



**İnönü Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı**

**1980–2000 YILLARI ARASINDA
TÜRK ROMANINDA
POSTMODERN YANSIMALAR**

**Hazırlayan
Ekrem GÜZEL**

**Danışman
Doç. Dr. İsmet EMRE**

Yüksek Lisans Tezi

Malatya, 2009



**İnönü Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı**

**1980–2000 YILLARI ARASINDA
TÜRK ROMANINDA
POSTMODERN YANSIMALAR**

**Hazırlayan
Ekrem GÜZEL**

**Danışman
Doç. Dr. İsmet EMRE**

Yüksek Lisans Tezi

Malatya, 2009

KABUL VE ONAY

Ekrem GÜZEL tarafından hazırlanan “1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar” başlıklı bu çalışma, 08. 01. 2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

İ m z a

(Başkan- Danışman: Doç. Dr. İsmet EMRE)

İ m z a

(Yrd. Doç. Dr. Cafer MUM)

İ m z a

(Yrd. Doç. Dr. Ebru Burcu YILMAZ)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İ m z a

Prof. Dr. Mehmet TİKİCİ

Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

Roman türü, postmodernizmin etkisini göstermeye başlaması ile klasik ve modern anlamdaki kurgusundan farklı bir görünüm kazanmaya başlar. Bu etki 1980’li yıllardan sonra artarak devam eder. Belli bir forma sahip olan romanda baş gösteren değişiklikler, bu türü bilinen yapısından oldukça uzaklaştırır. Ortaya çıkan yeni metinler, farklı türleri akla getiren melez yapıya sahip oldukları için daha ziyade anlatı ifadesi ile karşılanmaya başlanır. Çünkü bu anlatılar klasik ve modern romanların ölçülerine göre değerlendirildiğinde, hem çok ilginç farklılıklar gösterirler hem de birçok edebî türün kalıplarından izler taşırlar.

Başlangıçta dünya edebiyatında görülen bu yeni hareket, kısa sürede Türk edebiyatında da görülür. Türk romanında Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay çizgisinde ivme kazanarak belirginleşen romanın unsurlarında meydana gelen farklılıklar, 1980’li yıllardan sonra iyice su yüzüne çıkar. Hasan Ali Toptaş, Metin Kaçan, Bilge Karasu, Orhan Pamuk gibi yazarlar postmodern romanlar vermek suretiyle bu tarz metinlerin yaygınlaşmasında pay sahibi olurlar. Bu dönemden sonra klasik ve modern romanların yanında postmodern metinler de belirgin bir şekilde yer alır.

Hemen bütün sahalarda bahsi geçmesine rağmen postmodernizmin roman üzerinde meydana getirdiği değişikliklerin somut örneklerle ortaya konması noktasında bir eksikliğin olduğunu, burada ifade etmek gerekir. Bu anlamda Türk edebiyatında, postmodern romanlar üzerinde yapılan çalışmalar fazla değildir; olanlar da daha çok teori üzerinedir.

Bizden evvel postmodernizmle ilgili Meltem Özcan’ın “*Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri*” başlıklı yüksek lisans tezi yapılmıştır. Bu çalışmada, 1980 sonrası dönemde yazılan romanlarda ön plana çıkan postmodern özellikler üzerinde durulmuştur. Cumhuriyet dönemi Türk romanı diye geçmesine rağmen eserlerin büyük çoğunluğu 1980’den sonraki tarihlere aittir. Bu açıdan tezin içeriği ile başlığı tam manasıyla örtüşmez. Daha önemlisi romanlar, bütün unsurları ile ele alınmaktan ziyade ön plana çıkan postmodern uygulamalar yönüyle incelenmiştir. Dolayısıyla metinlerin tek boyutu üzerinde durulur ve diğer unsurlarında meydana gelen değişikliklere değinilmez. Bir yönü ile postmodern

özellikler gösteren bir romanda, modern tarafların da olabileceğine dikkat çekilmez. Bizim çalışmamızda ise metinler bütün yönleri ile ele alınmaya çalışılmıştır. Bu sayede tahlil edilen romanların hangi bakımdan modern ve postmodern özellikler yansıttığı ortaya çıkar. Postmodern bir metinde, pekâlâ, modern unsurların da bulunabileceği görülür.

Çalışmamızın ana gayesi ise Türk Edebiyatında yeni sayılan ve giderek yaygınlık kazanan postmodern romanların anlatı durumunu ortaya koymaya çalışmaktır. Postmodern metinlerin modern romanlardan ayrılan yönlerine ışık tutmak ve bunu 1980 ile 2000 yılları arasında yazılmış karakteristik metinler üzerinde pratize etmektir. Başka bir ifade ile romanı meydana getiren bütün unsurlarda görülen bariz değişikliklerin romanın doğasında meydana getirdiği farklılıklara ışık tutmak ya da ilk kez kullanılan bazı tekniklerin varlığına ve sonuçlarına dikkat çekmektir. Bu anlamda romanın esasını teşkil eden olay örgüsü, zaman ve mekân kurgusu, şahıs kadrosu, bakış açısı ve anlatıcı, tematik kurgu ve dil kurgusu gibi unsurlardaki değişikliklerle birlikte postmodern metinlerle birlikte ortaya çıkan metinlerarasılık ve üstkurmaca gibi tekniklerinin varlığına dikkat çekilmiştir. Söz konusu özellikler 1980-2000 yılları arasında yazılan ve tarafımızca seçilen 12 roman üzerinde gösterilmeye çalışılmıştır.

Tezin hazırlanışı esnasında baş gösteren en büyük problem ise belirsiz ve kaygan bir tabiata sahip olan postmodernizmi, daha özelde ise onun roman üzerindeki etkilerini tahlil edilen eserleri yerleştirebileceğimiz şekilde teorik bir zemine oturtmaktır. Nitekim bu doğrultuda hem dünyada hem Türkiye’de çok farklı araştırmacılar tarafından çok çeşitli ve kimi zaman bir diğerini nakzeden ifadeler kullanılmıştır. Bu nedenle modernizm ve postmodernizmin kesin sayılabilecek sınırları henüz tayin edilememiştir. Dolayısıyla bu muğlaklığın edebiyata yansıması ise hangi eserlerin modern ve postmodern olduğunu tayin edebileceğimiz ölçüleri farklılaştırmıştır. Araştırmacılar söz konusu duruma farklı şekillerde yaklaşmışlardır: Türkiye’de Yıldız Ecevit, Dilek Doltaş, Hasan Bülent Kahraman ve İsmet Emre gibi araştırmacılar postmodernizmin roman bağlamındaki sınırlarını, etkilerini, inceleme metotlarını benzer ve farklı şekillerde ortaya koyarlar. Özellikle İsmet Emre ve Yıldız Ecevit’in modern ve postmodern metinlerin niteliğini ve sınırlarını tespit noktasında farklı kriterlere sahip oldukları görülür. Kısacası postmodernizmin ne olduğu, ne

zaman başladığı ve daha da önemlisi roman üzerindeki etkileri konusunda tam anlamıyla mutabakat mevcut değildir. Böylesi bir durumda ise teze ölçü olacak, incelenen metinlere teorik ve pratik olarak örnek olabilecek bir tasnif seçmek zorunda kalınmıştır. Bu bağlamda elinizdeki çalışma, genel olarak, Doç. Dr. İsmet Emre'nin *Postmodernizm ve Edebiyat* isimli ilmî eseri ölçü alınarak hazırlanmıştır.

Çalışmamızda ilk olarak Türk romanının başlangıcından 1980 yılına kadarki seyrine genel olarak değinilmiş ve modernizm ile postmodernizmle ilgili kaynaklar derlenip teorik okumalar yapılmıştır. Postmodernizmin sosyal bilimlerde yarattığı etki daha sonra sanat, edebiyat ve daha özelde ise roman türü üzerinde yoğunlaştırılmak suretiyle incelenmiştir. Teorik çerçeve çizildikten sonra 1980-2000 yılları arasında kaleme alınan metinler arasında tezin esasına uygun 12 karakteristik metin tespit edilmiş ve çizilen teorik çerçeve bunlar üzerinde pratik zemine oturtulmaya çalışılmıştır. Seçilen eserlerde postmodernizmin farklı yönlerini ortaya koyacak özelliklerin bulunmasına ayrıca özen gösterilmiştir. Buradaki kasıt postmodernizmin yazarlar tarafından nasıl algılandığını ve hangi kontekstlerde değerlendirildiğini değişik boyutlarda ortaya koyabilmektir. Ele alınan eserler, modern romanlar ölçü alınarak tahlil edilmiş ve onlardaki avangardist tecrübeler mukayeseli şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma, giriş ve dört ana bölümden meydana gelir: *Giriş bölümünde*, postmodernizm kavramı üzerinde durulmuştur. *Birinci bölümde* Türk romanının başlangıcından 1980'ne kadar olan genel durumu, toplumu derinden etkileyen siyasî hadiseler kıstas alınmak suretiyle, kronolojik olarak verilmek istenmiştir. *İkinci bölümde* 1980-2000 yılları arasındaki Türk romanına, birtakım yenilikler de göz önünde bulundurularak, bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. *Üçüncü bölümde* postmodernizmin romanın unsurlarında meydana getirdiği değişiklikler, modern metinler ölçü alınarak, ortaya konmaya çalışılmış ve yine postmodernizmle beraber görülmeye başlayan bazı yenilikler üzerinde durulmuştur. *Dördüncü bölümde* ise metin tahlilleri yapılmış ve teorik olarak ifade edilen bilgiler pratik bir zemine oturtulmak istenmiştir.

Postmodernizm, tabiatı gereği kaygan ve belirsiz bir zemine sahiptir. Onun romanlar üzerindeki etkileri ise henüz tam anlamıyla belirginleşmiş değildir. Bu durum, çalışmaların artması ile ortadan kalkacaktır. Çalışmamız da bu alanda yapılan

ilk çalışmalardan olduğu için bazı eksik ve hataları barındırabilir. Yapılan tespitler, bazı araştırmacılar tarafından değişik bakış açılarıyla değerlendirilebilir. Çalışmamızın postmodernizmin roman üzerindeki etkilerinin anlaşılıp ortaya konması açısından bir basamak olmasını temenni ediyoruz.

Başta Yrd. Doç. Dr. İhsan SÂFİ olmak üzere bu tezin hazırlanışı esnasında yardımlarını esirgemeyen herkese;

engin bilgi ve tecrübesiyle yol gösteren, hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan danışmanım, değerli hocam sayın Doç. Dr. İsmet EMRE'ye eşsiz katkılarından dolayı çok teşekkür ederim.

Ekrem GÜZEL

ÖZET VE ANAHTAR SÖZCÜKLER

Nasıl ki klasik ve modern dönemde şartlar kendi edebî mahsullerini meydana getirmişse, iletişim çağında postmodernizm de dünyayı algılayışı ve anlamlandırılışı doğrultusunda kendi metinlerini ortaya çıkarmıştır.

Postmodernizmle beraber, modern metinler ölçü alındığında, romanın doğasında birçok değişiklik meydana gelir. Postmodernizm roman türünün temelini oluşturan olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekân, bakış açısı, dil kurgusu ve tematik kurgu gibi unsurları değişikliğe uğratmakla kalmaz, ona metinlerarasılık ve üstkurmaca gibi birtakım yeni teknikler de ekler. Bu haliyle romanın yüzyıllarca kabul gören ve kanıksanan yapısından farklı bir izlenim meydana geldiği görülür. Ortaya çıkan bu melez yapı ise romandan çok bir anlatıdır.

Söz konusu durum, Türk romanı için de geçerlidir. Bilinen formundan uzaklaşan romanın türler arası bir konuma gelerek melez bir görünüm kazanması, onların anlatı olarak isimlendirilmesine neden olur. Bu hususlar, Türk edebiyatında 1980-2000 yılları arasındaki süreci kuşatan romanlar üzerinde etkili olur. Dolayısıyla Türk romanında 1980-2000 yılları arasında postmodernizmden ne ölçüde ve hangi yönlerden nasıl etkilendiğini gösteren metinlerin olduğu açıkça görülür. Gelineen noktada, ortaya çıkan durum, bir serbestilik meydana getirmiştir ve bu paralelde çok farklı izlenimler bırakan deneysel metinler üretilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Modernizm, Postmodernizm, Roman, Modern Roman, Postmodern Roman.

ABSTRACT AND KEY WORDS

How conditions in classical and modernism periods created it's literary products, postmodernism brought out it's own texts in the context of their world perception, in the age of communication.

With postmodernism, when modern text are taken as a measure, many changings take place in the nature of novel.

Postmodernism not only changes the elements like plot, characters, time, space, perspective, language and thematic fiction which form the basic of novel type, but also adds it some new techniques like metafiction and intertextuality. It is seen that with this novel type, a different impression has occurred apart from. A's accepted structure this half-breed structure is a narration more than a novel.

This present situation is valid for Turkish novel also. The novel's which goes for of it's known structure, coming to an intertypes location and getting crossbred appearance causes them to take the name of narration. Those matters are effective in novels which surround the process between the years of 1980-2000 in Turkish literature. Consequently, A's obviously seen that there are text which show how and in which aspects it's being influenced from postmodernism in Turkish novel. In this point, the everging situation brought into existence of freedom and parallel to this experimental text are being produced which give up many different impressions.

Key Words: Modernism, Postmodernism, Novel, Modern Novel, Postmodern Novel.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY

ÖN SÖZ.....	i
ÖZET VE ANAHTAR SÖZCÜKLER.....	ii
ABSTRACT AND KEY WORDS.....	iii
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

1980 ÖNCESİ TÜRK ROMANINA GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Tanzimat Devrinde Çeviri Faaliyetleri.....	10
1.2. Tanzimat Devri Romanı	12
1.3. I. Meşrutiyet Devri Romanı (1876-1908).....	15
1.4. II. Meşrutiyet Devri Romanı (1908-1923).....	18
1.5.Cumhuriyet Devri Romanı.....	19
1.5.1. Atatürk Dönemi Romanı (1923-1938).....	19
1.5.2. İnönü Dönemi Romanı (1938-1946).....	22
1.5.3. Çok Partili Hayata Geçiş Dönemi Romanı (1946-1960).....	23
1.5.4. Çok Partili Hayat Dönemi Romanı (1960-1980).....	26

II. BÖLÜM

1980-2000 YILLARI ARASINDA TÜRK ROMANI

2.1. 1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanı	31

III. BÖLÜM

1980-2000 YILLARI ARASINDA

TÜRK ROMANINDA POSTMODERN YANSIMALAR

3.1. Postmodernizmin Romanın Unsurlarında Meydana Getirdiği Değişiklikler	42
3.1.1. Olay Örgüsü.....	44

3.1.2. Zaman Kurgusu.....	47
3.1.3. Mekân Kurgusu.....	49
3.1.4. Şahıs Kadrosu.....	51
3.1.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	54
3.1.6. Tematik Kurgu.....	56
3.1.7. Dil Kurgusu.....	57
3.2. Postmodernizmin Romana Getirdiği Bazı Yenilikler.....	61
3.2.1. Üstkurmaca (Metafiction).....	61
3.2.2. Metinlerarasılık (Intertextualite).....	63
3.2.2.1. Parodi (Yansılama).....	64
3.2.2.2. Pastiş (Öykünme).....	65
3.2.2.3. İroni, Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm (le travestissement burlesque).....	67

IV. BÖLÜM

METİN TAHLİLLERİ

4.1. Olay Örgüsü.....	68
4.1.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri	68
4.1.2. Sessiz Ev.....	71
4.1.3. Sevgili Arsız Ölüm	76
4.1.4. Gece	79
4.1.5. Kafes	84
4.1.6. Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı	88
4.1.7. Bir Cinayet Romanı.....	91
4.1.8. İki Yeşil Susamuru	96
4.1.9. Yeni Hayat	100
4.1.10. Fındık Sekiz	104
4.1.11. Bin Hüzünlü Haz	109
4.1.12. Mahrem.....	113
4.1.13. Sonuç ve Değerlendirme.....	119
4.2. Zaman Kurgusu.....	123
4.2.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri.....	123

4.2.2. Sessiz Ev.....	124
4.2.3. Sevgili Arsız Ölüm.....	125
4.2.4. Gece.....	126
4.2.5. Kafes.....	128
4.2.6. Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı	130
4.2.7. Bir Cinayet Romanı.....	131
4.2.8. İki Yeşil Susamuru.....	131
4.2.9. Yeni Hayat.....	132
4.2.10. Fındık Sekiz.....	134
4.2.11. Bin Hüzünlü Haz.....	135
4.2.12. Mahrem	137
4.2.13. Sonuç ve Değerlendirme.....	139
4.3. Mekân Kurgusu.....	142
4.3.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri.....	142
4.3.2. Sessiz Ev.....	143
4.3.3. Sevgili Arsız Ölüm.....	144
4.3.4. Gece.....	145
4.3.5. Kafes.....	146
4.3.6. Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı	148
4.3.7. Bir Cinayet Romanı.....	148
4.3.8. İki Yeşil Susamuru.....	149
4.3.9. Yeni Hayat.....	150
4.3.10. Fındık Sekiz.....	152
4.3.11. Bin Hüzünlü Haz.....	154
4.3.12. Mahrem	156
4.3.13. Sonuç ve Değerlendirme.....	157
4.4. Şahıs Kadrosu	160
4.4.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri.....	160
4.4.2. Sessiz Ev.....	162
4.4.3. Sevgili Arsız Ölüm.....	167
4.4.4. Gece.....	170
4.4.5. Kafes.....	174

4.4.6. Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı	176
4.4.7. Bir Cinayet Romanı.....	179
4.4.8. İki Yeşil Susamuru.....	183
4.4.9. Yeni Hayat.....	185
4.4.10. Fındık Sekiz.....	188
4.4.11. Bin Hüzünlü Haz	192
4.4.12. Mahrem.....	196
4.4.13. Sonuç ve Değerlendirme.....	201
4.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı.....	205
4.5.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri.....	205
4.5.2. Sessiz Ev.....	206
4.5.3. Sevgili Arsız Ölüm	209
4.5.4. Gece.....	209
4.5.5. Kafes	212
4.5.6. Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı	214
4.5.7. Bir Cinayet Romanı.....	216
4.5.8. İki Yeşil Susamuru.....	218
4.5.9. Yeni Hayat.....	219
4.5.10. Fındık Sekiz.....	222
4.5.11. Bin Hüzünlü Haz.....	223
4.5.12. Mahrem.....	224
4.5.13. Sonuç ve Değerlendirme.....	226
4.6. Tematik Kurgu.....	229
4.6.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri	229
4.6.2. Sessiz Ev	230
4.6.3. Sevgili Arsız Ölüm	232
4.6.4. Gece.....	232
4.6.5. Kafes	234
4.6.6. Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı	235
4.6.7. Bir Cinayet Romanı.....	236
4.6.8. İki Yeşil Susamuru	237
4.6.9. Yeni Hayat	238

4.6.10. Fındık Sekiz.....	240
4.6.11. Bin Hüzünlü Haz.....	241
4.6.12. Mahrem.....	242
4.6.13. Sonuç ve Değerlendirme.....	244
4.7. Dil Kurgusu.....	247
4.7.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri	247
4.7.2. Sessiz Ev.....	248
4.7.3. Sevgili Arsız Ölüm	248
4.7.4. Gece.....	249
4.7.5. Kafes	251
4.7.6. Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı	252
4.7.7. Bir Cinayet Romanı.....	255
4.7.8. İki Yeşil Susamuru.....	256
4.7.9. Yeni Hayat.....	256
4.7.10. Fındık Sekiz.....	257
4.7.11. Bin Hüzünlü Haz.....	259
4.7.12. Mahrem.....	261
4.7.13. Sonuç ve Değerlendirme.....	262
4.8. Postmodern Öğeler.....	265
4.8.1. Metinlerarasılık (Intertextualite).....	265
4.8.1.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri.....	265
4.8.1.2. Sessiz Ev.....	267
4.8.1.3. Sevgili Arsız Ölüm.....	268
4.8.1.4. Gece	270
4.8.1.5. Kafes.....	271
4.8.1.6. Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı	273
4.8.1.7. Bir Cinayet Romanı.....	274
4.8.1.8. İki Yeşil Susamuru.....	275
4.8.1.9. Yeni Hayat.....	276
4.8.1.10. Fındık Sekiz	278
4.8.1.11. Bin Hüzünlü Haz.....	280
4.8.1.12. Mahrem.....	282

4.8.1.13. Sonuç ve Değerlendirme.....	283
4.8.2. Üstkurmaca (Metifaction).....	286
4.8.2.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri.....	286
4.8.2.2. Sessiz Ev	287
4.8.2.3. Sevgili Arsız Ölüm.....	288
4.8.2.4. Gece.....	289
4.8.2.5. Kafes.....	291
4.8.2.6. Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı	292
4.8.2.7. Bir Cinayet Romanı.....	294
4.8.2.8. İki Yeşil Susamuru.....	295
4.8.2.9. Yeni Hayat.....	297
4.8.2.10. Fındık Sekiz.....	299
4.8.2.11. Bin Hüzünlü Haz.....	300
4.8.2.12. Mahrem.....	302
4.8.2.13. Sonuç ve Değerlendirme.....	303
SONUÇ.....	306
KAYNAKÇA.....	320

GİRİŞ

Klasik, modern ve “postmodern” dönemlerde insanların çevrelerini algılayıp anlamlandırmadaki gerçeklik kıstası, farklı paradigmaların referans alınmasına dayanır. Klasik dönemde Tanrı, din ve geleneğin; modern çağda ise insan-merkezciliğin referans alındığını görmek mümkündür. Nitekim Dilek Doltaş, sırasıyla klasik, modern ve postmodern dönem diye kategorize ettiği çağlarda hâkim olan düşünce biçimlerini şu şekilde yazar:

- “ 1: Tanrıyı merkez alan ve gerçeği tanrısal kaynaklar yoluyla tanımlayan düşünce biçimi.
2: İnsan-merkezli olup gerçeği insan bağlamında ve onu norm kabul ederek tanımlayan düşünce biçimi.
3: Merkezsiz düşünce biçimi.”¹

Avrupa’da görülen Reform, Rönesans ve Hümanizm gibi gelişmelerle kendini göstermeye başlayan modernizm, klasik dönemin Tanrı merkezli düşüncesinin yerine tamamen insan odaklı olan bir bakış açısı yerleştirmeyi öngören bir paradigmayı referans alır. İnsan aklına verdiği sonsuz değer neticesinde, yine insanın evrenin yegâne hâkimi olduğu ve onun dünyada çözülmemiş bir şey bırakmayacağı tezini savunan modern düşünce; bu hâliyle hâkim olduğu alanları aklı ölçüler doğrultusunda şekillendirmeyi ve dinlerin etkisinden kurtarmayı esas alır. Modernistlere göre dünyaya ve insanlığa huzuru ve aydınlığı getirecek şey Tanrı ve dinler değil, bizzat insan-merkezli yani bilime dayanan mekanizmadır. “18. yüzyıl Aydınlanma filozofları tarafından ortaya atılan modernlik, insana kendi potansiyelini gösterdiği gibi, insanın kendi dışındaki otoritelerden (gelenek, Tanrı vb.) ‘kurtulmasının’ da yolunu aramıştır.”² Bu, seküler anlayış doğrultusunda Tanrının, dinin ve geleneksel unsurların toplumun hemen bütün alanlarındaki etkisinin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı bir süreç olarak ön plana çıkar. Bu dönemde insan zekâsının yeryüzünü bir bilim cenneti hâline getireceği paradigması, sömürgeci devletler tarafından diğer toplumlara dayatılır.

¹ DOLTAŞ, Dilek; **Postmodernizm ve Eleştirisi**, İnkılâp Yayınları, Ankara, 2003, s. 19-20.

² ÖZKİRAZ, Ahmet; **Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2007, s. 15.

Modernizm 20. yüzyılın ilk yarısında sorgulanmaya, ikinci yarısının başında ise tenkit edilemeye başlanır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yerinden oynayan modernizmin temelleri, İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren iyice sarsılmaya başlar.³ Savaşların getirdiği şartlar arasında olan yeni millî devlet ve devletçiklerin kurulması, sömürgelerin bağımsızlıklarını kazanmaya başlamaları, ileri iletişim teknolojileri ile haberleşme ağının ve bilgi edinme imkânlarının çoğalması, kapitalizmin hâkim konuma gelmesi gibi olgular insanların modern düşüncenin ilerlemeci anlayışına şüpheyile bakmalarına sebep olur. Başta sanat olmak üzere muhtelif platformlarda, modernizm karşıtı tepkiler doğmaya başlar.

Bu süreçten sonra modernizmin insana mutlu, saadetli, eşit ve hür bir dünya sunacağı düşüncesine şüpheyile bakılmaya başlanır. İnsanların modern döneme kuşkuyla bakmaları, onu tenkit etmeleri, sorgulamaları ve bunun sonucu olarak postmodernizmin gündeme gelmesi gibi konular mütefekkirlerce farklı şekillerde izah edilir. Mesela Dilek Doltaş, Mark Poster'in modernist görüşün ve ilkelerinin sorgulanmaya başlanmasını üç temel sebebe bağladığını söyler: Bunlardan birincisi, kolonilerin yani üçüncü dünya ülkelerinin bağımsızlığını kazanmaları sonucu Batı dünyasına kuşkuyla bakmaları ve insan-merkezli anlayışın sadece belli toplumlara refah getirdiğini düşünmeleri ve bu doğrultuda modern düşüncenin ilkelerini sorgulamalarıdır. İkincisi feminist hareketin ortaya çıkarak Batı düşüncesine, ataerkil düzene ve Avrupa'da orta sınıf beyaz erkeğe karşı şiddetli tenkitlerde bulunmaya başlaması; üçüncüsü ise iletişim teknolojisinin artması ile birlikte haberleşme imkânlarının çok fazla artmasıdır.⁴

İlk belirtilerine Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarını kapsayan 20. yüzyılın ilk yarısında rastlanan postmodernizm ise 1960-1970'li yıllarda iyice belirginleşmeye başlar. Ancak postmodernizmin tam olarak belirginleşmediği, bir "izm"e dönüşmediği ve modern anlayışın sarsılmaya başladığı Birinci Dünya ve İkinci Dünya Savaşlarını kapsayan dönemi, daha çok postmodernite terimiyle karşılamak gerekir. Bu dönem bazı araştırmacılar tarafından postmodernite kavramı

³ EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004, s. 32.

⁴ DOLTAŞ, D. ; **Postmodernizm ve Eleştirisi**, s. 22.

ile izah edilir.⁵ İsmet Emre, postmodernizmin ilk alametlerinin görüldüğü postmodernite döneminin sınırlarını şöyle çizer:

“Postmodernite; 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı içinde Batıya dönük sorgulamaların başladığı, alternatif düşüncelerin üretildiği, özellikle Nietzsche’den başlayarak postmodern düşüncenin Frankfurt Okulu, Foucault, Derrida ve Baudrillard gibi düşünürler öncülüğünde bir ‘izm’e dönüştürülmeden önceki geçiş evresidir. Batı’nın, kendine dönük eleştirilerinin artık bünyeyi iyiden iyiye sarsmağa başladığı sürece verilen addır. Modernizmin karnının şiştiği, ağırlaştığı, hantallaştığı, huysuzlaştığı, doğurmanın hemen öncesindeki hâlet-i ruhiyesine karşılık olarak kullanılmak üzere üretilmiştir.”⁶

Postmodernite döneminin modernizmden kopma anlamına gelecek kırılma noktası olmaktan ziyade bir dönüşümün habercisi olduğunu iddia edenlerden biri de Hasan Bülent Kahraman’dır. Yazar, postmodernitenin modernizmden kopma anlamını taşıdığını; ancak ondan tamamen bağımsız olmadığını, yani henüz postmodernizme dönüşmediğini ifade eder:

“Postmodernite bir kırılmayı, radikal bir kopuşu değil, kendi iç özelliklerine bakıldığında da anlaşıldığı gibi bir dönüşümü, bir kıvrılmayı meydana getirir. Bu yönüyle moderniteyi içkindir. Fakat öte yandan modernitenin dışında bir söylem ve tavır geliştirme iradesiyle onun birikimine karşı eleştirel tavır yüklenir. O yanıyla onu dönüştürücü bir nitelik kazanır.”⁷

Postmodernite 1960’lı yıllarda, yerini modernizm başta olmak üzere insan ve tabiat üzerinde sistematik bir baskı kurmaya çalışan düşünceleri kıyasıya tenkit eden; onlara makul bir çözüm göstermekten ziyade salt eleştirel bir bağlama oturtan ve postmodernitenin ileri aşaması olarak değerlendirilebilecek postmodernizme bırakır.

Postmodernizm kavramı, genel olarak modern sonrası anlamını taşır. İsmet Emre, ona şöyle bir çerçeve çizer:

“Kavram olarak ‘post’ öneki Batı dillerinde, bir sürecin sonu anlamına geliyorsa da, terimleşmiş hâliyle, post-modernizm, modernin sonu, modernden sonra

⁵ 1. Dünya Savaşı’nı modernizmi bitirip yerine postmoderniteyi koyan, 2. Dünya Savaşı’nı da postmoderniteyi bitirip yerine postmodernizmi oturtan kaba olgusal patlamalar olarak düşünebiliriz. EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 32.

⁶ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 30.

⁷ KAHRMAN, Hasan Bülent; **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yayınları, İstanbul, 2004, s. 11.

doğmuş; onun devamı, içerdiği boyutlardan birinin süreği yahut anti-modernizm anlamlarında kullanılmaktadır.”⁸

Kavram olarak 1960’lı yıllarda yaygınlık kazanan postmodernizmin, bugünkü anlamda olmasa da, tarihi daha eskiye giden kullanımlarından söz etmek mümkündür.⁹ “*Postmodernizm sözcüğü yazın metinleriyle ilgili olarak ilk kez 1934’te Frederico de Oniz’in Antologia de la poesia espanola e hispanoamericana (İspanyol ve Amerikan Şiiri Antolojisi) adlı kitabında yer alır.*”¹⁰ 1960’lı yılların sonunda önce Fransa’da ve daha sonra ABD’de görülen postmodernizmin asıl ortaya çıkıp yaygınlık kazandığı tarih ise 1970’li yıllardır:¹¹

“ ‘Postmodernizm’ ilkin 1960’larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi, postmodern edebiyatın ne olduğuna ilişkin farklı görüşleri olan edebiyat eleştirmenleri tarafından kullanıldı. Terimin önce mimaride, sonra dans, tiyatro, resim, film ve müziği kapsayarak daha yaygın bir geçerlik kazanması 1970’lerin ilk yıllarında gerçekleşti.”¹²

“*Postmodernizm sözcüğünün modernist düşünceye karşı çıkış anlamında ve sanat ile yazın bağlamında ilk kullanan, Arap kökenli Amerikalı bilim adamı Ihab Hassan’dır.*”¹³ Postmodernizmin yaygın bir kavram hâline gelmesi ve bugünkü anlamda tartışılmaya başlamasında Lyotard’ın *Postmodern Durum*¹⁴ adlı kitabının neşredilmesi önemlidir.¹⁵

⁸ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 20-21.

⁹ İsmet Emre, postmodernizmin kaydettiği aşamaları “*Postmodernizmin Tarihi*” başlığı altında geniş bir şekilde ele alır ve kelimenin ilk kullanımına şu şekilde dikkat çeker: Postmodernizm belki olgusal değil de kavramsal tarihine baktığımızda, 1800’lü yılların ikinci yarısına kadar gitmemiz gerekir. Kelimeyi, bugün kullandığımızdan oldukça farklı bir anlamda kullanmış olmasına rağmen, Best ve Kellner’e göre ilk kullanan kişi İngiliz ressam John Watkins Chapman’dır... EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 39.

¹⁰ DOLTAŞ, D. ; **Postmodernizm ve Eleştirisi**, s. 33.

¹¹ Sanatlarda postmodernizm tartışmaları Birleşik Devletler’de başlamış olsa da, kendilerini postmodern toplumsal teori olarak sunan, daha önce Fransız kültürel ve toplumsal teorisinden yararlanan ilk çalışmalar 1970’lerin sonunda Fransa’da ortaya çıktı. Baudrillard, Lyotad, Deleuze/Guattari, Roland Barthes, Ferdinand de Saussure, Henri Lefebvre, ve Guy Debord postmodernizmin öncüleri kabul edilir. ASLAN, Seyfettin-YILMAZ, Abdullah; **Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm**, C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 2, s. 102.

¹² HUYSEN, Andreas; Postmodernin Haritasını Yapmak, **Modernite Versus Postmodernite**, (İç), Çev: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 2003, s. 209.

¹³ DOLTAŞ, D. ; **Postmodernizm ve Eleştirisi**, s. 194-195.

¹⁴ LYOTARD, J. F. ; **Postmodern Durum**, Çeviren: Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara, 2000.

¹⁵ AKAY, Ali; **Postmodernizm**, L&M Yayınları, İstanbul, 2005, s. 7.

Başta mimari olmak üzere sanatın hemen her alanında kendini gösteren bu akımın atıfta bulunduğu en temel nokta modern algı biçimi, yani modernizmdir. Nitekim mefhumla ilgili yapılmaya çalışılan tanımların müştereklerinden birinin onun sanat üzerinde bıraktığı modern karşıtı tutum olması, söz konusu durumu destekler mahiyettedir.

Postmodernizm hakkında çeşitli tanımlar yapılır. Ağırlıklı olarak postmodernizmin sanat üzerinde bıraktığı tesirlerden hareketle yapılan tanımlamaların bir kısmı şöyledir:

Felsefe Sözlüğü'nde postmodernizm için şunlar yazılır:

“En genel anlamda yerleşik bakışların yerleşiklerini sorun hâline getirmeye dönük özgül bir bakışı bütün yönleriyle nitelendiren felsefe anlayışı. Başta müzik, sinema, tiyatro, resim, yazın olmak üzere sanatın hemen bütün alanlarında genelde bütün geleneksel anlayışlarına, daha özeldeyse modernist yaklaşımlara karşı tepki olarak doğmuş bir dizi yenilikçi ve tepkici deyiş ile biçimi anlatan sanat felsefesi terimi.”¹⁶

Ahmet Cevizci ise *Paradigma Sözlüğü*'nde postmodernizmi şu şekilde tanımlar:

“Kapitalist kültürde ya da daha genel olarak Batı dünyasında, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, resim edebiyat, mimari, vb. güzel sanatlar alanında ve bu arada özellikle de felsefe ve sosyoloji belirgin hâle gelen hareket, durum veya yaklaşım; son birkaç yüzyıl boyunca Batı düşüncesinin ve toplumsal yaşamın üzerinde kurulduğu pek çok ilke ve varsayımına karşı şüpheci bir tutum benimseyen, geniş kapsamlı bir kültürel hareket.”¹⁷

Postmodernizmin modern düşüncenin benimsediği otoriter tavra karşı olan tutumuna dikkat çeken bir tanım ise şöyledir:

“Genel olarak postmodernizm, doğası gereği görüş olarak anti-otoriter ve tutum olarak olumsuz, daha uzun süreli bir felsefi şüphecilik geleneğinin bir parçası olarak düşünülebilir: Yerlerine olumlu bir şey koymaktansa, diğer teorilerin haksız iddialarını çürütmekle daha çok ilgilenir.”¹⁸

¹⁶ GÜÇLÜ, Abdulkaki ve Diğerleri; **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 1160.

¹⁷ CEVİZCİ, Ahmet; **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005, s. 1358.

¹⁸ SIM, Stuart; **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, Babil Yayınları, Ankara, 2006, s. 362.

Postmodernizmin modernizmi tenkit ettiğini, onun ilkelerini hiçe saydığını ve dolayısıyla Batı düşüncesinin dayattığı hayat tarzının aleyhinde bir noktada durduğunu savunanlardan biri olan İsmet Emre, postmodernizmle alakalı şöyle bir çerçeve çizer:

“Postmodernizm; modernitenin pratiklerinin modern teorinin düşlediği bir zeminden çıkarak kendine yabancılaştığı, kendini dönüştürüp yeni bir dönem başlattığı sürece verilen addır. Bu yönüyle postmodernizm, artık postmodernite oluşumları, modernitenin devamı olmaktan çıkarak, ondan farklı bir anlayışa dönüşmüştür. Postmodernizm; 1960’larda Fransa’da yaygınlaşmaya başlayan; 1970’lerden itibaren de giderek ABD’de ağırlık kazanan bir harekete verilen addır.”¹⁹

Postmodernizm kavramındaki belirsizlik, temelini onun modern sürecin bir ardılı mı olduğu; yoksa hakikaten müstakil bir hareket mi olduğu çelişkisinden alır. Kimi yazar ve mütefekkirlerce farklı şekillerde algılanıp yorumlansa da, esas itibarıyla postmodernizmin Batı düşünce ve kuramlarını, dolayısıyla modernizmi hedef alan farklı bir hareket olduğu tezi kendine daha fazla taraftar bulur. Bu yaklaşım ise postmodernizmin el attığı her yerde modern değerlerin sistematik ve kategorik bir ayrıma tabi tutarak aklî ilkelere göre kurduğu dünya düzenini amorf hâle getirmeye çalışan, çözümden ziyade çözümsüzlüğü kendine referans alan muhalif tabiatıyla paralellik gösterir.

Postmodernizmin sanat üzerindeki yansımalarına değinen Hasan Bülent Kahraman, onun modernizm karşısındaki tavrıyla ilgili olarak şunları yazar:

“Postmodernist sanatın en önemli özelliklerinden birisi, modernizmin doruklarına taşıdığı matematik ussallığı aşmasıdır. Herhangi bir postmodernist yapının, bu nedenle, steril, arınmış, saf, sezgisel olduğunu düşünmek olanaksızdır. Postmodernist yapıt bunların tam karşısında bir noktada yer alır. Bunlar bir tepki anlamındadır. Modernist metafiziğin getirdiği düzene tam bir saldırı niteliği taşır. Sıradan, olağan, gündelik etrafında oluşur. O nedenle eklektisizm, postmodern yapıtın bir kurucu öğesidir.”²⁰

İsmet Emre, postmodernizmin daha çok anti-modern tarafla ön plana çıktığını ve bu hareketin modernizmin ardılı, ileriye vardırılmış şekli olduğunu ya da

¹⁹ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 34.

²⁰ KAHRAMAN, H. B. ; **Postmodernite İle Modernite Arasında Türkiye**, s. 20.

modernizmin aksayan yönlerini tamamlama işlevi gördüğünü savunan düşünürlerin de bulunduğunu ifade eder:

“Kavramı aşırı modernizm, modernizmin aşırıya götürülmesi anlamında kullananlara göreyse postmodernizm modernizmin bir devamı; onun ileriye vardiırılmış hâlidir. Ancak bunu Batı değerlerinin yerinden edilmesi, kırılması ya da büsbütün ortadan kaldırılması anlamında kullanan teorisyenler de vardır. Fakat tam tersine bu sürekliliği modernliğin yenilenmesi, onun eksiklerinin giderilmesi, onun kanserleşen yerlerinin tedavi edilmesi olarak görenler de en az öncekiler kadar ciddi örnekler ortaya koymaktadır.”²¹

Jürgen Habermas, “*Postmodernist düşünürleri muhafazakâr düşüncelerin yeni sözcüleri olarak*”; Antony Giddens ise postmodernizmi, modernizmin ileri bir versiyonu ya da fraksiyonu olarak değerlendirir.²²

Postmodernizmin çıkış noktasının modernizm olduğunu savunan ve dolayısıyla modernizmden ayrı düşünölemeyeceğini savunan Mustafa Aydın ise *Postmodernizm ve Eleştirisi* başlıklı makalesinde, şu sözleri serd eder:

“Postmodernizm genel olarak modernizmin doğurduğu gerilimler ve sorulara karşı eleştiri işlevini yerine getirmek üzere ortaya çıkmış bir akım olarak kabul edilmektedir. Gerçi karşıt bir olgu mu veya tamamlayıcı bir eğilim mi olduğu tartışılmıştır. Ama aşağıda da göröleceği üzere onun bir modernite türü olduğu görüşü ağırlıktadır. Çünkü çıkış noktası ve varlığı sonuçları bakımından moderniteden ayrı düşünölemez.”²³

Postmodernizmin modernizmin bir türevi olduğunu ileri sürenlerin hareket ettiğı temel nokta ise onun modern algıyı eleştirdiğı, ancak modernizme alternatif olabilecek herhangi bir çözüm önerisi ileri sürmekten şiddetle kaçındığı olgusudur.²⁴

Postmodernizmin, modernizmin bir versiyonu mu olduğu; yoksa ona karşı bir hareket mi olduğu konusu da cevaplanmayı bekleyen bir soru olarak belirir ve kimi düşünürlerin verdikleri muhtelif cevaplarla nihaî bir neticeye varmaktan yoksun kalır. Hasan Bülent Kahraman ise postmodernizmdeki bu çelişkiye dikkat çeker,

²¹ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 29.

²² AKTAY, Yasin; “Kavramsal Açıdan Modernizm ve Postmodernizm”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı 138/139/140, Ankara, 2008, s. 12.

²³ AYDIN, Mustafa; “Postmodernizm ve Eleştirisi”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, s. 34.

²⁴ AYDIN, M. ; “Postmodernizm ve Eleştirisi”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, s. 37.

onda hem modernizmin eleştiri süzgecinden geçirilmiş hâlinin hem de modernizme karşı çıkan bir tutumun var olduğunu ileri sürer:

“Postmoderniteyi ele alan iki yaklaşımdan söz edilebilir. Bu yorumların ilk grubu postmoderniteyi moderniteye karşı geliştirilmiş bir eleştiri olarak kabul eder. İkinci grup ise onu moderninden türemiş, özel bir durum olarak ele alır ve tanımlarlar. Gerçekten de, geniş bir açıyla ve farklı alanlardaki verimlerle ele alınıp bakılırsa her iki yaklaşımı da doğrulayacak göstergeler, kanıtlar bulunduğu söylenebilir.”²⁵

Dilek Doltaş ise dünyada önde gelen araştırmacılar tarafından yapılan postmodernizm tanımlamalarının beş ayrı başlık altında toplanabileceğini ifade eder ve onları şu şekilde sıralar:

- “1. Postmodernizm, modernist dünyaya karşı bir duruş ve modernizmi sorgulayan bir yöntemdir.
2. Postmodernizm, ideoloji karşıtı bir ideolojidir.
3. Postmodernizm, bir düşünce biçimidir.
4. Postmodernizm bir sanat akımı ve kültür olgusudur.
5. Postmodernizmi bir akım olarak postmoderniteden ayırmak gerekir.”²⁶

Nereden bakılırsa bakılsın postmodernizmin hareket noktası modernizm gibi görünür. İster modern karşıtı isterse de modern ardılı bir hareket olarak değerlendirilsin, son tahlilde onda modern algı biçimini kendine ölçü alan ve yeniliklerini bu doğrultuda meydana getirmeye çalışan bir düşünce söz konusudur. Zira postmodernistler, uygulamalarının farklılıklarını modern dünyaya karşı gerçekleştirdikleri faaliyetler ölçüsünde değerlendirirler. Dahası postmodernizm modern ilkelerin ne kadar amorf ve silik hâle getirildiğiyle alakalıdır. Postmodernizmi sadece bu tarz uygulamalarla değerlendirmemek gerekir, ancak ondaki başat farklılığın modernizmi hedef almak suretiyle meydana geldiği de kabul edilen bir gerçektir. Dolayısıyla postmodernizm, modern düşünceyi eleştiren; ancak ona açık alternatifler sunma gayesi gütmeyen bir hareket olarak belirginlik kazanır. Ancak yukarıda verilen birçok farklı yorumda da anlaşılabacağı üzere hâlihazırda postmodernizmin üzerinde mutabakata varılan nihaî bir çerçevesi çizilmiş değildir.

²⁵ KAHRMAN, H. B. ; **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, s. 9.

²⁶ DOLTAŞ, D. ; **Postmodernizm ve Eleştirisi**, s. 192.

Bu durum da muhtelif ve kendi ölçülerine göre makul görülebilecek farklı değerlendirmelerin yapılmasına sebep olur. Zaten postmodernizm doğasında taşıdığı tanımsızlık ve belirsizlik dolayısıyla değişik biçimlerde değerlendirilmeye müsaittir; daha da önemlisi henüz yeni olduğu için tam anlamıyla teorik bir zemine oturtulmaktan uzaktır.

I. BÖLÜM

1980 ÖNCESİ TÜRK ROMANINA GENEL BİR BAKIŞ

1.1. Tanzimat Devrinde Çeviri Faaliyetleri

Osmanlı Devleti'nde Tanzimat devrinde artarak devam eden Batılılaşma faaliyetleri sadece toplumun sosyal ve iktisadî yapısını, dünya görüşünü değiştirmekle kalmaz; aynı zamanda onun sanat ve edebiyat anlayışını da belli oranda değişikliğe uğratır. Bu yenileşme çabaları oluşumunu ve tekâmülünü farklı yöntem ve yollarla gösterir. Türk edebiyatına roman, tiyatro gibi yeni türler girer. Gazete, dergi gibi süreli yayınlar neşredilmeye başlanır. Bunlarla birlikte deneme, makale gibi yeni yazı çeşitleri de görülür. Roman türü ise bizde ilk önce Batıdan yapılan çeviriler vasıtasıyla görülmeye başlar. Tercümeler, bu anlamda romanı Osmanlı edebiyatına taşıyan önemli vasıtalarındandır.

Edebiyat tarihçilerinin üzerinde uzlaşmaya vardıkları önemli bir tespit vardır: O da Divan edebiyatında tahkiye geleneğinin olduğu, ancak Batılı anlamda hikâye ve roman tekniğinin Tanzimat'la beraber, çevriler yoluyla, oluşmağa başladığı gerçeğidir.²⁷

Tanzimat devrinde ilk çeviri eser, Yusuf Kâmil Paşa'nın 1862'de François Fenelon'dan yaptığı *Telemaque* (*Telemak*) tercümesidir. Ancak bu eser Divan edebiyatı nesrinin (inşa) özelliklerini taşıyan bir siyasetnâme ve nasihatnâmeye benzediği ve modern hikâyenin özelliklerini tam anlamıyla yansıtmaktan uzak olduğu için Türk romanı üzerinde çok belirgin bir etki bırakmaz.²⁸ Yusuf Kâmil Paşa'nın *Telemak* denemesinden sonra çeviri faaliyetleri büyük bir ivme kazanır, çok sayıda tercüme imza atılır. Birinci aşamada Victor Hügo (*Sefiller*-1862), Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*-1864), Alexandre Dumas Pere (*Monte Kristo*-1871),

²⁷ Konuyla ilgili şu kaynaklara bakılabilir: TANPINAR, Ahmet Hamdi; **19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitapevi, İstanbul, 2001. ; ÖZÖN, Mustafa Nihat; **Türkçede Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1985. ; AKYÜZ, Kenan; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 1995. ; ENGİNÜN, İnci; **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete (1939-1923)**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.

²⁸ AKYÜZ, K. ; K. ; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, s. 67.

Chateaubriand (*Atala*-1872), Bernerdin de Saint-Pierre (*Pol ve Virjini*-1873)²⁹ gibi çeviriler yapan Tanzimat yazar ve aydınları zamanla yelpazeyi genişletmişlerdir. Yapılan çevirilere bakıldığında Batılı birçok büyük yazarın eserlerinin gözden kaçtığı ve bu faaliyetin çok da bilinçli bir şekilde yapılmadığı görülebilir. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar, bu dönemde, roman türündeki tercüme faaliyetleri ile alakalı olarak şunları yazar:

"Bu ilk tercümeler arasında roman nevinin bugün hakikaten büyük tanıdığımız numunelerinin pek az bulunması da yukarıda bahsettiğimiz tesadüflüğün en iyi delilidir. Filhakika ne Cervantes, ne Balzac, ne Stendhal, ne Dickens bu devirde Türkçe 'ye nakledilmemiştir... Bu keyfiyet yukarıda bahsettiğimiz, garpla fikir ve edebiyat münasebetlerimizi tanzim edecek öğretim ve kültür kurallarının yokluğunun tabii neticesidir. Böylece, yazı hayatına giren gençler Fransızca öğrenmelerine yardım eden kitabı- çünkü çoğu tercüme yoluyla Fransızca'yı öğreniyor yahut ilerletiyordu- neşretmekle işe başlıyor ve ondan sonra da halkın en çok okuyacağı eseri naklediyordu."³⁰

Tanpınar, böylece Tanzimat dönemi çeviri faaliyetlerinin tesadüflüğünü, tam anlamıyla bir bilince sahip olmadığı gerçeğini gözler önüne serer.

Tercümelerdeki yetersizliklerin sebeplerinden belki de en önemlilerinden birisi, tercüme yapan kişilerin dil hâkimiyetlerinin olmaması; diğeri ise seçilen eserlerin bilinçli tercihlerden ziyade tesadüfi olmasıdır.

Ayrıca belirtmek gerekir ki roman türü, Osmanlı toplumunun doğal hareketinin bir sonucu değildir; daha ziyade Avrupa edebiyatlarının, özelde ise Fransız edebiyatının, örnek alınmasıyla ya da taklidiyle Türk edebiyatına dâhil edilmiştir. Tanzimat aydınına göre Batılı tarzda tekniğe ve anlayışa sahip hikâye ve roman yazmak bir bakıma bilimselliğe-modern yaşayışa geçiş demektir. Onlara göre geleneksel hikâyeden romana geçiş, aslında “*hayalcilikten akılcılığa, çocukluktan olgunluğa, kısacası ilkelikten uygarlığa*” geçiş anlamını taşır.³¹ Böylece 1860’lı yıllara kadar nesir sahasında halk hikâyeleri veren ve klasik hikâyeciliği icra etmeye çalışan Osmanlı müellifleri, yapılan tercümeler nihayetinde yeni bir tarz ve biçimde eser vermek için belli oranda örnek malzemeye sahip olmuşlardır. Nitekim *Telemak* tercümesinden on sene sonra 1872’de, ilk telif roman (*Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*)

²⁹ AKYÜZ, K. ; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, s. 67.

³⁰ TANPINAR, A. H. ; **19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 287.

³¹ MORAN, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 11.

Şemseddin Sami tarafından kaleme alınır. Osmanlı yazar ve aydınlarının henüz tanıştığı bu yeni tür, kapılarını bir anda ve tam anlamıyla açmaz onlara. Zira geleneğe olmayan bu yazın türü, farklı bir medeniyetten alındığı için, Osmanlı edebî geleneğine tam anlamıyla intibak edilemez. İlk dönem Tanzimat yazarlarının bu yeni tür karşısındaki durumuna değinenlerden biri olan Murat Belge, Batıda ve bizde romanın gelişiminde görülen farklara temas eden şu ifadeleri kullanır:

“Yazarlar için büyük zorlukları vardı bu işin. Yepyeni bir türde yazmak zaten yeterince güç bir işti. Ayrıca, Türk edebiyatında herhangi bir gerçekçi gelenek oluşmamıştı. Örneğin, ilk Avrupa romancıları eserlerinde insanı yazarken, büyük bir tiyatro geleneğinin “insan yaratma” sanatından yararlanabiliyorlardı. Oysa bizde romanı yeni bir tür diye yazarlar için tiyatro da eşit derecede yeni bir türdü. Batı’da, asıl romana gelinceye kadar, romanstan başlayarak, yaygın bir anlatı edebiyatı gelişmişti. Pikaresk tarzı, tam roman sayılmasa da, gerçekçi bir gelenek olarak ilk romancılara faydalıydı. Biz de ise, Batı’yla karşılaştırılabilecek kadar zengin bir gerçekçi anlatı edebiyatı oluşmamıştı.”³²

Dolayısıyla Batıdan alınan bu yeni türün ilk numunelerinde, içerik ve teknik bakımından çeşitli kusurlar görülür. Bu kusurların başında ise yazarın okurla metnin arasına girmesi; romanın doğasına uygun olmayan masalsı unsurların ve inandırıcılıktan yoksun hadiselerin kullanılması; roman sanatının gerektirdiği teknik kurgunun olmaması ve yeterince sağlam bir üslubun oluşturulamaması gibi eksiklikler gelir.³³

Tanzimat dönemi çeviri faaliyetleri, acemilik devresinden sonra belli bir düzeyi yakalar. İlk olmanın verdiği deneyimsizlikle ortaya çıkan bazı eksikliklere rağmen söz konusu çevriler, kendilerinden sonrakilere rehberlik etmiş ve onların mevcut durumu daha yukarı bir düzeye taşımalarında etkili olmuşlardır. Bu bağlamda Tanzimat yazarları, bazı eksikliklerine rağmen, Osmanlı tahkiye geleneğine yeni yönelim ve teknikler getirmişlerdir.

1.2. Tanzimat Dönemi Romanı

Bilindiği gibi klasik edebiyatta manzum ifade tarzının nesre göre büyük bir

³² BELGE, Murat; **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 19.

³³ TANPINAR, A. H. ; **19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 288-289.

hâkimiyeti mevcuttur ve bu durum nesrin geri planda kalmasına sebep olmuştur.³⁴ Nesir dili ve tekniğinin yeterince işlenmemesi, akabinde hikâye geleneği ve tekniğinde yeknesaklık ortaya çıkarmıştır. Hikâye özelliği gösteren, tahkiyeye dayanan nesir yazıları (inşa) ise süslü ve sanatlı bir biçimde oluşturulmuş; düzyazıdan ziyade manzum özellikler barındırmıştır. Şiirin düzyazıya göre çok baskın olması durumu, 1860'lı yıllarla beraber değişmeye başlamış ve nihayet mensur metinlerin daha fazla görülmeye başladığı edebî anlayışa bir anlamda adım atılmıştır. Ancak Tanzimat dönemi aydın ve yazarlarının Batı edebiyatında varlığını kuvvetli bir şekilde gözlemledikleri romanı kendi toplumlarına taşımalarının önünde önemli iki engel vardı: Bunlardan birincisi kendilerine örnek alacakları metinlerden yoksunluk, ikincisi ise toplumda meydana gelebilecek potansiyel bir hoşgörüsüzlüktür.³⁵ Bu iki handikap 1860'tan sonra zamanla aşılmış ve 1870'li yıllara gelindiğinde ise belli oranda bir malzeme birikimine sahip olmuş olan Tanzimat yazarı artık roman türünün ilk örneklerini vermeye başlamıştır.

Osmanlı edebiyatında, Batılı anlamda ilk hikâye ve roman denemeleri Ahmet Mithad Efendi'nin *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivayat* serisiyle başlar.³⁶ Osmanlı geleneksel yazı ve anlatı formlarından alametler taşıyan bu ilk denemeler, okuyucunun modern anlamda romana alışmasında ayrı bir misyon ve önem taşır.³⁷ Emin Nihad Bey'in *Müsameratnâme*'si (1872-1875) de ilk örnekler arasındaki yerini almış eserlerdendir. 1872'de ise Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* adlı romanı neşredilir. Bu eser modern romana yaklaşmakla beraber “*halk edebiyatı geleneğini taşıyan*”³⁸ ve hatta masalsı unsurları ihtiva eden özellikleriyle de dikkat çeker. Söz gelimi romanın sonunda bütün kahramanların ölmesi gibi inandırıcılıktan

³⁴ ENGİNÜN, İ. ; **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e**, s. 31.

³⁵ İsmet Emre, romanın Türk edebiyatına girmeye başlarken yaşadığı durum ve karşılaştığı içtimâî tepkilerle ilgili şunları yazar: “Aslında, bilinçli ya da bilinçsiz, Tanzimat aydını, Türk okuyucusunu mümkün olduğu kadar bu kelimedenden, roman kelimesinden uzak tutmaya çalışmıştır. Galiba, romanı ortaya çıkaran sosyal sebepler, bireyin mahremiyetini, psikolojik bir rahatlama aracı olarak roman düzleminde anlatma tarzının Doğu insanına yapacağı etkiyi onlar da hissediyordu.” EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 224.

³⁶ Türk romanının epistemolojik temelleri ve oluşum aşamasındaki konumu için bkz: PARLA; Jale; **Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanın Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

³⁷ Ayrıntılı bilgi için bakınız: OKAY, Orhan; **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s. 67-71. ; **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2008.

³⁸ OKAY, O. ; **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, s.67.

yoksun unsurlar, masalsı bir çağrışım uyandırır. Namık Kemal'in 1876 yılında yayımlanan *İntibah* adlı eseri ise edebî romana geçişin başlangıç noktası olarak kabul edilir. Bu tarihten sonra Ahmet Mithad'ın *Felâatun Beyle Rakım Efendi* (1875) ve Nabizâde Nazım'ın *Zehra* (1876) romanları neşredilir. *İntibah* ilk edebî roman, *Araba Sevdası* ve *Zehra* da realist çizgiler barındıran ilk roman denemeleri olarak literatürdeki yerini alır.³⁹ Ayrıca *Zehra*'nın Türk romanında psikolojik unsurları barındıran ilk tecrübe olduğu görüşü de kabul edilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde "Sanat kendi malikânesini hangi devirde olursa olsun adım adım fethetmiştir."⁴⁰ diyerek muayyen bir sanat-edebiyat anlayışının, biçiminin oluşması ve yerleşmesi için belli bir zamana ve tecrübeye ihtiyaç duyulduğu realitesine dikkatleri çeker. Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi Batılı anlamdaki bu ilk roman denemeleri birçok kusuru bünyelerinde ihtiva etmiş ve ilk olmanın verdiği dezavantajla eski ile yeninin sınırlarını net bir şekilde belirginleştirip ortaya koyamamıştır.⁴¹ Yeterli altyapıya sahip Tanzimat yazarlarının ortaya koydukları eserlerde, teknik anlamda pek çok kusur göze çarpar. Tanpınar onları "roman ve hikâye yazmağa hevesli insanlar."⁴² olarak tavsif eder.

Yıllarca şiirle iç içe olmuş yazarlar, nesir konusunda birtakım sıkıntılar yaşamış ve Batıdan aldıkları romanı geleneksel hikâye özellikleriyle, bu türün kaldıramayacağı, yadırgayacağı kusurlarla beraber yayımlamışlardır. Henüz bir roman diline sahip olamayan bu romancılar işledikleri konuları tek boyutlu bir çerçeve ve bakıştan çok yönlü bir bakış açısına taşıyamamışlardır. Tanpınar bu durumu "Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur."⁴³ şeklinde değerlendirir ve eski hikâyelerden uzaklaşan bu denemelerin modern romana tam anlamıyla yakın durmadıklarını belirtir.

³⁹ BANARLI, Nihat Sami; **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 1000.

⁴⁰ TANPINAR, A. H. ; **19.'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 288.

⁴¹ Namık Kemal'in *İntibah* romanını değerlendiren Kenan Akyüz, onda modern romanla çelişen ve daha çok geleneksel türleri akla getiren özellikleri şu şekilde dile getirir: "Başka bir çelişme olarak, yazarın, Türk klasik ve halk hikâyelerine şiddetle muhalefet etmesine rağmen, bu ilk denemesinde kendisini halk hikâyesinin bazı özelliklerinden kurtaramadığı, Ahmet Mithad gibi, bazen üçüncü şahıs olarak karışıp kendi düşüncelerini söylediği ve halk hikâyelerine ait ifadeler kullandığı de görülür." AKYÜZ, K. ; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, s. 77.

⁴² TANPINAR, A. H. ; **19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 298.

⁴³ a. g. e. s. 289.

Tanzimat dönemi romanı, genel bir değerlendirmeye göre, iki farklı kulvarda devam eder: Birincisi Ahmet Mithad'ın öncülüğünde gelişen ve yerli konuları, eski hikâye geleneğini modern anlayışla sentezlemeye çalışıp halkın anlayabileceği bir dille sunma çabası; ikincisi ise aydın bir okuyucu kitlesini baz alan, hikâye ve roman tekniğini sağlam bir dil yapısıyla oluşturmağa çalışan Namık Kemal ile başlatılabilecek roman anlayışıdır.⁴⁴

Tanzimat dönemi Türk romanında işlenen başlıca temaları şu şekilde sıralamak mümkündür: esaret, görmeden evlenme (*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*), yanlış batılılaşma, Doğ-Batı çatışması (*Felâatun Beyle Rakım Efendi, Araba Sevdası*) vs.

1.3. Birinci Meşrutiyet Devri Romanı (1876-1908)⁴⁵

Ahmet Mithad ve Namık Kemal gibi ilk dönem Tanzimat yazarları, bu dönemde de romanlarını yayımlamaya devam etmişlerdir. Söz konusu dönemde Samipaşazâde Sezaî, Recaîzâde Mahmud Ekrem, Nabizâde Nazım, Servet-i Fünûncular ve bu grubun dışında kalan bazı romancılar eser yazarlar. Bunlardan Servet-i Fünûn yazarlarınca Türk romanının o güne kadarki en olgun örnekleri verilir. Söz gelimi Halit Ziya Uşaklıgil *Maî ve Siyah, Aşk-ı Memnu* romanlarıyla o güne değin Batılı anlamda yazılmış en başarılı roman örneklerini kaleme alır.

Samipaşazâde Sezaî, Recaîzâde Mahmud Ekrem ve Nabizâde Nazım'dan oluşan bu dönem, Tanzimat ikinci dönemi, roman bakımından pek de velut geçmiş sayılamaz. Recaîzâde Mahmud Ekrem'in daha önce yazdığı, fakat 1896 yılında yayımlamadığı *Araba Sevdası*; Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1891) romanları bu dönemde neşredilir. *Araba Sevdası* daha önce de belirttiğimiz gibi realist çizgiler taşıyan Türk romanlarından. Samipaşazâde Sezai ise realist akımın vasıflarını taşıyan *Sergüzeşt* (1888) romanını neşretmiştir. Nabizâde Nazım'ın 1896 yılında yayımladığı *Zehra* da dönemin önemli romanlarından. Ayrıca bu eserin Türk romanında psikolojik unsurları barındıran ilk tecrübe olduğu görüşü de

⁴⁴ AKYÜZ, K. ; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, s. 65.

⁴⁵ II. Abdülhamid'in saltanat yıllarına tekabül eden bu dönem değışik adlandırmalar ve tarihlerle belirtilmiştir. Mesela Orhan Okay, bu dönemi II. Abdülhamid dönemi olarak adlandırmış ve 1876-1878'den 1908'e kadar olan zaman aralığında konumlandırmıştır. OKAY, O. ; **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, s. 128.

ileri sürülür.⁴⁶ I. Meşrutiyet döneminde eser veren bu yazarların dikkat çeken özelliği, Tanzimat birinci dönem yazarlarının içine düştükleri abartılı romantizm ve santimentalizmden sıyrılmaya başlamaları ve Servet-i Fünûn romanında kendini açıkça gösterecek gerçekçi romana adım atmağa başlamalarıdır.⁴⁷

1876-1908 yılları arasında roman yazan, ancak Servet-i Fünûn edebî topluluğuna dâhil olmayan yazarlar da mevcuttur. Ahmet Mithad çizgisine yaklaşan; *“Namık Kemal tarzını çok basit bir seviyeye indiren, romantik maceralarla”*⁴⁸ popüler ve halkın ilgisini çeken konuları işleyen bu romancılardan bazıları şunlardır: Nabizâde Nazım, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi, Fatma Aliye, Safvet Nezihi, Mustafa Reşit, Mehmet Celâl, Mehmet Vecihi, Güzide Sabri. Bu yazarlardan bir kısmı Türk edebiyatı tarihinde *Mutavassıfın* olarak da bilinirler. Bunlar aynı grup etrafında bir araya gelmemişler, ancak benzer düşüncelere sahiptirler.⁴⁹ Diğer bir kısmı da *“İlk defa Mehmet Kaplan tarafından “ara nesil” olarak adlandırılan, ancak henüz her yönüyle aydınlatılmamış edebiyat devresine aittirler.”*⁵⁰

Servet-i Fünûn dışında kalan yazarlar arasında en fazla ön plana çıkan iki romancı, Ahmed Rasim ve Hüseyin Rahmi'dir. Ahmet Mithad çizgisini sürdüren bu romancılar, eserlerinde bazı kusurları barındırmaları da teknik olarak ondan çok daha ileri bir noktaya ulaşamamışlardır. Mesela Kenan Akyüz devrin önemli romancısı Hüseyin Rahmi için şunları söyler:

"Romancının karakterleri ve olayları değerlendirmedeki metot bakımından eriştiği modernlik seviyesini romanlarının tekniğinde aramak boşunadır ve bu noktada Ahmet Mithad'ın seviyesini aşabilmiş değildir."⁵¹

⁴⁶ Zehra romanını inceleyen İsmet Emre, konuyla ilgili geniş ve ayrıntılı bir çalışma neticesinde bu romanın psikolojik roman olduğu saptamasına varır ve şöyle der: “Zehra romanının, Türk romanı tarihinde ilk psikolojik roman olduğu konusunda şüphe yoktur... Zehra romanını psikolojik niteliğe bürendüren iki sebep vardır: Bunlardan biri, Suphi'nin kadın bedeni karşısındaki ‘ayartıcılığa açık’ oluşunun onda yarattığı iç çelişki ve bunalımlar; diğeri ise, Sırrıcemal'in ‘doğuştan’ değil, sonradan gelişen ‘öteki’ni kıskanma içgüdüsüdür.” EMRE, İsmet; **Edebiyat ve Psikoloji**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2005, s. 442.

⁴⁷ OKAY, O. ; **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, s. 132-133.

⁴⁸ AKYÜZ, K. ; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, s. 140

⁴⁹ UÇ, Himmet; “Farklı Bir Batılılaşma Anlayışını Temsil Edenler: Mutavassıfın” **Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2006, s. 407-440.

⁵⁰ Bkz: BİRİNCİ, Nejat; “Ara Neslin Teşekkülü”, **Türk Edebiyatı Tarihi 3**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 89.; GARİPER, Cafer; “Ara Nesil”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2007, s. 109-112.

⁵¹ AKYÜZ, K. ; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, s. 142.

Zira Hüseyin Rahmi ve devrin diğer pek çok romancısı da Ahmet Mithad gibi romana müdahale eder, araya girip okuyucuyu bilgilendirmeye çalışır, vakalar arası irtibat ve geçişi çok sağlam bir şekilde kuramaz. Bu yazarların metinlerinde popülerliğin yanında bir de vakaların tamamen İstanbul'da geçmesi durumu vardır. İstanbul'da geçen vakaları işleyen romanlarda gündelik konular, romantiklik, aşk, geleneklerin ya da hurafelerin ironileştirilmesi (özellikle Hüseyin Rahmi'de görülür) gibi pek çok konu işlenir. Kaleme alınan romanların bazıları şunlardır: *Ayna-şık*, *Mürebbiye*, *Şıpsevdi*, *Gulyabani*, *Tesadüf* (Hüseyin Rahmi Gürpınar), *Kitabe-i Gam*, *İlk Sevgi*, *Güzel Eleni* (Ahmet Rasim), *İki Hemşire*, *Çölde Bir Sergüzeşt*, *Fetret* (Ali Kemal), *Orora*, *Venus* (Mehmet Celâl), *Muhadarat*, *Refet* (Fatma Aliye).

I. Meşrutiyet devrinde roman yazan kimi yazarlar ise Servet-i Fünûn dergisi etrafında buluşur ve eserlerini bu edebî hareketin ilkeleri doğrultusunda oluşturma yoluna gider. Tanzimat devrinde verilmeye başlanan roman numuneleri, Servet-i Fünûn yazarları ile gün geçtikçe noksanlıklardan arınmış; daha kâmil bir hâle gelmiş ve en nihayetinde Halid Ziya Uşaklıgil'le modern bir yapıya iyice yaklaşmıştır. Yazar kadrosu, şu isimlerden oluşur: Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Safveti Ziya, Ahmet Hikmet.

Kendinden önceki romancılara göre daha iyi bir eğitim alan, Batı dillerini daha iyi bilen, dolayısıyla Avrupa kültürünü daha iyi tanıyan gençlerden oluşan bu romancılar romantizmden realizme geçiş konusunda sıkıntı çekmişlerdir.⁵² İlk roman numunelerinden yaklaşık on beş yıl sonra *Maî ve Siyah* (1897), *Aşk-ı Memnu* (1890) romanlarını kalem alan Halit Ziya göz önüne alınırsa Türk romanın kat ettiği mesafe kuşkusuz daha iyi anlaşılır. Nitekim bu dönemde kaleme alınan metinlerin ilk romanlara göre geldiği ileri noktayı, Ramazan Korkmaz şu şekilde belirtir:

"Edebîyat-ı Cedide olarak bilinen bu dönemin yazarları ve eserleri incelendiğinde, olay örgüsündeki güçlü nedensellik kurgusu, mekân-insan ilişkisindeki diyalektik boyut, kişileri rolüne uygun davranışlara hazırlayarak gerçekçi bir izlenim oluşturma ve anlatı kişilerini psikolojik derinliğiyle kavrama gibi yeniliği yapan unsurları kolayca germek mümkündür."⁵³

⁵² Söz konusu sıkıntıyı tabii karşılayan Kenan Akyüz, şunları ifade eder: "Romantizmin rağbet gördüğü ve realizmin yeni yeni tanınmağa başladığı bir devirde yetişmiş olan Servet-i Fünûn romancılarının romantizmin tesirinden birden bire kurtulmalarına elbette ki imkân yoktu." AKYÜZ, K. ; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, s. 111.

⁵³ KORKMAZ, Ramazan; **Türk Edebiyatı Tarihi III**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2006, s. 127.

Servet-i Fünûn yazarları, roman tekniği bakımından o güne kadarki en ileri ve eksiksiz noktayı yakalamışlardır. Diğer yandan bu yazarlar iç dünyalarına kapanmaları, toplumsal-siyasal problemlerden kaçınmaları, vaka çerçevesini İstanbul ile sınırlı bırakmaları, halktan ziyade aydınlara hitap etmeleri gibi gerekçelerle çeşitli eleştirilere maruz kalmış; hatta salon edebiyatı yapmakla itham edilmişlerdir. Sosyal ve siyasî konulara mesafeli duran yazarlar genel itibariyle aşk, ölüm, toplumun dışına kaçış, eski yeni çatışması gibi konular işlemişlerdir. Bu dönemde yazılan romanların bazılarını şöyle sıralayabiliriz: *Aşk-ı memnu*, *Maî ve siyah*, *Nemide*, *Ferdi ve Şürekâsı* (Halit Ziya); *Eylül* (Mehmet Rauf); *Nadide*, *Hayal İçinde* (Hüseyin Cahit).

1.4. II. Meşrutiyet Devri Romanı (1908-1923)

Meşrutiyetin ilanı ve kısa bir süre sonra II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi üzerine doğan geçici serbestlik havası edebiyatta, özellikle romanda, kendini göstermiştir. Roman yazmaya yeni başlayan birçok genç yazar, kalite ölçüsünü yeterince tutturmaksızın eserler vermiş ve popüler romanın daha da yaygınlaşmasına aracı olmuştur. Bu dönemde, roman alanında, Fecr-i Âtîciler, Milli edebiyatçılar ve bu iki grubun dışında herhangi bir edebî oluşuma iştirak etmeyen bağımsız ve popüler romancılığı devam ettirenler olmak üzere üç farklı eğilimi görmekteyiz.

Başlangıçta Halide Edip, Yakup Kadri, Refik Halid Karay gibi ilerde tanınacak olan romancıları bünyesinde barındıran Fecr-i Âtî topluluğu gelişen siyasî ve sosyal olaylar neticesinde birçok yazarını kaybeder ve zamanla etkisini yitirir. Millî edebiyat akımının yarattığı etki sonucu başlangıç ilkelerini yerine getiremeyen bu grupta ilk bakışta romancı olarak Cemil Süleyman Alyanakoğlu ve İzzet Melih Devrim isimleri karşımıza çıkar. Söz konusu yazarların roman tekniği bakımından kendinden öncekilerden çok daha iyi bir noktada oldukları söylenemez. Romantik aşk konularını işleyen yazarlar, daha çok halk arasında popüler olan temaları işleme yoluna gitmişlerdir. Bu iki yazarın romanlarını ise şöyle sıralamak mümkündür: Cemil Süleyman *İnhizam*, *Siyah Gözler*, *Kadın Ruhu*; İzzet Melih *Tezad* ve *Sermet*.

Pek çok edebî türde olduğu gibi romanda da Servet-i Fünûn neslinin bir devamı, takipçisi konumunda olan Fecr-i Âtî topluluğu, roman alanında çok verimli

olamamış ve memleketçiliğin ön plana çıkmasıyla beraber yavaş yavaş edebiyat dünyasından çekilmeye başlamıştır. Gelişen siyasî olaylar Türk milliyetçiliğini ön plana çıkarmış; bir taraftan siyasette, cephelerde fikrî ve fiilî mücadele verilirken diğer yandan sanat, edebiyat sahasında çeşitli etkinlikler içine girilmiştir. Millî edebiyat döneminin doğmasına sebep olan şartlar, romanın da bu paralelde şekillenmesine zemin hazırlar. Fecr-i Âtî topluluğunda bulunan ve sonra çok tanınacak olan yazarlar bu topluluğa geçer, milli konularda kalem oynatırlar. Hatta cumhuriyetin ilanından 1950'li yıllara kadar Cumhuriyet'in propagandasını yaparlar. Yakup Kadri bunun en tipik örneğidir. Bu dönemde öne çıkan romancıların başında Halide Edip, Yakup Kadri, Refik Halit, Aka Gündüz, Reşat Nuri gibi isimler gelir. Ebubekir Hazım'ın *Küçük Paşa*, Halide Edip'in *Yeni Turan* isimli eserleri, milliyetçilik ülküsünü işleyen romanların ilk numuneleri sayılırlar.⁵⁴

Söz konusu dönemde dikkati çeken en önemli özelliklerin başında roman vakalarının İstanbul'un dışına çıkması, Anadolu'yu ihtiva etmeye başlaması gibi o zamana kadar görülmeyen yenilikler gelir. Ancak Anadolu "*Gerçeğin değil; bir tasavvurun ifadesi*"⁵⁵ biçiminde işlenmiştir. Gelişmemişliği ya da çetin şartlarıyla değil, daha çok hayale dayanan bir anlatım ve tasavvurla görürüz Anadolu'yu. Milli edebiyata bağlı romancıların Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtîcilere göre sade bir dil, halk dili kullandıkları, yerli konuları işledikleri, milliyetçilik esaslarını gündeme getirdikleri söylenebilir. Ancak, şu var ki, söz konusu yazarlar romandaki asıl hünerlerini bu zaman diliminde değil, daha sonraki dönemlerde göstermişlerdir.

1.5. Cumhuriyet Devri Romanı

1.5.1. Atatürk Dönemi Romanı (1923-1938)

II. Meşrutiyet döneminde ön plana çıkan önemli bir romancıdan söz etmek zordur. Fakat dönemin sonlarına doğru önemli romancılar sahneye çıkmaya başlar. Bazı romancılar belli bir tecrübe ve tekniği yakalarlar. Bunlar Atatürk dönemi romanının kavşak noktalarını oluşturan yazarlardır. Halide Edip, Reşat Nuri, Yakup

⁵⁴ AKYÜZ, K. ; *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, s 180.

⁵⁵ AKTAŞ, Şerif; *Türk Edebiyatı Tarihi III*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006, s. 269.

Kadri, Peyami Safa ve Refik Halit başta olmak üzere dönemin önemli yazarları Cumhuriyetin ilanından hemen önce eserlerini vermeye başlamışlar ve 1923 ile 1938 yılları arasındaki zaman dilimini kuşatan Atatürk dönemi romanının oluşmasında, yeni yönelim ve tekniklere kavuşmasında önyak olmuşlardır.⁵⁶ Konularını millî duygulardan alan bu romancılardan bir kısmı (Yakup Kadri, Reşat Nuri) Cumhuriyetin, bir anlamda, sözcülüğünü yapmışlardır. Söz gelimi Reşat Nuri *Yeşil Gece* romanıyla medrese kültürünü acımasızca eleştirmiş, Yakup Kadri ise değişik romanlarında yeni devletin ilkelerini okuyucuya yansıtmaya çalışmıştır. Ancak bu özellikler Peyami Safa ve Refik Halit için söz konusu değildir. Zira bu iki yazar, düşünce bakımından resmî ideolojiye aykırı düşmüşler ve farklı anlayışları savunmuşlardır. Nitekim bu tavrından dolayı Refik Halit, sürgüne gönderilmiş ve *Memleket Hikâyeleri*’ni de bu yıllarda kaleme almıştır.

Atatürk dönemi romanının öncüleri sayılabilecek dört yazar (Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri, Peyami Safa) romancılıklarının ilk yıllarında çok ses getirecek metinlerin aksine gündelik konuları, romantik aşk hikâyelerini işleyen eserler kaleme alırlar. Mesela Halide Edip, *Sinekli Bakkal*’la beraber olgunlaşma dönemi eserlerini vermeye başlar. Yakup Kadri, yakın tarihe ve kendi dönemine ışık tutmaya çalışır. “*Romanlarının bir ikisi dışında ötekiler, belli tarihsel dönemleri*”⁵⁷ romanın kurmaca dünyasında işlemeye yöneliktir. Peyami Safa, bir yandan sanat değeri yüksek edebî eserler verirken; diğer yandan geçim kaygısıyla (Server Bedii müstear ismiyle) popüler tüketime hitap eden romanlar kaleme almıştır. Onun romanlarında ağır basan tema, iki seçenek arasında (iki erkek şahsında Doğu ve Batı medeniyetleri) bocalayan bir kadının çelişkileri ve tercihleridir.⁵⁸ Dönem romanında görülen belli başlı konular,

1. Anadolu’nun romanlarda kendine yer bulmaya başlaması,
2. Resmî ideoloji savunuculuğu,

⁵⁶ ÇELİK, Yakup; “Cumhuriyet Dönemi Romanı”, **Türk Edebiyatı Tarihi C. III**, İstanbul, 2006, s. 216.

⁵⁷ MORAN, B. ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**, s. 179.

⁵⁸ Berna Moran, yazarın romanlarında *seçici* bir kadın kahramanın olduğunu ve kadın kahramanın insanın ruh dünyasına hitap eden, manevi kültürü, ahlakî ön plana çıkaran Doğu medeniyetini temsil eden erkek kahramanla Batı medeniyetini, maddi yaşantıyı ön plana çıkaran, modern popüler kültürü önemseyen ve ahlakî unsurları önemsemeyen erkek arasında bir seçicilik işlevi üstlendiği realitesine dikkat çeker. MORAN, B. ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**, s. 219- 235.

3. Osmanlı aleyhtarlığı,
4. Cumhuriyetle beraber başlayan birtakım uygulamaların tenkit edilmesi,
5. Doğu-Batı medeniyetleri çatışması,
6. Bireysel yönelişler,
7. Popüler aşk romancılığı,
8. Popüler tarih romancılığı,⁵⁹

gibi başlıklar altında toplanabilir.

Atatürk döneminde yazılan romanların başlıcaları şunlardır: Halide Edip: *Ateşten Gömlek, Kalp Ağrısı, Vurun Kahpeye, Zeyno'nun Oğlu, Sinekli Bakkal, Yol Palas Cinayeti*; Reşat Nuri: *Çalılık, Damga, Gizli El, Dudaktan Kalbe, Akşam Güneşi, Bir kadın Düşmanı, Acımak, Yeşil Gece, Yaprak Dökümü, Kızılıcak Dalları, Gökyüzü, Eski Hastalık*; Yakup Kadri: *Kıralık Konak, Nur Baba, Hüküm Gecesi, Sodom ve Gomore, Yaban, Ankara*; Peyami Safa: *Sözde Kızlar, Şimşek, Alnının Kara Yazısı, Bir Akşamı, Mahşer, Canan, Dokuzuncu Hariciye Koşuşu, Fatih-Harbiye, Attila, Bir Tereddütün Romanı*; Refik Halit: *İstanbul'un İç Yüzü*.⁶⁰

Atatürk döneminin nicelik olarak büyük bir yekûnunu tutan diğer eserler ise daha çok popüler aşk ve tarihî macera romanlarıdır.⁶¹ Çoğu geçim kaygısıyla yazılan, gündelik hadiselerle içinde bulunulan zamana hitap eden, herhangi bir ayırıcı vasfı bulunmayan, geleceğe yönelik bir kaygı taşımayan metinlerdir. Kısa süreliğine çok tutulan bir tüketim maddesi gibi revaç kazanan bu eserler, zamanla unutulup gitmişlerdir. Şerif Aktaş, bu romancıları “*Edebiyat tarihleri için malzeme ve isim kalabalığı olmaktan öteye geçemeyen romancılar.*”⁶² olarak niteler.

Ahmet Mithad ile başlayan popüler halk romancılığı hemen her dönemde varlığını devam ettirebilmiştir. Cumhuriyet devrinden önce roman yazan Hüseyin

⁵⁹ Geniş bilgi için bkz: ENGİNÜN, İnci; **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005, s. 243; AKTAŞ, Şerif; **Türk Dünyası EL Kitabı C. III**, TKAE Yayınları, Ankara, 1992, s. 522.

⁶⁰ ÇELİK, Yakup; **Türk Edebiyatı Tarihi III**, s. 215-271.

⁶¹ İsmet Emre, ‘1920- 1938 yılları arasındaki bu (Atatürk dönemi edebiyatı) dönemde, 257 roman yazılmış, bunların pek çoğunu ya tarihi serüven romanları ya da pembe aşk romanları oluşturmuştur.’ der ve söz konusu dönemde romanın popüler kültürün önemli tüketim unsurlarından biri hâline geldiğine dikkat çeker. EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 228.

⁶² AKTAŞ, Şerif; **Türk Dünyası EL Kitabı C. III**, TKAE Yayınları, Ankara, 1992, s. 522.

Rahmi bu dönemde de yazmayı sürdürür ve pek çok yeni yazarı etkileyerek popüler romanın, konjonktüre bağlı olarak, daha bir yaygınlaşmasına önayak olur. İsmet Emre, Atatürk dönemi romanında görülen pembe aşk romanı furyasını '*siyasal hayattan kaçmak*'⁶³ gibi bir gerekçeyle izah etme yolunu seçmiş; kadın yazarların sayısında ve yazdıkları romanlarda bir artışın söz konusu olduğunu belirtmiştir. Popüler romanın bu süreçteki isimlerinden birkaçı şunlardır: Abdullah Ziya Kozanoğlu, Şükûfe Nihal Başar, Ziya Osman, Sermet Muhtar Alus, Mükerrer Kamil Su.

1.5.2. İnönü Dönemi Romanı (1938-1946)

Bu dönemde yine tek partili sistem vardır. Devletin ideolojisi ve yapısında pek değişiklik görülmez. Aynı durum romanda da söz konusudur. Popüler aşk romancılığı, tarihî romancılık da olanca yoğunluğuyla varlığını sürdürme eğilimi içindedir. Değişiklik olarak köy-kasaba romanının ve toplumcu anlayışın ilk örneklerinin belirginleşmeye başlamasını gösterebiliriz. Daha önce Sadri Ertem, 1931'de *Çıkrıklar Durunca*'yı; Sabahattin Ali, 1937'de *Kuyucaklı Yusuf*'u kaleme alarak toplumcu romanın ilk örneklerinden sayılabilecek eserler verirler. Bu eserler, birçok toplumcu yazarı etkilemiş ve onların bu doğrultuda roman yazmalarına zemin hazırlamıştır.

Peyami Safa, Reşat Nuri, Halide Edip, Yakup Kadri, Refik Halit bu dönemde de yazmayı sürdürürler; ancak güçlü metinler üretemezler.⁶⁴ Mesela Halide Edip *Tatarcık*, *Sonsuz Panayır*, *Döner Ayna*; Peyami Safa ise daha çok Server Bedii müstearıyla popüler romanlar kaleme alır ve gerek roman tekniği bakımından gerek işlenen temanın işlevselliği bakımından ses getiren metinler ortaya koyamazlar. Daha çok konjonktüre uygun, suya sabuna dokunmayan biraz da popüler romanlar yazılır bu dönemde.

Popüler roman yazıcılığı had safhaya ulaşır. Hüseyin Rahmi romanlarını yayımlamaya devam ederken, Atatürk dönemi popüler romancıları da bütün hızlarıyla aşk konulu eserler vermeye çalışırlar. Popüler aşk romancılığı daha çok gazete tefrikacılığı şeklinde devam eder. Bu metinler kendi dönemlerinin modaları ve

⁶³ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 229.

⁶⁴ a. g. e. s. 233.

yaşayışları içinde kaldıkları için daha sonraki dönemlere kalmayı beceremezler ve zamanla unutulurlar. Aka Gündüz, Ethem İzzet, Peride Celal, Nihal Atsız gibi yazarlar popüler ve tarihî romanlar veren yazarlardan birkaçıdır.

Köy Enstitülerinin açılmasıyla birlikte dönemin sonlarına doğru köy yaşantısı ve problemlerini anlatan romancılar da yetişmeye başlar. 1950'den sonra gerek şiirde gerekse de düzyazıda varlığını iyiden iyiye hissettirecek bu anlayış; sanatta, edebiyatta fayda prensibini benimsemiş ve bunu yapmak adına kendince mücadele içine girmiştir. Ahmet Kabaklı'nın ifadesiyle “*Roman, onlara göre toplumu değiştirmenin bir aracı durumuna düşer.*”⁶⁵ İlk numunelerini Sabahattin Ali (*Kuyucaklı Yusuf*), Sadri Ertem (*Çıkrıklar Durunca*), Reşat Enis Aygen (*Afrodite Buhurdanında Bir Kadın*) gibi yazarların verdiği köy romanı; Köy Enstitüsü çıkışlı yazarların artmasıyla birlikte gözle görülür niceliksel bir artış göstermiştir. Daha sonraki dönemlerde ise bu şekilde etkili romanlar yazılamamıştır.

1.5.3. Çok Partili Hayata Geçiş Dönemi Romanı (1946-1960)

Türkiye Cumhuriyeti'nde çok partili demokratik sisteme geçme düşüncesi Atatürk zamanında düşünülmüş, uygulanması için girişimlerde bulunulmuş; hatta Serbest Cumhuriyet Fırkası kurulmuş; ancak bu girişimler olumlu bir netice alınamadan sonuçlanmıştır. Çok partili sisteme geçme düşüncesi 1946'da kurulan Demokrat Parti'yle tekrar gündeme gelmiştir. İlk seçimlerde fazla bir başarı kazanamayan Demokrat Parti, kuruluşundan dört yıl sonra, 1950 seçimlerinde büyük bir çoğunlukla iktidara gelir. Artık 12 yıllık Milli Şef İsmet İnönü dönemi biter ve Demokrat Parti hâkimiyeti başlar. Dolayısıyla Atatürk ve Milli Şef dönemlerini kapsayan 30 yıllık Cumhuriyet tarihinden sonra gelen bu sürecin beraberinde belli bir paradigma değişikliği getirmesi de kaçınılmaz olur.

Siyasî tarihle paralel olan romanı da bu doğrultuda konumlandırmak yerinde bir tutum olsa gerek. Nitekim Cumhuriyet tarihine bakıldığında birçok yazar ve romancının bürokrasi ve siyasetle iç içe olduğu hatta belli partilerin ideolojilerini romanlarında bir tez olarak savundukları görülür. Falih Rıfkı ve Yakup Kadri,

⁶⁵ KABAKLI, Ahmet; **Türk Edebiyatı V. Cilt**, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2008, s. 287.

Atatürk ve İnönü döneminde bu yönde eser vermiş romancılardır. Çok partili hayata geçen Türkiye Cumhuriyeti'nde, Adalet Partisi'nin lehinde ve aleyhinde romanlar kaleme alınmıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında eser vermeye başlayan, roman anlayışının şekillenmesinde önemli müdahaleleri olan Reşat Nuri, Halide Edip, Yakup Kadri, Peyami Safa, Refik Halit gibi belli başlı romancılar çok partili döneme geçiş romanında, 1946'dan başlattığımız dönemde de eserler vermişlerdir. Fakat Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız* romanları dışında güçlü metinlere rastlamak çok mümkün değildir. Zira sanat hayatlarının sonlarına yaklaşan yazarlar genellikle popüler, güncel konular ve pembe aşk temaları üzerinde yoğunlaşmışlardır.

Bu dönemde üzerinde durulması lazım gelen konuların başında pembe aşk romanlarının azalması ve bunun yanında köy romanlarının gitgide yaygınlaşmaya başlaması gelir. 1950'li yıllara kadar romanda ana temalardan olan Doğu-Batı karşıtlığı, Batılılaşma problemi artık yerini daha farklı temalara bırakır. Bunlardan biri toplumcu gerçekçilerin, köy romancılarının dillerine pelesenk ettikleri sosyal adaletsizlik ve sınıf farklılıklarının doğurduğu problemlerdir.⁶⁶ Bilindiği gibi 1940 yılında Köy Enstitüleri kurulmuş ve enstitü çıkışlı yazarlar *köy romanı* kavramını, Türk literatürüne kazandırmışlardır. Artık bu tarihten sonra köy konulu romanlar, Türk edebiyatında önemli bir merhaleye erişir. Osman Gündüz bu durumu "*Konu bulmakta güçlük çeken Türk romancısı, Köy konulu romanlarla kendine bir çıkış yolu bulur.*"⁶⁷ şeklinde değerlendirir.

Bundan böyle Anadolu, köy yaşamı daha farklı perspektiflerle romanın bünyesinde yer bulmaya başlar. Zira daha evvel II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi romanlarında köy hayatı gerçekten ziyade, ideal ve tasavvurlara dayanıyordu. Ancak köy romancılarının pek çoğu belli bir süre sonra kalıplaşmış

⁶⁶ Romanda gözlenen bu paradigma değişikliğini Berna Moran şöyle açıklar: "Neden 1950'lere kadar ana sorunsal Batılılaşma olarak kaldı ve sonra sınıfsal içeriği olan toplumsal bir sorunsala dönüştü? Bu sorunun cevabını çok basite indirgemeyerek ve çok kısa bir şekilde ifade etmek istersek, diyebiliriz ki, Cumhuriyet döneminde güdülen politika zamanla sınıflaşmayı ve sınıf çatışmasını getirmiş ve başka bir sorunsalın öne geçmesine neden olmuştur." MORAN, B. ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II**, s. 9.

⁶⁷ GÜNDÜZ, Osman; **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, s. 420.

teknik, konu ve tiplerle kendini tekrardan öteye gidememiştir.⁶⁸ 1950 yılında yayımlanan Mahmut Makal'ın romandan ziyade bulunduğu yerlerde derlediği anekdotlara dayanan *Bizim Köy* adlı eseri, köy romancılığında ilk numunelerden kabul edilir.⁶⁹ Köy romanının 1970'li yıllara kadar romanımızda önemli bir yer işgal ettiğini söyleyen Osman Gündüz, bu eserlerdeki temel konuları şu şekilde sıralar:

“Çok partili yaşama geçişte ortaya çıkan tikanıklıklar, sorunlar ve bu sorunların Anadolu'ya, taşraya yansması, iç göç, partizanlık, parti kodamanlarına sırtını dayayıp kasaba halkını, köylüyü sömüren eşraf, dönemin fikir akımlarıyla beslenen ağa-köylü, fabrikatör-işçi, amir-memur arasındaki çatışmalar... dönem romanlarının konularını oluşturur.”⁷⁰

Enstitü çıkışlı yazarlarda çok açık bir sanat kaygısı görmek mümkün değil; çünkü onların niyeti roman sanatını bihakkın yerine getirmekten ziyade köy toplumunun problemlerini nazarıitibara sunmaktır. Ramazan Kaplan, romanlardaki bu durumu şöyle özetler:

“Köy romanlarının büyük bir kısmı, düşünce derinliği bulunmayan, sığ bir gerçeklik peşinde olan popüler edebiyat örnekleridir. Sosyolojik ve antropolojik araştırmalarla, sosyal tarih alanında da kullanılabilecek bir yığın malzemeyle doludur. İnsan ve meseleleri derinden kavramaktan uzaktırlar.”⁷¹

Bu düşünceyi aşırıya vardıranlar zamanla unutulur. Söz konusu anlayışı savunan yazarların başta gelenlerinden Kemal Bilbaşar, Samim Kocagöz, Orhan Hançerlioğlu, Talip Apaydın, Fakir Baykurt ve Orhan Kemal gibi isimler toplumcu gerçekçiliğin de temsilcileri olarak bilinirler. Toplumcu yazarlardan Kemal Tahir ve

⁶⁸ Nitekim konuyla ilintili olarak Atilla Özkırımlı, köy romanlarının toplumcu gerçekçi anlayışa erişme noktasında önemli bir merhale teşkil ettiğini söyler ve toplumcu yazarların eksiklerini şu sözlerle ifade eder: Gerçekten, bu yapıtlarda basmakalıp tipler yinelenmiş; köyün ve köylünün sorunlarına, bir bakıma bilimsellikten uzak romantik çözümler getirilmiş ya da gerçekliğin yanlış kavrandığı olmuştur. ÖZKIRIMLI, Atilla; *Türk Edebiyatı Tarihi I*, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 2004, s. 322.

⁶⁹ KAPLAN, Ramazan; *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, 3. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997, s. 134.

⁷⁰ Mahmut Makal'ın Konya İvriz Köy Enstitüsü mezunu olduğunu ifade eden Alemdar Yalçın, romanla ilgili şu değerlendirmeyi yapar: “Mahmut Makal'ın *Bizim Köy*'ü 1950 yılında yayımlandıktan sonra iki yıl içinde toplam beş baskı yapmış, üzerinde peş peşe birçok yazı yayımlanmıştır... Öğretmenliğe başladığı yıllarda Varlık dergisine yayımlanmak üzere gönderdiği, çalıştığı köylerle ilgili gözlemlerini ve mektuplarını kitaplaştırarak *Bizim Köy* adını verdi.” YALÇIN, Alemdar; *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı (1946-2000)*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003, s. 87.

⁷¹ KAPLAN, R. ; *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, s. 559.

Yaşar Kemal'in çok sağlam metinler ortaya koydukları ve toplumcu gerçekçilik ve solculuk bağlamında farklı düşüncelere sahip olduklarını da söylemek gerekir. Bu iki yazar verdikleri metinlerle Türk romanının kavşak noktalarını meydana getirir ve diğer enstitü çıkışlı yazarlar gibi harcıâlem konuları teknik bakımından eksikliklerle sunmazlar. Daha da önemlisi belli bir ideoloji çizgisinde şekillenen tezli roman anlayışından uzaklaşırlar. İsmi geçen yazarların öncülüğünü yapmış olduğu toplumcu gerçekçi bakış açısında köylünün, işçinin, halkın problemleri daha çok ağa-köylü, işveren-işçi, amir-memur, ezen-ezilen, zengin-fakir... eksenli çatışma biçiminde kendine yer bulur.

1946-1960 arası dönemde bireysel konuları işleyen yazarlardan da bahsetmek gerekir. Abdülhak Şinasi Hisar, Samiha Ayverdi, Ahmet Hamdi gibi yazarlar bireysel temaları tarih ve musiki ile metnin kurmaca yapısına derin bir irtibatla sokmaya çalışmışlardır. Bunlardan roman sanatı bağlamında anılması birinci derecede elzem olan isimlerin başında ise şüphesiz Ahmet Hamdi Tanpınar gelir. Nitekim o, Türk romanında önemli bir yeri olan *Huzur*'u bu dönemde yayımlar. *Huzur* Türk romanının postmodern romana evrilme sürecinde, bu yeni sürecin meydana gelmesinde başlangıç noktalarını oluşturan önemli bir metindir.⁷²

1.5.4. Çok Partili Hayat Dönemi Romanı (1960-1980)

Çok Partili döneme geçiş romanı, on yılda bir yapılan darbelerden etkilenir. 1960, 1971, 1980 yıllarında darbeler olmuştur. Bunlardan 27 Mayıs Darbesi, entelektüeller üzerinde şiddetli bir tazyik uygulamıştır. Yazarlar aleni bir şekilde bu tazyike karşı koyamadıkları için maruz kaldıkları baskıyı, toplumu yansıtır bir tarzda, romanların kurmaca düzlemine aktarma yolunu seçerler.

Cumhuriyet tarihinde ilk darbe, 27 Mayıs 1960 tarihine rastlar. Ülkenin siyasî, sosyal, iktisadî ve ideolojik yapısında değişiklikler yaratan darbenin edebiyatta, özelde romanda, birtakım değişiklikler meydana getirmesi kaçınılmaz olmuştur. Darbecilerin yaptıkları işkenceler, bireyler ve gruplar üzerinde kalıtsal etkiler ortaya çıkarmış ve onların psikolojilerini olumsuz yönde etkilemiştir. Bu etkiler, bazı yazarlarca romana taşınmıştır. Böylece Türk romancıları olayları

⁷² EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s.

bireysel düzlemde, kişilerin şahsında işlemeye yönelik bir kurmaca dünyaya yönelmişlerdir. Darbe sırasında ve sonrasında yaşananlar, ana temalardan biri haline gelir. Söz konusu durumun köy romancılığını etkilediği ve bu tarz romanları azalttığını da ifade etmek mümkün. Berna Moran'ın bununla ilgili olarak şunları yazar:

“Anadolu romanında sömürülen köylünün yerini 12 Mart öncesi Türkiye halkı, sömüren toprak ağasının yerini de kapitalist burjuva sınıfı alır. Anadolu romanın başkaldıran figürü bir köylüdür, 12 Mart öncesinde devrimci gençlik üstlenir bu işlevi.”⁷³

Atatürk ve İnönü döneminde romancılar toplumsal, siyasal hadiselerden olabildiğince uzak durmaya çalışırlar ve bu durum pembe aşk, popüler serüven romanlarının sayısal olarak artmasına neden olur. Ancak 27 Mayıs'tan sonra, dönemin sonlarına doğru ve 70'li yıllarda toplumsal konuların romana taşındığını görürüz. Özellikle de darbecilerin sağ ve sol cemahtan kişileri tutuklama süreçleri, tutuklulara yaptığı işkenceler ve işkence görenlerin içinde bulundukları hâletiruhiye, dönemin şartlarını çağırıştırır bir biçimde işlenmiştir. Artık düzen yanlısı yazarların yanında düzeni sorgulayan, özellikle de darbecilere karşı tavır alan, romancılar da vardır. İsmet Emre, bu dönemde yazılan metinlerde darbelerle karşı karşıya kalan ve bir şekilde onlardan etkilenen kişilerin başından geçenlerin konu olarak seçildiğini ifade eder:

Vedat Türkali'nin, *Bir Gün Tek Başına* (1974); Erdal Öz, *Yaralı* (1974); Firuzan'ın *47'liler* (1974); Sevgi Soysal'ın *Şafak* (1975) ve Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi* (1979) adlı romanlarında yer alan kişiler aşağı yukarı, 1960-70 arasını yaşamış, o havayı teneffüs etmiş ve 12 Mart Muhtırası'ndan sonra da bir şekilde orduyla karşı karşıya gelmiş ve zarara uğramış kişilerdir.⁷⁴

27 Mayıs'tan sonra güç kazanan sol ideoloji, bütün dünyada görüldüğü gibi, 68 kuşağı diye anılan grubun oluşmasına zemin hazırlamıştır. 68 kuşağının 12 Mart darbesi esnasında ve sonrasında yaşadıkları da romanın bünyesinde kendisine yer edinmiştir. Yine aynı şekilde 27 Mayıs Müdahalesi esnasında ve sonrasında yaşananlar da 1970'li yıllarda da roman düzleminde kendine yer bulur.

⁷³ MORAN; B. ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, s. 11.

⁷⁴ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**. s. 236.

Diğer yandan avangardist metinler de üretilmiştir. 1960'lı yıllarla beraber roman alanında birçok değişiklik yaşanır. Bazı metinler, artık başı-sonu belli olan, okuyucunun rahatlıkla anlayabileceği kurguya sahip değildir. Olayların yerini bilinç akımı, dış dünyanın yerini ise insanın iç âlemi alır. Artık okuyucunun rahatça anlamlandırabileceği metinler yoktur, değişik okumalara müsait karmaşık yapıları metinler vardır.⁷⁵ Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı, Türk romanında o güne kadar çok fazla görülmemiş olan bilinç akımı tekniğini ve gagesizliği barındırarak modern metinlerden sapmalar meydana getirir. Nitekim bu yazarların yenilikçi tutumları, daha sonraki romancılar tarafından da sürdürülür. Postmodern romana geçişin önemli sacayaklarından biri olan Oğuz Atay metinlerinin habercileri, bir bakıma bu tarz metinlerdir.⁷⁶

Yine bu devirde popüler tarihî romancılık azalmış ve tarihî roman kavramına daha farklı yaklaşan iki romancı, Kemal Tahir ve Tarık Buğra, ön plana çıkmıştır. Ayrıca İslamî roman yazarlarının da arttığı açık şekilde görülür. İslamiyet'i referans alan yazarlar, İslam dininin bazı esaslarını metinlerine yansıtmak ve okuyucu üzerinde yönlendirici bir etki uyandırmak isterler. Bunun için de *“Modernleşen dünya içerisinde, çıkmazda olan, bunalan, bir çıkış yolu arayan insanları dinle tanıştırmak”*⁷⁷ için kalem oynatırlar. Dinî hassasiyetleri metin düzlemine taşıyan bu yazarlar, Türk edebiyatında İslamî roman adıyla anılan bir roman çeşidinin doğmasına zemin hazırlamışlardır. Raif Cilasun, Ahmet Günbay Yıldız, Yavuz Bahadıroğlu, İbrahim Ulvi, Hekimoğlu İsmail bunlardan birkaçıdır. Cumhuriyetin ilk yıllarından beri eser veren yazarlar da az olmakla beraber bu dönemde roman yazmaya devam ederler.

12 Mart Muhtırasıyla beraber başlayan ve 1970-80 yılları arasındaki zaman dilimini kuşatan dönem, genel olarak, 12 Mart romanı olarak isimlendirilmiştir. Söz konusu dönemde bir yandan Cumhuriyetin ilk yıllarında yazmaya başlayan romancılar, çok az olmakla beraber, varlıklarını sürdürürken; diğer yandan ise popüler aşk ve tarih romancılığı, köy romancılığı ikincil düzeyde kalarak platformdaki yerlerini korurlar. Ancak 12 Mart romanının önceliğe sahip olan iki

⁷⁵ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**; ECEVİT, Yıldız; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

⁷⁶ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 237.

⁷⁷ NARLI, Mehmet; **Roman Ne anlatır**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2007, s. 203.

yönü çok net bir biçimde ağır basar: Birincisi 12 Mart Muhtırası'nın sol ideoloji üzerinde uyandırdığı etki ve uyguladığı baskı; ikincisi ise postmodern romana yönelen ve estetiği önceleyen metinlerin varlığıdır.

27 Mayıs darbesiyle yükselen sol ideoloji, zamanla güçlenmiş ve rejime ortak olmuştur. Bütün dünyada uyandırdığı etkiyle 68 Kuşağı olarak bilinen bu grubun oluşmasına zemin hazırlayan şartlar zamanla tersi istikamette neşvünema bulmuş ve son tahlilde sol ideoloji 12 Mart Muhtırasının tesiriyle güçlü konumunu yitirmiştir. Tabii bu muhtıra diğer ideoloji ve oluşumları da etkilemiş, ancak en fazla solcular üzerinde müessir olmuştur. Söz konusu darbenin etkilediği kuşak daha sonraki yıllarda gerçekçi bir bakışla işlenmiştir. Bu dönem romanlarında işlenen temalar daha çok 68 Kuşağı olarak bilinen aydın, siyasî ve eylemci grubun başından geçen (çeşitli eylemlere ve toplantılara katılma, askeri müdahale sürecini yaşama, tutukluluk ve sorgu esnasında yaşananlar gibi) olaylardır.⁷⁸ Ancak bu romanlarda önemli olan, öne çıkarılan durum solcuların devrim için yaptıkları toplantı ve eylemlerden ziyade darbe sonrası maruz kaldıkları muameledir. Böylelikle 12 Mart romanın kahramanları faal olmak, devrim için çeşitli faaliyetlerde bulunmak gibi mücadelecî yönleriyle değil; bilakis askerî müdahale sonrası tutuklanma, işkence görme, gözaltında tutulma gibi yönleriyle yani edilgin bir biçimde ele alınmışlardır.⁷⁹ Bu romanlarda gerçekler olduğu gibi romanın bünyesine aktarılır. Bu durum estetiğin ikinci plana atılmasına sebep olmuş, estetiğin ikinci planda kalması ise 12 Mart romanlarını “*Tarihsel değeri için okunan sosyolojik romanlar sınıfına kat*”mıştır.⁸⁰ 12 Mart dönemi romanları hem tema hem teknik bakımından romana yenilikler getirmiş, roman türünün kendi içindeki türsel evrimine katkı sunmuştur; ancak konuların belli bir dönemi kapsaması, belli bir siyasal çizgi ve ideolojiye yönelik propagandalarla yüklü olması bu romanların zamanla unutulmalarına sebep vermiştir. 12 Mart Muhtırası'nı tema edinen romanlardan bir kısmını şöyle saymak

⁷⁸ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 250-270.

⁷⁹ 12 Mart romanına değinen Berna Moran, bu dönemdeki romanlarda kahramanların edilginlik durumunu, devrimin başarısızlığının arka plana atılmasına bağlar ve şunları ifade eder: “Görüldüğü gibi bir zamanlar şu ve ya bu şekilde harekete karışmış olduğunu anladığımız bu devrimcilerin, romanda, yakalandıktan sonraki yaşamı ele alınmakta, etkin oldukları günler değil edilgin oldukları günler ele alınmakta. Çünkü yaptıkları değil, onlara yapılandır önemli olan. Başarısızlığa uğramış devrim hareketi arka plandadır, ön plana çıkarılan ise egemen güçlerin keyfi davranışları, zorbalıkları ve yaptıkları zulümdür.” MORAN, B. ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, s. 15.

⁸⁰ a. g. e. s. 17.

mümkündür: Erdal Öz: *Yaralısin* (1974), Çetin Altan: *Bir Avuç Gökyüzü* (1974), *Büyük Gözaltı* (1971), Firuzan: *47'liler* (1974), Sevgi Soysal: *Şafak* (1975), Samim Kocagöz: *Tartışma*, Adalet Ağaoğlu: *Bir Düğün Gecesi* (1979).⁸¹

1970-80 yılları arasında darbeyi işleyen, gerçeği estetiğe tercih eden yazarların yanında roman estetiğine önem veren, roman sanatını amaç edinen yazarlar da vardır. Başta Tanpınar, Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay olmak üzere kimi yazarlarca çağdaş dünya romanında gözlenen birtakım değişiklikler, biraz geç kalınmakla beraber, Türk romanına da dâhil edilir. Modern romandan postmodern romana geçiş metinlerini veren yazarların konumunu, İsmet Emre şu şekilde dile getirir:

“Bu dönemde, metinlerini Türk roman tarihinde önemli bir yere yerleştirdiğimiz ve postmodernite sürecini kendisiyle başlattığımız Oğuz Atay ile Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yusuf Atılgan da yine bireyin iç çatışmalarını, Doğu-Batı arasında sıkışan bireyin kültür bunalımlarını, pek çok özelliğiyle modernden sapan ve postmodern öğeler taşıyan bir üslup kullanarak ciddi eserler vermeye devam etmişlerdir.”⁸²

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler*'ini, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ını, Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunları*'nı söz konusu anlayışa örnek göstermek mümkündür. Bu metinlerin açtığı yolu benimseyen yeni kuşak yazarlar, roman sanatını-estetiğini ön plana çıkarır bir biçimde, 1980 sonrası romanında asından söz ettirirler.

⁸¹ GÜNDÜZ, Osman; “Bir Dönemin Yargılanışı ya da 12 Mart/12 Eylül Romanları” **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, s. 484-491.

⁸² EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 243-244.

II. BÖLÜM

YILLARI ARASINDA TÜRK ROMANI

1.1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanı

Türk romanının 1980’li yıllarda geçirdiği değişimi, Cumhuriyetin ilk yıllarından beri eser veren ve bu döneme kadar etkinliklerini devam ettiren Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Karay, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi yazarların yerini tamamen yeni yazarlara bırakmalarından başlatmak mümkün görünür.⁸³ Çünkü 1980 sonrası dönemde, daha evvel az da olsa kullanılmış olsalar da, romancılarının kullandığı birçok yeni teknik vardır: Zaman kavramının görecelileşmesi, bilinç akımı, bakış açısının değişik şekillerde kullanımı, montaj tekniği, alıntı tekniği gibi. Yine buna yakın bir durum, tesirlerini giderek yitiren toplumcu yazarlar için söz konusudur.⁸⁴ Uzun süre hâkimiyetini sürdüren “köy edebiyatı”, edebiyatın daha özelde ise romanın bir yeknesaklığa düşmesine de zemin hazırlamış gibidir.⁸⁵ Hasan Bülent Kahraman’ın da işaret ettiği gibi “*Türk edebiyatı 1970’lere geldiği zaman, karşısında sadece köy edebiyatını bulmuştur.*”⁸⁶ Bu değişimin meydana gelmesinde başka birtakım olaylar da alt yapı oluşturur. Mesela seçkinlerin (bürokrat, siyasetçi, aristokrat gibi) hâkim olduğu edebî anlayış, yerini daha çok orta tabakadan insanların oluşturduğu, geçimini yazdıklarıyla temin eden bir yazar grubuna bırakır. Nitekim 1980 sonrasının edebî havasının doğmasında bu dönemde kalem oynatmaya başlayan yazarların büyük etkisi vardır. Böylece yeniliğin başlangıç noktalarından bir tanesini, uzun ömürlü bir neslin roman dünyasından çekilmeye beraber seleflerinin yaklaşık 100 yıllık bir roman geleneğinden istifade ederek ortaya çıkan yeni nesil yazarlardan başlatmak doğru bir tutum olacaktır.

⁸³ AYTAÇ, Gürsel; **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s. 60-61.

⁸⁴ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 252.

⁸⁵ Türk edebiyatını yıllarca tutsak kılmış olan ana yanılgı da, Türk edebiyat dünyasının *realizmi* gerçekliğin tek anlatma yolu olarak görmesinden kaynaklanır. YILDIZ, E. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 30.

⁸⁶ KAHRAMAN, H. B. ; **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, s. 268.

Türk romanı, varlığını başlangıcından 1980'lere kadar siyasî ve içtimaî hadiselerle paralel şekilde sürdürür. Her siyasî-sosyal olay ve olgu bir anlamda kendi romanını da meydana getirir. Meşrutiyetin ve Cumhuriyet'in ilanı, Çok Partili hayata geçiş, 27 Mayıs Darbesi, 12 Mart Muhtırası, 12 Eylül Darbesi gibi önemli hadiselerin yarattığı sonuçların arasında sanatın, edebiyatın bir türü olarak romanın etkilenmesi de kaçınılmaz görünür. Türk romanın 12 Eylül'e kadar ideolojik söylemlerle iç içe olduğu gerçeği dikkatten kaçmaz. Denilebilir ki, Türkiye'de roman siyasete paralel bir şekilde var olduğu için, her siyasî ve sosyal hadise kendi metinlerini meydana getirmiştir. Siyaseti temel unsur ve temalardan biri hâline getiren roman anlayışı, 12 Eylül'ün getirmiş olduğu paradigma değişimiyle beraber iyice farklılaşır; artık siyaset romanın yegane yönlendiricisi olmaktan çıkar. 12 Eylül sonrası, siyasetin netameli kabul edildiği, bu sebeple ondan uzak durulduğu; ayrıca değişen dünyayla beraber hiçbir ideoloji uğruna acı çekmeye değmez gibi bir düşüncenin yaygınlık kazandığı bir dönemdir.⁸⁷ Yaşanan depolitizasyon sürecinde Soğuk Savaş döneminin bitmesini de anmak yerinde bir tutum olsa gerek. Çift kutuplu dünyadan tek kutuplu dünyaya geçilmesi, insanlar arasındaki ideolojik parçalanmaların azalmasına sebep olur.

Türk romanında 1980 sonrasında gözlenmeye başlanan toplumsallıktan uzak durma anlayışı, bazen eleştirel bir tutumla ele alınmıştır. Mesela bunlardan biri olan Ahmet Oktay, yazar gibi okurun da artık içtimaî hadiselerden uzak durduğunu ve okuma alışkanlığının daha çok iyi vakit geçirmek gibi bir doğrultuda seyreterek değiştiğini ifade eder ve şunları ekler:

“Okur artık sorgulamayı, eleştirel olmayı değil, sadece haz almayı, vakit geçirmeyi amaçlıyor. Romancılar da ona haz vermeyi, zaman öldürmeyi öngören kitaplar yazmayı tercih ediyor.”⁸⁸

İlk metinlerini 1980'li yılların başında gördüğümüz Orhan Pamuk *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev* gibi toplumsal mahiyetli ve devrin roman anlayışına hitap

⁸⁷ 12 Eylül askeri müdahalesinin yarattığı depolitizasyonun romana teknik ve biçimsel anlamda yeni fraksiyonlar kazandırdığı gerçeğini birçok araştırmacı ifade eder. Onlardan biri olan Yıldız Ecevit, darbenin getirdiği yeni durumu şöyle özetler: “1980 yılındaki askeri darbenin yol açtığı sosyo-politik değişimler, edebiyatta biçim eğilimlerinin artmasına neden olur. Partilerin kapatıldığı, toplumun depolitize edilmek istendiği bir dönemdir bu.” ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodern Açılımlar**, s. 89.

⁸⁸ OKTAY, Ahmet; **Romanımıza Ne Oldu**, Dünya Yayınları, İstanbul, 2003, s. 35.

eden eserlerden sonra, Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi daha çok zevk için yazılan ve iyi vakit geçirmeye yönelik, karmaşık metinler (*Kara Kitap*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar*, *Beyaz Kale*) kaleme alarak yeni roman anlayışının oluşmasında pay sahibi olur.⁸⁹ Bu gibi eserlerin haricî gerçeklikten tamamen uzak olduğu söylenemez. Bunlar sanatın roman bağlamında olabildiğince elitize edilmiş numuneleri olarak söylemek istediklerini daha ziyade ima etmekle yetinirler.

1980 sonrası sürecin romana zenginlik, çeşitlilik getirdiğini düşünen eleştirmenler de vardır. Bunlardan biri olan Feridun Andaç romanın toplumcu gerçekçiliğin sıkıcılığından sıyrıldığını ifade eder ve bu eserlerdeki yenilikleri, şöyle dile getirir:

“Romanımızın bu süreçte çeşitlendiğini söylemek hiç de yabana atılacak bir düşünce değil. Toplumsallaşma sürecinin kaba izleri yerine daha içerlek, daha ‘ben’sel anlatıya bıraktı.”⁹⁰

1980 sonrasında roman sanatının incelikleri, yeni biçim denemeleri ve Batı’da görülen birçok yenilik geç kalınmadan Türk edebiyatında da görülmeye başlar.⁹¹ Nitekim 1960 yıllarla beraber Fransa ve Amerika’da ortaya çıkan ve yaygınlaşan, romana da sirayet eden postmodernizm gibi yeni bir hareket kısa sürede Türk romancılarının da ilgisini çeker. Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay metinlerinde görülmeye başlanan, 1980’lerde varlığını iyice hissettiren ve 1990’lara gelindiği de ise birçok örneği gözlenen postmodern metinler böylece Türk edebiyatında da görülür.⁹² Klasik ve modern metinlerden farklı birtakım özelliklere sahip olan bu

⁸⁹ Nitekim Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk’un roman anlayışında yaşanan değişimi şöyle özetler: “İlk metinlerini, içinde bulunduğu toplumun edebiyat anlayışına pek de aykırı olmayan bir eğilimle kaleme alır; onun romanları geleneksel gerçekçi yaklaşımdan postmodernizmin *üstkurmaca* düzlemine uzanan bir biçim serüveni sergiler; her romanında farklı biçim denemeleri yapar Pamuk.” ECEVİT, Yıldız; **Orhan Pamuk’u Okumak**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 32.

⁹⁰ ANDAÇ, Feridun; **Edebiyatımızın Yol Haritası**, Can Yayınları, İstanbul, 2000, s. 92.

⁹¹ 1980’lere kadar siyasetle muvazi bir şekilde hareket eden edebiyat anlayışı görülmedik bir şekilde biçime ve onun yaratıcısı olan dile yönelmiştir; edebiyatın bu yeni durumunu, yeni bir evre olarak değerlendiren Hasan Bülent Kahraman, bu şartların oluşmasındaki esas şu şekilde açıklama yoluna gider: “Türk edebiyatı 1980’li yıllarda yeni bir evreye girmiştir. Bu evrede Türk edebiyatı bir yanıla o güne kadar gelen tarihinde hiç olmadığı ölçüde ‘ideoloji’ ve bağlanma kavramını yadsımıştır. Bu durumda ortaya çıkan boşluk dili dönüştürmek suretiyle doldurulmak istenmiştir.” KAHRAMAN, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, s. 268.

