

T.C.
SİNOP ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI



KAAN MURAT YANIK'IN ROMANLARINDA
POSTMODERN UNSURLAR

YAŞAR GÜL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
DOÇ. DR. NAZLI MEMİŞ BAYTİMUR

SİNOP – 2024

TEZ KABUL

YAŞAR GÜL tarafından hazırlanan “KAAN MURAT YANIK’IN ROMANLARINDA POSTMODERN UNSURLAR” başlıklı bu çalışma, 09.07.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Fatih ARSLAN
Fırat Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi İmza

Üye (Danışman) Doç. Dr. Nazlı MEMİŞ BAYTİMUR
Sinop Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi İmza

Üye Doç. Dr. Sevim ŞERMET
Sinop Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi İmza

Enstitü Müdürü Prof. Dr. Fadime DİRİK

ETİK BEYANI

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarımı kabullendiğimi beyan ederim.

YAŞAR GÜL



ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KAAN MURAT YANIK'IN ROMANLARINDA POSTMODERN UNSURLAR

YAŞAR GÜL

SİNOP ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
DANIŞMAN: DOÇ. DR. NAZLI MEMİŞ BAYTİMUR

Kaan Murat Yanık, şiirle başladığı sanat hayatına öykü ve romanla devam etmiş Türk edebiyatının son dönemlerindeki genç kalemlerden biridir. Yazar eserlerinde, Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki ilişkiyi din, tarih ve coğrafya perspektiflerinden ele alarak bu iki medeniyetin kültür kodlarını açık eden bir kurguyu öne çıkarır. Yanık, günümüz edebiyatında öne çıkan postmodern eğilimin izlerini, büyülü gerçeklikle birlikte yansıtırken 2000 sonrası Türk romanındaki yeni yönelişleri göstermesi bakımından öne çıkan isimlerden biri olarak dikkat çeker. Modernizmin büyük anlatılarına karşı bir eleştiri olarak okunabilecek romanlarında Yanık, bireyin psikolojisini önceleyen bir anlatımı tercih eder. Bu çalışma, Kaan Murat Yanık'ın romanlarındaki postmodern unsurları tespit ederek son dönem Türk edebiyatındaki postmodern eğilimleri görünür kılmak amacını taşımaktadır. Çalışma sonucunda Yanık'ın romanlarının postmodern romanın unsurlarını yansıttığı görülmüştür. Çalışma ile Yanık'ın romanlarındaki üstkurmaca, metinler arasılık, büyülü gerçekçilik, polisiye ve gerilim unsurları, yabancılaşma, çoğulculuk ve çok kültürlülük, dine ve tarihe yönelik postmodern tutum, oyun ve karnaval unsurları tespit edilmiş, postmodernizmin dil ile ilgili yaklaşımının izleri gösterilmiştir.

ANAHTAR KELİMELELER: Postmodernizm; Roman; Üstkurmaca; Kaan Murat Yanık

Temmuz 2024, 159 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

POSTMODERN ELEMENTS IN NOVELS OF KAAN MURAT YANIK

YAŞAR GÜL

**SİNOP UNIVERSITY INSTITUTE OF GRADUATE PROGRAMS
DEPARTMENT OF EDUCATION OF TURKISH LANGUAGE AND
LITERATURE**

SUPERVISOR: ASSOC. PROF. DR. NAZLI MEMİŞ BAYTİMUR

Kaan Murat Yanık is one of the young writers who started his art life with poetry in the last period of our article and went on with stories and novels. In his works, a fiction which explains the cultural codes of these two civilizations by discussing the relationship between the civilizations of Eastern and Western from the perspectives of religion, history and geography becomes preminent. While Yanık reflects the traces of postmodern tendency which shines out in today's article together with magical realism, he attracts attention as one of the prominent names in terms of showing the new tendencies in Turkish novel after 2000. In his novels, which can be read as a criticism against grand narratives of modernism, Yanık prefers a narration that prioritizes the individual's psychology. This study aims to identify the postmodern tendencies in our recent literature by identifying postmodern elements in Kaan Murat Yanık's novels. The study identifies elements of metafiction, intertextuality, magical realism, detective fiction and suspense, alienation, pluralism and multiculturalism, postmodern attitudes towards religion and history, game and carnival in Yanık's novels; traces of postmodernism's approach to language are shown.

KEYWORDS: Postmodernism; Novel; Metafiction; Kaan Murat Yanık

July 2024, 159 Page

TEŞEKKÜR

Öncelikle tezimin her aşamasında birikimini ve tecrübesini benimle paylaşan, benden desteğini esirgemeyen, beni daima cesaretlendiren, kütüphanesini benimle paylaşarak çalışmamın bu aşamaya gelmesini sağlayan saygıdeğer hocam Doç. Dr. Nazlı Memiş Baytimur'a teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek Lisans eğitimim boyunca eksiklerimi nezaketle dile getirerek beni yönlendiren, kıymetli zamanlarını bana ayıran değerli hocalarım Dr. Âdem Orakçı'ya, Doç. Dr. Sevim Şermet'e ve Doç. Dr. Türkan Yeşilyurt'a ayrı ayrı teşekkür ederim.

Aynı şekilde romanları üzerinde çalıştığım, bu amaçla kendisine sorduğum sorulara tüm içtenliğiyle cevap veren ve kendisiyle yaptığım röportajla da çalışmama katkısını esirgemeyen Sayın Kaan Murat Yanık'a teşekkürü bir borç bilirim. Kaan Murat Yanık'a ulaşmak noktasında benden yardımını esirgemeyen sevgili meslektaşım Çağlar Sarıtaş'a da ayrıca teşekkür ederim.

Beni çok zor şartlar altında okutan ama eğitimimin sonuçlarını görmeye ömrü vefa etmeyen babam Sabri Gül'ü rahmetle anarım. Sevgisini benden esirgemeyen annem Havva Gül'e ve bu süreçte desteklerini esirgemeyen canım kardeşlerime tek tek şükranlarımı sunarım.

Yaşar GÜL

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ KABUL	ii
ETİK BEYANI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	x
1. GİRİŞ	1
2. KAAN MURAT YANIK VE EDEBÎ KİŞİLİĞİ	6
2.1.Kaan Murat Yanık'ın Hayatı.....	6
2.2.Kaan Murat Yanık'ın Edebî Kişiliği	6
2.3.Yazarın Romanları Üzerine Bir Değerlendirme.....	9
2.3.1.Butimar ..	10
2.3.2. Uzakların şarkısı	13
2.3.3. Dünyasızlar	18
2.3.4. Sular üstünde gökler altında	23
3. POSTMODERNİZM VE POSTMODERN ROMAN	29
3.1.Modernizm ve Postmodernizm Kavramları.....	29
3.2.Postmodern Roman.....	39
3.2.1.Üstkurmaca	48
3.2.2.Metinler arasılık.....	52
3.2.2.1.Alıntı	54
3.2.2.2.Anıştırma	55
3.2.2.3.Parodi	56
3.2.2.4.Pastiş	58
3.2.2.5.Montaj	59
3.2.2.6.Gülünç dönüştürüm (alaycı dönüştürüm)	60
3.2.2.7.İroni	61
3.2.3.Büyülü gerçekçilik.....	62
3.2.4.Polisiye ve gerilim unsuru	65
3.2.5.Zaman	66
3.2.6.Mekân ..	68

3.2.6.1.Somut mekânlar	70
3.2.6.2.Soyut (hayalî- kurgusal) mekânlar.....	70
3.2.7.Kişiler.	70
3.2.8.Anlatıcı ve bakış açısı	71
3.2.8.1.İlahî (hâkim-tanrısâl) anlatıcı ve bakış açısı	73
3.2.8.2.Müşahit (gözlemci-tanık) anlatıcı ve bakış açısı	73
3.2.8.3.Kahraman (ben) anlatıcı ve bakış açısı	73
3.2.9.Oyun ve karnaval	74
3.2.9.1.Oyun avramı	74
3.2.9.2.Karnaval (karnavallaştırma) kavramı	76
3.2.10.Çoğulculuk ve çok kültürlülük	78
3.2.11.Dine ve tarihe bakış	80
3.2.12.Anlatım teknikleri	82
3.2.12.1.İç konuşma.....	82
3.2.12.2.Bilinç akışı	83
3.2.12.3.Diyalog	83
3.2.12.4.Geriye dönüş	84
3.2.12.5.Leitmotiv (leitmotif)	84
3.2.13.Yabancılaşma / yabancılaştırma	84
3.2.14.Dil ve anlatım yönünden değerlendirmeler	86
4. ROMANLARDAKİ POSTMODERN UNSURLAR	89
4.1.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Üstkurmaca.....	89
4.2.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Metinler Arasılık	91
4.3.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Büyülü Gerçekçilik	99
4.3.1.Kendini ifade edebilmenin bir yolu: rüya.....	100
4.3.2.Kurgunun gizemli tarafı: büyü.....	102
4.3.3.Fantastiğin İzleri	103
4.4.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Polisiye ve Gerilim Unsuru	104
4.5.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Zaman.....	107
4.6.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Mekân.....	111
4.6.1.Somut mekânlar	112
4.6.2.Soyut (hayalî- kurgusal) mekânlar.....	114
4.7.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Anlatının Öznesi: Kişiler	115
4.7.1.Merkezî kişi: başkahraman	115

4.7.2.Leyla'ya yaklaşan sevgili imajı	117
4.7.3.Yol arkadaşları: dostlar	119
4.7.4.Tarihsel kişiler.....	120
4.7.5.Masalın izleri olarak hayvanlar.....	121
4.7.6.Büyücüler ve fantastik canlılar	122
4.8.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Anlatıcı ve Bakış Açısı	123
4.9.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Oyun ve Karnaval.....	127
4.10.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Çoğulculuk ve Çok Kültürlülük	131
4.11.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Dine ve Tarihe Bakış	134
4.12.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Anlatım Teknikleri.....	138
4.13.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Yabancılaşma / Yabancılaştırma	143
4.14.Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Dil ve Anlatıma Dair Değerlendirmeler	144
5. SONUÇ	148
KAYNAKLAR.....	151
EKLER	154
ÖZGEÇMİŞ	159

SİMGELER ve KISALTMALAR DİZİNİ

Kısaltmalar

akt.	: Aktaran
bs.	: Baskı
B.	: Butimar
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
D.	: Dünyasızlar
Doç. Dr.	: Doçent Doktor
ESKADER	: Edebiyat Sanat ve Kültür Araştırmaları Derneği
Prof. Dr.	: Profesör Doktor
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfa sayısı
SÜGA	: Sular Üstünde Gökler Altında
TYB	: Türkiye Yazarlar Birliği
UŞ.	: Uzakların Şarkısı

1. GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren öncelikle Amerika ve Avrupa’da sonrasında ise ülkemizde adından sıkça söz ettiren postmodernizm, modern sonrası denilebilecek bir sürecin genel kabul görmeye başlayan bir karşılığı olarak mimarîde, bilim ve sanat dünyasında kendine yer edinmiştir. Modern dünyanın gün geçtikçe artan değişim ve gelişme hızı, modernizmin doğal yaşam sürecinin sonunu getirmekle kalmamış, onun akıl, bilim ve birey temelli gelişim çizgisindeki bazı soru işaretlerini ve açmazlarını da ortaya çıkarmıştır. Dünya çapında iki büyük savaşa tanık olan insanoğlu, modernizmin ahlakî yönünü sorgularken sömürgeciliğin yeni bir formu olan kapitalizmin küresel yüzüyle de aynı yüzyıl içerisinde tanışmıştır.

İnsanlığın modern öncesi, modern ve postmodern şeklinde bir süreci takip ettiği ön kabulünden hareketle yaşanan bu medeniyet sürecinin kesin sınırlarla birbirini takip eden süreçler olmadığı, her birinin, kendine özgü özellikler göstermekle birlikte, birbirine temas eden pek çok ortak olguya sahip olduğu da bir gerçektir.

Modern öncesi döneme ait insanlık tarihinin gelişim süreci, savaşlar tarihi olarak özetlenebilir. Rönesans ve aydınlanma düşüncesiyle Avrupa’da bilim, sanat ve felsefede ortaya çıkan gelişmeler insanlığın ortak mutluluğuna ulaşma noktasında önemli görülse de bu durum bir umuttan öteye geçememiştir. Bilim ve teknikteki gelişmeyle kendini yeni bir dünyanın yaratıcısı konumunda gören ve bu anlamda, Tanrıyı öldüren modern insan, yarattığı yeni düzende hâlâ modernizmin yarattığı sorunlara çözüm arayışı içerisinde. Modernitenin doğurduğu modernizm düşüncesi insanın ideallerine kavuşmasını insan merkezli bir dünya yaratarak sağlamak niyetindedir. Ancak yaşanan tarih bize bunun çok da mümkün olmadığını, medenî olmayan uluslara karşı modern ulusların -milliyetçilik ve din gibi rahatlıkla çatışma zemini oluşturabilecek olguları kullanarak- modern öncesi tarihsel süreçleri aratmayan haksızlıkları yaşattığını göstermektedir.

Sömürgecilik tarihi olarak ifade edilebilecek bu süreç, içerisinde kitlesel ölümlerin ve Kıta Amerika’ında olduğu gibi yerelde yok edilen kültürlerin tarihi olarak da okunabilir. Postmodernite denilen süreç de bu tarihsel arka plandan ayrı düşünülemez.

Modern düşüncenin içine düştüğü açmazları bir bunalım olarak ifade eden İsmet Emre, postmodernizmin önündeki süreci postmodernite olarak adlandırır ve Batı’nın kendi değerlerine karşı oluşan çelişkilerden kurtulmak için bir arınmaya ihtiyaç duyduğunu söyler (Emre, 2004:30). Bu anlamda postmodernite, “modernizmin karnının şiştiği,

ağırlaştığı, hantallaştığı, huysuzlaştığı, doğurmanın hemen öncesindeki halet-i ruhiyesine karşılık olarak kullanılmak üzere üretilmiştir.” (Emre, 2004:30).

Modernitenin özellikle Dünya savaşlarından ağır yara alarak çıkması ve soğuk savaşın dünyayı her anlamda ikiye bölen çözümsüzlük iklimi postmodern süreçlerin de dile getirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda küreselleşme, modernizmin dinamiklerinden biri olmakla birlikte postmodernizmin de önünü açan başat aktörlerden biri olmuştur. Postmodernizm, modernizmin tekçi anlayışına karşı her türlü çeşitliliği ve beraberinde de çoksesliliği, büyük ölçüde küreselleşmenin ortaya çıkardığı iletişim imkânları ile yakalamış; değişen medya algısıyla da küresel anlamda yerini sağlamlaştıran bir akım olmuştur.

İsmet Emre'nin yukarıda açıklanan görüşü, postmodernite sürecinin sonucunda oluşan postmodernizm akımının bir zorunluluktan doğduğunu ifade eden bir düşünceye yaslanır. Bu ise postmodernizmin varlık nedenini ortaya koyan temel dayanak noktasıdır. Bir başka deyişle modernizmin ideallerine karşı yirmi birinci yüzyılı insanının yaşadığı hayal kırıklığı bu durumun oluşmasında etkili olmuştur. “Aşırı basitleştirilmiş bir ifadeyle diyebiliriz ki, “postmodern” sayılan tutum, üst-anlatılara karşı inançsızlıktır.” (Lyotard, 2019:8) şeklinde özetlenen inançsızlık, postmodernizmin oluşumundaki dinamiklerden biridir. Modernizmin doğrularının sorgulandığı bu yeni süreç, genelgeçer doğrularının inançsızlıkla sınıandığı bir düzenin ifadesidir. Bu doğrultuda postmodernizmin; modernizmin yeni bir yorumu olduğu tezi tartışılmakla birlikte, onun modernizmle bir hesaplaşma çabası içerisinde olduğu görüşü daha ağırlıklı olarak öne çıkmıştır.

1950’li yıllarla birlikte değişen sadece bilgi ve iletişim imkânları değildir. Küresel anlamda insanların ihtiyaçları ve bunlara yönelik üretim ve tüketim ilişkileri de büyük bir değişim göstermektedir. Modernizmle birlikte üretim bir değer olarak öne çıkarken yirminci yüzyılın ikinci yarısında tüketim de ekonomi politiğin öncelendiği bir değer haline gelmiştir. İnsanlar tüketmeye karşı medya üzerinden yönlendirilmiş ve insanlarda bir tüketim arzusu oluşturulmuştur. Yirmi birinci yüzyılla birlikte tüketim arzusunun bir şehvete dönüştüğü, sosyal medya düzeni denilen yeni düzende tükettiğin kadar var olabileceğin algısının genel kabul gördüğü bir dünya yaratılmıştır. Bu yeni düzende bilginin kendisi bir güç olarak öne çıkmakta, bilgiyi elde eden toplumların diğerlerine karşı üstünlüğü bir tahakküme dönüşmektedir. Günümüzde bilgiyi üreten devletler küresel anlamda gücü de elinde bulundurmaktadır. Bu yüzyılda gücün kaynağı olarak düşünülen “bilgi de artık satılmak için üretiliyor ve yeni bir üretimde değerlendirilmek için kullanılıyor.” (Lyotard, 2019:14-15).

Ülkemizde ise 1970'lerden sonra postmodernizme olan ilgi sürekli artmıştır. Bilgi ve iletişim imkânlarındaki hızlı gelişme süreciyle birlikte TRT'nin renkli yayına geçmesi, 1990 yılında ilk özel TV kanalının da yayına başlamasıyla medyanın çeşitlenmesi ve etki alanını genişletmesi– ki bu durum modernizmin tekçi anlayışına karşıt olması bakımından postmodern anlayışın çok sesliliğine uygundur- internetin üniversiteler başta olmak üzere yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte toplumsal değişim ve dönüşümün hızla gerçekleştiği görülmüştür. Postmodernizmin önemli düşünürlerinden Jean François Lyotard bilgi işlem sistemlerindeki muazzam gelişimin önemini bilginin mahiyetini de değiştirdiğini ifade ederken “bilgi işlem makinelerinin çoğalmasının bilgi dolaşımının araçlarının (ulaştırma) sonra da ses ve görüntü dolaşım araçlarının (medya) etkilemiş olduğu kadar etkilediğini ve etkileyeceğini tahmin etmek akla uzak değil” (Lyotard, 2019:13) şeklinde dikkat çeken bir yorum getirmiştir. Postmodern dünyada bilginin en önemli güç etkeni olarak kabul edilmesi yönündeki güçlü inanç, ABD ve Batı Avrupa ülkeleri gibi egemen güçlerin elinde bilginin bir tahakküm enstrümanı olmasıyla da ilgilidir. Teknoloji ihracatının temelinde de bilginin ekonomik değer olarak pazarlanması yatmaktadır.

Postmodern düşünürlerden Jean Baudrillard da modern toplumun tüketim- üretim ilişkileri ve değişen algıları üzerine fikirleri olan postmodern bir düşünürdür. Baudrillard'ın tüketim alışkanlıkları üzerindeki değişime dair fikirlerini aktaran Ahmet Cevizci, onun, “bugün biz çok daha fazla enformasyonun, ama daha az anlamın bulunduğu bir evrende yaşamaktayız; (...) enformasyon fazlasına maruz kalan günümüz toplumlarında, mümkün tek direniş tarzı, anlamı reddetmektir.” (Cevizci, 1999:107) şeklindeki yorumunu yazısında ifade eder. Bu söylem, aynı zamanda postmodernizmin modernizme karşı reddedici tavrını da göstermektedir.

Baudrillard, postmodernizm üzerine okuma yapanların üzerinde sıkça durduğu önemli isimlerden biridir. Simülasyon, hipergerçeklik gibi postmodern kuramın alt yapısına dair güncel kavramlar onun sayesinde postmodern akımın literatürüne girmiştir. Madan Sarup, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm* adlı eserinde Baudrillard'a geniş yer ayırır ve onun enformasyona dair görüşlerini aktarır. Özellikle medyanın insanlar üzerindeki gerçeklik algısını değiştirerek bir tür aşırıgerçeklik (hyper-reality) oluşturduğuna; kurgunun gerçekleştirilmiş, gerçeğin ise kurgulandırılmış olduğuna ve bunun da televizyon gibi medya araçlarıyla sağlandığına inanılan bu hipergerçek düzende aşırıgerçeklik, gerçeğin kendisinden daha gerçektir (Sarup, 2017, s. 233).

Bilgi ve iletişim teknolojilerinin muazzam gelişimin yanında Türkiye'deki sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapının değişmesi; 1970 sonrasında yoğunlaşan göçle

birlikte nüfusu hızla artan büyükşehirlerde çok kültürlülüğün, toplumsal travmaları da beraberinde getirmek pahasına, yaşanması postmodernizmin ülkemizdeki dinamiklerini harekete geçiren olgular olarak düşünülebilir.

Görsel ve işitsel sanatlarda etkisini gösteren postmodernizm felsefe ve sosyolojinin yanında edebiyat dünyasında da tartışılmış ve yirmi birinci yüzyılın sanat eserlerinde üzerinde durulan bir akım olarak varlığı inkâr edilemez noktaya ulaşmıştır. Edebiyat dünyasında postmodernizmin yansımaları daha çok roman türünün son yarım asırdaki gelişimi ile gündeme gelmiştir. Roman türünün tarihsel süreç içerisinde çeşitlenerek gelişmesi, bu değişimin zeminini oluşturmuştur. Postmodern roman, modern edebiyatın gerçeği temel alan sanat görüşüne karşı çeşitliliği ve çok sesliliği esas alan bir görünümüdür.

Türk edebiyatında modernizm sürecinin bitmesi ve hemen ardından postmodernizm sürecinin başlaması şeklinde bir ayrım söz konusu değildir. Nitekim sosyal olguların bıçakla kesilmiş gibi tarihsel olarak birbirinden ayrılmadığı da sosyolojik bir tespittir. Örneğin Türk edebiyatının son döneminde önemli bir yere sahip olan Oğuz Atay, modernist/postmodernist çizgide görülür. Onun eserlerinde modernizmin ve postmodernizmin yansımaları birlikte değerlendirilebilir. Yıldız Ecevit, Atay'ı, edebiyatımızda modernist romanın öncüsü sayarken onun Türk edebiyatıyla hesaplaştığını belirtir. Oğuz Atay, modernizmle hesaplaşan yönüyle birlikte, Türk edebiyatındaki ilk üstkurmaca yazardır ve bir metafiksiyonalist olarak postmodern izler taşır (Ecevit, 2021, s. 90).

Modernist ve postmodernist anlayışın birlikte görüldüğü örnekler üzerinde duran ve bu eserleri avangardist metinler olarak tanımlayan Yıldız Ecevit, 1970 öncesi Türk romanını somut gerçeği anlatan “yansıtmacı/mimetik” estetiğin gelenek haline geldiği; reel gerçekliğin, siyasal anıların ve yakın tarihle ilgili belgesel tarzındaki eserlerin elden ele dolaştığı, gelenekselin dışına çıkan romancıların ise görmezden gelindiği bir süreç olarak tanımlar. Modernizmin Türk edebiyatına yetmiş yıl gecikme ile girdiğini ifade eden Ecevit, ayrıca Türk edebiyatında postmodernizmin avangart eserlerine gelinceye kadar gerçek anlamda romantizmin hiç var olmadığını, postmodernist eserlerin aynı zamanda ilk Batılı romantik metinler olduğunu iddia eder (Ecevit, 2004, s. 87-88).

Bu noktada yazarın romantizm ile masal türü arasında kurduğu ontolojik ilişki dikkat çekicidir. Nitekim postmodernistlerde de masalın büyülü dünyası gerek parodi gerekse pastiş şeklinde birer metinler arasılık unsuru olarak sıkça başvurulan bir alan olmuştur.

Sanatın seçkinci tutumuna ve toplumu dizayn ederek insanlığı ideallerine ulaştırma misyonuna karşı bir reddiyenin ifadesi olarak öne çıkan postmodern sanat, açıkça kurallar koyup bir manifesto ile ilkelerini de açıklamamıştır. Büyük anlatıların hakimiyetini reddeden postmodern söylem, anlatıların hepsini tek bir düzleme indirgeyerek anlatılar sayesinde kendini ifade eden ideolojilerden herhangi birinin ayrıcalıklı konuma yükseltilmesini engellemeye çalışır. Bu bağlamda söylem onların önem verdiği bir husustur. Söylemin çok çeşitli olmasına dayanan özgünlük anlayışındaki postmodernistler “-çelişkili bir biçimde- başka metinleri taklit ederek” (Hadzibegoviç, 2013:55) bu sanatsal özgünlüğü yakalamaya çalışır. Bu noktada da pastiş, parodi, alaycı dönüştürüm gibi söyleme çeşitlilik katan metinler arasılık unsurları önem kazanır.

Modern sonrası hayatın kısaca karşılığı olarak dünyada yaygınlaşan postmodern durum, 1970 sonrasında artan bir ivme ile gelişim göstermeye başlamıştır. Özellikle Oğuz Atay, Orhan Pamuk, Latife Tekin, İhsan Oktay Anar, Nazlı Eray, Bilge Karasu, Metin Kaçan ve Hasan Ali Toptaş gibi son dönem edebiyatında kendisine yer edinmiş önemli isimler üzerinden postmodernizmin yansımaları akademi ve sanat dünyasının gündeminde yer edinmiştir.

Son dönemin edebiyat dünyasında yetişen pek çok yazarın postmodern unsurları eserlerinde bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıtmaya başladığı, postmodernist edebiyatın avangardist örneklerinden sonra bazı yeni isimlerin de postmodern edebiyat içerisinde değerlendirilebileceği düşüncesi akıllarda yer edinmiştir. Kaan Murat Yanık da bu isimler arasındadır. Onun eserlerinde postmodern romanın temel unsurları olan üstkurmaca, metinler arasılık ve büyülü gerçekçiliğe dair kullanımların varlığı bu tezin de temel dayanak noktasıdır. Postmodernizmin edebî eserlerdeki yansımalarına dair yazılan diğer doktora ve yüksek lisans tezlerinde olduğu gibi bu tezde de postmodern metinlerin edebiyatımızdaki izlerini gösterme amacının yanında, yeni yetişen genç yazarlardaki postmodern eğilimleri görünür kılama gayesi gözetilmiştir.

2. KAAN MURAT YANIK VE EDEBÎ KİŞİLİĞİ

2.1.Kaan Murat Yanık'ın Hayatı

Son yıllar içerisinde adından söz ettirmeyi başaran yeni yazarlardan birisi olan Kaan Murat Yanık, 5 Haziran 1988 tarihinde Iğdır'da doğmuştur. Azeri Türk'ü bir ailenin çocuğudur. Çocukluğu on sekiz yaşına kadar Iğdır'da geçmiştir.

Yüksek öğrenimini İstanbul Kültür Üniversitesinin Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde bitirmiştir. Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi Klasik Türk Edebiyatı Anabilim Dalındaki eğitimini 2015 yılında tamamlamış ve “Neşâtî Divanı'nda Sevgili Tipinin İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezini yazmıştır. Sonrasında Yıldız Teknik Üniversitesi'nde pedagoji eğitiminin yanı sıra tiyatro ve sahne sanatları eğitimi almıştır.

Kaan Murat Yanık, edebiyat dergilerinde öykü ve denemelerini yayınlamış, yayınevlerinde editörlük ve danışmanlık yapmıştır. Yazı sanatı üzerine dersler veren sanatçı, televizyon kanallarında kültür- sanat temalı programlar da yapmakta, yurt içinde ve dışında pek çok konferansa, yazarlığı üzerine gerçekleştirilen söyleşilere katılmaktadır.

2.2.Kaan Murat Yanık'ın Edebî Kişiliği

Yazmaya şiir ile başlayan Kaan Murat Yanık, 2013 yılında ilk kitabını şiir türünde yayınladı. *Kalküta* adındaki eser ismini kitaptaki şiirlerden biri olan Kalküta'dan alır. 2014 yılında ise sanatçının tek hikâye kitabı olan *Uçurtma Mevsimi* yayın hayatına girer. Bu eserinden sonra roman türü üzerine yoğunlaşan sanatçının dört romanı bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla; *Butimar: Sessizliğin Kanatları* (2015), *Uzakların Şarkısı* (2017), *Dünyasızlar* (2020) ve *Sular Üstünde Gökler Altında* (2023) adlı eserlerdir.

İstasyon dergisinde öyküleri yayımlanan sanatçının romanlarından *Butimar: Sessizliğin Kanatları*, 2015 yılında ESKADER tarafından yılın romanı seçilmiştir. *Dünyasızlar* romanı 2020 yılında TYB / İstanbul Roman Büyük Ödülüne layık görülmüştür. 2023 yılında yayımlanan *Sular Üstünde Gökler Altında* romanı Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülüne ve 4. Uluslararası Kahramanmaraş Edebiyat Ödülleri/ Roman Ödülüne layık görülmüştür.

Türk dili ve edebiyatı alanındaki eğitimi ve devamında klasik edebiyata olan ilgisi onun edebî kişiliğinin oluşmasında ilk elden etkili olmuştur. Eserlerinde, klasik edebiyat geniş ölçüde etkisini gösterirken Dünya edebiyatında özellikle Güney Amerika eksenli bir

gelişim gösteren büyülü gerçekçilik akımının da izleri görülür. Onun kurmaca dünyası, içerisinde yer alan rüya, büyü ve fantastik unsurlar sayesinde nesnel gerçekliğin kırıldığı ve böylece okuyucunun masalsı bir anlatı tarafından sarılıp sarmalandığını hissettiği bir atmosfere sahiptir.

Tarihî kahramanlar onun eserlerinde birer fon olmanın ötesinde figüratif kadronun önemli birer unsuru olarak yer alırlar. Böylece sanatçı yarattığı kurmaca evreninde gerçekle arasındaki bağlantıyı hepten koparmadan büyülü bir gerçekliği yakalamaya çalışmıştır. Doğu – Batı ekseninde yaşanan çatışma zemini onun romanlarında tarihî arka plandan bağımsız değildir. Eserlerindeki tarihî olaylar, Doğu- Batı düzlemindeki geleneksel çatışmayı yansıtırken medeniyetler ittifakı düşüncesinin de imkânsızlığını bir kez daha göstermektedir. Romanlarında işlenen bu çatışma zemini, Batı'nın teknolojik ve endüstriyel temelli medeniyet gelişimini inkâr etmezken onun karşısında Doğu'nun insanı ruh bakımından yücelten ve onun manevî olgunluğunu önemseyen tarafıyla ifade edilmiştir. Bu bağlamda özellikle romanları Hristiyanlık ve İslamiyet arasındaki tarihsel çatışma zeminini de yansıtmaktan geri durmamıştır.

Kaan Murat Yanık'ın eserlerinde işlenen temalardan biri de aşktır, Romanlarında rüya motifinden bağımsız düşünülemez olan bu tema, divan edebiyatının aşk anlayışı ile örtüşür. Leyla'dan Mevla'ya geçişin serüvenini ele alan bu aşk, tasavvuf edebiyatını, Fuzûlî'nin transandantal (aşkın) aşk anlayışını anımsatır. Ayrıca divan edebiyatından gazellerin, remizlerin ve mazmunların sıkça ifade edildiği bu aşk atmosferi cinsel çağrışımlardan uzak da değildir. Fuzuli'nin Leyla ile Mecnun'unda işlenen mecazî aşktan ilahî aşka geçişin izleri, metinler arası bağlamında kendini gösterir.

Kaan Murat Yanık'ın romanlarındaki kişilerin de yukarıda bahsedilen divan edebiyatı etkisini anıştıracak şekilde divan kültürünün içerisinde seçilmesi söz konusudur. *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında yer alan Kalender, Şehrazat; *Dünyasızlar* romanındaki Hüsrev Hoca, Gülnar Hanım; *Uzakların Şarkısı*'nda Zencefil nam Şekerbaz, Gülbadem, Sunullah Efendi; *Butimar* romanında ise Behzad ve sürekli Yusuf kıssası ile ilişkilendirilen Yusuf karakteri akla gelen ilk örneklerdir. *Uzakların Şarkısı*'nda Batı hayranı olan kişinin adının Frenk Üzümlü olması ya da Fıstıkçı Şahap ismindeki karakterle birlikte pop-art tarzının anlatı içerisinde örneklendirilmesi gibi kullanımlar da dikkat çeker. “Bazı romancılar, roman kişilerine isim verirken o kişinin kişiliğini, özelliklerini, tipik boyutunu yansıtacak özellikte ad seçmeye çalışır. Kimi zaman bu isim vermeler, bilinçli tercihlerin sonucudur. Bu tür roman kişileri, ismiyle müsemmadırlar” (Çetin, 2014:183). Kaan Murat Yanık'ın romanlarında da bu tekniğin izleri görülür.

Genel bir ifade ile açıklanacak olursa, Kaan Murat Yanık'ın romanlarında divan edebiyatı ve onun beslendiği kültür, temel bir zemin durumundadır. Sanatçı, divan edebiyatının roman türü zemininde anlatılmasına, tarihsel izleğinden ayrılmadan Doğu kültürünün modern/postmodern çizgide bir metnin üzerinde tekrar inşa edilmesine çalışmıştır. Eserlerin edebî yönü incelenirken divan edebiyatına dair anıştırma ve göndermelerin özellikle vurgulandığı gerek anlatının kurgusal yapısında gerek karakter yaratımında ve onların isimlendirilmesinde gerekse zaman ve mekân anlatımlarındaki düşsel atmosferin oluşturulmasında divan edebiyatının- metinler arası bağlamından ayrı düşünülmeden- kaynak olarak faydalandığı akıldan çıkarılmamalıdır.

Kaan Murat Yanık'ın eserlerinde İstanbul bir merkez olarak yer alırken Osmanlı coğrafyasının da mekân ögesi olarak işlendiği görülür. Sanatçı Doğu Anadolu, Güney Azerbaycan ve bugünkü Ermenistan sınırlarındaki kentleri romanlarında tarihsel süreçleriyle işlemiştir. Doğduğu kent Iğdır ve onun komşusu olan ülkeler, Ermenistan, İran ve Azerbaycan, romanlarının coğrafyasını oluşturmasında ana ilham kaynağı olmuştur. Son romanı *Sular Üstünde Gökler Altında* adlı eserde bu coğrafyanın küresel boyuta ulaştığı, Osmanlı coğrafyasının sınırlarını çokça aşarak, İspanya'ya hatta Güney Amerika'ya kadar uzandığı görülür. Güney Amerika ilgisinin sanatçının kendisini konumlandığı büyülü gerçekçilik akımı ile de paralellik gösterdiği bu bağlamda düşünülebilir. Nitekim büyülü gerçekçilik akımı, sanatçının röportajında etkilendiğini belirttiği Gabriel Garcia Marquez, Jorge Lois Borges, Juan Rulfo gibi sanatçıların öne çıktığı bir akımdır ve bu kişilerin Güney Amerika kökenli olmaları tesadüf değildir. Bu bağlamda Yanık'ı büyülü gerçekçilik bakımından etkileyen Güney Amerika, onun *Sular Üstünde Gökler Altında* romanındaki coğrafya ile örtüşür.

Kaan Murat Yanık'ın bu çalışmada incelenen romanları dışında 2013 yılında yayınlanan şiir kitabı, *Kalküta*; 2014 yılında yayımlanan öykü kitabı ise *Uçurtma Mevsimi* adındadır. Edebiyat dünyasındaki ilk eseri olan *Kalküta*'da sanatçının, büyük çoğunluğu serbest ölçü ile yazılan altmış şiiri bulunur. Bu şiirler içerisinde “Öğüt” şiir tek bir beşlikten oluşurken, “Dostum” adlı şiiri de dörtlükler halinde yazılmıştır. “Ey Yolcu Kalbe Yürü” şiiri, hocası İskender Pala'ya takdim edilmiş Farsça bir şiirdir. Şiir şöyledir: “Be jahan do İskender amed /Yeki jahan ra feth kerd/Digeri arvah ra.” (Yanık, 2013:47). “1988” adlı şiiri ise sanatçının hayatına dair otobiyografik izler taşıması bakımından dikkat çekicidir. Bireysel temaların hâkim olduğu şiirlerinde yer yer dünya üzerindeki insanların sorunları ve evrensel kişilere (Mussolini, Hitler, Siddhartha, İskender) dair göndermeler göze çarpar. İstanbul, İslamiyet özelinde din duygusu, peygamberin hayatına ait notlar, masal

ve sihre dair izlenimler ve genel olarak işlenen postmodern yalnızlık onun şiirlerinde öne çıkan temlerdir.

Sanatçının öykü türündeki eseri olan *Uçurtma Mevsimi* ise otuz hikâyeden oluşur. Hikâyeler divan edebiyatından izler taşımakla birlikte tasavvuf kültürüne dair göndermeleri de içinde barındırır. “Tufanî” ve “Postî ile Hayatî” adlı öykülerinde olduğu gibi mahlas geleneğine dair göndermeler de görülür. Tarihi konu edinen Kıyam-ı Hezarpâre” öyküsü ve “Cadde-i İstiklal” adlı öykü de isim itibarıyla Osmanlıcanın kullanımı açısından dikkat çeker. Doğu- Batı düzleminde hayat bulan öykülerde bu iki medeniyetin izleri, kişiler kadrosunda, mekânın ve kurgusal düzlemin ele alınışı gibi yapısal unsurlarda kendini gösterir. Onun hikâyelerinde geçen “Chopin... Bu bir dirinin ağıtıydı sanki” (Yanık, 2015:118) örneğinde Batı kültürünün izleri görülürken; “Başımı kaldırdığı vakit çeşmenin üstünde Hafız’ın beytini gördü.” (Yanık, 2015:31) örneğinde de Doğu’nun izlerini görmek mümkündür. Sanatçının bu hikâye kitabı, romanlarında bir merkez teşkil eden Doğu-Batı düzlemini göstermesi bakımından önemlidir. Yakın tarihin izleri de onun öykülerinde görülür. “Hocalı-İnsaniyetsiz Zamanlar” adlı öyküsü bu anlamda dikkat çeker.

Uçurtma Mevsimi üzerine Melek Rada tarafından yazılan yüksek lisans tezinde kitaptaki hikâyelerden okutmanlarca seçilen on tanesi “okunabilirlik” açısından incelenmiş ve bu hikâyelerin sekiz tanesi orta güçlükte, bir tanesi kolay, bir tanesi de zor düzeyde olacak şekilde değerlendirilmiştir (Rada, 2016:36).

2.3. Yazarın Romanları Üzerine Bir Değerlendirme

2013 yılında çıkan ilk şiir kitabı *Kalküta* ile edebiyat dünyasında kendine yer edinmeye başlayan Murat Kaan Yanık, öykü türündeki kitabı *Uçurtma Mevsimi* ile şiirden düzyazıya geçişini gerçekleştirmiştir. Sanatçı yazmış olduğu romanları ile de günümüz edebiyat dünyasında yer edinmeye devam etmektedir. Türk dili ve edebiyatı alanındaki eğitimi ve devamında klasik edebiyata olan ilgisi onun edebî kişiliğinin oluşmasında etkili olmuştur. Eserlerinde, postmodern unsurların yanında, klasik edebiyat geniş ölçüde etkisini gösterirken Dünya edebiyatında özellikle Güney Amerika eksenli bir gelişim gösteren büyülü gerçekçilik akımının da izleri görülür.

Bu çalışmada sanatçının incelenen romanları ilk basım tarihlerine göre sırasıyla şunlardır: **Butimar**: İlk baskı tarihi:2015, İncelenen eser: Ketebe Yayınları, 2. Baskı (2022), 360 sayfa.

Uzakların Şarkısı: İlk baskı tarihi:2017, İncelenen eser: Ketebe Yayınları, 1. Baskı (2023), 388 sayfa.

Dünyasızlar: İlk baskı tarihi:2020, İncelenen eser: Turkuvaz Haberleşme ve Yayıncılık A.Ş. (2020), 414 sayfa.

Sular Üstünde Gökler Altında: İlk baskı tarihi: 2023, İncelenen eser: Ketebe Yayınları, 1. Baskı (2023), 345 sayfa.

2.3.1. Butimar

Sanatçının roman türünde yazdığı ilk eser olmasına rağmen adından söz ettirmeyi başardığı *Butimar*, 15 kısımlık birinci bölüm, 77 kısımlık ikinci bölüm ve “Sahi, Kimim Ben?” başlıklı tek bir kısımdan oluşan üçüncü bölüm olmak üzere üç ana bölümden oluşur.

Birinci bölüm, “Esasen dev bir yarayım ben...” (B.,7) cümlesiyle, kahraman anlatıcının psikanalitik incelemeye konu olabilecek bir tarzda kendini ifade etmesiyle başlayan bir paragraf içerir. Birinci bölümün ilk kısmı olan “İlk Rüya” başlıklı yazı ile kurgusal zeminde olaylar başlar. Rüya ile başlayan bu kısımda romana ismini veren kadın karakter de ilk kez “*Bu-ti-mar...*” (B.,10) şeklinde okuyucuya görünür. İç içe geçmiş iki temel anlatı içeren romanın dış çerçevesindeki kurgusal yapının merkezinde olan psikiyatr, Nişantaşı’da muayenehanesi olan ve hastalarını muayene etmekle birlikte özel bir ilgi alanı olarak rüya tasarlama uğraşısı içerisinde olan birisidir. Gördüğü rüyaların etkisinden bir türlü çıkamayan psikiyatr, hastalarının tedavi sürecinde kendisiyle paylaştığı mahremiyetlerini çarşamba günlerinde, büyük bir zevkle, üstelik Hipokrat Yeminini çiğnemek pahasına, tekrar tekrar dinler. Bu bölümde, dış çerçeveyi oluşturan kurgusal düzlemin içerisine yerleştirilen “Sahte Şems’in hikâyesi” (B., 20-24) adlı küçük olay halkası üzerinden aşk ve rüya motifleri, divan edebiyatındaki Mevlâna – Şems anlatısını anırtarak ele alınır. Kahraman anlatıcı ve bakış açısıyla, rüya ilmine dair Doğu kültüründeki “havas ilmi, yıldız ilmi, rüya kitapları, simya, kıyafetnameler, falnameler...” (B., 28) gibi kaynaklar sürekli gündemde tutularak bu kültürün izleri eserin dokusuna dâhil edilir.

Gördüğü rüyaların etkisinden bir türlü çıkamayan ve yalnız başına kaldığı vakitlerde kendisi için sürekli “rüya yapmaya” (B., 34) çalışan psikiyatrin hastalarından birisi, onun hayatına yön vermek için aniden girmiştir. Bu kişi; kırk – kırk beş yaşlarında, kumral, tıknaz kır saçlı biridir, adı da Oktay Reısay’dır. Oktay Reısay, İstanbul’da kalburüstü

kelepir evleri satın alıp satan, emlak ticaretiyle geçinen biridir. Ancak Sarıyer’de aldığı son ev ve evin içinde gördükleri onu derinden etkiler. Zamanla o köşke yerleşir ve orada bulduğu mektupları inceler. Mektuplar psikiyatrin dedesine aittir. Oktay Reısay, psikiyatra büyük dedesinin mektuplarını bırakır. En üsteki mektuptan bir resim düşer ve bu resim psikiyatrin sürekli rüyalarında görüp etkisinden kurtulamadığı Butimar’ın resmidir. Butimar, efsanevi bir kuş türünün adıdır. Hikâyenin bundan sonrasındaki kısımda psikiyatr kendisi için en uygun rüyayı, 07 Kasım günü saat 00.18’de uykuya dalarak yapmaya başlar ve romanın iç çerçevesinde yer alan ve romanın merkezini teşkil eden Yusuf ile Butimar’ın hikâyesi böylece başlar.

İkinci bölümde bugünkü Erivan şehri olarak bilinen ancak tarihte Türk Revan Hanlığının başkentliğini yapmış bir şehir olan Revan’da ve oraya bağlı, uzak bir kasabada bulunan Sarı Medrese’nin merkezde olduğu çevrede yaşanan olaylar işlenir. Yusuf’un buradaki eğitimi, hocaları, özellikle hocası Ali Garbî ve can dostu Behzad ile dostlukları öne çıkarılır. Bu üç kişi Doğu- Batı çatışmasını işleyen felsefî tartışmalarla günlerini geçirirken başkahraman Yusuf’un bir rüyasında Butimar adındaki Hristiyan kızı görmesi ve ona âşık olmasıyla merkezdeki kurgusal yapının taşları döşenmeye başlanır. Ancak Revan, Rusların işgali altındadır. Sarı Medrese’de bu işgali isteyenler de vardır. Bu kişiler düşmanla iş birliği içindedirler. Bu süreçte Sarı Medrese tamamen Rusların egemenliği altına girer. Yusuf ve dostları, Baba Abdullah adında bir dervişle tanışırlar. Ondan kasabanın geçmişine dair malumatlar edinirler.

Yusuf ile Behzad Ruslar tarafından yerleştirilerek sürekli nüfusları artan Ermenilerin yoğun olarak yaşadığı Revan’a gitmeye karar verirler. Yusuf’un rüyasındaki Butimar âdeta Yusuf’u kendine çekmektedir. Yusuf orada bir düğünde gerçek ismi Varujan olan Butimar ile karşılaşır, sonra da Revan’dan geri dönerler. Yusuf’un rüyalarının şiddeti gittikçe artar. Dayanamayan Yusuf tek başına Revan’ a gider ve Butimar’a aşkını açıklayan bir pusulayı ulaştırmayı başarır. Revan’ın çevresinde ise savaşın şartları her geçen gün artmaktadır. Bölgedeki Müslümanlar Anadolu’ya göç etmek zorunda kalmışlardır.

Kasabadaki eşraftan biri olan Mahmut Ağa’da simya ilmine dair önemli bir defter vardır. Yusuf bu defteri almak, buradaki bilgileri kullanarak da altın elde etmek istemektedir. En sonunda kararını verip Mahmut Ağa’yı öldüren Yusuf ilk cinayetini de böylece işler. Günler geçtikçe zihnindeki simya tüm benliğini ele geçiren bir hastalığa dönüşür. İşlediği cinayet için Allah’tan af dileyen Yusuf’un rüyaları da artık kabuslara evrilir. Yusuf’un erkek kardeşi Ahmet, o sıralarda Osmanlı’da bir subaydır, Yusuf’un anne ve babasını

İstanbul'a getirtir ve Yusuf'un ailesi böylece göç ederler. Yusuf'la Behzad da Revan'a gider ve Butimar'ı kaçırlar. Kaçarken düşman askerlerine yakalanırlar fakat masallardan fırlamış gibi gelen birisi onları kurtarır. Ancak Behzad yaşananlardan aklını yitirir. Onlar da hep beraber Baba Abdullah'ın evine sığınır. Lala Hekim adında bir şifacıya Behzad'ı götürürler.

Tüm bunlar yaşanırken kasabada Ruslar katliam yapmıştır. Yusuf, Butimar ve Behzad; Baba Abdullah'ın ölümünden sonra onun sağır kızı ile Taşyuva adında gizli ve korunaklı bir mağaraya yerleşirler. Behzad orada ermişlere karışır ve şeyh olur. Yusuf da bu esnada simya ile meşguldür. Simya ilk cinayetini işlediği andan itibaren onun benliğini esir etmiştir. Mahmut Ağa'yı öldürüp ondan aldığı simya defterinde altın elde etmek için yazılı olanları tek tek yerine getiren Yusuf, fiziksel olarak da gittikçe hastalanmış, yaşlanmış ve çökmüştür. Simya âdeta onu günbegün zehirlemektedir. Hatta bu uğurda Saveçya adında bir kadınla birlikte olarak çok sevdiği Butimar'a da ihanet etmiştir. En sonunda hayalini kurduğu iksiri hazırlayan Yusuf son şart olan üç damla kanı Butimar'ın parmağından almak isterken simyanın büyüüne kapılıp Butimar'ın bileğini defalarca keserek onu öldürür. Butimar'ın cansız vücudu, Yusuf'un uğruna tüm sevdiklerini harcadığı o lanetli maddeye, altına, dönüşür. Yusuf evin çatısındayken roman boyunca kendisiyle özdeşleşen kuyuyu görmüş ve kendini kuyuya bırakmıştır. Kuyuya başını çarpan Yusuf kuyunun kenarındaki karlara gömülerek ölür.

Romanın son bölümünde psikiyatruyadan uyanır, saat 14.30'u gösteriyordur. Telefonu çalar, sekreteri yeni bir hastanın randevusu için onu aramıştır. Hızlıca muayenehanesine giden psikiyatru bu son hastasının adı ise Behzad'dır.

Butimar; içerisinde rüya, sihir, simya, psikanalizm, din, aşk, polisiye, mitoloji ve tarih gibi pek çok unsuru anlatının büyülü dünyası içerisinde sunmayı başaran yönüyle dikkat çekici bir romandır. Roman, üstkurmaca ve metinler arası gibi postmodern anlatım tekniklerini yansıtmasıyla birlikte büyülü gerçekçiliğin büyü, fantastik ve masalsı yönlerine de temas eden taraflarıyla öne çıkar. Roman, büyülü gerçekçiliğin anlatım imkânlarından yararlanırken içinde geliştiği kültürün kodlarına da temas etmekten geri kalmaz. Kaan Murat Yanık'ın yazarlığında, aldığı edebiyat eğitiminin etkileri açıkça görülür. Özellikle divan edebiyatı ve onun beslendiği kültür iklimi sadece *Butimar* için değil, sanatçının diğer romanları için de önemli bir kazanım olarak göze çarpar. O, "Uzun uzun okumalar yapmış ve en çok etkilendiği, sevdiği 'Büyülü Gerçekçilik' akımının önde gelen romancıları Marquez, Fuentes, Juan Rulfo, Carpentier, Borges ile Divan şiirinin

görmekli adları Fuzuli, Şeyh Galip, Nedim ve Nabi'yi buluşturmuş” (Ergülen, 2016) bir yazardır.

Roman ismini Yusuf'un âşık olduğu Butimar'dan alır. Butimar ise İran mitolojisinde yer alan efsanevî bir kuştur. Butimar ile ilgili pek çok efsane anlatılır. Anlatılan efsanelerden birine göre, Butimar sadece deniz suyu içen, zamanının çoğunu deniz üstünde uçarak geçiren bir kuşken, başka bir efsanede Butimar, deniz suyunu içmekten çok korkan, eğer denizden su içerse denizin kuruyup yok olacağına inanan, denize âşık bir kuştur. Sürekli denizi seyreden efsanevî kuş Butimar zamanla içindeki korkuyu yenemez ve susuzluktan ölür. (Şişman, 2023, s. 66).

Bu bağlamda Butimar'ın susuzluktan ölüp hayatını kaybetmesi gibi Yusuf da altına karşı beslediği arzusu nedeniyle önce kendi kişiliğini, sonra dostlarını en sonunda da hayatının tek amacı olarak gördüğü Butimar'ı kaybeder.

Butimar, sanatçının diğer romanlarında örtük bir mesaj olarak ilettiği modernizm eleştirisini açıkça ifade etmesi bakımından da öne çıkan bir eserdir. Psikiyatry, yozlaşan toplumsal değerler arasındaki insanın kalabalıklardan uzaklaşma isteğini, modernizmin ışıltı ile sunulan hayat tercihindeki ikiyüzlülüğe bağlar:

“Güzel, zengin kızla, yakışıklı ve bir o kadar gururlu fakir oğlanın eksik olmadığı televizyona, dondurma tanıtırken kadın pazarlayan reklamlara, kitleleri uyuşturan futbola, insanları aptallaştıran popüler kültür zıvalıklarına, vıcık vıcık yaşanan aşklara, sistemin koyunlarının tapındığı siyasi putlara, milyon dolarlarla oynayıp Müslümanlara kanaat etmeyi öğreten din hocalarına, sanatı bir klozet markası sanan cahil insanlara bir saniye dahi olsa tahammül edememek.... Yani dünyanın neredeyse yüzde doksanına hâkim olan her şeye...” (B., 13-14).

Butimar, Yanık'ın doğup büyüdüğü coğrafyayı yansıtırken, o coğrafyanın geçmişini de kurgunun içerisinde tarihî bir atmosferde yaşatır. Röportajında dediği gibi romanda anlatılan olaylar Doğu Anadolu ve Kafkasya coğrafyasının anlatılarından, meddah geleneğinden ve masallarındaki büyülü dünyadan beslenirken yazarın muhayyilesinin de izlerini taşır.

2.3.2. Uzakların şarkısı

Sanatçının yazdığı ikinci romanıdır. Üç bölümden oluşan romanda birinci ve üçüncü bölümler dıştaki kurgusal düzlemi karşılarken ikinci bölüm merkezdeki asıl kurgusal düzlemi oluşturur. Bu roman da sanatçının ilk romanı olan *Butimar* gibi dış ve iç olmak üzere iki kurgusal düzlemde hayat bulur.

Dış çerçevedeki kurgusal düzlemde Bünyamin adındaki kahramanın tren garından Kars'a hareket etmesiyle olaylar başlar. Bünyamin, Eylül adındaki sevgilisinin kendisini iki erkekle aldatması ve bir otel odasında üçünün de ölü olarak bulunmasıyla ağır bir depresyona girer. Bünyamin kendini, depresyonla gelişen intihar etme eğilimi içerisinde bulur. İstanbul'dan uzaklaşmak için Kars'a giden Bünyamin burada zihnini toplayıp yazmak istediği romanı da yazmaya başlar. Kars'a taşındıktan sonra şehrin biraz dışında eski tarihî evlerden birine yerleşir, komşusu olan Besti Nine ile samimiyetini iletir ve ikisi âdeta ana-oğul olurlar. Kaz Kraliçesi lakabını taktığı Besti Nine, Azeri Türkçesiyle konuşan biridir ve Timur Kişi adındaki rahmetli kocasından kalan evde, Zencefil nam Şekerbaz adındaki papağanı ile yaşamaktadır.

Bünyamin'in Şekerbaz ile tanışması ve onun hikâyesini dinlemesiyle merkezdeki kurgusal düzlemin içerisine girilir. Şekerbaz, Hindistan'da kurulan Delhi Sultanlığı'nda Şah'ın sarayında beslediği ve çok iyi eğitilmiş papağanlardan biridir. Şah'ın ölen vezirinin oğlu olan Gülbadem ise Şah'ın sırf rahmetli babasının hatırı için yaramazlıkların katlandığı kurnaz ve cevval birisidir. Şah ondan kurtulmak için onu İstanbul'a Osmanlı padişahına hediyelerle dolu bir kabile ile gönderir, Şekerbaz da hediyelerin arasındadır. İstanbul'a varan kabile huzura kabul edildikten sonra Gülbadem ve Zencefil sarayın hizmetine alınırlar. Burada Mehmet Sunullah Efendi'nin emrine verilirler. Mehmet Sunullah Efendi, Osmanlı ordusu için ileri teknolojiye sahip silahlar yapmakla görevli bir saray mühendisidir. Sarayda kendisini çekemeyenler olduğundan sarayın dışındaki müstakil evinde ailesiyle yaşar ve çalışmalarına orada devam eder. Gülbadem, Sunullah Efendi ile İstanbul'u iyice öğrenir. Sultan Mahmut dönemi İstanbul'u kaynayan bir kazan gibidir. Sürekli bir isyan dillendirilmekte, isyana dair söylentilerin ve halkı provoke edecek cinayetlerin önü arkası kesilmemektedir.

Gün geçtikçe saraydakilerin güvenini kazanan Gülbadem'in hayatı Ruhsar adındaki gizemli kadınla tanışınca değişir. Üsküdar'da Ruhhane adındaki konutunda yaşayan Ruhsar hastalara şifa dağıttığına inanılan biridir. Ancak bir yer altı örgütü gibi hareket eden ve İstanbul'da gerçekleşen gizli işlerin merkezinde de Ruhsar vardır. Saray'dan altı ay süre içinde "Ebabil" adında uçan bir silah yapma görevi alan Gülbadem, ki bu fikir Gülbadem'e aittir ve Saray tarafından memnuniyetle kabul edilir, Sunullah Efendi ile çalışmalarına başlar. Ancak Ruhsar ve konağı Ruhhane de Gülbadem'in sürekli aklındadır. Gülbadem, Ruhsar'ın daveti üzerine oraya gider. Kapıyı Feramuş adındaki hizmetli (Ruhsar'ın yaveri) açar. Babasının Venedikli bir ruh doktoru olduğunu anlaşılan Ruhsar burada Gülbadem'e uyguladığı şifa yöntemlerini anlatır. Ruhhane'de her odanın

farklı bir rengi vardır ve her renk farklı bir ruh tipini simgeler. Her insan tipinin hastalığı ve ona ait şifa reçeteleri de farklıdır. Toplam on üç renk ve on üç oda... Her renk ve oda bir ruh çeşidini gösterir.

Saray'ın da yapılan tedavi usulünden haberi vardır ve bazı cariyeler buraya tedaviye gönderilir. Bunlardan biri de "İpek Böceği" isminde bir cariyedir. Ancak bu anlatılanlar birer yalandır. Aslında İpek Böceği, Ruhsar'ın Gülbadem'i kendine yaklaştırmak ve hizmetinde kullanmak için hazırladığı bir tuzaktır. İpek Böceği çok güzel bir kızdır fakat zihni yıkanmış bir vaziyettedir. Ruhsar Gülbadem'i, İpek Böceği'nin odasına kapatır ve ikisini görüştürür. Bu esnada Ruhhane'de Fülful adında dişi bir papağan da vardır ve Şekerbaz ile dost olmuştur. Fülful ile dostluğunu ilerleten Şekerbaz da şehrin içinde Ruhsar'a bağlı olarak çalışan yer altı örgütünü çözmüş ve beş adet ev işaretleyerek aralarındaki bağlantıyı bulmuştur. Bu beş ev cinayetlerin ve isyanların planlandığı bir yapı içindedir. Birinde Şeyh Ahmet, birinde yeniçeri çorbacısı Mümtaz Ağa, birinde tüccar Halid Efendi, birinde Zekiye isminde bohçacılık ve falcılık yaparak ev ev dolaşan ve kötü haberleri şehrin her yanına yayan bir kadın, son olarak beşinci evde de Yahudi Mişon adında bir nakkaş oturmaktadır. İsyani planlayan, bu beş evi de organize eden kişi Ruhsar'dır. Ruhsar bütün Osmanlı hanedanını katletmek istemektedir. Zencefil Ruhhane'ye giderek gerekli tüm istihbaratı toplamış ve papağan olması nedeniyle çok da dikkat çekmemiştir. İki bir plan yaparak Ruhsar'ın isyanı başlatmasına engel olmayı ve onu yakalatmayı düşünürler. Şekerbaz, Fülful adlı papağanı da kendi taraflarına çeker ve onu Ruhhane'den haberler almak için kullanır. Hatta Fülful'ün yardımıyla herkesin yemeğine uyku ilacı katarak herkesi uyutur. Böylece Gülbadem ve Fülful, Ruhhane'ye baskın yaparlar. Odalara girerler ve oradaki rüya defterlerini görürler. Odalar âdeta birer "Rüya mezarlığıdır." (U.Ş. :304) Odalardan birinde, buzun içerisinde korunaklı bir tabutta bir kişinin de cesedi özel olarak muhafaza edilmektedir. Ruhhane ile ilgili gizli bilgileri ve şifrelerin çoğunu öğrenen Gülbadem ile Şekerbaz kimse uyanmadan oradan ayrılır. Gülbadem durumu padişaha bildiren bir mektup yazmaya karar verir.

Ebabil ile ilgili olarak Gülbadem Beşiktaş'taki bir kuşbazdan bir papağan alır ve Ebabil olarak kullanacağı Zencefil'in yerine omzunda hazır bulundurur. Zencefil'e de demir bir zırh geçirerek Sultan'ın istediği dron benzeri üzerinde torpiller olan silahı elde eder. Sarayburnu'nda yapılan gösteride Ebabil olarak bilinen zırhlı dron, gagasına aldığı torpili yirmi arşın yükseldikten sonra meydanda kurulan, ahşaptan kale maketinin üstüne bırakır ve torpilin patlamasıyla kale yerle bir olur. Meydanda bulunan herkes bu yeni silaha

hayran kalmıştır. Ruhsar da meydandakilerden biridir ve şeytanî planları için silahı kullanmak ister.

Gülbadem ile Zencefil de İskenderiye üzerinden Hindistan'a kaçma planları yaparlar ve son bir baskınla Ruhhane'deki İpek Böceği ile Fülful'ü kaçırmak isterler. Bu esnada Gülbadem'in hocası Sunullah Efendi öldürülür. Cenaze töreninden sonra Ruhsar, Gülbadem'i Ruhhane'ye davet eder, Zencefil ile birlikte oraya giderler. Gülbadem, Ruhhane'de İpek Böceği ile konuşma fırsatı yakalar. Gülbadem, kendisinin de padişaha muhalif bir olduğu konusunda Ruhsar'ı ikna eder. Odaların birinde buz ile kaplanarak koruma altında tutulan cenaze Adolfo'dur. Bu kişinin Ruhsar'ın hocası, sonrasında da sevgilisi olduğu ve padişah tarafından öldürtüldüğü anlaşılır. Ayrıca beş evden oluşan konsey de oradadır. Gülbadem onlarla da orada görüşür. Kendisinin azılı bir padişah muhalifi olduğu konusunda odadaki herkesi ikna eden Gülbadem, İpek Böceği ile de ilişkisini iletir.

Bu toplantıdan üç hafta sonra Gülbadem on sayfalık mektubu padişaha ulaştırarak harekete geçer. İpek Böceği'ni, Ruhsar'dan izin alıp kendi evine götüren Gülbadem için her şey yolunda gidiyordu ancak İpek Böceği aniden gözden kaybolur. Kaçırılmıştır. Bunun üzerine harekete geçen Gülbadem ilk olarak yer altı dehlizleriyle birbirine bağlanan beş evi, içlerinde isyancıların sakladığı patlayıcılarla birlikte havaya uçurmayı planlar ve Fülful'ün Ruhhane'dekilerin yemeğine uyku ilacı katmasıyla harekete geçerler. Ruhhane'ye giren Gülbadem, Ruhsar'ın sadık yaveri Feramuş'u kalbinden hançerleyerek öldürür ve Ruhsar'ı sıkıca bağlar. Ruhsar, uyandığında Gülbadem'in padişahın dostu olduğunu anlar. Gülbadem kıl hançer ile Ruhsar'ı ensesinden topuklarına kadar yararak ölüme bırakır. Ağır ağır ölüme yaklaşan Ruhsar, Adolfo ve Galata Kulesinin altındaki tüneller dâhil olmak üzere romanın kurgusal zemininde önemli olan bütün sırları açıklar. Hoca Sunullah Efendi'yi de öldürenin Ruhsar olduğu anlaşılır. Gülbadem, 13 rengin manasını, en sonuncusu turuncu olmak üzere öğrenir. Buzdan korunaklı cesedin üstündeki buzları da parçalar ve cesedi de çürümeye bırakır. Ruhsar'la birlikte odadaki herkesi, her şeyi kilitler ve hepsini ölüme, sonsuzluğa gönderir. Ruhsar ise öncesinde İpek Böceği'ni Galata Kulesinin altındaki tünele koymuştur. Bu tünel bir anlamda zaman tünelidir. Üsküdar'da sokakta yeni bir plan yaparlar ve tünele İpek Böceği'nin yanına girmeye karar verirler. Zencefil ile Fülful isyancıların evlerini havaya uçurduktan sonra tünelin ucunda Gülbadem ile Şekerbaz birbirinden ayrılırlar. Şekerbaz, Fülful'e olan aşkıdan dolayı tünele giremez. Böylece merkezdeki kurgusal yapıyı oluşturan hikâye sona erer.

Romanın dışındaki kurgusal düzlemin tekrar başladığı üçüncü bölümde Bünyamin, Kars'ta, Besti Ninenin evinde, bütün hikâyeyi Zencefil'den dinlemiş olur. Zencefil'i de Besti Nine'den alarak İstanbul'a geri dönerler. Bünyamin yazılan romanın kendisine değil hikâyeyi anlatan Zencefil'e ait olduğunu üst kurmaca düzlemde ifade eder. İstanbul'a vardıklarında Galata Kulesi'ne giderler ancak tünelin ucu bir kafe ile çoktan kapatılmıştır. Kafenin kartonpiyerden yapılmış duvarlarını kırarak tünelin ucuna gelirler. Önlerinde beliren kara boşluğa girerler ve Fülful ile karşılaşır. Fülful onlara tünele nasıl girdiğini anlatan bir mektup yazar ve tünelde Gülbadem ile kapalı kaldıklarını anlatır. Gülbadem ölmüştür ve kemikleri yerdedir. Oradan ayrılırlar. Evlerine gittiklerinde Bünyamin romanını bitirir. Zencefil ile Fülful'ü de yataklarında birbirlerine sarılmış vaziyette ölü olarak bulur. Bünyamin Karacaahmet Mezarlığına giderek sevgilisi Eylül'ün mezarının yanına iki papağanı da gömer. Roman, İpek Böceği'nin şifresi masumiyeti temsil eden "turuncu" vurgusuyla biter: "Turuncu bir yağmur başladı." (U.Ş.:388).

Uzakların Şarkısı, Kaan Murat Yanık'ın romanları içerisinde özellikle tarih ve coğrafya izleklerine ağırlık vermesi yönüyle dikkat çekicidir. Hint coğrafyasından İstanbul'a uzanan romanda tarihsel olaylara dair güçlü göndermeler, Sultan 2. Mahmut dönemi İstanbul'unun çalkantılı sosyal hayatı tarihselliğin çerçevesi içerisinde değerlendirilebilir. Eserde metinler arasılık bağlamında pek çok unsur bulunur. Sanatçı'nın divan edebiyatına, Tufname geleneğine ve Hint kültürüne uzanan göndermeleri romanın güçlü tarafları olarak dikkat çeker. Sanatçının, Kars'a gönderdiği Bünyamin'in orada romanına başlaması, romanı yazarken ilk olarak zorlanması, yazma eylemini romanın dokusu içerisinde içselleştirmesi ve bir sorun olarak ele alması, Zencefil'in anlatısını kendi anlatısı içerisinde konumlandırması gibi üstkurmacaya dair tespitler öne çıkar.

Sanatçının diğer romanlarında olduğu gibi *Uzakların Şarkısı* da büyülü gerçekçiliğin izlerini gösterir. Masalsı dünyaya ait göndermelerin sıkça görüldüğü romanda Zencefil'in, İpek Böceği'nin, Galata'dan denize atlarken havada asılı kalan kızın, masal kahramanlarından bir farkı yoktur. Ruhsar'ın Ruhhane'si de masallardaki büyülü mekânları andırır. Romanda bilinçli bir yaklaşımla ele alınan masalsılık söz konusudur. "Böylesi sadece masalarda olur sanırdım. Zaten masalarda olmasaydı, gerçekte de olmazdı ki..." (U.Ş.: 230).

