanının başka bir romanı kaleme alarak yeni bir eser oluşturması metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilir. İkinci kurgu olan Elyazması Hikâye, Venedikli Köle tarafından aktarılır ve hikâyenin sonunda anlatılanların kurguya çevrildiğinin dile getirilmesiyle eser sonlanır. Üçüncü kurgu kısmı ise yazarın, eserin sonsözünde romanı kaleme alırken faydalandığı kaynaklardan ve yazılış sürecinden bahsettiği kısımdır.

Eserin kurgusal bağlamda ilk kısmını oluşturan "Giriş" bölümünde Faruk Darvinoğlu romanın nasıl kurgulandığı hakkında doğrudan bilgi verilir:

Bu elyazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığına bağlı o döküntü "arşiv"de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tıkkış tıkkış doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum. Rüyalari hatırlatan mavi ebrulu zarif bir ciltle ciltlendiği, okunaklı bir yazıyla yazıldığı ve soluk devlet belgelerinin arasında pırıl pırıl parladığı için hemen dikkatimi çekti. Sanırım yabancı bir el, kitabın birinci sayfasına, sanki beni daha da meraklandırmak için, bir başlık yazmıştı: 'Yorgancının Üvey Evladı'.
(...)

³ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda roman isminin kısaltmasına (BK) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

⁴ *Beyaz Kale*'deki Son söz, ikinci baskıdan sonra romana eklenmiştir. Sonsöz –Beyaz Kale Üzerine- olarak adlandırılan bölüm, aslında Orhan Pamuk'un eserin intihal yoluyla oluşturduğu eleştirilerine cevap niteliğindedir. Ancak bu kısım, metnin kurgusal boyutu hakkında bilgi vermesi yönüyle önem taşımaktadır. Bu nedenle yapılan incelemede romanın Yapı Kredi Yayınlarının 2013 yılına ait güncel baskısı esas alınmıştır.

Bir dönem, önüme gelen herkese, hikâyemi, sanki onu bulmuş değil de, yazmışım gibi, coşkuyla anlattım. (...) Bir masanın üzerine koyduğum el yazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtlarımın durduğu başka bir odadaki masaya geçiyor, aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum. Kitabın adını, ben değil, yayımlamaya razı olan yayın evi koydu (BK: 7-9).

Faruk Darvinoğlu'nun ifadelerinden anlaşılacağı üzere *Beyaz Kale*, Darvinoğlu'nun Gebze Kaymakamlığının arşivinde bulduğu bir elyazmasından türetilmiştir. Roman, aslında 'Yorgancının Üvey Evladı' adlı elyazmasının yeniden yorumlanması/yazılması şeklinde kaleme alınmıştır. Yani eser, başka bir öykünün yeniden yazılması şeklinde kurgulanmıştır. Paratext özelliği gösteren metnin en dikkat çekici yönü, yazarın eseri oluşturma sürecini metnin öncesinde vererek asıl gerçekliğin kurgusal gerçeklik olduğu anlayışına vurgu yapmasıdır. Okura anlatılanların kurmacadan başka bir şey olmadığına söylenmesi eserin, postmodern romanın kurgusal yapısına uygunluk göstermesini sağlamıştır.

İlk bölümün yazarı olan Faruk Darvinoğlu, kaleme aldığı metnin kimi yerlerinde belirgin şekilde okurla iletişime geçer. Bu durum, postmodern metinlerin belirleyici özelliklerinden olması yönüyle önem taşır. Özellikle kitabın yayımlanma sürecinden bahsettiği son paragrafta bu türden bir ifade görünür:

Böylece, yeniden, yeniden dönüp okuduğum hikâyeyi, elinden sigara düşmeyen gözlüklü bir kızın da yüreklendirmesiyle çevirirken hiçbir üslup kaygısı gütmeyişimi okuyanlar göreceklerdir (BK: 9).

Beyaz Kale'nin kurmaca kısmının oluşturunca olarak tanıtılan Faruk Darvinoğlu, *Sessiz Ev* romanında yeni bir metin oluşturma eğiliminde olduğunu açıkça dile getirir. Gebze Kaymakamlığının arşivinde bulduğu elyazmasını kendince kurgulayıp *Beyaz Kale*'yi kaleme alması yine bu eğilimin bir sonucu olarak değerlendirilebilir:

Buyurun genç okuyucu, işte tarih ve hayat, dilediğiniz gibi okuyun. Hepsi yalnızca vardır, olan şey bunların içindedir, ama hepsini birbirine bağlayan bir hikâye yoktur. İsterseniz o hikâyeyi siz yakıştırın onlara (SE: 214-215).

Aslında yapılan bu alıntılama, Pamuk'un, *Sessiz Ev* romanını kaleme alırken *Beyaz Kale*'yi yazmayı planlandığını düşündürür. Zira her iki eser arasında iki yıl gibi kısa bir süre olması bu düşüncüyü destekler. Ayrıca üslup yönünden Faruk Darvinoğlu'nun okurla doğrudan konuşması, her iki metnin birbiriyle alakalı olduğu düşüncesini pekiştirir.

Romandaki kurgunun *Sessiz Ev*'le ilgili olduğunu gösteren bir başka unsur da her iki romanda yer alan Gebze'dir. Faruk Darvinoğlu oluşturduğu yeni hikâyeyi Gebze Kaymakamlığındaki arşivde bulur. Darvinoğlu tarafından kurgulanan hikâyede Venedikli

kölenin Gebze'deki bir evde ikamet etmesi mekânsal düzlemde gerçeklikle kurgunun birleştirildiğini düşündürür. “Giriş” kısmının ilk cümlesinde Gebze'nin, belirgin şekilde adı geçer:

Bu elyazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığına bağlı o döküntü “arşiv”de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tikiş tikiş doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum.

Darvinoğlu tarafından kurgulandığı düşünülen hikâyede ise mekân olarak Gebze, işlevsel biçimde yer alır:

Yazdığımı tutku ve keyifle okuduktan sonra Hoca öfkelenmedi bile; yalnızca, bu kadar kötü bir insan olmaya nasıl katlanabildiğini merak ettiğini seziyordum. Belki de, o sırada, sonuna kadar kendi olarak kalmaya razıydı. Elbette, bunda bir oyun payı olduğunu çok iyi biliyordu. O gün, onunla adam yerine konmadığını bilen bir saray soytarısı gibi konuştum; gittikçe artan merakını dürtüklemeye çalıştım: Benim nasıl öyle biri olabildiğini anlamak için Gebze'ye gitmeden, son bir kere, kendi de kendi kötülüklerine ilişkin birşeyler yazarsa ne kaybederdi ki! Üstelik yazdıklarının doğru olmasına, ya da onlara kimsenin inanmasına gerek de yoktu. Bunu yaparsa benim benzerlerimin nasıl birileri olduğunu anlayacaktı; bir gün işine yarayabilirdi bu bilgi! (BK: 58-59).

(...)

Sonra bahçede arkadaşlarıyla oynayan küçük oğullarımın oyunlarıyla ilgilendi; yalnızca çelik çomağın değil, onlara anlattığı körebe, birdirbir ve pek de sevemediği uzun eşeğin kurallarını bir deftere yazdı. Bir Türk dostu olduğunu o sırada söyledi. Başka yapacak bir şey olmadığı için, öğleden sonra ona bahçemizi, sonra Gebze'yi ve O'nunla yıllar önce kaldığımız evi gösterirken de aynı şeyi söyledi (BK: 139).

Darvinoğlu'nun, kurguladığı hikâyede Gebze'yi bilinçli olarak mı yoksa türettiği asıl metne binaen mi seçtiği net değildir. Dolayısıyla her iki kısımda da yer alan Gebze, kurgusal bağlamda okurun çözmesi gereken bir belirsizliğe dönüşür.

Beyaz Kale'de kurgunun parçalı olduğunu gösteren ilk yer, romanın birinci bölümüdür. İlk bölüme aniden geçiş yapılarak yeni hikâyenin başka bir anlatıcı tarafından sunulması, “Giriş” bölümünün ilk bölümle bağımsız olup olmadığını düşündürür. Bu durum aslında anlatıcının belirsizliğinden ve ani zamansal geçişkenlikten kaynaklanır. Her ne kadar “Giriş” bölümünün son cümlesinde Darvinoğlu, “her şeyi birbiriyle ilgili görmek, sanırım günümüzün hastalığıdır. Bu hastalığa ben de kapıldığım için bu hikâyeyi yayımlıyorum” (BK: 9) ifadelerini kullansa da yeni hikâyeye aniden giriş yapılmasıyla düzenli bir kurgunun oluşması engellenir.

Beyaz Kale'deki asıl kurgu olan Elyazması Hikâye, Venedik'ten Napoli'ye deniz üzerinden seyahat eden bir gencin Türklere esir düşmesiyle başlar. Ardından esir düşen gencin bu süreçte yaşadıklarını anlattığı kısımlarla devam eder. Bu açıdan bakıldığında anlatılan hikâye, modern metinlerin kurgusal yapısına uygun gözükür. Ne var ki metin içerisinde olaylar ilerledikçe birbirinden kopuk, çizgiselliği bozacak olay ve durumlarla

karşılaşılır. Benzer şekilde zamandaki kırılmalar, bilinçaltının karmaşık yapısına dayalı düşünceler ve mekânın bellek düzlemine taşınması olay örgüsünün düzenliliğine mâni olur.

On bir bölümden oluşan asıl hikâye boyunca Köle'nin Hoca'yla olan ilişkileri üzerine yoğunlaşılır. İlk bölümde İtalyan gencin nasıl esir düştüğü, zindan günleri ve Paşa'ya hediye olarak verilme süreci anlatılır. İkinci bölümde genel olarak Köle'ye din değiştirmesi için psikolojik baskı yapılması ve Paşa'nın, Köle'yi Hoca'ya armağan etmesi üzerinde durulur. Üçüncü bölümden itibaren Hoca ve Köle'nin ikili ilişkileri üzerine yoğunlaşılır. Özellikle Hoca'nın bireysel yaşam ortamına ayak uydurmaya başlayan Köle'nin, Hoca'yla entelektüel ve yaratıcı düzlemde çalışması, beşinci bölüme kadar devam eder. Altıncı bölümden sekizinci bölüme kadar İstanbul'da ortaya çıkan veba salgınından ve salgının son bulma sürecinde yaşananlardan bahsedilir. Yedinci bölümde Hoca'nın müneccimbaşı olarak saraya girmesi Hoca'ya yapmayı tasarladığı silahı uygulamaya fırsat verir. Bu hususu önemli kılan nokta hikâyenin sonlarına doğru anlatılan kuşatmada silahın işlevini yerine getirememesi ve dolayısıyla kuşatmanın başarısız olarak Köle'yle Hoca'nın yollarının ayrılmasına neden olmasıdır. Dokuzuncu bölümde ise genellikle Hoca'yla Köle'nin psikolojik mücadeleleri üzerinde durulur. Her ikisinin hem fiziksel hem de davranış olarak birbirine benzemesi, kitabın onuncu bölümünde gerçekleşecek olan yer değişime zemin hazırlar. Onuncu bölümde kuşatmanın başarısızlıkla sonuçlanmasından ve Hoca'yla Köle'nin yer değiştirmesinden bahsedilir⁵. Hoca, İtalyan Köle'nin dış görünüşüne bürünerek İtalya'ya giderken Köle, Hoca gibi giyinip davranarak İstanbul'da yaşamaya devam eder. Hikâyenin son bölümünde ise Hoca olan Köle'nin İstanbul'daki yaşantısından, yaşadıklarını kitap hâline getirmesinden, Evliya Çelebi ile münasebetinden ve İtalya'dan Hoca tarafından gönderilen Atlı'nın getirdiği haberlerden bahsedilir. Bu bağlamda incelendiğinde olay örgüsünün düzenli bir şekilde ilerlediği düşünülebilir. Ne var ki ara bölümlerde yaşananlar, zamansal kopukluklar ve Hoca ile Köle'nin bilinçaltına dayanan ilişkileri, akışkanlığı bozarak kurguyu okur için anlamlandırılması zor bir sürece dönüştürür. Kurgu içerisinde okur için idraki zor olan tek yer burası değildir. Yaşananların Köle tarafından yazılan hikâyeden

⁵ Orhan Pamuk, kimliklerle oynayarak ve yazı aracılığıyla gerçekliği oyuna çevirdiğini dile getirir (Pamuk, 1999: 135). Bu yönüyle bakıldığında Pamuk'un kimlik değişimini kullanması, kurguyu oyunlaştırarak eseri postmodern düzleme taşımıştır denebilir.

mi ortaya çıktığı ya da Köle'nin Faruk Darvinoğlu mu olduğu yine okur için çözülmesi zor bir probleme dönüşür. Tüm bunlar göz önüne alındığında eserin klasik ya da modern metnin düzenli ve anlaşılması kolay yapısından uzak olduğu çıkarımında bulunulabilir.

Beyaz Kale'nin kurgusal yönünü modern ve klasik romlardakinden farklı kılan bir diğer husus da eserdeki gerçeklik algısıdır. Yazar, eserdeki şahısları birçok kez nesnel gerçekliğin sınırlarının dışına taşıyarak bilinçaltının karmaşık karanlık dehlizlerinde gezdirir. Roman içerisinde kurgusal gerçekliğin nesnel gerçekliğe tercih edildiği bazen yazar bazen de eserdeki şahıslar tarafından birçok yerde vurgulanır. Bu yönüyle *Beyaz Kale*'nin gerçeklik algısının postmodernizmin irreal yapısına uygunluk taşıdığı söylenebilir.

Eserin son kısımlarında gerçekle kurgunun mukayesesini sıkça yapılarak nesnel gerçeklikten ziyade kurgunun gerçekliği öne çıkartılır. Nesnel gerçekliğin kurgunun ortaya çıkarılmasında kullanılması ve gerçekliğin göreceliği hikâyenin birçok yerinde Köle tarafından çeşitli açılardan vurgulanır:

Rüyalarda yaptığım resimlerdeki insanlar, üç boyutlu güzel insanlar olmakla kalmıyor, çerçevelerinden çıkıp aramıza karışıyorlardı; annem, babam ve ben, arka bahçemizde işleri bizim yerimize gören çelik araçlar kuruyorduk (BK: 66).

(...)

Belki de, sonraları, bu üslubu ve hayat hikâyesini kendimin kılacağı mı o zamandan sezdiğim için onu cesaretlendirdim. Dilinde ve tutumunda sevdiğim ve öğrenmek istediğim bir şey vardı. İnsan, seçtiği hayatı sonradan benimseyecek kadar sevmeli; seviyorum da (BK: 55).

(...)

Çocukluğumdan beri içinde yaşadığım ülkemi, belki de en çok bu sırada tanıdım: Sakatlara, oğlunu, kardeşini kaybeden şaşkınlara, çaresiz hastalara, evde kalmış kızların babalarına, boyu bir türlü uzamayanlara, kıskanç kocalara, körlere, gemicilere, gözü dönmüş kara sevdalılara geleceklerini söylemeden önce, uzun uzun hayatlarını anlattırır, geceleri, tıpkı bu kitapta yaptığım gibi, sonraları hikâyelerime sokmak için dinlediklerimi defterlere yazardım. (BK: 133).

(...)

Gece yarısından çok sonra, hikâyem bittiğinde uzun bir sessizlik oldu. Seziyordum, konuğum da, ben de, O'nu düşünüyorduk, ama benimkinden bambaşka bir O vardı Evliya'nın kafasında. Kendi hayatını düşündüğünden hiç kuşku yok! (BK: 135).

(...)

Sonra, sordu bana: Bu hikâyede olup bitenin gerçek olduğunu düşünelim, yerine geçen o insanların yeni hayatlarında mutlu olabileceklerine, ben inanıyor muyum? Sustum. Sonra, nedense bana hikâyemdeki bir ayrıntıyı hatırlattı: Kolu kopuk bir İspanyol kölesinin umutlarına kendimizi kaptırmamalıydık! O zaman, o tür hikâyeleri yaza yaza, tuhaflığı kendi içimizde araya araya, bizlerde başka biri olurmuşuz, Allah korusun, okuyucularımız da. İnsanların hep kendilerinden, kendi tuhaflıklarından söz ettiği, kitapların ve hikâyelerin de hep bunu anlattığı o korkunç dünyayı düşünmek bile istemiyordum.

Ben istiyordum! Bu yüzden, bir günde sevirdeğim bu ufak tefek ihtiyar, Mekke'ye gitmek için, gün doğarken adamlarını toplayıp, tüy gibi, yola çıkınca, hemen oturup kitabımı yazdım. Geleceğin o korkunç dünyasının insanlarını daha iyi düşleyebilmek için, kitabıma kendimi ve kendimden ayıramadığım O'nu elimden geldiği kadar çok koydum (BK: 136).

Romanda mevcut düzenin gerçeklik algısına da eleştiri vardır. Gerçekliğin tarihsel düzlemde eleştirilmesi yine gerçekliğin göreceliğiyle açıklanır:

Kanatlı mandaları, altı bacaklı öküzleri, iki başlı yılanları daha anlaşılır kılmak için çağırdığımız minyatür ustasının çizdikleri ikimizi de memnun etmedi. “Gerçek eskiden böyleydi” dedi Hoca. “Şimdiyse her şey üç boyutlu, gerçek gölgeli, baksana; en sıradan karınca bile gölgesini, arkasında ikizini taşır gibi sabırla katlanarak taşıyor” (BK: 42).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere romandaki zaman algısının, farklı ve göreceli yönü öne çıkartılmış; postmodernist bir tutumla nesnel gerçekçiliğin zaman üzerinden değişimi vurgulanmıştır. Aslında böylesi bir kullanım *Beyaz Kale*’nin niçin tarihî roman sınıfına dâhil edilemeyeceğine dair verilebilecek cevaplardan biridir.

Roman boyunca sürekli bir yazma eylemi ile karşılaşılır. Daha sonraları üstkurmaca olarak metinde yer edecek olan yazma eyleminde önce Köle, Hoca’nın zoruyla da olsa geçmişinde yaşadıklarını yazmaya başlar. Ardından Hoca da Köle’ye eşlik eder. Belli bir süre devam eden bu eylem, zamanla vicdani bir sorgulamaya dönüşür. Bu uzun süre zarfında her ikisi de birbirini yakından tanır. İkili ilişkilerinde sürekli olarak psikolojik bir savaş hâlindeyler. Hoca, efendi rolünde Köle’sini eğitmeye ve/ya kullanmaya kalksa da çoğu kez ondan farklı olmadığını anlar. Hatta kimi zamanlar kölesinin üstünlüğünü kabul eder. Ayrıca eserdeki yazma eylemi, Hoca’yla Köle’nin yer değiştirmesine ön ayak olur. Çünkü her ikisi de yazılanlar aracılığıyla birbirlerinin geçmişini hakkında bilgi edinirler. Böylece gittikleri yerde çok fazla zorluk çekmeden kabul görürler:

Masaya karşılıklı oturup çalıştığımız o ilk aylarda, Hoca, dünyanın yuvarlaklığı yüzünden, gündüzle gece arasında büyük zaman farklılıkları olan soğuk ülkelerde, namaz ve oruç vakitlerinin nasıl belirleneceğini anlamaya çalışıyordu. Başka bir sorusu da, Mekke’den başka, ne yana dönerse dönsün insanın kibleye bakabileceği bir başka nokta olup olmadığıydı. İçten içe küçümsediğini bu sorunlarla ilgilenmediğini gördükçe, Hoca beni hor görürdü, ama benim “üstünlüğümü ve farklılığımı” sezdiğini düşünüyordum o sıralar, o da benim bu sezdiğimi düşündüğü için öfkeleniyordu belki (BK:30).

(...)

Ülkemde bıraktıklarımla ilk defa alay ediyordu. Öfkeyle canını yakacak bir söz aradım, düşünmeden, inanmadan hemen söyledim: Ne olduğunu insan ancak kendisi düşünebilirdi, ama Hoca’da bu yapacak cesaret yoktu. Suratının istediğim gibi acıyla çarpıldığını görünce keyiflendim.

Ama bu keyif bana pahalıya patladı. Beni zehirleyip öldürmekle tehdit ettiği için değil; onun gösteremediğini söylediğim cesareti, birkaç gün sonra, göstermemi benden istediği için. Önce, işi şakaya vurmak istedim, aynalara bakmak gibi, insanın ne olduğunun kendisinin düşünebilmesi de bir şakaydı; o sözleri onu kızdırmak için öfkeyle söylemişim; ama bu sözlerime inanmaz gözüküyordu. Cesaretimi kanıtlamazsam yiyeceğimi azaltmakla, dahası, odaya kilitlemekle tehdit etti beni: Düşünüp, ne olduğumu bir kâğıda yazmalıymışım; bu işin nasıl yapıldığını ne kadar cesur olduğumu görecekmış (BK: 51-52).

(...)

Rüyadan istediğim gibi etkilendiğini görünce bu tür yazının onun da denemesi gereken bir iş olduğunu ısrarla söyledim. Hem bu bitip tükenmeyen bekleyişten kurtulur, hem de aptallarıyla

kendisini ayıran gerçek sınır çizgisini bulurdu. Saraydan çağırıyorlardı arada bir, ama umut verici bir gelişine yoktu hiç. Önce, biraz nazlandı, ama ben üsteleyince merakla ve utana sıkıla deneyeceğini söyledi. (...)

Masanın iki ucuna oturup karşılıklı yazmamız gerektiğini söyledi: Bu tehlikeli konular karşısında tembelleşmek isteyen akıllarımız ancak öyle yola girermiş, çalışma ve düzen duygusunu birbirimize ancak böyle verebilirmişiz. Ama bahaneydi bunlar, biliyordum: Yalnız kalmaktan, düşünürken tek başına olduğunu hissetmekten korkuyordu. Boş kâğıtla yüz yüze gelince bana duyuracak şekilde mırıldanmaya başlamasından da anladım bunu; yazmak istediklerini peşinen onaylamamı bekliyordu. (...) Tabii ki onu onaylıyordum.

Böylece, iki ay içinde, hayatı hakkında on bir yılda öğrenemediğim kadar şev öğrendim (BK: 54-55).

Tüm bunların yanında Hoca, İtalya'ya gittikten sonra Köle onun gerçeklerini yaşatmaya çalışır. Fakat bu süreçte Köle, benzer şeyleri yapmasına rağmen geçmişinde yaşadığı ruh hâlini kendinde göremez. Zira bu durum, metin içerisinde sıkça kullanılan yer değiştirme metaforuna uygun şekilde bireylerin sadece fiziksel olarak değil ruhen de yer değiştirmesiyle ilişkilidir. Yani her davranışın her zaman aynı sonucu vermeyeceğini bir diğer ifadeyle, nedenler aynı olsa da gerçekliğin her zaman aynı sonucu doğurmayacağını örneklendirir niteliktedir:

Yıllarca birlikte oturduğumuz evde tek başıma yaşamak sinirlerimi daha da bozdu. Ceplerim para doluydu, esir pazarına ayağım o sırada alıştı; aradığımı bulana kadar aylarca oraya gittim geldim. Sonunda, bana da, Ona da, aslında pek de fazla benzemeyen bir zavallıyı satın alıp eve getirdim. Gece, ona, her şeyi bana öğretmesini, ülkesini, geçmişini anlatmasını, dahası kötülüklerini ortaya dökmesini söyledim, aynanın karşısına geçirdiğimde korktu benden. Berbat bir geceydi, acidım zavallıya, sabah azat edecektim, pintiliğim tuttu, götürüp köle pazarına geri sattım. Sonra, evlenmeye karar vererek mahalleye haber saldım. En sonunda beni de kendilerine benzeteceklerini, sokağa huzur geleceğini düşündükleri için sevinçle geldiler. Ben de onlara benzemekten memnundum, iyimserdim, söylentilerin bittiğini, yıllarca Padişahıma hikâyeler uydurup huzurla yaşayacağımı düşünüyordum. Karımı dikkatle seçtim; geceleri bana ut da çalardı (BK: 130).

Hoca İtalya'ya gittikten sonra da yazmaya devam eder. Yani gerçekliği kurgulayan sadece Köle değildir. Ancak Köle'den farklı olarak Hoca, kaleme aldığı eserlerde o anki yaşamı hakkında ayrıntılı bilgi vermez. Sadece gelen bir haberci tarafından Hoca'nın yaptıkları kısaca anlatılır. Yani yazılanların bir hatırat olma ihtimali de vardır:

Son zamanlarda O'ndan haber getirmek içim tuhaf pelerinli, eli şemsiyeli yolcuyla görür görmez bana geldiğini anladım. Odama girmeden önce duymuştum. Son zamanlarda O'ndan haber getirmek için kimse gelmiyordu bana, belki de onlara ketum davrandığım için, bundan sonra geleceklerini de pek sanmıyordum, ama o tuhaf pelerinli, eli şemsiyeli yolcuyla görür görmez bana geldiğini anladım. Odama girmeden önce duymuştum. O'nun kadar olmasa bile, O'nun yanlışlarıyla Türkçe konuşuyordu, ama odama girer girmez İtalyancaya çevirdi. Yüzümü ekşittiğimi, hiç cevap vermediğimi görünce, bozuk Türkçesiyle, benim biraz olsun İtalyanca bildiğimi sandığını söyledi. Sonra anlattı: Adımı, kim olduğumu O'ndan öğrenmiş, Ülkesine döndükten sonra O, Türkler arasında geçirdiği inanılmaz serüvenleri üzerine, Türklerin hayvanları seven en son Padişah'ı ve rüyaları üzerine, Türkler ve veba üzerine, saray ve savaş kurallarımız üzerine bir yığın kitap yazmış. Aristokratlar ve özellikle kibar hanımefendiler arasında yeni yeni yaygınlaşan o büyümlü Doğu merakı yüzünden, yazdıkları ilgiyle karşılanmış, kitapları çok okunmuş, akademilerde dersler vermiş, zengin olmuş. Dahası, yazdıklarının

heyecanına kapılan eski nişanlısı, yaşına bakmadan kocasından ayrılmış; evlenmişler, dağılıp satılan eski aile evini yeniden alıp yerleşmişler, evi, bahçeyi, eski haline sokmuşlar. Bütün bunları biliyormuş konuğum, çünkü kitaplarına hayran olduğu için Onu evinde ziyaret etmiş. Çok nazikmiş O, konuğuma bütün bir gününü vererek, sorularını cevaplamış, kitaplarında yazdığı serüvenleri bir daha anlatmış. Benden de uzun uzun, işte o sırada söz etmiş: “Yakından Tanıdığım Bir Türk” başlığıyla, benim üzerime bir kitap yazıyormuş; Edirne’deki çocukluğumdan, ayrılış gününe kadar, benim bütün hayatım, O’nun Türkler’in özellikleri üzerine zekice yazdığı kişisel yorumlarıyla desteklenerek meraklı İtalyan okuyucusuna sunulmak üzereymiş (BK: 138-139).

Burada önem arz eden husus, hem Hoca’nın hem Köle’nin elyazmasının kurgusu üzerine bir şeyler yazmasıdır. Gerçekliğin farklı şekilde yorumlanması ve ilgili kısımların üstkurmacayla olan bağı, eserdeki yazma eyleminin, postmodern anlayışına uygun şekilde işlendiğini gösterir.

Eserin son sözü olan “Beyaz Kale Üzerine” bölümünde Orhan Pamuk, romanın kurgusal yönü hakkında verdiği bilgilerle olay örgüsüne farklı bir boyut katar. *Beyaz Kale*’nin neden ve nasıl yazıldığından bahsederken hem somut gerçeklik gösteren ifadeler hem de “Giriş” Bölümündeki el yazmasıyla alakalı ifadeler kullanır. Zira romanın yazılmasında faydalandığı eserlerden bahsederken bunları “Giriş” bölümünde *Sessiz Ev* romanının kişilerinden Faruk Darvınoğlu’nun yazdığını belirtmesi gerçeklikle kurgunun birbirine karışmasına neden olur. Bu yönüyle kurmacalaşan bölüm, kendi başına bir anlatıya dönüşür.

Yazarın özellikle anlatıcı hususunda verdiği bilgiler, eseri kurgusal düzlemde belirsizleştirerek çoğul okumalara müsait hâle getirir. Orhan Pamuk, bazen eserin yazımında Faruk Darvınoğlu’nun aracı olduğunu belirtirken bazen de elyazmasını kimin kaleme aldığını bilmediğini söyler:

Beyaz Kale’nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca’nın mı yazdığını ben de bilmiyorum (BK: 147).

(...)

Hikâyem (BK:145, 148), Kitabım (BK: 146, 148).

(...)

Sessiz Ev’in kahramanlarından tarihçi Faruk’a duyduğum yakınlığı, *Beyaz Kale*’yi yazarken karşıma çıkan bazı teknik zorluklardan (okuyucu için gerekli bazı açıklamalar, zorunlu bazı tarihsel bilgileri aktarmak vb.) sakınmak için kullanmaya karar verdim (BK: 147).

(...)

Kitabımı bulup ona önsöz yazan Faruk (...) (BK: 147).

(...)

Gebze arşivinde bulduğu el yazmasını Faruk da tıpkı *Cervantes* gibi vatandaşlarının diline aktarırken başka kitaplardan da metne bir şeyler eklemiş olmalı. Bu arada tıpkı Faruk gibi benim de arşivlerde çalıştığımı, kütüphanelerin tozlu raflarında elyazmaları arasında eşlendiğimi düşünen okurlarıma, Faruk’un yaptığı işleri üzerime almak istemediğimi belirtmek isterim. Benim yaptığım, yalnızca Faruk’un bulduğu bazı ayrıntılardan faydalanmak oldu. Onlar Stendhal’in *İtalya Hikâyeleri*’nden öğrendiğim o eski, bulunmuş el yazması yöntemiyle Faruk’a yazdırdığım giriş bölümüne serpiştirdim” (BK: 148).

Yazarın hem “kitabım” (BK: 146, 148), “hikâyem” (BK: 145, 148) ifadelerini kullanılması hem de “*Beyaz Kale*’nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca’nın mı yazdığını ben de bilmiyorum” (BK: 147) demesi anlatıcı ve kurgunun kimin tarafından kaleme alındığını iyice belirsizleştirir. Bu yönüyle *Beyaz Kale*, postmodern eserlerin göreceli, muğlak ve çoğulcu anlayışına yakınlaşır.

Üstkurmaca olarak da değerlendirilebilecek olan bu hususlarla birlikte yazarın gerçek hayatında yaşadığı bir olayla romanın kurgusunda bulunan Köle’nin çocukluğunda yaşamış olduğu bir olayı özdeşleştirmesi yazarın kurmaca düzlemde yer almasını sağlar:

Tıpkı İtalyan köleme çocukluğunda yapıldığı gibi benim de yeni elbisemi, üstünü başımı parladığı için ağabeyime giydirdiler, ama kitaptaki gibi kırmızı değil, mavi beyazdı. Soğuk kış sabahlarında benle kardeşimi götürdüğü bir gezintinin dönüşünde annem bize bir yemek alırsa (helva değil acıbadem kurabiyesi) Hoca’nın annesi gibi söylerdi: “Kimse görmeden şunları yiyiverelim” (BK: 149).

Yazar, gerçek yaşantısının hikâyeye hayâlleri ve rüyaları aracılığıyla girdiğinden bahsederek bir kez daha eserin kimin tarafından kurgulandığı sorusunu akıllara getirir. Çünkü daha evvel elyazması metnin Faruk Darvinoğlu tarafından çevrilerek yeniden kaleme alındığını belirtirken bu ifadeleriyle kendi yaşantılarından somut bir gerçeği de kitaba yerleştirdiği anlaşılır. O hâlde Köle’nin yazarın kendisi olma ihtimali de ortaya çıkar. Dolayısıyla bu belirsizlik hâli, kurgu ve anlatıcıda karmaşıklığın iyiden iyiye artmasını sağlayarak eseri, çoğul okumalara müsait hâle getirir.

Beyaz Kale’nin kurgusal bağlamda en dikkat çekici yönlerinden biri de romanda üstkurmaca metodunun çok belirgin şekilde kullanılmış olmasıdır. Üstkurmaca, sadece Faruk Darvinoğlu’nun bulduğu elyazmasından yeni bir hikâye türetmesinden ya da yazarın son bölümde bahsettiği kısımlardan ibaret değildir. Ayrıca ara bölümlerde Köle’nin kaleme aldığı kitabın varlığı üstkurmaca hususunda örnek teşkil eder.

Kendi içinde ayrı bir anlatı olan Elyazması Hikâye’nin, Köle’nin açıkça belirttiği kimi ifadelerle, geçmiş yaşantıların tekrar kaleme alınarak oluşturulduğunu gösterir. Anlatıcı olan Köle, aynı zamanda hikâyenin yaratıcısıdır. Bu durum, hikâyenin hemen başında kaleme alınan ilk cümleyle, Köle’nin yazdığı kitabı okumaya başladığında dile getirdiği ilk ifadelerin bire bir aynı olmasından anlaşılır: “Venedik’ten Napoli’ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti...” (BK: 11-135) ifadeleriyle başlayan her iki kurmaca eser, beraberinde okurun aklında anlatıcı hususunda soru işareti oluşturur.

Köle'nin Faruk Darvinoğlu olma ihtimali var mıdır ya da Orhan Pamuk'un Faruk Darvinoğlu'na yüklediği misyon gibi bir işlevi de Faruk, Köle'ye mi yüklemiştir? Çünkü Faruk Darvinoğlu, ilk bölümde, bulduğu elyazmasını genelde özüne bağlı kalarak kendi eklemeleriyle çevirdiğini belirtir:

Bir masanın üzerine koyduğum el yazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtlarımın durduğu başka bir odadaki masaya geçiyor, aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum (BK: 9).

Benzer şekilde Köle de niçin yazdığını ve hikâyesini kurgularken yaşananlara kendince eklemeler yaptığını belirtir:

Duyduğum onca söylentiden, yaşadığım şeyden sonra, pek de kolay olmayacağını bildiğim işi başaracaktım da belki, ama iki hafta önce beni görmeye gelen bir konuğumun sözlerine kanınca kitabımı yeniden ortaya çıkardım. Bugün, en sevdiğim kitabımın bu olduğunu biliyorum artık; onu gerektiği gibi, istediğim gibi, düşlediğim gibi bitireceğim (BK: 128).

(...)

Evliya, bende de böyle şaşırtıcı hikâyeler olup olmadığını sorduğunda, onu gerçekten şaşırtmak isteyerek, adamlarıyla gece yatısına kalmasını söyledim: Birbirinin yerine geçen iki insan üzerine sevebileceği bir hikâyem vardı.

Gece, herkes odasına çekildikten, eve ikimizin de beklediği o sessizlik çöktükten sonra, yeniden odaya döndük. Bitirmekte olduğunuz hikâyeyi ilk o zaman düşledim! Anlattığım, sanki uydurulmuş değil de, sanki bütün bu kelimeleri bana başka birisi usulca fısıldıyormuş gibi, cümleler birbiri ardından ağır ağır diziliyordu: gidiyorduk, Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti..." (BK: 134-135).

Eserde üstkurmacanın en belirgin şekilde anlaşıldığı kısım, Elyazması Hikâye'nin son bölümüdür. Son bölüm, "Kitabımın sonuna geldim artık" (BK: 128) cümlesiyle başlar. Köle'nin kurguladığı metin, Hoca'yla Köle'nin yer değiştirmesiyle sona erer:

Elbiselerimizi, telaşa kapılmadan ve konuşmadan, değiştirdik. Ona yüzüğümü ve yıllarca ondan saklamayı başardığım madalyonumu verdim, içinde anneannemin annesinin resmi ve nişanlığının kendi kendine beyazlaşan saçları vardı; sanırım sevdi onu, boynuna taktı. Sonra çadırdan çıkıp gitti. Sessiz sisin içinde ağır ağır kayboluşunu seyrettim. Ortalık aydınlanıyordu, çok uykum vardı, onun yatağına girip huzurla uyudum (BK: 127).

Köle'nin kurguladığı hikâyenin gerçekliğe dayalı olduğunu belirtmesi ve yer değiştirmelerinden sonra neler yaptığını anlatması son bölümün de ayrı bir anlatıya dönüştüğünü düşündürür. Bu açıdan bakıldığında son bölümdeki kurguyla alakalı açıklayıcı kısımlar, hem "Giriş" bölümünde yer alan Faruk Darvinoğlu'nun hem de Orhan Pamuk'un son sözde yaptığı açıklamalarla büyük ölçüde benzeşir:

Ölümünden yıllar, belki de yüzyıllar sonra bir meraklının bizden çok kendi hayatını düşleyerek okuyacağını sandığım, aslında, kimse okumasa da pek fazla aldırmayacağım ve bunun için de O'nun adını çok da derine olmasa da gizleyerek gömdüğüm gölgemin kitabına bunun için döndüm: Veba gecelerini, Edirne'deki çocukluğumu, Padişah'ın bahçelerinde geçirdiğim güzel saatleri, O'nu o sakalsız haliyle Paşa'nın kapısında ilk gördüğüm zaman sırtımda duyduğumu sandığım ürpertiye yeniden düşlemek için. Kaybettiğimiz hayatı ve düşleri yeniden ele geçirmek için, onları yeniden düşlemek gerektiğini herkes bilir: Ben hikâyeme inandım! (BK: 137-138).

Yine on birinci bölümde metnin yazarı olduğu anlaşılan Köle'nin, sıkça okurla iletişime geçtiği görülür. Üstelik bunu yaparken herhangi bir kaygı gütmeden kurgulama süreci hakkında bilgi vermesi metnin üstkurmaca ile doğrudan alakalı olduğunu gösterir:

Kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile. (BK: 128).

(...)

(i)nsanın kendisinden –hele duygu taşkınlıklarına kapılarak- söz etmesinden hoşlanmayan okuyucularımdan özür dileyerek bu sayfayı kitabıma ekliyorum (BK: 136).

(...)

Kitabımı onu bitirmeye karar verdiğim günü anlatarak bitireceğim (BK: 138).

Her üç anlatıcının hikâyeyi nasıl ve niçin yazdığını anlatması, okurla iletişim hâlinde olmaları, anlatılanların genel olarak birbiriyle örtüşmesi, hem kurgunun hem de anlatıcının iyiden iyiye belirsizleşmesine neden olur. Bu da üstkurmaca yönteminin postmodern metinlerde nasıl kullanıldığını göstermede güzel bir örnektir.

Özetle *Beyaz Kale*'nin *Sessiz Ev* romanına dayandırılarak yazılması, elyazmasının Faruk Darvinoğlu'nca kurgulanıp anlatılması, Köle'nin kurgunun kurgusunu oluşturması, Orhan Pamuk'un Faruk Darvinoğlu ve kurguyu oluşturma süreci hakkında söyledikleri, metinde birden fazla üstkurmacanın mevcudiyetini yeniden doğrular. Hâl böyle olunca kurgusal anlamda karmaşık bir yapı ortaya çıkar. Metni kimin yazdığı veya kimin tarafından kime yazdırıldığı belirsizliğini korur. Burada iş okura düşer ve postmodern metnin çoğul okumalara müsait yapısıyla her okur metni istediği gibi yorumlar.

Eserin sonlandırılma biçimi de kurgudaki düzenliliği postmodern düşünceye uygun olarak ters yüz eder. Zira eserin sonunun hangi kurguya dayandığı net değildir. Olayın başının belirsizliği, sonun da tespitini zorlaştırır. Asıl hikâye Köle'nin kurguladığı hikâyede yer alan Hoca'yla Köle'nin yer değiştirmeleriyle mi yoksa on birinci bölümde Köle'nin kendini gördüğü sahneyle mi sonlanır belli değildir. Bu nedenle romanın nerede sonlandığının tespiti de okurun çözmesi gereken bir problem ya da tercihtir.

2.1.2. Belirsizlik ve İhtimallerle Oyunlaşan Kurgu: *Bin Hüzünlü Haz*

*Bin Hüzünlü Haz*⁶ baştan sona dek postmodern anlayışın önelediği oyunsuluk, belirsizlik, uyuşmazlık ve ihtimal kavramları etrafında kurgulanır. Birçok yerde belirsizlik kavramına doğrudan ya da dolaylı olarak atıflarda bulunulur. Toptaş'ın belirsizliğin kesinlikten daha önde olması gerektiği düşüncesi doğal olarak esere yansır.⁷ Hemen her yönüyle arayışın temsil edildiği eser, belirsizlik etrafında şekillenmesiyle sonu kestirilemeyecek hissiyatı ile başlar ve devam eder. Zira barındırdığı tüm öğelerle bazen şahıslar bazen mekân bazen de zaman üzerinden çıkmazlara sokularak eserin anlamlandırılması zorlaştırılır. Eser sonlandığında ise okurun elinde kocaman bir belirsizlik kalır.

Bütün olarak esere bakıldığında kurgunun çizgisellikten uzak bir yapıda olduğu görülür. Her ne kadar anlatı dokuz farklı bölüme ayrılrsa da bu bölümler arasında organik bir bağ olduğu söylenemez. “Bölümler birbirine ‘sayıklamavari’ cümlelerle ve imgelerle bağlanır. Anlam tüm belirsizliğini, çoğulluğunu ve yeniden üretilirliğini içinde barındırır.” (Karaburgu, 2008: 186) Hemen hemen her bölüm kendi içerisinde farklı bir anlatı oluşturacak biçimde kurgulanır. Aralarındaki tek ortaklık ise arayış temidir. Ancak bu arayış salt bir kişi etrafında ya da amaç doğrultusunda değildir. İlk etapta anlatıcının Alaaddin'i arama macerası olarak algılanan kurgu, çoğu kez şekil değiştirerek insanın kendini arayışına, yaşadığı çağ içerisinde varlığına anlam verme arayışına, geniş bir zaman içerisinde nerede yer aldığını idrak arayışına ya da ölüm-hayat üzerine anlamlandırma arayışlarına dönüşür.

Bin Hüzünlü Haz, postmodernistlerin gerçeklik anlayışına uygun şekilde kurgulanmıştır. Gerçekliğin somutluktan uzaklaştırılarak bazen mekân bazen şahıs bazen de zaman üzerinden sanal bir düzleme taşındığı görülür. Anlatının tamamında masalsı bir atmosferin yer aldığı düşünüldüğünde doğal olarak gerçeklikte nesnellikten uzaklaşma söz konusu olur. Ancak eserin masalsı atmosferde devam etmesi ondaki gerçeklik algısını

⁶ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda roman isminin kısaltmasına (BHH) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

⁷ Toptaş, kendisiyle yapılan bir söyleşide kesinlik ve belirsizlik üzerine düşüncelerini şu şekilde açıklar: “Ben oldum olası kesin olan şeylerden ürkmüşümdür zaten. Kesin olan şey benim gözümden ölüdür; çünkü beyaz da siyah da bu anlamda ölüdür. Ama grideki beyaz canlıdır. Hayata dair saklı tatların her zaman gri alanda ele geçirilip yitirildiğinde, acıların her zaman oralarda doğup büyüdüğüne inanıyorum. Grinin ara sokaklarında gezinmeyi seviyorum.” (Talaslı, 2014: 53) Toptaş söz konusu griliği BHH içerisinde de taşır: Olabilirliklerin kum gibi kaynadığı, gri bir noktaya gelmiştir (BHH: 108).

masal türündekiyle eş tutmaz. Çünkü metin içerisinde gerçeklikle soyutluğun birbirine karıştığı birçok kısım bulunur. Somut yazarın varlığı, kimi mekânlar ve günümüz Türkiye’inde gerçekleşen bazı olaylar metin içerisinde açıkça görülür. Temelde modernist yaşam tarzının eleştirisi etrafında metine serpiştirilen gerçek olaylar, dil ve bellek aracılığıyla üstü örtük şekilde aktarılır. Örneğin; “kayıp gençler, kucaklarında çocuklarının fotoğraflarıyla sokak sokak dolaşan gözü yaşlı anneler, onların yanından başlarını çevirip bir kerecik olsun böyle neler oluyor diye bakmadan geçip gidenler” (BHH: 67) ifadesiyle Cumartesi Anneleri’ni anan ve onlar karşısında duyarsızlaşan modern dünya gerçekliği eleştirilir. Söz konusu kısımdan hemen sonra soyut bir düzlemde ormanda yürüyüşüne devam eden anlatıcı, böylece gerçekle düşsel algılamanın birbirine karışmasını sağlar. Yani somut dünyada gerçekleşen sahici olaylarla masalsı bir atmosferin iç içe verilmesi anlatıyı, tek bir türün standart kalıplarına sokmaktan kurtarır. Buna benzer örnekler mekân (Motel ROM) ve şahıslar (Alaaddin ve anlatıcı) aracılığıyla da sağlanarak anlatıdaki gerçekliği postmodern anlayışa uygun hâle getirir.

Düş ile gerçekliğin bir arada işlendiği hatta birbiriyle eş tutulduğu bir yer, metin içerisinde doğrudan belirtilir:

Arada bir sesini işitiyorum, dedim. Bakışları bulutlandı birden; sesini işitiyorum da ne demek oluyor şimdi, hani yüzünü hiç görmemiştin? Görmedim, dedim, yalnızca zaman zaman sesini işitiyorum. Düş gibi mi, dedi. Hayır, dedim, basbayağı gerçek gibi. Aynı şey işte, diye homurdandı (BHH: 42).

Bu kısma dek okura gerçeklikle düşün birlikteliği ve hissettirilirken düş ile gerçeğin bir tutulduğunun dile getirilmesiyle nesnel algılama biçimine açıkça karşı çıkılır. Roman boyunca benzer ifadeler bulunsa da genellikle örnekler üzerinden söz konusu aynılık örneklenir. Örneğin; anlatıcı gezindiği ormandan düşleyerek çıkar:

Ormandan ancak ormanın içindeyken, dışını hayal ederek çıkabileceğimi düşündüm. Herhalde artık bütün bu anlattıklarımın sonu şimdi size, işte ormanda öyle düşününce ben arkamda bir uçtan bir uca yakılıp yıkılmış ülkeler, kendi karanlığında kayıp köyler ve ıssızlığına baykuş tünemiş nice viran şehirler bıraktım da sonunda hayal ede ede, sert çehreli taşlara şekil veren gök mavisi çekiç sesleriyle çınlayan uçsuz bucaksız bir bozkırın ortasına varıp soluk soluğa durdum ve orada birdenbire beni şaşırtan mahşerî bir kalabalık gördüm, diyebilirim (BHH: 86-87).

Anlatıcının ormandan bozkıra geçişini düş aracılığıyla gerçekleştirmesi, gerçekliğin düşle iç içeliğini net şekilde örnekler. Özetle gerçekliğin rüya ile iç içe verilerek soyut düzlemde işlenmesi, kurgunun bu derece kaygan bir temel üzerine inşa edilmesi, eserdeki belirsizlik ve çoğulluğu ortaya çıkartır.

Bir başa örnekte yazar somut gerçekliğin nasıl evrilerek soyut, değişken bir hal aldığını şu şekilde kaleme alır:

Hatta, renkler giderek perde perde solmaya başlar bu ağırlığın altında. Çizgiler kesinliklerini, şekiller görünürlüklerini, sesler sahiçiliklerini yitirmeye başlar. Kuşlarla korkular da, birdenbire çoğalır bunlarla birlikte (BHH: 99).

İlgili alıntı; renk, çizgi, şekil, canlı ya da cansız varlıkların gerçekliklerinin kaybolması, tekillikten uzaklaşarak çoğalmaları, postmodern anlayışın farklı, göreceli ve kaygan bir zemin üzerine oturttuğu gerçeklik anlayışını örneklendirmesi yönüyle dikkate değerdir.

Anlatı, Alaaddin'in modern dünya içerisindeki rahatsızlığını bireysel düzlemde hissettiği söylemlerle başlayarak benzer üslupla ilk bölümün sonuna dek devam eder. Modernizm ve gerçekçiliğinin eleştirisi olarak değerlendirilebilecek ilk bölüm, Alaaddin'in anlatıcı olarak metinde yer aldığı tek kısımdır. Alaaddin, içinde yaşadığı toplumun yaşam tarzına ayak uyduramamaktan rahatsızdır. Aidiyet duygusundaki eksikliğin vermiş olduğu mutsuzlukla kendini yozlaşmış, her türden kötülüğü içinde barındıran dünyaya atar:

Beni en çok suçtan arınmışlığım rahatsız ediyor. Uzunca bir süredir, ruhumun derinliklerinde bütün şiddetiyle hissediyorum bunu. Kimi zaman, şöyle adamakıllı kirlenip de kim olduğumu anlayayım diye kendimi pervasızca şu şehrin alkol kokulu sokaklarına vuruyor, hangi köşede bir üçkağıtçı bulur, hangi sokakta bir serseri görür ya da nerede bir ayyaş rastlarsam hemen arkadaş oluyor, sonra onlarla birlikte hayatın el değmemiş noktalarına doğru yürüyüp kimilerinin çirkinlik adını verdiği birtakım şeylerin içinde yüzüyor, renk renk ışıklarla süslü çamur deryalarına batıp çıkıyor, postu batakhanelerin başköşesine serip yıllarca kalıyor ve bütün bunlar olup biterken, dünyada insanoğlunun işleyebileceği ne kadar suç varsa hepsini kocaman bir mıknaş gibi varlığında toplamak istiyorum ama bunu bir türlü başaramıyorum. Bin bir hevesle peşlerine takıldığım tilki suratlı üçkağıtçılar, pörtlek yüzlü ayyaşlar, ya da kararsız bir rüzgâr gibi beni oradan oraya sürükleyen düşük çeneli serseriler, herhangi bir suçun eşğine yaklaştığımız sırada birdenbire meleğe dönüşüyorlar çünkü... (...) Onların meleğe dönüşmüşlüğüne geçip de ben işte o zaman suça ulaşamıyorum bir türlü. Üstelik bir yandan suça ulaşamamış eksik bir ruhun ağırlığı altında sefil bir fare gibi ezilirken, bir yandan da hiç görmediğim melek kanatlarının hışırtıları arasında gitgide boğuluyormuşum hissine kapılıp fena halde telaşlanıyorum (...) Herkesin gırtlığına kadar suça gömüldüğü ve orta yere fırlayan bazı çığırkanların da, yeni bir şey keşfetmişçesine işaretparmaklarını zamanın burnuna dayayıp "Suç çağı, suç çağı!" diye haykırıp durdukları bir dünyada bütün bunlar olağanmış gibi, çevremde cirit atan melekler de benim şaşırışlığıma şaşıyorlar o sırada. Gözlerini devirip .Hatta, "Güldürme bizi ilahi Alaaddin, güldürme!" dercesine kafalarını sallayıp bana doğru oldukça tuhaf el hareketleri yapıyorlar. Üçkağıtçı, ayyaş ve serseri kılığındaki, salak melekler... (BHH: 1-2).

Eserin böylesi eleştirel düzlemde başlayıp devam etmesi kişiler ve toplumsal yapı üzerinden hem modernizmin tanıtılmasında hem de eleştirilmesinde kullanıldığını gösterir. Üçkağıtçıların, serserilerin, ayyaşların bir anda meleklerle dönüşmesi anlatıda ironik bir söylem ortaya çıkartarak yapılan eleştiriyi farklı şekilde destekler. Üstelik bu eleştiri sadece birinci bölümle sınırlı değildir. Modernist yaşam tarzına bağlı olarak

bireyin kendisine ve çevresine karşı yabancılaşması ilerleyen bölümlerde kendini gösterir: “Oysa, uzun süredir buralarda kimse kimseyi tanımıyor artık. Yalnızca, tanıyormuş gibi yapıyor...” (BHH: 44) ifadesi ile yazar, modernizmin gerçekçiliği odağında yabancılaşma hususuna eleştirel bir tutumla yaklaşır.

Modern dünya çirkinliklerinin TV aracılığıyla aktarıldığı birinci bölümde reklamların araya girmesiyle kurgudaki ilk kesinti yaşanır. Ancak bu kesintiye varmadan evvel metin içerisinde bırakılan somut boşluklar ve eksik yazılan sözcüklerle duraksamalar ortaya çıkar. Üsluptaki akışkanlığın kesilmesiyle okur üzerinde şaşkınlık yaratılır:

İşte o zaman ben kendimi gene şehrin karanlığında, mezbelelik yerlerde, taşlaşmış bakışlar, mış duygular, kırk takati kesilmiş

aç bir kurt, lokmadan da hırkadan da mış bir deli derviş, gözü kara, pejmürde bir gezgin, koklayan dilsiz bir kuyruğunu kısmış sırsıklam bir it gibi dolaşırken buluyorum ve sağımda solumda gene o üçkâğıtçı, ayyaş ve serseri kılığındaki melekler oluyor (BHH: 16).

Anlatının birçok yerinde görünen bu boşluklar, kurguda kesintiler yaratarak eserdeki akışkanlığı/çizgiselliği bozar, böylelikle postmodernistlerin hedefledikleri metin-okur odaklı okuma gerçekleştirilir. Okurun metne bu denli aktif biçimde katılmasıyla oyunlaşan kurgu, anlatının ilerleyen bölümlerinde sıradan bir okuma deneyiminin olmayacağını habercisi gibidir. Bununla birlikte zaten birbiriyle doğrudan bağı olmayan bölümlerin yaratılan boşluklarla kendi içerisinde de bütünlük taşıması kasten engellenir.

Bin Hüzünlü Haz’da kurmacanın gerçekliğe tercihi, anlatı içerisinde çoğu yerde farklı şekillerde öne çıkarılır. Bunlardan en belirginini kelimeler üzerinden okura aktarıldığı kısım dır:

Hiçbir zaman hiçbir yere gidilmiyor da, yalnızca gidilmiş gibi olunuyor. Ancak kelimelerle gidiliyor ya da, kalınacaksa kelimelerle kalınıyor, kelimelerle yaşıyor, kelimelerle gülünüyor, kelimelerle ağlanıyor ve sonunda gene kelimelerle kös kös geri dönülüyor (BHH: 34).

Postmodernistlerin dili temel koşt olarak benimsedikleri hatırlandığında, gerçekliği kelimeler üzerine kurgulamaları da doğaldır. Kelimenin her birey tarafından farklı şekilde idraki ve yorumlanabilirliği, göreceli bir gerçeklik anlayışını ortaya çıkartarak tekil bir gerçeklik anlayışının önüne geçer. Ayrıca kurmaca eserin kelimeler ile tasarlandığı dikkate alındığında doğal olarak kurmacanın gerçekliğe tercih edildiği sonucuna ulaşılır.

Eserdeki kurguyu parçalı hâle getiren bir başka unsur, yazarın somut kimliğiyle araya girişleridir. Hikâyenin olağan akışında yazarın metne müdahil olarak okurla iletişime geçmesi, kurgu-anlatıcı ilişkisi üzerinde esere postmodern özellik kazandırır. Yazar, söyledikleriyle kurguyu nasıl oyunlaştırdığını ve herkesin hikâyeyi kendine göre nasıl yorumladığını şu paragrafta açıkça dile getirilir:

Bu hikâyenin içinden uç veren başka bir hikâyeye göreyse, evet, her şey bir yere kadar aynen anlatıldığı gibi olmuştur ama, Alaaddin'in aklını yitirdiği ve bozkırdaki o değirmende çalıştığı kesinlikle doğru değildir. O şimdi, cılız buğday başaklarının gölgesinde uyuklayan küçük bir şehirde, bir yandan boğaz tokluğuna bir bakırcı dükkânında çıraklık yaparken, bir yandan da çın çın çınlayan çekiçlerin ucundan kopan yıldızlara bakıp bakıp hâlâ düzlükteki hengâmeden nasıl sağ çıkabildiğini düşünmektedir. O çöp gibi uzayıp giden boynunu büküp bakırcı dükkânlarının alacakaranlığında işte böyle ne kadar düşünürse düşünsün, buna, kardeşinin bile isteye göz yumduğunu asla bilemeyecektir tabii. Hatta hiçbir zaman aklından, öldürmenin zevkini sonuna dek yaşayabilmek için kardeşinin kendisiyle kedi-fare oyunu oynadığını da geçirmeyecektir. Gerçi, bu hikâyelerin her ikisi de sağda solda anlatılan daha başka hikâyelerce yalanlanmakta (...) (BHH: 104).

Kurgu içerisinde farklı farklı kurguların yer aldığı/alabileceği anlaşılan bu kısım, aslında her metnin her okuyana göre farklı yorumlanabileceğine işaret eder. Nitekim yazar, bu kısımda hem anlatıcı olarak metne dâhil olmuştur hem de okura, üstkurmacanın varlığına bağlı olarak çoğul okumalara uygun bir metinle karşı karşıya kaldığını hatırlatmıştır.

Postmodern eserlerin olmazsa olmazlarında üstkurmaca tekniği *Bin Hüzünlü Haz*'da başarıyla kullanılarak kurgunun şekillenmesinde etkili olur. Metinlerarasılık ve yazarın metinde somut kimliğiyle yer almasıyla ortaya çıkan üstkurmaca, anlatı içerisinde her iki şekilde de örneklendirilir. İlk olarak metnin içerisinde yazar-anlatıcının kimi söylemleriyle yazma ya da roman hakkında görüşlerini belirtmesi daha önce söylendiği gibi üstkurmacanın postmodern yazara sunduğu imkânlardan biridir. *Bin Hüzünlü Haz*'da açıkça görülen bu durum, yazarın nasıl yazdığından çok niçin yazdığını ve yazma sürecinde neler yaşadığını örnekler. Bakış açısı ve anlatıcı başlığı altında ayrıca incelenecek bu husus, kurgu üzerinde etkisiyle dikkat çekicidir:

Sonra, bakarsınız, yeni yeni kendi soluğuna kavuşan anlatının hızı anlatacaklarımın önüne geçti diye, kafanızda oluşan sorularla birlikte sizi o mahşerî kalabalığın yanı başında bırakıp ansızın geriye döner ve bu yolculuk boyunca olup bitenleri yeniden anlatmaya başlarım. Hiç kuşkusuz, duruşlarında kalp atışlarımızın ritmini taşıyan, kelime dediğimiz şu zavallı işaretlerin arasına zamanı hapsedip iyice yavaşlatmak için yaparım bunu. Bir de, oldum olası ayrıntılarda gizlenen ve asla birbirlerinden ayrılmayan hayatı, Tanrı'yı ve hikâyeyi bulmak için belki; onlarla, ancak ayrıntıların kesinliğiyle elde edilebilen uzak bir belirsizlikte çeşit çeşit, baş döndürücü oyunlar oynamak ve bu oyunlarla çocuklaşıp zaman zaman saflığı yakalamak için... (BHH: 60). (...)

Bu hikâyenin içinden uç veren başka bir hikâyeye göreyse, evet, her şey bir yere kadar aynen anlatıldığı gibi olmuştur ama, Alaaddin'in aklını yitirdiği ve bozkırdaki o değirmende çalıştığı kesinlikle doğru değildir (BHH: 104).

(...)

Bütün bunların hiçbirisi olmaz da, siz neden anlatıldığını bile unutup belki yalnızca hikâyeyi izler ve kendinizi tıpkı benim gibi, onsuz süren onun akışına bırakırsınız (BHH: 97).

Benzer söylemlerle roman ve hikâyenin hikâyesi üzerine değerlendirmelerde bulunan anlatıcı, böylece üstkurmaca metoduyla kurguyu oyunlaştırır. Postmodernizmin roman sanatı hakkında yazara sunduğu sınırsız ifade özgürlüğünü kullanan yazar-anlatıcı, kurgu üzerine söyledikleriyle sanatsal düzlemde fikirlerini de belirmiş olur. İlgili alıntıda dikkat çeken bir diğer husus, yazarın geriye dönüş yaparak tüm olanları tekrar anlatabileceğini belirtmesidir. Burada asıl önem taşıyan nokta yazma ve dolayısıyla okuma eyleminin sonsuz kez tekrarlanabileceğinin mesajının verilmesidir. Yazma fiiline bağlı olarak üstkurmacanın şekillendiği düşünüldüğünde yaşananların tekrar tekrar anlatılacak/yazılacak olması kurgu içerisinde kurgu oluşturma hususunun da vurgulanması yönüyle önemlidir.

Üstkurmaca tekniğinde yazarın metinde farklı kimliklerle yer alması, aslında sekizinci ve dokuzuncu bölümün neredeyse tamamında görülür. Bu durum, yazarın sanki üstkurmaca tekniğini göstermek için bu bölümleri bilinçli olarak şekillendirdiğini düşündürür. Mevcut hikâyeden sıyrılan anlatıcı, farklı ihtimalleri göz önünde tutarak yeni hikâyeler türetir. Her hikâye başına ya da sonuna “bilmek isterdim”, “söz gelimi”, “sorardım” gibi ifadeler ekleyerek postmodern anlatıların olmazsa olmazlarından ihtimal/olasılık ve görecelik kavramlarını örnekler:

Korkunun derinliklerine gömülmüş genç bir ses, titrekliliğini şiddetiyle örtmeye çalışarak; “Alaaddin hâlâ bulunamadı mı” diye kükrer sözgelimi (BHH: 98).

(...)

Alaaddin nice sonra bunu fark edip bıçağı elinden alelacele fırlatmış, can çekişen karanlığın hareketsiz kaldığını görüp büsbütün korkmuş, korkunca da içinin derinliklerine doğru çekilip o iri iri parlayan gözleriyle uzak bir köşeye usulca büzülmüş müdür, bilmiyorum.

Bilmek isterdim aslında (BHH: 109).

(...)

Mahzenin karanlığında gezinen rutubetli böcek çıtırtıları gelip gelip Alaaddin'le benim aramda duran mumun aydınlığına çarparken, bu konular hakkında Alaaddin'e, ipe sapa gelmez bir yığın soru sorardım sözgelimi (BHH: 110).

Baştan sona muğlaklık içerisinde ilerleyen eser, mevcut bölümlerle tamamen belirsizliğe bürünür. Bu kısımlardan itibaren daha önce konuşanın somut yazar mı yoksa ben anlatıcı mı olduğu da tartışılır konuma düşer. Kurgusal yönden çizgiselliği duraksatılan eser, böylelikle anlamsal yönden de yapıbozuma uğratılmış olur. Ayrıca iki bölümünün bu tekniğe ayrılmış olması anlatıyı, postmodern anlayışa uygun hâle getirerek çoğul okumalara müsait, okur merkezli bir açık yapıya çevirmiştir.

Metinlerarasılığa bağlı olarak üstkurmamacanın teşkili ise özellikle altıncı bölümde görülür. İlgili bölüm neredeyse başka metinlerin kolajlanmasıyla oluşturulur. Metinlerarası kullanımla yeni fakat özgün olmayan bir kurgu yaratılmış olur. İlgili bölümdeki kişiler ve mekânlar örneklenen metinler aracılığıyla zenginleştirilir. Yani örneklenen metinlerle yeniden bir kurgu yaratılır. Bu da kuşkusuz kurguda üstkurmaca metodundan istifade edildiğini gösterir. Yazar, kurgu içinde kurguyu yaratırken bu eserlerden hem istifade eder hem de hikâyelerini yeniden canlandırır. Üstelik masal formunda kaleme alınan bu eserler, romana taşınarak ayrı bir özellik kazanır. Eserlerin sunumundan şahısların işlevselliklerine kadar çoğu tercih, anlatının altıncı bölümünü oluşturur. Bu yönleriyle bakıldığında faydalanılan eserler arasında sayabileceğimiz; *Oduncu ve Çocukları*, *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Kırk Haramiler*, *Don Kişot*, *Binbir Gece Masalları*, *Metamorfoz/Dönüşüm* ilk etapta kurgu üzerinde çeşitli yönleriyle doğrudan etkili olmuşlardır. Şöyle ki yazar, ormanda gezindiği süre zarfında bazen oduncu baba ve çocuklarına eşlik eder bazen onları gözlemler bazen de yaşadıkları üzerine yorumlamalara gider. Benzer şekilde kırmızı başlıklı bir kız aniden çocukların yanında belirir. Onların macerasına farklı biçimde eşlik eder. Anlatıcı ormanda ilerlerken dev bir hamam böceğine rastlar ya da sayısı kırka varan haramilerin yaptıklarını şahit olur. Diğer tüm gönderme yapılan eserler şu ya da bu biçimde metine aktif rol alacak şekilde yerleştirilerek kurgu üzerinde yapıcı etkide bulunur. Böylece yazar, kendi kurgusu içerisinde başka kurguları değiştirerek üstkurmaca metodunu farklı şekilde örneklemiştir. Bunlar dışında ismi sadece belli bir kısımda anılarak kurgu içerisinde çok fazla yer verilmeden değinilen kimi masal kahramanlarına da rastlanır.

Yolculuk ve arayış unsuru düşüncesi ve/ya eylemi etrafında şekillenen altıncı bölümdeki alıntılar, ister olumlu ister olumsuz etkiler yaratsın kurgu-üstkurmaca ilişkisinde metinlerarasılıktan faydalanılması yönüyle dikkat çekici ve önemlidir.

Üstkurmaca haricinde kurguda çizgiselliği bozan diğer hususlar; mekânlar arasında mantık sınırlarının ötesinde yaşanan ani geçişler, mekâna bağlı olarak farklı zaman dilimlerine ait geniş bir tarihi sürecin mevcut âna sıkışması, anlatıcının değişken kimliklerle metne müdahale etmesi ve farklı dilsel kullanımların art arda kullanılmasıdır. Tüm bu belirtilen hususlar, aslında kurgunun diğer roman unsurlarıyla olan yakından ilişkisini ve belirleyiciliğini öne çıkartır. Farklı kullanımıyla diğer roman unsurları üzerinde etkili olan böylesi bir kurgusal yapı(sızlık), eseri alışlagelmiş roman formundan

uzaklaştırarak anlatı hüviyetine uygun hâle getirir. Toptaş'ın, *Bin Hüzünlü Haz*'daki neredeyse her bölümü farklı bir postmodern öge üzerine kurgulaması, postmodern anlatılardaki tüm öğeleri örneklendirmesi bakımından ilgi çekici ve dikkate değerdir. Tekrara düşmemek için belirtilen diğer öğelere ait örneklemeler ilgili başlıklar altında incelenecektir.

2.1.3. Gerçeklik Algısının Bozuluşu, Oyun İçinde Oyun ve Postmodern Duruşun Sembolü: *Tehlikeli Oyunlar*

Oğuz Atay tarafından kaleme alınan ve ilk baskısı 1973'te yapılan *Tehlikeli Oyunlar*⁸, postmodern kurgunun özelliklerini belirgin şekilde gösterir. Özellikle kurgunun kopukluğu, metin içinde başka metinlere yer verilmesi, sürekli bir yazma eyleminin olması, gerçeklik algısının ve modern dönemin ciddiyetini sarsan alaycı söylemler, eserin postmodern felsefenin düşünce yapısına uygunluk göstermesini sağlar.

Tehlikeli Oyunlar tezli bir roman olmamakla birlikte eleştirel yönü belirgin şekilde hissedilen bir eserdir. Eserde modern dünyanın yaşam tarzı, gerçeklik anlayışı bazen parodik bazen de ironik düzlemde alaya alınarak işlenir. Ayrıca akılcılık, determinist anlayış, pozitivist düşünce kurgulanan oyunlarla ve varoluşçu felsefe düzleminde soyutlaştırılarak eleştirilir. Eserin başkişisi olan Hikmet Benol'un kendisini ve çevresini sürekli sorgulaması ve gel-gitler yaşaması onu herhangi bir sonuca ulaştırmaz; aksine içinde bulunduğu çıkmazları giderek pekiştirir. Bu da benlik arayışının olumlu şekilde sonuçlanmasını engeller.

Anlamsal yönden soyut bir düzleme yerleştirilen postmodern eser, klasik ve modern romanın çizgisel ilerleyen kurgu yapısıyla da neredeyse taban tabana zıtlık gösterir. Romanda gerçekleşen olaylar birbirinden kopuk, daha çok okurun yorumuna açık, sanal bir düzlemde gerçekleşir. Hikmet Benol'un kurguladığı oyunlarla içinde yaşadığı dünyayı anlamlandırmaya çalışması ve bunda başarısız olması neden-sonuç ilişkisini engeller. Buna bağlı olarak mantıksal doğruluğunun olmaması kurguyu da etkileyerek çizgiselliği bozar. Bilinçaltının düzensiz ve kaygan yapısıyla biçimlenen kurgu, gittikçe karmaşıklaşarak idraki zor bir hâl alır. Ayrıca eserdeki metinlerarası yapı kurgudaki çizgiselliği sekteye uğratarak hem üslup hem de akışkanlığın sağlanmasına

⁸ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda eser isminin kısaltmasına (TO) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

mâni olur. Bir durum ya da olay gerçekleşirken birden araya farklı türden metinlerin eklenmesi bahsi edilen bütünlüklü kurgunun akışkanlığını engeller. Zira bu durum, postmodernistlerin hedefledikleri her türden tekçi anlayışa kurgu düzleminde karşı çıkıştır.

Yıldız Ecevit'e göre (2011: 102) *Tehlikeli Oyunlar*'ın kurgusu üç farklı düzlemde oluşturulur. Bunlardan ilki reel gerçek ve somut yaşam düzlemidir. Buradan kasıt Hikmet'in biyografik yaşamı ve Albay'la birlikte öyküler/oyunlar kurguladığı çerçeve öykü düzlemidir.

İkinci kurmaca düzlem ise Hikmet ve diğer roman kişilerinin kurgulandığı metin içi ada öyküler, oyunlar ve düşler yani dilsel yaşam düzlemi üzerinedir. Üçüncü düzlem ise Hikmet'in iç dünyası, anılar, iç konuşmalardır. Özetle ilk düzlem somut gerçeklik, ikinci düzlem sanal gerçeklik üçüncü düzlem ise soyut ya da içsel gerçeklik üzerine kurgulanmıştır.

Eserdeki nesnel gerçeklik algısının soyut bir düzleme taşındığı kısımlar, postmodern felsefenin sanal gerçeklik anlayışına uygunluk gösterir. Hikmet Benol'un realite yerine oyun ve rüyaları tercih etmesi neredeyse metnin tamamında açıkça hissedilir. Ayrıca Hikmet Benol'un bu düşüncelere doğrudan yer verdiği ifadelerle metin içinde sıkça karşılaşılır:

Gerçek, başkalarının bize uygulamaya çalıştığı tatsız bir ölçüdür. (TO: 454).

(...)

Küçük topluluklar olarak, birbirimizden bağımsız davranarak ve birbirimizi seyrederek günlük oyunlarımıza başlarız. Ben, Hikmet VI, zamanında —yani Hikmet I olduğum sıralarda— bu oyunu ciddiye almış ve bütün oyunları heyecanla seyretmişim. Sonunda, kendi oyunumu, bütün bu oyunların dışında ve gerçek olarak yaşamağa karar verdim. (TO: 349).

(...)

Gerçeği, iyi oynanan bir oyun haline getirebilmek için hiçbir fedakârlıktan çekinmemek gerekiyordu. (TO: 410).

(...)

Yalnız her şeyi unutmayalım. Yağmurun dinmesini beklediğimizi unutmayalım. Hayatın bir oyun olduğunu unutmayalım. (TO: 400)

(...)

Gerçekten ve oyuna benzemeyen başka şeylerden oyunu nasıl ayırmak gerektiğini incelemeğe başladık. Albayın derin tarih bilgisi, bize bu konuda çok yararlı oldu. Çünkü tarihte birçok oyun oynanmıştı, birçok oyun tekrarlanmıştı (TO: 405).

(...)

Bizim gerçek dediğimiz şey de, bazı güçlükler yüzünden iyi oynanamayan oyunlardır (TO: 408).

Gerçekliğin hem düşünsel hem tarihsel hem de psikolojik yönden bu şekilde açıklanması ve/ya örneklendirilmesi eseri soyut bir düzleme taşır. Böylesine bir düzlemde yapılan açıklamalar da beraberinde kurgunun yer yer dağınıklaşmasına yol açar. Bu

durum doğal olarak eserin bütünlüklü olarak anlamlandırılmasını zorlaştırarak eseri, postmodern romanın kaotik yapısına uygun kılar.

Tehlikeli Oyunlar'da kurgulanan oyunlarla gerçeklik algısı bozulur, sanal bir evren yaratılır. Bu evrende hem zaman hem de mekânda kırılmalar yaşanır. Dolayısıyla kurgu, hem özelde hem de genelde doğrusallık göstermez. Bilge'yle Hikmet'in ilişkileri üzerine ciddi olarak konuşmaları bile Hikmet tarafından o anda oyuna çevrilir. Bu da eserdeki ciddiyeti bozarak kurgunun sanallaşmasını sağlar:

“Günün birinde istediğin gibi birini bulacaksın,” dedi Bilge. “Seni anlayacak ve durmadan hak verecek sana.” “Evet. Durmadan başını sallayacak bana. Hiç sormayacak. Biz senin gibi değiliz Bilge; biz doğuluyuz. Bizde sorgu sual yoktur. Bizde usta-çırak ilişkisi vardır. Ustanın gücü tartışılmaz. Usta önünde engel tanımaz; çünkü, başka türlü yaratamaz. Kırk yıl ağzını açmadan ustasına hizmet edenler vardır bizde. Bu arada kişiliğini kaybetmekten korkmayacaksın; işte o zaman gerçek kişiliğini bulacaksın.” “Hayır ben bunu yapamam,” dedi Bilge, “Kimse yapamaz.” “Siz Batılılar anlayamazsınız bunu,” dedi Hikmet. “Ben neden Batılı oluyor-muşum?” diye direndi Bilge. “Nedeni yok. Ben öyle karar verdim. Ben ustayım. Sen de çırak oldun.” “Neden?” diye karşı çıktı Bilge. “Oyun öyle gerektiriyor. Sana verilen rol böyle.” “Göreceksin, bir gün bırakacağım seni,” dedi Bilge. “Hayır, yapamazsın: 'Terkeden kadın' rolü verilmedi sana oyunda.”

“Bu oyunlardan usandım,” dedi Bilge. “Gerçek biri olmak istiyorum senin için. Yaşadığımı anlamana, odada dolaştığım sırada beni görmeni, bir takım dertlerim olabileceğini hissetmeni istiyorum. Bana bakmanı istiyorum. Oysa sen, yalnız kafandakilerle ilgilisin; beni görmüyorsun.” Gözleri dolmuştu: “Göreceksin, bir gün bırakacağım seni.” Hikmet düşündü. Bir süre sonra, “Evet,” dedi mırıldanır gibi. “Bilge, Bilge, neden beni yalnız bıraktın? Evet, olabilir.” Gözlerini yukarı kaldırdı. “Neden beni dinlemiyorsun?” dedi Bilge; gözlerinden yaşlar akıyordu. “Üzülüyor albayım,” dedi Hikmet çok yavaş bir sesle, “Beni bırakacağı için ağlıyor.” “Bu albaydan da usandım artık,” diyerek ağlamağa başladı Bilge, “Nerede olduğumu bilemiyorum artık.” “Sizi de elimden almak istiyor albayım, dul kadını da: Kutsal üçlemeyi bozmak istiyor. Bütün bunlara inanmıyor. Yaşamak istiyor albayım: Beni de dünya nimetlerinden biri gibi görüyor. Yaşantısına yeni bir heyecan katmak istiyor: Solup giden aşkıma ağlıyor. Oyunun dışına çıkıyor, beni de çıkarmak istiyor (TO: 454).

Eserin ciddi konuşmaların oyunlaştırıldığı kimi yerlerinde ifade ya da bilinç düzeyindeki söylemlerle Hikmet Benol'un mu konuştuğu, cevap verenin Albay mı yoksa Hikmet'in kendisi mi olduğu belli değildir. Bunların yanında, yazarın her üç anlatıcının yerine geçerek seslendirme yaptığı da düşünülebilir:

Senisevmiyorsevseydi sen kitap okurken sırtını çevirip uyumazdı; senisevmiyorsevseydi sen o filmi anlatırken, ceketinin dışına çıkan gömlek yakasını düzeltmezdi; senisevmiyordusevseydilerin bütün çeşitlemelerini uygularlarmış. Bu konuda, tahtakurularından bile yararlanırlarmış.

Tahtakurusunun salgısında bile, seni sevmiyordusevseydiden varmış. Bu nedenle, sabah uyandığınızda bileğinizin içini kaşırken, beni gene tahtakurusu sokmuş demenizle birlikte karınızın, hayır canım pire ısırığına benziyor demesi bu yüzdenmiş. Hikmet yorulmuştu. İnsan nasıl durur, bilmem ki, “Ve her şeyi bana başlattın ve istediğin gibi bitiremediğim için ha-ha dedin. En son ha-ha'yı biz söylüyoruz fakat. İşte senin karşındayız. Ben ve gecekondu ve Dul Bayan Nurhayat Hanım ve Hüsamettin albayım ve bilumum emekli albaylar sana ha-ha diyoruz. Bize engel olamayacağın kadar uzaktayız senden. Seni bir sinek yaptık ve kanatlarını kopardık. Sözlerimize dayanamadığın ve bu nedenle tam pencereden çıkacağın sırada elimizin tersiyle bir vuruyoruz sana: Haydi içeri! Hey! Kim var orada? Kapıcı. Hey, kapıcı! Kimseyi içeri bırakma. İstikbalini düşün. Evde bekleyen çolukçocuğunu düşün. Bizim çolukçocuğumuz yok. Biz,

cehennem zebanileri kolektif şirketiyiz. Davranmayın! Yakarız ha! Kapıcı! Kötü hayalleri içeri bırakma. Biz burada çok sıkışık bir durumdayız” (TO: 92).

(...)

Havuz, ülkemizin göllerinden birinin biçiminde yapılmıştı; dibi ve kenarları, mavi mozaikle kaplıydı. Biraz daha az kirli olsaydı, deniz rengi ya da göl rengi bir maviliği olacaktı. Hikmet, kirli bir simitçiden bayat bir simit aldı. Havuzun çamurlu derinliklerinde kımıldayan karanlık gölgeler, ıslanıp dağılmış simit parçalarının çevresinde birleştiler. Bunların kırmızı balıklar oldukları anlaşıldı. “Bu ihtiyarlar, nedense, hep bir şeyler yiyorlar albayım. Kaç kere gözümle gördüm. Umumi yerlerde demek istiyorum, durmadan atıştırıyorlar. Otobüste yanıma oturan ihtiyar kadınlar ve erkekler, durmadan dişsiz ağızlarını oynatıyorlar. Simit kokuyorlar, leblebi kokuyorlar.” İnsanlar, insanlarımız, acemi adımlarla havuzun çevresinde dönüyorlardı. (Daha yürümesini bile öğrenemedik.) Dünyaya alışmamış ve alışamayacak adımlarla yürüyorlardı (TO: 93).

Kurgulanan oyun ve Hikmet’in Albay’la olan konuşmaları esnasında geçen “Hikmet yorulmuştu”, “daha yürümesini bile öğrenemedik” türünden ifadelerle konuşanın kim olduğu belirsizleşerek anlatıcı hususunda okurun zihninde soru işareti oluşturulur. Bu türden belirsizlikler, romanın kurgusunda parçalanmalara sebep olarak hem anlamsal hem kurgusal yapının çözülmesini engeller.

Tehlikeli Oyunlar’da nesnel gerçeklik algısı ve pozitivist anlayış, kurguyla ilişkili olarak kişiler üzerinden de eleştirilir:

İşte kitap kurdu karşımda duruyordu. Gece yaralarına kadar yazıyorum, diyordu; sonra da yazdıklarını Lefter’in meyhanesinde gözden geçiriyordu. Bekçi de, kapanma saati geldiği zaman, onun bir köşede şarabını yudumlamasına ve temizlik vesaire yapılırken bulanık gözlüklerinin gerisinden yazdıklarını incelemesine izin veriyordu. Daha çok, bilimsel eleştirilerle uğraşıyordu kütüphane faresi. Kişiliğinin daha ilginç olduğunu görmüyordu. İşte burada kaybediyordu. gidiyor? diyordum. Onun yerine ben bilimsel olmak istiyordum. Al benim gözlerimi ona ver Tanırım! Onun bilimselliği de benim olsun! kabilinden beceriksiz yakarışlarda bulunuyordum. İşte kitap kurdu ayakta sallanıyordu; bütün felsefesi ve bütün sefaletiyle karşımda duruyordu (TO: 360).

Tehlikeli Oyunlar’da metinlerarasılık metodunun sıkça kullanılması, kurgunun parçalı yapısına hizmet eder. Eklektik yapının sıkça kullanılmasıyla hem kurgu parçalanır hem de anlamsal düzlemde bir karmaşa ortaya çıkar. Ayrıca metne eklenen diğer türler, kendi aralarında da birbirleriyle iç içe verilerek kurgudaki belirsizliğin gittikçe artmasına yol açar. Metne mektup türünün dâhil edilmesiyle duraksayan ana kurgu, mektuba da tiyatro türünün eklenmesiyle tamamen karmaşıklaşır:

“Bir sıkıntısı, bir istediği varmıymış, bana yazıversin.”

Oğlum Hidayet. Biz burada gerçek, hayal ve anılarla birlikte gayet sıkışık bir vaziyetlerde bulunuyoruz. Üst katta Hüsamettin Bey albayım, alt katta bildiğin gibi Nurhayat valideniz... bu satırların naçiz muharriri bendeniz de her zamanki gibi gene ortada kalmaktayım. Dul annenizin kaderi, her zaman onun en aşağılarda olmasını gerektirdiği için, kendi konumlarını bu nedenle önemsemeyerek sizin sıkıntılarınızla meşgul oluyorlar. Yoksa aslında hepimiz başkalarına daha iyi yerler açabilmek için katlanmış bir konumda bulunuyoruz. Hâlihazırda, şahsen durumumu arzedebileceğim bir makamın tedarikinin imkânsız olmasına binaen, bir taşla iki kuş vurmamıza, bir mektupta iki kalbi birden çarptırmamıza müsaadelerinizi rica ederiz. Saygılarımızla. Bu arada

annenizin bir arzuları var: Bir ihtiyacınız olup olmadığını soruyorlar. Kendileri karşımda. Bana yazdırıyorlar

(...)

Kadının elindeki kalem, gözlerinin önünden kayıp giden satırları tek çizgili deftere yavaşça işler.)

RÜSTEM BEY:... Atölyenin duvarları, en nadide tablolarla, Floransa'nın ölümsüz ustalarının fırçalarından çıkmış şaheserlerle lebalep doluydu. (Başını kaldırır.) Yazıyor musun?

KÂTİBE: Evet hayatım. RÜSTEM BEY: Ne diyorduk?

KÂTİBE: (İçinden): Beni denemeden edemez. Kimseye güveni yoktur. (Yüksek sesle) Duvarlar Floransa fırça, diyorduk.

RÜSTEM BEY: Atölye, müstakil biçimde, ortası renkli yeşil camlardan yapılmış bir fıskiye ile...

KÂTİBE: Ah ne güzel!

RÜSTEM BEY:... aydınlanmış; kenarlarına paletler, boya tüpleri gelişigüzel serpiştirilmişti. Pintorello de la Luna bugün...

KÂTİBE: Kızı bekliyordu, değil mi? RÜSTEM BEY: (Biraz sabırsız): Evet evet. De de la Luna heyecanlıydı. İpek kadifeden mor kıravatmı ki Gian-maria'nın hediye etmiş olduğu incili iğne bunun üzerinde parlıyordu, bir türlü bağlayamıyordu. Salonun kuzeye bakan sol alt köşesinde, Pintorello'nun sevgili kedisi ki uzun ve yumuşak tüylerle örtülü başının ortasından ona muhabbet ve endişeyle bakan gözleri ki bunlardan, yani gözlerden biri yeşil, diğeri...

KÂTİBE: Ah: Van kedisi, ne güzel!

(...)

RÜSTEM BEY: Ressamımız, hazırlıklarını son bir defa gözden geçirdi.

"Bir resmini yollasın," dedi dul kadın. "Zayıflamamış-tır inşallah." Şişman resmini göndersin. Çavuş, teğmen... hep bir arada. Oyundan önce çekirmişler. Çavuş, general rolünde; Hidayet, asker rolünde. Muazzam mutlu rollerde. Rüstem Bey, mütercim rollerde; karşısındaki kadın, hayran rollerde (yalan.) "Sen de Hikmet kardeş, şu temsil oyunu için nasihatini yaz. Öyle bir akıl ver ki teğmeni beğensin oğlumu. Sobayı da yaz. Ağladığımı yazda. Kendi iyiliğini de yaz. Mektubu yazmak iyiliğini yaptığını da yaz. Sen mahcup olursan benim ağzımdan yaz, zarar yok. Oyunu için de Allah zihin açıklığı versin." Oğlum Hidayet, kardeşim Pintorello, kızım Gianmaria, amcam Rüstem Bey (TO: 44-48).

Eseri kurgusal yönden parçalı hâle getiren türler, sadece mektup ve tiyatro değildir. Bunun yanında roman içerisinde şiir ve günlük türünden faydalandığı da görülür. Eserde ana metne eklenen şiir türü, Albay tarafından dile getirilir:

"İyi bir isim bulamadım şiire; şimdilik 'Beşeriyete, Tarih Zaviyesinden Bir Hitap veya Aklın Zaferi' demek niyetindeyim." Öksürdü: Beşeriyete Tarih Zaviyesinden Bir Hitap veya Aklın Zaferi:

Tarih bir iptilâdır derûnumda
Sineme çöken bir kâbustur uyku
Peri suretleri iblisle girift
İçimde eski acılar: Rodos, Girit
Uyan, hakikate dön; beyhude gayret
Aslında bir perişanlıkta eski safvet
Huzura susamış soluk şehzadeler
Mülküne giremeyen korkak beyzadeler
Zulümle beraber ucuz bir ihtişam
Mürekkep bir zevk: Mısır, Bizans, Şam
Ve ortasında otağını kurmuş, Çin, Maçın
İşte vergi, sultanım! Vergi nedir? Himaye için
Karanlık dağların eski sahibi
Gözlerini kapar, nur acıtmış gibi
Kimdir bu koyun-post bahadır? Sultan-ı Karaman
Bu gûlyabani? Kont Dırakula nam kahraman
Terakki ve tereddi, iki düşman biraderdi
İmar ve yağma her zaman beraberdi
Muhteşem bir tarafı mevcuttu Süleyman'ın

Hemi de razı idi talanına Viyana'nın
Ruhülosman ecnebi idi ruhiyata
Zarif bir ruhtu Nedim, inerken Sadabat'a
Mukaddime gibi olmadı akibet
Diyar-ı Küfr'e eyledi hicret
Meslerine lastiğini takamadan sultan-ı âzam
Bütün konaklar yanmıştı bitişik nizam
Tahliline gayret, nice zaif akla belâdır
Redd-i miras ile kolay bir yol seçilir
Abdülhakhâmit'e bir nazire geçilir:
Neden bu kadar göz yaşı, bu kadar kan
Dehşete düşüyor hâdisattan insan
Diyerek, ucuz bir manzume düzülür
Şuara-yı kadimperest üzüdür.
Cehalet kaldırımlarda akarken, Baki Efendi
Tarz-ı berceste-yi ilham-ı aruzu beğendi (TO: 97-98).

Romanda günlük türüyle ana metnin dışına çıkıldığı kısım ise Sevgi'nin "geçen günler üzerine" başlıklı yazısıyla kendini gösterir:

GEÇEN GÜNLER ÜZERİNE

Dört ay önce Hikmeti tanıdım. Artık günler daha hızlı geçiyor. Bugün Selim Amca geldi. Ona acıyorum. Çünkü Ergun onu şaşırttı: Benim hakkımda zavallı ihtiyara yalanlar söyledi. Acı günleri geride bıraktım. Bana haksızlıklar yapanlar yanıldılar. Nursel Hanım da şaşırdı. Onun mutlu olmasını dilerim. Ben de neredeyse şaşıracaktım. Herkes şaşıyor. Ben iç dengemi kaybetmedim. Demek bütün bu üzüntüleri yaşamaya ihtiyacım varmış (TO: 240).

Metinlerarasılık, sadece türler yönünden değil pastiş, parodi, ironi gibi teknikleriyle kurgunun çizgiselliğini sekteye uğratar.⁹

Tehlikeli Oyunlar'da üstkurmaca metoduna bağlı olarak sürekli bir yazma eyleminin olduğu görülür. Yazma ve kurgulama işi, her ne kadar gerçeklik anlayışını ve insanları eleştirmek için alaylı bir biçimde kullanılsa da aslında metnin başat hedeflerinden biri olarak öne çıkartılır:

Ne olur albaylarım, biz tarihin kölesi olmayalım; gerekirse, dünya tarihini yeni baştan yazalım. Bütün olayların yeni yorumlarını yapalım. Bunun için neyiz eksik sanki? (TO: 71).

(...)

Sevgili Bilge, gözün aydın! Ben metafizik oldum, kavram oldum artık. Önce kendi varlığımın sınırlarını çizdim, sonra gecekondunun meselelerine el attım. Böyle yapma-saydım Sevgili Bilge, hayalleri düşünen bir hayal olmaktan öteye geçemezdim. Peki, bu çay bardağını kim çıkardı?" Şeker kavanozunu kim indirdi? Ben yapmış olmalıyım bütün bunları. Mutfakta başka kimse olmadığına göre... hayır sevgili Bilge, olmayana ergi yöntemi burada geçerli değil benim için. İşte sevgili Bilge, ansiklopedi bu kolaylığı sağlayacak. Ve seni, tam istediğin gibi düşünebileceğim. (...) Ansiklopedinin en önemli maddelerinden biri: DİKKAT. Buna sayfalar ayrılabilir. (Biraz karışık yazıyorsun. Sonra alfabetik sıraya koyarım.) Albayım duysa, sevinç ve kıskançlıktan yerinden duramaz. HÜSAMETTİN TAMBAY maddesini de o yazsın. Benden neler istiyorsa orada belirtsin. İkimiz için de kolaylık olur. Bir maddeyle yetinmez ki. Çok yazmak ister. Bilge de öyle. Beni kim anlatacak? HİKMET BENOL maddesini dünyada bana bırakmazlar (TO: 327-328)

⁹*Tehlikeli Oyunlar*'da metinlerarasılığın birçok metodundan faydalandığı söylenebilir. Örneklerin çokluğu dolayısıyla ilgili kısımların birçoğu metinlerarasılık başlığı altında incelenmiştir.

(...)

Biz böyle olmamalıyız Sevgi; böyle olmak istesek de böyle olmamalıyız. Biliyorsun, albayımla çalışmağa başladıktan sonra, kötü oyun yazmak ve oynamak yasak, dedik. Ülkemize ve insanlarımıza karşı bir görevimiz var. Nazmi gibi, çocuk akıllı olsun diye, mutfak raflarına üstün mamalar dizemeyiz (TO: 420)

(...)

Emekli doktor albay Hüsamettin Tambay. Bana iyi gelecek şeyleri yalnız o biliyor. Sabahları da jimnastik yaptırıyor. Perşembelerin dışında. Her gün en az iki sayfa yazıyorum (TO: 450).

Yazar, bu yazma sürecinde roman hakkında görüşlerini ve yazmaktan ne anladığını da anlatır:

“Oturup herkese dert yanmış gibi konuşuyorsun oğlum. Pek kimseyi gördüğün de yok.”

“Onlarla kafamda konuşuyorum albayım; fakat gene söz dinletemiyorum. Hayallerimde bile yenik düşünüyorum. Günlük dertlerin dışında hiç bir yakınmaya kulak vermiyorlar. Kafamda yarattığım kahramanlar bile bana karşı çıkıyor. Oysa kitapların kahramanları, birbirlerinin olmadık dertlerini dinlerler; bütün vakitlerini buna ayırırlar, bulamazlar; hepsi de düşüncenin soylularıdır. Felsefe profesörleri bile düşünceye onlar kadar zaman ayırmazlar: Ben de hayalimde yarattıklarımla birlikte bir roman kahramanı olmak istiyordum albayım. Gecekonduya da bu nedenle geldim. Kimsenin eşine rastlamadığı bir olay yaratacaktım. Yaratıcı, kahramanlarıyla birlikte yaşayacaktı” (TO: 329-330).

Yazma eyleminin sanatçı için yaşamayla eş değer olduğu düşüncesi bir yazar “eserini tamamlamayı hayatını tamamlamak addeder” (TO: 472) ifadesinden anlaşılır. Ecevit’in belirttiği gibi (2011: 109) postmodern edebiyatın yazmak ve yaşamak edimlerini koşutlaması kurguyu sanal bir çıkmaza sokar. Eserdeki başkişi hem romanı – *Tehlikeli Oyunlar*’ı- yazmakta hem de yarattığı bu kurguda yaşamaktadır.

Tehlikeli Oyunlar’da yazarın metin içindeki konumu, klasik ya da modern metinlerdeki anlatıcıdan farklılık gösterir. Metinde yazar, doğrudan doğruya araya sıkça girişler yapmasa da Hikmet’in söylemleriyle çoğu görüşünü açıklar:

“Öğretmen, ülkemizde ne varsa yazın, dedi. Neler yetiştiriyor? Ne satıyoruz? Ne alıyoruz? Hepsini yazın, dedi.” Hikmet, parmaklarıyla hesapladı: “Çok şey yetiştiriyor. İstersen ben yazdırayım.” “Bilmem. Öğretmen, kendiniz yazın, dedi.” “Küçük çocuklar, bu kadar şeyi birden akıllarında tutamazlar. Ben sana önce birkiüç diye yazdırırım; sonra, birkiüçü sileriz. Yazı ödevi, böyle yapılırsa daha güzel olur; geçişler farkedilmez. Bütün büyük yazarlar, satırların arasındaki bu birkiüçleri güzelce eriten adamlardır. Sen de büyüyünce böyle yazarsın, olur mu?” “Ne yapayım büyüyünce, Hikmet amca?” “Tiyatro yaz” (TO: 109-110).

Toplumsal yapıdan eğitim sistemine, yazarlıktan gelecekte yapılmasını tavsiye ettiği işe kadar değinilen her şey aslında Atay’ın fikrî yapısının izahı gibidir.

Yine Atay’ın kaleme aldığı ön sözde yazar, okura direkt olarak hitap ederek kurgu ve anlam üzerine söylemde bulunur:

Ey Sevgili Okur,

Şu elinde tuttuğun *Tehlikeli Oyunlar*’ı okumak üzere olduğun için seni ne kadar kıskandığımı açıklamakla başlamak istiyorum bir solukta yazıp bitirmek istediğim bu önsöze. Niçin mi kıskanıyorum seni? Heyecan ve serüven dolu bir yolculuğa benzeyen bu okuma uğraşısıyla ilk kez karşı karşıya olduğun için elbet. Bu önsözü bir solukta yazıp bitirmek isteyişime gelince, belki bunun nedenini sen de kestirebilirsin (TO: 1).

“Ey Sevgili Okur,” hitabıyla başlayan önsözde okumanın heyecan dolu bir serüvene benzetilmesi ve “bunun nedenini sen de kestirebilirsin” ifadesinin kullanılması, okurun metin içindeki faal olma durumuna işaret etmesi postmodern bağlamda önem taşır.

Metnin okur için anlamsal çözümü ve dolayısıyla kurgunun açıklığı şahıs, olay ve mekânlar üzerinden zora sokulmuştur. Romanda mekân ve şahısların gerçekliğinin sorgulanması karışıklıklar ve belirsizlikler odağında işlenir:

Hayır, gecekondu değil, üç katlı ahşap bir ev. Hayır, üç katlı değil; zemin kat sayılmaz.

Gecekondu olsa ne çıkar? (TO: 24).

(...)

“Neden gecekondumda oturmasını bilemedim albayım? Albay kızdı: “Buraya gecekondu deyip durma. Gecekondu muhitine yakın, iki katlı ahşap bir evde oturuyoruz. Elektrigimiz, suyumuz da var” (TO: 279).

(...)

Bir zamanlar bir Hikmet vardı. Bu Hikmet, Dumlupınar gibi değildi, Fikret gibi hiç değildi. Üç katlı ahşap bir evde yaşırdı. Bu eve kendisi şey derdi, ne derdi? gece geldi, gece oldu gibi bir şey işte. Bu gecegeldide Hikmet'ten başka galiba iki şey daha vardı, roman kahramanı gibi iki şey. Bunların yaşayıp yaşamadıkları tam belli değildi. Sanıyorum biri emekli yarbaydı, öteki de boşanmış bir kadın. Büyük romanların kahramanları gibi insanın aklından çıkmayan varlıklar da değildi bunlar. Belki sadece, Hikmet'in dışında bir kişilikleri yoktu. Ne yaparlardı? Nasıl yaşarlardı? Nereden geliyorlardı? Nereye gidiyorlardı? Kimse bilmiyordu. İşte böyle bir masaldı. Bilge'nin aklından bu masaldan geriye, sadece kendi ağlaması kalmıştı albayım. Oysa Hikmet ağlayamıyordu. Oysa, Bilge gibi ağlayabilseydi, açılırdı. Ağlayamadığı için kapanmıştı, içine kapanmıştı, gecekonduya kapanmıştı. Aşkın göz yaşları onu bırakmıştı. Aklın göz yaşları onu bırakmıştı. Bununla birlikte sonuç çok acıklı oldu; fakat sebebi anlaşılamadı. İyi tahliller yapılamadı, kahramanlar yerli yerine oturtulamadı, çevre iyi verilemedi, birçok güzellik anlatılamadı, olaylar sonuna kadar götürülemedi. Bu yüzden oyunların güzelliği de anlaşılamadı. Satıldı, fakat ücreti ödenmedi. Son dakikada bir aksilik çıktı; dava esastan bozuldu. Bir yanlış anlaşılma olmuştu. Affedersiniz yanlışlık olmuştu: Hikmet değil Fikret'ti. Meselâ böyle bir şeydi. “Affedersinizdi” (TO: 456).

Romanda varlıklarına kuşkuyla yaklaşılan kişiler sadece Albay ve Nurhayat İyicel değildir. Aslında Hikmet'in varlığı da bu masalsı yapı içerisinde belirsizleştirilmiştir. Hikmet Benol'un; Hikmet V, Hikmet VI gibi parçalara bölünmesi, H. olarak adlandırılması, yine Hikmet'in birey olarak silikleştirilmesinin belirgin göstergeleridir.

Tehlikeli Oyunlar'ın sonlandırılma biçimi de postmodern romanların kurgusal yapısına uygundur. Eserin bitiminde belirsizlik taşıyan iki nokta, romanı ucu açık şekilde sonlandırır. Bunlardan ilki Hikmet Benol'un balkondan düşerek ya da atlayarak ölüp ölmediğidir. İkinci belirsizlik durumu ise kitabın sonunda iki gencin diyaloglarından hareketle romanda gerçekleşenlerin aslında bir film den ibaret olma ihtimalinin ortaya çıkmasıdır. On yedinci bölüme adını veren “Düşüş”te, Hikmet'in balkondan düşüp

düşmediği okuma zamanında net olarak anlaşılmaz. Çünkü romanda Hikmet’in, balkona çıkıp düşünüyorum ifadesi yerine “düşünüyorum” (TO: 462) ifadesini kullanması asıl kurguda Hikmet’in balkondan düşüp düşmediğini belirsizleştirerek okurda bir kararsızlık hâli oluşturur:

“Bilge, Bilge, neden beni yalnız bıraktın? Ağlarsan, her şey anlaşılır şimdi. Albayım, kusura bakmayın, balkona kadar yürümek zorundayım. Benim durumum Bilge'ninkinden farklı. Bu parmaklıklar da çok zayıf, albayım. Neden sözlerime karşılık vermiyor? Albayım, beni tutmayacak mısınız? Parmaklığa dayandım albayım. Belki de bu parmaklıklar zayıftır, ne dersiniz? İnsanın ağırlığına dayanmaz sonra. Bana bakmıyor. Sesimi duymuyor. Artık çok geç, geriye bakamam. Bütün hazırlık bozulur. Neden geriye dönemiyorum? Aşağı da bakamıyorum. Gözlerini kapa. Buraya takıldım kaldım. Beni duymuyor musunuz? Bir şey yapamaz mısınız? Düşünüyorum” (TO: 462).

Bu belirsizlik hâli eserin son bölümünde netleşerek düşünmenin aslında düşmek yerine sembolik anlamda kullanıldığı anlaşılır. Zira Ecevit’in de belirttiği üzere (2011: 109) düşünmek düşlemenin sonu olduğu için bir sanatçı için düşünmek, ölümün kendisidir. Bu durum, yazının ya da kurmacanın sonu anlamına gelmektedir.

Hikmet Benol’un öldüğü ise sevenleri tarafından gazeteye verilen ölüm ilanlarıyla son bölümde kesinlik kazanır:

Muhterem gazetenizin sabrını daha fazla suistimal etmemek için, hali hazırda bu kadarla iktifa ediyorum. Mesele acildir, dikkat nazarlarınıza arzeder, mektubumun neşrini rica ederim.

Bilvesile hürmetlerimle

Emekli Albay Hüsamettin Tambay

Hamiş: Sizden, ayrıca Hikmet dostumuzun vefat ilanını aşağıdaki şekilde yayımlamanızı da rica ederim:

ELİM BİR ZİYA

Merhum Süreyya Hanımın ve muhasebeyi hususiye memurlarından merhum Ha-mit Beyin oğulları, Ticaret Geliştirme Şirketinin bir zamanlar, muhasebe yardımcısı, mahallemiz sakinlerinden, eşsiz dost, iyi insan, örnek arkadaş, müşfik kardeş, mütevazî komşu v.b. mümtaz insan,

HİKMET BENOL

elim bir kazayı müteakip derhal vefat et mistir. Kederli arkadaşlarına başsağlığı dileriz (TO: 473).

Hikmet Benol’un ölümü kurgunun net olarak sonlanmasını sağlamaz; aksine onu iyice belirsizleştirir. Çünkü *Tehlikeli Oyunlar*’ın sonunda yer alan bir çiftin konuşmaları eserde tüm yaşananların bir oyun ya da filminden ibaret olduğunu düşündürür. Böylesi bir sonla ortaya ayrı bir kurgu çıkma ihtimali doğar:

Hava kararıyordu. Köşeden bir genç kızla bir genç adam göründü kolkola. Delikanlı bir şeyler anlatıyordu, genç kız da başını sallıyordu. “Bana kalırsa filim biraz karıştı,” dedi genç adam. “Bazı yerini anlamadım.” “Canım,” dedi kız “Sonunda çocuk ölüyor işte.” “Aptal,” dedi delikanlı “O kadarını biz de anladık” (TO: 474).

Bu yönüyle çoğul okumaya uygun olan eser postmodernist bir yapıya bürünür. Dolayısıyla kurgunun belirsizliğinin çözülmesi ve eserin bütünlüklü olarak anlaşılması için iş okura düşer.

Özetle *Tehlikeli Oyunlar*’ın, baştan sona kadar nesnel gerçekliğin dışında kurgulandığı söylenebilir. Her şey ve herkes kurgu içinde kurguyla var olur ve sonlanır. Belirli bir olay örgüsünün olmaması, Hikmet’in kurmaca içinde kurmaca yaratması, sanal bir evrende realitenin eleştirilmesi, yazma ve kurgulama eyleminin metin boyunca devam etmesi romanın kurgusal anlamda postmodern özellik göstermesini sağlamıştır. Eserin sonlandırılma biçimi de benzer şekilde postmodernist kurguya uygun olarak ucu açık biçimdedir.

Son olarak romanda yer alan “iş öylesine şakaya getiririm ki, gerçeğin anlamı kalmaz” (TO: 135) ifadesiyle modern dünyanın gerçekliği alaya alınmış ve böylece *Tehlikeli Oyunlar*’ın hem kurgusal hem de tematik boyutu açıklanmış olur.

2.1.4. Gerçeğe Karşı Kurmacanın, Maddeye Karşı Maneviyatın Zaferi: *Fındık Sekiz*

Metin Kaçan’ın *Fındık Sekiz*¹⁰ romanındaki kurgusal yapının; postmodern anlayıştaki girift, eklektik ve çoğulcu yapıyla belli oranda benzeştiği rahatça söylenebilir. Eserdeki irreal yapı, metnin tamamına sirayet etmiş tasavvuf anlayışı, olayın sondan başlayıp kesintilere uğrayarak işlenmesi, eklektik bir yapıda farklı türlerin metne yerleştirilmesi, yazarın nesnel gerçeklikten ziyade kurguya önem verdiğini dile getirmesi, modern toplumun ve insanın sıkça eleştirilmesi, *Fındık Sekiz*’i postmodern anlatıya yaklaştıran belirgin özelliklerdir.

Metin Kaçan, romanında bizzat dile getirdiği bir paragrafla metinlerarasılığa ve eseri oluşturma sürecine nasıl baktığını açıklar:

Vaktiyle çekmiştir her yazar cımbızı öykülerden, sözcüklerden, anlatım biçiminden yakalamıştır öksüzü! Yazı denen cansız varlığın en trajik hikâyesi, bir başka kalemde yeniden canlandırılması! (FS: 57).

Yazarın önceki dönemlerde kaleme alınan eserlerle çağdaş eserler arasındaki etkileşimi metinlerarasılığa bağlaması, postmodern romanının yaratım sürecinde metinlerarasılığın kurgu ile olan ilişkisini vurgulaması yönüyle dikkate değerdir.

Fındık Sekiz’deki olay örgüsü sondan başlatılarak düzensiz bir şekilde ilerler. Eserin başkışisi Meto, ilkin hapiste olarak okurun karşısına çıkar. Meto’nun hapse

¹⁰ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda roman isminin kısaltmasına (FS) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

düşmesinin sebebi ilk kısımlarda anlatılmaz. Eserin sonuna doğru mahrem bir olay sebebiyle hapse girdiği anlaşılır. Aslında olayın hakikat olmadığı, bir tuzak sonucu gerçekleştiği yine eserin sonlarına doğru Meto tarafından anlatılır. Tüm bunlar Meto'nun hatırlamalar neticesinde geriye dönüşlerle başından geçen olayları dile getirilmesiyle anlaşılır. Yani eserdeki hadiseler, sondan başlanarak anlatılır. Ne var ki anlatım düzeni sondan başa doğru düzenli olarak ilerlemez, hapishane ortamından birden bire İstanbul'un gece hayatına geçilir. Benzer bir ani geçişle Sevda isimli bir kadından ve onunla tanışma sürecinden bahsedilir. Ardından hikâyenin içinde gerçek kişiler ve bilinçaltına bağlı olarak ortaya çıkan sanrılar belirir. Bunun yanında içki ve uyuşturucunun etkisiyle mekân ve zaman kavramında bozulmaların yaşanması, kurgunun düzenli biçimde ilerlemesini engeller. Ruhsal anlamda sürekli gelgit hâlinde olan Meto, alkol ve uyuşturucunun hâkim olduğu yaşam tarzından uzaklaşarak gerçek aşkı, yani manevî huzuru aramaktadır. Bu süreçte ona yol gösteren Fahri Baba, bir nevi derviş gibidir. Diğer yandan Sevda, Meto'nun kurtulmak istediği çevrenin ve yaşam tarzının temsilcisidir. Meto, sık sık Fahri Baba'yla Sevda arasında tercih yapmak durumunda kalır. Her ne kadar maneviyata ulaşmayı amaçlasa da çoğu kez nefesine hâkim olamaz ve Sevda'yla zaman geçirir. Sevda'yla Meto'nun yakınlaşması Meto'nun Sevda'yı daha iyi tanımasını sağlar. Bu süre zarfında Meto içinde olduğu ortam ve insanlardan tiksinti duyar. Uyuşturucu sebebiyle bir arkadaşının ölümüne şahit olur. Bu olay ve çevresindeki bağımlı insanların yapaylığı, hissettiği tiksintiyi gittikçe arttırır. Sevda'nın düzenlediği bir partide ondan ayrılmaya karar verir. Çünkü Sevda, Meto'nun kurtulmak istediği uyuşturucu, alkol ortamlarının ve bu ortamlardaki yapay insanların sahte dünyalarının merkezindedir. Meto'nun Sevda'dan ayrılması onun hapse düşmesinin temel nedenidir. Terk edilmeyi hazmedemeyen Sevda, arkadaşı Nil'le birlikte Meto'ya tuzak kurarlar. Planladıkları tuzakla Meto'nun kendisini taciz ettiğini polise bildirirler ve Meto hapse girer. Bu da *Fındık Sekiz*'de son bölümün başlangıçta verildiğini ve olayların belli bir düzen ve kronolojik düzlemde işlenmediğini gösterir. Özetle, Musa Yaşar Sağlam'ın da belirttiği gibi (2003: 130) eserin anlatım tekniğinde zaman sırasının dışına çıkıldığı görülür. Eser, Meto'nun hapishanedeki yaşantısı ile hapishaneye düşmeden önceki yaşantısı arasında bir gelgit üzerine inşa edilmiştir. Romanın başında, bedeni tutsak olmasına rağmen, ruhunun her zamanki gibi özgür olduğu ve hapishanede geçireceği süre içinde doğruyu bulacağı öğrenilen Meto'nun, esasında bir iftira sonucu hapishaneye

düştüğü ve başlangıçta intikam isteğiyle yanıp tutuştuğu ancak eserin sonuna doğru anlaşılır.

Kurgunun postmodern eserlere uygun olarak dağınıklık göstermesini etkileyen hususlar incelendiğinde birden fazla unsur ortaya çıkar. Bunlardan en belirginleri metnin anlatım tarzı, metindeki eklektik yapı ve anlatıcının konumudur. Anlatım tarzının modern ve klasik metinlerden ziyade masalsı bir yapıda olması eserin hemen başında oynanan bir oyun ve anlatılan sembolik bir gemi yolculuğu ile açıkça hissettirilir:

Kulaktan kulağa oynanıyordu. Cümle, İstiklal Caddesi'nde bir kafede kuruluyor, Balat'ta, Nişantaşı'nda ya da Bebek'te veya Hisar'da, Arnavutköy'de sona eriyordu. Oynayanlar, mesleklerinde profesyoneldi. Mimarlar, bankacılar, tornacılar, borsacılar, karikatüristler, nihilistler, fütüristler, mankenler, canlı ve cansız şekiller, gölgeler, buğular...

Oyun güzeldi; oturarak ve yatarak ya da yaslanarak oynanıyordu. Rahattı, yorucu değildi. Eğlendirici, eğitici ve sinir bozucuydu. Mistik ve egzotik olması için de çaba harcanıyordu. Oyuna yeni katılanlar fal, büyü, sibernetik ve göstergebilim okuyor, insanlığın doğuş bilgisine ulaşmak için oynanan bu muhteşem oyunda kendilerini göstermek istiyorlardı. (FS: 1).

(...)

Bir yelkenli gemide giden kader yolcularıydık. Arkamıza bir ülkeyi bağlamıştık. Ansızın hareket etmiştik ve ilk rüzgâr darbesinde yelkenimiz yırtılmıştı. Yelken, rüzgâr ve gemiydik. Kaptan Meto'nun bildiği tek gerçek sözcük vardı. Aşk. Yine aşk. (...) Yağmur şiddetini artırıyor, rüzgâr fırtınaya, fırtına kasırgaya dönüşüyordu. Modern gibi gözükse ama her zaman süregelen tufanlardan biri daha kopmak üzereydi. Kaptan onu kalbinden milyarlarca defa geçirdiği için rahattı. Fakat forsalar ve tayfalar riyakardı; kaptana her halükârda ihanet edeceklerdi (FS: 2-3).

Anlatılan bu oyun, eserdeki gerçeklik algısını da etkileyerek postmodern felsefenin düşünsel bağlamdaki gerçekliğe bakışını örnekler. İlgili kısımda, gerçek dünyadan ziyade sanal bir evren yaratılır. Oluşturulan bu sanal dünyada hem kişiler hem de anlatılanlar masal formunu andırır.

Eser boyunca nesnel gerçeklik algısının kırılarak şahıs ve mekânlar çeşitli etkenlere bağlı olarak zaman ötesi bir düzleme taşınır. Gerçekleşenler, rüya, uyuşturucu ve maneviyatın etkisiyle maddî dünyadan sıyrılarak farklı bir boyutta yaşanır:

Gözkapakları düşmek üzeredir. Bir martı Galata kulesinden, Marika'nın otobüse bindiği eski meydana pike yapar. Meto, Malibu'da rüya görüyordu. Rüyasında hayal kuruyordu. Hayal kurduğu rüyada gülüyordu.

Her taraf ceset, kan, irin, alkol, zehir, yalan, iftira!

Uyanıyordu binlerce ceset hep bir anda, gözleri açık, çürümüş kefenlerini yırtıyorlardı (FS: 26). Benzetmeler, sanrılar ve küçük detaylara züm yapma zamanına geçilir. Taklaya düşen martı kendine gelir (FS: 34).

(...)

Piyerloti sırtlarından Karyagdı Baba'nın sesi duyulur: "Hu erenler yardım edin! (Eşek uçurumdan aşağı düşmektedir, Karyagdı Baba eşeği kuyruğundan tutup erenlerden yardım istiyor.) Savulun erenler eşek aşağı geliyor. Hu-Hu-Hu, üçler, beşler, yediler aşkına Hûû.

Eyüp sırtlan Hu

Aynalı Baba Hu

Karyagdı Baba Hu

Cura Baba Hu

Metin Baba Hu

Zaman konuşmayı böler, iki tahta gökten iner, bir çam o senin beline, bir gül o da gönül teline. Ansızın aydınlanır karanlıklar/Erenlerin sunduğu nakaratlar/Hayat kızardı gökte bin bir demde/ İstanbul'da yatan milyonlarca hazretin kalbinde/ Gececeğiz sırların en tufanlisına/Bir gönülde iki aşkın bulunmasına!!!

Putperestin putunda tecelli eden güzellik de, Tanrı'nın güzelliğidir; o bunu bilemez, şaşı gözler gerçekleri göremez; görse ne kadar güzel olduğunu, putundan vazgeçer (FS: 60-61).

Fındık Sekiz'de modern dünyanın tek tipleşmiş insan modeline de eleştiri söz konusudur. Bu durum eserdeki çoğulluk kavramıyla alakalı olsa da dönemin tek tipleşmiş gerçeklik anlayışının eleştirisiyle ilişkilidir. Şahısların gerek davranışları gerek giyiniş tarzlarının absürtlüğü bahsi edilen eleştiriye örneklendirir:

Murat'ın, yani Tanten'in üzerinde Peru paçosu, kafasında Meksika şapkası, altta bol dökümlü Yahudi pantolonu!

Meto'nun üzerinde yazlık bir gömlek, yılan desenli gümüş kopçalarla süslenmiş bir Çin kemeri ve yarısı deri, yarısı jean kumaşından bir pantolon, köpek derisi montla dışarı atlarlar (FS: 49).

Postmodern anlayışın "karşıtlıkların çoğulluğunu, tatların özgüllüğünü koruduğu bir kokteyl gibi" (Ecevit, 2011: 66) sunması yazara, modern dünya insanının karşısına böylesi farklı tipler çıkarma fırsatı sunar. Yazar da Peru paçosu, Meksika şapkası, Yahudi pantolonu, yılan desenli Çin kemeri, köpek derisi mont gibi birbiriyle alakasız elbiseleri kombine ederek âdeta bir kitsch kültürü yaratır. Böylece modern dünyanın yaşam tarzı ve gerçeklik anlayışı bireyler üzerinden eleştirilmiş olur.

Fındık Sekiz'de üstkurmacayla metinlerarasılık kavramlarının birbiriyle yakın ilişkide olduğu görülür. Şöyle ki eser oluştururken metinlerarasılığın işlevselliği yazar tarafından açıklanır:

Vaktiyle çekmiştir her yazar cımbızı öykülerden, sözcüklerden, anlatım biçiminden yakalamıştır öksüzü! Yazı denen cansız varlığın en trajik hikâyesi, bir başka kalemde yeniden canlandırılması! (FS: 57).

Fındık Sekiz'de kullanılan metinlerarası tekniklerle, kurgunun çok katmanlılık kazanması sağlanır. Romana eklemlenen farklı türlerden (makale, mektup, şiir, hikâye, şarkı sözü) metinler, olaylardaki bütünlüğün ve akıcılığın bozulmasına yol açar ve böylelikle anlamın açıklığı engellenir. Eklenen bu metinler, metinlerarasılık bağlamında eserin tematik yönüne güç katar ve kurgunun doğrusallığını dağıtır:

Bu resim eski Mısır'da yaşanan ilk aşkın günümüze ulaşmış renkleridir; renkler birleştirilir; hikâye okunur: "Savaşa gidiyorum sergilim/Her şeyle/Herkesle/Döndüğümde gözlerim, kalbimi bıraktığı yeri koklar/İçerse delice/ Kalkanının sürecinden o zaman seninim ebediyyen!" (FS: 77).

(...)

"Kardeşim! Damarlarımdaki kan pıhtılaşana kadar büyük bir rahatlık yaşadım, sonra kendi vücudumuza verdiğimiz zarardan utandım. Sen yalnız kalmalısın, yanında kim olursa, ne olursa ezip geçen bir enerjin var, ama asıl sebep bu değil, evet arkadaşlık, dostluk, daha ötesi kardeşlik güzel, ancak gerçek güzellik zamanın ötesindeki güzelliştir. Bu yüzden çok uzaklara gidip, oradan ulaşmaya çalışacağım içimdeki parlaklığa. Elveda Kardeşim: Fahri Baba." (FS: 74).

(...)

Bu yolculuğun asıl amacı, can sıkıntısını gidermek, hayatı yeniden sorgulamaktır. Radyo, Malibu'nun içindeki gergin havayı silmek için güzel bir istasyona kendini kilitledi. "Aah çilli, çilli sevgilim çilli, yarın olmaz, şimdi..." (FS: 14).

Fındık Sekiz'de anlatıcı çoğu kez yazarın kendisidir. Ancak yazar kimi yerlerde metne doğrudan müdahale ederek fikirlerini belirtir. Bu da anlatımdaki akışkanlığı sekteye uğratır:

Dilencilerden nefret eden bu adam, kadınlara karşı akıl almaz bir duyguyla yaklaşıyor, peşindeki yüzlerce kadını atlatıp bir başka kadınla buluşmaya gidiyordu.

İşe bakın ki; buluşacağı kadını tanııyordu; rüyasında görmüştü (FS: 10).

(...)

Sizinle paylaşmasam olmaz. Otel görevlileri yakaladıkları maymunun üzerinden ağı çekiyorlar. Maymun "Ben bu otelin müşterisiyim!" diye çılgık atıyor. Lobi müdürü müşteriden gülerek özür diliyor. Aksilikler, aksilikler... (FS: 24).

(...)

Sevda telefona gider, bu sırada arka masalarda şeytanlar gülererek birbirlerine ülkeyi altüst edecek kültürel formülü anlatıyorlardı. Lütfen zorlamayın söylemem! (FS: 24).

Yazarın birçok kez metne dâhil olmasıyla, eserdeki kurgusal teklife ve ciddiyete zarar verilerek modernist romanın anlatıcısıyla taban tabana zıt bir kullanım gerçekleştirilir. Bu durum, hem kurgu hem de bakış açısı ve anlatıcı unsurlarında esere postmodern bir hüviyet kazandırır.

2.1.5. Değerlendirme

"Postmodern Kurgu" bağlamında yapılan değerlendirme ve örneklendirmelerde görüleceği gibi postmodern anlatılarda yapısal olarak bir problematik söz konusudur. Ancak bu problematik aslında eserlerin alışla gelen bilimsel çözümlemelere uygunluk göstermemesinden kaynaklanır. Bu açıdan bakılınca söz konusu durum, postmodernistler için problemden ziyade bir başarı göstergesidir. Zira postmodernistler, hiçbir konuda kesinliğin olmaması gerektiğini savunurlarken; nesnel gerçekliğin pozitivist ve faydacı anlayışı karşısındaki reddiyeci tavırlarıyla, mutlak gerçekliği ütöpik bir zemine yerleştirmişlerdir.

Postmodernistler kurguyu oyunlaştırarak eserin kendisini âdeta bir oyun sahnesine dönüştürürler. Tüm roman unsurları bu oyunun parçası olarak şekillendirilir. Bu nedenle postmodern eserlerin kurgusu, esasında neredeyse tüm roman unsurlarıyla iç içe ve belirleyicidir. Şöyle ki her roman unsuru kurguyu dağınıklaştırmak, çok katmanlı bir düzleme taşımak için şekillenir. Yazar kurguladığı oyunda kuralları kendi koyar, bazen oyunu bozar, bazen anlamsız hâle getirir. Her roman unsurunu önceki kullanımlarından ya farklılaştırır ya da tam zıttı şekilde tasarlar. Bunu yapmak için de

eserin gerçeklik algısı üzerinde değişikliklere gider. Dolayısıyla kurgunun oyunlaşmasında ve oyunun içeriğinde belirleyici olan gerçekliğin işleniş biçimidir.

Modern ve klasik eserlerdeki gerçeklik anlayışı bilimsel özellik taşır, tek yönlüdür ve faydayı odak alır. Kurgu neden-sonuç ilişkisi bağlamında düzenlilik arz eder, belirli bir amaç doğrultusunda şekillenir. Bu durum edebî metinlerin bütünlüklü bir yapıda olmasını sağlar. Postmodernler ise gerçekliğe getirdikleri farklı yorumlarla modern ve klasiklerden ayrılırlar. Onlara göre gerçeklik, herhangi bir neden-sonuç ilişkisine dayanmak zorunda değildir, çok boyutluluk söz konusudur. Yani artık nesnel gerçekliğin çok daha ötesinde yer alan hipergerçeklik söz konusudur. Bu görüşleri etrafında eserlerinde fantastik, masalsı ve gerçeküstü unsurlara yer verirler.

Postmodernistler kurguda nesnel gerçeklikten ziyade kurmacayı öne çıkartmak için sanat eserini âdeta bir oyun sahnesine dönüştürür ve konu hakkındaki görüşlerini gerek teorik gerekse eser içinde örneklerle her fırsatta dile getirirler. Bundaki asıl amaç, okuru bu oyunda baş aktöre çevirmektir. Okura böylesi bir misyon yüklenerek onun modern ve klasik eserlerdeki pasif, tüketici yapısı bozulacak ve ona aktif/üretken bir kimlik kazandırılacaktır. Böylece oyunla kurgunun, nesnel gerçeklikten çok daha önemli olduğu tekrar vurgulanmış olacaktır.

Postmodernistlerin çoğulcu anlayışı temelde “dil” unsuruyla ilişkilidir. Onlara göre mutlak bir gerçekliğin olmaması; her durum, olay ve/ya düşünce yapısının bireyin şahsî görüşüne göre anlam kazanmasına vesile olur. Yani gerçeklik alımlama farklılığına ve yorumlamaya açıktır. Dolayısıyla postmodernistlere göre asıl gerçeklik “dil”in kendisidir. Alımlama farklılığını öne çıkartan, yoruma açık biçimde kurgulanan eser, doğası gereği anlamsal ve biçimsel yönden dağınık bir görüntü sergiler. Nitekim postmodern yazarların gerçeklikten ziyade sanallığı önemsemeleriyle kurgu oyunlaşarak gerçekliğin önüne geçer. Bu anlayış etrafında şekillenen kurgu; dili odağa alan, objektifliğin ötelendiği, oyunlaştırılmış, göreceli ve çoğulcu yapıda, biçimce ve anlamca dağınık bir görüntüdedir.

Postmodern metinlerin kurgusal yönden modern metinlerden ayrılan yönlerinden bir diğeri, yazar ve anlatıcının metin içerisindeki konumuyla ilgilidir. Postmodern eserle birlikte yazar, modern metinlerdeki konumundan farklı olarak metin içerisinde varlığını gizlemez. Şöyle ki kurguyu bölerek okura seslenir; ancak somut

yazarın okura seslenmesinde belirli bir amaç yoktur. Yazarın, araya girişi bazen okuru metne dâhil etmek için bir çağrı bazen bilgi verme, bazen de sadece onunla sohbet etmek içindir. Yani söz konusu araya girişler, yazarın keyfiyeti doğrultusunda ve çoğunlukla herhangi bir amaç olmaksızın gerçekleşir. Dolayısıyla böylesi bir anlatıcının ve hitap biçiminin varlığı, kurgunun düzenli yapısına ve üslup bütünlüğüne yönelik yıkıcı bir etki yaratır. Bu da beraberinde postmodernistlerin bakış açısı ve anlatıcı unsurunda çoğulcu tercihlerine hizmet eder.

Üstkurmacayla birlikte kurmaca içerisinde kurmaca oluşturulur. Böylelikle metinlerde birden fazla yazar ve anlatıcıya rastlanır. Klasik ve modern metinlerdeki yazar profili ve yazarın metindeki konumu değişir. Bu durum doğal olarak bakış açısını da etkiler. Yazar ve anlatıcının çoğalması, metni anlamlandırma sürecinde okuru zorlar ve dolayısıyla okuru metin karşısında aktif hâle getirir. Üstkurmacanın eleştirel özellik taşıması yazara roman ve sanat üzerine düşüncelerini açıklamada olanak sağlar. Böylece postmodernistler kendinden önceki anlayışları eleştirmek için bir fırsat yakalamış olur.

Postmodern eserlerde kurgusal yönden önem arz eden bir diğer husus eserde sürekli bir yazma eyleminin olmasıdır. Dil anlayışıyla da ilgili olan bu husus, modernizm sonrasında muhteva yönüyle artık yazılacak yeni bir şeyin kalmadığı düşüncesinden kaynağını alır. Yazma eyleminin metinde merkezi bir konuma taşınmasıyla yazılan metin, metnin asıl konusuna dönüşür. Bu durum beraberinde üstkurmaca tekniğini ortaya çıkartır.

Postmodernistlerin kurgunun düzenli yapısını bozmak için eseri bazen sondan bazen de ortadan başlattıkları görülür. *Fındık Sekiz*, sondan başlayıp düzensiz bir şekilde ilerleyen yapısıyla bu hususu net bir şekilde örneklendirir. İnceleme kısmında da belirtildiği üzere yazarın metnin başında böylesi bir belirsizlik yaratması okurun kafasını karıştırır. Böylelikle okura metnin başından itibaren rahat bir anlamlandırma süreci içinde olmayacağı hissettirilir. Dolayısıyla postmodern anlayışın çoğul okumalara yönelik hedefi bu yönüyle işlevsellik kazanmış olur.

Yapılan çalışmanın kapsam ve amacına uygun biçimde roman unsuru olarak kurgunun postmodern eserlerin modern metinlerden farklılaşma sebebi, derecesi ve yer alış biçimi hakkında çıkarımda bulunmak gerekirse; aslında postmodern eserlerdeki kurgunun farklılaşma sebepleri şimdiye dek özetlenen durumlardan kaynaklandığı

söylenebilir. Yani gerçeklik algısı, mutlaklıktan ziyade muğlaklığın tercihi, üstkurmaca, dilin önemi ve çoğulcu/göreceli anlayıştır.

Eserlere yansıma derecesi ise yine belirtilen sebeplerden kaynağını alır. Türk edebiyatında postmodernist roman olarak gösterilen birçok eserde, pratikte hedeflenen seviyenin tam olmasa da yakınlarında olduğu gözlemlenir. Ancak yine de eksiklikler gözükür. Bundaki en büyük etken Türk edebiyatı içerisinde modernite ve postmodernitenin sağlıklı olarak yaşanamamış, idrak edilememiş olmasıdır. Benzer şekilde ortada büyük bir kavram kargaşasının olması, söz konusu sürecin içselleştirilememesinden kaynaklanır. İlk bakışta bu durum doğal karşılanabilir. Ne var ki tartışmaların sonuca ulaşmamış olduğu dikkate alındığında işin vehameti gittikçe artar.¹¹ Çünkü kavramsal yönden net şekilde anlaşılamayan bir düşünce yapısının pratikte uygulanması, nitelikli eserlerin ortaya çıkmasını engeller. Bir başka deyişle birçok eserde roman unsurlarının belirli bir kısmı modern romana uygun kullanılırken diğer kısmı postmodern romana uygunluk gösterir. Hâl böyle olunca postmodernist eserlerin bir bütün olarak var olmasında sıkıntı yaşanır. Yapılan çalışmayla ilgili olarak söylenenleri sorunsala dönüştüren şey ise eserlerin içeriklerinde hem modern hem de postmodern unsurlara rastlanıyor olmasıdır. Bu hususu doğrulamak için çalışmada incelenen *Fındık Sekiz* romanını üzerinden değerlendirme yapılabilir. Örneğin *Fındık Sekiz*'in, sondan başlatma yöntemiyle postmodern anlayışa uygun olarak kurgulandığı görülür. Fakat yaşantıların uzun uzadıya anlatıldığı kısımda -pastiş, yazarın araya girişi gibi unsurlarla sekteye uğratılsa da- genel olarak bir olayın varlığı ve bu olayın genel hatlarıyla idrakinin çok zor olmadığı okuma esnasında hissedilir. Eserin sonunda olayların tamamıyla anlam kazanması da aslında postmodern kurguya pek uygun değildir. Çünkü postmodern anlayışa göre metin, hiçbir zaman anlamsal yönden kesinlik taşımaz ve okurun yorumuna açık olmak durumundadır. Bu yönden bakılınca eserin kurgusunun, tamamıyla postmodern romanın çok katmanlı, dağınık yapısıyla örtüşmediği söylenebilir. Ne var ki bu durum, eserin kurgusunun tamamen postmodern anlayıştan farklı olduğu anlamına getirmez. Zira *Fındık Sekiz*'de, postmodern anlayışın kurgusal yapısını oluşturan unsurların çoğu parça parça ve başarılı şekilde kullanılır. Yani *Fındık Sekiz*'in

¹¹ Postmodernizmin tabiatı gereği değişen bir anlam yapısının olması, bu iddiaya, karşı iddia olarak sunulabilir. Ancak bu durum, konuya açıklık getirmediği gibi söz konusu problemi daha da derinleştirerek hedeflenen türden eserlerin verilmesini engeller. Bu tespitle amaçlanan, felsefi bir tartışma ortamı yaratmak değil, aksine çalışmanın içeriğine netlik kazandıracak çıkarımlarda bulunmaktır.

kurgusunun, parça parça düşünüldüğünde postmodern kurguya, bütün olarak değerlendirildiğinde ise modern metnin kurgusuyla belli yönleriyle uygunluk taşıdığını gösterir. Son tahlilde *Fındık Sekiz*, postmodern romanın kurgusal yapısının içerdiği öğelerle örneklendirme yapmaya imkân sağlarken, anlamsal yönden açık uçlu olmamasıyla postmodern romanın çok anlamlılık ilkesinin dışında kalır. Bu nedenle *Fındık Sekiz*'in, kurgusal yönden tamamen postmodern özellik taşıdığı söylenemez.

Bu durum aslında normal karşılanabilir. Çünkü postmodern edebiyatın bir bütün olarak edebî eserlere yansması Türk edebiyatı ve yazarı için pek kolay değildir. Sonuçta yeni sayılabilecek bir akımın gecikmeli olarak Türk edebiyat dünyasına girmesi uygulamada acemilik ya da eksiklerinin olmasına sebebiyet verir. Bu eksiklik ve acemiliklerin mevcudiyeti, böylelikle daha evvel bahsi edilen kavram kargaşasından kaynaklandığı düşüncesini destekler yöndedir.

Beyaz Kale'nin kurgusal yapısı, postmodernizme uygun olarak üstkurmaca metodu etrafında şekillenir. Farklı üç kurgunun yer alması, eserdeki gerçeklik algısında nesnelliği kırdığı gibi, yazarın metne hem kurmaca hem de somut kimliğiyle doğrudan dâhil olmasıyla kurguyu oyunlaştırır. Yer değiştirme metaforu, mekân-bellek ilişkisi, zamansal tutarsızlıklar ve üstkurmacaya bağlı olarak beliren çoğulcu bakış açısı gerçekliği nesnellikten uzaklaştırarak eserde oynusu bir atmosferin ortaya çıkmasını sağlar. Bu yönleriyle bakıldığında kurgusal yapının diğer roman unsurları üzerinde belirgin olarak etkili olduğu görülür. Özetle *Beyaz Kale*'deki kurgunun özellikle üstkurmacanın etkisiyle çok katmanlı, çoğul okumalara açık hâle gelerek oyunlaştığı, dolayısıyla klasik ve modern romanlardaki bütünlüklü olay örgüsünden farklı şekilde postmodern romanlardaki kullanımına uygun şekilde kaleme alındığı söylenebilir.

Tehlikeli Oyunlar'daki kurgusal yapı postmodernistlerin gerçekliğe bakışlarına uygun şekilde işlenir. Özellikle zihinde kurgulanan oyunlar aracılığıyla nesnel gerçeklikle alay edilir. Gerçeklikten ziyade oyun kavramının özellikle vurgulanması ve sıkça tatbiki, asıl gerçekliğin kurmacada saklı olduğuna işaret eder. Ayrıca yazarın araya giriş şekilleri, kişilerin varlıklarının belirsizliği, oyuna has sahne ortamının gerçek mekânlardan daha çok anılması kurgunun diğer roman unsurları üzerindeki etkisiyle ilgilidir. Gerçek olayların çoğu bilinç düzleminde saçma derecesinde tekrar kurgulanması ve çoğu kez tamamlanmayarak yarıda bırakılması nesnel gerçeklik algısını kırarak *Tehlikeli Oyunlar*'ı modern ve klasik romandan farklılaştırır.

İncelenen eserler içerisinde *Bin Hüzünlü Haz*, postmodernizmin öncelediği belirsizlik, ihtimal ve çoğulculuk anlayışını en iyi örnekleyen anlatı olarak öne çıkar. Anlatıda baştan sona dek bir belirsizlik havası hâkimdir. İlk bölümünden son bölüme kadar kurgu içerisinde gerçekleşenlerin, mantık sınırları çerçevesinde idrak edilmesi okur için kolay değildir. Anlatıcının belirsizliği, baştan sona kadar arayış içerisinde belleğin sınırlarında dolaşılması, mekânların ve zamanın gerçekçi kimlikten uzaklaştırılarak işlenmesi, kişilerin gerçek olup olmadığının tartışılır konumda olması, bölümler arasında organik bağın olmaması, bırakılan somut boşluklar anlamsal yapı sökümünün önünü açarak kurgunun klasik ve modern romanlardakinden oldukça farklı şekilde görünmesini sağlamıştır. Ayrıca masalsı bir atmosfer içerisinde ilerleyen kurgu, nesnel gerçeklik algısından ziyade sanallığa yakınlığıyla eseri, postmodernliğe uygun hâle gelir.

Yapılan eser incelemelerine ve türe uygun diğer eserlere bakıldığında Türk edebiyatında postmodernizmin kabulüyle kurgusal bağlamda farklılıkların metinlerde belli oranlarda ve genellikle yeterli seviyede yer aldığı gözlemlenmiştir. Önceki dönemlerin kurgusal yapısının oyunlaşarak yazmanın ve metnin odak noktası hâline getirildiği ve bunda gittikçe başarılı uygulamaların mevcudiyeti dikkat çeker. Aslında bu değişim geç modernist romanlarda ve öykü türünde başarıyla uygulandığı görülür.

Romandan anlatıya geçişte en büyük pay sahibi olan ögenin yine kurgusal değişim olduğunu belirtmekte fayda vardır. Özellikle üstkurmaca metodunun kullanımıyla farklılaşan kurgusal yapıda oyunlaştırmaya gidilerek yazma hususunun öne çıkartılması ister istemez romanın diğer unsurlarında da postmodern kullanımlara kapı aralamıştır. Bu da kaleme alınan eserlerin roman hüviyetinden sıyrılarak anlatıya dönüşümüne katkıda bulunmuştur. Ayrıca modern ve postmodern roman arasında geçiş eserlerinde bakış açısı ve anlatıcıyla birlikte kurgusal yapının diğer roman öğelerinden daha başarılı olarak pratiğe döküldüğü görülür. Sonuç olarak Türk romanının postmodernleşmesi açısından kurgunun türe uygun eserlerde başarıyla uygulandığı ve böylece metin-yazar-anlatıcı-okur ilişkisinde özgün ve yeni bir anlayışın ortaya çıktığı söylenebilir.

2.2. Postmodern Kurgunun Felsefî Temeli: Metinlerarasılık -Pastiş, Parodi, İroni, Montaj, Kolaj ve Diğer Yöntemler-

Metinlerarasılık daha öncede vurgulandığı gibi sadece kurgu üzerinde etkili değildir. Fakat postmodern eserlerin belirleyici yönlerinden olan biçim ve biçem değişimindeki etkisiyle daha çok kurgu ve dil üzerinde baskın şekilde kendini hissettirir. Postmodern eserlerin felsefî anlayışını belirleyen oyunsallık, görecelik, muğlaklık, uyumsuzluk ve ihtimal kavramlarının yine metinlerarasılığın imkânları dâhilinde yaratılması ya da pekiştirilmesi eserin kurgu yönünden anlamsal yapısının değiştirilmesini sağlar. Bu açılardan bakıldığında metinlerarasılığın, postmodernizmin edebî düzlemdeki felsefeyi örneklendirmesi yönüyle kurgu başlığı içerisinde incelenmesi daha doğru olacaktır.

Toplumlar, tarihleri boyunca kültürel birikimlerini çeşitli yollarla sonraki nesillere aktarma eğilimindedir. Toplumdaki her birey az ya da çok geçmişten gelen bu birikimden etkilenir. Etkilenmenin temelinde ise o toplumun önceden var olan yazılı ve sözlü eserlerinin etkisi büyüktür. Misalen; ortaya atılan yeni bir teori, yaşam tarzı yahut edebî bir tür; mevcut olanı eskidiği, doğruluk değerini kaybettiği ya da işlevini yitirdiği gerekçesiyle reddederek kendisini kabul ettirmeye çalışır. Yeni olan, bozulan/eskiyen şimdiyi yahut geçmişî temel olarak var olur. Dolayısıyla edebî bağlamda her eser, kendinden önceki eserlerden izler taşır. Yeni yazılan bir eser ne kadar “yeni” olursa olsun kendinden önce yazılanla ya konu ya tema ya da üslup bakımından benzerlik taşıyabilir. Tam tersine öncekilerden farklılaşması da yine öncekiler aracılığıyla anlaşılır. Bu benzerlik yahut farklılaşmayı sağlayan unsurun edebî düzlemdeki adı metinlerarasılıktır.