⁹² Türk romanını başlangıcından günümüze kadar modern, modernden sapma ve nihayet postmodern diye dönemlendiren İsmet Emre, bu yeni metinlerin sınırlarını 1970’ten sonra başlatır, bu ayrımı roman düzleminde daha da somutlaştırır ve süreci şöyle bir şablonla izah eder: “Özellikle Tanpınar romanını bir geçiş addederek (*Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü*) modern süreci Yusuf Atılgan’la

eserler, kendi okurunu da yaratmaya başlar bir anlamda. Dış dünyanın olduğu gibi metne aktarılmasına alışkın olan klasik okur, başı sonu belli olmayan; bir değil, birden fazla okuması olan; birden çok bakış açısı olan ve yine birçok anlatıcının perspektifinden nakledilen; zaman ve mekân bulanıklığına olan bu metinleri yadırgar. Yıldız Ecevit'in ifadesiyle “*okur, kapalı bir yapı içinde başı sonu belli bir öyküyü izlemenin rahatlığını yaşadı yıllarca.*”⁹³ Söz konusu yeni romana yeni bir okur lazımdır ve bu okur ise “*sıradan bir okurdan çok, iyi eğitim görmüş bir okur*”⁹⁴ profili göstermelidir; çünkü “*Çağdaş edebiyatın okuru, metnin bir parçası olmuştur artık, metni oluşturan öğelerden biri durumuna gelmiştir; o olmadan metnin tek başına bir anlamı yoktur.*”⁹⁵ Postmodern anlatılarda görülen bu hususlar, ilk belirgin alametlerini Oğuz Atay metinlerinde göstermeye başlar; 1980’den sonra artarak devam eder; 1990’lı yıllara gelindiğinde ise iyice yaygınlaşır.

Ancak, şu var ki, modernizm ile postmodernizmin sınırları bir belirsizlik ihtiva eder ve bundan dolayı aralarında net bir sınır çizmek çok güç görünür. Yıldız Ecevit de modernizm ve postmodernizmin kimi iç içe geçen özelliklerine işaret ederek; modernizmle postmodernizmin Türk romanında hemen hemen aynı zamana denk geldiğini belirtir ve “*Modernizm de postmodernizm de, estetik düzlemde kesin sınırlar içermezler*”⁹⁶ gibi bir tespite ulaşır. Dolayısıyla bazı araştırmacılar tarafından postmodern olarak kabul edilen metinler, diğer bazı araştırmacılar tarafından modern olarak değerlendirirler. Mesela Yıldız Ecevit Oğuz Atay metinlerini modern olarak, İsmet Emre ise Türk edebiyatında postmodern izler taşıyan ilk romanlar olarak değerlendirir.

Postmodernizmin getirdiği değişikliklere bakarsak, genel olarak Türk romanında meydana gelen yenilikleri de görme imkânı yakalarız. Çünkü bu hareketin getirdiği serbestlik çok farklı şekillerde deneysel metinlerin yazılmasına zemin hazırlar. 12 Eylül’le beraber artan baskıdan bunalan ve bu nedenle ideolojiden, gerçeklikten kaçan Türk romancısı o güne kadar hiç görülmemiş bir biçimde şekilcilığe yönelir. Başka bir deyişle “*1980 yılındaki darbenin yol açtığı sosyo-*

bitiriyor (Özellikle *Aylak Adam*) ve Oğuz Atay romanıyla da (*Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar*) postmodern süreci başlatıyoruz.” EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 221-223.

⁹³ ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 17.

⁹⁴ a. g. e. , s. 22.

⁹⁵ a. g. e. s. , 62.

⁹⁶ ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 71.

*politik değişimler, edebiyatta biçimci eğilimlerin artmasına neden olur.*⁹⁷ Bu süreçte modern romanın bilince ait unsurları, özellikle Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, Selim İleri, Metin Kaçan ve Bilge Karasu metinleriyle silikleşmeye hatta ortadan kalkmaya başlar. Yüzyıllarca adına roman denilen bu tür, artık çeşitli edebî nevilerle örölü bir alıntılar yumağı, yani anlatı hâline gelir.⁹⁸ İsmet Emre, postmodern edebî türlerin karmaşık yapısını *Edebiyat ve Postmodernizm* adlı kitabında şöyle değerlendirir:

“Ne klasik anlayışta ne de modern anlayışta postmodernitede olduğu kadar türlerin belirsizleştii bir süreç yoktur. Öyle bir türsel problem yaşanmaktadır ki, herhangi bir metnin öykü mü, bir deneme yahut bir roman mı olduğu hatta bunun bir ismi olup olmadığı konusunda bile ciddi sorunlar yaşanmaktadır. (...) Baştan sona kadar müphemliklerle dolu, muğlâk, sınırları belirlenmemiş, dağınık, başı ve sonu belli olmayan bir düzlem... Belki de biraz da bu yüzden, postmodernistler, yazdıkları şeyi adlandırmaktan hararetle kaçınarak, yazdıklarına roman, öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine ‘anlatı’ tâbirini kullanmayı yeğ tutarlar.”⁹⁹

Olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, tematik kurgu, dil kurgusu, şahıs kadrosu, zaman ve mekân kurgusu gibi öğelerin postmodern eserlerde aklî, mantıkî ilkelerle çok da örtüşmeyen şekilde oluşturulduğu görülür.

Cumhuriyet döneminde 1980’lere kadarki hâkim olan tematik kurgu, köklü bir değişikliğe uğramış ve o güne kadar romanlarda ana temalardan olan “Doğu-Batı açmazı, iyi-kötü mücadelesi, erdem- erdemsizlik gibi” pek çok konu yerini düalizmden arındırılmış tematik yaklaşımlara bırakmıştır.¹⁰⁰

⁹⁷ a. g. e. , s. 89

⁹⁸ Yıldız Ecevit, postmodern romanın karmaşık yapısını, değişik türlerden meydana gelmesini şöyle özetler: “Bu seçkinci edebiyat anlayışında roman metinleri, yazarların geniş kültür yelpazelerinin bir oyun alanına dönüşür. Kimi zaman geniş kapsamlı deneme (essoy) kesitleri ya da bilimsel makalelerden oluşan bölümlerle dokunur bu metinler.” ECEVİT, Y.; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 56.

⁹⁹ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 88-89.

¹⁰⁰ Postmodernizmin romanın unsurlarında meydana getirdiği değişiklikleri ayrıntılı bir şekilde ele alan İsmet Emre, postmodern metinlerde yazar-öznenin bütün karşıtlıklardan kendini yalıtığını ifade ettikten sonra söz konusu durumun Türk romanına yansımalarına da değinir: “Çünkü zaten yazar-öznenin anlatının başına geçtiği zaman kafasında düalizm üzerine kurulmuş bir tematik kurgu yoktur. Bu da ister istemez, mesela Doğu-Batı açmazı, iyi-kökü mücadelesi, erdem-erdemsizlik gibi modern romanımızda mevcut tematik yaklaşımların olduğu gibi gündemden kalkması anlamına gelmektedir. EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 191.

Bu dönemde, metinlerarasılık (Intertextualite)¹⁰¹ denilen yeni bir teknik de kullanılır. Yazarlar kendinden önce yazılmış metinlerden açık ya da kapalı bir şekilde istifade etmekte; başka bir eserden bir bölümü veya unsuru metinlerarasılık bağlamında kendi eserine nakletmekte ve bu durumdan hiçbir sakınca görmemektedir. Eskiden intihal denilen ve hırsızlık sayılan durum artık metinlerarasılık ismiyle “*Legal bir edebiyat ögesi durumuna gelmiştir.*”¹⁰² Söz gelimi *Kara Kitap*, *Benim Adım Kırmızı*, *Beyaz Kale* gibi eserlerinde metinlerarasılığa yer veren Orhan Pamuk; *Yeni Hayat* adlı romanında da Dante’nin *Yeni Hayat* isimli kitabından esinlendiğini, Yıldız Ecevit’in ifadesiyle, “*göğsünü gere gere*” söyler.¹⁰³

Bütün bunların yanında üstkurmaca kavramıyla eserin yazılış aşamalarının da metne dâhil edildiği görülür. Postmodern metinlerin önemli sacayaklarından birini meydana getiren üstkurmada, içeriği eserin yazılış süreci meydana getirir. Üstkurmaca genel olarak üç değişik şekilde görülür: Bunlardan ilki eserin yazılış sürecinin ana temalardan biri hâline getirilmesi; ikincisi yazarın eseri yönlendirici ve etkileyici biçimde metne müdahalede bulunması; üçüncüsü ise gerçeğin yerini fantastik unsurların almasıdır.¹⁰⁴

Postmodernizm doğasında bulunan belirsizliği, sirayet ettiği bütün disiplinlere ve sanatlara bulaştırır. Nitekim bu durum romanda da böyle olur. Postmodernizmin tekçi olmayan anlayışı, onun yazarlar tarafından farklı biçimlerde algılanmasına sebep olur. Hem dünya hem Türk romanında postmodernizmin metinlere yansımasının gözle görülebilir biçimde farklılıklar barındırdığını söylemek mümkün görünmektedir. 1980 sonrası Türk romanında dikkatlerden kaçmayan bir özellik, tam da bu yaklaşıma uygun olarak, postmodern metinlerin çok farklı anlayış

¹⁰¹ Metinlerarası İlişkiler isimli kitabında Kubilay Aktulum, *metinlerarası* ilişkileri şöyle izah eder: “Farklı metinlerarası yöntemler açık ve kapalı olmak üzere iki biçimde ele alınabilir. Bir metne yapılan gönderge, yapının adı ya da yazarı açıkça bildirilerek ve alıntılanan kesitler (örneğin ayraçlar ya da italik yazı kullanılarak) belirtilerek açık ilişkiler; bir yapıtta ayrışık unsurlar yer verildiği konusunda hiçbir belirti, ipucu verilmeden kapalı ilişkiler kurulabilir. Bu durumda metindeki ayrışık unsurları saptamak okuyucuya düşer. Alıntı, gönderge, açık; gizli alıntı ve anırtırma, kapalı metinlerarası ilişkiler; yanılsama (parodi), alaycı dönüştürüm (trevestis semet burlesque), öykünme (pastiche), ise bir türev ilişkisine dayanan ve açık metinlerarası biçimler sayılırlar. AKTULUM, Kubilay; **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2007, s. 93-94.

¹⁰² ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 26.

¹⁰³ a. g. e. , s. 26.

¹⁰⁴ SAZYEK, Hakan; “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, **Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı**, (Sayı: 65, 66, 67), Ankara, 2002, s. 493-509.

ve biçimlerde meydana getirilmesidir. Zira postmodern roman kaleme alan yazarların bir kısmı estetiği ön plana çıkarırken, bazıları da ideoloji ve popülerliği ön plana çıkarır. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı kitabında konuya temas eden Yıldız Ecevit postmodernizmin romanda, ana hatlarıyla, dört değişik şekilde görüldüğünü söyler:

“Bu eğilimlerden biri, postmodernist edebiyatın avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimini çatısı altına alır (... Hasan Ali Toptaş, daha çok “Kara Kitap”ın yazarı olarak Orhan Pamuk). Diğer eğilim, avangardist/deneyisel biçimcilikle tüketime yönelik popüler yaklaşımın ortak paydasında yaşam bulur (... “ Benim Adım Kırmızı”nın yazarı olarak Orhan Pamuk). Üçüncü eğilim ise, çeşitli eğilimlerle bütünleşmiş metinleri kapsamına alır; bunlar daha çok feminist, çevreci ya da New Age türü kozmik/mistik bir renk içerirler (... Erendiz Atasü’nün kimi metinleri). Dördüncü eğilim ise modernist gözlüklerle bakıldığında estetik açıdan bir değeri olmayan, tümüyle tüketime yönelik üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı/sürükleyici yaşam öyküleri içeren ya da kimi kez dünya dışı alışılmamış uzamlarda, tarih kesitlerinde geçen bilim-kurgu/polisiye/serüven romanlarıdır. Bu gruba, Ayşe Kulin’in çok sayıda baskı yapan romanı “Adı: Aylin” örnek verilebilir.”¹⁰⁵

Bu dönemde postmodern metinlere örnek sayılabilecek romancıların bazılarını şöyle saymak mümkündür: Orhan Pamuk (*Beyaz Kale, Banim Adım Kırmızı, Kara Kitap, Yeni Haya*), Metin Kaçan (*Fındık Sekiz, Ağır Roman*), Ahmet Altan (*Dört Mevsim Sonbahar, Tehlikeli Masallar*), Hilmi Yavuz (*Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri, Taormina ve Kuyu*), Selim İleri (*Ölüm İlişkileri; Kafes; Saz, Caz, Düşün, Varyeta*), Ferit Edgü (*Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*), Hasan Ali Toptaş (*Bin Hüzünlü Haz, Kayıp Hayaller Kitabı*), Tezer Özlü (*Yaşamın Ucuna Yolculuk, Çocukluğun Soğuk Geceleri*), Latife Tekin (*Sevgili Arsız Ölüm, Berci Kristin Çöp Masalları*), Pınar Kür (*Bir Cinayet Romanı*), Elif Şafak (*Bit Palas, Şehrin Aynaları, Mahrem*), Buket Uzuner (*İki Yeşil Su Samuru, Balık İzlerinin Sesi*), Bilge Karasu (*Gece, Kılavuz*), İhsan Oktay Anar (*Puslu Kıtalar Atlası, Kitabü’l Hiye*). Burada dikkat edilmesi elzem olan nokta, postmodern metin olarak nitelendirilen eserlerde bütün postmodern unsurların bulunması gerekmediği ya da bulunmadığıdır.¹⁰⁶ Nitekim metin tahlillerinde, romanların bazı unsurlar bakımından postmodern

¹⁰⁵ ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 69-70.

¹⁰⁶ Türk edebiyatında 1980 sonrasında görülen postmodern açılımlar bu özellikleri yer yer taşımaktadır. Fakat tümünü bağrında taşıyan bir tek yapıt aramak anlamsızdır. KAHRAMAN, H. B. ; *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, s. 274.

özellikler göstermesine rağmen diğer bazı unsurlar itibariyle de modern özellikler yansıttığı gözden kaçmaz.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren hâkim olan bir temayül vardır: O da, romanı olabildiğince gerçekçi şekilde kurmanın yaygın olduğu kanaatidir. Metinleri gerçekçi anlayışla kurgulama çabası gittikçe yaygınlık kazanır ve 12 Eylül sürecine kadar devam eder. 1980’den sonra ise yazarların toplumcu anlayıştan ve gerçeklikten kopup fantastiğe yöneldikleri görülür. Fantastik eserler geleneksel türlerin inandırıcılıktan yoksun, hayalî yönlerinden ve bilim kurgudan istifade eder. Ortaya çıkan yeni yapı, romanların haricî gerçekliğe paralel kurgusunu değişikliğe uğratar. Söz konusu durum, bir bakıma, romanın tür problematiği yaşaması anlamına gelir. Çağdaş romanda görülen bu yönelime işaret eden Berna Moran, şunları yazar:

“1980’lerden bu yana gittikçe belirginleşen bir olgu var: gerçeklikten uzaklaşma ve fantastiğe yönelme. Nazlı Eray’da, Latife Tekin’de, Mehmet Eroğlu’nda, Bilge Karasu’da, Orhan Pamuk’ta ortak bir özellik bu. O hâlde bir genellemeye girilerek aşağıdaki saptamayı yapmamız belki yanlış olmaz: Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve ‘olabilir olanı’ yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 1980’lerden bu yana gerçekçilikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor.”¹⁰⁷

Böylesine bir değişikliğin ortaya çıkması, 1960’tan 1980’e kadarki süreçte gerçekçiliğin aşırı ve bıkırtıcı bir şekilde varlığını hissettirmesi gibi bir sebebe dayandırılabilir, ancak bu gerekçe söz konusu durumu tek başına açıklamada eksik kalır. Meydana gelen bu yeni durumu romanın kendi türsel dönüşümüne bağlamak ne kadar doğruysa, bu değişikliğin asıl sebeplerinden birinin de 12 Eylül kısı kacında kalan yazarların kendilerine yeni bir liman arama çabası olduğu iddiası da bir o kadar doğrudur.¹⁰⁸ Ayrıca muhtelif yazarların ifadelerine bakıldığı zaman romanın klasik kalıplarının kırılmaya çalışıldığı ve tür olarak romandan farklı tarzda eserlerin yazılmaya özen gösterildiği dikkatten kaçmaz. Nazlı Eray (*Arzu Sapağında İnecek Var*), Latife Tekin (*Sevgili Arsız Ölüm*), Orhan Pamuk (*Beyaz Kale, Benim Adım*

¹⁰⁷ MORAN, B. ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, s. 74.

¹⁰⁸ Berna Moran, 12 Eylül darbesinden sonra yazarlar için toplumsal konularla ilgilenmenin zorlaştığını ifade eder; ayrıca gerçekçiliğin yazarları eskisi gibi ilgilendirmediğine dikkat çeker ve durumu şu şekilde izah etmeye çalışır: “Yukarıda söylediği gibi 12 Eylül darbesinden sonra yazarın toplumsal sorunlara eğilmesi güçleşmişti. Dış dünyayı, toplumu yansıtmak ve bunun için gerçekçi yöntemi kullanmak artık yazarları fazla ilgilendirmiyordu. Böylece toplumsal değişimlerle yazınsal değişimler 1980’li yıllarda yeni arayışlara girişen yenilikçi (*avant garde*) yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına sebep oldu.” MORAN, B. ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, s. 53.

Kırmızı, Kara Kitap), İhsan Oktay Anar (*Kitabü'l Hiyel, Puslu Kıtalar Atlası*), Elif Şafak (*Mahrem*), Hasan Ali Toptaş (*Bin Hüzünlü Haz*) gibi yazarların bazı romanları fantastik öğeler ihtiva eder.

1980 sonrası dönemde dikkati çeken diğer önemli gelişme ise 1960'lı yıllarla beraber sayıları artmaya başlayan kadın romancıların, hem nicelik hem de nitelik olarak artış göstermeleridir. Batıda görülen feminizm gibi kadın hareketleri ve modernizmin yarattığı kadın imgesi, Türkiye toplumunu da etkiler. Kadın yazarlarının artışı feminal hareketlere bağlayan Feridun Andaç, şu sözleri söyler:

“80’li yıllarda, yıllar önce Batı’da başlayan feminist kadın hareketinin ülkemizde yeni bir hareket olarak filiz vermesi; ister istemez kadını, onun konumunu, toplumdaki sorunlarını da gündeme getirdi. (...) Kadının siyasal, ekonomik ve kültürel yaşama katılımı onun giderek bireycilik kazanan bu toplumsal konumundan kaynaklanıyordu.”¹⁰⁹

Bu yazarların en dikkate değer özellikleri kadının toplumdaki yerini ve sorunlarını kurmaca düzleme taşımalarıdır. Latife Tekin, Tezer Özlü, Pınar Kür, Ayşe Kulin, Buket Uzuner, Elif Şafak, Nazlı Eray gibi isimler 1980 sonrası kadın yazarların bir kısmıdır.

1970’li yıllarda görülmeye başlayan ve 1980 sonrasında varlığını iyice hissettiren, İslamî bir bakış açısıyla eserler veren yazarlardan da söz etmek gerekir. İslamî esasları, itibarî âlemde işlemeyi esas alan bu yazarların metinleri kimi zaman edebî eserin sınırlarını zorlamasına rağmen büyük okuyucu kitlelerine ulaşmayı başarmışlardır. Ahmet Günbay Yıldız, Hekimoğlu İsmail, Şule Yüksel Şenler, Emine Şenlikoğlu, Nurullah Genç, Mustafa Miyasoğlu bunlar arasında ön plana çıkan yazarlardandır.¹¹⁰

Tarihî roman anlayışında da köklü değişikliklerin meydana geldiği görülür. Tarık Buğra, Attila İlhan, Mustafa Necati Sepetçioğlu başta olmak üzere birçok yazarın geleneksel ve modern anlamda tarihî romanlar üretmesinin yanında; başta Orhan Pamuk, Elif Şafak, İhsan Oktay Anar olmak üzere yeni bir yaklaşımla tarihî romanların yazıldığını da anmak gerekir. Nitekim Dilek Yalçın, değişen tarihi roman

¹⁰⁹ ANDAÇ, Feridun; **Edebiyatımızın Yol Haritası**, Can Yayınları, İstanbul, 2000, s. 99.

¹¹⁰ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 255.

anlayışının “1970’li yıllarda, çok severek izlenen tarih konulu filmleri”¹¹¹ bile gülünç duruma düşürdüğünü ileri sürer. Böylesi eserlerde, tarihî dönemler bütüncül şekilde kurmaca dünyaya taşınmazlar; daha ziyade basit hadise ya da kişilerin nezdinde tarihin yansıtılması anlayışı vardır. Yani büyük anlatıların yerini küçük anlatılar alır. Postmodern tarihî metinlerdeki farklılıklara dikkat çeken S. Dilek Yalçın, şunları ifade eder:

“Postmodernler büyük anlatılara karşıdır. Büyük anlatı ile tüm bir tarihi ve toplumu kuramsal ilişkiler etrafında açıklayan ve anlatan söylemler, büyük tarih felsefeleri ve kuramları kastedilmektedir. İnsanlığın kurtuluşu için büyük anlatılar üretmek yerine yerel değerleri sınırlı anlatımlarla, yerel ölçekli mücadeleler yapılmalıdır.”¹¹²

Zaten postmodernizm doğası gereği merkezi değil çevreyi, önemli addedileni değil basiti, evrensel olanı değil yereli, bütüncül olanı değil kesiti önceler ve sanata yansımaları da, ki burada söz konusu olan tarihî romandır, bu perspektif doğrultusunda meydana getirir.¹¹³ Postmodern tarihî metinlerde toplumların ve milletlerin geleceklerini tayin eden, onların vazgeçilmezlerinden olan hadise ve şahıslar pek yer almaz.¹¹⁴ Ayrıca bu romanlarda metinlerarasılık, gerçeği mitolojik ve efsanevî unsurlarla fantastikleştirme, parodi gibi postmodern unsurlar da sıkça kullanılırlar. Postmodernistler için tarihi saptırmak, bağlamından çıkarıp farklı noktalara yerleştirmek pek de şaşılabilecek bir durum değildir.¹¹⁵ Onların tarihî roman anlayışı, geçmişin çeşitli postmodern yöntemlerle (metinlerarasılık, anakronizm, fantastiklik gibi) yeniden yazılmasına dayanır.

¹¹¹ YALÇIN, S. Dilek; “1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Ankara, 2008, s. 348

¹¹² YALÇIN, S. Dilek; “1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, s. 350.

¹¹³ Postmodern söylemin özünde barındırdığı sıradanlaşma olgusu “tarihe yönelme” tavrında da uygulama alanı bulur. Bu aynı zamanda modernizmin kamusal zeminli evrenselci tarih anlayışına da bir tepki şeklinde gelişmiştir. Günlük hayat, sıradanlığı ve bireyselliği gerektirir. Bu da postmodern söylemin özünü örtüşmektedir. ÖZCAN, Meltem; **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizm**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin, 2005, s. 147.

¹¹⁴ Artık postmodernist romanın tarihi figürleri, sıradan askerler (*Puslu Kıtalar Atlası*), küçük buluşlar peşinde koşan mucitler (*Kitab-ül Hiyel*), ev kadınları (*Benim Adım Kırmızı*), savaşan dönen insanlar (*Benim Adım Kırmızı*), çocuklar (*Benim Adım Kırmızı*), Boğaz sirtlarında yaşayan Bizanslılar (*Kara Büyülü Uyku*), İstanbul’un fethi sırasında top dökümüyle uğraşan Frenk mühendisler (*Kara Büyülü Uyku*), Batılı ressamalar (*Resimli Dünya*)dır. **a. g. e.**, s. 148.

¹¹⁵ ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, İmge Yayınları, Ankara, 2006, s. 102.

Postmodern tarihî romanların işlediği konuların başında ise Osmanlı tarihi gelir. “Özellikle Osmanlı tarihi, kültürü ve medeniyeti, postmodern tarih romanlarımızın tükenmez hazinesi durumundadır.”¹¹⁶ Postmodern tarihî roman anlayışına paralel olarak yazılan eserlerin birkaçını, şöyle sıralayabiliriz: Orhan Pamuk (*Beyaz Kale, Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı*), Nedim Gürsel (*Boğaz Kesen, Resimli Dünya*), Haldun Çubukçu (*Yıldızsayan*), Gürsel Korat (*Zaman Yeli*), Murat Erman (*Beyazateş Adası*), Elif Şafak (*Mahrem, Şehrin Aynaları, Bit Palas*), İhsan Oktay Kanar (*Puslu Kıtalar Atlası, Kitabü'l Hiyel*).¹¹⁷

¹¹⁶ YALÇIN, S. Dilek; “1980 Sonrası Türk Romanında Postmodern Tarih Romanları”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, 351.

¹¹⁷ GÜMÜŞ, Semih; **Yazının Sarkacı Roman**, Kültür Yayınları, İstanbul, 2003, s. 203.

III. BÖLÜM

1980-2000 YILLARI ARASINDA

TÜRK ROMANINDA POSTMODERN YANSIMALAR

3.1. Postmodernizmin Romanın Unsurlarında Meydana Getirdiği Değişiklikler

Postmodernizm, çok çeşitli alanlarda kendini gösteren bir kavram olsa da ilk olarak sanat ve edebiyatı etkilemiş; onların varlık alanlarına alışılmışın dışında bir tutumla el atmıştır.¹¹⁸ *Postmodern bir durumun*¹¹⁹ hâkim olduğu dünyada, tabiidir ki, içinden çıktığı toplumun yansıması konumunda olan sanatta buna paralel bir çizgiye yerleşecektir. Bilindiği gibi modern sanat eserleri¹²⁰ belli ilkeler doğrultusunda meydana getirilir. Modern sanat seçkincidir; ayrıca onda her sanat eserinin, açık ya da gizli, yüklendiği bir misyon vardır. Modernizmde “*Sanatçı, ancak akıl ve bilimle kavranabilecek gerçekliği başarı ile yansıttığı ölçüde estetik gereğini yerine getirmiş olacaktır.*”¹²¹ Gözleme dayanan bir bakışı açısına sahip olan modern metinler, daha çok haricî gerçekliğe ve nedensellik ilkesine göre kurulan bir yapıya sahiptirler. Ancak postmodernizmle beraber bu bakış açısında birtakım değişiklikler meydana gelir. Böylece metinlerini pozitivizmin ilkelerine göre kurgulayan modernist yazarların yerine, modern algıya muhalif bir biçimde davranmaya özen gösteren ve bu doğrultuda eserler meydana getiren postmodernist sanatçılar yerleşmeye başlar. Aynı durum roman türü için de geçerlidir. Özetle söylemek gerekirse, hem dünya hem de Türk edebiyatında modern romanların yanında postmodern metinler de yer almaya başlar.

¹¹⁸ İsmet Emre, İhab Hassan’ın postmodernizmin sözü geçen alanlarda yarattığı değişikliklerle ilgili sözlerini aktarır: “Ona (İhab Hassan) göre postmodernizm; kültür, sanat, edebiyat, mimari ve felsefe alanlarını kapsar ve o alanlarda düzen yerine düzensizliği kapsar.” EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 36.

¹¹⁹ Postmodern durumla ilgili bkz: LYOTRAD, J. F. ; **Postmodern Durum**, Çeviren: Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara, 2000.

¹²⁰ Modernist sanat ve estetik anlayışı, (...) 19. yüzyılın ikinci yarısında konuşulmaya başlanmıştır, 1870’li yıllardan itibaren, postmodern estetik tartışmalarının ortaya çıktığı 1960’lı yıllara kadar egemen anlayış olagelmıştır. ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, s. 69.

¹²¹ a. g. e. , s. 64.

Postmodern eserlerin genel olarak yansıttığı birtakım özellikleri, Gencay Şaylan şöyle kategorize eder:

“ a)Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi bilinci belirleyicidir, ön plandadır; b) Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır; c) Gerçek açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtmaya yerine belirsizlik ve karasızlık esas alınmaktadır; ç) Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik (dehumanized, destructured) belirleyici olmaktadır; d) Yüksek sanat ile kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapının üretilmesinde ön plana geçmektedir.”¹²²

Daha önce de belirttiğimiz gibi sanatta görülen bu değişikliğin altında yatan temel neden, son bir asırda dünyada görülen değişikliklerdir. Bunu farklı sebeplere hamletmek, oluşan süreci gerçek dışı kabul etmek belki anlaşılır bir tutumdur; ancak unutulmamalıdır ki, her devrin kendine has bir sanat anlayışı ve edebî dünyası vardır. Nitekim bu duruma işaret eden Yıldız Ecevit, gerçeklik ve sanat algısı arasındaki paralellığe de değinir:

“Yeni sanat, geleneksel görüşün savladığı gibi gerçeklikten uzaklaşmış değildir; oluşmakta olan bu çok farklı gerçeğe koşut bir yaşam alanı oluşturmaya çalışmaktadır kendine yalnızca.”¹²³

Bu da bize gerçeklik algısının dönemden döneme değiştiğini, farklı paradigmlar doğrultusunda anlamlandırıldığını gösterir.

Roman, sanat alanında postmodernistler tarafından en fazla dönüşüm ve değişime maruz bırakılan edebi nevieler arasındadır. Bünyesine dâhil edilen unsurlar sonucunda yüzyıllarca kabul gördüğü formun dışına itilen roman, artık postmodern sanat anlayışının karmaşık yapısının getirdikleriyle bir *anlatı*dır. Zira postmodernistlerin *anlatı* dedikleri bu türün başı sonu belli değildir, zaman- mekân bütünlüğü yoktur, çok net bir şekilde iletmeye çalıştığı bir mesaj söz konusu değildir, belli bir edebî türün sınırlarına dâhil edilmesi de çok mümkün görünmez.¹²⁴

¹²² , Gencay; Ş. ; **Postmodernizm**, s. 103-104.

¹²³ ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 31.

¹²⁴ Postmodernistlerin yazdıkları metinleri adlandırmaktan kaçınmalarını, onun karmaşık doğasına bağlayan İsmet Emre, anlatı ifadesinin kullanılmasını şu şekilde gerekçelendirir: “Baştan sona kadar müphemlikler dolu, muğlâk, sınırları belirlenmemiş, dağınık, başı ve sonu belli olmayan bir düzlem (...) Belki biraz bu yüzden, postmodernistler, yazdıkları şeyi adlandırmaktan hararetle kaçarak, yazdıklarına roman, öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine “anlatı” tabirini kullanmayı yeğ tutarlar.” EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 89.

Başı-sonu belli, nerede ve ne zaman gerçekleştiği bilinen, tutarlı bir teması ve olay örgüsü olan, gerçekte bağdaşan kahramanlara sahip, dil bilgisi kurallarına riayet eden, bir misyonu taşımaya namzet, baştan sona kadar- kimi zaman değişse de- belli bir bakış açısına sahip olan modern romanların yanında yer almaya başlayan postmodern metinler okuru açısından da köklü değişiklikler meydana getirirler. Artık yazar okuru yönlendirmekten vazgeçer. Çünkü bu eserlerde, metnin yönlendiricilerinden biri de okur olur.

İleride ayrıntılı olarak görüleceği gibi postmodernist yazarlar modern romanın unsurlarını değiştirmekle kalmaz; ona üstkurmaca, metinlerarasılık gibi birtakım yeni teknikler de dâhil ederler. Özellikle metinlerarasılık tekniğiyle eserin orijinal olması gibi bir gerekliliği elinin tersiyle iten postmodern yazarlar, metni farklı eserden aldıklarıyla meydana getirmekten hiçbir sakınca görmedikleri gibi bu etkileri açıkça söylemekten de çekinmezler. Nitekim postmodern yazarlara göre yazılan her yeni metin kendinden önce yazılmış metinlerin bir süreği; başka bir deyişle onlardan bağımsız olmayan ve onlardan mürekkep bir yapıdır. Yine postmodernistler, eserin yazılışını ve yazılış aşamalarında karşılaşılan birtakım problemleri üstkurmaca tekniğiyle ana temalardan biri hâline getirirler. Bu durum ise metnin daha ziyade “kendinden menkul” bir yapı arz etmesine sebep olur.

3.1.1. Olay Örgüsü

Postmodern metinler, modern romanlardaki gibi aklî kriterlere göre bir araya getirilen sistemli ve düzenli olay örgüsüne sahip değildir. Modern metinlerde görülen vaka çeşitleri (vakanın tek zincir hâlinde olması, iki ya da daha fazla zincirden meydana gelmesi ve vakaların iç içe geçmesi)¹²⁵ postmodern anlatılarda görülmez. Okurun alışkın olduğu, rahat bir şekilde algıladığı ve bir başlangıcı olduğu gibi bitişi de olan, kapalı olay örgüsü postmodern metinlerde ortadan kalkar. Bu durum pozitivist ve rasyonalist mantığın terk edilmesi ile alakalıdır:

¹²⁵ AKTAŞ, Şerif; **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005, s. 73-74.

“Edebiyatta rasyonaliteye meydan okuyan post-modern romancılar katı, çizgisel olay örgüsünden vazgeçerler; Öyküdeki her türlü düzenli öge ya da tasarım okur tarafından sağlanmalı, hatta uydurulmalıdır.”¹²⁶

Modern romanlarda olay örgüsü belli hadiseler çerçevesinde oluşturulur ve vaka bir anlamda metnin belirleyici ana ögesi olur. Şerif Aktaş, vakayı;

“ Vaka, herhangi bir alaka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür.”¹²⁷

şeklinde tanımlar. Ancak postmodern kahramanların girmek zorunda kaldığı bir ilişkiden söz edilemez. Postmodern özne karşıt durumlardan birini seçerek belli bir eylem alanı oluşturmaz. Onun belli bir tercihe yönelmek gibi düşüncesinin olmaması, vaka kurgusunda daha ziyade eylemsizliği doğurur. Buna bağlı olarak olay klasik şekilde hikâye edilmez. Yani postmodern metinlerde, hareketten çok durağan bir zemin söz konusudur. Dış dünyada pek görülmeyen hadiselerin olması ise bu eserlerde zihinde ve rüyada geçen, bazen de hayalî olan olaylara yer verilmesine sebep olur. Farklı bir uzamda geçen bu hadiseler haricî gerçeklikle tanımlanamaz.

Postmodern anlatıları modern romanlardan ayıran başka bir amil, belki de en önemlisi, olay örgüsünün tek çizgide ilerleyen bütünlüklü hadiselerden ziyade birbiriyle organik bağı olmayan parçalardan meydana getirilmesidir. Metnin parçacıklara bölündüğü bu durumda, modern romana alışmış “*Kapalı bir yapı içinde başı sonu belli bir öyküyü izlemenin rahatlığı*”¹²⁸ hissetmiş okuyucunun işi çok kolay değildir.¹²⁹ “*Açık olana ve bir sonu olmayana yer tanıyan bir diğer araç, metni aralarla, başlıklarla ya da simgelerle ayrılan kısa parçalar ya da bölümlere parçalamaktır.*”¹³⁰ Parçalı yapının doğurduğu sonuç da açık uçlu eserin muhtelif

¹²⁶ ROSENAU, Pauline Marie; **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 25.

¹²⁷ AKTAŞ, Ş. ; **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 46.

¹²⁸ ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 17.

¹²⁹ Sonuç olarak, postmodern anlatıların olay örgüleri de tıpkı postmodern düşünce gibi çizgisel, neden sonuç ilişkisinin bulunduğu bir düzlemde değil; bilakis karmaşık, birbirinden kopuk ve okuyucunun doldurmasının istendiği bir yığın boşluktan ibarettir. Bu da söz konusu anlatıları okuyucu bakımından içinden çıkılmaz, doldurulması güç problemlere itmektedir. EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 170.

¹³⁰ SIM, Stuart; **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, s. 150.

şekillerde okunmaya müsait bir hâl almasıdır. Parçalı ve dağınık şekilde arzıendam eden bu karmaşık metinlere tutarlı bir bütünlük kazandırmak da okura düşer.

Modern ve postmodern metinleri olay örgüsü bakımından farklı kılan diğer bir husus ise birincisinin normal bilincin akışına göre meydana getirilmesi iken; ikincisinin bilincin dışına taşarak, şuuraltına göre, farklı bağlamlarda okunabilecek şekilde oluşturulmasıdır. Postmodern metinlerin farklı okumalara müsait yapısını söz konusu duruma bağlayan araştırmacılardan olan İsmet Emre, şu sözleri serd eder:

“Bir de, postmodern yazarlar metinlerini bilincin normal akışına tabi olarak değil de iç patlamaya göre oluşturdukları için, olay örgüsünde ister istemez normal bilincin her okumada farklı algılayabileceği daha karmaşık bir düzen meydana gelmektedir.”¹³¹

Modern ve postmodern metinlerde görülen bu farklılıklar kaynağını, asıl itibariyle, bu düşünce biçimlerinin dünyayı algılayış ve yorumlayış farkından alır. Bu durumda modernizmin gerçeği, postmodernizmin ise irrasyonel olanı referans aldığını ileri süren şu tespite katılmamak mümkün değildir:

“Modern metinlerin olay örgüleri ne denli modernin gerçekliğine uygun bir biçimde, belli bir mantık silsilesi izleyip, belli kurallara göre biçimleniyorsa, postmodern metinlerde o kadar irrasyonel, o kadar birbirinden kopuk, o kadar karmaşık ve hatta neredeyse yokmuşçasına bir olay örgüsüyle karşı karşıyayızdır.”¹³²

Postmodernistler, özellikle metinlerarasılık yöntemi ile başka eserlerden aldıkları kesitleri roman düzleminde bir araya getirerek, eklektik bir yüzey inşa ederler. Ve bu birbirinden bağımsız parçalardan müteşekkil olay örgüsü de, ilk anda, dağınık bir intiba uyandırır. Hatta bazı metinlerde düz bir mantığa göre anlamlandırılacak olay örgüsünden söz edilemez. Bilince ait unsurların devre dışı kaldığı, daha ziyade bilinçaltına dayanan, kapalı ve imgeli anlatımın olduğu böylesi durumlarda nihaî sayılacak okumalardan şiddetle kaçınmak gerekir. Dağınık ve eklektik hâlde olan bu yapıyı, yeniden inşa etmek noktasında en büyük sorumluluk ise hiç kuşkusuz okura düşer. Her okur, sahip olduğu kültürel birikim doğrultusunda okumalarını gerçekleştirir.

¹³¹ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 167.

¹³² **a. g. e.** , s. 167.

Postmodern anlatı aynı zamanda melezliğe sahip olan, edebî türlerin klasik kalıplarına göre değerlendirildiğinde türler arası bir noktada duran kaotik zeminlerden meydana gelir. Bütün kalıpları yıkma gayesi güden postmodernistler, romanın olay örgüsünü de parçalı ve intizamsız hâle getirmek suretiyle bu türün hüviyetini değişikliğe uğratırlar. Söz konusu durumda çok farklı edebî türlerin, hatta edebiyat ve sanat dışı disiplinlerden izlerin kendine yer bulduğu metinler, adeta bir *karnaval alanı* gibi inşa edilirler. Bu hâliyle o, kalıpları belli olan roman türünden çok farklı disiplinlerden değişik biçim ve konuların kendine yer bulduğu, bulabildiği bir anlatıdır.

3.1.2. Zaman Kurgusu

Her çağın zaman algısı belli paradigmalar çerçevesinde değerlendirilip anlamlandırılır. Klasik çağda Tanrı ve din eksenli, modern çağda insan-merkezli/pozitivist düşünce, postmodernizmde ise merkezsiz düşünce biçimi referans alınır. Modernizmde, özellikle de pozitivistliğin etkisiyle, zamana verilen önem onun çeşitli şekillerde bölünmesine ve hayatın her aşamasında insanların karşısına çıkmasına zemin hazırlar. Ancak postmodernizmle birlikte zaman algısında çeşitli parçalanmalar ve belirsizlikler doğmaya başlar.¹³³ Modernizm Newton fiziğini ölçü alırken, postmodernizm Einstein'ın rölativite kuramını referans olarak kabul eder. Modernistler, geleceği inşa etme kaygısı güderken; postmodernistler ana önem verirler.

Edebî eserlere de akseden bu gelişmeler, başta roman olmak üzere, birçok türde zaman noktasında alışılmışın dışında bir durumun ortaya çıkmasına sebep olur. Nitekim postmodernizme kadarki süreçte zaman anlayışının metne yansımaları ölçülü ve kronolojik iken, postmodernizmle birlikte rölatif ve parçalı şekilde olur.

Son yarım yüzyıla kadar edebî eserlerde genellikle düz, kronolojik akan ve neden sonuç ilişkisini doğuran modern zaman anlayışı, postmodernistlerce terk edilir:

“On dokuzuncu yüzyıl anlatılarında pozitivist felsefeye daha çok düz-çizgisel zaman şemaları ve sebep sonuç ilişkilerine yaslanan kurgulamalar egemen

¹³³ DOLTAŞ, D. ; *Postmodernizm ve Eleştirisi*, s. 19-28.

olurken, modernist anlatılarda zaman birey psikolojisiyle, postmodern anlatıda ise dille bağlantılı olarak kurgulanır.”¹³⁴

Böylelikle modern romanda, genel olarak, düz bir şekilde tanzim edilen zaman kurgusunun postmodern sürece doğru kırılmalara, parçalanmalara hatta boşluklara uğradığını söylemek mümkün görünür. İnsan zekâsına dayanan, dahası sonradan insanlar tarafından tanzim edilen ve dünyadaki gerçek zamanı tam olarak yansıtmayan modern zaman anlayışı postmodernistler tarafından tepki ile karşılaşır. Rosenau, modernizmin meydana getirdiği hayatın her alanında zamana vurgu yapma düşüncesinin etkilerini şöyle açıklar:

“Çizgisel zaman rahatsız edici ölçüde teknik, rasyonel, bilimsel ve hiyerarşik bir şey gözüyle bakılır. Modernizm zamanın fazlasıyla bilincinde olduğu için insan varoluşunu bir şekilde neşeden yoksun bırakır. Dahası zaman insani bir yaratımdır (...), dilin bir işlevidir ve bu yüzden de keyfi ya da belirsizdir.”¹³⁵

Postmodern metinlerde çizgisel zaman anlayışı ortadan kalkar, geride ise nedensellik ilkesiyle açıklanabilecek bir bütünlük kalmaz. Bunun sonuçları arasında en dikkat çeken şeyse olay örgüsünü meydana getiren parçaların, ilk bakışta, intizamsızca bir araya getirilmiş gibi görünmeleridir. Zira sonucun nedenden daha önce gelmesi gibi bir durum söz konusudur ve bu da daha çok kronolojik zamanın olmaması ile alakalıdır.¹³⁶ Aynı durumun genel geçer hakikatleri silikleştirdiğini Rosenau, *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri* isimli kitabında, şu şekilde açıklar:

“Çizgisel zaman olmaksızın, bilimsel bir çerçeve içinde neden-sonuç ilişkilerinin saptanması imkânsızdır, çünkü birini diğerinden ayırabilmek için zamansal öncelik belirlemek gerekir. Şimdiki an hem sonsuza hem de karşı-sonsuza yaklaştığı için hakikat olasılığı sıfıra iner.”¹³⁷

Postmodern metinlerde belirleyici olan iki önemli öge (bilinç akımı, bilinç altı) zamanda atlamalara sebebiyet vermekle kalmaz, onu parçalayarak rölatif bir zemine yerleştirir. Einstein’ın *rölativite kuramı* olmak üzere birçok yeni gelişme, Newton fiziğinin edebiyata yansımaları olan zamanda kesinlik-belirginlik gibi

¹³⁴ PARLA, Jale; *Donkişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s. 248.

¹³⁵ ROSENAU, P. M. ; *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, s. 107.

¹³⁶ a. g. e. , s. 113.

¹³⁷ a. g. e. , s. 111.

kavramların görecelilik kazanmasına meydan vermiştir.¹³⁸ Bu gelişmelerin edebî esere yansması da bütün bu gelişmelerle doğru orantılıdır:

“Tıpkı, romana ait diğer unsurlarda olduğu gibi, zaman konusunda da postmodern metinlerde mekanik, belirli, ölçülebilir, hesaba kitaba gelir bir zaman anlayışının yerini, dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik, rasyonel düşüncenin belirlediği zaman anlayışının dışında bir durum vardır.”¹³⁹

Dikkat çeken başka bir husus da dün-bugün-yarın art ardalığının postmodern eserlerde, yerini eş zamanlılığa bırakmasıdır. Bu metinlerde, hadiseler kronolojik sıralama gözetmeksizin eş zamanlı olarak sunulmakta ve böylesi bir durum da olaylar arasında girift bir izlenimin uyanmasına sebep olmaktadır. Özellikle fantastik eserlerin yaygınlık kazanması ile aralarında tutarlı hiçbir alaka kurulamayan gerçek ve hayalî hadiseler aynı zeminde yer alır. Bu tarz romanlarda, hayalî zamanlar söz konusu olur ve okurun bunları gerçek dünya içerisinde oturtacağı somut, gerçek bir zemin de bulunmaz.

Normal bilincin etki alanından çıkan postmodern anlatılarda rüya zamanı, fantastik zaman ve rölatif zaman gibi birtakım net olmayan ve okuru gerçek hayattan koparıp farklı, daha doğrusu hayalî bir uzama götüren bazı yeni unsurlar kullanılır. Onlar bu yöntemlerle daha ziyade bilincin hızına paralel şekilde hareket eden ve çok kısa sürede cereyan eden, ancak buna rağmen çok büyük hacme sahip olabilen metinler yazabilmektedirler.¹⁴⁰ Bazı metinlerin aksiyondan yoksun olmaları ve güç okunmalarını yukarıda sayılan değişikliklerin getirdiği neticeler arasında aramak gerekir.

3.1.3. Mekân Kurgusu

Mekân, gözleme önem veren ve gördüklerine inanan bir düşünce biçimi olan modernizmin son derece önem verdiği bir unsurdur. Bu yüzden modern metinlerde haricî dünyayı aslına olabildiğince sadık kalarak verme temayülünü, çok net şekilde görmek mümkündür. Zira modern dünyada bütün mekânlar bölüşülmüş

¹³⁸ ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 16-28.

¹³⁹ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 170.

¹⁴⁰ Romancılar artık bir günde, hatta birkaç saatte geçen yüzlerce sayfalık romanlar yazmaktadırlar. Çizgisel akışını yitiren zaman, beynin/iç dünyanın kıvrımlarında onlarca yılı birkaç saatte tüketmektedir. ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 22.

ve sınırları çizilmiş bir hâldedir. Mekânların paylaşımı noktasında modern anlayışın ileri vardığı bu durumu, İsmet Emre şu şekilde ifade eder:

“Mekânın neredeyse matematiksel kesinlikle devlet ve insanlar tarafından paylaşılıp kendi başına hiçbir somutluğun bırakılmamış olması bireye mekân içinde hiçbir özgürlük alanı bırakmaz.”¹⁴¹

Ancak postmodernistler insanlara dayatılan bu tarz kısıtlamalara karşı çıkar, modern dünyanın yarattığı ölçülü ve paylaşılmış mekânı parçalayıp silikleştirmeye çalışırlar. İnsanı sürekli denetim ve gözetim altında tutmaya çalışan düşünceye, postmodernistler metin düzleminde tepki gösterir. Böylece mekân kurgusunu, bilindik işlevinden alıkoyup belirsiz ve değişken bir yapıya büründürürler. O nedenle postmodern anlatılarda mantıklı ve tutarlı mekân anlayışından söz etmek çok mümkün değildir. Kendi aralarında bütünlük kuran, işlevsel mekân ve nesne kullanımı ortadan kalkar:

“Postmodern metinlerde mekân yer değiştirir, renkten renge girer, biçim değiştirir, akışkan, şeffaf, ele avuca sığmaz bir görüntü olarak belirir. Yani, modernite ve modernizmin soyutlamaya çalıştığı her durum ya da görüntüyü soyutlama eğilimine girerek mekânda da karmaşa yaratır.”¹⁴²

Postmodernist yazarlar, eserlerinde merkezî konumdaki yerlerden ziyade çevreyi, taşrayı mekân olarak seçme eğilimi gösterirler. Göz önünde bulunandan ziyade kıyıda köşede kalan gündemlerine alarak, insanların çok aşina olmadığı ya da garipsediği çevreleri seçme yoluna giderler. Bunun romana aksi ise daha çok marjinal ya da tamamen hayalî mekânların kendilerine yer bulması şeklinde olur. Özellikle fantastik metinlerde, haricî dünya ile örtüşen mekânların yerini olağanüstü yerler alır.

Modern metnin tasvirlerle dayalı, çevreyi okuyucunun zihninde tecessüm ettiren, nesnelerin bir bütünün tamamlayıcısı şeklindeki anlamlı ve tanımlanabilir işlevi, postmodern romanlarda ortadan kalkar. Çevrenin parçalı/yanyana/bütüncül olmadan anlatılması ve üstünde durulmadan geçilmesi, mekânın silik duruma

¹⁴¹ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 182.

¹⁴² a. g. e. , s. 183.

düşürülmesi içindir. Postmodern eserlerdeki mekân kurgusunu “*hiper-mekân*”¹⁴³ kavramıyla karşılayan Rosenau, şunları söyler:

“Post-modern planlama, bilinebilir, yönetilebilir bir kısıtlama olarak mekân anlayışını silip onun yerine mekânı parçalı ve düzenlenmiş bir şey, haklarında-karar-verilmez boşluklar içeren bir şey olarak kavrayan hiper-mekân geçer. Post-modern planlama bir pastıştır, karmakarışık, çılgın bir yamalı bohçadır.”¹⁴⁴

Çünkü onlara göre bu tutum, modern mekân algısının yarattığı kısıtlayıcılıktan kurtulmanın; yeni bir mekân algısı yaratarak insanı çevrenin ve nesnelerin hapsinden kurtarmanın en ideal yoludur.

Zaten ev, iş, okul, resmî ve sivil kurumlar, özel mülkiyet vs. insan üzerinde yeterince baskı kurar. Postmodernist yazarların da böylesine bir çevre yaratmalarının ve insan ruhunu hapsedmelerinin koydukları ilkelerle bağdaşır bir gerekçesi olamaz. Yine bu yazarların betimleme yaparken bile nesnelerin üzerinde yeterince durmadıklarını ve onları bütüncül, anlamlı kılacak bir şekilde sunmadıklarını da söylemek gerekir.¹⁴⁵ Böylece postmodernistler, modern karşıtı bir tutumla hareket ederek kahramanlarını paylaşılmış çevrenin ve onun yarattığı statükonun etkisinden kurtarmak isterler.

3.1.4. Şahıs Kadrosu

Tarih boyunca edebî eserlerin etkilendiği farklı birtakım değerler dizisi olmuştur. Sanatçılar, eserlerini genellikle dönemlerine hâkim olan paradigmaya paralel şekilde kurgularlar. Klasik çağda Tanrıya ve dine vurgu yapan anlatıcılar, modern dönemde bireyi ön plana çıkarırlar. Postmodern dönemde ise bireyden özneye doğru bir evrilme süreci baş gösterir.¹⁴⁶ Bunun edebî eserlere, özellikle romana, yansımaları ise kendini klasik, modern ve postmodern metinler arasında açık bir şekilde hissettiren farklılıklarla gösterir. Nitekim bu üç farklı anlayıştaki roman kişilerinin birbiriyle karşılaştırılması, aralarında nasıl bir fark olduğu noktasında bize açık bir fikir verir.

¹⁴³ ROSENAU, P. M. ; **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, s. 113.

¹⁴⁴ **a. g. e.** , s. 113.

¹⁴⁵ ROSENAU, P. M. ; **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, s. 110-115.

¹⁴⁶ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 117.

Postmodern romanlarda, kahramanlar modern metinlerdekine göre daha kaypak bir zemine taşınmaktan kurtulamazlar. Modern çağın kendinden emin ve ideal kişisi ve bunun roman formuna yansımış biçimi olan kahramanlar hatalardan olabildiğince arındırılmışken; postmodern metinlerde, nerdeyse tam aksi bir durumla karşılaşılır. Rosenau modern kahramanların özelliklerini, şu şekilde belirtir:

“Bu özne “çabalama” zorlaması altındadır ve kendine ilişkin imgesi “sıkı çalışma” ve “elinden gelenin en iyisini yapma” gibi tabirle kurulmuştur. Kendine özgü, tuhaf yanları yoktur ya da en azından bunların üzerinde durmaz. İleriye planlar, organize eder ve haz almayı erteler. Siyasî projelere bağlanabilir ve ideolojik nitelikli amaçlar için çalışabilir. Özgür iradeye ve kişisel özerkliğe inanabilir, ama oylama yapıldıktan ve karara varıldıktan sonra çoğunluğun görüşüne (ya da parti çizgisine) uyacaktır. Bir başka deyişle, modern özne kolektifin iyiliği için kendi çıkarlarını ikinci plana atmaya razıdır. Rasyonel kurallara, genel iradeye, toplumsal uzlaşılara, adil görünen sabit standartlara saygı gösterir. Gerçekten inanarak hakikati arar ve böyle bir arayışın son kertede boşuna olmadığını umar. **Bu demektir modern özne akla, rasyonaliteye ve bilime güvenmekte ve bütün bunları duygularının önüne koymaktadır. İnsanlığın geleceği ve ilerleme olanağı hakkında iyimserdir. (...) Bilgili bir fail olduğu iddiasındadır ve ayrı, yerleşik bir kimliği vardır.**”¹⁴⁷

Rosenau’nun yukarda özelliklerini saydığı modern özneye karşılık postmodern özneler edilgendir, herhangi bir tercihte bulunmazlar ve diyalogdan çok monologa, akıldan çok hazza yer verirler. Postmodern öznenin ortaya çıkışıyla alakalı olarak Dinçer Ateş ise şu ifadeleri kullanır:

“Sözünü ettiğimiz kahraman daha çok tekil ve yalnız bir karakterdir. Onun zihnindekiler ve zihnindekilerin hayata yansımaları, diyalogların azaldığı, monologların çoğaldığı, olay örgüsünün arka plana atıldığı ve bireyin öne çıktığı bir mekanizmayı tetiklemektedir.”¹⁴⁸

Bunun daha ötesi ise toplumun sorunlu bulunduğu, merkezden uzak, anormal kişilerin kahraman olarak seçilmesidir. Modern toplumun anormal bulunduğu

¹⁴⁷ ROSENAU, P. M ; **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, s. 74-75.

¹⁴⁸ ATEŞ, Dinçer; “Moderninden Postmodern Anlatılara Uzanan Yolculuğunda Roman Kişisinin Birey Olma Sorununa Genel Bir Bakış”, **Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)**, s. 362.

kahramanların seçilmesindeki gerekçe ise temelini postmodernistlerin çoğunluk ve merkezden ziyade azınlık ve çevreye yer vermelerinden alır.¹⁴⁹

Postmodern metnin öznesi modern romanlardaki gibi söz dinleyen, üzerine yüklenen vazifeyi hakkıyla ifa eden bir kişi değildir. Yazarına başkaldıran bu asi öznenin özellikleri, genel olarak şöyledir:

“Yazarın sesini dinlemeyi ya da onun otoritesini tanımayı reddederler. Bu özne-karakterler yazarlarından kaçmak, ona meydan okumak ve direnmek için ellerinden geleni yaparlar. Yazarın istemediği, hatta belki de kendilerine yasakladığı şeyleri yaparlar. Bu özneler bazen de bir metne yazılmış olmanın onlara ne kadar acı ve pişmanlık verdiğinden dem vururlar.”¹⁵⁰

Daha da önemlisi klasik anlamdaki başkahraman, hasım güç gibi düalizme dayana kavramların bu metinlerde görülmemesidir. Olaylar farklı perspektiflerden nakledildikleri için okurun kimin iyi ya da kötü olduğu noktasında ölçü alacağı net göstergeler bulunmaz. Ayrıca bu öznelerin geçmişlerine ait bilgiler metinde yer almayabilir ya da isimleri zikredilmeyebilir, edilse bile bu bir simge ve harf olabilir. Bütün metni anlatan, aynı zamanda başkahraman olan postmodern özne hakkında okurun en basit bilgileri bilmekten mahrum olması, bu anlatılarda görülebilen özelliklerdendir.

Bu metinlerde insan dışı ya da hem insan hem de hayvan özellikleri gösteren varlıkların da kahraman olarak seçildikleri dikkatten kaçmaz. Mesela hayvanlar da tıpkı insanlar gibi konuşturulmakta ya da böceğe dönüşen biri başkahraman olabilmektedir.

Postmodern özne genel olarak modern insanların kaygılardan uzaklaşan, geleceğe dair bir tasavvuru bulunmayan, anlık isteklerine ivedi şekilde cevap veremeye çalışan, toplumsal normları ciddiye almayan, çok kısa süre içinde beklenmedik davranış değişiklikleri yaşayan, belli noktalarda takıntısı bulunan, toplumla çok da barışık olmayan, pasif-edilgen, kimi zaman dalgacı kimi zaman

¹⁴⁹ Postmodernistler, kahraman merkezli bir olay örgüsü yapılanmasını yok ettikleri ve hemen tümüyle ortadan kaldırdıkları gibi, normalden uzaklaşmış, modern mantık ve dünyaya göre, anormal insanlardan seçerler. EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 184.

¹⁵⁰ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, 170.

içine kapanık, kendisiyle alakalı çelişkileri olan, genel olarak düalizmden uzak duran bir profil çizer.¹⁵¹

3.1.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Postmodernist yazarların romanda meydana getirdikleri değişikliklerden bakış açısı ve anlatıcı¹⁵² konusu ile ilgili olarak şunları söylemek mümkündür: Roman türünde, başlangıcından postmodern estetiğin varlığını hissettirdiği döneme kadar, genel olarak üç farklı bakış açısı kullanılmıştır. Bunlar: Hâkim (tanrısal) bakış açısı, kahraman anlatıcının bakış açısı ve müşahit anlatıcıya ait bakış açısıdır.¹⁵³ Bakış açılarının uğradığı değişikliklerden anlaşılacağı üzere, anlatıcının her şeyi bilen-duyan ve aktaran konumu yerini, giderek daha az bilen ve metne daha az müdahale eden bir noktaya terk eder. Ancak bu bile postmodern yazarlar tarafından kabul edilebilir değildir; çünkü onlar metne müdahale etmekten ısrarla kaçınırlar. Başka bir ifadeyle:

“Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini, ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşkulu olan ve okuru yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır.”¹⁵⁴

Zaten açık uçlu metinlerin ortaya çıkması ve dolayısıyla aynı metnin muhtelif okumalarının oluşmasını da bakış açısı ve anlatıcı noktasında meydana gelen perspektif darlığında aramak gerekir. Modern metinlerin her yerde hazır olan ve hadiseleri yakinen takip eden anlatıcısı, okurun bütün tereddütlerini giderecek kadar bilgi sahibidir. Ancak geline nokta postmodern anlatıcılar, hem hadiselere hem de kahramanlara sınırlı bilgilerle yaklaşmak suretiyle okuru yönlendirmekten kaçınırlar.

¹⁵¹ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**; ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**; ROSENAU, P. M. ; **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**,

¹⁵² Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirlerinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir. AKTAŞ, Şerif; **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, s. 78.

¹⁵³ AKTAŞ, Ş. ; **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**,

¹⁵⁴ ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 76.

Postmodern eserlerde bazen de birkaç bakış açısı kullanılır. Bir bakış açısından diğerine geçişler çok net değildir. Öyle muğlâktır ki, bakış açısı ve anlatıcının değiştiğini anlamak için özel bir çaba harcamak gerekir.

Postmodernizmin bakış açısına getirdiği başka bir yenilik ise modern metnin genellikle tek bakış açısıyla sunulan yapısının kırılarak, yerini çoklu bakış açısına bırakmasıdır. Postmodern yazarlar, anlatılarını oluştururken bir kişinin bakış açısına başvurmaktan ziyade; önemli sayılabilecek kişilerin ya da bütün kahramanların bakış açısına, hatta çeşitli hayvan ve eşyaların bakış açılarına bile yer verirler. Bu teknikte, bir olay ya da durumun çok çeşitli bakış açılarıyla sunulması söz konusu olmakta ve buna bağlı olarak metnin birden fazla okuması oluşabilmektedir. Modernden postmoderne geçişte, romanın en az değişikliğe uğrayan yanının bakış açısı olduğunu ifade eden İsmet Emre de çoklu bakış açısına değinir:

“Edebî metinler bağlamında modernden postmoderne geçişte, en az kırılmaya uğrayan öğelerden biri bakış açısıdır. Bununla birlikte, yine de postmodern metinlerin tıpkı romanı oluşturan öteki öğelerde olduğu gibi, bakış açısını da çoklaştıran, bir anlamda, tek ya da birkaç merkezli olmaktan çıkaran bir anlayışla karşımıza çıktıkları söylenebilir.”¹⁵⁵

Çoklu bakış açısının bir anlamı da postmodernistlerin metin içinde hiçbir kahramana ayrıcalık tanımamaları ve hepsini birbiriyle eş tutup, onlara eşit mesafede konumlanmalarıdır.

En önemlisi de anlatıcının kahramanlardan ve okurdan çok fazla bir şey bilmesinin söz konusu olmamasıdır. Dolayısıyla “*Anlatıcı ile figür arasındaki mesafe de ortadan kalkar.*”¹⁵⁶ gibi bir yargıya varmak da yanlış bir tutum olmaz. Aynı şekilde elindeki metinde her şeyi bilme imkânı elde edemediği için okur da görebildiği kadarıyla hükmeder. Bu ise aynı metnin farklı okumalara müsait olması anlamını taşır ki postmodernistlerin hiçbir eserin kesin ve nihaî bir okumasının olamayacağı teziyle bağdaşır bir durumdur.

¹⁵⁵ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 192.

¹⁵⁶ SAĞLIK, Şaban; “Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi”, **Hece Dergisi (Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı)**, s. 308.

3.1.6. Tematik Kurgu

Roman, genel olarak, bünyesinde gizli ya da açık bir tezi barındıran bir edebî türdür. Yazarlar, yakın zamana kadar, metinlerini kaleme alırken onları genellikle belli bir tematik kurguya ya da ideolojik yaklaşıma yönelik olarak kurgulamışlardır. Bu romanlarda tema, daha ziyade yazarın sayfalar boyunca yazdığı şeylerin özünde birkaç cümle ya da bir paragrafla özetlenebilecek bir çekirdek gibidir. Nurullah Çetin tematik kurguyu,

“Romanın üzerinde temellendiği konunun yazarın duygu ve düşüncesinde öznel bir yargı halinde ortaya konan sentezi olup, romanın nihai hedefi ve romancının asıl amacıdır.”¹⁵⁷

şeklinde tanımlar. İlk numunelerinden 1970-1980’li yıllara kadar romanların belli bir teması olmuştur. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkili olan postmodernist yazarlar, her eserde bir tema var olmalıdır hâkim anlayışının yerine yeni bir yaklaşım getirir.

Buna göre postmodernistler, dünyada gerçek algısının değiştiğini ve herkesçe kabul edilebilir bir hakikatten söz edilmeyeceğini ileri sürerler.¹⁵⁸ Özellikle Jean Baudrillard’ın ortaya attığı *hiper-gerçek, simülasyon ve simülakrlar*¹⁵⁹ kavramlarına göre hakikat bir taklide, yanılsamaya dönüştürüldüğü için herkesçe kabul edilebilir gerçekten söz edilemez. Postmodernistlerin kendilerine şiar edindikleri bu argüman, onların metin içinde herhangi bir tezi savunmalarına engel olur. Bundan dolayı onların meydana getirdikleri metinlerde, herkesçe aynı şekilde algılanıp kabul edilecek belirgin bir temaya pek rastlanmaz. Yargı vermekten kaçınan postmodernistler bir şeyleri savunmanın ya da ileri sürmenin peşinde değillerdir; daha ziyade var olan durumu anlatmak isterler.¹⁶⁰

¹⁵⁷ ÇETİN, Nurullah; **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Yayınları, Ankara, 2008, s. 123.

¹⁵⁸ Modern metinlerin, tezli olmasalar bile, okuyucuya vermek istedikleri bir mesajları, bir kıssadan hisseleri bulunurdu. Ancak, geline nokta, postmodern yazarlar, buna gerek olmadığını çünkü, inanılması ve herkesçe kabul edilmesi gereken bir mesajın bulunmadığını düşünürler. EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 188.

¹⁵⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz: BAUDRILLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**; (Çeviren: Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003; **Çaresiz Stratejiler**, (Çeviren: Oğuz Adanır), Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 2002.

¹⁶⁰ İsmet Emre, söz konusu durumu Rosenau’dan yaptığı alıntılarla şöyle özetler: “Rosenau, böylece, postmodern bir metinde, modern metinlerde olduğu gibi, pozitif bilim metotlarıyla tasnif edilebilecek kategorik bir tematik kurgulanmadan ziyade, hemen her metnin, hemen her okumasında değişen, yanar döner bir tematik anlayışının izlerini sunar.” EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 188.

Herkesçe kabul görecek genel geçer bir hakikatin olmadığını savunan postmodernistlere göre edebî eserlerin üzerinde inşa edilebileceği nihaî bir tema söz konusu değildir. Nitekim bu eserlerdeki kahramanlar da karşıt durumlardan birini seçmek zorunda değillerdir:

“Postmodern metnin öznesi karşıtlıklara dayanan seçimlerde herhangi bir tercihten yana tavır koymaz. Durumu gözler önüne seçer, oradaki çarpıklıkları, aksaklıkları ironik bir şekilde dile getirir; okuru şoka uğrattır ancak bu çarpıklık ve aksakların yerine yeni bir şey, yeni bir düşünce ikame etme gereği duymaz. Çünkü ona göre zaten varılan noktada ortalık öyle toza dumana bürünmüştür ki neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirlemek, onlardan biri lehine yahut aleyhine taraf olmak bir tarafa doğru ve yanlış kavramlarının içeriğine dair bir şey yoktur ortada.”¹⁶¹

Bu yüzden onlar eserlerini, özelde ise romanlarını, kaleme alırken belli bir tematik kurgu meydana getirecek tercihlerden şiddetle kaçınırlar. Bu romanlar, eklektik bir yapıda oldukları için hâliyle birden fazla tematik okumaya ve değerlendirmeye açıktırlar. Farklı kesitlerden meydana getirilen bir zemin olması da yine postmodern metinlerde belirli bir tematik kurgunun oluşmasını engelleyen önemli amillerdendir.

3.1.7. Dil Kurgusu

Klasik ve modern metinlerde kullanılan dil, genel itibariyle, dil bilgisi kurallarına uygun olup metni en anlaşılır şekilde sunma ilkesine dayanır. Ancak bu durum dile ayrı bir önem veren postmodernistlerde değişikliğe uğrar. Postmodernistler, romanın diğer bütün unsurlarında olduğu gibi dil kurgusunda da kuralları hiçe sayan bir tavır sergilerler. Metinlerini farklı kılmak ve belirsiz hâle getirmek istedikleri için lisanı alışılmadık şekillerde kullanarak, metin düzlemini bir dil kurgusu olarak inşa etmeye kalkışırlar. Postmodern teorisinin önemli sacayaklarından olan dilin bilinen bağlamından alınarak, farklı bir birlik içinde kullanılması beraberinde çok katmanlı metinlerin çoklu okumalara müsait yapısını meydana getirir. Dil bilgisi kaidelerine uymayan metinler yazan postmodernistler, bu şekilde modern dünyanın kural koyucu tavrının metin düzlemine yansımış dil bilgisi

¹⁶¹ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 191-192.

kaideciliğini de elinin tersiyle itmiş olurlar. Mesela Rosenau, onların dil noktasında ortaya koydukları tavrı şu şekilde ifade eder:

“Bütün disiplinlerdeki post-modernistler geleneksel, akademik söylem tarzlarını reddederler; cüretkâr ve kışkırtıcı hitap biçimleri, canlı ve merak uyandırıcı bir üslûp kullanmayı tercih ederler. Postmodernizmin kendisinin özgüllüğü kısmen bu özelliklerin bir işlevidir elbette. Bu tür sunuş biçimleri toplum bilimlerinin halinden memnun okurunu şoke eder, ürkütür, tedirgin eder. Bunlar özellikle yeni ve alışılmadık bir post-modern okuma faaliyetlerini kışkırtmak üzere tasarlanmıştır. Modern söylem kesin, hatasız, pragmatik ve katı bir üslûp tutturmayı amaçlarken, post-modern hitabet daha edebî bir karakterdir. Ama üslûp ve sunuş üzerindeki bu post-modern vurgu içerikle ilgilenmediği anlamına gelmez.”¹⁶²

Romanın tek şekilde anlamlandırmanın karşısında durmaya çalışan postmodern yazarlar, bunu yapabilmek adına o güne kadar herkes tarafından bilinip kabul edilen kurallarla oynama yoluna giderler. Bu daha ziyade dilin bilinen bağlamından alınması, yersiz yurtsuzlaştırılması, göstergelerin değişik biçimlerde kullanılması durumudur:

“Yani dili içinden mayınlamak, ‘minörleştirmek’, bu anlamda yapılan ‘devrimci bir eylem olarak çıkmaktadır karşımıza. Dili yersizyurtsuzlaştırmak budur. Onun kurallarını bozmak, onu başka anlatım şekillerine koymak, kelimelerin anlamlarının sabitliğinden kurtarıken aynı zamanda cümlelerin sözdizimsel sabitliğini de bozmak, sanat yapmanın yeni biçimi olarak durmaktadır.”¹⁶³

Postmodernistler, merkez çok çevreye öncelik verdikleri için çoğunluğun değil, azınlığın dilini kullanmak isterler; anlamdan ziyade biçim üzerinde odaklanır, biçimin temeli olan dili vazgeçilmez bulurlar:

“Öyle ki postmodernistlerin kural tanımazlık, belirsizlik, tutarsızlık, mekanik olanın dışına çıkma vs. gibi pek çoğu göreceli çağrışımlar uyandıran yaklaşımlarında hep dil mekanizması karşımıza çıkar.”¹⁶⁴

Romanın bir diller ve üsluplar düzlemi hâline getirilmesi, postmodern metinlerde melezliğin doğmasına sebep olur. Pastiş tekniğini kullanan yazarlar, okurun yıllarca alıştığı kalıplar dışına çıkar; onları şaşırtır ve dilin bilinen kalıplarının

¹⁶² ROSENAU, P. M ; **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, s. 25.

¹⁶³ AKAY, A. ; **Postmodernizm**, s. 112.

¹⁶⁴ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 103.

ihlal edilmesi sonucunda ortaya çıkan yeni durumlar karşısında düşünmeye sevk eder.

Özellikle pastiş tekniğinin kullanılması, diğer eserlerin üslup yönünden örnek alınması ya da taklit edilmesi, metni çeşitli edebî türlerin kendine yer bulduğu çok katmanlı bir *karnaval alanı* hâline getirir. Bu ise muhtevanın eskisi kadar itibar görmediğini, dahası şekilciliğin hiç olmadığı kadar ehemmiyet kazandığını gösterir. *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı eserinde postmodernizmin dil ile olan münasebetine ayrıntılı olarak değinen İsmet Emre, postmodern metinlerin modern metinlerden bu noktada ayrılan taraflarına dikkat çeker ve şunları yazar:

“Postmodernistler bütün metinlerin olmazsa olmaz koşulunun mutlak anlamda dil olduğunu söyler. Dolayısıyla modern metinler için dil, herhangi bir edebî türe göre biçimlenir, o türün gerektirdiği forma girerken postmodernistler için zaten ontolojik bir mesele olan herhangi bir türe yahut üsluba göre biçim alması söz konusu olamaz; o ancak bütün praksislerin şemsiyesi olabilir.”¹⁶⁵

Modern ve postmodern metinlerin dil noktasında takındıkları bu birbirini nakzeden tutumlarını da galiba onların hayatı algılayış ve yorumlayışlarında aramak gerekir. Nitekim İsmet Emre, bu iki farklı anlayış ışığında yazılan metinlerde baş gösteren farklı yaklaşımları yine onların dünyayı nasıl kavradıklarına bağlar:

“Modernin sistematik hale getirip ihtisaslaştırdığı dil böylece, dil bilgisi kurallarına uyulmayan, alışılmış konvansiyonların dışında kullanılan daha anarşik bir zemine çekilmiş olur. Aslında bu kaos üretimi postmodernistlerin modernizme karşı yürüttükleri anti-modernist hareketi, etkin bir tarafını da oluşturduğu için postmodernistler tarafından özellikler önemsendir.”¹⁶⁶

Dil noktasında takınılan anarşik tavrın yanında azınlık durumunda kalan grup ve çevrelerin diline yer veren postmodernistler, böylece merkezde olanın yerine kıyıda köşede kalanı gündemlerine alma çabası gösterirler.¹⁶⁷ Dilde kendine yer bulan birçok muhtelif ve muhalif uygulama beraberinde modernizmin ayrı bir önem atfettiği kişisel üslubun kaybolmasını getirir. Nitekim postmodern metinlerin

¹⁶⁵ EMRE, İ. ; *Postmodernizm ve Edebiyat*, s. 109.

¹⁶⁶ *a. g. e.* , s. 111.

¹⁶⁷ Merkeze karşı merkezsizliği, düalizme karşı taraf olmamayı, tekile karşı çokluğu, çoğunluklara göre azınlığı öne çıkarma gayreti güden postmodernizm dil kurgusu bakımından da bu genel ilkelerle çekişmeyecek bir durum yaratmış olmaktadır. *a. g. e.* , s. 111.

birçoğunda orijinallik gibi vasıfların aranmaması da bu durumla, dahası bu durumun doğurduğu neticelerle alakalı bir realitedir.

Bu tarz kullanımlar ise edebî nevilerin klasikleşmiş formunu tahrif etmekte ve bu türlere çizilmiş olan çerçeveyi ihlal ederek romanı türler arası bir noktaya, postmodernistlerin ifadesi ile anlatıya dönüştürmektedir.

3.2. Postmodernizmin Romana Getirdiği Bazı Yenilikler

Postmodernizm, diğer bütün disiplinlerde olduğu gibi sanatta ve edebî bir tür olarak romanda da birtakım değişiklikler meydana getirir. Bilindiği gibi postmodernizm ilk belirtilerini, başta mimari olmak üzere, sanatta gösterir. Bu anlamda roman postmodern estetiğin üzerinde en fazla oynama yaptığı edebî türlerdendir. Romana getirdiği yeniliklerin bir kısmı daha evvel kullanılmış olabilir, ancak onları yeni yapan kullanılışındaki kasıt ve konteksttir. Böylece postmodernizm farklı teknik ve terimlerle romanda birtakım değişiklikler meydana getirir. Bunların en önemlileri üstkurmaca (metafiction), metinlerarasılık (intertextualite)dir.

3.2.1. Üstkurmaca (Metafiction)

Klasik ve modern çağlarda, edebî metinlerin belirli konuları vardır ve bu konular haricî âlemin gerek *mimesis* gerekse *tecrit* tekniğiyle metne yansıtılması şeklinde olur. Bu tarz metinler daha ziyade haricî âlemin itibarî (fiktif, kurmaca) âleme taşınmasıyla ön plana çıkarlar. Bu çağlarda yazarın en temel işlevlerinden biri, çevresinde görüp algıladıklarından müteşekkil bir dünyayı veya hadiseleri roman formuna yansıtmaktır. Yani böylesi eserlerde, “*Yansıtmacı yazar tanıdık olduğu hayatın caddelerinde elinde bir ayna ile dolaştırır okurunu.*”¹⁶⁸ Ancak postmodernizmle beraber bu anlayışın değiştiğini, kimi yazarların farklı birtakım durumları anlatmaktan ziyade metnin oluşum sürecini üstkurmaca, üstkurgu tekniği ile anlattıklarını görmek mümkündür. Bu teknik, 1980 sonrası Türk romanlarında sıkça başvurulan uygulamalardandır.

Üstkurmaca kavramını Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi* isimli kitabındaki sözlükte, şu şekilde izah eder:

“Kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup (mesela figürlerin olay alanını terk edip anlatı çerçevesinde ortaya çıkarak anlatıcıya ya da yazara hitap edilmesiyle veya anlatıcının hikâyeyi nasıl kurguladığını anlatmasıyla) başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan “kurmaca içinde kurmaca.”¹⁶⁹

¹⁶⁸ SAZYEK, H. ; “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, **Hece Dergisi Türk Romamı Özel Sayısı**, s. 494.

¹⁶⁹ AYTAÇ, Gürsel; **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 373

Daha öz bir tanımla Gürsel Aytaç'ın da belirttiği gibi o, “*Kurmaca içinde kurmaca*”dır.¹⁷⁰ “*Artık edebiyat, dış ya da iç dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, kendini yansıtmaktadır; objektifi kendi üzerine çevirmiştir.*”¹⁷¹ Öyle ki, metnin öznesi yine metnin kendisidir. Yavuz Demir ise üstkurmaca terimi ile ilgili şunları nakleder:

“Üstkurmaca en bilinen tanımıyla ‘roman teorisi’ni roman yazma pratiği içinde gösterme işidir. Son otuz yıldır yazılan kumaca metinlerde oldukça sık görülen bir uygulama olan üstkurmaca, edebiyat terimi olarak ilk kez 1960 sonlarına doğru, romanın kendisi hakkında yazılan son dönem romanlarını kast ederek, William Gass tarafından kullanılır.”¹⁷²

Böylesi bir durumda anlatıcının ilgilendiği problematik, herhangi bir ideolojinin savunuculuğu ya da toplumsal olgunun, yönelimin veyahut sorunun işaret edilmesi değildir; bizzat metnin nasıl yazıldığıdır. Üstkurmacayı, başka bir şekilde şöyle de izah etmek mümkündür:

“Yazar, süreç içerisinde okurla öz-bilinçli 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.”¹⁷³

Yazar metne tuttuğu projektörler sayesinde eserin meydana gelme aşamalarını, yazar-anlatıcı-okur eksenli olarak nakleder. Özellikle de okurun bu üçlü kurgu içerisindeki pasif hâli yerini daha aktif ve müdahaleci bir konuma terk eder. Okur burada, roman dünyasının kurmaca ya da sahte olduğunu anlayarak hareket eder ve dikkatini bu kurgu içerisindeki konumuna yoğunlaştırır. İtibarî âlem içerisinde okur olarak işgal ettiği yer ve üstlendiği misyon üzerinde kafa yorar.¹⁷⁴

Hakan Sazyek’e göre üstkurmaca ana hatlarıyla üç değişik şekilde görülür: Bunlardan ilki eserin yazılış sürecinin ana temalardan biri hâline getirilmesi; ikincisi yazarın eseri yönlendirici ve etkileyici biçimde ona müdahalede bulunmasıdır;

¹⁷⁰ AYTAÇ, G. ; Genel Edebiyat Bilimi, s. 373.

¹⁷¹ ECEVİT, Y. ; Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, s. 98.

¹⁷² DEMİR, Yavuz; “Üst(ü) Kurmaca A(n)l(a)tı Roman”, Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, s. 357.

¹⁷³ SIM, S. ; Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü, s. 393.

¹⁷⁴ DEMİR, Yavuz; Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât, , Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002, s. 16-20.

üçüncüsü ise gerçekliliğin fantastikle birleştirilerek sunulması, dahası tamamen kurmaca bir âlemin söz konusu olmasıdır.¹⁷⁵ Üstkurmacada, bu tarz uygulamaların bazen biri bazen de birkaçı postmodern metinlerde görülebilmektedir.

3.2.2. Metinlerarasılık (Intertextualite)

Yazarların son elli yıla kadar özgünlük iddiasını savunduğu ve birikimlerini metne çok iyi bir şekilde sindirmek istedikleri bilinir. Ancak zaman içerisinde postmodernist yazarların bu bakış açısını yıktığını ve onun yerine özgün olma çabasının nafile bir çaba olduğunu ileri sürerek, kadim metinlerden son raddeye kadar istifade etme yoluna gittikleri görülür. Başka bir ifadeyle “*Rönesans’tan bu yana özgün olma savında olan ve diğer edebiyat öğelerinden aldığı etkileri gizlice dokusuna işleyen edebiyat, bunu açığa vurmaktadır.*”¹⁷⁶ Böylece postmodern metinlerde özgünlük bir yana bırakılır; anlatıya dâhil edilen, montajlanan parçalar pek de bütüncül olmayan şekilde bir araya getirilir. Metinlerarasılık, en genel biçimde, özgünlüğün mümkün olmayacağını, yazılan her eserin daha evvel yazılan eserlerin taklidi, analojisi ve dönüştürümü olduğu görüşüne dayanır. Buna göre metinlerarası kavramı, kendini “*her metnin bir alıntılar mozaiği olarak biçimlendiği, her metnin öteki metinlerin özümsemişi ve dönüştürülmesi olduğu*”¹⁷⁷ gibi bir mantık üzerine kurar. Kubilay Aktulum terimi şöyle tanımlar:

“Kristeva’nın ortaya attığı ve 1960’lı yılların sonlarından başlayarak her yazınsal çözümlemenin zorunlu bir aşaması olarak görülen metinlerarası, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak da algılanabilir.”¹⁷⁸

Aktulum, metinlerarasılığı ayrıntılı bir şekilde ele aldığı çalışmasında, hiçbir metnin kendinden önce yazılan eserlerden tamamen bağımsız olmadığını, aslında her eserin son tahlilde metinlerarası bir düzlem olduğunu ifade eder:

¹⁷⁵ SAZYEK, H. ; “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, **Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı**, s. 493-509.

¹⁷⁶ ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 26.

¹⁷⁷ SIM, S. ; **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, s. 337.

¹⁷⁸ AKTULUM, K. ; **Metinlerarası İlişkiler**, s. 17

“Metinlerarasında, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metnin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden bağımsız olmayacağı düşüncesi öne çıkar. (...) Kısacası bu bağlamda her yapıtı metinlerarasıdır.”¹⁷⁹

Postmodern metinlerin belirleyici öğelerinden olan söz konusu kavram, edebî-bilimsel gibi bir tür ayrımı yapmaksızın çok çeşitli disiplinlerin kesiştiği bir platform oluşturur.¹⁸⁰ Ancak, vurgulamak gerekir ki, metinlerarasılığın esasında bir tahvilin (dönüştürme), yeni bir kontekste yeniden inşanın da var olması gereklidir. Farklı bir bağlama alınan parçanın bu yeni bütünlük içerisinde eski anlamını hiç değiştirmeden koruması nasıl ki söz konusu değilse, alındığı kontekstteki işlevini de tamamen yitirmesi de düşünülemez. Bu noktada, “*Kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma (reecriture) işlemi olarak da algılanabilir.*”¹⁸¹ Postmodern metinlerin herhangi bir türün sınırlarına dâhil edilememesi, anlatı diye isimlendirilmesi problemini de metinlerarasılık teriminin oluşturduğu karmaşık yapıda aramak doğru bir tutum olacaktır. Romanlarda farklı şekillerde görülmekle birlikte postmodernist yazarlarca kullanılan metinlerarasılığın türleri en genel biçimde parodi, pastiş ve gülünç dönüştürümdür.¹⁸²

3.2.2.1. Parodi (Yansılama)

Bilindiği gibi modern metinler genel olarak ciddi-ağırbaşlı bir havaya sahiptir. Ancak postmodernistler modern romanlardaki bu durumu dağıtmak için belli metotlar kullanırlar. Nitekim postmodernist metinlerin en temel belirtilerinin başında gelen husus, modern eserlerdeki ciddiyetin ironileştirmesi ve alaya alınmasıdır. Onların bu amaca ulaşmak için kullandıkları yöntemlerden biri de parodidir.

Parodinin kökeninde “*bir şarkıyı başka bir makamda söylemek, yani melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek*”¹⁸³ gibi bir anlam vardır. Kubilay Aktulum, edebî bir terim olarak parodiye şöyle bir çerçeve çizer:

¹⁷⁹ AKTULUM, K. ; **Metinlerarası İlişkiler**, s. 18.

¹⁸⁰ Metinlerarası göndergelere, yani ayrışık sözcelere çok yer verilen postmodern yapıtlar, çeşitli yazınsal türlerin bir kesişme yeri de olurlar: Yani aynı söylem içerisinde özyaşamöyküsü, roman yazısı, yazınsal eleştiri; tarihsel, ruhbilimsel, bilimsel vb. söylemlere yer verilir. AKTULUM, K. ; **Metinlerarası İlişkiler**, s. 9-10.

¹⁸¹ **a. g. e.** , s. 17.

¹⁸² **a. g. e.** , s. 116.

¹⁸³ AKTULUM, Kubilay; **Parçalılık/Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004, s. 290.

“Parodi konusunda çeşitli tanımlar yapılmasına, tanımlar arasında kimi ayrımlar bulunmasına karşın, yeniden yazılan bir yapının gülünç kılmak ya da yergisel bir amaçla dönüştürüldüğü konusunda ortak bir görüş ortaya çıkmaktadır.”¹⁸⁴

Postmodernistler, parodiyi uygularken referans metni olduğu gibi taklit etme yoluna gitmekten ziyade, onun klasik yapısını bazen gülünç kılarak bazen de onaylayarak dönüştürmeye çalışırlar. Öyleyse bu terimde söz konusu olan husus alıntı yapılan ya da örneksenen metnin kısmî tahvili, yeniden üretilmesi, aynı zamanda eleştirilmesi veya savunduğu tezin kabul görmesi durumudur.¹⁸⁵ “*Soylu bir metni sıradan bir olaya indirgemeye*”¹⁸⁶ yönelik çabalar, parodinin bünyesinde bulundurduğu temel argüman olarak algılanabilir. Bir metnin sıradanlaştırılması ise postmodern teorinin modernizmi hedef alan temel teziyle uyum gösterir. Parodik üslubun özünde, savunulan tezin doğrudan değil, dolaylı bir biçimde yani ima ile sunulması maksadı gizlidir.

Parodi, bir metnin bütününe veya bir kısmının referans alınması olmak üzere iki değişik şekilde gösterir. Birincisinde metnin tamamına yönelik bir parodi uygulanırken, ikincisinde eserin tamamından ziyade bir kesitin alıntılanmasına dayanan bir parodi anlayışı vardır.¹⁸⁷

3.2.2.2. Pastiş (Öykünme)

Postmodernistler, edebî eserlerin orijinal olmasına inanmadıkları gibi kişisel bir üslubun olması gerektiği görüşüne de pek itibar etmezler. Bu nedenle eserlerini kendilerinden önceki metinlerin bir ardılı, farklı üslup şekillerinin kesiştiği bir yüzey olarak inşa ederler. Herhangi bir özgünlük iddiası olmayan bu melez yapının temelini ise pastiş oluşturur.

O hâlde pastiş, taklit yoluyla, farklı üslup ve muhtevaların bir araya getirilmesine dayanır. Nitekim İtalyanca orijinli bu terim, kökeninde karmakarışıklık

¹⁸⁴ a. g. e. , s. 289.

¹⁸⁵ a. g. e. , s. 287-303.

¹⁸⁶ a. g. e. , s. 287.

¹⁸⁷ a. g. e. , s. 302-303.

ve özgün olmama gibi anlamlar ihtiva eder.¹⁸⁸ Pastişin üslubu taklitle yetinmediğini, aynı zamanda içeriğe de el attığını ifade eden Kubilay Aktulum ise ona şöyle bir çerçeve çizer:

“Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit ederek 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.”¹⁸⁹

Pastiş, temelini “*Her şeyin daha önce yapılmış olduğu yönündeki düş kırıklığı*”ndan alır.¹⁹⁰ Kavram bu yönüyle postmodern teorinin özgün olmanın anlamsızlığı tezinin sacayaklarından birini, salt taklide dayanan yapısıyla, meydana getirir.

Rosenau, pastiş “*Fikirlerin ya da görüşlerin gelişigüzel, karma karışık, darmadağınık, kolajı andırır bir biçimde bir araya gelerek oluşturdukları kırık-yama (patchwork)*” olarak değerlendirir. Eski yeni ayrımı yapmaksızın her türlü çağrışımı yapmaya müsait unsurların aynı zeminde bulunması, düzen ve tutarlılık yerine karmaşa ve çelişkinin ikame edilmesi yine Rosenau’ya göre bu teknikte baş gösteren belirgin özelliklerdir.¹⁹¹

Pastiş ve parodinin müşterek yönlerinin mevcut olmasının yanında, birincisinin “*Taklit, bir biçimin örtük yolla alıntılanması*”; ikincisinin ise “*bir metnin dönüşümü biçiminde*”¹⁹² olması onları birbirinden ayırır. Yani pastiş daha çok üslupla paradi ise muhteva ile alakalıdır.

Yukarıda sayılan birçok saik postmodern romanın yekpare, organik bir bütünlük kurmasını engeller; onu daha ziyade parçalardan oluşmuş, birden fazla kurgusu olan, başı-sonu net olmayan, intizamsız kesitlerden ve üsluplardan oluşturulmuş bir düzlem hâline getirir.

¹⁸⁸ Pastiche (İtal. Pasticco’dan Fransızcaya geçmiş bir terim): Aslı karmakarışık, çorba anlamında ya orijinallikten uzak ya da özellikle bir kişi ya da dönem üslubunun taklidi. AYTAÇ, G; **Genel Edebiyat Bilimi**, s. 361.

¹⁸⁹ AKTULUM, K. ; **Metinlerarası İlişkiler**, s. 133.

¹⁹⁰ SIM, S. ; **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, s. 148.

¹⁹¹ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 156-157.

¹⁹² AKTULUM, K. ; **Parçalılık/Metinlerarasılık**, s. 295.

3.2.2.3. İroni, Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm (Le Travestissement Burlesque)

Metinlerarasılığın en marjinal yönünü temsil eden ironi, göndermede bulunduğu metinlerden alay yoluyla istifade eder. “Yazar örneksediği metnin biçim ve figüratif özelliklerini, kurgu tekniklerini alaya almak ya da okuyucuyu eğlendirmek amacıyla deforme eder.”¹⁹³ Parodide görülen referans metnin ciddiyetini deforme etme özelliği, ironide kendini daha katı bir şekilde hissettirir. Eski metinleri hedef alan bir yöntem olduğu içindir ki ironinin bir anakronizm¹⁹⁴ oluşturduğu söylenebilir. Çünkü onun birinci işlevi “Bir yapıtın konusunu ve/ya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici yapıt türetmek”tir.¹⁹⁵ Aynı konuya değinen İsmet Emre, ironinin olabilmesi için yani bu alaycı yaklaşımın postmodern anlamda ironik bir hava yaratması için modernizme yönelik bir tahribat meydana getirmesi gerektiğini söyler. Ona göre modern metinlerde bulunan ciddiyeti ve saygınlığı hedef almayan ironik yaklaşım, neredeyse her dönemde bulunan mizahtan öteye gitmez:

“Eğer ironi, moderne yönelik bir yıpratmayı ya da aksaklığı göstermeyi içeriyorsa postmodern bir özelliktir, yoksa, sorun hâline getirilen durumu alaya almak anlamına gelmiyorsa bir mizahtan pek de farklı olmayan eleştiri türlerinden biri olmaktan kurtulamaz. Yine, oyun kavramı eğer genel olarak hayatı oyun olarak düşünüp modern dünyanın ortaya koyduğu asık suratlılık ile düzene dönük bir sorgulamayı içermiyorsa postmodern özellik olma işlevini yitirir.”¹⁹⁶

Postmodernistlerin böylesine bir tekniğe başvurmalarının sebebi ise onların modern hayat tarzının dayattığı ağır ve ciddi havadan uzaklaşma çabalarında aranabilir.

¹⁹³ SAZYEK, H. ; “Türk Romanında Postmodern Yöntemler ve Yönelişler”, **Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı**, s. 502.

¹⁹⁴ Anakronizm: Tarih yanlışlığı. **Türk Dil Kurumu Sözlüğü**, Ankara, 2005.

¹⁹⁵ AKTULUM, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 126.

¹⁹⁶ EMRE, İ. ; **Postmodernizm ve Edebiyat**, s. 158.

VI. BÖLÜM

METİN TAHLİLLERİ

4.1. Olay Örgüsü

Olay örgüsü modern romanda, genel olarak, üç şekilde meydana getirilir: Birincisi vakanın tek zincir hâlinde olması; ikincisi vakaların birden fazla halka hâlinde belli bir merkezde birleşmesi; üçüncüsü ise olayların iç içe geçmiş biçimde verilmesidir.¹⁹⁷ Olay örgüsündeki bu yapının 1980’den sonra Türk romanında kırılmaya, aşınmaya uğradığını görmek mümkündür. Artık olayların belli bir mantık silsilesi doğrultusunda tertip edilmesinden ziyade yan yana, gelişigüzel şekilde konumlandırıldığı ve bu yapının tanzim edilmesinde okura önemli sorumlulukların düştüğü bir düzlem söz konusudur. Düzeni ve nedenselliği hemen bütün sahalara sirayet ettiren modern düşüncenin metinlerinde bulduğumuz olay örgüsünün belirli bir intizama sahip olma vasfının postmodern metinlerde ortadan kalktığı gözden kaçmaz. Eş zamanlı ve belirli bir nedensellik bağına tabi olmayan bu metinlerin vaka kurguları da, dolayısıyla, okurda ilk anda sistemli bir izlenim bırakmaz. Olay örgüsündeki bu düzensiz yapı ise metnin farklı şekillerde bir araya getirilmesine ve anlamlandırılmasına müsait olur. Böylece okurların değişik değerlendirmeleri sonucu aynı metnin farklı okumaları ortaya çıkar.

4.1.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri

Postmodern eserler bugünkü yapılarını birden kazanmış değillerdir. Modern metinlerin yapısında görülen kırılmalar günümüze doğru artarak devam eder. Dünya edebiyatında Franz Kafka, Joyce, Robert Musil; Türk Edebiyatında ise Yusuf Atılgan, Oğuz Atay gibi yazarların modern romanın kurgusunda sapmalar ve kırılmalar meydana getirdikleri söylenebilir.¹⁹⁸ Türk romanında Tezer Özlü’nün

¹⁹⁷ Bkz. AKTAŞ, Ş; **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**; ÇETİN, N. ; **Roman Çözümle Yöntemi**; TEKİN, Mehmet; **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001; STEVICK, Philip; **Roman Teorisi**, (Çev: Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988.

¹⁹⁸ Bu tarz eserleri kimi araştırmacılar modern kimileri ise modernden sapmış metinler olarak değerlendirirler. Mesela İsmet Emre (bkz. **Edebiyat ve Postmodernizm**) onları postmodernite dönemi eserleri olarak kabul ederken, Yıldız Ecevit (bkz. **Türk Romanında Postmodernist**

*Çocukluğun Soğuk Geceleri*¹⁹⁹ adlı eseri de modernizmden kopuşu ve postmodernizme doğru yönelişi göstermesi bakımından önemlidir. Bu anlamda söz konusu eseri modernizmden postmodernizme geçiş evresini teşkil eden romanların arasına dâhil etmek, onun edebiyat tarihinde işgal edeceği mevkiî tespit etmek açısından önemlidir.

Yansıtıcı merkezin birinci tekil şahıs olduğu metinde, romandan ziyade anı ve günlük türlerini akla getiren bir durumla karşılaşılır. Roman Ev, Okul ve Okul Yolu, Leo Ferre'nin Konseri, Yeniden Akdeniz olmak üzere dört bölümden oluşur.

Ev başlıklı birinci bölümde, küçük bir burjuva ailede yetişen kahraman anlatıcının aile yapısına ve çocukluk yıllarına dair bilgiler vardır. Buna göre kahraman öğretmen bir anne-babanın çocuğudur. Ancak anne ile baba arasında herhangi bir sıcaklık yoktur. Yedi kişilik ailede anne-baba, babaanne Bunni, ağabey, kız kardeş Süm ve kahraman anlatıcı vardır. Anadolu'dan gelip İstanbul'un kenar semtlerinden birine yerleşen aile, hayatını tekdüze olarak geçirir. Öğretmen emeklisi babanın çocuklarını nasıl disiplinli olarak yetiştirmeye çalıştığı, kahraman anlatıcının diğer aile bireyleri ile olan ilişkisi ve babaanne Bunni'ni nasıl bir hayat yaşadığı bu bölümde anlatılır. Kahraman anlatıcı, çocuk denecek yaşta inancı noktasında çelişkilere düşer ve en sonunda Tanrı inancını yitirir. Ayrıca o, hap içmek suretiyle intihar teşebbüsünde bulunur; ancak kurtarılır. Onun bu tutumu, daha çocukluk yıllarından başlayan intihar ve psikolojik rahatsızlıklar gibi normal dışı birtakım hareketleri, farklı bir metin kişisi olduğunu gösterir. Nitekim akıl hastanesinde tedavi görmesi de bunu kanıtlar niteliktedir. Yine bu bölümde gecekondü semtlerindeki hayatın da kendine yer bulduğu görülür.

İkinci bölümde, Okul ve Okul Yolu bölümünde, rahibelerin eğitim verdiği bir okulda tahsilini sürdüren anlatıcının sınıf arkadaşı Günk ile tanışması ve tanış olduğu kimi yeni hâllere şahit olunur. Kahraman anlatıcının tahsil hayatı hakkında çeşitli malumatlar edinebildiğimiz bu bölümde; özellikle, Müslüman bir toplumda yetişen bir ferдин, farklı dinî ve kültürel etkilerle karşı karşıya kalması sonucu yaşadığı kimi ikilemlere şahit olmak mümkündür. Rahibelerin kapalı ve katı disipline

Açılımlar) ise modern roman olarak değerlendirir. Biz de İsmet Emre'nin ölçüsünü temel alarak bu tarz romanları modernden postmoderne geçiş evresi ürünleri olarak kabul ediyoruz.

¹⁹⁹ ÖZLÜ, Tezer; *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

dayanan eğitim tarzı, kahramanın ruhî buhranını iyice su yüzüne çıkarır. Onun hayatında önemli bir yer edinen cinsellik de bu bölümde ortaya çıkmaya başlar. Çocukluktan çıkıp genç kızlığa adım atan kahramanın eğlence kulüplerinde arkadaşlarıyla geçirdiği zamanlara da değinilir. Hayalet Oğuz ve Günk ile gençliğin ilk yıllarında geçirilen bu tecrübelerin daha sonraki bölümlerde de devam ettiği görülür.

Üçüncü bölümde (Leo Ferre'nin Konseri) ise kahramanın olgunluk yıllarına rastlanır. Leo Ferre ismi kahraman anlatıcının kocasının ilgi duyduğu müzisyenden esinlenerek seçilmiştir. Boşanmayla sonuçlanan evlilikten sonra kahramanın yine birçok erkekle cinsî münasebette bulunduğu görülür. Psikolojik rahatsızlıkları iyice artan kahraman anlatıcının hastalıklı ruh hâli, bu bölüme çok açık bir şekilde yansır. Almanya, Paris, İstanbul gibi yerlerde görülen tedaviler ve bu süreç esnasında akıl hastanelerinde maruz kalınan davranışlar söz konusudur. Hastaların İstanbul'da karşı karşıya kaldıkları olumsuz durum özellikle dikkat çeker. Kahramanın çıldırma derecesine geldiği bir dönem olan bu bölümde onun evlendiğini, özellikle erkeklere olan ilginç yaklaşımını görürüz. Zira o yanında erkek olmadan kendini çok yalnız ve güçsüz hisseder. Beş yıl kadar hastanelerde kalan kahramanın inişli çıkışlı hayatı seyredilir. Yine dönemin sosyal ve siyasî havasını yansıtan hadiseler, kısmen de olsa, değinilir. Mesela 12 Mart süreci, hastalıklı bir bilincin ilgileneceği kadarıyla, metinde yer bulur. Bu bölümün en dikkat çeken özelliği kahramanın ruhî bunalımlarına paralel şekilde zaman ve mekânda seri olarak yer değiştirmesidir. Mesela Almanya anılarını anlatırken hemen akabinde İstanbul ya da başka yerlere geçer.

Romanın son bölümünde ise (Yeniden Akdeniz) kahramanın Akdeniz'e gitmesi söz konusudur. O, burada diğer bölümlerde de olan düşüncelerini ve Akdeniz sahillerinde geçirdiği sakin hayatı anlatır. Kısa olan bölüm daha ziyade basit hayatın rutin işlerini ihtiva eder.

Metinde basit bir hayatın epizotlar biçiminde, klasik anlamda tahkiye esas alınmaksızın anlatılmaya çalışılması; onun olay örgüsü bakımından romandan çok günlük ve anı olarak algılanmasına zemin hazırlar. Kısmen de olsa belli bir art ardalık gösteren eserde, klasik romandaki gibi kahramanların geçmişleriyle ilgili bilgiler verilmez. Hatta hadiseleri nakleden kahraman anlatıcının ismi dahi geçmez.

Nitekim yazar da Leyla Erbil'e yazdığı mektupta “*Artık bir roman yaratmak, insanlar, tipler çizmek bana gereksiz görünüyor. Alabildiğine iç dünyanı anlatabilirsen ne ala.*”²⁰⁰ gibi sözlere yer vererek klasik anlamdaki romandan öte bir şey, bu metinde olduğu gibi, yazmak istediğini ifade eder. Bu yönüyle, olay örgüsünün kendinden menkul bir yapı ihtiva ettiği söylenebilir. Aynı duruma temas eden Leyla Erbil;

“Kitapta geleneksel romanda mutlaka görmeye alıştığımız insanın köklerine, gerilerine, tarihe bakmayı. Biraz da bu yüzden kendime hep sordum okurken: bu kitap bir roman mı? Bizler gibi klasik romanın tiryakisi kesilmişler için hiç de romanlık bir hali yoktur kitabın.”²⁰¹

sözleriyle *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nin klasik ve modern romanla kıyas edildiğinde uç noktada durduğunu belirtir. Ancak her ne kadar da klasik ve modern metinlerden uzaklaşsa da onu postmoderninden ziyade postmodernite dönemi örneklerine katmak doğru olur. Çünkü onda, postmodern anlatıların parçalı ve birbirinden kopuk her türlü çağrışımı uyandıran anarşik kurgusunu bulmak aşırı bir yorum olur. Öyleyse *Çocukluğun Soğuk Geceleri* için romanın klasik çizgilerini ihlal ederek farklı bir izlenim bırakan, ancak daha ziyade modern romana yakın duran bir olay örgüsüne sahiptir denilebilir.

4.1.2. Sessiz Ev

Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan sonra ikinci romanı olan *Sessiz Ev* ilk olarak 1983 yılında yayımlanır.²⁰² Tanzimat'tan 1980'lere kadar geçen dönemde Türkiye toplumunun batılılaşma serüveninin aydınlar nezdinde üç kuşak hâlinde verildiği romanda; daha ziyade entelektüellerin jakobenliğe, dayatmacılığa kaçan yönleri ve işe yaramayan bu yöntemin oluşturduğu yılgın aydın tipini (Faruk) görmek mümkündür. Bu manada, *Sessiz Ev*'de Batı medeniyetinin bilimsel-kültürel yönlerinin birbirinden tam anlamıyla ayrılmaksızın taklit edilmesi gibi yanlış bir düşüncenin miras bıraktığı toplumun küçük panoramasını izleriz.

²⁰⁰ ERBİL, Leyla; **Tezer Özlü'den Leyla Erbil'e Mektuplar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 25.

²⁰¹ DURU, Sezer; **Tezer Özlü'ye Armağan**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 32.

²⁰² PAMUK, Orhan; **Sessiz Ev**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.

12 Eylül sürecinde toplumun en küçük yapısı olan aileyi aksettiren bu metinde, olay örgüsü her kahramanın kendi serüvenini yine kendisine anlatmasından oluşur. Orhan Pamuk, bu durumu da iç monolog ve bilinç akımı teknikleriyle sağlar. Olay örgüsü ise kronolojik bir şekilde akmaz. Hadiseler geçmiş ve şimdinin beraberce sunulmasından ibarettir. Ayrıca romana dolaylı yollarla dâhil edilen Selahattin Darvinoğlu ve Doğan Darvinoğlu'nu anlatan bölümler Fatma ve Recep tarafından nakledilir.

Roman, büyükanne Fatma'nın her sene olduğu gibi torunlarını Cennethisar kasabasında beklemesiyle başlar. Selahattin Darvinoğlu'nun evlilik dışı olan oğlu Recep, Selahattin Darvinoğlu ile sürgüne geldikleri Cennethisar adlı kasabada münzevi bir şekilde yaşayan babaanneye hizmet eder.

İstanbul'un asil ailelerinden birinin kızı olan Fatma, Dr. Selahattin Darvinoğlu ile evlenir. Ancak kocasının bir süre sonra İttihat ve Terakki Partisi'ne karşı takındığı muhalif tavır, onların İstanbul'dan uzaklaştırılmasına sebep olur. Selahattin Darvinoğlu'nun başlangıçta Avrupa'ya yerleşme gibi idealleri olsa da bunların hiçbirisi olmaz ve en nihayet İstanbul'a bir saatlik uzaklıkta olan Cennethisar kasabasına yerleşmek zorunda kalırlar.

Kelimenin tam anlamıyla bir hayalperest olan Selahattin Darvinoğlu, Anadolu'yu akıl ve ilim cenneti hâline getirmek için kolları sıvar. Çamaşırhaneyi laboratuara çevirir ve deneyle tespit ettiği bilimsel vakaları 48 ciltlik ansiklopedide toplamak ister. Ancak işler istediği gibi gitmez. Tanrıtanımaş tavrı, toplumun bütün dinî ve kültürel mirasını yok sayması kasabalılar tarafından yadırganır. Böylece muayenehanesine kimse uğramaz olur. Beş parasız kalan doktor deneylerini yapmak, ansiklopedisini tamamlamak için eşi Fatma'nın mücevherlerini satmaya başlar. Aralarında hiçbir müşterek nokta bulunmayan doktor ve eşi Fatma anlaşamazlar. Doktor ona sürekli bilimden, Tanrının olmadığından söz eder; ancak Fatma onu dinlemez ve bu durum karşısında hep sessiz kalır. Selahattin Darvinoğlu da kendini alkole verir ve hizmetçisiyle ilişkiye girmeye başlar. Fatma'dan bir (Faruk), hizmetçiden iki (İsmail, Recep) çocuğu olan Selahattin Darvinoğlu, hizmetçiden olan çocuklarını Fatma'dan korumak için bir köye yerleştirir. Ölümüne yakın bir dönemde Selahattin Darvinoğlu, ansiklopedi projesini bitiremeyeceğini, Batılıların bulduğu bir

şeyi yeniden keşfetmeye ihtiyaç olmadığını ileri sürerek laboratuvarını yıkar. Ömrünün sonlarını ise kendini tamamen içkiye vererek geçirir.

Selahattin Darvinoğlu'nun oğlu Doğan Darvinoğlu da annesinin bütün çabalarına rağmen babasının yolunu takip der. Mülkiyeyi bitirdikten sonra Kemah'a kaymakam olarak atanır, ancak kendisini bir türlü toparlayamaz ve kaymakamlıktan istifa edip ailesinin yanına yerleşir. Bu arada Fatma'nın korkusundan köye gönderilen Recep ve İsmail'i kendi yanlarına getirir. Annesinin son mücevherlerini satıp onlara verir. Fatma'nın küçükken dövdüğü ve bu yüzden total kalan İsmail biraz para alıp bir ev satın alır ve piyango satmaya başlar. Recep, ki cücedir, ise büyükhanımın yanında kalıp ona hizmet eder. Zayıf ve sessiz karısından üç çocuk sahibi olan Doğan, eşinin ölümüyle kendini tamamen içkiye verir ve tıpkı babası gibi genç sayılabilecek yaşta hayata veda eder.

İki nesil hâlinde devam eden Selahattin Darvinoğlu'nun soyunu Doğan'ın çocukları (Faruk, Nilgün, Metin) ile İsmail, Recep ve Hasan (İsmail'in oğlu) devam ettirir. Romanda Faruk, Nilgün ve Metin'in bir haftalığına Cennethisar'a gelmeleriyle bir araya gelen Darvinoğlu ailesinin başından geçenler göz önüne serilir. İç monolog hâlinde sunulan olay örgüsü, sessiz ve hareketsizdir. Selahattin Darvinoğlu'nun Doğan'dan olan torunları kasabaya gelir gelmez kendi dünyalarına çekilirler. Metin vakit kaybetmeden zengin arkadaşlarıyla eğlenmeğe, Faruk Gebze'ye arşivleri incelemeye giderken, Nilgün de kendi köşesine çekilip kitap okumaya başlar.

Sosyoloji talebesi olan Nilgün, günlerini kitap ve gazete okuyarak geçirir. Tarih Doçenti Faruk, bütün çelişkileriyle Gebze'de arşivde çalışmak ve içki içmekten başka pek bir şey yapmaz. Tek amacı zengin olmak olan Metin ise sıkıcı bulduğu babaannesinin evinden ve kardeşlerinden uzaklaşmak için sürekli zengin arkadaşlarıyla birlikte vakit geçirir. İsmail'in oğlu Hasan ise lise ikiden kaldığı matematik ve İngilizce dersleri yüzünden beklemeli biridir. Çiçeği burnunda bir ülkücü olarak ön plana çıkar. Hasan, çocukluk arkadaşı ve akrabası olan Nilgün'e âşık olur. Bir taraftan Nilgün'ün çevresinde dolanan Hasan, diğer taraftan matematik ve İngilizce çalışmak yerine ülkücü gençlerle eylemlerde bulunur.

Esnaftan haraç almak, duvarlara yazı yazmak, solcuları etkisiz hâle getirmek için yapılan eylemlere karşı taraftan (solcular) da cevap gelince Cennethisar kısmen

ikiye bölünür: Sahil zenginlerin semtidir, solcuların hâkimiyetindedir; sahilden uzak iç bölgeler ise yoksulların semtidir, ülkücülerin elindedir. Bir taraftan bunlar olurken zengin arkadaşlarıyla beraber bütün bu olaylara uzak olan ve tek amacı zengin olup sevdiği kızla (Ceylan) beraber olmak olan Metin kendini çılgın bir eğlencenin (ki bu ona çok saçma gelir) içine bırakır. Zeki biri olan Metin İstanbul’da hem okur hem de zengin çocuklarına matematik ve İngilizce dersi verir. Yine bir eğlence esnasında arabası yolda kalan Metin’in, aralarında Hasan’ın da bulunduğu ülkücü gençler tarafından parası alınır. Olay örgüsünde görülen en önemli aksiyonu ise Hasan’ın Nilgün’ün Cumhuriyet gazetesi almasına şahit olmasıdır. Sevdiği bu kıızı takip eden Hasan bu olayı görünce onun komünist olduğuna hükmeder. Nilgün’ü plajda izlerken arkadaşı Serdar’a yakalanır. Durumu idare etmek için, sosyete bir kıza âşık olduğunu gizlemek amacıyla, yalan söyler ve o kıızı komünist olduğu için takip ettiğini ifade eder. Bunun üzerine arkadaşları ondan Nilgün’ü cezalandırmasını isterler. Hasan, karşısına bir türlü çıkmaya cesaret edemediği Nilgün’ü cezalandırma işini istemeye istemeye kabul eder. Takip ettiği Nilgün’e önce aşkını ilan eden Hasan, karşılık olarak “*manyak faşist*” sözünü işitince onu dövmeye başlar. İki gün yaralı yatan Nilgün bir türlü hastaneye gitmeyi kabul etmez ve kardeşleri de onu hastaneye götürecek kararlılığı göstermeyince tam İstanbul’a döneceklerken beyin kanamasından ölür. Bir gün çok büyük biri olacağını hayal eden Hasan ise işlediği cinayete hırsızlık, sahte kimlik hazırlamak suçlarını ekleyerek; kendinden emin bir biçimde, dahası suç işleme eğilimleri olan biri olarak İstanbul’un yolunu tutar.

Sessiz Ev, olay örgüsü itibarıyla normalin dışında bir kurguya sahiptir. 32 bölümden oluşan romanda, olay örgüsü art arda dizilmez. Bir hadise anlatılıp bitirilmeden kesilir ve diğerine geçilir. Vakalar arasında bir süreksizlik mevcuttur. Altı kişinin bakış açısıyla (Selahattin Darvinoğlu ile birlikte anlatıcı sayısı altı olur) sunulan eserde, belli bir sonuca varılmadan kesilen bölüm başka bir anlatıcı tarafından farklı bir olayın, durumun anlatılmasıyla sürer. Söz gelimi 27. bölümde Nilgün’ün Hasan tarafından dövüldüğü hadise anlatılırken olay yarıdan kesilir ve 29. bölümde bu konuya hiç değinilmez. Nitekim romanda diyalogun olmaması ve daha ziyade iç monologun ağırlıkta olması da bu duruma, içe dönük konuşmalara işaret eder.

Sessiz Ev, modern romanlarda olduğu gibi hadiselerin tam anlamıyla ortak bir paydada birleşmesinden veya belli noktaları işaret etme eğiliminden çok yana, eş zamanlı olarak anlatıldığına şahit olduğumuz bir metindir. Söz konusu durumu olay örgüsünün altı fark (Normalde beş olan anlatıcı sayısı Selahattin Darvinoğlu da dâhil edilirse altıya çıkar) kişiler tarafından yansıtılması ile ilişkilendirmek gerekir. Hâkim bir anlatıcının olmaması, ben anlatıcıların kendi dünyalarını anlatmalarına sebep olur. Bu da her anlatıcının farklı şeylerden söz etmesi ile birlikte romanda farklı okumaların meydana gelebileceği parçalı yapının doğmasına vesile olur. Hadiselerin bilinç akımı şeklinde nakledilmesi belirsizliği daha da arttırır. Halim Kara, anlatıcılardan kaynaklanan parçalı yapının doğurduğu sebeplerle alakalı olarak şöyle bir değerlendirmede bulunur:

“Sessiz Ev’de anlatıcı karakterlerin bakış açıları sadece kendi ötekisi olarak gördüğü seslerle çatışmaz; kendi bölünmüş öznelikleriyle de çatışırlar. (...) Dolayısıyla gerek bir birleriyle gerekse de kendi iç dünyalarında çelişkili ve karışt düşüncelerin ve bakış açılarının temsil edildiği ve savunulduğu, özgür olduğu kadar karmaşık bir dünyada, yazar metnini farklı okumalara ve yorumlara açıp okurunu metnini yeniden yaratma sürecine katkıda bulunmaya çağırır.”²⁰³

12 Eylül dönemini aksettiren ve zamanda geriye dönüşlerle Cumhuriyet’in kuruluş yıllarına kadar uzanan bu romanı postmodern metinlere yaklaştıran başka bir amil ise hiç şüphesiz onun bütün bu hadiseleri küçük anlatılar şeklinde bünyesinde barındırmasıdır. Modern romanlarda görülen toplumları derinden etkileyen hadiseler ve kişilerin yerine orta tabaka insanların basit hayatları konu edilir. Dolayısıyla böylesi bir muhitte okurun aşırı ilgisine mazhar olacak eylem ve durumlar da yoktur. Hatta Hasan’ın Nilgün’e saldırması gibi birkaç olaydan başka aksiyon sayılabilecek sahneler dahi rastlanmaz. Daha ziyade düşünce ve bilincin devrede olduğu hareketsiz bir zemin söz konusudur.

Bu yönüyle *Sessiz Ev*, tam anlamıyla postmodern bir olay örgüsüne sahip olmamakla beraber modern romanlardaki olay örgüsünün sınırlarını hayli zorlar. Bu manada onu, Orhan Pamuk’un daha sonra kaleme alacağı postmodern metinlerin habercisi saymak pekâlâ mümkündür.

²⁰³ KARA, Halim; “Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: Sessiz Ev’de Bilinç Akışı Tekniği” **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası** (İçinden), Hazırlayan: Nükhet Esen-Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 130.

4.1.3. *Sevgili Arsız Ölüm*

1980 öncesinde, gerçekliği kendisine ana ilke olarak seçen romancıların yerine zamanla gerçek ve fantastik ya da tamamen hayalî konulara yer veren yazarların almasıyla beraber Türk romanında yeni yönelimler meydana gelir. Bu yeni metotlardan biri olan fantastiğe yönelme ya da büyülü gerçeklik, Latife Tekin'in romanlarında da kendisine yer bulur. İlk baskısı 1983 yılında yapılan *Sevgili Arsız Ölüm*²⁰⁴ de fantastik edebiyatın kendisine yer bulduğu son dönem Türk romanlarındandır. Olay örgüsü bakımından modern romanın bilinen yapısından ayrılan *Sevgili Arsız Ölüm*, romandan ziyade masalı, destanı ve halk hikâyelerini anımsatan niteliktedir. Bu tarz eserler, klasik yapısını nispeten muhafaza etmekle birlikte romanı geleneksel türlerle mezcetmeyi benimserler. Nitekim olay örgüsü de ana konu ekseninde toplanan küçük öykü parçalarından, daha doğrusu masallardan meydana gelir.