Uzakların Şarkısı'nda yazarın biyografisine dair izler de bulunur. Röportajında belirttiği üzere romanın kahramanlarından Besti Nine hem isim olarak hem de karakter ve fiziksel özellikleri bakımından yazarın anneannesi Besti Nine'dir. Tabii ki kurgusal dünyadaki

karakterlerin gerçek kişiler olmadığı unutulmamalıdır. Bu noktada Besti Nine örneğinde olduğu gibi “Bahsi geçen kısımları *özkuşu* (*autofiction*), yani ‘kurgulanmış otobiyografi’ bağlamında değerlendirmek daha uygundur. Çünkü adı üstünde, ‘kurmaca’nın gerçeği bire bir yansıtması mümkün değildir; kaldı ki postmodern romanın böyle bir iddiası da yoktur.” (Vatansever, 2021).

Roman, Doğu kültürünün önemli bir ürünü olan Tutiname’yi de yansıtır. Papağanın konuşarak anlatıyı oluşturduğu bu anlatıdaki gibi *Uzakların Şarkısı*’nda, Zencefil anlatıcı konumdadır. Bu anlamda roman modern bir Tutiname’dir. Yazarın röportajında belirttiği üzere arkeolojik kazı alanı olarak gördüğü Doğu kültürünü modern/postmodern bir anlatı içerisinde yeniden inşa etme görevi üstlenir.

2.3.3. Dünyasızlar

Sanatçının üçüncü romanıdır. Eser sanatçının diğer romanlarından farklı olarak dört bölümden oluşmaktadır. Romanda sanatçının önceki iki romanında olduğu gibi katmanlı (iç içe geçmiş) bir kurmaca üzerine inşa edilmiş olay örgüsü söz konusudur. Dıştaki çerçeveyi oluşturan kurgusal yapıda Nergis olayların merkezindedir. Nergis’in başından geçenleri Emre’ye anlatmasıyla anlatının evreni oluşmaya başlar. Nergis’in Firuz Dede ile tanışması bu kurgusal zemini daha da derinleştirir ve merkezdeki asıl kurgusal yapıya geçişin yolu açılır. Dış çerçeveyi oluşturan kurgusal yapı romanın birinci bölümünde işlenir. Romanın merkezindeki çekirdeği oluşturan kurgu ise Firuz Dede ve dostu Ayvaz üzerinden hayat bulur.

Eserin birinci bölümü vahşice işlenmiş bir cinayeti aktaran gazete haberinin montaj tekniğinin kullanılarak kurgusal yapıya dâhil edilmesiyle başlar. Emre gazetede bu haberi okuduktan sonra Damlıca Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesinde tedavi gören Nergis’in yanına gider. Kendisini ilk önce gazeteci sonra da komiser olarak tanıtan Emre, hastanede Nergis’in hayat hikâyesini dinler ki bu kısım romanın en dıştaki anlatı zeminini oluşturur. Üniversitede okumak için memleketi Simav’dan İstanbul’a gelen Nergis üçüncü sınıftayken okuldan bir arkadaşını sever ve Kütahya’da onunla nişanlanır. Ancak üniversiteye öğretim görevlisi olarak sonradan gelen Halit, Nergis’i kendisine takıntı hâline getirir, böylece Nergis’in hayatı kabusu döner. Tehdit ve şantajlarla geçen bu süreçte Halit dekan yardımcısına yakalanır. Ancak Halit’in siyasi bağlantıları ve gücü sayesinde olayın üstü Dekanlık tarafından örtülür. Babasıyla birlikte okulun yurdundan ayrılan Nergis ise halasının yanına yerleşir ve ondan çok destek görür. Mezuniyet

gününde lavaboda Halit takıntı haine getirdiği Nergis'e saldırır ve yüzüne asit atar. Nergis gözlerini açtığında yüzünün yarısı yanmış olarak kendini hastanede bulur. Bu olaydan iki gün sonra babası kalp krizinden ölür ve artan yoksullukla birlikte annesiyle yaşamaya başlar. Nişanlısı da onu terk etmiştir. Annesiyle Fethiye'ye, çok cimri ve kaba birisi olan dayısının yanına, yerleşmek zorunda kalırlar. Orada Firuz Dede adında uzun yıllar yurt dışında yaşamış ancak İstanbul'daki kızı ve damadının kendisini başlarından savmasıyla Fethiye'ye yerleşmiş, aslen Bakülü ihtiyar birinin bakımını yapar, ona kitaplar okur. Aylık 1500 lira da ücret alır. Firuz Dede'nin çok zengin bir kitaplığı vardır. Anlatıcı, romanın bu kısmında metinler arasılık ilişkisi bağlamında kendi kitaplarına da göndermelerde bulunur. Firuz Dede'nin kitaplarının arasında *Butimar*, *Uzakların Şarkısı* ve *Dünyasızlar* da vardır. Zamanla baba-kız ilişkisi bağlamında dostluklarını geliştiren ikili mahalledeki dedikodular nedeniyle ayrılır. Nergis'in dayısı Nergis'i mahalledeki İhsan Hoca'nın yönlendirmesiyle Antalya'ya Şeyh hazretlerine hem ilim tahsil etmesi hem de hastalıklarına şifa bulması amacıyla, gitmek istemeyen Nergis'i de döverek, zorla gönderir. Orada hizmetçi gibi çalışan Nergis'in eline oradaki kadınlardan (bacılardan) birisi Firuz Dede tarafından yazılmış bir not gönderir. Notta Firuz Dede'nin gece saat 02.00'de kırmızı bir araba ile gelip kendisini kaçıracağı yazılıdır. Notta yazılanlar aynen gerçekleşir. Firuz Dede'nin Akif adında, dilsiz, hasta bir torunu vardır ve arabayı o kullanmaktadır. Üçü birlikte doğruca Bakü'ye giderler. Yolda giderken Firuz Dede öncesinde sır gibi sakladığı, can dostu Ayvaz ile olan geçmişini anlatmaya başlar. Romanın birinci bölümü böylece biterken dıştaki kurgusal yapıya ara verilir. Romanın ikinci bölümüyle merkezdeki asıl kurgusal yapıya geçilir.

İkinci bölüm, 1941 yılının Nisan ayında Bakü'de yaşananlar üzerinden ele alınır. Firuz ve can dostu Ayvaz, "İçeri Şehir" adındaki kasabalarında yaşayan iki üniversite öğrencisidir. Sovyet Rusya hakimiyeti altındaki Bakü'ye yakın bir kasabada aileleriyle yaşayan bu gençler baytarlık bölümünde okurlar ve hocaları Hüsrev Hoca'nın yönetiminde bir tiyatro topluluğunda da görev alırlar. Leyla, Novruz ve Ramil başlıca arkadaşlarıdır. Ayrıca Akif Ağabey adında bir sahaf ile de sıkı görüşürler. Rüya adındaki bir kızı seven Firuz, kızın onu terk edip uzaklara taşınmasıyla psikolojik olarak yıpranır, gördüğü kabusların etkisinden de kurtulamaz. Akif Ağabey hem Firuz'un rüyalarının tabiri için hem de ikisinin geleceğe dair meraklarına cevap olması bakımından ikiliyi Habibe Nine adında tanıdığı falcı bir kadına gönderir. Habibe Nine bunların falına bakar ve Firuz'un kabuslarını yorumlar ve bu ikisinin bir kız yüzünden birbirlerine düşman olacağını, "Siz ikiniz, Harut ile Marut olacaksınız!" (D.: 68) diyerek bu efsaneyi hatırlatır.

Efsaneye göre Harut ile Marut, Babillilere sihri ve büyücülüğü öğreten iki melektir. Halk inançlarına göre bu iki melek, meleklerin günah işleyip işlemediklerinin sınanması için Tanrı tarafından Babil'e gönderilmiş, orada Zühre adında bir kadına âşık olup tanrısal sırları ifşa etmişlerdir. Zühre, Tanrı tarafından gökyüzünde bir yıldızla çevrilmiş, Harut'la Marut ise Babil'de bir kuyuda baş aşağı asılmak suretiyle cezalandırılmışlardır. Kuran'ın Bakara Suresi 102. ayetinde Harut'la Marut'un isimleri "...Babil'de iki meleğe, Harut'la Marut'a bildirilmiş olanı da herkese gene şeytanlar öğrettiler. O iki meleğe gelince, bizimki yalnız bir sınamadır..." şeklinde zikredilir (Hançerlioğlu, 1984:140).

Firuz ile Ayvaz oradan ayrılırlar, canları çok sıkılmıştır. Hatta bir kehanetin göstergesi olarak ikisinin de kulaklarından birer damla kan gelir. O günlerde mahalleye Avukat Tağı Bey adında yeni birisi, ailesiyle birlikte taşınır. Eşyalarının taşınmasına yardım eden Firuz ile Ayvaz da böylece Tağı Bey'in kızı Maral ve eşi Azize Hanım'la tanışır. Maral da üniversitenin resim bölümüne yerleşir ve tiyatro topluluğunda da yer alır. Maral, Firuz ve Ayvaz çok sıkı arkadaş olurlar ancak Habibe Nine'nin kehaneti yavaş yavaş gerçekleşmeye başlar çünkü Firuz ve Ayvaz Maral'a karşı bir şeyler hissetmeye başlarlar. Bahçelerde dolaşarak erik yedikleri bir gece bir kuyu görürler ve kuyuya inerler, aşka dair düşüncelerini paylaşan üçlü, birbirlerine de sırlarını açarlar. Bu romanda da kuyu, Butimar romanında olduğu gibi, bir motif olarak işlenir.

İkinci Dünya Savaşı'nın şiddeti artar, üniversite öğrencileri ilk olarak gönüllülerden başlamak üzere askere alınırlar. Tiyatro kulübünün sahneleyeceği "Yeniçeri Mehmet" adlı oyunun günü de gelir. Tüm hazırlıklar yapılır ve seyirciler beklenir. Sahnenin arkasında bekleyen oyuncuların yanına telaşla gelen Hüsrev Hoca, Büyük Yoldaş Stalin'in de seyirciler arasında olduğunu söyler ve herkesten elinden gelenin en iyisini yapmasını ister. Oyuncular oyunu mükemmel oynar, oyun herkesin beğenisini kazanır. Oyundan sonra bir binbaşı, Firuz ile Ayvaz'ı rektörün odasına götürür. Stalin orada onları beklemektedir. Stalin'le oyun hakkında konuşurlar, Stalin onları Karagöz ile Hacivat'a benzetererek oyunlarını beğendiğini söyler. Firuz ile Ayvaz'ı savaşan askerlerin moralini düzeltmek için sanatçı göreviyle askere alırlar. Kendilerine hazırlanmaları için üç gün süre tanınır. Abi olarak bildikleri Akif Ağabey'in yanına giden ikilinin canı sıkıktır. Akif Ağabey, ikiliyi sahaf dükkanında çok gizli bir tünelin içerisine sokarak Türkiye'den gelen Alacakurt isminde bir ajanla gizlice görüştürür.

Alacakurt ikiliye hem Türkiye için hem de Azerbaycan'ın bağımsızlığı için faydalı olabileceklerini, istihbarat amacıyla ülkelerine hizmet edebileceklerini söyler. Onlara Nohut adında bir sincap verir. Nohut çok iyi eğitilmiş bir istihbarat sincabıdır. Nohut

sayesinde Firuz ile Ayvaz elde ettikleri bilgileri Alacakurt'a ya da onunla çalışan Akif Ağabey'e ulaştıracaklardır. Hüsrev Hoca da bu ekibin içindedir. İkili teklifi düşünür ve kabul ederler, birliklerine teslim olurlar. Sincabı da tiyatrolarında kullanmak için yanlarında getirdiklerini söyleyeceklerdir. Birliklerindeki eğitimden sonra Leningrad Kolordu Karargahı'nda kütüphane görevlisi olarak görevlendirilirler. Maral ile de mektuplaşırlar. Bu esnada Almanlar Ruslara saldırmıştır ve savaş gün geçtikçe şiddetini arttırır. Cepheye sürekli yeni askerler gönderilir ve bir gün sıra ikiliye de gelir. İkili çok sıkı bir askeri eğitimden geçerek Ağustos 1941'de cepheye sürülür. Teğmen Bahadır adındaki askerden de yardım gören ikili istihbarat için gerekli bilgileri de Nohut aracılığıyla ilgililere gönderirler. İkili savaşın acımasızlığını bütün çıplaklığıyla görür. Açlıktan ölen köylüler ikisini de derinden etkiler. Askerlere moral olması için Firuz ve Ayvaz her gece içerisinde Binbir Gece Masallarının da olduğu hikâyeler anlatmaktadır. Başlarında bulunun Rus yüzbaşının dosyasını gizlice inceleyen Firuz ve Ayvaz, bir Alman subayından ele geçirilmiş çok gizli bir belgeye ulaşırlar. Belgede gizli bir piramitten bahsedilmektedir. Piramide girmek için hazırlık yaparlar. Piramide dair istihbarat çok önemlidir. Bakü'deki istihbarat servisinden de başlarındaki yüzbaşını derhal öldürmeleri gerektiği söylenir. Yüzbaşının daha önceden Alman esirleri yaktığı için cezalandırdığı Rus teğmen ile arası açıktır. Firuz ve Ayvaz Rus teğmeni, yüzbaşının bir Alman casusu olduğu konusunda kandırarak onu öldürmeye ikna ederler. Teğmen tam yüzbaşını öldürecekken Firuz yüzbaşını vurur, ne olduğunu anlamaya çalışan teğmeni de Ayvaz, yüzbaşını vurduğu gerekçesiyle, aynı anda vurarak öldürür. Sonradan geçirdikleri soruşturmada da ceza almadan kurtulurlar. Sıcak çatışma bölgesinin içinde kalan ikili bir şekilde oradan kendilerini kurtarırlar ve geri hizmete tekrar alınırlar. Ahırda görevli olarak askeriyenin hayvanlarıyla ilgilenirler. Bu esnada Maral da gönüllü hemşire olarak askere yazılır ve babasının Moskova'daki tanıdıkları sayesinde ikilinin olduğu yerde görevlendirilir. Tekrar üç kişi olan dostlar epey hasret giderir, Ayvaz ile Maral'ın aşkı tekrar gündeme gelir. Firuz ise her ne kadar Rüya'yı unutamadığını söylese de duyguları karmakarışıktır. İkili bu yüzden kavga da eder. Ancak sonrasında Maral'ın Mihail adında bir teğmenle aşk yaşadığını görürler. Ayvaz ağlamaya başlar, Firuz onu sakinleştirir. Maral'ın, Harut ve Marut adlı anlatıda geçen kehanette olduğu gibi Zühre olduğuna karar verirler. Maral ile konuşurlar ve Rus teğmenle olan aşkından dolayı onu suçlarlar. İkilinin Yekaterinburg'un güneyinde bir karakola görevi çıkar ve oradan ayrılırlar. Görevli oldukları karakol piramitlere biraz daha yakın bir yerdedir. Karakol komutanından ormanda yiyecek bir şeyler bulmak için izin isteyen ikilinin gerçekte amacı

piramidi bulmaktır. Her yer kar altındır. Ormanda gördükleri kurtları takip ederek piramidi bulurlar. Romanın masalsı anlatımı piramidin bulunmasıyla başlar. Kurtlar onları bilerek piramidin olduğu yere götürmüştür. Piramidin içine girmenin yollarını ararken Firuz, Maral ile ilgili rüyalar görür. Rüyasında her yeri sapsarı bir sis kaplar ve sisin içinden başında borkü olan çekik gözlü Tumbaga adında biri çıkar. Tumbaga piramidin içindedir. Firuz rüyadan uyanır ve bir geyik görürler. Geyiğin sırtına binerler ve geyik uçarak onları piramidin tepesine çıkarır. Onlar da oradan piramidin içine düşerler. İçerde Tumbaga ile karşılaşılır. Tumbaga onlara hikâyesini anlatır. Cengiz Han'a dair anlatılan bu hikâyede Cengiz Han'ın yaveri Tumbaga, piramidin içindeki Tumbaga'nın büyük dedesidir. Hikâyeye göre Yaver Tumbaga bu efsunlu piramitleri inşa etmiş ve ölümsüzlük yumurtalarını oraya saklamıştır. Tumbaga, sorduğu bilmeceyi bilen Firuz ile Ayvaz'a sihirli kızıl yumurtayı ve mücevherlerle dolu sandıkları verir. Onları büyü ile piramidin dışına çıkarır. İkili sandıktaki değerli eşyaların hepsini Alacakurt'a vermek üzere bir ağacın altına gömerek saklarlar. Sonra da karakola dönerler.

Maral'dan karakola bir mektup gelir ve Maral çok hasta olduğu için onları yanına çağırır. Nohut'u tüm bu yaşananları anlatması için Alacakurt'a gönderirler. O sırada onları Maral'ın da içinde bulunduğu Çelenk Alayı'na geri gönderirler. Onlar oraya vardıklarında sincap Nohut da gerekli bilgilerle oraya varır. Revirde Maral'ı görürler. Maral gün geçtikçe iyileşir ve sevgilisi Mihail ile olan ilişkilerinin nasıl sona erdiğini onlara anlatır. Maral'ın sevgilisi Teğmen Mihail de oradadır. Bir gece odalarından çıkarken baskın yerler ve Teğmen Mihail ikisini de tutuklatır. Maral sevgilisi Mihail'e bazı bilgiler vermiştir. Sorgu odasına alınırlar ve binbaşı tarafından işkence eşliğinde sorgulanırlar. Ruslar sorgu esnasında Nohut'u da öldürürler. Firuz ile Ayvaz sabaha kadar konuşmazlarsa kurşuna dizileceklerdir. Ancak sabah olmadan Alman uçakları karargâhı bombalar. Maral onların kapısını açar ve onları serbest bırakır. Üçü birlikte kaçarlar. Onları ihbar eden Maral vicdanına yenik düşmüş ve onları kurtarmıştır. Maral, Mihail'den hamiledir ve Mihail çocuğunu sahiplenmediği için onu öldürmüştür. Kar altında uzun süre yürürler. Hasta olan Maral dayanamaz ve ölür. Gökyüzünde Zühre yıldızı birden ışıldar ve kaybolur. Gecenin karanlığında iki dost Maral'ın ölümü üzerine tartışarak ayrılırlar.

Üçüncü bölümde, Firuz Dede hikâyesini bitirmiş ve kırmızı araba Bakü'ye varmıştır. Bakü sokaklarında dolaştıktan sonra Ayvaz'ın evine giderler ve iki dost yıllar sonra birbirine sımsıkı sarılır. Firuz Dede hikâyenin kalanını anlatır. Firuz, Ayvaz'dan ayrıldıktan sonra Alacakurt'u bulur ve onun emrinde çalışır. Yıllarca Ayvaz'ı arar ama

bulamaz. En son Bakü’de olduğunu öğrenir ve Nergis’i de kaçırap oraya giderler. Firuz Dede ceketinin içinden sihirli kırmızı yumurtayı çıkarır. Yumurtayı kırarak içindeki sıvıyı Nergis’in hasta yüzüne sürerler ve masalların olağanüstü anlatımındaki gibi Nergis’in yüzü iyileşir. Firuz Dede ile Ayvaz Bakü’de kalırlar. Nergis ise geldikleri araba ile İstanbul’a döner.

Dördüncü bölümde. Nergis, Firuz Dede’nin torunu Akif ile yolculuklarını anlatır. Akif bir lokantada Nergis’i bırakıp ortadan kaybolur. Nergis bir su birikintisinde yüzünü tekrar görür ve yüzü eskisi gibidir. Hepsinin bir hayal olduğunu düşünür. Gözlerini hastanede açmıştır tekrar. Ancak Emre ile konuşmasının sonunda yüzünün tekrar iyileştiği anlaşılır. Akif yoktur ama Nergis’in yüzü iyileşmiştir. Emre, Nergis’e telefonunun yazılı olduğu bir kart bırakarak oradan ayrılır. Nergis iki gün sonra taburcu olur. Yolda giderken dilencinin teki eline bir kâğıt sıkıştırır. Akif’le parkta karşılaşan Nergis’, Halit’i öldüren kişinin Akif olduğunu öğrenir. Nergis ile Akif buluşurlar. Buluştuklarında Zühre yıldızının tam altındadırlar. Eser iki sevgilinin buluşmasıyla sona erer.

Dünyasızlar romanı sanatçının edebiyat alanından çokça yararlandığı bir romandır. Eserde edebiyat dünyasına ait pek çok eser ve yazar, anlatı, masal, efsane ya da olaya göndermeler yapılır. Gerek üstkurmaca tekniğine gerek metinler arasılık düzlemine gerekse büyülü gerçekçiliği dair pek çok nokta *Dünyasızlar* içerisinde kendine yer bulur. Binbir Gece Masallarına, Harut ile Marut anlatısına, Karagöz ile Hacivat’a, Tolstoy’dan Dostoyevski’ye kadar yerli ve yabancı edebiyatın pek çok ismi *Dünyasızlar*’ın kurgusu içerisinde göze çarpar.

2.3.4. Sular üstünde gökler altında

Sanatçının 2023 yılında ilk basımı yapılan bu eseri, aynı zamanda son romanıdır. Tarihi roman formatında yazılmış olan eser, 1492 yılı İstanbul’unda başlayan, Amerika kıtasının keşfine uzanan çok geniş bir coğrafyada yaşanan maceraları işleyerek devam eden ve 1494 yılında yine İstanbul’da, Haliç Mezarlığında, biten bir kurgu düzlemi üzerinden kaleme alınmıştır. Roman, Amerika’nın keşfinin tarihsel zemini üstünde aşk, din, dostluk gibi izlekleri içinde barındırır. Eser üç bölümden oluşur. Sanatçının bu eserinde önceki romanlarında görülen katmanlı kurgusal yapı görülmez. Dışta ve içte olmak üzere iki ya da daha fazla katmanlı olarak kurgulanan romanların aksine *Sular Üstünde Gökler Altında* romanı Kalender’in merkezde olduğu tek katmanlı bir kurgu düzleminde ve kronolojik zaman sunumunu takip eden bir akışı yansıtacak biçimde kaleme alınmıştır.

Birinci bölümde romanın başkahramanı olan Kalender tanıtılır. Kalender, İsa Efendi'nin oğludur. İsa Efendi cesur, başarılı bir Türk levendidir ancak yaşlandığı için sefere çıkmamaktadır. Oğlu Kalender, Kırım'ın Suğdak limanına yük taşımacılığı yapmak üzere Ferhat Çavuş'un ikinci kaptan olarak görev yaptığı bir gemi ile sefere çıkar. On beşinci yüzyılın şartları düşünüldüğünde esir ticareti de önemli bir gelir kapısıdır ve gemi Kırım'dan dönerken Rus köylerinden birine saldırır, gemideki leventler, köydeki beş esir kızı cariye olarak babalarından satın alır. Kızların aileleri ölüm ile tehdit edildiğinden kızlarının öldürülmelerinden esir olarak yaşamalarına razı olurlar. Kalender kızlardan Ustinya adındaki cariyeyle âşık olur. Gemide yaşanan birtakım taciz olaylarından ve arbedelerden Ustinya'yı koruyan Kalender, onunla samimiyetini ilerletir. İstanbul'a vardıklarında esirler Nasır adındaki köle tüccarına satılır. Kalender esir pazarı kurulmadan saatler önce Nasır'ı bulur ve ondan Ustinya'yı kendisine satmasını ister. Nasır da normal şartların dışında gerçekleşen bu ticareti istemez ancak 20 bin akçe karşılığında anlaşılır. Kalender, borç almak için dostu Nakkaş Daver'e gitse de Daver'de istediği miktarda para yoktur. Sonrasında dayısı Marangoz Boz Faysal'dan parayı istese de dayısı hiç oralı olmaz. Dostu Nakkaş Daver ile dayısını soymaya karar vererek bir plan yaparlar. Planladıkları gibi Daver, dayısını tüccar kılığına girerek oylarken Kalender de dayısının evine girip parasını çalar. Esir kızlar ise Tekfur Sarayı'nda tutulmaktadır. Hekim Calinus adındaki bir doktor kızların rutin muayenesi yapar. İkili, Nakkaş Daver'in de dostu olan bu hekimden esir pazarının söylenenden önce kurulduğunu öğrenirler. Nasır sözünde durmayarak Kalender'i beklememiştir. Kalender hızlı hareket ederek Ustinya'nın açık arttırma ile satılmasına karşı çıkar. Ancak açık arttırma usulüyle satış başlamış ve Müneccimbaşı Sadreddin Efendi'nin adamları Ustinya için teklif vermiştir. Kalender zor kullanarak, Nasır ile kavga dövüş, Ustinya'yı 20 bin akçe karşılığında alıp kaçar. Kızla birlikte Ayvansaray'daki evlerine giderler. Evdekilere gemide yaşananlardan bahseden Kalender, dostu Nakkaş Daver'den aldığı 5 bin akçe ile Ustinya'yı cariye olarak satın aldığını söyler. Evdekiler Ustinya'yla tanışırken yatsı namazından sonra kapıda iki yeniçeri askeri belirir ve Ustinya adındaki esir kızı almaya geldiklerini söyler. Ellerinde de Müneccimbaşı Sadreddin Efendini talimatı vardır. Kavga dövüş derken İsa Efendi kızı vermek zorunda kalır, onlar da 20 bin akçeyi İsa Efendi'ye iade ederler. Bu durum Kalender'in yalanını ortaya çıkarır. Ancak Ustinya'ya çok âşık olan Kalender'in dünyası yıkılmış, evdeki huzursuzluk da artmıştır. Bu esnada kapıda bir gürültü daha kopar. Kalender'in dayısı Boz Faysal adamlarıyla bahçede bağırılmaktadır. Yeğenininki kendisini soyduğunu söyleyen Boz Faysal hakaretler ederek parasını alır,

oradan ayrılır. Bütün bu yaşananlar Kalender ile İsa Efendi'nin arasını açar ve baba oğul birbiriyle küser.

Kalender kendini içkiye verir, her gece içki meclislerinde takılarak âdeta bir heyulaya döner. Çok içtiği bir gece dostu Daver, Kalender'i Kadir amcasının (Kadir Ağa) evine bırakır. Kadir Ağa, Kalender ile derin bir sohbete girer ve ona nasihatler ederek günahlarından tövbe ettir. Sonrasında da İsa Efendi ile Kalender'i barıştır. Ustinya'yı unutamayan Kalender İstanbul'dan uzaklaşmak istemektedir. Bunun üzerine İsa Kaptan denizcilik yaptığı zamanlardan dost olduğu dünyaca ünlü Cristoforo Colombo'dan bir mektup alır ve oğlunu onun yanına göndermeye karar verir. Romanın birinci bölümü böylece biterken tarihî bir kişilik olan Kristof Kolomb da romanın kurgusal yapısına dâhil olur.

İkinci bölüm, Kalender'in İspanya'ya giderek Kolomb'u bulmasıyla başlar. İsa Efendi'nin dostluğu aralarındaki iletişim sağlıklı olmasını sağlar. Kolomb, Kalender'den dinini değiştirip Hristiyan olmasını ister ancak bunu zorla değil kendisinin isteği ile olacağını belirtir. Kalender, babası zamanında üzerinde çokça durduğu için, Cenevizce, Latince ve Arapçayı çok iyi öğrenir. Kolomb da Kalender'e İspanya'nın ünlü manastırlarını gezdirir. Kalender'in müslüman olduğunu Kolomb ve yardımcısı Stefan dışında bilen yoktur. Kolomb ile sefere çıkmak durumunda kalan Kalender, onun ekibi ile tanışır. Tilki Alfonso, Hamur Kafa Gabo, Sinek Raul, Faze ve Coca ekibin öne çıkan isimleridir. Kalender bunlar içerisinde özellikle Alfonso ile meyhanede dostluklarını pekiştirirken yalnız kaldığında, seferlerden kazandığı para ile Ustinya'yı Münecimbaşı Sadreddin'den almak ve böylece mutlu olmak hayali içindedir. Sefere çıkacakları gün çok önemlidir ve Kolomb bir konuşma yapar ancak konuşması sefer konusunda olumsuz düşünen bazı denizciler tarafından sabote edilir. Bunların üstüne bir de Kolomb'un gizli hastalığı ortaya çıkar, nöbet geçirir ve Kolomb konuşmadan kaskatı kesilir. Ancak Kalender tüm cevvaliyetiyle ortaya çıkar ve durumu kurtaran bir konuşma yapar. Böylece seferin Hristiyanların yararına olacağına dair görüşlerle birlikte sefere karşı çıkanların sesi kesilir. Sefere katılacak kaptanlardan Pinzon Kardeşler de Kalender'e hak verince tartışmaların yerini heyecan ve sefer coşkusu alır. Kalender, sefere katılabilmek için Hristiyan taklidi yapar ve "Luca" adını alarak boynuna haç takar. Sefer boyunca ona takım arkadaşları "Don Kalino" diyecektir.

Kolomb ve ekibi büyük sefer için 3 Ağustos 1492 tarihinde kralın da katıldığı törenden sonra Palos Limanı'ndan hareket ederler. Romanda verilen tarih Kolomb'un anılarında da aynen geçer: "3 Ağustos, Cuma- 1492'nin 3 Ağustos Cuma günü sabahın saat

sekizinde Saltes'teki kum setinden yola çıktık.” (Kolomb, 2015:5). Buradaki Saltes, Palos Limanı'nın güney ucudur. Kalender yolculuk esnasında hem Kolomb ile hem de Tilki Alfonso ile dostluğunu geliştirir. Rüyalarında ise garip bir şekilde kurbağalar görmektedir ve gördüğü kurbağaların kendisine gelen ilahî bir mesaj olduğuna inanır. Kalender, Kolomb'un bir haritasında da kurbağa damgası gördüğünü iddia eder ve bu haritanın Müslüman denizciler tarafından kullanılmış olabileceğini söyler. Kolomb ise bu fikre katılmaz ve haritayı küçümser. Ayrıca Kalender, günlük tarzında bir deftere sefere dair yaşadıklarını not etmektedir. Gemideki odasında namaz kılarken birkaç defa Alfonso'ya yakalansa da Alfonso bu gerçeği gizler. Bu arada şiddetli bir hastalık da geçirir. Süreç içerisinde Alfonso'nun Müslümanken Hristiyan oluşunu, ailesine dair geçmişini ve geleceğe dair planlarını da öğrenir.

Hint Adalarına varmak, oradaki altın ile gümüşü ele geçirmek amacıyla olan seferdeki gemiler merkezde Kolomb'un büyük gemisi Santa Maria, arkada ise Pinta ve Nina adında iki küçük karavela halinde ilerlerler. Pinta ve Nina gemilerine Pinzon kardeşler kaptanlık etmektedir. Ancak tayfalar arasında okyanusta kaybolduklarına dair söylentiler yayılmaktadır. Kolomb bu söylentilere çok kızsada da bir ara o da umutsuzluğa kapılır ve ölüp gideceklerini düşünür. Kalender onu umutlandırır ve bir süre sonra kara görünür. Gemidekiler karaya demirleyen üç gemiden inerek sahilde dolaşırken yerlilerle karşılaşır ve aralarında ilk iletişim gerçekleşir. Korkulan çatışma gerçekleşmez ve bir dostluk oluşur. Kolomb'un kendi yazdığı *Seyir Defteri*'nde yerlilerle temas anındaki izlenimleri şöyle aktarılır:

“İnsanlara gelince, daha önce de söylediğim gibi hepsi birbirinin tıpkısı. Görünüşleri de aynıydı, boyları da; ötekiler gibi bunlar da çıplaktı. Kendilerine verilen ıvır zıvır şeyler karşılığında neleri var neleri yok hepsini veriyorlardı. (...) Yatakları, yatak takımlarıyla birlikte pamuktan yapılmış bir ağ görünümünde. Çadır biçimindeki evleriyse çok yüksek, hepsi uzun bacalı. Ama gördüğüm bütün köylerde on, on beşten çok ev yoktu.” (Kolomb, 2015:33).

Kristof Kolomb ve ekibi üç ay kadar karada kalıp sonrasında dönme kararı alırlar, İspanya'ya dönerler. Tüm bunları Kalender defterine yazmaktadır. Dönüşte büyük bir kutlama ile karşılanan ekip ikinci bir sefer için hazırlanır. Ancak bu ikinci seferde kralın temsilcisi olarak Piskopos yardımcısı Kanlı Domingo da onlarla gelecektir. Hristiyanlığı yayma konusunda acımasız tavırlarıyla tanınan bu piskoposun kararları sorgulanmayacak ve harfiyen uygulanacaktır.

Üçüncü bölüm on yedi gemiden oluşan büyük bir haçlı donanmasının yola çıkmasıyla başlar. Bu ikinci seferde Kolomb ihtiras ve gurur ile hareket eder, kaptan köşkünde de genellikle yalnız kalmayı tercih eder. Hatta Kalender ile konuşmalarında bütün başarıyı

kendine mal eder. Kalender ise geçirdiği ikinci hastalık, ateşli humma, nedeniyle zor toparlanır ve kurbağa sesleri duymaya devam eder. Bu esnada gemide Hristiyanlığa dair tutum belirginleşir ve Kalender’i bir yılgınlık kaplar. Karaya çıktıklarında da piskopos Domingo’nun katı tavırları, bir köpeği Şeytan kabul ederek yaktırması ile birleşince Kalender iyice içine kapanır. Yerlileri zorla Hristiyan yapma düşüncesinde olan Kanlı Domingo, Kolomb’u da etkisine alarak din değiştirmeyen yerlilere ağır cezalar vermeye, işkenceler etmeye başlar. Yerliler arasında çıkan çatışmalarda ölen Hristiyan askerlerin varlığı Domingo’yu daha da acımasız hâle getirir. Silah üstünlüğü sayesinde yerlilerin çoğu öldürülür. Kalender’in Domingo’yu frenlemek konusunda yetersiz kalan Kolomb’a olan saygısı iyice azalırken can dostu Alfonso da hastalanır ve ölür.

Ocak 1494’te Dominik’in güneyine vardıklarında Hristiyan sömürgecilerin yerlilere karşı tutumlarında bir değişiklik olmaz. Esir edilen iki kız çocuğundan birisi kutsal sayılan haça tükürür ve Arapça “Katilun!” (SÜGA: 281) kelimesini kullanır ve bu Kalender’in çok dikkatini çeker. Bu sahne bir “aydınlanma anı (epiphany)” (Sazyek, 2015:41) olarak ele alınabilir. Kalender askerlerin elinden esir kızı kurtarır fakat Domingo ile tartışır. Domingo kızın yakılması gerektiğini söyler ve Kalender’e “Yeter, Vade retro satana” (SÜGA:283) der yani: Geri çekil Şeytan! Askerlere kızla birlikte Kalender’in de yakılması gerektiğini söyler ve ikisini bir ağaca bağlatır. Bu esnada Kolomb, yanında Raul ve Gabo ile çıkagelir. Domingo’ya karşı geldiği için kızar ve onları tutuklayarak oradan uzaklaştırır. Odasında hapseden Kalender’in yanına gelen Kolomb, Kalender’i kurtarmak için öyle davrandığını açıklar, ikili arasında ciddi bir din tartışması yaşanır. Sonunda Kaptan Kolomb kızla birlikte gitmesine izin verir, etrafındakilere de bunu sürgün cezası olarak açıklar.

Kızla Kalender bir kano ile adadan ayrılırlar. Kızın adı Yumanek’tir. Arapça bilmektedir. Çünkü Arapça onun ata dilidir. Yumanek’in kabilesinin olduğu yere uğrarlar fakat bütün kabile düşman kabile tarafından imha edilmiştir. Köyün mabedine girerler, orada Yumanek’in sırtındaki kurbağa dövmesini gören Kalender iyice afallar. Ayrıca Yumanek’in elinde yemyeşil taşlarla bezeli Zümrüt Kurbağa adında bir yontu vardır ve bu yontu kabilenin simgesidir. İkili sandallarını kuvvetlendirip okyanusa açılır. Yumanek kelime-i şahadet getirerek müslüman olur. Okyanusta ilerlerken büyük bir balinanın saldırısına uğrarlar ve sandalları parçalanır. Kalender balina tarafından yutulmuş, Yumanek ise okyanusta kayıplara karışmıştır. Bu kısım Yunus peygamberin kıssasını hatırlatır. Kalender gözlerini açtığında Casa Blanca’da, sahilde insanların arasında bulur kendini. İsminin Yunus Kalender olduğunu söyler. Oradan İstanbul’a giden Kalender

evine vardığında Ustinya'yı evinde bulur. Müneccimbaşı ölmüş, Ustinya da evine geri dönmüştür. Ancak babası İsa Efendi vefat etmiştir. Roman, mezarlıkta, İsa Efendi'nin mezarının başında Kadir Ağa'nın okuduğu gazel ile biter.

Sular Üstünde Gökler Altında, Amerika kıtasının keşfine uzanan tarihi yolculuğun fon olarak kullanıldığı, bu zemin üzerinde Hristiyanlık ve İslamiyet üzerinden din izleğini felsefi bir bakışla derinlemesine ele alan, aşkın, dostluğun ve umudun gücünü gösteren bir roman olarak değerlendirilebilir. Romanda yazar kurgu dünyasını oluşturan tarih, din, coğrafya gibi izleklerin yanında Doğu ile Batı medeniyetlerini derinlemesine ele al. Özellikle postmodernizmin; dine ve milliyetçiliğe bakışının, modernizmdeki reddedici tavrın aksine, özellikle önemsedığı düşünüldüğünde roman içerdiği kurgu ile tam da bunu yansıtır. Roman, postmodernizmin üstkurmaca ve metinler arasılık düzlemlerini, çoğulculuğunu, yerelin ve egzotik olanın temsiliyetini ve karnaval anlayışını göstermesi bakımından dikkat çeker.

Sular Üstünde Gökler Altında, temelde Doğu-Batı çatışma zeminini işleme bakımından sanatçının diğer romanlarına benzese de başkarakter Kalender'in Doğu-Batı çatışmasını kendi benliğinde yaşaması, Doğulu tarzda büyüyen birinin sonrasında Batı'nın içerisinde yaşamaya başlaması, onları yakından tanıma fırsatı yakalaması gibi farklar nedeniyle diğer romanlardan ayrılır. Ayrıca romanda Batı'yı temsil eden Kristof Kolomb gibi güçlü bir karakter de vardır ve bu ikisinin dostluk boyutuna ulaşan ilişkisi ayrılıkla sonlanır. Doğu ile Batı'nın düşünsel anlamda birbirinden ne kadar farklı olduğu romanda bu iki isim üzerinden verilir. Kalender Doğulu bir kişi olarak Batı'nın içerisinde yaşama cesareti göstermiş, iki medeniyeti sürekli kendi zihin dünyasında mukayese ederek çıkarımlarda bulunmuş, en sonunda da ait olduğu Doğu kültürü içerisinde kendini tekrar konumlandırarak mutlu olmuştur.

3. POSTMODERNİZM VE POSTMODERN ROMAN

3.1. Modernizm ve Postmodernizm Kavramları

İnsanın kendini tanıma süreci ve yaşadığı evreni anlama arayışı üzerinden bir tarih okuması yapıldığında tarihin sürekli gelişen bir medeniyet sürecinin yazılı ifadesi olduğu görülür. Binyıllardır süregelen insanlık tarihi gösterir ki insanoğlu yazılı belgelerle kayıtlarına ulaşılan bir dünya medeniyetinin kurucusu konumundadır.

Tarihin akışı içerisinde birbiri üstüne eklenerek oluşan medeniyet, kendi içinde değişim ve dönüşüm süreçlerini yaşamış, bazen Orta Çağ Avrupa'sında olduğu gibi karanlık dönemlerden geçmiş bazen de kitlesel salgınları ve din savaşlarını atlatmıştır. Ancak insanlığın binlerce yıllık tarihi içinde son iki asırlık süreç belki de dünyanın ne denli hızlı gelişip değişebileceğinin bir gösterimi olmuştur. Özellikle on dokuzuncu yüzyıl, büyük değişimin çağı olarak öne çıkmıştır. Günümüzdeki teknolojik ve bilimsel alt yapının büyük oranda bu yüzyılda sanayi devriminin ürünü olduğu gerçeğinden hareketle aydınlanma düşüncesinin ve insan aklının dünyayı âdeta yeniden yaratan gücü; bilim, sanat ve felsefenin gelişmesiyle paralellik gösterir. Aydınlanma düşüncesi, aydınlanma tasarısı veya modernlik tasarısı olarak ifade edilen bu olgu, “XVIII. yüzyılda yaşamış Aydınlanma filozoflarının nesnel bir bilim, genelgeçer bir ahlak, evrensel bir hukuk, özerk bir sanat geliştirmeye dönük gayretleriyle” (Sarup, 2017:204) oluşan bir gelişmenin ifadesidir.

Sarup'un yukarıdaki ifadelerinden her ne kadar modernlik tasarısı ile gerçekleşen on sekizinci yüzyıldaki büyük çaplı gelişme ve değişimler anlaşılrsa da edebiyat özelinde değerlendirildiğinde sanattaki modernite ve modernlik düşüncesi daha da öncelere dayanır. Edebiyattaki modernite ile ilgili olarak Jale Parla, 1605-1615 yılları arasında yazılan *Don Kişot*'un, roman türünün öncüsü olduğunu söylemekle birlikte moderniteyi başlatan düşünürün Descartes, yazarın ise Cervantes olduğuna ilişkin genel bir kanaatten bahseder. Parla, *Don Kişot*'un bir ilk roman olarak yalnız moderniteyi değil, aynı zamanda bir metaroman olarak postmoderniteyi de haber verdiğini ifade eder (Parla, 2021, s. 18-19).

Yeniden doğuş şeklindeki anlamıyla kendini ifade eden Rönesans ve beraberinde gelişen aydınlanma iklimi, Avrupa'nın modernleşmesi noktasında temel teşkil eder. Latince “şimdi” anlamına gelen “*modernus*” kelimesinden türetilen modernizm: “Rönesansla birlikte ortaya çıkan, tam olarak on sekizinci yüzyıldaki bilimsel/düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, birey-insanın ve aklının odağa taşındığı bir dönem” (Ecevit, 2021:43)

olarak tanımlanır. Gerçekten de Avrupa'nın engizisyon mahkemelerinin işkenceye varan kararlarından, yüzyıl savaşlarındaki kitlesel kıyımlardan ve veba salgınlının cenderesinden kurtulması zorlu bir sürecin sonunda mümkün olmuştur. Hristiyanlığın dogmatik tarafının eleştirilmesi ve reform süreci, ilahî emirlerin tartışılıp onların yerine insan aklının ikame edilmesi büyük bedellerin ödenmesiyle mümkün olmuştur. İdeallerine bilim ve teknikle kavuşabileceğine inanan Avrupa insanı hukuk, siyaset, bilim, felsefe ve sanatta köklü değişiklikler yapabilmiş, sadece Hristiyanlığın yeryüzündeki dinî otoritesinin en kudretli temsilcisi Papalığın değil; 1789 Fransız İhtilalinde olduğu gibi mutlak monarşinin temsilcisi konumundaki kralların da otoritesini sarsmayı başarmıştır.

Modernizm, tanım itibarıyla: “Düşüncedeki açıklık, özgürlük, otoriteden bağımsızlık ve en yeni ve en son dile getirilmiş düşünceler üzerine bilgi anlamına gelen sıfat” (Cevizci, 1999:598) şeklinde ifade edilen bir olgudur. Burada düşünce gücünün önemi, ifade özgürlüğünün kutsanması ve bağımsızlık gibi modern yüzyılın önemli dinamikleri verilerek modernlik anlayışının tanımı genel hatlarıyla söylenmiştir. Modernizmin beslendiği kaynak olarak düşünebileceğimiz düşünce biçimi olan modernite, “sosyal hayatın rasyonelleştirilmesini, evrenselliği, homojenliği, açıklığı vadeder” (Çetişli, 2011b:156).

Recep Duran'ın “*Postmodernizm Bir Düşünce Okulu Mudur?*” başlıklı yazısında da modernizmle ilgili olarak yapılan açıklamalar, tanımsal çerçeveyi yerine oturtmak adına önemlidir. Recep Duran, modernizmi ana hatlarıyla şöyle tanımlar:

“Modernizm, Aydınlanma ilkelerini temel alan toplumsal projenin adıdır. Aydınlanma ise, inanca karşı bilgiyi, teolojiye karşı bilimi ön plana alan bir düşünce sistemidir. Modernizm, aydınlanma düşüncesini temel alır. İlerlemeye inanır. Akıl ve bilimi ilerlemenin aracı olarak görür. Nesnel, evrensel ve yegâne bilginin akıl ve deney yoluyla edinilebilir olduğuna yönelik epistemolojik konum, bütün modernist öğretilerde sabit noktadır. Modernizm bu halde, her tür öğretiye dayanak olacak olan bir epistemolojik ve tarihsel bilinç zemindir.” (Duran, 2008:145).

Modernizmin epistemolojik anlayışına karşın, postmodernizmin ontolojik bir tutuma yaslandığı görülür. Postmodernizmin, varlığı sorgulayan kuşkucu tutumu onun ontolojik yönüyle de ilgilidir. Varlığın bilgiyle tanımlanabilen bir şey olmadığı, sadece var olduğu düşüncesi, varlığa kuşkuyla yaklaşılmasını, onu var eden sistemin ya da düşüncenin de sorgulanabilmesini sağlamıştır. Postmodernizm bu kuşkulu yaklaşımın sanattaki yansımaları olarak da görülebilir. Modernizmdeki belirlilik ilkesine karşın postmodernizmin belirsizlik ilkesi de bu temelde, yani varlık temelinde düşünülmelidir. “Postmodernizm, ontolojik kuşkunun insan yaşamındaki yerini sanat yapıtlarında canlı

bir biçimde, parodi, pastiş, yineleme, büyümlü gerçekçilik (magical realizm) gibi yöntemlerle sergileyen bir sanat akımıdır.” (Doltaş, 2003:192).

Bu tanım ve açıklamalara ek olarak Cevizci'nin modernizm üzerine yaptığı açıklama olgunun temellerini kapsayan önemli bir özet niteliğindedir:

“Ortaçağ ve Skolastiğin karşıtı olan modern, Skolastik bilim ve felsefe anlayışına karşıt bilim ve felsefe anlayışını, Bacon ve Descartes ile başlayan yeni felsefe, Galile ile başlayan yeni bilim anlayışını niteler. Bu çerçeve içinde, yeni bilim anlayışını modern kılan öge, onun yöntemi, yani deneysel yöntem; Descartes'la başlayan yeni felsefeyi modern kılan öge ise, felsefede nesne ya da varlıktan değil de, öznen hareket eden, Tanrı'yı değil de, insanı merkeze alan, bilimdeki gelişmeyi temellendirmeyi amaçlayan bir bakış açısıdır.” (Cevizci, 1999:598).

Bu bakış açısı aydınlanma düşüncesi ya da çağı olarak isimlendirilen bir tarihsel gerçekliğin ifadesidir. On sekizinci yüzyılda beliren bu düşünce, David Harvey'in *Postmodernliğin Durumu* adlı eserinde de kabul ettiği haliyle bir modernite projesidir. Modernite projesi, “Aydınlanma düşünürlerinin ‘nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme’ konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir.” (Harvey, 2010:25). Aydınlanma düşüncesinin sanayi toplumu haline gelen Avrupa toplumlarında hayatı her yönüyle dizayn ettiği, bunu yaparken bir medeniyet yaratımı sürecinin yaşandığı bir tarihsellik söz konusudur.

Bilim ve felsefe temelli bu açıklamaya ek olarak modernizmin sanata ve kültüre dair bir tanımın da yapılması gerekmektedir. Modernizm, bilim ve felsefe temelinde kendisini var eden dinamikleri sanat ve kültür alanında da göstermeyi başarmıştır. İsmet Emre'nin dile getirdiği tanımlama burada akla getirilmelidir: “Modernizm “modernitenin son elli yılına damgasını vuran, onun bireyselliğinin, bütüncüllüğünün yarattığı çelişkilerin derinleşerek aktarıldığı çeşitli felsefe ve sanat okullarını (sembolizm, ekspresyonizm, kübizm, sürrealizm gibi) da içinde barındıran bir sanat ve kültür akımıdır” (Emre, 2004:35). Modernizmin bir akım olarak ifade edildiği bu tanımlama onun resim, müzik, sinema ve edebiyat gibi güzel sanatlarla olan ilişkisini de göstermesi bakımından önemlidir.

Modernizmin edebiyattaki karşılığını açıklamak bağlamında edebiyatta ve Türk romanında da karşılığını bulan modernizm tanımı yapılmalıdır. Modernizmin “...geçmişten devir alınan değerlere çağın bilinci ve tecrübenin ışığında hayat kazandırmak anlamında ‘dinamik gelenekçilik’ olarak; insan ihtiyaçlarına cevap vermeyen değerlerin atılması ve daha ileri kültürlerden alınan yeni değerlerin adapte edilmesi” (Kantarcıoğlu, 2007:40) olarak tanımlanması, Türkiye'deki modernleşme süreçlerinin anlaşılmasına da yardımcı olur.

Bu tanımda yer alan adaptasyon, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Atatürk ilkeleri doğrultusunda modern sayılan Batı kültürünün Türk toplumuna kazandırılması, bunun yanında eskinin insan ihtiyaçlarına cevap vermeyen unsurlarının da reddedilmesi bağlamında düşünülebilir. “Türkiye’de modernitenin yaşama dönüşmesi Cumhuriyet devrimleriyle olur. Batı’ya dönük çağdaş bir yaşam biçiminin ülkede gerçekleşmesi için, geçmişle olan bağların radikal bir biçimde koparılması ana yöntem olarak benimsenir. İçinde dil kullanımının da bulunduğu birçok kültürel alanda reformlar yapılır” (Ecevit, 2008:333). Nitekim Cumhuriyet’in kurucu değerleri üzerinden ideal bir toplumun yaratılması hedefine paralel olarak akıl ve bilimi merkeze alan bir yaklaşımın tarihsel arka planında modernleşme düşüncesi yatmaktadır.

Modernizmin bütüncül olarak ele alınması onun kavranmasını da kolaylaştıracaktır. Bu noktada “*modernite*” kavramı üzerinde de duran İsmet Emre, yine Mihail Epstein’den yaptığı alıntı ile modernitenin “dünya tarihinin Rönesans’tan başlayarak yirminci yüzyılın ortasına kadar süren oldukça uzun bir dönemi” (Emre, 2004:35) kapsadığını ve bu beş asırlık Tanrı merkezli dünya görüşünün insan merkezli bir dünya görüşüne evrildiğini, modernizmin ise bunun ancak son elli yıllık kısmına verilen isim olduğunu ifade eder. Özetle Emre, modernizmin yaşanabilmesi için öncesinde uzunca bir modernite döneminin olması gerektiğini varsayar (Emre, 2004, s. 35).

Modernite, modernizm ve modernlik kavramları üzerinde duran Mustafa Zeki Çıraklı da moderniteyi tarihsel, modernliği kültürel, modernizmi ise estetik bir kavram olarak ele alır. Tarihsel olarak insanlığın on dokuzuncu yüzyılın sonu ile yirminci yüzyılın başında yaşadığı evre modernite ile; süreçle birlikte gelinen noktada yaşanan değişikliklerle ortaya çıkan kültürel kod değişimleri modernlik ile; bu durumun insan ruhunda yarattığı parçalanmışlık ve travmayı anlatmak için sanatsal teknikler ise modernizm ile açıklanır. Ona göre edebiyat eleştirisi ve anlatıbilim alanındaki anlamıyla modernist, “tanrı-anlatıcı fikrine karşı çıkarak subjektif tecrübeyi aktarmayı önceleyen, bireysel bakış açısı ve algıyı önemseyen, bilinç akışı ve iç monologları sıkça kullanan, salt dışsal, yekpare gerçekliği yadsıyan/sorgulayan sanat yaklaşımını nitelemek için” (Çıraklı, 2015:81) kullanılan bir kavramdır.

Modern sonrası dönemin genel ismi olarak düşünülen “Postmodern” kelimesinin ise bir sıfat olarak kullanımı noktasında tanımını yapan Ahmet Cevizci, postmodernin, “Kültür dünyasının, modern dünya ile ilgili yaygın bir kötümserlik ve televizyon, popüler kültür ve seyahat türünden dikkati, insan yaşamının şimdisi, şu anı dışında kalan tüm dönemlerinden uzaklaştıran araçların yoğunluğuyla belirlenen dönüşümü sonucunda

ortaya çıkan koşulları belirlemek için kullanıldığını” (Cevizci, 1999:698) ifade ederek postmodernizmin anlaşılması amacıyla bir temel oluşturmayı hedefler.

Cevizci, postmodernizmin öncelikle sanat alanında ortaya çıktığını ifade ederek onu “Kapitalist kültürde, ya da daha genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde resim, edebiyat, mimarî, vb. güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyolojide belirgin hâle gelen hareket, akım, durum veya yaklaşım” (Cevizci, 1999:698) şeklinde tanımlar.

Modernizmi aydınlanma düşüncesi ile birlikte açıklayan Recep Duran’ın postmodernizm ile ilgili görüşleri ise şu şekildedir:

“En genel şekliyle postmodernizm ister realism, ister özcülük (essentialism), ve de ister esasçılık (foundationalism) formunda olsun, akıl temelli nesnel bir insan bilgisinin mümkün olduğuna bir inanç olan Aydınlanma'nın terkedilmesidir. Bir postmodernist evrensel nesnel doğrunun imkânı konusunda ciddi şüpheler taşır ve bunları söyler; keskin yapay bölmeleri, tasnifleri reddeder; ve bunun yerine ironiyi ve dilin ve hayatın özel oluşunu vurgular (bir kerelik ve şahsa bağlı).” (Duran, 2008:151).

Postmodernite olarak ifade edilen sürecin postmodernizmin önünde bir hazırlık süreci olarak düşünülmesi gerektiği, “19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı içinde Batı’ya dönük sorgulamaların başladığı, alternatif düşüncelerin üretildiği, özellikle Nietzsche’den başlayarak postmodern düşüncenin Frankfurt Okulu, Foucault, Derrida ve Baudrillard gibi düşünürlerin öncülüğünde bir “izm”e dönüştürülmeden önceki geçiş evresidir” (Emre, 2004:30) şeklindeki açıklamalardan anlaşılır.

Benzer kavram incelemesini postmodernite ve postmodernizm olguları üzerinden yapmaya devam eden İsmet Emre, postmodernitenin tanımını şu şekilde yapar: “Postmodernite, modernitenin bir devamı, tıpkı başlangıcından beri onun şemsiyesi altında bulunup, sadece fraksiyoner farklılıklar gösteren bir uzantısı olarak gören anlayışlar tarafından, onu olumsuzlamak, gücünü zayıflatmak, törpüleyip tahkir etmek ve aşağılamak için kullanılan bir tabirdir” (Emre, 2004:36). Burada postmodernitenin yıkıcı yönünü vurgulayan Emre; onu modernizmin aşırısına götürülen ve aşırı modernizm olarak modernizmin bir devamı sayan anlayışa katılmayıp postmodernitenin modernite ile tam karşıtlık zemininde bulunduğu hatta ona düşman olduğunu ifade etmiştir.

Modernleşme, modernizm, postmodernlik ve postmodernizm kavramları üzerine görüşlerini ifade eden Madan Sarup da kavramların birbirine karıştırılmasından yakınıyor ve bu alanda araştırma yapan yazarların terimlere başka başka anlamlar yüklediklerini, kullanımlarını da sıkça değiştirdiklerini dile getirir. Temelde Rönesans’la birlikte ortaya çıktığı kabul edilen ve Antik Dönem’le ilişkisi kurulan modernlik, “Batı’da XVIII.

yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkmış toplumsal, ekonomik, siyasal sistemler kümesine gönderme yapan özetleyici bir terimdir.” (Sarup, 2017:186). Modernleşme ise “bilimsel buluşların, teknolojik yeniliklerin, ulus devletlerinin kurulmasının, kitlesel siyasal hareketlerin yol açtığı çeşitli sosyo-ekonomik değişikliklerin birliği” (Sarup, 2017:187) olarak tanımlanır. Burada özellikle Birinci Dünya Savaşı sonrası imparatorlukların yıkılması ve milletlerin uluslaşma mücadeleleri üzerinden bir okuma yapılması dikkat çekicidir.

Madan Sarup’un postmodernlik üzerindeki düşünceleri de her şeyden önce onun bireysel ve toplumsal kimlik biçimlerinin çeşitliliğine yaptığı vurgu üzerinedir. Ona göre postmodernizm: “Baskıcı, bütünlükçü, tektipleştirici totaliter bir siyaset yerine, çoğulcu, özgürlükçü, açık bir demokrasinin gereği” (Sarup, 2017: 186) olarak kendini konumlandırır. Bu doğrultuda, postmodernizmdeki çeşitlilik ve çoğulculuk dil ve anlatım da dâhil olmak üzere pek çok alanda kendini hissettirir.

Postmodernizmin bir kavram olarak ilk defa 1934’te duyulmaya başlandığını ifade eden İsmail Çetişli’ye göre bu kavramlar 1950’li yıllarda Anglo-Amerikan edebiyat eleştirisi içerisinde kendine yer bulurlar. Kavramın yaygınlaşması ise 1960’lı yıllarda gerçekleşir (Çetişli, 2011b, s. 153).

Kavramın çok daha eski bir tarihte ortaya çıktığını dile getiren Gencay Şaylan postmodernizm sözcüğünü terim hâlinde 1870’li yıllarda ilk defa kullanan kişilerden biri olarak İngiliz sanat eleştirmeni John Watkins Chapman’ın ismini verir (Şaylan, 2016, s. 36).

Dilek Doltaş’a göre postmodernizm kavramını edebiyat alanı içerisinde ilk kullanan kişi ise Federico Oniz’dir. Oniz’in *İspanyol ve Hispanik Amerikan Şiiri Antolojisi* adlı eseri terimin edebiyat alanında kullanıldığı ilk eserdir (Doltaş, 2003, s. 33).

Postmodernite sürecinin öncesinde uzun bir süreci kapsayan modernite sürecinin bilim, teknik, sanat, felsefe ve hukukta oluşturduğu modern dünya görüşünün sadece Avrupa ve ABD’de hayat bulması, Dünya’nın geri kalanını ise sömürgeciliğin ve pazar arayışının tahakkümü altında kalması, insan hakları ve demokrasi anlayışının ise sadece Avrupa’da kendine zemin bulabilmesi modernizmin ideallerini sorgulanır hale getirmiştir. Bu sorgulama özellikle modernizmin hayat bulduğu Avrupa’da iki büyük paylaşım savaşıyla artık inkâr edilemez noktaya taşınmıştır.

Dünya, Birinci Dünya Savaşı ile görmezden gelerek çözümsüz bıraktığı bu sorunla İkinci Dünya Savaşı’nda tekrar yüzleşmiş; nükleer enerjinin yıkıcı gücüyle dünyadaki paylaşım savaşı çok daha farklı boyutlara ulaşmıştır. Yaşanan bu süreçte dünya savaşları önemli

kırılmaların da sebebi olmuştur. Küresel anlamda etkileri bakımından “1. Dünya Savaşı’nı modernizmi bitirip yerine postmoderniteyi kuran, 2. Dünya Savaşı’nı da postmoderniteyi bitirip yerine postmodernizmi oturtan kaba olgusal patlamalar” (Emre, 2004:32) olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Bu açıklamadan postmodernite sürecinin; Birinci Dünya Savaşı’nın bittiği 1918 yılı ile İkinci Dünya Savaşı’nın bittiği 1945’e kadar olan yaklaşık otuz yıllık bir süreyi kapsadığı anlaşılır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki süreç ise postmodernizm sürecidir.

Hümanizm ekseninde insanî merkezli bir dünya yaratmanın karşılığı olarak modernizmin ideallerine ulaşamaması onun tartışılır olmasına da zemin hazırlamıştır. Hakan Sazyek’in modernizmi bir uygarlaştırma projesi olarak taşradaki ülkelere ya da uluslara ulaşma bakımından da pek başarılı saymayan yorumu yerindedir (Sazyek, 2002, s. 599). Hümanizmin, modernitenin yaslandığı temel felsefi zeminlerden biri olmasının yanında postmodernizm içerisinde de konumlandırılması söz konusudur. Modernizmin üzerinde yükseldiği değerlerden biri olan hümanizmin postmodernizmdeki yansımalarını Yılmaz Özbek şöyle izah eder:

“İnsanı merkeze alan, her şeyin dünyaya dönük olması anlayışı ile kilisenin baskısına direnen, yaşama sevincini, özgürlüğü önemseyen hümanizm Post-modern dünyada varlığını sürdürürken bunu artık belli bir sınıf için, aristokratlar için değil, tüm insanlığın peşine düştüğü yüksek ülküler olarak görüyor. Şimdiye kadar bu yüce insanlık değerlerinin yaşama geçmemesiyle bir hesaplaşma, bir meydan okuyuş olarak yansıyor Post-modern yapıtlar. Her insanı birey olarak gören, her bireyi yaratıcı olarak algılayan ve buna yüreklendiren bir anlayış barındırıyor Post-modernizm içinde.” (Özbek, 2005:21).

Postmodernizmin tanımlanması konusundaki zorluk, onun kısaca modern sonrası süreçler için kullanılmasının ötesinde bazı karmaşalar da içermektedir. Kavramın, kendisi üzerinde fikir birliği sağlayacak seviyede kesinlik, bütünsellik, açıklık ve objektiflik gibi kriterleri sağlayamadığını ifade eden İsmail Çetişli kavramın sanat, felsefe, kültür, siyaset, bilim ve eleştiri gibi pek çok alanda kullanılmasının bu karmaşayı doğurduğunu söylerken postmodernizmin bir bildiriye, bir programa ya da açıkça yazılmış tarihe sahip olmadığını ifade eder (Çetişli, 2011b, s. 153). Bu doğrultuda postmodernizmin kuralsızlığı kural olarak kabul eden yaklaşımı pek çok tartışmayı da beraberinde getirir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde Dünya eskisinden çok daha hızlı dönmeye başlamış, değişimin ve dönüşümün hızı baş döndürücü bir hâl almıştır. Dünya, bilim ve teknikteki gelişmelerin karanlık tarafıyla da 1945 yılında Hiroşima ve Nagazaki’de tanışmış ve bir daha aklından hiç çıkarmamıştır. Bu şartlar altında 1970’lerde modernizme karşıt düşünceler başta Avrupa’da olmak üzere taraftar bulmaya başlamıştır. Bu karşıtlık bilim

ve teknikten ziyade sanat, politika ve felsefede kendini göstermiştir. İnternetin ve medyanın gücü, dünyayı yönetenlerin tekelinde modernizmin tekçi yapısına hizmet edecek şekilde tüm dünyada yaygınlaşmıştır. Böylece modernizmin dayattığı yüksek kültür, alt kültürleri ve çok sesliliği yansıtan her türlü, dinî inancı, etnik ya da cinsel kimliği baskılayan ve yok sayan bir yapıya bürünmüştür. Bu anlamda modernizmin içine düştüğü olumsuz durumu ifade etmek için “Modernizm, insanın kendi gerçekliği ile ilgili keşfettiği hayal kırıklıklarının bütünüdür” (Antakyalıoğlu, 2016:193) şeklindeki yorumlar tartışmaların kaynağını anlamak bakımından önemlidir.

Modernizmin dayandığı temellere ve onun oluşturduğu düzene saldırıyı kendine hak gören postmodernizmin ortaya çıkışı noktasında iki temel soru ve bu sorulara verilen yanıtlar çerçevesinde iki temel görüş, kuramsal zeminde öne çıkmaktadır. Bu sorular: “Postmodernizm; modernizmin içerisinde, onun farklı bir yorumunu içeren, modernden türeyen özel bir fraksiyonu mudur?” ya da “Postmodernizm, modernin tamamen dışında, onu tehdit olarak görerek onun bütün unsurlarına savaş açan yepyeni bir akım mıdır?” sorularıdır. Bu sorulara verilen yanıtlar, postmodernizmin “modern sonrası” şeklindeki tanımına uygun olacak biçimde, onun modernizmle olan ilişkisini ve kuramsal çerçeveyi yerine oturtan açıklamalar içerir. Bu yanıtlardan birisini, postmodernizmin modernizme karşı tutumuyla birlikte veren Yılmaz Özbek’e göre postmodernizm:

“Modernizmin yarattığı yabancılaşmaya, robotlaşmaya, tek tip insana dönüşmeye, küreselleşmeye, dünyayı tek kültürlü yapıya dönüştürmeye bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. (...) Yeniliklerin öncülüğünü yapan, yaşamı kolaylaştıran ama aynı zamanda yarattığı kalıplarla insanı belli dar alanlara sıkıştıran, giderek duygu dünyasını sığlaştıran tek düzeliğe yol açan modernizmden kaçışdır insanın.” (Özbek, 2005:22-23).

Postmodernizmin, modernizme karşı eleştirilerinin yanında postmodernizme karşı eleştiriler de günümüzde dile getirilmeye başlanmıştır. Bu eleştirilerden biri postmodernistlerin reddettikleri popüleriteden sonuna kadar faydalandıklarını yönündedir. Ahmet Evis’e göre postmodernistler televizyon, internet, gazete gibi kitle iletişim araçlarıyla toplumun eğilimlerini dikkate alarak eserlerini gündelik yaşamla ilişkilendirirler ve böylece arzuladıkları toplumsal değişimi elde ederler. Postmodernistler bunu reddetseler de eğlenceye yönelik, polisiye ve tarihî postmodern romanların çıkışı hep bu sebeptendir. Postmodernistlerin yaptığı, modernizmin imkânlarından yararlanmakla birlikte ona karşıt bir tutum içerisinde girerek tribüne oynadıkları bir oyundan ibarettir. Postmodernistler eleştirdikleri modernist popüleritenin imkânlarından sonuna kadar faydalanırlar (Evis, 2016, s. 11). Bu doğrultuda postmodern sanatın, pop-art tarzı sanat akımlarına, kaba ya da bayağı sanat olarak öne çıkan kitsche

tarzının yaygınlaşmasına yakınlık göstermesi, postmodernistlerin tribüne oynamaları ile ilişkili olarak ele alınabilir.