Metinlerarasılık (intertextualite), en genel tanımıyla iki metin arasındaki alışveriştir. Günay’a (2003: 189) göre kavramsal olarak metinlerarasılık bir ya da birden çok metnin başka metinlerle olan açık yahut gizli ilişkilerini belirtir. Bu doğrultuda her metin geniş bir bağlam göz önünde tutularak yazılır. Her metin, kendinden önce yazılmış başka metin(ler)den biçem, izlek ya da bir başka açıdan belli oranda etkilenir. Dolayısıyla her iki metin doğrudan ya da dolaylı olarak birbiriyle etkileşim içerisinde. Bir başka açıdan değerlendirildiğinde metinlerarasılık, her metnin bir “alıntılar mozaigi olarak biçimlendiği, her metnin öteki metinlerin özümsemesi ve dönüştürülmesi olduğu” (Sim, 2006: 337) düşüncesidir. Gürsel Aytaç (2009: 351), metinlerarasılık terimini, her tür metnin edebî metne dâhil olabilirliliği ve hiçbir metnin dışı kapalı olmadığı düşüncesi ile

açıklar. Bunu yaparken de dilin bütüncül bir deney (universonalexperiment) olma niteliğine dikkat çeker. Aytaç (2009: 210), Gérard Genette'nin yaptığı tasniften yola çıkarak metinlerarasılığı beş farklı şekilde açıklar: Paratext (metnin bir el yazmasından türetilerek ortaya çıkması), Metatextualite (bir metnin başka bir metni açıklaması), Architextualite (bir metnin belli edebî türlere, metin çeşitleri ya da yazı tarzlarına ait oluşu), Intertextualite (bir metnin başka bir metin içinde alıntı anıştırma, çalıntı biçiminde etki varlığı), Hypertextualite (ikincil bir metnin birincil metinlerle ilişkisinin transformasyon (parodi, travesti) ya da taklitle (Persiflage, Pastiche) ile belirlenmesi. Aslında yapılan bu tasnif, Genette'nin metinsel-aşkınlık teorisiyle alakalıdır. Genette, metinlerarasılığı iki metin arasındaki ilişkilerden sadece birisi olarak yorumlar. İki metin arasındaki ilişkilerin tümüne metinlerarasılık terimi yerine “metinsel-aşkınlık” ya da “metin-ötesi” terimini kullanır. Genette'nin yaptığı tasnife göre metinsel-aşkınlık beş farklı başlıkta gerçekleşir:

“Metinlerarasılık (intertextualité)”, “ana-metinsellik (hypertextualité)”, “yan-metinsellik (paratextualité)”, “üst-metinsellik (architextualité)” ve “yorumsal üstmetin (métatextualité)”dir (Aktulum, 2000: 83).

Ali İhsan Kolcu'ya göre (2008: 338) metinlerarasılık, sadece edebî türlerde değil modern hayatın hemen her alanında uygulanabilir bir yöntemdir. Resimden heykele, mimariden sinemaya kadar birçok sanat ve zanaat alanında bu kuramın izdüşümleri görülür. Ayrıca metinlerarasılık, disiplinli bir kuram olarak 1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkmışsa da benzer uygulamaları eski metinlerde görme imkânı vardır. Özellikle Batı'da Rebelais, Montaigne, Proust, Lautrémont, Joyce gibi klasik ve modern yazarlarda bu yöntemin uygulandığı görülür. Türk edebiyatında tahmisler, taştirler, muhammesler hatta nazireler bile bütünüyle tanımla ve kuramla örtüşmese bile bu bağlamda düşünülebilir. Bir metnin üretiminde önceki metinlerin katkısı Divan edebiyatı için biçilmiş kaftandır. Gerek ortak mazmunların kullanılması, gerek kafiye defterleri, gerekse bir imgenin dönüştürülmesi durumlarında divan şiirlerindeki gazeller, birer metinlerarası ‘metin’ durumundadır.

Metinlerarasılık üzerine kapsamlı çalışmaları olan Kubilay Aktulum, metinlerarasılık kavramını tanımlayıp işlevinden bahsederken öncelikle onun genel mantığına ve imkânlarına değinir. Aktulum'a göre (2000: 17-18) metinlerarasılıktaki öz,

hiçbir şekilde bağımsız metin olamayacağı düşüncesinde saklıdır. Metinlerarasılık, edebî-bilimsel gibi bir tür ayrımı yapılmaksızın çok çeşitli disiplinlerin kesiştiği bir platform oluşturur. Az ya da çok her metin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer alır ve her seferinde bir yeniden yazma işlemi (réécriture) söz konusu olur. Ayrıca insanlık tarihi içerisinde söylenecek yeni bir şeyin kalmadığı düşüncesi de metinlerarasılığı mecburi ve sürekli güncel kılar. Özetle Aktulum'a göre her yapıt son tahlilde metinlerarasıdır.

Metinlerarası özelliklere sahip her eser, kendi bünyesinde diyalektik bir mantık taşır. Metinlerarasılıktaki diyalektik, bir metnin ilk metnin söylemini yinelemesi, olumlaması, devam ettirmesi ya da olumsuzlaması, uzaklaşması; yahut ona yeni öneri getirmesi durumlarını içerir. Ara metnin üstmetne göre söyleşimsel veya metinlerarası diyalektik durumsallığı, üst metnin söyleminin ara metince benimsenmesi, reddedilmesi ya da açılanması oranında gerçekleşir (Sakallı, 2012: 163).

Her dönem edebî eserinde var olan metinlerarasılık, o dönemin mevcut yazın anlayışına göre metinlerde yer alır. Bu nedenle -roman düzleminde düşünüldüğünde- klasik (yansıtmacı), modern ve postmodern eserlerde metinlerarasılığın izleri belirli oranda ve doğrultuda değişir. Çünkü klasik romanda yazar merkezde iken modern ve postmodern türde büyük oranda metin merkezdedir.

Klasik romanlarda yazarın belirli bir misyonu vardır. Amacı doğrultusunda eserini kullanır, olayları gerçekçi kılmaya çalışarak iletmek istediği mesajı romanı aracılığıyla verir. Bilgilendirmek amacı güden eserler de yine bu tür romanlar arasındadır. Dolayısıyla roman, belirli bir amaca hizmet edip gerçek dünyanın yamacına yaklaştıkça kurgusal manada değer kaybeder. Daha çok bir makale, bildiri veya denemeye dönüşür. Bu aşırı gerçeklik kaygısı, yazarın bilgi birikimine göre esere başka türlerden ilaveleri zorunlu kılar. İşte metinlerarasılık bu noktada devreye girer. Romandaki gerçeklik durumunu arttırıp okuru ikna etmek ya da eğitmek için yazar; fen bilimleri, tarih, sosyoloji, psikoloji ve popüler kültür öğelerini romana yerleştirir. Dolayısıyla metinlerarasılık, yazarın ve eserin amacına hizmet için bulunmaz bir nimettir.

Modern roman ise klasik romandan birçok noktada ayrılır. Bunlardan en öne çıkanı; gerçeklik algısının öznelleşmesiyle bakış açısı ve anlatıcı hususundaki farklılaşmadır. Postmodern anlayışla birlikte edebî metinlerde yazarın metin içi

konumundaki değişimi, farklı anlatıcı türlerini ortaya çıkartmış ve bu durum doğal olarak üslupsal çeşitliliği arttırarak eseri çoğul okumalara müsait kılmıştır. Postmodern romanda ise yazarın metne müdahil olma ve okuru eğitme gibi amaçlar taşıması, klasik romanı oyunlaştırarak anlatıya dönüştürür. Bir diğer önemli nokta ise gerçeklik algısındaki değişimdir. Klasik dönemdeki dış gerçeklik modernizmle beraber yön değiştirerek dıştan içe ve çevreden bireye doğru kayar. Zira gerçekliğin görünmeyen yüzünün anlatılmak istenmesi, modern dönemin başat hedeflerinden biridir. Gerçekliğin birebir yansıtılması gibi bir amacın olmaması, eserlerdeki anlatım tarzını değiştirir. Modern eserlerde içerik bilimsel olarak değil soyut manada pekiştirilir. Bunun için modern dönem yazarı, edebî değer taşıyan malzemelere yönelir ve böylelikle metinlerarasılıkla temasa geçmiş olur. Sazyek’e göre (2002: 499) modern roman, yansıtmacı romanın, hayatın bilinen yönlerini hayatın gösterdikleriyle anlatma tutumu yerine hayatın bilinen yönlerini hayatın göstermedikleriyle işlemeyi amaçlar. Bu dolaylılık ve mesafeli oluş, modernist yazarın metinlerarasılığı çoğunlukla motif, imge, yapı gibi estetik düzlemde uygulamasını sağlar.

Özetle modernist yazar, eserin anlamsal derinliğini genişleterek hayatın çok boyutluluğunu anlatmak amacıyla başka metinlerden faydalanır. Batı’da Rebelias, Proust, Lautrémont, Joyce gibi klasik ve modern yazarlarda bu yöntemin uygulandığı görülür.

Postmodernizmle birlikte daha evvel de belirtildiği üzere bir çeşit tür problemi ortaya çıkar. Bu dönemde kaleme alınan edebî eserler klasik ve modern eserlerin aksine belirli bir sınıfa yerleştirilemez. Ne roman roman gibi ne hikâye hikâye gibidir. Tür ayrımındaki zorluk ise postmodern eserlerin içerisinde birden çok türün ve belirsizliklerin olmasından kaynaklanır. Bolca alıntı yapılması, belirli bir sisteminin olmaması postmodern edebiyat kuramında roman veya hikâye yerine “anlatı” kavramının doğuşuna zemin hazırlar. Yapılan tanımlara bakıldığında anlatı kavramı ile ilgili ortak bir görüşün bulunduğu söylenebilir. Bu görüşe göre anlatı, belirli bir sistematiği olmayan, romana göre hacimce daha az ve biçem olarak karmaşık bir yapıya sahip olan edebî eserlere denir. Bir diğer ifadeyle postmodernizmle beraber ortaya çıkan anlatı türü, metinlerarasılığın imkânları doğrultusunda şekillenir.

Postmodernizmin temel felsefesinde var olan mutlak gerçekliğin yokluğu düşüncesi, postmodern anlatıyı klasik ve yansıtmacı romandan ayırır. Zira simülakr ve oynusallık kavramlarının ortaya çıkış noktası da budur. Öte yandan postmodern anlatılar,

gerçekliğin sahteliğini vurgulamak için metinlerarasılığın tüm imkânlarından faydalanır. Bazen en ciddi eserleri alaya alır, bazen de üsluplarını bozarak ciddiyetlerini sarsar. Anlaşılacağı gibi metinlerarasılık, zamanla postmodernizmin modernizme karşı kullandığı etkili bir silaha dönüşür. Postmodernistler, herhangi bir edebî kaygı gütmedikleri için eserlerine farklı metinlerden her türlü eklemelerde bulunurlar. Alıntıladıkları şeyi doğrulamazlar ya da bahsettikleri şeyleri doğrulamak için alıntılama bulundurmazlar. Aksine alıntıladıkları şeyi bozarlar, değiştirirler. Bozma işi gerek gramatolojik gerekse anlamsal düzlemde gerçekleşebilir. “Postmodern anlatının öncüllerine gönderme yapmasının tek biçimi onlardan söz etmektir, yani onların bulunduğu orijinal yerlerden alıntılar yapmak ve dolayısıyla da, bunları teyit etmek yerine, bunların orijinal anlamlarını” (Bauman, 2000: 148) bozmaktadır. Bu da beraberinde bir yeniden yazma durumunu ortaya çıkartır. Bir bakıma postmodernler sabit gerçeklik anlayışının dışında değişkenlik ve farklılaşabilirlik düşüncesiyle okuru etkilemeyi düşünürler. Yani postmodernlerin metin yaratmadaki asıl amacı “her türlü yöntemi kullanarak metinde anlam boşlukları, suskunluklar yaratmak ve bu yolla asıl gerçek olanı yani değişkenliği ve olumsuzluğu okuruna aktarmaktır” (Doltaş, 2003: 102).

Metinlerarasılık yöntem olarak çeşitli şekillerde metinlere uygulanır. Bunlar en genel biçimde parodi, pastiş, ironi, kolaj ve montajdır. Metinlerarasılığın alt başlıkları olarak nitelendirebileceğimiz bu yöntemler, genel anlamda içerik, tema, dil ve üslup üzerinde etkili olur. Akabinde alıntılanan metin ya dönüştürülür ya da olduğu gibi yeni metne montajlanır. Nurullah Çetin’e göre (2009: 215) dönüştürme işlemlerinde kimi yazarlar eski hikâyeleri, halk edebiyatı ve folklor ürünlerini, masalları, destanları, efsaneleri, menkıbeleri, mitolojiyi vs. çağdaş roman anlayışı ve teknikleri doğrultusunda yeniden yazarak üretirler. Metin dönüştürme eylemi, ya metne saygı duyularak onun önemi, değeri ve etkisi kabul edilerek, benimsenerek ya da gayr-ı ciddi bağlamda yapılır. Yani dönüştürülen metnin şeklini ya da içeriğini alaya, hafife almak, hicvetmek, gülünçleştirmek için yapılır.

Pastiş, parodi, ironi gibi kavramlarla sağlanan dönüştürme işlemi, birçok roman unsuru üzerinde etkili olur. Doğrudan ekleme olunca alıntılanan metin bozulmadan en ufak bir değiştirme yapılmadan metne yerleştirilir. Postmodern anlatılarda kolaj ve montaj tekniği olarak adlandırılan yöntemlerde ise klasik dönemdekinden farklı olarak bir düşüncenin ispatı amaçlanmaz. Yazarın, tamamen keyfiyeti doğrultusunda başka bir

metin, yeni metne eklenir. Yapıştırılan ya da ufak oynamalarla eklemlenen metnin türü, edebî değer taşıyan ya da taşımayan her türden yazılı evrak olabilir.

Metinlerarasılık yönteminin sunduğu bir başka imkân da metnin yazılması süreciyle ilgilidir. Üstkurmaca olarak nitelendirilen ve kurmaca metnin içinde kurmacayı anlatan teknik, postmodern eserlerin neredeyse tamamında yer alır. Burada kurmaca şahıslar anlatılarının içinde yeni anlatılar üretirler. Bu üretim sürecinde yazar ve anlatı kişisi, eş zamanlı olarak “daha önceki dönemlerin tüm edebiyat mirasından ‘açık, somut’ bir şekilde alıntı, pastiş ve parodi olarak faydalan[ırlar]” (Utku, 2006: 40). Bu da kuşkusuz metinlerarasılık yönteminin edebî düzlemde hangi doğrultuda ve ne derecede kullanıldığını açıklar.

Toparlanacak olursa metinlerarasılık üç ana düzlemde ilerler: Kurguya bozucu etkisi, bakış açısı ve anlatıcının çoğalmasındaki etkinliği ve dil ve üslupta çeşitlilik kazanma. Böylesi geniş bir etki alanına sahip olan metinlerarasılığı, alt başlıkları doğrultusunda incelemek postmodern metnin kimyasını bütünlüklü olarak anlamada fayda sağlayacaktır.

2.2.1. Pastiş (Öykünme)

Metinlerarasılık kavramının en önemli kollarından birisi pastıştır. Pastiş, bir diğer adıyla öykünmede asıl metinle örneklenen metin arasında bir etkileşim söz konusudur. Bu etkileşim öykünen ve öykünülen metinler arasındaki taklide dayandırılır. Asıl kökü İtalyanca “pasticco” olan ve daha sonra Fransızcaya “pastiche” olarak geçen terim, sözlükte “başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri” (TDK 2011: 1897) şeklinde tanımlansa da aslında metinlerarasılık düzleminde eksik bir tanımlamadır bu. Zira öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özelliklerinin, sözlerinin taklit edilmesiyle gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine eklemler. Bunun dışında özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin de ortaya çıkarabilir. Ancak öykünmenin yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlanması doğru değildir. Bir metnin özgün içeriği taklit edilebileceği gibi, izleği de taklit edilebilir (Aktulum, 2000: 133). Yani pastiş, taklit yoluyla farklı üslup, izlek ve muhtevaların bir araya getirilmesine dayanır. Bunların dışında pastiş için söylenen farklı tanımlamalar da vardır. Örneğin Rosenau, pastiş; fikirlerin ya da görüşlerin gelişigüzel, karma karışık, darmadağınık,

kolajı andırır bir biçimde bir araya gelerek oluşturdıkları kırk-yama (patchwork) olarak değerlendirir. Eski yeni ayrımı yapmaksızın her türlü çağrışımı yapmaya müsait unsurların aynı zeminde bulunması, düzen ve tutarlılık yerine karmaşa ve çelişkinin ikame edilmesi yine Rosenau'ya göre bu teknikte baş gösteren belirgin özelliklerdir (Emre, 2006: 156-157).

Pastişin ortaya çıkışındaki temel mantık, yapılabilecek ve söylenebilecek hiçbir yeni şeyin kalmamış olmasındadır. Postmodernizmin özgünlük ve mükemmellik anlayışındaki mutsuzluk ve imkânsızlık düşüncesi, sanatçıları pastişe yönlendirir. Artık sadece var olanın, dönüştürülmesi ve/ya taklit edilmesiyle yeni şeyler ortaya çıkartılabilir. Bu da postmodern teorisinin “özgün olmanın anlamsızlığı” tezini doğrular yöndedir.

Pastişin ortaya çıkışındaki bir diğer etken de birey-özne farklılaşmasından kaynaklanır. Geleneksel romanın kahramanı modernizmle birlikte kişiye dönüşürken postmodernizmle birlikte varlığını hiçleştirerek öznesiz şahıslar eserlerde boy gösterir. Bir başka ifadeyle modernistler için birey merkezi konumda iken postmodernistler bireyi ortadan kaldırmakla yetinmeyip onun yerine bir şey koymazlar. Yani bir merkeziyetsizlik oluşturulur. Modernistler bireyi Tanrılaştırırken postmodernistler bireyi önemsizleştirir ve hiçlik derecesine indirgerler. Postmodern dünyada birey kaybolup hiçleşen özneye dönüştükçe çevresinden soyutlanarak benliğini kaybeder. Dolayısıyla bu durumdaki bir toplumun, bireyin ya da öznenin kendine has bir sesinin ya da üslubunun olması beklenemez. Bu anlayış doğal olarak dönemin eserlerine de yansır. İsimsiz kahramanlar, varlığı anlam taşımayan şahıslar, kişi kadrosunda yer alır. Hâl böyle olunca eserlerde o döneme kadar görünmemiş anlamsızlığın hüküm sürdüğü bir anlatı ortaya çıkar. Yazar bu anlatılardaki tiplere yeni bir şey söyletmez. Esasında böyle bir amacı da olmayan postmodern yazar, yine de eserin sunuluş tarzında önceki dönemdeki üsluplardan farklı bir söyleme ihtiyaç duyar. İşte bu noktada pastiş, sanatçının imdadına koşarak ona geçmişten kalan birçok eserin kapılarını sonuna kadar açar. Jameson'un ifadesiyle (1994: 45) bireysel öznenin kaybolması, bunun biçimsel sonucu olarak kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi, bugün 'pastişe' olarak adlandırılan ve neredeyse evrenselleşen uygulamayı ortaya çıkartır.

Pastişi, postmodern metinlerin olmazsa olmazı olarak niteleyen Dilek Doltaş, kavramın postmodern düşüncedeki yerini ve işlevini tespit ederken pastiş ve parodinin

metnin postmodernleşmesi sürecindeki etkisine dikkat çeker. Doltaş’a göre (2003: 142), anlatıların özellikleri ancak ürünü oldukları kendi gelenekleri, düşünceleri ve kuramlarını sorunsallaştırdıklarında kullanıldıkları metinleri postmodern yaparlar. Bu nedenle postmodern bir dünya görüşünü ortaya çıkaran anlatılarda parodi ve pastişe sık sık rastlanır.

Pastişin edebî düzlemdeki işlevsellikleri en genel anlamıyla eseri çok sesli bir düzleme taşımak, konu, izlek ve biçimden faydalanarak eseri çok katmanlı, melez bir yapıya büründürmek ve taklit edilen eserin varlığına dikkat çekmektir. Ayrıca yazarın üslup problemini çözmesi, oluşturulacak eserlerin muhtevasının işlenişi yönünde yazara kolaylık sağlaması, bakış açısı ve anlatıcıya çeşitlilik kazandırması pastişin diğer işlevsel yönleridir.

Türk edebiyatında 1980’lerden itibaren pastiş, genellikle bir esere öykünme değil de eserin türünden yola çıkarak üslubunun taklidi şeklinde kullanılmıştır. Özellikle masallar ve destanlar postmodern yazarların sıkça başvurduğu türler içindedir. Bunda elbette postmodernist anlayışta geçmişe dönük arayışların olması etkilidir. Zira postmodern eserler modernizmin yaratmaya çalıştığı elit edebiyata giremeyen, halk arasında yaşayıp kaybolmuş, unutulmuş tarihe gömülmüş metinleri yeniden okura sunar. Özdemir, (2010, İzmir). 2000 sonrası Türk edebiyatında tarihî postmodern romanların çokluğu ve postmodern anlatılar içerisinde -yöntemlere uygun biçimde- destansı üslup ve tarihsel öğelerin sıklığı metinlerarasılığın imkânlarıyla, daha özele indirgendiğinde pastiş ve parodi yöntemiyle açıklanabilir. İhsan Oktay Anar, Orhan Pamuk, Elif Şafak gibi yazarlar bu konuda ilk akla gelenlerdir.

2.2.1.1. Pastiche Tekniğinin *Beyaz Kale*’ye Çok Yönlü Yansımaları

Yıldız Ecevit’in Türk edebiyatındaki ilk tarihî postmodern roman olarak nitelendirdiği *Beyaz Kale*, postmodern eserlerdeki metinlerarasılık yöntemini örneklemeye en geniş imkânı sağlayan romanların başında gelir. Bundaki en büyük etkenlerden biri, ikinci baskısından itibaren kitabın sonuna eklenen “*Beyaz Kale Üzerine*” son sözüdür. Orhan Pamuk, bu son sözle, eseri kaleme almadan önce yaptığı ön okumalara ait bilgiler verir. Yazar ilk baskıda değil de ikinci baskıda böyle bir eklemeyi yapması, eserin içerik ve kurgu yönünden bir başka eserle büyük oranda benzerlik taşımasından ve bu eseri aynen alıp birkaç değişiklikle kendine mâl ettiği

suçlamalarından kaynaklanır.¹² Adı geçen eser, isimsiz bir İspanyol'un dönemin hükümdarı II. Filip'e sunduğu mektuplardan oluşur. Günümüzde tamamı mevcut olmayan ve Türkçeye çevrilmeyen bu eserin bir kısmı, Aysel Kurutluoğlu'nun çevrisiyle Manuel Serrano T. Sant'ın 1905'te neşrettiği elyazması temel alınarak *Türkiye'nin Dört Yılı (1552-1556)*¹³ adıyla yayımlanmıştır. *Beyaz Kale ve Türkiye'nin Dört Yılı* eserleri incelendiğinde gerçekten de birbirleri arasında kurgusal olarak büyük benzerlikler olduğu görülür. Her iki eserde kölenin esir düşme biçimi, zindan günleri, din değiştirme sahnesi, veba salgını gibi olaylar ve bunların işleniş tarzı neredeyse aynıdır. İlgili kısımlar kurguyla alakalı olmakla birlikte, öyküner türün biçimine uygun şekilde kullanılmasıyla eserde, postmodern anlayışa uygun, çok sesli bir yapının ortaya çıkmasını sağlar. *Türkiye'nin Dört Yılı* eserinde İspanyol'un esir düşme mevzusu şu şekilde geçer:

PEDRO — 4 Ağustos 1552 günü İmparator'un donanmasıyla Cenova'dan Napoli'ye giderken, Ponza adaları yakınında bizi bekleyen Türk Donanmasının hücumuna uğradık. Donanmamızı Prens Doria komuta ediyordu. Sinan Paşanın komutasındaki Türk Donanması gece vakti peşimize düştü ve denizcilik tarihinin en mükemmel ve en çok tayfalı gemilerinden olan yedi kadirgamızı zaptettiler. Türk donanması 150 gemiden müteşekkildi. İçinde bulunduğum gemiyi esir alan kaptan, Sancaktar Mustafa idi.

JUAN — Sizin donanmada kaç gemi vardı?

PEDRO — Otuzdokuz kadar.

MATA — Sayıca üstün oldukları halde niçin bütün gemileri ele geçirmediler?

PEDRO — Diğerleri kaçtılar. Kaçamayanların kaptanları kürekçileri sıkıştırmaya cesaret edebilseler ve kürekçiler de daha kuvvetle kürek çeke ilselerdi, onlar da yakalanmazlardı.

JUAN — Kürekçiler zincirli değil miydiler ki, onları sıkıştırmaya cesaret edemediler?

PEDRO — Evet, zincirliyidiler. Ancak esir düşebiliriz diye korktular. Çünkü bunlar ya Türk ya da Mağripli idiler. Gemi zaptedilince bunlar serbest kalacaklar, o zaman da aleyhlerinde konuşurlar diye çekindiler (TDY: 9).

İtalyan Köle'nin yakalanma biçimi de İspanyol'un esir düşüşüyle büyük ölçüde benzerlik taşır:

Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti. Biz topu topu üç gemiydik, onların ise sisin içinden çıkan kadirgalarının arkası gelmiyordu bir türlü. Gemimizde bir anda korku ve telaş başladı; çoğunluğu Türk ve Mağripli olan kürekçilerimiz sevinç çılgınlıkları atıyordu; sınırlarımız bozuldu. Gemimiz burnunu öteki iki gemi gibi karaya, batıya çevirdi, ama öteki gemiler gibi hızlanamadık biz. Esirlerini şiddetle kırbaçlatmak için bir türlü emir veremiyordu. Sonraları, bütün hayatımın, kaptanın bu korkaklığı yüzünden değiştiğini düşündüm (BK: 11).

Yine iki esirin yakalandıkları esnada yaşadıkları ve hekim oldukları yalanına başvurmaları her iki eserde de neredeyse aynı şekilde işlenmiştir. *Türkiye'nin Dört Yılı* eserinde bu kısım şöyle aktarılır:

MATA — Siz dövüşerek mi teslim oldunuz?

¹² Bu konuda her ne kadar yoğun eleştiriler bulunsu da eser, sadece metinlerarasılık düzleminde örneklendirilmeye çalışılacaktır.

¹³ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda eser isminin kısaltmasına (TDY) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

PEDRO – Hayır. Çünkü bir kadirgamıza karşı altı kadirgaları vardı, önce dövüşmeye karar verdik ama bir borda ateşine tutulunca vazgeçip teslim olduk. Rampacılar gemiye çıkıp herkesi çırılçıplak soydular. Fakat benimkilere dokunmadılar. Belki de üstündekileri değersiz buldular veya uğraşmaya lüzum hissetmediler. Beni küreğe vermesinler diye, Müslüman olmuş yaşlı bir esirin tavsiyesi ile hekim olduğumu söyledim. Cerrah olmadığımı söyledim diye az kalsın küreğe konuluyordum. Fakat sözü geçen kaptanlardan Ceneviz dönmesi Durmuş Reis söze karıştı, «İdrar ve nabız hekimidir. Bize faydası daha çok olur» dedi. Böylece kurtuldum (TDY:11).

(...)

Gemide iken elime geçen bir tıp kitabından çok şeyler öğrendim ve bunların dışında hiçbir şeyi uygulamaya kalkışmadım. Önceleri yanımdaki hasta esirleri tedavi ettim ve iyi sonuçlar aldım. Bundan aldığım cesaretle kitabı tamamen ezberledim. Böylece hekimliği üç ayda öğrendim. Bu bilgilerimi rastladığım hekimlere söylediğim zaman benim çok bilgili olduğumu zannediyorlardı” (TDY: 13).

(...)

MATA – İyi ama onlar Hristiyan değil miydiler?

PEDRO – Evet, ama benden hoşlanmıyorlardı. Bana düşmandılar, şeytanı benden üstün tutuyorlardı. Parasız olduğum, kürek çekmediğim, az da olsa saygı gördüğüm için beni sevmeyiz, kendilerine bir faydam olmadığımı söylerlerdi (TDY: 11-12).

Geminin teslim alınması ve İtalyan Köle’nin söylediği hekim olduğu yalanı,

Beyaz Kale’de, Türkiye’nin Dört Yılı eserindekiyle hemen hemen aynı şekilde kaleme alınmıştır:

Öteki iki geminin Türk gemilerinin arasından sıyrılıp sisin içinde kaybolduğunu görünce kaptanımız umutlandı, bizim de zorumuzla esirleri sıkıştırmaya cesaret edebildi, ama geç kalmıştık artık; üstelik özgürlük tutkusuyla heyecanlanan kölelere kırbaçlar da söz geçiremiyordu. Sis bozucu duvarını rengârenk aralayan ondan fazla Türk kadirgası bir anda üzerimize geldi. Kaptanımız, bu sefer, düşmanı değil, sanırım kendi korkaklığını ve utancını yenmek için savaşmaya karar verdi; esirleri acımasızca kırbaçlatırken topların hazırlanmasını emretti, ama geç alevlenen savaş tutkusu da kısa sürede söndü gitti. Şiddetli bir borda ateşine tutulmuştuk, hemen teslim olmazsak gemimiz batacaktı, teslim bayrağı çekmeye karar verdik (BK: 12).

(...)

Rampacılar gemimize ayak basarlarken kitaplarımı sandığıma koyup dışarı çıktım. Gemi ana-baba günüydü. Dışarıda herkesi toplamışlar çırılçıplak soyuyorlardı. (...) Sonradan Ceneviz dönmesi olduğunu öğrendiğim Reis iyi davrandı bana; neden anladığımı sordu. Küreğe verilmemek için hemen astronomi bilgimden, geceleri yön bulabileceğimden söz ettim, ama ilgilenmediler. Bunun üzerine, bende bıraktıkları anatomi cildine güvenerek hekim olduğumu ileri sürdüm. Az sonra gösterdikleri kolu kopmuş birini görünce cerrah olmadığımı söyledim. Öfkelendiler, beni küreğe vereceklerdi ki, kitaplarımı gören Reis sordu: İdrardan ve nabızdan anlıyor muydum hiç? Anladığımı söyleyince hem küreğe verilmekten kurtuldum, hem de bir iki kitabımı kurtarmış oldum (BK: 13).

(...)

Ama bu ayrıcalığım da bana pahalıya patladı. Küreğe verilen öteki Hristiyanlar hemen benden nefret ettiler. Ellerinden gelse geceleri birlikte kapatıldığımız ambarda öldürürlerdi beni, ama Türklerle hemen ilişki kurduğum için korkuyorlardı da. Kazığa oturtulan korkak kaptanımız yeni ölmüştü, kırbaççıları, burnunu kulağını kesip ibret olsun diye bir sala bırakmışlardı. Anatomi bilgimi değil de, aklımı kullanarak tedavi ettiğim birkaç Türk’ün yarası kendiliğinden kapanınca herkes hekim olduğuma inandı. Türklere hekim olmadığımı söyleyen bazı kıskanç düşmanlarım bile geceleri ambarda bana yaralarını gösterdiler (BK: 14).

Her iki eserde benzerlik taşıyan bir diğer husus ele geçirilen gemilerin İstanbul’a

girişinin sunuluş tarzıdır. *Türkiye’nin Dört Yılı* eserinde bu kısım şu şekilde işlenmiştir:

JUAN — Herhalde donanma İstanbul’a büyük bir gösteriş ve merasimle girmiştir.

PEDRO – Çok gösterişli olduğu gibi hazindi de. Ulu Türk (2) saraya bağlı bir cihannüma’dan donanmayı seyretti. Bütün gemiler kendi bayraklarını çektiler. En üste de Muhammed’in

sancağını astılar. Bunların altında ise zaptedilen gemilerin bayrakları, haçları, Meryem Ana'nın tasvirleri ters olarak asılmıştı. Külhanbeyler bunları okladılar. Bazı direklerle Ulu Türk'ün sancağını ve bunun altına da İmparator'un ve Prens Doha'nın sancaklarını, yine ters olarak asmışlardı. Yüzelli kadirga ve çekirme ile beraber birkaç Fransız kadirgası ve büyüklü küçüklü üçyüz kadar gemi, hep birden top ateşine başladılar. Her gemi üç defa ateş ediyor ve yeniden toplanı dolduruyordu. Bir saat kadar böyle devam ettikten sonra donanma limana girdi ve kışın demirledikleri tersanede boşaltıldı. Bu iş üç saat sürdü. Ulu Türk esirleri görmek isteyince, ikibin esiri ayaklarından zincire vurdular. Kaptan ve subay olanların boyunlarına demir çember taktılar ve bizden aldıkları boru ve trampetleri çalıp bayrakları sürükleyerek esirlerin hepsini saraya götürdüler. Türkler zurna çalıyorlar ve bizim çalgılarımızla alay ediyorlar. Ulu Türk, esirlerin beşte birini, yani kendi payına düşenleri seçtikten sonra, bütün esirler Galata'daki kulelere gönderildi. Ulu Türk'e ait olanlar onun kulesine, diğerleri de başka kulelere konuldular (TDY: 15).

Beyaz Kale'de ise donanmanın İstanbul'a girişi esnasında yaşananlar şu şekilde

kaleme alınır:

İstanbul'a gösterişli bir törenle girdik. Çocuk padişah bizi seyrediyormuş. Bütün direklerin tepesine sancaklar çektiler, altlarına da bizim bayrakları, Meryem Ana tasvirlerini, haçları tersinden asıp külhanbeylerine aşağıdan oklattılar. Derken toplar yeri göğü inletmeye başladı. Sonraları, birçoğunu karadan hüzün, bıkkınlık ve neşeyle seyrettiğim tören uzun sürdü, güneşten bayılanlar oldu. Akşama doğru Kasımpaşa'da demirledik. Bizleri Padişah'a çıkarmak için zincire vurdular, askerlerimizi gülünç göstermek için zırhlarını ters giydirdiler, kaptanların ve subayların boyunlarına demir çemberler taktılar, gemimizden aldıkları borularımızı, trampetlerimizi alayla ve keyifle çalarak eğlene eğlene bizi saraya götürdüler. Yollara dizilmiş halk neşe ve merakla bizi seyrediyordu, padişah, biz onu göremeden, hakkına düşen esirleri seçip ayırttı. Bizi de Galata'ya geçirip Sadık Paşa'nın zindanına taktılar (BK: 14).

Her iki eserde benzerlik gösteren kısımlar, donanmanın İstanbul'a girişi ve giriş esnasında yaşananlardan ibaret değildir. Bunların yanında her iki atıfta Hristiyanlık diniyle alakalı sembollerin alaya alınması, esirlerin paylaştırılması, Padişah'ın merasimi izlemesi gibi benzer unsurların yer aldığı görülür. Eserde hem tematik hem muhteva hem de biçimsel benzerlik bulunması, örneklendirilen kısımda pastiş yönteminden faydalandığını gösterir.

Beyaz Kale'nin *Türkiye'nin Dört Yılı* eseriyle neredeyse aynen kaleme alınan bir diğer kısmı, esirin Paşa'ya teslim edildikten sonra ondan din değiştirmesini istemeleri ve o esnada yaşananlardır. Bu kısım *Türkiye'nin Dört Yılı* eserinde şu şekilde geçer:

PEDRO — Nasıl kabul edersen. Bir gün Paşa, birlikte çıktığımız bir gezinti sırasında beni bir ağaçlığa götürdü, yanımdaki tercüman vasıtasıyla Müslüman olmamı istedi, olmaz dedim. Ağaçlığa geldik. Orada Hristiyanlıktan dönme ve aynı zamanda Paşa'nın dostlarından olan Valencia'lı Amcabey ile ünlü denizci Durmuş Reis bekliyorlardı. Yanlarında bir de cellât vardı. Paşa bana «Boşuna inat etme, yoksa ecelin mi geldi?» dedi. Ben de ona «Senin kölenim ama ne yaparsan yap dinimi değiştirmem» dedim. Bunun üzerine cellada başımı kesmesini emretti. Cellat tam başımı kesmek üzere iken, bekleyenlerden biri araya girerek Paşa'nın ayaklarına kapandı ve «Bir de biz kendisiyle konuşalım» diyerek müsaade istedi. Bana dönerek «Seni seven birisine boş yere karşı gelerek kendini öldürtmek senin gibi bilgili ve zeki bir kimseye yakışmıyor. Sen olur de, yine bildiğin gibi ibadet et, biz de senin gibi Hristiyanız, kıyafetimize bakma» dedi. Söylediklerini dinlemedim ve Paşa'ya öfke ile «Kafamı kestirin, bu iş bitsin» dedim ve cellada dönüp emri yerine getirmesini söyledim. Paşa bana «Ölmekten korkmuyor musun?» diye sordu. Korkacak bir şeyim olmadığını, benden başka dört erkek kardeşimin daha olduğunu ve onlar da hayırlı evlât olduklarından, annemin onlarla teselli bulacağını söyledim.

Çok kızdı ve bana «Din düşmanı, Muhammed düşmanı, sana gösteririm ben, sonra bana çok yalvaracaksın» dedi ve gitti. Beni de çadıra götürdüler (TDY: 23-24).

Beyaz Kale'de bu sahnenin hemen hemen aynısı birkaç ufak değişiklikle benzer şekilde kaleme alınır:

Kâhya kolumdan tutup aşağı indirdi beni, bir başkasına teslim etti. Uzun boylu, rüyalarımda sık sık gördüklerim kadar ince bir adamdı bu, koluma girdi, bir yatalağa yardım eder gibi şefkatle, beni yecek kadar gerçek bir başkası geldi, iri yarıydı bu. İkisi, bir duvar dibinde durup ellerimi bağladılar, pek de büyük olmayan bir balta vardı ellerinde: Müslüman olmazsam, Paşa boynumun hemen vurulmasını emretmiş. Kalakaldım.

Bu kadar çabuk değil, diye düşünüyordum. Bana acıyarak bakıyorlardı. Bir şey söylemedim. Bari, bir daha sormasınlar diyordum, biraz sonra sordular. Böylece dinim gözümde uğruna kolayca can verilecek bir şey oluverdi; kendimi önemsiyor, bir yandan da soru sordukça dinimden dönmemi zorlaştıran o ikisi gibi kendime acıyordum. (...) Bir daha sordukları zaman, dinimi değiştirmeyeceğimi söyledim. Orada bir kütük varmış, diz çökertip başımı dayadılar. Önce gözlerimi kapadım, ama sonra açtım. Biri baltayı aldı. Öbürü, belki de pişman olduğumu söyledi; beni doğrulttular. Biraz daha düşünmeliymişim.

Düşünürken, kütüğün hemen yanında toprağı kazmaya başladılar. Beni hemen oraya gömeceklerini düşündüm, içimde ölümden başka, bir de, ölmekten gömülme korkusu uyandı (BK: 25-26).

(...)

Hemen tutup götürdüler, çöktürdüler. Başımı kütüğe dayamadan önce ağaçların arasından uçar gibi geçen birini görerek şaşırdım: Ben, sakallarım uzamış, orada, ayaklarım toprağa değmeden sessizce yürüyormuşum. Ağaçlar arasından geçip giden kendi görüntüme sesleneyim dedim, sesim çıkmadı, başım kütüğe yaslanmıştı. O zaman, yaklaşan şeyin uykudan farksız olacağını düşünerek kendimi koyverdim, bekledim, ensem ve sırtım üşüyordu, düşünmek istemiyor, ama üşüyerek düşünüyordum. Sonra beni kaldırdılar ve söylendiler: Paşa çok kızacakmış! Orada, ellerimi çözerlerken azarladılar beni: Allah, Muhammed düşmanıymışım. Yukarı, konağa çıkardılar (BK: 27).

Verilen örnekler doğrultusunda *Türkiye'nin Dört Yılı* ile *Beyaz Kale*'nin birçok açıdan birbirine benzediği görülür. *Beyaz Kale*'nin intihalle oluşturulduğu yönündeki düşüncelerin çıkış noktasında benzerliğin bu denli çok olması vardır. Ne var ki verilen örnekler doğrultusunda bu suçlamaları tamamen haklı bulmak doğru olmayacaktır. Zira mevcut benzerlikler ve konunun işleniş tarzı, büyük ölçüde benzeşse de eserin sadece belirli yerlerinde etkili olmuştur. Dolayısıyla iki metin arasındaki benzerlikleri metinlerarasılığın ve daha özelde pastiş yönteminin imkânlarıyla açıklamak daha doğru olacaktır. İlgili kısım la "Giriş" kısmından farklı şekilde eserde masalsı bir anlatım tarzı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla bu benzerlik tema ve muhtevanın yanında üsluba da çeşitlilik kazandırır. Böylece eserde pastiş metoduna uygun olarak üslupta, tek tip bir kullanımın önüne geçilmiş olur.

Beyaz Kale'nin pastiş yönünden örneklendirilebilecek kısımlarından bir diğeri Efendi-Köle ilişkisinin işlenişidir. Efendi-Köle ilişkisine metnin birçok yerinde rastlanır. Hatta Elyazması Hikâye'nin temel dokusu, bu ilişki üzerine kurgulanır. Hegel ve Nietzsche'nin Köle-Efendi üzerine düşünceleri kitaptaki Hoca ile Venedikli kölenin

konuşma ve düşünce yapılarında kendini gösterir. Nitekim Hegel'in "Efendi-Köle Diyalektiği" ile Nietzsche'nin "Efendi-Köle Ahlâkı" felsefesi, eserin birçok yerine yansımıştır.

Hegel'in Efendi-Köle diyalektiğindeki genel mantık, insanın kendini gerçekleştirmesi ile doğrudan alakalıdır. Başka bir ifadeyle insanın; insan olma, kendinin bilincine varma, kendi bilincini nesnel hâle getirme (başkaları için de kabul edilebilir hâle getirme) ve nihayetinde, özgür bir birey olma sürecinin ifadesidir. Hegel; insan ya da tarihin temelde, iki insan tipinin, iki isteğin karşı karşıya gelmesinin; efendi ile köle arasındaki diyalektiğin sonucunda oluştuğu kanaatindedir.

İnsanın ayırıcı vasfı, onu insan yapan husus, bir birey olarak kendinin bilincine ulaşmasını mümkün kılan şey anlamında, onun, doğal olmayan bir şeye, başka bir isteğe yönelmesidir. Bu anlamıyla istek, tam da insanın ayırıcı vasfıdır. Bir isteği istemek, kendini bu isteğin istediği değerin yerine koymayı, yani kendi değerinin bir başkası tarafından istenen değer olmasını istemektir. Kısaca, bilinip tanınmayı istemektir (Kojève, 2000: 83). Efendi, bilinip tanınma isteğini doyurmak için, diğer istekle olan mücadelesinde ölümü göze alan ve kendisini kabul ettiren tarafı oluşturur. Köle ise, söz konusu mücadelede, hayatını tehlikeye atmaktan vazgeçen, -kendi doğal isteğine boyun eğerek- hayatını idame ettirmek için hasmını, efendi olarak tanıyan kişiyi niteler (Kojève, 2000: 85). Bu noktada, efendi ile köle söz konusu olan olumsuzlamanın, hasımlardan birinin tamamen ortadan kaldırıldığı bir olumsuzlama değil, hasmı (antiteyi) bir yönüyle ortadan kaldırırken, diğer yönü ile muhafaza eden ve ileriye taşıyan diyalektik bir olumsuzlama (aufhebung) (Kojève, 2000: 92) olduğunu belirtmek son derece önemlidir. O bağlamda ele alındığında efendi; kölenin, kendini kabul ettirme isteğini yadsır; fakat kölenin doğayı dönüştüren çalışmasını muhafaza eder ve onun ileriye taşınmasına imkân verir. Aynı şekilde köle, efendi ile olan ilişkisini olumsuzlarken, kendi üzerinde bulunan bir efendi düşüncesini ortadan kaldırır; fakat söz konusu ortadan kaldırmayla birlikte, efendide bilincine varmış olduğu kabul edilme düşüncesini muhafaza eder ve onu, kabul edilen biri tarafından kabul edilme yönünde daha da ileriye taşır (Küçükalp, 2010: 58-59).

Nietzsche'nin "Efendi-Köle Ahlâkı" felsefesi ise daha çok modern dünyanın daha doğru bir ifadeyle Batı'nın yozlaşmış ve ruhça köleleşmiş yapısının eleştirisi üzerine

inşa edilmiştir. Bunun dışında Nietzsche de Freud gibi, benliğin birliğini sağlayacak olan bir düşünümSELLİK (reflexivity) biçimiyle ilgilenmektedir. Bu perspektifle ele alındığında, efendi ve köle psikolojisi arasındaki temel fark; kölenin, deneyimlerini bütünleştirmesindeki başarısızlığından kaynaklanır. Güçsüzlük hissi, kölenin hafızasında aşırı bir şişkinliğe, bu da onun, bütünlüğünü sağlamasına mâni olan geçmişin acılarıyla ilgili takıntılara yol açar. Buna karşın, soyluluğun güçlü sağlığı, deneyimlerini birleştirebilme kapasitesinden doğar ve böylece efendinin (kişinin) bütünlüğüne mâni olacak birçok şeyi unutmasına imkân verir. Efendideki aktif unutmanın aksine, kölede unutamamanın tezahürü, hınç (ressentiment) duygusudur (Warren, 1991'den aktaran: Küçükkalp, 2010: 55-56).

Her iki düşünce tarzındaki ortak nokta, kişinin benlik bütünlüğüne işaret eder. Kullanılan kavramlar ve açıklama metotları farklı olsa da köle ve efendi arasındaki ilişki kişinin kendini gerçekleştirme ile sonuçlandığı sürece anlam kazanır. Böylelikle kölelik ve efendilik kavramlarında çok anlamlılık sağlanmış olur.

Öncelikli olarak Hegel'in Efendi-Köle diyalektiğinin metne yansımaları dikkate alındığında Venedikli Köle'nin ve Hoca'nın Hegel'in köle ve efendi kavramlarıyla neredeyse aynen eşleştiği gözlemlenir. Hoca, yani efendi, kendi varlığını köleye kabullendirmek için psikolojik ve/ya fizyolojik baskı yapmaktan çekinmez. Köle de hayatını devam ettirebilmek için efendisini tanır ve kendi benlik bütünlüğünden taviz verir:

(...) birden Paşa patlayıvermiş. “Kurtul ondan!” demiş, “İstersen zehirle, istersen azat et. Rahatlarsın.” Bakmış olmalıyım. Onlar işin farkına varıncaya kadar beni azat etmeyeceğini söyledi. Farkına varılacak şeyin ne olduğunu sormadım. Belki Hoca'nın da bunu bilmediğini öğrenmekten, bir önseziyle korkuyordum (BK: 33).

(...)

(i)nsanın ne olduğunun kendisinin düşünebilmesi de bir şakaydı; o sözleri onu kızdırmak için öfkeyle söylemiştim; ama bu dediklerime inanmaz gözüktüyordu: Cesaretimi kanıtlamazsam yiyeceğimi azaltmakla, dahası, odaya kilitlemekle tehdit etti beni: Düşünüp, ne olduğumu bir kâğıda yazmalıymışım; bu işin nasıl yapıldığını ne kadar cesur olduğumu görecekmış (...) (o)daya kilitlenmekten korktuğum için hayallerimi yazmaya devam ettim (BK: 52-53).

Bunun dışında dikkat edilmesi gereken bir diğer husus; kölenin, efendisini olumsuzlarken onu yok etmediği; fakat değiştirmeye çalıştığıdır. Böylelikle köle, benlik bütünlüğünü gerçekleştirmeye yönelik ilk adımı atmış olur. Bu durum Hegel'in olumsuzlama diyalektiğiyle doğrudan ilgilidir:

Böylece, her sabah, kendini o gün yazacağı kötülüklerin üzerine çıkarabileceğini sanarak, bir gün önce kaybettiklerini kazanma umuduyla masaya oturuyor ve akşam, elinde kalanların birazını daha masaya bırakarak kalkıyordu. Kendini hor gördüğü için beni hor göremiyordu artık;

onunla geçen ilk günlerimde bir yanılsamayla varsaydığım eşitlik duygusunu sonunda bulduğumu düşünüyordum; çok memnundum. Benden tedirgin olduğu için masanın ucuna oturmam gerekmediğini de söylemişti; bu da iyi bir işaretti, ama yıllardır biriken öfkem, heyecanla gemi aزی almıştı. İntikamımı almak, saldırıya geçmek istiyordum; onun gibi, ben de kantarın topunu kaçırmıştım: Hoca'yı kendinden biraz daha şüpheye düşürebilsem, benden dikkatle sakladığı o itiraflarından birazını okuyup onu dikkatle aşağılasam, bana öyle geliyordu ki, artık köle ben değil de o, evin kötü insanı ben değil de o olacaktı (BK: 60).

Bunlara ilaveten efendi ve kölenin kendini gerçekleştirme sürecinde ayna metaforuna başvurulması dikkat çeker. Çünkü “ayna metaforu, romanda köle ile efendinin, bilinç ile bilinçaltının birlikte açmlandığı yerdir. Ayna bir bakıma bilinçaltı dehlizlerine saklanan örtük yanlarımızın, korkulan niteliklerimizin, nefret ettiğimiz yönlerimizin bilinçle birlikte gün ışığına çıkmasını sağlayan aracı bir faktördür” (Korkmaz, 2009: 127). Romanda Hoca ve İtalyan Köle, ayna aracılığıyla kendi kimliklerini sorgulayarak benlik bütünlüğüne ulaşmak için önemli bir adım atmış olurlar:

Elini omzuma koyarak yanıma geçti. Dertleştiği bir çocukluk arkadaşıydım sanki. Parmaklarıyla enseme iki yanından sıkıştırdı, beni çekti. “Gel birlikte aynaya bakalım. Baktım ve lambanın çiğ ışığı altında, bir daha gördüm ne kadar çok benzeştığımızı. Sadık Paşa'nın kapısında beklerken onu gördüğümde de bu duyguya kapılmıştım, hatırladım. O zaman, olmam gereken birini görmüştüm; şimdiyse, onun da benim gibi biri olması gerektiğini düşünüyordum. İkimiz birmişiz! Şimdi, bu bana çok açık bir gerçekmiş gibi geliyordu. Elim kolum bağlanmış, tutulup kalmıştım sanki. Kurtulmak için bir hareket yaptım, sanki benim, ben olduğumu anmak için bir hareket yaptım, sanki benim, ben olduğumu anlamak için: aceleyle elimi saçlarımın içinde gezdirdim. Ama, o da yapıyordu aynı şeyi, üstelik ustalıkla, aynanın içindeki simetriyi hiç bozmadan. Bakışımı da taklit ediyordu, kafamın duruşunu, aynada görmeye katlanamadığını, ama korkunun merakıyla gözümü alamadığım dehşetimi de tekrarlıyordu: Arkadaşının sözlerini ve hareketlerini taklit ederek onu sinirlendiren bir çocuk gibi neşelendi sonra. Bağdırdı! Birlikte ölecekmiz! Ne saçma, diye düşündüm. Ama korktum da. Onunla geçirdiğim gecelerin en korkuncuydu.

(...)

Ama o kadar korkmama, kendime ilişkin daha önce düşünmediğim şeyleri sezdiğimi düşünmeme rağmen, bu oyun duygusundan da kurtulamadım bir türlü. Enseme sıkı parmakları gevşemişti, ama aynanın karşısından çekilmiyordum. “Senin gibi oldum ben,” dedi sonra Hoca. “Nasıl korktuğunu biliyorum artık. Ben sen oldum!” Anladım dediğini, ama bugün yansının doğruluğundan kuşku olmayı bu kehaneti saçma ve çocuksu bulmaya çalıştım. Dünyayı benim gibi görebildiğini ileri sürdü; “onlar” diyordu gene, “onlar” nasıl düşünüyor, duyuyor en sonunda anıyormuş şimdi. (BK: 72-73).

Efendi ve Köle'nin bilinçsel düzlemde yer değiştirmeleri ve gölgeleri ile karşılaşmaları, ayna metaforuyla belirginleşirken, ilgili kısmın Hegel'in efendi-köle felsefesindeki bireyin kendini gerçekleştirme sürecinin önemsenmesine işaret etmesi bakımından uygunluk taşıdığı görülür.

Nietzsche'nin “Efendi-Köle Ahlâkı” felsefesi doğrultusunda metne yansıyan unsurlar, daha çok hınç duygusu ve benlik bütünlüğüyle alakalıdır. Köle, efendisi karşısında ruhça özgürlüğünü kazanmak için hınç duygusunu ve deneyimlerini kullanarak benlik bütünlüğünü sağlayacaktır:

Benim durumumdaki birinin Hocaya farkına vardırmdan bir keşif yaptırdığımı, kendisinin ve benzerlerinin pek kesin ve açık olmasa da zayıf noktaların ortaya çıkardığını söylemiş olmalıyım! Yalnız onun değil, ötekilerin de canına okuyacağım günlerin uzak olmadığını düşünmüştüm herhalde; kötü olduklarını kanıtlayarak onları yıkacaktım: Sanırım, hikâyemi okuyanlar Hoca'nın benden öğrendiği kadar benim de ondan öğrenmiş olmam gerektiğini anlıyorlardır artık! Belki de, insan yaşlılığında, simetriyi, hikâyelerde bile daha çok aradığı için böyle düşünüyorum şimdi. Yıllarca birikmiş kinimin heyecanıyla coşmuş olmalıyım. Hocaya, kendini iyice aşağılattıktan sonra kendi üstünlüğümü hiç olmazsa, özgürlüğümü kabul ettirecek, sonra da azat kâğıdımı küstahça isteyecektim. Mırın kırın edemeden beni serbest bırakacağını düşünüyor, ülkeme dönünce serüvenlerim ve Türkler üzerine yazacağım kitapların ayrıntılarını düşünüyordum (BK: 61).

Özetle Hoca ile Köle'nin karakter yapıları, Nietzsche ve Hegel'in köle-efendi felsefelerini pratikte örnekler gibidir. Her iki anlayışa uygun olarak izlek, içerik ve biçimde benzerlikler yaratılır. Mevcut benzerliklerle romanda çok sesliliğe ve anlamlılığa hizmet eden bir yapı ortaya çıkar. Baştaki masalsı anlatımdan sonra böylesi bir felsefi üslubun varlığı, eseri biçem yönünden zenginleştirir. Dolayısıyla bu durum, *Beyaz Kale*'de pastiş unsuruna yönelik bir kullanımın olduğunu gösterir.

Beyaz Kale'de pastiş olarak değerlendirilecek bir diğer nokta, romanda anlatılan veba olayıyla Feldmarşel H. Von Moltke'nin *Türkiye Mektupları*¹⁴ eserindeki veba olayının benzerlik göstermesidir. Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*'nin son sözünde veba ve vebaya karşı alınacak önlemleri kaleme alırken *Türkiye Mektupları*'ndan istifade ettiğini belirtir. *Türkiye Mektupları*'nda ilgili kısım şu şekilde aktarılır:

Prusya Kıralityet Sağlık Makamları tarafından sınırda veba mikrobi taşıyan bir madde olarak alıkoyulmayacağını bilsem, sana bir İstanbul menekşesi göndermeyi ne kadar isterdim. Şu anda veba hemen hemen sönmüş durumda. Ya da eskiden olduğu insanları her gün tehdit eden büyük bir tehlike olmaktan uzak.. Sebepsiz yere kendini üzmemen için sana bu hastalıktan tamamen doğru olarak kısaca b ilgi vereyim. Çünkü sebebi bilinmeyen bu tehlikeden çok korkuluyor. Çoğu da yersiz olarak büyütülüyor.

Vebanın Mısır'dan mı, yoksa Trabzon'dan mı geldiği, ya da nasıl ve ne sebepten ortaya çıktığı konusunda sana hiçbir şey bildirmeyeceğim. Çünkü bunu ne ben, ne de başka bir kimse biliniyor. Veba henüz keşfedilmemiş bir sır halinde.. Esrarını çözmeye cür'et eden kimselerin bunu bulamadan hayatlarına mal olan sfenks muamması gibi bir şey bu (TM: 51).

(...)

Bazen köpekler, geceleyn cesetleri eşerek topraktan Öyle ki mezarlık yeni sürülmüş bir tarlayı andırır (TM: 58).

(...)

Özel olarak yaptığım araştırma; Türklerin Avrupalılardan çok daha fazla hastalığa tutulduklarını, fakat hastalanan Hristiyanların kurtulma ve iyileşme şanslarının Türklerinkinden on defa daha az olduğunu ortaya koymuştur. Bunun sebebi ise, ancak manevî olabilir. (...) Şu bir gerçek ki; Türkler vebadan ölürler, fakat biz Frenkler ise aynı hastalıktan kurtulamaz, çekeriz (TM: 59-60).

Beyaz Kale'deki veba ile ilgili kısımlar, *Türkiye Mektupları*'ndakiyle büyük ölçüde benzerlik taşır:

Şehirde veba çıkmış! Bunu İstanbul'dan değil de, başka, uzak bir şehirden söz eder gibi söylediği

¹⁴ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda eser isminin kısaltmasına (TM) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

için inanmadım önce; haberi nasıl duyduğunu sordum, ayrıntıları öğrenmek istedim. Bakmışlar ki, durup dururken ölüverenler çoğalıyor, bir hastalık olduğunu anlamışlar! Belki de veba değildir diye düşündüm, hastalık belirtilerini sordum.

(...)

Vebadan korkmuyormuş, çünkü hastalık Allah'ın takdiriymiş, insanın öleceği varsa ölmüş; bu yüzden de benim korkakça saçmaladığım gibi, eve kapanıp dışarıyla ilişkiyi kesmek, ya da İstanbul'dan kaçmaya çalışmak faydasızmış. Yazılmışsa orada da gelir ölüm bizi bulurmuş. Niye korkuyormuşum? Günlerdir kâğıtlara yazdığım o kötülüklerim yüzünden mi? Bunu söylerken gülümsedi; gözleri umutla parlıyordu (BK: 62-63).

Mektup türüne uygun bir üslubun metne dâhil edilmesiyle söylemsel farklılık yaratılır. Bunun yanında her iki eser arasında konu ve izlek benzerliği oluşturularak bu benzerliğin özgün metne yerleştirilmesi, *Beyaz Kale*'de pastiş yönteminin metinlerarasılık düzleminde kullanıldığını gösterir.

Veba ile ilgili atıfta bulunulan tek eser *Türkiye Mektupları* değildir. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'nin son sözünde ismini andığı Reşat Ekrem Koçu'nun *Tarihimizde Garip Vakalar*¹⁵ isimli eserinde de belirtilen veba salgınıyla ilgili bir bölüm bulunur. Koçu'nun kitabındaki veba salgınının 17. yüzyıla denk gelmesi *Beyaz Kale*'de yer alan salgın vakasıyla eşleşmesi bakımından dikkate değerdir:

Tarih kaynaklarımızda devir devir büyük veba salgınları kayıtlıdır; bunların en müthişi 1812 (Hicrî 1227) de olmuştur (TGV: 17).

Bu örneksemeyle veba salgını üzerinden belirginleştirilen tematik yapı, bir kez daha farklı bir eser üzerinden desteklenmiş olur. Bu durum, pastiş yönteminin eserin tematik yönünü hedef alan özelliğiyle ilişkilidir.

Benzer şekilde veba salgınına atıfta bulunulan bir diğer eser *Türkiye'nin Dört Yılı*'dır. Vebayla ilgili kısım, eser içerisinde çok derinlikli olarak işlenmesi de Müslümanların kader anlayışına bakışını açıklaması yönüyle önem taşır:

Derken bir salgın hastalık başladı. Her gün birkaç kişi ölüyordu. Ben de hastalandım ama kurtuldum. Az kalsın beni de öldü diye gömmeye götürüyorlardı (TDY: 15-16).

(...)

PEDRO – Türkler hastalıklara karşı korunmadıkları için (...) [h]er şeyi Allah verir derler. Hattâ ölünün gömleğini, mintanım, dizliğini bile korkmadan giyerler. Oysa bu hastalık kelliğe kadar bulaşıcıdır (TDY: 31).

Veba ile ilgili üç farklı eserden benzer doğrultuda faydalanılması, *Beyaz Kale*'de pastiş unsurunun en belirgin örneklerinden birini oluşturur. Zira romanın önemli bir kısmını oluşturan veba olayı, gerek kurgusal gerekse de tematik olarak romanda önemli bir etki alanına sahiptir. Örneğin *Beyaz Kale*'de tematik kurgu olarak düşünülebilecek

¹⁵ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda eser isminin kısaltmasına (TGV) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

olan Doğu-Batı çatışması ve sentezi, veba salgını aracılığıyla işlenmiştir. Vebaya karşı Müslümanların takındığı tavırla Hristiyanlarındaki arasındaki fark, Doğu ile Batı zihniyetlerinin bilimselliğe bakış açılarını ortaya çıkartır. Ayrıca romanın sonunda Hoca'yla Köle'nin yer değiştirmesi, Doğu-Batı kültürünün sentezinin bireyler aracılığıyla gerçekleştiğini gösterir:

Gün ışıyına kadar, ona, ülkemde bıraktıklarımı, evimi nasıl bulabileceğini, Empoli'de, Floransa'da nasıl tanındığımı, annemi, babamı, kardeşlerimi, huylarını anlattım. İnsanları birbirinden ayıran bazı küçük, özel ayrıntılardan söz ettim. Bütün bunları, ta küçük kardeşimin sırtındaki iri bene kadar, ona daha önce de anlatmış olduğumu anlattıkça hatırlıyorum (BK: 126).

Alıntılanan kısım, *Beyaz Kale*'nin muhteva ve tematik boyutuna etki ettiği için, romanın ilgili bölümünde pastiş unsurunun varlığından söz edilebilir.

Özetle *Beyaz Kale*'deki Doğu-Batı çatışması, Efendi- Köle ilişkisi ve kurgusal yapı, veba salgınına göre şekillenir ve anlam kazanır. Bu hususları pastiş tekniğine uygun kılan nokta, eserde tezatlıkların ortaya çıkarılmasıyla ilişkilidir. Daha önce vurgulandığı gibi postmodern romanlarda zıtlıkların bir arada verildiği kaotik bir yapı söz konusudur. Pastiche de işlevselliği bakımından farklı tür ve bu türlere ait, biçim, izlek ve biçimin taklidinden faydalanarak eseri böylesi bir düzleme taşır. Dolayısıyla ilgili kısımların pastiş tekniğinin işlevselliğini örneklemede başarıyla kullanıldığı söylenebilir.

Beyaz Kale'nin üslup ve kurgu tasarımında örnek alınan bir diğer eser Stendhal'ın *İtalya Hikâyeleri*¹⁶'dir. Ortaçağ ve Rönesans zamanlarında kaleme alınan elyazmalarının tercümesiyle ortaya çıkan *İtalya Hikâyeleri*, *Beyaz Kale*'deki Elyazması Hikâye'sinin oluşturulma şekliyle benzerlik taşır. Zira *Sessiz Ev* romanının kişilerinden biri olan Faruk Darvinoğlu, Gebze'deki kaymakamlığın arşivinde yer alan elyazmalarından hikâye oluşturmaya çalışır.

Standhal, *İtalya Hikâyeleri*'ini oluştururken elyazmalarının tamamını ya da bir kısmını çevirmiştir. Bunun dışında her hikâyenin başına derleyen tarafından bir açıklama kısmı konularak eser hakkında bilgi verilir:

Bu fıkra, 1 Mart 1837 de, *Revue des Deux Mondes*'de yayımlanmıştır. Stendhal'ın XV. yüzyıl İtalya'sı hakkında yazdığı fıkralardan ilki budur. Yazarın o sanat, aşk ve kuvvet devrine karşı pek tutkun olduğu bilinmektedir. O devirle kaynaşmak için hiçbir şeyi ihmal etmez, tarihi vakalarda meraklı, kendi tabiri ile “bilgiç” bir adam sıfatıyla boş zamanlarını, Paul Louis Courier gibi, yarımada'nın sahaf dükkanlarında ve kütüphanelerde dolaşmakla geçirirdi. Böylece Cività Vecchia'ya konsolos olarak gider gitmez, kendisine pek pahalıya mal olan, fakat hiç beklemediği bir nimet ele geçirmişti. Bu XVI. Ve XVII. yüzyıllardan kalma, Çoğu Roma ve Napoli halk

¹⁶ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda eser isminin kısaltmasına (İH) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

diliyle yazılmış, sararmış, toz toprak içinde bir deste el yazısıdır.

(...)

Stendhal'in, naklettiği bu fıkralarda, şüphesiz kasten yaptığı bir yavanlık görülüyor (İH: 8-10).

Beyaz Kale'de ise elyazması mevzusu şu şekilde geçer:

Bu elyazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığına bağlı o döküntü "arşiv"de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tıkiş tıkiş doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum. Rüyaları hatırlatan mavi ebrulu zarif bir ciltle ciltlendiği, okunaklı bir yazıyla yazıldığı ve soluk devlet belgelerinin arasında pırıl pırıl parladığı için hemen dikkatimi çekti (BK: 7).

Her iki eser arasındaki kurgu ve üslup benzerliği metinlerarasılık düzleminde düşünüldüğünde pastiş unsurunun kurguyu oluşturulma aşamasında ve üslubun çeşitlenmesinde nasıl kullanıldığı daha iyi anlaşılır.

Beyaz Kale'de metinlerarasılık bağlamında faydalanan bir diğere eser de *Ahmet Ağa'nın Viyana Kuşatması Günlüğü*¹⁷'dür. Eserde Viyana'ya yapılan çıkarmanın işleniş tarzıyla *Beyaz Kale*'deki Viyana kuşatması yolculuğunun işleniş tarzı benzerlik gösterir. Bunun yanında her iki eserde de gerçekte yaşamış tarihî karakterler bulunur. Bunlardan birisi Sarı Hüseyin Paşa'dır. *Ahmet Ağa'nın Viyana Kuşatması Günlüğü*'nde Vezir'le yaptığı konuşmada Paşa'nın ismi geçer:

Rahmetli Abaza Kör Hüseyin Paşa'nın yanında kethüda olarak hizmet görmüş olduğu için, Vezir Abaza Sarı Hüseyin Paşa'yı yanına çağırtdı. Kendisine üzüntüsünü bildirdi. "Ne yazık ki, planımı gerçekleştiremedim" dedi. "Niyetim, rahmetliye hizmetinden dolayı vezirlik vermek, yüksek bir görevle mükâfatlandırmak ve akranları arasında yüceltmektir."

Sarı Hüseyin Paşa: "Allah, size uzun ömür versin, efendimizin uğruna kurban oldu!" karşılığını verdi (AAVKG: 82).

Aynı şahsın ismi *Beyaz Kale*'de şu şekilde geçer:

Güneş battıktan ve yalnız Sarı Hüseyin Paşa'nın başarısızlığını değil, Doppio'ya, Lehlilerden başka, Avusturyalıların, Macar ve Kazakların da yardım yetiştirdiğini öğrendikten sonra, kalenin kendisini gördük (BK: 125).

Ahmet Ağa'nın Viyana Kuşatması Günlüğü ve *Beyaz Kale*'deki benzerlik sadece şahıslar düzlemiyle sınırlı değildir. Her iki eserde mekânsal benzerlikler de söz konusudur. *Ahmet Ağa'nın Viyana Kuşatması Günlüğü* eserinde kuşatmanın ilk günlerinde ele geçirilen Ovar kalesinden ve buradan ayrıldıktan sonra içinden geçilen yakılmış bir köyden bahsedilir. Benzer bir sahne *Beyaz Kale*'de de görülür. Günlükte belirtilen kısım şu şekilde geçer:

Sabah erkenden yola çıkıldı. Beş saat sonra Ovar'daki konak yerine varıldı. Yürüyüş baştan sona kadar Tuna boyunca yapıldı. Karşı yakadaki kıyıları, bu arada Komorn Adası her yanı ormanlarla kaplı sıra tepeler halinde göz önünde uzanıyordu.

Yol üzerinde, yakılmış bir köyden geçildi. İçinden geçişimiz yarım saat kadar sürdü (AAVKG: 19).

¹⁷ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda eser isminin kısaltmasına (AAVKG) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

Beyaz Kale'de yer alan benzer sahne ise şu şekilde anlatılır:

Ertesi günlerde, öncü kuvvetlerin ele geçirdiği yakıp yıkılmış düşman palankalarını görünce, son bir umutla, bazı tuhaf ve çirkin düşüncelere kapıldığını hissettim. Sabah, ateşe verilmiş bir köyün içinden ağır ağır geçiyorduk (BK: 122).

Hem *Ahmet Ağa'nın Viyana Kuşatması Günlüğü*'nde hem de *Beyaz Kale*'de kuşatma sürecinin benzer olması, her iki eserde ortak bir mekân ve tarihî karakterin yer alması eserde içerik yönünden bir taklidin olduğunu gösterir. Ayrıca günlük türüne uygun bir üslubun kullanımıyla söylemde çeşitlilik arttırılır. Tüm bu unsurlar göz önüne alındığında pastiş metodunun biçem ve biçime bağlı olarak nasıl işlevsellik gösterdiği örneklendirilir.

Beyaz Kale'nin sonsözünde Orhan Pamuk, zindan günlerini kaleme alırken *Baron Wratislaw'ın Anıları*¹⁸ eserinden faydalandığını “Cervantes’le aynı yıllarda Osmanlı gemilerinde kürek köleliği yapan Baron W. Wratislaw’ın zindan günleri kölemin hücre hayatına örneklik etti” (BK: 148) ifadeleriyle dile getirir. Nitekim her iki eserde yer alan zindan ortamı ve yaşayış tarzı benzerlik taşır. *Baron Wratislaw'ın Anıları* eserinde zindan ortamı ve esirlerin yaşam tarzı şu şekilde anlatılır:

Şu gerçeği belirtmek isterim ki ömründe böyle bir zindan görmemiş ve böyle bir yerde az ya da çok konaklamak zorunda kalmamış bir kimseyi burasının ne korkunç ve ne iğrenç bir yer olduğuna inandırmak güçtür (BWA: 109).

(...)

Biz oraya götürüldüğümüz zaman bu nitelikteki tutsakların sayısı yedi yüzü buluyordu. Her yıl ilkbahar başlangıcında bu ikinci bölümde barınanlar kadırgalara dağıtılmakta, bu gemilerde forsa olarak çalıştırılmaktaydılar.

Yaz sonuna doğru, sefer dönüşünde ise taş kırmakta, mermer yontmakta, toprak kazmakta, yapılara gereç taşımakta, genel olarak nerede yapılacak iş varsa orada en adi ırgatlar gibi çalıştırılmaktaydılar (BWA: 108).

Beyaz Kale'de ise zindan ortamı ve esirlerin yaşam tarzları *Baron Wratislaw'ın Anıları* eserindeki kullanımına paralel şekilde işlenir:

Zindan berbat bir yerd, küçük izbe hücrelerinde yüzlerce esir pislik içinde çürüyordu. Yeni mesleğimi uygulamak için bol bol insan buldum orada, bazılarını da iyileştirdim. Sırtı, bacakları ağrıyan gardiyanlar için reçeteler yazdım. Böylece beni gene ötekilerden ayırdılar, güneş ışığı alan iyi bir hücre verdiler. Ötekilerin halini görüp kendi durumuma şükretmeye çalışıyordum ki, bir sabah beni onlarla birlikte kaldırdılar, çalışmaya gideceğimi söylediler. Hekim olduğumu, tıptan, bilimden anladığımı söyleyince güldüler bana: Paşa'nın bahçesinin duvarları yükseltiliyormuş, adam lazımmış: Sabahları, güneş doğmadan zincirlere vuruluyor, şehir dışına çıkarılıyorduk. Bütün gün taş topladıktan sonra akşamları gene zincirlerle birbirimize bağlı zindanımıza dönerken İstanbul'un güzel şehir olduğunu, ama insanın burada köle değil, efendi olması gerektiğini düşünürdüm (BK: 14-15).

Hem *Beyaz Kale*'de hem de *Baron Wratislaw'ın Anıları* eserinde benzer sahnelerin yer alması ve yazarın bunu açıkça dile getirmesi, iki eser arasında

¹⁸ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda eser isminin kısaltmasına (BWA) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

metinlerarasılık düzleminde bir ilişki olduğuna işaret eder. Her iki eserde anı türüne ait söylemin kullanılması, biçim üzerinde yaratıcı etkiye sahip olur. Örneksenen metnin türüne ait üslubun, özgün metinde kullanımıyla muhteva ve üslupta benzerlikler oluşturulur. Böylece biçim ve biçim yönünden tek tiplikten uzaklaştırılan eser, pastiş tekniğiyle postmodern bir düzleme taşınır.

Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'de postmodern öğeler yanında tahkiye geleneğinden de faydalandığı görülür. Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sine yaptığı atıflardan, bu durum rahatlıkla anlaşılır. Ayrıca Orhan Pamuk'un hem mekân hem de olayları kurgulayıp anlatırken Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinden istifade ettiği görülür. Örneğin romanda Akka diye bir mekândan bahsedilir. Aynı mekân, *Seyahatnâme*'nin üçüncü cildinde de yer alır. Evliya Çelebi, Akka sahasında bir pehlivan ile iki adamın diyaloglarını aktarırken Akka'dan bahsetmiş olur:

“İbretle görülecek hünerlerim var.”

(...)

Etrafında toplanan halka çeşitli sihirbazlık numaraları gösterdikten sonra gerçeğe çok da uymayacak oyunlar ile halktan üç günde iki kese altın toplar. Bir sürü tohumdan anında meyve çıkarma, ağzı bağlı bir harardan (çoğu kıldan dokunmuş büyük çuval) kurtulma, herkesin birbirini başsız görmesi, bir topu havada, boşlukta asılı bırakma, aynı topu konuşturma bu adamın numaralarından bir kaçıdır (Çelebi, 1985: 87-90).

Her iki eser arasındaki benzerlik sadece mekânsal boyutta değildir. Çocuk padişahın hayvanlara olan merakı ve romanda Hoca'nın padişahla olan ilişkileri boyunca çeşit çeşit hayvanlardan bahsetmesi yine Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'siyle ilişkilendirilebilir. Metne sonradan dâhil edilen ve çeşitli hikâyeler anlattırılan evliya, *Seyahatnâme*'ye atıfta bulunur. Örneğin *Seyahatnâme*'lerin 46. faslında yer alan “Rahmet Suyu Mübarek Nil ve Cennet Suyu Büyük Nehirler” başlığı altında timsahlar, uzunca işlemiştir. (Koçakoğlu, 2011: 198)

Her iki metin arasında hem kurgusal benzerlik olması hem de seyahatnâme türüne uygun bir üslubun kullanılması, *Beyaz Kale*'de pastiş tekniğinden faydalandığının bir diğer göstergesidir.

Beyaz Kale ve *Naima Tarihi* arasında yer alan benzerlik pastiş unsuru yönünden dikkat çekicidir. Romanda yer alan Hüseyin Efendi ile *Naima Tarihi*'ndeki Hüseyin Efendi'nin müneccimliği her iki metinde de yer alır. *Naima Tarihi*'nde Hüseyin Efendi şöyle tanıtılır:

Fezleke'de der ki, merhum Hüseyin Efendi aslında İstanbul hâkî olup sâbıkareîs-i müneccimîn olan şahzâde Sâatçisi Mehmed Çelebi'ye mukârin olmakla fenn-i nücûmu biraz andan görüp

evâil-i hâlinde maldâr Cizye Emîni Emir Sâdi hizmetinde kitâbet ile taayyüş edip üstâzı vefâtından sonra yerine reîs-i müneccimin nasb olundu (Nâimâ Mustafa Efendi 2007: 1271).

Beyaz Kale'de Hüseyin Efendi'nin hem ismi hem de müneccimliği *Naima*

Tarihi'nde kiyle örtüşür:

Siniri bozulan Hoca sonradan bana, "Hata ettim," dediği bir şey yapmış, astronomiden anladığını, ama müneccim olmadığını Padişah'a söylemiş. "Ama Müneccimbaşı Hüseyin Efendi'den daha iyi biliyorsun!" demiş çocuk. Hoca cevap vermemiş, çevredekilerden işiten olur da Hüseyin Efendi'ye yetiştirirler, diye korkuyormuş. Canı sıkılan Padişah üstelemiş: Yoksa Hoca hiçbir şey bilmiyor muymuş, yıldızlara boş yere mi bakıyormuş yoksa? (...) "O aptal çocuğu avcumun içine alacağım," diyordu, "Müneccimbaşı Hüseyin Efendi'den daha becerikliyim!" (BK: 37-38).

(...)

Yaz sonuna doğru bir gün, Müneccimbaşı Hüseyin Efendi'nin cesedinin İstinye kıyısında bulunduğunu duyduk (BK: 41).

Beyaz Kale'de yer alan müneccim Hüseyin Efendi'nin *Naima Tarihi*'ndeki

Hüseyin Efendi'yle örtüşmesi, konuya etkisi bakımından pastiş unsuruyla ilişkilendirilebilir. Zira Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'nin kurgusal boyutunu nasıl oluşturduğunu anlattığı "Sonsöz -Beyaz Kale Üzerine-" adlı kısmında *Naima*'nın adının geçtiği görülür:

Hikâyemi, yalnızca tarihsel olarak uygun düştüğü ya da renkli ve civevli bir dönem olduğu için değil, aynı zamanda kahramanlarım *Naima*, *Evliya Çelebi* ve *Kâtip Çelebi*'nin yazdıklarından yararlanabilsinler diye yüzyılın ortalarına oturtmaya karar verdim, ama daha önceki ve sonraki yüzyıllarda yaşanmış birçok küçük hayat parçacığı da, seyahatnameler aracılığıyla kitabıma sızdı (BK: 148).

Daha evvel vurgulandığı üzere pastiş yöntemi, birden fazla esere ait biçem ve içeriğin yeni eserde bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkar. Yapılan alıntılamalardan da anlaşılacağı gibi birden fazla esere ait söylemin bir arada işlenmesi; eserin tematik, üslup ve içerik yönüne şekil vermesiyle, romanda pastiş yönteminin kendi işlevine uygun olarak kullanıldığını gösterir. Ayrıca örneklenen tüm eserlerle romanda anlamsal yönden zıtlıklar, belirsizlikler oluşturulur. Böylece postmodern anlayışa uygun olarak kaotik bir düzleme taşınan eser; yorumlanması zor, çoğul okumalara müsait bir "Açık Yapıt"a dönüşür.

Tüm bu hususlar göz önüne alındığında; *Beyaz Kale*, pastiş tekniğini örneklemeye en fazla imkân sağlayan eserlerden biri olarak Türk edebiyatında önemli bir konumda yer alır.

2.2.1.2. *Bin Hüzünlü Haz*'da Türler Arası Gezinti: Pastiş

Bin Hüzünlü Haz postmodern anlatıların hemen her unsurunu bünyesinde başarıyla barındıran eserlerdendir. Metinlerarasılık üzerine farklı kullanımların mevcut olduğu eserde, özellikle pastiş ve anıştırma metotları azımsanmayacak ölçüde örneklendirilir. Eserin bir bölümünü tamamen metinlerarasılık üzerine kurgulayan Toptaş, kurgu, dil, bakış açısı ve anlatıcı unsurlarında da eserine değer katmayı bilmiştir.

Yazar, içerisinde bulunduğu mekândan hareketle kurgunun gerçeklikle birbirine nasıl karıştığını belirttiği bir kısımda metinlerarasılık üzerine düşüncelerini aktarır:

Herhalde ben de bu arada, gelip geçtiğimi sandığım yerleri düşünüp oralarda gördüğüm sessizliğe gömülmüş tapınakları, salgın hastalıkların pençesinde inleyen kayıp şehirleri, kadirga çatırtılarına karışmış yaralı korsan haykırılarıyla genişleyen denizleri, ıssız dağları, çölleri ve nehirleri bir bir anımsarken, farkına bile varmadan, o güne dek okuduğum kitapları yazan kişilerin okuduğu kitapların içinde geziniyordum. Çoktan eskiyip yok olmasına, belki bazı canilerce eskimesine bile fırsat verilmeden yırtılmasına, yakılmasına ya da bir şekilde çarçur edilmesine rağmen, hâlâ çeşitli kitap sayfalarının arasından benim kulağıma fısıltılarını ulaştırabilen aksakallı, kırışık yüzlü kitapların içinde... (BHH: 62).

Anlatıcı, kendi kurgusunu oluştururken de gerçek dünyasında yaşarken de varlığını önceki metinlere bağlar. Bu durum, metinlerarasılığın önemine işaret ettiği gibi kurmacanın gerçeklikten bir adım daha önde durduğunu ve onun üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğunu gösterir.

Eserde pastiş metoduna uygun örnekler daha çok masal formuna ait eserlerle sağlanır. *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Oduncu ve Çocukları*, *Dönüşüm*, *Kırk Haramiler*, *Binbir Gece Masalları* ve *Don Kişot* üzerinden pastiş tekniği ile metne zenginlik katılır. Kurgu başlığı altında kısaca değinilen hususları açacak olursak, üstkurmaca metoduna bağlı olarak gönderme yapılan eserlerle bir bölümü tamamen oluşturulması, kişi kadrosunun teşkili ve buna bağlı çoklu bakış açısının kullanımı; sanal, kaygan bir atmosferin varlığıyla zaman ve mekân unsurlarında geçişkenliğin, kırılğanlığın sağlanması pastiş metodu sayesinde mümkün olur.

Söz konusu eserlere yapılan atıflara geçmeden önce altı çizilmesi gereken bir husus üzerinde durmak gerekli gözükmektedir. Yapılan atıflar, sadece belli bir kısımda ve birbirleriyle bağımsız şekilde kullanılmaz. Her örnekleme yoğunlukla altıncı bölüm içerisinde birbirleriyle ilişkilendirilerek tek bir öykünün parçası şeklinde tertip edilmiştir. Bu haliyle kolaj bir metni andıran ilgili kısım, ana öykü yahut temden kopmadan metne başarıyla yedirilmiştir. Bellek içerisinde bir yolculuğu andıran gezinti esnasında eserlere yeniden şekil veren yazar, bu kullanımıyla farklı ve güzel bir uygulama gerçekleştirir.

Metinlerarasılıkla teşkil edilmiş olan altıncı bölümde sırasıyla, *Oduncu ve Çocukları*, *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Kırk Haramiler*, *Binbir Gece Masalları*, *Don Kişot*, *Dönüşüm* eserlerine göndermeler bulunur. Bu eserler her ne kadar birbirleriyle bağlantılı olarak işlense de aralarındaki ilişki organik şekilde değildir. Belleğin karmaşık labirentlerinde gezinti şeklinde yolculuğuna devam anlatıcı, söz konusu hikayeleri de bu şekilde birbirlerine eklemeler.

Anlatıcı, Alaaddin'i arama serüveninde ilk olarak *Oduncu ve Çocukları* masalındaki şahıslarla karşılaşır:

Hatta bir defasında da, elinde baltasıyla oralarda düşünceli düşünceli gezinip duran oduncu bir baba olmuştu.

Sonra, boncuk gözlü iki çocuğu, hadi bakalım işte odun kesmeye gidiyoruz diye peşine takıp, neredeyse benim hızıma eşit bir hızla ormanın derinliklerine doğru yürümeye başlamıştı bu baba. (...) Ormanın, döne dolaşa kördüğüm olduğu noktayı arıyordu sanki ve hep orayı düşünüp orayı hayal ettiği için de, peşindeki çocukların geçtikleri her yere, aman dönüş yolumuzu kaybetmeyelim diye ekmek kırıntıları serptiklerini görmüyordu (BHH: 73-74).

Bu alıntılamanın hemen devamında anlatıcı, metne modernizm eleştirisine uygun ifadeler ekleyerek göndermede bulunduğu eserle postmodernist anlayışın anti modernist tutumuna hizmet edecek şekilde kurguyu şekillendirir. Bununla birlikte yazar eleştiriye pek uzatmaz, metindeki masalsı atmosferi bozmadan aniden *Kırmızı Başlıklı Kız* hikâyesine geçiş yapar:

Olanca dikkatlerini bu işe veren ve ekmek kırıntılarını daha başka nerelere serpecekleri konusunda kendi aralarında gizli gizli fısıldaşıp duran o boncuk gözlü çocuklar da, çevrelerini görmüyorlardı gerçi; ağaç diplerine yıkılıp kalan tinerci çocukların, ellerindeki naylon torbalarla çalılıklarda yiyecek artığı toplayan iki büklüm ihtiyarların, ortalıkta aylak aylak gezinmekten usanıp da yok yere birbirleriyle dövüşmeye başlayan işsiz babaların, hazin şarkılarla dolup taşan salaş sokakların, elektronik eşya satılan dükkânların, balık tezgâhlarının ve cinnet dakikalarının içinden nemli gözlerle çok uzaklara bakan, oğulları kayıp annelerin yanı başından geçip geçip gidiyorlardı. Ya da, ahşap balkonların altından, pazaryerlerinin ortasından, piyango bileti almak için uzun uzun kuyruklar oluşturan insanların arasından, film afişlerinin önünden ve mis gibi kokular saçan camları buğulanmış fırınların, içleri şık müşterilerle dolu bol ışıklı pastanelerin, biracıların, kitapçıların, döviz büfelerinin, çay bahçelerinin

derken, kolunda sepetiyle yürüyen kırmızı

başlıklı bir kız da gelip bu çocukların yanı başından geçti ve bakışları tinerci çocukların yarı baygın bakışlarında yankılanan aç bir kurdun, yalana yalana kendisini süzdüğünü hiç fark etmeden, sise gömülen yaprak hışırtılarını aralayıp hızla kayboldu. Kolundaki sepetten yayılan kurabiye kokularının içinde, ayak sesleri bir süre daha kaldı belki, kırmızı başlığı bir süre daha görüldü ve bu başlığın üzerinde biriken kurdun bakışları oradan uzanıp bana doğru kıpkırmızı, kürek gibi bir dille bir süre daha yalandı ama kız bir daha görünmedi (BHH: 74).

Kırmızı Başlıklı Kız'ın modernizm eleştirisi ardından verilmesi ve kurdun takibinden sonra kızın, bir daha görünmemesi hem masalın kendi hikâyesine uygundur hem de modern dünyanın insanı yiyip bitiren yapısına gönderme yapması yönüyle dikkat çekicidir. Atıf yapılan her iki masal, hem metnin tematik yönünü destekler hem de üslupta

masalsı bir söylem yaratır. Bu yönüyle her iki eserden pastiş tekniğine uygun olarak istifade edildiği söylenebilir.

Kırmızı Başlıklı Kız'ın hikâyesinin bittiği yerde anlatıcı, *Kırk Haramiler*'e rastlar:

O kadar yakın olduğu halde, o da haramileri görmemişti nedense... Oysa sayıları kırka varan bu haramiler, hemen kırmızı başlıklı kızın geçtiği yerin azıcık yukarısında kalan bir mağaranın ağzına postu sermişler, kılıç gibi uzayıp giden zifiri karanlık bıyıkları, ikide bir boş yere nara atıp duran sarı dişli kocaman ağızları ve çarptıkları her şeyi tuzla buz eden balyoz ağırlığındaki kaba saba elleriyle, hem birbirlerine horozlana horozlana önlerindeki altınları sayıyor, hem de yüksek sesle, sanki söylediklerini yüzlerce yıl uzakta yaşayan bazı insanlara da ulaştırmak istercesine, bağıra çağıra konuşuyorlardı. Birkaç adım ötelerinde bekleyen atların sırtından tüten buharlara bakılırsa, oraya yeni gelmiş olmalıydılar. Bu, altınları sayan ellerinin arada bir hâlâ kılıç sallıyormuş gibi hareket edişleriyle, havada patlayıp duran kahkahalara! Uzak bir köşesinde yankılanan, baskına uğramış kervan çığlıklarından da anlaşılıyordu zaten; bu çığlıkları aydınlatan ay ışığının amansız kılıç darbeleriyle un ufak oluşundan, bu un ufak oluşun içine yıkılan atların kanlı kişneyişlerinden ve bu kişneyişlerin orasına burasına sığınmaya çalışan birtakım karaltıların çaresizliğinden de anlaşılıyordu. Belki altınları güçbela sayıp küplere doldurduktan sonra, haramilerin yorgun düşen gövdelerini birer köşeye atıp uyuyakalmalarından da anlaşılacaktı ama, başlarındaki adam buna fırsat vermedi; gök gürültüsünü andıran sesiyle onlara dönüp çabucak hazırlanmalarını emretti.

Böylece, mağaranın ağzını sihirli birkaç kelimeyle kapatan haramiler, başlarındaki adamın kafasındaki yere doğru yeniden yollara düştüler. (BHH: 75).

Kırk Haramiler masalına hemen her yönüyle sadık kalınarak metne eklenilen bu kısmın devamında da masalın kurgusuna uygun bir işleyiş devam eder. Olaylar, *Kırk Haramiler*'in bir saraya baskın yapmasıyla devam ederken okur, birden bire kendini *Binbir Gece Masalları*'nın içinde bulur. Zira baskın yapılan saray, *Binbir Gece Masalları*'nda yer alan saraydır. Saraya giren haramilerin yaptığı taşkınlıkları âdeta görmeden, duymadan Şehzad'dan dinlediği masalların büyüüne kapılan padişah, *Binbir Gece Masalları*'nın prensi Şehriyar'dan başkası değildir:

Kız, bir an için karşılarında pervasızca at koşturan, kılıçlarını sıyırp havada daireler çizen ve estirdikleri rüzgârla salondaki tülleri kat kat uçuşturan haramilere bakıp usulca gülümsemişti o böyle söyleyince. Gözucuyla gülümsemişti ama, yanaklarından gelip geçiveren pembelikle ya da yüzüne vuran kalbinin görünmezliğiyle gülümsemişti. Ardından da gözleri, aklı ve dili harami kılıçlarının ağzında iyice bilenmişçesine, daha keskin kelimelerle hükümdara daha başka şeyler anlatmaya başlamıştı (BHH: 76).

Anlatıcı, gerçekleşenleri sadece dışardan gözlemlemez, bizzat olayın içindedir.

Zira hikâyenin devamında kendisini birden masalı anlatan kızın yanında bulur:

derken ben, birbirine açılan saray avlularına çıkıp çıkıp kendimi defalarca gene o duvarları çinilerle süslü salonda, kızın üç beş adım yakınında buldum ama, sonunda oradan uzaklaştım (BHH: 78).

Birbirinin peşi sıra devam eden bu macera dolu yolculukta, anlatıcı saraydan uzaklaşırken başka masal kahramanları görür. Ancak anlatıcı bunların sadece isimlerini zikreder. Hikâyelerine yönelik bir söylemde bulunmaz. *Binbir Gece Masalları*'nın ve

Kırk Haramiler'in iç içe verilerek yeni bir kurgu yaratılması eseri tematik açıdan güçlendirip ve üslup yönünden zenginleştirilmesiyle pastiş tekniğini örnekler.

Anlatıda pastiş tekniğinin kullanıldığını gösteren bir diğer yer, *Don Kişot* romanına yapılan atıfla belirginleşir. Anlatıcı, ormandaki ilerleyişi esnasında karşılaştığı şövalye ve uşağını tasvir ederken Don Kişot ve Sancho Panza'nın bilindik hâline sadık kalır:

Sonra, işte bu hayat böyle yükselirken, bütün bu olup bitenlere fena halde içerlemiş gibi, birdenbire zırhından şangır şungur sesler dökülen çılgın bir şövalye çıktı ortaya; peşindeki adamıyla birlikte tozu dumana katarak geldi, üç beş adım ötemde durdu. Adamı dediğim adam, titrek bacaklı uyuz bir eşeğin sırtına bin bir güçlkle oturtulmuş, oldukça ürkek, paspal, ama vefalı bir gölgeye benziyordu. (BHH: 81-82).

Göndermenin asıl önemli noktası ise bu kısımdan hemen sonra gelir. Şövalyenin asaletini sağlayan burjuvazi ve modernizmin insanlar üzerindeki yıkıcı, ayrıştırıcı etkileri Don Kişot'un kuşandığı zırh ve zırhın çıkarttığı sesler aracılığıyla temsil edilir:

Mızrağını yere dayayıp uzaklara bakan şövalyenin altındaysa, sağrısından sıcak buharlar tüten, yeleşi ak köpükler içinde kalmış, şöyle rüzgâr özeti gibi heybetli bir at vardı. Bu at, oraya gelip durduğundan beri nedense durduğu yerde duramıyor, burun deliklerini şişire şişire ikide bir ayak değiştiriyor, o ayak değiştirdikçe de yukarıdaki zırhın çeşitli yerlerinden, neredeyse iniltiyi andıran birtakım küflü gıcırtilar dökülüyordu. Kulak verip dikkat kesilince, kimi zaman da çok uzak bir zamanın derinliklerinde kalmış öfkeli haykırıslara benziyordu bu gıcırtilar, gözyaşları arasında zonklayan irili ufaklı hıçkırıklara, rengini yitirmiş ihanet fısıltılarına, budalaca sürüp giden sohbetlere, sevişme seslerine, uyuyan milyonlarca kişinin horultusuna, ya da kapıların, duvarların ve kalın kalın perdelerle kalın kaim zamanların gerisinden işitilip de bir türlü anlaşılamayan, mızımız konuşmalara benziyordu.

Öyle ki, o sırada bütün bu seslere bakıp zırhın içinde milyonlarca kişinin yaşadığı sanılabildi. Dahası bu milyonlarca kişinin, sanki çılgın bir şövalye görüntüsü halinde gelip oradaki ölümün karşısına dikildiklerinden hiç haberleri yokmuş gibi, hâlâ zırhın içindeki karanlıkta günlük yaşamlarını kayıtsızca sürdürdükleri, yani hâlâ aptalca şeylere gülüyor, budalaca konuları konuşuyor, boğaz boğaza dövüşüyor, arada bir sevişiyor, işe gidiyor, işten geliyor, ya da tencere tabak gürültüleri arasında kaybolan evlerine sürekli girip çıkıyor oldukları bile düşünülebilirdi (BHH: 82).

Örneklenen metin aracılığıyla *Kırmızı Başlıklı Kız* ile *Oduncu ve Çocukları* masallarında olduğu gibi antimodernist bir tavırla tematik düşünce desteklenmiş, üsluba zenginlik kazandırılmış ve dolayısıyla bu da pastiş tekniğine örnek teşkil etmiştir.

Bin Hüzünlü Haz içerisinde pastiş metodu bağlamında atıfta bulunulan bir diğer eser Kafka'nın *Dönüşümü*'dür. Önceki metinlerde olduğu gibi belirgin biçimde atıf yapılmasa da içeriğin üzerinde uzunca durulması ve tematik yönden eserin aslına uygunluk gösterdiği anlaşılmasıyla eserin *Dönüşüm* olduğu kuvvetle muhtemeldir. Bu kullanım her ne kadar anıştırma tekniğine uygun görünse de metin üzerinde etkisi ve uzunluğu göz önüne alındığında pastiş tekniğine daha yakın durur:

Sonra, tam da kalktığım yerde, hemen oracığındaki yumuşacık otlarla çitirdayıp duran sararmış yaprakların üzerinde, dev bir böcek gördüm. Gövdesi, neredeyse bir insanınki kadar vardı bu böceğin; benim az önceki halimi taklit edencesine sırtüstü yatmış, bir yandan güçlkle başını kaldırıp kaldırıp kubbemsi karnına bakıyor, bir yandan da hiç kuşkusuz doğrulup kalkabilmek için, acınası incelikteki bacaklarını oynatıp duruyordu. O anda ona yardım etmeyi, yay şeklindeki çizgilerle parsellere ayrılan o çok bacaklı kocaman gövdesini tutup bir çırpıda ters çevirivermeyi düşünmedim değil tabii, epeyce düşündüm. Ama, bu böceğin konumunu değiştirmek için harcadığı çaba o kadar doğal ve saygıya değerdi ki, ister istemez böyle bir müdahaleyle yolunda giden bir şeyleri aksatacağımdan korktum. Hatta o anda, karşımdaki çırpınışların çaresizliğine doğru kendimi tutamayıp da küçücük bir adım atacak olursam, böcek sanki birdenbire gövdesinin yetersizliğini fark edip biraz daha acıya gömülecekmiş gibi geldi bana... Böyle bir durumda, her şeyin boşuna olduğunu düşünüp bacaklarını oynatıp durmaktan da vazgeçecekti belki; uçurumun dibinde öylece yatacak, sürekli çevredeki ağaçların dal uçlarına bakacak ve hiç kımıldamadığı için de, gitgide oradaki toprağa, toprağın üzerindeki yapraklara, otlara ve taşlara benzeyecekti. Yavaş yavaş, kendisi olmaktan çıkacaktı bir bakıma. Oysa o anda, can havliyle çırpındıkça konumunu değiştirip kurtulamıyordu belki ama, en azından bu çırpınışlar sayesinde kendisi olmayı sürdürüyordu (BHH: 82).

Alıntılanan kısımda varoluş üzerine değerlendirmeler dikkat çeker. Anlatıcı çaresizlik içinde çırpınan böceğe müdahale etmeyi onun varoluş mücadelesine saygısızlık olarak görür. Mücadelesi sonuç versin ya da vermesin böceğin varlığını bu çaba sayesinde anlamlı görür. Bu kısım aslında anlatıcının Alaaddin'i arama çabasıyla neredeyse tamamen aynıdır. Anlatıcı da Alaaddin'i çaresizce aramakta, kendi varlığını ona ulaşmakta ya da onun benliğinde anlamlı kılacaktır. Her iki eser arasındaki bu tematik bağ ve ifade gücündeki paydaşlık ilgili kısmı pastiş örneğine çevirir.

2.1.1.3. Tiyatro ve Felsefeye Pastiche Hayat Veren Bir Roman: *Tehlikeli Oyunlar*

Tehlikeli Oyunlar'da pastiş tekniğinin kullanımıyla tiyatro/drama/oyun ve felsefî düşünce sistemlerine yönelik metinlerarası göndermeler bulunur. Bunlar içerisinden en dikkat çekicisi Protagoras felsefesidir. Bu felsefeye ait gerçeklik anlayışı, sübjektivizme dayandırılarak *Tehlikeli Oyunlar*'da ön plana çıkarılır. Protagoras'tan günümüze kalmış en önemli cümle, *Hakikat veya Kesin Kanıtlar* adlı eserinde mevcut olan "İnsan her şeyin ölçüsüdür" cümlesidir. Bu tek cümle, ilkçağdan bu yana sayısız inceleme ve yorumun konusu olmuştur. Tam olarak ifade edilmek istenirse Protagoras şöyle demektedir:

Bütün şeylerin ölçüsü insandır, var olanların var olmalarının ve var olmayanların var olmamalarının.

Herhangi bir şey bana nasıl görünüyorsa benim için öyledir, sana nasıl görünüyorsa senin için de öyle... Üşüyen için rüzgâr soğuktur, üşümeyen için ise soğuk değildir (Arslan, 2010: 28).

Protagoras'ın bu düşünce sistemi, yankısını, *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet'inde şu şekilde bulur:

‘İyi. Yaz bakalım: Gerçek, başkalarının bize uygulamaya çalıştığı tatsız bir ölçüdür.’ ‘Birimi var mı Hikmet Amca?’ ‘Birimi insandır.’ Salim, kalemin mavi tarafını ağzına soktu, ucunu ıslattı, insanın altını çizdi (TO: 109).

Bu söylemin içerisinde hem Protagoras felsefesine açıkça temas edilmiş hem de gerçekliğe tatsız ölçü nitelemesinde bulunulmuştur. Gerçeklik kavramının tatsızlığının merkezine insanı almasıyla romandaki tematik yapının postmodern anlayışın gerçekliğe bakışıyla örtüşmesi sağlanmıştır. Dolayısıyla eserin üslup, izlek ve muhteva yönünden çeşitlenmesine yaptığı etkiyle Protagoras felsefesinden pastiş yöntemi aracılığıyla faydalanılması söz konusu olmuştur.

Oğuz Atay’ın *Tehlikeli Oyunlar* romanının başkışısı Hikmet ile Bilge’nin konuşmaları Karagöz ve Hacivat oyunlarındaki Karagöz ile Hacivat’ın birbirleriyle konuşma tarzlarına benzer. Bilindiği gibi Karagöz ve Hacivat oyunları, diyalog odaklı mizahî bir yapıdadır. Hikmet ile Bilge’nin konuşmaları da okura bu oyunu anımsatır niteliktedir:

“Hikmet! Nereden çıktın böyle?” Fena bir soru değil. Düşünmeden karşılık ver.
“Gecekondu,” dedi aceleyle ve içeri girdi. Bilge, gülerken kapıyı kapadı:
“O ne demek öyle?”
“Duymadın mı?” Bilge, saçlarını arkaya attı. (Saçları gene uzun.)
“Hayır.” Kirli pardösüsünü Bilge’ye göstermeden astı. İçeri geçtiler.
“Hiçbir şey duymadın mı?” Koltuğa oturdu. Kitaplara bakacaktın önce. Şimdi kalkılmaz artık.
“Ayrıldığını duydum tabii. Kim söylemişti?” Bilge, ayakta bir süre düşündü. Önemli değil canım, bizden duysaydın daha iyi olurdu.
Bir nefes aldı. Bilge’nin yalnız olduğunu anladı. Neden yalnız? Koridora çıktı ışığı söndürmek için çünkü. “Çiçek mi aldın Hikmet Allah aşkına?” Hay Allah, orada unuttum. Bilge, gülerken kapıda göründü. Bir şey söyle. “Bu kadar zaman sonra elim boş gelemezdim ya.” Dur, daha iyisini buldum: “Yoksa baklavayı mı daha çok severdin?” İnşallah, ‘Hiç değişmemişsin Hikmet,’ demez. Demedi; vazoyu aldı, çiçekleri yerleştirmeye gitti.
Bilge, vazo ve çiçekler. “Bu çiçekleri sevdiğimi nereden bildin?”
“Bilmem, çiçek seversin diye düşündüm sadece ve bana kızmışsan seni yatıştırır diye ümit ettim.”
“Nereden kızacakmışım sana?”
“Birden kayboldum diye. Belki de hiç aklına gelmedi.” Biraz ileri gitmiyor muyuz?
“Nerede oturuyorsun şimdi Hikmet?”
“Söyledim ya: Gecekondu.”
“İnanmam.”
“Onun gibi bir yer. Gecekondu kıtasına, dar bir kara parçasıyla bağlıyım.”
“Nasıl yaşıyorsun? Ne yapıyorsun?”
“Pek yaşıyorum sayılmaz. ‘Yaşamak’ sözüyle ‘geçinmek’ ya da ‘çalışmak’ gibi uzak meseleleri soruyorsan cevabı kolay: Çalışmıyorum ve ufak bir gelirle yaşıyorum. Babamdan kalan iki parça şeyi sattım. Öyle derler ya. Gerçekten iki parçaydı. Çalışkan bir arkadaşım da bu parayı ‘çalıştırıyor.’ Para, sabahtan akşama kadar koşup duruyor ve ben gecekondu, aynı süre içinde sırtüstü yatarak kadınlara çiçek almayı hayal ediyorum (TO: 137-138).

Soru-cevap şeklinde ilerleyen konuşma esnasında komiklik taşıyan söylemlerle okura üslup bakımından Karagöz ve Hacivat oyunları anımsatılır. Bu tarz kullanımla üslup çeşitlilik kazanır, eser postmodern anlayışın her düzlemde çeşitlilik taşıması

düşüncesine biçimsel bağlamda uygun hâle gelir. Başka bir formun dil özelliklerine öykünme söz konusu olduğu için ilgili kısım, pastiş örneği oluşturur.

Tehlikeli Oyunlar'da gönderme yapılan tarihî metinlerden bir diğeri de Shakespeare'in *Antoniüs ve Kleopatra* adlı tragedyasıdır. Eserde geçen gönderme şu şekildedir:

Kleopatra, hiçbir zaman kendini düşünmedi. Ne Mısır kraliçesi olması, ne güzelliği, ne de serveti, Antoniüs için yaptığı fedakârlıkları önleyemedi. Bu, bir Antoniüs meselesi değildi. Bu, bir yaratılış meselesiydi; Sezar daha önce gelseydi, Cleopatra, Sezar'a râm olacaktı. Bu, umumî mahiyette bir râm olma meselesiydi. Bu, uzun kirpiklerini kaldırdığı zaman, yardıma muhtaç iri gözlerinin, aynı mahiyetteki başka gözlerle karşılaşması gibi, eşyanın tabiatına bağlı olmayan bir meseleydi; mücerret bir vakıa idi. Dikkat etmişimdir: Hayatın tadını koku, renk, çiçek gibi, hislere hitap eden eşyada bulanlar, esas itibariyle felsefelerini, son derece muğlak fikirlere istinat ettirirler. Ve aslında kadın denen o anlaşılma mahluk, müphem arzularının menşesini, esrarlı riyaziye muadelelerinin girdâbında teşekkül ettirir. Bana kalırsa, kadınların, riyaziye ilmine ait mudil esaslara umumiyetle yabancı oluşu, erkek milleti için hayırlı neticeler tevhit etmiştir. Beni Adem, riyaziyeyi, gündelik hayatın kolay yaşanması ve yüksek zevklerin tatmini için kullanmıştır. Riyaziye, kadınların eline geçseydi, müthiş bir silah olarak insan saadetini tehdit eden bir tehlike haline inkılâp edebilirdi. Kleopatra'da da, iktidar ve san'at, istikrarlı bir şahsiyetin meydana gelmesini temin edecek temayülleri tevhit etmeğe kâfi bir arzu kesafeti hissetmesine, her nedense, yardımcı olamıyordu. Onun Antoniüs'tan beklediği ise, ne şöhet ne de aşkı; Garbî İmparatorluğun bu yarı ilahına Kleopatra, nefse itimadın teessüsüne vesile olacak bir eşya nazariyle bakıyordu. Antenius, onun için, şaşaalı bir aynadan ibaretti. Antoniüs, ne elemidir ki, bu vaziyeti geç fark etti ve kendisini mukabil bir taarruz ile müdafaaya çalıştı. Bu mücadele, elbette ki, yüksek bir seviyede cereyan ediyordu. İkisi de, esas gayelerini açıkça ortaya koyamayacak kadar gururluydu. Bu iki emsalsiz insanın, bütün bu hercümerc içinde beraber bulunmalarını temin eden husus, devletin idaresinde her gün karşılaşılan ve ahvali âdliyyeden olan işlerdi. Buna ilâveten, Sezar'ın yaklaşmasının meydana getirdiği telaşın tevhit ettiği kader birliği ve bilhassa Antoniüs hesabına, uzak bir memlekete dönmenin icap ettirdiği amelî müşkilat vardı. Ne meş'um bir tecellidir ki, vaziyetin normale avdet etmesi için ele geçirilen fırsatlar, gene, beraber bulunmalarını temin eden telaş ve hercümercin tevhit ettiği asabi tansiyon sebebiyle, bir bir elden kaçırılıyordu. Vaziyet, hakikaten, bir faciaya doğru inkişaf ediyordu. Facianın kahramanlarının yüksek mertebeden oluşu, keyfiyeti daha vahim bir mecraza sürüklüyordu. Aralarındaki ruhi mücadelenin meydana getirdiği hiddet ve asabiyet, bütün memleket için bir tehlike teşkil ediyordu. İkisi de tarihten ders almayı düşünemiyorlardı. Acaba tarih, hakikaten bir tekerrürden mi ibarettir? Kanaatimce; tarih, muayyen bir nispette tekerrür olsa bile, bu tekerrür, gittikçe zayıflayan ve kaybolan bir hayalden ibarettir; tıpkı Antoniüs ile Kleopatra'nın, yaşadıkları her günden sonra, onlar için elîm bir tarih olan aşklarının müphemleşen, göz yaşları arasında her gün biraz daha buğulanan hayali gibi... (TO: 86-87).

Mütercim Arif adlı eski bir düşünürün kaleme aldığı bu bölümde, Antoniüs ve Kleopatra ilişkisine eleştirel bir bakış söz konusudur. Bir roman bölümü olmaktan çok bir eser değerlendirmesi formunda olan metin, romanın hakim üslubundan farklı olarak Osmanlı Türkçesinin dil özelliklerine uygun bir üslupla yazılmıştır. Bunun yanında hem Mütercim Arif'e yapılan atıf hem de onun yazmış olduklarının ana metne taşınması, üslup ve muhtevadaki zenginliği arttırmış ve dolayısıyla, pastiş yönteminin örneklenmesi söz konusu olmuştur.

Tehlikeli Oyunlar'da faydalanan eserlerden biri de Shakespeare'in *Hamlet* adlı tragedyasıdır. Gerek eserin başkışısı olan *Hamlet* ile *Tehlikeli Oyunlar*'ın başkışısı olan Hikmet arasındaki benzerlikler gerekse de oyun içinde bir başka oyunun yer alması, her iki eserin benzerlikler taşıdığını gösterir. Bunun yanında *Tehlikeli Oyunlar*'da *Hamlet*'ten canlandırma da yapıldığı gözlenir:

Sahneye kıyafet değiştirerek çıkıyoruz. Ben Hamlet'in elbisesini giydim. (Depoda başka elbise kalmamıştı.) Ben, ÖLÜM sembolüğü olduğum için, siyah elbisenin üstüne beyaz bir iskelet çizdirdim (TO: 146).

Hamlet yalnızca, var olmanın mı yoksa olmamanın mı daha iyi olduğunu değil, var olup olmadığını ve var olmakla olmamanın bir anlam taşıyıp taşımadığını soran bir tiptir. Hikmet de ara ara var olmanın anlamını kendi iç dünyasında tartışır. Hamlet, sorularını cevapsız bırakan bir evren karşısında düşünmek zorundadır. O, yalan dolanla, dolap düzenle, küçük hesaplarla dolu bu dünya ile; beklenmedik kılıklarda anlaşılmaz buyruklar gönderen öteki dünya arasında gidip gelen; insanı aynı anda hem yarı Tanrı hem de bir toz parçası gibi görmenin acısıyla bunalan kişidir. Tüm bu özellikleriyle Hamlet, Hikmet'le fazlasıyla benzerlikler gösterir. Çevresine yabancı olan Hikmet, yaşadığı dünyaya kendini sığdıramaz, zamanla işlerin yoluna gireceği söylenir ona; ama onun için dünya bir hapisneden farksızdır. Aynı şekilde Hamlet'te de bu ruh durumu göze çarpar:

İyi ya da kötü diye bir şey yok; çünkü düşünce, her şeyi öyle yapan. Bana göre Danimarka bir hapisane.

(...)

Var olmak ya da olmamak, bütün mesele bu. Gözü dönmüş talihin sapanına, oklarına için için katlanmak mı daha soylu, yoksa, bir dertler denizine karşı silaha sarılıp son vermek mi onlara? Ölmek, uyumak... (Shakespeare, 2007: 96-114).

Hamlet, içini kemiren dertleriyle kendi içinde mücadele eder. Kurtuluşu ölümden bulur; fakat inancı gereği böyle bir yola başvurmaya yanaşmaz. Hikmet de benzer dertlere sahip, zihninde ölüm düşüncesi olan biridir; fakat onun tercihi Hamlet gibi yaşamaktan yana olmaz. O, uzun süre bunlara karşı direnir, ama sonunda yenik düşerek intihar etmek suretiyle ölümle buluşur. Bu bakımdan Hamlet ile Hikmet, kişilik olarak birbirlerine benzeseler de inançları yönüyle birbirlerinden ayrılırlar. Tercihleri de yine bu nedenle farklıdır. Her iki metin arasında muhteva ve izlekte benzerlikler oluşturulması ilgili kısmı pastiş yöntemine uygun bir örneğe dönüştürür.

Tehlikeli Oyunlar'ı metinlerarasılık bağlamında ilişkilendirebileceğimiz bir diğer eser de Albert Camus'nün *Yabancı*¹⁹ romanıdır. *Yabancı* ile *Tehlikeli Oyunlar* arasındaki ilişki *Tehlikeli Oyunlar*'ın başkışısı Hikmet Benol üzerinden ortaya çıkar. *Yabancı*'nın başkışısı Mersault ile Hikmet Benol'un kişisel özelliklerinde benzerlikler bulunur. Ekspresyonizm ve varoluşçu akım, *Yabancı*'ya, eserin başkışısını toplumdan uzak, içe dönük ve hayatın anlamsız olduğu düşüncesiyle etki eder. Zira Mersault varoluşçu akımın "saçma" unsurunun odak noktasında karakterize edilmiştir. Varoluşçuluk akımının ateist koluna göre, yaşanan her şey, tüm dinî inançlar saçma olsa da insanın seçme hakkı vardır. Hayat ve inançlar saçma bile olsa intihar yahut ölüm değil yaşamak seçilir. Kefeli'ye göre (2012: 169-170) varoluşçu yazar, varoluş sürecindeki insanın "bunaltısını", kararsız, tedirgin hâlini anlatırken vaka ve entrikanın en aza indirgendiği metinlerde seçme durumundaki insanı işler. Eserlerde saçma ve iğrenç bir dünyada sahipsiz, inançsız, dolsuz yaşayan insanın boşluk, hiçlik, bunalım ve abesle çevrili hayatı anlatılır. Mersault'un hayat karşısındaki duruşu bu tanımla neredeyse birebir örtüşür:

Hiçbir şeyin önemi yoktu ve bunun niçin böyle olduğunu da biliyordum. O da biliyordu. Geçirdiğim bütün bu anlamsız hayatta, geleceğimin ta derinlerinden, henüz gelmemiş yıllar içinden, karanlık bir soluk bana doğru yükseliyor ve yaşadığım yıllardan daha gerçek olmayan yıllardan bana sunulan ne varsa, hepsini aynı düzeye getiriyordu. Başkalarının ölümü, bir ananın sevgisi ne umurundaydı benim? Başkasının Tanrısından bana neydi? Başkalarının seçtiği, kabullendiği hayattan, yazgıdan bana neydi? (Y: 115).

Tehlikeli Oyunlar'ın başkışısı olan Hikmet Benol'un da Mersault gibi hayat karşısında usanmışlığı ve önemsemez tavrı eserde şu şekilde yer alır:

Bana bir mektup yazmış olsaydın, ben de sana cevap vermiş olsaydım. Ya da son buluşmamızda büyük bir fırtına kopmuş olsaydı aramızda ve birçok söz yarım kalsaydı, birçok mesele çözüme bağlanmadan büyük bir öfke ve şiddet içinde ayrılmış olsaydık da yazmak, anlatmak, birbirini seven iki insan olarak konuşmak kaçınılmaz olsaydı. Sana, durup dururken yazmak zorunda kalmasaydım. Bütün meselelerden kaçtığım gibi uzaklaşmasaydım senden de. İnsanları, eski karıma yapmış olduğum gibi, büyük bir boşluk içinde bırakmasaydım. Ne olurdu, bazı sözleri hiç söylememiş olsaydım; ya da bazı sözleri hiç söylememek için kesin kararlar almamış olsaydım. Sana diyebilseydim ki, durum çok ciddi Bilge, aklını başına topla. Ben iyi değilim Bilge, seni son gördüğüm günden beri gözümde uyku girmiyor diyebilseydim. Gerçekten de o günden beri gözümde uyku girmeseydi. Hiç olmazsa, arkamda kalan bütün köprüleri yıktım ve şimdi geri dönmek istiyorum, ya da dönüyorum cinsinden bir yenilgiye sığınabilseydim. Kendime, söyleyecek söz bırakmadım. Kuvvetimi büyüttüm gözümde. Aslına bakılırsa, bu sözleri kullanmayı ya da böyle bir mektup yazmayı bile, ne sen ne aşk ne de hiçbir şey olmadığı günlerde kendime yasaklamıştım. Sen, aşk ve her şeyin olduğu günlerde böyle karar alınamazdı. Yaşamamış birinin ölü yargılarıydı bu kararlar (TO: 383-384).

¹⁹ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda eser isminin kısaltmasına (Y) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

Ekspresyonizm'in *Yabancı*'daki etkisi özellikle kişi kadrosu üzerinde görülür. Eserdeki kişilerin çoğunun ismi verilmez ve hiçbir karakter önem taşımaz. *Yabancı*'nın başkışısı dâhil kişi kadrosundaki tüm şahıslar silik tiplerdir. Dış görünüşleri ve kişilik yapılarından çok iç dünyalarından bahsedilir; fakat kişisel özellikleriyle karakter olarak sivrilen hiçbir tip bulunmaz. *Tehlikeli Oyunlar*'da da durum benzerlik taşır. Özellikle Hikmet Benol, Mersault'a göre daha farklı düşünebilen, daha hissi yaşayan bir tiptir. Ancak her ikisi de modern dünyanın çıkmazları karşısında aynı yerde durmaktadırlar. Hikmet'i Mersault'tan daha insan yapan nokta, modern dünyanın karşısında aldığı tavidir. Kurguladığı oyunlarla teslimiyetçi bir duruş sergilemez. Aksine modernist yaşam tarzına karşı çoğu kez alaycı ve agresif bir tutum sergiler. Mersault'un kişisel özelliklerinden öne çıkanlar; toplumdan kopuk, yaşamaya önem vermeyen kendini gerçekleştirmemiş bir tip olmasıdır. Onun için yaşamak ya da ölmek pek önem taşımaz. Verdiği kararların hiçbirini kendine mâl etmez, çevresinde gerçekleşenleri kendi benliğini dışarıdan biriymiş gibi izler. Kimlik bütünlüğü olmayan Mersault, bu durumu düzeltmek için dikkate değer bir çaba sarf etmez. Özetle Mersault modern dünyada, çevresine ve hatta kendine yabancı ve pasif bir karakter olarak öne çıkar.

Tehlikeli Oyunlar'daki Hikmet Benol da benzer şekilde insanlardan uzak duran, çevresindekilerle iletişime girmekten çekinen bir tiptir. Hikmet Benol ve Mersault'un kişisel özelliklerinin benzerliği *Yabancı* ile *Tehlikeli Oyunlar* arasında yakından bir ilişki olduğunu gösterir; ancak arada çeşitli farklılıklar da yok değildir. Örneğin Mersault pesimist bir tiptir. Aynı şekilde Hikmet Benol da içe kapanık ve insanlarla ilişki kurmak bakımından zayıf bir karakterdir. Bununla beraber Benol'un kendi içerisinde ayrı bir dünyası vardır. Hikmet Benol, Mersault gibi yaşamı ve dünyadaki düzeni anlamsız bulsa da zihninde yeni dünyalar kurmaktan kaçınmaz. Yaşamı ve toplumsal düzeni kurguladığı oyunlarla bazen acımasızca eleştirir bazen de alaya alır. *Tehlikeli Oyunlar* ve *Yabancı* arasında karakterizasyon yöntemlerinin benzerliği dışında her iki eserdeki tematik yapının benzeşmesi de söz konusudur. *Yabancı*'daki hayatın saçma olma anlayışı *Tehlikeli Oyunlar*'da görülse de bu konu, birçok yerde farklı şekilde ele alınarak işlenir. Böylece muhteva ve tematik yapının hem şekillenmesi hem de zenginleşmesi sağlanır.

Tüm bu söylenenler göz önünde bulundurulduğunda Oğuz Atay'ın, Hikmet Benol'u karakterize ederken *Yabancı*'nın başkışısının özelliklerinden esinlenmiş olması muhtemeldir. Her iki eser arasında metinlerarası ilişki kurularak pastiş yöntemiyle konu,

tematik benzerlik ve üslupsal zenginliğin sağlandığı ve dolayısıyla pastiş metodundan istifade edildiği söylenebilir.

Metinlerarasılık bağlamında irdelendiğinde *Tehlikeli Oyunlar*'da Stefan Zweig (1881-1942)'in *Satranç*²⁰ (1942) (*Schachnovelle*) adlı eserinden bazı esintilerin varlığı hissedilir. Özellikle romanının ikinci bölümünde Sevgi hakkında anlatılan kısımların bazıları buna örnek olarak gösterilebilir. *Tehlikeli Oyunlar*'da yer alan Sevgi ile *Satranç*'ta yer alan Mirko Czentovic arasındaki çocukluk dönemlerinde ortaya çıkan oyun merakı benzerliği dikkat çekicidir. Sevgi, yeteneksiz bir çocuk olmasına rağmen tavlada iyidir. Benzer şekilde Mirko gibi yeteneksizliğiyle ön plana çıkarılan çocuk da satrançta iyidir. Oyunlar her ne kadar farklı olsa da çocukların oyunları öğreniş şekli ve oynayışları iki eser arasında bir bağ olduğu düşüncesini kuvvetlendirir. *Tehlikeli Oyunlar*'da Sevgi'nin tavla ile olan ilişkisi şöyle anlatılır:

Bütün çabalarına rağmen Nazım Bey'i sevmeyi bir türlü başaramadı. Nazım Bey babasıyla tavla oynarken, onun pulları büyük bir gürültüyle vuruşunu, zarı sallayışını, kazandığı zaman bir zafer kahkahası atarak, kaybettiği zaman durmadan homurdanarak tavlayı hırsıyla kapatmasını soğuk gözlerle seyrederdi. Hele, salonda bulunan kadınlardan –Sevgi ile annesi- özür dileyerek küfür etmeye başladı mı, olduğu yerde küçüldüğünü, öfkeli bir kirpi gibi büzüldüğünü hissediyordu. Nazım Bey de, Sevgi'nin bu duygularını fark etmiş gibi, her kazandığında ona dönerek, “İşte vurduk babanı yere!” diye bağırdı. Bütün pulları, zarları sanki Sevgi'nin kafasında inletirdi. Gürültüye hiç dayanamayan Sevgi, iki-birler ve altı-ikiler arasında kendini kaybettiğini sanıyordu. Babası ne kadar kazanırsa kazansın, ihtiyar askerin bir sayı alışı bile salonu savaş alanına çevirmesine yeterdi. Sevgi, pullara nefretle bakardı. Yanyana, karşı karşıya durmadan dizilen bu soğuk taşlar babasını dört duvarın arasına sıkıştırır; zarların ümitsizce çabaları, hapsedilen pulların karşısına çıkan aşılmaz duvarların erirdi. Nazım Paşa, kırdığı taşları, gözleri kötü bir hırsıyla parlayarak –ya da Sevgi'ye öyle gelirdi- Süleyman Turgut Beyin kucağına atardı. Sevgi, böyle anlarda, babasına duyduğu acı hisleri unuttur, tırnaklarını kemirerek, babasına nasıl yardım etmek gerektiğini, bu soğuk, bu kör taşlara nasıl hükmedileceğini çözmeğe çalışırdı. Neden istenilen zar gelmiyordu? Oysa, işte Nazım Beyi kazandıran üç-iki, bu anlayışsız zarların yüzünde birden nasıl görünmüştü? İşte Nazım Paşa, taşını kaldırıyor; şimdi bütün gücüyle babasının zavallı taşının üzerine indirecekti. Sevgi, yüzünü buruşturarak gözlerini kapardı; o sesi duymamak için neler vermezdi o anda? Tırnaklarını avucuna bastırır –piyano dersini bıraktığından beri tırnaklarını uzatıyordu- artık büyü yapmaktan vazgeçtiği için de, bu Nazım Beyin hakkından nasıl gelinebileceğini bir türlü bilemezdi.

(...)

Her hareketi, uzun uzun düşündü. O günden sonra da gözlerini ayırmadı onların oyunlarından. Önce, kapı yapılan önemli yerleri ezberledi; sonra hangi zarların bu kapılar için gerekli olduğunu öğrendi. Odasında her gün gizlice, öğrendiklerini bıkmadan uygulamaya çalıştı. Karşısında Nazım Bey varmış gibi oynadı onunla. Onun gürültülerine sinirlenmedi, oynarken hiç acele etmedi. Zamanla, babasının ve Nazım Beyin hatalarını bulmaya başladı onlar oynarken. Hiç karışmadı. Bütün dikkatini oyuna verdiği için, Nazım Beyin kahkahalarını ve küfürlerini duymaz oldu. Bazen, yapılan çok açık bir hatayı göstermek isteğiyle kıvrandı yerinde; kendini tuttu, Nazım Beyin tatsız bir şakasına kızmış gibi yaparak salonun uzak bir köşesine gitti. Oysa, babası kaybediyordu, yaptığı hatayı ona göstermek gerekirdi. Acele etmemeliyim, diye düşündü. Neden acele etmemek gerektiğini düşünmedi, neyi beklediğini anlayamadı (...) Gözlerinde kurnaz bir

²⁰ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda roman isminin kısaltmasına (S) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

ışık yandı; ifadesi çoğu zaman belirsiz ağzına, gözlerinden bir tebessüm kaydı. “Tavla oynayalım mı?” dedi, kutunun kapağını açarak.

(...)

İlk oyun boyunca alay etti Sevgi ile. İnce bir alay. (Şövalye alayı.) Sevgi’nin, parmağıyla taşların gideceği yere kadar saymasına güldü yüksek sesle. “Küfür etmiyorum. Taşlar da seslerini çıkarmıyor. O halde istediğim gibi gülerim: Ha-ha.” Sevgi, başını tavlaya eğmişti; yalnız taşlara ve zarlara bakıyordu. “Sol elimle yenerim,” dedi Nazım Bey, biraz bozulmuş bir sesle. Sevgi, başını kaldırmadan karşılık verdi: “Düello yapmıyoruz.” Nazım Paşa, bir süre de, Sevgi’nin zarları, yumruk yaptığı elinin içinde sıkıştırarak birden bırakmasıyla alay etti. Bir keresinde, zarlardan biri avucuna yapıştı Sevgi’nin. “İkisi birden atılacak zarların,” diyerek güldü emekli general, dizlerini dövdü. Sevgi, hesaplarına dalmıştı. “İstersen yarın devam edelim kızım,” dedi. Karşılık alamadı.

İlk oyunu Sevgi aldı. “İlk oyun aceminin,” denildi. Sonra Nazım Bey de oyuna ve kazanma hırsına kapıldı; Sevgi’yi gözleyecek hâli kalmadı. Zara kızdı, Sevgi’nin şansına kızdı, kötü oyunları tenkit etti; ‘ben olsaydım’ dedi kaç kere. Bir iki kere de, taşları yanlış yere koydu hızla. Sevgi, sesini çıkarmadan Nazım Beyin taşını aldı, doğru yere yerleştirdi. İhtiyar, hırsından ayağa fırladı “Parmağınla say,” diye bağırdı. Sevgi de saydı ve Nazım Bey, anlaşılmamış bir insanın küskün tavrıyla yerine oturdu.

Oyun boyunca Sevgi, Nazım Bey’e hiç sayı vermedi. En ümitsiz durumlardan oyunu kendi lehine çevirdi. Sonunda Nazım Bey bir oyun alıyordu; fakat, durumunun rahat olduğunu görünce, küçük ve fark edilmesi zor bir hata yaptı. Sevgi, bu hatayı hemen kullandı.

Hiç sayı almadan kaybettiğini gören ihtiyar, hırsıyla tavlının kapağını kapattı; son oyun daha bitmemişti, son zarlar atılmamıştı (TO: 173-178).

Satranç romanında ise Czentovic’in satranç ile olan ilişkisi ise şu şekilde

anlatılır:

Bu satranç şampiyonunun özel hayatında herhangi bir dilde bir cümleyi yazım yanlışları yapmaksızın kâğıda dökebilmekten âciz olduğuna ilişkin sırrın ortaya çıkması gecikmemişti ve öfkeli meslektaşlarından birinin kötücül bir alayla dile getirdiğine göre, “cehaleti bütün alanlarda ortak olmak üzere, evrenseldi”. Czentovic, aslen Slav olup Tuna Nehri’nde çalışan ve fındık kabuğu büyüklüğündeki barkası bir gece tahıl yüklü bir şilebin altında kalan, yoksul bir denizcinin oğluydu; o zamanlar on iki yaşında olan oğlanı babasının ölümünden sonra taşrada yaşadığı yerin rahibi acıyarak yanına almıştı; bu iyi yürekli din adamı, ağzını açmaya üşenen, içine kapanık, geniş alınlı çocuğun köy okulunda öğrenemediklerini ona evde verdiği derslerle öğretebilmek için içtenlikle çaba harcamıştı.

Fakat bütün çabalar boşa çıkmıştı. Mirko, kendisine belki yüz kez açıklanmış olan harflere boş gözlerle bakmayı sürdürmüştü; çok ağır çalışan beyni, en basit ders konularını dahi içinde tutabilecek güçten yoksundu. Hesap yapması gerektiğinde, on dört yaşına geldiğinde bile parmaklarının yardımına başvurmak zorunda kalıyordu, bir kitap veya bir gazete okumak ise artık yeniyetmelik yaşına varmış olan çocuk için hâlâ özel bir çaba harcamayı gerektiriyordu. Öte yandan Mirko, kesinlikle isteksiz veya inatçı diye de nitelendirilemezdi. Kendisinden ne istenirse söz dinleyip yapıyordu; su getiriyordu, odun kesiyordu, başkalarıyla birlikte tarlada çalışıyordu, mutfağı derleyip topluyordu ve istenen her hizmeti, insanı kızdıran bir ağırcaanlıkla da olsa, güvenilir biçimde yerine getiriyordu. Fakat bu kalın kafalı çocuğun iyi yürekli rahibi en çok en çok kızdıran yanı, sergilediği mutlak anlamdaki umursamazlığıydı. Mirko, kendisinden özel olarak istenmedikçe hiçbir şey yapmıyordu, asla bir soru sormuyordu, öteki oğlan çocuklarıyla oynamıyordu ve açıkça belirtilmedikçe, kendisi için herhangi bir meşguliyet aramıyordu; ev işlerinden verilenleri bitirdikten sonra, otlaktaki koyunların gözlerindeki çağrıştıran o bomboş bakışlarla ve çevresinde olup bitenlerle en ufak bir şekilde ilgilenmeksizin odada öylece oturuyordu. Akşamları rahip uzun köylü piposunu tüttürerek jandarma başçavuşuyla her zamanki üç satranç partisini oynarken, Mirko lüleli sarı saçlarıyla yanlarına çöküyor, ağır gözkapaklarının ardından görünüşte uykulu ve umursamaz ifadeli bakışlarını kareli satranç tahtasına dikeydi.

Bir kış akşamı, taraflar her akşamki oyunlarına dalmışlarken, köy yolundan doğru bir kızağın küçük çanlarının gittikçe daha hızla yaklaşan sesi duyulmuştu. Kasketi karla örtülü bir köylü acele adımlarla içeriye dalmıştı, yaşlı annesi ölmek üzereydi ve rahipten işi işten geçmeden kadını takdis etmek üzere hemen gelmesini istiyordu. Rahip hiç oyalanmadan onun peşinden gitmişti.

Bardağındaki birayı henüz bitirmemiş olan başçavuş ise ayrılmazdan önce veda niyetine yeni bir pipo yakıp uzun konçlu, ağır çizmelerini giymeye davranmıştı; ama tam o sırada Mirko'nun bakışlarının, üstünde yarım kalan oyunun bulunduğu satranç tahtasına ne kadar ısrarlı bir şekilde saplanmış olduğu dikkatini çekmişti.

“E, oyunu bitirmek ister misin bakalım?” diye alay etmişti; uykulu oğlanın tahtadaki tek taşın bile nasıl doğru hareket ettirileceğini bilmediğinden kesinlikle emindi. Oğlan, ürkek bir ifadeyle bakışlarını kaldırmış, sonra başını evet anlamında sallamış ve rahibin yerine oturmuştu. On dört hamle sonra başçavuş yenilmişti, ayrıca yenilgisine herhangi bir yanlış hamlenin yol açmadığını da itiraf etmek zorunda kalmıştı. İkinci partinin sonu da farklı olmamıştı.

“Bileam'ın eşiği adına!” demişti yüksek sesle geri döndüğünde rahip ve Kutsal Kitap'ı onun kadar bilmeyen başçavuşa, iki bin yıl önce de benzer bir mucizenin gerçekleştiğini, dilsiz bir canlının ansızın bilgeliliğin diliyle konuşuverdiğini açıklamıştı. Ayrıca saatin ilerlemiş olmasına rağmen, okumayı ve yazmayı iyi bildiği söylenemeyecek olan yardımcısına bu defa onunla oynaması için meydan okumaktan da kendini alamamıştı. Mirko, onu da kolayca yenmişti. Eğmiş olduğu alnını satranç tahtasından bir kez bile kaldırmaksızın, kararlı bir ifadeyle, hiç acele etmeden, istifini asla bozmadan oynuyordu. Fakat kendine sarsılmaz bir güveni vardı. Sonraki günlerde gerek başçavuş gerekse rahip ona karşı tek bir partiyi bile kazanmayı başaramamışlardı. Bunun üzerine yetiştirmesinin başkaca alanlardaki geri kalmışlığını herkesten iyi bilebilecek durumda olan rahip, bu tek yanlış ve tuhaf yeteneğin daha zor bir sınava ne ölçüde dayanabileceğini merak etmeye başlamıştı (S: 2-5).

Her iki metindeki kişiler öncelikle bilgisiz ve yeteneksizlikleri yönüyle birbirlerine benzemektedirler. Yine her ikisi de oyunu sadece seyrederek öğrenmişlerdir. Ayrıca ikisi de her ne kadar oyun konusunda çok iyi olsalar da oynarken bir amatör izlenimi vermekte, çok yavaş oynamaktadırlar. Hem Sevgi'nin hem de Czentovic'in soğuk, insanlardan uzak bir kişilik yapısına sahip olmaları yine bu kişiler arasındaki benzerliklerdendir. Bunların yanında üslupsal benzerlik de dikkatten kaçmaz. Tüm bu benzerlikler göz önüne alınınca *Tehlikeli Oyunlar*'daki Sevgi'nin *Satranç*'taki Czentovic'ten ilham alınarak karakterize edildiği düşünülebilir. Özetle karakterlerin benzerliği, üslupsal benzerlik ve içeriğin taklidi yönüyle *Tehlikeli Oyunlar*'da pastiş yönteminden faydalandığı söylenebilir.

2.2.1.4. Mitolojik ve Dinsel Unsurların Pastişle Sunumu: *Fındık Sekiz*

Fındık Sekiz'de dinî unsurların sıkça yer alması esasında postmodern anlayışla tezat gibi görünür. Aslında bu tezatlığı sadece bir esere indirgeyerek değerlendirmek pek sağlıklı olmayacaktır. Çünkü postmodernizm ve din ilişkisi kendi içerisinde çoğu kez tutarsızlıklar gösteren bir yapıdadır. Şöyle ki postmodern anlayışla beraber her türden mutlak değer ve normlar reddedilir. Elbette din kavramı da bu reddiyeci tutumdan nasibini alır. Gerek Ortaçağ'ın Tanrı algısı, gerek seküler anlayış gerekse de modern dönemle ortaya çıkan Tanrılaştırılan insan tipi, postmodernizmle beraber mutlakiyetlerini kaybederek daha dar bir çerçevede değerlendirilir. “Postmodernleşmenin cemaat yaşamını ön plana çıkarması ne tam anlamıyla dinsel inancın yeniden tesisi, ne de ritüele

yeniden dönüşü içermektedir (...) Postmodernite, dine şahıslar arası bir konum tayin etmektedir. Bu anlamda postmodernite, dini özel alana inhisar ettirmektedir. Çünkü postmodernite, özel alana rağbet ederek, dinsel canlanmayı da teşvik etmektedir” (Perşembe, 2003: 175-177). Bu süreçte dinin dogmatik yönünden ziyade bireylerde algılanış biçimi anlam kazanır. Dolayısıyla edebî eserler içerisinde dinî öğelerin bu doğrultuda değerlendirilmesi daha doğru tespitlerin yapılmasını sağlayacaktır.

Turner’a göre hem postmodernizm hem de postmodernite, İbrahîmî dinlerden doğan değerler ve kurumlara yönelik önemli bir meydan okumadır. Bu devirde Hıristiyanlık zaten post-din dönemindedir, ancak İslam hâlâ postmodernizmin tüm etkilerini yaşamamıştır. Sekülerizasyonun (laikleştirme) kesinlikle bir post-tarih dönemini gündeme getirdiği farz edilirse ortada tarihin anlamı konusunda herkesçe kabul edilen bir anlayış mümkün olmayacaktır. Turner, söylediklerine ilaveten büyük anlatıların, TV, MTV, videolar ve walkmanler ile erozyona uğratıldığını ve global dışlanmanın ciddi bir ihtimal olduğunu belirtir (Turner, 2002: 35).

Meta-anlatılar, postmodern eserlerin ortaya çıkmasıyla büyük oranda gücünü kaybeder. Aslında bu durum temelde, postmodernizmin dinin mutlakıyetçi anlayışını reddederek daha şahsi bir düşünce biçimini savunmasının sonucudur. Zira “postmodern dünyada din, paylaşılan belli bir hayat tarzı, bir kültür olmaktan çok, bireyselleşmiş bir davranış kodu olarak işlev görür” (Sarıbay, 2005: 176).

Postmodernizmin İslamiyet üzerindeki etkisi göz önüne alındığında ortaya çıkan yaşam tarzının belirleyici özellik taşıdığı görülür. Koçakoğlu’na (2016: 153) göre “İslam’a yönelik tehdit İsa’nın mirasından değil ‘pop-art’ın dayanılmaz cazibesinden gelmektedir. Buradaki asıl problem, günlük hayattaki inanç göreceliliğinin ticari mallar, turizm, global kültür, televizyon ve teknoloji gibi etkilerle genel toplum inancını nasıl temelden sarstığıdır. Turner’ın belirttiği üzere İslamiyet ve Müslümanlar, küreselleşme sonucu ortaya çıkan bir tüketim kültürü ve sekülerleşme tehdidiyle karşı karşıyadır. Ancak onun “bu baskıya karşı, Müslümanların, sözgelimi tüketim unsurlarını bir çeşit katalizör görevi gören belli bir fıkıh etkinliği yoluyla içselleştirme, tabiri caizse ‘dinsel büyüğü yeniden kurma’ stratejilerini fazla önemsememekle doğru yapmadığı kesin. Müslümanların kendilerini ne kadar etkilerse etkilesin dinsel buyrukları son derece dikkate alan bir seçicilikte duyarlı olmaları önemli bir husustur.”