Olay örgüsü, Huvat Aktaş ve ailesinin başından geçen hadiselerle dayanır. Alacüvek köyünden şehre çalışmak için giden Huvat, her seferinde köye yeni bir şeyler getirir. En son gelişinde ise mavi bir otobüs getirir. Otobüsü önce yadırgayan köylüler, zamanla ona alışır ve onsuz bir yere gitmez olurlar. Derken Huvat, radyo, televizyon ve ardından kendilerine hiç benzemeyen kırmızı yanaklı bir kadın getirir. Köylüler Atiye isimli bu kadını cinli sanıp ahıra kapatırlar, ancak kadının cinli olmadığı anlaşılır. Burada Hızır tarafından ziyaret edilen kadın, bir erkek çocuk dünyaya getirir. Köy hayatına alışkın olmayan Atiye, bu yabancılığı çok kısa sürede üstünden atmayı ve kırk yıllık Alacüvekli gibi davranmayı başarır. İlk çocuğundan sonra dört çocuk daha dünyaya getiren Atiye, tam bir aile hayatı içine bırakır kendini. Çocuklarının ismi ise Halit, Seyit, Nuğber, Dirmit ve Mahmut'tur. Cinlerin, perilerin ve büyücülerin kol gezdiği bir köyde yaşayan Atiye ve çocukları birtakım olaylar yaşarlar. Seyit'in nişanlı bir kıza tutulması ve Dirmit'in cinli diye herkes tarafından dışlanması ailenin köyle olan bağlarını gevşetir. Bu bölümlerde köy hayatı ironik olarak ele alınır; Huvat ailesinin başından geçen gerçeküstü olaylara yer verilir. Köylünün cinler, periler ve büyücülerle iç içe girmiş hayalî hayatlarına değinilir. Bunlarına yanında yeniliklerin köye gelmesi ile beraber meydana gelen

²⁰⁴ TEKİN, Latife; *Sevgili Arsız Ölüm*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

değişikliklere de yer verilir. Maden çıkarılması ve şeker pancarı ekilmesi gibi faaliyetler köy hayatında meydana gelen değişikliklerin sonucudur. Birbirine benzeyen birçok ufak hadise de Huvat ailesinin yaşadığı ilginç hayatı gösterir. Yaşanan hadiseler sonunda Huvat ve ailesi şehre yerleşmeye karar verirler.

Buraya kadar köy hayatı içinde nispeten belirli bir uyum içinde bulunan hayal mahsulü hadiseler, şehir hayatı içinde daha ilginç bir şekilde devam eder. Köyden kente göç eden ailenin başından geçen birtakım olağan ve olağanüstü olaylara şahit olunur. Eski işini kaybeden Huvat, bir türlü yeni iş bulamaz ve eline yeşil kitaplar alarak hocaların peşine takılır. Dünyevî bütün varlıklarla irtibatını kesme davasında olan Huvat için varsa yoksa hocalardan aldığı yeşil ciltli kitaplardır. Bütün gün bu kitaplarla uğraşmaktan başka bir şey yapmayan babalarının durumunu gören çocuklar çalışmaya başlar. Özellikle Seyit bu işi üstüne alır. Seyit ve abisi Halit'in kent hayatı karşısında tutunabilmek için verdikleri mücadele, çeşitli masal unsurlarıyla bezeli olarak sunulur. Seyit'in ustalık yaparken sakatlanması, kabadayı olup haraç alması ve şirket kurmaya çalışırken giriştiği meşru olmayan yöntemler yüzünden vurulması bu mücadelenin sonucunda yaşadığı kimi hadisler olarak zikredilebilir. Bunun yanında normal davranışlar sergilemeyen Dirmit'in sürekli olarak yeni birtakım durumlarla ortaya çıkması ailenin hayatını değiştiren ve etkileyen amillerdendir. Köyde iken su tulumbası ile konuşan Dirmit, şehre geldikten sonra kuşkuşotu ve birçok nesne ile iletişim kurar. Nesnelerle diyalog kurabilen ve onları anlayabilen Dirmit, ailesi özellikle Atiye için her zaman farklı bir konumda olur. Bunun sebeplerinden biri de Dirmit'in sağlam doğması hâlinde başında gelmedik hadisenin kalmayacağını savunan bir cincidir. Bu yüzden Atiye Dirmit hakkında her zaman endişe içinde olur ve onun yaptığı bütün şeylerden farklı manalar çıkarır. Zaten kahraman da ilginç hareket ve düşünceleriyle hep dikkat çeker.

Kent düzenine intibak etme aşamasında olan ailenin başından geçenler, esas itibariyle kenar semtlerdeki insanların yaşadıklarıdır. Ancak okuyucu için şaşırtıcı olan fevkalade hadislerin vuku bulmasıdır. Çünkü asıl hadise etrafında cereyan eden bu küçük olaylar inandırıcılıktan yoksundur. Atiye'nin sürekli hasta olup her seferinde Azrail'i kandırmaya çalışması, ruhunu teslim etmemesi o kadar alışıldık bir hâl alır ki, aile efradı annelerinin öleceğine inanmaz olurlar. O da bu özelliği

kullanmak suretiyle bütün aileyi etkisi altına alır ve onları olmasını istediği şekilde yönlendirir. Bütün bunlar olurken Seyit ve Halit askerliklerini yaparlar ve Nuğber kız da evlenir. Damatları ise şehirli ve on parmağında on marifet bulunan bir kişidir. Mahmut çeşitli işlerde çalışır, kimi ilginç hâllere bürünür. En sonunda Atiye'nin ölümüyle birlikte olay örgüsü de tamamlanır. Çünkü aile içinde vuku bulan bütün olayların merkezinde yer alan kişi de odur.

Metin, aile bireylerinin başından geçen ve her seferinde çözüme ulaştırılan inandırıcılıktan ve derinlikten yoksun birbirine benzer hadise parçaları ile doludur. Bu uygulama, modern metinlerin bütünlüklü yapısının süreksiz ve parçalı hâle getirilmesi durumu olarak okunabilir. Kubilay Aktulum, parça yazı kullanımını “Çizgiselliği silen, bitmiş bir anlam iletme çabasını ortadan kaldıran bir biçem (stile).” olarak tanımlar ve bu metinde de olduğu gibi olay örgüsünün kopuk, parçalı olarak sunulma çabasının postmodern anlatılarda görüldüğüne değinir.²⁰⁵ Sürekli tekrarlanan masalsi parçaları, okurun sıkılmasına sebep olan tekdüze bir uygulama olarak da değerlendirilebilir. Ayrıca romanda, yazarın hayatından akisler de görmek mümkündür.²⁰⁶ Olay örgüsündeki küçük hadiseler arasında anlamlandırılabilir bir sebep sonuç ilişkisi de yok gibidir. Nedensellik bağının olmamasını Berna Moran, şu şekilde ifade eder:

“Özellikle gerçekçi romanda nedensellik bağının ne kadar önemli rol oynadığı sık sık tekrarlanır, ne ki Latife Tekin Sevgili Arsız Ölüm’de böyle bir bağ kurmayı reddettiği için roman küçük küçük, birbirinden kopuk olaylar dizisinden meydana geliyor.”²⁰⁷

Bir taraftan modern zaman unsurlarının bulunduğu metinde diğer taraftan eski inanışların ve gerçeküstü olayların bulunması, postmodern yazarların zaman ve mekân tanımaksızın çok farklı unsurları bir araya getirdikleri *karnavalesk* zemini akla getirir. Onda “Zaman ve mekân, betimleme, olay örgüsü ve karakter gibi temel roman öğelerine yeni bir yaklaşım denendiğini ve bu konuda halk edebiyatından

²⁰⁵ AKTULUM, Kubilay; “Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, 2008, s. 3.

²⁰⁶ Yazar, romanın kendi hayatından taşıdığı izlerle ilgili şunları söyler: “Annem, *Sevgili Arsız Ölüm*’deki gibi, hiç durmadan iş aramasını söylerdi babama. Babam çalışmıyor değildi ama iş açısından çok zor yıllardı. Okula gittiğim sıralarda babamın iş teklifi mektuplarını yazmaya başladım. Zaten, abdest suyunu da ben dökerdim.” ÖZER, Pelin; **Latife Tekin Kitabı**, Everest Yayınları, İstanbul, 2005, s. 48.

²⁰⁷ MORAN, B. ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, s. 77.

*yararlanılmaya çalışıldığını görürüz.*²⁰⁸ Yazarın bu şekilde klasik romandan daha farklı bir metin ortaya koymaya çalıştığı görülür. Tür problematiğine dikkat çeken Berna Moran, yazarın burjuva toplumunun geliştirdiği klasik roman türünden farklı ve daha ziyade yerel unsurları ön plana çıkaran bir eser ortaya koymaya çalıştığını söyler.²⁰⁹ Geleneksel türlerden istifade eden böylesi eserlerde daha ziyade büyülü gerçeklik denilen ve fantastik âlem inşa etmeyi amaçlayan bir teknik söz konusudur.²¹⁰ Canan Öktemil Turgut, eserdeki hayalî dünya ile ilgili olarak şunları nakleder:

“Bunların etkisiyle, kronolojik bir zaman yerine çevrimsel bir zaman anlayışının baskın olduğu, psikolojik derinlikli roman kişileri yerine daha çok eylemlerine ağırlık verilen kahramanların kullanıldığı, sözlü edebiyat ürünlerinde olduğu gibi, yer ve zamanın belirsiz bırakıldığı bu yapıtlar, mitlerin, halk hikâyelerinin, destanların, masalların yapısal yanından da yararlanır. Bu yönleriyle büyülü gerçekçi romanlar, birebir yansıtmacı bir anlayışın egemen olduğu gerçekçi romanların zaman ve karakter anlayışından ayrılırlar.”²¹¹

Eserde varlığı açıkça görülen ve onu basit hâle getiren ironik unsurların çokluğudur.²¹² Atiye'nin Azrail ile pazarlığa girmesi, Dirmit'in olur olmaz şeylerle konuşması ve diğer aile fertlerinin ilginç fiilleri bu duruma verilecek örneklerdir. İnandırıcı olmayan söz konusu gülünç hadiseler, entrik kurgunun oluşmasını engeller. Okur için merak edilecek hiçbir şey yoktur, çünkü sıradan gülünç hadiselerin abartılı şekilde nakledilmesi söz konusudur.

Dolayısıyla modern romanın zaman ve mekân bakımından bütüncül, başı sonu belli ve realiteyi kendine referans alan yapısının *Sevgili Arsız Ölüm*'de yerini fantastik olaylara, parçalı ve bilirsiz bir yapıya bırakması onu postmodern olay örgüsüne sahip eserlerden yapar.

4.1.4. Gece

²⁰⁸ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 76.

²⁰⁹ a. g. e. , s. 90.

²¹⁰ *Sevgili Arsız Ölüm*'ün olay örgüsü türü *Battal Gazi*, *Selçukname*, *Dede Korkut* türünden destansı halk hikâyelerini getiriyor akla. a. g. e. , s.77.

²¹¹ TURGUT, Canan Öktemil; *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçeklik*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003, s. 2.

²¹² MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 89.

Yıllarca rahat şekilde okunup anlamlandırılabilen romanların yerine yerleşen yeni metinlerde görülen özelliklerinin başında okuma rahatlığı bakımından okurun aleyhine gerçekleşen karmaşık bir yapıya sahip olmaları gelir. Nereden başlanacağı ve neye göre değerlendirileceği noktasında herhangi bir kesinlik içermeyen bu metinlerin sahip olduğu belirsiz âlemde, daha ziyade okur tarafından çözülmeyi bekleyen karmaşık bir yapı mevcuttur. Son dönemlerde, postmodern metinlerde görülen bu özellik ise aynı romanın birbirinden bağımsız okumalarının oluşmasına zemin hazırlayan temel amillerdendir.

Türk edebiyatında olay örgüsü bakımından belirsizlik ve kapalılığı bünyesinde barındıran romanların en ileri noktasında uç veren metinlerden bir tanesi de Bilge Karasu'nun ilk baskısı 1985 yılında yapılan ve 1991 *Pegasus Edebiyat Ödülü*'nü alan *Gece* isimli eseridir.²¹³ Romanın sınırlarından tamamen uzaklaşan ve bir anlatı olarak değer kazanan *Gece*'de belli bir olay örgüsünden söz edilemeyeceği gibi her okur tarafından aynı bakış açısıyla değerlendirilecek belirli, müşahhas bir kurgudan da söz edilemez. Eser dört ana bölüm ve 110 alt bölümden meydana gelir.

Olay örgüsünde, aksiyondan ziyade anlatıma dayalı bir kurgu söz konusudur. Romanda çıkarılacak en somut netice ise çeşitli eylemlerde bulunarak geceyi hâkim kılmaya çalışan gece işçilerinin varlığıdır. Bir taraftan çeşitli olayların çıkmasına sebep olan ve gecenin hâkim olması için çalışan gece işçilerinin varlığı söz konusu iken; diğer yandan *Gece*'yi, yani metnin kendisini, oluşturma çabasını taşıyan kahramanlar mevcuttur. Gece işçileri gündüzcülerle mücadele ederken, anlatıcılar da metin olarak *Gece*'nin sınırlarını tayin edebilmek adına mücadele ederler. Gece işçileri yaptıkları eylemler neticesinde çevrelerine korku salmaya çalışırlar. Diğer kahramanlar ise tuttukları günlüklerle *Gece* metnini oluşturmak için çaba harcarlar.

Metindeki en belirgin hadiseler ise ismi geçmeyen bir yazar, Sevinç, Sevgi ve N. gibi kahramanların arasında meydana gelir. Kim olduğu net olmayan yazarın gizli mektuplar alması, bir grup tarafından belli bir yöne sevk edilmeye çalışılması, Sevinç ve Sevgi ile olan belirsiz münasebeti olayların kaynağını teşkil eder. Söz konusu yazar arkadaşlarından ayrı düşer ve Yargılamalar Bakanlığı'nda sorguya

²¹³ KARASU, Bilge; *Gece*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

çekilir. Sonra da önemli bir toplantıya katılmaması için bıçakla yaralanır. Okul arkadaşı olan ve N. olarak belirtilen kişi ile çeşitli diyaloglarda bulunur. N. gece işçilerinin yöneticisi olarak yazar ise günlükleri tutan kahraman olarak ön plana çıkar. Fakat bu bilgiler ve kişiler metin boyunca değişiyormuş gibi görünür ve ismi geçen kahramanların hayal ya da tasavvurdan ibaret olabileceğine dair bilgiler verilir.

Gece, ismine paralel olarak zor anlaşılabilir; daha doğrusu görülebildiği kadarıyla kendini ele verecek karanlık bir zemindir. Çünkü okurun verdiği herhangi bir yargı daha sonraki bölümlerde gelen bilgilerle ortadan kalkar. Aynı kişi tarafından verilen hükümlerin bir birlerini nakzetmesi durumu ortaya çıkar. Romanın başında bulunan sunuş yazısında metinle ilgili kimi ilginç noktalara değinen Akşit Göktürk, söz konusu belirsizlikle ilgili olarak şunları yazar: “*Belli bir anlamla anlamlandırılmak istendiği an, hep yeni yönlerle, başka doğrultulara kayıyor Gece.*”²¹⁴

Çift kutuplu bir anlatı olarak uç veren *Gece*’de anlatılanlar, çeşitli baskılardan dolayı olabildiğince kapalı bir şekilde aktarılan Türkiye’nin karmaşık bir dönemine ilişkindir. Ülkenin sağ-sol diye ikiye bölündüğü karmaşık süreç kapalı şekilde verilmeye çalışılır. Diğer yandan eserin kendini merkeze alma kaygısından doğan, anlatının yazılışı veya yazılış aşamaları nakledilir. Bir metin olarak *Gece* ile zaman göstergesi olan gecenin sık sık birbirine karıştığı görülen bu yapıda herkesçe kabul görececek bir anlam aramak çok güç gibi görünür. Bölümler arasında organik bir bağdan ve belli bir noktayı işaret eden parçalardan söz edilemez. Anlatıcıların açıklamaları metni bütüncül bir yapıya ulaştırmaktan ziyade daha da içinden çıkılmaz hâle getirir. Birbirini tutmayan bu çelişkili ifadelerin varlığı da ister istemez okuru varacağı nihaî karardan alıkoyar ve belirli parçaların birleştirilmesiyle geçici anlamlar kazanan esnek bir zeminin var olmasına hizmet eder.

Gecenin şehre hâkim olmasını isteyen kahramanın yönettiği olayların temel amacı düzen yerine düzensizliği, emniyet yerine emniyetsizliği ikame etmektir. Metindeki gece işçileri (hem metni yani *Gece*’yi yazmaya çalışan kişiler hem de günün bir vakti olarak gecenin çevreye hâkim olmasını isteyen kişiler) de belli bir

²¹⁴ GÖKTÜRK, Akşit; *Gece (önsöz)*, s. 5.

düzeni oturtmak istemeleri yönünden bir müştereklik arz ederler ve hatta bazen birbirlerine çok yaklaşırlar. Nitekim Hamit Bravo, bu yaklaşımla ilgili şunları yazar:

“Metindeki şehrin yeni düzenin yaratıcısı, dolayısıyla egemeni olan gecenin baş işçisi ile bir günce olan bu metnin yaratıcısı (yazarı) olduğu birçok yerde yenilenen anlatıcı-yazarımızın yapıp ettiklerinin istediklerinin, gerçekleştirmeyi amaçladıklarının birbirine benzer olduğu, hatta aynı olduğu, söylenebilir.”²¹⁵

Anlatıcıların karıştırılmaya müsait olması, hangi anlatıcının kim olduğu ve neyi savunduğu sorusunu doğurur. Anlatıcıların dipnotlar vasıtasıyla okur ile eserin arasına girmeleri ve kimi zaman okur adına birtakım görüşler deklare etmeye çalışmaları metni okur nezdinde anlaşıp kılmaktan ziyade karmaşık hâle getirir. Kahramanların eser üzerinde açık bazı tasarruflarda bulunmalarına, anlatıya egemen olma çabalarına ve hatta yazara karşı çıkma girişimlerine de şahit olunur:

“Beni susturmak istemiş gibi bir halin var. Daha doğrusu, kitabın dışına atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor. Ne rahat değil mi? İstediklerine istediklerini yaptırmak, söyletmek... Yapıntı yazarının özgürlüğüne bir diyeceğim yok, yok da, gerçek kişileri yazılarınızın kişisi haline getirirken, örneklerinizin, bu biçimde kullanılmağa karşı koyabileceklerini hiç mi düşünmezsiniz?”²¹⁶

Kahramanlar, dipnotlar vasıtasıyla, hem kendi aralarında hem yazarla metnin inşası noktasında mücadele ederler. Yazar, bu şekilde metni tematik olarak yine metnin merkezine yerleştirir.

Bilge Karasu, okurun rahatını kaçıran metinler karşısında alacağı konumu “Okurluk Üzerine” başlıklı denemesinde şu sözlerle dile getirir:

“Okurun karşısına güçlükler hep çıkacaktır; okur da, her yeni güçlülüğün üstesinden gelmeğe çalışacak, gelmeği öğrenecektir.”²¹⁷... Okur, ayıklama, öğrenme, ya da, seçme süreçlerinde ne kadar ‘usta’laşırsa, okunması gerekenler karşısında okur kişiliğini kurmakta biraz başarılı olacaktır, olsa... Metinler arasındaki sayısız yansıma ya da gönderme yollarından kendi seçtikleri üzerinde ilerleyecektir.”²¹⁸

²¹⁵ BRAVO, Hamit; **Bilge Karasu Aramızda**, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s. 239.

²¹⁶ **Gece**, s. 157.

²¹⁷ KARASU, Bilge; **Susanlar**, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s. 181.

²¹⁸ KARASU, B. ; **Susanlar**, s. 187.

Teorik olarak ifade ettiklerini pratiğe aktaran yazar, okurundan yeni birtakım teknikleri anlaması için yoğun bir çaba bekler. Normal okurun anlayamayacağı, daha çok tecrübeli okurlara hitap eden, romanın sınırlarından taşan, belli bir edebî türün sınırlarına dâhil edilemeyen ve anlatı olarak isimlendirilecek bir eser yazmayı amaç edinir. Başka bir ifade ile “*Türk okuru ‘Gece’de alışılmışın dışında bir romanla yüz yüze gelir: Tutarlı bir olay ya da olaylar dizisi, gelişen karakterler, tipler, mantıklı zaman ve mekân canlandırmaları yoktur.*”²¹⁹ Yapılan birçok çalışmada metnin niteliği hakkında kesin bir hüküm içermeyen ifadelerde bulunan araştırmacılar, *Gece*’nin karanlığında seçebildikleri kadarıyla yargıya vardıklarını ifade ederek; nihaî bir neticeye varacak herhangi bir hükümden ısrarla kaçınırlar. Hamdi Bravo, *Gece* ile ilgili eleştirisinin sonlarında, yaptığı birtakım tespitlerin kesinlik içermediğine ve bu tip metinlerle ilgili saptamaların rölatif olacağına dikkat çeker:

“Bulduğumu düşündüğüm her bağlantı, her anlam, saf olan her gecede olağan olduğu üzere, ancak el yordamıyla ortaya konmuştur. Dünyaya ilişkin belli belirsiz, bulanık bir imgeden fazlası değildir elimde kalan.”²²⁰

Bu metinde açık şekilde görülen ve birçok araştırmacı tarafından değerlendirilen, fakat mutlak manada açıklanamayan karmaşık yapıyı olay örgüsünü meydana getiren parçalar arasındaki kopukluk ve süreksizlikte aramak doğru olacaktır. Nitekim, dikkatle bakıldığı zaman, olay örgünün küçük bölümler şeklinde taksim edildiği, daha da önemlisi bir bölümde nakledilen olayın hem arkasından gelen hem de diğer bölümlerde izlerini sürmenin çok zor olduğu görülür. Modern metinlerde görülen *kopukluk/parçalılık/süreksizlik*, postmodern metinlerde daha da marjinal şekilde -olay örgüsündeki kronolojiyi, anlam birliğini yıkma özelliğiyle- görülür.²²¹

Gece, sahip olduğu, daha doğrusu sahip olmadığı birçok özelliğiyle klasik ve modern anlayışa göre anlamlandırılacak bir zeminden uzaklaşır ve karmaşık izlenimli yapısıyla bireysel yorumlara göre değer kazanır. Olay örgüsünün ortadan

²¹⁹ AYTAÇ, G. ; *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, s. 416.

²²⁰ BRAVO, H. ; *Bilge Karasu Aramızda*, s. 244.

²²¹ Kopukluk/parçalılık/süreksizlik için bkz. AKTULUM, Kubilay; *Parçalılık/Metinlerarasılık*, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004.

kalktığı bu durum ise postmodern metinlerin olay örgüsünü ortadan kaldırmaya yönelik tutumu ile paralellik gösterir. Bu tarz eserleri, roman olarak nitelendirmek yerine postmodernistler gibi anlatı olarak isimlendirmek metnin türünü, daha doğrusu onun tek başına herhangi bir türe dâhil olmadığını ortaya koymak bakımından daha doğru gibi görünür. Bunun en büyük sebebi ise metnin belli bir edebî formu akla getirecek vasıflar yerine çok farklı türden esintiler barındırmasıdır.

4.1.5. *Kafes*

Postmodernizmin romanın doğasında meydana getirdiği değişikliklerin başında olay örgüsünün çetrefil hâle gelmesi ve çok kısa süre zarfında anlatılan hadiselerin büyük bir hacme sahip olmaları gelir. Bu sebeple ağır ilerleyen bir hâle gelen bu romanların okur açısından meydana getirdiği sonuç ise akıcılığın ortadan kalkmasıdır. Hadiselerin eş zamanlı olarak nakledildiği bu tür romanların olay örgülerinde görülen en dikkate şayan vasıf ise anlatılan vakalar arasında kurulacak mantikî silsilenin okura yükleyeceği külfettir.

Adeta karnaval alanı gibi intizamsızca bir araya getirilmiş bir düzlem olarak ön plana çıkan romanların Türk edebiyatındaki numunelerinden biri de Selim İleri'nin ilk baskısı 1987 yılında yapılan *Kafes* adlı eseridir.²²² Neveser Reşat isimli kahramanın başından geçenlere dayanan olay örgüsü, söz konusu metin kişinin sabah evden çıkıp çalıştığı yayınevi olan Yıldız Eserler'e uğramasına ve oradan ayrılıp vapurla geri dönmesine dayanır. Çok kısa bir müddet zarfında anlatılan olayların kahir ekseriyeti kahramanın hatıralarına dayanır. Sanatçı romanı²²³ olarak tanımlanabilecek olan *Kafes*, Neveser Reşat'ın hatıralarında bir dönemin romancılığını ve romancılarını anlatma kaygısını da ihtiva eder.

²²² İLERİ, Selim; *Kafes*, Doğan Kitap, İstanbul, 2005.

²²³ Popüler romancılığın ve romancıların varlığına dikkat çeken bu metin dışında daha birçok sanatçı romanı kaleme alan Selim İleri'nin sözü geçen özelliğine temas eden Ahmet Oktay şunları nakleder: "Genellikle sanatçı romanı türüne bağlı kaldığını belirttiğim Selim İleri, estetik ve gerçeklik arasındaki gerilimli ilişkiye özel bir önem vermektedir. Hemen vurgulanması gereken şudur: Bütün romanlarının ve anlatılarının birinci anlatıcı figürleri sanatçıdır. Belkis ressamdır, Cemil ressamdır, Gökmen şairdir, Emre öykücüdür, Suna ve Tuna Rikkat, Yaşarken ve Ölürken'in anlatıcısı romancı, yapıtın anlatıcı figürlerinden Turan ile Saz, Caz'ın anlatıcısı, Mediha Funda birer romancı adaydır, Belma oyun yazarıdır, Neveser Reşat çevirmendir." OKTAY, Ahmet; *Şeytan, Melek, Soyтары (Selim İleri'nin Romancılığı)*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1998, s. 128.

Olay örgüsü Neveser Reşat isimli adapte ve tercüme yapan bir kahramana, daha doğrusu onun hatıra ve hayallerine dayanır. Mabeyn Mütercimi Namık Reşat'ın torunu olan roman kahramanı Neveser Reşat, tercüme ve adapte yapar. Evinden Yıldız Eserler yayınevine gitmek için çıkan Neveser, sürekli bir hatırlama içerisinde. Dedesinden başlayarak hayatını aksettiren sahneler bulduğumuz bu hatıralar, daha ziyade Neveser Reşat'ın bilincinden nakledilir. Genellikle bilinç akımı şeklinde olan bu sahneler, hâkim bakış açısı ile sunulur.

Neveser Reşat'ın bir günlük hayatına rastladığımız metinde, zamanda genişlemeyle beraber olay örgüsü yaklaşık 80 yıllık bir zamana yayılır ve hem devrin romancılığına değinilir hem de kimi siyasî, içtimaî hadiselerin varlığına dikkat çekilir. Neveser çocukluk ve gençlik yıllarında çekingen bir tabiata sahiptir. Bu durum hayatına da yansır. Ressam Cahit Azrak, tarafından kandırılır. Tiryal Bey de filmin senaryosunu bedavaya getirmek için yine onu kandırmaya çalışır. Annesi tarafından ihmal edilir. Yaptığı adaptelerle tanınan bir yazar olarak hayatını kazanmağa başlar. Ancak popüler aşk romancılığının tesirini yitirmesiyle birlikte, adapte ve çeviri yapan Neveser'in durumunda da büyük bir değişiklik vuku bulur. Eski şan şöhretinden eser kalmaz. Yapacağı adapte ve çevirileri yayınevi sahiplerine kabul ettirebilmek için çok çaba sarf eder. Arkadaşlarıyla yayınevinde maruz kaldıkları durum başkahramanın üzerinde menfî bir tesir bırakır. Eski değerlerini yitiren bu popüler romancılar, yeni bir tercümeyi yayınevi sahibine kabul ettirmek için türlü zorluklarla karşılaşır. Tercüme etmek istediği aşk romanının yayınevi kabul edilmemesi, Neveser Reşat'ı zor durumda bırakır. Ay sonunu getirebilmek için yayınevi sahibinden avans para almak zorunda kalan kahraman, harcayacağı her kuruşun hesabını yapmak zorundadır.

Diğer tercümanlarla tartışma zemininin ortaya çıkması, devrin roman anlayışının bazı kahramanların şahsında doğrudan ya da dolaylı bir şekilde aksettirilmeye çalışıldığını gösterir. Tercümanlar arasında Feriha Kaniye, Dirahşan Hanım, Samime Usberk, Vilden ve Vicdan Hanım gibi isimler vardır. Bunun yanında Refik Halid, Halide Edip, Yahya Kemal, Falih Rıfkı, Halid Ziya gibi gerçek simalar da zikredilir. Bu yazarlarla ilgili, o dönemin hakikatlerine dayanan, tartışmalara da yer verilir. Mesela edebî bir münakaşada Yahya Kemal için "*Yahya Kemal mürtecî*

bir şairdir!”²²⁴ denir. Kimi yazarlar ise başka isimler altında itibarî âleme taşınır. Ahmet Oktay, Vefik Naci’nin “Hüseyin Rahmi Gürpınar” olduğunu söyler.²²⁵ Roman hakkında yaşanan münakaşalarda popüler anlayışın nasıl değiştiğine, daha sonra ise yazarların yaşadıkları sıkıntılar ve uğradıkları akıbete de şahit olunur.

Devrin siyasî anlayışı da belli oranda kendine yer bulur. İttihat ve Terakki Fırkası ve yöneticilerinin başından geçenler, Sultan Abdülhamid’in tahttan indirilmesi ve bazı Osmanlı padişahlarının sürgüne gönderilmesi gibi birtakım hadiseler o dönemin siyasî-içtimaî atmosferini aksettirir.

Neveser Reşat’ın adaptelerinin sinemaya aktarıldığına ve o dönemdeki sinema anlayışına da yer verilir. Mesela Tiryal Bey isimli bir artist, film senaryolarını bedavaya getirmek için Neveser Reşat’la yakınlaşmaya çalışır. Ayrıca Amerika ve Avrupa sinemasından da birçok film ve artiste rastlanır.

Metinlerarası bir düzlem olan *Kafes*’te hem Türk hem de dünya edebiyatından birçok yazar ve eserden izler bulunur. Samipaşazâde Sezaî’nin *Sergüzeşt* ve Halid Ziya’nın *Aşk-ı Memnu* romanlarından birtakım sahneler kendini çok net şekilde gösterir. Selim İleri’nin metinlerinde baş gösteren parodik ve *karnavalesk* özelliklere dikkat çeken Ahmet Oktay, *Kafes*’teki bu metinlerarası durumu şöyle izah eder:

“Gerek olayları gerekse roman anlatımını parodileştirme eğilimi *Kafes*’te de açıkça görülür. Neveser Reşat hem romancı Vefik Naci ile çekişir içinden hem Samipaşazade Sezaî’nin *Sergüzeşt*’inin kahramanı Dilber’in yazgısına üzüldür, hem de Mis Singir’in ‘Hollivud’deki muhteşem partisinden içeri girer.”²²⁶

Eserlerine kaynak olarak yine romancılığı seçen Selim İleri, bu türün kişi ve metin düzlemindeki problemlerine dikkat çeken birtakım noktalara da temas eder. “*Edebiyatın Kaynağı Olarak Edebiyat: Selim İleri’nin Romancılığı*” başlıklı makalesinde, İleri’nin romanlarına kaynak olarak yine edebiyatın boy gösterdiği üzerine yoğunlaşan A. Doğan Yıldız, söz konusu özelliğin geleneksel anlayıştan ayrıldığı noktasına da vurgu yapar:

²²⁴ *Kafes*, s. 177.

²²⁵ OKTAY, A. ; *Şeytan, Melek, Soyтары*, s. 81.

²²⁶ a. g. e. , s. 109.

“Selim İleri bunu ‘geçip gitmiş bir dönemi, kaybolan kültürü, aynı zamanda nankörce yaklaşmış olduğumuz geçmiş edebiyatımızı yeniden yaşatma isteği’ ve ‘bellek mimarlığı’ için yapar. Selim İleri, edebiyatı romana malzeme yaparken roman türünün sınırlarıyla oynamış.”²²⁷

A. Doğan Yıldız, makalesinde bu tecrübenin romanın doğasında yaptığı değişikliğe ve tahribata da değinir.

Hadiseler belli bir düzene sahip olmadığı için onları tanzim etme işi okura düşer. Eş zamanlı olarak aktarılan hadiselerde süreklilik görülmez. Anlatıcının bir ayağı geçmiştedir, diğer ayağı ise şimdiki zamanda. Bir taraftan Osmanlı’nın son yılları ve Neveser’in geçmişinden bahsedilirken, diğer yandan Kleopatra’nın hikâyesi nakledilir. Mesela kahraman, Tiryal Bey’in film setindeyken hemen ardından şimdiki zamana, bindiği vapura döner ve hemen akabinde yine önceki sahneye geçer:

“Eşref arabayı kenara çekmiş çekmemiş, yetişti. Neveser Reşat unutulmuş, tamamen unutulmuş. Kendisi de en arkadan gidecek, gururunu asla incittirmeden, aheste aheste gidecek. Gidiyor.

Gitti.

Vapor kalktı.

Bu sıcak havada her nedense astaragan yakalı siyah manto giymiş, yüzü gözü pek boyalı, başına vualetli siyah şapka geçirmiş, bir elinde süet çanta tutan, öteki elini de kendisinden hayli uzun boylu Tiryal Bey’in sağ göğsüne koymuş, kaldırım çiçeği bir hanım diyor ki.”²²⁸

Yazar, zihinden geçen hatırlara paralel olarak bunları düzensiz şekilde sıralar ve ortaya bir anılar yumağının çıkmasını sağlar. Okur ise bu kopuk ve parçalı yapı içinde kendine göre bazı birlikler kurabilir ve farklı okumalarda bulunabilir. Ancak, belirtmek gerekir ki, bu tarz eserlerde çıkarılacak anlamlar, yapılacak tespitler yeterli düzeyde kültürel birikime ve okuma kabiliyetine ihtiyaç duyar.

Hadiselerin eş zamanlı/parçalı olarak kendine yer bulması, bilinç akımı tekniğini kullanılması ve çift kutuplu olması metnin rahat okunurluğunu ve anlaşılabilirliğini sekteye uğratar. Dikkatli olmayan okurun hemen göremeyeceği birçok vasfa sahip olan roman, klasik ve modern metinlerin aksine intizamsız bir izlenim aksettirerek postmodern anlatıların tanzim edilmeyi bekleyen yapısını akla getirir. Onda sanatla ilgili hemen her konudan parçalar bulmak mümkündür. Olay örgüsünde

²²⁷ YILDIZ, Alpay Doğan; “Edebiyatın Kaynağı Olarak: Selim İleri’nin Romancılığı”, **Turkish Studies International Periodical For Turkish or Turkic**, Volume 4/ 1-II Winter 2009, s. 1476.

²²⁸ **Kafes**, s. 247.

görülen söz konusu özelliklerden dolayı *Kafes*'i postmodern metinlerin arasına dâhil etmek gerekir.

4.1.6. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*

Ferit Edgü, *Yeni Ders Notları* isimli kitabının başına epigraf olarak Marcel Duchamps'ın “Söz konusu ne olursa olsun, bir şeyi tamamlamanın çağı değildir çağımız. Parçalar zamanını yaşıyoruz.”²²⁹ sözlerine yer vererek, bir bakıma bazı eserlerinde kullandığı parçalı yapıyı ima eder. Bütüncül bir metin anlayışını terk eden yazarlar arasında sayılabilecek Ferit Edgü'nün birbirinden bağımsız parçalardan oluşan metinlerinin en ileri noktasında ise *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, uç verir. Bir şeyleri tamamlama kaygısı gütmeyen yazar, hacmen küçük sayılabilecek eserini kurgularken birbirinden bağımsız hâlde görülen ve aralarında net bir organik bağ kurulamayan iki hikâyeyi bir araya getirmeye çalışır. Çakır'ın Öyküsü'nden oluşan ilk hikâye fotoğraf albümü şeklinde meydana getirilirken, Ara isimli kısa ve açıklayıcı bölümden sonra Su Testileri başlıkla ikinci bölüm gelir. Eserde, bu bakımdan, klasik ve modern anlamda bir olay örgüsüne rastlanmaz.

Olay örgüsü, anlatıcının çocukluk yıllarından tanıdığı Çakır'ın hikâyesini nasıl yazacağına bir türlü karar veremediğini gösteren giriş mahiyetindeki bölümle başlar. Bu bölümde, babasının yanında çalışan bir kişi olan Çakır'ın kendisine anlattığı hikâyeleri değiştirerek yazdığına şahit olduğumuz kahraman anlatıcı, söz konusu hikâyeleri yazıya aktaramamanın sıkıntısını çeker. Ona göre hayatı sıradanlıktan kurtulamamış, varlığıyla yokluğu farksız olan ve anılmaya değer icraatlarda bulunmamış birini, kim ne yapsın. Diğer sebep ise anlatıcının olayı nasıl kurgulayacağına bir türlü karar verememesidir. Anlatıcı çevresinden biriymiş gibi okura tanıttığı Çakır'ı, asıl itibarıyla tanımaz; onun hikâyesini tesadüfen tanıştığı bir ihtiyardan dinler. Ara başlıklı bölümde, anlatıcının Çakır ve Kını'nın hikâyesini vapurda tanıştığı bir ihtiyardan dinlediği ortaya çıkar. Anlatıcı tesadüfen karşılaştığı ihtiyarın kendisine anlattığı bu iki hikâyeyi kurmaca âleme taşır.

Metinde yer alan ilk bölüm Çakır'ın Öyküsü'dür. Anlatıcı, hayatta hiç fotoğrafı olmayan Çakır'ın Öyküsü'nü fotoğraf albümü şeklinde aktarır. 31

²²⁹ EDGÜ, Ferit; *Yeni Ders Notları*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 6.

bölümden oluşan Çakır'ın Öyküsü'nde fotoğraf albümüne göre şöyle bir hikâye ortaya çıkar: Anne ve babası olmayan Çakır, yetimhanelerde büyür; çeşitli mesleklerde çalışarak hayatını idame ettirmeye çalışır; kimi hadisler yaşar ve nihayet anlatıcının babasının himayesine girerek sıradan bir yaşantı sürdürmeyi devam ettirir. Çakır'ın bilinmeyen hayatı, varmış gibi tasavvur edilen fotoğraf karelerinden nakledilmeye çalışılır. Ancak gerçekte kahramanın hiç fotoğrafı yoktur. Anlatıcı hayal mahsulü kareler tasavvur ederek, Çakır'ın muhtemel hayatını bunlar vasıtasıyla nakletmeye çalışır. Zaten fotoğrafların yorumunda geçen *sanki, gibi, olmalı* vs. kesinlik içermeyen göstergeler durumu yeterince açıklar. Tasvir edilen bu fotoğraf karelerinde dikkat çeken en önemli husus, Çakır'ın basit bir hayat hikâyesine sahip olmasıdır.

Bundan sonraki bölüm Ara başlığını taşır. Bu bölümde okur, hikâyelerin asıl kaynağını öğrenir. Anlatıcı, vapurda karşılaştığı ilginç ihtiyardan önce Çakır'ın hikâyesini dinler. Çakır'ın hikâyesini anlatan ihtiyar kalkarken Kını'nın öyküsünü de anlatacağından söz eder. Kını'nın öyküsünü dinlemek isteyen anlatıcı, ihtiyarla karşılaşmak için günlerce aynı vapura biner, ancak onunla karşılaşamaz. Nihayet günler sonra uğradığı bir balıkçı kahvesinde ona rastlayınca, Kını'nın öyküsünü dinler ve onu Su Testileri başlığı altında nakleder. Ancak muallâkta olan bir durum söz konusudur: O da, metnin girişindeki ve Çakır'ın Öyküsü'nü nakleden anlatıcı ihtiyar mı, yoksa ondan hikâyeleri dinlediğini yazan kahraman mıdır, sorusudur.

Su Testileri başlığını taşıyan bölümde ise su testisi su yolunda kırılır gibi bir tematik kurgu ekseninde inşa edilen ve hemen bütün kahramanların bakış açısından yansıtılan bir dünyanın iz düşümüne rastlanır. Fethi Baba, Esat, Kını, Kenan, Zehra, Canan, Çakır gibi kişilerin kendine yer bulduğu bu bölümde söz konusu şahıslar arasında cereyan eden bazı basit hadiseler yer verilir. Buna göre arkadaş olan Kını ile Esat, Fethi Baba denilen bir kabadayının yanında çalışıp esrar satarlar. Ancak Esat'ın Kını'nın kız kardeşi Zehra'ya âşık olması işin boyutunu değiştirir. Esat ve Zehra'nın gizlice buluştukları Kını'nın kulağına gider. Ve o istemeden de olsa Esat'ın uzak bir yere gitmesini ister. Ancak Esat hastalanır ve büyücü Canan'ın evine sığınır. Günlerce hasta yatan Esat, nihayet düzelir ve Canan'dan kendine yardım etmesini ister. Bu arada Kını ve Fethi Baba da onu arayıp dururlar. Yaptığından pişman olan Kını, her yerde onu arar ve Fethi Baba'ya da ona zarar verenlerin de

zarar göreceği imasında bulunur. Esat'tan hamile kalan Zehra ise Eyüp Sultan'a duaya gittiğinde kendisine yardım etmek isteyen büyücü Canan ile karşılaşır ve Esat'a kavuşacağını öğrenince büyük bir sevince kapılır. Fakat Canan'ın evine gelip Esat'ın bıçaklanmış cesediyle karşılaştığı zaman bütün ümitleri yıkılır. Fethi Baba tarafından öldürülen Esat'ın intikamını, Kını alır. Metinde direkt geçmese de Fethi Baba'nın esrar satmaktan vazgeçen Esat'ı öldürmeyi planladığını ve Kını'nın ise Esat'ın başına gelen herhangi bir şeyi Fethi Babadan bilip, onu öldürmeği tasarladığını satır aralarında okumak mümkündür. Gazeteler, art arda işlenen cinayetlerden dolayı uzun zamandan sonra tekrar ikinci baskıyı yaparlar. Fethi Baba'nın gençleri kötülüğe sevk ettiğini düşünen Çakır ise bu bölümde daha ziyade figüratif bir kişi olarak görünür.

Eylülün Gölgesinde Bir Yaz'dı, daha ilk bakışta, hangi edebî türe dâhil edileceği noktasında net olmayan özellikler taşır. Acaba o iki farklı bölümden meydana gelen bir öykü mü, yoksa müstakil bir roman mıdır? Yazar, önce Çakır'ın Öyküsü'nü daha sonra ise Su Testileri isimli birincisiyle alakasız gibi görünen kısmı nakleder. Aralarında ortak bir taraf olsun diye de Çakır'a birkaç silik sahnede yer verir. Bu ise öykülerin arasında organik bağ kuracak düzeyde olmayan, cılız kalan bir uygulamadır. Bu hâli ile metin, nedensellik ilkesini yok sayan postmodern metinleri çağırıştırır. Fethi Naci de eserde baş gösteren tür problematiğine kitabın iki ayrı hikâyeden oluştuğunu ileri sürerek yaklaşır:

“Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı için, kısa-roman ya da uzun öykü anlamında, ‘romansı’ demiş Ferit Edgü; ben de ‘değişik bir roman’ dedim, ama ‘roman’ sözcüğünü alışkanlıkla kullandığının farkındayım: **Ne romans Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı ne de roman; iki ayrı hikâye.** Kitabın sonunda, ‘Bölümler’ başlığı altında, ‘I. Çakır’ın Öyküsü- Ara- II. Su Testileri’ denmiş... Çakır’ın hikâyesi, başlı başına bir hikâye. Uyuşturucu satışıyla uğraşanların hikâyesi de başlı başına bir hikâye.”²³⁰

İki öyküyü birleştiren ana unsuru, belki de, yaşanan çevre ve hikâyelerin aynı kaynaktan gelmesinde aramak gerekir. Eğer ikisi arasında daha derine sinmiş bir mana birliği söz konusu ise bu da yazarın okura araştırıp bulması için bıraktığı bir

²³⁰ NACİ, Fethi; **Yüz Yılım Yüz Türk Romanı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2008, s. 518.

miras gibi olur. Zaten Ferit Edgü, *Yeni Ders Notları* adlı kitabında, onlara bu metinde uyguladığı tekniğe paralel sayılabilecek şu mesajı verir:

“Bir Yazarın, okuruna, gerçek okuruna, satır aralarında duyurulması gerekenler:
1. Bana bağlanmayın/ 2. Bana inanmayın/ 3. Beni sorgulayın/ 4. Ben siz değilim.
Gerçek yazar, gerçek okur ister, mümin değil.”²³¹

Yazdıklarından anlaşılıyor ki, yazar romanın bilinen sınırlarını zorlayan ve kendisini hakikî okuruyla buluşturacak ilginç özellikler gösteren bir eser yazmanın arayışı içerisinde.

Olay örgüsü açısından anılması elzem olan diğer önemli bir nokta ise fotoğraf karelerinden oluşan Çakır’ın Öyküsü bölümüdür. Burada yazar, 31 fotoğraf karesinden, kısa paragraflardan meydana gelen ve şekil açısından romanın alışılmış formuna uymayan bir yöntem dener. Mesela onlardan 12. Fotoğraf karesi şöyledir:

“Çakır ve kuşamsız, çıplak bir tay.
Çakır’ın sağ elinde, her zaman boynuna bağladığı
Türden büyükçe bir mendil var.
Tayının terini siliyor. Taya, bir sevgiliye ya da küçük
Bir çocuğa bakar gibi bakıyor.”²³²

Ayrıca genellikle ilmî eserlerde görülen dipnotların da metinde kullanılması dikkatten kaçmaz. Bu durum ise romanın klasik formunu aşındıran farklı kullanımlardandır.

Hikâyelerin müstakil bir izlenim uyandırması, Çakır’ın öyküsünün fotoğraf kareleri formunda hayalî bir yapı olarak inşa edilmesi, dipnotların kullanılması gibi bazı uygulamalarla türler arası bir noktada konumlanan bu eseri postmodern metinler arasında zikretmek mümkündür.

4.1.7. Bir Cinayet Romanı

Romanların çeşitli alt türleri vardır. Bunlardan biri de polisiye romandır. Polisiye romanların sınırlarına dâhil edebileceğimiz Pınar Kür’ün *Bir Cinayet Romanı* ²³³ isimli eseri, diğer türdeşlerinden farklı bir profil çizer. Yazar, polisiye

²³¹ EDGÜ, F. ; *Yeni Ders Notları*, s. 45.

²³² *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, s. 31.

²³³ KÜR, Pınar; *Bir Cinayet Romanı*, Can Yayınları, İstanbul, 1996.

roman kurgulamanın yanında bu tarz eserlerin yazılış aşamalarını işlemeyi de esas alır. Metin içinde metin, “*kurmaca içinde kurmaca*” olan eser, beş farklı anlatıcı tarafından aktarılan ve anlatıcıların sınırlı bilgiye sahip oldukları karmaşık/parçalı bir görüntü barındırır. E, L, Y harfleri ile bölümlere ayrılan eser, cinaî romanların yazılış sürecini kendine ana eksen olarak belirler; mutadın dışına çıkarak metin içinde metin sayılabilecek *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* isimli roman projesinin hayata geçiriliş aşamalarının arka planına ışık tutmayı tasarlar.

Olay örgüsü, Akın Erkan isminde tanınan bir yazarın eski tanıdıklarından oluşacak bir roman yazmak için yaptığı kimi çalışmalar üzerine inşa edilir. Buna göre eski tanıdıklarıyla irtibata geçen yazar, birbirlerinden haberdar olamayan bu eski dostlarına yazacağı romandan ve kendilerinin de bu eserin kahramanları olacağından söz eder. Ayrıca onlardan yaşadıklarını günlük şeklinde yazmalarını ister. Emin Köklü (Profesör), Levent Caner (iş adamı), Yıldız Gerçel (sekreter), Yeşim Erses (Levent Beyin sekreteri) ve Yasemin isimindeki kişilerden oluşması tasarlanan metne göre hadiseler şu şekilde gerçekleşecektir: Levent ile Yıldız gizli bir aşk yaşayacak; sonra Levent onu bırakıp sekreteri Yeşim ile ilişkiye girmeye başlayacak; bunu gören Yıldız, Levent’i öldürecek ve Emin Köklü de bu olayı çözen dedektif olarak ön plana çıkacaktır. Ancak olaylar yazar Akın Erkan’ın tasarrufundan çıkar ve şu şekilde gelişir: Hiç istemediği hâlde Yıldız ile aşk yaşamayı kabul eden Levent, asıl itibarıyla yazarla beraber olmak istemektedir. Bunu iyi bilen yazar (Akın Erkan) ise onu karısının arkadaşı Yıldız ile ilişkiye zorlar. Hiç istememesine rağmen bu ilişkiyi kabul eden Levent, belli bir süre Yıldız’la buluştuktan sonra sekreteri Yeşim ile aşk yaşamaya başlar. Karısını, Yıldız ve Yeşim’i idare etmeye çalışan Levent, bu durumdan sıkılır ve her fırsatta Yıldız’dan ayrılmak ister. Ama onu öldürtmeyi aklına koyan yazar, buna müsaade etmez. Bir süre bu şekilde devam eden olaylar, iyice karmaşık hâle gelir. Tabii bütün bu bilgiler, kahramanların yazara gönderdikleri günlüklerden anlaşılır. Bütün kahramanların birbirinden habersiz oldukları söz konusu hadiseler daha ziyade yazarın inisiyatifindedir.

Bir gün işe gelen Levent, masasının üstünde her zamanki yerde buluşmaları gerektiğine dair bir not bulur. Notun Yıldız tarafından yazıldığını düşünen Levent bir tuzaktan korkmakla beraber, çünkü karısının düzenlediği bir tuzak olabileceğini düşünür, otele gider. Aynı otelde birbirlerinden habersiz olan Yıldız, Yeşim,

Yasemin ve her şeyden haberdar olan Akın Erkan da bulunur. Yazar, yaptığı planı uygular ve Levent'i elektrikle öldürür. Ancak kendisini aldattığı için Levent'i öldürdüğünü sanan Yıldız, kaçır. Çünkü yazarın amacı cinayeti Yıldız'ın üstüne yıkmaktır. Aynı gün orada olan Yeşim ise, yazarın sözlerini dinleyerek Levent'in cenazesine katıldıktan sonra ortadan kaybolur.

Başlangıçta bütün şüpheleri Yıldız'ın üzerinde toplamayı başaran yazar, bazı tesadüfler sonucu olayların kontrolden çıktığını görür. Otel odasında çıplak vaziyette kendisini gören bir turist kız, tesadüfen Yıldız ile de konuşur ve olayların ortaya çıkması konusunda tehdit oluşturur. Muğla'da Yıldız'ı ararken tesadüfen aynı Amerikalı kızla karşılaşan yazar, onu öldürür ve bu suçu da Yıldız'a hamletmek ister. İşleri ters giden yazar, bu kez de Yeşim'in olay yerindeki çantanın onun olduğunu fark etmesiyle işin içinden çıkamayıp Yeşim'i de öldürür. Katilin yazar olduğunu öğrenen Yeşim'in ölmesi ile beraber hadise daha da karmaşık hâle gelir.

Bütün bunlar yaşanırken olayı araştıran matematik profesörü Emin Köklü, başlangıçta tuzağa kanar gibi olsa da neticede cinayetlerin temelinde yazarın olduğu kanaatine varır. İsminin baş harfi Y olan katili arayan profesör, çeşitli araştırmalar neticesinde bu ismin Yazar Akın Erkan olduğu sonucuna varır. Haydar Bilir adında bir komiser ile müşterek çalışan profesör, olayı çözmek için Levent Beyin karısı Eser ve kardeşi Lamia Hanım'la görüşür. Olayı Lamia Hanım'la görüşükten sonra çözmeyi başaran Emin Köklü'nün amaçlarından birisi de yazarın romanını ele geçirmektir.

İradesi dışında cereyan eden bazı hadiselerden dolayı romanın hâkimiyetini kaybeden Yazar, kendini yurt dışına gitmiş gibi göstermeye çalışır. Ancak kendisine gönderilen kartın aynısını başka bir yerde gören Emin Köklü işi iyice anladıktan sonra, Akın Erkan ile buluşmaya gider. Yazarla uzun süre konuşan Emin Köklü, onun neler yaptığını veya yapmaya çalıştığını anlatır. Ancak karşısında hemen teslim olan bir kişi bulamaz ve Akın Erkan da çeşitli senaryolar kurarak onu zan altında bırakmaya çalışır. Birbirlerine üstünlük sağlamaya çalışan iki kişinin mücadelesinde üstün gelen, Lamia Hanım'dan öğrendiği gerçekleri Akın Erkan'a anlatan profesör olur. Profesörün son darbesi karşısında tutunacak dalı kalmayan Akın Erkan, hakikati itiraf etmek zorunda kalır. Onun anlattıklarına göre henüz 12 yaşındayken komşusunun başarılı ve çalışkan oğlundan matematik dersi alan Akın Erkan, ismi

Levent Caner olan bu başarılı delikanlıya âşık olur. Akın ile ilişkisi olan Levent bununla yetinmez ve onu kandırıp arkadaşlarıyla beraber olmak zorunda bırakır. Günlerce psikolojik travmalar geçiren 12 yaşındaki bir kızın, yani kendisinin, intikamını almak isteyen yazar kurduğu tezgâhı böylece açıklamış olur. Aslında Amerikalı kızı ve Yeşim'i öldürmek istemediğini, ancak olayların gidişatının durumu bu hâle getirdiğini itiraf eden yazar, profesörün romanı ele geçirme planını sezer. Profesör ise bildiği gerçeklerle yazara şantaj yaparak onun kendisiyle evlenmesini ister. Yazara iki teklif sunan Emin Köklü'ye göre o ya kendisiyle evlenmeyi ve romanı beraber yazmayı kabul edecek ya da ölecektir. Şaşkınlık geçiren yazar bu işin sakıncalarını söylese de ondan kurtulamaz. Ancak kesin cevabın ne olduğu romanda geçmez. Bu şekilde biten roman, bir anlamda okurun kendine göre cevaplayıp tamamlayacağı bir yapı arz eder. Çünkü Akın Erkan'ın Emin Köklü'nün teklifine ne cevap verdiği söylenmeden olay örgüsü biter. Fakat Pınar Kür'ün daha sonra kaleme alınan, 2006 yılında ilk baskısı yapılan *Cinayet Fakültesi*²³⁴ isimli romanında bu iki kahramanın evlendiklerini öğreniriz. Bu eserin devamı niteliğinde olan *Cinayet Fakültesi*'nde emekli olan Emin Köklü ve Haydar Bilir'in özel bir üniversitede işlenen seri cinayetleri çözmeye çalıştıklarını görürüz.

Açık uçlu olarak biten *Bir Cinayet Romanı*'nın farklı yönleri bununla sınırlı kalmaz. İç roman olarak *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* başlıklı bir romanın yazılışı ve bu süreçte yazar ve kahramanlar arasında vuku bulan birtakım hadiselerin varlığı da söz konusudur. Üstkurmaca bir zemine oturtulan metinde, ilk anda, vuku bulan hadiselerin hakikat mi hayal mi olduğu problemi uç verir. Çünkü anlatılan hadiselerin iç metne göre gerçek bir zemin olan *Bir Cinayet Romanı*'nında mı, yoksa kurmaca bir zemin olarak yazılması tasarlanan metinde mi geçtiği net olarak tespit edilemez. Bu da kurmaca olması gereken *Bir Cinayet Romanı*'ndaki dünyayı gerçekmiş gibi gösterir. Böylece haricî âlem, *Bir Cinayet Romanı*'nın bünyesinde tasarlanan romana göre değişen gerçek ile kurmaca arası bir âlem ve nihayet roman içinde roman sayılabilecek *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* isimli eserin yaşandığı itibarî âlem olmak üzere üç değişik düzlemle karşılaşırız. Berna Moran'ın ifadesiyle

²³⁴ KÜR, Pınar; *Cinayet Fakültesi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2009.

“Gerçek dünyaya göre kurmaca olan *Bir Cinayet Romanı*’nın dünyası, iç-romana göre gerçek dünya olmuş olur.”²³⁵

Zaten okurun karşılaştığı en muğlâk nokta da hangi düzlemde anlatılanların gerçek olduğu sorusudur. Buna göre yazılış sürecinin anlatıldığı romanda gerçekleşen olaylar, hakikatte meydana gelmiş midir; yoksa Akın Erkan’ın romanı yazmak için kurguladığı birtakım hayal mahsulü şeyler midir, sorusu dikkat çeker. Berna Moran, üstkurmaca odaklı şümüllü çalışmasında bu noktada şunları söyler:

“Okur metne anlam verirken, cinayeti gerçek bir cinayet olarak yorumlayıp yorumlamamakta kararsızlığa düşecektir yine. Akın, romanında rol verip kullandığı insanlardan yararlanarak, kendi işlediği cinayeti başkasının üstüne yıkmaya çalışan bir katil mi, yoksa içinde Levent’in öldürüldüğü bir roman yazmakla öcünü alma ve nefretten kurtulma yolunu seçmiş bir yazar mı?”²³⁶

Net olmayan bu sorunun cevabını, her okur kendi zaviyesinden vermeye çalışacaktır. Bize göre ise *Bir Cinayet Romanı*’nda yazılışı tasarlanan *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği*’nde gerçekleşen olaylar hakikatte gerçekleşir. Zira Akın Erkan metin hemen başında gerçekleştirdiği cinayetlerle ilgili olarak şunları söyler:

“Geriye, çok gerilere, öldürmeyi aklımdan bile geçirmedigimi sandığım, onun varlığından bile habersiz olduğum sakin ama sıkıntılı, beklentili ve sabırsız günlere dönebilsem...”

Ve sorsam kendime: Öldürmesem de olur muydu?”²³⁷

Görüldüğü gibi Akın Erkan, cinayetleri işlemeden önceki rahat ve intikam duygularından arınmış günlerine özlem duymaktadır. Kâğıt üzerinde işlenen bir cinayet kimseyi sıkıntıya sokmaz, bu cinayetler ancak gerçekten işlendiğinde pişmanlık duygusu doğurur. Dolayısıyla Akın Erkan’ın hissettiği tereddüt ve çelişki, gerçek hadiselerin ruh hâli üzerinde bıraktığı tesir ile açıklanabilir. Ancak metinde uygulanan teknik bu tarz kesin hükümleri sekteye uğratacak bir yapı arz eder. Çünkü postmodern eserlerde, mutlak hakikatler yerini şüpheli durumlara terk eder. Bu durum ise modern anlayışın mutlak bir gerçek vardır ilkesinin aşındığını gösteren

²³⁵ MORAN, B. ; *Türk Romanın Eleştirel Bir Bakış III*, s. 111.

²³⁶ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 114.

²³⁷ *Bir Cinayet Romanı*, s. 7.

amillerdendir. Pınar Kür'ün gerçekliği şüpheli hâle getiren bu uygulamasını romanla hakikatin bağlarının gevşetilmesi gibi bir niyete bağlayan Berna Moran da *Bir Cinayet Romanı*'nın postmodern bir metin olduğunu söyler:

“Pınar Kür'ün postmodern romana hangi gereksinimler sonucu yöneldiğini bilmiyoruz; ama denilebilir ki, *Bir Cinayet Romanı*, anlatıyı konu edinmesiyle; kurmaca ile gerçek arasında kurduğu oyunlarla; postmodern romanlara özgü “çok sonuçlu” ya da “sonuçsuz” bitişiyle; yazarla tartışan, rollerine itiraz eden, romanı ele geçirerek yazarın kendisini roman kişisine dönüştürmek isteyen karakterleriyle, Pınar Kür'ün romancılığında, postmodern doğrultuda yeni bir aşamadır.”²³⁸

Üstkurmaca bir zemine sahip olması, olay örgüsünün nihaî bir neticeye varmaması, kahramanların yazarlık mücadelesinde bulunmaları ve gerçeğe hayalin net şekilde ayırt edilmezliği gibi birtakım yönleri açısından *Bir Cinayet Romanı* için postmodern bir metindir denilebilir.

4.1.8. *İki Yeşil Susamuru*

Olay örgüsü bakımından kesin bir neticeye varmayan açık uçlu, birtakım farklı hadise ve durumları aynı düzlemde birleştirme eğilimini son dönem Türkçe romanlarda da görmek mümkündür. Böyle romanların tamamlanmayı bekleyen esnek yapısı, okuru bir taraftan meraklandırırken diğer taraftan akıl yürütmeye sevk eder ve metnin faal unsurlarından biri hâline getirir. Buket Uzuner'in 1991'de yayımlanan *İki Yeşil Susamuru*²³⁹ isimli eseri de nispeten bitmemiş, açık uçlu ve okurun yardımına ihtiyacı olan metinler arasında zikredilebilir. Hasan Ali Toptaş, Bilge Karasu, Orhan Pamuk ve Selim İleri'nin metinlerine nazaran basit ve popüler olan bu eser, postmodern etkileri daha ziyade popüler bir yaklaşım ve kaygıyla bünyesinde taşır.

Olay örgüsü, Nilsu Baran tarafından yazara birtakım bilgilerin ulaştırılmasını anlatan giriş mahiyetindeki bölümle başlar. Nilsu Baran ismindeki genç kadın tarafından yazara ulaştırılan ve bir roman olarak tasarlanması istenen

²³⁸ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, s. 117.

²³⁹ UZUNER, Buket; *İki Yeşil Susamuru (Anneleri, Babaları, Sevgilileri, Diğerleri)*, Everest Yayınları, 2007.

dosyayı olduğu gibi aktardığını ileri süren yazar, olayların neticelenmediğini de görür. Bu durumda yazar, bitmemiş bir yapı arz eden romanı tamamlamak için arayışlar için girer. Yaptığı araştırmalar sonunda kendisine verilen dosyalarda mevcut olan bilginin, aslında, çok farklı olduğunu anlar. Metnin meydana geliş sürecinin esas alınmaya çalışıldığı böylesi bir durum, okurun ilgisini metnin inşa aşamalarına çekmeyi ilke edinen bir tekniğin, son zamanlarda sıkça kullanılan üstkurmaca tekniğine emsal oluşturur. İki ana bölümden oluşan *İki Yeşil Susamuru*, yine birçok alt bölümden oluşan dağınık bir vaka kurgusuna sahiptir.

Olay örgüsünün merkezinde Nilsu Baran'ın, ailesinin ve yakınlarının başından geçenler vardır. Nilsu'nun annesi ve babası farklı karakterlere sahip oldukları için geçinemezler ve neticede boşanırlar. Kahraman, anne ve babasının ayrılmaları sonucu kardeşi Cem ile beraber anneannesiyle yaşamaya başlar. Ayrılan anne-baba, bundan sonra değişik ilişkiler içine girmeye başlarlar. Annesi iş adamlarıyla dostluk kurarken, Babası da Selen isimli genç bir mimarla arkadaşlık etmeye başlar. Bu hadiseler, özellikle babasının Selen ile evlenmesi, Nilsu'nun hayatında farklı bir yankı uyandırır. Babasını herkesten kıskanan Nilsu, bu durum karşısında ne yapacağını tam anlamıyla bilemez. Ancak zamanla Selen ile sıkı bir ilişki kurmaya başlayınca hayata olan yaklaşımında değişiklikler görülür. Bu arada lisedeki öğretmeni İngiliz edebiyatçısı Mike ile tanışmaları, onu kimi eğilimlere yönlendirir. Mike ile olan beraberlikleri bir buçuk yıl süren Nilsu, üniversite sınavını kazanarak mimarlık okumaya başlar. Ancak Mike'nin Brezilya'ya, Selen'in ise babasından ayrılıp Amerika'ya gitmesi onda boşluk duygusu uyandırır. Babasına olan yaklaşımından dolayı sürekli kendinden yaşça büyük olan erkeklerle arkadaşlık kurar, sonu evlilikle bitecek bir ilişkiden şiddetle kaçarak durmadan arkadaş değiştirir. Babasının Selen'le olan ilişkisinin ayrılıkla bitmesine üzölen Nilsu, Selen ile sürekli mektuplaşır. Ayrıca ailesinin dağılması, kahramanı daha serbest hareket etmeye sevk eder. Aile içinde farklı bir kişiliğı olan Cem ise okuyup tıp faköltesini bitirdikten sonra, kendi gibi bir doktorla evlenir ve diğör akrabalarıyla olan ilişkisini sürdüren başarılı bir fert olarak tanınır. Nilsu, bu arada, Yeşiller Partisi'nin toplantısında tesadüf sonucu farklı bir mizaca sahip olan Teoman ile karşılaşır. Teoman ile kısa sürede yakınlaşır ve beraber yaşamaya başlar.

Cahide Hanımın oğlu Teoman, marjinal bir kişidir. Daha önce iki evlilik yapıp ayrıldıktan sonra, iki çocuk sahibi biri olarak hayatını devam ettirir. Annesi Cahide Hanım'ın intihar etmesi, kahramanı olumsuz olarak etkiler. Teoman annesinin yakın arkadaşı Neyyire Gümüş'e gidip ondan annesinin mektuplarını almak ister. Cahide'nin mektuplarını vermeyen Neyyire Gümüş, ona sadece kendi yazdığı mektupları verir. Bu arada Yeşiller Partisi ile yakın ilişkisi olan, çevre sorunlarıyla ilgilenen bir mühendis olarak hayatını idame ettirir. Dünyayı önemsemeyen aylak bir kahraman olarak ön plana çıkar. Sadece temel gereksinimlerini karşılayacak kadar çalışır. Onun bu karakteri Nilsu'nun dikkatini çeken en önemli özellik olarak belirginleşir.

Mike ile olan irtibatını koparmayan Nilsu, onun kendisine gönderdiği romandaki notta intihar ettiğini öğrenir. Böylece hayatındaki önemli bir kişiyi kaybeden Nilsu derin acı yaşar. Bu boşluğu Teoman ile doldurmaya başlar. Daha önce yaşadığı durumun benzerini kendisi yaşar. Teoman'ın kızı Deniz'e üvey anne olur ve üvey annelik ilişkisi üzerine düşünür. Daha evvel Selen'le olan ilişkisinin aynısını yaşaması onu zor durumda bırakır. Ancak Deniz bu tür şeylere alışkın olduğu için olay çabuk unutulur. Bu arada Yeşiller Partisinden ayrılan Teo, çevreci gruplarla hareket etmek suretiyle mücadelesini devam ettirir. Teo ile ilişkisi iyi giderken Nilsu'nun psikolojik takıntısı nükseder ve kısa bir seyahate çıkacağına dair bir not bırakıp evden çıkmak ister. Ancak son anda bundan vazgeçip notu da alıp çıkar. Böylece Nilsu Baran'ın gitmekten vaz mı geçtiği, yoksa gelmemek üzere mi gittiği sorusu akla gelir.

Ayrıca dönemin siyasî ve sosyal durumu aksettiren bazı küçük hadiseler de yer verilir. İnsanların sokaklarda dövülmesi ve gazetecilerin vurulması gibi olaylar, o dönemde içinde bulunulan şartları göstermesi bakımından önemlidir.

Nilsu'nun Teoman'dan ayrılıp ayrılmadığı ve diğer noktalardaki belirsizlik eserin olay örgüsü bakımından tamamlanmadığını gösterir. Kesin bir neticeyle bitmeyen romanın eksik kalan kısmını tamamlamak isteyen yazar, arayış içine girer ve şunları söyler:

“Nilsu Baran'ın bana bıraktığı dosya burada, böylece bitti. Yanlış mı anladım, kâğıtları mı kaybettim diye dolanıp durdum. Ama hayır, hepsi buydu. (...) Oysa bana bıraktığı dosya, içindekiler bir bütünlüğe erişmeden bitirilmiş, sanki yarım

birakılmış, belki de bana bir işaret vermek istemişti. Ne yapacağımı bilmeden saatlerce oturdum dosyanın başında. (...) O zaman, Nilsu Baran'ın bana bir işaret verdiğini varsayıp yollara düştüm. Tembelliğin âlemi yoktu, sonuna kadar gitmeliydim.”²⁴⁰

Okur gibi metnin sonunu merak ederek araştırmaya çıkan yazar, kitapta anlatılanların birçoğunun gerçekte olmadığını gördükten sonra varlığı açık olan Neyyire Gümüş ile görüşmeyi başarır. Ancak Neyyire Gümüş'te meydana gelen rahatsızlık sonucu fazla bir bilgi edinmeden ayrılmak zorunda kalan yazara, bir süre sonra olaylara netlik kazandıran bir mektup gelir. Söz konusu mektupta anlatılanların Nilsu Baran'ın verdiği dosyadan çok farklı olduğu, aslında dosyada anlatılan kişi ve hadiselerin tamamen değiştirilerek meydana getirilmiş hayal mahsulü şeyler olduğu anlaşılır. Bu mektuba göre Cahide, Nilüfer Caneri'dir ve Michael adlı bir yabancıya âşık; Teoman Nilüfer Caneri'nin abisi ve Neyyire Gümüş'ün ikinci kocasıdır ve ondan sonra Selen ile evlenmiştir; Cem ise Neyyire Gümüş'ün oğludur. Yazarın roman kahramanı gibi metni sonlandırmada müdahil unsurlardan biri olduğu bu eserde, okurun yoluna ışık tutabilecek şu bilgilere de yer verilir:

“Bir: Nilüfer'in göbek adı, babaannesinden esinlenerek Cahide olarak konmuş, resmi işlemlerde Cahide Nilüfer olarak geçmiştir. ; İki: Teoman'la evli olduğumuz yıllarda, sarman bir kedimiz olmuş, adını da onun arzusuyla Mint (Nane) koymuştuk. ; Üç: Torunum Denize benim arzum üzerine, Nilsu göbek adı verilmiştir. Bu, aslında Nilüfer'le kan kardeşi olup, hangimizin önce kızı olursa ona vermek üzere, and içtiğimiz addır.”²⁴¹

Bu eserin üstkurmaca bir zemine sahip olduğunu net bir biçimde görmek mümkündür. Nasıl yazıldığını ihtiva eden *İki Yeşil Susamuru*, olay örgüsü bakımından da eş zamanlı hadiselerden meydana gelir. Bir taraftan Nilsu, diğer taraftan ise Toeman'ın yekdiğeriyle çok bağlantılı olmayan hayatları nakledilir. Bunların özel ilişkileri, birbirlerini tanımalarına kadarki süreç iki farklı kanaldan devam ederek gelir. Ayrıca ana eksen etrafında da olsa farklı hadisenin var olması olay örgüsündeki parçalı, kopuk kurguyu gösterir. Postmodern metinlerin çeşitli vakalarla örülü, kesin bir neticeye bağlanamayan, bitmemiş izlenimi uyandıran ve okuyucunun müdahalesine ihtiyacı olan doğasını bu romanda da görürüz. Bütün bu

²⁴⁰ *İki Yeşil Susamuru*, s. 301-302

²⁴¹ *İki Yeşil Su Samuru*, s. 312.

yönleriyle romanın, olay örgüsü bakımından, postmodern metinlere yakın durduğunu söylemek mümkündür. Ancak onun sanatı ön plana çıkaran, teknik açısından çok sağlam olan metinlerden kabul etmek pek mümkün değildir. Zira *İki Yeşil Susamuru*, daha ziyade harcıâlem konuları basit olarak işleyen ve günümüz burjuva yaşantısını aksettiren popüler bir roman olarak ön plana çıkar.

4.1.9. *Yeni Hayat*

Sessiz Ev romanıyla modern metinlerin alışılmış yapısından farklı bir görüntü ortaya koyan Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*’la bu durumu arttırarak devam ettirir ve postmodern yazarlara yaklaşır.²⁴² Modern metinlerde görülen belli bir düzen içinde birbirini takip eden olay örgüsü, yazarın bu romanında daha karmaşık hâle gelir.

Orhan Pamuk metinlerinin dikkat çeken en önemli noktalarından diğer bir tanesi ise roman sanatı bakımından teknik olmalarının yanında popüler bir yönle de okunmaları ya da satılmalarıdır. Onun eserleri ne Buket Uzuner, Pınar Kür ve Elif Şafak’ın bazı metinleri gibi sadece popüler kaygı ne de Bilge Karasu ve Hasan Ali Toptaş’da olduğu gibi tamamen sanat yönü ağır basan tecrübî bir eser ortaya koyma çabası taşır. Yazar, bu yönüyle daha ziyade her iki anlayıştan izler taşıyan merkezî bir yerde durur.

Orhan Pamuk’un beşinci romanı olan *Yeni Hayat*, 17 bölümden oluşur. Olay örgüsü, adının Osman olduğunu çok sonra öğrendiğimiz kahramanın bir gün bir kitap bulup okumasıyla başlar. İstanbul Teknik Üniversitesi Mühendislik Fakültesinde okuyan kahramanın, Canan isimli kızın elinde gördüğü bu kitabı tesadüfen alıp okuması olay örgüsünün başlangıç noktasıdır. Aslında onun kitabı alıp okuması tesadüfî değildir. Romanın sonlarına doğru Canan ve sevgilisi Mehmet’in kitabı Osman’a okutmayı planladıklarını, Dr. Narin’in ajanlarının belgeleri vasıtasıyla, öğreniriz. Kitabı okuyan başkahraman Osman, onu okuyan diğer roman kişileri gibi derinden etkilenir. Bunun neticesinde ruhunda meydana gelen arayış isteğine bir türlü karşı koyamaz. Ancak kahramanın okuyup da derinden etkilendiği *Yeni Hayat* isimli bu kitabın içeriği hakkında hiçbir şey söylenmez. Zaten romanı ilginç ve

²⁴² PAMUK, Orhan; **Yeni Hayat**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

yoruma açık hâle getiren de onun bu özelliğidir. Fakat kitabın yazarı olan Rıfkı Hat'ın başkahramanın hayatını yazdığını belirten deliller de mevcuttur. Çünkü o, Osman'a bir gün kendisini anlatan bir kitap yazacağından söz eder. Bu da kitapta anlatılan hayatın kahramanın bizatihi kendisinin hayatı olduğu sonucunu doğurur.

Kitabı ilk kez ellerinde gördüğü Canan ve Mehmet (asıl adı Nahit olan bu roman kişisi Nahit/Mehmet/Osman isimleriyle romanda yer bulur kendine) ile tanışan Osman tam bir boşluk içine girer. Aynı zamanda Canan'a da âşık olan Osman onlarla bir kez görüştüktan sonra, Mehmet'in vurulduğuna şahit olur; ancak bu hadisenin gerçek mi hayal mi olduğuna bir türlü karar veremez. Ortadan kaybolan Mehmet'i aramak için evinden ayrılan Canan'ı bir türlü bulamayan kahraman da yolculuklara çıkar. Ve böylece romanın ana eksenini oluşturan uzun yolculuklar başlamış olur.

Osman, yolculuğa çıktıktan 89 gün sonra Konya civarında meydana gelen kazada, Canan'ı yaralı şekilde bulur. Canan ile çok uzun yolculuklar geçiren kahraman anlatıcı, onunla olabilmek için Mehmet'i aramaya yardımcı olur. Bu yolculuklar esnasında aranan yalnızca Mehmet değildir, aynı zamanda Rıfkı Hat'ın yazmış olduğu *Yeni Hayat* isimli kitabın bahsettiği dünya da aranır. Onları yeni hayata götürecek olan sahne ise geçirecekleri kaza sonucu bir ışık huzmesi içinde meleklerle karşılaşmaktır. Günlerce kendini yeni hayata geçirecek olan sahneyi bekleyen Osman, bu sahneyi bulamaz. Arayış içine giren roman kahramanları, böylece sonuç alınamayan kısır bir döngüye girerler.

Anadolu'yu şehir şehir, kasaba kasaba gezen Canan ve Osman geçirdikleri kazada tesadüf eseri kitabı etkisiz hâle getiren bir örgüte üye olan iki yaralı ile karşılaşır. Ölen kişilerin yerine geçen Osman ve Canan, Gündül kasabasında bu örgütün gizli toplantısına katılır ve Dr. Narin isimli bir kişiyle tanışır. Asıl mesleği avukatlık olan Dr. Narin, Nahit'in (metinde Mehmet ve Osman diye de geçer) babasıdır. Teknik üniversitede okuyan oğlunda meydana gelen değişiklikleri ve onun ölümüne sebep olan amilleri gizli ajanları aracılığıyla araştıran Dr. Narin, bir demiryolu emeklisi olan Rıfkı Hat'ın yazdığı *Yeni Hayat* isimli kitabın izine rastlar. Rıfkı Hat ise başkisi Osman'ın demiryolundan emekli olan babasının yakın arkadaşısıdır. Dr. Narin'in saat isimleri verdiği (Zenith, Omega, Serkisof, Movado, Hamilton gibi) ajanlarının rapor ettikleri bilgileri okuyan Osman, böylece *Yeni*

Hayat'ın Rıfki Hat tarafından yazıldığını ve Mehmet'in asıl isminin ise Nahit olduğunu öğrenmiş olur. Ajanların Dr. Narin'e ulaştırdıkları bilgilerde kitabı okuyan birçok kişiyle birlikte Rıfki Hat'ın da Dr. Narin'in kurduğu örgüt tarafından öldürüldüğünü öğreniriz. Ayrıca aynı kişiler ölmüş olduğunu sandıkları Mehmet'i de yaralarlar. Çünkü kitabın peşinden uzun yolculuklara çıkan Mehmet, trafik kazasında ölen koltuk arkadaşının kimliğiyle kendi kimliğini değiştirir ve ajanlar da yanmış cesedin onun olduğuna hükmederler. Oğlunu öldü sanan ve bunu içine sindiremeyen Dr. Narin ise bu kitabı ve okuyanları ortadan kaldırmak için gizli bir teşkilat kurar. Bütün bu bilgileri öğrenen başkahraman Osman ise artık kitabın üzerinde bıraktığı arayışın etkisinden sıyrılmaya başlar ve ajanların raporlarından aldığı bilgilerle Mehmet'in peşine düşer. Anadolu'yu tekrar gezmeye başladıktan ve bir sürü yanlış adrese gidip çeşitli maceralar yaşadıktan sonra Mehmet'e Viranbağ'da rastlar. Ancak önce Nahit sonra Mehmet olan roman kişisi, burada ise Osman ismini kullanır. Kitabın kendisinde uyandırdığı arayıştan sıyrılan Mehmet/Nahit/Osman Anadolu'nun ücra bir yerinde, Viranbağ'da, el yazısıyla çoğalttığı kitabı (*Yeni Hayat*) satarak geçimini sağlar. Yeni hayata nasıl ulaşacağını Mehmet'e soran Osman, karşılık olarak öyle bir şeyin olmadığı cevabını alır. Çünkü yeni hayatı bulmak için kitabın yazarı Rıfki Hat ile görüşen, araştırmalar yapmasına ve uzun yolculuklara çıkmasına rağmen netice alamayan Mehmet bundan vazgeçer. Bunun üzerine Canan'a kavuşmak için Mehmet'i öldürmeyi kafaya koyan Osman, Mehmet/Nahit/Osman'ı en sonunda öldürür.

Osman bir katil olarak döndüğü Dr. Narin'in evinde, Canan'ın İstanbul'a döndüğünü öğrenir ve peşinden gider. Canan'dan bir türlü haber almayan başkahraman, bu arada askerliğini yapar ve evlenir. Annesini de kaybeden Osman, tesadüf eseri Canan'ın Samsunlu bir doktorla evlendiği haberini alır. Kitabı okuyup ondan fazla etkilenmeyen biri olan Samsunlu Doktor, Canan ile Almanya'ya yerleşir. Osman ise içinde bulunduğu boşlukla tekrar kitaba yönelir ve yollara düşer. Yeni Hayat karamelalarını üreten Süreyya Bey'in peşine düşer ve yeni hayatın gizemini çözmeye çalışır. Rıfki Amca'nın yaşlı karısı Ratibe Teyze'den birtakım şeyler öğrenmek ister ve Rıfki Amca'nın bu kitabı yazarken okuduğu kitapları ele geçirir. Yaptığı uzun araştırmalardan sonra fazla bilgi elde edemeyen Osman, Yeni Hayat karamelalarının üreticisiyle görüşükten sonra ailesinin yanına dönmeye karar verir.

Atık o, yeni bir hayata geçmek istemez. Ancak dönerken bir kaza geçirir ve eve dönemez.

Yeni Hayat, olay örgüsü bakımından *labirent* ve bulmacamsı bir yapı arz eder. İlk bakışta klasik ve modern romanın olay örgüsü gibi belli bir art ardallığa sahip olduğu sanılsa da, satır aralarına yerleştirilen ayrıntılar göz önünde bulundurulduğunda, metnin karmaşık bir yapıya sahip olduğu daha iyi anlaşılır. Yıldız Ecevit, metinde baş gösteren bu özelliği şu şekilde ifade eder:

“ ‘*Yeni Hayat*’ , geleneksel romanın kapalı biçim yapısı ve zamandizinsel art arda anlatımıyla kaleme alınmış gibi görünse de, anlam düzleminde *çokkatmanlı* ve *açık* yapıya sahip bir metindir. Bunu, okur düzleminde gelen tepkilerle ölçebiliriz. Kimi okur, romanın salt çağ romanı düzleminde ele alıp, metinde sergilenen lümpen kapitalizmin çarpıklıklarının ardından giderken; kimisi eksenî baba-oğul çatışmasına kaydırarak yapıtı yalnızca *ruhbilimsel* açıdan ele almakta; kimisi ise yapının *İslam tasavvufundan* yola çıktığını öne sürmektedir.”²⁴³

Dr. Narin’in ajanları vasıtasıyla elde ettiği belgeler haricinde net bir bilgi alabilme imkânı bulmak çok güç görünür. Metin, bünyesinde bir dönüşümün izlerini taşır. Olay örgüsünü oluşturan öğeler, sürekli değişim ve dönüşüme tabidir. Mesela Dr. Narin’in oğlu Nahit, Mehmet ve Osman’a dönüşür. Aynı şekilde Dr. Narin’in ajanları tarafından aynı olaylar için hazırlanan raporların farklılık ihtiva etmesi de okuru görece gerçekliğe, oradan da her kesçe kabulü mümkün olan genel geçer bir hakikatin olmadığı düşüncesine götürür.²⁴⁴ Ajanların elde ettiği bilgilerin birbirlerinden farklı olması, şu şekilde geçer:

“Bir sonbahar sabahı Mehmet’in Haydarpaşa’daki Devlet Demiryolları Personel Müdürlüğü’ne gittiğini hem Serkisof’un Hem de Omega’nın raporlarından öğrendim. Birbirlerini fark etmeyen iki araştırmacıdan doğru bilgi edineni Omega’ydı. “Delikanlı emekli memurlardan biri hakkında bilgi edinmek istemiş.”²⁴⁵

Kitap göstergesinin çift gösterileni olduğunu yapısalcılık ışığında ortaya koyan Yıldız Ecevit, şunları yazar:

²⁴³ ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 81.

²⁴⁴ Dr. Narin’in o saat adları verilmiş ajanlarının birbirini hem tamamlayan hem nakzeden raporları da gerçekliğin bir vehim olduğu duygusunu besleyip durur içimizde. OKTAY, Ahmet; “Yeni Hayat: *Simgenin Sınanması*”, **Anlatıların Aynası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s. 209.

²⁴⁵ **Yeni Hayat**, s. 136-137.

“Metnin dokusunun bu iki yapıtaşı arasındaki koşutluk romanda öylesine pekiştirilir ki, sonunda “*kitaptaki dünya ile dünyadaki kitap*” birbirinden ayrılmaz olur, çünkü “*hayat (...) kitaptır*. Buradan da, *kurmaca* dünya ile somut dünyanın aynı olduğunu, giderek de, nasıl *yazı/kitap/kurmaca* yaşamın kendisiyse, *yaşam da kurmacadır* sonucu çıkarılabilir.”²⁴⁶

Metinde geçen *yolculuk, yeni hayat, melek, Canan, ölüm, saat* gibi göstergeler yine farklı anlamlara gelebilecek ve soyut-somut düzlemlerde farklı manaları çağrıştıracak biçimde kullanılır.²⁴⁷ Mesela Canan, hem bir kişi hem sevgili hem de Tanrı olarak algılanıp değerlendirilebilecek bir kelimedir. Diğer kelimeler de aynı şekilde soyut ve somut düzlemde manalandırılmaya uygundurlar. Ki bu da olay örgüsü bakımından metni eklektize eder, postmodern teoriye uygun olarak modern anlayışın gerçeklik algısını bölüp parçalar ve okurun birtakım münferit hükümler çıkarabilme kabiliyetine sahip olmasına imkân verir. Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat*’ını kapsamlı bir okumaya tabi tutan Yıldız Ecevit, söz konusu durumu şöyle izah eder:

“Metni oluşturan tüm birimlerin birden çok anlam katmanına göndermede bulunduğu “Yeni Hayat” romanının bu çok katmanlı ilişkiler ağında yazar, inanılmaz bir enerji ile tüm katmanları alttan birbirleriyle bağlantıya sokmayı dener. Anlam katmanlarının okurun yapısına, birikimine, tutumuna göre çeşitlilik gösterebildiği gibi bu doku, çağımız romanının açık yapısının ana özelliklerinden biridir.”²⁴⁸

Bütün bu yönleriyle denilebilir ki, *Yeni Hayat* değişik okumalara müsait olay örgüsüyle açık uçlu bir metindir. Modern özellikler ihtiva etmesine rağmen olay örgüsündeki değişik anlamlarda okunacak belirsiz, kopuk ve parçalı kurgu onu postmodern metinlere yakınlaştırır.

4.1.10. *Fındık Sekiz*

²⁴⁶ ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 87.

²⁴⁷ Yıldız Ecevit, *Yeni Hayat* romanını incelemeye tabi tuttuğu şümulü çalışmasında bu göstergelerin metinde çağrıştırdığı anlamları ayrıntılı bir şekilde ortaya koyar. Bkz. ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 79-103.

²⁴⁸ ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 127.

İlk baskısı 1997 yılında yapılan *Fındık Sekizi*'nin²⁴⁹ farklı bir metin olduğu daha isminden başlayarak görülür. Başlık ile muhteva arasında direkt bir bağlantı bulunmuyor gibi görünen eser, bu yönüyle farklı olduğunu hemen sezdirir.²⁵⁰ Klasik anlamda tahkiyeden ziyade anlatıma ve açıklama mahiyetindeki ifadelerle yer verildiği için onda normal şekilde özetlenebilecek bir olay örgüsü de bulunmaz.

Romanın başlangıcında başkahraman Meto hapistedir. Mahrem bir hadiseden dolayı hapse düşen Meto, aslında Sevda'nın son bölümlerde yaptığı hile sonucu hapse düşmüştür. Meto, hatırlamalar neticesinde geriye döner ve başından geçen hadiseleri hatırlar. Sonlara doğru anlaşılan bu duruma göre metnin başlangıcı, yaşanan olaylar neticesinde geline bir noktadır. Yani metin sondan başlanarak anlatılır.

Buna göre içinde bulunduğu durumu beğenmeyen ve günahlar içinde bulunan Meto, girdiği arayışlar sonucu, müspet manada belli mesafe kat etmesine rağmen nihaî bir neticeye varamaz. Çünkü içki ve esrar âlemlerinde kendini yitirmiş olan kahraman hoşuna gitmeyen bu durumdan kurtulamaz. Kendisine yardımcı olan, yol gösteren Fahri Baba ise onun nefsinden ve günahlarından arınması için mücadele verir. Fahri Baba ve İbrahim gibi kişilerden yardım alan ve içinde bulunduğu bataklıktan sıyrılmaya çalışan Meto'nun önündeki en büyük engellerden birisi ise Sevda'dır. Kahraman, kendisini iyiliğe davet eden Fahri Baba ile bataklığa sürüklemeye çalışan Sevda arasında bir seçim yapmak zorundadır. Güzel ve çekici bir kadın olan Sevda aynı zamanda Meto'yu günahlara sürükleyen nefis gibi algılanmaya müsait davranışlar sergiler. Zengin bir ailenin serkeş kızı olan bu kadın, hiçbir yerde tatmin olamadığı için Amerika'ya gider. Ancak uçakta okuduğu kitabın kapağında resmini gördüğü kişiye duyduğu alaka onun geri dönmesine vesile olur. Bu kişi ise Meto'dur. Sevda İstanbul'a döndükten sonra kahramanı bulur ve onunla tanışır. Ancak Meto bu kadının tehlikeli bir karakterinin olduğunu hisseder ve ondan

²⁴⁹ KAÇAN, Metin; **Fındık Sekiz**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.

²⁵⁰ Yıldız Ecevit, romanın başlığıyla ilgili şunları nakleder: "Metaforik düzlemin en belirsiz/gizli şifresi ise, anlatıya adını veren Fındık Sekiz sözcükleridir. Yapıta, içerikle fazla ilgili görünmeyen bir başlık koyması, çağdaş edebiyatın eğilimlerinden biridir. (...) Metin Kaçan'ın bu estetik gizinin ikinci sözcüğü, anlatıdaki mistik izleğin yakalanmasıyla birlikte çözüme ulaşır: "*Sekiz sayısı Bektaşilik'te daha çok sekiz uçmak değimi olarak geçer. Yaygın bir inanca göre uçmak (cennet) sayısı sekizdir.*" (...) Kitabın başlığının ilk sözcüğü Fındık ise, -en azından bu incelemenin yazarı için çözümlenemeyen bir şifre olarak kalmayı sürdürür."ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodern Açılımlar**, s. 228-229.

uzak durmaya çalışır. Sığındığı kişi Fahri Baba ise hakkında pek bilgi verilmeyen derviş meşrepli biridir.

Fahri Baba ile 1950 model bir “Malibu” ile dolaşıp duran Meto, sürekli arayış içerisindedir. O sevgi, çiğdem diye tarif ettiği hakikî sevgilinin peşindedir. Kimi zaman insanları iyiliğe davet etme kaygısını hisseden başkahraman, içine girdiği kirli hayattan kurtulmanın arayışı içerisindedir.

Sevda’nın verdiği partiye katılan Meto, onun iç yüzünü daha iyi görür. İçki ve esrar âlemi olan böylesi bir muhitte insanların içine düştüğü perişan durum, onu derinden etkiler. Uyuşturucu maddelerin dozajını kaçıran bir arkadaşının da ölmesi ibret verici bir hadise olarak hafızasında yer edinir. Bunun neticesinde tekrar arayış hâline geçen kahraman, Sevgi’ye olan cismanî aşkından sonra hakikatin ve hakikî aşkın peşine düşer. Sevda’yı ve yaşantısını reddeden Meto, Fahri Baba’nın yolunu takip eder. Bu seçiminden dolayı Sevda tarafından tuzağa düşürülmek istenen Meto, bütün planlardan habersizdir. Ancak Sevgi, arkadaşı Nil ile planı gerçekleştirir ve Meto’yu kumpasa getirip hapse attırır. Meto’nun kendine saldırıp, cinsel tacizde bulunduğunu illeri süren Sevgi planını başarıyla uygular. Böylece Meto hapse düşer. Zaten metnin başlangıcında da aynı kişinin mahrem bir hadiseden dolayı hapse düştüğü söylenir. Bu da *Fındık Sekiz*’de son bölümün başlangıçta verildiğini ve olayların belli bir intizam ve zaman dizimi dâhilinde aktarılmadığını gösterir. Yaşar Musa Sağlam, metindeki kronolojik zaman ve hadise tanziminin ortadan kalkmasıyla ilgili olarak şunları yazar:

“Yapıta biçim açısından baktığımızda, anlatım tekniğinde zaman sırasının dışına çıkıldığını görmekteyiz. Yapıt, Meto’nun hapishanedeki yaşantısı ile hapishaneye düşmeden önceki yaşantısı arasında bir gelgit üzerine kuruludur. Yapıtın başında, bedeni tutsak olmasına rağmen, ruhunun her zamanki gibi özgür olduğunu ve hapishanede geçireceği süre içinde doğruyu bulacağını öğrendiğimiz Meto’nun, aslında bir iftira sonucu hapishaneye düştüğünü ve başlangıçta intikam isteğiyle yapıp tuttuğunu ancak yapıtın sonuna doğru öğrenebilmekteyiz.”²⁵¹

Zaten değişik edebî türleri akla getiren parçalar ile örülen metin, anlatıcının sürekli olarak araya girerek açıklamalarda bulunmasıyla daha da ilginç hâle gelir.

²⁵¹ SAĞLAM, Musa Yaşar; “Postmodern Roman’a Bir Örnek Olarak: ‘Fındık Sekiz’ ” **Cervantes’in Yeğeni Metin Kaçan Üzerine Yazılar (İçinden)**, Can Yayınları, İstanbul, 2003, s. 130.

Hakikate kavuşma yolunda sürekli bir arayış içinde olan kahramanın yaşadıkları, kâmilliğe ulaşma yolunda salikin önüne çıkan engelleri temsil eder. Tasavvuf vurgusunun olduğu eserde, bir yandan üstü kapalı şekilde İslam mistisizminden bahsedilirken; diğer yandan modern zamanların eğlence kültüründen bahsedilmesi, postmodern anlayışın zaman ve uzam tanımaksızın unsurları bir araya getiren tutumuna işarettir.²⁵² Ayrıca soyut kavramlardan ziyade tamirci jargonun kullanılması sonucu ortaya çıkan metal nesnelerle kurulmaya çalışılan çağrışım, klasik tasavvufi literatürden hayli uzaktır.

Gece âlemlerinde İstanbul'un arka sokaklarındaki barlara giden ve esrara müptela olan gençlerin odağa alınması, modern dünyanın insanları kendinden bihaber hâle getiren kimi özelliklerine eleştirel bir yaklaşımdır. Bu duruma paralel olarak modern düşünce tenkit edilir. İnsanların manevî değerlerden yoksun kalışının getirdiği kimi aksaklıkların yarattığı menfi muhitler göz önüne serilir. Söz konusu duruma duçar olan insanların hazin akıbetleri şu şekilde nakledilir:

“Zevkten çıldırma noktasına gelenler bile, yeni pozisyonlar arayan bu tiplerin hayattan hiçbir beklentileri yoktur, **‘Bir şeyler yaşayalım, mutlu olalım, yiyeelim, içelim, eğlenelim!’** ortak felsefeleridir. Ne Stalin, ne Hitler, ne de Lenin ya da ne Sosyalizm, ne Faşizm umurlarında değildir. Onlar Lut kavminin günümüzdeki versiyonları, helak edilen bir neslin son temsilcileri; nefislerinin emirlerinden başka hiçbir olaya tatlı bakamayan yaratıklar. Emarenin peşinden giden, sadece onun için yaşayan sürüngenler, insanlık mertebesine ulaşmak için tek bir kitap, tek bir sure, tek bir ayet bilmeyen beyinsizler, şeytanın yoldan çıkarttığı ‘entelektüel’ grup. Kendini Emmareye kaptıranların başında da Meto geliyordu!”²⁵³

Yukarıdaki alıntı son dönemlerde birtakım insanların kendilerinden ne kadar bihaber hâle geldiğini ve eğlence kültürünün toplum üzerinde yarattığı olumsuz tesiri kurmaca düzlemde çok net olarak gösterir.

²⁵² Metindeki farklı durumların bir aradalığına ve romanın ne anlattığına değinen Yıldız Ecevit ise şunları ifade eder: “Metin Kaçan’ın yedi yıl aradan sonra yayımladığı ikinci yapıtı ‘Fındık Sekiz’ (1997) 90 sayfalık bir düzyazı-anlatı ürünü; simgesel/alegorik bir doku içinde İslam mistisizminden izler taşıyan bir metin. Tasavvuf ögesi, Kaçan’ın bıçkın/külhani anlatımı ve inanılmaz haşarılık ve ataklıktaki yaratıcı dil oyunlarının arasında alışılmadık bir etki bırakmakta. Karşıt değer ölçütlerinin ve yaşam disiplinlerinin gelgit’inde yaşanan bir tinsel gelişme yolculuğunun odakta olduğu bu metinde sorgulanan yalnızca birey değildir. İçinde bulunduğumuz çağın ana eğilimlerini de büyüteç altına alır Kaçan burada.” ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 212.

²⁵³ **Fındık Sekiz**, s. 25

Bunların haricinde klasik ve modern romanlarda gözlenmeyen başka bir husus da varlığını hissettirir: Bu ise metinde manzum ifade ve kesitlerin sıkça kullanılmasıdır:

“Bir an ki geçiyor sanki sekiz ayda
Kalbe mühürlenene kızıl sonsuz aşkta
Bilinsin verilecektir alınan mühür geri
Unutursan sana hatırlattığımız derindeki
O parlak zümrütle yazılmış trenlerin ferî
Geçiyor edayla bir yelkenli umarsız sazlardan
Vücudun her zerresine yayılıyor bahar durmadan.”²⁵⁴

Diğer taraftan da dram sanatında olduğu gibi korolar oluşturulur. Romanın çeşitli edebî türleri akla getiren söz konusu tabiatına değinen Yıldız Ecevit, konuyla ilgili şunları nakleder:

“Farklı dilsel/biçimsel öğelerle oluşturulmuş avangardist bir anlatıdır “Fındık Sekiz”. Konusal bütünlük, şiirler ya da araştırma metinlerinden kimi kesitlerin dokuya monte edilmesiyle bozulur. İkide bir metne giren bir koro, “**yapıştır diye vokal yapar**” Meto’ya; kimi yerde koro rakip koroyla birlikte olayları yorumlar, Meto’ya yol gösterir.”²⁵⁵

Postmodern metinlerin birçok edebî türden parçalar taşıması, dolayısıyla belir bir türün sınırlarına dâhil edilememesi, anlatı olarak isimlendirilmesi durumu kısmen de olsa burada da söz konusudur.

Yine dikkat çeken önemli bir nokta metnin klasik anlamda hikâye göre kurgulanmamasıdır. Yazar-anlatıcı olay örgüsünü tahkiye esaslarına göre kurmaz. Daha ziyade açıklamalar yaparak onu hantal bir hâle getirir. Bu yönüyle akıcılığını kaybeden *Fındık Sekiz*, okuru peşinden sürükleyecek olaylar dizisinden çok, değişik parçaların insicam aranmaksızın montajlandığı bir düzlemi andırır. Yazar-anlatıcı hadiseleri normal bir akış hâlinde nakletmek yerine sayfalar dolusu açıklamalarda, hatta eleştiri ve nasihatlerde bulunur. Kopukluk ve süreksizliğin belirgin olduğu böylesi metinlerde birbirinin ardı sıra, çizgi hâlinde ilerleyen ve düz mantıkla algılanacak bir hadise tanzimine rastlanmaz. Romanın değişik parçalarla montajlı ve

²⁵⁴ *Fındık Sekiz*, s. 90.

²⁵⁵ ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 226.

eklektik bir zemin hâline getirildiği bu durum ise akla postmodernistlerin metni türler arası noktaya taşıyan anlayışını getirir.

Onda dış dünyada yan yana gelmeyen ya da zıt anlam ve çağrışımlar uyandıran unsurlar aynı zeminde bir araya getirilir. Mesela içki ve esrar âleminde eğlence kültürüyle yaşayanlar ile tasavvufun yan yana hatta iç içe verilmesi çoğulculuğun en açık numunelerindendir. “*Metin Kaçan’ın ‘Fındık Sekiz’ adlı yapıtı, temel ilkesi çoğulculuk olan postmodern edebiyat konusunda örnek gösterilebilir.*”²⁵⁶ Başka bir ifade ile klasik ve modern metinlerin tahkiyeye dayalı çizgisel olay örgüsünün neredeyse kaybolduğu bu eser, açık uçlu ve parçalı kurgusu ile postmodern bir anlatı olarak tanımlanabilir.

4.1.11. *Bin Hüzünlü Haz*

Yıldız Ecevit, “*Postmodern metinler, geleneksel ölçütlerle değerlendirilmesi olanaksız kaygan bir zemin üzerinde oluşurlar.*”²⁵⁷ diyerek bu tarz eserlerin ne kadar ele avuca sığmaz olarak kurgulandıklarını belirtir. Hasan Ali Toptaş’ın romancılığının en ileri tecrübelerinden birini teşkil eden *Bin Hüzünlü Haz* da klasik ve modern ölçülere göre anlamlandırılmaktan oldukça uzaktır.²⁵⁸ Dolayısıyla böylesi metinler, düz bir mantığa göre değerlendirilecek vaka kurgusundan tamamen uzaktırlar.²⁵⁹

Birçok postmodern metinde olduğu gibi Türk edebiyatında Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*, Orhan Pamuk’un *Yeni Hayat*, Metin Kaçan’ın *Fındık Sekiz* gibi eserlerinde görülen *arayış* mefhumunu *Bin Hüzünlü Haz*’da da görmek

²⁵⁶ SAĞLAM, M. Y. ; “ ‘Postmodern Roman’a Bir Örnek Olarak: ‘Fındık Sekiz’ ” **Cervantes’in Yeğeni Metin Kaçan Üzerine Yazılar (İçinden)**, s. 131.

²⁵⁷ ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 168.

²⁵⁸ TOPTAŞ, Hasan Ali; **Bin Hüzünlü Haz**, Adam Yayınları, İstanbul, 2008.

²⁵⁹ Nitekim bizim de *Bin Hüzünlü Haz*’dan çıkardığımız olay örgüsü belli, kendi aralarında tutarlı birtakım parçalardan meydana gelen ve metnin diğer bazı parçalarını teşmil etmeyen kısmî bir değer taşır. Herhangi bir tezi taşımayan, eski metinlerin kendine yer bulduğu metinlerarası ve üstkurmaca bir yüzey biçiminde inşa edilen böylesi eserlerin nihaî ve genel geçer bir profilini çıkarmaya çalışmak bir bakıma kendini nakzetme anlamını taşır. Yazarın kullandığı imge yüklü üslup da onu dil bakımından romandan ziyade manzum özellikler gösteren edebî türlere yaklaştırmak ki bu da metni tıpkı bir şiir tahlili gibi mısra mısra, kelime kelime tahlil etmeyle eş değerdir. Keza Yıldız Ecevit de “Büyük bir şiirdir *Bin Hüzünlü Haz*.” diyerek romandaki şiirsel özü vurgular. Dolayısıyla bu metinlerde klasik ve modern anlamda olay örgüsü aramamak ve farklı bir metodoloji kullanmak kanaatimizce makul olacaktır. Zaten yazarın okura klasik ve modern bağlamda algılanabilecek bir hikâye anlatmak gibi bir amacı da yoktur.

mümkündür.²⁶⁰ Metinlerarasılık, üstkurmaca ve fantastiğin yer aldığı bu anlatı, bölük pörçük yapısıyla çeşitli biçimlerde anlamlandırılabilir kaygan bir zemine sahiptir. Kopukluk/süreksizlik/parçalılık gibi özellikler ön plana çıkar ve metni değişik şekillerde anlamlandırmaya uygun hâle getirir.

Dokuz bölümden oluşan eserde, olay örgüsü kahraman anlatıcının Alaaddin isminde birini aramasına dayanır. Ancak aranan kişinin nasıl biri olduğu, neyi temsil ettiği pek net değildir. Aynı şekilde ben anlatıcının da kim olduğu ve Alaaddin'i niye aradığı hakkında ayrıntılı bilgi mevcut değildir.

Romanın esasını arayış kavramı meydana getirir de sürekli olarak metin içi hikâye ve masallara yer verilir. Bunlar ise daha çok eski ve bilinen eserlerden sahnelerin, kahramanların metne parodik ve ironik şekilde nakledilmesi şeklinde olur. Kahraman anlatıcı bir ayağı gerçekte, diğer ayağı ise hayal âleminde bir vaziyette aramaya koyulur. Şehrin kenar semtlerinde, suçluların kol gezdiği mekânlarda Alaaddin'i arayan kahraman anlatıcı, geçmişle hâlihazır arasında kurduğu bir anlık kısa mesafe sayesinde ansızın birinden diğerine geçer. Bu arayış esnasında Motel Rom adlı kibrit kutusu şeklinde ve içinde akla gelecek her şeyin bulunduğu bir mekâna uğrayan kahraman, bundan sonraki arayışını *anlatı ormanında* sürdürür.

Anlatı ormanlarında, adeta metinlerarası gezintiler yapan kahraman anlatıcı, *Kırmızı Başlıklı Kız*'dan *Kırk Harami*'lere, *Donkişot*'tan Kafka'nın *Dönüşüm*'üne ve oradan *Binbir Gece Masalları*'na uzanan gerçeküstü bir maceraya çıkar. Donkişot gibi zırhların gıcırtiları içinde yel değirmenlerine saldıran kahraman, oradan da padişah kardeşi tarafından öldürülmek istenen şehzade Alaaddin'in hikâyesine geçer. Modern zamanlarda meydana gelen kargaşalardan, birden bire, Kaf Dağı gibi hayalî olan Asip Dağı'na geçen kahramanın dilinden Alaaddin'in hikâyesini öğreniriz. Buradaki Alaaddin ise masal kahramanı profili çizer, daha doğrusu sihirli lambası olan masal kahramanı Alaaddin'i akla getirir. Tahta geçen kardeşi tarafından öldürülmek istenen bu kahramanın kaçışını, gizlenişini anlatmaya başlayan anlatıcı; onun Tatar kızla beraber nasıl gizlendiğini ve Tatar Kız'ın Alaaddin tarafından pek de net olmayan öldürülüşünü de nakleder.

²⁶⁰ Aylak Adam'da, kahraman kendisine hitap edecek sevgilisini; Yeni Hayat'ta kahramanlar *yeni hayatı*; Fındık Sekiz'de ise Meto, *beyaz hayatı* arar.

Anlatı ormanına ve Asip Dağı'na gelmeden önceki sokaklara dönen anlatıcı oradaki bedenine yerleşirken Alaaddin ile göz göze gelir. Anlatı ormanlarında yolunu kaybeden anlatıcının Alaaddin'e ulaşabildiği yer ise yine onu aramaya çıktığı yeri çağrıştırır. Böylece arayışla başlayan olay örgüsü kahramanın anlatıcının Alaaddin'le, ki bu roman kişinin müstakil bir kahramandan ziyade anlatıcının yitik yanını temsil ettiği ihtimalini de göz önünde bulundurmak gerekir, göz göze gelmesiyle sona erer. Ancak bu sona erme metnin tamamlanması anlamına gelmekten ziyade farklı şekillerde okunması anlamını taşır.

Zaman ve uzam tanımsızın bir araya getirilen kişi ve hikâyeler manzumesi, romanın tamamen kurmaca ürünü olduğu ve hakikatle olan bağlarını neredeyse tamamen kopardığını gösterir. Aynı durumu Yıldız Ecevit şu şekilde ifade eder:

“Metin sürekli düşler ve öyküler üreten bir bilinç gibidir. Düş ve öykü üretme, canlı bir roman kişisi izlenimi veren metnin yaşam belirtisidir; onun devinmesi, soluk alıp vermesi demektir; varoluşun kanıtıdır. Özde, Alaaddin isimli kim olduğu belirsiz birini arayan bir Ben-anlatıcının öyküsünü içerir metin. Bir öyküden çok, öykü-eskizidir bu. Bu iskelet-öykü; metni üstkurmacada giydiren, ete kemiğe büründüren küçük öykülerin üzerine iliştiirildiği bir kurgu ögesidir yalnızca.”²⁶¹

Bin Hüzünlü Haz'daki arayışın merkezini teşkil eden Alaaddin'den kastın ne olduğu esas itibariyle muallâkta kalır. Şekilden şekle giren, zaman ve mekândan azade bir anlatı kişisi olan Alaaddin'i arayış, metnin özünü meydana getir. Bir yapboz gibi çeşitli kesitlerin yan yana getirilmesiyle anlamlı bir yapının oluşturulması imkân dâhilinde olan eserde, modern romanın okuru yönlendiren giriş, gelişme ve sonuçtan oluşan kapalı yapısı ortadan kalkar. Diyalogların olmaması, geçmiş ve şimdinin eş zamanlı ve mekânlı verilmeye çalışılması neticesinde eser güç anlaşılır bir konuma yerleşir. Başka bir ifade ile;

“Farklı ontolojik katmaların *eşzamanlı* ve *çoğulcu* bir biçimde var olduğu anlatı; metin boyunca izi sürülen, ancak yalnızca düşlerde, kurmaca düzleminde ortaya çıkıp yeniden yitirilen bir *hayâlet kahramanın* çevresinde oluşturulmuş çoğu fantastik/grotesk öykü parçacıklarıyla bütüne doğru dokunur.”²⁶²

²⁶¹ ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 186.

²⁶² a. g. e. , s. 172.

Boşluklarla dolu olan metin, Hasan Ali Toptaş'ın roman sanatı hakkındaki düşüncelerini de ihtiva ettiği için ayrıca önemli bir noktada durur.²⁶³ Nitekim kitapta geçen şu ifadeler bu durumun zımnen de olsa metin düzleminde deklare edilmesidir:

“Hikâyenin bütünlüğü daha fazla çözülmesin diye, bu bölümde de boş bırakılmış birkaç sayfa tadı bulunsun istiyorum çünkü ve böylece hikâye, bir süre de olsa benliğimin sınırlı bakışından kurtulup rahat bir soluk alıp verebilsin, kendisi kalabilsin, ya da anlatmakla ben onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsam bu güzel bir günahın birazı da sizin olabilsin istiyorum.”²⁶⁴

Bu yönüyle -açık uçlu olması yani parçalı, kopuk, süreksiz olması- postmodern bir olay örgüsüne sahip olan metin, okurun parçaları birleştirme kabiliyetine göre şekillenecek bir tabiata sahiptir. Çimen Günay da metindeki belirsizliği muğlâk ifade biçimlerine (söz gelimi, sanki, daha doğrusu gibi) bağlar ve olay örgüsünün belirsiz hâle gelişinde muğlâklık içeren göstergelerin önemine dikkat çeker.²⁶⁵ Aslında bu yazarın okura ulaştırmak istediği şeylerle alakalıdır. Zira yazar, klasik ve modern romanlardaki gibi herhangi bir mesaj ya da tez iletme kaygısı taşımaz. Hasan Ali Toptaş, kendisiyle yapılan söyleşide “*Bana göre roman, tam bir bilgisizlikle yazılır.*” sözlerini kullanarak bu metinde baş gösteren muğlâklığın epistemolojik temellerine dikkat çeker. Ancak yazarın kastettiği bilgisizlik daha ziyade bilgelikle edinilen bilgisizliktir.²⁶⁶ Böylece yazarın ortaya koyduğu

²⁶³ Nitekim Hasan Ali Toptaş, Gürsel Korat ile yaptığı bir söyleşide *Bin Hüzünlü Haz*'ın roman sanatında nasıl bir yer tuttuğunu şöyle izah eder: “Roman sanatıyla haşır neşir olmanın şehvetini en geniş haliyle ilk defa o zaman yaşadım sanıyorum; baş dönmesi gibi, uçmak gibi, gövdenin sınırlarından çıkıp zaman dışında bir yerde her şeyi içeren hiçbir şey kılığında gezinmek gibi bir şey bu... Anlatılması bile imkânsız görünüyor bana. Elbette, Bin Hüzünlü Haz'la birlikte roman sanatına bakışım ve ondan ne anladığım da değişti. Benim için o roman, çok özel bir okuldu, harikulade bir deneyimdi.” GÜRSEL, Korat; **Hasan Ali Toptaş'la Söyleşi**, <http://gurselkorat.blokspot.com/2007/07/hasan-ali-toptaşla-sylei.html>. Erişim Tarihi: 04.03.2009.

²⁶⁴ **Bin Hüzünlü Haz**, s. 124.

²⁶⁵ GÜNAY, Çimen; “Postmodern Darbeye Direnen Roman: *Bin Hüzünlü Haz*'da Belirsizliğin Bilgeliği”, **Defter Dergisi**, Kış Sayısı, 2002.

²⁶⁶ Söylemek istediğim şey tam olarak şu; bana göre roman, tam bir bilgisizlikle yazılır. Fakat benim bu bilgisizlik dediğim bilgisizlik, iki tür bilgisizlikten oluşur: Bunlardan birine “kalınmış bilgisizlik” diyebiliriz. Kalınmış bilgisizlik, bizim ham yanımızdır; evcilleştiremediğimiz, törpüleyemediğimiz, işleyemediğimiz yanımızdır. (...) Sözü ettiğimiz bilgisizliği oluşturan diğer bilgisizliğe de, “varılmış bilgisizlik” diyebiliriz; bu bilgisizlik, bilgiyle edinilen bir bilgisizliktir. Başka bir deyişle, bilgi arazisini büyük bir sabırla adım adım yürüyerek ulaştığımız bilgidir. Bkz. “Şehrazat ile Baccett'ın Evliliğinden Doğmuş Bir Çocuğum” **Kitap Zamanı**, (Söyleşiyi Yapan: Ethem Baran), 7 Eylül 2009, s. 18.

bilgisizliğin aslında bilgelikten kaynaklandığı sonucu ortaya çıkar ki böyle bir tezle ele alınan metin birçok potansiyel okumayı ihtiva etmesi bakımından ayrı bir değere sahiptir.

Hayal ve gerçeğin tam anlamıyla seçilemediği, modern düşüncenin belirgin zaman ve uzam algısının yerinden edildiği, türler arası sınırları iyice ortadan kaldırıldığı, metinlerarasılık ve üstkurmaca unsurların yoğun olarak kullanıldığı, kopuk/parçalı bir olay örgüsüne sahip olan metin bu belirsiz ve kimliksiz yapısı itibariyle daha çok postmodern bir anlatıdır.²⁶⁷ *Bin Hüzünlü Haz* bütün bu farklı yönleriyle 1980-2000 yılları arasında yazılan romanlar içinde ön plana çıkan eserlerin başında gelir.

4.1.12. *Mahrem*

2000 yılında ilk baskısı yapılan ve *Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülü*'nü alan Elif Şafak'ın *Mahrem*²⁶⁸ isimli eseri, Türk romanda meydana gelen değişiklikleri göstermesi bakımından önemlidir. Çeşitli bölümlerden meydana gelen bu eserde, okurun klasik şekilde anlamlandıracağı bir intizamdan söz edilemez. İlerlemiş bir arkadaşlıktan başlayarak (Şişman kadın ve Be-Ce) ilk tanışmaya kadar süren olay örgüsünün yanında hayal mahsulü olan birtakım fantastik hadiselerle rastlanan metinde, birbirinden farklı, kopuk parçalar okur tarafından tanzim edilmeyi bekler.

Yol göstermek bizim işimiz değil diyerek işin içinden çıkan postmodernistler için metin yazardan bağımsız olarak okur tarafından inşa edilmeyi bekler.²⁶⁹ Söz konusu duruma örnek teşkil eden *Mahrem* ise parçalı olay örgüsü ile birbiriyle organik bağa sahip olmayan kopuk, parçalı hadiselerle kurulan eserlere

²⁶⁷ Toptaş'ın anlatısı "*Bin Hüzünlü Haz*", kaygan/değişken/labil bir zemin üzerinde yapılır; geleneksel bağlamda konu/ kahraman/anlam içermez; Newton'cu zaman- uzam boyutlarının ve kartezyenin tümüyle dışında bir varoluş sergiler; içinde yaşadığımız dünyanın diline bire-bir *tercüme edilmesi* olanaksızdır. ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 175-176.

²⁶⁸ ŞAFAK, Elif; **Mahrem**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006

²⁶⁹ Nilay Işıksalan, postmodern metinlerin okunması noktasında okurun, öğrencinin takınacağı tutumu şu şekilde olması gerektiğini ifade eder: "Öğrenci, yoruma açık, çok katmanlı dokusu olan metin okuduğunun farkında olmalıdır. Metni çok katmanlı okumalı, bir katmanda sıkışıp kalmamalıdır. Satır aralarında yer alan imge, metafor, tuzak ve ipuçlarının anlam ayırdına vararak onların çok yönlü göndergelerine ulaşarak okumalı, onların metin içindeki farklı kullanım biçimlerine dikkat etmelidir. IŞIKSALAN, Nilay; "Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk", **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt7, sayı: 2, Eskişehir, 2007, s. 437.

dâhil edilebilir. Nitekim ismi geçmeyen ve hakkında fazla bilgi sahibi olamadığımız şişman bir kadın ile Be-Ce diye şaşırtıcı şekilde isimlendirilen bir cücenin konu edildiği *Mahrem*, bazı bölümlerde tamamen hayal mahsulü olaylar ihtiva ettiği için dikkatle okunmayı gerektirir. İki ayrı olay örgüsüne sahipmiş görüntüsü uyandıran eserde, farklı kanallarda cereyan eden hadiseler arasında organik bağ kurmak çok mümkün görünmez. Hadiselerin birinde günümüz şartlarındaki gerçekler varken, diğerinde tarih anlayışını değişikliğe uğratan, onunla oynayana, anakronik ve fantastik olaylar vardır.

Olay örgüsü, Şişman kadının gördüğü rüya ile başlar. Rüyadan uyandığında ise yeni taşındığı gürültülü mahallede kocası tarafından terk edilen kadının cinnet geçirerek herkesin ortasında bağırıp çağırmasına şahit olur. Asıl metin burada kesilir ve mahalledeki kadının hadisesine değinilir. Doldurma mahiyetindeki bu basit hadiseden sonra tekrar şişman kadından bahsedilir. İşten eve dönmek için minibüse binen kahramanın bu esnada gördüğü rüya ve hatıralar nakledilir.

