



**T.C.
KAHRAMANMARAŞ STU İMAM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

OYUN KAVRAMI ETRAFINDA POSTMODERNİZM VE ROMAN

Bülent SAYAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KAHRAMANMARAŞ
AĞUSTOS - 2016**



**T.C.
KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

OYUN KAVRAMI ETRAFINDA POSTMODERNİZM VE ROMAN

DANIŞMAN: Yrd. Doç. Dr. – Mehmet Fetih YANARDAĞ
JÜRİ : Doç. Dr. – Halil İbrahim YAKAR
JÜRİ : Yrd. Doç. Dr. – Selami ÇAKMAKÇI

Bülent SAYAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KAHRAMANMARAŞ
AĞUSTOS - 2016**

KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

OYUN KAVRAMI ETRAFINDA

Bülent SAYAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Kod No :

**Bu Tez/...../..... Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından
Oy Birliği / Oy Çokluğu ile Kabul Edilmiştir.**

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fetih YANARDAĞ
BAŞKAN

Doç. Dr. Halil İbrahim YAKAR
ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Selami ÇAKMAKÇI
ÜYE

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Abdullah SOYSAL
Enstitü Müdürü

Bu çalışma.....tarafından desteklenmiştir.
Proje No:.....

Not: Bu tez ve projede kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunundaki hükümlere tabidir.

KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**OYUN KAVRAMI ETRAFINDA
POSTMODERNİZM VE ROMAN**

Bülent SAYAK

Danışman : Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fetih YANARDAĞ

Yıl : 2016 , Sayfa: 107 + VI

Jüri : Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fetih YANARDAĞ (Başkan)
: Doç. Dr. Halil İbrahim YAKAR (Üye)
: Yrd. Doç. Dr. Selami ÇAKMAKÇI (Üye)

Roman, bütün edebiyat ürünleri gibi kendisini dönüştüren toplumsal yapı ve düşünce sistemine göre konumlandırır. Yirminci yüzyıldan günümüze sanat ve toplum bilimlerinde değişim ve yeniliğin kilit kavramı olan postmodernizm, roman türünü bütünüyle yeniden tanımlandırır ve şekillendirir. Postmodern estetiğin dünyayı anlama ve yorumlama biçimi romanın kurgu anlayışına hakim olur. Postmodern anlayışın temelleri; romanın gerçeklikle kurduğu ilişki, söylemin ontolojik zemini, romanın fiktif karakterinin belirginleşmesi; anlatıcı, roman kişileri, zaman gibi unsurların romandaki konumunun yeniden tanımlanması gibi yeniliklere neden olur. Bu nedenle roman türünün bu yeni yapısını ve roman vasıtasıyla insanın zihni dönüşümünü tam manasıyla kavrayabilmek için postmodernizmi etraflıca tahlil etmek gerekir.

Postmodernizmi anlamlandırmada oyun kavramı işlevsel bir rol oynar. Oyunun kurmaca oluşu, varlık sorunu, gerçeklikle ilişkisi, döngüsellik gibi karakteristik özellikleri oyun kavramının postmodernizmle müşterekliklerini ortaya koyar. Bu çalışmada, postmodernizmin felsefi ve retorik prensipleri oyun kavramıyla ele alınmıştır. Çalışmanın temel yaklaşımları ve amaçları; çok yönlü ve disiplinlerarası bir tartışmayı içeren postmodernizmi kavramak, postmodern estetiğin kaynak ve esaslarını ortaya koymak, postmodernizmin roman türündeki yansımalarını belirlemek, oyunlaşan romanın yapı ve içerik unsurlarındaki dönüşümü saptamaktır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Roman, Oyun, Kurmaca, Gerçeklik

DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
KAHRAMANMARAŞ SÜTÇÜ İMAM UNIVERSITY

ABSTRACT

MA THESIS

THE POSTMODERNİSM AND NOVEL AROUND
GAME CONCEPT

Bülent SAYAK

Supervisor : Asst. Prof. Dr. Mehmet Fetih YANARDAĞ

Year : 2016, Pages: 107 + VI

Jury : Asst. Prof. Dr. Mehmet Fetih YANARDAĞ (Chairperson)
: Associate Prof. Dr. Halil İbrahim YAKAR (Member)
: Asst. Prof. Dr. Selami ÇAKMAKÇI (Member)

Novel, like all literature works, positions itself according to changing social structure and idea system. Postmodernism which is a key concept of alteration and innovation in art and social sciences from twentieth century to nowadays shapes and re-identify completely to the novel genre. Postmodern aesthetic's world comprehension dominates novel's form. The fundamentals of postmodern understanding give rise to a lot of newness like; the relationship between novel and reality, speech's ontology, novel's fiction feature and novel's basic elements as narrator, novel's characters, time. Thus, for understanding novel's new perspective and human being's ideological changing it is essential to analyze with all details postmodernism.

The game concept is so functional to mean postmodernism. The game has a lot of facts which share with mutually postmodernism like fiction existence, ontology problem, reality connection and circularity. In this study, postmodernism has handled with game conception. The fundamental aims and perceptions of this study can be sorted in four matters; grasping postmodernism which has a interdisciplinary and multidimensional argument, putting forth postmodern aesthetic's sources and principles, defining postmodernism's affects on novel genre, specifying structure and content of novel that is transforming a game.

Keywords: Postmodernism, Novel, Game, Fiction, Reality

ÖN SÖZ

Tarihsel zemin ve ideoloji her dönemde kendi gerçekliğini yeniden tanımlar ve üretir. Yeni şekillenen gerçeklikler edebiyatın dönüşümünü de beraberinde getirir. Edebiyat ürünleri içinde filizlendikleri toplumsal yapının, kültürün ve düşünme pratiğinin doğal birer sonucu ve yansıması olarak oluşurlar. Bu bağlamda Orta Çağ; Aydınlanma düşüncesi, Reform ve Rönesans hareketleri, Sanayi Devrimi gibi gelişmelerle yerini Modern dönemlere bırakırken, edebiyat düzleminde de Orta Çağ'ın ifade ve söylem biçimi olan romans türü yerini romana devreder. Romanın biçim ve muhtevadaki gelişimi modernizmin serüveniyle paralellik gösterir. Modernizm, insanı odak noktasına koyarak gerçekliğini teoloji ya da doğa merkezi yerine insanın kendisinde bulurken, roman da yarı-Tanrısal anlatı tipolojisinden vazgeçerek idealize edilmiş insan-kahraman figürlerine yönelir; hikmet, mucize, rastlantı, gizem yerine aklı kurguda nedensellik bağıyla ön plana çıkarır.

Zamanın ruhu olan değişim modernizmi felsefi ve sosyolojik bir sorgulamaya mecbur bırakır. Postmodernizm adı verilen bu hesaplaşmadan kaçınılmaz olarak roman da nasibini alır. Postmodernizm, disiplinlerarası kullanımındaki genişliğiyle tarihten sosyolojiye, iktisattan siyasete, sanattan felsefeye, doğa bilimlerinden edebiyata pek çok farklı alanın söylem evreninde hatırı sayılır bir yer işgal eder. Hakkında bu kadar fazla konuşulmasına; bir anlamda bu yaygın popülerliğine rağmen ise muğlak bir kavram olarak bulanık görünümündedir. Kavramın imlediği belirsizlik kendi karakterine dair ipucu verse de kendisinin anlaşılabilirliği ve izahını zorlaştırır. Bu açıdan postuna oturduğu kendisi gibi tartışmalı bir mesele olan modernizmin “üzerinde uzlaşılama” mirasını doğal bir sonuç olarak taşır. Postmodernizme dair fikir yürütmeyi zor kılan özellikler kavramın ontolojik zemin(sizliği)inden kaynaklanmaktadır. Postmodernizm; meta-anlatılar diye de adlandırılan ideolojiler, toplumsallık ülküsü, ulus-devlet, tek merkez düşüncesi ve sabit bir gerçeklik ideali gibi bütün düşünsel kaynakları reddeder. Dışladığı değerler manzumesinin yerine hiçbir yeni unsuru da ikame etmez ya da önermez. Bu karakteriyle “anlamsızlık”, “bilinememezlik”, “kuralsızlık” gibi kavramları arkasına alır. Postmodernizmin tanımı ve yorumunda dikkat çekici, temel kavramlardan birisi de “oyun”dur. Oyun, mevcut gerçekliğin içinde kendine has, dış dünyadan bağımsız kendi gerçekliğini üretmesi, ontolojik olarak reel dünyadan bağımsız, özerk ve kurmaca bir varlık alanına sahip olması, kronolojik zaman algısı yerine döngüsellik işaret etmesi, bünyesinde farklı ve birbirine zıt olan unsurlara yer vermesi ve belirsizliği vurgulayan yapısıyla postmodernizmle ortak özellikler gösterir. Postmodern anlayışın şekillendirdiği romandaki merkezsizlik, çoğulculuk, üstkurmaca, metinlerarasılık gibi özellikleri benzerlik ve varoluşları dolayısıyla oyun kavramının zikredilen unsurlarıyla birlikte değerlendirmek mümkündür.

Bu çalışmada postmodernizmin roman türündeki yansımaları temsil sorunu bağlamında kavramın oyunla olan ilişkisi üzerinden anlaşılmaya çalışılmıştır. Edebiyat tarihi zemininden ziyade edebiyat teorisi alanı üzerine inşa edilen incelememiz roman türüne dair tematik bir okumayı içerir. Araştırma, romanın varoluş zemini, temsili ve gerçeklikle ilişkisi konularına odaklanır. Bu tematik çalışmanın temel amaçları; postmodernizmi düşünsel ve tarihsel zeminiyle etraflıca incelemek, buradan elde edilen bulgularla roman türündeki değişimin dinamiklerini anlayabilmek; oyun literatürünün perspektifini postmodernizmle birlikte ele alarak edebiyatta disiplinlerarası ve karşılaştırmalı modern inceleme yaklaşımlarına katkıda bulunmaktır. Bu amaçlar doğrultusunda sırasıyla tezin giriş bölümünde modernizmden postmodernizme Batı düşüncesinin paradigma kırılmaları ve edebi temsilin dönüşümüne yer verilmiştir. İkinci bölümde tez çalışmamıza öncü ve kaynak teşkil eden seçilmiş çalışmalar ele alınmıştır. Üçüncü bölümde postmodernizm ve oyun kavramının ilişkisi irdelenerek oyun odaklı bir postmodernizm değerlendirmesi yapılmıştır. Tezin son bölümünde ise oyun ve postmodernizme dair teorik çerçeve ışığında, Türk edebiyatından seçilmiş romanlar incelenmiştir. Tez çalışmamızda postmodernizmin tanımlama ve yaklaşım biçimlerine bağlı olarak “metin”, “anlatı”, “kurgu” gibi terimler roman kavramını işaret eden bilinçli tercihler olarak kullanılmıştır.

Bu çalışmayı hazırlama sürecinde bana destek olan değerli meslektaşım ve dostum Arş. Gör. Kadirhan ÖZDEMİR'e; eleştiri ve görüşlerinden istifade olanağı bulduğum tez savunmasındaki jüri yelerim Yrd. Doç. Dr. Selami ÇAKMAKÇI ve Doç. Dr. Halil İbrahim YAKAR hocalarıma ve son olarak tezin bütün aşamalarında kıymetli yardım ve yönlendirmelerini esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Mehmet Fetih YANARDAĞ'a teşekkürü bir borç bilirim.

Bülent SAYAK

Ağustos- 2016



İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT.....	II
ÖN SÖZ	III
İÇİNDEKİLER	V
TABLolar LİSTESİ.....	VI
1. GİRİŞ	1
1. 1. Modernlik Bilincinin Kökenleri Üzerine Bir Deneme	1
1. 1. 1. "Modern"ın Anlamı.....	1
1. 1. 2. Bir İdeal Olarak Modernlik ve Modernite	2
1. 2. Edebi Eserin Temsil Sorunu ve Edebiyatın Dönüşümü	5
2. KONUS İLE İLGİLİ ÖNCEKİ ÇALIŞMALAR.....	7
3. POSTMODERNİZM VE OYUN	9
3. 1. Postmodernizm.....	9
3. 1. 1. Erken Dönem Postmodern Eleştiriler: Tartışılan Modernite	9
3. 1. 2. Postmodernizmi Tanımla(yama)mak	11
3. 1. 3. Postmodernizmin Özellikleri	15
3. 1. 4. Postmodernizmin Edebiyattaki Yansımaları.....	17
3. 1. 4. 1. Edebiyatın İşlevi	17
3. 1. 4. 2. Türlerin Sınırlılığı	18
3. 1. 4. 3. Söylemsellik: Dilin ve Metnin Özerkliği	19
3. 2. Oyun.....	20
3. 2. 1. Oyun Kavramına Genel Bir Bakış	20
3. 2. 2. Oyunun Postmodern(izme) Açılımı	22
4. POSTMODERN BİR OYUN OLARAK ROMAN.....	26
4. 1. Oyunun Ontolojisi: Kurmaca ve Gerçeklik İlişkisi Bağlamında Roman.....	26
4. 1. 1. Üstkurmaca: Anlatılanların Hepsi Hayal Ürünüdür.....	26
4. 1. 2. Metinlerarasılık: Metinler Evreninde Etkileşim	36
4. 1. 3. Arayış ve Varoluş Oyunu Ekseninde Roman Kişileri	49
4. 2. Oyunun Üretkenliği ve Olanakları: Çoğulcu ve Karnavalesk Roman	59
4. 2. 1. Tema ve İzlekte Çoğulculuk	62
4. 2. 2. Anlatıcı Düzleminde Çoğulculuk.....	78
4. 2. 3. Çok Seslilik Bağlamında Dil ve Anlatım.....	83
4. 3. Oyunun Döngüsellliği: Roman ve Zaman(sallık)	85
4. 4. Oyunbaz Yazar- Oyuncu Okur: Romanda Yazar-Okur İlişkisi	90
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	98
KAYNAKLAR	100
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR LİSTESİ

<u>Tablolar</u>	<u>Sayfa</u>
Tablo 3.1.3.	15
Tablo 3.2.1.	22



1. GİRİŞ

1. 1. Modernlik Bilincinin Kökenleri Üzerine Bir Deneme

Postmodernizm olumlu ya da olumsuz nasıl bir anlam yüklenilirse yüklensin modernizmle olan ilişkisi üzerinden tanımlanır. Bu bölümde, postmodernizmi kendi bağlamında anlayabilmek adına modern kavramı ve tarihi bir süreç olan moderniteyi ortaya çıkaran Batı'ya özgü koşulların tarihi, sosyolojik ve felsefi arka planı üzerinde durulacaktır.

1. 1. 1. "Modern"in Anlamı

Modern kavramının ifade ettiği yapıyı anlamak moderne ekle(mle)nen "modernizm-modernite-postmodern" başlıklarının temsil ettiği değerler ve konunun tartışılan boyutlarının anlaşılabilmesi için kilit rol oynar. Bu nedenle terminolojinin izini sürmeye kök(en)lerden başlamak gerekir.

Modern kelimesinin geç Latince'deki şekli olan "modernus", "hemen şimdi, tam, bugüne ait" anlamlarındaki "modo" zarfından türer. Modernus, ilk kez kullanıldığı V. yüzyıldan günümüze işaret ettiği anlamına kadar farklı anlayışları ya da toplulukları ifade etmiştir. Hristiyanlar, Romalı ve Pagan geçmişten ayrı tutmak üzere kendilerini modernus diye adlandırırlar (Kızılçelik, 1994: 87). Ortaçağ Arapları seleflerine, Rönesansçılar Ortaçağ'ın Skolastik doktrinlerine bağlı kalanlara, genç romantikler klasikleri benimseyen kitleye karşı modern zırhına sarılırlar (Solomon ve Higgins, 2013: 232). Görülüyor ki; zaman kavramına yaslanan modernlik, daima eskiye karşıtlık üzerine kendisini inşa etmiştir (Therborn, 1996: 61). Modernliği kuşanan kitle zaman içinde değişse de modernliğin özünde barındırdığı temel özellikler her zaman muhafaza edilmiştir. Bu özellikler, modernliğin doğasını açığa çıkaran; kendisini muhakkak bir zaman çizgisinde, yeni olma iddiasında ve karşıtıyla(modern olmayan) muhalif bir söyleme dayalı ilişki içinde gören modern karakteri ortaya koyar. Bu nedenle tarihsel kökeni itibari ile demode ve eski de olsa modernlik, "her şeyden önce güncel olana, yakın tarihe atıf", (Yılmaz; 2010: 17) gelenekten farklılık, yenilik gibi göndermelerle tanımlanır.

Modernlik bu izahlar ışığında; eleştirel tavrı, zamanın içinde sabit kalmayıp sürekli kendini zamana göre konumlandırmasıyla kronolojiyle sınırlanamayan, hareketli ve evrensel bir hususiyete sahiptir. Paul de Man modernliği tanımlamanın bu güçlüklerini bilerek modern; tarihsel bir dönemi yansıtan tanımlama biçiminden uzak durur; konuya ihtiyatla yaklaşır:

Modernliği tanımlamaya girişmek, sorunlu bir alana dalmaktır; çünkü ne bir harekettir modernlik ne de bir akım. Öte yandan, yalnızca tarihsel bir kesit, belirli bir dönemi ve bu dönemde hakim olan özellikleri betimlemek için kullanılan bir terim ya da nosyon da değildir. Öncelikle zamana ilişkin (temporal) bir terimdir yine de; içinde yaşanan zamanı ya da daha doğru bir ifadeyle, günümüze ait bir dönemi kendisinden kalkarak tanımlama çabasında olan bir bilinç durumudur. İçinde yaşanan zamanı teşhis etmeye yönelik bir hareket içindedir bu bilinç (Demirhan, 1992: 11).

Marshall Berman ise modern kavramını; Batı'nın modernite tecrübesiyle ilişkilendirerek modernliği Ortaçağ'dan sonraki döneme oturan tarihsel zemin üzerinden okur; bir bütün olarak gördüğü modernliği üç ana döneme ayırarak izah eder:

Kabaca 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başına dek uzanan ilk evrede insanlar, modern hayatı algılamaya yeni başlamışlardır; onlara neyin çarpmış olduğunu anlayamazlar henüz. Umutsuzca, el yordamıyla uygun sözcükleri

bulmak için çırpınırlar; deneyim ve umutlarını paylaşabilecekleri modern bir kamu, ya da camianın ne olabileceği konusunda pek fikirleri yoktur. İkinci evremiz 1790'ların büyük devrimci dalgasıyla başlar. Fransız Devrimi ve onun etkileriyle büyük, modern bir kamu, bir anda ve dramatik bir biçimde doğuverir. Bu kamu, devrimci bir çağda; kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşıyor olma duygusunu paylaşmaktadır. 19. yüzyılın modern kamu alanı, bir yandan da hiç de modern olmayan dünyalarda yaşamanın madden ve manen neye benzediğini hatırlamaktadır hala. Bu içsel ikilik aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurur ve kökleştirir. 20. yüzyılda, üçüncü ve son evremizde, modernleşme süreci neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış; gelişmekte olan modernist; dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar sağlamıştır (Berman, 2014: 29).

Modernliğin, modernite terimiyle özdeş kullanıldığı örnekler Berman dışında başka yazarlarda da görülür. Sözcüğün Fransızcadaki kullanımına benzer şekilde; moderni Avrupa'nın aydınlanılma çağı sonrası modernite tecrübesiyle eş tutan yaklaşımlara (Featherstone, 2013: 23) pek çok incelemede rastlanır. Modernin sorunlu ve ikircikli yapısını göz önünde tuttuğumuzda kavramı zaman ötesi, aşkın bir eleştirel tavır biçiminde ele almak yerinde olacaktır. Kendisinden türeyen kelimeleri bir bağlama oturtmak adına modernite ve postmodernizmi modernlik sürecinin kendine özgü tarihi süreçleri, modernizmi ise modernleşme idealiyle modern kelimesine denk ve bunun yanında 19. yüzyıl sanat estetiğini ifade eden bir akım (Şaylan, 2006: 49) anlamlarıyla değerlendirmek makul görülmektedir.

1. 1. 2. Bir İdeal Olarak Modernlik ve Modernite

Moderniteye uzanan yol, Batı zihninin eski-yeni tartışmalarından doğar. Bireysel ve toplumsal dönüşümlerin kurumsallaştığı pek çok değişkenle modernite; tarihsel bir dönemi, kırılma noktasını ifade eder. Orta Çağ'ın temsil ettiği değerler sosyolojisinin tamamına itiraz ederek yeni bir çağı müjdelir. Levent Yılmaz bu dönüşümü, Batı toplumlarını yönlendiren dünyada var olma ve dünyada yaşama biçimiyle kurulan yeni bir ilişki biçimi olarak değerlendirir. "Toplumların değişen zamansallık düzenleri, geçmişle kurulan bağlantının farklılaşması ve tarihsellik" vurgusu yaparak modernitenin doğuş zamanı olarak 14-18. yüzyılları işaret eder (Yılmaz, 2010: 17-18). Bazı kaynaklar ise Kristof Kolomb'u ve Coğrafi Keşifleri ya da Martin Luther ve Reformu milat kabul ederek modernizmin doğuşunu 15. yüzyılın sonlarında ararlar (Solomon ve Higgins, 2013: 232). Bu dönem erken modern olarak anılsa da, modernite öncesi dönem biçiminde adlandırılması daha uygun görülmektedir.

Modernizmi; kendisini hazırlayan ve besleyen Aydınlanma Düşüncesi, Rönesans, Reform, Coğrafi Keşifler, kilise-bilim çatışmaları gibi etmenlerle değerlendirmek; modernizmin neyi içerdiğini, itirazlarını ve vaaz ettiklerini anlamak için felsefeden iktisada; siyasal düzenden bilime; pek çok disiplinin literatürüne ve tarihine başvurmayı gerektirir. Araştırmacılar konuya bu geniş düzlemi hesaba katarak yaklaşır. Giddens, "zaman ve uzamın ayrılması, yerinden çıkarma düzeneklerinin gelişimi ve bilginin düşünsel temellükü" esaslarını modernliğin üç kaynağı olarak değerlendirir (Giddens, 2014: 55-56). Bierstedt Gay akıl, sekülerlik, hümanizm vurgularıyla "akıl çağı" olarak beliren modernizmin temel özelliklerini izah eder (Çetişli, 2001: 141). Weber, sosyolojik bir bakış açısıyla konuyu ele alarak moderniteyi hazırlayan geçişin karakteristiğini üç başlık altında inceler:

(a) Deneyimbilimsel sorunların teleolojik doktrinlerden bağımsız olarak ve ahlaksal-pratik temel sorulardan ayrılarak, içsel doğruluk standartlarına göre ele alındıkları bir bilimsel çalışma ortamının kurulması; (b) sanat üretiminin adım adım tapınsal-dinsel ve aristokratik-nedensel bağlardan koparıldığı sanat yapıtların alımlanışının sanatsever bir okurlar, izleyiciler ve dinleyiciler kitlesine, profesyonelleşmiş bir sanat eleştirisi kurumu aracılığıyla ulaştırıldığı bir sanat ortamının kurumsallaştırılması; ve son olarak (c) etiğe, devlet kuramına ve hukuk bilimine ilişkin soruların, hukuk fakültelerinde, hukuk dizgesinde ve hukuk kamusal alanda birer meslek sorunu olarak ve entelektüel bir biçimde ele alınışı (Habermas, 2001: 184-192).

Abel Jeanniere ise moderniteyi hazırlayan modernizm sürecini dört ana başlıkla bütüncül bir yapı içerisinde açıklamaya çalışır:

a) Bilimsel Devrim: Newton tarafından başlatılan; doğrudan Tanrı ve melekleri tarafından yönetilen ve Tanrı'nın ihtişamının bir yansıması olan doğa anlayışından, kendi kendini düzenleyen ve matematiksel denklemlerle çözümlenebilecek bir doğa anlayışına geçilmesi sürecidir.

b) Siyasal Devrim: İktidarın kaynağının Tanrı'ya değil, halka dayandığı ve iktidarın meşruiyetinin halkın rızasına bağlı olduğunun ortaya konmasıdır.

c) Kültürel Devrim: Aydınlanma ile (Almanya'da Aufklärung, İngiltere'de Enlightenment, Fransa'da Eclaircissement veya Lumiere le sieclede) aklın üstünlüğünün kabul edilmesini, toplumsal yaşamın temeline akılcı ilkeler yerleştirilmesini ve dinin, hayatın küçük bir alanına indirgenmesini ifade eder.

d) Endüstriyel Devrim: Coğrafi keşiflerin sonucunda gelişen ticaretle biriken sermayenin, bilimsel keşiflerle birlikte sanayi üretimine aktarılmasıdır. Üretimde kullanılan tekniklerin hızlı gelişimi sonucunda kitle üretimi yaygınlaşmış ve üretim ilişkileri ile yaşam standartları değişmiştir (Küçük, 2011: 111-120).

Bilimsel gelişmeler ve felsefe aydınlanma bilincinin omurgasını oluşturur (Bumin, 2005: 7). Aydınlanma; modernizmin idealist çizgisini, eleştirel bakışı ve bireyciliği hazırlar. Öncü modern filozoflardan Descartes bu açıdan önemli bir yol açar. "Soyut bir insan kavramını her şeyin ölçüsü kılan bakışın hazırladığı kesit, teolojik bir rüya aleminden uyanıyormuş gibi yaşanan Descartes'in çağıdır" (Küçük, 2011: 35). Descartes "özellik" olgusuna yaptığı vurgu ve "kartezyen düalizm" teziyle akılcılık çağını başlatır (Timuçin, 1992: 401). İnsan aklına duyulan güven Kıta Akılcıları namıyla adlandırılan Descartes, Spinoza, Gottfried Leibniz ve Britanya Deneycileri diye anılan düşünürler John Locke, Piskopos George Berkeley, David Hume ile felsefenin dümenine oturmuştur artık (Solomon ve Higgins, 2013: 247). "Modern aklın aydınlanmacı kökenleri zaten, akli tabii ve toplumsal olguların esrarını çözen ve böylelikle insan özgürleşimine katkıda bulunan bir organ olarak görmüştür" (Çiğdem, 2012: 14). Bilgiyi temel alma ve bilgiye dayalı olarak geleceği kurma, tüm Aydınlanma düşünürleri için ortak bir çıkış noktası olarak kabul edilir (Şaylan, 2006: 117). Bilgi otoritelerin tekellümünden arındırılarak özgür insan zihninde etkin bir güç olarak yüceltilir. Bu durum insan türünün "bilme" ile özdeşleştiği zihinsel bir devrimi başlatır:

Modern toplumla birlikte kesin bir değişme oldu, objeler dünyası insanın temel gerçekliği haline geldi. Bu felsefe için de böyle, Yeni zamanların başından beri felsefenin başlangıçtaki teorik manası sarsıldıkça, görevinin daha çok pratik bilgileri temellendirmek olduğu kanısı kuvvet kazanır. Salt bakışa dayalı bilgelik evi Bacon'da bulucular (kaşifler) evi haline gelir. Bunların tabiat araştırmaları sırf ondan faydalanmak, onu kullanmak içindir. Salt bakış olarak bilme "güç olarak bilme"ye çevrilir. İnsan bile artık kendi özünü böyle anlıyor. İnsan artık "homo sapiens" değil "homofaber"dir (Ritter, 1954: 22).

Felsefenin çizdiği bu yeni perspektif Immanuel Kant'la daha da belirginleşir: "Dogmalar ve kurallar, insanın doğal yetilerinin akla uygun kullanılışının ya da daha doğru bir deyişle, kötüye kullanılmasının bu mekanik araçları, erginleşme ve olgunlaşma için sürekli ayak bağı olurlar" (Bozkurt, 2008: 264). Kant, prangaları söküp atarken, "Sapere aude", "aklını kendin kullanmak cesaretinin göster!" (Kant, 1984: 213) söylemiyle aydınlanmacılar ve bilim için meşale olacaktır:

XV. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, önde gelen düşünürler ve bilginler, yeni araştırma yöntemlerinin uygulanması zorunluluğu üstünde ısrar ediyorlardı. Dış dünyanın incelenip araştırılması yolunda -sayısı gitgide artan- sesler yükseliyordu; araştırma yöntemi olarak da aklın doğruladığı ve genelleştirdiği gözlem ve deneyimi ileri sürüyorlardı. Çok geçmedi; bilim, dinin gerici dogmatizmine baş kaldırdı (Tanilli, 2016: 72).

Bilim tabiatın üstündeki gizem perdesini aralayıp ezberleri bozmaya başlar. Kendini bir otorite olarak kurup, hayata şekil verme ehliyetini kendi tahakkümü altına alır (Şaylan, 2006: 106). Nicolas Copernicus kendi statüsünü koruyan bir evren tasarımı ve bir inanç olan Batlamyus'un (Ptolemy) ve Kitab-ı Mukaddes'in yer merkezli evren tasarımını ortadan kaldırır (Capra, 1992: 54). Artık gök insan üzerinde talihi belirleyen büyülü ve bilinmez bir giz olma özelliğini yitirir. Petrarca "gökcisimlerinin üstümüzde hiçbir etkisi yoktur; özgür doğmuş bizleri ruhsuz yıldızların kölesi yapmak niye?" diye sormakta haklı hale gelir (Yılmaz; 2010: 67). Kopernik, Brahe, Kepler ve Galileo'nun yaptığı çalışmalar yalnızca evrene bakış açısını değiştirmekle kalmaz; aynı zamanda Tanrı'nın elinde olduğu düşünülen evrene dair yaklaşıma da yeni perspektifler getirir. Tanrı'nın yetkinlik alanının daralması anlamına gelen bu durum, insanın yetkinlik alanını hızla genişletir (Bağlı, 2002: 38).

Newton'la birlikte matematiksel fiziği esas alan doğanın ya da dış dünyanın nesnel bilgisini elde etme çabası (Capra, 1992: 64) Orta Çağ'ın dünyayı anlama biçimini ve kilisenin teolojik yaklaşımını sarsar (Türküne, 2006: 489). Yenilik ve sonsuzluk izlenimi, feodal ve teolojik toplumun yerini alarak dünyevileşmeyi ortaya çıkarır (Bumin, 2005: 11 ; Simmel, 2009: 64-65). Yine, Petrarca'nın sözleriyle "insan ebediyetin keyfine varmak; yeri ve göğü kucaklamak için Tanrı olmaya çalışmaktan çoktan vazgeçmiş, insana özgü şana sarılmış, ölümlü olduğu için ölümlü şeyleri arzular hale gelmiştir." (Yılmaz; 2010: 75). İnsanın kaderi ilahi olanın elinden alınarak, özne-akıl-özbilinç vasıtasıyla insanın eline teslim edilmektedir (Tekeli, 2002: 1). Bilim ve felsefenin açtığı akılcı ve eleştirel yoldan modernizmin seküler karakteri, tarihsellik anlayışı ve ilerleme fikri yürür.

Modernizm, tarihsellik anlayışıyla, yeniyi bilinçli olarak arayan, onu bilinçli bir değer haline getiren "ilerleme" tezini kendine prensip edinir:

Geçmiş artık ne mutlak iyidir ne aşkındır; şimdi'nin yavaşça değer kazanışı geçmişin değerini düşürür: Otoriteye karşı akıl, hatta aklın otoritesi geçer akçe haline gelmeye başlar....Artık otoritenin statüsü eskilik ilkesine dayanmaz. Hakikat rejiminde bir değişiklik olur. Hakikat artık önceden verili değildir, ama zaman içinde eylemle ortaya konur. Bu süreç, bilimleri ve sanatları ilerleme adı altında etkiler (Yılmaz; 2010: 44).

İlerlemenin yönünü doğrulttuğu menzile, nihai erek modernizmin ideal toplumsal düzeni (Şaylan, 2006: 14) yani moderniteyi işaret eder. Batı medeniyetinin başka bir olasılığı aklına bile getirmeden mutlak doğru kabul ettiği istikamet modernite sürecini başlatır.

1. 2. Edebi Eserin Temsil Sorunu ve Edebiyatın Dönüşümü

Edebiyatın başlangıcından bu yana hiç eskimeyen sorusu, en basit ifadesiyle "neyi", "nasıl" ifade edeceği etrafında şekillenir. Eser, eserin muhatabı/okuru, yazarı ve bu unsurları kendi dinamiği içinde barındıran toplumsal yapı arasındaki ilişki biçimleri (Moran, 2008: 10) bu sorunun cevabında belirleyicidir. Metnin anlamı, edebiyatın işlevi, edebiyat kuramı gibi alanlara açılan her pencere edebi temsil konusundaki yaklaşımların gölgesine düşer. "Temsil, canlı ya da cansız bir varlık, bir durum, bir nesne, bir duygu, bir sezgi, bir olgu ya da düşüncenin (ki bunların hepsi bir gerçekliktir) yerine geçebilecek ve o gerçekliği göreceli de olsa en iyi aktarabilen bir aracı durumundadır" (Alp, 2013: 43).

Temsil, en başta temsil edilenin ne olduğu meselesiyle felsefenin ontolojik sorgulamalarına girişir ve gerçekliği arar. Edip, kabul ettiği ya da ürettiği gerçeklik ekseninde metni dokur. Çünkü "değişik gerçeklere değişik anlatı biçimleri denk düşer" (Butor, 1991: 20-21). Edebi eserin dönüşüm dinamiğindeki temel güç de tam bu noktadan kaynaklanır. Müzik değişince dans da değişecektir. Dolayısıyla gerçeklik anlayışının zaman içindeki değişim hareketleri edebiyatı da doğal olarak peşinden sürükler:

İlk edebiyat oluşumlarının ortaya çıkmaya başladığı günden bugüne kozmolojik gözlüklerle yapılan zamandizinsel bir yolculuk, bu oluşumların, ilgili çağın doğabilimsel verileriyle/kozmojisiyle yakın bir ilişki içinde gelime gösterdiğini; çağın yaşamsal/insansal/varoluşsal gerçekliğe bakış açısının, edebiyat ürününün biçim/yapı/kurgu özelliklerini önemli ölçüde etkilediğini ortaya koyar. Nasıl ki gerçeklik anlayışı çağlar boyunca koşullara göre farklı yönelimler ortaya koyuyorsa, gerçekliği biçimlendirmeye, onu yeniden kurgulamaya/yaratmaya çalışan sanatın da, gerçekliğin dokusundan, üstünde yapılandığı düzlemin niteliğinden etkilendiği su götürmez (Ecevit, 2014: 30).

Edebiyat ve sanat tarihinin bir gerçeklik aynasına dönüştüğü yer temsilin yenilenmesinden geçer. Söz gelimi mutlak bir hakikate inanan, sanata hayatın taklidi olarak bakan Antik Yunan "mimesis estetiği" ile sanatı dünyanın aynası olarak görür. Antik Yunan tiyatrosu bu yapının yansıması olarak oluşur. Batı'nın Orta Çağ edebi ürünleri Orta Çağ'ın dünya algısını göz önüne serer. Yerli bir örnek olarak ise Divan Şiiri; teolojik anlayışı ve içinde filizlendiği toplumun monarşik yapısıyla temsili kendi gerçekliği üzerine "saray istiaresi" biçimiyle inşa eder (Tanpınar, 1998, s. 23). Tevhid temelinde şekillenen bu gelenek etrafında "yaratıcı Allah ve kullar" "padişah ve teba" "sevgili ve aşıklar" ne şekilde belirlenirse belirlensin merkezdeki mutlak cazibe ekseninde gerçekliğin anlaşılıp üretildiği görülür. Buradan hareketle temsili zamanın ruhuna hakim olan ideoloji ya da söylem biçiminin metni hem şekil hem de muhteva olarak kuşattığı estetik ve düşünsel bir algılama pratiği biçiminde okumak yerinde olacaktır.

Yansıtma esasına dayalı mimesis temsili ilk kez on sekizinci yüzyıl sonlarında romantizmle yıkılır (Dellaloğlu, 2002: 8). Romantizmle birlikte temsilin yönü uyumdan, bütüne ulaşmaktan bütünlüğü ifade etmekten uzaklaşarak parçalanmaya doğru kayar (Parla, 2003: 343). Batı'nın modernleşme tecrübesi, gerçeğin ne olduğu, nasıl ifade edilebileceği konularının yeniden gözden geçirmesini zorunlu kılar. Bu zihni dönüşüm edebiyatı ve romanı da etkiler. Batı tahkiyesini incelemede bu bakış açısından yola çıkan Ian Watt, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllardaki romanı gerçeklik ilişkisi bakımından modernizm ideolojisinin bir yansıması olarak görür (Watt, 2007).

Yirminci yüzyıldan itibaren günümüze, postmodernizmle dünyayı algılama biçimi tamamen değişir. Modernizmin hüsraniyle çöken hümanizm ve doğaya baskın olmayı güç ve erdem sayan aydınlanmacı gerçeklik tahtından olmuştur. İnsanlık yine, yeni bir gerçeklik arayışına girer. Fakat gerçeğin nasıl ifade edileceği şöyle dursun;

üzerinde ittifak edilebilecek bir gerçekliğin bile olup olmadığı şüpheli hale gelmiştir. "Temsil, modernizmde doğru bir imgenin yeniden üretilebileceğini varsayarken, postmodernistler bunun imkansız olduğunu ve hakikatin de, gerçekliği temsil etmeye çalıştığı sürece sahtekarlık olduğunu söylerler"(Rosenau, 2004: 137).

Temsil açmazında kalan postmodern düşünce, kendisi gibi ontolojik zemini kaygan oyun kavramına bir kaçış noktası olarak sığınır. Postmodernizmle benzer şekilde felsefeden, ekonomiye, antropolojiden, dil çalışmalarına pek çok sosyal disiplinde kullanılan oyun, postmodern metnin kilit kavramı olur. Çünkü oyun postmodern düşünselliğin "belirsizlik, ontolojik kuşku, merkezsizlik, çoğulculuk" gibi kavramlarını bünyesinde barındırır.

Oyunu postmodern karakterle benzeşen yönleri nedeniyle; alışılmış düşüncenin aksine postmodernizmin alt özelliklerinden biri gibi görmek yerine; postmodernistlerin temsil problemine estetik ve pragmatik bir cevap, postmodern kurgudaki biçim ve içeriği dair hususiyetleri doğuran bir çıkış noktası olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Postmodern temsilin; niçin oyuna başvurduğu, romanı nasıl oyunlaştırdığı, oyunun ne şekilde romanın yapı ve temasına sirayet ettiği, postmodernizm ve oyun arasındaki ilişkiyle anlaşılabacaktır.

2. KONU İLE İLGİLİ ÖNCEKİ ÇALIŞMALAR

Dursun, 2014, "Oyunun Ontolojisi" isimli çalışmasında oyun kavramının felsefedeki iz düşümünü incelemektedir. Herakleitos, Nietzsche, Heidegger, Schiller, Gadamer, Derrida ve Huizinga gibi düşünce adamlarının yaklaşım biçimleri üzerinden oyunun varlığı, oyun-gerçeklik, oyun-yapı, oyun-gerçeklik ilişkisi konularına izah getirmektedir.

Huizinga, 1995, "Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme" adlı alanının öncül çalışmasında oyunu kültür kavramıyla ilişkilendirerek irdeler. Oyunun bütün uygarlıklarda arkeik kökenlerinden modernizme uzanan yolculuğunu oyunu; hukuk, savaş, şiir, felsefe gibi alanlarla ilişkilendirerek tarihi ve sosyal teori etrafında ortaya koyar.

Kaya, 2013, "Gençlik Müzik Festivallerinin Oyunbilimsel Değerlendirmesi: "Oyunbazlar, Aylaklar, Curnunabazlar" isimli yüksek lisans tezinde, oyunu kavramsal açıdan ele alır. Çalışmanın ilk iki bölümünde oyunun ne olduğu, yapısı, tarihi süreçteki bağlamı Huizinga, Caillois, Sutton Smith, Turner gibi öncü oyun teorisyenlerinin bakış açısı eşliğinde değerlendirir. Tez, "ludoloji" (oyun bilimi) disiplinine değinmesi ve Batılı oyun paradigmasını Türkçe literatürde gündeme getirmesiyle bu alandaki öncü çalışmalardan birisidir.

Koçakoğlu, 2012, "Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm" isimli doktora çalışması üzerine inşa edilen kitabında postmodernizmi tarihi ve sosyal arka planıyla izah eder. Postmodernizmin genel özelliklerini ve edebiyattaki -bilhassa romandaki- yansımalarını inceler. İncelemesinin birinci bölümünde roman kavramı yerine "postmodern anlatı" ifadesini tercih eden yazar, anlatıyı teknik özellikler, içerik özellikleri ve materyal unsurlar olmak üzere üç ana başlık altında tahlil eder. İkinci kısımda ise Türk edebiyatında modernizmle postmodernizmin iç içe geçmiş ve birbirine karıştırılan kavramlar olduğunu ileri sürerek Türk edebiyatında postmodernizm konusunu tartışır.

Somuncuoğlu, 2009, "Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları" adlı doktora tezinin birinci bölümünde postmodernizmin tanımı ve tarihçesine, ikinci bölümünde postmodern edebiyat ve romanın genel özelliklerine, üçüncü bölümde ise Türk romanında postmodernizmin yansımalarına değinerek postmodern romanları inceler.

Ecevit, 2014, "Türk Romanında Postmodernist Açılımlar" isimli eseri konuyla ilgili kendisine en fazla referans gösterilen kapsamlı kitaplardan birisidir. Ecevit, postmodernizmi eserin başında "edebi temsil" ve "gerçeklik" problemi etrafında tarihi-sosyolojik ve nihayet bunların hazırladığı bir arka plan dahilinde estetik düzlemde ele alır. Eserin ikinci bölümünde ise "kurmacalık, metinlerarasılık, çoğulculuk, gerçeklik" gibi postmodernizmin temel kavramları etrafında Türk edebiyatından romanları içeren metin okumaları yapar.

Emre, 2006, "Postmodernizm ve Edebiyat" isimli dört bölümden oluşan çalışmada sırasıyla; postmodernizmin tanım, tarih ve düşünsel temelleri, postmodernizm-edebiyat ilişkisi, postmodernizmin-romana yansımaları ve postmodern roman tahlillerini ele alır. Postmodernizmin romana yapı ve içerik düzleminde yansımalarını hem teorik çerçeve hem de roman incelemeleriyle açıklar.

Kızılar, 2006, "Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk" isimli iki bölümden oluşan eserin ilk kısmında postmodernizmi modernizmle karşılaştırarak değerlendirir. Postmodern anlayışın estetik temellerini kurmaca-roman bağlamında irdeler. İkinci bölümde oluşturduğu teorik zemin etrafında Patrick Süskind'in "Parfüm" isimli romanını inceler.

Şaylan, 2006, "Postmodernizm" isimli konunun başvuru kaynaklarından birisi olan eserde, postmodernizm J. Baudrillard, M. Foucault, J. F. Lyotard gibi felsefe ve sosyal bilimcilerin düşünceleri etrafında ele alınarak; kavramın sanat ve estetik alanındaki yansımaları irdelenmiştir.

Hece dergisi, 2008, "Modernizmden Postmodernizme", adlı -138/139/140- özel sayısında postmodernizm, düşünsel ve felsefi arka planı; edebiyat, sanat, mimari,

resim, sinema gibi alanlardaki etkisi gibi meseleler etrafında pek çok araştırmacının inceleme ve denemeleriyle etraflıca ele alınır.

Doltaş, 2003, “Postmodernizm ve Eleştirisi” isimli eser konuya ilişkin çeşitli makalelerden oluşur. Postmodernizmin modernizmle ilişkisi, kavramın tarihsel boyutu ve temelleri, Türkiye’de postmodernizm tartışmaları, postmodernizm ve roman ilişkisi eserin başlıca odak noktalarıdır.



3. POSTMODERNİZM VE OYUN

Bu bölümde postmodernizm ve oyun ilişkisi ve iki kavramın kesişim noktaları üzerinde durulmuştur.

3. 1. Postmodernizm

Bu başlık altında postmodernizm; tanım, özellikler, kavram hakkındaki tartışmalar, ve postmodernizmin edebiyattaki yansımaları konuları etrafında ele alınmıştır.

3. 1. 1. Erken Dönem Postmodern Eleştiriler: Tartışılan Modernite

Modernite, en kısa tanımıyla modernizmin idealize ettiği dünya tasavvurunun köklü bir biçimde yerleşerek gerçekleştiği, yine aynı süreç içinde kendi aydınlanma eleştirisini de kendi içinde barındıran; Batı'nın, kimilerine göre (postmodernist, post-endüstriyel, sanayi sonrası devrim kavramlarıyla kendini tanımlayanlar) 18. yüzyılın sonundan İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar uzanan, kimilerine göre (moderniteyi hala bitmemiş ve devam eden bir süreç olarak görenler) ise günümüzde de varlığını sürdüren, dönüşüm tecrübesini ifade eder.

Modernite üzerine çalışanların konuya modernitenin kurumsallaştığı yapı birimleri, öne çıkardığı değerler sistemi ve son olarak da tartışılan hususiyetleriyle üç cepheden yaklaştığı gözlemlenir. Modernitenin yapısal birimlerini içeren incelemeler özellikle sosyologların bakış açılarında önemli yer tutar. Giddens, moderniteyi toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimleri şeklinde anlamaya çalışarak, ekonomik düzendeki örgütlenmenin yani kapitalizmin altını çizer. "Enclopededia Brittanica'da tarif edildiği şekliyle kapitalizm; feodalizmin yıkılmasından sonra Batı'da egemen olan, insan harici üretim araçlarının (hepsi birden sermaye olarak bilinen toprak, maden, sanayi fabrikaları) özel sahipleri ile emek hizmetlerini işverenlerine satan hür fakat sermayesiz işçiler arasındaki ilişkilerdir" (Rand, 2004: 8). Tarıma dayalı toplumsal bir yapıdan sanayiye dayalı toplumsal bir yapıya geçişle beliren kapitalizm, farklılaşma ve uzmanlaşmayı beraberinde getirir; böylece geleneksel toplumda genellikle yaşla ve tecrübeyle elde edilen ve sınırlı olan bilgi modern toplumda yerini teknolojinin etkililiği, bilginin yaygınlığı ve seri üretimin yapıldığı, hareketliğin son derece hızlandığı bir sürece bırakır (Aslan ve Yılmaz, 2001: 95). Kapitalizmin, modernite içinde dünyayı değiştiren rolü, maddi ürünler ve insan emeğinin metalaşmasıyla (Marx), doğanın endüstriyel amaçlı kullanımı yoluyla üretimi insan gereksinimlerine göre biçimlendiren karmaşık işbölümünün canlandırıcı etkisiyle (Durkheim), teknoloji ve insan faaliyetlerinin bürokratik biçimde örgütlenmesi sonucu beliren rasyonelleşme kavramıyla (Weber) kendine yer bulur (Giddens, 2014: 18). Kapitalizm kendisiyle paralel ilerleyen sanayileşme ve teknolojik gelişme; üretim ilişkilerinin ortaya çıkardığı uzmanlaşma, nüfus dağılımı/ kentleşme olgusu, yönetme erkinin yeniden düzenlenmesiyle ulus devlet modeli ve ona bağlı bürokrasi gibi diğer modernite kurumlarını da şekillendiren başat bir unsur olarak belirir (Featherstone, 2013: 27 ; Aslan-Yılmaz, 2001: 95).

Modernite ile ilgili tartışmalar modernliğin değerlerini ve toplumsal örgütlenmesini geri dönüşü imkansız şekilde kabul ettirdiği zeminin hemen üzerinde yükselir. Aydınlanma düşüncesini kendi muhaliflerini yaratmakta gecikmez. Rousseau on sekizinci yüzyılda erken bir modernizm eleştirisi başlatır. Teknoloji ve bilimi kutsayan modernist zeka Rousseau'nun ardından Herder ve Vico tarafından da eleştirilir (Solomon ve Higgins, 2013: 288). "Sturm und Drang"ın Alman karşı-aydınlanma hareketi olarak belirmesi (Çiğdem, 2012: 85), Fransa'da akademi ve edebiyat alanında patlak verip bir daha asla kapanmayan bir dosyaya dönüşen 1687 tarihli "Eskiler ve Modernler Kavgası" (Yılmaz, 2010: 15), Rönesans Hümanizmi (Lyotard, 1997: 71) modernite hoşnutsuzluklarının, etkisi günümüze değin uzanan yansımalarıdır. Marx, Weber, Durkheim, Simmel gibi öncü kuramcılarının kötümser tavırları (Işık, 1998: 35)

postmodernizm diye anılan süreci de içeren modernlik tartışmalarının niteliği hakkında bize fikir verir. Modernite eleştirilerinin moderniteden eski olmasında daha önce bahsettiğimiz modernliğin zaman ötesi bağlamının ve modernizmin insanlığa umut olan aydınlanma idealine duyulan kuşkunun rolü büyüktür. Ahmet Çiğdem, buradan hareketle modernitenin çözülmesini sosyal bilimler krizi ve öznenin dışlanmasıyla değerlendirerek, konuyu modernliğin doğal yapısıyla ilişkilendirir:

Modern bilim ve felsefenin kuruluşlarında tâbi oldukları yapı, Kartezyen dünya anlayışı ve Galileo'nun tabiatı (ma)tematikleştirimi, fenomenolojik olarak özneyi dışlamış; bu süreç fizikalist bir objektivizmle sonuçlanmıştır. Dolayısıyla bilimlerin ve felsefenin, bireylerin hayat alanlarıyla ve insanın varoluş sorusuyla ilişkilerinin kaybolması, sürecin içsel mantığında yatmaktadır (Çiğdem, 2012: 22-23).

Ayn Rand modernlik tartışmalarında esas tetikleyici unsurun sosyal bilimler ve felsefedeki kriz olduğunu düşünerek süreci kapitalizmle birlikte ele alır (Rand, 2004: 5). Modernliğin huzursuz ve dinamik karakteri; kapitalizmin kar-yatırım-kar döngüsünün sisteme kalıcı bir genişleme kazandırmasından ve kapitalist rekabet ruhunun ortaya çıkardığı endüstriyel düzenin çevreyi tahrip eden yapısından kaynaklanır (Giddens, 2014: 15-19).

Modernitenin kutsadığı değerler manzumesi de hesaplaşmadan payını alır. Kartezyen akıl, Newton'un sarsılmaz fizik anlayışı, nedensellik bağıyla bireycilik anlayışı, mutlak bir merkezi olan düşünsel sistem ve "insan doğaya hakimdir, dünyanın bütün sırlarını çözebilir" fikri sarsılır: "Yeni fizik; uzay, zaman, madde, nesne, neden ve etki kavramlarında derin değişimleri gerektirmişti; çünkü bu kavramların büyük bir şok şeklinde değişmeye başlaması, dünyayı deneyleme biçimimiz için son derece önemliydi" (Capra, 1992: 81). Nedensellik yerine rastlantısallık düşüncesini ortaya atan "Kuantum Teorisi" (Şaylan, 2006: 180) yeni fiziğin kapılarını aralayarak, kesinlik ilkesini tahtından eder. Artık Karl Popper gibi söylersek bütün bilimler kayan kumun üzerinde durmaktadır. Modernizmi içeriden kemiren ve postmodernizmi doğuracak olan bu kıvılcım bilginin ontolojik yapısının sorgulanması sürecini doğurur:

Baştan başa düşünümsel olarak uygulanmış bilgiyle kurulu bir dünyada yaşıyoruz; ama aynı zamanda bu dünya, o bilginin herhangi bir unsurunun değişmeyeceğinden hiç bir zaman emin olamayacağımız bir yerdir... Modernlik koşullarında hiçbir bilgi "bilme"nin emin olmak demek olduğu "eski" anlamdaki bilgi değildir. Bu durum doğa ve toplum bilimleri için eşit derecede geçerlidir (Giddens, 2014, 44-45).

Bilimdeki bu gelişmelere paralel olarak modernitenin temel paradigması olan akıl tartışmaya açılır. Akıl adına aklın kutsanması bir paradoks olarak görülür ve bu düşünce dışlanır. Horkheimer'in "akıl tutulması" dediği şekliyle; mit ve geleneğe karşı beliren akıl bizzat kendisi bir mit haline gelerek eleştirel işlevini kaybeder (Horkheimer, 1998: 149). "Akıl ne evrensel ne tarafsızdı. Aklın kullanılışı esasında özneye, düşünme, konuşma ya da eylem biçimine bağlıdır. Aklın muhtevası farklı kültürler, gelenekler, diller ve felsefeler tarafından belirlendiğinden tarafsız da değildir. Nihayet akıl tarih ve toplumdan soyutlanamaz" (Çiğdem, 2012: 59). Modernite değerlerinin iflası, gösterdiği istikametın hüsrânıyla artık ,büyü yitimi, kaos, kendi evlatlarını kurban eden bir anne gibi olumsuz kavramların karşılığı olarak adlandırılmaya başlar. Şikayetler üstesinden gilemeyecek bir tonda bütün toplumsal katmanlardan yükselir:

Bütün dünyada ideal olarak sunulan Batı kaynaklı ekonomik ve siyasal modeller, zaman içinde gerçek kimlikleriyle tanınmış ve insanların bu

modellere güveni sarsılmış; demokrasi ve insan hakları konusundaki çifte standartçı tutum yakinen görülmüş; çok yoğun bilgi bombardımanı ve hızla gelişen teknoloji insanı esir almış; kontrolsüz sanayileşme pek çok çevre problemlerine sebep olmuş ve dünyayı yaşanmaz hâle getirmiş; milletlerarası silahlanma yarışı, büyük miktardaki paranın bu alana ayrılmasını zorunlu kılmış, sonunda da insanoğlunun sonu olabilecek nükleer tehdide zemin hazırlamış; her şeyde esas olan standardizasyon düşüncesi ve uygulaması hayatı tekdüze kılmış ve teknolojinin despotluğuna zemin hazırlamış; insanın kapitalist ekonomi veya sermayenin kalesi durumuna düşürülmesi üzerine fert ve ferdi hürriyet yok edilmiş; aşırı ferdiyetçilik, insanı kalabalıklar içinde yalnızlığa itmiş; mahalli ve milli değerler, globalleşme ile evrensel değerlerin hücumuna uğramış, pragmatizm, bütün değerlerin üstünde tutulup diğer değerlerin ölçüsü ve belirleyicisi haline getirilmiş; madde ilahlaşırken mânâ yok sayılmış; akıl pragmatizmin aracı yapılmıştır. Böylece insan yabancılaşma, yalnızlaşma, tatminsizlik, güvensizlik, inançsızlık bunalımları içinde ne olduğu, ne olması gerektiği soruları arasında bir kimlik krizine düşmüştür (Çetişli, 2001: 142).

Gelinen noktada modernite, insanları kabile şefinin/ kilisenin/ kralın kulluğundan kurtarmıştır kurtarmasına ama ettiği özgürlük yeminlerine rağmen bu kez kendisi insanları yarattığı sisteme köle etmiştir (Rand, 2004: 7). Tarihin ırmağının hep aydınlığa aktığını söylerken, zamanın eşliğinde iki dünya savaşıyla karşılaşmıştır. İsmet Özel'den mülhem söylemek gerekirse; sanayi insanlığın refahı için dışlıları çevireceğine, fabrikalar biteviye kahr üretir olmuştur (Zeka, 1994: 14). Sonunda moderniteyle akran olan bu eleştirel tavır on dokuzuncu yüzyıldan sonra daha da şiddetli bir hal alarak bu sorgulama günümüzde postmodernizm kavramı etrafında yeniden tartışılmaktadır.

3. 1. 2. Postmodernizmi Tanımla(yama)mak

Postmodernizm başlığını açan hemen her metin, postmodernizm konusunun içerisinde barındırdığı karmaşıklıktan göreceli ve birbirinden farklı yorumlara müsait yapısından bahsederek kavramın net bir tanımına ulaşmamızın mümkün olmadığı ihtarıyla söze başlar:

Bu postmodernizmin ne menem bir şey olduğu hala açık değildir. Gerçekten de postmodernizmin göze çarpan özellikleri arasında açıklığa rastlamak olanaksızdır...Her şey bir yana, açık olan şu ki postmodernist inancın ilkesi ya da postmodernist manifesto diye bir şey yok ki, ona bakıp içerdiği tasarımları tam anlamıyla belirleyebileceğimizden emin olalım (Gellner, 1994: 41).

Kavram olarak "post" öneki Batı dillerinde bir sürecin sonu anlamına geliyorsa da, terimleşmiş haliyle, postmodernizm, modernin sonu, modernin sonradan doğmuş: onun devamı, içerdiği boyutlarda birinin süresi yahut anti-modernizm anlamlarında kullanılmaktadır. Kavram konusunda bütün bu kargaşalar, kavramın iç bünyesindeki heterojenlik kadar söz konusu kavramı tanımlamaya çalışan yazarların kendi bakış açılarına göre de adlandırılmalarından kaynaklanmaktadır (Emre, 2006: 19).

Uyarılar, ileride değineceğimiz şekliyle, postmodernizmin genel karakterini yansıtsa da okuru ağıyarını mani efradını cami eden sistematik bir yaklaşımdan mahrum kılar. Postmodernizm nedir? Sanattan müziğe, tarihten felsefeye, sosyolojiden mimariye kuşatmadığı alan kalmayan, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sürekli artan bir şiddetle entellektüel tartışmaların odağına oturan bu kavram düşünce dünyasında nereye oturur ? (Vattimo, 1999: 7) Kavramın ilk ayak sesleri sanat ve edebiyat alanında duyulur:

Postmodernizm sözcüğünü yazın metinleriyle ilgili olarak ilk kez kullanan kişilerden İngiliz ressam ve sanat kritiği John Watkins Chapman'dır. 1870'li yıllarda Fransa'da ortaya çıkan izlenimci resim akımından daha modern, ona göre daha avangard konumunda gördüğü resimleri postmodern olarak nitelemiştir. Daha sonraları bir Alman aydını Rudolf Pannwitz, Birinci Dünya Savaşı sırasında yazdığı bir kitapta Avrupa'nın hümanist değerlerinin çöküşü anlamında postmodern kavramını kullanmıştır" (Şaylan, 2006: 37).

Dilek Doltaş, benzer şekilde postmodernizmin Amerikan yazınıyla ilgili şiir eleştirisi bağlamında yenilikçi sanat karşılığı olarak kullanıldığının altını çizerek (Doltaş, 2003: 33). Amerika'da özellikle 1960'lı yıllarda sanat düzleminde adından sıkça söz ettirmeye başlayan postmodernizm (Sarup, 1995: 158) toplumsal teori olarak diğer disiplinlere sıçrayacağı düşünce ortamını 1970'lerden sonra Fransa'da bulur (Kellner, 2011: 411).

Postmodernizm sorgulamaları, tartışmayı postuna oturan modernizmle kurulan ilişki üzerinden temellendirmeye gayret eder. Modernizm bağlamında beliren izah çabaları en kaba tasnifle postmodernizmi; modernizmin bir devamı, aşaması biçiminde değerlendiren yaklaşım ile modernizmden köklü bir kopuş, yeni ve özgün bir dönem nitelermeleri olmak üzere iki ana koldan devam etmektedir. İlk düşünceye bağlı olanlardan Habermas tamamlanmamış bir proje diye moderniteden bahsederken (Kızılcılık, 1994: 88), konuyu postmodernizmden ziyade modernizminin iç yapısı ve hesaplaşmasına (Huyssen, 2011: 233) dair göndermeler üzerinden inceler. Anthony Giddens ise postmodernizmin modernlik üzerine estetik düşünüm ve sanat akımlarıyla ilgili sınırlı bir alanda kullanılması gereken şüpheli bir tanım olduğunu belirterek kavramsal ve içi doldurulamayan tartışmalar yerine probleme modernite ekseninde yaklaşılması gerektiğini işaret eder: "İçinde bulunduğumuz hal için postmodern gibi terimler icat etmek yerine, modernliğin kendi doğasına yeniden bakmalıyız. Bir postmodern döneme girmekten öte modernliğin sonuçlarının eskisinden daha çok radikalleştiği ve evrenselleştiği bir başka döneme giriyoruz" (Giddens, 2014: 11). Vefa Taşdelen postmodernizmin, modernizmden ayrı değerlendirilebilecek bir oluşum olmadığının altını çizerek, modernizmle karşılıklı ve birbirinin içinde eriyen bütünleşik bir postmodernizm izahı oluşturulması gerektiğini dile getirir:

Postmodernizm, modernizmden tümüyle bir kopuş değildir. Aksine, modernizmin kavram ve değerlerini, eleştirel anlamda da olsa, güçlü bir şekilde kullanır ve modernizmin kavramsal yapısı üzerinde gezinir. Öyle ki bu ikisi arasındaki devamlılık noktalarının kesintilerden daha fazla olduğu bile söylenebilir. Onlar çoğu kez iç içe geçmiş halde bulunurlar (Taşdelen, 2008: 231).