Postmodernistlerin savunduğu mutlak gerçekçiliğin reddi ve ortak değerlerin kabul edilmemesi anlayışı, pop-art kültür, tüketime dayalı yapı, şimdinin öncelenmesi gibi unsurlarla birleşerek dine yönelik yıkıcı bir etki yaratır. Ancak insanın doğasındaki inanç, kutsal olana yönelme arzusu bu yıkıcı etkiye karşı ister istemez bir direnç göstermesine sebep olur. Batı’da aydınlanma hareketiyle başlayan sekülerleşme hareketi, kutsal kitabın insanlar tarafından değiştirilmesiyle dinde farklı bir yönelim ortaya çıkartır. Şöyle ki ilerleyen tarihî süreçte Ortaçağdaki Tanrı algısı değişerek bilim ve insan, mutlaklığın temsili hâline gelir. Müslümanlıkta ise durum farklıdır. Kutsal kitabın orijinallliğini koruması ve Doğu kültürüne ait muhafazakâr anlayış, dinî inanıştaki radikal değişimleri engeller. Modern dönemden başlayarak postmodernizmi kapsayacak süreç kadar İslamiyet’te gerçekleşen değişiklikler daha çok sekülerleşme ve mezhep farklılıklarına dayanan yorumsal farklılıklardan kaynaklanır. Ayrıca kapitalist anlayışla birlikte siyasileştirilmeye çalışılan din, marjinal çevrelerde farklı yorumlamalara yol açar. Postmodernizmin Müslümanlık üzerindeki olumsuz etkisi daha çok bu hususlar etrafında belirginleşir. Medya, internet, müzik gibi unsurlarla küreselleşen dünyada Müslümanlık, özündeki orijinallik sayesinde varlığını devam ettirir. Bu devamlılık mutlak dinî şekillerde olmasa bile bireyselliği odağa alan ama yine de dinden kopuk olmayan tasavvuf, fıkıh gibi düşünce, davranış/yaşayış biçimleriyle devam eder. Yani İslam dünyası, postmodernleşen dünyadaki dinin ötelenmesi anlayışına rağmen bir şekilde dinle bağını korumaya devam eder, ona karşı direnir. *Fındık Sekiz*’de bu direnişin, sadece kutsal kitap odağında değil de mistik/tasavvufi düzlemde ve birey odaklı işlendiği dikkat çeker. Bir başka ifadeyle anlatıda dine karşı salt bir boyun eğiştten ziyade tasavvufi anlayış doğrultusunda bireysel bir yaklaşım söz konusudur. Eserde hem kutsal kitaplara hem büyük anlatılara hem de dini/tarihî olaylara göndermeler bulunur. Böylesi bir düzleme oturtulan anlatıda, postmodern dünya karşısında İslam inancının yeri belirlenmeye çalışılır. Yani bir bakıma, *Fındık Sekiz*, postmodernizmin İslamiyet’te ortaya çıkarttığı sancıların anlatısıdır. Zira yazar, bir new-age eseri oluştururken içindeki Doğulu kimliğinden sıyrılamaz, sıyrılmak istemez. Tasavvuf anlayışı etrafında mistik bir atmosfere yerleştirdiği eserini, postmodern bir kimlikle kaleme alır. *Fındık Sekiz*, İslamiyet’in postmodernizm karşısındaki değersizleştirilme çabasına tasavvufî yolla karşı çıkarak dinî buyruklara bahsi edilen duyarlılıkla yaklaşmasıyla dikkat çeker.

Fındık Sekiz'de bireyin dünyevi-manevî tercihler arasında karar verememesi neredeyse metnin her yerinde işlenmiştir. Bu algıyı somutlaştırmak için yazar tarafından dinî meselelere sıkça değinildiği gözlemlenir. Bunlardan en belirginlerinden biri, tasavvufî anlayışa bağlı olarak Leyla ile Mecnun aşkına bir atıfta bulunulmasıdır:

Fahri Baba, aşk içinde büyümüş Meto'yla aynı yaş diliminde karşılaşmıştı. Fahri Baba, gerçek aşkın ne olduğunu yavaş, dikkatli, seçilmiş sözcüklerle anlatıyordu.
“Leyla, sanılanın aksine zayıf, çelimsiz bir kızmış, fakat mecnun eden gözleriymiş; o gözlerde ışık varmış. İlahi ışık bazı gözlere yansır; gören anlayabilir, anlayan göremez! Sadece kalp gözleri açık olanlar bu duyguya sahiptirler (FS: 31).

Leyla'nın güzelliği ile ilgili ifadeler Fuzulî divanında “Leyla, eşi bulunmaz bir güzeldir demiyorum; evet âciz ve basit bir cariyedir” (Fuzulî, 2000: 207) şeklinde geçerken, metnin tamamında ilahî aşka gönderme yapılması; iki eser arasındaki metinlerarası ilişkiyi doğrular. Fahri Baba'nın Meto'ya gerçek, yani ilahî aşka erişebilmesi için Leyla ve Mecnun hikâyesini örnek vermesi, eserde, dinî bir söylem oluşturur. Oluşturulan dinî söylemle üslupsal çeşitlilik arttırılır. Ayrıca tematik yönden esere güç katan bu örnek, *Fındık Sekiz*'de pastişin amacına uygun olarak kullanıldığını gösterir.

Romanda tasavvufî anlayışa bağlı olarak ilahî dinlerin değerlerine de atıf yapılır:

Sağımdaki solumdaki melekler şahidimdir, karnımdaki çocuk alnımın yazısı, Yaratanın, Rabbimin armağanı!

Peki Meryem söyle, bu çocuk nereden? Bu rızıklar kimden? (FS: 38).

(...)

Uçak Atlas Okyanusu'nun üzerinde on üç bin feet'te tam gaz sekiz motor on-on iki havariyle gidiyordu (FS: 8).

(...)

Ressam masadan kalkar, giderken Meto'nun kulağına:

“Adım Ali, karşına her şekilde, her kılıkta, çeşitli mesleklerde, olmadık tarihlerde, farklı insanların aracılığıyla çıkarım! Dediğimi sakın unutma, haydi dön artık!” (FS: 96).

Örnekte hem Müslümanlık hem de Hristiyanlık inancı doğrultusunda ifadelerin yer alması, düşüncenin pekiştirilmesinde ve yine söylemin çeşitlilik kazanmasında etkili olmuştur. Bu nedenle metinde pastiş tekniğinin işlevine uygun şekilde kullanıldığı söylenebilir.

Eserde sadece ilahî dinlere atıf yapılmaz. Eski Mısır ve Yunan mitolojisine ait kutsal olduğu varsayılan unsurlara yapılan göndermelerle söyleme farklı bir hava katılmıştır:

O kafasında eski Mısır medeniyetinde yaşamış Meritetis'i, Keops'u, Ra'yı düşünüyor, o dalmanların keyfini İnka dönemine kaçıp yaşıyordu. Harut ve Marut'a verilen bilginin çeperlerinde dolaşıyor, fakat o bilgiyi kullanmıyordu (FS: 4).

(...)

Kader çarkı çıkmıştı bir kere tarot kartlarında ve Nemesis gibi harmaniye bürünmüş kadın.

O kadın! (FS: 7).

(...)

Pembe bir ışık sızdı! Dünyanın çatısına. Daha önce Hermes'in korosunda bulunan deniz kızları istiridyelerin içinden deniz kabuklarının içine, oradan da tüm evrene yayılan bir şarkıyı dalgaların ritmiyle seslendirmeye başladılar (FS: 94).

Mısır ve Yunan medeniyetlerine ait unsurlarla eserdeki dinî anlayışa farklı bir boyut katılır. İlahi dinlerin yanında insan yaratımı olan ve kutsal varsayılan inanışlara atıfta bulunulması söylemi zenginleştirerek pastiş tekniğinden faydalandığını gösterir.

Fındık Sekiz'de yazar, geçmişte yaşayan ve Kuran- Kerim'de de ismi geçen Lut kavmine bir göndermede bulunur. Eserde modern dönem aydını, Lut kavminin insanıyla özdeşleştirilerek ağır bir şekilde eleştirilir:

Bardaki insanlar, daha doğrusu zevk delileri, sinemacılar, gazeteciler, yazarlar, tiyatrocular bu aşkın arkasından daha bir öfke ile bakarlar.

Zevkten çıldırma noktasına gelseler bile, yeni pozisyonlar arayan bu tiplerin hayattan hiçbir beklentileri yoktur, "Bir şeyler yaşayalım, mutlu olalım, yiyelim, içelim, eğlenelim!" ortak felsefeleridir. Ne Stalin, ne Hitler, ne de Lenin ya da Sosyalizm, ne Faşizm umurlarında bile değildir. Onlar Lut kavminin günümüzdeki versiyonları, helak edilen bir neslin son temsilcileri; nefislerinin emrinden başka hiçbir olaya tatlı bakmayan yaratıklar. "emmare"nin peşinden giden, sadece onun için yaşayan sürüngenler, insanlık mertebesine ulaşmak için tek bir kitap, tek bir sure, tek bir ayet bilmeyen beyinsizler, şeytanın baştan çıkarttığı "entelektüel" grup (FS: 22).

Eserde Lut kavmine atıf yapılması, hem modern dönem aydınının eleştirisini pekiştirmesi hem de izlek ve üsluba farklılık kazandırması açısından pastiş unsuruna örnek teşkil eder.

Fındık Sekiz'de Kuran-ı Kerim'den pastiş metoduyla faydalanma söz konusudur. Yazar, Meto aracılığıyla bazen ayetlerin kendisini çağrıştıran söylemlerde bulunur bazen de ayetlerden üslupsal taklit yoluyla faydalanır. Koçakoğlu'nun (2016: 157) belirttiği üzere "*Fındık Sekiz*'in mistik tavrı zaman zaman Kur'an-ı Kerim'den parodi ve pastiş bağlamında faydalanmak suretiyle daha da belirgin hale getirilmiştir. Kur'an'dan bazı ayetler 'Sigara dönerken zaman akar, her kul hakkına düşen nefesten ne bir duman eksik ne bir duman fazla alır' şeklinde kısmen değiştirilerek sunulur ya da Kur'an üslubu pastiş yoluyla kullanılır: 'Putperestin putunda tecelli eden güzellik de, Tanrı'nın güzelliğidir; o bunu bilemez, şaşı gözler gerçekleri göremez; görse ne kadar güzel olduğunu, putundan vazgeçer' (Kaçan, 2012: 34, 61) şeklinde eserde yer bulur." Benzer şekilde anlatıda, pastiş unsuru açısından en dikkat çekici örneklerden biri de romanın sonlarına doğru Meto'nun duyduğu ses aracılığıyla ortaya çıkar. Bu sesin verdiği nasihat, Kuran'da geçen ayetleri andırır:

Sızdığı yerde doğrulurken açılan bir sustalının uyarısıyla bir süre kendini rüyasına teslim ediyor. "Unutma!" diyor.

“Bil ki, benim âlemleri düzene koyan, nurlandıran, terbiye eden, tüm oluşları sağlayan”(FS: 103).

Allah’ın kimi isimleri ve Fâtiha Sûresi’nin 2. ayeti olan “El hamdu lillâhi rabbil âlemîn” Kuran tefsircilerince açıklanırken yukarıdaki atıfla büyük ölçüde benzerliklerin yer aldığı görülür:

Abdullah Parlıyan: Eksiksiz tüm övgüler; tüm varolanları yaratıp düzene koyan ve koyduğu düzeni işleten, hayatlarını devam ettiren...

Ahmet Tekin: Sınırsız Rahmeti ve engin merhameti ile hayat veren, yaşatan, koruyan, rahmetine, merhametine, lütfuna, ihsanına, hayırlara mazhar eden, Rahmân ve rahîm olan Allah’a hamdolsun.

Ali Fikri Yavuz: (Ezelden ebede kadar) bütün olmuş ve olacak hamd ve sena (övgü) tam ve kemaliyle âlemlerin (yegâne) yaratıcısı, besleyip kemale erdiricisi olan Allah’adır.

http://www.kuranmeali.org/1/fatiha_suresi/2.ayet/kurani_kerim_mealleri.aspx (10.05.2015)

Romanın en sonlarında bu türden bir atıfta bulunulması, böyle bir söylem kullanılması, ifade gücünü arttırarak kişinin kendisini ilahî anlayışa teslim etmesi gerektiği mesajını verir. Kullanılan üslup, Kuran-ı Kerim üslubunun taklidi gibidir. İzlek ve üslupta etkili olan bu örnek, pastiş metodunun işlevselliğini göstermede ideal bir örnek oluşturur. Sonuç olarak *Fındık Sekiz*’de bayağı yaşam tarzının karşısında maneviyatın önemine vurgu yapılarak üslupta çeşitliliğin sağlanması için çeşitli dinî unsurlara başvurulması, pastiş tekniğinden faydalandığı gösterir.

Fındık Sekiz’de dinin dogmatik kabulleri dışında daha çok bireyin yorumuna açık şekilde işlenmesi, eserin postmodern anlayışın dine bakış açısına uygunluk gösterdiğini doğrular. Meta-anlatıların tek sesli yapısının uzağında, dinsel yorumlamaların birey bazında tercihlere indirgenmesi ve buna bağlı olarak hem ilahî dinlere hem de insan yaratımı değerlere atıfta bulunulması, eserde üslupsal çeşitliliği arttırarak pastiş metodundan istifade edildiğini gösterir. Nitekim pastişin içerik, izlek ve üslup üzerindeki etkisi düşünüldüğünde, dinî unsurların eserin her üç ögede etkin şekilde kullanıldığı görülür. Yazar, pastiş yöntemine uygun olarak bazen içerikte bazen üslupta bazen de tematik yapıda dinî unsurlara yönelmiştir. Bu dinî unsurların bazıları tarihî olaylara bazıları da kutsal kitaplara dayandırılmış ve böylece *Fındık Sekiz*’de pastiş tekniğinin amacına uygun şekilde kullanımı gerçekleşmiştir.

2.2.2. Parodi (Yanılsama) ve Alaycı/Gülünç Dönüştürüm (Travestissement Burlesque)

İlk olarak Rus Biçimcilerin dile getirdikleri parodi (yanılsama), pastişle birlikte postmodern anlatıların vazgeçilmez unsurlarının başında gelir. Parodi, modern ve klasik metinlerin ciddi ve ağırbaşlı duruşlarını bozmada postmodernistler için çok kullanışlı bir metottur. Parodi için farklı tanımlamalar olsa da yapılan tanımlamaların çoğunda benzerlikler bulunur. Parodi -edebî düzlemde- en genel tanımıyla edebî değer taşıyan bir eserin biçimini konusundan koparıp o konunun yerine tam tersini gülünç bir üslupla yerleştirerek alaycı bir taklit etkisi uyandırmaktır. (Aytaç, 2009: 361) Aktulum’a göre bu durum Aristo’nun ifade ettiği “bir şarkıyı başka bir makamda söylemek, yani melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek” (2004: 290) gibidir. Kubilay Aktulum, parodi ile ilgili yapılan tanımlamalardan yola çıkarak parodinin metin içerisindeki işlevselliğini öne çıkartır: Yeniden yazılmış bir metin önceki metni yergisel bir amaçla dönüştürmüş ya da gülünç bir konuma düşürmüştü burada parodinin etkisinden bahsedilebilir (2004: 289). Parodinin bir diğer işlevsel yönü ise “ciddi sayılan bir eserin bir bölümü veya bütünü alaya alarak, biçimini bozmadan ona bambaşka bir öz vererek biçimle öz arasındaki bu ayrılıktan gülünç etki yarat[masıdır]” (TDK 2011: 1892). Klasik veya modern metinlerdeki en önemli olaylar, asıl kimliklerinden uzaklaştırılır, parodi ile sıradanlaştırılır hatta gülünç konuma düşürülerek alaya alınır. Örneğin parodi aracılığıyla soylu bir metnin biçimi olan destan biçimi, hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir konuya uyarlanabilir (Aktulum, 2000: 117-118). Bu açıdan bakıldığında alaycı/gülünç dönüştürüme benzeyen parodi, temelde konuyu odağa alması bakımından ondan ayrılır. Parodi ile örneklenen metnin konusu eleştirel düzlemde değil alaycı bir yaklaşımla ele alınır. Konu ve anlam değişse de okuma esnasında örneklenen metnin varlığı her daim dikkatli okura kendini hissettirir. “Biçimi değiştiren alaycı dönüştürüm ve hem biçimi hem biçimi değiştiren öykünme ile iç içe düşünülmesine rağmen (...) yanılsama, ana metinle gönderge metin arasında konu düzeyindeki ilişkidir; bir metin yeni bir metin üretiminde yergisel değil, alaycı bir yaklaşımla örnek alınır. Oyuna dönüşen parodi, ana metni hemen akla getirir; ancak konu bakımından farklıdır. Nicelik bakımından etkisi daha net algılsın diye kısa olan parodi, uzun alıntılardan ziyade alaycı bir tarzla bir sözcük, bir dize ile sınırlıdır” (Eliuz, 2015: 129). Parodinin tarihsel süreçte klasik ve modern metinlerde de kullanıldığı bilinmektedir. Fakat bu kullanım, genelde tek

boyutludur ve sınırları çizilidir. Örneğin; parodi, modern ve geç modern metinlerde sadece üstkurmaca veya komiğe indirgenerek işlenir. Ayrıca bu tarz modern metinlerde komiklik olumsuzlanır. Postmodern parodi kullanımlarında ise hem üstkurmaca hem komiklik metinlerarası düzlemde bir arada işlenir hem de komiklik olumlanır (Rose, 2016: 375).

Parodinin metinlere uygulanması da iki şekilde gerçekleşir. İlki metnin tamamına yöneliktir. Taklit edilen metnin hepsi parodik bir tutum içerisinde tekrar kaleme alınır. İkincisinde ise taklit edilen metnin sadece bir kısmı alınarak parodik metot kullanılır (Aktulum, 2004: 302-303). Postmodernist yazar, parodiyle modernist metinlerin ciddi dokusuna zarar vererek onları komik duruma düşürür ve kendi metinlerinde bir eğlence malzemesine dönüştürür. Bu da postmodern teorisinin modernizmi hedef alan temel teziyle uyum gösterir.

Parodiyi pastişten ayıran en önemli nokta sadece konunun örneksenerek gülünç duruma dönüştürülmesidir. Parodide roman unsurlarının birebir aktarımına pek rastlanmaz. Sadece örneksenen metni vurgulamak amacıyla eserle özdeşleşmiş kişi ya da mekân isimleri çağrışımsal benzerlik kurularak adlandırılır. Yapılan çağrışımlar biçimsellikten ziyade anlamsal özellik taşır. Roman unsurlarının haricinde eserle özdeşleşmiş bir söz veya slogan da benzerlik kurularak yeni yazılan metne çağrışımsal değişikliklerle yerleştirilebilir.

Parodiden türeyen alaycı/gülünç dönüştürümde ise eserin konusundan ziyade biçiminin değişmesi söz konusudur. Parodiden farklı olarak biçimi odak olan gülünç dönüştürümde konuya/eyleme dokunulmadan biçimde farklılaşmalar yaratılır. Dil bağlamında hakaret, argo içeren ifadelerin tercihi, aşırı süsleme ya da sıradanlaştırmaya gidilmesi, terim ve/ya yabancı sözcüklerin kullanılması ile örneklenen metnin atmosferine tezat yeni bir biçim ortaya çıkar. Böylelikle her türden ciddi metin sıradanlaştırılırken biçimin kendisi muhafaza edilerek yeniden yazılmış olur. Bu yönüyle gülünç bir etki yaratan alaycı/gülünç dönüştürüm, - her ne kadar böyle bir amacı olmasa da- eski metni güncelleyen bir işlev de kazanmış olur.

Eleştirel ve agresif yapısıyla öne çıkan alaycı/gülünç dönüştürüm, bu yönüyle geleneksel ve modern metinlere yönelik eleştirel misyon kazanır. Yöntemin kullanıldığı postmodern eserlerde artık, okurun karşısında sabit bir söylemi olmayan veya düzen

gerekliliği arz etmeyen, aksine her türden sınırlamaları ortadan kaldıran somut bir eser vardır. Bununla birlikte klasik ve modern metinlerin komik duruma düşürülmesiyle alaycı/gülünç dönüştürüm postmodern romanının ciddiyyetten uzak, her şeyi oyunlaştıran ve sıradanlaştıran anlayışına da hizmet etmiş olur.

Toparlanacak olursa parodide konu odağa alınır. Anlam sapmalarıyla metnin biçim veya biçemiyle oynanarak yeni eserin konusuna uyarlanır. Alaycı/gülünç dönüştürümde ise biçimin öncelenmesi söz konusudur. Konuda pek değişim olmadan dil kullanımı ile örneklenen metne yönelik eleştirel, saldırgan ve alaycı bir tavır takınılır.

2.2.2.1. Felsefe, Din ve Tarihe Bilinçli Bir Darbe: Parodi, Alaycı/Gülünç Dönüştürüm ve Tehlikeli Oyunlar

Türk edebiyatında parodinin en belirgin örneklerinin bulunduğu eserlerden biri Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* romanıdır. Eserdeki parodi örnekleri incelenecek olursa felsefe, din, tarih konuları üzerine birçok parodik örneğe rastlanabilir.

Tehlikeli Oyunlar'da ele alınan felsefelerden belki de en çok üzerinde durulanı Herakleitos felsefesidir. Romanın başkışısı olan Hikmet Benol, değişim ve duraklama kavramlarının çatışmasını yaşayan bir bireydir. Bu sebeple sık sık Herakleitos'a gönderme yapar.

Herakleitos'a göre varlığın ana maddesi arke, yani ateştir. Doğanın sürekli değişmesinden yola çıkan filozof, değiştirme gücüne en fazla sahip madde olan ateşi ana madde olarak belirler. Çünkü o, doğası gereği herhangi bir başka şeye dönüşebilecek ve herhangi bir şeyin kendisine dönüşebileceği hareketli bir maddedir (Arslan, 2006: 179-209). Bu bakımdan Herakleitos için varlık kavramından çok oluş kavramının ön plana çıktığı görülür. Ateş, değişimin ta kendisidir, her şey değişir. Sürekli bir değişim içerisinde olan bir doğa, sürekli bir oluş içerisinde. Herakleitos, maddelerin sürekli bir değişim içerisinde olduğunu, meşhur nehir örneklemeyle ifade eder: “Aynı nehirlerle iki defa inemezsin” (...) “Çünkü aynı nehirlerle inenlerin üzerine her zaman yeni sular gelir” (Arslan, 2006: 193). *Tehlikeli Oyunlar*'da Herakleitos'un bu sözlerine göndermeler vardır. Romanda bir evlilik gerçekleştiren ve sonradan eşinden ayrılan Hikmet, bekârken gidip geldiği meyhaneye boşandıktan sonra yeniden gitmeye başlar; fakat meyhanedeki ortamı yadırgar ve orada yapamayacağını düşünür. Çünkü artık Hikmet, “değişmiş”tir:

Kaç yıldır ortalıkta görünmüyorsun, sen nereden çıktın? Bile demediler; bu kadarcık ilgiyi bile çok gördüler bana. Kısacası, meyhanelerde yeniden barınamadım albayım; aynı meyhaneye iki kere girilemiyormuş. (Buna benzer bir felsefe vardı, değil mi albayım?) Oysa, bu şirin bölgenize ilk geldiğim gün, albayım, çocuklar benimle ilgilendiler: Çevreme toplanıp ‘adama bak’ dediler. (Artık çok genç bir insan olmadığımı belirten bu ‘adam’ sözü beni biraz üzüyor. Belki kendini genç hissetmek isteyenler için başka bir kelime bulunabilir, ne dersiniz?) (TO: 32-33).

Eserdeki bu göndermede, nehir kelimesi yerine meyhane kelimesi kullanılmasıyla bu felsefenin alaya alındığı görülür. Herakleitos felsefesinin içeriğine müdahale etmeden alaylı bir şekilde bu felsefenin işlenmesi, bir alaycı/gülünç dönüştürüm örneğidir. Romanda, bu felsefeye gönderme yapılan tek bölüm burası değildir. Bunun yanında Hikmet ve Sevgi’nin diyaloglarında da Herakleitos felsefesine temas edilmiştir:

Peki Hikmetçiğim, dedi Sevgi. İnsanlar birbirini anlamadan da sevebilir. Her ırmağa istenildiği kadar girilebilir. Tecrübe insana bir şey kazandırmaz. Çok bilen çok yanılr, damlaya damlaya göl olur (TO: 397).

Alıntıda, Herakleitos’un “aynı nehre iki defa girilmez” düşüncesinin ters yüz edildiği görülür. Önceki göndermede filozofu olumsuzlamadan göndermede bulunan Hikmet, bu söylemiyle düşüncedeki ciddiyeti yerinden eder. Her iki örnekte değişmeyen şey, düşüncenin alaya alınma durumudur. Yani ciddi bir söz söylenir gibiyken birden iş abartılarak ardı ardına atasözlerinin kullanılmasıyla düşüncedeki felsefi yapı gülünçleşir. Örnekte konudan ziyade biçimle oynanarak alaycı bir söylem gerçekleştirilmesi, ilgili kısmı alaycı/gülünç dönüştürümün güzel bir örneğine dönüştürür.

Heraklitos felsefesinin izlerine Hikmet’in eski eşiyle barışma girişiminde bulunduğu, daha önce denenmiş bir ilişkiye yine başlama çabası içerisindeyken rastlanır. Aynı kadınla ikinci defa evlenmeye çalışmak, aynı nehre ikinci defa girmeye çalışmakla bir olacaktır çünkü:

Beyefendiler! Hanımefendiler! Buraya ben aslında iade-i ziyaret yapmak üzere gelmiş bulunuyorum. Yıllar önce gene yağmurlu bir günde Sevgi beni ziyarete gelmişti. Onun üstünde bir gocuk vardı: Yeşil bir gocuk. Sonradan öğrendiğime göre bu gocuğu Nursel Hanımdan almıştı. Ben de kahvede oturdum önce ve ıslanmamak için bir taksiiye bindim gelirken. Aynı ırmağa bir kere daha girmeye geldim. Yorgun ve hazırlıklıyım. İnsan aşağılık bir hayvan olduğu için kendimi korumak için geldim. (Dokunaklı bir konuşma) (TO: 401).

Herakleitos’a yapılan bu son göndermeyle Hikmet’in aslında bu felsefeye nasıl da kafasını takmış olduğu gözle görülebilecek seviyeye ulaşır. Aldığı kararlarda, sergilediği davranışlarda, düşüncesinde hep bu felsefeyle ilgili bir hesaplaşma hissedilir. Bununla beraber hiçbir zaman felsefi ciddiyet korunamaz. Burada yine parantez içerisinde verilen ifadelerle metindeki ciddiyet alaya alınır. “Aynı ırmağa bir kere daha girmeye geldim” denerek söylemin sıradanlaştırılması Heraklitos felsefesini parodileştirir.

Tehlikeli Oyunlar'da Herakletios'a yapılan direkt göndermeler dışında esere tümden yedirilmiş bir Herakleitos felsefesi de göze çarpar. Bu yapı, Hikmet Benol üzerinden işlenir. Hikmet'in zamanla farklı kişiliklerinin ortaya çıkması, onun bir oluş içerisinde olduğunu gösterir. Zamanla Hikmet'in değiştiği sezilir. Bu yönüyle onun en çok düşündüğü kavramlardan biri de zamandır. Zamanın her şeyi hallededeğini düşünen Hikmet, zamanın hiçbir şeyi değiştirmediğini, iyileştirmediğini düşünür. Zaman, farklı farklı Hikmet'leri ortaya çıkartması nedeniyle onun düşmanı gibidir. Hikmet'teki Herakleitos etkisi, Hikmet I, Hikmet II, Hikmet III, Hikmet IV, Hikmet V, Hikmet VI vs. kişileriyle temsil edilir. Bununla beraber Hikmet ne kadar  eşitlense, değişse de kaderi hep aynıdır.

Kısacası, *Tehlikeli Oyunlar*'ın çeşitli yerlerinde bütün olarak Herakleitos felsefesinin izleri açıkça görülür. Ayrıca bu izler, hep alayla karışık ifade edilir. Alaycı tavrın, romandaki Herakleitos felsefesinin bütününe yönelik olması, bu yönüyle parodik özellik de gösterir. Yani genele yayılan Herakleitos felsefesinin bayağılaştırılması parodik; kısm  kullanımlarla dil aracılığıyla düşüncenin alaya alınması ise alaycı/gülünç dönüştürüm  zelliki gösterir.

Tehlikeli Oyunlar'da en fazla gönderme yapılan alan tarihtir. Gerek  dem ile Havva meselesiyle gerekse de kurgulanmış tarihî şahsiyetlerle, tarih aracılığıyla alay edilir. Eserde geçen tarihî göndermelerden biri  srailoğullarının yurdu olan Kenan illerinin zikredilmesidir:

Nizamettin Tambay, dört ve otuz yaşında, görücü metoduyla evlendi ve hemen erk niharp mektebine –o sıralarda yeni icat olunmuştu- yazıldı. Birincilikle mezun olmak üzereyken, kendisine hakaret eden bir binbaşı –miralaylar tarihi hocası- ile giriştiği bir tartışma sonunda, binbaşıyı bedenlen hırpaladığı için, ordudan tardedildi. (Binbaşı, Zühtü Albaydan söz ederken, “akıl hastası” yerine “deli” tabirini kullanmıştı.) Nizamettin Tambay, albay olamayacağını anlayınca, bunca yıl emek vermiş olduğu ülkesini terk ederek, Kenan illerine göç etti. Yanında altı karısı -ikisi görücü, ikisi iğ al ve ikisi de acıma sonucu- yirmi oğlu ve otuz ve dört kızı olduğu halde, bir gece Kenan ekspresinde kiraladığı bir vagonun içinde yurdunu geride bıraktı (TO: 79).

Burada da yine tarihî bir g   meselesi gayet sıradanlaştırılarak, alaya alınarak işlenir. Kenan illerine tarihte develerle g   edilirken burada tren vagonuyla g   edilmesi, meselenin farklı bir boyuttan ele alındığını gösterir. Meseleye mizahsenlik katılması,  rneksemeye parodik özellik kazandırmıştır.

Tehlikeli Oyunlar'da gönderme yapılan meselelerden biri de  dem ile Havva meselesidir. Eserdeki başkişi olan Hikmet'in en yakın arkadaşı Hüsamettin Tambay'ın soyunun anlatımında bu göndermeye rastlanır:

İlk Tambay, çok tanınmış bir kişiydi, eşi yoktu: Adem Tambay. O zamanlar daha savaş yoktu. Ve Adem Albay, savaşızlıktan ve kadınsızlıktan sıkıldığı için Havva'yı aradı. Rumeli Kavağı'na gitmek için vapur bekliyordu Beşiktaş iskelesinde. Daha o zamanlar Kavaklar yasak bölge değildi. Ve daha o zamanlar utanma icat edilmediği için Havva ikinci mevki bekleme salonunun tahta sırasında otururken, Adem Albayın bakışlarından sıkılmadı. Ve ikisi de sanki koca dünyada yalnızdılar. Ve sanki bu uçsuz bucaksız topraklar üzerinde onlardan başka kimse yoktu. İşte Adem Tambay ve Havva, ilk gülümsemeyi o anda, ihtiyaç yüzünden icat ettiler.

Adem Tambay, Kuleli'de geçirmiş olduğu cinsi mahrumiyet yıllarının verdiği yorgunlukla, Havva'yı Havva'dan istedi. Ve evlendiler. Birlikte şark hizmetine gittiler. Ve Adem Albay, şark hizmetinin ikinci yılında Zühtü'yü doğurttu. Adem Tambay, Zühtü'nün tevellüdünden sonra, daha dokuz ve dört yüz altı yıl yaşadı; başka kızları ve oğulları oldu. Karısıyla kavga ederek iki kere evi terk etti. Ve albaylığının dört ve yetmişinci yılında, bir bildiriye imza koyduğu için, sağlık sebebiyle erken emekli oldu (TO: 78).

İlk insanlar olduğuna inanılan Âdem ile Havva'nın yaşantıları, ilklilik kavramı ve modern dünya düzeni ekseninde alaylı bir dille işlenir. İlk gülümsemenin icadı, Havva'nın Beşiktaş iskelesinde bulunması, başka kimse olmadığı için Âdem'in Havva'yı Havva'dan istemesi, şark hizmetine gitmeleri vs. hepsi Âdem ile Havva'nın yaşantılarının mizahla karıştırılarak okura sunulduğu ifadelerdir. Tarihî bir meselenin alaya alınıp sıradanlaştırılmasıyla, *Tehlikeli Oyunlar*'da Âdem ve Havva inancından parodi yoluyla yararlanıldığı söylenebilir.

Tehlikeli Oyunlar'da gönderme yapılan eserlerden bir diğeri de Karl Marx ve Friedrich Engels'in *Komünist Manifesto*'sudur. Arkadaşları emekli albay olan Hikmet, onların emekli olmaları dolayısıyla artık kaybedecek bir şeyleri olmadığını düşünür ve *Komünist Manifesto*'daki meşhur sloganı alaya alarak değiştirir:

Kirpiklerini tozlandıran, yüzünün çizgilerini keskinleştiren güney ışınlarına bakmamağa çalışarak, son bir gülümseyiş denemesine girişti. Sermet Beye baktı: Sermet albayın bacakları çarpıktı. Süvari olmalı. Hayır, levazımış. Emekliliklerinden başka kaybedecek şeyi olmayan insanlar, bütün dünya albayları birleşiniz! (TO: 69).

(...)

Bütün dünya saatleri birleşiniz, aynı zamanı gösteriniz (TO: 122).

Komünist Manifesto'da ise mesele şöyle geçer:

Komünistler görüşlerini ve amaçlarını gizlemeye gerek görmezler. Amaçlarının ancak geçmiş bütün toplumsal düzenlerin zor kullanılarak devrilmesiyle gerçekleşebileceğini açıkça belirtirler. Egemen sınıflar bir komünist devrim düşüncesiyle titresinler. Proleterlerin zincirlerinden başka yitirecekleri bir şeyleri yok. Kazanacakları bir dünya var.

Bütün ülkelerin proleterleri, birleşin! (Marx ve Engels, 2005: 71).

Alıntılardan da anlaşılacağı üzere *Tehlikeli Oyunlar*'da, *Komünist Manifesto*'da geçen proleter yerine emekli albay, zincirler yerine de emeklilik kavramları yerleştirilerek ortaya bir alay, komedi unsuru yerleştirilmiştir. Bu bakımdan *Tehlikeli Oyunlar*'da *Komünist Manifesto*'dan parodi yoluyla yararlanıldığı rahatlıkla ifade edilebilir.

Tehlikeli Oyunlar'da parodi örneklemelerinden bir diğeri de yine *Komünist*

Monifesto üzerinden yapılır:

İşte bu nedenle derim ki, oyunlarımıza onları almayalım! Ya da gerçek hayatta ezildiğimiz için onları oyunlarda rezil edelim! Yerin dibine batıralım! Ey ruh proletaryası! Sizleri uyarıyorum ! Gerçekler sizden yana değildir. Bu oyuna gelmeyiniz. Siz onları kendi oyununuza getiriniz. Onlarla, onların hükmünde olan akıl alanında boy ölçüşmeyiniz. Biraz daha kendi sahanızda oynayın canım (TO: 349).

“Ey ruh proletaryası” ifadesiyle *Komünist Manifesto*’yu çağrıştıran bu alıntı, oyunlaşarak parodik bir hüviyet kazanır. Ayrıca “Biraz daha kendi sahanızda oynayın canım” söylemiyle parodiye uygun olarak atıf yapılan esere alaycı bir yaklaşım sergilenir.

Tehlikeli Oyunlar’da parodik olarak dinî unsurlar da sıkça kullanılmıştır. Bunlardan ilki Tevrat’ta geçen, “Ve Tanrı, insanı kendi suretinde yarattı” (Tevrat, Eski Ahit, Tekvin, Bab:1/27) ifadesidir. Bu ifade *Tehlikeli Oyunlar*’da: “Ve Tanrı, emekli albayları, kendi suretinde yarattı” (TO: 85) şekline bürünür. İnsan yerine emekli albay ifadesi kullanılarak meseleye mizah katılır ve bu da metinde parodik bir yapının oluşmasını sağlar.

Bunların yanında Yazıcı Melekler ve Apokalips’in (Mahşerin) Dört Atlısı’nın roman içerisinde zikredildiği göze çarpar. Yazıcı meleklerden biri sevapları yazarken diğeri de günahları yazar. Mahşerin Dört Atlısı, İncil’de adları geçen ve kıyamet öncesinde gerçekleşeceğine inanılan Armageddon savaşı öncesinde ortaya çıkacak dört atlıdır. Birinci atlı Kral İsa’yı, ikinci atlı savaşı, üçüncü atlı kıtlığı, dördüncü atlı ise salgın hastalıkları temsil eder. *Tehlikeli Oyunlar*’da Mahşerin Dört Atlısı inancı, yapılan göndermelerle meta anlatı üslubundan koparılır, ilgili kısımlar bazen oyun bazen de mizah odağında işlenerek parodileştirilir:

Ben merkez muhacim olarak oynuyorum. Sağımda Mehmet Bey, solumda tombalacı Arif. Ulusal saldırganlar. Biri günahlarımı yazsın, öteki de olmayan sevaplarımı. Muhsin Bey de yönetimi ele alsın. Biz, Apokalipsin, yani Cehennemin dört atlısı olarak Havayollarına binelim. Yerimizi bilelim. (...) Yaz bakalım: Suçumuz sevmek. İşçi tayyaresine mi binmişiz? Hayır. İşçi tayyaresi soğuk olur albayım; yolda bozulmasınlar diye tedbirmiş. Ha-ha. Günah meleği! Her ‘ha-ha’ için, ikivirgüldört günah yaz da aklın karışsın. Arif Beyi de yaz: Dört numaralı ata yirmi beş kuruş. Sivas ekibine de yeni bir şişe açın; bir taneyle bir şey anlamıyorlar. Ortalık mahşer gibi kalabalık. Apokalipsin Dört Atlısı, ha babam koşturuyor. Yedi numara kazandı. Olamaz; dört tane atlı vardı. Onlar da kanatlanarak mahşere uçmuşlardı. Sen de uçuşma diye kopardım kanadını. Pirzölalar kimin? Onları KITLIK yiyecek Kırkor. Arkadan da ÖLÜM geliyor, onun arkasından KITLIK geliyor; arkadan Asmakabakçı geliyor. (...) Apokalipsin Dört Atlısı olduğumuz için, başkalarının felâketiyle yaşıyoruz. Bu arada, geçimimizi sağlamak amacıyla, salonda at yarışları oynatıyoruz. Sembolik yapıyoruz albayım. (...) Ayrıca, sansürde çıkan bazı aksaklıklar yüzünden Apokalipsin Üç Atlısını oynuyoruz. ÖLÜM Allah’ın emri olduğu için, ondan korkmuyorlar da, KITLIK’tan korkuyorlar. Sivas ekibinden Veysel, iki numaralı KITLIK atısını, Durmuşların Recep’e benzetiyor (TO: 145-147). (...)

Apokalipsin Dört Atlısı da neredeyse sahaya çıkacakmış. Hem de gerçek atlılar. Atilla, Cengiz ve Hülâgû ile birlikte, Amerikan kovboylarının uzun bacaklı atlarına binerek hışım gibi sahaya fırlayıp dağıttık hepsini. Öyle Apokalipsin ikinci takımı olarak değil, millî takım olarak yer aldık sahada. Atlarımızın kenarından sarkıt ağıımız büyük süpürgelerle polo oynar gibi sahadan süpürdük onları (TO: 159).

Tehlikeli Oyunlar'ın alıntılanan kısımlarında geçen kıtlık, ölüm gibi ifadeler, doğrudan Hıristiyanlık inancındaki Mahşerin Dört Atlısı'ndan ilham alınarak işlenmiştir. Bununla beraber Hıristiyan inancında vahiyle sabit olduğu düşünülen bu hususa Oğuz Atay, tamamen mizahî, hatta absürt denebilecek derecede alaycı bir tavırla yaklaşır. Hikmet, Mahşerin Dört Atlısı'ndan atlıları alarak para kazanmak amacıyla at yarışı oynatır bir salonda. Bahisler açılır, atlar yarışır, yarışta dört tane at olmasına rağmen yedi numara kazanır. Bu ve benzeri öğelerle Mahşerin Dört Atlısı inancına mizah katan Atay, parodi yoluyla bu inançtan da faydalanmış olur. Ayrıca alıntının içerisinde Sivaslı Veysel'in Âşık Veysel olma ihtimali bulunurken yine Sinemacı Muhsin Bey'in de Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Muhsin Bey Yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi* adlı hikâye kitabının kahramanı olması da kuvvetle muhtemeldir.

Tehlikeli Oyunlar'daki parodik yapı ve ironik söylem, klasik dönem ve modernizmin en önemli yönlerini alaya alarak değersizleştirir. Modern dünyada askerlik, din, aşk, toplumsal kurumlar, maneviyat gibi önemli unsurlar *Tehlikeli Oyunlar*'da alaya alınarak yeniden işlenir. Hatta eserdeki şahıs isimleri bile bu kavramların alaya alınmasında kullanılır. Bu durumu en güzel örnekleyen kısım, kitabın üçüncü bölümünde yer alan tarihî Austerlitz muharebesinin temsilidir. Savaş, her ne kadar dünya tarihinde önemli bir yer tutsa da Atay, savaşı piyesinde alaylı bir tavırla değiştirerek işler ve tarihî kişilikleri komik duruma düşürür:

(Austerlitz yakınında bir düzlük. İmparator Franz'ın karargâhı. Piyade birliklerinin çadırları. Akşam karanlığı. Yüzbaşı Heine, çadırının önünde gezinmektedir.)

HEİNE (kendi kendine): Bu savaşı kazanmalıyız. Fakat içimden bir ses, yenilgiyi haber veriyor sanki.

(Rüzgâr çıkar. Heine, çadıra girer, ceketini giymiş olarak tekrar görünür. Soldan binbaşı Hroboviç girer.)

HEİNE: Merhaba dostum. (Çenesini kaşıyarak gülümser.) Kaybedeceğiz gibi geliyor bana. Ne garip.

HROBOVİÇ: Savaşı, kendi yenilgilerinle karıştırıyorsun galiba. (Sahte bir kahkaha atar.)

HEİNE: Bilmiyorum. İçimde garip bir önsezi var. Karşı tarafın ne yaptığını bilemiyorum. Bizi bir kuyuya doğru çekiyorlar sanki.

HROBOVİÇ (Heine'nin sırtına vurur): Biz Ruslar da sizin gibi romantik bir milletizdir azizim. Fakat bu soğuk Fransızları yeneceğiz, göreceksin. Millî karakterlerimiz bunu gerektiriyor.

Albay Hüsamettin itiraz etti: "Oğluna Hikmet, burada romantizmin ve millî karakterin ne yeri var?" Hikmet durdu: -Daha sizin gibi albay olmadıkları için karıştırıyorlar albayım."

Hüsamettin Bey yatışmadı: "Muhabere öncesinde bir yüzbaşıyla bir binbaşı böyle sohbet etmez. "fakat albayım, dedi Hikmet, "Muharebe usulleri el kitabı yazmıyoruz. Kızdı: "Nerede kaldı senin gerçekçiliğin?" "Çok geride kaldı albayım," dedi Hikmet ve okumağa devam etti:

HEİNE: Belki de haklısın. Belki ben, hayatımı bu büyük olaydan ayırmasını beceremiyorum. Ama sen bu durumu anlarsın. (Güler) İngiliz danışman Albay Mills gibi, sen de garip bir yaratık olarak görme beni.

Hüsamettin Bey, “İngilizler de nereden çıktı?” diye sordu. –İngilizler her yerden çıkarlar albayım, her yerde bulunurlar. Olayların dengesini sağlamak için muhakkak bulunurlar. Her şeyi. Onlara danışmak gerekir.”

HROBOVİÇ: Genç yaşta albay olmayı hazmedememiş bir ukala bu Mills. Kendini beğenmişin biri. İskambili, matematik metodlarla oynadığını sanan bir sahte Newton. Oysa ben kâğıt çalışıyordum, Mills ukalası metodlarını anlattığı sırada.

(...)

HEİNE: Yarın akşam gene oturup kadınlardan bahsedebilecek miyiz dersin?

HROBOVİÇ (Yalandan kaşlanm çatar): Sen mi kadınlardan bahsedeceksin ?

Hüsamettin Bey, “Bu ne biçim muharebe piyesi?” diye sordu.

Hikmet, “Acele etmeyin albayım, dedi. “Austerlitz’i kazanırsak sizi general yapacağım. Kazanacak mıyız dersiniz?”

“Hiç tahmin etmem”, dedi albay.

“Ben de, albayım. Fakat gene de Heine ile birlikte heyecanlanmıyorum desem yalan olur.”

Ne demek istiyorsun? Ne olacağını sen de bilmiyor musun?”

“Bilmiyorum albayım. Ne olacağım ben de bilemiyorum.

(...)

Hikmet, “Beni dinlemediniz albayım. Emirber gibi önemsiz bir Almanın adı Hans olur. Zaten bizim seyirci de Hans’ı müstehcen fıkralardan tanır.

Albay, “Schlick de o zaman, Hans! Diye bağırınca herkes güler,” dedi (TO: 264-274).

Tarihteki ilk koalisyon savaşı olarak bilinen, Fransız İhtilali gibi önemli bir olayla ilişkisi bulunan Austerlitz Savaşı’nı ve savaştaki tarihî kahramanları değiştirerek alaycı şekilde işleyen Atay, böylelikle metinlerarasılığın parodi metodunun örneklerinden birini vermiş olur. Ayrıca Albay’ın varlığının belirsiz olması ve kafasında canlandığı bu tarihî savaşı oyunlaştırıp kadınlarla ilişkilendirmesi “askerlik” kavramının ciddi yapısını tamamen bozmuştur.

Tehlikeli Oyunlar’da parodi yöntemi kurgulanan oyunlarla da kendini gösterir. Yıldız Ecevit’in (2011: 115) belirttiği üzere “*Hamlet* oyununun metinlerarası düzlemde görüntüsü, Nurhayat Hanım’ın oğlu Hidayet’in yazmış olduğu oyunda somutlaşır. Bir *Hamlet* parodisidir bu.” *Hamlet*’in ilk sahnesinde nöbetçilerle Horatio’nun diyalogları, Hidayet’in kurguladığı oyunun kimi yönleriyle benzerlik taşır. *Hamlet*’te ilgili sahne şu şekilde yer alır:

Birinci Sahne (Danimarka’ da Elsinare [Helsingör] kenti. Kronberg kalesi surları. İki nöbetçi: Barnardo ile Francisco.) BARNARDO: Kim var orda? FRANCISCO: Dur yaklaşma. Söyle kimsin .. BARNARDO: Yaşasın Kral. FRANCISCO Barnardo? BARNARDO: Benim. FRANCISCO: Tam saatinde geldin. BARNARDO: Saat on ikiyi vurdu. Hadi sen yatağına, Francisco. FRANCISCO: Sağ ol beni kurtardığın için. Burası buz gibi ayaz. Üstelik hiç iyi değilim. Yüreğim katılıyor. BARNARDO: Nöbetin sakın geçti mi? FRANCISCO: Fare kıpırdamadı. BARNARDO: Hadi iyi geceler. Horatio’yla Marcellus’u görürsen söyle geç kalmasınlar. Bu saatte onlar da nöbetçi. (Horatio’yla Marcellus girer.) FRANCISCO: Galiba geliyorlar. Hey, dur! Kim var arda? HORATIO Bu toprağın dostları. MARCELLUS Danimarka Kralı’nın sadık kulları. FRANCISCO: Sizlere iyi geceler. MARCELLUS: Güle güle şerefli asker. Nöbeti kim aldı senden? FRANCISCO: Barnardo aldı. İyi geceler. (Çıkar.) MARCELLUS: Hey, Barnardo BARNARDO: Kim o? Horatio sen misin? HORATIO: Yarı

yarıya. BARNARDO: Selam Horatio. Selam aziz Marcellus. MARCELLUS: Söylesene, o şey bu gece yine göründü mü? BARNARDO Ben bir şey görmedim. MARCELLUS: Horatio'ya göre, biz hayal görmüşüz. Bu korkunç şeyi iki defa gördüğümüze inanmıyor. Bu yüzden getirdim onu. Bu gece o da beklesin bizimle. Hayalet yine ortaya çıkarsa, Gördüğümüzü o da görsün ve onunla konuşsun. HORATIO: Hadi canım! Göreceksiniz, çıkmayacak ortaya. BARNARDO: Hele biraz otur bakalım. Kale gibi surlarda çevirdiğin kulakların İki gecedir anlattıklarımıza dayanıyor. Bırak da bu gece bir daha saldıralım. HORATIO: Öyle olsun, oturalım da dinleyelim bakalım Barnardo ne diyor bu konuda. BARNARDO: Daha dün gece, Kuzey kutbunun batısındaki şu yıldız yine, Gökte dolanıp gelmiş, şimdi yandığı yeri ısıtıyordu. Marcellus'la ben de, saat tam biri çalarken ... (Hayalet girer.) MARCELLUS: Şşş. Dur. Susun... bakın, işte geliyor yine. BARNARDO Aynı ölen Kral'a benziyor. MARCELLUS: Horatio, sen okumuş adamsın. Hadi konuş onunla. BARNARDO: Kral'a benzemiyor mu? İyi bak Horatio. HORATIO: Hem de çok. Korkudan... şaşkınlıktan ne diyeceğimi bilemiyorum. BARNARDO: Bak, konuşalım istiyor. MARCELLUS: Konuş onunla Horatio. HORATIO: Kimsin? Ne arıyorsun gecenin bu saatinde burda? Şimdi toprak altında yatan majeste Danimarka Kralı'nın Sağlığında yaptığı gibi, savaş kılığında, Ne dolaşıyorsun burda? Tanrı adına, emrediyorum sana, konuş! MARCELLUS: Kızdı. BARNARDO: Bakın, çekiliyor, gidiyor. HORATIO: Dur, konuş, konuş diyorum sana, konuş! (Hayalet çıkar.) MARCELLUS: Konuşmuyor. Gitti. BARNARDO: Ne oldu Horatio. Titriyorsun. Rengin solmuş. Bizim kurduğumuz bir hayalden öte bir şey yok mu burda? Ha? Sen ne diyorsun? HORATIO: Tanrı bilir ya, Gözlerimle görmesem, inanmazdım. MARCELLUS: Kral'a benzemiyor mu? HORATIO: Senin kendine benzediğin kadar. Gözü dönmüş Norveç Kralı'yla savaşırken Bu zırh vardı Kral'ın üzerinde. Bir ateşkes görüşmesinde, Savaş baltasını öfkeyle buzun üstüne indirdiğinde, Kaşlarını böyle çatmıştı. Acayip. MARCELLUS: İşte daha önce de, iki defa, tam bu saatte, Bizim nöbetimizde aynı asker tavrıyla buraya geldi gitti. HORATIO: Bu işe aklım ermedi, Ama bana öyle geliyor ki, büyük bir felaket dolaşıyor ülkemizin üstünde. MARCELLUS: Pekâlâ, o zaman otur bakalım, Şimdi sana bir sorum var: Sen biliyorsundur, söylesene, Her gece niye çektiriyorlar bu eziyeti bize? Hepimize, göz kırpmadan, böyle sıkı nöbet tutturmak niye? Her gün tunçtan dökülen bu toplar ne oluyor? Ne demeye dışardan bu kadar çok silah alıyoruz? (...) HORATIO: Durun durun, şuraya bakın. İşte geliyor yine. Önüne çıkıyorum; isterse çarpsın beni. (Horatio kollarını açar.) Dur, ey hayal, Dilin varsa, sesin varsa, Konuş benimle. Seni rahatlatacak, beni bağışlatacak Bir iyilik istiyorsan, Konuş benimle. Ülkenin kaderini görüyorsan eğer, Bize de söyle ki, kaçınalım ondan. Ne olur, konuş! Yoksa bir ömür boyu gaspettiğin Hazinele mi gömdün toprağın kamına? Dediklerine göre, siz ruhlar Ölümünden sonra bu yüzden yürürmüşsünüz. (Horoz öter.) Konuş. Dur gitme, konuş... Durdur onu Marcellus! MARCELLUS: Kargımla vurayım mı? HORATIO: Durmazsa vur. BARNARDO: İşte burda! HORATIO: Burda burda! MARCELLUS Gitti. (Hayalet çıkar.) (Shakespeare: 37-44).

Tehlikeli Oyunlar'da Hamlet'in bu sahnesini andıran kısım ise Hidayet'in

kurguladığı oyunda şu şekilde yer alır:

Teğmen anlattı askerin paşayla neler konuşacağını. Bende ekledim. Sen istersen dinleme başını ağrıtsa. Hikmet ağabey zahmet olmazsa acaba okur mu. Ne yapalım askerde vakit geçiriyoruz. Belki bir tanıdık bulsaydık yazıcı bile yaparlardı beni. Mektupları Hikmet abiye okutuyorsanız bana biriki satırla bildirir nasıl olmuş. Zati kısacık bir parça. Aşağıya yazdım teğmen düzeltti.

GENERAL: Gecenin bu vaktinde üşümüyor musun evladım? Hava soğuk ve rutubetli.

ASKER: Evet hava soğuk generalim. Üşümüyorum fakat.

GENERAL: Nöbet tutmak için kötü bir hava. Bir ses duydun mu?

ASKER: Dallar çıtırdıyor generalim. Hayvanlar olmalı. Nöbet bizim işimiz. Siz dinlenin.

GENERAL: Korkmuyor musun?

ASKER: Gece vakti her şey başka bir kılığa bürünür generalim. Dallar, kollarını kavuşturmuş insanlara benzer. Yapraklar hışırdar, soğukta ısınmak için ellerini birbirine sürten insanlar dolaşıyor sanırsınız.

GENERAL: (Askerin bu sözüne biraz kızmış gibi görünür. Kaşlarını çatar.): Ben öyle sanmam. (Aslında kızmamıştır.)

ASKER: Horozun sesi duyuluncaya kadar insan bir tedirgin olur. Derler ki o zaman ruhlar, mezarlarındaki yataklara girerlermiş.

GENERAL (Bu defa sahiden kızar.): Boş inanışlar bunlar. Anladın mı?

ASKER: Anladım komutanım. (Sözü uzatmaz.)

GENERAL: Canlı düşmanları gözetle. Ölü düşmanlardan da korkma. O kadar.

Teğmen biraz daha yazmamı söyledi. Şimdilik bu kadar yazabildim. Yoruluyorum. Subay mahfelinin bir köşesinde geceleri yazıyorum. Işık iyi değildir (TO: 42).

Tehlikeli Oyunlar'ın bu sahnesi, *Hamlet*'le arasındaki metinlerarası ilişkinin Ecevit'in de belirttiği üzere parodik düzlemde olduğunu gösterir. Hem böylesi önemli bir metnin sıradanlaştırılarak tekrar kaleme alınmış olması hem de oyun türünün yine bu eser üzerinden sıradan bir piyese çevrilerek basitleştirilmesi bahsi edilen kısmı parodi örneği yapar.

Tehlikeli Oyunlar'da bilimsel özellik gösteren türlerin parodik düzlemde kullanımı da söz konusudur. Özellikle ansiklopedi türü gerçek işlevinin dışında ve alaycı bir tutumla işlenir eser içerisinde:

Pijamalarını çıkardı. Neden pijamalar? Peki pijama. Bir pijama ikiye ayrılır: Pijama altı ve pijama üstü. (İki parça olduğuna göre çoğul da kullanılabilir demek. Ukalalık etme.) Pijama nasıl çıkarılır? (Canım ben biliyorum bütün bunları-, araya kelimelerin girmesi gerekli mi?) Pijama altının lastiği hafifçe gevşetilir; bu iş için genellikle, iki elin başparmaklarını kullanmak yeterlidir. Sonra, bel geriye doğru bükülürken sağ ayak yavaşça yukarıya çekilir ve bacaklardan biri pijama altından kurtarılır. (Not: Pijama altı yerine pijama pantolonu diyenler de vardır; fakat bunlar taşradan gelmiş cahil kimselerdir.) Bu arada sağ el, boşlukta kalan pijamayı tutmaya yarar. Hatırlanacak olursa, bir hareket önce, aynı eli, beldeki lastiği gevşetmekte kullanmıştık. Büyük bir ansiklopedi olmalı: Yüzlerce ciltlik bir eser, uçsuz bucaksız bir kitap dizisi. Her şehirde, belirli merkezlerde bir bina, bu kitaplara ayrılmış sadece. O zaman kimse delirmezdi. Bir hareketi mi unuttun, ne kadar basit olursa olsun, kitabın bir yerinde var. Pijama: Pijama altı, pijama çıkarma, pijama katlama, pijama üstü...

(...)

Pijama üstünün kolları geriye doğru mu çekilir? ya da ceplerin hizasına gelmek üzere iki yana mı katlanır? Bu sorulan da Bilge ile konuşmam ya. İnsan bir kadını severse, ona her şeyi sorar ya, neyse. Milyonlarca insan bu işi yanlış öğrenmiştir. Her şey, her şey bulunmalı bu kitapta. Pijamasının altını katlayarak yavaşça sandalyenin üzerine bıraktı. Bir sigara yaktı. Böyle bir ansiklopedinin olmasına sevinmişti. Her şey bulunmalı, diye mırıldandı. Pijama üstünün nasıl katlanacağını insan sevgilisine sorabilir mi? Bu sorunun da karşılığı bulunmalı. Hattâ sevdiğiniz kadın pijamayı elinizden alarak, 'Ver canım ben katlarım,' dediği zaman, bu söze üzülüp üzülmemek gerektiği meselesi de bulunmalı. Ansiklopedi dediğin böyle olmalı. Böyle bir diziyi babam da okuyabilirdi, ben de okuyabilirdim. Böyle bir ansiklopedi insanları birbirine yaklaştırabilirdi. Bazı maddeleri ben okumazdım; fakat bilirdim ki, bir yere ilk defa gittiğim zaman artık telaşa kapılmama lüzum yoktur: İlk maddesi, bir yere İLK defa gitmek bölümü. Tamam. Bu eser, çok büyük bir boşluğu dolduracak, hayat kadar büyük bir boşluğu. Birçoklarını kararsızlıktan kurtaracak. Evet, hazırlanması uzun zaman alacak; fakat, bir kere de bitince... Belki de insan o zaman, hareketlerini parçalara bölüp tekrar birleştirmek zorunda kalmaz. Çünkü o zaman insan bilir ki, bütün hareketler daha önce parçalara bölünmüş ve tekrar birleştirilmiştir. Hiç bir parça atlanmamıştır. Endişe gereksizdir. Son tarafını unuttuğum hareketlerin ortasında yalnız kalmak korkusuna kapılmam. Bir işi yaparken, birdenbire bilmediğim ayrıntılarla karşılaşmam. Eşya da kör bir inatla karşı koyamaz bana: Bütün inatları daha önceden tespit edilmiştir. Mesela battaniyenin, 'yatak düzeltilmesi' sırasında istenilmeyen hangi noktalardan geçebileceği, matematik bir kesinlikle belirtilmiştir. Ayrıca, resimli bir ansiklopedidir bu: Battaniyenin çeşitli durumlarını gösteren bir dizi resim vardır tanımların yanında. Daha az sayıda hareket yaptığım halde, bu resimler ve tanımlardan yararlanarak ayağımı sağlam bir yere basabilirdim. Hikmetlere artık ne Sevgiler ne de Bilgeler kabahat bulamazlar (TO: 322-323).

Tehlikeli Oyunlar'da ansiklopedi türü, taşınması gereken bilimsel kimlikten uzaklaştırılır, gündelik nesnelerin kullanımı ile sıradanlaştırılır ve değersizleştirilir. İçerik, anlamsal yönden dejenere edilerek yerine tezat bir kullanım gerçekleştirilir ve komik bir etki yaratılır. Böylece ansiklopedi türünün parodisi yapılmış olur. Aslında bu tutum Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*²¹ romanında da görülür. *Tutunamayanlar*'da ansiklopedi dışında şiir, şarkı ve biyografi türünün parodileştirildiği görülür. Zira "Selim'in son 'eser'i Tutunamayanlar Ansiklopedisi"dir. Selim, kendisi gibi geçmişte veya kendi çağında yaşadığını tahayyül ettiği tutunamayanları, ansiklopedi parodisi yaparak anlatmıştır" (Apaydın, 2007: 65). *Tutunamayanlar*'da ansiklopedi dışında biyografi ve şiir türünün de parodileştirilmesi söz konusudur. Eserde Selim'in Turgut'la oynadığı biyografi yazma oyunu bu durumu örnekler niteliktedir:

İşte, baba tarafından pek talihli sayılmayan Birinci Dragut, aslen İstanbul vilayetinin Aksaray kazasına bağlı olup, tarihe geçen ismini ilk defa bu yarı münevver babanın, kulağına okuduğu ezanla duydu. Hüsnü Bey pek dindar sayılmazdı. Turgut'un kulağına ezanı fısıldarken de gene, Kadim Yunan gibi, bilmediği bir düzenin ezberciliğini yapıyordu. Doğu ve Batı kültürünün sembolleri, onun kafasında, bütün ürkütücü yönleriyle, birbirine karışmadan durabiliyordu (T: 56).

Aslında böylesi bir kullanım sadece türün değersizleştirilmesi ve/ya komik duruma düşürülmesine sebep olmaz. Mustafa Apaydın'ın yerinde tespitiyle "Selim'in ironik tutumla, yer yer Osmanlı tarihçilerinin söylemini taklit ederek yürüttüğü biyografi, Turgut'un çocukluğundan ilk gençliğine, üniversite yıllarına kadar uzanır. Oğuz Atay'ın bu oyun içinde Turgut'un biyografisinin bir bölümünü Selim'in ironik anlatımıyla verirken, Selim'e söylediği bağlam dışı bazı cümlelerle de mizah veya hiciv noktaları oluşturur. Selim'in bazı cümlelerinin kafiyeyle oluşu, Türk edebiyatında Servet-i Fünun öncesinde yaşanan kafiye tartışmalarının mizahî bir dille anılmasına yol açar" (2007: 51).

Tehlikeli Oyunlar'da alaycı/gülünç dönüştürümün yansımalarına da rastlamak mümkündür. Daha önce vurgulandığı gibi alaycı/gülünç dönüştürümde konuya/eyleme dokunmadan biçimsel bir farklılaşma gerçekleştirilir. Alaycı bir üslupla tekrar kaleme alınan olay/metin, aynı zamanda eleştirel bir özellik de gösterir. Eser içerisinde böylesi bir kullanım Fransız Devrimi'ne ait bir örneklemeye kendine yer bulur. Eserin başkışısı Hikmet Benol, bir akıl hastanesinde kurguladığı oyunla devrimi tekrar kurgular. O dönemin şahsiyetlerini basitleştirerek metne dâhil eder:

²¹ Buradan itibaren yapılacak olan alıntılarda roman isminin kısaltmasına (T) ve sayfa numarasına yer verilecektir.

Emellerimizle birlikte ıstıraplarımızı da, gizli tutmalıydık. En küçük bir şüphe bile bütün ihtilali suya düşürür ve bizi en az yüz yıl geriye götürürdü. Gizliliğin yanısıra, ihtilal ortamının hazırlanması da göz önünde tutulmalıydı. Voltaire ve Jean Jacques Rousseau'nun çalışabileceği şartları gerçekleştirmeliydik. Arkadaşlarımızın cahilliği, bu konularda benim yükümü arttırıyordu. Kimseye duyurmadan ihtilalci düşünceleri nasıl yayacaktık? Saraya karşı olan kütlelerin bizi desteklemesi gerekiyordu. Daha On dördüncü Louis'yi bile bulamamıştık. Başhekime bu görevi vermek istemiyorduk; bu adama güvenemiyorduk. Ayrıca asil de değildi. Bizi ciddiye alırsa hepimiz tutuklanabilirdik. Ben, bu işe çok sayıda insanın karışmasını sakıncalı buluyordum; ihtilali kendi aramızda yapmalıydık. Önemli olan, tarihçilere belge sağlayacak bir çalışmaydı. Olayı büyütme gereksizdi. Bütün yapacağımız, ortaokul tarih kitabında üç sayfa kadar tutacaktı. Ne yapsak, kitaplara daha uzun giremezdik. Ayrıntıları kafamızda yaşayacaktık. Aramıza yabancıların karışması için Kafka'yı Rousseau, Sezar'ı Voltaire yaptık. Böylece, bir Kafka'nın ihtilale karşı çıkması ihtimalini ortadan kaldırdığımız gibi, olayda rol almayan isimlerin de karışıklığa yol açmamasını sağladık. Onlara, ihtilal konusunda birer sayfalık tahrir ödevleri yazdırdım önce. Voltaire, lise ikiden kendi isteğiyle ayrılmıştı; Rousseau da orta ikiden belgeliydi. Bu nedenle verilen ödevleri kolayca yazdılar. Ayrıca Rousseau, fizikten belge almış olduğu için, edebiyatı kuvvetliydi. (İhtilalde fizik hocasının öldürülmesi isteği, bir çekimser, bir aleyhte oya karşı çoğunlukla reddedildi.) Hastanenin kaptıkaçısına Marat'nın (esk. De Gaulle) taktığı yeni plaka da bize kolaylık sağlayacaktı.

«Sabaha karşı karantinadan elbiselerimizi çaldık. Arabayı yavaşça iterek servis kapısına getirdik. Marat, bir tuğla yardımıyla bekçiyi bertaraf etti. Mevsim sonbahara dönüştüğünden hafif bir rüzgâr çıkmıştı. Hava aydınlanmak üzereydi. Kapıyı yavaşça kapadık. Geliyoruz ey yollar! dedik. Bütün tarihi yeni baştan yazmağa geliyoruz! Biz ölsek bile Voltaire ile Rousseau'nun düşünceleri, Marat'ın cesareti yaşayacak! Artık bizler de tarihimize öğüneceğiz! İhtilali başarıya ulaştırırsak, tarihe yeni sayfalar yazacağız kanla! Bütün karayollarını dolaşacağız imanla! Saint Simon (esk. peygamber), 'Tanrı yardımcımız olsun!' dedi. Marat kontağı çevirdi; motor sesi karanlığı yırttı, ihtilal dört tekerlek üzerinde dönmeğe başladı. (Bu son kısmı Rousseau'nun tahrir vazifesinden almıştık. Yani, her şeyimiz önceden planlanmıştı. Ne olacağını hepimiz biliyorduk. Kaderimiz belliydi. Alın yazımız okul kitaplarına geçmişti.) Herkes ne yapacağını biliyor mu? diye son defa sordum. Evet dediler. O halde dünyayı yaratabiliriz, dedim. Herkes tek başına ve aynı zamanda bir arada, kaderini istediği biçimde yaşayabilir. Bu seçme hakkını ilk olarak ben kullanıyorum: Bilge'yi Marie Antoinette yaptım!» (TO: 343-344).

Hikmet Benol, ihtilali yazdığı oyunda, tarihî bir olayı gerçeklikten tamamen koparmaz. Fransız İhtilali esnasında yaşayan şahıslar bu oyunun içerisinde yer alır. Örneğin Marat, Fransız İhtilalinde isyankâr tavrıyla devrim ruhunun ateşlenmesinde pay sahibidir. İlgili kısımda adı geçen Voltaire ve Rousseau, ihtilalin düşünce bazında önde gelen isimlerindendir. Marie Antoinette ise bilindiği üzere ihtilal sonrasında giyotinle idam edilen dönemin kraliçesidir. Bu şahsiyetler ve ihtilalin gerçekleşme biçimi, olayın gerçeklikle olan bağının korumasını sağlar. Fakat işin içine o dönemle alakası olmayan Kafka ve Sezar'ın müdahil olması, Voltaire ve Rousseau'nun eğitim seviyelerinin düşük gösterilmesi, amacın tarihi baştan yazmaktan ziyade tarihçilere belge sağlama olarak yansıtılması böylesi önemli bir olayı basitleştirerek komik bir duruma çevirir. Zira ihtilalin gerçekleştirilmesinde akıl hastanesi ortamının seçilmiş olması da başlı başına alaycı tavrın göstergesidir. Böylesi ciddi bir olayın anlatıldığı bir metinde kullanılması gereken ciddi üslubun aksine mizahî bir üslubun tercih edilmesi eserin biçim yönünden de ciddiyetini sarsar. Tüm bu tespitlerden yola çıkarak Fransız İhtilali'nin *Tehlikeli*

Oyunlar'da işlenişi yönüyle gülünç dönüştürüme örnek teşkil ettiği rahatlıkla söylenebilir.

Tehlikeli Oyunlar'da bir başka alaycı/gülünç dönüştürüm örneği Descartes'ın meşhur söylemi üzerinden gerçekleştirilir. Evliliğin getirdiği rutin hayatın düşüncüyü yok ettiğini vurgulamak için Descart'ın ünlü “Cogito ergo sum” yani “düşünüyorum o hâlde varım” sözüne alaycı bir atıf vardır:

Ev sahibine, hepiniz gibi –burasına dikkatinizi çekerim: Hepiniz gibi- kiramı ödüyorum. O halde ben varım. Cogitosuz ergo sum albayım, cogitosuz ergo sum. H. de kim oluyor? Yalnız bazı ukala kitaplarda söz ediyorlarmış ondan. Ben bu kitapları okumadım (Okumam da.) Bütün olayları ben yaşadım, bütün acıları ben çektim. (Onun susuşunun acısını bile.) Hiçbir oyuna katılmıyor (TO: 120).

Hikmet Benol'un “Cogito ergo sum” sözünü olumsuzlayarak “Cogitosuz ergo sum albayım, cogitosuz ergo sum” şeklinde tekrar dile getirmesi” mizahî bir söylem ortaya çıkarttığı gibi atıftaki biçimin yeni fakat söylem olarak gülünç şekilde tekrar yazıldığını gösterir. Temelde içeriğe dokunulmadan biçimsel oynamalarla felsefî bir söylemin alaya alınması ilgili kısmı, alaycı/gülünç dönüştürüm örneği hâline getirir.

2.2.3. İroni

Yunanca ters yerleştirme anlamına gelen ironi, sözlükte söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme olarak tanımlanır. İroni hakkında hemen hemen herkes tarafından benzer tanımlar yapılır. Gürsel Aytaç ironiyi tanımlarken sözlerle ve davranışlarla tersini ortaya koyma sanatı (2009: 370) ifadesini kullanır. Kierkegaard ise (2003: 227) “(s)öylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin iddia edilmesidir” şeklinde ironi hakkındaki görüşlerini belirtir.

İroni, hayatın çelişkilerini ve çatışmalarını ifade etmede kullanılan bir anlatım tekniğidir. İronideki temel amaç zekâ aracılığıyla farkındalığı sağlamaktır. İronideki mizah aracılığıyla gülümsetilen okurun gerçeklik algısında belirli oranda bir sarsılma gerçekleşir. Ancak bu sarsılma, işlevselliği açısından sadece olumsuz etkiye sahip değildir. Zira ironi sayesinde doğrudan söylenmesi zor ve acı olan düşünce ve durumlar yumuşatılır. (Pehlivan, 2009: 162).

Oğuz Cebeci (2008: 300-309), Batılı teorisyenlerce yapılan tanımlamalardan yola çıkarak ironi türlerini şu şekilde sınıflandırır:

a. Söz ironisi

- b. Durum (Olay) İronisi/ Pratik İroni
- c. Romantik İroni
- d. Dramatik İroni
- e. Trajik İroni
- f. Spesifik İroni
- g. Bilinçdışı İroni

İroni de parodi gibi postmodernlerin modern ve klasik metinleri komikleştirmek, ciddiyetlerini sarsmak için kullandıkları yöntemlerin başında gelir. Üstelik ironi, parodiye göre daha belirgindir. İroniyi ironi yapan eleştirel boyut taşımasıdır. İsmet Emre (2006: 158-161), ironinin işlevsel yönünü açıklarken iki noktanın altını çizer. Bunlardan ilki ironinin eleştirel özellik taşımak zorunluluğudur. -Bu yönüyle ironi mizahtan ayrılır.- Diğeri ise modernizme yönelik yapılan eleştirilerin sert ifadeler yerine üstü kapalı bir formda gerçekleştirilmesidir. Eleştirel bağlamda ironiden faydalanan özne, modernizm karşısında gücüne güç katacaktır.

İroni sıklıkla parodi ile karıştırılır. Aslında bu iki terim daha önceleri eş anlamda kullanılırken Genette'nin önerisiyle farklılıkları belirlenir (Aktulum, 2000: 118). Parodiyle ironinin benzerliği her ikisinin de gülünçlük taşımasından kaynaklanır. Farklılıkları ise konunun değişim şeklinden anlaşılır. Parodi ile bir metnin konusu alaycı bir şekle dönüştürülüp değiştirilirken, ironide konu değiştirilmeden, sıradan ve/ya komik bir şekilde tekrar ele alınır, daha dar çerçevede eleştirilir.

İroninin pastiş ve parodiden ayrılan bir diğer yönü ise metne karşı olan tutumudur. Örnekseme, pastiş ve parodide araç konumundayken ironide amaçtır. İroniyle deforme edilen metin, dar çerçeveler içerisinde alaya alınır. Örneksen metnin sınırlarından çıkmamaya çalışılır. Bu tekniğin en belirgin kullanıldığı romanlardan biri Süreyya Evren'in kaleme aldığı *Postmodern Bir Kız Sevdim* eseridir. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ından örneksenerek kaleme alınan eserde anlatım tekniği olarak bolca ironik unsur yer alır (Sazyek, 2002: 502).

İroniyle benzerlik gösteren, karıştırılan bir diğer kavram eleştiridir. Murat Belge'nin yaptığı tespitle bu iki türün birbirinden farkı belirlenir. Belge'ye göre (1994: 188) eleştiride esas olan değiştirme hususudur. Eleştiride yanlışlık tespit edilir, gösterilir, değiştirilir ya da değiştirilmesi amaçlanır. İronide ise değiştirmenin araç yahut amaç

olarak kullanılması söz konusu değildir.

Edebî metinlerde ironik anlatımın yazar ve okura sunduğu imkânlardan da bahsetmek konunun bütünlüğünün sağlanması için gereklidir. Eserin hacmine ve türüne göre ironik anlatım, hem okuru hem de hikâyeyi canlı tutarak okur-metin ilişkisinde kopukluk yaşanmasını engeller. Örneğin Nazım Elmas'a göre (2010: 142) kısa hikâyelerin çelişki, uyum eksikliği, bir yanlışlık, karşıtlık üzerine kurgulanması yazar için dar alanda derin ve etkili söylemler sunma ihtiyacı doğurur. Böyle bir yapı, okurun metne karşı tam bir uyanıklık hâlinde olmasını gerektirir. Başka bir ifadeyle kurgu boyunca okurun dikkati çekilmeli, ilgisi kesintiye uğramamalıdır. Böylece olaylar arasındaki seri geçişlerle, okurun takip kabiliyeti zedelenmeyecektir. Tüm bu etkenler ironik anlatımın yazara verdiği anlatım gücü ile sağlanır.

2.2.3.1. Modern Dünya ve Gerçekliğin Alaya Alınması: *Tehlikeli Oyunlar* ve *Bin Hüzünlü Haz*'da İroni

İroninin eleştirel özellik göstermesi, modernizm eleştirisinde yazara daha yumuşak fakat mizahın da etkisiyle kuvvetli imkânlar sağlar. İroni, *Tehlikeli Oyunlar*'da daha çok bu yönüyle kullanılır.

Tehlikeli Oyunlar'da modernizmin önemseydiği akılcı ve bilimsel anlayışa yönelik alaycı tutum, ironik bir düzlemde işlenerek eleştirilir. Eserde aklın en büyük hazine olarak yansıtılıp marş olarak dillendirildiği bir kısımda ironik söylem belirgin şekilde ortaya çıkar:

Ülkede kimse bizi desteklemiyordu. Kimse, ne yaptığımızı bilmiyordu. 'Bizi tanıyacaklar mı albayım? Sesimizi duyurabilecek miyiz? Yoksa bir tecrübe tavşanı ya da bilinmeyen bir bilim adamı gibi, kendimizi kendi üzerimizde deneyerek yok olup gidecek miyiz?' Giriştiğimiz işin altından kalkılabilir miydi? 'Giriştiğimiz için temelleri sağlam,' diyerek endişelerimi dağıttı albayım. 'Aklın temelleri üzerine oturuyoruz.' Ben heyecanlandım. Akü sözünü duyunca heyecanlanıyordum. Akı çok seviyordum. İkimiz de heyecanla ayağa kalkarak 'En Büyük Hazinemiz Aklımızdır' marşını hep bir ağızdan söylemeğe başladık. Bu marş, Akıl Cumhuriyetinin millî marşıydı. Bu marş, bizim derinliklerimizden kopup gelen bir sestti. Albayım, zamanında askerî bandoda çalmış olduğu için müzikten anlıyordu. Marşı o bestelemişti. Hep bir ağızdan söylüyorduk:

En büyük hazinemiz aklımızdır
Aklımıza güvenmek hakkımızdır
Hayatta aklımızdır en güzel şey
Akılsızlar bize kulak verin hey!

Biz bu akı bulmadık sokaklarda
Görevimiz onu korumaklarda
Kurtulduk, başka akıllar bize yük
Aklımızdır hazinemiz en büyük.

«Ben, aynı zamanda marşın güftesini de yazan albayıma itiraz ettim: Müzikten anlamakla birlikte şiire aklı eriniyordu: Korumaklarda denir miydi? Albayım kızdı, daha henüz eski akılların etkisinden kurtulamadığımı ileri sürdü. İkinci kıtanın üçüncü mısraını anlamamış mıydım? Bu albayımla ben başa çıkamazdım.»

Hikmet, gözlerini yerden kaldırdı: Nursel Hanım da gitmişti. Bunu da görmemiş olamam, diye homurdandı içinden: Giderken haber vermedi bana. Zarar yok, ne yapalım? Daha iyi oldu: Sevgi'yle istediğim gibi konuşurum. Bunu beklemiyor muydum? Benden sıkılanlarla işim yok. Yalnız, Sevgi'nin hangi elbiseyi giydiğini unutma. Görmek istediklerini hatırla yeter.

«İşte bunun için Sevgi,» diye söze başladı, «Bu yorgunluklar beni yordu. Bir süre bunları düşündüm sadece. Fakat her zaman seni düşündüm. Ve sonunda, seni sevdiğimi söylemeğe geldim sana.» Başını kaldıramıyordu. «Çünkü benim durumumu en iyi sen anlarsın. Yalnızlığı ve korkuyu en iyi sen bilirsin. Yorgunluklar vardılar, fakat ümitsizlik yoktular. Sen bir yerde bulunuyordun. Yumuşak bir yerdeydin. Sert köşelere çarpmaktan yorulan aklımın durgun ve sürekli bir aşk içinde ancak seninle birlikte dinleneceğini biliyordum. Bizi başkaları anlamaz Sevgi. Başkalarının aklı başkadır (TO: 416-417).

Hikmet Benol'un, aklı en büyük hazine gibi gösterip onun için millî marşlar yazması, aslında söylediğinin tam tersinin kastedilmesi ve alaya alınmasıyla ilgilidir. Zira en sonda “Bizi başkaları anlamaz Sevgi. Başkalarının aklı başkadır” diyerek mutlak bir aklın doğruluğunu yadsır ve böylelikle eserde ironik bir söylem ortaya çıkararak postmodernizmin görecelik anlayışına paralel bir tavır takınılır.

Eserdeki ironik söylemin metinlerarası bağlamda örneklendirildiği tek yer bu kısım değildir. Romandaki ironik söylem, felsefî düzlemde ve soyut kavramlar üzerinden de sağlanır:

Dünya artık ikiye ayrılmalı. Yeter derecede bir arada yaşandı. Descartes'ın kurallarına göre yaşamak isteyenler ayıklanmalı artık. Bu düzmece oyun sona ermeli. Kendi benliğimizi bulmalıyız. Yalvarıp yakarmaktan vazgeçmeliyiz. Rüyalarımızı gerçekleştirmeğe çalışmamalıyız. Gerçekleri rüya yapmalıyız. Çelişkisiz, dikensiz ve düzgün rüyalarımızı yaşamalıyız.

(...)

Hikmet bir kahkaha attı: “Oyun albayım, oyun. Kimseye zararı yok. İsteyen seyreder, isteyen yanındaki kızı sıkıştırır, isteyen de oturanların nasırlarına basarak çıkar gider. Gerçekten bir oyundur bu ve oyundan da gerçektir. Bir sürü laf kalabalığıdır. İçinde ne gerçek bir tabiat tasviri vardır, ne de derin bir ruh tahlili. Böyle ustalıkları, Descartes'çı olmadıklarını sandıkları halde Descartes'çı olanlara bırakıyorum...” (TO: 350).

İlgili örnekte modern dünya düzenine karşı alaycı bir yaklaşım ve isyankâr bir tavır sergilenir. “Düzmece bir oyun” olarak gösterilen modern dünya, oyun kavramı etrafında yeniden kurgulanarak modernizme yönelik yumuşak fakat küçümseyici bir söylem oluşturur. Dolayısıyla ilgili kısmın ironi yönteminin eleştirel ve alaycı işlevine uygun olarak kullanıldığını gösterir.

Tehlikeli Oyunlar'daki ironik yapı, oyun ve rüya kavramıyla pekiştirilerek modern dünyanın insan tipi, felsefî düzlemde alaycı bir tavırla eleştirilir. Benzer şekilde romanda modern dünyayla beraber değerlerin yok oluşuna da ironik bir yaklaşım söz konusudur:

«Nihayet insanlık da öldü. Haber aldığımıza göre, uzun zamandır amansız bir hastalıkla pençeleşen insanlık, dün hayata gözlerini yummuştur. Bazı arkadaşlarımız önce bu habere inanmak istememişler ve uzun süre, 'Yahu insanlık öldü mü?' diye mırıldanmaktan kendilerini alamamışlardır. Bu nedenle gazetelerinde, 'İnsanlık öldü mü?' ya da 'İnsanlık ölür mü?' biçiminde büyük başlıklar yayımlamakla yetinmişlerdir. Fakat acı haber kısa zamanda yayılmış ve gazetelere telefonlar, telgraflar yağmıştır; herkes, insanlığın son durumunu öğrenmek istemiştir. Bazıları bu haberi bir kelime oyunu sanmışlarsa da, yapılan araştırmalar bu acı gerçeğin doğru olduğunu göstermiştir. Evet, insanlık artık aramızda yok. İnsanlıktan uzun süredir ümidini kesenler, ya da hayatlarında insanlığın hiç farkında olmayanlar bu haberi yadırgamamışlardır. Fakat, insanlık âleminin bu büyük kaybı, birçok yürekte derin yaralar açmış ve onları ürkütücü bir karanlığa sürüklemiştir; o kadar ki, bazıları artık insanlık olmadığına göre bir âlemden de söz edilemeyeceğini ileri sürmeğe başlamışlardır. Bize göre, böyle geniş yorumlarda bulunmak için vakit henüz erkendir. İnsanlık artık aramızda dolaşmasa bile, hatırası gönüllerde her zaman yaşayacak ve çocuklarımız bizden, bir zamanlar insanlığın olduğunu, bizim gibi nefes alıp ıstırap çektiğini öğreneceklerdir. İnsanlığın güzel ve çekingen yüzünü ben de görür gibi oluyorum. Zavallı insanlık kendini belli etmeden sokaklarda dolaşır ve insanlık için bir şeyler yapmağa çalışanları sevgiyle izlerdi. Bugün için insanlık ölmüşse de, onun ilkeleri akıllara durgunluk verecek bir canlılıkla aramızda yaşamağa devam edecektir. İnsanlıktan paylarını alamayanlar için o zaten bir ölüydü; onun bu kadar uzun yaşamasına şaşılıyordu. Yıllarca önce küçük bir kasabada dünyaya gelen insanlık, dünya savaşlarından birinde, çok rutubetli bir siperde göğsünü üşütmüş ve aylarca hasta yatmıştı. Bu olaydan sonra, hastalığın izlerini bütün ömrünce ciğerlerinde taşıyan insanlık, önceki gece sabaha karşı nefes alamaz olmuş ve gösterilen bütün çabalara rağmen gün ağarırken doktorlar, insanlıktan ümitlerini kesmek zorunda kalmışlardır. Doğru dürüst bir tahsil görmeyen ve kendi kendini yetiştiren insanlık hiç evlenmemişti. Küçük yaşta öksüz kalan insanlığa, doğru dürüst bir miras da kalmamıştı; bu yüzden sıkıntılarla geçen hayatı boyunca insanlık, başkalarının yardımıyla geçinmeğe çalışmıştı. İnsanlığın ölümüyle ülkemiz, boşluğu doldurulması mümkün olmayan bir değerini kaybetmiştir. Gazetemiz, insanlığın yakınlarına başsağlığı ve sonsuz sabırlar diler. Not: Merhumun cenazesi, önce, uzun yıllar yaşamış olduğu Hürriyet Caddesinden geçirilecek ve ölümüne kadar içinde barındığı Ümit apartmanı bodrum katında yapılacak kısa ve sade bir törenden sonra toprağa verilecektir.»...» (TO: 255-256).

Anlatılan insanlığın ölümü hadisesinin kişileştirilmesi, gazeteye verilen bir ilan şeklinde tasarlanmasıyla modern dünyanın keskin, net yönleri yine modern dünyanın önemseydiği kurumlar aracılığıyla ciddiyetsizleştirilerek eleştirilir. Bu açıdan bakıldığında eserin tematik yönüne ve ifade gücüne yaptığı eleştirel ve pekiştirici etkiyle ilgili kısmın ironik bir kullanım oluşturduğu söylenebilir.

Tehlikeli Oyunlar'da dünya tarihinde önem arz eden kimi hadiselerin de ironik bir söylemle işlendiği görülür:

«Albayla çok tanışmak istiyorum, diye tutturmuştu. Daha sırası değil, demiştim ona. Öyle birden olmaz, demiştim. Gelsin albayım. Siz dairenize çekilirsiniz, biz de size gece yatısına geliriz. Temiz çarşaf var mı albayım?»

Hüsamettin Bey kızdı: «Gece yatısıyla oyun olur mu?»

«Oyun değil ciddi albayım. İnsanlarımızın en sevdiği birlikte bulunma yollarından biridir. Ben yerde de yatarım albayım. Bilge'ye de söylerim, geceliğini getirir. Daha başkalarını da çağırırız. Ailece hep birlikte geliriz. İktisatçılara göre, bizim geri kalmamızın ve İngilizlerin ilerlemesinin nedeni, onların gece yatısından vazgeçmeleriymiş.» «Saçmalama,» dedi albay.

«Bir dakika, albayım. Biraz düşünebilir miyim?» «Hay allah,» dedi Hüsamettin Bey ve Hikmet'in düşünmesini bekledi.

«Tamam albayım. Şöyle diyorlar: On sekizinci Yüzyıl Sanayi devrimiyle birlikte gece yatısı âdeti de kalkmış. Çünkü, derebeyliğin zayıflamasıyla, toprağa bağlı köylüler ucuz emek olarak şehirlere akın etmeğe başlayınca, şehirdeki akrabaları onları yatıracak yer bulamaz olmuşlar.

Sanayi burjuvası da öte yandan bu emekçilerin daha bir iş bulmadan akraba ve dost evlerinde gece yatısında kalmalarını ücretlerin yükselmesi bakımından sakıncalı görmüş. Şöyle ki: Gece yatısına kalan ve dolayısıyla yiyeceğini de aynı yerden bir dereceye kadar sağlayan bir misafir, iş bulmadan uzun süre dayanabiliyor ve böylece ücretlerin düşük tutulması mümkün olmuyormuş. Bunun üzerine bazı ahlakçı düşünürler, gece yatısının kutsal aile düzenine aykırı olduğunu ve doğacak çocukların nüfus kaydı bakımından bazı güçlükler çıkaracağını ileri sürmüşler. Hükümet de bir bildiri yayımlayarak, sağlık bakımından sakıncalı olduğu gerekçesiyle bir evde gece yatısına ancak üç kişinin kalabileceğini, geri kalanların 'Düzeltilme Evleri'ne gönderilerek delilerle birlikte zorla çalıştırılacağını ilan etmiş. Ayrıca, sanayicilerin baskısıyla yatak, yorgan, çarşaf, yastık, karyola, somya ve benzeri mamullere büyük ölçüde zam yapılmış. Gece yarıları evlere baskınlar yapılarak misafirler, yatak ve yorganlarıyla birlikte toplatılmış. Bu konuda bir araştırma yapan William Astley Sheete'in bir raporuna göre, 1753 ocak ayında, yalnız Esat End ve Hangers Lane'de 4248 yatakla 11376 çeşitli misafir (kadın, erkek ve çocuk) yakalanmış. Sheete, yatak sayısının misafirlere oranla az oluşunu, bir yatakta ortalama üç kişinin yatmasına bağlıyorsa da, kanepeler ve karşılıklı birleştirilmiş koltuklarda sabahlanmış olabileceğini ileri süren görüşlere de hak vermek mümkün. On bir yaşından küçük çocukların gece yatısı kısıtlaması dışında bırakılmasına ilişkin 1765 tarihli kararnamede iktisatçılar tarafından şöyle yorumlanıyor: Aynı tarihte çıkarılan başka bir kararname ile bu yaştaki çocukların yapımevlerinde çalıştırılması yasaklanmış.

«Sosyal gözlemciler de, İngiliz milletinde görülen aşın bireyciliğin bu tarihten sonra kuvvetlendiğini ve gece yatısı yasağının insanlar arasında bir soğukluk yarattığını belirtiyorlar. Saat beş çayının, bu hasreti gidermek için icat edildiği söyleniyor.

«Bize gelince... durum çok başkadır albayım. Biz her zaman çay içebiliriz. Yemeğin verdiği ağırlıkla koltuklara serilince önce kahve, daha sonra çay içeriz. Göz kapakları uykudan ağırlaşan çocuklar, büyüklerin konuşmalarını dinlemeğe can attıkları için, bir türlü yatmak istemezler. Sen bizim Erkan'la yatarsın, yatak geniştir, denir çocuklara. Büyüklere de yer yatağı serilir. Misafirin büyük oğlu da koridordaki somyada yatar. Bütün işlerimizi böyle düzenleyebilseydik albayım, gece yatısı âdetimize rağmen gene de İngilizleri geçerdik. Böyle bir kalabalığı küçücük evimize sığdırdıktan sonra... (TO: 288-290).

Sanayi Devrimi gibi bir olayın bilimsel ve sosyal etkilerinin ciddiyetle anlatıldığı esnada birden “Bize gelince...” ifadesiyle başlayıp iki kültür arasında kıyaslamaya gidilir ve uyku düzleminde ülkelerin gelişmişlik düzeyi karşılaştırılarak eserde eleştirel tavır odağında ironik bir söylem oluşturulur.

Modern dönemle beraber dönemin sanatçısına yönelik eleştiriler de sanat anlayışı üzerinden ifade edilerek eserde ironik söylem oluşturulur:

Korkarım sizi utandıracağım,» dedi Sevgi. «Yirmi dört yaşındayım ve liseyi bu yıl bitirdim. İnsanları etkilediğimi de hiç hatırlamıyorum.»

«Saçma,» dedi Nursel Hanım. «Bunu anlamak için, önce insanların arasında bulunmalısın.»

Sonra, Sevgi de bir sanat-edebiyat-müzik-metafizik-büyük-felsefe seline kapıldı; daha doğrusu, elinden geldiği kadar bu akışı kıydan izledi. Tanınmış kimselerle tanıştı: Nursel Hanım, sanatla ilgili bütün insanları, adlarının baş tarafına bir 'tanınmış' sıfatı ekleyerek sunuyordu Sevgi'ye. Hafızası oldukça zayıf olan Sevgi de isimleri, yüzleri, sanat mesleklerini birbirine karıştırıyordu. Ayrıca, bütün ressamı aynı zamanda edebiyatla, bütün edebiyatçıları resimle, bütün müzikçileri metafizikle ve bütün eleştirmenler de her şeyle uğraştıkları için, mesele gittikçe güçleşiyordu. Fakat böylece bir bakıma, ressamı şair sanmanın sakıncaları da ortadan kalkıyordu. Bununla birlikte, tanınmış kimselerin arasına bir de bunların aileleri katılınca, bu bulanık ırmağın izlenmesi yorucu olmağa başladı. Bu sanat denilen şey bulaşıcıydı: Ressamların karılarına, seramikçilerin teyzelerine, şairlerin sevgililerine hemen herkesin 'çalışmaları' ilgiyle izleniyordu, 'eserleri' merakla bekleniyordu. Duruma bir resmiyet kazandırmak için de, eleştirmenler ellerinden geleni yapıyorlardı. Önce isimler gizleniyordu tabii: Tanınmış bir hikâyecimizin bekârlığa veda ederek dünya evine girdiğini ve yeni eşinin de gayet güzel minyatür yaptığını haber aldık, deniliyordu (TO: 225).

Sanat üzerine yapılan böylesi değerlendirme ve eleştiriler aslında modern dönem sanat anlayışının bayağılığını göstermek için özellikle kullanılır. Eserdeki eleştiriyle bu dönemde sanatın, sanattan ziyade âdeta moda, magazine benzer bir anlayışa dönüştüğü vurgulanır. Bu durum öne çıkartılırken alaycı bir üslup ve sıradan bir söylemin tercihi, metinde ironinin, eleştirel yönüne uygun biçimde kullanıldığını gösterir.

Tehlikeli Oyunlar'da gündelik basit eylem ve nesneler, ansiklopedi gibi bilimsel özellik taşıyan bir eserle ilişkilendirilerek de ironik bir söylem oluşturulur:

Pijamalarını çıkardı. Neden pijamalar? Peki pijama. Bir pijama ikiye ayrılır: Pijama altı ve pijama üstü. (İki parça olduğuna göre çoğul da kullanılabilir demek. Ukalalık etme.) Pijama nasıl çıkarılır? (Canım ben biliyorum bütün bunları-, araya kelimelerin girmesi gerekli mi?) Pijama altının lastiği hafifçe gevşetilir; bu iş için genellikle, iki elin başparmaklarını kullanmak yeterlidir. Sonra, bel geriye doğru bükülürken sağ ayak yavaşça yukarıya çekilir ve bacaklardan biri pijama altından kurtarılır. (Not: Pijama altı yerine pijama pantolonu diyenler de vardır; fakat bunlar taşradan gelmiş cahil kimselerdir.) Bu arada sağ el, boşlukta kalan pijamayı tutmaya yarar. Hatırlanacak olursa, bir hareket önce, aynı eli, beldeki lastiği gevşetmekte kullanmıştık. Büyük bir ansiklopedi olmalı: Yüzlerce ciltlik bir eser, uçsuz bucaksız bir kitap dizisi. Her şehirde, belirli merkezlerde bir bina, bu kitaplara ayrılmış sadece. O zaman kimse delirmezdi. Bir hareketi mi unuttun, ne kadar basit olursa olsun, kitabın bir yerinde var. Pijama: Pijama altı, pijama çıkarma, pijama katlama, pijama üstü...

(...)

Pijama üstünün kolları geriye doğru mu çekilir? ya da ceplerin hizasına gelmek üzere iki yana mı katlanır? Bu sorulan da Bilge ile konuşamam ya. İnsan bir kadını severse, ona her şeyi sorar ya, neyse. Milyonlarca insan bu işi yanlış öğrenmiştir. Her şey, her şey bulunmalı bu kitapta (TO: 322).

Bilimsel gerçekliğe hizmet eden bir eserin muhteva yönünden böylesine alaya alınması ve deforme edilmesi, türü parodileştirirken söylemin ironikleşmesini sağlar.

Postmodernizmle birlikte her türden mutlak değerlere karşı çıkış söz konusudur. Klasik ve modern dönemin vazgeçilmez ve kutsallaştırılan değerleri, postmodern dönemle birlikte reddedilir. Bu reddiyeci tutumun edebî eserlerde yumuşatılarak dillendirilmesi ironi kullanımıyla işlevsellik kazanır. *Tehlikeli Oyunlar*'da postmodernist anlayışın olumsuzladığı değerlere yönelik ironik söylemler belirgin şekilde yer alır. Örneğin; hikmet, sevgi, bilgelik Hikmet Benol için aslında hiç önemli olmayan kavramları temsil eder. Şahıslarla karakterize edilen bu kavramlar, aslında eserdeki ironik anlayışın en belirgin örneğidir. Bunun yanında Hikmet, Sevgi'yle evliliğinin, kendisini sıradan bir adama dönüştürdüğünü düşünür ve bu durumu oyunlaştırarak sevgi kavramını alaya alır. Hatta evliliğin kendi benliklerini yok ettiğini ve dolayısıyla Hikmet'in H.'ye Sevgi'nin ise S.'ye dönüştüğünü söyler:

H., ülkemizin sorunlarını düşünmekten yorulmuştu- Kitaplar, içinde hafif bir bulantı yapıyordu. Kitaplar, eski suç ortakları gibi, her gördükleri yerde rahatsız etmeye başlamıştı onu. Ayrıca yılların verdiği yorgunlukla birleşen bu kitap rahatsızlığı H.'yi bitkin düşürdü; kitap elinde, olur

olmaz yerde uyuklamağa başladı. İşinde fazla yorulmadığı halde eve dönünce biraz okursa hangi saatte olursa olsun bulunduğu yerde uyuyup kalıyordu. Karısı S. de, evlenmeden önce kitaplar ve ülkemizin sorunları yüzünden fazla yorulmamış olduğu halde, kısa bir süre sonra bu uyku oturumlarına katıldı. H.'nin kitapları gibi, S.'nin bulaşıkları da mutfakta, masaların üstünde, sehpalarda, yatağın yanında birikmeğe başladı (TO: 117-118).

Hikmet Benol, evlilik kurumuna yönelik eleştirisini sevgi kavramını kişileştirdiği karısı üzerinden yapar. Bu yönden hem alaysı hem de eleştirel bir söylem ortaya çıkar. Dolayısıyla ilgili kısım evlilik kurumunun ve sevgi kavramının ironik metotla eleştirilmesine örnek teşkil eder.

Eserdeki bir diğer kadın karakter olan Bilge, genellikle cinsel yönlerle Hikmet'in düşüncelerinde yer alır. Bilgelik kavramıysa tamamıyla cinsel arzularla ilişkilendirilerek alaya alınır:

Bilge, bacaklarının durumunu değiştirdi: “Böyle bir şey diyen yoktur herhalde.” Demek, bacaklarına bakıyormuşum. Her zaman ihmalci oturur, böyle şeylere aldırma. (TO: 139).

(...)

“Kendisiyle birlikte, kafasında daha önce yaşamış olduğu birçok Bilge’yi de unuttu: Evli Bilge, ayrılmış Bilge, genç kız Bilge, hizmetçi Bilge, fahişe Bilge, ihtiraslı Bilge, soğuk Bilge, otuz yaşında Bilge, yirmi yaşında Bilge, saf ve bilgisiz Bilge, kurnaz ve baştançıkarcı Bilge, karısının arkadaşı Bilge, arkadaşının sevgilisi Bilge, mutlu olduğu halde baştançıkarcı Bilge, mutsuz olduğu halde baştançıkarcı Bilge, kendiliğinden gelen Bilge, zorla elde edilen Bilge, öğrenci Bilge, siyah çoraplı Bilge, müdür Hikmetin sekreteri Bilge ve bütün kitapların Bilgesi. Eski Hindistan’dan günümüze kadar gelmiş bütün sevişme oyunlarının Bilgesi. (İlk gece hangi Bilge ile seviştiğini hiçbir zaman bilemedi) (TO: 164).

Tıpkı sevgi kavramında olduğu bilgelik kavramında da eleştirel ve alaycı bir üslubun varlığı açıkça hissedilir. Bilgelik gibi bir değer karşısına tensel hazların yerleştirilmesi, eserde ironik bir kullanım ortaya çıkartır.

Tehlikeli Oyunlar’ın başkışısı olan Hikmet Benol’un hikmetinin ise modern ve manevî anlayışın eleştirisinde kullanıldığı gayet açıktır. Ayrıca Benol soyadı da benliğini gerçekleştirmemiş bireye temas ederek modern dünyanın insanlarına alayla söylenen bir sözü andırır. Yazar, sanki BEN-OL demek istercesine modern dünyanın insanına mütehakkim bir telkinle seslenir.

Yapılan alıntılar gibi birçok kısmın metinde yer alması *Tehlikeli Oyunlar* romanını modern Türk edebiyatı içerisinde ironiyi örnekleyen en belirgin eserlerden biri hâline getirir.

Bin Hüzünlü Haz’da baştan sona dek ironik söylemlere rastlanır. Genellikle modernizm eleştirisi etrafında ironiye başvurulur. Masalsı söylemlerin ardından modern dünya bahsedilenlerle tezatlıklar oluşturularak eleştirilir. İroni kullanımında bazen

geçmişte kaleme alınan eserlerin kurmaca karakterlerinden bazen de sembolleştirilmelerden istifade edilir.

İronik söylem eserin ilk cümlesinde kendini gösterir. Anlatı, “beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor” ifadesiyle başlar. Ardından eklenen “‘dünyada insanoğlunun işleyebileceği ne kadar suç varsa hepsini kocaman bir mıknaş gibi varlığında toplamak istiyorum’ cümlesi ile modern düşüncenin sağlıklı ve akıllı insan profili yerle bir edilir” (Yıldırım, 2015: 286). Modern dünya insanı sadece bu şekilde eleştirilmekle kalmaz. Modernizm düşüncesi etrafında Tanrılaştırılan insan suç işleyen meleklerle dönüştürülerek eleştirilir:

Herkesin gırtlığına kadar suça gömüldüğü ve orta yere fırlayan bazı çığırtkanların da, yeni bir şey keşfetmişçesine işaretparmaklarını zamanın burnuna dayayıp "Suç çağı, suç çağı!" diye haykırıp durdukları bir dünyada bütün bunlar olağanmış gibi, çevremde cirit atan melekler de benim şaşırmaşığıma şaşıyorlar o sırada. Gözlerini devirip Hatta. "Güldürme bizi ilahi Alaaddin, güldürme!" dercesine kafalarını sallayıp bana doğru oldukça tuhaf el hareketleri yapıyorlar. Üçkâğıtçı, ayyaş ve serseri kılığındaki, salak melekler... (BHH: 10).

(...)

Melekler beni bu perdenin alev alev yanan gölgesine oturtup teselli etmeye çalışıyorlar. Yaşadığıma inanayım da böyle eski püskü bir hayalet gibi ortalıkta dolaşıp durmayayım diye, kollarını omuzlanma atıp sese benzemeyen bir sesle, mırılmırıl, işledikleri cinayetleri anlatıyorlar (BHH: 11).

(...)

Her şeyin yerli yerinde olduğunu görüp bu cinayetlerin kusursuzluğu karşısında gizliden gizliye derin bir hayranlık duyuyorum tabii ve bu denli kusursuz cinayetleri ancak meleklerin işleyebileceğini düşünüp gitgide umutsuzluğa kapılıyorum (BHH: 12).

(...)

Onlar da hiç itiraz etmiyorlar zaten, gene ballandıra ballandıra, işledikleri suçları anlatmaya başlıyorlar. Kolları yine omuzlarımda oluyor o sırada. Kocaman kanat hışırtıları, önümde, arkamda ve aklımda oluyor (BHH: 17).

Modern dünya içerisindeki tüm çirkinliklerin, suçların meleklerle atfedilmesiyle iyilik-kötülük karşıtlığı etrafında ironik bir kullanım gerçekleştirilir. Bu açıdan bakıldığında tezatlıklar yaratılarak ve postmodernist algıya uygun olarak modernizm eleştirisi ironi tekniğiyle eleştirildiği söylenebilir.

Eserde ironik kullanıma başvurulmuş bir başka kısım ise metinlerarası bağlamda Don Kişot’a yapılan atıfla gerçekleştirilir. Donkişot’un kurmaca karakteri ile anlatıcının dönüşümü ironik bir söyleme dayandırılarak modernizm eleştirisi başka bir şekilde esere yansıtılmış olur:

Öyle ki, o sırada bütün bu seslere bakıp zırhın içinde milyonlarca kişinin yaşadığı sanılabiliirdi. Dahası bu milyonlarca kişinin, sanki çılgın bir şövalye görüntüsü halinde gelip oradaki ölümün karşısına dikildiklerinden hiç haberleri yokmuş gibi, hâlâ zırhın içindeki karanlıkta günlük yaşamlarını kayıtsızca sürdürdükleri, yani hâlâ aptalca şeylere gülüyor, budalaca konuları konuşuyor, boğaz boğaza dövüşüyor, arada bir sevişiyor, işe gidiyor, işten geliyor, ya da tencere tabak gürültüleri arasında kaybolan evlerine sürekli girip çıkıyor oldukları bile düşünülebilirdi (...)

Nedense, önümden giden şövalyenin zırhından dökülmesi gereken şangırtılar benim üstümden başımdan dökülüyordu o sırada, adım attıkça her yerimden gacı gacı sesler yükseliyor, gövdeme gövdemde olmayan bir zırhın ağırlığı ekleniyor ve işin en ilginç yanı da şövalyenin elindeki mızrak bana benim elimdeymiş gibi geliyordu.

Düzlüğü anlaşılmaz bir hırsla soluk soluğa geçip de ufuktaki yeldeğirmenlerine iyice yaklaştığımızda bu yüzden mi şövalyenin gövdesine o denli sokuldum, yoksa boşluğu delip giden mızrak gerçekten elimdeydi de, onu yavaş yavaş dönerek bize meydan okumaya başlayan o değirmen kılığındaki canavarların kalbine birdenbire saplamayı mı düşündüm, bilmiyorum (BHH: 83-84).

Don Kişot’a yönelik metinlerarası kullanım, anlatıcı ve şövalyenin gerçekle düş arasında net olarak kestirilemeyecek biçimde yer değiştirmesiyle ilginçlik kazanır. Masalsı bir atmosfer içerisinde gündelik yaşama dair yaşıntıların bayağılaştırılarak karşıtlıklarla gösterilmesi eserde ironik söylem oluşturur. Yani tezatlıklar etrafında gerçekle sanallığın/kurmacanın, asil biriyle sıradan birinin yer değiştirmesi ve iç içe girmesi eserde ironik bir atmosfer yaratır. Ayrıca mevcut zıtlıklar sayesinde postmodern anlayışın uyumsuzluk düşüncesi örneklenmiş olur.

Özetle *Bin Hüzünlü Haz*’daki ironi kullanımı genelde tezatlıklar oluşturularak ve modernizm eleştirisi etrafında gerçekleştirilir. Eserde ironi tekniğiyle modernizmin Tanrılaştırdığı insan değersizleştirilir, alaya alınır ve mutlakıyeti ortadan kaldırılır. Bunun yanında manevi/dinî değerlere yönelik alaycı tavır, postmodern anlayış etrafında ironinin türe uygun şekilde tatbik edildiğini gösterir.

2.2.3.2. *Fındık Sekiz*’de Modernizm Eleştirisinin Aracı Olarak İroni

Fındık Sekiz’de postmodernizmin felsefî, edebî, siyasî düzlemlerinde pozitivist düşünce ve modernizme yönelik sert ve inkârcı tavrı ortaya konulurken ironiden faydalandığı görülür. Eserde yapılan eleştiriler genel olarak aşağılayıcı bir üslupla ve ironik söylemlerle dile getirilir:

Allah'a inanmayan kuldan utanmayan bir kavim İstanbul'da cirit atmaktaydı. Meto, yıldızı sönmüş, etleri buruşmuş bu tiplerin alnını secdeye koyduracak, hayatlarında yeni bir ufuk açacaktı. Dünyanın en zor ve en keyifli işi başlamak üzereydi (FS: 11)

(...)

Eski tipler yeni arkadaşlarını piyasaya sürüyor, bu uzun zıpkın gibi anafolu hayatı bırakıp tekrar dönüş yapanlar birkaç saat sonra eski kıvraklıklarına kavuşuyor, samba, rumba, tumba, vals, totem dansı, hukuri, kakara, papaya, ışıklar canlılık veriyor (...) Son kapıda bilet kesen genç karşılaştığı bu gözler –boşluğu havada sallayan- karşısında köpek lisanında “hoş geldin”-“hoş geldiniz” diyor (FS: 86).

Romanın başkışisi olan Meto’nun modern dünya karşısında âdeta bir peygamber rolüne büründürülmesi ve modern dünyadaki insanların köpek lisanıyla konuştuğunun söylenmesi hem muhtevada hem de üslupta ironinin modernizmi küçük düşürmek için bir

araç olarak kullanıldığını gösterir.

Fındık Sekiz içerisinde, karşıtlıklar ve mecazî anlatımlarla ironik söylemin oluşturulduğu görülür:

Otuz yıllık hayatına iki dost ve bir aşk sıkıştırabilen Meto, ipeksi saçlarını parmaklarının arasına alıp düşünmeye başlar. Yalnızlık nasıl da çarpmıştır Meto'yu!
Şimdi her biri mücevher olan arkadaşlarının yaşadığı bataklıklara gidip zom olmak vardı; ancak geçiş yolları çoktan kapanmıştı.
Sokaklarda kedi taklidi yapan fareler dolaşüyor, moda denen bukaletunluk, mahlukatı bile değiştiriyordu.
Ya Çiçeğim, ya Hayat, ya Bahar?
Bu yürek yangını da mı Meto'yu bırakmıştı?
Kırpıklarını saydığı Çiğdem de mi Meto'yu yalnızlar dünyasına göndermişti?
Nasıl olur da çağımızın en parlak yüreği avantür filmlerin ortak teması olan "yanlış anlamalara" kendini kaptırır?
Ağlamak yok!
Üzülmek yok!
Özlemek yok!
Ya yanıyorsan nasıl ödeyeceksin bu kalbin siyah yaşını?
Çevresinde beslenen vantrologlar fısıldaşmaya başlamışlar, eski bir masalı modern sözcüklerle beyne naklediyorlar: 'Öyle yapma böyle yap. Şöyle davranma, böyle davran!'
Tatlı bir beyin operasyonu geçiren Çiğdem, kalbinden düşünmeyi unuttur. Gelgitlerle dolu olan yaşlı bir beynin emriyle Meto'yu kalbinden uzaklaştırır (FS: 74-75).

Modern dönem insanının yaşam tarzına yönelik aşağılayıcı tutumun kedi-köpek zıtlığı üzerinden verilmesi ve modernist anlayışın yönlendirici tutumuna yönelik ifadelerin mecazî şekillerde kullanılması, anlamsal zıtlıklar oluşturarak ironik bir söylem ortaya çıkartır.

Fındık Sekiz'de renkler üzerinden de ironik söylemin kullanımı söz konusudur. Özellikle beyaz renginin tezat şekillerde kullanımıyla eserde ironik bir üslup oluşturulur. İlk etapta zihinde olumlu etki yaratan beyaz rengi, uyuşturucuyla özleştirilmesiyle okurda tam tersi yönde bir etki ortaya çıkartır:

(k)üstah kırmızı, çekingen sarı, utangaç yeşil, akıllı beyaz beyazlar hep akıllıdır, o yüzden insanlar beyazdan hoşlanmazlar. (FS: 12).

(...)

Sevda, beyaz Sevda tüm beyazların en beyazı, bulunduğu mekânın dil yapısını değiştirebilecek, yeni anlamlar yükleyecek, beynini, dingin bedenim hızlı yapacak; sadece "beyaz" diye düşünüyor, düşüncesi çakmak cebinden çıkarttığı bir sevimli paketle gerçekleşiyor snif snif ohhh... (FS: 16).

(...)

Ritim yavaşlıyor, aniden hızlanıyor, bardaki insanlar tüm bu olayları müzisyenlerin yeteneğine bağlıyorlardı. Oysa müzisyenlerin şu yaşadığımız evreni kucaklayan, anlamlandıran ritmik dalgalanmasının ardından zekâyı ve duyarlılığı kimyevi olarak dört çarpı dört yapan "beyaz" yatmaktaydı (FS: 19).

(...)

Caddeden gülümseyen bir kavisle dönüp Harbiye tarafına topukladılar. Ah ne güzel topukları vardı. Ya elma kokusunu andıran o çift kanallı burnu... (Burnuna taktığı helezonik gümüş boru "beyaz çiçeğin" daha iyi kaymasını sağlıyordu.) (FS: 22).

(...)

Bir hazret gezilmiştir, duyulmuştur arzusu; şimdi zamanı tersten sorgulayan, yaşamakta olan

uygarlığa kafa tutan, hiçliğin ötesindeki sesleri algılayan zihinsel bir sürece girilmiştir. Beyaz! Beyaz! Karanlığı aydınlatan aşk! (FS: 32).

(...)

Selamünaleyküm baba, nerelerdesin? Bir gezgin ya da maceraperest olarak seni tanım, ama bu kadar boşluğa bırakma kendini. Çok özür dilerim Meto, ama artık kendini toparlama zamanı geldi. Senin bir vazifen var, unutma. Sen insanlara yüreğin samimi alkışını, hayatın küçük sırlarından biri olan aşkı anlatacaksın, bunu yazarak anlatamasan bile yaşayarak anlatmalısın. Bu öyle bir aşk ki, yeryüzündeki tüm canlıların aradığı aşk, iyiliği ve güzelliği yaşatan aşk. Hadi Meto, ayrıl arkadaşından, gidelim, sana çok güzel bir hayat göstereceğim; Beyaz hayat! (FS: 56).

(...)

Kendine gelmek için tek çaba sarfeden Sevda'ydı. Burnuna çektiği beyaz kristalin esiri olmuş, ama kendini uyarıcılar dünyasına müptelalık düzeyinde kaptırmamıştı (FS: 61).

(...)

"Hepiniz beyazın tutsağı olmuşsunuz. Zehirleniyorsunuz, ölüyorsunuz!" (FS: 65).

(...)

İşte gözler önünde bu yakışıklı çocuk, bu kibarlık abidesi, insanlık müsveddelerinin beyaz zehiriyle çalkalanmış, mahvolmamak için ters tarafa kürek çekiyordu! Bir-iki... (FS: 67).

(...)

Hastaneye yatsa, terapi merkezine uğrasa, orada kolay yakalanacaktı kaçtığı beyaza! (FS: 75).

(...)

Üzerindeki siyah gece elbisesini geceye yedirip, bir vampir gibi meyhaneden ayrılan Sevda, kuytu bir yer bulunca yüzüğünün içinde bulunan beyaz dünyayı burnuna çekiyor. (FS: 85).

Eserin büyük çoğunluğunda beyaz renginin daha çok uyuşturucu maddelerle özdeşleştirilerek kullanılmasıyla bu rengin saflığı, arılığı temsil eden yönünün tam tersi ima edilir. Beyazla temsil edilen uyuşturucu maddeler, modern dünyanın dünyevî zevkler içerisinde öz kimliğinden uzaklaşan insana hayatına anlam katacak bir arayışın nesnesi olarak tanıtılır. Fakat yazara göre böylesi bir arayış, insanı gerçek mutluluğa ulaştırmaz; aksine gittikçe değersizleştirir, onun manevî huzura erişmesini engeller. Beyaz renginin olumlu yanıyla uyuşturucu arasında tezat bir ilişki kurularak eserde, ironik bir söylem oluşturulur. Böylece modernizmin eleştirisi daha yumuşak fakat etkili bir şekilde gerçekleştirilir.

Tüm bu söylenenler göz önüne alındığında ironi, *Fındık Sekiz*'de farklı şekillerde ve daha çok eleştirel boyutuyla edebî düzlemde postmodern anlayışa hizmet edecek şekilde kullanılmış olur.

2.2.4. Kolaj ve Montaj

İlk olarak resim sanatında 1912-1913 yıllarında kübistlerin kullanımıyla ortaya çıkan kolaj (collage) terimi, Türkçede, yapıştırma, kesyap ve kırık-yama şeklinde tanımlanır. Resim sanatı için kolaj sonraları önem ve yaygınlık kazanmış bir tekniktir. Kolajdaki temel mantık çeşitli malzemelerin sanatsal bir amaç doğrultusunda bir araya getirilmesidir. Türü ve cinsi her ne olursa olsun ortak bir platformda birleştirilen parçalar

yeni bir eser meydana getirirse burada kolaj tekniğinden bahsetmek mümkündür. Kolajı diğer örnekseme yöntemlerinden farklı kılan nokta, kullanılan malzemenin hiçbir şekilde değiştirilmeden kullanılıyor olmasıdır. Kolaj üzerine yapılan tanımlara bakıldığında ortak bir kanıya ulaşıldığı anlaşılır. Kolaj tanımlamaları “hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluştur[mak]” şeklinde genellenebilir (Aytaç, 2009: 350).

Kolaj, düz bir yüzey üzerine fotoğraf, gazete kâğıdı ve benzeri nesnelerin yapıştırılmasıyla ve bazen de boya ile de karıştırılarak uygulanan bir resimleme tekniğidir. Eğlence amaçlı uygulanması çok eskilere gitse de ancak 20. yüzyılda kübistlerin kullanımının etkisiyle bir sanat tekniği olarak kabul görür. Daha sonra bu tekniği fütüristler, dadaistler ve sürrealistler (gerçeküstücüler) de kullanır (Can, 2008: 69).

Kubilay Aktulum, kolajı değerlendirirken parça-bütün ilişkisini göz önüne alır. Aktulum’a göre (2000: 224) kolaj, ayrışık parçaların bir bütün içerisinde ortak birlikteliği olarak algılanır. Bu bütün içerisinde parçalar, aralarındaki etkileşimle belirlenen, özel bir söylemsel devrim ile hayat bulurlar. Parça ve bütün arasındaki farklılıklar algıda yanılsamalara sebep olur. Zaten resim sanatında özellikle kübistlerin bu yöntemi kullanması biraz da bundan kaynaklanır.

Edebî düzlemde kolaj terimi açıklanırken montaj ile arasındaki farka dikkat etmek gerekir. Edebiyatta kolaj, resim dışı unsurların bir araya toplanıp montajlama işlemidir. Yani kolaj, montaja göre daha geniş kapsamlı ve bütünlüklü bir yapıdadır. Ancak bu bütünlüklü yapı eserde anlamsal ve kurgusal birliği sağlamaz, aksine özgün metne eklemlenen türlerle bütünlük sarsılır; dolayısıyla yaratılan eser “Açık Yapıt”a çevrilir. Montaj ise daha çok metnin anlamsal yönünü güçlendirmek amacıyla bilinçli olarak seçilmiş parçaların metne dâhil edilmesi ile ortaya çıkar. Montajda taklit düzleminde yeniden yazma eylemi söz konusudur. Yani bir yerde montaj, eski metinlerin parodik nesnesidir. Kurguya doğrudan bir etkisi yoktur. Eserin daha çok muhteva kısmına renk katar ve çok anlamlılığı sağlar. Montaj “genellikle yazarın kendi kültürel birikimini, anlamsal bir katkı kaynağı niteliğinde devreye sokarak eserde kültürel, düşünsel bağlamda çok katmanlılık yaratmak, işlenen, irdelenen sorunsalla ilgili bir pekiştirme yapmak niyetiyle uygulanan bir tekniktir. Montaj, form itibarıyla genellikle doğrudan

alıntı hâlinde gerçekleştirilir. Başka bir metne ait olup alıntı oldukları ‘’’ imleri arasına alınarak belirginleştirilen parçalar eserde bir bütünlük sağlar. Monte edilen parçalar metni anlamsal boyutta destekler, içeriği besleyip zenginleştirir. Bu yönüyle montaj, kurmaca metnin kurgusuna, dolayısıyla yapısına doğrudan bir etkide bulunmaz” (Sazyek, 2006: 95).

Featherstone’a (1996:84) göre “montaj tekniğine duyulan arzu ve her bir metnin çokanlamlılığını ortaya çıkartmak amacıyla metnin yanılsatıcı birliğine saldırı Nietzsche’nin felsefesinin etkisini gösterir.” Montajla geçmişte kaleme alınan eserler metne eklemlenerek bilim-bilim dışı, kültür-kültür dışı gibi zıtlıklar yaratılır. Kolaj ise metnin anlamsal yapısını tematik ve üslupsal yönden çoğaltmak gibi bir amaç gütmeyiz. Aksine metnin yapısal bütünlüğüne zarar vererek eserin kurgu dünyasında dağınıklık yaratır. Yazar, romanın kurgusunu bozacak türleri metne direkt olarak yerleştirir, bir kompozisyon oluşturur ve böylelikle metindeki ahengi bozar. Böylece postmodern akımın temel felsefesi olan modernin düzenli ve sistematik yapısına karşı çıkma tezi bir kez daha doğrulanmış olur. Montaj, “kolajdan farklı olarak gazete haberleri, sözler, şiirler, mektuplar, resimler vs. belirli parçalarının özgün esere yapıştırılması/eklemlenmesi esasına dayanır” (Eliuz, 2015: 142). Burada altı çizilmesi gereken nokta kolajda metne eklemlenen parçaların yni eserde bir -dağınık da olsa- kompozisyon oluşturmasıdır. Montajda ise bütünlük söz konusu değildir; özgün esere yerleştirilen metinler, belli parçalarıyla ve bütünlük oluşturmaktan kullanılır.

Kolajın edebî metinlere uygulanmasında iki farklı yöntem bulunduğunu belirten Sazyek, bunlardan birinin metinlerarasılık, diğerininse üstkurmaca bağlamında değerlendirilebileceğine değinir. Sazyek’e göre (2002: 94-97) metinlerarasılığın imkânları çerçevesinde kolaj, daha çok, metnin çeşitli yerlerine yamayan farklı yazarlara ait ya da anonim edebî/edebiyat dışı “gerçek” metinlerle oluşur ve bunlar alıntı özelliğinden başka bir özellik taşımazlar; ancak metne bozulmadan eklemlenmeleri kolaj yönteminin kullanıldığını gösterir. İkinci yöntemde ise kolaj metnin daha çok üstkurmaca kısmıyla ilgilidir. Yazarın kendi kaleme aldığı başka söylemlere ait metin parçalarını asıl metne yerleştirir. Metin içerisinde farklı birçok alt metin yer alır. Bu da kolajın üstkurmaca ile olan bağına işaret eder.

Meltem Özcan (2005: 135), kolajın metinlere dâhil edilme sürecinde farklı bir metottan bahseder. Özcan’a göre harf, sözcük, gramer yapısı gibi malzeme bakımından türdeş olan malzemelerin yarattığı sözlük, ansiklopedi, makale benzeri formlarla bu formların ait olduğu tiyatro, şiir, destan, deneme, mektup, günce gibi kurmaca ve kurmaca olmayan edebî türler odak alınır. Bunlara bağlı olarak yaratılan söylem tarzları ve yönelinen izleyici kitlesi gibi temel kıstaslar bakımından çok farklı alanlara/hedeflere hitap ederek bu değişkenler içerisinde ‘işlevsellik’ kazanan ‘metin’lerin bir araya getirilmesi tarzında uygulanır.

Özetle kolaj, kullanıldığı her metne yeni bir şeyler katar. Kolajla kurgusu bozulan her metin, çoğul okumalara imkân sağlayarak eserlerin çok anlamlılığına katkıda bulunur. Montajda ise kurgusal bir etki söz konusu değildir. Eserde söylemsel kuvvet sağlanarak anlam çeşitliliği sağlanır. En belirgin farkları kolajın kurgu üzerinde bozucu bir etki yaratması ve üstkurmacayla ilişkisi olması; montajın ise kurgudan ziyade anlama etki edecek parçaların metinlere kısmî şekilde eklemlenmesidir.

2.2.4.1. Beyaz Kale, Tehlikeli Oyunlar, Fındık Sekiz ve Bin Hüzünlü Haz Romanlarında Türlerin Birlikteliği: Kolaj ve Montaj

Beyaz Kale, aslında başlı başına bir kolaj metin olarak düşünülebilir. Orhan Pamuk’un eserin son sözünde faydalandığı diğer eserlerden açıkça bahsetmesi, türden ziyade metinlerarasılık ve üstkurmaca düzleminde kolajdan faydalanıldığını gösterir. İç metinsel metotla yazarın kendisine ait bir başka roman olan *Sessiz Ev*’den faydalanması, *Beyaz Kale*’nin ilk kurgusu olan “Giriş” kısmını *Sessiz Ev*’in kişilerinden Faruk Darvınoğlu’na yazdırması, *Beyaz Kale*’nin kolaj bir metin olarak hem metinlerarasılık hem de üstkurmacayla olan ilişkisine bağlanabilir. Eserin asıl kurgusu dışında yazarın son sözde oluşturduğu üçüncü kurguda, faydalandığı eserlere değinmesi yine hem kolaj-metinlerarasılık hem de kolaj-üstkurmaca düzleminde değerlendirilebilir. Pamuk’un son sözde bahsettiği farklı türden eserler, yeni bir kurgu oluşturarak ilk kurgu olan “Giriş” kısmından bağımsızlaşır ve kurguyu parçalayarak yeni bir kurgu –Elyazması Hikâye’nin kurgusunu- oluşturur. Dolayısıyla son sözde ismi anılan eserler, eserin kurgusunda etkileri bakımından birer kolaj malzemesine dönüşür. İsmi anılan eserlerin pastiş olarak değerlendirilmesi sadece asıl kurgu olan Elyazması Hikâye’de söz konusudur. Zira bunlar yalnızca Elyazması Hikâye’de pastişin işlevlerine paralel olarak yer alır. Roman,

bütünlük olarak ele alındığında ilgili eserler, kurguya etkileri bakımından kolaj nesneleridir. Örneğin; *Beyaz Kale*'nin asıl kurgusu olan Elyazması Hikâyesi ile *Türkiye'nin Dört Yılı* adı ile dilimize çevirisi yapılan, Manuel Serrano T. Sant'ın 1905'te neşrettiği elyazmasının ismi bilinmeyen bir İspanyol'un dönemin hükümdarı II. Filip'e sunduğu mektuplardan oluşur. Bu elyazmasındaki, kölenin esir düşme biçimi, zindan günleri, din değiştirme sahnesi, veba salgını gibi olaylar işleniş tarzlarındaki benzerliklerle pastiş yöntemini örneklendirirken, ilk ve son kurgudan bağımsız bir kurgu oluşturmadaki etkileriyle, kolaj ögesine dönüşürler. Benzer şekilde *Beyaz Kale*'nin son sözünde yazar tarafından anılan tüm eserlerin birlikte işlenmeleri, kolajın hem metinlerarası hem de üstkurmaca yöntemine uygun şekilde kullanıldığını gösterir.

Tehlikeli Oyunlar'da kolaj ve montaja yakın duran örnekler, daha çok farklı formlara ait metinlerin bir arada kullanılmasıyla gerçekleşir. Ne var ki söz konusu kullanım kolaj ya da montajı tam olarak örneklendirmez. Bahsi edilen türler, metinde hacimce geniş bir yer kaplamaz. Eserde ağırlıklı olarak oyunlar yer alırken, mektup, şiir, günlük ve ansiklopedi türüne yer verilir. Kurmaca içerisine yapıştırılmadan çok, o anda yaratılmaları ve hacimsel darlıklarına paralel olarak biçimsel yönleriyle belirgin şekilde yer almamaları, ilgili türleri kolaj ya da montaj örneği olmaktan uzaklaştırır. Aslında bu durum her ne kadar kolajın üstkurmacayla olan bağıyla ilişkili görülse de kurguda derinlikli ve kapsayıcı bir yıkıcılık yaratmaması yönünden eserde kolaj veya montajın işlevsel olmadığını gösterir. Bu tespitlerin doğruluğunu sağlamak için Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanında kolaj metinlerin nasıl kullanıldığını bakmak yeterli olacaktır. *Tehlikeli Oyunlar*'da olduğu gibi *Tutunamayanlar*'da da benzer formlar kullanılır. Ancak bu formların *Tehlikeli Oyunlar*'da kolaj ya da montaj örneği olmamasına rağmen *Tutunamayanlar*'da kolaja uygunluk göstermeleri kurgudaki dağınıklığın daha kapsamlı şekilde ortaya çıkması ve hacimce çok daha kapsamlı olarak kullanılmalarından kaynaklanır. Sazyek'in yerinde tespitiyle ilgili kısım açıklanabilir:

Bir manzum destan (altıyüz dize/ondokuz sayfa); onu kısa bir arayla izleyen bir mensur şerh (seksenaltı sayfa); bu şerhin içerisinde bir piyes (yedi sayfa), bir Garip Yaratıklar Ansiklopedisi; yine, Selim'in sevgilisine yazdığı bir mektup (yetmişbir sayfa), bir Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi (otuzdört sayfa) arşiv belgeleri, mektuplar, nüfus cüzdanı sureti gibi metnin temel fonu üzerine yapıştırılmış parçalar, arayış motifi üzerine bina edilmiş ana olay ekseninde yabancılaşma ve içsel bilinçlenme sorunsalını işlemeyi, bu ana olayın söyleminden çok çok farklı söylem formatlarıyla pekiştirerek yineleyen kolaj nesneleri dir. Selim Işık'ın anomik kişiliğini ironik dolaylamalarla ele alan -ve Turgut'un okuma eylemi aracılığıyla okura ulaştırılan- bu uzun eklentilerin ardından son bir kolaj uygulaması daha yapar Atay, seksen sayfalık bir güncayı ekler. Okurun, Turgut'un arayışına tanıklığını hep bölen, kesintiye uğratan bu kolaj pasajların sonuncusunda dikkatleri, duyarlılıkları bizzat Selim'in kalemiyle yazılmış,

yabancılaşmış bireyin ölümüne sürüklenişinin birinci elden aktarımına çekerek romanın içinde yine bağımsız bir iç metin oluşturur ve okutur. Gerçek olmayan; Atay'ın yaratımı bu eklenti/yapıştırma kısımlar, her ne kadar simgesel bir izdüşüm özelliği taşımak suretiyle içeriğe, dolayısıyla anlama göndermeler yapsalar da öncelikli olarak biçimsel özerklikleriyle dikkat çekerler. Zira, -estetik riskleri dikkate almayan hoyrat bir tutumla bütün bu kolaj temelli pasajlar/kısımlar metinden çıkarılsa dahi -Turgut'un yaşantısını kapsayan ana olay merkezinde- romanın bütünlüğü zedelenmemiş olacaktır. Üstelik, böylesi bir sökme işlemi, romanın -kolajlı parçalar arasında bilerek silikleştirilmiş olan- nedensellik bağını daha da belirginleştirecektir. Bu da metinde, Selim Işık'ı merkez kişi düzeyine yükseltme amacıyla yer verilen farklı söylemli ve formlu kısımların yapıyı dağıtma/bozma niyetiyle eklendiği/yapıştırıldığı görüşünü pekiştirmektedir. *Tutunamayanlar*'daki örneklerinin de gösterdiği gibi, kolajda bir başka gerçek metinden hareket etme koşulu yoktur. Bu teknikte önemli olan, roman metninin egemen söylem tarzını parçalama, farklı söylem alanları yaratarak ayrışık bir yapı oluşturmaktır. Bir başka deyişle kolaj, bir başka dış metinle doğrudan ya da dolaylı bir ilişki kurarak onu ana metnin içine sindirmeyi değil, uygulandığı metnin kendi iç yapısını etkilemeyi amaçlar. Bu özelliği ve amacı, kolajı metinlerarasılığın değil, üstkurmacanın bir alt tekniği kılar (Sazyek, 2006: 98-99).

Tutunamayanlar'da kolajın metinlerarasılıktan ziyade üstkurmacanın bir parçası olarak değerlendirilmesi, hacimce genişliğine bağlı olarak ilgili türlerin biçimlerinin öne çıkması ve kurgunun dağınıklığına etki etmesi bakımından bahsi edilen türlerin kullanım şeklini kolaj örneğine çevirir. *Tehlikeli Oyunlar*'da bu türlerin neden tam olarak kolaj ya da montaj olmadığı sorusu da böylelikle cevaplanmış olur.

Montaj tekniğinin kullanıldığı romanlardan biri olan *Fındık Sekiz*'de metne eklemlenmiş birçok tür olduğu görülür. Bilimsel yazı, şiir, mektup ve şarkılar metne monte edilmiş alt metinlerdir.

Yazar, metne montajladığı şiirin alıntılандığı yeri de romana dipnot olarak ekler.

Alıntılanan şiir Adnan Özer'in "Kine Ez" isimli şiiridir:

Bir devir aşk diye beni doğurdu
Aldı bedenimi Mağrip sıtmalarından
Nil diplerinden söktü ruhumu

Sisli denizlere açıldım bir zaman;
ne altın ne meyve,
yad olsun keşfettiğim kıyıları
Zamanın hayatla içlendiği çöllerde
bir çadırım olsun yeter

Ne göreceğim aynalarda
çağ bütünyle yanılsama
İşkenceye alınıyor eşkalim:
Şehre yeni bir şamata
Gün gelmiş süslü satraplar ünlenmiş
kaç defa ay doladıysa göğsümü
kaç defa bulut püskürdüyse ağzım;
hileli bir rakam düşürdüler sorguçlarından
kadınlar, müziği halka sayan

Ey halk! Ey halk! diye çağırdığım
zaman haritasında körfezler gibi çekilen

hayale dalan rüzgârın önüne
sergiler ve dut yaygıları açan
insanlık eğrileri, ketenpere çömezleri

Yandım daha çağlasında bademin
Bahçeler gözüme yeni bir şöhet
özürün bir köşesinden öbürüne
kenar otu oldum, bir fiy û care
ben oldum, ben oldum
ben oldum da ne buldum Temmuz'un kınabında
giderek lâl kafiye
göllere vehmedilen gül dolaklı şadırvanda
ama yine "gülün ölüm çağında (FS: 35-36).

Romana değiştirilmeden eklemlenen bu şiirin eserin kurgusunda bir bütünlük oluşturmada etkili olmaması ve sadece söyleme renk katarak çok anlamlılığa hizmet etmesiyle şiirin kullanılış tarzını montaj örneğine çevirir.

Fındık Sekiz'in birçok yerinde şarkı sözlerine de rastlanır. Ancak bunların kimi değiştirilerek aksettirilir kimi aynen eklemlenir. Bu parçaların aynen eklemlenenleri montaja örnek teşkil eder: “Bana kaderimin bir oyunu mu bu?/ Aldı sevgilimi verdi zulümü/ Bıktım artık yaşamaktan/ Çekmekle biter mi hayat yolu?/ Ahh!” (FS: 83).

Fındık Sekiz'de romana eklemlenen bilimsel yazılar da bulunur. Fakat bu metinler üzerinde yazar oynamalar yaparak değiştirdiği için ilgili kısımları net olarak kolaj ya da montaj örneği olmaktan çıkarır. Bu yazılar hacimce genişlik taşımaz dolayısıyla ilgili biçimi öne çıkartmaz. Benzer şekilde kurguda kesintiler oluştursa da derinlikli olarak yıkıcı bir etkiye sahip değildir. Romana eklemlenmiş ve değiştirilmiş olan bilimsel yazılar, romanın daha ziyade çok sesliliğine katkıda bulunarak eseri postmodernizmin dil anlayışına uygun hâle getirir.

Bin Hüzünlü Haz'da doğrudan kolaj ve montaj örneklerine rastlanmasa da atıfta bulunan eserlerin anlatının iki bölümünü şekillendirmesi ilgili kısımları kolaj bir metne çevirir. Metinlerarası ilişkilerin yoğunluklu olarak kullanıldığı altıncı ve yedinci bölüm, gönderme yapılan metinlerin birlikte ve birbirleriyle kısmen bağlantılı olarak işlenmesiyle ayrı bir anlatıya dönüşür. Anlatıcının Alaaddin'i arama macerasında karşılaştığı masal, hikaye ve roman kişileriyle kurgulanan iki bölüm bu yönüyle kolaj bir metni andırır.

Oduncu ve Çocukları, Kırmızı Başlıklı Kız, Kırk Haramiler, Binbir Gece Masalları, Don Kişot, Sindirella, Akrep ve Semender, Yedi Başlı Ejderha, Robin Hood, Hamamcı'nın Kızı, Alaaddin'in Sihirli Lambası, Başını Vermeyen Şehit, Kırk Köse ile Bir

Köse, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler eserlerinin harmanlanarak Alaaddin'in aranma macerasına dâhil edilmeleri, ilgili bölüme kolaçlanma yöntemiyle oluşturulmuş yeni bir anlatı hüviyeti kazandırır. Ayrıca bu eserlerin metne eklemlemeleri asıl kurguyu kesintiye uğratıp çok katmanlı hâle getirmesi ve üslupsal çeşitliliğin arttırır. Böylece anlatı, postmodernizmin öncelediği çoğulculuk, uyumsuzluk, belirsizlik ve ihtimal kavramlarına uygun bir yapıya bürünür.

Sonuç olarak incelenen dört eserde yer alan kolaj ve montaj örnekleri, çok olmamakla birlikte mevcut örneklerin; kurguyu sekteye uğratması, roman formundan uzaklaştırması ve üslupta çeşitlenmeyi sağlaması yönleriyle eserlerin, postmodern anlayışa uygun biçimde, çoğulcu ve metin odaklı bir hüviyet kazanmasına hizmet ettiği çıkarımında bulunulabilir.

2.2.5. Alıntı, Anıştırma ve Diğer Yöntemler

Metinlerarasılıkta sıklıkla kullanılan teknikler dışında, alıntılama, anıştırma, palempsest, çeviri, düzyazılaştırma, indirgeme, daraltma, genişletme, koşuklandırma, öyküsel ve edimsel dönüşüm gibi yöntemler de kullanılır. Postmodern eserlerde alıntı ve anıştırma, diğer yöntemlerden nicelik ve işlevsellikleri bakımından daha öne çıkar.

Alıntı metodu, doğrudan ve gizli alıntı olmak üzere iki şekilde metinlere uygulanır. Doğrudan alıntı yöntemi, kaleme alınan yeni metinde, örneklenen metinden birebir alıntılara yer verilmesiyle gerçekleşir. Doğrudan alıntılama yöntemi, ilk etapta kolaj veya montajı akla getirse de kapsamının darlığı bakımından onlardan ayrılır. Kolaj ve montajdan farklı olarak alıntılanan kısım çeşitli şekillerde öne çıkartılır. Parantez, tırnak işareti gibi yazımsal belirteçler, yazı stilleri veya farklı yazı boyutları gibi okuma esnasında farkındalık yaratacak unsurlarla doğrudan alıntı şeklinde metne eklemlemir.

Doğrudan alıntılar genel olarak şekilde metne uygulanır: Epigraf, iç metinsellik ve gönderge/atıf. İç metinsellik aslında üstkurmaca metodunun bir uzantısıdır. İç metinsellikte yazar, kendisine ait önceden yazdığı bir başka eserine atıfta bulunur. Önceki eserinden seçtiği parçaları yeni eserine dilediği şekilde eklemleyerek hem biçimsel hem tematik hem de muhteva yönünden yeni eserine zenginlik kazandırır. Ancak burada altı çizilmesi gereken nokta, yazarın böylesi bir kullanımla eserini bütünlüklü bir hâle getirme çabasında olmayışıdır. Çünkü yapılan doğrudan alıntılarla, postmodern edebiyat

anlayışına uygun olarak kurgu içerisindeki tek düzelik ve çizgisellik bozulacak, asıl gerçekliğin kurmacada saklı olduğu öne çıkartılacaktır.