Daha sonra ise öncekiyle direkt bağlantısı olamayan ve ikinci bir olaya, romandan çok masallara uygun düşen Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi adında 1885 yıllarında Osmanlı'da yaşamış hayalî bir kahramanın fantastik serüvenine geçilir. Altı kız doğurmuş bir anne-babanın erkek evlat özlemine son vermesi adına önemli olan bu kişi, doğum esnasında annenin ölmesiyle babasının nefretini kazanır. Mum gibi bir çocuk olan Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin yüzü doğuştan saydamdır. Teyzesi, aynı zamanda ebesidir de, eline aldığı fındık kabuğuyla onun bu saydam yüzünü şekillendirmeye çalışır. Ancak yüzün katılaşmasından korkan teyze, zaman darlığında dolayı, çocuğun gözlerini iki çizgi şeklinde çizer. Bu yüzden gözlerinde herhangi bir ifade okunamayan Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, diğer insanlara göre çok garip biridir. Elinde zengin olmak için çok fırsat bulunan bu kahraman, her seferinde hayattan sıkılır ve kazandıklarını çevresine dağıtır. Bir gün sokakta bir kadınla karşılaşan Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, modernleşen Osmanlı toplumunda kadınların yeni eğilimlerini öğrenir ve Pera'ya vişne rengi devasa bir çadır kurarak seyirlik oyunlar tertip eder. Vişne rengi çadırdaki ilginç kahramanlar sergiler, bunların arasında en enteresan olan ise Samur-Kız'dır. Burada farklı bir hikâyeye, Samur-Kız'ın İstanbul'a gelmesine kadarki macerasına değinilir. Doğu tarzı hikâyelerin çerçeve olay örgüsü görülür. Nakledilen öyküde ön plana

çıkan herhangi bir unsurun geçmişine değinilir. Bu da bir diğerine çerçeve olan hikâyelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

Sonradan tamamen hayal mahsulü olduğunu öğrendiğimiz olayların nakledilmesi için Sibirya'ya gidilir. Burada, Pogiça isimli hayalî yerde yerli kabilelerin kutsal şişmanı vardır. Kutsal şişman insan ve samurun ruhî birleşimi neticesinde meydana gelen samur-insan arası bir varlıktır. Kabile halkı Samur-Kız yaşlanıp ölünce yerine yenisini koymak isterler. Bunun için sepete bir bebek konur ve kutsal saydıkları samurun gelmesi beklenir. Ancak dışarıdan samur avcısı tarafından yapılan müdahale sonucu çocuk samurla olan değişimi tamamlayamaz ve ortaya yarı insan yarı samur bir yaratık çıkar. Samur avcısı tarafından ele geçirilen bu acayip yaratık bir Rus komutanın eline geçer. O da bu acayip yaratıkla gösteriler düzenlemek suretiyle para kazanmaya başlar. Soyunun devam etmesi için hayat kadınları ile çiftleştirilir. Bu sayede nesilden nesle geçer. Komutanın torunlarına kadar para kazandıran bu yaratık, torunlardan biri tarafından satılır ve İstanbul'a getirilir. Dünyanın en çirkin varlığını kadınlara seyrettirmek isteyen Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, Rusya'dan getirilen yarı insan yarı samur olan bu acayip yaratığı her gece teşhir eder. Çünkü ona göre kadınlar her zaman çirkin olanı görmek suretiyle kendi güzelliklerini tescil etmek isterler.

Bu meşgaleden de sıkılan kahraman evlenmek ister. Netice ablaları tarafından evlendirilir, fakat aldığı dilsiz kız evlendikleri günün sabahında ondan ayrılır. İyice sıkılan Keramet Mumî Keşke Memiş, kendini eve hapseder. Uzun müddet sonra tekrar dışarı çıktığında ise hayatın nasıl değiştiğine şaşırarak şahit olur.

Hiçbir erkeğin güzelliğe karşı koyamayacağını anlayan kahraman, bir kez daha Pera'ya devasa bir çadır kurmaya karar verir. Bu çadır her yandan girilebilen ve içinde her çeşit insanın bulunduğu ilginç bir mekândır. La Belle Anabelle adında çok güzeli bir kız buraya bütün erkeklerin gelmesini sağlar. Fakat burada tekrar başka bir hadiseye, la Belle Anabelle'in Pera'ya nasıl getirildiğine değinilir.

Maceranın temelini vermek için Fransa'ya uzanan yazar, la Belle Anabelle adında güzelliğiyle göreni hayrette bırakan güzel kızın başından geçen hayalî birtakım olaylara değinir. Fransa'da Madame de Marelle isimli bir kadının doğurduğu bu kızın ilginç hikâyesi aktarılır. Tamamen hayal ürünü olan bu hikâyeye göre Madame de Marelle bu kızı gayrimeşru ilişki neticesinde doğurmuştur. Fakat

akabinde işin öyle olmadığı, çocuğun Monsieur de Marelle'den yani öz kocasından olduğu anlaşılır. Daha sonra ise ilk iki durumu nakzeden başka bir bilgi verilir. Buna göre aslında böyle bir kız hiçbir zaman olmamış ve anlatılan öykü ise tamamen varsayımdan ibarettir.

Keramet Mumî Keşke Memiş'in Pera'da yaptırdığı ve içinde her çeşit insanın bulunduğu çadırda, başka enteresan varlıklara da rastlanır. Birinci çadırda bütün çirkinlikleri kadınlara seyrettirmek isteyen kahraman, bu sefer de erkekleri izlettiği inanılmaz güzelliklerle çadırın müdavimi yapar.

Bu arada tekrar diğer hadiseye dönülür ve şişman kadın ile Be-Ce'nin hayatlarına dair olaylar nakledilir. Şişman olduğu için toplumdan kaçan kahraman ve onunla aynı akıbeti yaşayan cüce sevgilisinin başından geçenlere değinilir. Burada aşırı derecede şişman olan bir kadın ile cüce Be-Ce'nin başından geçenlere şahit oluruz. Kreşte çalışan şişman kadın ile resim atölyelerinde çalışan bu cüce kişinin yan yana getirilmesi ilginç hadiselerin doğmasına sebep olur. Özellikle şişman kadın, toplumda şişmanlara nasıl yaklaşıldığını göstermesi bakımından önemlidir. Çünkü gittiği her yerde bir çeşit istihza ile karşılaşır. Bu iki hilkat garibesi dışarıda yan yana görünmekten imtina ederler. Kahramanların tebdil gezmesine ve Be-Ce'nin nazar sözlüğü hazırlamasına değinilen bu kısımlarda, tam anlamıyla metinlerarası bir düzlem söz konusudur. Kuran'dan, halk hikâyelerinden, efsane ve kıssalardan birçok kesit bulunduran bu bölümler parçalı, kopuk bir yapı aksettirir. Be-Ce, göz ve görme ile alakalı kavramları ihtiva eden nazar sözlüğü hazırlar. Bu bölümlerde şişman kadının enteresan rüyaları da söz konusudur. Ayrıca şişman kadının çocukluk yıllarına, o esnada cinsel tacize uğramasına ve kimi basit hadiselere de yer verilir.

Roman, aktüel zaman olarak şişman kadının bir gününü ihtiva eder. Diğer kısımlar daha çok hatırlama ve hayal mahsulüdür. Bir yandan çok şişman bir kadın ile cüce bir erkeğe değinilirken, diğer yandan Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi ile onun icraatlarına bağlı olarak ortaya çıkan uydurma hikâyelere değinilir. Bunların yanında eseri daha da parçalı/süreksiz hâle getiren üçüncü bir olaya, şişman kadının çocukluk yıllarına yer verilir. Aralarında direkt bir bağ kurulamayan bu hikâye parçaları *Mahrem*'i roman olarak tanımlanabilecek, sınırları belli bir zeminden uzaklaştırıp türlerin iç içe geçtiği karmaşık yapı bir anlatı hâline getirir. Binbir Gece Masalları gibi çerçeve hikâye özelliği de gösteren metin, bu yönüyle geleneksel

edebî türlerin bir parodisini yapar. Eser, çeşitli ve ilginç unsurlarla ironik hâle getirilir. Mesela, nakledilen hikâyeler bir süre sonra farklı gösterilir daha sonra ise her iki durumun da olmadığı ileri sürülür. Romanın kurmaca olduğuna ve bu âlemde gerçekleşenlerin her an değişebileceğine ironik şekilde dikkat çekilir. Nitekim postmodernizmin romana getirdiği serbestiliğe değinen yazar da görüşlerinin şöyle ifade eder:

“Postmodernizmin bir kanadı da buna çok açık, “ne olsa gider” dedirtiyor. Ancak, büyük büyük kahramanların değil de, parçalanmış olanın, kıyıda köşede kalmış olanın hikâyesini takip etmek, romana inanılmaz bir malzeme, inanılmaz bir zenginlik sağlayabilir.”²⁷⁰

Yazar, sözlerine paralel şekilde bir şişman ve cücenin hikâyesine, kendi ifadesiyle “*Kıyıda köşede kalmış olanın hikâyesine*”²⁷¹ farklı bir tecrübeyle yaklaşmayı dener.

Metinde müptezelliğe kaçan tarafların varlığı da dikkatten kaçmaz: Mesela, olay örgüsü bağımsız parçalardan meydana geldiği için bütünlük yoktur. Dahası bu parçaları bir araya getirecek bir mihverden söz etmek mümkün değildir. Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi ve ona bağlı olarak kurgulanan hayal mahsulü hadiselerle şişman kadın ve Be-Ce’nin öyküsü arasında mantıklı bir silsile oluşturmak çok da mümkün görünmez. Aslında romanda başlangıç ve bitiş olarak adlandırılacak nizam da yoktur. Metinde görülen kopuk ve parçalı yapıyla ilgili olarak Tülay Akkoyunlu, şunları söyler:

“Sondan başlayıp başa doğru gitmektedir roman, bir düşünle başlayıp başka bir düşünle, hatta aynı düşünle bitmektedir. Romanda, bu başa dönüş postmodern kurgunun özelliklerindendir, bitti denilen yerde yeniden başa dönülür, bir kısır döngü söz konusudur.”²⁷²

Ayrıca bazı hadiselerin tamamen uydurma olduğu ve hakikatte hiç gerçekleşmediğine dair bilgiler yine metinde zikredilir. Açıklama mahiyetli bu ifadelerle göre Samur-Kız ve la Belle Anabelle isimli kahramanlar hiçbir zaman olmamıştır. Onların varlığı tamamen varsayımdan ibarettir. Zaten gerçekleşmesi

²⁷⁰ POLAT, M. Salih; **Elif Şafak’la Söyleşi**, NTV-MSNBC. Erişim Tarihi: 20.05. 2009

²⁷¹ POLAT, M. Salih; **Elif Şafak’la Söyleşi**, NTV-MSNBC.

²⁷² AKKOYUNLU, Tülay; www.izinsizgosteri.com, Erişim Tarihi, 07.05.2009

imkân dâhilinde olmayan söz konusu hadiselerin üstkurmaca şeklinde okura bildirilmesi ilginçtir. La belle Anabelle diye birinin olmadığına şu şekilde değinilir:

“Eğer Madame de Marelle görmemesi gerekeni görmekte ısrar etseydi, geçmişte işlenmiş bu kabahat yüzünden, korkunç güzelliğiyle seyirlik insanlar arasına katılacaktı Anabelle. Ama kutu hiç açılmadığına göre, böyle bir şey olmadı. **Hiç doğmadı la belle Anabelle. Hiç olmadı böyle biri. Yoktu zaten.** Ne denli güzel olursa olsun, sırf seyirlik diye seyrine bakılacak suret yoktu.”²⁷³

Samur-Kız ve la Belle Anabelle gibi kahramanların gerçekte olmamaları, Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi’nin seyirlik çadırları kurmaması anlamını da taşır. Bir bakıma Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi diye bir kahramanın olmadığı sorusunu doğurur. Söz konusu durum gerçek dünyanın tamamen ortadan kalktığına ve sadece eser yüzeyinde inşa edilebilecek gerçeküstü/fantastik bir âlemin varlığına işaret eder. Hasan Bülent Kahraman, son dönemlerde görülen bu tarz romanlarla ilgili olarak şunları söyler:

“Son zamanlarda romanı bir bağlam gerçekliği olmaktan bütünüyle çıkaran ve onu büsbütün fantezinin sınırları içine hapseden, tarihsel roman kisvesi altında romanı gene masalla ve onu düşselliğiyle bütünleştirmeye çalışan bir açılım var. Bütün dünyada etkinliği izlenen bir izlenim bu. *Harry Potter*’dan *Da Vinci Şifresi*’ne kadar çok yaygın ve bana göre Amerikanca deyiimiyle çok satar olmanın ötesinde ‘kitle pazarında çok satar’ (*mass market best seller*) kitapları ister istemez genel edebiyatın da o yöndeki bazı açıklamalarını tahrik eder.”²⁷⁴

Yine metne eklenen sözlük farklı çağrışımlar, kopukluk yaratarak akıcılığı sekteye uğratar. Burada kadim ve dinî geleneklerin, farklı inanç ve eserlerin kendine yer bulduğu metinlerarası düzlem söz konusudur. Be-Ce ve şişman kadının anlatıldığı bölümlerde sürekli olarak nazar sözlüğünün içeriğini teşekkül eden kelime, kavram ve hadiselerden söz edilir.

Hadiselerin hayalî bir zemine inşa edilmesi, parçalı/kopuk yapının varlığı, başlangıç ve bitiş mefhumlarının olmaması, dahası ne şekilde bir araya getirileceği noktasında çok muğlâk olan farklı durum ve olayların varlığı *Mahrem*’i olay örgüsü bakımından postmodern eserlerden kılar.

²⁷³ **Mahrem**, s. 218.

²⁷⁴ KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Post-entelektüel Dönem ve Edebiyat**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009, s. 168-169.

Sonuç ve Değerlendirme

Çocukluğun Soğuk Geceleri modern romanla mukayese edildiğinde olay örgüsü bakımından uç bir noktada durur. Hadiselerin kronolojik, çizgisel bir şekilde nakledilmemesi ve eş zamanlı olarak sunulması olay örgüsünü parçalı bir yapıya büründürür. Ayrıca klasik anlamda tahkiyenin olmaması da eserin modern romanların hikâyeye dayanan kurgusundan farklılaşmasına zemin hazırlar. Ancak postmodern anlatıların parçalı, kopuk, süreksiz, her türlü çağrışımı uyandıran anarşik yapısı ve olay örgüsünün tamamen ortadan kalkmış şeklinin olduğunu söylemek de ileri bir yorum olur. Dolayısıyla bu metin modern romanların çizgisel, nedensel ve daha ziyade tahkiyeyi esas alan hadise naklini ihlal etmekle beraber postmodern anlatıların karmaşık ve kaygan kurgusuna tam anlamıyla sahip değildir. Bu açıdan modern metinlerden postmodern metinlere geçiş aşamasında olduğu söylenebilir. Türler arası bir noktaya taşınan bu metnin unsurlarında, postmodern özelliklerin yanında modern tarafların varlığı da belirgin şekilde görülür.

Sessiz Ev, birçok bölümden meydana gelir. Olay örgüsü ise bu bölümlerin parçalı ve eş zamanlı olarak nakledilmesine dayanır. Dolayısıyla onda aynı çizgi üzerinde akan olay örgüsü nispeten kırılmalara uğrar, yerini kopuk ve parçalı kurguya bırakır. Fakat şunu söylemek gerekir ki söz konusu farklılıklar postmodern eserleri akla getirse de olay örgüsü daha ziyade modern metinlere yakın durur. Burada modern romanların kurgunda kırılmalar meydana gelir, ancak postmodern metinlerdeki anarşik ve marjinal tutum tam anlamıyla ortaya çıkmaz. Orhan Pamuk bu metinde daha sonra kullanacağı birçok tekniğin ilk işaretlerini verdiği gibi olay örgüsündeki farklılaşmanın da ilk belirtilerini okura çağırır. Dolayısıyla eserin olay örgüsü itibarıyla postmodern özellikler taşıdığını söylemekle birlikte modern metinlere daha yakın durduğunu da ayrıca ifade etmek gerekir.

Sevgili Arsız Ölüm'de ise nedensellik ilkesi ortadan kalkar; tam anlamıyla parçalı, kopuk, süreksiz bir kurgu ortaya çıkar. Çünkü masallar şeklinde nakledilen hadiseler arasında organik bağ bulunmaz. Modern metinlerde bir olay diğer bir olayın sebebi ya da sonucudur. Burada ise aslında olaylar arasında sağlam bir sebep sonuç ilişkisi yoktur. Olaylar, tıpkı masallardaki gibi başlar ve biter. Daha sonra, aynı çevrede ve kişiler arasında geçmesine rağmen, yekdiğeriyle alaka kurulmayan hadiselerle geçilir. Böylece nedensellik ilkesi ortadan kalkar ve bu hadiseler arasında

kopukluk, süreksizlik meydana gelir. Ayrıca olağanüstü hadiseler, fantastiğe, yer verilmesi yönüyle de eserin postmodern metinlere yaklaştığını ifade etmek gerekir. Bu eserde yazar geleneksel türleri örnek almış olabilir, ancak bu belirtilerin daha ziyade postmodern romanlarda görülen özellikler olduğu da ortadadır. Bu tarz tecrübeler, belki, farklı bir çağrışım yaratmak içindir. Fakat son tahlilde hareket noktaları postmodernizmin getirdiği serbestlik olarak görünür.

Gece, sahip olduğu, daha doğrusu sahip olmadığı birçok özelliğiyle klasik ve modern anlayışa göre anlamlandırılacak bir zeminden uzaklaşır ve karmaşık izlenimli kurgusuyla bireysel yorumlara göre değer kazanır. Onda ne nedensellik bağı, ne kronolojik hadise nakli ne de anlamlandırılabilir klasik bir tahkiye anlayışı vardır. Tam anlamıyla bir kopukluk ve süreksizlik mevcuttur. Dolayısıyla bu tarz eserlerde, herkesçe kabul edilecek, anlamlı ve bütüncül bir olay örgüsü aramak ve bulmak oldukça zordur. Olay örgüsünün ortadan kalktığı bu durum ise postmodern metinlerin olay örgüsünü ortadan kaldırmaya yönelik tutumu ile paralellik gösterir. Dolayısıyla bu eseri olay örgüsü açısından postmodern metinler arasında zikretmek gerekir.

Kafes, metinlerarasılık tekniği ile bünyesine taşıdığı farklı unsurlarla, karmaşık bir olay örgüsüne sahiptir. Vakaların eş zamanlı olarak nakledilmesi, bilinçten ziyade bilinçaltı unsurlarının varlığı olay örgüsünü karmaşık bir *karnaval alanı* hâline getirir. Konu bütünlüğünün olmaması, hadiseler arasında daha çok kopukluk ve süreksizliğin varlığı dikkat çeker. Aynı kitapta pek çok farklı konudan bahsedilmesi okurun genel geçer bir kanaat sahibi olmasını da engeller. Yazar modern romanların intizamlı şekilde aktarılan hadise anlayışını bölüp parçalar. Hatta ortada olay olarak algılanabilecek pek bir şey de yoktur. Daha ziyade hatırlama, iç monolog ve bilinç akımı söz konusudur. Romanı, olay örgüsünde görülen söz konusu özellikler açısından, postmodern metinler arasında zikretmek mümkündür.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, yekdiğerinden bağımsız iki farklı hikâyeden meydana gelir. Bu hikâyeler arsında çok sağlam bir organik bağdan söz edilemez. Birinci bölümün fotoğraf kareleri şeklinde sunulması, metin boyunca dipnotlara yer verilmesi, anlatıcının eseri nasıl yazdığına dair bilgileri romanın içeriğine taşıması ve iki müstakil olayın doğurduğu parçalı yapı gibi vasıflar eserin modern romanlardan ayrılan yönleri olarak değerlendirilebilir. Neticede yazarın deneysel bir roman

yazdığı ileri sürülebilir ve olay örgüsü bakımından eserde postmodern özelliklerin ağır bastığı söylenebilir.

Bir Cinayet Romanı'nda kurmaca ile gerçeğin birbirine karıştığı görülür. Romanın bünyesinde kaleme alınan bir metin söz konusudur. Fakat bu romanda gerçekleşen hadiselerin gerçek mi, yoksa hayal mahsulü mü olduğu tam olarak anlaşılmaz. Dolayısıyla olay örgüsünde modern metinlerin kesinlik üzerine kurulan ve daha ziyade haricî gerçeğe dayanan yönü ortadan kalkar. Eserin yazılış aşamalarını konu etmesi de yine onu farklı kılar. Söz konusu vasıflar ise modern metinlerden ziyade postmodern metinlere yakın duran uygulamalardandır.

İki Yeşil Susamuru da olay örgüsü bakımından postmodern özellikler barındırır. Kesin olarak sonlanmayan romanı tamamlamak isteyen yazarın kahramanları, dolayısıyla naklettiği hadiselerin aslını nasıl aradığı konu edinir. Böylece anlatılan hadiselerin perde arkasına da ışık tutulur. Sunulan onca hadisenin aslında çok farklı olduğu görülür. Böylesi bir yöntem ile klasik ve modern metinlerden ayrılan roman, aynı zamanda farklı sayılabilecek konularla meydana getirildiği için kısmen de olsa dağınık, parçalı bir intiba uyandırır. Bu tarz denemeler ise romanı olay örgüsü açısından postmodern metinlere yaklaştırır.

Yeni Hayat, hem modern hem de postmodern özellikler ihtiva eder. Modern romanlarda olduğu gibi kronolojik olarak kaleme alınan metinde olay örgüsünü meydana getiren unsurların sürekli olarak dönüşüme uğraması onu farklı kılar. Kahraman isimlerinin ve sembollerin farklı şekillerde yorumlanmaya müsait olması haricî gerçekliğin düz bir mantıkla kavranan gerçeklik anlayışını ortadan kaldırır, yerine imajlı ve kapalı anlatımı yerleştirir. Gerçeklik anlayışı ve algılayışının bu şekilde olması da eserin açık uçlu ve değişik yorumlara müsait olması anlamını taşır. Dolayısıyla eser, söz konusu farklı özellikleriyle, bazı modern özellikler taşımasına rağmen postmodern metinleri akla getiren izlenimler de bırakır.

Fındık Sekiz'de klasik anlamdaki hikâye etme metodu yerini kopukluk ve süreksizliğe bırakır. Anlatıcı hadiseleri normal bir çizgide nakletmek yerine sürekli olarak açıklama mahiyetinde ifadelere yer verir; olaylar arasındaki bağları, sebep sonuç ilişkisini ortadan kaldırır. Bundan dolayı hadiseler arasındaki kronolojik sıralama ve sebep sonuç ilişkisi zayıflar. Kronolojik sıralama ve nedensellik ilkesinin tahrif edilmesinin yanında kapalı sayılabilecek bir anlatım tekniğinin kullanılması da

eserin olay örgüsü bakımından modern romanın intizamlı ve anlaşılır kurgusundan uzaklaşmasına sebep olur. Ayrıca manzum parçalara yer verilmesi, diğer bazı edebî nevilerden etkilerin görünmesi metnin tür problematiği yaşamasına, türler arası bir noktada yer almasına zemin hazırlanır. Söz konusu yeni teknikler ve denemeler ışığında bu romanın olay örgüsü bakımından postmodern anlatılara dâhil etmek gerekir.

Bin Hüzünlü Haz, metinlerarası bir düzlem olarak inşa edilir. Onda birçok eski ve tanınmış eserden izler bulmak mümkündür. Olay örgüsünde ise klasik anlamda başlangıç ve bitiş yoktur. Yazar çok farklı metinlerin dünyasında yaptığı gezinti sonucu oluşturduğu fantastik sayılabilecek bu metinde, birçok muhtelif parçayı aynı düzlemde toplar. Söz konusu parçalar ise aynı mihver etrafında bir araya getirilemediği için parçalı, kopuk, süreksiz bir yapı meydana gelir. Nakledilen olaylar arasında sıralı ve kronolojik çizgi kaybolur. Hayal ile gerçeğin tam anlamıyla seçilemediği, modern düşüncenin belirgin zaman ve uzam algısının yerinden edildiği, türler arası sınırları iyice ortadan kaldırıldığı, metinlerarasılık ve üstkurmaca unsurların yoğun olarak kullanıldığı bir olay örgüsüne sahip olan bu metin belirsiz ve kaygan yapısı itibarıyla daha çok postmodern bir anlatıdır.

Mahrem romanında ise çok farklı hadiseler kendine yer bulur. Hem gerçek dünyada var olan hem de tamamen hayalî olan öyküler nakledilir. Ayrıca bu hikâyeler arasında mantıklı bir bağ kurmak da mümkün değildir. Yine anlatılan bazı öykülerin aslında hiç gerçekleşmediği gerçeği de söz konusudur. Dolayısıyla metinde birbirine nakzeden çelişkili ifadeler mevzu bahistir. Daha da önemlisi geleneksel türlerin modern romanların doğasına aykırı hayalî dünyalarının metne taşınmasıdır. Eser, bu açıdan farklı türlerden izler taşır. Hadiselerin hayalî bir zemine inşa edilmesi, parçalı/kopuk yapının varlığı, başlangıç ve bitiş kavramlarının olmaması, dahası ne şekilde bir araya getirileceği noktasında çok muğlâk olan farklı durum ve olayların varlığı *Mahrem*'i olay örgüsü açısından postmodern metinlerden kılar.

4.2. Zaman Kurgusu

Modern metinlerin önemli özelliklerinden biri belli bir zaman ve mekân içerisinde gelişen olaylara yer vermeleridir. Onlarda hadiselerin hangi zaman aralığında gerçekleştiği açık şekilde yansıtılır. Genel olarak geçmiş -şimdi-gelecek art ardalığına uygun olarak kronolojik akan bir zaman algıları vardır. Postmodern eserlerde ise durum değişir. Zaman kurgusunda belirsizlik, görecelilik ve hata boşluklar meydana gelir. Kahramanlar, bilinçaltı sıçramalarıyla aynı zamanda birden fazla zaman ve mekânda bulunabilirler. Kahramanların içinde bulunulan zaman içerisinde bir ayağı geçmiştedir, diğer ayakları ise gelecekte. İnsanların sonradan tanzim ettikleri takvim anlayışına itibar etmeyen postmodernistler, bilinçaltının hızlı akışına göre kurguladıkları metinleri çok kısa süreli bir zaman dilimine sığdırırlar. Modernistlerin ölçü aldıkları Newton fiziğinin kesinliğe dayanan zaman anlayışının yerine postmodernistlerde Einstein'ın rölativite kuramının oluşturduğu değişken ve kaygan zaman algısı alır.

4.2.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri

Çocukluğun Soğuk Geceleri, zaman kurgusu bakımından art ardalığı barındırsa da olayların bazı yerlerde belli bir kronolojiye uyulmadan nakledildiği de gözden kaçmaz. İlk iki bölüm zaman açısından belli bir sıralamaya tabiidir, ancak son iki bölümde bu düzen aşınmaya ve kırılmaya uğrar. Metnin aktüel zamanı, 1970-1980'li yılları ihtiva eden yaklaşık 10 yıllık süreden ibarettir. Ancak geriye dönüşle zaman genişler ve 1950'li yıllara kadar gidilir. *1971 ilkbaharı*²⁷⁵ gibi net zaman göstergelerinin kullanıldığını, çok az olmakla birlikte, görmek mümkündür. 12 Mart Muhtırası gibi hadiselerin kendine yer bulduğu bu platformda, dış dünyaya paralel gerçek bir zaman da söz konusudur. Mesela 12 Mart olaylarına şu şekilde değinilir:

“12 Mart dönemi geçti. Ama bu dönemecin acısı içimize kaya gibi oturmuş, varlığımızla bütünleşmişti. Terörün gücü, yıllar yılı sızmaya, yayılmaya çalışacak ve bizleri daha çetin günlere sürükleyecek.”²⁷⁶

²⁷⁵ *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, s. 49.

²⁷⁶ *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, s. 61.

Bazı bölümlerde zamanın sınırlayıcı özelliği ortadan kalkar. Böylece bir hadise ve durumdan diğerine, tıpkı hatıraların yâd edilmesi gibi, aniden geçilir. Mesela paragrafın başında Divan Pastane'sinde oturan anlatıcı aynı paragrafın bitiminde “*Büyük bir yük kamyonunun şoför mahallinde Portedes Lilas'dan*” Paris'e girmek üzeredir.²⁷⁷ Bu duruma sebep olan en büyük özellik ise eserin anı türüne paralel şekilde kaleme alınması ve hatırlamalara dayandırılmasıdır. Burada zamanın art ardılığı ve sebep sonuç doğuran bağlantısı kaybolur, bir hadisenin diğerine etkisi ya da diğerinden ne ölçüde etkilendiği net değildir.

Modern metinlerin belirgin zaman vurgusuna rastlanan metinde, bazen kesinliğinin kırıldığı da görülür. Özellikle kahraman anlatıcının psikolojik rahatsızlıklarının arttığı bölümlerde zaman kurgusunda duruma paralel olarak sapmalar ve parçalanmalar meydana gelir. Özellikle de vakalar ile mekânlar arasındaki geçişin çok kısa sürede, ansızın olması eserdeki kronolojiyi silikleştirir. Ancak bu postmodern uygulamaların yanında, genel olarak, zaman kurgusunda modern anlayışa uygun bir tutumun olduğunu da belirtmek gerekir.

4.2.2. Sessiz Ev

Sessiz Ev'in aktüel zamanı bir haftadan ibarettir. Çünkü Fatma'nın torunları (Faruk, Nilgün ve Metin) babaannelerinin yanına, her yaz olduğu gibi, bir haftalığına tatil yapmaya gelirler. Faruk ile Babaannesesi arasında geçen şu konuşma olayların bir hafta süreceğini gösterir: “ ‘Daha yeni geldiniz, dedi’ Babaanne. ‘Nereye?’ ‘Bir yere değil!’ dedim. ‘Daha bir hafta buradayız.’ ”²⁷⁸

Olayların hangi tarihi ihtiva ettiği kesin olarak söylenmez, ama satır arası ayrıntılardan kesine yakın bir tarih bulmak mümkündür. Şöyle ki, Hasan ve ülkücü arkadaşlarının manava tarihi geçmiş davetiyeleri satmasından kurmaca zamanın 1980'nin temmuz ayı olduğu çıkarılabilir: “*Bu gecenin de vakti geçmiş,*” dedi. *İki ay önceymiş bu gece. Bak, burada Mayıs 1980 diyor*”²⁷⁹ Yani iki ay önce 1980'in mayıs ayı ise romanda aksiyon zaman olarak 1980 yılının temmuz ayı içerisindeki yedi günlük vakit söz konusudur.

²⁷⁷ *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, s. 41.

²⁷⁸ *Sessiz Ev*, s. 43.

²⁷⁹ *Sessiz Ev*, s. 30.

Aktüel zaman bir haftayla sınırlı kalsa da olay örgüsü, geriye dönüşlerle, yaklaşık 90-100 yıllık bir süreyi kuşatır. Babaannenin çocukluk yıllarına, Doktor Selahattin ile olan evliliğine ve o dönemde cereyan eden siyasî hadiselerle değinmesi zaman kurgusunu bir asır gibi geniş bir zaman dilimine yayar. Bunların dışında çok belirgin zaman göstergesine rastlamak pek mümkün değildir. Sadece gün içinde saatlerin belirtilmesi ya da sabah ve akşam gibi genel zaman ifadelerinin kullanılmasına şahit oluruz: “*Gebze’ye geldiğimde saat dokuzbuçukta sokaklar ısınmış, ... , Rıza öğle paydosunun başladığını haber verdi.*”²⁸⁰ Zaman noktasında modern romanlara benzer bir durumun olduğu görülür. Bu bakımdan eserin zaman kurgusu açısından modern özellikler taşıdığını söyleyebiliriz.

4.2.3. *Sevgili Arsız Ölüm*

Sevgili Arsız Ölüm, zaman vurgusunun çok az olduğu bir metin olarak karşımıza çıkar. Olay örgüsü ne zaman başlar ve biter, hadisler birbirine göre hangi vakitlerde vuku bulur gibi sorulara cevap verecek somut göstergeler yoktur. Dolayısıyla olaylar arasında kurulabilecek sebep sonuç ilişkisinden de söz etmek pek mümkün değildir. Tıpkı masallarda ve halk hikâyelerinde olduğu gibi zaman, üstünde durulmayan bir unsur olarak ön plana çıkar. İnsanların modern çağda kullandıkları takvim anlayışına rastlanmaz. Zaman vurgusu olan durumlarda ise daha çok masallarda görülen ve kesinlik ihtiva etmeyen ifadeler kullanılır. Kullanılan zaman ifadelerinin bazıları şunlardır:

“Huvat Aktaş’ın **bir gündüz bir gece** süren yolculuğu bir öğle vakti Alacüvek ağılının başında son buldu.²⁸¹ **Kınalı yas zamanı**, göçmen kuşlar Alacüvek’e geldiler... Artçı kuşlar **bağbozumunu** beklemediler.²⁸² Annesinin **üç vakte kadar** öleceğini bilen Dirmit, içinden hemen üç hafta, üç ay saydı.”²⁸³

Bu tarz ifadeler modern romanların belirginleştirici, kronolojik zaman algısını kırar ve onun yerine destan, masal vs. geleneksel türlerde olduğu gibi

²⁸⁰ *Sessiz Ev*, s. 122-123.

²⁸¹ *Sevgili Arsız Ölüm*, s. 7.

²⁸² *Sevgili Arsız Ölüm*, s. 23.

²⁸³ *Sevgili Arsız Ölüm*, s. 83

belirsizliği ikame eder. Modern zaman anlayışında meydana gelen kırılmayla alakalı olarak Berna Moran, şunları yazar:

“Latife Tekin ise romancıların zaman ve çevreyi özenle betimleyerek yarattıkları kurmaca dünyaya gerçek havası verme amaçlarını paylaşmaz, zamanı ve mekânı bulanık bırakmayı yeğler. Huvat ve Atiye ne zaman evlenmişler, kaç yıl sonra köyden göçmüşler, hangi kente yerleşmişler bilmiyoruz. (...) Geçen zamanı da okur olaylardan çıkarmak zorundadır.”²⁸⁴

Bununla birlikte aktüel zamanın ne kadar olduğuna dair, zayıfta olsa, bir tahmin yürütmek mümkündür. Atiye’nin Huvat ile evlenmesini baz aldığımızda yaklaşık 30-35 yıllık bir sürenin söz konusu olduğu varsayılabilir. Bunun dışında kesin bir zaman vermek mümkün değildir. Çünkü olay örgüsünde bulunan onca farklı hadisenin ne zaman başlayıp bittiğine, kendinden önceki ve sonraki olay/durumla bağlantısına ya da bunlarla olan sebep sonuç ilişkilerine dair göstergeler bulunmaz. Hadiseler belli bir zaman ve mekân tabi değildir, diğerleriyle güçlü bir bağ kurmadan başlar ve biterler.

Gerek eserin kronolojik olarak kurgulanmaması, gerek sebep sonuç ilişkisinin ortadan kalkması, gerekse de halk hikâyesi, destan ve masala özgü belirsiz zaman göstergelerinin kullanılması romanı zaman kurgusu bakımından postmodern eserlere yaklaştırır.

4.2.4. Gece

Gece’deki aktüel zaman, 1975 ile 1980 yılları arasında geçen hadiseleri çağırıştır. Metnin sondan bir önceki bölümünde geçen tarih ise 1975-1976 seneleridir. Olay örgüsünde meydana gelen hadiseler söz konusu dönemin siyasî ve sosyal durumu ile paralellik gösterir. Yazarın kendisi de “*Gece’de de tarih doğrudur ama onu metnin bir parçası haline soktum; son bölümün altında değil, sondan bir önceki bölümün yazarak...*”²⁸⁵ ifadelerini kullanarak bu tarihin doğru olduğunu söyler. Romanda söz konusu tarihleri akla getiren birçok ifade geçer. Onlardan biri şudur:

²⁸⁴ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 77.

²⁸⁵ KARASU, B. ; *Susanlar*, s. 240.

“Her gün bir kişinin (iki, üç, beş, sekiz kişinin) öldürüldüğü; taranan, bombalanan kalabalıklar içinde birçok insanın can verdiği, pek çok insanın yaralandığı; insanın kanının asal değış tokuş değerini yitirdiğı günler geride kalmıştı. Şimdi kimse ölmüyordu.”²⁸⁶

Ancak belli bir dönemin kendine yer bulması *Gece*’nin zaman konusunda net çizgiler barındıran metinlerden olması anlamına gelemez. Çünkü olay örgüsünün ne zaman başladığı ve bittiğı, hadiselerin hangi zamanlarda cereyan ettiğine dair bilgiler yoktur. Sadece metnin sonunda romanın hangi aralıklarda yazıldığına dair bilgiler vardır. Bu ise itibarî zamanı gösterme açısından yetersizdir. Olayların birbirine göre konumu, gerçekleşme zamanı ve doğuracakları sebep sonuç ilişkisi mevcut değildir. En önemlisi de metni anlaşıp kılacak, okurun üzerinde ilerleyeceği sıralamanın olmamasıdır. Böylece hadise/durumların ilişkilendirilmesi ve eserin anlaşılmasında görecelilik meydana gelir.

Birçok metnin aksine burada hâkim olan gecedir ve “*Gecenin işçileri gündüz saatlerinden tedirgin olurlar.*”²⁸⁷ Yine “*Günün gerisinde duran karanlık onların gözünde saltık bir mutluluktur.*”²⁸⁸ Kahramanların alışılmışın dışında gündüzü değil de geceyi tercih etmeleri, metnin bünyesinde barındırdığı müphemlik imajının varlığı gereğidir. Zaman noktasındaki belirsizlik anlatının haricî gerçeklikten çok itibarî gerçekliğe sahip olduğunu, daha doğrusu metin içi düzlem olarak zamanın tamamen rölatif bir yapı barındırdığını gösterir. 32. bölümdeki dipnotta geçen “*Zamanı yok etmeğe çalışırken söyleşimizin yapısını da bozmak gerekmez mi?*”²⁸⁹ ifadesi zamanı ortadan kaldırmaya yönelik açıklamadır. Hamit Bravo ise normal zamanın, geceyle gündüzün bozulan art ardallığını şöyle ifade eder:

“Bu karışık, belirsiz, olayların anlamsızlaşan anlamsızlığı, bir süre sonra, geceyle gündüzü birbirine karıştırır. Geceyle gündüz arasında bir ardardalık kalmamıştır artık...”²⁹⁰

Olayların çizgisel olarak nakledilmemesi, zaman kurgusunda bilinçli olarak meydana getirilen intizamsızlığı gösterir. Ayrıca hadiseler eş zamanlı olarak

²⁸⁶ *Gece*, s. 196.

²⁸⁷ *Gece*, s. 35.

²⁸⁸ *Gece*, s. 35.

²⁸⁹ *Gece*, s. 74.

²⁹⁰ BRAVO, H. ; “Gece’ye Hazırlanırken”, *Bilge Karasu Aramızda* (İçinden), s. 239.

nakledilir ve buna bağılı olarak kronolojik zamanın doğurduğu nedensellik ortadan kalkar. Akşit Göktürk de “*Bir yazma ediminin, zamandizinsel değil, uzaysal bir düzende irdelenişi*”²⁹¹ ifadesini kullanarak, zaman konusundaki parçalanmışlık ve süreksizliğe dikkat çeker. Dolayısıyla bu eser modern metinlerin kronolojik, tutarlı, anlaşılır zaman kurgusundan sıyrılarak postmodern metinlerin kaotik yapısına dâhil olur.

4.2.5. Kafes

Romanda aktüel zaman bir gündür. Buna göre Neveser Reşat, bir sabah evden çıkar, Yıldız Eserler yayınevine uğrar, kimi ihtiyaçlarını karşılar ve tekrara eve döner. Ancak hatıraların yâd edilmesiyle zamanın yaklaşık 90 yıllık bir süreyi kapsadığı görülür. II. Abdülhamid döneminden 1980’li yıllara kadar süren hadiseler yer verilir. Bu hatıralar Neveser Reşat’a aittir. Aynı durumu Ahmet Oktay, şu şekilde ifade eder:

“Kafes, Neveser-Esat’ın evinden iskeleye yürümesi, vapurla sirkeciye geçmesi, Yıldız Eserler’de toplantıya katılması, vapurla geri dönmesi ve Şanar Bey’in evine uğraması sürecini kapsayan tek günde geçer. Bu olaylar nesnel zamandır. Ama birde tasarımsal öznel zamanı var romanın. Bu düzeyde okur Abdülhamit dönemine kadar dönmektedir.”²⁹²

Olaylar eş zamanlı, kopuk, parçalı olarak nakledilir. Bir hadisenin bitmeden kesilip diğerine geçilmesi metin boyunca devam eder. Neveser Reşat’ın Tiryal Bey ile olan film macerasından söz eden anlatıcı bir anda hâlihazıra geçerek başkahramanın vapuru kaçırdığını belirtir, yine hatıralara dönerek anlatmaya başlar ve kopuk bir görüntünün doğmasına sebep olur:

“Neveser Hanımefendi, Allah insana gördüğünü aratmasın, diye düşünürken, iptidai bir adama rastladı. ‘Tiryal Bey’in filmi burada mı çekiliyor?’ diye sordu... Neveser Reşat unutulmuş, tamamen unutulmuş. Kendisi de en arkadan gidecek, gururunu asla incittirmeden, aheste aheste gidecek. Gidiyor. Gitti.

Vapor kalktı.

Bu sıcak havada her nedense astragan yakalı manto giymiş, yüzü gözü pek boyalı, başına vualetli siyah şapka geçirmiş, bir elinde süet çanta tutan, öteki

²⁹¹ Gece, s. 6.

²⁹² OKTAY, A. ; *Şeytan, Melek, Soyтары*, s. 198.

elini de kendisinden hayli uzun boylu Tiryal Bey'in sağ göğsüne koymuş, kaldırım bir hanım diyor ki:²⁹³

Zaten düz şekilde ilerleyen, mantığa dayalı olay örgüsünü *karnaval alanına* dönüştüren ve metnin anlaşılabilirliğini muğlâklaştıran temel amili de *Kafes*'in sahip olduğu bu eş zamanlı anlatım tekniğinde aramak gerekir.

Metnin esasını teşkil eden Neveser Reşat'ın hatırları, belli bir düzene sahip değildir. Bilinç akımı tekniğinin kullanıldığı böylesi metinlerde ön plana çıkan şey, eylemden ziyade anlatıma dayalı olmaları ve bilhassa okur açısından ağır ilerleyen bir kurgu barındırmalarıdır. Bu ise postmodernistlerin zamanda genişlemeyi temel alan, kimi zaman saatlerle sınırlı kanlan; ancak çok büyük hacme sahip olan metinlerine paralellik arz eder. Yine modern dünyaya tepki olarak algılanabilecek geçmiş zaman özleminin varlığına dikkat çekmek gerekir. Zira yazarın hızlı değişimin getirdiği birçok yeniliğe ya da suni hayata karşı eskiyi ön plana çıkararak tepki verdiği görülür. Zaman kronolojik olarak kurgulamaz, fakat bazen haricî gerçekliği aksettiren ifadelerle yer verilir. Yaşanan siyasî ve içtimaî hadiselerden dönemi, yaklaşık olarak, tespit etmek mümkünse de net bir tarih vermek zordur. Sadece anıların yâd edildiği yerlerde tarihler hatırlanmaya çalışılır ve okur da ona göre kanaat sahibi olur. Neveser Reşat, Türkiye'nin yokluk yıllarını zaman vererek şöyle hatırlar:

“Bu eski hayat yadigârlarına kahve pişirmek istiyorsunuz. Ne var ki **senelerden 1957, 1958'dir**; kahve karaborsaya fırlamıştır. Bulsanız da almak mümkün değil.”

Bu ve benzeri örneklerle metin zaman kurgusu bakımından haricî gerçeklikle olan bağı noktasında modern romana yaklaşır. Fakat tarihleri daha ziyade hadiselerin hangi dönemde gerçekleştiğini gösteren tarihî gerçeklerden çıkarırız. Belki bazı zaman göstergeleri ile modern özelliklere sahip olabilir, ancak eş zamanlı ve parçalı anlatım zaman kurgusunu tam olarak tespit etmeyi engeller. Buna dayanarak *Kafes*'in zaman kurgusu bakımından modern özelliklerden ziyade postmodern özellikler yansıttığını söylemek mümkündür.

²⁹³ *Kafes*, s. 247.

4.2.6. Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı

Postmodern yazarlar, eserlerini genel olarak kurmaca bir düzlemde var olan ve haricî gerçeklikle olan bağlarını olabildiğince koparmış şekilde kurgularlar. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* da Türk edebiyatında bu tarz eserlere emsal olarak gösterilebilecek metinlerdendir.

Çünkü onda haricî âlemle doğrudan ilişkilendirilecek zaman göstergeleri yoktur. Çakır'ın Öyküsü, kahramanın ölmesinden yaklaşık yarım yüzyıl sonra kaleme alınır. Kaldı ki bu ifadeler kurmaca zamanı göstermesi bakımından da oldukça yetersizdir. Anlatıcının “*Kırk yıl sonra. Bugün elli yaşında olduğuma ve Çakır, ben on yaşındayken öldüğüne göre.*”²⁹⁴ ifadesi dışında okurun temel kabul edip tespitte bulunacağı zaman göstergeleri yoktur. Yalnızca anlatıcı Çakır'ın Öyküsü'nü 30 günde kurguladığı söylenir.²⁹⁵ Fotoğraf karelerinde de zaman belirten ifadeler geçmez, kurmaca zamanın Çakır'ın ömründen meydana geldiğini tahmin edebiliriz.

Su Testileri bölümünde ise birkaç günlük zaman söz konusudur. Burada da “*Kını, Esat'ı yitirdiğinin ikinci günü de oradan oraya dolaştı.*”²⁹⁶ ifadesi en belirgin zaman göstergesi olarak değer kazanır. Bunun gibi çok belirgin olmayan birtakım başka zamanlar da mevcuttur.

Ayrıca iki öykünün cereyan atığı zaman aynı mı, yoksa farklı mıdır gibi bir soru ile zaman kurgusunu değişik şekillerde irdelemek mümkündür. Yazar genel olarak modern anlayışın belirgin zaman kurgusunu hem kurmaca hem de gerçek düzlemde kırar. Eserde zaman belirten, çok az da olsalar, bazı ifadeler vardır. Ancak bunlar diğer zaman göstergeleri ile bağlantı ve sebep sonuç ilişkisi meydana getirmekten yoksundur. Daha da önemlisi birinci hikâye ile ikincisi arasında zaman açısından ne gibi bir alakanın olduğunun tespit edilmekten uzak olmasıdır. Eserdeki vakit göstergeleri kurmaca da olsa zaman kurgusunun varlığına işarettir, ancak bunlar arasında kronoloji, dolayısıyla olaylar arasında kurulacak anlamlı bir bütün, nedensellik yoktur.

²⁹⁴ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 12.

²⁹⁵ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 19.

²⁹⁶ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 103.

Olay örgüsünü başlangıç ve bitiş noktasında belirgin hâle getirecek ve hadiseler arasında bağlantı kuracak zaman kurgusunun olmaması onu postmodern metinlere yaklaştırır. Ancak bazı bölümlerde zaman belirten göstergelere yer verilmesi yönüyle de modern etkileri yansıttığı da gözden kaçmaz.

4.2.7. *Bir Cinayet Romanı*

Bir Cinayet Romanı, yaklaşık altı ay süren bir aksiyon zamana sahiptir. Günlükler şeklinde yazılan parçalardan oluşan metinde, her anlatıcı tuttuğu notların başına tarih koyar. İlk günlüğün tarihi 15 Nisan pazar iken, tarih atılan son günlük ise 25 Eylül çarşambadır. Aktüel zamanın yaklaşık altı ay olmasına rağmen geriye dönüşlerle zamanda genişleme meydana gelir. Yazar Akın Erkan'ın çocukluk yıllarına değinilmesi ile 28 yıllık bir genişleme olur.

Polisiye romanlarda suçlunun tespit edilmesi bakımından zamanın önemli işleve sahip olduğunu da göz önünde tutmak gerekir. Bu tarz eserlerde zaman kavramı, üzerinde özellikle durulan ve olayların çözülmesinde önemli sacayaklarından olan bir unsur olarak ön plana çıkar. Mesela Emin Köklü, elindeki günlüklerin tarihlerini tam bir matematikçi titizliğiyle sıralar:

“7 Haziran’dan 27 Haziran’a kadar süren bir günce... Daha önce elime geçmiş olan günce ise 15 Nisan’dan 9 Mayıs’a kadar sürüyordu. Ve 9 Mayıs’ta, bir cinayet tasarlayıp tasarlayamayacağını kendi kendisiyle tartışmış olan kadın, tam bir ay sonra, hiçbir biçimde ciddiye alınmayacak bir dizi cinayet tasarısıyla çıkıyordu karşıma. Yazarın ilk önerisini 9 Haziran’da onu da kendisini alaya alırcasına, hiçbir gerçekleşme olanağı olmayan dizi cinayet alıyordu.”²⁹⁷

Cinayetin işlendiği otelde hemen bütün kahramanların saat 12.30’da bir raya gelmesi de zaman vurgusunun ön plana çıktığına delalettir. Zaman kurgusunun belirgin, okur tarafından rahatlıkla algılanabilir olması da *Bir Cinayet Romanı*’nı postmodern metinlerin belirsiz ve göreceli zaman anlayışından uzaklaştırır ve modern metinlere dâhil eder.

4.2.8. *İki Yeşil Susamuru*

²⁹⁷ *Bir Cinayet Romanı*, s. 246-247.

Bu roman, zaman kurgusu açısından modern metinlerle paralellik gösterir. Aktüel zaman olarak 1980’li yıllar işlenir, ancak geriye dönüşlerle 1950’li yıllara kadar gidilir. Neyyire Gümüş ile Cahide Hanım arasındaki mektuplaşmadan öğrendiğimiz tarih 1950’li yıllardır. Aktüel zaman yaklaşık on beş yıldır, ancak geriye dönüşlerle elli yıl gibi bir zaman söz konusu olur. Sağ-sol olaylarının yaşandığı dönemde geçen hadiseleri ihtiva eden roman 1990’lı yıllarla birlikte daha da modernleşen toplumu da yansıtır. Çeşitli ekonomik sıkıntıların yaşandığı bu dönemden, 1980 ve sonrasında meydana gelen toplumsal aksaklıklardan söz edildiğini çıkarabilmek mümkündür. Nilsu’nun Selen’e yazdığı son mektupta 10 Nisan 1990 tarihi vardır.²⁹⁸

Zaman kurgusunun haricî âleme uygun olması durumu da postmodern metinlerin zamanı silikleştiren, hatta ortadan kaldıran tavrından ziyade modern metinlerin belirgin zaman algısıyla paralellik gösterir.

4.2.9. *Yeni Hayat*

Yeni Hayat’taki aktüel zaman yaklaşık on dört yıldır. Çünkü kahraman anlatıcı metnin sonlarına doğru yeni hayatı tekrar aramaya çıktığında, yeni hayatı aramaya çıktığı ilk günlerde karşılaştığı bir şoförü on dört yıl önce gördüğünü söyler:

“Rastlantı dedim de: Beni Eskişehir’e götüren son model Mercedes otobüsün şoförünün, ondört yıl önce Canan’la bizi narin minareli minyatür bir bozkır kasabadan alıp, yağmur selleriyle batağa dönmüş çamurlu bir şehre bırakan şoför olduğunu gözlerimden önce iki küt eden kalbim fark etti.”²⁹⁹

Buna göre başkahraman Osman, “*Yirmi iki yıldır yaşadığı kendi mahallesi, kendi çocukluğunun sokaklarından çıkar ve takriben on dört yıllık bir zaman geçirir.*”³⁰⁰ Ayrıca geriye dönüşle Rıfkı Hat’ın geçmişine ve cumhuriyetin ilk yıllarına değinildiği için zamanda genişleme olur. Fakat üstünde durulan ve metnin büyük bir yekûnunu teşkil eden bölümler altı aylık zaman zarfında gerçekleşir. Diğer bölümler ise daha ziyade özetleme ve hatırlama şeklinde olur.

²⁹⁸ *İki Yeşil Susamuru*, s. 285.

²⁹⁹ *Yeni Hayat*, s. 254.

³⁰⁰ *Yeni Hayat*, s. 13.

Modern metinlerin belirgin zaman kurgusunu kullanan yazar, yolculukları ve kitabı konu alan bölümleri ayrıntılı şekilde anlatırken, romanın sonuna doğru birçok kısmı özetleyerek geçer.³⁰¹ Bunu ise zamanda geriye dönüş ve hatırlamalarla yapar:

“Kütahya’da ise şirketin burada yedi yıl üretim yaptıktan sonra faaliyetini durduğu ortaya çıktı. Çinilerle süslü Hükümet Konağı’ndaki nüfuz dairesine ve Menzilhane mahallesine gitmeseydim Melek Şeker Çiklet’in kurucusu Süreyya Bey’in on beş yıl önce tek kızının kocası şehri Malatya’ya göç ettiğini de öğrenecektim. Malatya’da ise, bundan ön dört yıl önce, Melek Şeker Çiklet’in son birkaç başarı yılı yaşadığını öğrendim ve Canan’la otobüs garlarında bu son karamelalarla karşılaştığımızı hatırladım.”³⁰²

Postmodern yazarların eserlerini haricî dünyadan olabildiğince soyutlama çabası, zaman konusunda, metnin kendi iç dinamiklerine göre anlamlandırılması gibi bir neticeyi doğurur. *Yeni Hayat*’taki da en mühim nokta ise ilk bölümlerin belli bir tarihî dönemi ortaya koyacak ayrıntılı içtimaî olguları yansıtmaktan uzak olmasıdır. Nitekim Mehmet (Nahit, Osman), iyi bir kitabın nasıl olması gerektiğinden söz ederken adeta Orhan Pamuk’un eserinde görülen bu özelliğe temas eder:

“İyi bir kitap, olmayan şeylerin, bir çeşit yokluğun, bir çeşit ölümün anlatıldığı bir yazı parçasıdır... Ama kelimelerin ötesinde yeralan ülkeyi yazının ve kitabın dışında aramak boşuna...”³⁰³

Böyle olmakla beraber Anadolu şehir ve kasabalarında meydana gelen teknolojik gelişmeler ve PKK’nın yoğun bir şekilde eylemde bulunduğu dair cümlelerden, 1980–1990 yıllarının Türkiye’sini teşmil eden bir zaman dilimine ulaşmak mümkündür. Bunları, metnin sonlarında kahraman anlatıcının Süreyya Bey’i aramaya çıktığı bölümlerden çıkarmak mümkündür. Yine Anadolu şehir ve kasabalarında görülen çok büyük değişiklikler, modern çağın ilerlemeci anlayışını ortaya koyar.

³⁰¹ Roman kurgusunun önemli bir ögesi olan zaman –ya da öykü için zaman- aynı tempoda akmaz *Yeni Hayat*’ta; (...) Başlarda uzun uzun ayrıntıyla betimleyen Pamuk, sonlara doğru öykünün hızını artırır; başlarda zamanı *ağır ağır* kullanarak ayrıntıya girer, okurunu metnin içine çekmeye çalışır, onun metne ısınmasını sağlar. Metnin sonunda ise, artık geçtiği otobüs yollarını uzun uzun betimlemeyi bırakır yazar. ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 126.

³⁰² **Yeni Hayat**, s. 253.

³⁰³ **Yeni Hayat**, s. 208.

Yeni Hayat, kısmen de olsa kronolojik ve haricî dünyaya paralel olan zaman kurgusu bakımından daha ziyade modern metinlere yakın durur.

4.2.10. *Fındık Sekiz*

Fındık Sekiz romanında, belirgin bir zaman kurgusu görülmez. Olay örgüsünün ne zaman başlayıp bittiğini netleştiren zaman göstergelerinin yerine daha çok şuuraltının eseri olan soyut ifadeler kullanılır.

Normal zaman vurgusuna tesadüf edilemeyen metinde, “*Zaman, kendi içinde yediye bölün*”ür.³⁰⁴ Esrar çeken insanların gerçek dünyadan sıyrılmasıyla oluşan uzamda, zaman da haricî gerçeklikle bağdaşmaz. Çünkü bu romanda gerçek ve hayal çok farklı bağlamlarda ele alınır:

“Zaman gözle görülür, kalple hissedilir hale gelir. Masa, sandalye, lamba, kapı hepsi başka anlamlara bürünür, **gerçek ile hayal kardeş olup el ele tutuşurlar.**”³⁰⁵

İlginç zaman göstergelerine, vakit kavramının iç içe geçtiğine de şahit olmak mümkündür. Bir yandan “*Gecenin içinden yaramaz, söz dinlemez, kural tanımaz gündüzler geçer*”ken,³⁰⁶ diğer yandan “*Aradan beş tavuk pişirip yenecek kadar doyurucu ama monoton zaman aktı.*”³⁰⁷ gibi belirsiz, fakat zamanı somutlaştırıcı ibareler kullanılır. Olay örgüsünün ne zaman başlayıp, bittiği noktasında okurun net bir fikir sahibi olamadığı bu durum için Yıldız Ecevit ise şunları ifade eder:

“Zaman ise, dünden bugüne, oradan da yarına akmaz metinde. (...) Onun metinlerinde zaman tümüyle iç dünyanın, düşsel yaşamın özgür zamanıdır; kurmaca dünyanın saatine ayarlıdır.”³⁰⁸

Metinlerinde zaman kurgusunun kronolojik olmadığını, dün-bugün-yarın, sıralamasına uygun düşmediğini yazarın kendisi de söyler: “*Ben, geçmiş, şimdiki,*

³⁰⁴ *Fındık Sekiz*, s. 10

³⁰⁵ *Fındık Sekiz*, s. 13.

³⁰⁶ *Fındık Sekiz*, s. 22.

³⁰⁷ *Fındık Sekiz*, s. 85.

³⁰⁸ ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 227.

gelecek zaman kavramlarından da hoşlanmam. İstediğim zamanlarda yaşarım.”³⁰⁹

Nitekim metinde, bu sözlerin pratiğe aktarılmış şekline yer verildiğini söyleyebiliriz.

Uyuşturucunun insan şuurunu devre dışı bıraktığı düzlemde zaman da bu duruma paralel şekilde haricî gerçeklikle bütün bağlarını koparır:

“Gerçeğe yatay ve dikey geçişlerin rahatlıkla yapılabileceği zamansız an’dı. İçinde bulundukları zaman dilimini, kavramları ve tüm bilgileri bir anda unutacakları, doğanın kimyayla bütünleştiği, tipik bir varlık unutulması seansı.”³¹⁰

Böylesi bir durumda kahramanların normal bilincin zaman ölçülerinden çıktığı, yazarın zaman kavramı ile oynadığı görülür. Modern metinlerin ciddi havasını dağıtan en büyük silah, postmodernistler için, ironi kavramıdır. Bu teknikle postmodernistler metni bir oyun zemin olarak inşa eder, modern metinlerin unsurları ile oynarlar, onları dönüştürürler.

Yazarın ifadeleri ve *Fındık Sekiz*’de kullandığı zaman kurgusu, modern takvim anlayışının yıkıldığını; yerini tamamen kurmaca bir zeminde var olma çabasını gösteren soyut zamana bıraktığını gösterir. Zaten yazar romanın girişinde “*Bana soracak olursanız kurgulardır gerçek olan!*” diyerek kendisine göre itibarî gerçekliğin haricî gerçeklikten farklı olduğunu ifade etmeye çalışır. Ki bu durum da postmodern romanın yöntemlerinden biri olarak uç veren, zaman ve uzamdan kendini kurtarmayı ana gaye olarak gören çabanın ürünüdür. Böylece eser, zaman kurgusu bakımından modern metinlerin klasik anlayışından oldukça farklı bir izlenim sergiler ve dolayısıyla postmodern metinlerin karmaşık metinlerine dâhil olur.

4.2.11. Bin Hüzünlü Haz

Bin Hüzünlü Haz, diğer unsurlarda olduğu gibi, zaman kurgusunda da postmodern yansımalar barındırır. Metinde rölatif bir zaman anlayışı vardır. Olay örgüsünün ne zaman başladığını ve bittiğini belirten zaman ifadelerine rastlamak mümkün olmadığı gibi normal takvim anlayışına dayanan zaman kategorilerine de yer verilmez. Böylece kronolojik zamanın geçmiş-şimdi-gelecek art ardılığı yerini farklı mekânlarda farklı akan zamana bırakır. “*Bu, somut yaşamın değil, aşkın bir*

³⁰⁹ a. g. e. , s. 227.

³¹⁰ *Fındık Sekiz*, s. 46.

düzlemin zamanıdır; iç dünyanın/bilincin/kurmacanın/düşlerin dizimsel akmayan zamanıdır.”³¹¹ Haricî dünyaya göre anlamlandırılacak zaman ifadeleri kullanmayan yazar, çok ilginç zaman profilleri çizer:

“Bir bakıma, zaman zaman üstünde oldu böylece. Zaman zamanın altında oldu. Zaman zamanın yanında. Zaman zamanın önünde. Zaman zamanın sonunda. Zaman zamanın peşinde. Zaman zamanın içinde...”³¹²

Zamanın her yerde aynı akmadığı, kopuk ve süreksiz olduğu bir düzlemdir söz konusu olan. “*Katmer katmer küf bağlamış zaman çöplükleri arasında geçen*”³¹³ kahraman için bir vakitten diğerine geçmek ve zamanın yavaş aktığı sokaklarda bulunmak mümkündür. Masal kahramanları gibi bir zamandan diğerine geçen kahraman için “*dakikalara sığan saatler*” gibi rölatif zaman algısını ortaya koyan ifadelere sıkça rastlanır. Bu durum ise bilinç akımı tekniğinin kullanılmasıyla oluşan ve daha ziyade şuurun etkisinden çıkan bir zamanın var olduğunu gösterir. Anlatıcı aynı anda Ortaçağ’da, modern dünyada bulunabilmekte ve gerçeküstü izlenimlerini aktarabilmektedir. Bunun sebebini ise bilincin yerine bilinçaltının ikame edilmesiyle ortaya çıkan zamanın çok hızlı akmasıyla açıklamak doğru olacaktır. Mesela kahraman anlatıcı, kendini kaptırdığı düşüncelerde haricî zamanın nasıl etkisini yitirdiğini ve tamamen düşünce ürünü olan zamanda mesafeleri nasıl kat ettiğini şu şekilde nakleder:

“... O gün zamanın içinde nereden nereye kadar yol aldım, yakılıp yıkılmış kaç ülke toprakları üzerinde uçtum, hangi denizlerin serinliğiyle hangi yanardağ ateşlerinden geçtim, nereleri gördüm, hangi kervansaraylara uğradım, ya da hangi uygarlıkların eşğine akan hangi nehir kıyılarında kaç gece, kimlerle konakladım, hiç bilmiyorum. Kendi kendime bu soruları sorup da iç içe geçmiş binlerce görüntüyü hayal meyal anımsar gibi olduğumda, henüz **zamanın belli bir rengi yoktu** çünkü. **Sesi, şekli ve görüntüsü de yoktu.** Belki size biraz garip gelecek ama, o sırada zaman aklımın ve ruhumun boyutlarını aşan genişliğiyle sanki günlerdir yüzüne bakılan boş bir sayfaya benziyor, önüm sıra ölüm fısıltılarıyla dolu dipsiz bir uçurum gibi açılıp gidiyor ve gittikçe de beni bütün varlığım ile kendine çekiyordu.”³¹⁴

³¹¹ ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 197.

³¹² *Bin Hüzünlü Haz*, s. 60.

³¹³ *Bin Hüzünlü Haz*, s. 60.

³¹⁴ *Bin Hüzünlü Haz*, s. 67.

Zamandaki değişimler direkt olarak belirtilmez, daha çok tabiat üzerinde bıraktığı etkiler vasıtasıyla, bazen de somutlaştırılmak suretiyle dolaylı şekillerde belirtilir:

“Öyle ki, zaman kimi zaman gölgesini denize bırakmış, kocaman, kasvetli bir dağ olarak çıkıyordu artık karşıma. **Kimi zaman hışımla inen bir deli yağmur** olup gövdeyi tepeden tırnağa sırlıslam ıslatıyor; **kimi zaman insanın bakışlarını aydınlığıyla geri püskürten bembeyaz bir kar halinde birikip bütün yollarımı kapatıyor**, kimi zaman da uğul uğul uğuldayan uçsuz bucaksız bir orman kılığına girip beni ısrarla derinliklerine, o uğultuların gitgide sessizliğe dönüştüğü ıssız yerlere çağırıyordu.”³¹⁵

Böylesi bir zaman kurgusu metni okur nezdinde anlaşılır kılmaz. Zaman kurgusunun tamamen kurmaca olduğuna değinen Yıldız Ecevit, klasik ve modern metinlerde görülen dün-bugün-yarın art ardalığının burada nasıl ortadan kalktığını de belirtir.³¹⁶ Aslında Hasan Ali Toptaş, bir bakıma destan ve masal gibi geleneksel türlerin aklî ilkelere göre tasnif edilip anlamlandırılmayan gerçeküstü/hayalî yönlerinden istifade eder. Geleneksel türlerin silik, kopuk, süreksiz ve kimi zaman da somut hâlde olan zaman anlayışını da burada bulmak mümkündür. Yazar eski metinlerin parodisini yapmak suretiyle onlardan istifade eder. Diğer unsurlarda olduğu gibi oyun kavramı, burada da ana öğelerden biri hâline getirilir.

Bin Hüzünlü Haz, zaman kurgusundaki bulanıklık yüzünden net olarak anlamlandırılabilir olmaktan uzaktır. Bu durum ise onu zaman kurgusu bakımından postmodern bir metin olarak değerlendirmemizi sağlar. Zira postmodernistler romanın unsurlarını belirsiz hâle getirerek onun nihaî bir okumasının önüne geçerler ve değişik şekillerde yorumlanmasını isterler.

4.2.12. Mahrem

³¹⁵ **Bin Hüzünlü Haz**, s. 69.

³¹⁶ Geleneksel romanın, *dün-bugün-yarın* sıralaması içinde art arda akan dizimsel yapısı, tüm mantıksal bağlarından kopartılır anlatıda. ‘*Dakikalara sığın saatler, günler, aylar*’ vardır bu metinde. Kimi kez Alaaddin ‘*belleğindeki geçmiş*’e gidiyor, yazar anlatıcı ‘*gelecekteki geçmiş*’ten söz ediyor, kimi kez zamanın hızlı aktığı bir sokakta yürüyor, uzay-fizikte ancak ışık hızıyla yapılabilecek türden zaman atlamaları gerçekleştiriyordur. Bu somut yaşamın değil, aşkın bir düzlemin zamanıdır; iç dünyanın/bilincin/kurmacanın/düşlerin dizimsel akmayan zamanıdır. ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 197.

Mahrem, genel olarak postmodern bir karakter taşır. Zaman kurgusu bakımından da klasik ve modern metinlerden ayrıldığını gösteren birçok ipucuna sahiptir. Aktüel zaman olarak 1999 yılı seçilmekle beraber geriye dönüşlerle 1885-1868 ve hatta 1648 kadar uzanan romanın asıl itibariyle haricî âlemdeki zamanın çizgiselliğiyle alakası yoktur.

Aktüel zaman bir günden ibarettir. Şişman kadın sabah kalkıp işe gider ve tekrara minibüse binerek döner. Zamanın bu kadar genişlemesi ise hatırlamaların ve hayalî unsurların varlığı sebebiyledir. İlk bakışta bölüm başlarında tarihlerin yıl olarak verilmesi modern zaman anlayışına uyulduğunu gösterse de içerikte zamanın hiç de ön plana çıkmadığı görülür. Ayrıca Pera-1885, Sibirya-1648, İstanbul-1999, Fransa-1868 tarihleri zaman ve mekân arasındaki kopukluk ve süreksizliği gösterir. Olay örgüsü bu zaman ve mekânlar arasında, mekik dokur gibi, birinden diğerine geçer. Kaldı ki bunların arasında sağlam bir organik bağdan da söz edilemez. Tamamen kurmaca olan bu düzlemde hatıralar ve hayaller aracılığıyla görece bir zamanın varlığı ortaya çıkar. Şişman kadının zaman konusunda;

“Zaman, illa da dünden bugüne, bugünden geleceğe uzanan dümdüz bir çizgide ilerlemiyordu. Zaman kah ileriye, kah geriye gidiyor; bazen yürüyor bazen duruyor; sarhoş sarhoş yalpalıyordu.”³¹⁷

ifadelerini kullanması, metne hâkim olan zaman anlayışını ortaya koyması açısından açıklama mahiyetindedir. Kendisiyle yapılan söyleşide Elif Şafak da zaman konusunda *Mahrem*’dekine paralel cümleler kurar:

“Ben romanlarda çizgisel, ilerlemeci zaman anlayışını didiklemeyi seviyorum. Zamanda ve mekânda kaymalar aracılığıyla her şeyin her şeyle bağlantılı olabileceğini gösteriyorum. Olmadık insanları yan yana getiriyor, bambaşka hikâyeleri iç içe geçiriyorum.”³¹⁸

Mahrem’de de birbiriyle alakası olmayan kişi ve hadiselerin zaman ve uzam tanımaksızın aynı platformda arziedam etmesi yazarın savunduğu tezin pratiğe yansımış şeklidir. Zira bir yandan 1999 yılı söz konusuken bir adım ötesinde 1865 ve 1648’li yıllar kendine yer bulur ve diğer yandan teknolojinin hat safhada olduğu

³¹⁷ *Mahrem*, s. 168.

³¹⁸ DEDE, Melih Bayram; *Elif Şafak’la Söyleşi*, www.dergibi.com, Erişim Tarihi: 07.05.2009.

bir çağdan hemen daha eski çağlara geçilir. Şişman Kadın ve Be-Ce'nin Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi ile aynı düzlemde yer almasının altında yatan sebebi de bu tarz yaklaşımların getirdiği sonuçlar arasında aramak gerekir. Dolayısıyla okurun düz bir mantıkla tespit edip tasnif edeceği kronolojik zamandan söz edilemez. Bu tarz metinler fantastik oldukları için zaman kurgusu bakımından da buna paralel uygulamalara yer verilir. Söz konusu durumda metni zaman kurgusu bakımından, kimi modern yönlerine rağmen, postmodern eserlerden saymak mümkündür.

Sonuç ve Değerlendirme

Çocukluğun Soğuk Geceleri, zaman kurgusu bakımından genel olarak modern özellikler aksettirir. Fakat onda modern metinlerde olduğu gibi çok düzenli, belirgin ve kronolojik bir zaman kurgusu bulmak da güçtür. Zaman kurgusunda kesinliğin kırılması söz konusu olmakla beraber tam anlamıyla postmodern özellikler görülmez. Metin bu yönleriyle, bazı kırılma ve sapmalara rağmen, modern özellikler aksettirmektedir.

Sessiz Ev, kronolojik ve belirgin zaman kurgusuna sahiptir. Olay örgüsünde klasik anlamda bir başlangıç ve bitiş söz konusu olduğu için onu, zaman kurgusu bakımından, modern metinler arasında zikretmek gerekir.

Sevgili Arsız Ölüm'de zaman mefhumu değişir. Geleneksel türlerin zaman göstergelerine rastlanır, kronolojik ve nedensel hadise nakli ortadan kalkar, dahası zaman unsuru üzerinde durulmaz. Bu gibi özellikler ise modern metinlerin belirgin zaman anlayışını kırar, yerine kopukluk ve süreksizliği ikama eder. Bu ve benzeri uygulamalar da eseri hem geleneksel türlere hem de postmodern metinlere yaklaştırır.

Gece zaman kurgusu açısından karmaşık, eş zamanlı, hadiselerin hangi vakitte vuku bulduğu belirtilmeyen, nedenselliğin ortadan kalktığı karanlık bir zemine sahiptir. Burada söz konusu olan postmodern metinlerin göreceli ve belirsiz zaman algısı ve kullanımıdır. Zaman kurgusunda tam anlamıyla kopukluk ve süreksizlik mevcuttur. Bu durum da sebep sonuç ilişkisini silik hâle getirir. Dolayısıyla eserin zaman kurgusu bakımından postmodern metinler arasında zikredilmesi gerekir.

Kafes'in hangi dönemde geçen olayları ihtiva ettiğini tahmin etmek genel olarak mümkündür. Ancak buna rağmen çok net olarak ifade edilen zaman göstergelerinden söz edilemez. Ayrıca hadiselerin eş zamanlı olarak nakledildiği de gözden kaçmaz. Kronolojik sıralamanın ortadan kalktığı bu zeminde takvimî zaman anlayışı ortadan kalkar, onun yerini kopukluk ve süreksizlik alır. Bu ve benzeri özellikler de olay örgüsündeki sebep sonuç ilişkisini silikleştirir. Dolayısıyla *Kafes* zaman kurgusu bakımından, bazı modern vasıfların yanında, postmodern özellikler aksettirir.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, iki farklı öyküden meydana geldiği için her iki hikâyede yaşanan hadiselerin hangi zamanda geçtiği tam olarak tespit edilmekten uzaktır. Bu öykülerde birtakım zaman göstergeleri olsa da asıl itibariyle bir kesinlik belirtmezler. Dolayısıyla zaman belirten kavramların olması noktasında modern özellikler aksettiren metin, bu zaman göstergelerindeki mutlaklığı parçalayıp silikleştirdiği için postmodern anlatılara yaklaşır. Çünkü onda kurmaca zamanı tespit etmemize yardımcı olacak net deliller bulunmaz. Geçen zaman ifadeleri ise daha ziyade tek başlarına kullanılırlar ve hadiseler arası irtibatı sağlamaktan uzaktırlar.

Bir Cinayet Romanı, dedektif romanı hüviyeti taşıdığı için zaman açısından belirgin olmak durumundadır. Olayların zaman kurgusuna göre çözüldüğü böylesi eserlerde cinayetlerin ortaya çıkarılmasında zaman mefhumu oldukça önemlidir. Dolayısıyla haricî zaman anlayışı ile paralel olan bu zaman kurgusu ile eseri modern metinlerin arasında zikretmek gerekir.

İki Yeşil Susamuru da *Bir Cinayet Romanı* gibi zaman kurgusu itibariyle modern metinlere dâhil edilebilir.

Yeni Hayat, belli bir art ardallığa sahip olan ve haricî dünyaya paralel zaman kurgusu bakımından daha ziyade modern metinlere yakın durmaktadır.

Fındık Sekiz'de zaman kurgusu, dün-bugün-yarın art ardallığının yıkıldığı, eş zamanlılığın devreye girdiği ve ilginç zaman göstergelerinin kendine yer bulunduğu bir zemin olarak ön plana çıkar. Haricî takvim anlayışının yıkıldığı bu tarz eserlerde rölatif bir zaman anlayışı devreye girer. Zamanda kopukluk ve süreksizliğin yanında somutlaştırma da görülür. Zaman gösteren bazı ifadeler, geleneksel türlere benzer

şekilde, somut örneklerle insan zihninde tecessüm ettirilir. Bu özellikleri ile eserin postmodern metinlere paralellik taşıdığı tezi ileri sürülebilir.

Bin Hüzünlü Haz romanında rölatif, kopuk, süreksiz bir zaman kurgusu vardır. Onda olay örgüsünün ne zaman başladığını ve bittiğini belirten zaman ifadelerine rastlamak mümkün olmadığı gibi normal takvim anlayışına dayanan bir zaman kategorisine de tesadüf edilmez. Böylece kronolojik zaman anlayışının geçmiş-şimdi-gelecek art ardılığı yerini farklı mekânlarda farklı akan zamana bırakır. Kahramanların zaman ve mekân gözetmeden birinden diğerine anında geçebildikleri böylesine düzlemeler dış dünyanın gerçek ve sınırlayıcı zaman anlayışından sıyrılırlar. Kurulan fantastik âlemde zaman ve mekânın kısıtlayıcı özellikleri ortadan kalkar. Bu nedenle eserin modern metinlerin baskın zaman kurgusundan ayrıldığını ve postmodern özellikler gösterdiğini söylemek gerekir.

Mahrem romanında da zaman kurgusu bakımından bir parçalanmışlığın, kopukluğun olduğunu ifade etmek gerekir. Hem mekân hem de zaman itibarıyla birbiriyle çok alakalı olmayan unsurların aynı düzlemde birleştirilmeleri eseri kaotik ve hayalî kılar. Özellikle olağanüstü hadiselerin varlığı, onu romandan ziyade masal gibi geleneksel türlere benzetir. Bazı tarihlerin varlığı söz konusudur, ama bunların mantıklı şekilde bir araya getirilmeleri mümkün değildir. Metinde geçen tarihler modern romanlara paralel bir durum olarak okunabilir, ancak söz konusu tarihler arasında mantıklı ve yekdiğeriyle sebep sonuç ilişkisi kuran sağlam bir bağ bulunmaz. Ayrıca bu tarihler sadece kurmaca zeminde geçerlidir, çünkü bu tarz eserlerde anakronizm yaratılmak suretiyle tarihle, dolayısıyla zamanla oynanır. Haricî gerçekliğin sınırlarının aşıldığı eserde, doğal olarak, zaman da fantastik bir hâl alır. Bu durum ise postmodernistlerin uygulamalarına paralellik arz eder.

4.3. Mekân Kurgusu

Modernizmde insanlar dünyaya bakışlarını haricî âlemden, somut nesnelerden hareket ederek inşa ederler. Aynı şekilde estetik anlayışlarını da önemli oranda bu algı biçimine paralel olarak meydana getirirler. Postmodern metinlerde ise bu durum değişir. Modern düşüncenin her metrekaresine kadar bölüştüğü mekânlar parçalanarak, yekdiğerinden koparılarak bütünlükten yoksun bırakılır. Ayrıca çevre betimlemeleri pek yoktur, olsa bile okurun zihninde anlaşılır şekilde tecessüm ettirilmez, kopukluk ve süreksizlik hâlinde verilir. Dahası, postmodern öznelere çevreden ziyade kendi iç dünyalarında yaşadıkları için çevreye pek dikkat etmezler. Çünkü postmodern metinlerde söz konusu olan haricî âlemden ziyade kahramanların iç âlemdir. Diğer taraftan modern romanlarda bulunan mekâna sembolik işlev yükleme düşüncesi de ortadan kalkar. Sürekli olarak çevreleriyle didişen postmodern kahramanlar, modernizmin yücelttiği nesneleri de alaya alarak gözden düşürmeye çalışırlar. Modern insanın nesne algısı, ironik olarak ele alır ve onların saygınlığı sıradanlaştırılır. Burada özne ile nesne arasındaki ilişkinin değişik zamanlarda nasıl olduğunu da bulmak pekâlâ mümkündür. Modern dönemde nesnesin özneye olan hâkimiyeti durumunun özne lehine değişikliğe uğraması yine çevre ve nesne algısıyla alakalıdır. Benzer şekildeki birçok farklı uygulama vasıtasıyla postmodernistler, modern dünyanın mekân hapsine aldığı bireyi psikolojik baskıdan kurtarmayı öngörürler. Zaman ve mekândan azade kişilere metinlerinde yer vermek suretiyle modern dünya algısının yarattığı kaideciliği ve en ücra yerlere kadar sirayet eden düzenli ve programlı hayat sivilini yerinden etme girişiminde bulunurlar.

4.3.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri

Çocukluğun Soğuk Geceleri, mekân bakımından modern özellikler barındırır. İstanbul, Almanya ve Paris gibi yerlerin izlenimlerinden oluşan mekân, daha çok betimlemelere dayanır. Genellikle klasik ve modern metinde olduğu gibi ayrıntılı sayılabilecek tasvirlerle yer verilir. Mesela kahraman anlatıcı evlerini şu şekilde betimler:

“Saraçhanebaşı’nda başlayan bulvar, ortasında çınar ağaçlarının yükseldiği geniş bir yaya yoluyla Edirnekapi’ya dek uzanıyor. Yaya yolunun iki yanında kırmızı ve yeşil vagonlarıyla tramvaylar işliyor. Bulvarlardaki yapıların alt katlarında tek

tük dükkânlar ve bir iki banka var. Yolun hemen ortasında, arnavutkaldırımı genişçe bir yokuş Çarşamba'ya bağlanıyor. Soldan ikinci sokağın sağa dönen çıkmazında evimiz.”³¹⁹

Ancak kahramanın psikolojik hastalığının nüksettiği durumlarda iç âlemi yansıtan cümlelere yer verilir. Akıl hastaneleri ve eğitim gördüğü yabancı okul, rahibe okulu, kahraman anlatıcı için *labirent* mekânlardır. Böylesi mekânlar onun psikolojik olarak olumsuz etkilendiği marazi yerlerdir. Bunların dışında göze çarpan farklı uygulamalara pek rastlanmaz. Dolayısıyla mekân konusunda, genel olarak, haricî gerçekliğe paralellik vardır. Bu durumda da metni mekân kurgusu bakımından modern metinler arasında zikretmek gerekir.

4.3.2. Sessiz Ev

Sessiz Ev'deki olayların cereyan ettiği yer, Selahattin Darvinoğlu'nun sürgün için geldiği, İstanbul'a arabayla 50 dakika süren Cennethisar kasabasıdır. “Buraya arabayla geldik Babaanne,” dedi Metin. İstanbul'dan burası tam elli dakika sürüyor.”³²⁰ Darvinoğlu ailesinin Cennethisar'daki evi ise çok az konuşan insanların buluştuğu sessiz bir mekândır. Çevrede tuhaf algılan bir yapısı vardır bu evin: “Haa! Anne bu Metin,” dedi. “O eski evde oturuyorlarmış. Tuhaf, sessiz evde.”³²¹

Yine sahile yakın bölgelerin zenginlerin yoğunlukta olduğu bir yer olması, sol görüşün yaygın olduğu bir mekânı; sahilden uzak bölgelerin ise daha çok yoksul insanları barındırması, sağ görüşün etkisinde olması modern romanın işlevsel mekân anlayışıyla örtüşür. Mekân tasvirlerinin ayrıntılı bir biçimde yapılması modern metnin ilkelerine göre kurulmuş çevreye paraleldir:

“Şişe kırıkları, anasının peşinde koşan köpek yavruları, çürümüş ip parçaları, gazoz kapakları, bezgin bitkin otlar, yapraklar. Demiryolu karşısındaki bir işaret levhasını nişan tahtası niyetine kullanmışlar.”³²²

³¹⁹ Çocukluğun Soğuk Geceleri, s. 7.

³²⁰ Sessiz Ev, s. 40.

³²¹ Sessiz Ev, s. 93.

³²² Sessiz Ev, s. 168.

Bu özelliklerinden dolayı romanı mekân kurgusu bakımından modern metinlere dâhil etmek gerekir. Çünkü onda postmodernistlerin uygulamalarına paralel olan değişik bir uygulamadan söz etmek mümkün değildir.

4.3.3. *Sevgili Arsız Ölüm*

Sevgili Arsız Ölüm'ün masal, destan ve halk hikâyelerini andıran özelliklerini mekân konusunda da söz konusu etmek mümkündür. Modern dünyanın akıl ve mantıkla uyuşan somut mekânının yerini cinlerin ve perilerin kol gezdiği gerçeküstü bir çevre alır. Modern eserlerin bütünlüklü, yekdiğeriyle bağlantılı, işlevi olan mekân anlayışı ortadan kalkar. Nitekim Alacüvek köyü dışında geçen birkaç köy isminden başka hadiselerin nerede geçtiğine dair bilgiler mevcut değildir. Bunu kurmaca düzlemde de olsa bilme imkânı yoktur. Şehre taşınan ailenin hangi şehir ve semtte kaldığı da zikredilmez.

Anlatıma dayalı bir üslup kullanıldığı için mekân tasvirlerine de rastlanmaz. Masal, halk hikâyesi gibi geleneksel türlerin fiile, harekete ağırlık veren olay örgüleri söz konudur. O nedenle kahramanların bulundukları çevreye ya da onun insan üzerinde bıraktığı tesire pek değinilmez. Örnek olarak klasik anlamda tasvirlerle benzemeyen ve daha çok anlatıma dayanan şu tarz alıntılar vermek mümkündür:

“O dışarı çıkınca Atiye Azrail'i çağırdı. Azrail gelip Atiye'nin göğsüne çöktü. Atiye 'Al canımı Azrail!' diye bağıdır. Gözlerini yumdu. Ağzını açıp derin derin soludu. Üst üste bir şeyler mırıldandı. 'Al canımı!' diye bağırdı.”³²³

Masal âleminin kurmaca olan ve gerçeklikle bağlarını tamamen koparan çevre algısını burada görmek mümkündür. Nitekim Canan Öktemil Turgut da yazarın eserlerinde öne çıkan bu duruma işaret eder ve şu sözleri serd eder:

“Bunların etkisiyle, kronolojik bir zaman yerine çevrimsel bir zaman anlayışının baskın olduğu, psikolojik derinlikli roman kişileri yerine daha çok eylemlerine ağırlık verilen kahramanların kullanıldığı, sözlü edebiyat ürünlerinde olduğu gibi, **yer ve zamanın belirsiz bırakıldığı bu yapıtlar, mitlerin, halk hikâyelerinin, destanların, masalların yapısal yanından da yararlanır.** Bu yönleriyle büyülü gerçekçi romanlar, birebir yansıtmacı bir anlayışın egemen olduğu gerçekçi romanların zaman ve karakter anlayışından ayrılırlar.”³²⁴

³²³ *Sevgili Arsız Ölüm*, s. 123.

³²⁴ TURGUT, Canan Öktemil; *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçeklik*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003, s. 2.

Nesnelerin romanın doğasına hiç uygun olamayacak şekilde konuşmaları ve hatta kahramanlara akıl vermeleri de gerçekçi nesne algısından tamamen uzaktır. Mesela Dirmit, kuşkuşotu, tulumba, kar, sokak gibi konuşma cansız varlıklarla diyalog kurar, onlardan haberler alır. Büyülü gerçekliğin mekân ve nesne üzerinde bıraktığı fantastik etki olarak görülen bu özellik metni geleneksel türlerin hayal mahsulü doğasına yaklaştırır. Burada ne zaman ne de mekân önemlidir, önemli olan olaydır.

Özetlemek gerekirse, bu eser hem mekân hem de nesne algısı bakımından roman türünün sınırlarından tamamen uzaklaşır ve postmodern eserlerin geleneksel türlerden istifade ederek ortaya koydukları fantastik eserlere dâhil olur. Bu açıdan da metni mekân kurgusu bakımından postmodern metinlere dâhil etmek gerekir.

4.3.4. *Gece*

Gece'deki mekânlar genel olarak bulanık ve tamamlanmamış bir intiba uyandırır. Gecenin hâkim olduğu böylesi mekânlar hâliyle net olarak belirmez. Bilgiler Sarayı, Rahneler caddesi gibi yerlerin yanında çıkmaz sokaklara, loş ve *labirent* mekânlara rastlanır. Mesela hadiselerin hangi şehirde, nerede geçtiğine dair bilgiler mevcut değildir. Aynı şekilde gece işçileri de çevre olarak loş ve karanlık bir dünya yaratmak isterler. Onlar, normalinde dışında gündüz değil; geceleri sokaklara çıkar ve gün ağarınca kadar faaliyette bulunur. Mekânlarda, metnin genel havasına paralel olarak bitmemiş ve tamamlanmayı bekleyen bir izlenim ağır basar:

“Merdivenin son basamağı üzerinde, havada asılı kalmış gibi durduğum yerden iki adım kadar ötede başka bir merdivenin son basamağı vardı. Oraya geçtim bir sıçrayışta. Hemen hemen sırtıma degecek kadar yakın bir üst-merdivenin basamaklarına başımı çarpmamak için neredeyse emekleyerek çıkmağa çalıştım yukarıya doğru. Üstteki merdiven gitgide yaklaşır gibiydi. Gibi değil, yaklaşıyordu düpedüz; iki üç basamak daha çıksam sıkışıp kalacaktım. (...)”

Usum almıyordu bu kesişen, bitmemiş merdivenleri. Bunca yıldır, başka başka, kişişer, başka başka tasarlara yürütmüşlerdi her halde yapı işini. Her gelen bir merdiven ekleyip işi bırakmış olacaktı bu son yıllarda.³²⁵

³²⁵ *Gece*, s. 67-68.

Metinde görülen muğlâklık ve kopukluğa dikkat çeken Jale Özata ise konuyla ilgili çalışmasında şunları nakleder:

“Öte yandan, gececilerin yapılandırdıkları ‘mekânlar’, gerek biçim özellikleri, gerekse içindeki kişilerin deneyimleri bakımından metnin modeli gibidir. Bu durumda da okurun kendini bir ‘çıkamazlar yumağı’nda hissetmesine, ‘Bilgiler Sarayı’ ya da ‘Rahneler caddesi’ndeki insanlar gibi korkuyu ve kısıtılmışlığı yaşamasına neden olur. Metinde geçen mekânlar, metnin öne çıkardığı ‘belirsizlik’, ‘karmaşa’, ‘kâbus’ izleklerine uygun olmakla beraber, metnin anlatım tekniğini, anlatıcının okur tarafından alımlanışını da simgeler.”³²⁶

Metinde mekân tasvirlerine de yer verildiği görülür. Yazar, gece işçilerinin bulundukları yerler hakkında bazı bilgileri naklederken, bu çevrelerin nasıl olduklarına dair betimleyici bilgiler de verir. Ancak bu tasvirlerin çok net oldukları, belirgin ve anlamlı bir çevre meydana getirdikleri söylenemez.

Romanın ismine paralel bir yapıya sahip olan mekânlarda bilirsizliğin, süreksizliğin olduğu çok net şekilde görülür; ancak bu mekânın tamamen ortadan kalktığı anlamını da taşımaz. Aynı zamanda çevre betimlemelerinin varlığı da söz konusudur. Bu bakımdan eserin mekân kurgusu itibarıyla bazı modern taraflarına rağmen genel olarak postmodern özellikler taşıdığı pekâlâ söylenebilir.

4.3.5. *Kafes*

Son dönem romanlarında tasvirici anlatım terk edilir, insanın iç dünyasını ön plana çıkaran tekniklere başvurulur. Bu çeşit bir metotta çevreden ziyade insanın iç dünyasına, bilinçaltı unsurlarına yer verilir. Bu tarz bir yaklaşımı *Kafes*’te de görmek mümkündür. Ancak, bu durum betimlemelerin olmadığını göstermez. Yazar, özellikle olayların gerçekleştiği dönemde görülen çevre ve nesneler üzerinde odaklanan bir mekân kurgusu oluşturmaya çalışır. İstanbul’da vuku bulan hadiseler devrin şartlarını yansıtır. Bunun dışında ise hatıralara ve hayallere dayalı olarak Mısır, Amerika, Selanik gibi birçok ülkeye ve şehre yer verilir. Devrin mekân anlayışını aksettirmeyi düşünen yazar, son dönemlerde gittikçe unutilan otantik nesnelere ve onlarla ilgili ayrıntılara dikkat çeker. Yazarın sinemaya olan ilgisine

³²⁶ ÖZATA, Jale; **Bilge Karasu’nun Gece’sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003, s. 88.

değinen İnci Enginün, sinema etkisinin onun metinlerinde baş gösterdiğini ifade eder:

“Filmlere meraklı olan, senaryoları ve film çalışmalarıyla bu dünyaya katılan Selim İleri’nin eserlerinde yer yer bir kamere gezintisi hiss olunur... Bilhassa manzara tasvirlerinde, okuyucusunun dikkatini çekmek üzere birçok ayrıntıya odaklandığı noktalar bulunur. Bunun dışında geniş bir mekân kameranın gezinişiyle verilir.”³²⁷

Mekân ve nesne değişiminin de kendine yer bulduğu metinde “*Tuvaletler, ateş kırmızısı muare taftalar, eflatun ipek mendiller, glayöler git git silinmekte*’dir”³²⁸ Modernizmin getirdiği plastik, seri üretim ve yapay nesnelere karşı göze hitap eden otantik eşyalara dikkat çekilir. Özellikle kıyafet ve çiçekler üzerinde odaklanmanın olduğu görülür.

Mekân açısından en belirgin şey ise onun hatırlama ve hayallere dayanmasıdır. Kahraman bir mekândan diğerine anında geçer. Bu durum zamana paralel olarak gerçekleşir. Parçalılık ve eş zamanlılık beraberinde parçalı, kopuk bir çevre meydana getirir. Gerçekten ziyade zihinsel bir düzlemde gerçekleşen ve bazen varsayıma dayana olaylar söz konusudur. Mesela hatırlamaya dayalı olarak Neveser Reşat’ın Tiryal Bey ile film senaryoları için buluştuğu Fenerbahçe taraflarındaki evden bahsedilir, daha sonra şimdiki zamana, mekâna geçilir:

“Tiryal Bey şehrin kalabalığından bu seyfiye köşesini seçmiş ve orada mütevazı bir malikâne edinmişti. (...) Bir bahar kokusu var havada! Yağmurdan sonra gelen serin, ferahlatıcı bir rüzgâr esiyor:

‘Acaba pencereyi kapatabilir misiniz?’ diye sordu.

Daha çok Büyükağa’da ikâmet eden o yolcular sürüsünden hiçbir cevap çıkmadı. Şimdi kalkıp kapatmaya kalkışsa, belki beceremeyecek. Boynu tutulmasa bari.”

³²⁹

Bu tarz örnekleri çoğaltmak mümkündür. Zira anlatıcı bir yandan hâlihazırdaki olayları, diğer yandan da hatıra ve hayalleri nakleder. Zaten hatıraların nakledilmesinde bile birinden diğerine sürekli geçiş vardır. Buna bağlı olarak mekânda değişim, kopukluk ve süreksizliğin olduğu görülür. Dikkat edilmediği

³²⁷ ENGİNÜN, İ. ; *Selim İleri Kitabı- Şimdi Seni Konuşuyorduk*, s. 97.

³²⁸ *Kafes*, s. 227.

³²⁹ *Kafes*, s. 253.

takdirde ansızın gerçekleşen söz konusu mekân değişimi gözden kaçabilir, bunun yanı sıra hangi durum ya da hadisenin söz konusu olduğu noktasında belirsizlik meydana gelebilir. Genel olarak modern metinlerin tasvirci mekân kurgusuna sahip olan *Kafes*'te postmodern özellik olarak algılanacak husus mekânlar arasındaki mesafenin kaybolması ve buna bağlı olarak kahramanların kısa sürede çok farklı yerlerde bulunabilmeleridir. Dolayısıyla metinde hem modern hem postmodern özellikler görülür. Bu açıdan onu mekân kurgusu bakımından modern metinlerden postmodern metinlere geçiş aşamasında olan romanlara dâhil etmek gerekir.

4.3.6. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, mekân açısından postmodern özellikler barındırmaz. Onun modern metinlerden farklı olan yanı sıradan insanların yaşadığı bir çevreden bahsetmesidir. Hadiseler İstanbul'un kenar semtlerinde gerçekleşir. Çevre betimlemeleri, genellikle kenar mahallelerin ahvalini gözler önüne serer. Çakır'ın hikâyesinin anlatıldığı birinci bölümde fotoğrafların tasvirlerinden dolayı mekânı üzerinde belli oranda durulurken, ikinci bölümde tasvirlerle pak fazla rastlanmaz. Mesela Su Testileri başlıklı bölümde geçen bir mekân tasviri şöyledir:

“Dolmazdere'yi geçtiler. Kargalarla dolu çöplüğü. At ve köpek leşlerini. O dayanılmaz, karmaşık çöp konularını, çürümüş et, leş kokusunu, atın deri, kuyruk ve henüz çürümemiş toynaklarının kokusunu içlerine çekmemek için soluklarını tuttular.”³³⁰

Metinde ön plana çıkan başka bir özellik ise yazarın ikinci bölümde tasvirden ziyade anlatıma yer vermesidir. Zaten son dönem romanlarında tasvirin yerini daha ziyade anlatıma dayalı anlayış alır. Bu bakımdan çevre üzerinde fazla durulmaz. Fakat buna rağmen metnin mekân kurgusu bakımından modern bir karakter taşıdığını söylemek gerekir. Yazar, mekân üzerinde farklı bir izlenim uyandıracak tasarruflarda bulunmaz.

4.3.7. *Bir Cinayet Romanı*

³³⁰ *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, s. 60.

Bir Cinayet Romanı, mekân kurgusu açısından modern özellikler taşır. Ancak olay örgüsü daha ziyade anlatıma dayandığı için tasvirlerle ve işlevsel bir mekâna pek rastlanmaz. Olay örgüsündeki hadiseler, İstanbul ve Muğla’da cereyan eder. Özellikle cinayetin işlendiği otel dikkat çeker.

Üstkurmaca bir düzleme sahip olan *Bir Cinayet Romanı*, gerçekte kurmacanın birbirine karıştığı bir metin olarak mekândan ziyade olaylar üzerinde odaklanır. Birkaç kısa tasvirden başka çevreyle ilgili bilgilere pek rastlanmaz. Modern romanın göze dayalı anlayışından farklılık meydana gelmesine rağmen postmodernistlerin nesnelerle didişen ve çevreyi tahrip eden olumsuzlayıcı, fantastik tavrına da rastlanmaz. Yapılan tasvirler gerçek dünyadaki çevreye özgüdür:

“Küçük, parıl parıl, sessiz, تنها bir köy... İçi dışı ak badanalı, duvarlarında huzur sızan minik bir ev... Bir yatak odası, yere serilmiş, odayı neredeyse tümüyle kaplayan bir döşek, iki yanında okunmuş ama benim okumadığım yığınla kitap, duvara asılmış bir tablo ve bir demet kırmızıbiber...”³³¹

Onun içindir ki, bilinçli bir postmodern mekân algısına rastlamak mümkün değildir. Çevre betimlemelerinin az olmasını ise modern romanlarda görülen her şeyi pozitivist bir tavırla gözler önüne serme düşüncesinin kırılmaya uğramasının bir sonucu olarak okumak mümkündür. Zaten polisiye romanlarda genel olarak çevre betimlemelerinden çok aksiyona yönelik bir anlatım tekniği kullanılır. Okurun heyecanı sürekli taze tutulur ve bu şekilde akıcılık sağlanır.

Bu eserde son dönem romanlarında görülen betimlemelerin az olması olgusunu görmekle beraber söz konusu durumu postmodern bir tavır olarak değerlendirmek mümkün değildir. Dolayısıyla eserin mekân kurgusu bakımından modern özellikler barındırdığını söyleyebiliriz.

4.3.8. İki Yeşil Susamuru

Mekân tasvirlerinin çok az olduğu görülen *İki Yeşil Susamuru*’nda, olayların vuku bulduğu yerler genellikle modernizmle beraber oluşan orta tabaka sınıfının varlığının hissedildiği yerlerdir. Genellikle İstanbul’da geçen olaylar bazen Amerika gibi ülkelerde de cereyan eder. Mekânın insan üzerinde yarattığı kısıtlayıcılığın

³³¹ *Bir Cinayet Romanı*, s. 282.

kaldırıldığına işaret olarak, eskiden var olan uzun betimlemelerin yerini görmezden gelinen bir çevreye bırakması gösterilebilir. Olaylar nakledilirken mekân vurgusuna önem veren, gözleme dayanan anlayış ortadan kalkar. Metin boyunca birkaç kısa mekân tasviri dışında fazla betimlemelere rastlamaz. Ayrıca modernizmde gördüğümüz belli bir mekâna bağlılık burada görülmez. Çünkü roman kişileri yeni tanıştıkları biri için evlerini terk eder ve geride bıraktıklarına aldırmadan hayatlarını orada idame ettirirler. Mesela Nilsu'nun babası Selen'in, Teoman ise Nilsu'nun yanına taşınır. Nesnelerin hegemonyasını kırmak isteyen bu kişiler için küçük, sıradan eşyalar mutlu olmak için yeterlidir:

“Teoman, Nilsu'nun evine yeni ‘boşanmış bir erkek’ olarak, taşınalı üç hafta geçmişti ama onlar yaşamı paylaşmaya başlamışlardı bile. Bir levha sunta, üç beş çitayla kendine bir çalışma masası, geniş yatak odasının bir duvarına da, pratik bir kitaplık yapan Teoman, çabucak yerleşmişti oraya.”³³²

Metinde Yeşiller Partisi'nin de olması kahramanların çevre konusundaki duyarlılığını göstermesi bakımından manidardır. Ancak bütün bunları postmodern bir mekân anlayışı olarak değerlendirmek güç görünür. Mekânın üstünde durulmaması gibi hususlar modern çevre algısından farklılık göstermekle beraber başlı başına postmodern bir tavır olarak okunmaya çok elverişli değildir. Dolayısıyla romanı mekân kurgusu açısından modern metinlere dâhil etmek gerekir.

4.3.9. *Yeni Hayat*

Yeni Hayat'ta geçen yerler İstanbul başta olmak üzere Anadolu'nun çok değişik şehir ve kasabalarıdır. Gezilen yerlerin tasvirlerine yer verilmesi ve mekânın belli bir bütünlük arz etmesi ona daha ziyade modern izlenimler kazandırır. Ancak modern mekân anlayışına getirdiği kimi eleştirel yaklaşımlarla, aynı zamanda postmodern düşüncenin iğneleyici mekân algısını ortaya koyar. Yazar, mekânı postmodern metinlerde olduğu gibi parçalı, süreksiz ve mücerret bir şekilde kurgulamaz, ancak nesneleri insan hayatının her noktasına hâkim olması açısından tenkit süzgecinden geçirir.

³³² İki Yeşil Susamuru, s. 230

Bu tutumun en net göstergesi ise gezilen şehir ve kasabalarda etrafı kuşatan markaların, paylaşılmış mekân anlayışına işaret eden tabelaların metinde önemli bir yer tutmasıdır. Beko, Arçelik, Aygaz gibi markaların isimleri neredeyse gidilen bütün yerlerde zikredilir:

“Nereye? Safa Sineması, Bahar Eczanesi, Ölüm Kuruyemişçisi. Elinde bir sigara yemişçinin çırağı bana niye bakıyor öyle? Yemişçiden sonra bir bakkal ve bir pastaneye derken genişçe bir vitrinde ARÇELİK buzdolaplarına, AYGAZ ocaklarına, ekmek kutuları, koltuklar, divanlar, emaye şeyler ve lambalar ve MODERN sobalara ve bol tüylü ve mutlu bir köpeğe, yani ARÇELİK radyonun üstüne tünemiş bibloya bakarken artık kendimi tutamadığımı biliyordum.”³³³

Metinde, insan hayatını çepeçevre kuşatan, kendisini olmazsa olmaz ihtiyaçların başında kabul ettiren teknolojik ihtiyaçların her tarafı istisnasız şekilde kuşatmasının getirdiği bir durum söz konusudur. Nitekim Orhan Pamuk, modern dünyanın getirdiği teknolojik unsurların Türkiye’nin birliğini sağlayan kimi mücerret ve ulvi değerlerin yerini aldığına dikkat çeker.³³⁴

Yine modern mantığın her şeyi kolaylaştıran alet üretme anlayışına ironik bir yaklaşımı ihsas ettiren kimi teknolojik nesnelere rastlamak mümkündür. Teknolojik buluşların bazen ne kadar gereksiz şeylerle ilgili olabileceği ironik bir şekilde ele alınır. Zamanı saklayan makine, Domuz eti detektörü, Batılılaşma ve İslamlaşma sorununu çözen guguklu saat bunlardan birkaçıdır:

“Kenan Evren Lisesi’ndeki kalabalık içinde zamanı saklayan makineyi, siyah beyaz televizyonu renkliye çeviren sihirli camı, ilk Türk otomatik domuz eti dedektörünü, kokusuz tıraş losyonunu, gazeteden şıpmışı kupon kesen makası, ev sahibi eve girer girmez kendi kendine yanan sobayı ve bir hamlede bütün bir minare, müezzin, hoparlör ve Batılılaşma-İslamlaşma sorununu modern ve ekonomik bir çözümle saf dışı bırakan kurgulu saati gördük. Bildiğimiz guguklu saatin kuşu yerine geleneksel mekanizmaya iki figür bağlanmıştı. Namaz vakitleri şerefe biçimindeki ilk katta belirip üç kez “Allah uludur!” diyen minik bir imam ve saat başlarında yukarıdaki şerefede belirip, “Ne mutlu Türküm, Türküm, Türküm!” diyen kravatlı ve bıyiksiz bir minik oyuncak beyefendi.”³³⁵

³³³ **Yeni Hayat**, s. 185.

³³⁴ Bugün ise, Türkiye’nin birliğini sağlayan şey ne dil, ne tarih, ne de kültür birliğidir. Bir Aygaz birliği, Arçelik birliği, spor toto birliği, PTT birliği ya da Kelebek Mobilya birliğidir. Bir merkezden örgütlenen ve ülkenin en ücra köşesine kadar ulaşan bu bayiler örgütü, bu örgütün ima ettiği birlik, Ziya Gökalp’ın sözünü ettiği “birlik”lerden aslında daha sağlam bir birliktir. PAMUK, Orhan; **Öteki Renkler**, s. 149.

³³⁵ **Yeni Hayat**, s. 87.

Böylece *Yeni Hayat*'ta, pratikleştirdiği hayatla insanları kendine bağlayan ve insanlık için vazgeçilmez olan modern mekân ve nesne algısına ironik bir şekilde yaklaşılır. Onların ciddiyetleri ve saygınlıklarıyla metin düzleminde oynanır.

Dr. Narin'in eski nesneleri toplaması, büyük firmaların bayiliğini terk etmesi ve otantik olana sahip çıkarak yeniye karşı bir girişimde bulunması bu bağlamda değerlendirilebilir. Dr. Narin ve arkadaşları “kırık kalpli bayiler” olarak modern düzenin kurduğu büyük kumpasın önünde bu şekilde tutunmaya çalışırlar.³³⁶

Başkahraman Osman'ın bütün yolculuklarında oturmayı tercih ettiği 37 numaralı koltukta oturmaktan vazgeçmesi ve ön taraflarda bir yerde oturması, ölümle sonuçlanacak son yolculuğu olması bakımından ayrıca manidardır:

“Otobüste de gittim en öndeki koltuklardan birine oturdum. Anlaşılmıştır sanıyorum: Her zaman oturmayı tercih ettiğim 37 numarayı geçmişimle ilgili herşeyle birlikte arkada bırakmak istiyordum.”³³⁷

Yeni hayat, mekân kurgusu bakımından bütüncül ve nispeten tasvire dayanan yapısıyla daha ziyade modern bir görünüme sahip olmakla birlikte kapitalizmin dünyanın en ücra yerine kadar sirayet eden sermaye gücüne ve bunların temsilci firmalarına ironik ve eleştirel bir tutumla yaklaşması tarafıyla da postmodern özellikler ihtiva etmektedir.

4.3.10. *Fındık Sekiz*

Metin Kaçan, metni kurgularken işlevsel bir mekân anlayışından istifade etmediği gibi çevre betimlemeleri de yapmaz. Olay örgüsünde etkin bir mekândan ziyade *kolikler diyarında*³³⁸ geçen hadiselerden söz edilir. Anlatıcının hiçbir şekilde üstünde durmadığı mekânlar hakkında betimlemeler yapılmaz. Romanda iç âlemin işlenmesi, dış dünyadan ziyade hayalî ve soyut bir mekân meydana getirir. Zaten az olan mekâna ilişkin ifadelerin çoğu ise normal çevreden ayrılır. Mesela gezilen yer

³³⁶ *Yeni Hayat*, s. 122-123.

³³⁷ *Yeni Hayat*, s. 271.

³³⁸ *Fındık Sekiz*, s. 78.

“*mini etekli cadde*”³³⁹ olabiliyor. Ayrıca nesnelerin romanın doğasına aykırı şekilde kişileştirilmesi de söz konusudur:

“Fransız konsolosluğunun önünde geçerken **sokak lambalarından biri nazikçe eğilip ‘Meto, sinirli esmerim, gergin yüreklim geçmiş olsun!’ diyerek** hayatın gidilmeyen yönüne yelken açan Meto’yu biraz olsun rahatlatır.”³⁴⁰

Bu durum daha çok geleneksel türlerin gerçeküstü mekânları ile paralellik gösterir. Tasvirlerin klasik ve modern metinlerde olduğu gibi içinde bulunulan çevreyi sunmaya yönelik olmadığı açık şekilde görülür. Söz gelimi toplumun içinde bulunduğu durum, psikolojik yönleriyle tasvir edilir:

“Öyle bir toplum ki, bu, herkes birbirini iç çamaşırındaki lekeye, markaya, desene kadar yakından tanıyor ama üçüncü şahıslara bir şey çaktırmıyordu. Ahlakî çöküntünün, sosyal zehirlenmenin, ruhsal zedelenmenin adı bağımsızlık ya da özgürlüktü. Bilinç değiştirmeler de söz konusuydu. Fakat havaya kalkan, boşlukta tokuşan kadehler sayesinde, ikiz bir bebek gibi sarılan sigaralar yüzünden bu yatay geçişleri kimse fark etmiyordu.”³⁴¹

Mekânda görülen farklı yapı ve doğaya Yıldız Ecevit, şu şekilde değinir:

“Mistik tonlamalı gündüz düşlerinin, somut bir Beyoğlu gerçeğiyle birbirine geçtiği bir uzamda yaşanır **Fındık Sekiz**’de. **Destan/masalsı**, bir o kadar **kanlı/külhanca** bir ortamdır bu.”³⁴²

Gecek ile hayalin bir arada olduğu bu düzlem aynı zamanda karanlık bir mekândır. Gece âlemlerinde barların ve uyuşturucu içilen muhitlerin müdavimi olan bu insanların hem yaradılış hem de çevre bakımından farklı oldukları görülür. Yazar, bu şekilde marjinal bir çevreyi merkeze alır. Kenar semtlerde geçen olayların kahramanları da tabiatıyla aynı çevrenin sorunlu insanları olarak ön plana çıkarlar.

Mekânda baş gösteren bu farklılığın başka bir sebebi de eserin tasavvufi hüviyete sahip olmasından kaynaklanır. İnsanların benliklerine ipotek koyan ve onu esir alan nesneler dünyasının boyunduruğundan kurtulma çabasının, yani masivadan arınmanın bir işareti olarak da yorumlanabilir. Zaten Meto da böylesi bir çevreden

³³⁹ **Fındık Sekiz**, s. 84.

³⁴⁰ **Fındık Sekiz**, s. 71.

³⁴¹ **Fındık Sekiz**, s. 9.

³⁴² ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 227.

sıyrılarak *beyaz hayatı* bulmak için çaba sarf etmektedir. Bu esnada gerçekleştirenlere de hikmet gözüyle bakılır, dolayısıyla görünenler değil hissedilenler ön plana çıkar. Bu durum da onun normal bir mantıkla ve haricî âlemin ölçülerine göre değerlendirilmesini engeller.

Bütün bu veriler, romanın mekân açısından modern metinlerden ayrıldığını ve postmodern metinlere yakınlaştığını gösteren delillerdir.

4.3.11. *Bin Hüzünlü Haz*

Bin Hüzünlü Haz'da klasik ve modern metinlerde görülen mekân kurgusu değişikliğe uğrar. Zaman kurgusunda olduğu gibi modern romanın anlamlı, bütüncül, belli bir işlevi olan mekânı parçalı, süreksiz ve işlevsiz hâle gelir. Mekânın parçalanmış hâli ise daha çok hayalî ve kurmaca olana dayanır.

Masalların gerçeküstü mekânı- *Asip Dağı, düşler ormanı* gibi- ve nesne algısını da ihtiva eden metinde, zaman ve uzam tanınmaksızın bir araya getirilen unsurlara sıkça rastlanır. Aynı yerde apartmanlara ve yavaş akan zamandan dolayı kıl çadırlara rastlamak mümkündür:

“Herkes işinde gücündedir o sırada; kimileri bir zamanın insan belleğine doğru uzanan genişliğini pıtrak gibi **asık suratlı dev apartmanlar** gibi düzensiz görüntüleriyle doldurmakta, kimileri **kağıt tekerleklerinin dönüşüyle hayvanların geviş getirmesine bağlımışçasına yavaaaş yavaaaş akan başka bir zamanda bu apartmanların dilediği noktaya hüznün karası kıl çadırlar kurulmakta**, kimileri hemen hemen aynı yerde amansız bir kılıç darbesiyle sendeleyip başka bir zamanın içine devrilmekte...”³⁴³

Görüldüğü gibi modern çağlara ait çevreler ile masalları akla getiren çevre ve tasvirlerin aynı düzlemde yer alması, haricî gerçekliğin değil daha ziyade tamamen kurmaca olan bir âlemin mahsulüdür. Aralarında asırlar bulunan zaman ve mekânların aynı zeminde anılması veya birinin diğerine anında geçilebilecek kadar yakın olması, esas itibarıyla *anlatı ormanlarının* soyut ve hayalî düzleminde yapılan metinlerarası bir yolculuktur. Söz gelimi kahraman anlatıcının bir ayağı *Donkişot*'ta iken diğer ayağı *Kırk Haramiler*, *Kırmızı Başlıklı Kız* ve *Binbir Gece Masalları* 'ndadır. Dolayısıyla böylesi metinlerin bünyesinde inşa edilen âlemde,

³⁴³ *Bin Hüzünlü Haz*, s. 89-90.

gerçek çevrelerden çok masalların hayalî muhitlerinden söz edilir. Yıldız Ecevit, metindeki dünyanın sanatın dünyası olduğunu yani itibarî olduğunu söyler:

“*Motel Rom* ya da *Orman* gibi, düşlerin/kurmacanın üretildiği büyülü uzamların da desteğiyle, akla hayâle sığmayan düşler/öyküler üretir metnin anlatıcısı; (...) Kimi kez ormanda dolaşırken Şehrazad’ın öykülerinin içine giriyor, onları istediği yöne çekiyor, köpüre köpüre çıkan öykülerin arasında kanlı-canlı metinler üretiyor; kimi kez karton evler, maket gemilerden yapay uzamanlar oluşturuyordur. ‘*Kameralarından, tuvallerden, heykellerden ve kitaplardan oluşmuş*’ bir dünyadır; sanatın dünyasıdır.”³⁴⁴

Daha da önemlisi mabetlerle batakhanelerin aynı çerçeve içine ikame edilmesinden doğan ilginç bir görüntünün ortaya çıkmasıdır:

“Hatta, hâlâ şehri kuşatmak için tepelerde karınca sürüsü gibi didinip duran askerlerin, atların ve savaş malzemelerinin üzerine, başka bir zamanın iğreti duruşlu, cılız gecekonduları inşa edilmektedir o sırada; çocuksu bir saflığın kristalleşmiş yankılarıyla çınliyormuş gibi gözükken **dev tapınakların bulunduğu yerlere, doğrudan doğruya insanın içindeki şehvet kuyularına seslenen renk renk ışıltılarla aydınlatılmış, içleri pörsük memeli prenslerin iri dişli kırmızı gülüşleriyle dolu genelevler açılmakta**; birtakım din adamları da her gün gelip işte tapınaklara gidiyoruz diye bıyık altı gülüşleriyle kapıda dikilen polislere kimlik göstermeden bu genelevlere dalmakta...”³⁴⁵

Böylece tamamen kurmaca olan ve dış dünyanın tanımlanabilir dünyasından hayli uzaklaşan metinde, mekân kurgusu fantastik yapısıyla modern romanın algılanabilir çevre anlayışından ayrılır. Klasik ve modern sanatın aksine romanın neredeyse tamamına sirayet eden imgeli ve kapalı anlatım mekân noktasında da kendine yer bulur.³⁴⁶

Kapalı ve imgeli anlatımın yanında gözlemden ziyade hayale, reelden çok irreele hitap eden çevrelerin oluşturulması, postmodernistlerin esinlendikleri

³⁴⁴ ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 186.

³⁴⁵ **Bin Hüzünlü Haz**, s. 96-97.

³⁴⁶ İçinde tüm zamanların aynı anda betimlenmeye çalışıldığı “*Bin Hüzünlü Haz*”da, geleneksel anlatının ana öğelerinden olan uzam da imgeleşir. Anlatının gizem dolu *düşler ormanında*, metnin üstünde kurulduğu bir coğrafya parçası olmaktan çok, metindeki imge ağının yalnızca bir düğümüdür; belki oluşmakta olan metnin kendisi, belki edebiyat tarihi’nin soyut uzamı, belki de Ben’in iç dünyasıdır. Ve metindeki uzam, kimi yerde öylesine fiziksel uzamdan ayrımlıdır ki, onu *makete* dönüştürür Toptaş. Hiçbir şeyin kesin sınırlarla çevrilmediği bu geçişimli metinde, *somut yaşam/kurmaca/düş* dünyalarının uzamları kimi zaman metnin çokkatmanlı yapısında birbirleriyle çakışır. ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 198.

rölativite kuramını akla getirir. Bu durum ise eserin mekân noktasında postmodernistler yakın durduğu sonucunu doğurur.