Öte yandan ikinci akımın, Arnold Toynbee'nin kronolojik tasnifinden (Doltaş, 2003: 33) yola çıkan savlar, modern çağların miadını doldurduğunu ve postmodernizmin başlı başına kendi özgül yapısı içerisinde incelenmesi gerektiğini öne sürerler. Adair postmodernizmi, toplumsal, kültürel, ekonomik tarih içerisinde modernizmin ilkesel tavrının ve pratiklerinin karşısında duran ancak yeni bir değerler manzumesi de ortaya koyamayan bir geçiş dönemi şeklinde değerlendirir (Adair, 1994: 26). Alemdar Yalçın "çağ bunalımlarının açtığı bir kapı" tarifiyle modernlik enkazının

üstünde biten düşünce biçiminin postmodern olarak belirdiğini işaret eder (Yalçın, 2011: 72). Postmodern düşüncenin öncü teorisyenlerinden Lyotard, postmodernliğin ortaya çıkışını meta-anlatılar (Lyotard, 1997: 12) olarak nitelendirdiği modernite ürünü toplumsal ideolojilerin iflas etmesiyle ilişkilendirir (Topçuoğlu ve Aktay, 1996: 10). Bilime hatta öğrenime indirgenmiş bilginin hakikatle bağı kalmadığından dem vurarak (Lyotard, 1997: 50) ortaya çıkan bu değişimin zamanın ruhunu yaratan ve postmodernizm ismiyle yeni bir çağı müjdeleyen tetikleyici rolü üstünde önemle durur. Steven Seidmen da bilginin değişen niteliğiyle Lyotard'ın işaret ettiği yoldan postmodernizmi anlamaya çalışır:

Postmodern temalar özellikle bilgi alanında görülür hale gelmiştir....Bilimle, edebiyat ve ideoloji, edebiyatla edebiyat eleştirisi, felsefeyle kültür eleştirisi ve yüksek kültür eleştirisiyle popüler kültür eleştirisi arasındaki çizgiler Aydınlanma kültürü savunucularının hoşnutsuzluklarına rağmen gözle görülür bir şekilde belirsizleşti. Bilimle bilim olmayan arasındaki disiplinler sınırlar ve çizgiler belirsizleştikçe ve evrensel bilgi savı güvenilirlik kaybına uğradıkça, var olan bilgilerin iktidarla retorik arasında dokunularak oluşturulduğuna dair bir bakış geliştikçe, bilginin anlamı değişmektedir (akt. Yıldızhan, 2004: 36).

Neo-Marksist teorisyenler postmodernizmi ekonomik koşullar bağlamında kapitalizmle ilişkilendirerek açıklarlar. Jameson bu yaklaşımla geç ya da üçüncü kapitalizm dönemi (Kızıler, 2006: 114) olarak nitelendirdiği postmodernizmi tarihsel olarak konumlandırmaya gayret eder:

Postmodernizmi oluşturan özelliklerin tümü eski modernizmin özellikleriyle özdeş ve ardıl olsalardı bile -ki bence olmadıkları açıktır, ama bunu ortaya koymak için modernizmin tahlilini daha da uzun tutmamız gerekir- gene de bu iki olgu, postmodernizmin geç sermaye iktisadi çağında sahip olduğu çok farklı konum ve bunun ötesinde, çağdaş toplumda bizzat kültür alanının geçirdiği dönüşüm dolayısıyla, anlamları ve toplumsal işlevleri açısından birbirinden tamamen ayrı olurlardı (Jameson, 1994: 63-64).

Terry Eagleton postmodernizmi kapitalizmin yeni biçiminin toplumsal kurumsallaşması odağında bir sonuç olarak niteler. Geleneksel sanayi karşısında yükselen finans ve enformasyon sisteminin mutlak tahakkümü, teknolojiyle tüketimin şekillendirdiği yeni kültürel düzenin postmodernizmi doğuran göstergeler olduğunu ifade eder (Eagleton, 2011: 10). David Harvey tarihsel ve iktisadi bir yaklaşımla İkinci Dünya savaşı sonrası küresel gelişmeleri ve kapitalist evrimi göz önünde bulundurarak postmodernizmi hazırlayan sürecin dinamiklerini geniş bir tabloda betimler:

1970'li yılların başında gelen ekonomik çöküntü ve onu izleyen 1979-81 krizinin yarattığı baskılar altında, tüm istikrar ve belirlilik öğeleri çarçabuk dağılıverdi. Berlin Duvarı'nın yıkılması ve Soğuk Savaş'ın sona ermesi, savaş sonrası dünyanın dayandığı temel ilkelerin kesin çöküşünün en belirgin elemanlarıydı. Emek sürecindeki yeni parçalanmalar (değişen iş bölümü), üretim mekanındaki coğrafi kaymalar (üretimin Japonya'ya ve yeni sanayileşmekte olan ülkelere kayması), paranın değerindeki hızlı değişimler (enflasyonist baskılar ve döviz kurundaki oynamalar) ve artan bir hızla çeşitlilik arayışları -hem politik olarak (yeni yeni gelişen feminizm, ekoloji, ırkçılık aleyhtarı hareketler ve kültürel bağımsızlık hareketleri), hem de tüketim kalıpları açısından (gitgide daha rekabetçi hale gelen bir

dünyada tüketicilerin tutunabilecekleri daha güvenli dallar arayışı) -, hepimizin üretim ve maddi refaha erime araçlarına ilişkin konumunu derinden etkiledi (Harvey, 1993: 56).

Postmodernizm, nüfuz ettiği pek çok terminoloji ve beslendiği çeşitli toplumsal-kültürel alanlarla Platon'un "mağara alegorisine" taş çıkartacak biçimde bir yandan sonsuz ve öznel tanımlamalara göz kırparken öte yandan yine aynı nedenle köşeli sınırlamalara asla sığmayacağı mesajını da içinde taşımaktadır. Bu kendine has yapı, problemi arkasına yaslandığı geniş çerçeveyi hesap ederek incelemeyi zorunlu kılar. Sezgin Kızılcılık, "Postmodernizm Dedikleri" adlı kitabında, kavramın bahsettiğimiz büyük hacimli tabanını hesaba katarak postmodernizmi modernite karşıtlığı bağlamında irdeler.

...bilimsel bilginin üstünlüğüne, pozitif bilimlere, doğrusal gelişmeye, ulus-devlet anlayışına, endüstriyalizme, kapitalizme, demokrasiye, laikliğe, insan haklarına, teknolojiye, bürokrasi ve uzlaşmaya karşı gelen ve onları sorgulayan; buna karşın belirsizliğe, parçalılığa, farklılığa, etnikliğe, alt-kültürlere, kültürel çoğulluğa, bilgiye yönelik çoğulcu bakış açısına, yerel bilgiye, yerelliğe, özgünlük ve özgürlüklere ayrıcalık tanıyan bir hareket (Kızılcılık, 1996: 28).

Ahmet Cevizci, Paradigma Felsefe Sözlüğü'nde kavramı özellikle sosyal bilimlere bakıştaki eleştirel tavır ve toplumsal hareket bağlamında tanımlar: Cevizci'ye öge postmodernizm;

Kapitalist kültürde ya da genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, resim, edebiyat, mimar, vb. güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyoloji belirgin hâle gelen hareket, durum veya yaklaşım; son birkaç yüzyıl boyunca Batı düşüncesinin ve toplumsal yaşamın üzerinde kurulduğu pek çok ilke ve varsayıma karşı şüpheli bir tutum benimseyen, geniş kapsamlı bir kültürel harekettir (Cevizci, 2005: 1358).

Bedia Koçakoğlu, doktora tezini kitaplaştırdığı "Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm" isimli geniş kapsamlı çalışmasında "net bir cevap bulmaktan öte verilmiş cevapları bir araya getirerek" postmodernizmin ne olduğu konusunda "bir akım", "ekol", "sanat estetiği" "modernite karşıtlığı" gibi ayrı yaklaşımları inceleyerek beş maddede kavramı izah eder. Buna göre:

1.Postmodernizm, modernist dünyayı sorgulayan ve onun sıralayıcı, sınıflandırıcı yaklaşımının yerine ortak kültürler koymaya çalışarak, aksaklıklarının giderilmesine çalışan bir yöntemdir.

2.Postmodernizm, sanatta bir kültür olgusu, bir söylem ve durumdur. Ontolojik kuşkunun insan hayatındaki yerini, sanat eserinde çeşitli yöntemlerle -parodi, pastiş, gülünç dönüştürüm vb.- sergiler.

3.Postmodernizm, geç kapitalizmin dünya genelinde, insanları tüketime yönelterek, ruhtan maddeye indirgemek istediği tarihsel bir dönemdir...

4.Postmodernizm, mutlak doğruların yer almadığı bir ortamdır. Burada hiçbir yaklaşım/düşünce/grup aşağılanmadan önemli olanlarla yan yana kullanılabilir.

5.Postmodernizm, geleneksel görüşün iddia ettiği gibi gerçekten uzaklaşmamakta, aksine yeni bir gerçeklik algısı kurmaya çalışmaktadır. Şu halde o, yeni bir gerçeklik anlayışının estetik düzlemdeki yansımasıdır (Koçakoğlu, 2012: 44-45).

Bütün tanımlama gayretlerinin sonucunda en kısa biçimiyle; modernite eleştirisi üzerine postunu seren (Castoriadis, 2001: 175-176) ve modernite itirazlarında şemsiye işlevi gören -ancak eleştirdiği moderniteye de daima göbekten bağlı, o olmadan kendini

tanımlayamayan- postmodernizmin; öncelikle sanat ve edebiyat dünyasında beliren, daha sonra sosyal teorilerin tamamında isminden söz ettiren bir kavram olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Kavramın, aydınlanma eleştirisi, Marksist düşünürlerin bilimsel nesnellik otoritesini kırmaları; Wittgenstein, Derrida gibi düşünce adamlarının Batı felsefesine getirdiği yeni boyut, Frankfurt Okulu'nun sosyal bilimler çalışmaları ve akıl eleştirisi, Foucault başta olmak üzere tarihteki süreksizliğin keşfedilmesi ve tarihselliğin modernist bağlamından koparılması, Borges ve Marquez gibi isimlerle edebiyatta beliren "büyülü gerçeklik" anlayışının ortaya çıkması, siyasal alanda ulus devletlerin sınıf inşası yaklaşımlarının eski gücünü kaybedip "öteki" kavramının değerinin yükselişi (Yıldızhan, 2004: 36), kapitalizm ve tüketim ilişkilerinin tüm dünyayı kuşatan ilişki ağı, teknolojiye meydana gelen önemli gelişmeler gibi unsurlarla beliren tartışmalı ve çok boyutlu bir söylem düzeninin genel adı olduğu açıktır.

3. 1. 3. Postmodernizmin Özellikleri

Postmodernizmin ana hatlarına dair anahtar kavramlar oluşturma niyetleri; sayfaları dolduran, uzun ve çeşitlilik arz eden çok maddeli metinlerde (Kızıler, 2006: 140-151), (Koçakoğlu, 2012, 59-74), (Tosun, 2008: 377) kendini gösterir. Hassan postmodernizmin karakteristik yönlerini pek çok başlık altında modernizmle karşıtlık ekseninde ele alır. Hassan'ın tablo şeklinde alıntılanmış postmodernizmi betimleyen maddeleri (Hassan, 1982: 267-268) bozmayı, otoriteyi sarsmayı, alışılmışı ters yüz etmeyi içeren karnaval estetiği düzleminde konumlanır:

Tablo 1: Postmodernizmin Özellikleri (Koçakoğlu, 2012: 39)

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Simgencilik	Patafizik/Dadaizm
Form(birleştirici, kapalı)	Antiform(ayrışık, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Hakimiyet/Logos	Tükeniş/sessizlik
Sanat nesnesi/Tamamlanmış Yapıt	Süreç/Performans/Oluş(Happening)
Uzaklık	Katılım
Yaratım/Bütünleştirme	Yok etme/Yapıçözme
Sentez	Antitez
Mevcut Olma	Mevcut olmama
Toplama	Dağıtma
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarası
Paradigma	Sentegma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonomi
Seçme	Birleştirme
Kök/Derinlik	Köksap/Yüzey
Yorumlama/Okuma	Yoruma karşı/Farklı okuma
Gösteren	Gösteren
Okunabilirlik(Okura Göre)	Yazılabilirlik(Yazara göre)
Anlatı/Büyük Tarih	Karşı-anlatı/Küçük Tarih
Ana Kod	Kişisel Lehçe
Belirti	Arzu
Jenital/Fallik	Poliform/Androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Farklılık/Farklılaşma/İz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkınlık	İçkinlik

Tablodan da anlaşıldığı üzere; düzene karşı uyumsuzluk, birleşmeye karşı parçalanma, merkezilik ve akılsallığın karşına merkezsizlik ve belirsizlik, monolojik sesin karşısına çoğulculuk postmodernizmin ana özellikleridir. Postmodern özelliklerin temel izleğini belirleyen unsur zihni dönüşümdür. Öncelikle felsefede baş gösteren bu anlayışla nesneyle kurulan ilişki, bilgi tanımı, gerçeklik ve tüm bu unsurlardan oluşan merkez algısı değişir. Yunan ve Roma dönemindeki teolojik odağın yerini düşünsel reformla modernizmin insan ve hümanizm kavramları alırken, iflas eden modernizm değerleriyle birlikte akılcılık ve sabit gerçeklere duyulan inanç ortadan kalkmıştır (Şaylan, 2006: 31). Öncü/erken bir postmodernist şeklinde nitelendirilen Nietzsche ile başlayan sorgulamalar, merkezsiz düşünce biçiminin adeta manifestosu olacaktır: "Nietzsche'ye göre, insanların nesnel düşünceye sahip olmaları imkansızdır, zira her zaman tutku ve arzular yönlendirilmekte, çoğu halde bu yönlendirilişin farkında dahi olmamaktadırlar. Mantık sadece aklımızın nasıl çalıştığının bir yansımasıdır ve nesnel bilgi ya da hakikatle hiçbir ilgisi yoktur" (Robinson, 2002: 20). Bu nedenle postmodernizm, merkezsiz ve nedensellikten kopmuş, önceki kuralların rafa kaldırıldığı bir görünüm arz eder:

Postmodern teorilerin neredeyse tamamı, çeşitli yerleşik akademik disiplinler- felsefe, toplum teorisi, ekonomi, edebiyat gibi- arasındaki sınırları havaya uçurur ve yeni bir disiplinlerüstü söylem üretir. Postmodern teorisyenler modern teorinin büyük bir kısmı açısından tipik olan temsil, hakikat, rasyonellik, sistem, temel, kesinlik ve tutunum ideallerinin yanısıra özne, anlam ve nedensellik kavramlarını da eleştirir (Best ve Kellner, 2011: 307).

Sabit normların asla saptanamayacağı, gerçekliğin ne olduğunun asla bilinemeyeceği bu zihni yapıda nesnellikten söz edebilmek imkansız hale gelmiştir. Gerçeklik düzmece veya yanılsama biçiminde görülen kayıp bir kavrama evrilir (Soykan, 1993: 119). "Doğruların ve gerçeğin böylesine bölündüğü bir evrende yaşayan postmodern bir sanatçı için artık 'gerçek'le ilgili sorgulamalar konu dışı kalmıştır. Artık, bilgi nasıl elde edilir? Kimler nasıl, neyi bilebilir gibi epistemolojik sorgulamaların yerini, var olan dünyaların sorgulaması alır, ontolojik sorgulamalar yapılır" (Menteşe, 1995: 238).

Her fikir eşit derecede yanlışlanabilir ya da doğrulanabilir bir hüviyet gösterir. Belirsizlik öne çıkacağı zemini kendiliğinden bulurken kesinlik anlayışı yerini mutlak bir kuşkuya bırakır (Bauman, 1998: 267). Böylece postmodernizm farklı okumalara, birbirine zıt duran olgulara cevaz veren bir yapıya bürünerek heterojen ve çoğulcu bir düşünce pratiği gerçekleştirir (Taşdelen, 2008: 215).

Daha da ileri giderek ve postmodernizmin hiçbir ilkeye/kurala/kurama/ölçüte/felsefeye/dizgeye damgasını basmak istemeyen yapısıyla ters düşmeyi de göze alarak diyebiliriz ki, çoğulculuk postmodernizmin tek felsefesidir; akıl ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana/eş zamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adıdır (Ecevit, 2006: 66).

Çoğulcu düşünce kronolojiyi ve doğrusal ilerlemeyi yok sayarak, tarihsellik anlayışını değiştirir. Böylece miadını doldurmuş bir disiplinin ve tarihselliğin enstrümanları olarak modern bireycilik ve yerleşik kurallar yerlerinden edilir. Yerleşik düzeni sarsan özellikleriyle postmodernizm şekil ve içerik olarak sanat ve edebiyata şekil vermeye başlar.

3. 1. 4. Postmodernizmin Edebiyattaki Yansımaları

Postmodernizm yerleşik edebiyat kanonunu derinden sarsar. J. L. Lowes'in, "Convention and Revolt Poetry" adlı eserinde poetika bahsinde söylediklerini edebi anlayış üzerinden düşünürsek; her edebi anlayış zamanla katılarak bir konvansiyon/gelenek oluşturur (akt. Özgül, 2006: 14). Zamanla, yeni düşünce sistemi ve estetik kendisinden önceki geleneğe isyan ederek edebiyatta yenilik meydana getirir. Scott Lash yeni bir edebi manifesto ortaya çıkaran postmodernizmin estetik anlayışını modernizmle kıyaslayarak izah eder:

Modern duyarlılık öncelikle söylemseldir ve imgeler karşısında sözcükleri, anlamsızlık karşısında anlamı, saçmalık karşısında anlamı, irrasyonel karşısında rasyoneli, id karşısında ego'yu imtiyazlı kılar. Bunun tersine postmodern duyarlılık betiseldir ve edebi duyarlılık karşısında görsel duyarlılığı, kavram karşısında betiyi, anlam karşısında duyumu, daha dolayimli entelektüel tarzlar karşısında dolaysızlığı imtiyazlı kılar (Emre, 2006: 84).

Madan Sarup postmodern edebiyatı tarih, felsefe, sosyoloji, hukuk gibi değişik alanların disiplinlerarası izleğinde oluşan söylemlerin birbirine eklenmesiyle metinsellik, eserin yapısı itibarıyla eklektizm, düşünömsellik, özöndergelilik (self-referentially) maddeleriyle izah eder (Sarup, 1995: 158-159). Yıldız Ecevit ise kural tanımayan postmodern edebiyatın tasnifindeki öüçlüklerin altını çizerek, postmodern edebiyat ürünlerindeki belli başlı eğilimler etrafında bu konuyu dört maddede değeriendirir:

Bu eğilimlerden biri, postmodernist edebiyatın avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimini çatısı altına alır.(Calvino, Robbe-Griller, Butor, Pynchon, Hasan Ali Toptaş, daha çok "Kara Kitap"ın yazarı olarak Orhan Pamuk). Diğer eğilim, avangardist/ deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler eğilimlerin ortak paydasında yaşam bulur (Eco, Süskind, "Benim Adım Kırmızı"nın yazarı olarak Orhan Pamuk). Üçüncü eğilim ise, çeşitli ideolojilerle bütünleşmiş metinleri kapsamına alır; bunlar daha çok feminist, çevreci ya da New Age türü kozmik/mistik bir renk içerirler (Marge, Piercy, Erendüz Atasü'nün kimi metinleri, Coelho, Tamaro). Dördüncü eğilim ise;-modernist gözlüklerle bakıldığında- estetik açıdan değeri olmayan, tümöyle tüketime yönelik üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı/sürükleyici yaşam öykülerini içeren ya da kimi kez dünya dışı alışılmamış uzamlarda, tarih kesitlerinde geçen bilim-kurgu/polisiye/serüven romanlarıdır. Bu gruba, Ayşe Kulin'in çok sayıda baskı yapan romanı "Adı: Aylin" örnek verilebilir (Ecevit, 2002: 69-70).

Postmodern eğilimlere yön veren esas karakter; postmodernizmin varlık sorunsalını kendine mesele edinmesi, yazar-metin ve okur ilişkilerini kendi estetik düzleminde yeniden tanımlaması ve avangard/yenilikçi tavrı temel ilke olarak belirlemesinden ileri gelir.

3. 1. 4. 1. Edebiyatın İşlevi

Edebiyat içerisinden yeşerdiği zaman ve mekan bağlamının ürünü olarak meşhur metaforla her zaman "bir ayna" görevi üstlenir. Türler, temalar, akımlar aynanın yansıması olarak kemikleşir. Postmodernizmin eleştirel yaklaştığı modernist, edebi

anlayışına kendi damgasını kendi fikir dünyasının yansıtılması vazifesini yükler. Bu açıdan roman türü başlangıçta tamamıyla arka planında burjuvazi ve Batı modernleşmesinin de kendisiyle okunabildiği yansıtmacı pratik bir değer taşır (Koçakoğlu, 2012: 25). Burjuva düzeninin övgüsü ve ortaya çıkarılacak yeni okur kitlesini bilgilendirmeyi kendisine mesele edinir (Tepebaşı, 2001: 45). 19. yüzyıl modernizmi muhalefeti selamlayarak, sanat yoluyla hayatı değiştireceğine inanır (Best ve Kellner, 2011: 26). Edebiyat değiştirici ve yansıtıcı olmayı kendisine görev atfeder. Postmodern edebiyat ve sanat ideolojilerin/üst anlatıların sona erdiği (Şaylan, 2006: 49), burjuva ya da proleterya klasik sınıf anlayışlarının çöktüğü yeni toplumsal sistemde deyim yerindeyse ahkam kesmekten, açık ya da örtülü bir toplum sözcülüğü yapmaktan kaçınır:

Postmodernizmin sanata karşı çıkıcılığı ise modernist sanatın özgünlük, seçkincilik, misyonerlik gibi temel değerlerine yönelmiştir. Elitist tavrın yerine sanatı popülerleştirmek (pop-art); kolaj tekniği aracılığıyla eklektik bir özellik kazandırmak; öneriler, tezler, çözümler getirme ve yargılama gibi kendisine toplumsal bir rol biçme yerine misyoner kimlikten uzaklaşıp salt sunmayı betimleyici bir tutuma sokmak postmodernist sanatın genel seçenekleri arasında gösterilebilir (Sazyek, 2002: 494).

Edebiyatın yansıtmacı ve dönüştürücü özelliğini yitirmesi, odağın "epistemoloji" alanından "ontoloji" alanına kaymasına ilişkin olarak ortaya çıkar. (Harvey, 1997: 56) Kendi varlık düzlemini sorgulamayı öncelleyen postmodern metinler dış gerçek konusunda olumlama ya da olumsuz bir perspektif sunma ehliyetinde olmadıklarını öne sürerler.

3. 1. 4. 2. Türlerin Sınırlılığı

Yazın türleri şekil ve içerik açısından belirli kalıplar ortaya çıkarır. Edip, üslup ve fikir dünyasını edebi esere dönüştürürken türün imkanlarını ve yapısını hesaba katmak durumundadır. Türün doğal olarak çizdiği sınırlar dışında sanatçının edebi eserin özgün olması sorunuyla baş etmesi, kalem oynattığı türde yeni bir açılım sağlaması gerekmektedir: "Yazın türleri edebiyat tarihinin en dinamik göstergeleridir ve reçeteye gelmez; çünkü her edebi yapıt, ait olduğu türle tam bir uyumdan çok, farklılık, yenilik, melezlik ya da başkaldırı ilişkisi sergiler. Türü aşma çabalarıyla ait olduğu türün sınırlarını zorlar" (Parla, 2003: 29).

E. M. Forster gibi söylersek her yazar içerisinde bulunduğu türü yeniden icat eder. Bu bakımdan edebi türlerdeki değişim kıpırtıları her dönemde mevcuttur. Ve türlerin sınırları her zaman için yerinden oynatılmak üzere hazır bulunur. Ancak İsmet Emre'nin altını çizdiği şekliyle türlerin kendi içerisindeki değişim postmodernizmde hiç olmadığı kadar radikal bir hale gelir (Emre, 2006: 87-88). Postmodernizmle artık ortada ne öykü ne roman ne deneme hangi tür olursa olsun hiçbir türün özellikleriyle tanımlanmaya müsait olmayan, kabına sığmayan metinler ortaya çıkar.

Edebi türler arasındaki çizgilerin kaybolması ve tür ayrımlarının belirsizleşmesinde en büyük etken tür kavramının modern ve klasik anlayışta anlamını bulan; okur ve yazar açısından bağlayıcılık teşkil eden sınırlandırıcı yapısı gelir. Çünkü tür, bir metnin nasıl oluşacağı ve yorumlanacağı ile ilgili "beklenti ufku" yaratır. Tür Üzerine Kavramsal Bir Tanımlama Denemesi isimli makalesinde Derrida, Lukacs, Todorov, Bakhtin, Fishelov, Jauss gibi teorisyenlerin tür kavramına yaklaşımlarını değerlendiren Dilek Kantar "beklenti ufku" meselesinin altını çizerek tür konusuna yaklaşımda postmodernlerin tavrını dile getirir:

Son 20 yılda varlık gösteren Derridavari "post-modern" teoriler "tutarlılık, bütünlük ve çizgisel devamlılık adına sanatsallığı geri plana ittiği" ve türlerarası metinleri açıklamadığı gerekçesiyle doğrudan tür kavramının

kendisine karşı çıkmışlardır. Bu teorilere göre, bir türün belirlenmesi, okurlar ve yazarlar arasında gereksiz bir beklentiler bütünü yaratarak metinlerin hem üretimi hem de alımlanması üzerinde gereksiz bir tekbiçimlilik empoze edilmesi anlamına geliyordu (Kantar, 2004: 16).

Postmodernizm süreciyle yazında meydana gelen büyük değişiminin ve postmodern çoğulculuğun altını çizen araştırmacılar, bu yeni estetiğin kendisinden önceki dönemden büsbütün ayrı olduğunu, klasik tür ayırımlarının belirsizleştiğini ve dolayısıyla postmodern dönem metinlerinin kendisine mahsus bir terminoloji dahilinde irdelenmesi gerektiğini düşünürler. Bu bağlamda roman ve öykü gibi modernist kavramların yerine eserlere "anlatı" ya da "postmodern metin" (Koçakoğlu, 2010: 30) gibi yeni türsel karşılıklar kullanmaya çalışırlar.

3. 1. 4. 3. Söylemsellik: Dilin ve Metnin Özerkliği

Tür tasniflerine uymayan ve yansıtılacak bir gerçeklik olduğunu düşünmeyen postmodern eser, kendi biçim ve içeriği hariç her şeyi dikkatinin dışında tutar. Belirsizlik, çok seslilik ve öznellik gibi hususiyetlerle karar kılınacak hiç bir noktası bulunmayan dünya algısının merkezlessiz yapısında, ortada yalnızca söylemler (Tekeli, 1999: 132) - hatta daha da ileri gidilirse söylem üzerine söylemler- kalır. Modern bilinç felsefesi ve "ben" olgusuna karşı çıkarak yerleşik "özne" düşüncesini dışlayan Foucault, tarih, bilgi ve dil kazılarının sonunda gerçek için özgül bir alan olarak söyleme sığınılması gerektiğini vurgular: "Dil, ortak bir temel keşfedilinceye kadar araştırılmalıdır. Yalnızca kendisi üzerine katlanan dil, düzenin temeli olarak hizmet görebilir. Toplumsal gerçekliğin kimliğini en iyi "söylem-figür" ifadesi, dile getirir. Başka bir deyişle, gerçeklik narin bir biçim alan söyleme dayanır" (Sözen, 1999: 64). Postmodernizmde eser, anlamını ve göndermelerini yalnızca kendi kapalı dünyasında üretir. Göstergebilim, dilbilim ve felsefenin açtığı ufuklardan yararlanarak dil ve dilden müteşekkil söylem alanlarına sıkı sıkıya sarılır. İncil'in meşhur "evvela söz vardı" cümlesi "evvel ve ahir söz" biçimiyle postmodernistlerin mottosu olur:

Postmodernistlere göre dil dışında hiçbir şey yoktur...Dile verilen bu önem, biraz da postmodernistlerin kendilerine ait görüşleri açıklarken, dile özel bir gönderme yapmalarından kaynaklanmaktadır. Öyle ki postmodernistlerin kural tanımazlık, belirsizlik, tutarsızlık, mekanik olanın dışına çıkma vs. gibi pek çoğu göreceli çağrışımlar uyandıran yaklaşımlarında hep dil mekanizması karşımıza çıkar (Emre, 2006: 103).

Gerçeklikten ve büyük ideolojilerden umudu kesin postmodern estetik, tek sığınak olarak içine kapandığı metinde ise dilin büyüğü ve asla çözülmeyen bir yumak gibi karmaşık yapısıyla karşılaşır:

Dilde gösterenler düzeyi ile gösterilenler düzeyi arasında bire bir, uyumlu mütakabiliyetler kümesi yoktur. Üstüne üstlük, gösterilenler ile gösterenler arasında da sabit bir ayırım yoktur. Bir gösterenin anlamını (yani gösterenini) öğrenmek için sözlüğe bakabilirsiniz; ama sözlükte sadece daha çok gösterenle karşılaşsınız, bunların da gösterilenlerini aramanız gerekir ve bu böyle sürer gider. Ele aldığımız süreç, kuramsal olarak sadece bitimsiz değil aynı zamanda bir ölçüde döngüseldir de: Gösterenler sürekli bir gösterilenlere, gösterenler ise gösterenlere dönüşürler ve hiçbir zaman kendisi de bir gösteren olmayan nihai bir gösterilene ulaşamazsınız (Eagleton, 2014: 139).

Lacan, Derrida gibi isimlerin geliştirdiği bu yeni dil anlayışı beraberinde metin merkezli yaklaşımları getirirken, metnin anlamı-sahibi sorunsalında yazarın elindeki mutlak tahakkümünün elinden alınması sonucunu doğurur. Yapı-sökümcülük/postyapısalcılık postmodern kuşkuyu dil vasıtasıyla metnin dokusuna indirir:

Her dil veya kodun ve genel olarak her türlü referans sisteminin farklar dokusu şeklinde tarihi olarak oluştuğu bir harekettir ve bu hareket "metafizik kapalılıktan" çıkış yolunu devamlı olarak 'iz'ler bırakma, izlerin izleri değiştirmesi, silmesi ve yeniden 'iz'lemesi süreci ile son bulur. Söz konusu hareket yazının ve metnin hareketidir ve metnin dışında hiçbir şey yoktur. Metin de mutlak bir şey değildir, bir bireysel öznen (yazardan/yapımcıdan) bağımsız olarak diğer metinler tarafından devamlı 'iz'lenen, devamlı dağılıp parçalanıp tohumlanıp anlam değiştiren, kısaca-sökülen bir süreçtir (Timur, 2005: 173).

Postmodern metin böylece, metinsellik ağı içinde her zaman başka metinlerle ilişkili, ontolojik olarak sadece kendi dokusu içerisinde kendi izini ele veren bir söylem alanına dönüşür. Dilin keşfedilen inşa edilip sökülen yapısıyla yazarın silinen gölgesi yerini, metne zihnindeki anlamla aktif şekilde katılan okura bırakacaktır.

3. 2. Oyun

3. 2. 1. Oyun Kavramına Genel Bir Bakış

Oyun kavramının kökenleri insanlık tarihiyle yaşıttır. Arkeologlar insanın oyunla olan macerasının çok eski çağlara uzandığını belirtmektedir. (And, 2003: 42) TDK'ya göre oyun "eğlence, rol yapma biçimi, temsil, yarışma, şaşkınlık uyandıran hüner, hile" (TDK, 2011: 1830) gibi anlamları bünyesinde barındırır. Başta "homo ludens- oyuncu/ oyun oynayan insan" ifadesi olmak üzere oyun literatürüne önemli ve öncü katkılar sağlayan J. Huizinga'nın kelimenin diğer dillerdeki linguistik kavranışıyla ilgili yaptığı inceleme ışığında söylenirse oyunun çok boyutlu anlam havzası görülür. Buna göre oyun; Yunanca "paidia ve agon" kelimeleriyle mutluluk ve rekabete dönük yarışmalara, Sanskritçe "divyati ve lila" sözcükleriyle şaka yapmak latife etmek, taklit ve neşeli hale, Japonca "asabi" adıyla gevşeme, aylaklık, temsil etmeye Sami dillerinde "la'ab" ismiyle gülmeye alay etmeye karşılık gelir (Huizinga, 1995: 47-67).

Oyun kavramı ludoloji yani oyunbilimi başlığı altında müstakil bir disiplinin araştırma sahasını teşkil etmesinin yanında oyunun ne olduğu ve işlevine dönük sorgulamalar pek çok bilim alanı ve düşünme pratiğinde hatırı sayılır bir yer işgal eder. Oyunun rasyonel manada ve tek bir veçheden tanımının mümkün olmadığına altını çizen çağdaş oyun teorisyenlerinden Sutton-Smith; farklı yaklaşım biçimlerine göre değişen oyun kavramının bizzat kendi tanımıyla oynanmaya müsait, değişken yapısında söz eder Ramazan Kaya'nın aktardığı şekliyle Sutton Smith oyunla ilgili olarak; "Eğitimden psikolojiye, sanattan biyolojiye, sosyolojiden antropolojiye akademisyenlerin oyuna farklı başlama noktalarından yaklaştığını, her disiplin veya bağlı bulunan grubun kendi inandıkları ve yorumladıkları geçerliği ödünç aldıkları, kendi ayırt edici retoriğini geliştirdiğini" (Kaya, 2013: 10) belirtir.

Bu özgül yaklaşımlar sonucu oyunun kimliği ve niteliği bağlama göre farklılık gösterir. Söz gelimi; eğitim bilimlerinde bir terbiye vasıtası olarak değerlendirilen oyun çocuk-oyun ilişkisi çerçevesinde irdelenir. F. Rabelais, J. Locke, Basedow, Fröbel gibi isimlerin oyuna ilişkin değerlendirmelerini inceleyen Mustafa Ergün oyuna pedagojik bir enstrüman (Ergün, 1980: 102-103) olarak yaklaşırken Nicolopoulou ise Piaget ve Vygotsky araştırmacılar üzerinden oyunun bilişsel gelişim (Nicolopoulou, 2004: 137-169) bağlamındaki işlevi üzerine yoğunlaşır.

"*Oyun ve Gerçeklik*" adlı kitabında psikoloji merkezli bir oyun okuması yapan D. W. Winnicott, tiyatronun katharsis etkisini anımsatacak biçimde oyunu sağaltıcı ve ruh sağlığına faydalı yönüyle ele alır:

Psikanaliz, psikoterapi, oyun malzemesi ve oyun oynama sıralamasını tersinden yapmak gerektiğine dikkat çekmek istiyorum. Bir başka deyişle, sağlığın göstergesi olan ve evrensel olan şey oyundur, oyun oynama büyümeye, dolayısıyla da sağlığa katkıda bulunur, grup ilişkilerine girmeyi sağlar, psikoterapide bir iletişim biçimi olabilir ve son olarak psikanaliz oyun oynamanın insanın kendisiyle ve başkalarıyla iletişim kurmasına hizmet eden çok özel bir biçimi olarak gelişmiştir (Winnicott, 2007: 61-62).

Winnicott'un değerlendirmesi "insan niçin oynar" sorusunun cevabıdır. Oyun başkası olabilme olanağını, başka bir bilince bürünme imkanını sağladığı için oynanır ve önemlidir. Forrester da oyunun dünyevilikten, zıtlıklardan sıyrılmanın özerk bir alanda zamanı askıya almanın yolu olması nedeniyle oyunu insanın dünya şaşkınlığı karşısında soluklanabildiği bir durak olarak görür (Forrester, 1999: 16).

Oyuna dair sosyal bilimlere konumuz özelindeyse edebiyata kapı aralayan kapsamlı tahliller antropologlar ve kültür tarihçilerinin çalışmalarından gelir. Bu bağlamda; Bakhtin Orta Çağ'ın eğlencelerinden ve seçkin avam ayrımını ortadan kaldıran çoğulcu iklimiyle karnavallardan yola çıkarak; Mihai Spăralescu Homeros ve Dionsysos ayinleri üzerine yoğunlaşarak, Metin And "*Oyun ve Büyü*" kitabında folklorik unsurlar ve ritüelleri inceleyerek (Şahin, 2013: 2-3) oyunu ele alır. Ritüeller ve ayinler oyun araştırmalarının başlangıç noktasını oluşturur:

Ritüeller, özellikle görevsellikleri ve gönüllü katılımcı yanlarıyla, arkaik dönemlerden günümüze, insanın gündelik hayatın dışına çıkarak, insana özgü duygu ve inançlarını, birbiriyle, belli bir zaman ve mekanda, belli kurallar çerçevesinde paylaşmak için bulduğu ve gerçekleştirdiği törenlerdir. Bu anlamda "Oyun" ve "Oynayan İnsan" kavramlarıyla ve insanın "Oynama İsteği"yle örtüşen toplu eylemlerdir denilebilir ritüellere (Tekerek, 2006: 56).

Oyunun eski formlarda soruşturulması oyunun kültür ve sosyal hayatla ilişkisini gündeme getirir. Bu soruya cevap arayan Huizinga oyunu kültüre doğrudan eş(it) görür. Ona göre "kendinden başka bir şeye indirgenemeyen bütüncül bir kavram olan oyun, "kültürden önce vardır ve kültürü yaratan esasında oyundur" (Huizinga, 1995: 21). Hukuk, savaş, sanat özetle kültürün bütün varlığı ve ürettikleri birer oyundur:

Kültür oyun biçiminde doğar kültür başlangıçtan itibaren oynanan bir şeydir. Toplumsal hayat, oyunlar tarafından temsil edilen yüksek bir saygınlık veren biyoloji-üstü biçimler halinde açığa çıkmaktadır. Topluluk bu oyunlarda hayatı ve dünyayı yorumlama biçimini ifade etmektedir. Demek ki oyunun kültüre dönüştüğünü değil de tamamen tersine kültürün ilk aşamalardan itibaren bir oyunun çizgilerini taşıdığını ve oyun biçimleri altında ve oyun ortamında geliştiğini anlamak gerekir (Huizinga, 1995: 70-71).

Huizinga oyunu; "alışılmış hayattan başka türlü olmak bilinciyle kendi zaman ve mekan sınırlarında özgürce gerçekleşen bir faaliyet" olarak ifade eder. Oyunun temsil özelliğini vurgulayarak onu amaçlı gönüllü bir eylem olarak gerçek hayattan ayırır; irrasyonel ve kurmaca olarak vasıflandırır. Bu yönüyle Huizinga'da oyun, gerçeklikten - gündelik, rasyonel gerçeklikten- ayrı bir noktada konumlanır.

Turner, ritüellerden başlayarak eşik kavramsallaştırmasıyla; "anti-yapı, communitas, sosyal drama" kavramlarının eşlik ettiği terminolojiyle oyun düşüncesinde açılım sağlar. Turner için eşik; reel-sosyal yaşamın ifade ettiği yapının zıtlığını ifade eder. Oyun tam olarak bu eşikselliğiyle gündelik hayatın eleştirisi işlevini görürken, aynı zamanda bu sabit yapıyı yeniden inşa eden yapı/anti-yapı çatışmasında beliren özel bir varoluş biçimini gösterir (Kaya, 2013: 34).

Huizinga'nın fikirlerinden beslenerek- oyunun özgür(gönüllü), kendi zaman ve mekanı içinde belirlenmiş, kurmaca olması vs.- oyunları, sistematik olarak tasnif etmeye çalışan Caillois "hiçbir yapının yaratılmasına yol açmayışı, oyunun en belirgin vasfıdır. Bu yönüyle oyun, çalışma ve sanat ediminden ayrılır" (Caillois, 1994: 36) diyerek oyunun üretken olmayan kapalı devre yapısından söz eder. Agon (mücadele) ile eş tutulan oyun kavramının yanına Yunanca'dan üç farklı terim daha getirerek bütün oyunları dört maddede inceler. Özdemir Nutku, Caillois'in tasnifini şu şekilde gösterir:

Tablo 2: Oyunların Dağılımı

	AGON (Çatışma- Yarışma)	ALEA (Talih)	MIMICRY (Öykünme)	ILINX (Baş Dönmesi)
↓PAIDIA patırtı şamata kargaşa gülme krizi uçurtma tektaş oyunu iskambil falları çapraz bulmaca LUDUS↑	at yarışı güreş vb.) kuralsız atletizm,boks bیلardo eskrim dama, futbol satranç genel olarak spor karşılaşmaları	Tekerlemeler yazı-tura bahis rulet basit, karma ya da aktarmalı lotaryalar	çocuksu taklitler ilüzyon oyunları bebek maske kılık değiştirme tiyatro genel olarak gösteri sanatları	çocuksu baş dönmesi dönme dolap salıncak vals panayır numaraları kayak dağcılık canbazlık

“NOT: Her dikey kolonda, kolonlar yukarıdan aşağıya olmak kaydı ile, paidia ögesinin giderek azaldığı, bunun üzerine ludus ögesinin arttığı bir sıraya göre dizmiştir” (Nutku, 2006: 36).

Caillois tablodan da görüleceği üzere oyunları; "agon" rekabet (olimpiyat oyunları), "alea" şans (piyango, rulet), "mimicry" öykünme (tiyatro), "ilinx" baş dönmesi (canbazlık) olmak üzere örneklendirerek türlere ayırır (Boratov, 1994: 233). Bu türler artan ya da azalan paidia ve ludus unsurlarına göre oyunun özelliğine göre konumlanır. "Paidia" kuralsızlık, kargaşa spontane olmaya işaret ederken "ludus" düzeni, nizamı gösterir. Caillois yaptığı sınıflandırmaya not düşerek oyunların sadece salt belirttiği dört alandan biriyle sınırlı olmadığını; "oyun biçimlerinin ikili veya üçlü kombinasyonlarla birleşebileceğini" dile getirir (Kaya, 2015: 30).

Oyuna dair yaklaşımların tamamı göz önünde tutulduğunda oyun kavramının günlük ya da reel hayat denilen dünyadan ayrı, kendi içinde kapalı devre bir göndermeler sistemi oluşturan, işlev olarak fayda ya da düşünsel misyon üstlenmeyen, soyut bir temsil biçimi olduğu dikkat çekmektedir.

3. 2. 2. Oyunun Postmodern(izme) Açılımı

Oyunun dünyayı işaret eden bir sembol olarak kullanılması Doğu ve Batı düşüncesinin köklerinde müştereken karşılık bulur. Hindu yaradılış anlatıları dünyayı Tanrı'nın oyunu olarak görür. Antik Yunan'da ise Platon "Tanrıların kuklası olan insanlardan" söz ederek Tanrıların insanlarla oyununu "dünya/hayat" olarak nitelerken oyunun mimesisten beslenen insana faydacı yönü üzerinde durur: "O halde Platon'da

oyun, bir ruh ve beden durumuna sokmanın aracıdır, bir duygu ve eylemi taşıyacak bir biçime sokmanın ortamıdır. Oyun, yurttaşın yaratılıştan eğilimli olduğu işlevi mükemmellik ereğine uygun olarak yerine getirmesini sağlayacak bir biçimlendirme sürecidir" (Toker, 2005: 11). Oyunun dünyayla ilişkilendirilmesi oyun-gerçeklik bağlantısı ve oyunun ontolojisi üzerine düşünmeyi zorunlu kılar. Bu nedenle oyunun felsefedeki ele alınış biçimini takip yerinde olacaktır. "Oyunun Ontolojisi" adlı eserinde Yücel Dursun, oyunun izini felsefede sürerken, Herakleitos'un 52. Fragmanının oyun düşüncesinde bir milat olduğunu vurgular. Fragmanın çeviri ve yorumlarının pek çok düşünüre oyun konusunda ilham kaynağı olduğunun altını çizer. Fragmanın Krell tarafından yapılan tercümesine göre beliren özdeyiş; "Aion, dama oynayan bir çocuktur, krallık çocuğundur." şeklindedir (Dursun, 2014: 23). Nietzsche'nin Herakleitos okuması oyunu bir değişim biçiminde değerlendirir:

Nietzsche'ye göre Herakleitos bu fragmanda aslında önemli ve yanıtlanmadığında rahatsız edebilecek bir sorunun yanıtını veriyor: "Saf ateş nasıl oluyor da saflıktan bu kadar uzak şekiller alıyor?" sorusunun yanıtıdır "oyun". Ancak ölümsüz ve saf ateşin "oyunu" iledir ki sayısız dönüşüm yerini buluyor ve oynayan kendini çoğaltıyor (Dursun, 2014: 26).

Nietzsche'nin oyun düşüncesi esasında Yunan tragedyası üzerine temellenir. Apollon ve Dionysos gibi mitolojik figürler başta olmak üzere akıl-coşkunluk, zorunluluk- rastlantısallık gibi karşıt kavramları bir arada değerlendiren Nietzsche'ye göre oyun zıtlıkların bir aradalığı, iki kutuplu hattın ortasında olma halidir. O, oyun oynama istemini insanın hakikate erip kendini aşması(selbst-über-windung) zaruri gördüğü güç istemiyle eş sayar. "Gücü, hakikati isteyen bilge insan sürekli tehlikeye sokar kendini tehlikeli bir oyun oynar" (Nietzsche, 2003: 124). Çember durumu ve döngüsellikle nitelenen bu oyun sonsuza kadar tekrar ve sayısız kombinasyonla gerçekleşir.

İnsan olmayı oynama güdüsüne sahip olmaya denk gören Schiller'in oyun güdüsü (spieltrieb) anlayışı zıtlıklar ve adeta modernizm eleştisini andıran bir zemin üzerine palazlanır. Schiller insandaki duysal ve biçimsel güdülerden; bunların dengesinden söz eder. Maddeye-tabiatı hakim-uyumlu olmakla özgür olmak arasındaki gerilim insanı akıl ve ruh biçiminde de soyutlayabileceğimiz bir çatışma alanı içerisine sokar. Devlet mekanizmasının işleyişinden doğan sınıfsal ve işe dayalı sosyal ayırım yüzünden "insanın doğasının iç birliği bozulur" (Schiller, 2001: 23). Schiller'e göre "ne o ne bu, hem o hem bu" mottosuyla beliren oyun güdüsü iç birliği sağlayacak bir kaçış alanı olarak belirir. Bu nedenle oyun ikilemler ortasında "aradalığı" işaret eden karakteriyle belirsizliğe göndermede bulunur (Dursun, 2014: 39-40).

Derrida oyunu, gösteren-gösterge ilişkilerine yaptığı eleştiriyle dil ve dilin imkanları bağlamında "différance" terimiyle ele alır: "Kendisini mevcut hale getirip sun(a)mayan ve bu nedenle de bir yokluk-varlık devriminde işleyen différance yapısı, zamanın uzamlaşması ya da uzamın zamanlaşması ile açılır ya da zamanın uzamlaşması ve uzamın zamanlaşması différance'nin açılımı olarak düşünülebilir" (Akdeniz, 2012: 42). Derrida'ya göre, différance oyunun olanaklılığıdır ve différance'yi anlamak oyunu anlamaktır. Différance, işaret eden ile işaret edilen arasındaki kapanması mümkün olmayan boşluğu imler. Bu boşluk dili, hakikatten kopuk kalmaya mahkum eden bir mesafe olarak yer alır. Bu nedenle saf bir bilinç dolayısıyla da saf bir dilden söz etmek imkansız olacaktır. Différance "her türlü sergilemede gözden yitmenin kendisi olarak sergileneyecektir. Gözükmeyi gözden yitme olarak göze alacaktır" (Derrida, 1999: 50). Différance; dolayısıyla oyun belirsizlik, karar verilemezlik, sonsuz erteleme ve üretimi ifade eden döngüsellik-çember durumudur.

Oyuna dil bağlamında yaklaşan bir diğer isim olan Wittgenstein dil ve oyun alanında kurduğu analojiyle "Felsefi Soruşturmalar" adlı eserinde dil oyunları (sprachspiel) meselesini gündeme getirir:

Soruşturmalar'da oyun kavramı, sınır ve kurallarla belirlenen bir yapı olarak değil, kullanım ve dil oyunlarının çokluğu ile belirlenen bir olgu olarak karşımıza çıkar. Dil oyunları bir etkinlik olarak görülmüş ve bitmeyen bir süreç olarak ele alınmıştır. Bu süreç içinde dilin, kendini yenileyen, üretken karakteri vurgulanmıştır. Aslında bir bütün olan dil oyunları içerisinde, sayısız kullanımları ve farklı uygulamaları içermektedir (Yalçın, 2013: 27).

Wittgenstein'a göre düşünce ve dünyanın sınırları dilin sınırlarıyla-dil oyunları ile çevrelenir. Dilin sonsuz labirentleri -Derrida'da benzer biçimde karşılık bulduğu şekliyle- varlığı işaret etmekten öte; sürekli yer değiştiren neyin gölgesi olduğu sürekli değişen bir olgu olarak doğrudan dilin/kelimelerin kendisine göndermede bulunur. Dilin kendisi bu şekilde bizzat bir oyun alanına dönüşür (Tekerek, 2006: 51). Bu dinamik hareket karşısında sabit bir nokta bulmak olanaksız olduğundan tek çıkış oyuna sığınmaktır:

Eğer merkezden yoksun bir dilsel sistemin dışında yer alan, sembolik dünya dışı çıplak bir gerçeklikten, safıyane bir nesnellikten söz edemiyorsak, nesnellik ancak anlamlandırmanın bir düzeyinden başkaca bir şey değilse, bilgi, bundan böyle kendi iddialarını temellendirmek için insan eyleminden, bedensel pratikten başkaca gönderge bulamayacaktır: Kaygan, güvenilmez, arzularla dolup taşan, her an irrasyonel itkilerin kucağında zevkle sürüklenmeye eğilimli, kirli, kaçınılması bir gönderge! Dil, yerinden oynatılamaz standartlara giden yolu kapattı. Eylemler ancak söylemsel bir noktaya gönderme yaparak bir anlamlandırma çerçevesine oturtulabilir. Öyleyse varoluş dille oynanan bir oyundur, eti ve kemiği etkilememesi düşünülemeyecek bir oyun. Bu oyun içinde biçimlenir öznel, kişiler arasında ortaya çıkan söylem aracılığıyla hareket eden iktidar oyunları içinde (akt. Emre, 2006: 113-114).

Tarih boyunca - difference, dil oyunu, çember hangi kavramla paralel anılırsa anılsın- bir ikilem, araf durumu, belirsizlikle özerk bir dizgide sayısız ve yeniden tekrarı bünyesinde barındıran karakterinden ileri gelmektedir. Postmodernleri oyuna çeken oyunun bu özgül ve ikircikli yönüdür:

Oyun kavramı gerçek ile düş arasında durmasıyla modern ve postmoderne yakın iki ucu bünyesinde barındırır. O vardır, her yeredir ancak hiçbir zaman gerçek kabul edilmez. Aynı zamanda içinde gerçeğe zıt bir tavır da barındırır. Bu yönüyle modernin ürettiği gerçeği oyun kavramı ile yok etmeye çalışmaktadır (Koçakoğlu, 2012: 67).

Postmodernler artık kendilerinden önceki manada gerçeği kaybedip gerçeği oyun ya da oyunu gerçek kabul ettiklerinden (Blanchot, 2000: 239) temsili/metni oyunlaştırırlar: "Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine sürekli yabancılaşan bir dünyayı yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydirmiştir; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzleminde odağa almış, onunla oynamaktadır" (Ecevit, 2001: 99). Postmodernizmin oyuna sığınması salt bir kaçış alanı olarak algılanır ve olumsuz eleştirileri içeren suçlamalara hedef olur. Bunların başında postmodernizmin anlamsızlığı ve büyük anlatıları; toplumu görmezden gelen sorumsuzluğu zikredilir. Oysa postmodernizm temsil edilecek nesnesini bizzat oyun olarak değerlendirmesi ve ifadesini de oyunlaştırmasıyla eleştirilerin aksine kendi anlayışındaki gerçek(sız)lığını temsil makasını neredeyse sıfıra indirgeyerek yansıtır:

Postmodernizmde metinle dünya arasındaki bağlantı, gerçek olana bir geri dönüş lehine metnin silinmesi yoluyla değil, metinselliğin gerçek olanla örtülmesini sağlayacak şekilde yoğunlaştırılması yoluyla yeniden kalıba dökülmüştür. Gerçek olan bir kez söylem haline getirildi mi, artık metinle dünya arasında kapatılması gereken bir boşluk kalmaz (Connor, 2005: 179).

Yıldız Ecevit oyunun gerçeklik sorunsalında başvuru bir kaynak olmasının yanında oyunu postmodern edebiyatta eğlendiricilik işleviyle de değerlendirir:

Oyun bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değildir; aynı zamanda pragmatik bir işlevi de vardır; eğlendirir. Postmodern yazar seçkinci değildir; sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılmayacak eğlencelik özellikli edebiyat türlerine el atar; popülist diye damgalanmaktan korkmaz; okurun metinden zevk alması için, bilinçli olarak eğlendirici/sürükleyici görünümlü öğelerle donatır metnini (Ecevit, 2001: 74).

Postmodernizm dünyayı anlamlı ve bütüncül bir düşünce sistemi etrafında yorumlamaktan vazgeçmiştir. Dolayısıyla temsil edilebilecek, ayna tutulacak mutlak bir gerçeklik kalmamıştır. Bu noktada postmodern yazara düşen, önündeki paramparça dünya/ işaret/gerçekliklerle oynamaktır. Oyunun gönüllü katılım, misyon yüklenmeme ve kaçış özellikleri postmodern tavırla bu açıdan uyum halindedir. Oyun, bir amaç ve çözüm olarak değil, mevcudun görünümü olarak “postmodern anlayışın” doğal bir sonucu olarak belirir. Olumlu ya da olumsuz bir değer üstlenmez. Bu nedenle postmodernizm “temsil edilemezliğin” temsili olarak oyun kavramına yaslanır. Postmodernizm edebi söylemi oyunlaştırarak varlık ve gerçeklik konusundaki septik tutumunu belirginleştirir. Bu durum anlatının sadece kendi bağlamı içinde değerlendirilmesini sağlayan sosyal ve tarihsel ideolojinin alt metni/ savunusu/eleştirisi olmayan ışığını yalnızca kendi üzerine tutan metinsellik anlayışını ortaya çıkarır.

Oyuna dair görüşler ve postmodernizmin yapısal özellikleri birlikte değerlendirildiğinde postmodernizmin kendisini niçin oyun kavramıyla ifade ettiği açıklık kazanır. Oyun, her şeyden önce kurmaca bir varoluşu ifade eder. Dış dünyanın gerçekliğinden bağımsızdır. Bu nedenle kendisini, herhangi bir merkez etrafında konumlandırmaz. Arkasına yaslandığı zemin belirsizlik üzerine kuruludur. Oyunun bu özellikleri postmodernizmin merkezsizlik anlayışı ve ontolojik kuşkusuyla benzerlik gösterir. Akla gelebilecek her oyun biçimi göndermelerini/ söylemini yine kendisine yaparak özerk bir varoluş biçimi oluşturur. Örnek vermek gerekirse; futbol oyunu çizgilerle çevirdiği sahasında, kendisinin tayin ettiği süre içinde, kendi sistematığı/ kabulleri doğrultusunda kurmaca bir dizgeyi işaret eder. Saha çizgisinin bir metre ilerisinde hiçbir anlamı ve geçerliliği olmayan -kırmızı kart, topu elle kontrol etmek gibi- işaret ve iletiler sadece oyunun içinde varlık gösterirler. Bu varlık biçimi; çizgiler ve oyunun iç zamanı ile sınırlandırılır. Oyunun muhatapları olan, futbolcu, hakem ve seyirciler bu özerk alanı aynı kodlarla tanıdıkları ve söyleme eşit derecede müdahil oldukları için oyunun aynı oranda parçası yani oyuncusudurlar. Oyunun kapalı devre ve dış gerçeklikten ayrı bu hususiyeti kurmaca ve metinselliği ön plana çıkaran öz-söylemsel postmodern edebiyatın/romanın da estetik özelliğidir. Gerçeklik ve ontoloji çıkmazındaki postmodernizmin bu sorunlarını ertelemek ve temsil etmek üzere oyun kavramından faydalanır. Buradaki oyun- futbol örneğinden devam edersek bir maç müddeti- reel zamanı askıya alır. Oyunun bitişi oyuncuları yine oyunun başlangıcına gönderir. Sona eren 90 dakikanın sonunda saat yine sıfırdan başlayacak olan başka bir 90 dakikaya bir başka maça dikkatini yöneltir. Oyunun bitişi yine genel çerçevede başlangıca dönüşü- felsefedeki ebedi dönüş mitosunu- imler. Bu durum oyunun döngüsel karakterini ortaya koyar. Oyunun bünyesinde her unsura, onları ayırt etmeden aralarında seçme ya da değerlendirme yapmadan yer veren- dil ya da difference ile özdeş- üretken ve olanaklı yapısı postmodernizmin çok seslilik ve çoğulculuk

özelliklerine karşılık gelir. Dile getirilen hususlar etrafında özetle söylemek gerekirse; kurmaca, döngüsel, belirsiz, çoğulcu ve özerk varoluşuyla oyun, postmodernizmin kendisini ifade etmek için başvurduğu önemli bir metafora dönüşür.



4. POSTMODERN BİR OYUN OLARAK ROMAN

Postmodernizmin oyun anlayışı romanın varoluşu, yazılma süreci, gerçeklikle ilişkisi, yazar ve okur ilişkileri, yorumu, tematik yapısı gibi bütün özelliklerle türün kurgu biçimini tamamen şekillendirir. Bu bölümde Türk edebiyatında postmodernizm tartışmalarında ön plana çıkan ve oyun anlayışına dayanan Oğuz Atay, Orhan Pamuk ve Hasan Ali Toptaş'tan seçilmiş beş roman "postmodern oyun" şeklinde adlandırılan kurgu estetiği bağlamında incelenmiştir. Ele alınan romanların kısaltmaları ve incelememizde kullanılan baskıları sırasıyla şunlardır:

TO	: Tehlikeli Oyunlar	(Oğuz Atay, 2010)
KK	: Kara Kitap	(Orhan Pamuk, 1999)
BAK	: Benim Adım Kırmızı	(Orhan Pamuk, 2016)
G	: Gölgesizler	(Hasan Ali Toptaş, 2014)
UD	: Uykuların Doğusunda	(Hasan Ali Toptaş, 2016)

4. 1. Oyunun Ontolojisi: Kurmaca ve Gerçeklik İlişkisi Bağlamında Roman

Bu bölümde roman üstkurmaca, metinlerarasılık teknikleri ve roman kişileri etrafında varlık zemini ve gerçeklikle ilişki bağlamında ele alınmıştır.

4. 1. 1. Üstkurmaca: Anlatılanların Hepsini Hayal Ürünüdür

Postmodern edebiyatın en belirgin özelliklerinden birisi olarak kabul gören üstkurmaca- metafiktion/metafiction/surfiction (Ecevit, 2004: 28)- özünde metnin varlığı/ontolojisi probleminin (Demir, 2008: 357) yine metin vasıtasıyla gün yüzüne çıkarılmasıdır: "Metafiction (üstkurmaca), romanda ve hikayelerde anlatılanların gerçek gerçeklik değil, kurmaca gerçeklik olduğunu, anlatı dokusu içinde illüzyonu kurarak okuyucuya açıklama cesareti gösteren, roman ve hikaye kurgusu içinde zaman zaman ve tümüyle yazma eylemi üzerine açıklamalara yer veren, anlatı içinde anlatının araştırılmasını ve sorgulamasını yapan" (Çıkla, 2001: 255) kurmaca biçimidir.

Aynasını tutabileceği bir nesne olmadığı düşüncesine kapılan postmodern yazar, kendi üzerine kapa(kla)narak kendi aynasında yine kendi aynasının yansımalarını göz önüne sererken, dış dünya ve onun gerçekliğinden sıyrılır:

Yansıtmacı yazar, tanıdık olduğu hayatın caddelerinde elinde bir ayna dolaştırır okuru. Kısacası hayatı yansıtırken kullandığı ölçütler nesnel gerçekliğin içinde yer alır. Daha önce de belirttiğim gibi modernist yazar da bu tür gerçekliği olabildiğince öznelletirmekle ve kurguyu bozmakla birlikte, işlemeyi sürdürür. Postmodernist yazar ise yansıtmacı tutumun verilerini nesnel gerçekliğin mümkün olduğu kadar uzağında kalarak temin etmekle onlardan ayrılır. Gerek dış gerekse iç gerçekliği yansıtma amacı olmayan postmodernist roman kurmacanın içinde kalarak bu sanal evreni işlemeyi hedefler (Sazyek, 2002: 494).

Oppermann'ın önemle işaret ettiği üzere roman geleneksel ve modernist temsil kabiliyetini kaybetmiştir. Çünkü en başta romanın omurgası olan dil ve göstergeler güvenilmezdir. Bu nedenle roman ancak kendi kendisinin/yazının temsilini gerçekleştirir(ebil)ir:

Metafiction romanda romanın iç dünyası ile dış dünya arasındaki bağ koparılır. Zira romanı romanı oluşturan dil ve göstergeler tam anlamıyla gerçek nesneleri yansıtamaz. Roman da gerçekliği yansıtma izlenimini yıkmış olur. Gerçek ve kurgu birbirine zıt iki kavram olduğu için gerçeği

yansıtma özentisi dünyayı yansıtma ilkesine meydan okuyan, tüm anlatım sistemlerini sorunlaştıran bir yazım sanatı gelişmiştir (Oppermann, 1992: 248).

Postmodern metin üstkurmaca tekniğiyle kendisi dışındaki her şeyi dışlar. "Artık, edebiyat, dış ya da iç dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, kendini yansıtmaktadır; objektifi kendi üzerine çevirmiştir" (Ecevit, 2008: 98). Böylece metin kendisinin kurgu/kurmaca oluşunu açık ederek kendi söylemsel dünyasını işaret eder:

Üstkurmaca, konusu kurgusal sistemlerin kendisi ve gerçeğin anlatı gelenekleriyle şekillendiği kalıplar olan bir anlatı teoremidir... Üstkurmaca diğer anlatı ötesi (transfiction) biçimlerinden daha çok kurgusallığının farkındadır ve gerçeğe benzerliğin estetik hükümleriyle işleyen, yorumsal romanın aksine, anlatı ontolojisinin ifadesi olarak kurgusallığıyla övünür. Kendisine işaret eden bir maskedir... Üstkurmacanın bu yoğun kendine dönüklüğü üstkurmaca yazarı için tek kesin gerçekliğin kendi söylemi olduğu gerçeğinden kaynaklanır" (Karabostan, 2006: 12 ; Karadeniz, 2014: 29).