Epigrafin genel kullanımı ile okurda, eserin hemen başında anlatılacaklara dair bir izlenim oluşturulur. Ancak postmodern edebiyat anlayışında epigraf, bu kullanımın aksine, okurla yazarın karşılaştığı, sohbete geçtiği ilk an olarak algılanır. Çünkü yazar seçtiği epigrafla anlatacaklarının tam aksini ifade edecek şekilde bir alıntılama da bulunabilir. Bunun yanında yazar tarafından anlam yönünden kapalı bir epigrafin eserin başına yerleştirilmesiyle okura kolay bir metinle karşılaşmayacağına dair bir ön mesaj verilir.

Gönderge/atıf kullanımında ise sadece bir yazarın veya o yazara ait eserin ismine yer verilir. Eser içerisinde herhangi bir alıntılanma söz konusu olmaz. Böylesi bir kullanımın postmodern eserlerde tercihi temelde daha çok okur profili oluşturmayla ilişkilendirilebilir. Yapılan atıf(lar)la okura, belirli bir seviyeye ulaşmış yani “edebî/bilinçli okur” olması gerektiği hatırlatılır.

Gizli alıntılarda ise yazımsal belirteçler, yazı stilleri veya farklı yazı boyutları gibi belirleyici unsurlar olmaksızın başka bir metinden alıntılamlarda bulunulur. Sadece dikkatli okumalarla tespit edilebilen gizli alıntılama, genellikle aşırma/çalıntı şeklinde etik olmayan biçimlerde yorumlanır. Ancak gizli alıntılarda örneklenen metnin bir kısmı yeniden yazıldığı için her yazar kendi görüşü etrafında alıntılacağı metni düzeltmiş/doğru yorumlamış olur. Bir başka ifade ile “aşırma, zorunludur. İlerleme içerir. Bir yazarını biçimini iyice yoğunlaştırır, anlamını kaldırıp yerine doğrusunu koyar” (Aktulum, 2000: 107). Bu durum aslında postmodernistlerin savunduğu görecelik anlayışıyla da paraleldir.

Anıştırma yöntemi ise temelde sezgiye dayanır. “Açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşünmeyi uyarma biçimi olan anıştırmada söylenmesi gereken şey, açıkça, doğrudan belirtmek yerine yalnızca telkin edilir.” (Aktulum, 2000: 109). Yani bu yöntemle bir bakıma okurun hatırlama yetisi odağa alınır. Örneklenen kısımlar okurun sezgi kabiliyetiyle ortaya çıkar. Anıştırma ile sözcük düzeyinde örtük göndermelerle okurun belleğine yönelim söz konusudur. Gizli alıntılama farkı, anıştırmanın kapsam alanının daha dar olmasıdır. Zira gizli alıntılama eserin tamamına yönelik olabilir; fakat anıştırma genellikle bir sözcükle yapılır.

Anıştırma yönteminin gizli alıntılama ile benzer yönü ise okurun başat öge olmasıdır. Anıştırma yönteminin kullanılmasıyla postmodern eserlerde tıpkı gizli

anlatılarda olduğu gibi okurun metin içerisinde aktif olarak yer alması gerektiği bir kez daha vurgulanmış olur.

Alıntı ve anıştırma yöntemleri dışında palempsest, çeviri, düzyazılaştırma, indirgeme, daraltma, genişletme, koşuklandırma, öyküsel ve edimsel dönüşüm gibi yöntemler postmodern eserler içerisinde sıklıkla kullanılmaz. Bu kavramlar daha çok metinlerarasılığın kendi iç bütünlüğünü sağlamada işlevseldir. Kısaca değinilecek olursa, palempsest geçmişten bu güne dek yazılmış tüm eserlerin tek bir eser gibi algılanıp tek bir esere indirgenmesi şeklinde açıklanır. Aslında bu kavram, metinlerarasılığın var oluş sebebini açıklar gibidir. “Eski’nin zamansal ve mekânsal sınırlamalarının aşıldığı palempsest ile kültürel bellek mekânları metinsel arketip niteliği kazanır. İç dinamizmi ve sürekliliği ile organik bir birlik niteliğindeki gelenek, zaman ve uzama yayılmış deneyimsel dizgeler bütünüdür. Yeni yaratımlara açık geleneksel yaşam ve bu yaşama ait değerler manzumesi modernize edilerek postmodern biçimin donanımlarında sağlam bir biçimsel kurgu ile ‘yeni’den yazılır. Bu ‘yeni’den kurgulama çabası ya da metinlerarası teknik, hem içerik hem de biçim ödünçlenmesi ile postmodern bir metnin oluşumuna da olanak tanır” (Eliuz, 2015: 143).

Çeviri metodunda farklı bir dilden metnin tercümesi söz konusudur. Tercüme edilen metnin, kendine ait dilsel unsurları doğrudan çevrilebileceği gibi çevirenin algısı ve sezgine bağlı değışimlerin yaşanması da söz konusu olabilir. Düzyazılaştırmada ise manzum bir eser düzyazıya dönüştürölür. Şiirselliği bozacak şekilde sözdizimsel yapı, tonlama ve dize anlayışı ortadan kaldırılarak yeni bir metin ortaya çıkartılır. Koşuklandırmada düzyazılaştırmanın aksi yönde nesir olarak kaleme alınmış metin, şiire dönüştürölür. İndirgeme, genişletme ve daraltmada ise belirli bir metine ekleme veya metinden çıkarma yapılarak yeniden inşa edilmesi söz konusudur. İndirgemedede metnin sadece bir kısmı tekrar kaleme alınırken genişletmede metne ait unsurların genişletilerek yazılması söz konusudur. Daraltmada ise niceliksel olarak bir metnin kısaltılması söz konusudur. Öyküsel dönüşüm, “postmodern romanın modern roman ile çatışmasının yansımasıdır. Zamansal, mekânsal anlatım düzlemi kategorilerindeki değışiklikler ile bütün ve belirli öyküleme, parçalı ve belirsiz hâle gelir. (...) Edimsel dönüşüm ise, postmodern romanın tarihsellik algısı çerçevesinde olay örgüsünün kopuk, parçalı, değışken ve neden-sonuç ilişkisi kurulmayan bir anlatımda yeni’den kurgulanmasıdır” (Eliuz, 2015: 145).

Bu yöntemler içerisinde özellikle anıştırma ve gizli alıntılama postmodern metnin çoğul okumalara müsait yapısını desteklemesi yönüyle diğer yöntemlere nazaran daha sık kullanılır.

2.2.5.1. *Beyaz Kale, Tehlikeli Oyunlar ve Bin Hüzünlü Haz Romanlarında Alıntı, Anıştırma ve Diğer Yöntemler*

Beyaz Kale romanının hemen başında, Marcel Proust'a ait bir epigraf bulunur. Epigraf, eserin herhangi bir bölümüne dâhil edilmeden her üç kurgudan bağımsız şekilde metne yerleştirilir:

“Alâkımızı uyandıran bir kimseyi, bizce meçhul ve meçhullüğü derecesinde cazibeli bir hayatın unsurlarına karışmış sanmak ve hayata ancak onun sevgisiyle girebileceğimizi düşünmek bir aşk başlangıcından başka neyi ifade eder?”
Marcel Proust'tan çeviren
Y.K.Karaosmanoğlu

Doğrudan yapılan bu alıntılama ile epigrafın tematik ya da muhteva yönünden açıklayıcı özelliğinden uzak bir kullanımı söz konusudur. Böylesi bir kullanımla tematik ve anlamsal yönden kapalılık ortaya çıkar. Okura kolay bir okuma olmayacağı hissettirilir. Bu yönüyle *Beyaz Kale*'de epigrafın, metinlerarasılığın imkânları dâhilinde eklektik yapıyı ve anlamsal kapalılığı örneklendirerek çoğul okumaları hedefleyen postmodern anlayışa uygun biçimde kullanıldığı söylenebilir.

Beyaz Kale'de anıştırma metoduna uygun olarak değerlendirilebilecek bir diğer nokta kitabın son kısımlarında bahsedilen seyyahla örneklendirilebilir. İlk kullanımında sadece Evliya olarak isimlendirilen seyyahın Evliya Çelebi olabileceği okura sezdirilir:

Odama, kendisiyle birlikte derin bir hüzün getiren o ihtiyarı da o yıllarda tanıdım. Benden on, on beş yaş büyük olmalıydı. Evliya'yımış adı, yüzündeki kederi görür görmez derdinin yalnızlık olduğuna karar verdim, ama öyle demedi: Bütün ömrünü gezilere ve bitirmek üzere olduğu on ciltlik bir seyahatnameye vermiş, ölmeden önce, Allah'a en yakın yer olan Mekke'ye ve Medine'ye gidecek, oraları da yazacaktı, ama kitabında onu huzursuz eden bir eksiklik varmış, çeşmelerinin ve köprülerinin güzelliğini çok duyduğu İtalya'yı da okuyucularına anlatmak istiyormuş, acaba İstanbul'da ününü duyduğu için görmeye geldiği ben, ona anlatabilir miymişim? İtalya'yı hiç görmediğimi söylediğin de, bunu herkes gibi kendisinin de bildiğini belirtti, ama bir zamanlar oradan gelmiş bir kölem varmış, o bana her şeyi anlatmış; ben de ona anlatırsam. Evliya da karşılığında bana eğlenceli şeyler anlatırmış: Hayatın en hoş yanı hoş hikâyeler uydurup hoş hikâyeler dinlemek değil miymiş? Çantasından çekine çekine bir harita çıkarmıştı, gördüğüm en berbat İtalya haritasıydı, anlatmaya karar verdim (BK: 133-134).

Alıntıda evliya olarak bahsedilen kişinin dünyanın birçok yerini gezerek on ciltlik bir seyahatnâme yazması, seyyahın Evliya Çelebi olduğu düşüncesini doğrular. Sezgi yoluyla okurda farkındalık yaratan yazar, daha sonraki ifadeleriyle okurun

düşüncelerini doğrulamasını sağlar. Böylelikle ilgili kısım metinlerarasılık düzleminde anıştırma yöntemine uygun bir örneğe dönüşür.

Beyaz Kale'de bir diğer anıştırma örneği Hoca'nın sıkça tekrar ettiği "niye benim, ben?" (BK: 50) cümlesiyle ortaya çıkar. "Niye benim, ben?" ifadesi, okurun zihninde farklı çağrışımlara yol açar. Bu ifadenin kişinin benlik arayışında önemli bir özellik göstermesi ve eser içerisinde birçok kez tekrar edilmesiyle okurda farkındalık yaratılır. Metinlerarası düzlemde edebî okur bu göndermenin temel kaynağına sezgi yoluyla ulaşır. Zira Arthur Koestler'in *Uykudagezerler* eserinde de bu ifade "why am I what I am" (Koestler, 1959: 149) şeklinde ve vurgulanarak geçer. İki eser arasında böylesi bir kullanımla, anıştırma metoduna uygun bir örnekleme gerçekleşmiş olur.

Tehlikeli Oyunlar'da anıştırma metodunun kullanılması Kafka'nın *Dönüşüm* eserine yönelik anımsatmalarla gerçekleşir. Anıştırmanın özelliğine bağlı olarak *Dönüşüm*'e yönelik yapılan göndermenin içeriği pek doldurulmaz. *Dönüşüm*'e atıf yapılan kısım *Tehlikeli Oyunlar*'da şu şekilde geçer:

Macun unuttum, çok iş var yetişemem, en önce böcekleri öldürmek için kutusunun üstünde dehşetli bir resimli roman kahramanı bulunan fısıftan alırım (TO: 80).

Yazar, böceklerle ilgili bir roman kahramanından bahsederek okurun zihninde sezgi yoluyla bir farkındalık yaratır. Romanın ilerleyen kısımlarında Kafka'nın *Dönüşüm*'üne işaret eden bir başka sahne daha bulunur:

Evet, bunlar garsondu. Bana doğru geliyorlardı. Heyecanlanmıştım: Garsonları sevmediğimi de unutmuşum. Ben de onlara doğru yürüdüm ve yarı yolda beni dövmek istediklerini anladım. Kim bilir gene ne olmadık bir olay çıkarmıştım? Bu münasebetsiz böceğe haddini bildirmeğe geliyorlardı (TO: 261).

Sezgi yönüyle bir kez daha *Dönüşüm* romanını akla getiren yazar, okurda merak unsurunu iyiden iyiye arttırır. Böylesi benzerliklerin olması okura *Dönüşüm*'ü tekrar okuma ihtiyacı hissettirir. Zira *Tehlikeli Oyunlar*'da kendini toplumdan farklı gören, sevilmediğini düşünen ve dolayısıyla insanların kendini bir böcek gibi gördüğüne inanan Hikmet Benol, *Dönüşüm*'ün böceğe dönüştüğü için çevresince dışlanan, iğrenç bulunan, tekmelenip hor görülen Gregor Samsa'sını andırır:

Gregor Samsa bir sabah huzursuz düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu." (...) "Ama tam bu sırada, hareketlerini denetlemeye çalıştığından sağa sola sallanır halde, annesinin çok yakınında, hemen önünde yerde yatarken, derin düşüncelere dalmış görünen annesi bir anda havaya fırlayıp kollarını iki yana açtı, parmaklarını gererek bağırırmaya başladı: "İmdat, Tanrı aşkına imdat!" (...) "Gövdesinin bir tarafı havaya kalktı, kapının ağzında eğri duruyordu, yan tarafı tamamen soyulmuş, beyaz kapının üzerinde berbat lekeler kalmıştı; çok geçmeden sıkışıp kaldı ve tek başına yerinden kıyılmıdayamaz hale geldi; bir tarafındaki çırpı bacakları havada kalmış titiyorlardı, diğer tarafındakilerse acıyla yere

basıyorlardı –o anda babası arkadan bu kez gerçekten kurtarıcı bir darbe vurdu; Gregor, şiddetli kanayarak odanın ortasını boyladı. Kapı bastonla itilerek kapatıldı birden ve ardından nihayet sessizlik oldu (Kafka: 19-39).

Her iki metindeki kişi de çevresince hor görülmüş, sevilmemiş, tiksinc bulunmuştur. Aradaki fark, *Dönüşüm*'deki kişinin gerçekten bir böceğe dönüşmüş olması; ama kendini hâlâ Gregor Samsa olarak bilmesi, *Tehlikeli Oyunlar*'da ise kişinin normal insan olmasına rağmen kendisinin bir böcekmişçesine muamele gördüğüne inanmasıdır. *Tehlikeli Oyunlar*'da sezgi yoluyla ortaya çıkan ve *Dönüşüm*'den yapılan alıntıyla doğrulanan bu benzerlik, eserde anıştırma yönteminin başarıyla kullanıldığını gösterir.

Tehlikeli Oyunlar'da anıştırma yöntemine örnek gösterilebilecek bir diğer örnek Aristoteles'in Ahlak Öğretisinde “Altın Orta Kuralı”²² ile ilişkilidir. Altın orta kuralına göre erdem ve ahlak gibi ögeler, orta kavramıyla bir başka ifadeyle aşırı noktaların ortasında bulunulması gereğiyle ilişkilidir. *Tehlikeli Oyunlar*'da bu düşünceye yönelik bir atfın varlığı sezgisel farkındalıkla algılanabilir:

Albayım itiraz etti, 'Bir uçtan öteki uca geçme hemen,' dedi. 'Kendini aşırı uçlar arasında kaybetme.' 'Etmem albayım,' diyerek hemen razı oldum. Kendimi, yetiştiricime teslim etmişim. 'Orta yol, değil mi albayım?' diye sevinerek sordum (TO: 413).

Alıntıda yer alan “(b)ir uçtan öteki uca geçme hemen,” “(o)рта yol, değil mi albayım?” ifadeleri okurun zihninde Aristoteles'in Ahlak Öğretisinde "Altın Orta" Kuralı ile ilişkisi bakımından çağrışım uyandırır. Sezgi yoluyla tespiti sağlanan ve anlamlandırılan bu kısım anıştırmaya örnek teşkil eder.

Bin Hüzünlü Haz'da anıştırma tekniğine uygun kullanım altıncı bölümde şahıslar üzerinden sağlanır. Ormandaki gezintisi esnasında karşılaştığı bu şahıslar anlatıcının önünden âdeta bir düş gibi art arda geçerler. Bellek içerisinde yapılan gezintiye uygun olarak masal kahramanlarının düşle gerçeklik içerisinde belirsiz bir konumda yer alması ve ayrıntıyla anlatılmadan sadece belli yönleriyle sadece bir cümle içerisinde anılmaları ilgili kısmı anıştırma örneğine çevirir. Anlatıcının her bir şahsa yönelik söylediği cümleyle okurda farkındalık yaratılır:

Uzaklaşırken, rüzgâr kanatlı atlarına atlayıp herkesi bir şeylerin pençesinden kurtarmaya giden yardımsever cengâverleri, kıskançlık nöbetine tutulmuş üvey anneleri, ateşlerin kucığında oynaşan semenderleri, ağızlarını açıp harıl harıl adam arayan yedi başlı canavarları, bir yerden canları pahasına aldıklarını bir yere gözlerini kırpmadan veren iyi yürekli haydutları, gözlerinden yaş yerine ağladıkça mücevher dökülen kurbağa suratlı kızları, yıllar önce uçurulan kafasını

²² Nejdet Durak'ın *Aristoteles ve Farabi'de Etik* (2009), Hümeysra Özturan'ın *Akıl ve Ahlak: Aristoteles ve Farabi'de Ahlakın Kaynağı* (2014), Annemarie Pieper'in *Etiğe Giriş* (2012) eserlerinde Altın Orta Kuralı ile ilgili kapsamlı bilgiler yer alır.

düşmana vermemek için hâlâ koltuklarının altında gezdiren kahramanları, yüzleri yeni soyulmuş patates gibi parlayan köseleri, uzun tırnaklı cadıları ve elindeki lambayı merakla ovuşturup duran bir delikanlıyı geçinceye kadar, nedense kendimi kızın kelimelerinden oluşmuş, içinde değişik serüvenlere ait binlerce cümle taşıyan, yüzü virgüllerle dolu upuzun bir cümle gibi hissettim (BHH: 78).

Atıf içerisinde gönderme yapılan eserlerin çoğu masal kahramanıdır. Öncelikle anlatıcının “rüzgâr kanatlı atlarına atlayıp herkesi bir şeylerin pençesinden kurtarmaya giden yardımsever cengâverleri” dediği kısım iki ihtimal ortaya çıkartır. Bunlardan ilki Yunan mitolojisi bir diğeri ise Türk mitolojisi ile ilişkilendirilebilir. Yunan mitolojisinde rüzgâr kanatlı at olarak bilinen Pegasus ve onu savaşta yönlendiren kral Bellerophontes ilgili kısmı temsil edebilir. Türk mitolojisinde ise rüzgâr kanatlı at olarak bilinen Tulpar, Manas destanında geçer. Atı cesur, gözü pek savaşçılar iyilik için sürmektedirler. Her iki olasılık dikkate alındığında atfın Türk mitolojisine yönelik olduğu daha yüksek ihtimaldir. Zira “cengâverler” ifadesindeki millilik, bu düşünceyi destekler yöndedir.

Anlatıcının rüzgâr kanatlı at ve yardımsever cengâverlerden sonra gördüğü “kıskançlık nöbetine tutulmuş üvey anneler”, *Sindirella* masalına yapılan bir göndermedir. Bilindiği üzere üvey annenin kıskançlığı masalın odak noktalarından biridir. Bu yönüyle anlatıcının verdiği ipucuyla okur, bahsedilen kişinin kim olduğunu hafızasını pek de zorlamadan hatırlayacaktır.

Sezdirme yoluyla okuru metne dâhil etmek isteyen yazar, gördüğü “ateşlerin kucağında oynayan semenderler”le okurun aktif şekilde okuma deneyimini yoklamasını sağlar. Önceki örnekler kadar belirgin olmayan bu atıfta Akrep ve Semender Hikâyesine bir gönderme söz konusudur. Bilindiği üzere *Akrep ve Semender* hikâyesi/efsanesinde ateşle ayrılan semender ve akrebin kavuşması yine dünyanın sonundaki ateşle mümkün olacaktır. Ateşin ortasındaki akrebin kendini öldürmesine rağmen semenderin ateşe yürümesi, ilgili kısımda *Akrep ve Semender* hikâyesi/efsanesine gönderme yapıldığı düşüncesini destekler yöndedir. Sonuç olarak sezgi ve çağrışım yoluyla önceki okuma deneyimleriyle gönderme yapılan metnin tespit edilebilirliği ilgili kısmı, anırtırma örneği yapar.

Anırtırma metoduna uygun olarak metne yerleştirilen bir diğer ifade “ağızlarını açıp harıl harıl adam arayan yedi başlı canavarlar”la kendini gösterir. Okur, bu ifadeyle karşılaştığı anda zihninde *Yedi Başlı Ejderha* hikâyesi/masalı ve *Yedi Başlı Yılan* efsanesi belirir. Türk edebiyatında yer alan *Yedi Başlı Ejderha* hikâyesi/masalında bilindiği üzere

yedi başlı acımasız bir ejderha ve onun karşısında korkusuz bir savaşçı yer alır. İkinci eser ise Batı edebiyatına aittir. Bu efsanede yedi başlı olan yılanın anlatı içerisine canavar olarak yerleştirilmiş olması mümkündür. Fakat yazarın kahramanlar ve türler üzerine ağırlıklı tercihleri göz önünde bulundurulduğunda, göndermede bulunulan metnin *Yedi Başlı Ejderha* hikâyesi/masalı olduğu kuvvetli ihtimaldir.

Aynı paragraf içerisinde geçen “bir yerden canları pahasına aldıklarını bir yere gözlerini kırpmadan veren iyi yürekli haydutlar” göndermesiyle atıfta bulunulan eserin *Robin Hood* olduğu akıllara gelir. Hemen herkes tarafından bilinen bu hikâye, zenginden çalınanların yoksullara verilmesi üzerine inşa edilir. Okur için tespiti pek de zor olmayan bu kısım, çağrışım metoduna bağlı olarak anlamlandırılabilmesi ile anıştırma tekniğine örnektir.

Sezdirme yoluyla gönderme yapılan bir diğer masal *Hamamcının Kızı*’dır. Anlatıcı-yazar “gözlerinden yaş yerine ağladıkça mücevher dökülen kurbağa suratlı kızlar” diyerek *Hamamcı’nın Kızı* masalına göndermede bulunur. Masalda kız her ne kadar güzel olarak tanıtılsa da gözlerinden ağladıkça yaş yerine mücevher dökülmesi söz konusu masalda aynen geçer. Hatta bu husus, masalın gerilim unsurunu oluşturması yönüyle diğer söylemlerden daha öne çıkar. Böylesi belirgin bir özelliğin öne çıkartılmasıyla yapılan göndermenin *Hamamcının Kızı* masalına yönelik olduğu rahatlıkla söylenebilir. Sonuç olarak denilebilir ki yazarın, okura sezdirme yoluyla anımsatması ilgili alıntıyı anıştırma metoduna uygun hâle gelir.

Aynı paragraf içerisinde Türk hikâyelerine yapılan atıflardan biri “yıllar önce uçurulan kafasını düşmana vermemek için hâlâ koltuklarının altında gezdiren kahramanlar”la kendini gösterir. Okur, bu ifadeyle çok da uzaklara gitmeden Ömer Seyfettin’in *Başını Vermeyen Şehit* hikâyesini hatırlar. Tek bir ifadeyle çağrışıma dayalı olarak tespiti mümkün hâle gelen gönderme, anıştırma tekniğini örnekler.

Anlatıcı, başını vermeyen kahramandan hemen sonra köseler görür. “Yüzleri yeni soyulmuş patates gibi parlayan köseler” ifadesiyle yazar, *Kırk Köse ile Bir Köse* masalına yönelik anıştırma tekniğine uygun bir kullanımla göndermede bulunur. Sezdirme yoluyla köse üzerinde dikkati çekilen okur, gönderme yapılan metnin tespiti için hafızasını zorlar, ulaşamazsa araştırır, ya da ondan araştırması beklenir. Zira postmodernistlerin hedefledikleri okur tipi de bu özelliklere sahiptir.

Anlatıcının, “elindeki lambayı merakla ovuşturup duran bir delikanlı” dediği anda okur sadece bu ifadeyle bilindik *Alaaddin’in Sihirli Lambası* masalına yapılan göndermeyi tespit edebilir. Çağrışım yoluyla çok da zorlanmadan okurun tespiti, anıştırma tekniğinin kullanımını basit fakat güzel şekilde örnekler.

Birbiri peşi sıra verilen bu göndermeler dışında anıştırma tekniğiyle metinlerarası kullanımın gerçekleştirilmesi *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* ve *Alaaddin’in Sihirli Lambası* masallarıyla farklı bir paragrafta yine birbiri ardına ve tek cümle ile verilmiştir:

Görünüşe bakılırsa, o sırada kız anlattıklarını can kulağıyla kendisi de dinliyor, bazen kendi anlattıklarına kendisi de şaşıyor, kendisi de heyecanlanıyor, kendisi de korkuyor, hatta zaman zaman hükümdarın bel bel bakan yüzünü, yanı başında oturan öteki kıızı, sedirlere sıralanıp birbirlerini dirsekleye dirsekleye kendisini hayranlıkla dinleyen cüceleri, kapı arkalarında bekleyen dilsizleri, tepelerin tepesinde uçmaya başlayan halıları ve onları yakalamak için dağ bayır demeden koşuşturup duran hizmetkârları orada yüzüstü bırakıp anlattıklarının içinde kaybolup gitmeyi de arzuluyordu belki ama, bunu bir türlü başaramıyordu (BHH: 77).

Anlatıda “birbirlerini dirsekleye dirsekleye kendisini hayranlıkla dinleyen cüceler” ile *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalı akıllara gelirken “tepelerin tepesinde uçmaya başlayan halılar” ifadesiyle *Alaaddin’in Sihirli Lambası*’na metinlerarası bir gönderim gerçekleştirilir. İlgili ifadelerin kısalığı ve çağrışıma dayalı olarak tespit edilebilirliği, eserde anıştırma tekniğinin kullanıldığını gösterir.

Özetle anıştırma tekniğiyle *Bin Hüzünlü Haz*’a eklemlenen kimi göndermeler, sayıca çoklukları ve okuru metne karşı aktif kılmaları bakımından dikkat çekicidir. Üstelik bunların genelde iki bölüm içine özelde ise tek tek paragraflar içerisine birbirinin peşi sıra sığdırılmaları, okurun metne karşı hassasiyetini olabildiğince arttırmıştır. Gerçekle düşün birbirine girdiği kaygan bir zeminde, bellek içerisinde yapılan yolculuğa anıştırma tekniği ile yerleştirilen masal/hikâye kahramanları, postmodern eserlerdeki gerçekliğin sanal bir evrende değerlendirilmesine hizmet etmesi açısından başarıyla kullanılmasına yardımcı olmuştur.

Bin Hüzünlü Haz, yazarın bir başka eserinde iç metinselliğe örneklenen metin olarak kaynaklık etmesiyle metinlerarası düzlemde ayrıyeten önem kazanır. Yazar, *Bin Hüzünlü Haz*’da yer verdiği Asip Dağı’nı kendisine ait bir başka metine ekler. *Harfler ve Notalar*’da Toptaş, metinlerarası bağlamda Asip Dağı’nı *Bin Hüzünlü Haz*’dan yeni metnine eklemleyerek iç metinselliği *Harfler ve Notalar* üzerinden örnekler. Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz*’ı kaynak metin olarak diğer eserine yerleştirmesi *Bin Hüzünlü Haz*’a iç

metinselliğe imkân sağlaması yönüyle farklı bir misyon yükler. *Bin Hüzünlü Haz*'da Asip Dağı birçok yerde işlevsel biçimde ve sembolik mânâlar yüklenerek kullanılır:

Bir süre sonra şehrin gürültüsü taş döşeli sokaklarla birlikte çoktan geride kalmıştı ama, kale hâlâ uzaklarda, Asip Dağı'nın tepesindeydi (BHH: 59).

(...)

Asip Dağı'nın eteklerinden başlayıp da ufka doğru dalga dalga yayılıp giden bu insanlar, bir aradaymış gibi yan yana ve iç içe durmalarına rağmen, bozkırın farklı zamanlarında yaşamaktadırlar (BHH: 87).

(...)

Asip Dağı'nın eteklerindeki türbenin önündeyken, bir yanımla da gidip gövdesinden kopmuş avare bir ruh gibi başka yerlerde gezindiğimi hissedebiliyordum (BHH: 118).

Bin Hüzünlü Haz'da Asip Dağı ile ilgili başka göndermeler olsa da bunları mekân başlığı altında incelemek daha uygun olacaktır. İç metinselliğe uygunluk göstermesi yönüyle Asip Dağı ile ilgili gönderme *Harfler ve Notalar*'da şu şekilde geçer:

İşte o zaman, kalabalık bir kez daha dalgalandı ve herkes birbirine dönerek, bu dağın mutlaka bulunması gerektiğini söyledi. Öyle ki, bir anda binlerce kalpten oluşan kocaman bir arzuya dönüştü Ankara. Ardından da, insanlar nerede olduğu bilinmeyen Asip Dağı'nı bulmak için görülmemiş bir telaşla dört bir yana koşmaya başladılar.

“Boşuna yorulmayın, şimdiye kadar kimse arayıp sormadığı için, büsbütün kaybolmasını istemedim de ben o dağı alıp *Bin Hüzünlü Haz*'ın içine sakladım” diye bağırdım ben de o sırada (HVN: 58).

Alıntının sonlarına doğru anlatıcının özgün hikâyesinde “ben o dağı alıp *Bin Hüzünlü Haz*'ın içine sakladım” ifadesine yer vermesi, iç metinsellik yöntemini örnekler.

2.2.6. Değerlendirme

Metinlerarasılık, aslında sadece postmodernistlerin kullandıkları bir anlatım tekniği değildir. Geçmişten bugüne kadar her eser ister istemez önceki dönem eserlerinden çeşitli açılardan etkilenmiştir. Ne var ki postmodernist anlayışla beraber metinlerarasılık postmodern sanatçıların hedefledikleri eserleri çoğulcu yapıya taşımada olağan kullanımlarına aykırı şekilde uygulanmalarıyla klasik ve modern metinlerdeki örneklerinden farklılaşır. Şöyle ki metinlerarasılık, okur ve metni başat konuma getirmek, kurguyu klasik ve modern metinlerin tek tipleşmiş kullanımından uzaklaştırmak, dil ve üslupta zenginleşmeyi sağlamak, eserde kaotik ve çok sesli bir yapı oluşturmak için her roman unsurunun yaratımında ve çeşitlenmesinde postmodernistler için önemli bir konuma sahiptir.

Metinlerarasılık, postmodernistler için fikrî alanda ortaya attıkları düşüncelerini pratiğe dökmek için de bulunmaz bir nimettir. Metinlerarasılığın imkânları çerçevesinde eserlerine her türden başka metinleri çeşitli yönleriyle ekleyen postmodernistler, klasik ve modernistler karşısında ellerini iyiden iyiye güçlendirirler. Parodi, ironi, alaycı/gülünç

dönüştürüm gibi yöntemlerle modernizmin gerek felsefî gerekse de edebî düzlemde değerlendirilmesi, alaya alınması ve eleştirisi mümkün olur. Örneğin pastişle bir başka metnin dil ve üslup yönünden taklidi sağlanır. Fakat söz konusu taklit, oluşturulan yeni metnin üslubunun yerini almaz; aksine ona sadece üslupta çeşitlilik kazandırır. Böylelikle pastiş, klasik ve modern metinlerin tek sesliliğine yönelik bir eleştiri aracına dönüşür. Bununla beraber pastiş yöntemiyle metne eklemlenen parçaların belirli bir düzenden ziyade rastgele yerleştirilmesi edebî metni biçimce de bozarak klasik ve modern metnin biçimci anlayışına yönelik eleştiriye örnek teşkil etmiş olur. Ayrıca postmodernizmle beraber kişi kadrosunun neredeyse ortadan kalkacak seviyeye gelmesi beraberinde bir üslup problemi doğurur. Ne yazar ne de kurmaca karakterler metinde aktif olarak yer aldığı için bu kişilere ait bir söylemin olması da söz konusu olamayacaktır. Dolayısıyla bir söylem eksikliği ortaya çıkar ve bu eksikliğin giderilmesinde yazar, pastiş yöntemini kullanarak farklı metinlere atıflar yapar. Böylelikle hem metin merkezde kalmış olur hem dil ve üslupta çeşitlilik sağlanır hem de örneksenen metin modern ve klasik metinlerdeki kullanımından farklı bir düzleme taşınmış olur. Tüm bunlar, roman unsurları içerisinde bakış açısı ve anlatıcı unsurunun da çoğulcu bir kimlik kazanmasını sağlar.

Parodi ise örneksenen metni biçimce muhafaza edip içerik yönünden sıradanlaştırır, gülünç konuma düşürür. Asıl metindeki konu değiştirip yerine tam tersi bir muhteva yerleştirilerek metnin ciddiyeti sarsılır ve böylece yeni metinde parodik bir kullanım ortaya çıkar. Bu yönüyle oyunlaşan parodi postmodern metnin kimyasına uygun olarak modern ve klasik metinlerdeki ciddi yapıyı değiştirerek metinlerarası düzlemde esere mizahîlik katar. Parodi edebî eserlere iki farklı şekilde uygulanır. Bunlardan ilki metnin tamamının yeniden ve komik duruma düşürülerek kaleme alınmasıyla gerçekleşirken bir diğeri ise taklit edilen metnin belirli fakat tematik yönden önem taşıyan bir kısmının hedeflenip komikleştirilmesiyle gerçekleştirilir. Parodi ile ciddi ve edebî önem taşıyan klasik ve modern eserler belirtilen yöntemlerle alaya alınarak değersizleştirilir. Aslında bu değersizleştirme sadece eser bazında değildir. Kült eserlerle özdeşleşmiş tarihî kişilikler de parodi aracılığıyla komik durumlara düşürülerek mevcut olumlu imajları yerle bir edilir. Böylelikle postmodernler, edebî eserin hem belli bir amaca yönelik olmasını hem konu-biçim bütünlüğünü hem de ciddi, somurtkan yapısını alaycı bir tavırla ters yüz etmiş olacaktır.

Parodiden türeyen gülünç/alaycı dönüştürümde ise parodiden farklı olarak biçimden ziyade biçimin komikleştirilmesi söz konusudur. Dil bağlamında farklı kullanımlarla en ciddi eserler tekrar kaleme alınırken alaycı bir atmosfer oluşturulur. Parodiden daha belirgin olarak agresif yapıyla okuma esnasında okurun dikkati çekilir. Ayrıca konuda pek değişmeye gidilmemesi ve atıf yapılan metni okura hatırlatması, gülünç/alaycı dönüştürüme eski metni güncelleyen bir misyon yükler.

İroni ise en genel tanımıyla söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Ancak ironiyi ironi yapan nokta hem komiklik taşıması hem de eleştirel özellik göstermesidir. Eleştirel olması yönüyle parodiden ayrılan ironi, parodinin aksine metnin tamamını ya da belli bir kısmını hedeflemez, konu değişmez ve daha dar bir çerçevede kullanılır. İroninin işlevsel yönleri ise mizahilik taşımasıyla eleştirilerin sert ve antipatik olmasının önüne geçmesidir. Yazara, anlatım esnasında ifade gücü sağlar. Metinde okurun aktif olmasına, dikkatinin üst seviyede kalmasına ve üslupta çeşitliliğe imkân sağlar. Böylece çoğul okumalara müsait bakış açısı ve anlatıcı çeşitlerinin mevcudiyeti sağlanmış olur.

Metinlerarasılığın dikkat çeken diğer yöntemleri kolaj ve montajdır. Kolaj tarihsel süreçte öncelikle resim sanatında kendine yer bulmuştur. Postmodern anlayışla birlikte edebiyat sahnesine girmesi de pek uzun sürmemiştir. Kolajı diğer örnekseme yöntemlerinden ayıran en belirgin yönü, asıl metne eklemlenen metnin hiçbir şekilde değiştirilmeden metne dâhil edilmesidir. Yine kolajın metne uygulanması esnasında üstkurmaca ile alakası da dikkat çekicidir. Yazar örnek aldığı metni yine kendisine ait bir metinden seçebilir. Örneksediği metinden yaptığı alıntıyı oluşturduğu yeni metne doğrudan eklemleyerek metinde üstkurmaca müsait bir kullanım gerçekleştirmiş olur. Montajda ise kolajla benzer olarak başka bir metinden doğrudan yapılan bir alıntı söz konusudur. Aralarındaki fark ise asıl metne eklemlenecek metnin bilinçli bir şekilde seçilmiş olmasıdır. Böylesi bir tercihle muhtevaya renk katılır. Kolaj ve montajın postmodern açıdan en önemli yönü edebî eserlerin kurgusal yapısında kaotik bir etki yaratmasıdır. Roman unsuru olarak dil ile üslup, bakış açısı ve anlatıcı üzerindeki etkisi ise metne doğrudan eklemlenen metne ait hem dil ve üslubun hem de bakış açısı ve anlatıcının özgün eserdeki kullanımlarıyla bu unsurlara çeşitlilik kazandırmasıdır.

Alıntı, anıştırma, palempsest, çeviri, düzyazılaştırma, indirgeme, daraltma, genişletme, koşuklandırma, öyküsel ve edimsel dönüşüm gibi yöntemler yine postmodern

eserler içerisinde kullanılan metotlardır. Bunlar içerisinde daha çok alıntı ve anıştırma diğer metotlara nazaran daha sık kullanılır. Alıntı doğrudan ve gizli olmak üzere iki farklı şekilde metinlere uygulanırken anıştırmada ise okurun sezgi kabiliyetine dayandırılarak göndermede bulunulan metnin yeni özgün esere yerleştirilmesiyle gerçekleştirilir. Alıntı ve anıştırma yöntemleri dışında kalan metotlarda örneksenen metnin hacminin ve türünün hacimce genişletip daraltılması yahut türün değiştirilerek özgün esere yerleştirilmesi söz konusudur.

Metinlerarasılığın tüm bu yönleriyle postmodern edebî anlayışın roman unsurları üzerinde çeşitli yönleriyle etkili olduğu anlaşılır. Pastiş; kişi kadrosu, yazarın metindeki konumu, izlek, dil ve üslup üzerinde, parodi; biçim, muhteva üzerinde, gülünç/alaycı dönüştürüm; dilsel kullanımlarla biçimin farklılaşmasında, ironi; tematik yapı, dil ve üslupta, kolaj; kurgu üzerinde, montaj; muhteva, dil ve tema üzerinde belirleyici olmuştur. Alıntı, anıştırma, palempsest, çeviri, düzyazılaştırma, indirgeme, daraltma, genişletme, koşuklandırma, öyküsel ve edimsel dönüşüm gibi yöntemler ise biçim ve biçimin değişiminde etkilidir. Özetle; postmodernistlerin edebî eseri bir oyun sahnesine dönüştürmede, önceki dönemlerden farklı olacak şekilde metinlerarasılığın tüm imkânlarından sonuna kadar faydalandıkları çıkarımında bulunulabilir.

İncelenen eserler arasında metinlerarasılık tekniklerinin en iyi ve üst düzeyde kullanıldığı eserin *Beyaz Kale* olduğu rahatlıkla söylenebilir. Birçok türden metne atıfta bulunan yazar, eseri âdeta kolaj bir metne çevirir. Yazarın ilk kurguda kendine ait bir başka romandan faydalanması, ikinci kurguda pastiş metoduyla birçok metne atıfta bulunması, üçüncü ve son kurguda ise faydalandığı eserlere değinmesi romanı metinlerarasılık yönünden zenginleştirdiği gibi kurgu, dil ve üslupta farklı kullanımların önünü açar. Son kurguda yazarın faydalandığı eserlere açıkça değinmesi, postmodernistlerin metinlerarasılığı nasıl ve niçin kullandıklarını gösterir. Hiçbir kaygı gütmeksizin istifade ettiği eserleri dile getiren yazar, böylece metinlerarasılığın kullanım biçimini önceki dönemlerdekinden farklılaştırır. Artık okur için yazarın istifade ettiği eserleri bulmak çok da zor değildir. Ayrıca postmodern sanat anlayışına uygun olarak yazarın birçok esere atıfta bulunduğunu belirtmesi onun, sanatkârlığının değerini düşürmeyeceği düşüncesini örnekler. Bu hususlar doğrultusunda *Beyaz Kale*'nin, hem metinlerarasılık yöntemlerini başarıyla pratiğe dökmesi hem de postmodern sanat

anlayışında sanatçının değerinin özellikle belirlenmeyeceği düşüncesinin doğrulaması yönüyle Türk edebiyatı içerisinde öne çıkan eserlerden biri olduğu söylenebilir.

Bin Hüzünlü Haz, metinlerarasılık bağlamında pastiş ve anıştırma tekniklerini başarıyla örneklemesi yönüyle Türk edebiyatı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Birçok masala yapılan göndermelerle belli başlı romanlara yapılan atıflar eseri çok katmanlı boyuta taşıyarak, hem üslupta hem kurguda hem de bakış açısı ve anlatıcıda zenginleşmeyi sağlamıştır. Ayrıca modernizm eleştirisi etrafında şekillenen tematik yapı, ironik bir söylemle ve metinlerarasılık sayesinde postmodern çizgiye taşınır. Anıştırma metoduyla metne eklenen çoğu masal kahramanı, eseri postmodernistlerin hedefledikleri sanal evren içerisine yerleştirir. Masal formuna ait gerçekçi tutumun yanına günümüz sosyal meselelerini de eklemleyen yazar böylece metnin gerçekçiliğinin masal türüne kaymasını engeller. Ayrıca metinlerarasılık sayesinde kurgunun parçalı hale getirilmesi, yaratılan sanal evrende belirsizliklerin hâkimiyeti, eseri kurgusal yönden postmodern anlayışa uygun kılar. Yine çoğulluk, zaman ve mekândaki geçişkenlik ve kayganlık metinlerarasılık sayesinde anlatıya şekil verir. Tüm bu etkileri göz önüne alındığında *Bin Hüzünlü Haz*'da özellikle pastiş ve anıştırma tekniklerinin roman unsurlarının neredeyse tümüne etki edecek şekilde örneklendirildiği söylenebilir.

Tehlikeli Oyunlar ise metinlerarasılık tekniklerinden hemen hemen hepsini örnekleyen bir eser olarak Türk edebiyatı içerisinde büyük önem taşır. Özellikle pastiş, parodi, ironi ve anıştırma yöntemlerinin felsefe, edebiyat, oyun ve modernizm eleştirisi etrafında şekillenmesiyle postmodernistlerin çoğu düşüncesi hem tanıtılmış hem de örneklendirilmiş olur. Türk edebiyatında ilk postmodern eser olması hasebiyle kendinden sonra yazılacak eserlere metinlerarasılık yöntemlerinin nasıl kullanıldığını göstermesi esere ayrıca önem kazandırır. Bunların yanında metinlerarasılık, mevcut teknikleriyle postmodern edebî anlayışa uygun olarak roman unsurları üzerinde belirleyici olur. Farklı türlerden metinlere atıflar yapılmasıyla kurgunun düzenli yapısı yerinden edilir, bakış açısı ve anlatıcıda çoğulcu bir yapı ortaya çıkar, dil ve üslup bakımından zenginleşme sağlanır. Bu tarz kullanımlarla metinlerarasılık önceki dönem kullanımlarından farklılaşarak esere postmodern kimlik kazandırır.

Fındık Sekiz ise Türk edebiyatı içerisinde postmodernizm ve din anlayışına yönelik farklı yaklaşımıyla dikkat çeker. Özellikle pastiş metoduyla dinî unsurlara yer

veren yazar, ilahî dinlerle insan yaratımı inançları iç içe sunarak postmodernizmin dine yönelik reddiyeci bakış açısını hem eleştirmiş hem de dine yönelik bireyin yorumsal tercihlerini tasavvufî düzlemde örneklendirmiş olur. Dinî söylemlerin kullanılması dil ve üslup üzerinde çoğaltıcı etki yaratarak romanı postmodernizmin her türden teklîğe karşı çıkan düşüncesine uygun hâle getirir. Ayrıca metinlerarasılığın ironi tekniğiyle modernist yaşam tarzını eleştirmesi, eseri postmodernizmin antimodernist tavrına uygun kılar. Bu yönleriyle bakıldığında *Fındık Sekiz*'de, özellikle pastiş ve ironi yönteminin postmodern romanların yapısına uygun olarak kullanıldığı söylenebilir. Ancak diğer tekniklerin pek örneklendirilmemesi eserin metinlerarasılık düzleminde yetersiz olmasına neden olmuştur.

Türk edebiyatında postmodern eserlerde kullanılan en başarılı yöntemin kurgu ve dil-üslupla ilişkili olarak metinlerarasılık olduğu söylenebilir. Bunda elbette yazarların şahsi bilgi birikimi etkilidir. Ayrıca metinlerarasılığın eserlerde başarıyla uygulanmasındaki bir başka önemli sebep, Türk kültürünün ve edebiyatının köklü bir geçmişe ve anlatı geleneği dolayısıyla metinleşebilen bir birikime sahip olmasıdır.

2.3. Kişi Kadrosunda Postmodern Bir (D)evrim: Birey, Özne ve Okur Dönüşümü

Postmodernizmle birlikte edebî bağlamda büyük değişim yaşayan roman unsurlarından bir diğeri de kişi kadrosudur. Klasik ve modern edebî eserlerin kişi kadrosunda gerçekleşen bu farklılaşma yenilenmeden ziyade âdeta bir devrimi andırır. Mevcut kişi kadrosundaki tip ve karakterlerin rolleri gittikçe önemsizleşir, şahıslar ortadan kalkmaya başlar, anlatıcı belirsizleşir, eserin kahramanı okur olur. Bu farklılığın meydana gelmesinde elbette postmodernizmin insana ve gerçekliğe bakış açısındaki değişim belirleyici olur. Postmodernizmle beraber kişi kadrosunda yaşanan bu büyük değişim, postmodern dönem insanının tanımı gibidir. Zira postmodernizmle birlikte hemen hemen tüm yönleriyle reddedilen klasik ve modern anlayış, kişiler üzerinden de eleştirilir ve yok sayılır. Kaleme alınan edebî eserlerin dönemin özellikleriyle alakalı olduğu düşünüldüğünde doğal olarak eserlerdeki kişilerin dönemin insanını yansıttığı da rahatlıkla söylenebilir. Şöyle ki klasik dönemin bilgilendirici, pozitivist ve faydacı anlayışı, roman kişilerine yansımıştır. Benzer şekilde modernizmin kuralcı ve düzenli

yapısı da edebiyatta kişiler aracılığıyla kendini farklı yönleriyle ifade etmiştir. Bu ifade ediş, her iki dönemde benzer kalıplar içerisinde gerçekleşmiştir.

Klasik dönem romanlarında ve hikâyelerinde belli bir olay vardır ve bu olay romanın başkışısı etrafında gerçekleşir, gelişir, son bulur. Başkışi yanında hasım güç, yardımcı karakterler ve dekoratif/figüratif unsurlar romanın kişi kadrosunu oluşturur. Klasik romanlarda öne çıkan kişiler topluma önderlik edecek, seçkin, tarihe mâl olmuş ya da ahlaki değerlere önem veren tip ve karakterlerden oluşur. Hasım güç olan tiplerin de yine roman içerisinde gerilim unsurları yaratarak iyi-kötü, doğru-yanlış gibi çıkarımlarla verilmek istenen mesaja hizmet etmesi hususunda etkin olarak rol aldıkları görülür. Dolayısıyla bu dönem eserlerinde kişi kadrosunun sistematik bir yapı etrafında şekillendiği rahatlıkla söylenebilir.

Modernist yazarlar ise klasik romanlardaki kişilerden farklı tipler yaratsalar da bu kişiler yine de işlevsellikleri açısından romanın sistematik yapısına hizmet ederler. Farklı yönleri ise daha bireysel odaklı çizilmiş olmalarıdır. Ortaya çıkan modern roman kahramanları, modern dünyanın gerektirdiği gibi çok çalışırlar, idealleri vardır, toplumun bütünlüğüne bazen isteyerek bazen istemeyerek hizmet eder ve ayak uydurmak için çabalarlar. Romanda söz dinleyen bir tavır sergiler, bir başka ifadeyle yazarın istediği çerçevede görünürler. Modern romandaki başkışi, bireyleşme sürecinde kendini gerçekleştirmeye çalışır. Rosenau (2004: 73-92), modern öznenin²³ özelliklerini sıralarken onun özellikle elinden gelenin en iyisini yapmaya çalışmasını, bilim ve rasyonaliteye inanmasına rağmen duygularını da yok saymadığını, doğruyla hakikatin arayışında iyimserliğini koruduğunu ve son kertede ayrı ve yerleşik bir kimliğinin olduğunu belirtir. Bu nedenle postmodernistler modern öznenin reddini üç temel sebebe bağlarlar. Bunlardan ilki öznenin modernliğin bir icadı olması, ikincisi hümanist bir felsefeye dayanması, üçüncüsü ise öznenin otomatik olarak beraberinde bir nesneyi gerektirmesidir. Bu ifadeler kısaca açıklanacak olursa, modernlikle beraber özne aslında aydınlanmanın ve rasyonalizmin bir evladı olarak karşılanır. Çünkü bu dönemde modern

²³ Rosenau, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri* (2004) adlı eserinde modern dönem kişilerini birey değil özne, postmodern dönemin kimliksizleştirilmiş öznesi yerine de postmodern insan/birey kavramlarını kullanmıştır. Bu durum terimsel benzerliklerden ziyade kavramın yorumsal farklılıklarından kaynaklanır. Yani çalışmada söylenen modern birey yerine modern özne, postmodern özne yerine ise postmodern birey ifadesi kullanılmıştır. Rosenau'dan yapılacak alıntılarda kendisinin kullanmış olduğu kavramlar tercih edilecektir.

bilim dinin yerini almış, modern insan Tanrının yerine geçmiştir. Dolayısıyla postmodernizmin salt insanı ve bilimi reddiyeci tutumu, modern öznenin ortadan kaldırılma ihtiyacını doğurmuştur. Aslında bu tutum, postmodern felsefenin tüm ideolojilere karşıtlığına da imkân sağlamıştır. Merkezinde herhangi bir özne bulunmayan ideolojik bir akımın varlığını anlamlı kılması ve/veya devam ettirmesi söz konusu olamaz. Modern öznenin reddi, liberalizm, marksizm gibi konu, grup, sınıf vb. kategorilere göre şekillenen sistemlerin doğrudan son bulmasını sağlamıştır.

Postmodernistlerin modern özneyi inkârında sebep olarak gösterdikleri hümanist anlayışın geçerliliğini yitirmiş olması, aslında fayda unsuruyla ilişkilidir. Hümanist düşüncenin insanı Tanrılaştırarak her şeyin merkezine alması özneyi doğal olarak hümanistleştirir. Bir başka ifadeyle postmodernistlere göre hümanizm sahtekârca bir tutumla bireyi potansiyel olarak etkili, rasyonel bir fail olarak resmeder. İnsan doğasına ilişkin postmodern görüş, bu yönelimlere ve ima ettiği iyi-kötü hiyerarşisine izin vermez. Çünkü postmodernizmde ahlakî değerlerin net olarak belirlenmesi söz konusu olamaz. Dolayısıyla hümanist bir yapı gösteren öznenin postmodern felsefede yer alması mümkün değildir.

Postmodernistlere göre modern öznenin beraberinde bir nesneyi getirdiğini ileri sürmeleri, bu öznenin ortadan kaldırılması ihtiyacını doğurur. Çünkü beraberinde bir nesne getiren modern özne, dünyayı özneler ve nesneler şeklinde ikiye bölen ayrımlara yol açar. Postmodern felsefenin özne-nesne ikiliğini kabul etmemesi söz konusu öznenin ortadan kaldırılmasını gerektirir.

Rosenau'nun tüm bu nedenlerle ortadan kaldırılan/kaldırılması gereken öznenin yerine nasıl bir alternatif getirileceği hakkında söyledikleri, postmodern düşüncede ve edebiyatta yeni bir tipin ortaya çıkmasına sebep olur. Bu tip, belli kalıpları olmayan antihümanist, merkezden uzak bir yapıdadır. Dolayısıyla postmodernizmle birlikte modern özneye kıyasla ortada herhangi bir özne kalmayacaktır. Postmodern bireyin herhangi bir topluluğa, cemaate, siyasi düşünceye mensup olması yahut onun sözcüsü olması da mümkün değildir. Bu birey her türlü düşüncesinde âna göre değişken, kendi içerisinde tutarsız tavırlar sergileyebilir. Çünkü postmodern felsefenin temelinde ânı yaşamak, haz almak ve görecelik yatar.

Rosenau'nun söylediklerine ilaveten modern bireyin bireyleşme sürecinde gittikçe içe kapandığı, çevresine yabancılaştığı da söylenebilir. Modern romanlardaki karakterlerin daha ziyade farklı, marjinal, içe dönük, hayatın dışında kalan tipler olmaları bu durumu örnekler niteliktedir. Edebiyat tarihinde postmodern anlatının ortaya çıkmasına doğru böylesi tiplerin, geç modernist romanlarda gittikçe arttığı görülür. Burada dikkat çeken esas husus, genel tanımlamalara uygun düşen klasik roman karakterinin modern romanda kendi kimliğiyle var olmaya çalışan, bir diğer ifadeyle özneleşmeye çalışan bireye dönüşmüş olmasıdır.

Postmodern dönem yaklaştıkça modern romanın başkışisi, karakteristik özellikleri bakımından gittikçe daha soyut daha içe kapanık, takıntılı davranışlar sergileyen bireye dönüşür. Ancak bahsi edilen dönüşüm, modernist dünyaya karşı bir tepki değil daha çok bir boyun eğişin sonucu şeklindedir. Bu süreçte modern romanın başkışisi bireyleşme serüveninde kendini gerçekleştirmekte ya çok zorlanır ya da başarısız olur. Kendinden çok dışarıyla temas hâlinde olduğu zamanlarda bile mutlu olmaz. Bunalımlı, kendisine ve topluma yabancılaşan birey, çıkmazları içerisinde kaybolduğunda postmodern özneye dönüşerek neredeyse ortadan kalkar. Postmodern özne, roman içerisinde, merkezden uzaktır ya da neredeyse hiç yer almaz. Yer aldığı zamanlarda ise modern romandakinin aksine söz dinleyen değil isyankâr, yazarın istediği çerçeveyi yıkmaya çalışan alaycı bir tutumla kendini gösterir. Merkeziyetsiz özneye dönüşen roman kişisi; artık, ne bir tercih yapmak zorundadır ne de kendini gerçekleştirme ya da topluma faydalı olma gibi amaçları vardır. Dinçer Ateş'e göre (2008: 362) sözü edilen kahraman daha çok tekil ve yalnız bir karakterdir. Onun zihnindekiler ve zihnindekilerin hayata yansımalarıyla, diyaloglardan ziyade, monologların çoğaldığı, olay örgüsünün arka plana atıldığı ve bireyin öne çıktığı bir sistem belirir.

Postmodern özne eserlerde çoğu kez belirgin olarak ortaya çıkmaz. Kendini gösterdiği zamanlarda ise ânı yaşayan, toplumsal normları dikkate almayan, alaycı, isyankâr bir şekilde yer alır romanlarda. Bazen ismi bile verilmez, sadece bir harf ya da sembolle kimliklenir. Genellikle geçmişleri ve fiziksel özellikleri hakkında pek bilgi yoktur. Bunların yanında postmodern öznenin kimi zaman hayvan yahut nesneye dönüşerek basitleştirilmesi de söz konusudur. Bu durum postmodernistlerin nesnel gerçekliğe, kişi kadrosu aracılığıyla vurduğu bir darbe olarak nitelendirilebilir. İsmet Emre'ye (2006: 150) göre postmodern özne-karakterler yazarın sözünü dinlemez yahut

onun otoritesini tanımaz. Bu özne-karakterler yazarlarından kaçmak, ona meydan okumak ve direnmek için ellerinden geleni yaparlar. Yazarın istemediği, hatta yasakladığı şeyleri yapmaktan kaçınmazlar. Bu öznelere kimi zaman bir metne yazılmış olmanın kendilerine ne kadar acı ve pişmanlık verdiğinden de yakınırlar.

Böylesi bir özne aslında okurla dertleşir gibi bir izlenim oluşturur. Yazarı âdeta okura şikâyet eder. Böylelikle okuru metne karşı duyarlı ve aktif hâle getirir. Bundan sonra metinden çıksa da artık onun yerini alacak birini bulmuş olur. Bu noktadan sonra somut okur, kişi kadrosunun başat ögesi konumuna geçer. Metnin kahramanı da yorumlayıcısı ya da yaratıcısı da kendi olur. Çünkü yazarın metinde bıraktığı boşlukları artık kendisi doldurmak durumundadır. Zira postmodern yazarlara göre anlatıdaki “her türlü düzenli öge ya da tasarım okur tarafından sağlanmalı, hatta uydurulmalıdır” (Rosenau, 2004: 25).

Tam da bu noktada “içses” şeklinde isimlendirebilecek olan kavram, postmodern anlatıda kendine has özelliklerle yer bulur. Her ne kadar modern romandaki içmonolog ya da bilinçakışı yöntemlerini andırsa da onlardan farklı olmasının nedeni, kimi zaman düzenli kimi zaman dağınık bir şekilde şahsî olmaktan çok farklı bir kişi hüviyetinde ortaya çıkmasındandır. Daha net bir ifadeyle içsesler postmodern anlatılarda kişileşir ve böylece roman unsuru olarak kişi kadrosunda kendine yer bulur. Böylece modern romanın özneleşmeye çalışan bireyi metindeki yeri ve önemi bakımından yeniden fakat farklı bir düzlemde ötelenmiş olur.

Sonuç olarak klasik romanın başkışısı modern romanla birlikte yerini özneye, özneleşmek için çaba sarf eden bireye bırakırken, postmodern romanın ortaya çıkışıyla modern romanın özneleşmeye çalışan bireyi yerini merkeziyetsizleşen özneye, özne de çoğu kez ortadan kaybolarak yerini okura devretmiş olur. Böylelikle okurun, postmodern romandaki yeri ve önemi ayrıca incelenmesi gereken bir hâl alır.

2.3.1. Okur ve Okurun Metindeki Konumu

Postmodernizmle birlikte roman kişileri değersizleşir, hatta neredeyse ortadan kalkar duruma gelir. Artık romanda asıl olan kurmaca karakterler değildir. Bundan sonra eserin gerçek kahramanı ve yaratıcısı okurdur. Çünkü her yazma eylemi okuma, her okuma da beraberinde okur ihtiyacını ortaya çıkartır. Postmodern romanlarda, okur,

silikleşen kahraman yerine geçerek metinde üretken ve faal bir kimliğe bürünür. Zira okunandan haz ya da fayda sağlanması için okurun hem aktif hem de bilinçli olması gerekir.

Postmodern dönemin okur türlerine yönelik yapılan değerlendirmelere bakıldığında dikkat çekici tespitlere rastlanır. Necati Mert'e (2008: 458) göre postmodernin asıl okur tipi tarihle, geçmişle bağını koparmış, belli bir duruşu olmayan, reklam kurbanı, marka düşkünü, her telden çalabilecek olan bir nev-zuhur tiptir. Ne var ki bu tipi kendi içerisinde üçe ayıran Mert, ilk okur tipinden bahsederken edilgenliği öne çıkarır. Kendine ait bir düşüncesi olmayan, her yeni akımın cazibesine kapılabilecek potansiyele sahiptir. İkinci okur tipi ise hem şimdiyi yaşar hem de mevcut alışkanlıklarını devam ettirir. Donanımsız ve buna rağmen kendinden emindir. Üçüncü ve son okur tipinde ise postmodern edebiyatın has okurları tanıtılır. Bu okurların haslıkları, sınıfsal kimlikleri reddettikleri içindir. Edebiyatın edebî kriterlere göre değerlendirilmesini isterler. Sosyal, sınıfsal ve siyasal olanı edebiyata yakıştırmazlar. Onlara göre edebiyat bir oyundur, yalandır, kurmacadır, türden ziyade metnin varlığı kabullenilmelidir.

Postmodern edebiyatla beraber kurmaca okur tipleri ortaya çıkar. Daha önceki dönemlerde de metin içinde okurlar yer alsa da postmodernizmle, kurmaca okur bambaşka bir işlev kazanır. Örneğin postmodern romanlarda somut okurla kurmaca okur birçok kez eşleşir. Özellikle postmodern felsefenin gerçeklik anlayışının soyutluğu ve göreceliği tercih etmesi bu durumun en önemli sebeplerinden biridir. Zira postmodernizmle beraber sosyal gerçekliğe hizmet etmeyen roman anlayışı ve bu anlayışın unsurları, eserlerdeki şahısları önemsizleştirerek yazarları yeni arayışlara sürükler. Bu noktada metinde okurun aktif olarak rol alması önceki dönemlerdeki kurmaca anlayışın değişim geçirmesini sağlayarak postmodern yazarlara yeni bir çıkış yolu sunar.

Birçok postmodern eserde kurmaca okur, somut okurun rol modeli olur. Bu durum yazar tarafından yapılan bilinçli bir tercihtir. Postmodernistlerin klasik ve modern dönem okurundan farklı bir okur tipine yönelmeleri, aslında, eserlerinde okurla çeşitli yönlerden iletişime geçme ihtiyacının sonucudur. Çünkü edebî anlayışları doğrultusunda aktif ve bilinçli bir okur tipi onların eserlerinin çoğul okumalara açık yapısına daha uygun düşmektedir. Dolayısıyla bu okur tipini metne eklemlmek için kurmaca okurla somut

okuru metin üzerinden özdeşleştirerek okurları bir yerde eğitir ya da yönlendirirler. Bu eğitime veya özdeşleştirme durumu, sadece kurmaca ve somut okuru özdeşleştirme metoduyla gerçekleştirilmez. Arzulanan okur tipine, olumsuzlanan okur tipi gösterilip eleştirel bir atmosfer oluşturularak da hedeflenen okurun nasıl olması gerektiği hususunda okurun bilinçlenmesi sağlanır. Böylece metne giren okur, yazar tarafından metinde oluşturulan boşlukları doldurarak çoğul okumalara uygun postmodern romanın kimliğini tamamlamış olacaktır.

Postmodern romanda kurmaca karakterlerin neredeyse ortadan kalkacak bir duruma gelmesi, daha önce de vurgulandığı üzere, kişi kadrosu yönünden eserlerde bir boşluğun oluşmasına sebep olur. Bu boşluğun giderilmesi ve postmodern romanın çoğul okumalara müsait bir hâle getirilmesi için okur metne dâhil edilir. Bu süreçte yazar, okuru metne yerleştirmek için bazen metne doğrudan girerek okura seslenir bazen de kurmaca okuru kullanarak ona nasıl bir tavır takınması gerektiği hususunda yol gösterir. Böylelikle postmodern romanın kişi kadrosunda gerçekleşen değişimle hem anlatıcı hem de bakış açısı farklı bir düzleme taşınmış olur.

Tüm bu okur tiplerinin ortaya çıkmasının yanında, okurun metne dâhil olmasıyla okur-metin ilişkisi farklı bir boyut kazanır. Her okumada farklı çıkarımlara ulaşan somut okur, böylece metni bir “Açık Yapıt”²⁴ a dönüştürür. Açık yapıtın özelliklerine geçmeden evvel ne mantıkla ortaya çıktığını anlamakta fayda vardır.

Açık yapıtın çıkış noktalarından en belirginini, klasik metnin her türden tek yönlü yapısına yönelik eleştirel tavrıdır. *Açık Yapıt* eserinin yazarı olan Eco, bu hususta düşüncelerini açıklarken Ortaçağ sanatçılarının eserlerine yönelik değerlendirmelerde bulunur. Eco’ya göre (2001: 25) Ortaçağ sanatçısının yapıtı, tek anlamlı ve kapalı, kavrayışı sabit, önceden kurulmuş düzenlerin hiyerarşisi olan evren kavrayışını yansıtır. Yapıt pedagojik, tek merkezli ve zorunlu bir araçtır. Bu nedenle dönemin eseri, bir zorunluluk mantığını ve tümdengelimci bir bilinci yansıtır. Eco’nun yaptığı bu tespit postmodernistlerin metinde sağlamaya çalıştıkları çok anlamlılık hususunun sebebi ile örtüşür.

²⁴ Ayrıntılı bilgi için Umberto Eco’nun *Açık Yapıt* (2001), eserine bakılabilir.

Eco, sanat anlayışını belirlerken sadece Ortaçağ sanatçılarının eserleri üzerinden çıkarımlarda bulunmaz. Sanat anlayışı doğrultusunda her türlü tekil anlama karşı çıkan kimliğiyle modern dönemin insanı Tanrılaştıran ve metnin ana ögesi hâline getiren yapısına da doğal olarak karşı çıkmış olur. Eco'nun bu düşüncelerinin aslında varoluşçuların sanat eserine bakış açısıyla bazı noktalarda eşleştiği hatta onlardan etkilendiğini düşündürür. Varoluşçuların önde gelen isimlerinden olan Jose Ortega Gasset, sanat eseri üzerine yaptığı değerlendirmelerde sanat eserinin klasiklerden farklı olarak hazza dayandığını, sanattan insanın uzaklaştırılması gerektiğini ve mutlak varlığının yine kendi özüne bağlı olduğunu vurgular. Ortaga'ya göre sanat, "bir zorunluluk değildir, keyifli bir kapristir: sanat eserinin dışında hiçbir gereklilik yoktur ki bizi ona yöneltsin ve yönlendirsin (...) anlamını kendisinin dışındaki fiziksel gerçeklerde arayamaz, arasa bile bulamaz" (Gasset, 2013: 9). Ancak Gasset'in Eco'dan ayrıldığı nokta, sanatçının eserdeki önemidir. Gasset, sanatta insanı ortadan kaldırmayı teklif ederek sanat eserini merkeze taşımayı önerir; fakat bunu yaparken metnin yaratıcısı olan yazarı öne çıkartır. Çünkü sanat eseri, mutlak varlığa dönüşmek için ihtiyaç duyduğu estetik yapısını sıradan biriyle sağlayamaz. Bu durum doğal olarak sanatçının, metinde merkezî bir konuma yerleşmesine yol açar. Böylesi mükemmeliyetçi bir yapı kazandırılmaya çalışılan metin, her ne kadar asıl amaca dönüşmüş olsa da belli şartlar etrafında şekillenmesi açısından çoğul okumalara imkân vermez. Çünkü her okuma, okurunu eserin mutlaklığı hissi etrafında şekillendirecektir. Toparlanacak olursa Gasset, sanat eserinin merkeze alınması hususunda Eco'yla benzer düşünceler belirtse de sanat eserinin ve sanatçının sınırlarını çizmesi hasebiyle yazar-okur düzleminde Eco'dan ayrılır. Bu yönden varoluşçu akımın, modern dönemde Tanrılaşan insanı sanattan çıkartma düşüncesinin, Eco'nun metni öne çıkartma anlayışına etki ettiği düşünülebilir.

Açık yapının genel özelliklerine bakıldığında postmodern anlayışın metin-okur düzlemindeki neredeyse tüm sebep-sonuç ilişkilerini açıkladığını gösterir. Açık yapıt, hareketli bir yapıya sahiptir. Yaratıcısından tamamen kopuk olmasa da okurun eline geçtikten sonra her yönüyle onun keyfiyetine ve/ya bilgi birikimine göre yorumlanabilir hâl alır. Bu durum aslında okur tipleri içerisinde değinilen edebî okur hususuna yapılan bir gönderme gibidir. Eco'ya göre (2001: 32) hareketli olan açık yapıt, birçok kişisel müdahaleye olanak tanır, ancak yapılacak müdahale biçimsiz, kişiliksiz ve herhangi bir türden olmamalıdır. Metnin açık yapısı, okura zorlayıcı, tek yönlü bir davet şeklinde

değildir. Aksine onu, metne katmaya yönelik imkân tanıyan bir çağrıdır. Sonuç olarak Eco'nun okur ve yazar düzlemindeki değerlendirmelerinin, postmodernlerin okur ve yazar profiliyle benzerlik taşıdığı görülür.

Açık yapının okurunu yorumlayıcı olarak değerlendiren Eco, yorumcu-yorum ilişkisini değerlendirirken metnin doğasına yönelik açıklamalarda bulunur. Pareyson'dan yaptığı atıfla çıkarımlarını örnekler, doğrulamaya çalışır. Eco'ya göre (2001: 35) her sanat yapıtı bir formdur, hareketli bir yapı gösterir ve tamamlanmamıştır. Sonlu içine konmuş bir sonsuzluğun yorumcusuyla birbirlerini aydınlatırlar. Ne var ki her yorumcunun kendi yorumu, her defasında derinleşip farklılaşacağı için geçici bir hüviyet taşır. Son tahlilde bir yorum, ötekilerin tümünü dışarıda bırakır fakat yadsımaz.

Özetle, Umberto Eco'nun açık yapıyla ilgili altını çizdiği noktalar daha çok şu özellikleriyle öne çıkar:

1. Klasik metinlerin tekdüzeliğine tepki odaklıdır.
2. Farklı yorumlara müsait yapıdadır.
3. Okurunun/yorumlayıcısının belli bir düzeye erişkinliği söz konusudur.
4. Her okumada farklı anlamlara açıklık, yani sonsuz sayıda okumanın sonsuz sayıda anlamı ortaya çıkartması söz konusudur.

Bu hususlar göz önüne alındığında Eco'nun *Açık Yapı*'ı, postmodern anlayışta, okurun nasıllığına ve nedenselliğine yönelik açıklayıcı yapısıyla bir poetika hüviyeti kazanır.

Postmodernizmle beraber okurun ve metnin bu denli önemli bir yere gelmesi, kuramsal boyuta da etki ederek eleştiri kuramları içerisinde “Metin ve Okur Merkezli Eleştiri”nin kabul görmesinde işlevsellik gösterir. Eco'nun sanatsal düzlemde ortaya attığı “Açık Yapı” önerisi, “Alımlama Estetiği” ile bilimsel düzleme taşınır. Böylelikle eleştiri kuramları içerisinde metin merkezli eleştiri, tam anlamıyla kabul görür.

Alımlama estetiğindeki mantık, açık yapıdakiyle neredeyse aynıdır. Farklılık, genelde terimsel düzlemde. Edebiyat kuramları içerisinde bilimsel kimlik kazanması için çeşitli kavram ve tanımlamalar belirlenir. Böylece metin ve okur merkezli okuma, sadece bir düşünce yahut okuma deneyimi olarak kalmaz, ilmî bir yapı kazanmış olur. Alımlama estetiği temelde iki kavram üzerine oturtulur: Deneyim (erfahrungshorizont)

Ufku ve Beklenti (erwartungshorizont) Ufku. 1970’lerde ortaya çıkan bu iki terimin, kurucu ve kullanıcı teorisyenleri Hans-Georg Gadamer ve H. R. Jauss’tur.

Deneyim ufku, genel bir tanımla, okurun önceki yaşantı ve deneyimlerinin edebî birikimine yansımastır. Kişinin hayat tecrübesi, kültürel birikimi ve önceki okumaları “deneyim ufku”nu oluşturur. Bir bakıma deneyim ufku, somut yaşantılarla estetik algı iletişiminin tamamıdır. Estetikten kasıt; okurun, eseri yorumlarken onun başarı ya da başarısızlığına yönelik kanaatidir. Ancak bu durum, şahsî bir özellik taşıması bakımından okurun önceki okuma deneyimlerine göre şekillenecektir. Yani deneyim ufku, bireysel yaşantılarla, estetik deneyimlerin metin odaklı şekilde okur tarafından yorumlanmasıdır.

Beklenti ufku ise “deneyim ufku”yla yakından ilişkilidir. Ondan farklı olarak daha özeldir. Bu terimin özünde, her edebî eserin alımlanma/algılanması hakkında okurda temel beklentilerin olduğu düşüncesi yatar.

Jauss, okurun beklenti ufkunu, “düşünsel beklenti” ve “estetik beklenti” olmak üzere ikiye ayırır. Düşünsel beklenti; edebî eserde canlandırılan olay ya da kişilerle kendi hayatı arasında benzerlik kurma; eserin ulaştığı neticeden mutlu olma ya da hayal kırıklığı yaşama; sevinme veya üzülmeye şeklinde ortaya çıkan duygu, düşünce ya da davranışları kapsamaktadır. “Estetik beklenti” ise, düşünsel beklentinin gelişmiş şeklidir. Adından da anlaşılacağı üzere esere ilişkin estetik beklentiler söz konusudur. Yazarın konuyu nasıl ele aldığı, karakterlerin yansıtılma biçimleri, kurgu ve konunun ortaya konuluş biçimi bu aşamanın beklentileridir (Jauss, 1982’den aktaran Tüzel ve Kurudayıoğlu: 106). Özetle edebî eserin kişisel olarak anlamlandırılmasına yönelik beklentiler “düşünsel beklentileri”, sanatsal değerine yönelik beklentiler ise “estetik beklentileri” meydana getirmektedir.

Dikkatle bakıldığında alımlama estetiği ile Eco’nun açık yapıt anlayışının birbiriyle örtüştüğü fark edilir. Düşünce ufku ve beklenti ufku aracılığıyla okurun metne karşı yaklaşımı geçmiş yaşantıları, önceki okumaları ve estetik birikimleriyle tespit edilmiştir. Yani metin üzerinden metin-okur ilişkisi öne çıkartılmıştır. Okurun çeşitli değişkenlere göre farklı özellikler göstermesi, beraberinde metin-okur düzleminde farklı yorumlamaları getirmiştir. Zira Eco’nun açık yapıt anlayışı da bu farklı yorumlamalar ve algılamalar üzerine kurulmuştur.

2.3.1.1. Okurun Nasıllığına Yönelik Bir Cevap Olarak *Beyaz Kale*

Beyaz Kale, farklı okur, anlatıcı ve yazar tiplerinin iç içe sunulduğu bir eser olması bakımından her okumada farklı anlamların çıkartılabileceği bir açık yapıt gibidir. Özellikle kurgusal belirsizlikler ve hem yazar hem de okur olarak aynı kişilerin farklı şekillerde esere girmesi, okur için anlaşılması güç bir durum ortaya çıkartır²⁵. Ne var ki *Beyaz Kale* narsistik yönleriyle bilinçli okuru hedefleyen bir metindir. Bu nedenle eserdeki her üç anlatının yazarı da okurdan ne beklediğini açık ya da imalı şekilde belirtir. Burada özellikle altı çizilmesi gereken bir husus vardır: Okurun bilinçlendirilmesi/eğitilmesi teorik düzlemde değil edebî bağlamda onu metne entegre ederek gerçekleştirilmek istenmektedir.²⁶

İlk anlatıda Faruk Darvinoğlu, ikincide Venedikli Köle, üçüncü ve son anlatıda ise Orhan Pamuk tarafından metnin nasıl oluşturulduğu anlatılır ve ideal okur profili çizilir. Eserin okuma zamanında anlatıcı ve yazarın kim olduğu gittikçe belirsizleşir. Okurla yazarın iletişimi metin içinde örtük bir şekilde devam etse de anlatıcının her zaman okurla temas hâlinde olduğu hissedilir. “Giriş ve “Son söz”de okur ile doğrudan münasebet kuran yazar, asıl hikâye olan “Elyazması Hikâye”de kısmen aradan çekilse de farklı bir kimlikle varlığını hep hissettirir. Burada önemli olan anlatıcının kim olduğu değil okurun neden bu kadar önemsendiği hususudur.

Beyaz Kale’de okurun önemsenmesi hususu eserin narsistik yönüyle de alakalıdır. Metindeki “açık ve kapalı narsistik ögeler”²⁷ doğrudan *Beyaz Kale* okurunun amaçlanan profiline uygunluk gösterir. Açık narsistik eserlerde okur eğitilir ve bilinçli okur tipi oluşturulur. Kapalı narsistik eserlerde ise okurun bilinçlendirilmesi onu rahatsız ederek gerçekleştirilir. Yani yazar doğrudan ya da imalı şekilde ideal bir okur olmak için yapılması gerekenleri söylemez; aksine metni teknik ve mantıksal bütünlük yönünden

²⁵ Pamuk için bu güçlüğü aşmak için okurun, romanı okurken aynı anda birbiriyle çelişen şeylere inanabilmeli hatta bunları sahiplenmesi gerektiğini söyler (Pamuk, 2011: 132). Böylece okura klasik okuma alışkanlıklarından sıyrılması gerektiğini ima ederek bilinçli/edebî okurun nasıl olması gerektiğine yönelik fikrini açıklamış olur.

²⁶ Bilindiği üzere postmodern anlayışla beraber modern romanın başkışısı ortadan kaldırılmıştır. Orhan Pamuk’a göre “edebî anlatılarda yüzlerin ve tekilliklerin anlamı yok[tur] artık” (Pamuk, 1999: 124). Kişilerin karakterize edilme biçimlerine bakıldığında Pamuk’un *Beyaz Kale*’yi bu düşüncesine uygun şekilde kurguladığı gözükür. Zira eserdeki şahısların pek bir önemi yoktur, asıl olan kurmaca karakter değil, okurun kendisidir. Ayrıca okurun merkeze alınmasıyla eser, anlamsal düzlemde tekillikten kurtulacaktır.

²⁷ Bk. YILDIRIM MİROL, Çiğdem, “*Arketip Bir Yolculuk İçinde, Narsistik Bir Kitap Biçiminde: Beyaz Kale*”, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Bilkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara (Türkiye), 2011.

gittikçe karmaşıkleştıarak okurunu eğitir. Yazar önce kurgular sonra kurguladığını aksatır ve bozar; en sonunda ise okuruna bu parçaları toplaması için çeşitli ipuçları bırakır. Okur da bu ipuçlarını bulmaca çözmek için değil edebî haz gayesi ile bir araya getirdiği sürece edebî/bilinçli okura dönüşür. Bahsedilen her iki yöntemin de *Beyaz Kale*'de farklı şekillerde kullanıldığı görülür. Okur düzleminde “Giriş” ve “ Son söz”de açık narsistik öğeler açıkça gözlemlenir. Bununla birlikte asıl kurgu olan elyazması metni ve eserin tamamını ihtiva eden kapalı narsistik bir atmosfer vardır.

Her üç anlatıyı ayrı ayrı ele alarak okurun metin içindeki konumunu tespit etmek konuyu bütünlüklü olarak anlamayı sağlayacaktır. Fakat asıl tablo her üç anlatının okur düzleminde incelenip ortak ve farklı yönlerinin tespitinden sonra ortaya çıkacaktır.

İlk anlatı olan “Giriş”te Faruk Darvinoğlu hem *Sessiz Ev*'in kurmaca kişisi, hem elyazması metnin kurmaca okuru, hem de aynı metnin kurgusal bağlamdaki somut yazarı ve anlatıcısıdır. Orhan Pamuk, Faruk Darvinoğlu'na kaleme aldirdığı “Giriş” bölümünden yola çıkarak ideal okura işaret eder. Bu yönüyle açık narsistik eserlerin ideal okuruna uygun özellik gösteren Faruk Darvinoğlu, âdeta rol modeldir. O, her şeyden evvel pasif bir okur değildir. Metin seçimlerinde emek harcayan, okuyan, araştıran, okuduğu üzerine düşünen, üretken ve yaratıcı bir okurdur:

İlk zamanlarda kitabı yeniden, yeniden okumaktan başka, ne yapacağımı bilmiyordum pek. Tarihe olan kuşku hâlâ sürdüğü için, elyazmasının bilimsel, kültürel, antropolojik, ya da, "tarihsel" değerinden çok, anlattığı hikâyenin kendisiyle ilgilenmek, istedim. Bu da beni, hikâye yazarının kendisine götürüyordu. (...) Dönemin temel kaynaklarına başvurunca hikâyede anlatılan kimi olayların pek de gerçeği yansıtmadığını hemen gördüm.- Sözelimi, Köprülünün beş yıllık başvezirliği sırasında İstanbul'da büyük bir yangın çıkmıştı, ama kayda değer bir hastalık, hele kitaptaki gibi, geniş bir veba salgınının hiçbir kanıtı yoktu. Dönemin bazı vezirlerinin adı yanlış yazılmıştı, bazıları birbiriyle karıştırılmış, bazıları da değiştirilmişti! Müneccimbaşların adları ise saray kayıtlarında gösterilenleri tutmuyordu, ama bu noktanın kitapta özel bir yeri olduğunu düşündüğüm için üzerinde durmadım. Öte yandan kitaptaki olayları tarihsel "bilgilerimiz" genellikle doğruluyordu. Küçük ayrıntılarda bile, bazan bu "doğruluğu" gördüm.-Müneccimbaşı Hüseyin Efendinin katlini, IV. Mehmet'in Mirahor Köşkü'ndeki tavşan avını, Naima'nın da benzeri biçimde anlatması gibi. Okumaktan ve düşlemekten hoşlandığı anlaşılan yazarın hikâyesi için bu tür kaynakları, başka bir yığın kitabı elden geçirmiş, onlardan bir şeyler almış olabileceği de aklıma geldi. Tanıdığını söylediği Evliya Çelebi'nin belki yalnızca kitaplarını okumuştı. Başka örneklerde de görülebileceği gibi bunun tersi de doğru olabilir diye düşünüyor, hikâyemin yazarının izini bulmaktan umudu kesmemeye çalışıyordum, ama İstanbul Kütüphanelerinde yaptığım araştırmalar umutlarımın çoğunu suya düşürdü. 1652 ile 1680 arasında IV. Mehmet'e sunulan bütün o risalelerin, kitapların hiçbirini ne Topkapı Sarayı Kütüphanesinde, ne de oradan dağılmış olabileceğini düşündüğüm başka bazı kütüphanelerde bulabildim. Bir tek ipucuna rastladım: Hikâyede söz geçen "solak hattat"ın bu kütüphanelerde başka eserleri vardı. Bir süre onların peşinden gittim, ama bıkmıştık artık, mektup yağmuruna tuttuğum İtalyan üniversitelerinden umut hıncı cevaplar geliyordu: Gebze, Cennethisar ve Üsküdar mezarlıklarında yazarın kitabın kendisinden, çıkan, ama üzerinde yazmayan adına dayanarak yaptığım araştırmalar da başarısız çıkmıştı.- İz sürmeyi bıraktım. (...)

Bir dönem, önüme gelen herkese, hikâyemi, sanki onu bulmuş değil de, yazmışım gibi, coşkuyla anlattım. (...) Bir masanın üzerine koyduğum el yazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtlarımın durduğu başka bir odadaki masaya geçiyor, aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum (BK: 7-9).

Alıntıdaki izlenimler, okurun âdeta bir gelişim raporu gibidir. Faruk Darvinoğlu, önce sadece okumak için okur. Sonra hikâyeye odaklanır ve eser hakkında araştırma yapmaya başlar. Zahmetli bir arayış sürecinin ardından net veriler elde edemez. Çoğu araştırma hikâyede anlatılanlarla uyuşmaz ve bu noktadan sonra Faruk araştırmayı bırakır. Ancak bu bir pes ediş olarak algılanmamalıdır. İşte asıl önemli nokta buradadır. Araştırmayı bırakan Faruk, baştaki gibi hikâyeyi öylesine okuyup çevresine büyük bir şevkle anlatmaya başlar. Ancak Faruk’un ilk okuma yapan hâli ile son hâli arasında büyük fark oluşur. Bunun en bariz göstergesi Faruk’un, okuduğu metni tekrar ve kendince yazabilecek cesareti gösterebilmesidir. Okuduğu el yazması metni sadece transkript yapmadan yeni bir hikâyeye çevirmesi, edebî okurun metin içerisindeki faal ve üretken konumuna örnektir. “Giriş” bölümünde kurmaca yazar olan Faruk, kurmaca okur olarak somut okura âdeta mesaj verir. “Giriş” kısmını sadece asıl hikâyeye giriş olarak okuyan somut okur, farkında olmadan ideal okurun nasıl olması gerektiğiyle ilgili bilgiler edinir. İkinci bölümde de birçok okur tipiyle karşılaşan somut okur, okuma ile ilgili farklı deneyimleri örnekleriyle görmüş olur. Son anlatıda somut yazar olan Orhan Pamuk, okuma ve yazma süreciyle ilgili söyledikleriyle somut okura, tıpkı Faruk gibi edebî okur seviyesine ulaşması gerektiğini hissettirecektir.

İkinci anlatı olan “Elyazması Hikâye”de okurla ilgili farklı katmanlar ve okur tiplerinden bahsedilebilir. Burada işlevsel olarak geçen her şahıs, âdeta bir okur tipini temsil eder. Sıkça yazma eyleminin gerçekleşmesi ve bu eylem karşısında takınılan tavır, bir yerde, farklı okurların okuma esnasındaki hâllerini örneklendirir. Kimi sadece okumak için okur, kimi hayatta kalmak kimi de haz almak için okur. Bu bölümü kaleme alan kişinin Faruk Darvinoğlu, anlatıcının ve kurmaca içinde kurmaca yazar olan Köle’nin, metnin yaratıcıları olarak aynı eseri yazmış olma ihtimalleri, mevcut hâli iyice belirsizleştirerek akılda soru işaretleri oluşturur. Bu belirsizlikler kapalı narsistik eserlerdeki okurların edebî okur seviyesine ulaşmaları için göstermeleri gereken çaba için yazar tarafından yaratılmış engeller olarak değerlendirilebilir.

Asıl kurgu olan Elyazması Hikâye’nin içindeki okur profili “Giriş” kısmındakiyle birebir örtüşmez. Çünkü bu kısımda hem şahıs sayısı birden fazladır hem

de kurmacanın sunduğu imkânlar çerçevesinde kişi kadrosunda değişik tiplere yer verilmiştir. Bu şahısların neredeyse tamamı karakter özelliği göstermemekle beraber kimi eylem ve söylemleriyle bazen bir okur tipine bazen de okur üzerinde etkili bir ögeye dönüşürler.

Asıl kurguda var olan okur profilleri incelendiğinde Köle, Hoca, Padişah, Evliya Çelebi ve Atlı karakteristik olarak farklı okurlardır. Elyazması metin, “Giriş” ve “Son söz -Beyaz Kale Üzerine-” kısmından ayrı bir anlatı olarak göz önüne alındığında, bu şahısların okur olarak rolleri de farklılaşacaktır. Bunun temel nedeni eserin yazarının farklı kişiler olma ihtimalidir. Örneğin Köle’nin Elyazması Hikâye’nin yazarı olduğu düşünüldüğünde, Evliya Çelebi ile okuma üzerine yapılan sohbetleri onları daha bilinçli okur tipi yapar. Anlatının sonundaki Atlı’nın okur olarak rolü daha derinliklidir. Hoca ise kurgusal bağlamda olayların ilerleyişinde rol alan tek boyutlu bir okur olacaktır. Oysa “Giriş” bölümünden sonra yazarın asıl kurguyu anlatmaya başlaması somut yazar olarak Orhan Pamuk’un narsistik öğelerden faydalanarak okur üzerinde etki bırakmayı amaçladığı çıkarımıyla açıklanabilir. Faruk’la başlayan okur tipi, kurmaca bir eserdeki şahısların okur tipleriyle çoğaltılarak somut okurun bilinçlenme serüveninde okur olarak ona yalnız olmadığı hissettirilir. Üstelik bu durum okurun metne dâhil olmasında pekiştirici rol oynar.

Hoca, pasif ve geleneksel okur tipi olarak metinde yer alır. Köle’nin yanına gelmesinden sonra gerçekleştirmeyi planladıkları projeler için yaptıkları çalışmalarda ve Köle ile kaleme aldıkları geçmiş yaşantılarını okuma sürecinde tahammülsüz bir tavır sergiler. Anlamadığı ve hoşuna gitmeyen hususlar karşısında çabuk sıkılır, öfkelenir:

Son bir heyecanla, "Yakından Tanıdığım Aptallar" diye bir başlıkla sınıflandırdıkları üzerine bir şeyler yazdı, ama öfkeleni: Bütün bu yazılar hiçbir yere ulaştırmamıştı onu; yeni bir şey öğrenmemişti, niye ben olduğunu şimdi de bilmiyordu. Ben onu aldatmış, hatırlamak istemediklerini boş yere yeniden düşündürmüştüm. Beni cezalandıracakmış (BK: 25).

(...)

Böylece, o gülünç ve korkunç kötülük günleri başladı! Beni sandalyeye bağlayıp masama oturtuktan sonra, karşıma geçiyor, bana istediği şeyi yazmamı emrediyordu, ama bunun ne olduğunu kendisi de bilmiyordu artık. Aklında o benzetmeden başka bir şey yoktu: Tıpkı aynada dışını seyrettiği gibi, insan düşünerek beyninin içini de gözlemleyebilmeliymiş. Ben biliyordum bunu yapmayı, ama sırrını ondan saklıyordum. Hoca karşıma oturup bu sırrı yazmamı beklerken, ben önümdeki kâğıtları kendi kötülüğümün abartılmış hikâyeleriyle dolduruyordum: Çocukluğumun küçük hırsızlıklarını, kıskançlık yalanlarını, kendimi kardeşlerimden daha çok sevdirmek için kurnazca çevirdiğim dolapları, gençliğimin cinsel suçlarını abarta abarta ve keyifle yazıyordum. Hoca onları, merakla ve beni şaşırtan tuhaf bir haz ve korkuyla okuduktan sonra bana daha da öfkeleniyor, artık ölçüsünü kaçırdığı eziyeti artırıyordu (BK: 26). Tıpkı, bitip tükenmeyen kış gecelerini geçirmek için fal bakan iki bekâr erkek gibi, masanın iki ucuna karşılıklı oturmuş, önümüzdeki boş kâğıtlara bir şeyler

çiziktiriyorduk. Gülünç buluyordum kendimizi! Sabah, rüya diye Hoca'nın yazdıklarını okuyunca onu kendimden de gülünç buldum. Benim rüyalarımın özenerek bir rüya da o yazmıştı, ama görülmediği her şeyinden anlaşılan uydurma bir rüyaydı bu: Biz kardeşmişiz! Kendine, bana ağabeylik etmeyi yakıştırmıştı; ben de uslu uslu onun bilimsel sözlerini dinliyordum.

Hoca'nın geleneksel okur tipine uygun olduğunu gösteren bir diğer örnek ise okuduklarından doğrudan etkilenecek bir şeyler yapmaya çalışmasıdır. Öğrenilenlerin yaratıcılığını tetiklememesi, sadece gördükleri etrafında düşünmesi ve aynı şeyleri tekrar etmesi geleneksel okurun pasif yapısına örnek olarak gösterilebilir:

Tipki, bitip tükenmeyen kış gecelerini geçirmek için fal bakan iki bekâr erkek gibi, masanın iki ucuna karşılıklı oturmuş, önümüzdeki boş kâğıtlara bir şeyler çiziktiriyorduk. Gülünç buluyordum kendimizi! Sabah, rüya diye Hoca'nın yazdıklarını okuyunca onu kendimden de gülünç buldum. Benim rüyalarımın özenerek bir rüya da o yazmıştı, ama görülmediği her şeyinden anlaşılan uydurma bir rüyaydı bu: Biz kardeşmişiz! Kendine, bana ağabeylik etmeyi yakıştırmıştı; ben de uslu uslu onun bilimsel sözlerini dinliyordum (BK: 31).

Hoca'nın sadece okuduklarından bir şeyler üretmeye çalışması, fayda amaçlı okuma yapması ve kurmaca metin karşısında çabuk sinirlenip bıkkınlık hissine kapılması onu pasif/geleneksel okur tipine uygun kılar.

Elyazması Hikâye'nin ilk olumlu okur tipi henüz çocuk olan padişaktır. Padişah, çocukluğun vermiş olduğu merak duygusuyla Hoca ve Köle'nin yazdığı ilginç ve çoğu uydurma hikâyeleri merakla okur. Yazılanlar her ne kadar gerçeklikten uzak olsa da okuyup dinlediklerinden zevk aldığı için padişah, Hoca'dan daha bilinçli bir okur tipini temsil eder:

Bu yıldızlar havada öyle nasıl duruyorlardı? Saydam kürelere asılıydılar! O küreler neden yapılmıştı? Kendilerini saydam yapan saydam bir maddeden! Birbirlerine çarpıyor muydular? Hayır, maketteki gibi kat kattılar! O kadar yıldız vardı, niye o kadar küre yoktu? Çünkü onlar çok uzaklardaydılar! Ne kadar çok? Çok, çok! Öteki yıldızların da, döndükçe çalan zilleri var mıydı? Hayır, zili yıldızların bir tam dönüş yaptıkları anlaşılın diye biz koymuştuk! Gökğürültüsünün bununla ilgisi var mıydı? Yoktu! Neyle ilgisi vardı? Yağmurla! Yarın yağacak mıydı? Göğe bakılırsa yağmayacaktı! Gök, Padişah'ın hasta aslanı için ne diyordu? İyileşeceğini, ama sabırlı olmak gerektiğini; vb. vb. (BK: 14-15).

(...)

Padişah'a sunmaya karar verdiği Hayat-ül-Hayvan ve Acaib-ül-Mahlûkat adlı iki risale için ona Empoli'deki evimizin geniş bahçelerinde, çayırlarında gördüğüm güzel atları, alelade eşekleri, tavşanları, kertenkeleleri anlattım. (...) Sultan'ın çok ilgilendiği, ama Saray'ın birinci avlusunun aşırı temizliği yüzünden yeterince bilgi sahibi olamadığı bir konu olan, karıncaların hayatı, üzerinde uzunuzun dikkatle çalıştığımız bir bölüm oldu.

Hoca, karıncaların düzenli, mantıklı hayatını kaleme alırken çocuk padişahı eğiteceğimizi de düşünüyordu. Bu amaç için, bildiğimiz kara karıncaları yetersiz bulunca, Amerika'daki kırmızı karıncaların düzenini anlattı. Bu da ona, Amerika denilen yılanlı ülkede yaşayan ve yaşadıkları hayatı hiç değiştirmeyen hımbıl yerlilerin başlarına gelenler üzerine, hem acıklı, hem de hisseli bir kitap yazma düşüncesini verdi: Bana ayrıntılarını anlatırken, hayvanlara ve ava düşkün bir çocuk kralın bilimle ilgilenmediği için, sonunda nasıl İspanyol gâvurları tarafından kazığa oturtulduğunu da yazacağını söylediği bu kitabı, sanırım bitirmeye cesaret edemedi hiç.

(...)

Sultan, aslanının biri dişi biri erkek, birbirine denk iki yavru doğurduğunu, hayvanlar kitaplarını çok sevdiğini söylemiş, Nil çevresindeki çayırarda rastlanan mavi kanatlı boğaları ve pembe kedileri sormuş. Hoca tuhaf bir zafer sarhoşluğu ve korku içindeydi (BK: 18-19).

Padişahın müneccim gibi gördüğü hatta sonraları müneccimbaşı yaptığı Hoca'ya enteresan sorular sorması, bu soruların cevaplarını araması, Hoca'nın yazdığı risaleleri ilgiyle okuması, metin karşısında duyarlı, araştıran biri olarak zevk alması, onun, Hoca'ya nazaran daha bilinçli bir okur olduğunu gösterir.

Evliya Çelebi, okur olarak Hoca'nın ve Padişah'ın aksine daha bilinçli, metne eleştirel olarak yaklaşabilen, okuduğundan zevk alan, kendi deneyimlerinden yola çıkarak ona bir şeyler katan duygusal ve alternatif bir okurdur:

Hikâyemle birlikte, sanki, gece yarısı odanın içine, ikimizi de meraklandırarak tedirgin eden çekici bir hayaletin gölgesi vurmuştu. Sabaha doğru, konuğum hikâyemi çok sevdiğini söyleyerek beni mutlu ettikten sonra, bazı şeylere karşı çıkacağını da ekledi. Belki de, ikimizin sinir bozucu anısından kurtulmak, bir an önce yeni hayatıma dönmek için ilgiyle dinledim onu. Hikâyemdeki gibi tuhaf ve şaşırtıcı olanı aramalıymışız; evet, dünyanın bu bıkkınlık verici sıkıcılığına karşı yapabileceğimiz belki de tek şey buymuş; bunu, hep aynı şeylerin tekrarlandığı o çocukluk ve okul yıllarından beri bildiği için, hayatta dört duvar arasına kapanmayı aklına bile getirmemiş; bu yüzden bütün ömrünü gezilerde, bitip tükenmeyen yollarda hikâyeler arayarak geçirmiş. Ama, tuhaf ve şaşırtıcı olanı, dünyada aramalıymışız, kendi içimizde değil! (BK: 135).

Evliya Çelebi'nin hikâyeyi okuyup beğenmesi, bunun yanında okuduklarına eleştiride bulunması ve metnin yazarına tavsiye verecek cesareti göstermesi aktif, bilinçlenme seviyesi yüksek bir okur olduğunu göstermektedir.

Kurmaca yazar ve anlatıcı olan Köle ise okur profilinde kendinden emin, ne yaptığını bilen bir okurdur. Kendi okurlarından beklentileri de bu yöndedir. Köle'nin "akıllı okurlarım" (BK: 140-141) diye bir hitapta bulunması da bu durumu örnekendirir niteliktedir:

Kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile. Bir zamanlar ben de aynı şeyi düşünüyordum, yıllar önce yazdığım bu sayfaları bir daha okumamak üzere bir köşeye tıkmıştım (...) ama iki hafta önce beni görmeye gelen bir konuğumun sözlerine kanınca kitabımı yeniden ortaya çıkardım. Bugün, en sevdiğim kitabımın bu olduğunu biliyorum artık; onu gerektiği gibi, istediğim gibi, düşlediğim gibi bitireceğim (BK: 128).

Kölenin hem yazar hem de okur olarak bilinçli bir tip olduğu Evliya Çelebi ile yazdıkları üzerine yaptıkları sohbetteki tavrından net biçimde anlaşılır:

"Bu hikâyede olup bitenin gerçek olduğunu düşünelim," dedi. "Birbirlerinin yerine geçen o insanların yeni hayatlarında mutlu olabileceklerine, ben, inanıyor muyum? Sustum. Sonra, nedense bana hikâyemdeki bir ayrıntıyı hatırlattı: Kolu kopuk bir İspanyol kölesinin umutlarına kendimizi kaptırmamalıymışız! O zaman, o tür hikâyeleri yaza yaza, tuhafılığı kendi içimizde araya araya, bizler de başka biri olurmuşuz, Allah korusun, okuyucularımız da. İnsanların hep kendilerinden, kendi tuhafılıklarından söz ettiği, kitapların ve hikâyelerin de hep bunu anlattığı o korkunç dünyayı düşünmek bile istemiyordum. Ben istiyordum! (BK: 136).

Köle, Evliya Çelebi'nin metin üzerine yaptığı değerlendirmelere karşı çıkacak cesareti gösterir. Böylece yazıp okuduklarını değerlendirirken teslimiyetçi bir tutum

içerisinde olmadığını aksine kendi doğrusundan şaşmayacağını “ben istiyordum!” ifadeleriyle belirtir.

Atlı ise somut okurun bilinçlenme düzeyini en üst dereceye ulaştırmış edebî okur profilini temsil eder. Kurmaca yazar olarak Köle, akıllı okurlarından beklentisini Atlı üzerinden örneklendirir:

Sonra, okuduklarını, şaşkınlığını hazmetmek, dinlenmek için dönüp pencereden dışarı dalgın dalgın baktı. Keyifle görüyordum, ilk başta, böyle durumlarda insanların hep yaptıkları gibi, boşlukta sonsuz bir noktaya, olmayan bir odağa bakıyordu, ama sonra sonra, beklediğim gibi, gördü de: Pencerenin çerçevesi içinden gördüklerine bakıyordu bu sefer. Hayır, akıllı okuyucuları anlamışlardır, sandığım kadar aptal değilmiş. Beklediğim gibi, hırsıyla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığım bulup okudu. Sonra yeniden, evimin arka bahçesine bakan o pencereden görebileceklerine baktı. Ne gördüğünü, tabii ki çok iyi biliyordum (BK: 140-141).

Atlı’nın böylesi bir farkındalık düzeyine ulaşması edebî bir okurun taşıması gereken tüm vasıfları büyük ölçüde kazandığını gösterir.

Faruk’la Köle’nin özdeşleştiği Köle’nin Faruk olma ihtimalinin olduğu yer burada daha da belirginleşir. Her ikisi de hikâyelerinde, hem okur olarak hem de istedikleri okur tipine aynı kriterlere göre yer vermişlerdir. Ayrıca Faruk, “Giriş”teki bilinçli okur profilini Atlı üzerinden örneklendirmiş de olabilir. Faruk’un önce hikâyeyi rastgele okuması, sonra araştırması ardından hikâye olarak kabul edip hazmetmesi ve tekrar yazabilecek seviyede bilinçlenmesi, Köle ve Faruk’un aynı kişiler olabileceğini gösterir. Yine bilinçsel düzeyde Atlı ve Faruk, kurmaca okur olarak aynı kişileri temsil ederler.

Asıl kurgu olan Elyazması Hikâye ile “Giriş” kısmı birbiriyle ilişkili şekilde okunduğunda somut okura; kurmaca okur tiplerinin farklı yönlerinin emsallerle gösterildiği anlaşılır. Bundaki temel amaç okuru postmodernistlerin hedefledikleri seviyeye yükseltmektir. Şöyle ki somut okura; araştıran, metni özümseyen, metinle bütünleşen hatta onu kendince tekrar yazacak bilinç düzeyinde olması gerektiği hissettirilir. “Giriş” kısmındaki okur kimliğiyle Faruk Darvınoğlu’nun bilinçlenme süreci ve elyazması metnin yeniden nasıl kurgulandığı gösterilerek somut okura neler yapması gerektiği örneklendirilmiş gibidir. Nitekim Faruk, “Giriş”te önce elyazması metni bulur fakat ne yapacağını bilmeden rastgele okur. Asıl kurguda bu rol Hoca’ya verilir. Ardından Faruk okuduğu metni merak eder, kendine sorular sorar ve araştırmaya başlar. Merak unsuru ve odaklanma, asıl kurguda çocuk padişah aracılığıyla işlenir. Faruk’un araştırmaktan vazgeçip metni olduğu gibi hazmetmesi ve ondan zevk alması, kendininmiş

gibi sahiplenmesi, Elyazması Hikâye’de Köle’nin hem okur hem de yazar olduğu süreçte gözlemlenir. Son olarak Faruk’un ideal/edebî okur seviyesine ulaştığı metni tekrar yazacak yetiye erişip doğrudan metne girmesiyle örneklenir. Aynı durum elyazması kurguda Köle’nin yaşadıklarını kurgu olarak kaleme alması ve kendince değiştirmesi şeklinde gerçekleşir. Özetle her iki anlatıdaki okur tipinin belli bir gelişim evresinden geçtiği söylenebilir. Nitekim asıl kurgu olan Elyazması Hikâye’deki her şahıs, aslında Faruk Darvinoğlu’nun okur olarak gelişim evrelerinden birini temsil eder.

Son anlatı olan “Son söz - Beyaz Kale Üzerine”nin somut yazarı Orhan Pamuk, okurunu, faal hâle getirmek için onlarla metnin yazılış ve okunuşu hakkında âdeta sohbet eder. Eserin yazımında karşılaştığı zorluklar, Faruk’un metindeki yeri gibi hususlarla eserin kapalı ve açık narsistik yönlerine işaret eder. Somut yazar olarak Orhan Pamuk’un Faruk Darvinoğlu hakkında tutarsız söylemleri, aslında kendisinin Faruk olabileceğini ima etmesi, hikâyeyi hem kendine hem Faruk’a mâl etmesi, ardından metni kimin yazdığını bilmediğini belirtmesi, çocukluğunda yaşadığı bir olayın benzerini Elyazması Hikâye’nin içine yerleştirmesi, aslında; okuru metnin içine sokmak, metni okuduğu gibi değil de kendi istediği gibi sonlandırmasını sağlamak, yani okuru metnin bir parçası hâline getirmek istediği içindir denilebilir:

Aslında bütün yazarlar bir başkası olmak isterler; Dr. Jekyll ve Mr. Hyde’da Hoffmann’dan çok Robert Louis Stevenson’un kendi ruhsal durumunun yansımaları vardır: Gündüz vatandaş, gece yazar! Belki yerime geçen benzerim okurlarıma benim ikizler burcundan olduğumu hatırlatmaya da kalkıştırdı, ama böyle şeylere inanmadığını bir yerde okuduğumu söyleyerek onu susturdum ben. Bu karışıklığın kitabımı bulup ona önsöz yazan Faruk’ tan sonra, kitabın sonunda bir de benim konuşmaya kalkışmamdan çıkan karışıklığa benzediğini haklı olarak bazı okuyucularım söyleyeceklerdir. Amacımız açıklık olduğuna göre, açıklamaya çalışayım.

Beyaz Kale’nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca’nın mı yazdığını ben de bilmiyorum (BK: 147).

Sessiz *Ev*’in kahramanlarından tarihçi Faruk’a duyduğum yakınlığı, *Beyaz Kale*’yi yazarken karşıma çıkan bazı teknik zorluklardan (okuyucu için gerekli bazı açıklamalar, zorunlu bazı tarihsel bilgileri aktarmak vb.) sakınmak için kullanmaya karar verdim (BK: 147).

(...)

Gebze arşivinde bulduğu el yazmasını Faruk da tıpkı *Cervantes* gibi vatandaşlarının diline aktarırken başka kitaplardan da metne bir şeyler eklemiş olmalı. Bu arada tıpkı Faruk gibi benim de arşivlerde çalıştığımı, kütüphanelerin tozlu raflarında elyazmaları arasında eşlendiğimi düşünen okurlarıma, Faruk’un yaptığı işleri üzerime almak istemediğimi belirtmek isterim. Benim yaptığım, yalnızca Faruk’un bulduğu bazı ayrıntılardan faydalanmak oldu. Onlar Stendhal’in *İtalya Hikâyeleri*’nden öğrendiğim o eski, bulunmuş el yazması yöntemiyle Faruk’a yazdırdığım giriş bölümüne serpiştirdim” (148).

“Postmodern Kurgu” başlığı altında da çeşitli yönleriyle örneklendirilen bu hususlarla somut yazar olan Orhan Pamuk, kafası karışmış okurun işini daha da zorlaştırır. Romanı bütünlüklü olarak anlayamayan pasif okur, böylece kendinde ister istemez bilinçli/edebî bir okura dönüşmek gerekliliğini hisseder.

Özetle *Beyaz Kale*, postmodern romanın aktif, üretken, metnin parçası olan okur unsurunun nasıl olması gerektiğini kurmaca içinde anlatan ve derinlemesine örneklendiren bir eser olması yönüyle Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir.

2.3.1.2. *Bin Hüzünlü Haz*'da Kayıp Kimlikler, Kişiler ve Okur

Bin Hüzünlü Haz, kişi kadrosu yönünden postmodern anlatıların tüm özelliklerini neredeyse eksiksiz olarak örnekler. Şöyle ki merkeziyetsiz özne, varlığı şüpheli kişiler, nesnel gerçeklikten uzak insan dışı varlıklar, kurguda farklı kimliklerle yer alan okur ve yazar, eserin kişi kadrosunu oluşturur.

Anlatı aslında kahramansız bir eserdir. Alaaddin'in arayışı etrafında ilerleyen eserde adı geçen şahıslara ait ne bir tasvir ne de tanıtıcı bilgiler vardır. Çoğu silik, varlığı şüpheli silüetler gibidir. Anlatı ilerledikçe kurgunun gittikçe soyut, sanal bir evrene kayması, Alaaddin'in bile varlığının kesinliğini kaybetmesi ve anlatıcının farklı kimliklerle metne girerek şahıslar üzerine söyledikleri, kişiler hakkındaki belirsizlikleri daha da artırır. Yazar-anlatıcının söylemleri etrafında şekillenen kurgu, daha çok masalsı bir atmosferde ilerler. Kişiler de bu atmosfer içerisinde olağan kimliklerinden uzaklaşır. Ancak bu durum onları masal türüne uygun tiplere dönüştürmez. Her şahıs işlevselsizlikleriyle boy gösterir metinde. Dekor gibi bir görünüp bir kaybolurlar. Farklı zamanlarda tekrar görünen tipler ise her seferinde farklı bir hikâye içerisinde farklı bir biçimde fakat yine pasif bir şekilde ortaya çıkarlar. Zira “şahısların birden çıkıp birden kaybolmaları ve bu ortaya çıkış ve kayboluşların hiçbir mantıkî gerekçeye dayandırılmaması postmodern anlayışın sınırları birer birer sınırsızlığa dönüştür[mesi]” (Karaburgu, 2008: 190) ile ilişkilidir. Yani yazar-anlatıcının kişileri bir var edip bir yok etmesi aslında sadece kurmacanın asıl gerçeklik olduğunu göstermek ve sınırları kaldırarak çoğulcu anlayışı vurgulamak içindir.

Öncelikle metnin asıl kahramanı gibi görünen Alaaddin'in metinde nasıl yer aldığına, hangi ölçütler etrafında var olduğuna ya da ortadan kalktığına değinelim. Alaaddin, modern metinlerden tamamen farklı şekilde çizilen ve ortadan kaldırılan merkezden kopuk postmodern özneyi neredeyse bire bir örnekler. İlk bölümde anlatıcı olan Alaaddin, modern dünya karşısında postmodern bir duruş sergileyerek içinde bulunduğu düzeni acımasızca eleştirir:

Evinde uyurken boğazlanmış yaşlı ve zengin kadınların, kıtır kıtır kesilip banyo küvetinin içinde parçalara ayrılmış genç sevgililerin, mahalle kahvesinde oturup sakın sakın çayını yudumlarken ağzını şapırdattı diye gövdesi bir şarjör dolusu kurşunla kalbura çevrilmiş mahzun bakışlı işçilerin, namus uğruna köylerde ipe çekilen her biri birbirinden körpe kızların, lağım çukurlarına atılan kart prenseslerin, ya da alacak verecek tartışması yüzünden on-on beş yerinden bıçak darbesi yemiş halim selim adamlarla polis panzerlerinin altında ezilen göstericilerin cesetleri peş peşe ekrandan geçerken, birazcık da olsa suçtan arınmışlığı unutup rahatlıyorum çünkü... Hatta, bir süre için yaşadığıma gerçekten inanmaya, oturduğum koltuğun yumuşaklığını hissetmeye ve duvarların dışındaki hayatın, olanca pisliği, karmaşıklığı ve arada bir billur gibi parlayan gizli güzellikleriyle birlikte benim varlığımdan da gelip geçtiğini düşünmeye başlıyorum. Dahası, orada oturuyor olmama rağmen, bu hayatın beni dört yanımı saran bembeyaz duvarların dışına çıkarıp baş döndürücü bir hızla farklı yönlere doğru sürüklediğini, sürüklerken şeklimden şekiller alıp şeklime yeni yeni şekiller verdiğini, sonra da bir ses, bir işaret ya da bir hayal halinde elden ele, dilden dile, gözden göze dolaştırdığını da düşünüyorum. İçim bir tuhaf oluyor işte o zaman; hızla serpilip gelişen, derinleşen ve hayatın en uzak noktalarına kadar ulaşarak aynı anda her yerde ve her şeyde yankılanan hayalimdeki varlığımın büyüklüğü karşısında, ağzımın sularını akıta akıta cinayet görüntülerini seyrettiğim için, utanır gibi oluyorum. Yüzüm kızarıyor mu bilmiyorum o anda... (...) Ya da seyircilerini salya sümük ağlatan, içleri vıcık vıcık iyilikle doldurulmuş, ucuz filmler... Bu filmlerin her biri birbirinden yakışıklı, her biri birbirinden güzel kahramanları birer iyilik meleğine benziyorlar tabii; başkaları onlara ne yaparsa yapsın, onlar hakkında asla ve asla kötü düşünmüyorlar. Bazen hayat bu kahramanların içinde uyuyup da üstü akla hayale gelmeyecek bir yığın ıvrır zıvırla örtülü olan kötülüğü, çeşitli rastlantılarla çeşitli insan davranışlarını kullanıp kışkırtmaya çalışıyor ama, sonuçta değişen hiçbir şey olmuyor... (BHH: 12-13).

Modernist yaşam tarzına yönelik bu eleştirilere rağmen Alaaddin'in pek bir şey yapmaması, kendini şehrin sokaklarına atmasına rağmen şehrin yozlaşmış, suça batmışlığına bir türlü ayak uyduramaması postmodern öznenin modern hayat içerisindeki yerini örnekler:

İçimin bir köşesinden diğer köşesine, çılgınlar gibi palas pandıras koşuyorum sözgelimi, uçuyorum kendimle karşılaşıp kendime tutunabilir miyim diye, savruluyorum un ufak, sürünüyorum, canımı dışıma takıp kalkıyorum ve yeniden, yeniden, yeniden yıkılıyorum. Her defasında, yıkılırken çocuk oluyorum sanki; minicik ellerimi yere basıp kalkarken de, inanılmaz bir şekilde, çarçabuk büyüyorum. Sonra, elimi yüzümü çizip geçen kırmızı şişe parıltılarına tutunup hırsıyla ileriye, meleklerin konuşmaları arasından gözükken suçların cazibesine doğru atılıyorum ama, ellerim gene boş kalıyor... Çalmak istediğim eşyaların yüzünde gezinen sessiz ve anlaşılmasız bir güç, ellerimi hiç hissettirmeden tutup nazikçe geri itiyor sanki; günlerce oturup öldürmeyi düşündüğüm insanlar, akla hayale gelmedik bir nedenle tuhaf bir şekilde ölümsüzleşiyor; ıssız sokak köşelerinde çektiğim bıçaklar havada kana susamış metal bir dil gibi pırlıl pırlıl yanıp sönerken birdenbire kayboluyor; ya da milimetrik hesaplarla özene bezene doğrulttuğum namlular hedefe doğru peş peşe, hedefin canlılığını artıran derin bir sessizlik kusuyor da, ben neye uğradığımı şaşırıyorum (BHH: 10).

Alaaddin, modern dünya içerisinde çıkmazlar içerisinde kaybolan, kendisi ve çevresine yabancılaşan kimliğiyle modern bireyden çok postmodern özneyi andırır. Anlatılanların, yaşananların merkezine bir türlü geçemeyen Alaaddin, bu yönüyle kimlik kazanamaz, bireyleşememenin verdiği rahatsızlıkla merkezden uzaklaşarak postmodern özneye yaklaşır.

Anlatı ilerledikçe Alaaddin'in varlığı tıpkı kurguda olduğu gibi belirsizlik ve ihtimallerle sınırsızlaşır. Anlatıcı, Alaaddin üzerine söyledikleriyle onu okur için tam bir

bilinmeze dönüştürür. İlk başlarda romanda başkişi olarak düşünülen Alaaddin, anlatıcının “öyleyse insan değildir bu Alaaddin?” (BHH: 42) ifadesiyle nesnel kimliğinden uzaklaştırılır. İlerleyen kısımlarda yazar-anlatıcının Alaaddin üzerine söylemleri onu gittikçe soyut bir düzleme taşıyarak imgeleştirir:

Bakılmasınmış benim böyle Alaaddin, Alaaddin deyip durduğuma; bu Alaaddin, pekâlâ hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı olabilir, hatta (BHH: 44).

(...)

Benim, kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengâvere, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen carıye yüzlü mahcup bir şehzadeye, kimi zaman da hedefini şaşırmış bir deli oka, kendi karanlığına eğilmiş bir nazlı dala, ya da loş saray köşelerinde küflenmiş sabır dağları arasında bin bir zahmetle yetişmiş bir gonca güle benzeteceğim bu gencin adı da, hiç kuşkusuz Alaaddin olur (BHH: 96).

Anlatıcı bu söylemleriyle Alaaddin'i bir roman kişisi olmaktan çıkartarak kimliksizleştirir. Onun üzerinden belirsizlik ve sınırsızlık kavramlarının vurgusunu yapar. Ayrıca Alaaddin'e yüklediği soyut mânâlarla çoğu kez değerler üzerine düşüncelerini belirtir:

Bunlardan her şey beklenir çünkü. Ayak izleri kanlıdır bunların, bakışları, susuşları, dokunuşları, dokunmayışları kanlıdır..."

"Yo," dedim sıkıntıyla. "Benim aradığım Alaaddin, suçtan arınmışlığından tedirgin olacak kadar suçsuz birisi."

"Öyle birisi yok bence," dedi hem azarlar, hem de alay edercesine. "Bir serap görüyorsun sen. Evet, daha önce de dediğim gibi, oldukça tatlı, hoş ve bol parıltılı bir serap görüyorsun... Ya da, kendi masalının içinde yaşıyorsun. Alaaddin'in sesi sandığın ses de, hiç kuşkusuz başka bir şeylerin sesi. Belki de, başka bir şeylerin sessizliği... Kurbağa sürüsü gibi vırak vırak ötüşüp yeri göğü yıkan birtakım arzuların sesi, sözgelimi; gece gündüz konuşup insanın kafasını şişiren eşyaların, yaralı bir kurt gibi hiç durmaksızın uluyan özlemlerin, insan suretine girip sokaklarda sersefil sürünen acıların, uzaklıkların, bir aradalıkların, ayrılıkların, ya da sessizliklerin sesi... Belki de, bizim henüz fark edemediğimiz, başka başka şeylerin..."

"Haklı olabilirsiniz," dedim ona. "Ama ben, o sesin Alaaddin'in sesi olduğuna inanıyorum (BHH: 45).

Alaaddin, yaşanan tüm ahlaksızlıklar, acılar karşısında suçtan arınmışlığıyla bir sembole dönüşür. Tüm sessizliğiyle adeta insanlığın yahut yaşamın sesi gibidir. Ecevit'in (2011: 196) belirttiği üzere “meleksi yapısı ile, insanın kutsal/kozmik özellikler taşıyan *özbenidir* belki de; belki de *metnin kendisidir*, *kurgulama ediminin* adıdır Alaaddin; belki de anlatıcının sevgilisidir; kim bilir belki de kurguda istenildiği gibi oynanılan bir *jokerdir*. Ne olduğu belli olmayan Alaaddin, çevresindeki tüm bu belirsizlik aylasıyla metnin içinde *mitleşir*; metnin *özgül mitidir* Alaaddin; o bir *imge*dir artık.”

Anlatıcı, Alaaddin'i arama macerasında aslında mitleşen, imgeleşen Alaaddin'i bulmaya çalışmaktadır. Anlatıcı, çürümüşlüğü temsililiyle çizilen şehir içerisinde en temiz kimliğiyle parçalara ayrılmış ve her biri bir başka insana savrulmuş Alaaddin'in peşine düşmüştür:

Ama şimdi size, şehrin ve zamanın o noktasında avare avare gezip dolaşırken, sonunda herkesin yüzünde Alaaddin'in yüzünden bir parça görmeye başladığımı söyleyebilirim.

Müthiş bir şeydi tabii bu; artık gözlerimi kime çevirsem mutlaka ona ait bir renge, bir kıpırtıya, bir şekle ya da kokuya rastlayabiliyordum. Alaaddin ne yapıp edip un ufak parçalanmıştı da, kimse kendisini bulamasın ve bilemesin diye, tıpkı güzellik ya da çirkinlik gibi bütün insanların varlığına biraz biraz dağılmıştı sanki. Belki de ben sokaklarda yana yakıla dolaşıp onu tastamam bir gövde halinde bulmaya çalışırken, o olanca parçalanmışlığıyla her köşeden bana bakıyordu. Elleri, bütün insanların ellerindeydi sözgelimi; o ellerin salınışında, görünüşünde, ceplere girip çıkışında, bir şeylere uzanışında, irkilip aniden geri çekilişinde, ya da ne bileyim, para alışında, para verişinde, para sayışında ve bir başka eli (daha doğrusu, başka elde yaşayan öteki parçasını) kimi zaman dostça, kimi zaman sinsice, kimi zaman da ezip suyunu çıkaracakmış gibi sertçe sıkışındaydı. Nedense buna öyle inanmıştım ki, artık o günlerde insanların ellerini bir araya getirebilirim, pekâlâ Alaaddin'in ellerini yaratabilirmişim gibi geliyordu bana. Gözlerini bir araya getirebilirim, gözlerini yaratabilirmişim. Ya da, ayaklarını bir araya getirebilirim, ayaklarını. Omuzlarını sonra, duruşunu, gülüşünü, bakışını, eğilişini, doğruluşunu, yürüyüşünü... (BHH: 48-49).

Anlatıcı, Alaaddin'i ideaya dönüştürüp tüm insanlığa onun bir parçasını vermiştir. Kusursuzluğun meydana çıkmasını yani Alaaddin'e ulaşmanın parçaları bir araya getirmekten geçtiğini işaret eden yazar, böylelikle -postmodern anlayışa uygun biçimde- bütünden ziyade parçalılığın önemine farklı bir düzlemde göndermede bulunur.

Anlatıcı elbette bu çabasında istediği başarıya ulaşamaz. İmgesel boyutta arayış, Alaaddin'in farklı insanlarda farklı yerlere dağılmışlığıyla zora girer:

Alaaddin'in çeşitli duruşları, çeşitli bakışları ya da çeşitli gülüşleriyle sohbet ediyor, sonra herhangi bir istasyonda inip sessiz sedasız bu şehrin insanlarına benzeyen başka bir şehrin insanları arasına karışıyor, onlarla birlikte her sabah işe, her akşam sinemalara, meyhanelere, tatsız tuzsuz komşu ziyaretlerine ya da içleri birçok anlamsız şeyle doldurulmuş eğlence merkezlerine gidiyor, kimi zaman düğün törenlerine katılıp süzüm süzüm süzülen gelinlerin yanı başında ikinci bir gelin edasıyla suspus duruyor, kimi zaman piknik yerlerinde içleri kan ağladığı halde gülüp oynamaya çalışanlarla vakit geçiriyor, kimi zaman şaşılmalı bir tembellikle oturup şapşal şapşal televizyon seyrediyor, sonra işte böyle böyle o şehirdeki Alaaddin'in parçalarını da toplayıp tek tek belleğime doldurunca kalkıp limana doğru yürüyor, derken bile isteye oralarda sürüp giden boktan bir kavgaya karışıp şöyle okkalı birkaç yumrukla birkaç tekme yedikten ve asık suratlı mahkeme kapıları önünde yıllarca süründükten sonra hapishaneye düşüyor, işte bu sayede demir parmaklıkların gerisinde yatan Alaaddin'in çeşit çeşit halleriyle öfkeli sessizliklerini, ranzaya uzanıp iç çekişlerini ve işkence görenlerin acı haykırıışlarını işittikçe dört duvar arasına kapatılmış deli danalar gibi bir sağa bir sola gidip gelişlerini de alıp belleğimin bir köşesine koyma fırsatı buluyor, sonra serbest bırakıldığında ya da cesaretime cesaret katan üç beş kafadarla birlikte hapishaneden kaçıp bir şekilde dışarı çıktığımda aynı serüveni yaşamaya yazgılıymışım gibi gene limana doğru yürüyor, ortalığı birbirine katan o cırlak sesli satıcıları, sıra sıra dükkânları ve hamalları geçip hemen dev bir gemiyle denize açılıyor, ardından anlatılması çok uzun sürecek korkunç bir fırtınaya tutuluyor, denizin genişliği katlana katlana gelip büyük bir gürültüyle üstümüze yığıldıkça dünyanın öteki ucundaki insanlarda yaşayan Alaaddin'in değişik yanlarını asla göremeyeceğim endişesine kapılıyor, derken ne halt edeceğimi şaşırp tayfaların peşi sıra oraya buraya koşturuyor, sonra da tam göğün alnını yalayan dalga seslerini aralayıp alelacele güverteden aşağıya atlayacakken, tıpkı Alaaddin gibi kendimi gene şehrin karanlığında, o mezbelelik yerlerde dolaşırken buluyordum (BHH: 50-51).

Anlatıcının, Alaaddin'i ararken bazen onunla bütünleşme bazen de onu her yönüyle tanıma arzusu içerisinde olduğu gözlenir. Üstelik bu istek metnin birçok yerinde açıkça belirtilir:

Büyük kelimesine sığmayacak kadar büyük ve harikulade bir an olacaktı o an; Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin'le, ben de her iki Alaaddin'e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı, yüz yüze gelmiş aynalar gibi...

(...)

Gündüz ortalarına dek sarkan bu gecelerin birçoğunda da, dursuz duraksız sevişmelerin yanı sıra Alaaddin'le kıyasıya dövüşecektik hiç kuşkusuz; bazen iki kardeş, bazen iki düşman, bazen de sevgileri sevişmelere sığmayan iki çılgın sevgili gibi birbirimize girecek, gecenin derinliklerinde langır lungur yuvarlanacak, yıldızlara tutunup kalkarken gürültüyle düşecek, düşerken sessizce kalkacak ve dövüşmenin şiddetini gizli bir ayna gibi kullanıp kendimizi doyasıya seyrettikten sonra da, oturup birbirimizin yaralarını saracaktık. (BHH: 19-20,21).

Metnin tamamına yansımış olan Alaaddin'e ulaşma arzusu, kusursuz gibi görünen imgeye sahip olma, onu bünyesinde hissetme gerçekleşince anlatıcı, sonsuzluğun, kusursuzluğun ya da bilinmezliğin sırrına ulaşmanın hazzını yaşayacaktır. Ne var ki anlatıya ismini veren hazzın hüznünlü olması, mutlak bir elde edişin sağlanamamasından kaynaklanır. Zira kurgunun sonsuz kez kendi içinden yeniden kurgular türetmesi, Alaaddin'in ne/kim olduğunun hiçbir zaman cevaplanamaması, hazzın hep hüznünlü sonuçlanmasına neden olmuştur.

Bin Hüznünlü Haz içerisinde Alaaddin haricinde dikkat çeken kişiler, Motel ROM'daki yaşlı kadın ve anlatıcıdır. Bu kişiler dışında metne metinlerarası ilişkilerle yerleştirilen masal, hikâye ve roman kahramanları; genellikle kurgunun parçalılığına, anlamın çoğulluğuna ve belirsizliğine hizmet etmişlerdir.

Anlatıcı, metin içerisinde çoğu kez farklı kimliklerle okurun karşısına çıkar. Ağırıklı olarak metnin kurucusu, yani yazar-anlatıcı olarak görünür metinde. Ancak şöyle bir farklılık vardır ki yazar-anlatıcı bazen somut yazardır bazen de kurmaca kimliğiyle metne şekil veren kurmaca yazardır. Bu kısımlar bakış açısı ve anlatıcı altında ayrıntılı olarak ele alınacaksa da kişi kadrosundaki rolü bakımından anlatıcının genel özelliklerine bakmak yerinde olacaktır. Anlatıcı, tıpkı Alaaddin gibi metindeki genel belirsizliği pekiştirmek için farklı kimliklere bürünür. Bazen hikâyeyi dışardan izler bazen direk hikâyenin kahramanı olur bazen de sadece bir sırdaş gibi okurla sohbet eder. Ne fiziksel özellikleri ne de ismi verilir. Asli görevi, hikâyeyi kurgulamak, arayış odaklı sembolik bir macerada okura eşlik etmektir. Bazen anlatıcının somut yazar mı olduğu yoksa konuşanın Alaaddin'in kendisi mi olduğu belirsizleşir. Anlatıcı, Alaaddin'in söylediğini düşündüren uzun cümlelere birkaç söz manevrasıyla dâhil olarak konuşanın kim olduğunu belirsizleştirir. Böylelikle okur üzerinde şaşkınlık yaratılır, üslup ve anlatıcı unsurlarında bütünlüğün oluşması kasten engellenir:

Belki sokak lambalarının yalnızlığını, depolarda uyuyan eşyaların sırasızlığını, insanların birçok şeye karşı gözü kapalılığını, şarkıların çaresizliğini, aşkların ciddiyetini ve çocukların saflığını da dinliyorum bu arada. Dinledikçe de, akla gelebilecek her yerin ve her şeyin meleklerin sesiyle konuştuğunu, ya da melek seslerinin birdenbire, kocaman bir şehre dönüştüğünü görüp şaşırıyorum. Sonra, yanı başımdaki melekler kırmızı kırmızı parlayan burunlarını yere eğip sussalar da, şehir susmuyor artık; kimi zaman caddelerinin, kimi zaman sokaklarının, kimi zaman da meydanlarının, insanların, pencerelerinin, kapılarının, sularının ve ışıklarının diliyle, devasa bir ağız gibi sürekli, ama sürekli konuşuyor... İşte o zaman ben, çeşitli suçların işlendiği göz kamaştırıcı bir dünyadan başka bir dünyaya sessiz sedasız göçmüş gibi oluyorum. Hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşır aşır gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünyaya

diye konuşmasını sürdürüyordu Alaaddin (BHH: 18).

(...)

O karmaşanın ortasında yürüyorum diye bir süre belleğimdeki bakırcılar sokağının ıssızlığında (bir bakıma kendi yarattığım zamanda) yürüyordum sanki ve her defasında önceki gördüklerimle sonrakileri, tıpkı iç içe geçmiş kartpostallar gibi birbirine karıştırıyordum. Renk renk ışıklarla aydınlatılmış cici bicili mağaza vitrinlerinde aksakallı bakır ustalarını görüyordum sözgelimi, ellerinde çekiçlerle; parklarda bakırcı dükkânlarının karanlığında parlayıp sönen ateşleri, meydanlarda savrulup duran dumanları, köşelerde bu dumanların gerisinde dikilen çöp boyunlu çıraqları ve bütün bunların arasında da, çekiçlerin ucundan kopup sağa sola saçılan o küçücük küçücük yıldızları görüyordum.

Derken bir gün, üst üste çakışan bu zamanları ayakta tutan görüntülerin içinde, MOTEL ROM'daki kadını gördüm (BHH: 52).

(...)

Ruhumun olanca diriliğiyle ben bütün bu sayıp döktüklerimi doğuran, bunları kat kat çevreleyen ve gelecekte gene bunlardan doğup çeşitli kılıklarda boy gösterecek olan hikâyelerin hepsini birden yaşamıştım (BHH: 118).

Benzer birçok örnekle anlatıcı, metindeki belirsizliği olabildiğince destekler.

Konuşan kimdir, hikâyeyi anlatan somut yazar mı yoksa ben anlatıcı mıdır soruları eserin başından sonuna kadar okurun cevaplamada zorlandığı muammalara dönüşür.

Tüm bu söylenenler göz önünde bulundurulduğunda anlatıcının kişi kadrosundaki rolü de belirlenmiş olur. Hem kurmaca hem de somut kimlikleriyle anlatıcı, kurguyu oyunlaştırıp olasılık, anlamda çoğulluk ve ihtimal kavramlarını belirginleştirerek anlatıyı açık yapıta dönüştürür.

Bin Hüzünlü Haz'da kişi kadrosu içerisinde dikkate değer bir diğer şahıs Motel ROM'daki kadındır. Motelin bellekle olan ilişkisi göz önüne alındığında kadının zihinde yaratılmış bir şahıs olduğu düşünülebilir. Bu husustan önce olağan kurgu içerisinde yer alma biçimi değerlendirildiğinde kadın, anlatıcının Alaaddin'i bulma çabasında yol göstericiliğiyle işlevsellik gösterir. Kadın her şeyi bilen, herkesi tanıyan biri olarak tanıtılır:

Çocuk bahçesini geçer geçmez, hemen sol tarafta, üzerinde soluk renkli harflerle MOTEL ROM yazan karanlık bir kapı göreceksin, tamam mı?"

"Tamam," dedim.

"İşte Alaaddin'i ancak o kapının arkasında bulabilirsin," dedi. "Bulamazsan, oranın gevezeler gevezesi bir sahibesi vardır, ona sor. Biraz cadı, biraz kalles, biraz da ne dediğini bilmezsin tekidir ama, o mutlaka bilir" (BHH: 37-38).

Anlatıcı, Alaaddin'i bulma ümidiyle Motel ROM'un sahibesine gider. Anlatıcının çaresiz arayışları karşısında söyledikleri, problemleri çözmek bir kenara dursun işi daha da bulanıklaştırır. Şöyle ki kadın, anlatıcıya Alaaddin ile ilgili bilgi vermek yerine onun daha da kafasını karıştırır.

Masalı bölünmüş mutsuz bir çocuk gibi, allak bullak bir yüzle bana, sağımızdaki salonlara, dönüp aynalara ve koridorlara uzun uzun baktıktan sonra; "Kimmiş o?" diye sordu.

"Alaaddin," dedim.

Gözlerini yere indirip yavaşça gülümsedi.

"Yüzlerce Alaaddin var," dedi ardından da, "seninki ne iş yapar, neyin nesi kimin fesidir, boyu posu nasıldır, boynuzu kulağı var mıdır; onu söyle."

"Ne iş yaptığını bilmiyorum," dedim. "Yüzünü de hiç görmedim."

(...)

Peki niye arıyorsun o halde? Hiç... Öylesine mi? Evet, öylesine... Anladım, dedi. Doğrusu ne anladığını merak ediyordum ama, sormadım. Belki de onu aramaya başladığın için arıyorsundur artık, dedi. Bilmiyorum, dedim. Ya da, onu senden başka kimsenin düşünmediğini düşündüğün için? Bilmiyorum, dedim. Sen de bi bok bilmiyorsun, dedi. Evet, dedim. Büyük, ama çok büyük bir felaketin eşiğindeymişim gibi, gözlerime acı acı baktı; peki nasıl bulacaksın onu? Arada bir sesini işitiyorum, dedim. Bakışları bulutlandı birden; sesini işitiyorum da ne demek oluyor şimdi, hani yüzünü hiç görmemiştin? Görmedim, dedim, yalnızca zaman zaman sesini işitiyorum. Düş gibi mi, dedi. Hayır, dedim, basbayağı gerçek gibi. Aynı şey işte, diye homurdandı (BHH: 41-42)

(...)

"Benim aradığım Alaaddin, suçtan arınmışlığından tedirgin olacak kadar suçsuz birisi."

"Öyle birisi yok bence," dedi hem azarlar, hem de alay edercesine. "Bir serap görüyorsun sen. Evet, daha önce de dediğim gibi, oldukça tatlı, hoş ve bol parıltılı bir serap görüyorsun... Ya da, kendi masalının içinde yaşıyorsun (BHH: 45).

Bu hususla Alaaddin'in varlığı tekrar tartışılır konuma düşer. Bu diyaloglarla birlikte okurun zihninde, aranan kişi gerçekten Alaaddin midir yoksa içsel bir arayışla anlatıcı kendini mi aramaktadır soruları belirir Bu yönüyle kadın, anlatıdaki belirsizliği destekler şekilde kişi kadrosu içerisinde yer alır.

Motel sahibesinin asıl önemli yönü ise hayalî bir karakter olabilme ihtimalidir. Motel ROM'un belleği temsiliyle kadın da somut kimliğinden uzaklaşarak anlatıcının belleğindeki bir ögeye dönüşür. Söylemleri ve genel tavrına bakıldığında anlatıcının hep kaçındığı ve duymak istemediği şeyleri ona hatırlatmasıyla kadın, anlatıcının belleğindeki gölgeyi temsil eder:

Sonra, MOTEL ROM'un derinliklerinde yankılanan kaygılı bir sesle, herkes gibi benim de serap gördüğümü söyledi. Ona göre, ruhumda uğuldayıp duran boşluğu doldurabilmek, giderek dipsiz bir boğuntu kuyusuna dönüşen şu lanet olası hayatın ağırlığına katlanabilmek, ya da içimde açılan çeşitli yaralan onarabilmek için, belki de farkına bile varmadan ben yaratmışım bu serabı... Hatta, işi gücü bırakıp günden güne onu büyütmüş, parıltılarını bakışlarımla beslemiş, her yanını iyice allayıp pullamış, sonra hızımı alamayıp Alaaddin diye adlandırmış ve işte bütün bunların sonunda da, uğruna deli divane olunacak, göz kamaştırıcı bir hale getirmişim. Bu, insanoğlunun baştan beri kurtulamadığı ve sonsuza dek de asla kurtulamayacağı, tuhaf bir yazgıymış zaten;

önce ne yapıp edip bin bir güçlkle, kıvrana kıvrana yaratır, sonra yaratma sevinci gibi gözükken hazin bir teslimiyetle yarattığının kulu kölesi olur, ardından da ille onu ellerimin arasında tutacağım, ya da içinden bir daha, bir daha doğacağım diye, kendini hırpalaya hırpalaya helak olur gidermiş... İşte ben de öyleymişim şimdi; elime umut denen o en eski ve en dayanıklı bastonu almış, çile odalarından fırlayan dervişler gibi soluk soluğa gözlerimdeki serabın parıltılarına doğru koşuyormuşum. Boşuna koşuyormuşum tabii... Anlaşılan, insanoğlunun, kendi yarattığı şeyi bile elinde tutamayacak kadar zayıf ve çaresiz bir yaratık olduğunu bilmiyormuşum daha. Hatta ben, kendi dışımda kalan birçok şeyi bilmediğim gibi, ne yazık ki insanın aradığını hiçbir zaman, hiçbir yerde bulamayacağını da bilmiyormuşum. Bulamazmış oysa... Ona benzer birtakım şeylerle karşılaşabilirmiş belki, çoğu kez bunlardan bazılarını aradığı şeyin ta kendisi sanabilir, hatta onlara bir an için sınıksı, hiç kopmamacasına sarılabilir ve işte böylece, insanın algılama zayıflığından doğan tatlı bir yalanın içinde bir süre de olsa oynacağına kavuşmuş bir çocuk gibi avunabilmiş ama, nedense aranan asıl şey hep insanın içinde kalmış... (BHH: 43).

(...)

"Benim aradığım Alaaddin, suçtan arınmışlığından tedirgin olacak kadar suçsuz birisi."

"Öyle birisi yok bence," dedi hem azarlar, hem de alay edercesine. "Bir serap görüyorsun sen. Evet, daha önce de dediğim gibi, oldukça tatlı, hoş ve bol parıltılı bir serap görüyorsun... Ya da, kendi masalının içinde yaşıyorsun (BHH: 45).