Postmodernizme karşı olumsuz bir eleştiri olarak sayılabilecek bir düşünce de Semih Gümüş tarafından dile getirilmiştir. Gümüş'ün burada dikkat çektiği noktalardan biri modernizmdeki seçkinciliği karalamak uğruna sokağın ortalama değerinin edebiyatın gerçek değeriymiş gibi gösterilmesi üzerinedir:

“Postmodernin edebiyat kültürünü toplumun bütün hücrelerine yaygınlaştırma savları bir yandan modernizmin bireyselliği, özgünlüğe inanan gücünü silmeye yönelikse, öte yandan da metalaştıran edebiyatın alıcısını çoğaltma, böylece seçkinciliği karalar gibi yapıp sokağın ortalama değerini edebiyatın gerçek değeriymiş gibi gösterme amacına dayanıyordu. Bu koşullarda öznel bir eleştirmenin sözünün karşılıkları ancak erimeye yüz tutabilir. Orada ne okur dinler onu ne yazar; ikisinin de yoktur eleştiriye gereksinimi.” (Gümüş, 2021:78).

Postmodernizme yapılan bu türden eleştirilerin yanında Türk edebiyatında postmodernizmin tanıtılması ve bazı eserler üzerinden incelenmesi noktasında da tartışmalar söz konusudur. Bu tarz eleştirilerden biri de Türk edebiyatındaki postmodern yazarlar üzerinden yaşanır. Alper Akçam'ın eleştirisi postmodern romanın edebiyatımızdaki güncel tartışmalarını göstermesi bakımından önemlidir. Akçam eleştirisinde şunları söyler:

“Yıldız Ecevit'in Orhan Pamuk'la ilgili yazılarında ve *Türk Romanında Postmodern Açılımlar* adlı kitabında, Orhan Pamuk dışında Oğuz Atay, Nazlı Eray, Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan gibi yazarların da postmodern olduklarına ilişkin 'buluş'lar yer almaktadır. Yıldız Ecevit'in kitabının edebiyatımızda oldukça etkili yansımaları olmuştur. Bu yansımaların kaynağında, aslında sınırları belirsiz, içi nesnel öğelerle doldurulamayan postmodernizm kavramının ve roman anlayışının yapıtlarda gerçekten var olup olmadığının saptanması anlamında değil, Batı'dan gelen bir 'küresel' esintiyle romanların iyi veya kötü diye ayrılmasına yol açmış bir dalganın etkili olduğu söylenebilir. Böylece 'Batıcı' bir anlayış görüntüsü altında 'iyiler' ve 'kötüler' ayıklanmaktadır sanki... Batı kültürünün giyim kuşam ve yaşamda onaylı simgeleri olan kot pantolon ve koka kola gibi, edebiyatta da 'postmodern' olma simgesi etiket olarak romanlara yapıştirilmeye çalışılmaktadır. 'İyiler' kategorisine toplumsal sorunları görmezden gelen, değişimden, yenileşmeden yan, neden-sonuç ilişkileri içindeki söylemlerle dalga geçen yapıtlar alınırken, tartışılmaz tekil söylemler yapılandırılmaktadır...” (Akçam, 2010:408).

Postmodernizmin edebiyatımızda yaklaşık elli altmış yıllık bir geçmişi olduğu düşünüldüğünde bu tartışmaların günümüzde süreceği açıktır.

Modernizm ideallerini savunan kişilerin aksine postmodernizm tek bir doğruya inanmanın ve genelgeçer ahlakî normların yirmi birinci yüzyıl insanı için gerçekçi reçeteler sunmadığını, evrensel bir gerçekliğin -eğer varsa- herkes tarafından kabul edilebilir olmadığını ifade ederek bir kargaşa ve belirsizlik temeline oturur ki bu durum bile onun “etkinliğini ve popüleritesini arttırmaktadır.” (Şaylan, 2016:34). Postmodernistlerin genel kabuller üzerindeki kayıtsız inkarcılıkları onların tutucu ya da

yeni bir sağ ideoloji olarak değerlendirilmelerine neden olmuştur. Yani postmodernistlerin “daha adil, daha insancıl ya da daha eşitlikçi bir dünya talepleri yoktur.” (Şaylan, 2016:52). Ancak onların bir çağın ya da coğrafyanın doğrularının diğer çağlarda ve coğrafyalarda doğru olarak kabul edilmesine karşı yaptıkları itiraz yerinde görölmektedir.

Modernizmin üstünde yükseldiği değerler olan aydınlanma düşüncesi ve bilimi kutsayan inanç, on dokuzuncu yüzyılda bilim, sanat, politika ve felsefede ideallerine ulaşan bir dünya görünümü yarattı. Ancak yirminci yüzyıla gelindiğinde ise modernizm, tekçi bir yapıya bürünerek dünya üzerindeki farklılıkları yok sayan bir yapıya dönüştü. Bu tekçi yapı politik düzlemde çift kutuplu dünya düzeninin yıkılması ve ABD’nin, dünyanın jandarması olma hevesi ile birleşerek “Önleyici Savaş Doktrini” benzeri düşüncelerle birlikte, “Ya bendensin ya da düşmanımsın” tarzında sloganları dillendirdi ve kendisinden olmayana fikir ve yaşam hakkı tanımayan bir görünüm arz etti. Bu bağlamda modernizme karşı bir söylem geliştiren postmodernizmin de özellikle ABD’de kendine geniş bir alan kazanması tesadüf değildir.

ABD, son iki yüzyıllık tarihinde modernizmin tüm nimetlerinden faydalanıp onu tükettikten sonra postmodernizmi de hegemonyası için kullanılabilecek bir aparat olarak gördüğü şeklindeki eleştirilerin merkezi oldu. Nitekim eski ABD başkanı George Bush’un dillendirdiği Yeni/Tek Dünya Düzeni (New World Order) tarzındaki kompto teorilerinin habitatu olarak ABD’nin bu tutumu küresel hegemonyanın geldiği boyutları da göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Benzer şekilde doktora tezinde konuyu ele alan Ahmet Evis, sanatın neredeyse tüm alanlarında postmodernizmi ısrarla uygulayan ABD’nin bu süreci kendi emperyal hedefleri için kullandığını ifade ederek postmodernizmin ABD için sanatın hâkimiyet altına alınması için bir araçtan ibaret olduğunu ve onu, sanatta da mutlak güce dönüşmek gayesiyle kendine mâl ettiğini dile getirir (Evis, 2016, s. 12).

Postmodernizmin olumsuz anlamda eleştirisini yapanlar Ahmet Avis’in yukarıdaki yorumunu destekleyen yorumlar da getirmişlerdir. Postmodernizmi, “milli ekonomileri, dilleri, milli kültürleri yok eden küresel kapitalizmin yeni bir üslubudur” (Narlı, 2008:312) şeklinde tanımlayan Narlı’nın bu ifadesi modernizmin akıl ve bilim temelli gelişim hedefiyle merkezîyetçiliğin önemini vurgulayan anlayışına karşı; postmodernizmin merkezîyetçiliği yıkan ve yerel kültürlere, çok seslilik ve çok kültürlülük adı altında meşruiyet tanıyarak ulus devletleri altüst eden tutumuna karşı bir eleştiridir. Postmodernizmin çok seslilik ve kültürlülük başlığı altında etnik milliyetçiliği

körükleyerek ulus devletlerin parçalanmasına yönelik bir tehdit oluşturduğunu savunan siyaset yorumları da bu bağlamda değerlendirilebilir. Bütünlük yerine parçalılık prensibiyle hareket eden postmodern anlayış bu noktada bazı çekinceleri içinde barındırır.

3.2. Postmodern Roman

Modernist sanatın tekçi ve merkezîleşmiş bir yapı üzerine inşa edilen dünya yorumu, postmodernistler tarafından yüksek sesle eleştirilmeye başlandığında, yaratılan karşıtlığın modernizmin kendi içindeki farklı yorumları olarak kabul eden düşünürlerin aksine, modernizmi tehdit eden ve onu düşman gören yorumlar da çoğalmaya başlamıştır. Postmodernistler, aydınlanma düşüncesini temel alan modernizmi, geleneğe ve dine karşıt tutumu ile insanı baskı altına alan, onu tek doğrucu bir kimlikte yaşamaya zorlayan ve özgürlüklerinden mahrum bırakan bir sistem olarak görmeye dikkat etmişler ve dünyaya da böyle göstermeye çalışmışlardır. Bu bağlamda postmodernizm “sıkışan, yalnızlaşan, kaosu akıl melekeleriyle düzenlemeye çalışan insanın bir bilinç boşalımı; (...) her anlam(a)daki metne dair kurgunun kendini rahatlatmaya çalıştığı bir geçiş analogisi” (Arslan, 2008:140) olarak değerlendirilebilir.

Gencay Şaylan, modernizmin iki temel ahlaksal değerinden bahseder ki bunlar hümanizm ve özgürlüktür. Modernist sanatçıların da bu iki temel değere göre modern sanat anlayışlarını dizayn etmişlerdir. Modernistler bir misyon uğruna hareket ettiklerinde bu durum, ya 1930’ların Sovyet Rusya’sında olduğu gibi sıkı bir parti denetimi altına girmelerine ya da karşı kutup olarak tanımlanabilecek olan ABD’de olduğu gibi düzenin savunucusu olup sosyalizm karşıtlığını ifade etmek zorunda kalmalarına, olmazsa da en azından “depolitizasyon” gereği apolitik davranmalarına neden olmaktadır. Bu anlayış, küresel anlamda sanatın özgürlüğüne karşıt bir sanat ortamını yaratmış ve çift kutuplu dünya düzeninin hâkim olduğu yirminci yüzyılın ikinci yarısında, sanatın da çift kutuplu – temelde tekçi- yapıya bürünmesine neden olduğu şeklindeki yorumları da beraberinde getirmiştir. Bunda sanatçıların kendilerine dayatılan politik misyon uğruna sanat yapmak zorunda bırakılmaları etkili olmuştur. Şaylan bu baskı iklimini anlatmak için Jean Paul Sartre’ın, 1964 yılında kendisine verilen Nobel Edebiyat ödülünü reddetmesini örnek gösterir ve bu durumu siyasetin sanat üzerindeki etkin denetimine karşı parlak bir eleştiri sayar (Şaylan, 2016, s. 112-114).

Siyasetin sanat üzerinde onu kısıtlandırıran veya kendi doğruları üzerinden yönlendiren rolü ya da en azından yaşanan “depolitizasyon” sürecinin bir benzeri, Türkiye örneği

üzerinden de düşünülebilir. 12 Eylül Dönemi sonrasında sanatçıların 1980 öncesi toplumcu gerçekçi süreçten hızla uzaklaştığını ve yenilikçi (avant garde) yazarların yeni arayışlarla Türk romanında değişiklikler yarattığını ifade eden Moran; bu bağlamda Nazlı Eray, Latife Tekin, Orhan Pamuk, Bilge Karasu ve Pınar Kür'ün isimlerini yenilikçi isimler olarak sayarken bu kişilerin temelde gerçekçilikten kaçış noktasında birleştiklerini söyler (Moran, 2009, s. 53).

Toplumcu gerçekçiliğin sona ermesi ve bireyci edebiyat anlayışının avangart yazarlar öncülüğünde edebiyatın dokusuna hâkim olması sanatçıların kişisel tercihlerinin ötesinde, siyasetin toplumu, sanatı ve edebiyatı dizayn etmek isteyen tutumu ile de yakından ilgilidir. Bunun yanında sanatçıların da "...uzun süre ihmal edilmiş, toplumla uzlaşma sorunları yaşayan bireyin beklentileri, bunalımları..." (Gündüz, 2012:20) üzerinden sanatı ele almak istemeleri de sanatın postmodernizme çevrilen yönünü belirlemede etkili olmuştur.

Postmodernizmin, aydınlanma devrinin Marksizm, Sosyalizm, Hristiyanlık, İslamiyet ve feminizm gibi "büyük (üst) anlatılarına" (Lyotard,2019:8) karşı inançsızlık düzeyindeki tepkisi postmodernizmin ideolojilere karşı geliştirdiği bir tepki şeklinde de okunabilir. Çünkü yukarıda sayılan büyük anlatılar ideolojik temellere dayanırlar ve ideolojik bir bakış ile edebiyatın işlenmesi gerektiğine inanç da edebiyatın sakınması gereken bir durumdur. Bu noktada ideolojilerin sanatta körlük düzeyine varabilecek boyutta yer almasının sakıncaları da akla getirilmelidir. Çünkü sanatsal kabiliyetini güdümlü/angaje sanatın emrine veren sanatkarın hayat, insan ve olaylar karşısında objektif bir tavır takınması mümkün değildir (Çetişli, 2011a, s. 238).

Postmodern romanı açıklamak noktasında, Türk ve Dünya edebiyatlarını inceleyen kaynaklar roman türünün kısa tarihini ve türün destandan romana geçiş sürecini anlatmakla beraber, genel bir sınıflama içerisinde, klasik roman, modern roman ve postmodern roman şeklinde bir tasnifi uygun görürler. Nurullah Çetin, Batı edebiyatında romantizm, realizm ve natüralizm akımlarına bağlı olarak gelişen klasik romanı yansıtmacı roman veya dış gerçekliğe yönelik roman olarak isimlendirir ve bu tarz romanların genel özellikleri olarak konu, izlek, olay, tip ve çevre unsurlarına önem verdiğini; gerçek dünyayı olduğu gibi yansıtmaya çalıştığını, giriş, gelişme ve sonuç bölümleri arasında sağlam bir bağlantı kurduğunu ifade eder. Klasik romanlar, sosyoloji biliminin etkilerinin belirgin bir yer tuttuğu ve nesnel gerçekliğin aktarılmasına önem verilen romanlardır. Modern roman ise eserde psikolojik gerçekliğe yönelik roman olarak isimlendirilir. Bu roman türü modernizmin bilim, sanat ve felsefedeki yansımalarından

beslenir ve Aydınlanma Dönemi'nin dogmatizme karşı akıl ve pozitif bilimleri öne çıkaran anlayışını yansıtır. Yirminci yüzyıl romanı olarak ifade edilen modern roman konusu, tekniği ve amacı bakımından klasik romandan ayrılır. Modern roman, insanın iç dünyasına yönelik olarak ruhunu ve bilinçaltını merkeze alarak psikoloji biliminin verilerinden sıklıkla yararlanır (Çetin, 2013, s. 84-91).

Yirminci yüzyıl edebiyatımızı çağdaş edebiyat olarak isimlendiren Gürsel Aytaç da modern romanı çağdaş edebiyatın içerisinde ele alır ve onu; anlatım tekniği, zaman algılamasındaki yenilik ile akılcılık gibi belli başlı nitelikleri yönüyle kendisinden önceki romanlardan ayırır. Akılcılıkla bağlantılı olarak ele aldığı entelektüalizmi modern romanın önemli bir özelliği olarak sayar. Aytaç ayrıca akılcılığın modern romanımızda kök saldığını söyleyerek rasyonalizmi, bizim modern edebiyatımızın başat özelliği olarak sayar (Aytaç, 2012, s. 395).

Türk edebiyatında romanın tarihsel gelişimi noktasında onu klasik dönem, modern dönem ve postmodern dönem şeklinde üç gelişim çizgisiyle açıklayan diğer bir araştırmacı da İsmet Emre'dir. Emre roman türünün edebiyatımızdaki gelişimini açıklarken ilk önce klasik dönemi ele alır ve Tanzimat Dönemi romancılarından bahseder. Bu dönem eserlerinde “psikoloji eksikliği” gibi göze çarpan durumları ifade eden Emre, klasik dönemi Halit Ziya Uşaklıgil'e kadar olan süreç için kullanır. Modern dönem olarak ifade edilen ikinci dönemde ise Halit Ziya'dan 1960'a kadar olan süreçte yazılan Türk romanları kastedilir. İsmet Emre, son olarak postmodern dönem başlığı altında Türk romanını, 1960-1970 arası romanları, 1971-1980 arası romanları, 1981-1990 arası romanları şeklinde tasnif ederek bu dönemlere ait örnekler verir (Emre, 2004, s. 224-225). Kendi sanat estetiğini oluşturmak durumunda kalan postmodernizm akımının savunucuları yüksek ve elit (seçkin) kültüre karşı yerel unsurların, dışlanmışların ve farklı dinsel ya da cinsel tercihi olanların kültürüne de kapılarını açmıştır. Sanatın popüler hâle gelmesiyle, epistemolojik dünya görüşünün kabul edildiği modernlik düşüncesi yerine her türden farklı varlığı, var oluşları (ontolojik) bakımından olduğu gibi kabul eden ve bunu da çok sesliliğin, çok katmanlılığın gereği olarak gören dünya görüşü, postmodern sanatın genel kabulü olmuştur. Bu durum postmodern sanat anlayışındaki “hem yüksek/seçkin sanat niteliklerine hem de popüler/kitle sanatlarının niteliklerine sahip” (Çetişli, 2011b:164) olma düşüncesiyle de yakından ilgilidir.

Bu anlamda postmodernizmin sahip olduğu çoğulcu estetik yapı içerisinde okur da vardır. “Okurla metnin iş birliğini sağlamak ve okurun birikiminden bir katalizör olarak yararlanmak” (Özbek, 2005:26) durumunda olan postmodern sanatın özünde, “Öykünme,

bilineni ortaya sürme, kolaj yapma, monte etme yani birbirinden bağımsız birçok öğeyi bir araya getirip, daha önceki sanat akımlarında çok da alışık olmadığımız kompozisyonlar yaratma” (Özbek, 2005:19) düşüncesi vardır. Okuru anlatının içerisine üstkurmaca düzlem ile dâhil eden postmodernizm alışık olmadığımız kompozisyonlar yaratma hedefini de büyük oranda metinler arası düzlem ile gerçekleştirir.

ABD’de 1960’lı yıllarda, sanatın bir misyon üzerinden kendine yaşam alanı yaratması tartışmaları neticesinde “pop – art” anlayışının modern sanata karşı bir karşıtlığın ifadesi olarak öne çıktığı görülür. Günlük hayatta kullanılan nesnelere seri üretimden geçerek çoğaltılması ve bu şekliyle sanat yapıtı olarak sunulması düşüncesine dayanan bu akımda Amerikalı ressam ve film yapımcısı Andy Warhol’ün (1928-1987), Amerikalı aktris Marilyn Monroe’nun portresi üzerinden yaptığı çalışma modernist sanatın seçkinciliğine karşı postmodern anlayışın önemli bir zaferi olarak görülmüştür. Çünkü pop-art akımı “klasik ya da modern sanattan farklı olarak konu ve mesaj ile ilgilenmeyen” (Şaylan, 2016:115) ve günlük yaşamdaki sıradanlıkları dile getirirken sanatsal bir yorumun içine katılmadığı bir sanat anlayışını yansıtır. Oluşturduğu kolaj tekniği sayesinde üst kültürün alt kitle ile arasındaki duvarı seri tüketim malzemeleri ile yıkan bu anlayış, “çoğulculuğu postmodernizmin tek felsefesi olarak gören” (Ecevit, 2021:68) düşünce ile paralel şekilde yorumlanabilir.

Özetle Andy Warhol’ün yaptığı “Marilynler” adlı çalışması çoğulculuğa birkaç yönden temas eden bir görünüm arz eder. Marilyn Monroe kişilik olarak üst tabakanın temsilini simgelerken onun resimlerinin seçkinciliğe karşıt bir tavırla çoğaltılması, alt kültürle seçkin üst kültür arasındaki kalın çizginin ortadan kaldırılmasını sağlamıştır. Seri bir üretimle hazırlanan tüketim ürünlerinin bile sanatsal bir değer üzerinden değerlendirilebileceği fikri pop-art tarzı postmodern sanat akımlarının kendini ifade etme şekillerinden biri olarak okunabilir. Bu anlamda postmodernizmin temelindeki çoğulculuk; “akıl ile düşün, bilim ile ezoteriğin, teknoloji ile mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana eşzamanlı var olduğu bir yaşam biçimi” (Ecevit, 2021: 68-69) şeklindeki tanımıyla pop-art tarzı oluşumların kendilerini ifade edecekleri zemini kazanmalarını da sağlamıştır.

Çoğulculuk üzerine yapılan açıklamalar da aslında genel olarak çoğulculuk düşüncesinin son dönemlerdeki önemini gösterir. Tabii ki bu konuda farklı görüşler ve tartışmalar da vardır. Gamze Somuncuoğlu Özet da çoğulculuk üzerindeki yanlış anlaşılmalara temas eder:

“Bugün kitap yazan birçok kişi; postmodernizmin, onun çoğulcu yapısının ya da metinler arası düzlemin ne demek olduğunu bile bilmeden postmodern yapıtlar ortaya oyduğunu söyleyebilir, şiir yazan bir çok kişi anlamsız dizeleri alt alta sıralayarak postmodern şiirler yazdığını iddia edebilir ya da mekanı aklına gelen her süsleme tekniğiyle yoğun bir şekilde süsleyip birçok yapı malzemesini bir arada kullanan bir mimar postmodern bir yapı inşa ettiğini düşünebilir; ancak postmodernizm bu kadar temelsiz değildir.” (Özot, 2009:36).

Özot’un çoğulculuğun yanlış yorumlanması üzerinden yaptığı bu eleştirinin haklılık payı vardır. Postmodernizmdeki çoğulculuğun temelinde, “her insanı birey olarak gören, her bir bireyi yaratıcı olarak algılayan ve buna yöreklendiren bir anlayış” (Özbek, 2005:21) ve postmodern anlayışa üretilen her metnin “bir alıntılar mozaığı” (Aktulum, 2014:10) olarak kabul edilmesi düşüncesi bulunur.

Postmodern romanın tanımı, özellikleri ve örnekleri bağlamında net bir değerlendirmenin yapılması konusundaki zorluk, alan üzerinde yazı yazan birçok araştırmacının bir şekilde kabul ettiği bir gerçekliktir. Kesin sınırlarının çizilemediği bu yeni hipergerçeklik ortamında bir yazar tarafından postmodern sayılan bir eserin/yazarın başka biri tarafından modern bir eser ya da yazar sayıldığı vakidir. *Roman Analizi* adlı eserinde Jeremy Hawthorn postmodernizmin sanat alanındaki farklı kullanımlarına dikkat çeker ve üç farklı kullanım şekli açıklar:

“(i) gerçekçi ve geleneksel olamayan edebiyat ve İkinci Dünya Savaşı sonrası dönem sanatına atıfta bulunmak için; (ii) belli başlı modernist özellikleri uç bir seviyeye taşıyan edebiyat ve sanata atıfta bulunmak için; (iii) hem kültür, ideoloji ve sanat gibi tüm toplumu kapsayıcı bir etkisi olan 1950 sonrası yeni kapitalist dünya olarak bilinen insanlığın genel durumuna hem de bu duruma karşı takınılan (tüm kullanımları değil bazıları) genellikle samimi ve coşkulu tutuma atıfta bulunmak içindir.” (Hawthorn, 2014:117-118).

Postmodern roman ile modern roman arasındaki ilişkiyi, modernist romanın postmodern roman üzerindeki etkileriyle birlikte alması bakımından Gürsel Aytaç’ın şu ifadeleri önemlidir:

“Edebiyat tarihinde akımların, ekollerin birbirini genellikle tez-antitez tarzında izlediği gerçeğini de göz önünde tutarak Türk romanında halen süregelen modern geleneğin yanısıra o geleneğe ya da akıma ters düşen bazı yeni eserlerden söz edebiliriz. Özellikle hayal gücünün, duyguların, metafiziğin ve din öğesinin vurgulandığı romanlar, öykülerdir bunlar. Baştan başa hayal gücünün egemen olduğu romanların yanısıra, postmodern özelliklerden sayılan metinler arasılık öğesi, son yılların modern olsun postmodern olsun birçok romanında fark ediliyor. Yine değinmeden geçemeyeceğimiz bir gerçek, bugünün romanında modernist, postmodernist öğelerin zaman zaman bir arada bulunabildiğidir.” (Aytaç, 2012:395).

Postmodern edebiyatın, modern ya da klasik edebiyattan en önemli farkının onun tür kalıplarına izin vermeyişi olduğunu ifade eden Özot, postmodern düşüncenin sınırsız özgürlük anlayışının modern edebiyattaki türler (şiir, roman, deneme, tiyatro, günlük...) arasındaki sınırları kaldırdığını ve melez metinler oluşturduğunu söyler (Özot, 2009, s.

48). Bu tercih, postmodern romanın metinler arasılık düzleminde kendi anlatısını oluştururken yararlandığı bir prensip olarak da düşünülebilir. Romanın sadece roman formatında kalıplaşmış bir tür olarak değil, türler arası geçiş ve etkileşime imkân veren bir anlatı formu olarak ele alınması postmodernizmin kuralsızlık ilkesi ile de açıklanabilir.

Sadece tür bakımından değil, türe ait kurgu düzeninde de postmodernizm modern edebiyattan ayrılır. Postmodern edebiyatın, modern metinden kurgusal bakımdan ayrıldığı göz önünde bulundurulurken "...modern metinde bulunmayan pastiş, ironi, kitsche ve parodi gibi unsurlar postmodern metinlerin vazgeçilmezleri..." (Emre, 2004:102) olarak öne çıkarlar.

Postmodern sanat her anlamda tekçi bir merkezîyetçiliği, rasyonalite ile yoğuran modernizme karşı olarak gelişir. Onun kalıplarını yıkmak noktasında anlamsızlığı ve belirsizliği tercih etmekten sakınmaz. Genelgeçer doğruların olmayacağını, doğru olarak ifade edilen gerçeğin farklı yorumlarının da mümkün olduğu bu sanat anlayışı, "... farklı türlere ait biçimlerin veya farklı anlayışların (realist-romantik-sembolist) peş peşe veya iç içe bulunması, metin akışının belli bir mantıkî tutarlılık ve devamlılıktan uzak olması, paragraflar arasında boşluklara yer verilmesi gibi sonuçlara zemin hazırlar." (Çetişli, 2011b: 164).

Postmodern sanat estetiğinin kuramsal bir çerçeve içerisinde ele alınması ve postmodernizmin dayandığı estetik değerlerin belirtilmesi bağlamında Gencay Şaylan'ın saydığı ölçütler ise konunun netleşmesi için yerindedir: Şaylan'a göre:

- 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 gerçeği yansıtmaya yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır;
- ç) Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta, hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik (dehumanized, destructured) belirleyici olmaktadır;
- d) Yüksek sanat ve kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plana geçmektedir." (Şaylan, 2016:131-132).

Bütün bu açıklamalar bu çalışmanın da ikinci bölümünde üzerinde ayrıntılı olarak durulan metinler arasılık kavramı ile ilgilidir. Özetle metinler arasılık kavramı, postmodern edebiyatın sanat estetiğinde önemli bir açılım olan çoğulculuğu, postmodernizmin en önemli düşünsel yönü olarak gören anlayışın bir ürünüdür.

Postmodernist romanı anlamak noktasında Yıldız Ecevit'in "Roman Estetiğinde Değişen Değerler" başlıklı yazısı, yirminci yüzyıl avangart estetiğinin roman sanatındaki yansımalarını vermesi bakımından üzerinde durulması gereken bir yazıdır. Ecevit, bu

yazısında Batı'daki poetik gelişimin Aristo'dan itibaren yirminci yüzyıla kadar yansıtmacı/mimetik estetiğin izlerini bünyesinde barındırdığını, mimetik estetiğin doğrudan doğruya içeriğin estetiği olduğunu, bu estetiğin bir özelliği olarak neden-sonuç ilişkisi bağlamında okurun ona çok da yabancılık hissetmediğini, dün-bugün-yarın şeklindeki kronik zaman algısını gösterecek biçimde kurgulanan bu estetik anlayışta görünen gerçekle uyuşan bir içeriğin ifade edildiğini söyler (Ecevit, 2021, s. 35-36). Ancak yirminci yüzyıla gelindiğinde değişen dünya gerçeğinin yeni bir gerçekliğe, yani bir hipergerçekliğe dönüşümü söz konusudur. İleride tekrar değinilecek olan bu kavrama göre yirmi birinci yüzyılın insanı, bir simülasyonun içerisinde yaşamakta ve medya gibi araçlarla yaratılan bu sanal dünyanın gerçeğe dair değişen algılarına göre hareket etmektedir.

Yıldız Ecevit'in ifadelerinde yer alan "yansıtmacı/mimetik" estetiğin üzerinde durmakta fayda vardır. Yazarın avangardist postmodern metinlerin öncesindeki estetik algısını açıklamak durumunda kaldığında yansıtmacı/mimetik estetik ifadesini sıkça dile getirdiğini görürüz ki bu estetik algı değişimi modern öncesi, modern ve postmodern düşünme biçimlerinin ve bu dönemlere ait estetik algıların anlaşılması noktasında da önemlidir. Realist yazar Stendhal'ın romanı yolda dolaştırılan bir aynaya benzettiği ifadelerindeki gibi gerçeğin olduğu gibi yansıtılıp yansıtılamayacağı temelindeki tartışmaları akla getirir. Realizmin temel dayanak noktası olarak gerçeği yansıtma fikri çok daha öncesinden beri edebiyat eleştirisinin de gündeminde yer alan bir konudur. Bu bağlamda, "Sanat nedir? sorusuna verilen ilk cevap (hiç değilse Batı'da) sanatı bir yansıtma, benzetme ya da taklit olarak görme eğilimindeydi. Sanat eserlerinde gördüğümüz, doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserinde bize bunları yansıtır; bir ayna tutar dünyaya sanki." (Moran, 2018:17) şeklinde özetlenen yansıtma kuramları, yansıtmacı/mimetik estetiğin anlaşılması noktasında yardımcı olacaktır.

Postmodern roman için temelde gerçeklik algısındaki büyük değişikliğin ürünüdür, denilebilir. Sanattaki yeni gerçek anlayışı olarak ifade edilen bu algısal değişiklik yirminci yüzyıl sonrasını sanat estetiğinin de önemli bir problematiği olmuştur. Bu yeni (avangart) anlayışa göre sanat; dünyayı, yaşamı ve gerçekliği nesnel ya da öznel olarak ele almaz; onu, soyut/somut, sezgi/duygu ayrımı yapmaksızın yaşanan gerçek olarak ele alır. Yirminci yüzyılın biçimci estetiği, yansıtmacı estetiğin yerini almıştır. Bu estetikte yazar, neden-sonuç ilişkisi dışında, dün-bugün-yarın çizgisini reddeden, konusal bir bütünlük içermeyen ve grotesk/soyut bir düzlemde soluk alan, bilinç yolculuklarını da içeren bir kurgu yaratır (Ecevit, 2021, s. 31-33).

Gerçekçi yazarın tutumu üzerinden bir değerlendirme yapmanın postmodern yazarın tutumunu anlamak noktasında faydası olacaktır. Gerçekçi yazar, okuyucuya anlattığı şeylerin kurmaca bir dünyada geçtiğini unutturmak ister ve bu doğrultuda kullandığı teknikleri gizlemeye çalışır. Postmodern yazarın tutumu ise noktada ondan farklıdır, o, romanın gerçek dünyayı yansıtmayan kelimelerden oluştuğunu okuyucuya sürekli sezdirir. Okuyucuyu üstkurmaca düzlemin içerisine çekerek onun gerçeklikle ilgisini bazen koparır bazen de gerçekliğin görünen yüzüyle onu karşı karşıya getirir. Gerçeklik algısındaki bu köklü değişim sayesinde, “romanda kronolojik bir zaman akışı içinde gelişen iyi hesaplanmış bir olay örgüsüne, her şeyi bilen bir anlatıcıya, kişiliklerine uygun davranan karakterlere, olayların neden-sonuç ilişkisini gözeterek sıralanmasına ihtiyaç yoktu. Ne de dile saydam bir pencere gibi bakılabilirdi artık.” (Moran, 2009:56).

Moran, çağımızın postmodernist yazarlarının, “romancıların kullanılmakta oldukları taktikleri, kurgu mekanizmalarını, konvansiyonları kendi romanlarının konusu yapıyorlar. Romana, dış gerçekliği yansıtan, sosyoloji, ahlak ya da felsefe alanlarında doğrudan dile getiren bir metin değil, kurmacanın kendi dünyasında oynanan bir oyun olarak bakıyorlar.” (Moran, 2009:99) şeklindeki tutumları yönüyle kendilerinden önceki yazarlardan ayrıldığını ifade eder.

Dünya edebiyatlarında postmodern sanatçıların kimler olduğu noktasında birbirinden farklı görüşler söz konusudur. Gencay Şaylan, “Gabriel Garcia Marquez, Kurt Vonnegut, Gunter Grass, John Fowles, E.L. Doctorow” (Şaylan, 2016:129) isimlerini sayarken İsmet Emre, “Kafka, Joyce, Proust ve Musil” (Emre, 2004:214) isimlerini postmodernizm değil de postmodernitenin öne çıkan isimleri olarak sayar.

Nurullah Çetin ise “Alasdair Gray, Lanark, Anthony Burgess, Donald Bartheleme, Gilbert Sorrentino, Graham Swift, İtalo Calvino, John Banville, John Barth, John Fowles, Jorges Luis Borges, Thomas Pynchou, Julian Barnes, Kurt Vonnegut, Peter Ackroyd, Raymond Fiderman, Robert Coover, Thomas Pynchon, Timothy Findley, V. Nabokov” (Çetin, 2013:100) isimlerini postmodern romanın temsilcileri olarak saymaktadır.

Postmodern isimler noktasında Yıldız Ecevit’in daha sistemli bir yaklaşımla konuyu ele aldığı ve dört farklı eğilimden örnekler verdiği görülür. Yabancı isimler üzerinden bakıldığında, Ecevit’e göre: avangardist biçim denemelerine ağırlık verenler: Calvino, Robbe-Grillet, Butor, Pynchon; avangardist/deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler yaklaşımların ortak paydasında olanlar: Eco, Süskind; daha çok feminist, çevreci ya da New Age türü kozmik/mistik bir renk içerenler: Marge, Piercy, Coelho, Tamaro; son eğilim olarak da modernist gözle bakıldığında estetik bir değeri olmayan, tümüyle

tüketime yönelik üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı/sürükleyici yaşam öyküleri içeren romanları sayar ki burada sadece Türk edebiyatından Ayşe Kulin'in ismi geçmektedir (Ecevit, 2021, s. 72).

İsmail Çetişli'ye göre postmodern yazarlar şu isimlerden oluşur: James Joyce, Wirginia Wolf, Robert Musil, Franz Kafka, Max Frisch, Alain Robbe Grillet, Umberto Eco, Octavio Paz, Alber Camus (Çetişli, 2011b, s. 169-170).

Son olarak bu konuda, Berna Moran'ın saydığı bazı isimler de yukarıdakilerle benzerlik gösterir. Berna Moran; "gerçeklik" olgusu üzerindeki on dokuzuncu yüzyıldan kalma görüşler inanılır olmaktan çıkınca klasik gerçekçi roman formunun Jorge Lois Borges, Gabriel Garcia Marquez, İtalo Calvino, John Barth, Kurt Vonnegut, Donald Barthelme gibi yenilikçi yazarlar tarafından terk edildiğini ifade eder (Moran, 2009, s.56).

Postmodern romanın tanımı ve kapsamı konusunda da Berna Moran; postmodern roman türü denilince sadece üstkurmacanın değil, bilim-kurgu, fantastik, büyülü gerçekçilik gibi türlerinin de sayılabildiğini ifade eder. Postmodern yazarlar, gerçekçiliği reddederken modernistlerin yaptığı gibi estetik bir tutarlılık peşinde koşmadan çeşitli türlerde metin parçalarını (gazete makalesi, ansiklopedi maddesi, şiir, reklam yazısı vb.) bir araya getirerek romanlarında bir karnaval görüntüsü elde etmeyi amaçlarlar (Moran, 2009, s. 57). Burada ifade edilen bu eğilim tam da postmodern söylemi geleneksel söylemden ayırt etmek için söylenen "alıntılar mozaiği" (Aktulum, 2014:10) tanımlamasıyla örtüşür. Postmodern roman ile büyülü gerçekçilik arasındaki ilişkiyi tezinde dile getiren Halil İbrahim Yücel, postmodernizmin gerçeğe bakışı noktasında büyülü gerçekçi akımdan farklı temellere dayanmasına rağmen postmodernizmin büyülü gerçekçiliği de kapsayan bir hakimiyet alanına sahip olduğunu ifade eder. "Modernizmin reddettiği geleneksel anlatım tarzları ve folklorik unsurlar, postmodern edebiyatla birlikte yeniden kullanım alanına sokulur. Büyülü gerçekçilik, bir anlatım tekniği olarak postmodern edebiyat tarafından görüngenü dünyası ile metafizik alanı yan yana getirmek için kullanılır." (Yücel, 2023:11).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren gerçekliğin algısında büyük bir değişim gerçekleşmiş, "sanal" ile "gerçek" arasındaki fark tartışılır olmuştur. "Bundan böyle gerçeğin akılcı bir görünümüne sahip olmasına gerek yoktur, çünkü 'gerçek' ideal ya da olumsuz süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçebilecek) bir durumda değildir." (Baudrillard, 2022:17). Günümüzde etkilerinin daha da belirgin olduğu bu sanal dünya gerçeği, kurmaca ile gerçek arasındaki karşıtlığı da silikleştirmiş, neyin kurmaca neyin gerçek olduğu tartışılırken hayatın bir "oyun" mantığı ile işlediği gerçeği, Batı sinema

endüstrisinin yapımları, internet ve sosyal medya aracılığıyla postmodern çağın insanı olan yirmi birinci yüzyıl insanının da zihnine yerleştirilmiştir.

Günümüz insanı kendisinden önceki kuşakların hiç yaşamadığı kadar sanal ile içi içedir ve teknolojinin giderek yaygınlaşmasıyla sanalın zihinlerdeki yeri katlanarak artacak gibi görünmektedir. Bu durum postmodern düşünür Baudrillard'ın ifadesiyle, sanayi ötesi toplum olarak nitelendirilen günümüz insanının içinde yaşadığı *hiperrealite* (hipergerçeklik) terimi ile açıklanabilir. Hipergerçeklik, görüntü ile gerçek arasındaki farkın ortadan kalktığı, iletişim alanındaki devrimin her şeyi dijitalleştirdiği, alt (popüler) kültür ile üst kültür arasındaki farkın silikleştiği bir gerçekliktir (Şaylan, 2016, s. 303-304).

Çalışmanın bundan sonraki kısmında postmodernizmin modern romandaki yapısal unsurlara yönelik açılımları ve edebiyatta kendisine uygulama alanı bulduğu teknikleri üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda postmodernizmin edebî eserlerdeki temel unsurları olan üstkurmaca, metinler arasılık, çok seslilik, oyun ve karnaval açılımları başta olmak üzere, modern romanın yapısal unsurları olan kurgu, kişiler kadrosu, zaman, mekân ve bakış açıları ile modernist ve postmodernist anlatım teknikleri ele alınmış; sonrasında büyümlü gerçekçiliğin postmodern anlatının içerisinde konumlandırılmasına dair tespitler üzerinde durularak dine ve tarihe bakış noktasında postmodern romanın özellikleri irdelenmiştir. Son olarak polisiye unsurun postmodern anlatıdaki yeri ve yabancılaşma kavramları incelenmiş; dil üzerinde önemle duran postmodernizmin, romandaki dil ve anlatıma dair tutumu ele alınmıştır.

3.2.1. Üstkurmaca

Anlatmaya bağlı edebî metinlerin hepsinde bir vaka (olay) ya da vakanın ortaya çıkardığı bir sonuç veya durum üzerinden kurgulanan bir anlatım söz konusudur. Yazarın kurgusal bir plan dâhilinde bu olayı ya da durumu okuyucuya anlatıcı aracılığıyla aktardığı gerçeğinden hareketle edebî eserin kurmaca (fiktif) yönü önem kazanır. Yazarın muhayyilesinde oluşturduğu bir kurmaca evreni söz konusudur. Kurmaca evreni olarak ifade edilen bu âlem, kısaca “*İtibarî âlem*”dir. “...itibarî âlem, haricî âlemin bir düşünce sistemi etrafında sanatkâr tarafından yararlanılması neticesi vücut bulur.” (Aktaş, 1984:14) şeklinde ifade edilen anlamıyla kurmaca evreni, sanatçının hayal dünyasıyla şekillenir.

Tahkiye esasına dayanan edebî türler başlığı altında incelenen roman türünde yukarıda bahsedilen kurmaca (fiktif) kavramı önemli bir unsurdur. *Roman Dünyası ve İncelemesi* adlı eserinde Hüseyin Gümüş, romanı; biyografiden, otobiyografiden, yaşanılan olaydan, ifade tutanağı tarzından, seyahat yazılarından, tarihe dayalı eserlerden ayıran unsurun fiktif unsuru olduğunu açıklarken “Burada söz konusu en güç mesele, romancıya bağlı olarak “gerçek” unsurunun kullanılması ve bu gerçeğin “fiktif” unsura dönüşmesi meselesi” (Gümüş, 1989:21-22) olduğunu ifade eder. Romanda anlatılan her şey gerçek dışı mı sayılmalı yoksa romancıya bağlı olarak anlatılan her şeyin gerçeğin ta kendisi mi olduğu sorusu edebiyat kritiğinin de gündeminde yer alır. Edebiyatın gerçeğe bakışı değiştikçe estetiğinin de değiştiği göz önünde bulundurulduğunda klasik romandan modern romana geçildiği, ondan sonra da postmodern eğilimlere yönelik açılımların ortaya çıktığı görülür.

Dış gerçekliğin yansıtılması noktasında haricî âlem yansıtmacı /mimetik estetiğin roman türünde çok önemli gördüğü bir alandır. Tabii ki yıllar içinde gerçeğin algılanışındaki ve “zaman” olgusunun yorumundaki büyük değişim, roman türünün de kurmaca dünyasına bakışını değiştirmiştir. Yeni gerçeklik olarak ifade edilen bu yeni kurgusal yaratım anlayışında, “Neden-sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurguluyordur yazar artık” (Ecevit, 2021:31). Ecevit’e göre sanatçının tam olarak kavrayamadığı, bu nedenle de doğrudan yansıtmasının söz konusu olamayacağı *yeni gerçekliğin* dile getirilmesi için onu, soyut düzleme taşıyacağı yeni tür bir biçimci estetikle birlikte ele almak gerekir (Ecevit, 2021, s. 32). Yani gerçeğin algısı değiştiğinde gerçeği dile getiren sanatsal estetiğin de değişmesi söz konusudur. Bu değişimin edebî eserin kurgusunda da kendini göstermemesi mümkün değildir.

Avangard yazarın bu tutum değişikliği kurgu konusunda önceki tutuma karşı köklü bir değişimi ifade eder. Geleneksel anlayışta olay örgüsünü izah eden kuramsal açıklamalar neden-sonuç ilişkisini özellikle vurgularken yeni gerçeklikte bu ilişki bilinçli olarak kırılır. Geleneksel anlayıştaki bu durumu açıklayan “Olay örgüsü de olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir. ‘Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü’ dersek öykü olur. ‘Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü’ dersek olay örgüsü olur. Bu, içine gizem katılmış bir olay örgüsüdür ve üstün gelişme olanakları bulunan bir örgü biçimidir.” (Forster, 2014:128) şeklindeki anlatım, modern ve postmodern çizgiyi birlikte yansıtan avangart eserler öncesindeki

tutumu gösterir. Postmodern yazarlar ise burada izah edilen neden-sonuç düzleminde yaratılan kurgu tasarımı kullanmadan hareket etmişlerdir.

Postmodern romanın yansıtmacı romandan farklı olarak gerçeği üzerine ayna tutulmuş gibi yansıtmak durumunda olmadığı, kurmaca dünyanın kendine has sanal evreni içerisinde anlatısını oluşturduğu bir yapıda hareket ettiği görülür. Yirminci yüzyıldaki avangart eğilimin sonucunda oluşan postmodern anlatıda, “Edebiyatın konusu ne gerçekçilerin *dış dünyası* ne de romantiklerin ve modernistlerin *iç dünyalarıdır*.” (Ecevit, 2021:103). Gerçekçilerin dış gerçeğe kendilerini çok fazla kaptırmalarının yanında romantiklerin ve modernistlerin de insanın iç gerçekliği ve psikolojisi üzerinde fazlaca durmaları postmodern anlatının öncelik verdiği alanlar değildir.

Bu noktada okurun önemsendiği ve ona, kurgusal düzlemin içerisinde yer verilmesini sağlayan üst kurmaca, metinler arasılıkla birlikte, postmodern romanın temel bileşenlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Çünkü artık “edebiyat kendini anlatmaktadır postmodern edebiyatta.” (Ecevit, 2021:188). Kendini anlatan postmodern roman yazma sürecini tüm yönleriyle anlatının kurgusuna dâhil etmekten çekinmez. Postmodern kurgu, yazar-anlatıcı ile okurun bulunduğu ve yazma sürecinin içerisinde yer aldıkları bir birliktelikten beslenir. Gerçeklik algısındaki değişimin edebî esere yansıyan taraflarından biri de onun kurgu düzeyindeki değişimleri de beraberinde getirmesidir. Gerçeği yansıtmak durumunda kalan yansıtmacı/realist yazarların aksine postmodern anlatıda kurmaca ile nesnel gerçeklik arasındaki ayrım, postmodernistlerce ortadan kaldırılmış; kurmaca evreni üzerinden yeni bir kurgu düzeneği yaratılmıştır. Doğası gereği modernist tavrın karşısında yer almak durumunda kalan postmodern yazarlar, okuru, bir oyun olarak gördükleri anlatının içerisine bir figür olarak katma çabasındadırlar. Bu doğrultuda başvurdukları yöntemlerden biri de üstkurmacadır.

Kısaca edebî anlatıdaki kurmaca dünyanın, nesnel gerçeklikten farklı kurgusal bir gerçeklik olduğunun okuyucu ile paylaşılması ve metin içerisinde metnin yazılış sürecinin işlenmesi olarak tanımlanan üstkurmacada, yazar bunu üç değişik yolla tasarlar. Bu üstkurmaca senaryoları sırasıyla şu şekilde gerçekleşir:

- a- metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisinde konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme,
- b- Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerini nesnel gerçeklik- kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme,
- c- Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin bir figür olarak belirginleştirme.” (Sazyek, 2002: 601-605).

Postmodern anlatının kurgu içinde kurgu tasarımı ile bir oyun yaratımı olduğu düşüncesinden hareketle, üstkurmaca, anlatıyı kaleme alan yazarın metnin yazma serüveninin ve anlatının bizzat kendisinin sanal bir ürün olarak kurmacanın kendisi olduğu gerçeğini ifade etmesidir. Postmodern anlatıda anlatıcı okurla karşılıklı konuşarak onu da eserdeki figüratif kadronun içerisine dâhil eder. Okuyucuyu oyunun içine çekerek postmodern anlatının her seferinde yeniden yaratımını hedefleyen anlatıcı/yazar kurmaca gerçeklik ile nesnel gerçeklik arasındaki ilişkiyi, realistlerin aksine, sürekli hatırlatır. Okuyucu kurmaca evreninin içerisinde olduğunu unutmadan eserin içerisine dâhil olur ve edebî anlatı bu yönüyle yazar-metin-okur üçgeninde kendisini tamamlar. “Yeni metinlerde okur, yazarın metni birlikte kurguladıkları *oyun arkadaşısıdır*, düşünsel ya da ideolojik değil, tümüyle estetik düzlemde oluşan bir birlikteliktir bu.” (Ecevit, 2021:129). Bu hâliyle okurun bir şekilde metne yaklaşması ve edebî sürecin içerisinde yer alması postmodern anlatının, modern anlatıdaki seçkinciliğe karşıt tavrı olarak da okunabilir. Edebiyatın bizatihi kendisinin edebî metnin içerisinde bir şekilde konumlandırılması postmodernizmden önceki akım veya yönelişlerde de görülen bir durumdur. Postmodernist yazarlardan önce de kurmaca içinde kurmaca örneklerine rastlanabilir. Divan edebiyatında mesnevilerde bulunan sebab-i telif bölümlerini ve Yakup Kadri’nin *Yaban* romanındaki Ahmet Celal’in hatıra defterini üstkurmaca örneği olarak gören yorumlar da vardır. (Sağlık, 2014, s. 68)

Aynı şekilde Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Mahur Beste* romanının sonunda “Mahur Beste Hakkında Behçet Bey’e Mektup” adlı yazısının öykü ve karakter kurgusallığına ilişkin ipuçları taşıdığını dile getiren Mustafa Zeki Çıraklı, yaratılan kahramanın bir kurgu olduğunu açıkça belirten yazarın (Tanpınar’ın) bu tutumuyla romanın kendisine atıfta bulunduğunu ve kendi kurgusallığını ifşa ederek romanın postmodernist bir anlatıya dönüşme sinyalleri verdiğini ifade eder (Çıraklı, 2015, s. 33).

Ancak postmodernistler edebî eserin yazılış serüvenini kurguya dâhil etmeyi bilinçli bir tutum olarak özellikle tercih ederler. Okuru sürecin içine çekmek gibi bilinçli bir misyonun gereği olarak üstkurmacyı edebî anlatının merkezinde görünür kılarlar. Postmodernistlerdeki bu bilinçli tutumu dile getiren Hayriye Ünal, üstkurmacyı ifade ederken bu farkı da şöyle izah eder:

“19. yüzyıl romanlarında da yer yer dil ve edebiyat konuları işlenmiştir; ancak postmodern döneme has sayılan üstkurmaca özbilince sahiptir ve ironi yaratır. Üstkurmaca edebiyat eserinde anlatıcılar metnin düzenlenişi ile yakından ilgilidir. Anlatıcı sık sık kendisinin bir kurgu olduğunu ve asıl yazarın varlığını hatırlatır. Zaman zaman okura seslenilerek okurun varlığı da kurgunun bir parçası olarak eserin oluş sürecine dâhil edilir. Basitçe özetlemek için bir örnek vermek gerekirse,

Calvino'nun bir romanına 'İtalo Calvino'nun yeni romanı Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu romanını okumaya başlamak üzereyin' diyerek başlaması." (Ünal, 2008: 291).

Dikkat edilirse bu ifadeler, üstkurmacyı bir özbilinçle ele alan postmodernistlerin bu sayede bir ironi yakalamak düşüncesinde olduklarını ortaya koyar. Yazar, okuru ve yazma serüvenini edebî metnin kurgusuna dâhil ederek üstkurmaca düzleme ulaşır.

3.2.2. Metinler arasılık

Postmodernizmin edebî anlatılarda öne çıkan özelliklerinden biri de metinler arasılık kavramıdır. Üst kurmaca ile birlikte denilebilir ki metinler arasılık postmodern anlatının iki sacayağından biridir. Metinler arasılık, "kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel anlamıyla bir 'yenidenyazma' (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir." (Aktulum, 2014:16).

Metinler arasılık olarak bilinen bu kullanım tarzı edebî eserlerde çok eskiden beri kullanılagelen bir yazım ve ifade biçimidir. Yazılan her eserin, bir şekilde, kendisinden önce yazılan eserlerden birtakım izler taşıdığı, onların üslup özelliklerini, biçimsel görünümünü ya da kurgusal yapılarını anımsattığı genellikle kabul edilir. Postmodern edebiyatın metinler arasılık konusundaki yaklaşımı bu kullanımın nazire, iktibas, intihal, gibi önceki kullanımlardan farklı olarak bilinçli bir tercihe dayanıyor olmasıdır. Bilinçli bir tercihle metne yaklaşan yazar eserini metinler arası düzlemde hareket ederek yeniden yaratır. Kuramın önemli isimlerinden Julia Kristeva' ya göre metinler arasılık, "metnin, metinlerarası olmasının nedeni, onun alıntılanan ya da taklit edilen başka unsurları kapsamaması değil, onu üreten yazının önceki metinleri bozup bir yeniden dağılım işleminden geçirmesindedir." (Kristeva'dan akt. Aktulum, 2014:37).

Metinler arasılık ile amaçlanan şeyin eski metinleri kuru kuruya taklit etmek olmadığını altını çizen Yıldız Ecevit de metinler arasılığı modern sonrası edebiyatın biçimsel yeniliklerinden biri sayarak yeni tür yazarın metin yazarken somut yaşamdan değil de eski metinlerin dünyasından esinlenerek yazdığını ifade eder. Ona göre eskilerin taklitçilik diye aşağıladıkları bu yeni yönelim, çağ edebiyatının biçimsel yeniliklerinden ve ana kurgu öğelerinden biridir (Ecevit, 2021, s. 196).

Türk edebiyatı içerisinde tarihte metinler arasılık bağlamında değerlendirilebilecek örnek kullanımlar edebiyat tarihi alanında çalışanların karşısına sıkça çıkmaktadır. Örneğin tasavvuf edebiyatının son büyük şairi Şeyh Galip'in, *Hüsni ü Aşk* adlı mesnevisini yazarken pek çok eski mesneviden etkilenmiş olduğunu ve bunu açıkça söylediğini Haluk

İpekten, *Şeyh Galib Hayatı Sanatı Eserleri* adlı eserinde şöyle belirtir: “Galib bunu eserinin başında ‘Esrârını Mesnevîden aldım / Çaldımsa da mîrî malı çaldım’ beytiyle kendisi de açıkça ve övünerek söylemiştir.” (İpekten, 2005:19).

Metinler arası sayesinde bir metnin olduğu bağlam mutlaka öncekinden farklı olacaktır. Ancak iki metin arasındaki etkileşimin boyutu da hiçbir zaman tam olarak ölçülemez. Çünkü “bazı metinlerarası ilişkileri kesin olarak ispat edebilmenin mümkün olmayacağı” (Atik, 2017:14) akıldan çıkarılmamalıdır. Şerefnur Atik, metinler arası ilişkilerin kültürler arasındaki ilişkilere de işaret ettiğini belirttikten sonra; farklı metinler arası ilişki örneklerini göstermek söz konusu olduğunda, araştırmacının yapacak olduğu çalışmayı en eski örneklerden başlayarak yenilere doğru ilerletmesi gerektiğini ifade eder (Atik, 2017, s. 14).

“Postmodern metnin doğasının da postmodernizmin en az kendisi kadar karmaşık, paradoksal ve hatta belli bir kalıba sığmayacak kadar tanımsız olduğu” (Emre, 2004:101) düşüncesiyle hareket edildiğinde postmodern metnin, oluşumu itibariyle tek türden stabil bir yaratımın sonucu olmadığı düşünülebilir. Postmodern yazar, metnini kurgularken modern veya klasik edebiyatın kurallarını hesaba katmayı reddeder. Çünkü postmodern yazar, kendi yaratım sürecinde başkalarının metinlerinden yararlanmayı ya da kendi metni için başkalarının metnini bir çıkış noktası olarak saymayı kendisi için bir sorun olarak görmez.

Metinler arası kavramı postmodern romandan önce de edebiyatın içerisinde yaygın olarak kullanılan bir kavramdır. Ancak postmodern romanla birlikte önceki kullanımlarından farklı bir düzeyde kullanılmaya başlanmıştır. Postmodern romanın metinler arası kavramına bakışının klasik ve modern romanın bakışına göre farkı “Klasik ve modern romancı, başka metinlerden aldığı malzemenin mahiyetini değiştirmeden, bozmadan, onun aslı karakterine saygı duyarak işine yaradığı ölçüde kullanıyordu. Postmodern romancı ise tam tersine aldığı malzemenin yapı ve mahiyetini değiştirerek, bozarak yeniden üreterek, oyun haline getirerek kullanmaya çalışıyor.” (Çetin, 2013:211) olmasından kaynaklanmaktadır.

Metinler arası anlatı düzleminde bir yeniden üretim tarzı olarak görülebilir. Postmodern anlatıda bir metnin kendisinden önceki metinlerden etkilenmiş olması onun estetik değerine dair olumsuz bir yargıyı gerektirmez. Metinler arası düzlemde yazarın kendi öz-yaratımı dışında başka eserlerden yalıtık bir metin oluşturabilmesi mümkün değildir. Her eser ve dolayısıyla her yazar kendisinden önce yazılmış anlatılardan izler taşır. Yazar kendisinden önce yazılmış metinlerden kendi özgün üretimini gerçekleştirir.

“Metinler arası sürecin etkin rol oynadığı metin üretiminde ‘doğurgan metin’lerin ortaya çıkması kaçınılmaz olur. Yani metinler arası alışverişin ve ilişkisel bağlayıcılığın yaygın olduğu bir ortamda dönüşüm geçiren her yeni eser bir sonraki eserin üretimi için bir ön hazırlayıcı işlevini üstlenir” (Bulut, 2018:7).

Postmodernistlerin gerçeği ele alış biçimleri ve çoğulculuk prensipleri onların metinler arası kavramına yaklaşımını da etkilemiştir. Bir bütünlük arz eden klasik ve modernist metin algısı, postmodernistlerin metinler arası üzerindeki tutumlarıyla değişmiş; “Metinler arası bir görüngüde tanımlanan metin bir alıntılar mozaığı, son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam olarak tanımlanır.” (Aktulum, 2014:10) olmuştur. Ayrıca Aktulum, postmodern söylemi geleneksel söylemden ayıran en temel özelliği olarak onun metinler arası düzlemde farklı alanlara açılabilir olmasını sayar.

Postmodern söylemle birlikte metinler arası olgusu, edebiyat eleştirisi alanında yeniden algılanmaya ve tanımlanmaya başlanan bir konumdur. 1960’lı yıllarda Julia Kristeva ile edebiyat eleştirisinin önemli bir alanı haline gelen metinler arası kavramının yazınsal eleştiri alanında ortaya çıkmasında ve kavramın kökeninin anlaşılmasında Rus biçimcilerin, özellikle de Mihail Bakhtin’in adı geçmektedir (Aktulum, 2014, s. 12-14). Bakhtin özellikle karnaval ve söyleşim kavramlarına dair görüşleriyle kendisinden söz ettirmeyi başarmış Rus düşünürü ve yazardır.

Kaan Murat Yanık’ın bu çalışmada incelenen romanlarında metinler arası ilişkiler olarak alıntı, anırtırma, parodi, pastiş, ironi, alaycı dönüştürüm ve montaj teknikleri üzerinde durulmuştur. Yanık, romanlarında metinler arası düzleme dair ilişkileri kullanırken, postmodern yazarların anlayışına uygun olarak, bilinçli bir yaklaşımla hareket etmiş ve metinler arası ilişkilerini, okurun sanatsal sürece dâhil olduğu ve bu sayede nitelikli okuma sürecinin birlikte yaratıldığı bir tasarım olarak planlamıştır.

3.2.2.1. Alıntı

Bir metinler arası ilişki yöntemi olarak alıntı kısaca bir metnin bir kesitinin başka bir metin içerisinde kullanılarak kendisine yeni bir anlamın katılmasıdır. Özetle alıntı, “bir söylem biriminin başka bir söylemde yinelenmesi” (Aktulum, 2014:77) olarak ifade edilir. Alıntı, metinler arası ilişkinin en çok tercih edilen biçimidir.

Alıntı, postmodern romanın kurgusunda yer alırken onun çoğulculuğa yaslanan yönünü de ortaya koyar. Yazar-anlatıcının bilinçli bir tercihle kendisinden önce yazılan metinleri kendi metninin yapısına dâhil etmesi anlatının çoksesli yapısına da hizmet eder.

Metinler arasılık kuramında öne çıkan isimlerden biri olan Mihail Bakhtin'in "söyleşim" adını verdiği alıntı, yazarın sadece başka yazarların yapıtlarını kendi eserinde italik olarak kullanması değil, bizzat yazarın kendi yapıtlarından da "öz-alıntılar" yapabileceği bir kavramı karşılar (Aktulum, 2014, s. 79-81).

Söyleşimcilik olarak ifade edilen ve metinler arası ilişkilerin boyutunu gösteren bu kavram "her sözcenin yalnızca bir söyleyenin ürünü olmadığı, söyleyenle dinleyen arasında ortak etkileşimin sonucu olduğu, hiçbir söylemin de anlamsal olarak el atılmamış olmadığını anlamak" (Aktulum, 2014:34) şeklinde temel bir mantığa dayanır. Bu kurama göre yazılan her bir metin anlamsal olarak başka metinlerle, metinler arası ilişkilerin alanı içerisinde incelenebilecek ortaklıklar içerir.

Edebî alıntı olarak romanın yapısı içerisinde kendini gösteren bu kullanıma, "Roman dokusuna monte edilen, hazır metin parçası, bir edebiyat alıntısıysa, buna roman sanatında *zitaition* yani alıntı tekniği adı veriliyor." (Aytaç, 2012:46). Aytaç, bu minvalde edebî alıntıyı açıklarken okuyucu ile yazarın ortak kültür dünyalarından olması durumunda alıntının amacına ulaşabileceğini, böylece yazarın planladığı etkiyi yakalayabileceğini ifade eder. Aytaç'a göre romancıların başvurdukları kaynaklar genellikle onların ilişki içinde oldukları kültür ve dünya görüşlerini ortaya koyacak niteliktedir (Aytaç, 2012, s. 46).

Metinler arası ilişkiler bağlamında bir yazarın başka bir yazardan etkilenmesi metinler arasılık yöntemlerini kullanması için tek başına yeterli değildir. Başka amaçlar ya da ihtiyaçlar, metinler arası ilişki yöntemlerini kullanmak noktasında postmodern yazarı motive eden unsurlar olarak kendini gösterebilir. "Bir yazardan alıntılar yaparken, bir metne gönderirken ya da yansılama yöntemine başvururken yazarın aradığı başka bir yazarı ya da metni eleştirmek, gülünç kılmak, onun kurduğu yetkeye son vermek, kendi metnine daha da açıklık getirmek ya da bir metinde aktarılmak istenen düşünüyapıyı tersyüz etmek vb." (Aktulum, 2014:214) nedenler metinler arasılık yöntemlerinin kullanılmasında etkili olabilir. Metinler arası ilişkiler bağlamında her türden metinle postmodern metnin arasında gelişen bu etkileşimin postmodern çoğulculuk felsefesiyle bağdaşan bir yönü de vardır.

3.2.2.2. Anıştırma

Metinler arasılık yöntemlerinden biri olan anıştırma bir metin içerisinde herhangi bir şeyin adının zikretmeden onu anımsatacak bir şekilde kullanmaktır. Anıştırmada bir

kavramı, olayı ya da olguyu açıkça söylemeden çağrıştırmak söz konusudur ki şiir sanatı içerisinde telmih söz sanatı başlığı altında örnekleri edebiyatımızda görülebilir.

Anıştırmada telkin söz konusudur. Bu sayede “Açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşüncüyü uyarma biçimi olan anıştırmada söylenmesi gereken şey açıkça, doğrudan belirtmek yerine yalnızca telkin edilir (Aktulum, 2014, s. 87). Anıştırma postmodernizmdeki anlatmak istediği düşüncüyü açıkça ifade etmeden bir oyunun parçalarını çözer gibi hareket etme mantığı ile birlikte değerlendirilebilir.

Bir metin yazarı anıştırma yaparken “bir resme, bir müzik parçasına, ortak bir duyguya, bilime, siyasete, dine, kısaca yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye anıştırma yapabilir” (Aktulum, 2014:88). Bu yönüyle anıştırma sadece postmodern roman örneklerinde değil, modern ya da klasik edebiyat içerisinde kullanım alanı epey fazla olan bir yöntemdir.

Anıştırma alıntıdan farklı olarak alıntı yapılan şeyi direkt olarak bünyesine kabul etmez. Onu tırnak işareti içerisinde, kelime kelime kullanmaktan farklı olarak onun çağrıştıracak örtük bir kullanım tarzı vardır. Anıştırmayı edebî metin içerisinde keşfetmek bu nedenle alıntıya göre daha zordur. Anıştırmayı çözecek ip uçlarını yakalamak için gerekli olan donanıma sahip olmak, okurun niteliği ile doğru orantılı olarak artan bir korelasyon içerir. Telmih sanatından örnek vererek açıklamak bu noktada konunun kavranmasını kolaylaştıracaktır:

Avâzeyi bu âleme Dâvûd gibi sal

Baki kalan bu kubbede hoş bir sada imiş (Baki)

Bu beyitte anıştırmayı çözebilmek için Davud peygamberin sesinin güzel olması bilgisine sahip olmak gerekir. Anıştırmanın “dolaylı bir iktibas” olduğunu ifade eden Hakan Sazyek de anıştırmanın telmih sanatı ile olan benzerliğine dikkat çeker. Anıştırma telmihten farklı olarak daha özgün ve kişisel tasarrufa bağlı olarak gelişirken telmih daha klişe bir yapıya sahiptir (Sazyek, 2002, s. 607).

3.2.2.3. Parodi

Sadece postmodern edebiyatın değil öncesinde yansıtmacı yazarların ve modern edebiyatın da önemli konu başlıklarından biri olan parodi, yazılan yeni metnin kendisinden önce yazılan metinleri konu bakımından örnek almasıdır. Parodinin kullanımı açıklarken Kubilay Aktulum, onu Aristo'nun *Poetika*'sında şiiri açıklarken kullandığı yüksek (soylu) edebiyat ile alçak (sıradan) edebiyat arasındaki fark üzerinden

değerlendirir. Destan gibi soylu bir metin ile alay etmek üzere parodinin kullanıldığını, edebiyat alanında uygulanan parodinin bir metni başka başka amaçlar için kullanmak ya da ona yeni anlamlar yüklemek şeklinde tanımlandığını ifade eder. Özetle yansılama yani parodi yergisel olma amacından daha fazla, eğlendirme amacına yöneliktir. (Aktulum, 2014, s. 94-95).

Hakan Sazyek de makalesinde parodinin bütüncül ve kısmî olmak üzere iki ayrı formda uygulanabildiğini, bunlardan birincisinde yazarın örneksediği metnin içeriğini ana konu bağlamında dönüştürerek kendi eserine uygularken zaman, mekân, figüratif kadro, kültürel ortam açılarından özgün bir metin oluşturmakla birlikte örneksediği metnin ana konu şablonunu uyguladığını; ikinci formda ise kısmî bir kullanımla örneksen metne ait bir parça, cümle, başlığın özgün yapısıyla yeni metne aktarıldığını, bu yönüyle kısmî nitelikli parodi kullanımının “iktibas” sanatına benzediğini ifade etmiştir (Sazyek, 2002, s. 612).

Yıldız Ecevit ise metinlerarası evren olarak tanımladığı bu yeni eğilimde üstkurmacyı da metinler arasılığın bir türevi sayar. Edebiyatın dış dünyayı anlatmaktan çok, kendine yöneldiğini, geleneksel anlatılara benzemeyen bu yeni tarzda üstkurmaca yazarının çoğu kez kendi ürettiği yazıların yanı sıra başka yazarlar tarafından üretilmiş malzemeleri de kullandığını ve onlardan yola çıkarak yeni metinler ürettiğini ifade eder. Artık somut gerçekliğin yerini metinlerin dünyası almıştır ve içinde yaşadığı gerçeğe yabancılaşan çağın yazarı, başka eserleri parodi/pastiş düzleminde yansıtırken yazarın “...başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkarak *ikinci elden* yeni bir kurmaca yaratması” (Ecevit, 2021:114) söz konusudur.

Nurullah Çetin ise metinler arası ilişkiler içinde parodiyi gülünç taklit olarak ele alır ve onu, “Ciddî bir anlayışla yazılmış belirli türde üretilmiş bir metni, ana özelliklerine, şekil unsurlarına, temel motiflerine ve kurgusun bağlı kalıp onu gülünç kılarak benzerini yapma” (Çetin, 2013:218) olarak tanımlar. Parodi ile gülünçleştirilerek taklit edilen metnin içeriğini, yaklaşım biçimini, kişilerini, olaylarını, davranış biçimlerini alaya, hafife alma ve eleştirme amacı olduğunu ifade eder (Çetin, 2013, s. 218).

Postmodernist romanın üstkurmaca ile birlikte temel özelliklerinden bir olan metinler arasılık kavramı, tekrar belirtmekte fayda var, kendisine nitelikli okur arar. Çünkü metinler arasılık ilişkilerini tespit etmek okuru edilgen durumdan çıkararak estetik nitelikler taşıyan zarif bir oyunun aktif figürlerinden biri haline getirir. Çünkü “Çağcıl edebiyatın anlam belirsizlikleriyle dolu olan romanları, kolay çözümlenecek türde

metinler değildir. Birçok anlama çağrı çıkaran bu metin dokularında okurun işlevi büyüktür” (Ecevit, 2021:128).

Postmodern metin okuyucunun her okuyuşunda yeniden yaratılan, yeniden kurulan bir oyun düzeneğidir. Okurun postmodern anlatıdaki estetik zevki yakalamak için oyunun içerisinde kendisini konumlandırması gerekir.

3.2.2.4. Pastiş

Metinler arası ilişkiler içerisinde üzerinde önemle durulan başlıklardan biri de pastıştır. Postmodern anlatıda yazar, metinler arası ilişkileri olarak kendisinden önce yazılmış metinleri sadece konu bakımından örneksemez, aynı zamanda onları üslup özellikleri bakımından da taklit eder. Bu anlamda pastiş; metni konu, tema ve muhteviyatı yönüyle değil de biçim özellikleri yönüyle örneksemektir.

Hakan Sazyek’e göre pastiş, “postmodern romanda biyografi, otobiyografi, bilimsel metin vb. söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi, söylence gibi türlere özgü üslup öğelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslubu edinmek şeklinde kullanmaktır.” (Sazyek, 2002:608).

Nurullah Çetin eserinde pastişi, ismini vermeden açıklar ve onu üslup taklidi olarak ele alır. Çetin’e göre üslup taklidi ya ciddî bir taklit olarak taklit edilen metnin üslubunu ciddiye alıp öneme ve değerine saygı gösterilerek yapılır ya da alaylı şekilde metni üslubu taklit edilir. (Çetin, 2013, s. 217).

“Öykünme” kelimesini pastişin Türkçe karşılığı olarak veren Kubilay Aktulum, pastiş ile parodi ve alaycı dönüştürüm arasındaki farklara değinirken şunları söyler:

“Yansılama, özgün, soylu bir metnin (destan, trajedi) konusunun ya da eyleminin, köken metindeki konudan ya da eylemden farkı, ancak yine de uyarlamanın gerçekleştirilebilmesi için yeterince benzerlik sunan gerçek, sıradan bir eyleme/konuya uyarlanmasına; alaycı dönüştürüm ise eylemi, yani içeriği (konuyu), adlarıyla birlikte kişileri, özgün metindeki nitelikleriyle olduğu gibi saklayarak yalnızca soylu bir metin biçemi yerine sıradan bir biçim kullanarak değiştirmeye dayanır.” (Aktulum, 2014:106).

Alaycı dönüştürüm ile birbirine benzeyen pastiş için aralarındaki fark da önemlidir. Alaycı dönüştürüm ile pastiş bir metnin üslubu ile ilgili ilişkileri ifade ederler. Yalnız alaycı dönüştürüm bir metnin biçimini hedef alırken yeni bir metin oluşturur; pastiş ise sadece taklit ile yetinir ve yeni bir metin oluşturmaz (Aktulum, 2014, s. 106).

Postmodern bir metinde şüphesiz ki pastişi de tespit etmek için okurun niteliği önemlidir. Anlatının sırlarını çözmeye çalışırken okurun oyunun bir parçası olabilmesi için ön okumalarının yeterli olması ve estetik duyargalarının açık olması gerekir. Postmodern

anlatıyı çözmek noktasında olan bir okur için okunan metnin üslup özellikleri ile başka metinlerdeki üslup özelliklerinin birbirini ne kadar taklit ettiğini keşfedebilmek okurun edebî birikimi ile doğru orantılı olacaktır. Çünkü postmodern yazarın kendisi “...metinlerle oyun oynamaktadır” (Yalçın-Çelik, 2005:50) ve okuru da metinler arasılık ve üstkurmaca düzlemle birlikte bu oyunun içine katmaktadır.

3.2.2.5. Montaj

Temelde sinema endüstrisinin bir tekniği olarak öne çıkan montaj kavramı edebiyatta da kendine yer edinmeye başlamış, postmodern romanın önemli bir unsuru olan metinler arasılığa ait bir teknik şeklinde literatürde üzerinde durulan açılımlardan biri olarak görülmüştür.

Tanım itibariyle edebiyatın içerisindeki bit teknik olan montaj, “Yazarın gerçekliği çok boyutlu yansıtmak amacıyla çok çeşitli alanlardan hazır ifade kalıplarından yararlanması, bu kalıpları romanın anlatım dokusuna ustalıkla monte etmesidir.” (Aytaç, 2012:45). Burada özellikle postmodernistlerin gerçeğe bakışı üzerindeki temel farklılık ve montaj tekniği sayesinde metnin kurgusal düzleminde çeşitlilik yakalanması düşüncesi dikkat edilmesi gereken noktalar olarak öne çıkmaktadır.

Bu noktada montaj tekniğinin edebî eserin kurgusunda oluşturduğu etkiyi anlatırken Yıldız Ecevit de *Tutunamayanlar* üzerinden örnek verir ve Oğuz Atay’ın montaj tekniğini bilinçli olarak tercih etmesiyle romanda “zamandizinsel öykü anlatımının montaj kalıplarıyla delinerek ikinci plana itildiği çokkatmanlı metaforik bir doku” (Ecevit, 2021:105) oluşturduğunu, bunun sayesinde de romanın Türk edebiyatındaki modernist çizgideki ilk roman olduğunu ifade eder (Ecevit, 2021, s. 105).

İsmet Emre de montajı modern metnin bir parçası olarak gören anlayışı varlığını inkâr etmemekle birlikte montajı postmodern metnin vazgeçilmez unsurlarından bir olarak saymakta ve montajın, postmodern anlatının ruhuna uygun olduğunu, “Özellikle, modern metin anlayışının unsurları arasındaki düzeni sağlayan bağları ortadan kaldırarak, metni bir organizma olarak düşünürsek, onu her birimi birbiriyle uyumlu bir bütün olmaktan çıkarıp çelişkili, kaotik, unsurlarının birbirini reddettiği ya da iletişim sağlayamadığı parçalı, yamalı bohça bir ürüne dönüştürme yollarının en etkililerinden biri” (Emre, 2004:150) şeklindeki ifadeleriyle ortaya koymaktadır.

Montaj tekniği ile kolaj tekniğini de benzer işlevde kullanarak birleştiren Nurullah Çetin eserinde bir metnin içerisine metin eklenmesinin amaçlarını şu şekilde sıralar:

- “- Modern zaman gerçeklerinin, duygu, düşünce ve hayallerinin tek bir türdeki edebî metinle ifadesinin yetersiz kaldığı, bunun için meramı ifade etmek adına gerekli görülen her türdeki metin parçalarından yararlanmak gerekir düşüncesi.
- Kurmaca metne gerçeklik katmak düşüncesi.
-Romanla, romanın içeriğiyle tarihsel bir bütünlük sağlamak için o tarihsel dönem ilişkin metinlere yer verme düşüncesi.
- Romana biçimsel anlamda değişik bir hava katmak düşüncesi.
- Romanın içeriğini, iletisini başka metinlerle pekiştirme düşüncesi.” (Çetin, 2013:212).

Montaj ve kolaj tekniklerine bağlı olarak romanlarda görülen başlıca metin ekleme çalışmaları olarak “Gazete haberi, resmî evrak, tarih kayırları, faturalar, bildirimler, ansiklopedi maddeleri, günlük, mektup, şiir, âyet, hadis, şarkı, türkü, resim vs.” (Çetin, 2013:213) türlerinin metnin dokusuna eklenmesi sayılabilir.

Metinlerarası İlişkiler adlı eserinde kolaj tekniği üzerinde duran Kubilay Aktulum da kolaj tekniğini açıklarken, “Palempsest dışında, şu ya da bu metinlerarası yönetime göre, metnin dışından alınan en küçüğünden en büyüğüne kadar her ayrışik unsurun bir bütün oluşturacak biçimde montajlanıp, belli bir düzgüye göre belirlenmiş bir yapıt içerisine sokulması işleminin” (Aktulum, 2014:177) kolajla benzerliğini ifade ederek kolaj ile montaj arasındaki ortaklığa dikkat çeker.

3.2.2.6. Gülünç dönüştürüm (alaycı dönüştürüm)

Postmodern anlatı içerisinde metinler arası ilişkilerinden biri de alaycı dönüştürümdür. Alaycı dönüştürüm, “bir yapıtın konusunu ve/ya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici bir yapıt türetmek, bir ölçüde, bir başka yazarın yapıtına ait tümceleri ya da dizeleri eğlendirmek amacıyla dönüştürmek olan yansıtma’dan ayrı olarak, ondan türeyen alaycı (gülünç) dönüştürüm, yine soylu bir metnin -örneğin, destan-ylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapıtın temel içeriğini ve anlatsal devinimini yazmak” (Aktulum, 2014:101) şeklinde tanımlanır.

Alaycı dönüştürümde okuru eğlendirme amacı belirgindir. Alaya almak amacıyla yapılır. Bu yöntem sayesinde, “yazar dönüştürdüğü zemin metni ya da hadiseyi; orijinal metinde kullandığı ayrıntılar vasıtasıyla bir şekilde hatırlatır ve yazdığı metni böylece, metinler arası düzleme taşır” (Atik, 2017:42).

Alaycı dönüştürüm yönteminde mizah unsuru öne çıkar. Alaycı dönüştürümün, pastiş ve parodi ile farkını ortaya koyarken gülünç dönüştürümü bir deformasyon olarak gören Sazyek’e göre gülünç dönüştürüm, parodi ve pastişe göre daha dar kapsamlıdır, ayrıca parodi ve pastişte örneğe bir araç konumundayken alaycı dönüştürümde örneğe bir amaca dönüşür (Sazyek, 2015, s. 155).

3.2.2.7. İroni

İroni sadece postmodern bir anlatının değil genel olarak edebiyatın pek çok türü ile ilişkisi olan bir kavramdır. TDK'nin 2005 yılında yayınladığı *Türkçe Sözlük*'e göre ironinin karşılığı olarak “Gülmece.” tanımının yanında, “Söylenen sözün tersini kastederek kişiyle veya olayla alay etme” (TDK, 2005:980) şeklinde bir açıklama yapılmıştır ki bu tanım ve açıklamalar ironi kavramının daha çok günlük dildeki kullanımlarıyla ilgilidir.

Edebiyatta ironi tabii ki bu kullanımların ötesinde çok daha derin ve geniş bir kullanım alanına sahiptir. Edebî ironi denilen bu geniş ve derin kullanım alanı sayesinde ironi terimi, parodi ve hiciv kavramlarıyla da ilişki bir şekilde edebî metni anlama ve yorumlama süreçlerine dâhil edilmesi gereken bir kavramdır. Birbirine yakın olarak kullanılan bu kavramlara arasındaki ilişkiyi *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern* adlı eserinde ele alan Margaret A. Rose, ironi ve parodinin okuyucudan birden fazla mesajın şifresini çözmesini bekleyerek iletişim sürecini zorlaştıran kavramlar olduğunu ifade ederek ironiyi şu şekilde açıklar:

“İroni terimi genellikle muğlak bir karakterin söylediklerini tanımlar, bu sözlerin en az iki mesaj içeren bir şifresi vardır, bir tanesi ironi yazarının “konu hakkında bilgisi olan” okuyucuya verdiği gizli mesajdır, diğeri ise daha kolay kavranır fakat şifrenin “ironik bir anlam taşıyan” mesajıdır. En az bir edebî ironinin yapısının da görülebileceği konuşma ironisine verilebilecek örneklerden biri şöyledir: Bir kimse camdan dışarıdaki kötü havayı seyrederken dışarıyı seyreden başka bir kimsenin “Ah, ne kadar güzel bir gün!” yorumuna şahit olursa bu kimselerin söylediklerinden ya da söylemek istediklerinden başka bir şey kastettikleri anlaşılabilir. (Hava güzelken böyle bir şey söylemek çoğu zaman ironi olarak algılanmaz ve eğer alıcının, söylenen şey ile söylenen şeyin aslında farklı bir şey ifade ettiğini gösterecek olan konu arasındaki tezatlığı anlaması mümkün değilse söylenen cümlenin ironi olarak algılanması imkansızdır.) İroniyi “söylenilenden farklı bir şey kastetmek” olarak açıklayan yaygın tanımlar, ironik bir ifade ya da şifre ile verilen mesajların ikilikleri ayrıntılı ve anlaşılır bir biçimde anlatıldığı zaman daha kolay anlaşılacaktır.” (Rose, 2016:122).

İroni, postmodernistler için, “modern düşüncenin ciddiyetine ve onun gerçeklik kurgusunun çürüklüğüne yönelik bir strateji için arayıp da bulamayacakları bir araç” (Emre, 2004:161) olarak görülür. Emre’ye göre postmodernistler, ironiyi bir metnin olmazsa olmazı olarak düşünürler. Onlara göre bunun gerekçesi halihazırdaki resmileşmiş söylemi tahrip etmek için onu sarsma girişimlerinden kendilerini alıkoyamamaları ve doğrudan eleştiri yerine dolaylı eleştiriye benimsemiş olmalarıdır. Böylece postmodernistler açısından ironisi yapılmış olanın meşruiyeti sarsılmış olacaktır (Emre, 2004, s. 161-163).

3.2.3. Büyülü gerçekçilik

Gerçeklik algısının bilim, sanat ve felsefede dönem dönem farklı şekillerde ele alınmasına paralel olarak edebiyatta da gerçeğe bakış ve gerçekçilik üzerinden edebî eserin yansıtılması meselesi bir tenkit problemi olarak tartışılmalı bir konu olmuştur. Eski Yunan'da sanatı bir yansıtma aracı olarak gören ve görüngü dünyasını olduğu gibi yansıttığına (mimesis) inanılan Platon'un gerçeklik algısı (Moran, 2018, s. 21) yüzyıllar içinde çok daha farklı biçimlerde yorumlanacak, gerçek ile gerçek dışının ilişkisi ve bunun edebiyata yansıyan tarafı sürekli gündemde olacaktır.

Modernizmin akıl ve aydınlanma temelleri üzerinde yükselmesi ve bilimdeki gelişmelerin sanata yansmasıyla birlikte resim, mimari ve edebiyatta gerçeklik farklı yorumlanabilir hale gelmiştir. Bu bağlamda, Yıldız Ecevit'in, sanatın gelişme çizgisini yönlendiren etmenlerin başında, onun gerçeklikle kurduğu ilişki üzerinden yapılan yorumlamalarının sanat ve gerçeklik arasındaki sıkı ilişkiyi göstermesi bakımından göz ardı edilmemesi gerekir. Gerçeklik algısının başlangıçta mitosların, sonrasında felsefe ve teolojinin giderek de bilimin verileriyle biçimlenerek gelişmesi üzerinden okuma yapan Ecevit, gerçeklik algısının her çağda kendine özgü bir yoruma dayandığını ifade eder (Ecevit, 2021, s. 19-20).

Postmodernizmin de modernizm karşıtlığı üzerinden ele alındığında gerçeğe bakışının farklı olduğu çalışmanın önceki kısımlarında ifade edilmiştir. Özellikle nesnel gerçeklik ve kurmaca gerçeklik arasındaki çizginin belirsizleştirilerek kurmacanın gerçekle arasındaki geçirgenliğin postmodern anlayışla birlikte arttığı görülür. Postmodern yazar üstkurmaca düzlemde kaleme aldığı anlatısında sürekli olarak anlatının kurmaca dünyaya ait olduğunu okuyucuya hatırlatırken kendisini ve/veya okuyucuyu da kurmaca düzleme dâhil ederek kurmaca ile gerçeklik arasındaki geçişleri sağlar.

Gerçekçi yazar anlattıklarını nesnel gerçeklik üzerinden yorumlarken sokakta gezdirilen ayna metaforuyla kendini ifade eder. Postmodern yazar ise gerçekliği olduğu gibi aktarmak zorunluluğu hissetmez. Gerçeklik konusundaki bu durum modernistler ve postmodernistlerde realizmden çok romantizm boyutuyla kendini gösterir. Türk edebiyatında Batı'daki gibi bir gelişim göstermeyen romantizm ilk kez modernist postmodernist açılımla kendine yer bulur ki bu da gerçeklik algısındaki değişimle ifade edilebilir (Ecevit, 2021, s. 178). Nitekim Ecevit, yirminci yüzyılın avangardist eserlerini edebiyatımızdaki romantizmin gerçek anlamda ilk temsilleri olarak kabul eder.

Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı eserini edebiyatımızda büyümlü gerçekçiliğinin önemli bir örneğı olarak ele alan Derya Emir ve Hatice Elif Diler, büyümlü gerçekçiliğı, "fantastik unsurlar bolca yer veren postmodern edebiyat kuramında merkez teşkil eden akımlardan biri olarak sayar (Emir D. ve Diler, H.E., 2011, s. 54).

Postmodern romanın en temel bileşenleri olarak üstkurmaca ve metinler arasılık kavramlarının görüldüğü daha önce ifade edilmişti. Bunların yanında Berna Moran, bilim-kurgu, fantastik ve büyümlü gerçekçiliğı de postmodern roman türleri olarak sayar ve bunları gerçekçiliğı reddeden yenilikçi roman türleri olarak ifade eder. Ayrıca aralarında kesin bir sınır koyulamayan bu postmodern türlerin postmodern yazarlar tarafından, modernistlerden farklı olarak, artistik bir tutarlıkla estetik bir bütün oluşturmadan kullanıldığını, çeşitli metin türlerinin bir arada kullanılmasıyla romanın yüzeyinde bir oyun oynandığını ve karnaval görüntüsünün de bu şekilde elde edildiğini söyler. Moran'ın büyümlü gerçekçi isimler olan Gabriel Garcia Marquez, Jorge Borges ve İtalo Calvino gibi kişileri postmodernist romana bir çıkış yolu göstermeleri bakımından sayması da dikkat çekicidir. (Moran, 2009, s. 56-57).

Gürsel Aytaç da postmodern roman örneklerinden biri olarak Nazlı Eray'ın *Ay Falcısı* (1992) adlı eserini ele alır ve sanatçının eserinde fantastiğı düş ögesiyle sınırlandırmadan masal dünyasının sınırsızlığına yaklaşacak şekilde kullandığını, anlatıdaki masalsı boyutun masal dünyasını da aşarak gerçeküstü bir özelliğı ulaştığını söyler. Aytaç'a göre Nazlı Eray'ın eserinde oluşturduğı dünya, "insanın aklında, hayalinde, anılarında var olan şeyler, dış dünyada, çevresindeki somut gerçekler kadar vardır, gerçeklerle fantastik kişi için bir bütün oluşturur." (Aytaç, 2012:412). Nazlı Eray'ın fantastik gerçekçilik üzerinden oluşturduğı anlatıları gerçeğinin büyümlü bir şekilde anlatıldığı büyümlü gerçekçilik akımı içerisinde de değerlendirilebilir.

Yazdığı yüksek lisans tezinde büyümlü gerçekçiliğinin tanımını yapıp onun, fantastik ve bilim kurgu gibi türlerle arasındaki farklarını ortaya koymaya çalışan Sümeyya Nur Oranlı, büyümlü gerçeklikte olağanüstünün sıradan sunulmasının, sıradanın da olağanüstü sunulmasının esas olduğunu; gerçek dünyadaki olağanüstü olayların gerçekçi bir tarzda sunulması sayesinde büyümlü gerçekçiliğinin fantastik ve gerçeküstü edebiyattan ayrıldığını ve büyümlü gerçekçilikte esas olan noktanın büyümlü gerçeğinin yapısında bulunan olağanüstülüklerin yaşadığımız dünyada gerçekleşmesi olduğunu ifade ederek fantastik ve büyümlü gerçekçilik arasındaki ilişkiye değinir (Oranlı, 2021, s. 116).

Postmodern romanın özelliklerinden biri olarak somut gerçeklikle soyut gerçekliğin iç içe olmasını sayan Nurullah Çetin de ifade ettikleriyle büyümlü gerçekçilik akımının özelliklerini

hatırlatır. Kısaca postmodern romanda, “Beş duyu ile algılanabilen, somut, deneyle test edilebilen pozitivist ve materyalist anlayışa bağlı gerçeklikle inanıp inanmamaya bağlı olan, soyut ve hayalî nitelikli gerçeklikler iç içe geçmiştir. İnsanlar, cinler, periler, hayaletler, devler, melekler, şeytanlar, gerçek mekânlarla gerçekdışı mekânlar, gerçek zamanlarla gerçek üstü zamanlar, rüya ile gerçek hayat içiçedir” (Çetin, 2013: 95-96). Postmodern romanın özelliği olarak burada ifade edilen bu özellikler aynı zamanda büyülü gerçekçi akımın da özellikleri arasındadır.

Büyülü gerçekçiliğin postmodern roman ile ilişkisi bağlamında konunun üzerinde durulması gereken noktalardan biri gerçeğe yaklaşımları konusundaki farktır. Postmodernizmin tek bir gerçeğe dayanmayan, hipergerçek üzerinden kurgulanan sanala dayalı gerçeğe bakışı büyülü gerçekçi romandan farklıdır. Büyülü gerçekçi roman her şeyden önce gerçekçi bir romandır. Büyülü gerçekçi roman “Postmodernizmin aksine toplumsal (gerçekçi) sanat anlayışından kopmuş değildir. Bu tip metinlerde yer yer gizliden savunulan bir düşünce, ideoloji vardır ve doğaüstü kullanılarak sosyal bir sorunu, bir gerçekliği çarpıcı hale getirmek; onu öne çıkarmak esastır” (Yücel, 2023: 92).

Genel olarak bakıldığında büyülü gerçekçiliğin postmodernizm akımı içerisinde kendine yer edindiği, büyülü gerçekçi yazar olarak sayılan isimlerin birçoğunun postmodern literatürün de içinde olduğu görülür. “Tarih ve sosyal problemlere karşı okurda sorgulayıcı ve düşünce uyandırıcı bir biçimde tezli metinlere yakın eserler ortaya koymasıyla” (Yücel, 2023: 92) postmodern metinlerden ayrılan büyülü gerçekçi metinler, zengin bir anlatım tekniği olarak postmodern romanın faydalandığı önemli bir alandır.

Büyülü gerçekçiliğin ortaya çıkış nedenleri olarak temelde insanların gerçeğe bakışındaki değişim, gerçeğin insan yaşamına getirdiği baskılar ve insanın özgürlüğünü kısıtlayan tarafla ona yüklediği ağır sorumluluklar sayılabilir. Bu baskı ve sorumluluk yükü insanı kendi millî tarihinde yaşamış kahramanlık anlatılarına ve destanlarına yöneltmiştir. Özellikle Latin Amerika ülkelerindeki ekonomik kriz, askeri darbelerle sürekli tekrarlanan iç savaş ortamı ve bu süreçte hızla artan yoksullaşma, bu ülkelerin yazarlarını tarihsel planda öne çıkan milli kahramanlara, mitlere ve dinsel inanışlara, büyü ve gerçeküstü unsurlarla bezenmiş halk anlatılarına yöneltmiştir.

Büyülü gerçekçilik özellikle Latin Amerika edebiyatlarında 1950’li yılların ardından öne çıkan bir akım olarak dikkat çekmektedir. Hakan Sazyek’e göre büyülü gerçekçilik terimini ilk kez 1925 yılında Alman resim eleştirmeni Franz Roh, yeni bir resim anlayışını nitelenmek için kullanmıştır. Büyülü gerçekçilik akımının temelinde siyasî nedenlerle ülkelerinden ayrılıp Paris’e yerleşen ve orada sürrealizmin önemli isimleriyle bir arada

bulunan Perulu César Vallego, Kübalı Nicolás Guillén ve Alejo Carpentier, Venezüelalı Arturo Uslar Pietri ve Arjantinli Jorge Luis Borges yer alırken akımın önemli ismi ise Kolombiyalı Gabriel Garcı́a Márquez'dir (Sazyek, 2015, s. 83-84).

Kaan Murat Yanık da kendisi ile yapılan röportajda kendisini etkileyen önemli isimler arasında büyülu gerçekçi yazarların isimlerini de saymıştır. Kaan Murat Yanık'ın romanlarında postmodernizmle bağlantılı olarak ele alınan büyülu gerçekçiliğe dair yansımalar çalışmanın üçüncü bölümünde başlıklar altında incelenmiştir.

3.2.4. Polisiye ve gerilim unsuru

Postmodernizmin ana özellikleri olarak "1- Üstkurmaca, 2- metinlerarasılık, 3- polisiye /gerilim, 4- tarihe yönelme" (Sazyek, 2002:600) şeklinde dört madde sıralayan Hakan Sazyek polisiye ve gerilimi modern romanla birlikte postmodern romanın da özelliklerinden biri olarak sayar. Sazyek, modernist sanatın geleneksel anlayışı küçümseme tutumuyla, ideolojik/propagandist, güdümlü/güdümleyici bir alt yapıya dayalı yansıtmacı edebiyat eserleri başta olmak üzere aşk/polisiye/gerilim, tarih gibi temel oluşumlar üzerinden yükselen edebiyat tarzları ve ürünlerini olumsuzladığını, postmodernistlerin ise modernizmin tekçi tavrına karşı "pop-art" zihniyetini yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren genişleterek yaygınlaştırdığını ifade eder (Sazyek, 2002, s. 600).

Polisiyenin postmodernist romanda üstkurmaca düzlemde ele alındığını ifade eden Sazyek, postmodernist yazarların popülariteye yönelerek modernizmin seçkinciliğini çağrıştıran estetik/sanatsal düzey kaygısı ile yığın edebiyatının bir türü aracılığıyla yazınsal ve popüler anlayışların bir biresimini gerçekleştirdiklerini ele aldığı romanlar üzerinden inceleyerek ifade eder (Sazyek, 2002: 616).

Polisiye, cinayet ve gerilim unsurunun postmodern romanın dokusu içerisinde yer almasının, çoğulculuk ilkesiyle paralel düşünüldüğünde, postmodernizmin edebiyatta tür çoğulculuğu olarak benimsediği prensiplerle de örtüştüğü görülür. Postmodernizmde türler arasında geçişler metinler arasılık bağlamında yaygın olan bir tercihtir. Cinayetin doğası gereği insan merakını cezbetmesi ve böylece edebî metinde popüler bir şekilde kullanılıyor olması postmodernizmin seçkinciliğe karşıt tavrıyla da birlikte değerlendirilebilir. Nitekim Yıldız Ecevit de kitabında incelediği yazarlardan biri olan Hasan Ali Toptaş üzerinden postmodernist eğilimin polisiyeye olan ilgisini açıklar:

“Modernizmin elitist yaklaşımını edebiyat düzleminde *popülist* eğilimlerle yumuşatmak isteyen postmodernist yazarların kimi yerde polisiye roman öğelerine, melodram romantizmine, pornografik cinselliğe ya da tarihsel romanın nostaljisine el attıkları görülür. Romantizmin/modernizmin iç dünya gezginleri, postmodernist metinlerde artık cinayetlerin izini sürüyorlardır.” (Ecevit, 2021:184).

Berna Moran ise *Bir Cinayet Romanı ve Postmodern Polisiye* başlıklı yazısında “... modernist ya da postmodernist kimi yazarlar polisiye roman formunu başka bir düzlemde ve başka amaçlar için kullanmaya başladılar.” (Moran, 2009:107) derken üstkurmaca ve parodi gibi özellikleri bakımından Pınar Kür’ün *Bir Cinayet Romanı* adlı eserini ele alır ve “... kurmaca ile gerçeklik arasında kurduğu oyunlarla; postmodern romanlara özgü ‘çok sonuçlu’ ya da ‘sonuçsuz’ bitişleriyle; yazarla tartışan, rollerine itiraz eden, romanı ele geçirerek yazarın kendisini roman kişisine dönüştürmek isteyen karakterleriyle, Pınar Kür’ün romancılığında, postmodern doğrultuda yeni bir aşama” (Moran, 2009:117) olarak kabul eder.

Suç romanı olarak da ifade edilen polisiye romanlar suç, suçlu, kurban, suçun ve suçlunun peşindeki kişi gibi unsurlardan oluşur (Çetin, 2013, s. 226-227). Her unsurun kurgusal yapı içerisinde kendine has önemi vardır. Gerilim unsurunun postmodern romanda “olay” anlatımın geri planda kalmasına rağmen tercih edildiğini ifade eden Özot’a göre postmodern romanların okunabilirlik anlamında heyecan unsuruna ihtiyaç duyduğunu, bunun da genellikle dedektiflik, polisiye, gerilim teknikleri ile sağlandığına dair yorumlar polisiye ve gerilim türünün edebiyata kazandırdığı heyecan unsurunun postmodern yazarlar tarafından göz ardı edilmediğini göstermesi bakımından önemlidir (Özot, 2009, s. 95-96).

Toplumsal gerçekliği yansıtmaları bakımından polisiye romanı ele alan Siegfried Kracauer, onu sanat eseri saymamakla birlikte, onun topluma başka yerde göremeyeceği bir ayna tuttuğunu, toplumdaki aktörlerin ve bunların işlevlerinin polisiye romanla birlikte kendilerini açığa vurduğunu ve gizli anlamlarının ifşa edildiğini ifade eder (Kracauer, 2019, s. 21).

Kaan Murat Yanık’ın romanlarında da cinayet, polisiye ve gerilimin kurgusal yapı içerisinde ustalıkla kullanılarak okuyucudaki merak ve heyecan duygusunun canlı tutulmaya çalışıldığı görülür.

3.2.5. Zaman

Anlatma esasına bağlı edebî metinlerden biri olan roman türünde yapısal unsurlardan biri zaman unsurudur. Geleneksel anlatı türlerinde var olmakla birlikte üzerinde fazlaca

durulmayan zaman kavramı roman türünün tarihî gelişimi ile birlikte üzerinde özenle durulan unsurlardan biri olmuştur. Zaman kavramı “romanda kendisine yer verilen olayların geçtiği, olup bittiği, cereyan ettiği nesnel, vaka ve anlatma zaman dilimlerini karşılayan bir kavramdır.” (Çetin, 2013:126).

Nesnel zaman, vaka zamanı ve anlatma zamanı olarak bir romanda üç farklı zaman incelemesi söz konusudur. Bunlardan biri olan nesnel zaman içinde bulunduğumuz kozmik zamanın karşılığıdır. Nesnel zaman ölçülebilir ve takvime bağlı bir süreci aktaran zamandır. Vaka zamanı eserde olayların geçtiği zaman dilimidir. Vaka zamanı “nesnel zamanın tamamını kapsamayan, sadece olayların cereyan ettiği zaman süresi” (Çetin, 2013:129) olarak tanımlanır. Örneğin Kurtuluş Savaşı’nı konu edinen bir öyküde nesnel zaman 1919-1922 yılları arasını kapsarken vaka zamanı, nesnel zaman içerisindeki olaylar sürecini kapsamaktadır. Son olarak anlatma zamanı ise eserin yazıldığı zamandır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban* romanından örnek verilirse eserin nesnel zamanı Kurtuluş Savaşı yıllarıken anlatma zamanı eserin kaleme alındığı yıl olan 1932’dir.

Modern romanla birlikte geleneksel romanın yapı unsurları da üzerinde önemli değişikliklerin olduğu bir alan olarak dikkat çekmektedir. Özellikle zamanın algılanması ve yorumlanmasındaki büyük değişim yirminci yüzyıldaki bilimsel ve düşünsel gelişmeden bağımsız ele alınmamalıdır. Olayların roman içindeki sunumunda geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde devam eden kronolojik zaman yorumu bu yüzyılla birlikte değişmeye başlamış ve romanın kurgusal düzleminde zamana verilen önem artarken onun mekânla birlikte daha da işlevsel kullanılmasına yönelik tavır öne çıkmıştır. Çağdaş romanın zaman algısındaki değişim, “...romanın işlediği konunun zaman süresini kısaltmak, birkaç güne, bir güne ya da birkaç saate indirgemek, ama bu süre içinde roman figürleri açısından önemli olan olaylara, çağrışım yöntemiyle geriye giderek dönmek, böylece geçmiş içinde zamanı, algılanışına göre kısa ya da uzun işlemektir.” (Aytaç, 2012:47) şeklinde ifade edilebilir.

Postmodern anlatıda ise modern edebiyatın aklın egemenliği ile beslenen kuralcılığına karşı bir tutum öne çıktığından romanın yapısal unsurları üzerinde de kuralsızlığı temel alan bir tavır görülür. Postmodernizmde tek bir doğru şeklinde genel bir kalıba sığdırılan “doğru” anlayışına karşı alternatifli ve göreceli doğrular düşüncesi öne çıkar. Zaman konusunda da postmodern metin, “modern metin kurgusunun aksine, insanlık tarihinin sonradan belirlediği gün, ay, yıl ile ifade edilen takvimsel zaman kurgusunun dışında,

bazen bunların birbiriyle harmanlandığı, bazen de zamanın bir olayla iç içe geçirildiği daha karmaşık” (Emre, 2004:287) bir kurgusal düzleme sahiptir.

Modernist anlayışta zamanın yapısal unsurlar olarak kazandığı önem postmodernist eğilimde bilerek, modernist anlayışa karşıt biçimde, önemsizleştirilmiştir. “Postmodern anlatı “şimdi”nin üzerinde yoğunlaşarak geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde düz bir çizgide ilerleyen kronolojik zaman algısını yıkmıştır. Postmodern anlatıda önemli olan metindir ve okurun o metni oyun içerisindeki bir oyuncu figür pozisyonunda okuyup yorumlaması önemsenir. Yeni estetik olarak ifade edilen avangardist modernist eğilimde “görecelenmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır.” (Ecevit, 2021:31). Çünkü modernist ve postmodernist çizgiyi birlikte gösteren avangardist eğilimle klasik yansıtmacı eğilimin gerçeklik algısı farklıdır. Özetle, “Yeni romancı görsel/tarihsel gerçeklikle örtüşmek zorunda değildir.” (Ecevit, 2021:41). Zamanın ele alınışındaki bu serbestlik yazarın kurgu tasarımında elini güçlendiren bir husustur.

Yapısal unsurların incelenmesi ve edebî eser içerisinde tespit edilmesine yönelik araştırmalar söz konusu olduğunda modern edebiyatın roman incelemesine dair yöntem ve teknikleri postmodern anlatıların incelenmesinde de kullanılır. Yani yapısal unsurların incelenmesi sadece postmodern edebiyata ait olmayıp bilakis öncesinde de üzerinde çalışılan alanlardan biridir. Bunun nedenini postmodernizmin “kuralsızlık” ilkesine paralel olacak şekilde açıklayan Oğuzhan Karaburgu, “Postmodern Anlatılarda Zaman” başlıklı makalesinde bu durumu şöyle ifade eder:

“Romanın diğer unsurlarında olduğu gibi zaman konusunda da postmodern anlatılarda kategorize edebileceğimiz, sınırlayıp tanımlayabileceğimiz kesinlikte bir zaman anlayışı yoktur. Hatta incelemek için kullanacağımız yaklaşımlar bile modern metinleri tahlil etmekte kullandığımız yöntemlerin pek dışında olmayacaktır. Zira postmodernizmin ‘ne olduğu’ değil daha çok ‘ne olmadığı’ noktasında kendini ifade edişi, postmodern eserleri incelemek için belli başlı kural ve yöntemlerin olmayışını da beraberinde getirmiştir.” (Karaburgu, 2008:364).

3.2.6. Mekân

Anlatma esasına bağlı edebi metinlerin yapısal unsurlarında biri olan mekân, olayların sahnelendiği ve kahramanın kendini ifade ettiği yerdir. Mekân, olayların şekillenmesinde anlatıcının ihtiyaç duyduğu zemini ifade eder. “Mekân, tabiri caizse, romanın ayağının yere basmasını sağlar” (Tekin, 2020:132). Fizikî bir gerçekliğe dayansın ya da dayanmasın mekân kahramana sunulan bir yaşam alanıdır. Olayın anlatılması için de gerçek ya da muhayyel bir mekâna ihtiyaç vardır.

Mekân anlatımının roman türünün tarihi gelişimi içerisinde farklı şekillerde ve işlevlerde kullanıldığı bir gerçektir. Özellikle çevre faktörünün tabii bilimlerdeki gelişimle birlikte önem kazanması ve bu durumun edebiyata yansması, kişinin yaşadığı çevreden bağımsız düşünülemediği gerçeğini de beraberinde getirmiştir. Tanrısal anlatıcı ve bakış açısının hâkim olduğu geleneksel anlatı türlerinde mekân anlatımı yüzeysel ve işlevsiz olarak kullanılmış ancak on sekizinci yüzyıldan sonra roman türünün tarihî gelişimine paralel olarak mekân unsuruna verilen işlevsellik ve önem daha da belirgin hâle gelmiştir.

Mekânın olayları ve kişileri betimlemede kullanılması ve anlatıdaki kişilerin mekân ile ilişki kurularak ele alınması mekân anlatımına verilen önemin bir göstergesidir. İnsan büyük oranda yaşadığı çevreyle kişiliğini oluşturur ve bu çevreden bağımsız değildir. Romanda mekân bir “yer” olmanın ötesinde, eserdeki kişiler için, bir “rahimlik görevi” (Korkmaz, 2015:98) durumundadır. Yani eserdeki kişilerin geliştiği – tıpkı anne rahmi gibi- ve kendi kişiliklerini bulup çevreye yansıttıkları bir yuva gibidir. Anlatıcı bu gerçekten hareketle mekân tasvirlerini kaleme alırken sosyolojiden psikolojiye, tarihten coğrafyaya pek çok disiplinden yararlanabilir. Bu minvalde Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanında hasta çocuk ile hasta evler arasında kurduğu ilişki, mekân-psikoloji ilişkisi bağlamında bilinen bir örnek olarak hatırlanabilir.

Postmodernizmin gerçeğe bakışı, postmodern anlatıda mekân tasavvurunu, romanın diğer yapısal unsurlarında da olduğu gibi, etkilemiştir. Kurmaca gerçeğin yaşandığı bu itibarı âlemde “Belli mekânlar değil; her türlü mekân, karmakarışık bir şekilde kullanılır. Mekânlar arası ilişki aranmaz. Gerçek dünya mekânları ile hayalî mekanlar iç içedir.” (Çetin, 2013:99).

Postmodern romanlarda mekân kurgusunun çok çeşitli varyasyonlara sahip olması, özellikle büyülü gerçekçilik akımının da postmodern romanda kendine yer bulmasıyla daha da belirgin hâle gelmiştir. Büyülü gerçekçi roman anlayışındaki yazarların kullandığı mekân tasarımlarının birçoğunun postmodern anlatı içerisinde bulunması, okurun üstkurmaca düzlemde kendine yer edinmesiyle ilgilidir. Postmodern romandaki anlatının, roman içinde bir figür haline gelen okur tarafından benimsenmesi hatta yeniden kurgulanarak yaratılması için mekânın sadece karakterlerin davranışları üzerindeki etkileri bakımından ele alınması eksik bir değerlendirme olacaktır. Postmodern anlatıda mekân okuru anlatının düzlemine çekmek için başvurulan unsurlardan biri olarak da düşünülmelidir.

Çoğulculuk üzerine genel felsefesini oturtan postmodern anlatı, mekânı ele alışında da modernistlerin mekân ile insan arasında ilişki kuran tutumlarına aldırmaaksızın, oyun

kuramının ruhuna uygun bir anlatımı tercih eder. Karnaval ortamı üzerinden kurgulanan bu mekân yaratımı çoğulculuğun öne çıktığı, merkezîleşmiş kültür yerine yerel unsurların kendini gösterebildiği karmaşık ve belirsiz bir ortamı da beraberinde getirir. Postmodern anlatının mekân anlayışı, “öteki unsurlarda olduğu gibi modern mekân anlayışının ayrıntıya önem veren ve görüleni bütün yönleriyle betimleyen bir mantığın değil, bilakis belirsizlik üzerine kurulmuş, göstergeler yoluyla yapılan tasvir mantığının ürünüdür.” (Emre, 2004:293).

Edebî anlatıda mekânın sunumu noktasında iki temel mekân algısı üzerinde durulduğundan bu çalışmada da mekân unsuru, gerçek mekânlar ve hayalî mekânlar olmak üzere iki alt başlıkta ele alınacaktır.

3.2.6.1. Somut mekânlar

Somut mekânlar fiziksel varlıklarıyla bu dünyada varlığını bize gösteren mekânlardır. Açık ya da kapalı olarak işlenen somut mekânlar, “roman kişilerinin gerçek hayatta olduğu gibi içinde buldukları, yaşayıp hareket ettikleri, gündelik yaşantılarını ve her çeşit faaliyetlerini sürdürdükleri” (Çetin, 2013: 134) fiziksel çevreyi ifade eder.

3.2.6.2. Soyut (hayalî- kurgusal) mekânlar

Anlatının kurgusal yapısı içerisinde hayalî olarak oluşturulan ve dünya üzerindeki fizikî mekânların dışında sadece kurgusal düzlemin gereğini yerine getirmek amacıyla fantastik ve metafizik boyutlarıyla var olan mekânlardır. Bu mekânlar ütöpik özellikler gösterebildiği gibi din ve inanışlara dair cennet, cehennem gibi fizik ötesi âleme ait mekânlar da olabilir.

3.2.7. Kişiler

Anlatmaya bağlı edebî eserlerin yapısal unsurlarından biri de şahıs kadrosudur. Romanda şahıs kadrosu olay veya durumu yaşayan ya da olaydan veya durumdan etkilenen kişilerdir. Edebî eserin kurgusal (fiktif) yapısı içinde birer itibarî varlık olarak karşımıza çıkan kişiler kadrosu romanda aksiyonun da merkezinde yer alırlar. “Bir vakanın zuhuru için şahıs kadrosu içerisinde yer alan en az iki unsurun bir arada olması ve onları birbirine bağlayan ve birbiriyle ilgilenmeye zorlayan münasebetlerin bulunması” (Aktaş, 1984:132) gerektiğinden yaratıcı konumunda olan yazar, kişiler kadrosu üzerinde çokça düşünmek durumundadır.

Romanda ve diğerk tahkiyeli türlerde vakanın ya da durumun oluşumu için gerekli olan etkileşim en az iki kişinin varlığını zorunlu kılar. Aksiyon için gerekli olan bu etkileşim insan ya da insan dışı varlıklarla kurulur. İnsan dışı varlıkların, anlatmaya bağlı edebî metinlerde kişi kadrosuna dâhil edildiği eserlerin sayısı da az değildir.

Postmodern romanda kişiler ideali temsil etme durumunda olmayan, sıradanlıklarıyla kendi iç sıkıntılarını ve toplum içindeki yalnızlıklarıyla kendi kaderlerini yaşayan “tutunamayan” insan konumundadırlar. Ancak postmodern romanın gelişimiyle “merkezî kişi, konumunu ve önemini eskiye oranla büyük ölçüde kaybetti” (Çetin, 2013:147). Bu durum postmodern romanın merkezîliğe karşıt tavrı ile de birleşince daha da görünür hale gelmiştir. Böylece merkezî kişilerin yerini çok daha edilgen kişiler aldığı bir figüratif kadronun söz konusu olduğu bir anlatı zemini oluşmuştur. “Yeni roman anlayışında kişileştirme en aza indirgenmekte, birden fazla kahramana aynı ad verilerek ya da hiç ad verilmeyerek, okurun dış dünyaya gönderme yapması elden geldiğince azaltılarak, yazarın kurmaca evreni, düş ve imgelem gücü ön plana çıkarılmaktadır” (Kıran A. ve Z.,2011:60).

Postmodern romandaki kişiler kurgusunun modern edebiyattan farklı olduğunu ifade eden İsmet Emre de modern edebiyattaki kişi kurgusunun postmodern edebiyatta, öznenin içinin boşaltılması nedeniyle, belli bir işlevselliği gerçekleştirmek yerine paradokslardan ibaret bir özne şeklinde ele alındığını ifade eder. Çünkü “...modern eserlerde şahıs kadrolarının yüklendikleri işlevlerin postmodern anlatılar için ifade ettiği herhangi bir anlam yoktur” (Emre, 2004:297).

Postmodernizmin anlamsızlığı önceleyen anlayışı, kişiler kadrosunu yaratan postmodern yazarın da anlatıdaki kişilere bir misyon yüklemeyen onları kurmacanın içerisine dâhil etmesine neden olmuştur. Üstkurmaca düzlemin anlatı içerisindeki işlevlerini yerine getiren postmodern yazar böylelikle kendisini anlatı içerisinde edilgen olmaktan çıkarıp etkin bir figür şeklinde konumlandırmıştır. Bununla yetinmeyen üstkurmaca yazarı, okurun da kurgusal düzlem içerisinde yer almasını sağlayacak senaryoları üretmekten geri durmamıştır.

3.2.8. Anlatıcı ve bakış açısı

Anlatmaya bağlı edebî metinlerin yapısal unsurları içerisinde kimilerine göre vakadan daha da önemli bir unsur vardır ki o da anlatıcıdır. Anlatıcı, “destan, masal, hikâye,

roman gibi epik karakterli metinlerde, sesini: Şu veya bu tonda duyduğumuz; gizli veya açık kimliğine tanık olduğumuz bir varlıktır” (Tekin, 2020:20).

Destan ve masallar gibi eski anlatı türlerinde adeta “ilahî” bir konumda olan anlatıcı roman türünün tarihi gelişimine paralel olarak çeşitlenmiş ve daha “beşerî” bir konuma yerleşmiştir. Beşerî konuma indirgenen anlatıcı unsuru bir noktadan sonra yazar ile karıştırılmıştır. Ancak bu yanlıştır. Yazarın kendisi gerçek bir varlıkken anlatıcı kurmaca bir figürdür (Sağlık, 2014, s. 151).

Günümüzde çeşitlenen yapısıyla anlatıcı unsuru roman ve öykünün temel unsurlarından biridir. Anlatıcı unsurunun roman içindeki önemi onun kurgusal yapı içerisinde üstlendiği görevlerle de yakından ilgilidir. Anlatının var olabilmesi her Şeyden önce onun dile getirilmesiyle mümkündür. Anlatıyı dile getiren ve böylece kurmacanın büyülu dünyasını okura açan unsur anlatıcının kendisidir.

Anlatıcın kurmaca içindeki başlıca görevleri “okuyucu ile eser arasında alışverişı sağlamak, olaylara ve kişilere tanıklık etmek, olan biteni anlatmak veya nakletmek, nihayet açıklama ve yorum yapmaktır” (Tekin, 2020:25). Yazarın okuyucuyu bilgilendirmek ve kendince yönlendirmek için ihtiyaç duyduğu figür “anlatıcı” olarak karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcının kendine özgü bir kişiliği, romanda ve hikâyede bir ağırlığı vardır. Eserdeki diğer yapısal unsurların okuyucuya aktarılmasından anlatıcı sorumludur.

Bakış açısı da bu bağlamda anlatıcı ile birlikte ele alınır. “Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, Şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğu, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir Şey değildir.” (Aktaş, 1984:73). Dikkat edilirse bu sorular aynı zamanda anlatıcı unsuru ile ilgili sorulardır. Kısaca ifade edilirse “anlatıcının aktarma işini yaparken kişi, olay ve zamanlarla ilgili tavrına” (Sağlık, 2014:154) bakış açısı denir.

Anlatıcı ve bakış açısını birlikte değerlendirmek yerine ikisi arasındaki farkı ifade eden Ayşe Kıran ve Zeynel Kıran bakış açısı için “odaklayım” kelimesini kullanırlar. “Anlatıcı (kim konuşuyor?) ile odaklayımı (kim görüyor?) karıştırmamak gerekir” (Kıran, A. ve Z., 2011:142) şeklinde bir açıklama getirirler. Bakış açısı yani odaklayım, sanatçının yeniden sunmak istediği sahne ya da nesnenin resmini yapmak için seçtiği yerdir (Kıran, A. ve Z., 2011, s. 142).

Bu kapsamda bir edebî eserde birden fazla bakış açısı da söz konusu olabilir. Anlatmaya bağlı edebî metinlerde temelde üç anlatıcı tipi ve bakış açısından bahsedilir. Bunlar hâkim

(ilahî- tanrısal) anlatıcı ve bakış açısı, müşahit (gözlemci-tanık) anlatıcı ve bakış açısı ve kahraman (ben merkezli) anlatıcının bakış açısıdır.

3.2.8.1. İlahî (hâkim-tanrısal) anlatıcı ve bakış açısı

Anlatıcının tanrısal bir güçle donatılıp her şeyi bildiği ve bunu okuyucuya gösterdiği anlatıcı türü ve bakış açısıdır. Anlatıcı; olay, kişi, zaman ve mekân tasarrufunda sonsuz bir yetkiye sahiptir. “O, tanrısal konumu (olympian position) itibariyle hem anlatı dünyasındaki karakterleri hem de anlatının dışında kalan okuyucuyu yönlendirebilir. İsterse kahramanların zihinlerine, iç dünyalarına girer, gizli kalmış duygu ve düşünceleri dışa vurabilir. Hatta olayları hızlandırıp yavaşlatabilir.” (Tekin, 2020:55).

Tekin’in ilahî anlatıcı özellikleri olarak ele aldığı bu nitelikler bakış açısı ile birlikte değerlendirildiğinde “sıfır odaklayım ya da sınırsız bakış açısı” (Kıran, A.ve Z., 2011:142) ile anlatı içerisinde karşılığını bulur.

3.2.8.2. Müşahit (gözlemci-tanık) anlatıcı ve bakış açısı

Anlatıcının olay içerisinde yer alan kahramanları bir kameraman tarafsızlığıyla aktardığı, onların ruhsal durumları, geçmiş yaşantıları ya da gelecek tasavvurları hakkında bilgi sahibi olmadığı anlatıcı türü ve bakış açısıdır. Müşahit anlatıcının özellikleri ile birlikte düşünüldüğünde bakış açısı olarak “dış odaklayım” karşılığı kullanılır. Bu durumda anlatı, “...kahramandan daha az bilen nesnel bir dış tanık tarafından anlatılır.” (Kıran, A.ve Z., 2011:142).

3.2.8.3. Kahraman (ben) anlatıcı ve bakış açısı

Anlatıcı ile anlatılanın aynı kişide toplandığı ve kahramanlardan birinin sürekli ön planda kalarak olayları aksettirdiği anlatıcı türü ve bakış açısıdır. Olayların, zaman ve mekân anlatımının yanında eserin dil ve anlatımında da kahraman anlatıcının karakteri belirleyici olmaktadır. Kahraman anlatıcı da itibarî âlemin içinden birisidir ve bize o âlemi aktarır (Aktaş, 1984, s. 87).

Buraya kadar anlatılanlar roman türünün yapısal unsurlarından biri olan bakış açısı ve anlatıcı unsurunun halihazırda ele alınış biçimini vermesi bakımından önemlidir. Modern bir romanın incelenmesi noktasında gereklidir de. Postmodernizm ile birlikte edebî eserin yapısal unsurlarındaki anlayış farkı, anlatıcı ve bakış açıları da kendini gösterir. Ancak bakış açısı, diğer yapısal unsurlara göre daha az değişime uğrayan bir unsur

olmuştur. Tabii ki postmodern anlatının bu noktada da modern romandan farklı bir uygulama tarzı vardır. Bu farkı İsmet Emre şu şekilde açıklar:

“Modern metinlere baktığımızda, çoğunlukla ve belirgin bir biçimde yukarıdaki bakış açılarında herhangi birini kullandıklarını görürüz. Oysa postmodern metinlere baktığımızda, bu üçünden herhangi birinin seçilmiş ve metne egemen kılınmış olması bir tarafa, metindeki her bir kişinin kendi bakış açısından hareketle olaylara baktığını ve böylece de yazar tarafından birbirinin içine geçmiş bir yığın farklı bakış açısının söz konusu edildiğini görürüz.” (Emre, 2004:193).

Emre’ye göre postmodern metinlerde özne ve nesne karşıtlığı bulunmadığından ve öznenen nesneye doğru bir bakışın egemen olamaması nedeniyle söz konusu üç bakış açısından herhangi birinin metin boyunca egemen olması söz konusu değildir (Emre, 2004:194). Bu anlamda postmodernizmdeki çoğulculuk prensibi de anlatıcı ve bakış açılarındaki çeşitliliği destekler. Birden farklı bakış açısının bir anlatı içerisinde mozaik oluşturması postmodernizmin sanata bakışı ile uyumlu bir tercihtir.

Klasik ve modernist romanın anlatıcıya bakışı ile postmodernistlerin anlatıcıyı ele alışı birbirinden farklıdır. Postmodern romanda kurgunun üstkurmaca düzlemde ele alınışı, anlatının yazılış serüveninin yazma eylemi içerisinde konumlandırılması ve okurun sürece dâhil edilmesi anlatıcı unsurunun da ele alınışında birtakım farklar yaratmıştır. Postmodern anlatıda anlatıcı unsurunun zaman içindeki değişimini Hakan Sazyek, şu şekilde ifade eder:

“Anlatıcı, yansıtmacı ve modernist roman tarzlarında, üzerinde çok durulmuş olan bir teknik ögedir. Türk romanının on dokuzuncu yüzyıla ait ürünlerinde eğitici/öğretici bir görev üstlenen yazar, kurmaca dünyasının anlatıcılığını bizzat kendisi yürütmüş, böylece “yazar-anlatıcı” kimliği kazanmıştı. Yansıtmacı romanın yirminci yüzyıldaki modern eserlerinde ve modernist romanlarda anlatıcının kendini belirginleştirmesi, doğrudan ya da dolaylı yollardan metne müdahale etmesi bir teknik kusur sayılmıştır. (...) Postmodern romanlarla birlikte anlatıcı yeniden belirginlik kazanır. Özellikle üstkurmacanın başat olduğu anlatılarda anlatıcı kurmaca yapının etkin bir figürü haline gelir. (...) Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir.” (Sazyek, 2002: 605).

3.2.9. Oyun ve karnaval

Postmodern romanın üstkurmaca ve metinler arasılık bağlamında bu iki temel öge ile sıkı sıkıya bağlantılı iki alt küme şeklinde ele alınan iki önemli kavramı daha vardır. Bunlar sırasıyla üstkurmaca temeliyle yakından ilgili olarak “oyun” kavramı ve metinler arasılık temeliyle yakından ilgili olarak “karnaval” ya da “karnavallatırma” kavramlarıdır.

3.2.9.1. Oyun Kavramı

Postmodern anlatı, postmodernizmin gerçeği ele alışındaki temel farklılıklara paralel olarak, kurmaca gerçeklik ile nesnel gerçeklik arasındaki çizgiyi belirsizleştirerek

kurmaca gerçeklik yönünde ağır basan bir eğilim içerisindedir. Anlatıcının gerçeği ele alışındaki bu önemli değişim yani kurmaca evreninin tüm gerçeklik boyutlarından soyutlanarak ele alınışı, yazar anlatıcı figürün önemini de arttırmıştır. Yazar anlatıcı kendi kurmaca evreninde artık okuru da yaratma sürecinin içine çeken, onun fikrine göre anlatıda değişiklikler yapabilen, anlatıyı okurla yaratarak en doğru okuma biçimine ulaşmayı hedefleyen bir konumdadır.

Hayattaki nesnel gerçekliğin dışına çıkarak kurmacanın sınırsız evreninde dilediği gibi anlatısını şekillendiren anlatıcı oyun kavramı sayesinde anlatıyı tek bir düzlem üzerine kurgulamaktan da kurtulmuş olur. Postmodernizmdeki oyun kavramını eğlencelik bir kurmaca düzlem yaratma anlamının dışında, daha çok “dil oyunları” üzerinden ele alan İsmet Emre, postmodern metnin modernin yarattığı gerçeğin ruhunu ortadan kaldırmak amacıyla da oyun kavramından yararlandığını ifade eder. Oyun kavramı postmodern anlatının öncesinde de edebî eserin içinde kullanılmakla birlikte stratejik bir amaç için kullanılması yönüyle de postmodernizm içerisinde bilinçli olarak kendine yer bulur (Emre, 2004, s. 115).

Okurun postmodern anlatıda önemli bir figür haline gelmesi de üstkurmaca düzlem ile gerçekleşir. “Bu edebiyat, okurunu yaratıcı olmaya zorlar, Henüz tamamlanmamış bu - yorumu – *açık* metinlerde, okur metni yeniden yazar. Okur yazarın oyun arkadaşıdır artık (...) 20. yüzyılın avangard edebiyatının *odağında* okur vardır” (Ecevit, 2021:129). Okur, her okunuşunda yeniden yaratılan postmodern anlatıda okuduklarının, başka anlatılarla kurduğu metinler arası ilişkileri bulmak durumunda olduğunda daha aktif bir okuma eylemi içerisinde yer alır. Her metin bir metinler arası ilişki ağı içerisinde bulunur ve mutlaka başka metinlerden izler taşır. Okurun bu izleri keşfetmesi oyunun da bir parçasıdır.

Üstkurmaca, okurun oyun olarak kurgulanan postmodern anlatı içerisinde kendine yer bulmasını, böylece oyun olarak düşünülen kurmaca dünyasının içerisinde aktif olarak var olmasını sağlayan en temel unsurdur. Okurun yazar anlatıcı ile arasındaki bu oyun arkadaşlığı postmodern anlatının yaratım sürecinde sürekli var olan bir ilişki biçimidir. Çünkü postmodern anlatı her okunuşta yeniden yaratılan bir kurgusal zemin üzerinde tasarlanır. “Yeni metinde okur, yazarın metni birlikte kurguladıkları *oyun arkadaşıdır*, düşünsel ya da ideolojik değil, tümüyle estetik düzlemde oluşan bir birlikteliktir bu.” (Ecevit, 2021:129).

Üstkurmaca unsurunun, metnin yazılış sürecini postmodern anlatının içerisinde konumlandırmasının yanında, oyun kavramını da devreye sokarak romanı oyunlaştırma

amacına hizmet ettiği de görülür. Üstkurmaca ile yazar hem anlatının yaratım sürecine metnin yazılış serüvenini katar hem de oyun kurgusu oluşturarak okuru yaratım sürecine dâhil eder. Bu bağlamda, üstkurmacanın romanda konumlandırılmasının gerekçelerinden biri olarak da postmodernist anlayışın romanı oyunlaştırma eğiliminde olması sayılabilir. Postmodern roman oyun kavramı ile elitist sanatın tahakkümüne de zarar vererek amacına ulaşır (Sazyek, 2015, s. 310).

Yaşamı kurmaca ile kurmacayı da oyun ile eşitleyen postmodern anlatıda romandaki kişilerin yazma eylemi içerisinde giriştikleri tüm çabalar, anlatının yazılış serüveninin romanın içerisinde konumlandırmak şeklinde tanımlanan üstkurmacaya hizmet eder. Gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayırıcı çizginin belirsizleştirilmesi, kurmaca olarak devam eden anlatının kurmacadan çıkarak gerçeklik boyutuna girmesi ve sonrasında tekrardan kurmaca evreni içerisinde yol alması üstkurmacanın okuru oyunun içerisine sokmasıyla mümkündür. Yazar anlatıcı bazen metnin yazılış öyküsünü okuyucuyla paylaşarak bazen de okuru anlatı düzleminin içine figüratif kadronun bir elemanı şeklinde sokarak kurmaca ile gerçeklik düzlemleri arasındaki geliş gidişleri sağlar.

3.2.9.2. Karnaval (karnavallaştırma) kavramı

Postmodern romanın temel dinamiklerinden biri olan metinler arasılık kuramı ve onunla çok ilgili olarak düşünülen karnaval kavramı postmodern anlatının ayırt edici özelliklerindedir. Metinler arasılık kavramının, “Postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik” (Aktulum, 2014:10) olarak ele alındığında postmodern anlatı için önemi daha da belirginleşir.

Metinler arasılık kuramının önemli isimlerini Mihail Baktin, Julia Kristeva, Michael Riffaterre ve Roland Barthes gibi isimlerdir. Aktulum’a göre her ne kadar metinler arasılık kavramının yaratıcısı ve kuramcısı Julia Kristeva olarak kabul edilse de Mihail Baktin metinler arasılık kavramının özünü oluşturan açıklamalara sahip olması yönüyle çok önemli bir isimdir (Aktulum, 2014, s. 22).

Metinler arasılık kuramının önemli isimlerinden bir olan Mihail Baktin, 1895-1975 yılları arasında yaşamış Rus dil bilimci ve düşünürüdür. Karnaval teriminin de roman sanatı içerisinde değerlendirilmesi Mihail Baktin’in alay yani parodinin insanları güldüren ancak güldürürken de ciddi bir iletiyi onlara aktaran türler olarak saymasıyla ilgilidir. Batı kültüründe karnaval geleneğinin ciddi iletileri gülünç bir anlatımla insanlara aktarmak noktasında önemli bir işlevi vardır. Karnaval sayesinde insanlar kilise ve krallık gibi ciddi kurumları alaya alan söylemlerde bulunabilirler. Aktulum, karnavalı bir gösteri biçimi

olmakla birlikte tam bir eşitliğe dayanmayan, kural ve kanunların tanınmadığı, rütbe ve eşitsizliklerin yok edildiği, herkesin serbestçe içerisine dâhil olduğu ve özgürce konuştuğu, sahnenin ortadan kaldırılarak insanların hem oyuncu hem seyirci olduğu bir etkinlik olarak tanımlar (Aktulum, 2014, s. 30).

Türlerin “Komik”leşmesi ya da Karnavallaşması başlıklı yazısında da Jale Parla, Mihail Bakhtin’in *Rabelais* adlı çalışmasından hareketle karnavallaştırma kavramını ele alır bu noktada Bakhtin’in fikirlerine yer verir. Bakhtin’in *Rabelais* üzerine yaptığı çalışmada yalnızca halka ait olan ve ciddiye alınmayan karnaval dilinin ilk defa ciddî bir eser olan *Gargantua ve Pantagruel*’de kullanılması noktasındaki görüşünü aktaran Parla, grotesk bir gerçekçilikten bahseder ve benzer kullanımın *Don Kişot*’ta da görüldüğünü belirtir. Parla’ya göre karnavallaştırma grotesk gerçekçiliğin oluşmasına hizmet eder. Parla, “manevî değerlerin maddi kazanımlara, ulvî aşkların cinselliğe, fantezinin yemeğe ve kusmaya indirgenmesini, kısaca saygın söylemlerin karnaval özgürlüğüyle bozulmasını” (Parla, 2021:60-61) saygın türlerin karnavallaşmasına örnek olarak gösterir (Parla, 2021:60-61).

Postmodern anlatı içerisinde yazara sınırsızlığın kapılarını aralayan metinler arasılık kavramı yazarın kendisinden önce yazılmış metinleri kendi kurgusal düzleminde rahatça ifade edebilme imkânı tanımıştır. Bu anlayış aynı zamanda çoğulculuğa da hizmet eder ve çoğulculuğu, postmodernizmin tek felsefesi olarak gören anlayışla da uyumludur. Mihail Bakhtin’in çoksesli roman olarak ifade ettiği bu durum, “yaşama ait seslerin, tınların, ayrımların bir arada bulunduğu bir orkestra” (Akçam, 2010:15) benzetmesiyle ifade edilebilir. Postmodern anlatının çoğulculuk ilkesi gereği, anlatı içerisinde türlerin çoğullaştırılması söz konusu olduğu gibi; anlatı içerisinde resim, müzik, tiyatro ve sinema gibi farklı sanat dallarıyla ilgili göndermelerin de rahatça kullanıldığı görülür.

Karnavallaştırma olarak düşünülen anlatı biçimi, içerisinde şiir, biyografi, tiyatro, haber metni gibi farklı türleri barındırdığı gibi farklı sanat dallarına ait göndermelerle de kolaj tekniği kullanarak anlatı içinde bütünlük bir düzen kurabilir. Karnavallaştırma anlatı içerisinde özellikle birbiriyle uyumsuz unsurların bir arada kullanımına dayanır. Karnaval sayesinde postmodern metin, uyumsuzlukların özgürce bir arada bulunmasını, çoğulculuğun bir kazanımı olarak göstermesi bakımından önemser. Bu anlamda, “... edebiyatla edebiyat dışının en çok ilişkiye girdiği alan, karnaval alanıdır” (Akçam, 2010:15) şeklindeki yorum yerindedir.

Karnaval doğası gereği çoğulculuğu ve serbest katılımı içerisinde barındırır. Bu doğrultuda karnaval ya da karnavalesk, her türden duygu ve düşüncenin eşitçe kendini

ifade imkânı bulduğu, özgür bir ortamın yaratımını gerektirir. “Modernizm kitlelerin değil, seçkin bir aydın grubun sanatıdır” (Ecevit, 2021:140) şeklinde ifade edilen yönüyle seçkinci sınıfın sanatı olmak durumunda kalan modernizm ve modern sanat, postmodernizmin dayandığı temel felsefe olan çoğulculuğa zıt bir konumdadır. Karnaval kavramı modernist seçkinci tavra karşıt olması yönüyle postmodernizmin çoğulculuk ilkesini yansıtan önemli bir noktadır.