4.3.12. *Mahrem*

Genel olarak İstanbul, Pera, Sibirya ve Fransa isimlerinin geçtiği bir çevrede cereyan eden hadislere dayanan *Mahrem*; birbiriyle ilgisi olmayan mekânların bir araya getirildiği bazen gerçek, çoğu zaman da fantastik öğelerin kendine yer bulduğu bir zeminden meydana gelir. Akla yatkın yerlerin yanında gerçeğin dışına çıkan hayalî çevreler söz konusudur. Mesela daha ziyade masalların esrarengiz ve hayalî tabiatını aksettiren yerlerden biri Pogiça'dır. Varlığı kesin olmayan bu şehrin olağanüstü hâlimden şu şekilde bahsedilir:

“Pogiça nehrinin suları şifalıydı, bir kez içine gireni tüm yaralarından arındıracak kadar. Suları ılık ılık, nazlı nazlı aktıktan sonra suskun bir göle dökülürdü. Göl ışıltı ışıltı parlardı uzaktan, dibi iri iri incilerle doluydu. Gündüz uzak, gece yakın görünen bir dağın gölgesi sabitkadem dururdu gölün yüzeyinde. Ara sıra gümüş kayalar dökülürdü dağdan. İki kayayı birbirine sürtünce, çisil çisil yağmur yağırdı gölün üzerine. Damlalar fosforlu lekeler bırakırdı geride.”³⁴⁷

Bu şekilde normal zaman ve mekânın sınırları aşılar ve tamamen kurmaca bir âlem meydana çıkar. Olağanüstülüklerin bulunduğu geleneksel türlerden istifade edilmesi, romanın gerçekleşmesi imkân dâhilinde olan hadiseleri konu etme ilkesini silikleştirir, hatta ortadan kaldırır. Fransa'daki bir mekânın tasviri tam anlamıyla masalları anımsatır:

“**Tavanı gökyüzü kadar uzak, tabanı güvercin kanadı kadar yumuşak odada**, direkleri oymalı, ceviz kaplama karyolada acısını haykırıyordu yaşam. Tere bulanmıştı çarşaf ve dışkıya ve kana. Sanki gözle görülmeyen iki inatçı beygir vardı ortada.”³⁴⁸

Keramet Mumî Keşke Memiş'in Pera'da kurduğu çadırlar da yine olağanüstülükler barındırırlar. Hikâyenin bir ayağı Osmanlı coğrafyasındayken, diğer ayağı Fransa ve Rusya'dadır. Sınır tanımaksızın bir araya getirilen bütün bu

³⁴⁷ *Mahrem*, s.54.

³⁴⁸ *Mahrem*, s. 114.

unsurların ikame edildiği zemin daha ziyade fantastik ve hayalîdir. Fantastik unsurların varlığı ise büyülü gerçeklik olarak adlandırılan ve postmodern eserlerde de görülen bir tekniktir.

Bunların yanında 1999 yılında geçen hadiselerde gerçek mekânlar söz konusudur. Tasvirlerin de olduğu bu bölümlerde çevre daha çok modern özellikler ihtiva eder. Gerçek ve hayalî unsurların beraberce sunulduğu romanda hem gerçek hem de fantastik özellikler barındıran farklı bir zemin vardır. Bu bakımdan eserin mekân açısından hem modern hem de postmodern özellikler aksettirdiğini ileri sürmek mümkündür. Ancak mekân kurgusunun genel olarak postmodern metinlere daha fazla yaklaştığını da ayrıca ifade etmek gerekir.

Sonuç ve Değerlendirme

Çocukluğun Soğuk Geceleri, haricî gerçekliğe bağlı ve tasvirlerle yer vermesiyle mekân kurgusu bakımından modern metinler arasında sayılabilir.

Sessiz Ev'de de farklı bir mekân anlayışına rastlanmaz, daha ziyade modern metinlerde görülen bir mekân kurgusu sahipmiş izlenimi verir.

Sevgili Arsız Ölüm'de bilinen anlamda mekân tasvirlerine rastlanmaz, çevre üzerinde pek durulmaz. Bazı mekânlarda ise gerçek dışı unsurlara yer verilir. Daha da önemlisi eserde masal âleminin gerçeklikle bağlarını tamamen koparan çevre algısını görmek mümkündür. Ayrıca cansız nesnelerin konuşmaları gibi romanın doğasına aykırı olan vasıflar da kendine yer bulur. Bu tarz uygulamalar geleneksel türlerin çevre algısına uygun düşer. Postmodernistler de bu türlerden istifade etmeyi öngören tekniklere yer verdikleri için bu romanda postmodern mekân kurgusuna paralel bir durunun olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Gece, mekân kurgusu bakımından modern metinlerin aksine net olarak anlamlandırılacak ve metindeki diğer unsurlarla kurulacak bir bağlantıdan uzak, karanlık bir zemine sahiptir. Olayların geçtiği yerler arasında mantıklı ve tutarlı olarak kurulacak ilişkilerden söz edilemez. Genel olarak mekânda, metnin kendisine paralel şekilde bir süreksizlik, kopukluk ve tamamlanmamışlık söz konusudur. Bunlar romanı postmodern metinlere yaklaştırır, ancak onda modern metinlerde görülen çevre anlayışı da görülür. Dolayısıyla eserin mekân kurgusu bakımından,

bazı modern tarafları olmasına rağmen, genel olarak postmodern özelliklere sahip olduğu görülür.

Kafes, haricî gerçekliğin ve çevre tasvirlerinin kendine yer bulduğu bir mekân anlayışına sahip olması bakımından modern özellikler gösterir. Ancak hayal ve hatırlamalara dayanan parçalı, süreksiz bir mekân da söz konusudur. Fakat eserin mekân kurgusu bakımından genel olarak modern eserlere yakın durduğu görülür.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, son dönem romanlarında görülen betimlemeden ziyade anlatıma yer verme vasıflarını haizdir. Fakat bu durum onu diğer türdeşlerinden farklı kılan bir kullanım olarak değerlendirmek mümkün değildir. Çünkü bilindiği gibi son yıllarda tasvirici anlatım terk edilmiştir. Bu bakımdan mekân kurgusunun modern metinlere uygun olduğunu söylemek gerekir.

Bir Cinayet Romanı'nda da postmodern mekân kurgusuna rastlanmaz.

İki Yeşil Susamuru'nda modern metinlerin baskın ve belirgin mekân kurgusu görülmez. Modern romanlardaki mekân kurgusunda kısmen de olsa kırılmaların meydana geldiği gözden kaçmaz. Ancak genel olarak modern metinlere uygun bir çevre algısı mevcuttur.

Yeni hayat, mekân kurgusu bakımından bütüncül ve nispeten tasvire dayanan yapısıyla daha ziyade modern bir görünüme sahip olmakla birlikte kapitalizmin dünyanın en ücra yerine kadar sirayet eden sermaye gücüne ve bunların temsilci firmalarına ironik ve eleştirel bir tutumla yaklaşmasından dolayı postmodern bir yapı ihtiva etmektedir. Fakat genel olarak modern özelliklerin hâkim olduğunu söylemek gerekir.

Fındık Sekiz, marjinal çevrelerin kendine yer bulduğu ve bu yerler arasında kurulacak bir bütünlükten yoksun bir zeminde cereyan eder. Hadiselerin geçtiği yerler somut ve soyut unsurların bir arada bulunduğu mekânlardır. Ayrıca klasik anlamda çevre tasvirlerine yer verilmemesi de eseri modern metinlerden ziyade postmodern metinlere yakınlaştıran amillerdendir. Modern unsurların varlığına rağmen mekân kurgusunun daha ziyade postmodern eserlere yakın durduğu söylenebilir.

Bin Hüzünlü Haz'da modern romanların anlamlı, bütüncül, belli bir işlevi olan mekânı parçalı, kopuk ve işlevsiz hâle getirilir. Geleneksel türlerin olağanüstü vasıflar taşıyan çevre anlayışı kullanılır. Romanın gerçekte bağdaşan yapısına

olağanüstü unsurla dâhil edilir. Söz konusu durum ise eserin mekân kurgusu bakımından postmodernistlerin gerçekten uzaklaşma ve daha çok fantastik bir âlem meydana getirme ilkesiyle paralellik gösterir.

Mahrem de Bin Hüzünlü Haz gibi geleneksel türleri akla getiren fantastik mekânların yer aldığı bir zemine sahiptir. Kendi aralarında mantıklı ve tutarlı olmaktan uzak, romanın yadırgayacağı bu çevreler olağanüstü özellikler gösterir. Daha da önemlisi metinlerarasılığın olduğu böylesi eserlerde hadiseler metinlerin dünyasında geçer. Dolayısıyla gerçekten ziyade kurmaca bir âlemin yansımasından söz edilebilir. Bunların yanı sıra gerçek bir çevrenin varlığı da söz konusudur. Fakat ekseriyetle modern mekân anlayışının kırıldığı ve postmodern metinlerin fantastik unsurlara yer verme düşüncesinin ağır bastığı söylenebilir.

4.4. Şahıs Kadrosu³⁴⁹

Klasik ve modern metinlerde şahıs kadrosu genel bir şablonla başkahraman-tematik güç, hasım güç, yardımcı kişiler ve figüratif unsurlardan oluşur. Olay örgüsü başkişi etrafında cereyan eder, diğer kişilerinin varlığı ve işlevi gelenekle ana karakterin konumuna göre şekillenir.³⁵⁰ Modern romanda, belli bir kıymete sahip hemen bütün roman kahramanlarının taşıdıkları bir misyon da söz konusudur. Postmodern metinlerde ise bu anlayışın değiştiği ve hatta ortadan kalktığı görülür. Nerdeyse bütün kahramanların eşit bir merkezde durdukları bu metinlerde, anlatıcı sayısı da artınca ortada başkahraman olarak tanımlanabilecek kimse kalmaz. Ayrıca romanın ana kişinin öyle seçkin, tanınan biri ve belli bir ideolojinin temsilci olmasına da ihtiyaç yoktur. Hiçbir ayırıcı özellik aranmaksızın metne dâhil edilen ben anlatıcılar, kendi dünyalarının kahramanı olurlar. Yine bu kahramanların geçmişleri ayrıntılı bir şekilde verilmez. Hatta kimi zaman kahramanlarla ilgili bilgilendirici ifadeler hiç yer verilmez. Aynı şekilde postmodern kahramanların silik ve edilgin bir karaktere sahip oldukları da dikkatlerden kaçmaz. Kendilerine biçilen bütün rollerden sıyrılan bu kişiler, belirsiz ve her şeyi yapabilecek potansiyelleriyle postmodern özne olarak tanımlanırlar. Öyle ki yerine göre içtimaî kaideleri yok sayan postmodern kahramanlar, yazara, anlatıcıya karşı çıkarak, kendi aralarında metnin hâkimiyeti için didişerek bağımsız hareketlerde bulunurlar.³⁵¹ Bu ve benzeri özellikler de postmodern kahramanların, hemen ilk bakışta farklı olduklarını ve modern düşünceye göre değişiklik arz ettiklerini gösterir.

4.4.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri

Türk romanında Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* ve Bilge Karasu'nun *Gece* adlı eserlerinde, anlatıcı konumunda olan başkahramanların isimleri geçmez. Bunların yanına *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'ni de eklemek gerekir. Olay örgüsünün esasını teşkil eden bu önemli şahıslar, aynı zamanda anlatıcı konumundadırlar.

³⁴⁹ Şahıs kadrosu bölümünde, daha ziyade postmodern özne vasfı taşıyan ya da eserde ön plana çıkan kahramanlar göz önünde bulundurularak incelemeye tabii tutulacaktır.

³⁵⁰ AKTAŞ, Ş. ; **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş.**

³⁵¹ ROSENAU, P. M. ; **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, s. 75-97.

Ancak metinde isimleri geçmez ve genellikle ilginç özellikler yansıtan kişiliklere sahiptirler.

Çocukluğun Soğuk Geceleri kahraman anlatıcı, Anne-baba, kız kardeş Süm, ağabey, Buni (babaanne), Günk, Hayalet Oğuz gibi kahramanlardan meydana gelir. Kahraman anlatıcı dışındaki diğer kişiler daha çok geri planda kalan figüratif unsurlardır. Üzerinde durulacak kadar bilgi sahibi olunan tek kişi ise kahraman anlatıcıdır. Şahıs kadrosunu meydana getiren kişilerin geçmişine ya da hayatlarına dair bilgilerin neredeyse yok denecek kadar az olması, modern metinlerin kahramanları belirgin hâle getiren tanıtıcı anlayışıyla tezat teşkil eder.

Kahraman anlatıcı, emekli öğretmen olan babanın disiplini altında yetişir. Daha sonra tahsilini rahibelerin eğitim verdiği bir okulda sürdürür. Ancak psikolojik rahatsızlıkları olan biridir. Evvele Tanrı inancını kaybeder:

“Tanrı’nın var olup olmadığını düşünüyorum. Tanrının var olmayacağına inandığım geceye dek, ona hepimiz için uzun uzun yalvarıyorum. Artık yakarmama gerek kalmadı. İstedigimi düşünebilirim.”³⁵²

Kahraman iki kere intihar teşebbüsünde bulunur, yıllarca psikolojik tedavi görür, evlenmesine rağmen yasak ilişkilerden kendini alamaz yurt dışında vakit geçirir, fakat psikolojik travmalardan kurtulamaz. Mesela, yaşadığı çevrenin kendisinde uyandırdığı menfi tedaiyi şu cümlelerle ortaya koyar:

“Öğretmen anne babanın, Müslüman mahallelerindeki dar evlerin, kilise okulunun Katolik havasının, düşüncelerimizle bağdaşmayan çılgın sayılacak rahibelerin davranışlarının, öteki öğretmenlerin, öğrenmenin, düşüncelerimize yön verecek bir akım olmayışının, kavranması istenen önümüzde bekleyen tüm yaşamın sıkıntısı var.”³⁵³

Yukarıdaki ifadelerde, bir bakıma farklı kültür çevreleri arasında bocalayan ve ne yapacağını tam olarak kestiremeyen ruh hâlinin maraziliğe evrilme sürecinin iz düşümlerini görürüz. Zaten romanın ismi de *soğuk* bir muhitte yetişmiş bireyin ıstıraplarını aksettiren *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’dir. İkilemde kalan kahraman için hayatın anlamı olmadığı gibi, ölümün de bir anlamı yoktur:

³⁵² *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, s. 9.

³⁵³ *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, s. 23.

“Ölüm düşüncesi izliyor beni. Gece gündüz kendimi öldürmeyi düşünüyorum. Bunun belli bir nedeni yok. Yaşansa da olur, yaşanmasa da. Bir kaygı yalnız. Beni, kendimi öldürmeye iten kaygı.”³⁵⁴ Kahraman için normal ölüm çoğunluğa uymak anlamını taşıdığı için sıradanlaştırıcıdır: **“İntihar düşüncesi peşimi bırakıyor. Çoğunluk gibi doğal ölümü bekleyeceğim.”**³⁵⁵

Böylece kahraman, ruhsal bozuklukları olan bir karakter olarak modern metin kişilerine göre uç bir noktada konumlanır. Dahası insanların çoğunda var olan yaşama sevinci, ümit, toplumla barışık olma durumu bu kahraman için söz konusu değildir.

Dikkat çeken diğer nokta ise kahraman anlatıcı ile erkekler arasındaki sıra dışı münasebette gösterir kendini. Çünkü kahraman *“Üç, dört yaşımdan beri bir erkeğe gereksinme duyuyorum ve yanımda bir erkek olmadan uyuyamıyorum”*³⁵⁶ der ve ruh hâli bağlamında kimi rahatsızlıklar yaşadığını ifade eder. Tanıştığı birçok erkekle beraber olarak onlara farklı yaklaşan marjinal özne tavrı sergiler. Bu durum bazı isteklerine anında karşılık vermek isteyen, toplum normlarını hiçe sayan marazi ve hazzı kendilerine prensip edinen postmodern kişileri akla getirir. Bir anlamda modern toplumun kuralcı, ahlakçı ve sorunsuz bireyine karşı yapılmış bir aksülameldir. Nitekim *“Sevişmek için, ilkin nikâh imzası mı atılmalı?”*³⁵⁷ diyen kahraman, İslamî toplumların yapısına aykırı düşen birçok düşünceyi savunur.

Bütün bu ve benzeri yönleriyle modern romanın eksiklerden olabildiğince arındırılmış model kahramanlarının yerine normal insanları göre sorunlu ve tutarlı davranışları olmayan postmodern öznenin yerleştiği ileri sürülebilir. Başkahraman hakkındaki bilgilerin az olması ve belli bir eksende değerlendirilmeye müsait olmaması, yine normal insanlardan farklı bir izlenim bırakması, aklî ilkelerin yerine hazzın referans alınması onu modern kahramanlardan uzaklaştırır. Böylece bu roman şahıs kadrosu açısından postmodern metinlere yaklaştırır.

4.4.2. Sessiz Ev

³⁵⁴ Çocukluğun Soğuk Geceleri, s. 12.

³⁵⁵ Çocukluğun Soğuk Geceleri, s. 13.

³⁵⁶ Çocukluğun Soğuk Geceleri, s. 42.

³⁵⁷ Çocukluğun Soğuk Geceleri, s. 44.

Bu roman, Selahattin ve Fatma Darvinoğlu, Davut Darvinoğlu, hizmetçi kadın, Recep, İsmail, Hasan, Faruk, Metin ve Nilgün gibi kahramanlardan oluşur. Kahramanların en büyük özelliği akraba olmalarıdır. Roman kişilerinin birbirlerine bağlanmalarındaki kilit isim Selahattin Darvinoğlu'dur. Kahramanların müşterek yanı ona kan bağı ile bağlı olmalarıdır.

Sessiz Ev'deki bütün kahramanların kaynağını teşkil eden *Selahattin Darvinoğlu*, çevresini aydınlatmak isteyen pozitivist bir tıpcıdır. Batıyı biricik referans kaynağı olarak gören doktorun en büyük gayesi, ülkesini akıl ve bilim cenneti hâline getirmektir:

“Biz burada, taptaze, basit, özgür, neşeli, yepyeni şeyler düşünerek, yaşayarak yeni bir dünya kuracağız; Doğu'nun daha hiç görmediği bir özgürlük dünyası, yeryüzüne inmiş akıl cenneti, ...”³⁵⁸

Kahraman bu emelini gerçekleştirmek için çeşitli girişimlerde bulunur. Sürgüne gönderildiği kasabada düşüncelerini yaymak isteyince halkın tepkisiyle karşılaşır. Bütün dinî ve ananevî unsurları yok sayması, Batı medeniyetini gözü kapalı bir şekilde kabul etmesi onun ne kadar yanlış düşündüğünü gösterir. Zaten halk da böylesi bir tutuma karşı tavrını ortaya koyarak onun muayenehanesine uğramaz olur. Selahattin Darvinoğlu'nun nasıl bir hayalperest olduğu ve gerçekleşmesi imkânsız emeller peşinden koştuğu, romanda açık şekilde görülür. Zaten isim seçiminde bile bir yerine oturmamışlık kendini ihsas ettirir. Selahattin ismi ile Darvinoğlu soyadı bir insicamsızlığı belirtir. Müslüman bir topluma Darvinci ve maddecî bir tarzda yaklaşmak ne kadar doğru olur. İşte o, iki farklı medeniyet arasında kalan ve daha ziyade yeterince hazmedilememiş fikirlerin havariliğini yapan bir meczup gibi lanse edilir. Doktor Selahattin, halkı her ne pahasına olursa olsun aydınlatmak istemesi yönüyle Tanzimat'tan 1950'li yıllara kadar baskın bir şekilde kendini gösteren aydınları çağırıştırır. Abdullah Cevdet'in kurmaca âleme taşınmış hâli gibi durur.³⁵⁹ O, belli bir ideolojinin sözcülüğünü yaparken modern bir roman

³⁵⁸ *Sessiz Ev*, s. 96.

³⁵⁹ Özetle, Selahattin Avrupa'ya ve Bilime hayran, Doğu'ya ve İslam'a düşman, Cumhuriyetçi ve jakoben bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu özellikleriyle, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminin önemli siyasetçi ve entelektüellerinin bir karışımı gibi de görülebilir. Örneğin, romanda pek çok yerde Selahattin, Abdullah Cevdet'in eleştirse de, din düşmanlığı, radikal pozitivizmi ve

kişisidir. Bu durum ise modern romanların işlevsel şahıs kadrosu tercihinine iyi bir örnek teşkil eder. Zira kahramanlar doğru bildikleri görüşler doğrultusunda dünyayı ak ve kara diye iki ayrı cenaha ayırırlar.

Doğan Darvinoğlu'un en küçük çocuğu olan Metin ise aydınlatmacı düşüncenin burjuvalaşmış bir ardılı konumundadır. Lise öğrencisi olan Metin'in en büyük amacı Amerika'da üniversite okuyup zengin ve tanınmış biri olarak sevdiği kızla evlenmektir:

“Sonra uzun uzun zenginlik hayallerine daldım: En sonunda Amerika'da kazandığım paralarımı Türkiye'de bir gazete satın alıyorum, ama bizim ahmak zenginler gibi batırmıyorum onu; gazete sahipliğini de kıvırıyorum, Yurttaş Kane gibi bir hayat sürüyorum, yalnız yaşayan bir efsane adamdım, ama, Allah kahretsin Fenerbahçe kulübü başkanı olmak da vardı aklımda.”³⁶⁰

Siyaset ve toplumla ilgilenen abisi ve ablasını da bu yüzden küçümser.

Diğer kahraman ise Doğan Darvinoğlu'nun kızı *Nilgün*'dür. Nilgün metinde hiçbir şey yapmaz. Onun yaptığı tek şey sabahları plaja gitmek, eve kapanıp kitap ve gazete okumaktır. Onun hakkındaki bilgileri Doğan, Hasan ve Metin vasıtasıyla öğreniriz. Sosyoloji öğrencisi olan Nilgün, sosyalist ve devrimci görüşleri benimser. Ancak onun solculuğu, kendi düşüncesine uygun birtakım kitapları ve Cumhuriyet gazetesini okumaktan öte bir anlam ifade etmez. Diğer kahramanların bakış açısıyla tanıdığımız Nilgün, Metin'e göre kitap okuyup çevresine yabancılaşan; Faruk'a göre karşı karşıya geçip tartışılacak bir düşüncenin temsilcisi; Hasan'a göre ise erişilmez sevgili ve saf dışı bırakılacak bir komünisttir. Böylesine bir durum yukardan bakan Metin'in, aşağıdan bakan Hasan'ın ve eşit bir düzlemde duran Faruk'un meydana getirdiği bir Nilgün şablonu verir bize.

Selahattin Darvinoğlu'nun büyük torunu Faruk ise tarih doçentidir. Gebze arşivlerinde veba salgınının izlerini süren Faruk, diğer kahramanlardan ayrı bir noktada durur. Çünkü çevresinde olup biten onca olaya kayıtsız kalan Faruk, önemli tarihî olayların peşinden koşmak yerine Gebze arşivlerinde basit adlî vakaları inceler. Çevresine kapalı, iç çekişmeleri olan, sıradan tarihî olayları araştıran ve en önemlisi

Avrupa hayranlığı ile çok benzer. KILIÇ, Engin; “Sessiz Ev'in Sesleri”, **Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası (içinden)**, s. 143-144.

³⁶⁰ **Sessiz Ev**, s. 132-133.

elde ettiği tarihî vesikalardan karmaşık bir hikâye yazma düşüncesine sahip olan Faruk postmodern öznenin habercisidir. Nitekim o, elde ettiği tarihî bulgulardan oluşan başı-sonu bellisiz, karışık ve her isteyeninin istediği sonucu çıkarabileceği bir metin³⁶¹ ortaya koymanın peşindedir:

“Arşivin sessizliğinde uyuyan bütün o cinayetleri ve hırsızlıkları, savaşları ve köylüleri, paşaları ve düzenbazlıları, tek tek bütün olguları iskambil kâğıdı büyüklüğündeki kâğıtlara yazarım. Sonra, yüzlerce, hayır milyonlarca kâğıttan oluşan o korkunç desteyi, bir iskambil destesi karıştırır gibi, tabii, daha zorluklarla, özel makinelerle, noterler huzurunda kullanılan piyango makineleriyle karıştırır, okuyucumun eline tutuştururum! İşte, derim sonra, hiçbirinin birbiriyle ilişkisi öncesi ve sonrası, arkası ve önü, nedeni ve sonucu yoktur.”³⁶²

Zaten aynı Faruk, Orhan Pamuk’un diğer romanlarının doğasını oluşturan metinlerarası unsurları kütüphanelerde arayan kişiden başkası değildir.³⁶³ Bu yönüyle Faruk, Orhan Pamuk’un üstkurmaca bağlamda yaşadığı yazarlık macerasının kurmaca düzleme taşınmasından meydana gelen bir roman kişisidir.

Selahattin Darvinoğlu’nun hizmetçi kadından olan torunu Hasan ise lise ikinci sınıfta İngilizce ve matematik derslerinden beklemeli olan ve okumaktan hoşlanmayan ülkücülüğe eğilimi olan biridir. Bilet satan babasının ve annesinin, amcası Recep’in sözlerini dinlemez. Ders çalışacağı yerde bütün gün sokaklarda gezer. Mahalledeki ülkücü gençlerle arkadaşlık eden kahraman aynı zamanda Nilgün’e de âşıktır. Sahip olduğu toplumsal tabakadan dolayı geri planda kaldığını düşünür. “*Hasan’ın ülkücülüğü ideolojik bir seçim değil, bir sosyalleşme ve güç edineme girişimi olarak görülebilir.*”³⁶⁴ Bunun için de kendini ispatlamak ister. Örneğin şöyle düşünür:

“Bazan canım bir kötülük yapmak ister, utanırım, **biraz canlarını yakayım da beni fark etsinler diye**: Böylece, cezalarını vermiş olurum ve şeytana uymaz ve

³⁶¹ Faruk, yapılması gereken, tarihsel olguları hiçbir yoruma, nedensellik zincirine, anlamlandırma sürecine tâbi tutmadan okurun önüne koymak, bir dönemle ilgili tüm verilere ulaşan okurun o dönemi kendi zihninde canlandırmasını mümkün kılmak ister. *Beyaz Kale*’nin önsözünde yaptığını söylediği şey tam da budur: Metne müdahale etmeden, sadece kendi dil süzgecinden geçirerek aktarmak.” KILIÇ, Engin; “Sessiz Ev’in Sesleri”, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, s. 148.

³⁶² **Sessiz Ev**, s. 233.

³⁶³ *Beyaz Kale, Sessiz Ev*’in tarihçisi Faruk Darvinoğlu’nun bulduğu bir metin olarak takdim edilir. PARLA, Jale; “Orhan Pamuk’un Romanlarında Renklerin Dili”, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, s. 63.

³⁶⁴ KILIÇ, E. ; “Sessiz Ev’in Sesleri”, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, s. 146.

belki bir benden korkarlar benden o zaman: Şunun gibi bir duygu Biz iktidara, onlar da yola gelmişler.”³⁶⁵

Bu tarz örnekleri çoğaltmak mümkündür. Hasan, neticede itibariyle kendisinden üstün gördüğü Nilgün’e (bir bakıma ülkücü hareket olarak sola) kavuşamayacağını anlayarak saldırır. Darp ettiği Nilgün ölür ve artık suçlu biri olarak daha birçok eylem gerçekleştirecek potansiyeliyle toplumun arasına katılır.

Şahıs kadrosunda, modern romanlardaki gibi kesin çizgilerle ayrılan tematik güç ve hasım güç kavramlarını bulmak pek mümkün değildir. Kendilerine söz hakkı verilen her kahramanın kendi düşüncesine göre haklı görüşleri olduğu için kimin haklı ve haksız, iyi ya da kötü olduğunu ortaya koyacak net çizgiler bulmak zordur. Bu durum, her kahramanı kendi bakışı ve ifadeleri ile tanımamızdan kaynaklanır. Kahramanların genellikle kendilerinden söz ettiği eserde, yapılan eylemlerin ve bulunulan durumların onlara göre makul gerekçeleri vardır. Okur da anlatılanlar karşısında kahramanların çabaları ya da çelişkilerine objektif bir şekilde vakıf olmak suretiyle iyi kötü gibi kesin sayılabilecek yargılardan kaçınır. Eserde haraç alan, hatta cinayet işleyen Hasan’ın bile kendine göre makul sebepleri vardır. Romanda baş gösteren Hasan’ın çok kötü biri olarak görülmemesi meselesini Engin Kılıç, Jakobenizmle muhafazakârlık arasında kalan ferdin doğal bir dönüşümü olarak yorumlar.³⁶⁶ Fakat bunun asıl sebebini daha ziyade kendisine söz hakkı verilen Hasan’ın düşüncelerini ve yaptığı eylemleri okur nezdinde makul ya da zorunlu olarak yapılmış olduğunu gösterecek kadar konuşmaya fırsat bulmasında aramak gerekir. Romanda, tematik güç ve hasım güç vurgusunun net olmaması postmodernistlerin kahramanlara eşit mesafede yaklaşma çabalarıyla paralellik gösterir.

Kahramanlar tek tek ele alındıklarında Faruk hariç diğerleri modern kişilerdir. Amaçları, beklentileri vardır. Faruk ise çelişkileri olan, hayata müdahaleden kaçınan ve daha da önemlisi yazarın bundan sonraki romanlarında kütüphanelerde vesika bularak bunları gün yüzüne çıkaran biri olarak postmodern öznelerin habercisidir.

³⁶⁵ Sessiz Ev, s. 76.

³⁶⁶ KILIÇ, E. ; “Sessiz Ev’in Sesleri”, *Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası*, s. 149.

Sessiz Ev, diğer unsurlarda olduğu gibi şahıs kadrosu açısından da modern romanın sınırlarını nispeten aşındıran, postmodernizme yönelen ve yazarın daha sonra yazacağı postmodern romanlarının habercisi olan bir metin olarak değerlendirilebilir.

4.4.3. *Sevgili Arsız Ölüm*

Sevgili Arsız Ölüm'de ön plana çıkan kahramanlar Huvat Aktaş ile ailesidir. Aile ise Huvat, Atiye, Seyit, Halit, Nuğber, Dirmit, Mahmut ve gelinlerden meydana gelir. Bunların içinde en fazla dikkat çekenler ise Atiye ile Dirmit'tir. Ancak belli bir kahramanın çok net biçimde ön plana çıktığından ve olayların onun etrafında cereyan ettiğinden söz etmek mümkün değildir.

Atiye, Huvat'ın eşi olan bu kadın bilinen roman kişilerinden oldukça uzaklaşan, olağanüstü vasıflarıyla romanın bünyesinde farklı bir izlenim açığa çıkaran biri olarak okurun karşısına çıkar. Bir taraftan ailesine bakan, annelik görevini yerine getirmeye çalışın Atiye; diğer yandan Azrail'le kavgaya tutuşacak ve her seferinde onu ruhunu almaktan vazgeçirecek acayipliklere sahip bir masal kişisi gibidir. Söz gelimi Azrail'le bir kavgası şu şekilde olur:

“Kendine gelir gelmez, tüm ağırlığıyla göğsüne çöken Azrail'le kavgaya tutuştu. Azrail'le, dünyada gün yüzü görmediğini, Tanrı'nın kendisine kimsenin kocasına benzemez bir koca verdiğini, ömrünün yarısının onu beklemekle çürüdüğünü, dağ başlarında kardeşlerinden uzak, garip kaldığını söyleyip ağzına ne geliyorsa saydı sayıştırdı. Azrail, ölüm döşeginde kendisiyle çekişen Atiye'ye, Tanrı'ya sitem etmemesi, günaha girmemesi için öğüt verdi.”³⁶⁷

Her seferinde son günlerini yaşadığını söyleyen Atiye, bu vesile ile ailesini kimi zararlı hasletlerden kurtarır ve ailenin dirliğini sağlar. Ancak onun da Azrail ile mücadelesi sona erer ve herkes gibi o da ölümden kurtulamaz. Kahramanın ön plana çıkan özelliği neredeye bütün hadiselerde bulunmasıdır. Bu anlamda ona “*Sevgili Arsız Ölüm*'ün başkışı değilse de merkez kişisidir diyebiliriz.”³⁶⁸ Atiye'nin genel olarak sergilediği davranışlar daha ziyade masal ve destan kahramanlarını aklı

³⁶⁷ *Sevgili Arsız Ölüm*, s. 143.

³⁶⁸ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 89.

getirir. Onda ne psikoloji ne modern kadının izleri ne de ilerlemeci anlayışın pragmatikliği vardır.

Aile reisi Huvat ise köylülere her seferinde yeni aletler getiren ilginç biridir. Her seferinde farklı bir meraka kaptırır kendini. Belli bir yaştan sonra çalışmaz ve dünyadan el etek çeker. Tanıştığı hocalardan aldığı yeşil kitaplarla yaşamaya başlayan kahraman, sürekli bir tecrit içindedir. Dünyayla alakasını kestiğine inanan Huvat bu yüzden ailesini ihmal eder ve çocuklar gibi sürekli yeni alışkanlıklar keşfeder. Huvat'ın bu tavırları normal insanların tavrıyla bağdaşır bir tutum değildir. O yüzden metin içerisindeki diğer kahramanlarda olduğu gibi onda da alışılmışın dışında bir durum söz konusudur. Metnin ilk bölümlerinde tutarlı davranışlar gösterir, fakat sonlarda çok ilginç özellikler sergilemeye başlar. Modernizmin pragmatik, çelişkileri olan, örnek model, ne yaptığını bilen kahramanı böylesi bir durumda yerini aklına estiği gibi hareket eden ironik, tutarsız bir masal kahramanına bırakır.

Evin küçük kızı olan *Dirmit* ise daha doğmadan, anne karnında anne diye seslenen ve doğduktan sonra da sürekli olağanüstü özellikler gösteren bir kişidir. Cinci Mehmet'in sağlam doğduğu takdirde başına gelmeyen kalmayacak dediği Dirmit kız, sürekli farklı şeylerle uğraşması ve olağanüstü özellikler göstermesi bakımında normal davranışlar sergilemez. Köydeyken tulumbayla konuşan, cinleri yerlerinden çıkarmaya çalışan Dirmit; şehre taşındıktan sonra kuşkuşotu, sokak ve kar gibi varlıklar ile konuşur. Onun sokakla olan diyalogu şöyledir:

“Islak kirpiklerinin arasından sokağa bakmaya başladı. **Sokak, Dirmit'in kirpiklerindeki ıslaklığı görünce, “Kaç bana gel!” diye el etti. Dirmit bir küskünlükle omuz silkti.** O omuz silktikçe, sokak, “Gel! Gel!” diye fısıldadı. Sesini iyice yumuşattı. Dirmit sokağın sesini duymamak için kulaklarını elleriyle kapattı. Sokak bu sefer eline kocaman kara bir perde aldı. Perdeyi bir açtı bir kapadı.”³⁶⁹

Bu olağanüstü vasıfların yanında Dirmit'in kente yeni taşınan bir ailenin kızı olarak yaşadığı gerçek olaylara da rastlamak mümkündür. Onun diğer aile bireylerinden farklı olduğu hayata yaklaşımı ile ortaya çıkar. Sürekli tuhaf şeylerin arkasında koşturması ve yazmaya çalışması onun meraklı karakterini yansıtır. Berna

³⁶⁹ **Sevgili Arsız Ölüm**, s. 187-188.

Moran söz konusu durumu Dirmit'in *bireyleşmesi ve aydınlanması* olarak değerlendirir.³⁷⁰ Diğer kahramanlarda olduğu gibi onda da psikolojik derinliğe rastlanmaz. Onun ne hissettiğini okur daha çok yapıp ettikleriyle öğrenir. Berna Moran, Dirmit'in yazma tecrübesi edindiğini ve bu yönüyle de yenilikçi bir yüze, tarafa sahip olduğunu söyler. Fakat kahramanın metin içindeki konumundan sistemli, tutarlı ve belli bir mantığa dayanan aydınlanmacı yaklaşım ve düşünceyi bulmak güçtür. Dirmit'in yaptıkları ve düşündüklerinin çoğunda ironi vardır. Daha da önemlisi onlarda belli bir sebep sonuç ilişkisinin bulunmamasıdır.

Şahıs kadrosunun genel olarak modern romanlarınkinden çok daha farklı olduğu görülür. Kahramanlar masal kişileri gibi birtakım gerçektışı davranışlar sergilerler. Onlarda ne psikoloji ne de çelişkiler vardır. Onla geleneksel türlerin iç çatışmaları bulunmayan ve yaşadıklarından hemen kurtulan kişilerdir. Zaten Dirmit, Huvat, Atiye gibi isimler de masal kahramanlarını çağrıştıran isim tercihleri olarak yorumlanmaya müsaitlerdir. Berna Moran, yazarın kahramanların psikoloji ve iç çatışmalarını bilinçli olarak vermediğini söyler:

“(…) Halk edebiyatı ürünlerinde önemli olan kişinin iç dünyası değil, tersine, eylemdir. (...) Latife Tekin'in de geleneksel edebiyatın bu özelliğini, titizlikle koruduğunu, karakterlerin iç dünyasına eğilmekten, psikolojilerini çözümlemekten dikkatle kaçındığını ve yalnızca davranışlarını betimlemeyle yetindiğini görüyoruz.”³⁷¹

Zaten onların geleneksel türlerin basit ve komik kahramanlarına benzemesi için gerekli olan şey akıl ve psikolojinin devre dışı bırakılmasıdır.

Dirmit'in tulumba ve kuşkuşotu vs. ile konuşması, masalsı özellikler taşımanın yanında postmodernistlerin insan dışı varlıkları ilginç bir şekilde metne dâhil etmelerinin yansıması gibi de algılanmaya müsaittir. Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanında da hayvan ve nesnelerin tıpkı insanlar gibi konuşturulduğuna şahit oluruz. Bu eserde de kahramanlar nesnelerle konuşurlar. Mesela Dirmit ile kuşkuşotu arasında şöyle bir diyalog geçer:

³⁷⁰ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 80.

³⁷¹ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 78.

“**Kuşkuşotu, Dirmit’in koltuğunun altındaki yeleği eline aldı.** Yeleğin eteğindeki, kollarındaki örneğe uzun uzun baktı. Dirmit’e yeleği götürüp dut ağacının altına koymasını istedi.”³⁷²

Şahıs kadrosu içinde modern metinlerde olduğu gibi başkahraman olarak algılanabilecek kişiler de yoktur. Yazar, kişiler ve olaylar üzerinde ayrıntılı olarak durmaz; sürekli olarak birinden diğerine geçmek suretiyle hadiselerin sadece bir kahraman etrafında geçmesini engeller.³⁷³ Bu durum kahramanlar arasında iyi-kötü, güçlü-zayıf gibi zıtlıkların oluşmasına dayanan düalizmin doğmasını engeller. Dolayısıyla onda modern romanlarda görülen tematik güç ve hasım güç çatışması da olmaz.

Metin kişilerinde görülen bütün olağanüstülükler ve insan dışındaki varlıkların kişileştirilmesi gibi hasletler fantastik eserlerde görülür. Büyülü gerçeklik denilen tekniğin kendine yer bulduğu böylesi metinler, modern romanların gerçeğe paralel dünyasından uzaklaşır ve postmodern eserlerle benzerlik gösterir. Ancak yazarın, burada geleneksel türleri örnek aldığını da özellikle vurgulamak gerekir. Bu tarz uygulamalar, farklı niyetlerle yapılmış olsa da postmodern metinleri akla getiren tecrübeler olarak değerlendirilebilirler.

4.4.4. Gece

Bu metindeki kahramanlar hakkında net bilgiler mevcut değildir. Çünkü Bilge Karasu, *Gece*’yi klasik metin kişilerinden oluşturmak yerine, gece işçileri ismini verdiği bir grup ile N. Sevgi, Sevinç gibi var olup olmadıkları dahi kesin olmayan kahramanlardan meydana getirir. Kim oldukları, hangi işlevi yerine getirmek istedikleri noktasında kesin bir kanaat sahibi olunamayan bu kişilerin metni inşa noktasında faal oldukları gözden kaçmaz. Burada söz konusu olan Franz Kafka ve daha sonra Türk edebiyatında Yusuf Atılgan, Hasan Ali Toptaş gibi yazarların romanlarında görülen kahramanların bir harf, sembol ile gösterilmesi ya da onlara herhangi bir isim verilmemesi durumudur. Böyle metinlerde kahramanların geçmişlerine, kim olduklarına ve ne istediklerine dair bilgiler verilmez. Dolayısıyla bu tarz zeminlerde, kahramanlar hakkında hüküm vermek oldukça zordur. Gece

³⁷² **Sevgili Arsız Ölüm**, s. 95.

³⁷³ MORAN, B. ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, s. 89.

işçileri, ismi verilmeyen bir yazar, N. , Sevinç ve Sevgi varlıkları açık ya da gizli şekilde verilen kahramanlardır. Bu kahramanlar hakkında net bir tablo ortaya koymak ve onların ne istediklerini gösterecek açık deliller bulmak zordur.

Gecenin işçileri, geceyi hâkim kılmak için çabalayan ve benzer nitelikler taşıyan kişilerdir. Onlar genellikle benzer şekilde giyinen, gündüzleri içeri kapanan ve geceleri dışarı çıkan, daha da önemlisi geceyi, karanlığı hâkim kılmaya çalışan insanlardır. Fizikî görünüşleri hakkında ise şu bilgiler verilir:

“Başlıkların yanları da, ancak kulak memelerini açık bırakacak denli uzamış. Daha sonra da önü, inmiş, inmiş, gözleri, karşıdan bakanların artık hiç görmeyeceği biçimde gizlenmiş. Bıyıklarını da uzatmışlar bu arada işçiler, sakal da koy vermişler. Öyle ki artık yüzlerinin bile yarısını yiyen başlıklarıyla, sakalları bıyıklarıyla, gecenin işçileri birbirinden ayırt edilmez hale gelmişler. Başlıksız, sakalsız, bıyıksız görülseler tanınmayacaklar şimdiki arkadaşlarınca. Bu halleriyle ise, onları anaları babaları bile tanıyamaz. İstenen, tanınmamaları; görevlerinin ürkütücülüğünden başka bir şey düşündürmemeleri.”³⁷⁴

Bu işçiler yüzlerini kamufle edecek şekilde kasketler takarlar, sakallarını uzatırlar ve birbirlerine benzerler, *Gece*’deki tabloya uygun şekilde yüzleri zor görünür şekilde giyinirler.

Söz konusu grup bütün bu özellikleri ile 1975-1980 yılları arasında Türkiye Cumhuriyet’inde faal olan hareketlerden birinin insan profilini yansıtır. Zaten onlar gecenin işçileridir. Dolayısıyla gündüz görünmedikleri gibi gündüzcülere de itibar etmezler. Onların akşam saatleri ile beraber ortaya çıkmaları da şu şekilde nakledilir:

“Akşam saatlerinde gecenin işçilerini görmek çok kolaydır artık herkes için. Geceyi hazırlamakta, geceye hazırlamakta kullanılan âletler ellerinde, sokaklarda dolaşırlar; sayıları da gitgide artar.”³⁷⁵

Gündüz saatlerinden rahatsız olan bu grup dört köşe ekmekler alır ve bu ekmeklerden almayanları tespit eder. Simge konumunda olan dört köşe ekmek ise o dönemin insanlar arasında meydana gelen zıtlığı göstermesi bakımından ehemmiyetlidir. Bunun anlamı gece işçilerinin kendilerinden farklı fikirlere sahip olanlara yaşama hakkı tanımamaları ve sürekli baskı kurmalarıdır.

³⁷⁴ *Gece*, s. 24.

³⁷⁵ *Gece*, s. 17-18.

Diğer kahramanlar ise isimi geçmeyen yazar, N. , Sevgi ve Sevinç'tir. N. hakkında verilen bilgiler okura ışık tutmaktan uzaktır. Mesela onun ismi dahi net olarak bilinmez ve isminin ne olabileceği noktasında şunlar söylenir: “*Ona N. diyeceğim bundan böyle. Adının Naal, Nait, Nahi olmasının herhangi bir önemi kalmadığı için.*”³⁷⁶ Bu kişi sağır ve dilsizdir. Yazarlık yapan kahramanın liseden arkadaşı olan N. daha sonra gece işçilerini yönlendiren kişi olarak ön plana çıkar. Hakkındaki en önemli bilgi ise onun gece işçilerini yönetmesidir.

Sevgi ve Sevinç ise aracı konumda olan ve yazarın yönlendirilmesinde rol oynayan kişilerdir. Bu iki kahraman hakkında ayrıntılı bilgi mevcut değildir. Dahası söz konusu şahısların hakikatte var olup olmadığı da net değildir: “*Gerçekten Sevinç diye bir şey yok. Benim uydurduğum bir kişi o... yardımcısına Sevim diyen biri de, belki yok, herhalde yok.*”³⁷⁷ Dolayısıyla böylesi kahramanlar, metin boyunca var oldukları hâlde, kesin bilgilerin ve geçmişleri hakkında yeterli malumatın olmaması sebebiyle nihaî olarak anlamlandırılmazlar. Romanların haricî dünya ile bağlarını iyice gevşettiği ve tamamen kurmacaya dayandığı, kurmacanın ise her an değişmeye müsait olduğunu gösteren bir durum söz konusudur.

İsmi geçmeyen yazar hakkında da ayrıntılı bilgilere yer verilmez. O, tanınan bir yazar gibi görünür. Gece işçileri tarafından yönlendirildiği için çeşitli yaptırımlarla karşılaşır. Mesela onların direktifleri doğrultusunda önemli bir toplantıya katılmaz, hatta bu yüzden bıçakla yaralanır. Eski dava arkadaşları ile irtibatı kopar. Onun asıl görevi ise bir metin olarak *Gece*'yi oluşturacak olan defterleri tutmaktır. O nedenle yaşadığı kimi hadiseleri günlükler şeklinde yazar. Aynı zamanda anlatıcı olan bu kahramanın genel olarak hangi bölümleri naklettiği bilinmekle beraber, bazı bölümlerde diğer anlatıcılarla karıştığı da görülür. Diğer kahramanlar gibi hakkında ayrıntılı bilgi yoktur.

Kahramanların genel olarak anılması elzem olan diğer özelliği ise yazarın buyruğundan, edilgenlikten sıyrılıp metni inşa eden ve zaman zaman yazara karşı çıkan asi özne profili çizmeleridir. Yazdıkları günlük ve mektuplar aracılığıyla metni kuran anlatıcılardan biri, yazarın tavrına karşı takındığı tutumu bir dipnotta şöyle dile getirir:

³⁷⁶ *Gece*, s. 89.

³⁷⁷ *Gece*, s. 222.

“Beni susturmak istemiş gibi bir halin var. Daha doğrusu, kitabın dışına atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor. Ne rahat, değil mi? İstedigine istediğini yaptırmak, söyletmek... Yapıntı yazarının özgürlüğüne bir diyeğim yok, yok da, gerçek kişileri yazılarınızın kişileri getirirken, örneklerinizin, bu biçimde kullanılmağa karşı koyabileceklerini hiç mi düşünmezsiniz?”³⁷⁸

Anlatıcıların yazara ve birbirlerine göndermede bulundukları böylesi ifadeler anlatı kişilerinin metin üzerindeki tasarrufuna açık bir işarettir.

Ayrıca ifade etmek gerekir ki modern romanlarda olduğu gibi açık şekilde karşı karşıya gelen ve alenen çatışan kahraman profilinden de bahsedilmez. Romanda bir karşıtlığın olmasına rağmen bu durumu somut olarak ortaya koyacak kahramanlar yoktur. Onların kapalı şekilde aktarılması karşıtlığın açık olarak tespit edilmesini engeller.

Genel olarak kişilerle alakalı bilgilerin neredeyse yok denecek kadar az olması da ayrıca dikkat çeker. Modern metinlerde kahramanın kim olduğu, nereden geldiği ve ne yapmaya çalıştığı açık olarak ortaya konurken, burada söz konusu özelliklere rastlanmaz. Dolayısıyla kahramanların mantıklı şekilde oturtulabileceği belirli bir zeminden söz edilemez. Romanın hemen her unsurunda kendini gösteren belirsizlik şahıs kadrosu üzerinde de tesirini gösterir. Dahası kahramanların gerçekten var olup olmadıkları bile şüphelidir. Mesela eserin sonlarında Sevgi ve Sevinç ile ilgili olarak geçen şu sözler okuru şüpheyne sevk eder:

“Gerçekten sevinç diye biri yok. Benim uydurduğum bir kişi o. (...) Sevim diye biri de yok. Yardımcısına Sevim diyen de, belki de yok, herhalde yok. Öldürülen bir kadın... Bilmiyorum. Buna karşılık insanların öldürüldüğü, kendini öldürmeğe zorlandığı, pek çok insana gizli-açık acı çektirildiği, doğru. Daha doğrusu, ‘doğru olsa gerek’ demeli...”³⁷⁹

Kahramanların metin içindeki bağımsız, kendinden menkul tavırlarını postmodern özneyi çağrıştırmaları bakımından özellikle anmak gerekir. Onlar modern romanların söz dinleyen kişilerinden farklıdırlar. Hem kendi aralarında hem de yazarla zıtlaşırlar ve kendi inisiyatiflerini ortaya koyarlar. Bu kahramanları net olarak ortaya koymamızı kolaylaştıracak bilgiler- onların nereden geldiği, kim tarafından

³⁷⁸ Gece, s. 157.

³⁷⁹ Gece, s. 222-223.

yönlendirildiği, ne istediği, kime karşı olduğu gibi- bulunmaz. Başkahraman ve hasım güç düalizmini meydana getirecek bir durumdan da söz edilemez. Bütün bu özellikleri göz önüne alındığında *Gece*'yi şahıs kadrosu bakımından postmodern metinler arasına zikretmek gerekir.

4.4.5. *Kafes*

Kafes'in başkahramanı Mabeyn Mütercimi Namık Reşat Efendi'nin torunu, adapte ve tercüme yapan Neveser Reşat'tır. Taciser, Vildan-Vicdan, Vefik Naci, Rasim Bey, Eşref, Cahit Azrak, Tiryal Bey, Cemil Bey gibi birçok kahramanın bulunduğu metinde ön plana çıkan tek kahraman Neveser Reşat'tan başkası değildir.

Başkahraman Neveser Reşat, Mabeyn Mütercimi Namık Reşat Bey'in torunudur. Annesi Taciser ile birlikte yaşar, ancak onunla sıcak bir ilişkileri yoktur. Çevresinde ilginç biri olarak tanınır, insanlar tarafından yadırganır. Eşref, ressam Cahit Azrak, Tiryal Bey gibi kişilerden hoşlanır ve aynı kişiler tarafından kandırılır. O böylesi bir durum karşısında kendini adapte ve tercümelere verir. Popüler romancılığın revaçta olduğu dönemlerde çok müreffeh şartlara sahip olur, ancak romancılık anlayışının değişmesi iler birlikte zorluklar çekmekten kurtulamaz. Hatıraları genellikle sıkıntı ve hayal kırıklıkları ile doludur. Cahit Azrak ve Tiryal Bey'in kendisine karşı takındıkları dürüst olmayan tavır, Yıldız Eserler yayınevi sahibi Rasim Bey'e yeni bir tercüme kabul ettirmek için diğer tercümanlarla yaşadığı münakaşalar ve düştüğü meşakkatli durum, daha da önemlisi kalem erbaplarına karşı takınılan ilgisizlik onun hayatında tamir edilmez tesirler bırakır. 86 yaşında olan kahraman, çok önemli bir asra şahitlik eder. Onun izlenimlerinden ve hatıralarından seçilen bölümler ise devrin siyasî, sosyal ve kültürel yönlerini ortaya koyması bakımından önemlidir.

Kahraman sadece toplumsal şartlardan dolayı değil, aynı zamanda psikolojik ve fizikî yapısıyla da zor anlar yaşar. Ahmet Oktay, Neveser Reşat'ın cinsiyet noktasında bir ikilem yaşadığını söyler. Yazar, bu durumu Neveser Reşat olarak geçen kahramanın bazen de Esat olarak isimlendirilmesine bağlar. Yazarın kahramanın tabiatındaki bu ikileme yaklaşımı ise şöyledir:

“Söz konusu olan, bir travesti olayı değil, Eşcinsellik ise hiç değil. Ben, kişilik bölünmesinden, çifte-kişilik’ten yola çıkmamız gerektiğine inanıyorum. Esat Bey, tüm yaşamı boyunca kendini bir küçük hanımefendi olarak algılamış, birçok ürünü Türkçe’ye aktardığı santimental yazın’ın duyarlılığını ruhunun en derin katmanlarına sindirmiş olan Neveser Reşat diye bilinmiştir. Kendini içine kapatmak istediği kafeste Neveser Reşat olarak yaşamış, Neveser Reşat olarak düşler kurmuştur.”³⁸⁰

Metinde kahramanın genel olarak kadın gibi nakledilmesine karşın, kimi bölümlerde erkek olduğunu çağrıştıran yerler de yok değildir. Nitekim annesi ve çevresi tarafından yadırganması da buna delil teşkil eder. Mesela Cahit Azrak tarafından yapılan resminden ortaya çıkan tablo bir bayandan çok erkeği çağrıştırır:

“Bir erkek! Ne küstahlık, ne cesaret! Bere, surat, aynı surat; fakat vücut, çıplak, mayolu erkek vücudu! Bir hayli piknik bir tipin vücudu bu: dar omuzlar, genişleyen kalça, kayalıklara- yan yattığından- sarkmış göğüsler, kısa ve adalesiz bacaklar, pek ziyade büyük, adeta kır dört kırk beş numero ayaklar... **Neveser Reşat’ın surat hüviyetinde piknik bir adam (...)** Bir kadın başında **hünsa bir erkek vücudu...**”³⁸¹

Ahmet Oktay böylece kahramanın erkek olduğunu, ancak yıllarca kendisini Neveser Reşat olarak tanıttığını ve hayatını bu minval üzere idame ettirdiğini ileri sürer.³⁸² Kahramanın bazı yönlerden erkeklere has bir şekilde görünmesi bu durumu doğrular niteliktedir, ancak eserin geneli boyunca söz konusu olan, kahraman öyle olmasa bile, bir kadının duygularıdır.

Böylesi bir kahramanın varlığı, postmodernist yazarların kullandığı ilginç kahramanlar seçme eğilimine paralellik gösterir. Bugüne kadar kendi içinde tutarlı ve sosyal hayat normlarına azami derecede riayet eden kahramanların yerini çoğunluktan ziyade azınlıkta kalanların, normal davranışlardan çok anormal davranışlarda bulunanların almasının yanında cinsiyet noktasında çelişkiler yaşayan kahramanların varlığı da roman türünün bilinen çizgisinden taşan postmodernist uygulamalar olarak değerlendirilebilir. Ayrıca, başkişiyi gözetten, onu ön plana çıkaran, her yönüyle örnek biri olarak lanse eden bir teknik de yoktur. Düalizm ortaya çıkaracak tartışma ve zıtlasmalar çok belirgin değildir. Daha da önemlisi modern metinlerin etken, fail, genellikle güçlü kahramanlarının yerini

³⁸⁰ OKTAY, A. ; *Şeytan, Melek, Soyтары*, s. 195.

³⁸¹ *Kafes*, s. 129-130.

³⁸² OKTAY, A. ; *Şeytan, Melek, Soyтары*, s. 195.

postmodernistlerin edilgen, içine kapanık, beklentileri azalan ilginç kahramanlarının almasıdır. Metin diğer kahramanlar itibariyle modern özellikler gösterir, ancak Neveser Reşat genel olarak postmodern kahramanları çağrıştıran bir profil çizer. Dolayısıyla bazı modern taraflarına rağmen eserin şahıs kadrosu bakımından postmodern özellikler barındırdığını söylemek gerekir.

4.4.6. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*

Bu metinde şahıs kadrosu Çakır, Kını, Esat, Fethi Baba, Kenan, Zehra ve Canan gibi isimlerden meydana gelir. Çakır'ın öyküsünden oluşan birinci bölümde sadece bir roman kişisi söz konusu iken, Su Testileri başlıklı ikinci bölümde kahramanların sayısı artar. Kişilerin aynı çevrenin insanları olmaları iki hikâyedeki kahramanlar arasında paralellik oluşturur. Kahramanların en ayırıcı vasfı ise belli bir düşünceyi taşımayan, kenarda kalmış insanlar olmalarıdır. Öyle ki Fethi Baba'nın yanındaki Kenan'a;

“Biz kendi dünyamızı yaratmazsak ölürüz. Bizim, içerde ayrı, dışarıda ayrı iki dünyamız yoktur. Dolayısıyla, dışarıda olmak özgür olmak değildir. Bizler garip insanlarız oğlum Kenan. Yaşadıkça göreceksin. Korkmayız diyemem. Belki başkalarından daha çok korkarız. Ama korkuyu kendimize yediremeyiz. Cesaretimiz silahımızdır. Bektan bir hayattır bizimki oğlum Kenan. Ama bizler için başka hayat da yoktu. Namusumuz, ahlakımız başkadır bizim. Hatta dinimiz, Tanrımız bile.”³⁸³

sözlerini söylemesi, kahramanların nasıl bir dünyadan seçildiğine ışık tutar. Kenar mahallelerden seçilen kahramanlar, öyle pek ideal kişiler de değildir. Ya kendi küçük dünyalarında yaşayan sıradan insanlardır ya da aynı çevredeki suç şebekeleridir. Bu da yazarın kahraman seçiminde ideal olanın yerine çevrede kalanı ve sıradan olanı seçtiğini gösterir. Kahramanlardan biri kimsenin farkına varmadığı kambur bir at yetiştiricisi Çakır iken, diğerleri ise her an ölüm tehlikesiyle iç içe olan gayrimeşru bir muhitin insanlarıdır. Metinde en fazla ön plana çıkan kişi ise birinci bölümün tamamında anlatılan Çakır'dan başkası değildir.

Çakır, anne-babası olmayan, yetimhanelerde yetişen biridir. Geçimini sağlamak için birçok işte çalışır, nihayet yanına sığındığı bir beyin yanında at seyisliği yaparak ömrünü geçirir. Hayatı yoksulluk ve sıkıntı içinde geçen Çakır'ın,

³⁸³ *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, s. 72-73.

hayatı basit vakalarla örülüdür. Zaten foto-biyografik öyküde betimlenen kareler ise esas itibariyle tahayyülden ibarettir. Çünkü onun dünyada vesika niteliği taşıyan herhangi bir şeyi olmadığı gibi fotoğrafı da mevcut değildir. Anlatıcının giriş bölümünde aile albümüne bakarken Çakır'ın herhangi bir fotoğrafını görmemesiyle ilgili söylediği şu sözler, bunun ispatıdır:

“Ama sadece bu aile albümünde değil, kuşkusuz, hiçbir albümde fotoğrafı yoktu Çakır'ın. Askere de gitmediğine göre, hayatta belki hiç fotoğraf çekirmek zorunda kalmamıştı.”³⁸⁴

Böylece Çakır'ın dünyaya herhangi bir belge veya vesika sayılabilecek bir şey bırakmadığını görürüz.

Anlatıcının üzerinde ısrarla durduğu *Çakır'ın sıradanlığı* çeşitli şekillerde vurgulanır. Mesela onun hiç oy kullanmadığı ve karşı cinsten birini sevmediği, daha doğrusu sevmeye imkân bulamadığı gerçeği bunlara örnek teşkil eder:

“Çakır. Hiçbir zaman oy kullanmamıştı. Çünkü hiçbir yazmanın ahıra uğrayıp seçmen listesini yaparken, burada oy verecek biri olabilir mi diye kapı çaldığı olmamıştı.

Çakır. Hiçbir zaman karşı cinsten birini sevmemişti.

Çakır. Hiçbir zaman karşı cinsten biri, kör, topal, kambur, cüce, ucube, hiçbir dişi, onu görmemiş, ona göz süzmemiş, ona söz atmamıştı.”³⁸⁵

Geçimini sağlamak için sürekli çalışmak zorunda olan, atlara çok önem veren Çakır'ın hayatından bir anlık zaman dilimi, fotoğraf karesiyle, şöyle tasvir edilir:

“Çakır ve kuşamsız, çıplak bir tay. Çakır'ın sağ elinde, her zaman boynuna bağladığı türden büyükçe bir mendil var. Tayın terini siliyor. Taya, bir sevgiliye ya da küçük bir çocuğa bakar gibi bakıyor.”³⁸⁶

Çakır'ın Öyküsü'nü, sıradan insanların küçük anlatılarda kendine yer bulmuş şekli olarak değerlendirmek mümkündür. Küçük anlatılarda büyük hadiselerin yerini günlük hayatın rutin olayları ve basit insanları alır. Bu da meseleleri toplumun üst yapısında değil, alt yapısında yani halk nezdinde görmemizi

³⁸⁴ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 18.

³⁸⁵ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 16.

³⁸⁶ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 31.

sağlar. Eserde görülen bu vasıf, bir bakıma postmodernistlerin göz ardı edilen insanları veya muhitleri yeniden merkeze alma isteklerinin metin düzlemine yansımış hâlidir.

Çakır'ın Öyküsü'nden sonra gelen Su Testileri³⁸⁷ başlıklı hikâyedeki kahramanlar hakkında ise modern ve klasik metinlerdeki gibi ayrıntılı malumat yoktur. Bu bölümdeki kahramanlar Kını, Esat, Fethi Baba, Kenan, Zehra ve Canan'dır. Çakır ise daha çok figüratif kişi konumundadır. Aynı çevrenin insanları olan kahramanlar, daha ziyade kenar semtlerin sakinleri ya da suç işleyen insanları arasından seçilir: Fethi Baba ünlü bir esrar kaçakçısı, Kenan sürekli onun yanında olan bir oğlandır. Kını ve Esat ise Fethi Baba'nın yanında çalışan ve esrar satan gençlerdir. Zehra, Kını'nın kız kardeşi, Canan ise büyü işleriyle uğraşan garip bir kadındır. Özellikle esrar ve kaçakçılık işleriyle uğraşan kahramanların hayatları artık ipotek altına alınmıştır. Onlar çıkmaza girmişlerdir ve bu çıkmaz Fethi Baba'nın ağzından ifadesini şu şekilde bulur:

“Yaşadıkça göreceksin. Korkmayız diyemem. Belki başkalarından daha çok korkarız. Ama korkuyu kendimize yediremeyiz. **Cesaretimiz silahımızdır.** Boktan bir hayattır bizimki oğlum Kenan. **Ama bizler için başka hayat da yoktu. Namusumuz, ahlakımız başkadır bizim. Hatta dinimiz, Tanrımız bile.**”

Su Testileri bölümündeki kişilerin nasıl bir çevreye ait olduklarını Fethi Naci, şöyle izah eder:

“ ‘Su Testileri’ bölümü, küçük bir tragedya gibidir. Anlatı kişileri kaçınılmaz sona doğru yavaş yavaş giderler; bu sondan kurtulma çabaları boşunadır. **Esat'ın, o genç yaşta, âşık olmaya hakkı yoktur; bir iş bulmaya, çalışmaya, herkes gibi olmaya olanak vermezler; Esat için, Fethi Baba'nın herhalde hapishanede öğrendiği bir sözcükle, ‘salah’ yoktur.**”³⁸⁸

Özetle kahramanların, bilinen kahraman anlayışından birtakım yönleriyle ayrıldığını; etkin değil, edilgen olduklarını söyleyebiliriz. İçtimaî hayat içinde işgal ettikleri konum itibarıyla sabıkalı sayılan bu insanların, bir yandan kimi sıkıntıları

³⁸⁷ Bu bölümdeki kahramanlar genel olarak ele alınacaktır. Çünkü hem ön plana çıkan bir kahraman yoktur hem de bunlar benzer özellikler aksettiren aynı muhitin insanlarıdır. Modern metinlerdeki gibi geçmişleri ve misyonlarına ayrıntılı biçimde değinilmez. Dolayısıyla kahramanların müşterek yönlerinin ortaya konulması metnin anlaşılması bakımından daha verimli olacaktır.

³⁸⁸ NACİ, F. ; **Yüz Yılın Yüz Türk Romanı**, s. 522.

dillendirilirken diğ er yandan perde arkasında kalan hayatları edebî dü zleme aktarılır. Bu kişiler daha ziyade modern dünya düzeninin kanunları dışında kalmış ve o dü zene tam manasıyla intibak edememiş aykırı tiplerdir.

Yazarın karamanları arasında mesafeyi tam olarak eşitleyemediğı ve kimi kahramanların iyi, kimilerinin de kötü olarak algılanmaya müsait olduğı da görülür. Bir yandan çevrede kalmış insanlara yer vererek postmodern bir tavır sergileyen yazar, diğ er taraftan kahramanlar arasında iyi-kötü izlenimi uyandıracak dü alizme yer vermesi modern anlayışı akla getirir. Bu da modern metinlerdeki tematik güç- hasım güç çatışmasına dayanan dü alizmi doğ urur ve okura yönlendirici şekilde tesir eder. Dikkat çeken başka bir husus ise özellikle ikinci bölümde çok ön plana çıkan bir başkahramanın olmamasıdır. Buradaki kahramanlar modern metinlerdeki gibi model ve ideal bir profilden ziyade basitlikleri ve sıradanlıkları ile ortaya çıkarlar. Bu tarz küçük anlatılarda, büyük anlatıların aksine sıradan insanların hayatlarına ışık tutulmaya çalışılır.

Hem modern hem de postmodern vasıfların yer alması romanı şahıs kadrosu bakımından birincisinden ikincisine, yani modernden postmoderne, geçiş aşamasındaki eserlere yaklaşt ırır.

4.4.7. Bir Cinayet Romanı

Klasik ve modern romanlarda, yazarın önceden belirlediğı davranışlarda bulunan kahramanlar olduğı için belli bir intizam içerisinde aktarılan olaylar okur tarafından kolaylıkla algılanabilir. Çünkü roman kişileri kendilerine biçilen mevki ve yükümlülöklere harfiyen uymak zorundadırlar. Ancak yazarın kayıtsız şartsız egemenliğinin zamanla kırıldığını ve hatta tamamen ortadan kalktığını gösteren metinlerin yazılmasıyla serbestlik kazanan kahramanlar, mutlak manada algılanacak bir eserin varlığını da ortadan kaldır ır lar.

Postmodernizmle birlikte ortaya çıkan yazara başkald ır an kahraman profilini, *Bir Cinayet Romanı*’nda da görmek mümkündür. Romandan çıkmak istediğini her fırsatta ifade eden, metnin yönetimini yazardan almayı planlayan ve kendilerine verilen görevleri yapmakta zorlanan kahramanlara rastlanır. Ayrıca ifade etmek gerekir ki, bir kişiden ziyade birçok kişi tarafından yazılan, daha doğ rusu kahramanlar tarafından oluşturulan bir dü zlem söz konusudur. *Bir Cinayet*

Romani'nda ön plana çıkan kişiler ise şunlardır: Akın Erkan (Yazar), Emin Köklü (Matematik Profesörü), Levent Caner (iş adamı), Yıldız Gerçel, Yeşim Erses (Levent Beyin sekreteri) Yasemin ve Haydar Bilir. Bunlardan Emin Köklü ve Yazar Akın Erkan başkahraman olmaya daha yakınlarıdır. Levent ve matematik profesörü Emin Köklü'nün tespitinde herhangi bir sıkıntı yaşanmazken, diğer kahramanların (Yeşim, Yıldız, Yasemin) benzer yanlarının yanında Y diye belirtilen bölümlerde beraberce verilmesi okur açısından belirsizlik doğurur. Birbirlerine benzer yönlerinin fazla olması ve yazdıkları günlüklerde kimliklerini açıkça ortaya koyacak bilgilerin bulunmaması, bazı bölümlerde bu kişiler arasında karışıklık meydana getirir. Ancak çok dikkatli okunduğunda bu bölümlerin hangi kahraman tarafından yazıldığı anlaşılır.

Matematik profesörü Emin Köklü, sıkıcı bir hayat yaşayan, tembellikten sıyrılamadığı için de karısı tarafından terk edilen bir kişidir. Ailesinden kalan miras sayesinde çok rahat bir hayat yaşayan profesör, can sıkıntısından kurtulmak için gazetelerdeki cinayetlerle ilgilenmeye ve onları kolayca çözmeye başlar. Akın Erkan'ın gözünden kaçmayan bu özelliği yüzünden yazılacak olan metinde dedektif işlevi görmesi istenen bu karakter, postmodernistlerin metin boyunca çok fazla eylemde bulunmayan, hareketsiz kişilerini hatırlatması bakımından modern kahramanlardan ayrı bir izlenim uyandırır. Roman kahramanı olmasını ise can sıkıntısını gidermek için kabul ettiğini söyler:

“Başıma açtığım iş (yani, bir cinayet romanına katılmayı kabul etmek) beni can sıkıntısına karşı koruyacak sanıyorum. Romana katılmanın ön koşulu olarak yazarın benden istediği yaşam özetini şu noktaya kadar hiç sıkılmadan yazabildiğime göre, ilerisi için bayağ umutlanabilirim gibime geliyor.”³⁸⁹

Emin Köklü, yazara karşı koyarak metnin hâkimiyetini ele geçirmek isteyen asi bir öznedir aynı zamanda. Kahramanın sergilediği söz konusu aksülamelin sebebi ise ona göre yazarın metni kurmakta gösterdiği kabiliyetsizliktir. Emin Köklü, inisiyatifi elinde olan bir özne olarak *“Belki de basarım istifayı, çıkarım bu romandan”*³⁹⁰ sözlerini serd ederek romandan çıkabileceğini sezdirir. Kimi yerde

³⁸⁹ **Bir Cinayet Romanı**, s. 15.

³⁹⁰ **Bir Cinayet Romanı**, s. 98.

“Şu romanın yönetimini bir türlü ele alamadım.”³⁹¹ diyerek hayıflanır; başka bir yerde ise “Bu roman benim istediğim gibi bitecek. Ya benimle evleneceksin ya da...”³⁹² diyerek yazarı tehdit eder ve romanı ele geçirmeye niyetlenir. Yazarın kahramana verdiği “Romanımı göz göre göre elimden almana izin verecek değilim elbette.”³⁹³ cevabı ise Emin Köklü ile Akın Erkan arasındaki mücadeleyi göstermesi bakımından manidardır. Eserin birçok yerinde gözlenen iktidar mücadelesi yazarın hâkimiyetinden kurtulmayı çabalayan, bazen de kendi iradesi dâhilinde davranışlarda bulunan postmodern öznenin metin düzleminde kendine yer bulduğu bir pratik olarak değerlendirilebilir.

Bir Cinayet Romanı’nda ön plana çıkan diğer önemli kahraman ise Akın Erkan’dır. *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* başlıklı bir roman yazmayı tasarlayan bu kişi bir taraftan yazar, diğer taraftan da *Bir Cinayet Romanı*’nın kahramanlarından biri olarak ön plana çıkar. Çocukluk yıllarında uğradığı ihanetin intikamını almak isteyen kahramanın tasarladığı planları gerçekten mi yoksa hayal icabı mı yaptığı konusu muallâkta kalır. Tanıdığı kişilerin tuttuğu günlüklerden bir roman meydana getirmeyi tasarlayan yazar, roman kişilerini kendi emelleri doğrultusunda hareket ettirir. Bir yazar olarak karşılaştığı problemler karşısında takındığı tavırlar ile okurun ilgisine mazhar olan Akın Erkan, romancıların eserlerini yazarken karşılaştığı birtakım problemleri de nazarıtibara sunması bakımından oldukça önemlidir. Normalde sadece Yıldız’ın katil, Levent’in maktul olması gerekirken işler karışır ve bir kişi yerine dört kişi öldürülür. Akın Erkan bir yazar olarak okurla alakalı olarak şu sözleri ifade eder:

“Dikkatli okurlara bayılırım, dedi, dalgın ve neredeyse mutlu bir gülümsemeyle.
‘Onca özenle yerleştirdiğim ayrıntıların okurların yüzde doksanını gözünden kaçacağını düşünüp üzülürüm hep.’”³⁹⁴

Akın Erkan’ın çok farklı bir özelliği vardır. O, *Bir Cinayet Romanı*’nın önemli kahramanlarından olmanın yanında *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* isimli

³⁹¹ *Bir Cinayet Romanı*, s. 361

³⁹² *Bir Cinayet Romanı*, s. 364.

³⁹³ *Bir Cinayet Romanı*, s. 347

³⁹⁴ *Bir Cinayet Romanı*, s. 322.

romanının yazarıdır da. *Bir Cinayet Romanı*'nın kahramanıyken aynı zamanda eser içinde eser kaleme alan ve tıpkı yazarlar gibi davranan biridir.

Kahramanlar arsında belli bir çekişmenin olmasına rağmen onları tamamen iyi ve kötü olarak ayıracak zıtlıklar bulunmaz. Zaten cinayetlerin gerçekten işlenip işlenmediği dahi belli değildir. Danışıklı bir dövüş gibi duran bu kurguda net olmayan durumlardan ahkâm çıkarmak da oldukça güçtür. Bu da kahramanlara yaklaşımın daha objektif olduğunu gösterir. Postmodern metinlerde yazarlar kahramanlarından herhangi birini ön plana çıkarmadıkları gibi onları iyi kötü, haklı haksız gibi düalist yaklaşımlarla da ele almaktan kaçınırlar. Özellikle anlatıcı ve bakış açısının birden fazla olması, kahramanlara daha eşit bir düzlemde bakılmasını sağlar.

Hepsinden daha önemlisi kahramanlar ya da yazarla kahramanlar arasında baş gösteren yazarlık mücadelesidir. Yazılması muhtemel olan romanın yazarı Akın Erkan ile kahramanlardan Emin Köklü arasında metin boyunca zımnî, bazen de açık bir çekişme bahis mevzudur. Hatta metnin sonlarında Emin Köklü, yazarın romanı bir türlü tamamlayamadığını ileri sürer ve onu yazarlığı kendisine bırakması için tehdit eder. Diğer kahramanları istediği şekilde yönlendiren Akın Erkan, Emin Köklü'ye aynı muameleyi yapamaz. Verilen görevleri yerine getirmesine rağmen Levent de roman kahramanlığından sıkıldığını şu şekilde ifade eder:

“Bir sıkıntıdır bastı içime. Galiba bu işe devam etmek istemiyorum. Yıldız'ı koynuma almaktansa diyorum, roman kahramanı olmaktan bile vazgeçebilirim. Ayrıca, roman kahramanları böyle aptalca şeyler yapmazlar gibime geliyor.”³⁹⁵

Bu açıdan söz konusu kahramanlar, kurmaca içinde kurmaca da olsa, asi özne olarak yazara başkaldırırlar. Dolayısıyla modern metinlerin uysal ve söz dinleyen kahramanlarından daha farklı özellikler aksettirirler. Zaten Akın Erkan'ın tasarladığı hadiseler beklenen şekilde gibi cereyan etmez. Bu da kurmacanın nasıl değişikliğe uğradığını, gerçeğe olan bağının nasıl zayıf olduğunu gösterir.

Bir Cinayet Romanı, gerek yazar (Akın Erkan) gerekse de diğer kahramanların birbirlerinin sınırlarına müdahalede etmeleri sonucu okurun belleğinde farklı şekilde yer eder. Kahramanların yazarın sözünü dinlememesi, esere

³⁹⁵ *Bir Cinayet Romanı*, s. 73.

müdahaleye girişmesi ve eşit bir perspektiften görülmesi postmodern özelliklerdir. Böylece şahıs kadrosunun bazı modern taraflarına rağmen postmodern özellikler gösterdiği söylenebilir.

4.4.8. *İki Yeşil Susamuru*

Şahıs kadrosunda Nilsu, Nilsu'nun anne ve babası, anneannesi, kardeşi Cem, Teoman, Selen, Mike, Cahide Hanım, Neyyire Gümüş gibi kişileri barındıran *İki Yeşil Susamuru*'nun başkahramanı olarak Nilsu Baran ön plana çıkar. Ancak onun kadar önemli olan başka bir kahraman, Teoman da vardır. Bu da metinde birden fazla kahramanın ön plana çıktığını gösterir.

Nilsu Baran, bir tıp doktorunun kızıdır. Anne ve babasının ayrılmasıyla olumsuz etkilenir. Babasına duyduğu aşırı sevgi onu farklı bir mizaca sahip kılar. Daim kendisinden yaşça büyük olan erkeklerle ilişki kurar. Lisedeki edebiyat hocası Mice ile ilişki kurar. Üniversiteyi kazanıp mimarlık fakültesine girer. Babasının Selen isimindeki bir kadınla evlenmesini kıskançlıkla karşılayan Nilsu, bu psikolojinin sonucu olarak her zaman kendinden büyük erkeklerle ilişki kurar. Hatta onun hakkında;

“Nilsu babasına çok düşküdü. Ona tapardı. Babası evden ayrılınca, o da hep babası yaşındaki erkeklerin peşine düştü. Annesiyle babasının boşanması en çok Nilsu'yu etkiledi. Kızcağızın erkeklere ve evliliğe güvene kalmadı. Kendine baba olacak bir koca arıyor, büyümek istemiyor.”³⁹⁶

gibi ifadeler kullanılır. Söz konusu psikoloji ile hareket eden kahraman, birlikte olduğu erkeklerin kendinden yaşça büyük olmasına özen gösterir ve ciddi bir teklifle karşı karşıya kalınca onlardan ayrılır. Babasıyla ilgili gördüğü rüya ve “*Ve yine öyle sanıyorum ki, eğer kızı olmasaydım babamı bir erkek olarak beğenir, onunla ilgilenirdim...*”³⁹⁷ ifadeleri de Nilsu'nun aykırı ruh hâlini yansıtmaları bakımından önemlidir. Hayata atıldıktan sonra da onun aynı özellikleri devam eder. Teoman ile tanışması hayatındaki kimi boşlukları doldursa da o asıl itibarıyla hep serbest biri olarak yaşamak ister. Zaten romanın sonlarında Teoman'dan ayrılıp biraz yalnız kalmayı aklına getirir. Burada söz konusu olan son dönemlerde görülen insanların

³⁹⁶ *İki Yeşil Susamuru*, s. 109

³⁹⁷ *İki Yeşil Susamuru*, s. 37

hazlarını tatmin etmek için yaşadıklarıdır. Bu kahraman da içinden geldiği gibi hareket ederek beklenmedik davranışlarda bulunur. Böylece postmodern öznelere hazlarına anında karşılık verme ve onu en kısa zamanda tatmin etme düşüncesi Nilsu Baran'da da görülür. O, toplumsal ahlakî kurallara, karşılaştığı tepkilere pek aldırmayan biri olarak da tanınır. Aklî ve ahlakî kriterlerden ziyade hislerine ve zevklerine öncelik verir.

Postmodernistlerin merkeze aldıkları marjinal ve aylak karakterlerle uyum gösteren Teoman ise Nilsu'dan da aykırı biridir. Mühendis olan Teo, aynı zamanda Yeşiller Partisinin üyesidir. Mesleğini para kazanmak için icra etmeyen kahraman, geçimini sağlayacak kadar kazançla yetinir. Aylak biri olarak, kurulu düzenin karşısına daha çok eleştirel bir tutumla çıkar. Öyle ki tiyatro sahnesinde bile kendisine verilen rolün sınırlarından dışarı çıkar:

“Türkçeye uyarlananmış haliyle Emine olan Bovary'nin kocası Charles rolünde (bu da Çetin Bey olmuştu) oynayan Teoman, son sahnede, siyanürü içerek intihar etmesi gereken Emine'nin elinde zehiri alıp kendi içerek oyunu değiştirivermişti. Sahnede kullanılan spor salonunda çoğunluğu öğrencilerin velilerinden oluşan izleyicilerinden bir kısmı bu değişikliği anlamamış, ama ölürken ayaklarını dimdik kaldırıp dilini tuhafça titreterek yerde yatan Teoman'a bakıp kahkahalarla gülmüşlerdi.”³⁹⁸ Teoman normal insanların kendisi için söylediği ‘beceriksiz’, ‘boynuzlu’, ‘başarısız’, ‘iktidarsız’, ‘aptal’ neler dememişlerdi arkasından.”³⁹⁹

Onun için önemli olan içinden geldiği gibi yaşamaktır. Bu nedenle iki evlilik yapmasına rağmen bir türlü normal bir aileye sahip olamamış, belli bir mevkie gelmeyi tasarlamamış ve toplumun normlarını hiçe saymış biridir. Evlilik fikrinin yerine beraber yaşama düşüncesini savunan bu kahraman, normal dışı hareketleri ile tanınır. Nitekim kendisi için susamuru, annesi için apaçi ifadesini kullanması onun mizacını gösterir.

Söz konusu iki kahramanın haz ilkesine göre yaşamaları, geleceği planlama yerine an'ı yaşamaları ve çevrelerinde farklı bir izlenim bırakmaları onları modern metinlerin aklî ilkelere göre hareket eden ve toplumla barışık kahramanlarından uzaklaştırır daha ziyade postmodern öznelere yaklaştırır. Çünkü bu tarz kahramanlar

³⁹⁸ **İki Yeşil Susamuru**, s. 28-29

³⁹⁹ **İki Yeşil Susamuru**, s. 67.

için içinde bulunulan zaman dilimi önemlidir. Modern romanların gelecek ve hayatla ilgili planlayıcı, hesaplı davranan kahramanları bu şekilde ortadan kalkar.

4.4.9. *Yeni Hayat*

Yeni Hayat'ta şahıs kadrosunu Osman, Canan, Nahit/Mehmet/Osman, Rıfki Hat, Dr. Nadir ve Dr. Mehmet, Süreyya Bey gibi birinci ve ikinci derece kahramanlar oluşturur. Romanın başkahramanı olarak ön plana çıkan kişi ise Osman'dır. Fakat belirtmek gerekir ki eserde klasik anlamda tematik güç, hasım güç ve bunların yardımcıları olarak anlamlandırılabilen kahramanlara rastlamak pek mümkün değildir. Bununla birlikte romanda haricî âleme göre olmasa da kahramanların belli bir zıddiyet barındırdığı da aşîkârdır. Kahraman anlatıcı ile Mehmet, Dr. Narin ile Rıfki Hat ve kitabı okuyanlar arasında bir mücadele mevcuttur.⁴⁰⁰ Çünkü farkında olmasalar da Dr. Narin, ajanları vasıtasıyla kitabı okuyanları ve dağıtanları yok eder. Karşıtlıkların olması, bir bakıma modern kahraman algısının metin düzleminde kendini ihlas ettirmesidir.

Kahramanların gözden kaçmayan özelliklerinin başında sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde olmaları gelir. En önemlisi de içinde bulundukları boşluğu Rıfki Hat'ın *Yeni Hayat* isimli kitabında okudukları yeni bir dünyanın dolduracağına inanan maceraperest kişiler olmalarıdır. Mesela kahraman anlatıcı Osman'ın hayatla olan ilişkisi, okuduğu bir kitap yüzünden hemen tamamen değişecek kadardır: "*Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti.*"⁴⁰¹ Aynı özellik Dr. Nadir'in oğlu Mehmet için de geçerlidir. "*Okursan eğlenirsin, inanırsan hayatın kayar.*"⁴⁰² ifadesi, kahramanların ruh hâllerini ortaya koyması bakımında önemli bir saik olarak baş gösterir. Söz gelimi kitabı okumasına rağmen, Osman ile Mehmet'in aksine ondan makul seviyede etkilenen ve normal hayatını devam ettiren modern bir roman kişisi Dr. Mehmet vardır. Bu ise roman kişilerinin hayata bağlılıklarının ve ona nasıl baktıklarının kitap vasıtasıyla somut hâle getirilmesi durumudur. Modern ve postmodern özneler arasındaki farkı, kahramanlardan bazılarının (Osman ve Mehmet) okudukları bir kitap yüzünden bütün hayatını değiştirmesinden; diğerinin

⁴⁰⁰ Bu kahramanların birbiriyle olan alakalarıyla ilgili olarak ayrıntılı bilgi için bakınız: ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk'u Okumak**, s. 108-119.

⁴⁰¹ **Yeni Hayat**, s. 7.

⁴⁰² **Yeni Hayat**, s. 28.

(Samsunlu Dr. Mehmet) de aynı aşamalardan geçmesine rağmen etkileri makul bir şekilde hayatına sindirmesinden de görmek mümkündür. Kahramanlar arasında ortaya çıkan bu zıtlık, bir bakıma modernizmin düzenli dünya algısıyla postmodernizmin düzensiz ve intizamsız hayat anlayışı arasındaki farkı da yansıtır.

Metinde en fazla ön plana çıkan kahraman Teknik Üniversite’de mimarlık okuyan Osman isimindeki gençtir. Canan ve Mehmet ile karşılaşınca kadar annesiyle düzenli bir hayat sürdüren bu kişi, aynı zamanda romanın anlatıcısıdır da. O “*Bir gün bir kitap okur ve bütün hayatı değişir*”ir.⁴⁰³ Canan’a âşık olan Osman, okuduğu Yeni Hayat isimli kitabın vaat ettiği hayatı bulmak için uzun yolculuklara çıkar. Bu yolculuklara çıkması biraz da Canan ile beraber olabilmek içindir. O, kitabı okuduktan sonra kendisinde meydana gelen değişiklikleri şu şekilde tasvir eder:

“Masada oturup kitabı cümle cümle defterine yazan ve yazdıkça aradığı hayata çıkan yolun yönünü sezen o kişi bendim. Bir kitap okuyup bütün hayatı değişen, âşık olan, yeni bir hayata doğru yol alacağını hisseden o kişi bendim.”⁴⁰⁴

Hayatı tamamen değişen kahraman anlatıcı, yolculuklarda, kitabı okuyan; ancak ondan çok etkilenmeyen insanlarla da karşılaşır. Mesela bunlardan biri olan ve hayatından memnun hâlde yaşayan Dr. Mehmet’i kıskanır ve ondan hemen nefret eder:

“Onun malum Mehmet olmadığını görür görmez tertemiz tıraşından mı, bakımlı, kendine güvenli halinden mi, neden bilinmez bir anda şunu anladım: Kitabı benim gibi hayatı kaymışların yaptığı gibi değil, adamakıllı sağlam bir başka yolla sindirim sistemine katıp onunla birlikte huzur ve tutkuyla yaşayabiliyordu bu adam. Hemen nefret ettim ondan.”⁴⁰⁵

Bu sözlerden anlaşılacağı üzere Osman kendileri gibi olmayan bu insandan anında nefret eder. Çünkü yaşadığı düzenli hayat sayesinde Canan ile evlenecek olan kişi (Dr. Mehmet) de odur. Ancak kendisi gibi kitabı okuyup da maceraların peşine düşen okuyucular ise hayata tutunamazlar, başarılı olamazlar.

Osman sadece bu yönüyle değil, farklı birtakım davranışlarıyla da normal insanlardan ayrılır. Seyahat ettiği otobüsteki yolcular kaza sonucu ölürken diğer

⁴⁰³ Yeni Hayat, s. 7.

⁴⁰⁴ Yeni Hayat, s. 45.

⁴⁰⁵ Yeni Hayat, s. 187.

insanlar gibi yaralılara yardım edeceğine, bir kenara çekilip keyifle sigarasını tütürür:

“En sihirli rastlantıyı, en kusursuz talihi o zaman fark ettim: Şoför yerinin üzerindeki televizyon sapasağlamdı ve video âşıkları işte en sonunda birbirlerine sarılıyorlardı. **Mendilimle alnımdaki, yüzümdeki, boynumdaki kanı sildim, demin alnımla kapadığım küllüğü şimdi açtım, mutlulukla bir sigara yaktım ve ekrandaki filmi seyrettim.**”⁴⁰⁶

Kahraman anlatıcı Osman, ne zaman ki bu düşüncelerden vazgeçip ailesiyle yaşamak isteyip ölmeyi istememeye başlar; işte o zaman postmodern bir özne olarak hayatını kaybeder: “*Bunun hayatımın sonu olduğunu anladım. Oysa ben evime dönmek istiyor, yeni bir hayata geçmeyi, ölmeyi hiç mi hiç istemiyordum.*”⁴⁰⁷ Henüz ölmemiş bir kişinin öleceğini anlaması ya da ölmüş bir kişinin ölümünü anlatması mümkün olmadığı için, asıl ölüm, arayış mefhumundan vazgeçmenin bizatihi kendisidir denilebilir. Nitekim farklı bir noktaya dikkat çekmek için de olsa, Nahit/Mehmet/Osman’ın kitabı yazan Orhan Pamuk olmasına, Ahmet Oktay da aynı noktaya temas eder.⁴⁰⁸ Yıllarca peşinden sürüklendiği hayallerinden vazgeçen kahramanın tam da bu esnada ölmesi manidardır. Geçireceği herhangi bir kazada, göreceği ışıkla beraber *yeni hayatı* bulacağına inan kahraman onu bir türlü göremez. En sonunda bundan vazgeçer, ancak bu kez de trafik kazası geçirir ve ailesinin yanına dönemez. Dolayısıyla kahramanın gerçekten ölüp ölmediği de biraz şüpheli kalır. Fakat kahramanın öldüğü söylemek daha güçlü bir ihtimal olarak değer kazanır.

Dr. Narin’in oğlu Nahit, önce Mehmet daha sonra da Osman ismini alarak sürekli yeni hayatlar kurmanın peşindedir. Çevresiyle bir türlü uyum sağlayamayan bu kahraman, içine kapanarak toplumdaki kaçır ve yeni hayatı arar. Canan ile işbirliği yaparak kahraman anlatıcı Osman’ın kitabı okumasını sağlar. Ailesini, okulunu bırakan bu kahraman gerçekten de ilginç bir profil çizer. Modern metinlerin akıl ve mantığa göre hareket eden kahramanlarına benzemez.

⁴⁰⁶ **Yeni Hayat**, s. 53.

⁴⁰⁷ **Yeni Hayat**, s. 275.

⁴⁰⁸ OKTAY, A. ; **Anlatıların Aynası**, s. 199-200.

Doktor Narin'in büyük şirketlerin ve teknolojik yeniliklerin her tarafı sarmasına karşı verdiği tepki, eski eşyaları kullanmak gibi, bir postmodern özne refleksi olarak değerlendirilebilir. Zira postmodernistler modernizmin ilerlemeci anlayışına, seri üretim plastik nesnelere orijinal ve otantik unsurlara yer vererek karşı çıkarlar. Rıfkı Hat ise postmodern bir özne olmaktan öte, postmodern bir yazar gibi durur. Kaynağını, okuduğu bütün kitaplardan alan bir kitap yazması bunun apaçık delilidir:

“Kitapları hemen o gece okumaya başladım. Ve o geceden başlayarak, Yeni Hayat'taki bazı sahnelerin, bazı ifadelerin, bazı hayallerin ya bu kitaplardan ilhamla yazıldığını, ya da doğrudan onlardan alındığını dördüm.”⁴⁰⁹

Yani Rıfkı Hat, Yeni Hayat isimli kitabı tamamen metinlerarası bir düzlem olarak tanzim eder.

Kahraman anlatıcı Osman ile Mehmet sergiledikleri davranışlarla ideal ve amacına ulaşan kişiler olarak değer kazanamazlar. Onlar, modern anlayışın örnek insan algısının ürünü olan bireyler olmaktan ziyade postmodern özne profiline yakın dururlar. Özellikle Samsunlu Dr. Mehmet'in modern bir kişi olarak metinde bulunması kahramanlar arasında bir mukayese yapmak bakımından okura bir kolaylık sağlar. Bir tarafta kitaptan fazla etkilenmeyen ve hayatla barışık olan Samsunlu Dr. Mehmet, diğer tarafta maceraperest, hayata aidiyetleri zayıf Osman, Nahit gibi kişiler vardır. Kahramanların roman boyunca sürekli bir şeylerin peşinde olmaları ve normalin dışında davranışlarda bulunmaları da yine postmodern bir öznenin yani konumunu yadırgayan modern zaman insanların alametlerindendir.

Bu bağlamda eserde şahıs kadrosu bakımından hem modern hem de postmodern özellikler görülür. Fakat ön plana çıkan iki kahramanda, kahraman anlatıcı Osman ile Nahit'te (Mehmet, Osman), daha ziyade postmodern özne tavrı olduğu söylenebilir.

4.4.10. Fındık Sekiz

Şahıs kadrosunda ön plana çıkan iki kahraman haricinde diğer kişiler figüratif kişilerdir. Metnin başkahramanı Meto'dur. Onunla karşıt durumda olan ise

⁴⁰⁹ Sessiz Ev, s. 240-241.

Sevda'dır. Fahri Baba, İbrahim ve Nil gibi kişiler ise daha ziyade yardımcı kahramanlardır.

Birçok postmodern metinde olduğu gibi sorunlu kişilerin merkeze alındığı metinde, toplumda kabul gören insanların yerine yadırganan kişiler ön plana çıkarılır. Söz konusu duruma örnek teşkil eden kişilerden birincisi Meto, ikincisi ise Sevdadır. Romanın ana eksenini meydana getiren bu iki kahramanda, modern çağın kompleks hâle getirdiği marjinal insan psikolojisini görmek mümkündür.

Metnin başkışısı Meto'nun geçmişi hakkında fazla bilgi verilmez. *Beyaz hayata* ulaşmak isteyen, ancak içine girdiği bataklıktan bir türlü sıyrılamayan bohem bir insandır o. Diğer yandan da tasavvufî yolculuğa çıkmış gibi gösterilen biridir de. Özellikle Sevdadan kaçmaya çalışması, Sevda burada kahramanı günaha teşvik eden *nefs-i emmare* gibidir, Meto'nun yeni hayatına kavuşmasında önemlidir:

“Gitmeyelim, senden, sizlerden her şeyden uzaklara gitmeliyim, beni bir daha görürsen tanıma. Şimdi seni gerçekten gördüm... Sen pis, korkunç bir kadınsın. (...) Meto bu kadar baskıya rağmen nefs-i emmaresini eğitmeye başladığından yeni bir ruhani boyuta ulaşmıştı.”⁴¹⁰

Kahraman, eğlence kültüründen beslenen yozlaşmış insanlarla Fahri Baba gibi *beyaz hayata* ya da hakikî aşka yönelmiş insanlar arasında bocalar. En sonunda ise Sevdayı terk eder ve bunun bedelini de iftiraya uğrayarak öder. Uğradığı iftira neticesinde hapse düşen Meto, başlangıçta intikam hırsıyla yanar tutuşur; ancak zamanla bu hırdan kurtularak kalben rahatlar. O, aslında dışarıda iken hapis olduğunu; hapse düştükten sonra bedenen hapis, ancak ruhen hür olduğunu anlar. Söz konusu durum sûfilikteki çileye, halvete çekilmeyi akla getirir. Ruhun masivadan arınması için insanın kendini dünyevî olandan sakındırması hâlidir bu.

Meto, aynı zamanda çevresini etkileyebilme kabiliyetine sahiptir. Onun sahip olduğu farklı nitelikler şu şekilde nakledilir:

“Meto hayata karşı çeşitli yetenekler sergileyen adam, pis herif. Her konuda kafası çalışan mahlûkat. Çamaşır makinesi, ütü, otomobil buzdolabı, koltuk, domates, kivi üretebilir, tamir edebilir, çeşitli modellerini yeniden dizayn edebilen, üstelik roman yazabileni şiir okuyan, sinemayla uğraşan çok yönlü

⁴¹⁰ Fındık Sekiz, s. 47.

maymun. Gözlerindeki perdeyi kaldırabilen şahsiyetler Meto'nun Âdem neslinin bir devamı olduğunu rahatça gösterebilirler.”⁴¹¹

Meto'nun sergilediği davranışlar göz önüne alındığında, onun modern romanlardaki gibi bütün özellikleriyle olgun bir insan profil çizmediği; bilakis kusurları ve eksikleri olan hatalı bir kul olduğu görülür. Başka bir ifadeyle Meto, toplum içinde *tutunamayanların* durumunu yansıtır. Zaten onun ismi Metin değil, Meto'dur ve tabiatıyla ismi tam olarak ifade edilenlerden farklı olmalıdır. Bir diğer mesele ise onun modern kahramanlar gibi çevresine örnek model olmaktan ziyade çelişkilerinin hastalık derecesine vardığı illetli ruh hâline sahip olmasıdır. Yukarıda sayılan özelliklerin birçoğu, postmodern öznelerin modern düşünceye göre muzır karakterleriyle örtüşen davranışlardır.

Yazar'ın kaportacılık ve tamircilik gibi muhtelif işlerde çalıştığını göz önünde tutarsak, Meto'nun Metin Kaçan'ı akla getiren özellikler yansıttığını da söyleyebiliriz. Nitekim Metin Kaçan'ın otomobil tamirciliği, marangozluk, musluk tamirciliği yapması ve çete kurmasından hareketle Meto'nun aslında yazarın bizzat kendisi olduğunu ileri süren araştırmacılar vardır. Bunlardan biri olan Musa Yaşar Sağlam'a göre, “*Yapıtın asıl kahramanı olan ve ayrıntılı bir biçimde betimlenen Meto, “yazarın kendisidir.”*”⁴¹²

Romanda öne çıkan diğer kişi ise Sevda'dır. Bu kahraman, zengin bir ailenin aykırı davranışlarda bulunan kızıdır. Kardeşlerinin okuyup belli mevkilere sahip olmalarına rağmen o hiçbir işte ve meşgalede karar kılamaz. Amerika'ya giderken uçakta resmini gördüğü Meto ile tanışmak isteyen Sevda, onun peşini bir türlü bırakmaz. Fattan bir güzelliğe sahip olan bu kadının özellikleri şöyledir:

“Şimdi otuz yaşına gelmiş, girip çıkmadığı âlem kalmamış, ailesinden ayrılmış, kardeşleri yurt dışında okuyarak sisteme dâhil olmuşlar, Sevda, deli Sevda ise vücuduna binlerce litre alkol emzirmiş, rakı masallarından şarap masalarına, duman âlemlerinden çizgi yollarına kadar her “türlü” kovalamıştı!”⁴¹³

⁴¹¹ **Fındık Sekiz**, s. 15.

⁴¹² SAĞLAM, M. Y. ; “ ‘Postmodern Romana Bir Örnek Olarak: Fındık Sekiz’ ” **Cervantes'in Yeğeni Metin Kaçan Üzerine Yazılar**, s. 126.

⁴¹³ **Fındık Sekiz**, s. 14.

Meto'yu kendi emelleri doğrultusunda hareket ettirmek isteyen Sevda, metinde yüklendiği misyon gereği nefsi, benliği temsil eder gibidir. Çünkü “*Sevda Meto'ya öyle bir plan hazırlamaktadır ki şeytan ‘Aman yarabbi’ diye alnını secdeye koyar!*”⁴¹⁴ Günahlarından sıyrılmak isteyen Meto'yu iyiye yönelmekten alıkoymaya çalışan Sevda, yaptığı planlar sonucu kurbanlarını, âşıklerini, ağına düşürür. Nitekim onun tasvirine bakıldığında fettan özelliklerin varlığı açık şekilde hissedilir:

“Tırnakları siyah, dudakları siyah, gözleri o kavuniçinden mora çalan gözleri hafif bir mil çekilmiş gibi deliciydi; deliceydi. İşlek bir caddenin karşı tarafına geçerken otuz üç kişiyi çarpıştırabilecek fiziki güzelliğe, fettan tavırlara sahipti.”⁴¹⁵

Zaten Meto'yu yaptığı plan sonucu hapse düşüren de ondan başkası değildir. Sevda'nın kötü bir karakter olarak işlenmesi, postmodernistlerin bütün kahramanlara eşit mesafede durma kaygısından ziyade; modernistlerin roman kişilerini görüşleri ve okura vermek istedikleri mesaj paralelinde konumlandırmalarına yakın durur. Kahramanların karşıt karakter olarak iyiyi ya da kötüyü temsil etmeleri modernizmin düalist bakış açısı ile örtüşür. Bu kahraman da Meto'ya karşı olduğu için kötü biri olarak yansıtılır.

Kahramanların geçmişi ve çevreleri ile ilgili bilgilerin az olması da anılmaya değer özelliklerdendir. Mesela Meto ve Sevda ile ilgili bilgiler sınırlıdır. Oysa klasik ve modern metinlerde, kahramanların tanıtılmasına yönelik ayrıntılı ifadeler çok fazla yer tutar.

Ayrıca bazı nesnelerin, özellikle Malibu marka arabanın kişileştirilmesi postmodern romanın insan dışındaki varlıkları kahraman olarak seçmesine örnek olarak verilebilir. “*Yoğun bir metaforik ağla sarılmış olan eski model “Malibu” marka araba, romanın ana kişilerinden biridir; insan davranışları gösterir.*”⁴¹⁶ Mesela “*Malibu bir an satılacağını düşünür sinirlenir, bir atomu patlar, korna çalmaz, ilk marşta çalışmamaya başlar.*”⁴¹⁷ İnsan dışı varlıklar ve onların olağanüstü hâllerine yer verilmesi akla masal ve destan gibi geleneksel türleri getirir.

⁴¹⁴ Fındık Sekiz, s. 45.

⁴¹⁵ Fındık Sekiz, s. 14.

⁴¹⁶ ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 233.

⁴¹⁷ Fındık Sekiz, s. 42.

Postmodern romanlarda da artık insan dışı varlıklara kahraman olarak yer verildiği, son dönem metinlerinde açık şekilde görülür.

Toplumda aykırı sayılan, merkezden çok çevreyi teşkil eden kahramanların yanında Malibu marka arabanın insan hisleriyle donatılması gibi farklı uygulamalar, eseri şahıs kadrosu açısından postmodern metinlere dâhil etmemize sebep olan amillerdir. Ancak kahramanlar arasında zıtlığın olması, tematik güç-hasım güç çekişmesini meydana getirir. Bu durum daha ziyade modern romanlarda görülür. Buna rağmen şahıs kadrosunda postmodern özelliklerin ağır bastığı söylenebilir.

4.4.11. *Bin Hüzünlü Haz*

Bin Hüzünlü Haz, şahıs kadrosu bakımından romanın klasik yapısından oldukça farklı bir profil çizer. Bu konuda birtakım belirsizlik ve boşluklar vardır. Şahıs kadrosu noktasında aydınlatılmaya ihtiyaç duyan en ehemmiyetli nokta ise hiç şüphesiz kahramanların kim oldukları ya da ne istedikleridir. Hakkında ayrıntılı bilgi verilmeyen kahramanlar, okurun inisiyatifi dâhilinde anlamlandırılmaya uygun bir konum arz ederler. Birinci tekil kişinin bakış açısıyla anlatılan eserde, kim oldukları hakkında net bir fikir sahibi olamadığımız kahraman anlatıcı ve Alaaddin birinci derecede önemli şahsiyetlerdir. Bunların dışında kalan ve figüratif unsur olarak tanımlanabilecek kişiler ise genellikle hayalî kahramanlardır. Metinlerarasılık bağlamında ödünç alınan bu kahramanlar arasında Donkişot, Gregor Samsa (F. Kafka: *Değişim*), Kırmızı Başlıklı Kız, Şehrazad (*Binbir Gece Masalları*) gibi klasikleşmiş kahramanlar da vardır.

Romanda, kahraman anlatıcının kim olduğu hakkında net bilgiler mevcut değildir. Çünkü modern metinlerde olduğu gibi, okuru aydınlatmak için, kahramanların geçmişlerine veyahut ne yapmak istediklerine değinilmez. Onları, sadece metin düzleminde gerçekleştirdikleri filler ve sahip oldukları düşünceler ışığında anlamlandırıp konumlandırmak mümkündür. Kahraman anlatıcı hakkında sahip olunan en ayrıntılı ve açık malumat ise onun Alaaddin'i aradığı bilgisidir. Anlatıcının hiç görmediği ve yalnızca sesini işittiği hayalî birini (Alaaddin) araması, onun bir bakıma kayıp yanının peşine düşmesi gibidir. Mesela anlatıcı Alaaddin'le olası buluşma anını şöyle anlatır:

“Büyük kelimesine sığmayacak kadar büyük ve harikulade bir an olacaktı o an; Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir **Alaaddin’le, ben de her iki Alaaddin’e yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı, yüz yüze gelmiş aynalar gibi...**”⁴¹⁸

Kahraman anlatıcı belli bir süre sonra *anlatı ormanına* dalar ve orada metinlerarası yolculuk geçirir. Burada Alaaddin’i arayan kahraman anlatıcı, çeşitli zaman ve mekânlarda farklı şekillerde okuru karşısına çıkmak suretiyle belirsiz ve sürekli dönüşen bir insan profili çizer.

Metinde aranan ve eksikliği hissedilen, ayrıca birçok anlamı çağrıştıran asıl önemli kahraman ise Alaaddin’dir. O, sürekli olarak değişen ve kimi zaman tedahüle varan boyutta farklı biçimlerde aksettirilen ilginç bir kahramandır. Gerçek hayatla uzaktan yakından ilgisi yoktur. Zira onun daha ziyade masal kahramanlarını aklı getiren profili, metinde değişik biçimlerde kendini ihsas ettirir. Örneğin onun şu tarifi sihirli lambası olan masal kahramanı Alaaddin’e çok yakındır:

“Sonra, adını koymaktan şimdi bir çocuk doğurmuş kadar mutluluk duyduğum bu Alaaddin’in, kırılganlığını daha ilk bakışta yansıtan da başka söze hiç gerek kalmasın diye, **çöp gibi bir boynu olur. Boynunun üstünde de, insanı hayretten hayrete düşüren incilerle süslü sırmalı bir sarıkla çevrelenmiş, şöyle sepet gibi kocaman bir kafası...** Bir de, çekiciliğini sessizliğinden alan küçücük bir ağzıyla, insanı inanılmaz bir hızla kendine derinliklerine çeken, dillere destan gözleri olur tabii...”⁴¹⁹

Çimen Günay ise metin boyunca aranan Alaaddin’in eserin tamamlayıcı unsuru olan okur olduğunu ileri sürerek onun bilinen kahramanlardan ayrıldığına ve postmodern özne olarak sürekli dönüşüm içinde olduğuna işaret eder.⁴²⁰ Mesela kahramanın nasıl farklı özellikler gösterdiğin şu sözlerden öğreniriz:

“Benim, kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengâvere, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen cariye yüzlü mahcup bir şehzadeye... bir gonca güle benzeteceğim bu gencin adı da, hiç kuşkusuz Alaaddin olur.”⁴²¹

⁴¹⁸ **Bin Hüzünlü Haz**, s. 19-20.

⁴¹⁹ **Bin Hüzünlü Haz**, s. 103.

⁴²⁰ ÇİMEN, G. ; “Postmodern Darbeye Direnen Roman: Bin Hüzünlü Haz’da Belirsizliğin Bilgeliği”, s. 6.

⁴²¹ **Bin Hüzünlü Haz**, s. 96.

Alaaddin'in birey olmadığı, dahası bütün insanlarda olması muhtemel bir vasıf olduğu metnin birçok yerinde değişik vesilelerle ifade edilir:

“Ama şimdi size, şehrin ve zamanın o noktasında avare avare dolaşırken, sonunda **herkesin yüzünde Alaaddin'in yüzünde bir parça görmeye başladığımı söyleyebilirim.** Müthiş bir şeydi tabii bu; **artık gözlerimi kime çevirsem mutlaka ona ait bir renge, kıpırtıya, bir şekle ya da kokuya rastlayabiliyordum.**”⁴²²

Bu tarz ifadeler de yazarın potansiyel okurunu Alaaddin'i arayış kavramı ile karşıladığını gösteren yorumu destekler mahiyette ipuçları olarak değer kazanır. Nitekim o, farklı şekillerde okurun karşısına çıkmak suretiyle belli bir kimliğin sınırlarından çıkar ve genel bir hâl alır. Yazar, Alaaddin'e “*Herkesten, her şeyden bir iz katar; onu bir kalıba sığdırmaz; kesinlikten uzak, çok olasılıklı deneyimlerin belirsiz öznesi kılar.*”⁴²³ Alaaddin'in imgeleştirilmiş bir kahraman olduğuna değinen Yıldız Ecevit, onun farklı çağrışımlar uyandırdığını belirten şu ifadeleri kullanır:

“Anlatının ortada görünmeyen/olmayan ana kişisi Alaaddin de imge özellikleri gösterir. Yazar-anlatıcı onun bütünsel bir yapısını olmadığını açıkça söylemektedir: her şey olabilir Alaaddin: (...) Belki de **metnin kendisidir, kurgulama ediminin adıdır** Alaaddin; belki de anlatıcının sevgilisidir; kim bilir belki de kurguda istenildiği gibi oynanılan **jokerdir.** Ne olduğu belli olmayan Alaaddin, çevresindeki belirsizlik aylasıyla metnin içinde **mitleşir;** metnin özgül mitidir Alaaddin; **o bir imgedir artık.**”⁴²⁴

Görüldüğü gibi Yıldız Ecevit de kahramanın birçok şeyi akla getiren belirsiz, kapalı, imgeli bir yanının olduğunu, dolayısıyla nihaî bir tespitte bulunmanın zor olduğunu ifade eder.

Dolayısıyla kahramanla ilgili çok farklı değerlendirmeler yapılır. Bu bağlamda Pelin Aslan, “*Alaaddin, anlatıcının tamliğa ulaşma arzusudur, Alaaddin'e ulaşabilirse eğer anlatıcı, peşinde olduğu ötekiye, arzusuna kavuşacak, kendini özgün kılabilecektir.*”⁴²⁵ şeklinde bir yorumda bulunur. Elif Türker ise “Alaaddin kahraman mıdır?” sorusunu sorar ve şöyle bir yorum yapar: “*Kısacası Bin Hüzünlü*

⁴²² **Bin Hüzünlü Haz**, s. 48.

⁴²³ ASLAN, Pelin; “Alaaddin'in Peşinde: Bin Hüzünlü Haz'da Varlıkla Yokluk Arasında”, **Roman Kahramanları Dergisi**, Sayı 1, İstanbul, Ocak/Mart 2010, s. 13.

⁴²⁴ ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 196.

⁴²⁵ ASLAN, P.; “Alaaddin'in Peşinde: Bin Hüzünlü Haz'da Varlıkla Yokluk Arasında”, **Roman Kahramanları Dergisi**, s. 11.

Haz'da bir kahraman varsa, o da romanın ta kendisidir."⁴²⁶ Bu tarz örnekleri çoğaltmak pekâlâ mümkündür.

Kahramanların cinsiyetine fazla vurgu yapılmaması dikkat çeken farklı bir noktadır. Alaaddin'nin erkek olmasına karşın kimi zaman kadınsı özellikler gösterdiği görülür. Yazar, kahramandaki belirsizliğin giderilmesi işini okura miras olarak bırakır. Nitekim Alaaddin ile ilgili şunları söylemesi bu duruma kanıttır:

"... Romanın ilk bölümünün son satırına ulaştığımızda, bu kayıp bir roman kahramanının bizim kulağıımıza ulaşan sesinden oluştuğunu anlıyoruz. Çağımızın hengâmesinde kaybolmuş, şeytanla meleği bir birine karışmış, yolunu cinnet görüntülerinin arasında yitirmiş, tuhaf ve uzak bir kahraman var. Daha doğrusu kahramanın sadece sesi var. Bu ses bize ulaşırken temiz ulaşmaz, diye düşündüm yazarken. Sesin içinden belediye otobüsü geçsin ve o sırada söylenen cümlelerin yarısı bu otobüsün arkasında kalsın istedim. Sonra ses bize gelirken şehrin karmaşasında parçalanır haliyle, apartman bloklarına çarpıp ufanılır, bir yerlerde sıkışır pestil gibi ezilir, titrer dökülür... **Bütün bunlar metinde görülsün istedim. Böyle yapmamdaki başka bir amaç da, metnin şekli aracılığıyla okura, "bu boşlukları sen dolduracaksın, roman senin algı düzleminde yeniden yazılacak" diye fısıldamaktı.**"⁴²⁷

Farklı zaman ve uzamlarda değişik şekillerde ortaya çıkan bu kahramanın varlığı, roman türünün sınırlarını oldukça zorlayan bir şahıs kadrosu tercihidir. Aslında buna şahıs kadrosu demek ne kadar doğru olur? Nitekim burada, modern metinlerin hakkında bilgi sahibi olunabilen, sorumluluk sahibi, misyon taşıyan, idealize edilmiş, ete kemiğe bürünmüş ve gerçek hayatta karşılaşabileceğimiz kişilerine hiç rastlanmaz. Dolayısıyla böylesi romanlarda, kim oldukları ve ne istedikleri noktasında kesin bir hükme varılmayan kahramanlar için okurların doğal olarak birbirinden farklı, bazen de yekdiğerini nakzeden ifade ve değerlendirmeleri olacaktır. Bu bir bakıma tamamlanmamış, eksik bırakılmış eserin okur tarafından devam ettirilmesi; başka bir deyişle aynı romanın farklı şekillerde tamamlanması hadisesidir.

Kahraman anlatıcı hakkında da Alaaddin gibi el tutulur bir bilginin olmaması, metni ilginç bir noktaya taşır. Geleneksel türlerden, masal, destan vs., izler taşıyan roman şahıs kadrosunda da gerçeküstü ve sıra dışı izlenimler barındırır. Son yıllarda

⁴²⁶ TÜRKER, Elif; "Alaaddin Hâlâ Bulunamadı mı?", **Roman Kahramanları Dergisi**, s. 23.

⁴²⁷ "Şehrazat ile Baccett'in Evliliğinden Doğmuş Bir Çocuğum" **Kitap Zamanı**, (Söyleşiyi Yapan: Ethem Baran), s. 16.

görülen böylesi bir tutumu ise postmodern yazarların kadim metinleri yeniden gündemlerine almaları ve kurulan metinlerarası düzlemde kahramanlar aracılığıyla şaşırtıcı bir gezintiye çıkma isteklerinde aramak gerekir. Hasan Ali Toptaş'ın eserine böylesine bir bakış açısıyla bakmak onu şahıs kadrosu bakımından postmodern metinlere dâhil etmemizi sağlar.

4.4.12. Mahrem

Romanların vazgeçilmez unsurlarından olan şahıs kadrosunda son dönemlerde, özellikle de postmodern metinlerde, değişiklikler görülür. İnsan dışındaki varlıkların ya da ilginç kişilerin kahraman olarak seçilmesi birçok metinde görülen bir vasıf hâline gelir. Dünya edebiyatında, Franz Kafka'nın *Değişim*⁴²⁸ romanında G. Samsa isimli kahramanın bir böceğe dönüşmesi, *Dava*'da⁴²⁹ ise kahramanın K. olarak anılması buna örnektir. Türk edebiyatında da bunun numuneleri vardır. Mesela Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* kitabında kahraman anlatıcının ismi zikredilmez.

Elif Şafak da *Mahrem*'i ilginç kişi ve varlıklardan kurulu bir metin olarak tasarlama yoluna gider. Nitekim metindeki kahramanlar, çok aşırı kiloları yüzünden dışarı çıkmaya çekinen şişman bir kadın ve cüce Be-Ce; hayal mahsulü olan Keramet Mumî Keşke Memiş, Samur Kız ve la Belle Anabelle gibi enteresan varlıklardan oluşur. Hem gerçek hem de hayalî kahramanların normalin dışında bir izlenim bırakmaları metnin fantastik yönüyle ilgilidir. Zira yazarın kurduğu dünya haricî âlemle ilgili olsa da kurmacanın ön plana çıkarılmaya çalışıldığı ve neredeyse tamamen soyut unsurların var olduğu hayalî bir evren söz konusudur. Ön plana çıkan kahramanlar ise aynı zamanda anlatıcı konumunda olan şişman kadın, Be-Ce, Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi, Samur Kız ve la Belle Anabelle'dir. Bunların yanında daha ziyade figüratif olan hayalî ve gerçek kahramanlar da vardır.

Şişman kadın, şişmanlığından dolayı sıkıntılar yaşayan bu kişi kendisi gibi toplumda garip görülen Be-Ce isimli cüce ile arkadaşlık kurar. Be-Ce ile aynı evde yaşar, kreşte çalışır, sürekli market alışverişine çıkar, yeme içgüdüsünü bir türlü kontrol edemez, zayıflama çabaları hep boşa çıkar, toplumdan kaçır. Genellikle

⁴²⁸ KAFKA, Franz; *Değişim*, Seren Yayıncılık, Ankara, 1990.

⁴²⁹ KAFKA, Franz; *Dava*, Can Yayınları, 2007.

evden çıkmayan ve kendi hâllerinde yaşayan iki kahraman yan yana geldiklerinde farklı bir durum meydana gelir. Aldığı aşırı kilolar yüzünden toplum içine çıkamayan şişman kadın, modern romanların göz önünde bulunan kişilerinin aksine içine kapanması şu sözleri söyler ona: “*Dışarı çıkmaktan korkuyordum. Dışarıyı sevmiyordum.*”⁴³⁰

Toplumdaki şişman insanların durumunu ortaya koyması yönüyle romanın önemli kahramanlarından olan bu kişi, normal insanlara göre bedenlen kusurlu sayılabilecek insanların içtimaî hayat içerisindeki konumuna ayrı bir bakış açısı kazandırmayı da gaye edinen düşüncenin mahsulü olarak da değerlendirilebilir. Mesela onun şişmanlıkla ilgili olarak nelerle karşılaştığını şu sahne güzel şekilde ortaya koyar:

“Dışarısı sıfatların diyarıydı. Şişmanlığımı bana hatırlatmak için birbiriyle yarışıyorlardı kreşteki çocuklar. Bütün gün etrafında pofur pofur sigara içilen biri akşam eve gittiğinde nasıl saçlarındaki tütünü koklarsa, ben de eve dönüşümde ş-i-ş-k-o’nun harflerini kokluyordum. Artık eve gelir gelmez ilk işim saçlarımı yıkamak olmuştu. İç içe geçmiş harfler döne döne kayboluyordu küvetin deliğinde. Ne kadar şampuanlarsam şampuanlayayım gene de çıkmıyordu bazıları. Pıtrak gibi yapışıp kalmışlardı. O zaman, Be-Ce yardıma geliyordu; eliyle tek tek ayıklıyordu ş’leri, i’leri, k’leri ve o’ları.”⁴³¹

Kreşte ve daha birçok yerde sürekli olarak şişman sıfatı ile muhatap kalan kahramanın ruh hâlinin nasıl bir durumda olduğu açık şekilde görülür. Bu durum, toplum içerisinde kıyıda köşede kalanların ahvalini yansıtmak bakımından ehemmiyetlidir. Kahramanın kendisi de şişmanlara nasıl bakıldığını ifade etmeye çalışır. Genel kanaate göre şişmanlar, boğazlarına sahip çıkmayarak aşırı kiloların ortaya çıkmasına bizzat kendileri sebep olurlar:

“Şişmanlık, bazı insanların başına geliveren talihsiz bir olay ya da ‘kader’ değil, bizzat şişmanların eseridir. Her şişman, kendi şişmanlığının başlıca müsebbibidir. Bir insanın şişmanlığı onun pisboğazlığının, açgözlülüğünün, tamahkârlığının tescilidir. Körlük ne kadar ciddiye alınacak bir şeyse, şişmanlık da o denli dalga geçilecek bir şeydir. Hal böyle olunca da, şişman birinin şişmanlığıyla dalga geçilmesi, kör birinin körlüğüyle dalga geçilmesinin bıraktığı etkiyi bırakmaz. Bu sebepten işte, ben şişmanlığımı başkalarına açarken son derece ciddi davranırım...”⁴³²

⁴³⁰ Mahrem, s. 92.