Fiktif yapısı nedeniyle üstkurmaca "metin içinde metin", "kurmaca içinde kurmaca "mises-en-abyme" isimleriyle de anılan çok katmanlı, sarmal ve kompleks bir anlatı düzeni oluşturur. İç içe ve birbiri üzerine eklemli bu kurgusal yapıda anlatının her (iç-alt) katmanı özdeşlerine göndermede bulunur:

Anlatı içinde anlatı, kurguyu başka bir düzlemde yeniden yazarken, indirgenen örnekçeden ayrılmaz. Özgün metnin karmaşıklığı, uzunluğu yalınlaştırılır, böylelikle özet yoluyla kurgunun daha iyi anlaşılmasına olanak sağlanır. Bir ikinci gösterge biçiminde işleyen anlatı içinde anlatı yöntemi, işlevsel olarak, yalnızca ilk metnin (yani onu kapsayan metnin) anlamsal olarak vermek istediği bildiriye daha çok açıklık getirir, ona anlamsal olarak daha zengin bir boyut katar. Bağlamın yeterince gerçekleştirilemediği, anlam alanının genişlemesi onunla gerçekleşir (Aktulum, 2000: 162).

Üstkurmacaya dair müstakil ve kapsamlı çalışmalar yapan Patricia Waugh, "Metafiction" adlı eserinde üstkurmacanın temel prensibinin kurmacanın kendi oluş öyküsünün eş zamanlı olarak yine kurmacada anlatılması ve metnin "açık yapıta" imkan veren bir gerilim üstüne kurulması olduğunu belirtir:

Üstkurmaca romanlar, temel bir ilke(klasik realizmdeki gibi, kurmaca yanılısı) ile süreklilik (bu yanılısamayı açığa çıkarma) karşıtlığı üzerine kurulma eğilimindedir. Yani, üstkurmacanın bilinen en küçük paydası, eşzamanlı bir kurmaca yaratmak ve bu kurmacanın yaratılışı hakkında açıklama yapmaktır. Bu iki süreç, yaratma ve eleştiri farkını ortadan kaldıran ve bunları "yorumlama" ve "yapıbozum" kavramlarının içinde birleştiren biçimsel bir gerilimle birbirlerine tutunmuşlardır (akt. Türker, 2009: 42).

Metnin kurgusallığını açık etmek isteyen yazar bunu çeşitli yöntemler vasıtasıyla yapar (Koçakoğlu, 2012: 107-110). Bunlar; metnin yazılış öyküsünün yine metinde anlatılması, içerikte yazma eylemine ve metne yönelik sözcük oyunları, anlatıcının

metin içinde konuşması yoluyla okur ya da kahramanlarla girilen dialoglar, roman kişilerinin fiktif birer unsur olduklarının bilincinde olmaları, yazma/kurgu eyleminin yaşama paralel görülmesi gibi teknikleri içerir:

Yazar bunu bazen kendi ismini kullanarak, bazen de ismindeki harflerin yerlerini değiştirerek elde ettiği karakter isimleriyle yapar. Birinci ve üçüncü tekil şahıs anlatımı bir arada kullanır. Amacı anlatıcının otoritesini sarsmak ve ben-anlatıcının alaycı sesiyle gerçek ve kurmaca arasındaki ontolojik sınırları zorlamak, metni yabancılaştırmak, okura okuduğunun sadece bir 'yazı' olduğunu vurgulamaktır (Saraçoğlu, 2005: 117).

Kurgusal dünyayla gerçeklik arasında üstkurmaca vasıtasıyla gerçekleştirilen muğlaklık ve mesafe metni yazar ile okuyucu arasında bir oyuna dönüştürür: "Yazar, süreç içerisinde okurla öz-bilinçle oyunlar oynayarak anlatının kurgusal statüsüne dikkat çekmek için çeşitli şekillerde anlatıyı bozmayı tercih edebilir. Yapıtın bir anlatı inşasından oluştuğunu kavramamız konusunda ısrar eden yazarla birlikte yazma eyleminin kendisi ön plana çıkarılır" (Sım, 2006: 393). Üstkurmacanın metindeki işlevi metni hayal-gerçek, somut-soyut gibi zıtlıkları içeren özerk bir alan olarak meydana getirmede kendisini gösterir. Üstkurmaca, bu açıdan oyunun kendisini zaman ve mekandan soyutlaması gibi romanın da kendi sınırlarını çizmesine yardımcı olur. Romanın tıpkı oyunun sahip olduğu belirsizliği bünyesinde barındıran özgül bir varlık alanının kapılarını aralamasını sağlar. Buna ek olarak Caillois'in oyunlarda baş dönmesi/tübürlans şeklinde ifade ettiği "ılınx" hissinin okurda oluşmasına yardım eder:

Postmodern anlatıda gerçek ile kurmacanın iç içe, geçirgen bir yapı içinde sunulduğu bilinmektedir. Gerçeklik düzleminde sergilenen bir olay ya da kişinin serüveni metinde kurmaca düzlemine kayabilir. Gerçek olay ya da figür birden bire rüyaya, bir hayale, bir fantaziye ya da bir masala dönüşebilir veya anlatı içinde buharlaşabilir. Bu bağlamda gerçeklik ile kurmaca birbirine karşıt, birbirini iten veya birbiriyle çekişen kavramlar değil, birbirlerinin içinde eriyerek hoş bir duygu ve etki bırakan kavramlardır (Işıksalan, 2007: 447).

Murat Gürsoy da 602. *Gece* isimli romanında metakurmacaya ayna metaforuyla metni okur-yazar arasında bir oyuna dönüştüren temsil kabiliyeti açısından temas eder. Metnin oyunlaşarak okura verdiği "sonsuzluk hissinden" bahseder:

Metakurmaca metnin kendini kendine ayna kılmasıdır. Bu aynaya metnin içinden baktığımızda, kurmacayı anlamaya başladığımızı, onun sırlarına vakıf olduğumuzu sanırız. Ama her ayna gibi yansıtıcı yüzeyin arkasında türlü sırlar bulunur. O açıdan baktığımızda bunun bir oyun olduğunu anlarız. Sonuç olarak bu bir yüzeyleri çoğaltma oyunudur, elbette bir sonsuzluk hissi verir yazana da okuyana da (Gülsoy, 2009: 80-81).

Tehlikeli Oyunlar, kurmaca ve gerçeklik arasındaki çizginin sürekli yer değiştirdiği çokkatmanlı yapısıyla üstkurmaca üzerine kurulu bir romandır. Romanda reel gerçekliği temsil eden Hikmet'in hayatı, Hikmet ve roman kişilerinin oluşturduğu öykü ve oyunlarla dilden müteşekkil kurmaca düzlem ve Hikmet'in iç konuşmaları-psikolojisini aktaran bölümler olmak üzere üç anlatı katmanı vardır. Kurgu gecekonduya yerleşip kendisini oyunlara veren Hikmet etrafında derinleşir: "Ben de hayalimde yarattıklarımla bir roman kahramanı olmak istiyordum albayım. Gecekonduya da bu nedenle geldim. Kimsenin eşine raslamadığı bir olay yaratacaktım. Yaratıcı, kahramanlarıyla birlikte yaşayacaktı. Bütün gecekondular halkının daracık

sokaklara birikeceğini sandım beni görmek için. Demek bütün romanlar ekmek parası için yazılıyor albayım" (TO, s.329-330).

Anlatıcı birbiri içine karışan bu eklettik düzende üstkurmaca tekniğini kullanırken gerçek ve hayal sürekli yer değiştirir. Böylece yaşamın kendisi bizzat oyuna/oynamaya roman ise bir oyun alanına dönüşür:

Ülkemiz büyük bir oyun yeridir. Her sabah uyanınca, biraz isteksiz de olsak, hepimiz sahnenin bir yerinde, bizi çevreleyen büyük ve uzak dünyanın sevimli bir benzerini kurmak için toplanırız. Küçük topluluklar olarak, birbirimizden bağımsız davranarak ve birbirimizi seyrederek günlük oyunlarımıza başlarız. Ben, Hikmet VI, zamanında-yani Hikmet I olduğum sıralarda- bu oyunu ciddiye almış ve bütün oyunları heyecanla seyretmişim. Sonunda, kendi oyunumu, bütün bu oyunların dışında ve gerçek olarak yaşamaya karar verdim (TO, s. 348).

Anlatıcının bahsettiği oyun, metin yoluyla ve metin sınırlarında oynanmaktadır artık. Hikmet'in ağzıyla sorunlaştıran mesele metnin de esas problemidir: "Gerçeği iyi oynanan bir oyun haline dönüştürebilmek" (TO, s.409). Buradan hareketle Yıldız Ecevit, anlatının kendisinde ısrarla vurgu yaptığı oyun kavramı ele alarak oyunun metindeki üstkurmancanın ana taşıyıcısı olduğunun altını çizer:

Oyun, kurmaca ve gerçek kavramlarının kaygan bir zeminde yer değiştirdikleri bu üstkurmaca metinde, roman kişilerinin yazma edimleri oyunla bütünleştirilir. Onlar oyun yazarlar/kurgularlar/düşlerler. Oyun, romandaki en geniş anlam oylumuna sahip imgedir. Atay, yaşam oyunundan kumar oyununa, futbol oyunundan sözcük oyununa, çocuk oyunundan klişe davranış oyunlarına uzanan geniş bir yelpazede oyun kavramıyla oynar metinde (Ecevit, 2014: 105).

Oynayan/yazan roman kişileri metnin somut gerçekliğin ötesinde, bir düş perdesinde konumlandığını- yani- üstkurmacyı çeşitli dil ve kurgu oyunları ile açık ederler. Bu oyunların başında yazma edimi yer alır. Hikmet, Albay, Sevgi, Nursel Hanım, Hidayet, Selim Bey, Kütüphane Faresi gibi roman kişilerinin hepsi - oyun/anı/günlük/çeviri hangi biçimiyle olursa olsun- kalemin dünyasıyla içli dışlıdır. Metnin içinde roman kişilerinin yazdıkları metinler/oyunlar esasında ana metni/romanı yani büyük oyunu da açıklar ve ele verir. Yıldız Ecevit, romanda edebiyat konusundaki kuramsal düşüncelerin eserin üstkurmaca dokusunu belli eden "ilginç kullanımlarından biri olduğunun" altını çizer. Gecekondu'ya "yazmak" için çekilen roman kahramanlarına dikkat çekerek Albay'ın işlevini yazma edimine yardımcı olmak bir çeşit "esin periliği" olarak görür (Ecevit, 2009: 366). Bu nedenle roman kişilerinin konuşmaları "nasıl yazılır" sorusunun ve metnin kurgusalılığının açık göstergesi haline dönüşür. Söz gelimi Hikmet'in yazacakları oyuna dair Albay'la yaptığı konuşma yalnızca Hikmet'i ve onun oyununu izah etmekle kalmaz aynı zamanda meta anlatı evreninde *Tehlikeli Oyunlar*'ın manifestosunu da ortaya koyar:

"Yeter Hikmet! Oyunumuza dönelim." Hikmet'in gözleri parladı:"Dönelim, albayım. Oyunumuzu kanımızla yazalım. İstirabımızı sanatımıza gömelim. Sanat bizim için ekmek parası değil, sanat bizim için bir ustalık meselesi değil, sanat bizim için... sanat bizim için nedir albayım?" "Eğer yazabilirsek iyi bir oyun," diye homurdandı Emekli Albay Hüsamettin Tambay /....Uzatma Hikmet, denir ona gerçek hayatta. Oyunda ise denmez. Oyunda, tiyatronun kurallarına uygun olan güzel sözler söylenir. Bütün tanımlar parantez içinde verilir. Kimse o sözleri söylemez sahnede. Hikmet'in soldan

girdiği görülür sadece. Sahnede, hayattaki gibi öyle aptalca gülümsemek olmaz. İnsan evindeki gibi de olmaz orada, evindeki biçimde canı sıkılmaz. Bazen seyirciyle konuşur oyuncu; ama herkes bilir onun gerçekten konuşmadığını: Can sıkıcı karşılıklar vermezler ona. Oyun yazarının canı konuşmak istemiştir o sırada. Herkes bunu anlar onu hoşgörür. Hayata dayanamayan her insan gibi yapılır oyunda: Mış gibi yapılır (TO, s.262).

Yine üstkurmaca tekniğine uygun olarak roman kişilerinin kurmacalığı kişilerin dialogları ve anlatıcının açıklamaları vasıtasıyla okura sezdirilir. Hikmet'in kurduğu dünya ve tanıdıkları/yakınları "yazmaya çalıştığı roman kahramanları gibi gün ışığında yok olmaya"(TO, s.295) mahkumdur. Hikmet'in "içimde taşıyorum sizi" "siz benim dışımda yoksunuz" (TO, s.407) dediği hayali bir kişi olan Albay "her sözüyle gerçek varlığını gittikçe kaybetmekte ve saydamlaşmaktadır" (TO, 2010: 296). Hikmet'in şüpheli ölümünün hemen ardından romanın sonunda konuşan genç çift ise bütün anlatılanların/metnin "sonunda çocuğun öldüğü karışık bir film"(TO, s.474) olduğu imasında bulunur. Roman kişileri kelimelerden müteşekkil fiktif unsurlardır yalnızca (Ecevit, 2014: 108).

Kara Kitap hikaye ve hayatın iç içe geçtiği, anlatılanların hikaye mi hayat mı olduğu karmaşasını (KK, s.48) ustalıkla kurgulayan üstkurmaya yaslanan bir metindir. Anlattığı hikayeden ziyade "hikaye anlatma sanatı" üzerinde duran bir romandır (Moran, 2009: 98). Üstkurmancanın temel yapılarından "kurmaca içinde kurmaca" Galip-Celal Salik ilişkisi kanalıyla metin içinde anlatılan hikayeler ve gazete yazıları gibi unsurlar vasıtasıyla anlatı katmanları oluşturur:

...kendisi bir kurmaca yapıt olan *Kara Kitap*, anlatının dokusuna ikinci bir kurguyu, köşe yazılarını yerleştirerek bu ilişkiyi daha karmaşık bir hale getirir; buradaki karmaşıklık bir öykünün anlatılmasından kaynaklanmaktadır. Karmaşıklık *Kara Kitap*'ta kurmaca metinler olarak sunulan köşe yazılarından, gerçek yaşam olarak sunulan Galip'in yaşamına yapılan göndermeler, Galip'in yaşamından bu yazılara aktarılan yansımalarıdır, kısacası köşe yazıları ile Galip'in yaşadığı deneyimlerin bir noktadan sonra bir kâğıdın iki yüzü gibi, birbirinden ayrılması olanaksız iki gerçekliğe dönüşmesidir (Atakay, 2013: 46).

Roman, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı -asıl metin- , asıl metnin içinde Galip'in anlattığı hikaye ve Galip'in kendi hikayelerinin içinde anlattığı bağımsız öyküler olmak üzere birbiri içine gömülü üçlü sarmal yapıdan oluşur: "Belleklerimiz bahçeleri gibi bu aşk hikâyelerinin birbirlerine nasıl açıldığını ve bütün kapıları birbirlerine açılarak sonsuz bir hikâyeler dizisi oluşturduğunu, ben elbiseci dükkânına gitmemizden, Çocuk Haftası okumamızdan ve zeytin ezmesi kavanozuna bakmamızdan yıllar sonra keşfettiğimde, sen evimizden kaçmış, ben de kendimi hikâyelere ve kendi hikâyeme vermişim" (KK, s.355).

Romanda üstkurmaca en açık şekilde Galip'in Celal yerine yazdığı "Kahramanı Benmişim" adlı köşe yazısında okura seslenmesiyle ortaya konur. Anlatıcının romanın hikayenin ortasına "okuyucuların fark edeceği gibi" (KK, s.441) girerek sesini duyurduğu bu iç metin okura muhatabının kurmaca kişiliğini duyurur:

Okuyucu, ey okuyucu, baştan beri anlatıcıyla kahramanları, köşe yazılarıyla, olayların anlatıldığı sayfaları pek de başarılı olamadan da olsa, titizlikle birbirinden ayırmaya çalıştığım kitabımın bu noktasında, yani senin de belki fark ettiğin onca iyi niyetli çabadan sonra, izin ver de şu satırları dizgiciye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim. Hani kimi kitaplarda sayfalar vardır, yazarın hüneri yüzünden değil de, 'sanki kendiliğinden' kurulmuş

hikâyenin 'sanki kendiliğinden' akışı yüzünden içimize öyle bir işlerler ki, bir türlü unutamayız onları. O sayfalar, aklımızda, kalbimizde -ne dersiniz deyin işte- meslek erbabı yazarın kalemiyle harikalar yarattığı sayfalar olarak değil, kendi hayatımızda kimi cennet saatleri gibi, kimi cehennem satırları gibi, her ikisi gibi ve daha çok her ikisi dışında, yıllarca hatırlayacağımız dokunaklı, içler acısı ve göz yaşartıcı bir anı gibi içimizde kalır (KK, s. 424-425).

Bu ilan yine roman kişilerinin kendilerinin kurmaca bir karakter olduğunun farkında olmaları biçimiyle de romanda dile getirilir: "Okuduğun kitaptaki becerikli ve kederli kahraman bendim" (KK, s.325) diyen roman kahramanı yazı evrenindeki varlığını ortaya koyar. Harflerin çizgilerinde yaşayan roman kişileri varoluşlarına uygun şekilde yazı ve hikayelerle anlam arar ve bulurlar. Galip Belkıs'a (KK, s.209) ve Celal'i görmek için Milliyet gazetesine gittiği zaman Neşati ve magazin yazarına (KK, s.103) çeşitli vesilelerle hikayeler anlatır. Rüya ve Galip polisiye romanlar üzerine düşünürler (KK, s.108). Zira *Kara Kitap*'ta yazının kendisi yaşam olarak algılanmaktadır. "Bu alem bir kitaptır, hayat şehrin yeni sayfaları içinde okunan işaret ve yüzlerle dolu bir hikâyedir" (KK, s.164). Bu yazı/kurgu vurgusu anlatıda roman ve edebiyata dair meselelerin tartışılması ve romanın yazım sürecine dair açıklamalarla derinleştirilir. Özellikle "Üç Silahşörler" isimli bölümde tahkiye ve edebi esere yaklaşıma dair bilgilere yer verilir:

Eşekle sevişirken ölen kadının hikâyesini Mevlana "Mesnevi'sinin beşinci cildine kıssası için mi almıştı, hissesi için mi?" Bu soruyu kibarca, dikkatlice tartışırken gözleri bana da kaydığı, beyaz kaşları bana soru işaretleri yolladığı için, ben de düşüncemi söyledim: Hikâye oraya, bütün hikâyeler gibi kendisi için konmuş, ama hissenin tül perdesiyle örtülmek istenmişti. Dün cenazesine gittiğim sordu: "Oğlum siz yazılarınızı ahlâkı için mi kaleme alıyorsunuz, eğlencesi için mi?" Her konuda kesin bir düşüncem olduğunu kanıtlamak için, aklıma ilk gelen cevaba sarıldım: "Eğlencesi için efendim." dedim (KK, s.89-90).

Anlatıda dile getirilen görüşlerden bazıları *Kara Kitap*'ın/Orhan Pamuk'un kendi retoriğine aykırı yazınsallığa yaptığı eleştirileri bazıları ise -Celal'in köşe yazarlığını açıklarkenki estetik prensibini ortaya koyan başka yazarlardan/birikimlerden etkilenme anlayışı/eklektizm düşüncesi gibi (KK, s.254)- *Kara Kitap*'ın kurgusal zemini ve okuma algoritlerini aydınlatma işlevini içerir.

Benim Adım Kırmızı, üstkurmacayı kurgu düzeni ve içerik boyutunda çeşitli tekniklerle açık eden bir metindir. Roman öncelikle "arma içinde arma" da denilen iç içe eklenen öykü düzlemleriyle fiktif yapısını işaret eder. Anlatı; birinci çerçevede asıl metin olan Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı", ikinci çerçevede Şeküre'nin anlattığı hikaye ve son olarak romanda değişik anlatıcılarca anlatılan öykü adacıklarını içermek üzere üç boyutlu bir sarmal düzen üzerine konumlanır. Romanın sonunda Şeküre anlatıların bir öykü olduğunu açık ederek "belki yazar" düşüncesiyle oğlu Orhan'a anlattığını belirtir:

Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a. Hasan'ın ve Kara'nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarf Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket'i kötü ve beni olduğundan güzel ve edepsiz

anlatmışsa sakın inanmayın Orhan'a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvırmayacağı yalan yoktur (BAK, s.500-501).

Bu uyarı okura Şeküre'nin anlattığı hikayenin aslında oğlu Orhan (Orhan Pamuk iması) tarafından yazıldığını göstererek ana metin olan *Benim Adım Kırmızı*'nin yaratılış öyküsünü ve kurmacalığını ilan eder. *Benim Adım Kırmızı* kurmaca oyunuyla metnin alt katmanındaki padişahın resimletmek istediği kitabın kendisi olur. Yıldız Ecevit bu durumu şu şekilde izah eder: "...Enişte, roman kişisi Kara'ya, resimlere öykü bulma görevi verir. Romanın, Enişte'nin minyatürlerdeki figürlerle örtüşen roman kişileri - atlar/ köpekler/ ağaçlar ve metnin minyatür bir tabloyu andıran yapısı, bu görevi Orhan Pamuk'un üstlendiğini ve "Benim Adım Minyatür" anlamını çağrıştıran *'Benim Adım Kırmızı'* başlıklı bir roman yazdığı düşüncesini akla getiriyor" (Ecevit, 2014: 145). Kurmacanın açık edilmesi en dış düzlemdeki "*Benim Adım Kırmızı*" ile sınırlı kalmaz. Şeküre, okurla konuşarak kendi hikayesini de gerçeklikten ayırır; öyküsünün anlatı dünyasındaki var oluşunun sık sık altınız çizer:

Tâ Timur zamanından kalma iki yüz yıllık kitaplarla, meraklı gâvurların altınları verip tâ memleketlerine götürdükleri ciltler aklıma gelince ürperirim. Belki de benim şu hikâyemi öyle tâ uzaklardan biri, bir gün dinleyecektir. Kitaplara geçme isteği bu değil mi, bütün padişahlar, vezirler, kendilerini anlatan, kendilerine adanmış kitapları yazanlara keseler dolusu altını bu ürperti için vermiyorlar mı? Bu ürpertiyi içimde duyduğumda, ben de, tıpkı bir gözü kitabın içindeki hayata, bir gözü dekitabın dışına bakan o güzel kadınlar gibi, beni kimbilir tâ hangi yerden ve zamandan seyretmekte olan sizlerle de konuşmak isterim. Ben güzelim, akıllıyım ve beni seyrediyor olmanız da hoşuma gidiyor. Arada bir iki yalan söylesem de, bu benim hakkımda yanlış bir fikir edinmeyeziniz diyedir (BAK, s.57).

Şeküre'nin anlatı düzlemi incelendiğindeyse matruşka bebeklerini andıran birbiri içinde(n) doğan diğer öykülerin kurguyu derinleştirdiği görülür. Bu anlatılar Şeküre'nin hikayelerinde yer alan kahramanların anlattığı hikayeler (Zarif Efendi, Kara, Katil gibi) ve Meddah'ın hikayelerden oluşur. Roman bu haliyle her bir alt öykünün müstakil bir biçimde okunmasına olanak taşıyan bir kurmaca yumağına dönüşür: "Romanın bölümleri, tek tek bir minyatür figürleri olarak ele alınabileceği gibi; kendi içinde bütünlüğü olan birer meddah öyküsü olarak da düşünülebilir" (Ecevit, 2014: 147). Meddah'ın nakkaşlara resimlerle ilgili olarak anlattığı hikayeler yine "anlatı içinde anlatı" tekniğiyle üstkurmaca tekniğini belirginleştirir:

İçerisi kalabalık ve sıcaktı. Tebriz'de, Acem şehirlerinde pek çok benzerlerini gördüğüm ve orada meddah değil de perdedar denen hikâyeci arkada ocağın yanında bir yükseltiye yerleşmiş, tek bir resim, kaba kâğıda aceleyle, ama hünerle yapılmış bir köpek resmi açıp asmış, arada bir resimdeki köpeği işaret ede ede hikâyesini o köpeğin ağzından anlatıyordu (BAK, s.17).

Roman karakterlerinin kurmaca olduklarının bilincinde olmaları metnin üstkurmaca olduğunu okura hatırlatan bir yöntemdir. Benim Adım Kırmızı'da kurmacalık bilinci Katil karakteriyle kendisini gösterir. Katil, kendisini okunan metinden izleyen gözlerin olduğunu; yani okuru bilir ve onunla konuşur. Böylece kağıttan varlığının farkındalığını dışa vurur: "Kendi kendime düşünürken bile sizin beni izlemekte olduğunuzun farkındayım aslında. Hayatımın beni ele verecek teferruatını, öfkelerimi düşüncesizce aklımdan geçiremem...Varsa bir üslubum ve kişiliğim, yalnız nakışında değil, benim cinayetimde ve kelimelerimde de gizlidir. Bulun bakalım benim kim olduğumu kelimelerimin renginden" (BAK, s.124). Yine Üstat Osman'ın Kara ile

minyatürler üzerine yaptığı konuşma bahsettiğimiz bilince örnek teşkil eder. Konuşmada minyatürler izah edilirken “minyatürlerdeki figürlerin bir resim içinde bulunduklarından haberdar olmaları” meselesine değinilir. Minyatürle kurguda organik bağ kurulan romanda ise kişiler içlerinde oldukları hikayenin şuurundadırlar (Karadeniz, 2014: 181). Fethi Demir, bu bağlantıya vurgu yaparak romandaki üstkurmacanın minyatür sanatıyla olan ilişkisini şu şekilde açıklar:

...romanda minyatür sanatının başyapıtı olarak alınabilecek bir dizi resmi kendine temel metin olarak kabul edip içselleştirmeyi amaçlayan bir kurmaca işleyiş var. Romandaki bu kurmaca işleyiş, Pamuk'un sıkça kullandığı yansıtma kuramıyla romanın her yerine sirayet eder. Örneğin romanın odağındaki kişi olan Kara'nın esas işlevi Enişte Efendi'nin kitabındaki minyatürlerin hikâyesini yazmak ve bir bakıma minyatürleri üstkurmaca bir düzlemde yazıya dönüştürmektir. Enişte Efendi, bu durumu o kadar önemser ki, Kara'yı psikolojik olarak yazı yazmaya hazırlamak için korkutur; çünkü korkunun Kara'dan yazmasını istediği yazıya en uygun ruh hali olacağını düşünür.... Kara'nın bu konumu, nakkaşların çizdiği figürleri konuşturan Meddah'ın; daha makro bir düzeyde ise minyatürleri yazıya dönüştüren yazarın yaptığı işin bir yansımasıdır (Demir, 2011: 536).

Gölgesizler romanı okuru şaşırtan kurgu tekniği ve üstkurmaca vasıtasıyla kurulan anlatı çerçeveleriyle dikkat çeken bir metindir (Ayık, 2010: 67). Romanda olaylar Alâattin Karaca'nın paralel evrenler tanımıyla ifadesini bulan kent ve köy olmak üzere iki ana çerçeve üzerinde gidip gelir. Üstkurmacayı anlamak adına bu paralel yapıları ve tahkiyenin plot düzenine göz atmak yerinde olacaktır:

Kentteki vaka zincirinden başlayalım. Bu öykü, kuşluk vaktinde, kentte, bir berber dükkânında başlar. Dükkânda, berber, çırağı, tıraş olan bir müşteri, yazar olduğu anlaşılan bir başka müşteri, elinde kara tespih çeken üçüncü müşteri ve keçi sakallı bir diğer müşteri vardır. Toplam altı kişi. Öyküyü, konuşmalarından roman yazarı olduğu anlaşılan bir kahraman anlatır. Aslında bu zincirde olay halkası fazla değildir. Ama kısaca sıralarsak, birinci zincirdeki olay halkaları şunlardır: Köyde yıllar önce kaybolan Cıngıl Nuri'nin (berber dükkânındaki keçi sakallı müşteri) burada (kentteki berber dükkânında) ortaya çıkması, berber çırağının ve ardından berberin kayboluşu, koltukta uyuyakalan müşterinin (postacı) dükkândan gidişi, anlatıcının dükkânda tek başına kalması, akşam karanlığında Güvercin'in babası ve Reşit'in berbere uğraması, gecenin ilerleyen saatlerinde anlatıcının dükkânı terk edip bir sabahçı kahvesine gitmesi ve çay içtikten sonra çıkarak berber dükkânını araması, ancak bulamayıp sabaha karşı evine asıl benine dönmesi...Son sahne; odasında, yüzü tıraş sabunu köpükleriyle asıl ben (Hasan Ali Toptaş denebilir) ve elinde tıraş bıçağıyla marketten dönen oğul(tıpkı berber çırağı gibi), gazetede bir ayının kız kaçırdığına ilişkin bir haber!..İşte birinci zincirin olay halkaları kısaca bunlar. Kuşluk vakti berber dükkânında başlayıp, ertesi sabah yazarın evinde noktalanan bir öykü (Karaca, 2011: 549).

Metindeki zikredilen bu sarmal yapı üç boyutlu bir anlatı çizgisi oluşturur. En tepede yer alan (*Gölgesizler* metninin yazarı) hakim anlatıcı/yazar metin içinde kendi varlığını açıklar ve aynı zamanda olay örgüsünü anlatacak olan berberdeki yazarı/anlatıcıyı kendisinden yabancılaşmak suretiyle belirginleştirir. Roman bize

evinin penceresinden bakan yazarın berber dükkanına baktığında gördüğü-ve zihninde yarattığı- öteki(lik) bilinci olan anlatıcı tarafından aktarılmaktadır:

Gördüğüm müşterilerin tuhaf davranışlarına, jilet almaya giden çırağın ortadan kayboluşuna ve berberin hâlâ dönmeyişine bakılırsa, olup bitenler bir rastlantı değildi; bütün bunların, caddenin geçmişiyle bir ilgisi vardı. Belki ben, kayıp bir kentten getirilen o caddedeki berber dükkânında, büyük bir anımsayışın parçalarına tanık olmuştum yalnızca; çırağın hareketlerini izler, berberle konuşur, yüzü sabunlu adamın düşünüyüşünü tartışır ya da aynanın üstündeki güvercin resimlerine bakarken hiç farkında olmadan o parçaların arasında dolanıp durmuştum. Dükkândan çıkan herkesin kayboluşuna da boş yere şaşırılmışım tabii, dönüp gelmelerini boş yere bekleyip boş yere meraklanmışım. Ola ki cadde, anımsayış anlarında burada değildi, ya da olup bitenlerin hepsi berber dükkânıyla birlikte bir anımsayış anıydı da, ona dalıp çıkmışım ben (G, s.190-191).

Romanın son bölümünde ise metnin hakim yazarı (Hasan Ali Toptaş) köydeki öykülerin reel hayatta jilet almaya giden oğlunun gazetede okuduğu "bir kızı ayı kaçırmış" (G, s.232) şeklinde okuduğu haber üzerine kurgulanması imasıyla fiktif düzeni ortaya koymuş olur. Ana hatlarıyla tarif etmek gerekirse romanda köyde meydana gelen olaylar kentte berberde oturan yazarın zihninde romanla eş zamanlı, berberdeki yazar ve dolayısıyla anlattıkları *Gölgesizler*'i kuran evinde oturan üst anlatıcının tasavvurunda inşa edilmektedir. Bu sıkı ve katmanlı doku metni adeta bir oyuna/yumağa dönüştürür. "Yeni bir oyun başlıyordur" zira "kanlı bir oyun" (G, s.6). Berberdeki müşteri olan yazar bir roman yazdığından bahseder. Anlatıcı üstkurmacaya has bir özellikle anlatıcı romanın yazılış sürecini okura açar ve metnin oyun karakterini vurgular: "romanın az bir hacme sahip olan birinci bölümünde "oyun" kelimesi yedi kez tekrarlanır. Giriş bölümünde olduğu gibi eserinde tümünde "oyun" kavramının bu denli vurgulanması, okuyucunun anlatıların kurgu olduğuna dair algısını sürekli ayakta tutar" (Tekin, 2011: 71). Anlatının içinde sık sık kurmacalığa vurgu vardır: "...karmakarışık bir yüzle henüz adını koymadığım o romanı tasarlıyordum. Uzaklardaydım yani, sözcükler ya da sayfalarca uzaklardaydım" (G, s.95).

Yok olma estetiğiyle temellenen metinde kurmacayı aşık eden önemli işaretlerden birisi de roman kişilerinin yazın ürünü olduklarının belirtilmesidir. Anlatıcı/yazar roman kişilerinin "kendi içinde" olduğunu dile getirerek bu durumu ortaya koyar:

... henüz nereye kaybolduğu anlaşılamayan Güvercin'den aklını yitirerek karın neden yağdığını sorup duran Cennet'in oğluna, bekçiye, Rıza'ya, hangi kızın saçına okuyup üflediğini bilmeyen imama, hâlâ ilçeden dönmeyen muhtara, hatta yıllar önce nereye gidip yıllar sonra nereden geldiği bir türlü çözülemeyen Cingil Nuri'den eviyle muhtarlık arasında iskelet gibi dolaşıp duran Reşit'e, tenindeki yangınla samanlığı ateşe veren Hacer'e ve atın ayakları altında ezilen Ramazan'a kadar herkes içimdeydi. Bir anlamda bu, benim de onların içinde olmam demekti aslında; ola ki, Reşit'in bir tutam saç istediği o kızdım şimdi; adım Gülbeden'di (G, s.142).

Anlatıcı gölgesi olmayan bu roman kişilerinin çoğuna isim bile vermez. Var olmadıkları için temsil edebilecekleri bir isimleri yoktur. Onlar; "Cennet'in oğlu, berber, muhtar" şeklinde anılırlar. Oyunun bir parçasıdır. Çünkü, "yaşanılanlar bir oyundur, insan ne yapsa bir oyunun içindedir" (G, s.59). Bu oyun/metin ve oyunun kahramanı olan kişiler yalnızca anlatıcının oyununun birer yansımasıdır. Oyun dışı gerçekliğin dışında oldukları için nesnel ölçütlerden -zaman/meکان kaydından- uzaktadırlar.

Örneğin; kentteki berber bir anda köyde belirir (G, s.128). Kentteki berberin jilet almaya giden çırağı köyde görülür. Yine uzun yıllar kayıp olan Cıngıl Nuri bu iki mekan arasında mekik dokuyabilmektedir. Sebep-sonuç zinciriyle izah edilemeyen olağanüstülüklerle bezeli olay örgüsü de okuru uyaran; okura okuduklarının bir yazar tasavvuru olduğu hissini diri tutan üstkurmaca tekniğiyle uyum halindedir.

Uykuların Doğusu, üstkurmaca tekniği üzerine kurulu bir romandır. Roman, kendi var olma sürecini okura açmasıyla “hayal ürünü” olduğuna duyurur. Metinde iç içe geçen öykü katmanları birbirinden bağımsız yapı göstererek dairesel bir görünüm çizer. Bu öykü düzlemlerinin en dış katmanını romanın baş kahramanı olan anlatıcı yazarın/ Hasan(ım) Ali’nin; Dayı’sının öyküsünü yazmak üzere masaya oturması oluşturur. Romanın ana izleği henüz metnin girişinde belirtilen Dayı’nın hikayesinin yazılma sürecidir: “bir gölge gibi, masaya doğru yürüdüm. Doğrusunu istersen, içimdeki hikâyenin hangi cümleyle başlayacağını bilemiyordum o sırada. Sendeleye sendeleye, rutubet kokularının arasından geçip masanın başına oturduğumda da bilemedim zaten” (UD, s.7). Ortada bir yazar, anlatılması gereken bir öykü vardır ancak yazar nereden başlayacağını bilemez. Zihni adeta bir uyku haliyle oradan oraya savrulur. Yazmasını arzuladığı öykü yerine aklına bambaşka öyküler/kahramanlar gelir. Dayı’nın hikayesi sürekli askıya alınıp, ertelenmektedir. Anlatıcı yazar birtakım imge ve çağrışımlar yoluyla esas öykünün dışında başka anlatılara sıçrama yapar. Hangi öyküyü anlattığı konusunda tereddüttedir: “Hiç mi hiç emin değilim. Hatta doğrusunu söylemek gerekirse, asıl hikâyeyi çoktan bırakmışım da, bana asıl hikâye suretinde görünen başka bir şeyi yazıyormuşum hissine kapılıyorum kimi zaman” (UD, s.138). Önce, yağmur ve sel motifiyle Radyoevinde çalışan mutsuz bir adamın(anlatıcı yazarın dedesinin) öyküsünü anlatır (UD, s.11). Daha sonra Radyoevinde Çalışan Adam’ı çocuklar karşısında düştüğü zor durumdan kurtaran “Ata Yedigari” diyarının zorbası Haziran Sopalı Adam’ın hikayesi aktarılır (UD, s.62). Anlatının ortasında bu kez Radyoevinde Çalışan Adam elinde mızıkayla yeniden belirir. Romanın ilerleyen kısmında birbirlerine gevşek bir motif ağıyla (mızık-a-sel) bağlanan Cebrail Dede’nin, Badem Bıyıklı Adam’ın hikayeleri anlatılır. Romanın on sekizinci bölümde bu kez yazar anlatıcının Dayı’sı ile geçmişte yaptığı sohbetlerden bahsedilir. Nihayet metnin sonunda Dayı’nın öyküsü anlatılacaktır ancak okuru bir sürpriz bekler. Roman baştan ilan ettiği Dayı’nın öyküsünün anlatılacağı hikayesine başladığı anda biter: “Bir gölge gibi, kendi ağırlığını bile hissedemeden oturdum. Sonra, dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek” (UD, s.242). Böylece metin aslında ilk ve son cümleler arasında bir anda parlayıp sönmüş olur. Roman kendi yazılma/yazılamama öyküsünü okura anlatarak kendisini kurmaca oluşuna işaret eder. Hasan Ali Toptaş’ın *Uykuların Doğusu*’nu yazma süreci üzerine söyledikleri romanın da anlatı içinde Hasan(ım) Ali ile ilk ve son cümle parantezinde vurguladığı yazma/yazılamama konusunu özetler niteliktedir:

Uykuların Doğusu’na başlarken kafamda sadece “İnsan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykudadır” düşüncesi vardı. Bu düşüncenin yanında da roman yazma arzusu vardı elbette. Ne var ki, her zamanki gibi ben yazacağım romanda neleri nasıl yazacağımı bilmiyordum. Pusulam yoktu açıkçası, haritam yoktu, planlarım, karakterlerim ve hikayelerim yoktu. Bütün bunları metin içinde metinle birlikte oluşturacağımı bildiğim için, o günlerde ben ilk cümleyi arıyordum sadece; masaya oturuyor, özene bezene yüzlerce cümle yazıyor ve bunların hiçbirini beğenmiyordum. Yazdığım her cümle kendi sınırının sonuna varınca tık diye bitiyordu çünkü, sonraki cümleyi doğuramıyordu. Ben de masadan kalkıp başka şeylerle uğraşıyor, aklım sıra ruhumu evin içinde biraz gezdiriyor, sonra heyecanla gelip masaya yeniden oturuyordum (Toptaş, 2008: 133).

Romanda üstkurmaca tekniğini vurgulayan unsurlar roman kişileri bağlamında belirir. Bu roman kişileri Haydar ve Dayı karakterleridir. Haydar fiktif/kurmaca bir roman kişisi olarak tasvir edilir. Anlatıcı yazarın yazma sürecinin tamamında onun yanındadır. Anlatıcı yazarın “yazma edimi” sırasında üstlendiği rolle üstkurmacyı belirginleştirir:

Yazar anlatıcının bir “ben”i olarak düşünebileceğimiz Haydar, anlatıdaki “romancının kafasında ürettiği” hayali bir kahramandır. Haydar, odasında hikâye yazmakta olan yazar anlatıcının yanına gelip ona yazdıklarıyla ilgili çeşitli sorular sorar. Bu kahraman, Dayı’sının yazar anlatıcıya hikâyeler hakkında söylediklerini temsil eder. Onlar arasındaki konuşmaları aklında tutmuş olan Haydar, yazar anlatıcıya yazma süreci esnasında bunları hatırlatır. Bu kahraman, yazar anlatıcıyla birlikte anlatıda bir üstkurmaca düzleminin oluşumunu sağlar (Tekin, 2011: 292).

Dayı karakteri anlatıcı yazarla hikaye bağlamında konuşmalar yapar. Bu durum üstkurmacanın karakteristik özelliği olan kurmaca içinde yazın sanatından bahsedilmesi hususuna örnek teşkil eder. Bunun yanında *Uykuların Doğusu*’nda romanının yaslandığı estetik prensipler ve romanın yorumu konusunda da okura ipucu verir:

Sonra elini dünyanın üzerinde gezdirircesine, geniş bir şekilde sallayarak, bu sefer de hikâyeyi bir ovaya benzetmişti dayım ve bir ovada neler bulunabilecekse hiç düşünmeden hepsini tek tek saymıştı. Ağaçları, gölgeleri, kengerleri, gelincikleri, otları, ekinleri, kuşları, böcekleri, titreşimleri ve çeşitli sesleriyle birlikte alıp bir ovayı sesinin içinde yeniden var etmişti bir bakıma. Ardından da, işte bu ova kendisini yazdırmaz Hasanım Ali, bakarsın, oradaki ağaçlardan biri bilinmeyen bir nedenle kuruyuverir de biz ağacı yazıyoruz diye tutar ovayı yazarız, demişti (UD, s.226).

Anlatıcı yazar olan Hasan Ali, Haydar ve Dayı ile yaptığı konuşmalar vasıtası ile yazma sürecini okura açtığı romanın postmodern yapısını da anlatının retorik temellerini satır aralarında okurla paylaşır. Böylece metnin sanat düzlemindeki varoluşunu ortaya koyar.

4. 1. 2. Metinlerarasılık: Metinler Evreninde Etkileşim

Gök kubbe altında söylenmemiş söz kalmadığı vehmine dayalı olarak ortaya çıkan orijinal/özgün olabilme sorunsalının başlangıcı modern öncesi dönemlere dek uzanmaktadır. Modern öncesi -klasik- anlayış yansıtmacı estetiğe dayalı şekilde eserin/söylemin "biricikliğine" atıfta bulunur. Postmodern yazara göre ise mutlak özgünlük yoktur ve bütün kalemler daha önce girilmiş kalelerin surlarında dolaşırlar. Eco ve Borges gibi postmodern edebiyatın önemli isimleri bu gerçeğe işaret ederler:

Ritmini ve saflığını edinmek için Ortaçağ kronik yazarlarını bir, bir daha okumaya koyuldum. Onlar benim adıma konuşacaklardı; bense kuşkularımdan arınmışım. Kuşkulardan arınmış ama metinlerarası yankılardan değil. Böylece, yazarların hep bildikleri şeyi yeniden keşfettim: Kitaplar her zaman başka kitaplardan söz ederler ve her öykü daha önce anlatılmış bir öyküyü anlatır (Eco, 1999: 575).

Özgünlük denen şeyin olanakdışı olduğunu düşünüyorum. Geçmiş belli belirsiz çeşitleyebilirsiniz ancak. Her yazar yeni bir tonlamaya, yeni bir nüansa sahip olabilir, ama hepsi bundan ibarettir. Belki her kuşak aynı şiiri yazıyor, aynı öyküyü yineliyor, ama küçük, benzeri olmayan bir tonlama bir ses farkı ile yazıyor ve yineliyor. Bu da yeterli (Borges, 1989: 16).

Postmodernizm "gerçeklik" algısında meydana gelen paradigma kırılmalarıyla "orijinal olma" düşüncesini tartışmaya açmıştır. Yıldız Ecevit bu hususa işaret ederek metinlerarasılıkla inşa edilen kurmaca gerçekliğe vurguda bulunur (Ecevit, 2008: 110). Metin artık postmodern bağlamda iç ya da dış hakikat rabitasından kopmuş, mimesis işlevinden ayrılmıştır. Öncüllerine gönderme yapmasının sebebi -örneğin Divan edebiyatındaki telmihler gibi- sadece onlardan söz etmek, orijinal yapıları tahrip edip onları bozmaktır (Bauman, 2000: 148). Metinlerarasılıkla yapılan Derrida'nın vurguladığı "deconstruction" yani yapı-bozumu hadisesidir. Bu süreç metinler vasıtasıyla zamansallık ve gerçeklikle oynanan bir oyundur. Oyuncu karakterdeki postmodern yazar kendisine bir oyun alanı açmak üzere tarihin, geçmişin, yerleşik zeminin altını onları ifade eden metinleri kullanarak oyar. Ortaya çıkan boşluk yerine ikame edilecek şey sadece metinselliğin kendisi olmuş hale gelir:

O, yansıtmacı romanın, hayatın bilinen yönlerini hayatın gösterdikleriyle anlatma tutumu yerine hayatın bilinen yönlerini hayatın göstermedikleriyle işlemenin peşindedir. Bu dolaylılık, bu mesafeli oluş, modernist metinlerarasılığı çoğunlukla motif, imge, yapı gibi estetik düzlemde uygulamasını sağlar. Artık farklı metinler kapsadıkları bilgi ya da içerik öğelerinden çok metin olma özelliği kazandıkları yönler bağlamında değerlendirilmektedir (Sazyek, 2002: 499).

İsmail Çetişli, metinlerarasılığı değişik üslup biçimlerinin birlikte kullanılması olarak görürken, postmodern düşüncenin bu tekniğe sığınmasını çeşitli boyutlarıyla anlatır:

Postmodern yazar eserini, birbirinden farklı metinleri, montaj ve kolaj yöntemleriyle bir araya getirerek oluşturur. Herhangi bir deneme, gazeteden alınmış bir haber, başka bir türden kırpılmış birkaç sayfa vb. şeylerle roman, adeta bir üslup adacıkları toplamı haline getirilir. Çoğulculuk anlayışı, bir edebi metnin diğerinden bağımsız olmadığı görüşü, kendinden önceki dönemlerin estetik değerlerini alaya alarak (parodi) yıkma arzusu, romanı üstkurmaca bir oyun olarak görme yaklaşımı, postmodernist yazarı montaj ve kolaj yöntemlerine sevk eden sebepler olarak sıralanabilir (Çetişli, 2004: 113).

Metinlerarasılık, özellikle 1960'larda Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes gibi eleştirmenlerin geliştirdikleri dil ve söylem üzerine yeni yaklaşımlarla temellenen "metin" anlayışının ürünü olarak postmodern düşüncedeki terminolojiye oturur:

Bugün biliyoruz ki bir metin tek bir 'teolojik' anlamı (Tanrı-yazar'ın mesajı) bildiren sözcükler dizisi olmaktan çok, hiç biri özgün olmayan sayısız yazının içinde çarpışıp birbirine karıştığı çok boyutlu bir alandır. Metin, sayısız kültür merkezlerinden yapılan alıntılarının oluşturduğu bir dokudur... Yazar, ancak hiçbir durumda özgün olmayan, her zaman daha öncesi olan bir tavrı taklit edebilir. Tek gücü yazıları karıştırmak, hiç birinin içinde

kalmayarak, yazıları birbiriyle karşı karşıya getirmektir (Güçbilmez, 2005: 157).

J. Kristeva kavramı "kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi" olarak tanımlar (Aktulum, 2000: 17). Bu yaklaşımda metin alıntılar mozaigi olarak inşa edilir (Aytaç, 1999: 136). Her söylem kendisinden önceki söylemlerin dönüşümü, sırtını yasladığı başka bir anlatının bozulmuş (onu içinde eriten) türevleşen bir başka formudur. Metinlerarasılık farklı form ve ifadeleri bir pota içinde barındırmasıyla Bakhtin'in yerinde tespitiyle tür sınırları yerine metinselliği gündeme getirir:

Bütün söz türleri bir yandan nesneye, yani konuşmanın konusuna, betimlediği duruma, dünyaya, bir yandan da dinleyene yönelik bir tutum içerir, bu iki tutum aracılığıyla tanımlanır. Edebi türler de hem yapıtlarda vücut bulabilecek dünya görüşleri, en geniş anlamıyla ideolojiler, hem de yapıtların okurlarına seslenme biçimleri, okurlarında uyandırdıkları beklentiler üzerinde sınırlamalar oluşturur. Aynı zamanda bu yapıtların hem çağdaşı olan diğer yapıtlarla hem de bütün bir edebiyat tarihiyle diyalog içinde biçimlenmesini sağlar. Birçok çağdaş eleştiri kuramında, örneğin yapısalcı ve yapısalcılık sonrası yaklaşımlarda daha çok metinlerin dünyadan ve tarihten kopuk, soyut bir "metinsellik" özelliği cinsinden bir anlam taşır (Bakhtin, 2014: 17).

Kubilay Aktulum, metinlerarasılığı metnin özerkliğini ilan edip varlığını söylem evreninde oluşturmasıyla ilişkilendirir:

Metinlerarasılık klasik metin düşüncesinin yazara bağlanan alanını ayrışık unsurların yan yana geldiği bir "alıntılar mozaigine" çevirecektir. Postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir. Postmodern söylem içerisinde birer metinlerarası yöntemi olan yazınsal, yine yazınsal olmayan metin-dışı anıştırmalara, alıntılara çokça yer verilir. Yazınsal metin farklı metinlerin bir kesişme yeri olur ya da söylemsel parçaların bir 'kolaj'ına dönüşür. Geleneksel romanda olduğu gibi, böyle bir yöntemle dünyanın bir görünümü değil, yazının kendi başına anlam üretebileceği bir görünüm sunmak söz konusudur (Aktulum, 2000: 41-42).

Postmodernist Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü'nde, metinlerarasılık kavramı gösteren-gösterge ilişkisiyle sözcüklerin anlamı üzerinden sürekli bir "yeniden ve sonsuz anlamlandırma oyunu" olarak ifade edilir (Sım, 2006: 337). Narlı da metinlerarasılığın işlevinin oyunu/metni çok boyutlu ve ilginç bir hale getirmek olduğunu dile getirir (Narlı, 2008: 312). Çünkü, oyun kavramının çoğulcu ve üretken yapısını yansıtan bir analogi olarak metinlerarasılık oyunla benzeşir. Metni/ eseri yazarın tekellümünden kurtararak farklı okumalara imkan kılan okuru da içine alan bir yorumlamalar atmosferi içinde de okumaya cevaz verir. Şaylan oyunun karakteristik özelliği olan bu tutumun metinlerarasılıkla postmodern yapıyı beslediğini öne sürer:

Metni yazan kişi yazımı belli bir önemseme modu içinde üretmekte, metni alan ya da okuyan kişi ise kendini önemseme modu içinde metni tüketmektedir; yani hem metni kaleme alan hem de okuyan tüketicisi anlamlandırma ve önemseme işlemine katılmaktadır. Böylece dilin özelliği

gereği, ortaya bir kararsızlık ve çok seslilik çıkmaktadır (Şaylan, 2006: 264).

Metinlerarasılığın metinde kullanılış uygulamaları parodi, pastiş, ironi ve kolaj gibi tekniklerle belirir (Koçakoğlu, 2012: 101-105). Metinlerarasılığı tam manasıyla anlayabilmek adına ismi geçen teknikleri incelemek yerinde olacaktır. Pastiş, İtalyanca 'pasticco' kelimesinden Fransızca'ya geçen öykünme manasını taşıyan bir terimdir. Kavram, "karmakarışık, çorba anlamında ya da orijinallikten uzak ya da özellikle bir kişi ya da dönem üslubunun taklidi" manalarında karşılık bulur. Pastiş'de esas olan bir yazarın/eserin söylem biçimini taklit (Işıksalan, 2007: 430) etmektir:

Kesin bir göndergeyi zorunlu kılan öykünme (pastiş) ile iki metin arasında (öykünen ve öykülen) bir taklit ilişkisi kurulur. Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır (Aktulum, 2004: 123).

Pastiş, postmodern tüketim kültürünün bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Her şeyin hızla tüketildiği/eskidiği modern yaşamda yenilik üretmek olanaksız görülmektedir. Şahsi üslup (özne olarak birey) ortadan kaybolmuştur. Postmodern yazara düşen ancak, eski üslup ve yaratıyı alıntı ve yinelenmeler kanalıyla kendi eserinin formunda bir araya getirmektir (Yamaner, 2007: 33). Çağın ruhunun ürünü olarak Jameson, pastişin postmodernizmin esas karakteri olduğu görüşünü dile getirir: "Bireysel öznenin kaybolması, bunun formel sonucu olarak kişisel üslubun giderek varlığını yitirmesi, bugün 'pastiche' olarak adlandıracağımız, neredeyse evrensel uygulamayı ortaya çıkarmaktadır" (Jameson, 1994: 45).

Parodi, köken itibarıyla 'parodia' kelimesinden türeyerek, bir şarkıyı başka bir tonda söylemek manasına gelir. Metinlerarasılıktaki kullanılan terminolojik ifadesi ise, ciddi bir yapıtı çarpıtma/ bozma/abartı/alay içeren öykünmeyle muhteva ya da biçim özellikleri bakımından kurulan metin içerisinde eritme ya da öykünülen metni zikrettiğimiz unsurlarla yeniden yazma (re-write) eylemidir. Parodide yergi ve gülünçleştirmeye dayalı yapılan tanımlar ön plana çıkar:

Margaret Rose'nin tanımına göre; parodi önceden biçimlenmiş dil bilimsel ya da sanatsal malzemenin gülünç bir işlevle yeniden işleve sokulmasıdır. Linda Hutcheon'un yaptığı tanıma göre; parodi bir metnin benzerlikten çok ayırım üzerinde durarak, eleştirel ve alaycı bir tutumla yinelenmesidir. Boris Tomaşevski'nin yaptığı tanıma göre parodi, mekanikleşmiş yazınsal bir tekniğin yenilenmek amacıyla gülünç kılınmasıdır. Mikhail Bakhtin'in tanımına göre ise, parodi ister yazınsal, ister toplumsal olsun, bir başka söylemin biçimleştirilmesinin özel bir durumudur (Aktulum, 2004: 289-290).

Parodi, eleştiri ya da gülünçlük dışında da başka metinlerle ilişki kurabilir. Amaç referans metni kutsamak, saygı duymak ya da yazınsal kaynağa göndermede bulunmak olabilir. Bu nedenle parodi yansılama adıyla yeni bir metin yaratmak için başka bir metni örnek almak (Sazyek, 2002: 503) biçiminde de ele alınır. Bu nedenle parodiye öncül metin üzerinden bir deforme işlemiyle yaratım süreci olarak bakmak yerinde olacaktır:

Parodi, özellikle modern sonrasında kullanıma sokulan bir yazınsal strateji olarak konvansiyon normları yıkmayı hedefleyen bir yazarlık tutumunun

eşlikçisi için en az ve genellikle bir ana metnin varlığı zorunluluktur. Parodi, referansı olan ana metni; taklit ederek, o metnin içeriğini ve biçimini ya da temel sorununu ya da bağlamını ve anlamını değiştirerek kullanmak olarak tanımlanabilir. Parodistin, ana metniyle kurduğu ilişki iki duygu ve eğilimden besleniyor olabilir; ana metinle dalga geçmek, ana metni karikatürize etmek ya da o metne beslenen sempatinin ya da atfedilen değer bir göstergesi olarak saygı duruşunda bulunmak. Kimi parodi metinleri her iki eğilimden aynı anda beslenir; hem eleştirel bir okumaya tabi tutulan ana metin yeni formuyla sunulabilir, hem de özellikle o metnin ana metin seçilmesiyle, metnin saygınlığı pekiştirilir (Güçbilmez, 2005: 164).

İroni; yerleşik anlamın, muhatap kabul edilen söylemin ters yüz edilmesi/ aksinin iddia edilmesi manalarına karşılık düşer (Kierkegaard, 2003: 227). Bünyesinde yergi ve mizah barındırır. İsmet Emre, ironinin gülünç kavram alanı dışında postmodern bağlamda değerlendirilmesini modernizme eleştiri getirip getirmediği olgusuna bağlar (Emre, 2006: 164-165). Postmodern bağlamında ironi, kurgunun ana örgüsünü oluşturan örtülü şekilde metne biçim ve içerikte sinen temel unsurlardan biridir: "Bir yazma tekniği olarak ironi yaratan anlatım metnin işleviyle kurguya dair bir unsurdur. Bir diğer deyişle ironi, kurgusal bir unsur olarak belirir; ancak teknik olarak ele alınamayacak kadar kurgunun niyetine sızmıştır" (Ünal, 2008: 294).

İroni postmodern karakterde hakikat sorunuyla ilişkili olduğu için işlevseldir. Nurdan Gürbilek bu noktanın altını çizerek alay edenin karşısındakinin doğruyu temsil etmediğini belirtir ve ironi vasıtasıyla gerçeğin görecelileştiğini ifade eder (Gürbilek, 2014/a: 28-29). Postmodern yazar gülünçlüğü, budalalığı merkezsizliği vurgulamak adına kuşanır. Ancak burada gülünçlük ve alaycılıkla beliren bir diğer teknik olan parodiyle ironinin sınır çizgilerini belirlemek yerinde olacaktır. Ironinin, parodiyle karıştırılmaması adına Koçakoğlu Genette'nin yaptığı ayrımı hatırlatır: "Parodi bir metnin konusunu alaycı bir şekle büründürüp değiştirirken, gülünç dönüştürüm-ironi-konu değiştirmeden aynı olayın sıradan ve komik şekilde tekrar ele alınmasıdır" (Koçakoğlu, 2012: 105).

Kolaj, resim sanatı kökeninden gelen ve modern estetiğin ön plana çıkardığı bir tekniktir. Birbirinden farklı, özerk ifade/yapı/parçaların bir eser bünyesinde bir arada kullanılmasını içerir (Aktulum, 2004: 224). Parçalılık terimiyle de ifade bulan kolaj tür ayrımı ve şahsi üslup kaydına bağlı klasik yazın-sanat geleneğine karşı bir itirazı somut hale getirir. "Sanat, bilim, ahlak ve estetiğin birbirlerinden ayrı bağımsızlaşarak özerkleştiği günümüzde nesneleri ve yaşam gerçeğini bir bütün olarak algılamamanın olanağı yoktur" (Işıksalan, 2007: 427). Bir bütün ve gerçeklik olarak algılanamayan nesneye yaklaşım, dolayısıyla bu yaklaşımın dil ve anlatıdaki ifadesi düzenli, uyumlu ve tamamlayıcı olmaktan uzak bir görünüm sergileyecektir. Bu düşüncenin şekillendirdiği kolaj, farklı söylem alanına ait metin parçalarının -şiir/hikaye/mektup/ansiklopedi vb. gibi- özgün biçimiyle esas metne yapıştırılması/yerleştirilmesini ifade eder. Hakan Sazyek, kolajın gerçek bir metne dayanma zorunluluğu olmadığını zikrederek tekniğin iki uygulama biçiminden söz eder:

Başka yazar(lar)ın kurmaca metin(lerin)den yapılan alıntılarının bir dönüştürüm işlemiyle esere yansıtılması kolaj değildir. Çünkü bu noktada, alıntılanan metin parçası kendisi olmaktan çıkarak eklemlendiği metnin -doğrudan (yazarın kültürel/ideolojik birikiminin yansıması şeklinde) ya da dolaylı (pastiş, parodi, gülünç dönüştürüm formlarında, eklemlenen yeni metnin hareket noktası olması şeklinde) olsa da- bir ögesi haline dönüşür. Kolajın, öykülemeli metin bağlamında mutlaka bir dış alıntı temeline dayanması gerekmez. Kolaj kapsamında, farklı yazarlara ait ya da anonim edebi/edebiyat dışı 'gerçek' metin parçalarının romana eklemlenmesi, ancak

bir alıntı olarak kabul edilebilir. Bu uygulama aynı zamanda kolajın iki uygulama tarzından birini oluşturur (Sazyek, 2006: 97).

Tehlikeli Oyunlar metinlerarası ilişki ağının yoğun olarak kullanıldığı bir romandır. Romanda yerli ve yabancı edebiyatın, düşünce iklimlerinin önemli isimleri/eserleri gerek parodi-pastiş gerekse ironi yöntemiyle motif ve içerik alanında da etki ederek kurgu içerisinde boy gösterir. Eco'nun deyiimiyle roman "anlatı ormanlarında" geniş bir gezintidedir. Goethe, Gogol, Kant, Camus gibi isimler doğrudan romanın farklı bölümlerinde zikredilir. Yıldız Ecevit romanda metinlerarasılığın ağırlıklı olarak Shakespeare ve Dostoyevski'nin üzerine bina edildiğini ifade eder. Bunun yanında yine metinde kurmacaya hakim olan "oyun" kavramının Eric Berne'yle ilişkilendirilmesi gerektiğini belirtir:

Atay'ın bu romanının metinlerarası düzlemini ağırlıklı olarak Shakespeare'nin "Hamlet'i ile Dostoyevski'nin "Yeraltından Notlar"ı oluşturur. Bu iki yapıtın öğeleri "*Tehlikeli Oyunlar*"da, anıştırmalar aracılığıyla ya da roman kişilerinin özellikleri olarak ya da parodi düzleminde yeniden biçimlendirilerek yer alır. Romanın motif düzlemini olduğu kadar, metindeki dilsel oluşumları da etkileyen diğer yapıt Eric Berne'ün, kimi insan davranışlarını *oyun* olarak ele alıp yapısal bir yaklaşımla sınıflandırdığı ve dilimize, "Hayat Denen Oyun" başlığıyla çevrilen incelemesidir (Ecevit, 2014: 112).

Anlatıda roman kişileri bağlamında kurulan metinlerarasılık Hikmet'le somutlaştırılır. Hikmet, Kafka'nın Gregor Samsa'sı gibi toplumdaki izole ve kendisini (Dönüşüm romanındaki gibi) "münasebetsiz böcek" (TO, s.261) olarak görür. Düzene karşı oluşuyla Hamlet'i anımsatır (TO, s. 41-42). 'Yeraltından Notlar'ın kahramanı gibi yalnızlığından ve karaciğer ızdırabından dem vurur (TO, s.329). Camus'un "Düşüş" adlı eseriyle kendi öyküsünü bağdaştırır (TO, s.447). "İsa'nın son yemeği"ni hatırlatan tablonun da baş kahramanıdır Hikmet (TO, s.424-446). "En büyük hazinemizdir aklımız" marşıyla Descartes'in kartezyen aklına atıfta bulunarak onu eleştiren de (TO, s.416).