Karnaval, postmodern roman içerisinde groteskin sanatın bir unsuru olarak kullanımına imkân vermesi bakımından önemlidir. Kısaca kaba gülünçlüklerin, tuhaf, karşıt ve abartılı durumların birleşimiyle oluşan, varlıkların sıra dışı (absürt) özelliklerin yeniden tasvirine dayanan grotesk sanat, postmodernizmin doğasına uygundur. Karnavalın edebi anlatıya kazandırdığı zenginliği Alper Akçam şu şekilde aktarır:

“Karnavalda resmi kültüre, monolojik iktidar söylemine karşı, halk kültürünün yıkıcı kahkahasının, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerinin, beden direnci ve işlevlerinin, dile ve edebiyata taşınması gerçekleştirilir. Karnaval, edebiyata roman aracılığıyla taşınır. Başkasının söylemlerini çağırma, içerme, olumlama, çarpıtma ve parodi olanakları karnaval atmosferiyle yaşanır. Uygunsuz birliktelikler yaratılır, hiyerarşiler ortadan kalkar, olgunun içindeki, yaşamın tüm öğeleri sürece etkin olarak katılır (Akçam, 2010:23).

3.2.10. Çoğulculuk ve çok kültürlülük

Çoğulculuk ve çok kültürlülük postmodernizmin üzerinde durduğu önemli düşünsel ve sosyolojik kavramlardır. Bununla birlikte bu kavramların postmodernizmden öncesinde de varlığı tartışılmaz. Yani bu kavramlar sadece postmodernizmin görüldüğü son yüzyılın kavramları olmayıp modernizm ve modernite süreçlerinin de gündemindeki kavramlardır. İmparatorlukların oluşmasında imparatorluğu oluşturan hâkim bir milletin varlığı yanında o milletle bir şekilde birlikte yaşamaya karar vermiş ya da bu karara zorlanmış başka milletlerin birlikteliği etkili olmuştur. İmparatorluklar bu anlamda farklı kültürlerin bir mozaiği konumunda görülebilir.

1789 Fransız İhtilali ile birlikte de imparatorlukların dağılma süreçlerine girerek uluslaşma bilincinin yayılması on dokuzuncu ve yirminci yüzyılların önemli siyasal dinamiklerinden biri olmuştur. Her ulusun kendi bağımsızlığını hedefleyen milliyetçilik düşüncesi yüzyıllardır çoklukta birlik düşüncesiyle hareket eden imparatorlukların sonunu getirmekle birlikte sosyolojik olarak çoğulculuğun ve çok kültürlülüğün de yeniden tartışılmasına neden olmuştur. Tarihimizden örnek vermek gerekirse Meşrutiyet devri fikir akımlarından İslamcılık ve Osmanlıcılık düşünceleri Osmanlı imparatorluğunun dağılmasını engellemek düşüncesiyle hareket eden ve en temelinde

farklı etnik ya da dinî unsurların çokluk içinde birlik düşüncesiyle, birlikte yaşamasını amaçlayan akımlardı. Ancak bu düşünce akımları siyaseten başarısız olmuşlardır. Uluslaşma mücadelesi bağlamında yeni Türk devletinin kurulması bu fikir akımlarının yerine Türkçülük düşüncesinin egemen olmasıyla mümkün olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı imparatorlukların dağılma sürecini hızlandırırken siyasî hesaplaşmaların bittiği anlamına da gelmiyordu. Sonrasında yaşanan paylaşımçılık mücadelesi İkinci Dünya Savaşı'na zemin hazırlamış ve Dünya tekrardan topyekûn bir savaşın ortasında kalmıştır. Tüm bu süreçler modernizm ve postmodernizm süreçlerinden bağımsız süreçler değildir. Bununla birlikte modernizmin çoğulculuğa karşıt kimi tutumları, modernizmin sıkıntıları olarak ele alınabilir. Nazi Almanya'sı örneğinde çok uç noktaları görülen ari (saf) ırk anlayışı çoğulculuğun ve çok kültürlü birlikteliklerin beraber idame ettirilebilmesi noktasında Avrupa'da önemli bir kırılmanın yaşanmasına da neden olmuştur.

Özellikle İkinci Dünya savaşı sonrasındaki süreçte uluslaşma düşüncesinden beslenen tek kültürlülük ve tekçilik düşüncesi tartışılır hale gelmiş, Dünya'daki iletişimin muazzam boyutlarda artması, göç olgusunun ulaşım ve haberleşmedeki gelişmelere paralel olarak hızla yaygınlaşması çok kültürlülük ile çoğulculuğun tekrar önem kazanmasını sağlamıştır. Örneğin Batı Almanya'ya işçi olarak göç eden insanların durumu bu anlamda sosyolojik olarak üzerinde çokça durulan önemli olgular haline gelmiştir. Postmodernizmi doğuran sosyolojik olgulardan bir tanesi de çok kültürlü hayatta birlikte ortaya çıkan çoğulculuk düşüncesidir. Çoğulculuk düşüncesinin toplumsal zeminde kendine yer edinmesi onun sanatta ve edebiyatta da temsilini arttırmıştır.

Türk Romanında Postmodernist Açılımlar adlı eserinde çoğulculuk üzerinde önemle duran Yıldız Ecevit'e göre çoğulculuk postmodernizmin ana eğilimi ve tek felsefi yönüdür. Ecevit çoğulculuğu, postmodernizmin hiçbir ilkeye, kurala ya da ölçüte bağlanmak istemeyen yapısıyla birlikte ele alır ve akıl ile düşün, teknoloji ile mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı marjinalliğin yan yana eşzamanlı var olabileceğini bir yaşam biçimi sağladığını ifade eder (Ecevit, 2021, s. 68-69).

Ecevit'in postmodern felsefenin özünde yer aldığını belirttiği çoğulculuk, "Çeşitli olasılıkların, disiplinlerin, ontolojik katmanların eşzamanlı bir birliktelik içinde var olduğu metinler" (Ecevit, 2021:181) halinde kurgulanan postmodern metinlerin oluşmasını sağlar. Bu anlamda postmodern metinler gerçek ile düşün, düzen ile düzensizliğin, somut ile soyutun birlikte var olduğu metinlerdir. Çoğulculuk sayesinde çok farklı kültürel unsurların birlikteliği edebî anlatı içerisinde kendine yer edinir.

Merkezî olanın yanında yerel ve egzotik olanın da kendini ifade edebildiği bir birliktelik postmodern anlatı içerisinde işlenir.

Postmodern romanın çoğulculuk anlayışı içerisinde sadece kültürlerin ya da düşüncelerin çeşitliliği değil, anlatı içerisinde türlerin de çeşitliliği ve çoğullukları anlaşılır. Metinler arası alanıyla da ilgili olan bu konu çalışmanın önceki kısımlarında ele alınmış olduğundan burada tekrar zikretmeye gerek görülmemiştir. Ancak Postmodern edebiyatın, modern ya da klasik edebiyattan en önemli farkının onun “tür kalıplarına” izin vermeyişi olduğunu ifade eden Gamze Somuncuoğlu Özet’un postmodern düşüncenin sınırsız özgürlük anlayışının modern edebiyattaki türler (şair, roman, deneme, tiyatro, günlük ...) arasındaki sınırları kaldırdığına ve melez metinler oluşturduğuna dair görüşleri bu bağlamda hatırlanabilir (Özet, 2009, s. :48).

Postmodernizmin çoğulculuk ilkesi onun başka disiplinlerle olan ilişkisini de diri tutmaktadır. Alımlama estetiği ya da yeni tarihselci eleştiri gibi farklı alanlarda farklı disiplinlerin yanında postmodernizm, “Batı edebiyatlarında görülen, yeni biçimsel arayışları, metnin kurmaca olma özelliği, dil oyunlarını kurguda kullanma tarzındaki eğilim, (...) anlatının içerisinde tarihin, sosyolojinin, siyaset biliminin edebiyatın ve sanatın bilgi kuramlarının eklenmesi ile oluşan anlatım biçimi...” (Yalçın-Çelik, 2005:18) gibi yeni açılımlar gösterir.

3.2.11. Dine ve tarihe bakış

Dinin ve tarihin bir tema olarak edebî eser içerisinde kendine yer edinmesi belki de edebiyatın kendisi kadar eski bir durumdur. Edebiyat tarihi içerisinde edebî metinlerin oluşması ve sınıflandırılması din ve tarihteki değişimin ve gelişimin de izlerini taşır.

Din; Lyotard’ın üst-anlatılar (meta-anlatılar) olarak ifade ettiği ve modernizmin söylemlerinde sıklıkla yinelediği Marksizm, Komünizm, Hristiyanlık, feminizm gibi akım ve inanışlarla birlikte sıkı bir sosyolojik bağa sahip olması bakımından postmodernizmin üzerinde tartışma açtığı alanlardan biri olarak önemli bir yere sahiptir. Kendi içinde birer kurallar manzumesi olarak düşünebileceğimiz üst-anlatılar postmodernizmin kuralsızlığı rehber edinen yapısıyla uyuşması mümkün olmayan söylemler içerir. Postmodernizm üst anlatılara karşı söylem geliştirmekle birlikte, diğer üst-anlatılara nazaran, dine karşı olumlu yaklaşmıştır. Bunun nedeni modernizmin dine bakışıyla da ilgilidir. Özellikle “Laik bir düşünce yapısına sahip modernizm,” (Çetişli,

2011b:156) akıl ve bilim temelli pozitivist yaklaşımla din ve geleneksel öğretilere, onları bireysel bir alan olarak görmeyen ötesinde sıcak bakmamıştır.

Postmodernistler ise modernistlerin laik tutumları nedeniyle bir şekilde ötekileştirilen dindarlığın yanında yer almışlardır. Foucault gibi postmodern düşünürlerin postmodernizmi, “moderniteyi baskı altına alma, disipline etme süreci olarak tanımlamaları” (Şaylan, 2016:143) dine bakış noktasında da modernizme getirilen eleştirilerin yüksek perdeden seslendirilmesi olarak görülebilir.

Postmodernizmin gerçeklik algısı üzerinden dillendirdiği hipergerçeklik yani sanal gerçeklik, bir simülasyona dayanan ve oyun mantığı ile işleyen bir gerçekliktir. Dolayısıyla postmodern anlatıda tarihe bakış, tarihin ifade ettiği nesnel gerçekliğine benzemeyen, kanıtlanabilirlikle ilişkisi olmayan ve tarihsel kişiliklerin gerçek hayatlarıyla sıkı gerçeklik ilişkisini yansıtmayan bir kurmaca evren üzerinde şekillenir. “Postmodernizmin, yaşamın her alanında yarattığı üst-gerçekliklere yani gerçeğin yeniden kurgulanması aksiyonuna göre tarih, nesnel gerçeklerin, gerçekte nesnelliklere sahip olamamasından dolayı sanallaştırma yoluyla sonsuz sayıda üretebilecek kurgulardan oluşmaktadır.” (Yalçın, 2008:344). Bu yüzden postmodern anlatıda, tarihteki önemli kişilerin sıradan hayatları onların tarihsel önemlerini hiçe sayan bir anlatımla ele alınır. Bunun tersi olarak da sıradan insanlar tarihin akışını değiştiren olağanüstü hayatların öznesi konumunda postmodern anlatının merkezinde yer alabilirler.

Postmodern romanın çok sesli yapısını oluşturmak için tarih, siyaset, felsefe din, psikoloji gibi değişik disiplinlerden yararlandığı, bu disiplinlerden elde ettiği malzemeyi de kendi gerçeklik algısıyla değerlendirdiği görülür. Bu anlamda tarihsel olaylar nesnel gerçekliğinden soyutlanarak anlatının kendi gerçekliği içerisinde tekrar işlenir. Çünkü postmodern yazar, tarihçilerin anlattıkları tarihin de tamamen gerçek olmadığına inandığından tarihi “olduğu gibi değil; görmek istediği gibi yansıtmaktadır.” (Çetin, 2013:96).

Tarih biliminin tarihsel olaylara yaklaşımındaki nesnellğine karşın edebiyat sanatının öznelliği postmodern anlatıda bir adım daha öne çıkarılmıştır. Postmodern anlatıda yazar, tarihçilerin yazdığı tarihsel anlatımı ve onun gerçekliğini, kendi oluşturduğu anlatı evreninde yeniden yazar. Bu anlamda her olgu “metinselleştirilmiş” bir geçmiş olarak görülür. “Çünkü postmodern tarih romanlarında hem gerçek ve tarihî hem de hayalî kişiler bir arada bulunabilmektedir. Bu birliktelik tarihî kişileri metinselleştirirken kurmaca bir gerçekliğe dönüştürürken, kurmaca / hayalî kişileri de tarihselleştirmektedir.” (Yalçın-Çelik, 2005:33-36).

3.2.12. Anlatım teknikleri

Edebî eserin en etkili biçimde sunulması amacıyla dil ve anlatım ve onunla bağlantılı olarak ele alınan anlatım teknikleri, biçim ile biçimin uyumunu göstermesi bakımından önemlidir. Sanatçının kendisini en güzel bir biçimde ifade edebilmesi biçim ile üslup arasındaki dengeyi yakalaması ile mümkündür. Bu amaçla anlatım teknikleri yazara kendini en etkili bir şekilde ifade etme imkânı tanıyan fırsatlar olarak değerlendirilebilir ki “nitelikli bir anlatı ancak anlatım tekniklerinin sağlam şekilde kullanılması ile var olabilir” (Memiş Baytimur, 2021: 525).

Edebiyatın tarihî gelişimi içinde roman da kendi gelişim çizgisini devam ettirirken, roman yazarı anlatımını çeşitlendirmeye çalışmış ve en etkili yöntemi kullanmak için eline geçen fırsatları değerlendirmiştir. Bu anlamada bilim ve teknolojideki gelişmelerin de romancılara anlatım ve ifade tekniklerini geliştirmeleri yönünde fırsatlar tanınması söz konusu olmuştur. Örneğin psikoloji bilimin verilerinde yola çıkarak oluşturulan bilinç akımı tekniği, resim sanatında sıklıkla kullanılan kolaj tekniğinin edebî esere uygulanması ya da sinemada da kullanılan montaj tekniğinin romanın dokusuna dâhil edilmesi bu bağlamdaki örnekler olarak sayılabilir.

Yirminci yüzyılın değişen estetik algısına uygun biçimde bir değişim ve gelişim gösteren dil ve kurgusal yapıdaki değişimler de anlatım tekniklerinin çeşitlenmesinde belirleyici olmuştur. “Bugünün romanı, dünün romanına kıyasla daha karmaşık (komplike) bir yapı arz etmektedir.” (Tekin, 2020:197). Bu bağlamda romanın önemli inceleme noktalarından biri de anlatım teknikleri yönüyle onun ele alınmasına dayanır. Yapısal unsurlar bakımından karmaşık bir görünüm arz eden günümüz romanının zenginliklerinden biri de onun farklı anlatım teknikleriyle bir mozaik oluşturarak sunulmasıdır.

Modern romanın sıklıkla kullandığı bu tekniklere postmodern yazarlara da kayıtsız kalmamış ve eserlerinde gerek üstkurmaca düzlemde kurgusal yapıyı işlerken gerekse metinler arasılık boyutuyla başka metinlere dair göndermeleri ifade ederken anlatım tekniklerini de kullanmışlardır. Kaan Murat Yanık da anlatım tekniklerine eserlerinde yer vermiş sanatçılardan biridir. Onun eserlerinde görülen bazı anlatım teknikleri ise şunlardır.

3.2.12.1. İç konuşma

İç konuşma tekniği anlatıcının okuyucu ile arasındaki duvarı kaldırarak kahramanın zihnini okura açmasını, bu sayede kahramanın zihinsel varlığı ile okurun karşı karşıya

kalmasını sağlayan bir anlatım tekniği olarak modern ve postmodern romanlarda sıkça başvurulan bir yöntemdir. Kahramanın zihninden geçenleri konuşmanın doğasına uygun bir biçimde aktaran bu yöntemle, “...kişilerin ruhsal durumlarını, suç, yanlışlık ve günahlarını itiraflarını, beklentilerini, hayal kırıklıklarını, özlemlerini, tasavvur ve tahayyüllerini...” (Çetin, 2013:178) sergilemek mümkündür. İç konuşma tekniği, edebî anlatı içerisinde “sessiz konuşma üslubu”nu (Tekin, 2020:279) hâkim kılacak şekilde kendini gösterir.

3.2.12.2. Bilinç akışı

Bilinç akışı ya da bilinç akımı olarak isimlendirilen bu teknikte anlatıcı, eserdeki kahramanın zihinsel ya da duygusal durumunu seri bir anlatımla, bir iç konuşma düzeneği içerisinde serbestçe aktarır. Anlatıcının kahramanın iç dünyasına dair yaptığı bu aktarım aynı zamanda kahramanın bilinçaltından izler taşınması nedeniyle düzensiz bir üslupla gerçekleşir.

Edebiyatın psikoloji bilimi ile ilişkisi, psikoloji biliminin psikanaliz ve bilinçaltına dair yeni keşifleriyle daha da derinleşmiştir. Bilinç akışı tekniği de “psikolojinin romana armağanı” (Tekin, 2020:282) şeklinde yorumlanabilecek bir kavram olup modern ve postmodern edebiyatın önemli bir anlatım tekniği olarak öne çıkmaktadır. Özellikle bireyin iç dünyasını yansıtmak durumunda kalan psikolojik romanlarda bilinçaltının bilinç düzeyine çıkarılması noktasında anlatıcıya geniş bir ifade imkânı kazandırır. Bilinç akışı tekniği “modernist roman sisteminin yansıtmacı anlayışa karşı sessizce giriştiği yenilikçi hamlesi” (Sazyek, 2015:77) olarak da ifade edilir ve modernist / postmodernist estetiğin bir anlatım tekniği olarak öne çıkar.

3.2.12.3. Diyalog

Diyalog tekniği roman sanatı içerisinde en az iki kişinin kendi aralarındaki konuşmalarının anlatım tekniği düzeyinde kendine yer edinmesidir. Anlatı içerisinde anlatıcının yarattığı figüratif kadroya canlı bir kimlik kazandırmak, olayların akışı içerisinde anlatımı çeşitlendirerek ifadeyi zenginleştirmek, anlatımın doğal bir seyir hâlinde ilerlemesini sağlamak gibi amaçlar için yapılır. Tiyatro metinlerinde kurgusal yapının üzerinde oturduğu anlatım zemini olarak düşünebileceğimiz ve “ilk örneklerinden başlayarak uzun süre felsefede uygulanan ‘diyalog’, -psikoloji

disiplinindeki ‘bilinç akışı’ ve ‘iç konuşma’ gibi- edebiyata sanat alanının dışından gelen birkaç teknikten biri” (Sazyek, 2015:111) olarak sayılır.

3.2.12.4. Geriye dönüş

Anlatma esasına dayalı metin türlerinden bir olan romanda olayların anlatıldığı zaman ve olayların cereyan ettiği zaman birbirinden farklıdır. Olayların anlatıldığı vaka zamanı anlatıcının tasarrufuna bağlı olarak geçmiş, şimdi ya da gelecek üzerinden tasarlanmış olabilir. Olayı “şimdi” üzerinden anlatan bir anlatıcı da geçmişe ya da geleceğe dair zamansal gidiş dönüşler yapabilir. İşte geriye dönüş tekniği anlatıcıya bu imkânı veren önemli bir anlatım zenginliğidir.

“Olayları veya kişileri tanıtmak için yakın zamana; bir saat, iki saat, iki gün veya birkaç gün öncesine dönüş” (Tekin, 2020:246) ifadesiyle dar anlamıyla tanımlanan geriye dönüş tekniğinde anlatıcı, “ya figürün kimliği/kişiliği ya da bir olayın perde arkasıyla ilgili olarak bilgilendirici/aydınlatıcı bir işleve sahip” (Sazyek, 2015:140) olarak bu tekniği tercih eder.

3.2.12.5. Leitmotiv (leitmotif)

Romanın anlatım tekniklerinden biri olan leitmotiv tekniği roman sanatı içerisinde kullanılmadan önce müzikte kullanılan ve oradan da romana bir kazanım olarak yerleşen bir teknik olarak ele alınır. Bununla birlikte bu tekniğin şiir sanatındaki kullanımı da mümkündür. *Elhan-ı Şita* şiirinin tahlilinde “Bahara ve kışa ait muhtelif unsurları birer ‘leit-motif’ gibi kullanan Cenap” (Kaplan, 2002:100) şeklindeki açıklamalarda leitmotifin şiirsel kullanımı dile getirilir.

“Bir alıntının ya da belli bir davranış biçiminin, belli bir özelliğin roman boyunca birçok kereler tekrarlanarak kullanılması” (Aytaç, 2012:56) şeklinde romana sanatı içerisinde kullanımı görülen bu tekniğin sadece tekrar edilen kelime ve kavramlar olarak düşünülmesi de birtakım yanlış anlaşılmalara mahal verebilir. Özetle her tekrar bir leitmotiv oluşturmaz. Tekrar edilen ifade ya da kavramlar “romanın geneli üzerinde bir simgesellik taşıyorlarsa ‘leitmotif’ olma özelliği” (Sazyek, 2015:219) gösterirler.

3.2.13. Yabancılaşma / yabancılaştırma

Postmodern romanın üzerinde durduğu tematik unsurlardan biri de yabancılaşma kavramıdır. “Kişinin dış dünyaya, objelere, nesnelere, olaylara hatta kendisine bir yabancı

gözüyle dışarıdan bakması” (Gündüz, 2012:137) olarak tanımlanan yabancılaşıma kavramı, postmodernizmin özellikle yeni gerçeklik olarak tanımladığı ve gerçeğin herkes tarafından kabul edilen genelgeçer bir yorumunun olmadığı savı üzerinden ifade edilen anlayışıyla birlikte düşünülmelidir. Yabancılaşıma olgusu, yirminci yüzyılın sanatsal estetik anlayışında, anlamakta güçlük çektiği için kendini içinde yaşadığı dünya ile özdeşleştiremeyen ve böylece ona yabancılaştıran insanın, yabancılaşımayı sanatsal bir kurgu tekniği olarak düşünmesiyle estetik bir kurgu tekniği hâline gelir. Ecevit’in yabancılaştırma estetiği olarak tanımladığı bu anlayışa göre, somut görüntü yabancılaştırılarak yeniden kurgulanırken özde gerçekçilikten uzaklaşmaz, görünürde alışık olunan, yabancı olmadığı dünya, özünde kaotik çelişkileri, belirsizlikleri ve anlamsızlıkları ifade eder (Ecevit, 2021, s. 38-39).

Yabancılaşımanın oluşumunda gerçekliğe bakışın değişmesi etkili olmuştur. Postmodernizmin çoğulculuk prensibinin içerisinde tek bir gerçeğe karşı çıkan ve farklı yorumlarla elde edilebilen farklı gerçekliklerin mevcut olduğu düşüncesi vardır. Fiziksel dünyada yaşanan tek bir gerçek durum ya da olay söz konusu olsa bile o gerçek durumu ya da olayı açıklayan/tanımlayan birbirinden farklı yorumlar olacaktır. Bu yorumlardan hangisinin gerçeğin tam karşılığı olarak ifade edildiği ise belirsizdir. Postmodernizm bu yorumların hepsine kapı açan bir anlayışı yansıtır. Gasset, yorum farkının gerçeklik üzerindeki değişkenliğini bir örnekle şöyle açıklar:

“Ünlü bir adam can çekişmektedir. Eşi yatağının başucundadır. Bir doktor, ölümüne doğru ilerleyen adamın nabzını saymaktadır. Odanın bir köşesinde iki kişi daha vardır; o yaşlı sahneye görevi gereği tanık olan bir gazeteci ile rastlantının oraya sürüklediği bir ressam. Eş, doktor, gazeteci ve ressam aynı olayı izlemektedirler. Ama o bir tek ve aynı olay -bir insanın can çekişmesi- içlerinden her birine değişik bir görünüm sunar. Ve o görünümler birbirinden öylesine ayırdır ki, ortak bir paydaları olduğunu söylemek bile güçtür. Üzüntüden kendinden geçmiş eş ile sahneyi tam bir duyarsızlıkla seyreden ressam arasındaki fark öylesine büyüktür ki, şöyle desek daha yerinde olur: Adamın eşi ile ressam tümüyle farklı iki olayı izlemektedir.” (Gasset, 2012:27).

Yabancılaşıma olgusunun temelinde postmodernizmin bir birey ya da özne olarak insana atfettiği değersizlik düşüncesi de bulunur. Postmodernist özne olarak tanımlanabilecek olan bu figür “Duyguları parçalanmış, düşünceleri darmadağın olmuş, bunun da ötesinde bedeninin çoğu organının bile kendisine ait olmadığı, aslında sahip olduklarından hangisinin kendisine, hangisinin başkalarına ya da neye ait olduğunu bilmeyen kaotik, paradoksal, değersizleştirilmiş insan” (Emre, 2004:141) şeklinde tanımlanabilir. Bireyin kendisini içinde bulunduğu toplumdan ve o toplumun yaşam felsefesinden soyutlayarak dışladığı bir olgudur bu anlamda yabancılaşıma.

Yabancılaşma olgusu modernizmin büyük anlatılarına karşıt olarak kendini konumlandıran postmodernizmdeki bireyin özgürleşme isteği ile de ilgilidir. Birey içinde yaşadığı toplumun dayattığı öğretileri, inançlar sistemini ya da davranış rollerini uygulamak noktasında kendisini dışlanmış hisseder. Postmodern bireycilik anlayışı yabancılaşma olgusunu da destekler. Postmodernizmin yerel ya da kendini farklı gören alt kültürlerin de temsiline olanak sağlayan yapısı bu anlamda toplumun geneline hâkim olan anlayışla bir karşıtlık ve çatışma doğurur. Bu çatışmanın ortasında kalan birey ise yaşadığı topluma yabancılaşır. Birey dayatılan tüm kuralları reddederek kendisini tecrit edebilir. Böyle bir “Görünen dünyanın uyumundan kopan kişi, kendi iç dünyasındaki kaotik yapı ile de uğraşmakta/savaşmaktadır. Bu uyumsuzluk düş kırıklığı gibi birçok psikolojik etmenler ile motive edilir.” (Uzunkaya, 2020:370).

Kaan Murat Yanık’ın romanlarından özellikle *Sular Üstünde Gökler Altında* romanı ile *Butimar* yabancılaşma olgusunun yansımalarını gösteren eserler olarak dikkat çekerler. Kültürler arası uyumsuzluğun yarattığı yabancılaşma ve kendini soyutlama durumu Kalender üzerinden işlenirken bireyin ait olduğu toplumsal düzenle ve sevdikleriyle çatışmasına dayanan, bireyin kendi iç dünyasındaki öz benine kadar derinleşen yabancılaşmasıyla ortaya çıkan yalnızlık duygusu ise Yusuf karakteri üzerinde ele alınır.

3.2.14. Dil ve anlatım yönünden değerlendirmeler

Edebiyatı, malzemesi dil olan bir sanat dalı olarak tanımlayan genel bir tanımın ötesinde dil ve anlatım unsuru edebî eserin biçimsel özellikleri kadar önemli ve edebî eserin estetik yönünü en az biçim kadar tamamlayan bir sistem olarak düşünülebilir.

Edebiyatın “Ne anlatıyor?” sorusuna cevap vermektan çok daha fazla olarak “Nasıl anlatıyor?” sorusuyla ilgilendiği genel bir kabuldür. Konunun ötesinde anlatımın ve ifade tarzının da önemi büyüktür. Edebî eserin dil ve anlatım özellikleri de “nasıl?” sorusuna verilen yanıtla doğrudan ilgilidir. Bu anlamda “bir sanat yapıtını kurtaran şey asla konusu değildir, tıpkı bir heykele değerini veren şeyin maddesindeki altın olmadığı gibi.” (Gasset, 2012:14). Edebî eserin tamlığı muhteva ile üslubun birlikteliğinden doğan uyum ile sağlanır.

Edebî eserin dil ve anlatım özellikleri, metnin türü ile, metnin yazılış amacıyla, yazarın üslubu ile ve okuyucu profili ile ilişkili olarak değişiklik göstermekle birlikte, metnin içeriği de dil ve anlatım özellikleri üzerinde etkilidir. Konuşma dili ve yazı dili arasındaki farkların edebî metinde ortadan kalkmasıyla anlatı, dil ve anlatım bakımından

zenginleşmiştir. Modern romanda buna paralel olarak “estetize edilmiş, çağrışım değerleriyle donanmış, imgelerle yüklü bir üst dil olan ‘kurmaca dil’ kullanılır.” (Çetin, 2013:257).

Kurmaca dil, bir mekanizma olarak postmodern edebiyatın üzerinde en çok durduğu, kafa yordduğu unsurlardan biridir. Dil, postmodernistler için romanın aynası ve çok sesliliğin ifade aracıdır. Postmodern yazar dilin bütün imkânlarından yararlanır hatta kendince dil üzerinde tasarruflarda bulunarak dili dilediğince kullanır. Bedia Koçakoğlu’na göre de postmodernizmin temel özellikleri olarak sıralanan müphemlik, görecelilik, çoğulculuk ve belirsizlik gibi ilkeler postmodernizmin “dil”e dair takındığı tutumla sağlanabilir. (Koçakoğlu, 2012, s. 137).

Postmodern yazar, bu çalışmanın önceki kısımlarında da değinildiği üzere, bir metinler arasılık yöntemi olarak ele alınan pastiş gibi üslubun taklidine dayanan anlatım tarzlarını ya da parodide olduğu gibi gülünç taklitler üzerinden bir anlatımın tercihinde bulunabilir. Postmodern anlatıda dil, anlatımın en önemli unsurudur. Metinler arasılık başlığında incelenen pastiş, alıntı ve alaycı dönüştürüm gibi tarzların üslupla yakın ilgisi vardır. Örneğin üslup taklidi olarak bilinen pastiş yazarın dil ve anlatımını zenginleştiren bir unsurdur. Yazar, taklit ettiği metindeki dil ve anlatım özelliklerini kendi metninin dokusu içerisinde eritir. Bu amaçla kullanılan kelimelerin anlatı içerisinde metnin kendisinden başka amaç gözetilmeden kullanılması esastır. “Postmodern romanlarda konu, amaç “dil”dir, metnin kendisidir. Yazarın hedefi hiçbir zaman bir fikri, bir kişilik özelliğini ön plana çıkarmak değildir. Onun işi metindir, kurguyladır, o anda kullanılan sözcüklerledir. Postmodern romanlarda anlatıcı çoğunlukla bunu belirtir okuyucuya.” (Özot, 2009:82).

Modernizmin merkeziliği temel alan tek doğrucu anlayışına karşı postmodernistlerin çoğulculuğu, tarafsızlığı ve belirsizliği önceleyen düşünceler dil konusunda da modernistlerden onları ayırır. İsmet Emre, bu farklı şöyle izah eder:

“Dilin bir araç olarak görülmeyip ontolojik bir kaygı meselesi hâline getirilmesi, onun nesnelliğini de tetikleyen yeni bir durum yaratır. Modernin sistematik hâle getirip ihtisaslaştırdığı dil böylece, dilbilgisi kurallarına uyulmayan, alışılmış konvansiyonlarının dışında kullanılan daha anarşik bir zemine çekilmiş olur. Aslında dile dönük bu kaos üretimi postmodernistlerin modernizme karşı yürüttükleri anti-modernist hareketin etkin bir tarafını da oluşturduğu için postmodernistler tarafından özellikle önemsenir.” (Emre, 2004:111).

Postmodernistlerin dilin yapısına dair yıkıcı tutumları onların alaycı tutumlarıyla da ilgilidir. Ciddiyetsizlik üzerinden popüler olanı öne çıkaran bu tutum sayesinde postmodern yazarlar, “Havassa özgü seçkin, işlenmiş kültür dili ve üslubu yanında avama

özgü bayağı bir dil ve üslup da kullanıyorlar.” (Çetin, 2013:99). Bu anlamda kelime oyunlarını, argo ve küfür ifadelerini kullanmaktan çekinmeyen postmodern yazarlar, modernist seçkinciliğin karşısında olduklarını her fırsatta, özellikle dil vasıtasıyla, göstermekten geri durmamışlardır.

Osmanlıca kelimelerin kullanımına yönelik olarak postmodernistlerin bunu bilinçli bir tercihle ele aldığı görülür. Eskiye reddetmek noktasında modernistlerden farklı düşünen postmodern yazarlar arasında “Osmanlıca'yı felsefi ya da artistik amaçlarla metinlerinin dokusuna katanların hiç de azımsanmayacak bir sayıda olduğu dikkati çekmektedir.” (Ecevit, 2008:333).

Postmodernistlerin gerçeğe yönelik farklı tutumları dilin kullanımında da kendini gösterir. Dış dünyadaki gerçekliği modern anlayışta farklı olarak tek bir doğru ve tek bir yorum üzerinden okumayan postmodernistler söz konusu sanal gerçekliği ifade etmenin ve onu kurguda göstermenin yolu olarak dile çok önem verirler. Dil bilim alanındaki gelişmeler postmodernistlerin bu noktada kendilerini ifade edecek yeni yorumlara ulaşmasını da sağlamıştır. Bu yeni dil anlayışı ile birlikte postmodern anlatıda “Sözcükler ve cümleler, çoklu bir yapıda kurulmuş olacaklar ve sürekli değişik anlamları gösterebileceklerdir.” (Yalçın-Çelik, 2005:27).

Kaan Murat Yanık da bu yönüyle postmodern anlayışın dil ve anlatım özelliklerini eserlerinde yansıtmıştır. Eserlerinde divan edebiyatı kültürünü yansıtan bir dil kullanımı özellikle Osmanlıca kelimelerle zenginleştirilmiş bir üslubun ifadesini yansıtmaktadır. Osmanlıcanın metinler arası ilişkileri düzleminde de romanların içerisinde ustaca kullanıldığı görülür. Onun yanında Türk lehçelerine ve ağızlarına ait kullanımlara, Arapça, Latince, İspanyolca gibi Dünya dillerine ait ifadelere ve romanlardaki masalsi ortamın yansıması olarak kurmacaya ait kelime ya da cümlelere Yanık'ın romanlarında rastlamak mümkündür.

4. ROMANLARDAKİ POSTMODERN UNSURLAR

4.1. Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Üstkurmaca

Postmodern romanın önemli bileşenlerinden biri olarak düşünülen üstkurmaca, anlatının yazılış serüvenini romanın kurgusu içerisinde vermektir. Yazarın okur ile kurduğu etkileşim ile yazılan metnin kurgu dünyasına ait olduğunu sürekli hatırlatılırken nesnel gerçeklik ile kurmaca gerçeklik arasındaki çizginin belirsizleştirilerek verilmesi ile okur, metnin kurgusal dünyaya ait olduğunu hisseder. Çünkü günümüz dünyasında “edebiyat kendini anlatmaktadır postmodern edebiyatta” (Ecevit, 2021:188). Üstkurmaca, postmodern edebiyatın kendisini edebiyatın bir nesnesi haline getirmesine, anlatının merkezinde kendini konumlandırmasına imkân tanır.

Yansıtmacı ve modernist yazarlardan farklı olarak postmodern yazar, romana bir oyun mantığı ile yaklaşır. Bu oyunun kuralları yazar-anlatıcının kurgu içerisinde bir figür olarak belirginleşmesi, bu figürün metnin yazılış sürecini anlatı içinde işlerken yaşadığı zorluğu romanın kurgusuna dâhil etmesi ve son olarak okurun oyunun bir parçası haline getirilerek kurgusal zemine çekilmesi olarak sayılabilir. Yazar bunu yaparken “diğer kurmaca metinleri kısmî olarak metnin içine yerleştirmekten” (Sazyek, 2002:601) geri durmaz. Bu durumda da postmodern romanın diğer önemli unsuru metinler arasılık düzlemi devreye girer. Başka yazarların metinlerinden alıntı yapmak durumunda olan metinler arasılık yazarı, üstkurmaca sayesinde kendi metinlerinden alıntılar yapmakta ya da kendi metinlerine göndermeler yaparak kendisini tekrar tekrar kurmaca içerisine dâhil edebilmektedir.

Kaan Murat Yanık'ın romanlarında da üstkurmacanın anlatının kurgusal zenginliğine katkı sağlamak üzere yoğun bir şekilde kullanıldığı görülür. Bu kullanımlar üstkurmacanın birer örneği olmanın yanında romanın kurgu zenginliğini sağlayan unsurlar olarak değerlendirilebilir. *Butimar* romanında psikiyat, romanın kurgusuna dair planlarını açıklarken daha ilk elden okuyucuyu kurgusal düzleme çekerek anlatıya ortak eder: “Ben psikiyat, en başta şunu söylemekte fayda var. Bana kendimi bulduran o büyülü âna (yani on ikinci kısma) kadar başımdan geçenleri, dış dünyanın mecburiyetlerinin harap ettiği hayatımı ve bilincimin göğünde uçuşan kuşları kısa notlarla anlatacağım.” (B.:11).

Üstkurmacayı postmodernizmin bir unsuru olarak kullanan Yanık, *Butimar*'da üstkurmaca örneği verirken postmodernizme de açık göndermeler yapar. Yusuf'un simya

maceraları içerisinde karşılaştığı kara gözlüklü, mavi pantolonlu, gözlerinde badem sarısı sürmeleri olan Gelecekte Gelen Deli, bir masal kahramanı özellikleri göstermesinin yanında kurgusal gerçeklik ile nesnel gerçekliğin kırıldığı noktada okuyucuyla buluşur. Yusuf'a bacanak diye hitap eden bu Deli, "Peki, selamlar, sevgili okuyucu. Allah'ım sabır ver, iyice beyni erimiş bunun. Ne postmodern adamsın be bacanak." (B.:278) şeklindeki ifadelerinde hem üstkurmacadaki okuyucuyu anlatının içerisinde bir figür olarak yerleştirme fonksiyonunu yerine getirir hem de anlatının postmodern taraflarına açık bir gönderme yapar. Yusuf'un iksiri elde etmek için çalışırken karşısına çıkan bu kişi Yusuf'a aradığı Lal taşını verir, üstkurmaca düzlemde Yusuf'la konuşurken kitabın yazarını kurmacaya dâhil eder ve "Ben gelecekte geldim buraya." (B.:278) diyerek anlatıdaki zaman düzlemini kırar. Bu kişi ayrıca *Butimar* romanından bahsederek onun yazarını şu şekilde tarif eder ki bu tasvir Kaan Murat Yanık'ın kendisiyle örtüşür: "Adını boş ver. Ama sakallı, hafif çekik gözlü, yuvarlak yüzlü, kara kaşlı, kara gözlü bir başka deli... Şu an binlerce kişi seni okuyor, onlara selam ver." (B.:278) Bununla kalmayan Deli aynı zamanda *Butimar* romanının da gelecekte okunan bir kitap olduğunu Yusuf'a bildirir. Böylece yazar ve okur, zaman kurgusundaki sıçramanın (flashforward) etkisiyle üstkurmaca düzlemde buluşur. Çünkü postmodern roman, anlatılanların A'dan Z'ye doğru düz bir çizgi biçiminde öykülenmediği, araya boşlukların, boş alanların konulduğu, bunların ise okur tarafından doldurulmasının gerektiği bir kurguya sahiptir (Özdemir, 2002, s. 322).

Dünyasızlar, üstkurmaca düzleminde bir teknik olarak ifade edilen yazarın kendisini kurgunun içerisinde konumlandırma uygulamasını göstermesi bakımından dikkat çeker. Firuz Dede'nin kitaplığındaki yüzlerce kitabın arasında Kaan Murat Yanık'ın da romanları vardır ve romanın içerisinde yazar, kendi yazdığı *Uzakların Şarkısı* romanının ilk cümlesini öz alıntı biçiminde kullanır: "Uzakların Şarkısı... Kitabın kapağını inceleyip karşısına oturdum ve sesimin ölçüsüne dikkat ederek okumaya başladım. 'Tren garına vardığımda kar yeniden başlamıştı...'" (D.: 31). Yine aynı şekilde Firuz Dede'nin kitapları sayılırken aralarında "... Butimar, Uzakların Şarkısı, Dünyasızlar..." (D.: 28) şeklinde yazarın kendi romanları da yazar- anlatıcı figür tarafından dile getirilir. Bu kısımlar yazarın kendisini üstkurmaca düzleme dâhil ederek kurgusal zenginliği sağladığı kısımlar olarak düşünülebilir.

Uzakların Şarkısı, üstkurmaca düzlemi yansıtan önemli örnekleri içinde barındırması yönüyle dikkat çeken bir diğer eserdir. Romanın dışındaki çerçeve kurguda sevgili tarafından aldatıldıktan sonra ağır bir depresyona giren Bünyamin'in yazacağı roman için

Kars'a gitmesi, anlatı içinde anlatı formatına uygundur. Ben kişili anlatımla başlayan bu kurgusal düzlemde Eylül adındaki sevgilisiyle ilişkisini aktaran Bünyamin üniversitede, Edebiyat bölümünde, Osmanlıca dersleri gören, morfoloji çalışan bir kişidir. Roman bu kısmında anlatılan özellikleri bakımından otobiyografik izler taşır. Bünyamin'in yazar olduğu her ortamda okuyucuya hatırlatılır. "Yazar gardaşım menden bu gadar..." (U.Ş.:16), "Fakat kavurmanın türlü baharatlarla tütsülenmiş dumanını bir daha içime çekince kendimi bu yemekleri yemek zorunda olan bir roman kahramanı gibi hissettim." (U.Ş.: 43) gibi ifadeler yazarın kendini üstkurmaca düzlemde konumlandırması olarak düşünülebilir.

Uzakların Şarkısı'nda üstkurmacyı gösteren en önemli kullanım, merkezdeki kurgusal düzlemde yer alan ve Gülbadem ile Zencefil arasındaki konuşmada geçen, "Orasını bana değil, beni yazan sakallıya sor. Neyse bu bahsi geçelim." (U.Ş.:299) ifadelerdir. Burada Zencefil'in ağzından çıkan "sakallı" kelimesi yazarın kendisine yönelen örtük bir göndermeden başka bir şey değildir. Anlatının kahramanlarından biri olan Zencefil, bu cümlesiyle hem yazarı anlatının içerisinde ustaca konumlandırır hem de okuyucuya kurmaca gerçeklik ile nesnel gerçeklik arasındaki çizgiyi hatırlatır.

Sanatçının son romanı *Sular Üstünde Gökler Altında* ise üstkurmaca düzlemi yansıtmaktan uzaktır. Romanda metinler arasılık, ironi, büyülü gerçekçilik, çok kültürlülük, karnaval ile din ve tarihe yönelik postmodern yaklaşımlara dair unsurlar fazlaca kullanılırken roman, üstkurmaca boyutuyla postmodern anlatının izlerini yansıtmaz.

4.2. Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Metinler Arasılık

Postmodern romanın anlatı üzerinde kendini gösterdiği alanlardan birisi olan metinler arasılık kavramı, "kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Kavram genel anlamıyla bir 'yenidenyazma' (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir" (Aktulum, 2014:16).

Metinler arasılık kavramında, yazılan her eserin kendisinden önce yazılan eserlerden etkilendiği, onlardan birtakım izler taşıdığı, onları biçem yönünden taklit ettiği, şekilsel özelliklerini kendi içerisinde uyguladığı ya da kurgusal zeminde anımsattığı kabul edilir. Kaba bir taklidin ötesinde bu işlemlerin hepsi bir anlatının yeniden yaratılması için gerekli, uygulanabilir ve yararlı yollardır. Postmodern öncesi dönemde taklitçilik olarak kabul edilerek aşağılanan "...bu eğilim, çağ edebiyatının biçimsel yeniliklerinden biridir"

(Ecevit, 2021:196). Postmodern romancı kendisinden önceki klasik ve modern romancıların kullanımından farklı olarak “aldığı malzemenin yapı ve mahiyetini değiştirerek, bozarak yeniden üreterek, oyun haline getirerek” (Çetin, 2013:211) kullanır. Kaan Murat Yanık romanlarında metinler arası ilişkiler olarak alıntı, anıştırma, parodi, pastiş, ironi, alaycı dönüştürüm ve montaj teknikleri üzerinde durmuştur. Sanatçı, metinler arası düzleme dair yukarıdaki ilişki tekniklerini kullanırken, bilinçli bir yaklaşımla hareket etmiş ve anlatıyı, okurun sanatsal sürece dâhil olduğu, bu sayede nitelikli okuma sürecinin birlikte yaratıldığı bir tasarım olarak planlamıştır.

Butimar'da metinler arasılık bağlamında göze çarpan unsurlar farklı alanlara yönelik alıntılar şeklinde kendini gösterir:

“Soldan bir ezan okundu. ‘Allahu Ekber, Allaaahu Ekber. Allaaahu Ekber Allaaahu Ekber...’ (B.:34) ve “Bir masumu öldürmek, bütün insanları öldürmek gibidir...” (B.:178) kullanımları din alanındaki alıntı örnekleri olarak;

“Cihân-ârâ cihân içredür ârâyı bilmezler

O mâhiler ki derya içredür deryâyı bilmezler.” (B.: 85) kullanımı divan şiirine yönelik alıntı örneği olarak;

“Ölüm hagdı çıhmag olmaz emirden

İpek tara halga salma demirden

Aydı ildi gelip keçir ömürden” (B.: 105) türküsü halk edebiyatına yönelik bir alıntı örneği olarak metinler arasılık düzlemine örnektir.

Butimar'da özellikle edebiyat alanına ait çok fazla alıntı yapılmıştır, Divan edebiyatından Dostoyevski'ye, Kuran'dan halk şiirine, Kafka'dan Mevlana'ya pek çok alandan veya isimden alıntı ve anıştırmaların örneği bulunur.

Kitabın ismi her ne kadar *Butimar*'sa da anlatılan Yusuf'un hikâyesidir. Bu hikâye de sürekli Yusuf peygamberin kıssasına göndermeler içerir. Özellikle kuyu bir leitmotif olarak işlenir. Kuyunun başında hayata gözlerini yuman Yusuf'a yönelik, *Butimar*'a âşık olduğu anda Ali Garbî'nin “Vah Yusuf'um. Kuyunla tanışmışsın. Yusuf'u kuyuya düşüren Allah, çıkarmasını da bilir elbet, dert etme.” (B.:139) şeklindeki tesellisi yerini bulmaz. Yusuf, içine düştüğü aşk kuyusundan kurtulamaz. Bu kısım Yusuf peygamber kıssasına yaptığı bu gönderme ile anıştırma örneğidir.

Yusuf'un *Butimar*'ı gördüğü ilk rüyası masalsi bir dünya şeklinde tasvir edilirken “sırtlarında koca mumlar taşıyan onlarca kaplumbağa” (B.,10) ifadeleri Lale Devrindeki Sadâbâd eğlencelerine yapılan bir anıştırma ve gönderme örneği olarak dikkat çeker. Yine benzer şekilde psikiyatrin bilinç akışı tekniği ile zihinsel dünyasının sırlarının açıldığı

bölümde “hamam böceğine dönüşme ihtimali olduğuna inanması” (B.:13) anlatıcının Kafka’nın *Dönüşüm*’ündeki Gregor Samsa karakterine yönelik bir anıştırmasıdır.

Eserdeki alıntı örneklerinden bir olan radyo haberi aynı zamanda bir montaj tekniği unsuru olarak da alıntının belirgin bir örneğidir: “Peder ajansı açtı, Kenan Paşa: Bir defa daha belirtiyorum ki; Silahlı Kuvvetler aziz Türk Milletinin hakkı olan refah ve mutluluğu, vatan ve milletin bütünlüğü ve gittikçe etkisi azaltılmaya çalışılan...” (B.:22).

Butimar’da diğer romanlardan farklı olarak öne çıkan bir anıştırma örneği de Dünya edebiyatının önemli bir ismi olan Tolstoy’un hayatına yönelik bilgi ya da iddiaların kurmaca düzlemde eserin içerisinde kullanılmasına dayanır. Yusuf’un rüyasında gördüğü sakallı bir adama dönüşen kadının söyledikleri aslında Tolstoy’un Yusuf’la konuşmasıdır:

“Yeni romanım bu, okumak ister misin? Beni kilise aforoz etti, doğruları söylediğim için. Senin peygamberini seviyorum. Varımı yoğumu köylülere dağıttım. Bir daha soruyorum, okumak ister misin? Ben öldükten sonra yayınlanır ancak bu. Bir tren garında donarak öleceğim, seninle ve bir kuşla aynı günde...” (B.:168).

Rüyadaki bu konuşma aslında kilisenin Tolstoy’u aforoz etmesiyle, Tolstoy’un bir tren garında donarak ölmesine dair iddialarla, Tolstoy’un Hz. Muhammed ile ilgili olarak yazdığı risaleye yaptığı göndermelerle birlikte düşünüldüğünde Tolstoy’un adını anmadan yapılan bir anıştırmadır. Anlatıda kastedilen Tolstoy’un son cümlesi ise romanın sonunda donarak ölen Yusuf ile kuşun akıbetini ifade etmesi bakımından postmodern izler taşır. Gerçekten de romanın sonunda Yusuf yanındaki kuşla birlikte donarak ölür. Metinler arasılık bütün bu anıştırmaları çözerek okurun nitelikli okuma yapmasını beklediğinden Kaan Murat Yanık’ın bu kullanımı postmodern romanın oyun içinde oyun prensibiyle de örtüşür.

Butimar’da ironinin de izleri görülür. Yusuf’un *Butimar*’ı beklerken mezarlıkta gördüğü Karslı Cabbar’ın anlattığı hikâye ironi içerir. Hikâyede Petersburg’da sanat okulunda okuyan ve “Genç ressamlar” olarak bilinen, farklı milletlerden dört gencin, resim yapıp satarak para kazanması işlenir. Ressamlardan, öldüğü için o gece mezarlığa gömülen Garev’in plana göre, içlerinden birinin öldüğü söylenir ve tabloları o şekilde satılır. “Malum, ölen her sanatçı kıymetlenir, bu hep böyledir ve gelecekte de böyle olacaktır.” (B., 152). Burada iki farklı ironik durum vardır. Bunlardan biri ölen sanatçının kıymetinin sonradan anlaşılması, diğeri de planı yapan ve bu sayede servet kazanan Garev’in kısa bir süre sonra gerçekten ölmesidir.

Uzakların Şarkısı da metinler arasılık unsurları yönünden zengindir. Azeri türkülerinin metinler arasılık düzleminde kullanılması *Butimar*'da olduğu gibi bu romanda da görülür. Yine divan edebiyatına ait gazellerden alıntılar sıkça kullanılır. Romandaki papağan Zencefil'in edebiyat bilgisi epey derindir, Bünyamin'in edebiyat bilgisini sorgulamaktan geri kalmaz. Esasen bir edebiyat öğrencisi olan Bünyamin bu durumdan çok memnun da olur. Nefi'nin ünlü:

“Tûti-i mu'cize-gûyem ne desem lâf değil

Çerh ile söyleşemem âyinesi sâf değil” (UŞ.:64) beyti divan edebiyatının metinler arasılık düzlemindeki kullanımına örnektir.

Gülbadem'in, Sultan'ın isteği üzerine yaptığı uçan silaha Ebabil adını koyması da Kuran'daki Fil Suresi'ne ve Fil Vakasına dair bir gönderme ve anıştırmadır. “Ebabil'in gazabından kurtulamayacaklar, tıpkı Ebrehe'nin ordusu gibi!” (UŞ.:207). Bu göndermenin Fil Suresi'ndeki anlamı şu şekildedir:

“Allah'ın “fil ashabına”, yani Ebrehe el-Eşrem'e ve askerlerine ne yaptığı, onları nasıl helâk ettiği vurgulu bir ifadeyle belirtildikten ve böylece bu olaydan ibret almak gerektiğine dikkat çekildikten sonra tuzaklarının nasıl boşa çıkarıldığı ve onların, Allah'ın gönderdiği sürü sürü kuşların attığı taşlarla nasıl ezilmiş saman çöpleri veya böceklerin yediği yapraklar gibi ansızın yere serilip perişan edildikleri bildirilmektedir.” (TDV, İslam Ansiklopedisi).

Uzakların Şarkısı sanatçının kendi yazdığı romanlara olan gönderme ve anıştırmalarının da yansımalarını içerir. Zencefil ile Gülbadem'in tartışmalarında geçen, “Hemen kalbimi kır adi kuş! Ben Yusuf değilsem o da Butimar değil herhalde. Neyse bakarız bir hal çaresine sonra.” (UŞ.: 216) ifadeleri *Butimar* romanına yapılan açık bir göndermedir ve metinler arasılık düzleminde değerlendirilebilir.

Yine romanın kişilerinden birisi olan “Fıstıkçı Şahap” (UŞ.:146) ünsüz benzeşmesi (ünsüz sertleşmesi) kuralını ezberlemek için günümüz öğrencilerinin kullandığı popüler bir paroladır. Bu kullanım, anlatının roman dışındaki unsurlara yönelik metinler arasılık bağlamında bir anıştırma örneği olarak ifade edilebilir. Aynı zamanda popüler kültüre ait bir kullanımın kurgu içerisinde konumlandırılmasıyla pop-art tarzını da yansıtır.

Uzakların Şarkısı'nda, ironi olarak değerlendirilebilecek bir kullanım, üniversite öğrencisi olan Bünyamin'in eğitim sistemindeki yozlaşmayı ince bir şekilde ele aldığı bölümdür. Burada yüksek öğrenimin içine düştüğü durum ince bir ironi ile şöyle dile getirilmiştir:

“Bir romanın içinden kaçıp Karaköy'e düşmüşüz gibi bir süre sahilde gezindik. Kıyafetleriyle denize girip düğün fotoğrafı çektiren gelinle damada bakıp gülümsedikten sonra, öğrencilerine üç

ayrı diploma imkânı sunan on taksitlik Öz Pelin Üniversitesi ile Hakiki Karaköy Üniversitesi'nin önünden geçip oradaki kafelerden birinde soluklandık.” (U.Ş. 380-381).

Sular Üstünde Gökler Altında romanı metinler arasılık örnekleri bakımından içerisinde Kuran'dan ve İncil'den ayetlerin, Mevlana'nın mesnevisinden, şarkı ve türkü türünden alıntılarının, Yunus peygamber kıssasına ve Binbir Gece Masallarının kahramanı Şehrazat'a yönelik anıştırma ve göndermelerin, ironi ve pastiş örneklerinin bulunduğu bir romandır.

Mevlana'nın ünlü mesnevisinde ilk kelime “dinle” anlamındaki “bişnev”dir. Yanık da eserinde kuş ile Kalender'in konuşmasında Mesnevi'yi anıştıracak şekilde, “Ahh kuş kardeş! Kınama beni, evvela dinle. ‘Bişnev!’ düştüm gayya kuyusuna bir kere ne yaparsın...” (SÜGA.:40) bu kelimeyi cehennem çukurlarından birini tasvir etmek için kullanılan “gayya kuyusu” ile birlikte zikreder.

Binbir Gece Masalları, kahramanı Şehrazat'ın ismi kullanılmak suretiyle gönderme yapılan ve metinler arasılık ilişkisi bağlamında değerlendirilebilecek eserlerden biridir. Kalender, dostu Daver'e Ustinya'nın güzelliğini anlata anlata bitiremez ve ben ona kavuşayım da varsın Bağdat viran olsun” der. Daver de “Öyle bir tasvir ediyorsun ki Şehrazat mezarında ters dönecek.” (SÜGA.: 50) diyerek Binbir Gece Masallarına göndermede bulunur.

Eserde Faze'nin yazdığı şiirin aslında şiirsellikten çok uzak olmasına rağmen Kalender'in “Ne diyebilirim Faze. İlk bölümde böylesine mest olduysam devamını okuma çünkü düşüp bayılırım şurada.” (SÜGA.: 183) şeklindeki ciddiyetsiz söylemi aslında bir ironi içerir.

Kaan Murat Yanık'ın romanlarında özellikle Türk ve Dünya edebiyatının önemli eserleri ve yazarları birer gönderme unsuru olarak kurgusal doku içerisinde kullanılırlar. Yazarın sanat dünyasının beslendiği kaynakları göstermesi bakımından önemli olan bu ip uçları metinler arasılık ilişkisi bağlamında değerlendirilebilirler. *Dünyasızlar* bu anlamda öne çıkan bir eserdir. Firuz Dede'nin kütüphanesi edebiyatın zengin örneklerini içerir:

“Devlet, İlyada, Kızıl Köşkün Rüyası, Kristof Kolomb'un Seyir Defteri, Seyahatname, Karamazov Kardeşler, Budala, Anna Karenina, Diriliş, Taras Bulba, Oblomov, Niteliksiz Adam, Siddhartha, Yüzyıllık Yalnızlık, Aura, Yabancı, İklimler, Kör Baykuş, Minyatürcü, Açlık ... Dönüşüm...Leyla ile Mecnun, ... Gurbet Hikâyeleri, İnce Memed, Puslu Kıtalar Atlası, Suskunlar, Benim Adım Kırmızı, Kara Kitap, ... Butimar, Uzakların Şarkısı, Dünyasızlar ve daha niceleri...” (D.:28).

Bunun yanında, “Yani Dostoyevski, Tolstoy ve diğerklerinin yaptığı gibi... dedi Firuz. Evet... Ancak bunun ilk mimarı Gogol’dü. Dostoyevski ve Tolstoy, toplumu tahrik etmeyi onun *Palto*’sundan öğrendiler.” (D.:51) şeklindeki kullanımlar da dikkat çeker.

Yine bu romanda yer alan İngiliz edebiyatı ile Alman edebiyatının karşılaştırılması bu bağlamda ele alınabilir: “Etmeyin lordum, Shakespeare, Daniel Defoe, Emily Bronte, Charles Dickens, Lewis Carroll, Thomas Hardy, Mary Shelley...”, “Sana kalırsa Alman edebiyatı da fişkiracak. Goethe, Schopenhauer, Thomas Mann, Remarque, Hesse gibi üstatları görmezden geliyorsun.” (D.: 184).

Ayrıca eserin 228. ve 229. sayfalarında ismini söylemeden Binbir Gece Masallarının metnin kurgusuna dâhil edildiği görülür. Bütün bu kullanımlar, Yıldız Ecevit’in postmodern edebiyatın günümüzde artık kendini anlattığına dair yorumunu da akla getirir (Ecevit, 2021, s. 188).

Kaan Murat Yanık’ın romanlarında parodi ve pastişin bir metinler arasılık unsuru olarak kullanımı çok sınırlıdır. O, daha çok alıntı, anıştırma, montaj ve göndermeleri kullanır. *Sular Üstünde Gökler Altında* romanı parodi ve pastişin kullanımına örnek olması bakımından diğerk romanlarından bir adım öne çıkar. Kalender’in günlüğünü tamamlarken yazdıkları, anlatı içinde anlatı formülüyle oluşturulan metinler, parodi ve pastişin örneğini vermesi bakımından önemlidir. Bu kısımda yazar hem bir masalın üslubunu taklit ederek pastişin hem de konu bakımından masalları örnekseyerek parodinin örneğini verir:

“Evvel zaman içinde, periler âleminde. Az gittim uz gittim. Vardım Kaf Dağı’nın ardına. Bulut yedim, yağmur içtim. Devlerle dövüşüp gayyaya indim. Aldım dünyayı avcuma. Döndüm yurduma. Billür fânus içinde; erguvanlar sayesinde; hisar hisar, kubbe kubbe; servi servi, hanebehane, Kalender meşrebin düşü, şehri Sitanbul’un huzurundayım işte...” (SÜGA. :340).

Din izleğinin eserin temellerinden birini oluşturduğu *Sular Üstünde Gökler Altında* romanı dinî alıntı ve göndermelerin, anıştırmaların sıkça kullanıldığı bir eserdir. Sanatçının diğerk romanlarından farklı olarak burada Hristiyanlık derinlemesine incelenir. İncil’den yapılan alıntılarla da bu durum metinler arasılık düzlemine girer. Alfonso’nun İncil’den (Luka, 8:24) “Efendimiz, Efendimiz, batıyoruz! dediler. İsa kalkıp rüzgârı ve kabaran dalgaları azarladı. Fırtına dindi ve ortalık sütliman oldu” (SÜGA.:187) şeklindeki ayeti okumasının olay örgüsünde karşılığı vardır. Gemi batma tehlikesi yaşamış ve bir süre sonra tehlike geçmiştir. Kurgudaki bu olay halkası metinler arasılık unsuru olan alıntı ile pekiştirilmiştir. Din konusundaki anıştırma örneği olarak da Yunus’un bir balina tarafından yutulması ve karaya bırakılması Yunus peygamberin dinî anlatılarda karşılığını bulan kıssasına bir gönderme içerir.

Sular Üstünde Gökler Altında romanında, divan edebiyatı ve onun beslendiği Doğu kültürüne ait unsurların da montaj tekniği vasıtasıyla romana dâhil edildiği görülür. Romanın sonunda İranlı şair Hafız-ı Şirazi'nin, Yakup peygamberin oğlu Yusuf peygamberin kuyuya atılıp kaybolmasına dair kıssasına gönderme yapan “Gam yeme” redifli gazeli bu bağlamda anlatının içerisinde kullanılmıştır. Montaj tekniği ile Kalender'in babasının mezarını ziyareti esnasında, amcası Kadir Ağa'nın okuduğu gazel romanda Farsça aslıyla birlikte verilmiştir:

“Döner yine Kenan'a, kaybolan Yusuf, gam yeme
Hüzünler kulübesi gül bahçesi olur bir gün, gam yeme
İyileşir halin, ey mahzun kalp endişelenme
Geçer bu deliliğin, sakinleşir başın, gam yeme
Dönme de felek bizim arzumıza iki gün
Hep böyle kalmaz ya hali devranın gam yeme (...)” (SÜGA.:345).

Metinler arası ilişkileri düzleminde incelenen son eser *Dünyasızlar* romanıdır. *Dünyasızlar* sanatçının diğer romanlarından farklı olarak bir metinler arası uygulama olan montaj tekniğini kurmaca düzleminin içerisinde konumlandığı tek eseridir. Montaj tekniğinin doğasında “Gazete haberi, resmî evrak, tarih kayırları, faturalar, bildirimler, ansiklopedi maddeleri, günlük, mektup, şiir, âyet, hadis, şarkı, türkü, resim vs.” (Çetin, 2013:213) türlerinin metnin dokusuna eklenmesi söz konusudur.

Yanık, bu romanında montaj tekniğini kullanırken metnin dokusuna eklediği gazete haberini gerçek bir haber metninden değil de kendi kurmaca dünyasında özel üretimle alıp kullanmıştır. Bu yönüyle tekniğin uygulanışı tartışılabilir ancak roman içerisinde bunun metinler arası düzleminde değerlendirilmesi mümkündür. Montaj tekniğine göre hazırlanmış, “Akademisyenin Gizemli Ölümü!” başlığı altında verilen haber metni şu şekildedir:

“Geçtiğimiz hafta İstanbul- Çengelköy'deki evinde ölü bulunan Halit B'nin sır dolu ölümü henüz aydınlatılmadı. Gazetemize konuşan ve ismini vermek istemeyen bir yetkilinin aktardığına göre, maktul Halit B'yi öldüren ya da öldürenler, kurbanın kalbini çıkarıp yerine yumruk büyüklüğünde bir taş koymuşlar. Polis, yürütülen soruşturmanın derinleştirileceğini ve olayın üstündeki sis perdesinin kısa sürede kalkacağını belirtti.

Aşk Cinayeti Olabilir!

Olayın bir başka boyutu ise maktul Halit B'nin bir aşk cinayetine kurban gitmiş olabileceği yönünde. Halit B. Çalıştığı üniv...” (D.,7).

Dünyasızlar, yazarın diğer romanlarına belirgin göndermeler yapan bir eserdir. Yazarın daha önceden yazdığı romanları hatta *Dünyasızlar*'ın kendisi metinler arası düzleminde gönderme ve alıntılar içerir. Romanın içerisinde yazar, kendi yazdığı *Uzakların Şarkısı* romanının ilk cümlesini öz alıntı biçiminde kullanır: “Uzakların

Şarkısı... Kitabın kapağını inceleyip karşısına oturdum ve sesimin ölçüsüne dikkat ederek okumaya başladım. ‘Tren garına vardığımda kar yeniden başlamıştı...’ (D., 31). Aynı şekilde Firuz Dede’nin kitapları sayılırken aralarında “... Butimar, Uzakların Şarkısı, Dünyasızlar...” (D., 28) şeklinde yazarın kendi romanları da metinler arası ilişki bağlamında birer gönderme olarak dikkat çeker.

Dünyasızlar, Sular Üstünde Gökler Altında romanı ile, Mevlana’nın şiirine yapılan alıntı temelinde benzerlik gösterir. Romandaki “... Firuz ve ekledi: ‘Nasıldı Mevlana’nın o şiiri?’ ‘Mutluluk vakti; senle ben, avluya doğru oturmuşuz senle ben... Endamımız çift, suretimiz çift, ruhumuz tek...’” (D., 63) şeklindeki açık alıntı bir metinler arası ilişki örneğidir. Bunun yanında türkülere ve popüler kültüre ait müzikal değerlere sıkça göndermeler, alıntılar yapılır.

Masal üslubunun taklidi olarak pastişin kullanımı, *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında olduğu gibi, bu romanda da kendini gösterir. Nergis’in, Firuz Dede’nin evine girerken kendi aralarında oluşturdukları parola bir pastiş örneğidir. “Sen de ‘Parola, açıl susam açıl’ diyeceksin.” (D., 31). Bu parola romanın önemli kısımlarında tekrar kullanılır. Açıl susam açıl, ifadesi Ali Baba ve Kırk Haramiler adlı masalın üslubunu taklit ederek pastiş oluşturur. Paradi olarak ele alındığında orijinal masalda mağaranın kapısını açan bu şifre, romanda Firuz Dede’nin kapısını açar. Konu itibarıyla burada da bir taklit söz konusudur.

Dünyasızlar da postmodern anlatıdaki metinler arası ilişkilerinin izlerini yansıtan yönler içerir. Piramidin içinde yaşananlar masalarda görülen belirsiz zaman anlatımına yakındır. Masalsı zaman sunumu, romanı büyülü gerçekçi çizgiye de yaklaştırır ve birer pastiş örneği olarak da postmodern yansımalar gösterir:

“Az, uz, dere tepe düz gidip buraya varmışlar. Yüz yiğit, naaşı ve hazineleri piramide taşırken dedem de rahipten sihirli piramidin bütün sırlarını öğrenmiş. Taşıma ve öğrenme işleri bitince yüz sadık çeri, birbirini oklayarak öldürmüşler. Geriye büyük dedem, oğlu, torunu ve rahip kalınca dedem rahibin yumurtalarının alıp onu öldürmüş. (...) Yıllar geçmiş ve büyük dedem Tumbaga’nın da gök tanrıya kavuşma vakti gelip çatmış. Oğluna ve torununa sırlarını belleterek piramidi sonsuza dek, nesilden nesile korumalarını vasiyet ederek ölmüş.” (D.: 347-348).

Kaan Murat Yanık’ın romanlarında alaycı dönüştürüm olarak metinler arası ilişki düzleminde değerlendirilebilecek anlatılar çok azdır. *Butimar*’da Sarı Medrese’de geçen kısım bu bağlamda dikkat çeken tek örnektir. Rus generalin ziyareti öncesi Allahverdi amcanın medresedeki çocuklara anlattığı Maral söylencesi, Cengiz Aytmatov’un *Beyaz Gemi* romanında işlediği Kırgız efsanesi olan Maral Ana efsanesinin bir dönüştürümü olarak değerlendirilebilir. “Vakti zamanında bir avcı güzelim bir maralın peşine düşer,

hayvancağız ona öyle bakar ki; dili olmasa da ‘Beni vurma, bana kıyarsan başın beladan kurtulmaz.’ der sanki. Ama avcı bir kere kafaya koymuştur onu...Öghhööö üüooğhööööhöööy..” (B., 107). Bu kullanım, “gerçekten de alaycı dönüştürüm, soylu bir tür olan destanı alaya almak, destan yazısının ciddi havası içerisine komik unsurlar katmak, böylelikle tonunu değiştirerek okuru eğlendirmek amacı güder.” (Aktulum, 2014:101) şeklinde verilen tanımlama ile açıklanabilir. Yazar burada efsanenin ciddi havasını, efsaneyi anlatan karakterin öksürük krizine girmesiyle değiştirir, alaycı dönüştürümü sağlar ve eğlence işlevini gerçekleştirir.

4.3. Kaan Murat Yanık’ın Romanlarında Büyülü Gerçekçilik

Postmodern romanın en temel bileşenleri olan üstkurmaca ve metinler arasılık kavramlarının yanında, bilim-kurgu, fantastik ve büyülü gerçekçiliğin de postmodern romanın dalları ya da alt kümesi olarak gerçekçiliği reddeden yenilikçi romanlar arasında sayıldığı; ayrıca aralarında kesin bir sınır koyulamayan bu postmodern türlerin postmodern yazarlar tarafından, modernistlerden farklı olarak, artistik bir tutarlıkla estetik bir bütün oluşturmadan kullanıldığı; çeşitli metin türlerinin bir arada kullanılmasıyla romanın yüzeyinde bir oyun oynandığı ve karnaval görüntüsünün de bu şekilde elde edildiği şeklindeki yorumlardan anlaşılacağı üzere postmodern roman, güncel edebiyatın bazı roman türündeki çeşitliliğini de kapsayacak bir gelişim gösterir. Bu doğrultuda büyülü gerçekçi Gabriel Garcia Marquez, Jorge Borges ve İtalo Calvino gibi isimler ve bu sanatçılardan yapılan tercümelemler postmodern romana bir çıkış yolu göstermeleri bakımından önemlidir (Moran, 2009, s. 57).

Genel olarak bakıldığında büyülü gerçekçiliğin postmodernizm akımı içerisinde kendine yer edindiği, büyülü gerçekçi yazar olarak sayılan isimlerin birçoğunun postmodern literatürün de içinde olduğu görülür. “Postmodernizm, ontolojik kuşkunun insan yaşamındaki yerini sanat yapıtlarında canlı bir biçimde, parodi, pastiş, yineleme, büyülü gerçekçilik (magical realism) gibi yöntemlerle sergileyen bir sanat akımıdır.” (Doltaş, 2003:192) şeklindeki tanımlama büyülü gerçekçiliği postmodernizmin içerisinde göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Büyülü gerçekçi metinler, zengin bir anlatım tekniği olması yönüyle postmodern romanın faydalandığı önemli bir alan olarak incelenmektedir. Kaan Murat Yanık’ın romanlarında da postmodernizmle bağlantılı olarak ele alınan büyülü gerçekçiliğe dair yansımalar belirgindir. Romanlardaki bu unsurlar rüya, fantastik ve büyü başlıklarında incelenmiştir.

4.3.1. Kendini ifade edebilmenin bir yolu: rüya

Psikanalizmin ve psikanalitik edebiyat eleştirisinin üzerinde önemle durduğu rüyanın, edebî eserin dokusu içerisinde bilinçli bir şekilde kullanımı, psikoloji biliminden elde edilen verilerin edebiyat sanatında kendine uygulama alanı bulmasıyla artmıştır. Edebiyat da diğer sanat dallarında olduğu gibi psikoloji bilimin verilerinden yararlanarak kendine çok daha geniş ifade imkânları sağlamıştır. Freud'un rüyaların yorumuna dair tespitleri, bilim dünyasındaki görüşleri derinden etkilerken sanatın yorumlanmasında da farklı perspektiflerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda edebiyatın, rüya gibi insanın ruhsal dünyasının kapılarının aralandığı, bilinçaltının karanlık taraflarının gün ışığıyla buluştuğu, kendi içinde bir kurmaca evrenine sahip bir alanı görmezden gelmesi de mümkün değildir. Rüya başlı başına edebiyatın özel ilgi alanına giren bir temdir. "Rüya, düzenli de düzensiz de olsa bir kurgudur ve aktarımı da kurguya ihtiyaç duyar. Edebî metinde rüyaya yer verilmesi ise kurgu içerisinde kurgu oluşturur. Rüya atmosferi, gündelik dile aktarılmaya çok uygun değildir. Bu nedenle rüyada sembolik bir dilin çözümlenmesi esastır. Bu durum da edebî eserin yapısına uygun düşer" (Çetindaş, 2021:45).

Kaan Murat Yanık'ın romanlarında, rüyanın kurgusal yapının içerisinde, kahramanın içinde bulunduğu zorlukları aşmasında, kendi içindeki ruhsal girdaptan kurtulmasında ve sırlarını kendi benliğinde açığa çıkarmasında etkili bir yol olarak kullanıldığı görülür. Rüya, kahramanın önünü görmesini sağlayan bir yol gösterici ve olayların perde arkasını açıklayan bir unsur olarak sanatçının bütün romanlarında kendini gösterir. Rüya tasarlama işiyle meşgul olan, tüm enerjisini rüya ve onun yorumlanmasına harcayan *Butimar* romanındaki psikiyatrist karakterinde olduğu gibi rüya, önemli bir motif olarak dikkat çeker.

Büyülü gerçekçiliğe zemin sağlaması bakımından rüya, Yanık'ın romanlarında önemli bir unsurdur. Gerçekle düşün arasındaki çizginin belirsizleştirilmesi; gerçeğin içinde düşün, düşün içinde de gerçeğin kendini ifade edebilmesi için kullanılan rüya, aynı zamanda romanların muhteva zenginliğini sağlayan önemli bir unsurdur. Olağanüstülüklerle gerçekliğin yan yana kurgulandığı romanlarda rüya, kahramanın kendisini ifade edebilmesinin ve kendisiyle hesaplaşabilmesinin bir yolu olarak anlatıcının elindeki önemli bir güçtür. Sanatçı da bu gücü romanlarında ustaca kullanır. Rüya sayesinde yazar büyülü dünyanın sınırlarından çok rahat girip çıkar, romanlarındaki aşk temasını rüya unsuru ile besler ve canlı tutar.

Rüya, en belirgin kullanımını *Butimar*'da gösterir. Romanın hem dış çerçevesini oluşturan kurgusal düzlemdeki psikiyatrin hem de merkezdeki çekirdek kurgudaki Yusuf'un rüyaları anlatımın izleklerinden biridir. Roman "İlk Rüyam" başlıklı birinci kısımla başlar ve Butimar ilk olarak kendini burada gösterir. Psikiyatır uyanıp rüyanın büyümlü atmosferinden çıktığı için pişmandır. Rüya tasarlamak gibi ilginç bir uğraşıya kendini kaptıran psikiyatır bunu bir arınma ve kendini bulma yolu olarak görür:

"Rüyalarımın bana itaat etmesini istiyordum. Eğer istediğim gibi bir âlem sunarlarsa, ben de pekâlâ onlara teslim olabilirdim. Kısacası gerçeğin başladığı yerden olabildiğince uzakta, kendimin var edeceği rüyalarda yaşamak istiyordum. (...) Rüya tasarlayana kadar da dünyanın en iflah olmaz maddeselliğini temsil eden her şeye, başkalarının hayatlarını, hikâyelerini, çöllerini, bilinçlerinin altında ve üstünde hareket hâlinde olan renklerini didikleyerek ya da kitap okuyarak direniyordum." (B.: 13).

Psikiyatır içinde bulunduğu rüya âleminden uyanırsa bile kurtulamaz. Uyandığı anlarda dahi rüyalarında gördükleri zihnini meşgul eder. Psikolojisi bozulur. Bir psikiyatır olarak kendine teşhis koymakta zorlanır. Otuz yıldır gördüğü kâbuslar karşısında kişiliğini yitirir: "Sahi, kimin kâbusuyum ben?" (B: 15) diye sorar. Romanın dışındaki kurgu, psikiyatrin "Saat:00.18/7 Kasım" (B:49) saat ve tarihinde uykuya dalması ile bölünür, merkezdeki kurgu başlar, "Psikiyatır uyanı. Duvardaki altın saat 14.30'u gösteriyordu. (B: 359) ifadesiyle de dıştaki kurguya tekrar girilir. Özetle *Butimar* romanında merkezdeki asıl kurgu âlemi psikiyatrin saatler süren uykusundaki rüyalarda zemin bulur. Merkezdeki kurgusal düzlemde de Yusuf, Butimar'ı ilk olarak rüyasında görür ve böylece rüya romanın temel izleği olan aşk için bir zemin oluşturur.

Butimar romanında gerek psikiyatrin gerekse Yusuf'un içinde buldukları durum Freud'un "yoğunlaşma" olarak ifade ettiğı durumla açıklanabilir. Rüyaların analizinde rüya anında yaşananlarla rüyanın düşünce dünyamızda bıraktıkları arasındaki farkın kaynağı olarak ifade edilen yoğunlaşmayı Freud şöyle açıklar:

"Rüya içeriğı ile rüya düşüncelerini karşılaştırdığımızda ilk açıklık kazanan şey, büyük ölçüde gerçekleşen yoğunlaşmadır. Rüya düşüncelerinin kapsamına ve bolluğuna oranla rüyalar kısa ve özdür. Bir rüyayı yazacak olursanız, bir sayfanın belki de yarısını ancak doldurur. Bunun altında yatan rüya düşüncelerini ortaya çıkaran analiz ise bunun yedi sekiz, hatta on katı kadar yer kaplayabilir. (...) Sık sık, gece boyunca uzun uzadıya rüyalar gördüğümüz, ama gördüklerimizin çoğunu unuttuğumuz gibi bir izlenimimiz vardır. Bu açıdan, uyandıığımız zaman anımsadığımız rüya, rüya çalışmasının tamamının küçük bir kalıntısıdır ve tamamen hatırlayabilmemiz durumunda belki de rüya düşünceleri kadar kapsamlı olacaktır." (Freud, 2019:8-9).

Butimar'da da görülen rüyaların arkasında yoruma açık çok geniş bir alan vardır. Bu alan Freud'un rüya düşünceleri dediğı, rüyanın zihin dünyamızdakilerle ilişkisini gösteren psikanalitik süreçlerle açıklanabilir.

Yanık'ın romanlarında rüyaların inanışlarla da ilişkisi sürekli vurgulanır. Bu anlamda gerçekleşeceğinden korkulan bazı rüyaların gerçekleşmesi büyülü gerçekçilik unsuru olarak da okunabilir. Yanık, “rüyayı gerçekliği bulandırmak ya da alternatif bir üstgerçeklik oluşturmaktan ziyade inanca bağlı bir gerçeklik olarak” (Yücel, 2023:146) kullanır.

Sevgiliyi rüyada görme motifi olarak düşünülebilecek bir durum, *Dünyasızlar* romanında Firuz'un rüyasında kuyuya düşen sevgiliyi görmesi, rüyanın yorumu için Habibe Nine'ye gitmeleri ve Habibe Nine'nin onlara Harut ve Marut hikâyesini anlatması şeklinde işlenir. Ayrıca büyülü gerçekçi atmosferle de ilgili olarak rüyanın kullanımı *Dünyasızlar*'da da görülür. Piramidin içindeki Tumbaga, Firuz ile ilk önce rüyalarda buluşur. “Rüyama nasıl girdin Tumbaga?” dedi Firuz çekinerek. ‘Ben, piramidin çekim alanı içerisinde görülen rüyalara girebilirim.’ (D.:342). Piramit, anlatıda rüyanın işlevini yerine getirmesinde ona yardımcı olan bir mekândır. Bu anlamda *Dünyasızlar* romanındaki piramit ile *Uzakların Şarkısı*'nda yer alan ve zaman tüneli olarak düşünülen Galata Kulesi'nin altındaki tünellerin fizikötesi mekânlar olarak öne çıktığı görülür.

Rüyaların kayıt altına alınması, rüya motifinin edebî anlatı içerisinde kullanımın değişik bir şekli olarak *Uzakların Şarkısı*'nda görülür. Ruhhane'deki bir defterde “...aynı renk ruha sahip olduğu düşünülen...” (U.Ş.:304) kişilerin rüyaları “Rüya Mezarlığı...” (U.Ş.:304) adıyla bir defterde kayıtlıdır. Bu defter şehirdeki binlerce kişinin rüyalarını kayıt altına alan Ruhsar'a aittir.

Sular Üstünde Gökler Altında romanında rüya Kalender'in sadece sevdiği Ustinya ile bulunduğu düşsel yolculukların değil aynı zamanda romanda işlenen “kurbağa” motifiyile de ilişkili olarak ele alınmıştır. Sürekli olarak rüyasında gördüğü kurbağanın bir işaret olacağını düşünen Kalender romanın sonunda bu işaret ile karşılaşır: “Yumanek, büyük bir saygı ve sessizlikle kurbağayı okşayarak, onu toz ve kurumdan arındırmayı sürdürürken, ‘Zümrüt Kurbağa’... Tanrılarımızın emaneti ve kabilemizin simgesi...” (SÜGA:318). Yumanek'in bu sözleri totemin anlatı içerisindeki ifadesi olarak da görülebilir.

4.3.2. Kurgunun gizemli tarafı: büyü

Gerçek olanı büyülü bir biçimde sunmak durumunda olan büyülü gerçekçilik akımı içerisinde gerçekle açıklanamayan ama gerçek hayatın içerisinde bir işlevi olan unsurlardan biri de büyü unsurudur. Olağanüstü durumların gerçek dünyada gerçekleştiği

büyülü gerçekçi atmosferde büyü ve sihre yönelik inanışların edebî eserin dokusu içerisinde kurguyu destekleyen birer enstrüman gibi kullanıldığı görülür.

Büyülü gerçekçi romanın sahip olduğu gizem unsuru büyü ile ele alındığında daha da anlamlı hâle gelir. Büyü ile birlikte gerçek ve düş arasında olması imkânsız olaylar rahatlıkla gerçekleşir. Büyü unsuru bu anlamda büyülü gerçekçi romanı, fantastik romana yaklaştırır. Kaan Murat Yanık'ın romanlarında rüya ve büyüye de kurmaca içerisinde özellikle yer verilir. *Butimar*'da Göğce Ana, büyülü kuklalar ve Gümüşçünler büyüün kurmaca içerisinde kullanılmasına örnektir. *Uzakların Şarkısı*'nda Gülbadem'in Kehkeşan Baba'ya muska yazdırması, Galata'nın merdivenlerinde karşılaştıkları dilenci kadının aslında bir büyücü olması; *Dünyasızlar*'da piramidin içindeki büyülü dünyanın yansıtılması, *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında ise yerli kız Yumanek'in kabilesine ait olan Zümrüt Kurbağa büyü ve sihre dair inanışların romanlardaki yansımaları olarak görülebilir. Büyü unsuru masalsi atmosferin yaratımında kendini gösterir. *Butimar*'da, Göğce Ana ile karşılaşan Yusuf, kendini büyülü atmosferin içerisinde bulur. “Çaresizce cücenin önüne düştü ve uyumadan evvel uzaktan izlediği evlerin ortasındaki yuvarlak yapıya kadar konuşmadan yürüdüler. Kapıyı güzel, bitişik kaşlı, burnu kemerli bir kız açtı. Nerdeyse çıplaktı, Yusuf'un içi yandı.” (B., 187). Burada büyülü ortam güzellik algısındaki tezatla birlikte ele alınmış ve bir ironi oluşturulmuştur.

4.3.3. Fantastiğin İzleri

Fantastik romanın başlı başına bir roman türü olmasının ötesinde postmodern romanlar içerisinde fantastik unsurların görülmesi postmodernizmin çoğulculuk ilkesiyle açıklanabilir. Postmodern romanın üzerinde olduğu temel düşünce gerçeklik algısındaki temel değişime dayanır. Yeni gerçeklik denilen bu anlayışa göre “edebiyatın konusu ne gerçekçilerin dış dünyası ne de romantiklerin ve modernistlerin iç dünyalarıdır” (Ecevit, 2021:103).

Postmodernizme göre edebiyat, sanal ve simülasyonun öne çıktığı bir aşırıgerçeklik üzerinden tekrar yorumlanır. Dış gerçeklik ya da iç gerçeklik üzerinden hayatı ve bireyi anlatmanın ötesinde, edebiyatın tüm aktörleriyle kurmacaya dâhil olduğu yeni bir roman tarzı söz konusudur. Bundan dolayı “bir anlatıda gerçek kavramının sorgulanması ve hayali olayların, kurguların zenginliği, fantastik öğelerin kullanılması o metnin postmodern bir anlatı olarak kabul edilmesinde önemli bir etkidir.” (Koçakoğlu, 2012:116).

Fantastik unsuru büyümlü gerçekçilik akımıyla olan sıkı ilişkisi bakımından öne çıkar. Kaan Murat Yanık'ın romanlarında fantastiğin, “gerçekçiliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüne verilen ad olarak” (Moran, 2009:60) tanımlanmasına uygun bir kullanım görülür.

Uzakların Şarkısı'nda, Ruhsar'ın ölmeden önce Gülbadem'in kendisini sorguya çekmesi sonucunda ölümsüzlüğü yakalamak için İstanbul, Bağdat ve Kudüs'te bulunan ve zaman tüneli olarak kullanılan gizli geçitler fantastik unsur olarak ele alınabilir. Romandaki bu geçitler alternatif bir dünya imajını ortaya koyar. Ölümsüzlüğün, bilinmezlikle birlikte ele alındığı bu tünele giren kişi “Geleceğe bir bebek olarak da çıkabilir, yaşlı biri hüviyetinde de.” (UŞ.:361). Anlatıdaki zaman tünelleri, postmodern romanın hipergeçekliğine ve simülasyon düşüncesine de hizmet eder.

Fantastik unsurunun bir diğer kullanımı olarak *Dünyasızlar* romanında masalsı bir anlatımla birlikte verilen piramidin keşfi ve içinde yaşananların anlatıldığı kısımdır. Dünyanın içinde ama dünyanın gerçekliğine uymayan bu yapıda, Firuz'un daha öncesinde rüyasında gördüğü Tumbaga'nın kendisi vardır. Geyiğin sırtına binerek girdikleri piramidin içi fantastik bir dünyanın kapılarını da sonuna kadar açar. Ölümsüzlüğün peşinde olan Cengiz Han'ın yaptırdığı bu piramit, “Elini duvara dokundurunca, mermer duvar boydan boya bir cama dönüşen” (D.:346) bir yapıdadır. İçerisinden dışarıya rahatlıkla görülür. Cengiz Han'ın lahdi de piramidin içindedir. Bu fantastik yapıda sihir ve olağanüstülükler iç içedir. Rüyasına giren ve piramidin yerini gösteren kurtları ve geyikleri Tumbaga'ya soran Firuz: “Hepsi sihir. (...) Başka dünyanın sihirleri...” (D.:349) cevabını alır. Bu kullanımlar postmodern yazarın “düşle düşlemselle yaşanan somut gerçekler arasındaki sınırları ortadan kaldırma yoluna” (Özdemir, 2002:322) gittiğini göstermesi bakımından önemlidir.

4.4. Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Polisiye ve Gerilim Unsuru

Postmodernizmin ana özellikleri olarak “1- Üstkurmaca, 2- metinlerarasılık, 3- polisiye /gerilim, 4- tarihe yönelme” (Sazyek, 2002:600) şeklinde bir sıralama yapıldığında polisiye ve gerilim unsurunun da bu özelliklerden biri olduğu görülür.

Modernizmin temel tezlerine karşı saldırgan bir tutum takınan postmodernizm edebiyatta da bu tutumundan vazgeçmez. Modernizmin küçümseyerek sanatın dışında gördüğü unsurlara karşı postmodernizmin onları sahiplenici bir yönü vardır. Bu bağlamda Sazyek,

modernist sanatın geleneksel anlayışı küçümseme tutumuyla, ideolojik/propagandist, güdümlü/güdümlenici bir altyapıya dayalı yansıtmacı edebiyat eserleri başta olmak üzere aşk/polisiye/gerilim, tarih gibi temel oluşumlar üzerinden yükselen edebiyat tarzları ve ürünlerini olumsuzladığını, postmodernistlerin ise modernizmin tekçi tavrına karşı “pop-art” zihniyetini yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren genişleterek yaygınlaştırdığını ifade eder (Sazyek, 2002, s. 600).

Gerilim unsurunun popüler edebiyatta rağbet görmesi, postmodern yazarların pop-art tarzı yaklaşımlarıyla örtüşür. Dedektiflik, polisiye ve gerilimle birlikte düşünüldüğünde postmodern yazarların bu türlerin romana katacağı heyecan unsurlarını önemseydiği, üstkurmaca düzlemde kendisinin de yazar- anlatıcı figürüyle bu heyecana katıldığı, okurun kurmacanın içerisinde bir figür olarak yer alma çabası ile birleştiğinde anlatımın okunabilirliğini arttırdığı söylenebilir.

Kaan Murat Yanık’ın romanlarında cinayet, polisiye ve gerilim unsurlarını kurgusal yapı içerisinde ustalıkla kullanarak okuyucudaki merak ve heyecan duygusunu canlı tutmaya çalıştığı görülür. Yazarın bütün romanlarında insan öldürmenin, cinayetin ve gerilimin izleri vardır. Kahramanlar genelde işledikleri cinayet için pişman olur ve Allah’tan af dilerler. Ancak bazen öldürülen kişilerin ölümü hak edecek kadar kötü karakter olarak ele alındığı ve ölümün onların hayattayken işledikleri suçların karşılığı olarak, bir ceza unsuru mahiyetinde, gerçekleştiği de vakidir.

Butimar’da sevdiği Butimar’ı öldürmeden önce Yusuf iki cinayet işler ve bunu simyanın bir hastalık haline gelerek tüm benliğini ele geçirmesine bağlar. Bunlardan birincisi simya notlarının olduğu kırmızı ciltli defteri elde etmek için Mahmut Ağa’yı öldürmesidir ve bu cinayet şu şekilde romanın kurgusunda işlenir:

“... Yusuf sağ elinde tuttuğu sivri taşı Ağa’nın kafasına vurdu, var gücüyle!

Bir daha, bir daha, bir daha...

Kan. Kan. Kan...

Kafatasına inen darbeye yüzü kıpkırmızı oldu Mahmut Ağa’nın, öyle bir kırmızılıktı ki bu, onu gören biri bu yüzün doğuştan beri kanlı olduğuna inanabilirdi.” (B.:176).

Yusuf bu cinayetten uzun bir süre sonra kendine gelebilir. Fakat Mahmut Ağa’dan elde ettiği defter sayesinde simya hastalığı artık kişiliğini ele geçirir. “Mahmut Ağa’yı öldürürken benliğini zapturapt altına alan şerrin tesirindeydi.” (B.:280). Yusuf’un içinde bulunduğu durum benliğini etkisi altına alan simya ve onunla elde etmeyi umduğu zenginlik düşüncesidir. Yusuf cinayeti işlerken sahip olduğu motivasyonla “varoluşsal yükü içinde taşıyan bireyi tamamen devre dışı bırakmak ve dikkatleri dışarıdaki eylemlere çekmek” (Kracauer, 2019:29) amacını gerçekleştirir.

Yusuf'un işlediği ikinci cinayet de Göy Orman denilen yerde komşusu Dul Zekiye'nin kayını olan Tohit'i öldürmesidir. Tohit, bir Rus yüzbaşısı tarafından Yusuf'un peşine takılmış biridir. Yusuf cinayeti işlemeyen önce kasabada olan bitenler hakkında Tohit'ten epey bilgi edinir. Cinayet ormandaki kovalamaca ile beraber gerilim unsurunu yükselterek romanda şu şekilde anlatılır: "Yusuf karşısında perişan halde duran Tohit'e baktı. Adamın her yanı titriyordu. Onu dinlediği andan beri avcunun içinde oynattığı şiveli hançere baktı sonra da. Hançeri sapından kavrayıp Tohit'in tam kalbine soktu. Tıpkı Mahmut Ağa'nın başına taşla vurduğu gece yaptığı gibi, bir daha, bir daha..." (B.: 324). Hançer bu romanda bir kez daha kullanılır. O da Butimar'ın öldürülmesindedir. Bu iki cinayet Yusuf'un karanlık yüzünü göstermesi bakımından olacakların habercisi gibidir. Simyanın zehriyle aşkını öldürmek durumunda kalan Yusuf bu sefer "Elindeki bıçağı Butimar'ın bileğine yanlamasına soktu. Bir daha. Bir daha... Rüya ile gerçek arasındaki isimsiz çöldeydi, karısının çığlıklarını duymuyordu." (B.:355). Yusuf iç beninde yer alan karanlık tarafına teslim olur ve kendi hikâyesini de kendisi sonlandırır.

Hançer *Uzakların Şarkısı* romanında da tekrar ortaya çıkar. Adı geçen roman, gerilim ve polisiye unsurunun ustaca kullanılması ile dikkat çeker. Bu romanda cinayet ve gerilim unsuru sanatçının diğer romanlarından farklı olarak sürekli kurgunun içerisinde. Bu bağlamda romanın cinayet romanı türüne yaklaştığı bile söylenebilir. Ruhsar'ın İstanbul'da kurduğu yeraltı örgütü Hasan Sabbah'ın Haşhaşilerini hatırlatır. İstanbul'da sürekli cinayetler işlenmekte ve halka korku salınmaktadır. Cinayetlerin sonunda da cesedin yanına bırakılan notlarla gerilimin dozu arttırılmaktadır. Şehirdeki bu gerilim ortamı daha sonrasında kendisi de Ruhsar'ın gizli örgütü tarafından öldürülecek olan Sunullah Efendi ile Gülbadem arasındaki konuşmalarda şöyle geçer:

"Şehre yeni geldiğin için henüz bilmiyorsundur; Ramazan'dan bu yana neredeyse iki yüz kişinin kellesi kesildi bu şehirde." dedi.
"Kimlerin kafası? Sultan mı kestirdi?"
"Keşke öyle olsa... Kimin ya da kimlerin kestirdiği bilinmiyor. Yapan caniler kestikleri kelleleri yok ediyorlar ya da yanlarında götürüyorlar! Allah göstermesin."
"Niye peki?"
"Kimse bilmiyor bunu, şehirde çoğalan fuhşiyata, içkiye bağlayıp bunun ifritler tarafından yapıldığını söyleye de var, düşman olduğumuz ülkelerin çayıtları tarafından yapıldığını söyleyen de..." (UŞ.:114).

Uzakların Şarkısı'nda polisiye unsuru da romanın dokusunda öne çıkar. Gülbadem ile Zencefil'in Ruhsar'ın planlarını çözmesi dedektif romanlarını hatırlatır. Gizli terör örgütü denilebilecek bu yapıyı çözmek için uğraşan Gülbadem, suç şebekesini yok etmeyi Ruhsar'ın papağanı olan Fülful ve kendi papağanı olan Zencefil ile başarır. Zencefil'e

âşık olan Fülful bu konuda en büyük yardımcılarıdır. Romanda fantastik unsurlarla birlikte işlenen bir polisiye söz konusudur. Roman, sanatçının diğer romanlarında da görülen, başkahramanın birisini öldürmesi yani cinayet işlemesi durumunu da içerir. Gülbadem, işkenceye varan yöntemlerle Ruhsar'ı konuşturur ve kıl hançer ile onu baştan ayağa yaralar. Ruhsar'ın acı içinde kan kaybederek ölümü, “Öldürme beni Gülbadem. Ölmeye yüzüm yok. Ne olur yapma. Gülbadem Ruhsar'ın barışlarını ve odada kalan her şeyi; buzu, kafataslarını, kavanozlarını, defterleri, mumları, karıncaları, kanı ve sonsuz karanlığı ardında bırakıp çıktı, kapıyı kilitledi. (UŞ.:365) şeklinde ifade edilir.

Dünyasızlar içerisinde cinayet ve gerilim unsurunun yer aldığı bir diğer romandır. Eserde Nergis'in yüzüne asit atarak onun hayatını karartan Halit B.'nin ölümü gazete haberinde montaj tekniğiyle birlikte verilir. Halit'in vahşice öldürülmesi, intikam duygusunun eserdeki yansımalarını göstermesi bakımından da ilginçtir. Romanın sonunda Firuz Dede'nin torunu Akif tarafından öldürüldüğü anlaşılan Halit'in ölüm haberi “Akademisyen'in Gizemli Ölümü” başlığıyla anlatıda şöyle yer alır:

“Geçtiğimiz hafta İstanbul- Çengelköy'deki evinde ölü bulunan Halit B'nin sır dolu ölümü henüz aydınlatılmadı. Gazetemize konuşan ve ismini vermek istemeyen bir yetkilinin aktardığına göre, maktul Halit B'yi öldüren ya da öldürenler, kurbanın kalbini çıkarıp yerine yumruk büyüklüğünde bir taş koymuşlar. Polis, yürütülen soruşturmanın derinleştirileceğini ve olayın üstündeki sis perdesinin kısa sürede kalkacağını belirtti.

Aşk Cinayeti Olabilir!

Olayın bir başka boyutu ise maktul Halit B'nin bir aşk cinayetine kurban gitmiş olabileceği yönünde. Halit B. Çalıştığı üniv...” (D.,7).

Sanatçının son romanı olan *Sular Üstünde Gökler Altında*, polisiye ve gerilim unsurları yönünden zayıftır. Tarihî roman formuyla yazılan romanda Amerika'nın keşfi sırasında yerlilere karşı işlenen cinayetler, sömürgecilik yönüyle ele alınırken anlatı, asimilasyona ve yerel kültürlerin yok edilmesine dair mesajlar içerir. Eser yerel kültürlerin egzotizmini yansıtması ve kültürel çeşitliliğe vurgu yapması nedeniyle postmodernizmin izlerini yansıtırsa da polisiye yönüyle diğer romanlar kadar öne çıkmaz. Roman daha çok Doğu-Batı düzlemlerindeki tarihsel çatışmayı zemin olarak işler ve Batı'nın sömürgeci tarafına vurgu yapar. Bunu yaparken din ekseninde tarihin akışını yeniden yorumlar.

4.5. Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Zaman

Postmodern romanda, yapısal unsurlarından biri olan zamanın ele alınışı, modern romanlardan farklı olarak, dün-bugün-yarın çizgisinde ilerleyen, takvimde belirlenen şekliyle uyumlu olarak işlenen ve tarihsel akışı verecek biçimiyle ele alınan bir görünüm arz etmez. Olayların roman içindeki sunumunda geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde devam

eden kronolojik zaman yorumu yirminci yüzyılla birlikte değişmeye başlamış ve romanın kurgusal düzleminde zamana verilen önem artarken onun mekânla birlikte daha da işlevsel kullanılmasına yönelik bir tavır öne çıkmıştır. Çağdaş romanın zaman algısındaki değişimin temelinde, “romanın işlediği konunun zaman süresini kısaltmak, birkaç güne, bir güne ya da birkaç saate indirgemek, ama bu süre içinde roman figürleri açısından önemli olan olaylara, çağrışım yöntemiyle geriye giderek dönmek, böylece geçmiş içinde zamanı, algılanışına göre kısa ya da uzun işlemek” (Aytaç, 2012:47) düşüncesi yatar.

Postmodernizmde tek bir doğru şeklinde genel bir kalıba sığdırılan doğru anlayışına karşı alternatifli ve göreceli doğrular düşüncesi söz konusudur. Zaman konusunda da postmodern metin, “modern metin kurgusunun aksine, insanlık tarihinin sonradan belirlediği gün, ay, yıl ile ifade edilen takvimsel zaman kurgusunun dışında, bazen bunların birbiriyle harmanlandığı, bazen de zamanın bir olayla iç içe geçirildiği daha karmaşık” (Emre, 2004:287) bir kurgusal düzleme sahiptir.

Kaan Murat Yanık’ın romanlarında da zamanın kurgusal yapının önemli bir unsuru olarak ele alındığı görülür. Olayların tarihsel arka planlarıyla birlikte işlenmesi yönüyle modernist eğilimleri de yansıtan romanlarda zaman unsuru, özellikle büyümlü gerçekçiliğin etkisiyle birlikte rüyada geçen zamanın eşliğinde ele alınır. Bu durumda zamanın düz bir çizgi şeklinde akışı değişir. *Sular Üstünde Gökler Altında* dışındaki diğer romanlarda dış ve iç olmak üzere iki kurgusal düzlemden oluşan bir kurgusal yapı söz konusudur. Bu romanlarda içteki kurgusal zaman ile dıştaki kurgusal zaman farklı tarihsel süreçlerin karşılığı olarak ele alınır.

Sular Üstünde Gökler Altında romanında postmodern zaman kurgusuna uymayan düz bir çizgi şeklinde ilerleyen (kronik) bir zaman anlatımı vardır. Olaylar Mart 1492’de İstanbul’da başlayıp Mayıs 1494’te yine İstanbul’da son bulur. Başkişi Kalender’in tüm yaşadıkları kronolojik bir çizgide gerçekleşir. Romanın kronolojik zaman sunumuna sahip olması, onun tarihî roman formunda yazılmış olmasıyla da ilişkilidir. Tarihsel arka planından bağımsız düşünülemez olan olaylar tarih, din ve aşk temalarından oluşan bir kurgusal zeminde gerçekleşir. Tarihî kişilerin sıradan insanlarla birlikte sıradan olayların içerisinde ele alınması yönüyle postmodern anlatının izlerini yansıtan *Sular Üstünde Gökler Altında* zaman sunumu yönüyle modern romanın çizgisine daha yakındır. *Butimar* sahip olduğu kurgusal yapı ile paralel şekilde iki ayrı zaman sunumu yansıtacak bir kurguya sahiptir. Postmodernizmin anlatı içinde anlatı prensibine uygun biçimde “zaman içinde zaman” şeklinde ifade edilebilecek bir zaman sunumuna sahip olması romanın önemli bir zenginliği olarak görülebilir. Günümüz dünyasının bir ferdi olan

psikiyatrin rüya tasarlama uğraşısı, anlatıcının zaman kurgusunu tasarlama noktasında da elini kuvvetlendirir. Rüyalardaki zamanın ölçsüzlüğü, doğası gereği, rüyanın metafizik bir boyutu yansımasıyla da ilgilidir.

Bunun yanında Yusuf'un iksiri elde etmek için çalışırken karşısına çıkan ve adı "Gelecekte Gelen Deli" olan birisi Yusuf'a aradığı Lal taşını veren kişi üstkurmaca düzlemde Yusuf'la konuşurken kitabın yazarını kurmacaya dâhil eder ve "Ben gelecekte geldim buraya." (B.:278) diyerek anlatıdaki zaman düzlemini kırar. Bu kişi ayrıca *Butimar* romanından bahsederek onun yazarını şu şekilde tarif eder ki bu tasvir Kaan Murat Yanık'ın kendisidir. "Adını boş ver. Ama sakallı, hafif çekik gözlü, yuvarlak yüzlü, kara kaşlı, kara gözlü bir başka deli... Şu an binlerce kişi seni okuyor, onlara selam ver" (B.:278). Bununla kalmayan Deli aynı zamanda *Butimar* romanının da gelecekte okunan bir kitap olduğunu, Butimar ismiyle birlikte, bacanak diyerek seslendiği Yusuf'a bildirir. Böylece yazar ve okur zaman kurgusundaki kırılma sayesinde üstkurmaca düzlemde yer alır.

Romanda, psikiyatrin 7 Kasım'da saat 00.18'de görmeye başladığı rüyasıyla başlayan kurgusal zaman saat 14.30'da rüyadan uyanmasıyla sona erer. Dış çerçeveyi oluşturan kurgusal düzlem psikiyatrin gündelik hayatı üzerinden tasarlanmış bir zamanda gerçekleşir. Romanın merkezini oluşturan iç kurgusal yapı ise 1826 ile 1828 yılları arasında, bugün Ermenistan sınırlarında yer alan Revan şehrinin merkez olduğu Revan Hanlığında yaşanan tarihsel olaylar ve Yusuf ile Butimar'ın aşkı üzerinden tasarlanmıştır. "Zaman artık düz ve çizgisel olarak akmamakta, olaylar ve olay zamanı birbiri içine girmekte ya da bilinçaltının verileri birtakım sıçramalara yol açmaktadır." (Gündüz, 2012:25).

Dünyasızlar da *Butimar* gibi içteki ve dıştaki kurgusal yapıyı destekleyen iki farklı zaman aktarımına sahiptir. Dış çerçevedeki kurguyla bağlantılı olarak verilen zaman sunumunda cinayetlin işlendiğine dair gazete haberiyle başlayan olaylar, günümüz Türkiye'sinde geçmektedir. Nergis'in yaşadıkları ve Firuz Dede ile tanışması ve beraber Bakü'ye kaçmaya başladıkları anda takside Firuz Dede'nin anlattıklarıyla merkezdeki kurgusal düzleme giriş yapılır. Nisan 1941'de Bakü'de başlayan bu zaman sunumunda olaylar Firuz Dede, Ayvaz ve Maral arasında yaşananlar üzerinden takdim edilir. İkinci Dünya Savaşı'nda Bakü, Leningrad, Moskova üçgeninde gelişen olaylar, savaşın gerçekliğinde aktarılır. Yolculuğun sonunda birbirini kaybeden ve uzun yıllar görüşemeyen Firuz Dede ile Ayvaz'ın Bakü'de buluşmasıyla merkezdeki kurgu sona erer ve dış kurgusal yapı devreye girer. Roman Nergis'in, Firuz Dede'nin torunu olan Akif ile İstanbul'a dönmesi

ve Akif'in romanın başında öldürülen Halit B.'nin katili olduğunun anlaşılmasıyla biter. Romanın zamansal olarak başladığı yerde bitmesi daire şeklinde tanımlanabilecek bir zaman sunumunu da düşündürür.

Dünyasızlar'da zamanın sunumu postmodern anlatının izlerini yansıtan yönler içerir. Dıştaki kurgusal düzlemden içteki kurguya geçiş geriye dönüş tekniği ile mümkün olur. Ayrıca piramidin içinde yaşananlar masallarda görülen belirsiz zaman anlatımına yakındır. Masalsı zaman sunumu romanı büyümlü gerçekçi çizgiye de yaklaştırır ve birer pastiş örneği olarak da postmodern yansımalar gösterir:

“Az, uz, dere tepe düz gidip buraya varmışlar. Yüz yiğit, naaşı ve hazineleri piramide taşıırken dedem de rahipten sihirli piramidin bütün sırlarını öğrenmiş. Taşıma ve öğrenme işleri bitince yüz sadık çeri, birbirini oklayarak öldürmüşler. Geriye büyük dedem, oğlu, torunu ve rahip kalınca dedem rahibin yumurtalarının alıp onu öldürmüş. (...) Yıllar geçmiş ve büyük dedem Tumbaga'nın da gök tanrıya kavuşma vakti gelip çatmış. Oğluna ve torununa sırlarını belleterek piramidi sonsuza dek, nesilden nesile korumalarını vasiyet ederek ölmüş.” (D.: 347-348).

Uzakların Şarkısı sanatçının romanlarının genelinde uyguladığı içi içe geçmiş kurgusal yapı şeklindeki anlatı tasarımına paralel olarak zaman sunumunda da benzer bir zaman anlatımını gösterir. Romanda zamansal olarak günümüz Türkiye'sinde Bünyamin ile Eylül arasındaki aşk üzerinden ifade edilen dış kurgusal yapı, Bünyamin'in Kars'a gitmesi ve orada Zencefil ile tanışmasıyla birlikte içteki kurgusal yapıya dönüşür. Merkezdeki bu asıl kurgusal yapıda Hindistan'ın Delhi Sultanlığında başlayan olaylar muhtemelen Sultan II. Mahmud dönemi İstanbul'unda yaşanan olağanüstü olaylarla birleştirilerek verilir. Padişahın ismi romanda sadece bir yerde geçmektedir: “Ağa, sözünü tamam edince ahali hep bir ağızdan, ‘Sultan Mahmud çok yaşa, kılıcın değsin arşa!’ diyerek alay-ı vala ile bağırırken ...” (UŞ.:139). Burada bahsedilen Sultan Mahmud'un yeniçeri olaylarından dolayı tarihsel gerçekliğe uygun olarak Sultan II. Mahmud olduğu düşünülebilir. İçteki zaman anlatımı üç bölümden oluşan romanın ikinci bölümünü kapsar. Son bölümde dıştaki kurgusal düzleme geri dönülür ve zaman günümüz İstanbul'udur. Roman Eylül'ün mezarı başında biter. Eylül'ün mezar taşında, dıştaki zaman sunumunu özetleyen “Eylül Demirci / 1991-2011” (UŞ.: 388) ifadesi günümüz Türkiye'sine zamansal dönüşü ifade eder. Romandaki bu zamansal sıçramalar postmodern romanın zaman kurgusuyla örtüşür. Postmodern anlatıda “geçmiş kaybolan bir şey değil, önemini bir ölçüde yitirmiş şimdi'dir.” (Gündüz, 2012:158). Bu sayede postmodern yazarlar zamanın çizgisel akışını rahatlıkla kırar ve gerektiğinde üst üste konumlandırabilirler.

Romanda, dün-bugün-yarın şeklindeki zamansal akışı kırarak postmodern anlatının zaman anlayışını örnekleyen kısımlar özellikle Ruhsar'ın gizli örgütünün sırlarını bildiği Galata'nın altındaki meşhur zaman tünellerinin anlatıldığı yerlerdir. Bu tüneller geleceğe gidişin adresi olarak anlatıda zaman kırılmasının yaşandığı yerleri ifade eder. “Adolfo'nun söylediğine göre bu mezhebin İstanbul, Galata civarında yaşayan mensupları zaten bu tünele girmek suretiyle geleceğe gitmişler; Kudüs ve Bağdat'takiler de ...” (UŞ.:357). Bu anlatılanlar zamansal olarak Zencefil'in hafızasında kalanlardır. Çünkü Zencefil “...iki yüz altmış altı...” (UŞ.:378) yaşında, gün görmüş bir papağandır. Bu tarz zaman anlatımları postmodern anlatı içerisinde dile getirilen “simülasyon” kavramıyla da ilişkilendirilebilir. “Gerçek ya da hakikatle bir ilişkisi kalmayan böyle bir uzama geçildiğinde karşımıza tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağı çıkmaktadır.” (Baudrillard, 2022:17). Günümüz dünyasında zaman tünelleri ancak hipergeçerçliğin hâkim olduğu simülasyon çağında mümkün olabilir.

Romanda ayrıca sanatçının diğer romanlarında görülen masalsı zaman anlatımı Fıstıkçı Şahap adlı anlatı kişinin anlattığı “Evvel zaman içinde, yine uzak çok uzak çok çok uzak bir ülkede.” (UŞ.:147) şeklinde başlayan hikâyede kendini gösterir. Bu kullanımlar birer pastiş örneği içermesi bakımından da önemlidir. Bilinçli bir kullanım şekli olarak postmodern yazarın bir tercihini yansıtır. “Böylesi sadece masalarda olur sanırdım. ‘Zaten masallar da olmasaydı, gerçekte de olmazdı ki...’” (UŞ.: 230) ifadeleri anlatıcının tarafından postmodern roman içerisinde masalın bilinçli kullanımını göstermesi bakımından ele alınabilir. Zaman mefhumu, postmodern anlatıda “yeni gerçeklik” adını alan kavramın ifadesinde önemli bir açıdır.

4.6. Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Mekân

Anlatmaya bağlı edebî metinlerin yapısal unsurlarında biri olan mekân, olayların sahnelendiği ve kahramanın kendini ifade ettiği yer olarak tanımlanır. Mekân, olayların şekillenmesinde anlatıcının ihtiyaç duyduğu zemini ifade eder. “Mekân, tabiri caizse, romanın ayağının yere basmasını sağlar.” (Tekin, 2020:132). Kahramana sunulan bir yaşam alanıdır. Romanda olayın anlatılması için de gerçek ya da muhayyel bir mekâna ihtiyaç vardır.

Postmodernizmin gerçeğe bakışı, romanın diğer yapısal unsurlarında da olduğu gibi, mekân tasavvurunu da etkilemiştir. Kurmaca gerçeğin yaşandığı bu itibarî âlemde

“Belli mekânlar değil; her türlü mekân, karmakarışık bir şekilde kullanılır. Mekânlar arası ilişki aranmaz. Gerçek dünya mekânları ile hayalî mekanlar içiçedir.” (Çetin, 2013:99). Postmodern romanlarda mekân kurgusunun çok çeşitli varyasyonlara sahip olması, özellikle büyülü gerçekçilik akımının da postmodern romanda kendine yer bulmasıyla daha da belirgin hâle gelmiştir. Büyülü gerçekçi roman anlayışındaki yazarların kullandığı mekân tasarımlarının birçoğunun postmodern anlatı içerisinde bulunması, okurun üstkurmaca düzlemde kendine yer edinmesiyle ilgilidir. Postmodern anlatıda mekân, okuru anlatının düzlemine çekmek için başvurulan unsurlardan biri olarak da düşünülmelidir. Postmodern anlatının mekân anlayışı, “öteki unsurlarda olduğu gibi modern mekân anlayışının ayrıntıya önem veren ve görüleni bütün yönleriyle betimleyen bir mantığın değil, bilakis belirsizlik üzerine kurulmuş, göstergeler yoluyla yapılan tasvir mantığının ürünüdür.” (Emre, 2004:293).

Kaan Murat Yanık’ın romanlarında mekânın anlatımı onun coğrafya ile ilgili tasavvurlarından bağımsız değildir. Romanlarındaki mekânlar incelenirken her şeyden önce olayların yaşandığı geniş coğrafyanın göz ardı edilmemesi gerekir. Romanlarda kurgunun başlangıç yeri olarak İstanbul öne çıkmakla birlikte olaylar genellikle çok geniş bir coğrafyada meydana gelir. Özellikle Doğu Anadolu, Kafkaslar ve Rusya’nın hâkim olduğu Türk coğrafyası, Hindistan, İspanya, Vatikan, Kasablanka (Fas), Dominik Cumhuriyeti ve Güney Amerika Kıtası yazarın anlatı dünyasını oluşturan coğrafyanın sınırlarını göstermesi bakımından sayılması gereken yerlerdir.

Mekânın anlatımında coğrafyanın önemine dair vurgu romanların kurgusunda da kendini ele verir. Yaşanılan coğrafya Yanık’ın roman kahramanlarına göre de kaderimizi tayin eder. *Uzakların Şarkısı*’nda Feylesof ile Frenk Üzümü arasında yaşanan çok yönlü tartışmaların birinde Feylosof, “İbn Haldun boşuna dememiş, ‘Coğrafya katedir!’ diye...” (UŞ., 195) şeklinde güncel bir sözü söyler. “Coğrafya katedir.” sözü Yanık’ın romanlarındaki mekânsal genişliği göstermekle birlikte popüler kültüre ait bir tartışmaya dair gönderme içermesi bakımından da önemlidir.

4.6.1. Somut mekânlar

Somut mekânlar fiziksel varlıklarıyla bu dünyada varlığını bize gösteren mekânlardır. Açık ya da kapalı olarak işlenen somut mekânlar, “roman kişilerinin gerçek hayatta olduğu gibi içinde buldukları, yaşayıp hareket ettikleri, gündelik yaşantılarını ve her çeşit faaliyetlerini sürdürdükleri” (Çetin, 2013: 134) fiziksel çevreyi ifade eder.

Kaan Murat Yanık'ın romanlarında somut mekânlar sadece fiziksel çevreyi göstermesi bakımından ele alınmamışlardır. Mekân fiziksel özelliklerinin yanında kahramanın kendisi ile konuştuğu, kendi iç sesini dinlediği, inancını, öz değerlerini sorguladığı ve tekrardan kişiliğini bulduğu bir yerdir. *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında Kalender'in gemideki kamarası onun kendisiyle baş başa kaldığı, içindeki fırtınaların dile geldiği ve ruhunun tekrar sükûnet bulduğu bir yerdir. Kalender yalnız kalabildiği kamarasında iç sesini tekrar dinler:

“Zamanı eşeliyorum yine. Yaşamadıklarımı özlüyorum. Hissettiğim şeyi teşhis edemeyecek kadar yorgunum. Bedenî değil ruhî yorgunluk... Güneş, bulutlar, dalgalar, rüzgarlar, yağmurlar, şimşekler (...) aynı yüzler, aynı kokular, aynı laflar, aynı dualar, aynı yemekler.... Şimdi hepsi uyanıklığının hastalıklı parçaları...Artık tatlı hisler uyandırmak şöyle dursun bıkkınlık ve bulantıdan başka hiçbir mana ihtiva etmeyen maviliğin kucağında katre katre eriyorum.” (SÜGA.: 189).

Somut mekânların karakterin psikolojisi ile bağlantılı olarak işlenmesi durumu *Dünyasızlar* romanında da görülür. Eserde Nergis'in dayısı tarafından zorla Antalya'daki tarikat evine gönderilmesi ve o dergâhın mekân anlatımı psikolojik unsurlarla birlikte işlenir:

“Antalya'nın kuzeyindeki sözde dergâh, irili ufaklı dört binadan oluşan geniş bahçeli bir yerdi. (...) Girdiğimiz büyük odanın her yanından şatafat akıyordu. Yaşlı şeyh, odanın ucundaki koltukta oturmuştu. (...) Koltuğun yanında duran su dolu bardağı içtikten sonra bana uzattı. Onun mübarek dudaklarının dokunduğu bardaktan içmeliymişim. Midem bulanarak suyu içtim, ardından da eteğini öptüm. (...) Karyola, sehpa ve tabureden başka bir şeyin olmadığı küçük odada yalnız kalınca ağlamaya başladım. Öyle çok ağladım ki...” (D.:38).

Fizikî mekânın insan psikolojisi üzerindeki olumlu etkisi de aynı romanda işlenir. Mekân bu anlamda tek yönlü olarak ele alınmaz. Olumlu ve olumsuz olacak şekilde bir karşıtlığın ifadesini gösterir. Firuz, Ayvaz ve arkadaşlarının Hazar Gölü'nün kenarında buluşup dostluklarını pekiştirdiği bir mekân olarak Hazar Gölü olumlu taraflarıyla işlenir: “Hazar'ın hülyalı sularıyla gökyüzünün kıvrımları, lacivertin aynı tonlarına bürünmüştü. Gemilerden yayılan turuncu ışıklar, skin dalgaları benekleyerek kıyıya doğru uzuyor; kabuklarında uyuklayan yengeçlerin, kaya diplerini eşleyen gül kuşlarının üstüne yağıyordu.” (D.:58). Buradaki mekân tasviri büyülü gerçekçi atmosferi yansıtırken masalsi bir anlatımın izlerini de gösterir.

Somut bir mekân olarak mezarlık Yanık'ın romanlarında önemli bir yere sahiptir. *Uzakların Şarkısı* çerçeve kurgunun kahraman anlatıcısı olan Bünyamin'in sevgilisi Eylül Demirci'nin mezarının başında; *Sular Üstünde Gökler Altında* da yine romanın başkahramanı Kalender'in babası İsa Efendi'nin mezarının başında sona erer. Bu bağlamda romanın sona ermesi ile ölüm düşüncesinin bir mekânda somutlaştığı yer olan

mezarlık arasında bir ilişki kurulmuştur. *Butimar*'da da mezarlık başkişi Yusuf'un ölüme yaklaştığını simgeleyen bir mekân olarak işlenir. Yusuf iksirin peşindeyken iki gece boyunca mezarlıkta yatar. Gördüğü karanlık rüyaların tesiri altındadır. Mezarlık onun rüyalarında ona ölümü hatırlatan bir mekân olmuştur. "Mezarlıktan çıkıp kuzeye doğru yürüdü. Kirli bir akarsuda yüzünü yıkarken, sudaki tezahüründe alnında uzunlamasına beyaz bir leke fark etti. Belli ki ölümün soğukluğunun iziydi. Mezarlıkta uyuduğu gece, ölüleri öylesine benimsemişti ki, onlardan bir selam bile almıştı bu izle beraber..." (B.:301).

4.6.2. Soyut (hayalî- kurgusal) mekânlar

Anlatının kurgusal yapısı içerisinde hayalî olarak oluşturulan ve dünya üzerindeki fizikî mekânların dışında sadece kurgusal düzlemin gereğini yerine getirmek amacıyla fantastik ve metafizik boyutlarıyla var olan mekânlardır. Bu mekânlar ütöpik özellikler gösterebildiği gibi din ve inanışlara dair cennet, cehennem gibi fizik ötesi âleme ait mekânlar da olabilir.

Soyut mekânların anlatı içerisinde kullanılması büyülü gerçekçi romanın ve fantastiğin postmodern roman içerisindeki yansımaları olarak ele alınabilir. Kaan Murat Yanık'ın romanlarında da masalsi atmosferin yaratılmasında hayalî mekânlar işlevsel olarak kullanılmıştır.

Butimar'da Yusuf'un Göğce Ana, büyülü kuklalar ve cücelerle karşılaştığı bataklık, Baba Abdullah'ın büyülü mekânı Taşyuva; *Dünyasızlar*'da Firuz'un rüyalarına giren Tumbaga ve onun gizemli piramidi; *Sular Üstünde Gökler Altında*'da Kalender'in Yumanek ile birlikte içine girip Zümrüt Kurbağa'yı aldıkları mabet ve *Uzakların Şarkısı*'nda Ruhsar'ın gizemli şifhanesi Ruhhane, ayrıca Galata Kulesi'nin altındaki zaman tünelleri birer soyut mekân örneği olarak romanlardaki büyülü gerçekçi atmosferin yaratımını sağlamıştır.

Genellikle rüya motifiyle ilişkilendirilen bu soyut mekânlar romanlardaki düğümlerin çözümlendiği yerler olarak da öne çıkar. Mesela, *Uzakların Şarkısı*'nda Zencefil ile Gülbadem'in birbirinden ayrılmak zorunda kalmaları hayalî bir mekân olan tünelin bilinmezliklerle dolu yapısıyla ve Gülbadem'in İpek Böceği'ne, Zencefil'in de Fülful'e duyduğu aşk ile ilgilidir." Karar senin gağa, İlle de gel dersen el mecbur kardeşliğimizi çiğnememek adına seninle geleceğim bu kahrolası tünele. (...) Her şey meçhul, sonunda ölüm bile olabilir." (UŞ:372).

4.7. Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Anlatının Öznesi: Kişiler

Kaan Murat Yanık'ın romanlarında kişiler kadrosu, postmodern anlatının çoğulculuk ilkesiyle de örtülecek biçimde, büyülü gerçekçiliğin masalsı atmosferini de yansıtacak şekilde oluşturulmuş kişilerdir. Başkahramanın değişimini göstermesi bakımından karakter özellikleriyle öne çıkan roman kişileri karakterizasyon bakımından dramatik yöntem denilen bir yolla oluşturulmuştur. Roman kişinin bizzat yazar tarafından verildiği açıklama yönteminin aksine dramatik yöntemde “kişinin davranış, düşünce ve duygularıyla kendi kendini ortaya koyması” (Tekin, 2020:84) söz konusudur. Yanık'ın romanlarında bu yöntem özellikle başkahramanların yaratımında öne çıkar. *Butimar*'daki Yusuf, *Uzakların Şarkısı*'ndaki Gülbadem, *Sular Üstünde Gökler Altında* romanındaki Kalender bu tarz bir karakterizasyon ile yaratılmışlardır ve böylece kurgunun içerisinde yer alırlar.

Romanlardaki kişiler, postmodern anlatıdaki üstkurmaca düzlemi sayesinde okuru ve yazarı kurmacanın içerisinde bir kişi ya da figür olarak konumlandırmak suretiyle ve büyülü gerçekçiliğin masalsı atmosferini oluşturan figürlerinin kurgu sistemine dâhil olmasıyla çok çeşitli bir kadroyu oluştururlar. Kaan Murat Yanık kişiler kadrosunu zenginleştiren bu uygulamayı, *Uzakların Şarkısı*'nda, dış çerçevedeki postmodern kahramanın anlatımıyla, aynı zamanda dikkat çeken bir üstkurmaca örneği olarak, şöyle ifade eder:

“Tüm bu görüntülerin ayağında sallanırken hayatın esas kısımlarının verdiği heyecanla o güne kadar yazdığım onca roman taslağını sorgulamaya ve hatta onları reddetmeye başladım. Kafamdaki sayfalar tek tek kopup dışarıdaki fırtınaya kapıldı. ‘Bambaşka bir roman yazmalıyım.’ Dedim zihnimdeki kelebeğe. ‘Gerçekten daha gerçek olmalı. Hissetmediğim, dokunamadığım yapay bir dünya değil, bizzat karnımı karıncalandıran bir hakikati...’ (UŞ.: 10).

Kaan Murat Yanık'ın romanlarındaki kişiler şu başlıklar altında incelenebilir.

4.7.1. Merkezî kişi: başkahraman

Postmodern anlatıda başkahramanın bir ideali temsil etmekten uzak olarak konumlanması, kendi iç çekişmeleriyle birlikte toplumla olan uyumsuzluğu üzerinden ele alınması onu edilgen bir kişiye dönüştürür. Onlar sadece kendi kaderlerini yaşarlar. Bu anlamda Kaan Murat Yanık'ın romanlarında özellikle dış kurgusal düzlemdeki karakterler postmodern karakter tanımına uygun bir görünümdeyken merkezdeki kurgunun başkahramanları bu anlamda modernist/ postmodernist çizgiden uzaklaşır, edilgen değil aktif bir figür konumuna yükselir. *Butimar*'ın çerçeve kurgusunda yer alan

psikiyatr bu anlamda postmodernist karaktere yakındır. Yine *Uzakların Şarkısı*'nda dış kurgudaki Bünyamin, toplumdan, kalabalıklardan kırsala kaçan yönüyle postmodernist bir tavrı yansıtır.

Merkezdeki kurgusal düzlemde yer alan başkahramanlardan *Butimar*'daki Yusuf postmodern karakter özelliklerine yakındır. Bir ideali yansıtmak durumunda olmayan Yusuf romanda kendi hayatını yaşar, İşlediği cinayetler, onu günbegün etkisi altına alan simya hastalığı ve büyülü gerçekçi ortamda tanıştığı diğer roman kişilerine karşı tavrı nedeniyle edilgen duruma düşmesi ve Behzad ile olan ilişkileri onu toplum içerisinde yalnızlığa iten koşullar olarak görülebilir. Yusuf içine düştüğü yalnızlıkla birlikte ölüm korkusunu da sürekli hissetmektedir. Ancak Yusuf'un hissettiği ölüm korkusu her insanın normal olarak duyumsadığından farklıdır. O, "Ölmek çok acı şeydir, ama yaşamadan ölmek zorunda olduğumuzu düşünmek katlanılmaz bir şeydir." (Fromm, 1997:192) diyen Fromm'un ifade ettiği şekliyle amacını gerçekleştirmeden ölecek olmanın korkusunu yaşar.

Uzakların Şarkısı'nda Gülbadem ile *Sular Üstünde Gökler Altında* romanındaki Kalender tam bir merkezî kişidir. Olaylar onların merkezinde gelişir ve olay akışı onların davranışlarıyla şekillenir. Onlar, anlatıcının kendilerine yüklediği görevleri yerine getirerek roman kurgusu içerisinde bir işleve sahiptirler. Bu durum "...modern eserlerde şahıs kadrolarının yüklendikleri işlevlerin postmodern anlatılar için herhangi bir anlam" (Emre, 2004:297) ifade etmemesiyle de ilgilidir. Bu bağlamda roman karakterinin işlevsizliği postmodern bir nitelik olarak değerlendirildiğinde bu romandaki Gülbadem ile *Sular Üstünde Gökler Altında* romanındaki Kalender postmodern çizgiden çok modernist çizgiye yakındır. Bu anlamda Gülbadem ve Kalender "asıl kahraman (protagonist)" (Tekin, 2020:90) çizgisindedirler. Bu kişilerin merkezî kişi olarak konumlandırılması postmodernizmdeki merkezsizlik prensibiyle örtüşmesine de "postmodernistler karşı çıktıkları yöntemleri yeri geldikçe kullanmaktan da kaçınmazlar. (...) Zira postmodernizmde tek ve mutlak olana yer yoktur." (Gündüz, 2012:27).

Yanık'ın romanlarında kişiler kendi içlerinde onlara yön veren sesin takipçisi konumundadırlar. Kalender, babası İsa Efendi'nin karşı olmasına rağmen denizci olmaktan vazgeçmez. *Butimar*'da Yusuf, uğruna cinayet işlemekten geri durmadığı simya düşüncesinden kendini kurtaramaz. Simyaya olan düşkünlüğü onun iç sesini en iyi yansıtan tarafıdır. *Butimar*'dan bile vazgeçer simya uğruna. Kendi iç sesi onu ölümün kenarına âdeta adım adım çeker halbuki. "Merak etme henüz delirmedim ama iksiri yapamazsam yemin ederim delireceğim. Hem de dünyadaki tüm delileri akıllı sayacak

kadar. Belki de öldüreceğim kendimi.” (B.: 353). Yine *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında Kalender, Batı’nın sömürgeci tavrının şiddetle birleştiği yerde Kanlı Domingo’ya karşı gelmek noktasında kendi iç sesini dinlemekten geri durmaz. Doğru bildiği, inandığı değerleri ölümü pahasına ifade eder.

4.7.2. Leyla’ya yaklaşan sevgili imajı

Aşk teması Kaan Murat Yanık’ın romanlarında bir arayışın anlatımı olarak kendini gösterir. Ancak bu arayış merkezdeki kurgusal düzlemde daha belirgindir. Divan edebiyatından, Fuzûlî’den, Şeyh Galip’ten izler taşıyan bu aşk anlatımında mecazî aşktan ilahi aşka geçişin izleri görülür. Bazen de kahraman bu sınavı başaramadan ölür. *Butimar*’daki Yusuf ile Butimar arasındaki aşk bu bağlamda değerlendirilebilir. Yusuf, Butimar’a olan aşkının yerine simyayı koymakla hem kendi benliğini yitirir hem de aşkının masumiyetini. Butimar’ı, simya uğruna Saveçya ile aldatır.

Aşk ve kadın olgusunu romanlardaki kurgusal yapı ile ilişkilendirmek yararlı olur. Tek katmanlı kurgusal yapının görüldüğü *Sular Üstünde Gökler Altında* romanı dışında, iç içe katmanlı kurgusal yapının görüldüğü romanlarda aşk izleği dıştaki ve içteki kurgularda farklı farklı görülür. *Uzakların Şarkısı*’nda dıştaki kurguda, Bünyamin, sevgilisi Eylül Demirci tarafından aldatılmıştır ve Eylül dramatik bir şekilde ölür. İçteki kurgusal yapıda ise aşkın sadakatle yüceltilmesi söz konusudur. Bu anlamda aşk iki katmanlı romanın katmanları arasında birbirine tezat oluşturacak biçimde kurgulanmıştır. Gülbadem ile İpek Böceği’nin, Zencefil ile Fülül’ün, hatta Ruhsar ile Adolfo’nun aşkı bile sadakat temelinde sağlamlıklarıyla öne çıkar.

Dünyasızlar’da ise divan edebiyatındaki âşık- mâşuk- rakip üçgeninde gelişen aşk anlayışına benzer bir kurgu söz konusudur. Firuz Dede, Behzad ve Maral arasındaki bu girift aşk anlatımı gelgitlerle doludur ve herkese zarar verir. İki dostun arasını açan Maral, romanda Harut ile Marut adındaki iki meleğin arasını açan, onların ebedî olarak cezalandırılmalarına sebep olan Zühre ile ilişkilendirilerek anlatılır. Harut ve Marut anlatısı romanın temel izleğidir. Maral ise anlatıda sorunun merkezindeki figür olarak yer alır. Romanın dışındaki çerçeve kurguda ise Nergis yaşadıklarıyla anlatımın merkezindedir. Hatta dıştaki kurgu ile içteki kurguyu birbirine bağlayan bir bağlantı elemanı gibi işlenmiştir. Nergis ile Akif’in aşkı ise, idealize edilmiş bir aşkın izlerini taşır. Akif, Halit’i öldürerek Nergis’in çektiği acıları bir nebze olsun hafifletmiştir.

Sular Üstünde Gökler Altında, romanın başkişisi Kalender'in Ustinya'ya olan aşkı üzerinden değerlendirildiğinde Ustinya, sanatçının *Butimar* romanında olduğu gibi, Türk olmayan sevgili anlatısına uygundur. Butimar, asıl adı Varujan olan bir Ermeni iken Ustinya Slav ırkına mensuptur. Kalender de Yusuf'un yaptığı gibi, sevgilisi Ustinya'yı İspanya'da aldatır. Ayrıca Kalender'in hayatına ikinci bir kadın daha girmiştir: Yumanek. Ancak Yumanek diğer romanlardan farklı olarak büyülü atmosferi oluşturmak ve İslam dinine ait motiflere gönderme yapmak için oluşturulmuş rüya ile gerçek arasında masalsi bir figürdür. Bu yönüyle sanatçının romanlarındaki kadınların çoğundan ayrılır.

Yumanek'e benzeyen, yani onun gibi masalsi atmosferin yaratılmasında bir figür olarak ortaya çıkan ikinci bir kişi de *Uzakların Şarkısı*'ndaki İpek Böceği'dir. İpek Böceği anlatı içerisinde baskın kadın karakter olan Ruhsar'ın yanında çok zayıftır. Ruhsar tarafından âdeta ruhu esir edilmiştir ve bir çeşit büyü'nün tesiri altında, düş ile gerçek arasında bir figürdür. İpek Böceği rüya âlemine ait biri gibidir. "Rüyalar, hayat ile ölüm arasındaki boşluğu doldurmaya yarar. İnsan gerçekte kabullenemediği bir şeye, rüyasında ikna olur. Korkmadım bu yüzden. Çünkü o boşlukta yürümeyi seviyorum." (UŞ:341) şeklinde sürekli rüya merkezli konuşur.