⁴³¹ Mahrem, s. 88-89.

⁴³² Mahrem, s. 20-21.

Bir türlü zayıflayamayan kahramanın kendisini rahat hissettiği yerler ise herkesten uzak olduğu evi ve alışveriş yaptığı marketlerdir. Kahramanın müşteri olarak alışverişte bulunduğu marketlerde saygı görmesi, modernizmin insana tüketici unsur olarak baktığını ve insan kıymetinin ana ölçüsünün tükettiği nesnelere göre belirlendiğini gösteren işaretlerden sayılabilir. Çocukluk yıllarına da vakıf olduğumuz kahraman, bu yaşlarda tanımadığı biri tarafından cinsel tacize uğrar. Bunların dışında ayrıntılı bilgi yoktur. Onu daha çok şişmanlığı ve Be-Ce ile olan münasebeti dolayısıyla tanırız. Hayalî unsurların da yer alması ile birlikte bu kahramanların konu edildiği bölümler azalır. Şişman kadının ön plana çıktığı yerlerde ise daha ziyade şişmanlık ilgili sıkıntı ve durumlar söz konusudur.

Metindeki diğer bir kahraman ise *Be-Ce*'dir. Şişman kadının sevgilisi olan bu kişi hakkındaki bilgiler onun cüce olduğu, resim atölyesinde modellik yaptığı ve bir nazar sözlüğü yazmaya çalıştığıyla sınırlıdır. Çocukluk yıllarında kendisine cüce büce denilen kahramanın ismi kısaltılarak Be-Ce hâlini alır. Söz konusu durumdan şu şekilde bahsedilir:

“Gerçek ismim bu değil tabii ki. Küçükken, mahalledeki çocuklar bana hep ‘cüce büce’ diye bağırdı. İsmimi soranlara ‘büce’ diyordum ben de. Biliyor musun, gerçekten böyle bir isim olduğunu zannediyordum. Sonra büyüyünce, bana takılan ismin üzerinde biraz değişiklik yapmaya karar verdim. Ve işte böylece, ‘büce’ oldu ‘Be-Ce’. Tuhaf olduğunun farkındayım ama... ben öyle alıştım ki, gerçek ismimle seslenseler dönüp bakmam bile.”⁴³³

İsmi tam olarak söylenmemesi cüce insanların toplumdaki konumlarına ve eksikliklerden dolayı yaşadıkları sıkıntılara göndermede bulunur. Nazar sözlüğü yazmakla meşgul olan Be-Ce kendisi gibi yadırganan, şişmanlığından dolayı içine kapanan kişiyle beraber yaşar. Nitekim hazırladığı nazar sözlüğü direkt ya da dolaylı olarak göz ve görme ile alakalıdır. Bu bir bakıma görünüşlerinden dolayı mustarip olan insanların yaşadıklarının kapalı şekilde ima edilmesidir. Be-Ce nazar sözlüğüne yeterli malzeme toplamak için bazen tebdili kıyafet eder. Tebdil gezen kahramanların başına ilginç hadiseler gelir. Toplumla ilişkileri sıkıntılı olan iki kahramanın bir

⁴³³ Mahrem, s.207.

araya getirilmesi yazarın kişileri seçerken dikkat etiği faktörü, ideal insandan ziyade sosyal yapıya yeterince tutunamayan insanı merkeze alma kaygısını ortaya koyar.

Postmodern metinlerde, özellikle de fantastik eserlerde ilginç varlıkların kahraman olarak tercih edildiği bilinir. Burada da iki ilginç kahramanın yanı sıra fantastik varlıklara yoğun bir şekilde yer verilir.

Yazar, bir cüceyle şişmanı kahraman olarak seçmekle yetinmez ve tamamen hayal mahsulü olan Keramet Mumî Keşke Memiş, Samur Kız, la Belle Anabelle gibi okura enteresan gelen, normal insanlara çok benzemeyen fantastik kahramanlara da yer verilir. Mesela Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi'nin olağanüstü özellikleri vardır. O daha doğarken normal bir bebek gibi değil de adeta mum gibi akarak doğar. Yüzünün saydam olması çevresindekileri çok şaşırtır:

“Memiş bebeğin yüzü adeta saydamdı. Ağzı-burnu-kaşı-gözü hem tastamamdı, hem de eksik. Ağzı-burnu-kaşı-gözü bizzat gelmemişti de, yerlerine gölgelerini göndermişti sanki.”⁴³⁴

Bebeğin saydam yüzünü teyzesi bir fındık kabuğuyla şekillendirir, ancak zaman daralıp da yüzü katılaşmaya başlayınca gözlerini iki çizgi şeklinde çizmek zorunda kalır. Adeta bir mum gibi olan yüzü gittikçe katılaşır ve nihayet şekillenir. Zaten gözlerinde herhangi bir ifadenin okunamamasının asıl sebebi de onların iki çizgi hâlinde olmasıdır. Kahraman büyüdükçe diğer insanlardan çok farklı bir karaktere sahip olmaya başlar. Onun normal insanlardan ne kadar farklı olduğu şu şekilde anlatılır:

“Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi cin gibi adamdı. Kafasının içinde her akşam ayrı bir iblis tayfası sazlı sözlü cümbüş yapardı. Kimsenin cesaret edemediği dallara o tırmanır, aklına koyduğunu tez zamanda kotarır, kotardığından çabucak sıkılırdı. Yeter ki istesin, sinekten yağ çıkarır, feleği kendi çemberinde kısıtırırdı. Sonra da bıçare feleği kendi çemberinde öylece bırakıp, münafık kuytulara zındık tutkulara kapılırdı.”⁴³⁵

Keramet Mumî Keşke Memiş, çadırlar kurarak seyirlik oyunlar hazırlar. İnsanları güzellik ve çirkinlikleri seyrettirmek suretiyle devası çadırlarda toplar. Çok kolay şekilde kazandığı para ve makamı anında bırakıp uzlete çekilir. Hayat onun

⁴³⁴ Mahrem, s. 39.

⁴³⁵ Mahrem, s. 42.

için çok basit ve sıradandır. Bu kişi daha çok halk hikâyeleri, masal gibi türlerin tamamen kurmaca olan doğalarında olan, gerçek dünyada bulunmayan fantastik kahramanlarındandır.

Bunların yanı sıra dünyanın en çirkin yarattığı olarak geçen, yarı insan yarı samur olan Samur Kız ile çok güzel olan la Belle Anabelle'nin varlığı kahraman seçiminde yazarın uç noktadaki tavrını ortaya koyar mahiyettedir. Bir yanda dünyadan eşi manendi bulunmayan güzellikler sunulurken, diğer yandan ise çirkinlikler söz konusudur. Mesela la Belle Anabelle “*Bir insan yavrusundan ziyade, yolunu şaşırmış bir periyi andırıyordu.*”⁴³⁶ Bu tarz hayalî kahramanların hiçbir zaman var olmadığı söylene de belli oranda yer işgal ederler. Fantastik kahramanların varlığı, modernist metinlerin gerçekçi anlayışını gerçek dışı müdahalelerle amorf hâle getiren postmodernistlere özgü bir teknik olarak değerlendirilebilir.

Şahıs kadrosundaki kişilerin sosyal hayattan kaçan karakterler olmasının yanında tamamen hayalî özellikler yansıtan kahramanların seçilmesi, postmodernistlerin savundukları marjinal unsurların metne taşınması argümanını besler. Postmodernistlerin enteresan ve toplumda sorunlu görülen kahramanları seçmesinin temelinde modern toplumun dışladığı kişileri, unsurları metnin merkezine yerleştirerek yeniden gündeme taşıma kaygısı yatar. Yazar, zıtlıkları bir araya getirir. Şişman ve devasa bir kadın ile ufak bir cüce, yarı insan yarı samur olan çirkinlik timsali Samur Kız ile çok güzel olan La Belle Anabelle'nin aynı platformda olması zıtlıkların daha da belirginleşmesini sağlar.

Şahıs kadrosu tercihi, modern metinlerin kahraman profilini parçalar. Ne başkahraman ne hasım güç ne de düalizm oluşturacak açık bir çatışmadan söz edilebilir. Modern anlayışın yücelttiği ideal insan gider, yerine uç noktada duran kusurlu ve hayalî kahramanlar gelir. Hiçbir alakaları bulunmayan kahraman ve hadiselerin, zaman ve mekân tanınmaksızın aynı düzleme taşınması tamamen itibarî bir âlem ortaya çıkarır.

Dolayısıyla çok farklı kahramanların ilginç ve gerçek dışı yanları, romanı şahıs kadrosu bakımından postmodern metinlerin arasına dâhil eder.

⁴³⁶ Mahrem, s. 121.

Sonuç ve Değerlendirme

Çocukluğun Soğuk Geceleri'nde modern metinlerde olduğu gibi ayrıntılı şekilde anlatılan, normal insanlara göre ideal olan ve toplumla barışık kahramanların yerini sorunlu öznelere alır. Aklî ilkelere göre hareket eden kahramanlar ortadan kalkar ve onların yerine psikolojik problemleri olan, çelişkili, marazi insanlara yer verilir. Bu kıyıda köşede kalan marjinal kahramanların gündeme alınması durumudur. Dolayısıyla eserde şahıs kadrosu bakımından postmodern metinlere paralel bir tutum benimsenir.

Sessiz Ev ise genel olarak modern metinlerdekine benzer davranışlar sergileyen kahramanlardan meydana gelir. Faruk, diğer kahramanlara göre postmodern öznelere yaklaşıp da eserin şahıs kadrosu açısından modern bir yaklaşıma sahip olduğunu söylemek gerekir.

Sevgili Arsız Ölüm'de kişilerin genel olarak modern romanlardaki kahramanlardan çok farklı oldukları görülür. Kahramanlar, masallarda olduğu gibi birtakım gerçekdışı davranışlar sergilerler. Onlarda ne psikoloji ne de çelişkiler vardır. Geleneksel türlerin iç çatışmaları bulunmayan ve yaşadıklarından hemen kurtulan kişilerdir. Başkahraman olarak çok fazla ön plana çıkan bir şahıstan da söz edilemez. Roman bu yönleriyle geleneksel türlerden etkiler taşımakla beraber postmodernistlerin fantastik metinlerinde de bu tarz kahramanlara yer verdiği bilinir. Geleneksel türlerden istifade yoluyla meydana gelen böylesi durumlarda roman türünün sınırları ihlal edilir. Metin romandan ziyade “anlatı” olarak ifade edilir, yani türler arası bir noktada durur.

Gece'de kahramanlar hakkında açık bilgiler bulunmaz. Eserin ilerleyen kısımlarında kahramanların kim olduğu ve hangisinin ne yapmaya çalıştığı iyice muğlâklaşır. Ayrıca kimin tematik güç, hasım güç olduğu noktasında da belirsizlik vardır. Onlarda bir rol çatışması da söz konusudur. Modern bir romanda görülen şahıs kadrosu hiyerarşisi, kategorisi silikleşir ya da ortadan kalkar. Kimin ne yapmaya çalıştığı belirsizleşir. Dolayısıyla entrik kurguyu meydana getiren kahramanların hareket alanları, yekdiğerini doğuran olaylar dizisi ortadan kalkar ve metindeki sebep sonuç ilişkisi kaybolur. Ayrıca metnin yazılışında faal olan kişiler ile yazar arasında, romanın hâkimiyeti ile ilgili bir çatışma baş gösterir. Modern

romanların söz dinleyen kişilerinin yerini asi özneler alır. Dolayısıyla böylesi bir tabloda, eserin şahıs kadrosu bakımından postmodern bir karakter gösterdiği görülür.

Kafes'te başkahraman olarak ön plana çıkan Neveser Reşat, çelişkileri olan ve modern kişilere göre farklılık gösteren biridir. İçine kapanan, toplumdan uzak duran bu kahramanda, aynı zamansa cinsiyet çelişkisi de vardır. Ailesi ve çevresi tarafından yadırganır, bazı erkekler tarafından alaya alınır. Hepsinden önemlisi kahramanın idealist, etken ve insanları etkileyen biri olmaktan çok içe dönük ve edilgen biri olmasıdır. Bu özellikleri taşıyan Neveser Reşat daha ziyade postmodern kahramanlara yakın durur. Fakat metindeki diğer kahramanlar için aynı şeyleri söylemek mümkün değildir. Zaten bu kahramanlar ön plana çıkmaz, daha çok figüratif kahramanlardır.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı'da kahramanlar, çevrede kalmış basit insanlardan meydana gelir. Dolayısıyla toplumla barışık olan ideal, örnek insan profiline rastlanmaz. Onda, bir at yetiştiricisi ile kenar semtlerin insanları vardır. Postmodernistlerin sıradan insanlara yer vermesi ile paralellik gösteren bu durumun yanında kahramanlar arasında bir karşıtlığın söz konusu olması modern romanları akla getirir. Metin bu açıdan hem modern hem de postmodern özellikler aksettirir.

Bir Cinayet Romanı, bazı modern özellikler barındırsa da, kahramanların yazara başkaldırması, esere müdahaleye girişmesi ve objektif bir perspektiften görülmesi yönüyle de postmodern özellikler gösterir. Özellikle birçok kahramanın söz hakkı bulması, eserin yazılışında etkin rol oynamaları postmodern metinlerde kahramanın geldiği yeni noktayı göstermesi bakımından manidardır. Böylece kahraman eserin yazılışında edilgenlikten, nispeten de olsa, çıkar; daha etkin bir hâl alır. Dolayısıyla eserin şahıs kadrosu açısından daha ziyade postmodern özellikler aksettirdiği söylenebilir.

İki Yeşil Susamuru'nda kahramanların haz ilkesine göre yaşamaları, geleceği planlama yerine anı yaşamaları ve çevrelerinde aykırı bir izlenim bırakmaları onları modern metinlerin aklî ilkelere göre hareket eden ve toplumla barışık kahramanlarından uzaklaştırır daha ziyade postmodern öznelere yaklaştırır. Modern romanlarda görülen başarılı ve ideal kahramanlar ortadan kalkar.

Yeni Hayat'taki kahramanlar okudukları bir kitabın söylediklerine inanan ve bunun için arayışlar içine giren maceraperest kişilerdir. Sürekli bir kimlik

değişimine, dönüşümüne uğrayan bu kişilerin en belirgin yanı aklî ilkeler yerine hayal güçlerine göre hareket etmeleridir. Toplumdan uzaklaşan kahramanlar modern metinlerde görülen kahramanlara göre farklı bir izlenim uyandırır. Onların hayatla olan bağları zayıftır, geleceği inşa etmek ya da toplumda kabul görmek gibi bir dertleri de yoktur. Dolayısıyla bu tarz kahramanlar, bazı noktalarda modern metinlere uygun olsalar da, daha ziyade postmodern öznelere yakın dururlar.

Fındık Sekiz, toplumda aykırı sayılan, merkezden çok çevreyi teşkil eden ve genel olarak sorunlu addedilen kahramanlara sahiptir. Psikolojik bağlamda sıkıntıları olan kahramanların bir arayış içinde oldukları ve bu arayışın ise daha ziyade manevî eksende olduğu görülür. Özellikle *Meto*'da, modern toplumun insanda yarattığı ruhî bunalım ve meydana getirdiği kirli çevreden uzaklaşma endişesi vardır. Bunun yanında insan dışı varlıkların da neredeyse kahraman konumuna çıkarılmaları ilginç uygulamalardandır. Malibu marka arabanın insan hisleriyle donatılması söz konusu duruma örnektir. Bu tarz eserlerde romanın klasik yapısı silikleşir, hatta ortadan kalkar. Sözü edilen farklı tecrübeler ise eseri şahıs kadrosu açısından postmodern metinlere yakınlaştırır.

Bin Hüzünlü Haz, modern romanlarda görülen kahramanların aksine farklı kişilere yer verir. Onda kahramanlar ete kemiğe bürünmüş, somut kişiler değildir. Dahası başkahramanın kim olduğu ve ne yapmak istediği hakkında kesin bilgiler mevcut değildir. Bunun yanında metindeki tek kahramanın tanınmış eserlerin klasikleşmiş kişileri şeklinde görüldüğü, kimi zaman ise masal kahramanlarına benzetildiği soyut bir düzlem söz konusudur. Okur olay örgüsünün tamamında arayış içinde olan kahramanı izler, ancak onun tam anlamıyla kim olduğunu ve ne yapmak istediğini mutlak şekilde tespit edemez. Geleneksel türlerdeki olağanüstü kişileri akla getiren kahraman, modern metinlerin somut ilkelere göre şekillendirilen ve hangi misyonu üstlendiği açık olan şahıs profilinden uzaklaşır ve postmodern metinlerin soyut, belirsiz, hatta varla yok arası öznelere yaklaşır.

Mahrem'in şahıs kadrosunda hem toplumdan kaçan hem de hayalî kahramanlar yer alır. Bir cüce ile iriyarı bir şişman kadının bulunduğu metne ayrıca tamamen hayal mahsulü olan kahramanlar eklenir. Şahıs kadrosu seçiminde marjinalliğin tercih edildiği görülür. Gerek gerçek hayatta bir şişman ile cücenin varlığı gerekse de hayal ürünü hem çok güzel hem de çok çirkin kahramanların

seçilmesi eserin uç noktada durduğunu gösterir. Onda başkahraman, hasım güç gibi unsurlarda bulunmaz. Çok ilginç varlıkların romanlardan çok geleneksel türleri akla getirecek şekilde işlenmesine dayanan metin bu açıdan türler arası bir noktada durur. Bu açıdan romanda, klasik şahıs kadrosu görüntüsü ortadan kalkar ve postmodern özellikler ortaya çıkar.

4.5. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Romanda kullanılan bakış açısı, tarihten günümüze anlatıcının aleyhine-onun bildiklerini sınırlaması açısından- irtifa kaybederek gelir. Anlatıcı, her şeyi bilen ve gören konumundan daha aza şey bilen bir noktaya yerleşir. Hâkim bakış açısı, müşahit bakış açısı, kahraman-anlatıcının bakış açısı ve nihayet çoklu bakış açısının günümüze doğru değişerek kullanılması bunun açık ve net bir göstergesidir. Anlatıcının en dar perspektife sahip olduğu romanlar ise postmodernistlerin kullandığı çoklu bakış açısıdır. Birinci tekil şahsın naklettiği bu metinlerde, anlatıcı diğer kahramanların ve okuyucunun bildiğinden pek fazla bir şey bilmez; çünkü bir anlatıcıdan ziyade birçok anlatıcının varlığı söz konusudur. Bu tarz metinlerde, önemli sayılan kahramanlar aynı zamanda anlatıcıdırlar. Hâkim bakış açısı bırakılır ve okura rehberlik etmekten vazgeçilir.

Böylesi bir durumla karşı karşıya kalan okur, metni bilgi-beceri ve konumuna göre anlamlandırmaya çalışır. Bu ise tematik okumaların artmasında bakış açısının sahip olduğu rolü göstermesi bakımından oldukça ehemmiyetlidir. Kısaca, anlatıcı modern romanlardaki hâkim konumundan uzaklaşır, okura daha eşit bir noktaya yerleşir. Okuru yazarın duygu ve düşünceleri doğrultusunda yönlendirilme anlayışı bir bakıma terk edilir.

4.5.1. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*

Bu metinde, bakış açısı birinci tekil kişinin bakış açısıdır ve yansıtıcı merkez olarak ben anlatıcı kullanılır. Perspektif darlığı nedeniyle okur ile anlatıcı arasındaki mesafenin oldukça daraldığı görülür. Bu nedenle, metinde hâkim bir anlatımın olmaması, modern anlatıcının bir meramın ya da ideolojinin sözcüsü olma durumu yerini duygu ve düşüncelerin bireysel bir biçimde aktarılmasına bırakır. Nitekim en fazla dikkat çeken noktaların başında verilmek istenen açık bir mesajın bulunmaması gelir. Anlatıcı tıpkı bir günlük veya anıda olduğu gibi bireysel bir hayatı aktarır. Çünkü metnin merkezinde yine anlatıcının kendisi vardır. Anlatıcı neredeyse ve neye dikkat ediyorsa metnin odaklandığı nokta orasıdır. Kaldı ki diğer kahramanların durumu olmak üzere metindeki hemen her şeyin yansıtıcı mekanizması anlatıcının kendinden menkul anlatışından meydana gelir. Söz gelimi anne ve babanın durumu şöyle aktarılır:

“Babamla annem arasında hiçbir sıcaklık, hiçbir sevgi yok gibi. Annem onu erkek olarak hiç sevmediğini her davranışıyla belli ediyor. Bütün küçük burjuvalar gibi, sorumlulukların zorunluluğu ile bağlilar birbirlerine. Her sabah ve her gece öylesine sevgisiz ki.”⁴³⁷

Anlatıcı naklettiği bilgileri kesin olarak bilmez, anne ve babasının arasındaki durumu bir izleyici olarak tahmin eder. Nitekim kullanılan ifadeler, kesinlik içermekten ziyade tahminî bir nitelik gösterir.

Bunların yanı sıra olay ve durumlar okurun okuyarak çıkaracağı bir biçimde verilmez, daha çok havadis ya da epizotlar şeklinde direkt aktarılır. Fakat bunların yanında kahraman anlatıcının kendi görüşlerini içeren ve hadiseleri kültürel düzeyine göre yorumlayan tutumu da söz konusudur. Özellikle siyasî ve içtimaî hadiselerle ilgili yorumlar sol ideolojinin argümanlarını çağırıştırır ve anlatıcıyı, kısmen de olsa, bu ideolojinin taraftarı gibi gösterir. Bu özellik ise modern kahramanların, misyoncu tutumuna yakın durur.

Bakış açısı noktasında, bazı modern tarafları olmakla birlikte, perspektif darlığı ve anlatıcının sınırlı bilgiye sahip olması gibi özellikler eseri postmodern metinlere yaklaştırır. Yani eserin, bir bakıma, modern metinlerden postmodern metinlere geçiş aşamasındaki romanlardan saymak gerekir.

4.5.2. *Sessiz Ev*

Otuz iki bölümden oluşan *Sessiz Ev*’de toplam beş anlatıcı vardır. 1, 6, 13, 19, 27, 30. bölümler Recep; 2, 7, 11, 16, 23, 29, 32. bölümler Fatma Hanım; 3, 8, 12, 17, 20, 22, 26, 31. bölümler Hasan; 4, 9, 14, 18, 24, 28. bölümler Faruk; 5, 10, 15, 21, 25. bölümler ise Metin tarafından nakledilir. Aslında bu beş anlatıcıya altıncısını da eklemek yanlış olmaz. Çünkü eşi Fatma aracılığıyla Selahattin Darvinoğlu’nun da esere anlatıcı olarak müdahil olduğunu görebiliriz. Hatta Fatma’dan çok Selahattin Darvinoğlu’nun sözlerini okuruz. Fatma eşinden söz açar ve aradan çekilir, devreye giren Doktor Selahattin ise onun vasıtasıyla sayfalar boyunca düşüncelerini anlatır. Fatma, ne kadar karşıymış gibi görünse de, aslında Selahattin Darvinoğlu’nun sözcüsüdür. Doktorun çalışmalarından ve bu uğruda hangi sıkıntılara katlandığından

⁴³⁷ Çocukluğun Soğuk Geceleri, s. 11.

söz ederken, zımnen de olsa bir övgüye verir gibi görünür. 11. bölümde Fatma'nın sözü Selahaddin Darvinoğlu'na bırakması şu şekilde gerçekleşir:

“O zamanlar, birlikte uzun uzun yürürdük: Hayatta yapılacak o kadar şey var ki Fatma, derdi Selahattin, gel sana biraz dünyayı göstereyim, karnındaki çocuk nasıl, tekme atıyor mu, biliyorum erkek olacak ve adını Doğan koyacağım, bu doğan yeni dünyayı hep bize hatırlatsın diye, zaferle ve güvenle yaşasın diye ve dünyaya gücünün yeteceğine inansın diye de! Sağlığına dikkat et Fatma, ikimiz de edelim, çok yaşayalım, dünya ne olağanüstü bir yer değil mi, şu otlar, kendine kendilerine büyüyen şu cesur ağaçlar.”⁴³⁸

Sözü alan Selahattin Darvinoğlu, sayfalar boyunca fikir ve hedeflerinden söz eder. Okuyucu da ölmüş bir kahramanı ve onun düşüncelerini en ince teferruatına kadar anlama fırsatı yakalar.

Hâkim bakış açısının olamaması ise romana farklı anlatıcıların objektifinden bakmamıza sebep olur. Anlatıcıların birden fazla olması, yorum sayısının çoğalmasına sebep olur. Çünkü onlar, sınırlı bilgileri nakledebilirler. Mesela Hasan, köşke girdiğinde şu izlenimleri aktarır:

“Masanın üzerindeki şişeden ve dağınık yatağın üzerine atıvermiş koca pantolondan anladım: Faruk'un odası burası. Oradan da çıktım ve hiç düşünmeden öteki odanın kapısını açınca, ürpererek duvardaki babamı gördüm sanki; ne tuhaf, sakallıydı babam, çerçevenin içinden bana sanki öfke ve hayal kırıklığıyla bakıyor ve ah ne yazık ki sen aptalın tekisin, diyordu. Koktum. Sonra, hırıltılı ihtiyar kadın sesini duyunca anladım duvardakinin ve odanın kim olduğunu.”⁴³⁹

Bu alıntıda çevresini bilgisi dâhilinde anlamlandırmaya çalışan ben anlatıcının (Hasan) dar perspektifi vardır. Hasan, dedesi Selahattin Darvinoğlu'nun duvardaki fotoğrafını bile hemen tanıyamaz. Ancak Fatma'nın odasının yanında olduğunu anlayınca durumu kavrar.

Kahramanlar çoğunlukla iç monolog hâlinde dirler. Onlardan dinlediklerimiz kimseye söylenmiş şeyler değildir, daha çok kendi kendilerine söylendikleri şeylerdir. Bilinç akımının⁴⁴⁰ da kullanıldığı metinde, romanın adına yakışırcasına tam

⁴³⁸ Sessiz Ev, s. 96.

⁴³⁹ Sessiz Ev, s. 271.

⁴⁴⁰ Bilinç Akımı: Bilincin, bilinçaltının ve bilinçdışının kaynaklarından beslenen bir akış. İç monolog tekniğiyle, fakat bölük pörçük düşünce ve duygu imgeleriyle gerçekleşir. AYTAÇ, G. ; **Genel Edebiyat Bilimi**, s. 331.

bir sessizlik durumu hâkimdir. Çok fazla yer tutmayan bazı diyaloglar haricinde genellikle iç monolog ve bilinç akımı vardır.⁴⁴¹ Recep'in şu iç konuşması gibi örnekler, bütün kahramanlar için söz konusudur:

“Denizden serin serin esiyormuş, hoşuma gitti; incirin yaprakları da hışırdıyor. Bahçe kapısını kapadım, plaja doğru yürüdüm: Bizim bahçenin duvarı bitince kaldırım ve yeni beton evler başladı. Balkonlarında, küçük, dar bahçelerinde oturuyorlar, televizyonu açmışlar haberlere bakıyorlar, dinliyorlar; mangalların başında kadınlar var, onlara da öyle, beni görmüyorlar. Izgaralarda et ve duman: Aileler, hayatlar; merak ederim. Kış gelince ama, kimsecikler kalmaz, o zaman boş sokaklarda kendi ayak seslerimi duyar ürperirim. Üşüdüm, ceketimi giydim, yan sokaklara saptım.”⁴⁴²

Romanın beş (Selahattin Darvinoğlu ile altı) farklı anlatıcıya sahip olması, birinci tekil şahsın ağzından aktarılması ve iç monologa dayanması farklı okumalara müsait bir zeminin doğmasına sebep olur.

Ayrıca kahraman anlatıcıların neredeyse aynı oranda söz hakkı bulmaları, kahramanlardan herhangi birinin diğerlerinden fazla ön plana çıkmasını engeller, onların eşit bir düzlemde görülmelerini ve okurun yazardan bağımsız fikirler yürütmesini sağlar. Klasik ve modern metinlerdeki okuru kendi bakış açısı doğrultusunda yönlendiren, açık ya da gizili bir ideoloji ifade etmeye çalışan yazar burada ortadan kalkar. Görüldüğü gibi hadiseler hemen bütün kahramanlar, dolayısıyla metindeki farklı düşünce ve duyuş tarzlarının temsilcileri tarafından nakledir. Çoklu bakış açısı ve eylemden çok iç konuşmalara yer verilmesi *Sessiz Ev* romanını modern metinlerden farklı kılar.⁴⁴³ Bakış açısında görülen bu ve benzeri özellikler eseri daha ziyade postmodern metinlere yaklaştırır.

⁴⁴¹ Roman boyunca anlatıcı-karakterlerin geçmişe, şimdiye ve geleceğe ait hikâyeleri, deneyimleri, davranışları, korkuları, kaygıları, arzuları, ikilemleri, düşünceleri, hayalleri ve arzularının yanında, dış dünya ile ilişkileri de kendi bakış açılarıyla ve iç konuşmaları aracılığıyla dile getirilir. Bu iç konuşmalar aracılığıyla okur, anlatıcıların hem kendi iç dünyalarına, hem birbiriyle olan ilişkilerine hem de dış dünya ile ilişkilerine doğrudan tanık olur. KARA, Halim; “Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyet İnşası: *Sessiz Ev*’de Bilinç Akışı Tekniği”, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, s. 128.

⁴⁴² *Sessiz Ev*, 7.

⁴⁴³ Nitekim metnin çoklu bakış açısına, iç monologa ve bilinç akımına dayanmasına dikkat çeken Halim Kara da bu özelliklerin romanı farklı yorumlara ve karmaşık bir yapıya müsait bir hâle getirdiğini savunur: “Romanın en başat özelliği olan bu dilsel seslilik, romanın anlamsal olarak da, Barthes’in deyiimiyle “yazılabilir”, Bakhtin’in deyiimiyle “çoksesli”, çoğul anlamlı ve karmaşık bir metne dönmesine hizmet eder.” KARA, Halim; “Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: *Sessiz Ev*’de Bilinç Akışı Tekniği”, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, s. 138.

4.5.3. *Sevgili Arsız Ölüm*

Sevgili Arsız Ölüm'de olaylar hâkim bakış açısı ile nakledilir. Üçüncü tekil şahıs anlatıcının olduğu metinde, anlatıcının perspektifi oldukça geniştir. Anlatıcı, olağanüstü olayları bile net bir şekilde bilir. Mesela Dirmit'in sokakla olan diyalogunu şu şekilde nakleder:

“Sokaktan Dirmit'in kulağına ses gelmeye başladı. Sokak, bir sabah erkenden, Dirmit'e, 'Kaç bana gel!' dedi. Dirmit önce şaşırıldı. Sonra büyülenmiş gibi kendisini çağıran sesin peşine takıldı. Pıt pıt duvar diplerinde, sokak aralarında yürüdü. O yürüdükçe sokaklar genişleyip uzadı.”⁴⁴⁴

Anlatıcının gerçeküstü hadiseleri dahi bilmesi göz önüne alındığında bakış açısı itibariyle eserin geleneksel anlatım tekniklerini çağrıştırdığı görülür. Zira anlatıcının perspektifi olağanüstü şeyleri bilecek kadar geniştir. Bu durum ise metnin fantastik doğasına paralel şekilde anlatıcıyı da normal insandan uzaklaştırır. Dahası roman anlatıcısından ziyade geleneksel türlerin anlatıcısına yaklaştırır. Ancak Berna Moran, onun masal ve destanların anlatıcısından farklı olduğunu ileri sürerek şunları ifade eder:

“Bunlara bir de *Sevgili Arsız Ölüm*'ün anlatıcısını katmak gerek. **Çünkü bu anlatıcı destanların, masalların, halk hikâyelerinin anlatıcısından farklı, çok yönlü bir anlatıcıdır.** *Sevgili Arsız Ölüm*'ün Latife Tekin'in kendi yaşamından, çocukluğundan izler taşıdığını biliyoruz.”⁴⁴⁵

Sevgili Arsız Ölüm, böylece hâkim bakış açısından da öte masal ve destanlara mahsus bir bakış açısı ve anlatıcıya sahip olduğunu gösterir. Dolayısıyla okurun inisiyatifine göre yorumlayıp değerlendireceği bilgiler mevcut değildir. Anlatıcı hâkim noktadan her şeyi en ince ayrıntısına kadar nakleder. Böylesi bir durum ise eseri bakış açısı itibariyle postmodernistlerin çoklu bakış açısı ve sınırlı bilgilere sahip anlatıcısından uzaklaşırken, modern metinlere yaklaşır.

4.5.4. *Gece*

Gece romanında en zor anlaşılan unsurlardan bir tanesi de hiç şüphesiz bakış açısı ve anlatıcıdır. Metinde birden fazla ben anlatıcının bakış açısı vardır.

⁴⁴⁴ *Sevgili Arsız Ölüm*, s. 185.

⁴⁴⁵ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 84.

Bakış açısı çokluğuna anlatıcıların kim olduğu sorusu da eklenince, metnin anlaşılabilirliği daha da güç hâle gelir. Çünkü kahraman anlatıcılar hakkında açıklayıcı bilgiler yoktur. Anlatıcıların kim olduğuna dair bilgilerin çok az olduğu bu durum ise okurun metni anlamlandırmada zorluk çekmesine sebep olur.

Eserde dört farklı ben anlatıcı varmış gibi görünür. “*Dört ana bölümde her birinde adı verilmeyen ama birbirinden ayrı birer anlatıcı vardır.*”⁴⁴⁶ Ancak son bölümde ve dipnotlarda anlatıcıların birbirine karıştığı görülür. Anlatıcılar N. , Sevinç, ismi verilmeyen yazar gibi kahramanlardır. Söz konusu anlatıcıları birbirinden ayırmak için çok kesin bilgiler yoktur. Onları, ancak savundukları düşünceler ve gerçekleştirdikleri eylemler ışığında tespit etmek mümkündür. Aktardıkları yazıları ise günlük şeklinde kaleme alırlar. Çok değişik konulara değinerek, kimi zaman daha önce yazdıklarına mugayir ifadeler bile kullanırlar. Daha çok metnin gidişatı ve gece işçilerinin durumuna değinirler. Anlatıcılardan biri, metni ve anlatıcıları birleştirmeye yönelik olan şu açıklamayı yapar:

“Kimin okuyacağını düşünmeden. Ya da, düşünerek: Başlanmış olan ‘kitabı’ sürdürmeği düşünerek. Son birkaç sayfayı yırtmaksızın, daha önceki sayfalara bağlanabilecek biçimde yazıyı sürdürmenin yolunu bularak. Örneğin, şöyle bir şey yazmak: ‘Dördümüzü birden bir yatakta düşünmeğe çalışacağım. **Dördümüz birden bir yatakta, birbirimizi hırpalamadan, parçalamağa kalkışmaksızın, içimizde birikmiş bütün hırsları, öfkeleri, güdük bencillikleri sevgiye dönüştürerek sevişir durumda, gözümün önüne getirmeğe çalışacağım.**”⁴⁴⁷

Bunların dışında anlatıcıların bazen yazara karşı tavır aldıkları da görülür. Mesela anlatıcılardan biri yazarın kendisini kitabın dışına atmak istediğini söyler ve onunla şöyle bir diyaloga girer:

“Beni susturmak istemiş gibi bir halin var. Daha doğrusu, kitabın dışına atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor. Ne rahat, değil mi? İstedigine istediğini yaptırmak, söyletmek... Yapıntı yazarının özgürlüğüne bir diyeceğim yok, yok da, gerçek kişileri yazılarınızın kişisi haline getirirken, örneklerinizin, bu biçimde kullanılmağa karşı koyabileceklerini hiç mi düşünmezsiniz?”⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ AYTAÇ, G. ; *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, s. 418.

⁴⁴⁷ Gece, s. 163.

⁴⁴⁸ Gece, s. 157.

Bakış açısında dikkati çeken diğer nokta ise anlatıcıların geniş bir perspektife sahip olmamalarıdır. Modern metinlerde olduğu gibi naklettikleri hadiseleri bütün teferruatıyla bilemezler, dahası kendi bilgilerinden bile emin değillerdir. Mesela bazı defterler tutan yazar, kendi yazdığı notlar hakkında dahi kesin kanaat sahibi değildir:

“Defterlerimi içinde tuttuğum zarftan çıkan birtakım kâğıtlar var. Onları buraya alıyorum, sırayla, herhangi bir düzen tasarlamadan. Ne zaman yazılmıştı bunlar? Kim yazmıştı? Ben mi yazdım?”⁴⁴⁹

Dört ben anlatıcının olması akla anlatıcıların birbirinden müstakil olduklarını getirebilir; ancak yazarın araya girip anlatıcıların varlıklarını şüpheli hâle getiren açıklamalarda bulunması, bir bilinmeze çeker okuru. Nitekim son bölümlerde Sevinç ve Sevgi diye iki kişinin olmadığı ve bunların aynı kişinin aynadaki yansımaları olduğu açıkça zikredilir. “*Yeni aynayı yadırgadım; beni tek kişi gösteriyordu. Oysa iki yıl boyunca o aynada üç kişi kişiydim. Çıplak da olsa...*”⁴⁵⁰ Zaten başka bölümlerde Sevinç ve Sevgi diye birlerinin olmadığı da ifade edilir. Bu açıklamadan anlatıcının kırık aynadaki akislerini kullanarak çoklu bir izlenim bıraktığı kanaati doğar. Ancak bu da diğer birçok unsurda olduğu gibi nihaî bir tespitten uzaktır. Metinde baş gösteren yazar ve anlatıcı problematiğine değinen Cem İleri de konuyla alakalı olarak şunları söyler:

“Gece, yazarını da içine alarak, onu da gece içinde devinen farklı yazar imgelerinin yanına göndererek, yazarı bir kitaba, bir yazınsal makineye dönüştürür. Gece’nin yarattığı temel imgelerden biri, demek ki, birbirinin acımasız eleştirmenleri, korkunç aynaları, öteki yüzleri olan, bir eliyle yazdıklarını öteki eliyle bozan, her seferinde, kat kat açılarak, kapanarak Bilge Karasu’dan başlayan bir dizi yazar üreten, her biri başka gecenin yazarlarından olan, yazan ellerden, anlatıcılardan oluşmaktadır.”⁴⁵¹

Yine yazarın dipnotlar vasıtasıyla bizzat araya girip fikir belirtmesi, yani üstkurmaca müdahalede bulunması da metnin karanlık noktalarını aydınlatmaktan ziyade onun daha da muğlâk bir hâle gelmesine sebep olur. Hepsinden ilginç olanı

⁴⁴⁹ Gece, s. 199.

⁴⁵⁰ Gece, s. 227.

⁴⁵¹ İLERİ, Cem; *Yazının Yırtılıverdiği Yer (Bir Bilge Karasu Okuması)*, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 84.

ise okurun dipnotlar vasıtası ile metne müdahalede bulunması ve böylesi zor bir durumda okurun ahvalıyla ilgili açıklamalarda bulunmasıdır.⁴⁵² Akşit Göktürk, anlatıcı noktasında meydana gelen belirsizlikle alakalı olarak şunları yazar:

“Dört ana bölümde başka başka kişilermiş izlenimini uyandıran dört ayrı anlatıcı mı? Yoksa, söylem serüveninin neredeyse bir güncesini bize dipnotlarıyla aktaran, baştaki yazar mı? Anlatıcılardan biri mi yazar? Ya son iki dipnotunda kendini belli eden okur-anlatıcı, daha doğrusu yazar-okur-anlatıcı? (...) Değişik anlatıcıların, birbiriyle karşıtlaşabilen gözlemleriyle, gerçek yaşamın, anlatılan, yazılan, okunan yaşamın, anlamını değişik yorumlarla sarmalında kıvrıtmaya yöneliyor metin.”⁴⁵³

Bakış açısı ve anlatıcı konusunda benzer ya da muhalif yorumları çoğaltmak mümkün. Zira araştırmacılar metnin belirsiz ve loş doğasında seçebildikleri kadarıyla fikir yürütüp, rölatif bir netice çıkarmak zorunda kalırlar. Bu ise metnin gecevari yapısının, intizamsız olan kurgusunun tabii sonucu olarak algılanmalıdır. Dolayısıyla *Gece*’yi bakış açısı itibarıyla postmodernist roman anlayışının ileri noktasında kendine yer bulabilecek özellikleri barındıran anlatılardan sayabiliriz.

4.5.5. *Kafes*

Selim İleri’nin *Kafes* adlı romanında genel olarak hâkim bakış açısı, bazı bölümlerde ise ben anlatıcının bakış açısı kullanılır. Dolayısıyla anlatıcılar üçüncü tekil şahıs ve birinci tekil şahıs olmak üzere iki şekilde görülür.

İlk bakışta yalnızca üçüncü tekil şahıs anlatıcının olduğu sanılsa da bazı bölümlerin ikinci bir anlatıcı, birinci tekil şahıs, yani Neveser Reşat tarafından nakledildiği anlaşılır. Bu bölümlerde, kahramanın hatıraları anlatılır. Metnin başlangıcında Neveser Reşat şu ifadeleri kullanır:

“Ben Namık Reşat Beyefendi Hazretleri’nin torunu mütercime Neveser Reşat, bunları şu günahkâr ellerimle yazdım. Hepsi de iğrenç emelli bu hatıraları, bu cinai sergüzeşleri bir yana koyarak, ruhun tertemiz sayfalarına avdet etmek daha şerefli bir davranış olacaktır.”⁴⁵⁴

⁴⁵² *Gece*, s. 97.

⁴⁵³ GÖKTÜRK, *Gece* (Sunuş Yazısı), s. 6.

⁴⁵⁴ *Kafes*, s. 49.

Olay örgüsünde bazı durumlarda hâkim bakış açısı bir anda kesilir ve hemen akabinde ben anlatıcı devreye girer. Bunların nasıl başlayıp bittiğini tespit etmek için dikkatli olmak gerekir. Mesela Neveser Reşat’a ait olduğu anlaşılan şu ifadelere, üçüncü tekil şahıs anlatıcının aniden devreden çıkması ile yer verilir:

“Bu Samime Hanım o kocanın nesini besler hiç anlamam. Hoş, kadın herkesin kulu kölesi oluyor. İnsan bir defa haysiyetini ayaklar altına aldı mı, kocası da yan gelip oturur. Hoş, belki de bir zamanlar koca çalışmak istiyordu da, hattâ belki çalışıyordu da, Samime Usberk o lüzumsuz anaçlığıyla herifi eve tıktı. Adamcağız ne yapsın, kahvelere çıkıyor.”⁴⁵⁵

Bu tip bir anlatım tekniğine sıkça rastladığımız metinde, Neveser Reşat’ı da ihtiva eden daha üst bir üçüncü şahıs anlatıcı mevcuttur. Bu anlatıcı ben anlatıcıya göre daha hâkim bir konumda olan üçüncü tekil kişidir. Neveser Reşat’ın içinden geçenleri bile okuyacak kadar hâkim bir bakış açısına sahiptir:

“Neveser Hanımefendi gülümsemeyi denedi. Sustu, susakaldı. **Yüreğindeki acının sabit ve tekdüze olduğunu şimdi daha iyi hissediyor, ‘algılıyordu’.** Geçmişle münasebetinden bile medet umamazdı. Vicdan azabını, suçluluğu başkaları...
(...) **Hanımefendi, ağır düşüncelerle sarsılıyordu.**”⁴⁵⁶

Bu durumda metinde iki farklı bakış açısının (hâkim bakış açısı ve ben anlatıcının bakış açısı) ve iki farklı anlatıcının (üçüncü tekil kişi ve birinci tekil kişi) varlığı görülür. Anlatıcılar arasındaki farkı anlamak için metnin ilerleyişine, anlatıcıların olayları nakledişine ve hadiselerle bakışlarına dikkat etmek gerekir.

Anlatıcılar arasındaki benzerlik ve farklılığın nispeten belirsiz olması, *Kafes*’i bakış açısı ve anlatıcı noktasında postmodernistlerin çoklu bakış açısına yaklaştırmak; modern romanın baştan sona aynı kalan ve okur tarafından rahatlıkla seçilen bakış açısı ve anlatıcısından da uzaklaştırır. Dolayısıyla bu eser bakış açısı itibarıyla modern romandan uzaklaşır ve postmodern metinlere geçiş aşamasındaki eserlere yaklaşır.

⁴⁵⁵ *Kafes*, s. 151.

⁴⁵⁶ *Kafes*, s. 85.

4.5.6. Eylölün Gölgesinde Bir Yazdı

Bu roman birden fazla anlatıcı tarafından nakledilen olaylarla örölü bir metindir. Hâkim bakış açısı, müşahit bakış açısı ve ben anlatıcının bakış açısı ile sunulan eser, buna bağılı olarak üçüncü tekil şahıs ve birinci tekil şahıs anlatıcılar olmak üzere iki farklı anlatıcı tipine de sahiptir. Müşahit bakış açısı Çakır'ın Öyküsü'nde, birinci tekil şahıs bakış açısı Su Testileri bölümünde, hâkim bakış açısı ise daha çok giriş ve Ara başlıklı bölümler ile Su Testileri hikâyesinde kullanılır. Ancak anlatıcıların kim olduğı noktasında karışıklık yaşanır. Öncelikle giriş kısmında konuşan kişi hikâyeyi anlatan ihtiyar mı yoksa öyküleri ihtiyardan dinleyen anlatıcı mıdır, sorusunu açıkça cevaplamak güç görünür. Mesela giriş kısmında geçen *“Hayır, yazamadım Çakır'ın öyküsünü. Yazmak istemedim değil, yazamadım. Yarım yüzyıl geçti. Hemen hemen.”*⁴⁵⁷ sözleri ile Ara başlıklı bölümde geçen;

“Çocukluğumda tanıdığım ve ömrüm boyu unutamadığım bir insan var. Zavallı bir insan. Çoktan göçtü bu dünyadan, işte bu insanın hayatının yazılmasını istiyorum. Bir tür boyun borcu gibi bir şey bu gençlik yıllarımda, kalem oynatırken, bir gün onun öyküsünü yazmayı koymuştum kafama. Başka şeyler yazıyordum, ama kafamın köşesinde hep o vardı.”⁴⁵⁸

sözleri aynı kişiye ait gibidir. Bu kişi ise ihtiyardır. Nitekim başlangıçta Çakır'ın hayal ürünü hayatını kurguladığını söyleyen anlatıcı kişi ile Ara başlıklı bölümde bu hikâyeyi başkasından (ihtiyardan) dinlediğini söyleyen anlatıcı farklı şahıslarmış gibi görünür. Yani giriş bölümünde Çakır'ı çocukluk yıllarında tanıyan, onun hakkında fotoğrafik bir öykü yazan kişi ihtiyardır. Yine Su Testileri başlıklı hikâyeyi aynı kişiye anlatan ihtiyardan başkası değildir. Zaten ihtiyarı dinleyen kişinin şu sözleri durumu daha da netleştirir: *“Çakır'ın öyküsünü, yıllar önce bir sabah Boğaz vapurunda tanıştığım yaşlı bir adama borçluyum.”*⁴⁵⁹ Vapurda dinleyici konumunda olan kişi ise belki de dinlediklerini kurmaca âleme taşıyan yazardır. Böylece yazarın olay örgüsünü parçalı, kopuk hâle getirmesinin yanında anlatıcı problemiği de onun modern metinlerden ne kadar farklı bir kurguya sahip olduğunu göstermesi bakımından manidardır.

⁴⁵⁷ Eylölün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 11.

⁴⁵⁸ Eylölün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 55.

⁴⁵⁹ Eylölün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 53.

Çakır'ın fotoğrafik öyküsünü nakleden anlatıcı ise daha ziyade müşahit konumunda olan bir anlatıcıdır. İçinde kendisinin de bulunduğu kareleri tasvir ederken yahut başka birtakım şeyleri bilgisi dâhilinde tahmine kalkışırken, her şeyi bilen konumunda olmadığını sezdirir. Anlatıcı, hayal mahsulü olan fotoğraf karelerindeki görüntüleri hatırlamaya çalışırken tahminî (gibi, sanki, olmalı vs.) sözler söyler. Çakır'ın fotoğraflarını yorumlayan anlatıcının tahminî ifadelerinden bazıları şöyledir:

“Kavanozların arasında hayal meyal, yaşlı, kel bir erkek başı duruyor. Patronu olmalı. **Çakır, sanki bu fotoğrafın çekilmesinden hemen önce, birkaç hıyar turşusuyla, birkaç parça lahana turşusunu mideye indirmiş ve bundan kel kafalı patronun haberi olmamış.**”⁴⁶⁰

“‘Bey’, Çakır’ın ilk patronlarından bir olsa gerek.
Belki de ahırın, arabanın ve atların sahibi.”⁴⁶¹

Girişte, Ara başlıklı bölümde ve Su Testileri bölümünde, birinci tekil şahıs anlatıcı vardır. Ancak Su Testileri öyküsünde birden fazla anlatıcının yanında hâkim bakış açısı da söz konusudur. Hâkim bakış açısı ise insanların içinde geçenleri dahi okura nakledecek kadar geniştir.

“O sıra, yoldan geçmekte olan bir gece işçisi, duvara tutuna tutuna ilerleyen ve kendi kendine, ama yüksek sesle bir şeyler mırıldanan bu delikanlıya dönüp baktı.
İşsizlerden bir olsa gerek, dedi kendi kendine. Böyle yavaş yavaş kaçırıyorlar... Yemeden, içmeden, çaresiz...”⁴⁶²

Su Testileri hikâyesindeki anlatıcılar ise Esat, Kını, Fethi Baba, Canan ve Zehra’dır. Ön plandaki bütün kişilerin bakış açılarına yer verilmek suretiyle kahramanlar arasında olabildiğine eşit bir düzlem inşa edilir. Esat ile Fethi babanın diyalogları Esat (ben anlatıcı) tarafından şöyle nakledilir:

“Fethi Baba çağırılmış.
Gittim.
Yanında Kenan. O tüysüz oğlan.
Mallar hazırmış.

⁴⁶⁰ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 26.

⁴⁶¹ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 32.

⁴⁶² Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 81.

Fethi Baba, Fırıncıya uğradın mı? dedi.

Uğramamıştım.

Uğradım, yoktu, dedim.”⁴⁶³

Bütün anlatıcıların kendilerine göre birtakım şeyler anlattıkları bir zeminin ortaya çıkması, öykünün neredeyse bütün kahramanların gözüyle, bütün cepheleriyle ele alındığını gösteren bir işaret olarak değerlendirilebilir. Anlatıcıların bu kadar çok olması, yazarın okuru yönlendirmekten kaçınan tarafsız tutumunu aksettirir. Bu tutum ise postmodernistlerin objektif bakış açılarıyla birebir örtüşür. Üç farklı bakış açısının aynı düzlemde kendine yer bulması ve kimi zaman anlatıcıların tespiti noktasında yekdiğerini nakzedecek kadar muğlâk ifadelerin olması da postmodern yazarların düzen karşısında düzensizliği savunan anarşik tavırlarını akla getirir.

Ayrıca bu bakış açılarında birinden diğerine geçiş ani olabilmekte ve bu da ilk bakışta fark edilmemektedir. Bu açıdan okurun metni dikkatle takip etmesini gerektiren ve daha çok postmodern metinlerde görülen bir uygulama söz konusudur. Hâlbuki aynı durumu modern metinlerde görmek pek mümkün değildir. Öyleyse *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* için bakış açısı ve anlatıcı noktasında modern romanın kaidelerinden oldukça uzak duran postmodern bir metindir, denilebilir.

4.5.7. Bir Cinayet Romanı

Bir Cinayet Romanı’nda kullanılan bakış açısı ben anlatıcının bakış açısı iken anlatıcılar birinci tekil kişilerdir. Metinde okuru en fazla çelişkiye düşüren öğelerden biri anlatıcı ve bakış açısıdır. Zira Akın Erkan (Yazar), Emin Köklü, Yeşim, Yıldız, Levent, Yasemin olmak üzere altı anlatıcının olduğu metinde Emin ve Levent konusunda bir problem yaşanmazken; Yıldız, Yeşim, yazar ve Yasemin’inin aktardıkları bölümler karıştırılmaya müsait bir yapı arz eder. Çünkü benzer birçok yönü bulunan bu kadın kahramanların naklettiği bölümler Y harfi ile gösterilir ve bu durum ise anlatıcıların kim olduğu sorusunun sorulmasına sebep olur. Hatta dedektif misyonuna sahip Emin Köklü bile başlangıçta Y ile gösterilen bölümlerin aynı kişi

⁴⁶³ *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, s. 66.

tarafından yazıldığını sanır, ancak sonradan farklı kişiler tarafından yazıldığına anlar.⁴⁶⁴

Benzer özellikler gösteren bu kahramanların isim vermeden yazdıkları günlüklerin kime ait olduğunu çıkarmak güç olmakla beraber imkânsız değildir. Zira Yıldız, Yasemin, yazar (Akın Erkan) ve Yeşim'den oluşan bu anlatıcıların hakikatte kim oldukları dikkatli bir okurun gözünden kaçmaz. Cinayet işlenmeden hemen önce otelde bulunan dört kadın kahraman anlatıcıyı doğru tespit etmek için onların olaylara yaklaşımlarına bakmak gerekir. Nitekim Levent'le, yazarın zorlamasıyla, ilişki kuran Yeşim'i "*Onları iş üstünde yakalarsam, kurtuldum demektir. Yırttım gibi. Ondan sonra zor tutar beni*"⁴⁶⁵ derken; Levent'e âşık olan Yıldız'ı, "*Neden ama, neden? Her şeyi kendisi başlattı. Onca karşı koydum, yılmadı. Yalvardı, yakardı. Ona âşık olmak aklımın, yüreğimin köşesinden geçer miydi?*"⁴⁶⁶ ifadelerini kullanırken ve yazarın gözlemci olarak gönderdiği Yasemin'i ise şu sözlerden çıkarmak mümkündür:

"Ona yardımcı olmayı kabul ettiğimde-yani, fena halde heveslendiğimde- otel lobilerinde sıkıntıdan patlayacağım aklımın ucundan geçmemişti. Katili elimle yakalayacağım, hatta gerekirse cinayeti işleyeceğime dair bir titreme almıştı her yanımlı."⁴⁶⁷

Akın Erkan'ın (yazar) anlatıcı olarak söz aldığı yer ise romanın ilk bölümünde geçen şu ifadelerden çıkarabilir:

"Geriye, çok gerilere, öldürmeyi aklımdan bile geçirmedigimi sandığım, onun varlığından bile habersiz olduğum sakin ama sıkıntılı, beklentili ve sabırsız günlere bir dönebilsem..."

Ve sorsam kendime: Öldürmesem de olur muydu?"⁴⁶⁸

Yasemin, Yeşim ve Yıldız'ın net olarak tespit edilememesinin asıl sebep ise bu kahramanlar arasındaki benzerlik ve hâkim bir anlatıcının olmamasından kaynaklanan bakış açısı darlığıdır.

⁴⁶⁴ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 110.

⁴⁶⁵ *Bir Cinayet Romanı*, s. 187

⁴⁶⁶ *Bir Cinayet Romanı*, s. 195.

⁴⁶⁷ *Bir Cinayet Romanı*, s. 194

⁴⁶⁸ *Bir Cinayet Romanı*, s. 7.

Birbirinden habersiz olan anlatıcıları yönlendiren Akın Erkan'dır, ancak yansıtıcı merkezler (anlatıcılar) ben-anlatıcılardır. Birinci tekil şahısların perspektifinden yansıtılan olayları hiçbir anlatıcı tam olarak bilmez. Çünkü anlatıcılar birbirlerinden, Akın Erkan hariç, habersizdirler. En geniş bilgiye, perspektife sahip olan matematik profesörü Emin Köklü bile birtakım olayları çeşitli belgeleri bir araya getirerek anlamaya çalışır. Profesör, olayları değerlendirirken delillere olan ihtiyacını şu şekilde ifade eder:

“Cinayetin nerede, nasıl işleneceğine değgin kararı bile kendim vermek zorunda kalabilirim. Ancak, bunun için elimdeki veriler yetersiz. **Yazar benimle bir daha temasa geçtiğinde, L ile Y hakkında daha fazla bilgiye sahip olmam gerektiği konusunda onu ikna edeceğim.** Ayrıca, temasa geçme olayında da inisiyatifi onun elinden almanın bir yolunu bulmalıyım.”⁴⁶⁹

Dedektif romanı olması göz önünde bulundurulduğunda *Bir Cinayet Romanı*'nda merakın ön plana çıkarıldığı tezi savunulabilir. Fakat söz konusu metinde önem arz eden nokta, anlatıcı konumundaki kahramanların olaylardan neredeyse okur kadar habersiz olmalarıdır. Çoklu bakış açısı olarak isimlendirilen bu tekniği kullanan postmodernist yazarlar, anlatıcı ile okur arasındaki mesafeyi olabildiğince daraltarak metni bir anlamda okurun inisiyatifine bırakırlar. Yazarın okuru yönlendirecek şekilde tek bakış açısı ile hadise ve durumlara bakması, onları değerlendirmesi terk edilir. Olabildiğince fazla kahramana söz hakkı verilmek suretiyle eserin farklı boyutlardan görülmesi, anlaşılması sağlanır. Kesinliğin ortadan kalktığı böylesi metinler ise postmodern yazarların okurun yorumuna sundukları açık uçlu anlatılar olarak değerlendirilmeye müsait bir izlenime sahiptirler. Dolayısıyla eser sahip olduğu çoklu bakış açısı bakımından postmodern metinlere dâhil edilebilir.

4.5.8. *İki Yeşil Susamuru*

Bu romanda, birden fazla bakış açısı ve anlatıcı vardır. Kullanılan bakış açılarından birincisi (Nilsu Baran'ın perspektifinden yansıtılanlar) ben anlatıcının bakış açısı iken; ikincisi de her şeyi gören ve nakleden bir konumda olan hâkim bakış açısidir. Hadiseler hem birinci tekil şahsın hem de üçüncü tekil şahsın

⁴⁶⁹ **Bir Cinayet Romanı**, s. 146.

perspektifinden nakledilir. Nilsu Baran, anlattığı ve değerlendirdiği olayları şahsi bir zaviyeden verirken; hâkim bakış açısını kullanan üçüncü tekil kişi ise hadiseleri her şeyi bilen bir noktadan nakleder. Mesela hâkim bakış açısıyla anlatılan bir bölümde, roman kişilerinin içinden geçirdikleri düşünceler bile okurun dikkatine sunulur:

“‘Ne güzel gülümsüyorsun sen öyle!’ dedi Teoman. (İçinden bir ses, bu kahkahayla ciddi bir fırtınaya sürükleneceğini söylüyor.)” “İlk kez bir Yeşil Susamuru’yla konuşuyorum da, ondandır...” dedi Nilsu. (İçinden bir ses, bu alaycı hüznle, uzun uzun yola çıkacağını fısıldıyor.)⁴⁷⁰

Bir taraftan kahramanların içinden geçirdikleri düşünceleri bile okuyan bir anlatıcı varken, diğer yandan okurun bildiklerinden çok fazla bilgi sahibi olmayan bir anlatıcıya rastlamak mümkündür. Burada ben anlatıcı olan Nilsu Baran’ın kesin olmayan bireysel yargılarına rastlayabiliriz. Mesela anne ve babasının boşanmalarıyla ilgili bir anekdotu, şöyle nakleder:

“On dört yaşımdayım. O sırada kendimde oluşan bedensel ve duygusal değişikliklerle o kadar meşguldüm ki, bizimkilerin gidiş yönündeki yoğun trafiğiyle önceleri pek ilgilenemedim. Gene inatlaşıyorlar diye düşündüm belki de...”⁴⁷¹

Sahip olduğu iki farklı bakış açısı ve anlatıcı tipi romanı modern metinlerin baştan sona aynı kalan bakış açısı ve anlatıcısından farklı kılar. Ancak postmodern metinlere uygun kullanımların olmasına rağmen metnin genelinde bakış açısı ve anlatıcı profiline daha ziyade modern romanlara paralel şekilde olduğu da gözden kaçmaz.

4.5.9. *Yeni Hayat*

Yeni Hayat romanında, birinci tekil şahsın bakış açısı vardır. Birinci tekil şahsın (ben anlatıcı) perspektifinden aktarılan bu metinde anlatıcının bakış açısı, hâkim bakış açısına göre, çok dardır. Anlatıcı ise aynı zamanda romanın başkahramanı olan Osman’dır. Bu durumda anlatıcı, her şeyi bilecek kadar çok fazla malumat sahibi değildir. Çünkü sadece görüp algılayabildiği kadarını nakleder, eserin bütün yönlerini aydınlatacak ayrıntılı bilgilerden yoksundur ve zaten o da bir

⁴⁷⁰ İki Yeşil Susamuru, s. 222.

⁴⁷¹ İki Yeşil Susamuru, s. 10.

arayış içerisinde. Nitekim kahraman anlatıcı kitap (Yeni Hayat), Mehmet ve Rıfki Hat ile ilgili birçok ayrıntıyı Dr. Narin'in ajanlarına hazırlattığı belgelerden öğrenir. Mesela, Mehmet ile Canan'ın kendisini nasıl kandırdıklarını yine bu belgeler aracılığıyla öğrenir. Kahraman anlatıcının metin içindeki hadiselerden ne kadar habersiz olduğu ve onları Dr. Narin ve ajanlarının vasıtası ile öğrendiğini aşağıdaki örnek net bir şekilde ortaya koyar:

“En dayanılmaz olanı, ben Canan’a hayran hayran bakarken, baktığımı bile farketmeden onu seyrederken, kitap sihirli ve ürkek bir kuş misali masamın üzerine bir konup bir havalanırken, yani ben hayatımın büyülenmesini yaşarken, Mehmet’in ikimizi, Seiko’nun üçümüzü uzaktan dikizlemesiydi.”⁴⁷²

Görüldüğü gibi anlatıcı takip edildiğini, yönlendirildiğini çok sonra öğrenir. Böylesi bir durumda ise kahraman ile okur bu bilgiye aynı anda sahip olma imkânı yakalar.

Saat markası kod adları taşıyan bu ajanların verdiği bilgiler arasında kimi zaman farklılıklar ve çelişkilerin olması da anlatıcının adeta okur gibi hadiseleri hatırlayarak ve mantık yürüterek bir hükme varmasına sebep olur:

“Rıfki Bey ile görüşmesinden sonraki günlerde Omega’ya göre neredeyse gözü dönmüş, Sarkisof’a göre göreyse olağanüstü kederli ve kararlı gözükten Mehmet, bulabildiği bütün sergilerden kitabın nüshalarını satın alıyor ve “bu eseri” Kadırga Öğrenci Yurdu’nda (Movado), öğrenci kahvelerinde (Zenith ve Sarkisof) ve otobüs duraklarını, sinema kapıları, vapur iskeleleri (Omega) gibi şehrin akla gelebilecek her yerinde dağıtmaya çalışıyordu ve bundan kısmen başarılı oluyordu. Yurttaki odasında genç öğrencileri pervasızca etkilemeye çalıştığının Movado fazlasıyla farkındaydı.”⁴⁷³

Bakış açısı darlığının getirdiği böylesi bir durum ise metni çok net bir biçimde kabul görecektir, her yönüyle aydınlatılmış genel geçer bir okumadan uzaklaştıran ve bilhassa farklı yorumlara sahip kılan temel amillerden biridir.

Genel itibarıyla birinci tekil şahsın etkin anlatıcı olduğu metinde, hadiseler daha hâkim konumdan bakan yazar anlatıcının da kimi zaman esere müdahil olduğu ve bazı yorumlarda, açıklamalarda bulunduğu görülür. Yazarın bu tutumu, belki de, metnin karmaşık ve karanlık koridorlarında okurun yolunu kaybetme ihtimaline karşı

⁴⁷² Yeni Hayat, s. 156.

⁴⁷³ Yeni Hayat, s. 139.

yapılmış üstkurmaca bir müdahaledir. Romanın gidişatı hakkında okurla diyalog hâlinde olan yazar, okurdan gelecek muhtemel bir tenkide karşı kahraman anlatıcı aracılığıyla cevap verir ve onlara metnin başında geçen bir sahneden haberdar olup olmadıklarını sorar:

“Bu üçüncüsüne kaşlarını kaldırıp, altı saatte bir adamın kör olduğunu fark etmeyen benim dikkatimden, benim zekâmdan kuşkuya düşen saldırgan ve alaycı okura ben de saldırgan bir şekilde elinde tuttuğu kitabın her köşesine yeterince dikkat ve zekâ gösterip göstermediğini sorayım mı? Mesela, melekten ilk sözedildiği sahnenin renklerini şimdi hatırlayabilir misiniz bakalım...?”⁴⁷⁴

Kahraman anlatıcıyı da teşmil eden daha geniş bir bakış açısını akla getiren şu ifadelerde başka bir anlatıcının varlığını daha net olarak görmek pekâlâ mümkündür:

“Evli, çocuklu, iyi aile babası ve katil kahramanımız, belediye imar müdürlüğündeki işinden akşam vakti evine dönerken ve elinde çanta, çantanın içinde çocuk için Çokomel, yüreğinde kasvet bulutları, yüzünde donuk yorgunluk bakışı Kadıköy vapurunda kalabalıkla dikilirken, birden üniversiteden çaçeron bir sınıf arkadaşıyla karşılaştı.”⁴⁷⁵

Burada sözü edilen kahraman anlatıcı Osman’dır. Dolayısıyla daha hâkim konumda olan yazar anlatıcının varlığı da görüldüğü gibi açıkça ortadadır.

Romanın sonunda yeni bir hayata geçtiğini söyleyen kahramanın öldükten sonra bu sözleri nasıl söylediği, daha doğrusu başka bir anlatıcının mı var olduğu sorusunu akla getirir. Ahmet Oktay ise bu duruma farklı şekilde yaklaşır ve yazarın kahramanlardan birinin yerine geçerek metni yazdığını ifade eder:

“ Ne var ki, kitabın son cümlesi ‘yeni bir hayata geçmeyi, ölmeyi hiç mi hiç istemiyordum’ olduğundan, kimse ölümünden sonra böyle bir cümle yazamayacağından, anlatıcının ölmediğini, aslında romandaki *Yeni Hayat*’ı satır satır yeniden yazan Nahit/Mehmet/Osman’ın Orhan Pamuk olduğunu ve elimizdeki *Yeni Hayat*’ı yazdığını anlarız.”⁴⁷⁶

Ben anlatıcının getirmiş olduğu dar perspektifli bakış açısı, anlatıcı ile okur arasındaki mesafeyi en aza indirger ve okurun değişik okuma denemeleri yapmasına zemin hazırlar. Bu durum ise postmodern yazarların okuru yönlendirmekten şiddetle

⁴⁷⁴ *Yeni Hayat*, s. 265.

⁴⁷⁵ *Yeni Hayat*, s. 224.

⁴⁷⁶ OKTAY, A. ; “Yeni Hayat: Simgenin Sınanması”, *Anlatıların Aynası*, s. 199-200.

kaçınan tutumunu akla getirir. Böylece romanın bakış açısı bakımından postmodern özellikler taşıdığı sonucuna varılabilir.

4.5.10. *Fındık Sekiz*

Bu romanda hâkim bakış açısı kullanılır. Hâkim bakış açısıyla izlenen olaylar üçüncü tekil şahsın perspektifinden sunulur. Yazar anlatıcı tarafından nakledilen olaylar, daha sonra yorumlanır. Yazar anlatıcı okuru kendi görüşleri, duyguları doğrultusunda sürekli olarak aydınlatmaya çalışır. Bu bakımdan anlatıcı, kahramanların aklından geçenleri dahi bilecek kadar geniş bir perspektife sahiptir. Meto'nun resmini gördüğünde Sevda'da meydana gelen duygu ve düşünceler şu şekilde nakledilir:

“Kitabın arkasında yazarın profilinden çekilmiş siyah-beyaz resmi Sevda'yı tam o noktadan yıllarca kimseye açmadığı yüreğinden yakalamıştı. Binlerce insanla tanışmış yüzlerce insanla beraber olmuştu ama yüreği, o tek kanatlı kum saati ilk defa gönül tahtasına vurarak boşalıyordu. Kararını vermişti. İstanbul'a dönecek, labirentler şehrinde kalbinin ipek yoluna giden deveyi bulacaktı. Bu esmer deve bizim gönüller çilingiri Meto'dan başkası değildi.”⁴⁷⁷

Anlatıcının okuru yönlendirmek için verdiği birtakım bilgiler ve yaptığı açıklamalar da eseri klasik ve modern metinlere oldukça yaklaştırır. Bu durum anlatıcının olayları nakletmekle kalmayıp yazarın düşüncelerini aksettirircesine metnin doğal akışına müdahalede bulunması şeklinde olur. Yıldız Ecevit yazarın bahis mevzu tasarrufunu eksiklik olarak değerlendirir:

“Geleneksel/gerçekçi edebiyatın, her şeyi bilen ve okura söz hakkı tanımayan egemen konumdaki anlatıcısını hortlatmış; onu, kendisine hiç uygun olmayan, dilden bir dünyanın içine salıvermiştir Metin Kaçan.”⁴⁷⁸

Yazar anlatıcının olaylara müdahale etmesi anlatıcı ile okur arasındaki mesafeyi açar ve okurun metni algılaması, daha çok anlatıcının perspektifine göre olur. Romanda görülen bu duruma ise postmodernistler yazarın okuru yönlendirmesi ve onun hürriyetine müdahalede bulunmasını gerekçe göstererek karşı çıkarlar. Anlatıcının sürekli olarak bir şeyler anlatmaya çalışması olay örgüsündeki tahkiyeyi

⁴⁷⁷ *Fındık Sekiz*, s.15.

⁴⁷⁸ ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 232.

parçalar, daha çok anlatıma dayalı bir yapı ortaya çıkarır. Dolayısıyla eserin bakış açısı itibarıyla modern özellikler taşıdığı söylenebilir.

4.5.11. *Bin Hüzünlü Haz*

Bu eserde ben anlatıcının bakış açısı vardır. Ancak eserde, bu kahramanın kim olduğu ya da isminin ne olduğu hakkında herhangi net bir bilgiye rastlanmaz. Birinci tekil şahıs tarafından anlatılan metinde, anlatıcının bildikleri oldukça sınırlıdır. Roman içerisinde ismi geçmeyen kahraman anlatıcının belirsizlik içinde olması ve tam anlamıyla ne yaptığını bilmemesi, onun okuru yeterince aydınlatıp, yönlendirmesine engel olur. Bu durum ise okurun farklı dikkatlerle anlamlandıracağı bir eserin varlığına delil teşkil eder. Örneğin otelci kadınla anlatıcı arasında geçen diyalog, anlatıcının hadiselerden ne kadar bihaber olduğunu gösterir:

“Belki de, onu aramaya başladığın için arıyorsundur artık dedi. Bilmiyorum, dedim. Ya da, onu senden başka kimsenin düşünmediğini düşündüğün için? Bilmiyorum, dedim. Sen de bir bok bilmiyorsun, dedi. Evet, dedim.”⁴⁷⁹

Yine anlatıcının olasılık ifade eden göstergeler kullanması ve romanın bir yerinde “*O kadar ki, hiçbir zaman kendimden emin olmadığım halde işte şimdi size sanki her şeyi bilen güçlü bir anlatıcıymışım gibi...*”⁴⁸⁰ sözleri serd etmesi onun klasik ve modern anlatıcıya göre ne kadar sınırlı bir görüş açısına sahip olduğunu göstermesi bakımından oldukça manidardır. Mesela anlatıcının, tıpkı bir okur gibi hadiseleri nasıl merak ettiğini gösteren şu sözler geçer:

“Alaaddin nice sonra bunu fark edip bıçağı elinden alelacele fırlatmış, can çekişen karanlığın hareketsiz kaldığını görüp büsbütün korkmuş, korkunca da içinin derinliklerine doğru çekilip iri iri parlayan gözleriyle uzak bir köşeye usulca büzülmüş müdür, bilmiyorum. Bilmek isterdim aslında.”⁴⁸¹

Okurla anlatıcı arasındaki mesafenin oldukça daraldığı anlatıda, metne müdahale anlamını taşıyan daha üst düzeydeki perspektiften de söz etmek gerekir. Yazar, metnin çeşitli yerlerinde anlatıcı vasıtasıyla okuru bilgilendirmeye çalışır:

⁴⁷⁹ *Bin Hüzünlü Haz*, s. 41-42.

⁴⁸⁰ *Bin Hüzünlü Haz*, s. 98.

⁴⁸¹ *Bin Hüzünlü Haz*, s. 117.

“Bütün bu saydıklarımın –ve sizi bozkırdaki o mahşeri kalabalığın yanı başında daha fazla bekletmeyeyim diye saymaktan vazgeçtiklerimin- hepsi, ormanın bir köşesinde toplanmış değildi tabii; içinde de, nereden kopup geldiği bilinmeyen, belli belirsiz, tuhaf bir sis vardı...”⁴⁸²

Anlatıcı, sürekli diyalog hâlinde olduğu okuru eserin içine çekmek ister. Bizim kahraman anlatıcı olarak gösterdiğimiz anlatıcıyı, yazar-anlatıcı olarak saptayan Yıldız Ecevit, anlatıcının okurla olan diyalogu hakkında şunları ifade eder:

“ ‘*Bin Hüzünlü Haz*’ baştan sona, anlatıcının, siz diye yöneldiği birine/birilerine anlatılıyordur. Yazar-anlatıcının iletişim kurmak, ikide bir metinle ilgili konuların içine çekmek istediği biridir o. Onun, romanı birlikte kurguladığı izlenimini vermek istediği bu kişi ise, okurdur. (...) Okurunu motive etmek, onu üretimin içine çekmek istiyordur o. Metnin bir yerinde, *anlatmak istemediğini* söyleyerek, okurunu imgelemine çalıştırmaya, anlatı sürecine aktif olarak katılmaya yöreklendirir.”⁴⁸³

Bin Hüzünlü Haz’da, postmodern eserlerin doğasına uygun bir biçimde modern metinlerin her şeyi bilen anlatıcısının yerine, okurdan çok daha fazla bilgiye sahip olamayan bir anlatıcı tipi kullanır. Yansıtıcı merkez ile okuyucu arasındaki mesafenin daralması hatta yok olmasıyla, okurun kendine özgü okumalarına ihtiyaç duyar. Zaten anlatıcının kendisi de bir arayış içerisinde. Metin boyunca sadece sesini duyduğu; fakat hiç görmediği ve hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olmadığı Alaaddin’i arar. Dolayısıyla onun okura vereceği geniş bir bilgiden, yol göstericilikten bahsedilemez. Nitekim eser hakkında birçok muhtelif görüş, tematik okuma ileri sürülmüş, Alaaddin’in kim olduğu hakkında mutabakat sağlanamamış ve en önemlisi de eser bütün yönleri ile yoruma açık hâle gelmiştir. Dolayısıyla bütün bu yönleriyle metnin bakış açısı ve anlatıcı noktasında postmodern özellikler gösterdiği görülür.

4.5.12. Mahrem

Bu roman iki farklı bakış açısından nakledilir. Bunlardan ilki kahraman anlatıcının bakış açısı, ikincisi ise hâkim bakış açısıdır. Şişman kadının aktardığı kısımlar birinci tekil şahıs, hâkim bakış açısının olduğu kısımlar ise üçüncü tekil

⁴⁸² *Bin Hüzünlü Haz*, s. 72.

⁴⁸³ ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 190.

şahıs anlatıcı tarafından anlatılır. Metnin aktüel zamanını oluşturan bir günlük sürede geçenleri şişman kadın; şişman kadının çocukluk hatırları, Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi ve ona bağlı olarak uydurulan hayalî hikâyelerin olduğu bölümleri ise üçüncü tekil şahıs anlatıcı nakleder. Başka bir ifadeyle;

“Somut mekânda geçen olaylar roman kahramanı şişman kadın tarafından anlatılırken, soyut mekânda geçen Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi ile ilgili olaylar da üçüncü tekil şahıs tarafından aktarılır.”⁴⁸⁴

Bunların yanı sıra, bu iki bakış açısından farklı, daha üst konumda olan bir bakış açısından da bahsetmek gerekir. Anlatılan bazı hikâyelerin tamamen uydurma olduğunu söyleyen bu anlatıcı, daha çok okurla temasa geçer ve onunla direkt olarak diyalog kurar. Zira metnin sonlarına doğru Samur Kız ile la Belle Anabelle’nin geçtiği bölümlerin gerçekte meydana gelmediği ve tamamen tasavvurdan ibaret olduğu söylenir. Yine metnin çeşitli yerlerinde, mesela Samur Kız’ın hikâyesinde, bir olaydan diğerine geçerken okuru bilgilendiren bir anlatıcı ortaya çıkar. Samur-kız’ın hikâyesine geçilmeden önce okurla diyaloga geçilir ve bu kısmın anlatılıp anlatılmayacağından bahsedilir:

“Ama işin doğrusu, bu kısmı tamamen atlamak mümkün. Yazmadan geçmek de mümkün; okumadan geçmek de. Hiç oyalanmadan buralarda, rahatlıkla sıçranabilir bir sonrasına, yani bir sonraki rakama. Ne de olsa hiç yaşanmayabilirdi olanlar. Ne denli çirkin olursa olsun seyirlik olan, hakkı vardı görülmemeye, gözden ırak kalmaya. Hem, gözden ırak kalabilseydi eğer, bu kadar çirkin olmazdı zaten.”⁴⁸⁵

Anlatıcı metne üstkurmaca bir müdahalede bulunup okuru bilgilendirmeye çalışan yazarın fikirlerini nakleder. Bu ve benzeri açıklama mahiyetli ifadeler, eserin üstkurmaca kimliğini göstermesi bakımından önemlidir.

Mahrem’de, tek tip anlatıcıya sahip metinlerden farklı bir durum vardır. Birden fazla anlatıcının varlığı ve ben anlatıcının dar perspektifi yönü ile de onun postmodern metinlere yaklaştığını savunmak mümkündür. Ancak genel olarak bakıldığında hâkim bakış açısı dolayısıyla modern romanlara yakın bir profilin de var

⁴⁸⁴ Elif Şafak’ın *Mahrem* Adlı Romanının Postmodern Açısından İncelenmesi, masamdakisayfalar.blogstop.com.

⁴⁸⁵ *Mahrem*, s. 49.

olduğu görülür. Bu nedenle eserin bakış açısı itibariyle hem modern hem de postmodern özellikler taşıdığı söylenebilir.

Sonuç ve Değerlendirme

Çocukluğun Soğuk Geceleri, tek bakış açısına sahiptir. Ben anlatıcının söz konusu olduğu metinde perspektifin daraldığı görülür. Klasik ve modern metinlerin her şeyi bilen anlatıcısı burada yoktur. Ancak anlatıcının bazı hadiseler karşısında aldığı tutum ideolojik bir yaklaşımın da var olduğuna işaret eder. Ayrıca olayları farklı açılardan gösterecek çoklu bakış açısı da yoktur. Dolayısıyla eser, bakış açısı ve anlatıcı bakımından genel olarak modern özellikler taşımasının yanında bazı postmodern özellikler de yansıtır.

Sessiz Ev, birden fazla ben anlatıcıya sahiptir. Olaylar neredeyse bütün kahramanların perspektifinden nakledilir. O nedenle hadise ve durumlara objektif bir şekilde yaklaşıldığı görülür. Postmodern metinlerin okuru yönlendirmekten kaçan bakış açısı ve anlatıcı seçimine paralel bir uygulamanın söz konusu olduğu görülür.

Sevgili Arsız Ölüm'de her şeyi gören ve bilen geleneksel metinlerin hâkim anlatıcısına uygun bir bakış açısı ve anlatıcı profili vardır. Bu açıdan romanın postmodern özellikler taşıdığı söylenemez.

Gece'de birden fazla ben anlatıcının bakış açısı kullanılır. Dört ayrı ben anlatıcının var olmasının yanında bu anlatıcıların bazen hangi bölümleri naklettikleri belirsizleşir. Olaylar farklı anlayışlara göre nakledilir ve yorumlanır. Ayrıca okuru yönlendirecek bir perspektif genişliğinden, yaklaşımdan söz edilemez. Dolayısıyla anlatıcı ile okur arasındaki mesafenin çok daraldığı bir durum bahis mevzudur. Anlatıcıların olaylara ışık tutacak, onları okurun zihninde tecessüm ettirecek şekilde bir anlatım tekniğine sahip olmamaları, beraberinde muğlâk olaylar dizisi meydana getirir. Böylesi bir durumda hadiseler arasında kurulacak sebep sonuç ilişkisi de ortadan kalkar. Okur yönlendirilmez, daha çok eserin teşekkülüne dâhil edilir. Roman bu açıdan postmodern yazarların okuru yönlendirmekten şiddetle kaçınmaları ilkesine uygun düşer.

Kafes romanında genle olarak hâkim bakış açısı kullanılır. Ancak metnin ilerleyen bölümlerinde ben anlatıcının da devreye girdiği gözden kaçmaz. Ayrıca hangi anlatıcının nerede devreye girdiği ve yerini başkasına terk ettiği noktasında da

bir muğlâklık söz konusudur. Bilinç akımı tekniğinin devreye girmesi ile nakledilenler arasında intizamsızlık doğar. Hâkim anlatıcının olduğu yerlerde modern metinlere paralel bir durum söz konusu iken, Neveser Reşat'ın bilincinden verilenler daha çok postmodern eserlerin anlatıcılarını akla getirir.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, birden fazla bakış açısına ve anlatıcıya sahiptir. İki farklı hikâyeden meydana gelen eserin birinci kısmında bir ikinci kısmında ise altı farklı anlatıcı söz konudur. Hadiseler doğal olarak birçok perspektiften nakledilir, kahraman ve durumlara yaklaşımda bir eşitlik kurulmaya çalışılır. Bütün anlatıcıların kendilerine göre birtakım şeyler anlattıkları bir düzlemin ortaya çıkması, eserin bütün cepheleriyle ele alınmaya çalışıldığını gösteren bir işaret olarak değer kazanır. Bakış açısı ve anlatıcıların böylesine çeşitli olması durumu, okuru yönlendirmeden kaçınan yazarın tarafsız tutumunu aksettirir. Bu tutum ise postmodernistlerin tarafsız bakış açısıyla birebir örtüşür.

Bir Cinayet Romanı, birden fazla ben anlatıcıya sahip bir metindir. Onda anlatıcılar metni meydana getiren kişilerdir. Kendi dışındaki kahramanlardan habersiz olan bu kişilerin dar bir perspektife sahip oldukları görülür. Ayrıca bayan anlatıcıların bazı bölümlerde birbirine karıştığını da söylemek gerekir. Burada anlatıcılar genel olarak kısıtlı bilgilere sahip oldukları için modern romanların her şeyden haberdar anlatıcılarından uzaklaşırlar. Sahip olunan çoklu bakış açısı ise metni postmodern romanlara yaklaştırır.

İki Yeşil Susamuru'nda hem hâkim bakış açısı hem de ben anlatıcının bakış açısı bulunur. Kimi zaman klasik ve modern metinlerde olduğu gibi geniş bir perspektifin görüldüğü eserde bazı postmodern uygulamalara da rastlanır. Ancak genel olarak modern romanlara paralel bir durumun olduğu görülür. Farklı bakış açıları vardır, ancak postmodern sayılabacak kadar ileri uygulamalar yoktur.

Yeni Hayat, birinci tekil şahıs anlatıcıya sahiptir. Hadiseler bu kişinin perspektifinden nakledilir. Aynı zamanda başkahraman olan anlatıcı modern romanlardaki gibi geniş bir bakış açısına sahip değildir. Karhama anlatıcı, yalnızca yaşadıklarını bilir; hadiseleri okur gibi aşama aşama anlamaya çalışır ve olayları sonradan öğrenir. Metnin özünü o da ancak sonlara doğru kavrar. Dolayısıyla onun okura sunacağı geniş bir bakış açısı söz konusu değildir. Bakış açısında anlatıcının sahip olduğu bu dar perspektif ise daha çok postmodern metinlere uygun düşer.

Fındık Sekiz'deki anlatıcı, her şeyi bilen hâkim bir konumda olduğu için, modern romanlara yakın durur.

Bin Hüzünlü Haz'da, postmodern eserlerin doğasına uygun bir biçimde modern metinlerin her şeyi bilen anlatıcısının yerine, okurdan daha fazla bilgiye sahip olamayan bakış açısı ve anlatıcı profili kullanılır. Böylesi bir durum ise yansıtıcı merkez ile okuyucu arasındaki mesafenin daralması hata yok olması anlamını taşır. Zaten anlatıcı da okur gibi arayış içerisindedir. Bu açıdan bakıldığında eserin postmodern özellikler taşıdığı söylenebilir.

Mahrem'de, tek tip anlatıcıya sahip metinlerinden farklı bir durum vardır. Birden fazla anlatıcının varlığı ve ben anlatıcının dar perspektifi yönü ile de onun postmodern metinlere yaklaştığını savunmak mümkündür. Ancak genel olarak bakıldığında hâkim bakış açısı dolayısıyla modern romanlara yakın bir profilin de var olduğu görülür. Bu nedenle bakış açısında modern romanlara göre bazı farklılıklar söz konusudur, ancak tam anlamıyla postmodern olarak anlamlandırılacak ileri tecrübeler bulmak da zordur.

4.6. Tematik Kurgu

Klasik ve modern romanlar genellikle okunduktan sonra akıllarda bırakmak istedikleri gizli ya da açık birtakım argüman ve tezler taşırlar. Hatta çoğu zaman romanın başarılı olup olmaması okura verdiği bu tarz mesajlarla ölçülür. Ancak postmodernistler, bu kanıyı değiştirirler ve roman türünün diğer öğelerinde olduğu gibi temayı da net çizgisinden alıp kaygan bir zemine oturturlar. Böylece ne herkesin bulmak zorunda olduğu bir temadan söz edilebilir ne de yazarın kişisel kanaatini taşıyan bir metinden. Bu hâliyle postmodern metinlerde tematik kurgu, okurlarda farklı kanılar uyandırmakla kalmaz, aynı okuyucunun farklı okumalarında da değişebilen bir izlenim bırakır. Ak ve kara ayrımı olmayan postmodern metinlerde, düalizmlerden, karşıtlıklarda sıyrılmış bir tematik kurgu söz konusudur. Çok değişik unsurların aynı zeminde yer bulabildiği postmodern eserlerde, doğal olarak çok farklı anlamlara gelebilecek tematik kurgular türetilir.

4.6.1. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*

Eserde, çok net bir şekilde tespit edilmekten uzak olsa da, tematik kurgu esas itibariyle psikolojik rahatsızlıkları bulunan bir kişinin çocukluğundan olgunluğuna kadar geçen kimi olay ve safhalara dayanır. İki kültür, Doğu-Batı, arasında bocalama, cinsellik, psikolojik rahatsızlık ve ölüm gibi birtakım kavramlar üzerine odaklanarak meydana getirilir. Burada söz konusu olan küçük bir burjuva ailede yetişen bireyin yaşadığı bazı çelişkilerdir. Nitekim yazar da söz konusu metinde küçük bir burjuva aileye mensup olan bir çocuğun yaşadığı şoku, Doğu ve Batı kültürleri arasındaki çelişkiyi, anlattığını şu şekilde dile getirir:

“Bu kitapta bir şoku anlatmak istedim. On yaşındaki, bir Türk, küçük burjuva ailesinin çocuğunun, 20 yaşına dek okumak için gönderildiği İstanbul kentindeki çeşitli yabancı okullardan biri olan Avusturya okulunda karşılaştığı Batı kültür ve eğitiminin yarattığı şoku.”⁴⁸⁶

Konuya temas eden araştırmacılar, yazarın eserlerinde yer alan aşk, cinsellik ve ölüm, özellikle intihar, gibi konuların varlığına dikkat çekerler. Mesela Ayla Gökmen, yazarın eserlerinde görülen tema tercihiyle ilgili şu tespitte bulunur:

⁴⁸⁶ ÖZLÜ, Tezer; “Çocukluğun Soğuk Geceleri Üzerine Söylemek İstediklerim...”, **Tezer Özlü’ye Armağan**, s. 145.

“Alışılmış değerlere, yerleşik düzene tavır alan, sonsuzca bağımsızlığını yaşamak isteyen yazarın “ölümsüzleşmek” içgüdüsünün kendisine sonsuzca acı vermesi bilinçli ‘ölümsüzlükler’ çoğul söyleminin bilinç dışındaki ‘ölüm içgüdüsü’ ile çelişkisinden kaynaklanır. ‘Oysa yaşam ölümle, ölüm yaşamla tanımlı’ diyen Tezer Özlü için yaşamın anahtarı hep ölümdedir. **Yaşamın önemli boyutu Aşk (Libido; yaşam enerjisinin tüm önemli yönlerini ve bir anlamda cinsellik) ve Ölüm (Yıkım) Tezer Özlü’nün yapıtlarının ana izlekleridir.** Bu iki karşıt izlek yapıtlarının birbirini sürekli bütünleyerek neredeyse yazılarının neredeyse tümünde kendini gösterir.”⁴⁸⁷

Çocukluğun Soğuk Geceleri’nde, yazarın çeşitli anı ve düşüncelerini itibarî âlemden ziyade gerçek âleme yakın bir yaklaşımla metne taşıdığını görmek mümkündür. Temanın fazla doğurgan olmadığı bu metinde, devrin çeşitli siyasî olayları ile modernizm eleştirisini- hastaların tımarhanelere kapatılması gibi- dolaylı bir şekilde gözlemek mümkündür.

Modern romanlar gibi baştan sona aynı tema üzerinde hareket eden düz bir yapıya sahip olmayan *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, tam anlamıyla olmasa da, postmodernistlerin farklı tematik okumalara müsait anlatılarına yaklaşır. Bir bakıma modern ve postmodern metinlerin arasında kavşak noktası oluşturur.

4.6.2. Sessiz Ev

Sessiz Ev, genel olarak Cumhuriyet tarihinde Türk aydınının toplumda üstlendiği rolü ve yaşadığı değişiklikleri üç kuşak hâlinde (Selahattin Darvinoğlu, Doğan Darvinoğlu ve Faruk Darvinoğlu) yansıtmayı öngören bir tematik kurguya sahiptir. Nitekim Selahattin Darvinoğlu pozitivist bir tıpçı olarak Tanrı kavramını kaldırarak halkı aydınlatmak ve bir akıl cenneti yaratmak isterken; oğlu Doğan onun kısmen de olsa takipçiliğini yapar; torunu Faruk ise bu davadan vazgeçmiş biridir. Çünkü Faruk için asıl önemli olan kendi iç dünyası ve problemleridir. Bu yönüyle pozitivist ve aydınlanmacı neslin yaklaşık yüzyıllık tarihini küçük bir anlatı şeklinde izleyebiliriz.⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ GÖKMEN, Ayla; “Bir Ruh Çözümsel Okuma: Tezer Özlü’nün İçsel Dünyasına Öyküleriyle Yaklaşım”, **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı 5, Balıkesir, 2001, s. 110.

⁴⁸⁸ Bence Sessiz Ev’in toplumsal-tarihsel içerik bakımından romanımızda tek başına bir köşeye konması gerekir. Nitekim kanımca Orhan Pamuk tüm toplumumuzu bir eve sığdırmayı başarmakla kalmayıp, aşağı yukarı bir yüzyıllık tarihimizi de üç yüz elli sayfaya sığdırmış. KUYAŞ, Ahmet; “Tarihçi Gözüyle Sessiz Ev”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, s. 71.

Ancak anlatıcı-karakterlerin fazla olmasının getirdiği çok seslilikten kaynaklanan birtakım tematik okumalardan da söz edilebilir. Ana temayı Tanzimat döneminde ortaya çıkan ve Cumhuriyet ile beraber iyice yaygınlaşan aydınların serüveni olarak belirttikten sonra ikinci düzeyde kalsalar da farklı temalardan söz etmek mümkündür:

1. Merkezde ülkücü Hasan ve komünist Nilgün olmak üzere 12 Eylül sürecinde yaşanan sağ-sol çatışması ya da Selahattin Darvinoğlu'nun meşru nesebinden gelme sol ve burjuva eğilim (Nilgün ve Metin); gayrimeşru kuşağından gelen yoksul ve sağ eğilim (Hasan) arasındaki içtimaî sınıf farklılıkları ya da çatışmalar.
2. Darvinoğlu ailesinin üç kuşak boyunca yaşadıkları.
3. Üç kardeşin her yaz olduğu gibi babaannelerinin yanında geçirdikleri bir haftalık tatil esnasında yaşadıkları hadiseler.
4. Bireysel bağlamda ise Hasan ve Metin'in aşkları ve idealleri de belli bir tematik hacme sahiptir.

Tematik kurgunun farklı okumalara müsait, esnek ve eklektik yapısı metni tezli romanlardan ayırır. Ön plana çıkan bir temadan söz edilebilir, fakat bu temanın metnin tamamını teşmil etmesi söz konusu değildir. Çoklu bakış açısı ve iç monolog, tematik kurgunun doğurgan hâle gelmesinde önemli role sahiptir. Halim Kara, söz konusu özelliğin metne ne gibi bir etkide bulunduğunu şu şekilde izah eder:

“Romanın en başat özelliği olan bu dilsel seslilik, romanın anlamsal olarak da, Barthes’in deyimiyle ‘yazılabilir’, Bakhtin’in deyimiyle ‘çoksesli’, çoğul anlamlı ve karmaşık bir metne dönüşmesine hizmet eder. Tartışma boyunca gösterdiğim gibi, romanın anlatıcı-karakterlerine ait bakış açıları sadece karşıt görüşlerle rekabet etmez, aynı zamanda kendi iç sesleriyle de çarpışırlar. Dolayısıyla karmaşık ve belirsiz kurgusu gereği okunabilirliği ve tüketilebilirliği yadsıyan roman, okuyucuyu yazma sürecine davet ederek ona yaratıcı bir yazar olma gibi çok büyük bir sorumluluk da yükler.”⁴⁸⁹

Dolayısıyla *Sessiz Ev*, böylesine doğurgan bir tematik kurguyla postmodern metinler arasında zikredilebilir.

⁴⁸⁹ KARA, H. ; “Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: Sessiz Ev’de Bilinç Akışı Tekniği”, **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 138.

4.6.3. *Sevgili Arsız Ölüm*

Sevgili Arsız Ölüm, köyden kente göç eden Huvat Aktaş ve ailesini merkeze alan ve onların bu geçiş sürecinde yaşadıkları kimi gerçek-hayalî olaylar ekseninde inşa edilen bir tematik kurguya sahiptir. Berna Moran ise buna ikinci tema olarak Dirmit'in aydınlanma sürecini ekler:

“Sanırım ilk bakışta dağınık görünen bu olayları iki öbeğe ayırmak ve başlıca iki temadan söz etmek mümkün:

1. Huvat ailesinin yaşam koşullarını, inançlarını, ideolojisini anlatan olaylar.
2. **Dirmit'in aydınlanmasını ve ideolojik bakımdan aileden kopuşunu anlatan olaylar.**⁴⁹⁰

Aslında Dirmit'in diğer aile fertlerine nazaran farklı yönelimlerle daha da ön plana çıkması temel alındığında Dirmit merkezli bir okuma yapmak mümkündür.

Hurafelerin tesirinde kalan bir ailenin nezdinde hurafeciliğin ironik bir bakış açısıyla nazarıtibara sunulması da söz konusudur. Metin bir bakıma olağanüstü hadiselerin cereyan ettiği büyük bir masal gibidir.

Ayrıca onda pek çok romanda olduğu gibi herhangi bir tez de söz konusu değildir. Yazar, bir şeyler düşündürmekten ziyade yeni biçim denemeleri geliştirmenin ve sunmanın arayışı içerisinde.

Postmodern eserler baz alındığında onların bu metne göre daha karmaşık bir tematik kurguya sahip oldukları da görülür. Bu metin ise yüzeysel olduğu için tematik olarak çok farklı okumalara müsait değildir. Ancak modern metinlerdeki tematik kurguda sapmaların meydana geldiği de muhakkaktır. Bu nedenle modern romanların baştan sona aynı kalan tematik kurgusundan sıyrılan *Sevgili Arsız Ölüm*, nispeten de olsa postmodern metinlere paralellik gösterir.

4.6.4. *Gece*

Gece, diğer unsurlarında olduğu gibi tema açısından da açık uçlu bir yapı ihtiva eder. Hadiseler eserin tamamına hâkim olan müstakil bir tematik okuma üzerine oturmaz. Çift kutuplu bir izlenim barındıran metinde, ön plana çıkan temaların başlıca iki tanesini şöyle tespit etmek mümkündür: Bunlardan birincisi, siyasî baskılar sonucu kapalı bir şekilde yansıtılan, Türkiye'nin çeşitli hiziplere

⁴⁹⁰ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 79.

ayrıldığı karanlık bir dönemle alakalı iken; ikincisi ise metin olarak inşa edilen *Gece*'nin yazılış aşamalarının temele alındığı birtakım olayların yazar, kahraman ve okur nazarında irdelenmesi meselesidir. Aynı noktaya temas eden Hamit Bravo şunları ifade eder:

“Gece, çift kanatlı bir anlatıdır. Bir baskı dönemini anlatır gibi görünür; ama, bunun yanında, bu anlattığını anlatırken neler yapıldığını, hangi düzeneklerin kullanıldığını, yani, anlattığını nasıl anlattığını da anlatır.”⁴⁹¹

Dört köşe ekmek almayanların gece işçileri tarafından baskıya maruz kalmaları ya da bazı cinayetlerin yaşanması gibi birtakım sembolik nesne ve durumların kullanılması, sağ-sol olaylarının yaşandığı dönemi gösterir gibiyken; anlatıcılar ile yazar arasında geçenler ise metnin inşasına yöneliktir. Metinde hâkim olan bu iki temanın başlangıçtan sona kadar yan yana ve iç içe olmasını ise her ikisinin aynileştirilmesine yönelik bir girişim olarak yorumlamak gerekir.

Söz konusu iki temanın yanında uç veren, en az onlar kadar önemli olan diğer bir tema ise gerek anlatıcıların, gerekse de gece işçilerinin bir noktadan yönetildiğini ve onların belli bir misyonun görevlendirilmiş neferleri olduğunu sezdirenen bir okumadır. Dikkat edilirse hem metni oluşturan anlatıcıların hem de gece işçilerinin perde arkasından yönetildiği görülür. Mesela yazar, bu noktada kahraman anlatıcıya şunları söyler:

“Bizi kullananlar, kullanmağa elverişli bulunanlar bile, bizden sayıca çok, neredeyse... Kullanılmağı kabul ettikse, nasıl olsa bir gün her şeyin elimize geçeceğine inandığımız içindir. Bu inancımız azalmadı. Biz kendimize göre haklıyız; güzel, büyük bir şey istiyoruz, gerçekleştireceğiz de.”⁴⁹²

Kahraman ve anlatıcıları yöneten bu mekanizma bazen aynıymış gibi görünür.

Metin parçalarının intizamsız, kopuk bir şekilde aynı zeminde bulunduğu bu metinde, bu parçaların değişik biçimlerde bir araya getirilmesiyle farklı anlamlar çıkabilir. Böylece farklı okumalara açık, esnek ve doğurgan yapıyla *Gece*'nin tematik kurgu açısından postmodern eserlere yakın durduğu ileri sürülebilir.

⁴⁹¹ BRAVO, H. ; *Bilge Karasu Aramızda*, s. 243.

⁴⁹² *Gece*, s. 126.

4.6.5. Kafes

Romandaki ana tema Neveser Reşat isimli adapte ve tercüme yapan bir kişinin başında geçenler gibi görünür. Ama daha ziyade bu kahramanın şahsında Türk edebiyatındaki popüler aşk romancılığına ironik bir biçimde değinilir. Romanda hadiselerin ana eksen olarak etrafında cereyan ettiği Neveser Reşat, öncelikle bir birey sonra da tercüman olarak kendine yer bulur. Ahmet Oktay, romanda Neveser Reşat'ın bir günlük hayatından söz edildiğini söyler: “*Mabeyn Mütercimi, Sanayi-i Nefise hocası Namık Reşat Bey'in torunu olan Esat Bey-Neveser Reşat'ın bir gününü anlatmaktadır...*”⁴⁹³

Ayrıca devrin edebî anlayışına ve kahramanın hayatını teşkil eden siyasal-soysal vaka ve değişimlere de kurmaca düzlemde projektör tutulur.

Selim İleri metinlerinin geneline sirayet eden hüznün ve bıkkınlık da tematik olarak kendine yer bulur.⁴⁹⁴ Bu hüznün, modern çağın eskinin tarihî ve sanatkârane doğasını tahrip etmesinden kaynaklanır. Çünkü yeni dünyada, orijinal ve sanatkârane olanın yerini plastik ve seri üretim nesneler almıştır. Söz konusu durumu ifade eden örneklerle sıkça rastlanır:

“Vaktiyle işitilmiş laterna sesleri çoktan dinmiş ve mesela harp haberleriyle içimizi titreten ilk radyoların şekli değişmiş, borulu borusuz gramofonlar ortadan kalkmış, hatta musiki, zevk değişmiş, duygu değişmiştir. Köşkerin bir dolusunun yerine Kınalı Ada Huzur Sitesi yapılmıştır. Manolya ağaçlı bahçeler tarumar olmuş ve onların yerine karıkoca Olcayların kaktüs filan dikilmiş çölleri ortaya çıkmıştır.”⁴⁹⁵

Metin *karnavalesk* yapısı ve barındırdığı birçok özellik yüzünden farklı okumalara müsait kılar kendini. Bu doğrultuda sanat ve sanatçılıkla alakalı birçok unsurun bulunması, onun *sanatçı romanı*⁴⁹⁶ olarak okunmasına ve beraberinde tematik kurguya eklenebilecek birçok konunun varlığına sebebiyet verir. Bu açıdan

⁴⁹³ OKTAY, A. ; *Şeytan, Melek, Soyтары*; s. 196.

⁴⁹⁴ Ayrıntılı bilgi için Bkz. ENGİNÜN, İ. ; *Selim İleri Kitabı, Şimdi Seni Konuşuyorduk*, Hazırlayan: Handan İnci, Doğan Yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 97.

⁴⁹⁵ *Kafes*, s. 206.

⁴⁹⁶ Sanatçı kişiliğini, sanatçı olmanın problematiğini, sanatçının gelişim sürecini, ya da sanatçının toplum içindeki yerini konu edinen ‘Sanatçı romanı’nın (Künstlerroman) batı edebiyatlarında oldukça köklü bir geleneği var. Bir ressamın, bir müzisyenin, bir tiyatro sanatçısının seçeceği gibi bir şairi, bir yazarı da konu alabilir sanatçı romanı. Bir bakıma romanın yazarının kendi sorunlarına yansıtması anlamına geldiği için, şair ya da yazarı odak yapan tür, daha yaygındır ve yazar için bir çeşit kendi portresi niteliğindedir. AYTAÇ, G. ; *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, s. 297.

eserin nelerden bahsettiğini tam anlamıyla anlamak için dikkatle okumak lazım. Mesela kitaplardan, aşktan, çiçeklerden, giyimden, sinemadan, insan hâllerinden, Kleopatra’dan, eski İstanbul’dan, Cumhuriyet dönemindeki popüler romancılıktan daha sayabileceğimiz birçok şeyden bahseder. Yazar, kadim metinlerin dünyasında gezer; eski eser ve yazarların tarihte kalmasına ve unutulmasına karşı çıkar. Sonra da modern romanların baştan sona aynı kalan tek çizgi halindeki vaka kurgusunu, bu şekilde bölüp parçalar. Nitekim İnci Enginün yazarın metinlerarası tekniğine ve kimi otantik nüanslara örnek teşkil eden özelliğini belirten şu ifadeleri kullanır: “*Selim İleri şehrin değişmesi, insan psikolojisi, eski edebiyat eserleri üzerinde bir çeşit arkeolojik kazılar yapar.*”⁴⁹⁷ Okurun bu arkeolojik kazıları yapması hâlinde, bu metinde olduğu gibi, Selim İleri’nin eserlerinde doğurgan bir tematik kurgunun hâkim olduğu görülür.

Eserin merkezinde Neveser Reşat vardır, ancak onun aracılığıyla çok farklı noktalara temas edilir. Bu daha ziyade kahramanın yaşadığı dönemdeki kültürel hayatla ilgilidir. Romanın değişik okumalara müsait bu yapısı, onu tematik kurgu açısından postmodern metinlere dâhil eder.

4.6.6. Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı

Eylülün Gölgesine Bir Yazdı, iki farklı öyküden oluştuğu için daha başlangıçta tematik olarak birden fazla okumaya müsait bir çoğulluk barındırır. Çakır’ın Öyküsü başlıklı bölümde Çakır’ın insanlar tarafından dikkate alınmayan basit hayatına değinilirken; Su Testisi başlıklı bölümde kenar semtlerdeki insanların hayatlarına ve esrar kaçakçılığı yapan kişilerin dünyasına ışık tutulur. Aslında metin bu özelliğiyle küçük anlatılara örnek teşkil eder. Küçük hadiseler nezdinde devrin hayatına nüfuz etmeye çalışan yazarlar, bu vesileyle ideal olanı değil; bilakis sıradan ve günlük olanı seçme yoluna giderler. Nitekim kahramanlar, idealize edilmiş tiplerden çok günlük hayattan seçilen ortalama insanlardandır.

Bunların yanı sıra söz edilmesi elzem olan bir tematik okuma ise metnin başlangıcında ve Ara başlıklı bölümde hikâyelerin nasıl kaleme alındığına, ya da alınamadığına, dair ipuçlarının bulunmasıdır. Üstkurmaca tekniği ile bir bakıma

⁴⁹⁷ ENGİNÜN, İ. ; *Selim İleri Kitabı, Şimdi Seni Konuşuyorduk*, s. 92.

okurun elindeki metnin nasıl yazıldığına dair bazı intibalar edinmesi sağlanır. Dolayısıyla eserin yazılış aşamaları problematiği de tematik olarak kendine yer bulur ve okurun zihnini meşgul eder.

İlk bakışta üç farklı tematik okumaya sahip olduğu açıkça görülen eser, bu bakımdan modern metinlerin baştan sona aynı kalan tematik kurgusundan ayrılır. “*Tüm Ders Notları*” adlı kitabında yazarın işleviyle ilgili;

“Ben bir yazarım. Yalnızca bir yazar. Yani yazan bir kişi. İnsan ruhunun mühendisi falan değilim. **Benden herhangi bir konuda bir çözüm ya da bir öneri beklenmesin.**”⁴⁹⁸

gibi sözlere yer veren Ferit Edgü, bu ifadelere paralel biçimde, eserinde okuru yönlendirecek bir müdahaleden şiddetle kaçır. Metinde baş gösteren tematik çeşitlilik de ancak böylesi bir yaklaşımın pratik düzleme yansıması biçimi olarak anlam bulur.

Birden fazla müstakil temanın bulunması da postmodernistlerin tekçi ve mutlakıyetçi dünya düzenine karşı savundukları herkesin inanması gereken bir gerçek ya da tez mevcut değildir yaklaşımının ürünü olarak değerlendirilmeye müsaittir. Her ne kadar söz konusu olan üç farklı olgunun bir biriyle organik bağa sahip olmaması hadisesi ise de bu durum postmodernistlerin bütüncül olandan ziyade parçalı olana itibar etmelerinden ileri gelen uygulamalarıyla benzerlik gösterir. Dolayısıyla bu eserin tematik kurgu bakımından modern metinlerden uzaklaştığı ve postmodern metinlere dâhil olduğu söylenebilir.

4.6.7. Bir Cinayet Romanı

Eser, üstkurmaca bir düzlemde polisiye romanların yazılışına ve bu yazılış esnasında karşılaşılmaması muhtemel bazı teknik hadiseler karşısında yazar ve kahramanların durumunu ortaya koymaya yönelik bir tematik kurguya sahiptir. Berna Moran da “*Bir Cinayet Romanı, Akın Erkan adlı bir yazarın, Ölümün*

⁴⁹⁸ EDGÜ, Ferit; **Tüm Ders Notları**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2005, s. 16.

Vazgeçilmez Çekiliciliği adını alacak bu tür bir roman yazışını konu ediyor.”⁴⁹⁹
sözleri ile metnindeki ana temayı belirtir.

Yazar burada daha çok üstkurmaca tekniği ile romanın yazılışına odaklanır. Bu yeni teknik ise roman içinde roman yazma, metnin yazılışını tematik unsurlardan biri hâline getirmektir. Pınar Kür’ün bu metni yazmasındaki asıl kastı sadece polisiye roman yazmak değil; aynı zamanda polisiye romanın yazılışını konu edinen, diğer türdeşlerinin kimi zaman parodisini yapan ve hepsinden önemlisi postmodern teknikleri kullanarak farklı, şaşırtıcı bir metin meydana getirmektir.⁵⁰⁰

İşlenen cinayetlerin gerçek mi yoksa kurmaca şeyler mi olduğu metni tema konusunda belirsiz kılabilir. Burada temanın muğlâklaşmasını sağlayan asıl unsur metinde geçen cinayetlerin gerçek mi hayalî mi olduğu sorusuna verilemeyen net cevaptır. Nitekim okurun çelişkiye düşürecek söz konusu duruma dikkat çeken Berna Moran;

“Akın, romanında rol verip kullandığı insanlardan yararlanarak, kendi işlediği cinayeti başkasının üstüne yıkmaya çalışan bir katil mi, yoksa içinde Levent’in öldürüldüğü bir roman yazmakla öcünü alma ve nefretten kurtulma yolunu seçmiş bir yazar mı?”⁵⁰¹

sözlerini serd ederek romandaki belirsizliğe değinir. Ancak son tahlilde tematik kurgu *Ölümün Vazgeçilmez Çekiliciliği* isimli roman projesine dayandığı için diğer hususlar bu tema, yani metin içinde metin yazma, ekseninde hareket eder. Hem bir polisiye roman olması hem de bu türün yapısına ışık tutması temayı kısmen doğurgan hâle getirebilir, ancak neticede onda postmodern metinlerin çoklu okumalara müsait kaygan tematik kurgusunun olduğunu söylemek aşırı bir yorum olur. Yani hadiseler romanın başından sonuna kadar aynı tema üzerinde ilerler. Böylesi bir durumda ise tematik kurgu modern metinlere paralel şekilde olur.

4.6.8. İki Yeşil Susamuru

⁴⁹⁹ MORAN, B. ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, s. 105.

⁵⁰⁰ Berna Moran ise söz konusu durumla ilgili olarak şunları yazar: “Görülüyor ki Pınar Kür’ün amacı bu türe bir örnek katmak değil, bu tür romanın özelliklerini, kalıplarını, konvansiyonlarını sergilemek. Başka bir söyleyişle, Pınar Kür, hem içinde cinayet işlenen polisiye türde bir roman sunuyor bize, hem de bu roman aracılığıyla polisiye tür üzerinde yazılmış bir üstkurmaca. MORAN, B. ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, s. 106.

⁵⁰¹ MORAN, B. ; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, s. 114.

Postmodern metinler farklı hadiselerle kurulu bir olay örgüsüne sahip oldukları için değişik okumalara müsait bir yapı barındırırlar. Aynı durumu Buket Uzuner'in *İki Yeşil Susamuru* adlı eserinde de görmek mümkündür. Eser birinci ve ikinci düzeyde kalan tematik okumalara sahiptir.

İlk aşamada küçük bir burjuva ailenin temel alınmasıyla yansıtılmaya çalışılan modernizmin aile müessesesi üzerinde bıraktığı tesiri gözlemek mümkündür. Söz konusu olumsuz etkinin doğurduğu sonuçlar arasında, aylaklık insiyakıyla hayatına yön veren genç bir bayan ve erkeğin aykırı serüveni de vardır. Bunun dışında ikinci planda kalan, ancak varlıkları hissedilen başlıca temalar ise şunlardır:

1. Nilsu Baran ve Teoman'ın normal insanlardan ayrılan aykırı kişiliklerine ve yaşadıkları kimi ilginç olaylara vurgu yapılması.
2. Üstkurmaca bir düzlem olarak metnin odağa alınması; yani metin, yazar ve okur eksenli birtakım problemlerin nakledilmesi; başka bir ifade ile romanın nasıl kaleme alındığı konusuna okurun da dâhil edilmeye çalışılması.
3. 1980'lerde görülen sağ-sol çatışmasının, bu olayların ülke ekonomisi ve halk üzerinde bıraktığı etkinin kapalı şekilde okura ihsas ettirilmesi.

Birden fazla tematik okumaya sahip olan *İki Yeşil Susamur*'u bu yönüyle çoğulcu bir yapıya sahiptir. Postmodern teorinin ilkelerine uygun olarak çoklu bir tematik kurguya sahip olduğu için modern romanın sınırlarını ve ilkelerini tahrif eder. Dolayısıyla tematik kurgu itibarıyla postmodern eserlere dâhil edilebilir.

4.6.9. Yeni Hayat

Orhan Pamuk'un diğer metinlerinde olduğu gibi *Yeni Hayat* da değişik tematik okumalara müsait bir kurguya sahiptir. Ancak asıl tema bir arayış mefhumu ile izah edilebilir. İçeriği hakkında net bir bilgi sahibi olunamayan bir kitabı (Rıfki Hat'ın yazdığı Yeni Hayat) okuyan kahramanların bir arayış içine girmeleri tematik kurgunun mihverini meydana getirir. Temayı doğurgan hâle getirense bu arayışın ne olduğu ile alakalıdır. Romanda neredeyse bütün kahramanların bir şeyler aradığı açık bir şekilde kendini ihsas ettirir. Nitekim kahraman anlatıcı Osman hem yeni hayatı

hem Canan'ı hem de Mehmet'i; Dr. Narin, kitabı ve onu okuyanları; Canan, sevgilisi Mehmet'i ve yeni hayatı arar durur. Ahmet Oktay, arayış mefhumuna vurgu yaparken arayışın bir değil, birden fazla şeye yönelik olduğunu da ifade eder:

“Yeni Hayat bir arayışı anlatıyor. Sadece öykünün anlatıcısının “hayatını değiştiren” anlattığı dünyanın, Aşk'ın, Yaşam'ın ve Ölüm'ün anlamının aranışı değil, romandaki Yeni Hayat adlı kitabın yazarının, kaybolan Canan'ın, Canan'ın eski sevgilisi Mehmet'in aranışını da anlatıyor. Daha da ötesinde, Yeni Hayat'ın nasıl yazılması gerektiğinin aranışını da.”⁵⁰²

Açık yapısıyla çoklu okumalara müsait olan *Yeni Hayat*'ta, kaynağını farklı zaviyelerden alan okumalar da vardır. Söz gelimi Zeynep Uysal temayı şöyle tespit eder:

“Bence bu roman aslında böylesine köktenci değişimlerin, büyük sırların, büyük çözümlerin imkânsızlığının, yokluğunun, saflığı ve tamlığı aramanın boşunalığının biraz da müstehziyane hikâyesidir.”⁵⁰³

Yıldız Ecevit ise tema için şunları söyler:

“Bir oluşumun romanıdır “*Yeni Hayat*”, ama bir sanatçı, bir aşk, bir macera, bir gezi romanıdır da; aynı zamanda bir polisiedir, bir psikoloji romanıdır ve güçlü bir gözlem yeteneğiyle Anadolu insanının yaşamını yansıtan bir çağ romanıdır, örtük düzlemde ise belki de tasavvufî yola çıkan bir gelişme romanıdır. Öte yandan, izlenebilecek bir konusu olduğu için –dar bağlamda- geleneksel romanın zamandizinsel, öyküleyici yapı özelliğine sahipken, aynı zamanda da çağdaş romanın, anlamın kesin belli olmadığı *açık yapı* özelliğini gösterir.”⁵⁰⁴

Başka bir tema da, Zeynep Uysal'ın vardığı hükme paralel olarak, kitapta geçen “*Okursan eğlenirsin, inanırsan hayatın kayar.*”⁵⁰⁵ sözleri ekseninde değerlendirilecek bir okumada gizlidir. Buna göre itibarî bir gerçekliğin peşine düşen kahramanların, daha doğrusu okurların ne olduğunu tam olarak bilmedikleri bir arayış içine düşmeleri ve bu arayış esnasında yaşadıkları birtakım ilginç durumlar söz konusudur. Böylesine bir okuma biraz da şövalye romanları okuyarak beyni sulanan ve kötülüklerle savaşmaya çıkan Cervantes'in meşhur kahramanı Donkişot'u

⁵⁰² OKTAY, A. ; *Anlatıların Aynası*, s. 198.