Tehlikeli Oyunlar, farklı metin ve ifade biçimlerini bünyesinde barındırmasıyla söylemler arasında mekik dokur. Romanın başlangıcı bir tiyatro oyunu teksti biçiminde aktarılmıştır (TO, s.13-21). Anlatının devamında eski şiir/dil anlayışına ve tarihe göndermede bulunan ve onun parodisini yapan "Beşeriyete Tarih Zaviyesinden Bir Hitap veya Aklın Zaferi" başlıklı Nedim, Baki, (Kanuni Sultan) Süleyman, Abdülhakâmî gibi isimlerin yer aldığı bir manzume vardır (TO, s.97-98). Anlatıcı, Hikmet'in ağzından mitolojik yaratılış öykülerini (aynı zamanda İncil'in başlangıcını) anımsatan tarzla kutsal anlatılara atıfta bulunur:

Peki albayım, vazgeçtim: Önce hiçbir şey yoktu. Bütün evren, kelimesiz bir tekdüzelikten ibaretti. Fakat o sırada kelime icat edilmediği için, bu bölümü anlatamıyoruz. Tanrı, bir süre sonra, tekdüzelikten sıkıldığı için durgunluğu yarattı. Sonra durgun yaratıldı. Bu sıfat tek başına var olmadığı için, durgun denizler ve durgun havalar ve durgun karalar ortaya çıktı. (Sadece bir dilbilgisi zorunluluğu yüzünden.) Durgunluk bulut getirmediği için denizler her zaman mavi ve durgunluk havayı karıştırmadığı için dalgasızdı. Hareket olmadığı için büyüme yoktu. Ne yükselme vardı ne genişleme. Kimse kimseyi geçmiyordu. Yarışma icat edilmemişti. Ve Tanrı, Hüsamet'in Tambay'ın ilk atasını, insanı yarattı (TO, s.77).

Romanda, Mütercim Arif vesilesiyle "tarihçi" üslubu taklit edilir. Olay örgüsünün arasında okur kendisini bir tarih sahnesinin/oyununun içinde bulur:

Ve Sezar, kıvrık burunlu gemisinin güvertesinde, onların kapılmış olduğu endişelerin haricinde, bütün sıkıntılarını geride -Roma'da- bırakarak, emin dalgalarla, Mısır'a doğru yol alıyordu. Antonius ile Kleopatra'nın yıpranmış münasebetlerinin kendilerinde yarattığı bezginlikten istifadeye kalkışamayacak kadar gururlu ve bu münasebetin onlarda vücuda getirdiği ruhi teşevvüşü istismar etmeyecek kadar müstağni olan Sezar, her şeye rağmen, bu komplike vaziyetin kendisine temin edeceği avantajlardan elbette istifade edecekti (TO, s.88).

Ansiklopediden mektuba (TO, 468); bilimsel makaleden resmi bürokrasi tarzına uzanan değişik türde söylemler vasıtasıyla anlatının tamamına hakim olan ironi yaklaşımı kurguda etkin kılınır. Yıldız Ecevit, bilhassa Osmanlıca ile parodi düzleminde oynanan metinler olmak üzere romandaki ironiyi estetik zenginlik, mizah ve oyunbazlık çerçevesinde ele alır (Ecevit, 2009: 361-362). Nurdan Gürbilek, "*Mağdurun Dili?*" adlı yazısında romanda - ve Oğuz Atay'ın edebi kişiliğinde- etkin bir figür olan ironiyi hicivden ayırarak ironiyi oyun ve kurmaca etrafındaki işleviyle inceler. Anlatının ironi sayesinde patetik yanlışlığı adıyla santimentalist (aşırı duygusal/bayağı) ya da apatetik yanlışlığı ismiyle soğuk/mesafeli olması gerilimini aştığını vurgular: "Samimiyetin 'samimiyet buhranına'na, Vüs'at Orhan Bener'in deyişiyle 'anlatı'nın 'ağlatı'ya dönüşmesidir esas tehlike. İşte Atay'da ironi en çok da bu tehlikeye, duygudaki aşırılığın yol açabileceği patetik yanlışlığa, abartıldığı için inandırıcılığını kaybetmiş sahte *pathos*'a karşı alınmış bir önlem olarak çıkar karşımıza " (Gürbilek, 2015: 68).

Kara Kitap, roman kişileri ve kurgunun genel işleyişi itibariyle metinlerarasılığın inceliklerle dokunduğu bir eserdir. Orhan Pamuk, *Kara Kitap*'ta metinlerarasılığı bilinçli ve değişik tekniklerle uyguladığını dile getirerek "eserinin anlamını eski metinlere giderek tamamladığına" vurgu yapar (Aral, 2007: 162). Postmodern estetik düzleminde metinlerarasılık yoluyla eklektik bir düzen kurduğunu dile getirir:

Şimdi postmodernizm çeşitli kategorilerle anlaşılabilir. Bir eylemi anlatan insanla, anlatılan insan arasındaki ironiyle sağlanmış bir uzaklık, daha önce yazılmış edebiyat metinlerini başka amaçlarla kullanma, ki ben bunu bizim geleneksel edebiyatımızdaki kimi metinleri kullanarak yaptım, asıl olanla, taklit olan arasındaki benzerlik ve eklektik yapı, birbirlerine aykırı olan parçacıkların açık olmayan bağlarla birbirine bağlanması ve bağların okuru bulması...Bu tür eserin anahtarı bu bağların kuvvetli ya da zayıf olmasındandır. Tüm bunlar *Kara Kitap* için geçerlidir (akt. Demir, 2011: 316).

Romanda metinler diyarındaki yolculuk Doğu Medeniyeti'nden Batı Dünyası'na geniş bir vadi üzerine konumlanır. Anlatının da kendisinin alımlanması üzerine ısrarla yaptığı bir dikkat çekmedir metinler aleminin etkileşimleri.

Celâl Bey'in taklidi olduğu asıllarından söz etmiş miydiniz size? Az önce saydıklarımın başına, Dante'den, Dostoyevski'den, Mevlânâ'dan, Şeyh Gâlip'ten de hep birşeyler yürütmüştür. "Her hayat benzersizdir!" dedi magazin yazarı. "Her hikâye başka bir eşi olmadığı için hikâyedir. Her yazar, tek başına fakir bir yazardır." "Katılmıyorum!" dedi ihtiyar köşe yazarı. "Pek sevildiği söylenen o 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman' yazısını ele alalım. Kıyamet âlâmetlerinin, Mehdi'nin zuhurundan önceki yıkım günlerinin anlatıldığı binlerce yıllık kitaplardan, Kur'ân'dan, kıyamet

surelerinden, İbni Haldun'dan, Ebu Horasani'den yürütme değil mi o (KK, s.101-102).

Kara Kitap, kendisini başka metinlerin muhkem arazisi üzerine konumlandığını açıkça söyler. Roman, arayış ve yolculuk motifleri (Esen, 2008: 11-12) etrafında öncelikle Doğu'nun klasikleşen eserleriyle benzeşir. Binlerce kuşun Simurg isimli padişahlarını ararken maceralar sonunda kendilerine ulaşmalarının anlatıldığı *Mantık ut- Tayr*, Muhabbet Kabilesi'nden birbirine yazgılı Hüsn'ün Aşk'ı arama öyküsünü içeren *Hüsn- ü Aşk*, *Kara Kitap*'la akrabalık taşır. Zira romanda da Galip, Rüya'yı (kayıp eşi/ Hüsnü) ve Celal'i arar ve sonunda bulduğu yazı yoluyla ulaştığı benliktir:

Mevlevi olan Şeyh Galip, Mevlana'nın eserlerini okuyarak kendisini yetiştirmiş nihayetinde Konya Mevlevi-hânesinde Şeyhlik mertebesine ulaşmıştır. Kara Kitap'ın kahramanı Galip de tıpkı Şeyh Galip'in Mevlana'yı okuduğu gibi Celâl Salik'i okumuş, bu okuma sonucunda Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk'ı yazması gibi, kendi sesini bulmuş "Galip ile Rüya'nın hikâyesini anlatan "Kitap"ı yazmıştır (Eliuz ve Türkoğlu, 2012: 1021).

Romanı anıştırma yöntemiyle *Hüsn ü Aşk*'a bağlayan diğer unsurlar içerik düzleminde de göze çarpar. *Hüsn-ü Aşk*'ta Aşk zorlu yolculuğunda Sühan'dan (sözden) yardım alırken Galip'e söz/yazı kisvesiyle Celal eşlik eder (Ever, 2013: 118). *Hüsn-ü Aşk*'ın Diyar-ı Kalp'ine atıf romanda "Şehrikalp" apartmanıdır. Romanda Gül'ün ikiz çocuklarına verilen isimler Hüsn ve Aşk'tır (KK, s.70). Şeyh Galip'e yapılan "esrarını mesneviden aldım çaldım veli miri malı çaldım" sözüyle *Hüsn-ü Aşk*'la ve geleneksel metinlerle kurulan bağlantı göz önüne serilir.

Kara Kitap'ın yapı bakımından anıştırdığı diğer Doğu metinleri arasında Mevlana'nın *Mesnevi*'si ve yaşamın her gün öyküler anlatılmasına bağlı olmasıyla öykünün/yazının ilmeğindeki hayatı ön plana çıkaran *Binbir Gece Masalları* (Kutlu, 2013: 22) yer alır. *Mesnevi* hikayeler toplamı, hikayelerin akışı arasında yer yer araya giren yazarın sesinin duyulduğu kült bir eserdir. Bu anlatım tekniği dolayısıyla *Kara Kitap* ile paralellik gösterir. "Mürekkep ve pislik içindeki bu sayfalarda anlatılan hikâyeleri aceleyle okuduktan sonra, çocukluğunda, gençliğinde özgün köşe yazısı diye okuduğu birçok hikâyeyi Celâl'in 'Mesnevi'den alarak çağımız İstanbul'una uyarladığını anladım" (KK, s.249). Ayrıca Galip'in İstanbul sokaklarında Rüya'yı arayışı Mevlana'nın Şam'da Şems'i aramasıyla benzerdir (Moran, 2013: 83). Aynı zamanda romanda Mevlana'nın Şems'in adını sahiplenip Divan'ını onun adıyla yazmasına atfen Galip'in Celâl'in kaybolması üzerine Celâl'in imzasını kullanarak yazılarına Celal imzası atması bağlantısı mevcuttur (Goytisolo, 2013: 84). Bütün bu izler *Kara Kitap*'ın Mevlana ve *Mesnevi*'yle göbek bağıni ortaya koyar:

Şems pusuya düşürülüp bıçaklanarak öldürülecek, aynı gece pis ve soğuk bir yağmur yağarken cesedi Mevlânâ'nın evinin bitişiğindeki bir kuyuya atılacaktı. Yazının Şems'in cesedinin atıldığı bu kuyuyu anlatan bundan sonraki satırlarında Galip kendisine hiç de yabancı gelmeyen bir şeyler buldu. Celâl'in kuyu, kuyuya atılan ceset, cesetin yalnızlığı ve hüznü üzerine yazdıkları Galip'e yalnızca korkutucu ve tuhaf gelmekle kalmadı, cesetin atıldığı yedi yüzyıllık kuyuyu bizzat kendi gözüyle gördüğü, taşları, Horasanî sıvayı seçtiği duygusuna kapıldı. Yazıyı birkaç kere okuduktan sonra, bir içgüdüyle seçtiği başka yazılara göz gezdirirken, aynı tarihlerde Celâl'in bir apartman aralığını anlattığı köşe yazısında kuyuyu tasvir ederken kullandığı bazı cümleleri olduğu gibi kullandığını ve iki yazıda da aynı üslubu başarıyla koruduğunu keşfetti (KK, s.247).

Binbir Gece Masalları, Hükümdar Şehriyar'ın eşinin ihaneti üzerine her gece bir bakire ile evlenerek ertesi sabah onları öldürttüğü, evlilik sırasının vezirin kızı Şehrazat'a gelmesiyle Şehrazat'ın her gece bir masal anlatarak ölümden kurtulmasını anlatan bir eserdir. Eserin çok katmanlı yapısı iç içe anlatılan öyküler *Kara Kitap*'in tahkiye yöntemiyle benzer karakter taşır. Çünkü romanda da sürekli anlatılan hikâyeler, sarmal öykü adacıkları ve yazının evreni Celal-Rüya-Galip ekseninde ön plana çıkmaktadır. Ayrıca *Binbir Gece Masalları* romanda doğrudan metinlerarasılığın kuramsal olarak değerlendirilmesinde bir örnek olarak da kullanılır:

Konu Binbir Gece Masallarından açıldığı için, adını taşıyan hikâyenin, aslında binbir gecenin hiçbirinde anlatılmadığını ama Antoine Galland tarafından kitap iki yüz elli yıl önce Batıda ilk yayımlanırken, sayfaların arasına el çabukluğu marifet sıkıştırılıverdiğini anlattım. Ama aslında, Hanna'nın Yohanna Diyab adlı Halepli bir âlim olduğunu ve hikâyesinin bir Türk hikâyesi olduğunu, büyük bir ihtimalle İstanbul'da geçtiğini ve bunun da içindeki kahve ayrıntısından anlaşıldığını anlattım (KK, s.46).

Kara Kitap'ta Batı edebiyatının köklü metinlerine yönelik ilgiler dikkat çekicidir. Dante'nin *İlahi Komedyası* bu açıdan başı çeker (Moran, 2009: 100). Dante'nin cehennem katmanlarını sonrasında Beatrice ile Cennet'i gezmesine benzer şekilde; Galip, Bedii Usta'nın mankenlerinin bulunduğu yer altı dehlizlerini (Mankenler Cehennemi) gezerek Belkıs'la minareye çıkar (KK, s.178-198). Diğer Batı yazınına ait etkileşim içinde olunan metinler ve *Kara Kitap*'ı anıştıran yönler şöyle sıralanabilir: Bir mekanda toplanan birbirine sırayla hikaye anlatan insanlar (KK, s.154-171) mizansenisiyle Boccaccio'nun Dekameron adlı eseri, bir mektup bırakarak sevgiliyi terk etme yönüyle Marcel Proust'un *Kaybolan Zamanın İzinde* adlı romanı, kendilerinden önceki bir esere paralel olarak biçimsel uyumla şekillenme (*Ulysess-Odyseia/Kara Kitap-Hüsn-ü Aşk*) ve içerisinde şehrin bir kahraman gibi ağırlık unsuru olarak yer kaplamasıyla James Joyce'nin *Ulysses* isimli romanı. Hülya Adak, *Ulysses*'in "ansiklopedik roman" olma bağlantısıyla *Kara Kitap*'la ilişkisine ayrı bir parantez açar (Adak, 2013: 295-315). Yerli edebiyattan ise *Kara Kitap*, Selim Işık'ın izini sürerek yazma edimine/benliğine ulaşan Turgut Özben'in macerasının anlatıldığı Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı romanıyla dirsek teması kurar (Moran, 2009: 103). *Kara Kitap*'ta zikredilen eserler dışında Orhan Pamuk'un kendi edebi dünyası arasında yani Pamuk'un diğer romanları arasında da bağlantılar kurulur:

Nitekim Bedii Usta'nın mankenleri arasında ünlü zengin Cevdet Bey de; ansiklopedist Selahattin Bey de bulunmaktadır...Yine Celal Sâlik kendisini kimi zaman ünlü zengin Cevdet Bey olarak düşündüğünü yazar.. Celâl'in hayranı ve katili olan F.M. Üçüncü ise "Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı" adını verdiği kitabında Osmanlıların Doppio (Beyaz Kale) önündeki yenilgisini gözden geçirir... Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri adlı bölümde hikâye anlata yazar, Orhan Pamuk'un biyografisine gönderme yapmaktadır... *Kara Kitap*'ta anlatılanların aslında Pamuk'un kendi hayatıymış izlenimi uyandıran bu bölümün sonunda "karısı kendisini terk etmeden önce, birbirlerinin yerine geçen, birbirlerinin benzeri iki adam üzerine, sonraları okuyucuların 'târîhi' dediği bir kitap yazmışmış"... ifadesiyle de Pamuk'un bir önceki romanı *Beyaz Kale*'ye gönderme yapılır (Demir, 2011: 435).

Kara Kitap'ta metinlerarasılık sadece başka metinlere yapılan gönderme ve anıştırmalar yoluyla uygulamaya boyutuyla yer almaz aynı zamanda kavrama dair görüşler de metnin içinde ciddi şekilde teorik boyutta ele alınır. Romanda gelenekçe hor görülen taklit/esin "intihalden korkma" (KK, s.89) ihtarıyla yüceltilir. Çünkü yazarın/insanın ancak "başkalarının hırıltılarıyla boğuşa boğuşa" kendi sesini

yakalayabileceği (KK, s.395-396) fikrine yer verilir. Diğer metinlere gönderme yapmak onlarla söyleşmek teşvik edilir; böylece metinlerarasılık anlatının estetik temellerinin adeta bir zarureti olarak ortaya konulur:

Çünkü bütün cinayetler, demişti aynı gece Celâl, "bütün kitaplar gibi birer taklittir. Bu yüzden kendi adımla kitap yayınlamam." Ertesi gece, gene ölü evinde toplandıklarında, geç bir saatte, ikisi başbaşa, "Ama gene de en kötü cinayetlerde bile, en kötü kitaplarda bulunmayan özgün bir yan vardır" diye devam etmişti Celâl. Galip'in daha sonraki yıllarda tanık oldukça bir yolculuk tadı alacağı bir akıl yürütmeye Celâl düşüncelerini derinleştiren basamakları tek tek iniyordu. "Bütünüyle taklit olan, demek ki, cinayetler değil kitaplardır. En bayıldığımız şey olan taklidin taklidiyle ilgili oldukları için kitapları anlatan cinayetlerle, cinayetleri anlatan kitaplar hepimizdeki ortak bir noktaya seslenir; çünkü insan, lobutu, kurbanının kafasına ancak kendisini bir başkasının yerine koyabilirse indirebilir....Cinayet bütün ayrıntıları ve törenleriyle, başkalarından, yani efsanelerden, hikâyelerden, anılardan, gazetelerden, kısaca, edebiyattan öğrenilen bir iştir. En saf cinayet bile, farkına varılmadan yapılmış bir taklittir, edebiyatı taklit. Bu konuda bir yazı yazayım mı, ne dersin? Yazmamıştı (KK, s.236).

Kara Kitap'ın metinlerarasılık ağırlıklı olarak kolaj tekniğiyle uygulanır (Aral, 2007: 174-175). Kolaj öncelikle epigraflarla belirginleşir. Romanda her bölüm bir epigrafla başlar ve yazar eserin içinde kullanılan bütün epigrafların künyesini eserin sonunda topluca verir (KK, s.437). Epigraflar, ilişki kurulan metinlere yönelik birer anırtırma görevi üstlenmenin ötesinde *Kara Kitap*'ın kurgusu ve yorumu konusunda işlevsel bir rol üstlenir. Metnin fiktif karakterini ve oyun estetiğini ön plana çıkarır (Parla, 2011: 244). Romanın başlangıcındaki epigrafa dair epigraflar bahsettiğimiz yaklaşıma örnektir: "Epigraf kullanmayın, çünkü yazının içindeki esrarı öldürür! (Adli)", "Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan yalancı peygamberi öldür. (Bahti)" (KK, s.11). Anlatıcı, romana bu alıntılarla başlayarak daha baştan metnin "başka metinlerin" dümen suyundan doğduğunu ironik bir biçimde ifade eder; yazının kuralcı, orijinal, 'gerçek' ve gizemli örtüsünü tanımadığını ve bu anlayışa karşı çıktığını ilan eder (Tüfekçi, 2013: 128). Kolaj, epigrafların yanında üslup ve biçim farklılığı içeren metinlerin bir arada kullanılmasıyla romanda yer alır. Celal'in kaleminden okunan köşe yazıları, romanın içinde ana metinden bağımsız kendi müstakil yapısı içinde okunmaya müsait hikayeler (Ağlayan Yüz gibi) ve ansiklopedik bilgi verilen pasajlar bahsettiğimiz kullanıma örnektir. Bu bakımdan romanda, Hurufilik ve Fazlallah ile ilgili bilgi verilen bölümler dikkat çekicidir:

Nesimi'nin etkisiyle Bektaşiler arasında Osmanlı ülkesinde hızla yayılan Hurufilik, İstanbul'un fethinden on beş yıl sonra, Fatih Sultan Mehmet'i de heyecanlandırmıştı. Padişahın elinde Fazlallah'ın risaleleri, dünyanın esrarından, harflerin sorduğu sorulardan ve yeni yerleştiği sarayından seyrettiği Bizans'ın sırlarından sözettiğini, elleriyle bir bir işaret ettiği her bacanın, her kubbenin, her ağacın yer altındaki başka bir alemin esrarına nasıl anahtar olabileceğini araştırdığını çevresindeki ulema öğrenince, bir kumpas düzenleyip Sultana yakınlaşabilen Hurufileri diri diri yaktırmışlardı (KK, s.286-287).

Benim Adım Kırmızı, metinlerarasılığı hikayenin kurulduğu 16. yüzyıl Doğu coğrafyasıyla bağlantılı olarak ağırlıklı şekilde Doğu medeniyetinin surları üzerine inşa eder. Romanda bu bağlamda en önemli eser kurgunun üç ayağı olan cinayet, sanat ve Doğu-Batı'ya göndermeleri içeren Kuran'dan yapılan alıntılardır. Bakara ve Fatır

sureleri romanda epigraf olarak kullanılır. Anlatının kurgusal yapısı değerlendirildiğinde ise El Cezviye'nin Kitab-ı Ruh, Gazzeli'nin İhyâ-ı Ulûm, İbn-i Arabi, Leyla ile Mecnun, Kelile ile Dimne, Heft Evreng, Şehname, Gülistan, Mahzen-i Esrar gibi Doğu'nun önemli sanatkar ve eserlerinin romanda yer aldığı görülür (Koçakoğlu, 2011: 318-319). Romanda özellikle aşk temasının işlenişi bakımından ilişki kurduğu geleneksel metinler Leyla ile Mecnun, Ferhad ile Şirin, Yusuf ile Züleyha ve Nizami'nin Hüsrev ü Şirin'ini içerir. Gelenekli tahkiyeyle olan metinlerarasılık içerik düzleminin dışında romanın kurgusunun mesnevi nazım şeklinin imkanlarına sırtını yaslamış olmasından ileri gelir. *Benim Adım Kırmızı*'da yer alan "Üslup ve İmza" (BAK, s.79), "Resim, Ölüm ve Alemdeki Yerimiz Konusunda Kısa Bir Açıklama" (BAK, s.379) gibi başlıklar/bölümlendirmeler ve farklı anlatıcıların söz alıp öyküyü anlatmaları gibi özellikler mesnevilerin anlatı düzeniyle benzerlik taşır. Tahsin Yaprak bu özelliklere dikkat çekerek romanın mesnevi türüyle olan etkileşimini vurgular:

Orhan Pamuk'un niyeti de romanını mesnevilere yaklaştırmak ve bir nevi "roman şeklinde mesnevi" yazmaktır. Zaten üstkurmaca başlığının girişinde de belirttiğimiz, "Enişte'nin Kara'ya verdiği resimlere hikâye bulma görevini yazar Orhan Pamuk'un üstlenmesi"; dolayısıyla, romanın içinde bahsi geçen kitabın elimizdeki kitap olma durumu/ ihtimali de bu düşünceyi destekler. Romanın içinde bahsi geçen kitap, Hüsrev-i Şirin ya da Şehname gibi resimlendirilmiş bir mesnevi olduğuna göre, Pamuk'un "romanın içinde bahsi geçen kitap elinizdeki romandır" imasını/paradoksunu oluşturmak için romanını bu kitapların biçimine/ anlatımına (mesnevi biçimine/anlatımına) benzetmesi gerekmiştir ki bu benzerlik, türler arası bir benzerlik/ geçişlilik kurmamıza da kapı aralamıştır (Yaprak, 2012: 376).

Anlatı karakterinin konuşmalarında yaptığı vurgulardan ve romandaki minyatürlerin odak noktasını oluşturması açısından sadece kurgu değil aynı zamanda motif ve muhteva bakımından da *Benim Adım Kırmızı*'nın yoğun bir etkileşim içine girdiği Hüsrev ü Şirin mesnevisine ayrı bir parantez açmak gerekir. İran ve Türk edebiyatlarında klasikleşen bu mesnevi orijinal hikayesini Sasani hükümdarı Perviz'in hayatından alır. Mesnevide çocuğu olmayan İran hükümdarının Allah'a dua ve adakları sonunda Hüsrev isimli oğlu dünyaya gelir. Delikanlılık çağına geldiğinde rüyasında gördüğü dedesi Hüsrev'e güzel bir sevgili, at, musikişinas ve şahane bir taht olmak üzere dört ihsanı müjdeler. Hüsrev'in gezgin ve usta nedimi olan Şâpûr Hüsrev'e rüyasında kendisine müjdelenen güzel kız ve ata karşılık gelen Şîrîn ve Şebdîz'den onların bulunduğu Ermen diyarından bahseder. Hüsrev, Şâpûr'u Şîrîn'i istemesi için Ermen diyarını gönderir. Ressam olan Şâpûr, Şîrîn'in görebileceği yerlere Hüsrev'in resimlerini nakşederek Şîrîn'in gönlüne ve zihnine Hüsrev'i kazır. Şâpûr Hüsrev ve Şîrîn ilişkisinde aracı vesilesi görür. Türü maceralar (kıyafet değiştirmeler) yolculuklar sonunda Hüsrev ve Şîrîn bir araya gelir. Hüsrev Şîrîn'den vuslat ister. Fakat bu istek gerçekleşmez. Şîrîn'in ablası Mihîn Bânû'ya verdiği söz, Hüsrev'in saltanat mücadelesi için savaşmak zorunda olması ikiliyi ayırır. Ayrılıktan sonra, Hüsrev kaybettiği iktidarını yeniden elde eder ve gönülsüz bir şekilde Meryem'le evlenir. Şîrîn ise ölen ablasının tahtına geçip Ermen melikesi olur. Her ikisinin de birbirine olan aşkı bitmemiştir ancak aradan geçen zaman ve engeller kavuşmalarına manidir. Bu noktada Şîrîn hikayesine ona aşık olan Ferhad dahil olur. Hüsrev kendisine rakip olarak addettiği Ferhad'ı Şîrîn'in öldüğü yalanıyla kandırır ve Ferhad'ın üzüntüden can vermesine sebep olur. Bunlar olduğu esnada Hüsrev'in karısı Meryem de ölmüştür. Nihayet Hüsrev'in ısrarları, iki aşığın pişmanlıkları ve birbirlerine duydukları sevgiyle Hüsrev ve Şîrîn büyük bir düğünle evlenirler. Böylece müjdelenen rüya gerçekleşmiş olur. Daha sonra Hüsrev ve Şîrîn yaşadıklarının etkisiyle hayatın anlamını sorgulayıp inzivaya çekilirler. Hüsrev'in Meryem'den doğan, tahtının varisi Şîrûye, üvey annesine göz koyar ve babasını öldürür. Şîrîn evlilik zorlamasını kabul etmez ve ölen kocası Hüsrev'in tabutuna sarılarak elindeki hançerle kendisini öldürür (Erkal, 1999: 53-55). Mesnevinin

Hüsrev-Şîrîn-Ferhat üçlemesi Benim Adım Kırmızı'da Kara-Şeküre-Hasan ilişkisiyle karşılık bulur. Şeküre, Şîrîn gibi güzeller güzeli tasviriyle romanda yer alır. Her iki kadın karakter de kendilerine yöneltilen vuslat-evlilik isteğini, erkek karakterlerin "iktidarı/gücü sağlayamama" gerekçelerini göstererek reddederler. İki öyküde de aşk ilişkisi araya giren uzun yıllar ve engeller bakımından birbirine benzer. Şâpur ve Ester aşıkların birbirleriyle iletişim kurmasını sağlayan yönleriyle aynı işlevi üstlenirler. Romanda parodi-pastiş yöntemiyle mesnevinin öykü ve kahramanlarının kurguda ana motif olarak kullanıldığı açıkça zikredilir. Kara yıllar sonra Şeküre'yi gördüğünde bu anı Hüsrev'in Şîrîn'in penceresine geldiği zamanki resmiyle özdeşlik kurarak anlatır (BAK, s.47). Romanla mesnevinin metinlerarası etkileşimde aşk konusuna ilave olarak ön plana çıkardığı bir diğer mesele iki metnin de resimleri/minyatürleri kucaklamasından kaynaklanır:

Bir gün, Şîrîn nedimeleriyle birlikte kır gezintisine çıktığında, altlarında oturup dinlendikleri ağaçlardan birinin dalına Şâpur gizlice Hüsrev'in resmini asar. Şîrîn yakışıklı Hüsrev'in o güzel bahçenin bir ağacına asılı resmini görünce âşık olur ona. Bu ânı, nakkaşların dediği gibi bu meclisi, Şîrîn'in Hüsrev'in dala asılı resmine hayranlık ve şaşkınlıkla bakışını gösterir çok resim yapılmıştır. Kara babamla çalışırken oek çok kere görüp bir iki kere de kendi için yeniden yapmış. Ama resimdeki Hüsrev ile Şîrîn'in yerine kendisiyle beni, Kara ile Şeküre'yi resmetmiş. Resimdeki kız ile erkeğin bizler olduğunu altındaki yazı olmasaydı bir tek ben anlayabilirdim, çünkü bazen şakalaşırken beni ve kendini aynı hatlarla, renklerle resmederdi: Ben maviler içinde; kendisi de kırmızı olurdu. Bu yetmiyormuş gibi, bir de Hüsrev'in ve Şîrîn'in resimlerinin altına adlarımızı yazmıştı. Resmi bir suç gibi, benim görebileceğim bir yere bırakmış kaçmıştı. Resme bakışımı, ondan sonra ne yapacağımı seyrettiğini hatırlıyorum (BAK, s.53).

Benim Adım Kırmızı, minyatür sanatı bağlamında resimle kurduğu özel ilişki nedeniyle metinlerarasılığın kullanım biçimini özgün bir ifade vasıtasına dönüştürür. Yazıyla resmin, kelimelerle renklerin, nakşetmekle anlatmanın birbiri içine karıştığı bu anlatı için Yıldız Ecevit, "epik bir resim kitabı" ifadesini kullanır. Minyatür kelimesinin Latince kökeni miniare(kırmızı ile boyamak) kavramından hareketle "*Benim Adım Kırmızı*"nın alt metninde "Ben Bir Minyatür Kitabıyım" mesajını taşıdığına dikkat çekerek; bu romanda metinlerarasılığın resimlerle kurulan dialog vasıtasıyla özel bir biçime büründüğünü vurgular. Bu yöntemle sanatlararası/resimlerarası şeklinde adlandıran eklektik bir kurgu oluşturulduğunu belirtir (Ecevit, 2014: 144-154).

Romanın Doğu medeniyeti-resmi dışında ilişkili olduğu metin Umberto Eco'nun klasikleşen eseri *Gülün Adı* isimli romandır. *Gülün Adı*'nın, *Benim Adım Kırmızı* ile metinlerarası ilişkileri araştırmacıları Orhan Pamuk'u intihal iddiasıyla suçlama derecesine dek uzanan ortaklıklar içerir. Her iki romanda birbirine karşılık düşen içerik ve yapı benzerlikleri bulunmaktadır. *Gülün Adı*'nda esas mekan olan manastır, roman kişileri rahipler, işlenmiş bir cinayet ve cinayeti soruşturmak üzere gelen kişi (William), romanın tarihi bir zemin üzerine inşa edilmesi gibi özellikler sırasıyla Benim Adım Kırmızı'da mekan olarak beliren nakkaşhane, roman kişileri olan nakkaşlar, cinayeti soruşturan Kara, 16. Yüzyıl Şark coğrafyasının tarihi dekor olarak kullanılmasıyla iki roman arasındaki ortaklıklar olarak dikkat çeker (Karakışla, 1999: 40). Romanda diğer metinlerarası bağlantıları ise Orhan Pamuk'un kendi metinleriyle kurduğu ilişki ve göndermeler oluşturur:

Benim Adım Kırmızı'da, Pamuk'un önceki romanlarıyla da metinlerarası ilişki kurulur. Örneğin çoklu anlatıcı ve bakış açısı bakımından Sessiz Ev'i çağrıştıran Benim Adım Kırmızı, Doğu-Batı meselesini tarihi bir perspektif içerisinde oturup incelemesi ve bir geçiş dönemi olması bakımından Beyaz

Kale'ye benzer. Her bölümün bir öncekinden farklı olması, parçalı dünyası, Doğu anlatı geleneğinden epeyce yararlanması bakımından da Kara Kitap'ı andırır. Benim Adım Kırmızı ile Kara Kitap arasında bir diğer benzerlik de Kara Kitap'taki gazete yazılarıyla dönemin siyasi, sosyal, kültürel ve tarihi panoramasını yansıtan gazeteci Celal Salik'in yerini Benim Adım Kırmızı'da Meddah'ın almasıdır (Demir, 2011: 539).

Gölgesizler, metinlerarasılığın imge ve izlek düzeyinde kullanıldığı bir romandır. Romanın söyleşim içinde olduğu metinlerin başında Feridüddin Attar'ın *Mantık-ut Tayr* isimli mesnevisi gelir. *Mantık-ut Tayr*, varlık-yokluk sorunsalını arayış motifi etrafında sorgulayan bir klasiktir. Eserde kurgu; kendilerinden yola çıkarak türlü maceralar sonunda yine kendilerine ulaşan/ kendilerinde yok olan kuşların alegorisi temelinde yapılandırılır. *Gölgesizler* de benzer biçimde kayboluşlar ve yok olma öyküsü çerçevesinde şekillenir. İki eserde de kuş figürü önemli yer tutar. Pelin Aslan bu ortaklığa dikkat çeker:

Yazar 'ayna yüklü kuşları' kullanarak bize, metinlerarası bir göndermeyle Mantıku't- Tayr'ın padişahları Simurg'u aramaya çıkan ve çetin bir yolculuktan sonra sayıları otuza inen kuşların yolculuk sonrasında buldukları Simurg'un aslında otuz kuşun kendileri olduğunu anlatan hikayesindeki gibi tüm gölgelerin kendisi olduğunu sezdirir. Her biri yazarın ta kendisi, onun dil ve edebiyat sayesinde isimlere indirgenerek çoğaltılmış gölgeleridir. Bu gölgeler aynadan metne yansır (Aslan, 2005: 62).

Gölgesizler'de köyün en güzel kızının adı Güvercin'dir. Aynalı Fatma'nın bir kuş olduğu ve aynayı gagasında taşıdığı anlatılır. Cennet'in oğlu yazdığı mektupları kuş resimleriyle donatır. "Kimi mektupların sonunda da gagasına zarf tutuşturulmuş kuş resimleri vardı. Her seferinde kuşların uçuş yönü değişiyordu" (G, s.78). Şehirdeki berber dükkanından köydekine geçtiği önemli bir sembol olan aynada da güvercin resmi bulunur. Ayna yüklü aramaklı kuşlar iki eserde müşterek unsurlardır:

Orada, o insanın insan için ilaç diye arandığı yerde, o kokuşmuş çöplük deryasında, insana ürpertilerden ürperti veren ölü karmaşada ne kadar yürüdüğünü bilmiyor Nuri; hiç bilememiş de zaten. Ama hep yürümüş...Ufukta ayna yüklü kuşları görüyormuş çünkü, onlara ulaştığında kendini bulacağına ve kurtulacağına inanıyormuş. Kuşlarsa, aynalarında binbir görüntüyle kanat çırpı çırpı uzaklara doğru uçuyorlarmış. Kuş akli işte, oysa varmaya çalıştıkları bütün uzaklar o anda aynalarındaymış (G, s.60).

Gölgesizler'de diğer metinlerarası ilişkileri romanın bürokrasi ve devlet eleştirisini işleyen tematik yapısındaki karamsar atmosferle Kafkakesk üslup ve dolayısıyla Kafka'nın Şato isimli eseri oluşturur. Bunun yanında Dede Musa'nın anlattığı öykü romanın içinde bir kolaj olarak yer alır. Kayboluşlara bağlı fantastik motifler ise masal metinlerinin pastişleri olarak romanda kendilerine yer bulur.

Uykuların Doğusu romanının metinlerarası ilişki bağlamında etkileşim içerisinde olduğu en dikkat çekici eser Mantıku't Tayr mesnevisidir. Romanın bittiği yeniden başlaması, döngüsellik ve iç içe hikaye tekniği gibi özellikler iki metni birbirine bağlar: "Uykuların Doğusu'nda Hasan Ali'nin yazdığı dayısının hikâyesi döngüsel yapısıyla Simurg'un yaptığı yolculuğa benzer. Romanda anlatılan diğer hikâyeler ise, Mantıku't Tayr'da anlatılan yedi vadiye dair hikâyelerle benzerlik gösterir. Böylece hem kurmaca hikâyenin üstkurmaca olarak olgunlaşması, yazarın yazma serüveni, yazarken

yaşadıkları, hikâyeyle birlikte anlatılarak hikâyeleştirilmiş olur” (Çaldak, 2013: 80). Motif düzeyinde ise Cebraile Dede’nin hayatı boyunca devam eden “berrak sudan içmeyen” hayali bir kuşu araması, o kuş dolayısıyla kendini bulması/ delirmesi/ kuşa dönüşmesi mesnevi ile roman arasındaki bir diğer benzerliktir. Mesnevi dışında Borges ve Proust metinlerarasılık ilişkilerinin kurulduğu yabancı isimlerdir (Tekin, 2011: 253). Topsakal diğer ilişki kurulan metinleri ise şu şekilde izah eder:

Badem Bıyıklı Adam’ın Cebraile Dede’ye anlattığı Horoz Dede hikayesi ile Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesi arasında kurulan ilişkisi anlatıcının aslında şehre ve içindeki insanlara söylediği “Kalkın ey gafiller” cümlesi için vardır. Yine Leyla ve Mecnun hikayesine bir gönderme yapılır metinde. Darendeli Hilmi Efendi tarafından kaleme alınmış Âfât-ı Temmuz adlı bir kitaba yapılan gönderme ise ana metnin en önemli göndermelerinden birisidir (Topsakal, 2011: 178).

Kurgu özellikleri açısından Calvino, Eco, Kafka gibi isimler ve Hasan Ali Toptaş’ın bir başka romanı *Bin Hüzünlü Haz*’ı ve romanın kahramanı Alaaddin’e tönellik göndermelerin *Uykuların Doğusu*’nda metinlerarasılığın kurulduğu unsurlar olarak dikkat çekicidir.

4. 1. 3. Arayış ve Varoluş Oyunu Ekseninde Roman Kişileri

Postmodern metin toplumsal ideolojiler, gerçeklik düşüncesi ve edebiyata ahlaki bir görev yükleyen pragmatik işlevden uzak durarak roman kişilerini bu anlayış doğrultusunda biçimlendirir. Bu nedenle postmodern anlatıda “kahraman” olarak nitelendirilen bireylerden ziyade romanın kişilerinden bahsedilir. Roman kişilerinin bu dönüşümü modernizmden postmodernizme insana bakışta değişen birey-özne ilişkisinin anlatıdaki izdüşümünün bir sonucu olarak ortaya çıkar. Modernizm, kimlik ve şahsiyet sahibi rasyonel bireyi önemser. Postmodernizm ise ferdi olarak “ben”lerin kimlik sahibi olduklarına, bireyin özne olarak güç ve geçerliliğine inanmaz. Postmodern özne gittikçe nesneleşen; mutlak bir şüphe içinde daima çözüme kavuşturamayacağı bir arayış/varlık sorunu içinde, dağılmış bilincin parçalı yapısını temsil eder:

Postmodern özne, modern bireyden farklı olarak kendisi konusunda bilinçlidir. Dağılmayı yoğunlaşmaya, doğaçlamayı dikkatle düzenlemeye tercih eder. Ayrıca seçmek, özgür ifade, bireysel katılım, şahsi özerklik onun için önemlidir. Evrenselci iddialara ya da ideolojik söylemlere uzaktır. Ona göre bir değer ya da ahlaki norm, bir diğerinden üstün değildir. Bu özellikleriyle postmodern söylemde kendine ait bütün mahremiyetleri kaybolmuş, iç dünyasındaki gizem ve zenginliği yitirmiş, bireyciliğe uzak ‘kimse’leşmiş biri vardır karşımızda. Kendine ait duygu ve düşüncelerin önemsenmediği, yeri her an ve durumda doldurulabilecek, fazla da ciddiye alınması gerekmeyen bir öznedir söz konusu olan (Koçakoğlu, 2012: 72).

Modernizm ve postmodernizm arasındaki bu farklılık roman karakterlerinin belirgin ve bireyleşen kahraman figüründen kendi varoluşu ve gerçekliği askıda olan öznelere-kişilere evrimini sağlamıştır. Postmodern roman kişileri özne algısının da etkisiyle modernist ya da klasik tahkiyede olduğu gibi büyük ülkelerin, toplumsal ahlakın birer misyoneri; hikayelerine yön veren çatışmaları aşan fiziksel ve ruhsal portreleriyle derinlemesine tasvir edilen güçlü birer figür olmaktan uzaktırlar. Anlatının merkezi roman kişilerinin tematik ve ülkü değerlerine odaklanmaktan ziyade metnin kendi söylemselliği üzerine yoğunlaşır. Rosenau, postmodern metinlerde kişilerin konumunu bu doğrultuda izah eder:

Postmodern roman, oyun ve şiirlerde, en azından teorik olarak, karakterler ve karakter gelişimi pek önemli değildir. İnsan bilimlerinde postmodernistler yapısalcıların açtığı yoldan gitmişlerdir. Postmodern edebiyatta uzun karakter betimlemelerine rastlanmaz. Bize belli bir bireyin saçının rengi ya da uzun boylu mu yoksa kısa boylu mu olduğu söylenmez. Postmodern edebiyat odak ya da biçim anlamında bireylerle ilgili değildir. Umberto Eco'nun *Gülün Adı*'nda söylediği gibi, "İleriki sayfalarda kişileri betimleme işine hiç girmeyeceğim... zira hiçbir şey, sonbahar gelince solup değişiveren tarla çiçeklerine benzeyen dış biçim kadar geçici değildir (Özot, 2014: 977).

Roman kişilerinin metin içinde betimlenmesinde bilinçli boşluklar bırakılır. Gölgeyi andıran, silik varlıkları anlatının kurgu olduğunu nitelemek üzere reel hayattan mümkün mertebe soyutlanarak metinde roman kişileri kendilerine yer bulurlar. Bu nedenle varlığı imlemekten ziyade yokluğu ve belirsizliği işaret ederek "kağıttan/harflerden oluşan var oluşlarını" yazının sınırları dahilinde görünür kılarlar. Nedensellik ve kronolojiyi reddeden postmodernizm, roman kişilerini de "akılcılıktan" uzak durarak oluşturur. Roman kişileri; eylemlerinde ve ruhsal durumlarında tutarlılık, normlara uygunluk gözetilmeksizin şans, ironi ve absürtlük ekseninde tasvir edilirler. Topluma yabancılaşma roman kişilerinin temel niteliği haline gelir. Roman kişileri içinde bulundukları çatışma ve gerilimlerde belirli ve sonlanmış bir değere/amaca ne kendileri ulaşabilirler ne de okura kendi yolları/eylemleriyle örnek olma amacı güderler. Roman kişinin diğer ismiyle romanda yer alan postmodern öznenin bu konumu metnin ontolojik zeminini ve gerçeklik algısını belirsizleştirme işlevine yöneliktir:

Postmodern metin, metnin öteki unsurlarında olduğu gibi ve en az onlar kadar özne nesne karşıtlığında da onların tanımlanabilirliklerine yönelik problemleri ortaya atarak, bir anlamda modernitenin birey anlayışını sorgulamaya çalışır. Böylece anlatılarda özne/nesne, iç dünya/dış dünya, imge/gerçek ayrımı yok olur; dahası özne dağılır, kaybolur. Ontolojik kuşkunun ürünü bu durum, anlatılarda genellikle sanki özne yokmuş da oluyormuş, olaylar belli biçimde gerçekleşiyormuş ama belki de öyle olmuyormuş, olayların zamanla ilişkisi bir türlü kurulamıyormuş gibi aktarılır (Emre, 2006: 123).

Roman kişileri postmodern metinde, metnin gerçek dünyanın dışındaki kendi gerçekliğine diğer adıyla kurmaca yapısına ve kendi var oluşları ekseninde ontoloji sorununa yaptıkları vurgularla dikkati kendi öykülerine değil esasen metin/fiktif evren üzerine yöneltmeleriyle anlam kazanırlar.

Tehlikeli Oyunlar'ın merkezi roman kişisi Hikmet Benol'dur. Hikmet "kendini bulma" arzusu, topluma yabancılaşması ve gerçeklik sorgulamasıyla ontolojik bir hesaplaşma içine girer. Böylece yazar metni ve Hikmet'i "varoluş sorunsalına oturtur. Kendi gerçek 'Ben'ine ulaşmaya çalışan ana kişisini, diğer metinlerde de yaptığı gibi simgesel içerikli bir isimle adlandırır; Hikmet'in soyadına varoluşsal bir ton katar: 'Benol'" (Ecevit, 2009: 341). Hikmet "ben kimdim, kimi canlandırıyordum?" diye kendi kendine sorular sorar. Hikmet'in çocukluğundan bu yana insanlarla uyumlu olma gayreti, Sevgi ile olan evliliği Bilge'yle olan ilişkisi etrafında ikili ilişkilerini sürdürme çabası hüsrarla sonuçlanır. Hikmet bu nedenle zihni yolculuğunun da simgesi haline gelen fiziksel kaçışla bir gecekonduya -Albay'ın deyişiyle üç katlı ahşap bir eve-taşınır. Gecekondu Hikmet'in Albay'la birlikte oyunlar yazarak, dış gerçekliği görmezden geldiği, kendisini arama izleğinin mekanı olarak özel bir alandır: "gerçek, hayatta ezildiğimiz için oyunlarda onları rezil edelim! Yer in dibine batıralım! Ey ruh proletaryası! Bu uğurda gerekirse bütün gerçekleri çiğneyiniz" (TO, s.349). Gecekonduya geçiş gerçeğin belirsizleştirilmesi düşüncesine uygun olarak tiyatro oyunu

şeklinde, parantez içine alınarak anlatılır. Böylece uyku ile uyanıklık arası bir atmosferinde anlatılan gecekondur, somut bir mekandan ziyade fantastik bir dünyaya geçişin metaforuna dönüşür. Şenocak, Hikmet'in inziva için taşra ya da köye gitmeyiip gecekonduyu tercih ettiğini "Ötekiler"e olan mesafe bağlamında değerlendirir:

Peki, Hikmet inzivaya çekilmek için neden gecekonduyu seçmiştir de, örneğin, taşraya dönmeyi, bir köye yerleşmeyi tercih etmemiştir? Bu kuşkusuz, gecekondunun Ötekilere olan mesafesiyle ilintilidir. Gecekondur şehre, yani Hikmet'in kaçtığını iddia ettiği insanlara -ki gerçekte bu insanlar, Hikmet'in rakipleri, dolayımlayıcılarıdır- ne çok uzak ne de çok yakındır. Hikmet gecekonduya taşınma manevrasıyla hem eski arkadaşlarından, eski sevgililerinden, akrabalarında kaçmış olacak, hem de onların dikkatini çekebilecek yakınlıkta kalacaktır (Şenocak, 2011: 25).

Bu durum Hikmet'in oyun kavramının da özelliği olan arada kalmışlık özelliğine örnek teşkil eder. Çünkü öteki karşısında benliğini arayan; gerçeklikler karşısında gerçeğini oluşturmaya çalışan Hikmet toplum/ötekiler/başkalık ile kendisi ikileminde hep arada kalır. Eşikte yaşamak durumundan bir türlü kurtulamaz. Bulunduğu eşikte Albay'la birlikte oyunlar onun düş ve gerçek arasındaki dünyası olur: "Allahtan bu 'oyun' sözünü icat ettiniz, albayım; yoksa beni de Shlick ile birlikte kapatırlardı" (TO, s.300) Emekli Albay Hüsamet'in Tambay Hikmet'in oyun arkadaşı olur. Albay'ın varlığı romanda belirsizlik içinde ele alınır. Albay hakkında somut düzlemde verilen bilgiler sadece Albay'ın üç katlı gecekondunun en üst katında oturduğu ve asker emeklisi olduğundan ibarettir. Albay oyun ve ilham bağlamında Hikmet'le kurduğu ilişkide ön plana çıkar, o bir çeşit "öteki ben(lik)" olma vazifesi üstlenerek Hikmet'in zihni parçalanmasının yaratıcılık boyutunu temsil eder: "Gerçekle gerçek dışını ayıklamak eleştirmenlerin işiydi; bu sıkıcı görev onlara verilmişti. Ben zaten bu ayrımı pek iyi anlamamıştım. Ayrıca, eşyanın ve insanın gerçekliğiyle değil, benimle olan ilişkileriyle ilgiliydim. Hüsamet'in Tambay, Hikmet için 'öteki ben'dir dedikleri zaman, hiç çekinmeden 'öteki ben' senin babandır diye karşılık verebilirdim" (TO, s.362). Bilge, Albay'ı Hikmet'in istediği gibi hissedemez çünkü Albay yoktur. Albay'a dair bütün bu izler onun kurmaca/hayal oluşunun yine Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanındaki Olric gibi bir iç ses postuna bürünmesinin açığa çıkarılmasını sağlar. Gerçeklik düzleminde ele alındığında; emekli bir albayın gecekonduda yaşaması, kendisi muntazaman disiplinli bir kişiyken Hikmet gibi ciddiyetsiz ve tutarsız bir insanla arkadaşlık etmesi, tüm hayatının Hikmet ekseninde geçmesi gibi detaylar Albay Hüsamet'in Tambay gerçekliğini tartışmalı bir alana taşıyan meselelerdir. Anlatının ilerleyen bölümlerinde Hikmet Albay'ın varlığı sorununu açıkça dile getirir: "...siz gerçek değilsiniz albayım. Oyunu gerçekten seyretmek istediğinize göre siz gerçek değilsiniz. Siz de oyunun-dolayısıyla kafamın- içindesiniz. Çünkü, bir insanı gerçekten seyretmek isteyen, onun oyununa gerçekten katılan biri, o insanın ancak kafasında yaşayabilir" (TO, s.351). Hikmet'in kafasının içinde, gecekondusunun ise alt katındaki diğer misafir dul kadın Nurhayat Hanım'dır. Nurhayat Hanım merhamet ve anne sıcaklığı bağlamında romanda kendisine yer bulur. Hikmet, Albay ve Nurhayat Hanım arasındaki üçlü ilişki Hristiyanlığın kutsal üçlemesi/teslis çerçevesinde parodileştirilerek biçimlendirilir. Hikmet Bilge ilse olan sıkıntıları anlatırken Albay'a "Sizi de elimden almak istiyor albayım; dul kadını da: Kutsal üçlemeyi bozmak istiyor" diyerek bu bağlantıyı açığa çıkarır. Teslis, Hristiyan teolojisinin varoluşu temellendirme yaklaşımı olarak değerlendirildiğinde Hikmet'in kurduğu üçleme ve gecekondur çevresiyle kendi benliğindeki bölünmelerle bir varoluş ve gerçeklik sorgusu içine girmesi anlam kazanmaktadır. Hikmet'in zihni dönüşümü bu problem etrafında adım adım ilerler. Gerçekliği kabul etmeyen; onu birimi insan olan tatsız ölçü olarak tanımlar (TO, s.109). Düş ve gerçek arasındaki makas Hikmet'in muhayyilesinde gittikçe muğlaklaşır: "Sevgili Bilge, işte bu yüzden hayal ve gerçek, benim onlara verdiğim anlamları kaybetmek üzere. Sen, yaşadığım bir gerçek misin? Yoksa bir zamanlar yaşamış

olduğum bir rüya mısın? Yoksa ikisi de değil misin? İlk gençlik günlerimin bir efsanesi misin oksa, ey esrarlı kadın?” (TO, s.325). Hikmet rüyaları vasıtasıyla gerçeklik ve düş arasındaki çizgiyi bilinçaltı düzeyde dışa vurur. Benliğine duyduğu kuşku, belirsizlik ve korku rüyalarında açığa çıkar. Hikmet rüyasında kendisini üniversitede adı sosyalle başlayan bir derse girerken görür. Dersin hocası fare görünümündedir ve Hikmet’le eğlenir, alay eder. Hikmet bir yandan öldürmek istediği bu fare hocadan tiksindir; kendisini ona saygılı davranmak zorunda hisseder:

Hikmet’in oldukça uzun ve karmaşık rüyası, Hikmet’in “ben”liğinden, gerçek “kendi”sinden nefretinin boyutunu göstermesi açısından çok daha açıklayıcıdır. Benliğiyle rüyasında karşılaşan Hikmet’in bu sefil “ben” karşısında hissettiği ise, bu sefil kendiliğin sorumlusunun yine kendisi olduğunu bildiğinden ‘ben’iyle karşılaşmanın verdiği sancı ve sancıdan kaynaklanan korkudur. Üstelik bu korkuya bir önceki rüyasındaki gibi suçluluk duyguları da karışmıştır. Çünkü rüyasını albayına anlattıktan sonra bu rüyada ve hayatta başına gelen her şeyden dolayı suçlunun yine kendisi olduğunu söyler (Doğan, 2011: 148).

Rüyalar, benliğine duyduğu öfke ile aşama aşama ilerleyen Albay, Nurhayat Hanım gibi yarı belirgin aktarılan zihni parçalanma Hikmet’in iç monolog, bilinçakışı konuşmalarıyla bünyesinde farklı farklı Hikmet’lerin olduğunun açıktan dillendirilmesiyle deliliğe/şizofreniye evrilir:

Bir süre sonra Hikmet IV, bir yolunu bularak büyük şehre döndü ve taht üzerinde hak ileri sürdü. Dumrul’un da desteğiyle Hikmet II’nin durumunu sarstı. Sevgi, kocasına inanmadı ve bu olayları, o sırada akıl hastanesine kapatılmış bulunan Hikmet III’ün uydurduğunu söyledi. Bu yalanların bir işe yaramasını istiyorsa oturup roman yazmasını tavsiye etti kocasına. Bu arada bazı din ve ruhbilim kitaplarının etkisiyle Hikmet I, yeniden ortaya çıktı. Onu ölmüş sanıyorlardı (bir kuyuya atmışlardı). Hikmet I, bir anne sıcaklığının hasretiyle yandığı için Bilge ile ilgilenmeğe başladı. Hikmetleri birbirine karıştırmağa başlayan Sevgi, hepsini birden evden kovdu. Sonra yanlışlık yaptığını anladı ve yalnız Hikmet I’i kendine ayırmak istedi. Bir takım karışık olaylar yüzünden Hikmet I, yaralanarak hastaneye kaldırıldı. Bazı tarihçilere göre, Hikmet III aslında Hikmet I’in hastaneye yatırılmış şeklidir (TO, s.345).

Hikmet’in deliliği benlik dağılmasının şiddetli bir yansıması olarak ortaya çıkar. Bireysel, kültürel ya da toplumsal bir kaba kimliğini oturtamayan Hikmet delirerek varlık sorununu çıkmazla bağdaştırır: “Oğuz Atay’ın Hikmet I ve Hikmet IV arasındaki yapısızlığı da omurgasızlığı belirtmektedir; o nedenden dolayı tutunamamaktadırlar kahramanlar; kimliksizdirler ve değişken kimliklere sahiptirler. Sokrates’in gösterebileceği bir dersi verebilecek insanlar değildirler Oğuz Atay’ın kahramanları; tam tersine, yapısal, milli veya bir tek karaktere, bir ilkeye bağlı kimlikli değerler taşımazlar. I. Hikmet ile IV. Hikmet aynı insandır ama aynı insan olmalarına imkân kalmayan insanlardır, bunlar” (Akay, 2008: 317-318). Kendisi olamayan aynı zamanda toplumun ve kötü oyunların kısılcacında kalan Hikmet için delilik bir özgürlük ve ertelenmiş çoğul kimliklere sahip olabilme imkanındır. Cem Uçan, Tehlikeli Oyunlar’da Rönesans Etkisi ve Soytarılık isimli çalışmasında Hikmet’i Erasmus ve Don Kişot gibi Batı’nın akıl sorgulamaları yapan figürleri etrafında soytarılık ve delilik bağlamında okuyarak deliliğin romandaki işlevsel yönüne dikkat çeker:

Oğuz Atay'ın "kendini arayan kahraman" izleğini kullanırken bunu delilik ve soytarılık temaları içine, kahramanlarını delilik ve soytarılık sınırlarında, gerçek ve kurmaca dünya arasında bir yere yerleştirmesi tesadüf değildir...Deli ya da soytarı, bazen insanın olmak istediği kişiyi temsil eder; özgürdür, kurallara bağlı değildir, belirsizdir, tahmin edilemeyendir, sınırlarını kendi belirler. Başka bir andaysa yerinde olmak istenmeyen ya da onun gibi görünmek istenilmeyen kişidir: saçmalar, toplumsal yaşamda dışlanır, aşağılanır (Uçan, 2009: 68-69).

Birgül Oğuz deliliği estetik/retorik temelinde incelerken konuyu kimliğin varoluşu odağından dilin yaratımı düşüncesine getirir. Oğuz'a göre bilinçli bir şekilde romanda izlek haline getirilen delilik ve akıl eksenini yazarın dil oluşturma arzusuna bağlı olarak gelişen söylemsel ontolojiyi işaret eden bir meseledir:

Oğuz Atay, Tutunamayanlar'da epeyce tartıştığı, çevresinde döndüğü akıllılık-delilik eksenini Tehlikeli Oyunlar'da başat konu haline getirir. Hikmet Benol'un kiminle, nerede, ne konuştuğu hep bir düşsellik perdesinin ardında muğlak bırakılır. Bütün bu diyaloglar Hikmet'in zihninde mi cereyan etmektedir; yoksa o gerçekten de üçüncü kişilerle diyalog içinde midir? Kendi zihninin içine tıklılıp kalmış bu kahramanın ürettiği, okuruna soluk aldırılmayan, dur duraksız ve duygu yoğun pasajlarda baştan ayağa klostrofobik bir düşünce dünyasının haritası mı tutuşturulmaktadır elimize, yoksa içine girdiği hiçbir düzene tutunamayan, hiçbir yerde barınamayan, merkezin dışına atılmış bir aydının kendi çevresine karşı geliştirmek durumunda kaldığı dilsel bir kalkanın alfabesi mi? Belki de söylenebilecek tek şey, bu ikisinin de aynı şey olduğudur...Hikmet'in geleneksel estetiğin kavramsal çerçevesini bozguna uğratan dili, merkezin dışına itilip marjinal bir konuma hapsedilmiş aydının, merkezin söylemini yıkıp bozguna uğratmak için üretmeye çabaladığı dilin politik içeriğine denk düşer (Oğuz, 2009: 55).

Hikmet'in deliliği ona artık oyunu devam ettirebilme gücünü vermemeye başlayıp aklın sınırlarında gelgitlerle çalkanınca kendisi için intihar kaçınılmaz olur. Bilge'nin yani gerçekliğin gecekonduya girmesiyle Hikmet'in oyunları (düşsel kahramanları) tehlikeye girmiştir (E. Doğan, 2011: 163). "Son Yemek" adındaki bölümde Hikmet'in oyunları silinmeye, yok olmaya başlar: "Yapılacak bir iş kalmadığından oturuma son verildi. Önce, evi uzakta olanlar, sırayla yola çıktılar....Hikmet, "Yalan söylüyorsunuz, günlük işlerle oyalanıyorsunuz, gerçeklerden kaçırıyorsunuz!" diye herkesin arkasından bağırdı. Onlar da, daha önce alınmış gizli bir karar uyarınca, bu sözleri duymamış gibi yaparak, aynı biçimde ve hep birlikte gülümsüyorlardı. "İşte hepiniz gittiniz!" diye bağırdı Hikmet" (TO, s.445-446). Ardından "Düşüş" bölümüyle son yaklaşır. "Sonuna kadar yürüyen" Hikmet, yolun sonundadır ve düşer. Eylemsizlik ve yaşamı devam ettirememenin olanaksızlığını simgeleyen intihar Hikmet için içinde olduğu gerilimi aşmanın çaresi olarak belirir. Ancak varlığının anlamını bulamayan Hikmet için intihar/ölüm mutlak bir yok olma ya da yokluk arzusu manasına gelmez. Hikmet'in sesine kulak verildiğinde ölümünün anlamsızlığı değil farklı bir varoluşa açıldığı ortaya çıkar:

Aziz varlığımı ara sıra kaybettiğim oluyor. Fakat yaralı aklım, henüz gidecek bir ülke bulamadığı için bana dönüyor şimdilik. Biliyorum ki, bu akıl beni bütünüyle terkedinceye kadar gidipgelen aziz varlık masalına kimse inanmayacaktır. Bazı insanlar bazı şeyleri hayatlarıyla değil, ölümleriyle

ortaya koymak durumundadır. Bu bir çeşit alın yazısıdır. Bu alın yazısı da başkaları tarafından okunamazsa hem ölünür hem de dünya bu ölümün anlamını bilmez; bu da bir alın yazısıdır ve en acıklı olanıdır. Bir alın yazısı da ölümün anlamını bilerek, ona bu anlamı vermesini becermeden ölmektir ki, bazı müelliflere göre bu durum daha da acıklıdır” (TO, s.384).