Kadının, anlatıcının zihninde var olduğunu gösteren bir diğer husus onu tekrar gördüğü anda hissettikleriyle ve takibi sonrasında birden bire kaybolmasıyla ortaya çıkar:

Derken bir gün, üst üste çakışan bu zamanları ayakta tutan görüntülerin içinde, MOTEL ROM'daki kadını gördüm (...) merdiven basamaklarını inip cadde boyunca, neredeyse yerlerde hışırdayıp duran kuruyemiş kabuklarıyla irili ufaklı kâğıt parçacıklarını da havalandırarak, acele acele yürümeye başladı. (...) Belki de yalnızca, beni bana ve şehre yabancı kılan, mekanik seslerle donatılmış onca soğuk devrim arasında bildik bir kısırtı gördüğüm, görür görmez heyecanlandığım ve tuhaf bir içgüdüyle onun titreşim alanına sığınmak istediğim için koşmuştum o anda. (BHH: 53-54).

(...)

İri gözlü çocuk haykırılarıyla çınlayan hastanelerin acil servislerinde, aşk reçeteleri satılan hoş kokulu romantik çarşılarında, binlerce kişinin gök gürültüsünü andıran bulanık bir sesle hop oturup hop kalktığı stadyumlarda, çitkırıldım insanların girip çıktığı pastanelerde, metro istasyonlarında, miting alanlarında, şarkılarla küfürlerin birbirine karıştığı okul önlerinde, otobüs terminallerinde

derken, kadın birdenbire kayboldu.

Hayır, bir düş gibi değil; bildiğim, tanıdığım, sıcaklığına alıştığım ve sanki peşinden koşarken birkaç kez yakalayıp nereye giderse gitsin diye bile isteye serbest bıraktığım birisi gibi kayboldu. Bense, kalakaldım... (BHH: 56).

Anlatıcının kadından duyduğu tüm olumsuz şeylere rağmen ona tekrar rastlayıp anlamsızca peşine düşmesi aslında Alaaddin'i arayışındaki kararlılığını ve cesaretini gösterir. Anlatıcı korkularını yenme ve hedefine ulaşmada sağlam bir irade sergilese de kadını tuhaf şekilde kaybetmesiyle tekrar çaresizliğe sürüklenir.

Motel ROM'un sahibi ile ilgili söylenenler toparlanacak olursa, ilk etapta kurmaca içerisinde işlevsel bir şahıs olarak görülse de esasında motelin belleği temsiliyle gerçek kimliği anlaşılır. Kuvvetle muhtemel kadın, anlatıcının kendine söylemekten korktuğu şeyleri ona söyleyen yanı, yani gölgesidir. Kadının her iki şekilde söyledikleri

dikkate alındığında tıpkı anlatıcıda olduğu gibi eserdeki belirsizlik halini perçinlediği ve böylelikle eseri postmodernist anlayışa uygun kıldığı söylenebilir.

Bin Hüzünlü Haz'ın kişi kadrosu içerisinde en aktif ve işlevsel olarak yer alan şahıs elbette okurdur. Zira anlatı, Toptaş'ın sanat anlayışına paralel şekilde okuru ve metni odağa alacak şekilde tasarlanmıştır.²⁸ Kurgunun belirsizlikler etrafında parçalı şekilde biçimlendirilmesiyle anlam, yapısöküme uğratılır. Parçalı hâle gelen metin, gerçekliklerini yitiren kişiler, hepsi okur tarafından tekrar bir araya getirilerek anlam kazanır. Okur, metne yönelik faal tutumuyla bazen eserin somut okuru konumunda kalır bazen kurmaca yazar kimliğiyle metni baştan dizayn eder bazen de kurmaca bir karakter olarak Alaaddin'i arama macerasında anlatıcıya eşlik eder. Bu da okurun *Bin Hüzünlü Haz*'da aktif şekilde kişi kadrosunda yer aldığını gösterir.

Bin Hüzünlü Haz'da kişi kadrosu üzerine söylenenler toparlanacak olursa, kişi sayısı çok olsa da bunlardan çoğu işlevsel değildir. Bir film karesindeki dekor gibi bir görünüp bir yok olurlar. Anlatı içerisinde aktif rol alan kişiler daha çok kurguyu sanal bir ortama taşımada ve anlamı belirsizleştirmede rol oynarlar. Farklı kimliklerle tek bir şahsın metne dâhil edilmesi, kişilerin gerçek kimliklerinin tespitini zora sokar. Zihni yaratım şahıslarla belleğin somutlaşması sağlanır. Metinlerarasılıkla metne taşınan kişiler ise eserdeki gerçeklik algısının nesnellikten sıyrılmasını sağlayarak eseri postmodern anlatıların sanal gerçekliğine uygun hâle getirir. Tüm bu hususlar okurun olabildiğince faalleşmesini sağlayarak kurguda yer etmesine vesile olur. Böylece okur, kişiler aracılığıyla ortaya çıkan belirsizlikleri yine roman kişisi olarak çözmek için bazen izleyici bazen yazar bazen de kurmaca karakter konumunda anlatının olmazsa olmaz bir parçasına dönüşür.

2.3.1.3. *Tehlikeli Oyunlar*'da Kişi-Okur Özdeşleşmesi ve İçses

Tehlikeli Oyunlar'da şahıslar, postmodern felsefenin insana bakışı ile neredeyse tamamen örtüşecek biçimde yaratılmıştır. Eserde birçok kişi olmasına rağmen karakter özelliği gösterenler yok denecek kadar azdır. Çoğu tipten ibaret olan şahıslar, sadece

²⁸ Hasan Ali Toptaş, roman ve yazma üzerine yaptığı söyleşide kendisi için metnin ve yazma eyleminin temel amaç olduğunu belirtir. Toptaş'a göre okur ile roman arasına girilmemelidir. Çünkü son cümle yazıldıktan sonra romancı susacak metnin kendisi konuşacaktır. (Tozal vd., 2016: 40) Yani okur, algılama yetisine göre metne yönelecek ve bu doğrultuda eseri yeniden inşa edecektir.

belirli yönleriyle romanda yer alırlar. Eserin başkişisi olan Hikmet Benol, hayata ve olaylara karşı takındığı alaycı tavırlarda bu kişileri, dekor gibi kullanır. Yazar, böylece giderek silikleştirdiği ve çoğu kez ortadan kaldırdığı bireyi, postmodern dünyanın insanıyla özdeşleştirmiş olur.

Hikmet Benol'un kurguladığı oyunlar gerçekliğe vurulan darbenin kişiler aracılığıyla temsili gibidir. Oyunlardaki mevcut alaycı tutum, kişilerin değersizleştirilmesi, olaydan ziyade durumların öne çıkartılması, kişi kadrosunu, postmodern felsefenin nesnel gerçeklik algısına yönelik bir saldırı aracına dönüştürmüştür.

Hikmet Benol, çevresindekileri sadece önemsizleştirmekle kalmaz; çoğu kez kurguladığı oyunlarla komik durumlara düşürür. Onları hem oyunlarına dâhil eder hem de içinde oldukları oyunları onlarla oynar. Böylece kurmaca okurla somut okur aynı anda bir metin üzerine farklı okumalar gerçekleştirir. Ancak her iki okur tipinin metne verdiği tepkilerin farklı olması, *Tehlikeli Oyunlar*'ı çoğul okumalara açık bir hâle getirir. Örneğin kurmaca okurun metne verdiği tepkinin eleştirel olması, somut okurun olaya gülümseyerek bakmasını sağlar:

Hikmet, bir kadınla bir olup, büyük bir itina ile kurmaya çalıştıkları dünyayı dağıtıyordu. «Ben mü sadenizi alayım,» diye kalktı Hüsamettin Bey. Kalkarken de eski terliklerini gördü, utandı. Hüsamettin Beyin kalktığını gören Hikmet kendine geldi. Bilge telaşla, «Bana kızdınız mı efendim?» diye atıldı. Yatağının üstüne oturmuş, bacaklarını toplamıştı. «Resimli dergilerin kapaklarındaki kızlar gibi kurulmuşsun,» diye homurdandı Hikmet. Bilge, sıkıntıyla gülümsedi; zaten güç durumdayım, beni yorma demek istiyordu. Hikmet, gözlerin dili gene sahneye çıktı demek, diye kızdı içinden. Albaya döndü: «Bir yere gidemezsiniz. Oyunu yarıda bırakamazsınız. Beni Halka rezil edemezsiniz. Nöbetçiler! Kapıları kapayın. Bilge! Bir daha yanlış bir şey söylersen ağzına, biber sürerim. Buraya gelirken ben sana böyle mi öğrettim?»

Bilge gülümsemeye çalıştı: «Albay da sözlerini gerçek sanacak.»

«O albay değil, emekli albay. Belki de hiç albay olmamıştır. Böyle emekli albay olur mu?»

Hüsamettin Bey kaşlarını çatı: «Emekli albayların alınlarında işaret mi var?» «Canım, öyle demek istemedim. Anlamıyorum; bugün kimse, kendisine verilen rolü oynamak istemiyor.»

Elini alnına vurdu: «Farklı piyeslerin sahnelerini bir araya getirdim galiba.» Bilge'ye döndü:

«Sen de bizi beğenmeyeceksen, neden gelmek istedin sanki?»

«Ben bir şey söylemedim,» dedi Bilge.

«Demek, gelmek istemezdin? Hem, neden bir şey söylemedin? Bu olgunluğun beni öldürecek.»

«Neden beni yanlış tanıtmak istiyorsun Hüsamettin Bey'e?» diye yakındı Bilge (TO: 298).

Hikmet Benol'un kurguladığı bu oyunda Albay ve Bilge'nin alaya alınarak yok sayılmaları, onları kızdırırken okurun bunların karşısında farklı çıkarımlarda bulunmasını sağlar. Dolayısıyla somut okurla kurmaca karakter/okur eserdeki tek bir olaya farklı tepkiler vermiş olur.

Tehlikeli Oyunlar'ın on birinci bölümünde Hikmet Benol'un dile getirdiği bir oyunda yazar, anlatılanları herkesin kendince yorumlaması gerektiğini belirtir ve okura âdeta örtük bir mesaj verir:

Bu hikâyeden alınacak ders, son derece ahlakiydi. «Kıssadan hisse olarak,» dedi Hikmet, «Ava giden avlanır, ya da kendi kazdığın kuyuya düşme, gibi bir sonuca varabiliriz. Hüsamet'in Bey dayanamadı: «Kimseyi bu kadar yanlış yollara sürüklemeye hakkın yok. Kendini kurtarmak için ortalığı toza dumana katmak hususunda eşin yok,» diye itiraz etti. Hikmet bu itirazı önemsemedi; herkesin kendine uygun bir sonuç çıkarmakta serbest olduğunu söyledi. Onun da yorumlarına, bu bakımdan saygı gösterilmeliydi. «Ben, bütün bunları, istediğim gibi yorum yapabilmek için anlattım, albayım. Yoksa, böyle acıklı kıssalara dayanacak sinir yok bende. Kendimi bu bakımdan düşünmek zorundayım. Kimse kimseyle ilgili değil albayım» (TO: 304-305).

Hikmet Benol'un dile getirdiği “herkesin kendine uygun bir sonuç çıkarmakta serbest olduğunu” ve “kimse kimseyle ilgili değil” ifadeleri, postmodern okurun nasıl olması gerektiğine yönelik bir cevap gibidir.

Tehlikeli Oyunlar'da somut okurla somut yazarın doğrudan iletişime girdiği bir kısım, romanın ön sözünde yer alır. Burada Oğuz Atay, okuruna seslenerek okumanın ve dolayısıyla okurun metin içindeki yer ve önemine işaret eder:

Ey Sevgili Okur,
Şu elinde tuttuğun *Tehlikeli Oyunlar*'ı okumak üzere olduğun için seni ne kadar kıskandığımı açıklamakla başlamak istiyorum bir solukta yazıp bitirmek istediğim bu önsöze. Niçin mi kıskanıyorum seni? Heyecan ve serüven dolu bir yolculuğa benzeyen bu okuma uğraşısıyla ilk kez karşı karşıya olduğun için elbet. Bu önsözü bir solukta yazıp bitirmek isteyişime gelince, belki bunun nedenini sen de kestirebilirsin (TO: 1).

Ön sözde Atay'ın heyecan ve serüven dolu bir yolculuğa çıkan okuru kıskanması, aslında metinden alınacak edebî hazla ilişkilidir. Çünkü bilinçli okur, metni istediği gibi yorumlayarak okuma uğraşını bir nevi kazanıma dönüştürecektir.

Postmodern romanın okurunun aktif olarak romana katılması gerektiği anlayışı, yine eserin kurgu kısmının çözümlenme sürecinde ortaya çıkar. Eserdeki alaycı üslubun baştan sona kadar metne sirayet etmiş olması, parodik ve ironik unsurların anlamlandırılma sürecinde kimi zaman okuru zor durumlara düşürür. Postmodern kurgu başlığı altında değinilen bu hususun doğru tespiti, metinde yer alan alaycı tutumun doğru anlaşılması için okurun edebî okur seviyesine ulaşmış olması gerekir. Zira *Tehlikeli Oyunlarda*'ki hemen hemen hiçbir bölüm kurgusal bağlamda birbirinin devamı şeklinde ilerlemez. Dolayısıyla somut okur, metnin parçalı yapısını organik hâle getirmek yahut metnin tamamına bir anlam kazandırmak için hem kurmaca hem de somut okur kimliğinin farkında olmalıdır. Bunun için klasik okur kalıbından çıkıp edebî okur seviyesinde olma gereksinimini kendisinde hissedecektir. Tüm bu yönleriyle *Tehlikeli*

Oyunlar, okurunu postmodern romanın hedeflediği ideal okur tipine yönlendiren bir metne dönüşür.

Kişiler kadrosu bağlamında değerlendirildiğinde *Tehlikeli Oyunlar*'ın neredeyse tamamında sadece Hikmet Benol'un belirgin olarak karakterize edildiği görülür. Onun dışındaki herkes ya tipik özellikler taşırlar ya da figüratif unsurdurlar. Hatta kimi tiplerin varlığı bile tartışılır pozisyonadadır. Albay Hüsamettin Tambay, daha önce de belirtildiği gibi net bir kişilik değildir. Özellikle Hikmet Benol'un kullandığı ifadelerle kimliği belirsizleşir, Albay'ın Hikmet Benol'un içsesi olma ihtimali artar:

Oyun albayım oyun, kimseye zararı yok. İsteyen seyrederek, isteyen yanındaki kızı sıkıştırır, isteyen de oturanların nasırlarına basarak çıkar gider. (...) Siz benim oyunumu seyretmek istiyor musunuz, istemiyor musunuz?

'İstiyorum,' dedi albay. 'Benim zayıf taraflarımı biliyorsun.' 'Biliyorum albayım. Bunun içinde siz -sadece siz- oyunu bedava seyredeceksiniz. Başka herkes bilet alacak. Çünkü onlar gerçek; çünkü siz gerçek değilsiniz, albayım. Siz de oyunun -dolayısıyla kafamın- içindesiniz' (TO: 350-351).

Oğuz Atay benzer bir içsesi daha önce yazdığı *Tutunamayanlar* romanında da kullanır: Turgut Özben'in hayalî arkadaşı/öteki "ben"/alter kişiliği "Olrıc" tipidir. *Tutunamayanlar*'ın neredeyse tamamında aktif bir şekilde yer alan Olric, başkışının yanındadır ve daha çok hizmetkârı gibidir:

Olrıc, dış dünyayla konuşmazdı. Parçalanırdı, erirdi. Birdenbire uykudan, rüyadan çıkıp, kendini bir kadının yanında, bir yatakta buluyordu gece yarısı. Kendine gelemiyordu. Buraya nasıl geldim Olric? Yüz yıl uyuyan adam gibi yabancı gözlerle süzüyordu çevresini. Zamanı bulamıyordu. Kendini bulamıyordu. Uykunun rahatlığından şuursuzca fırlatılmış garip bir yaratıktı. Sus, diyordu, kendi kendine. Sus, kimse duymasın. Sonu kötü olacak. Sen Turgut'sun. Turgut Özben. Hiçbir şey hissetmiyordu. Ellerini sıkıyordu acırtıcısına. Sen bir saksı çiçeğisin Turgut Özben. Yapraklarını birbirine sürterek varlığını duyamazsın. Bir ormanda olmalıydın. Ölüncüye kadar yerinden kımıldamayacağını bilen bir ağacın rahatlığını duymalıydın. Bütün ağaçlara bakarak, kimsenin yer değiştiremeyeceğini düşünerek ferahlamalıydın. Hayır, bir su yosunu olmalısın. Suyun serinliği ve ıslaklığını duyarak dalgalanmalısın. Bütün istediğin, uçsuz bucaksız bir sudur ve her zaman bütünlüğüyle saracaktır seni. Bütün bunları ben mi düşünüyorum, diye geçiriyordu 408 içinden, karısına bakarak. Başka şeyler de düşünüyordu. Yoksa rüyasında mı görüyordu? Evet, rüyada görüyordu (T: 408-409).

(...)

Benim gibi, günlük yaşantı batağına saplanmış biri ne yapabilir Olric? Her yaşantınızda Turgut'luk olduktan sonra gerisinin ne önemi var efendimiz? Anlamadım Olric. Anladınız efendimiz. Anlamaktan korkuyorsunuz sadece. Ben Turgut'um Olric. Turgut Özben. Bunca rezilliğimden sonra nasıl... Ölmekten mi korkuyorsunuz efendimiz? Bilmeyorum Olric (T: 417).

(...)

Artık yaşamak istemiyorum Olric. Onların istediği gibi yaşamak istemiyorum. Başım dönüyor Olric. Sabahtan beri hiçbir şey yemediniz efendimiz. Şimdi de içiyorsunuz. Onlar da içiyorlar Olric. Karşılarında oturan kızlara birşeyler anlatı- yorlar. Ben anlatmak, filan falan demek istemiyorum. Sonum geldi Olric. Kendime yeni bir önsöz yazmak istiyorum. Yeni bir dil yaratmak istiyorum. Beni kendime anlatacak bir dil. Çok denediler, efendimiz. Allah'tan, ne denediklerini bilmiyorum, Olric. Hiçbir geleneğin mirasçısı değilim. Olmaz, diyorlar. İsyan ediyorum. Az gelişmiş bir ülkenin fakir bir kültür mirası olurmuş. Bu mirası reddediyorum Olric (T: 541).

Atay'ın böylesi bir içsesi *Tehlikeli Oyunlar*'dan önce kaleme aldığı *Tutunamayanlar*'da kullanılmış olması Albay Hüsamettin Tambay'ın da Olric gibi bir içses olduğu düşüncesini destekler. Her ikisi de gerçek kimlikleriyle çok sık iletişim hâlinedirler. Aralarındaki tek fark gerçek kimliklerine karşı tutumlarıdır. Albay, daha çok destekçi ve babacan bir tavır sergilerken, Olric daha ziyade bir hizmetkâr ve kimi zaman danışman gibidir.

Tehlikeli Oyunlar'da varlıklarına şüpheyle yaklaşılan tek kişi Albay Hüsamettin Tambay değildir. Nurhayat Hanım ve oğlu Hidayet'in de tıpkı Albay gibi sadece zihninde üretilen kurmaca karakterler olma olasılığı vardır. Hikmet'in Bilge'ye yazdığı bir yazıda bu kişilerin varlıklarının gerçek olmama ihtimali, Hikmet tarafından açık şekilde dile getirilir:

İlişkimizin sonsuza kadar uzanması için belirsiz ve esrarlı bir yaşantı istiyorsun sen. Belki bütün suç bendedir. Sana gecekonduyu ve orada yaşayan insanları gerçekdışı bir biçimde anlatan biri olarak, benden çok şey bekliyordun. Oysa bizim bütün güzelliğimiz, yaşantılarımızla düşündüklerimiz arasındaki acıklı çelişkinin yansımalarından ibaretti. Albayları ve dul kadınları içimde taşıdığım için bu yansımalar biraz gözünü kamaştırıyordu. Belki bu satırların yazarından ve onun kafasını sürekli işgal eden senden başka gerçek bir varlık yoktur ortada. Albayın ve Nurhayat Hanımın nesnel birer olgu olması kuşkuyla olduğu gibi, bunların dışında -ikinci dereceden olgular diyebileceğimiz- albayın karısı ve askerliğini yaptığı söylenen Hidayet de gerçeküstü bir oyunun kahramanlarından ibaret olabilir. Bilmem bu sözlerimle senin istediğin soyutluğa (sen abstractness dersin belki buna) ulaşabiliyor muyum ey tanrısal yaratık? Acaba, Hüsamettin Tambay'ın -var olduğu söylenen ve benim bile hiç görmediğim- karısı, bizzat albayın gerçek bir varlık olduğu meselesini tehlikeye atmıyor mu? (TO:325-326).

Albay Hüsamettin Tambay, Nurhayat Hanım ve Hidayet'in varlıklarının şüpheli konuma getirilmesi postmodern romanın, kişileri romanda önemsizleştiren ve dolayısıyla metni ve okuru başat öge konumuna getiren anlayışıyla ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır.

Tehlikeli Oyunlar'ın Hikmet Benol'u postmodern dönem insanının âdeta bir sembolüdür. Benol, kendi içerisinde tutarsız, çevresine yabancılaşmış, gerçekten ziyade kurmacaya önem veren, ânı yaşayan bir tiptir:

NACİYE HANIM: Çamaşırlarını bir günde kirletiyor. Sabahları yıkanmasını öğretmemişler bu çocuğa.

HİKMET: Çamaşır mı? Ölmek istiyorum. Güzel kalmak için yapabileceğim tek hareket bu. (Terlemeğe başlar.) Benim terim kötü kokmaz! Çamaşırım da bir su yapılsa... Beni nerelere sürüklüyorsunuz?

NACİYE HANIM-, Çamaşır yıkamaktan tırnaklarım kırıldı. Babasıyla birlikte evimi otele çevirdiler.

HİKMET: Şimdi yataktan kalkarsam... (Yorganı üstünden atar, sonra tekrar çeker.) Olmaz, suçluyum. Ne yapabilirim? Suçuna bir yerde son vermelisin. Bir kere saplandım, çıkamıyorum içinden.

ASUMAN: Birkaç güne kadar Hamit Beyefendi de ufukta görünür.

HİKMET: Demek sen de bu işkenceye katılıyordun. Sözde, okumuş bir kız olacaksın. (Gözlerini tavana diker.) Bu sözleri unutamam artık; bütün geleceğimi kararttın. Oysa, kitaplardan söz ederken sesin ne kadar farklıydı.

ASUMAN: Seyyar berber çantası ve arsız gülümsemesiyle sayın peder...

HİKMET: Allah kahretsin! Gerçekten bir berber çantasıdır. Nasıl da düşündün bunu; ahlaksız sen de! Bana tavsiye ettiğin kitaplarla birlikte... (Düşünür.) Neydi o deyim? İşte cehennemin orasına git! (Elleriyle yüzünü kapatır.) Artık her şeyi duydum, geriye dönemem. Sabah olunca gözlerinize nasıl bakacağım?

ASUMAN: Hamit Bey gelince seninle ikimiz bir yatakta mı yatacağız gene?

HİKMET: Babam para göndermez diye korktum. Suçlusun işte. Küçüksün. (Parmaklarının bütün gücüyle sıktığı yorganı bırakır; yastığı, başının altında çevirir. Yastığa bakarak) özür dilerim: Bir yanınız çok ısınmıştı. (Yastığa başını dayar.) Biraz sonra öteki yanı da eski serinliğini kazanır. Allahım! Ben bu düşüncelerle nereye...

NACİYE HANIM: Geçen gelişinde Hamit Beyefendiden yüz lira borç isteyecek oldum...

HİKMET: Seni dinlemiyorum işte; başka şeyler düşünüyorum. Duyuyorsun. Bir kelimesini bile kaçırmadım. Peki nasıl oluyor? Duymak istediğim sözleri de hep kaçıyorum. Bu cadıya öyle bir şey yapmalı ki utancından... (Düşünür.) hemen kalk cebindeki elli lirayı yüzüne fırlat. Olmaz. Suçlusun öyleyse. Biliyorum. Üstelik, pısrık bir suçluyum. Hayır, siz 'pısrık' dersiniz bana. Miskin bir suçluyum. Evet, bu deyim daha iyi. Ne iyisi? Cahil bir cadıya, senin gibi kültürsüz bir cadıya boyun eğiyorum. Peki ben bilgili miyim? Öğreneceğim! (Yorganı tekmeler.) Yavaş! Peki, soğukkanlı olacağım. Yarın sabah hepinizden önce kalkıp... hayır, sonra kalkarım. Hiç birinizin suratını görececek hâlim yok. (Kapıya bakar.) Peki, neden bir türlü susmuyorlar? Bir gürültü çıkarsam? Uyumadığımı belli etsem? (Bütün gücüyle bağırır.) Sen benim bilgimi ölçemezsin! (Durur, dinler.) Sesimi duyuramıyorum galiba. Çok geç kaldım. (Yavaşça yataktan doğrulur, oturur.) Kendimi kötüleşem mi? Bir yararı dokunur mu? Senin söylediklerinden de kötü şeyler düşüneceğim! (Bağırır.) Vedat'a kopya vermedim fizik imtihanında! (Düşünür.) Hayır, onda kabahatim yoktu. Yerden yanlış kâğıt almış. (Tekrar bağırarak konuşmağa başlar.) Vedat öyle düşünmedi ama. Mahmut'la bir oldular; neredeyse dövüyorlardı beni. Yere attığım kâğıdı da bulamadılar. Bana 'ulan' dediler. İnanın bana, dedim. Yukarda Allah var, dedim. Var mı? Var tabii. İnanıldılar mı? Allaha mı? Hayır sana. İnanmadılar. Ben de onlara göstereceğim! Atom bombasının tepemizde patladığı gün çıkacak karışıklıktan yararlanarak hepsini öldüreceğim! Büyük gürültünün içinde küçük bir çakıyla işlerini bitireceğim! Başkalarından da hesap soracağım! Karşılığını bulamadığım bütün sözleri söyleyenlerin hepsi ölmeden rahat edemem, anlıyor musunuz? Yoksa, bütün bu acıları ömrüm boyunca içimde taşıyım. (Yandaki odadan gelen sesleri dinler.) Allah belanızı versin! Sesinizi bastırmak için, burnumun dibindeki kötülüğünüzü yok etmek için, uzak kötülükler düşüneceğim. (Düşünür. Sonra, bağırarak:) Bununla birlikte Vedat ve Mahmut'la arkadaşlık ettim. Onlarla birlikte müstehcen resimlere baktım. Benimle alay ettiler. Ben de kendimle alay ettim onların yanında. Bana hayat adamı desinler diye onlarla birlikte geneleve gittim — burasını anlatma. (Bütün gücüyle bağırarak.) Anlatacağım: Merdivenden inerken kadın bana dedi ki —sus— Hayır susmayacağım! Yoksa atom bombası kıyametinde yeteri kadar öfkeli olamam. Rezalet! (Sırtüstü yatar, düşünür.) Belki hepsi rüyadır. Neyse, bu Naciye cadısı yüzüme karşı bir şey söylemedi. Bilmiyormuş gibi yaparım. Zaten öyle yapacaksın. Sabah siz uyanmadan kalkarım (TO: 15-17).

Hikmet Benol; hakkında konuşulanlara karşı tepki vermek bir yana, konuşulanlar hakkındaki düşüncelerinde bile kendisiyle tartışıp tutarsız çıkarımlarda bulunur. Dolayısıyla bu yönüyle Hikmet'in, benlik bütünlüğüne sahip olamadığı anlaşılır. Bu açıdan bakıldığında Benol'un postmodern anlayışın kimlik bütünlüğünü sağlayamamış, silik özne tipine uygun düştüğü söylenebilir.

Hikmet Benol, postmodern öznenin gösterdiği tutarsız insan tipinin neredeyse tüm davranışlarını sergiler. Bazen olumladığı durumları bazen acımasızca veya alaycı bir tavırla eleştirir. Yaşamla ölüm, aşk ile cinsellik, sosyal fayda ile bireysel haz arasında

yaptığı tercihlerde çoğu kez gelgitler yaşar. Bunun en belirgin örneklerinden biri aşk ve cinsellik üzerine yönelik düşüncelerinde ortaya çıkar:

Biz. Ben. Bilge. Ben, Sevgi'nin iki üç arkadaşını birden düşünüyordum, gazetemin arkasında. Kumaş parçalarından abajur yapıyordunuz Sevgi ile birlikte. Çirkin. Küçük burjuva. Pantolon giymiştin. Dizlerini kaldırmıştın hafifçe. Bacaklarından karnına doğru bir V olmuştu. Kekin bir V. Bense kara W'ler düşünüyordum. Ortalık karanlık W'ler saçların o zaman uzundu. Yüzün görünmüyordu. Abajur 'hobi'si yapıyordun. Neden olmasın? Diye geçirdim içimden; fakat pantolon, düşünceyi güçleştiriyordu. Karşıdaki balkona baktım, bekledim. Evin kızı, nasıl olsa çamaşırları toplamaya çıkacaktı. Onu düşünmek istemiyordum, çünkü seni düşünüyordum aynı zamanda. Daha ilk günden sana ihanet etmek istemiyordum. Sana doğru bakıyormuş gibi yaparak, senin üstünden oraya bakıyordum gene de. Balkona çıktı. Küçük bir 'şey' çamaşır topluyordu: Bir w. hava hafifçe karardığı halde ışığı yakmamıştım. Küçük w'nin bizi görmemesi gerekiyordu. Işık yandı ortaya çıktık. Işığı Sevgi yakmıştı. (...) Bilge'nin yüzü geliyor, aklıma. (...) (B)ir şey demedim. Çünkü senden hoşlandığımı anladım o zaman. Çünkü Sevgi'nin arkadaşları, can sıkıcı bir W'ler korosuydu (TO: 127-128).

Hikmet Benol, aşk yerine çoğu zaman cinselliği tercih etse de kullandığı “senden hoşlandığımı anladım o zaman” ifadesi, aşk ile cinsellik arasında kaldığını gösterir.

Benzer biçimde Hikmet Benol'un bilinçaltı ve kimlik bütünlüğü hakkındaki söylemleri de postmodern insanın merkeziyetsiz kimliğini örnekler gibidir:

Artık ikimiz yazacağız bu ansiklopediyi. Hikmet'in bilinçaltını inceleyerek bir sonuca varacağız. Yetkili kişiler bu konuda. çekimser davrandıkları için bu konuyu da Hikmet, yani biz zat konunun kendisi ele alacak.»

«Sen, bu 'bilinçaltı' dediğin şeyi ortaya çıkarabilecek misin bakalım kendinde?» dedi albay. «Zaten bilinçaltımda pek bir şey kalmadı albayım, ne var ne yok hepsi tükendi.» «Canım öyle şey olur mu?» dedi Hüsamettin Bey. «Olur albayım. Aslında dış yaşantılarım çok fakir olduğu için, herkesin büyük bir titizlikle sakladığı bilinçaltı zenginliklerimi açıkça ve utanmazca kullanarak bitirdim.»

«Saçmalama,» dedi emekli albay. «Öyle demeyin doktor. Ben bugüne kadar hiçbir ıstırabımı bilinçaltına itmeyi başaramadım. Bu yüzden çok boş kaldı orası. Özellikle gecekonduya geldikten sonra, bütün rezilliklerimi çekinmeden sergiledim. Hattâ bunları birer marifetmiş gibi göstermeğe çalıştım. Bu ülkede eksikliğini duyduğum 'insanın kendiyle hesaplaşma meselesi'ni bizzat kendime uygulayarak bu meselenin ilk kurbanlarından oldum. Aslında, meselenin ciddiyetine dayanamadığım için, oyunlarla durumu örtbas etmek istedim. Ortada bir Hikmet olsaydı belki bu hesaplaşmayı yürütebilirdim. Fakat sorarım size doktor: Hikmetlerden hangi biriyle hesaplaşacaktım? Üstelik, ortada dolaşan Hikmet de tek bir varlığın ürünü değil ki» (TO: 332-333)

Bilinçaltına ait herhangi bir unsurun kalmadığının, hepsinin tüketildiğinin ve ortada dolaşan Hikmet'in tek bir varlığın unsuru olmadığının vurgulaması, modern dönemin insan tipine yönelik bir eleştiri niteliği göstermekle birlikte, postmodern insanın tanımı gibidir.

Özetle Hikmet Benol'un toplumsal kurumları inkâr ederek alaya alması, kurguladığı oyunların gerçekliği yansıtmaktan ziyade kurmacaya yönelik olması, romanın sonunda intihar etmesi, Benol'un postmodern anlayışın merkeziyetsiz öznesine

uygun düştüğünü gösterir. Ayrıca varlığı net olmayan kişilerin mevcudiyeti, kişi kadrosunu oluşturan şahısların neredeyse tamamının karakterleşmemeleri, postmodern romanın kişi kadrosu üzerindeki değişimini yansıtır.

2.3.1.4. *Fındık Sekiz*'de Ayırt Edici Unsur Olarak Yazar, İçses, Özne ve Okurun Konumu

Fındık Sekiz, yazar ve okurun iletişim hâlinde olduğu bir metin olarak öne çıkar. Birçok kez yazar, anlatıcı konumundayken okura seslenir. Bu durum kurguda kopukluğa neden olduğu gibi aynı zamanda okuru da pasif durumdan uzaklaştırır. Böylece postmodern romanın özelliklerinden biri sayılan okurun aktif olma hususu, yazar tarafından doğrudan bir isteğe dönüşür. Aslında bu istek tam olarak tek taraflı sayılmaz. Her ne kadar anlatıcı metin boyunca yazar-anlatıcı olsa da okurun her an metne müdahil olma durumu da vardır. Çünkü düzensiz kurgunun anlamlandırılma sürecinde okurun sarf ettiği çaba, yazarın okura seslendiği kısımlarla pekiştirilir. Dolayısıyla okur, kurgu ilerledikçe metinde aktif rol alma ihtiyacını iyiden iyiye hisseder:

Sevda telefona gider, bu sırada arka masalarda şeytanlar gülererek birbirlerine ülkeyi altüst edecek kültürel formülü anlatıyorlardı. – Lütfen zorlamayın söyleyemem! (FS: 24).

(...)

Yeter bu kadar zeka kaydırması. Şimdi Meto ve Sevda'nın oturduğu masaya dönüp, bak nasıl ayrılıyorlar; bak dünyanın en büyük aşkını bir telefon konuşmasıyla nasıl yok ediyorlar?

Sizinle paylaşmasam olmaz. Otel görevlileri yakaladıkları maymunun üzerinden ağı çekiyorlar. Maymun “Ben bu otelin müşterisiyim!” diye çılgık atıyor. Lobi müdürü müşteriden gülererek özür diliyor. Aksilikler, aksilikler... (FS: 24).

Fındık Sekiz'in okur tipleri yönünden pek fazla çeşitlilik gösterdiği söylenemez. Okur tipi olarak sadece somut okurun varlığından söz edilebilir. Metinde baskın bir kurgunun olması ve anlatıcının genel olarak somut yazar olması bu durumu doğrular. Romanda herhangi başka bir yazma eyleminin olmaması ve buna bağlı üstkurmacaya yönelik unsurların yer almaması, beraberinde doğal olarak okur tiplerinde kısırlığa yol açar. Bir başka ifadeyle kurmaca okur ve yazar tiplerinin olmamasının temel nedeni, hem yazar tipinin hem de kurgunun nicelik bakımından fakir olmasından kaynaklanır.

Romanın birçok yerinde soyut ve mistik unsurların yer alması, okurun çözmesi gereken bir muammaya dönüşür. Bir başka ifadeyle soyut ve mistik unsurlarla ortaya çıkan belirsizlik, okurun kendince yorumlaması ve çıkarımda bulunması gereken bir hâl alır. Dolayısıyla bu durum okurun metine aktif olarak yaklaşmasını gerektirir:

Şimdi, sadece aynalar ve karşısındakini bir başka âleme götüren aynaların diyarına sızıyoruz. O aynalardan 444'üncüsünün içinden bordo beyaz Malibu bir diyaloga geçiyor: “Beni bırakma!”

Simgelerin, sembollerin, rüyaların, düşlerin arasından sıyrılıp gerçeği anlamak! Ne kadar konformistsiniz, zaten bunlarla ulaşabiliriz gerçeğe... (FS: 24-25).

(...)

Ağlayabilirsin, yalnız gözünde o okyanusların tuzundan kaldıysa. Zannetmiyorum... Bir tek iyilikte bulunmak istiyorum: Parantezsiz sev, çıplak sev, gülün sümbüle şarkı söylediği gibi sev! (FS: 25).

(...)

Bir hazret gezilmiştir, duyulmuştur arzusu; şimdi zamanı tersten sorgulayan, yaşanmakta olan uygarlığa kafa tutan, hiçliğin ötesindeki sesleri algılayan zihinsel bir sürece girilmiştir.

Beyaz! Beyaz! Karanlığı aydınlatan aşk!

Bir evde konaklarlar. Eski bir çoban kulübesidir bu. Çoban soru sormaz; Meto'nun ve Fahri Baba'nın yüzlerine bir saniye bakmakla tüm cevapları alır. Çoban elindeki ayrıntı Meto'ya uzatırken, "dönünce bulacaksınız" der. Fahri Baba ve Meto, yani, bir kahverengi, bir mavi göz birleşir, aynı anda dudaklar kıpırdar: "Dönünce bulacaksınız!" (FS: 32).

Alıntıda yer alan çoğu ifadenin kim tarafından dile getirildiği yeterince net değildir. Ayrıca ifade edilenlerle gerçekte neyin kastedildiğini de kestirmek zordur. Tam bu noktada mevcut tüm belirsizlikleri çözmesi gereken okur, metne dair kendince yorumlamalarda bulunarak roman içerisinde aktif olarak yer almış olur.

Sonuç olarak *Fındık Sekiz*, hem yazarın okura doğrudan seslenmesi hem de soyutluğa dayanan durumların anlamlandırılma ihtiyacıyla okuru metin içinde aktif kılarak onu, edebî okur seviyesine ulaşmaya yönlendirir. Bununla birlikte, anlatıcının neredeyse metnin tamamında somut yazar olması, üstkurmacanın ve birden fazla yazma-okuma eylemlerinin olmaması kurmaca okur ve yazar sayısının artmasını engellemiştir. İfade yönüyle parça parça güçlü görünen *Fındık Sekiz*, anlatıcı ve okur tiplerinin sayıca az olması bakımından postmodern romanın çok sesli yapısının atmosferine tamamen dâhil olamamıştır.

Fındık Sekiz'de başkişi olarak gözüken Meto, postmodern öznenin birçok yönünü bünyesinde taşır. Karakteristik olarak ânı yaşayan, hazza odaklanmış fakat verdiği kararlarda tutarsızlık gösteren bir tiptir. Maddeyle mâna, din ile dünyevi zevkler arasında sık sık gelgitler yaşar:

Şimdi bir çiftkâğıtlı içilecek, yine düşlerin detayları yakalanacak; hayat denen bu şalede kendi ırmağımızı oluşturacağız (FS: 10).

(...)

Dudaklar kıpırdar, iki ağız "Bismillahirrahmanirrahim" der. Sonra derin bir sessizlik, içeriye sadece sekiz otomatığın sevinçli uğultusu gelir. Bu yolculuğun asıl amacı, can sıkıntısını gidermek, hayatı yeniden sorgulamaktır. (FS: 14).

(...)

Geride bıraktıkları şehirde kulaktan kulağa fısıldaşmalar, ayrılıklar, hüznler, zevkler ve bu dünyevi zevkleri kamçılayan alkol, gırtlaklardan midelere yerleşiyordu.

Maneviyattan konuşan tiplere 'sapık, yobaz, tutucu, gerici' gibi sıfatların yakıştırıldığı bu şehir bir süre sonra sallanacak, öyle bir sarsıntı olacak ki seçilmiş insanların dışında kimse kalmayacak. Önce dudak bükenler, sonra bu insanlarla başka yerlerde, farklı şekillerde karşılaşınca ellerini öpmek için hızlı hareketler yapacaklar.

Şimdi milyonlarca litre alkolle yıkanan bu bedenler, kendilerini bu haramdan arındırmak için kuru toprağın üzerinde aylarca debelenecekler; suya, toprağa, havaya ve ateşe olan borçlarını ancak tövbeyle ödeyecekler! (FS: 15).

Kimyevi madde ve alkol tüketilen ortamlardan maneviyat taşıyan mekânlara yaptığı yolculuklardan anlaşıldığı gibi Meto, tercihlerinde sürekli bir ikilem içerisinde. Her ne kadar birbirine tezat iki mekâna gitse de ikisi arasında bir tercih yapamaz.

Bağımlılık yaratan çeşitli maddelere düşkün olan Meto ve arkadaşları, kullandıkları kimyasal maddelerle ânı yaşayarak haz duygularını tatmin peşindedirler. Dolayısıyla Meto ve çevresindekiler, kişiler bağlamında postmodernleşmiş silik öznenin birer sembolü gibidirler:

Sevda masadaki grubu yemekten hemen kaldıracak hareketi yapar, poşetin içinde beklemekte olan hayatı masaya ansızın gösterip çeker. Herkes poşete saldırır, "Söyle yapalım, böyle yapalım" derler. Sevda paketi Meto'ya fırlatır. Meto o kahverenginden maviye çalan sesiyle "Isıtın tabakları, salonda güzel bir hale oluşturun!" diye grubu uyarır. Küçük bir masa çalışma masası ve etrafını saran ahşap iskemleler, puflar hazır. Meto tabağın dibine kolonya sürer ve porseleni yakar. Tabak ısınınca hemen kâğıt peçeteyle siler ve beyaz tabağın sıcak kısmına boşalır. Gözler pür dikkat bu çalışmadadır.

Zaman durmuş, hikâye anlatılamaz hale gelmiş, bir tek burunlar çekilmekte, ara sıra göz göze gelen tipler hafif müstehzi bakışlarla, biraz sonra başlayacak zaman kaydırmasına, bilinç akışına hazır olduklarını ifade ederler.

Bir tek Fahri Baba bu grubu dışarıdan izler, yapılan işleri tasvip etmeyen hareketler sergiler. "Boş bunlar boş, gerçeği yanlış damarda arıyorsunuz," der gibi gezinir.

Taze bir yüz Dolarlık rulo edilir. Çizgi sağ baştan çekilir, tabak elden ele itina ile gezer. Fahri Baba "Allah hepinize iman versin" diye hiddetlenir. Zaman onlar için durmuştur, hayatın karşısına geçip tüm varlık âleminin devinimini izlerler. Para ve menkul değer işinde basan sağlamış bir tip Fahri Baba'ya: "*Boş ver bunları, bu söylediklerin eskilerin anlattıkları masallar!*" der.

Yüzyıllık cümle nasıl da fırlar dudaklardan. İmansız, bilgisiz ve ruhsuz bu bedenlerin terminolojisi neden asırlardır hep aynı!

Fahri Baba, Meto'yla bakışır, Malibu'nun anahtarları Fahri Baba'ya uçar. Meto'yu alüminyum âlemde yalnız bırakmak için Fahri Baba "Selamünaleyküm" diyerek sır olur. O an sanki sene gün olur.

Meto, Sevda'nın partisinde kenara çekilmiş, kendi iç dünyasının derinliklerine dalmıştır. Kızıl bir rüzgârla koklaşıp, derin ve eflatun bir kuyudan nar suyu içmektedir (FS: 44-45).

Meto'nun ânı yaşayan dünyevi zevklerden kopamayan fakat bundan rahatsızlık duyan yapısı ve dolayısıyla sürekli ikilem içindeki tutarsız düşünceleriyle merkeziyetsiz postmodern özneye uygunluk gösterirler. Şöyle ki Meto'nun anlık kararlar verdiği, şimdi odağında yaşadığı, ölümle yaşam arasındaki düşüncelerinde dâhi tutarsız davranışlar sergilediği görülür:

Meto o geceyi Taksim Parkı'nın caddeye bakan banklarında geçirmiş, üzerine yeni basılmış sıcak gazetelerden çekmişti. Soğuktan morarmış elleri, yüzü nasıl bir ruh hali içinde bulunduğunu anlatıyordu. Öncelikle suya ihtiyacı vardı.

Su!

Şıpır şıpır damlayan berrak sular. Yalnızlığın verdiği küstahça bir güçle acımadan karar veriyordu.

İntihar!

Basit ama anlamlı bir yok oluş.

Kolikler diyarından başka bir algı düzeyine geçiş! (FS: 88-89).

(...)

Elveda İstanbul, Allahısmarladık kalabalık sokaklar, sevgili caddem sana da sade bir veda: Adios!

Bir yolculuğa çıkmak için yapılan planların işlemediği karanfilli bir karar mekanizması Meto'nun beyinde canlandı. Malibu'suna atlayıp Bodrum'a, oradan dünyanın üç enerji merkezinden biri olan Gümüşlük'e gidilecek, eski kilisenin yokuşuna çıkılıp hayatın gerekli olup olmadığı konusunda son bir kez tabiatla mücadele edilecek (FS: 92).

Meto'nun roman boyunca yaşadıkları göz önüne alındığında, hedeflediği manevî huzura varamadığı anlaşılır. Her ne kadar roman Meto'nun hapisten çıkıp “Kızıl bir gece esmer bir yıldız a yol veriyor, Meto bileklerindeki paslı izleri siliyor. O an kavuşuyor meleklerin baharına/O Zümrüdü Anka kuşuna/Elbette vurulur hasta taylar baştan/Herkes geçer o âlemden bu yaşlardan. Bas marş!” (FS: 104) ifadeleriyle umut dolu şekilde bitse de sonrası muğlaktır. Yazarın gerçek hayatta tercihini ölümden yana kullanması, kendi içerisindeki tutarsızlığını gözler önüne serer. Çünkü romandaki Meto, Musa Yaşar Sağlam'ın da belirttiği gibi (2008: 126) yazarın kendisidir.

Fındık Sekiz'de kişi kadrosu bakımından dikkat çekici bir başka husus da içseslerin kişileşmiş şekilde romanda yer almasıdır. “Koro” adıyla isimlendirilen fakat aslında içses olan bu unsur, romanın birçok yerinde kendini gösterir:

Koro ‘yapıştır’ diye vokal yapar, yüreğin cesaretine gaz verir (FS: 5).

(...)

Meto! Boş sokakların geri plan dekoru. Sabahları ilk süzülen ışıklarda patlayan makyajları, eve dönen kedileri, ıslak karanlığın aydınlığını seyreden kişi. Koro: "Ah kendine bir vakit ayırsa/Ah tekrar saçlarını ortadan tarasa!"

Malibu'nun yedek anahtarı kalbinin üzerinde, anlamsızca savruluyor. Koro: ‘Eve gel çiçeğim/seni çok özledim/güldür beni bebeğim/seslerinden öperim’ (FS: 25).

(...)

Koro: ‘Ona bir ulaşabilse/Sevdiği taşı sunabilse/Karanlığın Poyrazı olabilse...’ (FS: 31).

(...)

Koro: ‘Naranaynay nay nara naynay nara cubalam bam bam!’ (FS: 34).

Bu örnekler dışında Koro’yla ilgili metinde yer alan birçok ifade, eserdeki tematik vurgunun, anlatıcının ve üslubun -kısmen de olsa- derinlik kazanıp çeşitlenmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Koro'nun aslında bir içses olduğu, roman içerisinde gerçekten bir kişi gibi yansıtıldığı ise şu ifadelerden rahatlıkla anlaşılabilir:

Kısa bir tatile çıkmış olan koro, tekrar hayata katılıp karşılıklı bir konuşmanın ana şifresini tüm aşk hastalarına dillendiriyor:

"Melekler kanatlarından sorumludur/Sen rüyalarından/Uçacağım seninle kardan sıcak ülkene/Al uykunda kalbimi/O kızıl prensesinin yanındaki benine/İstersen gel kes bileklerimi/Derinden derine.’ (FS: 82).

(...)

“Meto'nun kulağına fısıldıyor koro durmadan” (FS: 102).

Koro hususunda dikkat çeken bir diğer nokta ise farklı iki Koro'nun mevcudiyeti ve birbirlerine rakip şekilde karakterize edilmiş olmalarıdır:

Koro: "Toprak, hava, su, ateş!
Ah! Dünyanın son Leylası
Vah kalbimin kızıl renkli muamması
Düşüyor ateş taşlara/sanki hep yaş!
Son kez değdi tenime orta yaşlı kumaş
Öğrenmişti terzilerden makas sesini
Sıfır numara külhanların yelek meselesini!"
Rakip koro: "Sonsuz kere sana tersten yemin ederim
Ela gözlerinden lacivert geceye tebessüm ederim" (FS: 39-40).

Koro ve Rakip Koro şeklinde karakterize edilen içsesler, metinde hem anlatıcı hem de içerik yönünden karşıtlıklar yaratarak metnin anlaşılmasını güçleştirir. Böylece okurun metne dâhil olması ve metin merkezli bir okuma gereksinimi ortaya çıkar.

Fındık Sekiz'de içseslerin kişileşmesi hususunda söylenenler toparlanacak olursa, metinde içses unsuru, koro adıyla kişileştirilmiştir. Kullanılan birçok ifadeyle Koro'nun aslında bilincin bir parçası değil de sanki ondan ayrı bir kişi gibi çizildiği görülür. Koro karşısına "Rakip Koro" yerleştiren yazar, hem bilinç düzleminde hem anlatıcı hem de kişi kadrosu bağlamında karşıtlıklar yaratır. Bu da metni okur için daha karmaşık bir şekle büründürür. Özetle içsesin; postmodern romanın çoğul okumalara açık, metin merkezli ve okuru odağa alan yapısına uygun kılınmasında etkin şekilde kullanıldığı rahatlıkla söylenebilir.

2.3.2. Değerlendirme

Postmodernizmle beraber farklılaşan gerçeklik algısı, romanın tüm unsurlarına değişken oranda etki eder. Gerçekliği dilin kaygan ve yoruma açık özelliğine bağlayan postmodernistler, dildeki çok anlamlı yapıyı ve dolayısıyla dil unsurunu başat öge olarak merkeze alarak kişilerin romandaki merkezî konumunu sarsar ve roman sanatının kişi kadrosu bakımından köklü bir değişim yaşamasına zemin hazırlarlar. Bu değişim, ilk olarak metnin kurgusal bütünlüğü üzerinde yıkıcı bir etki yaratır. Şöyle ki klasik ve modern romanda kişi kadrosu metnin hemen hemen her yönden tutarlı olmasını amaçlar. Bu nedenle kişiler kadrosunda genel olarak tip ve karakter ayrımı belirgindir. Yardımcı karakterler, hasım güç gibi unsurlarla romandaki olay örgüsünün anlamlandırılması kolaylaşır. Ne var ki tarihsel süreçte yaşanan değişim sadece postmodern romanla ortaya çıkmaz. Modernizmle beraber roman sanatının kişi kadrosunda –özellikle başkişide– dikkat çekecek bir değişim yaşanır. Ancak kurguya etkisi düşünüldüğünde başkişi

üzerinde gerçekleşen bu değişim, postmodern eserlerde olduğu kadar yıkıcı bir etkiye sahip değildir. Sonuçta ortada hedeflenen bir metin bütünlüğü söz konusudur. O halde şu çıkarımda bulunulabilir: Modern romanın kişi kadrosunda yaşanan değişim daha çok başkışı düzleminde ve klasik romandaki başkışının karakteristik yönlerinden ayrılarak belirginleşir. Çünkü klasik romanın standart özelliklere sahip başkışısı modern romanla birlikte daha öznel bir kimliğe bürünür. Şahsılık kazanan bireyle roman tarihi içerisinde ilk kez tam anlamıyla kişinin bireyleşme serüveni başlar. Modern romanın bireyi, bu serüvende kimlik bütünlüğünü kazanmak istese de modernizmin zaman içinde insanlar üzerindeki olumsuz etkisine bağlı olarak hedefine ulaşamaz. Daha çok takıntılı, içe dönük, çevresine yabancılaşmış bu kişiler, mevcut sorunları içerisinde kaybolup giderler. Bu yönüyle özneleşemeyen postmodern tipleri andırsalar da onlardan farklı olarak modern dünya düzenine hizmet etme ve fayda sağlama çabaları söz konusudur. Son tahlilde içe kapanık yapıları, modern dünya karşısında yenik düşmelerinin ve pes edişlerinin sonucudur.

Postmodern roman kişisi ise postmodern insan tipinin yansıması gibidir. İçe kapanık, problemlili, sıradan kimlikleriyle karakterize edilen bu tipler, modern romanın bireyleşmeye çalışan öznesinden farklı olarak herhangi bir çaba içerisinde değillerdir. Ne kendisi ne de toplum için bir şeyler yapma amaçları vardır. Çevresine ve kendisine küskün oldukları kadar umursamazlardır aynı zamanda. Çoğu zaman varlıklarına bile şüphe ile yaklaşırlar. Amaçsızlıkları ve eylemsizlikleriyle çoğu kez ortadan kalkacak dereceye gelirler. Hâl böyle olunca postmodern romanlarda kişi kadrosu yönünden bir boşluk oluşur. Zaten nicel olarak az olan kişi kadrosu, başkışının de silikleşmesiyle nerdeyse tamamen ortadan kalkar. Bu boşluğu doldurmak için postmodern yazarlar, çoğulcu anlayışlarına uygun olarak okuru farklı kimliklerle metnin kişi kadrosuna dâhil etmeyi kendilerine amaç ederler. Böylece “okur, metnin kendisine izin verdiği ölçüde ve kendi potansiyeline koşut olarak metni ‘yeniden üretir’, ‘yeniden yazar’” (Ecevit, 1996: 43).

Postmodern romanla beraber farklılaşan okur tipleri, klasik romanın pasif okurunun, modern romanın ise tek tiplleşmiş karakterinin yerini alır. Böylece okur, metnin bir parçası hâline gelir. Kurmacanın içine girmesiyle hem olayları kendince kuracak hem de onlara kendince anlamlar yükleyecektir. Böylesi bir çeşitliliği sağlamak için birden fazla okur tipinin gerekliliği de kaçınılmaz olur. Postmodern romanlar içerisinde okur

tipleri, genelde somut okur, kurmaca okur kimliğiyle yer alsada özelde yine hem kurmaca hem somut okur kimliğine bağlı olarak sıradan ve bilinçli/edebî olan okur şeklinde çeşitlenir. Bu okur tiplerini yaratmak için postmodern sanatçılar yine metni merkezde tutarak somut okuru bazen eğiterek bazen de yönlendirerek okura nasıl özellikler göstermesi gerektiği hakkında bilgi ya da ipuçları verir. Çoğu zaman kurmaca karakterler, somut okur için örnek rol model olurken ara sıra kurmaca karakterleri okur olarak olumsuzlayarak somut okura nasıl olması gerektiği hakkında örnek sunar. Böylece alımlama estetiği düzlemindeki beklenti ve deneyim ufku somut okura pratikte gösterilmiş olur.

Tüm bu hususları dikkate alan ve uygulamaya çalışan okur, postmodern romanla beraber pasif kimliğinden sıyrılarak edebî okura dönüşür. Bu okur, aktifliği, yaratıcı ve yorumlayıcılığıyla metni bir “Açık Yapıt”a çevirir. Böylelikle okurun metne çok yönlü ve farklı kimliklerle dâhil olması postmodernistlerin hedefledikleri çoğul okumalara müsait bir yapının ortaya çıkmasını sağlar.

İncelenen eserler içerisinde *Beyaz Kale*’nin farklı okur tiplerinin neredeyse tamamını örneklediği görülür. Eserdeki üç farklı kurguda, okurun metne karşı nasıl yaklaşması gerektirdiği bazen açıkça belirtilir bazen de kişiler üzerinden örneklenir. Özellikle ilk kurguda olan “Giriş”te, Faruk Darvinoğlu’nun kurmaca okur olarak gelişimi, somut okur için örnek olur. İkinci kurgudaki tüm okur tipleri, aslında Faruk Darvinoğlu’nun gelişim aşamalarından birini temsil eder gibidir. İkinci kurguda okura metne nasıl yaklaşması gerektiği açıkça belirtilmez, daha çok hissettirilir. Somut okur, kurgu içerisinde okur tiplerini görerek ister istemez bilinçli/edebî okur seviyesine ulaşması gerekliliğini duyumsar. Yani somut yazar, eserdeki kişiler aracılığıyla pasif okuru olumsuzlar, edebî okuru öne çıkartır. Ancak bunu yaparken doğrudan metne dâhil, olmaz sadece yaşantılar ve kurmaca karakterler aracılığıyla somut okura gösterir. Son kurguda somut yazar kimliğiyle metinde kendini gösteren Pamuk, okur ve okuma üzerine söylemleriyle okura nasıl olması gerektiğini çeşitli şekillerde belirtir. Tüm bu kullanımlar eserde açık ve kapalı narsistik öğelerin okur profili etrafında pratiğe döküldüğünü gösterir. Özetle *Beyaz Kale*’de üç farklı kurguyla oluşturulan anlamsal karmaşa, somut okurun bilinçlendirilmesiyle çözülecektir. Pasif kimliğinden sıyrılan okur, metne yönelik çıkarım ve değerlendirmelerle romanın açık yapıta dönüşmesini sağlayacaktır. Bu açıdan bakıldığında kişi kadrosunda okurun farklı kimlikleriyle mevcudiyeti, eseri klasik ve

modern romanlardan farklılaştırarak ona postmodern özellik kazandırır. Okur tiplerinin başarıyla yansıtıldığı eserde kişi kadrosu yönünden postmodern romanda olması gereken özelliklerden kimileri yetersizdir. Örneğin sayıca çok olan kişi kadrosu ve özellikle ikinci kurgu olan Elyazması Hikâye’de Köle’nin karakter özelliği göstermesi postmodern romanın silik, merkezden uzak öznesiyle örtüşmez. Bu açılarından bakıldığında *Beyaz Kale*’de roman unsuru olan kişi kadrosunun tam anlamıyla postmodernistlerin kullanımına uygun olmadığı görülür. Yine de özellikle okuru farklı kimlikleri ile metne dâhil edilerek eseri çoğul okumalara müsait hâle getirmesi ve postmodern anlayıştaki okur unsurunun nasıl olması gerektiğine dair başarılı örneklemeleriyle *Beyaz Kale*, Türk edebiyatına hiç de azımsanmayacak bir katkı sağlamıştır.

Bin Hüzünlü Haz, postmodern anlatıların öncelediği belirsizlik, ihtimal, görecelik kavramlarını kişi kadrosu üzerinden örnekleyen bir metin olması yönüyle öne çıkar. Anlatı içerisinde çoğu silik tiplerle kalabalık duran kişi kadrosu aslında üç şahıs üzerinde ilerler: Anlatıcı, Alaaddin ve Okur. Kurgu içerisinde bu üç şahsa bağlı farklı tipler türetilir. Ne var ki bu tipler hiçbir zaman anlamsal bütünlüğün sağlanmasında fonksiyonel değillerdir. Aksine anlam ve şekil, bu kişiler aracılığıyla olabildiğince dağınıklaştırılır. Metin, ihtimal ve görecelik sağlanarak yapıta çevrilir ve böylece sonsuz kez okumaya müsait bir hâl alır. Özetle *Bin Hüzünlü Haz*’ın, postmodern kimliğini destekleyen diğer roman unsurlarında yakaladığı başarıyı kişi kadrosunda da gösterdiği rahatlıkla söylenebilir. Bunda kişilerin teşkil şekli, modernizm eleştirisi ve mevcut atmosferin muğlaklığı belirleyici etken olarak öne çıkmıştır.

Fındık Sekiz’de ise postmodern romanın kişi kadrosuna uygunluğu genelde yazarın metne müdahalesinde, içsesin kullanımında ve başkişinin özelliklerinde görülür. Başkişinin yaşam tarzı, tutarsız davranışları ve düşünceleri, onu klasik romanın başkişisinden ayırır. Başkişinin hazza odaklı bir ortamda yaşamasına rağmen bu çevreden uzaklaşma isteğiyle yanıp tutuştuğu görülür. Bu arzusunu gerçekleştirmek için çabalamış gibi görünse de bunu bir türlü başaramaz ve çoğu zaman umursamaz bir tavra bürünür. Bu açılarından bakıldığında postmodern kişilerin tutarsız, şimdi içinde yaşayan, hazzı önemseyen özellikleriyle uygunluk gösterdiği söylenebilir. Eserde içsesin varlığı kişi kadrosu bakımından belirsizlik oluşturur. Okur için cevaplaması gereken bir soruya dönüşen içses, klasik romanlardaki kişi kadrosundaki somut tiplerden farklılaşarak postmodern romandaki belirsiz, tutarsız, yoruma açık atmosferin oluşmasını sağlar.

Ayrıca yazarın kurguda okura seslenme tarzı klasik romanlardaki kullanımdan farklıdır. Şöyle ki yazar bazen okurla sohbet eder bazen de görüşlerini belirtirken kurmaca karakterlerle dalga geçer. Okuru eğitmek yahut herhangi bir mesaj vermek için metne girmez. Ayrıca bilinç düzleminde gerçekleşenlerle okurun aktif duruma geçmesi amaçlanır. Bunların yanında eserin kişi kadrosu bakımından postmodern özelliklerden eksiklik gösteren yönleri okur tiplerinin azlığı, sayıca çok kişinin mevcudiyeti ve bunların asıl kurgunun uzun uzadıya anlatıldığı kısımlarda neden-sonuç ilişkisinin sağlanmasında tipik özellikleriyle kullanılmasıdır. Bu açılardan değerlendirildiğinde *Fındık Sekiz*, kişi kadrosunda; yazarın konumunun farklılaşması, içses ve okurun aktif hâle getirilmesi yönüyle klasik ve modern romanlardan ziyade postmodern romana yakındır. Tipik özellikler sergileyen kişilerle neden-sonuç ilişkisinin kurulması ise eseri, postmodernistlerin kullanımından farklılaştırarak bu yönüyle modern ve klasik romana yaklaştırır.

Tehlikeli Oyunlar, postmodern romanın kişi kadrosunun neredeyse tüm özelliklerini gösterir. Merkezî konumda olmayan başkişinin tutarsız düşünce ve davranışları, varlığından şüphe duyulan şahısların mevcudiyeti, değerler karşısında takınılan alaycı tavır, okur tiplerinin çeşitliliği, yazarın metne dâhil olma şekli ve bilinçaltına ait öğelerin tükendiği üzerine söylemlerin kişiler aracılığıyla örnekendirilmesi eseri klasik ve modern romanlardan kişi kadrosu yönünden farklılaştırır. Ayrıca eserin başkişisinin kendisini çoğu kez önemsizleştirilmesi, benlik bütünlüğünün olmadığına dair söylemleri, hatta bununla alay edecek kadar umursamaz olması genele bakıldığında postmodern insanın örneği gibidir. Yani *Tehlikeli Oyunlar*, klasik ve modern romanlardan farklı olarak hem teorik yönden kişi kadrosunun nasıl olması gerektiğini hem de postmodern felsefenin insana bakışını örnekendirmesi yönüyle Türk edebiyatı içerisinde öne çıkan eserlerin başında gelir.

Yapılan tüm değerlendirme ve çıkarımlarla birlikte postmodern roman/anlatıların klasik ve modern romanlardan kişi kadrosunun ne derecede, hangi ölçütler ve unsurlar bakımından farklılaştığı tespit edilmiş olur. Türk edebiyatındaki anlatıların kişi kadrosuna bakıldığında önceki dönem eserlerinde yer alan şahıslara ilaveten ve çoğu kez onların aksine merkeziyetsiz bir öznenin ve yazarla okurun farklı kimliklerle metne dâhil olduğu yeni bir kullanım görülür. Anlatılar, artık ne klasik/yansıtmacı romanın standart özelliklerine sahip tip ve karakterlerine ne de modern

romanın merkezi kişisine bağlıdır. Türün kabul görüp özgünleşmesinde kişi kadrosunun postmodern yaşam tarzına uygun olarak işlendiği ve daha önce kaleme alınan eserlerden neredeyse tamamen farklılaştığı görülür. Postmodern romanla birlikte gerçekleşen böylesi büyük ve yıkıcı değişim, roman unsuru olarak kişi kadrosu üzerinde daha evvel de vurgulandığı üzere, bir değişimden ziyade âdeta bir devrimi andırır.

2.4. Mekân, Bellek ve Zaman

2.4.1. Mekân ve Bellek Algısı

Postmodern düşünce yapısına bağlı mekân algısından bahsetmeden önce kısaca “mekân” kavramına ve etki alanlarına değinmek konunun bütünlük kazanmasına fayda sağlayacaktır. Mekân kelimesi dilimize Arapçadan geçmiş ve “kevn” yani olmak kökünden türemiştir. Dolayısıyla mekânın, var olmak ile ilişkisi söz konusudur. Yine oturlan yer, çevre, kâinat, ortam gibi anlamları da bulunur. Mevcut anlamları göz önünde bulundurulduğunda insanın var oluşundan başlayarak içinde bulunduğu somut dünyadan metafiziksel boyutlara kadar mekânın etkisinden rahatlıkla bahsedilebilir. Elbette ki bu etki çift taraflıdır. İnsanın da mekân üzerindeki etkisi ve onu kontrolü altına alma arzusu, mekân-insan ilişkisini ortaya çıkarır. Somut düzlemde mekân-insan ilişkisi dikkate alındığında insanın yaşadığı yere göre kendisine şekil vermesi, mekânın insan üzerindeki etkisiyle açıklanabilir. Köylü, kentli entelektüel, zengin, fakir gibi hemen hemen tüm sosyal sınıflandırmalar temelde mekânın insan üzerindeki etkisinden kaynaklanır. Çünkü insan, mevcut bulunduğu toplumsal sınıfı, yaşadığı mekânın imkânları çerçevesinde bir elbise gibi üzerine giyer ve kolay kolay üstünden çıkartamaz. Mekân olarak kentte yaşayan biriyle köyde yaşayan birinin konuşmasından davranışlarına kadar hemen her şey mekânın kişi üzerindeki etkisiyle doğrudan ilişkilidir. Bu noktada insanın varoluşunu anlamanın en önemli yollarından biri mekânı anlamaktır çıkarımında bulunmak yanlış olmaz. Ancak burada vurgulanması gereken bir diğer husus da insanın mekânı kendine göre şekillendirerek hem ona hükmetmek istemesi hem de kendi varoluşunu mekândan üstün kılmayı amaçlamasıdır.

John Urry’e göre (1999: 97) yalın mekân yoktur, sadece farklı türden mekânlar, mekânsal ilişkiler yahut mekânsallaşmalar vardır. Yani mekân, bireysel ve toplumsal yapıyla ilişkilidir. Mekân ve insan arasındaki karşılıklı etkileşim ve mücadele genellikle birbiriyle iç içe, girift bir yapıda neden-sonuç ilişkisindeki döngüsel yapıyla benzerlik

gösterir. Nasıl ki neden olmadan sonuç bir anlam taşııyorsa aynı durum mekân-insan ilişkisi için de geçerlidir.

Mekân-insan ilişkisindeki çift taraflı etkileşim beraberinde “mekân duygusu” kavramını ortaya çıkartır. Mekân duygusu, bahsedilen etkilenmenin insan tarafından algılanabilme yeteneğidir. İnsandaki mekân algısı yeteneği, cansız birçok varlığı canlı organizmalar gibi yaşayan varlıklara dönüştürerek onlara simgesel değer kazandırır. Bu da insanın hem psikolojik hem de fizyolojik açıdan mekândan etkilenmesine yol açar. Örneğin mekân olarak düşünüldüğünde ev, sadece bir sığınak değil, aile kavramının temsili açısından huzuru simgeler. Tam tersine ev, yalnız yaşayan biri için esaret hissiyatını da temsil edebilir. Yine içinde bulunulan ortamdaki solunan havadan suya kadar her etken, insanın fiziksel yönüne etki etmesi yönüyle de kişide fizyolojik değişikliklere sebep olabilir. Tüm bunlar göz önüne alındığında mekân ve insanın bir bütünlük taşıdığı söylenebilir. Bu nedenle mekân-insan ilişkisinden bahsedilirken “konteks” yani bütünlük terimi de disiplinlerarası bağlamda sıklıkla kullanılır (Göka, 2001: 17-26).

Mekân-insan ilişkisinin yanında mekân-eşya arasındaki bağlantıya değinmek de mekânın hem sanat eserlerinde hem de birey üzerindeki etkisini belirlemede önem arz eder. Özellikle modernizm döneminde ortaya çıkan yeni algıyla, mekâna soyut anlamlar yüklenir ve böylelikle mekân, çok boyutlu bir yapıya bürünür. Mekânın kazandığı çok boyutluluk, içerisinde barındırdığı her nesneye de farklı anlamlar yükler. Bu da mekân-eşya ilişkisinin çeşitlilik kazanmasını sağlar. Gaston Bachelard’ın *Uzamın Poetikası* eseri, mekânın çok boyutluluğunu göstermesi açısından dikkate değer bir eserdir. Kitabın hemen her bölümünde mekânın nesneye dönüşmesi ve eşyaya kazandırdığı simgesel anlamlar üzerinde durulur. Yeni anlamlar türetilirken psikanaliz ve çağrışımsal metotlar sıklıkla kullanılır. Daha önce belirtildiği gibi mekânla birlikte içinde bulunan cansız varlıklar da hayat kazanır ya da farklı özellikler taşır. Örneğin; eserde “sandık” üzerine yapılan bir değerlendirme şu şekilde incelenmiştir:

Sandık, özellikle de çok daha eksiksizce egemen olduğumuz kutucuk, bir açılan nesnedir. Kutucuk kapanır kapanmaz, yeniden nesneler topluluğuna karışır; dış uzamdaki yerini alır. Açılıyor ama! Öyleyse bu açılan nesne, diyecektir matematikçi bir filozof, keşfin ilk diferansiyelidir, ileriki bölümlerden birinde, içerisi ile dışarısının diyalektiğini inceleyeceğiz. Ama mahfaza açılır açılmaz, diyalektik diye de bir şey kalmaz ortada. Dışarısının üstüne bir çizgi çekilmiştir, gün artık yeniliğin, şaşırtıcı olanındır. Dışarısı hiçbir anlam taşımaz artık. Hatta en yüce paradoks yaşanır, oylumun boyutları da artık bir anlam taşımaz, çünkü yeni bir boyut açılmıştır, mahremiyet boyutudur bu (Bachelard, 2008: 139).

Jean Baudrillard, *Nesneler Sistemi* eserinde eşyanın kazandığı farklı işlevleri mekânla bir arada düşünerek dönemin eşyaya yüklediği anlamları açıklar. Baudrillard, modern dönemde gelişen teknolojinin beraberinde bir teknolojik süreç getirdiğini dile getirir. Baudrillard'a göre (2014: 10-11) teknolojik düzlem bir soyutlamadan ibarettir ve bu soyutlamadan kaçınılması mümkün değildir; çünkü çevremizde gerçekleştirilen radikal dönüşümler bu soyutlamanın bir sonucudur. Nesnenin en somut yanının da bu soyutluk olduğu söylenebilir; zira teknolojik süreç demek nesnel yapısal gelişim demektir. Baudrillard, bu dönemde nesnenin teknolojik açıdan gelişimi önemsenirken sosyal ve psikolojik açıdan nesnenin kullanım alanlarının önemsenmemesini eleştirir. Ayrıca mekânın bu dönemde çok boyutlu bir nitelik kazanması, nesnenin sosyal ve psikolojik açıdan önemsenmesini ve öne çıkmasını sağlar. Nitekim mekânın kapsayıcılığı, eşyanın uzamsal düzlemde ve soyut bağlamda incelenmesine imkân sunar.

Bu durum, edebî metinlerde etkilerini kısa süre içerisinde gösterir. Mekândaki soyutluk özelliği öncelikle şiir ve anlatı türünde çağrışımsal boyutuyla eserlere yansır. Modern ve postmodern dönem eserlerinde mekân ve eşyanın kazandığı anlam, metnin odak noktası olur. Şahıslar ya da konu silikleşir metnin merkezine eşya ve mekân yerleşir. Kapalı şiir anlayışı, öykü ve anlatıların sıkça bu iki öge etrafında kaleme alındığı gözlemlenir. Türk edebiyatında şiirde İkinci Yenici'ler, nesirde ise Bilge Karasu, Oğuz Atay, Ferit Edgü gibi isimler bu anlayışa uygun eserler vermiştir.

Mekân hakkında ayrıca bahsedilmesi gereken bir diğer husus ise mekân algısıdır. İnsandaki mekân algısı tarih boyunca dönemin sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel şartlarına göre değişmiştir. Yani her dönem, mevcut durumuna ve ihtiyaçlarına göre kendine has bir mekân algısı ortaya çıkartmıştır. Bu değişken yapı, mekân-insan ilişkisi bağlamında hayatın her alanında etkisini belirgin bir şekilde göstermiştir. Özellikle mimari, sanat ve edebiyat alanında değişen mekânsal algı, somut kaynakları olması bakımından postmodernistlerin günümüze dek ulaşan birçok örnek vermelerini sağlamıştır. Örneğin; modernizmin işlevselliğini koruduğu dönemdeki mimari yapısıyla postmodernizmin baş göstermeye başladığı dönemin mimari yapısı arasındaki farklılıklar konuyu örneklendirmek açısından yeterli olacaktır. Postmodern düşüncenin sistemli her yapı karşısındaki muhalif tutumu, dönemin mimari yapısına sirayet eder. Postmodern dönemde inşa edilen mimari eserler modernist eserlerdeki düzen, sadelik ve işlevselliğin aksine süslü, karmaşık, geçmişle şimdinin iç içe sunulduğu ve anlamlandırılması zor bir

yapı arz eder. Yine postmodernist düşüncenin etkin olduğu dönemde görsel sanatlarda yeni ve anlaşılması güç eserlerin ortaya çıkması da aynı sebepten kaynaklanır.

Edebî bağlamda incelendiğinde modern dönem eserleriyle klasik dönem eserleri arasında da benzerlikler olduğu görülür. Klasik dönem roman anlayışındaki nesnel mekân anlayışı genel anlamda korunarak yanına soyut ve simgesel anlamların yüklendiği modern roman mekânları eser içerisinde işlevselliklerine göre kurgulanır. Yani modern romanlardaki mekân algısı gerçeklikten kopuk olmayan simgesel değerler taşıyan fakat sınırları belli bir yapıya sahiptir. Bir diğer ifadeyle modern romanın mekânları, modern dünyanın mekânlarına uygun olarak metne yerleştirilir.

Zamanla modern dünyanın soyut mekânı, matematiksel kesinlik taşıyan, devlet ve insan tarafından paylaşılarak somutluğunu yitirir. Bu durum da bireye mekân içerisinde hiçbir özgürlük alanı bırakmaz (Emre, 2006: 182). Ayrıca modernitede mekânların, fayda odaklı tasarlanmasıyla, öznel yapısından uzaklaştığı görülür. Oysa postmodernistler her alanda yapılan sınırlamalara karşı çıktıkları gibi mekânsal anlamda yapılan sınırlamalara da karşı çıkar. Ev, iş, okul, resmî ve sivil kurumlar, özel mülkiyet vs. insan üzerinde baskı kurdukça postmodernler seslerini daha da yükseltirler. Postmodern yazarlar mekânları betimlerken bile nesnelerin üzerinde yeterince durmaz ve onları bütüncül, anlamlı kılacak bir şekilde sunmazlar (Rosenau, 2004: 110-115). Buradaki temel mantık insanı sınırları çizilmiş çevrenin ve onun ortaya çıkarttığı baskıcı sistemin etkisinden kurtarmaktır. Bir başka ifadeyle postmodern yazarın yaptığı; modern dünyanın, insanı sürekli denetim altında tutan, makineleştiren düzenine metinsel düzlemde bir karşı çıkıştır.

Postmodern yazarlar, gerçeklik kaygısı gütmedikleri için mekân tasvirlerine pek başvurmazlar. Eserlerindeki mekânlar, işlevsellikten uzaktır ve kendi aralarında tutarlılık göstermezler. Oysa modern metinlerde geniş, dar, labirent mekân gibi tasnifler olması eserlerin mekânsal yönüyle düzenlilik göstermesinde etkilidir.

Postmodernistler; metinlerdeki mekânların yer ve biçimlerini değiştirir, onları renkten renge sokar ve/ya akışkan, şeffaf, ele avuca sığmaz bir görüntü olarak yansıtır. Yani modernite ve modernizmin somutlamaya çalıştığı her durum ya da görüntüyü soyutlama eğilimine girerek mekânda da karmaşa yaratırlar (Emre, 2006: 183).

Kimi kuramcılara göre postmodernistler arasında uzam öncelikle tercih edilir.

Bu durum, zamansallık retoriğine karşı beklenebilen kuşaksal bir tepki ya da bir “tersine dönüş” olarak da yorumlanabilir. Bunun yanında Jameson, zaman-uzam-üretim ilişkisinde postmodernizmin önceki dönemlerden çok daha belirgin şekilde farklılaştığını belirtir. Jameson’a göre diğer üretim tarzlarının da kesinlikle uzamsal olmasına rağmen, postmodernist kuram, kapitalist üretim tarzının son aşamasında benzersiz bir biçimde uzamsallaştırılmıştır (1992: 460).

Postmodernler, mekân algısını çoğaltır ve bulanıklaştırırlar. Herhangi bir merkez mekân belirlemezler. Modern dünyanın metropollerinden kırsala inerler. Geniş mekânlardan ziyade daha dar ortamlarda gezinirler. Oradan fantastik bir mekâna geçip metinde mekânsal bir kargaşa yaratmaktan kaçınmazlar. Okuru alışlagelmiş mekânların dışına götürerek onda şaşkınlık yaratırlar. Rosenau’nun “hyper-mekân” olarak belirttiği planlanan, bilinen ya da yönetilebilen mekân anlayışı dışında mekânı parçalı, düzenlenmiş, karmaşık, haklarında karar verilemez boşluklar içeren yönleriyle açıklar. Boşluk içeren mekânları doldurmak için, pastişe dayanan bir mekân anlayışından bahseder (Rosenau, 2004: 113). Bu durum aslında postmodernistlerin metinsel boşluklar yaratma arzusuyla da ilişkilidir. Dilek Doltaş (2003: 102) bu düşüncüyü doğrularcasına postmodern metinlerde suskunluklar yaratmak için mekân belirlemelerinin açıkça verilmediğine vurgu yapar.

Postmodern romanlarda en sık karşılaşılan soyut mekânlar ütöpik, fantastik, metafizik ve duyusal mekânlardır. Ütöpik mekânlar; dünyanın tüm çirkinliklerinden, kötülüklerinden sıyrılmış, insan ruhunun özlemini çektiği tüm güzelliklerle donatılmış hayalî mekânlardır. Fantastik mekânlar, roman kişilerinin somut varlıklarıyla içinde yaşadıkları mekânlar değil; soyut planda içinde bulundukları mekânlardır. Fantastik mekânlar gerçeklik arz edebilirler; ancak roman kurgusu içinde soyutturlar. Metafizik mekânlar, fizik ötesi mekânlar olup yaşanılan dünya dışında bir gerçekliğe sahiptirler. Duyusal mekânlar ise insanların psikolojik yapısına göre üretilen, çoğunlukla rüyaya ait mekânlardır (Çetin, 2009: 135-137).

Postmodernizmin edebî düzlemde mekâna kazandırdığı bir diğer fonksiyon mekân-bellek ilişkisidir. Postmodernistlerce soyut mekânların tercih edilmesi, eserlerdeki mekânsal geçişkenliğin ortaya çıkmasını sağlar. Çünkü somut mekânlar yerine soyut ya da sanal mekânların kullanılması metinlerdeki mekânları, hem somut okurun hem de

kurmaca karakterin belleğine taşımamasını sağlar. Bu noktadan sonra olay ya da durumlar hem gerçek mekânlarda hem de kişinin bilinçaltında gerçekleşir. Bellek, tüm kapsayıcı yönüyle ve sınırsız imkânlarıyla mekânı sonsuzluğa taşır. Bu durum doğal olarak postmodernistlerin arzuladığı nesnel gerçeklik algısının kırılmasına yönelik amaçları için onlara geniş bir uygulama sahası sunar.

Postmodern eserlerin çoğunun muğlak yapısı, okur tarafından zor anlamlandırılması ve herhangi bir türün içerisine konulamaması biraz da yukarıda belirtilen nedenlerdendir. Dağınık, belirsiz olan olay örgüsüne bir de mekânsal belirsizlikler eklenince postmodern eserlerin bütünlüklü olarak idraki gittikçe zorlaşır. Kırılma ve geçişkenliklerle ortadan kalkan tutarlı mekân anlayışı, bellek ve bilinçaltının sınırsız, düzensiz yapısının etki alanına girmesiyle çoğu kez varlığı anlamlandırılmayan bir hâl alır. Kişi, gerçek mekânda yer aldığı esnada kendini bir anda bilinçaltının karanlıklarında gezerken bulabilir. İçinde bulunduğu yer ne gerçektir ne de hayaldir. Bellek tarafından kurgulanmış bir labirentte yolunu bulmaya çalışan biri gibi bazen korkarak bazen çaresizce bazen de zevkle gezinir. Bu gezintiyi korkunç, çaresiz ya da zevk alınan bir seyahate dönüştüren yine okurun kendisidir. Çünkü bellek, kişinin kendisine aittir ve aradığı tüm cevapları içerisinde barındırır.

Postmodern anlatılarda ortaya çıkan belleğin mekânsallaşma durumunu, sadece metnin yaratıcısı olan yazarın keyfiyetine bağlamak doğru değildir. Çünkü postmodern edebiyat, metin ve okur merkezlidir. Yazar, metinde boşluklar yaratır. Çeşitli ipuçlarını metne yerleştirerek okuruna rehberlik eder ve çoğu kez aradan çekilir. Benzer şekilde kurmaca karakterine de net bir şey söylemez ve ortaya çıkan belirsizlikleri çözmeleri için onları baş başa bırakır. Hem somut okur hem de kurmaca karakter, mekânsal bağlamdaki muğlaklığın önce sebebini anlamaya çalışır. Ancak bu durum o kadar kolay değildir. Çünkü belleğin mekâna dönüşmesi, farkındalık durumunun idrakiyle mümkün olacaktır. Bir başka ifadeyle hem somut okur hem de kurmaca karakter, yaşantıları boyunca farkında olarak ya da olmayarak öğrendiklerini, korkularını, ilkel yönlerini, bir anda karşılarında bulurlar. Bunların böylesi bir sanal, kaygan ve kurmaca düzlemde belirmesi somut okur ve kurmaca karakter için bir çıkmaza yahut ıstıraba dönüşür. Bu çıkmazdan kurtulmak ya da aksi yönde içinde bulunulan ortamdan haz almak için insan zihninin çeşitli yönleriyle tanınması gerekir. Bir başka ifadeyle daha önce vurgulanan farkındalık düzeyine okur tarafından ulaşılmış olması gerekir.

Postmodernistlerin arzuladığı edebî okur, bahsi edilen farkındalık seviyesine ulaşmış hüviyettir. Soyut mekânlarda kurmaca karaktere eşlik ederken tüm problemleri haz alacak düzeyde algılayacak potansiyele sahiptir. Çünkü o, mekânlaşan belleğin her bir tuğlası olan bilinçaltı, bilinçdışı, kolektif bilinçdışı, gölge, kompleks gibi unsurların kapsam ve imkânlarından haberdar olarak bu mekâna istediği şekli verecektir. Örneğin; “korkular(in) ve setler(in), bilinçaltına giden yolun belirleyici sınırları(ndan)” (Jung 2010, 167) haberdar olunması, komplekslerin “bölünmüş ruhlar olduğunu savunan varsayım bugün kesinlik kazanmış ol[up] (...) ruhun bölünmesine yol açacak etkinlikte bir yaralanma ya da buna benzer bir başka sarsıntı [yahut] insan doğasının tümüne uyum gösteremeyen ahlaki iç çatışma[lara]” (Jung: 2010, 167) bağlanmış olmasının bilinmesi, “kolektif bilinçdışı(nın), bilinçdışının, bireysel bilinçdışından daha derinlerde olan bir bölümü[nü]” (Fordham: 2008, 26) temsil ettiğinin bilinmesi, insan ruhunun karanlık yönü ve kişiliğin daha düşük düzeydeki bir parçası olan gölgenin “seçilmiş bilinçlilikle başa çıkamadıkları için yaşam sürecinde kendilerini ifade etmelerine izin verilmeyen ve bu nedenle, bilinçdışında karşıtlık yaratmaya çalışan ve oldukça bağımsız bir” (Jung: 2009, 13) yapıda olduğunun farkındalığı, somut okurun mekâna dönüşen bellek içerisinde yolunu daha rahat bulmasını sağlayacaktır.

Özetle postmodern metinle nesnel gerçeklik algısından olabildiğince uzaklaşan, şekilden şekle sokulan ve soyutlanan mekân, insan zihninin kaygan ve karmaşık yapısına taşınır. Böylesi bir mekânda yönünü bulmak ve edebî düzlemde haz alabilmek için okurun, edebî okur seviyesine erişmiş olması gerekir. Çünkü sadece bu okur tipi, mekânı algısal boyutta okuyabilecek ve farklı disiplinlerden yararlanarak mekânsal çözümlemeler yapabilecek yetiye sahiptir.

2.4.1.1. Bellek ve Mekân Düzleminde *Beyaz Kale*

Beyaz Kale’deki mekân kurgusu hem modern hem de postmodern metinlerdeki mekânlara uygunluk gösterir. Kapalı mekânlar işlevselliklerine göre bireyde olumsuz etkiler bırakır. Mekân-insan ilişkisi göz önüne alındığında yazarın kişileri oluştururken mekânların özelliklerinden faydalandığı söylenebilir. Eserin kişileri, çoğu kez içinde bulundukları zindan, ev, köşk, çadır, oda gibi mekânlardan gerek psikolojik gerekse de fizyolojik açıdan algılarındaki değişkenlere bağlı olarak olumsuz şekilde etkilenirler.

Beyaz Kale’de mevcut mekânlar kurguya bağlı olarak anlam kazanır. Geniş

mekânların kullanımından çok, dar ve âna yönelik etki oluşturacak ortamlar tercih edilir. Bu tercih, Köle ve Hoca'nın kendileri ve birbirleriyle olan münasebetlerine zemin hazırlamak için kimlik-varoluş ilişkisini öne çıkartmak için bilinçli yapılmıştır. Asıl kurguda İstanbul'un ismi birçok kez geçse de aslında burası pek de işlevsel sayılmaz. Köle ve Hoca'nın ikili ilişkilerine ve diyalektik bir söyleme dayanan asıl kurguda İstanbul, Venedik gibi geniş mekânlar sadece bahsi edilen söylemin kuvvetlendirilmesinde kullanılır. Bunun dışında çok büyük bir işlev taşımazlar. Köle İstanbul'a gelir kölelik hayatı başlar ve hikâyenin sonunda Hoca'nın yerine geçerek onun hayatını yaşamaya başlar. Benzer şekilde, hikâyenin sonunda Hoca İtalya'ya giderek Köle'nin hayatını yaşar. Yani bu mekânlar, kişilerin yer değişiminde birer araç olarak kullanılır. Ayrıca Hoca ve Köle'nin hayatlarını devam ettirdikleri yer dışında farklı bir özellik taşımazlar.

Yapılan bu tespitler metnin asıl kurgusu olan Elyazması Hikâye bir bütün olarak değerlendirildiğinde tam olarak anlam kazanır. Şahısların birbirleriyle olan münasebetlerinde mekânlar, farklı şekillere bürünerek kişinin belleğine dönüşür. Birçok kez gerçek mekânla sanal mekân olan belleğe geçişler yaşanır. Bu durum hem zamanı nesnellikten kurtarır hem de okurun metne dâhil olmasını sağlar.

Beyaz Kale romanında, mekânın belleğe taşınma hususu, çok belirgin bir sahneyle kendini gösterir. Kronotopik bir yapı arz eden bu sahne, kitabın asıl kurgusu olan Elyazması Hikâye'nin sonundaki Köle ve Atlı'nın yaşadıklarının anlatıldığı kısım ile örneklenebilir:

Beklediğim gibi, hırsla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığını bulup okudu. Sonra yeniden, evimin arka bahçesine bakan o pencereden görebileceklerine baktı. Ne gördüğünü, tabii ki çok iyi biliyordum: Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerinde pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; yetmişine merdiven dayamış ben orada oturuyordum; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordum. Onların arkasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu (BK: 141).

Böylesi bir sahnede mekân, önceki yaşantılara yönelerek bellekte yeniden bir yansımaya dönüşür. Okur için çözümlemesi güç olan bu sahneye Köle'nin çocukluğu ve geçmiş yaşantısındaki pencereden bakmak, bu kısmı anlamlandırmada fayda sağlayacaktır. Yani bu sahneyi ortaya çıkaran ne Köle'nin yaşadığı bir şok hâli ne de gölgesidir. Bu aslında bireyin bilinç düzleminde farkındalığının gerekli seviyeye

erişikliğiyle açıklanabilir. Bir diğer ifadeyle edebî okur, mekân algısındaki farkındalığı bilinç düzleminde yakalayarak mevcut ânı anlamlandırmayı başarır.

Beyaz Kale'de mekân-bellek bütünleşmesinin yaşandığı bir başka sahne Köle'nin gördüğü bir rüyada ortaya çıkar. Aslında burada altı çizilmesi gereken nokta, belleğin sınırsız imkânlarıyla bilinçaltındaki soyut kavramların kişileştirilerek anlam kazanmasıdır:

Padişah'ın bizi silahla birlikte Edirne'ye sefere çağırdığını öğrenene kadar, sık sık aynı rüyayı gördüm: Karışıklığı İstanbul'daki eğlenceleri hatırlatan bir eğlencede, Venedik'te bir maskeli balodaymız: Yüzlerindeki "bayağı kadın" maskelerini indirince kalabalıkta gördüğüm annemle nişanlımı tanıyarak umutlanıyor, ben de, beni artık tanısınlar diye, kendi maskemi indiriyordum, ama onlar benim ben olduğumu anlamıyorlardı bir türlü, sapından tuttıkları maskeleriyle, arkamdaki birini gösteriyorlardı; dönüp baktığımda, benim ben olduğumu anlayacak bu adamın Hoca olduğunu görüyordum. Beni tanınması için, bu sefer de ona umutla yaklaşıncı, Hoca olan adam, bana hiçbir şey söylemeden maskesini indiriyor ve altından, beni suçluluk duygusuyla korkutarak rüyamdan uyandıran gençliğim çıkıyordu. (BK: 110).

Örnekte, Köle'nin "gençliğim" dediği aslında Hoca'nın kendisidir. Burada dikkat çeken nokta bilinçsel düzeyde farkındalık durumudur. Köle'nin, maskeli baloda ailesinden kimsenin kendisini tanınamasının yanında Hoca'nın maskesini indirdiği anda kendi gençliğiyle karşılaşması, bilinçaltında kendisiyle Hoca'yı özdeşleştirdiğini akıllara getirir. Bununla beraber bu sahne, Köle'nin bölünmüş kimliğe sahip olduğunu da düşündürür. Çünkü Köle, Hoca'yı gençliği olarak görür. Ailesinin kendisini tanımayıp Hoca'ya bakması, Hoca'nın kendisiyle ilgilenmeyip maskesini indirdiğinde Köle olarak kendisini göstermesi Hoca'yı, Köle'nin "kompleksi"ne dönüştürür. Mekânın genelde rüya ortamı, özelde ise maskeli balo olması bilinçaltına uygunluğu yönüyle bu düşüncüyü destekler yöndedir. Kısaca, Köle, mekânla bütünleşen bellek içerisinde, bilinçaltına doğru âdeta bir yolculuğa çıkar. Ne var ki bu yolculuk bilinçaltının karmaşık yapısıyla komplekslerini ortaya çıkarır ve Hoca-Köle ilişkisi düzleminde farklı okumalara ortam hazırlar. Köle'nin bilinçaltına yaptığı bu yolculuk, bir nevi kendi içinde kaybolmuş "ben"ini arayışı gibidir.

Özetle *Beyaz Kale*'deki mekân algısı iki boyutta görülür. Bunlardan ilki asıl kurgu olan Elyazması Hikâye'de yer alan mekânların işlevselliği üzerineyken bir diğeri de mekân-bellek ilişkisi üzerinedir. Metinde fiziksel gerçekliğe sahip coğrafi mekânlar, kişilerin ruh hâline göre değişen algısal mekânlar ve postmodernizmin soyut mekân anlayışına dair örnekler görülebilir.

2.4.1.2. *Bin Hüzünlü Haz*'da Belleğe Taşan Mekânlar

Bin Hüzünlü Haz'da yer alan belli başlı mekânlar daha çok bilinç düzleminde ve bellekle yakından ilişkileriyle öne çıkarlar. Çoğu mantık sınırlarının ötesine taşınan mekânlar iç içe ve üst üste verilerek nesnel kimliklerinden kurtularak sembolik anlamlar kazanır. Ancak bu sembolik anlamlar modern romandakinin aksine herhangi bir gerçeklik algısı etrafında anlamlandırılmaz. Hipergerçeklik içerisinde mantıksal dizgesinden koparılan mekânlara yüklenen anlamlar sadece bilinçaltına yapılan yolculuklarla keşfedilebilir. Nesnel gerçeklik gösterdiği düşünülen birkaç mekân eser içerisinde yer alsa da gerçeküstü mekânlarla üst üste ve zaman kavramının kronolojik yapısından uzaklaştırılarak verilmesiyle mevcut gerçekliklerinden koparılır.

Anlatı içerisinde nesnel gerçeklikle bağı olan tek yer şehirdir. Ancak şehir, hiçbir zaman tek başına yahut salt gerçekçi yönleriyle tanıtılmaz. Şehrin gerçekçi yanı hep sanal mekân ya da zamanda kırılmalarla mevcut ânın çok ötesindeki/öncesindeki başka mekânlarla iç içe veya üst üste sunulur:

Belki sokak lambalarının yalnızlığını, depolarda uyuyan eşyaların sırasızlığını, insanların birçok şeye karşı gözü kapallılığını, şarkıların çaresizliğini, aşkların ciddiyetini ve çocukların saflığını da dinliyorum bu arada. Dinledikçe de, akla gelebilecek her yerin ve her şeyin meleklerin sesiyle konuştuğunu, ya da melek seslerinin birdenbire, kocaman bir şehre dönüştüğünü görüp şaşırıyorum. Sonra, yanı başımdaki melekler kırmızı kırmızı parlayan burunlarını yere eğip sussalar da, şehir susmuyor artık; kimi zaman caddelerinin, kimi zaman sokaklarının, kimi zaman da meydanlarının, insanların, pencerelerinin, kapılarının, sularının ve ışıklarının diliyle, devasa bir ağız gibi sürekli, ama sürekli konuşuyor... İşte o zaman ben, çeşitli suçların işlendiği göz kamaştırıcı bir dünyadan başka bir dünyaya sessiz sedasız göçmüş gibi oluyorum. Hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşırıp gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünyaya

diye konuşmasını sürdürüyordu Alaaddin (BHH: 18).

Şehrin gerçekçi yanını anlattığı kısımların hemen akabinde masalsı söylemlerin eklenmesiyle şehir, salt nesnel gerçekçi kimliğinden koparır. Olağanüstü serüvenlerle hipergerçeğe taşınan şehir, zaman ve mekânın ötesine geçerek farklı dönemler içerisinde değişik mekânlarla tek bir an içerisinde bütünleşir ve yer değiştirir.

Anlatıda şehrin gerçeklikten uzaklaştırılması sadece farklı mekânlarla bir arada sunulmasıyla gerçekleştirilmez. Şehir, bir masal kahramanı gibi kişileştirilerek mevcut gerçekçi yapısından uzaklaştırılır:

Daha sonra da maket apartmanlar, apartmanların arasındaki caddeler, bu caddelerde gezinen minik minik otomobiller, otomobillerden ve apartmanlardan fırlayan silik yüzlü insanlar, bu insanların girip çıktığı çeşitli dükkânlar, dükkânlara sığmayacak kadar büyük olan kitaplar, duruşlarını zorlayan canlılıklarıyla heykeller, heykelleri seyreden kalabalık çarşılar, çarşıları

süsleyen aynalar, aynalara yansıyan tayfalar, tayfaların fırlattığı gitarlar, mızıkalar, masallar, masallardaki prensler, atlar, canavarlar ve kayıp saraylarla karanlık karanlık şatolar sökün ediyordu da, sanki bütün bunlardan oluşan teraslardaki hayat, bir şehir kılığına bürünerek olanca dikkati, hevesi ve umuduyla saatlerce aşağıdaki şehre bakıyordu. Hem de aynı anda hem kendine, hem de bir başkasına bakar gibi... (BHH: 29).

Anlatının birçok yerinde şehrin kişileştirilmesi söz konusudur. Gerçekçilikten koparılıp masal kahramanları gibi kişileştirilen şehir, genelde olumsuzlanarak tasarlanır. Düşle gerçeğin bulunduğu bir zamanda belli belirsiz şekilde ansızın ortaya çıkar ve yok olur.

Metin boyunca çeşitli şekillerde öne çıkartılan parçalılık ve belirsizlik kavramları şehir üzerinden de vurgulanarak örneklendirilir:

Artık, arada bir hızla parlayıp sönüveren gün ışığının içinden gelip geçerken şehrin kuzeyine, güneyine ve doğusuna ait bazı görüntüleri bir yakalayıp bir kaybediyor, sonra da pencerelerin birinden gözüme ilişiveren çatı ucu, televizyon anteni, baca ya da minare gibi şeyleri öteki pencerelerde gördüklerimle birleştirerek, belleğimde bir şehir yaratmaya çalışıyordum. Tamamı, ancak aynı kişi tarafından bütün pencerelerden aynı anda bakıldığında görülebilen, parçalanmış bir şehirdi tabii bu. Parçalarının her biri bir yana savrulmuş, kuzeyi güneyine, güneyi doğusuna karışmış ve batısı da, öteki yönlerin içinde kar gibi eriyip rüzgâr gibi kaybolmuş bir şehirdi... Ola ki, parça parça bakıldığında her şehre benzediği için genel görünümüyle hiçbir şehre benzemeyen bu şehrin, bir semtinden bir semtine gidilirken her defasında parçalanmışlıktan doğan bir boşluğa, ama topraktan bile destek almayan, derin ve tüyler ürpertici bir boşluğa düşülyordu da, minibüsler, otobüsler ve otomobiller, ablak suratlı kamyonlarla birlikte oralarda vınlaya vınlaya, kan ter içinde, tepinip duruyorlardı (BHH: 32-33).

Zihinsel üretim olan şehir, parçalardan oluşturularak mantık sınırlarının ötesine taşacak şekilde tasarlanır. Böylece parçalardan oluşan şehir, belirsizliği mekân üzerinden örneklendirerek farklı bir işlev kazanır.

Bin Hüzünlü Haz içerisinde şehir, mekân-zaman sınırsızlığında çoğu kez belleğin bir parçasına dönüşür:

Hatta, ben baktıkça bütün bu insanların gördükleri şeyler, işittikleri sesler ve girip çıktıkları, terk ettikleri, ya da varmak üzere oldukları çeşitli yerler de aydınlanıyor da, artık şehir belleğimde büsbütün tamamlanıyor. Ben orada, işte havuzun birkaç adım ötesinde, hiç kımıldamadan duruyorum. Yüzüm, tıpkı o günkü gibi allak bullak... (BHH: 56).

Anlatıcının kendini bir düş ortamında gibi gördüğü bu sahne, şehrin bellekle olan ilişkisini açıkça yansıtır. Bellekte parça parça olan şehir bütün hâline gelince anlatıcı kendini o zamanın ötesinde fakat yine o zamandaki gibi görür. Ayrıca anlatıcının “milyarlarca insanı içine alan uçsuz bucaksız bir hayale dönüştürüp zaman zaman şehrin taş döşeli sokaklarında dolaşıyorum diye kendi belleğimde dolaşıyordum” (BHH: 50) ifadesi, şehrin bellekle olan ilişkisini yansıtan bir diğer örnek olarak dikkat çeker.

Anlatı içerisinde genellikle fantastik, masalsı bir atmosferde ve zıtlıklar etrafında çizilen şehir, grotesk anlayıştaki karmaşıklık-zıtlık odağında insanların nasıl tüketildiğini sembolik şekilde temsil eder:

İhtiyarlar da, büsbütün çileden çıkıp bu çocukları kaptıkları gibi gedik dişli ağızlarına atıyorlardı işte o zaman; teras ahalisinin haykırılarına aldırmadan avurtlarını şişire şişire çiğniyorlar, çiğniyorlar, çiğniyorlar, sonra da tam yutacakken vazgeçip fırt diye şehrin yüzüne tükürüyorlardı (BHH: 31).

Çocuk-ihtiyar, teras/yukarı-aşağı/şehir zıtlıkları etrafında tasvir edilen bu sahnede, grotesk bir kullanıma başvurulmuştur. Modern dünya içerisinde tükenen insanların şehrin yüzüne tükürülmesiyle biraz gotik biraz da sembolik şekilde modernist yaşamın sonuçları gösterilir ve eleştirilir.

Modern yaşam dünya düzeninin çürümüşlüğüne göstermek ve eleştirmek için tüm çirkinlikleriyle yansıtılan şehir, kurguda arayışların sonuç verilmediği bir yer olarak işlenmesiyle farklı düzlemde olumsuzlanır. Zira anlatıcı, ne kadar arasa da Alaaddin'i şehirde bulamayacağını anlar ve bunu açıkça dile getirir:

Evet, sırma saçlarını savurta savurta koştı, hızla havuzdan fışkıran suların aydınlığına girip çıktı, önümden soluk soluğa geçti ve meydanın öteki ucunda, ansızın patlayan silah sesleriyle birlikte gözden kayboldu. Geriye, onun yüzündeki dehşetin titreşimleri kaldı sanki. Hatta bu titreşimler, kimi zaman salkım salkım uçuşan incecik buharlar, kimi zaman alştığımız renkler, kimi zaman da sesler, şekiller ve şekillerin arasındaki boşluklar halinde, hemen hemen her yere yerleştiler. Sonra ben orada, nedense ilk kez, artık Alaaddin'i şehirde bulamayacağımı düşündüm (BHH: 58).

Uzun süre şehir içerisinde oradan oraya savrulan anlatıcı; gördüğü, duyduğu tüm kötülükler karşısında çoğu kez Alaaddin'i aradığını unuttur. Şehir, mekân ve zaman ötesinde kimi zaman başkalaşsa da şehrin özünde hep kötülük vardır. Kusursuz, idealaşan Alaaddin'in böylesi bir yerde olamayacağına kanaat getirdikten sonra şehirden uzaklaşarak kendini ormanın, doğanın içine atar. Bu husus, postmodernistlerin metropollerden ziyade taşraya yönelik tercihleriyle uyuşması bakımından dikkate değerdir.

Anlatı içerisinde aktif şekilde kullanılan bir diğer mekân Motel ROM'dur. Anlatıcının Alaaddin'i arama macerasının ilk duraklarından olan Motel ROM, iki farklı yönüyle öne çıkar. Bunlardan ilki bellekle bütünleşmesi/temsili ikincisi ise zaman kavramını kronolojik düzlemde uzaklaştırarak metinlerarası ilişkiye ve farklı anlatım imkânlarına olanak sağlamasıdır. Motel ROM, "karanlık kapısı, alacakaranlık koridorları, bu koridorlardaki belirsiz karaltılar, birbirine açılan salonları, kocaman aynaları ve arızalı asansörleriyle Kafka'nın şatosunu andırır (Ercan, 2010: 361).

Alaaddin'i bulmak için Motel ROM'a giden anlatıcı, buraya geldiği ilk andan oradan çıktığı ana kadar huzursuzluk içerisinde. Gerek fizikî özellikleri gerekse de mekânın kendine has ruhundan tedirgin olur.

MOTEL ROM, daha başlangıçtaki havasıyla bir yandan sizi şiddetle reddederken, bir yandan da kayıtsız şartsız teslim alıyordu yani ve siz bu reddedilişle teslim alınışın kesiştiği noktada, bir korkuluk nasıl zamansızsa işte öyle zamansız, yönsüz ve bir o kadar da sessiz oluyordunuz (BHH: 39).

İlk izlenimde böylesi sarsıcı bir etki yaratan mekân, kadının, motelin üst katına dair söyledikleriyle daha da gizemli bir havaya büründürülür:

Dediğine göre, güya her şey orada beni bekliyormuş. Döne döne yukarı çıkan merdiven basamaklarını tırmanır, koridorlarda cirit atan karaltıların arasından geçer ve şurası karanlık, burası tozlu demeden her yeri köşe bucak dolaşırsam, hiç ummadığım şeylerle karşılaşabilmişim. İnsanda hayranlık uyandıran, insanı dehşete düşüren, insanın başını fırıl fırıl döndüren, insanın ruhunu yaprak gibi titreten, ya da insanı insandan alıp bir daha geri vermeyen, çeşit çeşit şeylere... (BHH: 39-40).

Motelin üst katlarına yönelik ifadeleriyle zaman ve mekânda sınırsız bir gezinti imkânı yaratılır. Üst katlara yüklenen bu vasıfla motel, olağan özelliklerinin dışında bir evrilme yaşar. Bu kısımdan hemen sonra belirtilen ifadelerle aslında Motel ROM'un bellekle temsil edildiği anlaşılır:

İstersem, kemikleri yüzyıllar önce toprağa karışan ya da anıları, umutları ve rüyalarıyla birlikte gövdeleri de kurda kuşa yem olan atalarımın gözlerine benzeyen pencerelerin her birinden, perdeleri aralayıp başka şehirlere, başka zamanlara ya da âlemlere bakabilmişim sözgelimi (BHH: 40).

Kolektif bilinçaltına yönelik göndermelere işaret eden geçmiş yaşantılara dair deneyimlerin kişinin bilinciyle ilişkilendirilerek sunulması Motel ROM'un bellekle temsilini örneklemeye kâfidir.

Motel ROM'un bir diğer işlevsel yönü mekân-zaman sınırsızlığı babında tüm edebiyat tarihinin içerisinde arzu edildiği anda ve istenildiği gibi gezintiye vesile olabilirliliğidir. Bu bağlamda daha sonra sıkça karşılaşılan metinlerarası kullanımların da ilk ipuçları verilmiş olur:

Sonra, ansiklopedi sayfalarındaki küçük puntolu harflerin arasında yaşayan bir zamanların ünlü gezginleriyle, saatlerce oturup yüz yüze konuşabilmişim. Yalnızca konuşmakla da kalmayıp, onların serüvenlerinde yer alan balta girmemiş ormanların uzak uzak çınlayan karanlık böğürtüleriyle vahşi sessizlikleri arasına dalabilmişim hatta; okyanuslara açılabilir, cesetler ve sonsuzluk gibi gözüken bitip tükenmez gecelerle dolu zorlu bir yolculuğun sonunda kimsenin bilmediği topraklara ayak basabilir ve böylece heyecanın, korkunun ve sevincin yanı sıra, her insana nasip olmayan keşif duygusunu da tadabilmişim... Sonra, tut ki herkesin gözünü kamaştıran anlı şanlı film yıldızlarıyla, ya da hayranlık duyduğum ve keşke kelimeler âleminin dışında da yaşasalar dedğim roman kahramanlarıyla oturup şöyle sakın bir köşede, sakın sakın iki kadeh bir şey mi içmek istiyorum, içebilmişim. (BHH: 40).

Tüm bu olabirliklerin ihtimallerden uzaklaşarak anlatının bir parçası haline geldiği altıncı bölüm, orman aracılığıyla türlerin iç içe ve üst üste yerleştirilmesiyle yeni

bir anlatıya dönüşür. Yani orman, metinlerarası kullanımların ilk yapı taşı olarak düşünülebilecek Motel ROM üzerinden inşa edilir.

Anlatıcıyla otel sahibesinin konuşmalarıyla Alaaddin, iyiden iyiye belirsizleşir, kimliksizleşir. Bu düşünce kadının Alaaddin'i tanımamasıyla pekiştirilir. Bu noktadan sonra Anlatıdaki masalsı atmosfer daha da artarak belirsizlik odağında kurgunun oyunlaştırılması sağlanır.

"Yo," dedim sıkıntıyla. "Benim aradığım Alaaddin, suçtan arınmışlığından tedirgin olacak kadar suçsuz birisi."

"Öyle birisi yok bence," dedi hem azarlar, hem de alay edercesine. "Bir serap görüyorsun sen. Evet, daha önce de dediğim gibi, oldukça tatlı, hoş ve bol parıltılı bir serap görüyorsun... Ya da, kendi masalının içinde yaşıyorsun. Alaaddin'in sesi sandığın ses de, hiç kuşkusuz başka bir şeylerin sesi. Belki de, başka bir şeylerin sessizliği... Kurbağa sürüsü gibi vırak vırak ötüşüp yeri göğü yıkan birtakım arzuların sesi, sözgelimi; gece gündüz konuşup insanın kafasını şişiren eşyaların, yaralı bir kurt gibi hiç durmaksızın uluyan özlemlerin, insan suretine girip sokaklarda sersefil sürünen acıların, uzaklıkların, bir aradalıkların, ayrılıkların, ya da sessizliklerin sesi... Belki de, bizim henüz fark edemediğimiz, başka başka şeylerin..."

"Haklı olabilirsiniz," dedim ona. "Ama ben, o sesin Alaaddin'in sesi olduğuna inanıyorum. Belki tanıyorsunuzdur onu, belleğinizi bir yoklasanız?"

Yüzünü ekşi ekşi buruşturup rahatsız olmuş gibi birkaç adım geriledi.

"Benim belleğim bu sokaklardan oluşur evlat," dedi sonra da. "Belleğimi yoklamam için sokaklara çıkıp adım adım dolaşmam gerekir. Ama bunu pekâlâ sen de yapabilirsin, öyle değil mi?" (BHH: 45).

Üçüncü bölümü sonlandıran bu diyalog ile anlatıcı motelden ayrılarak Alaaddin'i bulmak için tekrar şehre yönelir. Ancak bu seferki arayışta Alaaddin'in gerçekliğine dair şüpheler olabildiğince artmıştır. Özellikle dördüncü bölümden itibaren kurgunun masalsı bir atmosferde oyunlaştırılarak belirsizlikler içinde sunulması ve daha sonra gidilen mekânların nesnellikten büyük oranda uzak olmaları Motel ROM'un kurgu-kişi-mekân düzleminde etkinliğini net şekilde örneklendirir.

Anlatı içerisinde öne çıkan bir diğer mekân olan orman, tıpkı Motel ROM gibi belleğin bir parçasıdır. İlk gerçeklikle bağı kısmen koparılmadan tasarlanan orman, anlatıcının söylemleriyle gittikçe hayalî/fantastik bir mekâna dönüşür:

(...) Ucu bucağı gözükmeyen o ormanın kıyısında, bir sağa bir sola geziniyordum.

Benimle birlikte gölgelerini, çoğu yeri börtü böcek ısıklarıyla dolu, soluk renkli devasa birer harita ağırlığıyla ağır ağır sürükleyerek karşımdaki kıpırtılar da geziniyordu tabii... Hatta o anda kıpırtıların arasından değilse bile bu devasa haritaların en narin ve en dokunaklı yerlerinden akla hayale gelmedik çeşit çeşit sesler yükseliyor, sanki birileri boğazlanıyormuş gibi bağılıyor, birileri açlıktan ölüyormuş gibi sızlanıyor, birileri neşeden kınılıyormuş gibi gülüyor, birileri işkence görüyormuş gibi çığlıklar atıyor, sonra da bu sesler, bilme tutkusuyla körleşen gözlerimin önünde ya boyları adam boyunu aşan vahşi otlar gibi göğe doğru fişkırmaya, ya ağaç gövdelerinden kopmuş küçük küçük kabuklar halinde gelişigüzel savrulmaya, ya da havaya binlerce böceğin görüntüsünü çizerek, pul pul, kanat kanat uçuşmaya başlıyorlardı (BHH: 65-66).

Bu sahneyle nesnel gerçekliğinden sıyrılıp fantastik mekâna dönüşen orman, Alaaddin'in aranma macerasının önüne geçerek okura, anlatıcıyla birlikte rüyalar âlemine doğru yolculuğa çıkacağını düşündürür. İlerleyen kısımlarda ortaya çıkan şahıslar ve zaman kavramının belirsizleşmesi, bu düşünceyi sürekli güncel tutar.

Anlatıcı ormandaki gezintisinde birçok masal kahramanıyla karşılaşır. Bazen onların peşine takılır bazen de yaptıklarını hayretle izler. Kendisini izlediği sahnenin ortasına atarak düşünsel boyutta masalı yeniden kurgular ve kurgusunun içerisinde yeniden var olur. Bilindik masalları tekrar fakat istediği gibi yaratırken kimi zaman masalın korkusuz kahramanına dönüşür kimi zaman da korkak bir figürü olur. Bu yönüyle orman, anlatıcının düşleme kabiliyeti ölçüsünde sınırsız hareket edebileceği başı sonu olmayan bir alana dönüşür:

Hatta bir defasında da, elinde baltasıyla oralarda düşünceli düşünceli gezinip duran oduncu bir baba olmuştu.

Sonra, boncuk gözlü iki çocuğu, hadi bakalım işte odun kesmeye gidiyoruz diye peşine takıp, neredeyse benim hızıma eşit bir hızla ormanın derinliklerine doğru yürümeye başlamıştı bu baba (BHH: 73).

(...)

derken, kolunda sepetiyle yürüyen kırmızı başlıklı bir kız da gelip bu çocukların yanı başından geçti ve bakışları tinerici çocukların yarı baygın bakışlarında yankılanan aç bir kurdun, yalana yalana kendisini süzdüğünü hiç fark etmeden, sise gömülen yaprak hisirtilerini aralayıp hızla kayboldu (BHH: 74).

(...)

O kadar yakın olduğu halde, o da haramileri görmemişti nedense... Oysa sayıları kırka varan bu haramiler, hemen kırmızı başlıklı kızın geçtiği yerin azıcık yukarısında kalan bir mağaranın ağzına postu sermişler (BHH: 74).

(...)

Görünüşe bakılırsa, o sırada kız anlattıklarını can kulağıyla kendisi de dinliyor, bazen kendi anlattıklarına kendisi de şaşıyor (...) derken ben birbirine açılan saray avlularına çıkıp çıkıp kendimi defalarca gene o duvarları çinilerle süslü salonda, kızın üç beş adım yakınında buldum ama, sonunda oradan uzaklaştım (BHH: 77, 78).

(...)

Şövalye birdenbire mızrağını hamle konumuna getirip de düzlükte hüküm süren hareketsizliğin derinliklerine doğru amansız bir saldırıya geçtiğinde hemen ben de kalktım yerimden ve o uyuz eşeğin sırtındaki adamın peş peşe gelen uyarılarına (herhalde yırtınırcasına bağırıp bizi sağduyulu olmaya davet ederken sürekli el kol hareketleri de yapıyordu) hiç kulak asmadan, palas pandıras koşmaya başladım (BHH: 83).

Anlatıcı bu gezintisinin sonlarına doğru söylediği “belki korkunç ve kavranamaz olan ormanın sonsuzluğu değil, benim bu sonsuzlukta varoluşumdu” (BHH: 86) ifadesiyle sadece düşüncesi etrafında var olabileceğini vurgulayarak ormanın sadece buna imkân sağlayan bir araç olduğuna işaret eder. Ayrıca anlatıcı, “ormandan ancak ormanın içindeyken, dışını hayal ederek çıkabileceğimi düşündüm” (BHH: 86) diyerek ormanın düşünce itibarıyla var olup yine düşünce aracılığıyla ortadan kaldırılabilirliğini gösterir.

Yani muhayyile sınırları etrafında ormanın var oluşu, şekillendiği ve yok olduğu anlaşılır. Bu da ormanın esasında belleğin bir parçası olduğunu ya da bellekle birleştiğini doğrular.

Özetle orman anlatı içerisinde bazen bellekle bütünleşir bazen belleğin bir parçasına dönüşür. Ayrıca orman, şehirden kaçışı vurgulaması yönüyle eleştirel bir misyon üstlenir.

Bozkır, ormandan çıktıktan sonra anlatıcının karşılaştığı ilk yerdir. Yazar, bozkırı tıpkı ormanda olduğu nesnel gerçekliğin dışına taşıyarak zaman ötesinde bambaşka bir dünyaya ait mistik bir yermiş gibi yerleştirir metne. İçerisinden çıktığı orman hipergerçekliğe ne kadar uygunsa bozkır da bir o kadar bu atmosferi destekler. Bozkır, metinde zaman-mekân birlikteliğini başı sonu olmayan sürede ve bunu tek bir an içerisinde sonsuz bir döngüyle yansıtmaya yönüyle işlevseldir:

Uçsuz bucaksız bir bozkırın ortasına varıp soluk soluğa durdum ve orada birdenbire beni şaşırtan mahşeri bir kalabalık gördüm, diyebilirim.
Ne bozkıra sığan bir kalabalıktır tabii bu, ne göze, ne de akla... Çünkü, hemen hemen her ırktan, her dinden ve her dilden çeşit çeşit insanlar vardır içinde. Üstelik, şimdikine göre daha zengin, daha yeşil ve daha vahşi gözüken Asip Dağı'nın eteklerinden başlayıp da ufka doğru dalga dalga yayılıp giden bu insanlar, bir aradaymış gibi yan yana ve iç içe durmalarına rağmen, bozkırın farklı zamanlarında yaşamaktadırlar (BHH: 87).

Farklı zamanın farklı insanlarını tek bir anda içerisinde barındıran bozkır, eserdeki zaman ve mekân algısını olabildiğince gerçeklikten uzaklaştırır. Böylelikle kurgudaki belirsizlik, mekân aracılığıyla da sağlanmış olur. Mekânın sınırsızlığıyla kronolojik zaman sistemi yıkılır. Bu sahneyle bozkırın, postmodernistlerin zaman ve mekân algısı üzerine düşüncelerini edebî düzlemde başarıyla örneklendirdiği söylenebilir.

Bin Hüzünlü Haz'da en dikkat çekici mekânlardan biri Asip Dağı'dır. İlk okumada Kaf dağını akla getiren Asip Dağı'nın, gerçeklikle bağı tamamen kopuk değildir. Zira Asip Dağı, "rivayetlere göre İmrü'l Kays'ın öldükten sonra gömüldüğü dağın ismidir. Kimi kaynaklarda Kayseri, kimi kaynaklarda da Ankara yakınlarında bir yerde olduğu söylenir" (Karaburgu, 2008: 188).

Zaman ve mekânın dışına çıkıldığı bir düzlemde okurun karşısına çıkan Asip Dağı, gerçekle hayal arasında tasarlanarak belirsizlik ve masalsı söylemin mevcudiyetini destekler. Yazar, bozkır aracılığıyla gerçekleşen mekân-zaman bütünleşmesinde Asip Dağına sembolik anlamlar yükler.

Bir süre sonra şehrin gürültüsü taş döşeli sokaklarla birlikte çoktan geride kalmıştı ama, kale hâlâ uzaklarda, Asip Dağı'nın tepesindeydi (BHH: 59).

(...)

O bakımsız türbenin önündeki demir kapıyı, kapıdan yavaşça içeri süzülen merdiven basamaklarının beyazlığını, az ötedeki taş duvarları, bu taş duvarların yüzüne düşen gölgeleriyle sessiz sessiz söyleşiyormuş gibi duran ağaçları ve oraya buraya saçılmış gazete kâğıdı, pet şişe, meyve kabuğu ya da bira kutusu gibi şeyleri oracıkta bırakıp hızla geçmişin derinliklerine doğru uzaklaştığımı düşünsem de, hâlâ Asip Dağı'nın eteklerindeki duraksayış ânının içinde gibiydim. Başka bir deyişle, zihnim henüz oradaki gövdemdeydi yani ve ben gövdemden gördüğü her şeyi, belli belirsiz de olsa, pekâlâ görebiliyordum (BHH: 61).

Şehrin rahatsız edici görüntüsü karşısında Asip dağı eteklerindeki kalenin estetize edilmesi, dağa, şehirden kaçışa yönelik sembolik anlam kazandırır. Zamanda kırılmanın mantıkî kurallara aykırı biçimde Asip Dağı üzerinden işlenmesi mekân-zaman ilişkisinin postmodernist algıyla uyuştuğunu gösterir. Bununla beraber anlatıcının bedeninden çıkarak ruhsal boyutta gezintisine devam etmesi Asip Dağı'na ayrıca önem kazandırır. Şöyle ki eser, anlatıcının sonsuz bir ânın döngüsü etrafında idealize edilen Asip Dağı'ndaki bedenine döndüğü esnada Alaaddin'i burada görmesiyle son bulur:

Asip Dağı'nın eteklerine gelip gene türbenin önündeki gövdeme yerleşiyordum ki, birdenbire bütün yorgunluğumdan sıyrıldım.

Dönüp bana bakan Alaaddin'le göz göze gelmişim çünkü... (BHH: 119)

Her ne kadar Alaaddin'i bulmanın ne anlama geldiği yoruma açık olsa da Asip Dağı'nın hem mistiklik taşıması hem anlatıcının bir parçasını orada bırakması hem de zaman-mekân ilişkisinde sonsuzluk içerisinde idealize edilmesi, buranın anlatı içinde okuru metne dâhil ederek eseri açık yapıta dönüştürmek için tasarlandığını ve amacına uygun şekilde başarıyla kurguya yerleştirildiğini gösterir.

Anlatıdaki mekânlardan harem ve mahzen, anlamda çoğulluğu sağlamaya hizmet edecek şekilde tasarlanır. Anlatıcının ihtimaller üzerinden tekrar tekrar farklı kurgular yaratmasıyla bu mekânlar işlevsellik kazanır. Alaaddin bazen bu mekânlarda saklanır bazen de cinayet işleyecek birine dönüşür:

Mahzenin karanlığında gezinen rutubetli böcek çıtırtıları gelip gelip Alaaddin'le benim aramda duran mumun aydınlığına çarparken, bu konular hakkında Alaaddin'e, ipe sapa gelmez bir yığın soru sorardım sözgelimi. Sana sırlısıklam âşık olan Tatar kızını öldürmeyi kafana koyup da bunu ne zaman ve nasıl gerçekleştireceğine karar verdiğinde, derdim, kendini hiç, hiç o güne dek tatmadığın özel bir yolculuğa çıkıyormuş gibi hissettin mi? Öldürmeye karar vermeden önce kızın gözlerindeki parıltıların tatlılığına bakarken, derdim, bir an için de olsa, ille de öldüreceğim diye çocukluk yıllarında hayalî bir bıçakla peşlerinden koşuşturup durduğun o altınlarla gümüşlerin ışıltılarını anımsadın mı? Bıçağı belinden sıyrıp alalecele kızın boğazına çalarken, derdim, sana bir an bıçağı tutan sen değil de bir başkasıymış gibi geldi mi? (...) Aylardır iletişim kurabildiğin biricik insanla, derdim, bir kez olsun, farklı bir iletişim mi kurmak istedin öldürmekle? (BHH: 110-111).

(...)

Fark edince de, yoksa ölen öldürenin şeklini mi aldı, diye bir hayli şaşırırdım tabii... Gövdemde kocaman bir soluk düğümü, şiddetli bir kalp çarpıntısı ya da yuvasından uğramış bir çift göz halinde şekillenen bu şaşkınlığın ardından eğilip merakla baktıktan, Tatar kızını titreyen mum ışığının altında erkek giysileri içinde gördükten ve uzun uzun düşündükten sonra da, belki size

dönüp kendimle konuşurcasına; kızın üzerindeki giysilerle kendininkileri değiştirip mahzenden çıktığına göre, Alaaddin şu anda, haremde gülüşüp oynayan cariyelerin arasında olabilir, derdim (BHH: 112).

Mahzen ve haremde kurgu içinde kurgu yaratması, ihtimal ve görecelik kavramlarını desteklemesi yönüyle postmodern anlatıların genel yapısına hizmet edecek şekilde tasarlandıklarını gösterir.

Sonuç olarak *Bin Hüzünlü Haz*'daki mekânların çoğunun bellekle bütünleşerek zamanın kronolojik yönünü bozduğu ve postmodern anlayışın belirsizlik, çoğulluk ve görecelik kavramları odağında başarıyla tasarlanarak metne yerleştirildiği görülür.

2.4.1.3. *Tehlikeli Oyunlar*'da Mekânsal Farklılık ve Farkındalıklar

Tehlikeli Oyunlar'da yer alan mekânlar daha çok kapalı ve dar mekânlardan oluşur. İşlevselliklerine göre birçok kez labirent mekâna dönüşen bu yerler, genel olarak romanın başkişisi üzerinde olumsuz bir etkiye sahiptir. Nitekim eserin ilk kısmında gecekonduya taşınan Hikmet Benol, orada intihar eder. Romandaki kurgunun kapalı bir ortamda başlayıp yine kapalı bir ortamda son bulması bu açıdan dikkate değerdir. Zira Hikmet Benol, kapalı bir ortamda konuşmaya başlar ve yine kapalı bir ortamda intihar eder. Bununla beraber eserdeki çoğu mekân, türlerine uygun olarak fiziksel etkiler yaratmazlar. Çoğu kez algısal düzlemde bireyler üzerinde etkili olur.

Romanın ilk kısmı, “Gecekondu” başlığıyla kaleme alınmıştır. Nitekim burası dar mekânların kendilerine has özelliklerine paralel olarak romanın başkişisi olan Hikmet Benol'un psikolojisine olumsuz yönde etki eder. Eserde gecekonduyla ilgili değerlendirmeler, Hikmet Benol'un düşüncelerinden direkt olarak okunur:

HİKMET- Nerede olduğumu bulamıyorum Hüsamet'in Bey. Aklım bir yere takıldı. Gecekondu... Kâmil Bey gecekondusunun kapılarını iyi boyayamamıştı, mavi boyalar kapının üzerinden ince şeritler hâlinde akıyordu. Hangi şehirde akıyordu? Taşrada akıyordu. Bana dayanılmaz baskılar yapıyordu. Kim? Göğsüme doğru yükselen boşluk. Hangi şehirde? Kollanma, bacaklarıma... sözlerimi gayri ciddiye... ellerimi bu korkunç boşluğa... sus... uyanınca düzelecek.

Olduğu yerde döndüğünü hissetti: rıhtıma çarpan bir gemi gibi bir iki kere sallandıktan sonra yerine oturdu gözlerini açtı: Karanlığı gördü. Gözlerini açtım mı? Hayır, gerçek karanlık bu kadar karanlık olamaz. Birkaç kere daha gözlerini açtığım düşündü; sonunda, beyaz bez perdelerden sızan ışığı, sokak lambasının ışığını gördü. Sonra rüyanın korkusuyla yatağa bağlı duran vücudunu seyretti. Korkunç bir rüya gördüm. Nasıldı? Aklımı toparlamalıyım. Kâmil Bey, Naciye Hanımın kocası olamaz mı? Neden olmasın? Aynı evde ben de yatıyordum. Birden şiddetli bir korkuyla sarsıldı, kendine geldi Çevresine baktı: Gecekondu. Hüsamet'in Bey üst katta oturuyor. (Doğru mu? Evet.) Kâmil Bey uzakta kaldı, adını hatırlayamadığım banliyöde. Naciye Hanımın kocası değildi, Fatma Hanımın kocasıydı. Bu evde yalnızım, kendi evimdeyim. (Sümüklüböcek! Hayır yıllarca önceydi.) Gecekonduda değil miyim? Pencereye baktı: Gerçek bir pencere, gerçek karanlık, yarı karanlık. Elini bacağına bastırdı. (Acıyor. Gerçekten uyandım)

(TO: 21-22).

(...)

Hayır, gecekondur değil, üç katlı ahşap bir ev. Hayır, üç katlı değil; zemin kat sayılmaz. Gecekondur olsa ne çıkar? İstemiyor muydun? Gecekondularla sarılmış eski bir ev. Çok küçük: Kutu gibi. Bir yuva. Kışın soğuk olur. Sobanın başından kalkılınca yün hırka giyilir pencereye doğru gidilirken; sokağa çıkmak gibi bir şey: Dönüşte hırka gene çıkarılır; pencereye ikinci gidişinde üşütürsün yoksa. Sinir içinde bir ileri bir geri dolaşmak güçleşir bu yüzden (TO: 23).

Uyanıklıkla rüya arasında olayları anlamlandırmaya çalışan Hikmet Benol, gördükleriyle içerisinde bulunduğu gecekonduyu mekânsal düzlemde olumsuzlar. Bunun yanında gecekondunun gerçeklik boyutunun yanında fantastik özellik gösterdiği de anlaşılır. Benol'un hem uykuda hem de uyandığında Hüsametdin Bey'i görmesi ve uyku esnasında Hüsametdin Bey'in uyandığında her şeyin düzeleceğini söylemesi mekâna gerçeküstü bir boyut katar.

Romanın on yedinci kısmı olan “Düşüş”te, Hikmet Benol balkondan atlayarak intihar eder. Bu açıdan bakıldığında yine kapalı bir mekânın, kişinin hayatına bile isteyerek son vermesinde kullanıldığı anlaşılır:

Fakat yorulduğum albayım. Artık hiçbir şey yapmak istemiyorum. Gerçekten hiçbir şey yapmak istemiyorum. Hiçbir şey yapmak istemiyorum. Korkuyorum. Hiçbir şey yapmak istemediğim için kötü bir şey yapmak istiyorum. Yavaşça yukarı çıkmalıyım. Albaya belli etmemeliyim. Korkuyorum albayım. Beni tutacak mısınız acaba? Hayır, albayıma belli etmemeliyim. Acaba ağlar mı? Yazık, ben göremeyeceğim. Bu oyunu kendi başınıza oynayacaksınız albayım, isterseniz ben daha önce yazarım size bütün ayrıntılarıyla. Hikmetin yükselişi ve düşüşünün son kısmı olur bu. Yorgun da olsam yazarım. Bir dakika dursam. Düşünsem. Düşünemiyorum. Düşünemediğimi belli etmemeliyim. Sonra şüphelenirler. Beni götürürler. Nereye? Biliyorsun. Hayır. Bilmiyorum işte. Dinlemiyorum, işte, oturmuş kitap okuyor albay. - Ne var ne yok albayım? Oyun sanmalı. Kimseye belli etme, olur mu? Ben gidiyorum albayım. Albayım işte geldim. Sesini çıkarma. Hayır, belli etmem. Son bir hak tanıyamazlar mıydı bana? Bırak şimdi bunları. Albayım korkuyorum. Aşağıda olanları duydu mu acaba? Bilge boş bir eve dönmedi ki. Ben döndüm. Bilge, Bilge, neden beni yalnız bıraktın? Ağlarsan, her şey anlaşılır şimdi. Albayım, kusura bakmayın, balkona kadar yürümek zorundayım. Benim durumum Bilge'ninkinden farklı. Bu parmaklıklar da çok zayıf, albayım. Neden sözlerime karşılık vermiyor? Albayım beni tutmayacak mısınız? Parmaklığa dayandım albayım. Belki de bu parmaklıklar zayıftır, ne dersiniz? İnsanın ağırlığına dayanmaz sonra. Bana bakmıyor. Sesimi duymuyor. Artık çok geç, geriye bakamam. Bütün hazırlık bozulur. Neden geriye dönemiyorum? Aşağı da bakamıyorum. Gözlerini kapa- Buraya takıldım kaldım. Beni duymuyor musunuz? Bir şey yapamaz mısınız? Düşünüyorum (TO: 461-462).

Bu sahnede Hikmet Benol'un gerçekten intihar mı ettiği yoksa bunun bir oyundan mı ibaret olduğu ilk okuma esnasında net olarak kestirilemez. Romanın ara kısımlarında geçen “her gün yeni bir oyun çıkarıyorsun. Sonunda hepsi birleşecek albayım. Sonunda, herkese birden tek bir oyun oynayacağım. Tadı damağınızda kalacak” (TO: 347) ifadesi, bu son oyunla intiharın kastedildiğini düşündürür. Ne var ki eserin son kısmı olan “Albay Girer”de Benol'un intiharının kurgu değil gerçek olduğu anlaşılır:

“Hikmet Beyi nasıl bilirdin?” Bekir Efendi, uzatılan paketten bir sigara aldı: “Kendi halinde münevver bir efendiydi; kimseye zararı olmayan bir beydi.” Albay, bekçinin sigarasını yaktı:

“Kimseye zararı dokunmayanın kendine de zararı dokunmaz aslında (TO: 466).

Aslında Hikmet Benol’un gerçekleştirdiği bu eylem; bıkkınlığın, tükenmişliğin eseridir. İntihar bir bakıma, roman boyunca süregelen tüm yaşantısından ve genel anlamda modern dünyadan usanan Hikmet Benol’un münferit bir eylemidir.

Gecekondu tüm bu olumsuz yönlerinin yanında kimlik arayışı içerisinde olan Hikmet Benol için yeni bir başlangıç ümididir:

Şimdi çok dikkat ediyorum albaya; hayatımdaki bu yeni dönemin baş tarafı gürültüye gelsin istemiyorum. Karımdan ayrıldım, karımdan ayrıldım. Yeni bir yaşantıya, başlamadım, yeni bir yaşantıya başlamak üzereyim, neredeyse yeni bir yaşantıya başlayacağım. Başka bir yaşantı olacak bu: İşte Sevgi yok, kayınpeder yok, pijama yok –artık mümkün olduğu kadar pijama giymiyorum albayım- yeni bir yaşantı bu. Ev başka, eşyalar farklı. Hüsamettin Albayım ile yeni tanıştım, yeni tanıştım, daha önce tanıımıyordum onu, yeni bir insan, emekli albay, albay, albay... uyumak üzereyim, sigaranı söndür (TO: 33).

Ne var ki Hikmet Benol için bu ümit sadece düşüncede kalır. Benol’un hiçbir zaman aradığı mutluluğu bulamaması ve romanın sonunda intihar etmesi, gecekonduunun birçok yönüyle kişi üzerinde olumsuz bir etki yaratan mekân olduğunu gösterir. Her ne kadar gecekondu, intiharın müsebbibi olmasa da Hikmet Benol, orada yaşadıklarıyla intihara sürüklenir.

Gecekondu, ev yahut odalar romanın kurgusunda en çok yer eden mekânlardır. Bunların dışında Hikmet Benol’un kurguladığı oyunlarda da mekânsal çeşitlilik söz konusu değildir. Kurgulanan oyunlarda genellikle sahne ortamından bahsedilmesi, mekân sayısının artmasını engeller.

Tehlikeli Oyunlar’ın birçok yerinde kurgulanan bu oyunlar, eserde mekân olarak tiyatroya has sahne kavramını ortaya çıkartır. Ayrıca bu oyunların genellikle düşünce düzleminde kurgulanması ve fiile dökülmemesi tiyatroya has mekân olan sahneyi gerçeklik boyutundan uzaklaştırır. Oyunun kurgusu yapılırken Hikmet Benol’un sıkça oyunu yarıda kesmesi ve en sonunda umursamaz bir tavırla yazmaktan vazgeçmesi, özelde mekânı, genelde ise tiyatroyu -sanatsal düzlemde- pek umursamadığını gösterir. Aslında onun için önemli olan kendi trajedisidir:

SCHLICK: Kendimi kuruntulardan sıyıramıyorum. Napolyon’u ve imparatorumu düşüneceğim yerde, içimi şüpheler kemiriyor artık. Onun hayatında bir yabancı var. (Ellerini boşluğa uzatır.) Ey yabancı! Bilinmeyen düşman! Bana acı! (Sahnenin önüne doğru ilerler.) Onunla konuşmalıyım. (Bağırır.) Beni duyuyor musun görünmeyen düşman?

Hikmet, “Albayım, böyle yazalım diye çok ısrar ettiniz ama, bizim seyirci burada General Schlick’e cevap verir,” dedi. “Kaç kere şahit oldum.”

Albay “O halde şöyle bir not koy,” dedi:

(General, gözlerini tavana diker) (TO: 272).

(...)

“Bizim oyun ne oldu?” diye sızlandı Hüsamettin Bey. Bırakalım oyunu albayım: Hikmet’le

Bilge'yi yazalım. Hep birlikte yazalım. Gidip Bilge'yi getireyim de ona gününü gösterelim albayım." Ayağa kalktı (TO: 276).

Mekân olarak sahnenin ve tiyatronun, gerçekliği yansıtmadığına dair düşünceler Hikmet Benol tarafından Hidayet'e yazılan mektupta açıkça dile getirilir:

Derler ki, Hidayet kardeşim, tiyatrodaki olaylar hep sahnenin dışında olurmuş. Bunlar sahnede anlatılmış sadece. Brutus'un nasıl yaralandığını gören var mı? Sanki sahnenin gerisinde duran bir tahta perdenin önünde bir sandalye koyup üstüne çıkmışız; seyircilere sırtımızı dönerek olup bitenleri Brutus yaralandı. Ah! Perdenin gerisinde Polonius varmış. Ben seyircilerin yerinde olsam anlatılanlara dünyada inanmazdım. Sandalyenin üzerine eski bir gazete kâğıdı koyup üstüne çıkarak kendi gözlerimle gördüm. Tahta perdenin arkasında her şey muhakkak başka türlü oluyordu (TO: 62).

Tehlikeli Oyunlar'ın neredeyse tamamına sirayet eden modern dünya düzenine ya da daha kapsamlı bir ifadeyle modernizme yönelik bir eleştiri söz konusudur. Bu eleştirinin yapılmasında kimi mekânların adından sıkça bahsedildiği görülür. Böylece roman unsuru olarak mekân, metin içerisinde farklı bir boyutla işlevsellik kazanır. Modern dünyada büyük öneme sahip olan birçok kamusal mekân ve modern kent yaşantısı, gerek ironik gerekse açık, net bir dille eleştirilir:

Portakal sandığından arabalarıyla, arabalarının üstüne kurdukları dört direkli meşin gölgelikleriyle, rozetleri-ayakkabı bağları-telefon jetonları -bir liralık kararmış aynaları- çakmaklara benzinleri-karamelaları-file içinde sayı hesabıyla sattıkları portakalları-nazar boncukları-kibritleri-filtreli sigaraları-müstehcen resimleri-plastik topları-pal tıraş bıçakları-hediyelik kartpostalları-piyango biletleri-prezervatifleri- İsveç çelik madeninden jiletleri-ilâveli gazeteleri-yazmaz dolmakalemleri-bir bardak içine doldurulmuş silgili kurşunkalemleri-sağır dilsiz kör levhaları-güvercinlere atılan mısırları- titreyen ellerindeki karanfilleriyle birlikte 'bu kadar acıma dünyaya çok' diyerek sildik hepsini. Çimenlerin üzerinde tekerleklerinin izi bile kalmaca. Ayağımızla da, şöyle şöyle düzelttik ezilmiş çimenleri. Oldu bitti. Her şey eski durumuna geldi. Ben hızımı alamadım: Para zoruyla ayakta duran bütün yapıları yerle bir ettim. (Cengiz de bana yardım etti.) Çok özlemi çekilen bir yönetime kavuşturdum dünyayı. (Altı ayda memleketi adam ettim.) Çirkin yapıları süpürerek gelincik tarlası yaptım (Oysa ben gelincik sevmem.) Yüksek kütlelerin hapsettiği küçük ahşap evleri, tek selvili mezarlıkları, yıkılmış duvarların kenarında büyümüş çimenleri, otları ve çiçekleri meşruten tahliye ettim. Kıyıları kapatan yüksek duvarlı yığınları denize ittim (TO: 159-160).