⁵⁰³ UYSAL, Zeynep; “Parçalanmış Bedenler, Kayıp Şehirler: Esrar ve Kumpasında Yeni Hayat”, **Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası**, s. 200.

⁵⁰⁴ ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk'u Okumak**, s. 129.

⁵⁰⁵ **Yeni Hayat**, s. 29.

akla getirir. Hadiseleri bir bakıma haricî gerçeklikle itibarî gerçekliğin aslında bir olmadığını göstermeye yönelik işaretler olarak yorumlamak gerekir.

Tematik kurgunun arayış mefhumu üzerine inşa edildiği *Yeni Hayat*, bu yönüyle modern romanın özelliklerini barındırıyor gibi görünse de arayış kavramının değişik şekillerde yorumlanması onun farklı tematik okumalara tabi tutulmasına zemin hazırlar. Bu durum ise romanı tematik yönden doğurgan bir hâle getirir ve daha çok postmodern metinlere yaklaştırır.

4.6.10. *Fındık Sekiz*

Bu romanda tematik kurgu bakımından başta sona aynı çizgi üzerinde hareket edilmez. Genel olarak doğruyu bulma ve gerçek aşka ulaşma arzusunun kendine yer bulduğu *Fındık Sekiz*, kısmen de olsa farklı yorumlara açıktır. Ancak onda *Gece* ve *Bin Hüzünlü Haz* gibi eserlerde hüküm süren belirsizlikten de söz etmek imkânsızdır.

Esas itibarıyla dünyevî kaygılardan kurtulmak isteyen bir kişinin *beyaz hayatı* arayış serüveni söz konusudur. Yıldız Ecevit'in ifadesiyle "*Fındık Sekiz*", *karanlıktan aydınlığa, maddesellikten tinselliğe doğru yapılan bir yolculuğu anlatır.*⁵⁰⁶ Meto'nun mecazî aşktan hakikî aşka doğru yönelmesi durumudur bu. Kitaba göre "*Sade aşk tüm dünyayı saracak, her beden kardeş olacak.*"⁵⁰⁷ Bu ise aşk ve hakikat mefhumlarının gerçek anlamda elde edilmesi ile sağlanabilecektir. Yıldız Ecevit'e göre de asıl tematik kurgu ilahî aşka yolculuk, ilahî aşkı arayış üzerine inşa edilir:

"Bir aşk romanıdır "**Fındık Sekiz**". Karşı cinsten birine duyulan aşktan çok, **soyut** bir aşktır burada söz konusu olan; mistik/kozmik gelişme yolculuğundaki **ilahî aşktır.**"⁵⁰⁸

Başkahraman Meto, içine düştüğü içki ve uyuşturucu âleminden yakasını kurtarmak istemektedir.

İkinci düzeyde kalsa da, roman Meto isimli herhangi bir insanın başından geçen kimi olayların kendine yer bulduğu sıra dışı bir zemin olarak da okunabilir.

⁵⁰⁶ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 220.

⁵⁰⁷ *Fındık Sekiz*, s. 10.

⁵⁰⁸ ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 223.

Ayrıca belirtmek gerekir ki, *Fındık Sekiz*'de net bir modern zaman eleştirisi de yakalamak mümkündür. Çünkü “*Bu çağda ışık, karanlık diye adlandırılıyor; tuz, şeker diye sunuluyordu.*”⁵⁰⁹ Yazar bunun gibi ifadeler kullanarak modern çağı tenkit eder. “*Yazar bu yapıtında, çarpık ekonomik gelişme sonucu toplumda had safhaya ulaşan çürümüşlüğe ve yozlaşmaya dikkat çeker.*”⁵¹⁰

Birbirine paralel olsalar da farklı tematik okumaların varlığı, postmodernistlerin kalıplaşmış tek tema üzerinde hareket etmeyi yadsıyan anlayışları ile uyum gösterir. Modern metinlerin ileri ucunda konumlanan böyle tecrübeler postmodern metinler bakımından sınırlı bir uygulama olarak değer kazanırlar. Daha çok postmodern metinlere geçiş aşamasındaki romanlara örnek teşkil ederler.

4.6.11. *Bin Hüzünlü Haz*

Son yıllarda ilginç kurgularıyla dikkat çeken metinlerde, nihaî bir tema bulmak neredeyse imkânsızlaşır. Türk romanında, gerek tema gerekse de diğer unsurlar bakımından en muğlâk olan eserlerin başında ise kuşkusuz *Bin Hüzünlü Haz* gelir. Bu tarz eserlerde tespit edilecek olası temalar, vaka kurgusu ve kapalı anlatım dolayısıyla eserin bütünü teşmil etmekten uzaktırlar. Nitekim Hasan Ali Toptaş, “*Sanat söz konusuysa bilgi unutulmalıdır. Hep söylerim, sanatta bilginin kendisi değil buharı muteberdir.*”⁵¹¹ sözlerini söyleyerek eserlerinde, bilgiden ziyade bilgiyi çağrıştıran bir tutum takındığını teoride de ifade etmiş olur.

Bin Hüzünlü Haz'da tematik kurgu, birinci derecede arayış kavramı üzerine inşa edilir. Fakat neyin arandığı hususuna bakıldığında ise temanın dallanıp budaklanan, dağılgan bir yapı içerdiği görülür. Arayış kavramının belirgin olmamasının asıl sebebi ise bir anlamda metnin merkezini teşkil eden Alaaddin'i arayıştan kastın ne olduğu sorusunda yatar. Bu noktada farklı görüşler ileri sürülebilir. Söz gelimi Günay Çimen, temayı metnin *okurunu arayışı* olarak saptar.⁵¹² Yıldız Ecevit ise eserin temasını klasikleşmiş eserlerin dünyasında yapılmış metinlerarası bir gezinti olabileceğini söyler:

⁵⁰⁹ *Fındık Sekiz*, s. 10.

⁵¹⁰ SAĞLAM, M. Y. ; “Postmodern Roman’a Bir Örnek: ‘Fındık Sekiz’ ”, *Cervantes’in Yeğeni*, s.123.

⁵¹¹ “Şehrazat ile Beckett’ın Evliliğinden Doğmuş Bir Çocuğum”, *Kitap Zamanı*, s. 17.

⁵¹² GÜNAY, Ç. ; “Postmodern Darbeye Direnen Roman: *Bin Hüzünlü Haz*’da Belirsizliğin Bilgeliği”, s. 6

“Anlatının içinde önemli bir yeri kaplayan orman, yazar-anlatıcının *metinlerarası yolculuğunu gerçekleştirdiği* uzamdır. Bu gezintiyi Şükrü Erbaş, anlatının ‘*kendi köklerine doğru yaptığı yolculuğ(u)*’ ya da ‘*anlatı tarihi içinde gezin(mek)*’ diye tanımlar. Bu orman, edebiyatın kült anlatılarından kişilerin içinde dolaştığı, onlardan esinlenerek oluşturulan öykü kesitleriyle dokunmuş büyülü bir uzamdır; edebiyat tarihini sergileyen bir açık hava müzesi görünümündedir; doğa, burada *edebiyat tarihine* dönüşmüş, onun görkemiyle bütünlenmiştir.”⁵¹³

Sibel Ercan ise tematik kurgunun arayış ve yolculuk kavramları üzerine oturduğundan söz eder.⁵¹⁴

Bin Hüzünlü Haz’daki tematik çeşitliliği metinlerarasılık tekniğinin ona kattığı zengin malzeme potansiyelinde aramak gerekir.

Ayrıca üstkurmaca bir zemin olarak metnin yazılış aşamalarını ihtiva eden bir tematik okumadan da bahsetmek gerekir. Burada eserin esasında kadim metinlerde yapılan hayalî ve kurmaca bir yolculuk olduğu da görülebilir.

Değişik edebî türlerden parçalarla, art arda olmayan karmaşık kurgusuyla, anlatıcının kesinlik içermeyen-olasılıklara dayanan üslubuyla, eski metinlere yaptığı atıflarla ve daha birçok belirsizleştirici saik ile farklı tematik okumalar çoğaltmak mümkün görünmektedir. Bütün bunlar ise romanın postmodern anlatıların doğurgan tematik kurgusuna sahip olduğunun açık kanıtı olarak ileri sürülebilir.

4.6.12. Mahrem

Klasik ve modern metinlerde dikkati çeken önemli özelliklerin başında belli bir tematik kurguyu barındırmaları gelir. Ancak romanda meydana gelen değişiklikler tematik okumaların çoğalmasına ve hatta tamamen ortadan kalkmasına sebep olur. Elif Şafak’ın bu eserinde de belli bir tema üstünde odaklanmak, metnin kimliksiz ve karmaşık yapısından dolayı güç görünür.⁵¹⁵ Zira *Mahrem*, baştan sona

⁵¹³ ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 192.

⁵¹⁴ ERCAN, Sibel; “Ben Alaaddin’im Diyebilirim”, **Roman Kahramanları Dergisi**, s. 17.

⁵¹⁵ Postmodernizmin temel eğilimlerinden biri olan çoğulculuk bu romanın yapısını oluşturmaktadır. Bu özellikler yapının içeriğine, diline, yapısına, türüne zenginlik katmaktadır. Çok sayıda bilgi eser içerisinde yer alır ve içerik olarak esere felsefi derinlik kazandırır. Gerçek ile kurmacanın iç içe olması, birçok farklı metnin ve zıtlıkların bir arada bulundurulması, roman kişiliklerinin çokluğu ve karmaşıklığı, içsel konuşmalar postmodern türün özelliklerindendir. Mitolojik, masalı, destansı, ansiklopedik, mistik birçok metin roman içerisinde buluşarak kitabın başlığı olan Mahrem’i, mahremiyeti desteklemekte ve bütün bu alıntılarla esere başka bir anlam yüklenmektedir. **Elif**

aynı konudan bahsetmek yerine birbiriyle ilgisiz gibi görünen olayların bir araya getirilmesinden meydana gelir. Bu yönüyle *Bin Hüzünlü Haz*'daki gibi masalsı ve fantastik unsular barındıran *Mahrem*, tematik olarak çok net bir tablo çizmez.

Buna rağmen tematik okumalardan söz etmek gerekirse, bu ilk olarak kıyıda köşede kalanın işlendiğini ileri süren bir tespit olur. Metinde geçen hayalî ya da hakikî hadiselerin köküne inildiğinde normalin dışında bir duruma tesadüf edilir. Başlangıçta bir şişmanla cücenin ele alınmasında gördüğümüz merkezde olanı değil de kıyıda köşede kalanı gündeme alma düşüncesini, aynı şekilde tamamen hayalî olan, yarı insan yarı hayvan Samur Kız ve güzellik timsali la Belle Anabelle'nin kahraman olarak seçilmesinde görebiliriz. Bilhassa şişman kadın ile cüce Be-ce'nin sevgili olması ve bir araya getirilmesi toplumda garipsenen kesimlerin, modernizmin aksine, romanlara kahraman olarak girdiğini gösteren bir nitelik olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda modern zaman eleştirisinin de kendine yer bulduğundan söz etmek gerekir.

Kitaba ismini veren *mahrem* kavramı da çeşitli vesilelerle dile getirilirken, göz ve nazarla ilgili ibarelerin revaçta olması metnin mahremiyet konusundaki tavrını destekler. Bir anlamda geri planda kalanların ve kadınların mahremiyetine değinilir. Yazarın kendisi de bir röportajda, romanda görülen söz konusu durumla ilgili şu sözleri serd eder:

“Mahrem temelde görmeye ve görülmeye dair bir roman. Kitapta hep göz ile ilgili iç içe geçmiş hikâyeler anlatılıyor. Öte yandan göz dediğimizde, en çok kadını görür. Gözün ve görsel dünyanın odak noktası kadındır. Daha doğru konuşursak gözün gözde nesnesi kadındır.”⁵¹⁶

Gözle ve görmeye ilgili terimlerin yoğunlukta olduğu nazar sözlüğünün yazılmaya çalışılması da mahremiyet konusuna eğilemeye çalışan yazarın çabasını gösterir.

Parçalı ve kopuk olay örgüsü, farklı şahıs kadrosu, ilginç zaman ve mekân anlayışının yarattığı dünyayı nihaî anlamda ortaya koyacak bir tematik okumadan söz edilemez. Zira türlerin bir aradalığından ve çok çeşitli konulardan meydana gelen

bu platformda her okur kendi zaviyesinden görüneni okumaya çabalar. Dolayısıyla birden fazla temanın ortaya çıkması doğaldır. Bunun temelinde ise bir konu etrafında dönmekten ziyade, birçok durum ve hadiseye değinmeği kendine ilke edinen postmodernizmin eklektik anlayışı ile metinlerarasılık tekniğinin getirdiği parçalı ve süreksiz yapı vardır. Bu bilgiler ışığında bakıldığında, eserin tematik kurgu bakımından postmodern özellikler gösterdiği görülür.

Sonuç ve Değerlendirme

Çocukluğun Soğuk Geceleri, doğurgan bir tematik kurguya sahip olmamakla beraber sürekli olarak aynı çizgi üzerinde ilerlemez. Eser modern anlayışın ilkelerini nispeten tahrif eder, ancak postmodern metinlerle de birebir örtüşmez. Dolayısıyla bu roman, tematik kurgu bakımından, modern romanların tek okumaya müsait anlayışından postmodern anlatıların çoklu okumalara yakalaşan, doğurgan tematik kurgusuna doğru bir eğilim içerisindedir.

Sessiz Ev'de, çok farklı okumalara uygun bir yapı vardır. Aynı eserin birkaç farklı okuması yapılabilir. Yani bu eserde tematik kurgu modern metinlerinkinden farklı olarak doğurgan bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla roman, tematik kurgu açısından, postmodern metinlere dâhil edilebilir.

Sevgili Arsız Ölüm'de, modern romanın tek çizgide ilerleyen tematik kurgusu terk edilir. Postmodern eserler baz alındığında onların bu metne göre daha karmaşık bir tematik kurguya sahip oldukları da görülür. Bu eser ise yüzeysel olduğu için tematik olarak çok farklı okumalara müsait bir yapı ihtiva etmez. Bu nedenle modern romanların baştan sona aynı kalan tematik kurgusundan sıyrılan eserde kısmen de olsa postmodern özellikler görülür.

Gece, parçalı/kopuk bir yapıdan meydana geldiği için birbirinden müstakil tematik okumalara uygunluk gösterir. Onda kurgu birkaç farklı şekilde algılanabilecek şekilde oluşturulur. Kapalı bir anlatım tekniğinin olması okurun elindeki metni kendi zaviyesinden değerlendirmesine sebep olur. Bu ise postmodernistlerin hiçbir eserin nihaî ve mutlak bir okuması yoktur prensibi ile üst üste oturan bir kullanım olarak değer kazanır.

Kafes, metinlerarası biz düzlem olarak inşa edildiği için olay örgüsünde çok farklı konular yer alır. Söz konusu durum ise aynı zeminde çok değişik noktaların var

olması ve dolayısıyla değişik şekillerde anlamlandırılacak, okunabilecek bir tematik kurgunun oluşmasına sebep olur. Konu bütünlüğünün ortadan kalkması ile oluşan böylesi durumları postmodern metinlerde görülen karmaşık ve tek tematik okuma üzerine oturmayan zihniyetle açıklamak mümkün görünür. Bu açıdan eseri postmodern metinlerden saymak gerekir.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, parçalı yapısı itibariyle tek tematik okuma üzerine oturmaz. Değişik öykü ve bölümlerden oluşması dahi en az iki farklı okumanın var olduğu anlamını taşır. Dolayısıyla bu eserde de postmodern metinlerin parçalı yapıları neticesinde ortaya çıkan doğurgan bir tematik kurgunun var olduğu söylenebilir.

Bir Cinayet Romanı'nda genel olarak aynı konular üzerinde durulduğundan tematik kurgu baştan sona aynı çizgi üzerindedir. Dolayısıyla onda tematik kurgu bakımından modern özelliklerin baş gösterdiği görülür.

İki Yeşil Susamur'u birden fazla tematik okumaya sahiptir. Bu yönüyle çoğulcu ve doğurgan bir yapı barındırır. Postmodern teorisine uygun olarak çoklu bir tematik kurguya sahip olduğu için modern romanın sınırlarını ve ilkelerini tahrif eder. Baştan sona aynı halka üzerinde, sebep sonuç ilişkisi içinde cereyan eden hadiselerle rastlanmaz. Daha çok eş zamanlı olarak meydana gelen birden fazla hadise parçası söz konusu olur. Dolayısıyla bu roman, tematik kurgu itibariyle, postmodern eserlere dâhil edilebilir.

Yeni Hayat, genel olarak arayış mefhumu üzerine odaklanan bir metindir. Ancak arayıştan kastın ne olduğuna bakıldığında tematik kurgunun dağılgan bir hâl aldığına şahit olunur. Nitekim eser hakkında çok değişik okuma denemelerinin olması da söz konusu duruma örnek teşkil eder. Bu çok farklı okumaya dayanan tematik kurgu ise eserin postmodern metinlerle paralellik gösterdiğine işarettir.

Fındık Sekiz'de aynı eksenle olmak üzere farklı okumaların varlığı söz konusudur. Bir birine paralel olmasına rağmen ihtiva ettiği farklı tematik okumaların varlığı postmodernistlerin kalıplaşmış tek tema üzerinde hareket etmeyi yadsıyan anlayışları ile uyum gösterir. Ancak modern metinlerin ileri ucunda konumlanan böylesine tematik uygulamalar postmodern metinler bakımından sınırlı bir uygulama olarak değer kazanır. Dolayısıyla *Fındık Sekiz* tematik kurgu açısından modern

metinlerin sınırlarını zorlamakla beraber postmodern anlatılarla tam anlamıyla örtüşmez.

Bin Hüzünlü Haz, metinlerarası tekniğinin kullanılması ve soyut bir düzleme sahip olması itibariyle nihaî okumalardan uzaktır. *Yeni Hayat*'ta olduğu gibi arayış mefhumu üzerine inşa edilen eserde, aranan şeyin ne olduğu konusunda belirsizlik hâkimdir. Kapalı ve imgeli anlatım sonucu meydana gelen belirsizliğin yanında parçalı yapının da mevzu bahis olması romanın tamamını teşmil edebilecek bir tematik kurgunun oluşmasını engeller. Bu durum ise modern metinlerde tek konu üzerinde odaklanan anlayışı silikleştirir ve postmodern anlatıların değişik okumalara müsait eklektik yapısını doğurur.

Mahrem ise birden fazla öyküden meydana geldiği için daha başlangıçta tek tip bir tematik okumadan uzak olduğunu sezdirir. Aralarında organik bağ kurulamayan gerçek ve olağanüstü hadiselerin aynı düzlemde bulunmaları, doğal olarak esere mihver olacak bir tematik okumanın oluşmasını engeller. Zaten fantastik unsurlarla kurulan böylesi metinlerde aklî ilkelerle bağdaşan tutarlı konuları da bulmak güçleşir. Bu gibi durumlar ise eserin postmodern metinleri çağrıştıran uygulamaları arasında zikredilebilir.

4.7. Dil Kurgusu

Edebî eserlerin esasını oluşturan en önemli unsur olması hasebiyle avangardist hareketlerin ilk olarak el attıkları konu dildir. Klasik ve modern metinlerin her edebî türe özgü, tanımlı dil kurgusu bazı yeni tecrübeler neticesinde belirli oranda değişikliğe uğrar. Bunun sonucu olarak bu eserlerin bilinen yapısında çeşitli sapmalar meydana gelir. Postmodernistler böylelikle türlerin klasik dil kurgusunu, homojen görüntüsünden uzaklaştırıp daha ziyade heterojen bir noktaya taşırlar. Çeşitli üslup tecrübelerine sahne olan postmodern metinler bu yönleriyle, belirli bir türün sınırlarına dâhil edilemedikleri için, türler üstü bir yapı izlenimi uyandırır. Bu durum daha çok pastiş tekniği ile yapılır. Ayrıca postmodern yazarlar, edebî eserlerin yüzyıllardır alışlagelmiş seçkin dil anlayışlarını da her türden jargonu kullanmak suretiyle yerinden ederler. Azınlık gruplara, çevrede kalan insanlara iadeitibar etmek için denenen bu metotla dilin roman düzlemindeki klişe kullanımı yerini ilginç çağrışımlar uyandıran tecrübî üslup kullanımına bırakır. Her şeyin dil eseri olduğu argümanını savunan postmodernist yazarlar, lisanın yaratıcı ve yıkıcı yönünden istifade ederler.

4.7.1. *Çocukluğun Soğuk Geceleri*

Bu eserde, dil konusunda modern bir yaklaşım sergilendiği görülür. Gramer kurallarına göre ve düz bir mantıkla yazılan eserin dil noktasında modern ve klasik romandan ayrılan yönü ise tahkiyeden ziyade anlatıma dayanmasıdır. Olaylar göz önüne serilmez, daha ziyade epizotlar biçiminde özetlenir. Aslında bu durum son dönem romanlarında çokça görülen bir özelliktir. Zira günümüz romanlarında artık tasvire dayalı anlayış yerini daha çok anlatıma önem veren bir tutuma bırakır. Mesela bir dönemi özetleyecek bir paragraf şu şekilde verilir:

“Yeni gelişen araba tutkusu. Devrilen bir yönetim. Devrimle değişmeyen ortam. Yüreğe işleyen Rus yazını. Değişmeğe başlayan kent. Genişleyen bulvarlar. Yükselen Hilton Otel. Birbirini sevmeyen, sevişmeyen anne babalar. Tanrısıyla evlenen rahibeler. Kanımıza işletilen aile bağları. Kanımıza işletilen vatan sevgisi, vatan.”⁵¹⁷

⁵¹⁷ *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, s. 30.

Bu tarz ifadeler, yüzünü iç âlemden dış âleme çeviren kahramanların çevrelerinde olup bitenleri özetlemeleridir.

Üslup ve anlatım tarzı bakımından göze çarpan önemli unsur, olayların epizotlar şeklinde sunulmasıdır. Türkçe söz dizimine uygun bir dil kurgusuna sahip olan roman, modern metinlerin bir ardılı konumundadır. Dolayısıyla postmodern metinlerdeki dil kurgusunu burada bulmak mümkün değildir.

4.7.2. *Sessiz Ev*

Orhan Pamuk'un bu metninde dil kurgusu bakımından modern romanlara paralel bir durum söz konusudur. Dikkat çeken özellik bazen şiirsel ifadelere yer verilmesidir. Özellikle Hasan'ın bakış açısından sunulan bölümlerde, bu kahramanın Nilgün ile ilgili duyguları lirik bir üslupla nakledilir. Ancak genel itibariyle metnin modern romanlardaki üsluba uygun bir şekilde yazıldığı görülür. Noktalama işaretlerinde keyfîlik göze çarpar. Bunun dışında dil bilgisi kurallarını ihlal eden ileri bir uygulamaya rastlanmaz. Dolayısıyla *Sessiz Ev*'i dil kurgusu bakımından modern romanlara dâhil etmek gerekir.

4.7.3. *Sevgili Arsız Ölüm*

Bu romanda geleneksel türleri akla getiren sade ve basit bir dil kurgusu vardır. Yerel dili metne taşımaya gayret gösteren yazar masalların, halk hikâyelerinin üslubunu örnek alır. Roman türünde pek görülmeyen farklı bir dil anlayışı söz konusudur.

Dil kurgusu bakımından en dikkate değer özellik masal, halk hikâyeleri ve destanları çağrıştıran bir ifade şeklinin kullanılmasıdır. Mesela *bildirdi*, *duyurdu* gibi ifadeler daha çok *Dede Kokut Hikâyeleri*'ni akla getirir:

“Dirmit'in terbiyesini üstüne aldığını evdeki herkese **bildirdi**. Ona el sürmemeleri için sıkı **sıkı tembihledi**. Onun bundan sonra kendisinden sorulacağını **duyurdu**. (...) Halit derhal top unutacağını Dirmit'e **bildirdi**.”⁵¹⁸

⁵¹⁸ *Sevgili Arsız Ölüm*, s. 129-130.

Masallarda görülen seri ve kısa cümleler kullanılır. Bu cümleler ise durum izah etmekten ziyade eylem bildirir. Okur sürekli olarak bir hareketle karşı karşıya kalır. Mesela aşağıdaki alıntıda eylemler ardı ardına gelir:

“Huvat, ertesi gün Akçalı’da son avına çıktı. Sabah erkenden Rızgo Ağa’yı, köyün erkeğini alıp gitti. Avcılar ikindiye keklik, tavşan getirdiler. Kadınlar toplanıp arabaşı pişirdiler. Huvat köyün erkeğiyle güreşe tutu. Güreşe güreşe yorulunca, yüzük yumurta oynamaya başladılar...”⁵¹⁹

Masal üslubunun taklit edilmesi ise pastiş tekniğinin kullanıldığını gösterir. Yazar, masallara has bir lisanı romanın bünyesine taşır. Berna Moran, metnin kendine özgü sade dili için şunları söyler:

“Bu dil soyut kavramlardan yoksun, sözcük dağarcığı sınırlı, ama kendine özgü değişleriyle taze, canlı ve çarpıcı bir dil. Anlatıcı öyküyü kişilerin konuştuğu bu yerel dille onlardan biriymiş gibi aktardığı için kişilerine yakın, hatta özdeşleşmiş onlarla.”⁵²⁰

Metinde somut kelimeler yoğunluktadır, ayrıca yerel dile de yer verilir.

Dil noktasında sürekli tekrarlarla düşülmesi bu konuda fazla özen gösterilmediğini gösterir. Yazar yeni bir üslup denemesi yapmış olabilir, ancak onu yeterince işlememesi okur açısından bir sıkıcılık meydana getirir. Geleneksel türlerin örneksenmesi farklı bir izlenim meydana getirse de eserin dil kurgusu bakımından daha ziyade modern metinlere yakın durduğu söylenebilir.

4.7.4. Gece

Bilge Karasu’nun dil konusunda romanın ismine paralel şekilde, kapalı bir anlatım tarzına yer verdiği görülür. Noktalama işaretlerinin farklı şekilde kullanılması ve kapalı ifadelerin bulunması söz konusu duruma örnek oluşturur. Nitekim metnin hemen başında geçen şu ifadeler dil ile gece arasında oluşturulmak istenen bağ ortaya koyar:

“Dil bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey olacak. Hiçbir ağırlığın, hiçbir gerçekliğin kalmadığı bu yerde. Karanlığın gerçekliğe benzer tek yanı, konuşabilmesi olacak. İki kişi arasında. İki duvar arasında.”

⁵¹⁹ Sevgili Arsız Ölüm, s. 61.

⁵²⁰ Sevgili Arsız Ölüm, s. 85.

Yazar kullandığı ya da kullanmak istediği dili tarif ederken, onu çiçek dererken eğilip kalkan insanın dalgalanışına benzetmek istediğinden söz eder:

“Kestirip atmak güç ya, kimi yazarın dilinde söyleyişin en incesini sözcüklerin birer ok gibi art arda fırlatılması sağlar; kimininkinde ise bir karasu gibi akış. **Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı.**”⁵²¹

Noktalama işaretlerinin kullanımı özellikle dikkat çeker. Yazar cümleleri ayırırken noktalama işaretlerini bilinen işlevlerinden çok farklı şekilde kullanır. Eserini “*kimin okuyacağını düşünmeden*”⁵²² meydana getirir. Dolayısıyla yazarın okunma kaygısını bir yana bırakarak diğer unsurlarda olduğu gibi dil kurgusunda da yeni tecrübeler yer verdiği görülür.

Bazen düzyazıda farklı çağrışımlar uyandıran cümle dizilişlerine ve kullanımlarına yer verilir. Cümlelerin yarıda kesilmesi, mısra düzeni gibi tanzim edilmesi dikkatten kaçmaz:

“Yanınızdaki (önünüzdeki, karşınızdaki) adamın, iriliği (boyu, posu, eni)
oranında bir gömüt getireceğini,
bu kıyımı ölçüsünde toprakaltı canlılarını besleyeceğini,
anasının babasının
doğumundan başlayarak gösterdikleri sevgi, ilgi, çaba
ile
bu gövdeyi besleyip büyütmelisin,
daha sonra, bu gövdeyi taşıyanın”

Bu tarz ifadeler genellikle tamamlanmamış, şiirlerde olduğu gibi yoruma açık ve kapalı bir yapı arz ederler.

Türkçe menşeli kelimeleri kullanma noktasındaki aşırı sayılabilecek bir çabadan söz etmek gerekir. Günlük dilde kullanılmayan birçok kelimenin varlığı dikkat çeker. *Geçenek* (koridor), *utku* (zafer), *değirmi* (yuvarlak, oval vs.), *ıra* (karakter, yüz vs.), *yeğîn* (zor, katı, şiddetli vs.), *kanağan* (çabuk), *savut* (silah) gibi kelimelerin varlığı, standart dilin sınırlarını zorlayan ve metinde iğreti duran göstergelere örnek teşkil eder.

Yukarıdaki çeşitli denemeler metnin dilinde bir değişiklik meydana getirir. Onu modern romanların dilbilgisi kaidelerine uyan anlayıştan uzaklaştırarak

⁵²¹ Gece, s. 27.

⁵²² Gece, s. 163.

postmodern metinlere yaklaştırır. Ancak eserin dil kurgusu bakımından tam olarak postmodern bir roman olduğunu söylemek mümkün değildir. Çünkü onda pastiş tekniğinin getirdiği üslup kargaşası ve dil bilgisi kaidelerini tamamen ortadan kaldıran ileri uygulamalar bulunmaz; bulunanlar ise modern metinlerin dil kurgusunu nispeten tahrif eder, ancak postmodern metinlerle tam anlamıyla örtüşmez.

4.7.5. Kafes

Geniş bir kelime varlığına sahip olan metinler kaleme alan Selim İleri'nin *Kafes*'te de zengin bir lisan kullandığını söyleyebiliriz. Yazar, yansıtmaya çalıştığı devrin dilini kullanmağa özen gösterir.

Pastiş tekniğini kullanan yazar, bu bağlamda Osmanlıcanın söz varlığından istifade eder. Böylece devrin şartları, dili ile beraber daha orijinal şekilde sunulur. Osmanlıca kelimelerin yoğun bir şekilde kullanıldığı metinde, bir sahne şöyle tasvir edilir:

“Meselâ Aziyade'nin Hıristiyan sevgilisi, rakı sarhoşluğunun son haddine kadar tadıldığı küf kokulu mahzenlerde fevkalade müstehcen, hatta müstekreh, lakin gayet garip bir fuhuş gördüğüne temas eden o ecnebi denizci, her halde fes merakından olacak, güzel Aziyade'yi beklerken arabulucu Yahudi delikanlısı Samuyel'in uzun uzadıya tutar... Serviler, o **uhrevî ve lâhûdî ağaçlar dağ üzerinde siyah gözyaşları, çınar ağaçları da muzlim hacimler tersim eder.**”⁵²³

Ayrıca birçok kelime günümüzdeki şekillerinden farklı kullanılır. Mesela *vapur vapor, numara numero, ceket jaket, rica reca, İstanbul Istanbul, Avrupa Övropa, onur onör, tamamıyla tamamile, skandal ıskandal* şeklinde yazılır. Bu durum, devrin yansıtılması bakımından, orijinal bir havanın doğmasına zemin hazırlar.

Olay örgüsünde olduğu gibi dil kurgusunda da bir çeşitlilik görülür. Hem bugün çok kullanılmayan Osmanlıca kelimelere hem de eski kuşaklara göre yeni türetilen bazı uydurma kelimelere de yer verilir. Yazarın buna dikkat çekmeye çalıştığı da anlaşılır. Çok farklı kelimelerin aynı zeminde kullanılması, postmodernistlerin zaman ve mekân tanımadan unsurlar aynı düzlemde bir araya getirme eğilimine paralellik teşkil eder.

⁵²³ *Kafes*, s. 13.

Bazı bölümlerde dil bilgisi kaidelerinin ihlal edildiği de dikkatten kaçmaz. Yazar noktalamalara yer vermez ya da cümleleri yarıda keser veya cümlelere küçük harfle başlar:

“sonradan Kumbaracı Yokuşu’nun köşesindeki mağazaya taşındı, sonra da yaktılar
hattâ işin içine bir cinayet vakası karıştı: burası üç kardeşe kalmış, ağabey iki kızkardeşin ikisini birden öldürüyor; bir namus meselesi, bir ıskandal
yoksa tezgâhtar kardeşleri patron mu öldürüyor; böyle mi daha renkli...”⁵²⁴

Eserde şiirsel ve sembolik ifadeler de modern ve klasik romana göre daha fazla yer bulur. Mesela “*Kiremit solmuşu panjurları da yine cırtlak mı cırtlak, avaz avaz bir kırmızıya boyattılar.*”⁵²⁵ gibi ifadelerle sıkça rastlanır. Belli bir seviyeyi yakalamış okura hitap eden Selim İleri’nin kullandığı dil bir anlamda medeniyet değişimini göstermesi bakımından da önemlidir. Sade Türkçe kullanmaya yönelik faaliyet ve çelişiklere yer verir. Özellikle çiçek, süs eşyası ve giysi isimlerinde yazarın çok seçici davrandığı ve zengin bir literatür kurduğu görülür. Bu da yazarın vermek istediği otantik havanın oluşmasında önemli bir işleve sahip olan bir dil kurgusu meydana getirir.

Yazar pastiş tekniğini ile Osmanlıcayı örnek almakla, yer yer gramer kurallarını ihlal eden kullanımlarla, hem eski hem de yeni kelimelere yer vererek farklı bir çağrışım yaratma girişimiyle, bazen de şiirsel ifadelerle yer vermesi sebebiyle postmodernistlerin bir üsluplar karmaşası yaratmaya yönelik dil kurgusuyla paralellik meydana getirir. Böylesi bir yapıda okurun çok farklı kültürel muhitlerden, sanatlardan kendine göre bazı şeyler bulması mümkündür. Zaten postmodernistler, tekdüze, aynı çizgi üzerinde hareket eden anlayışı yadsırlar; daha çok farklı çağrışımlar meydana getirecek bir üslup kullanırlar. Bu üslup kişiye özgü değildir, değişik kültür ve eserlerden izler taşır, biraz da metinlerarasılık vasıtasıyla oluşur. Bu anlamda metin dil kurgusu bakımından postmodern eserlere yakın noktada durur.

4.7.6. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*

⁵²⁴ Kafes, s. 12.

⁵²⁵ Kafes, s. 10.

Bu metinde modern ve klasik romanların dil kurgusundan farklı bir kullanım söz konusudur. Zira yazar, bir taraftan pastiş metodunu uygulayarak geleneksel edebî türlerden istifade eder, diğer taraftan da genellikle manzum türlerde görülen ifade tarzına yer verir.

En göze çarpan uygulama ise destansı ifade tarzının kullanılmasıdır. Yazar, pastiş tekniği ile, geleneksel türlerden istifade eder:

“Bey sordu: Çakır gene neler oluyor?
Çakır dedi: Fethi Baba denen acımasız, çocukları kullanıyor.
Bey sordu: Arkasında kim var bu itin?
Çakır dedi: hiç kimse. Yalnızca korku.
Bey sordu: Esnaf takımı mı?
Çakır dedi: Esnaf takımı.
Bey sordu: Peki ya gençler?”⁵²⁶

Bu tarz bölümlerde dikkati çeken nokta yiğitçe bir edanın, kahramanlık hikâyelerinde görülen diyalog tarzının bulunmasıdır.

Sözlerin adeta şiir gibi iktisatlı kullanılması da metni dil kurgusu bakımından klasik ve modern romanlardan farklı kılar. Gerek cümlelerin mısra şeklinde dizayn edilmesi gerekse de düzyazıdaki gibi ayrıntılı ifade tarzının olmaması söz konusu duruma emsal teşkil eder. Özellikle Çakır’ın Öyküsü bölümünde görülen dil kullanımına örnek olarak bu hikâyedeki 31. fotoğraf karesini örnek vermek mümkündür:

“Çakırın atı.
Ölüm döşegindeki Çakır’ın başucunda.
Atın başı öne eğik.
Çakır’ın ölüsünü koklar gibi.
Atın gözlerinde, günümüzde çok az insanda görülen
Yaşanmış bir hüzn.
Sanki ağlıyor.
Ya da birazdan ağlayacak.”⁵²⁷

Hem cümlelerin dizeler şeklinde sıralanması hem de kullanılan üslubun nesirden çok nazma yaklaşması, roman türünde fazla alışılmış bir durum değildir.

⁵²⁶ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 75.

⁵²⁷ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 50.

Postmodern yazarlar, eserlerinde farklı denemeler yaparak onları çok değişik üslupların aynı düzlemde bulunduğu *karnaval* alanı hâline getirirler.

Metin içinde farklılığını hissettiren diğer dil kullanımı ise kahramanların iç monolog şeklinde geçen konuşmalarında tamamlanmamış cümlelerin varlığıdır. Kahramanlar, kendi kendilerine söylenirken tamamlanmamış ifadeler kullanırlar. Büyücü Canan’la karşılaşan Zehra’nın konuşmasındaki tamamlanmış ve tamamlanmayı bekleyen cümleler şöyledir:

“Büyücü Canan’ı orada, türbede gördüm ve korktum çünkü o-
Kim göndermiş olabilirdi onu, buraya bu Cuma günü çünkü o-
Benimle konuşmak istedi ama ben kaçtım çünkü o-
Vapurda kan kokusu midemi altüst etti çünkü o-
Kustum yoksa bu koku değil de çünkü o-
Yanı başımda bitiverdi ben denize doğru kusarken çünkü o-
Beni Esat’ın anası bil, dedi, ne demek bu yoksa o-
Benim buraya geleceğimi benden önce bildiğine göre o-“⁵²⁸

Bu tarz bitmemiş cümlelerde, bilinç akımı tekniğinin kullanılmasının yanında okurun müdahalesine ihtiyaç duyan bir durum da mevzubahistir.

Zaten okur da kısa kısa bölümler şeklinde parçalanmış böylesi eserleri ilk gördüğü anda, farklı bir durumla karşı karşıya kaldığını hisseder. Hem olay örgüsü hem de dil kurgusundaki bu tarz denemeler, tabiatıyla eseri türler arası bir noktaya taşır, romanın klasik yapısından uzaklaştırır. Nitekim yazarda eser için “*romansı*” ifadesini kullanır.⁵²⁹ Onu tür noktasında böylesine melez bir hâle getiren unsurların başında, bilhassa kullanılan bu üslup tarzı gelir. Bu durum da postmodern yazarların eserlerinde şekle, şekilciliğe ne kadar önem verdiklerini göstermesi bakımından oldukça ehemmiyetlidir. Postmodern yazarlarda görülen biçim kaygısı *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* da belirgin olarak görülür. Dolayısıyla bu metin de dil kurgusu bakımından, bazı modern uygulamaların olmasına rağmen, daha ziyade postmodern metinlere yakın durur.

⁵²⁸ *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, s. 114.

⁵²⁹ NACI, F. ; *Yüz Yılın Yüz Türk Romanı*, 518.

4.7.7. *Bir Cinayet Romanı*

Pınar Kür, bu romanda net şekilde görülecek farklı dil kullanımlarına başvurmaz. Ancak çok belirgin olmasa da dedektiflere has bir üslubun örneksendiğini söyleyebiliriz. Tanınmış polisiye romanlardan metnin doğasına aktarılan bu özellik üslup taklidini sağlayan pastiş ve parodi tekniği yoluyla yapılır. Aynı zamanda metinlerarası bir özellik olan pastiş temelini daha evvel yazılmış eserlerin üslubunu taklit etmekten alır. *Bir Cinayet Romanı*'nda ise Emin Köklü'nün bir dedektif olarak yazarı (Akın Erkan) sorgulaması esnasında kullandığı üslup tanınmış dedektif kahramanlarını aklı getirir:

“Yoo, olmadı, hayır! Dashiell Hammet'ten Mickey Spillane'ye geçiş çok hızlı oldu. ‘Senin lafı uzatma çabaların ise cansıkmaya başladı. Kes sesini dedik ya!’ Gözlerini kısarak baktı yüzme: ‘Bir de tokat mı patlatsaydın acaba?’ ‘daha yeri gelmedi (...) Ama bir daha sözümü kesersen, karışmam. Nerede kalmıştım?’ ‘Numarayı çakozlamıştınız’ ”⁵³⁰

Tanınmış dedektif romanlarının kahramanlarından etkilendiğini nitekim kahramanın kendisi de belirtmekten geri durmaz. Berna Moran, aynı durumu şu şekilde ifade eder:

“(…) Buradaki sahne dedektif romanlarının bir parodisidir, çünkü Emin Köklü ünlü dedektifleri oynar bu sahnede. Zaten romanın başında beri onda biraz Agatha Christie'nin Nero Poirot'sunu, biraz Rex Stout'un şişman ve tembel dedektifi Nero Wolfe'u buluruz. Philip Marlowe, Mike Hammer gibi ünlü dedektiflerin jestlerini ve üslubunu taklit ederek yaptığı açıklama nedeniyle mizah yanı ağır basan bu eğlenceli son bölüm Emin Köklü ile Akın Erkan arasında bir savaşımı sergiler.”⁵³¹

Ancak bunun dışında eseri postmodern metinlere yaklaştıran uygulamalara rastlanmaz. Yazar daha çok normal bir dil kullanımı seçer. Dedektif romanlarında görülen üslubu hatırlatan ifadelerin kısmen kullanılması yönüyle dikkat çeker. Ancak eserin genel olarak dil kurgusu bakımından modern özellikler gösterdiğini söylemek gerekir.

⁵³⁰ *Bir Cinayet Romanı*, s. 317.

⁵³¹ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 112.

4.7.8. İki Yeşil Susamuru

Dil kurgusu bakımından yazarın modern metinlere paralel şekilde hareket ettiği görülür. Genel olarak dilbilgisi kaidelerine uygun bir biçimde kurulan cümle kurgusu ve dil kullanımı metni modern bir zemine oturtur. Dolayısıyla onda postmodern metinleri akla getirebilecek farklı bir dil kullanımından söz edilemez.

4.7.9. Yeni Hayat

Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*'ta genel olarak modern dil kurgusu kullanmış gibi görünür. Ancak bazı göstergelere bakıldığında durumun öyle olmadığı ve gösterenle gösterilen arasında derin alakalar olduğuna şahit olunur. Bilhassa eserin iskeletini meydana getiren kitap, melek, canan ve yeni hayat gibi kelimeler birden fazla anlam ihtiva ederler. Mesela *Canan* göstergesi hem sevgili hem Tanrı anlamına gelirken; *yeni hayat* hem yeni bir dünyayı hem de ahreti gösterir. Yine *kitap* kelimesi de birçok manaya gelecek şekilde değerlendirilmeye uygun bir biçimde kullanılır.⁵³² Ön plana çıkan sembol mahiyetindeki bu kelimelerin hangi anlam ve misyonu yüklediğini ayrıntılı bir şekilde inceleyen Yıldız Ecevit, bu kelimelerin mahiyetlerini şöyle izah eder:

“Buradan yola çıkarak, roman kurgusu içindeki göstergelerin çoğunluğunun en az iki gösterileni olduğu, yazarın bununla ‘gerçeğin, farklı düzlemlerin bireşiminden ya da birlikteliğinden oluştuğunu’ göstermek istediğini söyleyebiliriz. Buna göre yaşam tüm katmanları arasında eşzamanlı yaşanır; hem kurmacadır hem gerçek, ‘hem burada (dır) hem orada’ hem maddedir hem ruh, hem sanal zamandır hem asal zamanda, hem soyuttu hem somut. Bu farklı kutuplar, kendi gerçeklik çemberleri içinde eytişimsel (diyalektik) bir biçimde sürekli devinirler.”⁵³³

Romanda, zaman zaman şiirsel üslup da kendini gösterir. Genellikle iç monolog ve bilinç akımının uygulandığı sayfalarda böylesi bir duruma rastlanır:

“Masada oturup kitabı cümle cümle defterine yaza ve yazdıkça aradığı hayata çıkan yolun yönünü sezen o kişi bendim. Bir kitap okuyup bütün hayatı değişen, âşık olan, yeni bir hayata doğru yol alacağını hisseden o kişi bendim. Yatmadan

⁵³² Söz konusu göstergelerin mahiyetini daha ayrıntılı görmek için bkz: ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 86-118.

⁵³³ ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 103.

önce annesinin, kapısını tıklatıp, ‘sabahlara kadar yazıyorsun, bari sigara içme,’ dediği kişi bendim.”⁵³⁴

Romanın geneline bakıldığında postmodernistlerin ortalama dilin sınırlarını tahrip eden ileri uygulamalarına pek rastlanmaz. Bazı kelimelerin birden fazla durumu işaret etmesi ise onu dil bakımından farklı kılar. Ancak dil kurgusunun açık şekilde postmodern özellikler gösterdiği söylenemez. Bunlardan hareketle *Yeni Hayat*’ın dil kurgusu bakımından daha çok modern özellikler taşıdığını söyleyebiliriz.

4.7.10. *Fındık Sekiz*

Ağır Roman’da sergilediği dil kullanımını *Fındık Sekiz*’de de devam ettiren Metin Kaçan, kullandığı farklı jargonla dikkat çeker. Kimi zaman argo ifadelerinin ve tamirci aksanının⁵³⁵ yanında alışılmamış bağdaştırmalar kullanan yazar, bu yönüyle okurun dikkatini çeken bir eser ortaya koymaya çalışır.

Dil kurgusunda dikkat çeken en ehemmiyetli taraf alt kültürün dili ile argonun yansıtılmasıdır. Eserin birçok yerinde geçen bu jargon, yaşanan çevreyi yansıtması bakımından önemlidir. Farklı kullanımlardan bazıları şunlardır:

“Beyninin loplarında, gönlünün circoplarında.⁵³⁶, Malibu, İstanbul’a kadayıf gibi girer. (...) Bir tabakta bir sigara gelir, palamut gibi yakmaktadır köftehor!!- Lakerda zannedersin hayatı.”⁵³⁷ Şimdi bu ıslak ve kızıl havada kaderiyle karşılaşacağı ana pergel salıyordu.”⁵³⁸

Argonun yanında üslubun soyut bir karakter taşıdığı da görülür. Musa Yaşar Sağlam, söz konusu durumu “düzene karşı çıkışın sembolü olarak dil”⁵³⁹ diye ifade eder ve metnin kurulu düzene aksülamel niteliği taşıyacak bu tarz uygulamalarla karşı çıktığını ima eder. Yani “İçinde yaşadığı toplumdan ve mevcut yasa ve

⁵³⁴ *Yeni Hayat*, s. 45.

⁵³⁵ Anlatının postmodern özelliklerinin başında, onun, *otomobil terimleri* ile dokunmuş dilsel yapısı gelir. Kendisi de bir süre kaportacı olarak çalışmış olan yazar, egemen olduğu bu jargonu anlatısıyla bütünleştirir. ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Yansımalar*, s. 233-234.

⁵³⁶ *Fındık Sekiz*, s. 14.

⁵³⁷ *Fındık Sekiz*, s. 34.

⁵³⁸ *Fındık Sekiz*, s. 22.

⁵³⁹ SAĞLAM, M. Y. ; “Postmodern Roman’a Bir Örnek: ‘Fındık Sekiz’ ”, *Cervantes’in Yeğeni*, s. 122.

*kurallardan kendini soyutlama, diğer bir ifadeyle, bunlara sırt çevirme*⁵⁴⁰
insiyakıyla yapılan bir uygulamadır.

Külhanbeyi, esrarkeş ve tamirci aksanını kullanan yazar bununla yetinmez, edebî eserlerin sınırlarını belirginleştiren dil mekanizmasını ortadan kaldırmak suretiyle romandan ziyade şiiri hatırlatan bir dil kullanımı benimser. Başka şairlerin eserlerini de metnin bünyesine taşır, manzum ifadelerle sıkça yer verir:

“Çinko bir yalnızlıktır yaşanılan
Elişi günlerinden geriye kalan
Aşk gecedir; kan boşluklarında
Gemiler soğuk avlar çatlamış dudaklardan
Söyle kimsin sen serpilip de dolanan
Çok güzel yüzünle aydınlığa dolanan
Yeşil gözlerin denizi!
Titreyen yıldızlar maviliklere salınsa...
Ay Hayat! Varsa kâinata bir muamma
Diktiriyorum senin için yırtık geceyi
Gökyüzündeki kumsalda giyeceğim kızıl elbiseyi”⁵⁴¹

Söz konusu tasarruf, yazarların kendilerine has üslubu olması gerektiğini yadsıyan postmodernistlerin ortaya koydukları metinlerde uç veren özelliklerdendir. Tür ayrımı yapmaksızın edebî eserlerin müşterek bir zeminde bir araya getirilmesi durumudur bu. Manzum parçaların varlığı, destanların manzum ve mensur olarak meydana getirilen yapısını da hatırlatır.

En önemlisi de düzyazıda bilhassa romanda çok görülmeyen alışılmamış bağdaştırmaların bulunmasıdır. Yazar bunu hem argodan istifade ederek hem de yeni bağdaştırmalar, terkipler yaparak sağlar. Mesela “*dört ayak bir ahenk, asileşen sosyolojik dalgalar, kızıl yürek sızısı, zamanın kadife kucağı*” gibi ifadeler kapalı ve daha çok manzum türlerde görülen ibarelerdir. Yazar, bu tarz bağdaştırmalara yer vererek anlamın kapalı ve sembolik olmasını sağlar, aynı zamanda romandaki klasik dil kurgusunda sapmalar meydana getirir.

Kullanılan göstergelerin ve cümlelerin metin içinde yarattığı aykırı atmosfere Yıldız Ecevit de değinir:

⁵⁴⁰ a. g. e. , s. 123.

⁵⁴¹ Fındık Sekiz, s. 71.

“Renkleriyle, sesleriyle, soluk alıp verir bu metin. İçinde “sözcüklerle yelken açılan” **bu kurmaca yaşam, düzyazı, ritmik düzyazı ve şiirin birbirine karıştığı dilsel bir karnavaldır.**”⁵⁴²

Soyut ve argo ifadelerin yanında kimi zaman şiirsel bir tınının ve alışılmamış bağdaştırmaların olması klasik ve modern romanın benimsediği dil kurgusunda değişiklikler meydana getirerek okuru şaşırtır. Eseri dil kurgusu açısından gösterdiği bu farklı tecrübeler dolayısıyla postmodern metinlere dâhil etmek mümkündür.

4.7.11. *Bin Hüzünlü Haz*

Bilindiği gibi postmodernistler belli bir türe has ve dil bilgisi kaidelerine tamamen uyan bir dil kullanımından kaçınırlar..Onlara göre hakikatin ne olduğunun tam olarak bilinemediği evrende, her metin kendi hakikatini dil vasıtasıyla inşa eder. Aynı durum Hasan Ali Toptaş’ın romanı için de söz konusudur. Zira yazar, kullandığı imajlı, sembolik, soyut, şiirsel ve yer yer gramer kurallarını ihlal eden dil kurgusu ile farklı okumalara müsait, kurmaca hakikati bile tartışmalı hâle getiren açık uçlu bir metin ortaya koyar. Dile ayrı bir önem veren yazar, bir söyleşide, “*Ben bir cümle yazmanın aynı zamanda bir beste yapmak olduğuna inanıyorum. Bu tarz bir roman yazdığınızda da ortaya bir senfoni çıkıyor.*” sözlerini serd eder.⁵⁴³ Toptaş’ın yukarda geçen sözlerinde ifade ettiği dil hassasiyetini, *Bin Hüzünlü Haz*’da bilhassa birinci bölümde, görmek mümkündür.

Eserde en fazla dikkat çeken özellik metaforik anlatımın yoğun biçimde kullanılmasıdır. Mesela yazar, “*Kana susamış metal bir dil, derin bir sessizlik kusuyor, işaret parmaklarını zamanın burnuna dayayıp, kalpleri ellerinde atan sarmaş dolaş sevgililer*”⁵⁴⁴ gibi şiirsel ifade tarzına oldukça yaklaşan tamlama ve alışılmadık bağdaştırmalar kullanır. Neredeyse sayfalar süren cümlelerin yanında gramer kaidelerini yok sayan ve çok farklı çağrışımlar meydana getiren dil kullanımlarına da yer verilir. Hatta bazı yerlerde hiç noktalama işareti kullanmayan

⁵⁴² ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 231.

⁵⁴³ OKAY, Esra Karaduman; **Hasan Ali Toptaş’la Söyleşi**, www. Remzi. Com.tr./kitap gazetesi. Erişim Tarihi: 15. 03. 2009.

⁵⁴⁴ **Bin Hüzünlü Haz**, s. 10-11.

ve kelimeleri birleştiren yazar, okuru istediği anlamı çıkarabileceği bir göstergeler armonisiyle baş başa bırakır:

“Reklam filmlerimden oluşmuş korkunç bir sağanağın altında şemsiyesiz devleşen eşyalar diyelimdeğil kaçamıyorum ağızlarını açmış ince belli çamaşır makineleri ahu dilli kasetçalar diyeben bunu şehla gözlü televizyonlar falan futbolcu dün şiddetli öksürmüş eyvah kaçamıyorumyok sözdehiçimboşalıyor yoksabendarkalçalı buzdolapları markasındanımsasla kaçıyorum bakire koltuk takımları podyum şirinleri feşmekân futbolcu da oh şarkıcının dalı narindir bu yıl benimyılımlolacakdemişbakın benim yarınım fritöz deyinceyok niceksikizlararasıdabiringibizonkluyorum yokaçamıyorummuyok kendiniçin böyleydin senderinsan olakaranlık hayallerindeydin ki, ...”⁵⁴⁵

Baskı hataları ve yazım yanlışları var diye kimi okurlarca geri iade edilmek isteyen bu metinde, üslup roman türünün klasik dil kurgusundan çok farklıdır.⁵⁴⁶

Hasan Ali Toptaş, romanın, daha doğrusu düzyazının dil kurgusundan taşan; zaman zaman dil bilgisi kaidelerini ihlal eden, şiirsel bir tını yakalayan ve çok anlamlılığa müsait yapısıyla bir göstergeler senfonisi ortaya koyar. Yazarın şair titizliğiyle çalıştığını ifade eden Yıldız Ecevit, ayrıca şunları söyler:

“Uzun tümcelerle, ayrıntılı betimlemelerle oluşturur Toptaş metnini. Kimi yerde laboratuvarda üretilmişçesine yapay/deneysel özellikler taşıyan onun dili; kimi yerde erişilmez bir duyarlılık egemen olur metne; kimi yerde soyut yaşamdaki kargaşayı, insanın bölünmüşlüğü, yitip giden anlamı dilin yapısına taşır; sözcük ya da söz dizimi düzleminde onun yapısını bozar.”⁵⁴⁷

Söz konusu anlayış ise hiç şüphesiz kesinliğin kırılmaya uğradığı eklektik bir yapının oluşmasına müsait bir zemin ortaya çıkarır. Bütün bu kullanımlar da postmodernistlerin deneysel dil kullanımlarına paralellik gösteren uygulamalar olarak değer kazanır. Bunlara istinaden yazarın Türk romanında, avangardist, postmodern anlatılara örnek sayılabilecek önemli bir metin ortaya koyduğu söylenebilir.

⁵⁴⁵ **Bin Hüzünlü Haz**, s. 13-14.

⁵⁴⁶ Yazar, *Bin Hüzünlü Haz*’ın baskı hatası var diye kimi okurlar tarafından iade edildiğini şu şekilde nakleder: (...) “*Bin Hüzünlü Haz*’ın ilk bölümündeki yarım cümleler, sesli harfleri olmayan kelimeler, boş satırlar, hatta kelimelerin ufalanması ve ezilip iç içe geçmesi, bazen bazı okurlar tarafından bir çeşit dizgi hatası olarak görülüyor. On yıl önce ilk yayımlandığında, Ankara’daki kitapçılardan biri, bazı okurların kitabı aldıktan sonra dizgi hatası var diye geri getirdiklerini söylemişti bana.” “Şehrazat ile Beckett’in Evliliğinden Doğmuş Bir Çocuğum”, **Kitap Zamanı**, s. 16.

⁵⁴⁷ ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 200.

4.7.12. Mahrem

Elif Şafak *Mahrem*'i yazarken dil noktasında da belli bir farklılık ortaya koyar. Modern romanlarda görülen sağlam düzyazı üslubunun kırılmaya uğradığı görülür. Geleneksel türleri çağrıştıran ifadelerin pastiş tekniği ile öykünmesi ve kimi zaman romanın bilinen dil kurgusundan farklı üslupların kullanılması söz konusu duruma örnek teşkil eder. Genel olarak standart dili kullanan yazar, eseri farklı üslupların kendine yer bulduğu bir zemin olarak da inşa etmek ister.

Metinde en dikkat çeken nokta ise romanın standart dilinden masalsı ifade tarzına doğru bir yönelmenin görülmesidir. Zaten masalsı unsurlar barındıran metin doğal olarak onun dilini çağrıştıran, kimi zaman basit kimi zaman ise tekerlemeyi andıran, cümlelerden oluşur:

“Nehir topu topu iki adım ötedeydi; su iki adım ötede. İki adım ötedeydi gürül gürül akmak, damla damla yağmak, köpük köpük dağılmak, çiçek çiçek açmak su kenarında ve lokma lokma yem olmak balıklara.”⁵⁴⁸

Masalarda görülen dilin belli oranda nazma dayanması burada da kendini gösterir. Pastiche tekniğiyle masalların örnek alındığı açık şekilde görülür. Bazen manzum özellikler görülür. Yazar, pek çok yerde bu ifade tarzından istifade eder:

“Kırk yamalı tek iplik şişman kisvesi gibiydi
ayna kırıklarında aksi
İpliği çekince dağılacaktı, dağıldığında bile bir aradaydı
Gelişi güzel saçılmıştı,
Gelişi güzelliğinden bir nizam vardı.
Sonsuzdu zaman, sınırsızdı mekân...”⁵⁴⁹

Dil bilgisi kurallarının ihlal edildiği ve noktalama işaretlerinin hiç kullanılmadığı bölümler de vardır:

“Ev ahalisi neye uğradığını şaşırmış yalın ayak peşinden fırlamış çocuklar kızkardeşler yeğenler enişte bey üzerlerinde pijamalar gecelikler yüzlerinde kremler saçlarında bigudiler kadının etrafını sarmışlar çimdire çimdire çekiştire çekiştire yalvar yakar eve sokmaya çalışıyorlar eve gidelim de orada ne yaparsa

⁵⁴⁸ *Mahrem*, s. 115.

⁵⁴⁹ *Mahrem*, s. 43.

yapsın istediği kadar ağlasın bağırsın çağırınsın eve sokalım ki konu komşu görmesin duymaları mühim değil yeter ki görmesinler”⁵⁵⁰

Bu şekilde okur anlatılanları serbest çağrışımlarla anlamaya çalışır. Söz konusu denemeler *Mahrem*’in dil konusunda romanın belirlenmiş sınırlarından uzaklaşmasına ve geleneksel edebî türlerle yaklaşmasına zemin hazırlar. Farklı üslup denemelerinin bulunduğu böylesi düzlemler modern romanın doğasına göre aykırılık meydana getirirler. Onların baştan sona aynı kalan ve gramer kurallarına riayet eden düzyazı geleneği burada bulunmaz. Bu açıdan eserin modern romanlardan ayrıldığını söylemek mümkündür. Ancak postmodernistlerin dil noktasındaki tavırlarının tam anlamıyla uygulandığını söylemek aşırı bir yorum olur. Eser bu yönleri ile, bazı modern taraflarının olmasına rağmen, daha ziyade postmodern özellikler gösterir.

Değerlendirme ve Sonuç

Çocukluğun Soğuk Geceleri, dil kurgusu bakımından ileri sayılabilecek farklı uygulamaları ihtiva etmez. Dolayısıyla eserin dil kullanımı açısından postmodern eserlere yakın düştüğü söylenemez.

Sessiz Ev de *Çocukluğun Soğuk Geceleri* gibi modern metinlere paralellik gösteren dil kurgusuna sahiptir.

Sevgili Arsız Ölüm’de geleneksel türlerin dil kullanımlarında istifade edilir. Bu durum ilk anda farklı bir izlenim meydana getirirse de eserin dil kurgusu bakımından daha ziyade modern metinlere yakın durduğu görülür.

Gece’de noktalama işaretlerinin normal kullanımlarından değişik bir bağlamda kullanılması ve kapalı anlatımın olması dil kurgusu bakımında bazı değişiklikler meydana getirir. Ayrıca cümle diziminde de romanın sınırlarını aşındıran uygulamalara yer verilir. Günlük dilde yer almayan göstergelere yer verilmesi, ‘ve’ bağlacının hiç kullanılmaması gibi uygulamalar eseri dil kurgusu bakımından ilginç kılar. Dolayısıyla, genel olarak bakıldığında, metnin modern romanlara göre farklı bir noktada konumlandığı görülür. Ancak bazı postmodern metinlerde olduğu gibi çok aykırı sayılabilecek denemelere de çok rastlanmaz.

⁵⁵⁰ *Mahrem*, s. 10.

Dolayısıyla eserin dil kurgusu bakımından hem modern hem de postmodern özellikler taşıdığı söylenebilir.

Kafes'te ise pastiş tekniği ile Osmanlıcanın örneksenmesi, gramer kurallarını ihlal eden kullanımlara yer verilmesi, hem eski hem de yeni kelimelere yer verilerek farklı bir çağrışım yaratılmaya çalışılması, bazen de şiirsel ifadelerin kullanılması gibi denemeler görülür. Romanların düzyazıya göre şekillenen dil kurgusu tahrip edilir ve eser türler arası bir izlenim kazanır. Bu durum ise postmodernistlerin bir üsluplar karmaşası yaratamaya yönelik dil anlayışıyla paralellik meydana getirir.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı'da bir taraftan geleneksel edebî türlerden istifade edilir, diğer taraftan da genellikle manzum türlerde görülen bir üslup tarzına yer verilir. İç monolog tekniğinin kullanıldığı yerlerde ise tamamlanmamış cümlelerin varlığı söz konusudur. Ayrıca cümle diziminde manzum türleri akla getiren uygulamalara yer verilir. Genel olarak, modern romanlara paralel dil kullanımlarının olmasına rağmen, eser daha çok postmodernistlerin metin yüzeyini değişik üslupların kendine yer bulduğu bir zemin olarak inşa etmesi düşüncesinin kendine yer bulduğu örneklerle yakın durur.

Bir Cinayet Romanı, standart dilin ilkelerine göre meydana getirilen ve dolayısıyla modern eserlerle örtüşen bir dil kurgusuna sahiptir.

İki Yeşil Susamuru da aynı şekilde dil kurgusu bakımından modern roman özelliklerini yansıtır.

Yeni Hayat'ın geneline bakıldığında postmodernistlerin ortalama dilin sınırlarını tahrip eden uygulamalarına pek rastlanmaz. Bazı göstergelerin birden fazla durumu işaret etmesi ve bazen şiirsel üslubun kullanılması romanı dil kurgusu bakımından farklı kılabilir. Bunların roman türünün klasik yapısında sapmalar meydana getirdiği muhakkaktır, fakat çok ileri uygulamalar olduğu da söylenemez. Dolayısıyla eserin dil kurgusu bakımından modern özellikler taşıdığını söylemek daha doğru bir ifade olur.

Fındık Sekiz'de kullanılan lisanda dikkati çeken en ehemmiyetli taraf onda alt kültürün diline ve argoya yer verilmesidir. Argo ifadelerin ve tamirci aksanının yanında alışılmamış bağdaştırmalar da kendine yer bulur. Soyut ve argo ifadelerle birlikte bazen şiirsel bir tınının olması da klasik ve modern romanın benimsediği dil

kurgusunda değişiklikler meydana getirir. Söz konusu kullanımlar roman türünün kalıplaşmış dil kurgunu tahrip eder ve metni tür noktasında melez hâle getirir. Dolayısıyla söz konusu denemelerin kendisine yer bulduğu bu metni dil kurgusu açısından postmodern anlatılara dâhil etmek gerekir.

Bin Hüzünlü Haz, dil bilgisi kaidelerinin ihlal edildiğı, imgili anlatımın ve şiirsel ifadelerin kendine yer bulduğu, türe özgü dil kullanımının silikleştiğı karmaşık bir zemin olarak inşa edilir. Kapalı anlatım ve karmaşık üslup denemeleri neticesinde gerçeğin tartışmalı ve şaibeli hâle geldiğı böylesi metinler dil kurgusu bakımından postmodern anlatılarla paralellik arz ederler. Burada modern romanların düz bir çizgide ilerleyen, gramer kurallarına uyan ve belli bir türe özgü üslubu ortadan kalkar. Metinlerarasılık yöntemi ile farklı tür ve eserlerden özellikler metne taşınır ve meydana gelen yeni kurgu böylesi müdahalelerle melez bir hâl alır.

Mahrem, geleneksel türlerin dillerini öykünmesi yönüyle modern romanlara göre farklılıklar meydana getirir. Ayrıca bazı yerlerde dil bilgisi kuralları ihlal edilir ve manzum ifade tarzına benzer kullanımlara yer verir. *Mahrem*, bu açıdan modern romanlara göre ileri bir noktada durmasına rağmen postmodern anlatılarla tam anlamıyla örtüşmez.

4.8. Postmodern Öğeler

4.8.1. Metinlerarasılık (Intertextualite)

En genel tanımıyla metinlerarasılık, yazarların orijinal eser vermekten ziyade, kendinden evvel yazılmış metinlerden yola çıkarak, istifade ederek yeni bir eser ortaya koymalarıdır. Yazılan romanlarda kadim metinlerden izlerin yeni bir bağlam içerisinde ele alınmasıdır. Başka bir ifadeyle:

“Metinlerarası eğilim; içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağdaş yazarın, bütünleşmekte zorlandığı bu gerçeği yansıtmaktan vazgeçip, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması demektir.”⁵⁵¹

Bu tekniği kullanan yazarların özgünlük anlayışı da değişir. Nitekim onlar özgünlüğü eskiden olduğu gibi muhtevada değil, kullanılan teknikte ararlar.⁵⁵² Kendilerinden evvel yazılan eserler de dâhil olmak üzere bütün metinlerin başka metinlerden istifade ettiği düşüncesinden hareket eden metinlerarasılığın vardığı en nihaî nokta istisnasız her metnin metinlerarası bir düzlem olduğudur. Bunun yanı sıra farklı edebî türlerin kalıplarından da istifade edilir. Bu daha ziyade türler arası bir tedahül olmakla beraber, değişik türlerden kesitler ihtiva etmesi bakımından yine bir metinlerarasılık vasfı taşır.

4.8.1.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri

Metinlerarası düzlemde çeşitli eserlere atıfta bulunulan bu metinde en önemli nokta onun günlük türünü akla getirecek şekilde meydana getirilmesidir. Bu da yazarın çok beğendiği Cesare Pavese’den gelen bir etki olabilir. Nitekim yazarın kendisi de Pavese’yi defaatle okuduğunu ve onun çok büyük bir yazar olduğunu bir mektubunda şöyle ifade eder:

“Sonra Pavese’nin günlüğünü yeniden okudum. Ardından Lajolo diye bir İtalyan’ın Paves üzerine bir kitabı. Pavese’nin şiirleri, mektupları falan da var. Pavese benim için proso-şiirin karışımı, çağdaş yazarların en büyüğü. Her olguyu öylesine derin bir ruhsal acıyla örmüş ki...”⁵⁵³

⁵⁵¹ ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 44.

⁵⁵² ECEVİT, Y. ; **Orhan Pamuk’u Okumak**, s. 45.

⁵⁵³ ERBİL, L. ; **Tezer Özlü’den Leyla Erbil’e Mektuplar**, s. 30.

Günlüğü andıran yapısı itibariyle türler arası bir noktada duran metinde ayrıca bazı yazar ve eserlere de atıfta bulunulur. Nitekim Leyla Erbil de Tezer Özlü'nün metnin özgünlüğünü fazla yok etmemek kaydıyla metinlerarasılıktan istifade ettiğini söyler:

Burada yazınsal düzlemde ilginç olan şey, yazarın metinlerarası ilişkilerdeki özgünlüğü olmaktadır. Bu ilişki şimdiye değin izlediklerimizden farklıdır. Metinlerarası ilişkiler denildiğinde bizim, açıkgöz diyebileceğimiz bazı yazarlarımız, ustaların ürünlerini o ustalar kendilerine yakın olmasalar bile, özümsemeden, yamyamlıkla kendilerinin kılmaya kakışmışlardır, taklit ya da uyarlama yapmaktan çekinmemişlerdir. Oysa Tezer Özlü, -kendi olmayı hiç reddetmeden-, kendi ruhundaki acılardan taşarak akraba acıların dünyasına ulaşmaktadır. Bu ise küçümsenecek bir nitelik değildir, kalıcıdır.⁵⁵⁴

Mesela *Sisler Bulvarı*, Nietzsche, Goethe, Zola gibi eser ve yazarlardan söz edilir:

“Hemen Zola'nın -acı dolu- birkaç kitabını okuyorum. Sonra Günk ile birlikte Dostoyevski'nin roman dünyasına ve kişilerine dalıyoruz. Guruşenka'nın sarhoş babasının neden içtiğini anlatışı beni çok etkiliyor. Bu romanlar, yaşadığımız dünyayla ne kadar bağdaşıyor.”⁵⁵⁵

Asıl önemli olan romanın günlük ve anı türlerini benzer bir biçimde, türler arası bir düzlem şeklinde meydana getirilmesidir. Diğer bazı atıfların ise güçlü bir metinlerarası bağ olmaktan ziyade hatırlama düzeyinde kaldıkları görülür. Dolayısıyla burada *Bin Hüzünlü Haz*'da olduğu gibi metinlerarasılığın metnin dokusunu meydana getirdiği söylenemez. Romanda asıl önemli olan türler arası tedahülün olmasıdır.

Bu anlamda da özgünlüğün yeni biçim denemelerinde olduğunu savunan postmodern yazarların, romanın alışılmış yapısını farklı türlere benzetme ya da kimliksizleştirme kaygısını *Çocukluğun Soğuk Geceleri*'nde görmek mümkündür. Yazarın uyguladığı söz konusu teknik de postmodernistlerin kimliksiz ve tanımsız metinlerine tam anlamıyla dâhil edilmese bile oldukça benzerlik gösterir.

⁵⁵⁴ ERBİL, L. ; **Tezer Özlü'den Leyla Erbil'e Mektuplar**, s. 17.

⁵⁵⁵ **Çocukluğun Soğuk Geceleri**, s. 21.

4.8.1.2. Sessiz Ev

Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*'de bir bakıma metinlerarasılık tekniğinin hazırlığını yapar. Kahramanlardan Faruk, eski vesikaları inceleyerek ilginç hadiseleri yeniden gün yüzüne çıkarmaya çalışır. Tarihî vesikalara dayanan, başı-sonu olmayan ve her isteyenın istediğı anlamı çıkarabileceğı bir hikâye yazmaktan söz eder:

“Bunun üzerine, Budak’ın serüvenlerinden **onaltıncı yüzyıl Gebze’sine ilişkin başı ve sonu olmayan bir kitap yazmayı tasarladım**. Kitabın tek ilkesi olacaktı: O yüzyılın Gebze ve yöresine ilişkin bulabildiğim bütün bilgileri, hiçbir önem ve değer sıralaması gözetmeden kitaba alacaktım. **Böylece, et fiyatlarıyla ticari anlaşmazlıklar, kız kaçırma olaylarıyla isyanlar, savaşlarla evlilikler, paşalarla cinayetler kitapta, birbirlerine bağlanmadan, yanyana, tıpkı arşivlerde buldukları gibi uslu ve alçakgönüllü dizeceklerdi.**”⁵⁵⁶

Yazar postmodern romanın sacayaklarından olan metinlerarasılık tekniğinin ilk izlerini bu romanda ortaya koyar. Orhan Pamuk, Faruk karakteriyle araştırmacı yönünü bir anlamda romanın kurmaca âlemine taşır. Nitekim *Beyaz Kale* başta olmak üzere kütüphanelerin tozlu kitapları arasında araştırma yapan Faruk, Orhan Pamuk’u akla getirir. Zaten bunu yazarın kendisi: “*Sessiz Ev*’de yer alan gençlerin her biri bendim. Her birinde gençliğin ayrı ayrı hallerini kurcaladım ve eğlendim.”⁵⁵⁷ ifadeleriyle belirtir. Metnin başka bir yerinde ise Faruk yazmayı tasarladığı kitapla ilgili olarak şu ilginç ifadeleri nakleder:

“Arşivin sessizliğinde uyuyan bütün o cinayetleri ve hırsızlıkları, savaşları ve köylüleri, padişahları ve düzenbazları, tek tek bütün olguları iskambil kâğıdı büyüklüğünde kâğıtlara yazarım. Sonra, yüzlerce, hayır milyonlarca kâğıttan oluşan o korkunç desteyi, bir iskambil destesi karıştırır gibi, tabii, daha zorluklarla, özel makinelerle, noterler huzurunda kullanılan piyango makineleriyle karıştırır, okuyucumun eline tutuştururum! İşte, derim sonra, hiçbirinin birbiriyle ilişkisi, öncesi ve sonrası, arkası ve önü, nedeni ve sonucu yoktur: Buyurun, genç okuyucu işte tarih ve hayat, dilediğiniz gibi okuyun.”⁵⁵⁸

Faruk’un tasarladığı bu kitapta her şey yan yanadır. Onda başlangıç ve bitiş, iyi kötü, büyük küçük, sebep-sonuç gibi modern anlayışın ilke edindiğı unsurların hiçbirisi yoktur. Ne olay örgüsü, ne zaman ve mekân bütünlüğü, ne şahıs kadrosu ne de tematik bir kurgu vardır. Aslında onda zımnen de olsa bir metinlerarasılık tarifi,

⁵⁵⁶ *Sessiz Ev*, s. 161.

⁵⁵⁷ PAMUK, Orhan; *Öteki Renkler*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s. 133.

⁵⁵⁸ *Sessiz Ev*, s. 233.

tanımı bulmak mümkündür. Yazar, bütün birliklerin yerinden edildiği ve yerine parçalı, kopuk, süreksiz bir yapının ikame edildiğini sezdirmek ister.

Tarihî vesikalar arasında çıkan bazı basit hikâyelerin metne dâhil edilmesi yine bu bağlamda değerlendirilebilir. Bunun dışında Selahattin Darvinoğlu'nun Batılı ilim adamlarından söz etmesi ve Nilgün'ün Turgenyev'in *Babalar ve Oğulları*'nı okuması da metinlerarası bir atıf olarak algılanabilir. Hasan onun okuduğu kitabı şöyle nakleder: “Eğildim, çantasının üzerinde duran kitabın kapağına baktım: Bir Hristiyan mezarı ve başında ağlayan iki ihtiyar var. “*Babalar ve Oğullar*” yazıyor.”⁵⁵⁹ Nilgün ve Faruk'un kimi tartışmalarında atıfta bulunulan birçok eser metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilir.

Metinlerarasılık her ne kadar çok yaygın şekilde kullanılmasa da varlığını hissettirir. Yazar, diğer romanlarda sıkça yer verdiği bu tekniğin habercisi sayılabilecek uygulamalara yer verir. Kitap yazma tasarılarında bulunan Faruk, daha sonraki romanlarda karşımıza çıkar. Bazı eserlerin kütüphanelerde bulunup roman formunda sunulması Faruk vasıtasıyladır. *Sessiz Ev*'de ise çok açık ve yaygın bir metinlerarasılık tekniğinin bulunmadığını söylemek gerekir. Proje olarak vardır, fakat fazla uygulama alanı bulamaz.

4.8.1.3. *Sevgili Arsız Ölüm*

Latife Tekin'in bu eserinde en fazla dikkat çeken metinlerarası ilişki romanın bir masal zemini hâline getirilme çabasında gösterir kendini. Türler arası bir noktaya taşınan metin yapı itibarıyla masalların parodisine dayanan özellikler aksettirir. Nitekim yazarın kendisi de artık roman yazmak istemediğini ve yazdığı eserin romandan daha öte bir şey olması gerektiğini kendisiyle yapılan söyleşide ifade eder.⁵⁶⁰

Tıpkı masallardaki gibi psikolojik derinlikleri olmayan basit karakterler ortaya koyan Latife Tekin, metinlerarası düzlemde istifade ettiği kaynaklardan bir kısmını şöyle açıklar:

⁵⁵⁹ *Sessiz Ev*, s. 113.

⁵⁶⁰ Yazarın romana bakışını şu sözler net bir şekilde ortaya koyar: “Aslında roman yazmak istemiyorum. Çünkü romanın, özellikle de klasik romanın halkımın kendine bakışına, dünyayı algılayışına denk düşmediğini düşünüyorum. Romanı bütün bütün inkâr etmiyorum. Ama kendi halk edebiyatımızı kültürümüzü temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabasındayım.” TURGUT, Canan Öktemil; *Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçeklik*, s. 5.

“*Sevgili Arsız Ölüm*’ü yazdığım sıralarda Türk masallarını okuyordum. Nazım Hikmet-Kemal Tahir’in hapishane mektuplarından etkilenerek, gidip masal kitapları almıştım. Kulağımdaki masal sesleri yenilendi, biçimleri üzerine düşünmeye başladım.”⁵⁶¹

Zaten masalların metin üzerindeki bariz etkisini eserden de açıkça görmek mümkündür. Kahramanlar ve yaşanan olaylar geleneksel türlerde olduğu gibi okurda basit bir izlenim uyandırır. Mesela köydeki kızların başından geçen bir olay masal havasında anlatılır:

“O sabah Buğlek Deresi’nin tepesindeki kara duman, gelip köyün başına oturdu. Dumanın Akçalı’ya akmasıyla köydeki nişanlı kızların, taze gelinlerin nutku tutuldu, dili bağlandı. Duman üç gün Akçalı’nın başından çekilmedi. (...) O kıştan sonra dili bağlanan nişanlı kızlar, taze gelinler işaretlerle konuştu. Köylüler kızlarını, gelinlerini düşükleri bu dertten kurtarmak için, tez elden en derin hocaları bir araya topladılar. Ama hocalar kitapta dil bağlanmasının yerini bulamadılar, bu derdin karşısında çaresiz kaldılar.”⁵⁶²

Postmodernistlerin eski metinlerden ve değişik türlerden bazı tesirleri kendi metinlerinin özüne taşıma düşüncelerinin bir ürünü olan metinlerarasılık *Sevgili Arsız Ölüm*’de gerek masalların, halk hikâyelerinin, Şamanizm’in gerekse de yakın zamanda yazılan birtakım eserlerin örnek alınması yönüyle görülür. Hakan Sazyek de *Sevgili Arsız Ölüm*’de bu bağlamda olağanüstü olayların olması, mani-tekerleme-türkülerin söylenmesi, zaman kiplerindeki paralellik, olağanüstü olaylara yer verilmesi, genellemelerin yapılması gibi unsurlara dikkat çeker ve akabinde şu yargıya varır:

“Bütün bunların iç içe yoğunlukla kullanılmış olması, *Sevgili Arsız Ölüm*’de (...) destan, halk hikâyesi ve masal türlerine ait formatlar aracılığıyla bu türlerle pastiş boyutunda metinlerarasılık ilişkisinin kurulduğunu gösterir.”⁵⁶³

Canan Öktemil Turgut ise metinde Gabriel Garcia Markuez’in *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı eserinin de etkisini olduğunu ileri sürer. Fantastik konuları ihtiva eden

⁵⁶¹ ÖZER, P. ; *Latife Tekin Kitabı*, s.36.

⁵⁶² *Sevgili Arsız Ölüm*, s. 39.

⁵⁶³ SAZYEK, H. ; “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, *Hece Dergisi Türk Romamı Özel Sayısı*, 501.

Yüzyıllık Yalnızlık, bu romanın üzerinde belli oranda etkiye sahiptir. Canan Öktemil Turgut söz konusu iki eser arasındaki paralelliği şu şekilde dile getirir:

“Doğaüstü olanın gündelik yaşamın her anını istila ettiği bir roman olan Sevgili Arsız Ölüm, bu yönüyle Yüzyıllık Yalnızlık’a daha yakındır... Yüzyıllık Yalnızlık’ta doğaüstü olaylar neredeyse her sayfada karşımıza çıkar. Romanın yapısı bu doğaüstü olaylarla kuruludur. Romanın sonu, ailenin birçok bireyinin eğitiminde rol alan ve sürekli ölüp dirilen Çingene MelQuiades’in elyazmalarının şifresinin çözülmesiyle biter... Latife Tekin, Sevgili Arsız Ölüm’de bu romandan etkilenmiş olduğunu birçok söyleşisinde dile getirmiştir.”⁵⁶⁴

Bütün bu etkiler bir bakıma fantastik unsurların romanın doğasına taşınmış hâli olarak algılanıp tanımlanabilir. Bu şekilde roman, bütünlüğünü ve tutarlılığını kaybeder; dahası klasik yapısından uzaklaşır ve daha çok türler arası bir noktada durur. Söz konusu veriler ışığında metinlerarasılık tekniğinin uygulandığını ve romanın bu açıdan postmodern eserlere paralellik arz ettiğini eleri sürebiliriz.

4.8.1.4. Gece

Bu romanın kendinden evvel yazılmış herhangi bir metinden özel olarak etkilendiğini ortaya koyacak işaretler yoktur. Ancak Cem İleri, Julio Cortazar tarafından yazılan *Seksek* isimli kitap ile aralarında teknik açısından benzerlik olduğu için yazarın *Gece*’yi tekrar kaleme aldığını söyler:

“Bilge Karasu, *Gece*’yi tamamladıktan sonra, orada uyguladığı yöntemin benzerinin, yıllar önce Julio Cortazer tarafından *Seksek*’te uygulandığını öğrenir ve bitirdiği romanı yeni baştan ele alır, bütün yapıyı değiştirir, romanı yeniden yazar.”⁵⁶⁵

Ayrıca romanın başında Turgut Uyar, Jean Genet gibi yazarlardan alıntılar mevcuttur. Fakat metin için alıntılara rastlanmaz.

Gece’nin en dikkat çeken tarafı günlüklere dayanan kurgusudur. Bu durumu ise türler arası irtibatla açıklamak mümkündür. Metinlerarası teknik olarak kabul edilen bu yöntem, herhangi bir edebî türün farklı bir türün yazılış biçiminden istifade etmesine dayanır. *Gece* de başta günlük olmak üzere mektup ve deneme gibi edebî

⁵⁶⁴ TURGUT, C. Ö. ; Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyülü Gerçeklik, s. 47-48.

⁵⁶⁵ İLERİ, C. ; Yazının da Yırtılıverdiği Yer, s. 77.

nevileri akla getiren bir teknikle oluşturulur. Söz konusu durum onun herhangi bir türün sınırlarına girebilecek bir hüviyetten uzaklaşmasına ve birçok türün kendine yer bulduğu karmaşık bir anlatı olarak algılanmasına sebep olur. Böylece roman türünün intizamlı unsurları yerini kendi içinde anlamlı, ancak bütün içinde çelişkiler doğuran parçalara bırakır.

Genel olarak bakıldığında *Gece*'de başka eserlerden istifade etme bakımından metinlerarasılık tekniği net şekilde görülmez. Bununla birlikte türler arası bir alışverişle günlük türünden istifade edildiği de dikkatten kaçmaz. Ancak eserde metinlerarası tekniğinin postmodern metinlerde olduğu gibi çok bariz şekilde kullanıldığını söylemek aşırı bir yorum olur. Türler arası bir noktada olmasına rağmen romanı, metinlerarasılık bakımından, postmodern metinlere dahil etmek güç görünür.

4.8.1.5. *Kafes*

Selim İleri, sanatçı romanı tarzında eser veren bir yazar olduğu için metinlerinde dikkati ilk çeken özelliklerin başında metinlerarasılık tekniğinin kullanılması gelir. Abdullah Uçman, yazarın ilk anda göze çarpan söz konusu özelliğiyle ilgili şu ifadeleri kullanır:

“Son yıllarda edebiyat incelemelerinde önemli bir yer tutan metinler arası ilişkilerin ele alınması bakımından, Selim İleri'nin eserlerinin çok önemli bir malzeme teşkil ettiğini de hatırlamakta yarar var sanıyorum.”⁵⁶⁶

Eserlerinin içerdiği edebî malzemeye dikkat çeken İnci Enginün ise yazarın metinlerinde atıf bulunduğu şahıs ve eserlerle ilgili bir kılavuz hazırlanması gerektiğini söyler.⁵⁶⁷ Birçok eseri ve sanatçıyı metinlerinde işlemeyi esas alan Selim İleri, bu vesileyle unutulmaya yüz tutan değerlere dikkat çeker; edebî eserindeki malzemeyi yine edebiyattan temin eder.

Yazarın bolca metinlerarası malzeme içeren romanlarından biri de *Kafes*'tir. Yabancı ve yerli yazarlardan esintiler barındıran bu metinde, roman sanatı dışında sinema, tiyatro ve musikiye ve çeşitli sanatçıların varlığına dikkat çekilir. Türlerin

⁵⁶⁶ UÇMAN, Abdullah; *Selim İleri Kitabı-Şimdi Seni Konuşuyorduk*, s. 31.

⁵⁶⁷ ENGİNÜN, İ. ; *Selim İleri Kitabı-Şimdi Seni Konuşuyorduk*, s. 92.

karnavallaşmasını bulduğumuz metinde, Shakespeare, Sigmund Freud; Mevlana, Halit Ziya Hüseyin Rahmi ve Samipaşazâde Sezaî gibi birçok yazarın eserlerinden izler buluruz. Mesela Samipaşazâde Sezaî'nin *Sergüzeşt* romanındaki kahramanlar, Dilber ve Celal şu şekilde geçer:

“Dilber’in siyah saçları omuzlarının üstüne dökülmüştü. Ayışığı yapraklar arasında kah görünüp kah kayboluyordu. Sular, çırpıntılarıyla mazinin yürek şarkılarını söylemekteydiler. **Dilber Nil’in kenarına oturdu ve Celal’in seni seviyorum diyen sesini işitti.** Nehir merhametsiz, ağaçlar hissiz, bulutlar arasında büsbütün kurtulmaya çalışarak ziya neşreden ay kayıtsız.”⁵⁶⁸

Halid Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu* romanından izlerin yanında devrin romancılarını ve roman anlayışını hatırlatan münakaşalara da tesadüf edilir. Metinde geçen Vefik Naci’nin Hüseyin Rahmi olduğunu ileri süren Ahmet Oktay da *Kafes*’in metinlerarası özelliğine vurgu yapar ve şu sözleri serd eder:

“Gerek olayları gerekse roman anlatımını parodileştirme eğilimi *Kafes*’te de açıkça görülür. Neveser Esat hem romancı Vefik Naci ile çekişir içinden hem Samipaşazade Sezaî’nin *Sergüzeşt*’inin kahramanı Dilber’in yazgısına üzüldü, hem de Mis Singir’in ‘Hollivud’daki muhteşem partisinden içeri girer. Vivyen’i orada bırakarak Marlon’la uzaklaşır.”⁵⁶⁹

Oldukça fazla metinlerarası atıfa rastlamak mümkündür. Bu anlamda roman tam manasıyla metinlerarası bir düzlemdir. Kendisine ve eserlerine atıfta bulunanlardan biri de Sigmund Freud’dur. Yazar, ünlü psikologun çalışmalarına ve tedavi şekline atıflarda bulunur ve onlardan kesitler bile sunar:

“Meselâ Doktor Froyud’un hastaları arasında bir kız vardı ki, herhangi bir sebebi olmamasında ‘karşın’ yürüyemiyor, daima meflûc yaşıyordu. Bu zavallı bedbaht kızın bazı karanlık rüyaları elementlerine ayırarak tahlil edildiğinde (psikanaliz), şuuraltı sırlarına da inebildi ve pek küçük yaşta tecavüz olayı üstelik bekarate dokunulmaksızın gerçekleştirilmiş fecî bir ırza geçme olayı ıskandal ortaya çıktı; şuur ansızın açıldı, inmeli genç kız realiteyi kavradı, birdenbire yağa kalkarak Doktor Froyd’a doğru koştu; ‘İyileştim iyileştim!...’
Biyografinin ismi, *Issız Kalenin İç Merdiveni*’ydi. Aşağı yukarı böyle tercüme edilebilir”⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ *Kafes*, 297.

⁵⁶⁹ OKTAY, A. ; *Şeytan, Melek, Soyтары*, s. 109.

⁵⁷⁰ *Kafes*, s. 19.

Ayrıca Türk edebiyatındaki önemli isimlerden Yahya Kemal, Refik Halid, Falih Rıfkı, Halide Edib, Kerime Nadir gibi yazarlar da değişik vesilelerle zikredilir. Sinema tarihi açısından da devrin panoramasını yansıtan sahneler yer verilir.

Eski eserleri tekrar gündeme getiren yazarın romanı bu şekilde diğer türdeşlerinden farklı kıldığı görülür. Dikkatten kaçmayan unsurların başında gelen bu yöntemin kullanımı, eserin klasik ve modern romanların kapalı yapısını kırarak diğer türdeşlerine göndermede bulunan açık bir yapı kazanmasına zemin hazırlar. Bu ise postmodernistlerin bütün eserlerin son tahlilde kendinden önceki örneklerden hareket edilerek meydana getirildiği tezine muvazi bir uygulama olarak değer kazanır. *Kafes*, bu bağlamda postmodern bir roman olarak değerlendirilmeye oldukça müsaittir.

4.8.1.6. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*

Metinlerarasılığı; yazarlararası göndermeler, eserlerarası göndermeler, türler arası göndermeler, açık ve kapalı göndermeler olarak alt türlere ayıran Muhlise Coşkun Ögeyik, türler arası göndermeler hakkında şu açıklamaları yapar:

“Bazı yazınsal metinlerde, metinlerarasılık, başka yazın türlerinden ya da metin türlerinden alınan alıntılarla oluşturulur. **Bir roman bir şiirden, bir şiir bir öyküden, bir destandan esinlenerek yazılmış olabilir.** Bu tür metinlerarasılık türlerarası bir niteliğe sahiptir.”⁵⁷¹

Bu tarz eserler, değişik türlerden aldıkları etkilerle veya alıntılarla romanın klasik yapısını değiştirirler ve ona farklı bir izlenim kazandırır.

Ferit Edgü’nün eseri de bu bapta değerlendirildiğinde, onun türler arası bir vasfa sahip olduğu görülür. Nitekim yazar, metni roman türünün bilinen yapısından çıkararak, fotoğraf kareleri ve iki ayrı hikâyeden müteşekkil bir düzlem hâline getirir. Çakır’ın Öyküsü’nün bulunduğu birinci bölümde 31 fotoğraf karesinden oluşan kısa parçalar söz konusu iken; Su Testileri isimli ikinci bölüm neredeyse diğer hikâyeden bağımsızdır. Tek başına ele alındığında ise romandan çok öyküye yaklaşır. Eserin türü noktasında yazarın roman yerine romansı ifadesini kullandığını belirten Fethi Naci ise şu tespitte bulunur:

⁵⁷¹ ÖGEYİK, Muhlise Coşkun; **Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2003, s. 65.

“Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı için, kısa-roman ya da uzun öykü anlamında, ‘romansı’ demiş Ferit Edgü; ben de ‘değişik bir roman’ dedim, ama ‘roman’ sözcüğünü alışkanlıkla kullandığımın farkındayım: Ne romansı Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı ne de roman; iki ayrı hikâye. Kitabın sonunda, ‘Bölümler’ başlığı altında, ‘I. Çakır’ın Öyküsü- Ara- II. Su Testileri’ denmiş... Çakır’ın hikâyesi, başlı başına bir hikâye. Uyuşturucu satışıyla uğraşanların hikâyesi de başlı başına bir hikâye.”

Ayrıca esere destansı bir havanın, bilhassa Çakır’ın Öyküsü’nde, verilmeye çalışıldığı da görülür. Gerek cümlelerin diziliş şekli gerekse de kullanılan üslup, yiğitçe bir edayı akla getirir. Böylesi uygulamalar yazarın başka bir edebî türden istifade etmesi ve onu öykünmesi hadisesidir. Böylece başka türlerin kalıplarından izler taşıyan bu eser, modern romanın klasik yapısından sıyrılır, bir tür problematiği meydana getirir. İki farklı hikâyenin organik bağ kurulmadan bir araya getirilmesi, yazılışına dair bilgiler içermesi roman türünde görülen özellikler değildir. Dolayısıyla bu bağlamda bir metinlerarasılık uygulamasının olduğu, bunun da romanı postmodern anlatıların melez yapısına yaklaştırdığı pekâlâ söylenebilir.

4.8.1.7. *Bir Cinayet Romanı*

Metinlerarasılık tekniğinin kendine uygulama alanı bulduğu eserlerden biri de Pınar Kür’ün *Bir Cinayet Romanı*’dır. Yazar, tanınmış dedektif romanlarından etkilere yer verir. Bir bakıma bu tarz romanları öykünür, kahramanlarını onların kahramanlarına benzetir.

Bir Cinayet Romanı’nda dedektif romanlarının yazılış aşamaları göz önüne serilir, ayrıca bu eserlerde görülen birtakım unsurların parodisi yapılır. Dedektif rolünü üstlenen Emin Köklü, olayları çözerken ünlü dedektifler gibi davranır. Akın Erkan ile buluşmaya giden kahramanın kullandığı üslup ve davranışları buna örnektir:

“Baştan aşağı süzüyorum onu, sütün bacaklar üstünde fazla oyalanmamaya dikkat ederek. Ağzımı hafiften eğriyorum. Bu gibi kadınları iyi tanırım. Nick Charles, Philip Marlowe, Mike Hammer gibiler, benim yanımda amatör kalır. Yavaş yavaş yaklaşırken ona, elimi Burberry trençkotumun cebine atıp eğrilmiş bir Camel sigarası (filtresiz) çıkarıyorum.”⁵⁷²

⁵⁷² *Bir Cinayet Romanı*, s. 310.

Tanınmış dedektif romanlarının parodisine dayanan kesitler birçok yerde okurun karşısına çıkar. *Bir Cinayet Romanı*'nı üstkurmaca yönüyle irdeleyen Berna Moran'ın tespiti de aynı doğrultudadır. Yazar, ünlü dedektif romanlarından ve tanınmış kahramanlardan izlerin metinde işgal ettiği yeri şu şekilde ortaya koyar:

“Konvansiyona göre dedektif son bölümde nasıl katilin kimliğini açıklarsa Bir Cinayet Romanı'nın son bölümünde de Emin Köklü katili açıklamak üzere yazarın evine gelir. Ama buradaki sahne dedektif romanlarının bir parodisidir, çünkü Emin Köklü ünlü dedektifleri oynar bu sahnede. Zaten romanın başından beri onda biraz Agatha Christie'nin Poirot'sunu, biraz Rex Stout'un şişman ve tembel dedektifi Nero Wolfe'u buluruz.”⁵⁷³

Polisiye romanlardan izler taşıyan *Bir Cinayet Romanı*'nı bu şekilde postmodernizmin sacayaklarından birini meydana getiren metinlerarasılıktan istifade eden bir eser olarak değerlendirebiliriz.

4.8.1.8. *İki Yeşil Susamuru*

Son dönemlerde yazarlar, metinlerini farklı eserlerden aldıkları birtakım metinlerarası parçalarla dokuma yolunu seçer ve maruz kaldıkları tesiri de ilmî eserlerde olduğu gibi dipnotlarla gösterme yoluna giderler. Buket Uzuner de yararlandığı düşünür ve şairlerden aldığı birtakım esintileri dipnotla gösterir.

Metin boyunca yerli ve yabancı yazarların eserlerinden iktibaslar yapılır. Lao-Tse, Foucault, Nietzsche, Eliot ve Nilgün Marmara gibi birçok kişiden kesitlerle roman sanatı bağlamında yeni tecrübeler meydana getirilmeye çalışılır. Metnin bünyesine aktarılan parçalar büyük bir yekûn tutar. Söz gelimi Eliot'tan alınıp metne montajlanan şiirin Türkçesi dipnotta şu şekilde verilir:

“Gürültünün Söyledikleri: Burada su yok, yalnızca kaya var/ Kaya. Hiç su yok ve kumlu yol/ (...) Kimdir o hep yanında yürüyen üçüncü kişi?/ Sayıyorum, yalnız sen ve ben varız, ikimiz/ Ama başımı kaldırıp da, beyaz yola bakınca/ Hep bir daha var yanında yürüyen/ Bilmiyorum, kadın mıdır, erkek mi?/ Ama kimdir o hep yanında yürüyen (Çev: Yüksel Peker), Yazan: T.S. Eliot”⁵⁷⁴

⁵⁷³ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 112.

⁵⁷⁴ *İki Yeşil Susamuru*, s. 179.

Metne dâhil edilen kesitler orijinaline sadık kalınarak aktarılır. Değişik eserlerden alınan bu kesitler ise montajlı ve parçalı bir yapının oluşmasına sebep olur.

Mektuplara yer verilmesi ile de türler arası ilişkiden istifade edilir. Neyyire Gümüş ile Cahide Hanım, Nilsu ile Mike ve Selen arasında yaşanan mektuplaşma metne birçok mektubun montaj tekniğiyle dâhil edilmesine sebebiyet verir. Bütün bu yönleri ile metinlerarası tekniğinin uygulandığını söylemek mümkündür. Yazar, birçok yazar ve eserden etkileri metne açık bir şekilde nakleder, daha da önemlisi bunları dipnotlar şeklinde gösterir. Bu da eserin beslendiği kaynakları göstermesi bakımından önemlidir. Dolayısıyla eseri söz konusu tekniğin kullanışı açısından postmodern metinlere dâhil etmek gerekir.

4.8.1.9. *Yeni Hayat*

Yeni Hayat'ta metinlerarasılık kitabın isminden başlar; çünkü bu isim, ki Orhan Pamuk da bunu saklamaz,⁵⁷⁵ Dante'den ödünç alınmıştır. Yazar bununla kalmaz, Rilke başta olmak üzere daha birçok kişi ve kaynaktan metinlerarasılık bağlamında istifade eder.

“Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*'ı, bir ayağı Dante'nin *Yeni Hayat*'ında, bir ayağı Rilke'nin *Duino Ağrıtları*'nda yazmıştır. Denilebilir ki *Yeni Hayat*, çatısını ve genel anlamıyla üslubunu Dante'den, ruhunu Rilke'den almıştır.”⁵⁷⁶

Zaten Rıfkı Hat'ın yazdığı bir iç metin olan *Yeni Hayat* isimli kitap da metinlerarası bir üründen başka bir şey değildir. Bu kitap, Rıfkı Hat'ın okuduğu kitaplardan meydana gelir:

“Kitapları hemen o gece okumaya başladım. Ve o geceden başlayarak, *Yeni Hayat*'taki bazı sahnelerin, bazı ifadelerin, bazı hayallerin ya bu kitaplardan ilhamla yazıldığını, ya da doğrudan onlardan alındığını gördüm. Rıfkı Amca, Tommiks, Pekos Bill, Yalnız Şerif dergilerindeki malzemeyi ve resimleri çizdiği

⁵⁷⁵ *Yeni Hayat*, Dante'nin bir kitabıdır ve o kitaptan da burada bazı belli belirsiz rüzgârlar var. PAMUK, O. ; **Öteki Renkler**, s. 150.

⁵⁷⁶ EVER, Mustafa; “Rilke'den Orhan Pamuk'a *Yeni Hayat*”, **Orhan Pamuk'u Anlamak**, s. 284. Dante ve *Yeni Hayat* için ayrıca bakınız: EVER, Mustafa; “Dante'den Orhan Pamuk'a *Yeni Hayat*”, **Orhan Pamuk'u Anlamak**.

çocuk kitaplarına aldığı rahatlık ve alışkanlıkla Yeni Hayat'ı yazarken de bu kitaplardan yararlanmıştı.”⁵⁷⁷

Bunların yanı sıra İbni Arabî, Dante, Rilke gibi birçok tanınmış kişiden yapılan alıntılar; Yeni Hayat karmelalarının sahibi Süreyya Bey'in yazdığı maniler; Dr. Narin'in ajanlarının elde ettiği bilgilerden alınan gazete haberleri; yine yazarın başka bir romanı olan *Kara Kitap*'ın kahramanlarından Celal Salik'e atıfta bulunulması gibi birçok metinlerarası sayılabilecek unsura rastlamak mümkündür. Mesela tanınmış birçok Doğulu ve Batılı şahsiyetten yapılan iktibasların bir bölümü şöyledir:

“Melekler insan denen halifenin yaratılışındaki sırı eremediler.”

İbni Arabi,
Fisüsü'l Hikem

“Böylece odamın yalnızlığına döndüm ve o zarif kızı düşünmeye başladım. Onu düşünürken uyuyakaldım ve gözlerimin önünde bir hayal harikası belirdi.”

Dante, *Yeni Hayat*

“Belki de şöyle şeyler demek için biz bu dünyadayız: Ev köprü, çeşme, kapı, testi, meyve ağacı, pencere,- Bir de belki: sütun, kule... Ama demek için, unutma, ah, öyle bir demek için ki, bu şeylerin kendileri bile hiçbir zaman hayal bile edememişlerdi böylesine yoğun bir varolmayı.”⁵⁷⁸

Rilke, *Duino Ağıtları*

Bütün bunlar romanın metinlerarası izler taşıdığını gösteren açık işaretlerdir. Yazar, diğer metinlerinde olduğu gibi kendinden evvel yazılmış eserlerden istifade ederek romanı bir anlatılar alanı hâline getirir. Söz konusu durum ise postmodernizmin orijinal eserlerin olmadığı ve her metnin en nihayetinde bir metinlerarası düzlem olduğu tezine paralellik gösterir. O nedenle *Yeni Hayat*'ı metinlerarasılığın bilinçli olarak kullanıldığı postmodern romanlardan saymak mümkündür.

⁵⁷⁷ *Yeni Hayat*, s. 239-240.

⁵⁷⁸ *Yeni Hayat*, s. 240.

4.8.1.10. *Fındık Sekiz*

Fındık Sekiz, metinlerarası bağlarla meydana getirilen bir doğaya sahiptir. Postmodernistlerin metinlerin bir birinden bağımsız olmayacağı düşüncesi bu metinde de yansımaları bulur. Bilhassa farklı edebî türlerden parçalara yer verilmesi romandaki klasik yapıyı ortadan kaldırır.

Birçok yazardan alınan şiir ve düzyazı kesitleri vardır. Bunun yanında az olmakla birlikte geleneksel türlerden, mesela *Leyla vü Mecnun* mesnevisinden, esinlenilerek yazılan bölümler de mevcuttur. Pamuk Prenses ironisini de bulmak mümkündür. Sevda, aynaya kendisinden daha güzel birisinin olup olmadığını sorar ve gördüm sesini içitince ürker. Ancak ses aynadan değil evin işlerini yapan temizlikçi kadının tesadüfen gördüm demesi neticesinde gelir:

“Ayna söyle benden daha güzelini gördün mü?” Aynadan gelen ses Sevda’yı
irkiltiyor: ‘Gördüm!’
Temizlikçi kadının aklına o esnada kim bilir ne gelmiştir de
‘Gördüm,’ diye bağırıp Sevda’yı çıldırtmıştır.”

Yazar, hangi kaynaklardan istifade ettiğini bilimsel çalışmalarda olduğu gibi dipnotlarla gösterir. Adnan Özer’den alınan *Kine Ez* isimli şiir dipnotla (“Zaman Haritası”, Adnan Özer, Telos Yayıncılık.) şeklinde gösterilir. Şiirin bir kısmı şöyledir:

“Bir devir aşk diye beni boğdurdu
Aldı bedenimi Mağrip sıtmalarından
Nil diplerinden söktü ruhumu

Sisli denizlere açıldım bir zaman;
Ne altın ne meyve,
Yad olsun keşfettiğim kıyılar
Zamanın hayatla içlendiği çöllerde
Bir çadırım olsun yeter”⁵⁷⁹

Sanat eserlerinin yanında bilimsel kitaplardan alıntılanan kesitler de mevcuttur. Yazar, anımsadıklarını dipnotlarda belirtirken hatırlayamadıklarını

⁵⁷⁹ *Fındık Sekiz*, s. 36.

zamanın ya da rüzgârın kendisine getirdiği bir bilgi veya sayfa olarak tavsif eder. Mesela “rüzgârın yazara getirdiği bir bilim kitabının sayfasında”⁵⁸⁰ şunlar yazar:

“Fizikteki tüm Nobel ödüllülerinin ağzından maddenin öldüğü, nedenselliğin öldüğü, determinizmin öldüğü haberlerini duya geldik. Öyleyse bırakın hepsi için elektronik müziğin requemleri arasında kibar bir cenaze töreni düzenleyelim. Artık yirminci yüzyılda postmekanistik biliminden ders çıkarmanın ve on dokuzuncu yüzyıl materyalizminin felsefi bakış açımıza giydirdiği deli gömleğini üzerimizden atmanın zamanı geldi...”⁵⁸¹

Metinde dipnotlarla gösterilen diğer alıntıların künyeleri ise şu şekildedir:

“İslam Kültür Tarihinde Maji, Manfred Ullmann, Çeviren: Yusuf Özbek, İz Yayıncılık 1994 (esinlenen kaynak); Zamanın yazara getirdiği bir bilimsel derginin yazısından esinlenilmiştir. Yazının adı ve yazarı bilinmemektedir.”⁵⁸²
Sözlü ve Yazılı Kültür Sözü Teknolojisi, Jater J. Onq, Metis Yayınları (esinlenen kaynak)⁵⁸³

Yazarın manzum ifade tarzından da oldukça fazla istifade ettiği de dikkatten kaçmaz. Bu durum, farklı edebî nevilerin aynı platformda kullanılması ve buna bağlı olarak eserin farklı türlerin kendine yer bulduğu bir *karnaval alanı* hâline gelmesi, postmodernistlerce anlatı denilen kimliksiz düzlemin ortaya çıkmasıdır. Yazarın şiirsel ifade tarzından istifade etmesi türler arası olarak bilinen metinlerarası alışverişe örnek teşkil eder. Destanların manzum ve mensur olarak kaleme alındığını da ayrıca anımsak gerekir. Burada da manzum ve mensur parçaların aynı düzlemde kullanılması söz konusudur.

Zaten istifade edilen kaynakların açıkça belirtildiği romanda, daha derinde olan metinlerarası etkiler de mevcut olabilir. Yazar, “Bir toplumsal iletişim aracı olan dil üzerine farklı yapıtlardan parçalar almış ve bunları bir araya getirerek ‘metinler arası’ (Alm. intratextuell) bir oluşum yaratmıştır.”⁵⁸⁴ Bu açık bilgiler ışığında da romanı metinlerarasılık tekniğinin tatbik edildiği edebî bir zemin olarak tanımlamak ve dolayısıyla postmodern eserlerden saymak pekâlâ mümkündür.

⁵⁸⁰ Fındık Sekiz, s. 74.

⁵⁸¹ Fındık Sekiz, s. 73.

⁵⁸² Fındık Sekiz, s. 82.

⁵⁸³ Fındık Sekiz, s. 51.

⁵⁸⁴ SAĞLAM, M. Y. ; “Postmodern Romana Bir Örnek: ‘Fındık Sekiz’ ” *Cervantes’in Yeğeni Metin Kaçan Üzerine Yazılar*, s. 125.

4.8.1.11. *Bin Hüzünlü Haz*

Bin Hüzünlü Haz için metinlerarası gezintilerden oluşan bir anlatı demek yanlış bir yargı olmaz. Zira sürekli olarak Alaaddin'i arayan kahraman anlatıcının gittiği otel bir kitabı andırırçasına içinde her şeyin bulunduğu kibrit şeklinde bir dikdörtgen iken; yolunu kaybettiği orman ise *Donkişot*'un, *Kırk Haramiler*'in, *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın, *Binbir Gece Masalları*'nın ve Kafka'nın *Değişim*'inin bulunduğu kurmaca düzlemdir. Zaten metnin başında epigraf olarak bulunan ve Haraptarlı Nafi'ye atfedilen “*Hayat nedir diye sorarsan bilmiyorum evlat, sormazsan biliyorum*” sözünün de Aziz Augustinus'tan esinlenerek söylendiği yazar tarafından ifade edilir.⁵⁸⁵

Kahraman anlatıcı “*Sonra, kim bilir kapağını bile görmediğim kaç bin kitabın içinde aynı anda, hangi duygularla gezinirken....*”⁵⁸⁶ diyerek kitaplardan oluşan bir âlemde gezindiğini yani metinlerarasında dolaştığını ima eder. Örneğin *Donkişot*'un yel değirmenlerine saldırması şu şekilde yer bulur kendine:

“Düzlüğü anlaşılmaz bir hırsla soluk soluğa geçip de ufuktaki yel değirmenlerine iyice yaklaştığımızda bu yüzden mi şövalyenin gövdesine o denli sokuldum, yoksa boşluğu delip giden mızrak gerçekten elimdeydi de, onu yavaş yavaş dönerek **bize meydan okumaya başlayan o değirmen kılığındaki canavarların kalbine birdenbire saplamayı mı düşündüm**, bilmiyorum.”⁵⁸⁷

Yel değirmenlerine saldırma sahnesinden hemen sonra ise Kafka'nın böceğe dönüşen kahramanı Gregor Samsa meydana çıkar:

“Sonra, tam da kalktığım yerde, hemen oracıktaki yumuşak otlarla çitırdayıp duran sararmış yapraklar üzerinde, dev bir böcek gördüm. Gövdesi, neredeyse bir insanınki kadar vardı bu böceğin; benim az önceki halimi taklit edercesine sırtüstü yatmış, bir yandan güçlükle başını kaldırıp kubbemsi karnına bakıyor, bir yandan da hiç kuşkusuz doğrulup kalkmak için, acınası incelikteki bacaklarını oynatıp duruyordu.”⁵⁸⁸

Yıldız Ecevit, *Bin Hüzünlü Haz*'ın metinlerarası seyahatten oluşan yapısı için şu sözleri serd eder:

⁵⁸⁵ “Şehrazat ile Beckett'in Evliliğinden Doğmuş Bir Çocuğum”, *Kitap Zamanı*, s. 17.

⁵⁸⁶ *Bin Hüzünlü Haz*, s. 67.

⁵⁸⁷ *Bin Hüzünlü Haz*, s. 89.

⁵⁸⁸ *Bin Hüzünlü Haz*, s. 91.

“Bu orman, **edebiyatın kült anlatılarından kişilerin içinde dolaştığı, onlardan esinlenerek oluşturulan öykü kesitleriyle dokunmuş büyülü bir uzamdır**; edebiyatın tarihini sergileyen bir açık hava müzesi görünümündedir; doğa, burada edebiyat tarihine dönüşmüş, onun görkemiyle bütünleşmiştir.”⁵⁸⁹

Açık olarak görülen metinlerarasılığın yanında metnin derininde, daha güç bir şekilde bulunabilen ve okurların bilgi birikimlerine göre saptayabilecekleri başka metinlerarası paylaşımlar da söz konusu olabilir.⁵⁹⁰ Nitekim Muhlise Coşkun Ögeyik, romanın Umberto Eco’nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı eserinden etkiler taşıdığına değinir ve şunları nakleder:

“Kitabın derinlerinde Umberto Eco’nun Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti adlı eserinin izlerine rastlamak mümkün. Eco romanında çeşitli eserlerden yaptığı alıntılarla okurunun ormanda dolaştırmaktadır; yaşamı bir anlatı gibi felsefi söyleşilerle sunma eğilimindedir. Toptaş’ta okurunu bir ormanda geziye çıkararak okuruna geçmişini ve şimdisini anlatma eğilimindedir.”⁵⁹¹

Roman sanatı hakkındaki düşüncelerini *Bin Hüzünlü Haz*’da ifade etmeye çalıştığını söyleyen Hasan Ali Toptaş, bir bakıma edebî eserlerin kaynağı yine edebiyatın kendisidir yani yazarın yazdıkları okuduklarından mürekkeptir imasında bulunmak ister.

Modern metinlerdeki gibi bünyesinde bir tez taşıma kaygısı gütmeyen *Bin Hüzünlü Haz*, değişik eserlerden, edebî nevilere kesitlerin bir araya getirildiği parodik bir düzlem olarak postmodernizmin kaotik doğasına uygun bir anlatı olarak tanımlanabilir. Böylece postmodern teorisinin en önemli sacayaklarından biri olan eserlerin meydana gelişinde metinlerarasılığın çok önemli role sahip olduğunu savunan argümanın, bu metinde kendine yer bulduğu görülür. Dolayısıyla *Bin Hüzünlü Haz*’ı, metinlerarasılık tekniğinin bilinçli olarak kullanıldığını varsayarak, postmodern eserlere dâhil etmek pekâlâ mümkündür.

⁵⁸⁹ ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 192.

⁵⁹⁰ Nitekim Yıldız Ecevit’in romanın kendisinde uyandırdığı çağrışımları baz alan metinlerarası saptamaları mevcuttur. ECEVİT, Y. ; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 193-194.

⁵⁹¹ ÖGEYİK, Muhlise Coşkun; **Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2008. s. 60.

4.8.1.12. *Mahrem*

Bu romanda, metinlerarasılık bağlamında değerlendirilecek uygulamalara sıkça rastlanır. Eser Kuran’dan kıssaların, İslam mitolojisinden alınan hikâyelerin, hurafelerin, halk hikâyelerinin, falcılık terminolojisinin ve daha birçok unsurun kendine yer bulduğu heterojen bir zemine sahiptir. Bunun sebebi ise Be-Ce’nin yazdığı nazar sözlüğünde hangi maddelere yer verdiğinin okura yansıtılmasıdır. Çünkü A harfinden başlayarak Z harfine kadar alfabetik bir şekilde sıralanan kelimelerin anlam ve çağrışımları verilir. Nazar sözlüğü, isminden de anlaşılacağı üzere, göz ve görme ile ilgili hadise ve kavramları ihtiva eder. Mesela bu sözlükte Hazreti Âdem ve Havva kıssasından şu şekilde söz edilir:

“Adem ile Havva: Adem ile Havva, yasak elmanın tadına varınca, farklılıklarını gördüler ilk defa. Utanıp, incir yapraklarıyla örtmek istediler çıplaklarını. Ama birinde bir, ötekinde üç incir yaprağı vardı. Sayı saymayı da öğrenince, bir daha hiç aynı olmadılar.”⁵⁹²

Bazı ansiklopedik sayılabilecek bilgilerin de yer aldığı metinde harem ağaları için şu bilgiler verilir:

“Harem ağası: Osmanlı haremlerinde, vaktiyle Asur, İran, Roma, Bizans, Abbasi, Memluk saraylarının tanınmış simaları olmuş harem ağaları hizmet ederlerdi. Hadım edildikleri andan itibaren, işleyebilecekleri en büyük günah, görmektir.”⁵⁹³

Daha birçok esere göndermelerin bulunduğu metinlerarası bir düzlem olan bu romanda, bahsedilmesi elzem olan diğer husus ise onun geleneksel anlatı türlerinin parodisine dayanan bir yapıya sahip olmasıdır. Bazı bölümlerin hayal ürünü olması ve bir olayın başka bir olaya çerçeve olması gibi birçok özellik ilk elden *Binbir Gece Masalları*’nı akla getirir. Aynı noktaya dikkat çeken Tülay Akkoyunlu ise *Mahrem*’in geleneksel anlatı türlerinden istifade ettiğini savunarak, şu sözleri söyler:

“Unutulduğu sanılan pek çok anlatı başka bir yapıt içerisinde yer alarak, ona güncel anlamlar yükler. Yapıtın özgünlüğünü, unutulduğu sanılan o eski

⁵⁹² *Mahrem*, s. 87.

⁵⁹³ *Mahrem*, s. 146.

anlatıların yeniden gündeme getirilmesi, güncelleştirilmesinden ileri gelir. **Elif Şafak'ın “Mahrem” adlı yapıtında da bu eski anlatıların işlevi, insanların gizlerini, içinde saklı kalmış, bilinçaltına itilmiş özlem ve öfkeleri, acıları açığa çıkarmaktır. Metinlerarası bir düzlemde, yeni bir bütünün yüzeyi kazındıkça altından, çok eskilere dayanan kimi anlatıların izlerine rastlanır.** Bu eski anlatılar insanın varoluşuna ayna tuttuğundan çok anlamlar içerir, bunları içinde bulunduran yapıt da çok anlamlı, çık sesli bir yapıya sahiptir.”⁵⁹⁴

Yazarın geleneksel türlerden ne kadar yararlandığını daha açık şekilde ortaya çıkarmanın yolu metnin derin yapısına kadar inecek ve metinlerarası kontekste nereyi işgal ettiğini saptayacak ayrıntılı bir çalışmadan geçer.

Metinlerarasılık tekniği ile bir araya getirilen unsurlar dağınık bir intiba uyandırır. Bunun sebebiyse bütün parçaları kendine bağlayacak, mihrer görevi üstlenecek ana temanın yokluğudur. Klasik ve modern metinlerde ana tema ekseninde olmak şartıyla esere yayılan öykü parçaları, ne kadar fazla olursa olsun, son tahlilde bir bütünün parçaları olarak anlamlandırılırlar. Ancak böylesi eserlerde birkaç hadisenin neredeyse aynı oranda kendine yer bulması ön plana çıkarılabilecek ana konunun varlığını engeller. Bu romanda da metinlerarasılık tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı görülür. Dolayısıyla romanı söz konusu özellikleri bakımından postmodern anlatılara dâhil etmek gerekir.

Sonuç ve Değerlendirme

Çocukluğun Soğuk Geceleri, hem farklı eserlerden yararlanır hem de diğer edebî türlerin biçimlerinden izler taşır. Metinlerarası bir düzlem olarak algılanabilecek eserde, değişik yazar ve şairlerden etkiler ve alıntılar mevcuttur. Bunların yanı sıra hadiselerin günlükler şeklinde nakledilmesi de roman türünün kalıplarını yıkar ve bu eseri türler arası bir noktaya taşır. Bu tarz tecrübeler ise postmodern metinlerde görülen metinlerarasılık tekniğinin kullandığını gösterir.

Sessiz Ev romanında metinlerarası unsurlara kısmen de olsa yer verilir. Ancak metinlerarasılık tekniğinin metnin geneline yayılan ve hadiselerin temelini oluşturan yoğunlukta kullanıldığını söylemek zorlama bir yorum olur. Bu açıdan modern metinlere paralellik söz konusudur.

⁵⁹⁴ AKKOYUNLU, Tülay. izinsizgösteri.net.

Sevgili Arsız Ölüm'de ise geleneksel türlerin öykünmesine ve Gabriel Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı eserine dayanan bir metinlerarasılık denemesi vardır. Bilhassa masallardan istifade edildiği de gözden kaçmaz. Bu açıdan söz konusu tekniğin bilinçli şekilde uygulanması durumu söz konusudur.

Gece'de diğer edebî nevilerin, bunlardan en ön plana çıkanı günlüktür, kalıplarından istifade edilir; ancak başka eserlerden istifade edildiğini ortaya koyan açık işaretler mevcut değildir. Dolayısıyla türler arası bağlamında bir metinlerarasılığın olduğu söylenebilir

Kafes, yazarın diğer birçok eserinde olduğu gibi metinlerarası bir düzlem olarak inşa edilir. Dünya edebiyatından, özellikle de Türk edebiyatından yazar ve eserlerden izler taşıyan metin edebiyat ve sanat dünyasında yapılan gezintilere dayanır. Birçok edebî türe ait izlerin, etkilerin söz konusu olduğu bu düzlem ise metinlerarasılık tekniğinin bilinçli şekilde kullanıldığı postmodern anlatılara örnek gösterilebilir.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı'da ise geleneksel edebî türlerden, özellikle destandan istifade edilir. Bu durum, eserin tür noktasında bir problematik yaşamasına sebep olur. Ancak metnin geneline hâkim olan ve başka metinlerden alıntılara dayanan metinlerarasılık denemelerine rastlanmaz. Bu durum ise eserde metinlerarasılık tekniğinin başka türlerin kalıplarından istifade şeklinde kullanıldığı anlamını taşır.

Bir Cinayet Romanı, kendinden evvel yazılan polisiye romanlardan izler taşır. Onu bu açıdan postmodernizmin sacayaklarından birini meydana getiren metinlerarasılık tekniğinden istifade eden bir eser olarak değerlendirmek mümkündür.

İki Yeşil Susamuru da eski metinlerden istifade etmesi ve farklı edebî türlerden izler taşması yönüyle metinlerarasılık tekniğinin uygulandığı romanlardan sayılabilir.

Yeni Hayat, bünyesinde hem Doğu hem de Batı dünyasında tanınmış yazarlardan etkiler barındırır. Yazar, diğer metinlerinde olduğu gibi kendinden evvel yazılmış eserlerden istifade ederek romanı bir anlatılar alanı hâline getirir. Söz konusu durum ise postmodernizmin orijinal eserlerin olmadığı ve her metnin en nihayetinde bir metinlerarası düzlem olduğu tezine paralellik gösterir. O nedenle

Yeni Hayat'ı metinlerarasılığın bilinçli olarak kullanıldığı postmodern romanlardan saymak gerekir.

Fındık Sekiz'de de metinlerarasılık tekniği kullanılır. Birçok yazar ve şairden alınan parçalar metne montajlanır. Hatta ilmî eserlerde olduğu gibi alıntı yapılan ya da etkilenilen kişi ve metinler dipnotlar şeklinde belirtilir.

Bin Hüzünlü Haz, metinlerarası gezintilerden meydana gelen bir anlatı olarak inşa edilir. Eserin temeli hem Doğu hem de Batı edebiyatlarında tanınmış metinlerin dünyasında yapılan yolculuklara dayanır. Eser haricî gerçeklikten ziyade kitapların dünyasından, dahası anlatı ormanlarında görülenlerden meydana gelen bir düzleme sahiptir. Bu açıdan metinlerarasılık tekniğin bilinçli olarak kullanıldığı ve romanın sathına yayıldığı söylenebilir.

Mahrem'de metinlerarasılık bağlamında değerlendirilebilecek uygulamalara sıkça rastlanır. Eser Kuran'dan kıssaların, İslam mitolojisinden alınan hikâyelerin, hurafelerin, halk hikâyelerinin, falcılık terminolojisinin ve daha birçok unsurun kendine yer bulduğu heterojen bir zemine sahiptir. Farklı unsurların kendine yer bulduğu böylesi düzlemler postmodern metinlerle paralellik gösterirler.

4.8.2. Üstkurmaca (Metafiction)

Roman türü uzun yıllar çok değişik konuları işlemiş bir edebî türdür, bunlara son yıllarda kendi yazılış serüvenini de ekler. Üstkurmaca denilen bu teknikte yazar, romanı yazarken hangi teknikleri kullandığını, ne gibi sıkıntılar yaşadığını ve bazı yazma denemelerini metin içi unsurlara dâhil eder; dahası bu eksendeki bir problematiği ana temalardan biri hâline getirebilir. Böylece okur da metnin yazılış sürecine dâhil edilir ve yazarın sık sık açıklama yapmak zorunda olduğu bir konuma yerleşir. Bu anlamda metnin karmaşık yapısında bazen okuyucunun yolunu kaybetmemesi bazen de yapılanlar hakkında bir kanaat sahibi olması için yazarın metne aydınlatıcı yönde müdahale etmesi, okurla diyaloga geçmesidir üstkurmaca. Yazarlar roman sanatına, metnin yazılış sürecine ve türün gereklerine ilişkin problematikleri asıl tema hâline getirerek; okurun yazar, yazılış ve metin eksenli düşünmesini sağlamak isterler.

Üstkurmaca, bazen yazarın kendi eseri hakkında olacağı gibi bazen de metin içinde başka bir metnin yazılmasına da dayanabilir. Yani bir roman başka bir romanın yazılışını da ihtiva edebilir. Netice itibariyle söz konusu olan, metnin merkezinde yine metnin kendisinin bulunması, *kurmaca içinde kurmaca olması* durumudur.

4.8.2.1. Çocukluğun Soğuk Geceleri

Romanda, üstkurmaca tekniği ile ilgili özelliklere pek rastlanmaz. Sadece anlatıcı ile okur arasında diyalog sayılabilecek müdahale şeklinde bilgilendirici bazı cümlelere rastlanır. “Ölüyorum, devrimci mücadeleyi bensiz sürdürün, diyorum.”⁵⁹⁵ diyen anlatıcının devrimciliği noktasında bir parantez açılır ve şu açıklama yapılır:

“ (Ne 12 Mart döneminde, ne öncesi ne de sonrası devrimci mücadele içinde kendime bir yer vermiş değilim. Düşünce ve davranışlarım küçük burjuva özgürlüklerinin sıkıcı sınırlarını yıkmaktan öte bir anlam taşımaz.) ”⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ Çocukluğun Soğuk Geceleri, s. 52.

⁵⁹⁶ Çocukluğun Soğuk Geceleri, s. 52.

Buna benzer ender uygulamalar haricinde üstkurmacaya yer verilmez. Varlığı zayıf bir şekilde hissedilen söz konusu teknik bakımından eserin modernle postmodern arasında ancak daha ziyade modern romana yakın durduğu görülür.

4.8.2.2. *Sessiz Ev*

Metinde çok belirgin bir üstkurmaca kullanımına rastlanmaz. Yazar, *Yeni Hayat*'ta neredeyse bütün unsurlarda bu romandan daha ileri uygulamalara yer verir. Bu romanda ise Selahattin Darvinoğlu'nun 48 ciltlik bir ansiklopedi yazmaya çalışması ve ansiklopediyi yazarken çektiği bütün sıkıntılar buna örnek sayılabilir. Söz gelimi başlangıçta yazdığı bütün maddelerin doğruluğunu deneyle test eden Doktor Selahattin, tavrını değiştirir ve Avrupalıların bulduklarını, tekrar ispata çalışmanın gereksiz olduğunu ileri sürerek, aynen nakleder:

“...Fatma, diyordu, çamaşırlaneye kurduğum o laboratuvar, bir gençlik hevesinden başka bir şey değilmış, Batıların bulup çıkardığı bütün o bilgi hazinesini bir kere daha deneyden geçirip kalkışan kişinin ya budala olması gerekir, ya da kendini beğenmiş diyordu; ...”⁵⁹⁷

Burada daha çok bir ansiklopedisin başından geçenler, anlatılır. Söz konusu olan bir edebî eser değildir, romanın yazılışı ile doğrudan alakası yoktur; ancak bir yazma tecrübesi olarak anmak gerekir. Cumhuriyet döneminde çevresini aydınlatmak isteyen pozitivist bir tıpçının bu esnada neler çektiği, ansiklopedi maddelerini yazarken ne gibi sıkıntılarla karşı karşı kaldığını göstermesi bakımından, bilimsel de olsa, eser içinde eser sayılabilecek bir uygulama mevzubahistir.

Metinde üstkurmaca tekniğinin ortaya çıkmasında aracı olan asıl kişi ise Faruk'tur. Selahattin Darvinoğlu'nun büyük torunu sürekli bir şeyler yazmaktan söz eder ve bunu yaparken de bir bakıma postmodern romanın teorisini ortaya koyar. Kafasında bir hikâye projesi olan Faruk, bunun nasıl olacağını okurla paylaşır ve şöyle der:

“Bunun üzerine, Budak'ın serüvenlerinden onaltıncı yüzyıl Gebze'sine ilişkin başı ve sonu olmayan bir kitap yazmayı tasarladım. Kitabın tek ilkesi olacaktı: O

⁵⁹⁷ *Sessiz Ev*, s. 145.

yüzyılın Gebze ve yöresine ilişkin bulabildiğim bütün bilgileri, hiçbir önem ve değer sıralaması gözetmeden kitaba alacaktım. Böylece, et fiyatlarıyla ticari anlaşmazlıklar, kız kaçırma olaylarıyla isyanlar, savaşlarla evlilikler, paşalarla cinayetler kitapta, birbirine bağlanmadan, yanyana, tıpkı arşivlerde buldukları gibi uslu ve alçakgönüllü dizileceklerdi.”⁵⁹⁸

Faruk’un bu sözlerinde, postmodernistlerin ayırım yapmaksızın bütün konuları yan yana, bütüncül olmayan bir şekilde itibarileştirme eğilimi görülür. Ayrıca yazarın metne, anlatıcı vasıtası ile, müdahale ettiğine de şahit olmak mümkündür. Faruk’un Ceylan’a okuduğu bir beytin Naili’ye ait olduğunu anlatıcı okurun kulağına fısıldar:

“...Aşağı indiğimde Faruk başlamıştı:

Kadem kadem gece teşrifi Naili o mehin/

Cihan cihan elem-i intizara değmez mi

diyordu, **tabii anladınız, Naili’nindir**, ama okuduktan sonra kendisininmiş gibi gırtlığını şişirerek horoz gibi kasıldı şişko...”⁵⁹⁹

Yukarıdaki örnekler üstkurmaca tekniğinin kullanıldığını göstermekle beraber bunun yaygın bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Daha ziyade tekniği akla getiren ilk denemeler olarak değerlendirilebilirler. O hâlde üstkurmaca tekniği açısından metnin postmodern özellikler gösterdiğini söylemek aşırı bir yorum olur. Yazar, diğer birçok tecrübede olduğu gibi bu tekniğin de ilk işaretlerini bu şekilde ortaya koymuş olur.

4.8.2.3. *Sevgili Arsız Ölüm*

Postmodernistlerin romanı haricî gerçeklikten tamamen uzaklaşan fantastik bir âlem olarak inşa etme düşüncesini, *Sevgili Arsız Ölüm*’de de görmek mümkündür. Küçük bir ailenin yaşadığı bazı olaylar, fantastik öğelerle bezeli bir biçimde nakledilir. Huvat Aktaş ve ailesinin köyde, gecekondu semtinde yaşadıklarını yansıtan yazar, aynı zamanda söz konusu hadiseleri fevkaladelik arz eden birtakım

⁵⁹⁸ **Sessiz Ev**, s. 161-162.

⁵⁹⁹ **Sessiz Ev**, s. 199-200.

hâllerle de sunmak ister. Metin gerçekdışı hadiselerle doludur. Mesela birçok nesne ile konuşan Dirmit'e kuşkuşotu şunları söyler:

“Dayağın arkasından kuşkuşotunun yanına gitti. Olanları kuşkuşotuna anlattı. Kuşkuşotu güldü, ince yapraklarını bir o yana bir bu yana salladı. Sonra Dirmit'in ağzını aradı... Kuşkuşotu, Dirmit'i akşamları yatmadan önce su içmemesi için tembihledi. Ellerini kulaklarına kapatır, yorganı başına çelerse, sesleri duymadan yatabileceğini söyledi”⁶⁰⁰

Bu tarz hayalî unsurların yanı sıra haricî âlemde gözlemlenen birtakım gerçek olaylar da vukua bulur. Dolayısıyla hakikat ve hayalin iç içeliği söz konusudur. Eser, hem gerçek hem de fantastik olay ve durumların yer alması tarafıyla dış dünyadan ziyade kurmacaya dünyaya yakındır. Burada masallara has bir âlem vardır. Gerçek dünyadakilerle örtüşmeyen hadiseler cereyan eder. Roman türünün gerçekle paralelliği ortadan kalkar, daha çok fantastik unsurlar ön plana çıkar. İnşa edilen fantastik dünya ise modern metinlerle pek bağdaşmaz. Böylece roman, hayalî unsurların kullanılması bakımından, üstkurmaca tekniğinin uygulandığı bir zemin olarak değer kazanır.

4.8.2.4. Gece

Gece, yazılış aşamalarını anlatan, ihtiva eden yazar ve anlatıcıların bu esnadaki tavırlarına yer veren ve okuru da bu sürece dâhil etme kaygısı besleyen bir metin olarak üstkurmaca özellikler yansıtır. Ondaki en belirgin özellik, anlatının yazılış aşamalarını gözler önüne seren üstkurmaca tekniğinin tematik olarak işlenmesidir. Nitekim metindeki söz konusu vasıflara değinenlerden biri olan Cem İleri, bu durumu şöyle ifade eder:

“Gece, her şeyden önce, yazarın ve yapının niyetlerini ortaya çıkaran, onları tüm yapıta bulgulamamız için gereken malzemeyi sunan bir metin olarak, yazı, yazma, okuma üzerine bir düşünme olarak okunmalı.”⁶⁰¹

Anlatıcılar ve yazarın eser hakkındaki fikirlerini ihtiva eden metin, okuru kimi zaman yönlendiren, kimi zaman ise çelişkiye düşüren dipnotlar içerir. Mesela

⁶⁰⁰ Sevgili Arsız Ölüm, s. 90.

⁶⁰¹ İLERİ, C. ; Yazının Yırtılıverdiği Yer, s. 81.

yazarın da aslında yazmağa başladıktan sonra metni tasarlamaya başladığı ve önceden bir plana sahip olmadığını şu sözlerle öğreniriz:

“Öykücü, romancı, her yazdığının nereye varacağını bilen bir kişi sanılır; kendisi de zaman zaman buna inanır, ya da, inandırılır... Oysa yazdığı her tümcenin ardından ne geleceğini-o ‘bir sonraki’ tümceyi yazmadıkça- hiçbir zaman bilemeyeceğini, kendisi unutmamak zorundadır.”⁶⁰²

Yani, yazar belli bir plan takip etse de tasarladıklarının gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini yazmadan, tecrübe etmeden kendisi bile anlayamaz. Bundan dolayı anlatıcılar, okurun her şeyi bilen, ne yaptığının yüzde yüz farkında olan yazar imajını kafalarından atmalarını isterler.

Eserin dili, şekli ve içeriği hakkında bilgiler nakleden yazar ve anlatıcılar sürekli olarak okurla diyalog hâlinedirler. Mesela birinci bölümde hadiselerin nakledilmesiyle ilgili ortaya çıkacak olası bir kaygıyla ilgili izahatlarda bulunur:

“Uzattıyor, dolaştırıp karıştırıyor muyum lâfi? Şimdiye değin doğru dürüst olmuş bitmiş bir şey yok. Geçişin sertliği, çarpıcılığı, istediğim bir şey mi? Oysa tasarladığım çeşitli izleklerden ancak birini sezdirebildim şimdilik. Dağınıklığı toparlamak gereği var, her şeyin ardındaki yazar ben miyim, benim bir yarattığım mı, karşılaştırmak gereği var...”⁶⁰³

Bu paragrafta anlatıcının naklettikleri, söyledikleri hakkında kendisinin de kesin bir kanaat sahibi olmadığı anlaşılır. Böylesi bir durumda okurun metni net bir şekilde anlaması, değerlendirmesi neredeyse imkânsızlaşır. Yazar; kolaycı, metni rahat bir şekilde tüketen okurdan ziyade metni farklı konvansiyonlarla yeniden üreten, yazan bir okur arzu etmektedir. Üstkurmaca düzlemde esere dâhil edilecek, metnin tamamlayıcı unsurlarından olabilecek bir okur tipine ihtiyaç duymaktadır.

Eserin yazılışında karşılaşılan problemlere değinilirken, kahramanların yazar karşısında aldıkları değişik tavırlara da yer verilir. Okurun da metin içi bir unsur hâline getirildiği ve anlatıda görülen karışıklığa onun da dâhil edildiğini gösteren bir dipnotta ise şunlar ifade edilir:

⁶⁰² Gece, s. 176.

⁶⁰³ Gece, s. 32.

“Yazar mı kararsız, kişi mi? Bu defterin başından bu yana ‘ben’ diyerek konuşan, bir kişi mi, en azından iki kişi mi? Kişi sayısının belirsizliği, ya da, alışagelmiş bir söyleyişle, kişinin tutarsızlığı, benim işime ne ölçüde yarar? Okuyanın şaşırması gerek; okuyanın şaşması, ürkmesi gerek.”⁶⁰⁴

Görüldüğü gibi yazar ve anlatıcıların yanında okur da metnin yazılması esnasında baş gösteren problemlere dikkat çeker. Dahası bu tarz metinler karşısında okurun nasıl bir tavır takınması gerektiğini söylemeye çalışır. Bu karmaşık metin karşısında okurun şaşırması, hayret etmesi, tepki vermesi gerekir.

Bunun gibi birçok örneğe rastlayabildiğimiz *Gece*, kendini merkeze alıp tartışması yönüyle postmodernist bir metin izlenimi uyandırır. Yazar, eser ve okurun rollerinin birbirine karıştığı bu karmaşık düzlem, modern metinlerin intizamlı yapısından uzaklaşır.

4.8.2.5. *Kafes*

Romanda üstkurmaca tekniğine örnek olarak anlatıcının romana bazı durumlarda müdahalede bulunmasını göstermek mümkündür. Çok fazla olmamakla beraber açıklama mahiyetinde ifadeler vardır. Mesela anlatıcı Osmanlı hanedanının sürgün edilmesini naklederken yapılan değerlendirmelerden birinin de Neveser Reşat’a ait olduğunu okurun kulağına fısıldar:

“Hâlâ asaletlerini muhafaza eden hanedan ailesi bunları elleriyle yediler. Kim bilir hayatında soğuk et ve dondurma yememiş ne kadar çok halkları olduğunu maalesef düşünmediler. **(son hüküm Neveser Reşat’ındır- bir bende-)**

Hakan’ın tahttan indirilme kararı herhalde o kadar çabuk alınmıştı ki, Alâtini Köşkü’nde yorgan yastık filan da yok. Fethi Bey bunları bir Selânik Oteli’nden getirdi. O kadar kirli şeyler ki tarif edilemez. Sultan tiksine tiksine anlatıyor ve ağlıyor; Neveser Reşat- **bir bende-** dinliyor, ağlar gibi yapıyor. **(A hanım! O güne kadar aklınız nerdeydi?)**”⁶⁰⁵

Bu tarz açıklamalar ise hadiselerin görünmeyen yüzünün okura bildirilmesine yöneliktir. Anlatıcı, çeşitli açıklamalarda bulunarak okurun romana daha fazla vakıf olmasını sağlar. Açıklama mahiyetli, bilgilendirici ifadeler kullanılır. Bu uygulamalar Türk romanında ilk dönemlerde görülür, ancak daha sonra

⁶⁰⁴ *Gece*, s. 97.

⁶⁰⁵ *Kafes*, s. 284.

kusur sayılarak terk edilir. Bunların dışında ise üstkurmaca olarak değerlendirilebilecek uygulamalara rastlanmaz. Bu nadir örnekler de *Kafes*'te üstkurmaca tekniğini fazla yer işgal etmediğini gösterir. Dolayısıyla onu bu açıdan tam anlamıyla postmodern eserlerden saymak zor görünür.

4.8.2.6. *Eylülün Gölgesinde Bir yazdı*

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, yazılış sürecini ihtiva etmesi bakımından üstkurmaca bir metindir. Anlatıcının Çakır'ın Öyküsü ve Su Testileri bölümünü oluşturan hikâyeleri nasıl kaleme aldığına ve yazma aşamasında karşılaştığı sıkıntılara vakıf olmak mümkündür.

Eser Çakır'ın hikâyesini kaleme alırken anlatıcının ne gibi problemlerle karşılaştığını gösteren giriş mahiyetindeki bölümle başlar. Anlatıcı, onu sürekli yazmak ister ancak; 40 yıl geçmesine rağmen bir türlü yazamaz, yazdıktan sonra ise yayımlamaz:

“Hayır, yazamadım. Çakır’ın öyküsünü. Yazmak istemedim değil, yazamadım. Yarım yüzyıl geçti. Hemen hemen.

Ne zaman yazmaya otursam, bir olanak ve bir olanaksızlıkla karşı karşıya kaldığımı gördüm.

Olanak: Sözcükler.

Olanaksızlık: Hangisi?

Olanak: Anılar.

Olanaksızlık: Sözcükler.

Yazacaktım, biliyorum, bir gün yazacaktım, tüm olanaklarımla ve olanaksızlıklarımla.”⁶⁰⁶

Bunun sebebini bir sonraki sayfada bulmak mümkündür. Zira anlatıcı, hikâyelerini niye yayımlamadığını sebepleri ile açıklar. Ona göre neşredilen eserin eksikleri artık düzeltilemez ve eleştirilere sebep olur:

“İnsan, yayımlamadığı sürece düzeltebilir. Düzeltmek demek, özeleştiridir. Yayımlandıktan sonra böyle bir olanak yok. Bu durumda eleştirileri sineye çekmek gerek. Göğüs germek gerek. Ya daldırmamak. Ama yayımlamak aldırma demek. Oysa eleştirilere aldırmayan, onlara göğüs geren, sineye çeken hiç kimseyi görmedim. Bu da beni korkuttu. Yazdıklarımı önemseyip, değerseyip yayımlarsam, dışarıdan gelen eleştiriler, haklı olsala da

⁶⁰⁶ *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, s. 11.

beni yaralar ve ben de yaramı sarmak için kendimi, yani yazdıklarımı, savunmak zorunda kalırım diye düşünüp yayımlamadım.”⁶⁰⁷

Böylece anlatıcı metni yayımlamadığı sürece kendi otokritiğini yapar. Ayrıca ona göre kendi hâlinde zavallı biri olan Çakır’ın hikâyesi okurun ilgisini ne diye çeksin:

“İstanbul’un bir köşesinde, atlarıyla beraber yaşayıp ölen, küçük bir çocuğu avutmak için masallar uydurup söyleyen, **kambur bir arabacının yaşamöyküsü kimin ilgisini çeker ki?**”⁶⁰⁸

Anlatıcı, Çakır’ın hikâyesini foto-biyografik bir biçimde kaleme almasını ise şöyle açıklar:

“Hemen o gün işe koyuldum. Ve her gün, yalnızca bir tek fotoğraf düşledim. Yalnızca o fotoğrafı sözcülere aktardım. **Bir ay süren bu foto-yazarlık serüvenim sonunda, Çakır’ın yaşamından kesitleri kapsayan bir sözcük albümü çıktı ortaya.** Ne var ki bunun bir yazarlık olmadığını biliyordum. Bir tür, nasıl söylesem, göz boyamaydı bu.”⁶⁰⁹

Foto-biyografik öykü hiç fotoğrafı olmayan kahramanın hayal mahsulü fotoğraf karelerinden meydana gelir.

Metnin nasıl yazıldığına dair bütün ayrıntılar dile getirilir. Buna göre hem Çakır’ın Öyküsü’nü hem de ikinci bölümü teşkil eden Su Testileri hikâyesinin kaynağı ihtiyar adamdır. “Çakır’ın öyküsünü, yıllar önce bir sabah Boğaz vapurunda karşılaştığım yaşlı bir adama borçluyum.”⁶¹⁰ diyen anlatıcı, bir anlamda metnin nasıl yazıldığı problemini de metnin ana temalarından biri hâline getirir.

Metnin yazılışına ve yazılış aşamalarına yönelik daha birçok ifade içeren eser, bu yönüyle postmodernistlerin üstkurmaca ıstılahıyla karşıladıkları tekniği tatbik eder. Bu ise metnin yazılışını romanın temel temalarından biri hâline getirme çabasıdır.

⁶⁰⁷ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 12.

⁶⁰⁸ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 16.

⁶⁰⁹ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 19.

⁶¹⁰ Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 114.

4.8.2.7. *Bir Cinayet Romanı*

Postmodernistlerin yaptıkları değişikliklerden biri romanların kendilerini merkeze alması ve yazılış aşamalarını anlatan yeni bir kurguyla meydana getirilmeleridir. Üstkurmaca terimiyle isimlendirilen bu yeni teknik, son yıllarda yaygın olarak kullanılır. Türk romanında da kendine yer bulan söz konusu tekniğin uygulandığı metinlerden biri ise Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı*'dır.

Üstkurmaca bir düzlem olan bu eserde işlenen temel konu bir cinayet romanının yazılmasıdır. *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* isimindeki romanın yazılış aşamalarını gözlemlediğimiz metinde, bu aşamalar boyunca yazarın yaptığı planlara ve kahramanlarla olan diyaloglarına değinilir. Metni yazmak için eski tanıdıklarından yardım isteyen Akın Erken isimli tanınmış yazarın sözünü dinleyen kahramanların bu eserin yazılışı esnasında yaşadıklarına ve yazarla olan iletişimine değinilen metinde, aynı zamanda kahramanların yazara baş kaldırmalarına, bunalımlarına ve hatta metni ele geçirme planlarına şahit olmak mümkündür. Mesela yazara gönderdiği yazılarda Levent, bir roman kişisi olarak, şöyle seslenir:

“**Kahramanın Yazara Notu:** Her şeyi anlatacağıma söz verdim ama, mahrem olayların ayrıntıların girmeyeceğim. Sen yazar olarak buraya bir sahne ekleyebilirsin, bir şey demem, ama cinsel hayatım konusunda uzun uzadıya açıklamalar yapacak değilim.”⁶¹¹

Kızdığı zaman metinden istifa etmek isteyen kişilere de rastlamak mümkündür. “*Belki basarım istifayı çıkarım romandan.*”⁶¹² diyen Emin Köklü, başka bir yerde ise inisiyatifi yazara bırakması gerektiğinden söz eder. Aynı kahraman, metnin sonlarında yazarlığı Akın Erkan'dan alma fikrini açıkça ortaya koyar ve onunla mücadele içine girer.

Ayrıca anlatıcıların direkt olarak okura hitap ettikleri sahneler de vardır. Mesela Emin Köklü, hayatından bahsederken bir parantez açar ve okura şunları fısıldar: “*Bunca sayfa boyunca tembelliğimi ballandıra ballandıra anlattım da, zenginliğimle bile bir ölçüde övündüm de, şanslılığımı biraz es geçtim galiba.*”⁶¹³ Bu

⁶¹¹ **Bir Cinayet Romanı**, s. 58.

⁶¹² **Bir Cinayet Romanı**, s. 98.

⁶¹³ **Bir Cinayet Romanı**, s. 18.

tarz bilgiler okurun satır aralarında verilen bilgiler vasıtası ile bilgilendirilmesi ve bir bakıma metne konsantre edilmesine yöneliktir.

Diğer bir üstkurmaca uygulama ise gerçeklik ve kurmaca arasında meydana gelen belirsizlikte görülür. Acaba kahramanlar gerçekten bu davranışlarda bulunmuşlar mıdır, yoksa hepsi yazarın tasarladığı itibarî âlemin ürünü müdür? Çünkü Akın Erkan'ın işlediği cinayetlerin gerçekten işlendiğine ya da varsayımdan ibaret olduğuna dair bilgiler muallâkta kalır. *Bir Cinayet Romanı*'ndaki kurmaca gerçek çelişkisine değinen Berna Moran, eserin gerçek-kurmaca çelişkisine dayanan üstkurmaca kimliğinin okuru çelişkiye düşürdüğünü söyler:

“Pınar Kür’ünki gibi üstkurmaca yapıtlar yaşama değilse de anlatının kendisine değinirler, konu olarak ‘roman’ı irdelerken gerçeklikle kurmaca arasındaki ilişkiyi gündeme getirirler ister istemez. Bir Cinayet Romanı’nda da budur durum. Üstelik gerçeklikle kurmaca arasındaki ilişki okuru, romanı anlamlandırırken bocalatacak kadar karmaşıktır da”⁶¹⁴

Kurmaca içinde kurmaca sayılan bu uygulama, itibarî gerçekliği bile tartışmalı hâle getirir. Bu şekilde gerçek âlem, kurmaca olup iç metne göre bazen gerçek gibi görünen âlem ve tamamen itibarî olan bir âlem olmak üzere üç farklı platform söz konusudur.

Yukarıda saydığımız özellikler eserin kendisini merkeze almak suretiyle kurgusunu göz önüne sermesine yönelik bir tekniktir. Bu da okurun eserin iç yapısı hakkında kanaat sahibi olması, hatta onun neticelenmesinde inisiyatif sahibi olması manasına gelir. Bu yönüyle postmodern özellikler barındıran eser, postmodern yazarların okuru metnin yazılışına iştirak etmeye sevk eden uygulamalarını açık şekilde yansıtmaları bakımından iyi bir örnektir.

4.8.2.8. *İki Yeşil Susamuru*

İki Yeşil Susamuru, üstkurmaca tekniğinin uygulandığı bir metindir. Romanın başlangıcında yazar Nilsu Baran isimli bir bayanın kendisine bir dosya ulaştırdığından söz eder. Buna göre *İki Yeşil Susamuru*, dosyadaki bilgilerin nakledilmesine dayanır. Yazara getirilen dosyanın bir sunumu gibi gösterilen metin,

⁶¹⁴ MORAN, B. ; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, s. 111.

kendi serüvenini gözler önüne seren üstkurmaca bir zemin olarak algılanabilir. Eserin nasıl meydana getirildiği ise şu şekilde anlatılır:

“Dosyayı alıp okudum. Yalnızca bazı çevre/mekân ve insan adlarını değiştirip kimi olayların oluş sırasına müdahale ettim. Birincisi, biyografi havası dağılsın, kurgunun yaşantımızın sınırlarını aşıp ötesine götüren ferahlığı sinsin sayfalara diye. İkincisi, okur, roman kişilerini tanıyıp konudan çok kimliklere takılmasın diye. Gerisi Nilsu Baran’dır. Teşhirciliğe gelince, yazarlar zaten teşhircidir.”⁶¹⁵

Ancak eserin yazılış serüveni bunlarla bitmez. Çünkü yazar, metnin tamamlanmadan bittiğini görünce onu tamamlama arayışı içine girer. Dolayısıyla bitmemiş bir yapı ihtiva eden *İki Yeşil Susamuru*, yazarı tarafından neticesi aranan bir metin olarak kendini merkeze alır ve okuyucu da söz konusu arayışa dâhil edilir. Daha sonra ise romanda geçenlerin haricî gerçeğe uymadığı, asıl olayların çok farklı olduğu ortaya çıkar. Metni nasıl bitirmesi konusunda eleştirmenlerden, okurlardan aldığı teklifleri değerlendiren yazar, eleştirmenleri tenkit etmekten geri durmaz:

“Sevgili okurlar, işte modern, kentli ve farklı bir genç kadının yaşamı, buyurun nasıl sonuçlanacağına siz karar verin! (...) Kitaplarımı, kolay okunur buldukları için beğenmeyen eleştirmenlere sorduğumda, ellerini ovuşturup, ‘Aman ne orijinal olur!’ dediler. Hemen vazgeçtim”⁶¹⁶

Yazar, eleştirmenlerin görüşleri yerine metni tamamlamak için kahramanların peşine düşer, ancak onların hakikatte var olmadıklarını görür:

“Nilsu Baran ve Selen Doran adında –bana verilen gerçek isimler elbette- birileri mimarlar odasına kayıtlı değildi ve asla olmamıştı. Yeşiller Partisi’nde Teoman Ertan adında birini kimse tanıımıyordu. Tabipler Odası’nda Baran soyadlı hiçbir doktor yoktu.”⁶¹⁷

Son çare olarak Neyyire Gümüş’e başvuran yazar, durumun metinde anlatılardan çok farklı olduğunu öğrenir. Neyyire Gümüş’ün verdiği bilgilere göre romanda anlatılanların hiç biri doğru değildir. Çünkü dosyadaki bilgiler kişilerin konumlarının değiştirilmesine ve gerçekten ziyade kurmacaya dayanan bilgilerden müteşekkildir. Böylelikle eserin nasıl yazıldığı ve bu esnada nelerle karşı karşıya

⁶¹⁵ *İki Yeşil Susamuru*, s. 6

⁶¹⁶ *İki Yeşil Susamuru*, s. 302

⁶¹⁷ *İki Yeşil Susamuru*, s. 302

kalındığı gibi bilgileri okur da görmüş olur. Üstkurmaca tekniği olarak isimlendirilen böylesi bir uygulama ise postmodern metinlerde görülür. Dolayısıyla bu romanı üstkurmacaya yer vermesi bakımından postmodern eserler arasında zikretmek gerekir.

4.8.2.9. *Yeni Hayat*

Orhan Pamuk *Yeni Hayat*'ta yazma problemini ele alır ve okuru da bu probleme dâhil edercesine metne müdahalede bulunur. Roman bu yönüyle üstkurmaca bir metin addedilebilir. Kahramanların hemen hepsi bir şeyler yazmanın peşindedir. Söz gelimi Rıfkı Hat *Yeni Hayat*'ı ve çocuk dergilerini yazarken, başkişi Osman ve Mehmet (Nahit, Osman) de bu kitabı satır satır kopya ederler. Son olarak Osman ismini alan Dr. Narin'in oğlu kitabı nasıl tekrar tekrar yazdığını ve kopya ettiğini şu şekilde anlatır:

“Yeni hayatım düzenli, disiplinli ve dakiktir... Dokuza doğru her sabah kahveden kalkar eve, masama dönerim. Dokuz oldu mu, masama oturmuş, kahvemi hazırlamış, yazmaya başlamışumdur. Yaptığım iş basit gözüktür insana, ama dikkat ister: Tek bir virgül atlamadan, tek bir harfin, noktanın yerini şaşmadan Kitap'ı yeniden yeniden yazarım. Her şey noktası virgölüne aynı olsun isterim. Ve bu da aynı ilham ve istekle yapılabilir ancak. Başkaları işime kitabı kopya etmek de diyebilir, ama basit bir kopya işinden ötedir benim işim. Hissederek, anlayarak ve her seferinde her cümle, her kelime, her harf benim buluşummuş gibi yazarım. Böyle sabah dokuzdan öğleyin bire kadar istekle çalışırım, başka hiçbir şey yapmam, hiçbir şey de işimden alıkoyamaz beni. Sabahları genellikle daha iyi çalışırım.”⁶¹⁸

Burada bir bakıma yazarın metinlerarası sürece bakışını ve eski kaynakları yeniden yazarken onları nasıl kendisinininkiymiş gibi dönüşüme, değişime tabi tuttuğunu da görmek mümkündür.⁶¹⁹ Böylesi bir tutum da yazma çabalarının aslında bir yeniden yazma işlemi olduğunu akla getiren önemli bir mesaj olarak algılanabilir. Postmodernistlerin metinlerarasılığa gerekçe olarak gösterdikleri her eserin son tahlilde bir metinlerarası düzlem olduğu argümanın bir bakıma pratiğini bulduğu bir yaklaşım mevzubahistir.

⁶¹⁸ *Yeni Hayat*, s. 198.

⁶¹⁹ Metnin birçok yerinde yinelenen yeniden yazmak olgusu, bir yandan yazılanı yaşamak ya da yazarak yaşamak gibi farklı katmanlardan düşüncelere çağrı çıkarır; öte yandan ise postmodern edebiyatın, eski metinlerden esinlenerek ‘yeniden yazmak’ diyebileceğimiz metinlerarası eğilimin de altını çizerek. ECEVİT, Y. ; *Orhan Pamuk’u Okumak*, s. 143.

Bir diğerk üstkurmaca unsur ise anlatıcının metnin sonlarına doğru okurla diyaloga geçmesi ve onu kitap hakkında bir kanaat sahibi etmeye çalışmasıdır. Nitekim bu şekildeki üstkurmaca müdahalelerin metnin sonlarına doğru gerçekleşmesi, yazarın yolunu kaybetmesinden korktuğı okuru bir anlamda yeniden metnin içine çekme çabası olarak değerlendirilebilir:

“Okur, işte bu yüzden, senden hiç de fazla hassas olmayan bana değil, anlattığım hikâyenin şiddetine, benim acılarıma değil de dünyanın acımasızlığına inan! Hem zaten, roman denen modern oyuncak, Batı medeniyetinin bu en büyük buluşu, bizim işimiz değil. Bu sayfaların inde okurun benim sesimi kart kart diye duyması da, artık kitaplarla kirlenmiş, iri düşüncelerle bayağılaşmış bir düzlemde konuştuğum için değil, bu yabancı oyuncağın içinde nasıl gezineceğimi hala bir türlü çıkaramadığım için.”⁶²⁰

Yazar, Batı icadı olan roman türünde nasıl bir yol izleyeceğini çıkaramayan okurla diyalog kurmaya çalışır. Çünkü yazar, böylesi karmaşık metinlerin okurun kafasını karıştıracağını bilir ve olay örgüsünden kopmaması için çeşitli müdahalelerle dikkatini yeniden hadiselerin üzerine çeker. Yıldız Ecevit, anlatıcının romanın sonlarına doğru okurla diyaloga geçmesi durumunu şöyle ifade eder:

“Yeni Hayat romanında anlatıcının okuruna ilk seslendiğı yer, anlam düzleminde önemli bir rota değişikliğinin yaşandığı yerdir. Masalsı bir atmosfere girmekte olan ana kişi, bir tür büyüye kapılacak, o ana dek sürdürdüğü çocuksu/saf arayışının yönünü değiştirecek, Canan’ı yitirecek, katil olacak, bunalıma girecektir. Roman metninin sonlarına doğru bu tür uyarılar artar. Artık metin çözümleniyordur, okurun uyanık olması gerekmektedir. Ana kişi yaşamın anlamını çözemediğı son yolculuk dizisine çıkmadan önce okurunu yeniden uyarır; yaşam ve anlamı konusunda da ipuçları bir araya getirmeğe çalıştığı bu bölümlerde okurunun dikkatini çekmek ister, “*anlaşılmıştır sanıyorum,*” der ona...”⁶²¹

Bu ve benzeri müdahaleler, sıkça tekrarlanır. Hatta kahraman anlatıcı okura daha önce anlattıklarını hatırlayıp hatırlamadıklarını sorar. Metni bir oyun alanı gibi gören postmodernistlerin okurla ilginç bir bağ kurma düşüncesini böylesi uygulamalarda görmek mümkündür. Görüldüğü gibi üstkurmaca tekniğı yaygın şekilde kullanılır, bu durum ise eseri postmodern metinlere yakınlaştırır.

⁶²⁰ Yeni Hayat, s. 227.

⁶²¹ Yeni Hayat, s. 146.

4.8.2.10. *Fındık Sekiz*

Fındık Sekiz'de, üstkurmaca metodu kullanılır. Bu yöntem, anlatıcının okurla diyaloga geçmesi ve hadiselerin fantastik unsurlar ihtiva etmesi şeklinde görülür. Modern metinlerde hadisleri nakletmekten başka işlevi olmayan anlatıcının konumu burada değişikliğe uğrar. Hemen bütün konular hakkında fikir sahibi olan anlatıcı, sürekli açıklamalarda bulunur. Bazen de anlatmayı bırakıp okura hitap eder ve ona nasıl davranması gerektiğini söyler:

“Yeter bu kadar zekâ kaydırması. Şimdi Meto ve Sevda’nın oturduğu masaya dönün, bak nasıl ayrılıyorlar; bak dünyanın en büyük aşkını bir telefon konuşmasıyla nasıl yok ediyorlar?”

Sizinle paylaşmazsam olmaz. Otel görevlileri yakaladıkları maymunun üzerinden ağı çekiyorlar. Maymun ‘ben bu otelin müşterisiyim’ diye çılgık atıyor. Lobi müdürü müşterilerden özür diliyor. Aksilikler, aksilikler.”⁶²²

Anlatıcının daha çok ahlakî konulara vurgu yaptığı görülür. Modern dünyanın insan üzerinde bıraktığı telafi edilmez hasara her fırsatta vurgu yapan anlatıcı, hadiselerden ziyade bu tarz açıklamalara yer verdiği için olay örgüsü okur açısından akıcılığını kaybeder. Yaşanılan her hadiseden sonra bir bakıma onun tefsiri sayılabilecek uzun bölümler gelir. Özellikle ilk sayfalarda görülen uzun açıklamalar daha ziyade toplumun ahvalini gözler önüne sermeye yöneliktir:

“Yeryüzünde bulunan tüm insanlarda lacivert gözlü, esmer bakışlı, buğday tenli, ateş yürekli bir vicdan bulunur ve insan vicdanından vazgeçemez. Ancak an gelir, vicdan insanı terk eder, nedeni bilinmez; çünkü özgürdür. Soru sorulmaz, o öyle istemiştir. En tehlikeli insan modeli de budur: vicdansız insan, vicdansız topluluk, vicdansız kavim!!!”⁶²³

Bu tarz müdahaleler, olay örgüsüyle organik bağ kuramayan kesitlerin doğmasına sebep olur. Metnin olaydan ziyade anlatıma dayalı bir grafik sergilemesini ve dolayısıyla hantal bir yapı ile akıcılık özelliğini yitirmesini anlatıcının söz konusu tutumuna bağlayabiliriz.

Ayrıca hayalî unsurların varlığından dolayı romanın gerçekleşmiş ya da gerçekleşme ihtimali olanı işleme ilkesinin aşıldığı da görülür. Zira romanın bazı

⁶²² *Fındık Sekiz*, s. 27.

⁶²³ *Fındık Sekiz*, s. 17.

yerlerinde tamamen hayal mahsulü ifadelere yer verilir. Bunlar daha ziyade masal ve destan gibi fevkaladelikleri konu edinen türlerin nitelikleridir. Ancak postmodernistlerle beraber romanlarda fantastik unsurların kendine yer bulduğu görülür. Malibu marka arabanın insana özgü tepkilerde bulunması söz konusu durumun en iyi örneğidir. Mesela satılacağını sandığı anda sinirlenir, çalışmaz, korna çalmaz.⁶²⁴

“Postmodern edebiyatın ana kurgu eğilimi olan üstkurmaca, ‘Fındık Sekiz’de de kullanım bulur.”⁶²⁵ Dolayısıyla üstkurmaca düzlemin kendine açık şekilde yer bulduğu romanı bu yönü ile postmodern olarak nitelendirmek mümkündür.

4.8.2.11. *Bin Hüzünlü Haz*

Roman sanatı hakkındaki düşüncelerini barındıran bir metin olan *Bin Hüzünlü Haz* için Hasan Ali Toptaş, şunları söyler:

“Roman sanatıyla haşır neşir olmanın şehvetini en geniş haliyle ilk defa o zaman yaşadım sanıyorum; baş dönmesi gibi, uçmak gibi, gövdenin sınırlarından çıkıp zamanın dışında bir yerde her şeyi içeren hiçbir şey kılığında gezinmek gibi bir şeydi bu...”⁶²⁶

Yazar, böylece roman sanatını serbest çağrışımlarla istediği şekilde icra edecek bir zemin oluşturur kendine.

Bin Hüzünlü Haz, fantastik unsurları içermesi, bir bakıma kendi yazılışının etimolojik arkeolojisini yapması ve yazarın metne müdahale sayılabilecek tasarruflarda bulunması bakımından üstkurmaca tekniğini barındıran eserlere numune teşkil eder. Zaten romanda, her şeyin kelimelerden ibaret olduğu bir âlem söz konusudur:

“... Her şey kelimelerdendi artık kelimelerdendi sessizlik kelimelerdendi kız kelimelerdendi kâkül kelimelerden gerdan kelimelerden hükümdar kelimelerden şarap testisi kelimelerden saray kelimelerden bakışlar kelimelerden duruşlar kelimelerden kelimeler kelimelerden”⁶²⁷

⁶²⁴ Fındık Sekiz, s. 42.

⁶²⁵ ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 234.

⁶²⁶ KORAT, G. ; *Hasan Ali Toptaş’la Söyleşi*, gurselkorat.blogstop.com. , 2007, s. 2.

⁶²⁷ *Bin Hüzünlü Haz*, s. 83.

Yazıdan oluşan bu dünyada, ayağı yere basacak haricî gerçeklerden söz etmek pek mümkün değildir. Zira eserin kurgusu, daha ziyade kurmaca ve hayalî unsurlarla dokunmuştur. Alaaddin'in ardı sıra giden anlatıcı, metni oluşturan hikâye ve eserleri içeren bir yolculuğa çıkar. Mesela kahraman anlatıcı kaybolan kahramanı nasıl arayacağına dair şöyle bir şey söyler:

“Sonra da, Alaaddin'i, **Alaaddin'in kaybolduğu bir hikâyede aramalıyım diyecektim** ki, birden kaleyi gördüm ve aklımdan geçen şeyi bulmuş gibi, hızlı hızlı yürümeye başladım.”⁶²⁸

Anlatı ormanlarına dalan kahraman anlatıcı, bu vesile ile metnin harcını meydana getiren edebî malzemeye de ışık tutar. Söz konusu olan edebî malzemeler ise dünya edebiyatında bilinen, klasikleşmiş eserlerdir. Kahramanlar, bu eserlerin dünyasına nüfuz ederler, yine bu eserlerin atmosferlerine göre değişim ve dönüşüme uğrar, şekilden şekle girerler.

Anlatıcının araya girerek okurla diyaloga girmesi ve onu metnin içine çekmesi de söz konusudur. Yazarın anlatıcı aracılığıyla araya girmesi, oldukça kapalı olan anlamın okur tarafından bulunmasına yönelik bir müdahale ya da okurun eseri kendine göre inşa etmesini teşvik eden uygulamadır. Nitekim metindeki bazı boşlukların okur tarafından doldurulmaya ihtiyaç duyduğu da açıkça ifade edilir:

“**Hikâyenin bütünlüğü daha fazla çözülmesin diye, bu bölümde de boş bırakılmış birkaç hikâye tadı bulunsun istiyorum** çünkü ve böylece hikâye, bir sürede olsa benliğimin sınırlı bakışından kurtulup rahat bir soluk alabilsin, kendisi kalabilsin, ya da anlatmakla ben onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsam, **bu güzel günahın birazı da sizin olabilsin istiyorum.**”⁶²⁹

Böylece anlam karışıklıkları ve boşluklar ihtiva eden eser için tamamlayıcı unsur olarak araya girmek zorunda bırakılan okur, kaçınılmaz olarak metnin oluşmasında birinci derecede öneme sahip müdahil öğelerden olur. Yıldız Ecevit de

⁶²⁸ **Bin Hüzünlü Haz**, s. 58.

⁶²⁹ **Bin Hüzünlü Haz**, s. 115.

yazarın sürekli olarak okura siz diye hitap ettiğini ve onu metni müşterek olarak kurgulamaya davet ettiğini ifade eder:

“Bin Hüzünlü Haz baştan sona, anlatıcının, siz diye yöneldiği birine/birilerine anlatıyordur. Yazar-anlatıcının iletişim kurmak, ikide bir metinle ilgili konuların içine çekmek istediği biridir o. Onun, romanı birlikte kurguladığı izlenimini vermek istediği bu kişi ise, **okurdur.**”⁶³⁰

Üstkurmaca tekniği, bu metinde öncelikli bir yere sahiptir; hatta ana temalardan biridir; roman sanatının gözler önüne serilmesine yönelik bir girişimdir; hepsinden önemlisi modern metinlerin doğasını tahrip eden, aşındıran, ortadan kaldıran bir uygulamadır. Bu açıdan *Bin Hüzünlü Haz*, postmodern anlayışa paralel bir şekilde gelişen ve böylece Türk romanında yerini alan önemli bir postmodern metindir.

4.8.2.12. *Mahrem*

Türk edebiyatında yazarın araya girerek okuru bilgilendirmesi, Ahmet Mithad Efendi’den başlamak üzere ilk romanlarda görülür, ancak roman tekniği açısından eksiklik addedilir ve nihayet modern metinlere uygun düşmediği gerekçesiyle terk edilir. Kusur olarak algılanan bu müdahale, 1970-1980’li yıllarla beraber üstkurmaca tekniği adı altında birçok metinde tekrar görülmeye başlar. Söz konusu dönemden sonra üstkurmaca tekniğinin uygulandığı metinlerden biri de *Mahrem*’dir. Hem okurla diyaloga geçilmesi hem de fantastik unsurların bulunması eserdeki üstkurmaca tekniğiyle alakalıdır. Modern romanlarda görülmeyen özellikler bilinçli şekilde uygulanmak suretiyle farklılık meydana getirilir.

Bu eserin bazı bölümlerinde okurla direkt diyaloga geçilir ve ona metin hakkında çeşitli şeyler söylenir. Mesela Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi’nin Samur Kız’ı ve la Belle Anabelle’yi nasıl getirdiğini hikâye edeceği bölümlerden önce açıklama mahiyetinde ifadeler kullanılır. Sonlara doğru ise her iki hikâyenin de asıl itibarıyla gerçekleşmediği açık şekilde ifade edilir. Buna Samur Kız’ın hikâyesine geçilmeden evvel yapılan şu açıklamayı örnek olarak vermek mümkündür:

⁶³⁰ ECEVİT, Y. ; *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 190.

“Ama işin doğrusu, bu kısmı tamamen atlamak mümkün. Yazmadan geçmek de mümkün; okumadan geçmek de. Hiç oyalanmadan buralarda, rahatlıkla sıçranabilir bir sonrasına, yani bir sonraki rakama. Ne de olsa hiç yaşanmayabilirdi onlar. Ne denli çirkin olursa olsun seyirlik olan, hakkı vardı görülmemeye, gözden ırak kalmaya. Hem gözden ırak kalabilseydi eğer, bu kadar çirkin olmazdı zaten.

(Yok, eğer illa da görecekssek görmeden geçebileceklerimizi, 1864 Sibiryasına gitmek gerekecek şimdi.)”⁶³¹

Anlatıcı Samur Kız’ın hikâyesini anlatıp anlatmama noktasındaki görüşlerini okura deklare eder. Bu tür müdahalelerde yazar anlatıcıları devreden çıkarır ve okurla bizzat irtibata geçer. Onu yaptıkları, yapamadıkları ve metnin gidişatı gibi konular hakkında fikir sahibi yapmak suretiyle eserin kurmaca dünyasına dâhil etmek ister. Okur bu sayede hadiseleri sadece dışarıdan gözlemleyen biri olmaktan çıkar ve onlara müdahale etme imkânı yakalar. Yani metnin içine çekilir.

Bir diğer üstkurmaca müdahale ise fantastik unsurların varlığıdır. Hakikî ve hayalî unsurların yer aldığı metinde okur kimi zaman çevresinde görmeye alışkın olduğu bir dünyayı seyrederken, kimi zaman da kendini tamamen hayalden ibaret bir âlemde bulur. Romanda 1999’un İstanbul’unu bulan okur, daha sonra hiç alışkın olmadığı soyut çevreye, Keramet Mumî Keşke Memiş ve onun öyküsünün devamı olan fantastik bir dünyaya geçer. Şişman Kadın ile Be-Ce’nin yaşadığı Hayalifener apartmanı somut-hakikî mekânı temsil ederken, Keramet Mumî Keşke Mahmut Efendinin çadırı ve Fransa-Rusya’da geçen hadiseler soyut-hayalî olanı sembolize eder. İlginç mekânlarda gerçekleşen hadiseler, daha çok olağanüstü özellikler barındırır. Mesela bunlardan Samur Kız tamamen hayalîdir.

Dolayısıyla fantastik unsurların yer alması ve yazarın okurla diyaloga geçmesi yönleriyle *Mahrem*’i, postmodernistlerin kullandığı üstkurmaca tekniğinin kendine uygulama alanı bulduğu eserlere dâhil etmek mümkündür.

Sonuç ve Değerlendirme

⁶³¹ **Mahrem**, s. 49.

Çocukluğun Soğuk Geceleri'nde üstkurmaca tekniğinin bilinçli olarak kullanıldığını ortaya koyacak açık uygulamalara yer verilmez. Bu açıdan romanın modern özellikler aksettirdiği görülür.

Sessiz Ev'de de, aynı şekilde, üstkurmaca tekniğinin çok belirgin şekilde kullanıldığı söylenemez. Birkaç örnek ise yazarın daha sonraki romanlarında bu tekniği kullanacağını haber veren alametler olarak algılanabilir.

Sevgili Arsız Ölüm, fantastik bir âleme sahip olması yönüyle metinlerarasılık tekniğinin kullanıldığı metinlerden sayılabilir. Burada romanın gerçekçi yapısının hayalî unsurlarla amorf hâle getirilmesi durumu söz konusudur.

Gece, yazılış aşamalarını anlatan, yazar ve anlatıcıların bu esnadaki tavırlarına yer veren ve okuru da bu sürece dâhil etme kaygısı besleyen bir metin olarak üstkurmaca özellikler yansıtır. Kahramanlar hem kendi aralarında hem yazarla hem de okurla diyaloga girerler. Bu bakımdan metnin yazılış aşamaları ve söz konusu aşamalar esnasında yazar-kahraman-okur üçgeninde gerçekleşenler ve yaşanan problemler ana temalardan biri hâline gelir. Böylesi metinlerde haricî gerçeklikten ziyade metin içi, kurmaca gerçeklik söz konusudur.

Kafes romanında anlatıcıların okurla direkt olarak diyaloga geçtiğini gösteren ifadeler bulunur. Ancak çok fazla olmayan bu denemelerin yanında üstkurmaca tekniğine örnek teşkil eden farklı uygulamalara yer verilmez. Dolayısıyla üstkurmacanın metnin geneline yayılacak şekilde bir yoğunluğa sahip olmadığı görülür. Bu anlamda söz konusu tekniğin postmodern metinlerdeki gibi yaygın bir şekilde kullanılmadığını ifade etmek gerekir.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, nasıl meydana geldiğini içerik unsurlarından biri hâline getirmesi bakımından üstkurmaca tekniğinin tam anlamıyla kullanıldığı metinlerden sayılabilir. Hem başlangıçta hem de ara bölümde anlatıcılar eserin yazılış aşmalarına ve bu esnada yaşanan sıkıntılara değinirler; okuru belli oranda fikir sahibi ederler. Bir bakıma yazma endişesi, problematiği eserde işlenen temalardan biri hâline gelir.

Bir Cinayet Romanı, üstkurmaca tekniği esasına göre inşa edilen metinlerdendir. Üstkurmaca bir düzlem olan söz konusu eserde işlenen temel konu bir cinayet romanının yazılmasıdır. *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* isimindeki romanın yazılış aşamalarını gözlemlediğimiz metinde, bu aşamalar boyunca yazarın

yaptığı planlara ve kahramanlarla olan diyaloglarına değinilir. Kahramanlarla yazar arasında geçen ilginç diyaloglar izlenir. Ayrıca kurmaca ile geçekliğin sınırlarının silikleşmesi bakımından da bu tekniğin kullanıldığını ifade etmek gerekir.

İki Yeşil Susamuru'nda da *Bir Cinayet Romanı*'ndaki gibi bir üstkurmaca tekniği kullanımı söz konusudur. Romanın, aslında yabancı bir kadın tarafından yazara ulaştırılan dosyadaki bilgilerin aktarılmasına dayandığı ve nihaî olarak neticelenmeyen olay örgüsünü tamamlamak isteyen yazarın bu bağlamda yaptıkları gibi noktalar okurun gözleri önüne serilir. Kurmaca düzlemde eserin nasıl kaleme alındığı ve nasıl tamamlanmaya çalışıldığı okurla paylaşılır.

Yeni Hayat'ta da yazma problematiğine ve anlatıcının okurla sürekli olarak diyalog hâlinde olmasına yer verilir. Eserin tematik kurgusunda belli oranda yer alan bu durum ise üstkurmaca tekniğinin kullanıldığını gösterir.

Fındık Sekiz'de, üstkurmaca tekniği kullanılır. Bu yöntem, anlatıcının okurla diyaloga geçmesi ve hadiselerin fantastik unsurlar ihtiva etmesi şeklinde görülür. Bilhassa anlatıcının sürekli olarak açıklama mahiyetinde ifadeler kullanması bu tekniğin kullanıldığını gösteren güçlü delillerdendir.

Bin Hüzünlü Haz, fantastik unsurları içermesi, bir bakıma meydana gelişinin etimolojik arkeolojisini yapması ve yazarın metne müdahale sayılabilecek tasarruflarda bulunması taraflarıyla üstkurmaca tekniğinin uygulandığı eserlere örnek teşkil eder. Zaten metnin ana teması da sözü geçen uygulamalar etrafında teşekkül eder.

Mahrem'de de üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı görülür. Anlatıcılar esere müdahale etmek suretiyle okura direkt olarak hitap ederler ve onu bazı noktalarda yönlendirirler. Bunun yanı sıra fantastik unsurların da yoğun olarak kullanıldığı görülür. Hayalî bir zemin yaratılarak modern romanların gerçekçi dünyasının kaybolduğu metin bu yönüyle de üstkurmaca özellikler yansıtır.

SONUÇ

Edebî eserler ortaya çıktıkları zaman ve mekâna göre şekillenir ve içinden çıktıkları toplumu aksettirme özelliği taşırlar. Dolayısıyla klasik, modern ve postmodern dönemlerde yazılan eserler hem biçim hem de içerik açısından farklılık gösterirler. Bu farklılıkları hemen bütün edebî nevilerde görmek mümkündür. Batıda uzun bir geçmişe sahip olan, bizde yakın zamanda ortaya çıkan ve gelişen roman türünü de bu bağlamda değerlendirmek gerekir.

Türk edebiyatında ilk telif roman olan *Taaşuk-ı Talât ve Fıtnat* 1872 yılında kaleme alınır. Dolayısıyla roman Batı ile mukayese edildiğinde Türk edebiyatında yakın bir geçmişe sahiptir. Osmanlı klasik edebiyatında manzum eserlerin oldukça çeşitli ve fazla olmasına karşın nesir sahasında aynı durum görülmez. Birçok nesir türü Tanzimat'la beraber Batı edebiyatlarından alınmıştır. Bunların başında gelen roman türü de Tanzimat dönemiyle beraber arzıendam etmeye başlar ve zamanla gelişme gösterir. İlk denemelerden sonra gittikçe tekâmül ettiği görülen Türk romanı, Cumhuriyet'le beraber çıtayı iyice yükseltir. Bazı eksiklerine rağmen 1950'li yıllarda bu alanda belli oranda birikimin olduğu gözden kaçmaz. Bu dönemden sonra Batı menşeli edebî oluşum ve hareketler yakinen takip edilir ve onlara paralel şekilde eserler meydana getirilir.

1960'tan 1980 sonrasına kadar romanın siyasî ve içtimâî gelişmelere paralel sayılacak şekilde meydana getirilmesi, Türk edebiyatındaki toplumcu nüveyi gösterir. 1980'li yıllarla beraber romanın toplumcu anlayışın etkisinden çıktığı görülür. Artık dünya edebiyatında görülen ve daha sonra Türk edebiyatına sirayet eden postmodernizmin etkileri açık şekilde gözlenir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay'ın eserlerinde ilk kez ortaya çıkan birtakım farklılıklar artarak devam eder. Modern metinlerin belirgin ve kapalı yapısı, bu dönemden sonra kırılmaya başlar. Bilinç akımı tekniği başta olmak üzere uygulanan yöntemler, romanı bilinen yapısından çıkarmak suretiyle daha kaygan bir noktaya taşır.

1980-2000 yılları arasındaki süreç genel olarak göz önünde bulundurulduğunda, yazılan postmodern metinlerin roman türünün sınırlarından uzaklaştığı görülür. Anlatı olarak da ifade edilen bu tarz eserler, birçok edebî türün kendine yer bulduğu bir *karnaval alanı* hâline gelir. Hatta bazı eserlerin roman

olarak belirtilmesine rağmen klasik ve modern romanın ölçülerine göre değerlendirildiğinde, bu türün sınırlarından oldukça uzaklaşmış oldukları gözden kaçmaz. Zaten son dönem yazarlarının birçoğu da romandan farklı özellikler gösteren metinler yazmak istediklerini, ifade ederler. Böylesi bir anlayışla kaleme alınan metinlerde, ilk bakışta, dikkati çeken özellik onun romanın normal standartlarından uzaklaştığıdır. Nitekim okurlardan gelen tepkiler göz önünde bulundurulduğunda meydana gelen değişiklikler daha net şekilde anlaşılır. Okur, yıllarca rahat bir şekilde okuyup anlamlandırdığı metinlerin yerine karmaşık ve başı sonu net olmayan anlatılarla karşılaşınca doğal olarak çeşitli tepkiler verir. Söz konusu tepkilerin altında yatan temel etmen roman nevinde görülen olay örgüsü, şahıs kadrosu, bakış açısı, zaman, mekân, dil kurgusu ve tematik kurgu gibi unsurların çok köklü sayılabilecek değişikliklere maruz kalmasıdır. Metin içinde yerli yerinde kullanılan bu unsurlar, bilhassa 1980'den sonra ters yüz edilir. Bunların yanı sıra metinlerarasılık ve üstkurmaca gibi bazı yeni teknikler de yaygın olarak kullanılır. Söz konusu durumun doğurduğu en büyük sonuç ise hiç şüphesiz belirli bir intizama sahip olan romanın karmaşık ve hatta bazen anarşik bir zemin olarak inşa edilmesidir. Modern anlayışın her şeyi düzen içinde kuran ve insana bu paralelde intizam vermeye çalışan ilerlemeci ve akılcı anlayışının metin düzleminde sekteye uğratılması durumudur bu. Postmodern yazarlar böylelikle modern algı biçiminin kurduğu düzeni yok saymak ya da yıkmak suretiyle farklı birtakım anlayışlar geliştirmeye çalışırlar. Ancak, şunu söylemek lazım ki, postmodernistler modern anlayışı tahrife uğrattırken ya da yıkmaya girişirken, onun ilkelerine alternatif olacak seçenekler sunmazlar. Bir bakıma onların en büyük ilkesi, ilkesizliktir.

Bu tezde incelenmeye tabi tutulan romanlarda olay örgüsü, zaman ve mekân kurgusu, şahıs kadrosu, bakış açısı ve anlatıcı, tematik kurgu ve dil kurgusu gibi unsurlarda meydana gelen değişikliklerin yanında postmodern yazarların kullandıkları üstkurmaca ve metinlerarasılık yöntemleriyle beraber ortaya çıkan sonuçlara dikkat çekilmiştir. Postmodernizmin 1980-2000 yılları arasındaki Türk romanlarında meydana getirdiği değişiklikler modern metinlerle mukayese edildiğinde, incelenen metinler esas alındığında, genel olarak aşağıda sıralanacak farklılıkların ortaya çıkmasına sebep olmuştur:

1980-2000 yılları arasında kaleme alınan postmodern eserlerde, olay örgüsünün çok farklı bir şekilde meydana getirildiği görülür. Bir kere onlarda başlangıç ve bitiş olarak algılanabilecek hadise tanzimine, dolayısıyla sebep-sonuç ilişkisine rastlanmaz. Eser sondan, ortadan başlayabilir ya da onda başlangıç ve bitiş olarak anlamlandırılacak bir düzenden söz edilmeyebilir. Zira birbiriyle organik bağ kuramayan çok farklı hadiselerin aynı düzlemde bulunması, okuru olay örgüsünü tayin ve tespiti noktasında ikilemde bırakır. Mesela *Gece*, *Bin Hüzünlü Haz* ve *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*'da olay örgüsündeki bütünlüğün tamamen ortadan kalktığı; *Fındık Sekiz*, *Sevgili Arsız Ölüm*, *Kafes* gibi metinlerde ise klasik anlamda hadise naklinin tahrif edildiği çok açık şekilde görülür. Böylesi metinlerde okurun olayları tanzim etmesi, anlamlandırması için daha faal bir hâlde olması gerekir.

Aynı şekilde eş zamanlı olarak nakledilen olaylar, belli bir art ardalık takip etmedikleri için kafa karıştırıcı olurlar. Okurun klasik anlamda meydana getireceği herhangi bir olay örgüsü okuması ya da tanzimi bütün hadise parçalarını teşmil etmeyebilir veyahut verilen hüküm genel geçer olmayabilir. Böylesi eserlerde baş gösteren eklektik kurgu dolayısıyla aynı metnin birden fazla okuması meydana çıkar. Hatta aynı okur tarafından yapılan farklı ve bazen birbirini nakzeden okumalar da olabilir. Zaten postmodern eserlerde dağınık hâlde olan hadiseler okur vasıtasıyla anlamlı bir bütün olarak tanzim edilmeyi bekler.

Bir düzyazı türü olan romanın türler arası bir izlenim kazandığını da burada söylemek gerekir. Çok değişik edebî türlerden olay örgüsüne dâhil edilen parçalar, bu metinleri kimliksizleştirir. Bilhassa *Sevgili Arsız Ölüm* masalların kalıplarından istifade etmesi yönüyle roman türünden oldukça farklı bir izlenim uyandırır. Aynı şekilde *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* romanı da iki farklı hikâyeden meydana gelir ve hikâyelerin birinden çıkarılacak bir tematik okuma diğerini tam anlamıyla teşmil etmez. Bunların yanı sıra *Mahrem*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Kafes* gibi eserlerin de parçalı, kopuk ve bağımsız hadiselerden meydana geldiği ve tematik okumaların mutlak manada metnin tamamını kapsamayacağı söylenebilir.

Sanat kaygısını ön plana çıkaran yazarların eserlerinde var olan eklektik yapının yanında, popüler kaygılarla kaleme alınan basit eserler de mevcuttur. Bilhassa *İki Yeşil Susamuru* ve *Mahrem* romanlarını bu bapta değerlendirmek gerekir. Nitekim bu tarz eserlerde farklı denemeler olmakla beraber, popülerlik

kaygısı da kendini gösterir. Her dönemde görülen popülerlik, postmodern eserlerde bu şekilde varlığını hissettirir ve kolay tüketime hitap eder. Ancak Orhan Pamuk, farklı olarak, hem çok okunan hem de roman sanatı bakımından sağlam metinler ortaya koyar.

Zaten romanın diğer unsurları ile meydana gelen olay örgüsü onlardaki birçok belirsizleştirici saikle birlikte doğal olarak kaygan bir hüviyete bürünür. Bunların yanı sıra geleneksel türlerin fantastik dünyasının da romanın haricî gerçeklikle bağdaşan doğasına taşınması onun dış dünyanın ölçülerine göre anlamlandırılmasını güçleştirir. Bütün bunların kendine yer bulduğu romanın iskeleti olan olay örgüsü hâliyle çok büyük oranda değişikliğe maruz kalır. Bilhassa *Sevgili Asız Ölüm*, *Mahrem* ve *Bin Hüzünlü Haz* fantastik unsurlardan beslenir ve roman türünün gerçekle paralel olan tabiatına çok uygun olmayacak şekilde geleneksel türlere yaklaşırlar.

Hatta bazı romanlarda kurmaca gerçeklik bile tartışmalı hâle gelir, ki bu da modern düşüncenin mutlakıyetçi anlayışını metin düzleminde de olsa böler, parçalar, ortadan kaldırır. Mesela *Bir Cinayet Romanı*’nda roman içinde roman yazılır, ancak yazılışı tasarlanan metinde gerçekleşen olayların itibarî âlemde de olsa gerçekten meydana gelip gelmediği şüpheli hâle gelir. Aynı şekilde *Bin Hüzünlü Haz*’da da kitapların dünyasında yapılan gezinti gerçekten ziyade kurmaca; mutlaktan ziyade şüpheli ve belirsizdir.

Nitekim incelenen romanlara genel olarak bakıldığında da olay örgüsünün bilhassa birkaçında neredeyse tamamen ortadan kalktığı, diğerlerinde ise modern metinlere göre silikleştiği ve çok değişik vasıflar gösterdiği kolaylıkla anlaşılır.

Bu dönem romanlarında, modern metinlerde görülen zaman konusundaki netlik de ortadan kalkar. Geçmiş-şimdi-gelecek art ardalığı yerini eş zamanlılığa ve zamanda atlama veya boşluklara bırakır. *Kafes*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Gece* gibi metinler zaman kurgusu bakımından art ardalık göstermezler. Onlarda hadiseleri mantıklı bir şekilde tasnif edecek ve yekdiğeriyle illiyet oluşturacak bir zaman kurgusu yoktur.

Olay örgüsünün hangi zamanda başlayıp bittiğine dair kesin göstergeler silikleşir. Hatta bazen haricî gerçekliğe göre anlamlandırılacak zaman göstergelerinin yerini hayalî ve göreceli, daha da önemlisi insanın iç dünyasına göre anlam kazanan zaman göstergeleri alır. Bazı metinlerde nerdeyse hiçbir zaman ifadesi bulunmaz.

Bilhassa *Bin Hüzünlü Haz*, *Gece*, *Sevgili Arsız Ölüm* gibi metinlerde hem zaman ifadelerine rastlanmaz hem de buna bağlı olarak hadiseler arasındaki sebep sonuç ilişkisi ortadan kalkar. Postmodern metinlerde görülen bu durum, bir bakıma modernizmin insan hayatının tamamını çeşitli vakitlere göre kategorize etmesine karşı ortaya çıkmış bir aksülamel olarak da değerlendirilebilir.

Geleneksel metinlerde kullanılan ilginç zaman ifadelerinin varlığı da dikkat çeker. Söz gelimi *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Fındık Sekiz*'de bu tarz kullanımlara rastlamak mümkündür. Yazarlar bu sayede yaratmak istedikleri fantastik âlemi orijinal hâlde sunmayı tasarlar. Bu tarz metinlerde bazen de haricî âleme göre anlamlandırılmayan zaman göstergelerine yer verilir, ki söz konusu durum da zamanda rölativitenin ortaya çıkması manasını taşır.

Hadiselerin dönem farkı gözetilmeksizin eş zamanlı olarak bir araya getirilmesi de postmodern metinlerde görülen muğlâklığa işaret eder. *Kafes*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Mahrem* gibi metinlerde çok farklı mekân ve zamanlardaki unsurlar aynı bağlamda, zeminde kullanılmak suretiyle zamanda görecelilik meydana getirilir. Bütün bu farklı zaman kullanımları tabiatıyla modern metinlerin belirgin yapısında boşluklar meydana getirir ve romanı bilindik, anlaşılır, tanımlanabilir ve okunduktan sonra sağlıklı bir şekilde başkalarına nakledilebilir hâlden uzaklaştırır.

Klasik ve modern metinlerde mekân tasvirleri oldukça fazla yer alır, hatta sayfalar boyunca çevre betimleri yapılır. Son dönem modern metinlerde de tasvirlerin azaldığı bilinmekle beraber, bu tarz eserlerde mekânın olay örgüsündeki yeri yadsınmaz. Ancak postmodern eserlerde, mekân tasvirlerinin yerini tamamen anlatıma dayalı bir tekniğe terk ettiği görülür. Aslında bu özellik sadece postmodern metinlerde görülmez, 1980 sonrasında yazılan romanların genelinde baş gösteren bir nitelik olarak ön plana çıkar. Bu dönemde yazılan romanlarda mekânların ayrıntılı olarak ele alınmadığı ve anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde yerleştirilmediği de dikkatten kaçmaz. Mekânların sembol işlevi gören yapısı terk edilir ve olay örgüsündeki işlevi azaltılır. Türk edebiyatında 1980-2000 yılları arasındaki romanlardan bilhassa *Bin Hüzünlü Haz*, *Sevgili Arsız Ölüm*, *Mahrem*, *Gece* mekân kurgusu bakımından bu saydığımız özellikleri barındıran metinler olarak ön plana çıkarlar. Bu metinlerde nesne algısı da değişikliğe uğrar.

Daha ziyade insanların iç âlemine önem verildiği için haricî dünyanın insan üzerinde bıraktığı tesir ve kısıtlayıcılık bu şekilde en asgarî seviyeye indirilir. Çünkü postmodernistlere göre modernizm bütün mekânları paylaşmak suretiyle insanın çevresinde özgürce yaşayacağı alanları daraltır ve onu mekân hapsine alır. Mekânların ve tasvirî anlatımın ortadan kalkmasını söz konusu anlayışın, farkında olarak ya da olmayarak, 1980 sonrası Türk romanına yansımaları olarak yorumlamak mümkün olabilir. Ayrıca teknolojik ilerlemelerin had safhada olduğu günümüzde okurun çevre betimlemeleri ile geçirecek vakti, belki de, yoktur. Zira her şeyin çok hızlı aktığı bu çağda olaylar süratle gerçekleşirken çevreden ziyade insan psikolojisine ya da onun şuuru altı patlamalarına ışık tutulur. Bunlarla birlikte hayalî çevrelerin de metinlerde yer alması, yazarların geleneksel türlerden istifade ettiği anlamını taşır. Normal şartlarda dış dünya ile uyumlu bir mekân kurgusuna sahip olan romanda meydana gelen bu tarz değişiklikler, fantastik eserlerin yaygınlaşması ile iyice su yüzüne çıkar. *Sevgili Arsız Ölüm, Mahrem ve Bin Hüzünlü Haz* fantastik mekânların bulunduğu metinlerdir.

Şahıs kadrosunda, bilhassa bazı metinlerde tematik güç ve hasım güç karşıtlığı neredeyse ortadan kalkar. Anlatıcıların çoğaldığı böylesi düzlemlerde, aynı olaya farklı boyutlardan bakılabilmekte ve biri için doğru olan başkası için farklı olarak yorumlanabilmektedir. Mesela *Sessiz Ev* ve *Gece*'de birden fazla anlatıcının naklettiği olaylar değişik perspektiflerden görülmekte ve bu da insanları mutlak şekilde karşı karşıya getirecek zıtlıkların oluşmasını engellemektedir. Yine *Bin Hüzünlü Haz*'da somut kahramanlar olmadığı için kahramanlar arasında ortaya çıkabilecek olası bir düalizmden pek söz edilemez.

Zaten bu dönem yazarları için değer yargıları da değişir. Onların tematik olarak doğru-yanlış ya da iyi-kötü olarak karşı karşıya getirdikleri durumlar olmadığı için bu paralelde konumlandıracakları kahramanları da yoktur. Bu metinlerdeki kahramanlar daha ziyade kendi iç dünyaları ile meşgul olan ve toplum tarafından çoğu zaman sorunlu addedilen kişilerdir. *Çocukluğun Soğuk Geceleri, Mahrem, Kafes ve Yeni Hayat*'taki kahramanlar daha çok kendi iç dünyaları ile ilgilenen ve topluma kapalı kişilerdir. Hatta bu tarz kahramanlar, mesela *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* da böyledir, çok sıradan, topluma entegre olamamış ve içtimaî nizamı yadsıyan kişiler bile olabilirler.

Özellikle marjinal çevrelerden seçilen kahramanlar, kıyıda köşede kalan insanların yeniden gün yüzüne çıkarılması çabasını gösterir. Bundan dolayı modern metinlerin ideal kahramanının yerini problemleri ve çelişkileri olan sorunlu özneler alır. Söz konusu özneler çevresiyle didişmekle kalmaz, aynı zamanda yazarına da baş kaldırır. Her fırsatta yazara karşı çıkan ve onun sözünü dinlemeyen postmodern özneler, bir bakıma inisiyatiflerini elinde bulundururlar. Nitekim yazarların romanı tek başına şekillendirdiği anlayış yerini biraz da yazar, kahraman ve okur üçlüsü tarafından müştereken meydana getirilen düzleme bırakır. Özellikle okurun metnin eksik, tamamlanmayı bekleyen açık yapısına daha çok tamamlayıcı işlevi ile müdahil olduğu görülür. *Bir Cinayet Romanı*'nda, kurmaca düzlemde de olsa, yazarla kahramanlar arasındaki iktidar mücadelesi; aynı şekilde *Gece*'de anlatıcı-kahraman-okur arasında meydana gelen rol çatışması pekâlâ görülebilir.

Bu durumda da modern metinlerin söz dinleyen ve genel olarak herhangi bir ideolojinin sözcüsü konumunda olan kahramanı değişir ve yerini postmodern özneye bırakır. Postmodern metinlerde bazı kahramanlar, psikolojik derinlikten yoksun, genel bilgilerle tanıtılan ve hatta hakkında hiçbir bilgi verilmeyen kişiler olarak da ön plana çıkarlar. *Bin Hüzünlü Haz*'daki Alaaddin hem masal kahramanlarını çağrıştıran özellikler gösterir hem de hakkında kesin bilgiler verilmez. Yine aynı durum *Sevgili Arsız Ölüm*'de de görülür.

Diğer bazıları ise akıldan ve geleceği planlamaktan ziyade, an'a ve haz ilkesine göre hareket ederler. *Çocukluğun Soğuk Geceleri* ve *İki Yeşil Susamuru*'nda başkahramanların genellikle arzularını tatmine yönelik hareketler içinde oldukları, aklî ilkelere göre davranmadıkları ve dolayısıyla normal insanlara göre açıkça görülen farklılıklar sergiledikleri görülür. Onlar daha çok marjinal kişilerdir, toplumdaki insanların kahir ekseriyetinden farklıdır.

Bazı durumlarda ise düalizmden uzak, ideolojik bağlamda genellikle edilgen bir izlenim uyandırır. Mesela *Sessiz Ev*'deki Faruk, bohem bir hayat yaşar ve sürekli olarak kendi iç âlemiyle ilgilenir. Bunlar insan dışı varlıklar ya da çok enteresan yaratıklar da olabilirler. Geleneksel türlerde olduğu gibi modern romanın yapısına aykırı olan kahramanların varlığı dikkat çeker. *Mahrem* ve *Sevgili Arsız Ölüm*'de masal kahramanlarını akla getiren kişiler söz konusu iken; *Fındık Sekiz*'de

Malibu marka araba, *Bin Hüzünlü Haz*'da ise çok farklı eserlerden klasikleşmiş kahramanların yer aldıkları görülür.

Başka bir husus ise başkahramanların ve kahraman anlatıcıların metin boyunca etkin, göz önünde olmalarına rağmen okurun zihninde tecessüm edilecek, belirgin bir şekilde sunulmamalarıdır. Modern metinlerde geçmişleri hakkında ayrıntılı malumat edinilen kahraman tipi ortadan kalkar ve yerine hakkında tek bir kelime tanıtıcı ifade kullanılmayan kişiler yerleşir. *Bin Hüzünlü Haz* ve *Gece*'de kahraman anlatıcıların kim oldukları ve ne istedikleri gibi bir okur için temel merakları giderecek bilgiler dahi yoktur. Onların ne yapmak istedikleri satır aralarında yapılacak dikkatli ve titiz gezintiler, okumalar sonucunda ortaya çıkacak ve anlamını bulacaktır.

Bakış açısı ve anlatıcı profili de son dönemlerde önemli oranda değişikliğe uğrar. Genel olarak hâkim bakış ve müşahit bakış açısını kullanan metinlerin aksine ben anlatıcıların olduğu bu dönem romanlarında, çoklu bakış açısı da söz konusudur. Hadiseler birden fazla kahramanın perspektifinden nakledilir ve dolayısıyla onlara daha objektif olarak yaklaşılır. Aynı olayın farklı anlatıcılar tarafından nakledilmesi, hâliyle, hadiseye değişik boyutlardan bakılmasını sağlar. Değişik boyutları izlenip değerlendirilen hadiselerin olduğu bu romanlarda ise önemli bütün kahramanların durumuna neredeyse eşit şekilde vakıf olunur. Bu teknik, başkahraman olarak çok fazla ön plana çıkacak kişilerin varlığını da ortadan kaldırır. Dolayısıyla anlatıcı ve bakış açısı çeşitliliğinin getirmiş olduğu farklı boyutlardan bakabilme kabiliyeti, nesnelliğin ortaya çıkmasını sağlar. Söz konusu durum da 1890'den sonra kaleme alınan birtakım romanların modern metinlerde olduğu gibi bazı düşüncelerin sözcüsü konumunda olan kahramanlara sahip olmadığına işaret eder. Özellikle *Sessiz Ev*, *Gece*, *Bir Cinayet Romanı* gibi anlatılarda birden fazla anlatıcı ve bakış açısının var olduğu ve bu durumun da okura hadiselere farklı boyutlardan baka bilme imkânı verdiği görülür. Değişik anlayışlara göre değerlendirilen metin unsurları, hâliyle daha objektif bir zeminin ortaya çıkmasına sebep olur ki bunu da modern yazarın tek yanlı, ideolojik bakışının yıkılmasının alametleri olarak değerlendirmek mümkündür.

Daha da önemlisi anlatıcıların eskiden olduğu gibi ayrıntılı bilgilerle mücehhez, her şeyi bilen konumda olmamaları; bilakis, tıpkı okur gibi, hadiseleri görerek, yaşayarak nakletmeleridir: *Bin Hüzünlü Haz*, *Bir Cinayet Romanı*, *Gece* ve

Yeni Hayat'ta anlatıcıların sınırlı bilgilere sahip oldukları ve kendilerinin de bir arayış peşinde oldukları çok net bir şekilde görülür. Dolayısıyla onların okuru kendi fikirleri doğrultusunda yöneltecek kadar sahip oldukları ne bir düşünceden ne bilgiden ne ideolojiden söz edilebilir. Onlar da görece hakikatler içinde bir bakıma kendilerine uygun olanı ararlar.

Yine bu dönem romanlarında insan dışı varlıkların da anlatıcı olarak kendilerine yer buldukları dikkatlerden kaçmaz. Ayrıca anlatıcıların okurla diyaloga geçmeleri de söz konusudur. Anlatıcılar hadiseleri naklederken okurla temas kurarlar ve metnin yazılışına ya da ilerleyişine dair çeşitli bilgileri onunla paylaşırlar. *Yeni Hayat*, *Mahrem*; bilhassa *Bir Cinayet Romanı* ve *Gece*'de okur ile anlatıcı arasında geçen diyaloglara şahit olunur. Hatta bunların bazılarında, *Gece* ve *Bir Cinayet Romanı*, yazar-anlatıcı-okur eksenin gelişen ve metinde tür problematiği oluşturacak kadar ileri varan diyaloglara rastlanır. Böylece metin meydana getirilirken veya onda herhangi bir konu tartışılırken okurun da fikrine başvurulur. Bu sayede okur roman hakkında fikir sahibi olabilir. Ancak bütün postmodern metinlerde aynı durumun olduğunu söylemek mümkün değildir, çünkü bazı romanlarda hâkim bakış açısı ile hadiseleri en ince ayrıntısına kadar bilecek anlatıcılar da söz konusudur. Dolayısıyla bu tarz eserler başka yönleri ile postmodern vasıflar gösterse de bakış açısı itibarıyla modern özellikler gösterirler.

1980-2000 yılları arasında yazılan postmodern metinlerde en dikkate şayan vasıfların başında onların tematik kurgu bakımından dallanıp budaklanmaları gelir. Zira bu romanlarda, eş zamanlı olarak sunulan hadiselerin birden fazla olay örgüsü varmış izlenimi uyandırması tematik okumaların artmasına sebep olur. Mesela *Yeni Hayat*, *Sessiz Ev*, *Bir Cinayet Romanı*, *Kafes*, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, *İki Yeşil Susamuru*, *Mahrem*'de birden fazla tematik okuma söz konusudur. Farklı hadise ve durumların yer aldıkları böylesi metinlerde bu hadiselerin hepsini teşmil edebilecek genel geçer bir tematik kurgu bulmak güçtür. Söz konusu durum daha çok parçalı kopuk ve süreksiz bir yapının olması veya metinlerarasılık tekniği ile farklı metinlerden parçaların, etkilerin romana taşınması ile ortaya çıkar.

Bazı metinlerde ise tematik kurguları tespit etmek dahi başlı başına bir problematik olur. Bilhassa *Gece* ve *Bin Hüzünlü Haz* gibi metinlerde çok kapalı, kopuk, süreksiz, parçalı ve imgeli bir anlatım tarzını tercih edilmesi metnin sonunda

kitaptan ne gibi bir hüküm ve tematik okumanın çıkarılacağı konusunda okura çok büyük oranda çelişkiye sevk eder. Onlarda herkesin üzerinde uzlaşmaya varacağı bir tematik kurgu söz konusu değildir.

Zaten postmodern yazarlarda modern romanlardaki gibi belli bir ideoloji ve düşüncenin ileri sürülmesi durumu ya da tezli roman yazma düşüncesi yoktur. Postmodernistler, eserlerini herhangi bir ideolojinin sözcüsü konumuna getirerek tek çizgide ilerleyen ve diğer bazı inanç ve gelenekleri yok sayan, olumuzu göstermeye çalışan anlayıştan farklı şekilde meydana getirirler. Bilhassa eleştirel bir tutumla değer yargılarına mesafeli ve şüpheli bir şekilde bakarlar. Genel geçer hakikatlerin olmadığını savunan postmodern yazarlara göre bir metnin herkesin üzerinde mutabakata varacağı nihaî bir okuması olamaz. Açık uçlu metinler oldukları için okurlar onları çoğu zaman kendi zaviyelerinden değerlendirirler.

Dil kurgusu bakımından da postmodern yazarların modern yazarlardan farklı düşündükleri görülür. Metni bir dil yüzeyi olarak inşa etmeye çalışan postmodernist yazarlar bu noktada farklı uygulamalara imza atarlar. 1980 sonrası Türk romanlarında görülen postmodern eserlerde, dil noktasında ileri bir uygulama sayılabilecek örneklere pek rastlanmaz. Ancak yine de pastiş tekniği ile kadim metinlerden istifade edildiğini söylemek gerek. Eski metinlerin ya da farklı türlerin lisanlarını örnekseyen yazarlar, böylece çok farklı dil kullanımlarına aynı düzlemde yer verirler. *Kafes*'te Osmanlıca'dan istifade edildiği görülür.

Söz konusu durumun yanında azınlık çevrelerinin aksanlarına da yer verilir. Mesela *Fındık Sekiz*'de tamirci ve esrar gibi uyuşturucu madde içen marjinal çevrelerin jargonu kullanılır.

Dil bilgisi kaidelerinin de aşındırıldığı bu denem metinlerinde, modern romanlardaki standart dil kullanımı yerinden edilir. *Bin Hüzünlü Haz*, *Fındık Sekiz*, *Gece*, *Kafes*'te dil bilgisi ihlallerine, noktalama işaretleri olmadan birleşen ve serbest çağrışım meydana getiren ifade biçimlerine yer verilir.

Ayrıca bir düzyazı türü olan romana manzum parçalar da eklenir. Geleneksel türlerin manzum-mensur olan dil anlayışlarını akla getiren denemelere yer verilir. Bilhassa *Fındık Sekiz*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*'da manzum ifade tarzı, diğer bazılarında ise farklı nesir türlerini akla getiren üslup denemeleri görülür. Çok değişik edebî türlerden de istifade eden bu dönem yazarları

romanın yıllarca alışılan dil kurgusunu neredeyse ortadan kaldırır. Ortaya çıkan yeni metin ise hem eski metinlerin hem de farklı türlerin dillerinden izler taşıyan melez bir yapı olarak ön plana çıkar. Ancak bu denemelerin 1980-2000 yılları arasındaki postmodern Türk romanında çok ileri sayılabilecek şekilde kullanıldığını söylemek aşırı bir yorum olur.

1980-2000 yılları arasında yazılan postmodern romanlarda kullanılan yeni tekniklerden de söz etmek gerekir. Bunlardan en yaygın olanlarında biri üstkurmaca tekniğidir. Bu teknik vasıtasıyla anlatıcılar okurla diyaloga geçebilmekte ya da yazarlar eserin yazılış aşamaları ile ilgili bilgi ve problemleri tematik olarak işleyebilmektedir. Üstkurmaca tekniğini kullanan son dönem yazarlarına göre metin kendi dışında kalan şeylerle uğraşmak yerine bizzat kendini merkeze almalıdır. Böyle olunca da romanlar herhangi bir mesaj vermekten ziyade kendi iç dinamiklerini okura sunmayı amaç edinirler. Türk romanında da 1980 sonrası eserlerin birçoğunda üstkurmacaya yer verilir. Söz konusu durum, yazarların objektifi bizzat eserlerine çevirmeleri ile alakalıdır. *Bin Hüzünlü Haz*'da diğer bazı metinlerin edebî dünyasında seyahat edilir; *Gece*, *Bir Cinayet Romanı*, *İki Yeşil Susamuru*'nda anlatıcı-kahraman-okur ekseninde metnin yazılış aşamaları ve bu aşamalarda meydana gelen bazı problemler gözler önüne serilir. Bu tarz eserlerde, yazarlar sürekli olarak okurla diyalog hâlinedirler. Metinde çözülmemiş bazı konular hakkında okur da fikir sahibi edilir, hatta bu problemlerin çözülmesinde ya da romanın tamamlanmasında onun yardımına ihtiyaç duyulur.

Fantastik hadiseler yer verilmesi de yine bu bağlamda değerlendirilmeleridir. 1980 sonrası Türk romanlarında, özellikle tarihî romanlarda, kurgunun hayalî olması gözden kaçmaz. Bazı metinlerde neredeyse tamamen fantastik olan hadiselerin varlığı romanın gerçekle olan bağıni silikleştirmekte, hatta ortadan kaldırmaktadır. Okur kimi zaman roman yerine olağanüstü olaylarla örülü geleneksel bir edebî tür okuduğu zannına kapılabilmektedir. *Sevgili Arsız Ölüm*, *Mahrem*, *Bin Hüzünlü Haz* gibi metinlerde hayalî öğelerin oldukça fazla yer aldığı görülür. Böylece Türk romanında 1980'li yıllara kadar etkisini gösteren gerçekçilik, fantastik eserlerin boy göstermesi ile sahnedan çekilmeye başlar ve 1990'tan itibaren de iyice azalır. Kullanılan fantastik unsurlar vasıtası ile tarihî roman kavramında da köklü değişiklikler meydana gelir. Nakledilen hadiselerin sözü edilen tarihî dönemle

alakası olmayabilir. Daha da önemlisi çok önemli addedilen kişi ve hadiseler yerine sıradan kahramanlar ve olaylar bu dönemdeki tarihî romanlarda kendilerine yer bulur. Bilhassa *Mahrem*, postmodern tarihî romanların niteliğini göstermesi bakımından anılmalıdır.

Bazen de sıradan halkın yaşantısı baz alınarak, herhangi bir tarihî dönemin panoraması küçük anlatılar şeklinde nakledilir. Mesela bu tarz romanlardan olan *Sessiz Ev*'de Cumhuriyet dönemindeki aydın tipi küçük bir anlatı şeklinde, küçük bir kasabada ve sıradan insanlar nezdinde sunulur. Daha çok hadiselerin yarattığı büyük etkilerin değil, normal hayatta ne gibi etkiler uyandırdığı üzerinde durulur. 1980 sonrası Türk romanlarında, postmodern metinlerde, Osmanlı tarihine büyük oranda ilginin meydana geldiği de söylemek gerekir.

Kullanılan yeni tekniklerden metinlerarasılık da 1980 sonrası Türk romanlarında sıkça başvurulan bir yöntem olarak ön plana çıkar. Daha evvel yazarlar maruz kaldıkları etkileri en orijinal şekilde metinlerine sindirirken, bundan sonra söz konusu tesirler açık şekilde ortaya konulur. Hatta bazı yazarlar etkilendikleri metinleri açıkça zikretmekten çekinmez. Mesela Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*'ı Dante'nin *Yeni Hayat*'ından etkilenecek yazdığını söyler; diğer birçok yazar da farklı metinlerden aldıkları etkiler ya dipnotlar vasıtası ile ya da değişik vesilelerle ifa ederler.

Eski metinlerden alınan birçok parça romanların bünyesinde kullanılır ve bunların bir araya getirilmesi olay örgüsünün parçalı hâle gelmesine sebep olur. Bazı romanların tamamen metinlerarası düzlem olarak inşa edildikleri gözden kaçmaz. Bu bağlamda Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* ve Selim İleri'nin *Kafes* romanlarını bilhassa anmak gerekir. Nitekim bu metinlerde gerek dünya gerek Türk edebiyatında klasikleşmiş metinlerin kurmaca dünyalarında gezinmek suretiyle *anlatı ormanlarında yolculuk* yapılır. Böylesi eserlerin okuru çok farklı sahalarda okumalar yapmış olmalıdır ki elindeki karmaşık yapıda yolunu kaybetmeden ilerleyebilsin. Bu bağlamda 1980 sonrası Türkçe romanlarda da Osmanlı tarihinden, Doğu ve Batı edebiyatlarındaki önemli edebî kaynaklardan esintilerin olduğu söylenebilir. Metinlerarasılıkta eski metinlerin üslupları, konuları pastiş ve parodi vasıtası ile örneklenir, kimi zaman da onlardan bölümler romanlara montajlanır. *Fındık Sekiz*, *Yeni Hayat*, *Mahrem* de yine değişik atıf ve alıntılarla gizli ya da açık metinlerarası

ilişkilerin bulunduğu eserler olarak anılabilir. Dolayısıyla son dönemlerde kaleme alınan postmodern romanlarda, birden fazla yazar ve eserden etkiler ve alıntılar baş gösterir. Sıkça kullanılan bu yöntem kimi zaman intihal addedilerek eleştirilmekte ve bazı yazarların orijinal eserler ortaya koymadıkları ileri sürülmektedir.

Metinlerarasılık, farklı türlerin kalıplarından izlerin romanın bünyesine taşınması şeklinde de olabilir. Böylelikle çok farklı türlerden alınan kesitler, etkiler vesilesi ile roman türünün klasik yapısında değişiklik ve dönüşümler meydana gelir, ki bu da ona daha ziyade melez bir görünüm kazandırır. Söz konusu duruma *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, Gece, Sevgili Arsız Ölüm, Çocukluğun Soğuk Geceleri* gibi metinler klasik anlamdaki roman kalıplarından sıyrılıp farklı edebî nevilerden izler taşıyarak melez bir hâle gelmeleri bakımından iyi birer örnek teşkil ederler.

Yukarıda saydığımız birçok özellik, incelediğimiz 1980-2000 yılları arasındaki Türk romanlarında çeşitli şekillerde kullanılır. Ancak söz konusu farklılıkların hangi maksat ile eserlerde yer aldıkları da önemlidir. Zira yazarların bir kısmı postmodern unsurları bilinçli olarak tercih edip eserlerinde kullanırken, diğer bir kısmı ise sadece farklılık yaratmak için tercih eder. Bazı yazarlar ise eserlerinde postmodern romanları çağrıştıran denemelerin bulunduğunu, ancak kendilerinin bu teknikleri söz konusu bağlamda kullanmadıklarını ifade ederler. Bu durum da postmodernizme yaklaşımın ve ondan ne anlaşıldığının yazardan yazara değişiklik arz ettiğini göstermesi bakımından mühimdir. Mesela bazı yazarlar sözü geçen postmodern unsurları sanat kaygısı güderek kullanıp ilginç metinler ortaya koyarken, bazıları hem sanatkarâneliği hem de popülerliği gündemine alırlar, diğer bazıları ise tamamen popüler kaygılar ile böylesine tekniklere başvururlar. Dolayısıyla popülerlik ve ticarî kaygı postmodern metinlerde de baş gösterir. *Pop-art*la popüler anlayışa hizmet eden, medya ile reklam gücünden istifade eden eserler yaygınlık kazanır ve popülerlik postmodernizmde değişik şekilde de olsa varlığını sürdürür. Bu dönemde Buket Uzuner, Elif Şafak, Latife Tekin ve Pınar Kür gibi yazarların popüler kaygıları göz önünde bulundurarak eserler ortaya koyduklarını söylemek mümkündür. Buna karşın Hasan Ali Toptaş, Bilge Karasu, Selim İleri gibi yazarların tamamen sanat kaygısı ile kaleme alınan güçlü metinler yazdıkları var sayılabilir. Söz konusu iki anlayıştan başka hem sanat kaygısını barındıran hem de çok satan romanlar kaleme alan yazarlardan da söz etmek gerekir. Başta Orhan Pamuk olmak

üzere bazı yazarlar, roman sanatı bakımından hem sağlam hem de çok satılan eserler ortaya koyarlar. Ancak alınan kitapların bilinçli tercihten ziyade medyaticlik ve reklamın getirdiği bir netice olduğunu da bilhassa vurgulamak gerekir.

1980-2000 yılları arasında yazarların bir kısmı postmodernizmin getirdiği serbestlikten istifade ederek çok ilginç metinler ortaya koyarlar. Bir bakıma söz konusu hareketten istifade edilerek deneysel romanlar yazılır ve bu yolla roman türünün bilinen sınırlarından uzaklaşılır. Mesela Ferit Edgü, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* isimli anlatısında, müstakil iki hikâye olarak değerlendirilecek metin parçalarını roman olarak tanzim eder. Böylesi metinler, romanın normal standartlarına göre romandan öte farklı türlerin kendine hayat alanı bulduğu, bir anlatı olarak değer kazanır. Dolayısıyla postmodern eserleri roman diye isimlendirmek güçleşir, dahası bu nokta bir problematik hâline gelir. Bu yeni yapıyı anlatı olarak değerlendirenler roman ifadesini kullanmaktan kaçınırlar.

Türk edebiyatında 1980-2000 yılları arasında kaleme alınan eserlerde postmodernizmin açık bir etkisi olduğu gözden kaçmaz. Kimi yazarlar postmodern anlayışı benimseyip bilinçli olarak bu doğrultuda metinlerini kaleme alırken, kimileri de postmodernizmin getirdiği havadan istifade ederek ilginç denemelerde bulunur. Söz konusu çabaların romanı farklı bir noktaya taşıdığı ve bunun Türk romanı üzerindeki etkisi incelenen metinlerde değişik boyutlarda görülmektedir.

KAYNAKÇA

İncelemeye Tabi Tutulan Eserler:

- EDGÜ, Ferit; (2. baskı) **Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- İLERİ, Selim; (3. baskı) **Kafes**, Doğan Kitap, İstanbul, 2005.
- KAÇAN, Metin; (2. baskı) **Fındık Sekiz**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
- KARASU, Bilge; (6. baskı) **Gece**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- KÜR, Pınar; (4. baskı) **Bir Cinayet Romanı**, Can Yayınları, İstanbul, 1996.
- ÖZLÜ, Tezer; (9. baskı) **Çocukluğun Soğuk Geceleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
- PAMUK, Orhan; **Sessiz Ev**, (27. baskı) İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- PAMUK, Orhan; **Yeni Hayat**, (70. baskı) İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.
- ŞAFAK, Elif; (10. baskı), **Mahrem**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006
- TEKİN, Latife; (19. baskı) **Sevgili Arsız Ölüm**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- TOPTAŞ, Hasan Ali; (6. baskı) **Bin Hüzünlü Haz**, Adam Yayınları, İstanbul, 2008.
- UZUNER, Buket; (48. baskı) **İki Yeşil Susamuru (Anneleri, Babaları, Sevgilileri, Diğerleri)**, Everest Yayınları, 2007.

İstifade Edilen Kaynaklar:

- AKAY, Ali; (1. baskı), **Postmodernizm**, L&M Yayınları, İstanbul, 2005.
- GÖKTÜRK, Akşit; (6. Basım), **Gece (Sunuş Yazısı)**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- AKTAŞ, Şerif; (7. baskı), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları Ankara, 2005.
- AKTAŞ, Şerif; (1. baskı), **Türk Edebiyatı Tarihi III**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006.

- AKTAŞ, Şerif; (1. baskı), **Türk Dünyası EL Kitabı C. III**, TKAE Yayınları, Ankara, 1992.
- AKTAY, Yasin-TOPÇUOĞLU Murat; (2. baskı), **Postmodernizm ve İslam, Küreselleşme ve Oryantalizm**, Vadi Yayınları, Ankara, 1999.
- AKTULUM, Kubilay; (3. baskı), **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2007.
- AKTULUM, Kubilay; (1. baskı), **Parçalılık/Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004.
- AKYÜZ, Kenan; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İnkılâp Kitapevi, İstanbul, 1995.
- ANDAÇ, Feridun; (1. baskı), **Edebiyatımızın Yol Haritası**, Can Yayınları, İstanbul, 2000.
- AYTAÇ, Gürsel; (1. baskı), **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990.
- AYTAÇ, Gürsel; (1. baskı), **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayınları, İstanbul, 2003.
- BANARLI, Nihat Sami; **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, M. E. B. Yayınları, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean; (1. basım), **Çaresiz Stratejiler**, (çeviren: Oğuz Adanır), Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean; (3. basım), **Simulakrlar ve Simulasyon**; (çeviren: Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003.
- BELGE, Murat; **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- BİRİNCİ, Nejat; (1. basım), “Ara Neslin Teşekkülü”, **Türk Edebiyatı Tarihi 3**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006.
- BRAVO, Hamit; (1. basım), Gece’ye Hazırlanırken, **Bilge Karasu Aramızda** (İçinden), Hazırlayan: Füsun Akatlı-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1997.
- ÇELİK, Yakup; (1. baskı), Cumhuriyet Dönemi Romanı, **Türk Edebiyatı Tarihi C. III**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 20005.
- ÇETİN, Nurullah; (1.baskı), **Roman Çözümle Yöntemi**, Öncü Yayınları, Ankara, 2008.
- DEMİR, Yavuz; (1.basım), **Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2002.

- DOLTAŞ, Dilek; (2. baskı), **Postmodernizm ve Eleştirisi**, İnkılâp Yayınları, Ankara, 2003.
- DURU, Sezer; (1.basım), **Tezer Özlü’ye Armağan**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.
- EDGÜ, Ferit; (3. baskı), **Tüm Ders Notları**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2005.
- EDGÜ, Ferit; (1. basım), **Yeni Ders Notları**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.
- ELLIS, John M. ; (1. basım), **Postmodernizme Hayır**, (çeviren: Halide Aral Bakırer), Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997.
- EMRE, İsmet; (1. basım), **Edebiyat ve Psikoloji**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2005
- EMRE, İsmet; (1. basım), **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004.
- ENGİNÜN, İnci; (1. baskı), **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.
- ENGİNÜN, İnci; (3. baskı), **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.
- ENGİNÜN, İnci; (1. baskı), **Selim İleri Kitabı, Şimdi Seni Konuşuyorduk**, Hazırlayan: Handan İnci, Doğan Yayıncılık, İstanbul, 2007.
- ERBİL, Leyla; (1. baskı), **Tezer Özlü’den Leyla Erbil’e Mektuplar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s. 25.
- ESEN, Nükhet; (2. baskı), **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.
- EVER, Mustafa; (2. baskı), “Rilke’den Orhan Pamuk’a Yeni Hayat”, **Orhan Pamuk’u Anlamak** (İçinden), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- EVER, Mustafa; (2. baskı), “Dante’den Orhan Pamuk’a”, **Orhan Pamuk’u Anlamak** (İçinden), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- GARİPER, Cafer; (4. baskı), “Ara Nesil”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, Ankara, 2007.
- GÖKTÜRK, Akşit; (2. baskı), **Gece** (Sunuş Yazısı), Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- GÜMÜŞ, Semih; (1. baskı), **Yazının Sarkacı Roman**, Kültür Yayınları, İstanbul, 2003.

- GÜNDÜZ, Osman; (4.baskı), “Bir Dönemin Yargılanışı ya da 12 Mart/12 Eylül Romanları” **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayınları, İstanbul, 2004.
- GÜRSEL, Seyfettin; (1. baskı), **Cumhuriyet Ansiklopedisi (1981-2000)**, Cilt 4, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- HARVEY, David; (4. baskı), **Postmodernliğin Durumu**, (çeviren: Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 2006.
- HOLLİNGER, Robert; (1. baskı), **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler-Tematik Bir Yaklaşım**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005.
- HUYSEN, Andreas; (3. baskı), “Postmodernin Haritasını Yapmak”, **Modernite Versus Postmodernite** (İçinden), (çeviren: Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, Ankara, 2003.
- İLERİ, Selim; **Türk Romanından Altın Sayfalar**, Doğan Kitap, İstanbul, 2005.
- İLERİ, Cem; (1. baskı), **Yazının Yırtılıverdiği Yer (Bir Bilge Karasu Okuması)**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.
- İNCİ, Handan; (1. baskı), **Selim İleri Kitabı (Şimdi Seni Konuşuyorduk)**, Doğan Kitap, İstanbul, 2007.
- KABAKLI, Ahmet; **Türk Edebiyatı**, V. Cilt, TEV. Yayınları, İstanbul, 2008.
- KAFKA, Franz; **Değişim**, Seren Yayıncılık, Ankara, 1990.
- KAFKA, Franz; **Dava**, Can Yayınları, İstanbul, 2007.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; (2. baskı), **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yayınları, İstanbul, 2004.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; (1. baskı), **Post-entelektüel Dönem ve Edebiyat**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2009.
- KAPLAN, Ramazan; (3. baskı), **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997.
- KARA, Halim; (1. baskı), “Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: Sessiz Ev’de Bilinç Akışı Tekniği” **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası** (İçinden), Hazırlayan: Nükhet Esen-Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- KARASU, Bilge; (1.baskı), **Susanlar**, Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- KORKMAZ, Ramazan; (1. baskı), **Türk Edebiyatı Tarihi III**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2006.

- KUYAŞ, Ahmet; (2. baskı), “Tarihçi Gözüyle Sessiz Ev”, **Orhan Pamuk’u Anlamak** (İçinden), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- KÜÇÜK, Mehmet; (3. baskı), **Modernite Versus Postmodernite**, Vadi Yayınları, Ankara, 2000.
- KÜR, Pınar; (6. baskı), **Cinayet Fakültesi**, Everest Yayınları, İstanbul, 2009.
- LYOTARD, J. F. ; (1. baskı), **Postmodern Durum**, (çeviren: Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, Ankara, 2000.
- MORAN, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004
- MORAN, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- MORAN, Berna; (1. baskı), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- MURPHY, John W.; (2. baskı), **Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, (çeviren: Hüsamettin Aslan), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2000.
- NACİ, Fethi; **Yüz Yılın Yüz Türk Romanı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2008
- NARLI, Mehmet; **Roman Ne Anlatır**, Akçağ Yayınları, Ankara 2007.
- OKAY, Orhan; **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2005.
- OKTAY, Ahmet; **Romanımıza Ne Oldu**, Dünya Yayınları, İstanbul, 2003.
- OKTAY, Ahmet; (1. baskı), **Şeytan, Melek, Soyтары (Selim İleri’nin Romancılığı ve Romanları)**, İstanbul, 2008.
- OKTAY, Ahmet; (1. baskı), **Postmodern Tahayyüle İtirazlar**, Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- OKTAY, Ahmet; (1. baskı), **Anlatıların Aynası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- ÖGEYİK, Muhlise Coşkun; (1. baskı), **Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2008.
- ÖZER, Pelin; (1. baskı), **Latife Tekin Kitabı**, Everest Yayınları, İstanbul, 2005

- ÖZDEMİR, Hikmet; “1980 ve Sonrası”, **Türkler Ansiklopedisi**, Cilt 19, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002.
- ÖZKIRIMLI, Atilla; **Türk Edebiyatı Tarihi I**, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 2004.
- ÖZKİRAZ, Ahmet; **Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2007.
- ÖZLÜ, Tezer; “Çocukluğun Soğuk Geceleri Üzerine Söylemek İstediklerim...”, **Tezer Özlü’ye Armağan** (İçinden), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.
- PAMUK, Orhan; **Öteki Renkler**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.
- PARLA, Jale; (7. baskı), **Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- PARLA, Jale; (8. baskı), **Donkişot’tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003.
- PARLA, Jale; “Orhan Pamuk’un Romanlarında Renklerin Dili”, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası** (İçinden), (Hazırlayan: Nükhet Esen, Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- PARLATIR, İsmail (Koordinatör) ve Diğerleri; (1.baskı), **Tanzimat Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006.
- PARLATIR, İsmail (Koordinatör) ve Diğerleri; (1. baskı), **Servet-i Fünûn Edebiyatı**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2006.
- ROSENAU, Pauline Marie; (2. baskı), **Post-modernizm ve Toplum Bilimleri**, (çeviren: Tuncay Birken), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004.
- SAĞLAM, Musa Yaşar; (1. baskı), **Cervantes’in Yeğeni Metin Kaçan Üzerine Yazılar** (İçinden), Can Yayınları, İstanbul, 2003.
- SIM, Stuart; (1. baskı), **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, Ebabil Yayınları, Ankara, 2006
- STEVIĆK, Philip; (1. baskı), **Roman Teorisi**, (çeviren: Sevim Kantarcıoğlu), Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988.
- SÖĞÜT, Mine; (1. baskı), **Aşkın Sonu Cinayettir (Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat)**, Everest Yayınları, İstanbul, 2006.
- ŞAFAK, Elif; **Med-Cezir**, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- ŞAYLAN, Gencay; (3. baskı), **Postmodernizm**, İmge Yayınları, Ankara, 2006.

- TANPINAR, Ahmet Hamdi; (9. baskı), **19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitapevi, İstanbul, 2001.
- TEKİN, Mehmet; (1. baskı), **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001.
- UÇ, Himmet; (1. baskı), “Farklı Bir Batılılaşma Anlayışını Temsil Edenler: Mutavassıfın”, **Türk Dünyası Edebiyatı Tarihi**, 7. Cilt, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2006.
- UÇMAN, Abdullah; (1. basım), **Selim İleri Kitabı-Şimdi Seni Konuşuyorduk** (İçinden) Hazırlayan: Handan İnci, Doğan Yayıncılık, İstanbul, 2007.
- UYŞAL, Zeynep; (1. baskı), “Parçalanmış Bedenler, Kayıp Şehirler: Esrar ve Kumpasında Yeni Hayat”, **Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası** (İçinden), Hazırlayan: Nûkhet Esen-Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- TEKİN, Mehmet; (1.baskı), **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2001.
- TOPTAŞ, Hasan Ali; (1. baskı), **Harfler ve Notlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- YALÇIN, Alemdar; **Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı I-II**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2003.
- YALÇIN-ÇELİK, S. Dilek; (1. baskı), **Yeni Tarihseleilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarihi Romanlar**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.
- YILDIZ, Ecevit; (5. baskı), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.
- YILDIZ, Ecevit; (1. baskı), **Orhan Pamuk'u Okumak**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

Sürelî Yayınlar:

- AKTAY, Yasin; “Kavramsal Açidan Modernizm ve Postmodernizm”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı: 138-139-140, Ankara, 2008.

- ASLAN, Pelin; “Alaaddin’in Peşinde: Bin Hüzünlü Haz’da Varlıkla Yokluk Arasında”, **Roman Kahramanları Dergisi**, Sayı 1, İstanbul, Ocak/Mart 2010.
- AYDIN, Mustafa; “Postmodernizm ve Eleştirisi”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı 138/139/140, Ankara, 2008.
- BARAN, Aylin Görgün; “Postmodernizmin Özne ve Akıl Kavramlarına Yönelttiği Eleştirilere Eleştirel Bir Bakış”, **Düşünen Siyaset (Postmodernizm Sayısı)**, Sayı 21, Ankara, Aralık, 2005.
- DEMİR, Yavuz; “Üst (ü) Kurmaca A(n) l (a) tı Roman”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı138-139-140, Ankara, 2008.
- DİNÇER, Ateş; “Moderninden Postmodern Anlatılara Uzanan Yolculuğunda Roman Kişisinin Birey Olma Sorununa Genel Bir Bakış”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı138-139-140, Ankara, 2008.
- GÖKMEN, Ayla; “Bir Ruh Çözümsel Okuma: Tezer Özlü’nün İçsel Dünyasına Öyküleriyle Yaklaşım”, **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı 5, Balıkesir, 2001.
- GÜNAY, Çimen; “Postmodern Darbeye Direnen Roman: *Bin Hüzünlü Haz*’da Belirsizliğin Bilgeligi”, **Defter Dergisi**, Kış Sayısı, 2002.
- SAĞLIK, Şaban; Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı138-139-140, Ankara, 2008.
- ETHEM, Baran; “Şehrazat ile Beckett’ın Evliliğinden Doğmuş Bir Çocuğum” Hasan Ali Toptaş ile söyleşi: **Kitap Zamanı**, Sayı: 44, 2009.
- AKTULUM, Kubilay; “Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk”, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, 2008.
- SAZYEK, Hakan; “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, **Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı**, (Sayı: 65, 66, 67), Ankara, 2002.
- TÜRKER, Elif; “Alaaddin Hâlâ Bulunamadı mı?”, **Roman Kahramanları Dergisi**, Sayı 1, İstanbul, Ocak/Mart 2010.

- YALÇIN, S. Dilek; “1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları”, **Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı**, Sayı: 138-139-140, Ankara, 2008.
- YILDIZ, Alpay Doğan; “Edebiyatın Kaynağı Olarak: Selim İleri’nin Romancılığı”, **Turkish Studies International Periodical For Turkish or Turkic**, Volume 4/ 1-II Winter 2009.

Sözlükler:

- GÜÇLÜ, Abdülbaki ve Diğerleri; **Felsefe Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2002.
- CEVİZCİ, Ahmet; **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005.
- SIM, Stuart; (1. basım), **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, Babil Yayınları, Ankara, 2006.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü**, Ankara, 2005.

Tezler:

- ÖZATA, Jale; **Bilge Karasu’nun Gece’sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003.
- ÖZCAN, Meltem; **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizm**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin, 2005.
- TURGUT, Canan Öktemil; **Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyülü Gerçeklik**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2003.

Veri Tabanında Makaleler:

AKKOYUNLU, Tülay; [www. izinsizgösteri.com](http://www.izinsizgösteri.com), Erişim Tarihi: 07.06.2009.

DEDE, Melih Bayram; **Elif Şafak’la Söyleşi**, www.dergibi.com, Erişim Tarihi: 07.05.2009

Elif Şafak ile Bir Röportaj, www.aruz.com, Erişim Tarihi, 07.05.2009

Elif Şafak’ın Mahrem Adlı Romanının Postmodern Açıdan İncelenmesi, masamdakisayfalar.blogspot.com. Erişim Tarihi, 07.05.2009

GÜRSEL, Korat; **Hasan Ali Toptaş’la Söyleşi**, <http://gurselkorat.blogspot.com/hasan-ali-toptala-sylei.html> 2007/07 Erişim Tarihi: 04. 03. 2009

OKAY, Esra Karaduman; **Hasan Ali Toptaş’la Söyleşi**, [www. Remzi. Com.tr./kitap gazetesı](http://www.Remzi.Com.tr/kitap-gazetesi). Erişim Tarihi: 15. 03. 2009

POLAT, M. Salih; **Elif Şafak’la Söyleşi**, NTV-MSNBC. Erişim Tarihi: 20.05. 2009.