Topluma yabancılaşmasına, gecekonduya taşınmasına rağmen Hikmet ne ötekilere karışmak onlarla bir arada istegindedir ne de ötekilersiz kendini kurma ve salt bir hiçlik inancındadır. Onun intiharı, eşiğin, arafta kalmanın sonsuzluk içinde askıya alınmasına bir imkan sağlar. Ve böylece *Tehlikeli Oyunlar* kurgusal düzlemde bir yazı olmaktan çıkarak yazı ile varoluşun sembolü bir intihar mektubuna dönüşür. Hikmet’in gerçek-düş yaşam-ölüm arasındaki ikircikli ruh hali onun hayat ve ölümünün temel özelliğidir: “Fakat, Allah kahretsın, insan anlatmak istiyor albayım, böyle budalaca bir özleme kapılıyor. Bir yandan da hiç konuşmak istemiyor...Sorarım size: “Nasıl?” Kim bilecek benim insanlardan kaçtığımı? Ben ölmek istiyorum sayın albayım, ölmek. Bir yandan da göz ucuyla ölümümün nasıl karşılanacağını seyretmek istiyorum. Tehlikeli oyunlar oynamak istiyor insan; bir yandan da kılına zarar gelsin istemiyor” (TO, s.259). Süreyya Doğan, Hikmet’in intiharını bireysel umutsuzluk yalnızlık, geride bırakılanlardan öç alma isteği ve Hikmet sembolüyle Türk aydınının tıkanmışlığının dışı vurumu maddeleriyle açıklamaya çalışır (Doğan, 2011: 180-182). Turgay Açılan ise intiharı varoluşsal bağlamda değerlendirerek ontolojik endişeyle Hikmet’in “ben”ini korumak için bu yola başvurduğunu belirtir (Açılan, 2007: 109). Cevat Çapan’a referansta bulunan Birgül Oğuz’a göre ise bu intihar “yazarlık kurumu” bağlamında anlam kazanır ve edebi bir intihardır. Yazının ontolojisini inşa sorunu ve oyun kavramı etrafında Hikmet’in intiharını anlamak gerekir:

Hikmet Benol’un intiharı edebi bir intihardır, çünkü anlatı boyunca oynadığı bütün oyunların, daha doğrusu, anlatıyı olası kılan bütün oyunların zorunlu bir getirisi olarak intihar etmiştir. Yalnızca intihar gibi bütün temel yaşamsal dürtüleri hiçe sayan yıkıcı bir eylemle anlatının kolektif bir anlam evrenine yerleşmesini sağlayabilecektir...Hikmet Benol’un hayatının intiharla noktalanması yazarın yücelttiği ya da önerdiği bir çözüm olarak görülmemelidir. Gerçekler birer oyun olarak, daha doğrusu hayat bir oyun olarak sunulduğuna göre, buradaki intiharı böyle bir oyunun mantıksal ve biçimsel sonucu olarak görmek gerekir. Mantıksal sonuç, yazarlık kurumunun iflasıdır. Kendi yüküne dayanamayan, kendini olumsuzladıkça ağırlaşan, ne kendine ne de başka bir söyleme herhangi bir haklılık zemini tanımayan anlatı iflas etmelidir” (Oğuz, 2009: 83-84).

Ele alınan hususlar ışığında söylenirse; *Tehlikeli Oyunlar*’da Hikmet’ten hareketle belirsiz/fiktif diğer roman kişileri ile birlikte benlik parçalanması, bireysel ve sosyal kimlik arayışı etrafında gerçeklik ve ontoloji temelli sorgulamalar yapılır. Yazının, hayatın, oyunun temsil ve ifade edilebilirliği rüya, delilik ve intihar gibi izlekler etrafında tartışılır.

Kara Kitap’ta romanın baş figürü olan Galip “kendisi olabilme” sorunuyla ontolojik arayışın simgesi haline gelir. Galip, romanın eksenini oluşturacak olan Rüya ve Celal’in peşine düşme macerasından önce işi ile evi arasında hayatı sıkışmış; 33 yaşında sıradan bir avukattır. Çocukluğu Nişantaşı’ndaki her katında aile üyelerinin oturduğu Şehrikalp Apartmanı’nda geçen Galip, yüzünü Batı’ya dönmüş bir ailenin ferdidir. Romanda, Galip’in arayış öyküsünün öncesinde; çocukluğundan beri Rüya’ya beslediği büyük aşkla ve ilkokula başladıktan sonra hayranlık duyduğu Celal Salık’ın yazılarını okumasıyla öne çıktığı görülür. Hüsn ü Aşk mesnevisine paralel şekilde ele alınan aşk öyküsünde Galip, Rüya ile evlenir. Evlilikte dikkat çeken yön bu evliliğin sıkıntılı olmasıdır. Anlatı boyunca vurgulanan Rüya’nın Galip’i Galip’in kendisini

sevdiği gibi sevmemesi durumuna ilave olarak ikilinin çocuklarının olmayacağını dile getirilmesi dikkat çekicidir. Çünkü, Galip'in hayatı boyunca varlığını şekillendirip hayatının anlamı saydığı aşk hikayesi Rüya nedeniyle sağlam temellere dayanmaz. Yine çocuklarının olmayacağı bağlantısından Galip'in bilinçaltında "anlamsız kalan varlığının kendisi ile birlikte yok olması" düşüncesi doğar. Eşi Rüya'nın kendisini terk ettiği sırada Galip anlamsız, sıradan, modern hayatın şekillendirdiği dar dünyasında sorgusuzca yaşayan insanlardan biridir. Tasavvuf literatürüyle söylenirse; seyr ü süluk/arayış/yolculuk başlamadan önce hamdır. Galip; arayış serüvenine düştükten sonra varlığı/bilinci çeşitlenmeye başlar. Rüya'yı arayışı, boyut değiştirerek kendine yönelir. Galip, Rüya'dan yola çıkarak, kendine, kendisini oluşturan kültürel-sosyal coğrafyaya karşı sorular sormaya başlar. Rüya ile gittiği sinemaya bu Rüya'yı ararken tek başına gider. Dikkati ve zihni "kendilik" sorununa doğru evrilmeye kanat açar. Bu Galip'in eşi Rüya vasıtasıyla "kimliksizlik" uykusundan uyanmasının başlangıcı olur. Ve deyim yerindeyse Galip farkında olmadığı dünyayı bilinçli gözlerle izlemeye başlar:

Sonra, dertli kız Galip'in daha önce hiçbir filmde görmediği orta yaşlı bir adamla konuşmaya başladı. Konuştukları kadar ağır ve sakın hareketlerinden ve yüzlerinden hayatlarının dertlerle dolu olduğunu anlıyordu Galip. Anlamaktan öte, biliyordu. Hayat dertlerle doluydu, acılarla, biri bitince öbürü gelen, öbürüne alışırken bir yenisi bastıran ve yüzlerimizi birbirine benzeten derin acılarla. ...Galip bir an kendi derdiyle perdedeki kadının derdinin bir olduğunu hissetti; ya da dert yoktu da ortak bir dünya vardı: Çok fazla birşeyler beklenilmeyen, ama hiçbir zaman da küsülmeyen, anlamı ve anlamsızlığı sınırlı, insanı alçakgönüllüğe çağıran yerli yerinde bir dünya.... Galip, kadınla paylaştığı ortaklığın biteceğini hissetti. Altyazılar kelime kelime gözüne giriyordu, ağzına kadar dolu sinemadaki insan kıpırtısını hissediyordu....Çok sonra, damalı mavi yorganın üzerinde yatarken, uykuyla uyanıklık arasında Rüya'ya aldığı polisiye romanları sinemada unuttuğunu hatırladı (KK, s. 107-108).

Galip; sembolik düzeyde hayal perdesinin mekanı sinemada Rüya ile bağlarını koparıp, onu unutmaya başlar. Daha önce deyim yerindeyse kör kaldığı eşyaya farklı bakar. Kendisinin ve dünyanın anlamını arama duygusu belirginleşir : "Hiçbir şey, hiçbir şeyin işareti olmadığı gibi, her şey her şeyin de bir işareti olabilirdi. Bir an mavi bir ışık görür gibi oldu, sonra güvercin kanadına benzeyen bir şeyin acele vuruşlarını duydu, ama hemen sonra her şey yeni bir anlam bekleyen o eski sessiz durgunluğuna döndü. O zaman eşyanın, taşların olması gerekenden 'çıplak' olduğunu düşündü. Eşyalar kendisini "bize bir anlam ver!" diyerek çağırıyorlardı sanki" (KK, s.191) Galip'in arayışı onu çocukluğunun yazarına götürür. Galip'in odağındaki figür artık Celal'dir. Celal vasıtasıyla kimlik arayışının belirginleşmesi Galip'in Celal'in yatağında yatması ve kıyafetlerini giymesiyle somutlaşır. Celal'in odasında bulduklarını okuyarak onunla bütünleşmeye başlar. Böylece Galip'in camii, pavyon, otel, karanlık sokaklar gibi yolu birbirinden farklı mekanlardan geçen arayışı kendisini bulmaya dönüşür. Galip artık Celal'dir. Onun ismiyle gazetedeki köşe yazılarını yazmaya başlar. Galip sıfatıyla F. M. Üçüncü ile konuşur; BBC 'ye röportaj verir. Romanın sonunda ise ontolojik arayışın vardığı yer yazının kendisi olur. Galip bütün serüvenin sonunda kendisinin de metinde ifade ettiği üzere kendi öykülediği hikayesine varır. Bu durum bir arayışın bitmesi değil aksine yazı parantezine alınarak arayışın metinle/romanla/oynula özdeşleştirilmesi anlamını taşır. Metin kendi varlık nedenini Galip'le okura açarak bütün göndermelerini Galip'in yazarlığı ve Kara Kitap'ı ile yine kendisini yapmıştır. Üstkurmaca ve metinlerarasılıkla da desteklenen bu tutum sonucu reel dünyanın dışında "Kara Kitap"ın evrenine ait kurmaca gerçeklik kendisini metnin içinde sınırlandırmıştır.

Galip'in arayışı/kendisi olabilmesi konusuna bağlantılı olarak gerçeklik/yansıma/kurmaca ilişkisinin tartışmaya açıldığı düzlem ayna imgesiyle ele alınır. Galip aynaların sihirli oyunu karşısında heyecana kapıldığı günleri anımsar:

Kaç yıl önceydi, seninle ben, hayatta sık sık karşılaşacağımız şu sihirli oyunu şaşkınlıkla ilk keşfettiğimizde? Bir bayram arifesinde, annelerimiz bizi bir elbisececinin çocuk bölümüne götürdüğünde (o mutlu, güzel zamanlarda ‘reyon’larımız kadın ve erkek diye birbirlerinden ayrılmamıştı daha), en sıkıcı din dersinden de daha sıkıcı dükkânın yarı karanlık bir köşesinde karşı karşıya duran iki boy aynasının arasına rastlantıyla girdiğimizde, görüntülerimizin küçülerek, küçülerek birbirlerinin içine girerek nasıl çoğaldıklarını görmüştük (KK, s.347).

Tunç Şen, romandaki ayna imgesini Lacan’ın ayna evresi diye isimlendirdiği teori çerçevesinde ele alır. Buna göre; bebek kendi yetersizliği ve varoluşunu bedenini eksiksiz gösteren aynada fark eder. Bebeğin benliğinin oluşumu, varlık bilinci aynada kendisini görmesiyle başlar. Bu nedenle ayna egonun oluşumunda etkili bir işleve sahiptir. *Kara Kitap*’ta kendi bilinci/egosuna varmak isteyen bebek Galip, ayna yazı, aynada görülen olmak istenen suret ise Celal olarak okura sunulmaktadır (Aral, 2007: 22-23). Akerson ise ayna metaforuna gerçek-kurmaca boyutundan bakar. Yazı ile reel dünyanın gerçekliği gibi ayrı ayrı gerçekliklerden söz edilip edilemeyeceği, gerçekliğin temsili, kurmacanın kendi varoluşu gibi sorular etrafında ayna imgesinin romanda ele alındığını söyler:

Gerçek-gösterge; asıl-kopya; ya da resim-ayna ilişkisi, içinde karşıtlık taşıyan bir ilişki, *Kara Kitap*’ın temel sorunsalı da bu karşıtlıktan kaynaklanıyor. Bu sorunsal, birçok başka ‘konu’ çerçevesinde ele alınıyor...Yazın ne dereceye kadar yaşamın göstergesidir, yaşam ne dereceye kadar yazının kurmacalığını taklit eder? Yazının dışında, yaşamın içinde gerçekle göstergeyi ne dereceye kadar ayırabiliyoruz, hatta böyle bir ayırım mümkün mü? Eğer böyle bir ayırım mümkün değilse, yaşam da zaman zaman tıpkı yazın gibi kurmacaysa, o zaman yazın neden yaşamın göstergesi olsun da kendisi olmasın? Bu soruyu sordüğümüzde, yazınla yaşam arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırmaya doğru bir adım atıyorsunuz. Yazın ne kadar göstergesel ve kurmacaysa o kadar da gerçek ve aslolandır; yaşam ne kadar gerçek ve aslolsa o kadar da kurmaca ve göstergeseldir (Akerson, 2013: 62-63).

Kara Kitap’ın diğer önemli roman kişileri Rüya ve Celal’dir. Romanın aşk öyküsü izleğinde ve Galip’in arayışında kendisine yer bulan Rüya metinde fiziksel varlığından ziyade yokluğuyla var olur. Fiziksel betimlemelerine çok fazla yer verilmeyen Rüya romanda bir hayal/yanılsama biçiminde tasvir edilir: “Rüya’nın çenesi yastığın kuştüyüne gömülmüştü. Alnının eğiminden, o sırada aklının içinde olup biten harika şeyleri insana korkuyla merak ettiren gerçekdışı bir yan vardı” (KK, s.11). Galip’in arayışını tetikleme işlevini yerine getirdikten sonra silikleşir ve yok olur. İsmi’nin sembolik anlamıyla romanın alt metninde gerçek sanılan olguların bir düş/rüya olabileceğini; peşinde olunan gerçekliklerin insanın benliğine ne kadar uygunluğunu çağırıştırarak gerçekliği bulanıklaştırma görevini üstlenir:

Daha ilk bölümün başlığı ile kurulan belli bir atmosfer, her yeni sözcük ve her yeni tümce ile giderek yetkinleşiyor ve romanın en önemli belirleyicilerinden biri durumuna geliyor. Bu atmosferin bir niteliği belirsizlik, muğlaklık: Galip Rüya’yı İlk Gördüğünde” başlığını okuyan okurun, Rüya adında bir kişiden mi yoksa bir rüyadan mı söz edildiğini kavraması olanaksız; bu ilk belirsizlik okurun belleğine yerleşecek, özellikle

Galip'in Rüya'yı arayışı tam bir benlik-kişilik arayışına dönüştüğü andan başlayarak okur hep bu izlenime geri dönecektir" (Atakay, 2013: 38-39).

Rüya'nın üvey abisi gazeteci Celal Salık'ın de romandaki durumu Rüya'ya yakındır. Celal'in somut varlığı metinde gün yüzüne çıkmaz. Galip'in arayışında yazarlık arzusu bağlamında kimlik krizinde bir ayna fonksiyonu görevi üstlenir. Metinde Celal'in yazdığı köşe yazıları, metnin hakim sesi ve Galip'in Celal'in yerine geçerek yazdığı yazılar bağlamında romanda oluşan çok sesli dili sağlayarak metnin gerçeklik algısının kurmaca yapısını belirgin hale getirir. Ölümü ve hayatındaki gizemle Celal metnin belirsiz ve boşluk bırakan postmodern kopukluğunu temsil eder. Dolayısıyla *Kara Kitap*'ta roman kişileri ontolojik sorgulama sonucu arayışın; arayanı (Galip) aracısı(Rüya) merkezi (Celal) olarak konumlanarak sorguyu başladığı yer olan yazıya yöneltmede rol oynarlar.

Benim Adım Kırmızı'da merkez roman kişilerini Kara, Şeküre ve Enişte Efendi, Üstat Osman, Zeytin gibi nakkaşlar oluşturur. Kara hem Şeküre'ye olan sevgisiyle aşk izleğinin hem de cinayeti soruşturmasıyla polisiye kurgunun tam ortasında yer alır. Şeküre'den karşılık bulamayan aşkı, şehirden ayrılıp 12 yıl uzaklarda yaşaması ve olgunlaşması, Şeküre'nin kendisini sınaması, kendisine verilen cinayeti araştırma görevi Kara'nın romandaki temel çatışma alanlarıdır. Anlatının sonunda Kara çok sevdiği Şeküre ile evlenmesi ve nakkaşların katilini bulmasına rağmen kendisini gerçekleştirip mutlu olamaz. Şeküre, romanın güzel ve tatlı diliyle erkekler tarafından arzulanan kadın figürüdür. Zekasını ve erkeklerin kendisine olan zaafını ustaca kullanarak güçlü bir kadın profili sergiler. Aşk ilişkisi bağlamında Kara da Şeküre'de kendi varlıklarını tamamlayamaz. Romanda gerçeklik konusunun kurmacanın kendi iç gerçekliği boyutuyla öne çıktığı roman kişileri ise romanın masalsı anlatımında beliren insan-dışı (para, şeytan, renkler) varlıklar ve ölü insanlardır. Roman bu fantastik şahıslarla gerçeği somut düzlemde ayırır. Örneğin bir at kendi ağzından resimlerinin yapılma öyküsünü anlatır: "Şimdi huzurlu ve sakin durduğuma bakmayın, aslında asırlardır koşuyorum. Ovaları geçiyor, savaşımlara giriyor, şahların kederli kızlarını taşıyıp evlendiriyor, hikâyeden tarihe, tarihten efsaneye, kitaptan kitaba sayfa sayfa koşturuyorum" (BAK, s.268). Benzer bir yaklaşımla Zarf Efendi, Enişte ve Katil/Zeytin gibi roman kişilerinin kendi ölümlerini anlatmaları vasıtasıyla roman postmodern gerçeklik anlayışı doğrultusunda yazıda her şeyin mümkün olabildiği reel dünyadan bağımsız bir alan olarak ön plana çıkar.

Gölgesizler'de varlıkları belirsizlik ekseninde hayat bulan ontolojik sorgulama ve arayış izlekleri etrafında oluşturulmuş roman kişileri yer alır. Bu nedenle romanda odak herhangi bir roman kişinin öyküsü üzerine kurulmaz. Anlatının merkezsiz yapısına uygun olarak farklı roman kişileri metin içinde sırayla ön plana çıkar ve ardından kaybolurlar. Bu nedenle roman kişileri fiziksel ve psikolojik özellikleriyle kahraman ya da birey özelliği göstermeyen, sürekli birbirlerine dönüşen bilinç kırılmasının izlerini taşıyan geçici öznelerdir. Romanda nesneler, mekanlar, roman kişileri birbirine karışır: "penceren bakarken caddenin iki yanındaki apartmanlar biraz otomobildi zaten, çanak antenler, İşhanlarının girişi, balkonlar, kaldırıma dökülen insanlar, özellikle de yaya geçitlerinden telâşla yürüyenler biraz otomobildi... her şeyin bu denli birbirine karışıp birbirinde yaşadığı bir sırada, camlarından akan bulanık kent görüntüleriyle otomobiller de yalnızca otomobil değildi elbette" (G, s.151). Bu muğlaklık ve dönüşümün roman kişilerindeki iz düşümü kentteki berberin köydeki berber, kentteki çırağın şehirdeki çırak olması gibi örneklerde açığa çıkar. Yıldız Ecevit, *Gölgesizler*'deki roman kişilerini yokluk ekseninde şu şekilde değerlendirir:

Roman, ortadan kaybolan insanlar üzerinde yapılandırılmıştır. Romanda köylülerden oluşan ve bir organizmaymışçasına hareket eden insan kitlesinden 'yoklar sürüsü' diye söz eder anlatıcı. Bir ara kaybolan, daha sonra yeniden ortaya çıkan bir roman kişisi "Ben daha bulunmadım ki" der, varlığını kimlik belgesiyle kanıtlamak isteyen bir ülke vatandaşı gibi, o da

yokluğunu kanıtlamaya çalışır. Yokum ben, istersen belgesini gösterim. Toptaş'ın roman kişileri “kaybolup gitme arzusuyla yaşarlar (Ecevit, 2010: 331).

Roman kişisi olarak da metinde yer alan yazar anlatıcı romanın merkez figürüdür. Aslında metnin bütün kişileri roman benliğinin birer parçalanmasından ibarettir. Parçalanmanın otorite simgesiyle vücut bulmuş şekli Muhtar'da kendisini gösterir. “Ben”ini arayan muhtar, kendisini güç ve iktidar kavramlarıyla bulmaya çalışır. Köydeki kayıpların peşine düşmesi esasında onun kendisini aramasıyla ilişkilidir. Kaybolanları bulur ve kendisini (muhtar sıfatını) var eden Devlet tarafından tanınırsa varoluşunu temellendirebilecektir. Muhtar'ın sırasıyla Cıngıl Nuri, Güvercin, Cennet'in oğlu ve diğer “yok olan” kişileri arayışındaki motivasyon kendi varlığına ulaşmaktır. Aynanın karşısına geçen muhtar içindeki bu gerilimle “içindeki sayısız muhtarı” gün yüzüne çıkarır:

Köyü adım adım dolaşmıştı o gün; hemen hemen girmediği sokak, geçmediği avlu, dönmediği köşe, hatta uğramadığı çeşme kalmamıştı. Öyle ki, köylülerin hepsi her yerde onu görmeye başlamışlardı. Dahası onunla birkaç kez karşılaşanlar olduğu gibi, aynı saatte ayrı noktalarda selamlaşıp konuşanlar da vardı. Berbere göre o inanılmaz bir hızla çoğalıyordu kuşkusuz, sokaklarda cirit atan yüzlerce muhtarın kararlılığına bakılırsa daha da çoğalacaktı. Ne var ki muhtarların hepsi aynı değildi; biri karşılaştığı köylülere hafifçe gülümseyip selam veriyorsa, öteki hiç konuşmadan geçip gidiyordu (G, s.116).

Muhtar'ın kayıpları bulma çabaları sonuç vermeyince huzursuz olur. Ontoloji problemi onu intihara götürür. Muhtar'ın sembolik intiharı “yok olarak varlık bulma” düşüncesi üzerine temellenir. Yıllarca baskı ve kendisi olamamakla boğuşan Muhtar'ın cesedinde görülen “göbeğine kadar sarkmış uzun dil/ dil çıkarma” görüntüsü kendisinin ölümünü seyredenlere ilk kez şahsi bir eylem sunma imkanı verir. Ontolojik arayışını toplum dışı bir metaforla gerçekleştirip özgürlüğe erişen bir diğer roman kişisi Cennet'in Oğlu'dur. Güvercin'e olan aşkı, ona kuş motifli mektuplar yazması ile yazıyı ve masumiyeti simgeleyen Cennet'in oğlu Güvercin'i kaçırdığı suçlamasıyla dövülür ve şiddete maruz kalır. Aşk ve toplumla bulunamayan benlik Cennet'in oğlunu deliliğe götürür: “Toplumsal kabul ettiği tüm ilkelerden ve kurallardan bağımsız olma manasını taşıyan delilikle, bir anlamda bireysel varlığını ezen, yok eden güçlerin hâkimiyet alanından çıkmış olur. Öte yandan yazarın deliliği, romanın temel izlediği olan “yok olma”yla ilişkilendirmiş olması dikkat çekicidir. Muhtar'a göre delilik bir tür yok olma yöntemidir ve Cennet'in Oğlu kendi varlığına karışarak yok olmuştur” (Tekin, 2011: 106). Cıngıl Nuri, Asker Hamdi, Güvercin gibi diğer roman kişilerini de içeren özellikler de ortak yön roman kişilerinin gerçeklik karşısında kendi kuşkulu yapıları, varlık arayışları, romanda yokluklarıyla sadece kurgu düzleminde bir dünyaya işaret ederek ontoloji meselesini gündeme getirmeleridir.

Uykuların Doğusu'nda romanın merkez figürü anlatıcı yazar konumundaki Hasan Ali'dir. Hasan Ali romanda yalnızca, yazma edimi bağlamında ele alınır. Romanın diğer kişileri Hasan Ali'nin metni yazma sürecinde ortaya çıkan zihinsel parçalanma/yansımalarıdır. Hasan Ali için yazma süreci ontolojik bir meseleye dönüşür. O varlığını sayfalarda kurmaya çalışır. Balkonundaki demir parmaklıklardan şehri seyreden Hasan Ali, şehrin içinde gerçek dünyaya bağlı bir yaşam etrafında kendisini tanımlayamaz. Dış dünyayla arasındaki gerilim onu dünyevi gerçeklik ve varlık konusunda korkulu ve şüpheli bir hale büründürür: “İlkin, insanların büyük kötülöklere yol açan iyilik anlayışlarından korkuyorum dedim söz gelimi. Sonra, kendini çocukların varlığında yenileyen hayatın acımasızlığından, bu acımasızlığın üstünü örten masumiyetin derinliğinden ve kapı kilitlerinden korkuyorum, dedim. Sonra, canlı olmanın acizinden, bu aczin doğurduğu sonuçlardan” (UD, s.213). Bu tedirginlik ve

huzursuzluk yazma/hikaye odağında Hasan Ali'nin kendini arayışına dönüşür. Böylece yazar bilincinin ilk kırılması olan yazma sürecindeki öteki ben'i Haydar'ı yaratır. Haydar vasıtasıyla kendisine dışardan/parmaklıkların öteki tarafından bakma imkanı bulur. Haydar, şehirle yazar arasındaki eşiğin sembolü olarak arayışta işlevsel bir konuma sahiptir. Haydar'ın yanında hikayesini yazmaya çalıştığı Dayı'sı da Hasan Ali'nin arayışında yardımcı bir roman kişisi olarak yer alır.

Anlatıcı kahraman Hasan Ali'nin benlik bölünmesi yazı masasına oturduğu müddetçe devam eder. Benliğin toplum baskısı altında ezilen simgesi olarak kahramanın zihninden Radyoevinde Çalışan Adam ortaya çıkar. Radyoevinde Çalışan Adam aynı zamanda romana göre anlatıcı kahraman yazar Hasan Ali'nin dedesidir. Bürokrasinin çarkında ezilen, birey olma imkanı elinden alınmış horlanmış bir roman kişisidir Radyoevinde Çalışan Adam. Toplumda aradığını bulamaz. Ve her şeyi bırakma arzusuyla/ ontolojik arayışla yolculuğa çıkar. Gittiği yerlerde de düzenin/toplumun aksak yönlerine şahit olur. Zorbalığın toplumsal köklerini yeniden tecrübe eder. Onun öyküsündeki kırılma anı, mezarlık başında bulduğu mızıka ile gerçekleşir. Her yanı ısıt ısıt aydınlatan mızıka karanlık ruhuna adeta bir aşı olur: “Nasıl olmuş bilemiyorum ama, sararıp solan yüzüne de birazcık kan gelmiş o sırada. Sonra, bir çift karanlık kuyuya dönüşen gözlerine birazcık fer gelmiş. Hatta, elleri mızıkanın içinden fişkıran titreşimlerle yıkanıp şekillenmiş de, yeniden el olmuş sanki. Ardından, yüzüne, gözlerine ve ellerine bakıp ayakları yeniden el olmuş” (UD, s.95). Radyoevinde Çalışan Adam varlığını mızıka ile bulur. Mızıkanın sesi temsil ettiği düşünüldüğünde, yazarın alt benliği olan roman kişisinin “sesini bulunca huzurlu olması” yazarın da yazma edimi, kurgunun dünyasında kendine yer bulmasıyla huzurlu olacağı mesajı ortaya çıkar. Romanın ontolojik arayışta olan bir diğer kahramanı Cebrail Dede'dir. Bütün hayatını “berrak su içmeyen” bir kuşu aramaya adanmış Cebrail Dede, hüsrana uğrayan arzusu ile delirir. Gittikçe aradığı kuşa benzeyerek, kuş gibi çırpınarak ölür. Cebrail Dede, arayışı sürecinde delirmesiyle akıl-gerçeklik ikilemini yansıtır ve varoluşunu akıldan uzaklaşarak ortaya koyar. Yine hikayelerin peşine düşmesiyle Badem Bıyıklı Adam da arayış izleğini belirginleştiren roman kişilerinden birisidir. Romanda uyku, rüya motifleri etrafında roman kişileri toplum ve toplum gerçekliğini bir kenara iterek varlıklarını temellendirme telaşı içinde ulaşamayan bir yolla ve yoklukla varlık kazanırlar. Taşrayla kent, gerçek ile düş, toplumla bireysellik arasında bocalayan, arafta kalmış roman kişileri kitap, yazı, mızıka gibi sembolik değerlere sığınarak kurgu ve kurmaca gerçekliğin içinde insanın kendisi olabilme ve benlik meselelerini somut hale getirirler.

4. 2. Oyunun Üretkenliği ve Olanakları: Çoğulcu ve Karnavalesk Roman

Modernizme yönelen eleştirilerin odak noktasını modernleşmenin kendi değerler sistemiyle şekillendirip insanlığa dayattığı, katı çizgilerle beliren tek kutuplu ve tek söylemli dünya görüşü düşüncesi oluşturur. Bu yaklaşım biçimi; iktidarın görünümde ulus devlet, tarihin akışında tartışmasız bir ilerleme arzusu, iktisatta sürekli büyümeyi esas alan ve tüketim toplumunu yücelten salt kapitalizm, felsefede hümanizmle beliren gerçeklik olarak tezahür eder. Modernliğin kurallar manzumesinde saflar/rengler keskin hatlarla birbirinden ayrılmıştır. Postmodern eleştiri modernliğin çözölen sınırlarına dikkat çekerek modernizmin siyah-beyaz ayrımının da yürürlükten kalkması gerektiğini düşünür. Batı'da özellikle 1960 kavşağında hız kazanan feminizm, çevresel duyarlılık, etnik kimlik sorunu, insan hakları ve özgürlükler, cinsel eğilimin ifadesi gibi konulardaki hareket ve tartışmalar toplumsal dönüşümü zihinsel alana taşır. Bu gelişmelere teknoloji ve bilişimdeki ilerlemenin de eklenmesiyle sınırlar/ayrımalar belirsizleşmeye başlar. Globalleşme/küreselleşme dünyayı tek küçülterek değişik düşünce ve tavırların birbiriyle etkileşim kurmasını; değişik seslerin birbirlerine ulaşmalarını kolaylaştırır. Büyük anlatıların ve ideolojilerin geçerliliğini yitirip (Yamaner, 1996: 22) kaybolması ve beliren yeni dünya düzeniyle ortaya içi her türlü düşünceye ve gerçeğe müsait bir oyun alanı çıkar. David Harvey çoğulculuk anlayışının

şekillendirdiği postmodern dünyayı eklektizm yaklaşımıyla bütün olasılıklara imkan veren yapısıyla açıklar:

Hepimiz zihnimizde, başka yerlerde yaşadığımız (çoğunlukla turistik) deneyimlerden, sinemadan, televizyondan, sergilerden, turizm broşürlerinden, popüler dergilerden vb. edinilmiş bilgilerden oluşan bir *musee imaginaire* (hayali müze) ile dolaşırız. Bunların hepsinin aynı anda oynaması kaçınılmazdır. Üstelik bunun böyle olması da hem heyecan vericidir, hem sağlıklıdır. ‘Eğer farklı çağlarda ve kültürlerde yaşama olanağımız varsa, neden kendimizi şimdiki zamanla, yaşanan yerle sınırlamalı? Eklektizm, seçim şansı olan bir kültürün doğal evrimidir.’ Lyotard da bu duyduya aynen yankı verir. ‘Eklektizm çağdaş genel kültürün başlangıç noktasıdır; insan reggae dinler, bir Western seyrederek; öğlen yemeğinde McDonalds yer, akşam yerel mutfak çeşitlerinden; Tokyo’da Paris parfümü sürer, Hong Kong’da Retro giyinir.’ Farklılaşmış zevk ve kültürlerin coğrafyası, birçok bakımdan yüksek enternasyonalizmin herhangi bir anında olduğundan daha şaşırtıcı bir enternasyonalizm potpurisi haline gelir (Harvey, 1997: 109).

Bedia Koçakoğlu, postmodern çoğulculuğu kapitalizm ve felsefe ile ilişkilendirerek izah eder. Buna göre; kapitalizm modern sonrası yeni formuyla sömürü aracı olarak medyadan faydanmakta ve kültürleri asimile etmekten öte kültürler arası yaklaşımı ön plana çıkarmaktadır. Bu düşünce demokrasilerin de benimsediği bir prensip olarak desteklenir. Ayrıca kapitalist tüketim toplumu iç içe giriftleşen göstergeler ve metalar evreniyle insanı eklektik bir dünya görünümüyle baş başa bırakmaktadır. Felsefe yönünden ise çoğulculuk değiştirilemeyen yaşam biçimleri ve karşıtlıklara karşı bir umursamazlık/ boyun eğme hali olarak temellenir (Koçakoğlu, 2012: 59-62).

Postmodern çoğulculuğun dikkat çekici yönü farklılıkları bir sentez içerisinde birleştirmeden onları kendileri olarak(dönüştürmeden) aynı bağlam/zemin içerisinde bir araya getirebilmesidir. Bu çift kodlu yeni düşünce “ya o ya bu” tavrının oyun kavramının da niteliği olan “hem o hem bu” -anything goes/ne olsa gider- tavrıyla yer değişmesi manasına gelir. Çoğulculuğu postmodernizmin ana ilkesi olarak gören Yıldız Ecevit, kavramın yazınsal-yazınsal olmayan sınırlarını bile ortadan kaldıran sanattaki/edebiyattaki yansımalarına dikkat çeker:

Postmodern sayı tablosunda bir sayısı yer almaz, tablo iki ile başlar. Postmodern sanat da, çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşur; geleneksel akımlarda olduğu gibi, şemsiyesi altına aldığı yazarların her birinde yinelenen sanatsal ilkelere sahip bütüncül bir akım olmayıp, farklılıkların yan yana geldiği eklektik/ çoğulcu bir yapının adıdır. Yelpazesi öylesine geniş bir çoğulculuktur ki bu, geleneksel anlayışın, bir ürünün sanat düzlemine çıkabilmesi için koyduğu önkoşulları yok sayarak, sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları bile ortadan kaldırır; kurmaca ya da değil, tüm yazı türlerini kanatları altına alır (Ecevit, 2014: 68).

Çoğulculuk klasik ve modernist edebiyatın ortaya çıkardığı edebîlik kıstaslarını yıkar. Tür kavramını ve onun bağlayıcılığını dışlar. Postmodern anlayışta yazınsal olmayan metinler, popüler sanat-kitsch yan yana var olabilmektedir: “Bu kültürde, geleneksel ayrılıklar ve sıradüzenler çökmekte; çok kültürlülük onay görmekte; dolmuş edebiyatı, popüler ve ayırım göklere çıkmaktadır” (Sarup, 1995: 198). Birbirine karşıt ya da uzak kavramlar/motifler aynı anlatının sınırlarında yer alırlar:

Olumlu ile olumsuzun, kutsal ile sıradanın, soylu ile avamın, masum ile acımasızın birbirine girip harmanlandığı bu diyaloglaşmış metinler, çok sesli müzik (polifonik) gibi çoksesliliği, bir anlamda çoğulculuğu oluştururlar, çoğulcu bir estetik ortam yaratırlar. Postmodernde çok farklı alanların, görüş ya da üslupların senteze ulaştırılma çabası değil, o çeşitliliklere hep birden, yan yana var olma hakkı tanımak söz konusudur (Aytaç, 1999: 203).

Çoğulculuk pek çok kaynaktan Bakhtin'in "karnaval(laşma)" kavramıyla ifade ettiği alt-üst ilişkilerinin yok olduğu bir Ortaçağ oyun/ritüel formuyla ifade bulur. Çünkü karnaval, farklı biçim, katman, söylem ve renklerin iç içe geçtiği, hepsine söz hakkı veren otoriteyi(kuralları) hiçe sayan bir özgürlük atmosferini imler:

karnavallar, korku, dogmatizm, hürmet ve dindarlıkla yüklü 'resmi hayat'ın askıya alındığı, ciddiyet ve kasvetin yerini özgürlüğün aldığı, zamansal ve mekânsal sınırları çizilmiş şenlikleridir. Karnaval meydanındaki ikircikli gülme, küfür ve kutsal olan her şeye saygısızlık, küçük düşürme, müstehcenlik meşru ve serbesttir. Hayatta geçirgen olmayan, katı toplumsal engellerle ayrılan insanlar birbirleriyle sıcak ve samimi bir temas halindedir; meydana teklifsizlik hakimdir (...) Rönesans'tan sonra folk-karnaval yaşamı Avrupa'nın büyük kentlerinde giderek zayıflarken, o güne dek dolayimsız bir şey olarak yaşantılan karnaval, yerini karnavallaşmış edebiyatın etkisine terk eder (Dinçer, 2009: 155 ; akt. Yaprak, 2012: 46).

Bakhtin karnavalın bu yapısından hareketle Türkçe'ye "Dostoyevski Poetikası'nın Sorunları" adıyla çevrilen eserinde romanı değerlendirir. Bakhtin'e göre karnaval metaforundan mülhem; roman edebî ve edebî olmayan sözcüklerle kurulması, çeşitli ideolojik katmanlardan karakterleri bünyesinde barındırması, hiyerarşiyi sarsması, diyalogun etkin olduğu düzeniyle diyalojikleşmeye (söylemselliğe/etkileşime) ve çok sesliliğe olanak tanır (Yavuz, 2011: 14-16). Böylece karnavalesk yaklaşım bir taraftan diyalojikleşmeyle metinlerarasılığa kapı aralarken çok seslilikle çoğulluğa imkan verir. Bakhtin romanda çok sesliliği temel özelliği anlatıcı ve roman kişisi ayrımının bilinç düzeyinde belirmesiyle izah eder. Monolojik(tek sesli) kurgularda roman kişileri anlatının/anlatıcının bilincinin birer taşıyıcısı olmaktan öteye geçemezler; kendi seslerini duyuramadıkları için sadece hakim sesin araçsal bir vasıtası konumundadırlar. Diyalojik(çok sesli) kurgularda ise roman kişileri anlatıcıdan ayrı bir bilinç geliştirirler ve kendi adlarına konuşmaktadırlar (Bakhtin, 2004: 64).

Bakhtin çok sesli romanı tanımlarken diyalojik etkileşime ek olarak fiktif kahraman/ kişilerin yazardan ve birbirlerinden bağımsız birer dünya görüşü taşımasının gerekliliği üstünde durur. Çok seslilik vurgusu yalnızca birden fazla karakterin veya kişinin konuşmalarını değil; her bir roman kişinin farklı birer bilinci, kendilerine özgü tarzda yansıtmasını imler. Bu doğrultuda diyalojik olmayan bir dil, otoriter ve katı olacaktır. Buna karşılık diyalojik dilin hâkim olduğu bir eserde otoritenin mutlak sesinin dışında öteki(lerin) sesler(in)e ve elbette bilinçlere de ifade olanağı sağlanacaktır (Yavuz, 2011: 22).

Romanda kurulan karnaval atmosferi ve çoğulcu yaklaşım kurgunun bütün öğelerinde kendisini gösterir. Rosenau, şüphenin esas hakikatin belirsiz kabul edildiği postmodernizmde değişik gerçekler ve değişik yorumların aynı ölçüde geçerli olduğunu

belirtirerek postmodernizmin çoklu okumalara verdiği imkanı vurgular (Rosenau 2004: 175). Çoğulculuk aynı zamanda farklı söylemlerin birlikte kullanılmasıyla metinlerarasılığın da omurgasını oluşturur. Çok sesli kurmacanın iz düşümü tematik düzlemde, anlatıcı figürünün çoğul yapısında ve dil-anlatım özelliklerinde belirginleşir. Bu nedenle romanın çoğulcu karakterini bahsettiğimiz üç maddede incelemek yerinde olacaktır.

4. 2. 1. Tema ve İzlekte Çoğulculuk

Tehlikeli Oyunlar'ın çok katmanlı kurgusunda Doğu-Batı kültürleri arasında kalma, gelenek ve modernleşme, burjuva ve aydın eleştirisi, anlamsızlık, varoluş, yabancılaşma ve yalnızlık gibi pek çok sosyal ve bireysel mesele tematik düzlemde kendisine yer bulur. Dinler, romanın arka planını oluşturan Türkiye sosyolojisine ışık tutan tematik yapıya vurguda bulunur:

Hikmet Benol gibi karakterlerin bölük pörçük, aşırı duygusal, neredeyse isterik iç konuşmaları, Türkiye'nin toplumsal hafızasının karmaşasını yansıtır. Bilinçakışı tekniğiyle, insanımızın kafasındaki ham düşünceler, düşünceye varmayan bir imge dünyası halinde, henüz toplum sahnesine çıkıp oyunlara dönüşmeden önceki haliyle anlatılır. Tarihi süreçte yaşanan olayların akliselim bir insana göre tuhaflığı ve trajikomikliği, gidişata bir isyan olarak daha da çarpıtılıp parodileştirilerek ortaya konur....*Tehlikeli Oyunlar*'daki Hüsamettin Tambay, ülkemizde cumhuriyetin kuruluşundan sonraki dönemde gelişen resmi tarih yazıcılığıyla ve bürokrasiyle hesaplaşmayı temsil eder (Dinler, 2014: 6).

Doğu-Batı ilişkisi iki medeniyet dairesinin ortasında olma durumuyla Tanpınar'daki ifadesiyle “medeniyet buhranı”nı içeren bir gerilim olarak *Tehlikeli Oyunlar*'da sorunsallaştırılır. Bu durum romanda “ne İsa'ya yaranabildik ne de Musa'ya, iki cami arasında kaldık” (TO, s.320) benzetmesiyle belirtilir. Gelenek ve modernleşme bağlamında Doğu-Batı ikilemi geçmiş kuşaklardan tevarüs eden ve yüzleşilmesi gereken bir konu olarak vurgulanır:

Atay'ın yarattığı bireyler Doğu ve Batının kültür değerleri arasında sıkışmış kalmış kişilerdir. Çağımızda bilim ve sanatta üstünlüğün Batı dünyasında olması, Doğu aydınını uzun süredir kopuk yaşadığı Batının kültürel değerleriyle karşı karşıya getirmiştir. Tanzimatta başlayan Batıya açılma hareketinden sonra, Batıdan ithal edilen değerler özümsemeden benimsenip, yüceltilmiştir. Toplumun bir kesiminin baştan beri karşı çıktığı Batıya ait kültürel değerler, diğer kesim tarafından uzun süre anlaşılmadan kopye edilmiş, yerel değerlerle bir senteze getirilmeksizin varlığını sürdürmüştür. Bu durum Atay'ın aydınlarından bir kuşak öncesi için de geçerlidir (Ecevit, 1989: 62-63).

Hikmet, “ülkemizde pek uygulanmayan kişinin kendisiyle yüzleşmesi” meselesiyle yüzleşmeye karar verir.. Onu öyküsünün sonlarına doğru delilik eşiğine getirecek olan dipsiz bir sorgulamadır bu. Bu hesaplaşmayı sosyolojik bağlamda bir baba-oğul ilişkisi dahilinde ele alır. Hikmet babasına benzemekten korkar: “Babamın güçsüzlüğüne dayanamıyordum, onun yüzünden herkes sanki benimle alay ediyordu. Kadınlara gülünç bir itekle bakıyordu babam, ben de ona mı benzedim Bilge?” (TO, s.314). Çünkü kendisini toplumsal manada üretecek bir kültür zemini üzerine oturamaz. Yerlilik konusunda eli kolu bağlıdır. Özgün ve yerel damarlarından kopmuştur. Parçalanmış bir ruh ve kültür ikliminde olmanın sıkıntısını her fırsatta dile getirir:

Bir de içimdeki karışıklığı bilerseniz. Parçalarımı bir araya getirerek Hikmet olmakta çok zorluk çektim doktor. Denildiğine göre bu parçalar, aynı yüzyıllarda yaşamış insanlardan da alınmamıştı; üstelik ırk, dil ve din ayrılıkları da vardı aralarında.... Demek ki Doğudan alınan parçalarım Batıya isyan ediyor... Kalbim de bu çelişkilere dayanamıyor... “İşte bunun için doktor, kolumun başka tarihi var, bacağımın başka. Hangisinin beni nereye götürdüğünü bilemiyorum... Fakat sonunda birbirleriyle uyuşamayan bir sürü Hikmet çıktı ortaya (TO, s.334-335).

Hiçbir parçası birbiriyle uyumlu olmayan Hikmet, eşikteki Türk aydınının resmini çizer. İroniyle masaya yatırılan gelenek ve modernlik konusunda aynayı kendisine çevirip, çuvaldızı yine kendisine batırmaktan korkmaz. “Az gelişmiş bir ülkenin aydını” meselesindeki yüzleşme en başta kendisine yönelen bir alayla başlar:

Yorgun oyuncularla temsili sürdürmek zorundayım. Yoksa sonum kötü olacak. Bütün oyuncular da derme çatma birader. Oradan buradan toplanmış. Kendilerinden çok daha iyi oyuncular bulunduğunu bildikleri için biraz isteksizler. Kötü şartlarda yetiştiler tabii: Avrupa yüzü görmediler. Taşıma suyuyla dönen değirmen bu kadar olur albayım...Ülkemizdeki büyük oyun, işte bu kadroyla oynanıyor albayım. Başka çaremiz olmadığı için hepimiz yerli mallara karşı sonsuz bir hoşgörüyü bakıyoruz. Yoksa albayım, siz de güçlü bir yabancı aydının hayal ürünü olsaydınız, şimdiye kadar Amerika’yı filan keşfetmiş olmaz mıydınız? Benim gibi yorgun bir kafanın yaratacağı Hüsamettin Bey’den ne beklenebilir oysa” (TO, s.355).

Doğu-Batı, gelenek-modernite arasındaki sıkışmışlık Hikmet’in Sevgi ve Bilge ile olan ilişkileri bağlamında sembolleştirilir (Doğan, 2011: 107). Sevgi, Hikmet’e yakınlığı ve birlikte yaşamaları bağlamında geleneği ifade eder. Bilge ise, rahatlığı, ulaşılmazlığı ve realitesiyle modernizme/Batı’ya karşılık düşer. Hikmet her iki kadın ve dolayısıyla onların karşıladığı değerler sistemiyle uzlaşamaz. Aynı çatının altına girdikten sonra Hikmet için Sevgi bilinmez bir kişi olur, Hikmet’in hayat enerjisini tüketir. Sevgi, Hikmet’i sürekli kontrol edip onu şekillendirmeye çalışır. Hikmet ise Sevgi’nin onayını almak, ona hoş görünmek için elinden geleni yapar. Bu durum geleneğin bireyi şekillendirici, bireyin geleneğe kendisini kabul ettirme anlayışını içeren birey-gelenek ilişkisine paralellik gösterir:

Onu sevindirmek istedim istedim albayım, Sevgi sevin dedim, elimi yıkadığım bütün bulaşıklar üstünde tek tek gezdirdim, onlar elimin altında gıcırdamadıkça yıkamaktan vazgeçmedim, bir daha yıkadım, bu sefer elim yağlıymış, yıkadıklarımı durularken yağ bardaklara tabaklara bulaştı, lavaboya gidip elimi yıkadım, hay Allah neden lavaboya gidip elimi yıkadım? Allahtan Sevgi uyanmadı, onu uyandırmadan bu işleri bitirebilmek için her şeyimi feda edebilirdim...tabakları yavaşça durulama telinin aralıklarına dizerken her seferinde bir kere canım Sevgi diyordum...olmadı, kismet değilmiş albayım, mutfak temizliğiyle olmuyormuş. Uyanınca boynuma sarılmıştı uykulu kollarıyla. Ben de bütün iş bundan ibaret diye sevinmişim, esas meselelere boş vermişim, tabakların suları bile akmadan onları kurulamışım, beni azarlamıştı, çünkü kurulama bezleri hemen ıslanmıştı, ondan azarlamıştı, beni bu kadar seven ve ikide bir kollarımı boynuma saran kadın neden böyle önemsiz bir mesele için beni azarlamıştı? (TO, s.81)

Huzursuzluğun giderek arttığı bu evlilik ilişkisi nihayet Hikmet için “kendisi olamadığı” sıkıcı bir yaşama dönüşür ve sürdürülemez bir durum haline gelir. Kökleri ve kalbi Sevgi’den/gelenekten yana olsa da Hikmet’in aklı ilişkisini bitirmeye karar verir: “İkimiz de bu dünyanın insanı değildik. İyi kötü birşeyler yapmağa çalıştık. Ben suçluyum: Sevgi’den farklı olduğumu gizledim. Gene de bizi yadırgayanlara karşıyım. Ne yazık, sonunda haklı çıktılar. Onlara göstermeliydim. Fakat anlatması zor: Benim becerebileceğim bir iş değil. Neler söyleyeceklerini duyar gibi oluyorum; duymak istemiyorum. Bir fırsatı daha kaçırdık. Sevgi, kendisini ve olanları hiç anlamayacak. Ben birşeyler yapabilseydim. Başım ağrıyor, yorgunum” (TO, s.252). Hikmet’in Sevgi evliliğinin diğer sembolik anlamı evliliğin burjuva yaşamının donuk ve rutin bir kurumu olarak görülmesinde ortaya çıkar. Hikmet’e göre evlilik bireysel özgürlüğün kaybedildiği, burjuva hayatının temsili bir baskı biçimidir: “Her evde bir yatağım vardı benim. Evlenince, bütün bu haklarımı bir süre için kaybetmişim. Ben de evliken, yalnız arkadaşlarım için yataklar bulundururdum. Biz başka türlü bir aileydik tabii: ayrı bir misafir yatak odamız vardı. Pek kimseyi yatırmak kısmet olmadı orada. Duvarlarına takvimler asan evlere bir türlü benzeyemedik. Evinizi daireye çevirdiniz bu takvimlerle, diyordum onlara. Bana gülerlerdi: Evi olmayan ukala aydınların bu öfkesine, yuva sahibi cahil insanların rahatlığıyla gülerlerdi” (TO, s.24). Evliliğini bitiren/gelenekten ayrılan Hikmet için Bilge, bilmediği yeni bir dünyadır. Ancak Hikmet ona yaklaşmaya çalıştıkça hayal kırıklığına uğrar. Çünkü Bilge, pozitivist bir anlayışla aşırı derecede rasyoneldir. Somut olmayan hiçbir şeyi kabul etmez ve bu nedenle Hikmet’le uyumsuzluk gösterir. Bu nedenle Hikmet Bilge’yle olan farklılıklarını dile getirir:

Biz senin gibi değiliz Bilge; biz doğuluyuz. Bizde sorgu sual yoktur. Bizde usta-çırak ilişkisi vardır. Ustanın gücü tartışılmaz. Usta önünde engel tanımaz. Çünkü, başka türlü yaratamaz. Kırk yıl ağzını açmadan ustasına hizmet edenler vardır bizde. Bu arada kişiliğini kaybetmekten korkmayacaksın; işte o zaman gerçek kişiliğini bulacaksın...”Hayır ben bunu yapamam,” dedi Bilge, “Kimse yapamaz.””Siz Batılılar anlayamazsınız bunu,” dedi Hikmet (TO, s.454).

Tehlikeli Oyunlar’da topluma yabancılaşma teması üzerinde derinlemesine durulur. Yabancılaşma modernleşme ve toplumsal yapı karşısında düşülen açmazların doğal bir sonucu olarak bireyi etkiler. “Yabancılaşma sosyal bilimlerde bir moda olduğu kadar insanı robotlaştıran, metalaştıran ve sonunda tutsak eden rasyonalist ve teknokratik bir uygarlık biçimine karşı oluşan isyanın simgesi haline gelmiştir” (Yeniçeri, 1993: 91). Bu mesele Hikmet’le somutlaştırılır. “İçindeki çocuğu hiç büyütememiş olan” Hikmet, ikili ilişkilerini yürütemez, toplumla uyşamaz çareyi bir gecekonduya kapanıp oyunlar oynamakta/yazmakta bulur. Hayat karşısında o kadar acemidir ki sosyal ve gündelik hayatın en rutin meselelerinde bile zorluk çeker. Çözümlerini sokakta aramak toplum içinde bulmak yerine kendini yazının dünyasına atar. Sıradan bir pijama giyme meselesinden yola çıkarak “gündelik yaşamın ufak ayrıntılarını” içeren dev bir ansiklopedi serisi yazmayı düşünür:

Büyük bir ansiklopedi olmalı: Yüzlerce ciltlik bir eser, uçsuz bucaksız bir kitap dizisi. Her şehirde, belirli merkezlerde bir bina, bu kitaplara ayrılmış sadece. O zaman kimse delirmezdi. Bir hareketi mi unuttun, ne kadar basit olursa olsun, kitabın bir yerinde var. Pijama: Pijama altı, pijama çıkarma, pijama katlama, pijama üstü...Böyle küçük bir konu için bile, insanın aklına bütün ayrıntılar bir anda gelmez. Böyle bir kitaplığın varlığını bilmek-kullanılmasa bile- insanın içini rahatlatır...Mesela ben, pijama üstünü katlamayı kesinlikle bilmem (TO, s.322)

Tehlikeli Oyunlar'da anlamsızlık ve yalnızlık izleği yabancılaşmaya paralel olarak dikkat çekicidir. Gecekonduya yalnızlık içinde yaşayan; "yalnızlığın dinini yayan" (TO, 29) Hikmet, Hüsamet'tin Albay'a "Son zamanlarda neye yaradığımı pek bilmiyorum da. Belki yarın sabah soğukta uyanmamın bir anlamı olur, sana çay pişirmek gibi" (TO, s.23) diyerek içindeki boşluğu dile getirir. Zihnini meşgul eden anlamsızlık hissiyle boğuşur: "Ben, gecekonduya yaşayan ve insanlıktan emekliye ayrılmış bir adamım. Bakkal defterim var, kira kontratım var. Ev sahibine (...) kiramı ödüyorum. O halde ben varım. Cogitosuz ergo sum albayım. Cogitosuz ergo sum" (TO, s.119-120). Varlığının temellendirmesini ironik şekilde bakkal defteri, kira kontratı gibi unsurlar olarak temellendirerek varoluşunun sancılarını ve anlamsızlık buhranını belirtir.

Kara Kitap'ın çoğulcu yapısını oluşturan unsur kurgu düzleminin geniş metin ve anlatıcı zenginliğiyle çeşitlenmesinden ileri gelir. Bu bakımdan kolaj yöntemiyle romana yerleştirilen köşe yazıları metnin dokusunu derinleştirir. Köşe yazılarında edebiyat, tarih, felsefe, modernleşme, siyaset, gelenek, sanat gibi pek çok alana yapılan göndermeler metnin tematik düzlemde değişik okumalara imkan veren çok katmanlı yapısını oluşturur. Boğaz'dan İstanbul'un tarihine, aşktan edebi tartışmalara, Cadillac'tan sinemalara, Proust'tan şehzadelere yan yana gelmesi mümkün olmayan birçok şahıs, izlek ve kavram romanın karnaval atmosferinde kendisine yer bulur. Romanda Galip, Celal ve Rüya'nın sık sık uğradıkları bir mekan olan Alaaddin'in Dükkânı içinde envai çeşit ürün barındırması ve masalsi çağrışımlarıyla *Kara Kitap*'ın çoğulcu dünyasının imgelem düzeyinde bir minyatürü ve sembolü haline gelir:

Küçük dükkânında sattığı binlerce, on binlerce çeşit malın hepimizin hafızalarında nasıl renk renk, koku koku capcanlı kaldığını anlattım. Evlerinde, yataklarında hasta yatan çocukların kendilerine Alâaddin'in dükkânından hediye, oyuncak (kurşun asker) ya da kitap (Kırmızı Saçlı Çocuk) ya da resimli roman (Kinova'nın dirildiği on yedinci sayısı) almaya giden annelerinin dönüşünü nasıl sabırsızlıkla beklediklerini anlattım. Çevredeki okullarda, son zilin çalmasını bekleyen binlerce öğrencinin, hayallerinde çoktan çaldırdıkları o zilden sonra, o dükkâna hayâllerinde nasıl girip içinden futbolcu (Galatasaraylı Metin), güreşçi (Hamit Kaplan) ya da film artisti resmi (Jerry Lewis) çıkan gofretlerden aldıklarını anlattım (KK, s.45-46)

Alaaddin'in Dükkânı'ndaki çeşit çeşit nesneler Enis Batur'a göre mekana bir "Disneyland" görüntüsü verir (Batur, 2013: 18). Işıksalan'a göre dükkân ise eski-yeni kültür birikimi ve farklı değerleri anlamları içeren nesnelerle bellekte biriken eşyayı temsil eder (Işıksalan, 2007: 446). Bir arada düşünülmesi güç eşyaların, tarihlerin, imgelerin birlikte bulunuşunu göstermesiyle dükkân karnavalın bütün renk ve sesleri içeren çeşitliliğini; *Kara Kitap*'ın içerdiği çok boyutlu anlatı özelliklerini yansıtır. Bu bağlamda dükkân imgesine benzer şekilde değişik katman ve varlıkları bünyesinde toplamasıyla romanda çokça üzerinde durulan "kuyu" imgesi de işlevseldir. Kuyu bastırılmış içgüdülerin, bilinçaltının simgesi olarak değerlendirilir (Bayrav, 2013: 76). Kuyu romanda; anılar, sırlar, gizlenmek istenenler, gün yüzüne çıkarılması arzu edilenler olmak üzere eşyanın, zihnin, görüntülerin yığınağı haline gelen kompleks bir hafızayı vurgulayarak metnin derinlik içeren anlatı düzenini ortaya çıkarır. İmge ve izlek boyutundaki bu çoğulcu yaklaşım romanın temalarında da kendisini gösterir. Romanda Doğu-Batı, gelenek-modernleşme, medya ve iletişim, yabancılaşma ve yalnızlık, aşk, polisiye, siyasi atmosfer, arayış gibi pek çok farklı izlek ve konu ele alınır.

Orhan Pamuk'un fikir dünyasında önemli bir yer tutan Doğu-Batı ilişkisi *Kara Kitap*'ta derinlemesine sorunsallaştırılır. Romanda bu iki medeniyet dairesinin birbirlerine karşı konumu bir çatışmadan ziyade, bu iki anlayışın birbirlerini tamamlamaları ve farklı kültürlerin birbirleriyle ilişkileri bağlamında irdelenir. Doğu-

Batı meselesi romanda en belirgin şekilde Celal'in köşe yazılarında tartışılır. Celal, "Bedii Usta'nın Evlatları" isimli yazısında Türkiye'de Batılılaşma, gelenek modernite, sinemanın Batılılaşmadaki rolü gibi hususlara değinerek Batı taklitçiliği ve geleneksel kültür ikileminde (Moran, 2013: 88-89) toplumun kendisi olabilme bilincine dikkat çeker:

Cumhuriyetimizin ilk yıllarında o heyecanlı Batıcılık dalgası içinde, beyefendiler başlarındaki fesleri çıkarıp Panama şapkaları giyerlerken ve hanıfendiler çarşafalarını atıp topuklarına iskarpinler geçirirlerken, Beyoğlu Caddesi'ndeki o ünlü giyim kuşam dükkânları vitrinlerine manken yerleştirmeye başlamışlar....Türkler artık "Türk" değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler. Daha veciz konuşmayı seven bir dükkân sahibi, müşterilerinin bir elbiseyi değil, aslında bir hayâli satın aldıklarını açıklamış. O elbiseyi giyen "ötekiler" gibi olabilme hayâliymiş asıl satın almak istedikleri (KK, s.63-64).

Bedii Usta romanda geleneksel kültürden kopup Batı taklitçiliğiyle yanlış temellenen Türk modernleşmesinin hazin sonuçlarını ortaya koyar. O, zamanının ruhuna inat özüne bağlı geleneksel sanata uygun heykeller yapmaya çalışır. Doğulu insanlara benzeyen mankenleri karşılık bulmadığı için yeraltı dehlizlerine çekilir. Batılılaşma konusundaki iyimserliğini zamanla yitirerek Batı imitasyonu yapay bulduğu ortamdan uzaklaşarak tamamen atölyesine sığınır. "Şehzadenin Hikâyesi" adlı köşe yazısında "insanın kendisi olabilmesi" (KK, s.395) vurgusu üzerine Osmanlının çöküşü, aydınlanma, Doğu-Batı başlıkları yoğun şekilde tartışmaya açılır. Kimlik, Batılılaşma ve gelenek sarmalında tüm problemlerin insanın kendisi olabilme konusuyla yüzleşmeden çözülemeyeceği belirtilir. Tarihsel süreçte yaşanan kültür değişimi, kaybolan milli kültür mercek altına alınır. Okuduğu kitapların etkisiyle sürekli kimlik değiştiren ama asıl benliğini hiçbir zaman bulamamış; "kendi olabilme" sorunuyla yüzleşen Şehzade aynaya baktığında halkın yaşadığı yabancılaşmayı kendisinde görür:

Bu sokakları dolduran talihsizlerin ve mutsuzların kendi kılık ve kıyafetlerini Batılı gezginlerden gördüklerine bakarak, ellerine geçirdikleri yabancı fotoğrafları inceleyerek değiştirdiklerini bilmiyor muydu? Geceleri, kenar mahallelerdeki kahvelerinde sobanın çevresinde toplanan hüznülülerin, birbirlerine babadan kalma kendi masallarını anlatacaklarına, ikinci sınıf köşe yazarlarının kahramanlarının adlarını Müslümanlaştırarak Üç Silahşörler'den ve Monte Kristo'dan apartıp yazdıkları süprüntüleri gazetelerden birbirlerine okuduklarını kendisi de işitmemiş miydi?.... Kasrına kapanacak kararlılık ve iradeyi göstermeden önce, bütün bu mutsuzlar, acıklılar ve talihsizlerle birlikte sürüklendiği sıradanlığın içinde, Şehzade de, kendi yüzünün eski esrarlı anlamının, tıpkı bu mutsuzların başına geldiği gibi, yavaş yavaş kaybolduğunu aynaya her bakışında hissetmez miydi? "Evet, hissederdin," diye yazardı Kâtip, bu soruların birinden sonra, Şehzade'nin böyle yazılmasını istediğini bildiği için (KK, s.406-407).