Modern kent yaşantısındaki bu başkaldırıyla oyun kavramı bir arada verilerek modernist anlayışın mimariden yaşam tarzına kadar birçok unsuru eleştirilmiş olur. Bunun altında yatan en büyük etken modernizmin insanın özgürlüğünü kısıtladığı düşünesidir.

Modernizm eleştirisine paralel olarak işlenen bir diğer mekân, sokaklardır. Her ne kadar bireyin kapalı ortamlardan kaçış yeri olarak düşünülse de romandaki sokaklar, insana aradığı rahatlığı sunamaz. Modern olan dünyada sokaklar sadece bu düzenin akışına ayak uydurur:

Sokağa nasıl çıktığını hatırlamıyordu. Düşüncelerini sonuna kadar izleyememişti galiba ve kafasının dağınıklığına kırdığı için yataktan kalkmıştı. Merdivenlerden inişini, sokağın köşesindeki küçük mezarlığın selvi ağacını, Arnavut kaldırımının orta sıra taşları üzerinde

yürüdüğünü, pembe evin yeşil boyalı kapısını bakkal Rıza'nın çırağı olması gereken birisine selâm verdiğini, bir kızın pencerede görünüp kaybolduğunu ya da pencereyi kapattığını hatırladı sonradan. Caddede karşıya geçerken, yolun ortasında, iki otomobil arasında bir iki saniye bekledi; önünden hızla geçen otomobildeki kıızı Bilge'ye benzetti. Karşı kaldırıma geçinceye kadar düşünmedi bu meseleyi, ezilmemek için. Orada bir dakika durdu, düşündü. Toplum içindeki görevi, yolda birdenbire durup düşünen insanlara bakmak olan biri tarafından seyredildi. Sen, bekçi olmalıydın arkadaşım. Yürüyerek düşünmeğe karar verdi. Anlaşılmayan bir nedenle bir binanın üçüncü katma bakan adamın yanında durdu; onunla birlikte aynı yere baktı bir süre. Sonra ikisi de, başka bir gönüllü bekçinin sorgulu bakışları yüzünden, orada fazla kalamadılar; vedalaşma' ayrılarak kendi yollarına devam ettiler. Demek ki, yolda durmak mümkün olmuyordu: böyle bir hürriyet yoktu. Sadece sürüklenme, kalabalığın akışına kapılma hürriyeti vardı (TO: 121-122).

Hikmet Benol'un bu ifadelerinden yola çıkarak sokağın ve açık mekânın, kişi üzerinde olumsuz etki yaratmasıyla roman ögesi olarak işlevselliğinin aksine labirent mekâna dönüştüğü söylenebilir. Çünkü modern dünyanın insanı her nerede olursa olsun, her ne yaparsa yapsın içinde bulunduğu düzen sebebiyle özgürlüğünü kaybetmiştir; yani ruhen esir düşmüştür.

Tehlikeli Oyunlar'daki mekânla ilgili söylenenler toparlanacak olursa, romanın mekân kurgusu iki düzlemde şekillenir. Bunlardan birincisi bireyin algısına bağlı olarak işlevsellik kazanan mekânlardır. Modern roman anlayışının yapısına uygun olarak tasarlanan mekân tipleri, kimi zaman psikolojik özellikler kazanır kimi zaman da kişiler üzerinde türlerine uygun etkiler bırakır. Soyut mekânların tercih edildiği kısımlar, genellikle fiilen uygulanmayan, sadece zihinde kurgulanan oyunlarla öne çıkar. Çoğu kez yarım bırakılan oyunlar, kişinin bilincindeki dağınıklıkla beraber çözümlenmesi zor bir yapıya bürünür. Kaygan bir zemine oturtulan böylesi mekânlar, fizikî özelliklerinin aksine oyun kavramı ile ilişkilendirilip postmodern romanın belirsizliği, ihtimali, olasılığı öne çıkartan anlayışına hizmet eder. Romandaki bir diğer mekân kurgusu, modernizm eleştirisine yönelik tercih edilen mekânlarla şekillenir. Kamusal mekânlar ve modern kent yaşantısı aracılığıyla, modernizm hem yerel hem de evrensel yönleriyle alaycı bir üslupla eleştirilir. Bu açıdan bakıldığında *Tehlikeli Oyunlar*'ın mekân kurgusu yönünden modern ve postmodern romanın zaman anlayışına uygun öğeleri bir arada barındırdığı söylenebilir. Her ne kadar muhtevaya paralel olarak bireyin algısına bağlı mekânsal algılamalar ağırlıklı olsa da, fiziksel özelliklerine ait kimi kullanımlarıyla eserde roman ögesi olarak mekânın modern romana uygunluğu da dikkatten kaçmayacak orandadır. Aslında yazarın buradaki amacı, modern romandaki mekân tercihlerine paralel bir kullanım gerçekleştirmek değildir. Aksine modernizme has mekânların bireyler üzerindeki olumsuz etkilerini göstererek modernizmi yine modernizmin imkânlarından

faydalanarak eleştirmektedir.

2.4.1.4. Mekânın Soyutlaşması ve Bilinçaltına Bir Yolculuk: *Fındık Sekiz*

Fındık Sekiz'deki mekân anlayışının postmodern doğrultuda işlendiği rahatlıkla söylenebilir. Bilindiği üzere modern veya klasik romanındaki gerçekçi mekân anlayışı postmodern eserlerde görülmez. Romanda çevre betimlemelerine ya da mekânın olduğu gibi anlatılmasına pek rastlanmaz. Aksine eserdeki mekânlar daha çok psikolojik boyutuyla ve şahıslar tarafından algılandıkları biçimleriyle sunulur. Ayrıca mekânla beraber eşyaya da farklı anlamlar yüklenir ve çoğu kez kişileştirilmeye başvurulur. Bu kullanım her ne kadar modernist yapıya uygun gözükse de, işlenişi açısından postmodern eserlerdeki tatbiki daha yakındır:

İstiklâl Caddesi Meto'yu özleyip iç geçiriyor, mağazalar, her gün yeniden tasarlanan vitrinler Meto'yu soruyordu: "Ayol hani her gün geçip bizimle konuşan çocuk/ Ah o esmer boncuk!" (FS: 75).

(...)

"mini etekli cadde" (FS: 89).

(...)

"Fransız konsolosluğunun önünde geçerken sokak lambalarından biri nazıkçe eğilip 'Meto, sinirli esmerim, gergin yürekli geçmiş olsun!' diyerek hayatın gidilmeyen yönüne yelken açan Meto'yu biraz olsun rahatlatır" (FS: 80).

(...)

Aşk vurgunlarına en iyi gelen ilaç bu caddede mana varlığının dışında paraşüt gibi seyretmektir (FS: 81).

Fındık Sekiz'de mekân-eşya ilişkisi bağlamında aynanın, nesnel gerçeklik algısını kırmak ve asıl gerçeğin sırrına ulaşmak için bir araç olarak kullanıldığı görülür:

Şimdi, sadece aynalar ve karşısındakini bir başka âleme götüren aynaların diyarına sızıyoruz. O aynalardan 444.'üncüsünün içinden bordo beyaz Malibu bir diyalogla geçiyor: "Beni bırakma!" Simgelerin, sembollerin, rüyaların, düşlerin arasından sıyrılıp gerçeği anlamak! Ne kadar konformistsiniz, zaten bunlarla ulaşabiliriz gerçeğe... (FS: 24-25).

Eserde tasavvufî anlayışa ilaveten bilinçaltının öğelerinden rüyadan faydalanarak mekân ve eşyanın nesnellikle bağlı gerçeklik algısının değersizleştirildiği görülür:

Rüyalarda hatırlatıyorlardı kimliğini, güzelliğini, neler yapabileceğini; rüyasında rüya görebiliyor, uyandığı zaman hatırlayabiliyordu. Sanki bir varlık ona yaşayacaklarını, yaşanani ve yaşadıklarını özetliyor; anlayamadığı yerleri, sahneleri yaşamak için uyandırılıyor ve hayata tekrar salıveriliyordu.

Değeri yoktu elmasın, zümrütün, yakutun. Toprakta çıkan madenlerin zanaatkârlarca işlenmesi de olmasa hiçbir işe yaramayacaklardı (FS: 10-11).

Romanda önemli yer tutan mekânların başında cadde ve sokaklar gelir. Birçok kez Meto'nun yoldaşı olan caddeler ve sokaklar, onun en sıkıntılı anlarında bazen ona seslenir bazen surat asar bazen de kucak açar:

Cadde güzeldir, insansız elbiseler geçer giderler, elbisesiz insanlar gider gelirler. (FS: 5).

(...)

Ellerini cebine sokmuş, ceketinin yakasını kaldırmış, önünde uzanan, Tünel'e kadar bütün kıvrımlarını bildiği caddeye, İstiklâl Caddesi'ne bakıyordu. Meto bu caddede en güzel hikâyeleri yaşamış, en tatlı ayrılıkları tatmıştı. Şimdi bu ıslak ve kızıl havada kaderiyle karşılaşacağı ana pergel sallıyordu. (FS: 17).

(...)

Gecenin sevinç yaşadığı; tekrar dökmeye başladığı gözyaşlarından belliydi. Seveda ve Meto tek bir kalp gibi ya da tek bir at gibi İstiklâl Caddesi'ne düşmüşlerdi.

Cadde onlarla güzelleşti. Mağazalar hafif bir rötüş yapmış, kafeler parfümlenmişti. Tabiat bile bu aşk karşısında tribe girmişti. (FS: 22).

(...)

Tatlıdır cadde, seyrekler insanlar, mağazalar yeni açmış gözlerini. Nazik ve mağrur tipler salınarak gezinmektedir. Aslında çoğunun kalbi kırıktır, yoksa ne işleri olabilir sabahın bu saatinde? Zaman birimi kayıptır bu insanlar için; belki sevdalı oldukları çiçeğe rastlarınız umuduyla Tünel'e kadar yorgunluktan bayılana kadar turlarlar. Her tip bir birini tanır, gülümseyerek bakışıp, çeşitli mimiklerle selamlaşırlar. Bir aşk zıpkımıdır bakışlar. (FS: 80-81).

(...)

Cadde, kendini karardığın kollarına bırakmış; Dolmabahçe'den ve Karaköy'den kalkan martılar Kabataş Setüstü'nden Cihangir'e, oradan Beyoğlu'na, yani caddeye kanat çırpıyorlardı.

Mağazalar iç ışıklarını yakarak caddenin tılsımlı havasını artırıyor, sokaklarda kaset, CD satan seyyar dükkânlar çeşitli komik ya da anlamsız ritimlerini caddenin korku dolu ara sokaklarına yolluyorlardı. (FS: 84).

(...)

Meto, İstanbul sınırları içinde sakin kalp atışlarıyla direksiyon sallarken, aklına son bir defa caddeye çıkıp bir miktar göz süzmek geldi!

O mini etekli cadde Meto'yu öylesine ilgisiz karşıladı ki, kendini bir anda kuyuya daha önceden bırakılmış pis bir büyü gibi hissetti!" (...) İşte böylesine bir aşkla Hayat'a, Çiğdem'e, Bahar'a bağlanmış olan Meto, sevgilisinin ayak bastığı yerleri, gözyaşlarını onun izlerine düşürerek caddede yürüyordu! (FS: 96-97).

Ayrıca *Fındık Sekiz'de* arka mahallelerin; burada yaşanan, fuhuş, alkol ve

uyuşturucu ortamlarının tanıtılması/anlatılması için kullanıldığı görülür:

Gece, bir tekli yapmıştır, genç bir delikanlıya nefes verir. Gecenin de kafası bulutludur, delikanlının da. Şimdi her gece yaşanan hikâyeden biri daha başlayacak ve sonun başlangıcına bir adım daha atılacaktır. Cadde güzeldir, insansız elbiseler geçer giderler, elbisesiz insanlar gider gelirler. Koro "yapış diye vokal yapar, yüreğin cesaretine gaz verir, yolda giderken bir çiftkâğıtlı sarar, bir duman alır, yoldan geçen sahte anarşistlerden birine uzatırsın. "Ben bıraktım, alır- Sigara elden ele tünele kadar iner. Aynı sigara Karaköy'de bedenlerini satan kadınlardan birinin dudaklarına kadar gider. Kadın kaşardır. Sigaranın sarılmasındaki "hassasiyetle bakıp, "Ah Meto ah!" der.

Bir kişi diğeriyle takılır, öbürü onlara yazılır, diğeri hepsine yapışır, grup oluşur, diğer bir grupla birleşip kalabalık çeşit yaparlar. Hepsi güzeldir, gözleri parlaktır, güzelleşmiş de gelmişlerdir. Harman olanlar ayaküstü tedavi edilir. Konuşabilen, gülümseyen, detaylara takılan, tartışmayan, sürekli plan yapan insanlardır. "Oraya mı gidelim, şuraya mı gidelim, buraya mı gidelim?"

Âşıktırlar, dağa tutkundurlar, emeğin hakkını bilirler, kibardırlar. Milyonlarca litre alkol tüketebilecek potansiyele "sahiptirler. Aralarında her türlü estetik" değişik tokuş yapılır.

Üçüncü kadehten sonra kaşınırlar; kafa kafaya verip yine o bitip tükenmez planlarından birini yaparlar. Mecburdurlar. "Sulu-kuru kafası" suluya geçerek kuru kafasını açmaktadır. Bir ev, bir dükkân, bir mekân bulup kafayı kırma zamanı gelmiştir. Çabuk olun, acele edin (FS: 5-6).

(...)

Mekân işlek, kimin girip kimin çıktığı belli olmayan, ne yaradığı ya da ne satıldığı, ne yapıldığı belli olmayan mekân!

Bir kenarda eritilen alüminyum, diğer tarafta başı saralı kadınların döktüğü kurşunlar, o kurşunların suda bıraktığı şekiller adlandırılıyor ve aynı şekiller alüminyumla heykel olarak yapılıyor. Mekânda en az otuz kişi var, kimileri yapılan heykelleri alıp kentin üst caddelerinde daha soğumadan, derdi olan, sanattan anlayan birkaç kişiye satıyor.

Meto ve Fahri Baba sağ kollarını ateşe uzatmış, havada inmekte olan bir jiletin altına tutmuşlar, gülümsüyorlar. Sanki bir rüya, diğer bir rüyaya endeksleniyor. Jilet iner, aynı anda iki bilekten ince bir kan süzülür. Şimdi kardeşirler, ansızın verilen bir kararla ‘Kanki’ olunmuştur (FS: 66).

Mekân aracılığıyla bu ortamlar içerisinde yaşayanların hayat tarzları anlatılır/tanıtılır. Bu esnada yer yer mistik ve ironik bir dilin kullanıldığı da dikkatten kaçmaz. Mekân olarak arka mahallelerin kullanılmasının bir diğer önemli yönü de alt kültürün zevk ve üslubunun yansıtılmasıdır.

Benzer şekilde gece hayatı ve yozlaşmanın ele alındığı bir diğer mekân da gece kulüpleridir. Ancak yazar bu mekân hakkında konuşurken, yapay ortamın bozukluğundansa tabiatın doğallığına vurgu yaparak modernist yapıyı eleştirir:

Yine dört duvarla çevrilmiş, ancak üstü parasızlık yüzünden kapatılmamış barlardan biri daha İstanbul gece âlemlerinde yol alacaktı. Giriş kalabalık. Korumalar nazik, bilgili, çevreyi tanıyan tiplerden seçilmişti. “Damsız almıyoruz” türünden hayvanlıklar yapmıyorlardı. Müzik, milyonlarca yıldan beri kendi şarkısını çalıyordu. Ritim yavaşlıyor, aniden hızlanıyor, bardaki insanlar tüm bu olayları müzisyenlerin yeteneğine bağlıyorlardı. Oysa müzisyenlerin şu yaşadığımız evreni kucaklayan, anlamlandıran ritmik dalgalanmasının ardında zekâyı ve duyarlılığı kimyevi olarak dört çarpı dört yapan “beyaz” yatmaktaydı.

Kadehler havaya kalkıyor; insanlar günlük moda anlayışının getirdiği kıvrımlarla dans ediyorlardı. Anlamsız bir salınmaydı moda; günümüzü, değersizliği ve hiçliği yansıtıyordu.

Meto bara yaslanmış, müziğin çıldırtıcı ritminden sıyrılmaya çalışıyor; Ceren, Meto’nun yanına gizli planlar yaparak sızıyordu. Gereksiz ama insanın nefesine direkt girebilen sorularla, kafasındaki düşünceyi sinsice fakat acemice uyguluyordu.

Yeni yetme bir fırlama, müzisyenlerin aletlerinin arkasına girmiş; geceyi elindeki onlu dolmanın aleviyle coşturuyor, desibeli yasaklanmış kısımlara kadar yükseltiyordu (dum-dumbam-dumann).

(...)

Müzisyenler Doors grubunun en tatlı parçasını Türkçeye adapte etmişler; aletlerin arkasında onlu sigaralığı tek başına içen fırlamaya “uyanıyoruz” diye sinyal gönderiyorlardı. “Gel bebeğim, ateşinle sar beni...” Yağmur, üstü açık barda eğlenen gruba kıyak yapmakta gecikmiyor, ok gibi ama olanca masumluğuyla yağıyordu.

Saçlar, elbiseler ıslanmış; aletlere su kaçmış, spotlar patlamıştı. Yeni açılan mekânlarda sıkça karşılaşılan, teknik yetersizliklerden biri daha yaşanıyor. Yağmur eğlencede azmış olan bu grubun akıllarını, kendine has intikam alma, öğüt verme biçimiyle almıştı.

Şimdi tüm planlar bozulmuş; bir süre için, en azından ışık gelene kadar plan yapılmayacaktı. Beyinlerin yağmur şokundan kofrası atmıştı. Belki de şu birkaç dakika içerisinde kendilerini doğaya teslim eden grup, havadarında almadıkları, duymadıkları, hissetmedikleri bir sevginin, bir nurun, bir ışığın çekimi içinde bol renkli, manalı bir rüyaya dalmışlardı (FS: 19-20).

Doğallıkla yapaylığın mukayesesinde, modernist düzenin ve moda gibi dönemlik kavramların eleştirisinde bar ortamından faydalanılması, eserde mekân anlayışının önemli oranda etkili olduğunu gösterir. Yapılan eleştirilerin kavramlar üzerine olması, mekânların tercihindeki titizlikle açıklanabilir. Şöyle ki modernist anlayış, modern dönemin ortaya çıkarttığı mekânlar aracılığıyla yadsınır.

Fındık Sekiz’de farklı anlamlar yüklenen mekânlardan birkaçı da İstanbul, Bursa ve Kayseri’dir. İstanbul; kötülük, yozlaşma, ahlaksızlıklar, manevi çöküntü vs. temsili

olarak işlenirken Bursa ve Kayseri, bunlardan kaçışı ve maneviyatı simgeler. Bu durum, romanın tasavvufi boyut taşımasından kaynaklanır. Bursa'ya ve Kayseri'ye yapılan seyahat, bir kaçış ve doğru yolu bulma serüvenini andırır. Bu yolculuğun başında İstanbul'dan uzaklaşılırken şehrin olumsuz yönlerine vurgu yapılır. Yolculuğun ilerleyen sürecinde erişilmesi amaçlanan huzura ve tasavvufi anlayışa temas edilir:

“Anloorsun bebeğim, hasta etme beni. Şimdi bir yolculuğa çıkılacak, bir yolculuk anlatılacak. O zaman göreceğiz hayat dediğimiz, içinde savrulduğumuz, kaybolup gittiğimiz bu muammalı tantana bize ne vermek istiyor, yaşadığımız, bir heves mi? Yoksa yaradılışın doğasında bulunan mistik bir öğretimi mi, yürekleri koparan, gönülleri zımbalayan, kalplerdeki karanlığı yok eden bir güç mü?”

“Baba Selamünaleyküm! Canım çok sıkılıyor. Bu şehirden uzaklaştır beni.” (gır gır gır har har har). Fahri Baba denen bu zat direksiyona geçer ve aralıklı darbelerle frene basar, bir işaretir bu; kayıp giden, yıkılıp devrilen hayatı anlatır. (...) Bursa'ya, Susurluk'a doğru bir yolculuk başlar. Dadaklar kıpırdar, iki ağız “Bismillahirrahmanirrahim” der. Sonra derin bir sessizlik, içeriye sadece sekiz otomatığın sevinçli uğultusu gelir. Bu yolculuğun asıl amacı, can sıkıntısını gidermek, hayatı yeniden sorgulamaktır (...) Şehir, büyük bir ihtimalle bu iki insanın ayrılığından gözyaşı döküyordu. -Binalar, benzin istasyonları, tabelalar, reklamsız tabelalar, yol kenarındaki köpekler bir an gözüktüp sonra kayboluyorlardı.

Şehrin telaşı, kargaşası, küfürbazlığı kaybolmuş, bitmeden başlayan yol çizgilerinin hükümlerliliği başlamıştı- Şimdi “yalan” denen bin bir renkli, yedi gölgeli canavar kendi sahasına çekilmiş, “sohbet” ve “muhabbet” dediğimiz abiler arabanın içine sızmışlardı (FS: 13-14).

Karlı dağları aşan Malibu, şimdi yüzyıllar önce yaşamış bir zatın türbesinin önünde durmuştur. Erciyes Dağı'nın tam karşısındaki bu tepede, güzel evliyalar tüm âşıklara hayat veriyordu! (FS: 31).

Tüm bu yönleriyle İstanbul'un kötü ve kaçınılması gereken, insanı ruhen tüketen bir yapıda olduğu anlaşılır. Gerçek huzurun maneviyatta aranması gerektiğini vurgulamak için İstanbul, Bursa, Kayseri şehirleri psikolojik ve simgesel boyutta kullanılmıştır.

İstanbul'a atfedilen olumsuz vasıflar eserin ilerleyen kısımlarında da sıkça dile getirilir. Aslında sadece İstanbul değildir kastedilen. Modern dünyanın şehir tanımını yapmak için İstanbul kullanılır:

Şehir havası: Yanmış plastikle karışık muhallebicilerden çıkan adi çorba buharıyla demlenmiş şehir kokusu, ıslak odun kokusu, yanık et kokusu, çürümüş prezervatif kokusu.

Yitik bir âlemin yeniden hortlayan iskeleti, hayatımızı yeniden anlamlandırabileceğimiz yegâne koku.

Şimdi mikrofon sende; yıkıl şehrin karşısında, ne kadar hünerin varsa göster. Rol yap.

Boş bunlar, her şey boş! Çünkü kalbindeki atardamarlardan biri çalışmıyor. Sağlık problemlerin, alaycı korkuların, yatay yalnızlıkların var (FS: 25).

(...)

Annesine dönse hayat hoş, sokaklara dalsa zaman bir yerlere takılsa zaman hiç yok! Yollarda yalnızken yakalanır BP'ye (Büyük Paranoya). BP hep peşindedir! Sağlıklı her kentli insan gibi, onun da sevimli, zevk veren, hayatı sorgulamasına yardımcı olan küçük bir BP'si var. (FS: 26).

Romanda bu örneğe benzer birçok ifade bulunması modern kent hayatındaki yozlaşmanın ve insanın tükenişinin öne çıkartılmasında aslında mekân olarak şehrin sıkça kullanıldığı görülür. Bu durum postmodernlerin, eserlerinde neden kırsala veya doğaüstü mekânlara sıkça yer verdiğini açıklar niteliktedir.

Fındık Sekiz'de mekânın kişileştirilerek zamanla ilişkilendirildiği de gözlemlenir:

Taksim! Saat “aydınlanmaya alışan kuytular/martı nağmeleri” vakti. Büfelerin önüne çekilen elli sekiz eğlenceden koma bir vaziyette dönenleri seyrediyor.

Mekân olarak Taksim, zamanla ilişkilendirilerek kişileştirilmiş ve an kavramı etrafında olumsuzlanarak çizilmiştir. Örnekteki mekân ve zaman ögesini birbirinden koparmak ya da yerlerine başka ifadeler kullanmak pek mümkün değildir. Dolayısıyla zamanla mekân bütünleşerek eserde iki unsur arasında geçişkenlik sağlanmıştır.

Toparlanacak olursa, *Fındık Sekiz*, mekânsal yönden sayıca fazla fakat daha çok nesnellik arz eden yapıdadır. Ne var ki bu nesnellik, çoğu zaman kimyevi maddelerin, tasavvufi anlayışın etkileriyle ve bilinç düzleminde yaşananlarla soyutlaşır. Böylesi bir mekân kurgusu, her ne kadar modern romanlardaki mekânları andırsa da hem modernizmi eleştirmesi hem de kimi zaman bilince taşınmasıyla postmodernistlerin kullanımına kısmen yaklaştıır.

2.4.2. Zaman ve Zamanda Geçişkenlik, Kırılганlık

Zaman algısındaki farklılaşma da mekândaki değişimle büyük ölçüde benzerlik gösterir. Zira geçmişten bugüne dek zaman; toplumsal algı, kültürel yapı, düşünüş biçimi, din gibi çeşitli etkenlere bağlı olarak değişmiş ve hâlâ değişmeye devam etmektedir. Klasik çağda Tanrı ve din odaklı düşünce merkezdeyken modern çağda pozitivist/hümanist düşünce, postmodern dönemde ise merkeziyetsiz düşünce, zaman unsuruna şekil verir. Avrupa’da ortaya çıkan aydınlanma hareketi, klasik çağı sonlandırmakla kalmamış yepyeni bir düşünüş ve inanç sistemini beraberinde getirmiştir. Süreç olarak da ifade edilebilecek modernite, bu düşünce ve inanç sistemlerinin gelişimini ve hayatın her alanına yayılmasını sağlamıştır. Batı toplumunda yaşanan gelişmeler, insanı gittikçe hayatın merkezine almış ve doğal olarak da klasizmin merkezindeki Tanrının karşısına, Tanrılaşmaya çalışan insanı koymuştur. Bu durum modernizmin temellendiği dönemde iyiden iyiye hız kazanmaya başlamıştır. İnsanın doğaya hükmetme arzusu, hiç ölmeyecek gibi yaşaması, kendisini yoğun ve tempolu çalışmaya dayanan toplumsal düzene hapsedmiştir. Bu düzenin en önemli unsuru da elbette zamandır. Çünkü belli bir zaman planlaması olmayan toplumun, bahsi edilen tempoya ayak uydurması söz konusu olamaz. Bu bağlamda modernizm insanları belli zaman kalıpları içerisine sokarak mekanikleşmiş dev bir sistemin ufak çarkları hâline

getirmiştir.

Özellikle modern kent hayatı, saatlerin egemenliğindedir. Modern kent hayatının kalbi saattir, durmadan daha hızlı, daha hızlı atar. Modern dünyada her şey hızlandırılmıştır. İlişkilerden geçici işlere, hazır yemekten hazır giysilere ve hazır bilgiye kadar zamanda kısaltılmışlık hissiyatı vardır (Griffiths, 2003: 12). Modern dünyadaki zaman algısındaki farklılaşmanın Batı dünyasında bu kadar çabuk kabul edilmesinin ve yaygınlaşmasının bir diğer sebebi de Ortaçağ sonrasındaki zaman anlayışında meydana gelen değişimdir. Yani Avrupa’da modern zaman sisteminin temelleri çok önceden atılmıştır. Çiler Dursun’a göre (2000: 194) modern zaman sistemi 14. yüzyılın sonunda gelişimini neredeyse tamamlamıştı. Bu sistem, zamanın geriden, önceden sonraya doğru ilerleyen hareket olduğunu ispat eden saat kadrani ve yelkovan hareketini içermekteydi. Zaman üzerine düşünceler yürüten Elias, (2000: 19) mevcut zaman sisteminin aslında gerçek olmadığına değinir. Ona göre zaman, toplumsal ve tarihsel yapının bunu bize zorla kabul ettirdiği zihinsel bir imgedir. Ne var ki içinde yaşadığımız toplumda zamanın var olduğu düşüncesi öylesine zihinlere kazınmıştır ki zaman, herkes için âdeta itirazsız boyun eğilen bir kadere dönüşmüştür.

Modernizmin pozitivist felsefeyle bilimi odak alması, insanı neden-sonuç ilişkisi düzleminde deneysel boyutta tamamıyla somut ve maddesel açıdan değerlendirerek onun manevî yönünün çürütmesine zemin hazırlamıştır. Marksist, nihilist ve varoluşçu felsefeyle bir arada gelişen modernist anlayış, insanı bu açıdan değerlendirmiştir. Örneğin marksist anlayışın zaman planlamasını, işçi-emek-ekmek düzleminde oluşturması, insanın hayat düzenini bu yönde devam ettirmesine neden olmuştur. Bilimdeki neden-sonuç ilişkisi ise zamanda belli bir nizam meydana getirmiştir. Modern dönemin zaman anlayışı çoğu zaman kronolojik/çizgisel, Newton fiziğini referans alan, bireyden topluma uzanan sistemli bir bütündür. Bu bütünün her parçası biraz da hümanist anlayışın etkisi ve geleceğin inşası endişesiyle bir araya getirilir. Yani modern dönemin insanı, mevcut anda belirli sebep-sonuç ilişkileri etrafında çizgisel bir zaman düzleminde var olur.

Kurgusal anlamda zaman, Pospelov’un (2005: 94) tabiriyle “yayılmış” yahut “yoğunlaştırılmış” özelliktedir. Romanın sosyal/tarihî zamanı ne kadar eski olursa olsun hatta vaka zamanı ne kadar uzun olursa olsun yine de bir kısıtlamadan söz etmek mecburidir. Zira gündelik hayatta yaşanan her an, edebî metne doğrudan aktarılamaz.

Aksi halde bir roman yerine yüzlerce ciltlik günlük raporlar ortaya çıkar. Dolayısıyla eserde özetleme, atlama gibi teknik yöntemler kullanılır. Bireyin iç dünyasına yönelen eserlerde ise zaman ögesi, klasik romandakinden farklı olarak anların yayılıp genişlemesi şeklinde kurgulanır. Dolayısıyla modern romanda ortaya çıkan olay ya da durumlar, daha dar bir zaman sürecinde işlenen, bilincin etkisine bağlı olarak bazen çizgisellikten uzaklaşabilen yapıdadır.

Modern edebiyat ve zaman üzerine açıklamalarda bulunan Noon, öncelikle zaman ve tarih kavramını dinî bir perspektifte değerlendirir. Tarihçilik bağlamında kronolojik düzenle sanatsal ve edebî yapının ortaklıklarını inceler. Böylece edebiyat ve modern edebiyat üzerine tanımlamalara ulaşır. Ona göre edebiyat, kendi özgünlüğünden gücünü alır. Felsefî yahut teolojik eğilimlere ihtiyaç duymaz. Semboller dünyasının açıklanması için dil unsurlarının kullanılması yeterlidir. Noon'a göre (2010: 250) edebiyat rehberliğinde insanın bireysel ve toplumsal yaşantıları yine edebiyatın kendi iç yapısına bağlı olan sembolik manasıyla ilk kez bu kadar düzenli ve bilinçli bir şekilde açıklanır. Yani modern roman/edebiyat, zaman anlayışını disipline ederek ona ilmi bir hüviyet kazandırır.

Forster'a göre (1985: 81) zaman, belli bir nizam taşıyan romanın olmazsa olmaz unsurudur. Şöyle ki zamanı romandan söküp atmak romanı değersizleştirmekten öteye götürmez. Roman, zamanın boyunduruğundan çıkartıldığında hiçbir şey dile getiremez diyen Forster, böylelikle modern romanın sınırlarını ve işlevselliğini belirlemiş olur. Ona göre modern roman, bir şeyler dile getiren yahut söylemeye gereksinim duyan yapıdadır. Gerçekten de modern romanlar, yazıldıkları devrin çeşitli yönlerine farklı açılardan ışık tutmuşlardır. Öncelikli olarak toplumsal yozlaşmanın eleştirisi yapılmışken belli bir süre sonra bireyin iç sorgulamalarına yönelmiştir. Bu da doğal olarak romanda kullanılan zaman unsurunun gittikçe öznel bir hâl almasına yol açmıştır.

Kurmaca metinlerde zaman ve metnin yapısı üzerinde çalışan Ricceurd (2011: 108), zaman ve metin arasındaki ilişkiyi incelerken her ikisinin birbirinin ön şartı olduğuna değinir. Zaman, anlatma biçimine göre metne eklemlendiğinde insana özgü olur ve böylelikle zamansal varoluşun bir koşuluna dönüşerek tam anlamına kavuşur. Mehmet Tekin'e (2011: 117) göre roman unsuru olarak zaman, eserin yazılma ve okunma sürecinde çeşitli açılardan işlevsellik taşır. Romanda anlatılan her şey zaman içerisinde

gerçekleştigi için romancının, anlatıdaki tüm kategorileri, zamanın okurun zihninde gerçekçi bir izlenim oluşturacak şekilde biçimlendirmesi gerekir.

Modern metinlerdeki zaman tasnifleri incelendiğinde genelde benzer sınıflandırmaların farklı isimlendirmelerle yapıldığı görülür. Yapılan sınıflandırmaların neredeyse tümü yazma zamanı, okuma zamanı, anlatma zamanı, olay/vaka zamanı, ferdi zaman, sosyal/tarihî zaman etrafında şekillenir. Tekin'e göre (2011: 118) olayın gerçekleştiği sürece vaka zamanı, olayın belli bir zamanda kaleme alınmasına anlatma zamanı ve yine belli bir sürede sunulmasına da anlatım süresi denir. Tasnif metotlarından birkaçı incelendiğinde; Roland Bourneur ve Réal Quellet (1989: 120-140), Michel Butor'un yaptığı tasniften yola çıkarak zaman kavramını üç başlıkta sınıflandırır: 1- Maceranın kendi zamanı 2- Yazıya geçirme zamanı 3- Lecture (okuma) zamanı.

Benzer bir tasnifle Şerif Aktaş (1998: 117-137), zamanı dörde ayırır: 1-Yazma zamanı 2-Okuma zamanı 3-Vaka zamanı 4-Anlatma zamanı.

Mendilow'un (2010: 226-235) tasnifiyle zaman anlayışı incelendiğinde farklı isimlendirmelerle aynı şeylerden bahsedildiği görülür: 1- Okuyucunun içinde yaşadığı zaman 2- Yazarın içinde yaşadığı zaman 3- Birinci tekil şahıs hikâyecinin içinde yaşadığı zaman 4- Romandaki hikâyenin zamanı.

Nurullah Çetin (2009: 127-132) ise zamanı üç başlık altına alırken zamanların anlatımlarına ait farklı tekniklere değinir:

1- Nesnel zaman

2- Vaka zamanı

a. Aynen aktarma

b. Özetleme

c. Genişletme

3- Anlatma Zamanı

a. Anında aktarma

b. Sonradan aktarma

Aslında bu sınıflandırmaların çoğu, anlatıcının metindeki konumu ve bakış açısı ile alakalıdır. Eserde kullanılan anlatıcı ve bakış açısına göre yukarıdaki anlatım tekniklerinden uygun olana başvurulur.

Modern edebiyat adına tüm söylenenler toparlanacak olursa modern edebiyatın en merkezi ve en problematik temalarının başında zaman gelmektedir denilebilir. Bundaki en büyük etken ölüm fikridir. Modernizmle gelişen insanın Tanrılaşma durumu zamanın kronolojik düzlemde ilerleyişini bir çıkmaza dönüştürür. Çünkü bu dönemde insan, kendisini her şeyin merkezinde ve ölümsüz bir varlık gibi algılar veya algılamak ister. Ancak fânî yapı, yıkılmayan bir duvar gibi insanın her daim karşısına çıkar. J.P. Sartre (1984: 51), “İnsanın talihsizliği zamana bağlı bir varlık olmasındandır” diyerek zaman-varlık arasında insanın yerini tespit eder. Böylece varoluş problemi, zaman bağlamında modern metnin başlıca konularından biri hâline dönüşür.

Problemlenen zaman hususu, çözümsüzlüğünü postmodern akıma kadar devam ettirir. Ancak bu problem, postmodernizmle çözülmez sadece farklı bir boyuta kayar. Zaten postmodern anlayışta herhangi bir probleme çözüm arayışı gibi bir kaygı yoktur. Modernizmi her alanda olduğu gibi zaman anlayışı yönünden de eleştiren postmodern anlayış, zamanı belli kalıplardan kurtararak daha esnek hatta sınırı olmayan bir düzleme taşır. Modern anlayıştaki çizgisellik yerine zamanda kırılmalar yoğunlaşır. Yani kronolojik anlayış yerini kozmorfik anlayışa bırakır. Zaman anlayışı yönüyle modernizmi postmodernizmden en belirgin şekilde ayıran özellik de budur. Rosenau’ya göre (2004: 107), çizgisel zaman aşırı derecede teknik, rasyonel, bilimsel ve hiyerarşiktir. Modernizmin, zamanın fazlasıyla farkında olması, insan varoluşunu olumsuz yönde etkiler.

Kronolojik düzenin bozulması, neden-sonuç ilişkisinin de bozulmasına sebep olur. Çizgisel zaman olmaksızın, bilimsel bir çerçeve içinde neden-sonuç ilişkileri saptanamayacağından, birini diğerinden ayırabilmek için zamansal önceliğe ihtiyaç duyulur. Şimdiki an, hem sonsuza hem de karşı-sonsuza yaklaştığı için hakikat olasılığı sıfıra iner (Rosenau, 2004: 111). Zaman kavramının tersten başlaması, ilk etapta sonucu öne çıkartır ve dolayısıyla nedeni anlamsızlaştırır. Böylelikle bilimsel gerçeklik, anlamını kaybederek edebî eserlerdeki zamansal karmaşıklığın belirginleşmesine yol açar. Şöyle ki okur, okuma zamanında, kahramanın çoğu kez hangi zaman diliminde olduğunu saptayamaz. Okur, anlatı içerisinde bazen yaşadığı tarihten yüzyıllar öncesine gider bazen de gelecek zaman diliminde kendini görebilir. Burada vurgulanan esas nokta, zamanın öneminin kalmadığıdır. Böylesi bir önemsizlik aslında herkesçe ortak kabul edilen mutlak bir zaman anlayışıyla ilgilidir. Artık, çizgisel bir süreçten ziyade okurun algısı

doğrultusunda ortaya çıkan zaman anlayışı önemlidir. Zamanın onu ölçen gözlemciye göre değişen daha subjektif bir kavram olması, okurun, zamanı istediği gibi algılamasına olanak sağlar. Sonuçta postmodern metinlerde neden-sonuç ilişkisi modernizmde olduğu gibi olmazsa olmaz bir konumda değildir. Hatta modernizmde olduğu için olmaması gerekir. Örneğin postmodern bir eserde, ağaçların çiçek açması için illaki bahar ya da yaz olması gerekmez. Okur için bahar değil çiçek önemliyse zamanın bahar olup olmaması da önem taşımaz. Yani bahar mevsiminde açan çiçekler kışın etrafı kaplamış olabilir. Sonuçta okuyucu öyle algılamış ve ağaçlar kışın çiçek açmıştır. Okur isterse tersinden bakarak baharda veya yaz mevsiminde kar yağdığını da düşünebilir. Burada mantıksal doğruluk aranmaz. Eğer mantıksal doğruluk taşımayan bir nokta yazar tarafından özellikle vurgulanıyorsa, okurun bilgi birikimine bağlı sembolik okumalarla adı geçen nokta anlamlandırılır.

Zaman ögesinin alt birimi olarak değerlendirilen an, hem modern hem postmodern metinlerde işlevsel bir yapıdadır. Ancak iki anlayış arasındaki temel fark, modern metnin an kavramını zamanın bir parçası olarak görmesi, postmodern metnin ise zaman unsurunu an ögesi üzerine kurgulamasıdır.

Modern anlayışta an kavramı sadece yaşamı sınırlayan, var eden bir kesitten ibaret değildir. An, bütünsel zamanın hem en küçük birimi hem de kendisidir. Modern sanatçı an içinde zamanın tamamını yaşar. Ân'ın bitmesi zamanın sayısal anlamda tükenmediğini, aksine zamanda sıçrama, kayma, ilerleme ve/ya düşmelerin gerçekleştiğini gösterir. Çünkü zaman, an içinde devinir, bütün olarak işler. Sonuçta geçmiş zaman, modernitede tüketilmiş gibi görünse de, geçmişle tamamen bağlarını koparmamış, aksine geçmişe doğru kaymıştır.

Postmodern metinlerde de an, kavramsal bağlamda yeni bir anlam kazanmaz. Postmodern anlayışta an zamanın kendisidir. “An” biterse her şey biter. Ân'ın dışında zaman algılamadığından, ne geçmiş, ne gelecek ne de şimdi vardır. An, tükenen sayısal olanaktır, güven vermez, sürekli tüketilme eğilimindedir. Bu da beraberinde hep şimdide kalınılacak hissini doğurur. Dolayısıyla yapıt anlıksaldır, kalıcılık ve katiyet gözetmez. An bitince yapıt da biter. Özetle postmodern sanat, şimdide kalınan bir anın ifadesidir. Bütünsel bir zaman içermez, dolayısıyla dokusu çözülgendir, ân'ın örgüsü söküldüğünde yapıt tükenmiş olur (Almasulu, 2008: 304-305).

Modern ve postmodern anlayışının an kavramına bakışındaki bu farklılıklar, ânın bahsedilen özelliklerine paralel şekilde edebî eserlere yansımaya vesile olur. Modern metinlerde bilinçakışı, zamanda sıçramalar vs. görülürken postmodern metinde an odağında tamamıyla bir daralma ve düzensizlik görülür. Postmodern eserlerdeki bu daralma ve bozulma mekân anlayışındaki daralma ve bozulmayı andırır. Nasıl ki mekân unsurunda geniş ve düzenli yapı daralıp çevre öne çıktıysa zamanda da dün-bugün-yarın sıralaması bozularak “şimdi” öne çıkar. Borst’a (1997: 26) göre asıl var olan mevcut üç zaman, yani geçmiş, şimdi ve gelecek zamandan ziyade geçmişin şimdiki zamanı, şimdinin şimdiki zamanı ve geleceğin şimdiki zamanından oluşur.

Zaman ve zamanın geçişi konusunda Bergson’un *durée* (süre) anlayışı da ânın önemine işaret eder. An; bir uzay ölçüsü olmak yerine, zamanın hareketi, bilinçli algıdaki değişimleri temsil eder. Başka bir söyleyişle geçmiş, bir zaman ufku arkasında kaybolan şey değil, daha çok, önemini bir ölçüde yitirmiş bulunan şimdidir. Zaman bir çizgiden çok, önemli dönemler kolajından ibarettir. Bütün bu anlar ‘genişleyen şimdi’ diye adlandırılabilir. Genellikle varoluşçular diye atıfta bulunulan bir yazar grubu ile birlikte Luhmann’a göre zaman, geçmiş-şimdi, şimdi-şimdi ve gelecek-şimdiden oluşur. (Karaburgu, 2008: 365).

Postmodern metinlerde zaman ve mekân unsurlarının kaygan, kırılğan ve geçişken olması, okurun kafasında sürekli bir soru işareti bırakır. Şöyle ki postmodern romanla silikleşen, dağılan ve daralan mekân, gerçekliğinden uzaklaştığı ölçüde metinde işlevsellik kazanır. Bu durum aynı şekilde zaman ögesi için de geçerlidir. Zira anlatılardaki zamansal geçişkenlikler, modernist anlayıştaki gibi düzenli değildir ve bütünlük göstermez. Zamanın ölçüsü, standart kaidelere bağlı değil aksine onu ölçenin algısına bağlıdır. Rosenau, Hawking’ten yaptığı alıntıyla bu durumu örneklendirir. Kurmaca düzlemde oluşturulan sanal zamanda tekillikler ya da sınırlar yoktur. Zaman, onu ölçen gözlemciye göre değişen daha kişisel bir kavrama dönüşür (Hawking: 1988’den aktaran Rosenau 2004: 108).

Zamanın hareketle ve değişimle kurulan ilişkisi, postmodern kuramda mekânın hareketle kurulan ilişkisi tarafından yerinden edilir. Postmodern görelilik kuramlarında zaman, mekân olarak kavrandığında veya mekân olarak sunulduğunda dinamik değil

statik (değişmez) olarak kavranmakla eleştirilir (Fraser, Lawrence ve Haber, 1986'dan aktaran Dursun, 2000: 190). Özellikle keşifler çağında zamanın mekânsallaşması sürecinin, evrimci antropologların “vahşilerin” başka bir yerde değil de başka bir zamanda yaşadığına ilişkin algılamalarıyla iyice pekiştiği belirtilir (Fabian, 1983'ten aktaran Dursun, 2000: 190). Fabian'a göre zamansal mesafelendirme olarak zamanın mekânsallaşması ve doğallaşması, zaman ve mekânın toplumsal olarak inşa edilmiş yapıntılar olduğunu gizler. Böylece inşa edilen doğal zaman, ona sahip olanlara dünyanın geri kalanını tarih için kurtarma hakkı veren bir mekân işgal etme aygıtına da dönüşür (Fabian, 1983'ten aktaran Dursun, 2000: 190).

Zamandaki geçişkenlikle kayganlığın sebepleri incelendiğinde Frederic Jameson'un Lacan'ın şizofreni kuramına yaptığı atıf ve Spanos'un görüşleri dikkat çekicidir. Frederic Jameson, postmodernizmin kendine özgü zaman tasarımı, Lacan'ın şizofreni kuramıyla açıklar. Lacan'a göre şizofreni bir dil bozukluğudur ve şizofrenler, konuşma esnasında gerçek anlamda dili kullanamazlar. Zaman kavramı ise bellek, kişisel kimliğin sürekliliğinin deneyimlenmesi ve dil vasıtasıyla oluşur. Kişi, kullandığı dil sayesinde bir geçmiş, şimdi ve gelecek oluşturur. Jameson bu noktada şizofrenlerin zamansal bütünlükten yoksun olduklarına, dili normal insanlar gibi kullanamadıklarına ve dolayısıyla geçmişe ve geleceğe sahip olmayıp sadece “şimdi”leri olduğuna vurgu yapar. Yani şizofrenlerin “şimdi”si, normal insanların “şimdi”sinden çok daha güçlü, çok daha geniştir (Sarup, 2004: 210).

Spanos'a göre postmodern edebiyat anlayışı, zamanı Omega olarak Tanrı'nın ölümünden sonra metafiziğin çöküşünde temalaştırmakla kalmaz, ‘ortam’ın kendisini ‘mesaj’ haline getirir. Şöyle ki, ortamın işlevi geleneksel metafizik referans çerçevesinin Heideggerci anlamda bir yapı çözümünü sağlar. Yani biçimsel ihlal yoluyla mekânsal perspektifin fenomenolojik indirgenişini gerçekleştirerek Kierkegaard gibi okuyucuyu şeyler arasında bırakır. Zamanın ontolojik olarak varlıktan önce gelmesi, aslında somut bir dünyada oluşu ile ilgilidir (Connor, 2005: 170).

Aslında her iki düşüncenin temelinde yatan husus postmodern edebiyattaki zaman ve mekân anlayışının iç içe, aynı zamanda geçişken ve kırılğan yapısıyla alakalı olmasıdır. Zamansal anlamda ânın, mekânsal düzlemde ise ortamın değişken ve geçişkenliğinin önem ve sebebi, her iki çıkarımda şimdinin algılanış biçimiyle

açıklanmıştır.

Rosenau, postmodern metindeki değişkenlik ve geçişkenliği açıklarken anlatılardaki zamanın dağınık, öznel ve belirsiz yapısına vurgu yapar. Postmodern yazarlar çizgisel akışı kasten bozar. Böylece anlatılar kendi üzerlerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da sonsuz bir döngüsellığı (recursivity) beraberinde getirir. (Rosenau, 2004: 110). Aynı şey mekân için de geçerlidir. Uzamsal ve ortam değişiklikleri “şimdi”nin ekseninde kayganlık kazanarak metnin temel dokusunu oluşturur. Sürekli git-geller yaşayan metin, döngüsel bir yapıya bürünür. Mekân ve zamanlar birbirine girer. Bu doğrultuda ortaya çıkan belirsizlik hissi metnin tamamına sirayet eder.

Postmodern metinlerin zaman algılarındaki değişkenlik incelendiğinde aslında mekândaki değişimle birçok ortak noktasının olduğu gözlemlenir. Postmodernizmle birlikte geleneksel ve modern metnin düzenli zaman ve mekân anlayışına tepki temel alınarak eserlerdeki statik, planlı yapı bozulmaya çalışılır. Karaca’ya göre (2011: 14) postmodern anlatılarda zaman ve mekân, geleneksel derinliğini kaybeder, “derinsizlik” hüküm sürmeye başlar. İnsanlığın yüzlerce yıldır yapageldiği kronolojik sıralama da, tarihî olayların geçtiği mekânlar da tarihî kişilikler de çağrışımlar, yanılsamalar, sanrılar, hezeyanlar vd. hastalıklı durumlar yumağının içerisinde sunulur. Bu durum doğal olarak zaman ve mekânda kayganlıklara, geçişkenliklere ve kırılganlıklara yol açar.

Postmodernistlerin sıkça kullandığı unsurlardan olan bilinçaltı, karmaşık yapısıyla zaman ve mekânın metinlerde geçişken ve kaygan olmasına imkân sağlar. Bilinçaltının sınırsız yapısı, mekân ve zaman kısıtlamalarını bozar. Yazar, roman kişisi aracılığıyla bilinçaltının karanlık yollarında yürürken okura yol göstermez ve onu gerçeklikten uzaklaştırır. Tam da bu noktada modern romanın bilinçaltını ifade etme metotlarından ayrılır. Modern romanda kullanılan bilinçakışı, içmonolog, zamanda sıçramalar gibi yöntemler postmodern romandakinin aksine metnin bütünlüğüne hizmet eder. Bireyin iç dünyasını ortaya çıkarır ve romanın zaman unsuru da bu doğrultuda biçimlenir. Oysa postmodern yazarlar, anlatılarında belirtilen yöntemleri modern romandaki şekliyle kullanmaz. Aksine bunları dönüştürür ve bilinçli olarak bozar. Böylece metinde belirsizlikler, boşluk ve suskunluklar yaratır. Kurgu esnasında bilinçaltı ve belleğin anlık kullanımlarını öne çıkartan postmodernist yazar, böylece zaman ve

mekân arasında geçişkenlik ve kayganlık yaratır.

Zaman ve mekândaki kayganlık, kırılabilirlik ve geçişkenlik durumu, önceki bölümlerde değinilen metnin okur merkezli ve çoğul okumalara müsait olma durumuyla da alakalıdır. Rosenau'ya göre (2004: 111) zaman ve mekânın gerçeklikten uzaklaşmasıyla anlatılardaki karakterler, düşlerin işgal ettiği mekânın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahici olduğunu söylemek imkânsızdır. Bu durum okurun kafasını karıştırmak, hatta onu yanlış yönlendirmek için, gerçekliğin sorgulanması için yapılır. Ama burada altı çizilmesi gereken temel husus, okurun kendi kitabını inşa etmesinin gerekliliğidir. Anlatılarda normal zaman ve mekân kısıtlamaları ihlal edildiği için istenen sayıda hikâye çıkarmak mümkündür. Zira okumaya nereden başlanıp nerede bitirildiği fark etmez; çünkü nesnel zaman ve mekânlar ortadan kalkıp soyutlaştıkça, olup bitenler hakkında tartışmak mümkündür fakat net, kesin ve ortak bir yargıda bulunmak, ihtimal dâhilinde değildir.

Geçişkenliğin ve kırılabilirliğin bir diğer önemli sebebi de metnin kurmaca yanının modern metinlerde olduğundan farklı şekilde kullanılmasıdır. Üstkurmaca tekniği, zamanda ve mekânda farklılaşmalara yola açarak okurun kafasında soru işaretleri oluşturur. Olayın sosyal zamanıyla eserin yazılma zamanı birbirine karışır. Aynı durum mekân için de geçerlidir. Olayların geçtiği mekânla eserin yazıldığı mekân, birbiriyle bir arada verilebilir. Bu açıdan zaman ve mekân, üstkurmacaya bağlı olarak geçişkenlik ve kırılabilirlik özelliği gösterebilir. Ancak bahsedilen husus, zamanla mekânın birbiriyle yer değiştirdiği ya da bütünleştirdiğinde söz konusu olur. Aksi takdirde her unsur kendi içerisinde değerlendirilmelidir.

Zaman kavramındaki geçişkenlik ve kırılabilirliği incelerken Rus düşünür Mikhail Bakhtin'in kronotop (choronotope) kavramına da değinmek gerekir. Kavram "choronos" zaman, "topos" mekân kelimelerinin birleşiminden oluşarak içeriği göz önüne alındığında zaman-uzam şeklinde Türkçeye çevrilebilir. Bakhtin'e göre romanın tam olarak anlamlandırılması için zaman ve uzamın birbirinden bağımsız olarak düşünülmesi doğru değildir. Çünkü zamansal ve mekânsal ilişkiler, içsel olarak birbirine bağlıdır. Her iki öge de dönemin sosyal ve sanat anlayışı doğrultusunda esere şekil verir.

Kronotopla birlikte zaman ve mekân, münferit kavram özelliklerini yitirerek yeni bir bütünlük oluşturur. Onların bütünlük ve iç içeliğini anlatan kavram, kendisini

oluşturan unsurlara asla indirgenemez. Zaman, mekânda gerçekleşen olaylarda kendisini gösterir, mekân ise hareketliliğini ve niteliğini zaman yardımıyla kazanır. Zamana ait özellikler mekânda görünür, mekâna zaman yardımıyla ima edilir. Mekân-zaman bir yandan bir “haritadır” diğer yandan ise zamanın dağılışını gösteren “ışınlardır.” Kavramın diğer özellikleri incelendiğinde kronotop, yalnızca mekân ve zamanı değil hem içeriği hem de biçimi birbirine bağlar. Kronotop, kurmaca dünyanın kendi içinde işlevsel bir ilke değildir, insan algısını yönlendiren zorunlu bir biçimdir. İnsanın kendisi bile bir kronotop olduğu için insanı anlama da bir araçtır. Kavram, yalnızca eserlerin içyapısıyla ilgili değildir ve eser-yazar, eser-okur boyutları da bulunur (Tepebaşılı, 2012: 114).

Postmodern dönemin edebî anlayışı göz önüne alındığında zaman-uzam birlikteliği kronotop kavramını önemli kılar. Çünkü zaman ve mekân postmodern romanda hem benzer özellikler gösterir hem de esere postmodern anlayışa has imkânlar sağlar. Muğlaklaşan mekân ve dağılan zaman anlayışı bir araya gelerek postmodern anlatıların temel dokusuna şekil verir. Bu durum, eserlerin estetik ve kurgusal boyutta incelenmesinde kavramın önemini artırır. Kronotopun dinamik kullanımı ya da bir başka deyişle bir ân'a, o anla ilgili tüm geçmiş ve gelecek ân olasılıklarını yükleme anlamında mekânla yer değiştirmesi, postmodern anlatıların zaman algısındaki şimdinin önemine işaret etmesi ve mekânla bütünleşmesi yönüyle dikkate değerdir.

Zaman hususunda söylenenler toparlanacak olursa, klasik ve modern romanlarda zaman ögesi daha çok dün/bugün/yarın ya da geçmiş/şimdi/gelecek düzeninde ilerlerken postmodernizmin etkisiyle romanlardaki zaman anlayışı değişerek dizgeselliğini kaybeder, zamanlar arasındaki mesafe kalkar ve an odağı alınır. Mekânın belleğe taşınmasıyla zamanda geçişkenlikler ve kırılğanlıklar gerçekleşir. Bu durum beraberinde zaman-uzam birlikteliğini doğurarak postmodern metinleri kronotopik okumaya müsait hâle getirir.

2.4.2.1. Zaman Unsurunda Kırılğanlığın Temsili: *Beyaz Kale*

Beyaz Kale romanındaki zaman unsuru, üç farklı kurguya göre şekillenir. Eserde Faruk Darvinoğlu'nun imzasıyla kaleme alınan ilk kurgu, asıl kurgunun zamansal düzlemde açıklamasını oluşturur. Üstkurmaca ile derinlik kazanan Elyazması Hikâye, yine üstkurmacaya bağlı olarak zamansal düzlemde zenginleşir. Yazma zamanı hakkında pek bilgi olmasa da Elyazması Hikâye'nin kendi içerisinde belli kısımlarıyla modern ve

postmodern zaman anlayışına uygunluk taşıdığı görülür. Romandaki postmodern yapıya zamansal yönden uygunluk gösteren kısımlar, genelde üstkurmacaya bağlı olarak ortaya çıkar. Faruk Darvinoğlu'nun kaleme aldığı hikâyenin yazılma zamanıyla hikâyenin sosyal/tarihî zamanının farklılık göstermesi zamanda muğlaklığa yol açar. Elyazması Hikâye içerisinde Köle'nin tekrar bir eser yazması, asıl kurgunun içinde fakat ondan bağımsız bir zamanı ortaya çıkartır. Yazılma zamanının mı yoksa kurmaca öykünün zamanı mıdır sahici olan belli değildir. Bu durum okurun kafasını karıştırır ve eser bu yönüyle postmodern zaman anlayışının karmaşık yapısına uygunluk gösterir:

Bu elyazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığına bağlı o döküntü “arşiv”de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tikiş tikiş doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum. Rüyalari hatırlatan mavi ebrulu zarif bir ciltle ciltlendiği, okunaklı bir yazıyla yazıldığı ve soluk devlet belgelerinin arasında pırl pırl parladığı için hemen dikkatimi çekti (BK: 7).

Beyaz Kale'nin son sözünde somut yazar olan Orhan Pamuk'un bizzat belirttiği gibi, olayların çoğu 17. yüzyılda geçer:

Hikâyemi, yalnızca tarihsel olarak uygun düştüğü ya da renkli ve civevli bir dönem olduğu için değil, aynı zamanda kahramanlarım Naima, Evliya Çelebi ve Kâtip Çelebi' yazdıklarından yararlanabilsinler diye 17. Yüzyılın ortalarına oturtmaya karar verdim, ama daha önceki ve sonraki yüzyıllarda yaşanmış birçok küçük hayat parçacığı da, seyahatnameler aracılığıyla kitabıma sızdı (BK: 148).

Her ne kadar *Beyaz Kale*'deki sosyal zaman 17. Yüzyıla denk gelir gibi gözükse de roman içerisinde gerçekleşen bazı olay ve mevcut şahıslar bu tarihle örtüşmez. Tek bir zaman aralığında birden fazla tarihe ait unsurların olması zamansal bağlamda belirsizlik yaratır. Bütünlüklü olarak bakıldığında üç farklı kurgunun varlığı, eserdeki zaman anlayışının tek olmadığını gösterir. Bu yönleriyle klasik, modern ve tarihî romanlardan uzaklaşan eser, zamansal açıdan postmoderne yaklaşır.

Beyaz Kale romanında yer alan zamansal kırılmalar, daha çok bellek ve bilinçaltının yanılsamalarıyla ortaya çıkar. Kitabın asıl kurgusunun son sahnesinde Köle'nin yanına gelen Atlı'nın gördükleri bu durumu örnekler niteliktedir:

Beklediğim gibi, hırsla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığını bulup okudu. Sonra yeniden, evimin arka bahçesine bakan o pencereden görebileceklerine baktı. Ne gördüğünü, tabii ki çok iyi biliyordum: Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerinde pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; yetmişine merdiven dayamış ben orada oturuyordum; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordu. Onların arkasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalma uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu (BK: 141).

Bu sahneyle geçmişle o an arasında bağlantı kurularak zamansal geçişkenlik sağlanır. Önceki başlıklarda da alıntılanan bu bölüm, zamansal geçişkenliği örneklemesi

bakımından tekrar dikkate sunulmuştur. Ayrıca örneklemeyle, postmodern anlayışın ânı ve şimdii önceleyen yapısında, geçmişin âna taşınarak “şimdi”nin nasıl öne çıkartıldığı da örneklenmiş olur. Aslında bu, mevcut şimdiden ziyade geçmişin şimdisini yansıtmayı yönüyle dikkate değerdir.

Özetle, *Beyaz Kale*’de üstkurmaca metodunun varlığı, ânın öne çıkartılmasını ve mekânın bellekle bütünleşerek zamanda kırılmalılığı ve geçişkenliğı sağlar. Bunların yanında geçmişin şimdisinin örneklendirilmesi, eserdeki zaman anlayışını postmodern eserlerdeki zaman algısıyla büyük oranda benzeştirir.

2.4.2.2. Tek Bir Âna Sığdırılmış Sonsuz Zaman: *Bin Hüzünlü Haz*

Bin Hüzünlü Haz’daki zaman kullanımı çoğunlukla ânın sonsuzlaştırılması şeklinde gerçekleştirilir. Mekânın bellek boyutuna taşınmasıyla sınırların ortadan kalkması zamanı da etkileyerek tek bir an içine sonsuzluğun sığdırılmasına olanak sağlar. Kırılmalı, geçişken bir zaman anlayışıyla kronolojik işleyiş bozulur.

Eserde çok kez zamanın silikleştiğı hatta ortadan kalktığı görülür. Bunun yanında zamanın somutlaşıp mekâna dönüşmesi de söz konusu olur. Bilindik zaman kavramlarına anlatı boyunca neredeyse hiç rastlanmaz. Mevcut zamansal söylemler biraz da masalsı anlatımın etkisiyle rasyonelliğini kaybeder. Ayrıca kullanılan zaman ifadeleriyle metne hâkim olan belirsizlik havası da desteklenir.

Anlatı içerisinde zamanın somutlaştırılarak mekâna dönüşmesi ve mantık sınırlarının ötesinde işlendiğı kısım şu şekilde geçer:

Sonra, seyretmenin ölçüye vurulamayan bir hızı varmış da bu hız başımı fena halde döndürmüş gibi, gözlerimi ayaklarıma indirdim nedense ve işte o zaman, zamanın yavaş yavaş toprağına dönüştüğünü gördüm. Hemen ardından, toprak kılığına girip baktığım her yöne yayılveren bu zamanın üzerinde, dağlara da dönüştü zaman. Dahası, dağlar daha varıp koyu yeşil uğultuları, doruklarındaki karları ve aşılmazlıklarıyla birlikte ufka oturmadan, boynu bükük nehirlerle, dar soluklu göllere, uzak uzak kasabalara, köylere, şehirlere ve bunları birbirlerine bağlayan, yüzleri karmakarışık nal izleriyle dolu, henüz egzoz dumanı görmemiş incecik yollara da dönüştü. (...) Bir bakıma, zaman zaman üstünde oldu böylece. Zaman zaman altında oldu. Zaman zaman yanında. Zaman zaman önünde. Zaman zaman sonunda. Zaman zaman peşinde. Zaman zaman içinde... (BHH: 64).

Zamanın mekânla bütünleşmesinin farklı bir örneklendirmesi olarak dikkat çeken bu kısım, postmodern düşüncenin bireysel algıdaki farklılığını öne çıkartır. Alıntının sonunda zamanın yine kendisiyle farklı şekillerde görünmesi de zaman kavramını bilindik yapısından uzaklaştırarak postmodernistlerin zaman kullanımını örnekler.

Kurgu boyunca mevcut belirsizlik durumu zaman üzerinden de desteklenir. Eser her ne kadar dokuz bölüme ayrılrsa da bunlar arasında kronolojik bir ilerleyiş gözükmez. Zamanda çizgiselliğin bozulması, sadece mevcut kurgunun düzensiz, birbirinden kopukluğuyla sağlanmaz; eser içerisinde anlatıcının doğrudan söylemleriyle de pekiştirilir:

Bunca hikâyenin arasından, Alaaddin'in hikâyesini arayan cılız bir hikâye şeklinde, geçip geçip gidiyordum.

İşte böyle kaç hafta, kaç yıl, ya da kaç koca yüzyıl dolaştım bilmiyorum (BHH: 48).

(...)

(Y)orgunluğumla birlikte, o gün zamanın içinde nereden nereye kadar yol aldım, yakılıp yıkılmış kaç ülke toprakları üzerinden uçtum, hangi denizlerin serinliğiyle hangi yanardağ ateşlerinden geçtim, nereleri gördüm, hangi kervansaraylara uğradım, ya da hangi uygarlıkların eşğine akan hangi nehir kıyılarında kaç gece, kimlerle konakladım, hiç bilmiyorum (BHH: 62).

Anlatıcının bu söylemiyle zamanın silikleştirilerek rasyoneliteden koparıldığı anlaşılır. Zamana dair kavramların çok geniş bir süreci kapsayacak şekilde ve bilinmezlik durumunda sunulması eserdeki zaman algısını bilindik kalıplardan uzaklaştırır. Bu yönüyle klasik ve modern romanlardaki zaman kullanımından farklılaşan anlatı, zaman hususunda postmodern özellik gösterir.

Postmodernistlerin, zaman hususunda “şimdi” üzerinde yoğunlukla durdukları hatta tüm zaman dilimlerini şimdi içerisinde değerlendirdikleri bilinmektedir. Anlatı içerisinde bu değerlendirmeye paralel şekilde şimdinin yorumlandığı görülür:

Ya da, şimdiki zamanın içinde boy gösteren yarı uykulu bir geleceği, sargıların şekline sığınmış yumuşak bir dille usul usul okşarcasına... (BHH: 21).

(...)

O şeyin karanlıkta kalan ilk anına doğru zihinsel bir yolculuğa çıkarlar ve elbette ister istemez çıkılan bu zorlu yolculuk sırasında hem giderek ayaklarının altından kayan şimdiyi, hem de kalın uğultular taşıyan sonsuz olabilirliklerle dolu belirsiz bir geçmişi aynı anda, iç içe yaşamaktan yorulurlar (BHH: 59-60)

(...)

Birkaç saniye gibi kısacık bir sürede alacakaranlık bir zamanın derinliklerine doğru belki yüzlerce yıl durup dinlenmeden yürüdüğümü; yürürken (...) birdenbire beni şaşırtan mahşeri bir kalabalık gördüğümü de söyleyebilirim (BHH: 60).

(...)

Kıpırtılar, sesler ve yelkenli gemiler gibi gözüken şimdiki zamanın yüzünde küçük küçük, yara izine benzeyen pencereler açılıyordu yani ve anımsamak istenmeyen bir geçmiş, bu pencerelerin gerisinde, alaycı bir sesle küstahça uğuldamaya başlıyordu (BHH: 65).

(...)

Şimdi siz, gerilerde bıraktığım bozkıra doğru akan bu sözlerimin varıp dayanacağı gelecekte (bir bakıma, gelecekteki geçmişte) kalan o mahşeri kalabalığın yanı başında nasıl merakla bekliyorsanız, ben de bu ne idüğü belirsiz kıpırtıların karşısında, acaba neler olacak diye tıpkı öyle bekliyordum işte (BHH: 65).

Alıntıdaki şimdiki zaman kullanımlarına bakınca geçmişin ve geleceğin şimdiki ana göre tasarlandığı ve yorumlandığı, mevcut olmuş olana, var olana ve var olacağı bu boyutta değer kazandırıldığı ya da yok sayıldığı görülür.

Anlatı içerisinde tek bir an içerisinde geçmişle şimdinin beraber sunulduğu bir başka sahne de şu şekilde anlatılır:

Hatta, hâlâ şehri kuşatmak için tepelerde karınca sürüsü gibi didinip duran askerlerin, atların ve savaş malzemelerinin üzerine, başka bir zamanın iğreti duruşlu, cılız gecekonduları inşa edilmektedir o sırada (BHH: 90).

Geçmiş bir zamana ait bir mekânın modern zamana ait bir mekânla mantık sınırlarının ötesinde iç içe verilmesi zaman kavramının postmodern algıya uygun şekilde kullanıldığını gösterir.

Zaman-mekân ilişkisinde zamanın mekâna göre kırılğan ve sonsuz özellikler kazandığına dair örnekler mekân başlığı altında verilmişti. Bununla birlikte zaman-mekân ilişkisinde zamanın, kişi üzerinde farklı etkiler ortaya çıkarttığını gösteren kullanım da dikkat çekicidir:

Zamanın daha hızlı aktığı, bambaşka bir sokak... Yürüyordum ister istemez. Zaten yürümeyip directsem bile, zamanın hızlılığı beni elimden eteğimden tutup kendi içerisinde savrulup duran insanların, otomobillerin, eşyaların, seslerin ve ışıkların karmaşasına doğru çekiyordu (BHH: 53).

(...)

Kendi kendime bu soruları sorup da iç içe geçmiş binlerce görüntüyü hayal meyal anımsar gibi olduğumda, henüz zamanın belli bir rengi yoktu çünkü. Sesi, şekli ve görüntüsü de yoktu... Belki size biraz garip gelecek ama, o sırada zaman aklımın ve ruhumun boyutlarını aşan genişliğiyle sanki günlerdir yüzüne bakılan boş bir sayfaya benziyor, önüm sıra ölüm fısıltılarıyla dolu dipsiz bir uçurum gibi açılıp gidiyor ve gittikçe de beni bütün varlığımla kendine çekiyordu (BHH: 62).

(...)

Kocaman bir keklik sürüsünün aniden havalanışı gibi gözüken zamanların içinde, hiç gözükmeyen, ama hiç mi hiç gözükmeyen bir zaman olayım sözgelimi. Bir yanım binlerce dala dönüşen zamanın parçalanmışlığından milyonlarca yaprak halinde kıpır kıpır sarkarken, bir yanımı alsın rüzgâr, ta uzaklara savursun. Olabildiğince uzaklara... Böylece, parçalanmışlığım da parçalansın tekrar tekrar ve ben, sayısız noktalara saçılıp un ufak olan varlığımı, sayısız noktalardan, sayısız gözlerle seyredeyim.(BHH: 69).

Anlatıcının zaman karşısında hissettikleri ve verdiği tepkiler olağan değildir. Çünkü zaman, bazen olması gerektiğinden daha hızlı akar bazen de tanımlanamayacak bir hâl alarak anlatıcıyı derinden etkiler. Bu yönleriyle zaman kavramının mantık sınırlarının ötesine taşınarak işlendiği rahatlıkla söylenebilir.

Özetle *Bin Hüzünlü Haz*'da roman unsuru olarak zamanın hemen her yönüyle postmodern düşünce sistemine uygun şekilde tasarlandığı ve uygulandığı görülür. Tek bir an içerisine tüm zaman dilimlerinin sığdırılmasıyla hem eserdeki gerçeklik algısı yerinden edilir hem de anlatımın masalsı şekilde ilerlemesi sağlanır. Şimdinin değerlendirilme biçimleri, mekân-zaman ilişkisi, zamanın belirsizliği üzerine söylemler ve birey üzerinde etkileri, eseri klasik ve modern romandan farklılaştırarak postmodern anlatılara uygun kılar.

2.4.2.3. Sanal Gerçekliğin Zamansal Yansımaları: *Tehlikeli Oyunlar*

Tehlikeli Oyunlar, zaman unsuru açısından klasik ve modern metindeki düzenli yapıdan bir hayli uzaktır. Zaman, metinde karmaşık dağınık ve mizahîliğe hizmet edecek işlevde kullanılmıştır. Eserin birçok yerinde oyuna dayalı sahnelemelerin yer alması, romandaki zaman kavramını gerçek boyutunun dışına taşır. Çoğu kez tarihî olayları piyesleştiren Hikmet Benol, zaman kavramını gerçekliğinden uzaklaştırarak oyunlaştırır. Geçmişe dönük kurguladığı olaylarla birçok tarihî karaktere atıfta bulunur. Ancak bunların çoğu ne yaşadıkları dönemin tarihine uygun bir şekilde sahnelenir/kurgulanır ne de romanın zaman akışına uygunluk gösterir:

Hastanenin girişindeki büyük bahçeyi geçince sola dönün; iki yanı yüksek duvarlı iç bahçelerle sınırlanmış dar bir yol vardır. Çamur olmasın diye kışın kömür tozu döklerler yolun üzerine. Yazın da binaların tamiri için kullanılan kum yığınlarından geçilmez burası. İşte bu kum yığınlarından birinin üzerine oturmuştuk. Benden başka De Gaulle, Napolyon, Sezar, Kafka, Danton, Aetius (kültürleri yetmediği için bazı adları ben vermiştim onlara) ve şimdi adını hatırlayamadığım bir peygamber vardı. Peygamber durumunu kuvvetlendirmek için sakal bırakmış olduğu gibi -kara ve uzun bir sakalı vardı- heybetli görünmek istediğinden, gardiyana belli etmeden yataktaneden yürüttüğü beyaz çarşafa sarınmıştı. Ötekiler, günlük üniformalarını giymişlerdi. Şundan bundan konuşuyorduk. Ben, aramıza yeni karışan Danton ve Aetius'a elimden geldiği kadar hayatlarını anlatıyordum: tarihte nasıl birer insan olduklarını açıklamağa çalışıyordum (TO: 339).

(...)

1789 İhtilali hakkında, herkesin bildiği ve okul kitaplarından öğrendiğim kadar bilgi verdim. Fazla ayrıntı bizi şaşırtabilirdi. İstenilen, ana hatlarıyla bir benzeşim kurmaktır. Ansiklopedik bir ihtilal, bizi kötü durumdan kurtarmağa yetecekti. Doğrusunu isterseniz doktor, böyle bir olayın bütün ayrıntılarını onlarla paylaşmaya razı olamamıştım. Sırası geldikçe bir Marat, bir Corday temin edilir tarih bakımından uygun olmasa da bir Brutus'ü oynayacak çok gönüllü bulunabilirdi. Bu arada, düşman çevreleri, sanayi devrimcileri ile ortaçağcıları tedirgin etmemek için, yemekhane ve yatakhane bu konudan hiç bahsetmemeyi karar altına aldık. Gerekirse, onları ayaklanmalarını da biz temsil edebilirdik. Örgütümüz demokratik ilkelere açık olmakla birlikte, bu çeşit bozgunculara aramızda yer yoktu (TO: 340-341).

Mekân olarak akıl hastanesinde kurgulanan bu oyun, karakterlerin gerçek özelliklerini yansıtacak düzeyde olmayıp ne söz konusu tarihe ne de romanın kendi içerisindeki zamansal bütünlüğe uygundur. Dolayısıyla eserdeki zaman anlayışı postmodern romanın parçalı ve dağınık yapısına uygundur.

Tehlikeli Oyunlar'da zamana bakış açısı, romanın başkişisi olan Hikmet Benol'un ağzından ve ruh hâline paralel bir şekilde aktarılır:

Durdu düşünceye daldı. "Ne korkunç değil mi albayım? Evet, her şeyi zaman bu duruma getirdi. Aslında zamandan korkuyordum; günlerin birbirine benzemesini bu yüzden istiyordum. Bu nedenle yaşamıyordum, değişiklik istemiyordum. Beni zaman mahvetti albayım. Zamanla buluyor insan formunu. Her şey zamana bağlı: Yetmiş beş yetmiş altı yetmiş yedi derken insan ölüyor. Zaman her şeyi hallediyor değil mi? Her sözün hesabını sordum ondan, hiçbir sözün hesabını vermedim (TO: 387).

Tehlikeli Oyunlar'da zamansal kavramların değiştirildiği ve metnin mizahîlik boyutuna uygun şekilde işlendiği görülür:

Zühtü Tambay, yedi ve otuz yaşında, kıta hizmeti sırasında albay oldu. Ve Zühtü Albay, altı ve kırk yaşında evlendi. Evliliğinin yedinci yılında Turgut Tambay'ı doğurttu. Ve bu tevellüdün altıncı yılında kendini içkiye verdi. Bu tarihten iki ve yirmi yıl sonra, içkiyi altı ve sekseninci defa bıraktığı sırada bir gün evde otururken, havanın güneşli olmasına rağmen dışarıda bardaktan boşanırcasına yağmur yağdığını işiterek şaşırды. Ve bu şaşkınlığını alay doktoruna anlattığı için, doktor binbaşıyla konuştuğundan sekiz ve doksan gün sonra aşırı sinir yorgunluğu yüzünden malûlen tekaüde sevk edildi. Ve Zühtü Tambay, içkisizlik sebebiyle güneşli bir günün yağmurlu zannettiği tarihten itibaren kırk ve üç yüz sekiz yıl yaşadı (TO: 78).

Metindeki zaman ifadelerinin “altı ve kırk yaşında”, “altı ve sekseninci defa”, “kırk ve üç yüz sekiz yıl yaşadı” şeklinde kullanılması, eserdeki dilin hem gramatolojik açıdan yerinden edildiğini hem de işin içine mizah katıldığını gösterir. Yine benzer şekilde tarihlerin yazılış tarzı da eser içerisinde gramatolojik düzenin dışında kullanılır:

Ben 20. yy'ın I. yarısında doğduğumu, 4 yıl taşrada kaldığımı, babamın Dah. Vek. müs. kal, de görev alması üzerine başka bir şîre (şehir olacak) giderek 2,5 yıl Yeni Mah. Recı Sok. No. 27/5'te oturduğumuzu, 8 yaşında Muştala Namık B. İlkokuluna gittiğimi, I. B'ye kayıt olduğumu, 764 no.lu öğrenci olduğumu, 4 kere bahçede düştüğümü, 943/44 yıllarında trenle yazlığa gittiğimi, orada Bostançukur Cad. No. 248/1 D. 2'de kaldığımı, denizden korktuğumu, 1/7/945'te 6'ncı olarak ilkokulu 34/891 no.lu diploma ile bitirdiğimi, hastalanarak 2 ay I. Dah. Kliniğinde yattığımı ameliyatımın gecikmesi üzerine sıkılarak hastaneden çıktığımı, Mim Tarık ortaokulunda arkadaşlarım tarafından pek sevilmediğimi, şimdi onlardan intikam almak istediğimi, liseden sonra İkt. Fak. ne gittiğimi, derslerden sıkıldığımı, evden sıkıldığımı, babamın daha ben ilkokuldayken gözlerindeki bir arıza yüzünden Nümune hast. sevk edildiğini, 2/8/943 tar. ve 256/18-756 Mc. kararla memurluktan çıkarıldığımı, hizmeti 7 seneyi ancak doldurduğu için Memurin Kn. Md. 142 A-l'e göre emekliliğe hak kazanamadığımı, sıkıntıya düştüğümüz, Emk. Sndğ.'na verdiği 4/II/43 tar. V. (67) 582 say. dil. ye bir karşılık alamadığımı, aile dostu Kd. P. Alb. Selâhattin C. Hülemecioğlu'nun verdiği tavs. kart.ın bir işe yaramadığımı, (...) sonra evde biraz baktığımı, ben evde yokken hzmte. kdn.ın kollarında öldüğünü (7 şub. 967), ahş. bir ev mir., bıraktığını, onu da alabilmek için 4 yıl uğraştığımı karımdan ayr. üzere olduğum bir sırada mir., davasını kzndğm.ı, bu pryła gçndğmı, gckond.da yaşadığımı, em. Alb. H. Tambay'ın alt katında oturduğumu ve sayfada biraz yer kaldığı için artık her şeyi açıkça yazmağa karar verdiğimi, bin dokuz yüz altmış beşten sonra kafamın düzgün gitmediğini, bin dokuz yüz altmış sekizden sonra da iyice çileden çıktığımı, on yedi ocakta karımdan ayrılarak sayın hastanenize düştüğümü belirterek, benden korkmalarını yazdım (TO: 342-343).

Kullanılan tarih göstergelerinin, olması gerekenden farklı ve çoğu kez mizahî öğelerle iç içe kullanılması, eser içerisinde düzenli modernist zaman anlayışının alaycı bir tutumla eleştirildiğini düşündürür.

Son olarak eserde zamansal anlamda belirsizlik yaratan bir diğer etken, metnin kurgusunun parçalı olmasıdır. Metnin başından sonuna kadar sürekli kurgulanan oyunlarla zaman parçalanır ve dağılır. Yine romanın sonunda bir çiftin diyalogu, tüm roman boyunca anlatılanların sadece bir film den ibaret olup olmadığı sorusunu akla getirir:

Hava karalıyordu. Köşeden bir genç kızla bir genç adam göründü kol kola. Delikanlı bir şeyler anlatıyordu, genç kız da başına sallıyordu. ‘Bana kalırsa filim biraz karışık,’ dedi genç adam.

‘Bazı yerini anlamadım.’ ‘Canım,’ dedi kız, ‘Sonunda çocuk ölüyor işte.’ ‘Aptal,’ dedi delikanlı, ‘O kadarını biz de anladık’ (TO: 474).

Bu diyalogla birlikte romandaki son kısım dışında kalan bölümlerin vaka zamanıyla eserin sonundaki kısmın vaka zamanı birbirine girer. Hangisinin doğru hangisinin yanlış olduğu net olarak kestirilemez. Ne var ki ortaya çıkan bu karmaşık durumla eserin, postmodern romanın zaman anlayışına uygunluk taşıdığı da doğrulanmış olur.

2.4.2.4. Zamana Giydirilen Yeni Bir Elbisenin Romanı: *Fındık Sekiz*

Fındık Sekiz romanının zaman anlayışı, esasında modernizm eleştirisi odağında şekil alır. Eserde modern toplumun düzenli zaman anlayışına birçok yerde alaycı bir tavır sergilenir. Kaçan, modern zaman anlayışını “içinde belirli şeylerin olageldiği bir ölçü birimi” (FS: 76) olarak tanımlarken, onu “aşağılık kısırdöngü” (FS: 78) şeklinde eleştirmekten kaçınmaz. Zira yazara göre “zaman denen çözülmemiş kavram”, (s. 18) “delice koşturmakta[dır]” (FS: 97) ve artık “zamanın dans eden tiktakları yavaşlamış[tır]” (FS: 79).

Metinde zamansal düzensizliğe yol açan etkenlerden biri madde bağımlılığıdır. Uyuşturucu, alkol gibi maddelerin insan bilincinde bozulmalara yol açması, zamanda dağılmalara yol açar:

Yoğun bir düşünce sürecine girilmiştir. Efsanelerin sinematografik akışı büyüünün pergellerinden ve cetvellerinden süzülerek aktarılır. Sözlü kültürün taşıyıcıları oluşan bu âni kelimelendirip raflara kaldırırlar.

Düşünce çeşitli kalıplarda akar gider. Tek bir çizgide sabit; çapraz akışlar, dikey anlatımlar, grafik tasarımlar hep iç içedir. Metabolizma hızlanır, hazım gerçekleşir; enerji bioenerji atına binip beyne yeni bir ivme kazandırır.

Artık biosfer, sosyosfer, piskosfer, o vücut ya da beden dediğimiz büyük atmosferin içinde kendi düzenekleriyle yaşama katılmayı beklemektedir.

Yemek bitmiş; beyinler, yiyeceklerin kimyasıyla hareket ediyor. İki yüzyıl arasında kasıllı çalkantılar yaşıyordu.

Gezen grup bilgi konusunda taşıyıcılık yapıyor. On dokuzuncu yüzyıldan, yirmi birinci yüzyıla kadar geçen zaman dilimini paralel kurgu yaparak kişi ya da kişiler aktarıyorlardı (FS:7).

Romanın birçok yerinde madde bağımlılığı olumsuz etkileriyle kaleme alınır; ancak bu bağımlılık, etkileri bakımından en çok zaman ve mekânda değişik algılamalar ortaya çıkartır. Şöyle ki kimyevi etkiler, dünyevi gerçeklikten bireyleri uzaklaştırmakla kalmaz; onlarda manevi bozulmaların yaşanmasına da sebep olur:

Sevda masadaki grubu yemekten hemen kaldıracak hareketi yapar, poşetin içinde beklemekte olan hayatı masaya ansızın gösterip çeker. Herkes poşete saldırır, “Şöyle yapalım, böyle yapalım,” derler. Sevda paketi Meto’ya fırlatır. Meto o kahverenginden maviye çalan sesiyle, “*Isıtın tabakları, salonda güzel bir hale oluşturun!*” diye grubu uyarır. Küçük bir masa -*çalışma masası*- ve etrafını saran ahşap iskemleler, puflar hazır! Meto tabağın dibine kolonya sürer ve

porseleni yakar. Tabak ısınınca hemen kâğıt peçeteyle siler ve beyaz tabağın sıcak kısmına boşalır. Gözler pürdikkat bu çalışmadadır.

Zaman durmuş, hikâye anlatılamaz hale gelmiş, bir tek burunlar çekilmekte, ara sıra göz göze gelen tipler hafif müstehzi bakışlarla, biraz sonra başlayacak zaman kaydırmasına, bilinç akışına hazır olduklarını ifade ederler.

Bir tek Fahri Baba bu grubu dışarıdan izler, yapılan işleri tasvip etmeyen hareketler sergiler. “Boş bunlar boş, gerçeği yanlış damarda arıyorsunuz,

Taze bir yüz Dolar’lık rulo edilir. Çizgi sağ baştan çekilir, tabak elden ele itina ile gezer. Fahri Baba, “Allah hepinize iman versin!” diye hiddetlenir.

Zaman onlar için durmuştur, hayatın karşısına geçip tüm varlık âleminin devinimini izlerler. Para ve menkul değer işinde başarı sağlamış bir tip Fahri Baha’ya: “Boş ver bunları, bu söylediklerin eskilerin anlattıkları masallar!” der.

Yüzyıllık cümle nasıl da fırlar dudaklardan, imansız, bilgisiz ve ruhsuz bu bedenlerin terminolojisi neden asırlardır hep aynı! (FS: 44-45).

Dine bakış ve zamanda bozulmanın kimyevi maddelerle ilişkilendirilerek sunulması, yazarın hem ortamı hem de dönemin düşünce yapısını eleştirmesi yönünden ayrıyeten önem taşır.

Kavramsal bağlamda düşünüldüğünde modernite, modernizmin ortaya çıkmasında tarihsel bir süreci temsil eder. Postmodern anlayışa göre bu süreç doğal olarak toplumdaki bozulmaları içinde barındırır. *Fındık Sekiz*’de modern zaman anlayışına bağlı olarak oluşan yozlaşmanın eleştirisine bolca yer verilir. Metnin temel kurgusunun bu doğrultuda işlenmiş olması da bu görüşü destekler niteliktedir. Modern insanın zaman anlayışı ve bu anlayış içerisinde oluşturduğu yaşam biçimi, eserin başkişisi Meto tarafından birçok kez açıkça eleştirilir. Bu eleştirilere kimi zaman şahıslar kimi zaman toplumun kendisi hedef olur. Ne var ki her şeyden evvel tüm bu eleştirilerin kaynağında modernite, yani modernizmin tarihsel süreci yer alır:

Sanki Ten kavminden gelen bir vücut bara girmiş, insanlara akıllı olmalarını fısıldıyordu. Bu Ten, “aydınlık çağı” diye adlandırılan bu karanlık çağda, nesnelerin boyunduruğu altında yaşayan âdemoğluna, çok önemli bir sırrı vererek uzaklaşıyordu. Sır bir kişiye verilmişti: Meto’ya! Sır tutabilen, tutması emredilen insan (FS: 20).

Romanda modernizm ve tarihsel sürecinin açıkça eleştirilmesi, Aydınlanma çağıyla beraber deneysellik ve maddeyi odak alan anlayışın ortaya çıkmasıyla ilişkilendirilir. Bunun yanında aydınlık çağın, adının aksine karanlık olduğunu söyleyen yazar, eserde ironik bir söylem oluşturur.

Yazar, eser içerisinde modern dönem eleştirisini yaparken bu dönemin, insanı insan yapan değerlerden yoksun bıraktığını belirtir:

İnsanlığını modern gibi gözüken aldatıcı ve kuşkulandırıcı zaman diliminde harcamaktan sıkılmış; yeni ama bir bahar rüzgârı kadar geçmişi olan, öğrendikçe gönülleri ferahlatan bir yola gidiyordu! (FS: 96).

Yine modern dönemin insanı köleleştiren düzenine işaret eden yazar, gerçek özgürlüğün ve hazzın maddiyatta değil dinî huzurda bulunabileceğini belirtir. Aslında bu husus, modern zaman anlayışının statik ve gerçekçi yapısıyla insana manevî yanını unutturmasıyla ilişkilidir:

Memurlar ve işçiler geceye soğuk bedenlerini vermişler, bu yaşanan hayattan habersiz öylesine, öyleymiş gibi yürüyorlardı. Memurlar ve işçiler kas ve beyin gücüyle çalıştıklarından, ruhlarını ortaya koyacak bir alanda dans etmeyi çoktan unutmuşlardır. Bu yüzden, yaşadığımız sisteme en çok emek harcayanların isimlerini dahi bilmeyiz.

Ama Meto –çünkü Meto hep ustalarının izinden gitmiş- ruh üçlemesini kullanarak yakında yapılacak dönüşüme hazırlanıyordu.

Bu yaşantıyla Çiğdem’in, busesinde rahatlasa, şu evrende kâinata uyum sağlarsa, dilediği aşk yoluna girecek sonsuz diye bilinen âlemin her sırrı Meto’ya öğretilecek (FS: 50).

(...)

Ruhları tam bir bataklık içinde kıvranırken dış taraflarını kimyevi saçmalıklarla doldurmaları pek akıl alıcı bir davranış olmasa da;

Mecburdular!

Gece hayatının emip bitirdiği bedenler, her sokağa çıkışta yeniden revizyona girmek zorundadır. Fondöten, rimel, oje ve ruj! Vücudu yürütürken ince ve alımlı gösteren renk; bordo-siyah karışımı, gerekli atraksiyonlar tamamlanır.

Kendilerini biraz daha kadın hissederek, her kimya yüzün çeşitli bölgelerine dağıldıkça.

Hazır, öfkeli savaşçılar gibi ateşlidirler!

Eksik olan bir şey vardır; gözlerinin ferî sönmüştür ama haberleri yoktur. Sokağa çıktıklarında, bir lağım faresi önlerinden hızla ileri gidip, tekrar geri döner.

İntiharın arifesinde, yaşamın şerefesinde duran Meto, kafasındaki fasit dairenin içinde, moleküllerin döndüğü mor alanda anlamsızca dönüyordu.

İbrahim Abi’nin “yeryüzünde düşülen anlamsız durumlar” adlı kasetini beynine kaydetmemiş olsa işi hepten nanay!

“Tenten’in sonu”na doğru yelken açılmış bir yaşam tehlikedeydi Meto!

Derdini anlatabiliyor: “Hızlı yaşama sancısı.”

Bir tek şey Meto’yu sakinleştirebilir:

Bir “Hu”

Bir daha “Hu”

Milyonlarca kere, milyon defa: “Hu” (FS: 91-92).

Yazara göre bu dönemin insanı modern dünyanın hızına ayak uydurmak için hem delice çalışır, hem de çeşitli yollarla bedenini ve ruhunu kirletir. Bunun sonucunda modern dünyanın çıkmazları içerisinde kaybolur; bazen kendi varlığını unuttur bazen de intihara sürüklenir.

Eserde şimdiki zamandan ziyade geçmiş zamanın tercih edilmesi, yine modern dönem eleştirisi amaçlanarak dile getirilir:

Bir portakalın çapkın gülümseyişinde yaşanan anlar, bir muzun uzun sürmüş paranoyası, çileğin hiç din mevtti, sürekli arzu kazandıran başkaldırışı; işte tam bu dengede yeniden ivme kazandıran telefon sesi!

Günlerce sesinin kızıl özlemiyle beklenen telefonun çalmasıyla Meto sislerden sıyrılıp, dünya nesnelerinin o sevimli yurduna dönüş yapar.

Akılda kalan tek cümledir:

“Rüyadan geçer sarılırim beline.”

Meto, şimdiki zamanda yaşamayı bırakıp, geçmiş zamanın küflenmiş küplerinde öylece kalıp ağlamak istiyordu; doyasıya ağlamak; yağmurun gökyüzündeki pamuktan annesinden ayrılırken ağladığı gibi.

Bir unutuş değil, sürekli hatırlayış olmalıdır aşk! (FS: 82).

Geçmişe dönmek, zamanın ötesine geçmek ve gerçeklik algısını bozmak için rüya ve aşkın seçilmesi modern dünyanın somut gerçekçiliğine karşı bir tepki olarak da düşünülebilir.

Modern dönem üzerine yapılan tüm bu eleştiriler aslında postmodern anlayışın modernizmi hedef alan kimliğine işaret eder. Bu bağlamda düşünüldüğünde *Fındık Sekiz*'in, modernizmin zamansal düzlemde eleştirisi odağında kaleme alındığını gösterir. Nitekim birey, bu dönemin yozlaşmış düzeninde kendini gerçekleştiremez, manevî duygulardan uzaklaşır ve âdeta köleleşir.

Postmodernizmin âna verdiği önem, eserin birçok yerinde görülür. Yazar, metinde zamandan ziyade ânın önemine vurgu yapar. Bu durum, romanda geçen “an yaklaşıyor” (FS: 15), “iki kişi için zaman durmuş, an kapanmıştır” (FS: 21), “zamansız an” (FS: 47) ve “an yaklaşmıştı!” (FS: 97) ifadelerinden açıkça anlaşılır. Ayrıca an kavramı, roman içerisinde birçok kez modern dünyaya karşı isyan ve benlik arayışı sembolüne dönüşür:

Aheste bir zaman diliminin o küçük mavi tonunda Meto ve İbrahim Abi karşılaşır. Dünyaya başkaldırmanın, her şeyi ve hepsini istemenin kefareti bu bakışlarla ödenir.
Bir an!
Yalnızca an!
Sadece an!
An!
An
Çiğdem, Bahar, Hayat şimdi an! İhtiyacım olduğu anda an! (FS: 91).

Romanda kronolojik bir zaman düzeninin yer almadığı da dikkatten kaçmaz. Nitekim yazarın bizzat belirttiği “ben, geçmiş, şimdiki, gelecek zaman kavramlarından da hoşlanmam. İstedğim zamanlarda yaşarım” (Ecevit, 2011: 227) ifadesi yapılan bu tespiti destekler niteliktedir. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda eserin postmodern zaman anlayışına uygunluk gösterdiği söylenebilir.

Fındık Sekiz'de zamanda karmaşa yaratan etkenlerden bir diğeri, kurgunun parçalı olmasıdır. Romanın başlangıcında eserin başkışisi olan Meto hapiste olarak okurun karşısına çıkar. Niçin hapse düştüğü ve benlik problemini ortaya çıkaran etkenler, ancak metnin sonunda öğrenilir. Ara kısımlarda hapse düşmesi ya da hapisten çıkmasıyla ilgili herhangi bir bilgi bulunmaz. Genelde modernizm eleştirisi şeklinde kurgulanan ara kısımlar, Meto'nun kendini sorgulama sürecini açıklamak için kaleme alınmış olduğu algısı oluşturur. Kurguda oluşturulan bu kopukluk zamanda parçalanmalara yol açarak

eserin kronolojik düzenini bozar. Hapishane ortamından birden Meto'nun yaşadıklarına geçilmesi, eserin sonlarına doğru ise hapishaneye düşme sebebinden ve oradan çıkışından bahsedilmesi eserde zamansal düzlemde çizgiselliği bozar, karmaşalar yaratarak okurun kafasında soru işaretleri oluşturur:

Beyaz perdelerle örtülü ranzasında mutluydu, nevresimler temiz, çarşaflar ütülüydü. Bedeni tutsak, ruhu her zamanki gibi özgürdü. Yatmakta olduğu ranzada da özgürlüğünün “kefareti”ni ödüyordu.

Gasptan, darptan, dolandırıcılıktan, hırsızlıktan ve uyuşturucudan yatanlar bile bu yeni tutsağa hayretle bakıyorlardı. Mahrem bir suçlamayla içeri gelmişti ve tek kelime konuşmuyordu, gerek de yoktu. Zaten üç ana sözcük ve türevleri konuşuluyordu: “Para, gardiyan ve dışarı.” Kaptan Meto’da çıt yoktu. Kaşar mahkûmlar dili yetmiş iki buçuk parçaya bölüp tuzak kuruyorlardı, ama nafile (FS: 4).

(...)

Gece, bir tekli yapmıştır, genç bir delikanlıya nefes verir Gecenin de kafesi bulutludur, delikanlının da. Şimdi her gece yaşanan hikâyeden biri daha başlayacak ve sonun başlangıcına bir adım daha atılacaktır. Cadde güzeldir, insansız elbiseler geçer giderler, elbisesiz insanlar gider gelirler. Koro “yapıştır” diye vokal yapar, yüreğin cesaretine gaz verir, yolda giderken bir çiftkâğıtlı sarar, bir duman alır, yoldan geçen sahte anarşistlerden birine uzatır. “Ben bıraktım,” der ve sigarayı alır. Sigara elden ele tünele kadar iner. Aynı sigara Karaköy’de bedenlerini satan kadınlardan birinin dudaklarına kadar gider. Kadın kaşardır. Sigaranın sarı imasındaki “hassasiyetle bakıp, “Ah Meto ah!” der (FS: 5).

(...)

Fransız Konsolosluğu’nun önünde bekleyen güvenlik kuvvetlerinden birinin yanına gidip başlıyor oyuna Sevda:

“Memur bey, şu yavaş yavaş giden adam bana cinsel tacizde bulundu. Üstelik şu ara sokakta hem dövdü hem de ühü ühü ühü (ağlama efektleri polisi hareketlendirmiştir, sözcükler şiddetlendirmiştir.) senin annen, kız kardeşin, karın olsa yine böyle sakın olur musun?”

Nöbetçi mahkeme, nöbetçi savcı, nöbetçi hâkim, paket postanesi! (FS: 97).

Romanda ortaya çıkan farklı üç zaman diliminin çizgisellikten uzaklaşması, kronolojik düzenliliği sarsar ve böylece eserdeki zaman algısını postmodernleştirir. Ecevit (2011: 227) de benzer şekilde eserdeki zamanın, dünden bugüne, oradan da yarına akmadığını dile getirir. Romandaki zaman anlayışının tümüyle iç dünyanın, düşsel yaşamın özgür zamanına yani kurmaca dünyanın saatine ayarlı olduğunu belirtir.

Fındık Sekiz’de kurguyu netleştirecek zaman göstergelerinin yerine bilinçaltının ortaya çıkarttığı ilginç zaman göstergeleri yer alır. Örneğin eserin birçok yerinde; “zaman, kendi içinde yediye bölün[ür]” (FS: 3), “aradan anlamsız, adsız zamanlar geçmiş” (FS: 12), “gecenin içinden yaramaz, söz dinlemez, kural tanımaz gündüzler geçer” (FS: 18), “şimdi ak bir zaman” (FS: 64), “zaman denen çift kafalı ejderha” (FS: 81), “somurtkan zaman” (FS: 82), “aradan beş tavuk pişirip yenecek kadar doyurucu ama monoton zaman aktı” (FS: 98) gibi belirsiz, mantığa uygun olmayan zamansal göstergeler kullanılır.

Fındık Sekiz, zaman ve mekânsal geçişkenliklerin sıkça görüldüğü metinlerden biridir. Modern dönem eleştirisi etrafında şekillenen romanın mekân ve zamanla özdeşleşmesi, eseri kısmen de olsa kronotopik okumaya uygun kılar:

Öyle bir toplum ki, bu, herkes birbirini iç çamaşırındaki lekeye, markaya, desene kadar yakından tanıyor ama üçüncü şahıslara bir şey çaktırmıyordu. Ahlakî çöküntünün, sosyal zehirlenmenin, ruhsal zedelenmenin adı *bağımsızlık* ya da *özgürlük*tü. Bilinç değiştirmeler de söz konusuydu. Fakat havaya kalkan, boşlukta tokuşan kadehler sayesinde, ikiz bir bebek gibi sarılan sigaralar yüzünden bu yatay geçişleri kimse fark etmiyordu (FS: 1-2).

Zira yazarın içinde bulunduğu toplumsal yapıdan ziyadesiyle rahatsızlığı, gerçek hayatta intihar etmiş olması ve bu tercihini romanda da dile getirmiş olması, eserin, kronotopik yapıda olduğunu gösterir.

Fındık Sekiz'de zaman ve mekânın bütünleşerek kişi üzerinde etki gösterdiği bir diğer nokta ise tasavvuf anlayışı doğrultusunda işlenir:

O mini etekli cadde Meto'yu öylesine ilgisiz karşıladı ki, kendini bir anda kuyuya daha önceden bırakılmış pis bir büyü gibi hissetti?
An yaklaşmıştı!
Zaman delice koşturuyordu!
(...)
Yüzyıllar önce bir zaman diliminde seyretmekte olan flu bir görüntü Meto'ya gösterilir!
Sakalları saçlarının perçemlerine karışmış bir zat, sokakta gördüğü kemikleri çıkmış bir köpeği öpüyor, ahali "Neden?" diye "Niye?" diye sesleniyor; tek cevap kâinata kazılıyor: "O gözler Leyla'yı, Leyla'mı gördü!" (FS: 97).

Mekân olarak cadde, zamanla bütünleşmiş ve Meto'yu geçmiş zamanlara götürmüştür. Somut gerçeklik anlayışından uzaklaşılarak farklı bir boyuta geçilmesi, zaman ve mekânda geçişkenliğe ve kırılmalığa örnek teşkil eder.

Romandaki mekânların birçoğu, seçkin mekânlardan ziyade İstanbul'un arka mahalleleri ve daha çok dar mekânlardır. Madde bağımlılığı, fuhuş gibi olumsuzlukların sıkça görünmesi eserdeki mekânları "kolikler diyarı"na (FS: 89) çevirir. Özellikle madde bağımlılığıyla zamanda kırılmalar sıkça yaşanır. Mekân farklı şekillerde algılanır, eşyaya farklı anlamlar yüklenir. Rüya ve sanrılar aracılığıyla birçok kez, zamansal ve mekânsal geçişkenlikler ortaya çıkar:

Mekân bulunur, izbe bir dükkân ya da çekme kat da olabilir, lüks bir yalı, yat veya kat. Önemli olan Kasımpaşa çarşafıyla Arap kâğıdının döneceği bir yerdir. Sarılır, kırılır, yapıştırılır. Egzoz takılır. Nasıl da sıraya geçerler, nasıl da birbirlerine ikram ederler. Oluşturdukları daireden bir sağdan bir soldan dönmeye başlar. Sigaralar bitmeye yakın paranoya başlar; arkasından kahkahalar, gülümseyiş ve sırtışlar, ardı arkası kesilmeyen hikâyeler. Zaman gözle görülür, kalple hissedilir hâle gelir. Masa, sandalye, lamba, kapı hepsi başka anlamlara bürünür, gerçek ile hayal kardeş olup el ele tutuşurlar (FS: 6).

(...)

Bu insanları bu sokağa Meto getirmiştir; farklı âlemleri tattıracak ve o yeni bir âleme geçiş yapacaktır (FS: 34).

(...)

Gerçeğe yatay ve dikey geçişlerin rahatlıkla yapılabilmesi zamansız an'dı.

İçinde bulundukları zaman dilimini, kavramları ve tüm bilgileri bir anda unutacakları, doğanın kimyayla bütünleştiği, tipik bir varlık unutmaya seansı. (...) Salondakiler kâsedeki karışımı küçük zarif bardaklara Koyarak içmeye başladılar. Aradan geçen, hissettirmeden kayan on dakika içinde yüzler gerilir, damarlar şişmeye başlar, çeneler iyice kitlenir. Örtüden, masadan, sandalyeden, elmadan, paradan ve tüm v arlık âlemini kucaklayan şekil ve sembollerden kaçış başlar.

Uzaktasın!

Uzaklardasın!

Uzaklaşmışsın!

Neredesin!

Nedesin!

Sonsuz bir siyahlığın içinde altın varaklarla kaplanmış bir boşluğun içinde yıldız peşindesindir. (FS: 47-48).

(...)

“Meto, Tenten’e siyah damarlı mermerden bir mezar siparişiyle son vazifesini yapmak için ahizeyi kaldırır, numarayı şifreler, şok!.. Duyduğu sestir şok eden!

‘Kefenin cebinde yirmi beş gram bırak, çarşaf ve Maltepe koymayı ihmal etme, kibritim var!’

Hayret!

Murat’tır bu!

Ara sıra gaipten gönderdiği seslerle Meto’yu triplerden triplere sokacaktır! (FS: 71-72).

Eserin birçok yerinde bu tarzda düşlere rastlanır. Özellikle uyuşturucu etkisiyle ortaya çıkan bu durumlar, kişileri farklı zaman ve mekânlara taşır. Yıldız Ecevit’e göre (2011: 226-227) *Fındık Sekiz*’deki mekânlar, gündüz düşlerinin somut bir Beyoğlu gerçekliğiyle birbirine geçtiği uzamlardan oluşur. Bu mekânlar, destan/masalsı bir o kadar da kanlı/külhanca ortamlardır.

Meto’nun İbrahim Abi diye tanıttığı ve onunla yaptığı yolculuğu anlattığı esnada zamanla mekânın kaybolduğu, birbirine girdiği görülür. Mevcut sahnenin mistik/masalsı bir anlatım tarzıyla dile getirilmesi, nesnel gerçekliğe zamansal düzlemde yapılan eleştiri olarak değerlendirilebilir:

Karlı kara dağların içinden geçiyoruz. Geçit vermez gibi görünen karanlıklardan bize yıldızlar yol açıyor. Yolculuğun başından beri sürmekte olan mekânsızlığa şimdi bir de zamansızlık eklendi. Duru yanılsamalardan, iri gövdeli gölgelerden, renk bulutlarından oluşan mehtaplı bir rüyayı delerek ilerliyoruz (FS: 78).

Mekân ve zamanın gerçeklik boyutlarının dışına çıkarak rüya kavramı içerisinde işlenmesi eserde gerçeklikten doğaüstülüğe geçiş yapıldığını ve dolayısıyla zaman ve mekânda geçişkenlikler yaşandığını gösterir. Ayrıca rüyanın bilinçaltıyla bağı düşünüldüğünde eserdeki zaman anlayışının, mutlak gerçekçi bir yapıda olmadığını gösterir.

Fındık Sekiz’le ilgili tüm söylenenler göz önüne alındığında eserdeki zaman anlayışının, çizgisellikten uzak, daha çok bilinçaltının etkisiyle idrak edilecek şekilde ve modernizm eleştirisi odağında kurgulandığı rahatlıkla söylenebilir. Âna önem veren,

dağınık, karmaşık ve belirsiz zaman kurgusu, eseri postmodern romanın zaman anlayışına uygun kılar. Zaman ve mekân unsurlarının birbirinden koparılamaz olması da eseri kronotopik bir yapıya sokarak zamanda geçişkenlik ve kırılmaların yaşanmasına yol açar. Böylece *Fındık Sekiz*'de roman unsuru olarak zamanın, klasik ve modern metinlerden hangi yönüyle, ne derecede farklılaştığı açıklanmış ve cevaplanmış olur.

2.4.3. Değerlendirme

Tarihsel süreç içerisinde mekân algısında yaşanan en büyük değişim postmodernizmle birlikte ortaya çıkar. Nesnel gerçeklik anlayışına ve düzeni temsil eden bütün hususlara karşı çıkan postmodernistler, sanat eserlerinin her türünde biçimce ve anlamca karmaşık eserler verirler.

Klasik dönem eserlerindeki roman unsuru olarak mekân, edebî eserlerde tasvire dayalı, kişi ve olaylar arasında neden-sonuç ilişkisinde bütünlük sağlayacak şekilde kurgulanırken; geniş, kapalı, açık, labirent mekân gibi tasniflerinle standart bir kimliğe büründürülür. Modernizmle birlikte edebî eserlerdeki mekân algısı ve kullanımında klasik dönem eserlerine göre farklılaşmalar meydana gelir. Ne var ki bu farklılaşma klasik dönem eserlerindeki tamamen kopuk değildir. Daha şahsileşen ve sembolik anlamlar yüklenen mekânlar, yine de modern toplumun kurumsal ve mekanikleşen yapısına hizmet eder. Bu nedenle mekânın somutluğu ve nesnel gerçekliğe dayalı olma anlayışı, klasik dönem mekân anlayışıyla benzerlik gösterir. Yani bir yerde; mekânsal algı, modern dönemin anlayışına göre şeklen bir değişim yaşamıştır.

Postmodernizmle birlikte pozitivist ve modernist anlayışın aksine insandaki mekân algısı neredeyse tamamen değişir. Bu değişim daha çok somuttan soyuta doğru ve daha bireysel olma özellikleriyle belirginleşir. Postmodernist eserlerdeki mekân anlayışının klasik ve modernlerden farklı yönleri temelde dört nedene bağlanabilir: Gerçeklik algısı, mekân-insan ilişkisindeki çift yönlülük, mekânla belleğin bütünleşmesi ve soyut, kaygan, şekilden şekle girebilecek bir yapıya bürünmesi.

Bu hususlardan en öne çıkanı mekân-bellek bütünleşmesidir. Postmodernizmle birlikte soyut ve kaygan bir düzleme taşınan mekân, beraberinde mekân-bellek bütünleşmesini ortaya çıkartır. Belleğin kapsayıcı özellikleriyle kişisel ve sınırsız düzleme taşınan mekân, bilinçaltına doğru gerçekleşen yolculuklara imkân sağlar.

Böylelikle okur metnin içine girerek bu tarz bir yolculukta yolunu arar. Okurun böylesi karmaşık bir seyahatte yönünü bulabilmesi bilinç, bilinçaltı, kolektif bilinçdışı, gölge, kompleksler gibi öğeleri bilmesiyle mümkün olacaktır. Okurun bahsi edilen öğeleri öğrenebilmesi ve yolculukta yaşananlara anlam verebilmesi için aktif bir role bürünmesi gerekecektir. Yani okur, metne karşı duyarlı ve öğrenmeye meyilli olmalıdır. Postmodernist yazarın okuru böylesi bir çaba içerisine sokması, aslında, edebî düzlemde postmodernistlerin arzuladığı okur profilini ortaya çıkarmasına da bir yerde vesile olur.

Tüm bu tespitlerle postmodern metinlerin mekânsal düzlemde klasik ve modern romandan hangi yönleriyle farklılaştığı belirlenmiş olur. Bu farklılaşmanın edebî metinlere yansıma derecesi ise metinlerarası yöntemle fantastik, masal ve ütopya gibi türlerin kullanılmasıyla iyiden iyiye kendini hissettirir. Zira son dönem postmodern anlatılarda belirgin şekilde ortaya çıkan farklı postmodern mekânlarla belirtilen görüş örneklendirilip doğrulanmış olur.

Modern Türk edebiyatında mekâna yüklenen soyut ve simgesel anlamlar ilkin kendini Yusuf Atılgan, Bilge Karasu ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleriyle göstermişse de 2000'li yıllarla birlikte İhsan Oktay Anar ve Hasan Ali Toptaş'ın eserleriyle postmoderne yakın kullanımlarla ileriye taşınmıştır.

Roman unsuru olarak zamanda da tıpkı mekânda olduğu gibi tarihsel süreçte köklü değişimler yaşamıştır. Ne var ki gerçekleşen değişimlerin en belirgin ve farklı olanı postmodernizmle beraber ortaya çıkmıştır. Aslında yaşanacak bu köklü değişim modern dönemde kendini hissettirmeye başlamıştır. Zira postmodern felsefenin zaman anlayışı modernist felsefenin zaman anlayışına yönelik tepki şeklinde inşa edilmiştir. Bu durumda postmodern anlayışta ve edebî eserlerde zamansal farklılaşmayı anlamak için modernist ve klasik dönemdeki zaman algısına bakmak gerekir.

Modern romanda -dönemdeki işlevselliğiyle ilişkili olarak- en öne çıkan ögenin zaman olduğunu söylemek pek de yanlış olmayacaktır. Ortaçağ'ın sonlanmasından başlayarak Sanayi Devrimi'yle zaman kavramı gittikçe önemli hâle gelmiş ve hayatın hemen her alanında belirleyici bir özellik kazanmıştır. Tarihsel süreç ilerledikçe pozitivist ve modernist anlayışa bağlı olarak makineleşen bir toplumsal sistem yaratılmıştır. Böylesi mekanik bir sistemin düzenli olarak çalışması için zaman kavramı, doğal olarak büyük önem kazanmıştır. Bu doğrultuda nesnel gerçeklik taşıyan, standart bir zaman kavramı

söz konusu düzenliliğin sağlanması için gereklilik olarak kendini hissettirmiştir ve kaynağını yine bu gereksiniminden almıştır. Aksi halde modernist sistemin amaçladığı faydaya dayanan, insanı öne çıkartan bir yapı söz konusu olamayacaktır. Bu açıdan bakıldığında zamanın varoluşsal bir özellik taşıdığı söylenebilir. Bir başka ifadeyle düzenli bir zaman anlayışı içerisinde anlam kazanan modern insan ve/ya yapısı varoluşunu yine ona bağlamış olacaktır.

Klasik ve modern süreçte zamanın bu denli önem taşıması doğal olarak dönemin edebî eserlerine de yansımış ve zamanı, eserlerin olmazsa olmaz ögesine dönüşmüştür. Edebî bağlamda klasik ve modern zaman anlayışının genel özellikleri daha çok herkes tarafından anlaşılabilen, genellikle arz eden ve tasnif edilebilen fonksiyonlarının olmasıdır. Modern metinlerdeki zaman tasnifleri incelendiğinde kavramlar farklı isimlendirmelerle açıklansa da bu kavramların temelde benzer işlevsellikler taşıdığı görülür. Nesnel zaman, vaka zamanı, yazma zamanı, anlatma zamanı, okuma zamanı gibi sınıflandırmalarla roman unsuru olarak zamana bilimsel bir kimlik kazandırılır. Burada bir noktanın altını çizmek gerekir. Klasiklerden farklı olarak modernistler, metinlerinde zamansal düzlemde geriye dönüşler, ileri sıçramalar gibi teknikler kullanılmıştır. Fakat bu kullanımlar, metnin bütünlüklü zamansal yapısına aykırı şekilde olmamıştır. Toparlanacak olursa klasik ve modern romanlardaki zaman anlayışı, genellikle çizgisel, sınıflandırmaya müsait ve metnin bütünlük kazanmasına yardımcı olacak şekilde var olan düzenli bir yapıdadır.

Postmodernistler ise her türden düzen ve teklife karşı olduklarından klasik ve modern metinlerdeki düzenli zaman yapısını bozmaya çalışırlar. Onlar için zaman, ne fayda odaklı ne genellikle arz eden ne de çizgisel bir yapıda olmalıdır. Bireyi ve sanallığı ön plana çıkarttıkları için göreceli bir zaman anlayışının gerekliliği üzerinde dururlar. Sistematik ve tasnife uygun zaman anlayışı yerine ânı odağa alan, kırılmalı ve geçişken bir zaman anlayışı teklif eder ve bu doğrultuda edebî metinlerini oluştururlar. Postmodern eserlerle birlikte daha dar bir sürece indirgenen zaman, nesnel gerçekliğinden uzaklaştırılarak daha şahsî ve soyut bir düzleme taşınır. Metindeki olay-kışı-mekân ilişkisi, zamanın çizgiselliğini kaybetmesiyle anlamlandırılması zor bir şekilde bürünür. Yani klasik ve modern romanın bütüne hizmet eden zamansal kurgusu, postmodern romanlarda bozularak romanın her ögesi üzerinde anlamsal birliği güçleştirir. Dolayısıyla roman unsuru olarak zaman, problemleşerek postmodern romanın diğer unsurlarında olduğu gibi okur için çözümlenmesi gerek bir hâl alır.

Belirtilen tüm bu yönleriyle postmodern zaman anlayışının edebî metinlerde modern ve klasik romanlardan hangi yönleriyle ayrıldığı açıklanmış olur. Postmodern metinlerdeki zaman anlayışının roman unsuru olarak ne ölçüde metinlerde işlendiği sorusuna gelince aslında farklı iki tablo ortaya çıkar. Bunlardan ilki zaman anlayışının bütünlüklü olarak değil de parça parça kullanılmasıdır. Diğer ise tam anlamıyla yetkin bir şekilde ve diğer postmodern roman unsurları ile bağlantılı olarak kullanılmasıdır. Türk edebiyatında birçok metinde postmodern zaman anlayışının 2000’li yıllara dek parça parça kullanıldığı görülür. İncelenen metinlerden örnek verilecek olursa *Fındık Sekiz*’de “an” kavramına vurgu yapılmış, *Beyaz Kale*’de zamansal geçişkenlik ve kırılğanlık öne çıkartılmış, *Tehlikeli Oyunlar*’da ise nesnel gerçeklik anlayışına karşı sanal gerçekliğe uygun bir zaman algısı tercih edilmiştir. Dört eserde de zaman algısının farklı şekillerde kullanılmasıyla postmodern romanlardaki zaman anlayışının nasıllığı örneklendirilmiş olur. Mekân anlayışı da tıpkı zaman da olduğu gibi dört eserde de farklı düzeyde kullanılır. Mekânın bellekle bütünleşmesiyle ütöpik bir kimlik kazanması, özellikle *Beyaz Kale* ve *Tehlikeli Oyunlar*’da belirgin olarak görülür. *Beyaz Kale*’de şahısların hem fiziksel hem de bilinç düzleminde yer değiştirmeleri postmodern mekân anlayışının imkânları dâhilinde başarıyla işlenmiştir. *Tehlikeli Oyunlar*’da ise sürekli oyunlaştırma durumu, mevcut somut mekânların önemini kaybetmesine yol açarak mekân-bellek ilişkisini öne çıkartmıştır.

Bin Hüzünlü Haz’da ise zaman ve mekân, çoğu kez birbirine bağlı olarak postmodern düşünceye ve anlatılara uygun şekilde kullanılır. Mekânların hemen hemen hepsi gerçekliklerinden koparılır. Bellek-zaman ilişkisi bağlamında sembolik anlamlar yüklenen mekânlarla hem modernizm eleştirilir hem de sanal bir evren yaratılır. Gerçekleşen tüm olaylar ve var olan tüm kişiler sanal evren içerisinde varlıklarından şüphe edilecek derecede silikleşirler. Ayrıca mekânın belleğe taşınması, metinlerarası kullanımlara kapı aralayarak eserin çok sesliliğine katkıda bulunur. Yani mekânın tasarlanma ve kullanım biçimleriyle hem kurgu hem kişi kadrosu hem de anlamda postmodernizme uygunluk sağlanır.

Zaman ise belleğe taşınan mekânlarla sınırsızlık kazanır. Tek bir an içerisinde tüm zaman dilimleri sığdırılır. Zamanın şahsileşmesi, mekâna dönüşmesi ve belirsizlikler üzerine tasarlanması, eserdeki rasyonelliğin ortadan kalkmasını sağlayarak tıpkı mekânda olduğu gibi anlamda belirsizlikler ortaya çıkartır. Tüm bu belirsizliklerin çözümü ya da

bunlardan haz almak için okur kendini metne dâhil etmek zorunda kalır. Çünkü okur kendini, belleğin başı sonu belli olmayan kaygan, sanal ortamında aynı anda birçok mekân ve zaman içerisinde bulur. Okur, anlatıcıyla beraber var olmuş, var olan ve var olacak tüm mekân ve zamanlarda bir yolculuğa çıkar. Nitekim soyut ve masalsı bir uzamda gerçekliğin ters yüz edilmesi eserdeki anlamı yapısöküme uğrattığı gibi kurgunun da bütünlüksüz olmasını sağlar. Okur, tüm bu belirsizlikleri kendince yorumlayarak anlatıyı yeniden inşa edecektir. Böylece postmodernistlerin okuru aktif hâle getirme ve eseri açık yapıta dönüştürme gayeleri gerçekleştirilecektir.

Toparlanacak olursa; *Bin Hüzünlü Haz*'daki zaman ve mekân kullanımları genellikle birbiriyle ilişkili olarak tasarlanır. Belirsizlik, görecelik, olasılık kavramları odağında zaman ve mekânın kullanım biçimleri, eseri çoğul okumalara müsait hâle getirir. Böylece *Bin Hüzünlü Haz*, klasik ve modern romandan farklılaşarak postmodern anlatıya dönüşür.

Özetle mekân ve zamanın, postmodernist romanlarda birbirinden ayrılamaz bir hüviyet kazandığı söylenebilir. Postmodern romanların kronotopik okumalara müsait olması ve mekânın uzamlaşabilmesi, bu birlikteliğin doğal sonucudur. Ayrıca mekânın bilinç düzlemine taşınarak bellekle bütünleşmesi zaman algısını da soyutlaştırarak ona geçişken, kırılğan bir yapı kazandırır. Türk edebiyatında masal, fantastik, destan ve modern romandan kalma bir alışkanlıkla zaman ve mekânın soyut düzlemde işlenmesi her daim mevcut olmuştur. Bu da anlatı yazarlarına roman unsuru olarak mekân ve zamanın postmodernist biçimde kullanımına kolaylık sağlamıştır. Mekân ve zamanın Türk edebiyatında çoğu kez postmodernist yapıya uygun biçimde tatbiki, romanları özgünleştirmesiyle eserin niteliğini arttırdığı gibi okurun metne yaklaşımında da daha etkin bir kimlik kazanmasını sağlamıştır. Özetle mekân-zaman ilişkisinin postmodernist anlayışla işlenmesi yazar-okur-eser ilişkisine yenilikler katarak Türk romanının postmodernleşmesine olumlu yönde etkide bulunmuştur.

2.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Eserin sunuluş ve idrakinde işlevsellik taşıyan bakış açısı ve anlatıcı, birbiriyle bağlantılı olarak roman sanatında öne çıkan unsurlarının başında gelir. Daha çok dil ve kurguyla ilişkili olarak esere şekil veren bakış açısı ve anlatıcı, postmodern anlatılarda yaşadığı değişimin kaynağını, yazarın metindeki konumunun farklılaşmasından alır.

Postmodern yazar, diğer roman unsurlarında yaptığı gibi bakış açısı ve anlatıcı unsurunda radikal değişimlere gitmez. Önceki dönemlerden farklı olarak kullanılan tüm bakış açısı ve anlatıcıları tek bir eser içerisinde yahut eserin belirli bir kısmında harmanlayarak işler. Yazarın buradaki asıl amacı, postmodernizmin düşünce yapısına uygun olarak eserde tutarsız, sanal, göreceli, olasılıklara dayanan bir yapı(sızlık) oluşturarak her türden kesinliğe ve neden-sonuç ilişkisine karşı çıkmaktır. Böylesi bir karşı çıkışı, verdiği eserlerle pratiğe döken postmodern sanatçı, takındığı reddiyeci tavırla klasik ve modern romanın kuralcı, sistematik yapısını da eleştirmiş olur.

Teorik düzlemde bakış açısı, “anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına” (Aktaş, 2005: 78) cevap verir. Bakış açısına yönelik bu tespitle aslında anlatıcının da metin içindeki misyonu belirlenmiş olur. Tasnif yönünden bakıldığında ise edebî eserlerde daha çok üç bakış açısının kullanıldığı görülür: Hâkim (tanrısal) bakış açısı, kahraman (ben) anlatıcının bakış açısı ve gözlemci (müşahit) anlatıcıya ait bakış açısı. Belirtilen bakış açılarına bağlı olarak roman sanatının tarihsel gelişim sürecinde anlatıcının, metindeki konumuna bağlı olarak gittikçe daralan bir perspektifle metinlerde yer aldığı gözlemlenir. Özellikle sözlü ve klasik dönemlerin hâkim bakış açısıyla yazılan eserlerinde anlatıcı, yaşanmış ya da yaşanacak her şeyi önceden bilir, ona istediği gibi şekil verir. Kahraman bakış açısına ise daha çok modern metinlerde rastlanır. Birinci tekil ağızdan konuşan anlatıcı, gördükleri, duydukları ve kendi hissettikleri kadarıyla metinde var olur. Müşahit bakış açısında ise itibarî âlemde gerçekleşenleri, sadece müşahade etmekle yetinen, gözlemlerini tarafsız şekilde anlatan, daha az bilgili ve görme, duyma yetenekleri geçmiş ve geleceğe ulaşamayan kahramanların ruh hallerini kavramakta zorluk çeken bir anlatıcı söz konusudur. Bunda elbette anlatıcının yerini anlatım tekniklerinin alması etkilidir. Müşahit bakış açısının anlatıcısının hem birinci tekil hem de üçüncü tekil ağızdan konuşması ona, gerçekleşenlerin yansıtıcısı olma misyonu yükler. Bahsi edilen tüm bu bakış açıları aslında klasik ve modern romanın kullandıkları bakış açısı ve anlatıcı unsurlarının nasıllığını açıklar gibidir. On dokuzuncu yüzyılın yansıtmacı romanı, her şeyi bilen anlatıcısıyla okuru eğitme, onda mutlak doğrular ve değer yargıları oluşturma amacındadır. Modern romanla birlikte kusur sayılan böylesi bir kullanım, biraz da

mordenist anlayışın etkisiyle yerini daha şahsileşmiş, kendi kimliğiyle ön plana çıkmaya çalışan kurmaca bir anlatıcıya bırakır. İç monolog, otobiyografik anlatım, bilinçakışı gibi yöntemlerle yazarı metinlerden silikleştirerek anlatıcıya bireysellik kazandıran modern roman, bu yönüyle klasik romandan ayrılrsa da yine de mevcut tek tipliği farklı bir doğrultuda devam ettirmesi açısından roman sanatının bakış açısı ve anlatıcı unsurunda bütünlüğe hizmet eden unsur olarak klasik romanlardaki misyonunu devam ettirmiştir. Postmodernistlerin karşı çıktığı tek tipleşme mantığı, roman unsuru olarak bakış açısı ve anlatıcıda yeni bir anlatıcı ihtiyacını doğurmuştur. Dolayısıyla geçmişten postmodern döneme kadar kullanılan üç bakış açısı ve bunlara bağlı anlatıcılara bir yenisi daha eklenmiştir: Çoklu bakış açısı ve çoğul anlatıcı.

Çoklu bakış açısı ve çoğul anlatıcı, aslında son dönem modern metinlerde de kullanılmıştır. Ne var ki bu kullanım postmodern metinlerdeki kullanımdan daha farklı bir boyuttadır. Genelde anlatılanlara daha çok inandırıcılık kazandırmaya yöneliktir. İki veya daha fazla anlatıcının metinde yer almasıyla oluşan çoklu bakış açısı ve çoğul anlatıcı, olay örgüsünde yer alan şahıslardan bir kaçının bakış açılarının kullanılmasıyla gerçekleşir. Bu kullanımda yaşanan bir olayın okura sunumu daha inandırıcı hâle gelir. Bu yönleriyle dikkate alındığında çoklu bakış açısının modern metnin olaylara yaklaşımındaki nesnelleşme ve inandırıcılığı sağlama anlayışına hizmet ettiği anlaşılar. Postmodern yazarlar ise bu kullanıma karşı çıkarak çoklu bakış açısı ve çoğul anlatıcıya farklı bir işlev kazandırır. Postmodern eserlerle birlikte birden fazla bakış açısı ve anlatıcının varlığı, olaylara inandırıcılık sağlamak yerine gerçekleştirenleri daha da belirsizleştirerek ikircikli bir şekle büründürür.

Postmodern eserlerde çoğul anlatıcılar içerisinde gözlemci bakış açısının sıkça kullanıldığı görülür. “O anlatıcı”, “yazar anlatıcı”, “üçüncü kişi anlatıcı”, “observer-narrator”, “auktoriyal” diye de bilinen ve destanlar devrinden beri kullanılan bu anlatıcı tipi, modern metinlerdekine aksine metne müdahil olmaktan kaçınmaz, bazen okura doğrudan seslenir, görüşlerini belirtir yahut onu metne dâhil etmek için açık uçlu söylemlerde bulunur. Artık yazar, okur ya da kahramanından daha fazla bilgiye sahip değildir. Böylece “anlatıcı ile figür arasındaki mesafe de ortadan kalk[mıştır]” (Sağlık, 2008: 308). Her şeyi hazır olarak bulamayan okur, kendini metnin içine girmek ve onu anlamlandırmak zorunda hisseder. Bu yönleriyle postmodern yazar, modernist yazarlardan ayrılmış olur. Bir başka ifadeyle “geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı,

yerini, ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşkulu olan ve okuru yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına” (Ecevit, 2011: 76) bırakır.

Yazarın metne bu denli doğrudan müdahil olması, edebiyat tarihinde ilk kez karşılaşılan bir durum değildir. Fakat klasik romandaki kullanımın aksine yazar, okuru bilgilendirmek ya da ona çeşitli ahlakî normları kabullendirmek için yapmaz. Bunu âdetâ bir oyuna dönüştürür ve okuru bazen oyuna dâhil eder bazen de her türden görüşünü doğrudan ifade eder. İlk olarak Cervantes’in *Don Kişot*’unda bu tarz bir kullanım görülür. Yazar; burada okuruna doğrudan seslenerek varlığını gizlemez, kaleme aldığı roman ve kahramanı hakkında görüşlerini belirtir:

Aylak okur: Bu kitabın, zihnin, düşünülebiyecek en güzel, en zarif, en akıllıca ürünü olmasını isterdim; buna yeminsiz inanabilirsin. Ancak, tabiat kanununa karşı çıkamadım; tabiatla her şey, benzerini doğurur. Benim kısır, gelişmemiş, zekâm da, her türlü rahatsızlığın hâkim olduğu, her türlü hazin sesin duyulduğu bir hapishanede doğmuşçasına kuru, kırışık, maymun iştahlı ve çok çeşitli, kimsenin aklına gelmeyecek düşüncelere boğulmuş bir evlâttan başka ne doğurabilir? (...) Ama Don Quijote’nin babası gibi görünsem de, üvey babası olan ben, âdetlere uyup, başkalarının yaptığı gibi, neredeyse gözlerimde yaşlarla, oğlumla göreceğin kusurları affetmen veya görmezden gelmen için sana yalvaracağım, sevgili okur (Cervantes, 2016: 37).

Benzer bir kullanım Türk edebiyatında Ahmet Mithat Efendi ile kendini gösterir. Jale Parla’nın (2007: 76) belirttiği üzere *Karı Koca Masalı* eseriyle Ahmet Mithat Efendi mukkadime kısmı üzerine düşüncelerini anlatırken “okuruyla kâh dostane, kâh öğretici, kâh meydan okuyucu bir tavırla” iletişime geçer:

Merhaba ey karî! Şu varakpâyeyi ‘bir kitap alıyorum’ diye aldın. Öyle değil mi? Öyle ise şu ilk sahifesini açıp baktığın zaman gözlerinin aradığı şeyi biliyorum. Mukaddime aramadılar mı? Ama inkâr etme! Mutlaka aradıkları şey mukaddimedir. Sen ise gözlerinin aradıkları şeyin yalnız serlevhasını değil, hatta meâlini bile zihninde bulmaya başladın (Ahmet Mithat Efendi, 1999: 105).

Ahmet Mithat Efendi’nin eserlerinde görünen bu söylem tarzı, tam olarak postmodern özellikler göstermese de Türk romanında gözlemci/yazar anlatıcının postmodern anlayışa yakın kullanımının ilk örneği olması bakımından önem arz eder.

Postmodern Türk romanlarındaki gözlemci anlatıcı, Ahmet Mithat Efendi’nin kullanımından iki noktada farklılaşır. Bunlardan ilkinde anlatıcı, didaktik konuşmalar yapmaz ve ahlakî çıkarımlardan uzak durur. Zira postmodern sanatçılar, ahlakî değerler sisteminin kısıtlayıcı bir tarafı olduğunu belirtir ve kuralların anlamsızlığına vurgu yapar. Bir diğer farklılık ise postmodern romanlarda gözlemci anlatıcı modern romanlardaki gibi arka plana atılmaz, anlatıcının müdahaleleri yazarın bir başarısızlığı olarak değerlendirilmez. Anlatıcı, yansıtmacı romanlarda olduğu gibi “ey okuyucu!”

seslenmeleriyle kendini açık şekilde gösterir. Ayrıca “postmodern metinlerde özne ve nesne zıtlığı bulunmadığından, her iki kavram iç içe geçtiğinden, öznenin nesneye bakışı da söz konusu olamaz. Bu nedenle modern romandaki bakış açıları postmodern anlatılarda pek görülmez” (Koçakoğlu, 2012:134).

Yazarın metinlere doğrudan müdahil olması ve hemen her konuda fikir beyan etmesi, kurgusal bağlamda yenilikler ortaya çıkartır. Postmodernist yazarın, roman sanatı ve yazı hakkında görüşlerini beyan etmesiyle metinde üstkurmaca yöntemi söz konusu olur. “Postmodern Kurgu” başlığı altında incelendiği üzere üstkurmaca yöntemiyle anlatıcı unsurunun postmodernizmle beraber nasıl bir işlev kazandığı böylelikle belirlenmiş olur.

Postmodern eserlerde çoklu bakış açısının sağlanmasında sadece yazar ve kurmaca karakterler kullanılmaz. Bunun dışında hayvan ve cansız varlıklar da anlatıcı olabilir. Masal ve fabllardaki anlatıcıya benzer bir anlatıcının tercihi söz konusu olmakla birlikte, kullanılan anlatıcıların postmodern anlayışa uygun olarak evrim geçirdiği ve eserin belirsiz, karmaşık, göreceli yapısına hizmet ettiği gözlemlenir.

Şimdiye dek yapılan değerlendirmelerde postmodern eserlerin bakış açısı ve anlatıcı unsurunun odak noktasında yazarın olduğu dikkat çeker. Aslında postmodern yazar; kaleme aldığı, yarattığı her şeyin farkındadır. Okurla oyunlar oynar, onu şaşkınlığa düşürür, yer yer çıkmazlara sokarak alaycı bir tavır sergiler. Nesnel gerçekliği sanal bir dünyaya taşıyarak asıl gerçekliğin kurmacada saklı olduğunu anlatmaya çalışır okuruna. Araya girişleri, birden çok anlatıcıyla anlamsal kargaşa yaratması, metin içinde metin kurgulaması, kimin konuştuğu ya da gerçekten konuşan birinin olup olmadığı şüphesini yaratması; hep bu yüzdendir. Yani postmodern eserin bakış açısı ve anlatıcı unsurunu oluşturan temel dokunun postmodern anlayışa uygun olarak yazarın ortaya çıkartmaya çalıştığı belirsizlik, görecelik, uyumsuzluk ve sanallıktan kaynağını aldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Toparlanacak olursa, roman unsuru olarak bakış açısı ve anlatıcının, geçmişten bugüne etki alanı gittikçe daralmıştır. Klasik ve modern romanla mevcut olan bakış açısı ve anlatıcı tipleri metnin bütünlüğüne hizmet edecek düzeyde genellikle tek tip kullanımlarıyla eserlerde yer etmişlerdir. Postmodernizmle beraber, mevcut tüm bakış açılarının bir arada kullanılmasıyla gerek kurguda gerek dil ve üslupta gerekse de okur-

metin düzleminde yenilikler/farklılaşmalar ortaya çıkar. Özellikle yazar, aktif şekilde metinde yer alarak bahsi edilen yeniliğin ne ölçüde ve nasıl gerçekleştiğinin anlamlandırılmasında belirleyici öge konumuna gelmiştir.

Postmodern eserlerde bakış açısı ve anlatıcının çokluk kazanması, beraberinde yeni söylem, tarz ve üsluplarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Eserlerde her türden anlatıcı ve bakış açısının yer alması, daha evvel vurgulandığı gibi postmodern yazarların geçmiş dönemlere ait eserlere yönelmeleriyle bağlantılıdır. Her türden yazılı kaynağı farklı bakış açısı ve anlatıcılar aracılığıyla metne dâhil eden postmodernist yazar, böylece metni çoğul okumalara müsait hâle getirir. Tekillikten uzaklaştırılan anlatıcı, türlerin bir arada kullanılmasıyla bakış açısı ve anlatıcının çoğulluğu söylemsel düzeyde de desteklenmiş olur. Bakış açısı ve anlatıcıya böylesi bir çoğulluk kazandıran metinlerarasılık; kurgu, dil ve üslup unsurlarını da etkileyerek romana postmodern özellik kazandırır.

2.5.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı Bağlamında *Beyaz Kale*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Tehlikeli Oyunlar* ve *Fındık Sekiz*

Beyaz Kale, bakış açısı ve anlatıcı bağlamında çeşitlilik arz eden bir yapıya sahiptir. Özellikle üstkurmacanın varlığıyla romanda, farklı bakış açıları ve bu bakış açılarına ait anlatıcı tipleri belirir. Eserin üç farklı kurguya sahip olması ve her üç kurguda farklı anlatıcıların çoğul kimliklerle yer alması, *Beyaz Kale*'yi postmodern romanın bakış açısı ve anlatıcı anlayışındaki çoğulcu yapısına uygun hâle getirir.

Postmodern eserlerin klasik ve modern metinlerdeki olay örgüsünden farklı olmasının nedenlerinden biri anlatıcı ve bakış açısının metin içinde farklı şekillerde konuşlandırılmasıdır. Birbirinden farklı üç anlatıcının eser içinde yer alması, her üç kurguyu farklı düzlemde değerlendirmeye tâbi tutma gereksinimini ortaya çıkarır. Dolayısıyla “Postmodern Kurgu” başlığı altında örneklendirilen hususların bakış açısı ve anlatıcı düzleminde tekrar incelenmesi gerekir.²⁹

Beyaz Kale'nin ilk kurgusu olan “Giriş”te hâkim bakış açısı kullanılır. Yazar anlatıcı olan Faruk Darvinoğlu, eserin asıl kurgusu olan Elyazması Hikâye'yi nasıl

²⁹ Postmodern kurguyla bakış açısı ve anlatıcının ilişkisi göz önüne alındığında doğal olarak örneklendirmelerde kimi zaman tekrarlara düşülmesi kaçınılmaz olacaktır.

oluşturduğunu bu süreçte neler yaşadığını açıkça anlatır. Metin içerisinde kendini gizlemez ve okurla iletişime geçmekten kaçınmaz:

Bu elyazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığına bağlı o döküntü “arşiv”de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tıktık tıktık doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum. Rüyalari hatırlatan mavi ebrulu zarif bir ciltle ciltlendiğı, okunaklı bir yazıyla yazıldığı ve soluk devlet belgelerinin arasında pırl pırl parladığı için hemen dikkatimi çekti.

(...)

Bir dönem, önüme gelen herkese, hikâyemi, sanki onu bulmuş değil de, yazmışım gibi, coşkuyla anlattım. (...) Bir masanın üzerine koyduğum el yazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtlarımın durduğu başka bir odadaki masaya geçiyor, aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum. Kitabın adını, ben değil, yayımlamaya razı olan yayın evi koydu (BK: 7-9).

(...)

Böylece, yeniden, yeniden dönüp okuduğum hikâyeyi, elinden sigara düşmeyen gözlüklü bir kızın da yüreklendirmesiyle çevirirken hiçbir üslup kaygısı gütmeyi okuyanlar göreceklerdir (BK: 9).

Faruk Darvinoğlu’nun anlatıcı olarak yer aldığı “Giriş”te, eseri kurgulama sürecine dair bilgi vermesinden okurla iletişime geçmesine kadar hemen her söylemi, postmodern anlayışın bakış açısı ve anlatıcı anlayışına uygunluk gösterir. Zira yazar, okurla iletişime geçerken onu eğitmek ya da düşüncelerini benimsetmek gibi bir çaba sarf etmez. Ayrıca yazar anlatıcı olarak kurmaca kimliği taşıması Faruk Darvinoğlu’nu klasik romanların somut yazar anlatıcısından farklı kılar.

Asıl kurgu olan Elyazması Hikâye’de daha ziyade kahraman bakış açısı ve ben anlatıcının varlığı söz konusudur. Gerçekleşen olaylar, Venedikli Köle’nin perspektifinden okura aktarılır:

Zamanında, Hoca’dan ufak tefek çalarak biraz para biriktirmiştim, oradan buradan kazandıklarım da vardı. Evden çıkmadan önce onları sakladığım yerden, artık hiç okumadığı kitapların durduğu sandıktaki çorabımdan aldım. Meraka kapıldığım için Hoca’nın odasına gittim sonra, lamba yanıyordu, ter içinde uyuyakalmıştı. Hiçbir zaman bütünüyle inanmadığım o sihirli benzerlikle beni bütün gece korkutan aynanın küçüklüğüne şaşıtm. Hiçbir şeye dokunmadan acele acele evden çıktım, mahallenin boş sokaklarında yürürken hafif bir rüzgâr esti, içimden ellerimi yıkamak geliyordu, nereye gideceğimi biliyordum, memnundum. Sabah sessizliğinde sokaklarda, yürümek, denize doğru yokuşlardan inmek, çeşmelerdi ellerimi yıkamak, Haliç’i seyretmek hoşuma gitti.

Heybeliada’yı ilk, oradan İstanbul’a inmiş genç biri rahipten duymuştum; Galata’da karşılaştığımızda bana coşkuyla adaların güzelliğini anlatmıştı. Aklımda yer etmiş olmalı ki, mahalleden çıkarken biliyordum oraya gideceğimi. Konuştuğum sandalcılar ve balıkçılar beni adaya götürmek için korkunç paralar istediler, canım sıkıldı, kaçak olduğumu anladılar, diye düşünüyordum, Hoca’nın peşimden yollayacağı adamlara da yerimi söyleyeceklerdir! Sonradan bunun, vebadan korktukları için küçümsedikleri Hristiyanlara verdikleri bir gözdağı olduğuna karar verdim. Fazla dikkati çekmemek için, konuştuğum ikinci kayıkçıyla anlaştım. Güçlü kuvvetli bir adam değildi, küreklere asılacağına konuşuyor, vebanın hangi suçların cezası olduğunu anlatıyordu. Vebadan kaçmak için adaya sığınmanın para etmeyeceğini de ekledi. Konuşurken onun da benim kadar korktuğunu anladım. Yol altı saat sürdü.

Adada mutlu günler geçirdiğimi sonraları düşündüm. Az bir paraya, kimsesiz bir Rum balıkçının evinde kalıyordum, ortalıkta görünmemeye çalışırdım, huzursuzdum. Kimi zaman, Hoca’nın

öldüğünü düşünürdüm, kimi zaman da peşime takacağı adamları. Benim gibi vebadan kaçan çok Hristiyan vardı adalarda, ama onlara görünmek istemezdim.

(...)

Yavaş yavaş ülkeme kaçabileceğime kendimi inandırmaya çalışıyordum. Bunun için, adanın kapısı bacası açık evlerinden para çalmam yeterliydi; ama daha önce Hoca'yı unutmam şarttı. Durup durup başıma gelenlerin büyüüne, anıların çekiciliğine kapılıyordum çünkü: Bana o kadar benzeyen bir insanı ölüme terk ettim diye neredeyse kendimi suçlayacaktım. Şimdiki gibi onu tutkuyla özlüyordum; bana gerçekten anılarımdaki kadar benziyor muydu, yoksa kendimi aldatıyor muydum; sonra, bu on bir yılda bir kere olsun yüzüne doya doya bakmadığıma karar veriyordum; oysa çok yapmıştım bu işi. İçimden İstanbul'a yetişip cesedine son bir kere daha bakmak bile geldi. Özgürleşebilmek için aramızdaki benzerliğin yanlış hatırlanan bir anı, unutulması gereken tatsız bir yanılsama olduğuna kendimi inandırmam, buna alışmam gerektiğine karar verdim. İyi ki alışmamışım. Bir gün Hoca'yı karşımda görüverdim çünkü! (BK:76-77).

(...)

Hayatın bir bekleyiş değil de, tat alınabilecek bir şey olabileceğini bu dört yılda öğrendim. Padişah'ın, Hoca gibi, bana değer verdiğini görenler, neredeyse her gün yapılan o törenlere, eğlencelere beni de çağırıyorlardı. Bir gün vezirin kızı evleniyor, bir başka gün Padişah'ın bir çocuğu daha doğuyor, sonra oğulları sünnet ediliyor, ertesi gün Macarlar'dan geri alınan bir kale için eğleniliyor, sonra Şehzade okula başladı diye törenler düzenleniyor, derken ramazan ve bayram şenlikleri başlıyordu. Çoğu günlerce süren bu şenliklerde yağlı et ve pilav tıknıktan, şekerden ve fıstıktan yapılmış o aslanlardan, devekuşlarından, denizkızlarından atıştırmaktan kısa zamanda şişmanladım (BK: 103).

Elyazması Hikâye on birinci bölüme kadar bu şekilde bir anlatım tarzı ve anlatıcı ile devam eder. Bu açıdan kahraman bakış açısının modern kullanımına uygunluk gösteren anlatıcı, on birinci bölümün ilk cümleleri olan “Kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile” (BK: 128) ifadeleriyle farklı bir kimlik kazanır. On birinci bölüme kadar modern metinlerin ben anlatıcısına uygunluk gösteren Venedikli Köle, birden yazar anlatıcı konumuna geçer. Okurda şaşkınlık yaratan bu değişim, bölümün ilerleyen kısımlarında etkisini arttırarak devam ettirir. Yazar anlatıcıya dönüşen Köle, “(i)nsanın kendisinden -hele duygu taşkınlıklarına kapılarak- söz etmesinden hoşlanmayan okuyucularımdan özür dileyerek bu sayfayı kitabıma ekliyorum” (BK: 136) ve “kitabımı onu bitirmeye karar verdiğim günü anlatarak bitireceğim” (BK: 138) cümleleriyle varlığını açıkça ortaya koyar.

Üstkurmacayla ilişkili olarak yazar anlatıcı olan Köle, eserin yazılış süreci hakkında bilgi verirken önceki yaşantılarından ne amaçla faydalandığını belirtmekten de kaçınmaz:

Ölümünden yıllar, belki de yüzyıllar sonra bir meraklının bizden çok kendi hayatını düşleyerek okuyacağını sandığım, aslında, kimse okumasa da pek fazla aldırmayacağım ve bunun için de O'nun adını çok da derine olmasa da gizleyerek gömdüğüm gölgemin kitabına bunun için döndüm: Veba gecelerini, Edirne'deki çocukluğumu, Padişah'ın bahçelerinde geçirdiğim güzel saatleri, O'nu o sakalsız haliyle Paşa'nın kapısında ilk gördüğüm zaman sırtımda duyduğumu sandığım ürpertiye yeniden düşlemek için. Kaybettiğimiz hayatı ve düşleri yeniden ele geçirmek için, onları yeniden düşlemek gerektiğini herkes bilir: Ben hikâyeme inandım! (BK: 137-138).

Yazar anlatıcı olan Köle'nin tıpkı "Giriş"teki Faruk Darvinoğlu gibi kurmaca kimlik taşıması onu klasik metnin yazar anlatıcısından ayıran bir başka nokta olarak dikkat çeker.

Tüm bu özellikler göz önüne alındığında Elyazması Hikâye, kahraman bakış açısı ve ben anlatıcının postmodern romanda nasıl değişime uğradığının uygulamalı bir örneği gibidir.

Beyaz Kale'nin son kurgusu olan "Beyaz Kale Üzerine" bölümünde bakış açısı ve anlatıcı olarak hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı kullanılmıştır. Önceki iki kurguda olduğu gibi üstkurmacaya bağlı olarak eserin yazılış süreci hakkında bilgi veren yazar anlatıcı, önceki bölümlerin anlatıcılarından farklı olarak somut kimliğiyle metinde kendini gösterir. Okurla sohbet ederken hiçbir kaygı gütmeksizin *Beyaz Kale*'nin kurgulanma aşamasından hangi eserlerden faydalandığına kadar birçok bilgi verir:

Yazar anlatıcı olan Orhan Pamuk, özellikle anlatıcı hususunda verdiği bilgilerle hem kurguda hem de anlatıcı hususunda belirsizlik yaratır.:

Beyaz Kale'nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca'nın mı yazdığını ben de bilmiyorum (BK: 147).

(...)

Hikâyem (BK:145, 148), Kitabım (BK: 146, 148).

(...)

Sessiz Ev'in kahramanlarından tarihçi Faruk'a duyduğum yakınlığı, *Beyaz Kale*'yi yazarken karşıma çıkan bazı teknik zorluklardan (okuyucu için gerekli bazı açıklamalar, zorunlu bazı tarihsel bilgileri aktarmak vb.) sakınmak için kullanmaya karar verdim (BK: 147).

(...)

Kitabımı bulup ona önsöz yazan Faruk (...) (BK: 147).

(...)

Gebze arşivinde bulduğu el yazmasını Faruk da tıpkı *Cervantes* gibi vatandaşlarının diline aktarırken başka kitaplardan da metne bir şeyler eklemiş olmalı. Bu arada tıpkı Faruk gibi benim de arşivlerde çalıştığımı, kütüphanelerin tozlu raflarında elyazmaları arasında eşelendiğimi düşünen okurlarıma, Faruk'un yaptığı işleri üzerime almak istemediğimi belirtmek isterim. Benim yaptığım, yalnızca Faruk'un bulduğu bazı ayrıntılardan faydalanmak oldu. Onlar *Stendhal*'in *İtalya Hikâyeleri*'nden öğrendiğim o eski, bulunmuş el yazması yöntemiyle Faruk'a yazdırdığım giriş bölümüne serpiştirdim" (BK: 148).

Yazarın asıl kurgu olan Elyazması Hikâye'nin kim tarafından kurgulandığını ve dolayısıyla kimin anlattığını belirsizleştirerek okurun tasarrufuna bırakması, eserde, bakış açısı ve anlatıcı hususunda alımlamaya dayanan bir atmosfer ortaya çıkartır. Her okur, kendince yapacağı çıkarımlarla eserin bakış açısı ve anlatıcısını belirleyecektir. Böylelikle *Beyaz Kale*, klasik metinlerin tek tip anlatıcı ve bakış açısından farklılaşarak postmodern bir hüviyet kazanır.

Orhan Pamuk'un metne yerleştirdiği kurmaca anlatıcıların yanına kendini de eklemesi ve bunları çoğu kez birbirleriyle eşleştirmesi anlamı yapıbozuma uğrattığı gibi okur-metin ilişkisini postmodern anlayışa uygun hâle getirir:

Venedikli Köle ve İstanbullu Hoca etrafında okunan eser, anlamın kendini erteleyen yönü ile benzerler ve ikizler temine çok katmanlı bir bakış getirir. İstenildiğinde (...) İstanbullu Hoca, Orhan Ferit Pamuk ve Venedikli Köle, Orhan Pamuk olarak okunabilir; istenildiğinde bunun dışında farklı çağrışımlarla yüklü olarak Venedikli Köle, Cervantes; İstanbullu Hoca, Evliya Çelebi olarak görülebilir; istenildiğinde kişiler sadece Batı- Doğu, Ptoleme- Batlamyus, madde- mana, beden-ruh, köle-efendi, bilim-hurafe, astronomi-astroloji, kâhin-müneccim, amca- amcanın kardeşi (yorgancının öz evlâdı- yorgancının üvey evlâdı), gençlik-yaşlılık.. mecazları çerçevesinde yorumlanabilir; arzu edilirse bir şizofrenin aynaya bakışı, yani aynı zaman içinde farklı iki dönemini göçebe bir bakışla anlamlandırma denemesi olarak algılanabilir ve bu istenildiği kadar uzatılabilir (Taş, 2016: 520-521).

Özetle *Beyaz Kale*; postmodern anlayışın oyun, olasılık ve belirsizlik kavramlarının bakış açısı ve anlatıcı bağlamında hem kurmaca hem de somut anlatıcıların varlığıyla başarıyla pratiğe döküldüğu bir eser olarak Türk edebiyatında önemli yer tutar.

Bin Hüzünlü Haz, bakış açısı ve anlatıcı hususunda postmodern anlatılara ait belirgin özellikleri başarıyla yansıtır. Özellikle anlatıcının metne müdahil olma biçimi ile klasik ve modern romanlardan farklılaşan anlatı, başkişinin merkezden uzak yapısıyla da türe uygunluk gösterir.

Eserin ilk bölümünün neredeyse tamamında anlatıcı olarak sadece Alaaddin vardır. İlk bölümün hemen sonunda yazar-anlatıcının sözü devralmasıyla anlatıcı unsuru, tekillikten uzaklaşır. “Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor” (BHH: 9) cümlesiyle başlayan ilk bölüm, “diye konuşmasını sürdürüyordu Alaaddin” (BHH: 18) ifadesiyle sonlanırken anlatıcı yönünden de farklılaşmış, çoğulluk kazanmış olur.

İkinci bölümden son bölüme dek anlatıcının genellikle yazar-anlatıcı olduğu görülür. Somut yazar olarak metne giren anlatıcı, bazen kurmaca kimliğiyle de metinde yer alır. Bu kullanımın gerçekteşmesini sağlayan husus, üstkurmaca tekniğidir. Şöyle ki, ihtimal kavramı etrafında tek hikâyeden hareketle birçok hikâyenin oluşturulmasında somut yazarın kurmaca içindeki bir kahraman gibi yeni fakat somut olmayan bir anlatıcıya dönüştüğu görülür.

Anlatı içerisinde somut yazarın metne birçok kez doğrudan dâhil olduğu görülür. Anlatıcı, okurla bazen sohbet eder bazen de dertleşir gibi gerçekte ne olduğunu ya da olacağını bilmediğine dair söylemleriyle okuru metne davet eder:

Hâlâ oradaysanız, şimdi size ‘eziliyormuşum hissi’nden yola çıkarak bu hareketleri uzun uzun anlatmak isterdim aslında (BHH: 27).
(...)

Neden koştuğumu bilmiyorum tabii ve asla bilmek de istemiyorum. Sizin bilmenizde de yarar yok bence. Bilmenizde, yararsızlık da yok (BHH: 54).

(...)

Sonra, bakarsınız, yeni yeni kendi soluğuna kavuşan anlatının hızı anlatacaklarımin önüne geçti diye, kafanızda oluşan sorularla birlikte sizi o mahşerî kalabalığın yanı başında bırakıp ansızın geriye döner ve bu yolculuk boyunca olup bitenleri yeniden anlatmaya başlarım (BHH: 60).

(...)

Şimdi siz, gerilerde bıraktığım bozkıra doğru akan bu sözlerimin varıp dayanacağı gelecekte (bir bakıma, gelecekteki geçmişte) kalan o mahşerî kalabalığın yanı başında nasıl merakla bekliyorsanız, ben de bu ne idüğü belirsiz kıpırtıların karşısında, acaba neler olacak diye tıpkı öyle bekliyordum işte (BHH: 65).

(...)

Ama ben, tahmin edeceğiniz gibi, burada anlattıklarımın çok daha fazlasını görmekteyimdir. O kadar ki, hiçbir zaman kendimden emin olmadığım halde işte şimdi size sanki her şeyi bilen güçlü bir anlatıcıymışım gibi, (...) bazı buyruklar verdiğini de söyleyebilirim (BHH: 91).

(...)

Bu durumda siz, hiç kuşkusuz tıpkı benim gibi (...) şiddetle merak etmeye başlarsınız (BHH: 108).

Metin içerisinde yer alan benzer birçok ifade ile yazar-anlatıcının varlığı açıkça görülür. Anlatıcının metne dâhil olma biçimleriyle eser, klasik romanlardaki kullanımlardan farklılaşarak postmodern anlatılara uygun hâle gelir.

Anlatıcının somut kimliğinin yanında kurmaca yazar kimliğiyle metne girdiği kısımlar da dikkatten kaçmaz. Yeni kurgular yaratan yazar-anlatıcı, üstkurmaca tekniğiyle kurmacaya dâhil olur ve somutluğunu kaybeder. Bununla beraber ihtimal etrafında kurguladığı yeni hikâyelerde anlatıcı rolünü yeni hikâye kahramanlarına devrettiği de görülür:

Öyle ki, artık bütün bu olup bitenler yüzünden o günlerde birbirleriyle iç içe geçen, birbirinin sonuna ya da başlangıcına dönüşen, birbirini sevinçle karşılayan, birbirini hüznü bakışlarla yolcu eden, köşebaşlarında birbirinin omzuna başını yaslayıp soluklanan, birbirinin dizinde uyuyan, kolundan tutup birbirini gezdiren, birbirini öldüren, birbirini doğuran, binlerce, on binlerce, yüz binlerce hikâyenin arasında gibiydim (BHH: 47-48)

(...)

Şimdi, gözlerimi elimdeki kalemin ucunda ezilen sessizliğin cızırtılarından ayırıp o ikinci vaktine çevirdiğimde, nedense oracıkta kalakalan kendimden önce şehrin ortasındaki havuzun göğe fişkıran sularını görüyorum (BHH: 56).

(...)

Dahası, siz bu söylediklerimden çok daha fazlasını işitip artık aceleci el hareketleri şeklinde uçuşan çekiç seslerinin gökyüzünü bir uçtan bir uca tıktık doldurduğunu ve az önce sağa sola kurşun sıkarak gibi buyruklar yağdıran o atının da gerisingeri dönüp keder sarısı bir silüet halinde Asip Dağı'na doğru uzaklaştığını düşünürken, ben bir adım daha ileri gidip, oradaki kadınlardan o yedi ölüye ilişkin yedi ağıt dinlediğimi ve bu kez de türbenin inşa edildiği zamanı geride bırakıp yavaş yavaş bu ağıtlardaki hikâyelerin başlangıç anlarına doğru yürüdüğümü belirterek, tutup size bu hikâyelerin içinden herhangi birini de anlatabilirim.

Böyle bir şeye kalkışırsam, bu, bir önceki paragrafta bıraktığım nemli kadın hıçkırıklarının ortasında boylu boyunca yatan yedi ölüden en gencinin hikâyesi olur hiç kuşkusuz (BHH: 90).

(...)

Hikâye de bu şekilde, kendi hikâyesinin bitiş noktasında yatan o gencin yüzünü benim doğrudan doğruya görüp size betimlememle değil de, hayal etmemle başlar (BHH: 94).

(...)

Hayır, okumakta olduğunuz bu kelimelerin ardındaki yalnızlığın içinde oturan bana doğru değil, o gün orada meydana havuzun yanı başında duran ve başını çevirip ansızın kızın koştuğunu gören bana doğru... Galiba bu durumda ben, artık kızı oradaki ben de fark ettiğine göre, yıllar öncesine gidip kıza o zamanki gözlerimle baksam ve onun için 'koşuyor' yerine 'koşt'u' desem daha iyi olacak (BHH: 58).

Özellikle beşinci bölümden itibaren artan anlatıcının farklı kimliklere girme durumu, son bölümle birlikte tamamen belirginleşir. Yazarın okurla iletişim halinde olduğu bu kısımlarda gerçekliğin ortadan kalkması sağlanarak belirsizlik odağında metnin asıl yaratıcısının okur olduğu vurgulanır.

Postmodern anlatılardaki görecelik, belirsizlik ve ihtimal kavramlarının bakış açısı ve anlatıcı unsuruyla desteklenmesi okur ve metnin önemini öne çıkartır. Yoruma açık hâle gelen eserde anlatıcının söylemiyle anlatılan değil de yorumlanan hikâyenin asıl kurgu olduğu ima edilir:

Bu hikâyenin içinden uç veren başka bir hikâyeye göreyse, evet, her şey bir yere kadar aynen anlatıldığı gibi olmuştur ama, Alaaddin'in aklını yitirdiği ve bozkırdaki o değirmende çalıştığı kesinlikle doğru değildir (BHH: 104).

(...)

Hikâyenin bütünlüğü daha fazla çözülmesin diye, bu bölümde de boş bırakılmış birkaç sayfa tadı bulunsun istiyorum çünkü ve böylece hikâyeye, bir süre de olsa benliğimin sınırlı bakışından kurtulup rahat bir soluk alabilsin, kendisi kalabilsin, ya da anlatmakla ben onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsam bu güzel günahın birazı da sizin olabilsin istiyorum (BHH: 104).

(...)

Hatta orada, nicedir genişlik genişlik dediğim şeyin aslında bir sonsuzluğun başlangıcı, bir sırlar âleminin eşiği, ya da sonu gelmeyecek bir serüvenin ilk basamağı olduğunu düşünüp, kendi kendime, demek ki ben şimdiye dek hâlâ ormanın kıyısındaymışım, dedim. Hiçbir yere gitmemişim. Gidememişim, daha doğrusu. Oralarda, belki de bilme tutkumun, bu tutkudan doğan heyecanımın ve merakımın içinde, öylece, dolanıp durmuşum (BHH: 71).

Yazarın benzer birçok ifadeye yer vermesiyle metni ve okuru merkeze taşıdığı ve dolayısıyla eseri postmodern anlatıya uygun bir kimliğe büründürdüğü rahatlıkla söylenebilir.

Anlatıcı hususunda öne çıkan noktalardan biri de Hasan Ali Toptaş'ın gerçek hayattaki kimliğini kurmacanın içine yerleştirmiş olmasıdır:

Ya masa başına çivilenmiş soluk benizli bir memur dalgınlığıyla oturmakta ya bankacı kılığında paraları sayıp sayıp destelemekte, ya da sevgilisine sarılıp durup duraksız, öpüşmektedir. Bütün bu görüntülerin, renk, çizgi ve ses halinde titreşen incecik buğuların arasında, hayatı gözükmeyen şekliyle kâğıtlara geçirip bir kez daha var edebilmek, birkaç kelime daha genişletebilmek ve bu çok özel uğraşın çok hüznü hazzını tadabilmek için, kocaman hokkalara batırdıkları divitlerle eğilip mum ışığında büyük bir sabırla harıl harıl çalışanlar da vardır tabii (BHH: 90).

Yazarın somut kimliğini kurmaca içerisine taşımasıyla nesnel gerçeklik algısı başka bir şekilde yerinden edilmiş olur. Çoğu kez somut yazar kimliğiyle metne doğrudan

giren ve okura seslenen anlatıcının bu şekilde kendini kurgu içerisine yerleştirmesi bakış açısı ve anlatıcı hususunda postmodernist bir kullanım olarak değerlendirilebilir.

Özetle *Bin Hüzünlü Haz*, bakış açısı ve anlatıcı bağlamında postmodern anlatıların hemen hemen tüm özelliklerini başarıyla yansıtır. Roman unsuru olarak bakış açısı ve anlatıcı nesnel gerçeklik algısını bozduğu gibi metni ve okuru odak noktasına taşır. Üst kurmaca tekniği ile oynulaşan kurgu, çoklu anlatıcı aracılığıyla tekrar tekrar kurulabilecek ve yorumlanacak bir özellik kazanır.

Tehlikeli Oyunlar romanında bakış açısı ve anlatıcı yönünden farklı iki bakış açısı ve anlatıcı tipi vardır. Romanın neredeyse tamamında Hikmet Benol'un anlatımına dayalı kahraman bakış açısı ve bu bakış açısına ait ben anlatıcı yer alır. Bunun dışında araya girişleriyle yazar anlatıcının varlığından da söz etmek mümkündür.

Romanda gerçekleşen olayların belli kısmı ve kişilerin düşüncelerinden duygularına kadar birçok husus yazar anlatıcının her şeyi bilen kimliği doğrultusunda okura sunulur:

Hüsamettin Bey çevresindeki eşyaya dikkatle baktı; Mütercim Arif haklı, diye düşündü. İnsan mevcudiyetinin eşyaya ihtiyacı yoktu; fakat, eşyanın ademi mevcudiyeti halinde, insan mevcudiyeti ve fikriyatı da tehlikeye giriyordu. Mütercim Arif, eşya ve insan münasebeti üzerinde çok düşünmüştü. Kıymet verilen bir insanın ademi mevcudiyetine, eşya ile mevzu bahis insan arasında kurulacak bir münasebetle tahammül mümkündür, derdi. Bu münasebeti müsbet bir şekilde ifade edememekle beraber, esasta kıymetli insan ile onun hatırasının bir ahenk içinde olduğuna inanırdı. İnsan, Mütercim Arifi bunun için sever, diye düşündü Hüsamettin Bey: Daha kuvvetli bir çok muharririn aksine, insanı malum bir istikamete sevkmez, müphem bir ifade kullanmış olması ve meseleleri nihai bir noktaya vardırması, bizi daha geniş ufuklara götürür. Hattâ, ekseriyetle, kendimizi Mütercim Ariften daha mükemmel zannederiz, onu düşündüğümüz zaman. Ondan ileri gittiğimizi hissederiz. Fakat bize gene bu imkânı Mütercim Arif vermiştir. Acaba bütün bunları kendisi de önceden sezmiş miydi? Bilhassa benim fikriyatıma yaptığı tesiri tahmin edebilir miydi? diye merak etti Hüsamettin Bey. Haydi canım, dedi ondan sonra: Benim gibileri nereden tanıyacak? Bazı münekkitlere göre Mütercim Arif, şarlatanın biriydi: Herkese malum olan hakikatleri bir esrar perdesi altında, muğlak cümlelerle ifade eder ve okuyucu, eğer bu meselelerde malumat sahibi değilse, derin bir müteffekir karşısında bulunduğu zehabına kapılırdı (TO: 291-292).

(...)

Gözlerini açtığı zaman oda gene karanlıktı. Sevgi'yi görmüştü. Onu eskisi gibi sevdiğini söylemişti. Sevgi'ye bakıyordu. Onun konuşmasını bekliyordu. Sevgi, başını önüne eğmiş

düşünüyordu. Oysa, bir şey söylemesi gerekiyordu. Hikmet, ne sonuç aldığını öğrenmek istiyordu. «Ne diyorsun?» diye sordu Sevgi'ye. «Ne diyeyim?» diye karşılık verdi Sevgi. Hikmet yerinden kalktı, Sevgi'ye yaklaştı; onun elini tuttu. Sevgi elini çekti, «Yerine otur lütfen,» dedi. «Neden?» diye direndi Hikmet. «Geç kaldın,» dedi Sevgi. Hikmet, elini Sevgi'nin karnına koydu, bütün gücüyle sıktı etini. «Yapma,» dedi Sevgi, «Bizi görecekler.» Hikmet, Sevgi'nin elini tuttu, onu kaldırdı, divana götürdü. Hemen sarıldı. «Ne yapmak istiyorsun?» dedi Sevgi. Hikmet baktı-İkisi de soyunmuştu. Sevgi'nin üstündeydi ve bir şey yapamıyordu. «Bana ne yapmak istediğini anlat,» diye yumuşak bir sesle konuştu Sevgi. Divanda çok zor bir durumda yatıyorlardı. Sevgi haklıydı; bu durumda istediği gibi davranamazdı. Bütün isteğine rağmen içinde bir şey hissedemiyordu. «Bana neden geldin o halde?» diye sordu Sevgi; bir eliyle Hikmet'i okşuyordu. Hikmet kaçmak istedi, yapamadı: Divanda, Sevgi'yle duvar arasında sıkışmıştı. Bacaklarını kapatmak, Sevgi'ye engel olmak istedi. Bir şeyler hissetmeliyim, diye söylendi. Uyumalıyım, dedi; uykum var (TO: 424-425).

Tehlikeli Oyunlar romanında kullanılan kahraman bakış açısı ve ben anlatıcı genellikle eserin başkışısı olan Hikmet Benol'un perspektifinden okura aktarılır:

Ne evlenirken, ne de bu eve taşınırken kimseye önceden haber vermedim albayım; alay ederler benimle diye korktum. Oysa, kolayı vardır: Herkesin yüzüne bakıp gülümsersin aptallar gibi. Onlar seninle alay mı ediyor, sen de kendinle alay ediyor...muş gibi yaparsın. Sonra bir yolunu bulup hemen albayına koşarsın: Albayım! Gene ne var Hikmet? 'Gene' değil albayım. Buraya yeni taşındım, daha bugün geldim. Peki öyle olsun Hikmet. Hikmet değil albayım. Artık siz de bana teğmenim dersiniz; ufak çapta bir kışla hayatı kurarız burada. Sabahları uyanırken boru filan çalarız. Savaş filmi gibi bir şey çeviririz. Siz tiyatroyu daha çok seversiniz tabii. Ben de sizin kahramanınız olurum (TO: 28-29).

(...)

Onu sevindirmek istedim albayım, Sevgi sevin dedim, elimi yıkadığım bütün bulaşıklar üstünde tek tek gezdirdim, onlar elimin altında gıcırdamadıkça yıkamaktan vazgeçemedim, bir daha yıkadım, bu sefer elim yağlıymış, yıkadıklarımı durularken yağ bardaklara tabaklara bulaştı, lavaboya gidip elimi yıkadım, hay Allah neden lavaboya gidip elimi yıkadım? Allhtan Sevgi uyanmadı, onu uyandırmadan bu işleri bitirebilmek için her şeyimi feda edebilirdim, çünkü sevişmiştik, çünkü yorulmuştu, ben de yorulmuşum, bütün bulaşıkları yıkamıştım, Sevgi uyanmadan bütün işleri bitirebilirim her şey böyle güzel gidecekti, benim her zaman sevişecek gücüm olacaktı, istikbalimi tehlikeye koymuşum, lavabodan yavaşça döndüm, uyanmadı, o zamanlar daha her şey yolunda gidiyordu, gıcırtı esasına göre bütün bardakları ve tabakları ve en zoru tencereleri yıkadım, tabakları yavaşça durulama telinin aralıklarına dizerken her seferinde bir kere canım Sevgi diyordum, yirmi beşi geçersen işim işti, oysa yetmiş dört bile beni kurtaramadı, Sevgi uyuyordu, ben uyumuyordum, aşkımızın geleceğini hazırlıyordum, canım tabaklar diyordum, beni mahcup çıkarmayın ilerde, onun yani Sevgi'nin tabirleriyle konuşuyordum, kendi kendime bile, mahcup etmeyin demiyordum, kendimle konuşurken bile onun hoşuna gitmeğe çalışıyordum, ara sıra ellerimin bulaşığıyla gidip onun uyuyuşunu seyreliyordum, demek onu seviyordum, demek onu seviyorum diyordum kendi kendime.

Olmadı, kısmet değilmiş albayım, mutfak temizliğiyle olmuyormuş. Uyanınca boynuma sarılmıştı uykulu kollarıyla. Ben de bütün iş bundan ibaret diye sevinmişim, esas meselelere boş vermişim, tabakların suları bile akmadan onları kurulamıştım, beni azarlamıştı, çünkü kurulama bezleri hemen ıslanmıştı, ondan azarlamıştı, beni bu kadar seven ve ikide bir kollarını boynuma saran kadın neden böyle önemsiz bir mesele için beni azarlamıştı? İyi niyetlerle iyi eserler verilemeyeceğini neden hatırlatmıştı? Neden neden neden albayım? (TO: 81-82).

Romanda ben anlatıcının kullanılması sadece Hikmet Benol aracılığıyla gerçekleşmez. Hikmet Benol'un ölümünden sonra Albay Hüsamettin Tambay ve romanın son sahnesinde ortaya çıkan bir çift, kahraman bakış açısına uygun olarak ben anlatıcı işleviyle metinde yer alır:

Muhterem gazetenize,

Bugün, oturduğum evde elim bir hadise cereyan etti: Kendisinden çok şeyler beklediğim ve yakınım olan bir genç, bir kaza eseri vefat etti. Hadisenin teferruatını gazeteler verecektir. Bu hususta bir maruzatım yoktur. Sadece, hadisenin vuku bulduğu evin resminin çekilmemesini ve üzerine de balkondan düşen beyaz bir adam resmi yapılmamasını, gazetenizin şimdiye kadar ciddiyetiyle takdirimi kazanan muhterem mensuplarından bilhassa rica ederim (...) Hikmet Bey, sanat dünyamızın hakiki bir kaybidir. Cemiyet, bu aziz şahsiyeti yalnız bırakmakla büyük bir facia külliyatından mahrum kalmıştır. Sizi temin ederim ki, eğer gene aynı alakasızlık devam ederse kafiye muasır medeniyet seviyesine çıkamayız. Ben acizane gayretimle Hikmet Beyin açtığı yolda yürümeyi ve aramızdaki yaş farkına rağmen, onun bir muakkibi olmayı şeref sayarım. Zaten, bu satırların teşkil tarzına dikkat edilirse, oyunların temadisi için gayret-i azamîyi sarfettiğim ve bu elemli günümde dahi, onu memnun edecek bir üslubu devam ettirdiğim müşahade olunabilir (TO: 468-471).

(...)

Hava kararıyordu. Köşeden bir genç kızla bir genç adam göründü kolkola. Delikanlı bir şeyler anlatıyordu, genç kız da başını sallıyordu. “Bana kalırsa filim biraz karıştı,” dedi genç adam. “Bazı yerini anlamadım.” “Canım,” dedi kız “Sonunda çocuk ölüyor işte.” “Aptal,” dedi delikanlı “O kadarını biz de anladık” (TO: 474).

Tehlikeli Oyunlar’da yazar anlatıcıyla ben anlatıcının bir arada verilmesi de söz konusudur. Bu durum aslında eserin birçok yerinde rastlanan oyun kavramıyla alakalıdır. Zira gerçekleşen olaylar, kurgu içerisine tiyatro metni gibi yerleştirilir. Oyunlaştırılan kısımlarda şahıslara ait tepki veya düşünceler parantez işaretiyle açıklanır:

NACİYE HANIM: Baban olacak sarhoş da kim bilir nerede sızmıştır?

(Kâmil Bey görünür: Küçük yüzlü esmer bir adam, uzatır; Hikmet, biraz geri çekilir.)

KÂMİL BEY: - Hikmet, oğlum! Bana bir şişe şarap alıver bakkaldan.

HİKMET: Hepinizden öğreniyorum. Bu fakirliğe dayanacak kadar sağlam bir midem yok benim. İçim bulanıyor. (Yarı aralık duran kapıya bakar.) Bu ana-kızın seni dövdüğü söyleniyor Kâmil Bey! Naciye Hanım da seni koynuna almıyormuş. Anlamıyorum Kâmil Bey: Bazı mahrem durumlar nasıl oluyor da herkesin ağzına düşüyor. Sen de sarhoş olunca nasıl sırtarak müstehcen sözler etmeğe başlıyorsun. Bazı şeyler konuşulmaz oysa. Naciye Hanımla Asuman, hem de başkalarının yanında, önce arkadaşlarını çekiştirmekle işe başlarlar; sonra sana saldırırlar yavaş yavaş. Sonra her şey karışır:

Naciye Hanım: Senin yüzünden gençliğimi harcadım, bu sarhoş babana katlandım.

Asuman: Anne! Yediğim her lokmanın boğazıma dizildiğini hissediyorum, kendimi bir sığıntı gibi görüyorum.

(Odada bulunanlarda hafif bir vicdan azabı başlar.)

Naciye Hanım: Kimseden bir kuruş yardım görmedim, seni ve sarhoş babanı...

(Vicdan azabı artar.)

Asuman: Sokaklara fırlayıp, Nezahat gibi kendimi beş liraya satmamı mı istiyorsun anne?

Naciye Hanım: Kızım! O ne biçim söz? (Nezahat’ın orospuluğu ortaya çıktı diye içinden sevinmiştir.) Herkes sıkışınca benim evime sığınır, ama ben kimseye muhtaç etmem seni. Anlıyor musun?

HİKMET: Yarın bir otele gidiyorum. (Düşünür.) (TO: 18-19).

(...)

HAMİT BEY: Safiye Hanım mı? Kim o?

HİKMET I: Saçmalama baba. Su böreklerini yerken, bilmece çözdüğü sırada kadını azarlarken böyle konuşmuyordun. Hemen unutmuş gibi yapma. Kadının yanında böyle davranman biraz ayıp oluyor.

HAMİT BEY: Kimin yanında? Hangi kadın?

(Hikmet çevresine bakar, Safiye Hanımı göremez; kadın kaybolmuştur.)

HİKMET : (Acı acı gülümser): Herkes işini beceriyor. Herkes, zor zamanlarında, istemediklerini görmüyor. Ben, boş yere kendimi ele veriyorum. (Bağırır.) Baba! Annemi, Mukadder Hanımı, ne çabuk unuttun da bu basit kadına bağlandın?

HAMİT BEY: Mukadder Hanım mı? Kim o?

HİKMET I: Annem, yani senin karın. Unuttun mu?

HAMİT BEY: Oğlum, neler söylüyorsun? Annenin adı Süreyya değil mi?
HİKMET I (Şaşkın): Süreyya mı? Nasıl olur? Annemin mezarında ne yazıyordu?
HAMİT BEY: Annenin mezarı mı? Süreyya ne zaman öldü oğlum?
HİKMET I (Sevinir): Evet, sen ölmedin ey ilahî kadın! (TO:374).

Roman boyunca bu tarz kullanımlara sıkça başvuran Atay, böylelikle klasik ve modern metinlerde kullanılan bakış açısı ve anlatıcısı tiplerini harmanlamıştır. Bu da *Tehlikeli Oyunlar*’ı, bakış açısı ve anlatıcı bağlamında postmodern bir düzleme taşımıştır.

Tehlikeli Oyunlar’da yazar, metin içerisinde kendisini bazen doğrudan gösterir bazen de dolaylı olarak varlığını hissettirir. Yazar anlatıcı, eserin ön sözünde okura seslenerek kendini açıkça gösterir:

Ey Sevgili Okur,
Şu elinde tuttuğun *Tehlikeli Oyunlar*’ı okumak üzere olduğun için seni ne kadar kıskandığımı açıklamakla başlamak istiyorum bir solukta yazıp bitirmek istediğim bu önsöze. Niçin mi kıskanıyorum seni? Heyecan ve serüven dolu bir yolculuğa benzeyen bu okuma uğraşısıyla ilk kez karşı karşıya olduğun için elbet. Bu önsözü bir solukta yazıp bitirmek isteşiime gelince, belki bunun nedenini sen de kestirebilirsin (TO: 1).

Yazar anlatıcı, okuma süreciyle ilgili konuşurken okura seslenerek eserde, anlatıcı hususunda tekillik olmayacağını sezdirir. Klasik romanlardan farklı olarak okura, onu kıskandığını söyleyerek aslında metnin yaratımı ve anlamlandırılmasında yazarın değil okurun öncelendiğine işaret eder.

Yazar anlatıcın kendini açıkça değil de sezdirdiği kısımlar, Hikmet Benol’un Albay’la düşünce bazında iletişime geçmesiyle muğlaklaşarak ortaya çıkar:

Oysa, bu şirin bölgenize ilk geldiğim gün albayım, çocuklar benimle ilgilendiler: Çevreme toplanıp, ‘Adama bak’, dediler. (Artık çok genç bir insan olmadığımı belirten bu ‘adam’ sözü beni biraz üzüyor. Belki, kendini genç hissetmek isteyenler için başka bir kelime bulunabilir, ne dersiniz?) Otobüste de şoförün yanında durmayı seven mektep-çocukları, ben ön kapıya doğru yürüyünce, birbirlerine, ‘Adama yol verin de geçsin’, diyorlar. Fakat mahalle çocuklarının ilgisi başkaydı: “Bütün gözler ona çevrilmişti” diye yazarlar ya kitaplarda romancılar, ben bir yere girince bana öyle bakılsın isterim. Çocuklar bunu anladılar; hepsi de yeni bir ‘adam’ geldiğinin farkındaydı. Ben de onların yaşındayken ‘adam’ olmak hayata atılmak istiyordum. Önce hayata atıldım. Fakat bunu nasıl yaptığımı bir türlü anlayamadım. (Bir durumdan başka bir duruma nasıl geçtiğimi zaten bir türlü kavrayamam. Mesela, karanlıktan sonra birdenbire nasıl aydınlık olur, albayım? Siz hiç görebildiniz mi?) Herhalde bir süre, hiç kımıldanmadan beklemeliydim; sonra hayata yavaş yavaş atılmalıydım. Oysa bana birdenbire, işte evlendin ya, hayatını kazanıyorsun ya, o halde hayata atıldın, dediler. (Tam atıldığım sırada söyleselerdi ya.) Şimdi çok dikkat ediyorum albayım; hayatımdaki bu yeni dönemin baş tarafı gürültüye gelsin istemiyorum. Karımdan ayrıldım, karımdan ayrıldım. Yeni bir yaşantıya başlamadım, yeni bir yaşantıya başlamak üzereyim, neredeyse yeni bir yaşantıya başlayacağım. Başka bir yaşantı olacak bu: İşte Sevgi yok, kayınpeder yok, pijama yok -artık mümkün olduğu kadar pijama giymiyorum albayım- yeni bir yaşantı bu. Ev başka, eşyalar farklı. Hüsamettin albayımla yeni tanıştım, yeni tanıştım, daha önce tanıımıyordum onu, yeni bir insan, emekli albay, albay, albay... uyumak üzeresin, sigaranı söndür (TO: 33).

Anlatıcı, parantez içi ifadelerde sorular sorarak okurda şaşkınlık yaratır. Aslında burada muhatap olunan kişi Albay olarak görünse de son cümleyle beraber bu durum

belirsizleşir. Ortaya çıkan belirsizlik, beraberinde anlatıcının gerçek kimliğiyle soru sorulan kişinin kim olduğunu da iyice muğlaklaştırır. Yazar anlatıcı kimliğini açıktan belli etmez ama söz konusu muğlaklık aracılığıyla varlığını hissettirir. Dolayısıyla soruyu soran kişi Hikmet'ten yazar anlatıcıya, sorulan kişi ise Albay'dan, okurun kendisine dönüşür.

Anlatıcı-yazar-bakış açısı ve anlatıcı düzleminde *Tehlikeli Oyunlar*'da vurgulanması gereken bir diğer husus da metindeki müdahalelerine rağmen yazar anlatıcının bunu sürekli hâle getirmeyerek eser kişileryle kendi üslubu arasındaki mesafeyi korumasıdır. Zira "Atay'ın romancı olarak ustalığı da zaten yarattığı roman kahramanlarıyla kendi üslubu arasındaki bu mesafedendir" (Parla, 2011: 170). Atay'ın metnin içinde sürekli olarak kalmaması, eseri klasik romandan uzaklaştırdığı gibi, ona bakış açısı ve anlatıcı yönüyle çoklu bir kimlik ve dolayısıyla postmodernist bir yapı kazandırmıştır.

Özetle *Tehlikeli Oyunlar*'da hâkim bakış açısı ile kahraman bakış açısı birlikte ve çoğu zaman iç içe geçecek şekilde kullanılarak esere bakış açısı ve anlatıcı hususunda zenginlik kazandırılır. Aslında Atay'ın buradaki amacı, olayları gören ve anlatan kişinin konumunun çeşitlenmesini sağlayarak metni, tek bilince/tek bakışa bağımlı olmaktan kurtarmaktır. Yazar kurguda bazen kendini açıkça gösterirken bazen de kurmaca karakterler aracılığıyla varlığını hissettirir. Yazar her ne kadar metne çeşitli şekillerde dâhil olsa da hiçbir zaman okuru yönlendirmez, ona herhangi bir konu hakkında dayatmada bulunmaz ve devamlı olarak kurmaca karakterlerle arasındaki mesafeyi korur. Tüm bu hususlar göz önüne alındığında *Tehlikeli Oyunlar*'ın bakış açısı ve anlatıcı hususunda postmodern roman anlayışına uygunluk gösterdiği rahatlıkla söylenebilir.

Fındık Sekiz romanında ise bakış açısı ve anlatıcı yönünden çok fazla çeşitlilik olduğu söylenemez. Eserin neredeyse tamamında hâkim bakış açısı ve buna bağlı olarak yazar anlatıcı kullanılır. Hâkim bakış açısıyla aktarılanlar üçüncü tekil şahsın perspektifinden okura sunulur. Yazar anlatıcı tarafından nakledilen olaylar, daha sonra yine onun tarafından yorumlanır. Yazar anlatıcı, kurmaca karakterlerin aklından geçenleri dahi bilecek kadar geniş bir yetiyle yer alır metinde:

Kitabın arkasında yazarın profilinden çekilmiş siyah-beyaz resmi Sevda'yı tam o noktadan yıllarca kimseye açmadığı yüreğinden yakalamıştı. Binlerce insanla tanışmış yüzlerce insanla beraber olmuştu ama yüreği, o tek kanatlı kum saati ilk defa gönül tahtasına vurarak boşalıyordu.

Kararını vermişti. İstanbul'a dönecek, labirentler şehrinde kalbinin ipek yoluna giden deveyi bulacaktı. Bu esmer deve bizim gönüller çilingiri Meto'dan başkası değildi" (FS: 9).

(...)

Bu sırada Sevda'nın evinde İstanbul'un en çılgın partisi sürmekteydi. İçerdekiler kendilerinden geçmiş bir vaziyette, korkarak, şüphelenerek, telaşlanarak nefes alıyorlardı. Neden? Çünkü Meto yoktu!

Neden? Çünkü o ela gözlü esmerin dağıtacak gönlü çoktu.

Kendi bedenlerini taşıyamayan bu tipler bir de başka bedenlere ışık yakmaya çalışınca pilleri tükeniyor, zavallılıklarına bir zavallılık daha katıyorlardı (FS: 53-54).

Yazar anlatıcı eserin birçok yerinde yorumlamalarda bulunurken okuru kendi görüşleri, duyguları etrafında aydınlatmaya çalışır:

Maneviyattan konuşan tiplere 'sapık, yobaz, tutucu, gerici' gibi sıfatların yakıştırıldığı bu şehir bir süre sonra sallanacak, öyle bir sarsıntı olacak ki seçilmiş insanların dışında kimse kalmayacak. Önce dudak bükenler, sonra bu insanlarla başka yerlerde, farklı şekillerde karşılaşınca ellerini öpmek için hızlı hareketler yapacaklar (FS: 15).

(...)

Yeryüzünde öyle sırlar vardır ki, insanoğlu bu sırlar karşısında geçirmiş olduğu zamana mahcup olur. Bilim, felsefe, pozitif bilimler, psikoloji, sosyoloji ve şiirde duraksarsın! O bile sana, sırların "sır" olduğunu öğretmekten ileri gitmez. Öyle helezonlar, kıvrımlar içerisine sıçrarsın ki, varlığın, varlığımızın yegâne sebebini buldum sanırsın. Oysa o kadar anlamsız bir boyuta saplanmışsındır ki, o renkler, desenler, uğultular tüm insanlığın edindiği bilginin lekeleridir. Kara lekelerdir onlar!!! (FS: 20).

(...)

Sağdan, soldan toparlanmış birkaç sözcükle hayatı ve hayatlarını sorgulamaları yine de takdire şayan bir durum. Yalnız tek hataları var bu tip insanların, en yakınlarında duran bilgi hazinesini bir türlü açmazlar bu gönüldür. Bu doğaya sunulacak aşktır. Aşktan kaçanlar yeryüzünün en sefil hastalığına yakalanırlar. Ölüm! Yılandan da soğuk, veremden de beter bir hastalık ölüm, ölümü beklemek. (FS: 53).

(...)

Sevda ve Nil yaptıkları plana uyarak Meto'yu aramaya karar verip, makyajlarına son şekilleri veriyorlardı.

Günümüz ölçülerinin dışında seyreden vücutlarını daha bir seyirlik hale getirmek için yapılan gereksiz çalışmalar.

Ruhları tam bir bataklık içinde kıvranırlarken, dış taraflarını kimyevi saçmalıklarla doldurmaları pek akıl alıcı bir davranış olmasa da;

Mecburdular!

Gece hayatının emip bitirdiği bedenler, her sokağa çıkışta yeniden revizyona girmek zorundadır.

Fondöten, rimel, oje ve ruj!

Vücudu yürürken ince ve alımlı gösteren renk; bordosiyah karışımı, gerekli atraksiyonlar tamamlanır.

Kendilerini biraz daha kadın hissederler, her kimya yüzün çeşitli bölgelerine dağıldıkça.

Hazır, öfkeli savaşçılar gibi ateşlidirler!

Eksik olan bir şey vardır; gözlerinin ferî sönmüştür ama haberleri yoktur (FS: 91-92).

Somut yazar olan anlatıcının, okuru yönlendirmek için bilgi vermesi ve açıklama yapması eseri bakış açısı ve anlatıcı yönünden klasik ve modern metinlere oldukça yaklaştırır. Zira anlatıcı, olayları nakletmekle kalmaz, somut yazarın düşüncelerini doğrudan metne yansıtır. Ecevit'in (2011: 232) belirttiği gibi Metin Kaçan, *Fındık Sekiz*'de "geleneksel/gerçekçi edebiyatın, her şeyi bilen ve okura söz hakkı tanımayan egemen konumdaki anlatıcısını hortlatmış; onu, kendisine hiç uygun olmayan, dilden bir dünyanın içine salıvermiştir."

Bununla birlikte yazar anlatıcı, sadece bilgi ve yönlendirme misyonlarıyla metinde yer almaz. Anlatıcı, çoğu kez okura farklı şekillerde seslenir. Bazen soru sorar bazen sohbet edasıyla samimi bir söylem oluşturur:

Kaptan Meto'nun canı sıkılmış, bulunduğu yönün tam tersi istikamette gidiyordu. -Hep öyle yapardı kahrolası. Ya da öyle yaptırıyorlardı. Onlar canım, cinler, periler, şeytanlar (FS:13).

(...)

Sizinle paylaşmasam olmaz. Otel görevlileri yakaladıkları maymunun üzerinden ağı çekiyorlar. Maymun “Ben bu otelin müşterisiyim!” diye çılgık atıyor. Lobi müdürü müşteriden gülerken özür diliyor. Aksilikler, aksilikler... (FS: 24).

(...)

Sevda telefona gider, bu sırada arka masalarda şeytanlar gülerken birbirlerine ülkeyi altüst edecek kültürel formülü anlatıyorlardı. Lütfen zorlamayın söylemem! (FS: 24).

(...)

Sevda kaybettiği aşkı için gizliden düzenlediği partide kim bilir hangi kılığa girecek, ne tür oyunlar oynayacak? (FS: 43).

Yazarın böylesi söylemler kullanması, *Fındık Sekiz*'in anlatıcısını kısmen de olsa geleneksel eserin anlatıcısından ayırır. Ayrıca eser içerisinde kahraman bakış açısına ait ben anlatıcısının da yer yer kullanıldığı görülür:

Zil sesi iki defa çınlayınca Melek Hanım gelir, hemen öper Meto'yu.

“Neredesin kaç gündür?”

“Çok güzelsin saçlarını mı kestirdin?”

“Zekiye Hanımların günü vardı, gitmeyim dedim ama...”

“Güzel makara yaptınız mı?”

“Hem de nasıl, hep seni soruyorlar.”

“Yatıyorum, sakın kimseyi çağırma.”

“Bi şeyler yeseydin.”

“Gerek yok, biliyor musun, âşık oldum ve aynı anda ayrıldım, bunu sadece sen anlayabilirsin.”

“Zekiye Hanım'ın baktığı falda da böyle bir şey vardı.” (FS: 27-28).

(...)

“Fahri Baba, bu yolculuğumuzun asıl amacı, sadece sana bir şeyler anlatmak. Duygulanım, hayatın içinde anlamsızca savrulduğumu, şüphelerimi, her şeyi...”

“Bu kar, ya da şu üşüyen ağaçlar, gökyüzünün kızıl perdesi içinde, bulunduğumuz zaman dilimi her şeyi anlatmaya müsait. Yalnız, tek bir sözcüğün yalan olursa tüm hayat senden intikam alır.”

“Hayatın içinde aldatılmaktan nefret eden sırlar mı var?”

“Hayır! Gerçekler! Sırlar hayatın en somut resimleridir. Gerçekler, kullandığımız yaşamlara yayılmış bilgilerin gölgeleridir.”

“Bir aşktan koptum! Başlamasını hiç istemediğim ama bana aşk diye sunulmuş bir renkten kaçtım. Sebepsiz bir kaçış değildi; sadece kötü olduğunu hissettim!” (FS: 30).

(...)

Meto! Bir elli altı Ford buldum çiçek... çiçek!

“Otur Baba çay içelim, özledim seni.”

“Ne yolculuktu ama... Döndün mü âlemlerden?”

“Ayıpsın, dönmez miyim? Fakat aradığım şeyi bulamadım.”

“Ben senin ne aradığını biliyorum, yalnız çok acı çekeceksin bulana kadar. Çünkü o çok güzel” (FS:42-43).

(...)

“Şüpheli olmak zararlıdır, beynimizin temiz kanallarım tıkar, aşk duygumuzu hüsrana uğratır. Bak aşağıda dışkılardan oluşmuş adacıklar var, eskiden burası tereyağı gibi bir mesire yeri idi. Ama bu korkunç şüphe şehri bu hale getirdi.”

“Bağlantıyı anlayamadım!?”

“Endüstri artıkları, hayatta kalma çabamız, isteğimiz bizi böyle doğa düşmanı, kendi geleceğini düşünen garip yaratıklara dönüştürdü.”

“Peki ne yapmalı Fahri Baba?”

“İnsanları telkin ve teskin ederek eğitmeli, sevmeyi öğretmeli, toprağa, suya, ateşe, kuşa olan borcumuzu bir şekilde ödemeliyiz.”

“Ben ne istiyorum biliyor musun? Sade yaşamak, yararlı olmak ve vaktimin elverdiği müddetçe uyumak.”

Kimselere söyleyemiyorum ama sen başkasın, öyle bir aşka sundum ki kendimi; dünya gözümde değil, sadece o, hep o, her zaman o.”

“Senin vazifen aşkı yaşatmak. Aşk yaşadıkça bu devran dönecek!” (FS:59-60).

Diyaloglar etrafında daha çok kendini gösteren ben anlatıcı, eserde anlatıcı ve bakış açısını çeşitlendirmesi yönüyle önem arz eder.

Toparlanacak olursa, *Fındık Sekiz*, bakış açısı ve anlatıcı unsuru yönünden genellikle hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı etrafında şekillendirilmiştir. Ağırlıklı olarak hâkim bakış açısının kullanılmasının yanında ara ara kahraman anlatıcıya ait söylemlerin olması da anlatıcı yönünden çeşitlenmeyi sağlamıştır. Ne ki *Fındık Sekiz*’i bakış açısı ve anlatıcı hususunda postmodern eserlere yaklaştıran temel nokta, yazarın metne müdahale biçimidir. Yazar anlatıcı, klasik romanlardaki gibi metne dâhil olur fakat asıl amacı okuru eğitmek değil aksine onu metnin içine yerleştirmektir. O nedenle birçok kez okura farklı şekillerde seslenen anlatıcı, hem düzenli kurguyu parçalayarak hem de üslupta çeşitliliği sağlayarak eseri postmodern roman anlayışının bakış açısı ve anlatıcı kullanımına yakınlaştırır.

2.5.2. Değerlendirme

Bakış açısı ve anlatıcı, roman sanatı içerisinde olmazsa olmaz öğelerden biridir. Klasik ve modern romandan başlayarak postmodern eserlere kadar çeşitli doğrultularda değişim yaşayan bakış açısı ve anlatıcı, temelde üç şekilde sınıflanmıştır: Hâkim (tanrısal) bakış açısı, kahraman (ben) anlatıcının bakış açısı ve gözlemci (müşahit) anlatıcıya ait bakış açısı. Bunlara bağlı olarak ortaya çıkan çoklu bakış açısı, postmodern eserlerde kendine özgü bir kimlik kazanarak anlatıların belirleyici unsurlarından birine dönüşür. Bundan böyle yazar, kaleme aldığı eserlerde her türden bakış açısı ve anlatıcı tipini herhangi bir düzen gözetmeksizin bir arada kullanır. Yansıtmacı romanın metne doğrudan müdahil olan gözlemci anlatıcısı, modern romanla dışlanırken postmodern eserlerle birlikte edebiyat sahnesinde tekrar fakat farklı bir işlevle kendine yer bulur. Buradaki farklılık didaktik, eğitici ahlakî normlara değer veren kimliğinden uzaklaşmasıyla belirginleşir. Artık anlatıcı; ciddi, ağırbaşlı bir duruş sergilemez. Her şeyi alaya alan, okura söz hakkı tanıyan, nesnel gerçeklikten ziyade kurmacayı önemseyen, her türden düzeni reddeden ve isyankâr bir kişiliktir. Bunda elbette postmodernist anlayışın

düzensiz, göreceli, olasılıklara önem veren, soyutluğu ön plana çıkaran anlayışı belirleyici olmuştur.

Bakış açısı ve anlatıcıda yazarın ortaya çıkışı roman unsuru olan kurgu üzerinde de yenilikler ortaya çıkartır. Üstkurmaca metodu yazarın roman sanatı ve yazma hakkında görüşlerini dile getirmesinden kaynağını alarak kurmaca içinde kurmaca yaratmasıyla gerçekleşir. Eser içinde kendini gizleme ihtiyacı duymayan yazar, dil kavramı odağında yazma eylemini ön plana çıkartır ve böylece kurguda anlatıcı tarafından edebî metinlerde o güne dek pek görülmemiş bir metot uygulanmış olur.

Çoklu bakış açısı ve çoğul anlatıcılarla üslupta çeşitlilik kazanan postmodern eserler, farklı formlardan faydalanmayı da ihmal etmezler. Aslında bu postmodern anlayışın doğal bir sonucudur. Farklı dönemlerin farklı bakış açısı ve anlatıcılarına yönelmek doğal olarak o dönemin eserlerine atıfta bulunmayı gerektirecektir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde metinlerarasılık postmodern anlatılarda bakış açısı ve anlatıcıyı çeşitlendiren bir teknik işlevi görür.

Bakış açısı ve anlatıcı, Türk edebiyatı tarihi içerisinde en başarılı şekilde kullanılan roman unsurlarından biridir. İlk Batılı roman olarak kabul edilen *Mai ve Siyah* ile birlikte Tanzimat Dönemi Türk edebiyatındaki acemiliklerin aşılması ilk kez ve tam manasıyla Batılı roman formuna uygun olarak kullanılır. Cumhuriyet Devri Türk edebiyatının ilk yazarlarından başlayarak Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa'ya kadar kaleme alınan eserlerle bakış açısı ve anlatıcının kullanımı hususunda daha da ustalaşılır. İlerleyen süreçte roman ve hikâye türünün modern roman anlayışına uygun olarak yazarın kendini metinlerden olabildiğince soyutladığı görülür. Tanpınar, Yusuf Atılgan'ın açtığı yoldan ilerleyen Bilge Karasu, Ferit Edgü gibi isimler postmodernist türe yakın bakış açısı ve anlatıcı türlerini eserlerinde kullanmaya başlarlar. 1970'li yılların sonundan itibaren Oğuz Atay, Orhan Pamuk gibi yazarlarla Türk edebiyatında postmodernist romanın işlevine uygun olarak çeşitli bakış açısı ve anlatıcı unsurlarının bir arada kullanımı söz konusu olur. 1990'lı yılların sonu ve 2000'li yılların başından itibaren Latife Tekin, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar gibi isimlerle mevcut çoğulcu postmodernist bakış açısı ve anlatıcının eserlerde başarıyla kullanıldığı söylenebilir.

Özetle postmodernist edebî eserlerin ortaya çıkmasıyla beraber roman sanatında kullanılan tüm bakış açısı ve anlatıcı türleri tek bir anlatıda, bir arada kullanılır. Klasik ve modern romanlardaki anlatıcı tipleri, postmodern sanatçının elinde tekrar yoğurularak ve

bunlara anlatım tekniklerinin de eklenmesiyle özgün bir kimlik kazanır. Yazar, klasik metinlerde olduğu gibi her şeyi bilir, yer yer doğrudan metne dâhil olur. Benzer şekilde modern metinlerdeki gibi eserdeki kişileri kendisiyle baş başa bırakır ve ona daha öznel bir hüviyet kazandırır. Ancak bu iki kullanımın önceki dönemlerden farkı, herhangi bir kaygı güdülmeden birlikte işlenmeleridir. Sanal düzlemde kurgulanan postmodern anlatılar, yazarın okurla oynadığı oyun sahnesi gibidir. Bu sahne ne kadar karmaşıklırsa yazar için o kadar eğlenceli olacaktır. Zira yazarın, okuru bu oyuna aktif olarak dâhil etmek istemesi, eserini, sadece kendisinin ya da kahramanın tekil bakış açısından kurtararak hedeflediği çoğulcu yapıya uygun kılar. Böylece yazar anlatıcı ve kahraman bakış açısına ait ben anlatıcının yanına okur da eklenir. Bu da roman unsuru olarak bakış açısı ve anlatıcıdaki çeşitliliği arttırarak eseri çoğul okumalara müsait hâle getirir. Sonuç olarak postmodern edebî anlayışın öncelediği çoğulluk, belirsizlik, ihtimal ve oyunsu yapı, bakış açısı ve anlatıcıdaki zenginlik sayesinde sağlanmış olur.

Bu hususlara eserler üzerinden bakılacak olursa, bakış açısı ve anlatıcıda postmodern kullanıma en uygun eserin *Beyaz Kale* olduğu görülür. Özellikle üstkurmaca yöntemi ve yazma eylemine bağlı olarak anlatıcın değişimiyle bakış açısı ve anlatıcıda çeşitlenme sağlanır. Eserin üç farklı kurgu üzerine inşası ve her üç kurgunun da birbiriyle ilişkili olması, bahsi edilen çeşitliliğinin temel nedenidir. “Giriş” kısmında hâkim bakış açısı kullanırken, asıl olay örgüsünde ben anlatıcıya yer verildiği gözlemlenir. Eserin son kurgusu olan “Son Söz”de ise somut yazar olarak Orhan Pamuk’un varlığıyla tekrar hâkim bakış açısına ait anlatıcının varlığı gözlemlenir. Fakat Pamuk, tutarsız söylemleri ve her şey hakkında net bilgiye sahip olmadığını dile getirmesi onu, ben anlatıcıya yaklaştırır. Elbette bu durum yazarın bilinçli olarak yaptığı bir tercihidir. Hem okurun metne karşı aktif olması sağlanmış hem de postmodern anlatılara uygun olarak çoklu bakış açısına uygun bir kullanım gerçekleştirilmiş olur. Roman boyunca her kurgu içerisinde yazma işleminin ve üstkurmacanın yer alması bakış açısı ve anlatıcı hususunda çoğulcu yapıyı ortaya çıkartır. Şöyle ki ilk kurguda Darvınoğlu’nun bulduğu bir elyazmasını dönüştürerek yeniden kaleme aldığını söylemesi asıl kurgu olan Elyazması Hikâye’nin anlatıcısının Faruk olduğunu düşündürür. Fakat son kurguda Orhan Pamuk’un Elyazması Hikâye’yi kendisinin mi yoksa Faruk’un mu yazdığını bilmediğini söylemesi anlatıcı bağlamında bir muamma oluşturur. Ayrıca kurmaca karakterlerden Venedikli Köle’nin asıl kurgu boyunca anlatıcı konumunda olması her üç anlatıcının da asıl

kurgunun anlatıcısının kim olduğunu belirsizleştiren bir diğer unsurdur. Bunun yanında Elyazması Hikâye'nin sonlarına doğru Köle'nin dile getirdiği "kitabımın sonuna geldim" ifadesi, asıl kurgunun aslında sadece Köle'nin yaşantılarını kaleme aldığı bir hatırat olma ihtimalini doğurur. Hâl böyle olunca bakış açısı ve anlatıcı hususunda iyiden iyiye belirsizlik ortaya çıkar. Aslında tüm bu kullanımlarla ortaya çıkan karmaşıklık, postmodernistlerin hedefledikleri eserin yoruma açık, okurun aktif olma hususunu başarıyla sağladığını gösterir. Bu yönleriyle bakıldığında *Beyaz Kale*'de, roman unsuru olarak bakış açısı ve anlatıcının klasik ve modern romanlardaki kullanımlarından farklılaşarak postmodern romana uygun şekilde örneklendirildiği rahatlıkla söylenebilir.

Bin Hüzünlü Haz, bakış açısı ve anlatıcı bağlamında postmodern anlatıların neredeyse tüm özelliklerini bünyesinde barındırır. Belirsizlik, görecelik ve ihtimal kavramlarını başarıyla destekleyen bakış açısı ve anlatıcı kullanımları, eserdeki gerçeklik anlayışını da soyut bir düzleme taşıyarak rasyonellikten olabildiğince uzaklaştırır. İhtimaller etrafında bir hikâyeden birçok hikâye türetilmesiyle üstkurmaca tekniğine olanak sağlanır. Eser, anlatıcının okura doğrudan seslenmeleriyle modern roman kimliğinden uzaklaşır. Bunlarla birlikte yazar-anlatıcının metin içerisinde bazen somut bazen de kurmaca kimliklerle görünmesi postmodern anlatıların çoklu bakış açısının örneklenmesini mümkün kılar.

Özetle *Bin Hüzünlü Haz*, çoklu bakış açısı ve çoğul anlatıcının kullanımıyla modern ve klasik romanlardan farklılaşarak postmodern anlatıya dönüşür. Türk edebiyatında önemli yer tutan eser, bakış açısı ve anlatıcı bağlamında da türe özgünlüğünü başarıyla örneklendirmiş olur.

İncelenen metinlerden *Tehlikeli Oyunlar*'da ise postmodern anlayışa uygun çoklu bakış açısının büyük oranda başarıyla uygulandığı söylenebilir. Zira eserin giriş kısmında yazarın okura doğrudan seslenmesi, eserin anlatım boyunca anlatıcının genel olarak Hikmet Benol olması, yer yer diğer karakterlerin anlatıcı konumuna geçmesi, bazı kısımlarda somut yazar kimliğiyle Oğuz Atay'ın kendini hissettirmesi ve eserin sonunda bir çiftin belirerek söylemleriyle kurgunun aslında sadece bir oyundan ibaret olduğunu düşündürmesi romanda çoklu bakış açısı ve anlatıcının kullanıldığını gösterir. Ayrıca çoklu anlatıcının tercihi ile ortaya çıkan anlamdaki muğlaklık, okurun aktif şekilde metne yönelmesi sağlar. Bu yönleriyle değerlendirildiğinde modern romanlardaki bakış açısı ve

anlatıcının tekil ve bütünlüğe hizmet eden yapısından farklı kullanımıyla *Tehlikeli Oyunlar*'ın roman unsuru olarak bakış açısı ve anlatıcıda postmodern roman anlayışına neredeyse tamamen uygunluk taşıdığını gösterir.

Fındık Sekiz, incelenen eserler arasında bakış açısı ve anlatıcı hususunda en zayıf kalan eser olarak değerlendirilebilir. Bundaki en büyük etken, asıl olay örgüsünün uzun uzadıya ve hâkim bakış açısıyla anlatılmasından kaynaklanır. Anlatıcının her şeyi bilen kimliğiyle metinde yer alması, eseri klasik romanların anlatıcısına yaklaştırır. Fakat herhangi mesaj verme kaygısı olmaksızın sadece kurgu içerisinde kendi görüşlerine ve bazen ironik bazen okuru metne yönelik aktif olmaya davet etmesi yönüyle klasik romanın anlatıcısından farklılaşır. Aslında böylesi bir kullanım anlatıcı bağlamında hiç de küçümsenecek bir kullanım değildir. Zira *Fındık Sekiz*'in Türk edebiyatında postmodernleşme sürecinde bir geçiş metni olarak değerlendirilmesi -bakış açısı ve anlatıcının sadece bir yönüyle farklılaştırılrsa bile- eserin söz konusu süreçteki yapıcı etkisini göstermesi açısından önem taşır.

İncelenen eserlerden verilen örnekler ve yapılan genel değerlendirmelerden hareketle Türk edebiyatında bakış açısı ve anlatıcının postmodernist anlayış doğrultusunda tekillikten kurtarılması; türün bütünlüklü olarak anlaşılmasında, anlamca kapalı metinler yaratılmasında, üstkurmaca ve metinlerarasılığın aktif ve nitelikli olarak tatbikinde olumlu etkiler ortaya çıkarttığı söylenebilir.

2.6. Postmodern Düzlemde Dil ve Üslup

Postmodernizmi diğer tüm felsefî anlayış ve edebî akımlardan ayıran en belirgin yönü dile bakış açısıdır. Postmodernist felsefenin kimyasını oluşturan “anti” olma durumu esasında dile karşı takınılan tutumun sonucudur. Postmodernistler, sanattan felsefeye, bilimden siyasete, mimariden ekonomiye kadar hayatın her alanında belirleyici unsurun dil olduğunu savunurlar. Septik yapıları doğrultusunda her türden tektipleşmenin karşısında durmaları, onların dildeki çok sesliliği ve anlamın sonsuz hüviyetini vurgulamalarındaki en büyük etkenlerdendir.

Yapısalcı anlayışa tepki olarak ortaya çıkan ve postyapısalcılık olarak bilinen düşünce, başta Jacques Derrida olmak üzere Roland Barthes, Lyotard, Deleuze, Foucault, Baudrillard, Wittgenstein gibi isimlerin rehberliğinde felsefe dünyasında kabul görür. Bu yazar ve düşünürler; postmodern dilin nasıllığından, tüm imkân ve sınırlılıklarına dek

birçok açıklama ve örneklendirmelerde bulunurlar. Yapılan incelemelerin çoğunda postmodern felsefenin temelini oluşturan gerçeklik-sanallık, nesnellik-öznellik, tekillik-çoğulluk gibi ikilemlerin odağa alındığı görülür.

Edebî düzlemde postmodern dil incelendiğinde, mevcut postmodern eserlerin, modern ve klasik tarzda yazılan eserlerden farklı olarak kullanılan dilin anlamsal yönden kapalı, gramatolojik yönden deforme edilmiş ve dağınık bir yapı arz ettiği görülür. Postmodernistler, romanın diğer bütün unsurlarında olduğu gibi dil kurgusunda da kuralları hiçe sayan bir tavır içerisindeyler. Metni merkeze koymak, onu, şimdiye dek görünmemiş bir hâle getirmek için dilin yeni kurgusunu metnin başat ögesine dönüştürmeyi amaçlarlar. Dilin bilinen, kabul gören tüm katı kurallarını hiçe sayarak üslupsal ve gramatolojik düzlemde sınırları olmayan biçimde yeni ve aykırı metinler inşa ederler. Böylesi metinler, çok katmanlı ve çoğul okumalara müsait bir kimlik kazanır. Meydana gelen bu yeni metin, okurun o güne dek alışageldiği okuma alışkanlıklarını ters yüz eder. Böylece postmodernistler modernizmin kural koyucu tavrını metinsel bağlamda eleştirmiş olurlar.

Rosenau da yapılan bu tespitlere paralel şekilde görüşler belirtir. Rosenau'ya (2004: 25) göre postmodernistler geleneksel, akademik söylem tarzlarını reddederek cüretkâr ve kışkırtıcı hitap biçimleri, canlı ve merak uyandırıcı bir üslûp kullanmayı tercih ederler. Bu tür sunuş biçimleri toplum bilimlerinin hâinden memnun okurunu şoke eder, ürkütür, tedirgin eder. Aslında bu durum postmodernistlerce bir postmodern okuma faaliyetini öne çıkartmak için bilinçli olarak tasarlanmıştır. Ayrıca modern söylem; kesin, hatasız, pragmatik ve katı bir üslûp tutturmayı amaçlarken, postmodernistler hitâbet açısından daha edebî bir karakter gösterirler. Emre'nin (2006: 111) de belirttiği gibi modernin sistematik hâle getirip ihtisaslaştırdığı dil, böylece, gramatolojik kurallara uyulmayan, alışılmış konvansiyonlarından farklı şekilde kullanılan, daha anarşik bir zemine oturtulur. Zira bu kaos üretimi, modernizme karşı yürüttükleri anti-modernist hareketin etkin bir tarafını oluşturması yönüyle postmodernistler tarafından özellikle önemsenir.

Postmodernistler dilin yapısıyla oynarken sadece yazım üzerinde değişiklik yapmazlar. İmlâda olduğu gibi noktalamada da tüm kaideleri yok sayıp keyfiyetleri doğrultusunda yeniden düzenlerler. Çünkü onlara göre imlâ ve noktalama kuralları;

sınırlayıcı, sınıflandırıcıdır. Postmodernistlerin metinde yazım ve noktalama yönünden birçok kez benzer şekillerde örnekler verdiği görülür. Çoğu postmodern eserde özel isimler büyük yazılmaz, yargının sonuna nokta konulmadığı gibi, sıralı cümleler arasında noktalı virgül ya da virgül kullanımı da söz konusu değildir. Dilin, kökten yeni sözcük türetme yollarını yani ön ek, son ek kavramlarını bozarlar. Postmodernistler bağlaç kullanımından genellikle uzak dururlar. Olabildiğince uzun, gramatolojik yönden deforme olmuş cümlelerle metin, sadece şekil olarak değil muhteva yönünden de tahrip edilmiş olur. Özetle dilbilgisi açısından metinde hem anlamsal hem de şekil olarak bütünlük oluşturacak tüm kurallara karşı çıkarlar.

Postmodernistler, dilin sadece biçim yönüyle ilgilenmezler. Her ne kadar postmodernizmle birlikte eserlerdeki içerik önemsizleşse de anlam yok sayılmaz; aksine ona karşı farklı bir yaklaşım sergilenir. Klasik ve modern metinlerden farklı olarak anlam yine sözcükler aracılığıyla fakat çağrışımsal boyutla sağlanır. Deforme edilen gramatolojik yapıya ilaveten, türetilen yeni ve daha çok uydurma kelimeler, okur için bir bilmeceye dönüşür. Bu bilmeceyi çözümlmek için çağrışımsal yönüyle dil, âdeta bir ipucudur. Dilin göreceli yapısı, çağrışımsal düzeyde okurun her türden yeni ya da uydurma sözcükleri ve bu sözcüklerin oluşturduğu dizgeyi çözümlemesinde ona yardımcı olur. Zira postmodern metinlerin çoğul okumalara açık olmasını sağlayan en önemli yönlerden biri de doğasında var olan çağrışımsallıktır.

Dilin çağrışımsal düzlemde etkisi, sadece nesir türünde kendisini göstermez. Özellikle modern dönemin sonlarına doğru şiir türünde çağrışıma dayalı şeklen deforme edilmiş bir şiir dili ve anlayışı ortaya çıkar.

Ayrıca postmodernistlerin güncel dil kullanımları yerine, eserlerinde pek kullanılmayan sözcüklere yöneldikleri görülür. Bu durum biraz da postmodern anlayıştaki minimal olanın tercih edilmesiyle ilişkilidir. Postmodernistler, nasıl ki sosyokültürel bağlamda modernden ziyade taşrayı, zaman hususunda nesnel ve bütünlüklü yapı yerine kırılmalı ve ân odaklı bir sistemi, mekân düzleminde merkezden çok çevreyi, kişiler kadrosunda ideal bireyden çok merkeziyetsiz/silikleşen özneyi tercih etmişlerse, dilde de benzer şekilde evrensellikten ziyade yerel, arkaik yahut uydurma kullanımlara yönelmişlerdir. Akay'a (2005: 112) göre postmodernistler için sanat yapmak, dili içinden mayınlamak, minörleştirmek, başka anlatım şekillerine koyup,

cümlelerin sözdizimsel sabitliğini bozarak; yani onu yersiz yurtsuzlaştırmakla olacaktır. Böylesi bir dil kullanımı beraberinde okuma ve anlama sorununu getirir. Klasik ve modern metnin okuru, metinlerin içeriğine paralel olarak okuduğunu anlamakta pek zorluk çekmez. Çünkü eserlerdeki muhteva; evrensel olana, ideale ve bir bütüne hizmet eder. Böylesi genel geçer hükümlerin anlamsal olarak kapalı olması da pek mümkün olmaz. Dolayısıyla bu türden okumalara alışkın olan okur, karşısında evrenselden ziyade yerel bir dil bularak şaşkınlık yaşar, kendini yetersiz hisseder, sorgular. Postmodern dil, deforme edilerek anlaşılması zor bir hâle sokulmuşken bir de yerel sözcüklerin kullanılması ile pasif okur için âdeta bir kâbusa dönüşür. Artık önündeki metin sadece bir tüketim malzemesi değil, aynı zamanda çözümlemesi gereken bir bulmaca gibidir. Okur, metni anlamak için çaba sarf edecek, karşılaştığı farklı türe yönelik farklı okuma ihtiyaçları hissedecektir. Özetle metne karşı sorgulayıcı, agresif bir tutum içine girecektir. Ne var ki bu, postmodernler için bir problemden ziyade hedefledikleri metni ve okuru odak durumuna getirmek için bir fırsattır.

Dilin bu tarzda kullanılması, beraberinde yeni söylem tarzlarının ortaya çıkmasını sağlar. Dildeki kaotik yapı ile farklılaşan söylem; isyankâr, kendinden emin olduğu kadar kendisiyle çelişkiye düşen, çoğu kez bireysel ve mahallî bir hüviyet kazanır. Burada yine klasik ve modern söylemin eleştirisi söz konusudur. Klasik ve modernle birlikte önemsizleşen sıradan insan tipi, yerelliğiyle, postmodern eserlerde yeniden kendine yer bulur. Sokaktaki insanın üslubu, klasik ve modern dönemin seçkin insanın üslubunun yerini alır. Bir bakıma postmodernistler, sıradan insan tipine, kaybettikleri itibarlarını tekrar kazandırır. Eserlerde argo ifadelerin kullanılması, mahalli ağzın resmi dile tercih edilmesi, postmodernistlerin modernist ve klasikler karşısında sergiledikleri reddiyeci tutumun bir başka göstergesine dönüşür.

Postmodernizmle birlikte dilin ontolojik bir hadiseye dönüşmesi, üzerinde durulması gereken önemli noktalardan biridir. Postmodernistler diğer her konuda olduğu gibi mutlak varlığa da şüphe ile yaklaşırlar. Onlar için mutlak varlığın ne olduğu ya da olabilirliğinin mümkünatı felsefî düzlemdeki en büyük problemlerden biridir. Nietzsche ve Derrida gibi postmodernizmin önde gelen düşünürleri postmodern anlayışın özünü dil unsuruyla ilişkilendirirler. Ancak bu ilişki varlık ile ilgili problemi çözmediği gibi onu daha da derinleştirir. Böylece dil, doğal olarak ontolojik bir probleme dönüşür. Aslında böylesi bir problem dışarıdan bakıldığında çözülmesi çok zor gibi görünmez. Fakat söz

konusu problemin hem mutlaklıkla hem de varlıkla ilişkili olması, düşünürleri belirsizlik kavramına yönlendirir. Çünkü postmodernler için mutlak bir gerçekliğin olmaması ve dilin göreceli yapısı, mutlak varlığın ya da tözün ne olduğu sorusunu cevaplandırmada -dışarıdan bakıldığında- tatmin edici cevaplar verilmesini engeller. Ancak postmodernistler bu durumu yetersizlik olarak görmez aksine böylesi bir belirsizlik hâinden memnundurlar. Nitekim postmodern anlayıştaki her türden teklîğe karşı çoğulculuğun tercihi ve nesnel gerçeklikten ziyade sanallığın öne çıkartılması ile varlığın sorgulanması ve yorumlanmasında sınırsız imkân sağlanır.

Felsefî ve edebî düzlemde yapılan sorgulamalarda varlığa yönelik yorumlar ve sorgulamalar genellikle dil başlığı altında toplandığı için postmodernistler, varlığın esasında dil olduğu hakkında ortak bir paydada toplanırlar. Ne var ki bu varlığın mutlaklığı söz konusu değildir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi varlığın belirsiz bir yapıda olması, postmodernistleri, doğal olarak dilin de belirsiz bir kimlikte olduğu sonucuna ulaştırır. Bir başka ifadeyle postmodern felsefede varlık dilin kendisidir; fakat dil, taşıdığı şahsi özelliklerle mutlaklıktan ziyade muğlak bir yapıdadır.

Belirtilen tüm bu hususlara ilaveten modernizm Tanrılaştırdığı öznenin ölümü, tek tipten evrensel değerlerin reddi, nesnel gerçekliğin arka plana atılması, toplumsal ve merkeziyetçi yapının inkârı, üslup ve yazarın metinden kaldırılması, dili postmodernistler için merkezî konuma getiren diğer etkenlerdir. Konuya örnek teşkil etmesi bakımından Batum'un Roland Barthes'ın ifadelerinden yola çıkarak yaptığı tespitler dikkate değerdir. Batum (1996: 35), 'Barthes, ben bir metin yazıyorum, ona da Roland Barthes adını verdim' diyerek sanat eserinin gerçek evreni yansıtmadığını, aksine kurmaca bir evren oluşturduğunu belirtir. Yani yaratılan bu kurmaca evrende doğal olarak kimlik de kurmacadır. Barthes'a göre kendini anlatmak, kendini dil ile yeniden kurmaktır, yeniden yaratmaktır. Çünkü dili kullanmak demek, gerçekle değil, dil sistemleri ile ilgilenmek demektir.

Anlamsal açıdan kapalı, gramatolojik yönden bozuk yapısıyla postmodern metnin, okuru ön plana çıkarttığı ve dolayısıyla dilin metnin esas ögesi konumuna getirildiği söylenmişti. Burada bu hususun tekrarı şu açıdan önemlidir: Dilin bireyden bireye göre sınırları değişkenlik gösterir. Dolayısıyla her birey, metni dil yetisi ölçüsünde yaratır ve anlamlandırır. Böylece dil-birey-metin ilişkisi, yatay düzlemde, birbiriyle

bağlantılı, bir o kadar da birbirinden kaynağını alan bir şekle bürünür. Sonuç olarak dil, bireyi, birey de metni yaratmış olur. Derrida, belirtilen bu hususlara yönelik şu ifadeleriyle konuyu örneklendirmiş ve açıklamış olur: “Kendimin özne olma bilincine varabilmemi bile, ‘ben’i, ‘ben olmayan’dan ayıran dile borçluyum. Dilden önce var olduğuna inandığımız ‘ben’ kavramı, aslında dil sayesinde var olan bir ‘metindir’” (Moran, 2012: 201).

Postmodernistlerin varlık ile ilgili düşünceleri özetlenecek olursa, onlar için başta sorunsal gibi duran varlığın mutlaklığı yahut olabilirliği dille anlamlandırılmıştır. Bir başka ifadeyle dil, postmodern anlayışta mutlak olamasa da muğlak bir şekilde esas konumdadır. Bunda çoğulculuk anlayışı, modernizmin çeşitli yönlerden eleştirisi, dilin göreceli yapısı ve dil-metin-birey ilişkisi belirleyici unsurlar olmuştur.

Postmodern edebî eserlerde tek yönlülüğe karşı çıkış sadece söylem düzleminde değildir. Metinlerarasılığın tüm imkânlarından yararlanan postmodern sanatçılar, özellikle “pastiş ve parodi”³⁰ yöntemleriyle üslupta derinlik sağlarlar. Kaleme aldıkları eserlerde her türden metne yer vermeleri, onların içerik ve söylem tarzlarıyla oynayıp harmanlayarak sunmaları postmodernistlerin dildeki sınırsız özgürlük anlayışından kaynaklanır. Örneğin bir metin, parodik düzlemde tekrar yazılarak ciddiyeti bozulur. Pastiş tekniğinin kullanılmasıyla diğer eserlerin üslupsal açıdan örneklendirilmesi veya taklidi, özgün eseri çeşitli edebî türleri kendi bünyesinde barındıran çok katmanlı bir *karnaval alanı* hâline getirir. Böylelikle daha önce kaleme alınan birden fazla metin bir arada kullanılarak yeni fakat orijinal olmayan bir üslup oluşturulur. Aynı metin içerisinde hem masalsı, hem şiirsel hem de akademik üslup kullanılabilir; ya da tür düzleminde birden fazla edebî form, herhangi bir sistematik yapıya uyulmaksızın tek bir metin içine yerleştirilebilir. Postmodernistlerin tür kaygısı gütmenden tüm yazılı kaynaklara atıfta bulunmaları, eserlerini bilinen roman formundan uzaklaştırır. İşte tam da bu noktada postmodernist eserlerin niçin anlatı olarak kabul gördüğünün cevabı verilmiş olur. Emre’nin (2006: 109) de belirttiği üzere postmodernistler, dilin, tüm metinlerin olmazsa olmaz koşulu olduğunu söyler. Modern metinler için dil, herhangi bir edebî türe göre şekillenir, o türün gerektirdiği forma girer; fakat postmodernistler için dil, herhangi bir türe yahut üsluba göre biçim almaz. Bu tespitten yola çıkarak şöyle bir çıkarıma

³⁰ Pastiş ve parodi hakkında bilgilendirmeler ve örneklemeler “metinlerarasılık” başlığı altında verildiği için, bu yöntemlere tekrar ayrıntılı olarak değinilmeyecektir.

ulaşılabilir: Modern metindeki dil, formuna göre şekil alırken, postmodern metinlerdeki dil, formun kendisi olur, onu kendine göre biçimlendirir.

Postmodern anlayıştaki türlerin nedensellik kaygısı veya şartı olmadan bir arada sunulabilirliği, beraberinde edebî eser yaratıcısının kendine has, orijinal bir üsluba sahip olma gerekliliği konusunu tartışılır konuma düşürür. Bilindiği üzere modern metinlerde yazarın kendine has bir üslubunun olmaması bir zayıflık göstergesi olarak yorumlanırdı.       postmodern döneme kadar üslup; yazarına, özgün olabilme derecesine göre kıymet kazandırmaktaydı. Bir başka ifadeyle “sanatçının başarısı, daha çok kişisel bir üslup sahibi olması[yla] bağlantılı[ydı]” ( etin, 2009: 273). Oysa postmodernist anlayışla beraber bu görüş önemsizleşir. Postmodernistler üsluptaki başarıyı öznelliğe değil; aksine daha önceki üslupların tekrar ve bir arada kullanılmasına bağlarlar.

Üslubun ortadan kalkmasıyla ilgili fikir beyan eden düşünürlerden biri de Frederic Jameson’dur.  nceki başlıklarda da yer yer değinildiği üzere; Jameson (1994: 76), üslubun ortadan kalkmasını postmodernizmle beraber öznenin ortadan kalkmasıyla ilişkilendirir. Jameson öznenin ölümüyle ona ait bir düşünce ya da hissin olamayacağını vurgulayarak dolayısıyla üslubun da ortadan kalktığını belirtir. Bunlara ek olarak Jameson, postmodern dönemdeki hissiyatı, üslup ve üslubun çeşitliliğiyle özdeşleştirir.

Postmodern dil hususunda değinilmesi gereken bir diğer nokta, dilin oyun kavramıyla etkileşim içerisinde olmasıdır. Dilin; nesnel gerçekliğin ötesinde, sınırları olmayan ve kurmacaya daha yakın bir yerde olması, beraberinde birçok kez dil-oyun birlikteliğini/etkileşimini ortaya çıkartır. Postmodern yazarlar, eserlerinde dille oyunlar oynamayı severler. Kurgunun  ne çıkartılması, eserlerdeki dil oyunları, sadece dilin deforme edilmesi üzerine değildir. Biçimin bozulmasını fırsat bilen postmodern yazar, anlamı da bir sorunsala çevirerek metni olabildiğince anlaşılmaz bir düzleme taşır. Böylece postmodern yazarın arzuladığı hem gerçeklikten ziyade kurmacanın odağa alınma uygulaması ön plana çıkartılır hem de çoğul okumalara müsait metinler oluşturulur.

Postmodernistler, dilsel oyunlarla bilimsel gerçeklik anlayışına da büyük bir darbe vurur. Onlara göre dilin özerk ve ontik yapısı, bilimsel bilginin çıkış noktasıdır. Bu hususta John W. Murphy, kimi düşünür ve bilim insanlarının görüşlerinden örnekler verip dil ve bilimsel bilgi ilişkisini görecelik kavramına dayandırarak açıklamaya çalışır:

“Lyotard, bilginin bir ‘dil oyunları’ ürünü olduğunu söyleyerek düalizmden kaçmanın farklı yollarını özetlemeyi dener. Başka bir deyişle, düalizmin başarısızlığının ardındaki mantık, dilin etkisinin ortadan kaldırılamamasıdır; bu amaca ulaşmak için hangi stratejiye bağlanırsa bağlanılsın, durum değişmez. Mesela, ne Newton ne de empresyonistler dilin zaaflarından kaçamazdılar. Wittgenstein’a bel bağlıyorsa da, Lyotard’ın savunduğu şey, gerçekliğin dilin kullanımı içinde kavramlaştırıldığıdır. Julia Kristeva’nın, metinlerarasılık kavramı bu noktayla ilgilidir. (Julia Kristeva’nın) fikri, dilin yalnızca, bu metinsellik çevriminden kaçış olmamakla birlikte, bir metinden diğerine dolaştığıdır. Yorumu ulaşır ulaşmaz, bu süreç tekrar başlar ve devam eder. Gerçekte metinlerarasılık, bir Sisypheos miti olarak durmaktadır. O nedenle; gerçeklik doğru ile yanlış konusunda dilsel tarzda oluşan varsayımlardan doğar. Bu varsayımlardan kaçış imkânsızdır. Dili oluşturan kurallar, ne doğal olarak düzenlenirler ne de Tanrısal şekilde ilham edilirler; konuşma eylemleri içinde meşrulaştırılırlar. Postmodernistler, dil etkisinin teknik olmaktan çok ‘pragmatik’ olduğunu öne sürerler. Barthes’in söylediği gibi alfabe kişisel değildir; çünkü dil kullanımı, gerçekliğin çekirdeğine sızan bir olaydır. Geçmişte dili dünyadan ayıran ne tür teşebbüslerde bulunulmuş olursa olsun, postmodernistlere göre bu manevralar asla başarıya ulaşamaz. Basitçe dile getirmek gerekirse, dilin etkisinden asla sakınılamaz. Bunun nedeni çok basittir: Semboller, dünya özerkmişçesine olguları işaret etmezler, göstermezler veya olguların yerine geçmezler. Konuşma daha büyük bir gerçekliğin vekili değildir, der Derrida, kendi kendisini temsil eden bir şeydir” (Murphy, 2000: 52-53).

Wittgenstein’in felsefî anlayışında dil oyunlarına yönelik doğrudan tespitler bulunur. Wittgenstein, her ne kadar post-yapısalcı olarak bilinse de postmodern felsefenin dil anlayışını tam anlamıyla benimsemez; aksine dil düzleminde birçok yerde onun karşısında durur. Ancak bu karşıdalık, postmodernistler üzerinde ciddi etkiler bırakarak postmodern dil anlayışını sağlam temeller üzerine inşa etmelerine yardımcı olur. Wittgenstein, “dil ile dilin örüldüğü eylemlerden oluşan bütüne ‘dil-oyunu’ diye(erek)” (Wittgenstein, 1998: 15) dil-oyunu teriminin sınırlarını geniş çerçevede belirlemiş olur. Bir başka ifadeyle “‘dil-oyunu’ terimi, dili konuşmanın, bir etkinliğin ya da bir yaşam biçiminin parçası olduğu olgusunu öne çıkartma anlamına gelir” (Wittgenstein, 1998: 24).

Wittgenstein’in dilin oyunsal yapısıyla ilgili söyledikleri dikkate alındığında dilin, öncelikle anlama dayalı, kuralları olan ve kullanıcısı tarafından tekrar düzenlenebilen öğretici ve aynı zamanda gramatolojik bir yapıda olduğu anlaşılır. Burada postmodern dil-oyun ilişkisi hususunda önem taşıyan nokta, dilin kullanılabilirliği ve tekrar tekrar kullanıcısı tarafından düzenlenebilir yapı göstermesidir. Wittgenstein, dil-oyun-sözcük ilişkisini anlama, kurala ve dilin yaşayan bir varlık olmasına dayandırarak: “‘Dil oyunları’ terimi de dili konuşmanın, yani kullanmanın, bir etkinliğin ya da bir yaşam biçiminin parçası olduğu olgusunu öne çıkarmak anlamına geldiğinden, felsefî sorunların değerlendirilmesinde dildeki sözcüklerin anlamını, kullanımları temelinde ele almak gerektiği kendisini göstermektedir” (Gültekin, 2007: 22). Bir başka ifadeyle kelimenin anlamı, onun dildeki kullanımıyla doğrudan ilişkilidir.

Dil oyunlarında, sözcükler bağlamsal yönüyle incelendiğinde kelimenin ideal olandan çok gündelik yaşam odaklı olduğu anlaşılır. Bir başka ifadeyle Wittgenstein'in dil felsefesinde sözcükler faydaya yönelik birer araç gibidir. Şöyle ki “bir sözcüğün anlamı, onun kullanımını çevreleyen etkinliklerde, ‘yaşam biçimi’nde aranmalıdır. Bir ifade, ancak yaşam akışı içerisinde anlama sahiptir. Sözcükler resim değildir, çeşitli dil oyunlarında kullanılan parçalardır” (Altuğ, 2001: 160).

Wittgenstein'in dil-oyun kavramına yönelik açıklamaları, postmodernistlerin dile bakışlarıyla birçok yerde çelişse de dilin postmodern düzlemde nasıllığına getirdiği açıklamalarla bir araca dönüşür. Burada altı çizilmesi gereken asıl nokta, dilin birçok fikrî sistemde oyunsallıkla bağlantılı olmasıdır.

Postmodernlerin edebî metinleri analiz yöntemleri, kendi tabiatlarına uygun olarak çözümleyici, analitik ya da bilimsel metotlardan çok daha öznel ve metni öne çıkaracak biçimdedir. Postmodernizmin önde gelen düşünürlerinden biri olan Jacques Derrida'nın “yapısökümcü/yapıbozumcu okuma” deneyimleri, postmodern dil ve üslup anlayışının bütünlüklü olarak kavranması hususunda büyük öneme sahiptir. Bu nedenle Derrida'nın teorisini ayrı bir başlık altında incelemek daha uygun olacaktır.

Postmodern anlayışta roman unsuru olarak dilin sayılan tüm özellikler doğrultusunda diğer tüm roman unsurlarını kapsayıcı bir özellik gösterdiği rahatça anlaşılır. Örneğin; yazarın silikleşmesi, kurmacanın gerçekliğe tercih edilmesiyle bakış açısını ve kurguyu şekillendirir. Üslupsal yönde pastiş ve parodiden faydalanılması metinlerarasılığı, sıradan insan tipinin önemsenmesi ve okurun öne çıkartılması ise kişi kadrosunu ve bakış açısını etkiler. Ayrıca anlamdaki belirsizlikler ve bellek kavramının işlevsellik kazanması, zaman ile mekân unsurlarında geçişkenlik, kayganlık ve kırılganlığı ortaya çıkartır.³¹

³¹ Böylesi kapsayıcı bir etki düşünüldüğünde dil başlığı altında eserlerden yapılacak olan örneklendirmelerde önceki başlıklarla kimi zaman tekrarlara düşmek kaçınılmaz olacaktır.

2.6.1. Dilde ve Üslupta Parçalanma, Yeniden Kurulma(ma): Bir Okuma Denemesi Olarak Yapısökümcülük/Yapıbozumculuk

Postmodernizmin önde gelen isimlerinden olan Jacques Derrida, yapısalcılığın karşısında postyapısalcı bir düşünce sistemi yaratarak postmodern dil anlayışının temellerini oluşturur. Özellikle gösterge-gösteren ilişkisinde yeni tanımlamalara giderek yapısalcıların aksi yönde “gösterilen”in sınırlandırılmayacağını öne sürer. Dilbilimde Ferdinand de Saussure’ün gösterge tanımı üzerinden yapısalcı anlayışı eleştirerek dilin anlamsal ve yapısal imkânlarını sorgular, reddeder. Dilin tek sesli, anlamsal yönden biricikliğine ve kuralcı yapısına yönelik eleştirilerde bulunur. Aslında bu tutum bir yerde modernist anlayışın dil unsurunda ortaya çıkarttığı yapısalcı hareketle ilgilidir. Zira “yapısalcı girişim üst yapıların, ya da daha sınırlı bir tarzda, ideolojinin incelenmesi” (Jameson, 2002: 101) ile alakadar olmuştur. Yapısalcı anlayışın, siyasî, tasnifçi, kuralcı yapısı; postyapısalcılarca modernist dil anlayışının mutlak ve tek anlamıyla ilişkili olarak görülmüştür. Bu durum beraberinde doğal olarak postmodernist eleştiri ihtiyacını doğurmuştur. Bir başka ifadeyle “modernizm bilimci, olgucu, determinist bir algılama ve yorumlamayı öngörürken, postmodernizm ve Derrida’nın yapısökümünde determinist bir algılama ve yorumlama, nedensellik, nesnellik, hiyerarşik bir gerçeklik, tek bir doğru yoktur” (Uçan, 2009: 2292).

Bu noktada Derrida’nın yapısalcılık karşısında geliştirdiği yapısökümcü metodu anlamak için öncelikle yapısalcıların önde gelen isimlerinden olan Ferdinand de Saussure’ün dile bakış açısını incelemekte fayda vardır.

Ferdinand de Saussure (1988: 157-158), dilsel kendilik mevcudiyetini gösterenle gösterilenin birleşimine borçludur; bu unsurlardan yalnız biri ele alınırsa, kendilik ortadan kalkar der ve dilin, kapsadığı anlamlarla düzenlenişini incelemekle yetinebileceğimiz, önceden sınırlandırılmış bir göstergeler bütünü olmadığını belirtir. Ona göre dil, ayrımsız bir yığındır; fakat dikkat ve alışkanlıklarla bu yığın içinde özel ögeler bulunabilir.

Saussure, dili tanımlarken kendi içinde neden-sonuç ilişkisi kurmayı da ihmâl etmez. Saussure’e (1988: 36) göre dil olayının her zaman iki yüzü vardır; bunlar birbirinin karşılığını doğurur, birbirinin değerini belirler. Bir başka ifadeyle Saussure’nin dil

anlayışında “gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşur; gösteren ve gösterilen, bir kâğıdın iki yüzü gibidir. Kâğıt yırtılırsa iki taraf da yırtılır” (Uçan, 2009: 2293-2294).

Aslında bu husus doğrudan “anlam” kavramıyla ilgilidir. Saussure, anlamı gösteren-gösterilen ilişkisine bağlayarak anlamın şart ve kapsamını açıklamış olur. Yani bir yerde dilde anlamın bu şartlarla sağlanabileceğini belirtmiş olur. J. Derrida işte tam bu noktada Saussure’den ayrılır; çünkü Derrida, anlamın sınırlandırılmayacağını söyler. Bununla birlikte Derrida, “ayırım” ve “erteleme”³² kavramlarıyla anlamın tekillikine karşı çıkarak Ferdinand de Saussure’ün dil-anlam ilişkisindeki düşüncelerine eleştiride bulunur. Derrida, belirtilen kavramlarla mutlak bir anlamın söz konusu olamayacağını ve anlamın kendisini sürekli ertelediğini vurgular. Bununla beraber anlamsal çoğulculuk sadece kelime üzerinden sağlanmaz, her harf ayrı bir gösteren olarak mânâdaki göreceliği pekiştirir. Nitekim postmodern eserlerde harflerin yalnız, ortak ve tek bir nesne/obje/şahıs ile gösteren misyonu taşıdığı sıklıkla gözlemlenir. Dolayısıyla denebilir ki postyapısalcılar, göstereni sadece kelimelerle sınırlamaz, harfe kadar indirgeyerek anlamda çoğulluğu ve şahsiliği öne çıkartırlar. Böylece gramerin uyumsuzluğuyla eser hem anlamsal hem de dilbilgisi yönüyle yapısöküme/yapıbozuma uğratılır.

Derrida’nın Saussure’den ayrıldığı bir başka nokta da ses-söz-dil önceliğidir. F. de Saussure’e göre önce söz vardır. Daha da ötesi söz, dilin özüdür. Ona göre “dilın özü, her zaman değişen, yaşayan konuşma içinde bulunur” (Lechte, 2006’dan aktaran Uçan 2009: 2296). J. Derrida ise sestten önce dilin var olduğunu belirtir. Başka bir ifadeyle ona göre dilden evvel hiçbir gösterge yoktur. Derrida, bu iddiasını şu şekilde gerekçelendirip açıklar: “Batı felsefesi Platon’dan günümüze kadar, kendi kendine yeterli, dilden önce var olan bir temel ilkenin (Tanrı, ruh, madde ya da doğruluk gibi) peşinden koşmuştur. Anlamın dilden önce var olmasını gerektiren bu görüş sesmerkezci düşünceinin düştüğü bir yanılgıdır” (Moran, 2012: 200).

³² Ferdinand de Saussure’de *gönderge* kavramı yoktur. Saussure, dil incelemelerine bilimsel bir nitelik kazandırmak için dilin inceleme nesnesini belirlemeye çalışır. İnceleme nesnesi olarak da dilin kendisini alır. Saussure yaptığı anlamlandırmada kesin anlama ulaşmaya çalışır. J. Derrida ise bir metinde anlamın orada “hazır” olduğu düşüncesine karşı çıkar. *Différence* (ayırım) kavramıyla bu karşı çıkışını açıklamaya çalışır. Derrida *ayırım* kavramı ile anlamlandırmadaki sınırsızlığı ya da genişliği kasteder: Ona göre “anlamlandırma hareketi, ancak var olduğu söylenen her öge varlık sahnesinde görünürse mümkündür. Evrensel bir gerçek, mutlak bir gerçek yoktur. “Anlam sürekli ertelenir”, “anlamda istikrar yoktur”, “anlam sabitlenemez” şeklinde özetlenebilecek düşünceler *ayırım* kavramıyla açıklanır. (Uçan, 2009: 2294).

Derrida'yı yapısalcılardan ayıran bir diğer düşüncesi de yazıya verdiği önceliktir. Yapısalcılar; sözü yazının önünde tutarak sözlü sözcüğün, yazılı sözcüğün yaratıcısı olduğunu savunurlar. Bir başka ifadeyle Saussure'ün dilbilim anlayışında söz-yazı önceliğinde yazının sadece söze bağlı bir araç özelliği taşıdığını ifade ederler (Derrida, 2010: 48). Özetle Saussure'e göre, yazı dilbilimsel düzlemde sözün önünde değildir.³³ Derrida ise, yazının sözden önce var olduğunu, varlığının hiçbir nedenselliğe göre yadsınamayacağını belirtir ve ekler: "Yazının sözde türemişliği, ne denli gerçek ve ağırlıklı olursa olsun, ancak bir koşulda mümkün olmuştur: 'kökensel', 'doğal', vb. dilin hiçbir zaman el değmemiş, yazıyla temas etmemiş saf bir durumda mevcut olmamış olması, her zaman kendisinin de bir yazı olmuş olması[dır]" (Derrida, 2010: 86-87). Yazının böylesi bir önem kazanmasıyla modern "öznenin metafizik mevcudiyet fikrinin merkezindeki konumu sona erdirilir. Söz ve akıl sahibi özne artık metafizik mevcudiyetin merkezi dayanak noktası" olmaktan çıkmıştır. <http://dipnotkitap.net/felsefe/Derrida.htm> (01.07.2015).

Belirtilen tüm bu hususlar etrafında postyapısalcıların ortak bir payda altında toplandığı söylenebilir: Anlam sabit değildir; çünkü sürekli ertelenebilir, değişken, oynak bir hâldedir; yazı ve dolayısıyla metin sözden önce gelir, dilin bilimsel metotlarla incelenebilirliği nafile bir çabadır. Gösterilenle gösteren, sözcükle anlam gibi birbirine karıştıtır ya da birbirini oluşturan tüm nedensellikler kabul edilemez. Aslında bu hususlar detaylandırıldıkça çoğalacaktır; fakat postmodern dil ve edebiyat bağlamında postmodern dil anlayışını ifade etmede bu kadarı bile fikir sahibi olunması için yeterli gibi görünür.

Postmodern edebî anlayışın sanatsal düzlemde yaptığı incelemelerde yine Derrida'nın düşünceleri odağa alınır. Derrida'nın yapısöküm/yapıbozum olarak adlandırdığı bu yöntem, esasında bir okuma önerisi, denemesidir. Temellerini de şimdiye dek anlatılan hususlardan alır. En önemli yanı ise tür fark etmeksizin her forma yönelik subjektif eleştirel bir hüviyet taşımasıdır. Yapısökümcü okumada, her sözcük yerinden edilir, şekliyle oynanır, ona farklı anlamlar kazandırılır. Böylece postmodern dil anlayışında amaçlanan çok seslilik, genelde metne, özelde ise sözcüğe farklı anlamlar kazandırılarak sağlanmış olur. Çoğul okumalara müsait bir kimliğe bürünen edebî eser, bir açık yapıta dönüşerek alımlama estetiği kavramının işlevsel kullanımına imkân sağlar.

³³ Bu husus, Derrida'nın dilbilim-gramatoloji kavramlarını mukayese etmesinde kaynak sebep olarak görülür. Bk. (Derrida, 2010: 43-114).

Metinde okurun/yorumcunun aktif hâle gelmesi ise, beraberinde yazarın önemini ortadan kaldırır, böylelikle daha evvel de vurgulandığı gibi okuru, metnin hem yorumlayıcısı hem de yaratıcısı konumuna getirir.

Tüm bu hususlar göz önüne alındığında postyapısalcı anlayışın ve bu anlayışa bağlı okuma yöntemlerinin, Aristoteles'ten bugüne kadar olan tüm felsefe akımlarını ve bu felsefelere bağlı dil anlayışlarını yerinden sarsacak bir etki bıraktığı çıkarımında bulunmak yanlış olmayacaktır.

2.6.1.1. Üslup ve Anlamda Çeşitliliğin Örneği: *Beyaz Kale*

Beyaz Kale, postmodern dil anlayışını daha çok anlamsal yönden çoğul okumalara müsait olma yönüyle örneklendirir. Romanda genel olarak gramatolojik yapı ve noktalamanın düzenli olduğu görülür. Ancak bu düzenlilik, klasik romandaki gibi katı ve değişmez değildir. Dil, neden-sonuç ilişkisini oluşturacak ya da okuma esnasında anlamda kolaylık sağlayacak yönde işlevsellik göstermez. Bir başka ifadeyle dilsel kullanımlar, anlamın berraklaşması ve okur için kolay bir okuma eyleminin gerçekleştirilmesinde pek etkinlik taşımaz. Yer yer kelimelerin bitişik yazımına, üst üste devrik cümlelere yahut noktalamada farklı kullanımlara rastlansa da bu örnekler, sayıca azlıklarıyla eserin anlam yahut gramatolojik yönden postmodern romana dönüşmesinde belirgin şekilde etkili değildir.

Beyaz Kale'nin postmodern özelliklere uygun yönü, dilin anlamla olan ilişkisi üzerinedir. Eserin çoğu yerinde okur için belirsizlik gösteren durum ve olaylar söz konusudur. Bunlar daha çok belleğin soyut yapısı, zamansal kırılmalar, kurgudaki muğlaklık ve birden fazla metnin, metinlerarasılık yöntemleriyle romana eklemlenmesinden kaynağını alır. Zira eserdeki dilsel kullanımlar, mevcut belirsizlikleri netleştirmez, aksine okur için anlamlandırılmayı daha da zorlaştırır.

Okur için *Beyaz Kale*'nin anlamsal yönden muğlaklaşması ilk olarak kurguda ortaya çıkar. Eserde farklı üç kurgunun bulunması ve ilk iki kurgunun birbirine üstkurmaca tekniğiyle bağlanmış olması -klasik ve modern romanların kurgusunun düzenli yapısından farklı olması yönüyle- okurun anlamlandırma sürecinde güç bir yapının ortaya çıkmasına sebep olur.

Beyaz Kale'nin asıl kurgusuna temel hazırlayan ilk bölüm “Giriş”tir. *Sessiz Ev* romanının kurmaca karakterlerinden olan Faruk Darvinoğlu’nun kaleme aldığı bölümde, romanın nasıl kurgulandığı hakkında doğrudan bilgiler yer alır. Roman, aslında Gebze Kaymakamlığının arşivinde bulunan bir elyazmasının yeniden yorumlanarak kaleme alınmasıyla oluşturulmuştur:

Bu elyazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığına bağlı o döküntü “arşiv”de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tıkkış tıkkış doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum.

(...)

Bir masanın üzerine koyduğum el yazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtlarımın durduğu başka bir odadaki masaya geçiyor, aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum. Kitabın adını, ben değil, yayımlamaya razı olan yayın evi koydu (BK: 7-9).

Bu yönüyle kurgu çözümlemesi zor bir yapı göstermez. Okur için ilk etapta asıl kurgu olan Elyazması Hikâye’nin nasıl ve kim tarafından kaleme alındığı bellidir. Ancak roman ilerledikçe bu durum farklı bir boyut kazanır. Özellikle Köle’nin yazar-anlatıcı olarak yer aldığı Elyazması Hikâye’nin sonunda kullandığı “(k)itabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile” (BK: 128) ifadesiyle yazarın Köle olma ihtimali ortaya çıkar. Bu esnada okurun zihninde acaba Faruk’un kendisini Köle’yle eşleştirip eşleştirmedığı sorusu belirir. Bu sorunun cevabı aranırken romanın son bölümü olan “Sonsöz- Beyaz Kale Üzerine”de Orhan Pamuk’un somut yazar olarak kurgunun kime ait olduğu üzerine dile getirdikleriyle okurda yazar-anlatıcı-kurgu düzleminde belirsizlik gittikçe artar. Yani bir yerde dil aracılığıyla kurgu oynulaşır.³⁴ Böylece dilin kullanım biçimi, okur için anlamı muğlaklaştıran bir hüviyet kazanır:

Beyaz Kale'nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca'nın mı yazdığını ben de bilmiyorum (BK: 147).

(...)

Hikâyem (BK:145, 148), Kitabım (146, 148).

(...)

Sessiz Ev'in kahramanlarından tarihçi Faruk'a duyduğum yakınlığı, *Beyaz Kale*'yi yazarken karşıma çıkan bazı teknik zorluklardan (okuyucu için gerekli bazı açıklamalar, zorunlu bazı tarihsel bilgileri aktarmak vb.) sakınmak için kullanmaya karar verdim (BK: 147).

(...)

Gebze arşivinde bulunduğu el yazmasını Faruk da tıpkı *Cervantes* gibi vatandaşlarının diline aktarırken başka kitaplardan da metne bir şeyler eklemiş olmalı. Bu arada tıpkı Faruk gibi benim de arşivlerde çalıştığımı, kütüphanelerin tozlu raflarında elyazmaları arasında eşlendiğimi düşünen okurlarıma, Faruk'un yaptığı işleri üzerime almak istemediğimi belirtmek isterim. Benim yaptığım, yalnızca Faruk'un bulunduğu bazı ayrıntılardan faydalanmak oldu. Onlar

³⁴ Kurgunun oynulaşmasıyla metin, çoğul okumalara müsait hâle gelir. Oynulaşan kurgu içerisinde okurun pasif kimliğinden sıyrılması da kaçınılmazdır. Zira Pamuk’a göre her okur, bu oyunu dilediği gibi resimler, dilediğini dilediği yerde arar (Pamuk, 2011: 130).

Stendhal'in *İtalya Hikâyeleri*'nden öğrendiğim o eski, bulunmuş el yazması yöntemiyle Faruk'a yazdığım giriş bölümüne serpiştirdim" (148).

Somut yazar olan Orhan Pamuk'un bu ifadeleriyle eserde anlatıcı ve kurgunun kimin tarafından kaleme alındığı iyice belirsizleşir. Bu belirsizliğin çözülmesinde iş okura düşer. Böylece *Beyaz Kale*, postmodern dil anlayışının yapısına uygun olarak çoğul okumalara müsait bir hâl alır. Kurgu başlığı altında değinilen bu örnekler dil ve üslup başlığı altında tekrar değinilmesi, aslında dilin kurgu üzerindeki belirleyici özelliğiyle alakalıdır.

Postmodern eserlerde dil yönünden çoğulculuğa etki eden bir diğer unsurun pastiş metodu olduğu söylenmişti. *Beyaz Kale*'de yer alan farklı türden metinlere atıfta bulunulması, üslupta parçalanmalara ve dolayısıyla çoğalmalara imkân sağlar. Eserde pastiş metoduna yönelik örneklerin daha çok tarih, felsefe, tabiat ve edebî kurgu oluşturma biçimi üzerine verildiği gözlemlenir.³⁵ Eserin en belirgin kişilerinin Köle ile Hoca olduğu düşünüldüğünde, bu kişilerin Hegel'in Efendi-Köle Diyalektiği ile Nietzsche'nin "Efendi-Köle Ahlâkı" felsefesiyle uygunluk göstermeleri açısından örneklendirmelerin bu doğrultuda yapılması isabetli olacaktır.

Hegel'in efendi-köle diyalektiğinin temel unsurlarının *Beyaz Kale*'deki Venedikli Köle'nin ve Hoca'nın kişilik özellikleriyle uygunluk gösterdiği gözlemlenir. Hegel'in Köle-Efendi Diyalektiği'nin efendisi, kendi varlığını köleye benimsetmek için her türden baskı yapar. Köle de varlığını sürdürmek için efendisini her yönüyle kabullenir ve kendi benlik bütünlüğünden taviz verir. Bu durum *Beyaz Kale*'de Venedikli Köle ve Hoca arasında neredeyse aynen gerçekleşir:

(...) işin farkına varıncaya kadar beni azat etmeyeceğini söyledi. Farkına varılacak şeyin ne olduğunu sormadım. Belki Hoca'nın da bunu bilmediğini öğrenmekten, bir önseziyle korkuyordum (BK: 33).

(...)

(i)nsanın ne olduğunun kendisinin düşünebilmesi de bir şakaydı; o sözleri onu kızdırmak için öfkeyle söylemiştim; ama bu dediklerime inanmaz gözüktüyordu: Cesaretimi kanıtlamazsam yiyeceğimi azaltmakla, dahası, odaya kilitlemekle tehdit etti beni: Düşünüp, ne olduğumu bir kâğıda yazmalıymışım; bu işin nasıl yapıldığını ne kadar cesur olduğumu görecekmış (...) (o)daya kilitlenmekten korktuğum için hayallerimi yazmaya devam ettim (BK: 52-53).

Eserde Hegel'in Köle-Efendi Diyalektiği'nde olduğu gibi Nietzsche'nin "Efendi-Köle Ahlâkı" anlayışına uygun birçok sahnenin yer aldığı görülür. Romanda Hoca ve Köle'nin ilişkilerinde hınç ve kimlik bütünlüğüne yönelik ifadeler bu benzerliği

³⁵ Diğer örnekler için bk. s.113-127.

örneklendirir:

Benim durumumdaki birinin Hocaya farkına vardırmadan bir keşif yaptırdığımı, kendisinin ve benzerlerinin pek kesin ve açık olmasa da zayıf noktaların ortaya çıkardığımı söylemiş olmalıyım! Yalnız onun değil, ötekilerin de canına okuyacağım günlerin uzak olmadığını düşünmüştüm herhalde; kötü olduklarını kanıtlayarak onları yıkacaktım: Sanırım, hikâyemi okuyanlar Hoca'nın benden öğrendiği kadar benim de ondan öğrenmiş olmam gerektiğini anlıyorlardır artık! Belki de, insan yaşlılığında, simetriyi, hikâyelerde bile daha çok aradığı için böyle düşünüyorum şimdi. Yıllarca birikmiş kinimin heyecanıyla coşmuş olmalıyım. Hocaya, kendini iyice aşağılattıktan sonra kendi üstünlüğümü hiç olmazsa, özgürlüğümü kabul ettirecek, sonra da azat kâğıdımı küstahça isteyecektim. Mırın kırın edemeden beni serbest bırakacağını düşünüyor, ülkeme dönünce serüvenlerim ve Türkler üzerine yazacağım kitapların ayrıntılarını düşünüyordum (BK: 61).

Kısaca özetlenecek olursa eserdeki Venedikli Köle ve Hoca'nın karakterleri hem Hegel'in hem de Nietzsche'nin Efendi-Köle anlayışlarına uygunluk göstermesi bakımından *Beyaz Kale*'de felsefi düşünce açısından pastişe başvurulduğu rahatlıkla söylenebilir.

Beyaz Kale'de pastiş unsuruyla üslupta çeşitlilik sağlanması sadece felsefi düzlemde gerçekleşmez. Eserin asıl kurgusu olan Elyazması Hikâye'nin hemen girişinde daha çok masalı andıran bir söylem görülür:

Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti. Biz topu topu üç gemiydik, onların ise sisin içinden çıkan kadırgalarının arkası gelmiyordu bir türlü. Gemimizde bir anda korku ve telaş başladı; çoğunluğu Türk ve Mağripli olan kürekçilerimiz sevinç çılgınlıkları atıyordu... (BK: 11).

Kurgunun masal formuna yakın bir söylemle başlaması, okurda rahat bir anlamlandırma olacağına yönelik bir intiba oluşturur. Ne var ki bu söylem tarzı, ilerleyen kısımlarda değişerek felsefi, tarihî ve gerçekçi anlatımlarla derinlik kazanır. Bunda pastiş metodunun etkisinin olduğu rahatça söylenebilir. Toparlanacak olursa metinde pastiş yoluyla birden çok türe ve bu türe bağlı üslup tarzına yer verilmiştir. Bu durum postmodern dil anlayışına uygun olarak eserde üslubun çeşitlenmesini sağlar. Ne var ki bu çeşitlilik, düzenli bir yapı içinde verilmediği için okur için rahat bir okuma süreci oluşmasını önler. Böylelikle okurun modern ve klasik romandakinin aksine metne karşı aktif ve agresif bir tavır takınması sağlanır.

Beyaz Kale'de bellek düzleminde yaşanan kaymalar, zamansal kırılmalar, okuru öne çıkartan, çoğul okumalara ve çok sesliliğe hizmet eden diğer hususlardır.

Padişah'ın bizi silahla birlikte Edirne'ye sefere çağırdığını öğrenene kadar, sık sık aynı rüyayı gördüm: Karışıklığı İstanbul'daki eğlenceleri hatırlatan bir eğlencede, Venedik'te bir maskeli balodaymız: Yüzlerindeki "bayağı kadın" maskelerini indirince kalabalıkta gördüğüm annemle nişanlımı tanıyarak umutlanıyor, ben de, beni artık tanısinlar diye, kendi maskemi indiriyordum, ama onlar benim ben olduğumu anlamıyorlardı bir türlü, sapından tuttıkları maskeleriyle, arkamdaki birini gösteriyorlardı; dönüp baktığımda, benim ben olduğumu anlayacak bu adamın Hoca olduğunu görüyordum. Beni tanıması için, bu sefer de ona umutla yaklaşıncı, Hoca olan

adam, bana hiçbir şey söylemeden maskesini indiriyor ve altından, beni suçluluk duygusuyla korkutarak rüyamdan uyandıran gençliğim çıkıyordu. (BK: 110).

(...)

(h)ırsıla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığını bulup okudu. Sonra yeniden, evimin arka bahçesine bakan o pencereden görebileceklerine baktı. Ne gördüğünü, tabii ki çok iyi biliyordum: Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerinde pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; yetmişine merdiven dayanmış ben orada otuyordum; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordu. Onların arkasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalma uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda, hafif hafif kıpırdanıyordu (BK: 141).

Her iki örnekte de bellek kavramına bağlı olarak zamansal kırılğanlıklar ve bilinçsel belirsizlikler söz konusudur. Bu sahneler okuma esnasında okur/yorumlayıcı için hem kurgusal hem de anlamsal bağlamda zor bir atmosfer oluşturur. Her okur kendince bir değerlendirmede bulunmak durumunda kalır. Böylece postmodern dil felsefesinin aktif okur ve çoğul okumalara müsait yapısı örneklendirilmiş olur.

Beyaz Kale'de, postmodern dil anlayışına uygunluk gösteren bir diğer husus yazma fiilinin önemsenmesidir. Derrida'nın felsefî anlayışına paralel olarak yazı, eylemsel boyutuyla işlevsellik kazanır ve eserin en önemli öğelerinden birine dönüşür. Eser boyunca farklı kişiler tarafından gerçekleştirilen sürekli bir yazma eylemi vardır. Öyle ki bu yazma işlemi üstkurmacaya bağlı olarak başlar ve kurgu içerisinde çoğalarak devam eder. Faruk Darvınoğlu ile başlayan yazma eylemi, asıl kurgu olan Elyazması Hikâye'de ilk olarak Köle ile kendini gösterip Hoca'yla devam eder, asıl kurgunun sonuna doğru ise asıl mevzuya dönüşür. Bununla birlikte yazma eylemi, Hoca ve Köle'nin hem bilinçsel hem de fiziksel düzlemde yer değiştirmelerinde de işlevsel özellik taşır:

Bir masanın üzerine koyduğum el yazmasından bir iki cümle okuduktan sonra, kâğıtlarımın durduğu başka bir odadaki masaya geçiyor, aklımda kalan anlamı günümüz kelimeleriyle anlatmaya çalışıyordum. Kitabın adını, ben değil, yayımlamaya razı olan yayın evi koydu (BK: 9).

(...)

Masaya karşılıklı oturup çalıştığımız o ilk aylarda, Hoca, dünyanın yuvarlaklığı yüzünden, gündüzle gece arasında büyük zaman farklılıkları olan soğuk ülkelerde, namaz ve oruç vakitlerinin nasıl belirleneceğini anlamaya çalışıyordu. Başka bir sorusu da, Mekke'den başka, ne yana dönerse dönsün sanın kibleye bakabileceği bir başka nokta olup olmadığıydı. İçten içe küçümsediğini bu sorunlarla ilgilenmediğini gördükçe, Hoca beni hor görürdü, ama benim “üstünlüğümü ve farklılığımı” sezdiğini düşünüyordum o sıralar, o da benim bu sezdiğimi düşündüğü için öfkeleniyordu belki (BK:30).

(...)

Cesaretimi kanıtlamazsam yiyeceğimi azaltmakla, dahası, odaya kilitlemekle tehdit etti beni: Düşünüp, ne olduğumu bir kâğıda yazmalıymışım; bu işin nasıl yapıldığını ne kadar cesur olduğumu görecekmış (BK: 51-52).

(...)

Rüyadan istediğim gibi etkilendiğini görünce bu tür yazının onun da denemesi gereken bir iş olduğunu ısrarla söyledim. Hem bu bitip tükenmeyen bekleyiştten kurtulur, hem de aptallarıyla kendisini ayıran gerçek sınır çizgisini bulurdu. Saraydan çağırıyorlardı arada bir, ama umut verici bir gelişine yoktu hiç. Önce, biraz nazlandı, ama ben üsteleyince merakla ve utana sıkıla deneyeceğini söyledi. (...) Masanın iki ucuna oturup karşılıklı yazmamız gerektiğini söyledi: Bu tehlikeli konular karşısında tembelleşmek isteyen akıllarımız ancak öyle yola girermiş, çalışma ve düzen duygusunu birbirimize ancak böyle verebilirmişiz. Ama bahaneydi bunlar, biliyordum: Yalnız kalmaktan, düşünürken tek başına olduğunu hissetmekten korkuyordu. Boş kâğıtla yüz yüze gelince bana duyuracak şekilde mırıldanmaya başlamasından da anladım bunu; yazmak istediklerini peşinen onaylamamı bekliyordu. (...) Tabii ki onu onaylıyordum. Böylece, iki ay içinde, hayatı hakkında on bir yılda öğrenemediğim kadar şev öğrendim (BK: 54-55).

(...)

“Yakından Tanıdığım Bir Türk” başlığıyla, benim üzerime bir kitap yazıyormuş; Edirne’deki çocukluğumdan, ayrılış gününe kadar, benim bütün hayatım, O’nun Türkler’in özellikleri üzerine zekice yazdığı kişisel yorumlarıyla desteklenerek meraklı İtalyan okuyucusuna sunulmak üzereymiş (BK: 138-139).

Roman boyunca sürekli bir yazma eyleminin olması, kurgunun muğlaklaşmasına ve kişiler üzerinde bilinçsel değişimlere sebep olur. Romanda her karakter geçmişten o ana kadar yaşadıklarını yazıya dökerek okura asıl meselenin yazma eylemi olduğu hissettirilir. Tüm sayılan bu hususlar, *Beyaz Kale*’yi postmodern dil felsefesinin yazıya verdiği önemi örnekleyen bir metin hâline getirir.

Toparlanacak olursa *Beyaz Kale*, postmodern dil anlayışının daha çok yazı ve anlamlılık yönüne uygundur. Anlamın çoğaltılması, metinlerarasılık ve çok katmanlı kurguyla sağlanır. Yazma eyleminin öne çıkartıldığı hususlar ise kişiler aracılığıyla hem kişilerin takdiminde hem de gerçekleşeceklerle neden oluşturmasıyla önem taşır. Eserin postmodern dil anlayışına uymayan yönü ise gramatolojik olarak düzenli bir yapı sergilemesidir. Tüm bu hususlar göz önüne alındığında denilebilir ki, *Beyaz Kale*’deki dil kullanımı; kurgu üzerinde etkili olmuş, metinlerarasılık teknikleriyle üsluba yeni fakat orijinallikten uzak çoğulcu bir yapı kazandırmıştır.

2.6.1.2.Yapısökümcü/Yapıbozumcu Okuma Örneği Olarak Tehlikeli Oyunlar

Tehlikeli Oyunlar, Türk edebiyatında postmodern dil anlayışını hem üslupsal hem de şekilsel açıdan yansıtan en dikkat çekici eserlerden biridir.

Oğuz Atay’ın sanat anlayışında dilin önemli bir yeri vardır. Bu durum eserlerinde özellikle dili kullanma biçimiyle kendini gösterir. Sadece *Tehlikeli Oyunlar*’da değil *Tutunamayanlar*’da da dilin önemine dair doğrudan ifade ve göndermeler bulunur:

“Ve önce kelime vardı” (TO: 91)

(...)

Önce hiçbir şey yoktu. Bütün evren, kelimesiz bir tekdüzelikten ibaretti. Fakat o sırada kelime icat edilmediği için, bu bölümü anlatmıyoruz. Tanrı, bir süre sonra, tekdüzelikten sıkıldığı için durgunluğu yarattı. Sonra durgun yaratıldı. Bu sıfat tek başına var olamadığı için, durgun denizler ve durgun havalar ve durgun karalar ortaya çıktı. (Sadece bir dilbilgisi zorunluluğu yüzünden) (TO: 77).

“Kelimeler, albayım. Hangi anlama geliyor?” “Efendim?” KELİMELER! Albayım. Hangi anlamda kullanıyoruz onları?” “Hangi kelimeler Hikmet?” sizi neden yanımda dolaştırıyorum bilmem ki?

“Bütün kelimeler. Genel anlamda kelime” (TO: 101).

Bununla birlikte, *Tehlikeli Oyunlar*’daki “(v)e önce kelime vardı” (TO: 91) ifadesinin *Tutunamayanlar*’da da aynen geçtiği ve kelimenin önemine dair benzer söylemlerin yer aldığı görülür:

‘Önce Kelime vardı,’ diye başlıyor Yohanna’ya göre İncil. Kelimeden önce de Yalnızlık vardı. Ve Kelimeden sonra da var olmaya devam etti Yalnızlık... Kelimenin bittiği yerde başladı; Kelime söylenmeden önce başladı. Kelimeler, Yalnızlığı unutturdu ve Yalnızlık, Kelimeyle birlikte yaşadı insanın içinde. Kelimeler, Yalnızlığı anlattı ve Yalnızlığın içinde eriyip kayboldu. Yalnız Kelimeler acıyı dindirdi ve Kelimeler insanın aklına geldikçe, Yalnızlık büyüdü, dayanılmaz oldu.

Selim Işık yalnızlığını Kelimelerle besledi. Kelimelerin anlamını bilmeden önce tanıdığı yalnızlığı Kelimelerin içinde yetiştirdi. Eski yaşantılarının hastalığından yeni kalktığı sırada, aldırıışsız Kelimeler konuşurken, eski yaraların eski Kelimelerinin göğsüne saplandığını duydu birden; sustu kaldı. Kelimeler, yalnızlığını yaşamasına da bırakmadılar onu. Her yandan kuşatıp saldırdılar. Kullandığı Kelimeler de dönüp ezdi onu, soluksuz bıraktı.! (T: 151-152).

Her iki eserde “önce kelime vardı” ifadesinin öne çıkartılması, yazarın sanat anlayışında kelimeye verdiği önemin en belirgin göstergesidir.

Tehlikeli Oyunlar’da gramatolojik yapıyla oynandığı, imla ve noktalamanın değiştirilmesiyle metnin şahsileştirildiği görülür. Üslupsal farklılıklar ise belirtilen bu hususlar dışında metinlerarasılığın oyun, pastiş, parodi gibi imkânlarıyla sağlanmıştır. Modernizmin nesnel gerçekçilik ve tekilci anlayışına yönelik eleştiride özellikle pastiş ve parodiden faydalanılır.

Tehlikeli Oyunlar’da, ağırlıklı olarak gramatikal yapının bozulması ve noktalama işaretlerinin olağan özelliklerinin dışında kullanılmasıyla anlam belirsizleştirilmiştir. Dolayısıyla söz konusu muğlaklık, okur için anlamsal yönden bir probleme dönüşmüştür. Ne ki postmodern dil anlayışında bu durum bir problem değil aksine amaçlanandır. Kesin bir doğrunun olmadığı, mutlak/salt gerçekliğin reddi, metinde üslubun, yazarın ve bakış açısının, tek olamayacağı düşüncesi gibi postmodernizmin kabullerini okura benimsetmek için onun üzerinde farkındalık yaratmaya çalışılır. *Tehlikeli Oyunlar*’da bu farkındalık, noktalama yönünden “parantez işareti”, “nokta” “kısa çizgi” ve “virgül” imleri üzerinden oluşturulmaya çalışılır.

Eserde parantez işaretinin tiyatroya has sahne söylemi oluşturmak için mi yoksa alaycı bir üslup yaratmak için mi kullanıldığı net değildir:

HİKMET: Neden alçak sesle konuşuyorlar? (Düşünür.) Yatakta, bütün sesler insana boğuk gelir. Hayır, alçak sesle konuşmuyorlar; sesleri uzaktan geldiği için öyle sanıyorum. Allah kahretsin! Bütün söylediklerini anlıyorum. (Yüzükoyun yatar; başını yastığa, daha doğrusu, kılıf geçirilerek yastık haline getirilmiş mindere bütün gücüyle bastırır.) Duymak istemiyorum homurtularınızı işte! (Başını kaldırarak, seslerin geldiği yöne çevirir.) Bir kelimeni bile duymak istemiyorum Naciye Teyze! (Ümitsizlikle başını yastığa bırakır.) Sonunda hiç insan sesi çıkaramazsın inşallah; hayvanca homurtulardan ibaret kalırsın. (Yastığı düşürür.) Kapı aralık olduğu halde kimseyi göremiyorum. (Eliyle yatağın baş tarafını yoklar. Yastığı bulamaz.) Yastık durmadan düşer; çünkü divanın baş tarafı duvara ulaşamaz; çünkü arada bir yerde koltuk vardır. Koltuk biraz sola çekilse... senin için misafir odalarının düzenini bozamazlar. Gülerim bu misafir odasına. (Gülümser.) Hay Allah! Durup dururken bu gülümseme de nereden çıktı? (Somurtur.) Uyuduğumu sanıyorlar; yastığı düşürdüğümü duymuşlarsa... Duysunlar da bu işkenceye son versinler. Hayır, duymasınlar; durum daha. çok karışır ve nefretlerinin doğrultusu değişir. (TO: 13-14).

(...)

NACİYE HANIM: Çamaşırlarını bir günde kirletiyor. Sabahları yıkanmasını öğretmemişler bu çocuğa.

HİKMET: Çamaşır mı? Ölmek istiyorum. Güzel kalmak için yapabileceğim tek hareket bu. (Terlemeğe başlar.) Benim terim kötü kokmaz! Çamaşırım da bir su yapılırsa... Beni nerelere sürüklüyorsunuz?

NACİYE HANIM: Çamaşır yıkamaktan tırnaklarım kırıldı. Babasıyla birlikte evimi otele çevirdiler (TO: 15).

(...)

HİKMET: (Bağırarak.) Ben oğlan değilim! (Yastığı çevirmek ister.) Çok çabuk ısınıyor artık. (Eline ıslak ve yumuşak bir cisim takılır saçlarının arasında.) Sümüklü böcek! Bodrum.

Rutubet. (Ürperir.) Gene mi? Öyle ya, yastığı yere düşürmüştüm. (Yandaki odaya seslenir.)

Naciye Hanım! Burası ne biçim bir otel? (Gülümsemeğe çalışır) (TO: 17).

Parantez işaretinin metnin tamamında benzer şekillerde kullanıldığı görülür. Yani farklı kullanımlarıyla parantez işareti, metinde postmodern dil anlayışına paralel şekilde anlam ile üslubun belirsizleşmesine ve çoğalmasına yol açmıştır denebilir.

Noktalama işaretlerinde parantez işareti gibi “nokta”nın da normal yapısına uygun şekillerde kullanılmadığı görülür. Özellikle kısaltmalarda nokta, noktalama işaretinin gerektiği kuralların dışında bir işlev gösterir:

Ben 20. yy’ın I. yarısında doğduğumu, 4 yıl taşrada kaldığımı, babamın Dah. Vek. müs. kal, de görev alması üzerine başka bir şire (şehir olacak) giderek 2,5 yıl Yeni Mah. Recı Sok. No. 27/5’te oturduğumuzu, 8 yaşında Muştala Namık B. İlkokuluna gittiğimi, I. B’ye kayıt olduğumu, 764 no.lu öğrenci olduğumu, 4 kere bahçede düştüğümü, 943/44 yıllarında trenle yazlığa gittiğimi, orada Bostançukur Cad. No. 248/1 D. 2’de kaldığımı, denizden korktuğumu, 1/7/945’te 6’ncı olarak ilkokulu 34/891 no.lu diploma ile bitirdiğimi, hastalanarak 2 ay I. Dah. Kliniğinde yattığımı ameliyatımın gecikmesi üzerine sıkılarak hastaneden çıktığımı, Mim Tarık ortaokulunda arkadaşlarım tarafından pek sevilmediğimi, şimdi onlardan intikam almak istediğimi, liseden sonra İkt. Fak. ne gittiğimi, derslerden sıkıldığımı, evden sıkıldığımı, babamın daha ben ilkokuldayken gözlerindeki bir arıza yüzünden Nümune hast. sevk edildiğini, 2/8/943 tar. ve 256/18-756 Mc. kararlar ile memurluktan çıkarıldığımı, hizmeti 7 seneyi ancak doldurduğu için Memurun Kn. Md. 142 A-1’e göre emekliliğe hak kazanamadığımı, sıkıntıya düştüğümüz, Emk. Sndğ.’na verdiği 4/II/43 tar. V. (67) 582 say. dil. ye bir karşılık alamadığımı, aile dostu Kd. P. Alb. Selâhattin C. Hülemecioğlu’nun verdiği tavs. kart.ın bir işe yaramadığımı, (...) sonra evde biraz baktığımı, ben evde yokken hzmtc. kdn.ın kollarında öldüğünü (7 şub. 967), ahş. bir

ev mir., bıraktığını, onu da alabilmek için 4 yıl uğraştığını karımdan ayr. üzere olduğum bir sırada mir., davasını kznđm.ı, bu pryla gçndđmı, gckond.da yaşadđđımı, em. Alb. H. Tambay'ın alt katında oturduğumu ve sayfada biraz yer kaldđđı için artık her şeyi açıkça yazmağa karar verdiğimi, bin dokuz yüz altmış beşten sonra kafamın düzgün gitmediğini, bin dokuz yüz altmış sekizden sonra da iyice çileden çıktđđımı, on yedi ocakta karımdan ayrılarak sayın hastanenize düştüğümü belirterek, benden korkmalarını yazdım (TO: 342-343).

Eserde yapılan kısaltmalarda, nokta kullanılsa da aslında neyin kısaltıldığı özellikle ilk okumada tam olarak anlaşılmaz. Yazarın, imla yönünden, nokta işaretini metinde olağan işlevi dışında kullanması, okur için eserin anlamlandırma sürecini zora sokar. Böylece okur, metne karşı daha aktif olması gerektiğini hisseder. Son tahlilde denebilir ki noktanın farklı şekilde kullanımı, postmodern anlayışın yapısına uygun olarak anlamda muğlaklığa yol açmış ve okurun metin üzerine daha faal bir okuma yapmasını sağlamıştır.

Tehlikeli Oyunlar'da noktalama işaretlerinden "kısa çizgi"nin ve "virgül"ün de kurallarına uygun olarak kullanılmadđđı görülür:

«Bir-dakika-yemek-yanıyor, şu-pencereyi-açar-mısın, kibriti - versene, kapı - çalmıyor, beni seviyormusun, çöpü-kapıya-bırak, bir-yere-kadar-gitmek-zorundayım, geldin-mi, dün-öyledemiştin-bugün-böyle-dedin, vaktim-olmadı, dik-kat-et-vazoya-çarpacaksın, beni-sevmiyorsun, ben-sadece hatırlatıyorum, kaç-gündür-iyi-değilim-onun-için-mektupyazamadım, onu-elinden-bırak, şimdi-olmaz, ben-senin-gibi-değilim, radyoyu-kaparmısın, yapmak-zorundayım, bütün-gün-bunu-mu-dinliyeceğiz, bir-dakika-bak-ne-çalıyor, bir-dakika-karşıdan-otobüs-geliyor, bir-dakika-çorabımı-düzelte-mek-zorundayım, bir-dakikahemen-geliyorum, seni-dinli-yorum, bir-dakika-yardım-edermisin, ucundan-tut, öyle-de-ğil, canım-istemiyor, yarın-sabah-unutma, sen-bırak-ben-yapanm, sözünü-unutma, bizebakıyorlar, elim-değmedi, bilmiyorum, bilmiyorum, bir-dakika-gelirmisin, ben-de-aslın-dasenin-gibiyim, neden-öyle-söylüyorsun, sana-anlatmak-zor, çok-isterdim, hayır, hayır, hayır, ve benzeri sözlere bu nedenle yer yoktur albayım.» (TO: 286).

(...)

HAMİT BEY (Heceler): Ha-mit Bey-de-ne-za-ket ne ge - zer, hüs - nü - ni - yet var on - da, sul - tan - dahüs - nü na - zar (TO:368).

Kısa çizgi ile virgülün bu tarz kullanımı, okuru metni anlamlandırma sürecinde zorlamış ve tıpkı parantez işaretinde olduğu gibi benzer etkiler ortaya çıkartmıştır.

Eserde dil yönünden bilinçli olarak oluşturulan kural dışı kullanımlar sadece noktalamada kendini göstermez. Birçok yerde kelimelerin yazılış şekli ve cümle yapısının gramere aykırı olduğu gözlemlenir:

«Okuyorum Sermet. Tarihe meraklı olduğumu bilirsin.» Kim meraklı değil ki, herkes okuyor. Yalnız gerilimle yaşanmaz; biraz da tarih okuyalım. Herkes tarih okuyor albayım; bugüne değer veren kalmadı. Bugün, zaten yaşanıyor; asıl, geçmişte ne olmuş bakalım? Sararmış vesaikin kararmış fotokopilerinin kirlenmiş baskıları. Bugünü daha iyi anlamak içinmiş aslında. Ne olacak anlayacaksın da? Daha mı iyi yaşayacaksın? Öyle deme, öğren öğren: Nâzım Paşayı Ruslar nasıl aldatmış? Bakkal Rıza'nın beni aldatmasına karşı yararı dokunur mu? Anlamıyorsun, meseleleri ayağa düşürüyorsun. Anlamıyorsunuz, meseleler hiç bir zaman başa çıkmadı. Hele sizler, hele sizler, kimsesizler için hiç. Hatta kendini Tevfik Fikret sananlar için bile. Gene de herkes tarih okuyor; bütün belgeler bir bir, gün ışığına çıkarılıyor. Bu belgeler de tarihimize ışık tutuyor. Bir millet, tarihine düşkün olmalı deniliyor. Bitmez tükenmez

yazışmalar, hürmetlerimi arzederimler içinde küfürleşmeler, ilk olarakpaşahazretlerinibenikazetmiştimler, eyhakikatasusamışmilletimöğren'ler, nasihatler, musahabeler, harbiumumi hatıraları, edirne hatıraları, hatıra fotoğrafları, ok işaretli paşalar, çarpı işaretli mülazimievveler, damatpaşayaakılöğreten aklievveler, vakayıvakva-kiyeler, vakanüvisler, takvimivekayiler, saatlimaariftakvimleri, napolyondanseçmeler, hamitpaşadan inciler, veliahtazretleribanaademiştikiler, topun başında arap zabiti kıyafetinde çektirilmiş soluk fotoğraflar, vilayatişarkiyenin o günkü resimleri bir yeniçeri kıyafeti, donanmamızın hâlipürmelâlini gösteren temsili resimler, şarküibretiâlemler, muahedeler, antlaşmalar, muhterem refikim saffet paşa için imzalanmış ahmet paşa fotoğrafları, milletimefedaolsunlar, bir cevabımızlar, zaruribiraçıklamalar, benosıradagarpcephesindevazifedeydimler, aslındaâdiseşüşekilde-vukubulmuşuturlar, tarihtekerrürdenibaretler, ikinci selim devrinde saray âdetleri, ahvaliâdiyeler, öjen fredirikin hediyesi saatler, hüsnü paşaların bir fransız ressamının eliyle portreleri, ahretten dönenler, ölümün eşliğinden dönenler, kırım seferinden avdet edenler, fetvalar, şeyhülislam, doymak bilmeyen ihtiraslar, osmanlı ordusunun talimter-biyesi hakkında baronvonpaşaların fikriyatı, taratelli paşalar, vonhimler paşalar, alman erkânıharbiyeumumiyesinin türk erkânıharbiumumiyesi ile teşrikimesaileri, on sekizinci asırda tophanenin vaziyeti, Sultanahmet meydanında meşrubat satıcıları, bir külhanbeyi -zamanın gravürçülerinden Alten tarafından- birdevringurubu, birdevrintuluu, hamasi şiirler, uyaneyhalkielim/sanayolgöstereceksevimler, bahriye marşları, halim paşanın son günleri, veliaht paşanın ilk günleri, birgüneşdoğuyorlar, birgüneşdoğmuyorlar, terakkiler, tereddidler, ihtilaflar, itilaflar, hubertpaşanınmta-vassutlarıylakendilerineşiddetleler, telgraflar, suretler, çift-aylı belgeler, kendi yazılarıyla, gümrahiye müzesine merhumun bağışladığı pek kıymetli tarihi eşyalar, be-şik-i şahaneler, tavassutlar, tavassutlar, resimli tarihler, şimdihakdarhiçbiryerdenesredilmemişler, neşredilipdemalumsebeplerle tahrifedilmişler, kumandan hazretlerine3k775-ler, or.kum.sek.al.top.tab.m.rafet.p.ler, harp haritalarının gölgesinde bilhassa çalışma masaları başında çektirilmiş fotoğraflar, hazırolcengeeğeristersensulhusalahlar, savaşlar, harpler, muharebeler, müsademeler, çatışmalar, kıtaların cepheye iltihakları, sakalları uzamış erler, tren pencerelerinden başlarını uzatmış saf bakışlı neferler, seferler, çöller, kemikler, otarihtepektamnmışlar, pekkıymettarvazolar, kavanozlar, kavanozdiplidünyalar, kavanoz kafalı herifler kurşun askerler, müstafi yüzbaşılar, mütekait miralaylar, emekli albaylar... (TO: 69-71).

Kelimelerin bitişik yazımı okumayı zorlaştırırken anlamın da muğlaklaşmasına yol açar. Okur, elbette bitişik kelimeleri ayrı şekilde okuyunca bir anlama ulaşır; fakat yazarın bu şekilde yazmasının nedeni okur için soru işaretine dönüşür. Dolayısıyla böylesi bir kullanımla yazı ve anlam öncelenmiş, modern ve klasik romanlardaki tek anlamlı ve kuralcı yapı ötelenmiş olur.

Gramatolojik yönden olağanın dışında kullanılan kelime ve cümle yapıları eser boyunca birçok yerde görülür. Bu durum eserin anlamsal yönden -postmodern anlayışa uygun olarak- sürekli bir kapalılık arz etmesini sağlar:

(h)ayatımız yani bindokuzyüzbilmemkaç yılından beri gerçek başlangıcını çeşitli bahanelerle gecekondusal yaşantımıza kadar ertelediğimiz, müddei ömrümüz, hep birlikte bu mektubun satırları arasından sana sıkıntılı selamlar ve durgun saygılar sunarız (TO: 44).

(...)

MÜTERCİM RÜSTEM BEY Almanca'yı Harbi Umumiye takaddüm eden senelerde öğrenmiştim muhtelif vesilelerle gittiğim Almanya'da HİKMET Rüstem Bey şimdi Almanya'ya gitmek isteyenlere yardım ediyor küçük bir ücret mukabilinde, vapur dumanlarından kararmış hanların ve çöp tenekelerinin arasında kaybolan küçük yazıhanesinde papyon kıravatı ve tiril tiril beyaz gömleği ve gömleğinin kolları kirlenmesin diye taktığı kara kolluklarıyla sandalyesinde dimdik oturuyor ve bindokuzyüzotuzaltı modeli Remington Rand yazı makinesinin tuşlarına

zarif ve yorgun parmaklarıyla dokunarak baş örtülü kadınların ve kara bıyıklı erkeklerin aklından geçenleri eseri cedit kâğıdına aktarıyor (TO: 44).

(...)

Aslındabütün cadılar, hamam böceği kadar küçük yaratıklarımış. Bütün ecinni tayfası ve ecinni kaptanı, hamamböcekleri ve mutluevlilerinyuvalarmıyıkıcı cadılar, biz uyurken yeraltı faaliyetinde bulunurlarmış. Herkeslerin kulaklarına fısıldarlarmış: Senisevmiyorsevseydi sen kitap okurken sırtını çevirip uyumazdı; senisevmiyorsevseydi sen o filmi anlatırken, ceketinin dışına çıkan gömlek yakasını düzelt-mezdi; senisevmiyordusevseydilerin bütün çeşitlemelerini uygularlarmış. (TO: 92).

Gramerin bu denli farklı yapısı okur için, okuma sürecini güçleştirir. Cümlelerin kasten bozulmuş olmasının sebebi ya da bundan çıkacak anlamın sorgulanması tıpkı kelimelerin bitişik yazımındaki gibi, esas problem hâline döner. Ayrıca yazar, böylesi bir kullanımla bilinçaltını yansıtarak otomat yazı tarzına imkân sağlamaktır.

Tehlikeli Oyunlar'da üslupta çeşitlilik ise pastiş ve parodi unsurlarıyla sağlanır. Eserde tarihî, felsefî, dinî unsurlara yapılan göndermelerle hem üslupta zenginlik sağlanır hem de postmodern öncesi düşünce ve yaşayış biçimlerine karşı alaycı bir tavır takınılmış olur:

«Daha neler yapacağız göreceksiniz. 1789 İhtilalini yeniden yapacağız. Acelemiz var doktor; Yaşanmamış bütün olayları yeniden sahneye koymak gibi tarihsel bir görevimiz var. Avrupa'yı yüzyıllarca geride izlemekten usandık artık. Önce Fransa ihtilalini yapacağız. Adamlarımın hepsi hazır. Yenileri de her an katılabilir. Bayraklar, barikatlar, eşitlik, kardeşlik, bağımsızlık afişleri filan hepsi 4 No. lu Rehabilitasyon merkezinde hazırlandı; ezici çizmeler, ayakkabı atölyesinde yapıldı. Taşları da bahçenin köşesine yığdık. Başhekim geçerken ateşe başlayacağız. Ateş! Dört gardiyan yaralandı.

«Ülkeyi sahte asillerin elinden kurtaracağız. Fakat aramızda bazı anlaşmazlıklar çıkıyor: İhtilalde acele edildiğini söyleyenler var. Önce sanayi devrimini yapmak gerekirdi diyorlar bazıları. Bazı işçilerimiz de, onları hastanenin bahçesinde metazori çalıştırmak için ellerine verilen kazma küreklerle makineleri kırmak istiyorlar. Bizi işsiz bırakan makinelere ölüm! diye bağırıyorlar. Durum karışık. Daha geri gitmek isteyenlere engel olmağa çalışıyoruz. Bazıları da, ortaçağ şatoları inşa etmek üzere temel kazısına başladı. Henüz mülkiyetin temelli yerleşmediği ve bu nedenle sanayi devriminin bile zamansız olduğu ileri sürülüyor. Ben, 1789'dan geriye gitmeye taraftar değilim. Daha fazla vakit kaybedemeyiz: Hepimizin tatile ihtiyacı var. Önce aramızdaki bozguncuları temizlemeliyiz; sonra milletçe tatile girmeliyiz. Bahçeye gelen hasta ziyaretçilerinden sigara dilenerek şerefimizi iki paralık eden miskinlere aramızda yer yok! Başhekimin casuslarını da temizlemeliyiz; gardiyanlar bile bu casuslardan şikâyetçi. Aklımızı kullanmalıyız aklımızı!»

«Yeter,» dedi Hüsamettin Bey. «Bütün bu konuları bir anda harcama.» «Bunlar, samimi duygularımdır albayım.» «Canım şimdi nutuk çekmenin ne manası var?» Hikmet güldü: «Ben nutuk çekmeğe mecburum albayım. İktidara gelmek için onların oylarına ihtiyacım var.» «Bir istismar kokusu olduğunu sen de itiraf ediyorsun değil mi?» «Hem de nasıl albayım. Fakat, onlarla ortak yanı olmayanlar, gerektiği gibi istismar bile edemez onları.» «Bu arada harcanmadan korkuyorum,» diyerek tecrübesini konuşturdu albay. «Zarar yok albayım. Bir Hikmet de onların uğruna mahvolsun. Ben de daha çok Hikmetler var.» «1789'u yapabildiniz mi?» diye çekinerek sordu emekli albay.

«Bırakmadınız ki yapalım albayım.» Sağ elinin iki parmağını dudaklarına götürerek sigara istedi Hüsamettin Beyden. Bir süre konuşmadan sigarasını içti. «Düşüncelerimin acısına bazen ben de dayanamıyorum doktor. Öyle yoğun geliyorlar ki, bir aralık durmazsam, bu şiddete katlanamam. Fakat dişlerimi sıkmalıyım: 1789'a bütün milletçe ihtiyacımız var, tarihte atlama olmaz; hepsi sırayla sahneye konulmalı. Canım küçük burjuvaları kiralın boyunduruğundan kurtarmalıyız ki, cici karılarını kollarına takarak Eşitlik Meydanında, Bağımsızlık Parkında ve Kardeşlik Aile

Bahçesinde dolaştırabilsinler; bak sevgilim bizim için buralarda bir takım deliler kanlarını döktüler diye dedelerinden kalan kahramanlık mirasıyla gururlansınlar. Bu mirasın doğması için önce mülkiyet gerekli, mülkiyet. İşte biz de doktor, sarayın -isterseniz siz buna hastanenin diyebilirsiniz, bizim için farketmez- bahçesinde toplanarak yarının insanlarına, tarihimizde eksiklikler kaldı diye üzülmemeleri için, bazı heyecanlı tarihler yazdık (TO: 337-339).

Dünya tarihinde böylesi önemli bir olaya alaycı ya da alakasız bir şekilde atıfta bulunulması, akıl hastanesinde kaleme alınması gibi etkenlerle, *Tehlikeli Oyunlar*'da üslubun çeşitlenmesi sağlanarak yazar merkezli anlayışın ve klasik okumaların önüne geçilir. Ayrıca eserde, metne eklenen farklı türlerden metinler, felsefî ve dinî öğeler benzer örnek ve etkiler ortaya çıkartır. Pastiş ve parodi başlığı altında yapılan örneklendirmelerle³⁶ üslup yönünden esere çokseslilik kazandırıldığı görülür.

Farklı türden metinlerin bir arada yer alması, üslupta kesinti ve âni değişikliklere yol açar. Örneğin kişilerin düşüncelerinin aktarıldığı sırada klasik ve modern roman tarzından farklı biçimde masalsı bir anlatım tarzı kullanılır:

Sevgi, babasından ciddiyeti, annesinden de üşümesini aldı. Tüylü ve insanın bütün vücudunu saran büyük şalları, vitrinlerde her zaman hayranlıkla seyretti. Babasından, aynı zamanda belki de tereddüt ve hafif bir cimrilik aldığı için, çoğu zaman sadece seyretmekle yetindi. Üşümesiyle, babasına karşı bir davranışta bulunduğu sanıldığından, Süleyman Turgut Bey, altı yaşından sonra Sevgi'yi de Leyla Hanım gibi görmeğe başladı. Uzun kış gecelerinde, büyük salonun koltuklarına birer tespih böceği gibi büzülmüş bu iki cansız varlığı seyretmeğe tahammülü olmadığı için, evde oturamaz oldu ve Sevgi yedi yaşına basmadan, Leyla Nezihi Hanımın tabiriyle; 'sokak dişilerine' dadandı. Annesinin uzun şallarıyla ayak bileklerine kadar örtünen Sevgi, soğuk mermer denizinin ortasındaki koltuğunda annesinden Fransızca öğrendi ve babası onu, ilk mektebi, bitirince, İngilizceyi iyi öğrettiği söylenen yabancı bir okula yazdırdı. Sevgi itiraz etmedi. Yalnız, mektebe başlamadan iki gün önce, gece yatağına yatarken, annesinin babasından daha çok yaşaması için yarısı fransızca bir dua okudu (TO: 170).

Tehlikeli Oyunlar'da farklı edebî formlara bağlı farklı üsluplar iç içe geçmiş bir biçimde kullanılır. Mektup içine yerleştirilen bir piyesle bu farklılık belirgin olarak hissedilir:

Oğlum Hidayet. Biz burada gerçek, hayal ve anılarla birlikte gayet sıkışık bir vaziyetlerde bulunuyoruz. Üst katta Hüsamettin Bey albayım, alt katta bildiğin gibi Nurhayat valideniz... bu satırların naçiz muharriri bendeniz de her zamanki gibi gene ortada kalmaktayım. Dul annenizin kaderi, her zaman onun en aşağılarda olmasını gerektirdiği için, kendi konumlarını bu nedenle önemsemeyerek sizin sıkıntılarınızla meşgul oluyorlar. Yoksa aslında hepimiz başkalarına daha iyi yerler açabilmek için katlanmış bir konumda bulunuyoruz. Hâlihazırda, şahsen durumumu arzedebileceğim bir makamın tedarikinin imkânsız olmasına binaen, bir taşla iki kuş vurmamıza, bir mektupta iki kalbi birden çarptırmamıza müsaadelerinizi rica ederiz. Saygılarımızla. Bu arada annenizin bir arzulan var: Bir ihtiyacınız olup olmadığını soruyorlar. Kendileri karşımda. Bana yazdırıyorlar. Birlikte oynuyoruz. (TO: 44-45).

(...)

ASKER Noktalı virgüllerde biraz durulacak, noktalarda derin nefes alınacak, ey, y'nin üstüne basılacak, vatan GENERAL vatanın üstüne basma (...) ASKER Hitaplar bağırılarak söylenecek, virgüllerin üstünde durmağa değmez RÜSTEM BEY Albaylarım, Generallerim, neferlerim GENERAL Hitapları kaldırın HİKMET Durum kötüye gidiyordu BİR ALBAY Rüstem Beyin kalbi vardı, bu heyecana dayanmazdı ASKER Oysa en heyecanlı yerindeydi oyunun GENERAL

³⁶ Bk. 132-140 ve 148-159.

Oyunu durdurun RÜSTEM BEY Kalp kifayetsizliği beni bu duruma getirdi: Seçimlerden önce de, kızımı evlendirirken de, Şark'a tayinimi isterken de, emekli ve rahmetli Ragıp Paşa beni partiye yardırırken de, hatta hangi sinemaya gideyim diye düşünmeden önce de hep bu kalp kifayetsizliği sebebiyle GENERAL Pencereyi açın, Rüstem Beye fenalık geldi ASKER Teğmenim dedi ki oyunlardan önce oyunculara fenalık gelirmiş, heyecanlanma oğlum dedi, başüstüne teğmenim dedim, virgüller dedi, biraz nefes alınacak dedi, perdeye çarpma dedi, ay sallanır değil mi teğmenim dedim HİKMET Rüstem Bey son bir çabayla üç yüz üçlülerin çevresine toplandığı masaya tutunur RÜSTEM BEY Karar verdiğim zamanlar da pişman olurdum, emekliliğimi istedim, on beş gün sonra ikramiyeler iki misline çıktı ASKER Bütün korkaklığına rağmen mağrur bir kalp HİKMET cümlesini tamamlayamadan, üç yüz üçlülerini kedere boğarak, emekli maaşının yarısını karısına ve paltosunu Harbiye Portmantosunun iki yüz on sekiz numaralı çengeline bırakarak ve kalp kifayetsizliği yüzünden açıklayamadığı sırlarını birlikte götürerek ülkemizin karanlığını bir kat daha artırmıştı ASKER Şimdi ne olacak HİKMET Onun son nefesini verdiği bu odanın bütün kapıları ve pencereleri kapatılsın, Üstat Mütercim Rüstem Bey ki bir türlü hangi nedenle sürüklediğini anlayamadığı hayatı boyunca dürüst ve şerefli bir şekilde yaşamıştı ve manevi şahsiyeti bu odada son nefesiyle birlikte muhafaza edilsin, yani tam bir şeyler söylemek bir şeyler anlamak için gayret gösterdiği bir sıradaki kıyafetiyle yani papyon kıravatı ki ah tam o sırada çözülmüştü ve sancı içinde masaya doğru eğildiği sırada biraz buruşan kolalı gömleğiyle kalplerde yaşasın, iki tane iri yarı er onu masanın üstüne taşısın, siyah kollukları yüzüne örtülsün, ey ASKER Nasıl bitirelim HİKMET Şiddet ve acımayla, ASKER Bağırarak HİKMET Ey Müteredit ruh! İstinkâfa devam et! ASKER Efendim? HİKMET Nasıl oldu Hidayet? Ha-ha! (TO: 53-55).

Bazen şiir bazen biyografi bazen mektup bazen de drama gibi birçok türün metindeki mevcudiyeti, kullanılan dili farklı kimliklere sokar. Metin içerisinde akademik, oyun, sohbet, şiir türlerine uygun söylemler kendini gösterir; ancak bütüne bakıldığında bunların hiçbirisi metinde ağırlıklı olarak yer almaz. Ne var ki bunlar, kullanım şekilleri itibarıyla metin içi söylemde kısmî değişimlere vesile olarak söylemin çeşitlenmesini sağlar ve böylelikle romandaki dile çok katmanlı bir hüviyet kazandırılır.

Oğuz Atay, dilde yapmış olduğu böylesi oynamalarla, okuru Derrida'nın yapısökümcü/bozumcu okuma anlayışına yöneltir. Çünkü metin hem gramatolojik yönden deforme edilmiş hem kelime/yazı öncelenmiş hem de üslupsal bakımdan farklı düzlemlere oturtulmuştur. Eserde; ses, dil, yazı gibi kavramlara atıfta bulunulmuştur. Aslında bu durum, postmodern dil anlayışındaki okuma sürecinin olağan bir parçasıdır. Çoğul okumalara yönelik metinlerin ortaya çıkması, sonsuz sayıda yorumun önünü açmıştır. Bu açılardan bakıldığında *Tehlikeli Oyunlar*'ın, postmodern dil anlayışının birçok özelliğini bünyesinde barındırdığı rahatlıkla söylenebilir.

2.6.1.3. Harf ve Kelimenin Sonsuzluğunda Kaybolan Anlatı: *Bin Hüzünlü Haz*

Bin Hüzünlü Haz'da dil kullanımlarının hemen her yönden postmodern anlatılara uygunluk taşıdığı gözlemlenir. Harflerin kullanım şekli, kelimelerin birleşik yazımı, imlanın kullanımı ve yarım bırakılmış cümlelerle gramatolojik yapının deforme

edilmesi, kelimeye yönelik doğrudan atıflar yapılması, dilin varlıkla özdeşleştirilmesi ve farklı türlere has üslupların birlikte kullanılması ile eser, postmodern anlatıların dilsel kullanımlarını neredeyse her şekilde örnekler.

Hasan Ali Toptaş'ın dili bir araçtan ziyade amaç olarak görmesi eserdeki dil üzerine gerek teorik düzlemde söylediklerinde gerekse de yaptığı örneklemelerde etkisini gösterir.³⁷

Bin Hüzünlü Haz'da postmodern anlatılara has bir durum olan gramatolojik yapının bozukluğu, başarıyla pratiğe dökülerek yapısökümcü bir okumaya imkân sağlanır. Tek bir harfin iki kelimedede ortak olarak kullanılması, yarım bırakılmış cümlelerle ortaya çıkan anlamsız yapı, eseri çoğul okumalara müsait hale getirir:

S o k a k a r b o y n c a s a l a ş k l a r l a l a r l a l a r l a c a i p d e r d e y a r ı r l a n a k n r e v a n
i ç n d e b o y n u b ü k ü k b i r h a d e v e e v e t e v e d ö n ü y o r u m (BHH: 12).

(...)

Reklam filmlerinden oluşmuş korkunç bir sağanağın altında şemsiyesiz devleşen eşyalar diyelimdeğil kaçamıyorum ağızlarını açmış ince belli çamaşır makineleri ahu dilli kasetçalar diyeben buna şehla gözlü televizyonlar falan futbolcu dün şiddetli öksürmüş eyvahkaçamıyorumyoksözdeçiçimboşalıyor yoksabendarkalçalı buzdolapları markasındanım asla kaçamıyorum bakire koltuk takımları podyum şirinleri feşmekân futbolcуда oh şarkıcının dalı narindir bu yıl benimyılmolacakdemiş bakın benim yarınım fritöz deyinceyokniceksıkızlararasındabirigibizonkuyorum yokaçamıyorummuyok kendiniçin böyleyledin senderinsan o l a r a k a r a n l ı k h a y a l l e r i n d e y d i n (BHH: 13-14).

(...)

İşte o zaman ben kendimi gene şehrin karanlığında, mezbelelik yerlerde, taşlaşmış bakışlar, mış duygular, kırk takati kesilmiş

aç bir kurt, lokmadan da
hırkadan da mış bir deli derviş, gözü kara, pejmürde bir gezgin, koklayan dilsiz bir kuyruğunu kısmış sırsıklam bir it gibi dolaşırken buluyorum ve sağımda solumda gene o üçkâğıtçı, ayyaş ve serseri kılığındaki melekler oluyor (BHH: 16).

(...)

Şangır şungur inen kepenklerin gürültüsünü, duvarların duruşunu, lışını, kışını, apartmanların yüksekliğini, eşyaların görünüşünü, susuşunu, den alıp bir yere götürülüşünü ya da bütün bunlarla birlikte bunların gerisinde kalan şeylerin renklerini, şekillerini ve birbirlerine olan uzaklıklarını dinliyorum (BHH: 17).

Kelimelerin bitişik yazımı, tek bir harfin iki kelimedede ortak olarak kullanılması ve cümlelerin yarım bırakılarak yazılmasıyla kurguda kesintiler ortaya çıkarılarak üslubun akıcılığı ve tektipleşmesi engellenir. Bu tarz bir dil kullanımıyla bozulan gramatolojik yapı, hem dili hem de anlamı yapısöküme uğratar. Boşlukları doldurmak ve

³⁷ Toptaş, yaptığı bir söyleşide dilin önemi üzerine düşüncelerini aktarırken *Bin Hüzünlü Haz*'daki dil kullanımına dair açıklamalarda bulunur: "Ben yazdığım her cümlemin üstüne titreyen bir yazarım. Dili çok önemsiyorum. "dil araçtır" derler ama benim için bunun ötesinde bir şey. Hatta Bin Hüzünlü Haz'da dili düpedüz amaç edindim. Sözcüklerin duruşlarını, birbirlerinde yankılanışlarını, renklerinin birbirlerine karışımını tek tek tartıyorum ve saçımı başımı yola yola yazıyorum" <http://www.hurriyet.com.tr/sacimi-basimi-yola-yola-yaziyorum-39134609> (05.11.2016).

yazılanları anlamlı hâle getirmek için okur, mecburen metne karşı daha aktif bir tutum sergilemek zorunda kalır. Ayrıca kelimelerin birbirinin ardı sıra bitişik şekilde yazılması bilincin düzensiz akışını andırır.

Postmodernistlerin salt kelimeye yükledikleri ontik anlamlar eserde bazen doğrudan kelimeye yapılan göndermelerde bazen de kelime aracılığıyla ortaya çıkan durumlarda pratiğe dökülür:

Aslında hiçbir zaman hiçbir yere gidilmiyor da, yalnızca gidilmiş gibi olunuyor. Ancak kelimelerle gidiliyor ya da, kalıncaksa kelimelerle kalınıyor, kelimelerle yaşıyor, kelimelerle gülünüyor, kelimelerle ağlanıyor ve sonunda gene kelimelerle kös kös geri dönülüyor (BHH: 34).

(...)

her biri bir cümle ağırlığındaki kelimelerden, aşılması güç mü güç bir barikat oluşturuyorlar (BHH: 9).

(...)

Sıcak kelimelerden oluşmuş çırılçıplak gövdeler (BHH: 12).

(...)

her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünyaya diye konuşmasını sürdürüyordu Alaaddin (BHH: 18).

(...)

Beklerken, soluğumu biriktirmek, her türlü olabirliğe karşı sesimi ayarlamak, ya da kelime dağarcığımı altüst edip kelimelerimin en güzelleriyle en çirkinlerini, en yumuşaklarıyla en sertlerini, en ateşlileriyle en soğuklarını tek tek gözden geçirmek, birbirleriyle karşılaştırmak, tozlarını almak ve anlamlarının ağırlığını yeniden tartmak gibi birtakım hazırlıklar yapıyordum (BHH: 19).

(...)

Alaaddin'in ağzından dökülen kelimelerin anlamlarını takip edersem onu şehrin herhangi bir yerinde, elimle koymuş gibi kolayca bulabileceğimi düşünüyordum (BHH: 31-32).

(...)

Ancak kelimelerle gidiliyor ya da, kalıncaksa kelimelerle kalınıyor, kelimelerle yaşıyor, kelimelerle gülünüyor, kelimelerle ağlanıyor ve sonunda gene kelimelerle kös kös geri dönülüyor (BHH: 34).

(...)

Her şey kelimelerdendi artık kelimelerdendi sessizlik kelimelerden kız kelimelerden kâkül kelimelerden gerdan kelimelerden hükümdar kelimelerden şarap testisi kelimelerden saray kelimelerden bakışlar kelimelerden duruşlar kelimelerden esneyişler

kelimelerden kelimeler kelimelerden (BHH: 77-78).

(...)

kendimi kızın kelimelerinden oluşmuş, içinde değişik serüvenlere ait binlerce cümle taşıyan, yüzü virgüllerle dolu upuzun bir cümle gibi hissettim.(BHH: 78).

(...)

Gelgelelim, bunca ayrıntıyı göstermelerine rağmen, içlerinden hikâyeye dair ufak tefek birtakım ipuçları geçtiği için bize hikâyenin kendisiymiş gibi gözükten kelimeler, mahzene inen merdiven basamaklarının sonunda ansızın ortaya çıkıp işini bitirir bitirmez de ansızın kaybolan (daha doğrusu, hiç görünmeyen) o karanlık ve acımasız elin gerisindeki yüzü aydınlatmaktan ısrarla kaçınırlar (BHH: 107).

Anlatı içerisinde kelime üzerine benzer birçok söyleme rastlamak mümkündür.

Mevcut alıntılardan anlaşılacağı üzere eserdeki şahıslar ya da olaylar, hep kelime aracılığıyla var olur ya da ortadan kalkarlar. Yani aslî olan kelimenin kendisi, kullanım ve algılanış biçimidir. Gerek teorik gerekse de örneklemelerle kelimenin öne çıkartılması

eserdeki dil kullanımının postmodern anlayışa uygunluğunu gösterir. Ayrıca mevcut belirsizlik atmosferine soyut kavramlar üzerinden katkı sağlanması da yine anlatıyı postmodernliğe yakın tutan bir başka etkidir.

Anlatı içerisinde tek bir kişinin aynı anda farklı dilleri kullandığı sahne, dilin bir başka yönüyle önemsendiğini gösterir:

Taş ustalarının yorgunluğunu gözcüyle şöyle bir süzdüğünü ve onlara türbenin yapımını hızlandırmaları için hem Farsça, hem Arapça, hem de Türkçe kokan ağdalı bir dille bazı buyruklar verdiğini de söyleyebilirim. (BHH: 92).

Alıntı içerisinde farklı dillere yapılan göndermelerle dilin sadece kelime bazında öne çıkartılmadığı, bir bütün hâlinde de önemsendiği anlaşılır. Ayrıca tek bir anda farklı dillerin kullanılması, özelde tek bir dilden ziyade ontik yönüyle dilin merkeze alındığının göstergesidir.

Eser içerisinde anlatıcının anlam üzerine söyledikleriyle belirsizlik kavramı pekiştirilir:

Anlam dediğimiz şeyin bir anlamda geçmişin ta kendisi olduğunu bir an için unutup, bütün zamanlara yayılan bu uçsuz bucaksız sınırsızlığa, nice anlam varsa hepsinin bulunduğu ve hepsinin aynı anda ve hep birlikte insana bir tür anlamsızlık gibi görüldüğü göz kamaştırıcı bir sonsuzluktur, desem herhalde daha doğru olur (BHH: 62).

Tüm zamanlar içerisinde anlamdaki değişkenlik vurgusuyla anlamın kişiden kişiye farklılaştığına vurgu yapılır. Böylece postmodern anlatılardaki çok seslilik ve görecelik anlayışı bu ifade üzerinden örneklendirilmiş olur.

Bin Hüzünlü Haz'daki mevcut dil kullanımıyla üslupta çok seslilik sağlanır. Genellikle masalsı bir anlatım tarzıyla ilerleyen kurguya yer yer şiirsel bir üslubun da eklendiği gözlemlenir:

Baş döndürücü bir hızla farklı yönlere doğru sürüklediğini, sürüklerken şeklimden şekiller alıp şeklime yeni yeni şekiller verdiğini, sonra da bir ses bir işaret ya da hayal halinde elden ele, dilden dile, gözden göze dolaştırdığını düşünür (BHH: 13).

(...)

Boşluğun yüzüne çizilivermiş donuk resimler gibi hiç kımıldamadan öylece duruyorlar... duruşları insanın içine doğru sarkarken bir salkım keder sanki, bir salkım of, ya da oracıkta donup kalmış derin bir iç çekiş... (BHH: 35).

(...)

Okunacaksam seslerce, gecelerce, yıldızlarca, gündüzlerce, mevsimlerce ve yıllarca okunayım ve dokunacaksam yalnızca rüzgârlara dokunayım, rüzgârların soluğunda saklı uzaklara, uzaklara yüklediğim anlamlara, anlamlarda yakaladığım (...) (BHH: 69-70).

(...)

Daha titrek adımlarıyla yürüyen küçücük bir çocukken bu ölü, bir gün salonda dilsizlerin el kol işaretleriyle anlattıkları masalı padişah babasının hayretler içerisinde dinlediğini görüp kıkır kıkır **gülmüştür** sözgelimi, **onu düşünür**. (...) oradan oraya savrulmuş, hep kıyıda köşede durmuş ve bayramlarda bile saklandığı kovuktan çıkarılıp zorla el öpme kuyruğuna **sokulmuştur**, **onu düşünür**. Sonra, gene çocukken bu ölü, kocaman salonlarda kimsenin göremediği birtakım şeylerin peşine takılıp sık sık oradan oraya yaralı bir kuş yavrusu gibi can

havliyle koşturmuş ve koştururken de hocalarının bile anlayamayacağı bazı kelimeler mırıldanıp **durmuştur, onu düşünür**. Bir gün şehir meydanında asılacak adamları görmeye gittiklerinde bu ölü, gözlerini sımsıkı kapatıp hıçkıra hıçkıra ağlamış ve bir daha o meydana geçmemek için nedense hep bakırcılar sokağından **dolanmıştır, onu düşünür** (BHH: 95).

Devrik cümle yapısı, eksilteli cümleler, iç ahengi sağlayan seslerin birlikte kullanımı ve cümle sonu tekrar eden sözcüklerle anlatı çoğu yerde neredeyse mensur şiire dönüşür. İç ahengin sağlandığı ve sürekli ritim değiştiren anlatıda söylemin durağanlığı engellenerek üsluba şiirsellik kazandırılır. Bir cümle yazmakla beste yapmayı eş değer gördüğünü³⁸ söyleyen Toptaş, söylemine uygun olarak *Bin Hüzünlü Haz*'ı şiirsel üsluba oturtmayı başarmıştır.

Özetle *Bin Hüzünlü Haz*'da, harflerden başlayıp kelimeye, oradan da anlamın kendisine doğru genişleyen bir dilsel kullanım görülür. Müzikalitenin önemsendiği üslupla anlatı şiirsellik kazanır. Gramerin bozuk yapısı, imladaki düzensizlikler, eksilteli cümleler, harflerin ve kelimelerin düzensiz kullanımı eserde hem dil ve üslubu hem de anlamı bozarak yapısöküme uğratar. Bu yönleriyle postmodern bir özellik kazanan eser, modern ve klasik romanlardan farklılaşarak anlatıya dönüşür.

2.6.1.4. Ontik Yönüyle Dilin Öncelendiği ve Örneklendirildiği Bir Metin: *Fındık Sekiz*

Fındık Sekiz, postmodern dil anlayışını hem teorik hem de uygulamalı yönden örneklendirmesi açısından dikkat çekici bir metindir. Ayrıca, dilsel oyunlar, yeni bir dilin yaratılması, dilin amaç olması hususu ile postmodern felsefenin dil anlayışını teorik düzlemde desteklerken farklı türlerden edebî unsurları bünyesinde barındırması, mahallî ve argo söylemlere yer vermesi, üslupsal çeşitliliğin fazla olması açısından da pratik düzlemde birçok örnek sunar.

Fındık Sekiz, dilsel bir oyunla başlar ve bu oyunu destekler nitelikte başka bir dilsel oyunla devam eder:

Kulaktan kulağa oynanıyordu. Cümle, İstiklal Caddesi'nde bir kafede kuruluyor, Balat'ta, Nişantaşı'nda ya da Bebek'te veya Hisar'da, Arnavutköy'de sona eriyordu. Oynayanlar, mesleklerinde profesyoneldi. Mimarlar, bankacılar, tornacılar, borsacılar, karikatüristler, nihilistler, fütüristler, mankenler, canlı ve cansız şekiller, gölgeler, buğular... Oyun güzeldi; oturarak ve yatarak ya da yaslanarak oynanıyordu. Rahattı, yorucu değildi. Eğlendirici, eğitici ve sinir bozucuydu. Mistik ve egzotik olması için de çaba harcanıyordu. Oyuna yeni katılanlar fal, büyü, sibernetik ve göstergebilim okuyor, insanlığın doğuş bilgisine ulaşmak için oynanan bu muhteşem oyunda kendilerini göstermek istiyorlardı (FS: 1).

³⁸ Toptaş, “Zaten, bir cümle yazmak aynı zamanda beste yapmak değil midir?” (Toptaş, 2007:164) diyerek anlatı oluştururken müzikaliteye verdiği önemi vurgular.

(...)

‘Anne-Makas-Su böreği-Köpek’ – ‘Annem makasla şakalaşırken su böreği köpeğe evlenme teklif etti...’ Kelimelerle oynanıyor, anlamlar değiştiriliyor, halk teba, yani kul, bu düzmece oyunlarla bir kez daha, bin kez daha kandırılıyordu (FS: 2).

Her iki oyunda dilin odağa alındığı görülür. Kelime düzleminde oynanan oyunlar, anlamın farklılaşmasına, daha doğrusu muğlaklaşmasına yol açarak henüz metnin başında okurda bir tedirginlik yaratır. Böylece metnin daha ilk sayfalarından itibaren okur metne karşı aktif olma ihtiyacı hisseder. Bu durum postmodern anlayışın dil-oyun unsuru etrafında amaçladığı okuru aktif kılma isteğini karşıladığı gibi metni çoğul okumalara açık bir düzleme taşır.

Fındık Sekiz’in postmodern dil anlayışını örneklendirdiği bir başka husus ise söylem biçiminde saklıdır. Kişilerin daha çok alt tabakadan seçilmiş olması, eserde kullanılan dilin mahallî ve argo tarzda şekillenmesini sağlar:

Yeniyetme bir fırlama, müzisyenlerin aletlerinin arkasına girmiş; geceyi elindeki onlu dolmanın aleviyle coşturuyor, desibeli yasaklanmış kısımlara kadar yükseltiyordu (dum-dumbam-dumann).

Ceren, ani yükselişi bir koz olarak kullanıp, Meto’yu çekim alanının içine tutsak etti.

‘Meto, bak biraz önce ne yaptım!’ Ceren’in üst dudağı pastel kırmızı, alt dudağı fosforlu siyah, kelimeleri plastikti. Kalabalığın arasına karışmış olan Gül, saçları at kuyruğu şeklinde bağlanmış bir davarla dalgasını geçerek dans ediyor, çocuğu triplerden triplere sokuyordu (FS: 19).

(...)

Üç kapıdan girip göbekteşine yatarlar. Tolga, göbekteşinin tam ortasına yatıp, hafif kıvrılarak uyumaya başlar. Meto gözlerini tam hamamın ışık huzmelerim saymaya dikmişken içeri kahkahalarla yankılı gülen Aslan girer. Üç arkadaş ortak espri yapar; "yok mu bi şey!"

Aradan üç saat geçmiş, hâlâ uykudalar. Tellak, Aslan’ın sırtına tokat atıyor, ses yankılanıyor.

— Hadi canım uyan, kese mi olacaksın, masaj mı?

— Yok bi şey, hafif masaj yap!

— Ulan bi dayanamadın gitti, kendini sıkma, etini gevşet!

Defalarca yıkanır, akşama doğru, saat dört gibi hamamdan çıkarlar. Arada içilen sigaralar, gazozlar, çaylar bu işin cabasıdır. Cabaaa...

(...)

Meto! Bir elli altı Ford buldum çiçek... çiçek!

— Otur Baba çay içelim, özledim seni.

— Ne yolculuktan ama... Döndün mü âlemlerden?

Ayypsın, dönmez miyim? Fakat aradığım şeyi bulamadım (FS: 41-42).

(...)

Meto’yla ara sıcaklar dönemine denk gelen bir anda göz göze gelir. Servis masaya dökülür, Sevda kafasındaki kuzu maskesini kaldırıp donuk bir gırtlak namesiyle "Meto," der. Duraksama bittikten sonra "Canım," der. Meto ilgisizdir, cebinden bir oyuncak şeytan maketi çıkartır. Bu minyatür şeytanı parmaklarının arasında Sevda’ya karşı oynatır, masadakiler kahkahalarla şeytanın tvistini seyrederken, Meto da şeytanın yaptığı figürleri yapar, bir yandan:

‘Taksim’de var bir durak

Durakta bir kadillak

Kadillakta bir manyak

Şoför abi dalgana bak,’ diye dansa ses verir (FS: 41-42).

Romanın birçok yerinde örneklenen tarza benzer ifadeler yer alır. Böylesi bir üslup, söylemsel düzeyde hem çok sesliği sağlamış hem de modern romanla birlikte

değersizleştirilen sıradan insan tipinin edebî metinlere tekrar aktif şekilde girmesini sağlamıştır. Bu açıdan *Fındık Sekiz*'in postmodern dil anlayışındaki mahallî ve argo söylem tarzının da tercih edilebilme imkânını örneklendirdiği söylenebilir. Ayrıca kutsal olanla bayağı olanın birlikte kullanılması postmodern anlayışın zıtlıkları bir arada barındırma anlayışıyla da paralellik gösterir.

Fındık Sekiz'de postmodern anlayışın dili odağa alan anlayışına yönelik ifadelerin yer almasıyla dilin teorik düzlemde önemine işaret edilmiş olur. Bununla birlikte bazen kişileştirilerek bazen de doğrudan kişiler aracılığıyla dil ön plana çıkartılmış, pratikte örneklendirilmesi sağlanmış olur. Dilin teorik yönünün vurgulandığına dair ifadeler, daha çok modernizm eleştirisi üzerinden kendisini hissettirir:

‘Bugün konuşulan üç bin dile bir dil daha eklenecekti. Bir dil yaratmak ve o dilin edebiyatını oluşturmak için tüm malzemeler tamamlanmıştı. Belki bu yazıya geçmeyecekti ama, oluşturan grubun belleğinde sonsuza kadar kalacaktı.

Teknolojik artıkların bıraktığı bir sist di! Sanskritçe, Klasik Arapça, Klasik İbranice ve Klasik Çince gibi konuşma dilinden kopuk olmayan, nesneyi, hareket halini ve kullanma biçimini hatta o anın modasını bile aynı anda anlatabilen bir dil’ (FS: 55).

(...)

Nasıl da yalancısınız!

Bu işler böyle olmaz! Olmadığını da pek iyi bilmenize rağmen sistemin yönlendirdiğine kürek çekmede üzerinize yok.

Özgürlük ha... Palavra!

Demokrasi mi? Alo hadi canım geç!

Bu martavalları külahıma anlatın!

Uzaklardan bir ses "Dil" dedi. Evet tek fark tarz!

Tenten'in tarzı güzeldi, o dünyada kullanılan dil'in üreticilerindendi (FS: 71).

Yapılan örneklemelerde modernist anlayışın eleştirisi yapılarak dilin önceliğine ve önemine işaret edilir. Ayrıca ilk atıfta dil üzerine düşüncelerin başka bir bilimsel metin³⁹ üzerinden yapılmış olması olaya akademik sayılabilecek bir üslupla hem ciddi bir şekilde yaklaşıldığını gösterir hem de tür düzleminde metnin çeşitlenmesi sağlanır.

Fındık Sekiz'de dile ait unsurların kişileştirilerek ya da kişiler üzerinden aktarıldığı bölümler, dilin öneminin pratikte örneklendirmesi yönüyle dikkate değerdir:

En gereksiz bir şey yüzünden bir tartışma başladı. On bir kişi hep bir ağızdan konuşuyor, koridora elbise giymiş harfler uçuşuyordu. Harfler söz olmuş, sözler beyinlerdeki sinir mekanizmasını harekete geçirmiş, eller, ayaklar, kafalar en ilkel dönemlerde olduğu gibi birbirine girmişti (FS: 10).

(...)

Kâinatta âşık olabilen sekizdokuz adet kadın vardır, onlar da efsane olmuştur. Âşık olmak evrende yeryüzüne uzanan eli öpmek gibidir, cesaret ister, yürek ister, inanç ister. Küçük bir

³⁹ Roman içerisinde yer alan bu kısmın başka bir metinden alındığı yazarın dipnota düştüğü kaynakçadan anlaşılır: “Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü’nün Teknolojileşmesi, Jalter J. Ong. Metin Yayınları (esinlenilen kaynak) (FS: 55).

kısmı hariç, bu kadınlarda olmayan bir ruh halidir. Onlar için isterseniz dünyadaki sistemi yeniden tasarlayın, doymazlar. Yeni bir dil, hiç denenmemiş bir medeniyet tasarlayın, yine iflah olmazlar. Tüm insanların yararına bir aşı bulsan bile "duvara çivi çakamadın" diye seninle tartışır... (FS: 11).

(...)

İbrahim Abi yıllarca dünya denen şu âlemde dil oynatmış, yumruk sallamış, çalkantılı hayat yaşayan çoğu insanı mutluluğa yollamış! İstanbul'un son altmış senelik konuşma dilinin tüm parçalarını bilip, istediği döneme dil ile dönüş yaparak bir manzaranın çeşitli detaylarına dikkat çekebiliyor.

Çocukken oynanan oyunlarda kullanılan sözcükleri bile aynı o yaştaki bir çocuk -oyuncu-dâhi-del gibi kullanabiliyor (FS: 79).

Dilin bazen kişileştirilip bazen de kişiler aracılığıyla öne çıkartılması, postmodern anlayışın dilin ontik yönüne işaret etmesi yönüyle ilişkilidir. Nasıl ki modernistler mutlak varlığı kişiyle açıklamışlarsa, postmodernistler varlığın anlamlandırılmasında dili merkeze almışlardır. Dolayısıyla bu husus, doğal olarak modernizmin mutlak varlık anlayışının eleştirisine dönüşmüştür.

Fındık Sekiz'in dil anlayışı incelendiğinde en dikkat çekici yönlerden birinin de üslupsal çeşitlilik olduğu görülür. Bunun en belirgin sebepleri, pastiş metodundan sıkça faydalanılması, söylemde masalsı bir tarzın mevcudiyeti, argo ifadelerin yanında metnin bütününe sirayet eden tasavvufi düşünce yapısına uygun ifadelerin metinde yer almasıdır.

Postmodernistlerin eserlerini tür ve biçim kaygısı gütmeksizin metinlerarası bir düzleme oturttukları göz önüne alındığında üslubun çeşitlenmesi de kaçınılmaz olmuştur. *Fındık Sekiz*'deki üslubu etkileyen söylem tarzları genellikle masalsı, şiirsel, mahalli, tasavvufi ve akademik tarzdadır. Bunlar metinde parçalı halde ve çoğu kez birbirlerine âni geçişlerle kullanılır. Böylesi bir kullanım dil kurgusundaki düzenli yapının ortadan kalkmasına yol açarak eserin, postmodern dil anlayışının yapısına uygunluk göstermesine vesile olur.

Eserde masalsı anlatımı andıran kısım, romanın hemen başında masalı andıran bir düşünce/dil oyunuyla ortaya çıkar:

Bir yelkenli gemide giden kader yolcularıydık. Arkamıza bir ülkeyi bağlamıştık. Ansızın hareket etmiştik ve ilk rüzgâr darbesinde yelkenimiz yırtılmıştı. Yelken, rüzgâr ve gemiydik. Kaptan Meto'nun bildiği tek gerçek sözcük vardı. Aşk. Yine aşk.

İnançlı insanların bildiği o yıldız var ya, işte o yıldızla yemin ederim ki: Aşk. Üstelik milyon kere baharın yanında aşk.

Semerkand'da siyah giyen, Sina'da beyaz giyen ve dört elementi birleştiren, anlamlı kılan, kırmızıdan pembeye dönüşebilen, daha da ötesi dokuzken sekiz olabilen aşk. Bu sözcük kaptanı kurtarabilir!

Esmer Meto fısıldamıştır o güzel sözcüğü bir kulun, kölenin kulağına. Köle cariye olmuştur. Beyninin loplarında, gönlünün cirloplarında. Dönüşü olmayan yolda yırtılmış yelkenle gidiliyordu. Tan yerinin ağarması, rüzgârın yunuslara musiki oluşturmaları hep o gönlün sezgisel terazisinin hünerleriydi.

Kimi zaman yükselen, asileşen sosyolojik dalgalar geminin gidişini engelliyordu. O vakit forsalar devreye giriyordu, güzel mankenlere ve şımarık tiyatrocılara gümüş saplı yılan derisi kırbaçlar bir iniyor bir kalkıyordu. Okyanus en ilkel dönemlerde olduğu gibi can istiyordu. Gemi, bilinmeyen noktaya gitmek için adak bırakmalıydı. (FS: 2).

Tercih edilen bu masalsı üsluptan hemen sonra âni bir şekilde romanın olağan kurgusuna uygun bir üsluba geçilir:

Beyaz perdelerle örtülü ranzasında mutluydu, nevresimler temiz, çarşafklar ütülüydü. Bedeni tutsak, ruhu her zamanki gibi özgürdü. Yatmakta olduğu ranzada da özgürlüğünün 'kefareti' ödüyordu.

Gasptan, darptan, dolandırıcılıktan, hırsızlıktan ve uyuşturucudan yatanlar bile bu yeni tutsağa hayretle bakıyorlardı. Mahrem bir suçlamayla içeri gelmişti ve tek kelime konuşmuyordu, gerek de yoktu. Zaten üç ana sözcük ve türevleri konuşuluyordu: 'Para, gardiyan ve dışarı' (FS: 3-4).

Bu sahnenin devamında içinde bulunulan hapishane ortamının atmosferine has bir üslubun kullanıldığı dikkatten kaçmaz:

Koğuştaki lambalar ansızın söndü. Arama vardı.

Koğuştaki tutuklular sadece ceketlerini alıp koridora tek sıra halinde dizilmişti. Sevgili Meto, uykucu Meto, düş ile rüya arasında hayal kurabilen Meto.

Şiş, bıçak, tabanca, esrar, eroin, kokain ve hap, sahiplerinden habersiz saklanmışlardı. Esrar Abi ve arkadaşları saklambaç oynuyorlardı. Gardiyanlar ise hep oynadıkları körebe oyununu sürdürüyorlardı.

"Başefendi gerçekten hiçbir şey yok", "Ciddi misin?", "Evet ciddiylim, sen de ciddiysen çıkalım."

Üç yüz yıllık espri işe yaramıştır; çıkar giderler, yine geleceklerdir; üstelik daha kalabalık, daha bilgili ve çok daha fazla kurnazcasına düşlerin arasına, düşmüşlerin arasına' (FS: 4-5).

Eserde masalsı bir anlatımdan kurguya yönelik açıklayıcı bir anlatıma geçildikten sonra üslup aynı şekilde devam etmez. Benzer şekilde roman, çoğu kez şiir ve şarkı sözleriyle kesintiye uğratılır, ardından önceki üslubuna paralel şekilde devam ettirilir:

Bu beyaz şehrin siyah elbiseli, esmer çocuğu gaz pedalına dokunur, radyo parazitli de olsa bir şarkı mırıldanır. 'Seni ben ellerin olası diye mi sevdim?' Başka istasyonlar aranır. Torpido gözünden siyah gözlükler ön koltuğa düşer. Gözlüklerle yol daha bir seyirlik hal alır. Radyo şimdi parazitli bir istasyonda durur: 'Aklımı başımdan aldı gözlerin/Gözlerin gözlerin/Yalan sözlerin...' (FS: 29).

(...)

Şimdi çiğdem mevsimidir,

Bulutların busesi çiğdem meselesi

Kalplere kar yağdıran ateş

Bütün seslerden uzaklaşıp

Gönüllere taht kuran mesaj

Bir an değsin nefesin sırtıma

Sonra buluşalım Arnavutköy'de/rıhtımda (FS: 43).

(...)

"Dikkat et o kadına!" yazmaktadır.

"Mermerin gözyaşları doğuya akarsa bu turuncu gecede

İlkbaharların cennet gözlü çiğdemi

Hayatın yalnız kalan esmerine

Akasya renkli gemilerde yapacağı yolculuğu müjdeliyor!"

Meto notu böyle okudu, yürekte şöyle yerleşti:

Gelecekte saklı aşkın

sakin Sevda'dan sakın!

Meto açık kalan kapıyı hızla kapattı. Sevda'nın parmakları kapının arasında kalmıştı. "Çıttırt" diye bir ses odaya daldı. Sonra keskin bir çığlık! (FS: 47).

Şiirsel tarzla normal diyalogların beraber verilmesiyle üslup, çoğulcu fakat düzensiz bir söylem oluşturarak postmodern romanın dil tercihinin uygun hale gelir.

Fındık Sekiz'de şiirsel ve sıradan diyalogların kullanımı dışında akademik tarzda söylemlerin de yer aldığı görülür. Romanın akışı ilerlerken yazar birden bilimsel içerikli bir yazıyı metne ekleyerek kurgusal bakımdan akışı bozarken üslupta çeşitliliği artırır:

'Fizikteki tüm Nobel ödüllülerinin ağzından maddenin öldüğü, nedenselliğin öldüğü, determinizmin öldüğü haberlerini duyageldik. Öyleyse bırakın hepsi için elektronik müziğin ritimleri arasında kibar bir cenaze töreni düzenleyelim. Artık yirminci yüzyıl postmekanistik biliminden ders çıkarmanın ve on dokuzuncu yüzyıl materyalizminin felsefi bakış açımıza giydirdiği deli gömleğini üzerimizden atmanın zamanı geldi. Gariptir ki, bu bakış açısı, modern bilimin, bir yüzyıl gerisinde değil de, onunla çağdaş olmuş olsaydı, bu deli gömleğini çok daha önce üzerimizden atmış olacaktık... fakat, bunun farkına varır varmaz, ağırlığımızı tek yanlı olarak fizik bilimine vermemiz yüzünden görmediğimiz çevremizdeki olaylara daha duyarlı olacağız; nedensellik anıtının çatlakları arasından esip geçen rüzgârları duyabileceğiz; birliktelik içinde yürüyen olaylara daha çok dikkat edeceğiz; paranormal olayları da normalite kavramımız içine sokacağız; ve 'Körler Ülkesi'nde yaşıyor olduğumuzu fark edeceğiz' (FS: 83).

Düşülen dipnotla yazarın romana eklediği metne nasıl ulaştığı anlatılır: "Rüzgârın yazara getirdiği bir bilim kitabının sayfasından esinlenilmiştir. Kitabın adı ve yazarı bilinmemektedir" (FS: 83). Montajı andıran bu kısım, eserde bilimsel bir üslubun kullanımını gerekli kılar ve böylece biçimsel çeşitlilik sağlanır.

Romanın ilerleyen kısımlarında benzer bir örnek daha yer alır. Kaynak belirtilen metin doğrudan metne dâhil edilmez, değiştirilerek sunulur:

'Kumsalda çıplak ayakla gezerken, dalgaların milyonlarca yıldır oradan oraya savurduğu, üzerinde kalbini sağ eliyle tutan çıplak bir maymun figürünün bulunduğu siyah bir taş rastlar. Meto taş dokunduğu anda vücudunda birikmiş olan enerji dışarı akar; onu ayakta tutan bu pis, sihirli, zakkumlu irinin dışarı fırlaması Meto'yu ansızın kumların üzerine yapıştırır. Kendine geldiğinde dolunay üzerine resmi, güneşin kızarıklığına gölgesi düşmekteydi.' (FS: 93).

Yazarın yine romanda "" imi içerisine alıp "*Türk Kültür Tarihinde Maji*, Manfred Ullmann, Çev.: Yusuf Özbek, İz Yayıncılık, 1984 (esinlenilen kaynak)", şeklinde dipnotuyla alıntı hakkında açıklama yaptığı görülür. Montaja yakın duran bu kısım, üsluba bilimsellik kazandırarak eseri postmodern dil anlayışına uygun olarak çok sesli bir düzleme taşır.

Fındık Sekiz'de metnin tamamına yansıyan bir tasavvufi düşünce vardır. Meto çalkantılı hayatında, kendisini mutlak huzura kavuşturmayı maneviyata bağlar ve bu doğrultuda çabalar. Böyle bir çaba doğal olarak dinî/tasavvufî bir söylemin metinde yer etmesini beraberinde getirir. Ne var ki Meto'nun yaşam tarzı bu çabaya pek uygun

değildir. Çevresindekiler, birçok gayri ahlakî davranış sergiler. Farklı yaşayış ve inanç düzeyindeki insanların varlığı, romanda dinî söylemlerle argo ifadelerin bir arada yer almasına sebep olmuş ve bu durum romanda doğal olarak dilsel yönden birbirine zıt, çok katmanlı bir yapı ortaya çıkartmıştır:

Dudaklar kıpırdar, iki ağız “*Bismillahirrahmanirrahim*” der (FS: 14).

(...)

Bir tek Fahri Baba bu grubu dışarıdan izler, yapılan işleri tasvip etmeyen hareketler sergiler. “Boş bunlar boş, gerçeği yanlış damarda arıyorsunuz,” der gibi gezinir.

Taze bir yüz Dolarlık rulo edilir. Çizgi sağ baştan çekilir, tabak elden ele itina ile gezer. Fahri Baba “Allah hepinize iman versin” diye hiddetlenir. Zaman onlar için durmuştur, hayatın karşısına geçip tüm varlık âleminin devinimini izlerler. Para ve menkul değer işinde basan sağlamış bir tip Fahri Baba’ya: “*Boş ver bunları, bu söylediklerin eskilerin anlattıkları masallar!*” der.

Yüzyıllık cümle nasıl da fırlar dudaklardan. İmansız, bilgisiz ve ruhsuz bu bedenlerin terminolojisi neden asırlardır hep aynı!

Fahri Baba, Meto’yla bakışır, Malibu’nun anahtarları Fahri Baba’ya uçar. Meto’yu alüminyum âlemde yalnız bırakmak için Fahri Baba “*Selamünaleyküm*” diyerek sır olur (FS: 45).

Neredeyse her yönden karşıt insan tiplerinin birbirleriyle aynı ortamda ve yakın ilişkide olmaları, eserin dil anlayışına yansiyarak bünyesinde zıtlıklara dayanan, postmodern anlayışa uygun üslupsal çeşitliliğin meydana çıkmasını sağlar. Böylesi bir çeşitlilikle romanda Bakhtin’in deyimiyle âdeta bir *karnaval* havası oluşur.

Son olarak eserin üslubunda pastiş metoduyla farklılaşma sağlandığı açıkça fark edilir. Leyla ile Mecnun hikâyesine yapılan atıfla romanda üslup hem tahkiyeye yaklaşır hem de türsel bir zenginlik sağlanır:

Leyla, sanılanın aksine zayıf, çelimsiz bir kızmış, fakat mecnun eden gözleriymiş; o gözlerde ışık varmış. İlahi ışık bazı gözlere yansır; gören anlayabilir, anlayan göremez! Sadece kalp gözleri açık olanlar bu duyguya sahiptirler (FS: 31).

Pastiş yöntemine örnek sadece dinsel unsurlarla verilmez. İçerikte mitolojik göndermelerin yer alması, üslupta çeşitliliği arttıran bir başka etkidir:

O kafasında eski Mısır medeniyetinde yaşamış Meritetis’i, Keops’u, Ra’yı düşünüyor, o dalmanların keyfini İnka dönemine kaçıp yaşıyordu. Harut ve Marut’a verilen bilginin çeperlerinde dolaşıyor, fakat o bilgiyi kullanmıyordu (FS: 4).

(...)

Kader çarkı çıkmıştı bir kere tarot kartlarında ve Nemesis gibi harmaniye bürünmüş kadın.

O kadın! (FS: 7).

(...)

Pembe bir ışık sızdı! Dünyanın çatısına. Daha önce Hermes’in korosunda bulunan deniz kızları istiridyelerin içinden deniz kabuklarının içine, oradan da tüm evrene yayılan bir şarkıyı dalgaların ritmiyle seslendirmeye başladılar (FS: 94).

Mısır ve Yunan mitolojilerine yönelik yapılan atıflarla üslubun masalsı ve destansı bir hava kazanması sağlanır. Metin içerisinde buna benzer farklı göndermeler de

bulunur.⁴⁰ Özetle farklı türlere ait söylem tarzlarının birlikte ve pastiş yöntemine uygun biçimde kullanımıyla üslup zenginleştirilir ve böylece metin, postmodern dil anlayışının çok sesli yapısına uygun hâle gelir.

Fındık Sekiz'in postmodern dil anlayışına yönelik zayıf yönü, gramatolojik yapısıdır. Eserde imla ve noktalama yönünden düzenli bir yapı söz konusudur. Yani sözcük yapısı ve imla işaretleri anlam çeşitliliğine pek katkı sağlamaz. Bu çeşitlilik daha çok pastiş metodunun uygulanması, kişi kadrosunun işlevi, salt dilin öneminin vurgusu, karşıt düşünce ve insan yapısına bağlı söylemler, dinî ve argo ifadelerin bir arada kullanılması gibi hususlarla sağlanır.

2.6.2. Değerlendirme

Postmodern dil anlayışı hakkında örneklerden hareketle ulaşılan tüm bu tespitler maddeler hâlinde özetlenecek olursa; postmodern anlayışta dil,

1. Araç değil amaçtır.
2. Modernliğin eleştirisinde silaha dönüşür.
3. İmla, noktalama ve gramatolojik yönden olağan kullanımından farklı bir yapıdadır.
4. Herhangi bir türe göre şekillenmez. Türe şekil vererek onun yerine geçer.
5. Sadece biçimle değil anlamla da oynar, ona çağrışımsal bir hüviyet kazandırır.
6. Metni ve okuru ön plana çıkartır.
7. Söylemsel düzeyde isyankâr, cüretkârdır.
8. Varlığı açısından ontolojik bir problemidir.
9. Yerel ve arkaik bir yapı arz edebilir.
10. Öznel üslubu reddeder. Üslupta parodi ve pastişten faydalanır. Böylece yazarın öznel olma gerekliliğini ortadan kaldırır.
11. Oyunla organik bir şekilde bağlıdır.
12. Kurgusal bağlamda homojen görüntüsünden uzaklaşarak heterojen bir yapıya bürünür.

⁴⁰ İlgili kısım için bk. s. 140-145.

13. Tahlil/yorumlama aşamasında analitik, bilimsel yöntemlerden çok, öznel ve metin merkezli metotlara yönelir.

14. Alımlama ve yorumlama farklılığıyla metni açık yapıta dönüştürür.

15. Diğer tüm roman unsurlarını kapsayıcı bir özellik gösterir.

Roman sanatı açısından değerlendirildiğinde, postmodern dil anlayışının temelde çoğulculuk ve çok seslilik düzlemine oturtulması, romanın diğer unsurları üzerinde kapsayıcı bir etki yaratarak ona belirleyici bir işlev kazandırır. Nesnel gerçeklik yerine gerçeklikte görecelilik anlayışının tercihi, alımlama estetiğine dayanan, açık yapıta dönüşen eserlerle metnin odak noktası hâline getirilmesi, tanrısal ve tek boyutlu bakış açısı yerine birden fazla bakış açısının metinde kendini hissettirmesi, pastiş ve parodi yöntemleriyle üslupsal yönden çeşitliliğe yönelim, geçmişe ait öğelerin ve kişi kadrosunda sıradan insan tiplerinin kullanılması, okurun metin karşısında aktif ve agresif bir duruş sergilemesi, roman unsuru olarak dilin; esasında klasik ve modern metinlerdeki dil kurgusundan hangi yönleriyle farklılaştığını gösterir.

Türk romanında böylesi dil kullanımının metinlere ne ölçüde yansıdığını tespit etmek için incelenen metinler içerisinden değerlendirmelerde bulunmak yerinde olacaktır. Dilin önceki eserlere göre bozuk, gramatolojik yönden deforme edildiği ilk metin Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı ile kendini belirgin olarak hissettirir. Ancak esas olarak postmodern dil anlayışının büyük ölçüde başarıyla kullanıldığı eser, yine Atay'ın *Tutunamayanlar*'dan kısa süre sonra yayımladığı *Tehlikeli Oyunlar* romanıdır. İnceleme kısmında verilen örnekler doğrultusunda postmodern dil anlayışının neredeyse tüm özelliklerini bünyesinde barındırdığı görülen *Tehlikeli Oyunlar*, kendinden sonra yazılan romanlara örnek olur. Örneğin eserde hem metinlerarasılığın tekniklerine başvurulmuş üslupsal zenginlik artırılır, hem kelime kavramının önemine yönelik doğrudan atıflar yer alır hem de yazım ve noktalamada kural dışı ve yeni/uydurma tercihler yer alır. Böylece çoğul okumalara müsait hâle gelen eserde, metin esas konuma taşınır ve okurun aktif olmasını sağlar. Anlamlandırma, neden-sonuç ilişkisinden ziyade okurun yorumuna bırakılır. Gerçeklik anlayışının nesnellikten uzaklaştırılmasıyla klasik ve modern romanlardaki mantıksal bütünlük sarsılır. Eserin, tüm bu yönleriyle klasik ve modern romanlardaki dil ve üslup kullanımlarından büyük ölçüde farklılaşarak postmodernistlerin dil tercihlerine hemen hemen tüm yönleriyle uygunluk gösterdiği rahatlıkla söylenebilir.

Her ne kadar yazıldığı dönemde pek kabul görmese de postmodernist anlayışın Türk edebiyatında iyiden iyiye kendine yer bulmasıyla Atay'ın bahsi edilen romanı, ilerleyen süreçte, dili açısından âdeta kaynak metne dönüşür. Atay'ın açtığı yoldan ilerleyen Türk postmodernist yazarlar, özellikle 1980'li yıllardan itibaren türün dil anlayışına yakın eserler verirler. Ne var ki 2000'li yıllara kadar verilen eserlerin çoğunda tam bir yetkinlik söz konusu değildir. Yayımlanan eserlerin çoğu hep bir ya da birkaç yönüyle postmodern romanın belirleyici unsurlarından yoksundur. Türk edebiyatında Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* romanıyla beraber *Tehlikeli Oyunlar*'dan sonra postmodern dil anlayışına çok yakın bir anlatı ortaya çıkmış olur. Bu tespitteki belirleyici nokta postmodern romanın gerektirdiği unsurların neredeyse tümünün eserde başarıyla kullanılmasıdır. Postmodern anlayışta dilin diğer roman unsurları üzerindeki kapsayıcı etkisi göz önüne alındığında yapılan tespit doğrulanmış olur.

Bin Hüzünlü Haz'da harflerden başlayarak kelimelerle devam eden aykırı kullanımlarla gramer deforme edilir. Yazım ve noktalamadaki düzensizlik, anlamın göreceliği üzerine söylemlerle desteklenerek metni âdeta bir yapboza dönüştürür. Baştan sona kadar esere sinmiş olan belirsizlik durumu, dil ve üslup aracılığıyla pekiştirilerek anlatıyı açık yapıya çevirir.

Çoğunlukla masalsı anlatımın hâkim olduğu anlatıda üslubun yer yer şiirselliğe kaydığı da gözden kaçmaz. İç ahenk ve müzikalitenin baştan sonra dek kendini hissettirmesi okura çoğu kez sanki mensur bir şiirle karşı karşıya kaldığını düşündürür. Birden fazla türe ait üslubun kullanıldığı eser böylece postmodern anlatıların kendine has fakat özgün olmayan çoğulcu söylem tarzını başarıyla örneklemiştir.

Türk edebiyatında postmodern anlatılara yakın duran fakat türle tamamen uyuşmayan eserlerin sayıca çok olması, aslında postmodern anlayışa yönelik dilsel kullanımlarındaki yetersizliklerinden kaynaklanır. *Bin Hüzünlü Haz*'da postmodern dil anlayışına uygun kullanımların başarıyla tatbik edilmesiyle anlatı, kuşkusuz ki yazılacak yeni eserlere emsal teşkil edecek ve türe uygun eserlerin sayısının ve veriminin artmasını sağlayacaktır.

Fındık Sekiz'de postmodernistlerin dil anlayışına yönelik kullanım tam anlamıyla sağlanamaz. Dilde gramatolojik yönden kurallı bir yapı vardır. Yazım ve noktalama neredeyse tüm kurallarına uygun biçimde kullanılır. Neden-sonuç ilişkisi

bağlamında birçok olay anlamlandırılabilir. Bunların yanında postmodern dil anlayışına uygunluk gösteren yerler daha çok üslupta ve dil kavramına yönelik atıflarla kendini gösterir. Yazar, metinlerarasılığın yöntemlerinden faydalanarak üslupsal çeşitliliği artırır. Eserde dinî söylemlerle argo ifadelerin iç içe verilmesi, masalsı bir anlatım tekniğinin yanına gerçekçi bir anlatımın art arda kullanımı üslupta çoğul fakat özgünlükten uzak bir yapı ortaya çıkartır. Ayrıca somut yazar olan anlatıcı, dil üzerine görüşlerini beyan ederken onun hemen her şey üstünde olduğunu vurgular. Böylece dilin ontik yönü öne çıkartılır. Nitekim kimi dil oyunlarının mevcudiyeti, dilin önemine işaret etmek için özellikle tercih edildiğini düşündürür. Özetle *Fındık Sekiz*'de dil ve üslup kullanımının klasik ve modern romanlardakinden metinlerarasılığın kimi yöntemlerinden faydalanılması ve dil kavramının öne çıkartılmasıyla büyük oranda farklılaştığı söylenebilir. Ne var ki eserin, gramatolojik yapının düzenli kullanımıyla postmodernistlerin dil kullarımdaki tercihlerinden uzak kaldığı görülür. Bu eksiklik, *Fındık Sekiz*'in Türk edebiyatında postmodernizme geçiş eseri olarak değerlendirilmesi sebebiyle normal karşılanabilir.

Beyaz Kale romanı da tıpkı *Fındık Sekiz* gibi postmodern dil anlayışına tamamen uygunluk göstermez. Gramatolojik yapının düzenli yapısı bunun en belirgin göstergesidir. Yazım ve noktalama aracılığıyla anlamın muğlaklığı ya da çeşitliliği sağlanmaz. Bu eksiklik daha çok metinlerarasılık tekniklerinin kullanımı, yazma eyleminin öne çıkartılıp örneklendirilmesi ve bilinç düzleminde yaşananlarla giderilir. Romanda üstkurmaca yönteminin başarıyla kullanımı, pastiş tekniğine sıkça başvurulması ve mekân-bellek ilişkisi üslupta çeşitliliği arttırdığı gibi anlamda da netliği ortadan kaldırır. Böylelikle *Beyaz Kale*, klasik ve modern metinlerdeki dil ve üslup kullanımlarının bütünlüklü ve mantıklı yapısından uzaklaşarak postmodern çizgiye kayar. Her okur için idraki kolaylıkla mümkün olmayan eser, dolayısıyla postmodernistlerin hedeflediği çoğulcu, çok anlamlı, göreceli yapıya uygunluk kazanır. Ancak dilin gramatolojik yönden düzenlilik göstermesi, tam anlamıyla postmodern roman/anlatı olmasını engelleyen en önemli sebeplerindendir. Dilin her yönüyle postmodern anlayışa uygun olarak pratiğe dökülmez ise ya anlam da ya üslupta amaçlanan seviyeye ulaşamaz. Çünkü daha önce de belirtildiği üzere, postmodernler için esas olan dilin kendisidir.

Tüm bu değerlendirmeler ışığında Türk edebiyatında postmodernist dil kullanımına uygunluğun başarıyla tatbik edildiği söylenemez. Söz konusu eksiklik daha çok dilin gramatolojik yönüyle yapıbozuma uğratılmamasından kaynaklanır. Postmodernist anlatıların göreceli, oynusu, ihtimale açık olma gerekliliği daha çok anlamsal yapıbozum üzerinden kurgulama biçimi ve metinlerarasılıkla sağlanır. Günümüz çoğu geçiş dönemi eserlerinde bile anlamsal yönden postmodernist anlayışa uygunluğun sağlandığı görülür. Fakat biraz modern romana yönelik aşinalık biraz da öznel üslubun tam anlamıyla dışlanamamış olması, Türk edebiyatında dildeki şekilsel yapıbozumun/yapısökümün gerektiği şekilde ve seviyede/yetkinlikte uygulanmasını engellemiştir.



SONUÇ

Türk edebiyatında postmodernizm Batı'daki şekliyle ortaya çıkmaz. Tıpkı modernizmde olduğu taklit düzleminde örneklendirilir. Bu durumun doğal sonucu olarak da nitelikli eserlerin ortaya çıkması gecikir. Yani modern romanın idraki ve özümsemesi tamamlanmadan, başka bir tür olarak postmodern roman/anlatıya geçilmeye çalışılır. Oysa postmodern roman, modern romanla hem kopmaz bağlarla bağlı hem de ondan hemen her yönüyle farklı olmayı amaçlayan bir düşüncenin edebî formudur. Bunun doğal sonucu olarak moderni anlamadan postmoderne ulaşmaya çalışmak, zorluklar doğuracağı gibi verimliliği de düşürecektir. İşte Türk edebiyatına postmodern romanın taşınması da böylesi bir zemin üzerinde gerçekleştirilmeye çalışılır. Bu durum nitelikli postmodern eserlerin niçin sayıca az olduğunun cevabıdır. İlk örneklerinden bu güne dek Türk edebiyatında kaleme alınan postmodern roman denemelerinin çoğunun hep bir yahut birkaç yönüyle yetersiz olması, yine modernizmin idrak edilmeden postmodernleşmeye çalışılmasındandır.

Postmodern felsefenin edebiyat ürünü olarak ortaya çıkarttığı anlatı türü aslında postmodernistlerin fikrî ve teorik savunularını sanatsal/edebî bağlamda pratiğe dökme ihtiyacından kaynaklanır. Daha çok modernizm eleştirisi etrafında kendine şekil vermeye çalışan postmodernizm, estetik roman karşısına anlatıyı çıkararak sanatsal alanda da modernizme darbe vurmayı amaçlar. Postmodern felsefeye uygun şekilde kaleme alınan anlatılar sayesinde yazar, isyankâr bir tavırla postmodernizmin hem düşünce yapısını aktarma fırsatı yakalar hem de edebiyatta nasıllığını örneklendirmiş olur. Postmodern bir dünya ve yaşam tarzının edebî eserler aracılığıyla önce ispatlanıp daha sonra pekiştirilmesi, anlatıların gerçek hayattan tamamen kopuk olmadığını gösterir. Zira bu noktada anlatının, masal ya da fantastik türlerinden ayrılan yönlerinden birinin bu olduğunu hatırlatmakta fayda vardır. Aslında belirtilen bu hususlar temelde postmodern roman/anlatıların hangi gerekçelerle ortaya çıktığı sorusunun cevabı gibidir. Yani postmodern anlatıların ortaya çıkışı üç temel nedene bağlanabilir:

1-Felsefî düşünce yapısının sosyal/nesnel hayatla kısmen bağlantılı olarak edebiyat aracılığıyla açıklamak

2- Sanat ve edebiyat düzleminde reddiyeci bir tavırla kendi düşünce yapılarına uygun eserlerin tatbik edilebilirliğini göstermek

3-Postmodernizmin edebî yönünü temsil edecek bir türle modern romana yönelik yıkıcı bir etki yaratmak

Aslında bu üç nedene bakıldığında postmodernistlerin inkâr ettikleri amaçsızlık savunularıyla çeliştikleri görülür. Çünkü postmodernistlerin sanat ve edebiyat üzerine konuşmalarında, anlatıların içeriğine bağlı olarak değindikleri hususlarda ve özellikle kurgu ve gerçeklik üzerine fikirlerini eserlerine taşımalarıyla belirtilen amaçlara uygun söylemlerinin olduğu anlaşılır.

Postmodern anlatılar, özünü reddettiği modern romandan alsa da ondan farklı olarak daha çok edebiyat dışı öğelerden faydalanmasıyla belirginleşir. Edebiyat dışı öğelerden kasıt, sosyal hayata ait her unsurun sanatsal kimliğe büründürülmeden yaratılan yeni metne yerleştirilmesidir. Bunun yanında edebî değer taşıyan malzemelerin değersizleştirilerek/sanatsal kimliğinden uzaklaştırılarak metin içerisine yerleştirilmesi de anlatıları modern roman formundan farklı kılan bir diğer unsur olarak göze çarpar. Gerek edebiyat dışı öğelerin gerekse de edebî öğelerin metne eklemlenme biçimlerindeki aykırılık çoğu kez absürtlük seviyesine ulaşarak roman unsurlarının da gerçekçi kimliğinden uzaklaşmasına yol açar. Yani metne yerleştirilen öğelerin edebî özelliklerden yoksun olmasının yanı sıra kullanım biçimleri, anlatıların oluşturulmasında nasıl bir metot kullanıldığını gösterir.

Postmodernistlerin kural tanımaz, her türden sınıflandırmaya karşı çıkan düşünce yapıları, roman türünde de etkisini göstererek yazara olabildiğince serbest ve sanatsal kaygı gütmeyeceği bir ortam hazırlar. Postmodern felsefede mutlak bir gerçekliğin olamayacağı savunusu, belli kalıplar, kurallar ya da kuramlar etrafında şekillenen bir roman anlayışını da imkânsızlaştırır. Her türden tekilci anlayışı reddeden postmodernistler eserlerini oluştururken çok katmanlı, çok anlamlı bir yapı tercih ederler. Üstelik bu çoğulcu anlayış tüm roman unsurlarının hem oluşumunda hem de metne uygulanma biçimlerinde önceki dönemlerden çok daha farklıdır. Yani roman unsurları bir yerde, bütün olarak romanın hem anlamca hem de biçimce çoğulcu/göreceli bir hal alması için tasarlanırlar ya da türün doğasına uygun olarak o şekilde görünmek durumunda kalırlar. Ayrıca roman unsurlarının çoğu kez birbiriyle bağlantılı fakat kaotik bir şekilde

iç içe verilmesi hem anlamın hem de biçimin karmaşılaşmasını sağlayarak postmodernistlerin hedefledikleri kapalılığa hizmet etmesini sağlar.

Çalışma boyunca verilen teorik bilgiler ve örneklemeler ile postmodern roman/anlatı türünün roman sanatında ortaya çıkarttığı yeniliklere ve bunların birey, toplum ve edebiyat üzerindeki etkileri hakkında genel çıkarımlarda bulunmak çalışmanın temel gayesine uygun olacaktır.

Roman sanatı içerisinde olay örgüsü/kurgu, kişi kadrosu, mekân, zaman, dil, bakış açısı ve anlatıcı unsurları modernizmden postmodernizme geçilmesiyle çeşitli açılardan fakat çoğu radikal olmak üzere değişimler yaşar. Örneğin kurgu, klasik ve modern romanda belirli bir düzene hizmet eden bütünlüklü biçimde ilerlerken postmodern romanda bambaşka bir hüviyet kazanır. Postmodern romanın en belirleyici unsurlarından biri olan postmodern kurgu, yapısızlığı ve belirsizliğiyle modern-postmodern romanın ayrımında okur için temel ölçütlerden biri olur. Postmodern kurgudaki temel farklılık kökenini gerçekliğe bakış biçimindeki farklılıktan alır. Klasik anlayışın nesnel gerçekçi anlayışı ve modernizmin öznel gerçekçi anlayışı karşısına hipergerçekliği yerleştiren postmodernistler, kurguyu oluştururken inandırıcı olma kaygısı gütmeyen eserlerini âdeta bir oyuna dönüştürürler. Bu nedenle eserlerdeki nesnel gerçekçi anlayışı yıkmak için fantastik ve masal türlerinin gerçeğe bakış açısını o ânın gerçekliğiyle iç içe vererek anlamsız gibi görünen bir yapı oluştururlar. Mantıksal arayış içerisine girmeksizin ve alışlagelmiş tüm kurgu biçimlerinin tek kullanımını reddederler. Postmodern romanın kurgusu, bazen klasik kurguyu bazen modern kurguyu kapsayarak ve hiçbir kaygı gütmeyen yazarın keyfiyeti doğrultusunda şekillenir. Elbette postmodern kurguyu belirleyen ayırt edici unsur olarak sadece bu hususu söylemek yeterli olmayacaktır. Postmodern kurgunun klasik ve modern roman kurgusundan farklılaşmasında yazarın konumu, üstkurmaca ve metinlerarasılık büyük pay sahibidir. Modern romanla kendini kurgu içerisinde gizleyen yazar, postmodern romanla tekrar metne dâhil olur ve okurla iletişime geçmekten, onu eğitmek ya da eleştirmekten kaçınmaz. Hal böyle olunca kurgu içerisinde bir kopukluk meydana çıkar. Ayrıca postmodern edebî anlayışın yazıyı odağa alması, üstkurmaca metoduyla uygunluk gösteren bir diğer husustur. Yine üstkurmaca metoduyla kurgu içinde kurgu oluşturan postmodern yazar, yansıtmacı romanın çizgisel akışından, modern romanın bütünlüklü olay örgüsünden farklı bir kullanım gerçekleştirmiş olur. Bunlarla birlikte

metinlerarasılığın pastiş, kolaj ve montaj teknikleriyle metin içerisine farklı türlerden parçalar ekleyerek kurgudaki çizgiselliği bozar. Ayrıca eserin başlatılma ve sonlandırılma biçimi yine kurgunun düzensiz bir hâl almasını engelleyerek başı sonu belli olmayan bir yapı ortaya çıkarır. Böylece yazar, klasik metnin pasif okuruna mevcut okuma alışkanlığından farklı olarak çok daha zor bir okuma süreciyle karşı karşıya kalacağını hissettirir.

Postmodern Türk romanında kurgu üzerine yaşanan değişimin birçok eserde başarıyla tatbik edildiği görülür. Özellikle üstkurmaca ve metinlerarasılığın imkânları çerçevesinde klasik ve modern romanın düzenli yapısından uzaklaşan Türk yazarları, eserlerindeki kurgusal yapıyı postmodern anlatıların kimyasına uygun kılmayı başarmışlardır. Geçiş dönemi eserlerin çoğunda kurgusal değişimin başarıyla tatbiki bu düşünceyi destekler yöndedir. Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* ile *Cevdet Bey ve Oğulları* dışındaki tüm romanları postmodern kurguya büyük oranda uygunluk gösterir. Bunun dışında Hilmi Yavuz'un *Fehmi K. 'nın Acayip Serüvenleri* ile *Taormina'sı*, Bilge Karasu'nun *Kılavuz'u* ve *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*, Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler'i*, Selim İleri'nin *Mavi Kanatlarıyla Yalnız Benim Olsaydın* ve *Kırık Deniz Kabukları* kurgusal yönden postmodernist kullanımlara çok yakın eserlerdir. Özellikle günümüz eserlerinde de sayılan eserlere benzer örnekleri çoğaltmak mümkündür. Postmodernist kurgunun eserlere başarıyla uygulanması Türk edebiyatı ve okuru için elbette bir kazanıma dönüşür. Şöyle ki Türk okuru kurgunun postmodernleşmesiyle hem postmodern felsefenin gerçeklik ve roman üzerine temel yaklaşımını açıkça anlayacaktır hem de metinlerarasılıkla okuma kültürünü ve edebî birikimini arttıracaktır. Türk edebiyatı açısından bakıldığında ise anlatı türünün bütünlüklü olarak kaleme alınmasına kolaylık sağlanacak ve böylece edebiyat sahnesinde çağdaş dünya edebiyatında söz sahibi olma ihtimali artacaktır. Orhan Pamuk'un Nobel edebiyat ödülünü kazanması ve kitaplarının birçok ülkede basılması söz konusu ihtimalin gerçekleşebileceğinin en somut kanıtıdır.

Roman unsuru olarak kişi kadrosunda yaşanan değişim ise temellerini modernist yaşam tarzının tükettiği insandan alır. Modern dünyanın önceleri merkezi konumdaki sistem için çabalayarak varlığını anlamlandırmaya çalışan biricik/kıymetli bireyi zamanla modernizmin mekanik sistemi içerisinde kaybolmaya ve kendine olan güvenini yitirmeye başlar.

Postmodern felsefedeki merkeziyetsiz yapı, kaybolmaya yüz tutmuş modern bireyi kendi düşünce sisteminde biricikliğinden uzaklaştırarak modernizmin ona yüklediği tüm misyonlardan koparır. Ancak bu koparış ona çare olmadığı gibi aksine bireyi gittikçe ortadan kaldırır. Gerçek varlığın insan ya da varlık olmadığı düşüncesinden hareketle insan artık evrenin merkezinde değildir. Modernizmle birlikte modernist bireyin takındığı Tanrısal tavır, postmodernizmle birlikte ortadan kaldırılır. Artık, varlığın anlamlandırılma çabalarında insan odak noktası değildir. Zira postmodernizmin mutlak gerçekliği reddeden felsefesiyle insanın mutlaklığı temsil etmesi de olası değildir. Bu düşünce yapısının roman sanatına yansımalarına bakılacak olursa insanın modern romandaki misyonundan neredeyse tamamen koparıldığı görülür.

Klasik romandaki başkışı, modern romanda karakteristik yönlerinden sıyrılarak daha öznel ve modernizmin sancılarını yaşayan, kırılgan, takıntılı ve içe kapanık şekilde karakterize edilir. Bu yönleriyle özneleşemeyen postmodern tipleri andıran modern roman kişileri, yine de iç çatışmalarının mücadelesini verirler. Bu karakterlerin sürekli kendini tekrar eden modern romanlarda sıkça kullanılması, bir usanç oluşturarak son dönem modern eserlerde farklı bir kimliğe bürünüp anlatı türünde merkezden uzak postmodern özneye dönüşmelerine önayak olur.

Postmodern roman kişilerinin içe kapanık, problemlili, sıradan kimlikleriyle öne çıkması öncelikle modern tipleri akıllara getirse de onlardan hayat karşısında takındıkları tavırla farklılaşırlar. Onların, hiçbir sıkıntının karşısında mücadele etmek ya da kendini gerçekleştirmek gibi bir çabaları yoktur. “Şimdi”nin içerisinde bazen teslimiyetçi bazen umursamaz bazen de sadece haz almak için yaşayan bir ruh hâlinedirler. Hatta o kadar pasiftirler ki çoğu zaman varlıklarına bile şüphe ile yaklaşılır. Sayısal yönden zaten az olan kişi kadrosu başkışının de çoğu kez ortadan kalkacak derecede silikleşmesiyle neredeyse yok olur. Böylesi bir boşluğu doldurmak için postmodern yazar, okuru farklı kimliklerle metne dâhil etmeye çalışır. Bu da beraberinde roman sanatı içerisinde o güne kadar pek rastlanmayan bir durum ortaya çıkartır. Romanın kurmaca kişilerinin ortadan kaldırılmasıyla okur tipleri kişi kadrosunu oluşturur. Farklı okur tipleri diye bahsedilen bu tipler, metin içerisinde genelde somut okur ve kurmaca okur kimliğiyle yer alır. Özelde ise yine hem kurmaca hem somut okur kimliği içerisinde sıradan, pasif ve bilinçli/edebî okur şeklinde tasnif edilebilir. Ayrıca okurun metne dâhil edilmesiyle postmodern yazar, postmodern felsefenin çoğulcu anlayışına uygun bir eylem gerçekleştirmiş olur. Pasif

kimliğinden sıyrılan postmodern edebî okur; aktifliği, yaratıcı ve yorumlayıcılığıyla metni bir “Açık Yapıt”a çevirir. Böylelikle her okuma, metnin tekrar ve sonsuz kez yorumlanmasını sağlayacaktır.

Roman unsuru olarak kişi kadrosunda yer alan kişilere bakıldığında postmodern romanlarda sıradan insan tiplerine rastlanır. Bu durum aslında modernist romana yönelik bir eleştiri olarak da düşünülebilir. Çünkü modern romanla ötelenen, dışlanan basit insan tipine iade-i itibar söz konusudur. Her türden insan tipi, postmodern romanın kişi kadrosuna dâhil edilir. Ancak postmodern roman kişileri, postmodern felsefenin ruhuna uygun şekilde silik, neredeyse varlığı tartışılır bir konumdadırlar.

Türk edebiyatında postmodernist özellikler gösteren eserlerdeki kişi kadrosuna bakıldığında yaşanan değişimin tatbikinde kısmen başarı sağlandığı söylenebilir. Söz konusu başarı aslında okurun metne dâhil edilmesiyle gerçekleşir. Zira anlamca kapalı eserler, okuru kişi kadrosunda esas kişiye dönüştürür. Fakat aynı başarı romanın kurmaca kişilerinde gözlemlenmez. Çoğu romanın modern ve postmodern roman arasında geçiş eseri olarak değerlendirilmesi aslında kişi kadrosunun postmodern edebiyat anlayışına uygun olarak işlenmesinden kaynaklanır. Türein doğasına uygun olarak işlenemeyen kişi kadrosu, postmodern felsefenin insana bakış açısını yansıtmada yetersiz kalmasına yol açar. Geçiş dönemi eserlerindeki bir diğer eksiklik ise yaratılan tiplerin postmodern öznelerden ziyade daha çok modernist eserlerdeki takıntılı, içe dönük tiplere kaymasıdır. Bunda elbette yazarların modernist romana yönelik yazma alışkanlıkları etkilidir. Sonuç olarak Türk edebiyatının çoğu eserinde postmodernist felsefeyi yansıtacak tarzda kişi kadrosunun başarılı olarak kullanıldığı söylenemez. Şöyle ki modern romanın kişilerine uygun tiplerin ağırlıklı olarak metnin merkezinde yer almasıyla eserlerin bütünlüklü olarak postmodernist romana uygunluğu engellenmiş olur. Bu da geçiş dönemi eserlerinin sayıca niçin fazla olduğunun cevaplarından biridir.

Postmodern romanla birlikte zaman ve mekân unsuru, birbirine kopmaz bağlarla düğümlenmiştir. Tarihsel süreç içerisinde mekân ve zaman algısında yaşanan en büyük değişim postmodernizmle birlikte ortaya çıkar. Mekân ve zaman, klasik ve modern dönemdeki nesnel kullanımlarından uzaklaşarak ütöpik bir düzleme taşınır. Bu durum zaman ve mekâna yönelik tasniflerin ortadan kalkmasına neden olur. Aslında böylesi bir yenilik, roman sanatı için bir kazanımdır. Örneğin; mekânın geniş, kapalı, açık, labirent

mekân; zamanın ise sosyal/tarihî, ferdî, yazma, okuma zamanı gibi sınıflandırmalarının mevcudiyeti, postmodernizmle birlikte ortadan kalkar. Bellek/mantık sınırlarının ötesine taşan her iki unsurun kaygan, geçişken ve kırılğan özellikler gösterir. Her iki unsur, biraz da postmodernistleri gerçeklik anlayışıyla daha şahsileşir. Mekân ve zamanın şahsileşmesi modern romanda da görünse, nesnellikten kopamaması, modern toplumun kurumsal ve mekanikleşen yapısına hizmet etmesi yönüyle postmodernizmde olduğu biçimiyle kullanılmasını engellemiştir. Açık yapıt kimliğindeki postmodern roman, mekân ve zaman açısından her okurun bilinç düzlemindeki farklı okumalarıyla farklı şekilde yorumlanır.

Roman unsuru olarak mekân; postmodernizmle birlikte değişen gerçeklik algısı, mekân-insan ilişkisindeki çift yönlülük, mekânla belleğin bütünleşmesi ile soyut, kaygan ve şekilden şekle girebilecek bir yapıya bürünür. Özellikle mekân-bellek bütünleşmesi ve zamanın kaygan kırılğan, geçişken nitelikler taşıması bellek kavramını öne çıkarır. Belleğin kapsayıcı özellikleriyle şahsî ve sınır tanımayan düzleme yerleştirilen mekân, okurun bilinçaltına doğru yolculuklara çıkmasına olanak sağlar. Böylelikle okur, hem metne dâhil edilir hem de postmodernizmin hedeflediği çoğul okumalara müsait bir ortam hazırlanmış olur. Zaman da tıpkı mekân gibi postmodern romanda daha soyut, daha şahsî bir kimlik kazanır. Modern dünyada ortak/nesnel bir zaman anlayışının öncelenmesi aslında mekanikleşen modern dünyanın doğal bir ihtiyacıdır. Gerçi modern romanla birlikte sübjektifliğin önem kazanmasıyla zaman unsurunda da değişiklikler yaşanır. Zamanda geriye ve ileriye atlamalar, kırılmalar gerçekleşir. Fakat bu durum bilinçakışı yönteminin, zamanda sıçramaların sınırları içindedir ve romanın mantıksal bütünlüğünün sağlanmasına hizmet eder. Postmodern roman ise zaman kavramını mevcut sınırlılıklarından kurtararak her bireyin farklı şekilde yorumlayacağı bir şekle sokar. Modern romanda olduğu gibi zamanda sıçramalar, kırılmalar gerçekleşse de postmodern zaman anlayışı, ondan farklı olarak bütünlüğe hizmet eden bir işlev taşımaksızın geçişken ve kırılğan bir yapıdadır. Mekânın bireyin belleğine göre şekillenmesiyle zaman da doğal olarak mekânın sınırsızlığı içerisinde farklı bir biçime bürünecektir. Zamanla-mekânın birbirinden niçin ayrılamayacağı da böylelikle açıklanmış olur. Ayrıca zaman-mekân birlikteliği postmodern anlatıların kronotopik bir kimlik kazanmasında etkili olur.

Türk edebiyatında postmodern anlatıya yakın duran çoğu eserde zaman ve mekân unsuru üzerinde yaşanan değişimin postmodern romanların kendine has kimliğini

bütünlüklü olarak yansıtamadığı görülür. Bunu iki temel etkene bağlamak mümkündür. Mekân ve zamandaki soyutluğun modernist kullanıma yönelik aşinalık ve masal, fantastik, büyülu gerçekçilik türlerinin kalıplarından sıyrılamamak. Geçiş dönemi eserlerin çoğunda mekânın bilinç düzleminde değil de genellikle metafizik düzlemde fakat ağırlıklı olarak adı geçen türlere daha uygun şekillerde kurgulandığı gözlemlenir. Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var*'ı bu durumu en iyi örnekleyen eserlerden biridir. Bilinç düzleminde kullanılan eserlerde ise daha çok modernist romana yakınlık hissedilir. Buna rağmen günümüz yazarlarından İhsan Oktay Anar ve Hasan Ali Toptaş'ın mekân ve zamanı hemen her yönüyle postmodern roman türüne uygun olarak kullandığı görülür. Roman unsuru olarak zaman ve mekânın postmodern anlatıya uygun kullanımları Türk okuru üzerinde olumlu etkiler yaratır. Şöyle ki klasik ve modernist romanın nesnel mekân ve zaman anlayışlarının yanında ve çoğu fantastik ve masal türüne uygun yaratımlarla gerçekliğin ötesinde fakat yeni bir kurguyla mekân ve zaman düzleminde farklı bakış açıları geliştirmesi sağlanır. Ayrıca her iki unsurun türe uygun kullanımı hem postmodern anlatıların bütünlüklü olarak idrakinde hem de postmodern felsefenin ve postmodernist algılama biçiminin açıklanmasına vesile olur. Özetle Türk edebiyatında postmodern anlatılara yönelik mekân ve zaman anlayışı kısıtlı sayıda olsa da mevcut eserler, hem Türk okuru hem de edebiyatçısı için postmodernist anlayışın ve türün bütünlüklü olarak anlaşılmasına hizmet etmiştir.

Çalışmada verilen teorik bilgiler ve örnekler üzerinden bakıldığında postmodern anlatılardaki bakış açısı ve anlatıcı unsurunun roman sanatında en az değişime uğrayan öge olduğu gözlemlenmiştir. Aslında postmodern romanda bakış açısı ve anlatıcı hususunda bir değişimden ziyade çoklu ve iç içe kullanımın gerçekleşmesi söz konusudur. Daha önce de vurgulandığı üzere roman unsuru olarak bakış açısı ve anlatıcı, geçmişten bu güne dek temelde üç farklı şekilde kullanılır. Bunlar, hâkim (tanrısal) bakış açısı, kahraman (ben) anlatıcının bakış açısı ve gözlemci (müşahit) anlatıcıya ait bakış açısıdır. Postmodernizmin ortaya çıkışına dek kaleme alınan eserlerde bu bakış açılarından genellikle biri tercih edilmiştir. Örneğin yansıtmacı romanda metne doğrudan müdahil olan, her şeyi bilen yazar anlatıcı ve bu anlatıcıya bağlı bakış açısı kullanılırken, modern romanda bu tercih ötelenerek kahraman anlatıcı tercih edilir. Artık yazarın araya girişleri roman sanatı için bir kusur olarak kabul edilir. Yazar, kendini metinde gizlediği ölçüde başarılı sayılır. Postmodern edebî anlayışta ise böylesi bir tek kullanım gerekli

görülmez; aksine bu husus bir eksiklik olarak değerlendirilir. İşte bu nedenle postmodern yazar, tek bir eser içerisinde tüm bakış açısı ve anlatıcılara yer verebilir. Çoklu bakış açısı olarak nitelendirilen bu kullanımla, roman unsuru olarak bakış açısı ve anlatıcı, postmodern anlatıların belirleyici öğelerinden birine dönüşür. Bundan böyle yazar, kaleme aldığı eserlerde tüm bakış açısı ve anlatıcı türlerini herhangi bir düzen gözetmeksizin bir arada kullanır. Gerçi kimi modern eserlerde birden fazla anlatıcının mevcut olduğu görülür. Ne var ki bu durum belli bir düzenlilik arz eder. Zira postmodern romanda kullanılan çoklu bakış açısını modern romandaki kullanımdan farklılaştıran husus da budur. Ayrıca postmodern yazar, kaleme aldığı eserinde, yansıtmacı romanda olduğu gibi didaktik, eğitici, ciddi, ağırbaşlı ve misyon sahibi değildir. Aksine, her şeyi alaya alan, okura söz hakkı veren, her türden tasnif ve düzeni dışlayan çok kimlikli bir kişiliktir.

Bakış açısı ve anlatıcıda çoklu kullanım, üstkurmaca metodunun da önünü açar. Postmodernist yazar, üstkurmaca ile yazıya verdiği öneme ve roman sanatı hakkında görüşlerine yönelik düşüncelerini rahatlıkla dile getirme fırsatı yakalar. Üstkurmaca metodunun yanında metinlerarasılığın çoklu bakış açısı ve anlatıcı üzerinde etkili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü çoklu bakış açısı ve çoğul anlatıcılarla üslupta çeşitlilik kazanan postmodern roman, önceki dönemlerde kaleme alınan farklı formlara ait bakış açılarına da ister istemez temas eder. Bu açıdan bakıldığında metinlerarasılığın postmodern anlatılarda bakış açısı ve anlatıcının çeşitlenmesinde yapıcı bir etkiye sahip olduğu görülür.

Türk edebiyatında postmodernizmle birlikte bakış açısı ve anlatıcı unsurunda yaşanan değişim çoğu geçiş dönemi eserlerinde ve anlatılarda Batı'daki kullanımlarla uygunluk gösterir. Aslında bu uygunluk Türk yazarların modern romanın anlatıcısına olan aşinalıklarından kaynaklanır. Ancak bu aşinalık bazen olumsuz etkiler yaratarak postmodern romandaki şahısların geç modernist eserlerin öznesinin bunalımlı kimliğinden uzaklaşamamasına yol açar. Yani kimi geçiş dönemi eserleri, merkezi konumda yer alan başkişisinin bakış açısıyla sınırlı kalır. Türk edebiyatında postmodern anlatılara uygun şekilde kullanılan bakış açısı ve anlatıcı unsurunun roman sanatına yenilik kazandırdığı ve okur için hem türün doğru biçimde idrakinde hem de metne yönelik aktif bir kimlik kazanmasında olumlu etkiler yarattığı açıktır. Yine üstkurmaca ve metinlerarasılıkla ilişkili olarak söz konusu öğelerin metin içinde başarıyla

uygulanmasını sağlar. Ayrıca çoklu bakış açısı, okurun farklı bakış açılarıyla olay ve durumları değerlendirebilmesini sağlayarak vizyonunun gelişmesine katkıda bulunur. Çoklu bakış açısı ve anlatıcıların mevcudiyeti ile oluşturulan anlamca kapalı metinler sayesinde postmodernistlerin önemsedikleri görecelik, ihtimal, uyumsuzluk ve oynusuluk hususlarına uygun bir kurgu sağlanmış olur. İncelenen eserler içerisinde *Beyaz Kale*'nin postmodern anlatıların bakış açısı ve anlatıcı unsuru üzerinde yaşanan değişimi başarıyla örneklendirdiği söylenebilir. Çoklu anlatıcının yanında birden fazla kurgunun, üstkurmacanın, metinlerarasılık yönteminin mevcudiyeti ve bunların çoğu birbirinin yerine geçebilecek şekilde metinde yer alması eseri anlamca kapalı, göreceli ve ihtimallere uygun hâle getirirken kurguyu oyunlaştırır. Özetle postmodernizmle birlikte ortaya çıkan çoklu bakış açısının özgün kullanımı hem romanın diğer unsurlarında hem de okur üzerinde olumlu etkiler ortaya çıkartarak Türk edebiyatında postmodernist anlatıların tam anlamıyla idrakine, uygulanmasına ve nitelik kazanmasına vesile olmuştur.

Postmodern anlatıların ortaya çıkışıyla birlikte roman unsuru olarak dil ve üslup kullanımında köklü değişimler yaşanır. Çünkü postmodern anlatı/romanın en büyük önceliği dildir. Dolayısıyla postmodern yazarlar, roman sanatı içerisinde dil ve üslup üzerinde değerlendirme ve örneklemelere giderken oldukça hassas davranmışlardır. Roman sanatında postmodern dil anlayışının çoğulculuk ve çok seslilik ekseninde şekillenmesi, romanın diğer unsurları üzerinde belirleyici olur. Şöyle ki postmodern yazar kullandığı dil ve üslupla eserini, alımlama estetiğine uygun kılarak metni ve yazıyı odağa alır. Metinlerarasılığın imkânlarından faydalanması, eserinde tek bir bakış açısı yerine birden fazla bakış açısını kullanmasını sağlarken pastiş ve parodi yöntemleriyle üslupsal yönden çeşitliliği artırır. Postmodernist yazar, geçmişe ait dilsel kullanımlarıyla nostaljik olanı dışlamadığını gösterir. Yerel/mahallî ve argo dil kullanımıyla hem modernizmin seçkinci dil anlayışının ötesine geçecek hem de modern romanla beraber itibar kaybetmiş olan basit insan tipine değer verdiğini örneklendirmiş olacaktır. Gramatolojik deformasyon, anlamsal kapalılık, çağrışımsallığın öne çıkartılması, dil oyunları, dilin ontik bir problem olarak değerlendirilmesi, arkaik dil tercihleri, üslupta tek sesliliğe ya da öznellik zorunluluğuna karşı çıkış, yerel/mahallî sözcüklerin tercihi, yazı ve metni merkeze koymak; postmodernistlerin, dil ve üslup hususunda özellikle üstünde durdukları hususlardır. Postmodernistlere göre bunlardan hiçbiri diğerinden daha az

önemli değildir. Her biri postmodern dil anlayışının birer yapıtaşdır. Ayrıca postmodernizm denince ilk akla gelen isimlerden biri olan J. Derrida, ortaya attığı yapışökümcülük/yapıbozumculuk teorisiyle her metnin kendi içinden sarsılarak yeniden ve sonsuz kez okunmasının sağlanacağını savunur.

Postmodernistlere göre bir eserin postmodern dil anlayışına sahip olması yukarıda sayılan tüm hususları bütünlüklü olarak bünyesinde barındırmasıyla mümkündür. Çünkü eserdeki gramatolojik yapı deforme edilmezse esere çoğul okumalara müsait bir yapı kazandırılmayacak, okuru metne katmak mümkün olmayacaktır. Üslupta öznellikten kaçınılmaması, tek sesliliğin engellenmemesi, yerel, arkaik söylemlerin tercih edilmemesi dili, belli kalıplar içinde sınırlayacaktır. Ayrıca dil her şeyin üstünde tutulmazsa anlam ve ontik sorgulamaya hak ettiği değer kazandırılmayacaktır.

Türk edebiyatında postmodern romanların dilde geçirdiği değişime bakıldığında türe uygun kullanımların sayıca az olduğu görülür. Postmodern romana yakın duran birçok geçiş dönemi eseri, dildeki kullanımın yetersizliği sebebiyle modern romanla postmodern roman arasında kalır. Ancak söz konusu yetersizlik yazarların dil kullanımlarındaki becerileriyle alakaları değildir. Nitekim geçiş dönemi eserlerinin çoğunda dil ve üslup bağlamında Türkçe'nin imkânlarından yetkin biçimde istifade edildiği görülür. Ne var ki bu yetkinlik aslında yazarın öznel/kendine has üslubunun becerisiyle ilişkilidir. Örneğin Elif Şafak, Nazlı Eray, Murat Gülsoy gibi yazarların postmodern romana yakın duran eserlerinde dil ve üslup kullanımında gayet başarılı oldukları görülür. Fakat bu başarı öznellik odağında olduğundan postmodernistler için kabul edilemez konumdadır. Çünkü anlatılardaki dil kullanımı olabildiğince öznellikten uzak, birden çok üslubun özgün olmayan biçimde harmanlanarak/kolajlanarak anlamın yapıbozuma uğratması gerekmektedir. Dilde deformasyon, arkaik kullanımlar ve kuralların dışına çıkılması postmodern anlatıların hem biçimce hem de anlamca karmaşıklığını sağlayarak ihtimal, belirsizlik ve okur odaklı okumanın ortaya çıkmasına vesile olacaktır. Özellikle gramatolojik yönden deforme metinlerin anlatı hüviyetinde pek fazla kaleme alınmamış olması, türe uygun okumaları Türk okuru için zorlaştırır. Çevirileriyle Türk okuruna sunulan Batılı postmodern anlatıların Türk okuru açısından zor anlamlandırılan ya da genellikle saçma olarak değerlendirilmesi biraz da edebiyatımızdaki dilin anlatıya uygun kullanımının az olmasından kaynaklanır. Yani

sonuç olarak denilebilir ki Türk edebiyatında anlamca yapıbozuma uğratılan postmodern anlatılar gramatolojik yönden deforme edilmiş, imla ve noktalamada aykırı kullanımların mevcut olduğu eserlerden sayıca çok daha fazladır. Nitekim çoğu geçiş dönemi eserlerinde dilsel aykırılıklardan ziyade anlamsal yapıbozumun tercih edildiği görülür. Buna rağmen Bilge Karasu'nun özellikle anlatıyı andıran öykülerindeki gramer, imla ve noktalama üzerine aykırı kullanımları, Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* ve *Tutunamayanlar*'ındaki dil ve noktalamada yaptığı oynamalar, postmodernist eserlerde dil ve üslubun kullanımı hakkında günümüz okuru için örnek metinler olmalarıyla önem taşır.

Tüm bu söylenenlerden yola çıkarak postmodernizmin Türk edebiyatında, insanında, kültüründe ortaya çıkarttığı olumlu ve olumsuz etkileri şu şekilde sıralanabilir:

a) Olumlu Etkiler

1. Çıkış noktası dikkate alındığında Batı Dünyası ve kültürüne farklı bir bakış açısı geliştirilir.
2. Edebî eser ve çeviriler aracılığıyla postmodern insanın hayata bakış açısı ve yaşam tarzı örneklendirilir.
3. Edebî bağlamda okurun hem kurmaca hem de somut varlığıyla metne faal şekilde yönelmesi okur tiplerinde zenginleşmeye katkı sağlar.
4. Yeni türe bağlı olarak yeni yazarlar ve dolayısıyla eserlerin ortaya çıkmasında fırsata dönüşür.
5. Yazarın metni odağa alarak roman sanatı hakkında düşüncelerini dile getirmesi sanatçı kimliğini belirginleştirerek edebiyat sahnesinde hak ettiği değeri ortaya çıkartmada etkin rol oynar.
6. Geçmişte pek farkına varılmayan kıymetli eserler metinlerarasılık yöntemiyle okur ve edebiyat dünyasına hatırlatılır, güncellenmesi sağlanır.
7. Anlamın kapalı olması okurun muhayyile gücünün ortaya çıkmasını sağlar. Okur, metni anlamlandırabilmek için teoriye yönelik okumalar gerçekleştirerek bilinçlenir.

8. Hem roman sanatı hem de felsefî anlamda modernizm eleştirisiyle modernizm, olumsuzlanarak da olsa anlatılır, böylece hakkında daha çok bilgi edinilmesi sağlanır.

9. Türk romanında metinlerarasılık, üstkurmaca gibi unsurların yer etmesiyle yeni ifade imkânlarına ve anlatım tekniklerine kapı aralanır.

10. Edebiyatta tek tipleşmenin önüne geçilir. Yeni türe ilgi gösteren ciddi oranda bir okur kitlesinin mevcudiyeti, sadece belli tarzların edebiyat sahnesindeki hâkim olması gerektiği algısını kırmada etkili olur.

b) Olumsuz Etkiler

1. Çeviri eserler aracılığıyla kültürel yönden Batılı hayat tarzına kayılması millî yapının dejenere olma olasılığını artırır.

2. Postmodernizmin taklit ve teorik çevirilerle Türk edebiyat ve düşünce dünyasına girmesi hem modernizmin hem de postmodernizmin olağan sürecinde idrakini engeller.

3. Taklit düzleminde yazılan eserlerle Türk edebiyatı ve romanının nicel ve nitel anlamda Batı'da olduğu kadar ciddi atılımlar gerçekleştirmesini geciktirir.

4. Postmodernizmin dini öteleyen yönü, hazzı odağa alan düşüncesi manevî-dinî kimlik üzerinde olumsuz etkiler yaratır.

5. Öznel üslubun reddiyle sanatsal kimliğe zarar verilir. Postmodernizmin sanatta şahsiliği gereksiz görmesi, çok sayıda edebî değer taşımayan roman denemelerinin ortaya çıkmasına sebep olur.

6. Dilin postmodernistlerce aykırı kullanımından cesaret alınması, dilin hem günlük hayatta hem de edebî düzlemde yozlaşmasını olağanlaştırır.

7. Postmodernizmin belli kural ve teorilere karşı çıkması edebiyat ve felsefe alanında bayağı söylemlerin artmasına yol açar. Her iki alanda bilimsel kimlikten uzaklaşılır.

8. Postmodernizmin her türden bilimsel, felsefî ve edebî anlayışı reddetmesi ilerleyen süreçlerde yeni düşünce hareketlerinin ortaya çıkma ihtimalini düşürür yahut geciktirir.

9. Postmodern eserlerin içerisinde hemen hemen her türe ait metinlere yer vermesi okur kitlesinin diğer türlere doğrudan yönelmesini engeller.

10. Popüler kültürün hâkimiyet alanını genişleterek tüketim kültürüne yönelme ihtimalini yükseltir.

Postmodernizmin belirtilen olumlu ve olumsuz yönleri dikkate alındığında Türk edebiyatı üzerinde yapıcı bir etki bırakıp bırakmadığının cevabının verilmesi bilimsel tespitlerden ziyade yorumsal düzleme kayar. Ancak kanaatimizce postmodernizmin neliği ve modernizmle olan bağı bilindiği ölçüde edebiyat dünyamıza yenilik kattığı söylenebilir. Postmodernizmin hedeflediği bilinçli/edebî okur olduğu ölçüde postmodernizmin zenginliklerinden faydalanılabilecektir. Edebiyatın insan ve sosyal hayattaki etkisi düşünüldüğünde postmodern düşünce yapısının ciddi anlamda yıkıcı etkiler yaratabileceği ve aynı oranda yapıcı olabileceği açıktır. Dolayısıyla postmodernizmin doğru şekilde tanıtılması, idraki ve tatbiki büyük önem taşımaktadır. Bunun için medyada, internette ve sanat çevrelerinde millî ve evrensel değerler gözetilerek ortak ve bilinçli söylemlerin yer alması gerekli gözükmektedir.

Son olarak 1980 sonrası Türk edebiyatında postmodern roman algısının yaygınlaşmasıyla son dönem modernist yazarların yanında birçok genç yazar da postmodern romana uygun eserler vermeye çalışmaktadır. Yazar ve eser sayısı göz önüne alındığında verimli eserlerin ortaya çıkamaması, temelde modernizmin tam anlamıyla idrak edilememesi ve dolayısıyla postmodernizmin ruhunun kavranamamasıyla ilişkilidir. Yine de günümüz Türk edebiyatında postmodernist edebiyat adına önemli atılımlar olduğu da gözden kaçmaz. Oğuz Atay'ın açtığı yoldan ilerleyen Türk yazarlar, günümüzde özellikle Orhan Pamuk ve Hasan Ali Toptaş'ın nitelikli eserleriyle, postmodern roman/anlatı yazma yolunda cesaret kazanır. Bu durum Türk edebiyatının gelişimi açısından sevindirici olduğu kadar aynı zamanda okur ve araştırmacılar için bir o kadar da heyecan vericidir. Ayrıca Türk edebiyatında postmodernizmin ne ölçüde yer ettiğinin tamamıyla anlaşılması için öykü ve şiir türü üzerine Batı edebiyatıyla mukayeseli incelemelerin yapılması Türk araştırmacıları için halen çalışılmayı bekleyen konular arasındadır.

KAYNAKÇA

a. İncelemeye Esas Olan Eserler

Atay, O., (2008), *Tehlikeli Oyunlar*, (22. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Kaçan, M., (2012), *Fındık Sekiz*, (1. baskı), İstanbul: Everest Yayınları.

Pamuk, O., (2013), *Beyaz Kale*, (1. baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Toptaş, H. A., (2000), *Bin Hüzünlü Haz*, (2. baskı), İstanbul: Adam Yayınları.

b. Diğer Kaynaklar

Abel, J., (2000), “Modernite Nedir?”, *Modernite Versus Postmodernite*, (3. baskı), (der. Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayıncılık.

Akay, A., (2005), *Postmodernizm*, (1. baskı), İstanbul: L&M Yayınları.

Aktaş, Ş., (2005), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, (7. baskı), Ankara: Akçağ Yayınları

Aktulum, K., (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, (2. baskı), Ankara: Öteki Yayınevi.

Aktulum, K., (2004), *Parçalılık/Metinlerarasılık*, (1. baskı), Ankara: Öteki Yayınevi.

Akyüz, K., (1995), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, (18. baskı), İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Almasulu, D., (2008), *Postmodernizm Sanatın Sonu mu?*, (? baskı), İstanbul: Sone Yayınları.

Altuğ, T., (2001), *Dile Gelen Felsefe*, (1. baskı), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Andaç, F., (2000), *Edebiyatımızın Yol Haritası*, (1. baskı), İstanbul: Can Yayınları.

Antakyalıoğlu, Z., (2013), *Roman Kuramına Giriş*, (1. baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Apaydın, M., “Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar Adlı Romanında Mizah ve Hiciv Öğeleri”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2007, C.16, (1), ss.

45-68.

Arslan, A., (2006), *İlkçağ Felsefe Tarihi 1*, (1. baskı), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Arslan, A., (2010), *İlkçağ Felsefe Tarihi 2*, (3. baskı), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ateş, D.,, “Moderninden Postmodern Anlatılara Uzanan Yolculuğunda Roman Kişisinin Birey Olma Sorununa Genel Bir Bakış”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, Mayıs/Haziran/Temmuz 2008, (65/66/67), ss. 360-362.

Aydın, M., “Postmodernizm ve Eleştirisi”, *Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Haziran 2008, (138/139/140), ss. 34-46.

Aytaç, G., (2009), *Genel Edebiyat Bilimi*, (2. baskı), İstanbul: Say Yayınları.

Bachelard, G., (2008), *Uzamanın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, (1. baskı), İstanbul: İthaki Yayınları.

Batum Menteşe, O., (1996), *Bir Düşün Yolculuğu*, (1. baskı), Ankara: Bilkamat Yayınları.

Baudrillard, J., (2011), *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, (1. baskı), Ankara: Doğubatı Yayınları.

Baudrillard, J., (2014), *Nesneler Sistemi*, çev. Oğuz Adanır ve Aslı Karamollaoğlu, (3. baskı), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bauman, Z., (2000), *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, çev. İsmail Türkmen, (1. baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Booth, C. W., (2012), *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan, (1. baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

Bourneur, Ronald ve R. Quellet, (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, çev. Hüseyin Gümüş, (1. baskı), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bourst, A., (1997), *Computus*, çev. Zehra Aksu-Yılmaz, (1. baskı), Ankara: Dost Kitabevi.

Brendemoen, B., (2006), “Bir Sufi Romanı Olarak Kara Kitap”, *Orhan Pamuk’u*

Anlamak, (der. Engin Kılıç), (3. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Calinescu, M., (2013), *Modernliğin Beş Yüzü –Modernizm, Avangard, Dekedans, Kitsch, Postmodernizm*, çev. Sabri Gürses, (2. baskı), İstanbul: Küre Yayınları.

Camus, A., (2006), *Yabancı*, çev. Vedat Günyol, (20. baskı), İstanbul: Can Yayınları.

Can, Ş., (2008), *Gravür (Çukur Baskı) Teknikleri*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Edirne (Türkiye), 2008.

Cebeci, O., (2008), *Komik Edebi Türler, Parodi, Satir ve İroni*, (1. baskı), İstanbul: İthaki Yayınları.

Cervantes, M. S., (2016), *Don Kişot*, çev. Roza Hakmen, (20. baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cevizci, A., (2005), *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, (1. baskı), İstanbul: Paradigma Yayınları.

Childs, P., (2010), *Modernizm*, çev. Vural Yıldırım, (1. baskı), Ankara: Sitare Yayınları.

Connor, S., (2005), *Postmodernist Kültür*, çev. Doğan Şahiner, (2. baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çaldak, S., (2006), Eski Türk Edebiyatında Nesir, *Eğitim*, Temmuz - Ağustos (77/78), ss. 74-90.

Çelebi, E., (1985), *Seyahatnâme*, (? baskı), İstanbul: Üçdal Neşriyat.

Çelik, Y., (2005), “Cumhuriyet Dönemi Romanı”, *Türk Edebiyatı Tarihi C. III*, (1. baskı), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Çetin, N., (2009), *Roman Çözümleme Yöntemi*, (8. baskı), Ankara: Öncü Kitap.

Çığrı Yıldırım, A., “Arayış Hazzının Postmodern Hüznü: Bin Hüzünlü Haz”, *Turkish Studies*, Yaz 2015, (6): ss.271-294.

Demir, Y., (2002), *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât*, (1. baskı), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Demir, Y., “Üst(ü) Kurmaca (A)nl(a)tı Roman”, *Hece Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Haziran 2008, (138/139/140), ss.357-359.

Derrida, J., (2010), *Gramatoloji*, çev. İsmet Birkan, (1. baskı), Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Doltaş, D., (2003), *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar*, (2. baskı), İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Durak, N., (2009), *Aristoteles ve Farabi’de Etik*, (2. baskı), Isparta: Fakülte Kitabevi.

Dursun, Ç., (2000), “Zaman: Modern ve Postmodern”, *Toplum ve Bilim*, (84), ss. 189-212.

Ecevit, Y., (1996), *Orhan Pamuk’u Okumak*, (1. baskı), İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Ecevit, Y., (2005), *Ben Buradayım... Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, (3. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Y., (2011), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, (7. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Eco, U., (2001), *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, (1. baskı), İstanbul: Can Yayınları.

Elias, N., (2000) , *Zaman Üzerine*, çev. Veysel Atayman, (1. baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eliuz, Ü., (2015), *Oyunda Oyun Postmodern Roman*, (1. baskı), Trabzon: Serander Yayınevi.

Elmas, N., “Tarık Buğra’nın Hikâye Dilinde İroni”, *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, Bahar 2010, (25), ss. 135-143.

Emre, İ., (2006), *Postmodernizm ve Edebiyat*, (2. baskı), Ankara: Anı Yayıncılık.

Enginün, İ., (2009), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (10. baskı), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ercan S., (2010), “Ben Aladdin’im Diyebilirim”, *Efendime Söyleyeyim*, haz. Mesut Varlık, (1. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Ertuğrul, K., “Türkiye Modernleşmesinde Toplumsal ve Bireysel Özerklik Sorunu: Oğuz Atay ve Orhan Pamuk’la Birlikte Düşünmek”, *Doğu-Batı*, Şubat/Mart/Nisan 2003, (22), ss. 89-103.

Eyigün, S., (2007), “Modern ve Geleneksel Romanın Temel Farkları ve Politik Gündümlü Romanın Modern Roman İçindeki Yeni Konumu”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 16, (2), ss. 261-268.

Fabian, J., (1983), *Time And The Other*, New York: Columbia University Press.

Fâtiha Suresi, 2. Ayet tefsiri, 2. Ayeti
<http://www.kuranmeali.org/1/fatiha_suresi/2.ayet/kurani_kerim_mealleri.aspx>
(10.05.2015).

Featherstone, M., (1996), *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, (7. baskı), çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fiedler, L., “Sınırı Aşın, Uçurumu Kapatın!”, *Varlık Dergisi*, Ekim 1992, (1021), ss. 7-13.

Fordham, F., (2008), *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, (7. baskı), çev. Aslan Yalçın, İstanbul: Say Yayınları.

Forster, E. M., (1985), *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytur, (2. baskı), İstanbul: Adam Yayınları.

Fraser, J. T., (1986), “The problems of exporting Faust”, *Time, Science, Society in China and the West: The Study of Time içinde*, der. J. T. Fraser, N. Lawrence, F. C. Haber, Amherst: University of Massachusetts Press.

Gasset, J. O., (2013), *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, çev. Neyyire Gül Işık, (2. baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Göka, Ş., (2001), *İnsan ve Mekân*, (1. baskı), İstanbul: Pınar Yayınları.

Griffiths, J., (2003), *Tik Tak/Zamana Kaçamak Bir Bakış*, çev. Ertuğ Altınay, (1. baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Güçlü, A., vd., (2002), *Felsefe Sözlüğü*, (2. baskı), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Gültekin, A. C., *Wittgenstein'in 'Felsefi Soruşturmalar' Adlı Yapıtında Özel Dil Sorunu*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Felsefe (Sistematik Felsefe ve Mantık) Anabilim Dalı, Ankara (Türkiye), 2009.

Gümüş, S., (2003), *Yazının Sarkacı Roman*, (1. baskı), İstanbul: Kültür Yayınları.

Gün, G., (2006), “Kara Kitap’ı Çözmek” *Orhan Pamuk’u Anlamak*, (der. Engin Kılıç, (3. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Günay, D., (2003), *Metin Bilgisi*, (1. baskı), İstanbul: Multilingual Yayınları.

Harvey, D., (1997), *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, (1. baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

Hawking, S., (1988), *A Brief History Of Time From The Big Bang To Black Holes*, New York: Bantam Books.

Huyssen, A., (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, ABD: Indiana U. P.

Jameson, F., (1992), *Postmodernizm: Ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jameson, F., (1994), *Postmodernizm*, çev. Necmi Zeka, (2.baskı.), Ankara: Kıyı Yayınları.

Jameson, F., (2002), *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, çev. Mehmet H. Doğan, (1.baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jauss, H. R., (1982), *Literary History as a Challenge to Literary Theory*, çev. Timothy Bahti, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Jung, C. G., (2009), *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, (3.baskı.), İstanbul: Metis Yayınları.

Jung, C. G., (2010), *İnsan Ruhuna Yöneliş*, çev. Engin Büyükin, (7. baskı), İstanbul: Say Yayınları.

Kabaklı, A., (2002), *Türk Edebiyatı*, (11.baskı), C. V, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kabotarian N., *Divan Edebiyatında Mensur Hikâyeler*, Yayımlanmamış doktora tezi, Çukurova Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Adana (Türkiye), 2010.

Kafka, F., (2012), *Dönüşüm*, çev. Esat N. Erendor, (34. baskı), İstanbul: Can Yayınları.

Kahraman, H. B., (2004), *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, (2. baskı), İstanbul: Everest Yayınları.

Kahraman, H. B., “Moderninden Postmoderne Bir Tanımsızlık Alanı: Akıl”, *Varlık*, Eylül 1995, (1056), ss. 2-6.

Kaplan, R., (1997), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, (3. baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.

Karaburgu, O., “Arayışın Postmodernist Anlatısı: *Bin Hüzünlü Haz*”, 1980 Sonra Türk Romanı Sempozyumu, Kayseri, 27-28 Mart 2008.

Karaburgu, O., “Postmodern Anlatılarda Zaman”, *Hece Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Haziran 2008, (138/139/140), ss.363-368.

Karaca, B., (2011), “Edebiyatta Değişen Zaman ve Algıları”, *Tarih/Zaman ve Mekân Bağlamında Türk Edebiyatı Sempozyumu*, Ankara: Başkent Klişe ve Matbaacılık.

Kefeli, E., (2012), *Batı Edebiyatında Akımlar*, (1. baskı), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kılıç, E., (2007), *Orhan Pamuk Edebiyatı*, ed. Fahri Aral, (1. baskı), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kierkegaard, S., (2003), *İroni Üzerine*, çev. Sıla Okur, (1. baskı), İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Koçak, O., (2006), “Güzeldi Beyaz Kale!”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, der. Engin Kılıç, (3. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Koçakoğlu, B., “Eski Köye Yeni İmam: Postmodernizm ve İslam”, Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu, Bartın, 28-30 Nisan 2016.

Koçakoğlu, B., (2011), Postmodernin Geleneğe Bakan Yüzünde Bir Anlatı: Beyaz Kale, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (29), ss. 185-202.

Koçakoğlu, B., (2012), *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, (1. baskı), Ankara: Hece Yayınları.

Koestler, A., (1959), *The Sleepwalkers -A History Of Man's Changing Vision Of The Universe-*, New York: The Macmillan Company.

Kojeve, A., (2000), *Hegel Felsefesine Giriş*, çev. Selahattin Hilav, (1. baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kolcu, A. İ., (2008), *Edebiyat Kuramları*, (1. baskı), Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Korkmaz, R., (2006), *Türk Edebiyatı Tarihi III*, (1. baskı), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Korkmaz, R., “Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale”, 2009, *Bilig*, (50), ss. 119-130.

Kreutel, F. R., (2005), *Devlet-i Aliyye Teşrifatçıbaşısı Ahmed Ağa'nın Viyana Kuşatması Günlüğü*, çev. Esat Nermi Erendor, (3. baskı), İstanbul: Epsilon Yayıncılık.

Küçükalp, D., “Efendi-Köle Ahlâkı vs. Efendi Köle Diyalektiği”, *Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 2010, C. 29, (1), ss. 53-63.

Lecht, J., (2006), *Elli Çağdaş Düşünür*, çev. Barış Yıldırım, (1. baskı), İstanbul: Açılım Kitap.

Lyotard, J.-F., (1997), *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, (2. baskı), Ankara: Vadi Yayınları.

Marx, Karl ve Engels F., (2005), *Komünist Parti Manifestosu*, çev. Rekin Teksoy, (1. baskı), İstanbul: Oğlak Yayınları.

Mendilow, A. A., (2010), “Romanda Şimdiki Zaman”, çev. Sevim Kantarcıoğlu, (der. Philip Stevick), *Roman Teorisi*, (3. baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.

Mert, N., “Postmodern ve Okur”, *Hece Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Haziran 2008, (138/139/140), ss. 454-458.

Mithat, A., (1999), *Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası*, (haz. Nükhet Esen), (1. baskı), İstanbul: Kaf Yayınları.

Moltke, H. V., (1967), *Türkiye Mektupları*, çev. Kemal Vehbi Gül, (? baskı), Ankara: Varlık Yayınları.

Moran, B., (2010), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, (14. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, B., (2011a), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, (24. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Moran, B., (2011b), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, (24. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Murphy, J. W., (2000), *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, çev. Hüsamettin Arslan, (1. baskı), İstanbul: Paradigma Yayınları.

Naci, F., (2006), “Beyaz Kale”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, der. Engin Kılıç, (3. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Naîmâ M. E., (2007), *Târih-i Na’îmâ*, der. Mehmet İpşirli, (1. baskı), C. IX, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Nietzsche, F., (2000), *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. (1. baskı), İstanbul: Cem Yayınları.

Noon, T. W., (2010), “Modern Edebiyat ve Zaman Kavramı”, çev. Sevim Kantarcıoğlu, (der. Philip Stevick), *Roman Teorisi*, (3. baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.

Oğuzertem, S., (2008), “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, der. Abdullah Uçman, Handan İnci, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, (3. baskı), İstanbul: 3F Yayınevi.

Okay, O., (2011), *Batıllaşma Devri Türk Edebiyatı*, (3. baskı), İstanbul: Dergâh Yayınları.

Oktay, A., (2006), “Bir Arayışın ve Bir Oyunun Romanı”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, der. Engin Kılıç, (3. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Özcan, M., *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Mersin (Türkiye), 2005.

Özdemir, G., “Metinlerarasılık Bağlamında İhsan Oktay Anar Romanlarının Geleneksel Anlatı Türleriyle İlişkisi”, II. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kongresi, İzmir, 19-25 Nisan 2010.

Özmkas, U., Jacques Derrida ve Yapısökümcülük, <<http://dipnotkitap.net/felsefe/Derrida.htm>> (01.07.2015)

Özön, M., N., (2009), *Türkçede Roman*, (2. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Özturan, H., (2014), *Akıl ve Ahlak: Aristoteles ve Farabi’de Ahlakın Kaynağı*, (1. baskı), İstanbul: Klasik Yayınları.

Pamuk, O., (1994), *Sessiz Ev*, (10. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, O., (1999), *Öteki Renkler*, (1. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, O., (2011), *Saf ve Düşünceli Romancı*, (1. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, O., Alışkanlık olduğu için yazıyorum, <http://www.ntv.com.tr/sanat/orhan-pamuk-aliskanlik-oldugu-icin-yaziyorum,Mc6_3xxQP0G0dz8sos1crA?_ref=infinite> (07.07.2016).

Parla, J., (2006), “Roman ve Kimlik: *Beyaz Kale*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, der. Engin Kılıç, (3. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J., (2007), *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, (7. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J., (2011), *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* (1. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Pehlivan, M., *Ömer Seyfettin’den Oğuz Atay’a Türk Öykücülüğünde İroni*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Balıkesir Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Balıkesir (Türkiye), 2009.

Perşembe, E., “Modernlik ve Postmodernlikte Din Problemi”, *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2003, (14/15), ss. 159-181.

Pieper, A., (2012), *Etiğe Giriş*, çev. Veysel Atayman ve Gönül Sezer, (2. baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Pospelov, N. G., (2005), *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, (2. baskı), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Rose, A. M., (2016), *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*, çev. Cansu Dikme, (1. baskı), Ankara: Hece Yayınları.

Rosenau, M. P., (2004), *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Tuncay Birkan, (2. baskı), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sağlam, M. Y., (2003), *Postmodern Roman'a Bir Örnek Olarak: Fındık Sekiz – Cervantes'in Yeğeni Metin Kaçan Üzerine Yazılar*-, (1. baskı), İstanbul: Can Yayınları.

Sağlık, Ş., “Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcı”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, Mayıs/Haziran/Temmuz 2008, (65/66/67), ss.307-310.

Sakallı, C., (2012), *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık / Sanatlararasılık Üzerine*, (2. baskı), Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Sanz, M. S. Y., (?), *Türkiye'nin Dört Yılı (1552-1556)*, (1. baskı), çev. Aysel Kurutluoğlu, İstanbul: Kervan Kitapçılık.

Sarıbay, A. Y., “Dinin Postmodernleşmesi”, *Düşünen Siyaset Postmodernizm Özel Sayısı*, Aralık 2005, (21), ss. 175-184.

Sartre, J. P., (1984), *Yazınsal Denemeler*, (1. baskı), çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınevi.

Sarup, M., (2004), *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Abdülbaki Güçlü, (2. baskı), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Saussure, F., (1998), *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, (3. baskı), İstanbul: Multilingual Yayınları.

Sayın, Ş., (2006), “Beyaz Kale Bir Düş mü?” *Orhan Pamuk'u Anlamak*, (der. Engin Kılıç), (3. baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Sazyek, H., “Kolaj ve Romandaki Yeri”, *Kitaplık*, (92), Mart 2006, ss. 92-99.

Sazyek, H., “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı*, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, (65/66/67), ss. 493-509.

Shakespeare, W., (2007), *Hamlet*, çev. Bülent Bozkurt, (9. baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Sim, S., (2006), *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku, (1. baskı), Ankara: Babil Yayıncılık.

Stendhal (1992), *İtalya Hikâyeleri*, çev. Hamdi Varoğlu, (3. baskı), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Talaslı G. (2014), “Grinin Arka Sokakları”, *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız*, ed. Levent Cantek, (2. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Tanpınar, A. H., (1998), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (5. baskı), İstanbul Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H., (2006), *XIX. 'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, (1. baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Taş, S., “Orhan’da Saklı Ferit Beyaz Kale’de”, *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Temmuz 2016, (15), ss. 504-522.

Tekin, M., (2011), *Roman Sanatı 1*, (9. baskı), İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Tepebaşı, F., (2012), *Roman İncelemesine Giriş*, (1. baskı), Konya: Çizgi Kitabevi.

Tevrat, (2015), “Eski Ahit”, çev. ?, (? Baskı), Ankara: Kitabı Mukaddes Yayınları.

Todorov, T., (2004), *Fantastik -Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım-*, çev. Nedret Öztokat, (1. baskı), İstanbul: Metis Yayınları.

Toptaş H. A., Saçımı Başımı Yola Yola Yazıyorum,
<http://www.hurriyet.com.tr/sacimi-basimi-yola-yola-yaziyorum-39134609>> (05.11.2016).

Toptaş, H. A., (2007) *Harfler ve Notalar*, (1. baskı), İstanbul: Doğan Kitapçılık.

Tozal Y. E., İ. Karaslan vd., (2016), Sadeliğin İhtişamını İnşa Etmeye Çalıştım, *Arka Kapak*, kasım 2016, (14), ss. 38-42.

Turan, G., “Postmodernizm Sınırlarımızdan Sızdı mı?”, *Varlık*, Kasım 1992, (1022), ss.18-19.

Turner, B., (2002), *Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm*, çev. İbrahim Kapaklıkaya, (1. baskı), İstanbul: Anka Yayınları.

Türk Dil Kurumu (2011), *Türkçe Sözlük*, (11. baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tüzel, Sait ve Saygın T., "Alımlama Estetiği Kuramı Doğrultusunda Okurun Beklenti Ufkunun Tespit Edilmesi Üzerine Uygulamalı Bir Çalışma ", *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2013, (21), ss. 101-123.

Uçan H., “Modernizm/Postmodernizm ve J. Derrida’nın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi” *Turkish Studies*, Sonbahar 2009, (8), ss. 2283-2306.

Urry, J., (1999), *Mekânları Tüketmek*, çev. Rahmi G. Öğdül, (1. baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z., (1998), *Hikâye*, (1. baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Utku, G., (2006), “Postmodern Anlatıda Mirasın İzleri”, *Hece*, Mart 2006, (111), ss. 39-42.

Warren, M., (1985), “Nietzsche and Political Philosophy”, *Political Theory*, (2), ss.?.

Waugh, P., (1984), *Metafiction*, Newyork: Rautledge Press.

Welsch, W., “Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu”, *Varlık*, Kasım 1992, (1022), ss. 2-6.

Wittgenstein, L., (1998), *Felsefi Soruşturmalar*, çev. Deniz Kanıt, (1. baskı), İstanbul: Küyerel Yayınları.

Wordsworth, W., (2010), *Prelüd*, çev. Nazmi Ağıl, (1. baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Writaslaw, B. W., (1996), *Baron W. Writaslaw’ın Anıları “16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğundan Çizgiler”*, çev. M. Süreyya Dilmen, (2. baskı), İstanbul: Milliyet Yayınları.

Yalçın, S. D., “1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları”, *Hece Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Haziran 2008, (138/139/140), ss. 343-356.

Yıldırım Mirol, Ç., “*Arketip Bir Yolculuk İçinde, Narsistik Bir Kitap Biçiminde: Beyaz Kale*”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara (Türkiye), 2011.

Yılmaz Burcu, E., “Bilge Karasu’nun Göçmüş Kediler Bahçesinde Postmodern Yansımalar”, *Türk Edebiyatına Açılan Pencere –İnci Enginün Armağanı*, 2014, (14), ss. 125-137.

Yılmaz Burcu, E., “Geceye Söylenen Masallar: Fantastik Anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi”, *Turkish Studies*, Yaz 2011, (3), ss. 1315-1328.

Zweig, S., (2013), *Satranç*, çev. Ahmet Cemal, (3. baskı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.