Kaan Murat Yanık'ın romanlarında kurgunun merkezinde erkekler vardır. Erkeklerin yanında sevgili olarak öne çıkan kadınlar ise kurgusal bir işlevin karşılığı olarak oluşturulmuşlardır. *Butimar*'da Butimar hep Yusuf'un gölgesindedir. *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında Ustinya çok siliktir. *Dünyasızlar*'da Maral, anlatının Zühre'si olmaktan öteye geçememiştir. Kurgusal anlamda en güçlü kadınlardan biri olan *Uzakların Şarkısı*'ndaki Ruhsar ise Şeytanî taraflarıyla öne çıkan bir antagonisttir. Romanlarda ikincil kadınlar, kahramanın aşkının sınıdığı noktalarda ortaya çıkan ve cinselliğin anlatıdaki dozunu ayarlayan kişilerdir. *Butimar*'da Saveçya, *Uzakların Şarkısı*'nda Sunullah Efendi'nin büyük kızı Mahmure ve *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında Malvina şehvetin anlatımı olarak romanda yer alırlar.

Romanlardaki kadın karakterler içinde diğerlerinden farklı olarak ele alınan tek kişi *Uzakların Şarkısı*'ndaki Besti Nine'dir. Besti Nine anlatının içerisinde dıştaki kurgusal zeminde öne çıkan bir kişidir. Bünyamin'in kendisini bulmasını, bir anlamda hayata tekrar tutunmasını sağlayan Besti Nine'dir. İlerlemiş yaşına rağmen hayat dolu olan Besti Nine'nin sakinleştirici rolü anlatının duygusal atmosferini oluşturan kısımlarda öne çıkar. Azeri Türkçesiyle konuşan Besti Nine dış kurgusal düzlemden içteki kurgusal yapıya geçişi sağlayan, Zencefil ile birlikte iki önemli isimden biridir. Yazarla yapılan röportajdan anlaşıldığına göre Besti Nine'nin yazarın anneannesi olması, romandaki

üstkurmaca düzlemi de güçlendirir. Yazar kendisini anlatı içerisinde konumlandırırken ailesinden kişileri de kurguya dâhil eder. Eser bu yönüyle yazarın otobiyografisinden de izler taşır.

4.7.3. Yol arkadaşları: dostlar

Kaan Murat Yanık'ın romanlarında, başkişi ile sevgilisinin dışında, üçüncü bir figür de başkişinin dostlarıdır. Anlatıdaki başkişinin tüm zor zamanlarında onun yanında bulunan bu ikincil kişi romanın kurgusunda başkişi ile benzer sınamalardan geçer. Dostluk kavramı üzerinden başkişi ile birlikte ele alınan bu figüratif elemanlar postmodern metinlerde öne çıkarılan özne kavramıyla uyumlu olarak düşünülebilir.

Başkişinin romanın merkezinde olması romanı modern anlayıştaki merkezilik tezine yaklaştırırken, özne olarak adlandırılan başka figürlerin, kurgudaki merkezliği kıracak şekilde, anlatıda yer almaları postmodernizmin merkezsizleştirme düşüncesine hizmet eder. Bu anlamda Yanık'ın romanlarındaki ikincil kişiler, postmodernizmin merkezsizleştirme anlayışıyla ele alınabilirler. Yaratılan bu ikincil kişiler, postmodern romanının kişilerini oluştururken, anlatı içerisinde "... bir kişi öne çıkarılıp yazar-öznenin koruyuculuğu altına sokulmak yerine, anlatıda yer alan kişilerin hemen hepsine birbirine yakın mesafelerde durulur ve yazar-özne aradan çıkarılarak metnin kurgusunu kendi kendine biçimlendirmesine özen gösterilir." (Emre, 2004:187). Buradaki amaç anlatı içerisinde merkezdeki figürün gücünü dağıtarak yeni güç odakları oluşturmak ve böylece merkezsizleştirme düşüncesine daha da yaklaşmaktır.

Yanık'ın romanlarında merkezdeki başkişinin ağırlığını dağıtarak anlatıyı postmodern çizgiye yaklaştıran ikincil kişiler söz konusudur. *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında Kristof Kolomb ve Tilki Alfonso, *Uzakların Şarkısı*'nda Zencefil, *Dünyasızlar*'da Ayvazcan, *Butimar*'da da Behzad karakterleri dostluğun anlamı üzerinde yoğunlaşmayı sağlayan figürler olmakla birlikte anlatıda merkezin gücünü paylaşarak merkezsizleştirmeye hizmet eden figürlerdir. Bunlar içerisinde insan dışı bir varlık olmasına rağmen Zencefil, anlatının merkezinde bulunur, böylece Gülbadem'in anlatıdaki figüratif yükünü de paylaşır. Bu ikili tutum, *Butimar*'da Yusuf ile Behzad arasında, *Dünyasızlar*'da Firuz Dede ile Ayvaz arasında da görülür.

4.7.4. Tarihsel kişiler

Tarih, Kaan Murat Yanık'ın romanlarında önemli izleklerden biridir. Tarihin, modern/postmodern anlatılar aracılığıyla tekrardan işlenmesi üzerine yazdığı romanlarında Yanık tarihsel kişileri de postmodern romanın figüratif kadrosuna dâhil ederek çoksesli bir yapıya ulaşmaya çalışmıştır. Tarihsel gerçeklikte var olmuş kişilerin roman kurgusunda yer alması, postmodern romanda tarihsel önemi olan bir tezi ya da antitezi savunmaktan ziyade romanın kurmaca dünyasına katkı sağlamak amacıyla. Çünkü postmodern yazar tarihi, “olduğu gibi değil; görmek istediği gibi yansıtmaktadır.” (Çetin, 2013:96). Onun için tarihsel olaylar, gerçekte yaşandığı için değil de kurgusuna hizmet ettiği oranda önemlidir.

Kaan Murat Yanık'ın romanlarında da tarihsel kişiler figüratif kadronun içerisinde yer alırlar. Çünkü “... postmodern tarih romanlarında hem gerçek ve tarihî hem de hayalî kişiler bir arada bulunabilirler.” (Yalçın-Çelik, 2005:36). Bu noktada en dikkat çeken isim *Sular Üstünde Gökler Altında* romanındaki Kristof Kolomb'dur. Eski bir Türk levendi olan İsa Efendi'nin eski dostu konumunda olan Kolomb, Kalender'in kendisinin yanına eğitim için gönderildiği, süreç içerisinde dost olduğu biridir. Romanda Kolomb, özellikle Doğu- Batı çatışması temelinde yaşanan din tartışmalarının da tarafı konumundadır. Kalender'i Hristiyan olması için zorlamayan Kolomb özellikle Avrupa'daki sömürgecilik düşüncesinin ete kemiğe bürünmüş hâlidir. Yanık romanında onu, sahip olduğu tarihsel önemden çok insanî zaafı ve tutkuları üzerinden gösterir. Bu, postmodern insanın modern zamanlarda ruh dünyasının arazları olarak görülen tutkuları, artık yaşamın tadı tuzu olarak gören anlayışıyla örtüşür. (Özbek, 2005, s. 17). Bu durum ise postmodernizmin üst (elitist) kesimi alt kesim ile birlikte, aynı çizgide değerlendiren yapısına da uygundur.

Kristof Kolomb'un kendi yazdığı *Seyir Defterleri* adlı eserindeki notları tarihsel olarak birer belge konumunda değerlendirildiğinde romanda anlatılanların gerçekten de Kolomb'un fikir dünyasını, inançlarını ve sömürgeci taraflarını gösterdiği görülür. 1492 ile 1504 yılları arasında dört farklı yolculuk üzerinden kaleme alınan bu yazılarına Kolomb “In Domini Nostri Jhesu Cristi” (Kolomb, 2015:3) diyerek başlar ve “Pek Hristiyan ve pek yüce, pek saygın ve pek kudretli hükümdarlar, İspanya'nın ve deniz adalarının kral ve kraliçesi, efendilerimiz.” (Kolomb, 2015:3) diyerek devam eder. Kolomb'un kendi yazıları onun sömürgeciliğinin ve din uğruna yaptığı bu kutsal yolculuğun gerekçelerini açıklayan notlar içerir.

Tarihsel gerçek kişilerin bir kurgu elemanı olarak figüratif kadro içerisinde kullanılmasına bir örnek de *Dünyasızlar* romanında Stalin'in bulunmasıdır. Romanda Rus hakimiyeti altındaki İçeri Şehir adlı Azeri kentinde yaşayan ve üniversitede eğitim gören Firuz ve Ayvaz, okulun tiyatro kulübünde görev alan karakterlerdir. Çelebi Mehmet adındaki oyunu sergiledikleri gün Stalin de izleyiciler arasındadır ve ikisini çok beğenerek onları Sovyet ordusunda görevlendirir. İkisinin başta tiyatro oynayarak askerleri eğlendirmek üzere tanımlanan görevi savaşın şiddetiyle değişir ve Firuz ile Ayvaz kendilerini cephe hattında sıcak çatışmanın ortasında bulur.

Tarihî kişileri “dönüştürmek suretiyle estetize eden ve sanatın temel özelliklerini koruyan” (Şermet, 2023:163) yazar, romanda Stalin'i de tarihsel gerçek kişiliği ile öne çıkarmaz. Stalin'in Karagöz ve Hacivat oyununa dair bildikleriyle roman içerisinde yer alması metinler arasılık düzlemle de ilgilidir. Böylece postmodern anlatıdaki tarihsel kişiliklerin kurgusal bir amaç uğruna anlatı içerisinde konumlandırılması sağlanır. Bu birliktelikle postmodern anlatı içindeki “tarihî kişiler metinleştirilirken, (...) kurmaca /hayalî kişiler de tarihselleştirilmektedir.” (Yalçın-Çelik, 2005:36) düşüncesi anlatıda kendisine zemin bulur.

4.7.5. Masalın izleri olarak hayvanlar

Postmodern romanın türler arasındaki geçişlilikleri metinler arasılık düzlemi ile sağlanması masal, efsane, halk hikâyesi ve destan gibi edebî türlerin postmodern anlatı içerisinde parodi veya pastiş unsuru olarak kullanılmasını da beraberinde getirmiştir. Bu aynı zamanda postmodern anlatı içerisindeki çok seslilik ile de açıklanabilir. Masal da bu anlamda postmodern yazarlar tarafından pastiş ve parodi zemininde sıkça yararlanılan bir tür olmuştur.

Kaan Murat Yanık'ın romanlarında da bu unsura ait tespitler çalışmanın önceki kısımlarında yer almıştır. Yanık'ın kişiler kadrosunda önemli yeri olan unsurlardan biri de hayvan karakterlerdir. Bu noktada dikkat çeken ilk eser *Uzakların Şarkısı*'dir. Romandaki önemli figürlerden birisi olan Zencefil en az Gülbadem kadar anlatının içerisinde konumlandırılmıştır. Zencefil, Tutûname geleneğinin modern / postmodern bir anlatı içerisinde tekrar yaratımını göstermesi bakımından metinler arasılık düzleminin kullanımına da örnektir. Kişileştirilmiş hayvan karakterlerinin geleneksel anlatıda kullanımından farklı olarak Yanık'ın romanındaki Zencefil karakteri derinlikli bir karakterizasyonun temsilini gösterir. Romandaki kişileştirme sonucu- diğer hayvan

karakterlerden farklı olarak- Zencefil, Fülful adındaki dişisi ile birlikte aşk zemininde ele alınır.

Yanık'ın diğer romanlarında hayvan karakterler kurgu içerisinde kendilerine verilen rolleri gerçekleştiren figürler olarak öne çıkarlar. *Dünyasızlar* romanında Firuz ile Ayvaz'ın piramidi bulmasında kurtların, piramidin içerisine girmelerinde geyiğin kullanılması ve Sincap Nohut'un romanda çok önemli bir konuyla işlenmesi; *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında Kalender'in, Yunus peygamberin kıssasına metinler arasılık düzlemde yaptığı gönderme ile, kurtulmasında yunus balığının kullanılması; *Butimar*'da ise Yusuf'un beslediği ve onun yalnızlığını paylaşan kaplumbağası Badımcın'ın ve psikiyatrin şişko kedisi Domates'in kullanılması romanlardaki kişiler kadrosunu çeşitlendiren unsurlar olarak sayılabilir.

4.7.6. Büyücüler ve fantastik canlılar

Kaan Murat Yanık'ın romanlarında kişiler kadrosunun içerisinde kendine yer edinen iki fonksiyonel grup vardır. Bunlar büyücüler ve büyü gerçekçilikle ilişkilendirilen fantastik canlılardır. Büyü ve sihirle birlikte büyü gerçekçi atmosferin roman içerisinde yaratılması bu iki unsurun da kurguya dâhil edilmesiyle mümkün olmuştur.

Butimar'da Göğce Ana, büyü kuklalar büyüünün kurmaca içerisinde kullanılmasına örnektir. Romanda Göğce Ana, her şeyi bilen, alnında Arapça harflerle "ölüm" yazan ve cücelere emreden, bilgili biridir. Yusuf'u sihya hastalığından kurtulması için uyarır ve ona iksir için gerekli otları alabileceğini söyler. "Bana bak cüce! Masal ağızlarını bırak." (B.:187) şeklindeki ifadelerle yaratılan masalsı atmosferin oluşturduğu kurmaca gerçekliğe dayanan evren, postmodern bir anlayişla nesnel gerçekçi evrene çekilir. Bu anlayiş Ecevit'in Calvino'dan aktardığı "metnin bir ayağı düşsel, ötekisi nesnel gerçeklik düzleminde" (Ecevit, 2021:138) durmak şeklindeki gerçeklik anlayişına uygundur. Göğce Orman, masalsı bir atmosferde tasvir edilirken Yusuf, anlatı içinde anlatı geleneğine uygun olarak Göğce Ana'ya Yuşiva ve Fumi adlı Japon anlatısını anlatır ve bu anlatı sayesinde Göğce Ana'dan istediklerini alır. Metinler arası düzleme ait bu hikâgede, kültürümüze ait ab-ı hayat benzeri bir anlatımla ölümsüzlük suyu anlayişi işleniştir. Romanda ölümsüzlük anlayişının, alnında "ölüm" yazan Göğce Ana ile ilişkilendirilmesinden doğan bir tezat da söz konusudur.

Uzakların şarkısı'nda da Gülbadem'in Kehkeşan Baba'ya muska yazdırması, Galata'nın merdivenlerinde karşılaştıkları dilenci kadının aslında bir büyücü olması gibi unsurlar

büyücü figürün varlığına işaret eder. Osmanlı toplumu içerisindeki batıl inanışları vermesi bakımından büyücülük, tarihî ve sosyal bir gerçeklik üzerinden ele alınarak kurgunun içerisinde şöyle işlenir:

“Gülbadem arkasını dönünce kapının ardında türlü renkteki çarşaflara bürünmüş onlarca kadın gördü. Kimisi erkek çocuk sahibi olmak isteğiyle, kimisi kocasının düşüp kalktığı kadın vebaya tutulsun diye, kimi gebe kumasının düşük yapması için, kimi güzelleşmek, kimi gençleşmek, kimi gelinini, kimi kaynanasını öldürmesi için muska yazdırmaya, büyü bozdurmaya gelmişti.” (UŞ.:132).

Dünyasızlar'da piramidin büyüdü dünyasının yansıtılması noktasında uçan geyik, olağanüstü canlılara örnektir. Ayrıca Ayvaz ile Firuz'un kendi aralarındaki konuşmalarında büyü ve sihre dair kültürdeki bazı ritüellerin kaynağı olarak Şamanizm'in âdetleri gösterilir: “Kulak memeni çekip tahtaya vurmak şaman âdetidir. (...) Kurşun döktürmek, gelinin beline kırmızı kuşak bağlamak, ağaçlara çaput bağlayıp bir şeyler dilemek, mezarlıklara servi ağacı ve taş dikmek...Hammısı şaman âdeti.” (D.:63).

Sular Üstünde Gökler Altında romanında ise yerli kız Yumanek'in kabilesine ait olan Zümrüt Kurbağa, büyü ve sihre dair inanışların romanlardaki yansımaları olarak görülse de romanda karakter boyutuyla öne çıkan bir büyücü kişi ve fantastik canlı söz konusu değildir.

4.8. Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Anlatıcı ve Bakış Açısı

Klasik ve modernist romanın anlatıcıya bakışı ile postmodernistlerin anlatıcıyı ele alışı birbirinden farklıdır. Postmodern romanda kurgunun üstkurmaca düzlemde ele alınışı, anlatının yazılış serüveninin yazma eylemi içerisinde konumlandırılması ve okurun sürece dâhil edilmesi anlatıcı unsurunun da ele alınışında birtakım farklar yaratmıştır. “Postmodern romanlarla birlikte anlatıcı yeniden belirginlik kazanır. Özellikle üstkurmaccanın başat olduğu anlatılarda anlatıcı kurmaca yapının etkin bir figürü haline gelir. (...) Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir.” (Sazyek, 2002, s. 605).

Anlatıcı, kurmaca içerisindeki önemli figürlerden biri olarak metin ile okuyucu arasında yer alır ve “bütün her şeyi okuyucunun kulağına fısıldar.” (Sağlık, 2014:207). Kaan Murat Yanık'ın incelenen eserlerinde dış çerçeve ile içteki kurgusal düzlemin birbirinden farklı olduğu ve bunlar arasında bağlantı elemanları ile ilişkiler kurulduğu görülür. Bu noktada anlatı seviyesi denilen teknik bir kurgusal tasarım söz konusudur. Anlatı seviyesine göre dıştaki çerçeve kurgu ile içteki kurgusal yapı aynı anlatıcı figür ile anlatılabildiği gibi

birbirinden farklı anlatıcılarla anlatıcı figür çeşitlendirilebilir. Bu durumda dıştaki kurgusal yapı için “dış anlatıcı” içteki anlatıcı için ise “iç anlatıcı” terimleri söz konusu olur (Sağlık, 2014, s. 210).

Romanlardaki anlatıcı unsuru incelenirken ilahî anlatıcı, kahraman anlatıcı ve müşahit anlatıcının yanında iç anlatıcı ve dış anlatıcı terimleri üzerinden de bir inceleme yapılması Kaan Murat Yanık’ın romanlarındaki kurmaca tasarımına uygun olacaktır. Sanatçının *Sular Üstünde Gökler Altında* romanı dışındaki romanları iç ve dış anlatıcı unsur yönünden incelenmeye müsaittir. Bu bağlamda anlatıcı unsurunun çeşitli varyasyonlarla kullanılması postmodernizmin çoğulculuk ilkesiyle de bağdaşır. Anlatıcının çoğullanması postmodern romanın bir özelliği olarak değerlendirilmelidir.

Butimar’da kurgusal olarak iki katmanlı bir yapı söz konusudur. Dış çerçevedeki kurgusal zeminde anlatıcı unsuru kahraman anlatıcı ve ilahî anlatıcı ile kurgulanmıştır. ‘Esasen dev bir yarayım ben...’ (B.,7) cümlesiyle başlayan anlatının dış çerçevesini oluşturan ve kahraman anlatıcının öne çıktığı çerçeve kurgusu, romanın sonunda, anlatıcı unsurunun değişmesiyle, “Psikiyatr uyandı.” (B.,359) şeklinde başlayan ve ilahî anlatıcının öne çıktığı bir bölümle sona erer. *Butimar*’da dış kurgusal zeminde iki farklı anlatıcının varlığı söz konusudur. Bu bağlamda dış çerçeveyi oluşturan kurgusal yapının “ben” merkezli kahraman anlatıcı ile verilmesi, birinci şahıs anlatıcıların kendi içlerine yönelmeleri ve her şeyi kendi perspektiflerinden görüp yansıtmalarıyla (Sağlık, 2014, s. 214) ilgilidir. Dış çerçevedeki kurguda psikiyatrin uykuya daldığı ve böylece rüya tasarlamaya başladığı saat olan 00.18’e kadar kahraman anlatıcı görülürken psikiyatrin uyandığı saat olan 14.30’da başlayan üçüncü bölümde ise ilahî anlatıcı ve bakış açısı öne çıkar. Yani romanda iki farklı dış anlatıcı söz konusudur.

Butimar’da kurgunun çekirdeğini oluşturan ve asıl kurgusal düzlem olan ikinci bölümde tanrısal anlatıcının hakimiyeti söz konusudur. Romanda tek bir iç anlatıcı bulunur. Üçüncü şahıs anlatıcının öne çıktığı merkezdeki kurgusal yapıda anlatıcının hem her şeyi bilmesi hem her şeye anlam vermesi hem de her şeyi anımsaması (Sağlık, 2014:218) söz konusu olduğundan anlatıdaki başkisi Yusuf ile *Butimar*’ın hikâyesinin tanrısal anlatıcı ile aktarılması anlatıyı geleneksel anlatı zeminine çeker. Anlatıcı geleneksel tanrısal anlatıcı ile ifade edildiğinde her şeyi bilen konumdadır. “...Anılar, giysisinden sıyrılmış billur omzunda konuşlanıyordu, gülümsedi. Yusuf’un Revan’dan bir daha dönmeme ihtimalini düşünmeye çalıştı, korktu...” (B., 137). Anlatıcının kahramanların anılarına ya da düşüncelerine hâkim olması onun her şeyi bilme yeteneğiyle, olayları içten ve dıştan

anlatabilmesiyle, kahramanlarının içinden geçenleri sezip açıklayabilmesiyle de ilgilidir (Tekin, 2020, s. 40).

Çift katmanlı kurgusal yapıya sahip romanlardan ikincisi olan *Dünyasızlar*'daki dış kurguda birinci şahıs anlatımının görüldüğü kahraman anlatıcı ve bakış açısı baskındır. Dış anlatıcı kahraman anlatıcı üzerinden kurgulanmıştır. Dıştaki çerçeve kurgu romanın birinci ve dördüncü bölümlerini kapsar. Bu bölümlerde Nergis'in yaşadıkları genellikle ben anlatımı üzerinden ifade edilir ancak anlatının zaman zaman gözlemci anlatıcıyla desteklendiği görülür. “Yemekler pişerken elime tutuşturulan süpürgeyle köşe bucağı süpürmeye koyuldum. O esnada dergâhta çalışanlar da masa, sandalye taşıyorlardı. Erkekler ön, kadınlar arka bahçede oturacaklardı. Öğleye doğru nerden geldiklerini bilmediğim onlarca lüks arabayla doldu ön bahçenin girişi.” (D., 39) şeklindeki ifadelerden kahraman anlatıcının yanında gözlemci anlatıcının da varlığı anlaşılır.

Dünyasızlar'ın ikinci ve üçüncü bölümleri anlatının iç kurgusal zeminini oluşturur. Burada anlatılanlar artık Firuz Dede ile Ayvaz'ın yaşadıklarıdır. Dış kurguda yer alan Firuz Dede'nin geçmişine yapılan bir yolculuk “Roman gibi bir hayat başladı.” (D.,42) cümlesiyle iç kurgu düzlemine çekilir. Merkezdeki bu kurgusal anlatıda tanrısal anlatıcı ve bakış açısı belirgindir. “Ayvaz, elini Firuz'un omzuna koydu. Firuz, onu itmek istese de yapamadı. Yanındaki kişi kardeşten öte bildiği dostu değil de can düşmanıymış zannına gark oldu bir anda. Bu tehlikeli his, keskin bir sicim gibi yüreğine dolanıp nefessiz bıraktı onu.” (D.,274).

Tanrısal anlatıcının merkezdeki esas kurguda belirgin olması Jeremy Hawthorn'un “çerçevesiz anlatılar” olarak ele aldığı anlatı düzeni ile açıklanabilir. Çerçevesiz anlatılarda bir grup insanın konuşmasıyla başlayan anlatı, konuşmacılardan birinin “çerçevesiz” eserdeki ana anlatıya ilemesiyle oluşur (Hawthorn, 2014, s. 172). *Dünyasızlar*'da Firuz Dede dış çerçeveyi içteki ana anlatıya taşıyan kişidir. Bu noktada tanrısal anlatıcının varlığı iki kurgusal düzlem arasındaki bağlantıyı kolaylaştırır.

Çerçevesiz anlatı olarak ifade edilen katmanlı kurguya sahip romanlardan sonuncusu ise *Uzakların Şarkısı* 'dır. Dışta yine kahraman anlatıcının belirgin olduğu bu romanda dikkat çeken nokta üstkurmaca düzlemin dış çerçevede gerçekleşmesi ve yazar anlatıcının kahraman anlatıcı ile kendine ifade imkânı elde etmesidir. *Butimar*'da üstkurmaca düzlem merkezdeki anlatıda kendini gösterirken bu romanda “Her şeyi uzun uzun anlatacağım.” (UŞ.,8), “Altı yıl içinde yazdığım roman taslaklarını toplamda altmış yedi yayınevine göndermiş...” (UŞ., 9), “Dimek yazar bey gardaşım bu evde yaman bir kitap yazacağına ürekte inanıram ...” (UŞ.,15) gibi kullanımlar dıştaki kurgu içerisinde

kahraman anlatıcının üstkurmaca düzlemle birlikte kendine yer edindiğini gösterir. Bu durum postmodern romanlarla birlikte anlatıcının yeniden belirginlik kazanması ve üstkurmacanın başat olduğu anlatılarda anlatıcının kurmaca yapının etkin bir figürü haline gelmesiyle (Sazyek, 2002, s. 605) yakından ilgilidir.

Uzakların Şarkısı'nda merkezdeki ana anlatıda Gülbadem ve Zencefil'in hikâyesi "Şimdi benim efsanemi dinle" (UŞ.,66) diyerek söze başlayan Zencefil'in ağzından anlatılır ancak anlatıcı olarak tanrısal anlatıcı ve bakış açısının kullanıldığı görülür.

"Bir süre sessizlik çöktü içeriye. Yağmur dinmişti, kovanlarına geç kalan çiçek tozuyla yüklü arılar, telaşla vızıldıyorlardı dışarıda. Gülbadem, yerinden kalkıp ellerini arkasına koyarak pencerenin önünde durdu. Manzaranın, karmakarışık olmuş aklını sadeleştirmesini istiyordu. (...) Zencefil tepesindeki nemli tüyleri yatıştırıp Gülbadem'in göğsüne tırmandı." (UŞ., 255).

Buraya kadar incelenen üç romanda katmanlı kurgusal yapıya bağlı olarak değişen anlatıcı tiplerinin kullanıldığı görülür. Genel olarak dıştaki yapıda kahraman anlatıcı öne çıkarken merkezdeki esas anlatıyı oluşturan kurgusal yapıda ilahî (tanrısal) anlatıcının varlığı belirgindir. Postmodern yazarlar çoğulculuk ilkesine uygun olacak biçimde "... eserlerini öznellikten kurtarmak ya da eserlerine nesnel bir görüntü vermek için farklı anlatıcılardan oluşan çoğulcu bir bakış açısını tercih ederler." (Gündüz, 2012:181). Yanık'ın romanlarında birden fazla anlatıcı ile kurgulanan kurmaca evreni bu anlayışla yorumlanabilir.

Yanık'ın romanları içerisinde kurgusal yapı bakımından diğerlerinden ayrılan *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında kronolojik zaman sunumuna bağlı düz bir kurgusal yapı söz konusudur. Postmodern bir anlatıcı anlayışından ziyade geleneksel anlatıcı tasarımı romanda öne çıkmaktadır. Anlatıcı unsur yönüyle klasik romana yaklaşan *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında tanrısal anlatıcı belirgindir.

"Kalender tok bir sesle yerinden fırladı. Ürkerek etrafına bakındı. Hayal atlasının, düşüncelerinin ağırlığıyla yırtılıp da ruhunun rüya âlemine yuvarlanmış olduğunu o an fark etti. Esinti marifetiyle çarpan pencereyi yeniden araladı. Donuklaşan parmaklarını oynatırken köklerinde fokurdayan şiddet temayülünü düşündü." (SÜGA.,124).

Yanık'ın bu son romanı, tanrısal anlatıcının klasik romanın tanrısal ya da hâkim bakış açısıyla olayları izleyen/yorumlayan donatımlı anlatıcısına benzemesi, bakış açısı ve yorum gücü bakımından zayıflatılmamış olması, olağanüstü özelliklerini kaybetmemesi, bilgece yorumlardan kaçınmaması ve anlatılanları parodik bir metne dönüştürme (Gündüz, 2012, s. 183) niyetiyle tasarlanmadığından postmodern anlatıcı kurgusundan uzaktır.

Postmodernistler karşıtı oldukları bazı modernist uygulamaları da kullanmaktan kaçınmazlar ve bu uygulamaların tek bir alternatif olarak sunulmasına karşı bir tutum içindedirler. Bu bağlamda bazı yapısal unsurların modernist çizgiye yaklaşması postmodernizm için bir sorun teşkil etmez. Çünkü postmodernistler, tek ve mutlak olan herhangi bir anlayışı reddederler (Gündüz, 2012, s. 27).

4.9. Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Oyun ve Karnaval

Yaşamı kurmaca ile kurmacayı da oyun ile birlikte ele alan postmodern anlatıda romandaki kişilerin yazma eylemi içerisinde giriştikleri tüm çabalar, anlatının yazılış serüveninin romanın içerisinde konumlandırmak şeklinde tanımlanan üstkurmacaya hizmet eder. Gerçeklik ile kurmaca arasındaki çizginin belirsizleştirilmesi, kurmaca olarak devam eden anlatının kurmacadan çıkarak gerçeklik boyutuna girmesi ve sonrasında tekrardan kurmaca evreni içerisinde yol alması üstkurmacanın okuru oyunun içerisine sokmasıyla mümkündür.

Postmodern anlatıda yazarın anlatı içerisinde okurla oynadığı bir oyun söz konusudur. Bu oyun kurgusu ile postmodern metin yazarları, modernin yarattığı gerçeğin ruhunu ortadan kaldırmak, yazarla okuyucu arasındaki sınırı kaldırmak ve bu ikisini birbirine yaklaştırmak noktasında tasarruf sahibi olmuşlardır (Emre, 2004, s. 115).

Eğlenmek amacından da uzak düşünülmeyen oyun kavramında postmodern yazar sanatsal bağlamda seçkin sayılmayan ve eğlence amaçlı kurgulanan edebî türlere el atar, bu anlamda popülist olarak damgalanmaktan da korkmaz. Okurun anlatıdan zevk almasını amaçlar (Ecevit, 2021, s. 76).

Kaan Murat Yanık'ın romanlarında oyun kavramına yönelik olarak eğlenme amacının yanında yazarla okur arasındaki sınırın kalkmasına yönelik bir tasarrufun varlığı hissedilir. Üstkurmaca yazarı olarak Yanık'ın romanlarında oyuna dair unsurlar üstkurmaca düzlemle paralellik gösterir.

Yanık'ın romanlarında da oyun kavramı anlatının kurgusal zenginliğine katkı sağlamak üzere yoğun bir şekilde kullanılır. *Butimar* romanında psikiyat, romanın kurgusuna dair planlarını açıklarken daha ilk elden okuyucuyu kurgusal düzleme çekerek anlatıya ortak eder: “Ben psikiyat, en başta şunu söylemekte fayda var. Bana kendimi bulduran o büyülü âna (yani on ikinci kısma) kadar başımdan geçenleri, dış dünyanın mecburiyetlerinin harap ettiği hayatımı ve bilincimin göğünde uçuşan kuşları kısa notlarla anlatacağım.” (B.:11). Üstkurmaca düzlemde kurgulanan oyun ile okur bir oyunun figürü

haline getirilir. Çünkü postmodern romanda “Her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundur.” (Ecevit, 2021:75).

Yusuf’un simya maceraları içerisinde karşılaştığı kara gözlüklü, mavi pantolonlu, gözlerinde badem sarısı sürmeleri olan Gelecekte Gelen Deli, kurgusal gerçeklik ile nesnel gerçekliğin kırıldığı noktada okuyucuyla buluşur. Yusuf’a bacanak diye hitap eden bu Deli, “Peki, selamlar, sevgili okuyucu. Allah’ım sabır ver, iyice beyni erimiş bunun. Ne postmodern adamsın be bacanak.” (B.:278) şeklindeki ifadelerinde hem oyun kuramındaki okuyucuyu anlatının içerisinde bir figür olarak yerleştirme fonksiyonunu yerine getirir hem de anlatının postmodern taraflarına açık bir gönderme yapar. Yusuf’un iksiri elde etmek için çalışırken karşısına çıkan bu kişi Yusuf’a aradığı lal taşını verir, üstkurmaca düzlemde Yusuf’la konuşurken kitabın yazarını kurmacaya dâhil eder ve “Ben gelecekte geldim buraya.” (B.:278) diyerek anlatıdaki zaman düzlemini kırar. Bu kişi ayrıca *Butimar* romanından bahsederek onun yazarını şu şekilde tarif eder ki bu tasvir Kaan Murat Yanık’ın fiziksel portresiyle örtüşür: “Adını boş ver. Ama sakallı, hafif çekik gözlü, yuvarlak yüzlü, kara kaşlı, kara gözlü bir başka deli... Şu an binlerce kişi seni okuyor, onlara selam ver.” (B.:278) Bununla kalmayan Deli aynı zamanda *Butimar* romanının da gelecekte okunan bir kitap olduğunu Yusuf’a bildirir. Böylece yazar ve okur zaman kurgusundaki kırılma sayesinde üstkurmaca düzlemde yer alır. Yazarın bu tercihi “yaşamın anlamı konusunda kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen *oyunbaz* bir kurgu sanatçısı” (Ecevit, 2021:79) olmak istemesiyle açıklanabilir.

Dünyasızlar, üstkurmaca düzleminde bir teknik olarak ifade edilen yazarın kendisini kurgunun içerisinde konumlandırması yönüyle dikkat çeker. Firuz Dede’nin kitaplığındaki yüzlerce kitabın arasında Kaan Murat Yanık’ın da romanları vardır ve romanın içerisinde yazar, kendi yazdığı *Uzakların Şarkısı* romanının ilk cümlesini öz alıntı biçiminde kullanır: “Uzakların Şarkısı... Kitabın kapağını inceleyip karşısına oturdum ve sesimin ölçüsüne dikkat ederek okumaya başladım. ‘Tren garına vardığımda kar yeniden başlamıştı...’ (D.: 31). Yine aynı şekilde Firuz Dede’nin kitapları sayılırken aralarında “... *Butimar*, *Uzakların Şarkısı*, *Dünyasızlar*...” (D.: 28) şeklinde yazarın kendi romanları da yazar- anlatıcı figür tarafından dile getirilir. Bu kısımlar yazarın kendisini üstkurmaca düzleme dâhil ederek kurgusal zenginliği sağladığı ve oyun kavramının anlatı içerisinde görüldüğü yerlerdir. Çünkü “postmodern anlatıda kullanılan tarihsel, sosyal ve ahlaksal nitelikli tüm malzeme, kurgusal dünyada oynanan oyunun açılımı için araç” (Gündüz, 2012:27) olmaktan öte bir anlam taşımaz.

Uzakların Şarkısı, oyun kavramını yansıtan örnekleri içinde barındırması yönüyle dikkat çeken bir diğer eserdir. Romanın dışındaki çerçeve kurguda sevgili tarafından aldatıldıktan sonra depresyona giren Bünyamin'in yazacağı roman için Kars'a gitmesi, anlatı içinde anlatı formatına uygundur. Ben kişili anlatımla başlayan bu kurgusal düzlemde Eylül adındaki sevgilisiyle ilişkisini aktaran Bünyamin üniversitede, Edebiyat bölümünde, Osmanlıca dersleri gören, morfoloji çalışan bir kişidir. Bünyamin'in yazar olduğu her ortamda okuyucuya hatırlatılır. "Yazar gardaşım menden bu gadar..." (U.Ş.:16), "Fakat kavurmanın türlü baharatlarla tütsülenmiş dumanını bir daha içime çekince kendimi bu yemekleri yemek zorunda olan bir roman kahramanı gibi hissettim." (U.Ş.: 43) gibi ifadeler yazarın oyun kavramına yönelik olarak okura, yazma ediminin üstkurmaca düzlem içerisinde konumlandırılmasını gösterir. Okur, anlatının oyun olduğunu kurmaca ile gerçeklik arasındaki bu türden geçişkenlikler vasıtasıyla anlar. Çünkü postmodern anlatıda "Yaşam=Kurmaca=Oyun" (Ecevit, 2021:109) formülü geçerlidir.

Uzakların Şarkısı'nda üstkurmacyı gösteren en önemli kullanım, merkezdeki kurgusal düzlemde yer alan ve Gülbadem ile Zencefil arasındaki konuşmada geçen, "Orasını bana değil, beni yazan sakallıya sor. Neyse bu bahsi geçelim." (U.Ş.:299) ifadelerdir. Burada Zencefil'in ağzından çıkan "sakallı" kelimesi yazarın kendisine yönelen örtük bir göndermeden başka bir şey değildir. Anlatının kahramanlarından biri olan Zencefil, bu cümlesiyle hem yazarı anlatının içerisinde ustaca konumlandırır hem de okuyucuya kurmaca gerçeklik ile nesnel gerçeklik arasındaki çizgiyi tekrar hatırlatır.

Karnaval, Mihail Bahtin tarafından romanın çoksesli yapısına uygun olarak ortaya atılan kavramlardan biridir. "Onun kırklı yıllarda *diyalsallaştırma* ve *karnavalaştırma* başlıklarıyla oluşturduğu kuram da postmodern edebiyatın çoğulcu yapısının çıkış noktalarından..." (Ecevit, 2021:135) biri kabul edilir.

Batı kültüründe karnaval geleneğinin ciddî iletileri gülünç bir anlatımla insanlara aktarmak noktasında önemli bir işlevi vardır. Karnaval sayesinde insanlar kilise ve krallık gibi ciddî kurumları alaya alan söylemlerde bulunabilirler. Aktulum, karnavalı bir gösteri biçimi olmakla birlikte tam bir eşitliğe dayanmayan, kural ve kanunların tanınmadığı, rütbe ve eşitsizliklerin yok edildiği, herkesin serbestçe içerisine dâhil olduğu ve özgürce konuştuğu, sahnenin ortadan kaldırılarak insanların hem oyuncu hem seyirci olduğu bir etkinlik olarak tanımlar (Aktulum, 2014, s. 30).

Mihail Bahtin'in çoksesli roman olarak ifade ettiği durum, "yaşama ait seslerin, tınıların, ayrımların bir arada bulunduğu bir orkestra" (Akçam, 2010:15) benzetmesiyle daha da

anlaşılır hâle gelir. Postmodern anlatının çoğulculuk ilkesi gereği, anlatı içerisinde türlerin çoğullaştırılması söz konusu olduğu gibi; anlatı içerisinde resim, müzik, tiyatro ve sinema gibi farklı sanat dallarıyla ilgili göndermelerin de rahatça kullanıldığı görülür. Karnavallaştırma ise anlatı içerisinde özellikle birbiriyle uyumsuz unsurların bir arada kullanımına dayanır. Karnaval sayesinde postmodern metin, uyumsuzlukların özgürce bir arada bulunmasını, çoğulculuğun bir kazanımı olarak göstermesi bakımından önemser. Bu anlamda, "... edebiyatla edebiyat dışının en çok ilişkiye girdiği alan, karnaval alanıdır." (Akçam, 2010:15) şeklindeki yorum yerindedir.

Yanık'ın romanlarında çoksesli bir kurgunun izleri görülür. Karnaval anlayışına uygun olarak düşünülen bu kurgu zenginliği *Uzakların Şarkısı* romanında Galata eşrafının toplandığı Kukumav Meyhanesi'nin betimlemelerinde kendini gösterir. Kukumav Meyhanesi, Mercimek Fazıl'ın meyhanesi olarak bilinir. Burası her türden müziğin icra edildiği, şiirlerin okunduğu, nargilelerin yanında çeşit çeşit yemişlerin ve meyvelerin ikram edildiği, içeridekileri kendilerinden geçip mest oldukları bir mekândır. Uşşak makamından eserler icra eden sazadeler Nedim'den gazeller okurken dinleyenler de gül şerbetleriyle şarkılara eşlik ederler. Uşşak makamı, Nihavent makamının ardından sahneye çıkan meşhur meddah Fıstıkçı Şahap sayesinde karnavalın eğlence ve coşkusuna tezahürat ve ıslıklar eşlik eder. Fıstıkçı Şahap romandaki karnaval anlatısının merkezinde yer alan figürdür.

"... Çünkü biz insanız, zayıfız, riyakârız, korkağız, alçağız! Diye bir girizgâh yaptıktan sonra alkış başlayınca Fıstıkçı Şahap alkışları eliyle durdurdu. Sonra kollarını iki yana açarak 'Huuuuuuşşşfff...' diye rüzgâr sesi çıkarıp anlatmaya koyuldu. (...) 'postu üstüme geçirince emekleye emekleye sürüye karıştım. (Fıstıkçı Şahap sahnede koyun gibi yürüyordu) (...) Geriye döndüm ki ne göreyim, bir tane koç! Boynuzlarını kıcıma dayamış halleniyor...' İçeriden alkış, kahkaha 'Yaş Fıstıkçı Şahap', 'Aman dikkat', 'Kaç hemen' nidaları yükseldi. (Alkış, ıslık, kahkaha) Fıstıkçı Şahap hikâyeyi bitirince yine kıyamet koptu." (UŞ., 144-148).

Uzakların Şarkısı'nda karnaval, anlatı içerisinde anlatı formülü ile eğlence ve güldürme amacına yönelik bir kurgunun dikkat çeken örneğidir. Hem meddahın sahneye gelmesinden önceki ortamın tasviri hem de meddahın anlattığı hikâyelerin metinler arası bağlamındaki değeri karnavalın ihtiyaç duyduğu şartları sağlar. "Anadolu'daki sözlü kültürde asırlardır var olan karnaval geleneğinin unsurları olarak Meddah ve Karagöz'de bir yandan değişik lehçeler, aksanlar ve bunlara bağlı topluluk ideolojileri" (Akçam, 2010:78) yansıtılır ve böylece eğlencelik türlerin varlığı sözlü kültür içinde örneklenmiş olur. Ayrıca Kukumav Kahvehanesi romandaki çok sesli ve çok kültürlü ortamın hayat bulduğu bir mekân olarak dikkat çeker.

Yanık'ın diğer romanları karnavalın kullanımını örnekleyecek anlatılar bakımından zayıftır. *Dünyasızlar*'da Firuz ile Ayvaz'ın askerleri eğlendirmek için Karagöz-Hacivat oyunundan sahneleri canlandırması ve Binbir Gece Masallarına göndermeler yapması anlatının karnavala yaklaşan tarafları olarak düşünülse de toplumun tüm kesimlerine hitap etmemesi, sadece belirli bir zümrenin (askerlerin) zorunluluktan doğan katılımını sağlaması nedeniyle bu anlatım çoksesselikten uzak bir görünüm arz eder ve karnavalın özellikleriyle tam olarak örtüşmez.

4.10. Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Çoğulculuk ve Çok Kültürlülük

Postmodernizmin tek temel düşüncesi olarak ele alınan çoğulculuk onun kuramsal yönünü özetleyen bir anlam içerir. Çoğulculuk, hiçbir ilkeye, kurala ya da ölçüte bağlanmak istemeyen yapısıyla postmodernizmin akıl ile düşün, teknoloji ile mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı marjinalliğin yan yana eşzamanlı var olabileceğini bir yaşam biçimi sağlayacağını ifade eder (Ecevit, 2021, s. 68-69).

Çoğulculuk sayesinde çok farklı kültürel unsurların birlikteliği edebî anlatı içerisinde kendine yer edinir. Merkezî olanın yanında yerel ve egzotik olanın da kendini ifade edebildiği bir birliktelik postmodern anlatı içerisinde işlenir.

Postmodern romanın çoğulculuk anlayışı içerisinde sadece kültürlerin ya da düşüncelerin çeşitliliği değil, “postmodern anlatılarda her şeye ayırım gözetmeksizin kucak açmak şeklinde” (Koçakoğlu, 2012:118) bir anlayış hâkim olduğundan anlatı içerisinde türlerin de çeşitliliği ve çoğullukları anlaşılır. Özellikle metinler arasılık düzleminde çoğulculuğun yansımaları bakımından postmodernizm zengin bir içerik sunar. Metinler arasılık düzlemi ile tür bakımından tekdüze bir kalıplaşmanın önüne geçilir. Romanın yerini alan anlatı, içerisinde farklı türden anlatıları da barındıran bir mozaik görünümündedir. Metinler arasılığın yanında karnaval unsuru ile de postmodern çoğulculuğa göndermeler yapılır.

Kaan Murat Yanık'ın romanlarında çoğulculuk ve çok kültürlülüğe dair kullanımlar iki şekilde kendini gösterir. Bunlar çoğulculuk prensibinin gereği olarak içerisinde çok kültürlü, çok dinli, yerel unsurların çeşitliliği ile zenginleştirilmiş bir kurgu evreni yaratmak ve anlatıyı bir alıntılar mozaigi olarak gören, metinler arasılık, üstkurmaca ve karnaval gibi çok sesli bir anlatı düzeni oluşturmayı amaçlayan roman anlayışını yansıtmaktır.

Yanık'ın romanlarında çok kültürlü yaşama dair kullanımlar özellikle onun tarih, din ve coğrafya izleklerine olan bağlılığı ile ilişkilidir. Romanları dinler arası hoşgörü ve birlikteliğin asırlardır yaşandığı çok kültürlü bir coğrafyanın izlerini yansıtırken bu çok kültürlü hayatın tarih içindeki çatışmalarını ve tarihsel kırılmalarını da gösterir.

Çok kültürlü yaşamın yansımaları *Butimar*'da Müslüman olan Yusuf ile Ermeni kızı olan Butimar (Varujan) aşkı üzerinden işlenir. *Dünyasızlar*'da İstanbul'dan Bakü'ye oradan da Stalingrad'a uzanan coğrafyada çok kültürlü hayatın izlerini bulmak mümkündür. *Uzakların Şarkısı*'nda Hindistan'daki Delhi Sultanlığı'ndan İstanbul'a uzanan çok geniş bir kültürel yelpaze söz konusudur. *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında ise çok kültürlülük Doğu- Batı izleklerini de aşarak Amerika yerlilerine uzanan, içerisinde büyümlü gerçekçi izleri de barındıran bir yapıya kavuşur.

Butimar'da çok kültürlülüğün izleri sadece Yusuf ile Butimar aşkı üzerinden değil, Doğu ve Batı kültürlerine ait müzik, sanat, yemek gibi farklı alanlardaki kültür öğelerinin de anlatı içerisinde konumlandırılmasıyla oluşur. Psikiyatr, "Bethoven'dan 9. Senfoni" (B.,11) dinledikten sonra "Majid Majidi'nin Baran filmi" (B., 25) de izler. Ana kurgudaki Yusuf, "Masaya örtülen nakışlı beyaz örtünün üstündeki oval tepsilerde ve tabaklarda bozbaş, kavurma, doğva, cızbız, kalem dolması, fisincan pilavı, han pilavı, etki nar kızartması, düşbere, şekerbura gibi yemekler ve türlü tatlılar..." (B., 111) ile yemek kültüründeki çeşitliliği gözler önüne serer.

Dünyasızlar'da, akademisyen Halit'in odasında çalan "Le Trio Joubran Masar" (D.,13) Doğu müziğine ait kültürü temsil ederken Firuz Dede'nin evinde çalan "Alexander Boradin'in Prince İgor" (D., 32) adlı parça Batı müziğine ait kültürel yansımaları gösterir. *Uzakların Şarkısı*'nda yerel kültürlerin, ağız özelliklerin ya da farklı lehçelerin çok kültürlülüğün ifadesi olarak kullanılması, Besti Nine karakteri üzerinden gerçekleşir. Yine Sultan Mahmud dönemi İstanbul'undaki çok kültürlü hayat ve bu hayatın karnavallaştırılmış anlatısı romanın önemli bir kısmında görülür. İmparatorluğun çok dinli, çok dilli yapısı roman içinde aktarılan tarihsel gerçeklikle ilişkili olarak düşünüldüğünde çok kültürlülükle birlikte yorumlanabilir.

Sular Üstünde Gökler Altında romanı çoğulculuk ve çok kültürlülükle ilgili unsurların öne çıktığı romanlardan biridir. Romanda İsa Efendi ile Kristof Kolomb'un dostlukları, Kalender'in Kolomb'un yanındaki yaşamı, din değiştirerek Hristiyan olan Tilki Alfonso, yine din değiştirerek Müslüman olan Ustinya, Yumanek ve kabilesi ile tanıtılan Amerika kıtasının yerli halklarının kültürü çok kültürlülüğün yansımaları olarak değerlendirilebilir. İspanya tarihsel mirası nedeniyle çok kültürlülüğün ve çoğulculuğun

coğrafyası olarak romanda işlenir. Kalender, Müslüman kimliği ile Batı'nın önemli kültür coğrafyalarından birinde o kültürü içeriden tanıma fırsatı yakalar.

“Yerine kurulur kurulmaz duvardaki tablolara daldı. İlk tablo, Endülüs'ün kurtuluşunu tasvir ediyordu. Muzaffer şövalyelerin ihtişamlı atlarının altında kalan sarıklı, uzun sakallı Moro askerleri kara kana bulanmışlardı. Zırhlarındaki gövdelerinde sırmalı haç kabartması olan yakışıklı şövalyeler, ışıltılı kılıçlarını göğe kaldırmışlar ve altın bulutların üstünde gözyaşı dökerek onları izleyen Meryem'i selamlıyorlardı. Sayısız teferruatın hâkim olduğu ikinci tablonun odağında ise siyahlar giyinmiş bir kadın ve onun kucağında üryan bir bebek vardı.” (SÜGA., 101).

Büyülü gerçekçilik akımın Latin Amerika kıtasında gelişmesi ve Latin Amerikalı Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri ve Gabriel Garcia Marquez (Sazyek, 2015:83-84) gibi yazarlar tarafından seçkin örneklerinin verilmesi, Yanık'ın da bu isimlere olan ilgisi düşünüldüğünde, son romanında Amerika Kıtası'nın keşfi üzerinden Latin kültürüne karşı bir okuma gerçekleştirmiş olması mümkündür. Latin Amerika kültürüne ait unsurların çok kültürlülük ve çoğulculuk bağlamında romanın kurgusunda yer aldığı görülür. Kristof Kolomb ve emrindekilerin karaya ayak bastıklarında yerli kültürle tanışmaları kültürler arası ilişkiler bağlamında dikkat çeker. Bu kısımda çoğulculuk, yerel kültür ile karşılaşan Batı kültürü arasındaki ilk temasın sağlanması üzerinden işlenir.

“Alfonso meyveyi, dişlerinin arasında eritirken: ‘Artık çok geç Kaptan! Ama kaygılanma, tadı şahane. Zehirli olamaz.’ diye karşılık verdi. Rahatlamış halde, afiyetle meyvelerini yerlerken yerlilerin önderi, Alfonso'nun omzuna dokunup eliyle ağaçları gösterdi: ‘Saulup maupagag kibco’ dedi. Kalender yaşlı yerlinin ne demek istediğini anlamlandırmaya çalışırken Kolomb ve Martin Pinzon süratle onlara doğru yürümeye başladılar. Önder, iki yabancıyı yaklaştığını görünce adamlarına ‘Ju tamagata cunno.’ dedi.” (SÜGA., 215).

Romanda yerel unsurlarla barışçıl bir ortamda gerçekleşen bu ilk temas özellikle zorla Hristiyan yapılmamak istenen ve sömürülen yerlilerin direnmesi ile din ve kültür savaşına evrilir. Romandaki yerel kültürün bir üyesi olan Yumanek ve onun kabilesine dair anlatılar da çok kültürlülüğün izlerini yansıtır. Ancak tarihsel gerçekliği tartışılacak bir şekilde Yumanek'in kabilesi İsmail, Taher ve Hosrev adında üç Müslüman denizci tarafından müslümanlaştırılmış ve Arapça da onların zaman içinde ata dili olmuştur. “İsmail, Taher ve Hosrev'in Tanrı mertebesine yükseltilmesi, kurbağanın kutsal emanet telakki edilmesi...” (SÜGA., 325) gibi kısımlar kültürler arası geçişkenliğin izleri olarak okunabilir.

Bu kültürel unsurların yanında Yanık'ın romanları çalışmanın önceki bölümlerinde ele alınan üstkurmaca, metinler arasılık, karnaval gibi unsurlar içermesi bakımından da çoğulculuğun yansımalarını gösterir. Bu unsurlar birlikte düşünüldüğünde romanların,

çok sesli bir yapı üzerinde kurgulanarak çoğulculuk ilkesini yansıtmaları romanlardaki postmodern unsurlar olarak ele alınmalıdır.

4.11. Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Dine ve Tarihe Bakış

Din ve tarih postmodernizmin üzerinde önemle durduğu alanlar olmakla birlikte Kaan Murat Yanık'ın romanlarının da önemli izlekleridir. Yanık arkeolojik kazı alanı olarak gördüğü tarihi, eserlerinde modernist/postmodernist yaklaşımla tekrar ele almış, tarihin yanına eklediği dinî bakışımı da kendi perspektifiyle oluşturduğu kurmaca evrenine dâhil etmiştir.

Yanık'ın romanları postmodern tarih romanları bağlamında değerlendirilmeye uygundur. Postmodern tarih romanı “tarih, bir bilimsel alan olarak, artık, mutlak doğrulardan çok tarihçinin, dönemin gerçeklerini yorumlaması sonucu oluşturulan bir metin olduğuna göre, kurmaca bir metin oluşturan yazarın kendi yaratı gücünü, tarihin boşluklarında gerçekleştirilmesi” (Yalçın-Çelik, 2005:198) esasına dayanan bir yaklaşımın ürünüdür. Kaan Murat Yanık'ın *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında yaptığı da budur. Amerika'nın keşfi üzerinden tarihsel gerçekliğin yeni bir kurmaca ile tekrar ele alındığı romanda gerçeklik, tarihsel gerçeklikle örtüşmek zorunda değildir. Kristof Kolomb ve Kalender üzerinde yapılan tarihsel okuma daha çok “tarihsel metinlerin bıraktığı boşlukları çoğulcu tarih anlayışına uygun olarak ve düşsel dünyaların yaratıcılığı oranında doldurmak, tarihi yeni bir yorumla kurmak için, metni eğlenceli bir oyun haline getirmek” (Gündüz, 2012:32) amacına hizmet eder.

Tarih ve edebiyatın insan ürünü olmaları nedeniyle nesnel bir gerçeklik olarak kavranamayacağı düşüncesinden (Yalçın-Çelik, 2005, s. 36) hareket eden postmodern tarih anlayışı, tek bir doğrunun ve tek bir yorumun hâkimiyetini reddeder. Tarihsel olarak Amerika Kıtası'nın keşfine dair gerçekliğin de bu bağlamda tartışılmaması mümkün değildir. Nitekim Kaan Murat Yanık da Batı kaynaklı tarih okumasının karşıtı olacak şekilde Kristof Kolomb'dan çok önce Müslümanların Amerika Kıtası'na ulaştığı yorumlarına kulak verir. Batı'nın resmi tezlerine karşıt tarihsel tezleri savunan yazılarda, Kolomb'un yanında bulunan Musa Reis gibi bazı Müslüman denizcilerin Kolomb'dan çok önce Amerika Kıtası'na ulaşarak kıtanın haritasını çıkardığı, Kolomb'un beraberinde götürdüğü bu Müslüman denizcilere din değiştirmeleri noktasında baskı yaptığı, bunlardan bazılarının intihar ettiği hatta Kolomb'un Amerika'yı keşfettiği söylenen yolculuğunda ilk karşılaştığı insan yapımı eserin Gibara adasında bulunan bir cami

olduğu (Dede, 2022, s. 20-21) gibi *Sular Üstünde Gökler Altında* romanın kurgusuyla örtüşen bazı bilgiler söz konusudur. Bu anlamda roman, tarihî gerçekliklere karşı alternatif bir kurgusal gerçekliği yaratırken modernizmin tek doğrucu yorumlarına karşı bir tutum takınır.

Bu tarihsel karşıt okumaya dair yansımalar romanda Kristof Kolomb ile Kalender arasında yaşanır. Kalender'in babasına ait haritalarda Müslümanların Amerika'yı daha önceden gördüklerine dair notlar vardır. Bu notlar geminin rotasını belirlemek noktasında yaşanan tartışmalarda su yüzüne çıkar.

“Gece yatağında babamın haritalarını kurcalarken gözünüzden kaçırdığımızı düşündüm bir harita fark ettim.”

Kolomb kaşlarını kıvırtıp: ‘Nasıl bir harita?’ diye sordu.

Kalender heybesinden eprimiş kâğıdı çıkarıp ona uzattı.

Kolomb, yemeğini bir kenara bırakıp haritayı iki eliyle açarak gözlerini yaklaştırdı. ‘Hımm...Bunu niçin daha önce göstermedin?’ diye sordu, heyecanlandığını ve bunu bastırmaya çalıştığı anlaşılıyordu. (...)

‘Müslüman denizciler, bu haritayı kullanmak suretiyle Cippangu’nun önündeki adalara gitmiş olabilirler mi?’ (SÜGA., 163-164).

Yanık'ın romanları arasında tarihin sadece bir kurgusal zemin olarak düşünüldüğü romanlar da vardır. *Uzakların Şarkısı* bunlardan biridir. Tarihî gerçeklikten bütün bütün uzaklaşan bu romanlarda asıl olan itibarî âlemin yaratılmasıdır. Bu ise postmodernizmin tarihe bakışı ile örtüşen bir durumdur. Sultan Mahmut Dönemi İstanbul’unda yaşanan olayların anlatıldığı romanın ana (merkez) kurgusunda yeniçerilerin yozlaşması, Avrupa’nın askerî alandaki üstünlüğünün Osmanlı tarafından kabul edilmesi gibi tarihsel gerçekliğe dair anlatımlar romanın kurgusunda yer alan polisiye unsurunun gölgesinde kalır. Romanda tarihsel bir olay, ya da kişinin işlenmesinden çok sosyolojik olarak Osmanlı toplum hayatındaki bozulmalara dair izlenimler, polisiye ve aşk ön plandadır. Tarihin anlatı içerisinde bir kurgusal zemin olarak kullanıldığı romanlardan biri de *Dünyasızlar*’dır. İkinci Dünya Savaşı’nın Kafkasya ve Rusya coğrafyasındaki yansımaları, Bakü’de 1941 yılının Nisan ayında başlayan Firuz’un hikâyesinin içerisinde kendine yer bulur. *Dünyasızlar*’daki coğrafya yazarın *Butimar* romanındaki coğrafya ile örtüşür. Rusların Ermenilerle iş birliği yaparak özellikle Revan ve çevresini işgal etmeleri ve oradaki Türkleri Anadolu’ya göç etmeye zorlamalarına dair tarihsel gerçekliğin ele alındığı *Butimar*’dan farklı olarak *Dünyasızlar*’da İkinci Dünya Savaşı’nın tarihsel gerçekliği ön plandadır. Eserde Rusların hakimiyeti altında yaşayan Türklerin penceresinden bu savaş aktarılır.

“Haberim var. Almanlar ve İtalyanlar nerdeyse Avrupa’nın tamamını işgal ettiler. Hitler, o kibirli Fransa’yı dahi hallaç pamuğu tekin kaldırıp attı. Herif Eyfel’in önünde fotoğraf bile çekti. Bizimki ne yapıyor peki? Gidip Hitler’le Polonya’yı paylaştı. (...) Dıyeceğim o ki sözüm ona Büyük Yoldaş, Hitler’e güvenerek kendi kuyusunu kazıyor.” (D.,48).

Rusların hâkimiyetinde yaşayan Türkler arasında da savaşıla birlikte ortaya çıkan milliyetçilik duygusu açıkça ifade edilir. Tarih, kurgu içerisinde kahramanların karşılıklı konuşmalarında önemli bir gündem olarak sürekli yer alır. “Ah saf oğlanım. Biz dediğin de kim? Benim ‘biz’ kavramından anladığım şey Kazak, Özbek, Kırgız, Tatar, Uygur, Türkmen ve diğer soydaşlarımızdır. Eğer mesele bir olup aynı çatı altında toplanmaksa bunu yeri Rusların gölgesi değildir.” (D.,50). Bu konuşmalar yirminci yüzyılın Türk coğrafyasındaki Türkçülük tartışmalarının yansıması olarak okunabilir.

Din olgusuna yönelik olarak Yanık, metinler arasılık bağlamında pek çok unsurı kurmacanın içerisinde konumlandırır. Onun için din, Doğu-Batı kültürleri arasındaki çatışma unsurunun kaynağı olarak tarihsel zeminde sürekli kendini hissettirir. Yanık’ın romanlarında din olgusu İslamiyet ve Hristiyanlık üzerinden işlenirken din değıştirme ya da dinin istismarına dair kullanımlar da göz çarpar. Kahramanlar genelde dindar kişiler olmakla birlikte dinin emirlerini uygulamakta zorlanan, hatta öldürmek, zina etmek gibi büyük günahları işlemekten geri duramayan, işledikleri günahlardan da vicdan azabı duyarak Tanrı’dan bağışlama dileyen kişilerdir. Bu çalışmada din olgusu romanlardaki karakterlerin din ile olan ilişkileri ve dinin metinler arasılık düzlemde kullanımıyla ilgili örnekler üzerinden ele alınmıştır.

Dinle olan ilişkileri bakımından incelenen kişiler; *Dünyasızlar* romanında İhsan Hoca ve Antalya’daki dergâhta bulunan Şeyh Hazretleri; *Butimar*’da Molla İravâni, Behzad’ın babası Hoca Celal Sametağı, Yusuf, Butimar, Behzad; *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında Kalender, Kristof Kolomb, Tiki Alfonso, Ustinya, Yumanek ve Kanlı Domingo’dur.

İhsan Hoca ve Şeyh Hazretleri romanında İslam’ın yorumlanışındaki olumsuz bakışı gösteren kişilerdir. İhsan Hoca, Nergis’in dayısına mahalledeki dedikoduları taşıyan kişi iken Şeyh ise tevazudan yoksun, şatafatlı hayatlarıyla öne çıkan tarikat şeyhlerinin bir örneğidir. “Onun mübarek dudaklarının dokunduğu bardaktan içmeliymişim. Midem bulanarak suyu içtim, ardından da eteğini öptüm.” (D.,38). Bu cümleler Nergis’in bakışı üzerinden dininin bu tarz yorumlarına karşı bir eleştirinin ifadesi olarak okunabilir. İhsan Hoca da Şeyh de olumsuz olarak işlenir. Olumsuz hoca tipinin bir diğer temsilcisi ise *Butimar*’daki Molla İravâni’dir. “Kimisi vardır evinin önünde şarap şişeleri asıp ardında namaz kılar; kimisi de ön tarafa seccade asıp ardında şarap içer. İravâni arkada şarap

içenlerden.” (B.,63). İrâvani ayrıca karısını aldatan ve Ruslara yakın olmaya çalışan biridir.

Din değiştiren karakterler de Yanık’ın romanlarında öne çıkar. *Butimar*’da Butimar (Varujan), *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında ise Ustinya ve Yumanek din değiştirerek müslüman olan kadınlardır. Bu kişilerin müslüman olmalarında sevdikleri erkeklere olan bağlılıkları etkindir. Bunlardan farklı olarak Tilki Alfonso ise İskenderiyeli bir Müslümanken karısı tarafından aldatılınca Katolik olan birisidir. Onun da Hristiyan olmasında karısına duyduğu aşk etkili olmuştur.

Din duygusu ile kendi benliğinde en büyük çatışmayı yaşayan karakter ise Kalender’dir. Babasının isteği üzerinde Kristof Kolomb’un yanına giden Kalender orada Hristiyan olmuş gibi davranarak Müslüman kimliğini gizlemek zorunda kalır. “Luka” simini alarak haç takar kiliseye gider. Bu süreç onun Hristiyanlığı yakından tanıma fırsatı elde ettiği bir dönemdir. Kristof Kolomb ise onu din değiştirme konusunda zorlamaz ama ona misyonerlik yapmaktan da geri durmaz. “Bir teklifim olacak... Dinini değiştirmen için seni zorlayacağımı düşünme. Tanrı seni bağışlasın. Zamanla Yüce İsa’nın sonsuz merhametini duyumsayıp onun kutlu yoluna gireceğine eminim.” (SÜGA., 93). Kolomb misyonerlikten çok sömürgecilikle ilgilidir. O yerlilerin Hristiyan olmalarından çok onlardan alacağı altın ve gümüşü düşünür. Romanda Kanlı Domingo ise Hristiyanlığın sömürgecilik ve misyonerlikle birlikte işleyen karanlık geçmişinin temsildir. Yerlileri zorla din değiştirmeye zorlar ve karşı çıkanları acımasızca öldürür. Domingo’nun etkisiyle Kalender’le beraber olan Sinek Raul gibi zararsız kişiler zamanla değişir. Domingo’nun en ateşli müridi haline gelip kan dökmeden duramayan birisi olur. *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında Yumanek yerliliğin temsili durumunda olup ilkel kabile dinlerinin inanışlarını gösterir. Ancak romanın Kolomb’un keşfinden önce Amerika Kıtası’nda Müslümanların yaşadığına dair anlatısıyla birlik düşünüldüğünde Yumanek’in Müslümanlığı kabul etmesindeki kolaylık anlaşılır.

Dinin metinler arasılık düzleminde anlatı içerisinde bir unsur olarak konumlandırılması örnekleri ise Kuran’dan ya da İncil’den yapılan alıntılar, Kuran’daki kıssalara ya da anlatılara dair göndermeler ve dinin sosyal yaşam içerisindeki uygulamalarına dair kullanımları veren ifadeler şeklinde görülür. *Butimar*’da Yusuf peygamberin kuyuya atılması ile ilişkilendirilen Yusuf’un hikâyesi “Vah Yusuf’um Kuyunla tanışmışsın. Yusuf’u kuyuya düşüren Allah, çıkarmasını da bilir elbet, dert etme.” (B., 139) ifadesiyle; *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında ise Yunus peygamberin kıssasında geçen balina tarafından yutulması “İsmim Yunus Kalender’dir. ‘Younis... Nomen est omen’ (İsim bir

işarettir.) iyi vakitte geldin.” SÜGA., 89) ve “Balınanın karnındaydı.” (SÜGA., 335) ifadesiyle Kuran’daki kıssalar metinler arasılık bağlamında işlenir.

Yanık’ın romanlarında kutsal kitaplardan ayetlere de yer verilir. Kuran ve İncil bu anlamda başlıca alıntı yapılan kaynaklardır. Örneğin Kuran’dan (Tekvir, 81:26) alınmış “Fe eyne tezhebûne?’ dedi. (SÜGA., 25) ayeti, İncil’den (Luka,8:24) alınmış “Efendimiz, Efendimiz, batıyoruz!’ dediler. İsa kalkıp rüzgârı ve kabaran dalgaları azarladı. Fırtına dindi ve ortalık sütliman oldu.” (SÜGA., 187) ayeti metinler arasılıktaki alıntı unsurunun kutsal kitaplara yönelik uygulamalarına örnektir. Bu örneklere *Butimar*’daki dinsel metinlere ait kullanımlar da eklenebilir.

Din olgusunun metinler arasılık düzleminde kullanılmasının bir diğer şekli de dine dair uygulamaların sosyal hayattaki karşılıklarının anlatı içerisinde yer bulmasıdır. Ezan bu uygulamalardan biridir. “Soldan eski bir ezan okundu. ‘Allahu Ekber Allaaahu Ekber” (B., 34). *Butimar*’ın İsa ve Meryem Ana resimlerinin karşısına geçip ağlaması, “Sanki İsa’yı kalbine yatırmışlardı ve onun ellerine çakılan çiviler *Butimar*’ın kalbine giriyordu” (B., 201) ifadeleriyle aktarılır. Bu durum Hristiyanlığın sosyal hayata yansıyan uygulamaları olarak değerlendirilebilir. Dinî uygulamaların sosyal hayattaki karşılıklarına dair en kapsamlı örnekler *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında görülür. Dinin bir çatışma zemin oluşturması yerli kızın haça tükürmesiyle başlayan olaylar ve *Kalender*’in bu uğurda yaptığı mücadele üzerinden işlenir. Kanlı Domingo’nun *Kalender* ve *Yumanek*’i yakmak istemesi ve bunu din adına yapması eserdeki din çatışmasının yoğunlaştığı anda gerçekleşir.

4.12. Kaan Murat Yanık’ın Romanlarında Anlatım Teknikleri

“Bugünün romanı, dünün romanına kıyasla daha karmaşık (komplike) bir yapı arz etmektedir.” (Tekin, 2020:197). Yapısal unsurlar bakımından karmaşık bir görünüm arz eden günümüz romanının zenginliklerinden biri de onun farklı anlatım teknikleriyle bir mozaik oluşturarak sunulmasıdır. Modern romanın sıklıkla kullandığı bu tekniklere postmodern yazarlara da kayıtsız kalmamış ve eserlerinde gerek üstkurmaca düzlemde kurgusal yapıyı işlerken gerekse metinler arasılık boyutuyla başka metinlere dair göndermeleri ifade ederken anlatım tekniklerini kullanmışlardır. Kaan Murat Yanık da bazı anlatım tekniklerine eserlerinde yer vermiş sanatçılardan biridir. Bu tekniklerden iç konuşma, bilinç akışı, diyalog, geriye dönüş, leitmotiv ve ironi teknikleri Yanık’ın romanlarında öne çıkar.

Yanık'ın romanlarındaki anlatım tekniklerinden biri olan **iç konuşma** tekniğinde karakterin kendi kendisiyle konuşması dil bilgisi kurallarına uygun olarak verilir. Örneğin *Dünyasızlar* romanında Nergis'in eline, dergâhtan kaçmasını sağlayan Firuz Dede'nin notu ulaşır. Nergis kendisi ile baş başa kalarak kendi iç sesine kulak verir ve zihnindeki sorulara cevap arar:

“Kâğıtta yazılanları defalarca okudum. İçime karla karışık bahar yağdı. Sevinç naraları atmamak için zor zapt ettim kendimi. Nasıl yapmıştı bunu? Burada olduğumu nasıl öğrenmiştir? Firuz Dede aslında kimdi? Bu sorular, kafamın içinde yüzerken mutfağa döndüm. Bulaşık deterjanını alıp dağ gibi birikmiş kirli tabaklara boca ettim ve şevkle yıkamaya koyuldum.” (D., 39).

İç konuşmanın başka bir örneği de *Butimar* romanının dış kurgusunda yer alan psikiyatrin kendi mutsuzluğunu sorgularken etrafında gördükleriyle kendisini kıyasladığı anda gerçekleşir:

“İnsanların çoğunun hâli vakti yerinde insanlar oluşu, gün boyu aklımı kemiren dört yanı dikenli bir azaptı. (...) Üstelik hayatın perdesiz tarafı onların yaşadığıydı. Ama o zaman şu an oturduğum kadar iyi bir eve sahip olmazdım ya da üç yılda bir arabamı yenileyemezdim. İkiyüzlüydüm belki de. Ya da benim gibi olmayanlardan bu şekilde intikam alıyordum. Hayır hayır, ikiyüzlüydüm. Bunu kabul etmeliyim. (...) Peki, sözde güzel bir hayata sahiptim de ne oluyordu? İyi miydim? Mutlu muydum? Yıllarca anlamın sınırlarında dolaşıp durmuştum, ne geçmişti elime?” (B., 12).

İç konuşma tekniğine benzeyen ancak “bireyin duygu ve düşüncelerinin seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde verilmesi” (Tekin, 2020:281) ile iç konuşma tekniğinden ayrılan **bilinç akımı tekniği** de Yanık'ın romanlarında görülür. Bu teknik ile anlatıdaki kahramanın ruhsal durumu derinlemesine ele alınır ve şuuraltının yansımaları ortaya çıkar. Özellikle rüya tasarlama konusunda çalışan psikiyatr *Butimar*'da bilinç akışını gösterir.

“Erken uyumalıydım, hemen uyumalıydım, derhâl uyumalıydım. Şimdi uyusam üç saatlik uykum vardı. Ama herhangi bir rüyaya razı değildim. İnsanların yatağa girdikleri zaman kaç saat uyuyacaklarını neden hesapladıklarını ve üstüne bastığın zaman uyku getirecek düğmeyi İsviçreli bilim insanlarının ne zaman icat edeceklerini düşünürken uyumuşum.” (B., 35).

Bilinç akışı tekniğinin özenle kullanıldığı romanlardan biri de *Sular Üstünde Gökler Altında* romanıdır. Kalender'in İslam ve Hristiyanlık arasındaki uyumsuzlukları gördükçe bilinci sarsılır. Unutmadığı Ustinya ve rüyalarına giren kurbağalarla tam bir bilinç bulanıklığı yaşar. Yanık bu durumu Kalender'in günlüklerinde bilinç akışı ile şöyle aktarır:

“Tanrı; hem baba, hem oğul, hem de kutsal ruh ha... Cevher. Babil sürgünü. Eski Ahit. Sirak. Hoşea. Mezmur. Ezgiler ezgisi. On emir. Şüphe. (...) İncir ağacı. Güçlendirme. Çarmıh. (...) ‘Diğer yanağını çevir.’ ‘Göze göz, dişe diş.’ Ustinya, Ustinya, Ustinya... Çil çil altın. Ya

Sadrettin'in kulağından fişkiran kurbağalar... Tövbe estağfirullah. Vaftizden söz etmemişti bana Kolomb. (...) Vaftiz olmam. Yoo bu kadarı fazla. Dinden çıkarım maazallah. La ilahe illallah Muhammed'ün Resulullah. Doğmadan öldüm ben (...)" (SÜGA., 124-125).

Kalender'in zihnindekilerin tamamı bu teknikle serbest bir şekilde metin içerisinde konumlanır. Bilinç akışı bu anlamda "... insanın mekânla, eşya ile ve hepsinin birbiriyle ilişkisi açısından bir kül olarak ifade edebilme çabasının ürünü" (Sağlık, 2014:130) olarak öne çıkar.

Diyalog tekniği ise anlatmaya bağlı edebî eserler içerisinde sıklıkla kullanılan bir tekniktir. Yanık da bu tekniği kurgusal yapıyı güçlendirmek ve akıcı bir anlatım elde etmek için kullanır. *Uzakların Şarkısı*'nda romanın sonunda düğümün çözüldüğü kısım diyalog tekniğinin kullanımı ile gerçekleştirilir. Ruhsar ile Gülbadem arasındaki diyalog romandaki soruların birçoğuna cevap verirken anlatının kurgusundaki boşlukları da doldurur. Diyalog tekniği ile karakterlerin özellikleri konuşmalarında kendini gösterir:

"Ruhsar acıyla haykırdı:
'Alçak! İblis! Padişah'ın adamısın sen ha!'"(...)
'Esas şeytan sensin! Kimsenin adamı değilim ben!'
(...)
Ruhsar ovunarak ağlamasını bastırmaya çalışıyor, çarşafın içinde sallanıyordu.
'Kim!'
'Adolfo!'
Gülbadem tabuta baktı yeniden.
'Şu bana anlattığın hocan... Doğru mu?'
'Doğru.'
'Niye bunun içinde, bir ölüyü ne diye buzun içinde saklıyorsun?'" (UŞ., 248-254).

Uzakların Şarkısı 'nda diyalog tekniği ile yazılmış bu son kısım on altı sayfalık uzun bir kısımdır. Kurgusal anlamda diyalog tekniği romancının anlatı içerisindeki unsurlara "bir Mesih gibi ruh ver[dığı], onları canlandırarak okuyucunun karşısına çıkar[dığı]" (Tekin, 2020:266) bir tekniktir. Diyalog tekniği Yanık'ın diğer romanlarında da sıkça kullandığı tekniklerden biridir.

Çağdaş Türk romanında modernist ve postmodernist çizgideki eserlerde zamanın akışındaki çizgiselliğin kırıldığı görülür. Yazarlar "şimdi"yi anlatmaya çalışırken "geçmiş"in izlerinden de yararlanır. **Geriye dönüş tekniği** de bu anlamda kurguyu besleyen tekniklerden biridir. Özellikle kahramanın olaylara verdiği tepkilerde psikolojisini tayin eden geçmiş yaşantıları bu teknikle açıklanır. Bu bağlamda "zamanda âni sıçramalar, gidip gelmeler anlamına gelen 'flashback' yöntemi" (Tekin, 2020:250) de bir uygulama olarak dikkat çeker.

Geriye Dönüş tekniğinin (flashback) örneği olarak *Uzakların Şarkısı*'nda papağan Zencefil'in çerçeve kurgu içerisinde Bünyamin'le konuşması dikkat çeker. Bu teknik sayesinde çerçeve kurgusal düzlemden merkezdeki kurguya geçiş de sağlanır:

“Ben anlatırken hikâyemin istediğin yerlerine eklemeler yapma hürriyetinin de var ama abartmamak kaydıyla. Ayrıca üçüncü bir gözle anlat hikâyeyi; sanki hepsini görmüşsün, yaşamışsın gibi. (...) Şimdi benim efsanemi dinle... Sana Gülbadem'le, tek dostum, can dostumla başımızdan geçenleri anlatacağım. Böylece 266 yıldır içinde hapis kalan kara kuşları azat edip hafifleyeceğim. Beni dinlemeye hazır mısın Bünyamin kardeş?” (UŞ., 66).

Bu teknik sayesinde yazar iki önemli postmodern kurgu zenginliği elde eder. Bunlardan birincisi üstkurmaca düzlemlerle birlikte gerçekleşir ki bunu da iki yolla yapar: “Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisinde konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme ile modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin bir figür olarak belirginleştirme.” (Sazyek, 2002: 601-605). Burada anlatıcı etkin bir figür olarak ele alınırken, metnin yazılış sürecine dair de yansımalar söz konusudur. Geriye dönüş tekniğinin ikinci kurgusal zenginliği ise postmodern anlatıdaki dün-bugün-yarın çizgisel akışının kırılması ve görecelenmiş zaman anlayışının öne çıkması (Ecevit, 2021, s. 31) olarak ifade edilen zaman anlatımıdır. Böylece zaman akronik bir akışla ifade edilir. Geriye dönüş tekniğinin buradaki kullanımı bu iki amaca da hizmet eder.

Bu tekniğin başka bir kullanımı da *Dünyasızlar* romanında hastanenin bahçesinde Halit'in öldürülmesi olayıyla ilgili olarak Nergis'in yaşadıklarını Emre'ye anlattığı ve çerçeve kurguyu oluşturan olayların ifade edildiği yerdir. Emre, Nergis'ten yaşadıklarını anlatmasını isterken geriye dönüş tekniğinin kullanımı için de anlatıcıya bir alan yaratır:

“Sana bunları sormayacağım Nergis. Sadece anlatmanı istiyorum. En başından... Yani üniversiteyi kazanıp memleketin Simav'dan İstanbul'a gelişini, ardından o uğursuz ânı ve sonrasında seni buraya sürükleyen şeyi... (...) Yine de anlamamı istiyorum. Anlatmak zor. Hem çok uzun sürer. Hatırlamak, bir kuyudur.” (D., 10-11).

Yanık romanlarında geriye dönüş tekniğini kullanarak kurgu içerisinde zamanın çizgisel ilerleyişini kırar. Zaman akronik bir yapıda ele alınırken kahramanların “şimdi”ye sıkışıp kalması önlenir.

Leitmotiv tekniği de Yanık'ın romanlarında görülen bir tekniktir. “Bir alıntının ya da belli bir davranış biçiminin, belli bir özelliğin roman boyunca birçok kereler tekrarlanarak kullanılması” (Aytaç, 2012:56) şeklinde tanımlanan bu teknikte tekrar edilen ifade ya da kavramların “romanın geneli üzerinde bir simgesellik taşıyorlarsa ‘leitmotif’ olma özelliği” (Sazyek, 2015:219) kazandığı unutulmamalıdır. Bu anlamda Yanık'ın

romanlarında leitmotif olarak öne çıkan iki kavram vardır. Bunlar rüya ve kuyu kavramlarıdır.

Rüya ve kuyu kavramları leitmotif olarak romanın kurgusunda simgesel olarak tekrar edilen kavramlardır. Bu kavramların sadece bir romanda değil romanların hepsinde birer metinler arasılık unsuru gibi ortak bir anlayışla kullanılması da dikkat çeker. Bu iki leitmotif, Yanık'ın romanlarında sanatçının kurgu dünyasını yansıtan birer tanımlayıcı unsur niteliğindedir.

Rüya kavramı *Butimar* başta olmak üzere, *Sular Üstünde Gökler Altında*, *Dünyasızlar* ve *Uzakların Şarkısı*'nda kullanılırken özellikle *Butimar*'da bir leitmotif özelliği gösterir. Esasen rüya tasarlama işiyle meşgul olana psikiyatrla sınırlı kalamayan bu kullanım Yusuf'un hikâyesinin anlatıldığı merkez kurguda da önemli yer tutar. *Butimar*'da yer alan aşağıdaki kısımlar rüyanın bir leitmotif olarak kullanımını örnekler.

“Ya Butimar? O da mı rüyaydı?” (s.11), “Sahi, kimin kâbusuydum ben?” (s.15), “Rüya tasarlama işini düşünürken uyuyakalmışım.” (s.25), “Ama herhangi bir rüyaya razı değildim.” (s.35), “Yusuf'un rüyası.” (s.60), “Senin Butimar ne âlemde? Dün gece geldi mi rüyana?” (s.83), “Yusuf dün geceki rüyadan uyanmayı unuttuğunu sandı.” (s.169), “Bin katlı bir rüya görmüştü yine.” (s.301), “ona başkaldıran uzun, çok uzun bir rüya görmüştü.” (s.360).

Butimar'da kurgunun merkezinde olan rüya leitmotifi diğer romanlarda da önemli birer unsurdur. *Dünyasızlar*'da Firuz'un rüyasında gördüğü Harut ile Marut efsanesi, *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında Kalender'in gördüğü kurbağa rüyaları, *Uzakların Şarkısı*'nda Ruhsar'ın insanların rüyalarına girerek onları esir ettiği, “Rüya mezarlığı” (UŞ.,304) olan Ruhane'si gibi kullanımlar rüyanın diğer romanlardaki sayısız kullanımına da örnektir.

Yanık'ın romanlarında leitmotif özelliği göstererek simgesel değer kazanan ve sıkça tekrarlanan kavramlardan biri de kuyu kavramıdır. Kuyu özellikle Yusuf peygamberin kıssasına metinler arasılık düzleminde yapılan bir gönderme ile birlikte ele alınır. Kuyunun İslami literatürdeki kullanımları onun insanı olgunlaştıran bir “çile” olma ve onu “eğitme” işlevi ile ilgilidir. Yusuf peygamber kuyuda olduğu sürede Allah'ın kendisine bahşettiği bir mucize olarak okuma yazma, rüya tabir etme ve ilim sahibi olma gibi özellikleri kazanır. (Işık, 2019, s. 287).

Bu bağlamda kuyunun bir leitmotif olarak *Butimar*'da kullanımını dikkat çeker.

“Vah Yusuf'um. Kuyunla tanışmışsın. Yusuf'u kuyuya düşüren Allah, çıkarmasını da bilir elbet, dert etme.” (B.,139), “Yusuf, Ağa'dan kurtulmak için önüne çıkan kuyuya atladı; kenarlarındaki taşların biçimsizliğinden bu kuyunun bahçelerindeki kuyu olduğunu anladı.” (B., 178), “Kuyu içinde kuyu gibi...” (B.,335), “Kuyunun yanında karların arasında kaybolan

merdiveni çıkardı yerinden.” (B., 350), “Aşağıda ağzı açık kuyuyla göz göze geldi. (...) Aynı anda sert biçimde kuyunun taşlarına çarptı başını, içine düşemedi.” (B., 355).

Leitmotifin bakımından simgesel bir önemi olan kuyunun *Dünyasızlar*'da Harut ile Marut'un baş aşağı asılı olarak cezalandırılmalarını sağlayan unsur olarak kullanılması, *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında ise Kalender'in Ustinya'ya âşık olduğu anı anlatmak için "...o an, göğsünde bir kuyu açılıverdiğini hissetti.” (SÜGA., 19) şeklinde kullanılması kuyunun bir metafor olarak anlatıcının zihninde yer edindiğini gösterir.

4.13. Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Yabancılaşma / Yabancılaştırma

Çağdaş psikoloji ve sosyolojideki anlamıyla yabancılaşma “kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, doğaya ve başka insanlara duyduğu yabancılık hissi” (Cevizci, 1999:906) olarak tanımlanır.

Yabancılaşmanın Yanık'ın romanlarındaki kullanımını iki farklı şekilde görülür. Bunlardan birincisi bireyin o an için içinde bulunduğu topluluğun normlarına uymakta zorlandığı, topluma karşı kayıtsız ve ilgisiz kalmayı yeğlediği hatta birtakım davranışlara tiksinti ile yaklaştığı yabancılaşma şeklidir. İkincisi ise bireyin “kontrol altına alınamayan içgüdüleri, tutkular ve yerleşik alışkanlıklar nedeniyle, kendi gerçek özüne yabancı hâle gelmesi durumu” (Cevizci, 1999:906) olarak gerçekleşen yabancılaşma türüdür.

Bireyin birlikte yaşadığı süreç içerisinde ait olduğu topluma yabancılaşmasının örneği *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında Kristof Kolomb ile sefere çıkan Kalender'in kişiliğinde görülür. Esasen Doğu – Batı ikilemi üzerinden tartışmaların odağında olan Kalender, ait olduğu kültür atmosferinin dışında, Batı kültürünün ve Hristiyanlığın atmosferinde yaşamak durumunda kaldığında yabancılaşmanın da etkisine girer. Kalender'in dostluk üzerinden başlayan ancak sürecin sonunda düşmanlığa evrilecek olan macerası onu birlikte yaşamak zorunda kaldığı topluluğa da yabancılaştırır. Kalender'i yabancılaşma olgusu içerisinde konumlandıran sürecin müsebbibi ise Kanlı Domingo'nun din adına yaptığı yanlış uygulamalarıdır. Ötekileştirilen Kalender kendisini içinde yaşadığı toplulukla savaşır durumda bulur.

“Kanlı Domingo tepihini hınçla avcunda saklarken yüzünü Kalender'in yüzüne yaklaştırıp: ‘Bana bak dönme! Hoş, bizden olduğuna inanmıyorum ya... Ne Kolomb'un ne de bir başkasının dinî emirlerimi sorgulama hakkı yoktur!’ deyip parmağını Kalender'in göğsüne bastırdı: ‘Sana gelince... Varlığın Kolomb'un işine yarıyor belli ki ama benim için şu at pisliklerinden kıymetli değilsin!’ diye ekledi.” (SÜGA., 282).

Kalender'in süreç içerisinde yabancılaştığı topluma karşı kendi kimliğini "Mukayese adil değil, Kaldı ki ben Arap değil Türküm!" (SÜGA., 288) diyerek öne çıkarmak zorunda kaldığı görülür. Yabancılaşma süreci Kalender'in artık kendisini ait hissetmediği topluluktan ayrılmasıyla neticelenir. Böylece "gerçeğe, kendisine, çevresinde olanlara, bilgiye yabancılaşan [Kalender] içinde yaşadığı bu dünyaya uyum sağlayamadığından ya da onunla yeteri kadar özdeşlemediğinden, yeni yollar aramaya" (Gündüz, 2012:138) mecbur kalır.

Bireyin kendi içinde kendi benliğine karşı yabancılaşmasını ifade eden ikinci tür yabancılaşmanın örneği ise *Butimar* romanında Yusuf kişiliğinde kendini gösterir. Yusuf altın elde etmek uğruna simyaya merak salar. Ancak bu ilgisi onun benliğindeki kontrol altına alınamayan içgüdülerini ortaya çıkarır ve Yusuf bu içgüdülerinin esiri haline gelir. Süreç içerisinde kendine yabancılaşır. İnandığı Allah'a ve sevdiği Butimar'a verdiği sözleri tutamaz. Yusuf kendisiyle yabancılaşarak bir ikilemin içine düşer. "Hem dış dünya ile birleşmek hem de biricik bir varlık olarak kendi bütünlüğünü korumak için güçlerini yaratıcı bir şekilde kullanmaktan başka tutacağı yol" (Fromm, 1997:251) olmayan insanın içinde bulunduğu bu durum Yusuf'ta da görülür:

"Heybenin içinde duran simya malzemelerinin birbirine gönderdiği parıltıları izliyordu. Nefesini kesen aynı hamurdan yoğrulmuş saplantılarla savaşıyordu içinde. Ümitsiz değildi ama yorgunluğun ve bıkkınlığın son haddindeydi. (...) İyi hissetmiyordu, kötü hissetmiyordu, hissetmiyordu kendini. (...) Aylardır beklediği, tüm yaşamını ele geçiren iksirin hazırlanma ânı, ruhunda simsiyah bir kasırğa estiriyordu. (...) Gözbebeklerini kaplayan şekiller, çeşitli hâllere, hayallere ve manzaralara dönüşüyordu. Dolunayın altında can çekişen atlar, öldürdüğü adamlar, yürüdüğü yollar, çocukluğu, Behzad, Ali Garbî, kasaba meydanı, Sarı Medrese..." (B., 350-351).

Ancak romanın sonunda Yusuf kendi içinde yaşadığı yabancılaşmanın savaşını kaybeder. Onun kendisine yabancılaşması hem çok sevdiği Butimar'ın hem de kendisinin sonunu getirir.

4.14. Kaan Murat Yanık'ın Romanlarında Dil ve Anlatıma Dair Değerlendirmeler

"Postmodernistler bütün metinlerin olmazsa olmaz koşulunun mutlak anlamda dil olduğunu söylerler" (Emre, 2004:109). Kaan Murat Yanık'ın romanlarında postmodernizmin yansımalarının görüldüğü alanlardan biri de romanlarının dil ve üslup özellikleri bakımından gösterdiği hususiyetlerdir. Yanık, geneli itibariyle romanlarındaki tarihsel atmosferi, coğrafya zenginliğini ve dinler arası kültürü yansıtmak için dilin imkânlarından yararlanır. Azeri Türkçesine ait ifadelerin yanında, onun kurmaca dünyasını zenginleştiren divan edebiyatı ve Osmanlıca'ya dair kullanımlar,

postmodernizmin bir yansıması olarak ele alınan dilsel sapmalar, ayrıca küfür ve argo tercihleri ve popüler kültüre ait isimlendirmeler onun romanlarının dil ve üslup özellikleri bakımından dikkat çeken taraflarıdır.

Yanık'ın romanlarında dil ve üslup özellikleri bakımından dikkat çeken unsurlardan biri, yazarın kendisinin Azeri Türk'ü olmasının da etkisiyle, farklı lehçe, şive ve ağız kullanımlarıdır. Bununla birlikte değerlendirilen bir başka unsur da farklı dillere ait ifadelerdir. Ağız kullanımı olarak öne çıkan ilk eser *Uzakların Şarkısı*'dir. "İstiyirsense hemen gidek." (UŞ., 13) diyen taksi şoförü Kars ağzının kullanımını roman içerisinde gösterirken "Ede gurban olduğum ne iş görürsen oyanda? Kimin nevesisen sen?" (UŞ., 39) diyen Besti Nine Azeri Türkçesinin kullanımını örnekler. Yanık'ın ağız özellikleri ve yöresel ifadelerin kullanımına yönelik bu tutumu romanlarında, "dile bir çeşni vermek, romanı süslemek ve dili tekdüzelikten kurtarmak" (Çetin, 2013:261) gibi amaçlara uygundur.

Farklı dillere ait ifadelerin öne çıktığı roman ise *Sular Üstünde Gökler Altında*'dir. İtalyanca, Latince ve Arapça kullanımların yanında kurmaca unsuru olarak yerli dilleri de anlatı içerisinde kullanılır. "Passiamo ai Nostri affari." (SÜGA., 91) cümlesi İtalyanca; "Tempus est iocundum o virgines!" (SÜGA., 154) cümlesi Latince; "Katilun" (SÜGA., 281) kelimesi ise Arapça kullanımlarına örnektir. "Ju tamagata cunno." (SÜGA., 215) yerlilerin dili olarak eserde dilsel çoğulculuğu gösteren unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Yanık'ın romanlarında dil ve anlatım unsurlarından biri de Osmanlıcaya, divan şiiri ile halk şiirine ve bunların ait olduğu kültür dünyasına ait kullanımların varlığıdır. "... borazanların çalmasıyla birlikte bir alay-ı vâlâ başladı. (SÜGA., 141), "Ebabil' ha... Âlâ, aliyyül âlâ...Onu yapacaksınız!" (UŞ., 208), "Bunlar lâf ü güzaf delikanlı." (B., 159) şeklindeki Osmanlıca kullanımları postmodernistlerin "Osmanlıca'yı felsefi ya da artistik amaçlarla metinlerinin dokusuna katma" (Ecevit, 2008:333) anlayışıyla örtüşür.

Türk edebiyatı ve kültürüne ait kullanımlar da metinler arasılık örneği olarak ele alındığında metnin anlatımında çok sesliliğe hizmet ettiği görülür. Örneğin *Dünyasızlar*'da yer alan Azerice türkü,

"Meni attın ay gız, ay gız ataşa
Meni saldın ay gız, ay gız ataşa
Beslemektî eşgini daim peşem
Atacağdın meni sevdin söyle bes ne için
Doldur eşki şerbet kimi ver için (...)" (D.,305),

Butimar'da Nesimî'nin ünlü "sığmazam" redifli gazeli, "Mende sığar iki cihan, men bu cehana sığmazam / Gövheri lamekân benim kövni mekâna sığmazam" (B., 148), *Uzakların Şarkısı* 'nda Nefî'nin ünlü beyti, "Tûtî-i mu'cize-gûyem ne desem lâf değil / Çerh ile söyleşemem âyinesi sâf değil" (UŞ.,64), *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında Nesimî'nin gazeli, "Merhabâ hoş geldin ey rûh-i revânım merhabâ / Ey şekerleb yâr-ı şîrîn lâ- mekânım merhabâ" (SÜGA.,72) şeklindeki kullanımlar Yanık'ın romanlarında metinler arasılık düzlemi ile sağlanan çok sesliliğin örnekleridir. Divan ve halk şiirinin örnekleri dil ve anlatım özellikleri bakımından metnin dil ve anlatımına çeşitlilik katan unsurlardır.

Yanık'ın romanlarında dil ve anlatım özellikleri bakımından argo ve küfür kullanımlarının yer aldığı da görülür. Sanatçının argo, küfür ve ayıp sözlerden de edebî eser içerisinde yararlanır. Bu tarz kullanımlar "cinsel ve dışkısal organlar ve cinsel eylemlerden yola çıkılarak saldırı amaçlı hakaret sözlerine" (Çetin, 2013:268) örnek kullanımlardır ve üsluba yönelik birer ifade sapması örneğidirler. "Yemin ederim mahvederim seni ha! Bok edersin!" (UŞ., 215), "Senin yüzünden bulaştık bu boktan işlere!" (D.,241), "Seni kayarto! Ne boksun ulan sen!" (SÜGA., 30) ve "TV'deki boktan bir yarışma programındaki yarışmacıyı tüm ülke tanıyor..." (B.,18) gibi kullanımlar argo ve küfür ifadeleri olarak değerlendirilebilir.

Yanık'ın romanlarında postmodernizmin dil üzerindeki tasarruflarını göstermesi bakımından dikkat çeken hususlardan biri de anlamsız kelime ve ifadelerdir. İsmet Emre de postmodernistlerin dil üzerindeki bu tasarruflarını aktarırken onların; kural tanımazlık, belirsizlik, tutarsızlık, mekanik olanın dışına çıkma gibi bazı yaklaşımlarının dil mekanizması ile gerçekleştiğini ifade eder (Emre, 2004: 103). Yanık'ın romanlarındaki anlamsız kelime kullanımı da postmodernizmdeki kuralsızlıkla ilişkilendirilebilir. *Butimar*'da Yusuf Mahmut Ağayı öldürdüğünde anlamsız kelimelerle cinayeti anlamlandırmaya çalışır. "Anlamsız şeyler söyledi: Ned...Ger...Kıtar...Eee..." (B., 176). *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında da yerlilerle ilk temasın sağlandığı anda yerlilerin dilinin anlamsızlığı roman kahramanları tarafından da dile getirilir. "Alfonso'nun omzuna dokunup eliyle ağaçları gösterdi: 'Saulup maupagag kibco.' dedi. Kalender, yaşlı yerlinin ne demek istediğini anlamlandırmaya çalışırken Kolomb ve Martin Pinzon süratle onlara doğru yürümeye başladılar." (SÜGA., 215).

Postmodern romanın dil ve anlatımıyla ilgili olarak üzerinde durulması gereken noktalardan biri de üslup üzerinedir. Özellikle üslubun taklidi olarak öne çıkan pastiş bu noktada önemli bir alandır. Çoğulculuk prensibi ile ilgili olarak da ele alınan pastiş, dil

ve anlatımda çok sesli bir üslup anlayışının ortaya çıkmasını sağlar. Postmodern yazar pastiş ile kendi ana metninde farklı renklerin armonisini sağlayacak bir mozaik elde eder. Böylece postmodern metinler “çok ilmikli bir karmaşa yumağı” (Özbek, 2005:27) olma özelliklerini kazanırlar. Bu karmaşa yumağını çözmek durumunda kalan postmodern okur ise üslup alanındaki bu zengin kullanımı duyumsayarak okuma eylemini gerçekleştirir. Yanık’ın *Sular Üstünde Gökler Altında* romanı pastişin bir üslup özelliği olarak kullanıldığı romanlardan biridir. Kalender’in günlüğünü tamamlarken yazdıkları, anlatı içinde anlatı formülüyle oluşturulan metinler olarak pastişinin romandaki kullanımını örnekler. Bu kısımda yazar hem bir masalın üslubunu taklit ederek pastişin hem de konu bakımından masalları örnekseyerek parodinin örneğini verir:

“Evvel zaman içinde, periler âleminde. Az gittim uz gittim. Vardım Kaf Dağı’nın ardına. Bulut yedim, yağmur içtim. Devlerle dövüşüp gayyaya indim. Aldım dünyayı avcuma. Döndüm yurduma. Billür fânus içinde; erguvanlar sayesinde, hisar hisar, kubbe kubbe; servi servi, hanebehane, Kalender meşrebin düşü, şehri Sitanbul’un huzurundayım işte...” (SÜGA. :340).

Dünyasızlar’da piramidin içinde yaşananlar masallarda görülen belirsiz zaman anlatımına yakındır.

“Az, uz, dere tepe düz gidip buraya varmışlar. Yüz yiğit, naaşı ve hazineleri piramide taşırken dedem de rahipten sihirli piramidin bütün sırlarını öğrenmiş. Taşıma ve öğrenme işleri bitince yüz sadık çeri, birbirini oklayarak öldürmüşler. Geriye büyük dedem, oğlu, torunu ve rahip kalınca dedem rahibin yumurtalarının alıp onu öldürmüş. (...) Yıllar geçmiş ve büyük dedem Tumbaga’nın da gök tanrıya kavuşma vakti gelip çatmış. Oğluna ve torununa sırlarını belleterek piramidi sonsuza dek, nesilden nesile korumalarını vasiyet ederek ölmüş.” (D.: 347-348).

Anlatıdaki masalsı zaman sunumunu yansıtan üslup anlayışı romanı, büyülü gerçekçi çizgiye de yaklaştırır ve birer pastiş örneği olarak da postmodern anlatı zeminine taşır.

5. SONUÇ

Modern sonrası dönemin karşılığı olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasında değişen hayat ve gerçeklik algısını ifade eden postmodern durum ve onun bir akım olarak karşılığı durumunda olan postmodernizm, edebiyattaki yansımaları itibariyle yirminci yüzyılın son çeyreğinde iyice görünür durumdadır. Modernizmin gerçeklik üzerine inşa ettiği büyük anlatılarına karşı, onları yıkarak üzerinde yeni gerçeklik denilen grotesk ve soyut gerçekliği kurmayı amaçlayan postmodern sanatın çok yönlü değişimi özellikle son elli yıllık edebiyatın da önemli gündemini oluşturur.

Türk edebiyatında da 1970 sonrasında ilk örneklerini veren, 1990 sonrasında ise gittikçe güçlenen bir akım olarak postmodernizm, özellikle Orhan Pamuk, Oğuz Atay, İhsan Oktay Anar, Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan gibi isimlerle birlikte avangard örneklerini vermiş, öykü ve roman türünde yeni isimleri de bünyesine katarak adından sıkça söz edilir hâle gelmiştir.

Üstkurmaca, metinler arasılık, büyülü gerçekçilik, çoğulculuk ve çok kültürlülük, oyun ve karnaval, yabancılaşma, polisiye ve gerilim unsuru gibi kendine özgü alanlarla çok boyutlu bir gelişim gösteren postmodern roman özellikle 2000 sonrasında eserler veren, yeni yetişen yazarları da kendisine çekmeyi başarmıştır. Kaan Murat Yanık da postmodernizmin edebî eserlerdeki uygulamalarını romanlarında gösteren yazarlardan biridir.

Kaan Murat Yanık, kendisini daha çok etkilendiğini söylediği Güney Amerikalı sanatçılar vasıtasıyla tanıştığı büyülü gerçekçilik akımı içerisinde konumlandırır. Büyülü gerçekçiliğin postmodern akım içerisinde değerlendirilmesi nedeniyle Yanık'ın romanlarındaki postmodern unsurların tespitinde bu durum da dikkate alınmıştır.

Yanık, şiir ile başladığı sanat hayatına öykü ile devam etmiş ancak bu türlerde yazdığı eserlerini gençlik dönemi hevesleri olarak nitelendirmiş ve kurmaca üzerinde yoğunlaşarak roman türünde karar kılmıştır. Sanatçının romanları din, tarih ve coğrafya ekseninde, Doğu- Batı çatışması zeminini yansıtacak bir gelişim gösterir. Aşk unsuru da bir izlek olarak onun romanlarında bahsedilen bu çatışma zemininde hayat bulur.

Klasik Türk edebiyatı alanında eğitim gören sanatçının romanlarında divan edebiyatının olduğu kültür, birer anlatı zenginliği olarak geniş bir kullanım imkânına kavuşur. Özellikle metinler arasılık bağlamında sanatçının beslendiği temel kaynak divan kültürüdür. Bu kültürü gerek alıntı ve anıştırmalarla gerekse kültürün ifadesi olan

Osmanlıca kelime kullanımı ile romanlarında yansıtan Yanık, çoğulculuğun ve çok kültürlü birlikteliklerin de temsilini eserlerinde gerçekleştirir.

Yanık'ın romanlarından *Butimar*, üstkurmaca, metinler arasılık, büyümlü gerçekçilik, oyun ve karnaval, yabancılaşma, çoğulculuk ve çok kültürlülük, polisiye ve gerilim unsurlarını; *Uzakların Şarkısı*, üstkurmaca, metinler arasılık, büyümlü gerçekçilik, oyun ve karnaval, çoğulculuk ve çok kültürlülük, polisiye ve gerilim unsurlarını; *Dünyasızlar*, üstkurmaca, metinler arasılık, büyümlü gerçekçilik, oyun ve karnaval, çoğulculuk ve çok kültürlülük, polisiye ve gerilim unsurlarını; *Sular Üstünde Gökler Altında* romanı ise üstkurmaca, büyümlü gerçekçilik, oyun ve karnaval, yabancılaşma, çoğulculuk ve çok kültürlülük unsurlarını göstermesi bakımından öne çıkmaktadır. Bunların içerisinde *Sular Üstünde Gökler Altında* romanı üstkurmaca gibi postmodern edebiyatın en önemli açılımından yoksun olması nedeniyle postmodern kurgunun tam karşılığı olarak ele alınmaktan uzaktır. Bu romanda ayrıca polisiye ve gerilim unsuru da yoktur. Bu yönüyle eser postmodern kurgu unsurlarını göstermesi bakımından diğerlerine göre geri plandadır. Yabancılaşma unsuru ise sadece *Butimar* ve *Sular Üstünde Gökler Altında* romanlarında ön plandadır.

Postmodernizmin dine ve tarihe bakışındaki farklı yaklaşımı nedeniyle bu iki alan çalışma içerisinde özellikle incelenmiştir. Kendisiyle yapılan röportajda tarihi, bir “kültürel kazı alanı” olarak gördüğünü ifade eden Yanık'ın romanlarındaki bu unsurlar coğrafya zenginliği ile birleşerek kurgusal yapının önemli izlekleri olarak dikkat çekerler. Anadolu ve Kafkas coğrafyasının öne çıktığı romanlarında Avrupa ve Amerika kıtaları da romanlarının beslendiği coğrafi konumu göstermesi bakımından önemlidir.

Bir yazarın bütün eserlerinde postmodernizmin tüm özelliklerini birebir yansıtması mümkün değildir. Bununla birlikte Kaan Murat Yanık'ın romanlarında postmodern edebiyatın temel kurgu özellikleri ve yapısal unsurlara yönelik açılımları belirgin olarak bulunur. Bu çalışma ile sanatçının postmodern unsurlara yönelik olarak eserlerinde bulunan özellikler tespit edilmiş, böylece yeni yetişen genç yazarlar üzerindeki postmodern eğilimin izleri, incelenen sanatçı özelinde gösterilmeye çalışılmıştır. Şüphesiz ki Türk edebiyatının son döneminde postmodern eğilimleri bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde yansıtan eserler ve farklı yazarlar da olacaktır.

Postmodernizm, dünyadaki hızlı değişimin bir ifadesi olarak pek çok yazarı etkilemeye, pek çok eserde izlerini göstermeye devam eden bir sürecin de adıdır. Onun üstkurmaca, metinler arasılık, büyümlü gerçekçilik, polisiye ve gerilim, yabancılaşma, çoğulculuk, oyun ve karnaval gibi unsurları farklı eserlerde farklı şekillerde uygulama imkânı bulabilecek

yansımaları olarak sayılabilir. Dolayısıyla postmodernizmin edebî eserlerdeki yansımalarını göstermeyi hedefleyen bu çalışmanın kendisinden sonra incelenecek diğer eserlere kapsam ve yöntem bakımından faydalı olacağı düşünülmektedir.



KAYNAKLAR

- Akçam, A. (2010). *Türk romanında karnaval*. Ürün Yayınları
- Aktaş, Ş. (1984). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. Birlik Yayınları.
- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası ilişkiler*. Kanguru Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Z. (2016). *Üstkurgu / üstkurmaca üzerine*. Aytaç Ören (Der. ve çev.), Realizm, modernizm, postmodernizm, (s. 185-218). Hece Yayınları.
- Arslan, F. (2008). Postmodernizmi yeniden anlam(landırma) denemesi. *Türk Dili*, C. XCVI, S. 680, s. 140-144.
- Atik, Ş. (2017). *Metinlerarasılık ve kurmacada gerçeklik üzerine*. Bilge Yayıncılık.
- Aytaç, G. (2012). *Çağdaş türk romanı üzerine incelemeler*. Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2022). *Simülarkrlar ve simülasyon*. Oğuz Adanır (çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bulut, F. (2018). Metinlerarasılık kavramının kuramsal çerçevesi. *Edebi Eleştiri Dergisi*, C.2, S.1, s.1-19, <https://doi.org/10.31465/eeder.397704>
- Cevzici, A. (1999). *Paradigma felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Çetin, N. (2013). *Roman çözümleme yöntemi*. Öncü Kitap Yayınevi.
- Çetindaş, D. (2021). Psikanaliz, rüya ve roman. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, C.5, S.3, s. 1-51, <https://doi.org/10.34083/akaded.000000>
- Çetişli, İ. (2011a). *Edebiyat sanatı ve bilimi*. Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İ. (2011b). *Batı edebiyatında edebî akımlar*. Akçağ Yayınları.
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim kuramsal okumalar*. Hece Yayınları.
- Dede, A. (2022). Kölelik kâşifi kristof kolomb ve batı zihniyetinin temsili. *Uluslararası Yunus Emre Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 6, s.17-30.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve eleştirisi tartışmalar/uygulamalar*. İnkılâp Kitabevi.
- Duran, R. (2008). Postmodernizm bir düşünce okulu mudur? Hece, Haziran-Temmuz-Ağustos 2008, S.138-139-140 (Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı) Haziran 2008. s. 142.-151.
- Ecevit, Y. (2008). Postmodern türk romanında osmanlıca kullanımı. Hece, Haziran-Temmuz-Ağustos 2008, S.138-139-140 (Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı) Haziran 2008. s. 333.-342.
- Ecevit, Y. (2021). *Türk romanında postmodern açılımlar*. Everest Yayınları.
- Emir, D., & Diler, H. E. (2011). Büyülü gerçekçilik: latife tekin'in sevgili arsız ölüm ve angela carter'ın büyüleyici oyuncakçı dükkânı isimli eserlerinin karşılaştırması. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (30), 51-62.
- Emre, İ. (2004). *Postmodernizm ve edebiyat*. Anı Yayıncılık.
- Ergülen, H. (2016). Adı butimar, içi simurg! Erişim: 05 Nisan 2024, <https://www.artfulliving.com.tr/edebiyat/adi-butimar-ici-simurg-i-4965>
- Evis, A. (2016). *Türk edebiyatında postmodernist dönüşümün roman unsurlarına yansımaları*. (Doktora tezi), İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Forster, E. M. (2014). *Roman sanatı*. Ünal Aytür (çev.), İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Freud, S. (2019). *Rüyaların yorumu- 2*. Mert Hüseyin Ergül (çev.), İstanbul: Erasmus Yayınları.

- Fromm, E. (1997). *Erdem ve mutluluk*. Ayda Yörükkan (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gasset, J.O.Y. (2012). *Sanatın insansızlaştırılması ve roman üstüne düşünceler*. Neyyire Gül Işık (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gümüş, H. (1989). *Roman dünyası ve incelemesi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gümüş, S. (2021). *Modernizm ve postmodernizm edebiyatın dünü ve yarını*. Can Sanat Yayınları.
- Gündüz, O. (2012). *İhsan oktay anar'ın kurgu dünyası anar'ın kurgu evreninde postmodern bir gezinti*. Grafiker Yayınları.
- Hadzibegoviç, D. (2013). *Kara kitap'ın sırları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1984). *İslam inançları sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin durumu*. Sungur Savran (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Hawthorn, J. (2014). *Roman analizi*. Ufuk Köse, Özge Gümüş, Özcan Bayrak (çev.), İstanbul: Kesit Yayınları.
- Işık, N. (2019). İşlevselcilik açısından kuyu motifinin türk kültürü, edebiyatı ve sinemasına yansımaları. *Folklor / Edebiyat Dergisi*, 2020, 26(2), s.281-296. DOI: 10.22559/folklor.1207.
- İpekten, H. (2005). *Şeyh galib hayatı, sanatı, eserleri*. Akçağ Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (2007). *Türk ve dünya romanlarında modernizm*. Paradigma Yayıncılık.
- Kaplan, M. (2002). *Şiir tahlilleri -1 tanzimat'tan cumhuriyet'e kadar*. Dergâh Yayınları.
- Karaburgu, O. (2008). Postmodern anlatılarda zaman. *Hece, Haziran-Temmuz-Ağustos 2008*, S.138-139-140 (Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı) Haziran 2008. s. 363.-367.
- Kıran, A. & Kıran, Z. (2011). *Yazınsal okuma süreçleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Koçakoğlu, B. (2012). *Anlamsızlığın anlamı postmodernizm*. Hece Yayınları.
- Kolomb, K. (2015). *Seyir defterleri*. Sait Maden (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal okumalar*. Kesit Yayınları.
- Kracauer, S. (2019). *Polisiye roman felsefi bir inceleme*. Dilman Muradoğlu (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Liotard, J. F. (2019). *Postmodern durum*. İsmet Birkan (çev.), Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Memiş Baytimur, N. (2021). Cemil süleyman'ın hikâyelerinde anlatım teknikleri. *Kesit Akademi Dergisi*, C. 7, S. 29, s. 524-544.
- Moran, B. (2009). *Türk romanına eleştirel bir bakış 3*. İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2018). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Narlı, M. (2008). Postmodern romanda modern gerçekliğin yitimi. *Hece, Haziran-Temmuz-Ağustos 2008*, S.138-139-140 (Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı) Haziran 2008. s. 311.-321.
- Oranlı, S.N. (2021). *Büyülü gerçekçilik ve türk edebiyatında büyümlü gerçekçilik*. (Yüksek lisans tezi), Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ordu.
- Özbek, Y. (2005). *Post-modernizm ve alımlama estetiği*. Çizgi Kitabevi.
- Özdemir, E. (2002). *Yazınsal türler*. Bilgi Yayınevi.
- Özot, G. S. (2009). *Postmodernizm ve türk romanındaki yansımaları*. (Doktora tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.
- Parla, J. (2021). *Don kişot'tan bugüne roman*. İletişim Yayınları.

- Rada, M. (2016). *Kaan murat yanık'ın uçurtma mevsimi kitabındaki öykülerin okunabilirlik açısından değerlendirilmesi*. (Yüksek lisans tezi), Sakarya Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Sakarya.
- Rose, M. A. (2016). *Parodi: antik, modern ve postmodern*. Cansu Dikme (çev.), Ankara: Hece Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2014). *Hikâye /anlatı/yorum*. Hece Yayınları.
- Sarup, M. (2017). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. Abdülbaki Güçlü (çev.), Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Sazyek, H. (2002). Türk romanında postmodernist yöntemler ve yönelimler. Hece, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, S.65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı-2), Ağustos 2002, s. 599.- 619.
- Sazyek, H. (2015). *Roman terimleri sözlüğü*. Hece Yayınları.
- Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*. İmge Kitabevi.
- Şermet, Karabela Ş. (2023). Fakir baykurt'un keklık romanı'nda devlet adamları ve politik figürler. Günce Filoloji ve Sosyal Bilimler Çalışmaları I (Editör: Veli Uğur) Günce Yayınları. s. 159-179.
- Şişman, G. (2023). Büyülü gerçekçilik ve postmodern anlatım teknikleri bağlamında kaan murat yanık'ın butimar romanı. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, C.13, S.26, Temmuz 2023, s. 63-88
- Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe sözlük*. (10. bs.), Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TDV (1996). Fil suresinin tefsiri. İslam ansiklopedisi. Erişim: 15 Mayıs 2024, <https://islamansiklopedisi.org.tr/fil-suresi>
- Uzunkaya, F. (2020). 1980 sonrası türk romanında yabancılaşma. (Yayımlanmış doktora tezi), Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ardahan.
- Ünal, H. (2008). "Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine", Hece, Haziran-Temmuz-Ağustos 2008, S.138-139-140 (Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı) Haziran 2008. (s. 286.-296.).
- Vatansever, S. (2021, Haziran). Postmodern bir tütüname: Uzakların şarkısı. Erişim: 29 Nisan 2024, <https://t24.com.tr/k24/yazi/postmodern-bir-tutiname-uzaklarin-sarkisi,3261>
- Yalçın, S. D. (2008). 1980 sonrası türk edebiyatında postmodern tarih romanları. Hece, Haziran-Temmuz-Ağustos 2008, S.138-139-140 (Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı) Haziran 2008. s. 343.-356.
- Yalçın Çelik, D. (2005). *Yeni tarihselcilik kuramı ve türk edebiyatında postmodern tarih romanları*. Akçağ Yayınları.
- Yanık, K.M. (2013). *Kalküta*. Koyu Kitap Yayıncılık.
- Yanık, K. M. (2015). *Uçurtma mevsimi*. Kapı Yayınları.
- Yanık, K. M. (2022a). *Butimar: Sessizliğin kanatları*. Ketebe Yayınları.
- Yanık, K. M. (2022b). *Dünyasızlar*. Turkuvaz Haberleşme ve Yayıncılık A.Ş.
- Yanık, K. M. (2023a). *Uzakların şarkısı*. Ketebe Yayınları.
- Yanık, K. M. (2023b). *Sular üstünde gökler altında*. Ketebe Yayınları.
- Yücel, H. İ. (2023). *Büyülü gerçekçilik kavramı ve 1980 sonrası türk romanındaki yansımaları*. (Doktora tezi), Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.

EKLER

EK: Kaan Murat Yanık'la Yapılan Röportajın Metnidir.

Yaşar Gül: Kaan Bey iyi günler, röportaja başlayabilir miyiz?

Kaan Murat Yanık: İyi günler, tabii ki.

Yaşar Gül: Yazma süreciniz üniversite yıllarında mı başladı? Daha doğrusu üniversite eğitiminizin yazarlığınız üzerindeki etkileri nelerdir?

Kaan Murat Yanık: Aslında benim memleketim Iğdır, üç ülkeyle sınırı olan bir şehir. Azerbaycan, Ermenistan ve İran. Hâliyle bu şehirde doğup 18 yaşına kadar bu şehirde yaşamam, çocukluğumdan itibaren anneannemden (Besti Nene) dinlediğim Azerbaycan masalları hayallerimi genişletme noktasında en önemli rolü oynayan kısımdır. O masallar üzerine bina etmek istediğim bir dünya oluşmaya başladı zaman içerisinde. Ben o masallardan aldığım feyz ile birtakım postmodernizm ya da Dünya edebiyatındaki daha bilinen adıyla büyümlü gerçekçiliğe yakın bir tat ve ritim tutturmaya başladım. Üniversite yılları kendi yazarlık serüvenim ortaya çıkması ve olgunlaşmasını sağlayan yıllar olmuştur.

Yaşar Gül: Anneannenizden yola çıkarsak eserlerinizde otobiyografik izlerden söz edebilir miyiz?

Kaan Murat Yanık: *Uzakların Şarkısı* 'nda yer alan Besti Nine'nin, Iğdır'ın bir ilçesinde yaşayan rahmetli anneanneme, onun ismi de Besti Nine'dir, çok benzeyen tarafları vardır. Kırsalda yaşayan yaşlı bir nene olmasına rağmen sigara içen, yüzünün yarısı felçli, hazırcevap ve tez canlı bir kişi olan anneannem gerçekte Besti Nine karakterinin oluşmasında çok etkili olmuştur. Ailem Azerbaycan Türk'ü bir ailedir. Bir tarafım Karabağ, bir tarafım Revan ile ilgilidir. Bu coğrafya romanlarımdaki coğrafya ile örtüşür.

Yaşar Gül: Edebiyat alanınızdaki eğitiminizden yola çıkarak, yazdığınız Yüksek Lisans teziniz edebiyatınıza katkıları nelerdir?

Kaan Murat Yanık: Yüksek Lisans tezim divan şairi Neşatî üzerindedir. Özellikle Sebk-i Hindî akımı benim akademi hayatım dışında da ilgilendiğim alanlardan birisidir. Bu tarzın sürreal olarak adlandırılması çok da yanlış olmaz. Hint üslubu demek. Safevi Devleti içerisinde yaşayan şairlerin Hindistan'a göç etmeleriyle ortaya çıkan bir akım. Hint yolu da deniyor bu yüzden. Benim de özellikle ilgimi çeken bir coğrafyadır, Hindistan coğrafyası. Hindistan coğrafyanın ötesinde tarihsel olarak da ilgi alanım

içerisindedir. Özellikle Babürlüleri bir tarihçi olsaydım incelemek istediğim konu olurdu diyebilirim. Bu anlamda tarih ve coğrafyanın edebiyat dünyamı oluşturan izlekler olarak öne çıktığını söyleyebilirim.

Yaşar Gül: Şiirle başlayan edebî hayatınızda, öykü türünden sonra roman türüne yöneldiniz. Yazın hayatınızın merkezinde bundan sonraki süreçte roman türünün olacağını, bu türde karar kıldığınızı söyleyebilir miyiz?

Kaan Murat Yanık: Beni esas temsil eden tür tabii ki romandır. Şiir ve öykü kitaplarımı gençlik döneminin hevesleri olarak değerlendiriyorum. Özellikle 2012 yılından itibaren yazmaya başladığım, 2015 yılında yayımladığım *Butimar*'dır. Edebiyat dünyamın başlangıç noktası tam da bu tarihtir.

Yaşar Gül: Romanlarınızda büyülü gerçekliğin izlerini yansıttığınız konusunda genel bir kanaat var. Büyülü gerçekçiliğin postmodernizmin içerisinde bir alan ya da tarz olduğu konusunda da edebiyat araştırmacılarının görüşleri mevcut. Bu doğrultuda yazdığımız tezde biz de büyülü gerçekçilikle birlikte postmodern unsurlar üzerinden bir değerlendirme yapmaya çalıştık. Bu anlamda romanlarınızda, postmodern unsurlar olarak örneğin üstkurmaca ve metinler arasılık bağlamında neler var?

Kaan Murat Yanık: Bu sorunuza ben de bir soru ile yanıt vereyim. Hocam romanları okurken metinler arasılık bağlamında neler sizin dikkatinizi çekti?

Yaşar Gül: Çok fazla unsurun tespit edilebildiğini söyleyebilirim. Siz romanlarınızda montaj tekniğine uygun olarak divan edebiyatından, halk edebiyatından, masallardan yararlanabiliyorsunuz. Üstkurmaca düzlemde kendinizi (yazar-anlatıcıyı) romanın bir figürü olarak konumlandırabiliyorsunuz. Okuyucuyu postmodern bir tarz olarak anlatımın içerisinde yine konumlandırabiliyorsunuz.

Kaan Murat Yanık: Bu anlamda *Butimar*, Azerbaycan masalları ile arasında metinler arasılık ilişkileri bakımından epey unsur barındırır. Bu masalların karakterleri, mekânı, içerikleri, dokusu hep *Butimar*'da yer alır. Bütün bu unsurların postmodernize edilmiş hâliyle *Butimar*'ın içerisinde yer aldığını söyleyebilirim. Bugünkü Ermenistan'ın başkenti Erivan, geçmişte Revan olarak var olan bir kenttir. Revan'da özellikle masal anlatıcılığının, meddah geleneğinin, kendine has edebiyat kültürünün, doğup büyüdüğüm coğrafyanın edebî kültürünü oluşturan ne varsa, hepsini *Butimar*'da yansıtmaya çalıştığımı söyleyebilirim. Klasik edebiyatta Fuzuli önemlidir. Yine divan edebiyatındaki nazire geleneğini önemserim ve benzer şekilde romanlarımda bundan faydalanırım. Yine klasik edebiyattaki mazmun sistemi ile üretilen kalıplaşmış tabirleri de romanlarımda postmodern unsurların bir ifadesi olarak kullandığımı söyleyebilirim. Firdevsi'nin

Şahnamesi'nden yararlandım. Tutiname'den yararlandığımı söyleyebilirim. Özellikle *Uzakların Şarkısı*'nda, Tutiname'deki papağanın hikâyeler anlatması durumu bu anlamda bana ilham kaynağı olmuştur. Büyülü gerçekçilikle de bu yönden ilişki kurulabilir. Büyülü gerçekçilik, divan edebiyatına bu bağlamda çok yakındır. Bunu özellikle *Uzakların Şarkısı*'nı kurgularken düşündüm. Binbir Gece Masalları ve Tutiname için *Uzakların Şarkısı*'nda beslendiğim temel kaynaklardır diyebilirim. *Dünyasızlar*'da da aynı şekilde Harut ile Marut anlatısı önemlidir. Dinî bir anlatıdır. Ben romanlarımı oluştururken postmodern unsurlardan özellikle şu yazara gönderme yapmak, bu yazara gönderme yapmaktan ziyade tarihî bir olayın üzerine modern bir metni bina etmek düşüncesindeyim. *Sular Üstünde Gökler Altında* romanın bu anlamda postmodern unsurların öne çıktığı bir eserimdir diyebilirim. Yunus Kalender'de, Nuh Tufanı'na, Yakup peygamber ile Yusuf peygamberin ilişkisine dair göndermeler, divan edebiyatına ait gazel şerhleri, mazmun geleneği, Leyla'dan Mevla'ya ulaşan aşk düşüncesi ve o aşkın dayandığı trans hâl vardır. Batıların anlamlandıramadığı bu aşkı yaşayan Mecnun, karşılıksız bir aşkın vermiş olduğu birtakım sıkıntılarla, acılarla boğuşurken öyle sözler söyler ki bu sözler onu Fuzuli'nin Mecnun'una dönüştürür. Romanlarımdaki çokça kullandığım platonik aşk teması bu anlamda değerlendirilmelidir. Doğu'yu da arkeolojik kazı alanı olarak değerlendiririm. Bu arkeolojik kazılardan epey şeyler çıkardığımı söyleyebilirim

Yaşar Gül: Bu doğrultuda İskender Pala'nın edebiyatınızın şekillenmesinde etkileri olmuş mudur? Hoca talebe ilişkisinin edebiyatınıza yansıyan tarafları var mıdır?

Kaan Murat Yanık: İskender Hoca, açıkçası kendisinden aldığım klasik edebiyat dersleriyle, benim klasik edebiyata bakış açımı belirleyen, bendeki klasik edebiyata hâlihazırda olan ilgimi arttıran bir noktadadır. Klasik edebiyatı daha fazla sevmemde İskender Hoca'nın etkisi çoktur.

Yaşar Gül: Romanlarınızın bir tezi var mıdır? Doğu- Batı kültürü arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından romanlarınızı nasıl değerlendirirsiniz? Doğu'nun yanında Batı romanlarınızda ne derece kendisine yer bulur? *Sular Üstünde Gökler Altında* romanındaki Kristof Kolomb bu anlamda ne ifade eder?

Kaan Murat Yanık: Özellikle *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında postmodern unsurlar daha berrak şekilde görülür. Politika ve bürokrasinin içinde boğulmuş, Doğu ile Batı'yı kafasında harmanlayan ama Batılı olmayı Müslüman kimliğiyle birlikte yaşayamayacağını bilen bir kaptan var: İsa Efendi. Kalender'in babası, Doğu ve Batı plakaları arasında sıkışıp kalmış insanı ifade eder. Bu insan tipi Batı'nın özellikle

kendisine zarar vereceğini düşünür. Kalender bu noktada daha cesur davranır. Babasının Doğu ile Batı'yı mukayese etmesi gibi ama ondan daha özgür bir bakışla konuyu ele alır. Kalender, İspanya'ya, Kristof Kolomb'un yanına gittiğinde Batı'nın Müslümanlara karşı liberal olmayan bakışını görür. Bu günümüzün de bir gerçeğidir. Avrupa'da bu ön yargı hâlâ söz konusudur. Romanda, Elhamra'nın düşüşünün yeni olduğu bir zamanda, 1492 yılında Kalender bu gerçeği görür. Bu tarihsel atmosferde romandaki Hristiyanların Müslümanlara bakışı da çok sert olur. Doğu- Batı arasında sıkışıp kalan karakter olarak *Butimar*'da Yusuf ile Behzad, *Uzakların Şarkısı*'nda biraz Gülbadem, *Dünyasızlar*'da daha olgun ve revizyonist bir Doğu- Batı çatışması söz konusudur. *Sular Üstünde Gökler Altında* romanında diğerlerinden farklı olarak Doğu- Batı çatışmasının, karakterin, yani Kalender'in kendi içinde gerçekleşmesi söz konusudur. Kalender, Batı'yı görmüş ve orada yaşamış olması yönüyle diğerler karakterlerden ayrılır. Onun dışında hiçbir roman karakterim Batı'ya gitmemiştir. Özellikle Kristof Kolomb Batı'nın temsilcisi olarak romanda çok önemli bir yere sahiptir. Bence Batı'yı Batı yapan kişi Kristof Kolomb'dur. Onun düşünüş biçimi, sosyo- ekonomik manadaki hamleleri bu bağlamda önemlidir. Kalender de romanda bunu fark eder.

Yaşar Gül: Günümüzde bazı çevrelerce dile getirilen roman türünün geleceğine dair endişelere katılıyor musunuz? Roman türünün geleceğini nasıl görüyorsunuz?

Kaan Murat Yanık: Açıkçası diğer edebî türlerin tehlike altında olduğunu düşünüyorum. Roman konusunda ise böyle bir kötümserlik taşımıyorum. Bugün dijital platformlardaki filmler ve diziler de aslında roman. Yani onlar ya bir romandan uyarlanıyor ya da senaryo yazılıyor. Ortada bir kurmaca varsa, karakterler varsa, zaman varsa, mekân varsa, bu romana çok benzer bir şekilde karşımıza çıkıyor. Yönetmenlerin senaryo oluşturmaktansa bir romanı uyarlama noktasında bir tercihleri olabiliyor. Burada önemli olan o romanı aslındakine uygun bir biçimde 360 derece sinemaya uyarlayabilmek. Roman uyarlamaları bu anlamda önemlidir. Kurmaca olduğu müddetçe dijital platformlar, sinema ve teknolojinin getirmiş olduğu havuzun içerisinde hikâyenin vazgeçilmez olduğunu düşünüyorum. İnsan hikâye olmadan yaşayamaz. Halkın da böyle bir tutumu vardır.

Yaşar Gül: Kurmaca dünyanızı zenginleştiren, edebiyat dünyanızı besleyen kaynaklar nelerdir? Tarih, coğrafya, Doğu ve Batı izlekleri dışında eklemek istediğiniz bir kaynaktan bahsedebilir miyiz?

Kaan Murat Yanık: Ben şöyle bir soru ile karşılık vereyim. Hocam siz kitapları okurken özellikle benim etkilendiğimi düşündüğünüz yazarlar çıktı mı?

Yaşar Gül: Evet, mesela siz *Dünyasızlar* romanındaki Firuz Dede'nin kütüphanesinde zengin bir içerik sunuyorsunuz. Romanı okurken kütüphanedeki bu kitapların sizi besleyen kaynaklar olabileceğini düşünmüştüm. Orada kendi romanlarınız da var. Doğu ve Batı'ya dair epey kaynak var. Müzik de var romanlarınızda.

Kaan Murat Yanık: Özellikle yazarlar bağlamında Güney Amerikalı yazarlar, Carpentier, Rulfo gibi isimler, Kafka hakeza beni etkileyen yazarlardır. Kaynak konusunda Doğu edebiyatının birçok kaynağı, mesela Yusuf ile Züleyha, Mesnevi, Gülistan, Şahname, Ömer Hayyam'ın Rubaileri, Dede Korkut, Binbir Gece Masalları, Tufiname bir çırpıda sayabildiklerim. Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Mantık-ut Tayr, Hacivat ve Karagöz, Yedi Suret, Heft Peyker olarak geçen kitap, Pendname'yi sayabiliriz. İbn-i Hazm'dan Güvercin Gerdanlığı'nı sayabiliriz. Batı klasikleri olarak Dostoyevski, Tolstoy, Gogol, Makyavelli'nin Prens adlı eseri sayılabilir.

Yaşar Gül: Dünyasızlar romanı bu anlamda edebiyat dünyasına da epey göndermeler içerir. Tolstoy, Dostoyevski romanda sıkça geçer.

Kaan Murat Yanık: Evet. Özellikle Rus edebiyatı diyebiliriz.

Yaşar Gül: Simya, Butimar romanında önemli bir konu olarak işlenmişti. Simyaya dair neler söylersiniz?

Kaan Murat Yanık: Simya klasik edebiyatta önemli gördüğüm bir mazmun. Onu söyleyebilirim. Onu dışında etkilendiğim romanlar arasında Orhan Pamuk ve İhsan Oktay Anar'ı sayabilirim.

Yaşar Gül: Romanlarınızın olmazsa olmaz unsur var mıdır? Sizce romanın en önemli unsuru nedir? Kişiler mi, olay anlatımı mı, zaman mı, mekân mı? Bu konuda ne dersiniz?

Kaan Murat Yanık: Bence en önemlisi tarihtir. Yani her şekilde bir yolunu bulup tarihe gitme meselesi. Çünkü özellikle geçmişte yaşama isteğimle de alakalı. Çocukluğumda çok hayal kuran bir çocukluk geçirmişim. Muhayyilem, içinde her zaman tarih barındıran bir muhayyile olmuş. O yüzden zaman kapsamında tarih diyebilirim.

Yaşar Gül: Röportaj için çok teşekkür ederim. Romanlarınızı keyifle okudum. Öğrencilerime de tavsiye ediyorum. Çok sağ olun.

Kaan Murat Yanık: Siz de sağ olun. Elinize sağlık, saygılarımı sunuyorum.

Yaşar Gül: Teşekkür ederim. İyi günler.

Not: Bu görüşme internet ortamında 25.05.2024 tarihinde yazarın izni ile gerçekleşmiş ve video kaydı şeklinde kayda alınmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Yaşar Gül

Yabancı Dili : İngilizce

Eğitim Durumu

Lise : Sinop Anadolu Öğretmen Lisesi (2002).

Lisans : 9 Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği (2008).

Yüksek Lisans : Sinop Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

İş Deneyimi

İş Yeri : Durağan Lisesi (2008-2013)

İş Yeri : Sinop Atatürk Anadolu Lisesi (2013- Halen)