Apartman Karanlığı (KK, s.198-202) adlı yazıda Doğu-Batı meselesi, çarpık şehirleşme, konakların apartmana dönüşmesi, mekanlar ve düş kurma bağlamında ele alınır. Kasvetli ve karanlık olan apartmanın eski halinden artık eser yoktur. Geçmişin yitirilen ruhu apartmanın aralığı/karanlığı içinde bir tiksintiye evrilir: "Şehrikalp apartmanı, dar/kapalı bir mekândır; karanlık yüzü kişilerin, sahipsiz dirsek ve bacakların, kimliksiz kalabalığın, bilinçsiz modernizmin mekânıdır. Apartmana yönelik

öfke ve tiksinti, bireyin modernizme nefretinin yansımasıdır” (Eliuz ve Türkdoğan, 2012: 1024). Apartmanın; mekanın dönüşümü yerliliğin modern tecrübeyle yok olması; hafızanın/kültürün içinin boşalmasını simgeler:

Binaya gençlik günahlarının bir cezası gibi sinen bu yıkım ve çöküntüden zevk aldım. Bu günahlardan hiçbir zaman payıma düşen mutluluğu alamadığım için bu duyguya kapıldığımı, yıkımdan bir intikam tadı aldığımı biliyordum, ama aklımda başka bir şey vardı o sırada: “Sonraları apartman aralığına dönüşen o kuyunun sakladığı esrar ne oldu acaba, içindekilerle birlikte o kuyu ne oldu? (KK, s.198)

Kara Kitap’ta Doğu-Batı ilişkisi köşe yazıları dışında F. M. Üçüncü vasıtasıyla da ele alınır. F. M. Üçüncü Doğu-Batı münasebetlerini tarihi bir arka plan dahilinde değerlendirir. Ona göre, bu iki medeniyet dairesinin birbirlerine üstün geldikleri dönemler rastlantı değildir. Tarih boyunca hangi medeniyet dünyanın anlamını derin ve gizemleriyle görebilmiştise diğerine karşı baskın olabilmıştır. F. M. Üçüncü’nün Doğu ile Batı’yı “iyi ile kötü, ak ile kara, şeytan ile melek” (KK, s.291) gibi birbirine zıt, ters gören yaklaşımı Doğu-Batı konusunun “çatışma” alanı olarak değerlendirildiği söylem biçimini yansıtır. Celal’in gazeteci arkadaşı Neşati ise farklı bir söylemle Doğu-Batı meselesini birbirini tamamlayan birbiriyle benzeşen iki unsur olarak değerlendirerek postmodern çoğulculuğun karakterine uygun biçimde farklı/ birbirine zıt yaklaşımların roman içindeki görünümünü ortaya çıkarır:

Bizim dünyamız bir bütün dünyadır, parçalanmış bir dünya değil. Bu âlemin içinde başka bir âlem daha vardır, ama Batılıların dünyasında olduğu gibi görüntülerin, dekorların arkasındaki gizli saklı bir dünya değildir ki bu, örtüleri kaldırıncı arkasındaki gerçeği zaferle görelim. Bizim alçakgönüllü âlemimiz her yerdedir, bir merkezi yoktur, haritalarda bulunmaz. Ama esrarımız da budur işte bizim; çünkü bunu kavramak çok, ama çok zordur. Çile gerektirir (KK, s.315-316).

Kara Kitap’ta toplum-birey çatışması kimlik krizine bağlı bir izlek olarak romanda konu edinilir. Toplumla uyumsuzluk özellikle Celal’le somutlaştırılır. Celal, aile yakınları başta olmak üzere öğretmeninden politikacılara sosyal çevresinden ne kadar uzaklaşırsa kendisini o derece huzurlu hisseder. Maskeler kuşanan ve sahte kişilikle var olan Celal, huzursuzluğunun nedenini toplumsal normlar beklentiler ve düzen içinde erimesiyle ilişkilendirir:

Askerliğimin ilk gününde silâh ‘arkadaşlarım’ benim için öyle biri olduğuma karar verdiler diye, bütün askerliğimi ‘en zor durumda şaka yapmaktan vazgeçmeyen biri’ olarak geçirdiğimi hatırladım. Vakit geçirmekten çok serin bir karanlıkta yalnız başıma oturmak için gittiğim kötü filmlerin ‘beş dakika aralarında sigara içen işsiz güçsüz kalabalığın bakışlarından beni ‘çok anlamlı işler yapmaya aday değerli bir genç’ olarak gördüklerine karar verdiğim için ‘çok anlamlı, hatta ulvi düşüncelere boğulmuş bir dalgın’ gibi davrandığımı hatırladım. Bir askeri darbenin hazırlık planlarına ve iktidarı ele geçireceğimiz günlerin hayallerine gömüldüğümüz sıralarda, askeri darbe bir gecikir de, milletimin çektiği sıkıntılar daha da uzar korkusuyla, geceleri uyuyamayacak kadar milletini seven biriymişim gibi davrandığımı hatırladım (KK, 175-176).

Toplumla uyumsuzluk “yabancılaşma” konusu etrafında romanın diğer kahramanlarını da içine alacak şekilde derinleştirilir. Galip’in iş ve ev arasında sıkışan

rutin bir hayatı vardır, evliliği sorunludur. Rüya'yla çocukları olmamaktadır. Bu durumu düzeltmek için Rüya ile konuşmaya çalıştığında iletişimsizlikten muzdarip olur. Rüya dışı kapalıdır, sürekli sigara içer ve koltuktan sarkıttığı bacaklarını anlamsızca sallayarak polisiye romanlar okur. Rüya'nın eski kocası, gecekondu mahallesindeki evinde yalnızlık içerisinde komplo teorileri üretir. İletişimsizlik, yalnızlık ve kimlik buhranı odağında roman kişileri toplumla çatışma yaşayan dışı kapalı tipler olarak romanda yer alarak birey-toplum uyumsuzluğunu görünür kılarlar.

Kara Kitap medya ve iletişim sektörünün toplum üzerindeki etkisi ve rolünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Romanda, yazılı ve görsel medya (gazete sinema ve televizyon) üzerinden eserin anlatıldığı dönemin toplumsal, aktüel, siyasi atmosferi yansıtılır. Özellikle 1970'lerden sonra etkin şekilde Türk sosyal hayatında etkin bir güç olan gazete, romanın temel karakterlerinden köşe yazılarıyla dikkat çeken Celal'in şahsiyetiyle derinlemesine göz önüne serilir. Mahir İkinci, askeriye içinde dinci bir tarikatın darbe yapacağı endişesiyle korkusunu dile getirerek dönemin etkili kalemlerinden Celal'i arar. Celal'e yapılabilecek muhtemel bir darbeden önce erken davranıp kendilerinin darbe yapmaları gerektiğini söyler. Medyadan doğal şekilde baskının tarafı/aracı olması talep edilmektedir. "Sütunlarını davaya açar diyorduk, askerlerin bazılarını da o sürükler diyorduk" (KK, s.326). Romanda toplumu biçimlendirme yönüyle ele alınan bir diğer husus sinemadır. Sinemalar bir taraftan insanların hoş vakit geçirmesi işlevini üstlenirken diğer yandan Batılı kültür anlayışının ideolojisini dikte ederek kültür yapısının değişimini tetikleyen dinamiklere zemin hazırlarlar. Celal'in yazısında (Bedii Usta'nın Evlatları) gelenekten kopuş ve Batılılaşma sinemanın etkinliği üzerinden anlatılır. Yazıya göre; sinemalar "komplocuların, insan belleğini yok etmek ve aynı zamanda insanlara yeni birer kimlik aşılama için kullandıkları modern araçlardır. İstanbul halkının çoğunluğu, yabancı filmler gösteren sinemaların aracılığı ile kendi anılarını yitirmişlerdir. Kendi anıları silinmiş, onların yerini sinema sahneleri almıştır" (Vetter, 2013: 93). Yabancı filmler dışında yerli/Yeşilçam filmleri de "başkası olma" arzusuna kapılan insanların durumunu ifade etmekte kullanılır. "Bak, Kim Geldi" (KK, s.135- 144) isimli Türkan Şoray'ın "Seninle çok önceden karşılaşacaktık" sözünden epigrafla başlayan bölümde ayakkabı vitrinine bakan Galip'in yanına bir adam yaklaşır ve "Yıldızları sever misin?" diye sorar. Daha sonra Galip'i geneleve götürür. Orada Yeşilçam yıldızlarının kimliklerine bürünmüş, onların sözlerini yineleyen tuhaf kadınlarla karşılaşır:

Galip, saçları permalı ve blucinli genç bir kadını, adını unuttuğu bir Amerikan yıldızına benzetebildi, ama bu benzerliğe niyet ettiğinden emin değil pek. Öteki kapıdan giren bir adam, Müjde Ar'a yaklaşır, yaşadıkları şeylere gazete manşetlerinde okuyunca inananlar gibi, gömleğinin üzerindeki yazılı adını ilk hecesini yutarak sarhoş ciddiyetiyle uzun uzun okudu. Leopar elbiseli kadının Türkân Şoray olması gerektiğini Galip, kendisine yaklaşmasından ve yürüyüşündeki belli belirsiz bir ahenkten anladı. Belki de en çok o benziyordu aslında: Upuzun sarı saçlarının hepsini sağ omuzunun üstünde toplamıştı.....Galip, bu sigara yakma jestinin ve kadının sözlerinin, Türkân Şoray'ın bir filminden çıktığını, kendisinin de aynı filmdeki baş erkek oyuncu İzzet Günay olması gerektiğini anladı (KK, s.138).

Romanda televizyon toplumsal değişimle hakim bir araç haline dönüşen, günlük yaşam, politika ve kültürü etkileyen bir unsur olarak ele alınır. "Nişantaşı Meydanında duyulan gürültünün yerini yavaş yavaş bitişikteki yapılardan gelen bir televizyon uğultusu alıyordu. İki yanındaki duvarlar arasından sekiz haberlerinin sinyal müziğini işitince Galip bütün İstanbul'un yemek masaları çevresinde toplandığını ve altı milyon kişinin televizyona bakmakta olduğunu anladı" (KK, s.384). Televizyon, bütün evlere girip yemek masalarının karşısına kurulan bir motif olarak işlenir. Televizyon

hakim fikir atmosferini ve kitsch dünyayı eve taşıyan Althusser'in deyimiyle ideolojik bir aygıt görevi üstlenen rolüyle dikkat çekicidir (Vetter, 2013: 94-95).

Kara Kitap'ta aşk teması Galip'in Rüya'ya duyduğu sevgi üzerinden ve metinlerarası bağlantılar yoluyla irdelenir. Romanda aşk somut-reel "kadın-erkek" ilişkisi bağlamından öte arayıştan, tasavvufa farklı pencerelere açılan mistik okumalara imkan veren bir çok boyutluluk düzleminde ele alınır. Galip'in Rüya'ya aşkı Aşk'ın Hüsn'e olan tutkusu dahilinde Hüsn-ü Aşk romanıyla simetrik bir görünüm arz eder. Şeyh Galip'in mesnevisindeki gibi aşk ilişkisi çocukluk çağlarından itibaren temellendirilir. Galip amcasının kızı Rüya ile birlikte büyümüş, çocukluğundan itibaren onunla birlikte olmuştur: "Derslerine birlikte çalışır, aynı hastalıklara birlikte yakalanır, birbirlerini korkutmak için birlikte saklanırlarmış. Aynı yaştaymışlar. Birlikte gittikleri okul da aynıymış, sinemalar da, dinledikleri radyo programları da birmiş, plâklar da, okudukları 'Çocuk Haftası' dergileri de, kitaplar da, karıştırdıkları dolaplarla içinden fesler, ipek örtüleri ve çizmeler çıkan sandıklar da" (KK, s.348). Yıllar içinde büyüyen, Galip'in okuduğu kitaplardaki aşk sahnelerine Rüya ile kendisini yerleştirdiği bu aşk Galip ve Rüya'nın birbirlerini ilk kez gördükleri andan 19 yıl 19 ay 19 gün sonra evlilikle taçlanır. Galip'in Rüya'ya olan karşılıksız ve saf aşkı (Şener, 2013: 119) Rüya'nın kendisine bir mektup onu terk etmesiyle arayışın içinde biçim değiştirir. Tasavvufi yaklaşımdaki analogiyle söylenirse Galip'in Rüya'ya aşkı somuttan soyuta, reelden mecaza uzanarak Rüya'nın cisim varlığının ötesinde kendisi olmaya/yazıya doğru dönüşüm gerçekleştirmiştir. Bu durum romandaki aşk konusuyla ilgili farklı değerlendirmeler yapılmasına neden olur:

...aşk izleği başta bireysel bir duyguysen, süreç içerisinde tasavvufi bir arayışa dönüşerek çokanlamlı bir hüviyet kazanır. Bu sebeple *Kara Kitap*'taki aşk izleği hakkında da oldukça farklı değerlendirmeler yapılır. Örneğin romandaki aşk izleğini, Galip ile Rüya'nın somut ilişkisi bağlamında ele alan Tahsin Yücel, Galip'in arayışının Celal'e yönelmesiyle Rüya'nın işlevsiz hale geldiğini, bu yüzden Rüya'nın ortadan kaybolmasının anlatısal açıdan bir savurganlık olduğunu ve böyle bir romanı aşk romanı olarak nitelemeninse gülünç olduğunu söyler. Romandaki aşk izleğinin tasavvufi ve metinlerarası boyutuna dikkat çeken Süha Oğuzertem ise *Kara Kitap*'ın Türkçede okudğu en mükemmel aşk romansı olduğunu söyler ve bu düşüncesine referans olarak kadının hiç olmadığı divan şiirinin sosyal ve psikososyal dünyasını gösterir (Demir, 2011: 379-380).

Baba-Oğul ilişkisi *Kara Kitap*'ın kurgusunda Galip'in "kendisi olabilmesi" bağlamında ele alınır. Celal, Galip için yazıyı simgelemesinin yanı sıra "iyi baba" karakterini de temsil eder. Süha Oğuzertem'in bahsettiği üzere Galip kötü baba konumundaki Melih Amca'dan kaçarak, "iyi baba, idol erkek figürü" olan Celal'i aramaya başlar (Oğuzertem, 1991 :140). Romanın sonunda yazıyla yani Celal'le yüzleşen ona dönüşen onun iktidar alanını devralan Galip bir bakıma Celal'i öldürerek onun yerine geçer ve yazmaya başlar. Jale Parla'nın işaret ettiği üzere bu baba-oğul motifi arayış ve yazın meselerinin bilinçaltında Galip'i baba arayışına iter: Galip'in "kişiliğinin çözülmesi ve paramparça olan benliğinin kendisine babalık edecek, onu doğuracak bir yazar arayışında ve bu yazar-babanın katlinde paradoksal bir biçimde de olsa bütünleşmesi" (Parla, 2013: 104) baba-oğul ilişkisini gündeme getirir. Öte yandan diğer baba-oğul ilişkilerinde olumsuz bir diyalog göze çarpar. Celal'in hem öz hem üvey babasıyla ilişkileri kötüdür. Celal'in öz babası Melih Salik, Celal'i ve annesini küçük yaşta terk eder, oğlu Celal'in yazarlığını eleştirir. Oğlunun maddi gerekçeler için darbeciler tarafından kandırıldığını angaje yazılarıyla pis bir oyuna alet olduğunu düşünür:

Komünist olduğu için nefret ediyor,” dedi Melih Amca, öksürüğünü yendiği için zaferle sigarasını yakarak, “O zamanlar ne ameleleri, ne de bu milleti kandırabilecekleri akıllarına dank edince komünistler askerleri kandırarak Bolşevik ihtilâlini Yeniçeri usulü bir isyanla sahnelemek istiyorlardı. O da, kan ve kin kokan köşe yazılarıyla bu hayâle alet oldu.”...”Bu askeri darbeden sonra kurulacak Alaturka Bolşevik Yeniçeri nizamında hariciye vekili ya da Paris sefiri olacaksın diye verilen söze kandiği için, evde kendi kendine Fransızca çalışmaya başlamış. Bu hiç tutmayacak ihtilâl duası, gençliğinde it kopukla düşüp kalktığı için bir yabancı dil bile öğrenemeyen oğlumun hiç olmazsa Fransızcasına yarayacak diye başta sevinmedim bile değil (KK, s.41).

Polisiye konusu *Kara Kitap*’ın zengin kurgusunda kendisine yer bulan temalardan birisidir. Kendisine “ilk Türk polisiye yazarı” yakıştırmaları yapan Galip, yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği özgün bir polisiye yazmanın hayalini kurar. Rüya ile polisiyeler hakkında tartışmalara girişir: “Rüya, Galip’in polisiye romanlara katlanamadığı için elini sürmediğini bilirdi. İngilizlerin en İngiliz, şişmanların tam şişman, suçlu ve kurbânlar da dahil olmak üzere geri kalan bütün özne ve nesnelerin de, ya birer ipucuna benzediği ya da yazar onlara zorla ipucu taklidi yaptırdığı için, kendilerine benzeyemedikleri bu yapay dünyada Galip vakit geçiremezdi bir türlü” (KK, s.53-54). Tartışmanın ilerleyen kısımlarında polisiye romanda ayrıntıların nasıl işlenilmesi gerektiği tartışılır. Tahsin Yaprak, romanda yer alan “kabak kafalı adamlar” ifadesi başta olmak üzere romanın polisiyeyle olan bağlantısını kurgudaki düğümler üzerinden örnekler vererek anlatır (Yaprak, 2012: 180-206).

Romanda kurgunun düğümlerini birbirine bağlayan önemli temalardan birisi gizemdir. Roman, Rüya’nın Galip’i mektup bırakarak terk etmesinin anlatılmasıyla yani kayboluşun gizemiyle başlar. Galip’in Rüya ve daha sonra Celal’i bulma yolunda yaşadığı iç ve dış çatışmalar esrar perdesini gittikçe yoğunlaştırır (Erol, 2014: 82-83). Celal’in sırlarla dolu hayatına benzer şekilde ölümü de aydınlığa kavuşturulamaz. Romanın geçtiği 1970’lerin siyasi atmosferindeki faili meçhul cinayetlere de bir gönderme niteliği taşıyan bu olay üzerindeki sır çözülmez. Katilin berber olduğu ihbar edilir. Berber Celal’i yazılarında kendine hakaret ettiği için öldürdüğünü söyler. Ancak, Celal’in katilinin bir berber olduğu iddia edilse de, asıl katillerin/azmettiricilerin kimliği belirsizliğini korur:

Doğu ile ilgili, bizimle ve varoluşumuzla ilgili derin bir esrarı aydınlatacak sorular sorduğunu, kendisinin de bu sorulara birer şakayla karşılık verdiğini yazmıştı. Berber, birer hakaret olarak kabul ettiği ve başkalarının da tanık olduğu bu şakaların önce bir yazıda hatırlatıldığını, birkaç kere yeniden ele alındığını öfkeyle görmüştü. Yirmiüç yıl sonra ise ilk yazının gene aynı başlıkla yeniden yayımlanarak, kendisine aynı hakaretin yeniden edildiğini gören berber, çevresindeki bazı odakların kışkırtmasıyla köşe yazarından intikam almaya karar vermişti. Polislerden ve gazetelerden öğrendiği dille, işini ‘bireysel terörizm’ olarak niteleyen berberin, varlığını inkâr ettiği kışkırtıcı odakların kimler olduğu ise hiç anlaşılamadı (KK, s.431).

Benim Adım Kırmızı, kurgusunu zenginlikle aşk, sanat, tarih, cinayet, gizem, hayal gibi çeşitli konular etrafında karnaval havası içinde geniş bir arazi üzerine konumlandırır. Yıldız Ecevit, metnin ana kurgusunun çoğulculuk ekseninde şekillendiğini belirterek karşıtlıkların ve konu çeşitliliğinin romanın çok boyutlu yapısını yansıttığını dile getirir:

Yüksek/sanatsal ve eğlencelik/trivial özelliklerin bir arada yer aldığı bu metnin ana kurgu ilkesi çoğulculuktur (pluralism); çoğunlukla karşıtlıkların -kimi yerde bakışimlilıkların- oluşturduğu bir yapıdır bu. Aşk ve cinsellik, somut ve soyut, resim ve yazı, sanat ve yaşam, Doğu ve Batı, kör ile gören, hümanizma ve teokratizm, yaşam ve ölüm, katil ve maktul, sanat ve cinayet, Tanrı ile şeytan, ruh ve madde, köpek/at/ağaç ve insan, Kara ile Şeküre ve Hüsrev ile Şirin, dün ve bugün, özyaşam ve kurmaca, pornografik argo ve Kuran âyetleri, kırmızı ve mor...Konusal düzlemde içerdiği kanlı çekişmelere karşın, tüm bu karşıtlıkların/bakışimlilıkların bir karnaval coşkusu içinde yaşandığı çoğulcu/çok katmanlı bir metin (Ecevit, 2014: 130).

Benim Adım Kırmızı üç ana çizgi etrafında ilerler. Bu çizgiler polisiye, aşk ve sanat düzleminde Doğu-Batı ilişkisini içerir. Romanın çoğul katmanlı yapısı kitabın hemen başında Kuran'dan yapılan üç epigrafla okura ima edilir. Bakara suresinin 72. ile 115., Fâtır suresinin 19. ayetlerini içeren epigraflar “Doğu-Batı mukayesesi, sanat tartışması ve polisiye öyküye anıştırma özellikleriyle romanın üç anlam örgüsüne karşılık gelir. Romanın polisiye ayağı henüz metnin ilk kısmında “Ben Ölüyüm” adlı bölümle gün yüzüne çıkar. Cinayete kurban giden Zarif Efendi okura seslenerek katilinin bulunmasını ister ve böylece okuru polisiye gerilime hazırlar: “Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor...Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik bir şekilde beni niye öldürdü? Merak edin bunları” (BAK, s.11-12). Hikayenin devamında Zarif Efendi'nin öldürülmüş olmasından şüphelenen Enişte Efendi, Kara'yı bu durumun aydınlatılması için görevlendirir. Kara, cinayeti araştırmak için şüpheli konumundaki üç nakkaşı (Kelebek, Leylek ve Zeytin) ziyaret ederek ipucu toplayabilmek adına onlara sorular sorar. Kara'nın sorgulamalarının satır aralarında üslup-sanat meselelerine göndermeler bulunur. Zarif Efendi'nin cenazesinde anlatıcı postuna bürünen katil kendisi hakkında okura ipuçları verir. Soruşturma devam ederken katil işlediği cinayet nedeniyle ızdırap duyduğunu dile getirir. Bir yandan cinayetini meşru gösterecek nedenler bulmaya çalışırken öte yandan Enişte Efendi'nin kitabında yer alan son resmi görmek için büyük arzu duyar. Bu iki neden katili Enişte Efendi'nin evine getirir. Enişte Efendi ile Doğu-Batı sanatı üzerine konuşan katil, konuşmaların tartışmaya dönüşmesiyle öfkesine hakim olamaz ve onu da öldürür: “Hokkayı kafama bir daha indirdi. Aklım, gördüklerim, hatıralarım, gözlerim, hepsi benim korkum olmuş da birbirine karışmıştı. Hiçbir renk görmüyordum ve bütün renklerin kırmızı olduğunu anlamıştım...Şimdi ruhumun gövdemden hafice ayrıldığını, Azrail'in elinde olduğunu görebiliyordum” (BAK, 217-218). Polisiye kurgunun çözüm aşamasında Padişah cinayetlerin çözülmesi için meseleye müdahil olur. Hazinedarbaşı aracılığıyla katilin bulunması için Üstat Osman ve Kara'ya vazife verilir. Üstat Osman Zarif Efendi'nin cebinde bulunan at resminden hareketle at resmini çizenin katil olduğunu düşünür. Katili resimdeki üsluptan yakalamak için bir yarışma düzenler. Uyanık davranan katil farklı bir at çizdiği için katili tespit edemez. Bunun üzerine daha önce çizilmiş resimleri görerek katili bulabileceğini düşünür. Bu maksatla padişahın Hazine dairesine girer. Baktığı resimler ve nakkaşlık üzerine teorik bilgileri içeren konuşmalardan sonra Üstat Osman nedime usulü denilen bir yöntemle dayanarak atları çizen kişinin Zeytin olduğu kanaatine varır. Fakat katilin kim olduğu konusunda duygularına yenik düşerek mizacından hareketle Leylek'in katil olabileceğini iddia eder. Romanın sonunda Kara'nın değerlendirme ve gayretleri sonucunda katilin Zeytin olduğu anlaşılır ve Zeytin suçunu itiraf eder. Kara'yı yaralayıp kaçan Zeytin'in Hasan tarafından öldürülmesiyle polisiye kurgu tamamlanır.

Romanda cinayet odaklı polisiye kurguya eş zamanlı olarak sanat/resim konusu etrafında Doğu-Batı ilişkisi, aşk, cinsellik, mahalle baskısı gibi çoğulcu karakteri yansıtan değişik temalar ele alınır. Doğu-Batı ilişkisi resim konusu özelinde iki medeniyetin hayata bakış açısı merkezinde değerlendirilir. Doğu manayı ön plana

çıkarırken Batı dikkatini madde üzerinde toplar. Anlatıda bu perspektif algısına bakışla belirginleştirilir. Doğu sanatını savunan nakkaşlar-Zarif Efendi/Zeytin- perspektife şiddetle karşı çıkıp bu resim anlayışını savunanları kafirlikle itham ederler:

Perspektif ilmiyle resim yapmanın, Frenk usullerini kullanarak ölümlü birinin yüzünü, ona bakanda, resim değil gerçek izlenimi uyandıracak bir şekilde öyle bir resmediyormuşuz ki, yaptığımız şeyi görenlerin içinden, tıpkı kiliselerde olduğu gibi secde etmek gelecekmiş. Perspektif, resmi Allah'ın bakışından sokaktaki itin bakışına indirdiği için değil yalnız, Frenk üstatlarının usullerini kullanmanın, kendi bildiğimizi, kendi hünerlerimizi gâvurların hüner ve usulüyle karıştırmanın da bizleri saflığımızdan edecek, onların durumuna düşürecek bir Şeytan ayartması olduğunu söylüyormuş (BAK, s.199).

Bu görüşün karşısında olan Enişte Efendi ve Leylek gibi nakkaşlar ise perspektife olumlu bakarlar. Onlara göre Doğu sanatı da köklerinde perspektiften faydalanmıştır: “Eskiden bizim âlemimizin nakkaşları, mesela eski Arap ustaları da dünyaya Frenk kâfirinin bugün baktığı gibi bakar ve sokaktaki serseriyle itin, dükkândaki tezgâhtarla kerevizlerin durduğu yerden seyredip resmederlerdi her şeyi” (BAK, s.87). Resim konusunun tartışıldığı bir diğer alan portre çizimi meselesidir. Avrupa’da kaldığı yıllarda Batı sanatından etkilenen Enişte, Batı usulü resimlerle dolu bir kitap yapma ve portre çizme isteğini padişaha açar. Bu duruma sinirlenen gelenekçi nakkaşlar portreyi geleneksel sanat açısından bir tehlike dini yönden büyük bir günah olarak görürler. Padişah ise portresinin yapılmasına izin verir ancak duvara asılmasına müsaade etmeyerek Doğu-Batı arasında kalmanın ikilemini somutlaştırır. Orhan Pamuk bu ikilemi şöyle dile getirir:

Kitap’ta örnek Rönesansın bize göre en büyük buluşlarından biri, portre yapmaktır. Portre ise, İslam resminin tarifi icabı bittiği yerdir. Benim Adım Kırmızı’da bahsedildiği gibi suratımızın topografyasının biricik olmasının, başkalarına benzememesinin, bu dünyada yaşadığımızın ve başkalarından ayrı olduğumuzun en büyük işareti olan suratımızın tıpatıp bir resminin yapılabilmesi olağanüstü çekici ve büyüleyici bir şeydi. Hiç kimse, özellikle de kimseden korkmayan padişahlar buna dayanamazlar ve dayanamıyorlar. Böylelikle kimi zaman güçlü, kimi zaman zayıf ama Osmanlı sarayında hep bir portresinin yapılma isteği oluyor. Öte yandan bu istek de geleneği çatır çatır kırıyor. Bunlar dayanılmaz ikilemler (Oran, 1999: 13).

Sanat tartışmasının gelenek ve modernlik ekseninde ele alındığı bir diğer mesele üslup ve imza konudur. Özgünlük ve kolektif üslup (ekol) karşılaştırmasını içeren bu sorgulama Doğu anlayışını savunan nakkaşlarla Batı yaklaşımını benimseyen nakkaşları; bir manada birey olma bilinciyle cemaatin parçası olma şuurunu karşı karşıya getirir. Gelenekçi nakkaşların başında gelen Üstat Osman, şahsi üslubu bir kusur addeder. Çünkü Doğu’nun fikir dünyasını şekillerin yaklaşım sadece alemin hakikati olan Allah’ın tecellisi görmek/göstermek onun dışında hiçbir varlığı/figürü benlik olarak kabul etmemek ve gizlemek üzerine kuruludur. Doğu’nun estetiği sanatçının şahsiyeti/yaratımı kendini göstermesi bakımından değil, vahdet ve hakikate yaptığı göndermeler ve onların ilhamla gelişen mimesis prensibiyle kendisini temellendirir: “Resmin, güzelliğiyle insanı hayatın zenginliğine, sevgiye, Allah’ın yarattığı âlemin renklerine saygıya, iç düşünceye ve imana çağırması önemlidir. Nakkaşın kimliği değil” (BAK, 75). Enişte Efendi üslubun bireysel bir anlayışla doğup diğer sanatkarların çabalarıyla/taklitleriyle anonim bir görünüm kazandığını dile getirir. Zeytin ise üslup konusunda ikircikli bir tutum sergiler. Katil kimliğiyle okura seslendiği bölümlerde şahsi üslubu bir günah ve kabul edilemez bir yanlış olarak görürken romanın ilerleyen

bölümlerinde bu düşüncesinden vazgeçer. Zeytin'e göre "Frenk üstatları sayesinde yayılan artık bir övünç vesilesine dönüşen şahsi üslup" dünyayı daha kusurlu ama diğer yandan daha renkli bir hale getirmiştir.

Aşk teması romanda Şeküre, Kara ve Hasan arasındaki ilişkiler vasıtasıyla işlenir. Aşkın kurguda dikkat çekici özelliği soyut-mecazi bir bağlamda değerlendirilmeden insani ve cinsel boyutlarıyla ele alınmasıdır. Bu bağlamda Kara Şeküre ilişkisi anlatının temel aşk konusunu oluşturur. 24 yaşındaki Kara 12 yaşındaki Şeküre'ye aşiktir ve aşkını ilan eder. Şeküre'nin babası Enişte bu aşka onay vermez ve Kara'yı aşağılar:

Kara evine döndükten sonra, onun bana ilanı aşk ettiğini babama söyledim. Kara o zamanlar medreseden yeni çıkmıştı. Kenar mahallelerde müderrislik ediyor, kendi isteğinden çok babamın zorlamasıyla pek güçlü, pek itibarlı olan Naim Paşa'ya intisap etmeye çalışıyordu. Babama göre akıllı bir karış havadaydı. Naim Paşa'nın yanına girebilmesi, en azından bir kâtiplikle işe başlayabilmesi için dertlenen ve Kara'nın da bunun için pek bir şey yapmadığını, yani akılsızlık ettiğini söyleyen babam, o akşam bizi kastederek, "Gözü çok daha yukarılardaymış meğer fakir yeğenin," demişti. Anneme aldırmayarak, şöyle de demişti: "Sandığımızdan da akıllıymış meğer."...Babam Kara'nın aşk ilanını küstahça bulduğu için annemin ricasını kasten yerine getirmemiş de olabilir (BAK, s.54).

Kara bu olay üzerine İstanbul'u terk eder. Şeküre ise Kara'dan sonra yakışıklı bir askerle severek evlenir. Kocasını gittiği İran seferinden dört yıl boyunca dönmeyince Şeküre kayınpederinin evinde yaşamaya başlar. Kocasının kardeşi Hasan, Şeküre'ye ilgi duyarak ona sahip olmaya çalışır. Bu sırada padişahın resimli kitap siparişini yetiştirmek isteyen Enişte Kara'nın yardımına ihtiyaç duyar ve onu İstanbul'a çağırır. Şeküre'ye olan hislerinin de etkisiyle İstanbul'a dönme teklifi Kara için bir fırsata dönüşür. Böylece, Kara yıllar sonra tekrar İstanbul'a döner. Yüzünü unuttuğu Şeküre'yi görüp ona yeniden aşık olur. İkili arasında romantik bir ilişki oluşur. Kara'yla olan ilişkisini salt sevgi düzleminde değil ona baskın olup isteklerini gerçekleştirme biçiminde alan Şeküre bu ilişkinin dominant tarafıdır. Kara'ya evlilik şartlarını adeta bir sözleşme gibi dikte ettirmesi bunun bariz örneğidir:

"Birincisi," diye başladım, "bana tahammül edilemeyecek kadar kötü davranırsan ya da üzerime bir başkasıyla evlenirsen beni nafakayla boşamış sayılacağına dair iki şahit önünde yemin edeceksin. İkincisi, sebepli sebepsiz altı aydan fazla evini terk eder ve geri dönmezsen benim boş sayılacağıma ve bana nafaka bağlanacağına dair iki şahit önünde yemin edeceksin....Dördüncüsü, o yatağı benimle paylaşan oğullarıma onlar senin oğullarınmış gibi sevgi duyacaksın (BAK, s.236-237).

Aşk temasının romantizmin dışındaki diğer açılımı cinselliktir. Karmaşık, anlaşılması güç bir kadın olan Şeküre cinselliğini erkekleri etkisi altına alacak bir güç olarak değerlendirir. Kendisine ilgi duyan erkekleri bu güçle kontrol etmeye çalışır. Arzularını ifade etmekte oldukça serbesttir: "Birbirimize sarıldık. Öyle hoşuma gitti ki bu, bir suçluluk duymadım. Baldan da tatlı çok hoş bir duyguyla kendimden geçtim. Ona daha da sarıldım. Beni öpmesine izin verdim, ben de onu öptüm. Öpüşürken sanki bütün âlem tatlı bir karanlığın içine girdi" (BAK, s.183). Gerek serbest tavırları, gerek cinsellik konusundaki rahatlığı, gerekse ikili ilişkilerinde erkeklere karşı benliğini vurgulayan tutumuyla Şeküre, özgür ve güçlü kadın imgesini temsil eder.

Romanda toplumsal baskı "ötekini tanınamamak", "başka renklere izin vermemek" bağlamında Erzurumi Nusret Hoca odağında ele alınır. Nusret Hoca ve adamları "dinden uzaklaştıklarını düşündükleri insanları" cezalandırırlar. Bunların başında

dönemindeki işleviyle muhalif söylemi temsil eden kahvehaneler ve Meddah gelir. Nusret ve adamları bu değişik sesleri susturmak adına kahvehaneyi basarak Meddah'ı öldürürler. Nusret mahalle baskınının somutlaşmış şekli olarak bütün felaket ve olumsuzlukları “kendisi gibi olmayanların” varlığına bağlar:

Erzurumi denen vaiz, son on yıl içerisinde İstanbul'u kasıp kavuran bütün felaketleri, Bahçekapı ve Kazancılar Mahallesi yangınlarını, şehre her girişinde on binlerce ölü alan vebayı, Safevilere karşı savaşta onca can verilmesine karşın bir sonuç alınamamasını, Batı'da Hristiyanların isyanlar çıkarıp küçük Osmanlı kalelerini geri almalarını, Hazreti Muhammed'in yolundan sapılmasıyla, Kuran-ı Kerim'in emirlerinden uzaklaşılması, Hristiyanların hoş görülüp, serbestçe şarap satılıp tekkelerde çalınmasıyla açıklıyordu” (BAK, s.16).

Gölgesizler romanı tematik yapısında varlık-yokluk meselesi ana eksen olmak üzere bu yörünge etrafında yalnızlık, birey-toplum çatışması, iletişimsizlik, yabancılaşma, bürokrasi/devlet eleştirisi, cinsellik, şiddet, sonsuzluk, yazının doğuşu/edebi üretim gibi her biri diğerinin içinden doğan ve birbirini etkileyen pek çok konuyu ele alır. Metne hakim olan ruh bireylerin yalnızlığı ve yabancılaşmaları üzerine şekillenir. Romanın köy öyküsü kısmında okurun karşısına çıkan Muhtar, Cıngıl Nuri, Bekçi, Musa Dede, Cennet'in Oğlu gibi kişiler yalnız, içe dönük, toplumla uyumsuzluk içinde olan roman kişileridir. Cıngıl Nuri'nin kaybolması da yeniden belirmesi de köy halkını çok etkilemez. Muhtar köyde otoriteyi temsil ederek kitlesini/köy halkını bir arada tutma, insanların birliğini sağlama işlevinden uzaktır. Evli olmasına rağmen karısı ve aile ilişkileri romanda hiç ön plana çıkmaz. Küçük bir köyle sınırlı olan kendi insanlarından uzaktır. Onlara öylesine yabancılaşmıştır ki etrafındaki kalabalığın insanlardan değil yokluklardan/gölgelerden oluştuğunu düşünür (G, s.84). Bu ait olamama hissi Muhtar'ı derin bir huzursuzluğa iter ve kendisini “böcek” gibi hisseden Muhtar'ın insanlarla olan mesafesini gün yüzünü çıkarır: “Ardından da, bunca yıldan beri hep akıllı davranmanın yorgunluğu çökmüştü omuzlarına; ölçülü olmanın, başarmaya çalışmanın ve içinde köpüren arzuyu bütün bunların gerisine atmanın yıllanmış bıkkınlığı gelip yüz çizgilerine oturmuştu. O anda kendi ağırlığıyla ezilen yorgun bir böcekti sanki” (G, s.99). Muhtar'ın Güvercin'in kayboluşu ve yoklukların gizemini çözmek için yanına gittiği Dede Musa, Muhtar'ın sorularına cevap vermek yerine Aynalı Fatma ile Asker Hamdi'nin öyküsünü anlatır. Ve daha sonra Muhtar'ın aklına kazınacak olan “Hamdi'nin dokuz karısından doğan bir avlu dolusu çocuğun” akıbeti sorusunu gündeme getirir. Dede Musa'nın öyküsüne göre; yiğitliğiyle nam salmış bir bölük askere bedel Asker Hamdi, “aynalı bir kuş” olan Aynalı Fatma ile karşı karşıya gelir ve bağ evine kapanırlar. “Dövüştükleri mi yoksa seviştikleri mi” anlaşılamayan bu buluşmadan sonra dokuz karısı ve bir avlu çocuğu olan Asker Hamdi ölür (G, s.65-67). Bu olay üzerine Dede Musa bu çocuklara ne olduğu sorusunu da içeren bir takım sorular sorar. Metinde, ana konudan bağımsız gibi görünen hikayenin ve ona bağlı doğan sorunun önemli bir işlevi vardır. Bu soruyla aslında köydeki yabancılaşmış insanların Asker Hamdi'nin çocukları olduğu iması yapılır. Köy halkı/toplum tevarüs eden bir çürümeyi yabancılaşmayı; köklerinde taşımaktadırlar. Toplumun temelleri henüz başta yanlış temeller üzerine kurulmuştur ve bu nedenle bireyin toplumla uzlaşmaması kaçınılmazdır.

Yabancılaşma teminin toplumsal olarak bireyi içe kapatan diğer bir cephesi toplumun resmi örgütlenme ilişkilerini betimleyen bürokrasi ve devlete bakışta kendisini gösterir. Köyde kayboluşların başlaması üzerine köylü Muhtar'a gidip, ilçeden/devletten yardım isteme teklifinde bulunur. Muhtar ise “usandırmaya gelmeyen, her zaman on beş yaşında yeni yetme nazlı bir güzel” (G, s.24-25) olan devlete başvurmayı onu küstürmemek ve rahatsız etmemek adına reddeder. Zira, köy “Tanrı'ya ve devlete” epey uzaktadır (G, s.8). Romanda otorite, baskı ve bireyi hiçe sayan bir

imge olarak ele alınan bürokrasi eleştirisi Güvercin'i sormak için Devlet kapılarına giden Muhtar'ın yaşadıkları ile somutlaştırılır:

...muhtar hakarete uğradı ilçede. Devlet kapıları yüzüne tek tek kapandı. Güveni susuz toprak gibi çatladı kapılar kapandıkça, inancı mısır koçanı gibi ufalandı. Ama ilçedekiler görmediler onun içini, günlerce eşiklerde bekletirler; dediklerini dinlemedi, dinlediklerini anlamadılar....”Güvercin dediğin de ne senin,” dediler, “kuş mu?” “Yok, yok,” dedi muhtar, “Güvercin köyümüzün en güzel kızı.” “Hıııııı,” dedi adamlar, “dur öyleyse sana o kızın devlet gözündeki yerini gösterelim!” Kocaman raflardan kocaman kitaplar indirdiler sonra, toza belenmiş defterler indirdiler ve sayfaları bir bir karıştırmaya başladılar (G, s.196).

Aylarca sürecek bu Güvercin'i arama faslı sırasında, Muhtar “devleti meşgul ettiği gerekçesiyle” türlü öfke ve azarlara maruz kalır. Sonunda “bak işte burada” diyen adamlar kocaman defterlerin içinde “belli belirsiz küçücük bir nokta kadar bile yer kaplamayan” bir işaret şeklinde Güvercin'i gösterirler. Muhtar'ın köyümüzün en güzel kızı diye tarif ettiği güzeller güzeli Güvercin devletin gözünde küçük bir karalamadır. “Güzel çirkin bilmeyen” devletin (G, s.197) bireye bakış açısı; otorite ve gücün eziciliği bağlamında bu örnekle yansıtılır. Hasan Ali Toptaş'ın bu romanda olduğu gibi pek çok metnine sirayet eden bu bürokrasi eleştirisi yazarın bürokraside uzun yıllar çalışması ve kendisinin konuya bakışıyla aydınlık kazanır:

.... icra memurluğundan istifa etmek gibi bir şansım yoktu ne yazık ki. Hayalimde her gün binlerce defa istifa ettim ama gerçekte hiç etmedim, edemedim ve ilençlere, bağırıp çağırmalara ve tehditlere rağmen o memuriyeti yıllarca sürdürdüm. Söylemeye gerek bile yok, berbat bir memuriyetti, gün boyu kirlilik duygusu kat kat birikiyordu üstümde ve geceleyin kaleme kağıda sarılacağım, kelimelere tutunacağım ânı iple çekiyordum. İşte, memuriyetimin benim üzerimde bir etkisi olmuşsa, herhalde böyle bir etkidir (Varlık, 2011: 69-70).

Gölgesizler'de şiddet de dikkat çekici bir konudur. Romanın anlatımında; Cennet'in oğlunun yılanla intihar etmesi, bekçinin Ramazan'ı öldüren atı öldürme hayali, Ramazan'ın at tarafından öldürülmesi sinematografik ve dehşet duygusunu vurgular biçimle detaylı tasvirlerle ele alınır:

....at çoktan dikilmişti tepesine, şahlanıp şahlanıp ön ayaklarını Ramazan'ın üstüne indiriyor ve bundan insanların anlayamayacağı hayvansı bir tat alırcasına (belki de şehvetle) uzun uzun kişniyordu. Köy meydanı kemik çatırtılarıyla dolmuştu. Öyle ki havaya saçılan bu kanlı çatırtıların üstlerine dökülmeye başladığını gören çocuklar avlu kapılarına doğru kaçmışlardı. Atın ayakları altında yuvarlanan Ramazan'sa hiçbir yere kaçamıyordu artık...Hatta bağırıyordu bile; ya da öyle inanılmaz bir şiddetle bağırıyordu ki, kimse işitemiyordu....Hacer'se Ramazan'ın göğsünden fırlayan kaburga kemiklerini, yanağından görünen dişlerini ve pıhtılaşmaya başlayan kan gölünün üstündeki sinik sürüsünü görmeden, haberi duyar duymaz avlu kapısının dibinde bayılmıştı (G, s.140-141).

Yer yer şiddete de kayan romanda üzerinde durulan diğer bir yan tema cinselliktir. Alâattin Karaca cinsellik konusunun romanda gayr-i meşru ilişkiler ve

mazoşizm bağlamında geniş bir yer tuttuğuna değinerek metindeki cinsellik temasını şu şekilde izah eder:

Her şeyden önce köyde, yasak ilişkiler göze çarpar. İmamın muska yazma bahanesiyle Cıngıl Nuri'nin karısıyla ve bekçinin Reşit'in karısı Hacer'le yaşadığı ilişki bu türdendir. Bunların ötesinde, kurulan cinsel ilişkilerin hepsinde mazoşist eğilimler dikkati çeker. Örneğin Asker Hamdi ile Aynalı Fatma'nın ilişkisinde bu eğilim açıktır. Romanda anlatıldığına göre Aynalı Fatma, şehvetli bir fahişedir, Kurtuluş Savaşı yıllarında bir sürü askerin cinsel açlığını gidermiştir. Daha sonra Asker Hamdi çıkar karşısına. O da Aynalı Fatma gibi, şehvet dolu, güçlü bir erkektir... Örnekleri uzatmaya gerek yok. Toptaş, Gölgesizler'de yer yer bu türden erotik; hatta pornografiye yakın betimlemelere başvuruyor (Karaca, 2011: 557).

Uykuların Doğusu, Hasan Ali Toptaş'ın yok olma eksenini üzerine kurguladığı yazın anlayışının genel özelliklerini gösteren bir metindir. Romandaki başlıca temalar yabancılaşma, yalnızlık, iletişimsizlik, devlet/bürokrasi eleştirisi, bireyin toplumla uyumsuzluğu, yazı/edebiyat anlayışı gibi meseleler olarak belirir. Semih Topsakal romandaki temaların romanın kendi yazılma durumu/ontolojisi ve insanın varlık sorunsalı olmak üzere iki ana eksen etrafında belirginleştiğini dile getirir:

Denilebilir ki onun romanlarında insanın içine düştüğü sıkıntılar, sorunlar, çaresizliklerle edebi metnin içinde bulunduğu açmazlar, sorunlar eş zamanlı bir şekilde hikaye edilir. *Uykuların Doğusu*'nda da bu durumun iki katman halinde bulunduğu söylenebilir. Bir taraftan şehrin ve insanların içinde bulunduğu çıkmazlar, sorunlar, çözümsüzlükler, diğer taraftan da Hasan Ali'nin dayısıyla birlikte tartıştıkları hikaye yazma ile ilgili sıkıntılar anlatılır (Topsakal, 2011: 139).

Temalar romanda bir biriyle iç içe geçen bir düzlemde anlatılır dolayısıyla hiçbirinden tamamen bağımsız değildir. Romanda ana eksenini yalnızlık oluşturur. Toplumla uzlaşamayan roman kişileri derin bir yalnızlık içinde içlerine kapanırlar. İstedikleri iş kendisine verilmeyen; Radyoevindeki Adam kendisini bulunduğu ortama ait hissetmez. Kendisini topluma kabul ettirme çabaları sonuçsuz kalınca derin bir yalnızlıkla karşı karşıya kalır:

Artık, radyoevindeki çalışanlar ona dönüp bakmıyorlarmış bile çünkü; yaklaştığını fark ettiklerinde ya suratlarını ekşiterek sırtlarını çeviriyor, ya birbirleriyle telaşlı telaşlı konuşup hemencecik onu kelimelerden örülmüş yüksekçe bir duvarın öteki yanında bırakıyor, ya da akıllarına çok önemli bir şey gelmiş de acilen gitmeleri gerekiyormuş gibi, kollarındaki saatlere bakıp üst üste kafalarını da sallayarak ansızın ortadan kayboluyorlarmış. İşte böylece, olağanüstü bir gayretle elinden gelen her şeyi yapmasına rağmen, bu adam, içinde bulunduğu insanların arasında giderek yalnız kalmış (UD, s.29).

Yalnızlık simgesel düzeyde, romanda “yazının yaratılması” için gerekli olan bir boşluk olarak belirir. Bu anlamda edebi yaratımla doğal bir korelasyon oluştururlar. Yalnızlığın artması öykünün yolunu açar; bu nedenle kişiler arasında olumsuz bir değere dönüşen yalnızlık, kurmaca bağlamında bir tetikleyici görevi üstlenir. Anlatı da yazar anlatıcı tıpkı öykülerini anlattığı dedeleri, babası ve dayısı gibi toplumdan uzaktır. Anlatıcının konuştuğu tek kişilik kurmaca/hayali olan Haydar'dır. Anlatıcının iç “ben”ini simgeleyen Haydar yazma sürecinde anlatıcının hep yanındadır. Yazarın

yalnızlığının/yazısının ortağı olan Haydar fiktif ve değişken karakteriyle anlatıda Bin Hüzünlü Haz romanındaki Alaaddin’le koşutluk kurularak tasvir edilir:

İlkin, boşlukta kalın bir kuyruk edasıyla uçuşan eteğinden yola çıkarak onu yeri yurdu olmayan, kanatları kopmuş çaresiz bir kuşa benzettim söz gelimi. Sonra, geniş adımlarla koşan ve koşarken de gölgesini ve sesini kendi hızının karanlığında saklayan, adı sanı bilinmedik acayip bir yaratığa benzettim. Sonra, tuttum, büyük bir hevesle yıllar önce büyük bir hevesle yıllar önce yazdığım Bin Hüzünlü Haz adlı hikayemin içinde yokluğuyla var olan Alaaddin’e benzettim. Sonra, bütün bunların ardından belki daha derin, daha basit ve daha karmaşık şeylere, sözgelimi zonk zonk zonklayıp duran iflah olmaz bir yaraya, ezeli bir ışığa ya da arada bir gelip benim aklımı çelen şeytani bir gölgeye de benzetecektim ama Haydar buna fırsat vermedi (UD, s.139).

Romanın odaklandığı ana unsur tematik yapıda “hikaye yazma/yazı sorunsalı” olarak belirir. Anlatıcı yazar bu konuyu öteki ben konumundaki Haydar dışında Dayı’sı bağlamında ele alır. Dayı ile yapılan sohbetler anlatı kurma üzerine teorik okumalara dönüşür (UD, s.23). Dayı hikayenin insan için anlamı, hikayenin dili, anlatıda temsilin gösterme mi yoksa açıklama ile mi yapılacağı olmak üzere pek çok konuda yazar anlatıcı/Hasan(ım) Ali’ye yol gösterir. Böylece, Dayı vasıtasıyla yazarın çileli yolculuğu olan tahkiye üzerine düşenme meselesi romanın odak noktası haline gelir:

İlkin, bak Hasanım Ali, hayatı anlamlı kılmanın başlıca yollarından biri olan hikâye anlatma sanatı, dili kullandığımız, kendimizin dışında başka insanların da var olduğunu bildiğimiz ve zamanın içinde kaldığımız sürece varlığını hep devam ettirecektir, derdi sözgelimi. Sonra, biliyor musun, aslında zihin denen fahişe de bir hikâye anlatıcısıdır, derdi. Sonra, görünmeyeni anlatmak hüner değildir, tam tersine bir çeşit kabalıktır ve ayıptır, görünmeyeni sadece görünür kılacaksın Hasanım Ali,derdi.... Sonra, Haydar’ın nasıl büyük bir iştahla başını salladığına bakarak, hikâye anlatırken kelimeleri ha bire kusmayacaksın Hasanım Ali, birçoğunu yutacak ve kâğıdın üzerine de yuttuğun kelimelerin boşluğunu bırakacaksın, derdi. (UD, s.225).

Romanda yalnızlık ve toplumla uyumsuzluk üzerine kurulan bir başka alan “kaçış” temasıdır. Kaçış somut ve soyut düzeyde iki koldan roman kişilerini harekete geçirir. Reel kaçış, bütün kasveti ve karanlığıyla şehirden uzaklaşmayı beraberinde getirir. Radyoevinde çalışan adam ne işyerinde ne de yaşadığı kentte mutludur. Radyoevinde çalışan adam da Badem Bıyıklı Adam çareyi yollara düşüp uzaklaşmakta ararlar. Dayı’nın ruhi parçalanması bedenine sirayet eder; giderek şeklini aldığı ona benzediği dünyadan parça parça kopmakta/kaçmaktadır. Metnin baş kahramanı ise şehrin içinde olsa da şehirle arasına perde çekmiştir. Çaresizliklerle dolu şehir karşısında sığınağı/kaçışı kendisini kurmaca aleme bıraktığı odasıdır. Soyut bağlamda kaçış ise okuma-yazma edimine yönelmek olarak belirir. Dayı kahvedeki yoğun mesaisine rağmen kitap okumayı hiç bırakmaz. Badem Bıyıklı Adam insanlardan umudunu kesince kitaplara tutunur. Radyoevinde çalışan adam içinde bulunduğu fiziksel ve ruhsal kaostan yine kitaplar vasıtasıyla bir çıkış bulmaya çalışır. Kendisini kitaba -Âfat-ı Temmuz- öylesine kaptırır ki dışarıda kopan kıyameti duymaz. Dışarıdan gelen gürültüleri kitaptan duyduğunu sanır (UD, s.100-101). Roman kişileri için kitaplar, dünyadan kaçışın ve kaybolmanın adresi haline gelirler:

Gene de, adamcağızı hiç olmadığı kadar mutlu eden, içinde bulunduğu seslerin, kokuların ve mekânların içinden alıp uzaklaştıran, hatta ona zihnindeki tatsız hatıraların yanı sıra zaman zaman kendi kimliğini bile unutturan oldukça hoş ve büyüleyici bir yanı varmış bu kitapların. Cebinden çıkarıp eski kışla binasının تنها bir köşesinde sayfaları ağır ağır çevirmeye başladığında, çoğu zaman bu adam da kitaplara benzermiş hatta; önce solgun ve bulanık bir hâl alır, sonra hayal edilmiş bir gölge gibi hafifler, sonra da arkasında insanın başını döndüren, içi sararmış kâğıt kokularıyla dolu derin bir boşluk bırakarak herkesin gözleri önünde birdenbire kaybolup gidermiş (UD, s.91).

Romanda yer alan bir diğer önemli izlek bürokrasi konusudur. Bürokrasi resmi dairelerin soğuk ve katı tutumuyla bireyselliği hiçe sayan insanın özüne aykırı şekilde makineleşen bir düzenin işleyiş rutini olarak eleştirilir. Bürokrasiden otoriteyi ve baskıyı içeren bir kavram olarak ironiyle bahsedilir. Romanda bürokrasi radyoevi ile temsil edilir. Başkentten atamayla radyoevine gelen adam mesleğinin ehli, çalışma şevkiyle dolu bir insandır. Radyoevinde işe başlayınca adamın bütün sevinci ve çalışma azmi yerini bir hayal kırıklığına bırakır. Çünkü adamın bütün isteği ve ısrarına rağmen bilinmeyen bir nedenle kendisine iş verilmez. Adam bürokrasinin işleyişinde üstelik sebepsiz yere görmezlikten gelinerek “hiçleştirilir” ve zamanla adeta bir ucubeye dönüşür. Adam nihayet içinde bulunduğu durumun azabı kendisini gösterebilme arzusuyla bürokrasiye sesini duyurmaya karar verir. Onlara haktan hukuktan söz etmeye çalışır. Ancak çabaları “mevzuat hazretlerine”, “ceberrut kılıklı bölüm şefine”, “kütük enseli yetkililere” karşı boşa çıkar:

Hakkın hukukun yanı sıra, artık ne ilgisi varsa, dünyanın arzularla kurulup düşüncelerle yıkılan hayali bir tat olduğundan da söz etmiş sonra; bir radyoevinin hangi kurallara göre nasıl yönetilmesi gerektiğinden, insan haysiyetinden, ahlâktan, kadirbilirlikten, meslekî sorumluluktan, zulümden, cibilliyetsizlikten ve tutup toplumsal düzeni toplumsal yapan birtakım işleyişlerle birtakım yasalardan da söz etmiş....,insan ruhunu besleyen karanlık hazlardan ve kepazelik denen şeyin kendi kendini sergileme düşkünlüğünden de söz edecekmış ama, ne yazık ki bu konularda ağzını açmaya fırsat bile bulamamış. O sırada, radyoevindeki çalışanlar onu alıp yetkililerin düşünce menziline çıkarır gibi, pencere camlarını zangırdatan korkunç bir telaşla kargatulumba uzaklaştırmışlar çünkü (UD, s.14).

Radyoevinde Çalışan Adam gerek çalıştığı yerde yaşadıkları gerekse şehirden uzaklaşmak için gittiği yerde karşılaştığı Haziran Sopalı Adam’ın tavırları dolayısıyla baskıyla imlenen, benlik bilincini toplumsallık içinde zorba kurallarla yok sayan sistem üzerinden bürokrasiyi eleştirir. Şehri saran sel felaketi ile bu anlayışı bir bakıma cezalandırır.

4. 2. 2. Anlatıcı Düzleminde Çoğulculuk

Romanda anlatıcı, yazarın metnin içine tayin ettiği, vakayı okurla buluşturan kurmaca sesi ifade eder. Roland Barthes’in deyiimiyle “kağıt varlık”tır. Yansıtma esasına dayanan romanlarda anlatıcı varlığını duyurmaz ve bu nedenle çoğu zaman yazarın kendisiyle karıştırılır. Yine, tek sesli yapıya uygun olarak anlatıcı monolojik bir perspektif sunar. Postmodernizmde ise anlatıcının varlığını okura açık şekilde duyurur. Tek bir açıdan ve ağızdan olayların aktarıldığı anlatım tutumu yerine farklı figürlerle çoğul anlatıcı tavrı romana hakim olur:

Postmodernist anlatı, modern romandakinin aksine mümkün olduğunca anlatıcıyı ön plana çıkarır. Hatta sadece ön plana çıkarmakla da kalmaz, bazen metnin içerisine birden fazla anlatıcı da yerleştirdiği görülür. Postmodern metnin temelinde var olan çoğulculuk ilkesinin de etkisiyle bu anlatıcı çokluğu, metne parçalı bir yapı sunar ve okurun gerçek algısı tamamen kırılır. Bununla beraber modern romanda yazara güvenen okur, artık postmodern anlatıda yazara şüphe ile bakmaktadır (Koçakoğlu, 2012: 119).

Metnin merkezsiz gerçeklik anlayışı ve parçalı yapısını vurgulayan çoğul anlatıcı tutumu aynı zamanda anlatımın ilgi çekici hale getirilmesi ve romanda tekdüzeliğin kırılmasında da işlevseldir. Çetin, romanda anlatıcı figürü ve çeşitlemesini şu şekilde değerlendirir:

Roman kişilerinin kendi kendilerini ifade etmeleridir. Ayrıca bir romanda birden çok anlatıcı tipine yer verilmesidir. Bu, kuşkusuz romanın tekdüze anlatımını kıran, okuyucuyu uyanık tutmaya yarayan romana bir çeşni ve renk veren bir uygulamadır. Ayrıca bazı durum ve olaylar gözlemci, bazıları da özne anlatıcıyla aktarılabilir. Dolayısıyla romanı bazen sadece tek bir anlatıcı tipiyle anlatmak yetersiz kalabilir. Böyle durumlarda çoğul anlatıcı işlevsel bir konum kazanır (Çetin, 2003: 138).

Tehlikeli Oyunlar'da anlatıcılar Hikmet'in yaşantısını aktaran üçüncü tekil şahısla seslenen hakim anlatıcı ve birinci tekil şahısla kendi öyküsünü anlatan Hikmet'ten oluşur. Romanın oyun kurgusu anlatıcı figürlerinin iç içe geçmesine imkan tanır. Kolaj, iç monolog ve bilinçakışı gibi tekniklerle anlatıcılar çok sesli bir söylem düzeninde birbirlerinin seslerine karışarak romana dahil olurlar. Metnin kurmaca oluşuna bağlı olarak yazar dış çerçevedeki metni anlatan hakim anlatıcı ile anlatıcı Hikmet'i öyküleme bağlamında birbirlerine paralel duyurarak bir yandan Bakhtin'in dile getirdiği "roman kişinin özerk bir bilince ve sese kavuşmasını" öte yandan romanın senfonik çoğulculuğunu sağlar:

Hikmet, kapının önünde durdu: Neden beni görünce gülüyor? İnsanlardaki zavallılığı, önce çocuklar seziyor galiba. Delileri de önce onlar kovalar. Eğilip yerden taş atan yüzlerce deli birden gördü kafasında; yüz milyonlarca çocuk, on binlerce deliyi kovaladı. Salim'le iyi geçinmeliyim. "Saçmalama," diye homurdandı, içeri girerken. Kapıyı kapamak için elini yuvarlak tokmağa uzattı, kolu havada kaldı: Gülünç mü, güldürücü mü? Çocuklardan kendini koruyamazsın, görünüşe aldanmaz onlar. Yüzünü buruşturdu: Kafamda deliler dolanıyor. Birbirlerini su birikintilerine itiyorlar, dillerinin ucuyla parmaklarını yalayarak koşuyorlar. Eşya insana direniş gösterdiği zaman hep birlikte üstüme çullanıyorlar: Delice bir şey yap! Diye bağırıyorlar vızılı seslerle (TO, s.35-36).

Kara Kitap'ta anlatıcı yüzeysel görünümle çift yapıli bir karakter gösterir. Romanın ana eksenini oluşturan Galip'in Rüya ve Celal'i arama öyküsünü anlatan kişi kahramanların ve olayların durumuna vakıf olan hakim anlatıcı tipidir. Hakim anlatıcı 3. tekil şahıs çekiminde romanın ana izleğini, roman kişilerinin ruh durumlarını anlatır: "Tıpkı hafızasının derinliklerindeki anlaşılmasız bölgeler gibi, bu gizli, kaygan bölgenin esrarlı bitkiler ve korkutucu çiçeklerle kaynaşan bahçesinin kendisine bütünüyle kapalı olduğunu bilirdi Galip" (KK, s.59). Metnin diğer ana anlatıcı tipi ise okurun karşısına Celal'in köşe yazılarında çıkar. Hakim anlatıcının edebi ve mesafeli diline kıyasla Celal'in anlatıcı sesine büründüğü bölümlerde daha mesafesiz, okurla konuşma havası

içinde ve ben/ 1. tekil şahıs ağzıyla beliren bir üslup vardır: “Hafızamın bahçesi kurumaya başlamasaydı belki de hiç şikâyetçi olmayacaktım bu durumdan, ama elime kalemi her alışımında gözlerimin önünde gene benden birşeyler bekleyen siz okurlarım yüzleri ve çorak bir bahçede hepsi bir bir benden kaçan anılarımın izleri canlanıyor” (KK, s.45). Bu iki esas anlatıcı tipinin dışında çoğulculuk prensibine uygun olarak romanda yer yer Rüya’nın eski eşi, F. M. Üçüncü, Belkıs, “Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri” bölümündeki farklı anlatıcılar olmak üzere değişik seslerin metindeki varlığı duyulur. Alper Akçam, romandaki bu anlatıcı zenginliğini senfoniye dönüşen bir karnaval biçiminde betimler (Akçam, 2005: 27). Anlatıcı çoğulluğun bir diğer dikkat çekici yönü romanın içinde tüm seslerin/anlatıcıların iç içe geçmesi ve birbirlerinin varlıklarını bilip duyurmalarıyla gerçekleşir. Örneğin Celal, kendisinin sesinin altında bir başka anlatıcının olduğunu “onu sürekli izleyen göz” motifiyle aktarır: “Her şeyi gören ve her yerde beni bulan bir göz, artık hiç saklanmadan gözetliyordu beni! Hayır, uydurduğum hikâyelerin kahramanlarıyla hiçbir ilgisi yoktu: onlar gibi korkutucu, çirkin ya da gülünç değildi; yabancı ve soğuk da değildi, hâttâ, evet, tanıdık bir şeydi” (KK, s.111). Celal’in bahsettiği göz onun her hareketini ve hikayesini bilen, onu yaratan, onun iplerini elinde tutan üst-anlatıcı yani Kara Kitap’ın hakim anlatıcısıdır. Romanın bu açıdan dikkat çeken bir diğer yönü romanın baş figürü olan Galip’le hakim anlatıcının sesinin birbirine karışması durumudur. Henüz romanın başında hakim anlatıcının öykülediği “Galip Rüya’yı İlk Gördüğünde” adlı bölümde Galip’le hakim anlatıcının sesi birbiri içine geçmeye başlar:

O zamanlar Dede, nar rengi şişenin içindeki o sihirli eczayı verdiği gibi sokaktan getirebilseydi, *Galip* sıvıyı Birinci Dünya Savaşı’nın zeplinleri, topları ve çamurlu ölüleriyle dolu eski ve tozlu “Illustration” mecmualarının, Melih Amca’nın Paris’ten ve Fas’tan yolladığı kartpostalların ve Vasıf’ın Dünya gazetesinden resmini kestiği yavrusunu emziren orangutanın ve Celâl’in gazetelerden kestiği tuhaf insan yüzlerinin üzerine dökmek isterdi.... Vasıf sağır ve dilsizdi, ama *benim* yerlerde sürünürken ‘gizli geçit’ oynadığımı ve yatakların altından geçerek, mağaranın ucuna, apartman karanlığının dibine ulaşır gibi ve düşman siperlerine kazdığı bir tünelde kedi sessizliğiyle ilerleyen bir asker gibi ulaştığımı ve kendisiyle alay *etmediğimi* anlardı (KK, s.13).

Romanın ilerleyen kısmında daha da giriftleşen ve artan bu anlatıcıların iç içe geçme durumu hakim anlatıcının/Galip’in “üslubumdan olup bitenleri benim anlattığımı anlamaya başlamışsınızdır” sözüyle “Ama, Bunları Yazan Ben” bölümünde apaçık ilan edilir. Anlatıcıların çoğulluğu ve seslerinin birbirine karışması “kendi olabilmenin” prensibini başkası olabilme ile değerlendiren romanın tematik yapısına uygunluk gösterir. Dolayısıyla anlatıcı çoğulluğunun romanın kurmaca, parçalı ve karnaval havasında işlevsel bir rolü vardır:

Anlatıcının otoritesini sarsan bu demokratik tavır neticesinde Orhan Pamuk; gelenek-modernlik, kimlik, Doğu-Batı, asıl-kopya, yazı, dil, 1980 Türkiye panoraması gibi birçok alana ait fikirlerini aktarmış olur. Uzun diyaloglarla, doğrudan okura seslenen uzun tiratlar şeklindeki bölümlerle, kurguya eklenen köşe yazılarıyla, hikâye anlatmalarla, bilinç akışlarıyla, iç monologlarla, metinlerarası ilişkilerle kotarılan bu aktarım, okurun metne daha fazla müdahil olmasına da olanak sağlar (Demir, 2011: 333).

Benim Adım Kırmızı çoğul anlatıcı kullanımının yoğun ve başarıyla uygulandığı bir romandır. 59 bölümden oluşan metin 20 ayrı anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı çeşitlenmesinde reel kişiler dışında; nesneler, renkler, hayvanlar ve fiktif karakterler de yer alır. Anlatıcılar geniş bir sahne düzenini andıran karnaval atmosferindeki romanda

adeta tek tek mikrofon alırlar. Her anlatıcı kendi hikayesini kendi bakış açısından “ben” ağzıyla 1. tekil şahıs çekiminde anlatır. Anlatıcılar aynı zamanda okura seslenerek hem metnin kurmaca oluşu farkındalığını diri tutar hem okurun reel gerçeklik algısını postmodern bir anlayışla kırarlar. Anlatıcı konumundaki Ester’in okurla dialoğu bu duruma örnektir: “Siz okuryazar talihlilerin sık sık başına gelir: Okuması olmayan biri yalvarır da ona gelmiş bir mektubu okutursunuz. Yazılanlar o kadar sarsıcı, heyecan verici, huzursuz edicidir ki, mektup sahibi kendi mahremiyetine ortak olmanızdan da mahcup, utana sıkıla yazıyı bir daha okumanızı rica eder. Yine okursunuz” (BAK, s.48-49). Yazarın anlatıcı çoğulluğunu kullanışının iki boyutu vardır. Öncelikle farklı ve birbirinden habersiz anlatıcılar postmodernizmin parçalılık üslubunun oluşmasına yardımcı olur ve hikayeyi/bilinci bölerek metnin entrika unsurunun anlatı boyunca sürmesini sağlarlar. Yine okur açısından bu durum özel bir işleve sahiptir. Okur bir yandan romana karşı dikkatini bütün okuma süreci boyunca koruyarak hikayeyi parça parça zihninde tamamlar/yazar. Bu sayede “oyuna” dahil olur. Çoğul anlatıcıların kullanılmasında dikkat çeken bir diğer unsur “Meddah”ın varlığıyla ortaya çıkan “anlatıcıların anlatıcı kimliğinin belirginleşmesi” durumudur. Romanda ölümün, paranın, kırmızının, ağacın, şeytanın, atın, iki abdalın öykülerini onların kişiliğine bürünerek aktaran Meddah üst-anlatıcıyı temsil eder. Meddah’ın konuşturduğu varlıklarda yani anlatıcılarda Meddah’ın sesi/üslubu duyulur. Anlatıcı Şeytan’ın öyküleme biçimini geri planda Meddah’ı anımsatır:

Elbette, ben söyledim diye tam tersine inanmaya hazır olduğunuzu biliyorum. Ama benim söylediğimin tam tersinin her zaman doğru olmadığını sezecek kadar da akıllı ve kanmasanız da söylediğim her şeye ilgi duyacak kadar da hassassınız....Anlamasınlar, sen de onları daha kolay kandırırsın, diyebilirsiniz. Doğru. Ama benim de bir gururum olduğunu zaten yüce Allah ile aramı bunun için açtığımı hatırlatmam gerekir. Her kılığa kolaylıkla girebildiğim, özellikle şehvet uyandıran güzel kadın olarak dinibütünlerin yoluna çıktığım on binlerce kitap yazıldığı halde, buradaki nakkaş kardeşlerim beni niye hâlâ yüzü et benleriyle kaplı, eciş bücüş, boynuzlu ve kuyruklu bir korkunç mahluk gibi çizdiklerini açıklayabilirler mi?Gülmeyin. Düşüncelerin içeriği değil, biçimi önemlidir. Nakkaşın ne resmettiği değil, üslubu. Ama bunların da hiç belli olmaması gerekir. Son olarak bir aşk hikâyesi anlatacaktım, geç olmuş. Beni bu gece seslendiren üstat meddah, yarın değil, öbür gün, çarşamba gecesi duvara bir kadın resmi astığında bu aşk hikâyesini tatlı diliyle seslendirmeye söz verdi (BAK, s.354-358).

Romandan alıntılanan pasajda da görüldüğü üzere Şeytan, Meddah üslubunun özellikleri olan konudan konuya atlama, mizah gibi unsurları kullanarak ve konuşmasının sonunda doğrudan ismen zikrederek bir üst-anlatıcı olan Meddah’ı işaret eder. Bu özelliğiyle Meddah, Benim Adım Kırmızı’nın asli yaratıcısı Orhan Pamuk’un roman içindeki yansımasına dönüşür (Parlak, 1999: 4). Bu özellik romanda birbirinden farklı Kara, Şeküre, Üstat Osman, Leylek, Zeytin, Kelebek, Enişte gibi kişi anlatıcıların birbirlerine benzer bir ses taşımasında da görülür. Böylece Meddah’la paralel olarak Orhan Pamuk, anlatıcı çoğulluğunun içinde bütün farklı seslerin iplerinin kendi elinde olduğu mesajını üstü kapalı şekilde okura verir. Çoğul anlatıcılar parçalı anlatımın yanında yanılmanın aracı konumuna gelerek asıl anlatıcının oyununu belirgin hale getirirler. Anlatıcı çeşitliğinin oluşturduğu çoğulcu atmosfer değişik renk ve görüşlerin bir arada olabileceğini göstermesi bakımından da işlevseldir:

Benim Adım Kırmızı’da çoklu anlatıcı kullanılmasının önemli bir sebebi de çoğulcu, demokratik ve renkli bir atmosfer oluşturmaktır. Yazar, Benim Adım Kırmızı’da gerçeğin tek ve yalınkat olmadığını, birbirlerine taban

tabana zıt bile olsa, farklı görüşler arasında biri ya da diğeri değil; hepsinin toplamı, daha doğrusu, bunların bir araya gelmesinden oluşan karmaşa olduğunu söyler. Özellikle sanat, üslup, imza, perspektif gibi konular üzerine hem Doğulu hem de Batılı tezleri savunan kişilere söz hakkı veren yazar, meseleyi tüm yönleriyle tartışır. Aynı yaklaşım aşk hikâyesi için de geçerlidir. Kara, Şeküre, Hasan, Enişte, Ester ve Orhan; Kara ile Şeküre arasındaki ilişkiyi kendi bakış açılarıyla değerlendirirler. Yine romanın polisiye kurgusunu oluşturan cinayetler de hem katilin hem de maktullerin ağzından anlatılır (Demir, 2011: 483-484).

Benim Adım Kırmızı özetle farklı anlatıcı tipleriyle hem çok sesli anlatının çoğulcu ve değişik gerçeklere imkan veren zenginliğini hem de anlatıcı tiplerinin belirginliği ve bir üstanlatıcının sesinden çıkma olmalarını sezdirmesiyle postmodern metnin kurmacalığını işlevsel hale getirir.

Gölgesizler romanında anlatıcı birbirini ardına değişen bölümlerdeki mekan kurgusuna paralel olarak çok seslilik özelliği göstererek çifte bir yapı arz eder. Romanın şehirde geçen kısmı yazar anlatıcı tipi 1. tekil şahıs/kahraman ben üslubuyla aktarılırken, kurgunun köy bölümü anlatıcı yazar tipinin üçüncü tekil şahıs/hakim bakış açısı ağzıyla ifade edilir. Bu iki anlatıcıyı da roman içinde oluşturanın evinde oğlunu bekleyen bir üst anlatıcı figürü olmasıyla metin bakış açısı ve odak noktasının çoğulluk gösterdiği bir görünüm ortaya koyar. Mekanları, kurgudaki kuvvetli nedensellik ilişkisiyle birbirini izlemeyen olayları ve roman kişilerini birbirine bağlayan, metnin kopuk yapısı içinde geçişleri mümkün kılan unsur anlatıcı çeşitlemesinden kaynaklanır. Anlatıcılar güvercin, kayboluş, berber, resim gibi motiflerle romanın alt öyküleri arasındaki bağlantıları mümkün kılarlar. Anlatıcıların varlığı anlatı içinde birbirine karışır. Köy ile kentin, varlık ile yokluğun; iki paralel evrenin kesişmesine uygun olarak anlatıcılar birbiri içinde eriyerek sonunda yokluğa karışırlar. Romanın sonunda köy ve kentteki anlatıcıların *Gölgesizler*'in merkezdeki asıl anlatıcısının bilinç bölünmesinden birer yansıması oldukları açığa çıkar: "Apartmanın önüne geldiğimde, başımı kaldırıp üçüncü kattaki odamın penceresine baktım, her zamanki gibi bir kanadı açıktı. İşte bu iyi, dedim merdivenleri yorgun adımlarla tırmanırken kendi kendime, karşıma çıkan onca engele karşı hâlâ yazıyorum demek ki" (G, s.231). Böylece metnin hem içine girip kendisini açıkça gösterebilme hem de anlatının dışına çıkıp romana yabancılaşma mesafesi koyabilme imkanı bulan anlatıcı figürü romanın teması olan eşikte olma hali ve arayışla organik bir uyum sağlar.

Uykuların Doğusu'nda anlatıcı romanın çok katmanlı kurgusuna uygun şekilde çok seslilik özelliği gösterir. Roman, dış çerçevedeki "*Uykuların Doğusu*" metnini aktaran anlatıcı yazar Hasan Ali'nin birinci tekil/kahraman bakış açısı ve Hasan Ali'nin metin adacıklarını anlattığı üçüncü tekil şahıs olmak üzere hakim bakış açısının iki boyutlu karşılık bulduğu anlatıcı tipolojisi tarafından anlatılır. Kahraman bakış açısına sahip Hasan Ali, yazar konumunda olduğu için anlatıyla mesafeyi kaldırır, metne hakimdir. Dolayısıyla sadece nakletme görevini üstlenmez, aynı zamanda metnin oluşma ve olay örgüsünün gelişimi süreçlerini okura açar. Anlatıcının bu konumu romandaki süreksizlik/kopukluk ilişkisinin ortaya konulmasında işlevseldir. Yazar anlatıcı birbirinden farklı hikayelere geçişte hem roman kişilerinin bilincini yansıtacak kadar onların bilinciyle özdeşleşir hem de kendi sesini duyurma imkanıyla metnin kurmaca oluşuna vurgu yapma imkanı bulur. Böylece kahraman anlatıcı ile hakim anlatıcının sesi iç içe birbirlerine karışarak romanda kendilerine yer bulurlar:

Atın yularını bileğine dolayıp yürümeye başlamış. Fena da olmazdı hani; haziran dediğim bu çöl kökenli mucize, bizim ata yadigârında çalışan zirzoplarla hödüklerin hepsini alır, tek tek hizaya sokardı. İnan bana, ekmek yedikleri kaba işlemeye meyilli mendeburlar bile korkudan limon gibi sararıp kendi kendilerini ele verirlerdi onu görünce...Ben şimdi zihnimin

derinliklerinde yatan hatıralara bakıp öterdi demekle öttüğünü iddia ediyorum ya, kim bilir, belki de var gücüyle ulurdu....Durup atın alnını okşamış. İster istemez, öteki adam da durmuş o durunca (UD, s.64-64).

Alıntılanan pasajda görüldüğü üzere Radyoevinde Çalışan Adam kahraman ağzıyla kendi hikayesini anlatırken, çerçeve öyküyü yani Radyoevinde Çalışan Adam ile Haziran Sopalı Adam'ın öyküsünü anlatıcı yazar Hasan Ali onun konuşmalarının arasına girer. Çoğul anlatıcılar birbirine karışarak metnin belirsizlik estetiğini, bilinç bölünmesini ses/anlatım düzeyinde ortaya koymuş olurlar.

4. 2. 3. Çok Seslilik Bağlamında Dil ve Anlatım

Postmodern romanda dil ve anlatım eklektizm düşüncesinin paralelinde şekillenir. Dil, tahkiye ya da edebi dil olarak klasik manada belirlenmiş kalıplar içinde sıkışmaz. Gündelik hayattan, sokaktan, resmi dilden, argodan özetle dilin kaynak bulduğu bütün cephelerden beslenir. Bu durum dilin çok sesli dokusunu besler. Öte yandan “dil oyunu” bağlamında göstergelere duyulan şüphe de romanın dil ve anlatımında belirleyicidir. Postmodern metin dile duyulan güvensizlik nedeniyle “yeni bir dil inşa etme” ve mevcut dili nedeniyle anlaşılamama kaygısı taşır. Buradan hareketle oyunun eşleştiği kavramlar olarak belirsizlik ve çoğulculuk romanın di ve anlatımı etkileyen iki ana özellik olarak belirir.

Tehlikeli Oyunlar'da dil konusu ilki romanda dil oluşturma, dil ve kelimelere güvensizlik, dilin ifadeyi temsil kabiliyeti gibi meselelerin teorik düzlemde ele alınmasıyla içerikte beliren tutum, diğeri ise romanın çoğul söylem düzenini inşa edip metnin oluşturulduğu üslup ve yapıyı gösteren kullanım biçimi olmak üzere iki esas üzerine ön plana çıkar. Bu çifte özelliği sırasıyla anlatıcının/yazarın dile bakışı ve romanın dili olarak değerlendirmek mümkündür. Hikmet, akıl eleştirisinin kökeninde aklın bilinç düzeyindeki sembolü olan dili sebep görür. “Kelimelerin bazı anlamlara gelmediğinden” dert yakınır (TO, s.101). Bütün mesele kelimelerse-ki Hikmet'e göre öyledir- kelimelerle istediği gibi oynayıp, kendi kelimeleri ile yeni bir akıl kuracağını dile getirir (TO, s.379). Delilik yolu onun için aynı zamanda yeni bir dile varma arzusunu simgeler. Romanın dili farklı ifade biçimlerinin; edebi üslubun, ağdalı Osmanlıcanın, öz Türkçe'nin bürokratik-resmi söylemin iç içe geçtiği çoğulcu bir yapıyı içerir: “Tehlikeli Oyunlar'da ironi, abartı taklit ve parodi kullanımı, anakronizm, Osmanlı Türkçesi ve ayrıca öz Türkçe ile yazılan özgün bölümler, imlâsız pasajlar, bilinçakışı teknikleri, kapalı bir sistem dili içerinden zorlayan ve düşünsel karşıtını da içererek kendisini eleştireye daha baştan kapatan anlatım stratejileri, hiç durmadan çoğalarak iç içe geçen söylem katmanları ve mektup, dilekçe gibi yazınsal türlere ait söyleyişlerin devreye girmesi” (Akbulut, 2015: 64) ile romanın dili tematik yapıdaki bilinç parçalanmasına uygun olarak parçalı ve dağınık bir özellik gösterir. *Oyun ve Adalet* isimli yazısında Nurdan Gürbilek, Oğuz Atay'ın dilini çoğulcu söylemlerle resmi-otoriter söylemi/gerçekliği geçersiz kılma arzusu bağlamında ele alır:

Atay'ın romanlarında hep bir söz fazlasıyla, bir laf kalabalığıyla karşı karşıyayızdır. Sözün durmadan çoğaldığı, konuşanın hep yeni söz üretme gereği duyduğu, sözün anlamını tüketip konuşanı yorgun düşürdüğü bir konuşma biçimi. Zaten hemen fark edilir: Atay'ın romanlarındaki dil, birbirine eklemlenmiş çeşitli seslerden, üst üste yığılmış çeşitli söylem katmanlarından oluşmuştur. Farklı düzeylerde de olsa bütün bu dillerle oynayarak, bu dilleri eğip bükerek, başkalarının dilinin bir parodisi, abartılmış bir taklidi olarak kurabilmiştir Atay kendi dilini. Bunun bir nedeni, belki de Atay'ın “Türkiye'nin Ruhü” dediği şeyi anlatmak istemesi, bu ruhunsa ancak gürültü olarak ifade edilebileceğinin farkında olmasıydı. Bir ikinci neden, her şeyin söze dönüştüğü, yazarın hakikat denen şeyin

belirsizleştiğini hissettiği bir ortamda, dilde doğruluğun ancak olumsuzlama yoluyla, kamusallaşma iddiasındaki her tür özelliğin bir taklidi olarak kurulabileceği inancıydı (Gürbilek, 2014/b: 13-14).

Kara Kitap'ın çok sesli ve katmanlı yapısından dil ve anlatım meselesi de nasibini alır. Metindeki söylem evreninin çeşitliliği ve tarihin geniş birikiminden süzülen ifade ve metinler kendi dillerini de yanlarında getirirler. Asuman Tezcan bu hususun altını çizerek polisiye tasavvuf Doğu ve Batı'nın anlatıları, gazete yazıları, tarihi hikayeler olmak üzere metinde yer bulan değişik anlatı katmanlarının romanın içine kendi söylem ve dil dizgelerin koruyarak katıldığının altını çizer (Tezcan, 1999: 86). Romanın hakim anlatıcı tarafından anlatılan bölümlerinde kullanılan dilin edebi ve uzun cümlelerden müteşekkil oluşu ilk bakışta dikkat çekicidir: "Melih Amca'ya göre, ellibeş yaşındaki oğlu da, işte tam bu düşüncede olduğu için yetmişbeş yaşındaki babasını aramıyor, İstanbul'da hangi apartman dairesinde kaldığını kimseye söylemiyor, yalnız babası değil, aileden hiç kimse, -her zaman onu ilk affeden Hâle Halası bile-kendisine ulaşmasın diye, numarasını herkesten sakladığı telefonlarını bir bir fişten çekiyordu" (KK, s.42). Gazete yazılarında ise okurla mesafesiz bir dil ve anlatım tercih edilir. Dil tematik yapıyı destekleyecek biçim ve dizgede kullanılarak romanın ifade kabiliyeti güçlendirilir. Örneğin, Galip'in iç dünyasının gerginliğinin ve arayışının sallantılı ruh haline anlatabilme adına bilinç akışını yansıtacak karışık düzenli, devrik ve uzun cümleler metinde kullanılır: "Kısa bir süre sonra, Arap saçından da karışık bir yazıyla yolladığı kart ise, belki de ilerde bütün aileyi sessiz bir savaşa sürükleyecek hisse sorunları yüzünden, her katta başka türlü yorumlanmış, ama sonraları Galip'in de okuduğu gibi, çok da fazla dolambaçlı olmayan bir dille, yakında İstanbul'a dönmek istediğini belirtiyormuş Melih Amca, bir de, bir kızı olduğunu, ama adına karar veremediğini" (KK, s.18). *Kara Kitap*'ta kurulan çok sesli dilin bir diğer özelliği farklı üslup ve zaman çekimleriyle "anlatının kronoloji ve zaman zincirini" bozarak metnin döngüsellikliğini/zamansallığını ve fiktif yapısını gramer ve kurguda paralel hale getirmektir:

Kara Kitap'ta metinlerarasılık, üstkurmaca ve çoğulculuk gibi postmodern tekniklerin de etkisiyle zaman kiplerinin iç içe geçtiği, zamansal atlamaların olduğu ve değişik üslupların bir arada kullanıldığı da söylenebilir. Celal'in köşe yazılarındaki denemeci üslubu kimi zaman masal anlatıcılığına kimi zaman da sıradan günlük sohbetlere dönüşür. Örneğin romanın son sayfalarında hemen her paragraf başka bir zaman kipinden yazılır. Bu paragrafların bir kısmında geçmişî hatırlayan Galip, ötekinde Rüya ile gelecekte yapmayı umdukları şeyleri anlatır son paragrafta da Rüya'dan kendisine kalan şeylerden yani şimdiki zamandan bahseder (Demir, 2011: 467).

Benim Adım Kırmızı'da dil konusunda başlıca dikkat çeken unsur romanın dokusunu oluşturan zaman ve coğrafyanın roman kişilerinin ve metnin dilinde dışlanmasıdır. Romanın dili, olay örgüsünün geçtiği 16. Yüzyıl Türkçesine bağlı kalmak yerine modern Türkçeyi anlatımda esas alır. Dilin kullanılmasındaki bu tercih romanı "tarihi bir roman" indirgemeciliğinden kurtarmasının yanında roman kişileri ve tarihi dokuyu sadece kurgusal birer motif olarak gerçeklikten ayırıp, yabancılaştırma estetiğini ön plana çıkarır. Yine bu tutum, metnin bir üstanlatıcı tarafından aktarıldığını belirginleştirir. Dilin kullanımdaki diğer özellik ise zengin ifade olanaklarından faydalanılarak; farklı anlatım biçimleri yoluyla çoğulcu söylemlerin anlatıda etkili kılınmasıdır. Bu bakımdan; roman kişileri iç dünyalarını aktarırken devrik cümlelere başvururlarken, Meddah'ın konuşmasında ise "anlatıcı" üslubuna uygun şiirsel, uzun cümleler kullanılır: "Hindistan ve Buhara'dan gelen tok kâğıtların üzerine güzel gözlü çırakların, usta nakkaşların bakışları altında narin fırçalarla sürülüp, Uşak halılarını, duvar işlemlerini, boynu bükük güzel kadınların pencere aralığından sokağı

seyrederken giydikleri gömlekler, dövüşe tutuşan horozların ibibiklerini...” (BAK, s.230-231). Bunlara ilave olarak özellikle cinselliğin anlatıldığı bölümlerde başvurulan argo ifadeler ve minyatür sanatı bağlamında kullanılan ansiklopedik söylemler dilin farklı ifade imkanlarını romanın çok katmanlı yapısı içerisine taşır.

Gölgesizler romanının dil özelliklerinde belirsizliği imleyen kullanımlar ön plana çıkar. Romanda sık sık kullanılan “sözgelimi, sanki, hatta, belki” gibi kelimelerle gerçekçilikten uzaklaşmayı betimleyen iç monoloğu etkin kılacak söylemlere başvurulur. Anlatımda masal atmosferi ve şiirsel dilden bilinçli şekilde yararlanılır: “Toptaş’ın metinlerinde bilinçli bir işçiliğiyle desteklenir; roman yazarı bir pirdir o... Toptaş da konu/ motif/ anlam boyutunu tümüyle biçimle yoğurur; biçim aracılığıyla felsefe yapar, biçim ve içerik düzlemleri arasındaki sınırları şiirde olduğu gibi ortadan kaldırır” (Ecevit, 2010: 333). Devrik cümlelerle beliren şiir dili romanın metinselliğine ve göndermelerini metnin kendisine yapan özerk yapısının oluşmasına zemin hazırlar. Anlatının zaman örgüsünü reel düzlemde soyutlama işlevine yardımcı olur: “..., bir pencereden eğilip bakan kendisini görürdü düş kadar yakın uzaklıktan... Ola ki şaşırırdı önce, bir yanıyla, yüz yüze geldiği insanın kendisi olduğuna inanmak istemezdi. Peki, ya pencerenin karşı tarafındaki; o inanır mıydı aslında kendisinin öteki olduğuna” (G, s.152-153). Şiirin biçim ve tematik yapıyı kaynaştıran imge yüklü dilini kullanan yazar bu sayede *Gölgesizler*’i romanın yapı özellikleri ile içeriğini kaynaştıran, imgelem gücü yüksek bir kurgu haline getirmiştir.

Uykuların Doğusu’nda dil tematik yapıyı destekleyen bir görünüm arz eder. İzleklerdeki çoğulculuk, merkezsizlik romanın diline çok seslilik olarak yansır. Hasan Ali Toptaş’ın kelime seçimleri ve üslubu romanın şiirin imkanlarından faydalanmasını sağlar. Kelimelerin sesleri ve çağrışımları romanda imgeselliğe imkan tanır. Handan İnci, romandaki şiirsel dile “kelime işçiliği” bağlamında vurguda bulunur: “Roman ilk bakışta sesli kelimeleriyle dikkati çeker: çıtırdayan, zıngırdayan, bağırان, fısıldayan, uğuldayan, takırdayan, ağlayan, şırıldayan, içli türküler söylen, köpekler gibi mızıklanan, kükreyen, mırıldanan... kelimelerle dolu sayfalar” (İnci, 2010: 391). Roman dilinde şiirden, şiirin imgesel özelliklerinden yararlanılması iki yönden dikkat çekicidir. Birincisi dilin muğlaklaşıp, sabit anlamlardan en fazla uzaklaştığı alan şiirsel bağlamda ön plana çıkar. Belirsizliği metne hakim kılıp, sabit gerçeklerden uzak durmak isteyen anlatıcı için dili imgenin sisli arsası üzerine konumlamak konudaki, kurgudaki, roman kişilerindeki estetik ilkeyi kelime ve harf düzeyine indirmek romanın kaygısını en alt biriminden en üste organik bir bütünlüğe taşıma imkanındır. İkincisi ise şiirin zaman söylemini sarsan hususi yapısı nedeniyle anlatıcı açısından şiirselliğin romanda kullanılması anlatının döngüsellüğün ön plana çıkması anlamına gelir. Böylece romanın bilinçli şekilde inşa edilen şiirsel sesi kurguda işlevsel bir değer kazanır: “Her yanı parıltılarla kaplı geniş bir haftanın, uzaklığı insanın içine dokunan karanlık bir çınar halinde, bahçedeki çınarların ortasında aylarca uğuldadığı olmuş. Günler arasından çıkıp gelen bambaşka bir günün, bu çınarın dallarına tüneyerek yaralı bir kuş gibi haftalarca sessiz sedasız baktığı olmuş “ (UD, s.13). Anlatıcının “kelimelerden kelimelere seken bir sel gibi” diyerek tarif ettiği romanın şiirsel dili; farklı okuma ve çağrışımlara imkan veren çok sesli söylem düzeninin özelliklerini taşımaktadır.

4. 3. Oyunun Döngüsellliği: Roman ve Zaman(sallık)

Zaman kavramı tarih boyunca insanların zihnini meşgul eden bir sorudur. Tarihin ve coğrafyaların bu soruya verdikleri cevap farklılık gösterir. Bu durum zamanın göreceli olarak okunmasına olanak tanıyan kendi yapısından kaynaklanır. Çünkü zaman en basit tanımıyla “insan zihninin kurgusu” bir duyumsama biçimidir. “Zaman Üzerine” adlı eserinde bu duruma dikkat çeken Elias, zamanın sosyo-kültürel bir zemin üzerine temellenen algısal yapısından söz eder (Elias, 2000). Modern çizgisel zaman anlayışı modernliğin dünya algılama biçimi ve fiziğinin bir eseri olarak zamanı dilimlere ayırır ve gözünü ileriye(geleceğe) diker. Oyun ise en açıklayıcı tanımını Nietzsche’de bulduğu şekliyle edebi dönüş ilkesine bağlı olarak “döngüsel” zaman üzerine konumlanır:

Her şey gider ve her şey yeniden gelir; varlığın çarkı durmaksızın döner. Her şey ölür ve her şey yeniden çiçek açar, varlığın çarkı sonsuza dek devam eder. Her şey kırılır ve her şey yeniden yapılır, varlığın evi hiçbir zaman değişmez ve yine aynı evdir. Her şey ayrılır ve her şey yeniden buluşur; varlığın halkası sonsuza kadar bağlı kalır kendisine. Varlık her an yeniden başlar ve her “bura”nın çevresinde “ora” denilen küre döner. Orta her yerdedir. Sonsuzluğun yolu eğridir (Saybaşı, 2008: 15).

Romanda zaman gerek romanın yazıldığı dönem ve yazarın zamanı gerekse romanın kendi iç düzeninde kurulan zaman olmak üzere çift taraflı bir özellik gösterir. Zaman tahkiyeli eserlerin mutlak bir unsuru olarak kurmacanın omurgasını oluşturur: “Bir romanda hikâye, mutlaka -belirli veya belirsiz- bir zamanda cereyan eder. Yine bu hikâye, belli bir süre sonra öğrenilir ve belli bir süre içinde kaleme alınıp anlatılır. Hâl böyle olunca, ‘zaman’ unsuru, romanın genel yapısını meydana getiren temel elemanlar arasında yer alır” (Tekin, 2002: 110). Klasik romanda zaman, gerçeklik algısına paralel şekilde kronolojik kurgulanır ve anlatının nedensellik bağını öncelik-sonralık ilişkisiyle destekler. Klasik anlayıştaki kırılma zaman düşüncesini de sarsar. Romanda zaman kronolojinin karşıtı olarak zamansallık üzerine inşa edilir:

Modern anlatı kuramının gerek tarih yazımındaki gerekse anlatıbilimindeki ana eğiliminin, anlatının ‘zamansal dizilişini bozmak’ olduğu doğruysa, zamanın çizgisel olarak temsil edilmesine karşı sürdürülen mücadelenin tek çıkış noktası anlatıyı ‘mantıksallaştırmak’ değil, ama ondaki zamansallığı derinleştirmektir. Kronolojinin ya da kronografinin tek karşıtı yasaların ve modellerin akronisi (zaman-dışılığı) değildir. Kronolojinin gerçek karşıtı zamansallığın kendisidir. Hiç kuşku yok ki, insan zamansallığın hakkını verebilmek ve onu yok etmek değil ama derinleştirmek, aşamalandırmak, hep daha az ‘yayılmış’ ve hep daha ‘yönelmiş’ olan zamansallaştırma düzeylerine göre sergilemek için zamanın ‘ötekisi’nin var olduğunu itiraf etmek zorundadır (Ricoeur, 2007: 70).

Kronoloji mantıksallığı, kuralı imlediğinden aydınlanma zihnine seslenir. Postmodern düşünce zamanın algılanmasında modern düşünceden farklıdır. Çünkü postmodernlere göre kişiye göre değişen gerçekler zamanın da kişiye göre idrak edileceği düşüncesine yol açar. Bu nedenle postmodernizm zamanı sabit çizgilerle ayırmak yerine zamansal özgürlüğü vurgularlar. Murphy, bu anlayışın altını çizer:

Basitçe dile getirmek gerekirse, uzay ve zamanın tecrübeye dayalı yapılar oldukları düşünülür. Bu nedenle zamansallık, Bergson’da *duree* terimiyle bütünleşirken, Malinowski ona ‘yaşanan zaman’ diye atıfta bulunur. Her iki durumda da, gündelik hayat yönelimlerinin bilme/kavrama yoğunluğundaki değişimlerden etkilendiği varsayılır. İnsani davranış, zamanla sınırlanmış bulunmaktan çok zamansal devinim olarak ortaya çıkar. Bu nedenle Gebser ‘zamansal özgürlüğün’ postmodernizmde temel bir yeri olduğunu yazar (Murphy, 2000: 35).

Postmodernizm geçmiş, şimdi ve geleceği öncelik-sonralık ilişkisi olmadan “yaşanan zaman” içinde düşünürler. Jameson’ a göre bu durum şizofreninin dışı durumudur. Lacan’ın şizofreniyi bir dil bozukluğu olarak değerlendiren yaklaşımından yola çıkan Jameson; şizofreninin zaman kavramından yoksun olduğunu ileri sürer. Çünkü ona göre; zaman dilin ürettiği bir zihin durumudur ve dilden yoksun şizofren için ardıllık ilişkisiyle oluşan bir zamandan söz edilemez. Postmodern şizofrenin sadece

“şimdi”si vardır (Özot, 2012: 2282). Bu düşünceden beslenen postmodern yazar kurmacada anlatılan öykülerdeki kronolojik mantık sıralamasını görmezden gelir/bilerek bozar:

Post-modern yazarlar çizgisel akışı kasten ihlal ederler. Hikâyeler ‘kendi üzerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da sonsuz bir döngüsellik (recursivity) beraberinde getirir.’ Tom Stoppard’ın Merdivenden İnen Sanatçı adlı yapıtı buna bir örnektir. Bu oyunda temelde çizgisellik vardır, ama yazar bunu on iki parçaya ayırıp parçaları birbirlerine karıştırır (ya da yeniden düzenler), böylece zamanın da mekânın da anlamı kalmaz. Post-modern edebiyatta hikâye ‘ikiye katlanır, bükülür, kendi etrafında bir halka oluşturur, bir olay hem önce olmuştur hem sonra. Hikayeler kendilerini de konu alırlar. Döngüseldirler (Rosenau, 2004: 110).

Zamanın mantıksal dizgiden parçalanması metnin organik bütünlüğünü bozarak, metni süreksiz ve parçalı bir karaktere büründürür. Zaman konusundaki bir diğer husus, anlatının farklı zaman katmanları arasındaki farkın görünmez kılınmasıdır. Zira zaman anlatıda; anlatılan olayların yaşandığı zaman (vaka zamanı), yaşanan olayların anlatıldığı zaman (anlatma zamanı), yazarın eseri yazdığı zaman (yazma zamanı) ve okuyucunun eseri okuduğu zaman (okuma zamanı) olmak üzere dört biçimde anlatıyla bağlantılıdır. Bu dört aşama arasındaki kronoloji zamanı algılanır hale getirir. Postmodern yazar ise en dış çerçevede yer alan okuma ve yazma zamanlarını henüz gerçekleşmemiş ya da gerçekleşen vakalarla iç içe yerleştirerek zamanla oynar, onu belirsizleştirir. Üstkurmaca tekniğiyle açık olan bu yaklaşım sonunda anlatı eserin sonunda aslında kendi başlangıcına atıfta bulunur. Böylece postmodern romanlarda zaman oyunla benzer şekilde belirsiz ve döngüsel bir görünüm arz eder.

Tehlikeli Oyunlar’da zaman kavramı gerçeklik anlayışına yönelik bakışın etkisiyle bilinçli bir şekilde belirsizleştirilir. Romanın somut yaşantı kısmını içeren Hikmet’in biyografik öyküsü bölümü Hikmet’in gecekonduya taşınması, kendini oyunlara vermesi ve düşüşünü/intiharını içeren bir kronolojik sıralama içinde verilir. Ancak devreye oyun estetiği, birbiri içine girmiş hikayeler, Hikmet’in gecekonduda öncesi hayatı ve ilişkileri girince reel zaman düzeni bozulur. Hikmet’in geriye dönüşleri, anımsamaları anlatının vaka zamanını anlatma zamanıyla iç içe kılar. Bu duruma Hikmet’in deliliği de eklenince gerçeklik ürünü ve aklın bir birimi olan zaman kavramının muğlaklaşması kaçınılmaz olur. Böylece geçmiş şimdinin içinde tekrarlanır ve yaşanan zamana dönüşür. Hikmet’in oyunlarını anılarıyla ve kendiyle hesaplaşmak için oynadığı düşünülünce, geçmişin/anıların soluk birer iz olarak geride kalmayıp; temsilleriyle hem dünü hem de bugünü kuşatarak akıl karşıtı zihinde her tekrarda zamansallık özelliği gösterdikleri görülür. Hikmet geçmişini anımsarken diğer bir deyişle onu oyunlaştırırken geçmişin olay düzlemini ve olay karşısındaki hislerini/düşüncelerini yaşadığı/anlattığı ana koşut kılar:

Kapıyı Sevgi açtı. Ben hazırım. “İşte geldim.” Gülümsedi mi? Dikkat etsene. Çok şaşırsaydı fark ederim. Sen kendi planını uygula, dış etkileri hesaba katma. Oturma odası kalabalıktı. Eşyayı ve insanları tanıyorum: Benim koltuğum, Nursel Hanım, kitaplık, halı, Ergun da var. Oysa geç vakitlere kadar bu kanepede oturup Ergun için neler söylemiştik. Sevgi de bana karşı çıkıyor. Çaresizlikten. Tanımadığım insanlar da var, yeni bir sehpa ve bir masa örtüsü de alınmış. Ergun ne kadar kibar: “Nasılın Hikmet?” Bir küfür ederim, senin bile yüzün kızarır. “İyiym.” Beni şaşırtmayın, mesele sizinle ilgili değil. Bu kısmına hazırlıklı değildim meselenin (TO, s.400-401).

Hikmet'in iç konuşmalar ve bilinçakışı vasıtasıyla akıl zincirinin ardından kopardığı zaman bağı romanın "rüya"ları içeren bölümleriyle desteklenir. Buna romanın sonundaki metnin üstkurmaca olduğu iması da eklenince okur son sayfadan ilk sayfaya yönlendirilir. Oyun başladığı yere ulaşmıştır. Böylece açığa çıkan döngüsel zaman romanda yeni okumalarla tekrarlanmak üzere ortaya konulmuş olur.

Kara Kitap'ta zamanın işleyiş biçiminde metnin çok katmanlı kurgusunun izleri görülür. Zaman unsuru romanda kurmaca unsurun ön plana çıkardığı gerçeklik anlayışıyla kronolojik ve nedensel dizgesinden koparılır. Romanda anlatılan iç öyküler, Celal'in köşe yazıları, gönderme yapılan metinler ile meydana gelen metin adacıkları kendi anlatı zamanlarıyla *Kara Kitap*'ın öykü zamanını birbirlerine karıştırır. Buna monolog, bilinç akışı, geriye dönüş gibi anlatı tekniklerinin zaman üzerindeki deforme edici tasarrufları da eklenince zaman reel algılanma biçiminden başka bir karaktere bürünmek zorunda kalır. Roman "dikkatle okunduğunda, buradaki zaman kullanımının çok girift bir nitelik taşıdığı görülecektir. Geçmiş-şimdiki-gelecek üçgeni arasındaki gidiş gelişler, geçmişten şimdikiye aktarılan anılar, anımsamalar, bu anıların, anımsamaların şimdiki zamanda yeniden yorumlanması, geleceğe dönük göndermeler" (Atakay, 2013: 40) zaman kavramının metindeki karmaşık yapısı ortaya çıkarır. Romanın olay zamanı diye adlandırabileceğimiz Galip'in serüveni üzerine başlayan vaka sekiz günlük bir zaman diliminde gerçekleşir. Ancak romanın anlatı içinde özellikle kolaj tekniği vasıtasıyla kucakladığı zaman Mevlana'dan 1980'lere uzanan asırları barındıran bir çizgi üzerinde gidip gelir:

Gerek Celal'in gerekse Celal'in yerine geçtikten sonra Galip'in yazdığı köşe yazıları, olay zamanının kesintiye uğramasına zemin hazırlar. Pamuk'un tekrar Galip'in Celal'i ve Rüya'yı aramasına dayanan yüzeysel anlam katmanına dönüşlerde olay zamanını net bir biçimde hatırlatması da okurun bu zaman geçişleri arasın bocalamasını önlemeye yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilir. Celal'in köşe yazılarında zaman, bir tema olarak da işlenir. Anılar, geçmiş, unutmak, gelenek, hafıza vb. imgeler etrafında Türkiye'nin siyasi, sosyal, kültürel ve edebi tarihinin zamansal bir haritası çıkarılır. Mevlana'dan Şeyh Galip'e uzanan geleneksel tarihi süreç, Batılılaşma ve Cumhuriyet dönemi ve 1960-1980 arası yakın tarihi dönemden müteşekkil geniş bir Türkiye panoraması sunulur (Demir, 2011: 415).

Benim Adım Kırmızı'da zaman tarihi bir zemin üzerine konumlanır. Romanda anlatılan öykülerin cereyan ettiği periyot 16. Yüzyıl Şark coğrafyasıdır. Romandaki olaylar 1591 yılında İstanbul'unun karlı on gününde geçer. Zamanın bu tarih olarak seçilmesinde tematik kurguda ön plana çıkan minyatür sanatının romanın konumlandığı dönemde yetkin örnekler verip oldukça önem kazanması etkilidir. Romanda zamanın kronolojik kullanımını aşan örnekler anakronizm ve belirsizlik özellikleriyle ön plana çıkar. *Benim Adım Kırmızı*'da güncel zamana ve olaylara atıfla romanın anlattığı dönemin şartlarından zaman ötesi bağlama; bugüne sıçrayan tematik mesajlar anakronizmi oluşturur. Bu bağlamda padişahın isteğiyle yapılan tepeden inme uygulamalar yanlış Batılılaşma; Erzurumlu Nusret Hoca'nın zorbalığı toplumsal baskı örnekleri olarak sadece vaka zamanını değil zaman ötesini kucaklar. Bunun yanında romanda zamanın bilinçli bir şekilde belirsizlik etrafında da kurgulanır: "Özellikle Meddah'ın anlattığı hikâyeler olay zamanının dışına taşan bölümlerdir. Yine nakkaşların sanat, üslup, resim, perspektif üzerine anlattığı hikâyelerde de çok eski ve bilinmeyen zamanlardan bahsedilir ve "bir zamanlar", "bundan iki yüz elli yıl önce", vb. ifadelerde olduğu gibi çok eski zamanlara göndermeler yapılır. Romanda psikolojik durumlar ve sanat eserlerinin etkileyciliği de zamansal anlamda kaymalara ve geçişlere sebep olur" (Demir, 2011: 516). Romanda zamanın sonsuzluk ve döngüsellik bağlamında ele alınışını ise ölü kahramanların konuşmaları ortaya koyar. Zarif Efendi'nin cesedi ölümünden önce de sonra da akan iki sınırsız ve karanlık zamandan

söz eder. Benzer şekilde Enişte Efendi de ölümünün ardından mekansızlık ve zamansızlık vurgusuyla her şeyin aynı kalacağından/tekrarından bahseder. Ölümün zamanın sonuna eş gelebilecek sembolik anlamı düşünüldüğünde; ölü roman kişilerinin sonsuz ve aynı şekilde devam eden zamansallıktan bahsetmeleri dikkat çekicidir. Aynı zamanda romanda vaka zamanının anlatı zamanına eş süreçte inşa edilmesi ve üstkurmacanın kullanılması döngüsel zamanı anlatıda hakim kılmaktadır.

Gölgesizler işlediği yokluk temasına uygun olarak zamanı da yok eder. Vakaların gerçekleşme zamanı mantıksallık/sıralama içinde aktarılmaz; anlatma ve yazma zamanları birbiri içerisine girerek belirsizleşir. Romanda iki ayrı zamansallık çıkarılır. Birincisi köyde anlatılan olayların zamanıdır. Köyde Güvercin adlı kızın kaybolmasıyla başlayan olaylar zinciri açıkça belirtilmese de yılları içeren bir vakte karşılık düşer. Fakat muhtarın ilk muhtar seçildiği 16 yıl öncesine dönülmesi ve Asker Hamdi'nin öyküsüyle savaş yıllarına geri dönüşler yapılır. Kentte geçen öykü ise yarım gündür. "Anlatı iki farklı uzamda sürüp gitmektedir. İlki anlatıcı/yazarın bütün gününü bekleyerek geçirdiği şehirdeki bir berber dükkânı, diğeri aynı zaman zarfında on-yirmi yılların geçtiği köydür. Şehir, yazarın anlatma eylemini de üstlendiği bilincin zamanı, yani tarihsel insan zamanına tabiidir, köy ise düşlerin, masalların, mitlerin, arketiplerin hüküm sürdüğü bilinçaltının zamanı olan kutsal zamana tabiidir." (Saybaşı, 2008: 129) Romanın sonunda ise okur bütün anlatılanların bir hayal olduğunu, yazarın oğlunun bakkala gidip gelmesi kadar bir sürede anlatıcının zihninden geçtiğini öğrenir. Anlatıda, zamansallığa vurguda bulunmak ve klasik zaman algısını yıkmak üzere çok sık bir biçimde "düş, sanki, ola ki, söz gelimi" gibi sözcükler zikredilir. Tekin, belirsizlik ve sonsuzluk etrafında temelenen zaman anlayışını şu şekilde izah eder:

Geçmiş ve geleceğin "şimdi"de kendini yinelediği romanda, her metin halkasında farklı şekillerde tekrarlanan olaylar, anlatının döngüsel bir biçimde şekillenmesini sağlamıştır. Anlatının ritmini de belirleyen bu yapı, romanda işlenen temaların belirginleşmesine katkıda bulunur. Kahramanlar, bulundukları zamanın ötesine geçseler de sonsuzmuş izlenimi veren fakat kendini tekrarlamaıyla sınırlı olduğunu gösteren zamanın çizgilerini aşamazlar. Romana hakim olan belirsizliğin oluşmasında büyük paya sahip olan zamandaki muğlaklık, onun kişisel bir kavram haline gelmesinden ve yazarın belirsizlik ifade eden sözcükleri sıklıkla kullanmasından kaynaklanır (Tekin, 2011: 91).

"Tekrarların tekrarından oluşan yaşam" (G, s.123) ve Cennet'in Oğlu'nun sürekli söylediği "kar neden yağar kar" gibi leitmotiflerle yinelenen, başı ve sonu kendinde birleşen zaman anlayışı nitelenir. Yine Cennet'in Oğlu'nun dağdan geldiğinden üzerine doladığı ağzıyla kuyruğunu yutan yılan motifi zaman anlayışına bir göndermedir: "Bu benim kemerim," dedi yılanı göstererek, "güzel mi?"..."Bana bu kemeri kim gönderdi dersiniz?" "Allah," dedi hortlak, "muhtarı yaratan, bekçiyi yaratan, anamı yaratan Allah!" (G, s.213). Cennet'in Oğlu'nun kemeri olan bu yılan mitolojik bir simge olan Uroboros'u ifade eder. Uroboros, zamanın daireselliğinin temsidir. Roman da yılan simgesi gibi hikayenin sonunda kendi yaradılışına dönerek, yazma öyküsünü vakaların anlatımına eş kılmasıyla, okuru yine ve yeni okumalar için romanın başına yönlendirir ve çember yapısını ortaya koyar.

Uykuların Doğusu'nda kurgunun parçalı ve kopuk yapısıyla zaman kavramı belirsizleştirilir. Anlatıcı yazar Hasan Ali'nin hikayelerin vaka zamanını anlatma/yazma zamanına eş kılması kronoloji algısını yıkar ve sübjektif bir zaman algısı inşa edilmesine kapı aralar: "Zamanlar hem senin hem de benim aklımın alamayacağı kadar genişmiş tabii o zamanlar" (UD, s.203). Zamanın bu şekilde işlenmesinde romanda öne çıkan "uyku" ve "rüya" motifleri işlevsel özelliklere sahiptir: "...işte o köhneler köhnese sandal, hayvan iniltisine benzeyen acayip gıcırtilar eşliğinde adeta dünyayı ve yıldızları taklit edencesine bir zaman daha dönmüş orada. Dönerken, bir süre sonra kendi hareketinin içinde uyumuş hatta ve onun izlediği dairevi güzergah, bir an için insana

suların yüzüne çizilen derin bir uykunun şekli gibi gözükmüş” (UD, s.126). Uyku haline benzetilen ve romanda en çok kullanılan üçüncü kelime olan zaman (Saybaşı, 2008: 119) döngüsellik bağlamında romanda ele alınır. Ebru Kavas bu özelliğe değinir:

Romanın, dönüşüm ve belirsizlikle donanmış kurgusunu geometrik düzleme taşıyacak olursak, tüm metin öğelerinin -dayının yuvarlanmasında olduğu gibi- sürekli dönüp duran bir çember/elips şeklindeki bir geometrik figür yarattığını görürüz. Dayının eksilmesiyle yuvarlanması gibi öykülerin çemberimsi yapısı da biçimsel benzerliği ortaya koymaktadır. Dönüp duran bu çemberimsi yapı, metin öğelerinin sürekli birbirini tetiklediği, birbirine dönüştüğü, büyülü olduğu kadar kaotik bir ortam içerisinde de sunulur okuyucuya. Bu durum biçimsel yapıya da yansır” (akt. Duran, 2011: 65).

Romanın ilk ve son cümleleri birleştiğinde anlatının bir çember oluşturması, hikayenin bitti denilen yerde başlaması, “ilkin”, “sonra”, “efendime söyleyeyim” gibi kelimelerle farklı öyküler ve roman kişilerine aniden geçiş, zamanın “an” üzerine yoğunlaşması gibi özellikler romanın döngüsel karakterini belirgin hale getirir.

4. 4. Oyunbaz Yazar- Oyuncu Okur: Romanda Yazar-Okur İlişkisi

Postmodern düşüncenin meta-anlatı ve ideolojilere yönelik tasfiye tutumunun son halkası edebiyat düzleminde yazarın konumunun değişmesiyle vücut bulur. Nietzsche’nin tanımıyla “Tanrı’nın ölümü” düşüncesi tarihin/gerçeğin ölümünü de beraberinde getirir. Bu zihni dönüşüm anlatı alanında klasik anlayıştaki yazar figürünün de eski yapraklarda kalması, cenazesinin kalkması anlamına gelir. Postmodern yazarın metin içindeki konumu değişmiştir. Dilek Yalçın Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih* isimli eserinde bu duruma değinir:

Bu romanlar, yazılan, basılan ve okunan hemen her örnekle birlikte tartışılmış, yazarının alışılmış yazma biçimlerinin dışına çıkması, tarihi ve edebiyat metinlerini yorumlaması durumunda, şiddetle eleştirilmiştir. “Yazar merkezli”, “metinsel birlik ve bütünlük” düşüncesinin hâkim olduğu, “gerçekçi bakış açısı” ile yazılmış romanlar okumaya alışmış okur ve eleştirmenler, postmodern kurgu ile sonsuz sayıda yoruma el verecek ölçüde açık bir şekilde yazılmış tarihi romanlara ne tür bir okuma biçimi ile yaklaşabilecekleri konusunda bir tereddüt yaşamışlardır. Çünkü postmodern anlayışı benimsemiş bir yazarın yaratıcılığı, geleneksel, gerçekçi tarzda roman yazan bir yazarın yaratıcılığından çok farklıdır (Yalçın Çelik, 2005: 14).

Klasik yazar romanın bütün katmanlarına; roman kişilerine, romanda kurduğu zaman ve mekana, inşa ettiği öyküye hakim bir tepeden bakar. Oluşturduğu dünyada bütün olup bitenden haberdardır ve dünyasına mutlak şekilde o yön verir. Kendi belirlediği iki çizgi arasında inşa ettiği olay zincirini yansıtacağı gerçeklik ekseninde başlatır ve bitirir. Çünkü yazar elindeki malzemesi dilden emindir. Kullandığı kelimeler ve o kelimelerden müteşekkil anlam örgüsünün başlangıçta yola çıktığı amaca/gerçeğe karşılık geleceğini düşünür. Postmodern yazar ise önündeki güvenilmez; hep bir şüphe barındıran dil nedeniyle büyük ve kesin sözler söylemekten uzak durmak zorunda kalır: “Dil ise kişiyi bilmez, bu konuda iltimas geçmediği için yazara da ayrıcalık tanımaz. Evet, cinayet işlenmiştir, hem de hakimi olduğunu sandığımız dil tarafından: Yazar ölmüş, geriye metni kalmıştır” (Kızıler, 2006: 168). Yazar, metnine hakimiyet ve metni vasıtasıyla hakikati yansıtacağı iddiasını bırakmıştır. Bu nedenle, metinsellik beliren söylem kalabalığında ve merkezsiz dünya anlayışında yazdıklarının dünyaya/mimesise

ulaşacak birer mesaj/ışık olmadığını fark ederek; söyleminin satırlarda parlayıp yine satırlarda sönen yazının surlarında kendi üstüne kapanan bir oyun olduğuna inanır:

Hiçbir şeyin sağlam bir anlam temeli üzerine oturmadığı bu kaygan/geçişimli oyun ortamında yazar da, anlatıcısı da, anlatı kişisi de aynı özelliği taşırlar, her türlü değişimin/dönüşümün/takasın olası olduğu bir ortamın varlıklarıdır onlar. Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır” (Ecevit, 2014: 76).

Gerçeklik ve yansıtma estetiğini terk eden postmodern yazar eserinin kurmaca olduğunu ve metnin anlatıcı(ları)nı okura duyurmaktan çekinmez. Kendi varlığını metin içinde açıkça gösterir. Bu bakımdan klasik dönem metinlerin okura bilgi veren, varlığını gizlemeyen didaktik anlatıcı tipini anımsatır. Postmodern yazar, bu özelliğiyle geçmişin okura varlığını hissettiren konuşkan anlatıcı tipine benzese de; onun amacı okura bilgi vermek ve bir mesajı aşlamak değildir. Yazar, okuru yönlendirmekten ziyade kurgu oyununu okurla paylaşmak, onu oyuna dahil etmek üzere sesini ön plana çıkarır:

Yansıtmacı romanın didaktik kimlikli yazar-anlatıcısı, bu kez anılan işlevini yitirmekle birlikte, romana geri dönmüştür artık. Yazar romanını hem yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine figüratif anlamda yer açmaktadır. Zira posmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir. Postmodernist romanın anlatıcısı etkinliğinin boyutlarını kendi kurmacasında sınırlı tutmakla da kalmaz, okurla iletişim kuracak kadar genişletir. Bu tutumu, metnin yorumlanış aşamasında okurla birlikte, ona yardımcılık etme niyetinin yanı sıra okurun da bu kurmaca oyunun ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesinden kaynaklanır (Sazyek, 2002: 498).

Yazarın ve yazar merkezli metin anlayışlarının anlatı üzerinde yeniden tanımlanmaya mecbur olan bu konumu, metnin muhatabı olan okurun da değişimlere uygun olarak yeniden değerlendirilmesini zorunlu kılar. Bu durum okur ve yazar arasındaki ilişkinin metinsellik düzleminde postmodern estetiğe göre şekillenmesine neden olarak yeni bir okur anlayışı doğurur. Klasik ve modernist anlayışta okurun tavrı edilgendir. Okur, yazarın rehberliğinde önceden başı ve sonu belirlenmiş vaka ve anlam izleğini takip ederek kendisine çizilen patika boyunca okuma edimini gerçekleştirir. Anlatının okumasını tamamladığında birey olarak her okurun aynı hazır manaya varacağı; metnin dokusu ve yazarın zihniyle ortak bir paydada buluşacağı öngörülür. Postmodern anlayışta ise, en başta metnin ontolojisi gereği okur hiçbir zaman tamamlanmamış, ucu açık bırakılan ve kendisini kuşku perdesi ile örten metni tamamlayamaz. Okuma edimi okur için her yeni okumada ve metnin çoğulcu yapısının hazırladığı geniş okumalar/yorumlar bağlamında yeniden üretilmeye müsaittir. Okur, aktif bir şekilde oyunun/metnin dünyasına girerek önüne çıkan yollardan eğilim ve kabiliyetine göre yeni anlamlar çıkarmakta özgürdür. Bu yaklaşım “alımlama estetiği” fikrinin ortaya çıkmasıyla ön plana çıkar. Kuramın öncüsü Jauss’a göre, yazar, eser ve alımlayıcı üçgeninde sonuncusu sadece pasif bir parça, salt reaksiyonlar zinciri değil; aksine o, tekrar bir tarih oluşturucu enerjidir. Edebi eserin tarihsel yaşamı, alımlayıcıların aktif katılımı olmaksızın düşünülemez; okur metnin yorumunda etkin bir konumdadır” (Ekiz, 2007: 119-127). Okuma ediminin karışık ve girift sürecini ön plana çıkaran alımlama, hermenötik gibi yorum teorileri okurun metin içindeki konumunu belirginleştirirler:

Bir metne yaklaşan okur, belli bir okuma birikimi, bir toplumsal kültürel bakış, bir inançlar beklentiler yumağı ile yaklaşır. Bu birikimden kaynaklanan bir de ön anlamayı da beraberinde getirir. Gerçekte her okurun

bir metni anlaması, kendi dünya yaşantısının, bilinç deneyinin boyutlarıyla, özellikle de dil yetisiyle doğru orantılıdır. Böylece, her yorumlama edimi biraz da kendi benliğimizin yorumlanmasıdır. İşte bu anlamda okumak yorumlamak, dilbilgisel, çizgisel, salt parçalara yönelik bir etkinlik değil, metnin önü ardı, yüzeyi derini, içerdiği değişik bakış açıları, değişik anlam tabakaları kapsamında bir gezi, bir çabalama, bir uğraştır (Göktürk, 2002: 116).

Yorumda okuru öncelleyen yaklaşımların yanında, postmodern metnin yapısı da okuru metin konusunda söz sahibi/etkin yapmaya elverişli bir görünümündedir. Metin, bu yeni okur için yazar ya da metnin kendisini sunduğu şekliyle açık ya da tamamlanmış bir görünüm arz etmez. Jale Parla Derrida'dan hareketle metindeki bu kaygan zemine işaret eder: "Dilin dünyayı ifade etmeyip onu kurduğunu söyle(yerek) geleneksel referans ilişkilerini ters döndürür: Metin salt dildir. Aynı zamanda, her şey metindir; metnin dışında bir şey yoktur. Metin veya dil ise, hangi söylemin parçası olduğuna göre sürekli değişen anlam göstergeleri oluşturur. Anlam sabit değildir; yazanın ya da konuşanın algılayabileceği bir gerçekliğe çivilenmiş değildir (Parla, 2003: 336). Yazar ve metnin zorunlu olarak bıraktığı boşlukta okur, metni yazarın oyununa dahil olarak zihninde kendisi kurar.: "Postmodern yaklaşımın özelliği, sanatçıyı ya da yapıtı ortaya çıkarmaktan çok izleyiciyi ön plana almasıdır. Yani her postmodern seyirci izlediği oyunu kendisi yazar, kendisi oluşturur. Sergiyi gezen izleyici yapıtta ne görüyorsa yapıt odur. Okur da romanı kendisi yazar" (Doltaş, 2003: 30). Bu yaklaşım edebiyat alanında yazar, bağlam ve metin merkezli eleştiri biçimleri yerine okur-merkezli eleştirinin metnin yorumlanmasında ön plana çıkmasına neden olur. Postmodernizmin tek gerçekliği reddedip her gerçeğe/yoruma eşit derecede söz hakkı tanıyan öznel karakteri düşünüldüğünde okurun metne katılımda etken bir figür olarak belirmesi oldukça anlamlıdır. Yazar ve okurun dönüşen ilişkileri yazarın hakim konumdan düşmesi, okurun metnin yorumunda ön plana çıkması, metnin gerçeklik konusunda belirsizliğini önceleyen tavrıyla postmodernizmin oyunbaz yazar ve oyuncu/aktif okur figürlerini ortaya çıkarır:

Bir roman metninin oluşmasında rol oynayan dört ana öge de değişime uğramıştır son yılların romanında. Anlatılan 'gerçek' ikinci elden sağlanmaktadır; üretilen 'metin' üstkurmaca düzlemine taşınmıştır; 'yazar' egemen konumunu bırakmış, kişilerin arkasına gizlenmekte, kişisel bir tutumla öykülemektedir; okura yol göstermekten vazgeçmiştir, belki de göstereceği yolu kendisi de bilmemektedir. Romanın dördüncü ayağı ve tüketicisi 'okur' ise yönetilen değil, yönlendiren konumuna geçmiştir; metin anlamının üretilmesinde başrol onundur bundan sonra (Ecevit, 2008: 27).

Yazar ve okurun postmodern ilişkilerini anlamak adına Eco'nun okur/yazar tipi anlayışına bakmak gerekir. Umberto Eco'nun "Açık Yapıt" diye nitelediği yorum evreninde genişleyen yeni/postmodern metinler kendi estetikleri dahilinde yeni okur/yazar tipleri oluştururlar (Eco, 1996: 17-18). Eco'nun ampirik okur diye nitelediği okur; metnin söylemselliğini ve öz-göndergeselliğini/oyunsuluğunu hesaba katmayan, metni okuyan herhangi birini; metnin sıradan bir okur figürünü belirtir. Bundan farklı olarak postmodern okur tipi, metnin/oyunun kurallarını fark edip oyunda kalmayı bilen kişidir; 'örnek okur'dur. Örnek okur, metni oyun/kurmaca olarak algılayan 'örnek yazar'ın sesine kulak verip anlatı yolculuğunu onunla bir oyuna dönüştürür. Böylece postmodern roman yazarın bıraktığı izler/boşluklar vasıtasıyla özerk ve kurmaca dünyada okuru aktif olmaya çağıran, ona yorum alanları bırakan bir söyleme dönüşür.

Tehlikeli Oyunlar'ın yazarı Oğuz Atay'ın oyun kavramına ilgisi onun bütün yazın hayatına yayılmıştır. *Tutunamayanlar* ve *Oyunlarla Yaşayanlar* isimli eserlerinde de Hikmet Benol'e benzeyen kitap ve edebiyatın dünyasına kapanmış, "kendi

oyunlarıyla var olma savaşı veren” roman kişileri oynadıkları oyunlarla kendilerine yer bulur. *Tehlikeli Oyunlar*’da bu estetiğin parçası olarak kurgudan dile, tematik yapıdan metnin zamansallık özelliklerine okuru açılan bir oyuna dönüşür. Kavram romanda, öncelikle Berne’ün “bad games” tanımıyla ifade ettiği toplumsal ilişkilerdeki şablonlaşmayı/meکانikleşmeyi işaret eden “kötü oyun” manasına gelecek şekilde olumsuzluğu imler:

Atay’a göre insan toplumda kendine biçilmiş olan rolü oynar. Onu kalıplaşmış düşüncelere, ezberlenmiş değerlere mahkum eder. Bu giydirilmiş rol, kişinin kendine özgü kimliğini bulmasına, özgürce düşünmesine engel olan bir kısıtlama, giderek bir yalan gerçek olur. Oğuz Atay’ın roman ve öykü kişilerinin bu ezberi bozmak için zaman zaman kendi kurguladıkları oyunlara başvurdıklarını görürüz. Bu durumda oyun, kalıplaşmış, yapaylaşmış, yaşamdan kopmuş yapıntı gerçeğin oyununu bozma yöntemi olmuştur (Şener, 2009: 27).

Klişeleşen olumsuz anlamının yanında, oyun aynı zamanda Hikmet’in varoluşunun, gerçekle başa çıkmasının çözümü olarak yaratıcılık işleviyle olumlu bir mana da üstlenir. Ecevit, yazarın “oyun” kelimesinin kullanımıyla gerçekleştirdiği oyunu eserin okura özgül okumalar imkanı sunan açık yapıt özelliğiyle ilişkilendirir: “Oyun, romandaki en geniş anlam oylumuna sahip imgedir. Oyun sözcüğü metinde, olumludan olumsuza geniş bir yelpaze içinde, somut ve soyut birçok kullanımıyla yer alır: hepsini oyun diye adlandırır Atay; aralarındaki karşıtlıkları/nüansları vurgulamaz; neyin hangi tür bir oyun olduğunu çözmeyi ise okura bırakır” (Ecevit, 2009: 346). Anlatıcı yazar, Hikmet’in oyunları vasıtasıyla yaratmak istediği örnek okuruna kurmaca/*Tehlikeli Oyunlar* ve kurmacayı okumakla ilgili ipuçları verir. Klasik okura karşı “bunun yeni bir oyun olduğunu” anlatma isteğindedir (TO, s.364). Romanın, ana öyküden bağımsız gibi görünen son kısımları klasik okura karşı bir taşlama niteliği taşır: “Hava kararıyordu. Köşeden bir genç kızla bir genç adam göründü kolkola. Delikanlı birşeyler anlatıyordu, genç kız da başını sallıyordu. “Bana kalırsa film biraz karıştıktı,” dedi genç adam. “Bazı yerini anlamadım.” “Canım,” dedi kız, “Sonunda çocuk ölüyor işte.” “Aptal,” dedi delikanlı, “O kadarını biz de anladık”” (TO, s.474). Bu pasajla, oyuncu yazar metnin alışılmış olay örgüsü, kahramanlar, zaman ve mekan unsurları üzerine kurgulanmadığını; dolayısıyla metin boyunca vurgulanan “oyun” ekseninde okurun metni kurmaca bağlamında somut gerçeklikten ayrı yorumlaması gerektiğini dile getirir. Yine alıntılanan pasajla bağlantılı olarak, romanda geçen öykünün aslında genç bir çiftin izlediği filminden ibaret olduğu konusu; romanın Hikmet’in yazdığı oyunlardan birisi olması durumu, Hikmet’in şüpheli ölümü/düşüşü, anlatının rüya ve oyun parantezine alınmasıyla kaygan bir zemine taşınan gerçeklik gibi metne ilişkin pek çok sorunun cevabı okurun yorumuna bırakılır.

Orhan Pamuk, *Kara Kitap*’ta okuru “birlikte oyun oynamaya çağırır” (Ecevit, 2008: 148). Metnin çok katmanlı kurgusu, kurmacalığı, gizem ve belirsizlikle harmanlı olay örgüsü, polisiye aşk yolculuk arayış gibi birçok roman türünün imkanlarının kullanılması anlatının oyunsu karakterini oluşturur. Metin içinde yazar da okurun bir oyun içinde olduğunu açıkça duyurur: “Okuyucu, ey okuyucu, baştan beri anlatıcıyla kahramanları, köşe yazılarıyla, olayların anlatıldığı sayfaları pek de başarılı olamadan da olsa, titizlikle birbirinden ayırmaya çalıştığım kitabımın bu noktasında, yani senin de belki farkettiğin onca iyi niyetli çabadan sonra izin ver de şu satırları dizgiye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim” (KK, s.418). Oyun en başta romanın temel problemi olan “başkası olma” sorununda kendisini gösterir. Oyunun -mış gibi yapma bilinci romanın özdeşleşme temasıyla bütünleşir. Celal’i arayan Galip’in, onun yerine geçme süreci oyun metaforuyla ele alınır. Kendi kişiliğini bulduğunu düşünen Galip, Celal’e öykünme sürecini oyunla bağdaştırır: “‘Artık başka biri oldum ben!’ diye düşündü Galip, hem oyun oynayan bir çocuk gibi, hem de geri dönüşü olmayan bir yola çıkmış biri gibi düşünmüştü bunu” (KK, s.305). Galip’in çocuksu saflık arayışı ve sık

sık çocukluğunu andığı da düşünülürse çocuklukla bütünleşen oyunun bir özgürleşme ve dünyevi gerçekten arınma işleviyle metindeki pratik işlevi açığa çıkar. Oyun estetiğinin romanda en çok belirginleştiği yer ise olay örgüsünde kendisini gösterir. Ana izlek olan Galip'in Rüya ve Celal'i arayışı tamamıyla aynı üçlünün yıllar önce oynadıkları bir çocuk oyunundan ilhamla ve ona paralel "oyun" biçiminde kurgulanmıştır. Bu oyunlar romanda "Yok Oldum" ve "Sessiz Geçit" isimleriyle anılır:

....yeni bir oyunu oynamaya başlamışlardı: 'Yok Oldum!' İkisinden biri, apartmandaki amcaların, babaannelerin dairelerinden birine girip bir köşeye saklanıp 'yok oluyor', öteki de onu bulana kadar arıyordu. Oldukça basit oyun, karanlık odalarda ışık yakmayı yasakladığı ve hiçbir süreyle kısıtlı olmadığı için, tarafların sabrına ve hayâl gücüne sesleniyordu. Yok olma sırası kendisine geldiğinde Galip, iki gün önce bir yaratıcılık anında, dikkatini çeken Babaanne'nin yatak odasındaki dolabın üstüne (önce koltuğun koluna, sonra dikkatle arkalığına basarak) çıkıp gizlenmiş, Rüya'nın kendisini burada hiçbir zaman bulamayacağından emin, karanlıkta onun hayâlini kurmuştu. Hayâlinde kendisini arayan Rüya'nın yerine kendini koymuştu ki, yokluğunun acılarını Rüya nasıl hissediyor daha iyi anlayabilsin. Çok sonra, çocukluğun sonsuza kadar süren bir bekleyişten sonra, Galip, sabırsızlıkla ve asıl kendisinin sabırsızlığa yenildiğini düşünmeden birden dolabın üstünden inip gözlerini soluk lambaların ışığına alıştırıp, bu sefer kendisi, apartmanda Rüya'yı aramaya başlamıştı (KK, s.56-57).

Bu çocuk oyununda Galip kendisini soran/merak eden olmayınca Rüya ve Celal'i aramaya başlar. Rüya ve Celal ise Galip'le ilgilenmeyi çoktan bırakıp "Alaadin'in dükkanına gitmişlerdir. Bu durum yetişkin olan Galip'in yine Rüya ve Celal'i arayışı, onların ölüm haberinin Alaaddin'in dükkanında gerçekleşmesiyle romanın olay düğümünde birebir tekrar eder. Masum çocukluk oyunu doğrudan yazarın/romanın oyununa dönüşür. Okura kurgunun işleyişi ile ilgili ipucu verir. Galip'in Rüya ve Vasıf'la oynadığı oyunlar Galip'in yolculuğu sırasında uğradığı mekanlar ve yaşadıklarıyla uyum halindedir. "Gizli Geçit" oyunu Galip'in İstanbul'un dehlizlerine uğramasının prototipidir. Metinlerarasılığa bağlı olarak gönderme yapılan metinler parodileştirilmek üzere mekan ve roman kişileri vasıtasıyla yazarın tarafından oyun/metin düzleminde düzenlenirler. Galip'in Celal olma sürecinden "tehlikeli" nitelmesiyle yine oyun olarak bahsedilir: "Şehzadeliğinden ve padişahlığından sonra kendini peygamber ilan eden düzmece Avcı Mehmet'in hikâyesini okurken Celâl'in kendi yerine köşe yazılarını yazabilecek bir 'Sahte Celâl' yetiştirebilmek için yapılması gerekenleri tartıştığı (Benim hafızamı edinebilecek biri demişti merakla), bir akşam Rüya'nın her zamanki uykulu ve iyimser bakışıyla gülümsediğini hatırladı. Aynı anda Galip ölümcül bir tuzağa açılan tehlikeli bir oyuna sürüklendiğini hissederek korkmuştu" (KK, s.261-262). Tematik düzlemde ele alınan mesele ve öykücükler kurgunun omurgasında da benzer temeller dahilinde ele alınarak metnin şekil-içerik ikiliğinde birbirlerine karıştırılarak oyunlaştırılırlar.

Metnin içinde yer alan diğer oyunsu özelliklerin başında ise harf, sayı ve isim simgesellikleriyle kurulan dil oyunları gelir. Bu açıdan roman tematik düzlemde değiştiği harflerin gizemi/esrarına özel anlamlar Hurufilik'e göndermede bulunacak şekilde oyunsu özellikler gösterir:

Celâl'in keşfettiği gizli harf oyunlarının işaretlerini gördü. Hurufiliğin kurucusu Esterabadlı Fazlallah'ın minyatürlerinden kopya edilerek üzerine Arap ve Latin harfleri eklenmiş resimlerini, Alâaddin'in dükkânında satılan gofretlerden ve ayakkabı lastiği sertliğindeki boyalı çiklet paketlerinden çıkan futbolcuların ve sinema oyuncularının resimlerinin üzerine yazılmış

kelimeleri ve harfleri, okuyucularının Celal'e yolladıkları katil, günahkâr ve şeyh fotoğraflarını gördü. Üzerleri harflerle kaynaşan yüzlerce, onbinlerce 'vatandaş' resmi gördü (KK, s.282-283).

Hurufiliğin özelliğini gösteren bu kullanımlar sayılar bağlamında "34 CG 19 Mayıs 1919 plakalı 56 model Chevrolet", "140 22 40'ta oturan Timur Yıldırımoglu" gibi örneklerle; Rüya- Galip-Şehrikalp gibi Hüsn-ü Aşk'a çağrışım yapan isimlerle kelime simgeciliğiyle belirginleşir. Dr. Cole Ridge/ Coleridge, Biron Paşa/ Lord Byron gibi isimlerle kelime oyunu yapılır. Yazarın diğer bir oyunu metin içinde kullanılan uydurma yazarlar vasıtası ile dir. Gerçek hayatta olmayan yazarlar romanda isimleri zikredilerek/kurgulanarak romanda yer alırlar. Orhan Koçak, Bottfolio ve İbn Zerhani isimlerinden hareketle yazarın oyununa dikkat çeker: "Bottfolio adı, büsbütün yabancı geldiği halde yine de Cağaloğlu'nda bulunmuş, kimseler için fazlasıyla tanıdık bir ses değil midir? Bott ama folio: Matbaaya giren kâğıdın bir kez katlanmasıyla elde edilen iki yaprak ya da dört sayfa; daha genel olarak da, üzeri baskı ve harflerle dolu olan kâğıt" (Koçak, 2013: 150). İbn Zerhani'nin doğum tarihi; 1990, *Kara Kitap*'ın ilk baskısının tarihi olarak dikkat çeker. Yine romanın önemle vurgu yaptığı yeşil tükenmez kalem yazarın oyun estetiğini açığa çıkaran anahtar imgelerden birisidir. Romanda Rüya'nın mektubunu yazdığı ve giderken yanında götürdüğü, Galip'in rüyasında gördüğü, Galip'in Celal'in odasında bulduğu yeşil bir tükenmez kalem anlatının çeşitli yerlerinde zikredilir:

On dokuz kelimelik terk mektubunu Rüya, Galip'in her zaman telefonun yanbaşında durmasını istediği yeşil tükenmez kalemle yazmıştı, kalemi ortalıkta göremediği, sonraki araştırmalarında da evde de bulamadığı için Galip, Rüya'nın, mektubu kapıdan çıkmadan son anda yazdığına karar verdi: Mektubu yazdıktan sonra Rüya, kalemi belki lâzım olur diye son anda el çantasına atmış olmalıydı; çünkü kırk yılın tekinde, birisine özene bezene mektup yazmaya kalktığında (bu mektubu Rüya hiçbir zaman bitirmez, bitirse zarfa koymaz, koysa postalamazdı) severek kullandığı şişman dolmakalemi her zamanki yerinde duruyordu (KK, s.52).

Yeşil tükenmez kalemin çeşitli vesilelerle okurun gözünün önüne getirilmesi kalemin özel anlamı/ime değeri hakkında okura bir ipucu verme izlenimi taşır. Orhan Koçak, yeşil kalemin özel bir imge değeri taşımadığını, yazarın yeşil kalem vasıtasıyla metnin kurmaca oluşuna işaret ettiğini, yeşil kalem bağlamında yazarın her izin ardında nedensel bir bağlantı kurulamayacağını gösterdiğini, yeşil kalemin bir yanılsama oyununu açığa çıkardığını dile getirir (Koçak, 2013: 155-157). Romanın akışı içerisinde iz ve imgelerden olmayacak değerler/anlamlar arama meselesine değinildiği hatırlanınca bu sahte ipucunun altındaki oyun anlaşılır hale gelir."saçmasapan, metafizik tecrübelerini anlattığın yazılarını, içindeki gizli saklı kerametleri keşfetmek için yüzlerce kere okur, karıma okutur, akşam onunla bu yazı üzerinde saatlerce konuştuktan sonra, inanılacak tek şeyin, orada işaret edilen gizli anlam olduğunu düşünür ve hiçbir anlamı olmayan o gizli anlamı da anladığıma inandırırıldım kendimi" (KK, s.362). Oyuncu yazar bu sahte anlam meselesiyle romanda kullanılan epigrafta belirtildiği gibi "yazının esrarı" ve anlamların bekçisi görevini bırakmış "yalancı peygamber" yazar(lığ)ı gün yüzüne çıkarmış olur.

Kara Kitap'ın okuru metne aktif biçimde dahil eden yapısı dikkat çekicidir. Jale Parla, kitabın adından hareketle eserin alımlama estetiğine dayanan okuru oyuna davet yorumlara açık kurgusundan söz eder: "bütün kitaplar son sayfalarının ardında okurun yazmayı sürdüreceği kara sayfalar bırakarak biter. Sayfalar karadır; çünkü tıpkı Galip'in Celal'i öldürüp (ya da sonsuza dek yaşatıp mı diyelim?) yerine geçmesi gibi, okur da romanı bitirdikten sonra yazarı öldürüp (ya da sonsuza dek yaşatıp mı diyelim?) onun yerine geçer: Kitabı her düşündüğünde ve hatırladığında onu yazmaya devam eder" (Parla, 2011: 263). Romanda bilinçli bırakılan boşluklar ve cevabı verilmeden ortaya

atılan sorular okurun yorumuna havale edilir. Örneğin Rüya'nın Galip'i neden terk ettiği belirsizdir: "Hangi hikâyeler, hangi anılar, hangi masallar hafıza bahçesinde açan hangi çiçeklerdi ki onlar, tadına, kokusuna, keyfine iyice varabilmek için Celâl'le Rüya, Galip'i dışarda bırakma zorunluluğunu duymuşlardı? Galip, hikâye anlatmayı bilmediği için mi? Onlar kadar renkli ve neşeli olmadığı için mi? Bazı hikâyeleri hiç anlayamadığı için mi? Aşırı hayranlığıyla neşelerini kaçırdığı için mi? Bulaşıcı bir hastalık gibi yaydığı iflah olmaz hüzünden kaçtıkları için mi?" (KK, s.424-425). Benzer şekilde Celal ile Rüya arasında bir aşk ilişkisinin olup olmaması, Celal'in ölümü gibi konular farklı değerlendirmelere açık biçimde okuyanın zihninde tamamlanmaya müsait bir görünüm arz eder (Yaprak, 2012: 177-180). Yazar, okurla kurduğu açık diyalog vasıtası ile kendi okuruna; kafasında oluşturduğu örnek/oyuncu okura seslenir: "Okuyucu, ey okuyucu, aynı damın ve bacanın altındaki akraba kızdaki bahsettiğimi anlayan okuyucu" (KK, s.324) "Rüya ile Galip' adlı eserimin akıllı ve duyarlı okuyucularına yıllarca eşlik edecek o sayfalarından birinde olduğumuzu güvenle düşünürdüm. Ama yeteneklerim ve yazdıklarım konusunda gerçekçi olduğum için, bu güven yok bende. Bu yüzden hikâyemin bu sayfalarında okuyucuyu kendi anılarıyla başbaşa bırakabilmek isterdim" (KK, s.425). Böylece yazar, metnin tamamlanması ve anlamı konusunda okura düşen rol ve sorumluluğa vurguda bulunarak okurun romanın yorumu hususunda etkin bir güç olarak belirmesinin altını çizer.

Benim Adım Kırmızı'da yazarın okurla oyunu polisiye kurgu etrafında şekillenir. Zarif Efendi ve Enişte'nin cinayetini yazar, verdiği ipuçlarıyla merak unsurunu öykünün sonuna kadar diri tutarak okurla birlikte "katili bulma" oyununa dönüştürür. Modern bir meddah anlatısını andıran kurgu, okurla sürekli etkileşim içerisindedir. Cinayeti işleyen kim olduğunun bulunması için üslup oyunu oynanır. Katil okurun kendisinin peşinde olduğunu açıkça aktarır: "Üstat Osman'ın bize aşkla verdiği ve Enişte Efendi'nin de sevip kullandığı takma adlarımızla söylersek benim Kelebek mi, Zeytin mi, Leylek mi olduğumu anlamanızı istemiyorum hiç. Anlarsanız, büyük ihtimal hemen koşa koşa beni Bostancıbaşı'nın işkencecilerine teslim edersiniz" (BAK, s.124). Şeküre'nin hüznüne okur yetişir: "Bir tek ben seviyorum kendimi ve bu yalnızlık o kadar acıklı ki, kendi yalnızlığıma ağlarken benim hıçkırıklarımı ve çığlıklarımı duyan sizler yardımına geliyorsunuz" (BAK, s.113). Yazar anlatıcının bir diğer oyunbazlığı romanın tematik içeriğinde gerçekleştirdiği minyatür sanatı tartışmalarını metnin ana kurgusuna hakim kılmasıdır. Yazar, bu yolla minyatüre dair görüşlerle üslup ve perspektif konuları etrafında "örnek okuruna" seslenmektedir. Kurgunun işleyişi ve anlatıların okura doğrudan seslenmesiyle roman okuyucusuna metin içinde etkin bir rol vermektedir.

Gölgesizler'de oyuncu yazar, "yeni bir oyun başlıyor", "insan ne yapsa oyunun içindedir" gibi söylemlerle metni bir oyun olarak gördüğünü dile getirir. Roman kişilerinin kendi kurgusu olduğunu açıkça vurgular. Böylece okuru metnin özgül kurgusu konusunda bilinçlendirir. Okura yorum ve okuma alanları açmak için anlatıda ucu açık boşluklar bırakır. Güvercin'e gerçekte ne olduğu; onu kimin kaçırdığı, Güvercin'in kimden hamile olduğu ve bebeğinin akıbeti, Asker Hamdi'nin nasıl öldüğü, eşleri ve çocuklarına ne olduğu, Cingil Nuri'nin kayboluşu ve tekrar köye dönüşünde neler yaşadığı, Ramazan'ın ölümü gibi pek çok sorunun ve meselenin çözümü, değerlendirilmesi okurun kendi muhayyilesinde tamamlanmak üzere oyuncu yazar tarafından kurgulanır. Oyunlaştırılan romanın içinde alımlama estetiğini mümkün kılan bu yaklaşım okuru etkin bir figür olarak konumlandırır ve okur-merkezli okumalara olanak sağlar.

Uykuların Doğusu'nda romanın oyun karakteri yazar tarafından ilk ve son cümlelerle metnin birleştiği döngüsel yapı ile ortaya konulur. Bunun yanında roman içindeki iç öyküleri geçişte Haydar'ın yazarla konuşmaları okurun dikkatini ve metne dahlini sağlamak bakımından önemlidir. Örneğin ortada henüz sel hikayesi yokken Haydar "kaçın yağmur yağacak" diye okuru sel hikayesine hazırlar; anlatıcı yazar Hasan Ali'ye "mızıkayı çal" diyerek Radyoevinde Çalışan Adam'ın mızıkaya öyküsüne geçişi sağlar. Yine anlatıcı yazarın dayısıyla olan konuşmaları okura romanla ilgili "okuma önerisi" sunan mesajlarla doludur. Romanda dairesel bir yapı arz eden hikâyeler arasındaki kopukluk, zaman ve mekandaki belirsizlik ve şiirden beslenen çok

anlam ve çok katmanlı dil metnin sayfalarda nihayetlenmeyip okurun zihninde tamamlanmasını işaret eden boşluklarla doludur. Radyoevinde alışan Adam'ın fantastik şekilde bir yaratık gibi tasviri, kuyruğunun çıkması, Dayı'nın uzuvlarının parça parça kararması ve kopması, renkler ve mızıka, sopa, kuş gibi imgesel motiflerin yoruma açık şekilde kurgulanması gibi meseleler yazar tarafından nedenselliklerle açıklanmaz. Oyuncu yazar, okurun şahsi tecrübesi ve muhayyilesiyle romanı inşa etmesine olanak tanır.



5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Postmodern anlayışın temel özelliği gerçeklik ve ontoloji alanlarına getirdiği yeni bakış açısıdır. Hiçbir şey tam manasıyla bilinemez. İnsan için sırtını yaslayabileceği teolojik dayanak olarak ne bir mabet duvarı ne de insan zekasının ihtişamını yansıtan dev gökdelenler vardır. Dolayısıyla olmayan duvarların anlatıları, öyküleri de anlamsızlaşır. Postmodernizmin temsil sorunuyla imtihanı bu noktada başlar. İnsan için anlatmaya değer ne vardır ve ifadeye değer bir kavram bulamayan insan bu durumu nasıl anlatmalıdır? Postmodernler için bu sorulara cevabın anahtarı oyun kavramı olmuştur. Çünkü postmodernizmin belirsizlik, çoğulculuk, döngüsellik, ontolojik kuşku gibi özellikleri oyununun doğasında da mevcuttur. Oyun gündelik hayattan, reel gerçeklikten uzaklaşma halidir. Kurmaca bir gerçeklik olarak varlığı yalnızca kendisine göndermede bulunur. Oyunda birbirini geçersiz kılmayan, eşit derecede kendisine yer bulan imkanlar mevcuttur. Oyun, Huizinga, Turner, Bakhtin, Caillois gibi kuramcıların yaklaşımlarıyla söylemsel ve çok katmanlı, Platon, Schiller, Nietzsche, Derrida, Wittgenstein gibi felsefecilerle döngüsel ve varoluş metaforunu içeren bir çizgiye oturur. Postmodernizm oyunun bu hususiyetlerinden hareketle temsil krizini aşmak üzere kendisini oyunla tanımlamıştır. Buradan hareketle postmodernizmin edebiyat ve kurmaca düzleminde tartışılmasında oyun kavramı ana eksen olmak durumundadır. Üstkurmaca, metinlerarasılık, çoğulculuk gibi “postmodern edebi teknikler” adıyla anılan, postmodernizm ismiyle bir estetik yokken bile edebiyatta modern öncesi dönemlerde de kullanılan ifade imkanları tek başlarına postmodernizmin değerlendirilmesinde yetersizdir. Çünkü “bir varmış bir yokmuş” formeliyle başlayan masal metinlerinde, Ahmet Mithat ya da Tristram Shandy’de anlatıcının kendi sesini duyurup eserin kurgu olduğunun belirtilmesiyle üstkurmaca; nazire mecmuaları ve mesnevi türünün yapı özellikleriyle metinlerarasılık, roman türünün başlangıcı kabul edilen Don Kişot’la çoğulculuk olmak üzere anlatı tekniklerinin postmodern dönem öncesi kullanımları örneklenebilir. Postmodern roman, zikredilen anlatı biçimlerinin metinde yer almasıyla değil; bunların oyun estetiği düzleminde ele alınmasıyla varlık bulur ve anlam kazanır. Araştırmamız emsal çalışmaların aksine tartışmayı postmodern ifade olanakları düzleminde değerlendirmek ya da postmodernizmi bir çıkmaz olarak görmek yerine, temsil krizi ve oyun noktasından hareket ederek romanın postmodern görünümü konusunda genel yargılara eleştirel bir bakış açısı getirmiştir.

Postmodern romanın oyun düşüncesiyle inşa edilmesi roman-gerçeklik ilişkisinde belirginleşmiştir.. Roman bu noktada üstkurmaca ve metinlerarasılık teknikleri ile gerçeklik problemini görünür kılan roman kişilerinden faydalanır. *Tehlikeli Oyunlar*’da Hikmet’in yazdığı oyunlar ve hayali roman kişileriyle, *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*’da anlatıcı figürünün bizzat romanın kurmaca olduğunu söylemesiyle, *Gölgesizler* ve *Uykuların Doğusu*’nda metnin yazarının romanın yazılma sürecini okura duyurmasıyla üstkurmaca tekniği belirginleşir. Doğu ve Batı edebiyatlarının önemli metinlerine bu romanlarda gerek imge izlek gerekse kurgu düzeyindeki göndermeler ve anıştırmalarla yer verilerek iç içe, “anlatı içinde anlatı” prensibiyle metinler arası ilişkiler kurulur. Böylece roman kendisinin “yazı evrenine” ait varoluşunu ortaya koyarak kendisini dış dünyanın temsilinden ayırır. Aynı durum roman kişileri bağlamında da ele alınır. Roman kişileri, “insanın kendisi olabilmesi” sorunuyla ele alınırlar. Arayış ve varlık-yokluk meseleleri roman kişilerinin temel özellikleridir. Hikmet, Galip, Berberdeki Yazar, Cennet’in Oğlu, Hasan(ım) Ali, gibi bütün roman kişilerinin ortak özellikleri topluma yabancılaşma, yalnızlık ve varoluş sancısı çekmektir. Roman kişileri kendilerini bulma yolunda başarıya ulaşamazlar. İntihar, yazma edimi, delilik, yolculuk imgeleriyle arayışlarını erteler ya da askıya alırlar. Böylece roman sabit bir varlık ve gerçeklik alanı olmadığı gerçekliğini ortaya koyar.

Oyun estetiği romanda çoğulculuğa olanak tanımıştır. Çoğulculuk romanda tema ve izlekte, anlatıcı figürünün çeşitlenmesinde, dil ve anlatımda belirginleşir. Roman aşk,

polisiye, tarih gibi tek bir tema etrafında odaklanmak yerine gelenek-modernleşme, Doğu-Batı sorunu, aşk, bürokrasi eleştirisi, kurgu sanatı gibi her biri birbirine aynı mesafede pek çok izleğin aynı metinde kendilerine yer bulmasını sağlar. Roman, tek bir anlatıcı ya da bakış açısı yerine farklı anlatıcıların sesi ve bilinciyle anlatılır. Anlatıcıların sesleri birbirine karışır. Dil, belirsizliği etkin kılmak ve metinselliği vurgulamak amacıyla şiir dili, edebi söylem, resmi üslup gibi farklı ifade biçimlerinin kullanıldığı çok katmanlı bir örgü biçiminde inşa edilir. Çoğulculuk, karnaval atmosferiyle monolojik yapıyı dışlayarak postmodernizmin çok seslilik anlayışını romanın yapı ve içeriğinde etkin hale getirmiştir.

Oyunun döngüsel karakterine paralel olarak roman ve zaman ilişkisi kronoloji çizgisinde kırılmalara neden olmuştur. Romanın vaka, anlatma, yazma ve okuma zamanları birbirine karışır. Vaka zamanında ileriye sıçrama ve geriye dönüşlerle klasik zaman algısı bozulur. Romandaki öykünün net bir başlangıç ve bitişinden söz edilemez olur. Zamanda hakim olan unsurlar belirsizlik ve döngüselliktir. Metnin son sayfasındaki nokta anlatıyı sona değil romanın yeniden okunması için ilk sayfaya yönlendirir. Roman sonsuz bir döngü içinde ebedi bir “devr-i daim”i tekrarlar.

Postmodernizm romanda okur-yazar ilişkilerini kökten değiştirmiştir. Yazar, yaratıcı ve hakim konumundan metin vasıtasıyla okurla oyun oynayan bir figüre dönüşmüştür. Yazar gerek kurguyu ön plana çıkaran anlatıcılar gerekse okura metin içinde verilen ipuçlarıyla “mesaj verme” ve “büyük anlatılar sunma” görevlerinden feragat etmiştir. Yazarın romandaki baskın konumunun zayıflamasına karşın okurun romandaki mevkisi yorum ve metne katılım hususlarında artar. Alımlama estetiği ve okur-merkezlilik düşüncesiyle okur, roman oyununun aktif bir oyuncusu olmuştur. Okur, romandaki izleri kendi birikimi ve muhayyilesiyle kurarak, metnin kurmaca olduğu bilinciyle romanı kendi zihninde inşa eder. Örnek yazar figürünün örnek okuruna roman içinde seslenmesi, onu uyarması hatta zaman zaman aldatmaya çalışması anlatının kurmaca bir oyun olduğunun açıkça ilanı anlamına gelmektedir.

Çağının dünyayı anlama ve yorumlama biçimin iz düşümü olan roman türü, postmodernizmin yapısına uygun olarak oyun metaforuyla tarif edilen dünyayı/ideolojiyi ifade etmek için oyuna dönüşmüştür. Oyun, postmodernizm için “temsil edilememezliğin” temsiliyi yansıtmalarıyla romanı bütün yapı unsurlarıyla biçimlendirmiştir. Bu açıdan oyun ya da postmodern estetik, gerçeksizliği ve modernliğin problemlerinden salt bir kaçışı, olumsuzluğu ve anlamsızlığı ifade etmemektedir. Postmodernizmin oyun metaforu, içinde bulunduğu mevcut dünyanın “anamlı” bir resmidir.

Sonuç olarak bu çalışmayla, oyun kavramının psiko-sosyal ve retorik bağlam olmak üzere iki ana koldan postmodern edebiyat teorisi çalışmalarında işlevsel olarak kullanılabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Oyunun psiko-sosyal kullanımı, yazarın ve toplumun modernite-gelenek, yeni-eski vs. gibi ikilikler arasında çıkmazda kalması durumunda ön plana çıkmaktadır. Bu açıdan araf ve belirsizlik durumunun ön plana çıktığı yazar ve eserlerin (mesela Ahmet Hamdi Tanpınar’dan Orhan Pamuk’a kadar uzanan kültür krizini imleyen dönemin) oyun eksenli bir okumayla edebiyat-toplumsal yapı ilişkisinin yorumlanmasında yeni açılımlar ve bakışlar gündeme getirebileceği ortaya konulmuştur. Oyunun retorik yönünün ise, edebi temsil ve yenileşmedeki dinamikleri açıklamada ön plana çıktığı görülmüştür. Oyun odaklı bir yaratım sürecine giren romanın bu yeni yüzüyle sağlıklı değerlendirilebilmesi için oyun merkezli bir edebi tahlile ihtiyaç olduğu saptanmış ve tezimizle bu yönde geliştirilecek bir edebi eleştiri anlayışı disiplinlerarası ve teorik çerçevedeki önerilerle gündeme getirilmiştir.

KAYNAKLAR

A) İncelemeye Esas Olan Eserler

- ATAY, O., 2010, Tehlikeli Oyunlar, İletişim Yayınları, İstanbul, 479s.
 PAMUK, O., 1999, Kara Kitap, İletişim Yayınları, İstanbul, 440s.
 _____, O., 2016, Benim Adım Kırmızı, İletişim Yayınları, İstanbul
 TOPTAŞ, H. A., 2014, Gölgesizler, İletişim Yayınları, İstanbul, 232s.
 _____, H. A., 2016, Uykuların Doğusunda, Everest Yayınları, İstanbul, 242s.

B) Faydalanılan Diğer Kaynaklar

- AÇILAN, T., 2007, "Oğuz Atay'da Varoluşsal Bir Problem Olarak Ölüm", Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
 ADAIR, G., 1994, Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar, Çev: Nazım Dikbaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 152s.
 ADAK, H., 2013, "Pamuk'un Ansiklopedik Romanı", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 275-295
 AKAY, A., 2008, "Oğuz Atay'da Kimliksizleşme ve Sense of Humour", Oğuz Atay'a Armağan: Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı, Haz: Handan İnci, İletişim Yayınları, İstanbul, 454s.
 AKBULUT, Ç. Y., 2015, "Toplumsal Yapıdan Zihni Yapıya Oğuz Atay'da Özne ve Dil'in Yaratımı", Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
 AKÇAM, A., 2005, "Kara Kitap'a Karnavalesk Bakış", Virgöl Dergisi, S. 90, ss. 25-28
 AKDENİZ, E., 2012, "Derrida'da Kökensiz Düşüncenin Kökeni Olarak Differance", Possible Düşünme Dergisi, S. 1, ss. 33-49
 AKERSON, F. E., 2013, "Kara Kitap Üstüne Bir Yorum Denemesi", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Der: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 61-70
 AKGÜL, H., 1996, Oğuz Atay'ın Yaşam Oyunu, Akış Yayıncılık, İstanbul, 132s.
 AKTULUM, K., 2000, Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınevi, Ankara, 294s.
 _____, K., 2004, Parçalılık Metinlerarasılık, Öteki Yayınevi, Ankara, 424s.
 ALP, K. Ö., 2013, "Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, S.12, ss. 40-61
 AND, M., 2003, Oyun ve Bugün/ Türk Kültüründe Oyun Kavramı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 574s.
 ARAL, F., 2007, "Orhan Pamuk Edebiyatı", Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları, Editör: Fahri Aral, Agora Kitaplığı, İstanbul, 179s.
 ASLAN S. ve YILMAZ A., 2001, "Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm", C. Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt: 2, S. 2, ss. 93-108
 ASLAN, P., 2005, "Kendisini Arayan Bir Yazarın Postmodern Öyküsü", Varlık Dergisi, S. 1177, ss. 60-67
 ATAKEY, K., 2013, "Kara Kitap'ın Sırrı", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Der: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 36-48
 AYGÜN, A., 2008, "Tutunamayanlar'da "Oyun" Kavramı", Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
 AYIK, A., 2010, "Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler Romanında Postmodern Kurgu", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, S.4, ss. 67-79
 AYTAÇ, G., 1999, Genel Edebiyat Bilimi, Papirüs Yayınları, İstanbul, 272s.
 BAĞLI, M., 2002, "Klasik Fizik (Newton Paradigmasının) İlkeleri Bağlamında Modern Bilincin ve İktidarın İmkânları: Özgürlük ve Yetkinlik", D. E. U. S. B. E. Dergisi, Cild 4, S. 3, ss. 33-57

- BAKHTİN, M., 2004, Dostoyevski Poetikasının Sorunları, Çev: Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul, 400s.
- , M., 2014, Karnavaldan Romana, Çev: Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 368s.
- BAŞDAMAR, T., 2014, “1990 Sonrası Türk Romanında Postmodern Kurgu”, Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kahramanmaraş.
- BATUR, E., 2013, “Orhan Pamuk’un Dükkânı”, Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 17-20
- BAUMAN, Z., 2000, Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları, Çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 310s.
- , Z., 1998, Postmodern Etik, Çev: Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 314s.
- BAYRAV, S., 2013, “Kara Kitap ve Kendi Olmak”, Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 73-80
- BERMAN, M., 2014, Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor, Çev: Ümit Altuğ ve Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 476s.
- BEST S. ve KELLNER D., 2011, Postmodern Teori, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 400s.
- BLANCHOT, M., 2000, Öteye Adım Yok Ötesi, Çev: N. Başer, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 167s.
- BORATOV, P. N., 1994, 100 Soruda Türk Folkloru, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 272s.
- BOZKURT, N., 2008, Kant: Katkısız Aklın Eleştirisi-Pratik Aklın Eleştirisi-Yargı Gücünün Eleştirisi-Ahlak Metafiziğini Temellendirme-Sürekli Barış Üstüne Felsefi Deneme, Say Yayınları, İstanbul, 336s.
- BUMİN, T., 2005, Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza, YKY, İstanbul, 90s.
- BUTOR, M., 1991, Roman Üstüne Denemeler, Düzlem Yayınları, İstanbul, 144s.
- CAİLLOİS, R., 1994, "Oyunun Tanımı", Sanat Dünyamız, S. 55, ss. 35-42
- CAPRA, F., 1992, Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası, Çev: M. Armağan, İnsan Yayınları, İstanbul, 510s.
- CASTORÍADİS, C., 2001, Dünyaya İnsana ve Topluma Dair, Çev: Hülya Tufan, İletişim Yayınları, İstanbul, 338s.
- CEVİZCİ, A., 2005, Paradigma Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1816s.
- CONNOR, S., 2005, Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş, Çev: Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 420s.
- ÇALDAK, M., 2013, “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarının Psikanalitik Çözümlemesi”, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- ÇETİN, N., 2003, Roman Çözümleme Yöntemi, Öncü Yayınevi, Ankara, 328s.
- ÇETİŞLİ, İ., 2001, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, Akçağ Yayınları, Ankara, 220s.
- , İ., 2004, Metin Tahlillerine Giriş 2: Hikaye-Roman-Tiyatro, Akçağ Yayınları, Ankara, 360s.
- ÇIKLA, S., 2001, "Hüzün ve Tesadüf'te Üstkurmaca ve Hikayecilik Dersleri", Mustafa Kutlu Kitabı, Haz: Kemal Aykut- Nusret Özcan, Nehir Yayınları, İstanbul, ss. 254-271
- ÇİĞDEM, A., 2012, Bir İmkân Olarak Modernite Weber ve Habermas, İletişim Yayınları, İstanbul, 235s.
- DELLALOĞLU, B., 2002, Romantik Muamma, Bağlam Yayınları, İstanbul, 156s.
- DEMİR, F., 2011, “Orhan Pamuk’un Romanları Üzerine Bir Araştırma”, Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- DEMİR, Y., 2008, "Üst(ü) Kurmaca A(n)l(a)tı Roman", Hece Dergisi, S.138/139/140, ss. 357-360
- DEMİRHAN, A., 1992, Modernlik, Ağaç Yayınları, Ankara, 95s.
- DERRİDA, J., 1999, “Differance”, Toplumbilim Dergisi, Çev: Öney Sözer, S. 10, ss. 49-61
- DİNÇER, Y., 2009, Ecinnilerin Gölgesinde, Yordam Kitap, İstanbul, 192s.

- DİNLER, M., 2014, “Oğuz Atay’ın Edebi Metinlerinde Ana İzlekler ve Yazarın Türk Edebiyatı İçindeki Yeri”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- DOLTAŞ, D., 2003, Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/ Uygulamalar, İnkılap Yay., İstanbul, 219s.
- DURAN, T., 2011, “Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş ve İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Zaman”, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- DURUN, Y., 2014, Oyunun Ontolojisi, Doğu-Batı Yayınları, İstanbul, 184s.
- EAGLETON, T., 2011, Postmodernizmin Yanılsamaları, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 165s.
- , T., 2014, Edebiyat Kuramı, Çev: Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 272s.
- ECEVİT, Y., 1989, Oğuz Atay’da Aydın Olgusu, Ara Yayıncılık, İstanbul, 110s.
- , Y., 2014, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul, 240s.
- , Y., 2010, “Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik”, Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı, Der: Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 327-340
- , Y., 2008, Orhan Pamuk’u Okumak Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman, İletişim Yayınları, İstanbul, 272s.
- , Y., 2009, “Ben Buradayım...” Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası, İletişim Yayınları, İstanbul, 580s.
- ECO, U., 1996, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Çev: K. Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 165s.
- , U., 1999, "Gülün Adı Üstüne Umberto Eco'nun Açıklaması", Gülün Adı, Çev.: Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul, ss. 565-601.
- , U., 2000, Açık Yapıt, Çev.: Nilüfer Uğur Dolay, Can Yayınları, İstanbul, 308s.
- EKİZ, T., 2007, “Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık Mı”, Ankara Üniversitesi Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, S. 2, ss. 119-127
- ELİAS, N., 2000, Zaman Üzerine, Çev: Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 260s.
- ELİUZ Ü. Ve TÜRKDOĞAN M. Ö., 2012, “Eski Bir Hikayenin Doğuşu, Kara Kitap’taki İzlek ve İmgelemin Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi, Turkish Studies, Volume 7/1, ss. 1013-1025
- ELİUZ, Ü., 2016, Oyunda Oyun Postmodern Roman, Kesit Yayınları, İstanbul, 184s.
- EMİN DOĞAN, L., 2011, “Oğuz Atay’ın “Tutunamayan” Bireylerinde Suç ve Ceza Algısı”, Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- EMRE, İ., 2006, Postmodernizm, ve Edebiyat, Anı Yayıncılık, Ankara, 380s.
- ERGÜN, M., 1980, "Oyun ve Oyuncak Üzerine-1", Milli Eğitim Dergisi, S.1, ss. 102-119
- ERKAL, M., 1999, “Hüsrev ve Şîrîn”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, C. 19, ss. 53-55
- EROL, S., 2014, “Orhan Pamuk’un Romanlarının Tema Bakımından İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman.
- ESEN, N., 2008, “Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası”, Haz: Nüket Esen- Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 312s.
- FEATHERSTONE, M., 2013, Postmodernizm ve Tüketim Kültürü, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 288s.
- FORRESTER, J., 1999, Hakikat Oyunları, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İstanbul, 206s.
- GELLNER, E., 1994, Postmodernizm İslam ve Us, Çev: Bülent Peker, Ümit Yayıncılık, İstanbul, 158s.
- GİDDENS, A., 2014, Modernliğin Sonuçları, Çev: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 181s.

- GOYTİSOLO, J., 2013, "Orhan Pamuk'un Kara Kitabı", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 295-315
- GÖKTÜRK, A., 2002, Sözün Ötesi Yazılar, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 222s.
- GÜÇBİLMEZ, B., 2005, Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı, Deniz Kitapevi, Ankara, 360s.
- GÜLSOY, M., 2009, 602. Gece: Kendini Fark Eden Hikâye, Can Yayınları, İstanbul, 197s.
- GÜRBİLEK, N. 2015, "Mağdurun Dili", Metis Yayınları, İstanbul, ss. 75-113
- _____, N., 2014/a, "Kemalizm'in Delisi Oğuz Atay", Metis Yayınları, İstanbul, ss. 27-47
- _____, N., 2014/b, "Oyun ve Adalet", Ev Ödevi, Metis Yayınları, İstanbul, ss. 9-33
- HABERMAS, J., 2001, İletişimsel Eylem Kuramı, Çev: Mustafa Tüzel, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 890s.
- HARVEY, D., 1993, "Postmodernizme Bakış", Birikim Dergisi, S. 49, ss. 55-59
- _____, D., 1997, Postmodernliğin Durumu, Çev: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 407s.
- HASSAN, I., 1982, The Dismemberment Of Orpheus, Towards a Postmodern Literture, University of Wisconsin Press, Wisconsin, 315s.
- HORKHEİMER, M., 1998, Akıl Tutulması, Çev: Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 187s.
- HUIZİNGA, J., 1995, Homo Ludens/ Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 256s.
- HUYSEN, A., 2011, "Postmodernliğin Haritasını Yapmak", Modernite versus Postmodernite, Çev: Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul, ss. 231-263
- İŞİK, E., 1998, Beden ve Toplum Kuramı: Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine, Bağlam Yayınları, İstanbul, 182s.
- İŞIKSALAN, N., 2007, "Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/ Orhan Pamuk," Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 7, Sayı: 2, ss. 419-466
- İNCİ, H., 2010, "Uykuların Doğusu'nda Harfler ve Sesler", Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı, Der: Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 389-411
- JAMESON, F., 1994, Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, çev: Nuri Plümer, YKY, İstanbul, 527s.
- KANT, I., 1984, "Seçilmiş Yazılar", Çev. Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 271s.
- KANTAR, D., 2004, "Tür Kavramı Üzerine Kavramsal Bir Tanımlama Denemesi", Ankara Üniversitesi Dil Dergisi, S. 123, ss. 7-18
- KARABOSTAN, A., 2006, "Graham Swift'in Waterland, David Lodge'nin Small World ve Martin Amis'in London Fields Adlı Romanlarında Üstkurmaca Tekniğinin İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- KARACA, A., 2011, "Gölgesizler'in Kurgu Tekniği ve Teması", Turkish Studies, Volume 6/2 Güz, ss. 547-560
- KARADENİZ, H., 2014, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Üstkurmaca", Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırşehir.
- KARAKIŞLA, Y. S., 1999, "Gülün Adı Kırmızı", Virgül Dergisi, S. 15, ss. 39-42
- KAYA, R., 2013, "Gençlik Müzik Festivallerinin Oyunbilimsel Değerlendirmesi: "Oyunbazlar, Aylaklar, Curcunabazlar", Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- KELLNER, D., 2011, "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm; Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar ", Modernite Versus Postmodernite, Haz: Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul, ss. 409-451
- KIZILÇELİK, S., 1994, "Postmodernizm: 'Modernlik Projesine' Bir Başkaldırı", Türkiye Günlüğü, S. 30, ss. 86-96
- _____, S., 1996, Postmodernizm Dedikleri, Saray Kitabevleri, İzmir, 192s.

- KIZILER, F., 2006, Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk/ Patrick Süskind'in 'Parfüm' Adlı Romanında Postmodernist Açılımlar, Salkım Söğüt Yay, Erzurum, 376s.
- KIERKEGAARD, S., 2003, İroni Kavramı, Çev: Sıla Okur, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 307s.
- KOÇAK, O., 2013, "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 142-184
- KOÇAKOĞLU, B., 2011, "Postmodernizm Sorunsalı ve Türk Anlatısında Geleneksel Tahkiyenin İzleri", Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- _____, B., 2012, Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm, Hece Yayınları, Ankara, 200s.
- KORKMAZ, R., 2015, Yazınsal Okumalar, Kesit Yayınları, İstanbul, 375s.
- KUTLU, M., 2013, "Kara Kitap", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 20-25
- KÜÇÜK, M., 2011, Modernite versus Postmodernite, Say Yayınları, İstanbul, 528s.
- LYOTARD, J. F., 1997, Postmodern Durum, Çev: Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara, 159s.
- MENTEŞE, O. B., 1995, "Sanatta Modernizmden Postmodernizme", Türk Dili, S. 519, ss. 237-244
- MORAN, B., 2008, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İletişim Yayınları, İstanbul, 352s.
- _____, B., 2009, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3, İletişim Yayınları, İstanbul, 138s.
- _____, B., 2013, "Üstkurmaca Olarak Kara Kitap", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 80-91
- MURPHY, J. M., 2000, Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri, Çev: Hüsamettin Arslan, Paradigma Yayınları, İstanbul, 218s.
- NARLI, M., 2008, "Postmodern Romanda Gerçekliğin Yitimi" Hece Dergisi, S. 138-139-140, ss. 311-321
- NİCOLOPOULOU, A., 2004, "Oyun, Bilişsel Gelişim ve Toplumsal Dünya: Piaget, Vygotsky ve Sonrası, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, C.37, S.2, ss. 137-169
- NİETZSCHE, F., 2003, İyinin ve Kötünün Ötesinde, Çev: Orhan Tuncay, Gün Yay., İstanbul, 216s.
- OĞUZ, B., 2009, "Oğuz Atay'da Yazarlık Kurumunun İflası ve Edebi İntihar", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- OĞUZERTEM, S., 1991, "İktidarı Öven Galip", Defter Dergisi, S. 16, s. 126
- OPPERMANN, S., 1992, "Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve 'Gerçeklik'/Yazı' İkilemi", Littera Edebiyat Yazıları, C. 3, ss. 246-260
- ÖZCAN, M., 2005, "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- ÖZGÜL, M. K., 2006, Divan Yolundan Pera'ya Selamette, Hece Yayınları, Ankara, 432s.
- ÖZOT, G. S., 2014, "Postmodern Roman: Kurgu, Dil ve Kişiler Kadrosu", Turkish Studies, Volume 9/6, ss. 973-987
- _____, G. S., 2012, Postmodern Roman'da Anlatıcı, Zaman ve Mekân Yapısı, Turkish Studies, Volume 7/3, ss. 2275-2286
- PARLA, J., 2013, "Kara Kitap Neden Kara?", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 102-110
- _____, J., 2003, Don Kişot'tan Bugüne Roman, İletişim Yayınları, İstanbul, 389s.
- _____, J., 2011, Yazar ve Başkalaşım, İletişim Yayınları, İstanbul, 288s.
- PARLAK, B., 1999, "Benim Adım Kırmızı'da Anlatıcının Konumu ve Roman Kurgusu", Varlık Dergisi, S. 1099, ss. 4-5
- RAND, A., 2004, Kapitalizm Bilinmeyen İdeal, Çev: Nejdett Kandemir, Plato Yayınları, İstanbul, 447s.
- RİCOEUR, P., 2007, Zaman ve Anlatı: Zaman-Olay Örgüsü- Üçlü Mimesis, Çev: Memet Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 235s.

- RİTTER, J., 1954, Varoluş Felsefesi, Çev: Hüseyin Batuhan, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 55s.
- ROBINSON, D., 2000, Nietzsche ve Postmodernizm, Çev. Kaan H. Ökten, Everest Yayınları, İstanbul, 314s.
- ROSENAU, P. M., 2004, Postmodernizm ve Toplum Bilimleri, Çev: Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 311s.
- ORAN, F., 1999, "Orhan Pamuk'la Benim Adım Kırmızı Üzerine", Cumhuriyet Kitap, 14 Ocak(Röportaj), s.13
- SARAÇOĞLU, S., 2005, "Orhan Pamuk'un "Kar" Adlı Romanında Métafiction-Üstkurmaca," Littera Edebiyat Dergisi, Cilt: 16, ss. 117-127
- SARUP, M., 1995, Postyapısalcılık ve Postmodernizm, Çev: Abdülbaki Güçlü, Ark Yay., Ankara, 231s.
- SAYBAŞILI, S., 2008, "Zaman Algısı ve Romana Yansıması", Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- SAZYEK, H., 2006, "Kolaj ve Romandaki Yeri", Kitaplık Dergisi, S. 92, ss. 92-99
- , H., 2002, "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", Hece Dergisi, S. 65/66/67, ss. 510-529
- SCHILLER, F., 2001, İnsanın Estetik Eğilimi Üzerine Bir Dizi Mektup, Çev: Gürsel Aytaç, T. C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 172s.
- SIM, S., 2006, Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü, Çev: Mukadder Erkan- Ali Utku, Ebabil Yayınları, Ankara, 448s.
- SİMMELE, G., 2009, Modern Kültürde Çatışma, Çev: Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 136s.
- SOLOMON R. C. ve HIGGINS K. M., 2013, Felsefenin Kısa Tarihi, Çev: Mustafa Topal, İletişim Yayınları, İstanbul, 398s.
- SOYKAN, Ö. N., 1993, Türkiye'de Felsefe Manzaraları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 219s.
- SÖZEN, E., 1999, Söylem: Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite, Paradigma Yayınları, İstanbul, 64 s.
- SONTAG, S., 1989, "Susan Sontag Borges'le Konuşuyor", Çev: Yavuz Baydar, Çerçeve, s. 16
- ŞAŞMAZER, R. İ., 2015, "Tiyatroda Oyunsuluk ve Bir Örnek Metin İncelemesi; Oğuz Atay'ın 'Oyunlarla Yaşayanlar'ı", Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ŞAYLAN, G., 2006, Postmodernizm, İmge Kitabevi, Ankara, 269s.
- ŞENER, S., 2012, "Oğuz Atay'da Oyun-Gerçek İkilemi", Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum, Haz: Handan İnci-Elif Türker, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 27-43
- , S., 2013, "İşaretleri Değerlendirme Kitabı", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 110-115
- ŞENOCAK, A. E., 2011, "Girard'ın Roman Kuramı Işığında Bir Oğuz Atay Uyarlaması: "Tehlikeli Oyunlar" ", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TANİLLİ, S., 2016, Yüzyılların Gerçeği ve Mirası – Cilt 3, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 544s.
- TANPINAR, A. H., 1998, Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergah Yayınları, İstanbul, 535s.
- TAŞDELEN, V., 2008, Hermeneutiğin Evrimi "Kesitler", Hece Yayınları, Ankara, 280s.
- TDK, 2011, "Türkçe Sözlük", Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 2763s.
- TEKELİ, İ., 1999, Modernite Aşınırken Siyaset, İmge Kitabevi, Ankara, 254s.
- , İ., 2002, "Türkiye'de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı", Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 3, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 19-24
- TEKEREK, N., 2006, "Oyundan Dramaya Dramadan Dramatik Eğitime", Ankara Üniversitesi D. T. C. F. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, S. 22, ss. 47-73
- TEKİN, M., 2002, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 294s.

- TEKİN, Z., 2011, "Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi", Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- TEPEBAŞILI, F., 2001, Edebiyat ve Roman, Çizgi Yayınevi, Konya, 170s.
- TEZCAN, S., 1999, "1980 Sonrası Toplumsal Değişimin Orhan Pamuk'un Romanlarına Yansıması", Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- THERBORN, G., 1996, "Modernlik Yoluyla Modernliğe Giden Yollar", Postmodernizm ve İslâm Küreselleşme ve Oryantalizm, Derleme: Abdullah Topçuoğlu-Yasin Aktay, Vadi Yayınları, Ankara, ss. 58-81
- TİMUÇİN, A., 1992, Düşünce Tarihi, BDS Yayınları, İstanbul 1992, 784s.
- TİMUR, T., 2005, Felsefi İzlenimler, İmge Yay, Ankara, 191s.
- TOKER, N., 2005, "Oyuna girme- Oyunu seyretme: Platon'a karşı Aristoteles", Toplum ve Bilim Dergisi, S. 103, ss. 7-20
- TOPÇUOĞLU A. ve AKTAY Y., 1996, Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm, Vadi Yay., Ankara, 352s.
- TOPSAKAL, S., 2011, "Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Postmodern Öğeler", Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- TOPTAŞ, H. A., 2008, Harfler ve Notalar, İletişim Yayınları, İstanbul, 171s.
- TOSUN, N., 2008, "Postmodern Öykü ve Türk Öyküsünde Postmodernizmin Etkileri", Hece Dergisi, 138/139/140, ss. 374-379
- TÜFEKÇİ, Ş., 2013, "Orhan Pamuk'un "Kara Kitap" ve Umberto Eco'nun "Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi" Adlı Eserlerinde Postmodern Bağlamda Anlatı Tekniklerinin Karşılaştırılması", Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- TÜRKER, E., 2009, "Hasan Ali Toptaş Romanlarında "Belirsizliğin Bilgeliği" Bir Okuma Önerisi", Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- TÜRKÖNE, M., 2006, Siyaset, Lotus Yayınları, Ankara, 766s.
- UÇAN, C., 2009, "Tehlikeli Oyunlar'da Rönesans Etkisi ve Soytarılık", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- ÜNAL, H., 2008, "Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine", Hece Dergisi, S. 138/139/140, ss. 286-297
- VARLIK, M., 2010, "Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı", Haz: M. Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul, 528s.
- VATTİMO, G., 1999, Modernliğin Sonu, Çev: Şahabettin Yalçın, İz Yayıncılık, İstanbul, 224s.
- VETTER, G., 2013, "Kara Kitap'taki Rüya Kavramı", Kara Kitap Üzerine Yazılar, Derleyen: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 91-97
- WATT, I., 2007, Romanın Yükselişi, Çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 376s.
- WINNİCOTT, D. W., 2007, Oyun ve Gerçeklik, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 186s.
- YALÇIN ÇELİK, D., 2005, Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları, Akçağ Yayınları, Ankara, 251s.
- YALÇIN, A., 2011, Çağdaş Türk Romanı 1946-2000, Akçağ Yayınları, Ankara, 696s.
- YALÇIN, C., 2013, "Wittgenstein'in "Dil Oyunları" Kuramı ve Dil Oyunlarının Toplumdaki Yeri", Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- YAMANER, G., 1996, "Yalnızca Yenilenmeye Dayalı Bir Etkinlik ya da Postmodern Sanat", Agon Tiyatro Dergisi, S.9, ss. 12-13
- _____, G., 2007, Postmodernizm ve Sanat, Algi Yay., Ankara, 189s.
- YAPRAK, T., 2012, "Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları", Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman.

- YAVUZ, A. D., 2011, “Düzenin ve Kadının Karşısında Bir Garip “Oğuz Atay””, Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- YENİÇERİ, Ö., 1993, “Yabancılaşma”, Türkiye Günlüğü, S. 25, ss.34-41
- YERAL, Ö., 2006, “Hasan Ali Toptaş’ın ‘Gölgesizler’ Romanı ve Olanaksızlık”, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- YILDIZHAN, Y., 2004, “Moderniteden Postmoderniteye Geçiş ve David Lynch Filmlerinde Postmodern Ögeler”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- YILMAZ, L., 2010, Modern Zamanın Tarihi: Batı’da Yeni’nin Değer Haline Gelişi, Metis Yayınları, İstanbul, 272s.
- YÜZBAŞIOĞLU, N., 2010, “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarının Stilistik İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa.
- ZEKA, N., 1994, Postmodernizm : Jameson, Lyotard, Habermas, Kıyı Yayınları, İstanbul, 116s.



ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı- Soyadı
Doğum Yeri ve Tarihi

: Bülent SAYAK
: Kayseri/ 25.06.1990

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi

:Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fak., TDE Öğretmenliği

Lisansüstü Öğrenimi

: Gazi Ün., Sosyal Bilimler Enst., TDE ABD, Yeni Türk Edebiyatı (2013-...) Yüksek Lisans
Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens., TDE ABD (2014-2016), Yüksek Lisans

Yabancı Dil
Bilimsel Faaliyetler

: İngilizce (YDS 76, IELTS 5.5)
: Uluslararası Hakemli Dergide Makale:
Nedim ve Orhan Veli Üzerine Karşılaştırmalı Bir Okuma- İfade Arayışı Poetik Notlar-, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi/ The Journal of International Social Research, Cilt: 9, Sayı: 42, 2016-Şubat, ss. 362-367

İş Deneyimi

: Geyve Anadolu Lisesi, MEB, Geyve/SAKARYA, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, 2013-2014
Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, KAHRAMANMARAŞ, Araştırma Görevlisi, 2014-...
Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, TÖMER, A1-A2 Seviyesinde Yabancılar Türkçe Öğretimi, Okutmanlık (Görevlendirme), 2015

İletişim

E-Posta Adresi
Tel.
Tarih

: sayakbulent@gmail.com
: 506 130 97 64
: