T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

TÜRK ROMANINDA MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME GEÇİŞ

Doktora Tezi

Ayşe GÜÇLÜ AVCIOĞLU

Ankara-2015

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)
ANABİLİM DALI

TÜRK ROMANINDA MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME GEÇİŞ

Doktora Tezi

Ayşe GÜÇLÜ AVCIOĞLU

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Nihayet ARSLAN

Ankara-2015

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI)

ANABİLİM DALI

TÜRK ROMANINDA MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME GEÇİŞ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı :Doç. Dr. Nihayet ARSLAN

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....
.....	.....

Tez Sınavı Tarihi .....

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(……/……/200…)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Ayşe GÜÇLÜ AVCIOĞLU
……
İmzası

……

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER……I
ÖN SÖZ……III
KISALTMALAR……..IX
GİRİŞ……...1
KAVRAMSAL ÇERÇEVE……1
1.Modernizm……1
2.Postmodernizm……..5
BİRİNCİ BÖLÜM……..8
1.1. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE MODERNİZM VE POSTMODERNİZM… 8
1.1.1.Modernizm……...8
1.1.2.Postmodernizm……..……12
1.2.MODERNİZM VE POSTMODERNİZM ÜZERİNE GÖRÜŞLER…….16
1.2.1.Modernizm……...…..16
1.2.2.Postmodernizm……..24
1.3.MODERNİST VE POSTMODERNİST SANAT…….34
1.3.1.Sanatta Modernizm…….…….…..34
1.3.1.1.Edebiyatta Modernizm…….…….……..41
1.3.2.Sanatta Postmodernizm…….……...……..45
1.3.2.1.Edebiyatta Postmodernizm…….……54
1.3.2.2.Postmodernizm ve Postyapısalcılık……..……..62
1.3.3.Modernizmden Postmodernizme Geçişte Sanat……....66
1.3.4.Modernizm ve Postmodernizmin Etkisine Giren Roman……..72
1.3.4.1.Romanın Türsel Özellikleri…….……72
1.3.4.2.Romanda Klasik Gerçeklikten Modernist ve Postmodernist Gerçekliğe Geçiş……...74
1.3.4.3.Klasik Gerçeklikten Modernist Gerçekliğe Geçişte Romancılar……....76
1.3.4.4.Dünya Edebiyatında Modernist Romancılar……...……78
1.3.4.5.Modernist Romancıların Karşısında Lukacs……...90
1.3.4.6.Modernizmin İçinden Doğan Postmodernist Roman Unsurları……..92
1.3.4.7.Dünya Edebiyatında Postmodernist Romancılar……..102

İKİNCİ BÖLÜM.....105
2.1.MODERNİZM VE POSTMODERNİZM ETKİSİNDE TÜRK EDEBİYATI……105
2.1.1.Batılı Olmayan Toplumlarda Modernleşme Aşamaları……..……105
2.1.1.1.Türk Modernleşme Tarihi…….111
2.1.1.2.Türkiye'de Modernleşmenin Algılanışı……..…..117
2.1.1.3.Türkiye'de Postmodernleşmenin Algılanışı…….……120
2.1.2.Türk Edebiyatında Modernleşme ve Postmodernleşme Aşamaları…….124
2.1.2.1.Türk Romanında Modernist ve Postmodernist Etki…….….132
2.1.2.1.1.Türk Romanının Tarihsel Gelişimi……..……..132
2.1.2.1.1.1.Tanzimat'tan 1980'e Kadar Türk Romanı…….….133
2.1.2.1.1.2.1980 Sonrası Türk Romanı……138
2.1.3.Türk Romanında Modernizm ve Postmodernizm Üzerine Tartışmalar……...143
2.1.3.1.Üçüncü Dünya Metinleri Tartışması Ekseninde Türk Romanı……....154
2.2.MODERNİZM VE POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA ROMAN ÖRNEKLERİ……..……158
2.2.1.Kurgusal Yapı ve Olay Örgüsü……..……..158
2.2.2.Zamanın Biçimlenişi……201
2.2.3.Mekân Algısı……...…….227
2.2.4.Kişilerin Sunumu…….248
2.2.5.Metinlerarasılık……..……..275
2.2.6.İroni……..……309
2.2.7.Çoğulculuk……...…327
2.2.8.Okurmerkezlilik…….……..346
2.2.9.Üstkurmaca……..……374
2.2.10.Dil Kullanımı…….……417
2.2.11.Üslup Özellikleri……....440
SONUÇ……...….450
KAYNAKLAR…….....472
ÖZET……...507
ABSTRACT……...…..509

ÖN SÖZ

Tarih boyunca oluşturulan mevcut birikimin tümünü değiştirecek biçimde insanlık yaşamında etkisi olan modernizm kavramını ve onun içinden doğan postmodernizm kavramını incelendiğimizde sınırları çizilemeyecek genişlikte bir literatürle karşılaşırız. Batı'nın yaşadığı bir dönüşüm sürecinin giderek dünyanın genelini etkisi altına alması, modernizm ve postmodernizm üzerinde düşünülenleri sürekli gündemde tutarak literatürü oluşturan çalışmaların artmasını sağlamıştır. Günden güne artan bu çalışmalar, Batı dışındaki toplumların modernizmi ve postmodernizmi deneyimlemesini açıklayacak yetkinliğe ulaştıktan sonra kimi yeni adlandırmaları da içermeye başlamıştır. Betimleyici ve açıklayıcı nitelikteki bu adlandırmalar aracılığıyla, doğası gereği bir zaman dilimi ve coğrafyayla sınırlanamayacak olan modernizmin ve postmodernizmin Batı dışı toplumlarda vücut bulma biçimi ortaya konmuştur.

Batılı toplumlardaki gerçeklik anlayışının değişimiyle oluşan bir düşünce biçiminin yansıması olarak ortaya çıkan modernizm ve postmodernizm kavramlarının, Batılı olmayan toplumlarda karşılık bulmasının nedeni; söz konusu kavramların tarih içindeki belirli bir dönemle ve coğrafyayla sınırlanamayacak denli kapsayıcı olmalarıdır. Bunu sağlayan, modernizm kavramının "şimdi" kavramından türetilmesi ve akmakta olan zamanın dolayısıyla tarihin "şimdi"yle sürekli temas hâlinde olmasıdır. İşte bu yüzden her dönemde ve her coğrafyada "şimdi"nin öncesi bir gelenek, "şimdi"yi ifade eden bir modern ve "şimdi"den sonrayı karşılayan postmodernle karşılaşılabilir. Modern çağda da kaçınılmaz olan bu durum, Batılı anlamdaki modernizm ve postmodernizm kavramlarıyla karşılaşan Batı dışı toplumların, iki katmanlı biçimde kendi modernizm ve postmodernizmlerini kurmasını

gerektirmiştir. Çünkü bu toplumlarda hem Batılı anlamda modern olma hem de kendi geleneklerine göre modern olma deneyimi aynı anda yaşanmaktadır. Karşılıklı etkileşim içindeki bu çift yönlü deneyim, dünyanın merkezine kendisini koyan Batı'nın modernizm deneyiminden farklı sonuçlar getirmiştir. Söz konusu deneyimler Batı'daki gibi, ne zaman sıralı ne de akla dayalı kesin sonuçlu deneyimlerdir. Öyle ki Batılı olmayan deneyimler, tıpkı Batılı deneyimler gibi, kendisi dışındaki Batılı ve Batılı olmayan diğer coğrafyalar üzerinde de yansımasını bırakacak niteliktedir. Etkileşimin çift yönlülüğü ve sürekliliği; modernizm ve postmodernizm kavramlarının sürekli gündemde kalmasını, küreselleşmenin de etkisiyle sürekli yeniden açıklanmalarını gerektirmektedir.

Tüm Batı dışı toplumlar gibi Türkiye de Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinden itibaren başlattığı modernleşme çalışmalarını devralarak hâlâ gerçekleştirmeye devam etmektedir. Türkiye, hem kendi toplumsal yapısının gerektirdiği modernizmi hem de Batı'nın ulaştığı modernizmi; Batı'ya göre oldukça geriden takip ederek deneyimlemeye çalışmaktadır. Dünyanın içinde bulunduğu koşulların bir getirisi olarak, modernleşme süreciyle eş zamanlı biçimde deneyimlediği postmodernleşme aşamasıysa, modernleşmeye çalışan toplum yapısının oldukça farklı bir görünüm kazanmasını sağlamıştır. Toplumun çehresini değiştiren bu iki etkinin yansımalarının en rahat görülebileceği alan olan edebiyat, söz konusu deneyimin yarattığı değişimlerden payını almıştır. Değişen gerçeklik ve toplum anlayışı, yine Batı'dan alınan modern bir edebî tür olan romanda vücut bulmuştur.

Türk toplumunda modernleşme /modernizm ve postmodernleşme /postmodernizm anlayışlarının deneyimlenmesi açısından romanın özel bir yeri vardır. Nitekim roman hem Batılı olmanın yani modernleşmenin öğretildiği yer hem de

Batılılaşmanın yani modernleşmenin sonuçlarının yansıdığı alan olmuştur. Romanın bu durumu, devam eden modernleşme ve postmodernleşme sürecinde güncelliğini korumuştur. Durumun sürekli gündemde kalmasıysa Türk romanında modernleşme, modernite, modernizm ve postmodernizm kavramlarının iç içe geçmesine, sınırların bulanıklaşmasına neden olmuştur. Bu durum, ortaya çıkan belirsizliğin ve eş zamanlı olarak deneyimlenen süreçlerin birbiri üzerindeki etkisinin farklı açılardan incelenmesini gerektirmektedir. Toplum olarak yaşadığımız bu realitenin genelde edebiyatta özelde romandaki yansımasına "modernizmden postmodernizme geçiş" olgusu kapsamında eğildiğimizde aynı belirsizliğin ve geçişimliliğin devam ettiğini görmekteyiz. Bunda ilk olarak modernizm ve modernite kavramlarının bizde sınırlarının belirgin olmaması etkili olmuştur. En başta, Batı'nın moderniteden sonra deneyimlediği modernizmin bizde ulaşılamayan bir evre olarak uzun süre "modernite" kavramının içine dâhil edilmesi, deneyimlenen olguların da bulanıklaşmasını kaçınılmaz kılmıştır. Bu bulanıklığın üzerine; doğal bir sonuç olarak değil, ithal edilmiş zorunlu bir etki olarak postmodernite ve postmodernizm olguları da eklenince durum daha da karmaşıklaşmıştır. Biz de tezimizde oldukça karmaşık bir hâl alan bu durum üzerine roman ekseninde eğilerek yaşanan deneyimi bileşenlerine ayırmaya çalıştık.

Türk romanında modernizmden postmodernizme geçiş evresinin çözümlemesini yapmak için öncelikle modernizm ve postmodernizm kavramlarının ortaya çıkış ve gelişimleri üzerinde durduk. Buradaki amacımız, "modern" kelimesinin türevi olan modernizm ve postmodernizm kavramlarının hangi aşamalardan sonra ortaya çıkan hangi toplumsal durumlara karşılık olarak kullanıldığını açımlamak oldu. Yine bu bağlamda toplumsal boyutuyla bu iki kavramın tarihî süreç içindeki görünümünü

sunduk. Ardından etkisi ve canlılığı devam eden bu iki kavramın; günümüzdeki algılanış biçimleri hakkında genel bir bilgi vermek amacıyla, felsefi ve düşünsel arka planı oluşturan görüşler üzerinde durduk. Değinilen görüşler çerçevesinde, devam eden ve karşılıklı etkileşim içinde olan modernizm ve postmodernizmin neleri niçin bünyesine dâhil ettiğini ve neleri niçin dışarıda bıraktığını ana hatlarıyla ortaya koymaya çalıştık. Eleştirileriyle birlikte sergilenmeye çalışılan görüşler çerçevesinde, hem modernizmin günümüzde ulaştığı noktayı hem de postmodernizmin oluşum nedenlerini ve etkilerini ortaya koymaya çalıştık.

Modernizm ve postmodernizm kavramlarının toplumsal bir olgu olarak ortaya çıkmasından sonra, gerçeklik algısında ve sanatta ne gibi değişimler ve dönüşümler yarattığı konusunu ele aldık. Bundan sonra sanatın daha özeline inerek edebiyattaki görünüm üzerine eğildik. Modernitenin bir sonucu olarak modernizmin, modernizmin bir sonucu olarak da postmodernizmin ortaya çıktığı edebiyat alanında yaşanan dönüşümlere genel olarak değindikten sonra roman türüne geçtik. Dünya edebiyatındaki romancılarda, modernite, modernizm ve postmodernizm etkisiyle ortaya çıkan yeni eğilimleri açımlamaya çalıştık. Batı merkezli bu genel incelemelerden sonra Türkiye'deki modernizm ve postmodernizm olgusuna eğildik. Türk modernleşmesinin, Batılılaşma aşamalarından başlayarak postmodernizmle karşılaştığı döneme kadar algılanış ve deneyimleniş biçimini genel hatlarıyla ortaya koymaya çalıştık. Bu kapsamda modernleşmenin toplumsal görünümünden sonra Türk edebiyatındaki görünümü üzerinde durduk. Söz konusu bilgiler temelinde, Türk romanındaki modernizm ve postmodernizm etkisinin açımlamasını yapmaya çalıştık. Bu bağlamda romanın hem tarihî gelişimi üzerinde hem de türsel boyutuna ilişkin

yabancı ve yerli görüşler üzerinde durarak modernizmden postmodernizme doğru gelişen Türk romanıyla ilgili farklı bakış açılarını ortaya koymaya çalıştık.

Tarihî ve türsel gelişim aşamaları genel olarak verildikten sonra Türk romanının modernizmden postmodernizme geçiş aşamasında kurgusal ögeler bakımından nasıl şekillendiği konusunun tartışmasına geçtik. Bu amaçla *Tutunamayanlar, Anayurt Oteli, Kimse, Yaşarken ve Ölürken, Berci Kristin Çöp Masalları, Bir Cinayet Romanı, Gece, Hayır…, Kara Kitap, Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* romanlarından oluşan on roman seçtik. Bu romanları seçmedeki ilk ölçümüz, söz konusu romanların modernizm ve postmodernizm açısından tipik özellikleri taşıması oldu. İkinci ölçümüzse romanların yazılma zamanlarının modernizmin romanlardaki önemli ilk örneklerinin görüldüğü zamandan postmodernizmin önemli ilk örneklerinin görüldüğü zamanları kapsaması oldu. Ele aldığımız romanlarda kurgusal yapı ve olay örgüsünü, zaman, mekân ve kişilerin biçimlenişini, metinlerarasılık, ironi, üstkurmaca, dil ve üslup kullanımlarını, çoğulculuk ve okurmerkezlilik görünümlerini inceledik. Roman metinleri incelenirken söz konusu romanlara ilişkin daha önce yapılan incelemelerden ulaştıklarımıza ve yararlandıklarımıza her romanın ilgili konudaki incelenişi sırasında dipnotlarda yer verdik. Daha önceki incelemelerde romanlarla ilgili olarak ulaşılan tespitlerden de yararlanarak ele aldığımız her ögenin modernist ve postmodernist anlayış doğrultusunda nasıl biçimlendiğini açımlamaya çalıştık. Böylece modernizm ve postmodernizm kavramlarının Türk romanındaki yansımalarını, incelediğimiz romanlar ekseninde ortaya koymaya çalıştık. Bu inceleme çalışmalarından yola çıkarak Türk romanında modernizmden postmodernizme geçiş olgusunun nasıl deneyimlendiğine yönelik ulaştığımız sonuçları, sonuç bölümünde ortaya koyduk.

Gereğinden fazla süren ve ortaya çıkarken oldukça fazla yaşantı deneyimleten tezimin hazırlanma sürecinde, ders döneminden itibaren akademik düşünme ve yazma konusunda beni yönlendiren, çalışma yöntemimi belirlememi sağlayan, tezimi okuyup düzelten ve eksiklerimi tamamlayan, desteğini her zaman yanımda hissettiğim danışmanım Doç. Dr. Nihayet Arslan'a teşekkürü bir borç bilirim. Tezimin hazırlanma sürecinde belirttikleri fikirleri ve paylaştıkları görüşleriyle sağladıkları katkılarından dolayı Prof. Dr. Nurullah Çetin'e, Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik'e, Doç. Dr. Gonca Gökalp Alpaslan'a, Yrd. Doç. Dr. Erdoğan Kul'a ve Yrd. Doç. Dr. Emine Tuğcu Mendilcioğlu'na; tezime zaman yaratma konusundaki katkılarından dolayı Doç. Dr. Kumral Çağrı Ergün ve Afet Aksu'ya, son olarak da ailem ve eşime her zaman yanımda hissettiğim desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

KISALTMALAR

bk.	:Bakınız
C	:Cilt
çev.	:Çeviren
Doç.	:Doçent
Dr.	:Doktor
der.	:Derleyen
ed.	:Editör
haz.	:Hazırlayan
S	:Sayı
s.	:Sayfa
vb.	:Ve benzeri
vd.	:Ve diğerleri

GİRİŞ

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.Modernizm

İnsanlığın geçmişine bakıldığında modernliğin, tarih sahnesinde kaldığı zaman dilimine ters orantılı bir biçimde insanlığın yaşamında etkili olduğu görülür. Öyle ki modernliğin ortaya çıkardığı yaşam biçimleri, insanları geleneksel olarak nitelenebilecek toplum düzenlerinden hızla koparmıştır. Modernlikle gelen bu hızlı değişimlerin anlaşılmasında, önceki geçiş dönemlerine ait bilgilerden sınırlı olarak faydalanılır. Kopuş niteliğindeki bu dönüşümü ortaya çıkaran süreksizlikleri anlamak için değişimin yaygınlığına, yoğunluğuna ve hızına bakılabilir. Değişimin; yaygınlık açısından küresel düzeyde, yoğunluk açısından günlük yaşamın en özel alanlarını ve kişisel özelliklerini etkileme düzeyinde ve hız açısından teknolojinin de etkisiyle yaşamın bütün alanlarına süratle nüfuz etme düzeyinde olduğu rahatlıkla görülebilir.

Modernliğin değişken karakteri, geleneksel toplumlardan ayrıldıktan sonra da dinamizmini koruyup sürdürmüştür. Modernlikle değişen toplumsal kurumların gelişimi ve bunların dünya çapındaki yaygınlığı, modernlik öncesi sistemlerin herhangi bir çeşidinden çok daha fazla fırsat yaratmış, 20. yüzyılın ikinci yarısında modernliğin sonuçlarının etkisiyle modernliğin de ötesine geçilen bir dönemin içine girildiği ileri sürülmüştür. Fakat modernliğin, bu yüzyıl içinde iyice belirginleşmiş olan fırsat yönünün yanında bir de karanlık yönü vardır (Giddens, 2010a: 14). Askerî alandaki çekişmelerle dolu 20. yüzyıl, savaş yüzyılı olmuştur. Yaşanan yıkımlarla "ilerleme"ye olan inancın kaybolması, "modernliğin anlatıları"nın çözülmesine yol açmıştır. Modernlik eksenindeki bütün bu oluşumları fırsat yönü ve karanlık yönü

doğrultusunda değerlendirmek için modernliğin tarihsel gelişimine yani "modernizme evrilmesine" eğilmek gerekmektedir.

Geçmişine bakıldığında 5. yüzyılda ilk defa Latincede kullanılan *modernus* kelimesi (Zeka, 1994:31) tarihsel süreç içinde dönüşüme uğrayarak *modern, modernleşme, modernlik, modernite* evrelerinden geçerek *modernizm* başlığı altında; "sanatlarda on dokuzuncu yüzyılın sonunda başlayan paradigma değişikliğinin" ve "günümüz toplumsal pratiklerinin" genel ifadesi olarak kullanılmaya başlanmıştır (Lash, 200: 131). *Modernus*'un ilk türevi olan *modern* kelimesi "hâlihazırda olan, şimdiki zamana ait olan demektir;" (Childs, 2010: 22) avangardın, radikalin ve ilericinin anlamı olarak geçmiş karşısında yeni bir bilince sahip olma durumunu anlatmak için kullanılmıştır. Bu yeni bilinç durumunun nitelemesi olan *modernlik*; "değişim ya da olaylar silsilesini ifadenin yanında zamanla, akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılması[nı]" karşılar hâle gelmiştir. "İşte bu nedenle modernlik, toplumsal yaşamın çeşitli bölümlerinin giderek artan farklılaşmasını kapsamıştır" (Touraine, 2012: 25). Kentsel alanların artışıyla, kapitalizmin çeşitli biçimleriyle, demokrasiyle, bilim ve teknolojiyle, büyük nüfus artışlarıyla, kültürel, politik ve dinî heterojenlikle karakterize olunan farklılaşmaların ürünü modern toplumların dönüşümü, 17. yüzyılda başlayarak 19. yüzyılda zirveye ulaşmış ve *modernleşmeyi* izleyen bu toplum tiplerini nitelemek içinse "*modern* ve *modernite"* terimleri (Hollinger, 2005: 10) kullanılmıştır.

İlk kez 19. yüzyılda, *The Painter of Modern Life (Modern Yaşamın Ressamı)* adlı denemesinde Baudelaire tarafından kullanılan (Childs, 2010: 26) "Fransızca *"modernité"* kelimesi, modernliğin zamanın süreksizliği, gelenekten kopma duygusu, yenilik duygusu ve şimdinin geçici, yüzergezer ve olumsal doğası

karşısında duyarlı olunmasına yol açan modern hayatın bir niteliği olarak görüldüğü modernlik tecrübesine işaret etmiştir" (Featherstone, 2005: 23).

Modernlik tecrübesinin oluşumunu sağlayan ve modern hayatı kendi içinde giderek çıkmaza sokacak olan başlıca değişimler şunlar olmuştur: İnsanın, içinde yaşadığı evrendeki yerine ilişkin düşüncelerini değiştiren ve fiziksel bilimlerde gerçekleşen büyük keşifler; bilimsel bilgi ürünü teknoloji aracılığıyla yaşamın akışını hızlandıran ve yeni toplumsal sınıf mücadeleleri yaratan sanayileşme; binlerce insanı yeni coğrafyalarda yeni yaşamlarla karşılaştıran büyük demografik altüst oluşlar; hızlı kentleşme; birbirine benzemeyen insanları ve toplumları kapsayıp etkileşime sokan sürekli gelişme hâlinde kitle iletişim sistemleri; bürokratik bir yapı ve işleyiş içinde gitgide güçlenmek için uğraşan ulus devletler; kendi yaşamları üzerinde söz sahibi olmak isteyen insanların kitlesel nitelikteki toplumsal hareketleri ve tüm bu insanları ve kurumları istediği biçimde şekillendirmeye çalışan sürekli hareket hâlindeki kapitalist dünya pazarı. 20. yüzyılda, bu değişim süreçlerinin tümü *modernleşme* diye tanımlanmıştır. Dünya çapındaki bu tarihsel süreçler; modernleşmeye maruz kalan insanların modernleşme sürecini etkilemelerini sağlamış, onlara kendilerini etkileyen dünyayı etkileyebilecek bir güç vermiş; bu etki gücünü kendilerine mal ettirmeyi amaçlayan farklı görüş ve düşünceleri de beslemiştir. Bu görüş ve değerler genel olarak *modernizm* terimi altında toplanmıştır (Berman, 2012: 28).

Modernleşme terimi, düzenli olarak gelişme sosyolojisinde iktisadi gelişmelerin toplumsal yapılar ve değerler üzerindeki etkilerine işaret etmek amacıyla kullanılmıştır (Featherstone, 2005: 26). *Modernizm* terimi genel anlamda "modernleşmenin sonucunda ortaya çıkan toplumsal pratikleri", özel anlamdaysa

estetik modernlik olarak *kültür ve sanat alanındaki oluşumları* ifade etmede kullanılmıştır. Bütün bu alanları kapsayan ve "şimdi" yani sürekli değişim üzerinde yoğunlaşan modernizmin değişmeyen tek bir tanımı üzerinde anlaşma sağlanamamıştır. Tanımlanmasında güçlükler yaşanan modernizm, geçiciliğe yaslanan karakterinden dolayı kendi döneminde kendi karşıtlarını da yaratmıştır. "Çünkü modernlik; özünde, geçmiş karşısında şimdiyi yüceltirken şimdiye direnen geçmiş koruyucularını da bünyesinde çağdaş olmasından dolayı bulundurmaktadır. (…) İşte bu sonuçtan dolayıdır ki her dönemde ortaya çıkan yeniliklerin modern olmasıyla yetinilmemiş; özellikle sanayileşmeyle başlayan ve hümanizm, ilerlemecilik, akılcılık, deneycilik gibi kavramlarla özdeşleşen dönemin ruhunu yansıtır duruma gelmiştir. Öyle ki modernizm, yalnızca bir dönemin değil bir zihniyetin de adı olmuştur" (Aktay, 2008: 10).

Modernizmi ortaya çıkaran *modernite*, zihinselliğe yaslanan boyutuyla akılla kurduğu ilişkiden dolayı özgürleştirici; zihinsellik boyutunun yerini ideolojik boyut aldığındaysa araçsallaşan akıl vb. ögeler nedeniyle kısıtlayıcı bir kavramdır (Kahraman, 2007). Dolayısıyla *modernizm* hem bu özgürleşmeyi hem de bu kısıtlamayı içermektedir. "Bu yanıyla modernizm sadece modern dünyada ortaya çıkmış her şeye mümince bağlanan bir doktrin değil, aynı zamanda bu dönemin ruhuna uygun veya bu ruha bir cevap olarak ortaya çıkmış her türlü tepkiyi de kapsayan bir kavram[dır]" (Aktay, 2008: 8).

2.Postmodernizm

Postmodern kelimesinin anlamında İngilizce, Fransızca gibi dillerde "sonrası" anlamına gelen "post" sözcüğü belirleyici olmuştur. Buna göre *postmodern* terimi "modern sonrası" anlamına gelen yeni bir aşama ya da durumu ifade eder. *Postmodern* terimi üzerine görüş bildiren herkesin çıkış noktasının da toplumsal değişim ve eskiden yani "modern olandan" kopuş olduğu görülmektedir. "Bu olgu, sözcüğün değişik modaliteleri göz önüne alınınca açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. (…) Buna göre her modalite için modern kavramı üzerinde kurulmuş bir çift bulunabilecektir. Soruna bu açıdan yaklaşılınca ortaya dört kavram çiftinin çıktığı söylenebilmektedir. Bunlar:

Modern / postmodern

Modernleşme / postmodernleşme

Modernizm / postmodernizm

Modernite / postmodernitedir"[1]

Modernite / postmodernite kavram çifti, birer dönem ismi; modern / postmodern kavram çifti birer sıfat olarak o dönemlere özgü nitelikleri; modernleşme / postmodernleşme kavram çifti ise dinamik süreci, bir başka deyişle, iki farklı aşamanın oluşumunu ifade etmektedir. Modernizm / postmodernizm kavram çifti ise söylemin ideolojik boyutuna işaret etmektedir (Şaylan, 2009: 71-72).

Postmodernizm, esinlenme bakımından Nietzsche'ye kadar uzansa ve 1950'lerde ve 1960'larda çeşitli edebiyat eleştirmenlerince kavramsal boyutta kullanılsa (Çağan, 2008: 132) da hemen her zaman temel olan sınırları, ilk kez 1979

[1] Ayrıntılı bilgi için bk. Hollinger, 2005; Şaylan, 2009; Best, Kellner, 2011; Harvey, 2006; Küçük, 2000; Featherstone, 2005; Rosenau, 2004; Ecevit, 2012; Emre, 2006; Özkiraz, 2007.

yılında yazdığı raporla J. F. Lyotard tarafından çizilen (Aktay: 2008: 14); çok yönlü bir kurgu, eleştiri, felsefi yaklaşım ya da toplumsal gerçekliğin ortak adı olarak tespit edilmiş bir terimdir.

"İkinci Dünya Savaşı sonrası süper endüstri veya pop endüstri, ileri teknoloji veya teknobilim veya popüler terimiyle 'high tech' toplumlarında ortaya çıkan bir dünya görüşü, bir gerçek anlayışı ve bu görüşler çerçevesinde gelişen yeni bir 'kültür' " (Menteşe, 1996: 29) olarak tanımlanabilecek olan *postmodernizm,* gelişmiş kapitalist ülkelerin kültüründe yaşanan hâleti ruhiye değişiminin ifadesidir. Bu hâleti ruhiye değişimini ortaya çıkaran koşullarla ilgili olarak "postmodern teorisyenler, günümüzün yüksek teknolojili medya toplumunda yeni ortaya çıkan değişim ve dönüşüm süreçlerinin yeni bir postmodern toplum kurmakta olduğunu ve postmodern toplumun savunucuları postmodernlik çağının yeni kavram ve teorileri gerektiren bir tarihsel çağı, yeni bir toplumsal-kültürel formasyonu oluşturduğunu ileri sürerler. Postmodernlik teorisyenleri (Baudrillard, Lyotard, Harvey vb.), bilgisayarlar ve medya gibi teknolojilerin, yeni bilgi biçimlerinin ve toplumsal ekonomik sistemdeki değişimlerin bir postmodern toplumsal oluşum ürettiğini iddia ederler. (…) Bu süreçler aynı zamanda artan bir kültürel parçalanma, mekân ve zaman tecrübesinde değişimler ve yeni yaşantı, öznellik ve kültür tarzları üreti[r]. Bu koşullar postmodern teorinin toplumsal, ekonomik ve kültürel temelini sağlar" (Best, Kellner, 2011: 16). Söz konusu koşulların analiziyse postmodern teori literatürünü oluşturur.

Toplumsal anlamda *modernlik* ve *postmodernlik* karşılaştırmaları yapılırken estetik anlamda da bir karşılaştırma yapılmıştır. Buna göre *modernizm*, modern çağın sanat oluşumlarını betimlemede *postmodernizmse* postmodern toplum içinde modernizmden sonra oluşan ve ondan kopan çeşitli estetik biçimleri ve pratikleri

betimlemede kullanılmıştır (Best, Kellner, 2011: 15). Oluşum ve sonuçları da modernliğe göre konumlanan postmodern söylemlere ilişkin bu kavramları Sontag, Drucker, Etzioni, Fiedler gibi düşünürler bir olumsallık; Toynbee, Bell, Steiner gibi düşünürlerse Batı kültürünün ve kapitalizmin çöküşünü ya da en azından onlara yönelik tehditleri ifade edecek biçimde kullanmıştır. Ancak her "[i]ki taraf da yeni bir aşamaya girilmiş olduğu [konusunda] hemfikirdir" (Şaylan, 2009: 67).

Genel olarak postmodern söylemler olumlu anlamda, baskıcı ya da artık tükenmiş olduğu düşünülen modern ideolojilerden, üsluplardan ve pratiklerden özgürleştirici ve aktif bir kopuş; olumsuz anlamdaysa kesinliklerin ve istikrarın kaybı olarak modernliğin hâlâ değer taşıyan söylemlerinden vazgeçilmesi biçimindeki yorumlar etrafında şekillenmiştir. Bu karşıtlıklar nedeniyle bir kuramlar bütünü olarak tanımlanamayacak olan postmodernizmi "içinde yarışan farklı eğilim ve yaklaşımların yer aldığı, sınırları belli olmayan bir alan olarak düşünmek" (Şaylan, 2009: 33); söylem etrafındaki tartışmaları daha etkili ve isabetli kılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE MODERNİZM VE POSTMODERNİZM

1.1.1.Modernizm

Tarihsel süreç içinde kavramsal boyutları ve gelişimi tek bir sözcüğe indirgenemeyen *modernizmin*, tarihsel gelişimi de bu özelliği ekseninde ele alınabilir. Bunun için öncelikle "*modern*" kavramından başlamalıyız. "Modern olmak, tarihsel gelenek karşısında, dışsal otoriteler karşısında bir özerklik talep etmek, kendi inançlarını ve hayatını düzenleme hakkı talep etmek demektir. Bu talep, insanın toplumsal olarak kendi kendisini yönlendirme ve temelde özerk olma arzusunu ifade eder. Üstelik modern anlayışta özerklik talebi yalnızca birey düzleminde kalmaz, bir fail olarak tasarlanan toplum için de özerklik talebinde bulunmaktadır. Özellikle on sekizinci yüzyılın sonlarına gelindiğinde özerklik, dışsal belirlenmelerden ve tesirlerden ayrı olarak toplumun kendi pratiklerini ve temellerini kendisinin oluşturması olarak kavranmaya başlanır. Böylece, özerklik, insanın kendi yarattığı bir dünya olarak anlaşılacaktır" (Küçük, 2000: 30). Kendi yarattığı dünyada kendi kurallarına göre yaşamak isteyen insanlığın, *modernlik* geçmişi 16. yüzyıla; modernleşme sürecindeki oluşumları niteleyen *modernite* geçmişiyse 18. yüzyıla uzanmaktadır. Modernitenin yükselişi ve çöküşünü de kapsayan *modernizminse* hâlâ devam ettiği yönünde görüşler vardır. Modernizm savunucularından olan Berman (2012: 28), *modernliğin* geçmişiyle ilgili olarak üç sınıflama yapmıştır: "Kabaca 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başına dek uzanan ilk evrede insanlar, modern hayatı algılamaya yeni başlamışlardır. (…) İkinci evremiz 1790'ların büyük devrimci

dalgasıyla başlar. Fransız Devrimi ve onun etkileriyle büyük, modern bir kamu, bir anda ve dramatik bir biçimde doğuverir. Bu kamu, devrimci bir çağda; kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşıyor olma duygusunu paylaşmaktadır. 19. yüzyılın modern kamu alanı, bir yandan da hiç de modern olmayan dünyalarda yaşamanın madden ve manen neye benzediğini hatırlatmaktadır hâlâ. Bu içsel ikilik aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, *modernleşme* ve *modernizm* düşüncelerini doğurur ve kökleştirir. 20. yüzyılda, üçüncü ve son evremizde *modernleşme* süreci neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış; gelişmekte olan *modernist* dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar sağlamıştır. Öte yandan modern kamu, genişledikçe sayılamayacak kadar çok özel dillerde konuşan bir sürü parçaya ayrılır; sayısız, bölük pörçük şekillerde ele alınan *modernlik* düşüncesi canlılığından, tınısından ve derinliğinden çok şey kaybeder; örgütlenme ve insanların hayatlarına bir anlam verme yetisini yitirir. Bunun sonucunda bizler, kendimizi bugün kendi *modernliğinin* köklerinden kopmuş bir modern çağın ortasında buluyoruz." (Vurgu bana ait.) Berman bu sınıflamasıyla ilgili açıklamasında *modernliği*; *modernleşmenin* oluşum, gelişim ve sonuçlarının yarattığı tarihsel süreçlerin tümünü kapsayan bir kavram olarak kullandığını göstermiştir. Dolayısıyla diğer modernlik savunucuları gibi, *postmodernizmin* tarihselliğini de *modernizme* bağlı olarak, modernizmi postmodernizme tercih ederek nitelediği söylenebilir.

Bir süreç olarak *modernleşme,* toplumların geleneğin etkisinden kurtularak modern topluma dönüşmesini kapsar. Bütün modernlik tecrübelerini içeren modernleşmenin, her ne kadar her dönemde modernlik karşıtı görüş ve yaşam biçimlerini eş zamanlı olarak barındırsa da, 16. yüzyılda başladığı ve 20. yüzyılda da

sürdüğü yönündeki görüşler ağırlıktadır. Modernleşmeye ait bu dönemde ortaya çıkan dönüşümlerin merkezi, *modernitenin* adlandırmasında önemli olmuş ve modernitenin gelişim ve sonuçları da bu merkezin belirleyiciliği doğrultusunda şekillenmiştir. Söz konusu merkezle, "[a]dına ister modernitenin yükselişi ister kapitalizme dönüşüm densin, esas olarak Batı Avrupa'da belli bir tarihsel dönemde ortaya çıkan değişim süreci[ne]" (Şaylan, 2009: 71-74) işaret edilmiştir. Batı modernitesini karakterize eden olaylarıysa "Reformasyon ve Rönesans'ı izleyen dönemde toplumsal dünyanın adım adım asketizm, sekülarizm ve aklın evrenselci iddialarının egemenliği altına girmesinde, hayat alanının çeşitli parçalara bölünmesinde buluruz" (Küçük, 2000: 28). Sözü edilen olayları içermesi, "aklı ve aklın ürünü olan bilimi yaşamın odak noktasına alan Aydınlanma düşüncesinin yüzyılı" olması bakımından 18. yüzyıl; *modernitenin* başlangıç yılı olarak kabul edilmiştir. Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan bu dönemde ortaya konan "Aydınlanma projesi; cehaletin insanın bütün sefaletinin ana kaynağı olduğu ve cehaletin ortadan kaldırılıp yerine bilimsel bilginin ikame edilmesinin, sınırsız insani ilerlemenin yolunu açacağı kabulüne dayanır" (Hollinger, 2005: 17). Aydınlanma Çağı, aklın ürünleriyle oluşan bir dönem olmuştur. "Weber'in rasyonelleşme adını verdiği bu süreçte doğa bilimlerinin otoritesine ilişkin iddialar öne çıkmış, parçalı bir karaktere sahip iktidar yapıları 'büyüsü giderilmiş' dünyada merkezîleşmeye başlamış ve böylece ulus-devletler ilkin mutlakiyetçi rejimler olarak ortaya çıkmaya başlamış, siyasal iktidarın kaynağı halkta, halkın da ötesinde evrensel haklarla donatılmış siyasal insan olarak yurttaşta aranır olmuş, serbest piyasa ekonomisi toplumsal hayatta yer etmeye başlamış, insanlığın mükemmelleşeceğine olmasa bile

ıslah edilebileceğine ilişkin bir inanç yaygınlık kazanmaya başlamıştır" (Küçük, 2000: 28).

19. yüzyıldaysa *modernite* deneyiminin ortaya çıkardığı bir toplum ve insanla karşılaşılır. Bu dönemde gelişmiş, farklılaşmış ve dinamik bir zemin vardır. Büyük yeni sanayi bölgelerinin, insani açıdan olumlu etkiler bırakmadan büyüyen ve yaygınlaşan şehirlerin, iletişimin hızını ve alanını gitgide genişleten teknolojik araçların, gücü günden güne artan ulus devletler ve çok uluslu sermaye topluluklarının, tepeden gelen modernleşmeye karşı kendi modernleşmelerini kurmak isteğiyle direnen toplumsal kitle hareketlerinin, yaygınlık alanı sürekli gelişen, istikrarsız büyümesiyle akıl almaz bir israfı körükleyen dünya pazarının oluşturduğu bir zemindir bu. Bu yüzyılda modernist düşünürler bu ortama hem olumsuzluklarından dolayı saldırır hem de bu ortamda bulunmaktan dolayı memnunluk duyar (Berman, 2012: 32). Yani 19. yüzyıl düşünürleri modernite konusunda kendi içlerinde bir belirsizlik ve çelişki yaşarlar. Bu çelişkinin etkisiyle kendilerini sorgulamaları yaratıcı güçlerinin kaynağı olur. 20. yüzyıldaysa *modernlik* tecrübesi kutuplaşmalar etrafında irdelenir. Ya "bitmemiş proje" olarak savunulur ya da yalnızca "demir kafes" olarak eleştirilir. Böyle bir kutupsallık çerçevesinde algılanan ve düşünsel anlamda, eski biçimiyle yeniden canlandırılması mümkün görünmeyen *modernizm*, kendisini eleştirenler ya da kendisinden esinlenenler aracılığıyla 20. yüzyılda kimi yönlerden oldukça önemli gelişmelerin hareket noktası olmuştur. Son tahlilde modernizm kavramıyla nitelenen "[r]esim ve heykelde, şiir ve romanda, tiyatro ve dansta, mimarlık ve tasarımda, daha yüz yıl öncesine dek varolmayan bir sürü elektronik iletişim araçları ve bilimsel disiplinde, (…) en yüksek nitelikte, şaşırtıcı zenginlikte yapıtlar ve düşünceler üret[en] 20. yüzyıl; dünya tarihinin yaratıcılık

açısından en parlak dönemi olarak nitelenebil[ecek]" (Berman, 2012: 39) duruma gelmiştir.

1.1.2.Postmodernizm

Aydınlanma projesini yaşayan toplumlar için umut çağı olarak nitelenen 19. yüzyıl, gerçekleşen projelerle birlikte insanoğlunun ileriye doğru atacağı adımlar için iyimserlik dolu bir yüzyıl olmuştur. Her ne kadar Aydınlanma dolayısıyla da modernite projesine dönük hayal kırıklıklarının yaşandığı bir dönem olsa da 20. yüzyıl tarihi de en az 19. yüzyıl tarihi kadar önemli değişim ve dönüşümlere sahne olmuştur. "Kapitalizme alternatif bir dünya sistemi olduğunu ileri süren sosyalizmin ortaya çıkışı, 1917 Ekim Devrimi, iki büyük dünya savaşı, eski sömürge ve kolonilerin bağımsızlık mücadeleleri ve birer ulusal toplum ve devlet olarak ortaya çıkışları, soykırımlar, nükleer silah teknolojisi ve insan türünün ilk kez bütünü ile yeryüzünden silinme sorunu ile karşı karşıya kalınması, bilim ama özellikle teknoloji alanında yaşanan baş döndürücü gelişmeler sözü edilen değişim ya da dönüşümlerin ilk akla gelen örnekleri arasında sayılabilir" (Şaylan, 2009: 20-21). Bu yüzyılda kendisine alternatif olarak ortaya çıkan sosyalizmin etkisiyle ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında, refah devleti ve özgürlük yerine özgürleştirme kavramının geçmesiyle insancıllaşan kapitalizm bir yeniden yapılanma evresine girmiştir (Şaylan, 2009: 22). Kapitalizm, bu yeniden yapılanma sürecinde yani 1950'li ve 1960'lı yıllarda önemli bir gelişme göstermiştir. Özellikle ekonomide yaşanan gelişmeler kapitalist ülkelerde liberal demokrasiyle tanımlanarak 20. yüzyılın ileri, gelişmiş toplum modelini oluşturmuştur. 1970'li yıllarda yeni bir krize giren kapitalizm, bu krizden de yeni bir yapılanmayla çıkmıştır. Ancak aynı krizden sosyalizm kazançla çıkamamış ve siyasal bir gerçeklik olma özelliğini kaybetmiştir. Ulus devletlerin aşıldığı bu

evrensel değişim döneminde temsili demokrasinin işlevsizleştiği yönünde tartışmalar da alevlenmiştir (Şaylan, 2009: 22-26). Dünya ölçeğindeki bu değişim sürecini kapitalizm başlatmıştır. Evrensel ve ulusal düzeyde, bireysel ve toplumsal düzeyde yaşamın her alanında görülen ve tartışılan kapitalizmin başlattığı bu değişim süreçlerinden biri de düşünce ve sanat dünyasında kendini göstermiştir. Bu alanlardaki tartışmaları kapsayan söylemler "post" kelimesiyle yapılan tanımlamaları doğurmuştur. "[B]u dönemde postmodernizm, postyapısalcılık, postmarksizm gibi açıklayıcı kavramlar sanattan felsefeye ve bilime kadar uzanan alanlarda etkin ve yeni söylemlere kaynaklık etmişlerdir. 1980'li ve 1990'lı yıllarda genel olarak postmodernizm kavramı içinde toplanabilen bu yeni yaklaşım ya da söylemler, hemen hemen her yerde entelektüel ve kültürel çevrelerin birincil tartışma alanı olmuş[tur]. (…) Birçok aydın ya da akademisyen, düşünsel kökenleri Nietzsche ve Heidegger olan postmodern felsefe ve yaklaşımları benimsemiş; Derrida, Rotry, Baudrillard, Lyotard, Foucault gibi çağdaş postmodern düşünürlerin yaklaşımlarını izlemişlerdir" (Şaylan, 2009: 31-32).

Belli bir algılama biçimini anlatma anlamında "modernist hareketin tahrip oluşuna matem tutma"ya karşılık gelen postmodernizm, geçmişi 1950'lere kadar uzanan bir terimdir. " 'Postmodernizm' 1960'larda Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi, postmodern edebiyatın ne olduğuna ilişkin oldukça farklı görüşleri olan edebiyat eleştirmenleri tarafından kullanıldı. Terimin önce mimariyi, sonra dans, tiyatro, resim, film ve müziği kapsayarak daha yaygın bir geçerlik kazanması 1970'lerin ilk yıllarında gerçekleşti." Amerika'da doğan postmodernizm 1970'lerin sonlarında Avrupa'ya göç etti. Fransa'da Kristeva ve Lyotard, Almanya'da Habermas terimi ele aldı" (Huyssen, 2000: 209). Terim ilk kez, 1979 yılında Quebec

Yönetimi Üniversiteler Konseyi başkanının isteği üzerine "son derece gelişmiş toplumlarda bilginin durumunu ortaya koymak" üzere yazdığı bir rapor kapsamında J. F. Lyotard tarafından çerçevelendi. Lyotard; çalışmasında,[2] bilgisayarlaşmış toplumlarda ancak bilgisayar diline aktarılabilecek olan bilginin geçerli olacağını; modernist döneme ait olan eşitlik, adalet, hümanizm, ilerleme gibi meta anlatıların geçerliliğini yitirdiğini öngörmüştür. Lyotard'ın görüşleri önemli tartışmalara ve yorumlara yol açmıştır. "Denilebilir ki, Lyotard'ın meta anlatıların çöküşünü haber veren bu öngörüsü postmodern durumla ilgili bütün analizlerin merkezine yerleşmiştir. Bu çöküş sosyalizmin veya faşizmin çöküşünü haber verirken yanı sıra başka herhangi bir ideolojinin de yükselişinin daha baştan umutsuz bir vaka olduğunu haber veriyordu. Aslında bu postmodern durum, sonradan Fukuyama'nın Amerikan liberalizminin mutlak zaferini ilan edeceği tarihin sonu yaklaşımına zihinsel bir hazırlık da sağlıyordu. O yüzden postmodern durumla ilgili tasvirleri[n] Amerikan liberalizminin ideolojik söylemi olarak suçlanması tesadüf değildir" (Aktay, 2008: 14). Postmodernizm, Lyotard'ın tanımlamasıyla sınırlı kalmamıştır. "İş hayatındaki esnek ve gevşek yönetim anlayışına dayalı postfordist gelişmeler; mimaride geleneksel ile moderni tekrar buluşturan ve yine tasarımı düz geometrik çizgilerden daha yuvarlak ve asimetrik çizgilere ulaştıran bir dizi yeni tarz; sanat ve edebiyatta da kahramanı veya sanatın öznesini geri plana çeken, olayın bütünsellik kurgusunu çözerek hikâyeyi bütün hayata ve birçok mümkün bileşene ve aktöre dağıtan anlatım tarzları postmodernizmi global bir akım olarak şekillendir[miştir]" (Aktay, 2008: 10-16).

[2] Ayrıntılı bilgi için bk. J.F. Lyotard, *Postmodern Durum*, 1994.

Postmodernizmin tarihsel serüveni içinde yaşanan gelişmeler farklı postmodernizm anlayışlarını ve görüşlerini doğurmuştur. "Önceki yirmi-otuz yılın sistemleşmiş yüksek modernizmine karşı, 1960'ların postmodernizmi Avrupa avangardının mirasını yeniden canlandırmaya ve buna kısaca Duchamp-Cage-Warhol ekseni denebilecek hat boyunca bir Amerikan biçimi vermeye çalış[mıştır]" (Huyssen, 2000: 214). Erken postmodernizm evresi olarak da adlandırılan bu dönem, postmodernizmi ilk olarak avangard hareketleri hatırlatan güçlü bir gelecek ve yeni alanlar, kopuntu ve süreksizlik, kriz ve kuşaksal çatışma duygusu sergileyen geçici bir imgelemle; ikinci olarak "kurumsal sanat"a karşı bir saldırıyla, üçüncü olarak teknolojik iyimserlikle, dördüncü olarak da modernist ya da geleneksel yüksek kültürün kudsiyetine meydan okuyan, Fiedler'in de istediği gibi yüksek sanat ile kitle kültürü arasındaki sınırı aşmayı içeren popülist eğilimle nitelenmiştir (Huyssen, 2000: 218-222). 1970'li yıllara gelindiğindeyse önceki on yılın varsayımları ya ortadan kalkmış ya da dönüşmüştür. Fütürist başkaldırı duygusu; giderek ticarileşen pop, rock ve cinsel avangardların putkırıcı jestleri; teknoloji, medya ve popüler kültür konusundaki iyimserlik tükenmiştir. 1970'lerdeki durum modernizmin harabesi üzerine kurulmuş gibi görünmektedir. Sanatsal pratikler de ilga edilmeyen modernist ve avangardist stillerin varlığını koruyarak bu harabede yerini almıştır. "Başka bir şekilde söylenecek olursa tüm modernist ve avangardist teknikler, biçimler ve imgeler şimdi her an geri çağrılmaya hazır hâlde kültürümüzün bilgisayarlaşmış hafıza bankalarında depolanmaktadır. Ama aynı hafıza, popüler kültürlerin ve modern kitle kültürünün türler, kodlar ve imge dünyalarının yanı sıra tüm postmodernist sanatı da depolamaktadır" (Huyssen, 2000: 225). Tarihi yazılmayı bekleyen 1970'lerin kültürel postmodernizminden sonra günümüzdeki

postmodernizm, "gelenek ve yenilenme, muhafaza etme ve yenilik, kitle kültürü ve yüksek sanat arasındaki, artık ikinci terimlerin birinciler karşısında otomatik olarak ayrıcalıklı olmadıkları bir gerilim alanına; artık ilerleme versus reaksiyon, sol versus sağ, şimdi versus geçmiş, modernizm versus gerçekçilik, soyutlama versus temsil, avangard versus *Kitsch* gibi kategoriler içinde kavaranamayacak bir gerilim alanında işlemekte[dir]" (Huyssen, 2000: 229). Feyerabend'ın "ne olsa gider" biçimindeki meşhur aforizmasıyla bir formüle bağlanan postmodernizm; modernizme yeni bir ışık tutulmasını ve birçok estetik taktiklerin yeni bir oluşumun içinde işlevselleşmesini, Avrupalı ve Batılı olmayan kültürlerle işgal ve tahakkümden başka biçimde iletişim kurma gerekliliğini gündeme getirmiştir. Tarihsel süreç içinde postmodernist kültür, kendi kolaycılığı da dâhil olmak üzere bir direniş postmodernizmi olarak nitelenme noktasına gelmiştir. Bu direniş, "politika ve estetik arasındaki, tarih ve metin arasındaki, sanatın angajeliği ve misyonu arasındaki üretken gerilimin" (Huyssen, 2000: 235) canlı kalmasını sağlamaya devam etmektedir.

1.2.MODERNİZM VE POSTMODERNİZM ÜZERİNE GÖRÜŞLER

1.2.1.Modernizm

Orta Çağ'ın skolastik düşünce döneminden yani sorgulamadan kabul etme döneminden sonra gelen modernite dönemi, Alman felsefeci Kant'ın deyimiyle "aklını kullanma cesareti" üzerine temellenen 17. ve 18. yüzyıllardaki entelektüel hareketlerden beslenmiştir. Aydınlanma projesi, cehalet ve batıl inançlardan ancak akıl ile, akılcı yöntemlerle kurtulunacağını savunmuştur. Akıl kapsamına girmeyen her şeyden uzaklaşıldığında dünyaya hükmedilebilecektir. Ancak bu temel düşünce

beklenen sonucu vermemiştir. "Tersine büyük egemenlik tutkusuyla her şeyi ayıklamış, dışlamış, gitgide daraltıcı ve baskıcı bir anlayış[ı] ayağa kaldırmıştır" (Kahraman, 2007: 191). Baskıcı niteliğe bürüne akıl kavramı, zamanla sorgulama görevinden sıyrılmış ve akılla birlikte ortaya konan diğer kavramlar da düşünsel köklerinden koparılmıştır. Araçsallaşan akıldan koparılan bütün kavramların değersizleşmesinden sonra elde kalan tek gerçek nesnel kavram, bilimsel sınıflandırma ve hesaplama olmuştur. Nesnel akıl kavramı gözden düştüğünde, boş inançlar ve dogmatizm eski yerine yeniden geçmiştir. Artık nesnel akla karşın öznenin kendi doğrularına göre şekillendirdiği öznel akıl vardır ve her duruma uygun düşmektedir. İnsanlığın yararına ya da zararına olan her şey öznel akılla çift yönlü biçimde savunulabilmektedir. Çünkü bir şeyin savunulmasında ölçüt; akıl tarafından değil, "o" şeyin yararları tarafından belirlenmektedir. Böylece "nesnel aklın, dinin ya da metafiziğin yerini ekonomik yararla sonuçlanan şeyler almıştır. (…) Bu yüzden pragmatizm, deneysellik ve eylem yükselişe geçmiştir. Her şey eylemselleşip bir deneye konu olabilmesine ve sağladığı yarara göre değerlendirilmeye başlanmıştır (Hokheimer, 2010: 94). Böylelikle artık "akıl"; egemen olanca, yarar sağlayanca kullanılan tekleştirici bir olgu biçimini almıştır. Öyle ki akıl, bilimi yapanların dolayısıyla bilimin tekeline girer. "Bilim de kuram da kendi yöntemsel yaklaşımlarıyla aklı sürekli denetim ve tutsaklık içinde sarıp sarmalayarak onu kımıldatmamanın baş aracı hâline gelir. Bilim giderek büyük bir aldatmacaya dönüşür. Çünkü bilim de kendisinden koparılmakta, bilimselliğe doğru savrulmaktadır. 'Bilimsel olarak açıklanmıştır' dendikten sonra, kabul edilen değer yargısının tartışılması, aşılması, ona karşı çıkılması tümden olanaksızlaşır" (Kahraman, 2007: 186). Bilimselle olduğu kadar gerçekle de iç içe geçen akıl,

iktidarın bir aracı hâline gelmiştir. "Bu itibarla aklın ele geçirdiği ve egemenleştirdiği gerçek, aslında egemen iktidarın kendi çıkarı doğrultusunda biçimlendirdiği gerçektir. Modernitenin özneyle etkileşim içinde bulunan kurumları da bu gerçeğin toplumsallaşması ve içselleştirilmesi için çaba harcamaktadır. Yargı sistemi de akıl da bu gerçeğin öngörüleri ve varsayımları doğrultusunda biçimlenmiştir" (Kahraman, 2007: 188).

Rousseau, tarafından kullanılan "doğa hâlinde insan" kavramıyla nitelenen, aklın yüceliğini keşfetmemiş insan; modernite öncesinde doğaya bağlı bir yaşam sürüyordu. Bu insan doğa üzerinde tefekküre dalarak yaşamına anlam veriyordu. Endüstri Devriminden sonraysa doğal çevresinden koparak gittikçe teknolojiye bağlı bir yaşam sürmeye başlayacaktır. Modernite etkisine giren bu insan, içinde yaşadığı ortamı bizzat kendisi oluşturacak, akıl ve bilimsel bilgi aracılığıyla oluşturduğu bu çevrede var oluşun fiziksel boyutunu denetim altına alacaktır. Ancak bu denetim, aletlerin de insan yaşamını denetlemesi anlamına gelecektir. Bir denetim nesnesi olarak algılanan dünya, insanların akılları, aletleri ve bilgileri aracılığıyla istediği gibi şekillendirip yönlendirebileceği bir alan olacaktır. İstekleri bunlarla gerçekleşecek, sorunları bunlarla çözülecektir. Örneğin "[i]nsan toplumlarındaki adaletsizliğin temel nedeni olarak görülmeye başlanan kıtlık sorunu bilgi aracılığıyla çözümlenecektir." Artık modernite doğrultusunda, "[d]ünyanın yorum gerektiren anlamlarla dolu bir metin olarak görülmesine son veril[ecek]", "insanın bilişsel yanının, tüm duygulanımsal yönelimlerinden köklü bir şekilde ayrı tutulması" (Küçük, 2000: 32) sağlanacaktır.

Modernleşmenin gerekleri, sadece dış dünyada yani toplumsal yapılar ve zihniyette değil aynı zamanda insanın iç dünyasında da değişiklikler yaratmıştır.

Davranış kalıpları, ilişki biçimleri değişen insanların, karşılaştıkları olayları algılama ve yorumlama biçimleri de değişmiştir. Artık "[m]odern insan mesafeli ve soğukkanlı bir şekilde çevresine bakarak doğal, toplumsal ve psikolojik süreçler hakkında bilgi sahibi olmakta ve ona göre hareketini ayarlamaktadır. Rönesans'tan bu yana aşamalı olarak 'dünyanın büyüsü çözülmektedir'. Dinî ve mitsel tasarımların yerine soyut ve bilimsel yorumlar geçmektedir. Bu yeni bilimsel yorumsamada kat'î ve ampirik temele dayalı algılama merkeze alınmıştır. Bu gelişme, insanların bilimsel terminolojide algılama ve bilişsellik kavramlarını geliştirerek bakma ve düşünmeyi birbirinden ayırt etmesiyle mümkün olmuştur. (…) [B]u ayrıştırma insanların düşündüklerini görme yerine gördüklerini düşünmesine yol açmıştır. Başka bir [deyişle], Rönesans Dönemi'nde insanlar, düşünme ile bakma arasındaki farkı keşfetmişlerdir" (Loo, Reijen, 2006: 71). Kesin bilgi, görülenler üzerine düşünüldüğünde elde edilebilecektir. Yani görülüp ölçülerek doğrulanamayana ilişkin bir bilgi, kendisine düşünme alanında yer bulamayacaktır. Düşünce ürünü olarak bilmenin ölçüsü, ölçmek olacaktır (Loo, Reijen, 2006: 73-74). Nesnellik ve matematiksel kesinlik göstergeleriyle ölçülerek elde edilen bilgi, doğa üzerinde hâkimiyeti sağlamak için teknolojik olana indirgenmiştir. Bu yüzden Bacon'a göre bilimsel bilgi teknolojiktir (Çağan, 2008: 131).

Modernleşme, teknolojik bilginin sunduğu avantajlarla dünyayı algılamada bir taraftan genişleme sağlarken bir taraftan da daralmaya yol açmıştır. Çünkü dünyanın küçülmesi ve büyümesi aynı anda deneyimlenmektedir. Bu bağlamda "[t]anınmış kent toplum bilimcisi Manuel Castells, birkaç yıl önce, dünya çapındaki bilgi ve iletişim ağlarının yarattığı 'mega mekânlar'ın güvenli bir çevre anlayışına da yol açtığına işaret etmiştir (Castels, 1983). Appleyard'a göreyse toplumların mekânsal

genişlemesi, paradoksal bir şekilde 'mekânsal kökenlere yeniden dönüş'ü güçlendirmektedir (Appeyard, 1981)" (Loo, Reijen, 2006: 257). Bu özellikleriyle "bakış daralması"nı, bir "bakış genişlemesi"yle birlikte getiren modernleşme, yaşadığımız dünyada pek çok paradoksla ilişkilendirilmiştir. "Söz gelimi bir taraftan gençleri, yaşlıları, ev kadınlarını, yalnızları ve işsizleri, bir çırpıda 'vatandaş' telakki ederek tek bir kategoriye sokamazken diğer taraftan da gittikçe artan bir ölçüde tekbiçimli ve 'numaralanmış varlıklar' olarak yaşıyoruz. Demek ki çoğulculaşma ve genelleşme aynı anda ve birlikte vuku bulmaktadır" (Loo, Reijen, 2006: 160-161).

Gerek tekelleşen akıl, gerek teknolojileşen bilgi, gerek egemen iktidarın belirlediği gerçek anlayışı etkisindeki modern toplum; özellikle romantikler tarafından "gayri insani, yabancılaştırıcı ve baskıcı ol[ması]" bakımından eleştirilmiştir. "Romantiklere göre modern birey, kendini beğenmişlik, çıkar ve süflî duyguların girdabına kapılmıştır. Modern toplumun en büyük zaafı, nefret, kıskançlık ve hiddeti körüklemektir. Modern toplum, kendi iç duygu ve güdülerine hâkim bir insan tipi yerine, başkaları karşısında yüklenmiş rollerini oynamaktan başka bir şey yapmayan ve dolayısıyla kendi 'özbenliği'nin farkında olmayan bir tip yaratmıştır" (Loo, Reijen, 2006: 170). Romantiklerden sonra da modernizm eleştirileri sürmüş, bu eleştiriler giderek *postmodernizm* kavramı etrafında incelenmiştir. Ancak bu dönemde *moderniteye* ve *modernizme* olan inanç ortadan kalkmamıştır. Dünyanın her yerindeki insanların yaşadığı, yaşamak zorunda olduğu ortak deneyimler tarzı olarak modernizm; yüceltilmeye, savunulmaya, gizil potansiyellerinin ortaya çıkarılması için yapılması gerekenler sıralanmaya devam edilmiştir. Örneğin Berman, (2012: 27) ikircikli doğasını kabul ettiği modernleşmenin 21. yüzyılda da kendini gerçekleştirmesini beklemektedir: "Modern

olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak Marx'ın deyişiyle 'katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği' bir evrenin parçası olmaktır".

20. yüzyılda savunulmaya ve eleştirilmeye devam edilen modernitenin mevcut durumuyla ilgili olarak Calinescu, *Modernitenin Beş Yüzü (Five Faces of Modernite*, 1977*)* adlı eserinde bir sınıflama yapar. Aydınlanma toplumlarının yaşadığı ekonomik ve sosyal değişimlerin yarattığı burjuva modernitesi ile bu orta sınıf değerlerinden nefret eden ve onlara karşı eleştirel ve yıkıcı bir tavır sergileyen kültürel modernite olarak iki moderniteden söz eder (Hollinger, 2005: 65).

Modernleşme veya modernizme ilişkin sınıflandırmalar yapılmadan önce bunlara ilişkin belirgin özellikler çelişkileriyle birlikte çok önceden dile getirilmiştir. Bu noktada dikkat çeken en önemli isimler Marx, Weber, Durkheim, Nietzsche ve Freud gibi isimler olmuştur. İlk olarak baktığımızda "Marx'ın yaşadığı biçimiyle modern hayatın temel olgusu, hayatın temelindeki kökten çelişkidir" (33). Nitekim bu çelişkiden dolayı insanlık tarihinin zirvesi olarak nitelenebilecek endüstriyel ve bilimsel güçlerin hayata geçirilmesi, en güçlü devletlerin yıkılmasını engelleyememiştir: "Bir yanda insanlık tarihinin hiçbir devresinde akıllardan bile geçmeyen endüstriyel ve bilimsel güçler hayata geçirilmiş. Öte yanda Roma

İmparatorluğu'nun son anlarının dehşetini kat be kat aşan çürüme belirtileri var. Yaşadığımız günlerde her şey kendi karşıtına gebe görünüyor. İnsan emeğini azaltmak ve verimlendirmek gibi harika bir güç bahşedilmiş olan makinelere aç acına sahip oluyor, onlar için çalışıp duruyoruz" (Berman, 2012: 33). Marx gibi Nietzsche'ye göre de modern hayat ironik ve diyalektik bir yapıya sahiptir. Nietzsche, "Bir parça kuvvet, bir parça dürtüye, isteme, etkimeye eşittir -üstelik, tam da bu dürtüden, istemeden, etkiden başka bir şey değildir; yalnızca, bütün etkileri, neden ve sonuçlarla, 'özneyle' şartlanmış bir şey olarak kavrayan ve kavrayamayan dilin (ve onda taşlaşmış aklın temel yanlışlarının) ayartmasıyla, başka türlü görülebilir... eylemlerin, etkimenin, oluşun ardında 'varlık' yoktur; 'eyleyen', eyleme eklenmiş uyduruk bir şeydir (Nietzsche, 1990: 46-47 Aktaran: Küçük, 2000: 40)". diyerek modernitenin ortaya çıkardığı ve eylemleriyle her şeye kadir olan modern birey algısını yıkma yönünde söylemler geliştirmiştir. Ardından Freud'un, insanın aklına ve bilgisine güvenerek gerçekleştirdiğini düşündüğü bilinçli edimlerinin aslında çoğunlukla 'bilinç dışı arzular' tarafından yönlendirildiği yönündeki görüşü; insanın aklın gücünden beslenen bir varlık değil, akıl dışının elinde bir varlık olduğu yönündeki kabulüyle Nietzsche'yi desteklemiştir (Küçük, 2000: 40). Bu görüşler ekseninde ileri derecede rasyonellikle nitelenen modernite, bireysel düzeyde akıl dışıyla tehdit edilirken, toplumsal düzeyde de Weber tarafından "demir kafes" olarak trajik durum nitelemesiyle eleştirilmiştir. Durkheim de modernitenin yarattığı kentleşme şartlarını kaos olarak görmüştür (Aktay, 2008: 11).

Moderniteye ilişkin bu ilk yorumların devamı gelmiş ve yorumlar iyimser ve kötümser olmak üzere ikiye ayrılmıştır. İyimser yorum, modernitenin insanlık tarihinde daha önce hiç olmadığı kadar önemli gelişmeleri sahneye koyduğunu ve

Habermas'ın deyimiyle "bitmemiş bir proje" olarak insanlığın gelişimini sürdürdüğünü savunmuştur. Bu bakış açısı çerçevesinde modernite Bell, Bauman, Berman, Coser, Gergen, Giddens, Hardison ve Levine tarafından savunulmuştur. Modernite karşısındaki kötümser yorum sınıfınaysa Simmel, erken Lukacs, başta Adorno, Horkheimer ve Benjamin olmak üzere birinci kuşak Frankfurt teorisyenleri, Freud veya Weber'i etkileyen ya da Weber'den etkilenmiş olan pek çok antimodernist girmiştir. "Habermas, modernite konusunda, Weber ve diğerlerinin modernitedeki gelişmelerle ilgili olarak, niçin ve ne ölçüde haklı ve moderniteyle ilgili kötümser yargılarda niçin ve ne ölçüde hatalı olduklarını açıklayan bir 'seçici evrim' teorisi geliştirmek suretiyle, kötümser versiyona karşı bir ikircikli versiyonun savunuculuğunu yap[mıştır]" (Hollinger, 2005: 60-61). Habermas, postmodernizm olarak da adlandırılan anti modernist görüş sahiplerinin modernizme ilişkin eleştirilerini bu projenin henüz tamamlanmamış olmasına bağlamıştır. Aynı şekilde Giddens'a göre de modernlik projesi bitmemiştir. İçinde bulunulan yeni evre modernliğin ileri aşaması olan "düşünümsel modernlik" evresidir. Bu evrede modernlik kendi denetim ve eleştirisini kendisi yapacak bir bilinç düzeyine ulaşıp kendi eksikliklerini görüp giderebilecek bir aşamaya gelmiştir (Aktay, 2008: 13).

1.2.2.Postmodernizm

Postmodernizm, modernizme tepki olarak ortaya çıkan bir düşünceler topluluğu biçiminde yeni bir yaklaşım olarak önce edebiyat alanında ortaya çıkmış, oradan mimari ve felsefe üzerinden sosyal bilimlerin diğer alanlarına yayılmıştır. Şimdiye kadar ortak bir teorisi oluşturulamayan postmodernizm, gerçeklik hakkında bir perspektif olarak varlığını değişik düşünceler ekseninde kurmuştur. Doğası hâline gelen bu çoğulcu perspektif ve görecelilik, birleştirici bir gerçek düşüncesinin de yadsınmasına neden olmuştur. Farklılıkların birliğe, kopmaların sürekliliğe tercih edildiği heterojen bir dünya kabulünü gerçekleştirmeye çalışmıştır (Loo, Reijen, 2006: 200).

Postmodern düşüncenin kaos hâlinde olduğunu kabul ettiği yeni dünyada, dünya savaşları sonucu yaşanan kitlesel kıyımlardan, süper güçlerin yarattığı nükleer tehditlerden dolayı uygarlığın gerçekleşmeyen vaatlerine yer kalmamıştır. İnsan artık anlamlandıramadığı bir kaosun içinde yaşadığı gerçeğiyle yüzleşmelidir. Bu gerçeği besleyen gelişmeler, öncelikle fiziksel bilimlerde gerçekleşmiştir. Kuantum fiziğinin ortaya koyduğu belirsizlik kuramı; Einstein'ın ortaya koyduğu relativite kuramının, gerçeğin göreceli doğru fikrini de yerle bir etmiştir. Artık tekno bilim bize evrenin bir sistemler karmaşası olduğunu ve tüm evrenin durmaksızın genişleyerek yok olacağını söylemektedir. Bu, "gerçek" tanımını yeniden değiştirmiş ve insanın güvenilmez bir doğal ve biyolojik ortamda olduğunu kabul etmesi gerektiği düşüncesini doğurmuştur. Kaos ortamında her şey sadece evrenin bir parçası olduğu için doğrudur ve başka hiçbir açıklamaya ihtiyaç yoktur. Sayısız doğrular dünyasında da sayısız anlam vardır. Her anlam, söylem sahibinin doğrularını taşımakla birlikte ideolojik bir boyuta da sahiptir. Tüm insanları bağlayıcı bir anlamdan ve kavramdan

söz etmek mümkün değildir bu dünyada çünkü bir merkez ve norm fikri kalmamıştır. Böylece modernizmin büyük anlatıları, yerini küçük anlatılara bırakmıştır. Sürekli ilerleme düşüncesinden vazgeçilmesiyle birlikte geleneğe dönülmüş ve gelenekten alınan ögelerle söylemler beslenmeye başlanmıştır (Çağan, 2008: 110-119). "Daha özgül olarak söylenirse postmodern teori, teorinin gerçekliği yansıttığı yollu modern inancın ve temsilin eleştirisini yaparak, teorilerin kendi nesneleri üzerine en iyi ihtimalle kısmi perspektifler sunduğunu ve dünyaya ilişkin tüm bilişsel temsillerin tarihin ve dilin dolayımından geçtiğini savunan 'perspektifçi' ve 'görecelikçi' konumlara yerleşir. Postmodern teorilerin bazıları, modern teorinin yandaş olduğu toplum ve tarih üzerine totalleştirici makro perspektifleri reddeder ve mikro teori ile mikro politikadan yana çıkar (Lyotard, 1984)" (Best, Kellner, 2011: 18).

Herhangi bir merkezin olmadığı dünyada, kapitalizm, komünizm gibi merkeziyetçi rejimlerin, birey için var olduklarını söylerlerken ekonomik sistemleriyle ve demokrasi adını verdikleri yönetim sistemleriyle aslında bireyciliği yok ettikleri gerçeği postmodernistlerce ilan edilmiştir. Artık her birey, hümanizmanın savunduğu gibi tek ve eşsiz değildir. Bir gruba ait olduğu sürece var olan kimliği ancak grup içinde belirlenir ve önemlidir. Bu yüzden birey kısaca siyah, beyaz, erkek, kadın, sağcı, solcu, dinci, işçi, patrondur. Bu kimliklerin hepsi de önceden belirlenmiştir. Bireylerin "özel bir kimlik" tanımlaması yapmaları çok da önemli değildir. Çünkü postmodern teori, kimliğe güvensizliği getirmiş (Menteşe, 1996), artık rasyonel ve birleşik özneyi iptal etmiş, merkezsiz ve parçalanmış özneden yana olmuştur. Postmodernist kültürse kapitalizmin bir sonucu sayılan bürokratik, teknokratik ve örgütsel nitelikli insanı sınıflandıran bütün değerleri yadsımıştır. Bu noktada postmodernistler, sadece hiçbir yol dayatmayan kurallara

uyduklarını söylemiştir. “Postmodernizm çok çeşitli olgulara uygulanabilen, sınırlar üzerinde odaklanan, biricikliği gösteren, anlaşılmaz olan üzerinde yoğunlaşan ve tekrar edilemez olanı takdir eden yöntemlere meyillidir” (Rosenau, 2004: 172). Bu yöntemlerin her türlü bilgi yaratma çabasından vazgeçmiş olmaları gerekir. Bu bağlamda iki metodolojik yaklaşımı bünyesinde barındırır: İçe dönük, nesnelcilik karşıtı yorum ve yapıbozumculuk (Rosenau, 2004: 173).

Yapıbozuma uğrattığı dünyada, öznenin, insanın, metafiziğin, tarihin, büyük anlatıların, ideolojinin ve ütopyanın ölümünü ilan eden postmodernizmin belli başlı özelliklerini şöyle maddeleştirebiliriz:

1. Belirsizlik ve parçalanma
2. Fragmanlaşma ve şizofreni
3. Bellek yitimi
4. Derinlik yitimi
5. Yapıbozum ve metinselleşme
6. İroni
7. Eklektizm
8. Olumsallık ve ontoloji
9. Aporia
10. Nihilizm ve kinizm
11. Ötekilik
12. Retorik ve hermeneutik
13. Çoğulculuk (Kızıler, 2006: 140-151)

Tüm bu özelliklerinden dolayı postmodernizm, yeni bir dönem açmadığı aksine belirsizlik yaratıp gerçeği değersizleştirdiği ve estetik değerlerin içini boşalttığı

yönünde eleştirilere maruz kalır. Bu eleştirilerden önce, 1870'lerde John Watkins Champ tarafından empresyonizmin ötesine geçen sanat üslubunu nitelemede kullanılmasından (Sim, 2006: 10) sonra, postmodernizm çok çeşitli yerlerde ve biçimlerde düşünürlerce ele alınır. 1950'lerde ve 1960'larda genellikle modernizmin ardılı ya da eleştirisi olma yönüyle gündeme getirilir. Kimi düşünürlerce olumlu değer atfedilirken kimilerince de olumsuzlanır. Ancak 1970'lere gelindiğinde "felsefe, mimari, sinema, edebiyat gibi bir dizi değişik kültür alanı ve akademik disiplin içinde ve arasında sağlamlık kazanmaya başla[r]" (Connor, 2001: 18) ve 1980'lere ulaşıldığında dallanıp budaklanır. Bu süreçte birçok düşünür postmodernizm hakkında görüş bildirmiştir. "1960'larda dil, politik tarih, felsefe ve okuma edimi konularına Jacques Derrida, Michel Foucault ve Roland Barthes postmodern bir yaklaşımla eğilirler. 1970 sonlarında Jean François Lyotard toplum tarihini, Jean Baudrillard sosyoloji, sosyal psikoloji ve iletişim dallarını bu açılardan irdelerler. 1970'lerde Richard Rorty, Ihab Hassan, Herbert Blau, Paul de Man, Hillis Miller, Geoffrey Hartman, Barbara Hernstein Smith, Stephen Greenblatt gibi Amerikalı düşünür ve bilim adamları da Fransız meslektaşları gibi postmodernizmi öncelikle bir söylem türü, sonra da temel bir düşünce biçimi olarak ele alıp savunurlar. 1980'lere gelindiğinde postmodernist yaklaşım İngiltere ve Almanya da dâhil olmak üzere hemen tüm Avrupa'da ve dünyanın birçok bölgesinde kabul görmeye başlar" (Doltaş, 2003: 23). Jean François Lyotard, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Deleuze ve Guattari, Fredric Jameson, Jacques Lacan, Laclau ve Mouffe gibi bilim adamları Nietzsche'nin açtığı yolda, Rönesans ve hümanist düşünceler üzerine temellendirilmiş modernizmin kurumlarını, ideolojisini, kuramlarını ve

uygulamalarını postmodernist bir yaklaşımla incelerler.

Lyotard, *The Postmodern Condition (Postmodern Durum)* isimli eseriyle birlikte Batı kültürünün büyük anlatılarını reddeder, "tüm teorik düzeylerde ve söylemlerde çoğulluğun" (Best, Kellner, 2011: 181) savunucusu olur. Meta anlatıların reddi, bilimsel bilgiye güvensizliği getirmiş ve bilimsel bilgi yalnızca dil oyunlarına indirgenmiştir ona göre. Bu durumda bilginin meşruiyeti sorununa çözüm bulmak isteyen Lyotard, bilginin enformasyon koşullarına göre yeniden düzenlenmesi gerektiğini öne sürer. Bilginin dünyanın en iyi meta anlatısı olduğunu düşünen Lyotard, bilginin merkezîleşmiş kontrolüne karşılık, bütün veri bankalarının dünyadaki herkese açılması gerektiğini ve zaten bilgisayar diline çevrilmeyen bilginin de geçerli olmayacağını savunur. "Lyotard bize 'postmodern bilim'in, bütün bir bilimsel topluluğa uygulanacak başka bir büyük anlatı kurma girişiminden çok, bir paradokslar, istikrarsızlıklar ve bilinmeyen araştırması olduğunu bildirir" (Sim, 2006: 9).

Michel Foucault'nun çalışmalarında iktidar ile bilgi arasındaki ilişki merkezî bir yer tutar. İktidarın her alanda tahlili yapılır. "Farklı mahallerde, bağlamlarda ve toplumsal durumlarda iktidar ilişkilerinin mikro-politikasının yakından incelenmesi, Foulcault'yu toplumsal kontrolün sürdürülmesine yönelik teknik ve pratikleri kodlaştıran bilgi sistemleri ile ('söylem'lerle) tikel yerelleştirilmiş hâkimiyet arasında yakın bir ilişki olduğu sonucuna götürür" (Harvey, 2006: 61).

Yapıbozum yöntemini savunan postmodern düşünür Derrida ise dilin, genel olarak da sistemlerin istikrarsızlığını göstermek istemiştir. "Ona göre göstergeler, bu tür öngörülebilir kendilikler değildi ve sorunsal olmayan iletişimi güvence altına almak için gösteren ile gösterilenin kusursuz bir bağlaşımı hiçbir zaman yoktur. Her

zaman bir anlam kayması gerçekleşi[r]" (Sim, 2006: 6). Différance[3] terimiyle ifade edilen bu kayma, anlamın kuruluşunu önlemek için daima iletişime dâhil olmaktadır. Bu da metinde sabit bir anlam olmadığı sonucunu getirmektedir. "Dil bizim aracılığımızla işler. Yapıbozumculuğun saiki, bunu kabullenerek bir metin içinde bir başkasını aramak, bir metni bir başkası içinde eritmek ya da bir metni bir başkası içinde inşa etmektir. Dolayısıyla Derrida, kolaj/montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. (…) Gösterimlerin ve anlamların üretimine 'metinler'in hem üreticileri hem de tüketicileri katılır" (Harvey, 2006: 67) artık ona göre.

Roland Barthes ise anlamın öznellikle sınırlı olduğunu ve okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşimine bağlı olduğunu savunur. Bu noktada sanat ürünleriyle bilgilendirme metinlerini eşitler. "Barthes'a göre yazılı veya görsel bir yapıtın, Kant'ın tanımladığı türde estetik özelliklerinin olup olmadığının saptanması ancak onu algılayan özne tarafından yapılabilir" (Doltaş, 2003: 26). Bu tespit, yazarı da gündemden düşürür. Barthes ve arkadaşlarının savunduğu bu görüşlere, *S/Z* (1982: 173) adlı yapıtta yer verilir: "Onların fikirleri 'Tanımlanabilir özne homojen anlamdan sorumludur.' cümlesiyle özetlenen görüşe dayanıyordu. Hegelci ve Marksist anlamda bir bütünlük olarak kabul edilen anlamın *açıklık* veya *işaretleme* ile eleştirilmesi ya da üstesinden gelinmesi, bizi, tutarlı bir garantör olarak görülen öznenin feda edilmesi sonucuna götürmektedir. Barthes bakış açısına göre, yazar mefhumu *işaretleyene* dayanan *işaretlenenden* ayrılamaz. 'Yazarın, işaretlenenden işaretleyene, muhtevadan biçime, tasarıdan metne geçebileceğini tahmin ediyoruz' " (Zima, 2004: 199).

Her ne kadar postmodernist teorisyenler arasında bir birlikten söz etmek

[3] Différance: Tanımlamanın tanımlanan şeyin kendisine değil de onun diğer metinlere yaptığı olumlu ve olumsuz göndermelere bağlı olduğunu öne süren yapısal bir ilke. Anlam zamanla değişir ve anlamın atfedilmesi son kertede sonsuza kadar ertelenir, tecil edilir (Rosenau: 2004: 13).

mümkün değilse de "Barthes, Derrida, Foucault ve Lyotard'ın eserlerindeki ortak özellikler şunlardır:

- Temsilin krizi ve bunla ilgili olarak anlam istikrarsızlığı
- Bilginin güvenli kaynaklardan mahrum olması
- Dilin, söylemlerin ve metnin merkezî bir yer tutması
- Rasyonel özerk özneye ilişkin Aydınlanmacı varsayımın uygunsuzluğu ve bireylerin özne olarak kuruldukları patikaların karşılaştırılmalı bir tarzda yoğun bir araştırmaya tabi tutulması" (Küçük, 2000: 322).

Jean Baudrillard da yine bilgi ve bilgilenmenin teknoloji yoluyla toplumdaki oluşumu üzerinde görüşler bildirmiştir. Ona göre iletişim teknolojisi sayesinde gerçek olmayan bir gerçeklik yaratılmıştır. Baudrillard, hipergerçek olarak nitelenen bu postmodern dünyanın, gerçeklikle ayrılamayan simülasyon[4] dünyasındaki simülakrumlar[5] dünyası olduğunu ileri sürer. Kendilerinden başka hiçbir şeyi temsil edemeyen simülakrumların göndermede bulundukları başka bir gerçeklik yoktur. Bu yüzden "[e]krandaki mesajlardan ve görüntülerden yakın çevresinden etkilenirmişçesine etkilenen özne, ona o söylemi ve görüntüleri aktaranları gerçek yaşamda olduğu gibi doğrudan etkileyemez. (…) Bu çelişkili ve değişken durum öznenin özgürlüğünü sınırlar ve iletişim araçlarını kontrol edenlerin politik gücünün artmasına olanak verir" (Doltaş, 2003: 26).

Deleuze ve Guattari postmodernizmle ilgili olarak arzu, köksap, şizofreni kavramlarını ortaya koymuşlardır. "[B]ireylerin sürekli oluş ve dönüşüm hâlindeki

[4] Simülasyon: Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi (bk. Baudrillard, 2011).
[5] Simülakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm (bk. Baudrillard, 2011).
Simülakrum: Orijinali olmayan bir kopyanın kopyası (bk. Rosenau, 2004: 12).

arzulayan göçebeler hâline gelmek üzere baskıcı modern özdeşlik ve tıkanmışlık biçimlerini alt ettikleri yeni bir postmodern var oluş tarzının olanaklılığını" anlatmak için arzu makinaları kavramını (Best, Kellner, 2011: 101); arzu makinaları olan bireylerin arzularını baskılamanın simgesi olan psikanalize karşı "şizofrenik deneyime dayalı şizoanalizi" (Sim, 2006: 9); "enformasyonu merkez barındırmayan çeşitli sistemler içerisinde ve dili de çok katlı göstergebilgisel boyutlar içerisinde merkezsizleştir[me]" (Best, Kellner, 2011: 101) amacıyla yersiz yurtsuzlaşmış hareketler için kullandıkları köksap metodunu geliştirmişlerdir.

Fredric Jameson, Marksist edebî ve kültürel eleştiriyi postmodern tartışmalarla bağlantılandırıp postmodernizmin işaretini verdiği kültürel değişiklikleri kapitalizmin ekonomik sistemlerinin mantığı olarak nitelemiştir. "[P]olitik statükonun sürdürülmesine yardımcı olan güçlerle gizli ittifak içinde olduğunu kabul ettiği postmodern teoriden, 'geç kapitalizmin kültürel mantığı' olarak söz eder. (…) Terry Eagleton, sosyalist ideallerin düşmanı olarak ele aldığı postmodern çizginin kabul edilmesinin ideolojik imalarına sürekli dikkat çekerek Jameson'a benzer bir görüşü benimser" (Sim, 2006: 14).

Görüşleri belirtilen postmodern düşünürler arasında da postmodernizmin bünyesindekine benzer farklılıklar vardır. Pragmatist Lyotard, anarşist Baudrillard, marksist Jameson ve Eagleton gibi düşünürlerin hepsi postmodernizmin bir yönünü ortaya koymuştur. Kişi sayısı kadar postmodernizm biçiminden söz edilebilir gibidir. Bununla ilgili olarak Rosenau'nun toplum bilimlerine ilişkin bir sınıflaması vardır: Şüpheci postmodernistler ve olumlayıcı postmodernistler. "Kötümser, olumsuz, kasvetli bir değerlendirmede bulunan şüpheci postmodernistler; postmodern çağın parçalanma, çözülme, hastalık, anlamsızlık ve toplumsal kaos çağı; ahlâki

parametrelerin bulanık olduğu hatta hiç olmadığı bir çağ olduğunu ileri sürerler" (Rosenau, 2004: 35). "Olumlayıcı postmodernistler, şüphecilerin modernliğe yönelttikleri eleştirilere katılmakla beraber, postmodern çağa daha mutlu ve iyimser bakarlar. Olumlayıcıların çoğu, dogmatik ve ideolojik olmayan, gelip geçici, deneysel bir felsefi ve ontolojik düşünsel pratik bulma peşindedirler. Ama bu postmodernistler, bir etiği olumlamaktan, normatif seçimler yapmaktan ve belli bir konuyla sınırlı siyasi birlikler oluşturmaya çalışmaktan çekinmezler" (Rosenau, 2004: 36-37). Her ne kadar iki gruba sığdırılmaya çalışılsa da karakteri yoruma dayalı olan postmodernizm başka biçimlerde de ele alınabilir. Çünkü modernist bilimde yapılan yorumlar, ulaşılan sonuçları tek bir doğruda birleştirmeyi hesaplarken kişi sayısı kadar farklı görüşün olmasıyla kendi arasında bu gibi gruplara ayrılan postmodernizmde yorumun amacı ve sonuçları da kişi sayısınca çoğalmaktır. "Herhangi bir tikel göstergenin nihai bir anlamı, metnin bütünlüklü bir anlamı olmadığı için bu tür postmodernistler hiçbir yoruma diğerlerinden üstün gözüyle bakmazlar" (Rosenau, 2004: 175). Tekleştirici yorumların olmayışı kuram oluşturmayı da engellemiştir. Boş bırakılan bu alanları doldurmak içinse yeni oluşumlar ortaya çıkmıştır. "Son on yıldır ortaya çıkan yeni pragmatizm, yeni tarihselcilik ve postkolonyalizm akımları bu boşluğu doldurma çabasıyla geliştirilen kuramların en önemlileridir diyebiliriz" (Doltaş, 2003: 27).

Oluşturacağı yeni akımlar uğruna yıktığı onca değer ve kavram bulunsa da postmodernizmin iddiasının aksine, modernizmden kopuş net bir biçimde olmamıştır. Her dönemde modern, postmodern ve geleneksel kavramlarının iç içe olması gibi, postmodern dönemde de modernizm savunucuları ya da her iki düşünce biçimine uzak olanlar yer almıştır. Postmodernizmin geçiş evresi olduğu yönünde

görüşlerin ortaya çıkmasında bu durum etkilidir. Öyle ki geçiş dönemini abarttığı yönündeki eleştiriler onu kapitalizmin yıkıcılığını görülmez hâle getirme çabası olarak da suçlamıştır. Büyük anlatıları reddederek kendi değer-terimlerinin de altını oyan, aslında kendisinin arkasına sığındığı kavramları geçersiz kılan postmodernizmin çelişkilerine yönelik eleştirileri Rosenau (2004: 253-256) şöyle maddeleştirmiştir: 1. Teori karşıtı bir konumun kendisi de bir teoridir. 2. Akıl dışı olanı vurgulamalarına ve Aydınlanma aklını reddetmelerine rağmen yapısökümde akıldan ve mantıktan yararlanırlar. 3. Yorumlar hakkında bir değerlendirmede bulunmaktan kaçındıkları hâlde Aydınlanma görüşlerinden üstün olduklarını varsayarlarken de bir değerlendirmede bulunurlar. 4. Metinlerarasılığı vurguladıkları hâlde metni yalıtılmış bir hâlde ele alırlar. 5. Modernliğin tutarsızlıklarına dikkat çektikleri hâlde kendileri de tutarlılık normlarıyla değerlendirilmek istemezler. 6. Hem dilsel belirlenimciliği hem de dilsel belirlenemezliği savundukları için eleştirilirler. 7. Dilin her şeyi belirlemesi dili bir otorite konumuna getirir.

1.3.MODERNİST VE POSTMODERNİST SANAT

1.3.1. Sanatta Modernizm

Endüstri Devriminin şekillendirdiği 19. yüzyıldaki önemli değişimlerin etkisiyle, sanat ve estetik anlayışları da yeniden kurulma evresine girmiştir. Sanat alanında ortaya çıkan "estetik modernlik" eğilimini, modernitenin toplumsal sonuçlarıyla gelen değişimin bu dönemdeki yansımalarından biri olarak görmek mümkündür. Çünkü "[s]anatsal yaşamın yapısını toplumsal ilişkilerin yapısı belirlemektedir" (Kagan, 2008: 518). Modernite-modernizm kavramlarının anlamca ayrılması ya da iki tür modernizm olduğu yönündeki görüşler yine bu dönemdeki değişimlerin etkisiyle ortaya atılmış olgulardır. Buna göre "modernitenin 16. ve 17. yüzyıllarda başladığı kabul edilirken modernizm sanatlarda 19. yüzyılın sonunda başlayan paradigma değişikliği olarak" (Lash, 2000: 133 ed. Küçük) görülmeye başlanmıştır.

Öyleyse daha öncesinde nasıldır sanat anlayışı ve nasıl bir paradigma değişikliği olmuştur? Modernizm öncesi sanat anlayışında Aydınlanmanın çıkış noktalarından biri olan Rönesans anlayışı etkindir. Sözcük olarak "yeniden doğuş" anlamına gelen Rönesans, sanat alanında bir yeniden doğuşu sağlamıştır. Artık sanat, akıl ve bilim ile kavranabilen gerçekliği başarı ile yansıttığında estetik gereğini yerine getirecektir. Sanatçı, yaratıcılığını topluma egemen olan yeni estetik anlayışla belli bir mekân ve zaman içinde ortaya koyacaktır. Akıl ve bilim gibi tekleştirici olgulara dayansa da Rönesans'ın sanatsal kültürü içinde toplumsal yapının devingenliğinden dolayı kimi farklılıklar doğmuştur zamanla. "Rönesans'ın düşünsel-estetik birlik'i ardında farklı hatta karşıt eğilimlerin gizliden gizliye var oluşuna şaşmamak gerekir bu yüzden. Biri gerçekçi öteki idealleştirici, biri

duyumsalcı öteki akılsalcı, biri dünyasal öteki dinsel, biri demokratik öteki aristokratik, biri iyimser öteki kötümser eğilimlerdir bunlar. Ama Rönesans sanatında, birbirine karşıt, birbiriyle çatışan bağımsız sanatsal doğrultular yoktu[r] henüz. Bu doğrultular ilk kez on sekizinci yüzyılda billurlaşmış, burjuva ilişkilerin hızla gelişip her türlü toplumsal çelişmenin kesinleşmesi sonunda feodal güçler ile kapitalist güçler arasında bir çatışmanın kopmasıyla birbiriyle kapışmaya başlamıştır" (Kagan, 2008: 522). Burjuva sanatına karşıt görüşlerin somutlaşıp yoğunlaşmasıysa 19. yüzyılda olmuştur. Geçerli olan sanat anlayışındaki "ayna metaforu" yadsınmıştır. Artık gerçekliğin kopyalanması estetik değer göstergesi değildir. Modern sanat estetiğini savunanlara göre Rönesans sanatının yansıtmacı estetiği pasiftir. Gerçekliğin öznel önemini, insan olmanın ve başkasının yerinde olmanın ne demek olduğunu anlatamayacak kadar yoruma kapalıdır. Böyle bir sanat anlayışından yaratıcılık adına bir şey beklemek mümkün değildir. Özgünlük ve öznellikten beslenen bir yorum gücüyle mevcut sanat anlayış ve formları değiştirilmedikçe yaratıcılık ürünü olan sanata ulaşılamayacaktır.

Rönesans anlayışıyla biçimlenen klasik sanat anlayışına yönelik bu tür tepkilerin başını çekenler arasında ilk olarak Baudelaire gelmektedir. Moderniteye verdikleri tepkilerle karakterleri belirginleşen romantiklerden etkilenen Baudelaire, "*Modern Hayatın Ressamı*" (1863) isimli çalışmasında modernliğe yönelik önemli tespitlerde bulunur. "Baudelaire için modernliğin sanatçının kopyaladığı bir "gerçeklik" değil, son aşamada onun imgeleminin bir eseri olduğunu, sanatçının gözleme açık görünümlerinin banalliğinin ötesine geçerek geçicilik ve ebedîyetin bir olduğu o "benzeşmeler" dünyasına girmesini sağlayan bir eser olduğunu vurgulamak önemlidir. Baudelaire'den bu yana, modernliğin estetiği tutarlı bir şekilde bir

imgelem estetiği, herhangi bir gerçeklik türüne karşı duran bir estetik ol[muştur]" (Calinescu, 2010: 60).

Yarar ve yansıtma ekseninden uzaklaşan ve imgelem estetiğine yaklaşan modernizmin sanat anlayışında da klasik sanat anlayışında olduğu gibi toplumsal sorunlara yer verilir. Ancak toplumsal olaylara verilen tepkilerde dış gerçeklik koşulları değil, sanatçının bilinci belirleyicidir. Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan toplum düzeni ve sorunları karşısında yabancılaşan ve çaresiz kalan sanatçı bu olgular karşısında bilinçli olmak zorundadır. Çünkü sanayi toplumunun getirdiği farklı toplumsal sınıfların parçalanmış gerçekliğini, bu dönem sanatçısı ancak kendi algılayış biçimleri çerçevesinde konumlandırabilecektir. Sanatçının bulunduğu zaman dilimini önemli kılan bu gerçekliği algılama anının mekânı kentlerdir. Kentlerde yaşamayanların anlayamayacağı ve kentlerde yaşayan yığınları kapsayan bu gerçeklik, sanatçının kendi soyutlama biçimi ve gerçeklik anlayışı doğrultusunda şekillendiği için seçkincidir. Seçkinci bu tavrın oluşmasıyla "modern anlamda sanat" kavramının icat edilme aşamaları, zanaatçı-sanatçı ayrımının yapılmasında da etkili olmuştur. "Eski sistemde bir zanaatçı-sanatçıda olması gerektiği düşünülen ideal nitelikler dehayla kuralı, esinle hüneri, yenilikle taklidi ve özgürlükle de hizmeti birleştirirken on sekizinci yüzyılın akışı içerisinde bu nitelikler tamamen birbirinden ayrılıyordu. Bu bağlamda esin, hayal gücü, özgürlük ve deha gibi bütün 'şiirsel' vasıflar sanatçıya atfedilirken beceri, kurallar, taklit ve hizmet gibi bütün mekânik vasıflar zanaatçıya düşüyordu. (…) [S]anatçıya atfedilen bir sürü vasıf arasından deha ile özgürlük, artık özgür yaratıcı sanatçıyı güya bağımlı ve rutin zanaatçıdan ayıran bütün üstün nitelikleri özetleyen şeyler olarak ön plana çıkıyordu" (Shiner,

2010: 160). Zanaatçı-sanatçı arasındaki bu ayrım, modernizmden sonra seçkincilik ve yığınsallık gerçeği arasındaki gerilimi doğuracaktır sonraki zamanlarda.

Seçkinci sanatçı, öznelliğini biçimlendirmek için gerçekliğe yaklaşırken Aydınlanma Çağı'nın bilimsel gelişmelerinin ulaştığı sonuçlarla yetinmemiştir. 20. yüzyılda ortaya konan Kuantum Fiziği, Öklid dışı geometri, Goedel teoremleri, Heisenberg'in belirsizlik kuramı ve Einstein'ın görecelik kuramı gerçekliği algılamasında yeni belirleyiciler olmuştur. Bu bilimsel gelişmelerin etkisiyle nedensellik bağıntısının yıkılması ve belirsizliğin geçerli olabileceği düşüncelerinin gelmesi, var olan sanat ve estetik ölçütlerinin de doğruluğunun sorgulanmasına neden olmuştur. Artık doğrunun değişebilirliği ve gerçeğin yoruma açık özellik taşıdığı ve parçalanmışlığı görüşleri hâkimdir sanat alanında. Parçalanmış gerçekliğin yarattığı kaos ortamında sanatçı; dünyayı anlamaya ve yorumlamaya çalışırken ulaşacağı sonuçların, bilincinin sınırları içinde kalacağının farkındadır. Gerçek, görüp yorumladıklarıyla sınırlıdır. Dolayısıyla gerçek; bireysel bir gerçektir ve zihinde görüldüğü biçimdedir. Yeni gerçekler yeni biçimleri gerektirecektir kuşkusuz ve bu da sanatta yeni biçim arayışlarını doğuracaktır. Bu arayışlar sırasında modern sanatçı; empresyonizm, ekspresyonizm ve sürrealizm gibi akımlarla bireysel gerçeği yansıtan teknikler ortaya çıkarır. Örneğin romanda, özellikle bilinç akışı tekniği bu doğrultuda kullanılmaya başlanır. Sanatın gerçekle ilişkisinin sürekli sorgulanması sanatın kurmaca boyutunu da hep gündemde tutar.

Sanatın dış gerçekliği yansıttığı burjuva sanatı döneminde sanat eserleri zenginleşen burjuva sınıfı için bir prestij ve statü kaynağı olmuş ve bu nedenle ressam, müzisyen, yazar gibi sanat adamları bu sınıf tarafından desteklenmiştir. Ancak büyük devrimler, savaşlar, hareketler çağı olan 1850-1970 yılları arasındaki

dönem içinde sanayi toplumu, burjuva toplumundan giderek farklılaşmış; derin çatışmaların ve karşıtlıkların yer aldığı bir toplum hâline gelmiştir. Bilimsel ve siyasi kanattan beslenerek yükselen kapitalizm, teknolojiyle de desteklenince sanat ürünlerinin toplumla etkileşime girmesi ve kitleselleşmesi de farklı bir boyut kazanmıştır. Artık sanat ürünleri burjuva sınıfı salonlarında değil kapitalist pazarda sunulacaktır. Bu değişiklik doğal olarak bir tutunma, pazarda yer bulma yarışını getirecektir. Rekabet dolu bu ortamda ayakta kalmanın koşulu rakibini yarattığınla yıkmaktır. Yarışmak için sürekli yeni biçimler bularak sürekli yeni ürünler yaratmak zorunda kalan sanatçı, bir taraftan daha seçkinci hâle gelmekte bir taraftan da sanatının metalaştığı pazara mahkûm olmaya devam etmektedir. Dünyaya karşı verilen bu seçkinci tepki, bir taraftan rakiplerini aşıp yıkmaya bir taraftan da anlamadan kendisine ulaşan yığınlarca eleştirilmeye yazgılıdır artık. "Modernist sanatın, birbirini izleyen ve birbirlerini kökten eleştiren okulları ya da estetik anlayışları sözü edilen gelişmeyi yansıtmaktadır. Modernist sanat estetiği, böylece tepki ve eleştiriyi de içeren bir yeniden kurmayı öngören anlayış üzerine oturmaya başlamıştır. Modernist sanat ve estetik alanında 'yaratıcı yıkıcılık' sürecinin işlemeye başlaması sürekli olarak yenilik ve farklılığı vurgulayan bir değişmeden yana tavır almayı öne çıkarmaktadır. İşte bu oluşum, değişimi ve eskiyi yadsımayı ifade eden yeni ve popüler bir kavrama yol açmıştır: avan-garde. Bu kavram, kendinden öncekileri yadsımayı ve onların önünde bulunmayı içermektedir. Örneğin Salvador Dali'nin sürrealist resimleri kendinden önce gelen modern resim anlayışlarına göre avangard sayılabilmektedir" (Şaylan, 2009: 96). Karakterini değişim kavramından alan "avan-garde" kavramının etrafında kısa bir zaman içinde naturalizm, ekspresyonizm, sembolizm, kübizm, dadaizm, fütürizm, konstrüktivizm, sürrealizm

gibi, öncekine göre avangard olan farklı yaklaşım ve okullar ortaya çıkmıştır (Şaylan, 2009: 93-94). Avangarddan beslenen modern sanat ve estetik ölçütlerine göre üretilen seçkinci sanat ürünleri, sanayileşen toplumda teknolojideki gelişmelere bağlı olarak kitleselleşen ve tüketilip atılmak durumunda olan diğer sanat ürünleriyle aynı pazarda yer almaktadır. "Artık sanat üretiminde, kitlesel üretim ve buna bağlı olarak teknoloji ön plana çıkmakta; yaratıcılık, karmaşıklığın yansıtılması vb. olgular daha geride kalmaktadır. (…) l860'lardan 1970'lere kadar süren dönemde egemen gözüken modern sanat felsefesini ve stilini kısaca, içinde yaşanılan çağın sorunları ve koşulları ile ilgili yeni deneyimler üzerine odaklanmak şeklinde tanımlamak mümkündür. Buna göre, soyutlama, imgeleme ya da sembolleştirme kaçınılmaz olarak sanatsal tepkide ağırlıklı olarak yer almaktadır" (Şaylan, 2009: 109-112).

Genel gelişme seyri ve temel özellikleri yukarıda belirtilen modernizmin sanata özgü estetik anlayış ve ölçütlerinin belirlenmesinde geçerli olan dört özelliğini Gencay Şaylan şöyle özetler: Birinci özellik, Sanayi toplumunun makinelerinden biri olmak istemeyen birey için özgürlük ve kapitalist pazarda metalaşan sanatın tutunabilmesi için özgünlük. İkinci özellik, misyon ve yansıma. Yani sanatçı, koşullarına uygun biçimde konusunu seçip yorumlayarak ortaya koyduğu misyonunu yansıtacaktır. Üçüncü özellik sanat ürünlerinin metalaşmasıdır. Dördüncü özellik de seçkinciliktir. "Modern sanat anlayışında, sanat her ya da ortalama insanda bulunmayan bir yaratıcılık yeteneğinin yansıması olarak düşünülmektedir. Bu nedenle de sanatçının, yaratıcı yeteneğini maksimum düzeyde ortaya koyması için tam bir özgürlük ve otonomi içinde yaşaması öngörülmektedir. Sanatçı, formlarla, içeriklerle oynayarak çok boyutlu, karmaşık ve kapsamlı bir gerçekliği ya da düşünceyi konu seçecek ve kendi algısı ile yorumuna dayanan sanatsal faaliyeti

yürütecektir. Eğer gerçeklik ya da bir başka deyişle konu alanı giderek karmaşıklaşıyorsa (toplumun gelişmesi gibi) sanatçının yorumu da giderek karmaşıklaşabilecek ve anlatım soyutlaşabilecektir. Bu durumda, sanatsal ürün ile karşı karşıya kalan seyirci, dinleyici ya da okuyucunun yorumsal mesajı kavrayabilmesi için konunun karmaşası hakkında bir ön bilgi ya da fikir sahibi olması gerekecektir. Bu ise, kaçınılmaz olarak bir seçkinciliğin gündeme gelmesi demektir" (Şaylan, 2009: 102-108).

Modernizmin, sanatı temellendiren bu dört özelliğinden sonra estetik modernlik ürünlerinin yani sanatsal boyutuyla modernizmin genel nitelendirmelerini şöyle sıralayabiliriz: "estetik özbilinçlilik", "eş zamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddedilişi", "gerçekliğin paradoksal, muğlak ve belirsiz açık uçlu doğasının araştırılması", " 'yapısızlaştırılmış' [de-structured], 'bütünlüksüz' özneye ağırlık verilmesi lehine 'tümleşik' [integrated] bir kişilik nosyonunun reddedilişi, (Featherstone, 2005: 28) "uzlaşmaz entelektüellik", "nihilizm", "süreksizlik", "diyonizyak çekim", "biçimcilik", "kendini çekme tavrı", " 'sanatın düzenlenmesinin keyfi bir aracı' ve 'düşünümsellik [reflexitiy]' olarak mitin kullanımı", "zihnin 'anti demokratik' biçimde düzenlenmesi", "öznelliğe vurgu", "yabancılaşma ve yalnızlık duygusu", " 'araştırma duygusuyla birleşen devamlı kaos tehdidi' duygusu ve panik terörü deneyimi", "dünya ve benlik arasındaki gedikten kaynaklanan özel bir ironi biçimi", "bilinçlilik, gözlem ve kopuş [detachment]" (Sheppard, 1993: 2 Aktaran: Armağan, 2007: 22).

Estetik özerklik üzerine temellenen modernist sanat ve estetik anlayışı, 19. yüzyıldan 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar yani postmodern estetik tartışmalarının çıktığı döneme kadar geçerli olmuştur. Bundan sonraysa modernizmin seçkinciliğe

ve bireyselliğe dayanan sanat anlayışı yerini gayriciddi, eklektik, oyuncu, dünyayı olduğu gibi kabul eden, hazza dayalı, çoğulcu estetik üsluplar topluluğu olan postmodern sanat anlayışına bırakmıştır.

1.3.1.1. Edebiyatta Modernizm

Modernist sanatın edebiyattaki boyutunun sınırlarını çizmek diğer sanatlara göre daha zordur. Çünkü "[m]ekânda düzenlenmiş çizgiler ve kütleler" (Connor: 2001: 155) olan mimariden farklı olarak biçimsel ilkeler bakımından daha soyut olan edebiyatın, modernizmdeki görünümünü ortaya koymak ayrı bir dikkati gerektirir. Bu bağlamda ilk bakışta malzemesi olan dilin kullanılış biçimleriyle edebiyatın ve edebîliğin modernizmdeki konumu üstüne görüşler bildirilmiş, özellikle Rus biçimcilerince "edebîliğin, edebiyat yapıtının kendi biçiminin nitelikleri üstüne düşünme ve bu niteliklere dikkat çekme konusundaki yoğun kapasitesinde yattığı" (Connor: 2001: 155) vurgulanmıştır. Ancak bunu tek başına yeterli görmeyen Connor, "modernizm, kendi içinde nesnel olarak bilinebilen fikirlerin ya da tözlerin dünyasına duyulan inançtan uzaklaşılarak, ancak bireysel bilinç yoluyla bilinebilecek ve deneyimlenebilecek bir dünya kavrayışına geçmekle başlamıştır" diyerek edebî modernizmde öznenin bilincinin görünümlerini belirleyici olarak kabul etmiştir. Öznellikle örülmüş edebiyat yapıtlarının modernizmi yansıtacağını ve bu noktada sanatçının gerçeği dönüştürme konusunda yaratıcı bir sorumluluk taşıması gerektiğini vurgulamıştır: "Modernizmde edebî yaratım işi artık istemin dünyayı temsil etme görevini tevazuyla kabullenmesi ya da bir dizi estetik reçeteye uyması olarak temsil edilemez; kendininkilerden başka hiçbir kural tanımayacak ve dünyevi ilişkilerin kaba olumsallığını saf estetik terimlere dönüştürecek bir sanat yapıtı

üretmeye girişmek, artık mütevazı işçi değil tanrısal yaratıcı olan sanatçının son derece dikkatli, bilgili ve usta olmasını gerektirmektedir" (Connor, 2001: 157).

Edebiyatla ilgilenen kişiden beklenen bu ustalığın, mütevazılıktan uzak olmasının gerisinde, modernizmin tarihinin genelinde görülen tepkisel bir duruş vardır. Öncesinde gerçekliğin dış dünyayla sınırlı olduğu görüşüne yönelik bir tepkidir bu. 20. yüzyıldaysa parçalanmış gerçeklik alanında iç içe geçen sınırlara ilişkin bir tepki hâline gelmiştir. Basım yayın olanaklarını artıran teknolojik gelişmelerin etkisiyle endüstriyel kitle kültürü, insan duyarlığına duyulan inancı geçersizleştirmiştir bu dönemde. Özellikle 1920'lerde yoğunlaşan bu durumun edebiyat alanında yansımasıysa alt ve üst kültürün iç içe geçmesi biçiminde olur. Avangard ve pop kültür ürünleri yan yanadır. Modernist sanatçı, bu durumdan sanatın metaya indirgenmesi sonucu çıktığı için rahatsızdır. Bilgi ve sanat demokratikleşmiştir ancak hayal gücünü öldürecek derecede gerçek kültür ürünlerini de değersizleştirmiştir. Artık bütün sanatsal görüşler pazara çıkma ölçütüne göre oluşturulmakta ve pazardaki durumuna göre değerlendirilmektedir. Bu yüzden kâr amaçlı modern endüstriyel topluma modern entelektüel sınıf horgörüyle yaklaşır. "Modernist entelektüel sınıf, pek çok insanın sevdiğinin sadece ucuz roman, beyaz pazen pantolon ve caz müziği olduğu kasvetli bir dünyayı (kitlelerin eleştirel beğeniden yoksunluğundan ötürü umutsuzluk duyarak) betimlemişti[r]. Bu nedenle modernist edebiyatın modern öznenin parçalanmış iç dünyasını betimlemek için metinsel araçlarla pek çok biçimsel deneye girişmesi şaşırtıcı değil[dir]. Bu edebî deneylerden en ünlüsü, bir karakterin düşünce ve duygularının, fikir ve çağrışımlarının, anı ve yansıtmalarının zihindeki akışını aktarmak için kullanılan bilinç akışı tekniğidir. Daha genel bakarsak modernist edebî metnin tipik özellikleri,

çok yönlü bakış açıları, kesik ve süreksiz anlatım, parçalı yapı, genel melezleme ve bir ahlâki (ya da yazar) merkezin noksanlığı olarak sayılabilir. Bu özelliklerle birlikte, bu özel biçimsel yönleri, metni insan öznelerinin bölünmüş duyarlıkla nitelendirildiği menfur bir yabancılaşma dünyasının mecazı yapar" (Lucy, 2003: 43).

Bir şehir edebiyatı olan modernizmin edebiyatının nesnesi yine yabancılaşılan dünyasıyla şehirdir. Bu şehir tamamen insan ürünü olan bir yer olarak doğal olandan uzaklaşmıştır. Kitlelerin, makinelerin, pop kültür ürünlerinin mekânı olan bu kaos ortamına şehirde kaybolan özne yabancılaşmış, takip edemediği sistemlere anlam vermekte güçlük çekmektedir. Sanatçıysa özüne yabancılaştığı bu kaos ve anlamsızlık ortamını yansıtacak biçim arayışlarına girmiştir. Bir taraftan bilincinin süzgeci çalışmakta, bir taraftan kapitalist pazarda varoluş savaşı vermekte, bir taraftan da pop kültür tarafından aşağı çekiştirilmektedir. Böyle bir dünyayı yansıtmaya çalışmaktadır modernist sanatçı edebiyat ürünlerinde. "Dokunun parçalandığı, öykünün ortadan kalktığı, bilincin/bilinçaltının soyut bölgelerinin metne girdiği, zaman ve mekânın belirsizleştiği, kahramanın gözden düştüğü, metnin anlamın taşıyıcısı [olma] konumunu yitirdiği, yazarın ise okuruna eğitici mesajlar göndermekten vazgeçtiği bir edebiyat dünyasının adıdır, 20. yüzyıl başının estetik *"modernizmi*" (Ecevit, 2013: 10-11).

20. yüzyıl estetik modernizmi, 19. yüzyıl modernizminin bilimsel anlamda doğrulanmış maddenin kıskacındaki öznesinin yarattığı sanatın uzantısıdır. Ancak 20. yüzyılda maddeye hapsedilmiş gerçekler de sanatçının avuçlarından kayacaktır. 20. yüzyıldaki Planck, Einstein ve Heisenberg'in bulgularıyla yeniden biçimlenen bilimsel gerçeklerle birlikte sanatçının, Newton fiziğinin garantilediği madde de elinden gider. Çünkü "[s]omut gerçek, artık Newton fiziğinin savladığı gibi somut ve

mantıklı değildir modern fizikte. Einstein fiziğinde *zaman* eşit aralıklarla çizgisel akmamakta, ışık hızına göre değişmekte, madde ya da *uzam* ise yine farklı koşullarda farklı görünümler vermektedir. Heisenberg, çekirdek fiziğinde parçacığın hızı ile konumunun aynı anda ölçülemediğini, hızlanan parçacığın ortadan kaybolduğunu söyleyerek maddeye *belirsizlik* katmış, onu *aşkın* bir boyuta taşımıştır. Yeni fizik, dünyanın alışılagelen görünümünü tümüyle değiştirmiş, içinde yaşadığımız uzamı kuşkulu kılmış, değişmez bir akış içindeymiş gibi görünen zamanı göreceleştirmiştir" (Ecevit, 2013: 27).

Fantastik ve aşkın bir boyuta bürünen bu fiziksel dünya gerçekliği Freud ve Jung psikolojilerinin bilinçaltı tanımlarıyla daha da farklı bir boyuta taşınmıştır. Artık düşsel arketipler, simgeler insan gerçekliği alanına girerek yeni gerçeklik alanına gerçek dışı bir bilim kurgu tonlaması katacaktır. Somut gerçeklerden, maddenin bağlayıcılığından kurtulmuş bu güvenilmez dünya parçalara bölünerek anlatılmaktadır. Çizgisel zaman parçalanmıştır dolayısıyla metinler de kolaj/montaj teknikleriyle parçalanmıştır; olay örgüsünün neden-sonuç ilişkisi parçalanmış; bellek ve bilinç parçalanmıştır. Sanatçı bu parçalı gerçeği anlatacak biçimler bulmakla yükümlüdür artık. Klasik gerçeğe yabancı olan bu gerçeği sanatçı da yine yabancılaştırma yöntemine başvurarak biçimlendirecektir. "Görüş alanı içine giren her şeyi *'yabancılaştırarak'* anlatan, onları lunapark aynalarındaki yansımalar gibi amorflaştıran, eğip büken, grotesk kılan, imge buharının içinden geçirerek soyutlaştıran bu yeni edebiyat, geleneksel estetiğin gözlükleriyle bakıldığında bir anti edebiyattır. Bu *'anti edebiyat'*, gerçeği, görüngüsel gerçeklikten koparak dile getirmeye çalışıyor; somutu soyutla, dış dünya parçacıklarını iç dünya ile harmanlıyor, onları metaforun merceğinde kırıyor, 'imge'nin büyüsel etkisi

aracılığıyla tanıdık dünyanın dışında, yeni bir varoluşu olan, yepyeni/alışılmamış bir dünya yaratıyordur: 'Yabancılaştırma estetigi'nin dünyasıdır bu. Modernizm genelde kültür dozu yüksek, ciddi suratlı bir edebiyat anlayışıdır; bu edebiyatta metinler, yazarlarının geniş kültür yelpazelerinin sergilendiği bir 'oyun' alanına dönüşürler. Bu metinlerin seçkinci yazarları fazla okura gereksinimleri olmadığını, onları anlayacak birikime sahip az sayıda okurun kendilerine yettiğini açık açık zaten söylüyorlardır" (Ecevit, 2013: 12).

1.3.2. Sanatta Postmodernizm

20. yüzyılda dış gerçekliği bilincin süzgecinden gerçirerek anlatan modernist sanatçılar; savaşların bıraktığı yıkıntıların sonuçlarını ve bireyin mutsuzluğunu anlatmak için, biçimde yaptıkları değişikleri daha da yoğunlaştırıp savaşın ve kapitalist dünyanın baskısından kaçtıkları gerçeküstü bir dünyaya sığınmışlardır. Modernistler özerk dünyalarında yaşarken ikinci bir dünya savaşı daha gerçekleşmiştir. Böyle bir dünyada hiçbir somut gerçekliğe karşılık gelmeyen modernist sanat, kapitalizmin hayal kırıklığına uğrayan kitlelerine hiçbir anlam ifade etmemeye başlar. Çünkü özünde dünyayı değiştirmeyi amaçlayan modernizm ya da estetik modernlik, sanatın üretim biçimi konusundaki kuralları belirleyici olan Viktoryen sanat anlayışına tepkiden doğmuştur, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde doruk noktasına ulaşmıştır, fakat yıkımlarla sürekli sarsılan bu yüzyılda ulaştığı zirvede uzun süre kalamayacak kadar kendi içinde tekrara düşmüştür. "Modern sanat olumsuzlama güçlerini kaybetmeye başlamıştır. Artık bu sanatın olumsuzlamaları ritüel tekrarlar hâline gelmiştir; başkaldırı sadece bir usul hâline gelmiş; eleştiri retorik olmuş, kural-çiğneme resmiyete dönüşmüştür. Olumsuzlama yaratıcı

olmaktan kesilmiştir. Bu art alan içerisinde avant-garde sanat, *entellektüel* sermayesini müteşebbis bireye yatırmış, fakat sermayenin başdöndürücü, oynak ve şok edecek kadar hızlı dönüşümlerine ayak uyduramamaktan dolayı iflas etmiş gibidir" (Hünler, 2011: 472-476). Kapitalimizn ve alternatif başka sistemlerin de gündemde olduğu bu dünyada sanatçı, yetişemediği değişim hızının altında ezilerek yaşamdan gittikçe uzaklaşmıştır. Anlamlandıramadığı dünyada misyonunu icra edemeyen modernist sanatçının çıkmazı 1930'dan sonra daha belirgin duruma gelmiştir. Hümanizm ve özgürlük ideallerinden uzaklaştığı dünyada, karşıt kampların siyasal içerikli yönlendirmeleri altında kaba bir baskıya maruz kalmış ve tanımsal özelliğini yitirmiştir (Şaylan, 2009: 112-113). 1960'lara kadar yaratıcı ve özgür modernist sanatçı seçkinci ürünlerini ortaya koyarken bitmez tükenmez biçim arayışlarıyla gitgide iç dünyasına kapanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraysa insan aklına ve sanata duyulan inanç yerle bir olmuştur. Anomi durumunun hâkim olduğu böyle bir ortamda seçkinci sanattan bir anlam bekleyemez duruma gelmiştir gündelik yaşamını sürdürmeye çalışan insanlar. Artık ne aklın ne de sanatın yüce değerlerinin bir önemi kalmıştır. Önemli olan yalnızca yaşamını sürdürebilmektir. Düşünsel ve estetik dünyadaki bu beklentisizlik bir boşluğu kaçınılmaz kılmıştır. 1960'lardan sonra popülarite kazanan pop-art, modernizmin estetik anlayışına karşı kayıtsızlığın yarattığı böyle bir ortamda uç vermiştir. "Buradan, sonradan 'postmodernizm' denen şeyin doldurduğu ya da dolduracağı iddia edilen kültürel bir boşluk doğar. Bu boşluğun doldurulmasının, bu iflastan kurtulmanın, avant-gardismin içerisine düştüğü kriz durumunu atlatmanın en iyi yolu, belki de sermayenin yüzyılın son çeyreğinde büründüğü eşsiz biçimlere daha sıkı sarılmaktan geçmektedir. Postmodernizm denen şey tam da bunu yapar. İdeal postmodernist

figür, artık müteşebbisin yaşam tarzını taklit eden ya da müteşebbise müteşebbisçe meydan okuyan bir karakter olamaz; fakat müteşebbisane edimlere öykünmeyen bir 'danışman' (belki de 'sermaye danışmanı') olarak, sermayenin yanında daha mütevazı, ama varlığını koruyan bir sanatçı-düşünür olarak sahneye çıkar" (Hünler, 2011: 472-476). Böylelikle 20. yüzyılın ikinci yarısı önemli paradigma değişiklikleri yaratan postmodernizmin de içinde bulunduğu pek çok farklı sanat akımının ve bakış açısının yan yana olduğu bir dönem olmuştur. Klasik gerçekçi sanatçılar, modernist sanatçılar ve postmodernist sanatçılar yan yanadır. Ancak postmodern sanat diğerlerinin tüm malzemelerini hiçbir mesaj iletme kaygısı taşımadan rahatça kullanabilmesiyle onlardan daha belirleyici olmuştur bu dönemde. Sanat hiçbir misyon taşımadan, sürekli ilerleme düşüncesine bağlı kalmadan geçmişi de malzemeleştirip seçkincilikten uzak biçimde toplumsal belleğe çağrıda bulunabilecektir. Sanatlarının değerini seslendikleri popülist çevre belirleyecektir. Sanatın amacı bu çevrelerin beğenisini kazanmaktır. Postmodernist sanatçı, son derece karmaşık ve dinamik olduğundan bütün boyutlarıyla yansıtamayacağı yaşam gerçeğini tam bir özgürlük içinde algıladığı biçimiyle kitlelerin beğenisine sunacaktır. "Kitleselleşen yaşamın yansıtılması, postmodernlere göre, kaçınılmaz olarak taklidi içerecektir. Buna göre, modern sanatçılar gibi taklidi sanatın dışına atmak hem doğru hem de anlamlı bir iş olmayacaktır. Sanat yaşamı yansıtacağı için *taklidi* içerecek ve aynı zamanda dinamik olduğundan sanatsal estetik için bir geçicilik *(ephemerality)* söz konusu olacaktır" (Şaylan, 2009: 121-122). Kitleselleşen geçici sanatın malzemesi olan nesneler tümüyle duyulara seslenen bir boyuta bürünecektir. Bu da estetik ölçüt olarak "gövde için hazzın olabilecek en yüksek düzeyde gerçekleştirilmesi"ni getirecektir. Özgür sanatçının bir misyon peşinde

olmadan hazzı hedefleyerek ürettiği ürünleri; izleyici anlama ve kavrama zorunluluğu duymadan yalnızca duyularıyla tüketecektir.

Tüm bu kayıtsız görünüşüne rağmen modern-postmodern ayrımını yapmak zordur. Çünkü postmodernizm, modernizmin tekniklerini de kullanır. Örneğin zenginleşmiş sanayi toplumunda insanın yalnızlığını, geometrik şekillerle biçimlendirdiği sanat ürünleriyle anlatmaya çalışır. Yine modern edebiyat da bu dönemde kaosu ve karmaşayı ele alır. Ama bunu yaparken bu dünyayı anlamlandırma ve aktarma kaygısı da taşır. Sunduğu gerçekliğin sorunlu taraflarını çözümüyle vermeye çalışır. Geçiş dönemi eseri olan *Godot'yu Beklerken*'de "mantıksal tutarlılık, kahramanlar, kahramanların psikolojisi, zaman boyutu gibi özellikler göze çarpmaz. Ancak Beckett'ın yapıtında aynı zamanda bir mesaj vardır; yazar genel olarak insanoğlunu bir başarısızlık projesi olarak görmektedir" (Şaylan, 2009: 121). Modernizm ve postmodernizm arasında her ne kadar bu gibi benzerlikler görülse de yöntem ve konuları değerlendirişi bakımından postmodernizm farklıdır. Örneğin Beckett; kahramanının başarısızlığını, modernizmin aksine trajik bir şey gibi görmez. Bireyin dünyası ne kadar parçalanmış ve dağınık olsa da ardından ağıt yakılması gerekmez. Sanat eserinden yaşama bir anlam ve tutarlılık getirmesini de beklemez. Aksine parçalanmışlık, dağınıklık ve tutarsızlık son derece mutlu eder onu. "Modern sanatın konusu (…) kendi ortamının mükemmelleştirilmesiyse, Post-Modern sanatın konusu da kendi yapaylığını kabul eden [evet] geçmiş sanatla ilgilidir" (Connor, 2001: 133). Bu nedenle sık sık geçmişi yağmalar, pastişlere, ironiye, brikolaja, metin parçalarını rasgele yapıştırmaya meraklıdır. Türler arası sınırları aşar. Sabit bir anlamdan uzaktır, anlık olanı anlatmaya, öznenin altını oymaya, garip insanlık durumlarını anlatmaya meraklıdır. Günlük olanı, sıradanı,

popüler kültürü yüksek kültürden ayırmaz. "Post-Modern sanat kökünde dışlayıcı ya da indirgeyici değil, sentetiktir. Nesnesinin ötesindeki bütün koşulları, deneyimleri ve bilgileri özgürce kendisine katabilir. Post-Modern nesne, tek ve tam bir deneyimin [anlamın] peşine düşmek şöyle dursun, sayısız yaklaşım açısına ve çeşitli tepkilere izin veren ansiklopedik bir durumu hedefler" (Connor, 2001:134).

Çoğulcu yapısı, postmodernizmin 1970'li yıllarda daha kapsayıcı ve uluslararası bir karakter kazanmasını sağlamıştır. Bunda Ihab Hassan'ın, postmodernizm sayesinde Batı kültüründe geçmişten beri içkin olan şeylerin gün yüzüne çıktığını söylemesi oldukça etkili olmuştur. Hassan, "Postmodernizm tartışmalarında, edebiyat dünyasından olmayan antropolog Levi Strauss yanında Foucault ve Derrida gibi filozofları da işin içine sokmaktadır. Hassan bunların eserlerinde ortak bir payda görmektedir. Bu ortak payda, çağdaş kültürde belirli bir merkez otorite ve istikrarın olmamasıdır. Bu olguyu "merkezkaç" *(de-centrasyon)* olarak adlandıran Hassan'a göre" (Loo, Reijen, 2006: 267) bütün kültürel ifadeler kesinliksizliğin kurbanıdırlar.

Yüksek kültürün ve kitle/popüler kültürünün içe içe geçtiği bu ortamda üslupta da bir keyfilik ortaya çıkmıştır. Artık gündelik hayat sanatın malzemesidir. Estetikleşen gündelik hayatta gerçeklik imajlara dönüşmüştür ve kodların oyuncul harmanlanışı vurgulanmaktadır. Her şeyin o anda ve o günde olduğu bir sanat alanında tarih duygusu yitirilmiş, zaman yan yana duran parçalanmış şimdilere indirgenmiştir. Gündelik hayatın estetikleştirilmesini Featherstone (2005: 114-118) üç anlamda ele almıştır: "Birincisi, sanat eserine doğrudan meydan okuma, sanatın halesini bozma, sanatın halesini başka bir kılığa sokma ve müze ve akademideki saygıdeğer konumuna meydan okuma arzusu söz konusudur. Ayrıca sanatın her

yerde ve herhangi bir şey olabileceği varsayımı söz konusudur. (…) İkincisi gündelik hayatın estetikleştirilmesi hayatı bir sanat eserine dönüştürme projesine gönderme yapar. (…) Gündelik hayatın estetikleştirilmesinin üçüncü anlamı, çağdaş toplumdaki gündelik hayat dokusunu dolduran göstergelerin ve imajların hızlı akışına gönderme yapar."

Gündelik yaşama, gelip geçiciliğe ve tekrara dayanan postmodernizmde sanatçının özgün bir üslubu olduğunu söylemek de imkânsızlaşmış, biçimin egemenliğinden sıyrılan postmodern sanatta biçimi kullanma yetisi olan üslup da yerini tekrara, taklitçiliğe ve gelip geçiciliğe bırakmıştır. Artık katı gerçekliği yansıtan bütünlük, gerçeğin yerini alan imajın saldırısıyla bozguna uğrayacaktır. İmajlar dünyasında sanatın konuşacak tek konusu kendisinin imajıdır. "Modernizm yapının kendinden türeyen bütünlüğünün yanı sıra sanatçının üslup bütünlüğünü vurgulamışken, postmodernizm üslup ve yöntem çokluğunu teşvik ederek bu normu parçalar. Yapaylığın açıksözlülükle onaylanmasını içerebilirse de bu artık sanat yapıtının ideal ve tam bir şekilde kendi kendisiyle meşgul oluşuyla değil, tarihsel ve çağdaş başka tarzların tereddütlü bir benimsenişiyle ilgilidir" (Connor, 2001: 133). Üsluptan yoksun postmodern sanatçı artık imaj ve imgelerin mülkiyetçisi gibidir. Geçmiş ve şimdiye ait olan her şeyi alıntılayabilir, biriktirebilir, parçalayabilir, tekrarlayabilir. O artık yaratıcı özne değil, başka başka dünyaları yan yana getiren bir taklitçidir. İçinde yaşadığı dünyanın karmaşasını, farklılığını, parçalılığını eş zamanlı biçimde yansıtmaya çalışır. Olanaklı çok sayıda dünyayı olanaksız bir mekânda bir araya getiriyordur. Tıpkı Foucault'nun *heterotopia* kavramının anlattığı gibi (Harvey, 2006: 64). Gündelik yaşamın çoğulcu estetiğini, yaratıcılığından sıyrılarak anlatan postmodernist sanatçı için mekân da "zaman dışı ve 'hiçbir çıkar gözetmeyen' bir

güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk bir şeydir" (Harvey, 2006: 84). Böyle bir mekândaki bütün kültürel üretimler, zamana karşı hiçbir dayanıklılığı olmayan derinliksiz görünümler biçimini almıştır. Artık gerçek dışı dünyada zamansallık yitirilmiş, anlık etki arayışıyla derinlik de yitirilmiştir (Harvey, 2006: 74). Anlık kurgulama biçiminin kalıcı gerçeğe hâkim olduğu bu derinliksiz dünyada her şey dile yazgılıdır. Dil dışında hiçbir gerçek yoktur. Bu; aslında tutunulacak tek şeyin, dilin görünümleri olduğu sonucunu doğurur. Bu nokta da ayrı bir tartışma konusudur. Nitekim Baudrillard'ın deyimiyle dili simulakrumlar oluşturur, imajlar söylemin malzemesidir; Foucault'un deyimiyle söylem iktidarın hizmetindedir. Teknoloji sahnesinde demokrasi perdesi arkasında oyunu yöneten kapitalizm gibidir. Her şey kurmacadır. Modernist sanatın sahneden çekildiği dünyada postmodernist sanat bu kurmacayı oynamaktadır. Ama haz dışında hiçbir amacı yoktur. Bu amaçsız sanat estetiğini Şaylan şöyle maddeleştirmiştir:

- "Estetik ölçütünde artık toplum değil sanatçının kendi için bilinci belirleyicidir, ön plandadır;
- Misyon ve anlatı yadsınırken onların yerine montaj konmaktadır;
- Gerçek, açık uçlu olarak kavranmakta ve gerçekliği yansıtma yerine belirsizlik ve kararsızlık esas alınmaktadır;
- Bireyin bütünleşmiş kişiliği, tutarlılığı bir tarafa atılmakta; hümanist değerlerden ve yapısallıktan arındırılmış kişilik belirleyici olmaktadır;
- Yüksek sanat ve kitle sanatı ayrımı ortadan kalkarken taklit ve yapıştırma sanatsal yapıtın üretilmesinde ön plana geçmektedir" (2009: 130-132).

Postmodern özelliklerin hâkim olduğu 20. yüzyılda sanat yapıtı ile gerçeklik arasındaki tüm bağların koparılması istenmiştir. Bu da birçok sanat kuramcısına göre gerçekliği dönüştürme gücü olan yaratıcılığın dolayısıyla da sanatın ölümü anlamına gelmektedir. Baudrillard (2011: 170) bu noktayı ütopya olarak niteler: "Gerçeklik ilkesinin egemen olduğu bir dünyada gerçek, düşsel adlı bir bahaneye sahipti. Simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasındaysa gerçek, modelin kopyasından başka bir şey olamamaktadır. Paradoksal bir şekilde gerçek bizim için hakiki bir ütopyaya dönüşmüştür oysa bu ütopyanın gerçekleşme olasılığı sıfırdır". Nitekim postmodern sanatçının özellikle gerçekleştirmeyi dert edindiği bir ütopyası da olmamıştır. Amaç, eğlence ve oyun ortamında hoşça vakit geçirmektir. Modernistler gibi ölümsüzlük düşüncesinin peşinden gidemeyecek kadar geçicilik düşkünüdürler. Yaratıcı enerjileri yoktur; modernistlerin, yaratıcılıklarını beslemek için kendi içlerinde yaşattıkları delilik ve çocukluk emarelerini dışarıya ait olarak görürler. Modern sanatçının ancak bir çocuk ya da deli olduğunda gördükleri tuhaf şeyleri; görme yetisi zayıf olan postmodern sanatçı, dışarıdaki sıradan seri üretim ürünleri olarak görür (Kuspit, 2010: 125). Her şeyi sıradanlaştırdığı kalabalıklar içinde postmodern sanatçı yaratıcılığını besleyeceği bilinç dışından da yoksundur. Onun bilinç dışı kalabalıkların kendisidir. "Bilinç dışının toplumsal bir yapı olduğu inancı[ysa], bilinç dışına yönelik bir saldırıdır. Bilinç dışı içerikten yoksun olan kavramsal sanat ve teknoloji, bilinç dışına yönelik saldırının öncü kuvvetleridir. Teknolojiye yönelen sanat da bilinç dışına yönelik savaşın öncü kuvvetleri arasındadır. Popsanatta kuramın, toplumsal eleştirinin ve bilinç dışının yerini teknoloji almıştır; işte bu yüzden günümüzde aynı zamanda, mühendis, bilgisayar dehası ya da video teknikeri olmadan sanatçı olmak imkânsızdır" (Kuspit, 2010:

119). Mühendis sanatçı, günlük yaşamdan kopamaz ve varoluşsal anlamda manevi aşkınlık arzusundan yoksundur. Onun yabancılaşması kendinedir, yaşama değildir. Kalabalıkların anlayamayacağı hiçbir yüce boyuta sahip değildir ve günlük yaşam tarafından baştan çıkarılacak kadar kısa ömürlüdür. Kuspit, bu bağlamda modernizm ve postmodernizmle ilgili şöyle bir karşılaştırma yapar: "Modern sanatta kısa ömürlü akımların yerini çabucak kısa ömürlü başka akımların alması ve postmodern sanatta kısa ömürlü sanatçıların yerini kısa ömürlü başka sanatçıların alması çok şey ifade ediyor" (2010: 182). Ardından Kuspit bu durumla ilgili tespitini "Sanat, sanatsal bakışlar ansiklopedisindeki bir desinatör bakışından ibaret hâle gelir, yabancılığını yitirerek tanıdık bir görsel klişeye dönüşür." (2010: 69) cümlesiyle destekler.

Sanatçılar geçidi hâline gelen postmodern sanat için bir de izleyiciler geçidi vardır. Sanatçı artık ürününü her şeye hâkim olduğu atölyesinde değil herkesin marijinal olduğu sokakta icra etmektedir. Sanatın merkezsizleştiği postmodern sanatta amaç medya sanatçısı olmaktır. İçsel yalnızlığını terk eden sanatçı, rastgele bir izleyici kitlesinin reklamcısıdır artık. "Postmodern sanatçılar, sanatçı karikatürleridir çünkü sanatçıyı kalabalıktan biri hâline, başkaları gibi sıradan bir işi olan sıradan biri hâline dönüştürürler. Modern sanat ustalarının yaptığı gibi tanıdık olan bir şeyi yabancılaştırarak panik yaratmazlar, (…) kitlelerin normal mutsuzluklarının kısa bir süre için ertelenmesini, deyim yerindeyse bir an için neşelenmelerini sağlarlar. (…) Sanat onların elinde toplumsal açıdan gereksiz bir şey hâline gelir. (…) Roland Barthes'ın söylediği gibi 'daha önce okunan, görülen, yapılan, yaşanan' şeylerin etkisiz bir tekrarı hâline gelir. Sanat kişisel alan yaratmaksızın toplumsal alanı işgal eder" (Kuspit, 2010: 72-73). Sokaklardaki insanların eğlendirilmesi amaçlandığından müzeler de sokaklara inmiştir. Yüksek

sanat ürünleri popsanat ürünlerine dönüştürülerek eğlence merkezleri hâline gelmiş kent sokaklarındaki müzelerde sergilenmektedir.

1.3.2.1. Edebiyatta Postmodernizm

Postmodernizmin sanat ürünleri sokaklardaki müzelerde görünürken edebî alandaki ilk ürünlerin görünümleri şiirle ilgili tartışmalarda yer almıştır. Amerika Birleşik Devletleri'nde 1940'ların sonuna doğru bazı şairler kendilerini T. S. Eliot tarafından temsil edilen modernizmin simgeci türünden uzak tutmak için postmodernizme başvurmuşlardır. Postmodernist anlamın "belirlenemezliği" ya da "kararlaştırılamazlığı", modernist poetikanın hâkim simgeci yönünü zorlamıştır (Calinescu, 2010: 324). Modernist anlama karşı ilk tepkilerin, anlamdaki kararlaştırılamazlık özelliklerini bünyesinde taşıyan şiir kanadından gelmesi, şiirin doğasından dolayı beklenir bir sonuçtur. Ancak postmodernist dönemde gerçekliğin kendisi kurgunun istilasına uğramışken "edebiyatın, gerçekliğin bir temsili olup olmadığı" sorusu düzyazıda şiirden daha çok yankı bulacaktır (Calinescu, 2010: 325). 1950'lerde bu tür sorularla edebiyat alanına yeni kurallar sokulmuştur, ancak bu yenilik kendine bir ad konulmasına karşıdır. 1950'lerde başlayan ve tek kelimeyle adlandırılmaya karşı olan bu hareket ancak 1970'lerde akademide somutlaşmaya başlamıştır. Örneğin eski düzenlerin yanında yeniliğiyle öne çıkan bu dönem edebiyatının yani 1950'lerin Amerikan edebiyatının roman kahramanıyla ilgili olarak Ihab Hassan beş özellik sıralar. " Bunlar kahramanın:

1. İnsani eylemlerinin şans ve absürdlük tarafından yönetildiğini
2. Hiçbir ahlaki davranış normunun bulunmadığını
3. Yabancılaşmanın insani yaşamın durumu olduğunu

4. İnsani güdülerin ‘ironi ve çelişki’yle nitelendiğini

5. İnsani bilginin ‘sınırlı ve göreli’ olduğunu kabul etmesi[dir]” (Lucy, 2003: 128).

Hassan’ın bu tespiti yalnız edebî kahramanın özelliklerini değil 1950’lerin yaşam dünyasındaki değişiklikleri de yansıtmaktır. Giderek yaşamın her alanında hâkim olmaya başlayan bu hareketin ilk savunucuları yine edebiyat kanadındaki eleştirmenler olmuştur. Kültürel anlamda da sınırların eridiği böyle bir yaşamda Fiedler, 1969 tarihli “Cross That Border- Close That Gap (Geç Şu Sınırı- Kapat Şu Boşluğu)” başlıklı makalesinde bütün sınırların aşılması gerektiğini anlatmak istemiştir. “Burada sözü edilen boşluk, yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki boşluktur. Fiedler şimdinin edebiyatının, bugüne dek western’den, romanstan, polisiyeden uzaklığıyla sağlama alınmış yüksek kültürün türsel bütünlüğünü sorguladığını ve sorgulamaya devam edeceğini söylemektedir. (…) Fiedler’in etkili denemesi, bir yakınlaşma hareketi olarak, türsel bütünlük fikrinin ‘kasıtlı bir şekilde karmaşıklaştırılması olarak postınodernizmin ilk tariflerinden biridir’ ” (Connor, 2001: 158). Fiedler, artık Marcel Proust, James Joyce ve Thomas Mann gibi tanınmış yazarların fildişi kulelerinde ürettiği modern edebiyatın sona erdiğini, yazar ile kitle arasındaki uçurumun kapatılması gerektiğini savunmuştur. Bununla, hem kültürel sınırlar hem de türler arası sınırların aşılması gerektiğini, birbiriyle uyumsuz gibi görünen farklı üslupların bilinçli bir biçimde yan yana gelerek yeni bir sentez yapılabileceğini göstermek istemiştir. Fiedler’in bu çalışması bir anlamda kurgusal postmodern dünyanın manifestosu gibidir. “[B]irbirleriyle bağdaşmaz, çelişkilerin oyunu, gerçeklik ile kurgu arasındaki ayrımın kaldırılmasına da sistemli bir temel oluşturmuştur” (Loo, Reijen, 2006: 266).

Fiedler'den sonra parçalanmış gerçek dünyasında postmodernizm üstüne konuşan önemli kişilerden biri de Ihab Hassan'dır. Hassan'ın, 1971'de basılan *The Dismemberment Of Orpheus: Towards a Postmodern Literature (Orfeus'un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru)* adlı kitabı, genç erkeklere gösterdiği ilgiyi kıskanan Maenadlar tarafından parçalanan ozan Orfeus'un kaderinin öyküsünü anlatır. Orfeus, kafası koparılıp Hebrus Nehrine liriyle birlikte atıldıktan sonra da şarkı söylemeye devam eder. Hassan bu anlatı aracılığıyla postmodernizme ilişkin sonuçlara ulaşır. "1914'ten beri edebiyat geleneklerinin birbirini izleyen kuşaklardan yazarlar tarafından bilinçli bir şekilde parçalanışı olarak gördüğü şeyi anlamanın bir yolunu bulduğunu düşünür. Hassan'a göre bu yüzyılın en büyük edebiyatı parçalanmaya razı olan ama gene de 'telleri olmayan bir lirle' şarkı söylemeye devam eden bir 'sessizlik edebiyatı' olmuştur" (Connor, 2001: 159). Hassan, postmodernizme ilişkin düşüncelerini modernizm gövdesi üstüne kurmuştur bu anlatıya göre. Nitekim bozma ve sessizlik her ikisinde de görülür. "Modernist ve postmodernist yazarlar aynı ölçüde, bozma ile kahramanca yeniden yaratmanın birlikte ilmiklenişiyle nitelenirler. Beckett'ın yapıtındaki aşırı parçalanmanın, otantik konuşmanın garantisi olduğu yolunda, bildik bir iddia vardır –'sessizliği konuşmaya, konuşmayı da gene sessizliğe iten, acıdır'. Hassan da John Barth, William Burroughs gibi çağdaş Amerikan yazarlarında biri negatif, 'kendi kendini tahrip eden, şeytani, nihilist' diğeri pozitif, 'kendini aşan, ayine benzeyen ve mutlak' 'iki sessizlik vurgusu' bulur" (Connor, 2001: 160). Modern ve postmodern edebiyatta biçimlenişi farklı olan ortak kullanımlardan biri de ironi olmuştur. Modernizmdeki ayırıcı ironi yerini erteleyici ironiye bırakmıştır. Postmodernizmde her şey ertelenmektedir çünkü

“onarılması gereken dünyanın yerini onarılamayacak bir dünya almıştır” (Connor, 2001: 166).

Postmodernizmin kurgusunu inceleyen teorisyenlerin çoğu, kurgunun dünyayı dönüştürme biçimini öne çıkarmıştır. Modernizmde kurgu, iç monolog ve farklı bakış açılarının kolajıyla dünya gerçekliğinin duyarlı bir biçimde dönüştürülmesini sağlamışsa postmodernizmde de yeni tekniklerle birbirinden bağımsız yeni dünyalar kurgu sayesinde yaratılmıştır. Modernizm ve postmodernizmin ikisinde de üzerinde çok düşünülen ve etkin olan kurgunun ortak kullanımları arasında nasıl bir fark olduğu konusundaki sorulara verilen önemli bir yanıt da Brian McHale’e aittir. “McHale yirminci yüzyılın başlarındaki modernist romanın her şeyden önce epistemolojik sorunlarla -yani bilgi ve yorumla ilgili sorunlarla- ilgili olduğunu, modernist romanın kullandığı tekniklerin dünya hakkında gerçekten bilinen, anlaşılan ve başkalarına iletilen şeylerin neler olabileceğine dair kaygılardan kaynaklandığını ileri sürmektedir. (…) McHale bu türden epistemolojik ilgilerin yerini postmodernist çağda ontolojik bir ilginin aldığını söyler. Epistemoloji bilginin ve anlayışın incelenmesiyken, ontoloji varlığın ve varoluşun doğasının incelenmesidir; ama McHale bu terimi biraz farklı bir anlamda kullanmaktadır. McHale’e göre, postmodernist romanın ontolojik karakteri, özerk dünyaların kurulmasına gösterdiği ilgiyle kendini belli eder” (Connor, 2001: 176). Postmodern ontolojik dünyada gerçek ve gerçeküstü iç içe geçmiştir. Bilim kurgunun postmodern edebiyata girmesinde gerçekliğin sınırlarının zorlanması öncü olmuştur. Öyleki artık birbiriyle mantıksal ilişkisi bulunmayan mekânlar olan “zone”larda gerçek, kurgusal ve gerçeküstü ögeler iç içe geçmiş biçimde sunulur okura. Gerçek mekânlar arasına fantezi veya yabancı mekânlar katılarak absurd anlatımıyla yazarın okura seslenmesi

suretiyle anlatım kırılır. Kendisini gizlemeyen yazar, yapıcı ve yıkıcı varlığıyla okuru sürekli kurgunun dışına ontolojik düzleme çeker (Menteşe, 1996).

Postmodernizm her ne kadar gerçeğin temsili olan Orfeus'un bedeninde yaşam bulsa da kendi şarkısını söylemektedir. "*Borges'ten, Beckett ve Rushdie'ye kadar, kendinin bilincinde, merkezsiz, kuşkucu ve çokbiçimliliği oyun hâline getirmiş postmodernist edebî metin(lerin), her türlü özdeşlik ya da sabitlik biçimine kuşkuyla bakan ama gene de uygulama için bir nesne gerektiren bir edebiyat teorisi için ideal bir çözümleme* nesnesi ol[muştur]" (Kızıler, 2006: 175). Postmodern edebiyat, yaşamın farklı unsurlarını yan yana demoktarik bir biçimde sergileyerek çoğulcu yeni bir dünya yaratmayı amaçlamıştır. Bu dünyada kurgu, mitos, teoloji, tarih, yaşam ve ölüm iç içe geçmiş biçimdedir. Hiçbir metafizik kaygı taşımayan postmodern edebiyatta öznenin de ölümü ilan edilerek her şeyin kurgu olduğu hatta kurgunun kurgusu ya da dilde şekillenen bir evren olduğunun düşündürülmesi amaçlanarak ontolojik kaygı hep gündemde tutulmuştur. Gerçek ve kurmaca arasındaki sınırların çökmesi edebiyatta üstkurmaca düzlemi gündeme getirmiştir. Artık yazar ya da anlatıcı meta düzlemden okuruna seslenebilmekte, yabancılaştırıcı bir etkiyle kurmaca bir oyunun aktörleri arasında yer almaktadır. Yazar ve okur arasındaki ilişkinin kurmaca bir iletişim konumunda olması oyunsuluğu kendiliğinden getirmiştir. Metin, yazar ve okur arasında kurulan ilişkinin niteliği sonucu bir oyun alanı hâline döner. Her şeyin oyunlaştırılabildiği metinler âleminde yazar, kendi metni için başka metinlerden yararlanabilir düzeye gelmiştir. Başkasına ait sözcüklerle dolu bir dünyada bu metinleri sindirerek kendi oyun alanı olan metnini kurar. Bu dünyada her şey eklektik bir biçimde yan yana gelebilmekte, hiçbir hiyerarşi tanınmayan çoğulcu bir atmosfer oluşturulabilmektedir. Böyle bir ortamda tür kavramının da alışılagelen sınırlarına sadık kalmak imkânsızlaşmıştır. Karnavalesk bir

dünyadır çünkü bu düzlem. Similakrumlarla kurulu postmodern metin düzleminde, söylenen şeylerde hiçbir anlamsal kaygı yoktur. Bir şey söyleyip başka bir şey söyleme kaygısı yerini birden fazla şey kastetme anlamının da ötesinde bir şey söylememe isteğine bırakmıştır. Anlatının ironikliğini kaçınılmaz kılan bu susku durumunun amacı aslında metinde boşluklar yaratmaktır. Ancak böyle olduğunda olumsallık ve değişkenlik okura aktarılabilecektir (Kızıler, 2006: 174-191). Jorge Luis Borges, Thomas Pyncon, Roland Barthes gibi büyükleri, geleneksel ve alışılmış sınıflamalardan hiçbirine girmeyecek biçimde edebî türleri ve biçimleri karıştırarak edebî "anomali"ler (Okyavuz, 2000: 23) yaratsalar da metinlerarasılık, ironi, çoğulculuk, oyun, üstkurmaca, türlerin karnavallaşması, susku postmodern anlatılarda öne çıkan başat özelliklerdir (Kızıler, 2006: 175).

Modernizm, avangard doğasıyla; biçimciliğinde kullandığı bütün teknikleri okura açıkça göstermeye çalışmıştır. Yabancılaştırma uğruna kullandığı şeylerle sanat eserini kurmuştur. Nitekim postmodernizm için de aynı durum söz konusudur. Fakat postmodernizmde yapıtın düzeneğini kurmada kullanılan şeylerin sayısı ve türü artmış, her şey bir araç ve kurgu malzemesi hâline gelmiştir. Artık araçların kullanımının öne çıkarılması bir yenilik, özgünlük göstergesi ya da sanatsal gurur aktarıcısı değildir. Her şeyin kurgu olduğu bir evrende kurgulama biçimleri her ne kadar öne çıkarılmasa da "[b]u zeminde daha belirgin postmodern araçlar arasında şunlar yer alır: anlatısal perspektifçiliğin, modernizmde görülen büyük ölçüde psikolojik kullanımı yerine, yeni bir varoluşsal ya da ontolojik kullanımı; başlangıçların, sonların, anlatılan eylemlerin ikilenmesi ya da çoğaltılması (Fowles'in *Fransız Teğmenin Kadını* adlı eserinin seçenekli sonları geliyor akla); yazarın parodili konuşturulması (müdahaleci ya da yönlendirici yazarın yeniden

ortaya çıkması ama bu kez kendi kendiyle alaycı bir tavırla); en az bunun kadar parodili ama daha akıl karıştırıcı bir şekilde okurun konulaştırılması ("var sayılan okur" bir karakter ya da bir dizi karakter olur, Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*'sunda olduğu gibi); olgu ve kurguya, gerçeklik ve mite, doğru ve yalana, özgün ve taklide kararlaştırılamazlığı vurgulamanın bir yolu olarak eşit değer verilmesi; kaçınılmaz çevrimselliği dramatikleştirmenin bir yolu olarak kendi kendine gönderme ve "metakurgu" (Borges'in "Dairesel Harabeler" ve "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" metinlerinde olduğu gibi); "güvenilmez anlatıcı"nın aşırı versiyonları da bazen paradoksal bir biçimde katı bir yapı kurmak amacıyla kullanılır (Nabokov'un *Cinnet*'inde yaptıklarını itiraf eden ama aynı zamanda kendi kendini kandıran bir mitomanın ağzından anlattığı "kusursuz suç"). Bu tür yapısal uzlaşımların başka örnekleri de verilebilir. Bütün geleneksel retorik araçların üslup açısından, özel, genellikle parodili kullanımları dışında, kasıtlı anakronizm, totoloji ve palinode yani tekzip ya da sözü geri alma gibi, yaygın ve hatta yapısal bir rol oynayan uzlaşmamış figürlerin de önemli ölçüde yeğlendiği görülür" (Calinescu, 2010: 329). Postmodernist anlatıda her ifade, kendisinden önce gelen bütün ifadeleri silebilir. Modernist karakterin kurguda hakkında bilgi sahibi olmadığı konulardaki boşluklar, varsayımlarla doldurulurken postmodernizmde postmodernist karakter, buraları belirsizlik ve olanaksızlıkla doldurur (Calinescu, 2010: 330).

Postmodernist metin, belirli dil oyunlarının özelliklerinin sergilendiği alandır. Burada herhangi bir bilgi ya da hakikat kavramından söz edilemez. Hiçbir söylemde modernizmde olduğu gibi kendini meşrulaştırma çabası yoktur, postmodernizm bir yüce anlam olarak hakikatten yoksunluk nedeniyle meşruiyet krizidir. "Bu modelde 'hakikat', bir söylemin dışında ya da ona aşkın olmak yerine tamamen bir söylemin

ya da bir dil oyununun kurallarına ve yöntemlerine içkin görülür" (Lucy, 2003: 94 95). Yazar dili kullanarak dil sistemleriyle ilgilenir, gerçekle ilgilenmez. Bu kurmaca evrende her tür anlatım dille yeniden yaratmadır. Her şey dilde karşılığını bulur, dolayısıyla her şey metne dâhildir. "[H]emen her şeyi 'metinleştirme' yönünde bir hareket doğmuştur: bu anlamda tarih, felsefe, hukuk, sosyoloji ve diğer disiplinler isteğe bağlı (optional) 'yazı türleri' ya da söylemler olarak ele alınmaktadırlar" (Sarup, 1995: 158-159). Gerçeğin hipergerçeğe dönüştüğü bu metinler âleminde dille üretilen bu gerçek "maddenin/gücün/çıkarın hizmetine sunul[an]" (Ecevit, 2013: 14) bir taklittir. Metinlerarası bu evrende taklitle var olmaya çalışan anlam; önemini, kurgunun serüvenine, metnin öyküsüne bırakmıştır. Üstkurmacanın hâkim olduğu anlatıda mutlak doğrulara ve kesin değerlere yer yoktur. Eklektik bir biçimde sanatsal olanla popüler olan harmanlanarak bir karnaval ortamı yaratılmıştır. Giderek popüler olanın ağır basacağı küresel düzlemde postmodernist ürünlerde üretim patlaması olacaktır yüzyıl sonunda. Popüler ürünlerin okuyucusuna çok iş düşmektedir bu ürünler karşısında. "Yeni okur, metnin içerdiği okuma katmanlarından seçtiklerinin ardına düşecek, metinde iz sürecek, metne anlam yükleyerek onu yeniden üretecektir" (Ecevit, 2013: 14-17). Yazarların "cüretkâr ve kışkırtıcı hitap biçimleri, canlı ve merak uyandırıcı üslup[larıyla]" (Rosenau, 2004: 25) tedirgin olan okur, yine alışılmadık postmodern okuma faaliyetlerine çekilecektir.

1.3.2.2.Postmodernizm ve Postyapısalcılık

Modernizmin metin çözümleme yöntemi yapısalcılıkken postmodernizmin metin çözümleme yöntemi postyapısalcılıktır (yapıbozumculuktur). Her ikisi de öznenin, tarihselciliğin, anlamın ve felsefenin eleştirisini yaparlar (Sarup, 2010: 11-14) ve aralarında bir süreklilik ilişkisi olsa da postyapısalcılık, yapısalcılıktan ayrılan yönleriyle karakterize olmuştur. "Yapısalcılık, doğruluğu metnin 'arkasında' ya da 'içinde' görürken postyapısalcılık okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşimini başlı başına bir üretkenlik olarak görmektedir" (Sarup, 2010: 14). Postyapısalcılıkla birlikte artık metnin tüketiminde okurun etkinliği ve performansı yönlendirici olacaktır. Bu nedenle gösteren-gösterilen birliği de kırılmıştır. Gösterilenden gösterene doğru bir değişkenlik söz konusudur. Gösterilenlerin işaret ettiği bir karşılık yoktur, onlar sadece boşluğu işaret etmektedirler. Yapısalcılığın özne kavramını da eleştirmiştir. "İnsan öznesinin birleşik bir bilinç taşımadığı, dil yoluyla yapılandığı savunulmaktadır burada. Özetle post-yapısalcılık öncelikle bir metafizik eleştirisi yani nedensellik, özdeşlik, özne ile doğruluk kavramlarının eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır" (Sarup, 2010: 14).

Birer yapıbozumcu olan Derrida, Foucault, Kristeva, Lyotard ve Barthes gibi düşünürler yapısalcılığa yönelik eleştirilerinde, dilin dinamik üretkenliğine, anlamın istikrarsızlığına dikkati çekerek anlamın temsil edilemeyeceğini ortaya koymuşlardır. Çünkü artık gösterilen, anlamlandırma sürecinde sadece bir uğraktır ve bu uğrama sürecinde anlam özne ile nesne arasındaki tutarlı bir bağıntıyla değil "gösterenlerin sonsuz metinlerarası oyunu içerisinde üretilir. Derrida'nın sözleriyle (1978: 58) ifade edilirse: 'Anlamın anlamı sonsuz imadır, gösterenin gösterilene sonu nereye varacağı belirsiz bir şekilde yaptığı göndermedir. Anlamın anlamının gücü, gösterilen anlama

hiçbir mühlet, hiçbir duraksama tanımayan belli bir arı ve sonsuz müphemliktir… daima tekrar anlamlandırır ve farklılaşır' " (Best, Kellner, 2011: 37).

Yapıbozumculukta anlamdan yoksunlaşan metnin büyüsünün bozulması esastır. Parçalanan bir metnin iç hiyerarşileri, ön varsayımları, çitftdeğerliği, çıkmazları, körlüğü, söz merkezciliği ortaya konmaya çalışılır. Bozulan metnin "işlev görme kurallarını" ya da "işlevlerini bilinebilir kılmak" (Best, Kellner, 2011: 35) amaç değildir yapısalcılıktaki gibi. Yapıbozumculukta metnin dışında bırakılanlar, adlandırılmamış, gizlenmiş olanlar incelenir. "Ama amaç, karşıtlıkları tersine çevirmekten öte bir şeydir çünkü bu, yeni hiyerarşilerin benimsenmesine yol açacaktır (Derrida, 1981). (…) Yapıbozum sürecinin tamamı karmaşıktır ve son kertede, der postmodernistler, metin kendi kendini yapıbozuma uğratır" (Rosenau, 2004: 176-177). Kendi aleyhine de işleyebilen yapıbozumculuğun "en bildik özellikleri Waugh'un özetini kullanırsak şöyledir:

1. İkili karşıtlıkları tersine çevirmek
2. Yer değiştirmek
3. Parodi yoluyla köken mitlerini altüst etmek
4. Tekrarı, fark yaratmak için kullanmak
5. Doğrunun metafordan başka bir şey olmadığını göstermek" (Antakyalıoğlu, 2013: 178).

Bu özelliklerinden anlaşılacağı gibi yapıbozumculuğun özünde metinler hakkında düşünme yatmaktadır. Yazarlar sözcükler kullanarak yarattıkları metinleri, daha önce karşılaşmış oldukları metinler ekseninde yazarken okuyucu da benzer biçimde daha önce karşılaştığı metinler içinde bir yere oturtur okuduğu metni. Dili işleten yazar ve okur, metinlerarası evrende yeni metinler inşa eder, bir metnin içinde

başka metinleri arayarak anlamı birlikte oluşturur. Yapıbozumculuğun çözümlemeye uğrattığı metinler "metinsellik" kavramını ortaya çıkarmıştır. "Metinsellik, kestirmeden, insan bilimlerinin (hatta sadece insan bilimlerinin de değil: DNA'nın genetik "kod"unu hatırlayalım!) araştırma nesnelerinin, *şifresini çözüp yorumladığımız* metinler olarak görülmesini öneren metodolojik bir hipotez olarak tarif edilebilir; bu hipotez, söz konusu nesnelere, şu ya da bu şekilde *bilmeye* çalıştığımız gerçeklikler, varlıklar ya da tözler olarak bakan eski görüşlerden farklıdır" (Jameson, 2008: 100). Metinsellik kavramı evrenin bir metin olduğu ve bu evrende incelenen her nesnenin yalnızca dilsel metinler olduğunu vurgulayan bir kavramdır. Çözümleme sürecinde yapılan yorumlar da modernizmdeki gibi tekleştirme üzerine değil çoğaltma üzerinedir. Bu noktada yorumlardan beklenen, metnin derin yapısına inip bu yapıyla çatışan yüzeysel görünüşten farklı anlamlara ulaşmaktır. "Kristeva'nın, 'üreten metnin' (*genotext*) -Arzu'nun ya da bilinç dışının güçlerinin- 'üretilmiş metnin' (*phenotext*) yüzeyine fışkırıp onu yorumcunun görünür kılmaya çalıştığı biçimlerde dönüştürdüğü[nü]" (Jameson, 2008: 102) söylemesi bu beklentinin işaretidir. Jameson, metinsellik kavramını edebiyat boyutunda incelerken "yatay model" adını verdiği bir yoldan söz eder. Dikey model adını verdiği derin yapı analizleri yerine edebî metinleri tek tek cümle bazında inceler. Böylece edebiyat yapıtının hiyerarşik bir düzen olmadan sürekli bir cümle üretimi olduğunu ortaya koymaya çalışır (Jameson, 2008: 103). Metodoloji üzerindeki bu gibi düşünceler giderek farklı ayrımlar getirmiştir yapıbozumculukta. Roland Barthes "metin"in, "eser"den ayrımını yapmıştır. "Eser, kitapların işgal ettiği alanın bir parçasını kaplayan bir madde parçası, metin ise metedolojik bir alandır. Bu karşıtlık, Lacan'ın 'gerçeklik' ve 'gerçek' ayrımını hatırlatabilir: Biri sergilenir, diğeri kanıtlanır. Bunun gibi eser görülebilir, metin ise

belli kurallara göre konuşan bir kanıtlama sürecidir; eser elle tutulabilir, metin dilde tutulur; yalnızca bir söylemin hareketinde varolur. Metin, eserin bileşenlerine ayrılması değildir, eser metnin imgesel kuyruğudur; tekrar söyleyelim metin yalnızca bir üretim etkinliğinde yaşantılanır, dolayısıyla metin duramaz; onun kurucu hareketi, şeyleri yatay olarak kesmektir" (Lucy, 2003: 67). Bu noktada Barthes'ın metni, Jameson'un metinsellik kavramıyla örtüşür görünmektedir. Çünkü Barthes'ın metni kendinin farkındadır, öz bilince sahiptir. Metnin üreticisi yine kendisidir ancak anlamı sürekli hareket hâlinde ortaya çıkan belli bir alanla sınırlanamayan bir metindir bu, Barthes'ın dediği gibi. Metnin sınırları artık sonsuza kadar genişletilmiş, her şey metinselliğin içine dâhil edilmiştir. Simularcaların sürekli devindiği metinsellik alanıdır burası. Lucy, bu durumu modernizme tepkiselliğiyle bilinen romantizme yaklaştırmıştır. "Barthes'ın metinsellik kuramı, Baudrillard'ın simülasyon kuramına dönünce romantik edebiyat kuramının bir başsöylem statüsüne ulaştığı görülür. Böyle bir noktada, karşıtlıkların romantik uzlaşımı, ikiliklerin postmodern aşkınlığına dönüşür ve birdenbire artık imgesel ve simgesel, hakiki ve sahte, okuma ve yazma, metin ve metin dışı, edebiyat ve edebiyat kuramı arasında herhangi bir fark kalmaz" (Lucy, 2003: 71-72).

İnsanlığın bütün üretimlerinin metinsellik içinde yapısökümüne uğratılması merkezsizliğe vurguyu da getirmiştir. Hiçbir "gerçek, değer ya da hiyerarşi" tanımayan çoğulcu postmodern metinde modern birey öldürülmüş, özneyse silikleşmiştir. Geriye sadece söylemler kalmıştır. Merkezsiz, başlangıçsız bu metinsel dünya Derrida ve Foucault'nun dediği gibi söylem alanıdır. Bakhtin'in söylem çeşitliliğiyle türsellik arasında kurduğu ilişkiyse postmodern metindeki tür algısının da değiştiğinin göstergesi olmuştur. Roman üstünden yaptığı tespitlerde Bakhtin

postmodern metinlerin söylemsel zenginliğini vurgular: "Bakhtin'e göre romanın söylemi parodi ve alay yoluyla metnin içine taşınan çeşitli dillerden, yani karakter özelliklerinden, dünya görüşlerinden ve onların eleştirilerinden oluşur. Bu nedenle de romanın söylemi tek yönlü ya da tek boyutlu değil çok boyutludur ve derinliği vardır" (Emre, 2006: 95). Çok boyutlu söylemlerin mesaj ilettiği okur kitlesi de çoğulcu bir nitelik taşır. Metindeki sayısız anlam okurlarca keşfedilecektir. Beklenen etkin okur, yazarın yerini almıştır, merkezsizleşen metne istediği anlamı atfedebilecek kadar özerk bir okurdur postmodern metin okuru. Metin, merkezsiz bir okumaya açıktır bütün okurlar önünde. Metin, bu okuma edimleriyle gerçekten yazılacaktır onlara göre. "Bir anlamda, metnin yazılırken değil, okunurken yazıldığını düşünürler. Yani, her yorum bir *yazma* anlamına gelir: Okur-yönelimli post-modernizm, anlamın bir metnin üretimi sırasında (yazarla birlikte) *değil,* alımlanışı sırasında (okurla birlikte) doğduğunu ima eder. Bir metni herkes okuyabilir ve okurken yeniden yaratabilir: Mesela gazeteciler, toplum bilimcileri ve yurttaşlar. Bu da her metnin kişiye özel, çoğul okumaları ya da yorumları olması gerektiğini gösterir. En aşırı durumlarda posmodern okur okuma edimi sırasında metni 'yazar' ya da yorumlar, hem de özel bir otoritesi olduğunu iddia etmeksizin. Okur tekil değil çoğul bir kavramdır çünkü" (Emre, 2006: 100-101).

1.3.3.Modernizmden Postmodernizme Geçişte Sanat

Sanatta modernizmden postmodernizme geçiş, sınırları ve özellikleri kesin olarak çizilebilen bir oluşum göstermemiştir. Aksine modernizmin içinde postmodernizm gelişmiştir. Çıkış noktası modernizme tepki olan postmodernizm, biçimsel ve kavramsal özellikler bakımından yine kendisinden önce modernizme

karşı çıkan romantizmle benzerlikler taşır. Postmodernizm ve romantizmle aynı anda Aydınlanma mirasını koruyan, biçimciliğin doruk noktasına ulaşmak isteyen ve bireye inancını sürdüren modernizmde varlığını sürdürür. Çünkü postmodernizm, modernizmin mirasını yağmalayarak belli bir dönemde bütünlüğünü kurmuş kültürel bir oluşumdur. "Yani, kendisi de bağımsızlaşmış parçalardan oluşan bir bütünlük, enkazın, yıkıntının, kalıntının bütünlüğü. Ve bu yüzden de iç çelişkiler, merkezkaç güçler içeriyor. Bir Umberto Eco postmodern, ama bir Garcia Marquez de postmodern. Bir Orhan Pamuk postmodern, ama bir Latife Tekin de bir başka yönden postmodern" (Koçak, 1992: 9). Bu mozaik yapının yanında modernizme bağlı kalan -her ne kadar Beckett gibi postmodernist özellikler taşısalar da- sanatçılar varlığını sürdürüyordu. Bunda bir yandan modernizmin "tamamlanmamış bir proje" olarak vaadinin gerçekleşmesi için sürekli gündemde tutulmak istenmesi, bir yandan da yok sayarak bastırdığı geleneğe ait ögelerin, modernizmin zayıfladığı anda postmodernizm gibi üsluplar aracılığıyla yeniden ortaya çıkmak istemesi etkili olmuştur. Ayrıca her dönemin değişmez kaderi olarak içerisinde gelenek-modern-postmodern özellikleri barındırdığı gerçeği, bu durumun açıklayıcı nedenlerindendir. Nitekim böyle bir gelişim çizgisi yalnızca dönemlerin tarihlerinde değil sanatçıların tarihlerinde de vardır.

Sanat alanında geleneksel dönemde klasik gerçekçi tutum dediğimiz yaklaşımla dış dünyanın aktarılması esasken modern döneme geçildiğinde dış dünya biçimle öğütülür. "Postmodernizm, sanatın bu dönüştürme sürecinin gerilimine katlanamayarak yorgun düştügü, çözüldüğü ve yeniden gerecin buyruğuna girdiği noktada ortaya çıkıyor. Postmodern sanat, ortaya yeni teknikler çıkarmıyor; modern sanatın bir dönüştürme aracı olarak kullandığı ve kendilerini de dönüştürdüğü

teknikleri bir amaç hâline getiriyor. Şöyle de diyebiliriz: Modernde bir sürecin, zamansal bir ilerlemenin uğrakları olan ögeler, postmodernde öğütme/öğütülme sürecinin dışına düşerek bir tortu gibi çökeliyor" (Koçak, 1992: 12). İşte bu nedenden dolayı modernist ve postmodernist sanat ürünleri biçimsel boyutta çakışırlar. "Kafka'nın karakterlerinin halüsinasyonlarıyla gördüğümüz parçalanmış özne, kırılmış imgeler, yıkılan mimetik temsil, çoğulcu bakış açısı gibi özellikler ortaktır modernist ve postmodernist edebiyatta. Postmodernizm, modernizmden ileri gidememiş gibidir. Bu bağlamda "[y]ine de, postmodernizmin ayırıcı niteliğinin, en basit hâliyle, anlatının özbilinçliliği ile Romantik ironiyi sıkça kullanması ve büyülü gerçekçilik akımında görüldüğü gibi fantastikle gerçeklik arasındaki ayrımı fark edilemeyecek şekilde kaynaştırması olduğu söylenebilir" diyen Seyhan (2014: 233), postmodernizmin ayırıcı yanlarına rağmen modernizmle iç içe ve yan yana olmasıyla ilgili olarak Jameson'ın tespitlerinin üzerinde durur. Jameson'ın, postmodernizmin varlığını, kullandığı tekniklere ve ürettiği ürünlere değil kapitalizme borçlu olduğu yönündeki tespitine vurguda bulunarak modernizmle aynı anda var olabilmesine yeterli görmese de açıklayıcı bir boyut sunar: "Jameson'a göre, postmodern kültürün itici gücü üretimden ziyade gösteri, biçim ve tüketim tarafından döndürülen ekonomidir. Kendini 'başat biçimde görsel ya da işitsel postmodern üretim[le]' fark ettiren küresel eğlence endüstrisi, 'çağdaş toplum teknolojisi kendi özelliklerinden dolayı değil, zihinlerimizin ve düş gücümüzün kavrayabilmesi daha da güç olan bir güç ve kontrol şebekesinin; bizzat sermayenin üçüncü döneminin tümüyle yeni merkezsizleştirilmiş global ağının kavranabilmesi için ayrıcalıklı bir temsilî özet sunabilmesinden dolayı çekici ve büyüleyicidir' " (2014: 234).

Geçiş aşamasından sonra görülen modernizm ve postmodernizmin ortaklık ve

farklılıkları konusunda tartışılan noktalardan biri de temsilin sunuluş biçimidir. Her ikisi de Kant'ın, görünüşle gerçeklik arasındaki mesafeyi anlatan "yüce olarak" tanımladığını anlamaya çalışır. Bu çaba sırasında temsilin krizini deneyimler. Sunulamaz olanın sunumunu deneyimler. Modernizmde sunulamaz olan; eksik bir içerikle, anlaşılabilir bir şekilde biçimlendirilir ve okuyucuya bununla haz verilir. Postmodernizmse eksik de olsa sunulamazı temsil edemeyeceğinin farkındadır. Bu nedenle temsil kaygısından sıyrılır, her bir sanat yapıtının kendisi için aradığı özerk kuralların ve kategorilerin peşine düşer. Sanat yapıtları arasındaki bütünlüğe ve biçimin dışarıdan sanat yapıtını tümüyle kontrolüne karşı çıkar. "Son tahlilde, hem modernist hem de postmodernist sanatçı modern dünyayı kaosun içinde betimlerken duyumun ve duyarlılığın şoka uğradığında birleşir. Modernist sanatçı, kaosu biçimde ehlileştirir ya da biçime dâhil eder. Ancak postmodernist sanatçı enerjisini kaosun gücüne direnmeye harcamak yerine ona teslim olur; girdabı yakalar ve ona hükmeder. Steven Connor'ın belirttiği gibi, 'Modernist yapıt sonradan analiz edilmeyi isteyen bir şoktu. [...] Postmodernist yapıtsa deneyim ve anlamla, şok ve analizi senkronize etmeyi dener. Modernist olmak, daima, öyle [modernist] olmamızın tam olarak farkına varmamaktı. Postmodernist olmak ise, daima, postmodernist olduğumuzun bilincinde olmaktı' " (Seyhan, 2014: 235-236).

Postmodernizmin kendinin bilincinde olması efektleşmeyi anlatılara hâkim kılmış gibidir. Koçak, bu noktaları modernizmden postmodernizme geçiş ekseninde irdeleyen örnekler sıralar. "Birkaç örnek olgu sıralayabilirim. Biri, modernde duygu ya da ruh olan şeyin, postmodernde ya tümüyle ortadan kalkması ya da bir duygu taklidine, bir duygu efektine, kodlanmış bir duyguya dönüşmesi. Modern edebiyat ve müzikte, modern resimde, duygu, varlığı hissedilen ama çoğu zaman

adlandırılamayan, adlandırıldığı anda da çoktan uçup gitmiş olan bir yaşantıydı. Postmodern, duyguyu tümüyle kurulmadığı zaman, onu bir atmosfer, bir mood, bir hava hâline getiriyor. Yapıttaki her şey, bu atmosferi, bu havayı hazırlayan ve bizim onu kolayca adlandırmamızı sağlayan bir araç durumuna düşürülüyor" (Koçak, 1992: 12). Benzer bir efektleşme durumu gerçekliğin temsilinde de söz konusudur. Modernizm görünüş ve gerçeklik ile hakikat arasında bir mesafe, bir boşluk olduğunun bilincindedir. Bir görünüş olarak aldığı ham gerçekliği biçimsel araçlarla dönüştürerek bir yere varılabileceğini düşünüyordu. Postmodernizmse biçimsel olarak modern öncesi tekniklere başvuruyor. Bu tekniklerle gerçeği anlatır gibi görünüyor ama bunu yaparken elindekinin gerçek değil sadece bir görünüş, bir gerçeklik efekti olduğunu ve başka hiçbir gerçeğin olmadığını ilan ediyor. "Anlatmıyor, bir anlatı efekti yaratıyor, eski anlatıları taklit ediyor ve her anlatının gerisinde bir gerçeğin, bir maddi ya da ruhsal hakikatin değil, başka anlatıların durduğunu söylüyor. Postmodernizmin resimdeki öncüsü sayabileceğimiz Magriue'in bize resmin ancak resmi anlatabileceğini anlatan resimleri, figüratif resim efektleriyle bu tavrın klasik örneği. Postmodern romanlardaki ayna oyunları da burada anılabilir. Bu, daha geri planda, Jameson'un görünüşle gerçeklik arasındaki yorum mesafesinin, yorumsama sürecinin ortadan kalkması olarak nitelediği olguya bağlanabilir" (Koçak, 1992: 13).

Modernizmden postmodernizme geçişte boyut değiştiren kavramlar arasında zaman ve mekân da vardır. Zaman kavramı değişiklik gösterse de 1930'ların sonuna kadar modern edebiyatın var oluş nedenleri arasındadır. Önemli modernist romancıların asıl kahramanları gibidir zaman. Ama bu kahraman, huzurlu bir görünüm sunmaz. Yaşantıdaki görünmez bir gerçekliğe ulaşmaya çalışan

modernizmde daha çok geçmişle ilgilenilir. "[G]eçen zamandan çok, kaçan zamanla, her an boşlukla yüz yüze getiren zamanla büyülenmişlerdir. Ama postmodernde bu geçiş, yok oluş, boşluğun içine sürükleniş duygusu bile ortadan kalkmış gibidir. Boşluk da bir cümbüştür burada" (Koçak, 1992: 15). Boşlukta zaman duygusu yok olmuş gibidir. Âdeta düşünce ve yaşam mekânsallaşmıştır. "Bir zihinsel ve maddi dönüşüm süreci, birdenbire birbirine akmayan, birbirine dönüşmeyen, sadece yan yana duran ögeler hâlinde, parçalar hâlinde çökeliyor" (Koçak, 1992: 14) gibidir. Zamanla, zamanın akışıyla ilişkisini koparan postmodernizm, tarihle bağını yine mekân düzleminde kurar. Tarihi yaşatmak için geçmiş zamanların üslubunu mimari alanında yeniden gündeme getirir ve Koçak'ın deyimiyle "tarih Disneylandı" (1992: 16) ortaya çıkarır. Modernizmdeki gibi, geçmişle şimdi arasındaki boşluk yüceltilmez burada, zamanın kendisi gibi sadece karikatürleştirilir. Koçak bu durumu modernizmin, postmodernizme bir üstünlüğü olarak niteler. " 'Modernizmin radikalliğinden' söz edilebilirse, kaynağı da burada aranmalı: Geçmişle şimdi arasındaki uzaklık, gelecekle şimdi arasındaki farklılığın da temeliydi. Modernizmin bugün asıl önemli görünen yanı da tekçiliği, otoriterliği ya da elitistliği değil, yeninin, henüz olmayanın tasarlanmasına imkân veren bu yitik zaman düşüncesidir" (Koçak, 1992: 16). Postmodernizm olarak adlandırılan bu evrede modernizm bu zaman parçasını hâlâ arayabilmektedir. Bu noktada modernist ve postmodernist özellikler boyut değiştirse de sanatta yan yana yaşamaya devam etmektedir.

1.3.4.Modernizm ve Postmodernizmin Etkisine Giren Roman

1.3.4.1.Romanın Türsel Özellikleri

Roman türünün tanımı ile ilgili yazılanlar sürekli yenilenmiştir. Çünkü doğası gereği sürekli şekil değiştiren "[r]oman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş ise olmuş bitmiş bir şey değildir; varoluş insani olabilirliklerin alanıdır, insanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir." derken Kundera (2009: 55) romanın bu potansiyeline dikkat çeker. Bütün tanımlamalara ve sınıflamalara karşı gelen yapısı roman eleştirmenlerinin de ortak tespitlerde bulunmasını engellemiştir. Nitekim bu konuyla ilgili literatürü tarayan "Wayne C. Booth *Kurmacanın Retoriği*'nde, [(2012: 46)] *(...)* Romana bir nüfus kâğıdı çıkarmaya çalışan eleştirmenlerin kararsızlıklarıyla şöyle dalga geçer: 'Romanın Cervantes, Defoe, Fielding, Richardson ve Austen'la başladığı söylenir. Yoksa Homeros'la mı başlamıştır? Joyce ve Proust tarafından öldürüldüğü, simgeciliğin yükselişi ya da katı gerçeklere itibar edilmemesi -belki de katı gerçeklere aşırı derecede bağlı kalınması- yüzünden öldüğü söylenir. Hayır, Hayır, roman hâlâ yaşamaktadır fakat sadece şunun ve şunun eserlerinde. Bu yüzden vesaire vesaire..." (Antakyalıoğlu, 2013: 21) Booth'un bu tespitinde öne çıkan bireysellik vurgusu, "Modern Çağ'ın tarihine koşut (Kundera, 1989: 19) olan romanın, "bireysel yaşantı çerçevesinde düşünülen hakikat[i] ve sözkonusu bireysel yaşantı"yı (Watt, 2001: 16) ölçü almasıyla ilgilidir. "[B]ireyin duyuları yoluyla hakikati keşfedebileceği görüşünden" (Watt, 2001: 14) yola çıkan modern gerçeklik, romanda temsil biçimleri kazanmıştır. Öyle ki bu gerçekliği deneyimleyen "modern insanı ortaya çıkaran roman"dır (Andı, 1999: 11) düşüncesi, roman üstüne konuşanları romandaki temsil biçimlerinin, gerçekliği de belirleyebileceği düşüncesine kadar götürmüştür.

Konu ve etki alanı bu denli geniş olan roman, türsel anlamda da bu hakkı kazanmış gibidir. Ne tarihsel anlamda ne de biçimsel anlamda türsel bir sınıflandırılmaya, bir kanona kolayca dâhil edilebilmiştir. İnsanın bütün yönlerini ortaya koyması gibi biçimsel anlamda kurgunun bütün yönlerini ortaya koyması ya da diğer bir deyişle açık etmesi bir sistem içine sokulmasını engellemiştir. Bununla ilgili olarak "Holquist, Bakhtinden yola çıkarak şunları söyler: Roman, Bakhtin'in, herhangi bir edebî sistemde kurgusal sınırları ve çıkmazları görünür kılan, iş başındaki güç dengelerinin tümüne verdiği isimdir" (Antakyalıoğlu, 2013: 20). Kurgusal sınırları zorlar, çünkü Modern Çağa özgü bir türdür ve her zaman yeni ve özgün olma niteliğine sahiptir. Bir sınıflandırmaya dâhil edilip kurgulama biçiminin değişmeyecek kalıplarıyla tarihin içinde donuklaştırılmaya izin vermez romanın doğası. Yaşamın kendisinin, bireyin herhangi bir parçasından yola çıkarak anlamaya çalıştığı dünyanın anlatısıdır. Âdeta kendi bünyesinde -birey için- dünyanın tamamını ifade etme yetkisine sahiptir. "Roman somut, yaşanmış bir deneyim olarak bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü bir dünyanın epiğidir." (2007: 11) sözleriyle Lukacs, yaşamın kendisi gibi, her şeyi bünyesine almaya hazır bir tür olarak uzun bir geçmişi olmasa da romanın, yapısal anlamda epikle bağlantısını kurar. Yine Bakhtin de aynı noktadan yaklaşır romana. "*The Dialogic Imagination*'da Bakhtin, romanın başta epik olmak üzere, tüm edebî türlerin parodisi olduğunu, edebî türlerin biçim ve dil geleneklerini açığa vurmaya çalışan bir anlatı biçimi olduğunu söyler" (Antakyalıoğlu, 2013: 84-85). Çünkü çok seslidir; ona göre romanın toplumsal ve bireysel gerçeklik boyutuyla yaşamın her alanını dönüştürme kapasitesi vardır. Bunu da şöyle gerçekleştirir: "Roman, söz tiplerinin *[raznorecie]* toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpilen farklı bireysel

sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar" (Bakhtin, 2001: 37-38). Bu bağlamda bir gösteri sunar gibidir roman modern dünyada. Modern dünyanın kendisi bu gösterinin sahnesidir. Bu sahnede her birinin kendi uzmanlık konusu, kendi literatürü olan birbirinden farklı çok sayıda alan vardır. Bu parçalı yapının bir göstereni (Eagleton, 2009: 31) olan roman, modern dünyadan sonra postmodern dünyadaki her değişimi ve dönüşümü de kendi bünyesinde yansıtmaya devam etmektedir.

1.3.4.2.Romanda Klasik Gerçeklikten Modernist ve Postmodernist Gerçekliğe Geçiş

Modern Çağ'ın başlangıcıyla ya da başka bir ifadeyle modern zamanların ürünü olan burjuva toplumuyla birlikte anılan romanın klasik gerçeklik ürünü mevcut yapısının değişmesi yönündeki kıpırdanışlar, gerçeklik algısındaki değişimlerin etkisiyle 20. yüzyılın başına rastlar. Artık romanın, değişen gerçekliği anlatmada yetersiz kaldığı; biçimsel anlamda bir değişikliğe gidilmesi gerektiği yönünde görüşler ve uygulamalar bu tarihlerde ortaya çıkmıştır. Mevcut hâliyle roman, "anlam vermeye ve anlamlandırmaya çalışan" ve "[b]unu her yapışında anlamı sabitle[yip] öl[düren]" bir yapıdadır (Antakyalıoğlu, 2013: 149). Bu anlamlandırma çabası artık yaşamın gerçekliğini yansıtmaktan uzak kalmaktadır. Çünkü gerçek yaşam anlayışı artık net anlamlarla ifade edilecek kadar somut değil, insanın zihninde gördüğü biçimdedir. Zihinde geçmiş ve gelecek birbirine karışmış biçimdedir, kesin olmayan bu belirsiz zaman ya da kişilik, bilinç akışı gibi yeni roman teknikleriyle anlatılmaya ihtiyaç duymaktadır. Artık romanda gerçekliğin belli

bir zaman ve mekânla doğrulanan pozitif bilgisi verilmeyecek, gerçekliğin trajik olan negatif bilgisinin verilmesi yoluna gidilecektir. 20. yüzyılın ikinci yarısında bu da yeterli olmaz ve gerçeklikle yaşanan sorunlar devam eder ve onun parodisinin yapılması söz konusu olur. İşte bu değişen gerçeklik algıları roman çizgisinde realist-modern-postmodern sınıflandırmasını getirmiştir. Bu sınıflandırma romanın gerçeklikle bağı ekseninde, ele aldığı konular, anlatı teknikleri ve yazarla-okur ilişkisi bakımından yapılmıştır. Bu sınıflandırmaların tarihsel karşılıkları olarak biz de Antakyalıoğlu'nun (2013: 144) "Realist romanla 18. ve 19. yüzyıllarda yazılmış ve bugün geleneksel gerçekçi roman dediğimiz romanı; modernist romanla 20. yüzyılın ilk yarısına damga vuran ve deneysel anlatı teknikleri kullanan romanı, postmodern romanla da 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren egemen olan, üstkurgu [üstkurmaca] ve metinlerarasılık gibi yazım teknikleri kullanan romanı ele al[dığı]" sınıflamasını ölçüt almaktayız. Nitekim bu sınıflama mimesis/diegesis bakımından kendi içinde tutarlılık göstermese de konumuz gereği modernizm ve postmodernizmin tarihsel gelişimini ve romanın bu tarihlerdeki ortalama görünümünü yansıtır niteliktedir.

20. yüzyıldan itibaren roman, gerçekliğin anlatıldığı bir alan değil gösterildiği bir alandır. Modernist yazar da sahneden çekilmiştir ve roman mimetik (göstermeci) olmuştur (Antakyalıoğlu, 2013: 147). Modernist roman yazarı sessizliğin yazarıdır. Sessizlik, dilin modernist romandaki özel biçimini anlatmaktadır. Sessizliğin diliyle artık iletişim kurulamamaktadır, bu dilin formu bozulmuştur. Romanın öznesi, yokluğunu kabul ettiği Tanrı dâhil kimseyle konuşmamaktadır, kendi sesiyle yalnızlık oyunları oynamaktadır. Modernist romanda özne; bilincine, iç sese yönelmiştir. Sanki ne şarkı söyleyecek ne de şarkı söylerken ona eşlik edecek liri

kalmış Orfeus için yasta gibidir.[6] Gerçekçi romanın konuşan ve bilen öznesi, epiğin özlemiyle yas tutar gibi sessizdir. "Ozanın bu dönüşümü, dinleyicisi tarafından da pek benimsenmez. Modernist roman okuru, gerçekçi romanın neşeli okuruna göre çok daha azdır. (…) Modernist için olumsuz olan sessizlik, postmodern için olumludur. Lirin telleri kopmuşsa oturup ağlamak yerine enstrümanı ters çevirip darbuka olarak kullanmak çözümü bulunur. Eski ezgileri, yeni bir yorumla çalmaya çalışır. Yeni tıngırtılara eşlik etmesi için de hemen iki hoparlörden yayın yapan elektronik bir ses sistemi yerleştirilir ve müzik devam eder. Yani, postmodern romanın ezgisi orfik ezgilere 'cover' yapmaya denktir. Okuru da tanıdık tınıları duyup hemen eski yerine döner. Postmodern romanın okur kitlesi geniştir" (Antakyalıoğlu, 2013: 147).

1.3.4.3.Klasik Gerçeklikten Modernist Gerçekliğe Geçişte Romancılar

Realist romandan modernist romana geçiş, toplumsal yaşamdaki değişimlerin uzantısı olarak gerçekleşmiştir. Toplumsal yaşamda modernizme dönük ilk kırılmaları 19. yüzyılın ortalarında yakalayan edebiyatçıların başında gelen isim daha önce de dile getirdiğimiz gibi, Baudelaire olmuştur. Toplumsal hayatta ciddi bir etki bırakan, düşünce, toplum ve bilim alanında çok köklü bir değişimin simgesi olan Marx'ın "*Komünist Manifesto*"sunun yayımlandığı dönemlere yakın bir gelişmedir bu. Nietzsche'nin düşünceleri de yine bu yüzyılın ikinci yarısında yankı bulmuştur. Politika, felsefe ve estetik alanlarında oldukça hareketli bir yüzyıl olan 19. yüzyılda edebî anlamda aynı hareketlilik ve çeşitlilik devam etmiştir. Gerçekçilik, Balzac'tan sonra Tolstoy'la zirvesine ulaşır; romantizm yüzyılın bu gerçekçilik anlayışını içten

[6] bk. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orfeus: Towards a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1982.

protesto eder; Gustave Flaubert, Thomas Hardy, Samuel Butler gibi romancılar, burjuva değerlerine saldırır. Romanda klasik gerçekçilikten modernist gerçekçiliğe geçiş aynı şekilde bir çeşitlilik içinde olur. Bu yüzyılda romancılar kendi gerçekçilik anlayışlarının doruk noktasına ulaşırlar. Flaubert'i, Dostoyevski'yi, Zola'yı ve Henry James'i içeren grup gerçekçi biçimi ve biçemi kendi anlayışının en yüksek noktasına doğru geliştirmeye çalışmış ve bu çabalar modernizmdeki gerçekçiliğin biçimlenişine zemin hazırlamıştır. Flaubert, gerçekliği çok özenli bir açıklıkla yazmış; Henry James, toplumsal değil psikolojik gerçekliği yansıtmada ustalaşmış, ruhsal olduğu ölçüde maddesel hakikati de kapsayacak olan bir "yüksek gerçekçilik" için Dostoyevski uğraşmış; Zola, "doğalcılık" adı verilen gerçekçilikte gerçeğe benzeme ilkesini benimsemiştir (Childs, 2010: 100). Bütün bu romancıların çabaları, gerçeklikteki yani yaşamdaki sosyokültürel kırılmanın kaydını tutmaya yöneliktir. 20. yüzyılda "sosyo kültürel dönüşüme paralel bir biçimde estetik ve politik perspektifler, ileri sürülen tezler, eğilimler, akımlar da çok daha 'radikal' bir ruh kazanırlar" (Çolak, 2011: 93). Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Robert Musil, Franz Kafka gibi romancılar modernist edebiyatın karakteri olacak dikkat çekici, yeni anlatım teknikleri geliştirler. Artık biçim, konunun önüne geçecek ve kabuğuna çekilen romancının okunması çaba isteyen ürünleri okurunu da seçebilecek duruma gelecektir. Bu dönem romanının "[k]endine bakışında on sekizinci yüzyıl romanına kıyasla daha otistik, daha bireyci, daha yazarcı bir tavır vardı[r]. Romancının romandan daha ilginç olduğunu varsayan bu anlatıların en iyi temsilcisi belki de *Kalpazanlar* (*Le Journal des Faux-monnayeurs)* adlı romanıyla Andre Gide'dir. *Kalpaz*anlar'ın başkişisi bir romancıdır. Bir başka romancı hakkında bir roman yazmaktadır. Elimizdeki roman, yani *Kalpazanlar*, bir romancı hakkında

roman yazan bir romancının anılarıdır!" (Parla, 2009: 169) Her ne kadar bireycilik göstergesi olsa da bu tavır, postmodernist romandaki üstkurmacanın zemini, Kafka, Beckett gibi romancılara göre postmodernizmin erken habercisi niteliğindedir.

1.3.4.4. Dünya Edebiyatında Modernist Romancılar

Realist romandan ayrılıp postmodernist romana doğru evrilirken modernist romanın kendi içinde farklı dalgalanmalar olmuştur. 20. yüzyılda asıl karakterine büründüğü düşünülen modernizmin çıkış noktasını, 19. yüzyılın son çeyreğinde kabul eden Savaşır, 1880'lerle 1930'lar arasında iki modernist dalga olduğunu belirtir (1995: 8). Birinci dalga, Aydınlanma'nın ideolojisine karşı gelişen bir tepkidir ve 19. yüzyılın mirasından kalanların üzerine kurulmuştur. "Modernizmin birinci dalgasının en önemli özelliği, 19. yüzyıla egemen olmuş olan ilerlemeci akılcılığa karşı gelişen büyük bir tepkidir. Huysman ve Yeats'in eserleri Theosophie gibi çeşitli mistisizm tarzlarına, mitolojiye, Ortaçağlar'a duyulan yoğun ilgiye tanıklık eder" (Savaşır, 1995: 8). Bu dönemde akılcılık hâlâ egemendir ama ideal değildir, artık bir tekniğe dönüşmüştür. Teknikleşen akıl, akıl dışının ve mistisizmin doğuşuna yer açmıştır. 20. yüzyılla başlayan, modernizmin ikinci dalgası için durum daha farklıdır, artık akılcılık gibi toplumsal boyutlu bir ölçüt geçerli değildir edebiyatı şekillendirmesinde. Yüksek modernizm için egemen ya da düzenleyici ölçüt "yaşantı"dır ve bu yaşantının ahlaksal ve bilimsel ölçütlerden bağımsız olması istenir. Yaşantı; zamanın akışının kırıldığı, eldeki bilimsel bilginin yetersiz kaldığı ve bireyin anlamlandırma araçlarının dayanaksız kaldığı anda ortaya çıkar. Artık modernist eserlerde özne, kendine yaşantı temelinde anlam verecek; nesneyi bireysel duyuları, duyguları, çağrışımları ve izlenimleriyle anlamlandıracaktır. Böyle

biçimlendirilen eserlerse izleyicisiyle arasına, yaratıcısının bireyselliğinin girmesinden dolayı anlaşılmama sorunuyla karşılaşacaktır. Bu anlaşılma güçlüğü karşısında başvurulan çözüm yoluyla ilgili olarak Savaşır şu tespitte bulunur: "Yaşantı ile hayat arasındaki bu kopukluğu aşmak üzere, görgünün temel düzlemine, kültürde en yaygın olarak bilindiği varsayılabilecek ve kurucu bir işlev atfedilebilecek edebî türe, efsanelere başvurmak. ... Bu eğilimin en tipik örneği belki de Thomas Mann'dır: *Yusuf ve Kardeşleri*'nde *Ahdi Atik*'teki Yusuf hikâyesi, (…) Ama Thomas Mann tipik dolayısıyla ulaşılabilir bir örnekse, ondan çok daha zor, yani şaşırtıcı ve çarpıcı olan örnek, *Ulysses*'in James Joyce'udur. Çünkü Joyce, her zaman edepli kalmayı gözeten Mann'ın aksine, yaşantının kendi diline, 'dilimsisine' (belki o dilin iletilemezliğine) çok daha sadık kaldığı, 'bilinç akışı' tekniğini varabileceği en uç noktalara vardırdığı hâlde, başyapıtını Batı kültürünün en temel, en 'kurucu' efsanelerinden birinin, Odysseus'un şeması üzerine kurmuştu. Bu tür bir perspektiften bakıldığında, Mann ve Joyce gibi dış dayanaklara başvuran romancılarla kıyaslandığında, bu tür dayanaklara gönül indirmeyen William Faulkner ve Virginia Woolf gibi romancıların daha halis, çünkü yaşantının kendi anlam örgüsüne daha sadık modernistler oldukları düşünülebilir. "Virginia Woolf, başyapıtı sayılması gereken *Dalgalar*'a kaynaklık etmiş olan imgeyle ilgili olarak, *Günlükler*'inde sık sık suların yüzeyinde beliren bir yüzgeçten söz eder. Bu imgeye *Dalgalar*'da rastlamayız. Ama (…) Virginia Woolfun, pardösüsünün ceplerine çakıl taşı doldurup Ouse Irmağı'nın sularına yürüdüğünü biliyoruz" (1995: 10-11). Belirsizliğe, çok anlamlılığa, mutluluğa ya da yokluğa açılan yaşantıyı ölçüt alan yüksek modernizm, bireysellikle ya da özel hayatla kamu arasındaki gerilimi yani

iktidar ve otorite ile bireysel özgürlük arasındaki gerilimi de korumuş olacaktır (Savaşır, 1995: 8).

Savaşır, son olarak 1930'larla başlatılabilen bir üçüncü dalga modernizmden bahseder. Bu dönem yüksek modernizmin yani ikinci dalganın, hayatın her alanında gösterdiği başarının yorgunluğunu çekiyor gibidir. Yenilik yapma, biçimi sürekli devindirme gücü tükenmek üzeredir. Yüksek modernizmin düzenleme başka bir deyişle biçim ilkesi olan yaşantı, son dalgada yapısalcılık aracılığıyla sanki insan varlığında hiçbir rolü yokmuş gibi bir duruma getirilmiştir. "Thomas Mann için *Faustus*, James Joyce için *Odysseus* (T. S. Eliot için *İlahi Komedya*) bir köken, bir dayanak arayışının karşılığı olarak bulunmuş efsanelerdi. Oysa modernizmin son dalgasının yorgun aydınları için neoklasik dil, efsanevi bir hakikat anına işaret eden bir imge değil, içinde bütün tarihsel mirasın barınabileceği bir 'hayali müze', özellikle yüksek eğitim kurumları tarafından desteklenen ortak bir kültür ve terbiye inşa etmenin aracıydı. (…) Oysa 1930'lardan itibaren hayat, böylesi marijinal pratiklere izin vermeyen yeni bir nizama, bir düzenlemeye tabi tutuldu. *Tractatus*'un dile getirilebilecek her şeyi söyleme iddiasında olan çetrefil dili, yerini, gündelik dilin yine gündelik dil aracılığıyla çözümlemesine bıraktı" (Savaşır, 1995: 15-16). İşte bu dönemin eserleri gündelik bir dilin rastlantısal biçimlenişi hâline yaklaşarak yüksek modernizmin yaratıcı dilinin gölgesinde yaşadı. Gündelik dilin yaşama nedeni olan yüksek dili anlamak için, modernizmde romana katkıda bulunan isimleri incelemek açımlayıcı olacaktır. Bu amaçla modernist romanın gelişiminde etkisi olan önemli isimler üzerinde sırayla duracağız:

1.Henry James

Henry James'in (1843-1916), modernist edebiyata getirdiği yenilik; dilbilimsel yoğunluk ve söz dizimi içeriğinin sanatçının belirleyiciliğinde olmasıdır. Karakterlerin bilincini anlatı dünyasına yerleştirerek bilincin merkezîleştirilmesiyle toplumsal yaşamda bir dakikada gözlemlenmiş davranış biçimlerinden alınan ayrıntılarla karakterler üzerinde yoğunlaşır. "Öyküyü eksiksiz bir biçimde aktarmak için özel karakterlerin zihinlerini Joyce ve Dorothy Richarson'la bağlantılı bilinç akışı tekniğini sezinleten bir biçemle süzgeçten geçirerek "bakış açısı"nı kullanır" (Childs, 2010: 101). Tuhaflık ve tarihsel egzantrikliklerle dolu metinlerinde kullandığı "Jamesgil (…) bu bakış açısının işlevi; başka şeylerin yanı sıra, Hoffmann ve Balzac'ta varlığını hissettiğimiz türden tuhaf birinci/üçüncü şahıs bozukluklarını dışlamak, özdeşleşme ve ironiyi sırayla daha istikrarlı bir biçimde kullanarak kahramanla aramızdaki mesafeyi ayarlamak" (Jameson, 2008: 146-147) olmuştur. Bu noktada James'in mesafesiyle ilgili olarak Genette'in oldukça açıklayıcı ve işlevsel bir tespiti vardır: "James sonrası mimetik roman yandaşları açısından (ve James'in kendisi açısından) en iyi anlatı biçiminin, Norman Friedman'ın verdiği adla, 'hikâyedeki bir karakter tarafından anlatılıyor gibi görünen, ama aslında bir üçüncü şahıs tarafından anlatılan hikâye' (karakterlerden biri olmayan, ama bunlardan birinin bakış açışını benimseyen bir anlatıcının anlatı odaklı anlatıya göndermede bulunduğu anlaşılan biçimsiz bir formül) olduğunu biliyoruz. Dolayısıyla, diye devam eder Friedman, Lübbock'ü özetleyerek, 'okur, karakterlerden birinin bilincinden süzülüp geldiği şekliyle eylemi algılar, ama o bilince etki ettiği şekliyle *doğrudan* algılar ve böylece bu uzaklık geriye dönüşlü birinci şahıs anlatısının gerektirdiği şekilde bir mesafe koymaz araya' " (Genette, 2011: 178-179). Böylece her şeyin kontrolünde olmasını

isteyen James'e göre roman, "tüketici olarak okuyucu için bir öyküyü çözmeye yarayan bir araç olmaktan çok, etkin aydına zihinsel imgeler taşıyan bir nakil aracı" (Childs, 2010: 101) olur. Henry James'in modernist roman açısından en titiz yanı budur.

2.Joseph Conrad

James'in psikolojik uygulamalarına, Joseph Conrad'ın (1857-1924) mozaiği andıran öykülerindeki kronolojiyi bozan zamansal değişiklikler, geriye dönüş ve olaylardaki kararlılık eklenmiştir. "Conrad'ın kompleks mozaik öykülerindeki zamansal değişiklikler, geriye dönüşler ve olaylardaki kararlılık James'in romanlarında yer alan psikolojik vurgulamalar üzerinde yoğunlaş[ır]. Conrad ayrıca *Lord Jim, Heart of Darkness (Karanlığın Yüreği)* ve öteki öykülerinde (…) anlatılarının "anlatıcı"larının yeniden ortaya çıkışını tanıtır" ve "öykülerinin konu edindiği şey, (…) anlattıkları söyleyiş biçiminden daha az önem taşır" (Childs, 2010: 102). Conrad'da çiftillik ya da ikizlik tipine yer verilmesi de modernizm için çok kullanılacak bir motifin öncülüğü niteliğindedir. Bu özellik "insanın bilinçaltındaki akıl dışını ya da öteki'ni barındırması açısından Freud kuramına, kolektif bilinçaltında var olduğu için herkesin kolayca tanıyacağı 'kötülük' ya da 'gölge' arketipini temsil eden diğer benliği olarak Jung kuramlarına yaslanır" (Parla, 2009: 175). Bireyi tüm boyutlarıyla işleyen modernist romanlarda "öteki" olarak adlandırılan diğer benlik, farklı görünümlerde yer alacaktır. Örneğin Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* isimli romanında sorunlu kişilik olan Kurtz, uygar Avrupa'nın sorunlu ikizi olarak yer alır. Avrupa'nın diğer yüzüdür bir nevi ve bunu Avrupa kendisi yaratmıştır. "Kurtz öldüğü zaman Marlow neredeyse tümüyle onunla

özdeşleşir. Kurtz'la birlikte kendisinin de gömüldüğünü hisseder. Ama gene de öyküsünü anlatmak için medeniyete dönecektir. Bu kıssanın hissesi onun için artık romantik bir misyon, çiftili Kurtz da boynunda taşıdığı Albatros'udur" (Parla, 2009: 176-177).

3.Dorothy Richardson

Dorothy Richardson (1873-1957), oldukça güçlü biçimde anti gerçekçiliği benimseyen ve çok boyutlu kadın bilinci üzerindeki vurgulamalarıyla iç monolog tekniğini geliştiren romancı olmuştur. Bu özellikleriyle her ne kadar bilinç akışı tekniğine öncülük etse de edebiyat araştırmalarında hâlâ yeterince ele alınmamıştır. Barthes'ın deyimiyle "yazara göre" bir yöntem kullanarak karakterlerin yaşamının tümünü anlatmak adına yazar ve okur arasında işbirliği gerektiren yeni bir düzyazı biçimine de öncülük etmiştir (Childs, 2010: 103). Modernizmde Richardson'ın başlattığı bu gelişmelerle birlikte yazar ve okur diyalogu tüm açılımlarını yerine getirecek duruma gelecektir. Söz konusu açılım; "anlatıcı sesinin çeşitlendirilmesi, okurla anlıklaştırma yoluyla özdeşleşme ya da okuru anlatının içine çekme, okuru değişik anlatı katmanlarında gezindirme, metinlerarası göndermeler gibi stratejilerle" sağlanacaktır (Parla, 2009: 172-173). Artık metinler, realist romanın "okuyucuya göre" olan metinlerinden modernist romanın "yazara göre" olan metinlerine (Barthes, 1990) dönüşecek ve bu deneyimsel metinler, belirsiz anlamları bulma konusunda okuyucudan daha üretken olmasını bekleyecektir (Childs, 2010: 101).

4.Virginia Woolf

Realist romanın yerleşmiş biçimlerine önemli karşı çıkışlardan biri de Virginia

Woolf'tan (1882-1941) gelir. Yaşamın gerçekleriyle romanın gerçeklerinin uyuşmadığını söyleyen Woolf, " 'Yaşam kaçıp gidiyor ve belki de yaşam dışında hiçbir şey önemli değildir.' diyerek modern yazarların çıkarının 'büyük olasılıkla psikolojinin karanlık bölgelerinde' (Childs, 2010: 105) yattığını ekler. Yaşamla ilgili olarak yazılan romanlarda "sıradan bir günde sıradan zih[nin]" (Cohn, 2008: 73) algıladıklarının anlatılması gerektiğini ve gerçek yaşamın kişinin zihninde göründüğü biçimde olduğunu vurgular. İmgeci gezintileri bu "görü anları"nı (Cohn, 2008: 56) aktarmak için kullanır. Woolf'a göre "[d]evasa ölçekte izlenimler, algılar, saçma, fantastik, yavaş yavaş silinen ya da çelik keskinliğinde kazınan" (Childs, 2010: 105-106) imlerle dolu zihin; bilinç akışı, iç monolog (iç konuşma) gibi yöntemlerle romanda anlatılabilirdi. Ya düşüncelerin başka düşünceleri çağrıştırdığı ya da çağrışımların fiziksel uyarılar sonucu birbirini kovaladığı "doğrudan iç monolog" Woolf'un bu amaçla kullandığı bir bilinç aktarım yöntemidir. Diğer bir iç monolog yöntemi olan "dolaylı iç monolog" da Joyce tarafından kullanılacaktır (Parla, 2009: 169). Bu teknikle Woolf, "psikolojinin müphem yerleri"ni (Cohn, 2008: 92) "işlevsel olmaktan ziyade tılsım niyetine eklenen" (Cohn, 2008: 76) düşünme fiilleri eşliğinde anlatır. Ayrıca Woolf, "bir dizi dramatik kendi kendine konuşmaya dönüş[en]" (Cohn, 2008: 276) *Dalgalar'*ında monolog metinleri oluştururken dramatik, lirik şiir ve kurmaca anlatıları yakınlaştırıp romanı, türler arası geçiş noktasında konumlandırır.

5.James Joyce

James Joyce (1882-1941), romanlarında kullandığı yeni anlatım biçimleriyle zihinden geçenleri ya da akanları söz grupları biçiminde yan yana getirip

yoğunlaştırarak onların derin anlamlarını ortaya çıkarmıştır. Zihnin dış dünyada gördüklerini, birbirinden ilgisiz cümleler olarak ya da düşünce parçaları olarak metinlerarası bağlantılarda farklı katmanlara taşımıştır. Bu tam da çağdaş dünyanın yüzeysel gerçekliğiyle koşuttur. Joyce kişileri, "önce genişleyip tarihsel boyutlara ve kültürel göreliliğe açılırken sonra tekrar büzülüp modern Dublin manzarasının 'gerçekçi' karakterinin varoluşsal orantısına çekilir" (Jameson, 2008: 328). Joyce ayrıca farklı biçimleri yan yana kullanarak diegetik eğilime yaklaşmış, farklı metin parçalarını kolaj/montaj teknikleriyle yan yana getirerek olayın hâkimiyetini kırmıştır. Bu kullanımlarıyla romanda içeriğin yerini biçime terk etmesinde öncü olmuştur (Balık, 2011: 9-10).

Joyce'un biçime yönelik denemeleri yanında, kullanmaya başladığı "[d]olaylı iç monologda anlatıcının düzenleyici rolünü hissederiz, burada düşüncelerin akışına mantıksal bir çerçeve egemendir. Karakterin duygu ve düşüncelerinin en derin köşelerinin dolaysız bir biçimde ama üçüncü tekil şahıs anlatımla aktarılması"yla bilinç yansıtılır bu yöntemde. Joyce ve diğerlerinin bu yeni tekniği kullanmasında "yirminci yüzyılın başında da James, Freud, Einstein gibi bilim adamlarının gerçekleştirdikleri bilimsel devrim ve yeni epistemeloji" (Parla, 2009: 170) harekete geçirici zemin olmuştur.

Joyce'un gerek bilinç yansımalarını anlatışında, gerek iç monologları düzenleyişinde gerekse metin parçalarını yan yana getirişinde görülen temel nitelik Parla'ya göre ödünsüz öznelliktir. Titizlikle denetlenen, kendi denetiminde olan lirik bir öznelliktir bu. Öznelliğin biçimlenişinin denetimi de biçimsel bir tekniğe dönüşmüş gibidir. Bu, kolay kolay yorumlanamayan ama mutlak anlamda okurunca yorumlanmaya müsait olan bir anlatım biçimidir. "Modernist roman

anlayışının modernizm sonrası roman anlayışından farkı da buradadır zaten: Postmodern romanın, kişiselleştirilmiş anlatılarında evrensel yorum ya da etkilere yol açabilecek anlam bütünlükleri değil, anlamın sürekli kaybolduğu boşluklar ya da anlam kuyuları amaçlanır" (Parla, 2009: 172).

Joyce'un hedeflediği yorum mesafesi değer krizine yol açması bakımından Lukacs tarafından eleştirilmiştir. Lukacs'a göre daha baştan insanın iç dünyasını anlatmak sorundur. Zamansal çizginin iç içe geçtiği bu dünyaya yoğunlaşmak, kişinin yaşadığı gerekli gereksiz her şeyin önemli olduğu sanısını doğurur. *Ulysses*'teki iç monologlar, deneyimlerin gelişigüzel iç içe geçmiş şekilleridir. Lukacs'a göre böyle bir anlatım, yabancılaşmış bir dünyanın ürünüdür. 20. yüzyıl romanları için sorun olan bu durum "dilin parçalarına ayrılması, anlatımın çözülmesi, gözlemlerin güvenilirliğini kaybetmesi, kişisel bakış açılarının birbiriyle uyumsuzluğu, değer yargılarının kırılganlığı ve anlamın muğlaklaşması şeklinde kendini gösterir. Organik bir bütüne ulaşmak artık öyle zor ya da aleni bir şekilde yapaydır ki ya ona ulaşmaktan vazgeçilir ya da *Ulysses*'te olduğu gibi bu durumun grotesk bir parodisi yapılır" (Eagleton, 2009: 31).

6.Marcel Proust

Marcel Proust'un (1871-1922) *Kayıp Zamanın İzinde* (1913-1927) adlı seri romanı, okurla olan ilişkisi bakımından geleneksel roman anlayışından belirgin bir kopuşu örnekler. "Kamera açıları tekniğiyle okurun mesafesinin sürekli değiştiği romanda, bilinç ve bilinç dışı arasındaki gelgitlerin sunuluşu, kendi bakış açısına koyduğu gerçekleri ben diliyle ironikleştirmesi modernist roman içinde sonraki romancıların kullanacağı önemli yeniliklerdir (Balık, 2011: 9). "Proust, Joyce'a

oldukça yakın bir teknikle, ama parçalı, nörotik bir anlatıdan çok, bilincin geriye dönerek yakaladığı ana, 'geçmişin kırık dökük parçalarına, bir gerçeklik olarak geçmişe' odaklanır. Walter Benjamin'in 'aynı anda hem kurmaca hem otobiyografi hem de bir güncel değinmeler toplamı' olarak nitelendirdiği yedi ciltlik *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserinde Proust, bütün modern yaşam deneyimini bireysel alanda yaşanan bir edime, anımsama edimine dönüştürür" (Çolak, 2011: 116). Bu edimin başarılı kullanımı metnin yapılanışında bir mesafeye yer vermeyecek biçimde romanın dilsel özelliklerini de şekillendirmiştir. "İki, hatta bazen üç kat geriye dönüşlü bir anlatı olan *Kayıp Zamanın İzinde*, bildiğimiz gibi, bu mesafeden sakınmaz; tam tersine, onu sürdürür ve besler. Fakat Proust anlatısının mucizesi, (…) hikâye ile anlatma edimi arasındaki bu *zamansal mesafenin* hikâye ile anlatı arasında herhangi bir *kip mesafesi* içermiyor olmasıdır: Mimetik yanılsama kaybı ya da zayıflaması yoktur. Aşırı dolayımlama ve aynı zamanda uç derecede dolaysızlık. Bu da belki hatırlamanın coşkusuyla simgelenir" (Genette, 2011: 179). Ancak anımsama farklı bir boyuta bürünmüştür. "[A]nımsamanın Proust'taki en tipik kullanımı, kuşkusuz, meydana geldiği sırada zaten bir anlam yüklenmiş bir olayın bu ilk yorumunun daha sonra başka bir yorumla (daha iyi olması şart değildir) değiştirildiği durumdur" (Genette, 2011: 50). Proust'ta artık yaşam, bilincin geriye dönerek an'da yakaladığı bir deneyimdir. Kişi hatırlama edimiyle, geçmişe döndüğünde şimdiki an ile geçmişi birleştirir. Kayıp geçmiş, boşlukları olası "varsayımsal inşalar"la (Calinescu, 2010: 330) doldurularak bu deneyim sırasında geri kazanılabilir. Proust'a göre bu deneyimde kişi kendi varlık bilincine ulaşmaya çalışır ama bunun "insanın ulaşacağı varlık ya da kendilik bilinci" kırılmış olan modern toplumda gerçekleşmeyeceğini de bilir. Kendilik bilinci, artık hep özlenen katında kalacaktır. "*Kayıp Zamanın*

İzinde'de bu bilinci ele geçirmek için yine de bir ısrarın olduğu gözlenir. Onun yapıtının gücü tam da buradan, bu ısrardan kaynaklanır. Benjamin'in tespit ettiği gibi, kişisel anı üzerinden modern varlık bilincinin imkânsızlığına yapılan vurgu, temelde, modernizmin hayata dokunan, onu kendi bütünlüğü içinde yansıtan 'izlenimler deneyimi'nin (Erfahrung) çöküşünün kaydedilmesiyle bağlantılıdır" (Çolak, 2011: 117).

7.Franz Kafka

Franz Kafka (1883-1924), modernist romanın da postmodernist romanın da biçimlenişindeki önemli isimlerdendir. Romana katkıyı, diğer öncülerin yaptığı gibi bulduğu yeni tekniklerle yapmaz. Metnin yapısını anlam düzeyinde bozar Kafka. Neden-sonuç ilişkisini bozmasıyla ve metnin temeline yerleştirdiği grotesk mantıkla okurunu şaşırtır. Olaya dayalı bir gerilim değil, zaman dizinsellik içinde ilerlerken çıkan gerilim metnin anlam düzlemini parçalar (Balık, 2011: 10-11). "Kafka, K.'sının rüya serüvenindeki şaşkınlıklarını, rüyaya benzer ayık deneyimleri sırasında kullandığı anlatımlı monolog (dolaylı iç monolog) biçimiyle sunar" (Cohn, 2008: 63). Gerçeklik ya da yaşam deneyimi kabus sınırda dolaşır böylece. "Kafka'nın eseri *Değişim*'de dünya sistematikleştirilmiş bir dehşet niteliğiyle karşımıza çıkarılır. Ancak dehşetin içinde Gregor Samsa hâlâ kendi iç dünyasına sahip, sadece vücut organlarıyla dönüşmüş, yani sadece dışardan metamorfoza uğramış bir 'insan'dır. Kendi içine dönüp dışa, dış dünyaya karşı hâlâ bir protesto gücü barındırabilmektedir. Ama bu yapı, bireyin kısmen özgür olduğu bu yapı, II. Dünya Savaşı'ndan sonra, kapitalizmin kültürel boşlukları doldurmasıyla dönüşüme uğramıştır" (Çolak, 2011: 118).

8.Samuel Becket

Kayıp Zamanın İzinde yazarı Proust'tan ve "sürekli hâle gelmiş felaket tehdidi" habercisi Kafka'dan (Adorno, 2008: 45) izler taşıyan Samuel Beckett (1906-1989); "nörotik aşırılıkların", "ontolojik problemlerin", "psikopatolojik sorunların" en uç noktaya vardırıldığı bir anlatım tarzı geliştirir. Bu anlatım tarzı; "Molloy", "Malone Ölüyor" ve "Adlandırılamayan" adlı, Joyce'un bilinç akışı tekniğinden yararlandığı "*Üçleme*"sinde bütün karakteristik özellikleriyle karşımızdadır (Çolak, 2011: 118). Parçalanmış karakter dünyasıyla yansıtılan Molly'un hikâyesi, gerçeğin tüm yıkıcılığıyla sunumu ve olanca karamsar üslubu bakımından 20. yüzyılın kriz hâlindeki nihilist insanının bir görünümüdür. Tekno uygarlığın her boyutuyla kendini kaybettiği insanının resmidir o. Çolak'a göre *Üçleme* insanın dünya tarihindeki yolculuğunun zorlu gelişimini yansıtır gibidir: "Önce bütünüyle, bütün organlarıyla ve normal yaşantısıyla bir insan (Molloy), sonra süreç içerisinde, düşmüş, ölüm döşeğinde, içinde yaşadığı dünyayı bütün katılığıyla yansıtan bir yarı insan (Malone) ve sonunda da adını tam koyamayacağımız, insan benzeri, ama insan da tam diyemeyeceğimiz, sadece anatomik organlarına indirgenmiş bir 'şey insan' (Adlandırılamayan) geriye kalır. Gregor Samsa'nın attığı çığlık, Malone'un ulaştığı "Adlandırılamayan" aşamada yankısını bulur: İçinde insanın öldüğü bir karanlık" (Çolak, 2011: 119). İşte bu söz konusu karanlık evre modernizmden postmodernizme geçilmeye ramak kalınmış olan evredir.

1.3.4.5.Modernist Romancıların Karşısında Lukacs

Yaptıkları yenilikler ve özellikleri konusunda kimi değerlendirmeler yukarıdaki gibi sıralanabilecek olan modernist romancıların yansıttığı dünyaya yönelik hoşnutsuzluklar söz konusu olduğunda özellikle geç modern yazarlar hakkındaki eleştirileriyle ilk dikkati çeken isim Georg Lukacs'tır (1885-1971). Bütünlüklü dünya görüşünden uzak 20. yüzyıl modernizmini, insanı yapabileceklerinden uzak kaldığı bir iç dünyaya hapsettiğini söyleyerek eleştirir Lukacs. "Karabasan, umutsuz, nevrotik" gibi sıfatlarla nitelenen bu yüzyıl yazarlarının da insanı tüm tarihsel bağlarından koparark iç dünyaya kapattıklarını savunur. Realist romanlarda var olan kahraman ve dış gerçeklik arasındaki dengenin bozulduğunu; iç monolog ve bilinç akışı gibi tekniklerin kişileri sunma aracı olarak anlatı dokusunda fazlaca öne çıkarılmasının yarattığı sorunları ortaya koyar. Lukacs'a göre, anlatıda gerçeklikten kopup içe kapanılan bu düzlemde kaos ve endişe kavramları hâkim olur. "Gerçeklik, yazar ve sanatçıda kaotik bir anlam ifade ederken insan, başlangıcı ve sonu belli olmayan Camus'de olduğu gibi, örneğin bu kaotik terörün içinde kendi yolunu bulmaya çalışan 'tanrının kötü bir günü'ne indirgenir. Gerçeklik ve gerçekçi ayrıntı 'hayaletimsi gerçek dışılığı', 'karabasan dünya'yı dile getirdiği ve sonuçta korku endişeyi arttırdığı oranda (Kafka'da olduğu gibi) önemli bulunur." (Çolak, 2011: 105) Sadece arka plandaki bir fon olan böyle bir gerçeklik ortamında karakterler de tüm tarihsel canlılıklarından uzak, donuk bir biçimde sunulurlar Lukacs'a göre. "Üzerlerine ağır varoluşçu bir hava sinmiştir ki bu, tam da Heidegger'in 'varlığın içine atılmışlık' (Geworfenheit ins Dasein) yaklaşımıyla ortaya koyduğu dünya görüşüyle, birey insan anlayışıyla bire bir örtüşür" (Çolak, 2011: 105-106).

Bu ve benzer düşüncelerle Lukacs'ın acımasızca eleştirdiği Joyce, Kafka, Proust, Musil, Beckett gibi yazarların eserleri hem biçimsel anlamda hem de atmosfer anlamında dönemin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Bu romancıların metinleri doğum öncesi sancıların, yaklaşan krizin önceden birer göstergesidir. 20. yüzyılın bireyinin yaşamında görülen bu krizin suçlusu olarak kapitalizm gösterilir ve Lukacs'ın ardılı olacak eleştirileri yanında Frankfurt Okulu düşünürleri de Kafka, Proust, Beckett gibi yazarların dönemin ruhunu kaydeden teknik yenilikler getirdiğini söylerler. "Frankfurt Okulu düşünürlerine göre, *Değişim*'in Gregor Samsa'sı, bireyin 20. yüzyılda ne hâle geldiğinin açık ve net bir fotoğrafı[dır]" (Çolak, 2011: 113-114). Benzer dönem romanları, kahramanlarını da içine alan bir kriz anını aktaran nevrotik ürünlere dönüşmüştür. Joyce'un kendi yapıtında öznenin parçalanmış dünyasındaki kriz anını simgelediği yönünde tespitler bu yüzden yapılmıştır: "Joyce'un tespit ettiği, bitmek bilmeyen birbirinden kopuk uzun cümleleriyle karakterize ettiği, 20. yüzyıl metropolitinin insan zihninde yarattığı derin tahribatlardır, tutulmaya uğrayan egonun kendisidir aslında. Nevrotik hâl, bu tutulmanın bir sonucu olarak yazar tarafından karşımıza özellikle çıkarılır. Tahribatın derecesi, metin boyunca, kullanılan tekniğin anlamsızlığıyla birleşir; bilinç akışı, iç monolog, aslında yıkımın geriye bıraktığı hisleri kaydeder" (Çolak, 2011: 115-116). Beckett'ta daha da ileri götürülen bu teknikler insanı bir başarısızlık projesi hâlinde sunar. Lukacs ve Frankfurt Okulu düşünürlerinin; romanların yapısına ve insanı biçimlendirişine yönelik tespitleri, deneysellikten duyarsızlığa giden postmodern geleceğin habercisi gibidir. Elbette postmodern metinlerde modernist teknikler tümüyle terk edilmemiştir daha önce de söylediğimiz gibi ama artık dünya, bilincin görünümleriyle değil dilin görünümleriyle yansıtılan rastlantısal

bir alan olarak sunulacaktır. Bu noktada realist-modernist-postmodernist çizgide romanın kurgulanış biçimleri bakımından nasıl bir biçimsel dönüşüme uğradığını görmek faydalı olacaktır.

1.3.4.6.Modernizmin İçinden Doğan Postmodernist Roman Unsurları

Modernist roman ve postmodernist roman birbirinin ardılı olmasına rağmen dünyaya yaklaşım biçimi olarak birbirinden ayrılır. Modernist roman yakalanamayan anlam, parçalanmışlık hissi, şüphecilik gibi belirsizliğe yönelik kavramlarla tanımlansa da epistemolojik bir bakış açısının ürünüdür. "Parçası olduğum dünyayı nasıl yorumlayabilirim? Bu dünyada ben neyim? Bu dünyada bilebileceğim şeyler nelerdir? Bunları kim bilebilir. Nasıl bilebilirler? Bilinebilir olanın sınırları nelerdir? Doğru nedir? Bilgi nedir?" (McHale, 1987: 9) gibi epistemolojik sorularla ilgilenir. Modern romanın anlatıcısı da bu sorulara cevap arayan bir noktada bilmeyen konumunda yer alır ve aktarılması ya da yansıtılması olanaksız durumları göstermeye çalışır. Postmodernist roman ise bilmeden vazgeçmiştir. Postmodernizm kendisine hâkim olan ontolojik tavrıyla gerçek ve dünya ilişkilerini sorgular. "Bu hangi dünya? Bu dünyayla ne yapmam gerekiyor? Benliklerimden hangisiyle bunu yapacağım? Dünya ne demektir? Başka ne tür dünyalar vardır? Başka dünyalar nasıl oluşur? Birbirinden nerede ayrılır? Bir metnin varlık biçimi nedir? Gerçeklik nedir?" gibi epistemolojik kaygının ileri vardırılmış biçimi olan ontolojik nitelikli sorular sorar (Antakyalıoğlu, 2013: 151).

Modernizmde bilinç hâkimdir, dünya bilinç ekseninde yapılandırılmaya çalışılmıştır. Zaman ve mekân bağlantılarından kurtulmuş bireyin aklının nasıl çalıştığıyla, ne gibi tutarsızlıkları olduğuyla ilgilenir. Bilincin içinde bulunduğu an

olan şimdiki zamanda her şeyi yeniden tasarlamak istemektedir. Bütünüyle kavrayamadığı kendi gerçekliğini yeni dil kullanımları, yeni deneysel biçimler, yeni karakter seçim biçimleriyle yeni baştan yapılandırmak istemektedir. Oysa postmodernizmde gerçekliği kavrayamamaktan dolayı bir hayal kırıklığı söz konusu değildir çünkü gerçek dünyadan çok, kurgusal dünya önemlidir ve onu yapılandırmada en önemli araç yazıdır (Antakyalıoğlu, 2013: 152).

Görünürde realist romanların aksine modernist romanlarda "yazar artık yorum yapmak için anlatıya burnunu sokmaktan vazgeç[se]" (Antakyalıoğlu, 2013: 147) de bilinç akışıyla kurguyu düzenleyen, kaostan bir uyum ortaya koyan merkezdir. Bu yazar, seçkincidir ve sürekli idealin peşindedir. Anlamsızlığa yeni bir düzen getirme arzusundadır ancak şimdiki zamanın melankolisiyle tasarladığı gelecek hiçbir zaman ulaşılamayacak kadar ötede olandır, sürekli kaçılan geçmiş karşısında her zaman arzulanan durumdadır. Postmodernist romanlardaysa seçkincilik yerle bir edilir, elitist olanla pop yan yanadır. Hiçbirinin diğerine hiyerarşik bir üstünlüğü söz konusu değildir. Modernizm gibi geçmişi hor görmez aksine bünyesinde eritir. Örneğin "özbilinç, kendini yansıtma/üstkurgu [üstkurmaca], ironik ikilemler, geleneksel gerçekçi temsil moduna karşı çıkış" (Antakyalıoğlu, 2013: 153) gibi özellikleri modernizmden miras alarak özümsemiştir.

Modernist roman kahramanı dış dünya ve gerçeklikle karmaşık bir ilişki hâlindedir. Birey, iradesini kullanabilecek dayanaklarını yitirmiştir; zamanla bir uyumsuzluk içindedir. Yaşamın ilerleyişindeki kronoloji bozulmuş, bireyin bilinci alt üst olmuştur. Artık bireyin, zamanla ilişkisi kopmuştur; algıladığı zaman hiçbir uzlaşıya olanak tanımaz; kendini ait hissedebileceği mekân da yabacılaşmıştır, hiçbir konuda hak iddia edebileceği bir zemin kalmamıştır. Zaman ve mekâna yabancılaşan

birey artık yabancı bir figür olarak yer alır modernist romanda. Yabancılaşmış, hiçbir şey bilmeyen birey, modernist romanın en önemli tanımlayıcısı olur böylece. "Bilmenin tüm çeşitlerini reddeden bu tavır, örneğin Kafka'nın kahramanlarını çaresizlik, vertigo ve tutukluluk pençesinde kıvrandırır. Özne artık kendini hiçbir tutsaklıktan azat edecek, özgürleştirecek ve hatta kendi insan suretini koruyacak durumda değildir. Kafka'da kahramanın tek deneyimi yakalanmışlık, gafil avlanmışlık hissi ve endişedir. (…) Bilinç onun cehennemi hâline dönüşür. 'Ben' artık 'ben' gibi davranamaz çünkü eyleme olanak veren uzam ve süregiden zaman ortadan kalkmıştır. (…) Özne eylemsizleşince olay örgüsü, romandan çıkar çünkü kurgulanacak bir olay yoktur" (Antakyalıoğlu, 2013: 157). Eylemsiz ve olay örgüsüz bir dünyada yaşam ve ölüm yan yana durur. "Joseph K., Gregor Samsa, Marcel, Septimus, Clarissa Dalloway ölmeden önce ölümü tatmış karakterlerdir" (Antakyalıoğlu, 2013: 157).

Modernizm, zamanı etkin kullanmaz, nesnel olarak dış dünyada akan zaman öznenin dünyasında hiçbir etki yaratmaz hatta algılanmaz bile. Artık aklın, bilinç düzeyinde aktığını bildiği zaman; yerini geçmiş-şimdi ve geleceği yan yana barındıran bilinçaltı zamana bırakmıştır. Akıl, bilinçli yanıyla zamanın akışını bilir ama bilinçaltında zaman kavramı yoktur. Bilinçaltı geçmiş, şimdi ve gelecekteki her bir ana eşit uzaklıktadır. "Woolf bu yüzden *Bayan Dalloway'de* bize her saat başı Big Beng'in çalışını, zamanın akışını gösterir; ama aynı zaman, Clarissa ve Septimus için durmuştur" (Antakyalıoğlu, 2013: 158). Modernist roman, aklın bilinçli yanını değil bilinç dışı alanını ve bilincin akış alanını serbest çağrışımla verir. Çizgisel zamanın dışında olan roman kahramanlarının gelişim süreci de söz konusu değildir artık. Bu da olay örgüsü romanının, yerini psikolojik romana bırakması demektir. Zaman

içindeki eylemlerin görünümü değil, zaman içindeki kişiliklerin görünümü romanı oluşturur. Romandaki eylemler, bilincin eylemleri yani bakış açısının eseridir. Farklılaşan her bakış açısıysa yorum isteğini peşinden getirir. Elbette yorumlama görevi artık okurundur (Antakyalıoğlu, 2013: 159).

Postmodernist romanda ise özne-zaman-mekân birlikteliği ironi niyetiyle kullanılır. İronik tutum bilme ya da bilmeme kaygısından kurtarır. Çünkü zaman ve mekânın varlığının şüpheli kılındığı alanda, ontolojik bölgededir. Bu ontolojik bölgede kelimelerin de karşılığı yoktur, kelimeler sadece birer göstergedir ancak gösteren ve gösterilen koşuluna karşılık gelmezler. Göstergelerin sabit bir karşılığı olmadığı dünyada rastlantısallık egemendir. Bu da dile dökülen gerçekliğin varlığını geçersizleştirmiş ve dünyanın sadece metinsel boyutta var olabileceği fikrini beslemiştir. Zamanın akışını izleyen ve yaşadığı yerden memnun olan realist özne, modernizmde zamanın bilinçaltıyla özdeşleşmesi ve mekânın da kendisini tutsak etmesinden dolayı endişeli, korkak ve eylemsiz duruma gelmiştir. "Postmodernizmde bu durumlar aynen korunur ama modernist endişe veya Lukacs gibi söylersek *angst[kaygı]*, ortadan kalkar. Çünkü Weinstein'a göre postmodernizmde 'Ben buradayım' diyebilen özne zaten yoktur ki sonrasında 'Burası neresi?' sorusu gelsin (2005: 96). Postmodernist tavır 'orada olan' gerçekliğin bilgisinin güvenilir ve geçerli bir bilgi olduğu fikrini terk etmiştir. Dolayısıyla bu tür bir gerçeklik temsil edilemez. Yani postmodern roman temsilin sonunu getirerek epistemolojinin ötesine geçer" (Antakyalıoğlu, 2013: 159). Böyle bir dünyada olay örgüsü sadece ironik bir tutum içinde varlık bulur. Yine bilmenin göstergesi olan epistemolojik aklın yerini akıl dışı almıştır bu dünyada. Bilme kaygısı ortadan kalkmıştır; boşalan yere şüphecilik konumlansa da kalıcı olan "kabullenme" olacaktır. Bu da bilme ya da

bilmeme sorununu baştan geçersiz kılan bir durumdur. Kabullenmeden geriye kalan metinselliğin keşfedildiği evrende postmodern romanın konusu, bu metinler evreni yani kurgu dünyası olmuştur. Öyle ki her kurgulama biçimi ayrı ayrı kurgu konusu olmuştur. Özelde bu çeşitliliğin sınıflandırması çok zor olsa da genel anlamda postmodernist romanın kurgusallığıyla ilgili olarak Antakyalıoğlu (2013: 161), Nicol'den üç özellik aktarır:

1. "Metnin kendi varlığının kurgulanmış, yapılandırılmış estetik değer taşıyan bir sanat eseri olduğunun farkında olması

2. Gerek anlatıda gerek kurgusal bir dünyanın temsilinde görülen gerçekçi yaklaşımların tümüne bazen gizlice bazen de açıktan eleştiri yapması

3. Okurun dikkatini, metni okurken kendi yapacağı yorumlara yönlendirme eğilimi".

Bu özelliklerden gerçekliğin kurgu aracılığıyla tasarlanan bir olgu olduğu sonucuna varılabilir. Nitekim Nicol bu konuda şöyle bir tespit yapmıştır: "En belirleyici realist roman özelliklerinden biri, anlatının sanki doğal olarak gelişip çözümlenen bir olaylar dizgesi gibi aktığı, yazar tarafından hiç eğilip bükülmediği veya şekillendirilmediği, yazarın görevininse sadece okura tutarlı bir hikâyeyi olduğu gibi naklettiği izlenimi vermesidir. Postmodernizm buna karşı çıkar ve anlatının baştan sona bir seçim ve yorum işi olduğunu söyler. Özellikle üstkurgu [üstkurmaca] yöntemiyle yazılan postmodern romanlarda yazar; okura hep aslında bir roman, kurgulanmış bir hikâye okuduğunu hatırlatır. Kısaca, realist roman kurguyu hiçbir ironi olmadan sunarken, postmodernist roman baştan sona ironiktir. Yani söylenen şey ile kastedilen şey her zaman farklıdır. İroniye sıkça başvurulmasının sebebi ise gerçekliğin kendisinin zaten bir kurgu, bir tasarım veya ideolojik olarak ortaya

konmuş bir yanılsama olduğunun bilinmesidir" (Antakyalıoğlu, 2013: 163). Üstkurgu [üstkurmaca] yalnızca postmodernist romana özgü bir teknik de değildir. Ama postmodernist romanın üstkurgusunda özne/nesne, yazar/okur ayrımı yoktur ve anlatı böylece merkezsizleşir (Antakyalıoğlu, 2013: 174).

Birey; toplumla realist romanda bütünleşirken, modernist romanda çatışırken postmodernist romanda topluma karşı tam bir kayıtsızlık içinde gibidir. Çünkü müdahale edemeyeceğini bilir günümüz kapitalist toplumuna. Ancak bu dünyanın mücadele edilemeyen, algılanışta yaşayan bir gerçeklik olduğunu, metinselleştirdiği dünyaya yine metindeki üstkurmaca aracılığıyla dikkat çekerek göstermek ister. Teşhirci biçimde yapar bunu. Tamamıyla öznelliğini belli ederek kurguladığı dünyada kendisini de ironik biçimde teşhir etmekten memnundur. Yine postmodernist roman için gereken metinsel çelişkileri de, bakış açısına dayalı çözümlemelerdeki çelişkiden beslenen modernist romandan farklı olarak üstkurmaca yöntemiyle yaratır (Antakyalıoğlu, 2013: 169-170).

Postmodernizmde metinlerarasılık kavramı modernizmden daha kapsamlı bir işleve sahiptir. Tür ayrımına ve tarihselliğe bağlı kalmayan postmodernizm için her şey metinlerarasılık ismi altında konumlanabilecek durumdadır. Metin her yerdedir ve hiçbir sınıflamaya ya da hiyerarşiye izin vermez (Antakyalıoğlu, 2013: 176). "Bu tür metinler, kolaj, brikolaj veya melanj gibi yöntemlere sıkça başvurarak gazetecilik, coğrafya, doğa tarihi, siyasi metinler, masallar, mitler, romanslar ve daha birçok farklı anlatı biçimlerinden, onları edebî yama işi gibi yapıştırarak faydalanır ve metnini bu tür bir parçalılıkla oluşturur. Bu parçalılıktan oluşan kurguysa gerçekliğin kendisi gibi çoğulcudur" (Antakyalıoğlu, 2013: 172).

Yapısökümcüler, çoğulcu postmodernist metne yazılı olduğunu önceden bilerek ve metni okuma işinin yeniden yorumlama, yeniden düzenleme ve anlamlandırma çabası gerektirdiğinin farkında olarak yaklaşır. Metni yapısökümüne uğratmak oyundur ve metnin ana okuru görünümünde anlatıya dâhil olan yazar da hem okura oyunlar kurar metinde hem de metnin oyunlarını çözer. Yazmana indirgenmiş yazar da dilin metinleştirme biçimlerini keşfediyordur aslında. Derin yapı analizlerine gerek duyulmayan bu metinler; oyunbozanlık, parodi, pastiş ve ironinin hâkim olduğu yeniden üretim metinleridir (Antakyalıoğlu, 2013: 177).

Metinlerarasılık düzleminde ve üstkurmaca düzleminde postmodernizm her düşünce ve kuramı eleştirebilir ama eleştirdiklerinin yerine bir şey koymaz. Bu nedenle hicivci değil ironiktir. Çünkü hicvinde arkasında durabileceği ya da hicvine dayanak sağlayabileceği bir iddiası yoktur. "Jameson bu yüzden postmodernizme 'geç kapitalist dönemin ideolojisi' demek yerine 'geç kapitalizmin kültürel mantığı' demiştir" (Antakyalıoğlu, 2013: 201). Kültürel mantık olarak endüstri ürünü hâline gelen postmodernist ürünler üslupsuzdurlar. Üslup olmadığı için estetik bilinç de yoktur. Realist romanda estetiğe, gerçek sanata ulaşma ülküsü vardır, aynı şekilde modernist roman estetiğinde de adlandırılamayan yüce ve güzel hedeflenmiştir. Oysa postmodernist romanda ulaşılması gereken hiçbir hedef söz konusu değildir. Çünkü ötesine geçilecek bir gerçeklik de kalmamıştır. "Eğer postmodernizmin bir estetiği varsa bu estetik, saydam ve geçişli olagelen ve kendi dışında bir gerçekliğe gönderme yapan sanatı mat ve geçişsiz hâle getirmiş olmasında aranabilir. Roman represantasyon (temsil) olmaktan çıkıp presentasyon (sunum) hâlini almıştır" (Antakyalıoğlu, 2013: 182).

Orhan Pamuk'a göre yeni sunum biçimleri arayan modernist romancıların ayırt edici özelliklerinin başında eserlerin içsel zenginliği gelir. Yazının, iç dünyanın derinliklerine ulaşmada en önemli araç olduğuna inanırlar. Romanlarının merkezini de yazının arkasına gizlemişlerdir. Okuyucunun modernist romanın bütünlüğüne ulaşması için, romanın kendi unsurlarına göndermelerinin, düzensiz ve rastlantısal metin örgülerinin aralarındaki ilişkiyi derinlemesine incelemesi gerekir. Elbette aranan yine modernist metnin içinde değildir, sunulamaz olandır, iç görüyle bulunacak olandır. Pamuk bunu şöyle açıklar: "*Ulysses*'i okuruz ya da *Şato*'yu okuruz, ama dünyanın ne olduğunu, nasıl bir yer olduğunu bu kitaplar bize doğrudan söylemezler. Biz kitabı kaparız, sonra sezgiyle bu bilgiye varmaya çalışırız." Dış dünyanın yansıtılmasına yönelik olarak modernistlerin "[a]ralarında geliştirdikleri ahlak, metnin çetrefilliğine, kapalılığına, sırlarını kolay ele veren bir metin üretmemeye, dünyanın ne olduğunu, dünyanın niteliklerinin ne olduğunu bir ölçüde bilmiyormuş gibi yapmaya, bir ölçüde dünyanın karmaşası karşısında büyülenmiş, şaşkınlığa uğramış gibi yapmaya dayanır. Ama öte yandan, kuvvetli bir iradeyle dünyayı bir köşesinden yakalayarak oradan sezgisel bir şiire, bir bütüne varma niyeti göstererek, modernistler, kendilerinden önceki düzyazı yazarlarına göre daha derin bir biçim çabası gösterirler" (1995: 34).

Postmodern metinlerdeyse ne biçimsel ne de içerik düzeyinde sunulamayanı sunma, anlatılamayanı anlatma amacı vardır. Bunun yerine zevk almak için sunma, sunulamazın sunulamayacağını yeni yöntemlerle görünür kılma çabası vardır. Adeta bir felsefeci gibidir yazar, sanat eserinin kurallarının olamayacağının felsefesini yapar eserinde. Sanat eseri, kuralsız olduğu kuralıyla biçimlenir. "Bu nedenle eser ve metin, bir *olayın* özelliklerine sahiptir; dolayısıyla kendi yazarına nazaran hep geç

kalır ya da işlemeye başlaması, gerçekleşmesi *(mise en csuvre)* her zaman çok erken olur, ki bu da aynı kapıya çıkar. *Postmodernin* gelecekteki *(post*) geçmiş *(modo)* paradoksuna göre anlaşılması gerekecektir" (Lucy, 2003:102). Postmodernist metinlerde, modernist romanlardaki sunulamazın sunumu kaygısı gibi trajik duygu da yok olmuştur. Geride sadece bir duygu tonu kalmıştır. "Kendinden geçmenin, yoğunluğun, coşkunun, mutluluk duygusunun, Nietzsche'nin sözünü ettiği Dionysosça esrimenin son bir biçiminin, yerel diskomuz kadar ya da yeni model bir araba satın alırken duyduğumuz heyecan kadar sıradan ve kurumsallaşmış hâle gel[diği]" (Jameson, 2008: 288-289) bir duygu tonudur bu. Çünkü artık teknolojinin totoloji biçiminde ürettiği komputerize roman karakterleri bir sonraki sanal duyguya karşı doyumsuz arzu duyan tiplerdir. Hissedilen duygunun pekâlâ başka roman karakterinden alıntılanmış olması sorgulanmaya bile gerek duyulmayan çok sıradan bir durumdur artık bu romanlarda. Çünkü bu dönemde sokaklar, insanlar ve hologramlar arasındaki fark, insanın içinden geçip yürüyememe noktasına kadar azalmıştır (Lucy, 2003: 323).

Postmodernist Barth, böyle bir dünyada edebiyatın belli olanaklarının "tükenmişliği" düşüncesi diye adlandırdığı şeyin, edebiyatın kendisinin tükenmesiyle sonuçlanmadığını savunur. Bu durumun; başka, yeni ve yeniden dirilmiş olanakların bir çeşit "kendiliğinden dışarı akması"yla sonuçlandığını iddia eder (Lucy, 2003: 157). Böyle bir dünyanın, edebiyatın bazı olanaklarını tükettiği yönünde görüşler olduğuna "Tükeniş Edebiyatı" adlı makalesinde değindikten sonra "Canlanış Edebiyatı" adlı makalesinde de romanın "kesilmiş kollarını, bacaklarını ve parmaklarını yeni permütasyonlarla dikerek birbirine eklemekle başka bir deyişle pastişle yeniden canlandırılabileceğini ileri sürer (Sim, 2006: 148). Çünkü edebiyatın kendisi tükenmemiştir ona göre ve "Barth'ın buradaki temel kaygısı, deneyselciliğe

kendi bünyesinde ve kendisi için müeyyideler koymadan, 'bilinen anlamda bir roman' tanımını melez biçemler olanağını da içerecek ölçüde genişletmektir. Göstermeye çalıştığı 'roman'ın gerçekçi romandan daha geniş bir anlam ifade etmesiydi; ya da aslında en baştan beri roman, her zaman bundan daha çok şey ifade ettiğinden, onun istediği, romanın heterojen olanaklarının kabulüne geri dönmekti" (Lucy, 2003: 158-159). Nitekim romanın bilinen anlamının genişletilmesi için Barth'ın isteğini yerine getirecek gelişmeler modernist romanın biçim ögelerini bozmanın da ötesine gidilerek yapılmıştır. Bu doğrultuda gerçekleşen olanaklardan biri 'bir olay örgüsü için sayısız olanaklı sonuçlar sunarak kapanışa karşı çıkan çoklu sondur' (Sim, 2006: 149). Sonu olmamaya olanak sağlayan diğer bir yöntem de metni, numaralar, simgeler, başlıklarla kısa parçalara ve bölümlere ayırmak olmuştur. Metnin alımlanışını bozmak ya da diğer bir deyişle bilinen roman tanımını genişletmek için zihnin işleyişini gösteren ve çağrışım serbestliği sağlayan katlama, karıştırma ve parçalara ayırma gibi tekniklere de başvurulmuştur (Sim, 2006: 150-151). Ayrıca postmodernist yazında paranoyak kaygılarla da romanın imkânları genişletilmiştir. "Sabitlik güvensizliği, belirli herhangi bir mekân ya da kimlikle sınırlandırılma şüphesi, toplumun bireye karşı komplo kurduğu inancı ve başkalarının dolaplarına karşı koymak için kişinin kendisi tarafından üretilen entrikaların çokluğu" (Sim, 2006: 153) paranoyanın sebepleridir. Entrika korkusu ise şekli biçimlendirmiştir. Postmodernist yazarlar, hiçbir kontrole izin vermeyeceklerini göstermek istercesine yazınlarında entrikayı yani biçimi çoğaltmışlardır.

1.3.4.7.Dünya Edebiyatında Postmodernist Romancılar

Yıldız Ecevit dış dünyanın temsilini esas alan geleneksel gerçekçilikten, modernistlerin soyut bir biçimciliğe, postmodernistlerin ise kurmacanın kendisine yönelme olan üstkurmaca düzlemine geçildiğini belirtir (2012: 72). Ancak postmodern edebiyatın modernizmden koptuğu zamanı net olarak ortaya koymak güçtür. Çünkü böyle bir dönemde her dönemin gerçekçileri, modernistleri ve postmodernistleri olduğu düşüncesini doğrulayan örnekler vardır. Örneğin İkinci Dünya Savaşı gerçekçi eğilimi beslemiştir. Bu dönemde savaşın yarattığı yıkımı anlatmanın en etkili yollarından biri gerçekçi romandır. Yine bu dönemde suskunluğun romanı yani modernist roman Kafka ve Beckett'taki tüm postmodernist işaretleriyle etkisini sürdürmektedir. Böylesine diyakronik (art zamanlı) ve senkronik (eş zamanlı) yani tüm zaman anlayışlarının iç içe geçtiği bir dönem için başlangıç tarihi olarak Hassan; "Virginia Woolf'un fazla tepeden bir bakışla modernizm için yapmış olduğu gibi bir başlangıç tarihi iddiası taşımak istemiyoruz, yine de bazen hüzünle postmodernizmin '1939 Eylül'ünde ya da civarında' başladığını tahmin edebiliriz. Böylece, her zaman postmodernizmin 'öncüleri'ni Sterne, Sade, Blake, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Tzara, Hofmannsthal, Gertrude Stein'de, daha geç dönemlerinde Joyce, daha geç Pound, Duchamp, Arthaud, Roussel, Bataille, Broch, Queneau ve Kafka'da buluruz." demiştir (2008: 267-276). Bu ilk belirtileri postmodernist romanı anlamak için yeterli görmeyenler vardır ve bunlar daha net postmodernizm ölçütleri için üstkurmacanın ilk örneğinden sonraki çalışmaların postmodernizmi görünür kıldığını düşünürler. Antakyalıoğlu bu ilk üstkurmaca örneklerinden sonra gelişen postmodernist romanın okur yaratısı olan ürünlerinin nasıl biçimlendiğiyle ilgili olarak şu açıklamalarda bulunur: "*Fransız Teğmenin*

Kadını'nın 1969'da yayımlanmasıyla birlikte postmodern üstkurguya [üstkurmacaya] ilk adım atıldı diyebiliriz. Postmodernizmin sıkça başvurduğu metinsellik, metinlerarasılık ve yeni tarihselcilik gibi yeni kavramları da aynı tarihlerde yani 1960'larda Fransa'dan dünyaya yayılan ve öncülüğünü Barthes, Derrida, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Deleueze ve Guattari gibi isimlerin yaptığı postyapısalcılıktan ayıramayız. XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gördüğümüz ve postmodern roman olarak karşımıza çıkan şeyse Orpheus'un eski türkülerine 'cover' yapan parodik bir romandır. Yaratıcı yazar öldürüleli çok olmuştur. Postyapısalcılık yazarın ölümünü ilan etmişse şu an okunmakta olan şey okur yaratısıdır" (Antakyalıoğlu, 2013: 182).

Postmodernist romanın okuru; bireyselliğine sahip çıkamamış, duyguları yüzeyselleşmiş, belleği silinmiş ve tüketim saplantısı olan bir okurdur. Bu okur; geç kapitalist dönemde, tekno dünyanın ürünüdür ve ilk önce de Amerika Birleşik Devletlerinde ortaya çıkmıştır. Elbette bunun nedeni de postmodernist romanın Amerikan kökenli oluşudur. Paul Auster, John Barth, Don Delillo, Kathy Acker, Thomas Pynchon, Robert Coover, Raymond Federman, Walter Abish, Steve Katz, Kurt Vonnegut, Gilbert Sorrentino ve Donald Barthelme gibi başlıca yazarlar da bu türün öncüleridir. Elbette hiçbir sınır tanımayan bu roman türünün dünyaya yayılması ve farklı yerlerde örneklenmesi de oldukça hızlı biçimde gerçekleşmiştir. Dünyanın başka yerlerinde öne çıkan isimlerse şunlar olmuştur: Alasdair Gray, Christine Brooke-Rose, Iris Murdoch, John Fowles, Tom Stoppard, D.M. Thomas (Büyük Britanya); Thomas Bernhard, Botho Strauss, Günter Grass ve Peter Handke (Almanya ve Avusturya); Michel Butor, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Georges Perec ve Monique Wittig (Fransa); Umberto Eco ve Italo Calvino (İtalya);

Angela Carter ve Salman Rushdie (İngiltere); Stanislaw Lem (Polonya); Milan Kundera (Çek Cumhuriyeti); Mario Vargos Llosa (Peru); Gabriel Garcia Márquez, Carlos Fuentes, Julia Cortazar, Cabrare Infante (Latin Amerika); J. M. Coetzee (Güney Afrika); Peter Carey (Avustralya) (Calisnescu, 2010; Sim, 2006).

İKİNCİ BÖLÜM

2.1.MODERNİZM VE POSTMODERNİZM ETKİSİNDE TÜRK EDEBİYATI

2.1.1.Batılı Olmayan Toplumlarda Modernleşme Aşamaları

Avrupa eseri bir Aydınlanma projesi olarak dünyada yarattığı etkiyi anlamak için modernizm eksenindeki kavramları hatırlamamız Türk edebiyatındaki gelişimlerin etkisini haritalandırmada yararlı olacaktır. "Modernlik, ekonomik, politik ve kültürel değişimdeki karmaşık süreçlerle karakterize edilen, yeni tipte bir toplumun ortaya çıkması olarak düşünülebilir. Modernleşme ise Alain Touraine'in deyişiyle eylem hâlindeki modernliği niteler" (Altun, 2011: 10). "Modernleşme, tarihsel olarak Batı dünyasında son (…) beş yüzyılda meydana gelen ve her biri kapsamlı bir değişmenin tezahürü olan bir dizi sosyal, siyasal, ekonomik, teknolojik ve kültürel değişmeyi ifade etmektedir" (Canatan, 2008: 113). Batı'da başlaması nedeniyle Batı merkezli olan modernleşme küresel düzeyde bir etki alanına sahiptir ve bu etki hâlâ sürmektedir. Ancak her toplumun kendi bünyesinde geliştirdiği modernleşme süreci Batı'daki gibi olmamıştır. "Modernleşme bir süreçken, modernite bu süreç içindeki bir kesittir yani Avrupa modernitesi, Türk modernitesi gibi modernitelerden bahsedilebilir. (…) Modernizmse modernleşmenin ideolojisidir" (Canatan, 2008: 113). Modernizm evrimci ve ilerlemeci bir ideolojidir. İnsanların kendi akıllarından başka her tür otoriteyi reddederek kişisel özgürlükle bir arada yaşayabildikleri bir toplum hayalidir (Kahraman, 2007: 1).

Modernizmin toplumsal boyutunu başka bir deyişle toplumsal değişme sürecini ifade eden modernleşme kavramı, Batı toplumlarındaki sürecini tamamladıktan sonra

Batı dışındaki toplumların Batılılaşma ekseninde yaşadıkları değişimi karşılamada da kullanılmıştır. Hatta İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tüm dünya toplumlarının modernleşebileceğini varsayan "modernleşme kuramı" (Altun, 2011: 13) ortaya atılmıştır. Bu bağlamda "Modernleşme olgusunu modernlik, modernleşmiş ve modernleşen (modernising) toplumlar olarak ayrıma tâbi tutan Smith, modernleşmiş ve modernleşen toplumların soyut ve evrensel kabul ettikleri modern değerleri içselleştirdikçe modernleştiklerini söyler" (Çetin, 2003: 15).

Bütün bu kavramsallaştırmalar Batılı toplum bilimciler tarafından, gelişmekte olan ülkelerin benzer aşamalardan geçerek modernleşeceği varsayımından yola çıkılarak yapılmıştır. Fakat teorideki bu düşünce modernleşmenin, evrimsel değil devrimsel nitelikte olduğu toplumlarda beklenen sonuçları vermemiştir. Söz konusu bu sonuçların analizleri de toplum bilimcilerin, modernleşmenin Batı dışındaki sonradanlığıyla ilgili açıklayıcı sınıflandırmalar yapmalarını gerektirmiştir. Bu bağlamda Kongar, (2006: 235-236) Levy'den (1967) modernleşmekte olan ülkelerle ilgili olarak avantajlar ve dezavantajlar bağlamında özellikleri verilen şu iki sınıflandırmayı aktarır:

"Sonradan modernleşmenin getirdiği bazı avantajlar vardır: 1.) Modernleşmekte olan ülkelerin önlerinde örnekler vardır. 2.) Planlama, sermaye birikimi vs. gibi konularda uzmanlık dışarıdan ithal edilebilir. 3.) Modernleşmenin bazı aşamalarını atlamak olasıdır. 4.) Liderler, başka yerlerde gerçekleştirilmiş olan sonuçları uygulayarak liderliklerini pekiştirebilirler. 5.) Yeni icatlar ya da modası geçmiş uygulamalar yapılmadan, modernleşmenin meyveleri doğrudan doğruya ithal edilebilir.

Sonradan modernleşmenin dezavantajlarıysa şöyle özetlenebilir: 1.) Atılacak adımların kapsam sorunu: Yapılacak işlerin kapsamı çok geniştir. Bu kapsam genişliği başarı şansını azaltır. Örneğin eğitim seferberliğinin kapsamı gibi. 2.) Kaynakların, malzemenin, bilgi ve becerinin bir alandan başka bir alana aktarılması sorunu: Modernleşme süreci eski işler yerine yeni işler ikame ederken bu aktarma kaynak kaybına yol açabilir. 3.) Hayal sukutu: Modernleşmekte olan ülkelerin halkları modernleşmenin hızı ve nimetleri hakkında hayal sukutuna uğrayabilir. Çünkü hızla kalkınan ülkelerdeki yüzde 8-10 kalkınma hızı bile, mutlak miktar olarak ABD'nin % 3'lük kalkınma hızından daha düşük olur. Bu ise modernleşmeyi yetersiz gösterebilir."

Bu sınıflama, dış baskıların ya da etkilerin Batı dışındaki toplumlarda gelişmeden ilerleme veya ilerlemeden değişme biçiminde yarattığı modernleşme biçiminin sebeplerini de göstermektedir aynı zamanda. Geniş haberleşme araçlarıyla kitlelere kolayca nüfuz edebilen Batı merkezli -hatta Modernleşme Kuramı çalışmalarıyla bu merkezden kaydırılana kadar- "Batılılaşma" olarak adlandırılan modernleşme süreci Batı dışındaki bu toplumlarda kutuplaşmalara da yol açmıştır: Bir yanda geçmişe dönmek isteyenler, bir yanda da olabildiğinden çok daha hızla ilerlemek isteyenler. Bu karşıtlıklar, ister gönüllü modernleşmenin ister toplum üstü/dışı müdahalelerin eseri olsun farklı modernlik deneyimlerinin görünümleridir. Ancak modernleşme bir kez başlamıştır; onun olumlu ya da olumsuz sonuçlarının yarattığı görünümlerin, anlamlandırılmaya çalışılması da adlandırılması da Batı'yla sınırlı kalmayacaktır.

Shayegan'ın "Modernliğin yapıları yeryüzündeki bütün kültürlere kendilerini kabul ettirdiler, bütün alanlarda tahribat yaptılar ve sonunda algılama aygıtımızın

içine sızdılar. (…) Fakat bu sızma, bilinçli bir düşüncenin sonucu olmamıştır: İnsan bilimleri, onları doğuran süreç içsel olarak yaşanmadan edinilmiştir. Bu eksik halkanın doğurduğu sonuçlar vahimdir. İçsel olarak değişmemiş olmasından ötürü bilincin Modernliğe "geç kalmış" olmasıyla durum daha da vahimleşmektedir. Modernlik, böyle yaşandığında bilinci aydınlatmak yerine bulanıklaştırmaktadır. Üstelik bilinç, hâlâ gönül gözüyle görme paradigmasının etkisi altındadır." (2012: 70) ifadeleriyle anlamlandırmaya ve konumlandırmaya çalıştığı modernlik deneyimi için Nilüfer Göle, Batı-dışı modernlik kavramını ortaya atar. Göle'nin (1998) Batı-dışı modernlik" kavramının zemininde şu maddeler vardır (2004: 59-60): "(1) Batı modelinin merkezden kaydırılması; (2) ilerlemeci zaman anlayışından eş zamanlı modernlik anlayışına geçilmesi, (3) eksik yerine ekstra modern olanın gözlemlenmesi, ve (4) geleneksel yerine geleneksizleşme."

Göle, Batılı olmayan toplumların deneyimlerinin refarans noktasının Batı'dan kaydırılması gerektiğini önermektedir. Yaşanan bu parçalanmış deneyimleri anlamak için artık Batılı referans gözlüğünün çıkarılmasına çağrı yapar. Batılı modernlik kavramının genişletilmesine yönelik bir okuma çabasıdır bu. Göle'ye göre modernlik Batı dışı toplumların da aynasında okunabilecektir. Çoğulcu bir modernlik anlayışının uzantısıdır bu. Artık alternatif modernlik modelleri üzerinde durulabilecektir. "Modernizasyonun evrenselci ve tekçi anlatılarından uzaklaşmak, yerel doku, kültürel kimlikler ile modernlik arasındaki spesifik telaffuzların değerlendirilmesine yol açmaktadır. Artık asimetrik modernlik anlayışlarının altının çizilmesi moda değilse de meşru hâle gelmiştir" (Göle, 1998: 68). Bu modernlikler asimetriktir çünkü içselleştirilmemiştir. Toplumun kendi iç dinamikleriyle keşfedilen, üretilen ve yaşanmakta olan bir olgu değil, sürekli ulaşılmak istenen,

arzulanan bir tüketim maddesidir. Yabancı bir olgudur ve yeniden inşa edilmiştir bu olgu. "Batı modernliğinin -zaman ve mekânda değişerek- nasıl tekrar inşa edildiği, Batılı olmayan aktörler tarafından, Batı modernliğinin hangi özelliklerinin seçilerek diğerlerinin göz ardı edildiği Batı-dışı modernlik yaklaşımının konusudur" (Göle, 1998: 65). Batılı olmayan aktörler, modernleştirilmeye çalışılan toplumun elitleridir ve çoğunlukla bir politika uzantısı olan bu aktörlerin istenciyle o toplumda gönüllü modernleşme başlatılır. Göle, gönüllü modernleşmeyi sömürgeci modernleşmeden ayırır. Batı toplumlarında modernleşme bir gelenek uzantısı olarak ve gelenek üstüne konumlanmışken gönüllü modernleşen Batı dışı toplumlarda modernleşme, köklerinden kopmadan yaşanamayacak bir deneyimdir. Kendi muhayyilesininin ürünü olmadan tüketilmek suretiyle deneyimlenen modernlik, böyle toplumlarda istenilen sonucu da vermeyecektir. "Batı dışı toplumlarda gelenek ile modernlik arasında özel bir kopukluktan ve süreksizlikten söz etmek mümkündür. Türkiye ve Çin, gönüllü geleneksizleşmenin örnekleri olarak alınabilir. Geçmişin radikal bir biçimde reddi, her iki devrimde de 'yenilik' adına bir ideoloji hâline gelmektedir. Sonuç olarak da modernliğin etkisi gelenek üzerinde dönüştürücü bir yapıya sahip olmamıştır" (Göle, 1998: 70).

Göle'nin tespiti gelenek ve modernlik kavramları ayrı ayrı sorunsallaştırılmadan ve aradaki geçişin muhakemesi yapılmadan, geleneğin ögeleri gerektiği gibi dönüştürülmeden, modernliğin 'çağdaşlaşma' ya da sadece 'Aydınlanma' demek olmadığı anlaşılmadan her zaman orada tikel olarak varmış gibi deyimlenen Batılı modernliğin Türkiye'de istenen sonuca ulaşamamasını açıklayan önemli bir tespittir. Aynı durum Türkiye'de postmodernlik için de söz konusudur. Bütün boyutlarıyla gerçekleşen modernliğin radikalleştirilmesi,

eleştirilmesi, devamı, estetik boyutuyla uçlara götürülmesi anlamında bir evre olan postmodernizm, Türkiye'de Aydınlanma ve modernleşme yaşanmadan, Türkiye'ye özgü modernlik kavramsallaştırılmadan alımlanmış, deneyimlenmiştir (Armağan, 1999: 75).

Kavramsal çözümlemesi yapılmadan deneyimlenen modernlik, toplumun yapsına da uygun biçimlenmemiştir hatta başkalaşmıştır. Bu da toplum kimliği ile modernlik arasında sürekli bir gerilim oluşturmuştur. "Bir taraftan modernlik yerel partikülarizmlerin aleyhine çalışırken diğer yandan milliyetçi, kültürcü ya da dinî kimlikler, Batı modernliği karşısında farklılıklarını yaratmaya çalışmaktadırlar. Batı modernliği kendi kimliğini, kendi kimliğiyse Batı modernliğini tehdit edebilmektedir. Batı-dışı modernliklerin tarihi, modern birey oluşturulmadan uygulanan modernizasyon ile şekillenmektedir" (Göle, 1998: 72). Göle'nin bir sosyolog olarak yaptığı bu tespitin dolayımında, aslında oluşturulamayan ama oluşturulma çabası içinde olunan öznellikle ilgili olarak Akpolat'ın (2013) şu ifadeleri; Batı-dışı toplumlardaki öznenin "modernlik bilinci"nin ne tür bir Batı-dışı modernlik modeli yarattığını Türkiye özelinde görmek bakımından fikir verici niteliktedir: "Bizim kavramsal çerçevemize göre Batı ile ilişkilerimizi belirleyen, bizi hem Batı'ya yaklaştıran hem de ondan uzaklaştıran çifte öznellik zihniyetimizdir. Batı bizim ötekimizdir. Ötekimiz karşısında özne olmak için onun içinde kaybolmaya, nesneleşmeye direnmekteyiz; böylece onun karşısında özne olarak var olmak istemekteyiz. Bu öznellik isteği bizi Batı'dan uzaklaştıran şeydir. Bir yandan tarihin öznesi olmak için Batılı ilişkilere katılmak istiyoruz. Bu öznellik isteği bizi Batı'ya itmektedir. Neticede bu iki öznellik isteği Batı ile ilişkilerimizde gerilime yol açmaktadır" (Aktaran: Mülayim, 2014: 414). Bu ifadelerden Batılı ilişkilere katılma

isteğinin, modernleşmeye tercih edilmeye başlandığını ve bunun da Türkiye'ye özgü modernliğin gelişim emaresi olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Ancak somut anlamda bir sistem içerisinde gerçekleşmeyen, daha çok deneme-yanılma yoluyla içselleştirilmeye çalışılan bölünmüş ve parçalanmış modernleşme anlayışı hâkim durumdadır. Bu aşamada olunmasına rağmen postmodernizmi tüketme çabasına girmek de modernleşmenin henüz gerçekleştirilmediğinin bir işareti olarak düşünülebilir. Çünkü beklenen sıra Batı ürünü modernlik eleştirisini yapabilmek yani postmodern olabilmek için önce modern olmak ve daha sonra postmodernist eleştiri aşamasına gelmektir. Aksi takdirde yaşanan durum, kapitalizm ve küreselleşme etkisindeki "yerellik"ten başka bir şeyle adlandırılamayacaktır.

2.1.1.1.Türk Modernleşme Tarihi

Türk modernleşme tarihiyle ilgili kaynaklara baktığımızda modernleşme çabalarının, başlangıçta Batılılaşma kavramıyla aktarıldığını görürüz. Bu durum modernleşmenin de toplumsal ve kültürel anlamda modernizmin de Batılı gibi olmak düşüncesiyle eş değer olduğunu gösterir. Örneğin konunun uzmanı olan Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi* isimli çalışmasında modernleşmeye eş değer biçimde "Batıcılık" kavramını açıklar. "Batıcılık: Osmanlı İmparatorluğunda başlayıp Cumhuriyet Türkiyesi'nde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikirsel bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım. Bu görüş bazen ılımlı bir biçimde ortaya çıkmış, bazen çok köktenci -geleneksel kültür ögelerimizi eleştiren ve karşısına çıkan- boyutlar kazanmıştır. Ancak, sözcüğün kendisi daha çok Batı'yı her hususta örnek almak isteyenlerin yaklaşımını adlandırmak için kullanılmıştır" (2008: 9). "Modernisation" kelimesinin Fransız

İhtilali'nden sonra yaygınlaştığını göz önüne aldığımızda Osmanlıda "Batılılaşma" kavramının tercih edilmesi çok daha anlaşılır bir durum hâline gelir. Osmanlı Devleti'nin varlığını korumak için, kendi coğrafyası dışındaki ülkelerin durumuna göre konumlanırken yaptıklarını anlatan mekân temelli "Batılılaşma" kavramını biz açıklamalarımızda "modernleşme" sözcüğüyle nitelemeye devam edeceğiz.

Türk modernleşmesinin tarihsel gelişim çizgisindeki ilk emarelerini 18. yüzyılın sonlarına doğru görürüz. Başlangıçta sadece Avrupalılaşma demek olan ve askerî alanda teknik anlamda yapılacak yenilikleri kapsayan Türk modernleşmesi, Şerif Mardin'in (2008) deyimiyle Osmanlı modernleşmesi, 19. yüzyılda daha farklı bir boyut kazanmıştır. 1839 yılında Tanzimat'ın ilanından sonra genellikle "medeniyet" kelimesiyle nitelenen Batı, yaşamın neredeyse her alanında örnek alınan bir konuma yükselmiştir. Tanzimat'ın ilanından itibaren yaşanan zihniyet değişiminin uzantısı olarak yönetim, askerlik, maliye, adliye, eğitim gibi alanlarda tanzim ve ıslah hareketleri başlatılmıştır. Batı'dan gelen felsefî düşünce biçimiyle şekillendirilmeye çalışılan toplumsal hayatın izdüşümleri resim, musiki, mimari güzel sanatlara da yansımış hatta bu yeni düşünüş biçiminin uygulamaya geçirilmesinde düşünce adamlarından çok, sanat adamlarına görevler yüklenmiştir. Önemli şair ve yazarlar yeni toplumsal ve felsefi konuları roman ve şiir gibi edebî ürünlerinde oldukça yoğun biçimde kullanmışlardır. Bu çalışmalar doğrultusunda yukarıdan aşağıya bir modernleşme hareketi gerçekleşmesinden dolayı Batılı anlamdaki modernleşmeden farklı olarak ilk modernleşen alan edebiyat olmuştur. Uzun yıllar edebiyatın gündemini meşgul edecek bir konunun ilk tohumları böylece atılmış olur.

Ismarlama bir biçimde başlayan modernleşme girişimleri sistemli olarak gelişmemiştir bu dönemde. Sentezleyici bir analize tabi olmadan rastlantısal bir biçimde alınan Batılı düşünceler toplumsal anlamda olduğu kadar bireysel anlamda da önemli çıkmazlar yaratmış ve krizlere neden olmuştur. Akılcılık ürünü olan tüm düşünceler, dünyasını sorgusuz kabul ettiği düşüncelerle şekillendiren bireyleri hem inanç boyutunda hem akıl boyutunda hem de psikolojik boyutta kimi uç deneyimlere götürmüştür. Bu deneyimler edebiyatçıların bireysel yaşamlarında ve eserlerinde yansımasını bulmuştur. "Yani fert, inancını geleneksel bilginin dışında kendi aklının süzgecinden geçirmek, Descartes gibi reddedip yeniden bulmak, kendi iç dünyasında inancıyla hesaplaşmak istemiştir. Dinî düşünce ve duyguda geleneksel olandan sapmaların ilki, Tanzimat'ın yirminci yıllarında (1859-1860) dönem edebiyatında birçok ilklere de imzasını koymuş olan Şinasi'de" (Okay, 2003: 56-57) belirginleşir. Bu çizgi aslında başlangıç emareleri Âkif Paşa'da olmak üzere Şinasi'yi de içine alarak Ziya Paşa'ya, Abdülhak Hâmid'e hatta Mehmet Âkif'e kadar uzanmıştır. Batılılaşma, Batılılaşmama ya da aşırı Batılılaşma ekseninde geleneksel ve Batılı değerler arasındaki denge konusu uzun bir dönem meşgul edecektir fikir ve sanat dünyasını.

Türk modernleşme hayatı 20. yüzyılda Cumhuriyetin ilanıyla yeni bir evreye girmiştir. 1923'ten itibaren geçmişten radikal bir kopuş kararı resmî söylem düzeyinde uygulamaya geçirilmiş ve bir devlet politikası olmuştur. Artık Osmanlı modernleşmesinden tamamen farklı bir yol izlenecek, hayatın tüm alanlarında geçmişten radikal bir kopuşla modernleşme gerçekleştirilecektir. Osmanlı modernleşmesinde geleneğe hâlâ sıcak bakılmaktadır. "Türk[iye] modernleşmesindeyse Osmanlıya atfedilen gelenek, yozluğu, ilerlemeye engel teşkil

etmesi, çağın gereklerine uymaması temelinde terk edilmesi gereken bir unsur olarak ele alınır. (…) [A]ncak burada dikkat edilmesi gereken nokta bu ayrı kılınmanın bir kopuştan değil aksine bizzat Osmanlıya ait modernleşmenin içinden yeşeren, şekillenen ve olgunlaşan bir pratikler ve kavramsal arayışlar potasından çıkmış olmasıdır" (Coşar, 1999: 60-61). Diğer bir deyişle Osmanlının gerçekleştiremediği düşünülen modernleşme, "muasır medeniyet seviyesine ulaşma" gerçekleştirilmek istenmektedir.

Batılılaşma bu dönemde milliyetçilik, laiklik, inkılapçılık ve cumhuriyetçilik ilkeleriyle yakından bağlantılı olarak Batılılaştırma biçiminde rasyonalist ve pozitivist bir yönetim anlayışıyla "halk için halka rağmen" (Deren, 2007: 382) anlayışı ekseninde uygulamaya konmuştur. Bu uygulamaların içeriği buyrukçu bir anlayış içinde yukarıdan aşağıya doğru, "yukarıda doğruyu bilenlerin aşağıdaki bilmeyenlere anlattığı" pozitivist düşünce ürünü bir Batılılaştırmadır. Yapılan devrimler, Batılı modernleşmeyle nesnel gerçeklik ürünü teknoloji ve bilim isteğinde birleşmektedir. Ancak toplumun baskıcı dinsel ögelerden temizlenmesi için bütün geleneksel yapının tamamıyla terk edilmesi noktasında Batılı modernleşmeden farklılaşmaktadır. Dinin, devlet işlerinden çekildiği değil dinin baskılandığı bu anlayışta yeni bir gelenek icad etmek için Orta Asya Türk tarihinden yararlanılmıştır. Hedeflenense ulusalcı bir Batılılaşmadır. Bu süreçte bir taraftan da Batı medeniyeti ve Batı emperyalizmi arasında ayrım yapma sıkıntısı da yaşanmış ve Batı'ya rağmen Batılılaşma anlayışı şekillenmiştir: "Batılı ama onun denetiminde olmayan bağımsız bir ulus-devlet" (Deren, 2007: 382). Batılılaşma, yeni Cumhuriyetin resmî devlet politikası olarak merkezîyetçi bir biçimde tüm ulusun gerçekleştirmek istediği tek ütopya konumuna getirilmiştir. 1920'lerde başlatılan bu devrimsel yenilikler yaşamın

her alanında uygulatılmaya çalışılmış, 1930'larda merkezîyetçi bir biçimde devam etmiş, 1940'lardaysa köy ve köylüye yönelme biçiminde şekillenmiş, reddedilen gelenek yerine folklorik ögeler konulmak istenmiştir. 1950'lerdeyse Demokrat Parti'yle birlikte Batılılaşma yön değiştirmiştir, kimi yenilikler konusunda geri adım atılmış, bir popüler kültür hareketi başlamıştır. 1960 Devrimi, Atatürk devrimleri konusundaki geri adımlara karşı ortaya çıkmış ve Marksizmin yükselmesine ortam hazırlamıştır. Bu dönemde Batı karşıtlığının ortaya çıkması da modernleşme ve Batılılaşma ayrımının bilincine yönelik bir aşama olarak dikkate değer bir gelişmedir. 1970'ler artan kentlileşmenin getirdiği köy-kent çatışmasının siyasi boyuta taşınmasıyla ortaya çıkan çatışmalarla geçmiştir. İç savaş hâline gelen bu durum 12 Eylül 1980 Darbesine kadar sürmüştür. Demokratik düzene geri dönme amacını taşıyan bu darbe, yaratacağı baskı ortamına rağmen kültürel anlamda Türk modernleşmesi için olumlu bir gelişme olacaktır. Nitekim köyden kente göçle birlikte bir orta sınıf oluşmaya başlamış, farklı sınıflar arası geçiş de bu dönemde başlamıştır. Orta sınıfla birlikte, bireyin oluşumuna uygun koşulların sağlanmaya başlanması açısından modernleşme aşaması yeni bir boyut kazanmıştır. Ancak bu dönem modernleşme-modernizm-postmodernizm ve küreselleşme etkilerinin eş zamanlı yaşanmasına elverişli bir ortam da oluşturacaktır. İletişim teknolojisindeki gelişmelerin ve kapitalizmin ulus aşırı bir boyut kazanmasının sonucunda dünyadaki gelişmeler topluma günü gününe yansıyacaktır artık. Değişen toplumda yazılı kültürden görsel kültüre geçilmeye başlanmış ve çoğulcu bir ortamda tüketici eğilim artmıştır. Artık yeni bir zihniyet oluşmaya başlamış, karşıtlıklar çoğulculuğun içinde eritilmeye başlanmıştır. "1980'lerde yukarıdan aşağıya indirilen bir kültürel tercihin ötelendiği, seçkinci bir anlayışın otantik modellerle dengelendiği söylenebilir.

Gelenek kavramının yeni bir açıdan ele alınmasına ön ayak olunmuş, postmodernist açılımlar oluşturulmuştur. Bugüne değin merkeziyetçi bir anlayışla ele alınan kültürel sorunlar; daha çoğulcu, daha özgürlükçü, daha hoşgörülü bir değerlendirmeyle ve ikili karşıtlıklardan kurtarılmış olarak ele alınmıştır. Gerçekten de Doğu-Batı, doğru-yanlış, haklı-haksız çatışmalarıyla tayin edilmiş bir kültürel süreç 1980'lerle birlikte aşılma yoluna girmiştir. Bunun en önemli nedeni, küreselleşen dünyanın liberalleştirme etkisi yaptığı Türkiye'de değişen sosyo-ekonomik koşullardan dolayı bilme biçiminde yaşanan değişimdir. Daha önceki dönemin pozitivist-monist anlayışına karşılık yeni dönemde anlamın ve gerçeğin tekil değil çoğul olduğu fark edilmiştir" (Kahraman, 2007: 41). Postmodernizmin kendini hissettirmeye başladığı böyle bir ortamda sanat da eklektik bir yapıya bürünmüş, dokunulmaz addedilen konuları malzemeleştirmiştir. Yok sayılan geleneğin tüketim endeksli postmodern sanat diline dönüştürülmeye başlanması "modernleşme" serüvenimizde bastırılan alanların gün yüzüne çıkmasına ve yeni bir dönüşüme tabi tutulmasına fırsat vermesi açıdan önemli bir gelişmedir. Türk modernleşmesi; postmodernleşmenin içinden gelişimini tamamlamaya çalışıyor demek, devam eden süreç için yanlış olmayacaktır. Bu noktada modernleşme hareketleri gerçekleştirilmeye çalışılırken üstünde düşünülmeyen modernlik kavramlarını ya da modernlik algısını ele almak, zihinsel ve kültürel anlamda benimsenmeye çalışılanTürk modernizmi için açımlayıcı olacaktır.

2.1.1.2.Türkiye'de Modernleşmenin Algılanışı

Türk modernleşmesi hem modernleşme kavramının algılanışında hem de modernleşmeye dönük eylemlerde çelişkilerle doludur. Çünkü Osmanlı Dönemi'ndeki modernleşmenin teknolojiye indirgenmesi, Cumhuriyet Dönemi'ndeki modernleşmenin de geçmişi külliyen reddetmesi modernleşme hareketlerinin bir "anomali" (Coşar, 1999: 8) hâlinde gelişmesine neden olmuştur. Toplumda da modernlik yanlısı gelenek karşıtlarıyla modernlik karşıtı gelenek yanlıları arasındaki çatışmalar bu "anomali" durumunu şekillendirmiştir. En başa döndüğümüzde Osmanlı için modernleşme daha doğrusu Batılılaşma demek sadece Aydınlanma demektir yani teknolojik anlamda Batılılaşma. Tanzimat'ın ilanıyla birlikte modernleşme anlayışı, Aydınlanma ideolojisine uygun bir zihniyet düzenlemesine dönüşmüştür. Ancak Aydınlanma "millî düşünce gelenekleri"yle sınırlandırılamayacak kozmopolit bir gelenektir. Dolayısıyla Osmanlı'da Batılaşmanın, Avrupalılaşmanın Fransız İhtilali'yle değil Aydınlanma ile özdeşleştirilmesi kaçınılmazdır. Osmanlı entelijansiyası için Batılılaşmak demek; Avrupalılaşmak, Aydınlanmacı olmaktır. Cumhuriyet entelijansiyası için de durum aynıdır; Batılılaşma, Aydınlanma projesiyle aynı şeydir çünkü Batılaşma, bir medeniyet projesidir ve medeniyet, Batı'da Aydınlanma ile var olmuştur. Ancak Avrupa'nın ya da Batı medeniyetinin Aydınlanma ile aynı olduğu düşüncesi bizim Batılılaşma hareketinin başarısızlığının temel nedenidir. Çünkü Aydınlanma rasyonalitesinin evrensel olduğu söylemi kabul edilerek yola çıkılmıştır. Oysa Avrupa'nın zihin tarihi Aydınlanma rasyonalitesinden ibaret değildir. Rasyonalite söylemsel bir kavramdır ve her söylemin ayrı bir rasyonalitesi vardır. Aydınlanma rasyonalitesi de diğer söylemleri dışlayarak Avrupa üstünden evrenselleşen bir

söylemdir. Avrupa'yı sadece Aydınlanma projesi olarak kabul edince Batılılaşmak yerine, kendini Avrupalının gözüyle görmek yani oryantalistleşmek kaçınılmaz olmuştur (Yavuz, 2009: 174-181).

Osmanlı Dönemi modernleşme hareketleriyle Cumhuriyet Dönemi modernleşme hareketleri arasında kavramsal açıdan olduğu kadar uygulama açısından da farklılıklar vardır. Bunların başında yöntem ve zaman algısındaki farklılıklar gelmektedir. İlkinde mekânsal bir darlık, ikincisinde zamansal bir darlık yaşanmıştır. Bu yüzden Osmanlı'da mekânsal koşulların gerektirdiği değişim zamana, Cumhuriyette ise zamansal koşulların gerektirdiği değişim mekâna uydurulmaya çalışılmıştır. Yine modernleşmeyi gerçekleştiren aktörlerde de bir farklılık vardır. Osmanlıda devlet desteğinden yoksun aydınlar ekseninde halka yönelik bir çaba, Cumhuriyette ise devlet isteminde aydınlar ekseninde halka rağmen ulusa yönelik bir çaba ile modernleşme gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. "Her iki anlayış da modernleşme yerine modernleştirme geleneğinden beslenmiş ve bu geleneğin retoriği ve programı uygulanmaya çalışılmıştır. Modernleşme, Batı dışı toplumların kendilerine ait olmayan tarihi yaşamaya çalışma çabasıdır. (…) Türk modernleşmesi bir tarih değiştirme çabası yanında bir toplum değiştirme projesidir ve projenin uygulayıcısı hiç kırılma göstermeksizin devlet ve lider-asker-bürokrat kadrosudur" (Çetin, 2003: 24-25). Bu kadronun halka rağmen ulusa yönelik katı uygulamalarının ilerde postmodernizm görünümlü çoğulcu toplum anlayışını doğuracak olması bu noktadan bakıldığında daha açık biçimde anlaşılacaktır.

Cumhuriyet Dönemi'ndeki Türk modernleşmesi, Batı'nın o dönemlerde şekillenen "modernizm"le nasıl bir ilişki içinde olduğunun ayrımında değilmiş gibi bir görünüm sergiler. Geçmişe yönelik retçi bir tavırla "modernizm"den haberdar

olmadan, yalnızca Batı'ya öykünülerek bir modernleşme gerçekleştirilmek istenmektedir. Bu dönemde modernleştirici olan devletin kendisidir, reddettiği geleneğin karşısına kendi kurguladığı tarihi koyar. Her şeye yeniden başlama amacıyla yapılan bu girişim kısa vadede gelenek-modernlik çatışmalarını susturucu niteliktedir ancak toplumun kendi farklı dinamiklerini yok sayıp tekil bir tarih anlayışı yaratmak, toplumun doğal modernleşme sürecini geciktirecektir. Bu noktada ulus-devletin, modernliğin sonucu değil de nedeni olması problemin kaynağı olmuştur. Yaşanan sorunları da yine bu ulus-devlet çözmeye çalışmıştır. Çetin'in bu konudaki tespiti şöyledir: "Türk modernleşmesinin aynı zamanda bir kriz ifade etmesinde en önemli unsur modernleşmenin alt yapısının olmamasıdır. Modernleşmeyi sağlayan aktörler, değerler, çatışmalar Türk modernleşmesinde görülmez. Fakat modernleşmenin krize dönüşmemesi için yaratılan/gelenekten devralınarak yenilenen/yeniden üretilen devlet mitosu, krizler karşısında ortak bir sığınma alanı olarak kullanılmıştır. Devlet, krizlerin kaynağı olmasına rağmen krizlerden kurtarıcı ve koruyucu bir mitos olarak yükselmiştir. Modernleşmenin sun'iliği içerisinde devlet ve kamu gibi imgeler kendine özgü saygı ve korku yaratmaya yönelik semboller olarak Cumhuriyetin yönetim sisteminde yer alır (2003: 31-32). Oysa devletin yarattığı korku toplumsal alanın bütününe yayılmıştır. Çünkü kamusal alan devlete aitmiş gibi bir yanlış algı söz konusudur. "Kamusal alan sivil toplumun alanıdır dolayısıyla devlete ait alanla özel alan arasında, ara konumda yer alır" (Yavuz, 2009: 125). Bu noktada Osmanlı Dönemi modernleşmesinden farklı bir yön doğmuştur. Tanzimat sonrasında modernleşme hareketlerinde Aydınlanma etkisi yanında romantizm etkisi de söz konusudur. Yani gelenek ile akılcılık arasında bir bağ kurulup buradan bir senteze gitme amacı söz konusudur. Bu kamusal alana

karşılık gelen Aydınlanma ile, özel alana karşılık gelen romantizm arasında sağlanması hedeflenen bir uzlaşmayı da ifade eder. Oysa Cumhuriyet Dönemi modernleştirmecileri için Namık Kemal'in teklif ettiği romantizmin gündeme gelmesi olanaksız olmuş, modernleşme sadece Aydınlanma olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla kamu, özel alanı buyruğu altına almıştır (Yavuz, 2009: 117). Devlet eliyle ve seçkinci bir tavırla resmî söylem ürünü olarak gerçekleştirilmek istenen bu modernleşme çabaları, Batılı anlamda modernleşmenin ürünü olan modernizme toplumsal ve estetik anlamda olanak vermediği için ilerde toplumsal yapıdaki farklılıkların uzantısı olan cemaatleşmelerin ve popüler kültürün kaynağı olacaktır. Modernleşme seçkinci bir biçimde yukarıdan geldiği için oluşması geciken ve oluştuğunda da niceliksel anlamda cılız bir görünüme bürünecek olan "estetik modernlik" oluşumlarıysa, seçkinci modernleştiricilere karşı oluşan tepkisel oluşumlarca baltalanacaktır.

2.1.1.3.Türkiye'de Postmodernleşmenin Algılanışı

İlk emareleri 1970'lerde görüldükten sonra 1980'lerden itibaren, hâlâ tam anlamıyla gerçekleştirilmemiş olan Türk modernleşmesi postmodernizme doğru yönelen farklı bir evreye girmiştir. Bu tarihlerde Cumhuriyet aydınları ve devlet, modernleşmenin önünü tıkamış görünmektedir. Çünkü 1920'lerde başlayan modernleşme projeleri, modernleşmenin doğasına aykırı biçimde sabitlenerek bir revizyon kaygısı yaşanmadan devlet uygulamalarını meşrulaştırma siyasasına dönüşmüştür (Coşar, 1999: 67). Oysa modern devletin oluşturucusu uluslaşma sürecidir. Türkiye'deki gibi, ülkedeki yerelliklerin üstü örtülerek kişisel bir mülk hâline getirilen vatanın, ulus-devletinden uluslaşma sürecine girmesini beklemek

güçtür. Süreç tersten işlemektedir. Modernleşme etkisiyle uluslaşan toplumun oluşturduğu siyasal bir birlik sağlanamamıştır. Dönüştürülmeye çalışılmadan bastırılmaya kalkışılan yerellikler üstüne, toplum hazır hâle getirilmeden yamanan ulus-devlet; sivil toplum oluşma sürecini de başından engellemiştir. Artık sivil toplum alanında kendini ifade edemeyen insan topluluklarının ortaya çıkması kaçınılmaz duruma gelmiştir. Birey-yurttaşların olmadığı bir ortamda kendi doğrularını yaşama geçirmek isteyen faydacı cemaatler topluluğu biçimindeki bu görünümler de en çok postmodernizme yakıştırılmıştır. "Ancak modernleşmemiş bir toplumda ve ülkede postmodern kisvesi altındaki görünümlerin tümü aslında derin bir arkaizmi işaret etmektedir. (…) Devlet odaklı moderniteyi Rönesans-Aydınlanma sürecinde varlık bulan birey-yurttaş taşımış ve bir toplum projesi olan Cumhuriyeti inşa etmiştir. Türkiye'de ikinci temel sorun, birey yurttaşın ortaya çıkmakta gecikmesidir. O zaman cemaatler belirleyici olmakta ve devlet onların doğrultusunda arkaik kalmaktadır. O zaman ne modernite ne de postmodernite söz konusu olmaktadır. Türkiye'deki temel mesele devletin ve toplumun arkaizmini kırabilme noktasında ortaya çıkmaktadır" (Kılıçbay, 1999: 86-88).

1980'li yıllar yalnızca Türkiye'de değil dünyada da toplumsal boyutta önemli değişmelere sahne olmuştur. Bu dönemdeki görünümün modernite-postmodernite ve globalleşme diğer bir deyişle kürelleşme eksenindeki haritasını Keyman şu açıklamasıyla net bir şekilde ortaya koyar: "Ekonomik, siyasal ve kültürel alanlarda yaşanan değişimler, abartılı olarak modern dönemin bitimi, endüstriyel taylorist kapitalizmin bitimi, siyasette sınıf mücadelesinin bitimi, toplumsalın bitimi ya da modernist ideolojilerin krizi, modern anlatıların krizi, modern kültürel kodların krizi vb. nitelemelerle düşünülmekte ve bu değişimlerin postmodernite dediğimiz yeni bir

dönemi, yeni bir durumu ya da yeni bir toplumu yarattığı düşüncesi akademik, kamusal söylem içinde ön plana çıkmaktaydı. Hızlı bir biçimde akademik pazarın en talep edilen ürünü durumuna gelen postmodernite kavramı, içerdiği önemli savları ve soruları bir tarafa bırakırsak 1980'lerin ortalarında hem 'açıklanması gereken bir olgu' hem de 'toplumsal süreçleri bir bütün olarak açıklayan referans noktası' niteliklerini beraberce taşıyarak ve böylece 'şeyleştirilerek' içi boş bir kavrama ya da klişeye dönüştü. (…) 1980'lerin sonunda akademik pazarda talebi olmayan bir ürüne dönüştü ve kamusal söylem içinde de 'negatif bir durum nitelemesi kodu' olarak kullanılmaya başlandı. (…) 1990'larda toplumsal değişim sorusu iki boyutlu bir tartışma içinde yapıldı. 'Modernite ve kriz olgusu' ile 'globalleşme'. Diğer bir deyişle modernite-postmodernite karşıtlığı yerini 'modernitenin içsel eleştirisi' girişimlerine bırakırken globalleşme tartışması akademik ve kamusal söylemin her alanına yayılmaya başladı" (2000: 56-57). Dünya genelinde modernizm ve postmodernizm ekseninde yaşanan bu değişimler Batılı modernleşmede olduğu gibi art zamanlı olarak değil eş zamanlı olarak Türkiye'de de yankısını bulmuştur. 1980'lerden itibaren Türk modernleşme projesi de postmodernleşme ve küreselleşmenin baltaladığı bir krizle "daha da gecikmiş" olarak çıkmaza girmiştir. Artık "bugün", geleneğin içinde aranmakta ya da diğer bir deyişle modernleşebilmek için gelenekselleşmeye çalışılmaktadır.

Doğası gereği bozarak yeniden yapılandırmayı benimseyen postmodernizm; Türk toplumuna Batı modernleşmesindeki eleştirilerini gerçekleştirerek girmemiştir. Bünyesindeki özgür, şüpheci ve çoğulcu özellikler toplumda bastırılan grupların bedenine uygun geldiği için postmodernizmin sonuçları; Türk modernleşme sürecinde "metodolojik bir çözümleme"den daha çok, "yerine oturtulma"yı

gerektiren nitelikler taşımaktadır. Kabul edilmesi de güç olmuştur bu yüzden. Modernleştirici aydınlar, gerçekleştiremedikleri modernleşmenin sorgulanmasını önlemek amacıyla; Marksist ve İslamcılarsa benimsemedikleri büyük anlatıları reddetmek amacıyla faydacı biçimde yaklaşırlar postmodernizme. Postmodernizm analitik bir değerlendirilmeye tutulmaz ve anlaşılmaz (Birkan, 2008: 25). Hatta zamanla, özlenen modernleşmeye karşı bir düşman olarak algılanmaya başlanır. Bu açıdan postmodernizmin, modernleşme sürecinin yeniden sorgulanması, toplumsal ve estetik anlamda modernlik özlemini gündemde tutması ve modernliğin yüceltilmesine zemin hazırlaması bakımından Türk modernleşme sürecine katkısı olmuştur. Toplumda bu şekilde kendine yer açmaya çalışan postmodernizm; 1990 ve 1992 yılları arasında *Gösteri, Varlık ve Evrensel Kültür* dergileri (Doltaş, 2003: 75) etrafında çeşitli açılardan incelenmiştir. İncelemeler postmodernizm üzerine fikir yürütme konusunda tetikleyici olmuştur. Bu incelemelerde yapı bozumcu yanıyla, değerlendirmeci değil tanımlayıcı karakteriyle, şüpheci ve sorgulayıcı tavrıyla postmodernizmin Batı'yı eleştirme biçimi sorgulanmıştır. Söz konusu sorgulamalar Batı dışı toplumların Batı'yı kendi parametrelerine göre eleştirmesini, çarpıklıklarını görmesini ve sentezci görüşler geliştirmesini kolaylaştırmıştır. Ayrıca Türk modernleşmesinin yeniden düşünülmesi için oldukça önemli bir çıkış noktasıdır bu çalışmalar. Tabii bu noktada postmodernizmin küresel dünyada sağladığı teknolojik özgürlük imkânlarının rehavetine kapılmamak önemli bir koşuldur. Dilek Doltaş da bu çift yönlü duruma vurgu yapmıştır: "Postmodernizmin sınırsız özgürlüğü arayan kuşkuculuğu bir yandan ezilen toplumlara kendilerini koruyabilecekleri sorgulama yöntemlerini gösterirken bir başka yandan Batılı postmodernistler gibi sınırsız pragmatizme, boşluğa ve nihilizme iter" (2003: 92). Sonuçta Jameson'un dediği gibi,

kapitalizmin kültürel mantığı olma özelliği her ne kadar geri planda olsa da yaratacağı sonuçlar her zaman hiçolumla sonuçlanabilecektir. Modernizme ulaşma çabasında olan Türk modernleşmesi için sonuçları itibariyle postmodernizmin yarattığı bu durum oldukça ciddi bir görünüm sergilemiştir.

2.1.2.Türk Edebiyatında Modernleşme ve Postmodernleşme Aşamaları

Gerçekliği yansıtma problemi, edebiyat estetiği ve kuramı çalışmalarında öteden beri ilk sıralarda gelmiş, gerçekçi/modernist/postmodernist nitelemelerinin çıkış noktası olmuştur. Bu bağlamda Türk edebiyatında da esere yönelik nitelemeler ağırlıklı olarak "gerçekçi" sıfatıyla yapılmış, 1980'lere kadar "modernist" kavramı *modernleşme* dönemi yani *modernizme* ulaşmadan önceki dönem edebiyat ürünlerini de kapsayacak şekilde kullanılmıştır. İkilikler üzerine kurulu modernleşme dönemi edebiyatımız gerçekçi/modernist kavramlarıyla karşılaştığında da diğerini yok saymaya çalışan tepkisel bir yaklaşımla yeniden şekillenmiş, kavramlar üzerinde çözümleyici, ayrıntılı ve eleştirel bir düşünme eylemine geçilmemiştir. Elbette bunda saatini Batı'ya göre ayarlayan bir edebî yaşama geçmiş olmanın ve edebiyatın da millî duygular uyandırmak amacıyla toplumsal bir araç olarak toplum katına inmesinin etkisi en başta gelir. Yenileşen edebiyatın "Batılılaşma Dönemi Edebiyatı" ya da "Avrupai Edebiyat" gibi sıfatlarla adlandırıldığı bir dönemdir bu dönem. Önemli olan, edebiyatın gerçekliği yansıtmada gerçekçi ya da modernist anlamda hangi aşamada olduğu değil, toplumu harekete geçirmede gazete gibi hareketlendirici bir etki bırakıp bırakmadığıdır. Nitekim Osmanlı modernleşmesiyle ortalama 1870'lerde başlayan yeni edebiyat eğiliminin ilk evrelerinde dünyada da modernist edebiyat oluşum sürecinde olduğu için, gerçekçi edebiyatın modernist edebiyatla

çakıştırıldığı bu tür adlandırmalar Türk edebiyatı için oldukça doğal bir sonuçtur. Türk modernleşmesinin başlamasından sonra da uzun bir dönem gerçekçi ve modernist edebiyat ayrımına gidilmemiştir. Türk edebiyatında 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı'nın merkezden kaymasıyla birlikte günün şartlarına uygun olan edebiyatı nitelemek için "çağdaş" sözcüğü kullanılmaya başlanmış; ancak 1980'lerden sonra "modernist" edebiyatın bir zihinsel duyarlığın sunuluş biçimi olduğunun ayrımına varılmıştır. Türkiye'de modernist/postmodernist edebiyat nitelemeleri, her ne kadar kavramsal düzeyde birbirinden nerede ayrıldığı konusunda netlik sağlanmasa da, yaklaşık aynı dönemlere denk gelir. Artık edebiyata yaklaşımda farklı bir bilinç düzeyine geçilmiştir. Modernizme geç kalan edebiyatımız, postmodernizmi küresel ölçekte eş zamanlı yaşamaya başlamıştır. Bakış açısındaki değişim, kuramsal düzeydeki çalışmaların sayıca artışı ve hızla yayılışı gibi nedenlerle edebiyattaki modernist nitelikli dönüşümler, Batı modernizminden farklı deneyimlenen gecikmiş modernliğin görünümleri, postmodernizmin küresel ölçekteki etkisinin edebiyattaki yansımaları tartışılması gereken yeni konular olarak ortaya çıkmıştır. Üzerinde düşünülecek bu konuların oluştuğu zeminden yola çıktığımızda modernizmin Türk edebiyatında hangi evrelerden geçtiğinin de haritasını çıkarabiliriz.

Devletin bekasının Avrupa'ya hiçbir alanda kayıtsız kalmamaya bağlı olduğunun anlaşılmasıyla Osmanlı edebiyatında 19. yüzyılın ortalarından itibaren başta Fransa olmak üzere Batı milletlerinin edebiyatlarının örnek alınması dönemi başlamıştır. Özellikle gazeteler ve dergilerle, milletin anlayışına uygun hâle getirilerek yapılan çevirilerle, vatan bütünlüğü düşüncesini savunan romanlar ve tiyatro oyunlarıyla Aydınlanma fikir ve idealleri halka sunularak bu sürece destek

verilmiştir. Gerçekleştirilmek istenen reformların zihinsel temelleri en etkili ve anlaşılır biçimde edebiyat aracılığıyla sunulmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren Batılılaşma çalışmalarının en etkin ve hızlı biçimde gerçekleştirilmesine devam edilmiş, ulus-devlet ideali uğruna Osmanlı geleneğinin yerine "arkaik, arşive dayalı ya da hayalî parçalardan oluşan, [İslamiyet Öncesi] Türklere özgü kurmaca bir mitolojik (*mythopoeic*) tarih öncesi bir gelenek icad edilmiştir" (Seyhan, 2014: 59). Böylece Batılaşma çalışmalarına karşıt olarak gerçekleşecek hareketlerin, fikrî ve kültürel arka plan bakımından dayanaksız kalması sağlanmak istenmiştir. "Tarihsel hakikatler, gerçek ve hayalî karakterler, pastoral ve toplumsal metaforlar, Yunan mitolojisinden ve Türk masallarından unsurlar ve erkeklerle kadınların doğal bir rahatlıkla kaynaştıklarını gösteren imajlar aracılığıyla Anadolu geçmişine özgü bir kültür sentezini temsil ettiğinden" (Seyhan, 2014: 59) dolayı, icad edilen bu yeni gelenek, ulus-devlet projesi için en uygun kültürel altyapı olacaktır. Bu doğrultuda Ziya Gökalp'in Türk milliyetçiliği tezi merkeze alınarak destanlar, halk şairleri, hece vezni, dil olarak Türkçenin yüceltilmesi konularıyla bir ulusal edebiyat bilinci oluşturulmaya çalışılmıştır. İnkılapların yayılıp benimsenmesi noktasında görevi diplomat, romancı, gazeteci, öğretmenlerden oluşan bir grup devralıp modernleştirme hareketlerinin modernleşmeye dönüşmesi için halka yenilikleri benimsetmeye çalışmıştır. Dolayısıyla edebiyatın amacı da Türkiye'nin geleceğiyle ilgili ideal ve hayalleri Anadolu insanına anlatmak olmuştur. Ancak yaşamın her alanında gerçekleştirilen bu tür inkılaplar tepeden inme biçimde uygulandığı için dar bir elit kadro dışında benimsenmemiştir.

Dünyada aynı dönemlerde etkisini iyiden iyiye hissettiren estetik modernizm ve modernist edebiyatın bu dönemdeki oluşum evreleriyle ilgili gelişmeler, dönemin Türk aydınlarının algıları dışında kalmıştır. Üzerinde düşünülmesi gereken bu noktayı Kahraman soru ve cevaplarıyla şöyle açımlamaktadır: "1920'li yıllarda Ahmet Haşim olsun Yahya Kemal olsun yazdığı şiir, ürettiği edebiyat neden en çok Baudelaire'e dayanan bir edebiyattır? (…) Niye Yahya Kemal 1905'te ortaya atılan ve dünyayı çalkalayan Einstein'ın görecelik kuramından tümüyle habersizdir? Niye Freud'un 1900'de yayımladığı *Rüyaların Yorumu* kitabından (…) hiç söz açmaz? Niye (…) 1921'de 'Ses' şiiriyle modern edebiyatı başlattığını kabul ettiğimiz şairlerimizin daha 1920'lerde ortaya çıkmış olan Dada akımından haberleri olmuyor?"

"Baudelaire'in kaynağında bence, 1789 Fransız İhtilali'yle yaşanmaya başlanmış ve tamamlanmış ulusal bir kültür, bellek ve bilinç vardı. Fakat hepsinden önemlisi Baudelaire'in, kapitalist üretimin kültürel yapıda meydana getirdiği bilinçle yani moderniteyle olan hesaplaşmasıydı. Nitekim Baudelaire'in yapmaya çalıştığı bu olguyu anlamaktı. Oysa Yahya Kemal ancak yeni bir ulusal bilinç oluşturma çabasındaydı. Bu nedenle o aşamayı gerçekleştirememiş, bir toplumsal sistematik üzerinde, onları aşarak var olan toplumsal düzeni irdeleyen, ona karşı çıkan birtakım düşünce akımlarını ne Yahya Kemal'in ne Ahmet Haşim'in ne de o dönemde etkinlik gösteren öteki edebiyatçıların benimsemesi olanaklıyıdı. (…) Bu açıdan bakılırsa Türkiye'de yeni modern edebiyatın başlangıcı aslında Batı'nın Fransız İhtilali'yle geliştirdiği yazarlara, düşünürlere gider dayanır" (Kahraman, 2007: 225-227).

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan 1950'lere kadar hâkim tutum genel olarak böyledir. Aydınlanma modernitesinin realist estetik anlayışı doğrultusunda

Anadolu ve köy edebiyatı ürünleri üretilmeye devam eder. Aynı dönemde Batı edebiyatındaki realizm dışına çıkmış estetik yaklaşımlar görüş alanı dışındadır. 1950'lerde Garipçiler, Nazım Hikmet, Attila İlhan, Sabahattin Ali gibi edebiyatçılar modernite çizgisinden modernizm çizgisine ilk sapanlar olarak dönemin genel karakterinin dışında kalırlar. Bu eğilimle birlikte artık biçimsel arayışlar yani estetik özerlik talebi yüzünü göstermeye başlamıştır. Ancak toplumsal boyutta bu aşamanın oldukça gerisinde yaşanmaktadır. Bu dönemde Batılılaşma hareketine yön değiştirtmek isteyen Demokrat Parti'ye dur demek için 1960 darbesi gerçekleştirilmiştir. 27 Mayıs Anayasası sosyalist teorinin eyleme geçirilmesine olanak sağlayan koşulları hazırlamıştır. Fakat halktan kopuk devrimci gençlik, halkın gözünde küçük burjuvadır ve eylemleri halkın gözünde bir gerekçeye dayanmaz, anarşi olarak nitelenir. Artık 12 Mart Darbesiyle dağıtılması gerekiyordur. Darbeyle birlikte ülkedeki kültürel yaşam bir çıkmaza girmiştir. Sağ sol çatışmalarının yoğunlaştığı bu dönemde gittikçe artan eylemler, sosyalist aydınların gerçekleştirmek istedikleri devrim söylemleri etrafında sınıfsallık kavramını vurgulamıştır. Dönem edebiyatı bu doğrultuda sosyalizm eksenli kaynaklardan çevrilmiş bilgilerin ürünü olarak şekillenecektir. Ancak ilginç biçimde "estetik modernizm" beklentisi olan bir durum da söz konusudur burada. Felsefi ve siyasal düşüncelerin yer aldığı sosyalist dergilerde "şiirde (…) estetiğin savunucusu" (Yalçın, 2011: 25) dolayısıyla modernizm savunucusu Eliot'un şiirleri okuyucu bulmaktadır. Lukacs'ın Marksist estetiğinin hâkim söylem olduğu bu dönemde şiirde "estetik modernlik" beklentisinin bir göstergesidir bu durum. Her ne kadar toplumsal sınıf statülerine ve bireysel kimliklerine sahip olmasalar da insanların edebî anlamda beklentileri

moderniteden modernizme doğru bir sapma yönünde devam etmektedir. Artık egemen ideolojinin dışına çıkılarak onu sorgulama başlamıştır. Tabii bu da yeni gerçekleri yansıtacak biçim arayışlarının uygulayıcılarını da beraberinde getirir. Bu bağlamda kesin bir kültürsüzleşme içine giren Türk edebiyatı ortamında varlık bulan İkici Yeni Şiiri biçimci ve deneysel edebiyatın habercisidir. Aynı dönemde kentsel mekâna taşınan romansa 12 Mart sonrası dönemin olaylarıyla zenginleşmiştir.

1960 ve 1970'li yılların kaos niteliğindeki hareketliliği 1980 yılının 12 Eylül'ünde yapılan askerî darbe ile durdurulmuştur. Bu olaydan sonra Türkiye'de kapitalizm uzantısı bir liberal görüş hâkim olur. Sol susturulmuş, toplumdaki gruplar siyasal kimliklerinden arındırılmış, köyden taşınan kırsal kesim ve farklı aidiyet grupları kent kültürüne yeni bir biçim vermiştir. Artık suskunluk ve diğerini kabul dönemi yaşanmaktadır. Gürbilek, dönemin kültürel iklimini şöyle özetler: "Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemiydi, diğer yandan yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini varetmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir red, inkâr ve bastırma dönemiydi, diğer yandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi. Bir yanda söz hakkı engellenmiş, susturulmuş Türkiye vardı; diğer yanda söze yeni kanallar, yeni çerçeveler sunan bir 'Konuşan Türkiye'. Kurumsal, siyasi ve insani sonuçları bakımından yakın tarihin en ağır dönemlerinden biriydi 80'ler, ama aynı zamanda insanların politik yükümlülüklerinden kurtuldukları bir hafifleme ve serbestlik dönemi. 80'ler Türkiye'sinin ayırt edici yanı yalnızca bu karşıtlıkları çarpıcı bir biçimde bir araya getirmesi değil, birbirinden hiçbir zaman

tam kopmamış bu kültürel stratejileri, görünürdeki bütün çatışmaya karşın birbiriyle uzlaştırarak varedebilmiş olmasıydı. Siyasi baskılarla vitrinlerin ışıltısı, savaşın dehşetiyle taşranın kültürel yükselişi, işkenceyle bireyselleşme çağrıları, susma zorunluluğuyla konuşma iştahı, Türkiye'de bence bugün de birbirine muhtaç olan bu iki farklı projenin çizdiği çerçevede, kısa bir zaman dilimi içinde aynı sahneyi paylaştılar 80'lerde" (2011: 8). Bu toplumsal baskı görünümü farklı kültürel kimliklerin serbest kalmasını sağlama yanında edebiyat için de yeni açılımlar sağlamıştır. Depolitize olmak zorunda kalan edebiyat, biçim arayışlarını çoğulcu bir ortamda daha da yoğunlaştıracak, böylece modernitenin ve postmodernitenin estetik boyutu gündeme gelecektir. Bu yıllar edebiyatın ideoloji ve tarihsellikten sıyrılma aşaması olacaktır. Yeni temsil biçimlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak özgür bireyin Batı'yla etkileşiminin uzantısı olacak bir temsil biçimi seçilmesi gerekir. Bu dönem, artık modernizmin estetik boyutu ekseninde yakınlaşan depolitize aydınları giderek biçimci yönelimlere iterken kimliğini ortaya koyabilen alt kültür mensuplarını da çoğulcu arabesk yönelimlere iter. Hem Batı modernitesine ulaşmak bir yana kendi modernitesini tamamlayamamış bir edebiyatın "estetik modernliği" yansıtacak temsil biçimi hem de postmodernizmi bilinçli olarak değil de çok uluslu kapitalizmin baskısıyla tanıyan bir edebiyatın temsil biçimi eş zamanlı olarak şekillenecektir. Her ikisinin de malzemesi dildir ama modernite aşamasından sonra estetik modernizmden postmodernizme geçiş bilincinin ürünü olmayacaktır bu dil. Çünkü arzulanan modernite hâlâ zihinsel düzeyde gerçekleştirilme aşamasındayken, Batı'nın deneyimlediği taklit düzeyinde postmodernite de küreselleşme getirisi olarak konumlanmıştır. Dünyayı sadece Batı'nın gözlüklerine ihtiyaç duymadan göremediği sürece Türkiye'deki

edebiyatta modernizm arzulanmaya devam edecek, estetik özerlik ürünü edebiyat oldukça küçük bir azınlığın Batı'ya özenerek anlamaya çalıştığı bir deneyim olarak kalmaya devam edecektir.

Elbette 1980'lerden sonra edebiyatta devletin kurulduğu dönem modernitesine göre önemli bir değişiklik olmuştur. Gelenek, kimlik, bellek, mekân ve zaman sunumları bakımından yeni anlayışlarla yüzü postmodernizme dönük çoğulcu, özgür ve deneysel metinler üretilmeye başlanmıştır. Ama entelektüel çevrede hâkim ideoloji, modernizm ideolojisidir. Artık biçimci kaygılarla yazılmış olduğu için gündeme gelmeyen Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Vüsat O. Bener, Oğuz Atay, Bilge Karasu, Leyla Erbil ve İkinci Yeni şairlerinin hakkı teslim edilmeye başlanmıştır. Bu dönüşümün görünümünü Birkan şöyle destekler: "[B]ence modernizmin kurumsallaşmaya başlamış olmasının en önemli iki göstergesi şudur: Birincisi, anlatı alanında Halit Ziya Uşaklıgil, Recaizade Mahmut Ekrem, Saik Faik, Sabahattin Ali; şiirde Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Nazım Hikmet gibi kanonik yazarlarımızın önemleri, eserlerinde gittikçe artan oranda modernist ögeler bulunarak değerlendirilmeye başlamıştır. İkincisi, bu tür unsurlara rastlamanın zor olduğu yazarların eserleri hakkında neredeyse yalnızca Doğu-Batı meselesi, ulusal kimlik, kadın sorunu gibi sosyolojik temaları örneklendirmeye müsait pasajlar üzerinden yazılmakta, bu eserler karmaşıklık, etkilenme endişesi, dili sorunsallaştırma, çift değerlilik gibi modernist estetik değerlerden yoksun olduğu için zayıf, yoksul, mekânik temrin düzeyinde gibi sıfatlarla değerlendirilmektedir" (Birkan, 2008: 26-27). Eleştiri alanındaki bu tutum değişikliği postmodernist eselerin de taşıdıkları modernist niteliklerine göre değerli görülmesini getirmiştir. Estetik anlamda değerli olan ve yüce katında olan modernist eserler, kültürel sermayesi düşük olan Türk

okuru için, bombardımanına uğradığı postmodernist eserler arasından ufuk açacak niteliktedir. Çünkü artık hiçbir kültürel ayrım dayatılmadan okurun her düzeydeki ufkuna seslenen eserler üretme dönemine girilmiştir. Bu dönemde modernist okumalar ancak 1980'lerin kültürel ikliminden sıyrılıp biçimin katına yükselebilen edebiyatçıları anlayacak zihinsel birikime sahip okurlarla gerçekleştirilebilecektir. Son kertede Batı-dışı gecikmiş modernizmin sayılı örneklerinin verildiği Türk edebiyatı ürünleri artık birer talep ürününe dönüşmeye başlamıştır.

2.1.2.1.Türk Romanında Modernist ve Postmodernist Etki

2.1.2.1.1.Türk Romanının Tarihsel Gelişimi

Roman türüyle ilgili neredeyse bütün çalışmalarda roman türünün diğer türlere göre gecikmiş olduğundan bahsedilir. Şiire, dramaya en önemlisi de epiğe göre insanlık durumlarını anlatmada gecikmiştir roman. Burjuva aydını soyuyla övünme ya da parasıyla gösteriş yapma ayrıcalığına sahip olmadığı için kendini romanla anlatmak istemiş ve romanı diğerlerine yetişmek için sonradan icad etmiştir. Batılı birey, dünyayı dolaysızca kavramasına yardım eden tanrısının olmadığı bir dönemde, hayatın anlamını kendi zihninde bulacağı parçalanmış bir evrende bütünlüğe ulaşmak için romana sığınmıştır (Arslan, 2007: 22). Yaşadığı dünya ile kendisi arasındaki bağlantıyı Tanrı yardımıyla değil, kendi düşünce ve hayal gücüyle kurabilecektir, roman bunun nesnesi olmuştur. Dünyayla ilgili sorduğu sorulara, sorunlarına yine kendi cevabını romanla verecektir. Bu yüzden ne çıkış tarihi önemlidir ne de biçimsel kuralları. Modern Batılı bireyin bir yaratısı olarak onunla doğmuş ve yeni durumlara uygun biçimler alarak onunla yaşamını sürdürmektedir. Bakhtin'in dile getirdiği üzere, "Sonuçta, romanın kendisine ait bir kanonu yoktur. Tam da doğası

gereği kanonik değildir. Roman bizzat yoğrulabilirliktir. Kendisini aramakta olan, kendisini incelemekte olan ve yerleşik biçimlerini gözden geçirilmeye maruz bırakan bir türdür" (Seyhan, 2014: 32-33).

2.1.2.1.1.1.Tanzimat'tan 1980'e Kadar Türk Romanı

Batı'da birey olmuş insanın sorunsallarını dönüştürerek şekillenen roman; Batı karşısındaki konumunu sorgulayan Osmanlı Devleti'nin değişen kollektif kimliğine ilişkin iletmek istediklerini, tek tek bireylere iletmek yani Batı'yı, Batı'nın araçlarıyla toplumdaki bireylere anlatmak için uygun olmasından dolayı kullanılmaya başlanmıştır. Batılı olmak isteyen bir Tanzimat aydının, halkını eğitmek için başvurduğu önemli araçlardan biri roman olmuştur. Türklük hissini oluşturmayı sağlayacak düşünce kalıplarıyla, modernitenin realist romanı biçimlendirilerek toplumu eğitecek siyasi bir araç hâline gelecektir. Tanzimat yazarları, yazdıkları romanlarda Batı'dan bir birey ithal etmiş ve o bireyin gereklerini de kendileri belirlemiştir. İlk romanlar çeviri yoluyla girer Tanzimat dünyasına, sonra taklit edilen biçimsel romanların içine Tanzimat aydını Batılılaşma sorununun yaratacağı çatışma unsurlarını ve savunulacak değerleri yerleştirir, bunlara uygun tipler seçer ve romanın sonunda da dersini vererek öğretmen rolünü yerine getirir. Bu kalıpları Şemsettin Sami, Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi gibi romancılar başkalarına göre başarıyla uygular (Arslan, 2007: 79). Bu romanlar her ne kadar romanla ilgili ezber bilgilere göre taklit ya da acemice bulunsa da Osmanlı Devleti'nin o dönemdeki çeşitlilik içeren atmosferini vermesi açısından yine romanın türsel yapısı gereği özel bir incelemeyi hak eder. Seyhan, Tanzimat Dönemi'nin toplumsal karakterli ilk dönem romanlarıyla ilgili olarak bu noktaya dikkat çeker:

“Türk romanının kısa ama verimli tarihi, Türk edebiyatının bu genç türünün hiçbir zaman milliyetçiliğin dışlayıcı tasarımının savunması olmadığını; aksine, seslerin, tarih ve mekân boyunca hikâyeler tarafından çerçevelendiği, Bakhtinyen anlamda diyalojik anlatılar olarak okunabileceğini göstermektedir. Bu bakımdan, ‘zamandaş gerçeklik ve bu gerçekliğin ilgileri, geçmişin sanatsal temelde ideolojik olarak düşünülmesi ve değerlendirilmesinin çıkış noktası ve merkezi hâline gelmiştir’ *(Karnavaldan Romana* 195). Bakhtin’in saptaması, Türk milletinin kurucu ilke ve ideolojilerine katkı verdiği düşünülen erken dönem romanlarına denk düşer. Modern romanın kökenine yönelik giderek artan eleştirel ilgi, romanın sadece millî şuurun oluşmasına değil, aynı zamanda ‘milletlerarası değiş tokuşun bağlantı noktası’ olarak da önem kazanmasına yardımcı olmuştur; çünkü roman ‘ne bir Batı icadıdır ne de Batı’nın tekelindedir’, aksine, daima ilerleme içinde olan, (nasıl tanımlanmış olursa olsun) keşfedildiği noktadan yeni sınırlara doğru hareket eden, dolayısıyla orijinal modelinin ardındaki biçim ve fikre yer değiştiren, onu dönüştüren ve tercüme eden bir anlatı formudur” (2014: 33).

Tanzimat Dönemi’nde içerik bakımından Osmanlılaştırılan roman örneklerinin dışına çıkan ilk yazar Halit Ziya Uşaklıgil olmuştur. Hem biçimsel hem de içeriksel olarak dönemin Avrupasındaki romana uygun örnekler verebilmiştir. Ancak tam olarak Avrupalıdır bu romanlar, Osmanlı toprakları içinde yaşayan insanın romanı değildir (Arslan, 2007: 79). Bireyi anlatan Batılı roman biçimine uygun yazan Halit Ziya çizgisi, Mehmet Rauf ve Halide Edip Adıvar’ın ilk dönem romanlarını da içine alarak Tanpınar’a kadar uzanacaktır. Batı romanının iç gereklerini de bilerek oluşturulmuş Tanzimat Dönemi’ne ait ilk örneklerde olaylar, karakterlerin iç dünyalarına ve psikolojilerine göre gelişir. Ancak Türk roman tarihine adı geçecek

kadar büyük karakterler yaratılamaz. Çünkü bireyin psikolojine ilişkin bilgi Batılıdır. Okurda karşılığı olmayan bir psikolojik gerçekliğin benimsenmesini Moran (1983: 282) yine Batılılaşmaya bağlar: "Bireye yönelirken kahramanlarını kendi tarihsel gerçekliğimizi düşünerek işlemek yerine Batı'daki örneklerine benzetmekten pek kurtulamadılar. Onun için bir Türk kadın ya da erkeği olduğuna inanmakta güçlük çektiğimiz bu karakterlerde Batı'dan aktarılmış bir şeyler olduğu havasını hissederiz. Oysa sözünü ettiğimiz Batı romanının karakterleri ne denli birey olurlarsa olsunlar, kökleri kendi toplumlarında yatar. Kısacası dramatik romanlarımızda işlenen kişilerin çok yönlü, derin ve karmaşık karakterler düzeyine erişememelerinin bir nedenini bu köksüzlüklerinde aramak gerekir" (Moran, 1983: 282).

Moran'ın sözünü ettiği köksüzlük, modernite etkisindeki Türk romanının şekillenmesini de belirler. Köklerinden koparılma ve Batılı olamama tehlikesini ortadan kadıracak çözümleri harmanlayarak romanda bertaraf etmek isteyen yazarlar, dış gerçeklik egemenliğinde şekillendirirler romanlarını. Ağırlıklı olarak toplumun Batı medeniyetini yakalaması için yapılması gerekenler ekseninde yazan romancıların, bu dönemde, yönelecek bir iç dünyaları olmayan ya da bu iç dünyayı keşfetme zorluğunu göğüsleme ufkuna sahip olmayan okurlara yine toplumsal yani dış gerçeklik düzleminden seslenmesi en doğal sonuçtur. Sürekli hem kendi toplumundaki değişen değerlerden hem de Batı toplumundaki değişen değerlerden gelen tehlikelerle dolu dünyaya, Tanrı'nın gözünden, diğer bir deyişle gönül gözünden bakmayı bırakıp kendi gözünden bakmayı öğrenemeyen bireye elbette toplumsal söylem düzeyinde anlatılanlar anlamlı gelecektir. Tabii burada okurlar dışında yazarlar da aynı şekilde çift yönlü etkiye maruz kalmaktadır. Hem köklerinden kopuk dünyayı kendi iç gerekliliklerine göre dönüştüremeyen bireyin

algı düzeyine inme, hem de Tanrısını öldürmüş ve akıl gözüyle dünyayı dönüştürebilen birey arasında bir uzlaşı noktası bulma sorunu ile baş etmek durumundadır. İlk dönem yazarları toplumu değiştirmek için romanın Batılı kimliğini de değiştirir. Bu yüzden romanın biçimsel özellikleri ikinci planda kalır. 1870'te yakaladığı biçimiyle romanı 1970'lere kadar taşır. Türk romancısının Batılı romanın yaklaşık bir asırlık değişimini tekil örnekler dışında takip edip uygulamaya geçirememesinin nedeni budur. Gerçekleştirilen inkılapları, kopulan geleneğin yerine icat edilen yeni geleneği, modernleşmekten ziyade Batılılaşmadan kaynaklı Türk sosyal hayatındaki meseleleri, köyü ve köylüyü, toplumcu gerçekçiliği, oluşmaya başlayan kentlerdeki sınıf çatışmalarını milliyetçi ve halkçı bir zihniyet çerçevesinde derinlikli/eleştirel düşünceye yer verme gereği duymadan 1980'lere kadar sırayla romanın konu alanına dâhil eder. Gerçekçi gözlüklerle oluşturulan içerik kurgulama biçimine dış dünyanın katı gerçeklerini yansıtacak şekilde yansır. Kurguladığı roman toplumsal yapı için bir örnek oluşturmalıdır. Her tür sorunun cevabını bilen hâkim bakış açılı yazarın verdiği mesaj, toplumun düzenleyici ideolojisi olacaktır. Çizgisel akan bir zamanda, dış gerçekliği düzenleyen yazar, sosyal fayda sağlayacak mesajlarıyla okuru yönlendirme görevini yerine getirmiş olacaktır. Tanzimat'ın ilanı ve Kurtuluş Savaşı ile iktidarı ele alan pozitivist ilkelere bağlı bu realist roman türü 27 Mayıs ve 12 Mart'ı da kapsayacak şekilde neredeyse 12 Eylül Dönemine kadar roman alanındaki baskın biçim olmaya devam edecektir. Özetle Batılılaşmanın itkisiyle vücut bulan Türk romanının kimliği, Batılılaşma sadece toplumsal boyutta değişim olarak algılandığı için toplumsal yönü ağır basacak biçimde oluşmuştur diyebiliriz.

1980'e kadar az da olsa birey olarak yaşayan, birey olarak yazan ve modernitenin realist romanından modernizm romanına geçme emareleri gösteren romancılar olmuştur. Halit Ziya Uşaklıgil'in Batılı da olsa bireyin iç dünya yolculuklarını anlattığı romanlarıyla başlattığı bu çizgi, Abdülhak Şinasi Hisar'ın türsel sapmalar gösteren anı ve geleneksel hikâye nitelikli romanları; Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kurgusunu olay akışından çok, öznel zamanın biçimlendirdiği bireyin ruhsal derinliklerine inen romanları, Peyami Safa'nın psikolojik romanları ve Attila İlhan'ın geriye dönüş tekniğini kullandığı romanları boyunca uzanır ve Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay'la buluşur. Bu iki yazara kadar yazılan romanlar, realist nitelikli Türk romanından sapmalar olarak nitelenebilecek, modernitenin baskın dünya görüşünün dışına çıkılarak oluşturulan temsil biçimleridir. Tam anlamıyla modernizme uygun örnekler değildir. Okurundan daha çok şey bilen, iç dünya olarak üzerine eğildiği alan geçmişe özgü kültür dünyası olan bu romancıların baktıkları iç yaşantıları da özlemle geçmişi yâd eden kültürel ögelerle bezenmiştir. Yani bir anlamda burada da toplumsal bir kimlik söz konusudur. Romanlarındaki kırılmalar, içlerinde yaşattıkları kültürel geçmişe yaklaşma adına toplumsal gerçeklikten uzaklaşmak için gerekli buldukları uygulamalar görünümündedir. Elbette bu öncü uygulamalar Atılgan ve Atay gibi romancılarla yerleşecek ve 1970'lerde okurun algı alanına girmeseler de 1980'lerden itibaren dikkatleri çekecektir. Onlardan sonra Türk romanında modernist roman kavramı üzerinde düşünülmeye başlanacaktır.

Bütün bu oluşumlar yaşanan toplumsal gerçeklik krizlerinin uzantısıdır, yoksa bireysel anlamda bir gerçeklik krizi yaşanmamıştır. Yani mevcut "gerçeklik algısı", bireyin iç dünyasında sarsıldığı için değil toplumsal koşullarda gerçekleri başkaları belirlediği için sarsılmıştır ve toplum bireye de gerçekleri nasıl algılaması gerektiğini

dayatmaktadır. Birey, toplumsal düzlemde söz hakkı istiyorsa belirlenen bu algının söylem çerçevesi içinden konuşmalıdır. Birey 1980'lere kadar, koparıldığı iç dünyasıyla dayatılan yeni toplumsal gerçeklik arasında aradığı uyumun krizini yaşar. Elbette tepeden gelen bu çizgiden sapmalar vardır, bunlar da 1960 ve 1980 arasında yoğunlaşır. Toplumsal düzlemde kendi bireysel gerçekliğine karşılık bulamayan azınlık bir grup da var olan düzene tepkisini göstererek değil, iç dünyasına kaçarak bu dünyayı anlatacak temsiller deneyecektir romanda. İşte bu azınlık grup bir anlamda toplumdaki iç dünya zenginliğinin özlemini yeni biçim denemeleriyle temsil edecektir. Bu yeni temsil biçimleri, estetik özerklik talebinin karşılığıdır. Romanda modernizme giden yol da bu daldan çatallanacaktır. Ancak tek değildir ve 1980'lerden sonra realist-modernist-postmodernit ağaçların bulunduğu toplum ormanında var olmaya çalışacaktır. Öyleki bu ormanda realist, modernist ve postmodernist romanları besleyecek kültürel çeşitlilik sunulmuş hâlde, hazır durumdadır. Çünkü darbe sonrası baskı nedeniyle toplumun baskın kesimlerinin görünür durgunluğu, zayıf olan kimliklere de yaşama fırsatı vermiştir. Ayrıca kapitalizmin dünya çapındaki etkisi Türkiye'de de bütün şiddetiyle hissedilmektedir. Ülke sınırları içerisinde tıpkı modernite gibi postmodernite de teklifsizce geldiği hâlde memnuniyetle ağırlanan bir misafir gibidir.

2.1.2.1.1.2.1980 Sonrası Türk Romanı

Sovyet blokundaki çöküş ve küreselleşme dıştan etki, darbe ise içten etki olarak toplumda çözülmeye neden olacak sonuçlar yaratmıştır. Kapitalizmin ulus aşırı etkisiyle insanlar teknolojinin nimetlerinden büyük bir tüketim iştahıyla yararlanmaya başlayacaktır. Bu dönem, kültürel mozaiğin çeşitlendiği bir dönemdir.

Artık devlet ideolojisinin tek tipleştiremediği bir ortamda Marks'ın deyimiyle 'katı olan her şeyin buharlaşacağı', Feyerabend'ın deyimiyle 'ne olsa gider' bir atmosfer hâkimdir. Her şey karşıtıyla yan yanadır ve bütün değerler zıddıyla eşitlenmiştir; kimliksizliğe doğru bir yol açılmıştır. Her tür romanı besleyecek olan bu ortamı Gürbilek şöyle anlatır: "Yerelliğin patladığı, bir kültürel çoğullaşmanın yaşandığı yıllardı 80'ler, ama diğer yandan bütün bu patlama küresel basınçlarla birlikte şekillenmişti. (…) Kültürel kimlikler artık kendilerini bir siyaset dolayımı olmadan da ifade edebiliyorlardı, ne var ki bu kimliklerin birbiriyle karşılaşabileceği, birbirini etkileyebileceği, birbirini dönüştürebileceği siyaset alanı gücünü yitirmiş, kamu denen alan bir toplu kayıtsızlığa dönüşmüştü. Kültürün özerkliğini en fazla talep ettiği yıllardı 80'ler; kendiliğinden yaşanan bir şey olmaktan çıkmış, yeni bir yoğunluk, özel bir vurgu kazanmıştı kültür. Ama bir yandan da hem üzerinde o zamana değin olmadığı kadar çok kamusal tartışmanın yapıldığı bir bölgeye hem de piyasanın basınçlarına fazlasıyla açık bir alana dönüşmüştü. (…) Şiddetini biraz da gecikmişliğinden alan bir bireyselleşme isteği vardı 80'lerde, ihmal edilmiş kişisel istekler daha rahat ifade edilebiliyordu artık; ama aynı zamanda arzu denen şey de o zamana değin olmadığı kadar başkalarının arzularına tabi olmuş, çoğu zaman bir tüketme arzusundan ibaret kalmıştı. (…) Geçmişe olan ilgi artmıştı artmasına ama geçmiş denen şey de tarihsel yükünden arındırılmış bir pop tarihe dönüşmüştü çoktan. Dilin politik yükümlülüklerinden kurtulup kendini bir oyun olarak tarif edebildiği yıllardı 80'ler, ama aynı zamanda keyfileştiği, nedensizleştiği, kendi kendinin nedenine dönüştüğü yıllar. Bütün bunlar edebiyatı da yakından ilgilendiriyor: 80'lerde kendi özerk ilkelerini arıyordu edebiyat, ama diğer yandan o

da tıpkı özel hayatın kendisi gibi özerkliği tehlikeye atan basınçlara, en başta da piyasanın bildik basınçlarına maruz kalmıştı" (2011: 9-10).

1980'ler Vüs'at O. Bener, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Ferit Edgü gibi yaşadıklarını anlamlandırma araçlarını dış dünya ile sınırlamayan romancıların çoktan yetişmiş olduğu, İkinci Yeni'nin artık dikkatleri çektiği bir ortamdı. 1950'lerde sayılı örneklerde başlayan biçimci çabaların vücut bulmasına imkân verecek koşullar, postmodern kimliğe bürünecek olan bu ortamı hazırlamış gibiydi. Egemen ideolojinin depolitize ettiği varoluşlarını sorgularken Batı modernizminin olgunlaşan örnekleriyle de tanışan romancılar kendilerini anlatmak için yeni yollar bulacaklardı. "Türkiye'nin, Türk insanın gerçekleri Proust'un roman anlayışıyla anlatılamaz[dı]. Ne de Faulkner'ın. Ne de Joyce'un. Ne de Kafka'nın. Ama bu yazarların yazına getirdikleri yeniliklerden, farklı bakışlardan yararlanabilir[di] bir Türk romancısı. Başka bir deyişle Joyce'dan, Faulkner'dan sonra, bu yazarlar yaşamamış gibi yazılamaz[dı]" (Edgü, 2003: 12). Artık kendi gerçeğinin estetiğinde bir özerlik beklentisi vücut bulmuştu. Sorun edilecek şey, romanın biçimi olacaktı. Ama unutulmaması gereken nokta biçim kaygısının da Batı'dan ithal edilmiş olmasıydı. Latife Tekin, Pınar Kür, Orhan Pamuk, Bilge Karasu gibi romancılar öncü biçimciler olacaktır. Ancak modernist ve onun altını oyan postmodernist bir anlayışın ürünleriyle birlikte okuyucu karşısına çıkacaklardır. Her ikisinde de avangard denemeler olacak, her ikisi de yeni temsil biçimleri deneyecek ve kaçınılmaz olarak birbirlerini içereceklerdi. Bu aşamada artık, modernist ve postmodernist Türk romanının keşfedilen biçimsel özellikleri ve bunlara uygun yeni içerik özellikleri, politik ve sosyal içeriğe tercih edilmeye başlanacaktır. Ancak bu modernizm için bir arayışın sonucu olan bilinçli bir tercih olsa da postmodernizm için istisnaları da

olmakla birlikte el yordamıyla uygulanan bir tercihtir. Bunu, tercih edilen içerik özelliklerinin biçime dönüştürülme aşamasında görebiliriz. Evet artık olay, zaman, mekân, anlatıcı gibi realist romanın biçim anlayışının dışına çıkılmıştır. Çoğulcu bir anlayışıyla imgesel bir dil kullanımına dayalı yeni biçim denemeleri yapılmaktadır. Parodileştirilen tarih, haz nesnesi olarak cinsellik, feminist hareketler, çevre sorunları, mistisizm, fantastik, polisiye, bilim kurgu, komplo teorileri gibi tüketime yönelik yeni konular işlenmektedir. Ancak bütün bunların yanı sıra hâlâ yanlış Batılılaşma sorunu, eski/yeni çatışması, köy/kent sorunu, ideolojik kimlik bunalımları işlenmeye devam etmektedir. Toplumun ruhuna işlemiş bu tür konular, konusal çeşitliliğin bol olduğu bir ortamda bile varlığını sürdürecektir. Hâlâ bireyin nesneleri iç dünyasında dönüştürmesiyle oluşan modernist roman, güçlü örnekleri olsa da tam anlamıyla bir ekol oluşturacak kadar varlığını tamamlayamamıştır. Postmodernizmin Orhan Pamuk, Hilmi Yavuz, Nazlı Eray, Erendiz Atasü, Ahmet Altan, Hasan Ali Toptaş, İhsan Oktay Anar, Murathan Mungan, Buket Uzuner, Metin Kaçan, Aslı Erdoğan, Süreyya Evren, Ayşe Kulin gibi yazarlarla açtığı yolda önemli örnekler verilmiştir. Eleştirmenlerin romanın nasıl kurulduğuna ve romancının anlatış biçimine eğilmesine neden olacak kadar önemli çalışmalardır bunlar. Ama genel eğilim postmodernist edebiyatın tüketilmek için üretilmiş olma fikrinden beslenmiştir. Sonuçta modernizmin seçkinci estetik özerklik kaygısıyla yazılan romanlarına gösterilen tepkinin ürünüdürler ve modernizmden beslenmektedirler.

Geç modernizm olarak adlandırılan dönemde romana getirilen açılımlar, küreselleşmenin etkisiyle Batının malı sayılan romanın Batı dışı toplumlarda da kimliklerini ifade etmelerini sağlayan olanaklar vermiştir. Ancak başkalaşarak

denenen bir postmodernizmdir romanlardaki. Bizim gibi modernizmini gerçekleştiremeyen ya da postmodernizmle eş zamanda keşfeden bir ülke romanı için düşünsel anlamda postmodernizmin mantığına uygun niyetlerle romanlar verildiğini söylemek belki sadece görünüşte kalan, biçimsel benzerlikle yetinilen yargılarla mümkün olacaktır. Kaldı ki Yıldız Ecevit'in "Türk romanında yetmişli yıllardan günümüze gözlemlenen yeni estetik açılımların bir başka önemi de, *biçimci/öznel* bir doğrultuya yelken açan bu yeni metinlerin, aynı zamanda Türk romanının gerçek anlamda hiçbir zaman yaşayamadığı *romantizmi* edebiyatımıza taşımalarında yatar. Son otuz yılın modernist/postmodernist romanları, aynı zamanda Türk edebiyatının Batılı anlamdaki ilk *romantik* metinleridir" (Ecevit, 2012: 86) biçiminde bir tespitte bulunması modernist romanımızı bile tehlikeye atmaktadır. Elbette Batı dışı modernlik deneyimleri Batı'daki zamansal sırada deneyimlenmeyecektir belki ama modernist ve postmodernist metinlerin romantik olarak nitelenmesi türsel anlamda da bir gecikmiş modernliği deneyimlediğimizi göstermesi bakımından üzerinde düşünülmesi gereken bir noktadır. Özellikle somut gerçeği anlatan, siyasal anılardan ve yakın tarih belgesellerinden beslenen romanların hâlâ çok sattığı söyleniyorsa modernist edebiyat öncesindeki bir evre olan romantik metin nitelemesi modernizm ve postmodernizmi aynı anda deneyimleyen, aynı metinlerde iki anlayışın da özelliklerine yer veren bir ülke romanı için daha da düşündürücü bir tespittir. 90'lardan sonra yoğunlaşan postmodernist romanların da bu noktada sorgulanması, yaşatılan kimlik krizini hâlâ aşamamış bireyimizin edebiyatımızdaki modernizm haritasının sınırlarını belirginleştirecektir. Biz de bu amaçla modernist ve postmodernist romanların zihinsel alt yapılarının içselleştirilmediği roman tarihimizde, ithal edilerek kullanılan biçimsel özelliklerden yola çıkarak bireysel

dünyanın temsili aşamasının yani modernizm aşamasının tamamlanıp postmodern dünyanın temsiline nasıl geçildiğini haritalandırmaya çalışacağız. İçerik noktasında toplumsal eğilimlerden bağımsız bir seçim olmadığını, eski ve yeni içeriklerin yan yana hatta tüketim maddesine dönüştürülerek kullanıldığını düşündüğümüzden dolayı roman biçiminden yola çıkarak geçiş rotasını çizmeye çalışacağız. Yani biçimsel özelliklerin hangi anlayışın niyetleriyle kullanıldığını tespit edip modernist ve postmodernist bilinç tarihi haritasını çıkarmayı hedefleyeceğiz. Tezimize bir zemin hazırlamak için konuyla ilgili olarak eleştirmen, romancı ve araştırmacı olmak üzere, bakış açılarının sunulduğu üç görüşe bu noktada yer vermenin, okur-yazar-tür boyutunda Türk romanındaki modernizm ve postmodernizmin görünümlerini sunmanın araştırmanın yönünü netleştirmesi bakımından faydalı olacağını düşünüyoruz.

2.1.3.Türk Romanında Modernizm ve Postmodernizm Üzerine Tartışmalar

Öncelikle roman türünde otorite olarak kabul edilen, türün realist, modernist ve postmodernist özelliklerini yapıtlarında deneyimleyen Batılı edebiyat dünyasına da kendini kabul ettirmiş Orhan Pamuk yazar olarak ilk örneklemimiz olacaktır. Orhan Pamuk; okurca realist niteliklerin ağır bastığı bir roman olarak nitelenen ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı (Köroğlu, 2008: 88), Batı'daki modernist romanın "sanatı 'oyun'la koşutlayan yaklaşımındaki trivial/hafif yönün ağır basmasıyla farklı bir aşamaya" (Ecevit, 2013: 23) girdiği bir dönemin başında yazar. Bu yıllar Türkiye'de "elitist olandan popüler olana geçiş, anlamın sanallaşması, çoğullaşarak odağını yitirip yok olması" (Ecevit, 2013: 23) gibi başat özelliklerinden dolayı postmodernizmin, modernizmle birlikte romanımızda

adından söz edilmeye başlandığı yıllardır. *Öteki Renkler*'de Pamuk ilk romanından yaklaşık bir on yıl kadar önce *Tutunamayanlar* yayımlandığında, modernist Joyce ve postmodernist Nabokov'u aynı anda tanıyan, Türk edebiyatının modernist ve postmodernist romanda öncüsü olan Oğuz Atay üzerine yayımlanmayan ilk eleştirisini (2010: 190) yazdığını söyler. Bu da Orhan Pamuk'un Türkiye'de neredeyse Oğuz Atay gibi, modernist ve postmodernist Türk romanının gelişimine başından beri tanık olduğunun göstergesidir. Ancak Pamuk'un ilk romanı aksi yönünde düşünceler olsa da (Köroğlu, 2008: 87-121) realist roman sınıfına dâhil edilir. Bunda diğer romanlarına nazaran -modernist ve postmodernist tekniğin daha fazla deneyim gerektirdiğini düşünerek- acemi olmasının etkisi olduğu kadar, Türk okurunun modernist romanın niteliklerini o dönemde ayırt edememesinin de etkisi vardır. Nitekim aynı kaderi Oğuz Atay da yaşamıştır. Tıpkı Oğuz Atay gibi, Orhan Pamuk'un realist romanları Türk eleştiri dünyası zenginleştikçe realist eksenden kayan modernist yeni okumalara konu olacaktır ve ilerleyen yıllarda postmodernist romanın Türk romanındaki en önemli temsilcilerinden biri olarak Orhan Pamuk kabul edilecektir. Bu noktada bizim açımızdan açımlanması gereken konu, romanın üç evre boyunca gelişimini çok iyi bilen ve "modernist seçkinciliğin/postmodernist oyunsulukla birlikte yer aldığı" (Ecevit, 2013: 23) *Kara Kitap* adlı romanıyla Türk edebiyatındaki yoğun estetik tartışmalara ortam yaratan Orhan Pamuk'un, Türkiye'deki modernist roman hakkında neler düşündüğüdür.

Pamuk, 1995 yılında Defter dergisinde yayımlanan "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi" adlı makalesinde, "Edebiyatta modernizmden yalnızca geleneksel olana bir karşı çıkışı değil, genel olarak toplumun ruhundan, cemaat

havasından uzaklaşmayı anlıyorum. (…) Modernist edebî faaliyet, hayatın kendisini olduğu gibi yakalamak için yapılan bir yazı faaliyeti değil, bizzat kendi başına yapılan ve anlamı kendi içe dönüklüğüyle ortaya çıkan bir iştir." (32) diyerek modernist edebiyat hakkındaki genel tanımlamasını yapar ve bu tanıma göre Türk okurunun, bu tür "yazarlık metinleri" anlamakta güçlük çektiği için yaptığı yanlış niteleme olan "Zor, karmaşık, iç örgüsü zengin, gücünü dokusundan alan metinleri 'hayattan kopuk' sanmak. (33)" cümlesiyle modernist metinleri ilk elde nasıl algıladığını ortaya koyar. Bunun da -Batılı bir türden bahsettiğini satır arasında hatırlatarak- Batı dışı toplumlar için anlaşılabilir bir durum olduğunu söyler. Ardından Batı dışı toplumlarda modernizme ilişkin ikinci bir yanlış algı olan "modernist metinlerin arkalarında yatan yöntemlere, tekniklere gereğinden fazla önem verme (33)" konusuna geçer. Modernist romanın gelişimini, teknik özelliklerini açıkladıktan sonra, 1994'lere kadar en önemli modernist romanlardan biri olan *Ulysses*'in bile Türkçeye çevrilmediği için modernist romanla tanışmadığımızı anlatır. Ardından Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanından verdiği örnekler üzerinden Batılı modernist romancıların romanlarında teknik olarak yapacaklarının ve kullanacakları ifadelerin Tanpınar'ınkinden farklarını açıklamaya başlar. Tanpınar'ın, cemaatine seslenen bir ideolog olarak, Batılı modernist romancılar gibi parçalanmışlığı göstermek yerine nizamlar üretmeye çalışarak yazdığını söyler. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hassasiyetin, kültürün ve duyarlılığın bir çeşit Ahmet Mithat Efendisi olduğunu söyleyebiliriz. (42)" ifadesiyle yine Tanpınar'ın, devam eden toplumcu roman yazma refleksini sezdirir. Batılı bir yazar gibi bireyselliğin sağlayacağı özgürlükle yazmak isteyen Türk romancıların kendi toplumuna döndüğü anda kurtulamadığı cemaat adamı kimliğine yeniden

bürünmesini de bu refleksin ve modernist romanın bizde olmamasının gerekçesi olarak sunar. Bu cemaat kimliğinin oluşmasını; modernizm oluşurken Batı'nın, modernizmin şeytani karakterli şiddetini yaşamasına bağlar. Bizim romancılarımızınsa Cumhuriyeti kurma, toplumsal sorunları iyi niyetle çözme görevini üstlenme misyonundan dolayı şeytani kimliğe bürünemediklerini ve sadece öğretmen rolünü yerine getirdiklerini söyler. Cemaat kimliğiyle, modernizmi sonradan hatta 1980'lerden sonra öğrenmeye başladığımızı belirttikten sonra "Kendimize modernizmin aynasında bakmaya çalışıyoruz (43)." cümlesini ekleyerek Batı dışı bir toplum olduğumuza ve bize ait olmayan bir modernizm anahtarıyla kendi içimizi görmeye çalıştığımıza vurgu yapar. Bu boş bir çabadır Pamuk'a göre, "biz modernizmi keşke yaşasaydık" yönlü gerçek dışı bir çabadır. Modernizm Batılı zihniyetin uzantısıyla şekillenmiş bir edebiyattır. Bunun ürünleri de bu zihniyetin uzantısıyla verilmiştir ve hepsi Batı'ya ait bu zihniyetin ürünleridir. Bize ait değildir. Bizim edebiyatımız, Batı'ya ait anahtarla değil kendi anahtarıyla kendi iç âleminde katına çıktığı kendi modernizminin kapısını açabilmelidir. Nitekim "Lessing de 1700'lerin ortasında 'biz modernler' diye bahsediyordu kendinden ama Eski Yunanla karşılaştırdığı için. Modern dediği için kendine, kendini ileri buluyordu (44)." diyerek her dönemde geride bırakılarak çıkılan eski bir modernizm katı olduğunu hatırlatır. Batı kendi modernitesinin modernizm katına yükselmiştir. Türk romanında da bu aşamaya gelinmiştir. Ancak Pamuk'un anlatmak istediklerinden çıkardığımıza göre bu noktada seçilen anahtarın nitelikleri iyi belirlenmelidir.

İşte bu noktada Pamuk, "Batı bunları yapıyor ben burada neler yapıyorum? (45)" diyen Tanpınar'ın, Batılı modernist romanları okuduktan sonra kendi dünyasında bunların bir sentezini yaparak Türk romanını daha ileri yani daha modern

olana, eskiyi geride bırakıp şimdiki zamana ait olan seviyeye taşımaya çalışarak Türk modernizmine önemli bir katkıda bulunduğunu şu ifadelerle anlatır: "İki dünya arasında kararsız kalan ama bu kararsızlığı bir üsluba çevirerek kararlılıkla benimseyen Tanpınar, aslında yaşadığı çevre ve bu çevrenin imkânları konusunda çağdaşlarının çoğundan çok daha akıllı ve kararlı davranmıştır. İki dünya arasına kendini yerleştirerek iki dünyadan seçmeli bir biçimde yararlanabilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ı anlamamıza yol açacak anahtar, bu seçtiklerini yan yana getirmesindeki özel üsluptur. (45)" Bu ifadelerin satır arasını okuduğumuzda "çağdaşlarının çoğundan" sözüyle cemaatin dışında konumlanan modern bireyin özgür seçimine, "akıllı" sözcüğüyle modernite aklına ve "kararlı" sözcüğüyle de modern bireyin dünyaya karşı duruşuna, "özel üslup" ifadesiyle ise estetik modernizm için gereken avangard tutumun göstergesi olan modernizmin biçimciliğine işaret edildiğini çıkarabiliriz. Bu, bir anlamda Batılı modernizmin oluşum koşullarına giden yolla, Türk modernizminin oluşum koşullarına giden yol arasında benzerlik ilişkisi kurmaya da fırsat verecek bir çıkarım olacaktır. Bu noktada önemli olan; izlenen yolun, özlenen Batılı modernizme değil, gerçekleştirilmesi gereken Türk modernizmine çıkması gerektiğidir. Böylece Türk romanında modernizmin izini sürerken bize Orhan Pamuk; bir romancının, verili gerçeğin dışına çıkma ve romanın araçlarını kullanma biçimini gösteren özel üslubuyla topluluktan ayrılma adına yaptıklarının yol gösterici olacağını söylemektedir diyebiliriz. Önemli olan, Batı modernizminin bizde niye olamayacağının sebeplerini anlayıp Batılı gibi bir modernist olmaya çalışmak yerine kendi modernist anahtarımızı kendimizin yapabilmesidir. Bundan sonra o anahtarın açacağı kapıdan geçerek Türk postmodernitesinin kapısına da ulaşılabilecektir. Bu

aşamada yapılması gerekense durduğumuz yere bakarak kendimizi doğru yere konumlayıp gidilecek doğru kapı için doğru anahtarı bulma çabasıdır.

Orhan Pamuk gibi bir romancı gözünden Türk romanında modernizmden postmodernizme doğru nasıl bir geçiş sağlanabileceğini inceledikten sonra bir eleştirmen gözünden konuya bakmak için Semih Gümüş'ün görüşlerine başvuracağız. Gümüş; 2010 yılında yayımlanan "*Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü ve Yarını*" isimli çalışmasında, modernizmden postmodernizm çizgisine doğru edebiyatımızın durumunun ana hatlarıyla değerlendirmesini yapmaktadır. Biz, Gümüş'ün romana ilişkin değerlendirmelerinden yola çıkarak modernizmin ve postmodernizmin Türk romanındaki durumuna ilişkin görünümleri sunacağız.

Semih Gümüş, modernite ve modernizm ayrımının bizde bilincine varılmamış bir konu olduğu üzerinde durduktan sonra Batılı anlamda ilk örnekler olarak kabul edilen romanlar için "modernite" terimini yani realist romanın oluşum koşullarına karşılık gelen kavramı kullanır. Bu ifadeler, "Modernitenin başlangıcı üstünde dururken *Aşk-ı Memnu* ile *Eylül* romanları da sayılmalıdır. Bu başlangıcın roman sanatındaki dışavurumu, modern hayat ve bireyler arası ilişkileri geçmişi reddeden bir düzeyde kurmaktı." (2010: 41) biçimindedir. Görüldüğü gibi bu alıntıda gelenekten kopulduktan sonra yani gelenek dönüştürülmeye gerek duyulmadan retçi bir tavırla yok sayıldıktan sonra modern hayata geçildiğine gönderme yapılmaktadır. Gümüş, Batılı modernitenin akılcı tavrından uzak bu tutumun yanlışlığının zamanla anlaşıldığını ve modernitenin, modernizm için yeterli olmadığının 1950'lerde görülmeye başlandığını ekler ardından. 1950'lerde oluşmaya başlayan kent kültürünün bireyin modernizme yönelik ilk girişimlerinin oluşmasına olanak sağladığını belirtir. O güne kadar Batılılaşmayla yetinen Türk edebiyatında,

bireyin öznelliğini yansıtma bilincinin oluşmadığını belirtir. Kent kültürünün yerine çok geçmeden yerleşen metropol kültürü postmodernizmi de beraberinde getirmiştir. Temelinde bireyin öncelenmesinden çıkan modernitenin Türk toplumunda modernizme dönük bir yenilik hâline gelememesi, diğer bir deyişle toplumsallaşma uğruna bireyi gözden düşürmesinin uzantılarının sürmesi, 1950 kuşağının çıkışını da gölgeleyip onu postmodernizmin kitleselliği içinde erimeye terk etmiştir. Kendi geleneğinin üzerine kentte kurulmuş Batı modernitesi gibi, 1950 kuşağının modernitesi de öncü örneklerin o dönemde verilmeye başlanmasından dolayı çözümlenmeyi beklemektedir. Bunun için yapılması gereken, modernizmin yenilik demek olmadığı ve edebî anlamda estetik özerkliğe dayalı biçimcilik gerektirdiğinin bilincine varılarak, bunun romancılarda hangi denemelerle ortaya konmaya çalışıldığının yeniden değerlendirilmesidir. Konuyu şöyle somutlar Gümüş: "Halide Edip'in romanlarında anlatılan yaşantıdan ve roman kahramanlarından etkilenen okurun, aynı romanların dilinden yazınsal-duyusal bir tat aldığı söylenemez; oysa Yaşar Kemal'in romanlarında iki düzeyde eşit biçimde alımlanan etki, sözgelimi Ferit Edgü'de nasıl anlattığına ilişkin merak duygusunun kışkırtılarıyla biçimlenen bir dil okumasına dönüşebilir. Edebiyatımızın modernizmini bulma serüveni de bu son tümce içinde bulunabilir" (2010: 37). Ancak bu dönemdeki anlayışın gereçleri ortaya konduğunda edebiyatımızın modernizmine doğru bir sıçrama olacaktır. Bu, bizdeki ürünlerden yola çıkılarak Batılı modernizmin daha iyi anlaşılmasını sağladığı kadar onu çeşitlendirecektir. Oysa bizde modernizm ancak 1970'lerden sonra fark edilmeye başlanmış, edebiyat çevrelerinde 1980'lerde anlaşılmaya çalışılmıştır. 12 Eylül, bu noktada toplumcu kaygıya uygun eser verme zorunluluğunu ortadan kaldırarak modernizme uygun biçim denemelerine olanaklı bir ortam yaratmıştır. Çünkü romancıların da biçimci arayışları baskıcı toplumsal koşullarla beslenmiştir. Toplumsal

hareket alanı kısıtlanarak bastırılan yazarlarca, bireysel dünyalarındaki oluşumları yansıtan yeni deneysel çalışmalar yapılmıştır. Ancak postmodernizmle gelen popüler kamusal alan beklentileri, kısa sürede tüketilecek ürünler talep edince romancılar da uzun soluklu çaba ve merak gerektiren biçimci denemelerle uğraşma çabasına girme gereği duymamaya başlamıştır. İşte bu noktada modernizme uygun ürün vererek edebiyat estetiğinin en üst katına çıkan sanatçıların yolundan gitmek için doğru biçimlere ulaşabilme güçlüğünü aşmak gerekmiştir. Bunu şöyle anlatmaktadır Gümüş: "Yeni kuşakların ufuk çizgisi öncelikle kendi bakış açılarınca genişliyor. Ne ki, belki bütün sorun da neyin, nasıl yazılacağına ilişkin yaratıcı karşılıkların bulunmasındaki güçlüktür" (2010: 99). Bize dünya çapındaki bir zamansal etki ya da gereklilik olarak gelen postmodernizm, yeni biçim denemelerine fırsat verse de, getirdiği yeni biçimlerle yeni denemelere olanak sağlasa da yaratıların estetik değerini, kitleselliğinden dolayı aşağı çekme tehlikesini de taşımaktadır. Tamamlamaya çalıştığımız modernizmimizle aynı anda yaşadığımız bu ikilik, yeni ve eski tekniklerin harmanlanmasını zorunlu kılar. Her ne kadar bu durum zamansal ardıllıktan dolayı postmodernizmin lehine gibi görünse de Gümüş böyle düşünmemektedir: "Pek çok ada hâlâ kendi modernizmini yaşama ya da bireysel kimliğini özenle koruma kavgası verirken, postmodernizmin bütün hücrelere işlemesi kolay değildir" (2010: 127). Postmodernizm zamanla geldiği gibi zamanla da gidecektir Gümüş'e göre. Bu noktada post-postmodernizmlerin gelmesini beklemek yerine postmodernizmin getirdiği olanaklardan da yararlanarak bireysel kimliğimizi gerçekleştirebileceğimiz modernizmimizi tamamlama çabasına girmeliyiz. Tamamlanmamış bir proje olan modernitemizden geçmodernizmimize ancak estetik değeri yükselten biçimsel denemeleri olgunlaştırarak ulaşabiliriz. Romanda yapılması

gereken de budur. Modernizmden postmodernizme geçiş aşamasını genel olarak böyle değerlendiren Semih Gümüş özetle, kabul ettiğimiz postmodernizmden arzuladığımız modernizme biçimin açtığı yolda ulaşabileceğimizi savunur.

Modernizmden postmodernizme geçiş kapsamında, merkez aldığımız Batı modernizmi, Batılı kuramsal bilgiler ve roman tekniği bilgileri konusunda uzmanlaşmış bir akedemisyenin görüşlerini; biçimin yani roman tekniğinin öncelendiği bu noktada devreye sokmamız araştırmamızın yönünü hedefe ulaştıracaktır. Özelliklerini dile getirdiğimiz akademisyen olan Azade Seyhan, *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı* (2014) adlı çalışmasında yaptığı tespitle modern ve postmodern Türk romanının durumunu şöyle ifade eder: "Modern Türk romanı, postmodernist ekolün çeşitli öğretilerinin hiçbiriyle tam anlamıyla uyuşmaz, çünkü bu ekollerden hiçbiriyle aynı okula devam etmemiş ve kendi nisbeten kısa tarihi, postmodernizmin ortaya çıkış tarihiyle çakışmamıştır. Türk romanının yerel tarihle olan bağı göz önüne alındığında, okula gitmek yerine derslerini evinde aldığı da öne sürülebilir. Aslında postmodern Türk romanı; yüksek modernizmi, postmodernizmi ve kendine ait güçlü kimlik özelliklerini bütünleyici bir anlamda benimser" (237).

Seyhan, Türk romanının postmodernist roman seviyesine geldiği noktada da hâlâ Cumhuriyet Dönemi romanına özgü tematik kaygıların devam ettiğini iddia etmektedir. Ama moderniteden kaynaklı bu durumun kendi merkezini yitiren Batı medeniyetinde de başkalaşmış hâlde hâlâ sürdüğünü ve Batı dışı bütün toplumların da benzer kaygıları yaşadığını eklemektedir. Türk modernitesinin gecikmişliğiyle ortak kaderi yaşayan dünyada pek çok ülkenin olması bunun göstergesidir. Gecikmişlik temasının da Türk romanı için bir kusur değil aksine gecikmişliğinden

dolayı kapsam ve teknik genişlemesini sağlayacak bir avantaja bile sahip olduğunu şöyle vurgular: "Kanımca, Modern Türk romanının gelişimindeki koşullar, bu romanın çok çeşitli temaları, söyleyişleri ve ideolojileri kapsamı dâhiline almasını sağlamış ve bunların yeni biçim ve üsluplar çerçevesinde tartışılmasını mümkün kılmıştır" (273). Elbette roman türünün sınırlarının zamansallıkla belirlenmemesi ve değerinin eskiliğiyle orantılı olmaması bunu mümkün kılmaktadır. Üstelik romanın temsil araçları her zaman temsil ettiği şeye gecikmiştir, yani zamansallık ölçüsüne uydurulamayacak kadar romana özgüdür ve modernitedeki bireyin krizleri aracılığıyla romanın temsilindeki gecikmişlik fark edilmiştir. Romanın, anlatılan içeriği kendine özgü biçimiyle şekillendirdiğini deneyimlemiştir. İşte modern romanın belirleyici özelliği de bu biçimselliğidir: "Biçim, romanın temsiliyet görevindeki zorlu bir etken olmaya devam eder. Benjamin'in belirttiği gibi, roman formu belirli bir romanın gerektirdiği temsilî ve düşünsel gereklilikleri birbiriyle uzlaştırabilmek için kendini hem genişletir hem de daraltır. Bu bakımdan da roman zaten biçimlerin bir takımyıldızı gibidir." (276) dedikten sonra Seyhan ekler: "O hâlde biçim, içeriği biçimlendirir, ayakta tutar ve ona rehberlik eder ve de içeriğin (estetik) motoru olarak da işlev kazanır".

Seyhan için Türk romanını, dünya romanıyla karşılaştırmalı olarak okumak bizi bize yansıtan bir ayna işlevi verecektir romana. Bu noktada romanın kendini başka edebiyatlara göre konumlandırmaması önemlidir. Bu bağlamda "(tarihsel ve coğrafi olarak) bize ya da onlara göre karşılaştırmanın veya özgün-taklit, muteber-bayağı ya da usta işi-ham gibi tanımlanması güç ve tutarsız ölçütlere göre değerlendirmenin" (273) romanın anlaşılıp anlamlandırılmasına bir katkısı yoktur. Romanın gücü yapılan sınıflandırmalarla değil "potansiyel simgesel anlamlarında,

art ve eş zamanlı ufuklarının enginliğinde ve onun toplumsal öngörüleri, imaları, bellekleri ve dilleri başka zaman ve okurlar için yeniden bir araya getirme kabiliyetin[de]" (273) olmalıdır. Romanın, bünyesine her şeyi katarak dönüştürme yeteneği göz önüne alındığında "asıl mesele, kemikleşmiş karşıtlıkların iktidarını sarsmak ve diyalojik olasılıkların tarihini tahayyül etmektir" (281). Yoksa Modern Tük romanının görevi etkileşime girip başkalarını taklitten kaçmak, ulusal kimlik bilinci geliştirmeye çalışmak ya da modernitenin yarattığı çelişkilerden yeni anlatım yolları bulmak yerine onu yok sayarak seçmeci bir biçimde düzenlenmiş bir geçmişi anlatmak değildir. Dolayısıyla Türk romanının, roman türünün doğasına özgü olanaklardan yararlanarak ulaştığı imkânlar bağlamında dünya modernizmiyle kendine özgülükleri bağlamında karşılaştırmalı okuması yapılmalıdır. Böylece Türk romanının modernitesinin ulaştığı noktadan daha ileri gidilmesi sağlanabilecektir. Kaldı ki "[m]odern Türk romanının gelişimi, Batı'daki muadiliyle aynı yolda ilerlememiştir. Ancak Cumhuriyet'in erken dönemlerinden itibaren Türk romanının yakaladığı çarpıcı başarılar, kendi kimliği ve tarihiyle ilgili alternatif anlatı imkânlarını zamanında ve sağduyuyla uygulamasına dayan[maktadır]" (Seyhan, 2014: 216).

Bu bölümde yazar-eleştirmen-tür bağlamında modernizmden postmodernizme geçişe yönelik fikirler hakkında genel bir görünüm sunduk. Ortak olan nokta, modernizm ve postmodernizmin Türk edebiyatında ayrıntılandırılması gerektiği kanısıdır. Ancak böyle kalıplaşmış ifadelerle tarihsel bağlamına hapsedilen eserler, romanın diyalojik özelliğine uygun olarak yeni yaklaşımlarla okunabilecektir. Bu okumalar hem mevcut durumun analizini hem de modernist ve postmodernist eğilimlerin yeni ürünleri doğurmasını sağlayacaktır. Bu amaçla gidilen yolda Batı

dışı toplumların romanlarına yönelik olarak, Batılıların bakış açısına değinmek açımlayıcı olacaktır.

2. 1.3.1.Üçüncü Dünya Metinleri Tartışması Ekseninde Türk Romanı

Modern romanın Batılı olmasının, türü kullanan Batı dışı toplumların romanlarının değerlendirilmesinde belirleyici bir etkisi olmuştur. Eleştirilerde içeriden Batı'yı taklit etmekle suçlanan roman, dışardan da Batı'yı iyi taklit edememekle suçlanmıştır. Bunda elbette Batı merkezci düşüncenin temsil biçimi olarak Batı romanının, Batı dışı toplumlar için dünya romanında kanon olarak görülmesi kadar, Batı'nın kendi kültürel özelliklerini evrensel değerler olarak dayatmasının da etkisi vardır. Romanı içine alacak biçimdeki bu tür tartışmaların en bilineni, Fredric Jameson'un "üçüncü dünya metinlerinin ulusal alegori" olduğuna ilişkin tezidir. Tezin gerisinde Batı merkezci düşüncenin, kendisini yeterince taklit edemediğini düşündüğü Batı dışı edebiyatların dünya edebiyatı içindeki yerini kendisine göre konumlandırma çabası kadar, Nurdan Gürbilek'in deyimiyle modernitenin uzantısı olan parçalanmışlığın Batı toplumlarındaki sorunlarının çözümünde "ulusal alegori" kavramının içerdiği bütünlük düşüncesinden faydalanmak da vardır. Bu amaçlarla ortaya atılan tezin içeriğini Jameson, şöyle ifade eder: "Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özgül bir biçimde alegoriktir; bunların 'ulusal alegoriler' adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir, hem de biçimleri ağırlıklı olarak Batılı temsil düzeneklerinden çıktığında bile ya da özellikle o zaman. Bu ayrımı aşırı basit bir biçimde dile getirmeye çalışayım: Kapitalist kültürün, yani Batılı gerçekçi ve modernist roman kültürünün belirleyici ögelerinden biri de, özel olan ile kamusal olan arasındaki,

şiirsel olan ile siyasal olan arasındaki, cinselliğin ve bilinç dışının alanı olarak düşündüğümüz alan ile sınıfların, ekonominin ve seküler siyasal iktidarın kamusal dünyasının alanı arasındaki radikal yarılmadır: Bir başka deyişle, Freud'a karşı Marx (2008: 372). Üçüncü Dünya metinleri, hatta görünürde özel alana özgü ve gerçek bir libidinal dinamikle donanmış olanları bile, ulusal alegori biçiminde bir siyasal boyutu zorunlu olarak yansıtırlar: Özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir" (2008: 373).

Jameson'ın bu tezine karşı, Aijaz Ahmad'ın tekil bir üçüncü dünya düşüncesinden beslenen bu tezin geçersiz olduğu yönündeki itirazıyla başlayan tartışmanın etkisi Türkiye'ye de yansımıştır. Murat Belge, Jale Parla, Sibel Irzık, Nurdan Gürbilek gibi araştırmacılar arasında "Türk romanının ulusal alegori olup olmayacağı" yönünde bir tartışma[7] başlamıştır. Bu tartışmalar arasından özellikle romanın postmodernizme kadar gelişimini de içerdiği ve postmodern roman okumalarında bir bakış açısı sağladığı için Nurdan Gürbilek'in görüşleri üzerinde duracağız. Gürbilek (2010: 171); üçüncü dünya romanının ulusal alegori olduğunu, buralarda psikolojinin toplumsal terimlerle ifade edildiğini, bireyin yaşantılarının kollektif nitelikler taşıdığını ve aydınların da siyasi aydın nitelikleriyle kabul edildiğini ileri süren bu tezi, bir saptama olarak görmenin yanında yeni bir okuma önerisi olarak kabul eder. Batı dışı dünya edebiyatının temsilcisi olarak; Jameson'un teziyle, Batı dışı toplumların kültürel başkalığını açıklama girişimi üzerinden Batılı okurlara vermek istediği ders etrafında yine Batı merkezli bir evrensellik kurma çabasına dikkat çektikten sonra Türk romanıyla ilgili saptamalarına geçer.

[7]Ayrıntılı bilgi için bk. Başlı, 2010: 12-13.

Gürbilek'e göre, romanın tür olarak; hem modernliğin taşıyıcılığını yaptığını, hem modernliğe yönelik direncin gösterildiği alan olduğunu, hem de modernliğin dönüştürülmesiyle oluşturulan yerelliğin gösterilme aracı olduğunu bilen Türk romancısı açısından, roman türünde yazmak ulusal endişenin asıl kaynağı olmuştur. Batılı bir türle kendini anlatma kaygısı; romanın biçimine müdahale edemeyen romancının, içeriği ulusal ögelerle oluşturmasına neden olmuştur ve bu da ulusal alegori niteliğini baştan yüklemiştir Türk romanına. Türk romancısı uzun yıllar bu bölünmüşlüğü, ulusal kültürel endişeyi yansıtmıştır roman türünde. Arzulanan Batı'nın temsil nesnesi olan roman karşısında kendini kaybetme endişesi, romandaki türsel acemiliği atlatamamaya, romandaki ufkunu genişletme cesaretini gösterecek idealden yoksun olmaya neden olarak taklit romanların uzun süre üretilmesine neden olmuştur. Romancı kendini kaybetme, köklerinden kopma endişesiyle hep toplumun içinde kalıp gecikmişlik endişesi dışında bir şey bulunmayan iç dünyasını zenginleştiremediği ve bireysel yalnızlığını deneyimleyemediği için Batılı modernizmin gereklerine uygun bir yaratım sürecine girememiştir. Bireysel bilinciyle ulusal bilinci açıkça birleştirdiği bilinçli "alegorisiyle" sınırlanan, Batılı romanlarda olduğu gibi bilinç dışı alegoriler yaratamadığı romanlar yazmıştır (2010: 181). Bunda bireyin kendi iç dünya krizini göğüslemektense kollektif bilince sığınarak Batı'yı kötülemeyi daha kolay bulmasının, egemen ideolojilerin romanlar aracılığıyla kolayca benimsenmesi için Batı'nın kötülenmesinin bir araç hâline getirilmesi de etkili olmuştur. Yoldan çıkarıcılık gibi kötü bir rol verilerek izlenen Batılı rehbere de işlevsellik kazandırılır böylece. Okurun da böyle romanlar karşısında ulusal alegorik okumalardan başka bir şansı kalmaz. Ancak ulusal alegorik okumalar, Batılının karşısında çocuk kalan Türk insanının da ruhunu aramasını

kışkırtmıştır. Kültürel tekillik dayatması, kültürel başkalık vurgusunu da gündeme getirmiştir. Başka kültürlere aktarılamayan ruhun keşfi sorunsallaşmıştır. Bu da elbette ulusal bilinçaltından bireysel bilinçaltına doğru giden bir yoldur. Ulusun modern romanının içten beslenmesine hizmet edecek bir yol. Yine "ulusal alegorik" olmanın, içeriksel ölçütleri yanında biçime ilişkin ölçütleri de vardır. Çocuk ülkenin çocuk romanı gerçeği, romana gecikmiş olma kaygısının yanında bu tehlikeye kendi ruhunu katma çabasını da içermektedir. Gecikerek dünya sahnesine çıkan ulusal alegorik roman, biçime de geç kaldığı için duyguları gecikerek anlatmanın yeni yollarını keşfedecektir (Gürbilek, 2010: 187-190). Bu da zaten türsel olarak temsile her zaman gecikmiş roman için bir kayıp değil dünya edebiyatına katkı sağlayan bir kazançtır. Bütün bunlar Türk romanının biçimsel olgunluğuna, modernizmine ulaşmasını sağlayan birer katkı olacaktır.

Ulusal kimliklerin vurgulandığı postmodern dünyada, ulusal alegori tezinin farklı okumaları, "Gregory Jusdanis'in 'gecikmiş modernlik' dediği, *Huzur'da* Tanpınar'ın 'akan nehre sonradan katılmak', *Jurnal'de* Cemil Meriç'in 'bir tiyatroya beşinci perdenin ortasından girmek', Atay'ın 'sahneye uşak rolünde çıkmak' olarak tarif ettiği bir gecikmişlikle" (Gürbilek, 2010: 182) ikiye bölünen Türk romanının geç modernizmine ulaşması için Nurdan Gürbilek'e göre oldukça önemli fırsatlar sunmaktadır. Bu açıklamalar ve görüşlerden sonra tezimizin bundan sonraki bölümlerinde Türk romanında modernizmin ve postmodernizmin görünümlerinin biçimsel olarak nasıl şekillendiği üzerinde duracağız. Bu bağlamda roman kurgusunda yer alan temel ögeleri, modernizm ve postmodernizm dolayımında şekillenmesi bakımından ayrı ayrı inceleyeceğiz.

2.2.MODERNİZM VE POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA ROMAN ÖRNEKLERİ

2.2.1.Kurgusal Yapı ve Olay Örgüsü

Hem modernizm hem de postmodernizm bir "gerçek" yitimi sonrasında ortaya çıkmıştır. 20. yüzyıl bu gerçek yitiminin yaşandığı, tüm gerçeklik ölçütlerinin alt üst olduğu yüzyıldır. Teknolojinin, yaşamın tüm alanlarını etkilediği; bilimin, gerçeğin "göreceli" olduğunu söylediği bu yüzyılda insan, kendisine ve çevresine yabancılaşmış, içsel bütünlüğünü yitirmiştir. Dünyanın bu kaotik görünümünü anlatmak için geleneksel gerçekçi edebiyat yetersiz kalmaya başlamıştır. İçinde yaşadığımız dünyayla örtüşen, onun kopyası olan realist edebiyat ve onun anlatım biçimleri; yabancılaşılan bu dünyayı anlatmada işlevsizleşmiştir. Bu yüzden "20. yüzyıl edebiyatı, çokkatmanlı bir yabancılaşmalar evrenini resimler bize; insan-toplum, insan-doğa, insan-tinsellik arasında yaşanan kopuşu ya da ruh-madde, akıl-duygu boyutları arasında oluşan aşılmaz 'yabancılaşma' uçurumunu metnin ana izleği yapar. Bu izleğin biçimlendirilmesi aşamasındaysa yine aynı kökenli bir başka sözcük bu kez "yapı/kurgu/dil" düzleminde bir üst kavram olarak yer alır: "Yabancılaştırma". İçerikte 'yabancılaşan' insanı odak alan bu edebiyatın biçimdeki ana sorunsalı ise "yabancılaştırma"dır. 20. yüzyıl edebiyatı gerçeği doğrudan yansıtmaz; onu farklı bir mercekten geçirerek kırar, ölçütlerini değiştirir, büker, çarpıtır" (Ecevit, 2013: 43). Artık yabancılaşmış insanı anlatan gerçek, dışarıda değil içeride ve soyut olanda aranmaya başlanacaktır. Gerçekçi romandaki kahramanın yolculuğu, modernist romanla birlikte dış dünyadan iç dünyaya yönelmiştir. Dışarıdaki kaos iç dünyanın süzgecinden geçirilerek çözümlenmeye çalışılacaktır.

20. yüzyılın ilk yarısında başlayan bu yabancılaşma ve onun yarattığı içe kaçma eğilimi, yüzyılın ikinci yarısında farklı bir gönüm kazanır. Teknoloji ve bilimdeki takip edilemeyen hızlı değişimle toplum, iletişim ve bilişim toplumu hâline gelmiştir. Dünyanın her yerinde eş zamanlı yaşanan bu hızlı değişim, farklı dünyaları birbirine yaklaştırmıştır. Meta anlatıların sonunun geldiği ve her şeyin karşıtıyla eşit biçimde yan yana bulunduğu bu olağanüstü toplum yaşamı postmodern durum olarak nitelenmiştir. Yaşamın her alanı bu bakış açısıyla yeniden ele alınmıştır. Artık organik bir birliğin kalmadığı ve görecelilikle yıkılan mutlak anlamdan arınmış bir dünyadır ortaya çıkan. Bütüncül bir gerçeklik kaybedilmiştir. Simülasyon olarak adlandırılan, sanal olarak üretilen bir gerçeklik hâkimdir. Hipergerçek denen bu gerçek, üretildikten sonra medya aracılığıyla yaşanan gerçekliğe dönüşmektedir. Hiçbir değer ölçüsünün kalmadığı bu ortamda her şey karşıtıyla birlikte yaşamaktadır. Sanatsal olan ya da olmayan diye bir ayrım söz konusu değildir. Karşıtlıkların çoğulluğuyla doldurulan bu dünyada edebî temsil biçimleri de realist romandaki gibi, yaşanan dünyayı yansıtmayacaktır. Çünkü realist romandaki temsil biçimleri, kurgunun arzuladığı gerçekliğe benzemektir. Oysa postmodernizmde bu simülasyon dünyasının yani kurgu dünyasının gerçek olduğu düşünülmekte, dışarıdaki gerçekliğin kurguya benzediği savunulmaktadır.

Postmodernist romanda kurgu bir veriyken realist romanda realite bir veridir. Birisi kurgudan gerçekliğe diğeri, gerçeklikten kurguya doğru gitmek için biçimlendirir romanını. Geleneksel gerçekçilikte yani realist romanda yazar, okuruna bir kurgu ürünü değil "gerçeklik" ürünü sunmuştur. Toplumsal bütünlüğün olduğu bir ortamda, yaşamın bir kesitini betimleyerek bireyin toplum içinde şekillendirilen bilincinde yaşama bir anlam yükleme görevi vardır. Realist roman, yaşanılan

dünyanın bir kesitinin resmini sunarak okurunu bilgi sahibi edecektir. Çünkü okur ve dünya arasındaki rasyonalist ilişki bunu mümkün kılacak biçimdedir. "Yaşanılan dünya son derece tanıdıktır. Tarih devamlılık arz eder ve özne tarihsel süreçte yer alarak var olur. Deneyimlenen ve algılanan gerçeklik kolektiftir. Aklın zaman ve uzamla ilişkisi uyumludur. Yer ait olunan yer, zaman da geleceğe doğru akan zaman olduğu sürece birey kimlik oluşturabilir, onu geliştirebilir ve eyleme geçebilir. Bireyin deneyimlediği yer ve zaman Pierre Bourdieu'nun "habitus" kavramıyla özetlediği yer ve zamandır. Dünya bilinmek için oradadır, bölgelere ayrılmak ve haritası yapılmak için oradadır ve öznenin hükmedebildiği ve kavrayabildiği bu dünyada maceralara atılmasından daha doğal bir şey yoktur. Realist romanda kahraman, içinde büyüdüğü dünyayı bilmeye doğru gelişen bir öznedir ve bu da ancak sağduyu zemini sağlamsa olanaklıdır. Kültürel uzlaşma zemini, gerçekliğe nesnel ve kolektif bakabilme yeteneği gereklidir. Bu süreç hem hayatı öğrenme, anlama, bilme hem de kendini anlama, bilme sürecidir" (Antakyalıoğlu, 2013: 155-156).

20. yüzyılda ise dünya ve hayat bilinemeyecek kadar anlaşılmaz bir duruma gelmiştir. Dünyanın görünümü artık dışarıdan bir bakışla temsil edilip öznenin bilgisine sunulamayacak kadar parçalanmıştır. Parçalı dünya bütünsel değil bireysel olarak anlaşılabilecektir. Görülenler ve deneyimlenenler bireyin bilincinden geçirildikten sonra kavranabilecek durumdadır. Göreceliliğin hâkim olduğu bu dünyada her türlü nesnel bilgiye kuşkuyla yaklaşılır. "[M]odernizm, kendi içinde nesnel olarak bilinebilen fikirlerin ya da tözlerin dünyasına duyulan inançtan uzaklaşılarak, ancak bireysel bilinç yoluyla bilinebilecek ve deneyimlenebilecek [böyle] bir dünya kavrayışına geçmekle başlamıştır" (Connor, 2001: 157). Artık bu

yüzyılın ilk yarısında edebiyat da iç dünyayı ve soyut yaşamı anlatma yoluna girmiştir. Kendi sınırlılığını anlayan bireyin görüş açısının içine çekilmiştir. Hâkim yazarın anlattıklarının yerine, bireyin görüş açısından gördüklerinin tasviri geçmiştir. Romanlar dış dünyanın düzenleyici mantığına göre değil, düşüncelerin bilincin içindeki hareketlerine göre biçimlenecektir. Eylemleriyle var olan bireyin yerini artık dış dünyanın gerçekleri karşısında sarsıntıya uğramış bireyin bilinci alacaktır. Çizgisel ilerleyen ve gelişen yaşam hikâyesi, zamanla uyumsuzluk içindedir ve içinde bulunulan mekâna da yabancılaşmıştır. Birey, yabancı olduğu ortamda kendini gerçekleştirerek elde ettiği sabit bir kimliğe sahip değildir artık. Ait olmadığı bir yerde ve zamanda yaşamın anlamından da uzaklaşmıştır. Yabancı ve tekinsiz hissettiği bu ortamda geçmişinden kopan bireyin, kendi içinde keşfettiği ötekiden bağımsız, özgür iradesiyle kurabileceği bir gelecek hayali yoktur. Belirsiz bir ortamda ve zamanda belirsiz ve parçalanmış metinler üretilecektir. Romanlardaysa hep peşinde olunan bir anlam arayışı ve bilme arzusu olacaktır. Bu doğrultuda kullanılan teknikler de dünyanın gerçek bilgisine ulaşıp bunları başkalarına aktarma kaygısıyla biçimlenir. Bireysel bilincin olanaklarının kurguda biçimlenmesiyle dünya hakkında bilinebilir olanlar aktarılacaktır. Dönemin modernist romanı biçim aracılığıyla bilgi ve bilginin yorumu peşindedir dolayısıyla da estetik özerklik peşindedir. Bu arayış realist romanın gerçeklik anlayışından farklı bir gerçeklik temsili gerektirir. Oysa postmodern roman, realist romanın da modernist romanın da gerçeklik anlayışından ayrılacaktır. Ona göre gerçeklik temsil edilecek değil yaratılacak bir olgudur. Bunun için reaslit romanın gerçekliğinden farklı bir gerçeklik arayışına gerek yoktur. Gerçeğin gerçekliğinden değil kurgunun gerçekliğinden yola çıkar. Gerçeklik ancak kurgu sırasında yaratılabilir. “Bu konuda realizmden de

modernizmden de daha gerçekçidir. Kurgunun belli bir gerçekliği dile dökme işi değil gerçekliği yapılandırma işi olduğuna inanır" (Antakyalıoğlu, 2013: 161-162). Böylece kurgu ve gerçeklik arasındaki ayrımı yok etmiştir ve dış dünyanın sığınılan gerçekliğinin kurgusallığı üzerinde düşünmeye çağırmıştır. Konu üzerinde düşünen Foucault (2006: 196), dış dünyada görünenlerin göründüğü kadar gerçek olmadığını "Demek ki kurgu, görünmez olanı görünür kılmakta değil, görünür olanın görünmezliğinin ne kadar görünmez olduğunu göstermekten ibarettir." sözleriyle ifade eder. Bunu yapacak olansa dildir. Dünyadaki her şey dille kurgulanmakta ve dilin içinde varlık bulmaktadır. "Kurgu, var olmayanın, mevcut hâliyle, sözel damarı. Kurgunun varlık nedeni, dilin şeylerden uzakta olması değildir ama dil, şeylerin mesafesidir, onların bulundukları yerdeki ışıktır ve onların erişilmezlikleridir, varlıkların gösterdikleri tek yer olan simülakrdır ve bu mesafeyi unutmak yerine onun içinde duran ve onu kendi içinde tutan her dil, içinde ilerleyerek bu mesafeden söz eden her dil, bir kurgu dilidir" (Foucault, 2006: 96).

Hem modernizm hem de postmodernizm gerçekliğin kurgulanışı üzerinde durmuş, birisi bilinç yoluyla diğeri yazı ve dil yoluyla yapmıştır bunu. Kurgu sorunlarına yaklaşım biçimleri ise modernist roman ve postmodernist romanların ayrıldıkları noktadır. Modernist roman bilginin doğasının incelenmesiyle, postmodernist romansa varlığın doğasının incelenmesiyle uğraşır. Daha önce de değindiğimiz gibi "Brian McHale'[e] (…) göre modernizmin asıl cevap aradığı şey, 'Parçası olduğum dünyayı nasıl yorumlayabilirim? Bu dünyada ben neyim? Bu dünyada bilebileceğim şeyler nelerdir? Bunları kim bilebilir? Nasıl bilebilirler? Bilinebilir olanın sınırları nelerdir? Doğru nedir? Bilgi nedir?' gibi sorulardır (1987: 9). Bu yüzden modernist romanlarda her şeyi bilen anlatıcıdan vazgeçilmiş ve

anlatmacı metinden, göstermeci metne geçilmiştir. Modernist metinlerde artık anlatıcının konusu neyin bilinebilir olduğudur. Genellikle de anlatıcının en iyi bildiği şey, hiçbir şey bilmediğidir. Bunun yasını tutar, dile dilin tam içindeyken sırt çevirir. (…) Modernizm, realizmin tersine aslında yansıtılması, taklit ve temsili imkânsız olan bir durumu yansıtmaya çalışmaktadır. Postmodernizme hâkim olan ontolojik tavır ise gerçeklik ve dünya ilişkilerini sorgular. 'Bu hangi dünya? Bu dünyayla ne yapmam gerekiyor? Benliklerimden hangisiyle bunu yapacağım? Dünya ne demektir? Başka ne tür dünyalar vardır? Başka dünyalar nasıl oluşur? Birbirinden nerede ayrılır? Bir metnin varlık biçimi nedir? Gerçeklik nedir?' gibi sorular sorar (McHale, 1987: 10). McHale'e göre, aslında bu ontolojik sorgulamaların hepsi modernistlerin yaptığı epistemolojik sorgulamaların sınırlarının zorlanmasıyla ortaya çıkar. Ontoloji, bir evrenin kuramsal tasvirini vermeyi amaçlar. Evrenin değil, herhangi bir evrenin kuramsal tasvirini yapmaya çalışır; çünkü birçok evren olması ihtimali hep vardır" (Antakyalıoğlu, 2013: 151-152).

Epistemolojik nitelikli modernist romanlar insanın kendi gerçekliğini keşfettiği romanlardır ve bu gerçekliklerini bilinç yoluyla yeniden inşa etmek isterler. Karmaşıklığın içinde kendi bütünselliğine ulaşmak için ideal bir yeni düzen getirme arzusundadır. Postmodernist romanın hedeflediği kitle kültüründen tamamen uzaktır. Elitisttir ve bireysel öznelliğe önem verir dolayısıyla sanatı da yaşamdan kopuk, eylemden ve zamandan bağımsızdır. "Weinstein bu bağlamda Freud'un terimlerinden hareketle, realist romanı "canny", yani bilinebilen, tanıdık şeylerden bahseden, eyleme, hareket edebilmeye olanak sağlayan roman olarak ele alırken, modernist romanı "uncanny", yani bilinemeyen, tanıdık gelmeyen, hareket edebilmeye olanak sağlamayanı konu alan roman olarak ele alıyor. [Örneğin]

Kafka'da öznenin bilebilme yeteneği ve onun kültürel birikimi onu hiçbir yere götürmez" (Antakyalıoğlu, 2013: 157-158). Öznenin gerçekleştirmediği eylemler romanı da olay örgüsüzleştirmiştir. İç dışı, öznel nesneli, birey toplumu öteki olarak ilan edince içinde eyleme geçilecek toplumsal bütünlük de kalmamıştır. Jameson'a (2008: 42) göre modernist bağlamda, "[e]debiyat tarihi açısından çok daha önemli olanı, olay örgüsü romanın[ın] yerini yeni bir şeyin, bu durumda psikolojik roman adını verdiğimiz romanın almasıdır. Bu da eylem birliğinin yerini kişilik birliğinin almasından ibarettir. Bu noktada olayların bütünlüğü duygusunun yerini bakış açısının zaman içindeki özdeşliği ya da sürekliliği duygusu alır. (…) Kitabın eyleminin yavaş yavaş kahramanın bilinciyle örtüştüğü bakış açısı romanında, yorum bir kez daha içselleştirilir, yapıtın kendisine içkin hâle gelir çünkü kitabın içinden, deneyimlerinin anlamı üzerine düşünerek gözümüzün önünde gerçek tefsir çalışması yapan, bakış açısı figürüdür artık. Bu yüzden bakış açısı salt teknikten biraz daha fazla bir şeydir ve toplumlarımızda giderek artan atomlaşmayı ifade eder."

Modernist roman, realist romandan ayrılmak için nasıl kendi özerkliğini ilan ettiyse postmodernist roman da bu özerklikten kurtulmak için elinden geleni yapmıştır. Ancak bunu yaparken bir başkaldırıdan çok, yanılsama yöntemine başvurmuştur. Hem realist romanın gerçekliğini hem de modernist romanın deneysel yöntemlerini kullanmış ama bunların hepsinin geçerliliklerinin yanılsama olduğunu da ortaya koymaya çalışmıştır. Bu yüzden postmodernist romanda olay örgüsü bir ironiye hizmet edecek biçimde yer bulur kendine. Olay örgüsü, yabancı bir dünyada ve bir yanılsamanın içinde yaşadığını bilen postmodernist romanda realist romanın akılcığına göre değil akıl dışılığına göre şekillenir. Böyle bir ortamda öznenin bilinebilecek olan şeyler için eylem birliğine ya da bilinmeyen şeyler karşısında

kişilik birliğine ihtiyacı yoktur. Bilme ya da bilmeme gibi bir amaç da kalmamıştır. "Kişinin gerçeklikle olan zamansal ve uzamsal ilişkisi önemini yitirir ve temsilin alanından çıkılır. Kişinin artık kendini bulabileceği bir 'şimdi' ve 'burada' yoktur. Kişinin 'Neredeyim?' sorusunu bile sormadığı bir ortamda 'Ben buradayım' cümlesi dayanaksızdır. Bu ortama yerçekimsizlik hâkimdir. Bilme/bilmeme sorununun ötesine geçildiğinde gerçeklik diye adlandırdığımız hiçbir olgunun gerçekten nesnel olarak bilinemeyeceği kabulü vardır; bunları gerçekten bildiklerini iddia edenler ise artık sadece polis ve devlettir. Modernizmden miras kalan 'bilmeme' yerini, asla tekrar 'bilmeye' indirgenemeyecek olan bir 'kabullenme'ye bırakır. Kabullenmek, bilme/bilmemenin ötesidir" (Antakyalıoğlu, 2013: 160-161).

Olay örgüsüz modernist romanda bireyin bilincindeki geçmiş bilgilerinin, anılarının, özlemlerinin, düşlerinin, içinde bulunduğu anda dışarıdan algıladıklarının, gelecek planlarının ve bilmediği bilinçaltının "şimdi"de yan yana olduğu durum anlatılır. Artık olayların mekânı bu soyut dünya olmuştur. Modernist yazar; bu dünyadaki gezintilerini bilinç akışı yöntemiyle, yaşanılan andan geçmişe sıçrayabildiği geriye dönüş tekniğiyle, kahramanın kendi bilinciyle söyleştiği iç konuşma tekniğiyle anlatacaktır. Realist romanın olay örgüsüyle sağlanan çelişki, modernist romanda farklı bakış açılarından yararlanma düzeyinde gerçekleşecektir. Modernist roman, bu çelişkiler arasında bir uyuma ulaşmayı amaçlarken postmodernist roman bu çelişkilerden doğar. Romanın içindeki uyumsuzluklar kurgunun kurgusallığını yani üstkurmacayı besleyecektir. Karşıtlıkların yan yanalığı romancının "yalancılığını", kurguyu gerçek yerine koyma çabasının yersizliğini göstermek için önemlidir. Modernist romanda kurgusallık, kurgu çerçevelerinin görünür kılınmasıyla belirginleşir ama amaç, anlam katmanına katkıdır. Biçimsel ve

yapısal görünürlükler anlamsal bir amaç için oradadır. Oysa postmodernist romanda kurgu, üstkurmaca yöntemiyle teşhir edilmektedir. "Modernist romanlar dünyanın ve gerçekliğin *bilinç yoluyla* kurgulanışına dikkati çekerken, postmodernistler kurgulama sürecinin kendine ve kurgusal dünyanın oluşumuna *yazı yoluyla* dikkati çeker. Bu tür metinler kolaj, brikolaj veya melanj gibi yöntemlere sıkça başvurarak gazetecilik, coğrafya, doğa tarihi, siyasi metinler, masallar, mitler, romanslar ve daha birçok farklı anlatı biçimlerinden, onları edebî yama işi gibi (pastiş yoluyla) yapıştırarak faydalanır ve metnini bu tür bir parçalılıkla oluşturur. Bu parçalılıktan oluşan kurgu ise gerçekliğin kendisi gibi çoğuldur" (Antakyalıoğlu, 2013: 172).

Zaman dizinsel öyküleme realist romanın, bilinç akışı ekseninde öyküleme modernist romanın, üstkurmaca düzleminde öyküleme de postmodernist romanın özelliğidir. Realiteye benzerlikten soyut biçimciliğe oradan da üstkurmacaya yapılan bir yolculuktur bu. "Geleneksel-gerçekçi edebiyattan, modernizme, oradan da postmodernizme uzanan yoldaki estetik değişimin [grafiği çıkarılmaya çalışıldığında]; 19. yüzyıl gerçekçi romanının *içerik* üzerinde yoğunlaşan geleneksel *yansıtmacı/mimetik* sanat anlayışıyla başlayan çizginin; 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernistlerde *yabancılaştırma* estetiği düzleminde içerikten *biçime,* konu kurgulamaktan *deneysel biçimcilik* aracılığıyla *yapı kurmaya,* oradan da *yabancılaştırma* estetiğinin bir uzantısı olan postmodernizmin *üstkurmaca* tekniği aracılığıyla kendisiyle de, dış dünyadan aldığı malzemeyle de *oynayan* bir edebiyat anlayışına ulaştığı [görülür]" (Ecevit, 2012: 71-72).

Estetik özerlik gereği olan soyut biçimciliğin ve deneyselliğin ürünü olan modernist romanların özerk ürünler olarak, sınıflandırılması oldukça güçtür. Buna rağmen Ecevit, modernist roman kurgusunda iki ana eğilimden söz eder. Birinci

eğilimdeki romanlar "bir biçem çoğulculuğu içerir, çoğu kez birbirinden bağımsız metin adalarının *montaj/kolaj* teknikleriyle birleştirilmesinden oluşur. Kimi zaman kurgusal ya da gerçek yaşamdan alınma *deneme* türü bir yazı olabilir bu metin adası ya da bağımsız bir öykü/masal/tiyatro kesiti -belki de bunların parodisi- ya da geçmişten, kimbilir belki de gelecekten yaşanmış bir an, belki de esrik bir düş, kimi zaman bir reklam sloganı... Ana öykü ise genelde pek de önemli değildir" (2012: 44). İkinci eğilimdeyse "romancı; metnini bütünsel bir öykü varmış gibi kurgular. Ancak bu öykü, tüm mantık kategorilerinin dışında bir çizgi izler; neden-sonuç ilişkisi ortadan kalkmış, uzam-zaman boyutu amorflaşmış, yabancı/fantastik/absürd bir düş mantığı metne egemen olmuştur. Modernist romanın kült metinleri, Kafka'nın "*Dava*"sı ile "*Şato*"su böyle bir eğilimle kurgulanmışlardır. Burada ana biçim öğesi, *montaj* tekniği olmayıp, tuhaf/acaip/garip anlamları içeren *groteski*tir. Bir önceki kulvarın montaj tekniği, bütünlüğü *dıştan* bozarak, roman kurgusunu karmaşıklaştırırken, bu ikinci eğilimde ilk bakışta bir kargaşa görülmez. Kafka, öykülerini geleneksel romanın zamandizinsel art ardalığı içinde anlatıyormuş gibi yaparken, metnin temeline yerleştirdiği *grotesk* mantıkla, yapıyı içten, anlam düzleminde bozar" (2012: 45).

Her iki eğilimde de kurgu düzeyinde gerçekleşen bir serüven peşinden gidilir. Anlam metnin kendisine içkindir; ulaşılan soyut biçimle, metnin içinde çözümsüz bir biçimdedir. İstenilen anlamı sezdirmek için önemli olansa "roman kurmak"tır. Tek bir anlamın olmadığı modernist romanlarda kurgu biçimleri aracılığıyla gerçeklik bölünüp parçalanmış ve anlamsal zenginlik yaratılmak istenmiştir. Gerçek, biçimsel düzlemde bölünüp parçalanarak karmaşık bir yapı içinde metin parçacıkları oluşturulmuş ya da çarpıklaştırılarak groteskleştirilmiştir. Anlamsal derinliği

hedefleyen bu oluşumlar aynı gerçeklik parçasını yorumlayan farklı bakış açılarının bir arada verilmesiyle daha da yoğunlaşmıştır. Ayrıca yine bu amaçla gerçek parçacıkları eğretileme düzlemine taşınarak göreceliliğe dolayısıyla da anlamsal zenginliğe uygun duruma getirilmiştir. Kurguda çok katmanlı dokunun sağlanabilmesi için gerçekliği belirsizleştiren bir imgeler yığınından da yararlanmıştır. Parçalanmış, bükülmüş, zamansal dizgeden bağımızlaştırılmış, imgeleştirilmiş gerçekliğin, bireyin görüş açısına göre şekillenmesiyle ortaya konan anlatımda yaratılan süreksizlikle; okurun dikkati de bir noktada yoğunlaşamayacak kadar dağınıklaşmıştır. Sürekli geciktirilen ve sürekli yeni konulara sürüklenen konular bir türlü sonuçlanmayacaktır. Beklentisi yıkılan okur, bu biçim oyunlarının içinde yabancılaşır ve bu metin parçalarının peşinde sürüklenmekten yorulur. Terk ettiği romanlarsa modernist romancıyı çok etkilemez çünkü bu kurgu ile modernist romancı seçkinci olduğunu ve kendisini anlamayanlarla ilgilenmediğini gösterir. "Bu seçkinci edebiyat anlayışında roman metinleri, yazarların geniş kültür yelpazelerinin bir oyun alanına dönüşür. Kimi zaman geniş kapsamlı deneme (essay) kesitleri ya da bilimsel makalelerden oluşan bölümlerle dokunur bu metinler. Genelde ciddi yüzlü bir edebiyat anlayışı yansıtır modernizm; kanlı-canlı/yaşayan/somut gerçeklikten çok, kitapların/metinlerin dünyasını sever. (…) Somut yaşamdan çok, daha önce üretilmiş metinlerin dünyasında dolaşmaktan hoşlanır modernist yazar; metinlerarası doğa -örtük ya da doğrudan- çayırlı-çimenli somut doğadan daha çok yer kaplar bu metinlerde. Geleneksel kurgu tekniğiyle kıyaslandığında, son derece karmaşık olan kurgu/yapı özellikleri nedeniyle ana sorunsal durumuna gelen *biçimlendirme* konusunda kafa yorar romancı, bunu metninin içinde de sorunsallaştırır; romanın içinde aynı romanın oluşumunu tartışır, bir üstkurmaca düzlemi oluşturur" (Ecevit,

2012: 56).

20. yüzyılın ikinci yarısında modernist romanın seçkinciliğine başkaldırı postmodernist romandan gelmiştir. Postmodernist romanın başkaldırısı teorik düzeydedir. Hem realist hem de modernist romanın biçimsel özelliklerini kullanmasına rağmen bunların mutlak doğrular olarak görülmesine karşı çıkar. Mimetik dünyaya ironi ve oyunsulukla tekrar dönmüştür. Konu öyküler, karakter yaratır, yabancılaşmış bir dünyayı anlatır ancak bunların hepsinin kurmaca olduğunu hatırlatır. Romancılar iletilmek istenen bir anlamsal dokuya sahip özgün metinler yaratmak yerine, metinlerarası dünyada taklit yoluyla ve kurgusallıklarını vurgulayarak yeni metinler üretir. Hiçbir estetik kaygısı olmadan, hiçbir ayrım gözetmeden her tür metni yan yana getirir. Çoğu özelliği gibi metinlerle oynama özelliğini de modernizmden almıştır. "Ancak, postmodernist anlatıda yaygınlık kazanan bu kurgu eğilimi, söz konusu edebiyatta sanatın özüne yönelir, içerdiği ontolojik renk vurgu kazanır; metin, oynanan bu sanatsal oyunda ana erek durumuna gelir: Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor; *kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını* anlatıyordur. Doğa ise, daha önce yazılmış metinlerden oluşan bir *metinlerarası* doğaya dönüşmüştür. Kendini anlatan bu edebiyatta kurmaca, *üstkurmaca* düzlemine taşınır" (Ecevit, 2012: 71).

Postmodernist romanda her şey romana malzeme olarak bir eğlendirici oyunun parçası olmaya adaydır. Her türlü uyumsuzluk, her türlü karşıtlık bu oyunda yer alabilir tıpkı modernist romanda olduğu gibi. Yapıbozumculuğa koşut olarak oluşturulan bu "karnaval ortamının" modernist romandan farkı ise karşıtlıklar arasında hiçbir hiyerarşiye yer vermemesi ve herhangi bir ideolojiye hizmet eden eşitlik düşüncesinden uzak olmasıdır. Çoğulculuğun uzantısı biçiminde romanda

farklılıklar kaldırılır, tüm karşıtlıkların aynı anda yer aldığı bir atmosfer yaratılır. Sibernetik çağının getirdiği bu roman alayışının yarattığı çoğulculuk ortamında bir birlik yaratmak oldukça güçtür. Her türlü alandan her türlü karşıtlığın demokratik bir ortamda yan yana geldiği bu romanlarda biçimsel anlamda bir çoğulculuk da söz konusudur. Her yazar kendinden öncekilerin biçemleriyle kendi biçemini birleştirip kendinden sonrakilere hazır hâle getirmektedir (Ecevit, 2008: 25). İşte bu yüzden modernist çizgiden postmodernist çizgiye doğru kurgunun romanlardaki görünümü üzerinde durmamız gerekmektedir. Bu amaçla, *Tutunamayanlar*'dan başlamak üzere seçtiğimiz romanları ayrı ayrı inceleyip genel bir değerlendirme yapacağız.

Tüm incelemelerde ilk sırada ele alacağımız *Tutunamayanlar*[8] romanı ilk sayfadan itibaren kurgusu hakkında düşündürmek üzere kurgulanmıştır. Roman, "Sonun Başlangıcı" isimli tezat içeren bir başlıkla çıkar okur karşısına. Ardından "Yayımlayıcının Açıklaması" gelir. Ancak bu iki bölümden sonra, olay ağırlıklı bir kurgu anlatılacakmış gibi, "Olay, XX. yüzyılın ikinci yarısında, bir *Gece*, Turgut'un evinde başlamıştı." cümlesiyle romanın kahramanlarının öyküsüne geçilir. Kitabın öyküsü verildikten sonra iki kahraman etrafında gelişen kurgu başlar. Turgut Özben ve Selim Işık romanın başkişileridir. İki kişinin öyküsü birbirinin öyküsü içine yerleştirilmiştir. Turgut'un öyküsü, Selim'in öyküsünün çerçevesidir. Modernist romanlarda olduğu gibi kurulan bu çerçeveler kat kat açılır (Moran, 1994: 200-202): Kitabın öyküsü, Turgut'un öyküsü ve Selim'in öyküsü. Son bölümde ise "Turgut Özben'in Mektubu" ile kapanır. Romanın ilk çerçevesi olan ve bir gazetecinin, kitabın öyküsünü anlattığı ve bir yayımlayıcının da kitapla ilgili açıklama yaptığı ilk çerçeveden sonra *Tutunamayanlar*'ın öyküsü de bir mektup aracılığıyla başlar ve

[8] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 196-218; Parla, 2009: 204-230; Parla, 2011: 167-234; Karadeniz, 2002: 707-717; Kawulok, 2012: 113-133, Gürbilek, 2010: 27-46; Odacı, 2009: 605-684; Sazyek, 2013; Aygün, 2008.

yine bir mektup ile sonlanır. Dünyaya iletilmek istenen bir mesajın olduğunu gösteren bu mektup romanın içten dışa doğru ilk katmanından gelerek olayları başlatır. Yani en iç katmanda öyküsü anlatılan ve intihar eden Selim Işık'ın, Turgut Özben için bıraktığı mektup Turgut Özben'in öyküsünü, Turgut'un öyküsü de romanın öyküsünü harekete geçirir. Olayların gelişmesi içten dışa doğrudur, anlatımsa dıştan içe doğrudur. Kurgu böyle bir düzende biçimlenir. Her bölüm bir sonraki bölümün oluşmasının/var olmasının nedenir.

Turgut'un öyküsü çizgisel zamana göre gelişirken, Selim'in öyküsünde böyle bir durum söz konusu değildir. Turgut'un yaşayacakları, Selim'in yaşadıklarıyla iç içe anlatılır. Ancak kurgu yaşanan olaylardan çok, karşılaşılan ve yazılan metinler üzerine kurulmuştur. Tıpkı kitabın başında *Tutunamayanlar*'da anlatılanların, gerçeklikten ziyade metin içinde kalacak kurmacaya daha uygun olduğu açıklamasının yapıldığı ilk metinler gibi, romanın kurgusu da kurmaca metinler etrafında biçimlenir. Çünkü intihar eden Selim Işık'ın iç dünya düzlemi yalnızca kendisinden geriye kalan metinlerden oluşmaktadır. Selim metin boyutunda girer sanki romana, ardından Turgut Özben'in öyküsü de, bu metinlerle karşılaşılarak yazılan *Tutunamayanlar* metnini oluşturur. Realist romanların gerçeğe benzerliğinden ya da gerçeği taklit amacından uzak biçimde, bireylerin iç dünyalarına, görüş açılarına göre düzenlenmiş metinlerdir bunlar. Oğuz Atay da bunu sezdirmek için daha romanın ilk başında yayımlayıcıya yaptırdığı açıklamayla anlatılanların gerçeğe uygun olmadığını söylemiştir. Elbette burada sözü edilen dış gerçeklik ve gerçekçilik anlayışıdır. Romanın dış gerçeklik düzlemindeki metin boyutu, Turgut'un iç ve dış dünyasındakilerin etkisiyle oluşturulmuştur. Turgut'un kurgusunda Selim'in iç dünyasındakilerin etkisiyle oluşturulan metinler yer

almaktadır. Bu metinlerin gerçeklik düzlemi ise dış dünya gerçekliğinden başlar ve gerçeküstücülüğe kadar gider. Gerek Selim'in gerek Turgut'un ulaştığı nokta dış gerçeklikle bağın koptuğu noktadır. Bir oyunun içinde yaşama durumudur bu nokta. Artık gerçeklik terk edilerek kurmacanın içinde yaşanmaya başlanmıştır. Selim'in başlattığı bir oyundur bu ve Selim, intiharıyla Turgut'u da bu oyunun içine çekmiştir. Yaşamdaki olayların oyunlardan daha az gerçek olduğuna inanan Selim, kendisine yeni bir gerçeklik kurmak için oyunlar icat etmiştir. Yaşamının düzensizliğini, şekilsizliğini kurduğu oyunlarla yarattığı kurmaca düzlemde daha gerçek ve daha anlamlı hâle getirmeye çalışır. Öldükten sonra ise geride bıraktığı bu oyun âlemine bir mektupla Turgut'u da dâhil eder. Turgut, Selim öldüğünde hâlâ dış gerçeklik düzeyinde yaşamaktadır ve bu oyun dünyasına girmemiştir. Dış gerçeklik düzeyinde yaşanması gerektiğini düşünmektedir ve "Kendine oyunlar buldun: başkalarının katılıp katılmadığına aldırmadığın oyunlar. Herkesi yargıladın bu oyunlarda. Bu arada beni de yargıladın, bana da haksızlık ettin. Ben de bir oyun yazsam, sonunda haklı çıkmak için kendini öldürdüğünü söylesem... Bu oyunu sevmedim Turgut. Ben, oyunlarda bana saldırılmasını sevmem. Ben oyun istemiyorum artık; ne oyun ne de gerçek, senin ölmen gibi bir gerçek, beni sarsmamalı Selim. Ayağa kalktı. İnsan gerçeklere karşı durur: yaşar ve olduğu gibi olmayı sürdürür Selim." (Atay, 2013: 31) biçiminde dile getirir bunu. Ancak Turgut; Selim'in yarıda bırakıp çıktığı hayat oyunundan uzaklaşmasına neden olacak kurmaca oyun âleminin de eşiğindedir. Selim'den geri kalan her şeye ulaşmak için, onun yazdıklarına ve arkadaşlarında ondan kalan yaşantılara doğru başlattığı yolculuk; dış dünya yolculuğundan çok kendi iç dünya yolculuğudur. Turgut'un öyküsü dış zamandan çok, Turgut'un iç zamanında gelişir. Selim'in öyküsü ise Turgut'un ve diğer arkadaşlarının

hatırladıkları ile geriye bıraktığı metinler etrafında gelişir. Selim'in kurduğu oyunların ürünü olan bu metinler, Turgut'un bir yazar olmasını ve *tutunamayanlar* arasına katılmasını sağlar. Bunlar mitsel boyutu olan bir oyun âlemine aittirler. Bu âlemdeki oyunlar gerçeklikten uzaklaştıkça gerçeklik kazanan, tutunamayan olma yoluna giden oyunlardır: "Süleyman Kargı, Selim'le birlikte büyük bir oyunun, hayat kadar büyük bir oyunun içinde olduklarını söylüyordu. Kimsenin bu oyuna karışmaya hakkı yoktu. Kimseyi bu oyunun içine almıyorlardı. Gerçeklerin de bozmasına izin verilmediği düzenli bir oyundu bu. Gerçeklerle uyuşmadığı oranda güç kazanan bir oyun. Gerçekleri kötü bir biçimde taklit edecekleri yerde, hiçbir değer yargısının karışmadığı bir düzen ruhlarını geliştiriyordu. Hırslardan ve kıskanmalardan uzak, hayatın içinde ve onun çirkinliklerine meydan okuyan bir davranıştı bu. Göze çarpmadan yaşıyorlardı. Bir tek kişi bile bu düzeni bozabilirdi. Bu düzenin dışındaki insanlara bu düzenden hiç söz açmıyorlardı" (Atay, 2013: 698). Kurgu, böyle nitelenen oyunlarla biçimlenir. Oyunlar metinlerde somutlaşır. Metinleri oluşturmak içinse herhangi bir hiyerarşi gözetilmemiş görünür. Roman; önsözler, sonsözler, şiirler, şarkılar, şarkıların açıklanması, ansiklopedi maddeleri, mektuplar, destan metinleri gibi pek çok tür kullanılarak oluşturulmuştur. Öztürkçe, Latince, İngilizce gibi birçok dilden; tarih, coğrafya, felsefe, matematik, mühendislik gibi alanlardan terimlere yer verilmiştir. Çerçeveler içinde kat kat açılan roman, hem tarih içinde hem de bilim dünyası içinde yayılır.[9] Birbiriyle ilgisi yokmuş ya da tutarsızmış gibi görünen metin parçaları arasında ilerledikçe kurgusal ilişkiler de belirmeye, dış gerçeklikten farklı anlamsal katmanlar açılmaya başlar. Artık roman, olay değil, düşünce anlatmaya başlamıştır. Biçim de kurgu da bu düşüncelere göre

[9] Tutunamayanlar'daki kurgusal yapı için bk. Moran, 1994: 196-218.

şekillenecektir. Gümüş bu durumu şöyle ifade eder: "Oğuz Atay'ın düşündüklerini romana boca ettiği söylenir ya, bilinçli yapılmış bir yaratma biçimidir bu, böylece romanın bir düşünce yığını altında nasıl bir biçim alacağı araştırılırken *Tutunamayanlar*, modernizmin geç dönem örnekleri arasında Batı edebiyatlarında da pek görmediğimiz bir biçim kazanıyordu. Bu ilişki düşünceden, düşüncenin roman içinde hızla ve bir sarmal biçiminde soyutlanmasından başka bir yol seçemezdi" (2010: 85). Dolayısıyla *Tutunamayanlar*'da kendini iyi tanımak adına düşünceler yumağı arasında bir yolculuk, modernist romana özgü bir bilmeme durumu söz konusudur. Kendini bilme ve bir zeminde tutunma adına yapılan yolculuklar yine kendini tanıyamayıp tutunamama biçiminde sonlanır. Modernist roman karakterine uygun, epistemolojik bir durumdur bu. Anlatılamayana uygun biçim arayışında olan, kendini tanımayan, dış dünyayla uyumsuzluk yaşayan modern insanın çelişkileri üzerine kurulmuştur. Tutunamama bitip tükenmemiştir. Turgut Özben hep bu hâlde yaşayacak ve bitip tükenmeyen bu deneyimi Olric'le birlikte anlatacaktır: "Sonra, Olric'le birlikte istediğimizi yapacağız. Romanlar yazacağız: bitip tükenmeyen romanlar. *Tutunamayanlar'ın Sonu*, *Tutunamayanlar'ın Dönüşü* gibi. *Tutunamayanlar'*ın romanı biter mi?" (Atay, 2013: 720) Bitmeyecektir (Kawulok, 2012: 132-133) *Tutunamayanlar*, çünkü açık yapıttır ve yoruma elverişli bir biçimde kurgulanmıştır. Yakalanamayan bir anlamın, bir gerçeğin öyküsünü anlatmak üzere, modernist romana uygun biçimde kurgulanmıştır. Biçem çoğulculuğu içeren birbirinden bağımsız metinlerin montaj tekniğiyle birleştirilmesiyle kurgulanan epistemelojik temelli bir romandır. Belirgin olmayan olay örgüsü, iç içe geçmiş çerçevelerle kırılmaktadır. Kırılan her çerçeve daha içteki bir anlama yönlendirmesi bakımından modernist romanın kurgusallığının karakterine uygunluk sağlamaktadır.

Bu bağlamda üzerinde durulması gereken noktaysa oyun kavramıdır. *Tutunamayanlar'*da oynanan oyun "modernistlerin dış gerçeklerden kaçma" eğiliminin bir sonucudur. Yabancılaşılan dış gerçekliğe karşı oyunun dünyasına sığınılmıştır. Hatta kurulan oyunlarla dış gerçekliğin istenilen biçime sokulacağı umulmaktadır. Dolayısıyla oyunda kaygı edilen bir şeye ulaşma amacı vardır. Bu noktada postmodernizmin oyun anlayışına göre daha ciddi bir tutum söz konusudur. Çünkü oyunların; gerçekten üstünlüğüne hatta daha gerçek olduğuna inanılır ve başka hiçbir etkenin müdahalesiyle bozulmamasına çalışılır.

Bütün bunlara dayanarak Yıldız Ecevit'in ilk sınıflamasına uygun bir kurguya sahip olduğunu doğrulayabildiğimiz *Tutunamayanlar*'ın karşısına *Anayurt Oteli*'ni[10] aldığımızdaysa, onun da Ecevit'in ikinci sınıflamasına uygun bir kurgusal görünüme sahip olduğunu görürüz (2012: 43-44). *Anayurt Oteli*'nde kurguyu biçimlendiren yazar, Zebercet'in dış dünyaya yabancılaşması kadar kendine yabancılaşmasını da anlatmak ister gibidir. Anlatılacaklar başlıklar hâlinde sıralanmıştır. Kişiler, mekânlar, nesneler yazar tarafından betimlenmiş, ne tür yorumlar yapılabileceği de yazar tarafından parantez içinde gösterilmiştir. Kurgu, görünürde gelişen olaylar karşısında Zebercet'in eylemsizliğinin, iletişimsizliğinin, yabancılaşmasının onu nasıl ölüme götürdüğü üzerine kurulmuştur. Anlatılan; kişilik birliğinden çok, parçalanışıdır. Bu açıdan *Anayurt Oteli*, modernist romanın eylemsizliğine, psikolojik roman oluşuna uygundur. Ancak geleneksel romana özgü yazarın gölgesi oldukça fazla hissedilir durumdadır. Yazarın, gerek kurgunun dıştan düzenlenişinde söz sahibi olması gerekse Zebercet'in dünyasının içten şekillenmesinde söz sahibi olması bunun göstergesidir. Zebercet'in yabancılaşmasını, eylemsizleşmesini kuran

[10]Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 219-236; Gürbilek, 2010: 47-74; Özaltıok, 2011.

ve anlatan, yazardır. Geleneksel romandan kalan özelliklerle birlikte neredeyse olay örgüsüz bir modern roman kurulmuş gibidir. Roman, günlerin adıyla gösterilen bölümlerde 22 günlük bir sürede, zaman içinde ileri ve geri gidişlerle gelişir. Bu süreçte Zebercet'in geçmişine ait bilgiler ve gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının Zebercet'in dünyasına girip çıktıktan sonra yaşananlar anlatılır. Anlatılanlar Zebercet'in yalnızlık, yabancılık, umut ve hayal kırıklığı öyküsüdür. Romanın olaylarının geliştiği coğrafya olan soyut düzlem, Zebercet'in iç dünyasıdır (Moran, 1994: 220-221). "*Anayurt Oteli*'nde zaman durmuş gibidir. Zebercet durdurmuş gibi. Mekân? O da Zebercet'in kendi içine kapadığı hücre, donmuş gibidir. Ara sıra dışarı çıktığında *Anayurt Oteli*'ndeki kara dünyasını birlikte taşır, sokaklarda da onu yaşar. Olağandışı bir soyutlama, iletişimsizlik…" (Gümüş, 2011: 47) Sürüp giden yaşamın anlamsızlığından, insanın eylemlerinin somut nedenlerle açıklanamayacak olmasından yola çıkılarak bu iletişimsizlik ve yabancılaşma durumu, olayların absürdleşmesi, groteskleşmesi yoluyla anlatılır. Kurgunun da görünen yapısının parçalanmışlığı değil anlamsal boyutunda tıpkı Zebercet'in iç dünyası gibi, bir parçalanmışlık söz konusudur. Böylece *Anayurt Oteli*'nin kurgusu, modernist romanın dış gerçekliğe uyum sağlayamayan, iç dünyası parçalanmış bireyinin anlatıldığı bir kurgu olmuştur (Ecevit, 2012: 44).

Oğuz Atay'ın topluma tutunamayarak intihar eden ve "şizofrenikleşen" kahramanları; Yusuf Atılgan'ın iç dünyasına/kendi varoluşuna tutunamayarak intihar eden kahramanı etrafında şekillendirilen kurgusal yapılardan sonra *Kimse*[11] romanını inceleyebiliriz. *Kimse*'de Ferit Edgü'nün; gelenekle modern arasındaki bir kurguda kahramanlarının yalıtılmışlığını, yabancılaşmadan çok, gerçekliği en öz biçimde

[11] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 227-240; Sazyek, 2013.

anlatma olanağına çevirmeye çalıştığı görülür. *Kimse*'de de *Anayurt Oteli*'ndekine benzer biçimde dış dünyadan yalıtılmışlık söz konusudur. Ancak Edgü, bu yalıtılmışlığı olanağa çevirmek niyetiyle anlatmanın olanaklarını ya da olanaksızlıklarını keşfetmek için romanı, modernist niyeti hatırlatırcasına biçimlendirmiştir. İletişimsizlik ortamında iletişimin nasıl kurulabileceğini biçimiyle de kurgusuyla da göstermeye çalışmıştır. Bu konuda şöyle der: "Daha önce de yazdım, bence bir romanın içeriği ve biçimi diye iki ayrı öge söz konusu değildir. (…) *Kimse*'de beni bir yazar olarak ilgilendiren, düşündüren, üstüne kafa yorduğum sorunları çözmeye çalıştım. Bu anlamda *Kimse*, entelektüel bir romandır. Ama yazmayı sürdürebilmem için bu sorunları çözümlemem gerekiyordu. İçinde yaşadığım bir durumdan yola çıktım. (Hakkari'nin bir dağ köyü/ben/sorularım ve dış gerçekler) Bir yazar nasıl anlatılabilir? Anlatının olanakları, olanaksızlıkları nelerdir? İnsanlar arası iletişimin yolu, söz konusu araç dil olduğunda nerelerden, nasıl geçer? vb. Bu soruların karşılığını araştırmadan bir roman yazamadım. Birçok eleştirmenimizin dediği gibi, *Kimse* ve *O*, 'bir yedek subay öğretmenin Hakkari yaşantısı' değildir. Aynı gerçeğin iki değişik yaklaşımla yeniden yazılışı hiç değildir. *Kimse*'de anlatmanın olanaksızlığını, gerçekliğin değişkenliğini, roman sanatının olanaklarını ve olanaksızlığını, romanın içinde göstermek istedim" (Edgü, 2003: 15). Görüldüğü gibi amaçlanan bir düşüncenin biçimlendirilmesi söz konusudur. Biçimi buna göre kurma çabası vardır. Bu anlamda *Tutunamayanlar'*daki gibi bir düşünce yığını söz konusu değildir ama yine de bir düşünce ürünü olarak biçimlenmiştir *Kimse*.

Roman iki bölüme ayrılmıştır. İlk bölüm Birinci Ses ve İkinci Ses olarak tanıtılan kahramanların diyaloglarıyla oluşur. Bunlar dış dünyadan yalıtılarak yalnız

kalan ve kendisiyle hesaplaşan iki sesin iç diyalogudur. Gerçeklik atmosferinden uzak bir ortamda gerçekleşir bu konuşmalar. Yalnızlıkla baş etme, iletişim kurma amacıyla seslerin çoğaltılması, karşılıklı hâle getirilmesi amaçlanmıştır. Anlatının ilerletilmesi sırasında sessizlik ya da iletişimsizlik vurgusunun biçimsel boyuta indirgenmesi için boş sayfalar bırakılmıştır. Modernist romana uygun bir tarzda biçim, içeriği kurmaktadır. Beklendiği gibi şekillenmeyen bir hayatın boş sayfalarının atlanması gerektiği söylenirken arzulanan şeyin; dış gerçekliği taklit yerine, dış gerçekliği biçimlendirmek olduğu da gösterilmek istenmiştir. İç dünyadaki boşluklar, sessizlikler bu boş sayfalarla gösterilir. Bu noktada amaç, biraz da yaşamın anlamını yakalamak için yaşamın akışını durdurarak kişilik bütünlüğünü sağlamak gibidir:

"Sözü, bence, arada bir kesmek gerek, diyor İkinci Ses. Bölmek, parçalamak, dağıtmak gerek.

Doğru, diyor Birinci Ses. Kendimizi, kendi sesimize, kendi coşkunluğumuza, kendi anılarımıza, kendi anlarımıza pek fazla kaptırmamak için.

Özellikle zamanın akışına, diyor ikinci Ses.

Zamanın, yani bizi çevreleyen olayların, diyor Birinci Ses.

Sözcüklerin sürükleyişine karşı koymak için de, diyor İkinci Ses.

Kendi kendimize kalmak için, diyor Birinci Ses.

Elimizden geldiğince, diyor İkinci Ses.

Bütünlüğümüzü korumak için, diyor Birinci Ses.

Elimizden geldiğince, diyor İkinci Ses.

Ve gerçekliğimizi, diyor Birinci Ses" (Edgü, 2006: 91).

Korunmak istenen iç gerçekliğin anlatıldığı birinci bölümün aksine ikinci bölümde oldukça sade, gerçekten dışarı çıkılarak deneyimlenen ve anlaşılan dış gerçeklik anlatılmak istenir. Bu bölümde bireysel gerçeklik yerine toplumsal gerçeklik, düşsel gerçeklik yerine mantıksal gerçeklik söz konusudur. Dış dünya yine Birinci ve İkinci Ses tarafından realist roman kurgusuna uygun biçimde bir objektif gibi anlatılmak istenir. Çünkü eylemlerin, olayların, yaşananların en anlaşılır ve basit bir biçimde verilmesi hedeflenmiştir. Roman bu iki bölümüyle de biçimsel kaygısını yansıtmıştır. İlk bölümde bireyin iç dünyasının düşsel gerçekliğinin kurgulanışı, ikinci bölümdeyse toplumun realite düzeyindeki gerçekliğinin kurgulanışı bireyin bilinci ekseninde, anlatmanın olanakları çerçevesinde biçimlenmiştir. Edgü, bireysel gerçekçiliği ve biçimsel gerçekçiliği kurgusunun temel malzemesi yaparken realist romanın imkânlarını modernist romanın imkânlarına dönüştürmeye doğru yönelmiş gibidir. Ferit Edgü kadar toplumsal gerçekliğe bağlı romancılardan biri de Selim İleri'dir. Ancak İleri'de Edgü'nün aksine modernist roman kurgusuyla amaçlanan, realist roman kurgusuna yaklaşmak olmuştur.

Toplum gerçeğinin modernite ve modernizm etkisinde nasıl bir yapılanmaya girdiğini bir yazar olarak anlamaya çalışan Selim İleri tarafından yazılan *Yaşarken ve Ölürken*[12] bir sanatçı romanıdır. Romanın isimlendirilmeyen bölümlerinde hem sanat hakkındaki görüşler hem de sanatçı kahramanların kurguladığı metinler yer alır. Hem anlattıkları hem de metne montajladığı alt metinlerle romanın kurgusunu ilerleten anlatıcı, yazar olan bir sanatçıdır. İlk bölüm onun sanat hakkındaki düşüncelerinden ve bir ressam olan Turan'la konuşmalarından oluşur. Tıpkı *Tutunamayanlar*'da olduğu gibi kurguda iç içe geçen çerçeveler söz konusudur ve her çerçevede başka

[12] Ayrıntılı bilgi için bk. Oktay, 2010: 583-635.

bir metin yer alır. Ancak *Tutunamayanlar*'dan farklı olarak buradaki metinler zamansal ardışıklığa uygun ve birbirinden bağımsız bir biçimde girer romana. Yani yazar anlatıcı, romancı olduğu için; Turan ya da Tuna Suna roman taslağı yazmaya meyillenmiş değildir. Yazar anlatıcı, bu taslakları birleştirerek romanın kurgusunu oluşturan anlatıcıdır.

İlk bölümden sonra kendini resim öğretmeni olarak tanıtan Turan'ın yazar anlatıcıya verdiği roman taslağı kurguya montajlanır. Bu bölümde Turan'ın bir resim öğretmeni olarak Karayazgı'ya gitmesi ile gelişen olaylar geriye dönüşlerle anlatılır. Burada modernist romanın topluma yabancılaşıp kendi iç bütünlüğünü kurma çabasındaki bireyinden bir önceki aşama yani "modernite krizleri" etkisinde yazmaya çalışan bireyin anlatımı söz konusudur. Öğretmen Turan temsilindeki bir aydın sanatçı gözüyle moderniteyi deneyimleyen toplumun ve toplumsal gerçekliğin aksayan yönleri verilir. Bir anlamda tam olarak gerçekleştirilmeyen modernitenin toplumda yarattığı sancılı durum tespitidir. Bu bölümden sonra yazar anlatıcı, anlatılanların gerçekliğini görmek için Karayazgı'ya gider ancak Turan diye bir resim öğretmeninin olmadığını öğrenir. İ.ye geldiğindeyse Turan'ın yazar arkadaşı Tuna Suna'dan, Turan'ın sadece kurmaca bir roman yazdığını öğrenir. İ.de yaşayan ve içinde Turan'ın da bulunduğu bir grup aydın sanatçı ilişkisinin sonucunda yazılmıştır bu taslak. Yazar anlatıcıya bu kez, Turan'la ilişkisini anlatan Tuna Suna, bir mektup ve kendi roman taslağını verir. Metinler yazar anlatıcının kurgusuna montajlandıktan sonra, bu sanatçı grubundan olan Cemil'in öyküsünün anlatıldığı bölüm de kurguya montajlanır. Son bölümdeyse yazar anlatıcı bütün bu anlatılardan nasıl bir roman yapmak istediğini ve roman taslağındaki eksik noktaları sıraladıktan sonra rüyasında yazar olarak diğer kahramanlarla özdeşleşmesini cellad-kurban

imgesi içinde düşsel bir atmosferle vererek romanı sonlandırır. Modernist kurgunun zaman kullanımı, bilinç akışı, iç konuşma gibi imkânlarıyla şekillendirilmeye çalışılan romanın sonundaki bu imge, kendi kimliklerini kaybederek özneleşen postmodernist roman kahramanlarının birbirine dönüşerek sonlanmasını anımsatır.

Romandaki bütün iç metinler, aydın sanatçıların kendilerini ve toplumu sorgulamaları sonucu oluşturulmuştur. Hepsinin genel tezi, bireysellikten yola çıkılarak "toplumun şiirini" yakalamaktır. Bu amaçla dış dünyanın nesnel zamanındaki sanatçı çevrelerinin yaşayışı ve sanat hakkındaki fikirleri roman içine taşınıp yazar tarafından tartışılır. Diğer kahramanlar, bireyliklerinden hareketle toplumun şiirini yakalamak isteyen ve yazarlık deneyimi olan kişilerdir. Romanda Türkiye'nin darbeler döneminde toplum olarak yaşadıkları ve sanattan topluma nasıl bir fayda sağlanabileceği anlatılmaya çalışılmıştır. Bu amaçla realist roman kalıplarının dışına çıkılarak kurmaca içinde kurmaca parçalarına yer verilmiştir. Ama asıl amaç, hep toplumun şiirini yakalamak olduğundan yansıtılmak istenen gerçeklik, bütünlüğü sağlanmaya çalışılan dış gerçelik olmuştur. Modernist romanın biçimsel özellikleri arasında kullanılan çerçeve metinlerden burada da yararlanmıştır. Ancak anlatılanlar sürekli "toplumun şiiri" tezine gelip dayandığı için anlamsal katmanların sağlanmasında yetersiz kalınmıştır. Çerçeveler, içeriğiyle önemli olan roman taslaklarını roman kurgusuna yerleştirmede kullanılmıştır. Ancak bu taslaklar modernist romanlarda olduğu gibi bireysel gerçekliğin derinliğini yansıtma amacıyla oluşturulmamışlardır. Çünkü biçimsel özellikler, içerikle aynı derecede önemlidir. Biçimin çağrıştırdığı anlamlar içerikle sabitlenecek ve sınırlanacak biçimdedir. Bu yüzden bir nevi tezli romandır ortaya konmak istenen. Nitekim Selim İleri yazar anlatıcı aracılığıyla bunu romanda şöyle dile getirir: "Öyküler ve romanlar

yazıyordum, öz sorunu benim için her şeyden, önemliydi yazdıklarımda. Öz dendi mi, bizde içerikle yetinilir. Oysa okuduğum araştırılar, özü, içerikle biçimin karmaşık doğası olarak tanıtıyordu. İçeriğe denk biçim, bir bakıma, yazınsal yapıtın iletişim gücünü sağlar. Bu yüzden öykü ve romanlarımda biçim sorunlarına çokça yer verdim" (İleri, 2002: 11). Selim İleri'ye göre bireysel sorunlar da toplumsal kaynaklıdır: "[B]ana bütün yaşadıklarımız, doğrudan doğruya kişisel yaşantılarımız bile toplumsal sarsıntıların, toplumca katlanmak zorunda kaldığımız dehşetli çatırdamaların nedeni gibi yansıyor" (İleri, 2002: 39). Bu yüzden bireyin iç gerçekliği ekseninde biçimlenen romanlar, iç dünyası çelişkilerle dolu kişilerin bireysel yetersizliklerine takılıp kalacak ve çevresinden soyutlanmış yetersiz bireyler yüzünden toplumun şiirini yakalamaktan uzak olacaktır. Dolayısıyla imkânlarından yararlanılan modernist anlamdaki bireysel gerçeklik, toplumsallığa hizmet ettiği ölçüde kurguda biçim ögesi olarak yer almıştır.

Toplumun yansıtılması amacını taşıyan bir sanatçı romanı olarak *Yaşarken ve Ölürken*'nin moderniteden duyduğu rahatsızlık, *Berci Kristin Çöp Masalları'*nın kurgu bağlamında postmodernist bir roman olarak şekillenmesinin gerisindeki rahatsızlıkla aynıdır. *Berci Kristin Çöp Masalları*,[13] Çiçektepe adlı bir gecekondu mahallesinin anlatıldığı bir romandır. Sözlü edebiyat parodisi yapılarak biçimlenen romanda, köyden gelip şehirde gecekondu yapan insanların gerçeküstü dünyaları büyük şehir gerçeklerinin içinde anlatılır. Modernite ürünü olan şehir realitesi bu romandaki insanların yaşamında geçerli değildir, yaşamlarındaki olaylar daha çok sözlü kültür toplumunda görülen olağanüstülükler çerçevesinde gerçekleşir. Mantık düzeyinde açıklamalarla anlaşılmayacak bu olaylar, birbiriyle nedensellik ilişkisi

[13] Ayrıntılı bilgi için bk. Seyhan, 2014: 238-246; Balık, 2011; Turgut, 2003.

kurulmadan arka arkaya sıralanır. Ancak kurgusal bir bütünlük görüntüsü vardır. Mahallenin doğuşu, gelişimi ve şehirleşmesi kurguda işlenir. Köyden gelip bu mahalleyi kuran insaların geleneksel kültürle şekillenmiş dünyaları ile modernite akılcılığıyla şekillenmiş şehir kültürü arasında oluşan çelişkiler romandaki ironik gerilim unsurlarıdır. Olayların gelişmesini sağlayan asıl aktör, köy ve kent arasında bulunan geçiş bölgesindeki yaşamın mekânı olan Çiçektepe mahallesidir. Toplumsal dönüşümün yaşandığı bu gecekondu bölgesindeki olaylar, toplumcu gerçekçi roman ya da köy romanı özelliklerine göre değil, sözlü edebiyat kültürünün parodisini yapan ve gerçeküstü özelliklerden beslenen postmodern roman özelliklerine göre biçimlenmiştir. Kurgu, postmodern romana uygun biçimde akıl dışı ve ironik ortamda biçimlenir. Bu da Latife Tekin'in, bir geleneksel destan parodisiyle gecekondu destanını anlatan postmodern bir roman kurguladığını düşüncesini sağlamlaştırır (Balık, 2011: 298).

Tekin'in şehir gerçeklerinin içinde kendi gerçekleriyle yaşamaya çalışan kahramanları, Bilge Karasu'nun *Gece*'sinde[14] şehir koşullarına teslim olan kahramanlara dönüşmüştür. Her iki romanda da içinde yaşanılan ortamla bir çatışma söz konusudur. Ancak modernite karşısındaki çatışmanın nedeni Tekin'de, devam eden sözlü gelenek anlayışıyken Karasu'da bir baskı unsuru olarak dayatılan şehirdeki modernitenin kendisidir. Söz konusu baskıysa resmî kurumlarca tepeden inme biçimde gerçekleştirilen ve hiçbir öznelliğe izin vermeyen moderniteye özgü bir baskıdır. Bu noktada bireyin, kendi iradesiyle iç ya da dış dünyaya yönelik bir tasarrufta bulunma hakkı kalmamıştır. Birey, gerçeğin göreceliliği ya da sanayileşmenin kıskacı karşısındaki yabancılaşmadan farklı bir yabancılaşma

[14] Ayrıntılı bilgi için bk. Göktürk, 1985: 5-10; Parla, 2011: 167-234; Seyhan, 2014: 172-179; Gürbilek, 2010: 75-102; Özata, 2003; İleri, 2007.

sürecine girmiştir. Bu zorunlu yabancılaşma süreci, onun iç dünyasına yönelip farklı bir gerçeklik inşa etmesine de izin vermemektedir. Geriye kalan tek şey, postmodernist anlamda bir hiçolumdur (Parla, 2011: 199-209). İşte bu nedenlerden dolayı *Gece* romanı hem modernist romanın imgeye dayalı kurgusuna hem de postmodernist romanın üstkurmacaya dayalı kurgusuna uygun biçimde şekillenmiştir. Bir "gece" olarak algılanan dış dünya, romana "gece" imgesiyle girmiştir. Anlatılanlar da gecenin belirsizliğini, kasvetini ve karanlığını yansıtacak biçimdedir. Yazıldığı dönemdeki toplumsal belirsizliğin ve karmaşanın kaynağı olan dış gerçekliğe sorulan sorular romana biçim olarak yansımıştır. Sorulan sorular; yanıtsız bırakılmış, tıpkı biçim gibi cevabı belirsiz olan sorulardır. Olay örgüsü de belirsiz, süreksiz ve karmaşıktır. O., N., Sevim ve Sevinç isimli karakterlerin etrafında gelişen kurguda, konuşan kahramanın kim olduğu sorusu sürekli belirsizliğe çekilir. Anlatı düzeyleri ve anlatıcılar arasında geçişimlilik kurgunun sınırlarını belirsizleştirir. Anlatı; üst anlatı, dipnotlarla kurulan çerçeveler düzeyinde süreksiz biçimde ilerleyen kurgusal dünyanın parçalanmışlığına uygun bir şekil almıştır (Gürbilek, 2010: 92-95). Bireyin parçalanmış bilincinin bir görünümü olan kurguda bu parçalanmışlıktan duyulan rahatsızlık oldukça yoğun olarak hissettirilir. Anlatı, üst anlatı ve dipnot katmanlarından birbirine yaklaşan anlatıcıların sesleri olayları ilerletir. Bölünen, yarım bırakılan imgeler ve düşünceler sürekli iç içe geçer. İmgelerin üst üste yığıldığı bu dünyada kurgu, giderek daha fazla buharlaşan bir dünyanın temsiline dönüşür ve bu parçalanmış yapı postmodernist romanın imkânlarından yararlanılarak anlatılır. Ancak postmodernist romanın kabullenme hâlinden farklı olarak, postmodernist üstkurmaca imkânları dış dünyanın parçalanmışlığından rahatsız olan bilincin durumunu yansıtmada kullanılır.

Modernist kaygılar taşıyan bireyin bilincindeki kaos, kurmaca ve üstkurmaca sınırları ihlal edilerek postmodern kurguda biçim hâline gelir.

Yazarın söyleminin diğer söylemlere karışarak yazarın da metinselleştiği romanın baskıcı atmosferi aracılığıyla dış dünyada yani dönemin Türkiye'sinde yaşanan baskıcı unsurlar kurgu içinde okura deneyimletilir. Bir müddet sonra roman, yazarın da okurun da kontrolünden çıkacak ve sürekli yeniden kendini kurma çabasıyla sarmal bir biçim alacaktır. Bu noktadan sonra kurgunun kazanacağı nitelikle ilgili olarak Jale Parla'nın tespiti, romanda nasıl bir sona ulaşılacağını gösterir: " 'Artık aynalar içinde geziyor gibiyim. Kim ne hâle geldi, kapı (çıkış kapısı) nerede, ben de bilemez oldum. Dipnotlarımın anlamı eridi gitti. Bir başka el katıldı yazıya. Kitabın, artık 'kitabım' dediğim bir yazının her yanı delik deşik sanki. Herkes her yerinden içine sızabiliyor. Bunun sonucu ne olur, çok geçmeden anlarız' (Karasu, 2010: 159). Sonuç, olsa olsa Roland Barthes'ın artık klasikleşmiş tarifiyle 'anlatı" olabilir. Freud, Marx ve yapısalcılık sonrası yazında bir dönüşüm gerçekleştiğini, yazılanlara artık bitmiş yapıtlar olarak değil süregelen anlatılar olarak bakmak gerektiğini söyler Barthes ve yapıtla anlatı arasındaki farkı anlatır. Yapıt bitmiş bir kitaptır; anlatı hâlâ yöntemini arayan bir metindir. Yapıt elimize aldığımız kitaptır; anlatı iki kapak arasında değil dilde varolan bitmemiş tasarı; çözülmüş ve dağılmış yapıttır. Anlatı, çevrimi kapanmamış söz, bitmemiş söylemdir. (…) Tanpınar'ın 'eşyanın mesut uykusu'na davetinden, Atay'ın eşyaya dönüşme dehşetinden çok daha öte bir başkalaşım şiddeti vardır burada: 'Hiçolum'a davet. Bu kapkara fantastikte her parçalanma şiddetin sonucu, her yeni oluşum başka bir şiddetin hedefidir (2011: 199-209). Parla'nın tespitinde gördüğümüz gibi kurgu, her okurun karşısında yeniden kurgulanacak ve sonra

yok olacak biçimdedir. Sürekli bozulup yapılacak bir yapıdadır. Bu yönüyle *Gece*, modernist yabancılaşmanın acısıyla biçimlenmiş postmodernist kurgunun sayısız anlamlara elverişli bir örneğidir.

Parçalanmış kurgu ve çoklu anlamlar açısından *Gece* ile benzerlik gösteren bir roman da Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır...*[15] adlı romanıdır. *Hayır...* da *Gece'*nin gönderme yaptığı, modernleşme aşamalarında tıkanıklıklar yaşayan 1980'lerin Türkiye'sindeki atmosferi anlatmak için yazılmıştır. Ancak *Hayır...*'da, *Gece*'de olduğu gibi hiçoluma teslim söz konusu değildir. Yeniden düzenlenmeye uygun kurguda amaç, bireyin varoluşunun anlamına ulaşabileceği bir zaman dilimi olan an'a ulaşmaktır. Bu anlamda postmodernist romanlarda görülen hiçliğe giden yola teslim olma söz konusu değildir. Aksine modernist romanlardaki gibi iradeli bir red ve yabancılaşma söz konusudur. "Şimdi" karşısındaki tepki, yine diğer zaman dilimlerinin imkânlarından yararlanılarak anlatılmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan modernist anlamda bir zaman romanı olan *Hayır…*, bir günlük anlatı zamanı içinde sabah, akşamüstü, gece, gündoğumu ve an isimlendirmeleriyle beş bölüme ayrılarak kurgulanmıştır. Her bir bölümün de kendi içinde alt bölümleri vardır. Toplam yirmi bir bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlendirmeler modernist romanda görülen kurguda parçalanmışlığı okuma sırasında okura yaşatacak biçimdedir. Romanda hedeflenen an'a ulaşma, bu parçalanmışlığın içinde iz sürmeyle gerçekleşecektir. Bu yüzden olayların gelişimi de aynı nitelikte süreksizlik içindedir. *Hayır...*'da olaylar sırası geldiğinde ortaya çıkmamıştır, sorunlar da yeri geldiği için çözüme kavuşmamıştır. Asıl öykünün farklı katmanları ve alt öyküleri birbirini izleyerek sıralanmamıştır; anlatılanlar da kronolojik sıralı değildir.

[15] Ayrıntılı bilgi için bk. Apaydın, 2006: 17-38; Gümüş, 2000: 107-204; Parla, 2009: 305-326; Şenol, 2009.

"*Hayır...*'ın kişileri, öykü düzlemleri, alt öyküleri, anlamsal yapıları, anlatım yapı biçimleri hep özel yazınsal tarihleriyle yaşarlar ve öyle çizerler anlam ve biçim eğrilerini. (…) *Hayır...*'ı anlamak ve tadına varmak için onun örül kurgusunu titizlikle okumak, başından bu anlatı dilini kavramak gerekir" (Gümüş, 2000: 155).

Kurgusal yapıdaki bu süreksizlik konuda da söz konusudur. Aysel isimli bir profesörün, resmi ideolojilerin baskıcı ortamında, modernleşme yolundaki darbeler Türkiye'sinin atmosferinde deneyimlediği yabancılaşma ve varoluş sorunsalı romanın konusudur. Yabancılaşan Aysel, gerçeklik algısını yitirir; yaşadığı kişilik bölünmesi varoluşsal sorunlarla da beslenince postmodern kişilerdekini andıran bir şizofreniyle sonuçlanır. Kitap Aysel'in bir günlük zaman dilimi içinde, düzenlenecek olan bir ödül törenine gidip gitmemesiyle ilgili olaylardan oluşur. Ana anlatı, mektup ve araştırma parçalarının kurguya montajlanmasıyla genişler. Anlatılanlar, bu anlatı düzeylerinden yola çıkılarak Aysel'in bilincinde geçmişe, geleceğe ve içinde bulunduğu ana doğru yaptığı yolculuklardan oluşur. Tüm alt anlatılar birbirinden bağımsız biçimdedir, bu yüzden her bir yapının yeri değiştirilebilecek kadar bir parçalılık söz konusudur kurguda. Dış ve iç dünyadaki bu durum, kurguya dönüşmüş; söylemi de biçimselleştirmiştir diyebiliriz.

Aysel, hem dış dünyasıyla hem de iç dünyasıyla değişime uğramıştır. Modernleşmenin sancılarını yaşayan toplumun etkisiyle kişilik bölünmesi yaşayan Aysel, kendini başkaldırmasına rağmen, tutunamayan aydınların tek çaresi olarak görülen intihar olgusunun eşiğinde hisseder. Yaptığı "Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı" isimli incelemede de bu konuyu işler. Ancak Aysel, yaşadığı kişilik bölünmesi şizofreniyle sonuçlandıktan sonra kendi gerçeğini kurup özgürleşecektir. Elbette bu özgürlük yine parçalanmış modernist bir dünyada gerçekleşir. Aysel'in

yazar dostunun "Kırık Zaman Parçaları" isimli roman taslağı da bu parçalanmışlığı simgeler niteliktedir. Bu yüzden "Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı" yabancılaşmayı konusal boyutta, "Kırık Zaman Parçaları" da biçimsel boyutta temsil eden alt metinlerdir. "Toplumlarda ve İnsanlarda Boş Alanların Kullanımı" adlı inceleme ise bireyselliğin keşfi adına bir çağrı olan diğer bir imge alt metindir. Kurguya montajlanan bu alt metinlerde başkaldırısını gerçekleştirmek isteyen bireyin, modernite toplumuyla çatışması ve bireyliğin keşfi adına yapması gerekenler verilir. Bunlar, geleneksel toplum anlayışına göre şekillenmiş Türk toplumunda kişilerin, tüm karşı koymalara rağmen birer birey olduklarının artık farkına varmaları gerektiğine dair bir çağrı niteliğindedir. Romanın iletmek istediği mesajın, toplumda nasıl algılanacağına yönelik durum tespitlerinden biri şöyledir: "Yeni bir gençlik, yeniden deviniyor. Geçmişleri en bastırılmış toplumlar, topluluklarda insanlar ses yükseltiyor. Ama bu aynı şey değil. Yenins diye biri olmayabilirdi. Hiçbir düş, hiçbir tasarı... Bir törene çağrıldım. Fakat bu, gelecek değil. Bu, baştan sona kaç kuşağı parçalamış bir geçmiş. Yinelemelerle yazılmış bir geçmiş. İşte, yazarların kimi yine, saldırılacak asıl yerleri bir kıyıya koyup, birbirlerine saldırıyorlar; düşmanlarından önce kendi kendilerine kıyıyorlar. İşte, benim, hayatı sessiz, insanlarla ilişkileri ürkek, yazdıkları çok sesli, insanın derinliklerine bakışı gitgide daha kaçamaksız yazar dostum için, 'Kaleminin keskinliği köreliyor.' diye yazıyorlar şu dergide. Bir başkası onu, 'korkaklık'la suçluyor. Hem de gerçek gerçeği, insanın ele geçirilmesi en güç durumunu arayış yolunda gözüpeklikle yürüdüğü, yazarlığının belki de en yürekli döneminde. Bu, dıştan önce ya da dışla birlikte kendi içlerine de bakmaya çağırdığı insanları ürkütüyor. Hayatın bu en güç işini yüklenmeyi sevmiyorlar. Ondan kaçıyorlar. Kaçıştan utancı, kendi dışındakilere, 'korkak' diyerek savuşturuyorlar"

(Ağaoğlu, 2010: 101).

Adalet Ağaoğlu, dıştan önce içe bakma çağrısına uygun olarak romanın kurgusunu da modernist romanın iç zaman anlayışına göre biçimlendirmiştir. Her bölüm beynin saatine göre, kimi zaman geçmişte, kimi zaman gelecekte kimi zaman da anda gerçekleşen olaylardan oluşur. Kırık zaman parçaları yerleri değiştirilerek de düzenlenebilecek yapısıyla açık bir yapıt kurulmasında biçime önemli bir olanak sunar. Aysel'in yabancılaşmış ve şizofrenik dünyasında zaman parçaları içinde yaşadıkları, ödül törenine gidip gitmeme motifine bağlı olarak kurgusallaştırılıyor. Ödül törenine gidip gitmeme kurgudaki olayların bahanesi olarak yer alır, okur bu eylemin gerçekleşip gerçekleşmediğini anlamak için kurguda iz sürer. Romanın sonunda ise "gitmeme" eylemi Aysel'in intihar yerine, başkaldırıyı seçtiğinin bir göstergesi, bir simgesi olur. Başkaldırı sorunsalı yanı sıra pek çok sorun farklı açılardan kurguya dâhil edilerek bir çok katmanlılık sağlanıyor. "Baştan alabilirim. Parçaları kendimce yan yana dizebilir, üst üste yığabilir, birini ötekinden farklı uzaklıklara koyabilirim." (Ağaoğlu, 2010: 275) sözleriyle kendi üstüne katlanan roman, okurun zihninde yeni baştan kurgulanmaya hazır bir sona ulaşır. Modernizmin merkezindeki zaman anlayışının imkânlarıyla, postmodernist romanlardaki gibi yeniden yapılandırılmaya uygun bir kurguya yaklaşılsa da *Hayır…*'da ağır basan modernist romanın ciddi karakteridir. Nitekim romandaki herkesin yaşamında da bu ciddiyetin izleri kendini hissettirir. Tıpkı *Tutunamayanlar*'ın kahramanları gibi, *Hayır…*'ın kahramanlarının hepsi yazıya bulaşmıştır. Ancak birinde metinlerde oyunsu bir havayla, gerçekliğin ciddi atmosferi hafifletilmeye çalışılırken diğerinde ciddiyet tüm ağırlığıyla metinlere sinmiştir. Bu yüzden *Hayır…*'da *Tutunamayanlar*'a göre

modernizmin atmosferini hissetmek hem kurgusal hem de konusal bakımdan daha kolaydır.

Modernist olmasa da kahramanlarının tümü roman kurmaya yani yazıya bulaşmış romanlardan biri de Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı*'dır.[16] *Bir Cinayet Romanı*, Akın Erkan isimli bir yazarın planladığı *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* isimli bir romanın yazılışını konu edinir. Akın Erkan, yazacağı roman için Emin Köklü, Levent Caner, Yıldız Gerçel, Yeşim Erses, Yasemin isimli kahramanlardan yardım ister. Buna göre kahramanlar her gün yaşadıklarını "günlük" olarak yazıp romancıya vereceklerdir. Romancı da bu günlükler üzerinden daha önceki cinayet romanlarının kurgusundan farklı olacak kendi romanını kuracağını söyler. İşte böyle bir yönteme göre *Bir Cinayet Romanı*, her yazarın baş harfinin bulunduğu günlük parçalarının zaman sıralı bir biçimde art arda eklenmesiyle oluşturulmuştur. Yirmi bir bölümde olaylar giriş, gelişme ve sonuç sırasına göre gerçekleşir. Ancak romanın diğer cinayet romanlarından farkı, cinayet romanı yapısını metin içinde incelemesidir. Romanın üst gerçeklik düzleminde bulunan *Bir Cinayet Romanı* kurgusu tamamlanmışken, *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* isimli romanın kurgusu tamamlanmamıştır. Çerçeve metinler olacağı beklenirken dış çerçeveden iç çerçeveye geçilmez. Pınar Kür, romanın içindeki romanda cinayet kurgusunu çözecek ya da sergileyecek kişi olarak Akın Erkan'ı gösterse de bunu kendi romanıyla kendisi yapmış gibidir. Nitekim Akın Erkan değil, Pınar Kür'ün kahramanı olarak Emin Köklü isimli matematik profesörü mantık kurallarına göre düzenlenen cinayet romanlarını çözme becerisini roman için yazdığı günlüklerde ortaya koyar. Bu yönüyle *Bir Cinayet Romanı*'nda romanı kuran ikinci yazar gibidir.

[16] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 105-118.

Sonuçta Akın Erkan'ın, Levent Caner'i öldürdükten sonra kurgulaması beklenen roman yerine, Emin Köklü'nün, Akın Erkan'ın, geçmişte ona yaptıkları yüzünden Levent Caner'i öldürmesini deşifre etmesiyle şekillenen *Bir Cinayet Romanı* kurgusu ortaya çıkmıştır. *Bir Cinayet Romanı,* cinayet romanının düzenlenmiş hâlinin postmodernite mantığına göre Emin Köklü tarafından yapısökümüne uğratılmış biçimi gibidir. *Bir Cinayet Romanı;* kurgusundaki realist romana özgü konvansiyonlarla biçimlenen dedektif romanının, postmodernist romanın imkânlarıyla parodileştirilmesi suretiyle mantık kurallarına ve insan aklına güvenin (Moran, 1994: 115) nasıl sarsılacağını göstermiştir.

Kurgusunun ilerletilmesinde polisiye roman türünün ya da dedektif romanlarına özgü merak unsurunun kullanıldığı başka bir roman da *Kara Kitap*'tır.[17] Ancak *Kara Kitap* cinayet etrafındaki olaylar yerine, Galip adlı kahramanın, kaybolan karısı Rüya ve Rüya'nın abisi Celal'i ararken İstanbul'da yaptığı yolculukları konu alan bir romandır. Kurgudaki olaylar zamansal nedenselliğe değil çağrışımsal nedenselliğe bağlı olarak gelişecektir. *Kara Kitap*'ta, dedektif öykülerindeki gibi delillerden hareketle Rüya'nın peşinden gitme, olayların ilerletilmesi için sadece bir motiftir. Roman, bu doğrultuda Galip'in İstanbul'da yaptığı aramalar sırasında yaşadıklarının anlatılması ile Celal'in köşe yazılarının kurgusal düzlemde birleştirilmesiyle oluşturulur. Galip, Rüya'nın peşinde İstanbul'un esrarlı dünyasına girdikten sonra kendini bir anlatı dünyasında bulacaktır. *Tutunamayanlar*'daki Turgut'un metinlerle deneyimlediği bu durumu Galip bir kültür atlası olarak nitelenen İstanbul tarihiyle deneyimler. İstanbul'a ait

[17] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 93-104; Gün: 2006: 191-202; Gümüş, 2010: 109; Atakay, 2009: 36-47; Akerson, 2009: 61-69; Parla, 2011: 235-270; Adak, 2009: 275-294; Irzık, 2009: 262-271; Brendeomon; 2009: 128-141; Koçak, 1991: 65-144; Ecevit, 2008: 35-48; Ecevit, 2013: 17-24; Sazyek, 2013: 76, Seyhan, 2014: 208-220.

geçmişteki kültürel veriler ekseninde modern kültüre ait veriler yan yana getirilerek romana hem yapısal anlamda hem de içeriksel anlamda bir çok katmanlılık kazandırılmıştır. Bu yüzden *Kara Kitap* yalnızca bireysel bir arayışı değil, toplumsal olarak da bir kimlik arayışını simgeler. İstanbul'daki arayış, toplumun da kendi kimliği peşindeki arayışının simgesidir. Kurgudaki bütün unsurlar bu amaca uygun biçimde simgesel değer taşımaktadır. Bu arayışı Azade Seyhan şöyle değerlendirir: "Tarihsel ehemmiyeti açısından, *Kara Kitap*'taki İstanbul'un ağırlığı ulusunkine denktir. (…) Galip kendisinin, kültürel bir boşluk içinde bir kimlik bulmaya çalışan Türk entelijensiyasının kişiliğinde soyutlanan bir simge olduğunu fark eder. Rüya ve Celâl'i arama süreci kendi kimliğini bulma yolculuğuna dönüşür. (…) Bu, gerçekler, çözümler ya da sonlar hakkında bir hikâye değil; hem saydam hem de ağır yüklü bir alegoridir. Pamuk'un bütün romanlarında olduğu gibi, kitaptaki özel isimlerin alegorik işlevleri vardır. Galip'in, Rüya'nın ve Celâl'in isimleri derin bir kültürel geleneğe seslenir. Galip kayıp bir 'rüya'nın peşindedir. Bu arayışta, kendilerini içi boş Batılı değerlere sattıkları ve kültürel mirası sahte ilerleme vaatleriyle değiştirdikleri için entelijensiyayı suçlayan insanların ateşli eleştirileriyle karşı karşıya kalır" (2014: 212-214). Postmodern roman teknikleriyle modernitenin sancılarını anlatan Pamuk'la ilgili olarak katıldığımız bu tespiti romanın kendisiyle de şöyle destekleyebiliriz: "Bizim dünyamız bir bütün dünyadır, parçalanmış bir dünya değil. Bu âlemin içinde başka bir âlem daha vardır, ama Batılıların dünyasında olduğu gibi görüntülerin, dekorların arkasındaki gizli saklı bir dünya değildir ki bu, örtüleri kaldırınca arkasındaki gerçeği zaferle görelim. Bizim alçakgönüllü âlemimiz her yerdedir, bir merkezi yoktur, haritalarda bulunmaz. Ama esrarımız da budur işte bizim; çünkü bunu kavramak çok, ama çok zordur. Çile gerektirir. Kendisinin

esrarını aradığı bütün âlem ve bütün âlemin de esrarı arayan kendisi olduğunu bilen kaç babayiğidimiz var ki, soruyorum? Bu kemâle erdiği zaman ancak insan bir başkasının yerine geçmeyi, tebdil-i kıyafeti hakeder. Celâl amcanla paylaştığım tek bir duygu vardır: Ben de onun gibi, ne kendileri ne başka biri olabilen bizim o zavallı film yıldızlarımıza acırım. Üstelik bu yıldızlarda kendilerini gören milletimize daha da çok acırım. Kurtulabilirdi bu millet, hatta bütün Doğu, ama senin Celâl amcan, amcanın oğlu, onu kendi hırsları için sattı" (Pamuk, 2010: 322). Görüldüğü gibi "kendi değerlerini satmak" kavramıyla ifade edilen kültürsüzleşme ortamında yakalanmaya çalışılan Türk modernitesinin sonuçları hem bireysel hem de toplumsal kültür açısından, bir yok oluşu kaçınılmaz kılmış gibidir. Arkasındaki bu kültürel ağırlık nedeniyle gerek Galip tarafından yapılan aramalardan gerekse Celal tarafından yazılan yazılar nedeniyle dedektif romanı gerilimine uygun bir sonla yetinmeyecek olan *Kara Kitap* alegorik (Seyhan, 2014: 38) bir eserdir. Ansiklopedileştirilen[18] İstanbul ekseninde yaşam da metinsel düzeye indirgenmiştir. Yaşam ve sanat, gerçek ve kurmaca iç içe geçmiş, yan yana bulunmaktadır. Kimin kimi taklit ettiği konusundaki sınırlar erimiş, her şey birbirine dönüşmüştür. Rüya, düşselliğe bürünürken Galip de Celal'e dönüşmüş, her şey metinselleşmiştir. Örneğin Celal'in cinayet romanlarının edebiyatı taklit ettiğini anlattığı aşağıdaki parçada, bu taklidi anlatan bir yazı yazmaması yine edebiyatın da cinayeti taklit ettiğini bilmesinden dolayıdır: " 'Bütünüyle taklit olan, demek ki, cinayetler değil kitaplardır. En bayıldığımız şey olan taklidin taklidiyle ilgili oldukları için kitapları anlatan cinayetlerle, cinayetleri anlatan kitaplar hepimizdeki ortak bir noktaya seslenir; çünkü insan, lobutu, kurbanının kafasına ancak kendisini bir başkasının

[18] Ayrıntılı bilgi için bk. Adak, 2009: 293.

yerine koyabilirse indirebilir. (Kimse kendini katil olarak görmeye dayanamaz çünkü.) Yaratıcılık, çoğunlukla öfkenin, her şeyi unutturan o öfkenin içindedir, ama öfke bizi ancak daha önce başkalarından öğrendiğimiz yöntemler aracılığıyla harekete geçirebilir: Bıçaklar, tabancalar, zehirler, edebiyat teknikleri, roman biçimleri, şiir vezinleri vs. 'Kendimde değildim hâkim bey!' diyen 'Halk katili', bilinen şu gerçeği ifade eder: Cinayet bütün ayrıntıları ve törenleriyle, başkalarından, yani efsanelerden, hikâyelerden, anılardan, gazetelerden, kısaca, edebiyattan öğrenilen bir iştir. En saf cinayet bile, meselâ kıskançlık yüzünden yanlışlıkla işlenmiş bir cinayet bile, farkına varılmadan yapılmış bir taklittir, edebiyatı taklit. Bu konuda bir yazı yazayım mı, ne dersin?' Yazmamıştı" (Pamuk, 2010: 241).

Her şeyin böylesine bir taklit olarak görüldüğü bir ortamın anlatıldığı *Kara Kitap*'ta kurgu da bu taklitlerle oynanan bir oyuna dönüşür. İstanbul'un kültürel geçmişinden ve modern kültürden devşirilen malzeme her şeyin taklit olduğunu ve birbirine benzediği anlatmada kullanılacaktır. Yine farklılıkların aynıyla yer değiştirdiği romanda kurgu ve teknik, taklidin kaçınılmazlığını göstermeye hizmet eder. Celal'in aynılığın çeşitlemeleri niteliğinde olan yazıları bu kabulün uygulamasıdır. Galip, Rüya'yı arayışında Celal'in yerine geçtikten sonra bu taklitler arasında gerçeği arar. Roman artık metinlerarası dünyadaki alışverişlere dönüşmüştür. Kendinde gerçeği bulmak yerini, yazıda gerçeği bulmaya bırakmıştır. Ancak bulunacak bir gerçek yoktur ve romanın kurgusundaki tüm alt metinlerde bu anlatılmaya çalışılmıştır. Yani *Kara Kitap*'ta ulaşılacak bir gerçek olmadığı gerçeği. İşte bu yüzden roman, Orhan Koçak'ın (1991: 121-128) da tespit ettiği gibi, "aynılık tezi" etrafında okura her fırsatta kendi yapısını "aynalayacak" motifler sunmuştur. Örneğin başka bir yazarın Celal hakkında Galip'e söyledikleri romanın hem

kurgusunu hem de yazı dışında bir gerçeklik kalmadığı ve her şeyin aynı olduğu tezini aynalayan bir motif niteliğindedir:

"Çok sevdiği güzel karısı kaçmış bir gün bir adamın," dedi Galip. "O da onu aramaya başlamış.

Şehrin neresine gitse karısının izine rastlıyormuş, ama kendisine değil..."

"Evet?"

"Bu kadar."

"*Hayır, Hayır*, daha devamı olmalı!" dedi ihtiyar köşe yazarı. "Şehirde bulduğu izlerde ne okuyor bu adam? Karısı gerçekten güzel mi? Kime kaçmış?"

"Şehirde bulduğu izlerde kendi geçmişini okuyormuş bu adam. Güzel karısıyla kendi geçmişinin izlerini. Kime kaçtığını da bilmiyormuş ya da bilmek istemiyormuş, çünkü gittiği her yerde karısıyla kendi geçmişinin izlerine rastladıkça, karısının kaçtığı adamın ya da yerin, kendi geçmişinde bir yerde olması gerektiğini düşünüyormuş." "Konu güzel," dedi ihtiyar köşe yazarı. "Poe'nun dediği gibi, ölen ya da kaybolan güzel kadın! Ama bir hikâyeci daha kararlı olmalı. Kararsızlıklarını gösteren yazara okuyucu güvenmez çünkü. Celâl'in hileleriyle biz bitirelim hikâyeyi... Hatıralar: Şehir adamın tatlı anılarıyla kaynaşsın. Üslûp: Süslü sözlerin içine gömülen bu anılardaki ipuçları boşluğa işaret etsin. Tecahül-ü arif: Adam karısının kaçtığı kişiyi bilemiyormuş gibi yapsın. Paradoks: Böylece, adamın karısının kaçtığı kişi adamın kendisiymiş. Nasıl? Görüyorsunuz ya, siz de yazabilirsiniz o yazıları. Herkes yazabilir." "Ama yalnızca Celâl yazıyor," dedi Galip. "Tamam! Bundan böyle siz de yazarsınız!" dedi ihtiyar yazar, konuyu kapatan bir havayla. "Onu arıyorsanız yazılarına bakın," dedi magazin yazarı. "Yazılarının

içinde bir yerdedir o. Yazıları sağa sola yollanmış haberlerle doludur, özel küçük haberlerle. Anlıyor musunuz?" (Pamuk, 2010: 103).

Kara Kitap, bu aynılık ilkesi (Koçak, 1991: 122) ekseninde kurguya montajlanan alt metinler içine saklanan ve okuyucunun çözmesi beklenen şifrelere ait ip uçlarıyla dokunmuş bir kurgusal yapıya sahiptir. Roman okunup bittiğinde geride sadece dilsel bir yapıt olarak romanın kendisinin kalacağı bir anlayışla, yani postmodern bir anlayışla kurgulanmıştır. Metinlerarası bir evrende metinsel çeşitlemelerle kurulu ortamda amacın sadece yazma edimi olduğu, hem konu hem de teknik aracılığıyla satır aralarında "yeşil tükenmez kalemin *yalnızca* yeşil tükenmez *kalem olacağı"* (Pamuk, 2010: 276) gibi ifadelerle roman boyunca bir şekilde vurgulanan yeşil tükenmez kalem simgesiyle (Koçak, 1991) gösterilir. Modernite öncesindeki ve sonrasındaki İstanbul'un kültürel atmosferi metinlerarası bir evren olarak dokunurken de amaç, yeşil tükenmez kalemdir. Orhan Pamuk, yeşil tükenmez kalemin bahanesi olan bu metinlerarası evrende her türlü hiyerarşinin yok edildiği, farklılıkların yan yana bulunduğu ve bu yüzden de her şeyin aynılığın çeşitlemeleri olduğunu hem konusal düzeyde hem de teknik düzeyinde sürekli yinelemiştir. Pamuk "yaşadığımız hayatın bir başkasının düşü olduğunu kanıtlamanın hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini" (Pamuk, 2010: 85) düşündürtmeyi başarmak istemiştir. İstediği bu kurgu, *Kara Kitap*'ın kurmaca dışında bir gerçekliğin kalmadığı postmodern nitelikte bir kurguya sahip olmasını sağlamıştır.

Nasıl ki postmodern mantıkla kurgulanmış *Kara Kitap*'ta her şey yeşil tükenmez kalem içinse *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde de her şey Hilmi Yavuz'un sesini duyurması içindir. Bir postmodern roman örneği verilmek amacıyla

yazılan *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*,[19] bir anlatı parodisi olarak kurgulanmıştır. Fehmi K. isimli karakterin iş yerindeki bir günün anlatıldığı kurguyu, Hilmi Yavuz postmodern anlayışa uygun olarak "anlatı" kelimesiyle nitelemiştir. Bir günlük zaman dilimi içinde yaşanan olaylar, olayların geçtiği mekânlar ve olayların kahramanı; Hilmi Yavuz'un parodisini yapmak (Gümüş, 2011) istediği anlatıya uygun bir biçime sokulmuştur. Çünkü Hilmi Yavuz, kendi kimliğini dâhil ettiği anlatıda farklı kimliklerde olsa da tüm olayları anlatan kişi olduğunu parodi yoluyla hep vurgulamıştır. Bu yüzden çok sesli gibi görünen roman tek sesliliğe mahkûm olmuş ve postmodernizme özgü çoğulculuğun sağladığı çoklu anlamlara elverişlilik kazanamamıştır. Herkes adına konuşan ve herkesi istediği biçime sokan Hilmi Yavuz önce anlatı ve gerçek arasındaki sınırı ihlal etmiştir. Ancak bir müddet sonra anlatıdan çok, kendi gerçekliği ağır basmaya başlamıştır. Fehmi K.'nın böceğe dönüşmediği, Bezukov'un gözlükleri yerine kendisinin gözlüklerinin olması gerektiği söylenirken ve anlatının yazarının gerçekte neler yapacağı anlatı boyunca sürekli tekrarlanırken anlatının kurgusallığından çok, Hilmi Yavuz'un kendi birikimine uygun bir anlatı parodisi kurma çabası öne çıkmıştır. Nitekim bu parçada da görüldüğü gibi Yavuz, kendi gerçekliği dışındaki her tür gerçekliği dışlamış yani anlatıdaki bütün sınırları kendisi ihlal etmiş durumdadır: "Peki şimdi ne anlatacağım? Joyce gibi, her şey anlamlıdır diyerek, Selim Taşıl, Fehmi K., ve Anette ile ilgili -hatta, İzzeddin Şadan Bey'le ilgili ne varsa, ne biliyorsam -ya da ne kurguladıysam- hepsini, ayrım gözetmeden betimlemeli miyim? Çok *anti-Çehov* bir tavır olur bu, ama pro-Joyce... Şimdilik bu anlatının kahramanlarını (yoksa tiplerini mi demeliydim) bir yana

[19] Ayrıntılı bilgi için bk. Gümüş, 2010: 75-93; Doltaş, 2003: 143-153; Karaburgu, 2009: 173-182; Yiğitbaş 2008: 602.

bırakarak, onlara boş vererek, kendimi, anlatı yazarı olan ben'i anlatsam? Evet, bunu anlatsam, nasıl olur?

Bana sorarsanız, pekala olur.

Onun için bırakalım Fehmi K.'yı, Selim Taşıl'ı, valdesi Müstehase Hanım'ı (o şimdilik, doğrudan girmedi anlatıya, üçüncü kişi olarak var!), Anette'i ve İzzeddin Şadan Bey'i, ben size kendimi anlatayım. Bunu anlatmak, yani kendimi bu anlatıya sokmak, beni anlatıya ilişkin bir sürü teknik sorundan kurtaracak üstelik! Hem de keyif verecek" (Yavuz, 2012: 101).

Okurla metin arasında yazarın varlığının silindiği postmodern romanda yazarın derdi; kendini anlattığını, okura parmağıyla gösterircesine işaret etmek değildir. Oysa Hilmi Yavuz parodi (Gümüş, 2011: 88-89) yaptığını göstererek kurduğu postmodern anlatısının tek okuru olmak istiyor gibidir. "Anlatının anlatıcı, okur ve eleştirmen kimliklerine göre hem apayrı hem de birbirlerini tamamlayan düzlemler kazanamaması *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni çoğul anlamlardan yoksun bırakırken, kurmaca metin yapımbiçimlerinden de uzaklaştır[dığı]" (Gümüş, 2011: 85) için anlatıda her şey Hilmi Yavuz'un istediği gibi okunmak ve anlaşılmak üzere kurgulanmıştır. Bu anlamda okurun karşısına realist romanın parodisinin yapıldığı postmodern görünümlü bir anlatı çıkmıştır.

Söz konusu görünüm; romanın sonunda farklı kurgusal katmanların belirsizleşerek kaybolmasından çok, Hilmi Yavuz'un gününün sonu hâline gelerek tek katmana inmesinden kaynaklanmaktadır. Hilmi Yavuz, basit bir olay örgüsü etrafında kurgusal katmanları oluşturmaya çalışırken Orhan Pamuk'la ilk bakışta benzeşse de kurgusunu harekete geçirmede moderniteye yaklaşımı bakımından ondan ayrılır. Çünkü Yavuz, modernitenin yıkıcılığını Pamuk'ta olduğu gibi

postmodern kurgunun malzemesi yapmamıştır. Amacı, tıpkı bir dedektif romanı kurgusunu çözümleyerek postmodern roman kuran Pınar Kür gibi postmodern parodi yapmaktır.

Latife Tekin, Pınar Kür'e göre postmodern niteliklere daha uygun bir roman yazmıştır. Tekin, kurgu ve olay örgüsünü sözlü gelenek ürünü olan destan parodisi yaparak oluşturmuştur. Ancak Latife Tekin'in postmodern romanının arkasındaki çelişkinin nedeni modernitedir. Olaylar, çatışmaya neden olan şehirdeki modernitenin etkisiyle şekillenmektedir. Modernite, Latife Tekin'de şehre sonradan gelenlerle uyuşmazlık yaratırken *Gece*'de şehrin kendi halkıyla uyuşmazlık yaratır. Bu uyuşmazlığın nedeni, Latife Tekin'de olduğu gibi doğadan kopukluk değil, resmî ideolojinin baskıcı ortamında kişinin bireyliğine ve topluma yabancılaşmasıdır. Oluşturmaya çalıştığı bireyliği belirsizleştirilerek elinden alınan kişilerin romanı olan *Gece'*de kurgudaki parçalanmışlık, giderek belirsizliğe dönüşürken *Hayır...*'da bir imkâna dönüşür. Zaman içinde gezinmeyi seven bu modernist romanın, zaman sıralarının değiştirilerek çok katmanlılık kazanması sağlanır. Türkiye'nin 1980'lerdeki baskıcı ortamını; Adalet Ağaoğlu modern roman kurgusundan yararlanarak anlatmak isterken Selim İleri, modernist roman imkânlarıyla beslenen toplumcu gerçekçi bir tutumla oluşturduğu kurguyla anlatmak ister. Modernist roman özelliklerini bilir ama İleri bunu kurgusunun amacı değil, aracı yapmakla yetinir. Bu yüzden Selim İleri'nin anlatacağı kasaba ya da ilçe Yusuf Atılgan'ın Zebercet'inin bulunduğu kasabadan daha fazla dış gerçeklere bağlı olmalıdır, tıpkı *Kimse*'de anlatılan köy gibi. Çünkü bu romanlar şehir dışında da yabancılaşmayı deneyimleyen Zebercet gibi, bireyin varoluşsal yabancılaşmasının merkezde olduğu kahramanlar etrafında oluşturulmuş bir kurguya sahip değildir. Zebercet'in kasabada nihilizmle

sonuçlanan yabancılaşması şehirdeki Turgut'da şizofreniyle sonuçlanmıştır. Turgut, intihar etmek yerine, bir şizofren olarak metinlerin dünyasında yaşayarak huzur bulacaktır. Ancak bu metinler, *Kara Kitap*'ta olduğu gibi postmodernizmin taklit metinleri değil, *Hayır…*'daki gibi baskıcı dış gerçekliğe birer başkaldırı metinleridir.

Bu açıklamalardan sonra genel olarak toplarladığımızda olay örgüsünden çok, metinlerle ilerletilen kurgusundan dolayı *Tutunamayanlar*'ın modernist niyetli, gerçekliğin absürtleştirildiği bir olay örgüsüyle kurgulanmış *Anayurt Oteli*'nin modernizme geçiş niteliğinde, hem iç hem de dış gerçekliği anlatmak için olay örgüsünün geride bırakıldığı kurgusuyla *Kimse*'nin modernizmi keşif amaçlı, modernistlere benzeyen tüm entelektüelliğine rağmen toplumcu gerçekçiliğe vefalı kurgusuyla *Yaşarken ve Ölürken*'in realist karakterli, *Bir Cinayet Romanı*'nın polisiye kurgusuyla postmodernizmin olanağa çevrildiği, sözlü kültür özelliklerinin revize edildiği kurgusuyla *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın postmodern kimlikli, modernite üzerine kurgulanmalarına rağmen *Hayır…*'ın modernist karakterli ve *Gece*'nin postmodernist karakterli, *Tutunamayanlar* gibi bir mektupla başlayan basit bir olay ve metinler peşinde ilerleyen kurgusuna rağmen *Tutunamayanlar*'dan farklı olarak *Kara Kitap*'ın postmodern amaçlı, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ninse postmodern parodi ürünü bir roman olarak kurgulandığını söyleyebiliriz.

2.2.2.Zamanın Biçimlenişi

Zaman, romanın temsil zeminidir. Dil ve gerçeklik dünyası arasındaki uyum zamandaşlıkla sağlandıktan sonra roman uzamda yer kaplayacak somutluğa ulaşabilecektir. "Kendisini çevreleyen diğer kültürel ve toplumsal dillerle etkileşimden kaçınamayan roman, temsil ettiği geçmişi de ancak kendisiyle zamandaş olan diller ve gerçekliklerle temas hâlinde betimleyebilir, onlar aracılığıyla anlamlandırabilir. Böylelikle zaman, farklı anların buluştuğu bir mekân olur neredeyse" (Bakhtin, 2001: 25). Farklı anların buluşması, modernist romanın karakteristik özelliklerinin başında gelmektedir. Artık modernist roman, dış dünyadaki kronolojik zamanla bağlarını koparmış, iç gerçekliğin bir yansıması olarak iç içe geçmiş zaman parçacıkları etrafında şekillenme yoluna gitmiştir. Bireysel gerçekliğe göre oluşturulan kişilikler, benliklerin zaman içindeki akışkanlıklarına göre kurgulanır. Bergson'dan kaynağını alan bu anlayışa göre modernist roman; yakalanıp donuklaştırılan değil, akan zaman anlayışı etrafında şekillenir. "Yaşanan zaman, yani an, ancak anımsanan zamanla bir köprü oluşturduğu için önemlidir; çaya batırılmış bir *madelaine,* eğer kişiyi geçmişin gömülü esrarına taşıyabiliyorsa, yaşanılan an'ın gerçekliği kanıtlanmış olur. Çünkü modernist romanın kişilik anlamında insanın gerçek benliğini istençle anımsanmış bir geçmişte bulmasına olanak yoktur; bu benlik ancak istenç dışı belleğin yardımıyla belirir. Buradaki vurgu *Bildungsroman'ın* geleceğe dönük vurgusu değildir. Kurgunun zaman tünelinde gelecek değil geçmiş, geleceğin umut ya da olanakları değil geçmişin deşilmesi önemlidir. Böyle olunca, *Orlando'daki* gibi, anlatı zamanı bir tek güne, hatta bir tek saate inebilir (Parla, 2009: 264-265). Modernizmde, modernitede olduğu gibi sadece

şimdiki zaman vurgusu söz konusu değildir. Çünkü modernist romanda benlikleri besleyen, akıl dışıdır. "Akıl, bilinçli yanıyla zamanın akışını bilir ama bilinçaltında zaman kavramı yoktur. Bilinçaltı geçmiş, şimdi ve gelecekteki her bir ana eşit uzaklıktadır. Modernist roman aklın bilinçli yanını değil bilinç dışı alanını ve bilincin akış alanı olan serbest çağrışımı konu edinir. Bilinç akarken zaman akmaz. Şimdiki zaman, sadece modernist romanda geçmişten önce gelir. Muntazam bir yer ve zaman mefhumu bulunmadığından özne gelişimi diye bir şey de söz konusu olamaz" (Antakyalıoğlu, 2013: 158-159) modernist romanda.

Modernist roman kurgusunda zaman, anlatılan zaman dilimleri değiştirilerek ve kaydırılarak biçimlendirilir. Bu şekilde genişletilen zaman içinde bilinçaltı sunumunda ya da bilincin sunumunda şimdiki zamana temas eden anımsayış ve hatıralardan yararlanılır. Bilince dışarıdan, içeriden ve bilinçaltından çarpan her türlü gerçek ve gerçek dışı algı ve izlenimler, bir an için zihinde yoklandıkları görünümleriyle verilir. Bu görünümlerde bireyin duyguları, düşünceleri ve belleği yansıtılır. Modernist edebiyatın, kendisi için hayati önemdeki zamanı biçimlendirişi ile ilgili olarak Connor (2001: 168) şu tespiti yapar: "Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sindeki kapsamlı, hayali geçmiş zaman arkeolojisinden, Eliot'un *Çorak Ülke*'sinde saat zamanının parçalanarak mitik zaman hâline gelmesine, Joyce'un *Ulysses*'inde ve Pound'un *Kantolar*'ında çağdaş zamanla tarihsel zamanın karışmasına ve Joyce'un *Finnegans Wake*'inde ve Yeats'in *Bir Görü*'sünde döngüsel ya da evrensel zaman görülerine kadar, modernizmin bütününde, her anlamdaki zamanla ilgili bir takıntının bulunduğu açıktır. Durum burada da edebî modernizmin başka yerlerinde olduğu kadar karmaşık ve çeşitli olmakla birlikte, çağdaş irdelemeler burjuva saat zamanına modernist meydan okumanın tek bir ilkeye,

zamanın yassılaştırılıp mekân hâline getirilmesine indirgenebileceğini kabul etmeye eğilimlidir." Connor'ın mekân hâline getirilmek istenen zaman kavramı, Bakhtin'in zamandaşlık kavramıyla aynı noktaya vurgu yapar: Farklı bilinçlerin yani gerçekliklerin dilsel bir uyuma ulaştıkları düzlem. Modernist romanda en belirleyici ögelerden biri olan zamanın biçimlenişine biraz daha yakından bakmak için Wirginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* isimli romanında kullandığı teknikleri belirleyen Ricoeur'un (2012) tespitlerinden yararlanabiliriz: "*Mrs. Dalloway*'in anlatı tekniği oldukça güç anlaşılır niteliktedir. Saptanması en kolay birinci teknik, günün ilerleyişinin küçük olayların sıralanmasıyla verilmesidir (189). Bu birinci tekniğe yani giderek artan biçimde yığma yöntemine *Mrs. Dalloway*'in en çok bilinen anlatı tekniği eklenir. Anlatı, öykülenen zaman içinde meydana gelen olaylarla ne kadar ileri doğru çekiliyorsa geçmiş içinde yapılan uzun gezintilerle de geriye çekilmiş, bir bakıma geciktirilmiş olur (191). Üçüncü teknik de okurun, bütün anlatı kişilerinin düşüncelerini içten bilmenin ölçüsüz ayrıcalığını tanıdığı anlatıcı, kişilerini aynı yerlerde karşı karşıya getirerek onların aynı sesleri algılamalarını, aynı olaylara tanık olmalarını sağlayarak bir bilinç akışından öbürüne geçiş olanağı tanı[maktır] (193). Süre dizimsel (kronolojik) zaman, kurmacada kuşkusuz vakti bildiren Big Beng'in ya da çanların ve saatlerin vuruşuyla temsil edilir. Ama önemli olan herkes için aynı anda çalan saatin, vaktin kaç olduğunu anımsatması değil de çeşitli anlatı kişilerinin zamanı belirten bu vuruşlarla kurdukları bağıntıdır. Anlatı kişilerine ve durumlara göre farklılık gösteren bu bağıntı çeşitlenmeleri, anlatının, okuru ikna edebilmek amacıyla aşırı bir özenle oluşturduğu zamanın kurmaca deneyimini yaratır" (195).

Bilincin sunumu için zamanı tüm olanaklarıyla birlikte benlikte kurmacalaştıran modernist roman, tüm zamanların birleştiği bilinçaltıyla da en az

bilinç kadar ilgilenmiştir. Öyle ki insanlığın ortak bilinçaltında zamanın üzerini örttüğü düşünülen mitsel bir gerçekliği aramıştır. Bu gerçeklik, yaşanılan an dışında dış dünyada hiçbir dayanağı kalmayan modernite insanı için parçalanmış benliklerin buluşacağı ortak bir zemin olarak görülmüştür. İşte bundan dolayı insanlığın doğasında olan ve uygarlığın bastırdığı bu akıl dışı mitolojik kodların parodisi modernist romanlarda önemli bir yer tutar.

Modernizmde bilinçaltına yönelen zaman, postmodernizmde aklın sınırlarının tamamen dışına çıkmıştır. Bunda modernitedeki gibi sabit mekân ve zaman içinde hareket imkânının kalmaması ilk belirleyici neden olmuştur. Geç kapitalist çağda dünya çapında gerçekleştirilen her türlü değiş tokuş artık görselleştirilemeyecek ya da mekânsallaştırılamayacak kadar hızlı gerçekleşmektedir. "Bu yüzden, modernite zamanı mekânsallaştırdıysa postmodernite mekânı yeniden zamansallaştırır; yer ve mekânın katılığının yerini bilgilenme ve yatırımın merkezsiz hareketi alır" (Connor, 2001: 333).

Postmodernistler, realistlerin çizgisel zaman anlayışına karşı çıktıkları gibi modernist zaman anlayışına da "kronofonizm" kavramıyla karşı çıkarlar. Modernist zaman anlayışını fazla kontrolcü ve baskıcı bulurlar. Üretkenlik buyruğunun hizmetinde olduğunu düşünürler. Zamanın fazla bilincinde olan modernizmin insanı neşeden yoksun bıraktığını düşünürler. Oysa onlara göre zaman, dilin bir işlevi olarak keyfi ve belirsiz bir insani yaratımdır (Rosenau, 2004: 107). Hiyerarşik olmayan, süreksiz ve anarşik bir zaman anlayışını benimserler. Bu hiçbir biçimde kontrol edilip mekâna yerleştirilemeyecek, edebiyat alanında da ihlal edilerek yokluğa doğru giden bir zaman anlayışıdır. "Örneğin, A olayı 1 Zamanında olur. B olayı ise 2 Zamanında. Ama bu tür romanlarda 1 Zamanında yapılan tartışmada B'nin

çoktan olduğu varsayılır ve 2 Zamanında anlatı sanki A olmamış gibi sürer. Post-modern edebiyat dünyasında bütün gelecek ve geçmiş zamanlar, sonsuzluğun bütün kolları çoktandır buradadırlar, ufak lokmalara ayrılıp insanlar ve düşleri arasında bölüşülmüşlerdir... Demek ki burada zaman yoktur. Postmodern yazarlar çizgisel akışı kasten ihlal ederler. Hikâyeler kendi üzerlerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da sonsuz bir döngüselliği (*recursivity)* beraberinde getirir" (Rosenau, 2004: 110).

Modernist bireyin bilincindeki zaman anlayışına geçildikten sonra bilincin ve bilinçaltının zaman içindeki hareketlerinin sunumunda iç monolog, iç diyalog, serbest dolaylı anlatım ve bilinç akışı gibi başlıca teknikler kullanılmıştır. Bilinç akışında "düzenleyici mantıktan önce gelen, bilinç dışına en yakın düşünceleri doğuşlarına ve akışlarına göre sıralama söz konusudur. Zihin serbestçe ve etkin bir şekilde çalıştığı için söz diziminin en küçük ögelerine indirilmiş, basit, parçalı, dolaysız ve bazense düzensiz cümleler kullanılır. (…). Bu yönüyle bilinç akışı tekniği, anlatılana bir doğallık kazandırmanın yanı sıra bireyin iç dünyasını, psikolojisini, davranışlarını, arzularını, ikilemlerini, çelişkilerini, duygu ve düşüncelerini okura doğrudan doğruya yansıtma amacıyla kullanılır" (Kara, 2008: 125-126). Her ne kadar bireyin iç gerçekliği bu yöntemle verilmek istense de "Mendilow, dilin, sözel olmayan deneyimi taşıyamadığını ifade etmektedir. Ona göre dil, ardıllı ve çizgisel olduğu için eş zamanlı deneyimleri de ifade edemez. Yaşantının kırılmayan sürecini açıklığa kavuşturamaz. Bu nedenle sözle (dille) gerçekliğin sadece ilizyonu taşınabilir (Steinberg 1973: 24 Aktaran: Odacı, 2009: 10-12). Modernist romandaki kırık zaman parçalarını nedenselleştiren böyle bir tespit postmodernist romanın, dış ya da iç gerçekliğin kurgu olduğu yönündeki görüşlerine

de zemin hazırlayacak niteliktedir. Türk romanlarında da denenen ve yazara yeni anlatım olanakları sunan bu tekniklerden iç monologla ilgili olarak Murat Belge'nin şu tespiti, modernist ve postmodernist romanda bireyin bilincinin ve bilinçaltının sunumunun nasıl bir biçim aldığını ortaya koyarak bize yol göstermesi bakımından önemlidir: "Toplumda ve romanda bireyselleşme Türkiye için yeni bir olay. Son günlerin roman tekniğinin temeli hâline gelen 'iç monolog' da bu gelişmenin bir ürünü (2009: 307). İç monolog, (…) örneğin Faulkner gibi bir yazarda (ya da Joyce) dehşetli bir disiplin görülür. Bizde ise bu iç monolog yazarın sere serpe içini dökme aracı oluyor. Ayrıca, döktüğü şeye karşı çıkan olursa 'Onu ben söylemedim ki o karakter söyledi.' deme kolaylığını kazandırıyor" (2009: 308). Böyle bir tespit, bizim gibi modernite aşamasını tamamlamamış toplumlarda, yaşanan yeni gerçekliği anlatmak için icat edilen tekniklerin, ithal edildiklerinde uğradıkları dönüşümlerini gösterir niteliktedir. Bireyin sunulan iç dünyası hâlâ bilinç düzeyindedir. Bir gerçeklik karşısındaki farklı kişilerin, farklı bakış açılarına ait iç dünya yerine yazarın bireysel iç dünyası öncelenmektedir. Bu, bir nevi realist romandaki hâkim yazarın kaybolmamış gölgesidir. Murat Belge'nin tespitinden yararlanarak Türk romanında, zaman kullanımının yarattığı anlatım olanaklarının uğradığı dönüşümle ilgili bir giriş yaptıktan sonra incelediğimiz romanlarda zamanın biçimlenişi üzerinde durabiliriz.

İlk romanımız olan *Tutunamayanlar*'da[20] kurgu olayların gelişiminden çok, kahramanların bilincindeki yolculuklar üzerine kurulur. Roman, 20. yüzyılda "bir gece" gibi belirsiz bir zamanda başlamıştır. Turgut'un arayış öyküsü çizgisel olarak ileriye doğru akıyor gibi görünse de montajlar, alıntılar, geriye dönüşler romanda

[20] Ayrıntılı bilgi için bk. Sazyek, 2013: 78-79; Moran, 1994: 196-218; Şahin, 2009: 75; Parla, 2009: 204-230; Parla, 2011: 167-234; Karadeniz, 2002: 707-717; Kawulok, 2012: 113-133, Gürbilek, 2010: 27-46; Odacı, 2009: 605-684; Aygün, 2008.

işlenen zamanı genişletmiştir. Zamandaki bu genişleme hem bireyin kendi tarihi boyunca hem de toplumun tarihi boyunca gerçekleşmiştir. Böylece romanın kurgusuna dâhil edilen unsurlar aracılığıyla Türk toplumunun yakın ve uzak tarihine doğru bir genişleme olmuş, Osmanlı ve Orta Asya tarihi kurguya dâhil edilmiştir. Bu geçmişteki tarihsel boyuta ait kahramanlar eylemleriyle dönemin gerçeklik anlayışına uygun olarak realist biçimde betimlenmiştir. Yakın tarihe gelindiğinde değişen gerçeklik anlayışı doğrultusunda zaman, bireyin bilincinde genişlemeye başlamıştır. Başta Selim Işık deneyimlemiştir bu zamanı. Hatta içinde bulunduğu zamana o kadar yabancılaşmış, şimdiden o kadar uzaklaşmıştır ki tarih öncesine kadar gitmiştir Işık: "Utanç devri, tutunamayanların (disconnectus erectus) ortaya çıktığı tunç devrinden hemen sonra gelen tarih öncesi bir dönemdir. Selim Işık, modası geçmiş bir yaratık olduğu için bu dönemi günümüzde yaşamaya çalışmıştır" (Atay, 2013: 430).

Turgut'sa hâlâ utanç devrinde yani somut zaman düzleminde yaşamaktadır. Üstelik Turgut yanında toplumun neredeyse tamamı böyle bir zaman diliminde yaşamaktadır. Selim, Turgut'tan önde gitmektedir zaman algısı konusunda. Çünkü üniversite yıllarında fark etmeye başlamıştır soyut zaman kavramını. Somut zamanın baskısından kurtulmak için kurduğu oyunlar aracılığıyla soyut zamana doğru ilerlemek istemiştir. Artık tunç devrine girmiş, zamanla oyunlar oynamaya, zamanı kendine uydurma girişimlerine başlamıştır. Ancak henüz üniversite yıllarında zamana karşı oyunlar kursa da tüm toplum gibi kendisini de hâlâ zamanın karşısında yetersiz görmektedir: "Ben de, birçok vatandaşım gibi, soyutlama gücünden yoksun olduğum için ve özellikle zaman kavramını soyut olarak, yani ele gelmez bir kavram olarak düşünemediğim için süreye, ancak iki nokta arasında bir cismin hareketi

olarak katılabiliyorum. Bu açıklamanın, değil dinleyenler için, benim için bile fazla soyut olduğunun farkındayım. Belki bizler, yani bu toprakların yetiştirdiği şu ya da bu çeşit değerler, soyutlaşmaya başladığımızı bu kadar çabuk farketmeseydik ve bu kadar çabuk korkuya kapılmasaydık, bizlerden de büyük matematikçiler yetişir ve ansiklopedilerde taş basması resimleri çıkardı. Bu acıklı durumu da hemen, fazla üzülmeden geçelim ve somut örneklerle yetinelim" (Atay, 2013: 40-41).

Selim'in, "yetinelim" demesine rağmen yıllar geçtikçe zaman karşısındaki yetersizliğinin acısı artacaktır. Karamsarlığı da bu acı yüzünden artacak, burjuva düzenine ait modernite zamanına tutunamayacaktır. Onun insanı ezen dayatmalarına uyum sağlayamayacak, teslim olmayacaktır. Karşı koymak için oyunlar kurarak, dış zamanı kendisi için yaşanılabilen bir iç zamana dönüştürecektir: "Böyle zamanları, yaşanmamış zaman hâline getirmemek için olmadık oyunlar icat ederim. Kendimi kaptırmadan, belirli bir süreyi atlatabileceğimi sanmıyorum. 'Duraklar arası maç oyunu' da bunlardan biridir" (Atay, 2013: 40). Selim'in zamanları, soyutlaştırıp iç dünyada bütünlüğe ulaştırılan bir zaman değil oyunlaştırılıp iç dünyayı avutan bir zamandır. "[z]amanım doldu. Bana müsaade (Atay, 2013: 42)." diyene kadar Selim bu zamanı yaşanılır kılmaya çalışacaktır. Selim'in dolan zamanı, Turgut'un somut zamanın sınırlarını aşacağı akıl dışı yolculuğunu başlatmıştır. Yolculuğun başında Turgut, burjuva düzenine ait zamanla uyum içindedir; soyut zamana doğru giden yolcuğuna başladıktan sonra "Altı parke cilalanması geçti. Yok, o kadar değildi. İki, yıkama-yağlama olacak. Daha fazla, daha fazla. En az dört salonşeklinideğiştirme oldu. Durun bakayım: bir hesap edeyim. Bir katsatınalma, altı evdeğiştirme eder. Ayrıca, iki yatakodası-çalışmaodası değiştirmesi daha var. Evet, tam üç perdeyıkama ediyor. Çok iyi hatırlıyorum, başladığı zaman, perdeleri yeni

almıştım" (Atay, 2013: 333-334) ifadeleriyle hatırlayacağı bir zaman anlayışı içine girecektir. Bu anlayış içindeki Selim'den geriye kalan metinler peşindeki yolculuğunu sürdürdükçe Turgut'un dış gerçekliğin gündelik zamanına yabancılaşması da artacaktır. Sonunda Turgut, bilincinde Olric'le konuşarak ilerlettiği zaman boyutuna geçtikten sonra gerçeklikten büsbütün koparak bitip tükenmeyen romanlar yazabildiği bir zamanın içinde yaşamaya başlayacaktır. Öyle bir zamandır ki bu, okurun zamanını da kapsayarak sonsuza kadar sürecektir.

Zaman içindeki serüveni böyle gelişen Turgut ve Selim'i okur, Turgut'un bilincinden bakarak tanır. Kurgu, bireyin bilincindeki akışa göre düzenlenmiştir. Turgut'un bilincinin an'daki durumları, geçmişle ilişkileri, ruhsal durumları, iç çelişkileri bu düzen içinde kurgulanır. Yine Turgut'un bilincinin içine Selim'in anlatısı yerleştirilmiştir. Bilincin yansıtılması için kullanılan bilinç akışı, serbest çağrışım, iç konuşma gibi teknikler aracılığıyla kurgu alanına sokulmuş metinlerle örülü bir dünya anlatı hâline getirilmiştir. Tanrısal anlatıcının sürdürdüğü anlatıda dış dünyadan bilince çarpan nesnelerin başlattığı çağrışımlarla bilinç akışı harekete geçirilerek Turgut'un bilinci ve bilinçaltı sunulur. Turgut'un, bir köylüyle sigara içişi ile başlayan ve sigaranın bitişiyle sonlanan zaman dilimi boyunca bilincinden geçenlerin anlatıldığı bu parça bilinçteki akışı örneklemektedir: "Bir sigara uzattı köylüye, bir tane de kendisi yaktı. Protokole çok dikkat ederler. Selim'in günlüğünü okusaydı, ne derdi acaba? Hey gidi Selim! Ekmeğinin buğdayını çıkaran insandan bu kadar uzak mı kalacaktın? Efendim? Bunları ciddi olarak söyleyenler de var. Daha güzel ifade ediyorlar tabii. Peki, kimlerin içine karışmalı o halde? Yok canım! Köylüler, Selim'in günlüğünü yüzüme vurmazlar. Trendeki genç adamdan ne duymuştu Selim? Kulak misafiri olmuş; pek yapmazdı böyle şey. Sevgide

toplumculuk, diyormuş çocuk. Ben de ondan yanayım. Çıkarını düşünen insan, fakir de olsa, aynı derecede kötüdür. Belki sevgi, biraz iyi yapar onu. Bu köylüyle bir ortak yanımız var: ikimiz de sigara içiyoruz. Gerisini kimse bilemez. Selim, herkesin yüzüne bağırmak istedi, kötüsünüz diye. Ruhu ezildi. Kendi sesini duydu yalnız. Sonunda kendi kötülüğünde karar kıldı. Canım kötü Selim! İnsanların arasına karışsam da seni kaybetmenin acısını gideremem. Hiçbir yaşantı gideremez bu acıyı. Bir sigara ikram edip avunurum sadece. Ayakta kalabilmemi istiyorsan, bu kadarını da hoşgör. Sigarasını bitirince izin isteyip gitti" (Atay, 2013: 628). Görüldüğü gibi bilince çarpan bir dış gerçekliğin yaptığı çağrışımla başlayan akış, zamanda atlamalı bir biçimde ilerlemektedir. Bireysellikten toplumsal boyuta doğru genişleyen kavramların sürdürdüğü akış, tekrar bireysele dönerek dış dünyada sonlandırılmıştır. Zaman içindeki bu düşünsel akış, *Tutunamayanlar*'ın geneline yayılmış, imge ve hayaller yardımıyla kültürel çeşitliliği zenginleştirmiş; anlamsal katmanların modernist romana uygun biçim kazanmasını sağlamıştır.

Tutunamayanlar'daki modernist zaman kullanımının bir benzerinin söz konusu olduğu *Anayurt Oteli*'nde[21] olaylar 22 günlük bir zaman diliminde gerçekleşir. 3. tekil anlatıcı; Zebercet'in bireysel zamanında geriye dönüşlerle onun geçmişini tanıtırken gelecek zaman tasarımlarıyla da yabancılaşmasının intiharla sonuçlanmasını verir. Romanın bölümlere ayrılması yoluyla, dış gerçekliğe ait zaman durdurulmuş gibidir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının oteldeki gününe sabitlenen, durmaya yakın dış zamanda Zebercet'in ve Keçecilerin tarihine doğru bir geriye dönüşle içsel zaman ilerletilir. Çağrışımlar ve bilinç akışlarıyla Zebercet'in iç dünyasındaki zaman sunulur. Yavaş ilerleyen dış zaman gecikmeli Ankara treniyle

[21] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 219-236; Gürbilek, 2010: 47-74; Özaltıok, 2011.

gelen kadının otelde kaldığı günden uzaklaştıkça Zebercet'in zamanı, geleceğe atıflarla biçimlenmeye başlar. İçsel zamanın geçmişten geleceğe doğru ilerletilmesi sırasında Zebercet'in kişisel tarihi, kişiliği, zaafları, yabancılaşması işlenir. Kişisel tarihi, "Yukarıdan tıkırtılar geliyordu 9 numarada kalanları da yazdı, defteri kapadı. Geçmiş yılların defteri merdiven altındaki bir sandıktaydı; babasının kalın, eski yazı birkaç tarih kitabıyla birlikte. İlkokulu bitirince ona da öğretmişti eski yazıyı. 'Çabuk öğrenirsin; yeni yazıyı on günde öğrendim ben.' Nüfüs kâtibiymiş. Seferberlikte askere almamışlar. Adana'dan gelmiş. Babası kiralık bir otel işletirmiş orada. Okuldayken bir öğle sonu hafif bir depremde otel çökmüş. Babası, anası, biri kız biri oğlan iki küçük kardeşi yıkıntı altında ölmüşler. Okulu bırakmış; halasının evinde kalmış bir süre. Bir otelde çalışmış; Nüfus'a girmiş. Buraya geldikten az sonra Rüstem Bey'le tanışmışlar üçüncü kızının nüfus kâğıdı çıkarılırken. Kimi geceler kahvede dolaşmaca tavla oynarlarmış. Evlenmesine bir arkadaşı ön ayak olmuş. Bir akşam konakta yemeğe çağrılmış; kapı aralığından anasına göstermişler. 'Olur' demiş; Yunan gelmezden bir yıl önce evlenmişler. Otuz iki yaşındaymış anası; babası yirmi sekiz. Sekizde öğretmenleri uyandırdı. Yarım saat sonra indiler." (Atılgan, 2010: 29) biçimindeki ifadelerde örneklendiği gibi geriye dönüşlerle işlenirken iç çelişkileri ve korkuları da gelecekteki olayları anlatan bilinç akışıyla modernist romana uygun biçimde verilir: "atmıştım tavanarasının penceresinden caddeye düşmüştü ertesi sabah çöpçü almıştır ordan araba çarptı sanmıştır adı ne bunun adı yok Karamık koyalım mı adını sabahki polis değil mi şu gelen" (Atılgan, 2010: 86). Görüldüğü gibi zaman, Zebercet'in dolayısıyla da *Anayurt Oteli*'nin en önemli kurgu ögelerinden biridir. *Anayurt Oteli*'ne modernist roman olma niteliğini

verebilecek bu zaman anlayışı, Zebercet'in romanda iç dünyasıyla sunulan bir kahraman olmasını sağlamıştır.

Hem belirgin yani kurguda etkin bir öge olması hem de çizgisel akan dış zamanla sınırlanmaması bakımından *Anayurt Oteli*'ndeki modernist zaman anlayışı *Kimse*'de[22] giderek belirsizleşmiştir. Yalnızca konuşma boyunca ilerleyen ya da konuşmaların ilerlediği bir boyutla sınırlanmış gibidir. Yani *Kimse*'nin zamanı kelimelerin zamanı gibidir, takvimden ve saatten bağımsızdır. Zaman, romanın kahramanları olan Birinci Ses ve İkinsi Ses'in konuşmaları sırasında belirsiz bir biçimde dış dünyada akar. Bu akış "bir sabah", "bir akşam" gibi belirsizlik sıfatları alan kelimelerle nitelenir. İki sesin konuştuğu birinci bölümdeki bu örnekte de görüldüğü gibi düşsel bir zaman söz konusudur: "Erkek kalktığında, Saatim nerde? diye soruyor. Saatim nerde? Ne kadar geçti, bilmiyorum. Saatimi bir yerde unuttum. Zaman yok. Zaman, niçin yok? Zamana n'oldu?

Oysa, dakikalar sayılıyor. Saniyeler sayılıyor. Oysa, (gene de zamanın olduğu söylenemez. Yağan kar sayılıyor. Gelen mektuplar (gelirse). Dinlenen radyo. Alman haberler (Vietnam'da bugün... Ortadoğu savaşı... Biafra'da açlık... Paris'te genel grevler... Johnson'un son demeci..). Doğan güneş. Batan güneş. Bir gün daha geçti. Bir gün daha yaklaştık. (Neye?)" (Edgü, 2006: 54-55).

İki sesin konuşmalarını aktaran anlatıcı birinci bölümde "susuyorlar" gibi kelimelerle boşluk anlarını belirten ifadelerle zamanın belirsizliğe doğru akışını gösterir. Anlatıcı, ikinci bölümde realist roman gerçekliğinde çizgisel zamana göre anlatıyı ilerletir. Bu sırada kahramamanlar da geriye dönüşlerle kendi geçmişlerini

[22] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 227-240; Sazyek, 2013.

hatırlamaya ve onunla hesaplaşmaya çalışırlar. Örneğin aşağıdaki metinde zaman "öç alınacak bir kavram" ve konuşma "öç alma yolu" gibi kullanılır:

"Neden öç alır gibi? diyor Birinci Ses.

(…)

Belki zamandan, diyor Birinci Ses.

Bir öç alma duygusu mu bizi konuşturan? diyor İkinci Ses. Bunu demek istemedim, diyor Birinci Ses" (Edgü, 2006: 125).

Hapsedildiği iç dünyada kendisinden öç alınmak istenen zamanın, bilinçteki ilerleyişi ise bilinç akışının sağladığı olanaklardan esinlenilen yöntemlerle yansıtılmaya çalışır: "Derleyip toparlamanın zamanı geçti. Olduğu gibi anlat. Darmadağınık anlat. Diline geldiği gibi anlat. Kafandan geçtiği gibi anlat." (Edgü, 2006: 31) ifadesinde görüldüğü gibi artık bütünselliğe kavuşturulamayacak bir modernist zamanın içinde yaşandığı kabul edilmiştir.

Nesnel zamanın neredeyse tümüyle silindiği *Kimse*'nin karşısında Selim İleri'nin *Yaşarken ve Ölürken*[23] adlı romanını koyduğumuzda yeniden nesnel zaman içine gireriz. Nitekim Selim İleri, *Yaşarken ve Ölürken* adlı romanının genelinde "sokağa çıkma yasağı" (273) uygulamasının olduğu dönemlerden söz ederken dış zamanın etkisi hissedilir. Olaylar, anlatma zamanından geriye dönüşlerle, şimdiki zaman içinde geçmiş anlatılarak düzenlenir. Turan'ın Karayazgı tarihini araştırdığı bölümlerde olduğu gibi toplumsal uzak geçmiş ya da Tuna Suna'nın mektubunda olduğu gibi bireysel yakın geçmiş ile anlatma zamanı arasındaki gidiş gelişlerle roman kurgulanır. Ancak kurguyu, ağırlıklı olarak anımsanan geçmişteki olaylar oluşturur. Yaşanmış zamanların bıraktıkları etkiyle kahramanlar yazma edimine yönelirler.

[23] Ayrıntılı bilgi için bk. Oktay, 2010: 583-635.

Toplumsal baskı unsuru olan dış zaman koşullarına göre yaşamları şekillenen kahramanlar, içinde bulundukları zamanın sorunlarıyla baş etmeye çalışsalar da bazen, Cemil'in şu sözlerinde olduğu gibi dış zamandan kaçıp yalnızca bireysel zamanın an'ına sığınmak ister: "Şu an'ı unutmamalıyız. Her şey ince, her şey çok güzel. İkimiz de. Şu an bütün hayatımız hızla siliniyor, geçmişi ve geleceği unutuyoruz. Yalnız ikimiziz, ikimiz için varız. Bak, odaya vuran güneş, sonra da gördüğümüz şu deniz hem kızıl, hem turuncu, hem mavi, lacivert, leylak, altın sarısı, çuhaçiçeği... çok güzel bir roman okur gibiyiz. Böyle bir roman yazmayı düşünmez misin Tuna?" (İleri, 2002: 368). Cemil'in bu sözlerindeki iç zaman örgüsü aslında dış zaman koşullarındaki çaresizliğin vurgusu gibidir. Çıkmaza girilen dış zamanın, geçmiş ve gelecek adına her şeyi yokluğa sürüklediğinin imlenmesidir. Silinerek yokluğa doğru gidilmemesi için bu dış zamanın yeniden iyileştirilmesi gerektiği düşünülür. Bu yüzden Selim İleri kahramanlarının bilincinin sunumu, dış zamana bağlıdır. Dış zamanın gereklerine göre iç dünya şekillenir. Toplumda bireyin bilincindeki ve bilinçaltındaki hareketlerin anlatımının bilinmediği dönemleri konu edinir roman. Yazar anlatıcı da kendi çalışmalarında kullandığı bilinç akışının toplumda nasıl karşılandığını anlattığı bölümde bu durumu belirginleştirir: "Bir araba dolusu felsefe, biçim, eleştiri filan döktürüyordum ilk romanımda; bununla birlikte; dikkati ilk bakışta çeken şey, o 'noktasız virgülsüz' bölüm oldu. Bir eleştirmenimiz, dilimizde bilinç akışı uygulayımını ustaca kullanan neredeyse ilk romancı olduğumu belirtmekten artık kendini alamadı. Bir başka eleştirmenimizse, bölümdeki bulanıklığı sanatkârane buldu" (İleri, 2002: 12). *Tutunamayanlar*'a gizli bir göndermenin olduğu bu alıntıdaki ifadeleriyle Selim İleri, bilinç akışının toplumu anlatmada yetersiz kalacağını dolaylı olarak anlatmak istemiş görünmektedir. Bu ise

Yaşarken ve Ölürken'de modernist romanın içsel zamanının aksine, realist romanın dışsal zamanının ağırlıklı olduğunu göstermektedir. Kahramanların deneyimlediği zaman türü dışında, romanın oluşumu ya da kurgulanması sırasında zamanlardan biri öne çıkmıştır. *Yaşarken ve Ölürken'in*, yazma zamanının, yaşama zamanının önüne geçtiği; anımsanan anıların, geçmişten başlayıp bugüne doğru geliştiği çizgisel zamana göre kurgulanmış bir roman olarak modernist ve postmodernist romanların zaman anlayışından uzak olduğunu söyleyebiliriz.

Yaşarken ve Ölürken'de toplumsal zaman ne kadar görünürse *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda[24] o kadar silikleşmiştir. Romanın işleyen kurgusal zamanı, kendisine karşı savaşılan modernitenin dış zamanını yok saymış gibidir. Bunu da zamanda geriye dönüp destanlar dönemine özgü zaman anlayışını kullanarak yapmıştır. Modernite kültürünün içinde sözlü kültüre göre yaşayan Çiçektepe mahallesinde zamanın ilerleyişi saat zamanıyla değil, doğanın devinimleriyle ölçülür (Balık, 2011: 240). Dış zaman mevsimlerle birlikte ilerler, toplumsal zaman hep birlikte yaşanır. Eylemleriyle var olan kişiler için toplumsal zamandan farklı bir bireysel zamandan söz etmek imkânsızdır. Çiçektepe insanlarının "bir kış gecesinde" başlayan hikâyesi, etkisi oluş anıyla sınırlı eylemlerle anlatılır. Çizgisel sıraya uygun biçimde nedensellik bağı olmaksızın belirsiz bir anda eylemler akarcasına gerçekleşmektedir. Roman, destanlarda olduğu gibi mitleştirilmiş tek katmanlı bir zaman içinde kurulur. Ancak bu destan parodisinin içinde modernite yaşamının dış zamanına göndermeler de olmuştur. Romanın mitsel zamanının içindeki somut bir zaman diliminde gerçekleştirilen Romanya göçleri, takvim zamanına ait kesin bir tarih verilerek parodileştirilir: "Daha çöp bayırları ve kondu diye bir şeyin adı

[24] Ayrıntılı bilgi için bk. Seyhan, 2014: 238-246; Balık, 2011; Turgut, 2003.

duyulmamışken, dünyanın koca bir ülkesinde, insan kasırgası anlamına gelen 'Devrim' diye bir durum ortaya çıkmıştı. Bu ülkede sürüler hâlinde Romanikalar yaşıyordu. Romanikalar çalgı çalıp dolanırken, insan kasırgası dindikten sonra bu ülkenin adı tarihe 'Komünist' diye kayıtlandı. Güzel ve eski adının üstü karalandı. Bu ülkeye yeni intizam kondu. Çingeneler intizama uymayan barbar insanlar olduklarından nüfus cüzdanlarından 'Roman' lafı silindi. Yerine 'Türk' diye mühür vuruldu. 1936 yılında intizama uymayan bu insanlar böyle bir tuzakla akınlar hâlinde Türklerin içine sokuldu" (Tekin, 2010: 90). Romanların geçmişi anlatılırken destansı zaman, somut zamanla çakıştırılmıştır. Somut zamanın bu kullanımı parodi yardımıyla postmodern destanı yazılan modernite kentine açık bir göndermedir. Romanın genelinde zaman, postmodern zaman anlayışına uygun biçimde akıl dışı alana doğru çekilerek "kurgu içiyle sınırlandırılmış" bir görünüme bürünmüştür. Ancak tüm belirsizliğine rağmen Türkiye'nin modernleşme yıllarının etkisi, romanın kurgusunun gerisinde kendini hissettirmektedir.

Aynı durum, kurgu içinde belirsizleşen zamanıyla *Gece* için de söz konusudur. *Gece*,[25] zamansız düzlemde kurgulanmış bir roman gibidir. "O zaman, her zaman, zaman zaman, bir zamanlar, kimi zaman" gibi belirsiz zaman ifadeleri dış zamana tutunmayı engellediği gibi, romanın iç zamanı da "Zamanı yok etmeğe çalışırken söyleyişimizin yapısını da bozmak gerekmez mi?" (Karasu, 2010: 74) cümlesinde açıkça söylendiği gibi söylem düzeyinde yok edilmiştir. Kurguda yaşam ve yazı çakıştırılmış, yapıntılaşan yazar da kahramanlarla birlikte yaşıyor ve yazılıyor olarak kurgulanmıştır. Yazma ve yaşama zamanı "(Yazdığımı, sonradan da yazsam, o gün yaşıyor, yazıyormuşum gibi yazmalıyım...)" düşüncesiyle aynı anda

[25] Ayrıntılı bilgi için bk. Göktürk, 1985: 5-10; Parla, 2011: 167-234; Seyhan, 2014: 172-179; Gürbilek, 2010: 75-102; Özata, 2003; İleri, 2007.

gerçekleştirilmek istenmiştir. *Gece*'nin yapısı gibi zaman da parçalanıp belirsizleşerek yok olan postmodern roman zamanı özelliklerini taşımaktadır. *Gece*, toplumsal zamanın baskısından kurtulmak için postmodernist belirsiz zamana sığınma niyetiyle kurgulanmıştır. Amacı "gece" içinde yaşandığını ve zamanın "yaşayan" her şeyi "gece"nin içindeki karanlığa gömdüğünü ortaya koymaktır. Postmodern zaman, *Gece*'de akıl dışını ifade etmek için değil, çıldırmaktan kurtulmayı sağlayacak bir imkân olarak kullanılmak istenmiş gibidir.

Çıldırmaya doğru giden yolda, zamanın bir imkân hâline getirildiği diğer bir roman da *Hayır...*'dır.[26] *Hayır…*, kurgusal yapısıyla Aysel'in bir günlük zaman diliminin anlatıldığı bir romandır. Ancak modernist romanlarda olduğu gibi, bu bir günlük zaman dilimi içsel zamanda yapılacak yolculukların dış zamana sabitlenmesiyle genişletilerek kullanılır. Tıpkı *Gece* gibi, *Hayır...*'da da toplumsal zaman, 1980 darbesi sonrasındaki zamandır. Darbe sonrası toplumunda bireyin "şimdi"sini kurup geleceğini planlamaya elverişli koşullar yaratılmasına zaman izin vermemektedir. Bu durumda bireyin yapabileceği iki şey vardır: Ya tümüyle yaşamın zamanını terk etmek için intihar etmek ya da iç dünyasına, öznel zamanına sığınarak özgürleşmek. Aysel, öznel zamanına sığınıp buradaki üst üste gelebilen kırık zaman parçalarının içinde yaşayarak özgürleşmeyi seçmiştir. Dış zamanın anlık zaman diliminde, iç zamanın şimdisini ve geleceğini birlikte yaşayarak varoluşunun anlamına ulaşmaya çalışmıştır. Kurgu zamanı, döngüsel bir biçimde başladığı yere dönerken Aysel'in geleceği ve geçmişi de kaygan iç zamanı içinde sürekli hareket hâlindedir. Modernite sancılarını çeken Aysel'in iç zamanındaki hareketlilik ve parçalanmışlık, *Hayır…*'ın kurgusuna böyle yansıtılmıştır. *Hayır…* zamanı değil,

[26] Ayrıntılı bilgi için bk. Apaydın, 2006: 17-38; Gümüş, 2000: 107-204; Parla, 2009: 305-326; Şenol, 2009.

zaman *Hayır*…'ı kurmuştur (Gümüş, 2000: 185). Dış ve iç dünyada yaşanan zaman, romanın yapısını dokumuştur. Varoluşu kavramadaki en önemli zaman parçası olan "an" da bu iki zaman yan yana konarak yakalanacaktır. *Hayır*… yakalanacak an'ın ne kadar önemli olduğunu teknik boyut yanında, konusal boyutta da vurgular: "Elektrik faturasını yine şişirmişler. Yine savaş. Gitgide evlere kapanır olduk. (…) Nereye gidiyoruz? Bir yazı yazalım yine. Bence Galileo'nun yaptığı doğrudur. Bence Makyavel'ce bir aydın tutumu her zaman bağnazların ekmeğine yağ çalmakta, onları yüreklendirmektedir. Özgür düşünce bir kazanırken, bağnazlık bin... Yine de başka türlüsü hiçbir şey yapamamak, hiç kazanmamak olurdu. Ne yapacağız yine, yine ehven-i şer, deyip sosyal demokratları mı destekleyeceğiz? Elbette, başka seçim şansı yok ki şimdi. Benim var. Kendimden başka kimseyi desteklememek. Öfkeyle söylüyorsun. Ya ne yapacağım? İşçi ve işçileşmenin son bulduğu, insan emeğinin yerini makinelerin, bilgisayarların aldığı bir zamanda, işçileşmeyi mi bekleyeceğim? Fakat yine... Zamanı iyi tanımalıyız. Zamanı iyi tanıyor muyuz? Yoksa bize tanıtıldığı kadar mı?..

Kuşkusuz bunlar da konuşulacak. Fakat kendileri? Kendileri artık hiç yok. İç dünyalar, iç yaşamlar yok. Bunları deşmek ne zamandan beri bir suç oldu? Dış zamanın karşısına iç zaman konmayınca kozmik an nasıl yakalanacak? Bir tek yoldan. Kendini sonsuz özgür duymakla. Reddedişle. Yapayalnızlıkla..." (Ağaoğlu, 2010: 244).

Görüldüğü gibi Aysel çatışma yaşadığı nesnel yani dış zaman karşısına kendi bireysel zamanını koyarak yaşayacağı çatışmadan özgürlüğe ulaşacağını düşünmektedir. Romanın yapısında da bireysel zamanın üstünlüğü söz konusudur. Kurgu, Aysel'in hükmettiği bireysel zamana göre ilerlemektedir. Gelecek zaman

tasarımlarının hepsi Aysel'in zihninde gerçekleşen tasarım anından hemen sonra romana dâhil olmaktadır. Örneğin gittiğini düşündüğü ödül töreni sahnesi, yazacağını düşündüğü mektuplar; gidilmiş ve yazılmış hâlleriyle düşündüğü anda kurguya dâhil olmaktadır. Çünkü roman, Aysel'in beyninin takvimine göre düzenlenmiştir: "Hayatın takvimi zamanı günlerle, haftalar, aylar, yıllarla sıraya dizer. Beynin takvimi bu sırayı bozar, karıştırır, ayıklar, seçer, birleştirir ve bunu, yüzünü görmeyi özlediği bir yarının merakıyla yapar" (Ağaoğlu, 2010: 274).

Romanda Aysel yanında, Yazar dost ve Engin gibi diğer kahramanların da zamanla sorunları vardır. Ancak hiçbiri Aysel'in beyin takviminden, Aysel'in içsel zamanında yakalayacağı anla daha öteye, özgürlüğe gitmesi gibi bir deneyim yaşayamamıştır. Örneğin Engin, parçalanan bireysel zamanının içinde nasıl hareket edeceğini bilememektedir: "Yarına umutla bakabiliyorum. Ama bir an, bir durakta beklerken, bir yolculuğa çıkmışken, sessiz kar altında yürürken, çoğu kez uykumun arasında ya da işte Dr. Bernt gibi inançsız bir adamın karşısında, böyle an'lık çakımlarda, bütün bunları zamanın ne kadar dışında kalarak yaptığımızın bilincinde oluyorum. Üstelik çok parçalanmış, fazla karışık bir zaman bu. Bu kadar parçalanmış bir zaman gerçeğini doğru kavrayamamaktan, en çok bundan korkuyorum Aysel. Elimi tut ve söyle: Bugünün insanı, kendi gerçeğini kum taneciklerine dönmüş, bunca ufalanmış bir zamanın ortasında nasıl tam kendi gerçeği olarak kavrayabilir?" (Ağaoğlu, 2010: 203).

Engin gibi, Aysel'in "Kırık Zaman Parçaları" isimli bir roman yazan Yazar dostu da parçalanmış dış zamanla olan çatışmasında özgürlüğe gidecek yol olan an'ı nasıl yakalayabileceğini bilmemektedir. Çatıştığı dış zamana karşı gösterilebilecek en büyük tepkinin intihar olacağını düşünür. Bu yüzden, ödül törenine gelmeyen Aysel'in

oturduğu apartmana geldiğinde eve girmek için merdivenleri çıkarken; Aysel'in başkaldırısını göstermek için, nasıl bir yolla intihar etmiş olabileceğiyle ilgili sürekli değişen sahneler kurgular. Ona göre böyle bir başkaldırıyı sadece Aysel başarabilir: "Nicedir, içinde yaşadıkları böyle bir zaman parçasında, aydınlara yaraşır tek radikal başkaldırının artık intihar olduğunu evirip çeviriyordu kafasında. Bu kadar kıstırıldıkları, yavaş yavaş sistemle ve altkültürle uyuma zorlandıkları, sağlıklı tek bir dernek bile oluşturamadıkları bir dönemde de, intihar eden tek bir yazarın bulunmaması... Aysel'in son araştırmasına habire alkış tutup duruşun neden sanki? Allah yine de gecinden versin, ancak uygarlık, sırası geldiğinde fare deliklerine sığınmayı onuruna yediremeyen aydınların kendilerini öldürme edimleriyle de ölçülmez mi sanki? Karşı duruş, reddediş... Rezil, leşkargası! Kendin yapsana öyleyse..." (Ağaoğlu, 2010: 222-223).

Görüldüğü gibi Aysel, diğer kahramanların daha ilerisindedir. Uyuşamadığı zamana başkaldırının yolunun, zamana yenik düşmek demek olan intihar yerine özgürlüğe giden yolda "Hayır" demek olduğunu ve bunun tüm zamanları aşan "büyülü zaman parçası" yakalanarak sağlanacağını düşünür. "Değişimin elle tutulur olduğu an, o tek büyülü zaman parçası yakalanmalı[dır]" (Ağaoğlu, 2010: 243). "Yakalandığı an'da başka bir şeye dönüşen [zaman parçası olarak] an, aynı nedenle sonsuz çözme, bir o kadar da birleştirme olanaklarıyla yüklüdür". *Hayır…* an'ı yakalama düşüncesiyle zamanın kurduğu modernist bir roman olarak, modernist romancıların intiharından daha olanaklı dünyalar sunan anlamlar yüklenmiştir. *Hayır...*'da tüm baskıcı unsuruna rağmen çoğaltılarak bir imkân hâline getirilen zaman, *Bir Cinayet Romanı*'nda[27] neredeyse kurgunun içine sıkışıp kalarak tekilleştirilmiş gibidir. Çünkü

[27] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 105-118.

roman çizgisel zamanın egemenliğindedir. *Bir Cinayet Romanı*, yaklaşık altı aylık bir süreyi kapsamaktadır. Kahramanların günlüklerinde gösterdikleri dış zamana göre olaylar çizgisel biçimde ilerlemektedir. Günlükleri yazanların yaşam hikâyelerinin anlatıldığı bölümlerde geriye dönüşler yapılarak anlatı zamanında genişleme sağlanmıştır. Bu geriye dönüşler genel olarak kahramanların eylemsel düzeyde geçmiş yaşantılarını yansıtırken, düşüncesi ve eylemi arasındaki bağı sorgulayan roman yazarı Akın Erkan'ın zamanı algılayışı ve geriye dönüşleri diğerlerinden ayrılır. Bu durum şu parçayla örneklenebilecek niteliktedir:

"Bir cinayet olayı ne zaman başlar?

Öldürme düşüncesi aklınıza düştüğünde mi?

Öldürme düşüncesini hemen reddedeceğinize ya da kısa bir süre sonra unutacağınıza, yavaş yavaş geliştirmeye koyulduğunuzda mı?

(…)

Öldürme düşüncesi kafamda ne zaman çaktı, ne zaman gelişti, ne zaman olgunlaştı, ne zaman patladı... çıkaramıyorum. Bulup çıkarmam gerek oysa. Eğer yaptıklarımın bir anlamı varsa. Olacaksa. En baştan başlayıp her şeyi yeniden düşünmem, belki de yeniden, ama bu kez bilinçle, yaşamam gerek.

Olayın başını, en başını yakalayabilmek için ne kadar gerilere gitmek gerekir? Ta çocukluğuma kadar belki. Belki her zaman vardı öldürme düşüncesi. Belki herkeste, her zaman vardır da bilinç düzeyine yükselmesi için uygun -öldürülmeye uygun!- bir nesneyle karşılaşılması... mı söz konusudur? Ya da, hep var olan öldürme düşüncesi hep bir nesne peşindedir de, bir yerden sonra herhangi birini uygun sayabilir mi? Herkes, her yerde öldürecek birini mi aramaktadır? Ve de, birinin öldürmesi, ötekinin öldürülmesi, kimin kimi daha önce bulduğuna mı bağlıdır? Ya

da, kimin kimi daha önce öldürdüğüne? Düşünceyi uygulama alanına sokmakta kimin daha acele davrandığına?

O zaman, bir cinayet olayı, öldürenle öldürülen ilk karşılaştıklarında mı başlıyor? Ve kimin katil, kimin maktul olacağı son âna dek belli değil mi?

O zaman, öldürmekle kendi canını kurtarmış oluyor insan.

Canımı kurtardım mı?

Bir bakıma, evet. Öldürmesem yaşayamazdım. Ama yaşamayı sürdürüp sürdüremeyeceğim belli değil, dolayısıyla canımı kurtaramamış olabilirim" (Kür, 2004: 1-2)

Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere, romanın kurgulanma gerekçesi öldürme düşüncesinin eylemselleştirilerek uygulama alanına sokulması gibidir. Bu yüzden kurgu genel olarak eylem ağırlıklıdır. Olay ekseninde gelişen bir zaman anlayışıyla düzenlenmiştir. Dolayısıyla *Bir Cinayet Romanı* da genel olarak realist romana özgü zaman anlayışıyla kurgulanmıştır.

Bir Cinayet Romanı'nın polisiye kurgusunun realist zamanı, polisiye unsurlar barındıran *Kara Kitap*'ta postmodernist zaman niteliği kazanarak mekânsallaşır. *Kara Kitap*,[28] olay düzleminde Galip'in karısını arama yolculuğu sürecindeki zamanı kapsar. Arama mekânı olarak İstanbul, bir ansiklopedi olarak Galip'in önüne açılır ve arama olayı bu mekânda giriş-gelişme-sonuç çizgisine uygun olarak gelişmez. Çünkü Galip, Rüya'yı aramalarının sonucunda bulmaz. Rüya, Galip için kendi olmak arayışında sadece bir motiftir. Galip, arayış sırasında İstanbul'un tüm zamanlarını kendi bireysel zamanında birleştirerek okuyor gibidir. Önemli olan hep bu okuma

[28] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 93-104; Gün: 2006: 191-202; Gümüş, 2010: 109; Atakay, 2009: 36-47; Akerson, 2009: 61-69; Parla, 2011: 235-270; Adak, 2009: 275-294; Irzık, 2009: 262-271; Brendeomon; 2009: 128-141; Koçak, 1991: 65-144; Ecevit, 2008: 35-48; Ecevit, 2013: 17-24; Sazyek, 2013: 76, Seyhan, 2014: 208-220.

zamanı yani roman kurgusunun oluşma zamanıdır. Böyle bir kurguyla *Kara Kitap,* tüm zamanların metinde toplanarak zamansızlaştığı ya da mekânsallaştığı ansiklopedik bir roman niteliğine bürünür.

Hülya Adak, bir ansiklopedik roman olarak *Kara Kitap*'ı incelerken ansiklopedik romanın zaman kurgusunu şöyle açıklamıştır: "Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*'de ansiklopedik eğilimin ana temasını 'zamansız anların tarihin sergilediği uçusuz bucaksız manzarayla karşılaştırılması' (Frye, 61) olarak belirler. (…) Bireysel düzeyde zamansızlık arzusu, kahramanın (kahramanların) bilinç akışı tekniğiyle çizimini içerir; bu teknik sayesinde karakterlerin geleceğe yönelik beklentileri, geçmişleri ve şimdileri tek, zamansız bir anın birliği içinde ele alınabilir. (…) Daha geniş bir ölçekte ansiklopedi, olaylara anıştırmaları, zamanda farklı anlarda üretilmiş birçok değişik kaynaktan yapıtları içerir. Bu anıştırmaların her biri işlevselsdir ve aralarında hiyerarşi yoktur (romanlar belirli bir edebiyat yapıtının temsil ettiği tek bir dönem üzerinde odaklanmazlar). Sonuç, bütün edebiyat türlerini kapsamayı ve zamanın tümünü içermeyi amaçlayan bir deneydir. Zamansızlığı metne katma arzusu, metnin içinde, geçmiş olayların yanı sıra gelecek olayları okurun bugününe getirme amacıyla içsel anıştırmalar yaratır. Dolayısıyla ansiklopedik roman özgöndergeseldir. Üstelik kurmaca ansiklopedide zamansızlık arzusu, anlatıda döngüsellik yaratma arzusuyla bir arada yer alır" (2009: 284-285).

Kara Kitap'ın anlatısı da "bir zamanlar", "sonraları", "yıllardır" gibi ifadelerle başka bir zamana gönderme yapar görünür. Ama bu ifadelerin asıl görevi (ve işlevi) gelecek ve geçmiş zamanları da buraya: bu cümlenin yazım anına mıhlamak ve bundan başka da bir zaman olmadığını anlatmaktır" (Koçak, 1991: 143). Adak'ın tespitine paralel olan Koçak'ın bu tespiti de yazma anının yani yazma zamanının

Kara Kitap'taki en belirleyici zaman unsuru olduğunu göstermektedir. Bu yüzden romandaki tüm anımsamalar, çağrışımlar "kendi olmak" kavramının işaret ettiği yazı anına döner. Tüm çağrışımlar, hikâyeler, motifler, yazı anının sürdürülmesi için var gibidir. Roman, yazıyı simgeleyen yeşil tükenmez kalem boyunca ilerlemektedir. Bu yüzden Orhan Pamuk, Galip'in düşüncelerinde her zaman bir yeşil tükenmez kaleme yer vermiştir: "Karısının kendisini terkedeceği günün sabahında, koltuğunun altında az önce okuduğu gazete, Galip, Babıâli yokuşundaki yazıhanesine çıkan han merdivenlerini tırmanırken, yıllar önce, Rüya'yla kabakulak oldukları zaman annelerinin onları götürdüğü o sandal gezilerinin birinde, Boğaz'ın derinliklerine düşürdüğü yeşil tükenmez kalemi düşünüyordu. Aynı günün gecesinde ise, Rüya'nın kendisini terkederken bıraktığı mektubu incelerken, masanın üstünde duran ve mektubun yazıldığı yeşil tükenmezin, suya düşen tükenmezin bir eşi olduğunu hatırlayacaktı. Suya düşen kalemi, Celâl, yirmi dört yıl önce Galip'e çok sevdiğini görünce kullansın diye bir haftalığına vermişti. Kaybolduğunu öğrenince de, sandaldan denize düştüğü yeri sorup cevabını dinledikten sonra, 'Kayıp sayılmaz!' demişti Celâl. 'Boğaz'ın neresine düştüğünü biliyoruz çünkü.' Galip, yazıhanesine girerken ayrıntılarını yeni okuduğu 'o felâket günü'nde, Celâl'in Kara Cadillac'in camındaki fıstıki yosunları kazıyacağı tükenmezin cebinden çıkaracağı bir başka tükenmez olmasına şaştı. Çünkü, yılların, yüzyılların ötesinden gelen ayrıntıların buluşması -tıpkı öngördüğü o çamurlu Boğaziçi vadisinde Olempli Bizans paralarıyla, Olimpos Gazozunun kapaklarının buluşması gibi- Celâl'in her fırsatta yazılarında keyifle kullandığı bir izlekti" (Pamuk, 2010: 28). Görüldüğü gibi yeşil tükenmez kalem, tüm kahramanların hayatında bir yere sahiptir. Hepsi de yazıyı ilerletmek için yeşil tükenmez kalemin peşinden, yazılma anının peşinden gidiyor

gibidir. Bu yüzden Orhan Koçak "romanda geçerli olan (işleyen) tek zamanın kitabın kendi yazılma zamanı olduğunu da öne süreceğim" (1991: 133) der. Roman boyunca tüm hikâyelerin aynılık tezine vurgu yaptığını düşündüğümüzde anlatılan, anımsanan, yaşanan tüm zamanların da yazma zamanıyla aynılaştığını ve aynılaşan zamanın kitabın yazılma sürecinde donuklaşıp akmadığını dolayısıyla mekânsallaştığını söyleyebiliriz. Doğu kültürüne ve Türkiye'nin geçmişine ait göndemeler, tarihî dönem özellikleri, modernite dönemlerinin sorunları, Batı'yla karşılaşılan zamanların yarattığı çatışmalar bu bağlamda hep mekânsallaştırılarak kullanılmıştır. Örneğin, modernleşmeyle ilgili ya da toplumsal tarihte yaşanan baskı dönemiyle ilgili olaylar; Adalet Ağaoğlu'nda olduğu gibi zamansal boyutuyla değil mekânsal boyutuyla, mekândaki görünümüyle verilmiştir. Tüm dönemler kültür ansiklopedisi gibi olan İstanbul'un mekânına sabitlenerek ansiklopedik zamanın belirsizliğine terk edilmiştir. Zaman kavramının yok olma eşiğindeki bu hâli *Kara Kitap*'taki zaman kurgusunun postmodern roman anlayışına uygun olduğunu göstermektedir.

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri[29] de bir noktaya sabitlenen zaman kurgusu bakımından *Kara Kitap*'taki zaman anlayışına benzer. Burada zaman, Fehmi K.'nın iş yerindeki bir gününe sabitlenmiştir. Anlatıcı yazar, farklı rollerde romanı kurarken zamanı da bir anlatı parodisi yapıldığını göstermek için kullanır. Zaman içindeki tüm geriye dönüşler, ileri sıçramalar yazarın nasıl anlatacağı düşüncesine döner. Bir nevi anlatının kendi söylem zamanına, kendi üstüne katlanması yani metinde mekânsallaşması söz konusudur. Çünkü Hilmi Yavuz için anlatı, kendi anlatı zamanıyla özdeş ilerlemektedir. Nitekim romanın sonunda bunu kendisi dile getirir:

[29] Ayrıntılı bilgi için bk. Gümüş, 2010: 75-93; Doltaş, 2003: 143-153; Karaburgu, 2009: 173-182.

"Anlatının sonuna geliyoruz aziz okurlar!

Gecedir şimdi. 2 Aralık 19.. gecesi. Fehmi K., uyuyor, Anette uyuyor, Selim Taşıl uyuyor. Gördüğünüz gibi, Fehmi K. ile Anette'i birlikte yaşıyor duruma getiremedim bile!

Büyükbabam, babam, annem, İzzeddin Şadan Bf., Müstehase Hanım ise çoktan öldüler" (Yavuz, 2012: 140).

Hilmi Yavuz, romandaki zaman kurgusunu *Kara Kitap*'taki gibi oyunlaştırmadan açık etmiştir. Parodi metinlerinin de postmodern romanlar için özgün metinlerle eş değer olduğunu düşündüğümüzde *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin zaman kurgusunun postmodern zaman kurgusuna uygun olduğunu söyleyebiliriz.

Genel bir değerlendirme yaptığımızda Turgut ve Selim'in bilincindeki zamana göre gelişen *Tutunamayanlar*'ın iç zamanı, *Anayurt Oteli*'nin Zebercet'in kendi gerçekliğinin verildiği öznel zamanı, *Kimse*'deki sesler katında ilerleyen zaman, *Hayır…*'da ise romanın kurgu nedeni olan zaman; bu romanların modernist zamana uygun biçimde kurgulandığını düşünmemizi sağlamaktadır. Bunların karşısında *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndaki mitik zaman, *Gece*'deki akıl dışına çekilmiş zaman, *Kara Kitap*'taki yazma ve *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ndeki anlatı zamanları postmodernist nitelikteki zaman anlayışlarıyla örtüşmektedir. Bu iki grup arasında *Yaşarken ve Ölürken* ile *Bir Cinayet Romanı* adlı yapıtlarda çizgisel akış ve nedensellik bağı eksenindeki zaman anlayışına uygunluğun ağır basması nedeniyle realist romanın zaman anlayışı öne çıkmış görünmektedir.

2.2.3.Mekân Algısı

Romanın kurgulandığı zemin olan mekân; değer, kimlik, üslup, yaşam biçimi göstergesi olarak romanın anlattığı toplumun ve tarihsel dönemin özelliklerinin taşıyıcısı niteliğindedir. "Denebilir ki her tarihsel dönem kendini mekânlara işlemektedir. Her tarihsel dönemin bakışı ve yaşama tarzı, bizzat mekânda yansımaktadır" (Bachelard, 1996; Alver, 2007). Bakhtin, mekân ve zaman kavramlarının edebiyatta görünümlerini kronotop kavramıyla adlandırmıştır. "Kronotop, zamanla mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümlerinin adıdır. Bu anlamda edebiyatla toplum, biçimle ideoloji arasında bir kesişme noktası daha oluşturur. Edebiyatta kronotop aracılığıyla zaman ete kemiğe bürünür; mekân, yine aynı yolla zaman ve tarih tarafından anlamlandırılır" (2001: 28).

Romanda mekânın kimlik kazanması, zaman kavramının gölgesinde kalmış ve daha geç gelişmiştir. "Bakhtin'in gözlemlediği kadarıyla klasik romanslarda kentler, birbiriyle değiştirilebilir arka planlardı: Bize bahsedilenlerden hareketle pekâlâ [anlatılan yer] Efes, Korint veya Syracuse da olabilir" (Lodge, 2013: 80). Romanslarda olduğu gibi realist romanlarda da zaman, mekân kavramının önündedir. Bu anlayışın uzantısı olarak dış gerçeklikten iç gerçekliğe yani eylemden düşünceye yönelen modernist romanda da zaman kavramı mekân kavramının belirleyicisidir. Kahramanlar benliklerinin soyut coğrafyasında zamanın egemenliğinde yaşarlar. Modernist romanda kahramanın mekânı, iç dünyadaki zamanın gölgesine konumlanmıştır. Modernist roman, akan zamanı an'da dondurarak sonsuzluğa ulaşacağını düşündüğü için imge, kolaj/montaj gibi tekniklerle farklı zaman parçalarını bir eş zamanlılıkta metinsel mekânda üst üste yığarak istediği etkiyi

yaratmaya çalışır. "[E]ş zamanlılığı araştırmakla modernist anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekânı olarak kabul ediyorlardı" (Harvey, 2006: 36). Ancak dondurularak mekâna yerleştirilen zaman, sonraları yerini mekâna bırakacaktır. Bunun kaçınılmaz olduğu, zamanı en iyi biçimde kurgulayan modernist romancılarca anlaşılmıştır: "Henri Bergson'un, zamanın anlar hâlinde dondurulması yerine saf ve akıcı bir süreç olarak görülmesi gerektiği yolundaki öğüdüne uyan yazarlar bile zamana sadık kalmaya çalışırken onu mekâna çevirmeye ya da askıya almaya mahkûm olduklarını görmüşlerdir. Virginia Woolf'un 'görü anları' da Joyce'un 'tezahürler'i de zamanın arıtılarak ona mekânsal bir anlam verilmesinin, zamanın anlamını askıya alınma yoluyla kazanmasının örnekleridir" (Connor, 2001: 168).

Kapitalist sistemle birlikte gittikçe hızlanan modernist zaman kendi kendisini yok etme noktasına gelerek yerini postmodernizmde mekâna bırakmıştır. Elbette postmodernist toplumda hızlanan zaman, dünyayı "küresel bir köye" dönüştürerek mekânı da sıkıştırmıştır. Zaman ve mekânın bu durumunu "zaman-mekân sıkışması" kavramıyla niteleyen Harvey, bu kavramı şöyle açıklar: "İki tanıdık gündelik imgeye başvurarak söyleyecek olursak, mekân telekomünikasyonun yarattığı bir 'küresel köy'e ve ekonomik ve ekolojik karşılıklı bağımlılıklardan örülmüş bir 'uzay gemisi dünya'ya doğru küçüldükçe ve zaman ufkumuz, sonunda, içinde bulunduğumuz andan başka bir şey kalmamacasına kısaldıkça (şizofrenin dünyası), mekânsal ve zamansal dünyalarımızın sıkışması duygusunun hâkimiyetiyle başa çıkma zorunluluğuyla karşı karşıya kalırız" (1997: 270). Artık zaman toplumlar üstü bir nitelik kazanmış gibidir. Dolayısıyla biçimlendirilişinde de bir döneme özgü toplumsal amaç gözetilmesine gerek yoktur. Bu mekânsal bir olanak olarak postmodernist romana girmiştir. Romanın kendi estetik bağlamında düzenlenebilecek

duruma gelmiştir. Modernist edebiyattaki zaman romanı, postmodernist edebiyatta mekân romanına dönüşecektir. Artık kahramanlar somut zamandan bağımsız düşsel bir mekânda sonsuzluğu deneyimleyebilecekleri bir kurgu dünyasındadırlar. Bu mekânda kurgudan başka bir gerçeklik yoktur ve her şey kurgunun kendisine doğru ve kurgunun zamanına doğru akmaktadır. Böylece "[h]ikâyeler kendi üzerlerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da sonsuz bir döngüselliği beraberinde getirir. (…) Karakterler, düşlerin işgal ettiği mekânın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahici olduğunu söylemek imkânsızdır. Bu, okurun kafasını karıştırmak hatta onu yanlış yönlendirmek için, onu neyin gerçek neyin uydurma olduğunu sorgulamaya teşvik etmek için yapılır. Ama en önemli işlevi, okurun kendi kitabını inşa etmesini gerektirmesidir. Normal zaman ve mekân kısıtlamaları ihlal edildiği için istenen sayıda hikâye çıkarmak mümkündür. Aslında okumaya nereden başlanıp nerede bitirildiği fark etmez çünkü normal zaman ve mekân anlamsız kavramlar olduğundan, olup bitenler hakkında tartışmak da imkânsızdır ya da faydasızdır" (Rosenau, 2004: 110-111).

Anlaşılacağı gibi postmodernist romanda mekân, okuru da kapsamıştır. Dünyanın bir metin olduğunu düşünen postmodernist anlayış, artık bilinen anlamda mekânın sınırlarını aşmış ve hipermekân olarak nitelenen bir boyuta taşınmıştır. Yani "[p]ostmodern mekân ve coğrafya, 'insan tekinin bedeninin kendini bir yere yerleştirme, dolaysız çevresini algılanabilecek bir biçimde düzenleme ve haritası çıkarılabilen bir dış dünyanın içinde kendi konumunun bilişsel haritasını çıkarma yeteneklerini' (Jameson 1984) aşar" (Rosenau, 2004: 109). Artık mekân kavramı somut coğrafyayla ilişkisini yitirecek duruma gelmiştir. Kapitalizmin ve teknolojinin

birlikte ürettiği bir hipermekândır yeni düzlem. "Gerçeklikten yoksun gerçekliğin, modeller aracılığıyla türetilmesi, yeni gerçeklik düzlemlerinin yaratılmasıyla toplumun dönüştürülmesi şeklinde tanımlanacak olan simülasyon kuramı ile meseleleri izah etmeye çalışan Baudrillard (1998: 11), son dönem mekânsal üretimler[in] sanal bir gerçeklik yaratarak yeni bir toplumsal durum ortaya koyduğunu iddia etmektedir. Bir mekânsal örgütlenme biçimi olarak ortaya çıkan hipermarket, vitrin, otoyol ve Disneyland gibi örnekler onun, mekân ve toplum ilişkisini kurmaya çalıştığı yeni mekânsallık ve yeni toplumsallık alanına denk düşmektedir (1998: 98). (…) Alışveriş eyleminin gerçekleştiği önemli mekânlardan biri olan vitrin de Baudrillard'a göre (2004: 215) kentsel tüketici pratiklerin taşıyıcı odağı olmanın yanında 'tüm bir toplumun, modanın sessiz ve seyirsel mantığının kültürüne günü gününe uyum sağlayarak türdeşleştiği' bir mekândır. (…) [Zygmunt Bauman'a] göre toplumsal mekân, bilişsel, estetik ve ahlaki mekânlaştırmaların ve bunların ürünlerinin karmaşık bir etkileşimidir. (…) Estetik mekân ise doğrudan merak, ilgi, haz ve zevk dolayımında gerçekleşir. Estetik mekân oluşturulur ve kalabalığın, modern hayatın ürettiği özel tiplerin hizmetine sunulur. Örneğin *flaneurü*n ortaya çıkışını ve yayılışını estetik mekânlar destekler. Çünkü *flaneur*, gezmenin ve gezerek bakmanın zevkine varmış, mekânları haz ve zevk çerçevesine sokmuştur. Kentin kimi yerlerinde dolaşmayı oyuna dönüştürmüştür. Modern kent insanının bir temsilcisi olan flaneurün faaliyeti nihayetinde bir oyundur. Dolayısıyla zevk ve haz ön plandadır. 'Kentli flaneur, seyahat eden oyuncudur' (Bauman, 1998: 210). Flaneurün dolaştığı caddeler, sokaklar, pasajlar, vitrinler, kapalı çarşılar, alışveriş merkezleri bütünüyle estetize edilmiş mekânlar olarak ortaya çıkar" (Alver, 2008: 566-567). Estetik boyutta flaneurün ruhuna hitap eden mekân anlayışı;

toplumsal boyutta, beden üstündeki bir baskı unsuru olarak görünüm kazanır. Toplumsal baskının ve iktidarın mekânı hâline gelir. "Foucault, bedenin mekânını toplumsal düzenimizdeki indirgenemez unsur olarak ele alır çünkü baskı, toplumsallaşma, disiplin altına alma ve cezalandırma güçleri bu mekân üzerinde uygulanır. Beden, mekân içinde vardır veya otoriteye boyun eğmek ya da başka alanları baskıcı olan bir dünyada özgül direniş ve özgürlük mekânlarını mücadeleyle yaratmak zorundadır..." (Harvey, 1997: 239). Postmodernistlerin kabul etmedikleri her türlü hiyerarşiye karşı özgürlük mücadelesi, başta beden olmak üzere mekânın her boyutunda verilecektir. Görüldüğü gibi postmodern düşüncenin oluşum zemini mekânsallıktan ayrı düşünülemeyecek durumdadır. Dolayısıyla postmodernist romanlar da modernizmin aksine, mekân öncelenerek hatta kurgunun mekânı olan yazının kendisi öncelenerek kurgulanacaktır. Anlatılanlar bağlamında incelediğimiz romanlarda mekânın ele alınışını çözümlemeye başlayabiliriz.

Tutunamayanlar'da[30] hem dış mekânlar hem de iç mekânlar burjuva yaşamına uygun biçimde düzenlenmiştir. Modernite anlayışına uygun olarak düzenlenen mekân tasarımlarında düzenleyici mantık yine modernite aklıdır. Bu yüzden romanın başında Turgut'un evi, tutunamayan olmadan önce Turgut'un da dâhil olduğu burjuva mantığına göre bilimsel koordinatlarıyla betimlenir. Moderniteyle çatışma yaşayan Selim ise Turgut'un evine gelmek için koordinat bilgisini bir türlü uygulayamaz, bilimsel bilgiden yoksun kadınlar kadar bile evi bulma becerisi gösteremez. Oğuz Atay, büyük şehirde Turgut'un oturduğu apartmanın yerinin bulunmasıyla ilgili bu sahneyle modernite öncesi-modernite sırası-modernite sonrası insanının mekânı algılayışını göstermiştir: "Turgut'un oturduğu apartman, büyük

[30] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 196-218; Parla, 2009: 204-230; Parla, 2011: 167-234; Karadeniz, 2002: 707-717; Kawulok, 2012: 113-133, Gürbilek, 2010: 27-46; Odacı, 2009: 605-684; Sazyek, 2013; Aygün, 2008.

şehrin kuzey doğusunda, enlemi kırk bir derece sıfır sıfır dakika kuzey ve kırk bir derece sıfır sıfır dakika bir saniye kuzeyle boylamı yirmi dokuz derece on iki dakika doğu ve yirmi dokuz derece on iki dakika bir saniye doğu olan noktalar arasında sıkışan bir arsa üzerine kurulmuştu. Apartmanın dünya üzerindeki bu konumunu anlayabilmek için biraz astronomi bilmek gerekiyordu. Oysa, Turgut'un arkadaşlarının karıları, bu bilgiden yoksun oldukları hâlde, apartmanı 'elleriyle koymuş' gibi buluyorlardı. Selim ise -bilimsel tanımları uygulamakta her zaman güçlük çektiği için- yarım saat oralarda dolaşıp durmuştu ilk geldiği gün. Bina, enlem ve boylam noktaları arasına sıkıştığı gibi, daha yüksek birçok apartmanın arasında ezilmişti. (…) Turgut, apartmanların arka cephelerine baktıkça, yapıların neden iki ayrı cephesi olduğunu; neden, duvara dayanan kanepelerin arkasına kötü kumaş kaplamak gibi bu "modern" apartmanların da arka cephelerinin yüzsüz bir insan gibi anlamsız olduklarını ve üstlerine her zaman neden sarı badana vurulduğunu düşünürdü" (Atay, 2013: 43).

Tutunamayanlar olma yoluna girdiğinde artık modern apartmanların anlamsızlığı düşüncesi Turgut'un daha çok takıldığı, daha çok sorguladığı bir durum hâline gelir. Turgut, içinde bulunduğu düzenlenmiş mekânda dolayısıyla yaşamda da bazı şeylerin olması gerektiği gibi olmadığını anlamaya başlamıştır: "İnsan bunları neden görür? Daha doğrusu neden bunlara takılır aklı? Basit: demek yürümeyen birşeyler var. Evet, ama yürümeyen şey nerede? Eşyada mı? Yoksa.... Turgut henüz düşünemiyordu; yalnız bir huzursuzluk, huzursuzluk bile değil, insanı bazı şeyleri yapmaya ve bazılarını yapmamaya fark ettirmeden iten ve davranışlarında, eski alışkanlıklarına yabancı gelen küçük değişiklikler. Eve dönerken acele etmek için bir ihtiyaç duymuyordu içinde, örnek olarak" (Atay, 2013: 44). Çünkü artık Turgut'un iç

yolculuğu evindeki ortamdan geçmeyen bir yöne doğru ilerlemektedir. Kendi derinliğini keşfetmek ve Selim'i anlamak isteyen Turgut için ev artık bunlara elverişli bir mekân değildir: "Böyle bir düzen içinde insan düşünebilir mi? Büyük ve güzel şeyleri demek istiyorum. Önce eşya engel oluyor, sonra şartlar: kalorifer, hizmetçi, çocuk odası. Düşünmek için kendime bir daire tutsam. İçinde, düşünmeye engel olacak eşyalardan hiçbiri bulunmayan küçük bir daire" (Atay, 2013: 557).

Turgut, bireysel yaşamdaki mekânlar kadar toplumsal yaşamdaki mekânların da düzenlenişiyle çatışmaya girmiştir. Resmî kurumların mekânı paylaşarak kendine ayırdığı yerlerde yani devlet dairelerinde bireyin yaşamından çok, düzenin sürdürülmesine yönelik olan anlayışı ironileştirir. Modernitenin tek tipleştirici, yabancılaştırıcı anlayışının uzantısı olan bu durumda eşya, insanın varlığını borçlu olduğu şeylerin başında gelmektedir. "Dolabın kapağında bir yazı: yangında ilk kurtarılacak eşya. Onu değil beni kurtarın. Nasıl dayanabilirim ben, Turgut Özben, bu beklemeye? Nasıl dayanamazdık Selim'le birlikte üniversitede? Nasıl kaçardık sınıfların arka kapılarından? Selim, bütün bu eşyanın yanmasına kim bilir nasıl sevinirdi. Bir gün öfkelenmişti birden: hepsini yakmalı, bütün evrakı, kayıtları, belgeleri. İnsanlık bunlarla ayakta duruyorsa şaşırıp kalsın herkes: şaşırıp kalsınlar da şaşkınlıktan, ne yapacaklarını bilememekten ölsünler" (Atay, 2013: 295).

Yumuşakçalar sınıfının tek düze yaşam biçimi olarak nitelediği kendi yaşamından çıkmaya karar verdikten sonra Turgut, artık modernite düzeninin sürdüğü bir mekânda değil, Olric'le birlikte trenlerde yaşama kararı alacaktır. Böylece modernitenin baskı kurabileceği her türlü mekândan uzak, özgür biçimde yaşamını sürdürecektir. Görüldüğü gibi *Tutunamayanlar*'da modernite mekânı;

işlevsizleştirilmek istenen, kurtulunmak istenen bir öge olarak kullanılmış ve zamanın çok gerisinde bir kurgu unsuru olarak biçimlenmiştir.

Tutunamayanlar'da yabancılaşılan mekân, modernitenin simgesi olan şehirken *Anayurt Oteli*'nde[31] kişinin medeniyetten uzaklığının sembolü olarak görülebilecek olan kasabadır. Yani *Anayurt Oteli* bir yabancılaşma romanı olmasına karşın mekân moderniteye özgü nitelikler taşıyan bir kent değil kasabadır. Çünkü Zebercet'in yabancılaşması psikolojik nedenli varoluşsal bir yabancılaşmadır. Kendisine ait olmayan bir mekânda kendi tarihini kuramayan bir insanın yaşadığı yabancılaşmadır. Zebercet ilişki kurabileceği bir ailesi ya da Keçecilerden bağımsız düşünebileceği kişisel bir tarihi olmadan, yalnızlık ve gelip geçicilik mekânı olan bir otelde yaşamını sürdürmektedir. Oteldeki yaşam, Zebercet'in bilinçaltını olumsuz duygularla besleyen, onu gittikçe yalnızlığa sürükleyen bir yaşamdır. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının otelde kaldığı gece dışında Zebercet için özel bir anlamı olmayan otel hatta kasaba onun yabancılaşmasını yoğunlaştırmıştır. Bu bağlamda Zebercet'in intiharına kadar, kurgu için gerekli olan tüm ögeler otel ekseninde anlatılmıştır. Zebercet'in varlığı otele bağlı olarak şekillenmiş ve yine otelde son bulmuştur. Bu yüzden mekân ögesi modernist romanlardaki gibi geri planda bırakılan bir kurgu ögesi olmayıp realist romanlardaki gibi kurgunun ilerlemesi için gerekli ögelerden biridir.

Kimse'de,[32] *Anayurt Oteli*'ndeki gibi kentten uzak bir mekân vardır. Olaylar bir dağ köyünde geçmektedir. Ancak mekân modernist anlamda yabancılaştırıcı işlev yüklenerek kurguya dâhil edilmiş değildir. Yani kahramanlar kalabalıklar içinde yalnız olan kişiler değildir. Doğal bir ortamdaki yalnızlığı deneyimlemektedirler. Bu

[31] Ayrıntılı bilgi için bk. Gürbilek, 2010: 47-74; Moran, 1994: 219-236; Özaltıok, 2011.
[32] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 227-240; Sazyek, 2013.

deneyimse içsel keşifler için bir imkâna dönüştürülmek istenmiştir. Ferit Edgü'nün amacı, bireyin iç dünyasından yola çıkarak anlatının, anlatmanın imkânlarını keşfetmektir. Bu yüzden kurgunun mekânı, yolculuk yapılacak mekân; modernist romanlarda olduğu gibi iç dünyadır:

"Olduğumuz yerde ilerlemek mi? diyor İkinci Ses. Nerde başlamıştık konuşmaya?

Konuşmalarımıza bakılırsa, soğuk bir dağ başında, diyor Birinci Ses.

Aynı dağ başında mı? diyor İkinci Ses.

Hiçbir önemi yok, diyor Birinci Ses. Bir deniz kıyısında da başlamış olabiliriz.

Bir çölde olmasın? diyor İkinci Ses.

Olabilir, diyor Birinci Ses.

Eğer öyleyse, çok yükseldik, diyor İkinci Ses (alaycı). Sanmam, diyor Birinci Ses. Yer değiştirmekle ilerleneceğine inanacak kadar saf değilim, çok şükür" (Edgü, 2006: 126).

Romanın ikinci bölümünde mekân içsel dünyadan dışarıya açılmıştır. Ancak kahramanlar köyü objektif gibi yani nesnel bir gözle anlatıyor görünse de *Kimse*, Türk romanında önemli bir etkisi olan köy romancılığı anlayışından uzak bir romandır, içsel mekânda sentezlenen anlatımı onu modernist romana yaklaştırmıştır.

Şehir ve taşra mekânlarının birlikte verildiği bir roman olan *Yaşarken ve Ölürken*'deki[33] başlıca mekânlar İ. kenti, Y kasabası ve Gümüşkoy'dur. Kentli burjuvanın sıkıntılarının işlendiği roman, modernite kentine özgü özelliklerin taşrada da dönüşüme uğrayarak bireyleri kendi kimliklerine yabancılaştırmasıyla anlatılır. Bu yönüyle realist romandaki kadar işlevseldir mekân kullanımı. İthal edilen bir moderniteyi deneyimleyen kentli burjuva giderek yozlaşmaktadır. Bu yüzden

[33] Ayrıntılı bilgi için bk. Oktay, 2010: 583-635.

kahramanlardan Ömer, "Yiten bir uygarlığı saptamak istiyorum yalnızca. Kapitalizmin yok ettiği bir uygarlığı. Bu köhne mahallenin resmini yapmak, sanıldığı gibi gericiliğe hizmet etmek değildir." (İleri, 2002: 251) der. Turan'sa taşradan başlanarak bir şeylerin değiştirilebileceğini düşünür ve anlatıcı yazarın dikkatini buraya çekmek ister: "Bu kente ve bu kentteki yaşama biçimine sıkışıp kalmanızla açıklayabilir miyiz duyarlılığınızı? Çok daha korkunç acıların, kapalı dünyaların, iç dökemeyişlerin yaşandığı yerleri işlemediniz şimdiye dek. Taşranın da kendine özgü bir küçük burjuvazisi var" (İleri, 2002: 51).

Böyle diyen Turan'a göre, büyük şehirdeki aydınlar kendi aralarında, yurt dışından ithal ettikleri fikirlerle düşünce dünyalarını kurgulamaya çalıştıkça toplumdan, topluma ait gerçeklikten uzaklaşacaklardır. Selim İleri, Turan'ın sorularıyla okura bunu sorgulatmaya çalışır: "Orada Brecht, Lukacs, Adorno ve Frankfurt Okulu, nihayet bizim yazarlarımızın toplumcu estetik görüşleri üzerine saatlerce konuşan insanlar, Karayazgı'nın şu ilk gecesini tek bir gün sahiden yüreklerinde hissetmişler miydi?" (İleri, 2002: 87).

Mekânsal kültüre ya da kültürün mekânda yaşayan boyutuna yabancılaşmayı anlatan Selim İleri, aydınların realist romana uygun biçimde yansıtılan bir mekân olan taşradan başlamak üzere toplumu değiştirebileceklerini romanda sürekli yineler. Ne var ki kentli burjuva kahramanları; taşrayı anlatmak şöyle dursun, bir eğlence mekânına sığınarak unutmaya çalıştıkları bireysel yetersizlikleriyle bile baş edememektedirler. Selim İleri'nin bu tür işlevsel mekânlarla vurguladığı kültürel çıkmazlara karşı Latife Tekin, şehrin kenarında destansı özelliklerde bir mekân tasarımıyla tepki verir. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda[34] mekân bir gecekondu olan

[34] Ayrıntılı bilgi için bk. Seyhan, 2014: 238-246; Balık, 2011; Turgut, 2003.

Çiçektepe mahallesidir. Köy ve kent yaşamı arasında yani gelenek ile modernlik arasında bir geçiş mekânıdır. Bu yüzden modernite yaşamına dâhil olmak isteyen Çiçektepe; destan, halk hikâyesi, türkü, mani türleri etrafındaki büyülü gerçekçi anlatım (Turgut, 2003) ile sunulur. Roman belirsiz bir zaman ve mekânda başlar. Çiçektepe, mekân olarak yaşadığı değişimlerle giderek kimlik kazanmaya başlar. Modernitenin atıkları olan bir bölgede çöpün içinden doğan bir kimliktir bu. Kurgu hep bu doğrultuda ilerler, geleneksel köy yaşamından gelen insanların modernitenin atıkları arasında çöplerle boğuşarak kendi yaşam alanlarını, her bölümde moderniteye doğru biraz daha yaklaşarak nasıl kurdukları anlatılır. Gerçekleşen bütün eylemlerin, sözü edilen bütün kişilerin romanda olma sebebi Çiçektepe mahallesidir, bu yüzden olaylar arasında nedensellik bağı söz konusu değildir. Dolayısıyla mekân, olay örgüsünün önüne geçmiştir. Çiçektepe mahallesinin hikâyesi gelenek ve modernite arasındaki bir yaşam alanının yani mekânın oluşum destanıdır. Yaşanan her şey Çiçektepe adına yaşanır, hissedilen her şey Çiçektepe adına hissedilir: "Güllü Baba Nato'nun eğrilik demeye gelebileceğini söyledikten sonra Çiçektepe'nin yüreği 'Güp!' diye yekindi. Ortalığa türlü türlü laf salındı" (Tekin, 2010: 21).

Alıntıdan anlaşılacağı gibi, tek yürek olan Çiçektepe mahallesi bir kahraman hâline gelmiştir. Çiçektepe bir mekân olarak kurgu ilerledikçe moderniteye uygun resmî bir kimliğe bürünmeye başlar. Resmî olarak kabul edilip bir isim kazandıktan sonra modernite yaşamının gereklerine uyum sağlama amacıyla sokaklara, caddelere, fabrikalara, siyasi partilere kavuşturulur. Son noktada mekânın varlığını korumak için kendisine karşı savaşılan düşman, doğa koşulları değil modernitenin getirdiği ahlaki çöküntüler olacaktır. Latife Tekin, böylece destan parodisini modernite kentinin

sınırlarına dayanan, doğallığı bozularak yozlaşan yeni Çiçektepe mahallesi ile tamamlar. Romanda genel olarak mekân, gerçeklik dışı nitelikte ve merkezî konumda verildiği için postmodernist mekân anlayışına yaklaşır. Ancak burada önemli olan nokta mekânın kapitalizmin bir sonucu dolayısıyla da postmodernizmin bir göstergesi olarak yansıtılmasından çok, moderniteye özenerek geleneksellikten çıkma evrelerinin postmodern bir biçimde anlatılmasıdır. Bu özellik mekânın da parodi boyutunu öne çıkarmaktadır. Çünkü henüz kurmacadaki her şeyin yazıda mekânsallaştığı postmodern anlamda bir mekân anlayışı aşamasına gelinmemiştir. Bunun gerçekleştirildiği romansa Bilge Karasu'nun *Gece*'sidir.

Gece'de[35] mekân, Foucault'nun belirttiği gibi iktidarın baskı kurma alanı olarak yer almaktadır. Geceleri sokaklara çıkan işçilerin duvarlara "Gece Gelecek" biçimde yazdıkları yazılarla mekânda oluşturdukları korku atmosferi postmodernist romanın özelliklerine uygundur. Ancak bu korku, Batılı postmodernist romanlarda olduğu gibi komplo teorileri üzerinden gidilerek bireysel anlamda üretilmiş değildir. Söz konusu olan korku resmî kurumların, gerçek dünyada bireylerin yaşamında yaptıkları baskının yarattığı bir korkudur. Kahramanlar böyle bir ortamda tıpkı romanın kurgusunda olduğu gibi karmaşa ve belirsizlik içinde yaşamaktadırlar.

Yapı bakımından romanın minyatürü olarak düşünülebilecek Bilgiler Sarayı'ndaki N.'nin; yarım kalmış merdivenlerdeyken, boşlukta asılı kalmış gibi hissettiği bir ortamda, kendisinin gizli bir bölmeden izlenmesi, romanın genelindeki belirsizliğin bir örneğidir. Özata (2003: 88-89), Bilgiler Sarayı'nın bu durumunun romanın anlatım tekniği ile olan ilgisini şöyle açıklar: "Bilgiler Sarayı'nın görünümü de bitmemişliği ile *Gece* metnine benzer. 'Dört kat' ile dört anlatıcının varlığına

[35] Ayrıntılı bilgi için bk. Göktürk, 1985: 5-10; Parla, 2011: 167-234; Seyhan, 2014: 172-179; Gürbilek, 2010: 75-102; Özata, 2003; İleri, 2007.

gönderme yapıldığı söylenebilir. 'Başka başka kişiler, başka başka tasarılarla yürütmüşlerdi herhâlde yapı işini. Her gelen bir merdiven ekleyip işi bırakmış olacaktı bu son yıllarda' (68) sözüyle, metindeki N., O., Sevim, Sevinç adlı anlatıcıların birbirine bağlanması zor, bir 'süreklilik' göstermeyen 'yazı parçaları'nı akla getirir. (…) Hutcheon ise bu tür simgeler yoluyla metnin 'kendini aynalayan' üstkurgusal teknikleri sergilediğini belirtmiştir" (9). Görüldüğü gibi hem romanın yapısına yansıtılan hem de içerik malzemesi olan belirsiz mekân, *Gece*'de mekânsallığın son derece işlevsel olduğunu göstermektedir. *Gece*'nin ağır basan bu mekânsal kavramları, romanın okurunu postmodernist romanın gerektirdiği aktif okumalar içine çekmektedir. Tıpkı N. gibi, okur da metindeki bitmemişlik ve belirsizlik hissiyle sürdürdüğü anlatıyı; içine düştüğü boşlukları, tamamlanmamışlıkları, üst üste gelişleri, gizlenmiş noktaları kendisi doldurarak, kendisi ortaya çıkararak dolayısıyla postmodernist bir roman mekânı olan *Gece*'nin içine kendisi girerek tamamlayacaktır.

Belirsizlik *Gece*'de, mekân aracılığıya verilirken *Hayır…*'da[36] daha önce söylediğimiz gibi zaman aracılığıyla verilmiştir. Kurgusunu zamanın gerçekleştirdiği bir modernist roman olan *Hayır*…'da mekân, realist romanlardaki gibi olayların geçtiği yer olarak verilmiştir. Tek başına mekân, zamanla ilişkisi kurulmadan üzerinde düşünülebilen bir kavram olamamıştır. Bu yüzden mekânda hep zamanın izi aranmıştır: "O kent geçmişsizdi. Karin'in evi de, otel de, sonra, bir süre oturduğu, tatile çıkmış genç öğrenci çiftin evi de geçmişsiz. O evin eşyaları, duvarları, duvarlardaki tablolar, posterler, fotoğraflar... Hiçbir şey, hiçbir şeyi anımsatmaksızın...

[36] Ayrıntılı bilgi için bk. Apaydın, 2006: 17-38; Gümüş, 2000: 107-204; Parla, 2009: 305-326; Şenol, 2009.

Ancak, o zaman geleceği tasarlamak da güçleşiyor, hemen hemen olanaksızlaşıyor. Üst katta, tavanda âsılı mikadan kuşlar...

O kuşlar da kendisi için o kadar geçmişsizken, nasıl apansız bir geçmiş, dolayısıyla da yeni bir gelecek tasarımıyla yüz yüze bırakmışlardı kendisini..." (Ağaoğlu, 2010: 90-91) Anlatıya göre yapılacak tasarımlar için mekânın yerini zaman doldurmaya çalışmakta, sonra da bir geçmiş kazandırılan mekân tekrar zamanla yer değişmektedir: "Hepsi, hep birlikte durmadan yer değiştirmektedir. Yer zamanla, zaman yerle değişmekte[dir]" (Ağaoğlu, 2010: 274). Ancak romanın genelinde mekân, zamanın gölgesindedir. Bundan dolayı *Hayır...*'ın modernist zamanının, mekânı da kurguladığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Hayır...'daki gibi farklı zaman parçalarının değil, farklı kalemlerden çıkmış metin parçalarının yan yana getirilerek oluşturulduğu *Bir Cinayet Romanı*,[37] olay örgüsü ekseninde ilerleyen bir roman olduğu için mekân unsuru, realist romanlara özgü bir biçimde kurgulanmıştır. İstanbul ve Muğla'da geçen olaylarda dış mekânlara realist bir biçimde yer verilmiş, örnekte de görüldüğü gibi kahramanların iç dünyasıyla ya da romanın anlamsal boyutuyla mekân arasında bir ilişki kurulmasına gerek duyulmamıştır: "Yıllardır görmediği yalının şimdiki durumunu da merak ediyormuş. Bizim, ikimizin, değiştiğimizin binde biri kadar değişmedi bu eski ev oysa. İnsan kendi içinde meydana gelen değişiklikleri mekânlara yansıtıyor yalnızca. Ya da yansıtmak istiyor..." (Kür, 2004: 100). Mekânın realistliğinin vurgulandığı bu bölümdeki istek *Kara Kitap*'ta gerçekleştirilmiş gibidir.

[37] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 105-118.

İnsanın hatta toplumun kendi içindeki değişikliklerin yansıtıldığı İstanbul, *Kara Kitap*'ın mekânıdır. Çünkü *Kara Kitap,*[38] İstanbul üzerine kurulmuş bir romandır. *Kara Kitap*'ta Orhan Pamuk, Batı modernitesini deneyimleyen İstanbul'u bir flaneur olarak dolaştırdığı Galip (Seyhan, 2014: 217) aracılığıyla anlatır. İstanbul'un romana konu olduğu dönemle ilgili olarak Azade Seyhan'ın şu tespiti, Galip tarafından bir ansiklopedi olarak okunacak İstanbul'un modernite ve postmodernite karşısındaki konumunu sergilemek açısından belirleyicidir: "Pamuk'un *Kara Kitap* üzerine çalıştığı dönemde İstanbul, benzeri görülmedik seviyede bir nüfus artışının şokunu yaşıyordu. Modernite çoktan silinmesi imkânsız mührünü şehre vurmuştu. Ancak şehrin sakinleri ve halk Batılı yurttaşlar değil; bambaşka bir türün üyeleridir. Türkiye örneğine aktarılan ve tercüme edilen modernite, burada, girift bir tasarım fikrindense grotesk bir melezliğe işaret eden, Türklerin verdiği adla arabesk bir kültüre dönüşür. Bu; yurtsuzlaşmış, mazisi çok eskilere dayanan bir kültürü köklerinden eden ve onu yerin altına gömen bir modernitedir" (2014: 214). Bu dönem İstanbul'unda Batı modernitesi, yerini almaya çalıştığı Türk kültürünü başkalaştırarak geçmişin atıklarından melez bir kültür kurmuştur. Orhan Pamuk da *Kara Kitap*'ta bir dedektif kimliğindeki Galip aracılığıyla İstanbul'un peşine düşer. Galip'in arayışı, kendini bulduracağını düşündüğü gömülen bir kültürün rüyasının peşinden gitmek gibidir. *Kara Kitap*'ta kendisini terk eden karısını bulmak için, karısının geride bıraktığı ayrıntılardan yola çıkarak aramasını başlatan Galip; bir kültür ansiklopedisi olarak nitelenen İstanbul'un geçmişini apartmanlarda, dükkânlarda, depolarda aramaya başlayacaktır. "Bu izler peşinde kentin sokaklarına ve yeraltına yöneldiğinde

[38] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 93-104; Gün: 2006: 191-202; Gümüş, 2010: 109; Atakay, 2009: 36-47; Akerson, 2009: 61-69; Parla, 2011: 235-270; Adak, 2009: 275-294; Irzık, 2009: 262-271; Brendeomon; 2009: 128-141; Koçak, 1991: 65-144; Ecevit, 2008: 35-48; Ecevit, 2013: 17-24; Sazyek, 2013: 76, Seyhan, 2014: 208-220.

çözmesi gereken olayın Rüya'nın kayboluşunu da kapsayan çok daha eski, çok daha kapsamlı bir sır, 'hayatın ve şehrin içine girdiği esrar' olduğu izlenimine kapılır" (Irzık, 2009: 267). Şehrin esrarlı görünümünü, farklı geçmişlere ait her türlü kültürel ögenin canlılığını koruyarak yok olmadan yan yana yaşaması sağlamıştır. Galip önceleri karısının peşinde İstanbul'un sokaklarında polisiye bir merakla dolaşırken yavaş yavaş bu sırrın farkına varır. Şehri yeni baştan, şehrin sırrını bulmak için keşfetmeye çalışacak Galip; bir flaneur tavrıyla dolaştığı yerleri yeniden okumak için metinselleştirir. Gizli bir elin düzenlediği şehrin sırrını, hem şehri hem kendini metinselleştirerek çözmek isteyecektir. Böylece Galip'in İstanbul içindeki yolculuğuyla ve anlatıyı metinlerarası düzlemde bölen köşe yazılarıyla, modernite'nin yok ettiklerinden geride kalanlar *Kara Kitap*'ta yavaş yavaş keşfedilir. Romanın sürdürülmesi için gerekli olan çözülemeyen sır motifinin peşindeki Galip, yeniden okuyup keşfettiği İstanbul'un gün yüzüne çıkarılan kültürel kimliğini, kendi modernitesini kurmak için kullanmayacak, her şeyin aynı olduğunu söyleyen kendi kimliksiz postmodernitesine uygun biçimde "aynılık motifi"ne teslim edecektir: "Dünya baştan sona okunabilecek yepyeni bir ansiklopediydi; okudukça ansiklopedi de değişirdi, onlar da; öyle ki, baştan sona okuyup bitirdikten sonra, geri dönüp ansiklopedi-dünyayı birinci ciltten yeniden okumaya başlar, sayfaların arasında, kaçıncısı olduğunu unuttukları yeni kimliklerinin sarhoşluğuyla kendilerinden geçerlerdi. (Ev sahibi öteki sözleri gibi ilk defa kullanmadığı bu ansiklopedi benzetmesinin sayfaları arasında kaybolmuşken, Galip, büfenin bir gözünde saklanan ve bir gazetenin fasikül fasikül dağıttığı Bilgi Hazinesi'nin ciltlerini gördü.) Oysa şimdi, yıllar sonra bu döngünün 'onlar' tarafından düzenlenmiş bir tür avuntu olduğunu anlamıştı: Bir başkası olduktan sonra, bir daha bir başkası, bir daha bir

daha başkası ola ola, ilk kimliğimizin mutluluğuna geri dönebileceğimizi sanmak boş bir iyimserlikti" (Pamuk, 2010: 129).

Kara Kitap'ta bir ansiklopedi olarak okunan İstanbul dışında yer verilen mekânlardan biri de Foucault'nun belirttiği gibi otoritenin baskı uygulama alanı olarak "beden"dir. Mekân olarak beden, "Bedii Usta'nın Evlâtları" isimli mankenlerde simgeleşir. Moderniteyle kendine yabancılaşan toplum, kendine benzeyen mankenleri başkası olma arzusuyla vitrinlerine koymayı reddederek kendi tarihini de reddetmiştir. Bedii Usta ise kendi tarihini yaşatmak için mankenlerini yer altında yapmaya devam eder: "Babam, harfler aracılığıyla yüzlerine, artık sokaklarımızda, evlerimizde, toplumumuzun hiçbir yerinde görülemeyecek anlamlar yerleştirdiği mankenlerini öyle bir hızla yaratıyordu ki, onlar için yeraltında açtığımız odalarda yeterince yer bulamıyorduk. Bu yüzden, bizi tarihin yeraltına bağlayan dehlizleri tam aynı sıralarda bulmamız bir rastlantıyla açıklanamaz. Artık tarihimizin yeraltında hüküm süreceğini, yeraltındaki hayatın yer üstündeki çöküntünün sonuna bir işaret olduğunu, uçları birer birer evimize açılan dehlizlerin, iskeletlerle kaynaşan yeraltı yollarının, ancak bizim yarattığımız gerçek vatandaş yüzleriyle hayat ve anlam bulacak tarihî fırsatlar olduğunu babam çok iyi görüyordu" (Pamuk, 2010: 188-189). Bedii Ustanı'ın oğlu, babasının yaptığı mankenlerin, insanımızın kendi olmalarını sağlayacağına inandığını söylerken Celal de, sonradan Galip'in de keşfedeceği gibi, "kendilik" diye bir şey olmadığına inandığından mankenlerin başkası olmak istediğini düşünür: "Bedii Usta'yı anlatan oğlu, 'Babam vitrinlere bir gün kendi mankenlerini koyacaklarına her zaman inandı!' derken, 'Babam insanımızın bir gün başkalarını taklit etmeyecek kadar mutlu olabileceğinden umudu kesmedi hiç!' derken, ben, bu manken kalabalığının da

benimle birlikte, bir an önce bu kapalı ve küflü mahzenden yeryüzüne çıkıp güneş altında başkalarına bakarak, başkalarını taklit ederek, bir başkası olmaya çalışarak bizim gibi mutlulukla yaşamaya can attıklarını düşünüyordum" (Pamuk, 2010: 69). Çünkü Celal için Türkiye'deki modernite insanı geçmişini, hafızasını kaybetmiş; bir yere ait olmayan bir insandır. "Galip olmaktan uzaklaşıp Celâlleşmesinin aslında kaçınılmaz bir kader olduğunu anla[yan]" (Parla, 2011: 251) Galip de tıpkı mankenler gibi, Celal'in yerine geçerek başkası olacaktır. Galip'in, tüm yazılarını okuduğu, tüm sırlarını keşfettiği yani hikâyesini bitirdiği Celal'in yerine geçmesiyse ancak kendi hikâyesini başlatacağı yazıda mümkün olacaktır. Böylece postmodern romana uygun biçimde mekânlardan biri olan manken simgesi de yazının kendisine işaret edecektir.

Modernitenin baskısıyla, mankenlerin gönderildiği yeraltı gibi başka bir imge de bireyin bilinç dışına itilenlerin gittiği yer olarak kuyuya benzetilen apartman aralığıdır. Modernitenin ürünü olan apartman yaşamının gelmesiyle, modernite kentinin artıkları,[39] bastırdığı kültür simgesel olarak buraya atılmış gibidir. Ancak romandaki bu artıkların hepsi tuhaf kokularıyla, sebep oldukları felaketlerle bilinç dışından bilince gelecektir. Ancak Orhan Koçak'a göre bu kuyu imgesi de diğer imgeler gibi aynılığın bir göstergesi olarak romanın yazılmasındaki araçlardan biridir: "*Kara Kitap*'ta bir kuyu ya da apartman aralığı eğretilemesiyle verilen bilinç dışı var, itilmiş ya da bastırılmış olanın geri dönüşü var, bir 'derin anlam' eğretilemesi olarak parıldayan, yanıp sönen yüzler var. Ama hepsi de aslında olmadıklarını söylemek için var, izliyor musunuz? Möbius döngüsünü, her türlü özdeşliği, her türlü simetriyi, her türlü motifin güvenli kimliğini bozan bilinç dışı,

[39] Ayrıntılı bilgi için bk. Eliuz, Türkdoğan, 2012; Koçak, 1991; Irzık, 2009: 263.

burada kendisi de bir motif olarak var: İsteyenler inansın, daha akıllılarsa inanmasın diye, ama hepsi de sayfaları çevirsin diye var, romanın değil ama kitabın bahanesi olarak var" (Koçak, 2009: 158). Kitab'ın bahanesi Celal'in de bahanesidir, bu yüzden kendi olamamaktansa başkasını taklit etmek tercih edilmelidir. Galip bunu kuyuya atılan bir cesedin hikâyesini okurken bir kez daha anlayacaktır: "Yazının Şems'in cesedinin atıldığı bu kuyuyu anlatan bundan sonraki satırlarında Galip kendisine hiç de yabancı gelmeyen bir şeyler buldu. Celâl'in kuyu, kuyuya atılan ceset, cesetin yalnızlığı ve hüznü üzerine yazdıkları Galip'e yalnızca korkutucu ve tuhaf gelmekle kalmadı, cesedin atıldığı yedi yüz yıllık kuyuyu bizzat kendi gözüyle gördüğü, taşları, Horasan'ı, sıvayı seçtiği duygusuna kapıldı. Yazıyı birkaç kere okuduktan sonra, bir içgüdüyle seçtiği başka yazılara göz gezdirirken, aynı tarihlerde Celâl'in bir apartman aralığını anlattığı köşe yazısında kuyuyu tasvir ederken kullandığı bazı cümleleri olduğu gibi kullandığını ve iki yazıda da aynı üslubu başarıyla koruduğunu keşfetti" (Pamuk, 2010: 251). Sözü edilen bu kuyu gibi, *Kara Kitap*'ın bahanesi olan yazının mekânı "kent"le ilgili olarak Irzık'ın şu tespiti moderniteden postmoderniteye geçen romandaki mekânın işlevini açıklar niteliktedir: "*Kara Kitap*, kentin insan bilinci üzerine kustuğu nesneleri sınırlı sayıdaki sayfalar üzerine dizip onu 'sanki niyet edilmiş bir şeye', yazıya dönüştürerek Benjamin'in eskicisinin işlevini başarıyla gerçekleştirir. Tanpınar'ın sanatsal bir bütünlük aradığı kentte eşyayı insandan, toplumsal yaşamı insan iradesinden bağımsızlaştıran bir mekânizma biçiminde ölümü tanıyarak suskunlaşmanın intikamını Orhan Pamuk, kentin kendisini bir dile dönüştürerek yazarlık adına alırken aynı dönemde yazılmış bir başka roman Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları*, benzer bir intikamı bu kez kentin dışladığı kalabalıklar adına

almayı dener" (2009: 270). Görüldüğü gibi her iki romanda da postmodernist anlayışa uygun biçimde işlevselleştirilen mekânın arkasında modernitenin dayattıkları vardır. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni bu romanlarla karşılaştırdığımızda modernite etkisinin tamamen silindiğini görürüz.

Hilmi Yavuz, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni[40] kurarken mekân kavramını da somut zamanla sınırlamaz ve anlatının içine çekerek parodileştirir. Büründüğü rollere göre mekân için sürekli yeni kurgulama biçimlerinden söz eder. Kurmaca ve gerçek zamanı karşı karşıya getirip mekânı kurmaca düzleme doğru çeker. Roman boyunca olduğu gibi, mekân unsurundan bahsederken de okura mekân sunumunu nasıl anlaması gerektiğini söyler: "İzzeddin Şadan'ın, 30 Kânunusâni notları burada bitiyor. Devamı var, ama beni, bu anlatının yazarı olarak, şimdilik sadece alıntıladığım bu bölüm ilgilendiriyor. Çünkü her anlatı kişisi gibi Fazilet Dadı'nın bu anlatıda bir *anlatı uzamı* kaplaması söz konusudur. Selim Taşıl'a göre, nasıl kartezyen bir evrende cisimlerin varoluşları bir *uzamı* kaplamaya bağımlıysa, bir anlatı evreninde de cisimler (ve bittabi insanlar) bir *uzam*, anlatı uzamı kaplamak durumundaydılar. Onun için yerlemlerini saptamak gerekecektir.

Anlatıdaki kışkırtıcı uzamlardan biri de, Fehmi K.'nın odasıdır. O odada uyanır, bildiğiniz gibi, ve kendisinin gerçek bir kişi değil de, kurmaca bir anlatı kişisi olduğunu imleyen bir tümceyle anlatıya girer" (Yavuz, 2012: 113). Görüldüğü gibi Hilmi Yavuz, kurgusal mekânın teorisini anlatmıştır.

Romanlardaki mekân algısını incelendikten sonra genel bir değerlendirme yapıldığında modernitenin biçimlendirdiği mekânların konuya yansıması *Tutunamayanlar, Berci Kristin Çöp Masalları, Hayır…, Gece, Kara Kitap, Yaşarken ve*

[40] Ayrıntılı bilgi için bk. Gümüş, 2010: 75-93; Doltaş, 2003: 143-153; Karaburgu, 2009: 173-182.

Ölürken romanlarında görülmektedir. Ancak postmodernist nitelikte bir kurgu ögesi olarak işlevsel anlamda öne çıkıp biçimlenen mekânlara *Berci Kristin Çöp Masalları, Gece ve Kara Kitap*'ta yer verilmiştir. Bu romanların mekân algısına yönelik gerekçesi postmodernist romanın mekân anlayışının gereklerinden bağımsız değildir. *Anayurt Oteli ve Kimse*'de mekân modernite bağlamında işlevselleşmiştir. *Yaşarken ve Ölürken*'de realist roman anlayışına uygun biçimde "olayların geçtiği yer" olan bir mekân anlayışı söz konusudur. *Tutunamayanlar* ve *Hayır…*'da ise modernist zaman, mekânı koruması altına almış gibidir. Sonuç olarak incelediğimiz romanlarda üç anlayışa uygun mekân kurguları neredeyse iç içe kullanılmış durumdadır diyebiliriz.

2.2.4.Kişilerin Sunumu

Romanlardaki tüm kişiler, yazarın algıladığı toplumun görünümleridir. Realist romanın toplumu bütünlüklü algılayan yazarının kişileri, geçirdikleri olgunlaşma evrelerinden sonra toplumla bütünleşme içerisine girmiştir. Modernist romanda ise kişiler toplumla çatışmaları düzeyinde var olabilmişlerdir. Modernist roman kişilerinin, yabancılaşmaları ve akıl dışının sınırına dayanmaları en belirgin özellikleridir. Postmodernist romandaysa kapitalist etkinin dışında algılanabilecek bir toplum kalmadığı için kişiler bu etkiye teslim olmuşlardır. Yaratılan sanal gerçeklik içinde, özdeşleşme ya da çatışma gereği duymadan kurgusallığının farkında olarak yaşarlar. Modern roman kişisinin bilincinin yerini, kurgusallığın ana malzemesi olan yazma edimi almıştır. Romandaki kişiler de tıpkı dış dünyadaki insanlar gibi kurgulanmışladır. İkisi arasında gerçekliğin kurgulanması bakımından bir fark yoktur. "İşte bu yüzden postmodern romanda belki de her şeyden çok biçimin nasıl çerçeveleneceği sorunu üstünde durulur. Waugh burada çerçeve *[frame]* ile yapılandırma, planlama ve sistematize etmekten bahsetmektedir. Bunu kavrayabilmenin ön koşulu bireyin kendi gerçekliğini gerçek yaşamında nasıl yapılandırdığını gözlemlemek ve bunu felsefi bir soru olarak sormaktır" (Antakyalıoğlu, 2013: 169-170).

Modernist romanda vurgu karakterlerin bilincinedir. İçinde yaşadığı dünyaya yabancılaşmış birey, alışkanlıkları ters yüz ederek gerçeğin kendisine ulaşma peşindedir. Karakterin bu arayışı, dış dünyayla çatışma biçiminde sürerken romana da yabancılaştırma tekniklerinin kullanımıyla girer. Yazarın amacı, bu teknikler ve karakterler aracılığıyla okurun içinde bulunduğu gerçekliği yeniden sorgulamasını, yeniden yorumlamasını sağlamaktır. Karakterler bilinçlenme evrelerinden

geçirilirken okur da romanın yoruma elverişli okumalarına sürüklenir. Modern roman karakterlerini yaratan yazarsa hâlâ romanın merkezindedir. Çünkü karakterleri aracılığıyla dünyanın yeni bir görünümünü sunarak okurunu aydınlatma konusunda akla ve bilime güvenmektedir, ilerlemenin farklı yollarını bulacağına inanmaktadır. Yabancılaştıkları dış dünyanın parçalanmışlığını kahramanlarının bilincinde bütünlüğe ulaştırmaya çalışacaktır. Modernist romanların yazarının da karakterlerinin de kişisel bir kimliği, kendine ait bir görüşü ve akılla gerekçelendirilen tutarlı bir dayanak noktası vardır. Ancak kendinden emin yazar ya da kahraman yani özne görüşü, Freud tarfından yapı sökümüne uğratılmıştır: Freud; "tutarlı, bütünleşmiş, modern öznenin statüsünü sorgulamıştır. Özbilinçli özneyi ortadan kaldırarak onun yerine bilinç dışından çoğunlukla bihaber olan merkezsiz, parçalanmış ve heterojen özneyi ikame etmiştir. 'Bilen' bir özne değil, her şeyden çok çokluk, dağınıklık ve kendi kendini aldatma ile nitelenen psikanalitik bir özneydi onunkisi. Postmodernistler özne hakkındaki kendi koşut çıkarımlarını desteklemek için, Freud'un akıl dışı ve nesnel bir biçimde akıl yürütmekten aciz birey görüşünü kullanmakta hiç gecikmemişlerdir" (Rosenau, 2004: 76). Çünkü postmodernistlere göre modern birey, kendini yadsımayı bir erdemlilik olarak görmektedir ve bu durumu gerçek hâline getirmek için kendisiyle fazla uğraşmaktadır. Modernistlerin, "birey"in kendisine yaptığı vurguyu postmodernistler aşırılaştırılmış bularak bunun bireyin içinin boşaltılmasına neden olduğunu düşünürler. Bu yüzden bireyliğin yerine özneliğin geçtiğini ve nesne karşısında silikleşerek buharlaşmaya doğru giden bir özneliğin yaşam sürdüğünü söylerler (Emre, 2004: 121). Postmodernistler bireyin bu değişimine karar vermede yapısalcılardan etkilenmişlerdir. Yapısalcılar bireyin karakter gelişimini ikinci plana itmişlerdir. Onlar için karakterler, gerçek

kimliklerinden soyutlanarak geçici ve yanıltıcı kodlara dönüşmüştür. "Bu yüzden de yapısalcı kurmaca, 'gerçek' insanlarla değil 'semantik kod tarafından niteliklere isim verme yoluyla üretilen ve bundan sonra da bir özel isim atfetme yoluyla bireylik ve gerçeklik görünüşü kazandırılan etkiler'le ilgilenir. Keza postmodern roman, oyun ve şiirde en azından teorik olarak karakter ve karakter gelişimi pek önemli değildir. (…) İnsan bilimlerindeki postmodern yazarlar özneyi alıkoyduklarında da özne bilinçli ve 'kendi kurmacalığı'nın farkındadır. Bu özneler komik yaramazlıklar yaparlar. 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" (Rosenau, 2004: 77). Ancak karakterler, bu öz farkındalıklarıyla yazara karşı gelirken öznel bir tavır içine girme amacında değildirler. Yazar gibi kendilerinin de kültür ve tarih deneyiminin ürünü olan dilsel kurgular olduklarının farkındadırlar. Dilsel uzlaşım ya da dil üzerinde düşünmenin sonucudurlar. Yani postmodern "[ö]zne 'eylemin, yazının ve diğer ifade biçimlerinin' kökeni değildir aksine özneler ve nesneler dil tarafından kurulur ve yorumlanır. Foucault ve Derrida gibi postmodernistler benliğin yalnızca 'dildeki bir konum' olduğunu, bir 'söylem etkisi'nden ibaret olduğunu savlarlar" (Rosenau, 2004: 73-74). Bir konum ya da bir etki sonucu var olacak olan postmodern öznelerde kişilik konusunda bir istikrar söz konusu olmayacaktır. Dil gibi kişilik yapısı da parçalı, istikrarsız bir biçim alarak modernistlerin yabancılaşma ve paranoyasını şizofreniye taşıyacaktır. "Lacan'ın şizofreniyi dilsel bir bozukluk, basit bir cümleyi yaratan gösterici anlam zincirinde bir kopukluk olarak ele alan tanımını (…) insan

yaşantısını zaman içinde bir dizi arı ve bağıntısız şimdiki 'an'a indirgemektedir" (Harvey, 2006: 70). Şizofreniye yakalanan, kopmuş, dağılmış ve şimdiki zamana sıkışmış postmodern özne için modern bireyde olduğu gibi, bir üsluba sahip olma söz konusu olmayacaktır. Artık her şey dilde zaten icat edilmiş durumdadır ve taklitten başka yapılabilecek bir şey yoktur. Bu yüzden romanda yazar ya da karakter ayrımına gerek kalmayacak düzeyde her şey aynılaşmış, birbirleriyle yer değiştirebilecek duruma gelmiştir. Karakterlerin metin içinde taşıdığı bir anlam, yazarların da iletmek istedikleri bir mesaj kalmamıştır. Tüm kişilerin birbirine dönüşebildiği bu ortamda herkes figürleşmiştir. Bu yüzden postmodernist romanlar herkesin herkes olabildiği kurgusal bir oyun biçiminde düzenlenmişlerdir. Özne ile nesne, iç dünya ile dış dünya, gerçek ile kurmaca ayrımının yok olduğu bu metinlerde öznenin somut varlığı da yitip gider. "Dahası özne dağılır, kaybolur. Ontolojik kuşkunun ürünü bu durum, anlatılarda genellikle sanki özne yokmuş da var oluyormuş, olaylar belli biçimde gerçekleşiyormuş ama belki de öyle olmuyormuş, olayların zamanla ilişkisi bir türlü kurulamıyormuş gibi aktarılır" (Doltaş, 2003: 141). Son aşamada postmodern öznenin oyununa okur da katılır. Okur, merkezsiz bir ortamda ulaşılan yorumlama özgürlüğüyle içine girdiği romanı, medyanın kendisine sunduğu diğer ürünler gibi hiçbir anlam üretme gereği duymadan dış dünyanın kaostan başka bir şey kalmayan ortamında avunmak için tüketir. İşte bütün bu nedenlerden dolayı modernist romanın yabancılaşan kişilerinin yerini, postmodernist romanın buharlaşan özneleri ve okurları almıştır.

Genel olarak modernist romanın yabancılaşmış kişileri, postmodernist romanın merkezsizleşmiş ve buharlaşmış kişileri ile kurulan Batılı roman, Türk edebiyatına taşınırken modernist ve postmodernist Batılı zemininden koparılarak

alınmıştır. Türk toplumunda bu ithal anlayışların romanlarının karşılık bulması için, toplumun Batılı toplum düşüncesi ve değerleri konusunda eğitilmesi görevi de hem roman yazarına hem de roman kişilerine yüklenmiştir. Bu yüzden roman kişilerinin birer aydın olarak kurgulanma eğilimi olmuştur. Aynı zamanda birer yazar olan roman kişileri olarak bu aydınlar, yazdıklarıyla toplumsal bilinç düzeyini yükseltmeyi amaçlarlar. Jale Parla (2011) Türk roman kişilerinden olan bu yazarları iki gruba ayırır: "Başarılı, hem edebî rolüyle hem de entelektüel önderlik vasıflarıyla mükemmel yazarlar veya edebî alanda istediklerini gerçekleştirememiş, toplumun dışına itilmiş, yabancılaşmış, aciz ve yetersiz yazarlar. Mükemmel ve idealize edilmiş yazar figürasyonlarıyla yapıtın ideolojik (dinsel, geleneksel, muhalif, ulusal) angajmanları ön plana çıkar. İkinci kategorideki başarısız ve yarım yazar kahramanlar ise bir anlamda 19. yüzyıldan başlayarak romanda çok sık rastladığımız anti kahramanlara tekabül ederler; marjinal, aciz ve yenik de olsalar egemen değerleri tersyüz eden, bu değerleri oluşturan siyasi ve ideolojik yapıları irdeleyip yadsıyan ve aynı anda da estetik alanın sınırlarını zorlayan onlardır. (11) Modernist yazının belirleyici göstergelerinden biri, belki de en önemlisi, yazar kahramanların eksik yazarlar olarak tasarlanmış olmasıdır" (237). Toplumun kurtarılmasının ancak egemen değerlerin ters yüz edilerek sağlanacağına inanır modernist romanın eksik yazar kahramanları. Türk romanında da modernist romanın eksik yazar kahramanları yansımasını bulmuştur. *Tutunamayanlar*'ın tutunamamış eksik yazarları bu konudaki ilk akla gelen isimlerdir: Selim ve Turgut. Bu bağlamda öncelikle *Tutunamayanlar*'dan başlamak üzere yazar kahramanların ve diğer roman kişilerinin romanlardaki görünümü üzerinde duracağız.

Tutunamayanlar'ın[41] Turgut dışındaki başkişileri, somut varlıklarıyla görünmez kahramanlardır. Selim romanda yazıları dışında, Olric de sesi dışında yoktur. Turgut'un var olmasını sağlayansa Selim'dir. Selim, dayatılan modernite anlayışı yüzünden soyu tükenen bir tutunamayan olduktan sonra, yazılarıyla romana girmiş, yazıdan bir kahramandır. Yazının dünyasına sığınmış olan Selim, modernitenin yarattığı burjuva yaşamıyla ve toplumla uyuşmayan bir kahramandır. Çevresindeki herkesi bir biçimde yazıya bulaştıran Selim'in, çoğunluğun benimsediği yaşama karşı geliştirdiği savunma yöntemi oyun oynamaktır. Ansiklopedi maddeleri, biyografiler, destanlar, önsözler yazarak oynadığı oyunlar, Selim için yaşamı anlamlı hâle getirmenin tek yoludur. Romanda Selim oyunlarıyla, oyun hâline getirdiği yazılarıyla vardır. Burjuva değerleriyle düzenlenmiş toplumda insani bir biçimde yaşamanın imkânı kalmadığına inanan Selim, oyunlarıyla oluşturduğu dünyada kendisi için yeni bir gerçek yazar. Hz. İsa'nın arketipi olduğu tutunamayanları, kendisi gibi toplumla uyuşamayanları, *Garip Yaratıklar Ansiklopedisi*'nde *disconnectus erectus* olarak şöyle tanımlar:

"Tutunamayan (disconnectus erectus): Beceriksiz ve korkak bir hayvandır. İnsan boyunda olanları bile vardır. İlk bakışta, dış görünüşüyle, insana benzer. Yalnız, pençeleri ve özellikle tırnakları çok zayıftır. Dik arazide, yokuş yukarı hiç tutunamaz. Yokuş aşağı, kayarak iner. (Bu arada sık sık düşer). Tüyleri yok denecek kadar azdır. Gözleri çok büyük olmakla birlikte, görme duygusu zayıftır. Bu nedenle tehlikeyi uzaktan göremez.

[41] Ayrıntılı bilgi için bk. Sazyek, 2013: 283; Ecevit, 2013; Belge, 1998: 204; Şahin, 2009: 78; Moran, 1994: 196-218; Parla, 2009: 204-230; Parla, 2011: 167-234; Karadeniz, 2002: 707-717; Kawulok, 2012: 113-133, Gürbilek, 2010: 27-46; Odacı, 2009: 605-684; Sazyek, 2013; Aygün, 2008.

Erkekleri, yalnız bırakıldıkları zaman acıklı sesler çıkarırlar. Dişilerini de aynı sesle çağırırlar. Genellikle başka hayvanların yuvalarında (onlar dayanabildikleri sürece) barınırlar. Ya da terk edilmiş yuvalarda yaşarlar. Belirli bir aile düzenleri yoktur. Doğumdan sonra ana, baba ve yavrular ayrı yerlere giderler. Toplu olarak yaşamayı da bilmezler ve dış tehlikelere karşı birleştikleri görülmemiştir" (Atay, 2013: 149).

Bu tanımlamayla toplumla uyuşmama nedenleri dışa vurulurken, dayatılan toplum düzeni ironileştirilerek moderniteye özgü bir bilgi kaynağı aracılığıyla modernitenin dolaylı eleştirisi yapılır. Nesnel bakış açısıyla yazılmamış bu ansiklopedi maddesiyle, kurtuluşu sanatta gördüğünü yansıtan Selim; modernist romanın yazar kahramanının özelliklerini sergiler. Yazdığı *Tutunamayanlar Ansiklopedisi*'ndeki maddeler için öykücü, ressam, yazar olan ancak toplumda tutunamayan modernist kişileri seçecektir. Kendisini ya da başkalarını merkeze alarak toplumda tutunamamasının nedenlerini ve çözümlerini içeren böyle yazılar yazan Selim, önce kendi kişilik sorunlarını çözmesi gerektiğini düşünür. Bireysel çıkar duygusundan uzaklaşmadan ve iç derinlikten yoksunken toplum için yapılacakların yarar sağlamayacağını savunan Selim, kendi yetersizliğini ortaya serer. Çünkü o bir tutunamayandır: "Ben kendimi yeterli görmüyorum. Ne için yeterli? Her şey için. Topluluğun eylemine engel olabilecek sorunlarımı çözmeden, onu güdebilecek sorunlarımı çözmeden, onu güdebilecek güçte olmadığımı seziyorum. Başkalarına söyleyecek bir sözüm olabilmesi için önce kendime söz geçirmem gerektiğine inanıyorum. Bana bugün, ne yapmalı? diye soracak olurlarsa, ancak, önce kendini düzeltmelisin, diyebilirim. Bir temel ilkeden yola çıkmak

gerekirse, bu temel ilke ancak şu olabilir: kendini çözemeyen kişi kendi dışında hiçbir sorunu çözemez" (Atay, 2013: 93-94).

Kendini çözmek için yine daha önceki yüzyıllarda yaşamış *tutunamayanlar*a başvurur. Ancak onlar yardım edebilecektir Selim'e, onları çok iyi bilmesi gerekir:

"Çok İyi Bilinmesi Gereken Filozof ve Edebiyatçılar,

Satırlar, sayfanın ortasında küçük bir yere yazılmıştı:

Soren Kierkegaard

Oswald Spengler

Franz Kafka

Friedrich Nietszche

The Tragic Aspect" (Atay, 2013: 100).

Ancak Selim, moderniteden kaçmak için peşinden koştuğu metinler karşısında hep eksik kalacak ve kendisi de tarihe mal olmuş yazarlar gibi geride Turgut'a bir mektup bırakarak tutunamama oyununa intiharla son verecektir.

Selim'in mektubunu okuduğunda Turgut, burjuva düzeni içinde eşyayla uyum içinde yaşamaya devam etmektedir. Kafası karışık değildir, her şeyi neden-sonuç ilişkisi içinde çözebileceğine inanarak bütünsellik hâlinde olan özbeniyle mutlu bir yaşam sürmektedir. Ancak Selim, başından beri farklıdır Turgut'tan: "Turgut'un küçük yaştan beri geliştirdiği ve sonraları arkadaşlarının başına ağır bir yük tahmil eden hususiyetlerinden biri de her şeyi mantıkî neticelerine kadar takip etmek olmuştur. 'Mantıki neticelerine kadar götürmek' gibi korkunç bir tabir daha düşünemiyorum. Bu hususiyet onda, Selim Işık'ın aksine, sonradan olma bir vakıadır. Üniversite hayatı sırasında bir umumiyet hâlini alan bu hususiyet, zamanla büyük düşüşler kaydetmiştir. Esasında, herhangi bir konuyu mantıkî

neticelerine götürmek son derece tehlikeli ve... yasaktır. Hiçbir vatandaşımızın bu oyuna kapılmasına asla ve kat'a müsaade edilmemelidir. Bu, ancak oyun kabilinden ve Cumhuriyet Bayramlarında, maytapla birlikte patlatılması caiz olan bir kaziyedir" (Atay, 2013: 61-62). Selim'e göre, bu oyuna gereğinden fazla kapılan Turgut eyyamgüder olarak kendine yazık etmiştir: "Yıl bin dokuz yüz elli üç, baktı Turgut vaziyet güç; mantık yardım etmedi hiç. Oldu tam bir eyyamgüder. Bana göre, oldu heder" (Atay, 2013: 63). Özenti hâlindeki modernite mantığına göre yaşamanın kişiyi sadece gündelik sıradanlığa sürüklediği böylece Turgut aracılığıyla anlatılır. Ancak Selim'in ölümüyle başlayan olay, Turgut'un iç bütünlüğünü sarsacak ve kimlik parçalanması yavaş yavaş yaşanacaktır. İlk sarsıntılar elbette günlük yaşamında olacaktır. Alışkanlıklarından sıyrılarak eleştirel düşünmesini engelleyen eşyalar, yüzsüz apartmanlar ona yanlış giden şeylerin olduğunu kendi dilleriyle söyleyecektir: "Turgut'a saldıran hastalığın ilk belirtisi, gündelik hayatının gerçek olmaması hissi, görülen dünyanın öz gerçekliğin yalnızca yüzeyi olması kanısıdır. Modernist yazarlara özgü bu inanç, duyularla algıladığımız yanılsamaların ötesinde gerçek bir üst düzenin var olması inancı; romana isim veren ve Turgut ile birlikte tüm ezilen, acı çeken, toplumun dışına itilmiş, kendi yerini bulamayan insanları içeren '*Tutunamayanlar*' topluluğunun da inancıdır" (Kawulok, 2012: 116).

Turgut, görünen düzene yabancılaşıp çevresindeki her şey tarafından tehdit edilir duruma geldikten sonra, delirme yolunda Olric'le yani kendi alt beniyle tanışır. İç ses olan hayali bir kahramandır Olric. Turgut'un yabancılaşması Selim gibi intiharla değil şizofreniyle sonuçlanmıştır. Turgut, artık kendi içinde Selim'le yaptığı konuşmaları, alt beni olan Olric'le (Odacı, 2009: 57) yapacaktır. Olric'le konuşmaları şizofreniye uygunluk sağlayacak nitelikte bilinç akışı tekniğine uygun

konuşmalardır: “Yaman iş kovalar Turgut Özben. Evlere gidilir. Çok konuşuyorum kendimle bugünlerde. Ne yapayım? Başkalarının sohbetinden hoşlanmaz oldum. Müşterileri de kaçırdım sonunda. Hepsi Olric yüzünden. Olric mi? Kafamı durdurmalıyım bir süre. Basit şeylerle oyalamalıyım onu. Matematikle dinlenmeliyim. Efendim? Siz Poincaré misiniz? Hayır benekli dikdörtgenim. Kendi kendine komiklik yapma: birikimlerini tüketiyorsun. Ben bir noktaysam... odanın ortasında durdu. Şu anda odanın köşegenlerinin kesim noktasında bulunuyorum. Bütün köşelere sesleniyorum: içinizden birinde kalmış bir tutunamayan var mı? Matematik de seni kurtaramaz: daireye! Ceketsiz olmaz: insanı vatandaşla karıştırırlar sonra. Aslında üçe ayrılır: halk, vatandaş, bir de benim gibi olanlarla başlayıp... çantasını kaptı, hızla kapıya yürüdü” (Atay, 2013: 290-291).

Turgut artık ne halk, ne vatandaştır. Olric’le birlikte Selim’in eksik metinlerini tamamlamak için tren tren gezen bir şizofren olacaktır. Selim’in başlattığı bu yolculuğun Turgut’ta sonlanan durumunu, “Budalalıktan şizofreniye, yani Selim Işık’ın depresyonundan Turgut Özben’in psikozuna uzanan yolun edebiyattaki izdüşümü ise modernizmden postmodernizme olan geçiştir.” (2009: 221) biçimindeki ifadelerle değerlendiren Jale Parla, modernist roman kişilerinin çözünerek postmodernist roman kişilerine dönüştüğünü vurgular. Turgut, modernist romanın yabancılaşmış bireyi, öldürülen öznesi olarak Selim’in yerine geçmiş; şizofrenik bir postmodern birey olmuştur. Ancak modernist romancılar gibi yazının erkini hâlâ elinde tutan Turgut’un amacı, kendini anlatmak için bulamadığı uygun ifadeyi sürekli aramaktır. Sahneden çekilmiştir, görünmez olmuştur ama buharlaşmamıştır. Gazeteci aracılığıyla yayımlattığı romanıyla gerçek dünyaya mesajını göndermiştir.

Farklı nitelikte olmasına rağmen, yabancılaşması Turgut'tan çok, Selim'in yabancılaşması ile benzerlik gösteren ve intiharla sonuçlanan bir roman kahramanı *Anayurt Oteli'*nin[42] Zebercet'idir. *Anayurt Oteli*'nde başta Zebercet olmak üzere neredeyse bütün kişilerin ölümle, yok olmayla bir ilişkisi vardır. Zebercet'in hikâyesine giren herkes onu ölüme bir adım daha yaklaştırıyor gibidir. Çünkü her biri yalnızlığını, varlığının ve yaşamın anlamsızlığını Zebercet'e sürekli hatırlatıyordur. Öyle ki beklediği kadın geri gelmeyince Zebercet'in yalnızlığı yoğunlaşacak ve ortalıkçı kadının gitmesine bile tahammül edemeyecek duruma gelecektir. Kadını öldürmesinin somut nedeni gitmek istemesi değil, kendine yetemeyişinin; bir kimliği, kişiliği, tarihi olmayışının verdiği acıdır. Zebercet bu acıyla baş edecek ve eylemlerinin sonuçlarına katlanabilecek biçimde varlığının bilincine erişememiş, birey olamamış, kendisine tamamen yabancılaşmıştır. Otel dışında bir mekânda, Keçecilerin hikâyesiyle birlikte anlatılan tarihi dışındaki bir zamanda kimliğini kuramamış ve yaşama tutunamamıştır. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının otelden ayrılmasından sonra, Zebercet için otel de bir yabancı olmuştur. Kendisine ve çevresine giderek yabancılaşan, yaşamdan kopan Zebercet artık her şeye kayıtsızlaşmıştır. "Bir eylemin ertesini, sonuçlarını göze alabilirse ya da bunlara kayıtsız kalabilirse, insanın yapamayacağı şey yoktu[r]." (Atılgan, 2010: 89) cümlesinde belirtilen bir duruma gelmiştir. Tüm yaşama kayıtsız kalan Zebercet için artık ortalıkçı kadın da kedi de gözünü kırpmadan öldürülebilecek canlılardır. Eylemlerinin hesabı sorulduğunda verecek bir cevabı yoktur. *"Bilemiyorum nedensiz olamaz mı ağır bir söz söylemek vurmak ya da konuşmamak vurmamak birşeyler uydurmamı istiyor yaptığımı yasaların daracık bir bölümüne sığdırmak nasıl da*

[42] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 42-45; Moran, 1994: 219-236; Gürbilek, 2008: 169-170; Gürbilek, 2010: 47-74; Özaltıok, 2011.

Emekli Subay'a benziyor tuhaf kızını ya da karısını boğsaydı..." (Atılgan, 2010: 75). Kendi varoluşsal nedenini bile yitirmiş Zebercet için dünya, akla yatkın hiçbir açıklama yapamaya gerek olmayan bir yer hâline gelmiştir. Tek çare modernist roman kişileri gibi intihardır. Ancak intiharıyla Zebercet, modernistlerdeki gibi dayatılan modernite düzenine değil yabancılaştığı kendisine, kendisini açıklama yapmaya zorlayacak topluma başkaldırmıştır.

İntihar edecek kadar yalnız kalan ancak kendi aralarındaki konuşmalarla Zebercet'in yaşadığı gibi bir yabancılaşmanın içine düşmekten kurtulan kişilere Ferit Edgü, *Kimse*'de[43] yer vermiştir. *Kimse*'de yer alan kişiler Birinci Ses ve İkinci Ses'tir. Düşsel nitelikli bu kahramanlar zamansız ve mekânsız bir dünyada kendi iç yolculuklarını yapmaya çalışırlar. Yazarın, diyalog oluşturma çabasının ürünü olan bu kişiler, anlatmanın imkânlarını, kişinin kendini anlamasının imkânlarını keşfetmek amacıyla kurgulanmışlardır. Bu kişiler, soyutlanılan dış dünyadan uzakta insanın kendi varoluşsal boyutunu keşfetme amacıyla konuşan seslerdir. Varoluşsal yabancılaşma ve kafkaesk özellikler (Ecevit, 2013: 234) taşıyan bu iç ses kahramanları, modernist romanın bireyinin özellikleriyle benzerlik taşırlar. Ancak *Kimse*'de amaç, dış gerçekliği bireyin bilincinde dönüşüme uğratmak değil, objektifi bireyin iç dünyasına çevirerek düşsel bir ortamda akıl dışı alanları da keşfetmeye çalışmaktır. Henüz modernitenin parçalayabileceği kadar bütünlüğe ulaşamamış bir iç dünya keşfedilmeye çalışılmaktadır. Bu iç gerçeklik düzlemindeki kişiler dış gerçeklikten kaçmazlar. Çünkü dış gerçeklik, modernitenin yabancılaştırdığı bir gerçeklik değildir, aksine doğanın içindeki bir

[43] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 227-240; Sazyek, 2013; Edgü, 2003.

gerçekliktir, onlarla yan yanadırlar: "Birincisi, seher vakti değil şimdi, diyor Birinci Ses. İkincisi, çevremizde kadın, kız yok.

Üçüncüsü...

Evet, üçüncüsü?— diyor İkinci Ses.

Üçüncüsü, üçüncü bir ses gibi konuşmaya başladın. Kes sesini.

Sesiyor kesini (yabancı).

"Ve bahara yakın bir kış akşamı karlar erir güneşin ışınları toktağanlar üstünde yansırken aynan kırılmışken başkalarıyla karşılaşmak ve tanımak onları" (Edgü, 2006: 86-87).

Ferit Edgü, taşra gerçekliğini taşranın yaşamına sonradan katılan bir kişinin, çoğalttığı iç ses kahramanları aracılığıyla olduğu gibi yansıtmak istemiştir. Ancak merkez, taşranın kendi dış dünyası değil, seslerin bulunduğu iç dünyadır. Bu yüzden roman modernizmdeki bireyin iç dünyasına yoğunlaşılmasıyla benzerlikler taşır. Ancak dönüştürülebilecek olan dış gerçeklik değil, kahramanın yalnız kaldığı ortamdaki yine kendi iç gerçekliğidir. Bu anlamda romanın hedef kitlesi taşra insanına bir şeyler anlatmak ya da onu eğitmek değil, böyle bir ortamda nasıl bir anlatım biçimi kurulabileceğini ortaya koymaktır. İşte bu yüzden köy romanı, toplumcu gerçekçi roman ve modernist roman el ele vererek *Kimse*'yi kurmuş gibidir.

Öğreticiliği merkeze aldığımızda *Yaşarken ve Ölürken*'in *Kimse*'den farklı olarak bu misyona hizmet ettiğini söyleyebiliriz. *Yaşarken ve Ölürken*'in[44] kişileri Selim İleri'nin birer yansıması gibi her biri yazıya ve sanata dâhil olmuş, sanatçı aydın kişilerdir. Başta Turan olmak üzere yazdıkları ve yaptıklarıyla toplumu

[44] Ayrıntılı bilgi için bk. Oktay, 2010: 583-635.

değiştirmeye çalışan öğretmen kimlikli, burjuva yarı aydın tipler olarak gerçekleştirilmesi sekteye uğrayan moderniteye özlemin sancısını yaşarlar. Bu kişiler kendi modernitesini kuramamış toplumdaki yozlaşmışlığa, kendine yabancılaşmaya karşı ne tür çözümler bulunabileceği üstüne düşünen insanlardır. Turan, realist roman kahramanlarında olduğu gibi savunduğu değerler uğruna kendi varlığını gerçekleştirmek için dış güçlerle savaşa çıkmıştır. Bu amaçla önce İ.deki sıkışmışlıktan, taklitçi düzenden, akılcılıktan uzaklaşmak için Karayazgı'ya öğretmen olarak gider. Orada yarı aydın kimliğinden sıyrılarak yeni bir oluşum evresine girer; yaşama, somut ve soyut dünyaya, maddi ve manevi yaşama farklı bir gözle bakmayı öğrenerek bunları şehirde yaşayan insanlara ulaştırmak amacıyla yazar: "Günün birinde bu satırlar gerçek bir yazarın eline geçerse; o da bu satırlarda insan acısına yakın bir şey, bir değer bulursa… ancak o zaman tapınağa giderken hangi duyguların tutsağı olduğum ve tapınakta yakarmaktan neler beklediğim kavranabilecektir. Fakat şu an hiçbir şey bilmiyorum: bir yazarın eline geçecek mi bu satırlar, sonra o yazar-ilerde anlatacağım-ünlü kadın romancımız Bn. T. gibi her şeyi salt kendi benliği açısından dile getirmezse-örnekse kişisel siyasal düşüncelerini tek doğru saymazsa-belki anlaşılabilir Tanrı'ya sığınmak çırpınışı. Çünkü İ.de yaşadığım sürece bu tarz inançlarla çok alay edildiğini, bilimsellik adına bu tarz inançların yok sayıldığını çok izledim. Ömrümün epey uzun bir bölümünde ben de Tanrı düşüncesinden kopuk yaşadım. Belki sövmedim inananlara, belki inancı beyin yıkama aracı saymadım ama Tanrı benim için de yoktu. Oysa Y.de her şey değişti; kaygılar, acı, çaresizlik sizi sıcak Allah'la el ele bir savaşıma iteliyor. Ancak o zaman ruhunuz dinginliğe kavuşabilir" (İleri, 2002: 184).

Böyle denmesine rağmen nereye giderlerse gitsinler Selim İleri'nin kahramanları, sürekli huzuru yakalayacak bir yol bulamayacaklardır. Çünkü içinde yaşadıkları toplumda bireyselliklerini keşfedecek bir ortam yoktur. Bu yüzden kişilerin varlıkları için öncelikli olan toplumsal boyutludur: "Kuramadığım romanımın notlarını, eni konu o kötü taslağı okuduysan eğer nicedir hangi karmaşık, yoğun kaygılarla boğuştuğumu sanırım hissetmişsindir. (…) Taslak sana, pek çok acıdan sonra asıl insani ve toplumsal-bireysel demiyorum, bireysel özgürlüğümüze daha çok var, daha çok sınavdan geçeceğiz onun için- kurtuluşumuzun ne olursa olsun sevgicil ilişkilerde aranması gerektiği konusunda bulanık ipuçları getirmişse yürekten sevineceğim" (İleri, 2002: 307). Alıntıda da görüldüğü gibi Tuna Suna'nın söylediklerinden *Yaşarken ve Ölürken*'in Jale Parla'nın üzerinde durduğu eksik yazar kimliği görünümünde realist roman kişileriyle kurulduğunu söyleyebiliriz.

Yaşarken ve Ölürken'in kişileri ne kadar kültürlü ve toplumsal kimlik arayışı içinde okuyan yazan aydın kişilerse *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndaki[45] kişiler bunun tam tersi biçimde sözlü kültür geleneklerine göre yaşayan, sözlü edebiyatla kendilerini ifade edebilen şehre yabancı kişilerdir. Öyle ki halkın içinde eriyen kimlikleri artık halktan bağımsız düşünülemeyecek durumdadır. Bu yüzden *Berci Kristin Çöp Masalları* postmodern romana özgü biçimde özne olarak adlandırılabilecek kişiler etrafında kurgulanmıştır. Kişileri mahallenin kimliğinde eriyen romanın asıl kahramanı Çiçektepe mahallesidir. Bütün olaylar onun etrafında, o olduğu için gelişir; ismi geçen kişiler ise sadece eylemleri gerçekleştiren figürlerdir. Ancak postmodernist romanların buharlaşan özneleri arasından, bir parodi romanı yazmak isteyen Lado sıyrılarak Çiçektepe mahallesinin ilk kahramanı olmuştur. Türk romancılarının

[45] Ayrıntılı bilgi için bk. Seyhan, 2014: 238-246; Balık, 2011; Turgut, 2003.

kitaplarında yazar kahramanlara düşkünlüğünü Latife Tekin destansı bir roman içinde örnekleyerek bir kez daha Jale Parla'nın tespitini doğrulamıştır: "Lado çöp bayırlarında kahvelerin yarattığı ilk kahramandı. Çiçektepe'ye yerleşme söylentisinden çok önce hayatının her gecesi coşkuyla işlenip bir ayrı macera yapılmıştı. Çiçektepe'de yalnızca Nato Caddesi'nin üstündeki kahve sayısı yüz elliye çıktığında bile Lado'nun maceraları çöp bayırlarında sözlü kondu edebiyatının en iyi örnekleri olarak kaldı. Hayatı boyunca, 'Kumarı icat eden kul mu büyük, Allah mı?' sorusuna cevap arayan Lado'nun kahraman olmasında kendine has giyim ve kuşamının, hayatının romanını yazabilmek için kumardan çalıp feda ettiği zamanın, dört karısını boşama sebeplerinin de payı vardı. Lado yalnızca kumar ustalığıyla değil, hayatındaki renklerin başkalığıyla da kumarbazlar içinden seçilmeye hak kazandı" (Tekin, 2010: 106). Kalabalıklardan ayrılıp kendi bireysel kimliğini oluşturmaya çalışan Lado'yu anlatırken Latife Tekin'in üslubu da destansı üsluptan ayrılarak daha estetik bir boyut kazanır: "İnce bir zevkin ürünü olan yuvarlak geniş yakalı ceketini ve bol paçalı pantolonunu siyah beyaz çubuklu kumaştan seçti" (Tekin, 2010: 107). Böylelikle Lado'nun postmodernist bir roman içinde modernist sanatçı kahramanlara özenmesiyle öne çıkarılması Türk romancılığında hâlâ modernist karakterlerin öncelendiğini göstermektedir diyebiliriz.

Kahramanları postmodern romanlardaki gibi özne hâlinde olan ve giderek belirsizleşen bir roman Bilge Karasu'nun *Gece*'sidir.[46] *Gece*'nin baskı dolu atmosferi roman kişilerini de baskılamıştır. Yalnızca bir harfle nitelendirilen O. ve N. kimliksizleştirilmiş roman kişileridir. Sevim ve Sevinç ise ancak diğer kişilere yardım ettikleri sıradaki eylemleriyle var olabilirler. Hem var kılınacak hem de belirsiz bırakılacak dört kişi vardır. Tanrısal anlatıcının ve dipnotlardaki yazarın

[46] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 42-45; Parla, 2011: 167-234; Şahin, 2009: 3-14; Göktürk, 1985: 5-10; Seyhan, 2014: 172-179; Gürbilek, 2010: 75-102; Özata, 2003; İleri, 2007.

sesinin de anlatıya girmesiyle bu kişiler giderek belirsizleşmeye başlar. Romanın dört bölümü dört kişiden biri etrafında kurgulanır. Ancak kurgudaki yazar sesi, kahramanlarının sesine karıştığında kimin konuştuğu, bu dört kişinin kim olduğu karışır.

Anlatım esnasında kişiler, birbiriyle yer değiştirebilir nitelikteki postmodern roman kişileri hâline gelir. Bunlara yazar da dâhil olur ve farklı yazar kişiler girer romana: "Her şeyin iç yüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibi gösterilen, yazılan kişi ile, bilen, söyleyen ama söylemediğini belli etmekten de geri durmayan yazar arasındaki ayrımı nasıl tutabilirim denge altında? (…) Düzeltmen, Yaratman, Yazar, kitabın en başında kaldı. Bu gidişle onu bir daha anmayacağa benziyorum. Oysa ilk günler onu kendi 'avâtara'larımdan biri diye düşünmüştüm" (Karasu, 2010: 71).

Gece'de anılmak istenmeyecek kişiler arasına ilerde Sevinç ve Sevim de girer. Bunların aslında uydurulmuş oldukları ve gerçekte olmadıkları söylenir: "Gerçekte Sevinç diye biri yok. Benim uydurduğum bir kişi o. Ona söylettiklerimle yaptırdıklarımın bir bölüğü, uzaklarda kalmış bir sevginin anısıydı; bir bölüğü de aylardır tutulduğum şu hastanedeki sözüm yabana hekim bozuntusunun benimle konuşmağa çalıştığı sıralarda gösterdiği çabalardan çıkma birtakım uydurular" (Karasu, 2010: 222).

Gece'de romana istediğini sokmaya, istediğini romandan çıkarmaya çalışan olayların arkasındaki ses; dünyayı bütünüyle elinde tutmak, farklı kişilerin benliğini elinde tutabilmek amacındadır. Ancak *Gece*'nin postmodern roman kişileri, bir merkezin, romanı elinde tutmasına izin vermeyecektir: "Beni susturmak istemiş gibi bir hâlin var. Daha doğrusu, kitabının dışına atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor. Ne

rahat, değil mi? İstediğine istediğini yaptırmak, söyletmek... Yapıntı yazarının özgürlüğüne bir diyeceğim yok, yok da, gerçek kişileri yazılarınızın kişisi hâline getirirken, örneklerinizin, bu biçimde kullanılmağa karşı koyabileceklerini hiç mi düşünmezsiniz? Bilirim; bizim yazdığımız kalır, gerçek örneklerimizse ölür gider, hiçbirinin —önemli kişiler bile olsalar— bizim kişilerimiz ölçüsünde 'gerçekliği' yoktur, dersiniz. Gerçekten öyle mi ama?" (Karasu, 2010: 156-157).

Kahramanın böyle diyebilmesinin nedeni *Gece*'de kişilerin gerçekliğinin yazarda ve yazıda birleşmesidir. Bir kişinin (yapıntı yazarının) aynadaki üç kişi olarak beliren görüntüsü romanın sonunda bir kişiye yani yazara teslim olur. Ancak yazarın da yapıntılaşmasıyla (Özata, 2003: 40) kişiler, sözcükten adam hâline gelip buharlaştırılacak kadar ölümün eşiğine getirilmişlerdir:

"Oysa iki yıl boyunca o aynada üç kişiydim. Çarpık da olsa...

Bir şey bitiyor. Ağaçların yapraklarına bakıyorum pencereden. Biri ötekine benzemiyor. Hepsi ayrı ayrı. İnsanların gözleri, elleri, ağızları, gövdeleri ayrı ayrı. Birilerini öldürmek gerek. Ama kimi? Ya da, hangi aynadakini?

N. için bir hiçolum tasarladığımı yazmıştım. N. kendiliğinden dağıldı gitti. Hastalığı artık üretken değil; en azından kendine zarar veriyor. Denge bozulmuş demektir. Çaresine bakmalı.

Sorup duruyormuş. Bu işlerin ardındaki kim, diye... Göstermek boynumun borcu olsun. Onun yerinde olsaydım, uydurduğum, ya da, gerçeklikten yola çıkarak 'yarattığım' kişileri öldürmektense yazar kişiyi öldürmenin daha usluca bir şey olacağını düşünürdüm. Yazar, kişisini öldürmek için, neler düşünebilir, neler tasarlayabilirdi, şimdiki gibi, zıvanadan iyice çıkmış olmasaydı?..." (Karasu, 2010: 226).

Yazarın, kendisinin aynadaki yansımaları olan kişisini öldürmesi kendisini de öldürmesi olmuştur. Böylece Bilge Karasu, *Gece*'yi, gecenin baskısından kurtulmak için yazıya teslim etmiştir. Bunu açımlarsak modernitenin baskıcı ortamından kaçan bireyin yarattığı akıl dışı alanda yazıdan oluşan metinsel bir dünyaya sığınmak istediğini söyleyebiliriz. Bilge Karasu postmodernist dilsel görüntülerden oluşan böyle parçalanmış bir dünyayı anlatırken "Bunları yazmakla çıldırmaktan kurtulunur mu?" (Karasu, 2010: 231) sorusunun cevabını aramaktadır. Yani modernist bir birey olarak anlam arayışını postmodernist belirsizlik ortamındaki özne boyutunda sürdürmektedir.

Hayır...'ın[47] başkahramanı Aysel'se arayışını kırık zaman parçalarının yarattığı belirsizlik ortamı içinde sürdürmektedir. *Hayır*…'da Aysel, aydın bir yazar kahraman olarak moderniteyle uyuşmayan, egemen sistemin dayattığı seçimsizliğe başkaldıran bir kişidir. Özgürlüğüne kavuşmak adına aynılaşmaya 'Hayır!' diyecektir. Bu yüzden modernite aklına, bilimine, onun tektipleştirici insanına da inanmaz. Adalet Ağaoğlu, aydın olarak tasarladığı Aysel'in karşısına yazar olarak düşüncelerini yansıtabileceği biri olan Yazar dostunu koyar. Ağaoğlu'nun düşüncelerini, bir profesör olarak Aysel yazdıklarıyla yansıtırken duygularının yansımalarını ve onlara uygun roman kahramanlarını da Yazar dostunun romanlarında bulmak ister: "Bilim işte böyle geneller. Ama sizler, siz edebiyatçılar hiçbir şeyi bu anlamda genellemezsiniz, değil mi? Herkesin, toplum katlarının temsilcisi olan roman kahramanlarını sevmiyorum. Bu kadarını ben de görebiliyorum. Fakat, örnekse senin kahramanların, onlar çok kendine özgü, özel kişiler. Onları tanımak güç; bizim göremediğimiz yüzler onlar. İşte Aydın. Onun deli

[47] Ayrıntılı bilgi için bk. Apaydın, 2006: 17-38; Gümüş, 2000: 107-204; Parla, 2009: 305-326; Şenol, 2009.

doluluğu, delişmenliği, genel parçalanmışlığı unutmak istercesine ve eline yüzüne bulaştıra bulaştıra ille de oynamak istediği o rumbalar, ettiği valsler... Hep özgür, kendini gerçekten özgür duyan, özgürmüş gibi yapmayan, sahiden o olabilen kadınların özlemini çekip durması... Onu ciddiye almaya değmez miydi sanki?" (Ağaoğlu, 2010: 233).

Aynılığın ürünü olan, yabancılaştığı topluma karşı başkaldıran ve kendini gerçekten özgür duyan Aysel; bir alt ben niteliğinde kendi yaşamının mitsel kahramanını (Parla, 2009: 315) yaratır ve onunla özgürlüğe yelken açar: "Yenins. Hep yirmi yaşında. Yine hiç bozulmamış duru bakışları onun. Yine tutku. Yine inanç. Düş. Yenins hiç şaşırmaz ki. Yine şaşırmıyor. Bu kasılmayı, o hafîf-aksak yürüyüşü doğal sayıyor. Bunun böyle olması gerekiyordu, böyle oldu. Bu da öyle olacak: Belli bir gün, belli bir saat, belli bir an, bir deniz kıyısı, denizde bir sandal ve çağırışı sandalın: Aysel" (Ağaoğlu, 2010: 2).

"Yennis, Aysel'indir: onun Yeni İnsan'ı.

Bu yüzden "hiçbir yerli" olmayışı akla uygundur. Geleceğin yeni insanı değil, yalnızca *Hayır*…'ın yeni insanıdır. Onda geleceğe ilişkin ipuçları aramak yerine romandaki varoluşuna yakışan anlamlar bulmaya çalışmak daha doğru olur" (Gümüş, 2000: 172). Mitsel, kurmacasal, dilsel bir kahramandır çünkü Yennis. Gelecek, geçmiş ve şimdiyi an'da birleştirip anı yakaladığı yerde Aysel'in benliğinin yarattığı yeni insandır. Tıpkı *Tutunamayanlar*'daki Turgut'un şizofrenisinden doğan Olric gibi, Yennis de Aysel'in alt beni olarak girmiştir romana. Aysel'in çevresindeki diğer kahramanlar kişilikten yoksun bırakılırken Yennis ideal bir kişiliğe büründürülür. Romanın sonunda *Tutunamayanlar*'da olduğu gibi, Aysel de Yennis de bilinmeyen bir sona doğru yola çıkmışladır. Geriye kalansa boş bir sandal ve parçalarının yerleri

değiştirilebilecek olan romandır. *Hayır…*'ın kahramanlarının sonu, romanı modernizmin yakalanamayan an'ının içinden çekip mitik zamanının (Parla, 2009: 315) eşiğine bırakır. Roman, "Hayır hiçbir şey hatırlamıyorum sayın konuklar, hiç! Siz boyayı iyi sürün Baattin Beyciğim." sözleriyle bittiğinde Aysel'in hatırlamamanın başladığı anda yani deliliğin eşiğinde olduğu anlaşılır. Ancak bu modernitenin getirdiği dayatmacılığın toplumda uğradığı dönüşümle yaratılan baskı atmosferine tepkiselliğin de eşiğidir. Modernite aklına tutunulamayıp delilik ya da şizofrenik durum içinde yaşamaya başlamak bu tepkinin sonucudur.

Hayır...'ın kahramanları giderek gerçeklikten kopan kişiler olarak *Bir Cinayet Romanı*'nın gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı kişilerinden ayrılır. *Bir Cinayet Romanı*,[48] kahramanlarıyla var olan, kahramanlarının bakış açılarından yazılmış günlükler toplamı bir romandır. Roman kişileri, yazdıklarının bir romanın parçaları olacağını bilerek yazarlar ancak etkileşim alanları kendileriyle sınırlıdır. Kendi yaşadıklarını kendi bakış açılarına göre kendi iç dünyalarını yansıtacak biçimde anlatırlar. Kurgusal boyutta yaşamazlar ve yazarla romanın kurgusal boyutunda ilişki içinde değildirler dolayısıyla hâlâ ayakları dış gerçekliğe basan kişilerdir. İç romanın yazarı ile kahramanları, dış romanın yazarı ile kahramanlarıyla aynı kurmaca düzlemdedirler. Hepsi de iç romandaki kahraman rollerini gerçekleştirmeye çalışarak postmodern roman kişilerinin parodisini yapmaktadırlar. Örneğin Levent "Anlaşıldı. Hatırladığım kadarıyla bütün roman kahramanları ya aptalmışlar ya da en azından aptalca şeyler yapmışlar. *Benim* aklımda mı öyle kalmış, yoksa genel bir eğilim mi bu? Bir romana girmek aptallık mı, yani? Öte yandan, Yıldız ile ilişkiye girmek *romansal* bir aptallık mı, yoksa düpedüz aptallık mı?" (Kür, 2004: 77) biçimindeki sözlerinde, bir

[48] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 105-118.

kahraman olarak kendi gerçeklik düzeyi ile rolünün gereği olan kurmaca düzeyi yan yana getirmektedir. Levent'in bu çelişkilerini gören Akın Erkan da "Romanda çektiği eziyetleri izledikçe, korkularını, çabalamalarını, aptalca iddialarını okudukça yüreğim yağ bağlıyordu." (Kür, 2004: 375) diyerek roman kahramanı olan Levent'in duygularını kendi gerçeklik düzlemine çekmektedir. İşte bu durum da *Bir Cinayet Romanı*'nın kişilerinin gerçeklikten beslenen realist roman kahramanlarıyla uyumlu olduğunu düşündürmektedir.

Bir Cinayet Romanı kahramanlarına, romanın başlangıcındaki hâliyle *Kara Kitap*'ın Galip'i de benzemektedir. *Kara Kitap*'ta[49] olaylar Galip isimli 33 yaşında bir avukatın etrafında gelişir. Romanda bir sahne dışında romanın dış dünyasında hiç görünmeyen, Galip'in karısı Rüya ve köşe yazılarıyla romanın neredeyse yarısını kaplayan Celal ise somut varlıklarından çok, simgeledikleri kavramlar ve yazdıkları yazılarla romanda yer alan diğer iki kahramandır. Galip, kendisini terk eden karısı Rüya'yı ararken Rüya'nın abisi köşe yazarı Celal'in de ortadan kaybolması üzerine ikisinin birlikte kaybolduğunu düşünür. Arama artık iki kişinin peşinde sürer. Galip, polisiye roman okumayı seven karısından geriye kalanlardan yola çıkarak başlattığı aramasını Celal'in köşe yazılarıyla birleştirince edebiyatın ve yazının dünyasına girer. Orhan Pamuk, Rüya'yı polisiye romanlarla özdeşleştirerek olayların yürümesi için gereken merak unsurunu da onunla simgeleştirmiştir. Rüya'nın peşinde polisiye bir roman okuyormuşçasına iz süren Galip, Celal'in yazılarıyla karşılaşınca edebiyatla olan ilişkisi de boyut değiştirir. Bir anlamda yüksek edebiyat katına çıkmış gibidir. Celal'in köşe yazılarının dünyasını keşfettikçe Galip'in arayışının

[49] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 93-104; Gün: 2006: 191-202; Gümüş, 2010: 109; Atakay, 2009: 36-47; Akerson, 2009: 61-69; Parla, 2011: 235-270; Adak, 2009: 275-294; Irzık, 2009: 262-271; Brendeomon; 2009: 128-141; Koçak, 1991: 65-144; Ecevit, 2008: 18-48; Ecevit, 2013: 17-45; Sazyek, 2013. Seyhan, 2014: 208-220. Kılıç, 1999; Demir, 2011:1-9.

yönü kendi iç dünyasına yönelmiş, bu süreçte Celal'in köşe yazılarından da öğrendiği biçimde "kendilik" gibi bir kavram olmadığını anlamıştır. Artık tüm yönelimi Celal'in yerine yani yazıya doğrudur ve Galip için yazı bir arzu nesnesi hâline gelmiştir. Kendilik diye bir kavram olmadığına göre, Celal'in yazılarını kendisinin de yazabileceğini anlar ve sonra Celal'in yerine köşe yazıları yazmaya başlar. Celal'in kahraman olarak işlevi; Galip'in, her şeyin birbirinin tekrarı, aynısı olduğunu keşfedeceği noktada sonlanır. Çünkü Galip, Celal'in esrarını çözmüştür: "İstanbul'u sokak sokak gezerken, karmakarışık kaldırımlarda, çamurlu dükkân önlerinde yürürken, vatandaş yüzlerindeki kederi seyrederken, seni nerede bulabilirim diye eski yazılarını okurken, dehşetle sezdiğin bir duyguya benziyordu bu lanet olası huzur. Ama hikâyemi bitirmiş ve karımın nereye gittiğini anlamıştım artık. Daha önce, hikâye anlatan garsonun, fotoğrafçının, uzun boylu yazarın hikâyesini dinlerken de az önce anladığım şeyin korkunç sonucunu görmüştüm. Bütün hayatım boyunca aldatılmıştım, bütün hayatım boyunca kandırılmıştım! Allahım, Allahım! Bu kelimeler sana bir şey ifade ediyor mu?" "Ediyor." , "Dinle o zaman. Yıllardır 'esrar' diye bizleri peşinden koşturduğun gerçeğin şu olduğuna karar verdim; senin de bilmeden bildiğin, anlamadan yazdığın gibi: Kimse kendisi olamaz bu ülkede! Yenikler ve ezikler ülkesinde varolmak bir başkası olmaktır. Bir başkasıyım, o hâlde varım! Peki, yerinde olmak için can attığım o bir başkası da sakın bir başkası olmasın? Aldatıldım, kandırıldım dediğim şey budur" (Pamuk, 2010: 374-375).

Orhan Pamuk, Galip'i Celal'in yerine geçirip bireyselliğini çözülmeye uğratarak kişilerine postmodernizm için gereken özellikleri kazandırır. Bu noktada Orhan Koçak (1991) "Modern öncesinde, sözcüğün radikal anlamıyla 'başkalığa' yer

olmadığını, modernizmdeyse 'ikiz', 'çiftil' gibi kavramların her zaman bir huzursuzluk içerdiğini, özdeşliğin içindeki ışık geçirmez bir bölgeye, bir 'başkalığa' işaret ettiğini öne sürmüştüm. *Kara Kitap*, 'ötekini' yine aynılığa iade ederek bu huzursuzluğu ortadan kaldırıyor: 'Mevlana bütün hayatı boyunca kendisini harekete geçirecek, kendisini alevlendirecek bir 'öteki'ni, kendi yüzünü ve ruhunu yansıtacak bir aynayı aramıştı.' Ayna, modernist düşüncede, örneğin Lacan'ın kuramında, ben'in ötekine, başkasına yakalanmasını, benliğin hep bir başkası olarak kazanılmasını (yitirilmesini) belirleyen deneyin adıdır. Burada, başkalarının da ben olmasını sağlayan ya da ben ile başkası arasındaki gerilimi ortadan kaldıran bir kolaylığa dönüşüyor." (1991: 111) biçimindeki değerlendirmesiyle modernizme uymayan kişi özelliklerini kolaylık olarak niteler. *Kara Kitap*'ta modernizme ait özellikler kullanıldıktan sonra postmodernist biçimde sonlandırılan kişilik serüveni, Türk edebiyatında modernist edebiyatın daha değerli kabul edilmesinden dolayı Koçak tarafından, postmodernist özellikler geri planda bırakılarak değerlendirilmiştir diyebiliriz.

Kişilerde modernist özelliklerin aranmasında, modernist sanatçı roman kahramanı olarak düzenlenen Galip, Rüya ve Celal'in yazıyla iç içe olmaları, edebiyatla dünyaya mesajlarını göndermek istemelerinin önemli bir payı vardır. Rüya da Galip de yazının peşinde, yazıya olan tutkuları için; sürdürdükleri yaşamın dışında bir yerlerde arayışa çıkarlar. Yazar kahraman diyebileceğimiz ve Türk roman geleneğinde benzerleri oldukça fazla olan bu kahramanların kendiliklerini kaybetmiş olmalarında ya da kendilik diye bir kavramın olmadığı sonucuna ulaşmalarında, Batı modernitesinin etkisiyle kendi kimliğini kaybeden ve artık başkalarını taklitten başka

izleyecek bir yol bulamayan Türk toplumunun içinde bulunduğu durum etkili olmuştur.

Kara Kitap'ta geçen "Hikâyeyi ikinci kere anlatırken, birincisinde dikkat etmediği yerleri vurgulamış, üçüncü kere anlatırken ise, hikâyeyi her yeni anlatışında yeni bir insan olabileceğini açıkça anlamıştı. 'Şehzade gibi, ben de kendim olabilmek için anlatıyorum,' demek gelmişti içinden. Kendisini, kendisi olarak hissetmesine izin vermeyenlere öfke duyarak, şehrin ve hayatın içine girdiği esrarın ancak böyle, hikâye anlatarak çözüleceğine inanarak, hikâyenin sonundaki ölüm ve beyazlık duygusunu içinde hissederek üçüncü anlatışını bitirdiğinde bir sessizlik oldu." (Pamuk, 2010: 400) biçimindeki parçada yer alan "kendisini kendisi olarak hissetmesine izin vermeyenlere duyulan öfke"yi Orhan Pamuk hikâyeye yani yazıya yönlendirmiştir. Jale Parla'nın konuyla ilgili şu açıklaması yazıdan başka gerçeklik bırakmayan postmodernist edebiyatın; Türk roman kahramanlarının bireyselliğini kazanmaları dolayısıyla sonrasında modernist roman kişisi hâline gelmelerinde uzun vadede bir katkı göstergesi olarak değerlendirilebilir: "Yazar odaklı romanlarında roman tekniğine ve romancının sanatıyla yaşamı arasındaki bağa ilişkin meseleleri merkeze taşımaya özen gösteren Pamuk, kendilik diye tanımladığı kimlik sorunsalını kişisel, toplumsal ve estetik boyutlarıyla bir bütün olarak ele alır. (…) Pamuk'un *Beyaz Kale, Kara Kitap, Benim Adım Kırmızı ve Yeni Hayat*'ında kimlik ve kendilik şekilden şekile giren öznelerin birbirleriyle çatışma hâlindeyken bile birbirlerine dönüştükleri başkalaşım süreçlerinde irdelenir. Bunlar ürkütücü oldukları kadar da kışkırtıcı süreçlerdir ve Pamuk kahramanları bu süreçlerde ayakta ve hayatta kalabilmek için hikâyelere tutunurlar. Romanların sonunda da başta oldukları kadar şaşkın, aciz, zayıf, bencil, güvenilmez ve içten

pazarlıklıdırlar ama deneyimledikleri başkalaşımlarla kendileri güçlenmeseler bile kimlikleri zenginleşir, hikâyeleri çeşitlenip güçlenir" (2011: 269). Romanın başlangıcındaki mevcut hâlleriyle öznellikten yoksun roman kişilerinin, modernist duraklardan geçerek *Kara Kitap*'ın sonunda öznelliklerinin aslını keşfederek postmodern roman kişilerine dönüştüklerini söyleyebiliriz.

Postmodern roman kişisi olma *Kara Kitap*'ta anlatının sonunda belirginleşen bir özellikken *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde[50] başından beri olan bir özelliktir. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde kişi olarak görünen herkes birer postmodern öznedir. Bireyselliğinin ya da kurgusallığının farkında olunmayan bir kişi yoktur. Anlatıda yer verilen bütün kişiler Hilmi Yavuz'un hükmü altında, onun istediği şekle giren, onun istediği role bürünen kişilerdir. Hilmi Yavuz, Franz Kafka'yı çağrıştırmak için Fehmi K.'yı kurgulamıştır, onun böceğe benzemesini ya da benzememesini de yine Hilmi Yavuz ister. Onun gibi, diğer kahramanlara istediğini söyletecek, istediğini düşündürecektir: "Fehmi K. (-ki bundan sonra *oratio obliqua* konuşacaktır. Kısaca, doğrudan aktarmayacak düşüncelerini, ben bu anlatının yazarı olarak, dolaylı bir dile getirişle anlatacağım onları...), bu gülümsemenin 'ömre bedel' olduğunu düşünüyor. Selim Taşıl ise, *oratio recta* olarak, yani doğrudan konuşacaktır (-ki, ben de böylece, bu anlatının yazarı olarak, her iki anlatı tipinin kimlikleri konusunda Kundera'ya inat, ikili karşıtlık kurmakta olduğumu göstermeye çalışacağım) -şöyle düşünüyor: *Bu kızın bu gülümsemesi müttiş... Beni mafediyor!"* (Yavuz, 2012: 97) Bu alıntıdan yola çıkarak Hilmi Yavuz'un, postmodern öznelerin parodisi olarak kurguladığı bu kişileri realist roman yazarı gibi yönettiğini

[50] Ayrıntılı bilgi için bk. Gümüş, 2010: 75-93; Doltaş, 2003:143-153; Karaburgu, 2009: 185-195.

söyleyebiliriz. Ancak sonuçta yapılan bir parodi olduğu için Yavuz da dâhil tüm kişilerin postmodern özneler olarak anlatıda yer aldığını söyleyebiliriz.

İncelediğimiz romanlardaki kişilerin sunumunu baştan değerlendirdiğimizde *Tutunamayanlar*'da Olric'le, *Hayır…*'da Yennis'le, *Anayurt Oteli*'nde ise gecikmeli Ankara treniyle gelen kadınla somutlaşan iç dünya ürünü ideal kişiliklerin, romanlardaki diğer kişilerin varoluşlarında tamamlayıcı bir role sahip olduklarını görürüz. Bu ise Turgut, Selim, Zebercet, Aysel gibi kişilerin parçalanmış kimlikli modernist bireyler olarak sunulduğunun göstergesidir. *Tutunamayanlar*'daki, *Yaşarken ve Ölürken*'deki, *Bir Cinayet Romanı*'ndaki, *Gece*'deki, *Hayır…*'daki, *Kara Kitap*'taki ve az da olsa *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndaki yazıyla bir şekilde ilişki kurmuş kişilerse Türk kültüründeki yazara düşkünlüğün göstergesi olan sunumlardır. Modernitenin bir uzantısı olan bu yazar kahramanların hepsi, romanı modernist roman niteliklerine büründürecek biçimde sunulmamıştır. *Yaşarken ve Ölürken* ile *Bir Cinayet Romanı*'nda yer alan kişilerde modern ya da postmodern özelliklerden çok, realist roman kişilerine özgü tutumlar romanda belirleyici olmuştur. Realist romandan modernist romana doğru ara bir düzlemde yer alan *Kimse*'nin kişileri geçiş niteliğinde özelliklere sahiptir. Her ne kadar *Anayurt Oteli*'ndeki Zebercet gibi intihar yerine şizofreniyle biten sonlarından dolayı postmodernist kişilere yakın özellikler taşısalar da *Hayır…* ve *Tutunamayanlar*'daki kişilerde modernist romanın bireyine özgü özellikler ağırlıklıdır. Modernist kişilerin yazıya olan bağlılığının görünür olduğu *Kara Kitap* kişileri de *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Gece* ve *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin kişilerinde olduğu gibi postmodernist öznenin özelliklerini yansıtmaları bakımından öne çıkmaktadır.

2.2.5.Metinlerarasılık

Modernist ve postmodernist romanda metinlerarasılık konusunu incelemek için öncelikle modernist ve postmodernist metin anlayışları üzerinde durmamız gerekmektedir. Modernist metin iletişim amaçlı ve yazılı hâlde bir metin olarak kabul edilir. Ortak özellikleri olan belli okurlara mesaj iletme çabasıyla yazılmıştır. "Belli bir durumun, tarihsel bir dönemin içinden çıktığı için [ait olduğu] toplumsal, psikolojik, ekonomik ve siyasi ortamının çevresi içinde anlaşılmalıdır. Metnin onu yazmak için kendi kişisel ve belirlenebilir motivasyonları ve niyetleri olan yazar tarafından belirlenen, bilinebilir bir içeriği vardır" (Rosenau, 2004: 61-62).

Yapısalcılar bu anlayışı yani modern metnin yazarının niyetine bağlı iletişim kurma çabasına indirgenmesini reddetmişlerdir. "Yapısalcıya göre metin, 'edebiyat kurumu ve bir kültürün söylemsel kodları tarafından üretilen bir dizi form'dur. Gizli de olsa belli bir nesnel içeriği vardır. Metin, yazıldıktan sonra, bağımsız sayılır; yani metnin kökenlerinde, yazarının dediklerinde ya da içeriğinde anlam ya da açıklamalar bulmaya çalışmak beyhudedir" (Rosenau, 2004: 62). Yapısalcılar böylece metni, topluma bağlı okumalardan, bir toplumsal düşüncenin propagandası olarak ya da bir niyetin doğrulanması olarak okumadan kurtarmışlardır. Bu, bir anlamda metni içinde bulunduğu topluma bağımlılıktan kurtarıp nesnelliğe kavuşturma girişimidir. Postmodernistlerse yapısalcıların yaptıklarını daha ileri götürürler. Metni yapısökümüne uğratarak biçimsel yapıları sökerler, iki metnin aynı anlama gelebilecek ya da bir metnin aynı anlama gelebilecek özdeş iki okumasının olamayacağını savunurlar. Metin, artık ne toplumun düşünce biçimiyle ne de nesnelliğin ya da akılcılığın tek tipleştirici kısıtlamalarıyla sınırlandırılabilecek durumdadır. Her metin, tek başına her okuması diğer okumalara eşit olacak ve her

okumada yeniden yaratılacak kadar tekildir. Çünkü "[m]etin her şeydir ve onun dışında hiçbir şey yoktur. O hâlde post-modern metin, şüpheciler için, 'okuru tutarlılık aramaya yönlendiren edebî koda meydan okuyan görece bağlantısız fragmanlar'dan oluşan bir toplamdır" (Rosenau, 2004: 62). Modernizmin yazıyla sınırlı, kendi içinde tutarlı metin anlayışı postmodernizmde; tekil, her okumada yeniden üretilecek biçimde canlı dolayısıyla da dış dünyayı da kapsayıcı biçimdedir. Bu yüzden "[p]ostmodern bir dünyada, edebiyat da metinler arasında bir metindir" (Lucy, 2003: 14) Görece bağlantısız fragmanlardan oluşan bu metinler toplamı dünya, yeni metinlerin de oluşturulma nedenidir. Yani oluşturulan her yeni metin diğer metinlerin sonucudur, dışsal başka bir nedenin sonucu değildir. Bu yüzden metinler arasındaki ilişki nedensellik kavramıyla değil etkileşim kavramıyla açıklanmalıdır. Metinlerden oluşan dünyada her şey modernite aklının neden-sonuç koşulunun değil, metinlerarası ilişkinin sonucudur. Bu noktada "[p]ostmodernizmin, modern toplum biliminin nedensel açıklaması yerine ikame ettiği kavram, metinlerarasılıktır. Modern toplum bilimi nedensellik ve öndeyinin açıklama için temel önemde olduğunu varsaymıştır; postmodernistler bu ikisinin de ilginç olmadığını düşünürler çünkü derler: bu kavramların varsaydığı zamansal öncelik ve bağımsız bir dış gerçeklik su götürür şartlardır. Mutlak anlamda etkileşimsel bir şey olan metinlerarasılık, dolaysız nedenselliğin güçlü bir biçimde yadsınmasını beraberinde getirir çünkü her şeyin birbiriyle mutlak anlamda etkileşimsel bir biçimde ilişkili olduğu bir yerde, nedenselliğin gerektirdiği zamansal önceliği saptamak neredeyse imkânsızdır. Postmodern dünyanın 'metinlerarası' bir dünya olduğu söylenir" (Rosenau, 2004: 165).

Bu dünyada hiçbir metin özgün değildir. "Bütün metinler, kendileri de bir başka metnin ara-metni olduklarından, metinlerarası olana aittirler (Barthes, 1979: 77)" (Rousenau, 2004: 64). Yazılmak için bir söyleme ihtiyaç duyan metin, ortaya çıktığı süreçte yalnızca metinlerin içine doğmaz, aynı zamanda diğer metinlerin söylemlerinin içine de doğar. Bu yüzden metinlerarası "sonsuz bir metin alanını kapsar" (Aktulum, 2000: 45). Böyle bir sonsuzluğun içinde metnin malzemesi, metinden başka bir şey olmayan dünyada metnin kendisidir. Kristeva'nın "Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür." (1969: 52) biçimindeki açıklaması da metnin, metinsel etkileşimin bir sonucu olduğunu destekleyici niteliktedir. Kristeva'ya göre "[m]etinlerarasılık tek bir metin içerisinde oluşan ve belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgünün) başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düzgünün) dönüşümleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel etkileşimdir" (Aktulum, 2000: 42). Metinlerarasılık postmodernizmde bir etkileşim olarak metnin yazılı (text) biçimiyle sınırlı değildir. Yazıldıktan sonra da metin, metinlerarası bir alanda diğer metinlerle etkileşime devam eder. Bu yüzden Barthes, metni bir üretkenlik olarak görür. "Metin her an ve hangi taraftan alınırsa alınsın işler", "yazıldıktan sonra bile işlemeye ve bir üretim süreci sürdürmeye" (Barthes, 1968: 1015) devam eder (Aktulum, 2000: 56). "Metinlerarası ilişkiler yazınsal metinler arasındakini olduğu kadar, türler ve söylemler arasındaki alışverişleri de gösterdiği için Barthes, yazınsal metinlerin, türlerin ve söylemlerin aralarındaki metinlerarası, türlerarası, söylemlerarası etkileşimleri; içerisinde her tür sözbilimsel kuralın, her tür konunun, her türden dizgenin karıştığı bir bilgi ayrışıklığı olarak adlandırır" (Aktulum, 1999: 11).

Görüldüğü gibi modernist metinler bağlamında metinlerarası ilişkiler metnin kendisiyle yani yazılana kadarki süreciyle sınırlıyken postmodernist metinler bağlamında metinlerarası ilişkiler hem metnin yazılı hâlini hem de metnin bir metin olarak kabul edilen dünyadaki alımlanış sürecini kapsamaktadır. Dünyayı dilin toplamı olarak gören postmodernistlerin metinlerarasılık anlayışı, Barthes'ın "eser" ve "metin" ayrımı düşünüldüğünde daha iyi anlaşılacaktır. Çünkü "eser" elde tutulandır, "metin" dilde tutulandır (Lucy, 2003: 67). Dolayısıyla postmodernist metin, modernist eseri; postmodernist metinlerarasılık da modernist metinlerarasılığı kapsamaktadır diyebiliriz. Metnin yazılışında kullanılan metinsel ilişkileri modernist roman okuyan okuyucunun çözümleme olayı postmodern anlamda bir metinler arası etkileşimdir ve metinlerarasılık boyutuna dâhildir. Çünkü postmodernizmde birey dilde ve diliyle vardır. Her okuma edimi yeni bir metin oluşturma eylemidir. Okuduğu metinle kurduğu ilişkiden oluşturduğu yeni metinse metinlerarası ilişki ürünüdür.

Başa dönüp metnin oluşturuluş sürecinde yazarın yapıtını yazarken kurduğu metinlerarası ilişkileri incelediğimizde açık ve kapalı olmak üzere iki ilişki biçimiyle karşılaşıyoruz. "İlki bir metinle diğeri/diğerleri arasındaki bağlantının dolaysız olarak hemen anlaşılabilmesidir ve bunu çoğu okur rahatlıkla görebilir. İkincisindeyse iyi bir okuma birikimi olan, bilgili ve dikkatli okurun derinlemesine bir okumayla fark edebileceği cinsten bir metinlerarasılık vardır" (Gökalp-Alpaslan, 2007: 16). Modernist roman okuru, metin yazılırken kullanılan metinlerin izini sürerek okuduğu metindeki bu metinlerarası ilişkileri keşfedebilen okurdur. Bu keşif sırasında okuduğu metinle öznel bir ilişki kurmadan metinler arasındaki etkileşimi çözecektir. Yani alıntı yapılan ve ortaya konan metin arasındaki gizli ya da açık ilişkiyi

saptamak modernist anlamda metinlerarası ilişki kurmak demektir. Ancak postmodernist anlamda metinlerarasılık ilişkisinde okurun rolü değişmektedir. Postmodernist metinler; çoğul, sayısız yoruma elverişli, yazılabilir metinlerdir. Okur onunla her karşılaşmasında metni yeniden yazmaktadır ve metnin yazarının, metnini yazarken kurduğu metinlerarası ilişkilerle okur kendini sınırlı tutmayacaktır. Çünkü "bir metin ne kadar çoğulsa, okurun onun için yazarın söyledikleri, temsili içerik ya da felsefi hakikat biçiminde [metin içinde] bir köken bulması o kadar imkânsız olacaktır" (Rosenau, 2004: 63). Okur, yazarın niyetinden, kurduğu metinsel ilişkiden çok başka bir noktada, çok farklı bir metinlerarası ilişkiyi kendi yorumuyla kurabilecektir. Çünkü "[p]ostmodern metin yorumlar yaratan makinedir (Eco, 1983: 2)" (Rosenau, 2004: 63). Bütün bu metin türleri kapsamındaki metinlerarası ilişkileri kapsayan bir sınıflandırmayı Gérard Genette yapmıştır. Onun yaptığı sınıflandırmaya göre "ana metinsellik (hypertextualieté) en geniş kapsamlı grubu oluşturur ve yöntemin barındırdığı ilişkiyi bütüncül bir şekilde metne yayan 'pastiş', 'parodi' ve 'alaycı dönüştürüm' uygulamalarını kapsar. Yan metinsellik (paratextualieté) başlıklı ikinci grup, ikinci dereceden metinsel unsurlarla yani başlıklar, alt başlıklar, ara başlıklar, önsözler, sonsözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler vb. arasındaki ilişkileri içine alır. Üst metinsellik (architextualieté) ise söylem ve tür boyutundaki bağlantıları hedefler. Yorumsal üst metin (métatextualieté), metin ve onun dayandığı teorik alt yapı ile kendisine yönelik olarak üretilmiş eleştiri, yorum nitelikli metinlerle ilişkisi düzleminde çalışmaktadır. Genette, bütün bu kategorilerin oluşturduğu bütüncül ilişkiyi 'metinsel aşkınlık' ya da 'metin ötesi' şeklinde adlandırır" (Sazyek, 2013: 227).

Metinlerarasılıktaki bu farklı sınıflamalar yanında roman yazarının kendisinin kurduğu metinlerarasılık ilişkileri temelinde modernist ve postmodernist romandaki metinlerarasılığın görünümlerinde de farklar devam etmektedir. Modernist romanda, metinlerarasılık edebî, kurmaca boyuta yöneliktir. Seçilen metinler bu nitelikte metinlerdir. Modernist roman "yansıtmacı romanın, hayatın bilinen yönlerini hayatın gösterdikleriyle anlatma tutumu yerine hayatın bilinen yönlerini hayatın göstermedikleriyle işlemenin peşindedir. Bu dolaylılık, bu mesafeli oluş; modernist yazarın 'metinlerarasılık' yöntemini çoğunlukla motif, imge, yapı gibi estetik düzlemde uygulamasını sağlar. Böylelikle farklı metinler kapsadıkları bilgi ya da içerik ögelerinden çok, metin olma özelliğini kazandıkları yönler bağlamında değerlendirilmektedir" (Sazyek, 2013: 228).

Postmodernist romandaysa metinlerarasılığın metin olma özelliği kazanma boyutuyla sınırlama söz konusu değildir. Amaç kendi içinde bütünlüğü ve iletecek mesajı olan bir metin oluşturmak değil, oyun oynamaktır. Diğer metinlerle kurulan ilişkiler bu oyunun bir parçasıdır. Dolayısıyla "[y]ansıtmacı ve modernist tarzlarda daha çok anlamı etkileme ya da belirleme noktasında birleşen metinlerarasılık, ne dış ne de iç gerçekliği yansıtma ya da işleme gibi bir hedefi olan; bunun yerine romanı bir sanal gerçeklik ortamı –Jean Baudrillard'ın deyişiyle "simülasyon/simularca", çoğulcu bir sentez –Mikhail Bakhtin'in deyişiyle de "diyalogsallık"[51] olarak gören postmodernist romanda bu çoğulculuğu sağlayan ögelerden biri olma konumuna getirilmiştir" (Sazyek, 2013: 228). Postmodernist yazar da anlatı ormanlarında bir gezintidedir. Kendisine öncül olarak seçtiği metinlerle ilişkisi, bu metinlerin anlamını kendi metninin içinde pekiştirmekten çok, anlamlarını ve yapılarını

[51] Ayrıntılı bilgi için bk. Bakhtin, 2001.

bozarak kendi metninin örgüsünü oluştururken dolgu malzemesi yapmaktır. "O, bunların yerine farklı alanlara ait gerçek metinlerin söylem formatlarını az da olsa karmacı veya çoğunlukla bütüncül bir anlayışla metnine yerleştirir (pastiş) ya da bir başka romanı/anlatıyı alaya almak veya okuru eğlendirmek amacıyla yeniden yazar (alaylı dönüştürüm) ya da bir romanı/anlatıyı ana konu bağlamında kendi metninin temeli edinir (parodi). Dolayısıyla bu üç yöntem, 'metinlerarasılık'ın postmodernist romandaki başlıca uygulama kategorilerini oluşturur" (Sazyek, 2013: 230). Çünkü bireysel bir üsluptan yoksun olan postmodernist romancılar geçmişe ait metinlerle oynayarak, onları taklit ederek pastiş ve parodi teknikleriyle yeniden yazım ürünü olan romanlar yazarlar. Böylece postmodernist romancı, geçmişin unutulmaya yüz tutan yapıtlarını yeni bir yüzle okurun önüne koyarak edebiyatın alanını genişletir ve ömrünü uzatır. Üstelik bu yaptığında taklit ettiğini gizlemez ve okurdan da tepki görmez.

Postmodernizm, geçmişe dönerek kullandığı metinlerle türler arası ayrımları da ortadan kaldırır. Çünkü postmodern metin kelimesi her şeyi kapsamaktadır. Öncü metnin türü ne olursa olsun postmodern düzlemde diğer metinlerle eşitlenecek ve türsel anlamda bir farklılığa sahip olmayacaktır. Tarihî metin, eleştiri metni, kuramsal bir metin vb. her tür metin postmodernist metinde iç içe geçmiş durumda yer alacaktır. Geçişimlilik hem türsel boyutta hem de yansıtılan gerçeklik boyutunda olacaktır. Yani gerçek bir insanın hayatını yansıtan biyografi, kurmaca bir roman kahramanını anlatan metinle yan yana olabilecektir. Hem türsellik bakımından hem de gerçeğe uygunluk bakımından tüm farklılıklar yan yana duracaktır. Kurgu ve gerçeğin yan yana olduğu metin kaçınılmaz olarak kuramsallıkla da iç içe olacaktır. "Çünkü her ikisi de kesin ayrımların yok olduğu bir dünya düzeninde yer almaktadır.

Bu bağlamda, postmodern edebiyat okumak zaten kaçınılmaz olarak kuram çalışmakla eş değerdir" (Antakyalıoğlu, 2013: 176). Buradan hareketle, "postmodernist metinlerarasılık ve oyunsuluk, postmodernist metinlerin ayırıcı yönü olan kurgu üstüne düşünmenin görünümleri olan üstkurmacayı beslemektedir" sonucuna ulaşabiliriz. Bu tür özelliklerin yan yana bulunduğu postmodernist metinlerinse çoğulculukla sonuçlandığını söyleyebiliriz. Özetle postmodernizmde her şey metindir, her şey metne ve metinlerarası ilişkiye dâhildir. Son tahlilde hepsi metinlerarası dünyanın ürünü olan romanların incelenmesine bu noktada başlayabiliriz.

Bir metinler dünyası olarak inceleyeceğimiz ilk roman olan *Tutunamayanlar,*[52] çerçeve anlatılarla kurulmuş çok katmanlı bir yapıttır. Her biri kendi içinde oldukça zengin konu alanına sahip olan çerçeve içine alınmış metinler, birbiriyle bağlantılıdır ve yapısal olarak her bir çerçevenin ve bu çerçeveyi oluşturan metinlerin romanın anlamsal boyutunda tamamlayıcı bir rolü vardır. Öncelikle *Tutunamayanlar*'ı oluşturan metinler konu alanlarının kapsayıcılığını metinlerarası ilişkilere borçludur. Özünde bir düşünceyi anlatmak üzere kurgulanan metinler, içinde barındırdıkları metinlerarası ilişkilerle romana anlamsal bir çok katmanlılık ve yeni bir açılım sağlamıştır. Hayatın her alanına ait konuları işleyen edebî söylemli metinlerle ilişki kurulmuş, roman yalnızca edebî metinlerle sınırlanmamıştır. Örneğin "Hayatın Koordinatları" konusunu anlatan bölümde pek çok alanla metinlerarası ilişki mevcuttur: "Edebiyatçılar, Ahd-i Atik'ten beri gök kubbenin altında hiçbir şeyin değişmediğini bildikleri hâlde nasıl yazmaya devam ediyorlarsa, ben de aynı prensipten hareket ederek, bin altı yüz bilmem kaç yılında -yani bundan sittin sene

[52] Ayrıntılı bilgi için bk. Sazyek, 2013: 229-230; Ecevit, 2001: 155; Apaydın, 2007: 22; Ecevit, 2008; Ecevit, 2012; Ecevit, 2013; Moran, 1994: 196-218; Parla, 2009: 204-230; Parla, 2011: 167-234; Karadeniz, 2002: 707-717; Kawulok, 2012: 113-133, Gürbilek, 2010: 27-46; Odacı, 2009: 605-684; Aygün, 2008.

kadar evvel- René Descartes'ın, beşeriyetten çirkinliğinin intikamını almak arzusuyla yarattığı ve o günden beri tıpkı büyük Sezar'ın -Rus-Çar- doğumundan beri karnıyarık doğum metotlarına sezaryen denilmesi gibi, kartezyen adı verilen ve herkesin bildiği koordinat sistemini, günümüzün icaplarına uydurmak ve pozitif bir bilim olduğu hâlde münekkitlerce biyokimya meselelerine gayri kabili tatbik bulunduğu asırlar boyunca iddia edilegelmiş, fakat nihayet ben, sen ve Kenan tarafından layık olduğu mevkie getirilmiş olan matematik, nam-ı diğer riyaziye ilmini üniversel karakterine kavuşturmak hedef ve gayesiyle uykusuz geçen geceler ve ayakta uyuyarak geçirdiğim gündüzler pahasına 'Hayatın Koordinatları' yahut kısaca 'Bir insanın nerede, ne zaman ve nasıl olursa olsun, ne yaptığının analitik geometri esaslarına göre açıklanmasına giriş' adını verdiği sistemi buldum" (Atay, 2013: 68-69). Görüldüğü gibi modernite aklının insanı nedensellik ilişkisiyle açıklamaya yönelik düşünce biçimini veren bu metin parçası, edebiyat dışındaki pek çok alanla kurulan metinlerarasılık ilişkisiyle düzenlenmiştir. İlişki kurulan metinlerin konu alanlarına baktığımızda hem edebî nitelikli göndermelerin hem de bilimsel nitelikli göndermelerin iç içe olduğunu görüyoruz. Bu noktada kurulan metinsel ilişki; metnin, bir metin olma boyutunu aşmış durumdadır. Postmodernist anlamda metinlerarasılık ilişkisinin de dâhil olduğu bu yeni metnin amacıysa modernite aklını kutsayacak bir anlama ulaşmak gibi görünmektedir. Ancak Oğuz Atay'ın romandaki genel tutumunda olduğu gibi, burada da derin anlamda modernitenin dayattığı akla yönelik bir alay söz konusudur. Nitekim Oğuz Atay, Selim'e söylettiği sözlerle tüm dayatmalara karşı çıktığını yine metinlerarasılıktan yararlanarak göstermiştir: "Tolstoy, düşündüklerinizi yazmaya değer bulmuyorsanız yazmayın, diyor. Siz öyle bulamazsanız, gerçekten yazmaya değmezmiş. Tolstoy'a

karşıyım. Yazıyorum. Bu, ancak beni ilgilendirir. Bu, beni ilgilendirir ancak. Hepsini birden dinledik zamanında ve hiçbirine yaranamadık. Eksik olsunlar artık" (Atay, 2013: 618).

"Eksik olsunlar" dediklerinden kurtulmak isteyen Selim, aslında okuduğu tüm diğer metinlerinden yola çıkarak kendi eksik yönlerini tamamlayabileceği bir metin kurma çabasındadır. Bu yüzden romanın kurgusu, metinlerarasılık üzerinde temellenmiştir. Bütün olaylar Selim'den geriye kalan metinlerin okunması, eklemelerle yeniden düzenlenmesi için gerçekleşiyor gibidir. Jale Parla, romanın bu özelliğinin okura bakan yönünü şöyle değerlendirir: "Turgut Özben'in kitap boyunca yaptığı iş okumaktır. Selim'i kaybettikten sonra onunla ilgili her şeyi okumaya azmeden Turgut, bir sürü eksik metinle boğuşur. Boğuştuğu bu metinlerin tamamlanmamış bileşkesi elimizdeki metni oluşturur. Toplumda çok iyi tutunmuş olan Turgut Özben bu metinleri okuyarak tutunamamayı öğrenir. Kendiliğinden *Tutunamayanlar* arasına, kasıtlı olarak, iradesiyle tutunamamayı seçen biri olarak katılır. Tutunamamak bir öğrenme süreci de olabilir demek ki. Bu süreç okur için, Turgut'un bulup çıkardığı metinleri onunla birlikte okuyarak gerçekleştireceği bir süreçtir" (2009: 205).

Turgut, Selim'in kendisinin yazmak istediği ama tamamlayamadığı romanın parçalarını birleştirmek için eksik metinlerin peşinden gider. Selim, bu metinleri yazarken diğer yazarların yaşam ve yazma hikâyelerinden yola çıkmıştır. Bu yüzden bütün ünlü yazarların kitaplarının önsözlerini okumuş, onların yaşam hikâyelerine tutunarak kendi yaşamına yön vermek istemiştir. Bu bağlamda kendisine yazıyla kuracağı dünyada bir dayanak, takip edeceği bir örnek aramıştır. Kendini onlarla özdeşleştirmiş, onların başarısızlıklarına üzülmüştür: "Özellikle, yazarın ilk

kitaplarında çektikleri güçlüklerle yakından ilgilenirdi. ‘Hayatlarının bu bölümlerini kendi yaşantıma çok uygun buluyorum Esat Ağabey. Sonra, beni yarı yolda bırakıp gidiyorlar. Bu başarısız yılların hikâyesine kendimi öyle kaptırıyorum ki, unutuyorum sonradan meşhur olduklarını; onlara, dolayısıyla kendime acıyorum’ ” (Atay, 2013: 393). Yazma erkine kavuşamamış biri olduğu için bu önsözlerdeki başarısızlıklar onu daha çok ilgilendiriyordur. Çünkü kendisiyle en çok burada özdeşlik kurabilir. Kitapların en çok bu bölümlerine takılır: “Birden kızarak kitabı kapadı: ‘Tanrım! Hep önsözlerde kalıyorum!’ Durmadan yakınırdı: ‘Biraz daha ilerleyebilsem, hiç olmazsa ‘Giriş’e kadar gelebilsem!’ ” (Atay, 2013: 393) diyen Selim için kitapların önsözlerinden oluşan metinlerarası bir alanda yaşam kurmak istemiştir de diyebiliriz. Bu yüzden, tüm romancıların özelliklerini taşıyabilecek bir önsöz yazmak, kendi önsözüyle yaşamına yeniden başlamak ister. Önsözünde ne kadar kendini, yaşamını anlatırsa anlatsın anlaşılmayacağını da bilmektedir: “Kendi önsözümü yazacağım. Olmayan romanların yazarı Selim Işık için önsözler yazacağım. Her önsözde, okuyucunun karşısına değişik bir kişilikle çıkacağım. Bin yazar kadar, on bin yazar kadar güçlü olacağım böylece. Bazı önsözlerde başarısız bir yazar olacağım: ilk eserimin ilgi görmemesi üzerine ümitsizliğe kapılarak intihar edeceğim. Bazen de, o kadar meşhur olduğum hâlde anlaşılmamış olmanın ıstırabını duyacağım gene: insanlardan kaçacağım” (Atay, 2013: 394).

Selim için metinlerarası dünya, kaçış niteliğinde bir oyun alanıdır. Tüm sanat dallarını içine alan bu oyun alanında kurduğu metinlerarası ilişkilerle destanlar, şiirler, açıklamalar, önsözler, biyografiler yazar. Pek çok metni kendi ana metninin malzemesi hâline getirir, onların yazarlarıyla kendisi arasında özdeşlik kurmaya çalışır: “Yine bundan ötürü kendi yaşamının dönemlerini, o sıra sevmiş olduğu

yazarlara bakılarak adlandırılmasını ister; 'Wilde devri, Gorki devri gibi' (340) çünkü yeni yazarlar keşfettikçe, onlara hayranlığı damgalar o dönemi. Ve onlarla yaşar Selim, onlar gibi olmak, 'büyük ve güzel şeyler' yaratmak ister ama bu isteği gerçekleşmez. Turgut'un deyişiyle 'yazamadığı romanların yazarıdır o (417), bir artiste manque'dir' (Moran, 1994: 211). Yazamadığı romanlar yerine *Tutunamayanlar Ansiklopedisi*'ne başlar: "Gerçek tutunamayanlara saygım büyüktür. Onları bir ansiklopedide toplamak isterdim. *Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi*. On iki fasikül bir cilt. On iki ciltte tamamlanacaktır. Üç fasikül bir harf, üç harf bir kelime, üç korner bir penaltı..." (Atay, 2013: 672).

Bir ansiklopedi parodisi olarak yazılan bu bölümde Selim, kendisi gibi tutunamayan ve sanatla uğraşan insanların yaşam öykülerini anlatır. Örneğin Hüseyin Bezenel'in anlatıldığı bölümde resim sanatının Osmanlıda gelişimi metinlerarası ilişki kurularak anlatılmıştır: "HÜSEYİN BEZENEL: Türk ressam ve tutunamayanı. Sanayi-i Nefise mektebinde okudu. Osman Hamdi Bey'in tesirinde yetişti. Maarif Nezaretinin açtığı bir müsabakayı, "Sudaki Halkalar" isimli pentürüyle kazandı ve bir sene müddetle Paris'e gönderildi. (…) O sıralarda Picasso'nun ismini dahi duymamış olması, ancak bir talihsizlik olarak vasıflandırılabilir. Cumhuriyetin ilanıyla anayurda dönünce de bu cereyanlar hakkında onu uyaran bulunmadığı için, bir dereceye kadar mazur görülebilir. Soyadı kanunu çıkınca diğer meslektaşları gibi, sanatına uygun bir soyadı aldı. Hiç evlenmedi ve bir daha yurt dışına çıkma fırsatını bulamadı. Bununla birlikte, Paris'te tanıyamadığı modern resim sanatını Avrupa'ya gidenler sayesinde Türkiye'de öğrenmek imkânına kavuştu. Oysa, yurda döndüğü sıralarda, yapmakta olduğu empresyonist resimler, oldukça yeni sayılıyordu. Fakat, Berlin'de edindiği renk

anlayışını değiştirmeyi başaramadığı için zamanla gölgede kaldı. Kübizm ve fütürizm akımlarının etkisiyle yaptığı resimler cidden hazindi. Aynı süre içinde dört beş akımı birden atlamasını becerenlerin alaylarına uğruyordu. Bir dergide yazdığı 'İnsan Düşmanı Resim' makalesiyle modern resme karşı bütünüyle cephe aldı ve tekrar romantik devreye dönerek, yenicilere şiddetle tepki gösterdiğini açıkça belirtmek istedi" (Atay, 2013: 685-686).

Berna Moran'ın dediği gibi *Tutunamayanlar'*ın arketipi olarak (1994: 212) parodisini yaptığı Hz. İsa, Selim için *Tutunamayanlar Ansiklopedisi*'ndeki diğer tutunamayanlara öncülük etmiştir. Selim, kendisi gibi insanlardan kaçan biri olarak düşündüğü İsa için, polis raporu parosiyle yazdığı bir kimlik düzenlemiştir:

"ADI: İsa SOYADI: Mesih ANASININ ADI: Meryem

BABASININ ADI: Tanrı DOĞUM YERİ: Nazaret DOĞUM

TARİHİ: 1 Ocak 0000 MEDENİ HALİ: Bekâr

TABİYETİ: R.İ. (Roma İmparatorluğu) DİNİ: Hıristiyan

İŞ BU NÜFUS CÜZDANININ KAYITLI OLDUĞU

NÜFUS İDARESİNİN İLİ: İsrail İLÇESİ: Betlehem

MAHALLE veya KÖYÜ: Nazaret HANE NO: 34

CİLT NO: 2

İşbu nüfus cüzdanı, Betlehem Nüfus Dairesi tarafından

DOĞUM suretiyle verilmiştir.

SON YOKLAMA DURUMU: Hâlen asker kaçağıdır" (Atay, 2013: 658).

Selim, parodisini yaptığı bütün kişileri ya da metin ve söylemleri ironikleştirerek anlatmış, tarihte ciddiyetle tanınan kişileri günlük yaşamın içine dâhil ederek sıradanlaştırmıştır. Bu noktada kurduğu metinlerarası ilişki postmodern

niteliklidir. Selim'in "Tutunamayanlar Destanı", "Tutunamayanlar Ansiklopedisi", "Ne Yapmalı", "Günlük" gibi yarım kalmış metinlerinin en önemli okuyucusu ve yazarı Turgut olmuştur. Turgut, Selim'in metinlerinin peşinde, okuyarak yaşamdan gittikçe kopan bir tutunamayan olacaktır. Turgut'un okuma macerası toplumumuzun okumadan kopukluğunun dolayısıyla da metinler dünyasından uzaklığının bir göstergesi gibidir. Nitekim toplum olarak içinde yaşanan kültürel çoraklık ortamı Turgut'a uygun bir okuma alanı sunmaz, bu yüzden Turgut, Olric'le berabar trenlerde yaşamayı yani metinler dünyasında yaşamayı seçer. Jale Parla'nın belirlediği özelliklere göre Olric, bir postmodern okur olarak metinlerarası ilişkinin ürünüdür, sözcükten adamdır: "En metinsel kişileştirme ise kuşkusuz Olric'tir. Adı bile Batı edebiyatından gelmedir; uzaktan uzağa Yorick ile Olrick'i çağrıştırır. Olric aynı zamanda okurun Turgut'u okurken seyreden gözüdür. Eksik metinlerin peşinde Turgut'un gölgesi olarak gezinen Olric, Atay'ın kurguladığı okur olarak birkaç metonimik işlev yüklenir. O, *Tutunamayanlar'ın* sürekli genişleyen metinlerarası ilişkilerinin sınırlarında duran, dolayısıyla *Tutunamayanlar*'ın anlatı çerçevelerini kırılmaya zorlayan okurdur. Turgut'un ikizi ya da öteki ben'i olarak anlatının hem öznesi hem de *Tutunamayanlar'ın* yarım kalmış tüm metinlerinin alımlayıcısı olarak nesnesidir. Atay, Türk romanında ilk kez, çeşitli anlatı taktikleriyle ve bu taktiklere refakat eden delilik temasının özgürleştirici ivmesiyle, okurunu nesnelleştirmekten kaçabilmiş bir yazardır. Metnin ve aklın 'kırılan çerçevelerinde' okur bağımsızlaşıp özgürleşir. Olric bir yazar okur olarak metnin ertelenmiş yorumlarında var olacak okurdur" (Parla, 2009: 224-225). Dolayısıyla yorumlar yaratan postmodern metnin, metinlerarası dünyasında yaşar. Selim'in bir türlü anlatmak istediğini yazamadığı, temelde modernist niyetli metinlerini Turgut'un tamamladığı hâliyle

Tutunamayanlar, hep yoruma açık postmodernist metin niteliği kazanmıştır. Turgut, bir yerlerde Olric'le birlikte yazmaya devam etmektedir ve *Tutunamayanlar* da her okur tarafından yeniden anlamlandırılmaya devam etmektedir. Artık *Tutunamayanlar*'da isteyen Turgut'la Selim'in öyküsünü, isteyen hayatın koordinatlarını, isteyen Türk resim tarihini, isteyen eski Türk tarihini, isteyen İsa'nın hayatını ya da On Emri, isteyen Batılı romancıların yaşamlarını ve eserlerini bulabilecek ve onlarla kendi metinlerini kurabilecektir. Selim'in, bütün yazarlar gibi olma isteğiyle, tüm öğrendiklerini bir romana sığdırma çabasıyla yazdığı metinler; Turgut'un eline geçtikten sonra postmodern metinlerarası boyut kazanarak tüm yazarların kendileri için bir şeyler bulabileceği açık yapıt hâline gelecektir.

Tutunamayanlar'ın tüm açıklığına rağmen *Anayurt Oteli* kendi içine kapanan bir metin olarak kurgulanmıştır. *Anayurt Oteli*'nde Zebercet, bireyliğin keşfinden çok, bireysel sorunları yüzünden psikolojik bir iletişimsizlikle mücadele içindedir. Yaşamla ya da kendi varoluşsal durumuyla ilgili açıklayıcı felsefeler yapmaz, genellikle anlatıcının konuştuğu sahnelerle anlatılır. Kendi bireyliğinin sorunlarına sıkışmış, bir otel kâtibi olmaktan başka Keçecizadelerin tarihiyle var olan biridir. Varoluşsal sorunlar üzerine düşünen, kendisi gibi sıkıntılar yaşamış fikir adamlarını okuyan, okuduklarıyla ve yazdıklarıyla Türk okuruna yol göstermeye çalışan bir aydın değildir. Bütün bunlardan dolayı romanda metinlerarası ilişkiler kurabilecek kişi romanın yazar anlatıcısıdır. Yazar anlatıcı ise,

"Bir iki iki delik

Keçeci Zade Malik" (Atılgan, 2010: 11)

ya da "Kapının üstündeki kemerde koyu yeşil üstüne ak yazılı büyük teneke levha: ANAYURT OTELİ. (Düşman elindeyken belirli bir direnme gösterememiş

kasaba ya da kentlerde kurtuluşun ilk yıllarındaki utançlı yurtseverlik coşkusunun etkisi belki.)" (Atılgan, 2010: 11) gibi romanın kurgusuna kendi yorumlarıyla montajladığı (Özaltıok, 2011: 118) unsurlarla metinlerarası ilişki kurmuştur. Elbette okur, romanla ilgili olarak metnin kendinde çağrıştırdıklarıyla başka metinler arasında ilişki kurabilecektir. Ancak kurulan ilişkiler modernist boyutlu ilişkiler olacaktır. Çünkü *Anayurt Oteli*, modernist karakterli bir metin olarak kurgulanmış ve görünmeyenlerin ardındaki tek anlamı, aslında anlatılamayanın anlamını keşfetme kaygısını taşımaktadır. Bu yüzden metinlerarası boyutta kurulan ilişkiler, metnin içeriği ve yapısından dolayı modernist boyutlu olacak, metnin edebî niteliğini ve anlamını pekiştirme işlevi görecektir.

Anayurt Oteli'ne benzer biçimde Ferit Edgü'nün romanı *Kimse*;[53] yalıtılmış bir ortamda, sade bir biçimde anlatmanın olanaklarını keşfetmeye çalışan bir roman olarak diğer metinlerle ilişki kurmak yerine, dilin sözcük boyutuna indirilmesiyle kurgulanmıştır. Bu yüzden, montajlanan bir günlük parçası dışında metinlerarası ilişkilerin izlerine açıkça rastlanmaz. Doğayla iç içe yaşayan insanların bulunduğu bir ortamda anlatmanın ve dilin işlenmemiş hâlinin yakalanmaya çalışıldığı bir roman için bu beklenen bir sonuçtur.

Kimse'nin tersine Selim İleri, *Yaşarken ve Ölürken*'de[54] anlatıcı yazarı ve diğer kahramanları; edebiyat, estetik, kuramlar ve diğer sanat konuları hakkında düşünen sanatçı kahramanlar olarak kurgulamıştır. Bu kahramanlar aracılığıyla İleri, üzerinde düşündüğü ve okuduğu metinler hakkındaki fikirlerini romanlarına yansıtır. Öyle ki romanları edebiyat ders kitabına yaklaşacak kadar geniş konu alanıyla zengin bir metinlerarası ilişki ürünü hâlini alır. Diğer metinlerle kurduğu ilişki; kimi

[53] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 227-240; Sazyek, 2013.
[54] Ayrıntılı bilgi için bk. Oktay, 2010: 583-635.

dönüştürümler, parodiler ve gizlemeler olsa da genel olarak realist romancının öğretmen edasıyla yazdığı metinleri hatırlatır. Elbette bunlar estetik kaygıyla kurulan metinlerarası ilişkilerdir ama örneksenen metnin görünümleri imge, simge, metafor gibi gizlenmiş biçimler hâlinde değil doğrudan açıklayıcı bir üslupla yazılmış değerlendirmeler, tespitler, özetler şeklindedir. Bu metinleri anlama çabalarını, "Hegel'in *Estetik Dersleri'nin* Fransızcası başucumdaydı; ama bir türlü seçik görüşlere, kesin ve sağlam yargılara ulaşamıyordum (hiçbir zaman da ulaşamadım)" (İleri, 2002: 10) ifadeleriyle; yazarlara ilişkin tespitlerini, "Balzac her şeyden önce beysoylu sınıfın yazarıdır; kralcıdır" (İleri, 2002: 15) ifadeleriyle; dönemin edebiyat dünyasındaki gelişmeleri, "Evet, Proust'un bilmemkaç ciltlik yapıtı dilimize çevrilmemişti çevrilmemesine; yine de *Kayıp Zaman İzinde* için kopartılan tartışma, dalga dalga genişliyor" (İleri, 2002: 16-17) ifadeleriyle öğrenme ve öğretme çabası içinde romanlarına ekler. Yine bir romanın modernist ya da postmodernist okur tarafından nasıl okunması gerektiğini öğretme amacı güder: "Dostoyevski'yi anımsıyordum: zamanla 'iyi' romancı, olayları anlatmaktansa değerlendirmeyi yeğlemiştir. Gerilim onun değerlendirişinde ortaya çıkar. *Beyaz Geceler, Budala, Ezilenler* hep aşk üçgeni olayıyla donanmıştır ya, yine de, yazarın değerlendirişi her üçünde de bambaşkadır. Okuyanlar anımsayacak, Dostoyevski öncesiz ve sonrasız aşk üçgeni izleğinde ruhun karmaşasını yepyeni, her seferinde ötekinden çok değişik biçimde yorumlarla yansıtır. Örnekse *Ezilenler*'de Prens Alyoşa'yla zavallı romancı Vanya birbirlerini tanırlar; *Beyaz Geceler*'deyse -belleğim beni yanıltmıyorsa- iki erkek 'kahraman' birbirini tanımaz ve anlatıcı, sevgisini bir türlü açıklayamadığı genç kızdan, öteki erkeği öğrenir. *Budala*'da karmaşa daha yoğunlaştırılır, kim Prens Mışkin'le Rogojin arasındaki gizemli yakınlığı yadsıyabilir...

Dostoyevski aynı olaydan yola çıkmış, ama değerlendirişindeki yorum farkıyla yepyeni romanlar yaratmış; bu değerlendirişte boş alanlar bırakarak, okuru da yazınsal metnin yaratıcılık sürecine çekmiştir. Yaratımsal güzellik, emekten bağımsız düşünülemez. Okur, her üç romanda da, erkek kahramanlarla 'genç kadının' değerlendirişini bir kez de kendi algı ve kayrayış süzgecinden geçirmek zorundadır; bu yüzden her üç roman için de hayatın artistik güzellikle yeniden başlatılması söz konusudur" (İleri, 2002: 29).

Bildiklerini ve fikirlerini aktarmak isteyen Selim İleri; okuyucu için geniş bir kültürel bilgi sunan romanına montajladığı anı, mektup, roman biçimindeki metinlerle kurduğu romanlarında realist roman yazarının tavrına daha yakın bir biçimde metinlerarası ilişkilerden yararlanmıştır.

Yaşarken ve Ölürken'e oranla *Berci Kristin Çöp Masalları*[55] metinlerarası ilişkilerin daha gizlenerek kullanıldığı bir romandır. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda metinlerarasılık boyutunu incelemeye başlamadan önce Sazyek'in (2013: 276) aktardığı pastiş tanımını hatırlamamız Latife Tekin'in romanda yapmak istediklerini daha belirgin hâle getirecektir: "Fredric Jameson'a göre pastiş; modernizm kapsamındaki bireysel yabancılaşmanın postmodernizmde 'öznenin parçalanması'na dönüşümünün ürünüdür. Bu bağlamda bireyselliğin yok oluşu eşsiz ve kişisel biçemin de yitirilmesine yol açmış, geçmişteki bütün biçemlerin rasgele bir yamyam talanına tutulması, pastişi başat bir postmodernist anlatı yöntemi hâline getirmiştir. Pastiş, postmodernist romanda biyografi, otobiyografi, bilimsel metin gibi söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi, söylence gibi türlere özgü üslup

[55] Ayrıntılı bilgi için bk. Seyhan, 2014: 238-246; Balık, 2011; Turgut, 2003.

ögelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslubu edinmek şeklinde kullanılmaktadır. Pastişte taklit, metnin ancak üslubuyla sınırlı kalır".

Berci Kristin Çöp Masalları ile bu pastiş tanımını karşılaştırdığımızda ilk dikkati çeken nokta, Latife Tekin'in geçmişe ait türlerin söyleminden yararlanmasında sözü edildiği gibi bir talanın söz konusu olmadığıdır. Tekin, Çiçektepe mahallesinin bir destan formu yardımıyla oluşum ve gelişim serüvenini anlatmıştır. Türk destanlarından yola çıkarak, sözlü kültür içinde yaşayan insanların moderniteyle savaşımını konu edinir. Tekin; modernitenin, bağını tamamen kopardığı gelenekle, reddettiği akıl dışıyla aslında nasıl da yan yana durduğunu ve bunu görmek istemeden kuracağı her düzenin kendi destanını, masalını yanı başında yazacağını anlatmak istercesine kurgulamıştır romanı:

"Bir vardı bir yoktu

Allah'ın kulu çoktu

Bu kullardan biri, kışın başlamasıyla Çiçektepe'nin fabrikalar ve çöp tepeleriyle çevrili karlı sahnesine çıktı. Keloğlan'ı bir yanına, Beybörek'i öbür yanına aldı. Dev karıları, bezirganları, pirleri, perileri başına topladı. Çiçektepelilere geceleri masallar anlatmaya başladı. Masala girmeden önce dilini ağzının içinde döndürüp kırarak stadyum kapısında ciğer satmasından esinlenip uydurduğu uzun bir tekerleme okudu. Tekerlemesinin ardından 'Ciğerciler Destanı'na geçti. Yedi kuşaktan bu yana ciğer kavurup satan kocaman bir ailenin başından geçenleri hikâye etti. Destan boyunca Ciğerci ailesi kavga yüzünden yedi kez ayrılıp birleşti. Sonunda bir daha birleşmemek üzere dağıldı. Ciğerciler Destanı, bulutlara karışan beyaz köpük gibi tuz dağlarının eteklerinde yıllar öncesinden başlayıp, Çiçektepelilerin iç geçirip diz dövmeleri arasında, Ciğercilerin ülkenin dört bir yanına gidip kaybolmalarıyla bitti. Ciğerciler Destanı'nı Beybörek'in

bezirganlar ve dev karılarıyla tutuştuğu amansız mücadelesi izledi. Ciğerci üç gece soluklanmadan anlattığı Beybörek'in maceralarından sonra konducuların yüreklerinde kendine taht kurup yer etti. Keloğlan'ı anlatmaya başladıktan sonra adı, Güllü Baba'nın, Kibriye Ana'nın, Çöp Bakkal'ın adının önüne geçti. Anlattığı masallar Fidan'ın gece derslerinin yerini aldı" (Tekin, 2010: 49).

Lukacs'ın, "Roman vatansızdır. Epik, zaman içinde yerini romana bırakmıştır çünkü yaşam ve onun değişmez özü/gerçeği birbirinden sonsuza dek ayrılmıştır. Artık yaşam ve öz, gerçeklik ve benlik birbirine yabancı kavramlardır. Roman, yaşamın bütünselliğinin yok olduğu zamanların epiğidir." (Antakyalıoğlu, 2013: 76) sözleri; Latife Tekin'in, roman türünde epiği kullanarak modernitenin parçaladığı bir dünyada, kendi kültürüne yabancılaşan insanlar için vatan yaratma çabasını destekler niteliktedir. Modern zamanların edebî türü olan romanda, akıl dışının edebî türü olan epiğin parodisi, modern zamanlarda ancak sözlü kültürle var olabilen insanların kendi kimliklerini arama hikâyesi, sözlü kültürle yaşayan insanlara dayatılan, onları vatansız bırakan modernitenin eleştirisidir.

Latife Tekin, bir gecekondu destanı olarak kurguladığı romanında metinlerarasılıktan yalnızca pastiş ve parodi boyutunda yararlanmamıştır; montajladığı türkü, mani, tekerleme gibi diğer sözlü gelenek ürünleriyle metnini dokumuştur. Tekin, romanın bütününe pastişi yayarak romana bir bütünsellik de kazandırmıştır. Bu ise metinlerarasılık ilişkisi sonucu metne dâhil edilen her ögenin, Çiçektepe mahallesinin oluşum hikâyesine katkıda bulunmasını sağlamıştır. İlk bakışta nedensellik bağı bakımından, birbiriyle ilgisi yokmuş gibi duran her öge temelde, modernitenin bir geleneği nasıl değiştireceğini göstermeye hizmet etmiştir. Bu bakımdan kurulan metinlerarası ilişkiler postmodern görünümlerine rağmen

romanın yani metnin edebî boyutunu desteklemektedir. Elbette bunu sözlü geleneğin kendi içinde bir bütünlüğe sahip olması ve romanın sözlü gelenek parodisi olması sağlamıştır.

Berci Kristin Çöp Masalları okunduğunda akılda bir hikâye kalırken *Gece*[56] okunduğunda geriye bir hikâyenin kalması çok zordur. Parçalanmış kimliğiyle *Gece*'de, postmodern bir roman olarak metinlerle oynanan bir oyundan çok, benliklerle oynanan bir oyun söz konusudur. Bu yüzden de roman, metinler arasından çok, benlikler arasındaki ilişkinin izini sürmek üzere kurgulanmıştır. Metinlerarasılığın ilk açık kullanımıysa romanın girişinde yer alır. (1) numaralı metnin Jean Genet'e, (2) numaralı metnin de Hegel'e ait olduğu romanın başındaki alıntılar; romanın konusuna, anlatım biçimine, imgesel örgüsüne ipucu veren dolayısıyla romanın edebî yönünü destekleyen modernist nitelikli metinlerarasılık ürünleridir:

"(1)

Geceleri, çoğu zaman, uyanık, beklerim. Uyuyanların uykusunun kapısında dikilen nöbetçiyim ben; o uyku benden sorulur. Düşün kalıba girmez kütlesi üzerinde yüzen ruhum ben.

……

…….uzak, tehlikeli bir geceye —geceler hep böyledir zaten— girip yittiler.

…….

…….simgenin karanlık anlamıyla yüklüydü o, gecede eğleşen, düşlerde eğleşen herkes gibi de tehlikeli. Düşleri, her biri bir simge olan kişiler, hayvanlar, bitkiler, nesneler şeneltir. Her biri güçlüdür bunların; bunları üreten kişi, kendini

[56] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 42-45; Parla, 2011: 167-234; Şahin, 2009: 3-14; Göktürk, 1985: 5-10; Seyhan, 2014: 172-179; Gürbilek, 2010: 75-102; Özata, 2003; İleri, 2007.

simgenin yerine koyduğunda da, bu gizemli güçten yararlanır. İmin gücü, düşün gücüdür……

(2)

Kendini kuran bireyliğin devinimi……. gerçek dünyanın oluşumudur" (Karasu, 2010: 11).

Açıkça başka metinlerden alıntılara yer verilen girişten sonra *Gece'de* ilerleyen okur; *Gece'*nin aslında, bir metin olan dünyadaki metinlerden biri olduğunu ve kendisini de kapsayacağını anlayacaktır. *Gece*'de gerçek dünya denilen metne okur da yazar da kahramanlar da hep birlikte dâhil olurlar. Çünkü hepsi ancak metinle doğrudan bir ilişkiye girerek, romanın anlamını üreterek romanı okuyabilecektir. Bu noktada postmodernistlerin dilden oluşan özneleri, dilden oluşan metinleriyle iç içe olmalı, doğrudan ilişkiye girmelidir. Postmodernist bir roman olan *Gece'*deki metinlerarasılık bunu zorunlu kılmaktadır.

Gece'deki metinsel hareketlilik dış dünyadaki her şeyle birleşirken *Hayır…*'da[57] yalnızca romanın somut alanıyla sınırlıdır. *Hayır*… zaman parçaları montajlanarak kurulan zamanlararası ilişkilerin ürünü bir roman gibidir. Adalet Ağaoğlu, bu yüzden kurguyu yeniden kendimce dizebilirim der. Bu anlamda romanın kendi içindeki montajlardan kaynaklanan bir metinlerarasılık eğilimi olduğunu düşünebiliriz. Aysel'in yazdığı üç mektup, araştırmasından parçalar, başka yazarlardan alıntıladığı bölümler metinlerarasılığa uygun içerikleriyle romanın kurgusuna montajlanır. Romanda metinlerarasılığın konu boyutunda kullanılış amacı Aysel'in yabancılaşmasını ve intihar hakkında düşündüklerini desteklemek içindir. Konusal boyuttaki metinlerarasılık, bu alıntıda görüldüğü gibi ya göndermeler

[57] Ayrıntılı bilgi için bk. Apaydın, 2006: 17-38; Gümüş, 2000: 107-204; Şenol, 2009: 101-102; Parla, 2009: 305-326.

biçimindedir: "Şimdi efendim, ekonomik güçsüzlüğün baskısı altında ezilerek canına kıyanlar ayrı bir konu. Bu konuyu ekonomistlere, psikiyatrlara ve politikacılara bırakacak olursak, ben, tarihteki bütün aydın intiharlarını, hatta aydın olsun olmasın, düşünsel bir eylemi bulunsun bulunmasın, intihar etmiş bütün roman kahramanlarını ele alıyorum, çünkü nihayet onlar da roman yazarının düşünsel eyleminin birer sonucudurlar. Kısacası, Kleist, Zweig, Woolf, Yesenin, Mayakovski, Van Gogh, Beşir Fuad, Cem Sar ve daha birçoklarıyla birlikte, Kirillov'u, sonra tabii Stavrogin'i, Anna Karenina'yı işte ne bileyim, Emma Bovary'yi, bizim Bihterimizi, daha ayrı bir konumda olmak üzere Turgut Özbenimizi..." (Ağaoğlu, 2010: 5).

Ya da bu alıntıda görüldüğü gibi doğrudan başka metinlerden alıntı biçimindedir: "Araştırmasında ondan da kaynak göstermişti. Çünkü Bond, "Şiddet Üstüne" başlıklı bir yazısında diyor ki:

'... Teknolojik bir kültürde saldırganlığın yol açtığı acılar o kadar korkunç ki, şu soruyu sormadan edemiyoruz: Bu durumda insanların var olmalarını haklı kılabilecek herhangi bir ahlak anlayışı var mı? *Early Morning* adlı oyunumdaki kişilerden biri bu soruya, 'Hayır!' yanıtını veriyor ve intihar etmeye kalkışıyor. İşin en şaşırtıcı yanı, onun gibi düşünen pek çok insan, onun gibi davranmaya yanaşmamakta, her günkü hayatlarını sürdürebilmekte. Bu yetenek aslında kafalarının ne kadar yüzeysel çalıştığını ve duygularının kaypaklığını çok iyi göstermektedir. Kendilerinde bir dervişlik ya da manevi güç bulduklarını düşünmek de yanlış. Onların 'gerçekliği' aslında tembellerin faşizminden başka bir şey değil' " (Ağaoğlu, 2010: 134).

Metinlerarasılığın bu gibi örneklerde bu kadar açık biçimde olmasının nedeniyse, Aysel'in dolayısıyla da Adalet Ağaoğlu'nun düşüncelerini doğrudan

desteklemek istemesidir. Aysel'in, düşünsel anlamdaki yabancılaşmayı fiziksel olarak kendisinin de yaşaması Camus'nün *Yabancı* romanını (Şenol, 2009: 120-121); Yennis'in Olric'le benzeşmesi *Tutunamayanlar*'ı metinlerarası alana dahil etmektedir. Sözü edilen bütün bu ilişkiler, *Hayır…*'daki yabancılaşma konusunu düşünsel ve edebî anlamda destekleyen metinlerarası ilişkilerdir ve romanın yapısında bir yapıbozuma neden olmayan dolayısıyla modernist nitelikli metinlerarası ilişkilerdir.

Hayır…'da sürekli "intihar"dan söz edilmesi *Bir Cinayet Romanı*'nda[58] yerini "cinayet"e bırakmıştır. Sürekli ölümün ağırlığının hissedildiği *Hayır…*'ın ciddi yüzü *Bir Cinayet Romanı*'nda, bir dedektif romanı parodisine dönüşmüştür. Amaçsa gerçekliğin kurmacalığını ortaya koymaktır. Bu noktada postmodern roman tekniklerinden yararlanılır. Romanın *Bir Cinayet Romanı* olmasından dolayı Agatha Christie ve Rex Stout gibi dedektif romancıları başta olmak üzere diğer romancılara, romanlara ve roman kahramanlarına göndermeler yapılır. Bir romanın içinde olduğunu bilen kahramanlar, rollerini hakkıyla yerine getirip getirmediklerini anlamak için daha önce okudukları romanların kahramanlarıyla kendilerini karşılaştırırken metinlerarası ilişkiler kurulur. Örneğin Levent, roman kahramanlarının neler yapabileceğini başka romanlardan hatırlamaya çalışır:

"Okuduğum romanların kahramanlarını hatırlamaya çalışıyorum.

Dimitri, güzel ve asil ve fedakâr Katya dururken, o yalancı, düzenbaz Gruşenka orospusuna kul köle oldu. Ya Prens Mişkin'e ne demeli? Nastasya bilmemnovski - yooo... novna... Neydi adı? Yenir yutulur bir kadın değildi, o kadarını hatırlıyorum. *Kumarbaz'da* da bir kadın vardı ya, adını çıkaramıyorum şimdi. Neyse,

[58]Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 105-118.

Dostoyevski'den örnekleri çoğaltmaya gerek yok. Onun deli olduğu söylenir zaten, saralı mıymış neymiş. Akıllı Tolstoy'a geçmekte yarar var" (Kür, 2004: 76). Levent'in sözlerinde de görüldüğü gibi kurulan metinlerarasılık, metnin edebî boyutunu pekiştiren modernist anlamda bir ilişkidir. Amaç, romanın kendi iç bütünlüğünü desteklemektir.

Bir Cinayet Romanı'nı kahramanlar kurmuşsa *Kara Kitap*'ı metinler kurmuştur. *Kara Kitap*,[59] metinlerarası ilişkiler üzerine, metinlerin ansiklopedisi olarak kurulmuş; belki en çok da bu yönüyle değerlendirilmiş, incelenmiş bir romandır. Adak, Mendelson'dan aktardığı biçimiyle "bütün ansiklopedik romanların (…) hepsinin bir üsluplar tarihi ile bir dil tarihi içerdiğini" söylerken *Kara Kitap*'ı da bu üsluplar tarihi arasına dâhil eder. Ancak ek olarak *Kara Kitap*'ın kapsamına giren metinlerin sınırlarını belirginleştirir: "*Kara Kitap*'ın ortaya koyduğu bilgi, bir bilimin ya da başka herhangi bir edebiyat dışı söylemin anlatıya katılmasıyla oluşmaz. Ağırlık noktasını daha çok, İslam edebiyat geleneği ile Batı'nın başyapıtları arasında yer alan edebiyat yapıtlarına geniş bir anıştırmalar dizisi oluşturur. (…) Ansiklopedik romanın içerdiği bilginin niteliği 'ikinci elden, yazılı ve metne bağımlı'dır. Bu da yine Erasmus'un 'taklit' kuramına karşılık gelir –yazının daha önce yazılanlara bağlı olduğu kuramı" (2009: 277).

Orhan Koçak (1991: 92), bu tespiti daha da ileri götürür ve bilgi içeriğinden ötede sadece yeşil tükenmez kalemle simgelenen yazının *Kara Kitap*'ı oluşturduğunu; her şeyin, yazının oluşturduğu metinler toplamı olduğunu söyler: "*Kara Kitap*'ta, metnin, daha doğrusu metinlerarası alanın dışında, manevi ya da

[59] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 93-104; Gün: 2006: 191-202; Gümüş, 2010: 109; Atakay, 2009: 36-47; Akerson, 2009: 61-69; Parla, 2011: 235-270; Adak, 2009: 275-294; Irzık, 2009: 262-271; Brendeomon; 2009: 128-141; Koçak, 1991: 65-144; Ecevit, 2008: 35-48; Ecevit, 2013: 17-24; Sazyek, 2013: 76, Seyhan, 2014: 208-220; Esen, 2009: 8-9; Işıksalan, 2007: 419-466; Eliuz, Türkdoğan, 2009: 1013-1025.

fiziksel bir gerçeklik yoktur (sadece, mürekkep vardır, yeşil mürekkep). Rüya da metindir. Rüya, Galip'in başlangıçta 'katlanamadığı için elini sürmediği' polisiye romanlardır: Esrarın kendisidir, hep yorumlanmayı bekleyen, yorumu kışkırtan, ama aslında harflerin oyunundan başka bir şey olmayan bir işarettir. Galip'in Rüya'ya duyduğu aşk da, ciddi edebiyatın hafif edebiyat karşısındaki konumudur: (…) *Kara Kitap* hem bu polisiye romandır, hem de postmodernizmin bir poetikasıdır: Anlatıcı (Galip), katilin (F. M. Üçüncü) kim olduğunu bilmez; ama daha fazlasını bilir: Gerçek kimliği bilmeye gerek olmadığını, gerçek kimlik (özdeşlik ve farklılık) diye bir şeyin olamayacağını bilir. Sonunda her şey yerini bulmuş. Hiçbir şey aynanın dışına düşmemiştir (92). 'Keşf-ül Esrar'ın önemini de bu noktada kavradım. Burada anlatılan hemen her şey, kitapta daha önce söylenmiş, ima edilmişti, daha sonra da söylenecekti, artık ima edilemese bile (115)."

Koçak, *Kara Kitap*'ın kendi içindeki metinlerarası ilişkiye de dikkat çeker. Birbirinden bağımsızmış gibi arka arkaya anlatılan öyküler, aynılığın ve romanın sürdürülmesinin bahaneleridir. *Kara Kitap*, her şeyin birbirinin taklidi olduğu tezini minimalize ederek kendi içinde gerçekleştirmektedir. Celal'in gazeteci arkadaşı Galip'e bu yüzden "Onu arıyorsanız yazılarına bakın." (Pamuk, 2010: 104) demiştir. Metinler kendi içlerinde başka metinlerin taklidi olmakla birlikte, roman içinde de birbirinin taklididir, tıpkı Celal'in köşe yazıları gibi. Aynı türden yazıları romana almanın nedeniyse her şeyin birbirinin taklidi olduğunun ve yazı dışında bir gerçek olmadığı gerçeğinin dolayısıyla da postmodernizmin poetikasının sağlamasını yapmaktır. Bu noktada okura düşünse romandaki iç ve dış bağlamda kurulan metinlerarası ilişkileri ortaya çıkarmaktır.

Bu bağlamda romana baktığımızda daha girişte metinlerarası ilişkilerin başladığını görürüz. 'Galip Rüya'yı İlk Gördüğünde' bölümünde Rüya görünür görünmez, Galip ile Rüya'nın aşkında Şeyh Galip'in *Hüsnü Aşk* mesnevisinin etkisi hissedilecektir. Mesnevinin kahramanları gibi, Galip ve Rüya'nın çocukluktan başlayan arkadaşlıkları da aşka dönüşecektir. Elbette bu metinlerarası ilişki Doğu edebiyatı geleneğinden başka metinlerin de habercisidir. Mevlana'nın *Mesnevi*'si, *Kelile ve Dimne, Leyla ile Mecnun, Matıkut Tayr, Kısası Enbiya, Binbir Gece Masalları, Menakıbı Evliya, Kitabü'z Zulmet, Kur'anı Kerim* bu bağlamda romanda gönderme yapılan, etkilenilen en önemlisi de taklit edilen başlıca eserlerdir. Pamuk, bu eserlerin birer taklit, çalıntı olduğu; ilk andan beri edebiyatın taklit üzerine kurulduğu düşüncesini pekiştirmek için karşılarına Batılı eserleri koyar (Moran, 2009: 80-90). Bunlardan *Ulysses, Dekameron, Obscuri Libri, İlahi Komedya, Alef, Kayıp Zamanın İzinde* gibi eserler öne çıkar. Köşe yazılarının başlarına konan epigraflardan başlamak üzere, alıntı yapılan, içeriği anlatılan, göndermede bulunulan, parodisi yapılan metinlerin hepsi temelde her şeyin zaten önceden yazıldığını, yazının da hayat kadar şaşırtıcı olabileceğini göstermek için metinlerarası alana sokulmuştur. Bu metinlerarası düzlem, farklı üslupların kullanılmasına izin veren formatıyla köşe yazılarında, yüksek sanat ile kitle sanatının yeni dönüşümlere uğratılarak iç içe geçmiş biçimde okura sunulur. Okurun yapacağı şey, aynılığın çeşitlemeleri olan bu metinleri tüketmenin hazzına varmaktır. Çünkü "[m]etinlerarası, sonsuz metnin dışında yaşam anın imkânsızlığıdır; bu metin Proust da olabilir, günlük gazete de, televizyon ekranı da: Kitap anlamı yaratır, anlam da yaşamı. Metnin hazzı, anlatının ardında bir Yazar (bir mizaç, bir üslup) aramayan ve özgünlük talebini bir yana bırakarak kendini söylemlerin, gizli ya da açık

iktibasların, sözcüklerin ve harflerin oyununa teslim edebilen okur içindir, kısaca. *Kara Kitap* da bunu vaadediyor: 'Celal (…) önemli olanın yeni bir şey yaratmak değil, daha önceden, binlerce zekâ tarafından binlerce yılda yaratılmış harikaları bir köşesinden değiştirerek yepyeni bir şey söyleyebilmek olduğunu ekler, bütün köşe yazılarını başkasından aldığını ileri sürer (241)' " (Koçak, 1991: 79). Çünkü metin, metinlerarasında çoktan yazılmıştır. Celal için yapılacak şey, okurun keşfetmesinden önce bunu kendisinin söylemesidir. *Kara Kitap*'ta Celal de bir metindir, hem yazdığı metinler hem de kendisi metnin çoktan yazıldığını söylemek için vardır. Bu yüzden *Kara Kitap* postmodern romandır ve yazarın söylemiyle metnin söyleminin aynılığı, metinlerarası alanda olunduğunun hissettirilmesi için gereklidir. Postmodern roman bir anlamda söylemi, metnin an'ına hapsederek aynılaştırmayı gerektirir. Söylemler, nötr ve zaman ötesi bir alanda birbirine karışarak yeni bir bileşim oluşturacaklardır (Koçak, 1991: 84).

Kara Kitap'ın metinlerarasılık bakımından postmodern roman olduğunu pekiştiren bir başka özelliği hakkında Koçak, (1991) 'Beni Tanıdınız mı?' bölümüyle ilgili önemli bir tespitte bulunur. Bu tespitten önce Koçak, sevgilisinin öldürülmesinden en çok Mevlana'nın yarar sağladığının hatırlatılarak pastişe işaret edilmesinin, metinlerarası sürtünme yaratmadan sadece metinlerarası alanda bulunulduğunu haber verdiğini söylemiştir (139). Benzer bir hatırlatmaya bu bölümde de dikkat çeker. Rehber'in Galip'e "Merih Manken Atölyesi"ni gezdirirken kullanılan "Batı bilim ve sanatının Doğu'dan yürütüldüğünü kanıtlamak için Dante okuyanları ve minare denen şeylerin bir başka dünyaya verilmiş işaret olduğunu kanıtlamak için harita çizenlerin ve yüksek gerilim hattına çarparak, hep birlikte mavi elektrikli bir şaşkınlığa kapılıp, iki yüzyıl öncesinin günlük olaylarını

hatırlamaya başlayan imam hatip liseli öğrencilerin mankenlerini gördü" (Pamuk, 2010: 187). cümlesinin, doğrudan *İlahi Komedi*'nin "Cehennemi"ni hatırlatmak için kullanıldığını söyler: "*Kara Kitap* bir 'Cehennem' parodisine girişmiş, ama bunun *İlahi Komedi*'nin 'Cehennemi' olduğunun anlaşılmayacağından korktuğu için, bir de içinde Dante sözcüğünün geçtiği cümle yerleştirmiştir. Üstelik, genel kültürün, magazinin Dante'sidir bu, benim gibi hiç Dante okumamış kişilerin bile Dante sözü geçtiğinde ilk düşüneceği şeydir: Basamaklar, günahkârların farklı lanetlenmişlik dereceleri. (…) Bir Dante parodisi değil, Dante'yle ilgili bir metinlerarasılık yapıldığını, yapılabileceğini belirten bir yol işaretidir bu" (140). Bu değerlendirmeye baktığımızda aslında Koçak'ın, Pamuk'un postmodernist romana özgü metinlerarasılık kullanımlarını modernist romandaki gibi metinlerarası sürtünme olmadan; bir imge, bir simge hâline getirilmeden uygulanması bakımından eleştirdiğini anlıyoruz. Bu eleştiri, romanın genelindeki metinlerarası ilişkilerin edebî alanla ilgili olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla edebî alana ait metinlerin de birer imge ya da simge şeklinde dönüşümle romana girmesi istenmektedir. Ancak bizce Pamuk, her ne kadar edebî alanı metinlerarası ilişkilerin kaynağı yapsa da modernist nitelikli değil, postmodernist nitelikli metinsel ilişkiler kurmuştur. Modernitenin yeraltına ittiği kültürel dünya yer üstüne çıkarılarak, modernistlerin yaptığı gibi yüceltilerek imgeleştirilmeden postmodernist romanın atmosferine büründürülmüştür.

Kara Kitap gibi *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*[60] de metinlerarası ilişkiler ürünü bir kitaptır. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* için metinlerarasılığın, anlatının en temel niteliği olduğunu söyleyebiliriz. Anlatı, hem edebî metinler hem edebî

[60] Ayrıntılı bilgi için bk. Gümüş, 2010: 75-93; Doltaş, 2003 :143-153; Karaburgu, 2009: 173-182.

eleştiri hem de edebî kuramlar düzeyinde postmodernist metnin yapısından yazılmasına kadar bütün boyutlarıyla parodisi niteliğindedir. Anlatı isminden başlamak üzere başka metinlerin üzerine kurulmuştur: Franz Kafka'nın parodisi olan Fehmi Kavkı, romana *Dönüşüm*'ün sabahında uyanarak başlar. "Fehmi Kavkı'nın ne Bezukhov'un gözlüğüne sahip olduğu ne de bir hamamböceğine dönüştüğünü görmesi onu ne geleneksel (Tolstoy) ne de yenilikçi (Kafka) roman sanatının dışındaki bir gerçekliğe gönderiyor. Anlaşılıyor ki Fehmi Kavkı, daha yataktan kalkar kalkmaz yeni bir tip yazınsal anlatıya uyanmıştır" (Gümüş, 2011: 76). Artık Fehmi K.'nın bir böceğe dönüşmesini gerektirecek modernizm krizlerinin üzerinden zaman geçmiştir ve dönüşebileceği şey sadece postmodern özne parodisidir. Hilmi Yavuz'un komutlarına göre, postmodern özne rolünü gerçekleştirecek metinlerarası bir kişidir. Kavkı, başka metin kahramanlarının gözlüklerini taktığını sanacak ama bunun hangi romanın kahramanı olduğunu bilmeyecektir. Böylece Hilmi Yavuz'a, yazdığı dipnotla kendisinin romanın arkasındaki kişi olduğunu gösterme fırsatı doğacaktır:

"[1]. Bezukhov, Tolstoy'un '*Savaş ve Barış*' romanının kişilerinden biridir (çevirmen notu)" (77).

Gerçek ve kurmacanın karışmaya başladığı böyle anlardan itibaren anlatı, bir metinlerarası kimliğe bürünecek, kurmacalar arası ilişki başlayacaktır. Anlatı zemini gerçeklikten değil, kurgudan destek alacaktır. Hilmi Yavuz'un bir yazar, okur, eleştirmen, kuramcı, çevirmen olarak edindiği birikimin üzerinde kurgulanacaktır. Bu bağlamda Kafka, Gonçarov, Malcolm Lowry, Hermann Hesse, Rumelhard, Dostoyevski, Roquentin, Marquis de Rollebon, Charles Bovary, *Don Quijote*, *Anna Karenina*, Stendhal, Nizamettin Nazif, Esat Mahmut Karakurt, Woody Allen,

Hermann Broch, Italo Calvino, Lukacs, Derrida, Paul de Mann, Nietzsche, Falconetti, Yahya Kemal, Lyotard, Freud, Çehov, Kundera, Arthur London, Musil, Broch, Gombrowicz, Sartre, Hegel, Genet, Tolstoy, Şemseddin Sami, Buzzati, Steiner, Deleuze-Guattari, Foucault, Lawrence, Melanie Klein, Barthes, Matthew Arnold, Nahit Sırrı, William Hazlitt, Mallarmé, Brankusi, Husserl, Borges, Guido, Ceronetti, Umberto Eco, Paul de Mann, Edward Said, Lévi-Strauss, Canguilhem, Vidal-Naquet, Ralph Waldo Emerson, Respighi, Scriabin, Boulez, Hieronymus Bosch, Rumelhard, Heidegger, Antonioni, Pavese, Beşir Fuad, René Char, Mez, Kierkegaard, Sevim Burak, Leonardo Sciascia, Henry James, Semih Mümtaz S., Tzvetan Todorov, Michel Serrés, Boccherini, Cézanne, Julia Kristeva, Oğuz Atay, Italo Calvino, Edip Cansever, Cioran, Wilde, Hilmi Ziya Ülken, Baudelaire, Faulkner, Jesus Christ, Fellini, Murat Belge, Berio, Leoncavallo, Flaubert, Pierre Macherey, Terry Eagleton, T. S. Eliot, Carl Orff, Noam Chomsky, Stockhausen, Benveniste, Balzac, Saussure, Yenişehirli Avni, Galvano Della Volpe, Chesterton, Kurosawa, Baudrillard, İbn Arabî, Wittgenstein, Chaplin, Troçki, Geach, Zavattini, Falconetti... gibi isimlere yaptığı göndermeler yanında Yavuz; onların eserlerinden yaptığı alıntıları orijinal hâlleriyle ve kaynağın künyesiyle dipnotta göstererek anlatıda verir:

"Anımsayacaksınız: Benveniste, Balzac'ın *Gambara'*sından söz ederken, 'yazarın, anlatı sınırlarının dışına taşan düşünceleri'ne *(Réflexion de l'auteur qui échappe au plan du récit)* değinir.[1]"

Buradaki dipnot için şöyle bir açıklama yapmıştır:

"1 Emile Benveniste'den aktaran Colin Mac Cabe, On Discourse. ***Economy and Society,*** vol.8, n.3, Ağustos, 1979" (Yavuz, 2012: 97).

Alıntılar, göndermeler, anıştırmalar, parodiler, pastişler, montajlar, kolajlarla dolu metinlerarası bir kurgu olan *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde Hilmi Yavuz, dipnotlarla, söylem çözümlemeleriyle, kuramsal açıklamalarıyla, yaşam öyküleriyle, eleştirileriyle genel bir edebiyat parodisi yapmak istemiş gibidir. Anlatıyı üzerine kurduğu metinlerarası ilişkilerin gerekçesini yine bir dipnotla anlatının sonunda Fehmi K.'nın etrafında doğrudan verir:

"Thou hast committed

Fornication: but that was in another country,

And besides, the wench is dead.

Bu dizeleri okuduğunda Fehmi K.'nın, bu anlatıyı, deyim yerindeyse bir 'sinema şeridi gibi' gözünün önünden geçirdiği rahatlıkla söylenebilir. Öyleyse söyleyelim: Fehmi K. bu dizeleri okuyunca, bu anlatı'nın şu ana kadar yazılmış olan bölümü, 'bir sinema şeridi gibi' gözünün önünden geçti: Kim *fornication'ı commit* etmişti? Hangi *wench* ölmüştü? Hangi *another country'den* söz ediliyordu? Fehmi K., bütün bunları, bu anlatıda geçen kişilerle ilişkilendirmeye, birebir 'tekabüller' kurmaya çalıştı. Bunu niçin yaptı, diye sormayınız. Çünkü anlatılarda, olsa olsa bir öteki metinle (text) ilişki kurulabilir-bunun da adı, daha önce bir yerlerde söylediğim gibi, düpedüz 'metinlerarası zina'dır.[1"]

1 Bir görüşe göre, bu anlatının kahramanının adı Fehmi K. değil Metin K. olmalıydı ki Fransızcaya çevrildiğinde *Monsieur Texte* (Valéry'yi, *Monsieur Teste'i* çağrıştırarak elbet!) gibi bir kolaylık sağlayabilsin -doğallıkla çevirmene!.. (*çevirmenin notu)"* (Yavuz, 2012: 140).

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri'nin her noktasında kendisini oldukça açık bir biçimde gösteren Hilmi Yavuz'un, anlatıyı kendi literatüründeki metinler arasındaki

alışverişlerle kurduğu görülür. Bu durum bir parodi olan anlatı için olasıdır. Ancak Hilmi Yavuz'un postmodern bir anlatı kurmak amacıyla her yerde olması, anlatının metinlerarasılık boyutunu metinlerle ilişkiden çok, metinler hakkındaki bilgiye yaklaştırmaktadır. Anlatının bu durumu, postmodern romanın özelliklerinin öğrenilmesi adına başlangıçta avantajlı olsa da yazılmasının üzerinden yıllar geçtikçe onun aleyhine dönecek gibi görünmektedir. Öyle ki zamanla sanki postmodernist bir Ahmet Mithat Efendi'nin, postmodernist romanın nasıl yazıldığını öğretmek için kurguladığı bir anlatı olarak algılanmaya başlanacaktır. Böylelikle *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* gerek postmodernist roman olduğunu kendisi söyleyen bir anlatı okumak isteyen gerekse postmodernist roman incelemesi yapmak isteyen insanlar için kolayca malzeme bulunacak bir anlatı olarak görülmeye başlanacaktır.

İncelediğimiz tüm romanların Türk edebiyatının metinlerarası evreninde oluşturulduğunu ve bir şekilde birbirleriyle sürtünmeye girdiğini bilsek de metinlerarasılık bakımından her biri için karşılaştırmalı bir değerlendirme yapmamız, uygulamaları görmemiz açısından faydalı olacaktır. Öncelikle yaratılan kafkaesk atmosfer bakımından hatırlattıkları romanlar ve birkaç montaj uygulaması dışında *Kimse* ve *Anayurt Oteli* için metinlerarasılığın belirleyici bir yöntem olduğunu söylemek güçtür. *Hayır…* ve *Yaşarken ve Ölürken*'deki metnin anlamsal örgüsünü güçlendiren ve bütünlüğünü destekleyen metinlerarası ilişkilerin modernist romanlara uygun olduğunu söylemekse yerinde olacaktır. *Bir Cinayet Romanı*'ndaki metinlerarası ilişkiler realist romanlara özgü biçimde bilgi boyutuyla metni desteklemek için kullanılmıştır diyebiliriz. Yine *Gece*'de de benzer biçimde anlatının başında yer verilen alıntılar, metnin anlamsal örgüsüne katkı sağlamaktadır. Ancak bu alıntılar, roman yazarının kimliğinden uzak oldukları için metne verdikleri bilgi

yerine, yarattıkları imge ile katkı sağlarlar. Modernist romancıların tutumuna benzeyen bu metinlerarası ilişki yöntemi, postmodern *Gece*'nin kurgusunu parçalamak için değil desteklemek için kullanılmıştır. Bir parodi ve pastiş ürünü olan *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* ile *Berci Kristin Çöp Masalları* için rahatlıkla metinlerarası evrende kurulmuş postmodern romanlar diyebiliriz. İstanbul'un metinleştirildiği *Kara Kitap*'a baktığımızda romanda hem verilen bilgilerle hem taklit edilen metinlerle hem de yazı dışında bir gerçekliğin kalmadığı yönündeki söylemlerle modernist ve postmodernist anlayışa uygun metinlerarasılık yöntemlerine başvurulduğunu görürüz. Ancak kitap bittikten sonra da süren bir roman olması bakımından, tıpkı *Tutunamayanlar* gibi, yazılmaya ve yaşamaya *Kara Kitap*'ın da devam etmesi metinlerarasılık boyutunu postmodern anlayışa yaklaşmıştır.

2.2.6.İroni

Edebî metinler içinde diğer kurgu ögeleri gibi şekil özelliğiyle ayırt edilmek yerine, yorumlama sırasında ortaya çıkarılan ironinin "en sık rastlanan biçimi, kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir. Diğer bir biçim ise, kişinin ciddi bir konuyu bir espri gibi, şaka yollu dile getirmesidir" (Kierkegaard, 2009: 272). Yani söylenenin tersini kastetme, kelimelerin çağrıştırdığı farklı bir yoruma ulaşma. (Lodge, 2013: 218) İroni, sözcüklerin kendi kendilerini yok ettiği zıt kutuplar üzerine kurulur. "Bir bilmecenin ve çözümün aynı anda var olması gibidir"; sahip olduğu başka bir özellikse "doğrudan anlaşılmamasından kaynaklanan bir ayrıcalıktır" (Kierkegaard, 2009: 272). İroniyi yapacak kişi de bir karşıtlık içine girmek durumundadır. "Ya ironist kendisini saldırmak istediği saçmalıkla özdeşleştirecektir ya da onunla bir karşıtlık ilişkisi içine girecektir ama bunu öyle bir şekilde yapacaktır ki, görünümünün aslında ifade etmek istediği şeyin tam karşıtı olduğunun doğal olarak her zaman bilincinde olacak ve bu tutarsızlıkla tatmin olacaktır" (Kierkegaard, 2009: 273).

Sözcüğün ve görünümün ilk algılanandan farklı olması temeline dayanan ironi; edebî alanda, anlamsal derinlik yaratmak ve birden fazla duygu ve düşünceyi aynı anda yansıtmak gibi özellikleri bakımından tercih edilen bir tekniktir. Modernist ve postmodernist romana da bu bakımdan katkısı olmuştur. Çoğu teknikte olduğu gibi ironi kullanımında da iki roman anlayışı arasında farklılık vardır. Alan Wilde, modernizm ve postmodernizm için bir ironi sınıflaması yapmıştır: ayırıcı ve erteleyici ironi. Ayırıcı ironi, modernizmin etkisiyle parçalı bir biçimde algılanan dünyaya verilen bir tepki olarak tutarsızlıkları benimse ve aşma arzularının aynı anda yaşandığını temsil eden modernizme özgü ironidir. "Tipik olarak, Wilde'ın

örneklerini devşirdiği Woolf ve Joyce'un yapıtlarında, köklü tutarsızlık, I. A. Richards ve Cleanth Brooks'un düşündüğü gibi "çözüme" ya da "birliğe" kavuşturulmaz, ama ikili karşıtlıklar (ten ve ruh, benlik ve toplum) hâlinde tasarlanarak kontrol altında tutulur. Dolayısıyla paradoks ve bağlantısızlık telafi edilmez, ama tanınabilir bir estetik biçim içinde sınırlanır" (Connor, 2001: 165). Bir anlamda çözümlenemeyen çelişkili ve düzensiz durumların, iki karşıt noktaya dağıtılarak ya da bileşenlerine ayrılarak metin "biçim"i içinde sağlanan bir denge kurma çabasıdır. Bu noktada "ironinin yeri, kendi koyduğu ikilemi, biçimin yüceliği içinde gidip gelmenin dışında bir karara bağlayamayan ya da çözemeyen, estetik ve estetikleştirici bilinç" (Connor, 2001: 166) olmasıdır. Çözüm bulunamayan düzensizliğin estetik biçimin içinde sabitlenmesi, sorunun içeri hapsedilmesi gibidir. Ancak postmodernizmle birlikte böyle çabalara gerek kalmayacaktır. Çünkü Wilde'a göre ayırıcı ironi artık yerini, erteleyici ironiye bırakmıştır. "Erteleyici ironi, tutarsızlık bilincinin artık estetiğin düzenleyici çerçevelerinden bile sorumlu tutulamaz ve hatta bu çerçeveler içinde yer almıyor gibi göründüğü bir noktaya kadar yoğunlaşmasına ve bununla birlikte düzen ihtiyacının azalmasına ve sonuç olarak örgütlenme yoğunluğunun düşmesine delalet eder. Dolayısıyla, postmodernist 'erteleyici' ironi, en kötü tutarsızlığın ve yabancılaşmanın katı bir bilinci ile bunlara karşı uysal ve iyi ayarlanmış bir hoşgörüyü bir araya getiren, modernist hiddet nöbetlerinden türemiş bir sanatın işaretidir. Wilde'ın deyişiyle, 'şeylerin anlamları ya da ilişkileri konusunda bir kararsızlık, kesinsizlikle birlikte yaşamaya, rastgele ve çoğul ve hatta kimi zaman saçma görülen bir dünyayı memnuniyetle karşılamaya istekli olmayla tamamlanmaktadır'. Postmodernizmde onarılması gereken bir dünyanın yerini onarılamayacak bir dünya almıştır" (Connor, 2001: 166). Artık modernizmde olduğu gibi ironi yoluyla karşıtlıkları göstererek iç

tutarsızlığı sergileme dolayısıyla da olması gereken bir durum için sorunlara dikkat çekme amacı yoktur. Postmodernist ironide kabullenmişlik vardır, zıtlıkların bir arada olduğu çoğullaşmış bir dünyada karşıtıyla birlikte yaşamayı öğrenme vardır. Çünkü yaşam alanının kendisi zaten tümüyle ironiktir. Yaşam alanında ironinin başatlığını Baudrillard, simülasyon dünyasıyla açıklar. Gerçeğin buharlaşarak her şeyin taklit olduğu bir dünyada, gerçeği, öznelliğiyle yeniden canlandıracak eleştiren ben yoktur. Geriye kalansa şeyleri yani nesneleri ve olayları kapsayan nesnel ironidir. Yaratılan ironi yerini, zaten var olan ironiye bırakır. İronik olan yaratıcılık ürünü ya da deha ürünü değildir, durumun kendisidir; gösterilmesine gerek yoktur, zaten görülmektedir: "Kendini yansıtan aynayı yutmuş olan bu dünya saydam ve hayali bir şeye dönüşmüş, gölgesini yitirmiştir. Zaten nesne, imge ve göstergelerden oluşan evrenimizin her parçacığında her an karşımıza dikilen şey de bu yutulmuş yansıma ya da gölgeye özgü ironidir. Bizim dünyamız bir anlamda ironinin en üst aşamasına ulaşmış gibidir. *Bu görüngüyü Nietzscheci perspektivizmle ilişkilendiren Soykan'a göre, postmodern ironi* 'otoriter bir sav karşısında farklı bakış açılarının ortaya konulması' olarak anlaşılır... Bu tarz ironi, belirlenemezlik ve çok yönlü etkililik biçimini alır*;* açıklığa, mistikleştirmenin bozulmasının açıklığına, ortada olmayışın saf ışığına çaba gösterir" (Kızıler, 2006: 143).

Realist romandaki ironi, postmodernist romanda farklı bir boyut kazanmıştır. İroni cümle boyutundan kurgunun tamamına doğru genişlemiştir. Artık söylenen her şey ironiktir, ilk anlamını kastetmemektedir. "Yani söylenen şey ile kastedilen şey her zaman farklıdır. İroniye sıkça başvurulmasının sebebi ise gerçekliğin kendisinin zaten bir kurgu, bir tasarım veya ideolojik olarak ortaya konmuş bir yanılsama olduğunun bilinmesidir" (Antakyalıoğlu, 2013: 163). İronik olan edebiyattır ve ironik

anlatım kurgusal bir ögedir. Kurgunun içinde ortaya çıkar "ancak teknik olarak ele alınamayacak kadar kurgunun niyetine sızmıştır. Metinlerarası stratejilerin bütün teknikleri ironi yaratır. Hatta tekniklerin başarısı ironi yaratma hüneriyle bile ölçülebilir. (…) Bir başka ifadeyle, metne ve diğer edebî bütünselliklere bir saldırı ve parçalama etkisi ironiktir" (Ünal, 2011: 240-241). Özellikleri bu şekilde kısaca verilen ironinin, genel olarak modernist ve postmodernist romanda temelde bakış açısı farklılıkları sonucunda birbirinden ayrılarak kurgulama biçiminin elverdiği şekilde ortaya konduğunu söyledikten sonra roman incelemelerine geçebiliriz.

İroni deyince ilk akla gelen roman olan *Tutunamayanlar*,[61] gerçeklikten daha gerçekçi olduğu düşünülen oyun üzerine kurulu bir romandır. Oyunun aracı, kurmaca metinler; amacıysa gerçeklikle alay etmektir. Gerçekliğin karşısına kurmaca konularak yapılan alaysa ironik karakterlidir. *Tutunamayanlar*'ın oyun kurucusu Selim'dir. Turgut'la da vakit geçirme oyunu oynarken tanışmıştır. Tüm arkadaşlarını kendi oyunlarının içine çeken, onlarla yaşam öyküleri yazma oyununa giren Selim; Oğuz Atay'ın ironilerinin ilk taşıyıcısıdır. Turgut ve Süleyman Kargı'yı bu oyunlara Selim bulaştırmıştır. Gerçekliğin kurmacalığına dayanmak için yazılan bu oyunlarda modernite eşiğindeki Türk toplumunun ironisi yapılır. Hem yaşamın kendisine hem de düşünce biçimine yönelik bir ironidir bu. Yaşama acemisi olan Selim, anlayamadığı modernite aklı karşısında ironik bir oyuncudur. Arkadaşı Turgut'sa Selim ölene kadar onun ironisinin karşıt kutbu rolündedir. Üniversite yıllarındaki hâlleriyle Selim moderniteyle uyumsuzluğu, Turgut'sa modernite içinde yaşamanın rehavetine kapılmış yarı aydını temsil eder (Ertuğrul, 2003: 93). İkisinin ilişkisi ironiktir. Örneğin Turgut'un yaşam öyküsü anlatılırken çocukluk yıllarında

[61] Ayrıntılı bilgi için bk. Koçak, 2009; Belge, 1998: 207; Apaydın, 2007: 2-21; Oruç, 2006; Ecevit, 2008:152-153 Moran, 1994: 196-218; Parla, 2009: 204-230; Parla, 2011: 167-234; Karadeniz, 2002: 707-717; Kawulok, 2012: 113-133, Gürbilek, 2010: 27-46; Odacı, 2009: 605-684; Sazyek, 2013; Aygün, 2008.

yaşadıkları üzerinden modernite ironisi yapılır. İronik bir ortamda yetişen Turgut, modernite aklıyla üretilmiş "Hayatın Koordinatları" nazariyesini bulur. Nazariyenin uygulanamayacağını gösteren hatta bilimsel hiçbir bilgiyi yaşama uygulayamayan Selim aracılığıyla da modernitenin insan anlayışının ironisi yapılır. Atay, modernite ürünü yaşama katlanamayan Selim'in ironik söylemleri aracılığıyla, konuya yaydığı ironinin de pekişmesini sağlar:

"Selim: 'Hayata dayanamadığımız için espri yapıyoruz. Ahlâk düşkünleri gibi doğru yoldan sapıyoruz. Bütün kurtuluş yollarını kapıyoruz. İşte kapı, işte...'

Turgut: 'Yeter, canım Selim! İnsan kardeşim! Hayat dalına yuvasını yapmış biricik eşim. Bırak devam etsin rezil gidişim.'

Rezil gidişim ben rezil olmadan gitti görünüşte" (Atay, 2013: 80).

Selim'in oyunları yalnız Turgut'la değil Süleyman Kargı'yla da sürer. "Dün, Bugün, Yarın" isimli bölümdeki şarkılarla ve arkasından Süleyman Kargı'nın ağzından Selim'in yazdığı açıklamalarda ironik boyut Türk tarihine yönelir. Örneğin İkinci Şarkı başlıklı bölümde Cumhuriyet sonrası Türkiyesinde yetişen Selim'in hayatı, Orta Asya Türk tarihiyle bağlantı kurularak ironik biçimde anlatılır. Bu ironi bölümün anlatımında görünüşte hâkim olan mizah ile sağlanır:

İKİNCİ ŞARKI

Orta Asya'daki pembe elipsin içinden

Çıkan kırmızı oklara binerek, Bozkurtlar (kanatlı)

Çin'den

135 Nasıl uçmuşlarsa Tanca'ya kadar,

Ben de (altı yaşımda) dar

Ve yüksek çamurluklu tenezzühle (Ford T Modeli)

Ankara'ya ulaştım

Sağ salim. 'Yağmur Çayevi'nin önünde dolaştım

Uyuşan bacaklarımı oynatarak Ankara'nın toprağında" (Atay, 2013: 119).

Şarkıların açıklamalarının yer aldığı bölümde ise modernizme uygun ayırıcı ironi belirginleşir. Bu, Cumhuriyet sonrası Türkiyesinde yüz çevirilen Osmanlı geleneğinin karşısına konulan Orta Asya Türk tarihine tutunma çabalarının ironisidir. Türklerin Orta Asya'dan geldiklerini kanıtlamak için, matematikle desteklenen modernite aklına uygun göçlerin tarihî kanıtı olarak, Orta Asya Türk tarihinden bir Türk olan Düzgen Silik adlı gencin günlük parçaları sunulur. Söz konusu tezin çürüklüğü, karşı karşıya getirilen matematikçi Selim ve günlük yazarı Düzgen Silik'in ironik durumuyla ortaya konur. Oğuz Atay, bunun gibi örnekleri romanın genelinde kullanır. Batı kültürüne yönelen Türk devrimi projelerinin sonuçlarını ironikleştirir. Bu devrim iki sonuç doğurmuştur: Yumuşakçalar ve *disconnectus erectus.* Batılı değerlere tutunan bir yumuşakça olarak yarı aydın Turgut ile Doğu ve Batı arasında bir kimlik kuramadığı için bir tutunamayan olarak Selim. Selim öldükten sonra, tutunamayan sınıfına Turgut dâhil olacaktır. Geçiş sürecinde yaşadığı tüm çelişkiler romanda ironinin en güzel ifade bulduğu alanlardandır.

Yaşamı boyunca karşılaştığı her söylemi, kurduğu oyunların içine çekerek onlarla alay eden ve oyunlarıyla gerçeği bulanıklaştırmaya çalışan Selim, günlüğünde niçin buna başvurduğunu kendi ironik durmunu yansıtacak biçimde verir: "Mizah, benim durumumdaki biri için tehlikeli bir çare. Gülünç durumlarda düşünüyorum önce kendimi; acıklı maceramı bir an için unutuyorum ve sonra buhran bütün ağırlığıyla üstüme çöküyor. Hazırlıksız yakalanıyorum. Fakat gizli emellerim var bu konuda: kendimle alay ederken, kafatasımı iki usta parmağın açacağına ve

içinde yapacağı küçük bir iki değişiklikle beni tekrar aydınlığa kavuşturacağına inanıyorum. Bir süre sonra, bu aptalca inancımla alay etmeye başlıyorum. Sonra... sonra korku her şeyi siliyor" (Atay, 2013: 633).

Selim'in bu durumunu, N. Holland'ın ironinin bir savunma mekânizması olarak edebiyata yansıdığı yönündeki tespitiyle açıklayabiliriz: "N. Holland'[a], (…) göre, edebiyat yapıtının oluşumunda işlevsel olan mekânizmalar egonun savunmalarına benzemektedir. Sözgelimi, ironi tepki oluşturma (reaction formation) ya da tersine çevirmeye, boşluk bırakma (omission) inkâr ya da baskılamaya karşılık gelmektedir. Holland açısından eserin hem formu, hem de anlamı savunmaya dâhildir. Bir edebî yapıtın işlevi, bir yandan 'endişe' duygusunu kontrol altında tutarken, bir yandan da kendisine kaynak olan fantezinin hiç olmazsa kısmen tatmin edilmesine olanak sağlamaktır" (Budak, 2009: 18). Selim de kurduğu oyunlarındaki ironik metinlerle, bir tutunamayan olarak alay zırhının arkasında kendini savunmaktadır. Oğuz Atay, Selim'in çektiği acıyı okurun gözüne sokarak sahteleştirmek yerine, alay ve komiklik kabuğuyla sararak her zaman taze tutmak istemektedir diyen Gürbilek (2008: 71), bu yöndeki tespitini bir uyarıyla pekiştirir: "İlk bakışta espriden ibaretmiş gibi duran cümlelerini, evet bir espri olarak, ama yalnızca espri olarak almayalım. Çünkü kederli içerik ilk bakışta taklit duygu tarafından geçersizleştiriliyormuş gibi dururşa da; aslında tam da taklit duygunun ardına gizlenerek anlatılabiliyordur: "Herkes birikmiş bizi seyrediyor. Dağılın! Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz (Atay, 2013: 542)".

Alaycı üslubuyla Selim, kendisi gibi tutunamayan insanların acısını anlatmak için, duygu geçirmez bir form olan ansiklopediyi kullanarak Selim Işık, Süleyman Kargı, Ahmet Celal, Ahmet Çekingen, Nazmiye Erdoğdu, Hüseyin Bezenel gibi

kişilerin yaşam öykülerinin yer aldığı *Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi*'ni yazmak ister. Oğuz Atay, Selim'e yazdırdığı bu ansiklopediyle biçim ve içeriğin ironik birleşimini sunar. Çünkü "[i]nsanın sevdiği insanlar üzerine ansiklopedi yazmasının tuhaflığından, içerikle biçim arasındaki uyuşmazlıktan kaynaklanmıştır ironi. Başkaları için önemsiz, bizim için önemli olan insanların yaşamları sırf biz onların unutulmasına razı değiliz diye ansiklopedi oluşturmaz. Oluştursa bile ansiklopedi duyguya yer vermez" (Gürbilek, 2008: 55). Oluşturulan ansiklopedi ise ancak Selim gibi bir ironistin ironi ansiklopedisi olacaktır.

Selim'den sonra bir tutunamayan olan Turgut da bu ansiklopediye kendi yaşam öyküsünü anlatan bir madde yazar. Bu bölümde *Tutunamayanlar'*ın toplumda yaratacağı etkiden korkanların, onları yani tutunamayanları topluma tutundurmak için modernite aklını kutsayan bilimsel çalışmalardan nasıl yararlandıkları anlatılır. Atay bu bölümle Turgut'u dışarıda tuttuğu "insanlığın durumu"nun ironisini yaparak, Batılı modernite üzerinde yükselen Türk modernitesinin yarattığı böyle bir ortamda *Tutunamayanlar'*ın hep tutunamayan olarak kalacağını anlatır:

"Bunun üzerine polis, bir barış saldırısı yaptı. Turgut'un teksir edilerek elden ele dolaşan kitabındaki bazı adların üzerinde duruldu. Hüseyin Bezenel'in bütün resimleri, bitpazarından toplanarak resim müzesine alındı. Resimlere ayrı bir salon tahsis edildi. Süleyman Kargı'ya şövalyelik ünvanı verildi. Ahmet Bahadır'ın, Ahmet Aykal Parkına bir heykeli dikildi. Hüsnü Ergeç ve Ahmet Celâl'in hikâyeleri ortaokul Türkçe kitaplarına örnek yazılar olarak alındı (Bakanlığın kararıyla). Bütün isimlerin bir anda tespitinin güçlüğü göz önünde tutularak bu konuda bir araştırma kurumu kuruldu ve kraliyet meclisinin olağanüstü bir toplantısında, bir oturumda kanunu çıkarıldı. Bu kurumun, bugün için adları bilinmeyenleri, kitaptaki esaslar

dâhilinde bulup çıkarmasına ve itibarlarını iade etmesine karar verildi. Yalnız, el altından Turgut'a haber gönderilerek durum normale avdet edinceye kadar, halkın tahriklere kapılmasını önlemek ve kamu düzenini sağlamak amacıyla onun ve Selim'in isimlerinden şimdilik bahsedilmemesi istendi. Ahmet Çekingen Lisesinde yapılan bir törenle bütün bu kimselere fahri insanlık payesi verildi. Ölenlerin akrabaları, şeref diplomalarını merhumların yerine aldılar" (Atay, 2013: 723).

Kimi özelliklerini ele almaya çalıştığımız Oğuz Atay'ın ironi kullanım amaçlarını Gürbilek şöyle özetlemiştir: "Birincisi, iki karşıt konumun birbirini geçersizleştirdiği, doğrunun böylece geçiştirildiği kaygısız bir yüzey elde etmek için değil, insan bilincini oluşturan birbirine dargın konumların birbirinin yanı başında gerilimli bir hayat sürdüğünü, bence hep de süreceğini anlatabilmek için kullanmıştı Atay ironiyi. (…) İkincisi, ne düşündüğünü söyleme külfetinden kurtulmanın getirdiği aldırışsız bir neşe değil, tersine birkaç şey birden söylemenin, birkaç sese birden yer açmanın ağrısıyla sahip çıkılmış buruk bir neşeydi Atay'ınki. Üçüncüsü, oynarken özgür olmanın aslında pek de mümkün olmadığını, oyunların zaten tehlikeli olduğunu hep aklında tutarak yazmıştı. Dördüncüsü, ironiyi *pathos'u* kuşatan bir alay kabuğuna; acıyı kuşatan, onu aktarılabilir kılan, bir yandan da aslında hiçbir zaman tam aktarılamayacağını hissettiren bir kabuğa dönüştürmüştü" (2008: 73). Gürbilek'in bu tespitlerinden de yola çıkarak *Tutunamayanlar*'ın ironisini; birbirinden ayrılamayan toplumsal karşıtlıkların, birbirini yok saymaya çalışan kurtuluş çarelerinin, insanın kestirilemeyen iç karmaşasının, birbirini besleyen mizah ve korkunun, akıllılık ve deliliğin, kurmaca ve gerçeğin, sıkıntı ve oyunun beslediğini söyleyebiliriz. Atay, gerek oyunlar için kurgulanan metinlerle, gerek kahramanlarına söylettiği sözlerle ironinin metinde yaşam bulmasını

sağlamıştır. Önce eğlendirici bir mizahla algılanan ama üzerinden vakit geçtiğinde acı duyulan bu ironi, modernizmin ayırıcı ironisine uygundur. Sürekli iki kutup arasında gidip gelerek var olan bu ironi, *Tutunamayanlar*'da sabitlenerek mizahın gölgesine saklanmış modernist bir ironidir.

*Tutunamayanlar'*dan sonra Ferit Edgü'ye baktığımızda *Kimse*'de ironinin, söylenenin tersinin kastedildiği açık edilerek alaya yakın bir nitelikte kullanıldığını görürüz. Bu biçimiyle ironi, realist romana yakın bir görünümde yer almıştır:

"Eğer öyleyse, çok yükseldik, diyor İkinci Ses (alaycı).

Sanmam, diyor Birinci Ses. Yer değiştirmekle ilerleneceğine inanacak kadar saf değilim, çok şükür.

Ah, demek onun için olduğumuz yerde ilerlemekten söz ediyorsun? diyor İkinci Ses.

İlerliyor muyuz dersin? diyor (gene alaycı) İkinci Ses. Bilmiyorum, diyor Birinci Ses. Zamanla göreceğiz. Gücümüzce, yeteneklerimizce, olanaklarımızca. Elbet ilerlemiş olacağız" (Edgü, 2006: 126).

Kimse gibi *Yaşarken ve Ölürken*'de[62] de ironi sözcük düzeyinde iki karşıt durumun yan yana getirilmesiyle ortaya konur, yorumlarla ulaşılacak kadar çağrışım boyutu derin olan kullanımlar değildir. Kültürel birikim ürünü olan bu ironik kullanımlar, dış dünyadaki karşıtlıkları malzeme yaparak onları eleştiri niyeti taşır:

"Dediğim gibi, akıl bilinmeyene karışmıştı her yerde. Herkes birbirine düşmandı ve bunun maddî nedenlerini bir yana bırakarak, meçhul bir yolda kuramlarla donanmış bir yarın umuduna sarılmıştık" (İleri, 2002: 140).

[62] Ayrıntılı bilgi için bk. Oktay, 2010: 583-635.

Hicve daha yakın ironik kullanımlar bir doğrunun savunulmasına, bir yanlış üzerine düşünülmesine yardım amaçlı kullanımlardır. Durumun eleştirisi yapılarak ideal olana dikkat çekilmek istenir, bu yönüyle de Kierkegaard'ın (2009: 272) dediği gibi çaresizlik durumuna uygun ironi kullanımı ortaya çıkar:

"Tarihsel kültür mirası, öğrenim ve eğitimin kokuşuk niteliği, son yirmi yılın Pavlov'u haklı çıkaracak siyasal koşullandırmaları bizi hep tek yönlü düşünmeye iteledi. Daha doğrusu her tek yönlülük için geçerli olan düşünmemeye" (İleri, 2002: 156). *Yaşarken ve Ölürken*'deki ironi, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda postmodernizmin etkisine girmiştir. *Berci Kristin Çöp Masalları,*[63] postmodernizme özgü erteleyici ironiyle kurgulanan bir romandır. Postmodernizme özgü metinlerarasılık ekseninde destan parodisi olarak kurgulanan romanın yapısal özelliği zaten ironiktir. Modernite kentini destanlaştırarak, destan üslubuyla anlatma, ironiyi söylem düzeyinde kurmuştur. Fabrikaların atıklarının içinden yaratılan bir Çiçektepe mahallesi gerçek ile gerçeküstünün yan yana gelme durumunun ironisidir.

Roman üzerine düşünen her araştırmacının dikkatini çekecek ilk ironi, fabrika atıklarının ve çöplerin arasından doğan mahallenin adının Çiçektepe olmasıdır. Çiçektepe dışındaki tüm isimlendirmelerin çöp sözcüğüyle ilgili olması da isimler yardımıyla yapılan ironinin başka bir boyutudur: Çöp Yolu, Çöp Bakkal, Çöp Muhtar…

Şehirlilerin kurtulmak için attıkları çöplerle evlerinin duvarlarını yapıp yaşamlarını kurmaları da iki ironik durumun yan yanalığının başka bir örneğidir:

" 'Çöpe sahip çıkar, konduları kurarız.' dedi" (Tekin, 2010: 8).

Çöplerden kurulan ve doğa koşullarıyla ironik mücadeleden sonra fabrikaların

Ayrıntılı bilgi için bk. Seyhan, 2014: 238-246; Balık, 2011; Turgut, 2003.

yapıldığı Çiçektepe'nin, modernitenin çalışma koşullarıyla ilişkisi de ironikleştirilir. Fabrikalarda çalışmaya başlayan işçilerin, "[u]çurulan güvercin hangi fabrikanın damına, bacasına konduysa o fabrikanın greve çıkacağına inan[maları]" (Tekin, 2010: 33) modern yaşam koşullarına bakışın ve bu yaşamla uyumsuzluğun ironisidir.

"Herkes birbirine sendikanın ne olduğunu sorarken, Güllü Baba[']nın] sendikanın adının sandıktan gelme olduğuna dair açıklamalarda bulun[ması]" (Tekin, 2010: 35) ile örneklenen toplumsal nitelikli olayların algılanmasının ironisi, greve çıkmakta olduğu gibi benzer başka olayların anlatımıyla devam ettirilir: "Dilinin altından 'Bürokrasi' diye bir laf çıkardı. Çiçektepe'ye muhtar olunca bürokrasiye gireceğini açıkladı. Partiden, bayraktan söz edip kondulara tapu dağıtacağını yaydı. Konduların içinde parıldayacak sapsarı musluklardan laf açtı. Çiçektepe'yi ışığa boğacağını söyledi. Konduları elektrik kablolarıyla sarıp sarmalayacağına söz verdi. Bürokrasi üstüne söyledikleri ve elindeki mor kâğıtlara çizili yerleşim planlarıyla Çiçektepe'yi ayağa kaldırdı" (Tekin, 2010: 53).

Yine örneğin gittikçe modern şehre dâhil olan Çiçektepe'de açılan sinemada oynayan filmin isminin

"Konduların gelişi güzel

Kamyonların gidişi" (Tekin, 2010: 58) olması da Çiçektepelilerin durumunun ironisidir.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda modernite gerçeklerinin gecekondu yaşamındaki etkisinin, geleneksel kültürde ağır basan sözlü kültür unsurlarıyla ve hayal dünyasıyla gerçeküstücü bir biçimde anlatılması, parodinin içine yerleştirilen ironinin postmodernist bir nitelik kazanmasını sağlamıştır. Romanın genelinde ironinin, bir diyalog sırasında kullanımıyla kastedilen anlam biçiminde değil, doğaüstü bir inanış biçimine sahip insanların modernite gerçeklerini akıl dışı ögelerle çözmeye çalışmalarında görülmesi;

postmodernist çoğulculuğun bir gereği olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu nedenle hiçbir soruna çözüm bulmayı amaçlamaz, bir noktaya dikkat çekmek isteyen bir dehanın ürünü değildir, sadece durumun karşıtlığının kabullenildiğini gösteren erteleyici ironidir.

*Berci Kristin Çöp Masalları'*nda tüm ironikliğine rağmen ne kadar eğlendirici bir atmosfer varsa *Gece*'de tam tersi "korku dolu" bir atmosfer hâkimdir. *Gece,*[64] belirsizliğin ve karanlığın romanıdır. Romanın karanlığının içinde yaşayabilen tek şeyse dildir. Giderek bütün birliklerin, bütünlüklerin parçalanıp belirsizleştiği bir ortamda varlığını koruyan dil; parçalanışların, tutarsızlıkların ve belirsizliklerin oluşum alanıdır. Zaman, mekân, olay gibi klasik roman unsurları olmadan kurgulanan *Gece*'de kişiler de romanın sonunda diğer unsurlar gibi yok olmaya doğru gidecektir. Geriye kalansa sadece dil olacaktır. Bu süreçte yok olmanın izlenebildiği tek alan olarak dil, kişilerin ve anlatıcıların ironik deneyimlerinin ve söylemlerinin ifade aracıdır. Öznenin yaşadığı belirsizliğin ironik durumunun yansıtıldığı söylem örneklerini şöyle sıralayabiliriz:

"Her şeyin iç yüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibi gösterilen, yazılan kişi ile, bilen, söylemeyen ama söylemediğini belli etmekten geri durmayan yazar arasındaki ince ayrımı nasıl tutabilirim denetim altında?" (Karasu, 2010: 71).

"Saçma gibi gelebilir ama korkunun işleyişini iyi bilenler, bunun hiç de saçma olmadığını görebileceklerdir" (133).

"Her şey yoldan çıkmaya başlıyor. İyi. Belki de kötü" (152).

"Kimin okuyacağını düşünmeden. Ya da düşünerek: Başlanmış olan 'kitabı' sürdürmeği düşünerek" (163).

[64] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 42-45; Şahin, 2009: 3-14; Göktürk, 1985: 5-10; Parla, 2011: 167-234; Seyhan, 2014: 172-179; Gürbilek, 2010: 75-102; Özata, 2003; İleri, 2007.

"Ölümlü bir dünyada insan çabasının en büyük başarısı, ölüm diye bir şey yokmuş gibi davranarak, ölüme meydan okuyarak kurmak, örmek, kendi payına düşeni yapıp sonrakilere bırakmak diyordum…" (188).

Bu tür örneklerin çoğaltılabileceği romanda, ironinin tutarsızlık ve belirsizliğin iki karşıt kutba sabitlenerek aradaki gelgitlerle sağlandığını dolayısıyla ayrıcı modernist ironinin yer aldığını söyleyebiliriz.

Gece gibi *Hayır*…'da[65] da başkaldırının ve intiharın ağır atmosferinden dolayı ciddi bir yüz vardır. Parçalanmış zamanın ve Aysel'in sanrılarının, başkaldırılarının arasında Üner gibi bir karakter aracılığıyla ciddi ortam yumuşatılmak istenir ara ara. Örneğin Üner, Aysel'in bacağı kırıkken yaptığı konuşma sırasındaki tespitleriyle ciddiliğin karşısına yumuşatıcı bir söylemle çıkar:

"Omuz ve bacak alçıda, yarı kendine öfkeli, yarı kendine gülerek anlatıyor; organik zamanla bilinç zamanı arasında:

'... hani bir ara, dışardan ders veriyordum ya üniversitede? İşte o zamanki öğrencilerimden biri telefon etti...'

Yüreğim kulaklarını dikmişti yine. Doç. Üner takılıyordu: "İşte peşinize bir delikanlı daha taktınız! İtiraf edin, itiraf edin!.." (Ağaoğlu, 2010: 237).

Ancak roman kurgusu ile ilgili söylediği "Gülmek gerekiyor üstadım, gülmek! Yoksa herkes tek tek asar kendini, sizin roman da ayrıntı bolluğuna kavuşur" (265) sözünün aksine romanda asıl intihar eden Üner'dir. Adalet Ağaoğlu duygu durumları rollerini paylaştırarak romanın ironi yükünü Üner'in üzerine yüklemiş gibidir. Bir anlamda bu toplumsal bir roldür. Toplumun sorunlarının ironikliği onun tespitleriyle yansıtılır: "Sokak kedisi diye bir tür kedinin bulunduğu her namuslu ülkede... Öyle ya,

[65] Ayrıntılı bilgi için bk. Apaydın, 2006: 17-38; Gümüş, 2000: 107-204; Parla, 2009: 305-326; Şenol, 2009.

daha kedi sorunlarımız var. Üstadım, kedi sorunu ile düşünsel faaliyet olarak intihar olgusu arasında çok sıkı bağlar bulunuyormuş gibi geliyor bana" (266).

Hayır…'da olduğu gibi söylenenin tersini kastetmenin ikili diyaloglar sırasında görüldüğü roman olan *Bir Cinayet Romanı*'nda ironiden daha çok, alay hâkimdir. Yazar Akın Erkan, kendi geçmişindeki acıyı hafifletmek adına kurduğu romana kahraman olarak şeçtiği kişilerin benliğine hâkim olabilmek amacıyla, onların zaaflarıyla inceden inceye alay eder. Akın Erkan'ı deşifre etmek isteyen Emin Köklü, karşıt söylemler oluşturmaya çalışırken ironik durumlar yaşanır ancak genel olarak romanda ironi yerine alay söz konusudur:

"Ya Yasemin?"

"Belki dediği gibi mevzilenmiş, yeni gelişmeler bekliyor, belki de gelişmeleri geliştiriyordu."

"Türk diline müthiş katkılarda bulunuyorsun!"

"Türk edebiyatına yapacağım katkıların yanında solda sıfır kalır bütün bunlar", dedim" (Kür, 2004: 339).

İroninin çok hafif dokunduğu *Bir Cinayet Romanı*'ndan sonra incelediğimiz *Kara Kitap*'ta[66] aynılığın ertelenmesi için yan yana getirilen Batı ve Doğu kültürünün yarattığı ironik durumların oldukça yoğun olduğunu görürüz. Celal'in yazılarında birbirinin zıddı olan ya da görünenin arkasındaki ironik durumu anlatan ama bir belirsizlikle süren anlatılar, romanın ironik bahanesi gibidir. İroni bu bahanenin, sürdürülen belirsizliğin vücut bulmasında, durumların görünenin ya da söylenenin başka bir boyutu olduğunun gösterilmesinde araçsallaşmıştır. Aynılığın çoğaltmaları olan bu hikâyelerde ironi, bir gerçeğe hizmet edecek şekilde değil yine

[66] Ayrıntılı bilgi için bk. Koçak, 1991: 65-144.

başka bir belirsizlik için kullanılır. Örneğin sevgilisinin öldürülmesinden en çok memnun olacak kişinin Mevlana olduğu yönündeki Celal'in ironik bir tespiti, yine Mevlana'nın, ölümünden sonra sokaklarda aylarca sevgilisini arama nedeninin çözümlenememesiyle düğümlenir. Tespiti belirsizliğe bürünen Celal, tespitinin karşıtlıkları arasında anlatının yönünü yine belirsizliğe dolayısıyla da aynılığa doğru değiştirir: "Tıpkı çocukluğundaki gibi, bu köşe yazısının Galip'i daha çok ilgilendiren yanı, arama ve araştırmaların polisiye kurgu kısmı oldu. Celâl burada, tasavvuf hikâyeleriyle gönlünü aldığı dindar okuyucularını yeniden öfkelendiren, lâik ve cumhuriyetçi okuyucularını ise keyiflendiren şu sonuca ulaşıyordu: 'Şems'i öldürten ve kuyuya atılmasını isteyen tabii ki Mevlâna'nın kendisidir!' Celâl savını Beyoğlu ve adliye muhabirliği yaptığı bin dokuz yüz ellilerde yakından tanıdığı Türk polis ve savcısının sık sık kullandığı bir yöntemle kanıtlamıştı. Sevgilinin öldürülmesiyle bundan en çok yarar sağlayan kimsenin Mevlâna olduğunu, bu sayede sıradan bir hoca olmaktan en büyük tasavvuf şairi mertebesine çıktığını, suçlamaya alışmış bir kasaba savcısının üslubuyla hatırlattıktan sonra, o zaman bu cinayeti herkesten çok onun istemiş olacağını belirtiyordu. İstemekle yaptırtmak arasındaki hristiyan romanlarına özgü ince hukuki köprüyü de, suçluluk duygusunun belirtileri ve acemi katillerin bilinen numaraları olan ölüme inanmamak, deli divane olmak, gidip de kuyudaki cesede bakamamak gibi tuhaflıklarla geçiyor, hemen sonra Galip'i derin umutsuzluğun içine iyice gömen öteki konuyu açıyordu: Cinayetten sonra suçlunun Şam sokaklarında aylar süren araştırmaları, bütün şehri baştan aşağı defalarca taraması, o zaman, neyin işareti olabilirdi acaba?" (Pamuk, 2010: 256).

Her bölümünde rastlanabilecek benzer ironik karşıtlıklar temelindeki kurgusuyla romanın, bir gerçeğin gerisindeki başka bir düşünceyi ortaya koyma ya

da başka bir anlamı açık etme niyeti taşımadığı söylenebilir. Nihayetinde postmodernist bir romandır *Kara Kitap* ve burada ne kadar yer altına itilmek istense de her şey karşıtıyla yan yana durmaktadır. Koçak'ın şu tespiti söz konusu ironik durumun, postmodern erteleyici ironi olduğunu desteklemektedir: "*Kara Kitap*, 'zehirli yılanlar, akrepler, fareler' ve hele 'kuyu içindeki yarasalar' gibi büsbütün abartılmış grotesk ögelerin yardımıyla, bu obscurantist (karanlıkçı?) eğilimle kendi arasına ironinin mesafesini koyabiliyor. Zaaf şunda: Nötr ve risksiz bir ironi bu: Her şeye aynı kolay(cı)lıkla uygulanabiliyor, kendi iç gerilimi ve yıkıcı potansiyeli olan bilinç dışı gibi kavramlarla gerçekten yüzleşmeyi göze almıyor" (Koçak, 1991: 128). İşte bu yüzden de yüzleşmediğini kabullenen *Kara Kitap*'ın ironisi erteleyici postmodernist ironi olmuştur.

Orhan Pamuk, ironiyi, kullandığı motiflerde ortaya koyarken Hilmi Yavuz, aslında anlatısını yazarak ironik davranmış gibidir. Çünkü Hilmi Yavuz, postmodernist romanla ilgili bildiklerini, edebiyat bilgisine yaslanarak, bu bilgiyi malzeme yaparak *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni[67] yazmış gibidir. Bu yüzden anlatıcı olarak büründüğü tüm kimliklerde hep kendi sesi duyulur ve bu hâliyle anlatı, anlatı olamamanın ironisini yaşıyor gibidir. Birbirine karşıt olan durumlar, kendiliğinden yan yana gelmemekte ancak Hilmi Yavuz niyetlendiği ve o tespit edebildiği için ironikleşebilmektedir:

"Eskiden ne güzeldi oysa. Yaşamımızı anlamlı kılmak istediğimizde, -ki tek isteğimiz bu değildi, kuşkusuz, Orhan Veli 'yaşama sevinci'ni, Necatigil ise 'yaşama azabı'nı, bir seçme olarak sunuyorlardı bize. İyimser bohemlerle kötümser bohemler arasında, öyle görünmese bile, gene de derinlikli sayılabilecek bir yaşamımız vardı!

[67] Ayrıntılı bilgi için bk. Gümüş, 2010: 75-93; Doltaş, 2003: 143-153; Karaburgu, 2009: 173-182.

Oysa şimdi, yaşamımızı anlamlı kılacak alternatifleri, aşırı elitizm (seçkincilik) ile dile getirilmiş olan *snobluk* ve aşırı popülizm ile dile getirilmiş olan *arabesk* ile sınırlama becerisini gösterdiğimizi kim yadsıyabilir? Gündelik yaşamımızı ya züppelikle ya da lümpenlikle anlamlı kılmaya çalışıyoruz ya, buna da şükür!..." (Yavuz, 2012: 137).

Anlatıda tüm kimliklerin Hilmi Yavuz'da birleşmesi anlatının parodi olmaktan çok parodi kurma çabası olma yönünü öne çıkardığı için ironi kullanımları da gösterilen çabanın gölgesinde kalmıştır. Durumun ironikliği Hilmi Yavuz'un açıklamasına muhtaç olduğu için hem metnin estetik dokusunun içine doğal biçimde yerleşmemiş hem de postmodern biçimde kabullenmenin ürünü olarak kendiliğinden var olamamıştır, iki arada bir yerde yani Hilmi Yavuz'un niyetinde var olmuştur.

İroninin incelediğimiz romanlardaki genel durumunu toparlarsak ayırıcı yani modernist ironinin en yoğun kullanıldığı roman olarak *Tutunamayanlar*'ı görüyoruz. *Hayır...*'ın ciddi atmosferinde de yer yer kullanılsa da belirleyici bir öge olmayan ironinin *Kimse* ve *Bir Cinayet Romanı*'nda alayla yer değiştirdiğini söyleyebiliriz. Yine *Yaşarken ve Ölürken*'de ironinin en temel düzeyde kullanım örneklerine rastlıyoruz. Ayrıca *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın metinlerarasılığının sağladığı ironiyi, *Gece*'nin dilinin karşıt kutuplarının sağladığı ironiyi, *Kara Kitap*'ın da aynı konunun farklı versiyonlarının anlatılmasıyla sağladığı ironiyi, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ninse Hilmi Yavuz'un kullandığı dilin niyetiyle ortaya konan ironiyi anlatımlarında çok katmanlılık sağlamak için kullandığı sonucuna varabiliriz. Dolayısıyla bu dört romandaki ironinin, erteleyici olma özellikleri, romanları postmodernist anlayışa yaklaştıran nitelikler olarak öne çıkarmıştır diyebiliriz.

2.2.7.Çoğulculuk

Modernizm, ideal bir hakikatin özüne ulaşmayı hedefleyen üst-anlatı, üst-dil ve üst-teori ile her şeyi birbirine bağlayan bütünlük fikrini savunur. Ancak evrensel ve ebedî bir hakikat fikrini ve bunun temsil edilebileceğini postmodernistler reddeder. Bütüncül olduğu söylenen hakikatlerin, iktidar-söylem oluşumları ya da dil oyunlarıyla çoğullaştığını vurgularlar. "Lyotard postmodernliği yalın biçimde 'üst-anlatılara inanmamak' olarak tanımlar" (Harvey, 2006: 60). "Foucault'[ysa], kapitalizme, onun çeşitli baskılarını yeni bir biçimde tekrarlamayan toptan bir meydan okumanın tek yolunun, yerelleştirilmiş bastırma pratiklerine karşı bu tür bir, çok yönlü ve çoğulcu taarruzlardan geçtiğine inanı[r]" (Harvey, 2006: 62). Bu görüşler doğrultusunda Lyotard, modernistlerin yakalamaya çalıştıkları yüce anlamın ve estetiğin malzemesi olarak üstünde düşündükleri dili merkezsizleştirir. Ona göre, tüm toplumsal bağlar tek bir iplikten oluşmayan dilsel yapılardır ve belirsiz sayıda dil oyunuyla örülmüştür. "Her birimiz 'bunların birçoğunun kesiştiği bir köşebaşında' yaşarız, ille 'istikrarlı dil birleşimleri' kurmayız, 'üstelik kurduklarımız da zorunlu olarak iletilebilir değildir'. Bunun sonucunda, 'toplumsal öznenin kendisi', dil oyunlarının bu sağa sola saçılması sürecinde çözülür gibi görünüyor" (Harvey, 2006: 62). Söz konusu çözülmede iletişimin ve toplumsal koşulların değişmesinin ve ortaya çıkan sanal gerçekliğin de etkisi vardır. Bu durumu Foucault "Özne ya kendi içinde bölünmüştür ya da ötekilerden ayrılarak bölünmüştür." (Rosenau, 2004: 84) sözleriyle öznedeki görünümü üzerinden vurgular. Bütünlüğün parçalandığı böyle bir toplumsal yapıda artık evrensel bir kültür yerine yerel kültürler, farklı geleneksel anlayışlar ve hayat tarzları, ideolojiler yan yanadır. Bu yüzden hiçbir bilgi, oluştuğu toplumsal yapının dışında düşünülüp genellenemeyecek durumdadır. Böylesine bir parçalanmışlıktan

geriye kalansa sadece dil oyunlarıdır. Birçok farklı görüş, birbiri arasında hiyerarşik bir üstünlük olmadan, diğerine göre doğruluk ya da yanlışlık savı olmaksızın, kendi anlamsal yapısıyla diğerlerinin içinde çoğulcu bir ortamda yaşam sürer. Bütünlüğün kaybolduğu postmodernizme özgü çoğulcu ortamdır burası. "Birçok düşünüre göre çoğulculuk, postmodernizmin anahtar kavramıdır ve 'büyük anlatıların ölümü'; 'öznenin parçalanması'; 'anlamın odaksızlaştırılması'; 'dil oyunlarının ve çokkatlı yaşam biçimlerinin heterojenliği, bireşimsizliği, indirgenemezliği' ve 'eşsüremin eşsüremsizliği' gibi postmodernist savlar, çoğulculuk kavramının ışığı altında anlaşılırlık kazanır" (Kızıler, 2006: 149-150).

Çoğulculuk toplumsal yaşamda olduğu kadar sanatta da ana eğilimlerdendir. Postmodernizm; karşıt varoluşların bir bireşime ya da bütünlüğe sokulmadan eş zamanlı biçimde "ruh-madde, duygu-akıl, kurmaca-gerçek, mistisizm-bilim vb. gerçeğin çeşitlemeleri olarak, birlikte, *demokratik* bir biçimde yer al[dığı]" (Ecevit, 2012: 233) bir sanat anlayışına sahiptir. Ortaya konan sanat ürünleri "hiçbir ilkeye/kurala/kurama/ölçüte/felsefeye/dizgeye" (Ecevit, 2012: 66) bağlı kalma amacıyla oluşturulmaz. Ana özelliği çoğulculuk olan postmodernist anlayışın ürünüdürler. Birden fazla sanat akımının, biçemin yarattığı farklılıkların yan yana geldiği çoğulcu ortamda sanatsal olan ile sanatsal olmayan arasındaki sınır da ortandan kalkmıştır, böylece postmodernist sanat tüm yazı ürünlerini kanatları altına alır" (Ecevit, 2012: 68).

Postmodernist edebiyatta da var olan çoğulculuğu açımlayabilmek isteyen Brain McHale, Foucault'un "heterotopia" kavramından yararlanır. "*Heterotopia* kavramıyla Foucault 'çok sayıda bölük pörçük olanaklı dünya'nın 'olanaksız bir mekân'da bir arada varolmasını ya da daha basit biçimde, ortak olarak ölçülemeyeceği hâlde birbiriyle üst üste ya da yan yana getirilmiş mekânları anlatır. Karakterler artık temel

bir muammayı nasıl çözeceklerini ya da meydana çıkarabileceklerini düşünmemekte, bunun yerine şu sorulara cevap aramaya zorlanmaktadırlar: 'Bu hangi dünya? Bu dünyada ne yapılması gerekiyor? Bunu benliklerimden hangisi yapacak?' " (Harvey, 2006: 64).

Temel tek bir sorunun olmadığı edebî dünyada, her karakterin kendi sorusu vardır. Her sorunun çözümü için de realist romanda olduğu gibi tanrısal baskın sese ihtiyaç yoktur çünkü demokratik bir ortamda kimse bastırılmadan herkese, her dile ve söyleme söz hakkı tanınabilecektir. Bakhtin'in diyalojik dediği türden metinler, romanlar yazılabilecektir bu çoğulcu ortamda. Romanlar, diyalojik çok sesliliğin imkânlarıyla her şeyi bilen ve gören didaktik niyetli anlatıcıdan kurtularak çok seslilikten ve karmaşadan beslenebilecektir (Antakyalıoğlu, 2013: 168). Böylece "Julia Kristeva ve Roland Barthes'ın post-yapısalcı kuramlarının itici gücü olan, Bakhtin'in *metinsel çok seslilik* konusundaki görüşleri, postmodern sanatın *çoğulculuk* tanımında daha kapsamlı ve demokratik bir anlam alanına sahip ol[acaktır]" (Ecevit, 2012: 132). Büyük anlatıların hiyerarşik üstünlüğünün elinden alındığı ve modernistlerin ideolojik eşitlik kaygısından da uzaklaşıldığı postmodernist edebiyat anlayışıyla üretilen, tüm farklılıkların karnavalımsı ve çok sesli bir ortamda yan yana yer aldığı romanlar da heterojen bir yapı kazanır. Parçalılığın hâkim olduğu yapılarıyla bu romanlar birden fazla anlatıcının ve bakış açısının perspektifinden sunularak yoruma açık bir nitelik kazanırlar. Hiçbir söylemin diğerine üstün olmadığı ve temelde dille ve dilsel göstergelerin tek bir anlama sığdırılmayacağının anlaşılmasıyla sağlanan bu karnavalımsı ortama dönük tüm okuma biçimleri, tüm okur görüşleri ve tüm yorumlar eşittir.

Hetorojen yapılı postmodern romanlarda karnavalımsı atmosfer içerikte kullanılan ögelerin çoğulculuğu yanında, teknikte kullanılan anlatıcı ve bakış açısı farklılığıyla kazandırılır. Yönetme, iletişim, tanıklık ve ideolojik fonksiyonlarla kurguyu anlatan bilinç olarak "ilâhî anlatıcı", "gözlemci anlatıcı", "figür olmayan anlatıcı", "gözlemci figür anlatıcı", "figür anlatıcı", "başkişi anlatıcı", "anlatan ben(lik)", "anlatılan ben(lik)", "iç anlatıcı", "ikinci teklik/çokluk kişi anlatıcı" gibi rollerle romanın sundurulduğu anlatıcıların; konumlandıkları yere göre değişen "başkişi bakış açısı", "çoğul bakış açısı", "figür bakış açısı", "gözlemci (anlatıcıya ait) bakış açısı", "gözlemci figür bakış açısı", "ikili bakış açısı", "ilâhî bakış açısı" veya "yansıtıcı bilinç" (Sazyek, 2013) gibi bakış açılarının kullanılmasıyla seslendirilen postmodern romanlarda bütün bu anlatıcı ve bakış açısı çeşitliliği romanın çok sesliliğini dolayısıyla da çoğulculuğunu sağlar.

Modern romanda merkeze alınan birey genellikle bilincinin ve bilinçaltının etkisiyle yaşamı algılarken anlatılır. Bu yüzden anlatıcı ve bakış açısında hem tekillik hem de öznellik ağır basar. İç monolog, bilinç akışı gibi tekniklerin yoğun kullanımı bunun göstergesi olur. Postmodern romanda ise artık birey merkezden kaymıştır. Çoğulcu bir ortamda kurgu birden fazla anlatıcı tarafından farklı bakış açılarıyla sunulur. Ayrıca yazar ya da anlatıcı farklı gerçeklik düzeylerine çıkabilir, farklı bakış açılarıyla kimlikten kimliğe girebilir. Modernizmle birlikte tanrısal konumunu yitiren anlatıcı postmodernizmle birlikte merkezî yerini, kimliğini hatta gerçeklik boyutunu da yitirebilir. Postmodern romanda artık kurguyu yansıtan bilinçten gizli ve yüce anlamları ortaya çıkarması ve kapsayıcı yorumlar yapması beklenmez. Kendi sınırlı ve değişken bakış açısından kendisinin görebildiğini, çoğunluğun gördüğünün yanına eklemesinden başka yapacak bir şeyi yoktur. Tespitte, kestirimde bulunmaz, ders

çıkarmaz, öğüt vermez, kendi kimliğinin de her an yerinden edilebileceğini bilerek romanın parçalılığı içinde yaşamını sürdürür. Onun anlattığı gerçeği başka birisi daha ya aynı kurmaca düzeyden ya da gerçekliğin içinden onun kurmaca düzeyine müdahale ederek anlatabilir. Bu anlatıcılar ya yazar olacaktır ya da kendisi gibi anlatıcılar. Anlatıcı da kurmacalığının farkında olarak yazarın gerçeklik seviyesine geçip yazarı kurmacalaştırabilir. Bu açıklamalardan sonra, kurgusu böyle hareketli ve değişken karakterli anlatıcılarla çok sesli bir biçimde sunulan postmodernist romana özgü çoğulculuğun, incelediğimiz romanlarda nasıl bir görünüm sunduğu üzerinde durabiliriz.

İncelemeye *Tutunamayanlar*'dan[68] başladığımızda romanda iç içe geçmiş öykü düzeylerinin anlatıcılar aracılığıyla birbirinden ayrıldığını görürüz. Romanın metin olarak sunumu, üçüncü kişi yani kahramanların üstünde bir anlatıcı tarafından gerçekleşir. Bu ilk düzeyde Turgut'un bilincinin sesi ona eşlik eder. Bu iki anlatıcı arasında sunulan birinci düzey anlatının içine Selim'in öyküsü sığdırılmıştır. Turgut'un belleğinde kalanlar arasından Selim kendini anlatır, geriye bıraktığı metinlerde kendini anlatır, ayrıcaTurgut ve arkadaşları Selim'i anlatır. Son noktada ise Turgut ve Olric'in sesleri kalır. Ağırlıklı olarak Turgut'un bilincinden okura sunulan romanda, figür anlatıcı olarak birinci tekil şahıs anlatım söz konusudur. 3. tekil kişi anlatımla dış dünyaya açılan Turgut'un benliği, Selim'le olan diyalogları ve bilinç akışlarıyla iç dünyaya açılır. Böylece anlatımda konumlanılan nokta ve görülen alan, romanın anlatım alanını genişletir. Dış dünyadaki insanlarla ilişkileri, diyalogları ve oradan kopuşu 3. tekil şahıs anlatıcı tarafından anlatılan Turgut'un yaşadığı içsel değişim; 1. tekil şahıs anlatıcı tarafından kendi bakış açısından sunulur.

[68] Ayrıntılı bilgi için bk. Atakay, 2009: 41; Ecevit, 2008:152-154; Moran, 1994: 196-218; Parla, 2009: 204-230; Parla, 2011: 167-234; Karadeniz, 2002: 707-717; Kawulok, 2012: 113-133, Gürbilek, 2010: 27-46; Odacı, 2009: 605-684; Sazyek, 2013; Aygün, 2008.

Olric'le yapıtığı konuşmalarda da merkez Turgut'un bakış açısıdır ve konuşmalar onun bakış açısını genişletecek biçimde düzenlenir. Selim'den geriye kalanları okudukça, Selim'in arkadaşlarıyla konuştukça dünyayı algılaması değişen Turgut'un içsel serüveni okura tüm gerçekliğiyle yakından izletilir. Romanın çoğulculuğu sağlayan asıl önemli ögesiyse Selim'in metinleri ve metinlerdeki söylemlerin diyalojikliğidir. Öztürkçe, Osmanlıca, İngilizce, Fransızca, Latince gibi diller kullanılarak mühendislik, matematik, tarih, felsefe, edebiyat, coğrafya gibi konuları içeren metinlerde farklı söylem özellikleri yan yana verilmiştir. Kendi içinde çeşitlilik gösteren bu metin parçalarının başka metinlerle ilişkili biçimde sunulması metinlerarası söyleşimi de olanaklı kılmıştır. Gönderme yapılan birçok yazarın ve düşünürün söylemsel özellikleri romanda birleştirilmiştir. Ancak bu söylemler arasındaki farklılık, eritilmeye ya da birinin üstünlüğü altına girdirilmeye çalışılmadan iç içe var olmuş ve bütün farklı sesler hep daha da içe açılma amacıyla kullanılmıştır. Orhan Koçak'ın bu noktadaki tespiti söylemlerin işlevini netleştirecek biçimdedir: "Atay'daki bağdaşmaz çok sesliliğinin bir işlevi de budur: Söylemler arası farklılaşma, hep söylem dışı kalan bir şeye işaret eder. Bu, Enis Batur'un dediği gibi "acıdır" belki, belki de eşitsizliktir ama en genel deyimle, anlaşmazlığın payıdır. Berna Moran, *Tutunamayanlar*'ın dokusunu çözümlerken, " iç konuşma içinde başka iç konuşmaların" sürdüğüne dikkat çekmişti. Bu, metnin hep daha içteki bir katmana, daha "sahici" bir bölgeye doğru gerilerken, uzaklaştığı yerleri de dışsallığın istilasına bırakması demektir: Ruh, artık doğru konuşmanın mümkün olmadığı alanları bir söz enkazı hâlinde bırakarak kendi hakikatine, kendi yokluğuna doğru çökmektedir. "Sonunda çocuk ölüyor işte!" (Koçak, 1991: 84).

Koçak'ın tespiti doğrultusunda vereceğimiz bu alıntıda Turgut, iç dünyasını açacak konuşmalar yaptıktan sonra yokluğa doğru çözüldüğünü söylemektedir: "Turgut eve girince bir koltuğa yavaşça yığıldı. İnsan, iki gün falan böyle hissetse kendini, Dostoyevski'yi kıskandıracak eserler yazar. Değil mi Selim? Turgut, münasebetsizlik etme. Ederim Selim. Ben artık dünya çapında büyük bir adam oldum. Bir bilseler... Allahtan bilmiyorlar. Bir de bilselerdi... Konuşturdun beni... yoruldum işte. Dehamı kaybettim. Hepinizi mahkemeye vereceğim. Süründüreceğim sizi, kendim de sürüneceğim. Daha beter olacağım" (Atay, 2013: 107).

Görüldüğü gibi *Tutunamayanlar*, farklı sesleri barındıran çok sesliliğe yani çoğulcu bir görünüşe sahip olsa da seslerin tümünün aracılığıyla hep iç ile dışın arasındaki mesafenin vurgulandığı bir romandır. Sürekli daha da içeri gidilerek anlaşılmaz olana ulaşma isteği, dışarıyla olan mesafe farkını korurur. Çok sesli görünüm de bu biricik farka yani tekilliğe dönüşür. Bu nedenle çoğulculuğun amacının, modernist hiyerarşinin en tepesindeki tekilliğe destek olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla *Tutunamayanlar* için postmodernist anlamdaki bir çoğulculuktan ziyade, romanın türsel gereğine uygun bir çoğulculuğun söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.

*Tutunamayanlar'*dan sonra *Anayurt Oteli*'ne[69] baktığımızda Zebercet'in kendi bilinç durumlarının farkında olan ve onları yöneten bir kahraman olmadığını hatırlarız. Zebercet, yazar anlatıcının hâkim bakış açısından modernizmin, kendi varoluşsal kimliğine yabancılaşmış kişisi olarak anlatılır. Kimi yerlerde Zebercet kendisi konuşsa da genel olarak tek bir sesin hâkim olduğunu ve başka seslere yaşama alanı yaratılmadığını söyleyebiliriz. Öyle ki romanın yorumlanabilecek

[69] Ayrıntılı bilgi için bk. Özaltıok; 2011; Gürbilek, 2010: 47-74; Moran, 1994: 219-236.

noktaları da bu tanrısal konumlu anlatıcı tarafından parantez içinde verilir. Bir hiyerarşinin en üstündeki anlatıcı tarafından sunulan Zebercet'in bilinci de tüm boyutlarıyla anlatılmaz; bu, bir anlamda kişinin yabancılaşmasının nedensiz bırakılarak modernist dış dünyanın saçmalığını da vurgulama işlevine sahiptir. Bütün bu özelliklerden dolayı *Anayurt Oteli*'nde postmodernist romanın çoğulculuğundan bir ize rastlanmaz.

*Anayurt Oteli'*ndeki hâkim tek sese karşın *Kimse*'de[70] Ferit Edgü'nün bilinci üç ses tarafından anlatılıyor gibidir: Birinci Ses, İkinci Ses ve gözlemci anlatıcı sesi. Romanın ilk bölümünde Birinci Ses ve İkinci Ses arasındaki diyaloglar 1. tekil anlatıcı rolüyle sürdürülür. Gözlemci anlatıcı, iki sesin konuşmasını izler ve arada durumlarına ilişkin bilgi verir. Romanın merkezinde bu iki ses vardır. Bölümler arası geçişlerde yazarın sesi anlatıya karışır ve okura seslenir. Ancak yazar, diğer kahramanların anlatı seviyesine dâhil olmaz. İç diyaloglar biçiminde olan konuşmalar arasındaki durakları, gözlemci anlatıcı "susuyorlar, dinliyorlar, kırgınlar, gülüyorlar" gibi ifadelerle verir. Dış dünya anlatımının daha yoğun olduğu ikinci bölümde ise yine gözlemci anlatıcı olayları aktarır. İlk bölümde kişinin iç çelişkileri, çıkmazları merkezdeyken ikinci bölümde merkez diğer insanların yaşamlarının ve sorunlarının doğrudan aktarılmasına kaymıştır. Objektif gerçekliği hedeflenerek anlatılmak istenen dış dünya ile okur arasındaki gerçeklik mesafesi azaltılmaya çalışılır böylece.

Anlatıcının bölünmüş bir bilincinin iki sesi ile sunulan iç gerçeklik, romanın ilk bölümünde düşsel bir nitelik kazanır. Amaç, dışarının mahkûm ettiği tekillikten kurtulmak için düşselliğe sığınarak çoğullaşıp zenginleşmektir. İki sesin

[70] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 227-240; Sazyek, 2013.

konuşmasında böyle bir çoğulluğa ulaşma hayali vardır, ancak modernizmin yalnız bireyi için; ne kadar bilincine, kendi içine yönelse de ulaşılamayan ve anlatılamayan bir çoğulluğa dönüşür bu eğilim:

"Kendi kendimle değil, diyor Birinci Ses. Binlerce ses var. Sen de bunlardan birisin. Binlerce ses var konuşan. Binlerce ses var yoğuran beni. Burda (eliyle kafasını, sonra göğsünü gösteriyor) beni savuran, beni konuşan, konuşturan, ağlayan, haykıran, düş gören, düşlerinde bağıran, yardıma çağıran, kovan, söven, sayan, sevgilim diyen, geber diyen, koşan, inen, çıkan, bitlenen, yenen...

Bunun için mi çoğul konuşuyorsun? diyor İkinci Ses. İsterdim, diyor Birinci Ses (dokunaklı)" (Edgü, 2006: 70).

Kimse'de ulaşılamayan çoğulculuk *Yaşarken ve Ölürken'*de de aynı noktada kalmıştır. *Tutunamayanlar* gibi *Yaşarken ve Ölürken*[71] de iç içe metinlerle kurulan romanlardan biridir. Romanın dış çerçevesi anlatıcı yazar tarafından 1. tekil kişi anlatıcı rolüyle anlatılmıştır. Romana montajlanan diğer metinler de yine aynı şekilde metin yazarı olan diğer kahramanların bakış açısından, 1. tekil kişi anlatıcı ağzıyla anlatılır. Toplumsal bir kurtuluş çaresi arayan tüm kahramanların iç konuşma, geriye dönüş gibi tekniklerle bilinç hâlleri sunulur. Dış dünyadaki seslerin karmaşası da yine bu bilinçlerden süzülerek verilir. Ancak bütün anlatımlar zaman sıralı ve olayların gelişim çizgisine uygun biçimde romanın bütünlüğünü sağlayacak niteliktedir. Bu yüzden farklı seslerle örülse de tüm sesler aynı görüşün sözcüsüdürler. Dolayısıyla romanda postmodern anlamda çoğulculuk söz konusu değildir.

[71] Ayrıntılı bilgi için bk. Oktay, 2010: 583-635.

Berci Kristin Çöp Masalları,[72] ise tanrısal anlatıcı tarafından anlatılan bir romandır. Tüm olaylar, anlatıcının hâkim olduğu bir bakış açısından verilir. Anlatılan ortam, tüm seslerin birbirine karışarak doğada eriyip yok olduğu çok sesli bir ortamdır: "Çöp bayırlarında kondu fabrikalar dönemi konducuların kafalarındaki bu bin türlü soruyla kapandı. İşçilerin türküleri, İzak'ın kurduğu caminin hocasının, grevin Allah'a karşı çadır açmak olduğunu vaaz eden sesine karıştı. Tüm bu sesler çöp martılarının çığlıklarında, tenekelerin vınıltısında, kondu uğultularında yitti. Çöp direnişleriyle çöp tepeleri durmadan yürüdü" (Tekin, 2010: 79).

Görüldüğü gibi romanda çoğulculuk, anlatım ya da bakış açısından değil konu edilen hayatların, toplulukların hayatı olmasından beslenir. Anlatılan hayatların geçtiği ortam modern kentin yanı başında geleneksel toplu yaşam kültürüne mensup insanların oluşturduğu çoğulcu bir ortamdır. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda konu edilen hayat; tüm eylemlerin, tüm dileklerin, tüm savaşların birlikte gerçekleştirildiği bir yaşam anlayışı olarak postmodern romanın çoğulculuğunun da parodisi gibidir. Postmodern romanda olduğu gibi ayrışıklıktan kaynaklanan bir çoğulculuk değil kader birliğinden gelen bir çoğulculuk söz konusudur. Her şeyi birlikte yaşamaya alışmış insanlar romanlarının bile birlikte yazılmasını isterler Lado'dan: "Lado'ya konduculardan davet yağmaya başladı. Gittiği evlerde sırtı ve ayaklarının altı minderlerle donatıldı. Birbirlerinin ağzından laf kaparak başlarından geçen bin bir acıklı olayı anlatan insanların titrek sesleri Lado'yu duygulandırdı. 'Hep beraber güzel bir roman yapalım,' diyen konducuların karşısında borçlu kaldı. Çöp bayırlarının olmasa da kendi hayatının romanını yazmaya karar verdi" (Tekin, 2010: 109). Elbette Lado da diğerleri gibi modernitenin biricikliğine özenecek ve kendi hayatının romanını çoğunluğun içinden

[72] Ayrıntılı bilgi için bk. Seyhan, 2014: 238-246; Balık, 2011; Turgut, 2003.

sıyrılarak yazmak isteyecektir. Çünkü *Berci Kristin Çöp Masalları* gibi bir romanın postmodern çoğulcu ortamı, modernizmin bireyselliğinin özlemiyle çözülmeye doğru gidecektir. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda kurgunun ilerlemesiyle görünür olan çözülme *Gece*'de de söz konusudur. *Gece,*[73] dört ana bölümde farklı kişilerce anlatılan ve dipnotlarla araya giren anlatılarca sürekli kurgu düzeyi parçalanan bir romandır. Romanı kimin yazdığı ya da kahramanların seslerinin nerede başlayıp nerede bittiği belirsiz olan bir kurguya sahiptir. Gerçeklik ve kurgunun iç içe girdiği romanda tüm seslerin birbirini çürütürken yapıntılaştığı görülür. İlk bölümde 1. tekil şahıs anlatım, 3. tekil şahıs anlatım ve anlatıcı yazarın sesleri duyulur. İkinci bölüm O. isimli kişinin anlatımıyla, üçüncü bölüm Sevim'in anlatımıyla verilirken son bölümde bütün sesler iç içe girer. Tüm bölümlerde yer alan dipnotlarda, anlatının kurgusallığı ve bütünlüğü anlatıcı yazar tarafından çerçevelenerek kırılır. Böylece romanın içine anlatıcı yazar da bir kişi olarak dâhil olur. Bu yüzden kişilerin sınırları belirsizleşir. Sınırı ihlal edilen kişilerin sesleri diğerleriyle karışır. Bu belirsizlikte kişiler sürekli ya anlatıcı olarak ya da kahraman olarak kendi bakış açılarından gördüklerini sunmaya ve roman içinde kendi konumlarını sağlamlaştırmaya çalışır. Ancak bütünün tamamını gören yok gibidir. Gerçeklik parçaları farklı bakış açılarından sunularak söylemde de bir parçalılık oluşturulur. İç içe geçen, sınırları ihlal edilen anlatıcılar "dilde temsil edilmeleri" dışında varlıklarını kaybedecek noktaya gelir. Çünkü en başında söylendiği gibi, *Gece*'nin parçalanmış karanlığının içinde yaşayabilen tek şey dildir:

"Dil bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey olacak. Hiçbir ağırlığın, hiçbir gerçekliğin kalmadığı bu yerde. Karanlığın gerçekliğe benzer tek

[73] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 42-45; Şahin, 2009: 3-14; Göktürk, 1985: 5-10; Parla, 2011: 167-234; Seyhan, 2014: 172-179; Gürbilek, 2010: 75-102; Özata, 2003; İleri, 2007.

yanı, konuşulabilmesi olacak. İki kişi arasında. İki duvar arasında" (Karasu, 2010: 15).

"Diller yaşamağa başlıyor. Her şeyden önce, çözülmeğe...

Hızla çözülen diller, uzun süre söylemeden durdukları şeyleri, sıra sayı gözetmeden, ölçü biçi bilmeden söylemeğe başlarlar.

Çeşitli katlarda işler diller" (Karasu, 2010: 23).

Kişilerin birbirinin sınırını işgal ettiği ve anlatı düzeylerinin birbirine girdiği romanda O., N., Sevinç ve Sevim'in söylemleri sürerken anlatıya dâhil olan yazar anlatıcı; düzeltmen, yaratman, yazar rollerinin geride kaldığını düşünse de bu kimlikler romanda işlemeye başlar. Hiçbir sesin diğerinin varlığını kesinleştiremediği ya da silemediği romanda son tahlilde belirsiz katlardaki seslerden yani dilden başka işleyen bir şey yoktur. Yazar ve diğer kişiler, dilin yapıntılaştırarak romana soktuğu kişilerdir. Bu yüzden *Gece*'deki çok seslilik kişilerin değil dilin eserdir. Dolayısıyla farklı benliklerin ve seslerin bakış açılarının tek başlarına değil birbiriyle etkileşim içine girmesiyle çoğullaşan bir dil söz konusudur. Jale Özata (2003: 31), gezgin bakış açısı terimiyle nitelediği bu durumun işlevini Iser'in *Act of Reading* adlı kitabından aktardığı bir sözle açıklar: "Bakış açısının değişimleri metinsel perspektiflere dikkat çekilmesine neden olur ve bunlar, birer birer, her yeni ön plana özel bir şekil ve biçim veren, karşılıklı etkileşim içinde olan arka planlara dönüşür. Bakış açısı yeniden değiştiğinde, bu ön plan, değiştirdiği ve şimdi etkisini yeni ön plana gösterecek olan arka plana karışır." Cem İleri (2007: 95) ise *Gece*'deki bu gezgin bakış açısının ve anlatıcı değişimlerinin biçimselliğe dönüştürüldüğünü vurgular: "*Gece*'deki farklı anlatıcılar, okurun onları birer birer bulgulaması için, anlatının en karanlık noktalarında birdenbire karşımıza birtakım ipuçlarıyla, söylem

değişiklikleriyle çıkartılırlar. Bunlar, metnin ilk katmanında yer alan bulgulardır. Okumaya başlamak için aşılması gereken birer engeldirler. Anlamlar, böylece çerçeve anlamlara dönüşür. Metni bağlayan, sınırlayan anlam da bir imgedir. Anlam, imgeye dönüşerek biçimsel nitelik kazanır. Anlatı ne anlatıyor, neden bahsediyor sorusunun "eski" bir soru olduğunu düşündüğümüz bir anda Karasu, bu okur alışkanlığını metinsel bir stratejiye dönüştürür. Kendini anlatmaya adayan, tek derdi buymuş gibi görünen, bir şeyleri sezdirmeye çalışan hatta sezdirmekten vazgeçip düpedüz söyleyiveren bir yazı imgesi çıkar karşımıza. Neredeyse kurmacanın temel kuralını bozmaya yönelik bir tehdit oluşturur anlamsal blok".

Görüldüğü gibi *Gece*'nin amacı, anlatmak dolayısıyla da dili yaşatmaktır. Bu, hem anlatıcı ve bakış açılarının değişimleriyle hem de anlamın imgeye dönüşerek biçimselleşmesiyle sağlanmak istenir. Bu yüzden her ses dünyayı kendi gördüğü biçimde anlatır ve başka bir sesle rahatça tutarsızlığa düşebilir. Belirsizliği, süreksizliği doğuran bu durum, kişilerin birbirinin sesine dönüşmesi ve yazarın kurmacanın içine girmesiyle daha da karmaşıklaşır. Bu kargaşanın içinde bir süre daha kişiler ellerinde tuttukları şeylerle okurun dikkatini yönlendirebileceğini düşünür: "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, alışılagelmiş bir söyleyişle, kişinin tutarsızlığı, benim işime ne ölçüde yarar? Okuyanın şaşırması gerek; okuyanın şaşması, ürkmesi gerek. Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor. En değişik kişilerin benliğini elimde tutabileceğim duygusu..." (Karasu, 2010: 97). Dünyayı bütünüyle elde tutma düşüncesi dile geldiği noktada *Gece*'nin çoğulculuğu da tekilleşmeye yönelir. Çünkü sesler benliğin aynasının kırıklarında çoğulken tamir edilen aynadan sonra tekrar

tekilleşmiştir. Anlatıcı ses, kişilere dağıldıktan sonra aynada toplanmıştır. Ancak artık üç ayrı kişi değil aynı kişide üç ayrı yüz görülmektedir. Bu da kendi yerini dile bırakacaktır. Doğası çok sesli olan dilin egemenliği *Gece*'yi postmodern anlamda çoğulcu bir roman yapmaktadır.

Gece'yle aynı toplumsal koşullardan beslenen *Hayır...*'da[74] yazar anlatıcı, Aysel ve diğer kahramanlar romanın anlatıcılarıdır. Bazı konularda, yazar anlatıcı, gözlemci anlatıcı rolündedir. Aysel'le ilgili tahmini yorumlar yapmak dışında romanın gelişiminde etkili bir bakış açısı sergilemez. Aysel için girişi yapan kişi gibidir. Yazar anlatıcının sözlerinin bittiği yere konan iki nokta işaretinden sonra Aysel'in konuşmaları başlar. Aysel, figür anlatıcı olarak kendi beninin anlatıcısıdır. Modernist romanın düşünsel arka planını vermek isteyen Ağaoğlu, bütün fikirlerini Aysel'in bakış açısı aracılığıyla savunur ve mesaj verme isteğiyle kullandığı metinleri de Aysel'in benliğinin gelişim çizgisinde gereken yerlere montajlar. Savunulan fikrin bütünlüğünü sarsacak bütün sesler geri planda bırakılmak isteniyor gibidir. Aysel'in iç konuşmaları ve Yennis'le diyalogları dışındaki tüm sesler, tırnak içine alınarak romanın doğallığından soyutlanır gibidir. Önemli olan Aysel'in anlattıkları, söyledikleri, düşündükleri ve bakış açısıdır. Diğer kahramanların ve yazar anlatıcıların duygu durumlarıyla Aysel'in anlatısının bulandırılmasından kaçınılır çoğunlukla. Diğer seslerin varlığıysa temelde Aysel'i yeni düşüncelere ya da iç konuşmalara hazırlamaktır. Bu yüzden yazar anlatıcı ve diğer kahramanlar, sınırlı bir bakış açısıyla kavrayabildiklerini sunarlar. Bilgilerinin yetersizliği Aysel'in savunduklarının kapsayıcılığını pekiştirmek için vardır. Örneğin yazar dostun Aysel'in evine girmeden önce merdivenlerden çıkarken "Otomatiğin düğmesine yine

[74] Ayrıntılı bilgi için bk. Apaydın, 2006: 17-38; Gümüş, 2000: 107-204; Parla, 2009: 305-326; Şenol, 2009.

basıyor" (Ağaoğlu, 2010: 211) cümlesiyle yenilenen her sahnede başka bir kurguyla Aysel'in ölümünü hayal etmesi çoğulcu bakış açısına değil, aynılaşmaya karşı başkaldırı için intihar fikrinin vurgulanmasına daha çok hizmet eder. *Hayır*'da farklı seslerin bakış açılarıyla değil kırılan zaman parçalarıyla sağlanan bir çoğullaşma söz konusu gibidir. Ancak çoğaltılan bütün zaman parçalarının yakalanamayan an'la bağlantılandırılması modernizme özgü hiyerarşik üstünlüğe dolayısıyla da tekilliğe dönüşmüştür. Bu anlamda *Hayır…*'da postmodern bir çoğulculuktan söz etmek güçtür.

Zaman parçalarıyla çoğulumsu bir görüntü verilen *Hayır…* gibi, *Bir Cinayet Romanı*[75] da günlük parçalarıyla oluşturulan kurgusundan dolayı çoğulcu bir görünüme sahipmiş gibi sunulur. Kişilerin baş harfleriyle adlandırılan her bir bölümde, kahramanların kendi bakış açılarından ben anlatıcı yani figür anlatıcı olarak anlattıkları olaylar sunulur. Çizgisel bir akış izleyen olay örgüsünün her bir bölümü farklı kişilerin ağzından anlatıldığı için görünürde bir çok seslilik var gibidir. Örneğin Y harfli bölümler, anlatıcının kimliğinin gizlendiği bölümler olarak çoğulcu bir görünüm sergiler. Her kahraman, gelişen olayların kendisini ilgilendiren kısmını kendi bakış açısının sınırları içerisinde görebilmektedir. Ancak okurun, olayları takibini engelleyen bir tutarsızlık söz konusu değildir. Anlatılanlar birbirinden bağımsız figür anlatıcılar tarafından sunulsa da romanın genelinde bir bütünlüğe, takip edilebilen bir olay birliğine ulaşılır. Bu yüzden postmodern romana özgü çoğulculuktan söz etmek mümkün görünmemektedir. Yapısal olarak birbirinin zıddı olan oluşumlar ya da sesler yan yana değildir. Olayları yürütme görevi, her sahnede görünmese de kahramanları etkileme gücü olan Akın Erkan'ındır. Romanın düzenleyicisi Pınar Kür'se romanın tamamen dışındadır. Bu yüzden aşılan bir anlatı

[75] Ayrıntılı bilgi için bk. Keskin, 2012; Moran, 1994: 105-118.

düzeyi ya da ihlal edilen bir anlatı sınırı söz konusu değildir. Sesler birbirini çürütücü değil destekleyici bir birliğe sahiptir. Bu yönleriyle anlatıcılar realist romanın olay kurucu anlatıcılarına benzer.

Bir Cinayet Romanı gibi *Kara Kitap* da metinlerin montajlandığı bölümlerden oluşur. *Kara Kitap*'ta[76] anlatıcılar; Galip, Celal ve üstkurmaca düzeyinde Orhan Pamuk'tur. Olaylar, Galip ekseninde yazar anlatıcı olarak Orhan Pamuk'un bakış açısıyla verilir. Galip'in bilincinin sunumu da bilinç akışı, iç monolog, dolaylı anlatım gibi tekniklerle yapılır. Galip, Celal'in köşe yazılarını okudukça onun bakış açısına kayar. Celal'in anlatıcı olduğu köşe yazılarındaki bakış açısı, Galip'in bakış açısıyla birleşir. Romanda çoğulculuğu sağlayan, öncelikle Celal'in köşe yazılarıdır. "Kendi olmak" sorununu irdelemek için Celal, tarihten ve coğrafyadan aldığı başka benlikleri kendi beninin içine yerleştirerek kendi olma kavramının özüne inmeye çalışır. Çünkü ancak başkalarının seslerinden yola çıkarak kendi sesine ulaşabileceğini düşünmektedir. Bu, farklı kültürlere ait hikâyelerle çoğulcu bir ortam kazandırılan romanda diğer konular gibi bir motif olarak verilir: "Yazdırmak, Şehzade için, kendisi olabilmenin bir yoluydu. Maun bir masada oturan Kâtibine yazdırırken ancak kendisi olabildiğine inanırdı Şehzade. Gün boyunca kulaklarının içinde işittiği başkalarının seslerinin, kasrının odalarında aşağı yukarı yürürken aklına takılan başkalarının hikâyelerinin yüksek duvarlarla çevrili bahçesinde gezinirken bir türlü etkisinden kurtulamadığı başkalarının düşüncelerinin hakkından ancak Kâtibine yazdırırken gelebilirdi. 'İnsanın kendisi olabilmesi için, içinde yalnızca kendi sesini, kendi hikâyelerini, kendi düşüncesini bulabilmesi gerekir!'

[76] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 93-104; Gün: 2006: 191-202; Gümüş, 2010: 109; Atakay, 2009: 36-47; Akerson, 2009: 61-69; Parla, 2011: 235-270; Adak, 2009: 275-294; Irzık, 2009: 262-271; Brendeomon; 2009: 128-141; Koçak, 1991: 65-144; Ecevit, 2008: 35-154; Ecevit, 2013: 17-24; Sazyek, 2013: 76, Seyhan, 2014: 208-220.

derdi Şehzade ve Kâtip yazardı. Ama, yazdırırken Şehzadenin içinde yalnızca kendi sesini duyduğu anlamına da gelmezdi bu. Tam tersi, bir hikâye anlatmaya başladığı zaman, bir başkasının hikâyesini düşündüğünü; tam kendi düşüncesini geliştireceği sırada, bir başkasının söylediği başka bir düşünceye takıldığını; tam kendi öfkesine kapılmışken, bir başkasının öfkesini de içinde duyduğunu bilirdi Şehzade. Ama insanın, içinde duyduğu bu seslere karşı sesler çıkararak, hikâyelere karşı başka hikâyeler uydurarak, Şehzadenin deyişiyle, 'başkalarının hırıltılarıyla boğuşa boğuşa,' ancak kendi sesini yakalayabileceğini de bilirdi. Yazdırmanın, bu kavganın kendi lehine sonuçlanacağı bir savaş alanı olduğunu düşünürdü" (Pamuk, 2010: 401-402).

Galip de kendi iç dünyasından Celal'in iç dünyasına geçerek bu çoğul dünyanın içine dâhil olur. Kendi olma deneyimini o da bu dünyada yaşar. Bakış açısı Celal'le özdeşleştikten sonra kendiliğini bir anlamda da aynılığını yakalar. Galip yalnız Celal'le değil yazar anlatıcı olan Orhan Pamuk'la da özdeşleşir. Atakay bunu şöyle anlatır: " 'Galip, gazeteyi gerçek bir tiryaki gibi, yalnızca ikinci sayfadaki köşe yazısının okunacağı küçüklüğe getirinceye kadar özenle ve keyifle katladı, bir an pencereden dışarı dalgınlıkla bakıp Celal'in bugünkü köşe yazısını okumaya başladı.' cümlesindeki 'bugünkü' sözcüğü neredeyse mantıksal bir imkânsızlığı imlemektedir. (…) Orhan Pamuk bize, okurken belki de önemsemeyip üzerinden geçtiğimiz bir tek sözcükle, Celal'in köşe yazısının aslında ne dünkü ne de bugünkü herhangi bir köşe yazısıyla ilişkisinin bulunmadığını, onun da romanın bütün öteki bölümleri gibi kendi kaleminden çıkan bir kurmaca metin olduğunu ima ediyor" (Atakay, 2009: 42-43). Orhan Pamuk, romanın sonunda ise imadan daha ileri giderek tüm kurmacanın kendi kaleminden çıktığını açıkça okura söyler. Bu anlamda

romandaki tüm sesler Orhan Pamuk'un sesinde birleşir ancak çokkatmanlı anlam dokusunu oluşturan çoğul dünyalar bir postmodern roman olarak *Kara Kitap*'ın kurgusunda belirleyici rolünü çoktan almıştır.

Kara Kitap'ın sonunda tekilleşen ses, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde[77] başından beri duyulur. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni anlatıcı yazar olarak Hilmi Yavuz, hâkim bakış açısıyla anlatır. Her olayın ve karakterin üstünde onun sesi vardır. Her ne kadar rollerini değiştirse, söz ettiği metinleri çoğaltsa ya da kişileri artırsa da sürekli bir anlatı oluşturduğunu, kendi gerçekliğinin, kendi birikiminin ürünü olan bir metin kurduğunu hissettirir okura. Kendi gerçeklik düzeyinden kurmaca düzeye iner; anlatıcının kurmaca düzeyi ile kahramanların kurmaca düzeyleri arasında dolaşır. Anlatıdaki diğer seslere karışır. Okur, yazar, eleştirmen bakış açısından anlatıda hep kendi sesini duyurur. Gezgin bakış açısıyla anlatıda geziniyordur ama erişemediği ya da sürprizle karşılaştığı farklı hiçbir nokta yoktur. Fehmi K. ya da Selim Taşıl'ı hem anlatıcının içindeki kurmaca anlatı düzeyinden hem de anlatıcı yazar olarak kendi bakış açısından verir. Kendisini yapıntılaştırarak kurmaca anlatıcının bakış açısıyla sunar. Tüm bu sınır ihlalleri, anlatı düzeyleri arasındaki geçişler ya da değiştirilen kimlikler çoğullaştırılıyormuş gibi görünen anlatının sonunda, yine hâkim bakış açısıyla yani Hilmi Yavuz'un kendi sesinden ortaya konur: "Biraz karışık oldu, ama yalınkat bir söyleyişle durumu şöyle özetleyeceğim: Ben, Fehmi K. ile Anette'i yazıyorsam, beni *de* bir anlatı yazarı olarak, başka birisinin yazdığından kuşkunuz olmasın! O birisini de bir başkası yazacaktır ve *ad infinitum!*

[77] Ayrıntılı bilgi için bk. Gümüş, 2010: 75-93; Doltaş, 2003: 143-153; Karaburgu, 2009: 173-182.

Şimdi anladınız mı, bu anlatıdaki, deyim yerindeyse, parazitlerin nedenini? Anlatı dümdüz giderken, birden ortalığın karışıvermesini, radyonun parazit yapması gibi araya başka seslerin girmesini başka nasıl açıklayabilirdim ki?" (Yavuz, 2012: 88). Aslında açıklanacak bir durum yoktur çünkü her şey parodidir. Böylece realist ve modernist alışkanlıkların etkisinde *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin sonunda postmodern çoğulculuğun parodisinin yapıldığı tekrar hissettirilmiş olur.

Türk romanı için çoğulculuğun yerleşmesini beklemek güç olsa da incelediğimiz romanlardaki genel görünümü kısaca şöyle değerlendirebiliriz: *Tutunamayanlar*'daki modernizmin yüce anlamı peşindeki sesler birliği ve *Hayır…*'daki anın yakalanması uğruna parçalı zamanlar birliği ilk bakışta çoğul bir görünüm sergileseler de modernizmin tekilliğinin peşinde oldukları anlaşılır. *Anayurt Oteli, Kimse, Yaşarken ve Ölürken* romanlarındaki hâkim anlatıcılar, romandaki çoğulcu atmosfere izin vermemiştir. *Bir Cinayet Romanı*'nda ise olayın her bir parçasını anlatan anlatıcılar romanda çoğulculuk görüntüsüne izin veriyor gibi algılansa da yan yana aynı olayın farklı anlatımları söz konusu olmadığı için çoğulculuk sadece bir yanılsama boyutundadır. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* postmodern romandaki çoğulculuğun parodisinin yapıldığı bir roman olarak *Berci Kristin Çöp Masalları, Gece* ve *Kara Kitap*'tan ayrılır. Nitekim konusal çoğulculuk *Berci Kristin Çöp Masalları*'nı, dilsel çoğulculuk *Gece*'yi, aynılaştırılmış kimlik motifleriyle sağlanan çoğulculuk *Kara Kitap*'ı postmodern anlamdaki çoğulculuğa uygun hâle getirmiştir.

2.2.8.Okurmerkezlilik

Modernizmde yazarın rolü üzerine bir fikir birliği vardır. Yazarın; aydınlatma amaçlı yazılmış kitaplar, kitapçıklar, makaleler ortaya koyan bir birey olduğu ve kendisine saygı duyulması gerektiği düşünülür. Hakkında yazdığı konuda bir uzman olarak, başka insanların ulaşamadığı hakikat ve bilgiye ulaştıktan sonra neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar verebilen bir yasa koyucudur. Tartışılan bir konuda karşıt görüşlere hakemlik yapar ve kabul ettiği görüş doğru ve bağlayıcıdır. Geniş bir etki alanına sahip olan yazar, "tekil de olabilir çoğul da, bireysel bir fail de olabilir kolektif bir fail de, keza yazarlık ediminin dolaylı etkileri de olabilir dolaysız etkileri de, niyet edilmiş sonuçları da olabilir niyet edilmemiş sonuçları da" (Rosenau, 2004: 52).

Yapısalcılıkla birlikte yazarın bilinen bu özelliklerinde değişiklikler olmuştur. Yapısalcılara göre yazar metni ortaya koyduktan sonra metne müdahale edip onu tanımlama ya da açıklama konusunda hak iddia etmez. "Hiçbir şeyi, sadece belli bir yazara ait bir yapıt olma anlamında gerçekten özgün görmezler, her şey bir kopyadır, bir simülakrumdur" (Rosenau, 2004: 54). Artık bir metni anlama noktasında yazarın niyetinin ya da yaşamının bir önemi kalmamıştır. Postmodernizmle birlikte daha da ileri gidilerek yazarın ölümünden söz edilir, yazarın ölümünün ilanıysa toplumdaki yasa koyucunun çöküşünü haber verecektir. Çünkü yasa koyucu olarak yazarın en iyi kararları verdiği ya da en iyi çözüm önerilerini sunduğu yönündeki görüşlerin doğruluğunu postmodernistler kabul etmez. Toplumda yazarın otoritesinin kaldırılması gerektiğini savunurlar. Buna da yazılan metnin anlamı konusunda yazarın otoritesini sarsarak başlarlar. Onlara göre metnin anlamı konusunda yazarın son sözü söylemesi bir hatadır: "Yazarlık kafa karıştırıcı ve bulanık bir iştir. Yazarın

kişisel bir ifadesi ile belli bir zihin durumu, bir etki yaratmak için söylediklerini birbirinden nasıl ayırt edebiliriz ki diye sorarlar. Metin, birinci tekil kişi ağzından yazıldığında, ortaya birden fazla özne çıkar (yazar ve birinci tekil kişi). Yazarın, metinle kurmuş olduğu ilişkiyi bilmek imkânsız olduğundan, durum yeterli belirlenimden yoksundur" (Rosenau, 2004: 52-53).

Postmodernizmle birlikte rolü iyice bulanıklaştırılan yazar, metnin ilk okuru rolünü gerçekleştirmeye başlar. O artık bir yasa koyucu değil bir yorumcudur. Dilin doğruyu gösteremeyeceği, parodi ve ironinin hâkim olacağı metinlerde yazar da sonsuz sayıdaki yorumlardan birini yapan kişidir. Ölen yazarın yerini, ayrıcalıklı konumdan metne dâhil olan ve diğer okurlara romanın kurgusallığını ve kendisinin varlığını hatırlatan yazar okur almıştır. "Aynı duruma Barthes yazmak fiilinin geçişsiz fiile dönüşmesi olarak bakar. Realist romanların kullandığı hâliyle yazmak fiili geçişlidir, yani nesnesi vardır. Barthes'a göre fiil geçişsiz olduğu zaman yazılan metin özel bir önem arz eder (1986: 18). Geçişsiz yazı opaktır, kendisi bir olgu değil olaydır ve temsil değil sunumdur. Edebiyatın kendisi yazının ana hedefi olur" (Antakyalıoğlu, 2013: 178-179).

Yazar konusunda olduğu gibi metin anlayışı konusunda da değişiklikler olmuştur. Metin nitelikleri konusunda çeşitli sınıflandırmalar yapılmıştır. Örneğin Barthes, okunabilir ve yazılabilir metin olmak üzere iki tür metinden söz eder. Okunabilir metin, avangard uygulamaların yansıtılamadığı ve yeniden yazmanın mümkün olmadığı metinlerdir. Sadece okunabilir niteliktedir. "Bu metin yazılabilir metnin karşısında olduğu için, söz konusu metinde menfilik ve tepkisel değer söz konusudur; okunabilir fakat yazılamaz bir metindir. Her okunabilir metni bir klasik metin diye adlandırırız" (Zima, 2004: 203).

Okunabilir metin bireyin gelişimini anlatmaya çalışan, birey kavramına odaklanan metin türüdür. Postmodernizmle birlikte birey kavramı da sorgulanmaya başlanır. Birey de gerçeklik gibi sadece bir kültürel kurgu ürünüdür artık. Her metin bize gerçeklikle ilgili yüzlerce yorumdan çok az bir kısmını yansıtır. Gelişimi gösterilen bireyin, sadece bir boyutu yansıtılır. Böylece birey metinde merkezden kaydırılmış olur ve geriye sadece metin kalır. Eldeki metinse anlamın dinamik potansiyelini, yaşayan gerçeğin yorumlarından birini yansıtan bir parçadır. "Brian Edwards'ın Derrida'dan aktardığı gibi söylersek: 'Tarih, gerçeklik, yazar, söz, varlık ve Tanrıya kesin anlama ulaşmak için verilen otorite geri alındığında elde kalan şey metinsellik, anlamın verili değil de kurgulanmış bir olgu olduğu, yazının sözün önüne geçtiği ve gösterenlerle yapılan bir oyundan ibaret olduğu, bunun sonucunda da yeniden yorumlamanın tek devamlı eylem olabileceği gerçeğiyle baş başa kalırız' (…) 'Oyun' adını verdiğimiz bu şey, Derrida'ya göre, aşkın gösterilenin yokluğu sonucu ulaşılan sınırsızlıkta varlığın ontolojik ve metafizik yapısökümüdür (1976: 50)" (Antakyalıoğlu, 2013: 177).

Postmodern metinler yazılabilir metinlerdir. Yapısökümüne uğratılan bu metinler okunurken söylenenlerden çok, ima edilen ve söylenmeyenler üzerinde durulur. Metinlerde nelerin dışarıda bırakıldığının anlaşılması yapısöküm sırasında gerçekleşir. Metnin "anlam çoklukları" bu sırada ortaya çıkar ve böylece anlam yumağı çözülür (Rosenau, 2004: 65). Metnin potansiyel anlamları yazılışı sırasında yani yazarla birlikte değil, alımlanışı sırasında okurla birlikte keşfedilir. Postmodern bir metni herkes okuyarak yeniden yazabilir. "Bu da her metnin kişiye özel, çoğul okumaları ya da yorumları olması gerektiğini gösterir. En aşırı durumda post-modern

okur okuma edimi sırasında yani metni 'yazar' ya da yorumlar, hem de özel bir otoritesi olduğunu iddia etmeksizin" (Rosenau, 2004: 65).

Okuma sırasında postmodern metinler okuruna seslenerek onu metinselleştirebilir. Postmodern metin içeriğindeki bilgiyle okuru aydınlatmaktan çok, ona haz veren bir deneyim yaşatma üzerine kuruludur. Bu tür metinlerde herhangi bir hiyerarşik düzen söz konusu değildir. Metnin herhangi bir yerinden okuma başlatılabilir ve her okuma sonucunda da akli gerekçeye dayandırılabilen bir sonuç çıkması da beklenmez. Çünkü "[b]urada fiilen olup bitenler hiçbir zaman kesin bir biçimde ifade edilemez; zaten hiçbir metnin tek bir anlamı olmadığı için bu da pek önemli değildir" (Rosenau, 2004: 50).

Yazılabilir metin anlayışından sonra okurun durduğu yer, yeniden gözden geçirilmiştir. Daha önceleri okurun durduğu yer konusunda bir sorgulama gereği duyulmamıştır. Okur, genellikle yazar ile metin ilişkisinin ucunda pasif bir alıcı konumunda olarak görülmüştür. Okunan metnin anlamının açığa çıkarılması noktasında yazarın amaçlarının ve niyetlerinin inşacısı rolünü üstlenmiştir. Okumak, okurun yaşamını yazarın niyetleri kadar zenginleştirebilecektir ve okurun zaman ayırıp okumaktan başka yapabileceği bir şey yoktur (Rosenau, 2004: 65).

Yeniden sorgulamanın başlamasıyla okurun rolleriyle ilgili sınıflandırmalar da ortaya çıkmıştır. Değişen yazar ve metin anlayışından sonra okur anlayışı da değişmiş ve okur potansiyelleri ortaya çıkarılabilecek bir alıcı olarak görülmeye başlanmıştır. Yazar ve metin, okurun beklentilerini, karakterini, bakış açısını değiştirebilme potansiyeliyle incelenmiştir. Bu bakış açısına göre artık her tekil okuma sırasında okur sürekli inşa edilmekte ve her yeniden okuma sırasında okur farklı bir boyutuyla yeniden inşa edilmektedir. Iser, bu noktada ideal ve imalı okur sınıflamasını yapar.

İdeal okur "belirgin bir metinsel yapıda gerekli olan okurdur. İdeal okurun; metnin semantik, anlatısal ve pragmatik potansiyelinin iyi bir şekilde gerçekleşmesini sağlayan bilgili bir alıcı olduğu ileri sürülebilir. İmalı okursa hakiki çağdaş ya da tarihsel okura benzemediği gibi, yazarın romanda hitap ettiği kurgusal okura da benzemez. Kısaca imalı okur, deneysel varlığı olmayan teorik bir yapıdır. Çünkü o, okuma süreci esnasında oluşan metnin potansiyelini temsil eder. Buna karşılık deneysel okur [ideal okur], belirgin estetik, ruhî ve sosyal eğilimleri sayesinde metin yapısını daha da cazipleştirir. Böylece metnin sadece belli bir bölümünün gerçekleşmesini sağlar. Bu bakımdan imalı okurla deneysel okur birbirinin dengi değildir" (Zima, 2004: 118).

Iser gibi Eco da "Açık Yapıt" kuramı çerçevesinde okurun metin üzerindeki rolleri konusunda sınıflandırmalar yapmıştır. Okurun, metin elverdiği ölçüde kendi potansiyeline uygun olarak metni yeniden yazdığını düşünen Eco, naif okur ve eleştirel okur ya da örnek okur ve amprik okur isimlendirmeleriyle bir sınıflandırma yapmıştır. Eco'ya göre metni tüketen, naif okurdur; yeniden üretense eleştirel okurdur. "Diğerlerinin tamamını reddetmek suretiyle, belirli semantik yapıların taraftarlığı hususunda anında karar veren naif okura benzemeyen eleştirel okur, metindeki karmaşıklığın farkında olan okurdur. Çünkü eleştirel okur metnin bilinmezliği ile bilinmemezliği, açıklığı ile yorumlama serbestisinin sınırları arasındaki karmaşıklığı fark eden bir okurdur. Bu bağlamda Eco, metnin *kullanıcılığı* (usage-uso) ile metnin *yorumlayıcılığını* (interpretazione) birbirinden ayırır. Değişik estetik, duygusal ve ideolojik ihtiyaçlarını tatmin etmek için Allais'in hikâyesini anında kullanan naif okura benzemeyen eleştirel okur, bütünleyici bir bakış açısından yorumlayarak metnin yapısının bütün yönlerini dikkate alır" (Zima, 2004: 189).

Postmodernizmle birlikte dil bir amaca dönüşmüştür ve artık bir anlamı aktarmanın aracı olmaktan çıkmıştır. Bu yüzden okur, kalıcı anlam arayışı peşinde koşmaktan vazgeçmelidir. Barthes'a göre artık tek okuma nedeni zevktir. Bundan sonra iyi edebiyat metinleri okura bir şeyler öğretmeyecek, onu kendinden geçirecektir. Dilin olağanüstü kullanımıyla, alışılagelmiş mantıksal kalıpların alt üst edilişiyle, kişiyi ideoloji, inanç ve gelenek gibi her türlü baskı unsurundan özgürleştirmesiyle okura yalnızca zevk veren metinlerdir. Hayal gücünün kışkırtıldığı ve dilin çağrışımsal gücünün sınırsızca kullanıldığı metinlerdir bunlar. "Barthes'a göre, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanı bu sonsuz zevki veremez okura çünkü sanki bir gerçek varmış gibi onu yakalamaya, iletmeye, temsil etmeye çabalayan sınırlı metinlerdir bunlar. Okur bunları okurken, ancak sayfa aralarında durup hayale dalarak bir zevke kaptırabilir kendini. Modernist metinlerin muğlak mesajları bunlardan iyidir ama en iyisi rasyonel anlatıyı tümüyle terk etmiş, psikolojik uyarıları besleyen oyuncu metinlerdir. Barthes (…) sınırlı bir zevk veren gerçekçi anlatılara, 'okurluk metin', ikinci tür metinlere de 'yazarlık metin' demişti. İyi edebiyat ikincilerdir. Bunlar okuru, davet ettikleri çağrışımlarla yorumdan uzaklaştıran, fakat yazarlığa davet eden anlatılardır" (Parla, 2009: 181).

Metnin yapısının giderek söküldüğü ve okurun rolünün giderek aktifleştiği çizgide bir düzenleme yapıldığında "Eco'yu pek çok açıdan Greimas ile Barthes'in arasına yerleştirmek mümkündür. Greimas, katı bir şekilde metnin global anlamını tanımlama arayışına girmiştir. (…) Eco'[ysa] ilk dönem çalışmalarında edebî karakterdeki açıklığı, örneğin yeniden yorumlardan oluşan sonsuz olasılıkları yorumlamıştır. Barthes'ın işaretleyicinin sınırsız çok anlamlılığını vurgulayarak

yorumun açık karakterini iyice kökleştir[miştir]" (Zima, 2004: 184). Bu çizgide okur artık her türlü okunma olasılığına sahip metin üzerinde her türlü okumayı ve yorumu yapabilecektir. Yaratıcı postmodern okur, anlamı ve metni öznel olarak yeniden inşa edebilecektir. Çünkü metin artık her türlü nesnel içerikten yoksundur. "Post-modern okurlar son kertede 'metni yazarlar'. En aşırı durumda her okur mutlak iktidara sahiptir; kanıtlama, metinden nesnel ipuçları bulma ya da yazarın isteklerine başvurma gibi kısıtlamalar olmaksızın her türlü yorumda bulunmaya hakkı vardır" (Rosenau, 2004: 67). Ancak bu kadar özgür bırakılan okur, diğer okurların tüm okumalarıyla eşdeğer bir okuma yapabilecektir. Çünkü bütün okumalar denktir. Her şeyin bir metin olarak kabul edildiği postmodern anlayışta, yazardan bağımsız biçimde hayat süren ve somut bir içerik iddiası taşımayan postmodernist metinlerden okurlar, tartışmasız değil aksine tartışmaya açık sonuçlar çıkaracaktır. Çünkü postmodernist okurların ulaştıkları sonuç tamamen kendi izlenimlerinin ürünüdür ve başkalarına dayatılma niyetiyle yapılmış yorumlar değildir. Özetle postmodern okur, sadece kendisi için okur ve kendisi için önemli olan sonuçlara ulaşır. Postmodernist metinler de yazılabilir metinler olarak dışarıdaki okura seslenilen ve onları oyuna dahil eden metinlerdir. Artık postmodernist roman okurları, sonsuz yorum olasılığı taşıyan metnin potansiyelinden kendileri dışında kimseyi bağlamayan yorumlarıyla, yeniden üretim biçiminde okumalar yapacaklardır.

Bu açıklamalardan sonra öğretici yazara alışkın olan okura seslenen Türk romancılığında ortaya çıkışıyla hem yazar hem de okur kavramının sarsıntıya uğramasına neden olan *Tutunamayanlar*'dan başlamak üzere modernist ve postmodernist roman bağlamında okurmerkezliliğin romanlarda görünümünü ortaya

koymaya başlayabiliriz. *Tutunamayanlar*'ın,[78] Türk edebiyatında realist roman anlayışından sapılması noktasında önemli bir yeri vardır. Çerçeve metinlerden oluşan roman, değişik söylem özellikleriyle oluşturulmuş metinleri bir arada barındırmasıyla farklı anlamlandırmalara olanaklı bir yapıya sahiptir. Parodi ve ironi özelliklerinin yoğun kullanımı romanı anlamca zenginleştirerek yazılabilir metin hâline getirmiştir. Yüzey yapıda, Selim ve Turgut'un tutunamama hikâyesi anlatılıyor gibi görünse de derin yapıda Türk aydınının yarım kalmış bilinçlenme süreci tarihsel ve düşünsel arka planıyla sorgulanır. Bu amaçla Türk modernitesinin arkasındaki tarihsel, toplumsal ve kültürel geri plana ait farklı söylemsel özelliklerle kurgulanmış metinlerden, metinlerarasılıktan yararlanılır. Doğası ironik olan metinlerarası ilişkiler romana bir alay atmosferini de getirmiştir. Ancak söz konusu alay, okurun bir noktada durarak olayları anlamlandırmasına fırsat verecek kadar sabit niyetli bir alay değildir. Jale Parla'nın (2009) da, Gürbilek'in (2008) de üzerinde durduğu, özgürleştirici ya da özdeşleştirici olmayan bu alay; Türk okurunu sarsan bir alaydır. "Anlatıcı 'sürekli yer değiştirir; önce bir değere dayanıp bir başkasını alaya alır, hemen ardından bir başkasına yaslanıp onunla alay edebilir.' Anlatıcı böyle sürekli yer değiştirince okura tutunacağı zemin bırakmaz. Altını oyduğu her dil, söylem, fikir, duygu ve ilişkiyle okuru sürekli başka açılardan okumaya zorlar. Atay'ın amacı, öyküsünü anlattığı bir sürü 'tutunamayan' arasına okuru da katmaktır. Turgut Özben'in çıktığı insanlık, dürüstlük, duyarlılık, kendini yeniden tanımlama, yeni bir kimliğe kavuşma arayışına bu arayışın sonu delilikle bitecek bile olsa okur da katılır" (Parla, 2009: 204-205). Selim ve Turgut okumak için vardırlar romanda tıpkı Don Kişot gibi:

[78] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 196-218; Parla, 2009: 204-230; Parla, 2011: 167-234; Karadeniz, 2002: 707-717; Kawulok, 2012: 113-133, Gürbilek, 2010: 27-46; Odacı, 2009: 605-684; Sazyek, 2013; Aygün, 2008.

“Bana kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi gibi sıfatlar yakıştırılabilir. Şövalye romanları okuya okuya kendini şövalye sanan Don Kişot’a benzetebilirsiniz beni. Yalnız onunla bir fark var aramda: ben kendimi Don Kişot sanıyorum” (Atay, 2013: 370). Don Kişot’luğa soyunan Selim okuyarak ve yazarak kurduğu oyunlara arkadaşlarını katarken Turgut da Selim’in metinlerini Olric’le okurken okuyucuyu oyuna katar. Olric’le birlikte rahatça okumak için, süregiden yaşamını terk eder. *Tutunamayanlar* okurken yazılan, okuma için yazılan bir roman olarak Türk kültüründeki okuma sorunsalına vurguda bulunur. Okurun okuma alışkanlıklarının yetersizliği, okuma kültüründeki acemiliği üzerinde düşünmesi için var olan okuma biçimi yapısökümüne uğratılır âdeta: “Bizdeki kitapların çoğu iri harflerle basılıyor Olric. Kültür seviyemizi gösteriyor bu iri harfler. Okumayı yeni öğrenen bir millet olduğumuz için iri harfleri tercih ediyoruz. Daha harfleri yeni söktüğümüz için, onları satırlar arasında kaybetmekten korkuyoruz. Az gelişmiş harfleri seviyoruz. Geniş aralıklı satırlar, sayfanın kenarlarında büyük boşluklar, içimizi serinletiyor. Bütün babalar, oğullarına: ‘Oku da adam ol’ diyorlar. Gene de kimse okumuyor. Biz adam olmayız Olric. Efendim? Faydalı kitapları okuyoruz tabii: bizim kayınpeder gibi. Ben ne yaptım bugüne kadar? Satın alıp kütüphaneye yığdım. Sonra hepsini geride bıraktım. Hiç olmazsa onları yanıma almama izin verilseydi. Benim gibi kim bilir ne kadar çok insan vardır: alır okumaz. Kulaktan dolma aydın: Turgut Özben” (Atay, 2013: 577).

Öz eleştiri yapan Turgut, okuma yolculuğunda kendi okuma serüvenini de baştan alır. Önce Don Kişot’u okuması gerektiğini, bir okur gibi dertleştiği Olric’e itiraf eder. Olric, Parla’nın (2009: 215) deyimiyle metinselleşmiş okurdur ve Turgut’un okuma serüveninde hep yanı başında olacaktır. *Tutunamayanlar* bu açıdan

okurun ve yazarın eş değer olduğu postmodern metin özelliklerine yaklaşmaktadır. İç metinlerin okumasını yazar okur rolündeki Turgut, kurgusal yapının ilerlemesi için, metinsel okur olan Olric'le birlikte gerçekleştirmektedir. Turgut ve Olric iletişimi de dâhil, romanın genelindeki alay atmosferini başarılı bir biçimde yansıtan üslup, zaman zaman metnin içinden okura seslenmek için de kullanılır: "Az gelişmiş bir ülkenin fakir bir kültür mirası olurmuş. Bu mirası reddediyorum Olric. Ben Karagöz filan değilim. Herkes birikmiş bizi seyrediyor. Dağılın! Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz. Kapı kapı dolaşıp dileniyoruz. Son kapıya geldik. İnsaf sahiplerine sesleniyoruz. Ey insaf sahipleri! Ben ve Olric sizleri sarsmaya geldik" (Atay, 2013: 541-542).

Atay'ın amacı kendisinin de söylediği gibi yine okuru sarsmaktır. Atay sarsmakla kalmaz daha da ileri giderek okura, Turgut'un yazılı bir metin gibi olduğunu söyleyerek onu nasıl okuması gerektiği konusunda da ipucu da sunar: "Yaşayan, nefes alan, ıstırap çeken, haykıran bir belge bu. Bu belgeyi okumayacağız Olric. Bu belgeyi, bu raporu yaşayacağız, anlıyor musun Olric? Anlamak istemiyorum efendimiz. Hayır anlamalısın. Nasıl anlamazsın Olric? Bizim dışımızda belge falan yok Olric. Bu belge biziz Olric. Ben, Turgut Özben, elle tutulur tek belgeyim ben. Yüzüme baktıkça okumalısınız beni. Aranızda durmadan dolaşacak elden ele gezecek canlı bir delil. Kendimi çerçevelere sokup gazetelerde ilan edeceğim. Duvarlara yapıştıracağım Turgut Özben'i" (Atay, 2013: 543-544).

Tutunamayanlar'da kahramanlar resmî bir belge gibi ciddiye alınmak istemektedir. Atay, okurundan kahramanlarını da ciddiye almalarını bekler, onların bir kitap gibi okunup kenara fırlatılmasını istemez. Kimi zaman "Kukla oynatmıyoruz, dağılın!" diyecek kadar pervasız davranır kimi zaman da Ahmet Mithat Efendi gibi

saygıyla seslenir okuruna: "Bu arada, Ahmet Mithat Efendi gibi, kısa bir süre için de olsa, okuyucularımızdan izin alarak mevzumuzu bir yana bırakmamıza rağmen, bize bu fırsatı verenlere, bu arada bu satırların yazarına, ayrıca bizzat gelemeyerek yarı yolda kalanlara bilhassa teşekkür ederiz. Turgut, yukarıda zikredildiği gibi, kısa pantolonlu yaşantısının bu erken başarısına kapıldı; ondan sonra da her davranışında, Borjiya gibi 'Zafer veya hiç' düsturuna sadık kaldı" (Atay, 2013: 61).

Bütün üsluplarda, bütün seslenişlerde, oyuna çağrışlarda amaç, her şeye yeni bir önsöz yazmaktır. Bu yüzden Atay, bir yazar olarak Turgut ve Selim'in yanlarına okurları oturtur, yazarla birlikte metinlerin içteki anlamlarını okura da aratır. Değişen rolleriyle yazar da metin de yeniden, tekrar tekrar okunmalıdır. Ancak okur, hiçbir okumasına tutunamayacağını bilmelidir. Çünkü *Tutunamayanlar*, modernite aklına dayanarak yazılmamıştır. Dayatılan aklın dışında bir alanda, toplumsal kısıtlamalardan özgürleştiren deliliği anlatmak için kurgulanmıştır: "Delilik oyuna, arzu metinsel kahramanlarla özdeşleşmeye ama özdeşleşilen hiçbir kimlikte de tutunamamaya, tutunamamak oyuna, oyun her türlü duygusallığa çılgın bir kahkaha savurmaya, kahkahalar dilin yetkesini bozmaya ve anlamı boğmaya, bu süreçten de sanki her şey olması gerektiği gibi oluyormuşçasına 'olayları' soğukkanlılıkla izleyen bir Olric çıkarmaya uzanan bir yaratıda, deliliğin özgürleştirici işlevi yadsınamayacak kadar açıktır. Dolayısıyla, *Tutunamayanlar'ın* varsaydığı okur, deliliği paylaşabilecek okurdur" (Parla, 2009: 222). Söz konusu delilik; alışkanlıklardan kurtaran, yazılabilir metinlerin ideal okumasını yapabilen postmodern okuru ortaya çıkarabilme yolunda bir adımdır. *Tutunamayanlar*'ın merkezinde hem metinsel boyutta, hem kahramanların işlevi bakımından okur vardır. Kahramanlar, okurlukla görevli kişiler olarak okuru sürekli okumanın içine

çekmektedir. Bu, romanın yapısı kadar, anlamsal örgüsüyle de sağlanan bir okurmerkezliliktir. Bu bakımdan okuma sonucu ulaşılan yorumların sınırları, metnin sınırlarından bağımsız değildir. Çünkü iç içe geçen metin çerçevelerinden oluşan roman, okuru metnin yüzeyinde rahatça gezdirmeye değil, metnin içine hapsetmeye daha uygundur.

Metne hapsedilmek istenen kişi *Tutunamayanlar*'da okurken, *Anayurt Oteli*'nde[79] Zebercet gibidir. *Anayurt Oteli*'nde okurun görevi sadece okuyup sunulan anlamı edinmek değildir. Yabancılaşan Zebercet'in anlaşılmama kaygısını yazar da yaşıyor gibidir. Çünkü metinde sorulan sorulara yazarın kendisi de cevap vermez. Dolayısıyla belirsiz ve yanıtsız bırakılan bu bölümler okurun yorumuna bırakılır. Örneğin romanın sonundaki Zebercet'in ölüm sahnesinde parantez içinde verilen, farklı açılardan sorulan sorular ve yaratılan belirsizlik; okurun okuma rahatlığını sekteye uğratıp onu düşündürecek niteliktedir: "(Ne oldu? Yapmayı unuttuğu bir şeyi mi anımsadı birden? Ya da yeryüzünde tek gerçek değerin kendisine verilmiş bu olağanüstü yaşam armağanını korumak, her şeye karşın sağ kalmak, direnmek olduğunu mu anladı giderayak? Yoksa bilinçsiz canlı etin ölüme kendiliğinden bir tepkisi miydi bu?)" (Atılgan, 2010: 108). Parantez içinde romanın anlamsal akışına da bir parantez açmak gibi olan bu tür bölümler okuru pasiflikten kurtarsa da tamamen özgür bırakmaya elverişli değildir. Bu yüzden okur metinselleşen, metne kendiliğinden girebilen ve onu istediği gibi okuyabilen özgür bir okur değildir. Modernist romanların gizlenen anlamını, metin çerçevesi içinde kendisi bulmak zorunda olan modernist okurdur.

[79] Ayrıntılı bilgi için bk. Gürbilek, 2008: 140-141; Moran, 1994: 219-236; Gürbilek, 2010: 47-74; Özaltıok, 2011.

Anayurt Oteli'ndeki içe dönüklük *Kimse'*de de vardır. *Kimse,*[80] anlatma, anlaşılma yolları arayan, dilin imkânlarını en yalın düzeyde keşfetmeye çalışan bir romandır. Roman, yazarın iç sesleri arasındaki konuşmalarla örülüdür dolayısıyla içe dönük, mesaj iletme kaygısının geride kaldığı bir kurguya sahiptir. İçteki yalnızlığı iki ses arasında çoğaltarak anlamak, anlatmak isteyen bir roman olarak derdi, görünürde okurla değildir. Zamanla, kendini anlamayla, kendi hayatını toparlamayla ilgilidir. Bu yüzden "Evet, kırık-dökük bir hayatın çevrilmesi gereken boş (yani sessiz) bir sayfası. Okuyucu, lütfen daha fazla düşünmeden sayfayı çevir." (Edgü, 2006: 35) diyerek okurdan da kendini anlama serüvenini sadece izlemesini, akışı takip etmesini bekler. *Kimse*'de, realist romanlarda olduğu gibi okurun önüne konulan bir gerçek yoktur ama gizlenen bir gerçek de yoktur. Susulan, boş bırakılan sayfalar vardır; okur bu boşlukların neleri dışarıda bırakmış olabileceğini düşünebilir ancak. Dışarıdan bakar okur, postmodern anlamdaki okur gibi metnin oyununa dâhil değildir.

Kimse'de olduğu gibi *Yaşarken ve Ölürken'*de de okur hâlâ metnin dışındadır. *Yaşarken ve Ölürken,*[81] eğitilecek bir okur için yazılmış gibidir. Bu okur; sanat, edebiyat, roman, şiir, kurgu, eleştiri gibi konularda toplumun yükselebilmesi için eğitilecek bir okurdur. Bireyin çıkmazları verilse de bu bir zaaftır, okurun kendinden bir şeyler bulabileceği yaşantılar değildir. Toplumun sorunları çok daha önemlidir ve bu yüzden de yazar, toplum karşısında olduğunun, onun için örnek olduğunun bilincindedir. Topluma yani okuruna her zaman doğruyu göstermelidir. Yazar, hataya düştüğünde doğruluk imajının yıkılmaması için hatasını itiraf etmelidir okuruna: "Aslında bir iki açıklama daha yapmam gerekli; şu yazdıklarımı anlatıya dönüştürebilmek için küçük, ama hayli çirkin bir yalana başvurdum birkaç sayfa önce -

[80] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 227-240; Sazyek, 2013.
[81] Ayrıntılı bilgi için bk. Oktay, 2010: 583-635.

başta bunu açıklamalıyım. Tuna Suna, ta başlangıç bölümünde anımsadığım romancıdır" (İleri, 2002: 304).

Yaşarken ve Ölürken postmodern romanlarda olduğu gibi çelişkilerden beslenen ya da modern romanlarda olduğu gibi bireyin tüm içsel karmaşasını aynen yansıtarak gizli anlama ulaştırmaya çalışan bir roman olma niyetiyle kurgulanmamıştır. Bu yüzden her şeyin gerçekte olması gerektiği gibi gitmesine çalışılır. Yazar anlatıcı, romanındaki değişikliklerin gerçekten uzaklaşan noktalarını, olası kurgu kusurlarını düzeltme çabalarını baştan okurun gözü önünde ortaya koymalıdır: "Kuşkusuz Tuna Suna'nın notları, roman taslağı üzerinde çokça oynadım. Üçüncü tekil kişiydi anlatımı: birinci tekil kişiye dönüştürdüm. Elbette anlatımı kendine özgüydü: Turan'ın söyleyişine, üslubuna çevirmeye, benzetmeye çalıştım. Yer yer kimi olaylar, durumlar özet olarak bırakılmıştı: onları yeniden kurmayı denedim bir de. Eğer bu yazdıklarım, şu anlatı bir gün yayımlanırsa benim imzamı taşıyacak; Tuna Suna'nın ve okurların yaptığım değişikliklerden dolayı beni bağışlayacaklarını umuyorum, ummak isterim" (İleri, 2002: 305). Görüldüğü gibi yazar, yazarlığının farkında olarak metni, ikna ettiği okurun verilmek istenen ideal anlama ulaşabileceği biçime getirme çabasındadır. Bu bakımdan okurun, yakalanması istenen gerçeğin peşinden gitmekten başka çaresi yoktur. Çünkü okurun merkezde olduğu bir roman okumamaktadır.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda[82] yine merkezde olmayan okur, bir destan dinleyicisi gibidir. Bir ayağı modernitenin kenar mahallesinde bir ayağı destanların gerçeküstü dünyasında olan bir romanın dinleyicisi konumundadır. Kulağa tanıdık gelen başka zamanların öyküsü geçmiş zamanla anlatılır. Okur yani dinleyen

[82] Ayrıntılı bilgi için bk. Seyhan, 2014: 238-246; Balık, 2011; Turgut, 2003.

kıssadan hissesini alacaktır romanın sonunda. Postmodern bir romandır ama destan kadar da anlatıcısına yani yazarına bağlı bir roman. Bu yüzden okurun ikna edilmesine ya da merkeze alınmasına gerek yoktur. Mani okunan, kader okunan, türkü okunan romanda okurun payına düşen de okurken eğlenmektir. Ancak modernitenin çarpıklıklarından beslenen roman, konusu gereği okurun eğlencesinin katıksız olmasını engeller niteliktedir. Çünkü eğlenen okur, aynı zamanda modernitenin yaşamlarda yaratacağı yıkımlar konusunda romandan hissesini de çıkarmalıdır.

Berci Kristin Çöp Masalları kadar eğlendirici bir okuma deneyimi sunmayan *Gece*,[83] dil dışında yaşayan hiçbir şeyin kalmayacağı bir belirsizlik ortamında kişilerin kendini kurma çabasının romanıdır. Okur da bu çabanın gereklerine uygun olarak bir yapılanma sürecine girmiştir. Kolayca nüfuz edemediği, nerede konumlanması gerektiği konusunda kolayca ipucu bulamayacağı belirsiz bir metnin karşısındadır. Romanı anlamak için kendi okuma alışkanlıklarını da gözden geçirmelidir. Çünkü metindeki belirsizlikler, geçişimler ve çıkmazlar konusunda bir şaşkınlık yaşayacaktır. Romanın yapısı, yorumlamaya nereden başlanıp nereye doğru gidileceği konusunda bir yol göstermemektedir. Romanı başlatan anlatıcının sesine sürekli başka sesler karışmakta ve neyin kim tarafından anlatıldığını anlamak için okurun her değişim noktasında duraklaması gerekmektedir. Okur, her an bir önceki ulaştığı deneyimin, beklentinin ya da ufkun geçersizleşebileceğinin farkında olarak okumaya devam etmelidir (Özata, 2003). Okuma boyunca karşılaşılan her yeni işaretin yeni bir insanlık durumuna karşılık gelebileceğinin ve romanın da tek bir

[83] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 42-45; Şahin, 2009: 3-14; Göktürk, 1985: 5-10; Parla, 2011: 167-234; Seyhan, 2014: 172-179; Gürbilek, 2010: 75-102; Özata, 2003; İleri, 2007.

insanlık durumunu anlatmak için yazılmadığının okura deneyimletilmesidir *Gece*'nin okunma süreci.

Çok parçalı yapısı, olay örgüsünün ve karakterlerin sınırlarının belirsizliği, bilinen anlamda zaman ve mekân olmayışı *Gece*'yi belli bir okuma geleneğine ya da alışkanlığına göre okumayı mümkün kılmamaktadır. Dipnotların ya da kurgunun içinde romana dâhil olan yazarın, kurgunun akışını engellemesi ve üst düzlemde başka bir kurguyu ortaya çıkarması okumanın da çift yönlü sürdürülmesini hatta kurgu, kişiler ve anlatılanlar bakımından sınıflama yapılarak ilerletilmesini gerekli hâle getirmiştir. Ancak okurdan beklenen tüm özveriye rağmen *Gece*, karanlığa mahkûm bir metindir. Dış dünyanın kargaşası, baskısı ve kaosu gecenin işçilerince insanlara hissettirilirken okura da romanın yapısıyla hissettirilir. Kaos dışarıdan romanın içine sızar ve kurguda her öge bu kaosun içine sürüklenir. Konuşan bir kişiyi başka biri çürütmekte, başlayan bir olayı başka bir olay askıda bırakarak tutarsızlık yaratmaktadır. Sürekli birbiri içinde kaybolan ve tekrar ayrılan bir yapı, dil tarafından çeşitli katlarda işlenmektedir. Okurun yapacağı şeyse her katta işleyen dili metnin içinde iz sürerek deneyimleyip yapısökümüne uğratmaktır. *Gece*'nin okuru, karanlığın ve baskı ortamının kurguya nasıl yansıtıldığını, romanı aynı karanlık bölgelerden geçerek okuduğunda anlayabilecek bir okurdur. Okur, okuduğu her cümleyi bozarak yeniden yapmak ve diğer cümlelerle bağlantısını böylece anlamak durumundadır. Okuru *Gece*'ye bağlayan da budur aslında. Eleştirel okur olarak romana girince tüm bağlantıları keşfedip tüm düğümleri çözmek isteyecektir. Aski durumda naif okur olarak okumayı sürdürürse kitabı bitirip kapağı kapattığında roman hakkında hiçbir şey söyleyemeyecektir. Çünkü *Gece*, var olan olay zemininin kaydırıldığı, kurgunun çok katlılaştırıldığı, yazarın anlatısını hem açık edip hem

belirsizleştirdiği, gecenin işçilerinin her şeyi yok etmeye çalıştığı bir dünyanın romanıdır. Bu yüzden okurun bu belirsizlik ortamında yaşayarak romanın sonuna canlı çıkabilecek güçte eleştirel bir okur olması gerekir. Dille mücadele ederek ulaştığı her yeni anlamın başka anlamların habercisi olduğunu bilmesi ve her sözcüğün çağrıştırdıklarıyla zihninin meşgul edileceğinin farkında olması gerekir. Olanaklarının çokluğuyla olanaksız bir romandır *Gece*. Bu yüzden her okumada okuruna yeni olanaklar sunacaktır ancak sunulan olanakların hepsi kendinden öncekilerle aynı değere sahip olacaktır. Bunlarsa birbirinin yerine geçebilen ama birbirini tamamlayamayan olanaklardır. *Gece*, okurunu da metinleştiren bir roman olarak okurunun temsilini barındıran bir kurguya sahiptir. Metinselleşen okur, romanın gittikçe düğümlenen kurgusunda yazar gibi yapıntılaşmış ve kurgunun belirsizliğinde kendine mantıklı bir çıkış aramaktadır:

"Dipnot (S.)

(Burada "(S)" diye isaretlenmiş "dipnot" başlığının altında bir şey yoktu. Bunları yazan, "S."nin (Sevinç?) (öyle olsa gerek) bir şeyler eklemesini öngörmüş gibi. Oysa epeydir, bir deftere yazılmış birtakım şeyler okumakta olduğum hâlde, bunların kâğıt parçalarına yazılmış, çiziktirilmiş, karalamadan öteye geçmeyen birtakım notların biraz gelişigüzel bir "deftere-çekilmiş" hâli karşısındaymışım gibi bir duygu içindeyim. Her şey rasgele art arda getirilmiş gibi...) (Bir "okuyan"...)" (Karasu, 2010: 206).

Karşılaştığı tutarsızlıkları, anlamsızlıkları, belirsizlikleri çözmeye çalışan yapıntılaşmış okur, kurguyu rastlantıya terk etme noktasına gelmiş gibidir. Bu belirsizlik durumlarının işleviyle ilgili olarak Özata'nın (2003: 4-5), Elizabeth Freund'un *The Return of the Reader* isimli kitabından aktardığı alıntı açıklayıcı

niteliktedir: "Belirlenemezlik yalnızca anlamın saptanmasını geciktirmez [...] Erteleme aynı zamanda okuma uğraşını, biz onun karmaşıklığını değerlendirip anlayıncaya kadar yavaşlatan bir araçtır. [...] Erteleme metne içkindir: Amacı olumsuzun ya da belirsizin üstesinden gelmek değil, gerekli olduğu sürece onun içinde kalmak olan bir çabadır." Amaç, okuru da diğer kişiler gibi metnin içinde, toplumun durumunun bir simülasyonu olarak dille yaratılan bir baskı altında tutmaktır.

Genel bir değerlendirme yaptığımızda ilk söyleyebileceğimiz şeyin, *Gece*'nin eleştirel bir okur gerektirdiğidir. Belirsizlikten beslenen kurgusu ve belirsizliği besleyen dili ancak böyle bir okur ile anlaşılabilecektir. Bu okurunsa okuma deneyimi sırasında zevk bir yana baskıyı göze alması gerekmektedir. Çünkü roman, yapısıyla dönemin atmosferini okura yaşatmak üzere kurgulanan bir eserdir. Bu yüzden okuma sırasında okur da yapıntılaşarak metinselleşmiş bir temsiliyle karşılaşacaktır. En önemlisi de *Gece*'yi okumayı deneyimleyen her okur, sunulan okuma olanaklarıyla diğerlerinden farklı bir deneyim kazanacaktır. Özetle *Gece*, eleştirel bir okur gerektirmektedir ve kesilikle haz için yapılan bir okumayla yetinilmeyecek bir metindir. Baskının ve korkunun kendisinin kurulduğu eleştirel bir okuma yapabilecek bir okur, *Gece*'nin karanlığından çıkabilecektir.

Gece gibi *Hayır...* da var olan kurgu biçimleri çizgisinin dışına çıkmasıyla okurun dikkatini çekecek bir romandır. *Hayır...*,[84] zamanı anlatan bir modernist roman olarak biçimsel yapısıyla gerçeğin farklı bir görünümünü vermek istemiştir. Rastgele bir biçimde yan yana konulmuş zaman parçalarını çizgisel bir düzene sokma görevi okura verilmiştir. Okur, yazarın romanın kurgusuna yerleştirdiği oyunlarını çözmeden

[84] Ayrıntılı bilgi için bk. Apaydın, 2006: 17-38; Gümüş, 2000: 107-204; Parla, 2009: 305-326; Şenol, 2009.

okumayı gerçekleştiremeyecektir. Ancak roman tam da bu oyunsal kurgusuyla anlamlıdır. Merkezdeki kişi olan Aysel'in bilincinin karmaşıklığı kurguya yansıtılmış gibidir. Okur, bu yapıyı çözmek ve romandaki düşünsel yükü sırtlanmak zorunda olan bir okurdur. Yazarın, Aysel'in düşünceleriyle aydınlatacağı okur, romanın karmaşık kurgusu sayesinde zamanın yapısal özelliği ile ilgili bir gerçeği deneyimleyecektir. Pasif bir okur değildir ama sonsuz özgürlüğü olan bir okur da değildir. Yazarının kendisi dışındakilere insaflı davrandığı bir romanın okurudur: "Uzun bir romanın sonunu organik zamanla gelecek zaman arasındaki gölgeli alanda bırakabilirsin. İkiye yarılmış bir zamanı okura karanlık ve aydınlık olarak birlikte sunabilirsin. Böylece izleyiciye el koymaktan, bu zorbalıktan kaçınabilirsin. Ama, kendi kendinin efendisiysen, kendine kendin elkoymak zorundasın" (Ağaoğlu, 2010: 254). Alıntıda da görüldüğü gibi yazarın bir efendi olarak merkezde olduğu ve okurun da yazara göre konumlandığı bir roman olarak *Hayır…* postmodern anlamda okurmerkezliliğin ölçüt alınarak yazıldığı bir roman görünümünden uzaktır.

Kurgusal yapısı son derece karıştırılmış olan *Hayır…*'dan sonra incelediğimiz *Bir Cinayet Romanı'*nda, yazarın niyeti doğrultusunda romanı alımlayış biçimleriyle okur da yapısökümüne uğratılmaktadır: "Her neyse... Üst üste okuyarak nerdeyse ezberlediğim yapılarından algıladıklarımı birkaç kelimeyle özetlersek: kararsızlık, sonuca vardırmada isteksizlik, okuru düşündürme adına (belki) sorumluluklardan kaçış... Oysa, bir cinayet romanı bunları kaldırmaz" (Kür, 2004: 150). *Bir Cinayet Romanı'*nın neyi kaldırıp kaldırmadığı konusunda kişilerin alımlanışı da önemlidir. Okur üzerinde yalnızca yazar değil kişiler de etkili olduğu için bu nokta da romanda incelenen konulardandır: "Okurun kendini roman kişileriyle özdeşleştirme hastalığı var. Okuma alışkanlıklarının kötülüğünden belki, ille de kendini kahramanlardan birine

benzetecek. Ancak öyle tadına varabiliyor okuduğunun. Yani, kendini roman kişisi olarak yüceltmesi, aslında roman kişisini kendisine indirgeyerek anlaşılabilir kılma çabasından başka bir şey değil" (Kür, 2004: 171-172). *Bir Cinayet Romanı*'nda, söz konusu bu çabanın okurun kendi düzeyine indirmek istediği kişiler de farkındadır. Bu yüzden roman kişileri, okurun bildiği ama kendisinin romanın diğer bölümleriyle ilgili bilmediği şeylere ulaşma derdindedir: "Beş aydır, ben nasıl yazıyorsam, onlar da bir sürü şey yazdılar tabii. Ve aralarındaki ilişkiyi yalnızca yazar değil, okur da biliyordur. Y'nin L'yi öldürmesi, onlar için hiçbir esrar arz etmeyen, çok olağan bir şeydir ola ki. Ama, bu beni ilgilendirmez... Ben, elimdeki verilerden hareket ederek, yeniden yaratıp (ya da, baştan yaratıp) çözeceğim bu ölümcül ilişkiyi" (Kür, 2004: 208).

Romanın genelinde yazılma anıyla eş zamanlı şekillenen bir kurgu söz konusu olduğu için kişiler günlüklerini yazarken kimi zaman hayali okurla konuşuyor gibi hislere kapılırlar: "İnanır mısınız, paniğe kapılır gibi oldum. Vazgeçmiş olsa, hiç değilse nezaket icabı bana haber vermesi gerekmez miydi?" (Kür, 2004: 65). Ancak seslenilen okurdan bir karşılık gelebileceği olasılığı hiç gündeme getirilmemiştir. Bu yüzden *Bir Cinayet Romanı*'nın okuru pasif bir roldedir. Romanı kişiler kurar, cinayet anatomisini kişiler ortaya serer ve romanın sonunda delilleri kişiler birleştirir. Bitmemiş gibi bir izlenimle sonlanan roman çok sonuçluluktan ziyade, kendisinden sonra yazılacak romanın seride yer alabileceği biçimde sonlandırılır. Bütün bunlardan dolayı *Bir Cinayet Romanı*'nın okurmerkezliliği yansıttığını söylemek güçtür.

*Bir Cinayet Romanı'*nda pasif biçimde yapısökümüne uğratılan okur anlayışından sonra Kara *Kitap*;[85] Iser, Eco ya da Barthes'ın okur tiplerinin tümünün

[85] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 93-104; Gün: 2006: 191-202; Gümüş, 2010: 109; Atakay, 2009: 36-47; Akerson, 2009: 61-69; Parla, 2011: 235-270; Adak, 2009: 275-294; Irzık, 2009: 262-271; Brendeomon; 2009: 128-141; Koçak, 1991: 65-144; Ecevit, 2008: 35-67; Ecevit, 2013: 17-24; Sazyek, 2013: 76, Seyhan, 2014: 208-220.

kendileri için uygun okuma yöntemlerine göre okuyabilecekleri bir roman olarak incelememize dâhil olmaktadır. Yüzeysel katmanda, Galip'in kaybolan karısı Rüya'yı İstanbul'da esrarengiz bir biçimde araması polisiye kurguya özgü merak unsurunu da içerdiği için roman sırf merak duygusunun peşiden gidilerek okunabilir. Bu tür okurlar için romanda Rüya bir temsildir. Nitekim Rüya bir polisiye roman okurudur. Galip; polisiye romanları, Rüya kaybolana kadar dikkate almaz. Rüya'nın kaybolmasıyla birlikte okurluk görevini Galip üstlenir. Rüya'dan kalanlar ışığında önce en yakın çevresini, sonra Celal'in apartmanını ve en son olarak da İstanbul'u araştırır. Bu süreç Galip'in aydınlanma sürecidir. Naif okurluktan eleştirel okurluğa, okurluktan yazarlığa, Galiplikten Celalliğe geçtiği süreçtir. Elbette Galip'in arayışı ve bu sırada yaptığı okumalar sürerken Orhan Pamuk, Galip'in arayış aşamalarına koşut biçimde Celal'in yazılarını sırayla kurguya montajlar. Celal ise tam bir eleştirel okurdur. Okurluk değil, yazarlık metinler yazmaktadır. *Kara Kitap*'ın okuru, romanı okurken bu iki çizgiyi dönüşümlü olarak deneyimler. Pamuk, her aşamada kişileri aracılığıyla okuruna kimi deneyimler kazandırmak ister: Polisiye roman okuma deneyimi, ansiklopedik roman okuma deneyimi, bildungs roman okuma deneyimi, postmodern roman okuma deneyimi vb.

Polisiye amaçlı okumada roman bir sonuca bağlanmaz ve Celal esrarengiz bir biçimde kurgulanmayan sıradan bir cinayete kurban giderken Rüya da aynı yerde ölü bulunur. Naif okurun üst seviyesine çıkıp modernist metin okuru olarak romana yaklaşıldığında ise farklı bir boyut ortaya çıkar. Okur, İstanbul'da arayışını sürdüren Galip'le birlikte şehri okumayı öğrenir. Okurun ve Galip'in bir kimlik arayışının gerçekleştiği bu düzlem yani İstanbul, gizemli bir tarih ansiklopedisi gibi sunulur. Bu tarihin keşfedilip anlaşılması Türklere kendi kimliklerini bulma ve tarihsel

geçmişleriyle uyum sağlama fırsatı yaratacaktır. Modernist romanları okuyabilecek düzeydeki okurun bu gizlenmiş anlamlara ulaşması beklenmektedir. Okur, bu düzlemde pasif bir alıcı olarak kalamayacaktır. Pamuk, kültürel kimlik keşfini okura doğrudan sunmamıştır. Okurun, *Kara Kitap*'ı yazılabilir bir metin olarak yeniden yazmasını beklemektedir: "Pamuk, aslında, kimlik arayışındaki okur için yeniden bir geçmiş icat etmeye kalkışmaz; aksine, okura ansiklopedik bir bakış açısı sunarak, incelenmek ve gözden geçirilmek üzere İstanbul'un görünür ve gizli arşivlerinin kapılarını aralar. Okur, şehrin içinden geçen *Bildung* yolunda yazara eşlik eder ve siyaseten tartışmaya açık anlamlar ve hatıraları içeren alanlar konusunda uyarılır" (Seyhan, 2014: 201).

Orhan Koçak'ın, Paul Ricoeur'ün *Yorum Üzerine* adlı kitabından aktardığı iki yorum tanımından ilki bu tür okumaya uygun niteliktedir: "Unutulmuş, gizlenmiş ya da yitirilmiş bir anlamın geri alınması, anımsanması; bir "kuşku egzersizi" olarak yorum, bir sahte anlamın ötesinin görülmesi, bir yanlış bilincin, bir yanılsamanın kırılması" (Koçak, 1991: 99). Yorumun diğer anlamı, *Kara Kitap*'ın üçüncü düzey okumasıyla ilişkilendirilebilir. *Kara Kitap*'ın üçüncü düzey okumasıysa Galip'in Rüya ve İstanbul okumalarından sonraki durağı olan Celal'in yazılarını okuduğu düzeydir. Söz konusu ikinci anlamıyla yorum "[b]ir icracının bir müzik yapıtını çalarak yorumlaması, bir tiyatro topluluğunun bir metni oynayarak yorumlaması[dır]. *Kara Kitap* da böyle 'oyuna katılma, çalma, oynama' anlamında bir yorum rica eder gibi görünüyor okurundan: (…) Yorum; oyundur, bestecinin bize sunduğu notaları birbirine bağlamak, partisyonu seslendirmektir, ama notaların ardında bir anlam aramak ya da bu notaları sahici sanmak abestir: '… camı aynaya çeviren eczaya Türkçe'de 'sır' denmesinin bir rastlantı olamayacağını o an anlamıştım' (328)

Aynanın arkasındaki sırrın bir ecza olduğunu, yapma ya da kurmaca olduğunu, hayali olduğunu bilenler, demek aynanın bir öbür tarafı olmadığını bilenler, aynanın öbür tarafına geçebilir, partisyonu ustaca icra ederek yorumlayabilirler" (Koçak, 1991: 101).

Koçak'ın bu ikinci sınıflaması, Galip'in, Celal'in yazarlığının serüvenini takip edip sırrını keşfettiğinde ulaştığı düzeyi anlayan okurun yapabileceği yorumdur. Galip, peşinde koştuğu esrarın aslında olmadığını ve Celal'in de hep bu olmayan esrarı varmış gibi göstererek yazdığını keşfeder: " 'insanların çoğu,' demişti Celâl, 'nesnelerin esas özelliklerini, sırf bu özellikler burunlarının dibinde olduğu için farketmiyorlar da, kenarda köşede kalan, böyle olduğu için dikkatlerini çeken ikincil özellikleri görüp tanıyorlar. Bu yüzden yazılarımda, onlara göstermek istediğim şeyleri apaçık göstermiyor, yazımın bir köşesine sıkıştırır gibi yapıyorum. Anlamı sakladığım bu köşe çok gizli saklı bir köşe değil tabii, benimkisi çocuk kandırır gibi bir saklamaca, ama orada buldukları şeye çocuk gibi hemen inanıverdikleri için böyle yapıyorum. Ve en kötüsü, yazının geri kalan büyük kısmına yerleşen, burunlarının dibindeki o apaçık anlamla, birazcık sabır ve zekâ isteyen gizli ve rastlantısal anlamlar da fark edilmeden gazete bir kenara atılıveriyor' " (Pamuk, 2010: 96).

Celal sayesinde Galip, bir sırrın ve kendi olmak diye bir kavramın olmadığını ve her şeyin taklit olduğu bir dünyada başkasının yerine geçmenin kaçınılmazlığını keşfettiği anda okurluktan yazarlığa terfi etmiştir. Yüzlerdeki harfleri okumayı öğrendiği anda yazarlığa da başlamıştır: "Okumak aynanın içine bakmaktır; aynanın arkasındaki 'sırrı' bilenler öteki tarafa geçerler, harflerin sırrından haberdar olmayanlar ise bu dünya içinde kendi yüzlerinin yavanlığından başka bir şey

bulamazlar" (Pamuk, 2010: 343). Galip'in haberdar olduğu sır ise yazıdan başka hiçbir şeyin gerçek olmadığıdır. Sır, gizli anlam, kendi olmak, başkasının yerine geçmek, taklit gibi kavramların hepsi yazının bahanesidir. Yazar da aslında sadece bir yazıdır ve işte Galip bunu keşfetmiştir. Bu noktada hem bir okur hem de bir yazar olmuştur, kitabın yazılmasının bahanesidir. Koçak (1991: 107) bu durumu şöyle açıklar: "Böylece, arkasında herhangi bir Yazarın anlam dünyası ('iç dünya') olmadığı için, 'yorumlanması' mümkün olmayan metin çıkar ortaya: 'Yazının çoğulluğu içinde hiçbir şey deşifre edilemez, ama her şeyin çözülmesi, parçalara ayrılması gerekir; metnin yapısı izlenebilir, bir çorabın ipliği gibi 'çekilebilir', her noktada ve her düzeyde; ama [metnin] altında bir şey yoktur: Yazı alanı üzerinde yol alınabilir, ama bu alanı delmek imkânsızdır. Yazı, sürekli olarak anlamlar koyar ortaya ve yine sürekli olarak bu anlamları buharlaştırır'. Barthes'a göre, yazının bir 'sırrı'nın, bir 'nihai anlamının' olmaması, okurun da artık birleşik bir üretim süreci olan okuma/yazma oyununa katılması için gerekli koşulları yaratmıştır: 'Okurun doğumu, Yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir' " (Koçak, 1991: 107). Yani Galip'in doğumu, Celal'in ölümü pahasına gerçekleşmelidir. Celal'den geriye kalansa gömleğinin üzerine akan bir yeşil mürekkep yani yazıdır. Eleştirel okurun romanı bitirdikten sonra bu yeşil mürekkebin izini geriye doğru tekrar sürmesi gerekecektir. Çünkü yazı tekrar kendine dönmüştür. Orhan Pamuk, bunun için Galip'in yüz okuyamadığı zamanlara tekrar döner: "Aynaya baktım ve yüzümü okudum. Ayna sessiz bir denizdi, yüzüm de denizin yeşil mürekkebiyle yazılı soluk bir kâğıt. 'Canım, yüzün kâğıt gibi beyaz!' derdi annen, senin güzel annen, yani benim yengem, ben eskiden o kadar boş baktığımda. Boş bakardım, çünkü yüzümde yazılı olandan bilmeden korkardım; boş bakardım, çünkü seni bıraktığım yerde

bulamamaktan korkardım. Seni bıraktığım yerde, eski masalar, yorgun sandalyeler, soluk lambalar, gazeteler, perdeler, sigaralar arasında. Kışları akşam karanlık gibi erken gelirdi. Hava kararda mı, kapılar kapandı mı, lambalar yandı mı ben senin bizim kapının arkasında oturduğun köşeyi düşünürdüm: Küçükken ayrı katlarda, büyükken aynı kapının arkasında.

Okuyucu, ey okuyucu, aynı damın ve bacanın altındaki akraba kızdan bahsettiğimi anlayan okuyucu: Bunu okurken kendini benim yerime koy da işaretlerime dikkat et; çünkü kendimden bahsettiğimde biliyorum senden sözettiğimi ve senin hikâyeni anlattığımda sen de biliyorsun kendi anılarımı dile getirdiğimi" (Pamuk, 2010: 324). Pamuk romanın sırrını keşfetmesini beklediği, yeşil tükenmez kalemin peşiden sürüklediği okurunu oyuna dâhil etmiştir artık. Tüm okuma düzeylerini bu kurmaca düzlemde birleştiren Pamuk'un amacı ise postmodern anlamda okurmerkezliliğe uygun olarak yazılan romanın, okuma bittikten sonra da yeniden yazılması gerektiğine postmodern okurun dikkatini çekmektir: "Okuyucu, ey okuyucu, baştan beri anlatıcıyla kahramanları, köşe yazılarıyla, olayların anlatıldığı sayfaları pek de başarılı olamadan da olsa, titizlikle birbirinden ayırmaya çalıştığım kitabımın bu noktasında, yani senin de belki farkettiğin onca iyi niyetli çabadan sonra, izin ver de şu satırları dizgiciye yollamadan önce bir kere olsun araya gireyim. Hani kimi kitaplarda sayfalar vardır, yazarın hüneri yüzünden değil de, 'sanki kendiliğinden' kurulmuş hikâyenin 'sanki kendiliğinden' akışı yüzünden içimize öyle bir işlerler ki, bir türlü unutamayız onları. O sayfalar, aklımızda, kalbimizde -ne derseniz deyin işte- meslek erbabı yazarın kalemiyle harikalar yarattığı sayfalar olarak değil, kendi hayatımızdaki kimi cennet saatleri gibi, kimi cehennem saatleri gibi, her ikisi gibi ve daha çok her ikisi dışında, yıllarca hatırlayacağımız dokunaklı,

içler acısı ve göz yaşartıcı bir anı gibi içimizde kalır. İşte, sonradan görme bir köşe yazarı değil de, meslek erbabı, hüner sahibi bir yazar olsaydım, şimdi 'Rüya ile Galip' adlı eserimin akıllı ve duyarlı okuyucularıma yıllarca eşlik edecek o sayfalarından birinde olduğumuzu güvenle düşünürdüm. Ama yeteneklerim ve yazdıklarım konusunda gerçekçi olduğum için, bu güven yok bende. Bu yüzden, hikâyemin bu sayfalarında okuyucuyu kendi anılarıyla başbaşa bırakabilmek isterdim. Bunun için de yapılacak en iyi şey, dizgiciye bu sayfaları kara bir mürekkeple boyamasını önermek olacaktır. Hakkıyla yazamayacağım şeyleri siz hayâl gücünüzle kurun diye" (Pamuk, 2010: 424).

Pamuk'un kitap bittikten sonra da yazılmasının devam ettirilmesini istediği *Kara Kitap*, polisiye sevenler ve modernitenin etkileri ışığında yüce anlamlar arayanlar için istediklerini bulabilecekleri okumalara uygun bir romandır. Ama en önemlisi, her düzeydeki okura seslenen kurgusu yanında yazılabilir bir metin olarak okurun merkeze alındığı, okurun metindeki oyunları bulması için kurguya dâhil edildiği, okurdan yazarla yer değiştirerek romanı devam ettirmesinin istendiği okurmerkezli bir postmodernist romandır.

Başka bir okurmerkezli postmodernist roman olan *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde[86] metinselleşen yazar, hem okura seslenmekte hem de metin içinde okur rolüne bürünmektedir. Ancak Yavuz'un seslendiği okurun, anlatının yazarının kültürel birikimini yorumlayabilecek düzeyde ciddi bir arka planının olması gerekmektedir. Yoksa anlatıyı her düzeyden okurun okuması gibi bir durum söz konusu değildir. Çünkü uzun sohbetlerin yapılabileceği kültürlü bir okura

[86] Ayrıntılı bilgi için bk. Gümüş, 2010: 75-93; Doltaş, 2003: 143-153; Karaburgu, 2009: 173-182.

seslenilmektedir: "Onun için sözü uzatmadan, (bu sözüm sanadır ey okur!) Fehmi K.'nın işyerine dönelim" (Yavuz, 2012: 82).

Anlatıda dışarıdaki okur yanında içerideki okurlardan da söz edilir. Hatta bu okurlar anlatının yazarına yani dışarı doğru seslenir: "Bu gibi yazarlık oyunlarının, biz iyi okurların gözünden kaçmayacağını Hilmi Yavuz'un iyi bilmesi gerekir" (Yavuz, 2012: 83). Bir de metin içi okurlardan söz edilir: "Peki bu yaşlı okur kim oluyor? Hadi ben anlatının yazarıyım, ona ne oluyor kuzum? Bu yaşlı okurun, İzzeddin Şadan Bey olduğunu sanıyorum" (Yavuz, 2012: 93). Görüldüğü gibi farklı rollerde metin içinde ve metin dışında okurların neredeyse tümünden anlatıda söz edilmiştir. Ancak anlatının anlamsal perspektifi, Hilmi Yavuz'un bakış açısıyla sınırlıdır. Okur, anlatıda farklı gerçeklik katmanlarında rol alan karakterlerden biridir. Metni yazardan bağımsız biçimde yorumlayacak bir özgürlüğe sahip değildir. Okurla sohbet hâlinde anlatıyı kuran Hilmi Yavuz'un, okur üzerinde sürekli gölgesi dolaşır. Bu anlamda postmodernist bir anlatı olarak *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde okurmerkezlilik parodisi yapıldığını söyleyebiliriz.

Tutunamayanlar'la birlikte sarsılan okurun romanlardaki genel durumu hakkında bir değerlendirme yaptığımızda *Tutunamayanlar*'ın romanın en iç katmanındaki anlamına ulaşmaya çalışan okurunu, *Anayurt Oteli*'nin yaratılan grotesk atmosferini anlamaya çalışan okurunu, *Gece*'nin dilinin içinde yapıntılaşan okurunu, *Hayır…*'ın parçalanmış zaman kırıkları arasında kendine bir yol bulmaya çalışan okurunu, *Kara Kitap*'ın kara sayfalarını yazmaya devam edecek okurunu yazılabilir metinlerin aktif okurları olarak düşünebiliriz. Okurmerkezli bu romanların okurları; *Kimse, Berci Kristin Çöp Masalları, Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri, Yaşarken ve Ölürken* romanlarının ideal okurlarına göre yazarın gölgesinde, onun söylediklerileyle kendilerini sınırlandıran okurlar değildir.

Ulaşacakları anlamsal dünyayı düşündüğümüzdeyse *Tutunamayanlar, Anayurt Oteli ve Hayır…*'ın modernist roman okurunu; *Berci Kristin Çöp Masalları, Gece, Kara Kitap ve Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ninse postmodernist roman okurunu hedeflediğini söyleyebiliriz. Son olarak diğer romanların da realist romanların yazarla önceden sözleşen okurlarına benzediğini ekleyebiliriz.

2.2.9.Üstkurmaca

Üstkurmaca, ilk kez 1960 yılında William Gas (Sazyek, 2013: 309) tarafından "kurgu üstüne kurgu" kavramını anlatmak için kullanılan bir sözcüktür. Üstkurmaca (metafiction); "kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişki konusunda sorular yöneltmek için, bilinçli ve sistemli bir biçimde kendi yapıtlığına dikkat çeken kurmaca yazılara verilen ad" (Waugh, 1993 Aktaran: Akın Tek, 148), "bir yazma biçimi olarak (…) kurmaca yapılarını bilinçli olarak evirip çevirme, kurmacayla oyunlar oynama" (Sazyek, 2013: 310), "yazma ediminin kurmaca metnin içinde kurgulanması" (Ecevit, 2008: 142) gibi ifadelerle tanımlanan bir terimdir. Üstkurmaca kendi kurgulama ve oluşum biçimlerine dikkat çeken roman ve hikâyelerde görülen bir özelliktir. Bütün üstkurmaca yapıtlar sanatla yaşam arasındaki boşluğun sorunsallaştırılması sonucu ortaya çıkmıştır. Özellikle gerçekliğin belirsizleştiği, güvensiz bir ortamın kendini sorgulayan postmodern romanı için tanımlayıcı bir nitelik hâline gelmiştir. Romanın diyalojik, çoğulcu ve baskın sese izin vermeyen yapısı dayatılan gerçeklik çerçevelerinin dışına çıkılmasına olanak sağlar. Roman tekniği olarak üstkurmaca, postmodern roman için yeni konu ve anlatım olanaklarının yaratılmasını sağlamıştır. Elbette bunu sağlayan, üstkurmacayla birlikte kurmacanın üzerine düşünme eğilimidir. Değişen gerçeklik anlayışının etkisiyle gerçek ve kurmaca arasındaki ayrım konusunda düşüncelerin yoğunlaşması, kurmacanın gerçeği yansıtma/yansıtamama sorunsalının postmodernizmle birlikte yükselmesine neden olmuştur.

Yazarın kurmaca yapıları evirip çevirerek oynamasına olanak veren modernizmin oyunsuluğu, postmodernizmde ontolojik nitelik kazanarak sanatın özüne dönük bir biçim alır. Kurulan oyunlarla dış gerçekliğin yansıtılış biçimi değil

kurgunun oluşturuluş biçimi deşifre edilir. Kurgunun nasıl kurgulandığı ve nasıl anlatıldığı gözler önüne serilir. Çünkü hakikat diye bir şey kalmayan bir dünyada oyun dışında yansıtılacak bir şey de yoktur. Oyun, modernizmde hakikatin farklı bir boyutunu keşfetmek için başvurulan bir olanakken postmodernizmde hakikatin kendisinden vazgeçilmesini sağlayan şeydir. Postmodernizmin ulaşmak istediği hakikat, gerçeğin gerçek olmadığını gösterebilmektir. "Nietzsche'yi izlediği iyice belirginleşen söylemleriyle Federman, yazının ancak *"kendi yalanlarını açığa sererek otonomisini"* berkittiği, "*yanlış, otantik-olamayan öyküler*" kurguladığı, "*saltık hakikat ve gerçek olarak adlandırılanı"* yapıbozuma uğratarak, "*gerçekliğin pek de böyle olmadığını ve gerçeklik düşüncesinin bir yalan olduğunu"* gösterdiği zaman *"gerçek"* olabileceğini savunur" (Kızıler, 2006: 179). Çünkü postmodernizm kurmaca dünyayı temel gerçeklik olarak kabul etmektedir. Bu anlamda gerçek ve kurmaca düzlemleri arasındaki sınırları geçersizleştiren üstkurmacanın geçmişi, postmodernizmde karakteristikleşmesine rağmen, kurmaca-gerçek arasındaki ilişki kadar eskidir. Bu bağlamda "Waugh, *Tristram Shandy* (1760), *Don Kişot* (1604) ya da *Tom Jones*'u (1749) da üstkurmaca eserler sınıfına sokuyor, bu eserlerin yaratıcılarının da tıpkı günümüz postmodern yazarları gibi aklın hür olmadığını, 'dilden ve dil ile biçimlendirilmiş' bir yapı olduğunu düşündüklerini iddia ediyor" (Tek, 2013: 148). Waugh'un iddiası, üstkurmaca açısından dilin gerçekliği yansıtmada kurmacayla ilişkisini sorunsallaştırma üzerine temellenir. Bu noktada yapısalcılıkla birlikte dil hakkında değişmeye başlayan görüşlere bakmakta fayda var.

Yapısalcılarla birlikte değişen anlayışa göre dil, göstergelerden meydana gelen bir sistem olarak dış dünyadan bağımsız, kendi içinde işleyen bir yapıdır. Çünkü

sözcüklerin temsil ettikleri, nesnelerin kendileri değil kavramlardır. "Yani dil dediğimiz sistem Aristo'nun iddia ettiği gibi "şeyler", "düşünce" ve "sözcükler" arasındaki doğal uyuşma sayesinde değil; farklı seslerin ve yazıların "kurmaca" bir ilgiyle kafamızdaki kavramlara bağlanması sayesinde oluşur. Dil, kendi içinde kapalı bir sistemdir. Ancak tersinden bakarsak dünya diye bilip bileceğimiz ve dolayısıyla anlatabileceğimiz tek şey de dilin bize sunduğu ya da dilde kurduğumuzdur (Tek, 2013: 148-149).

Derrida'nın fikirleriyle, kuramları şekillenen postyapısalcılar dilin kendi içindeki merkezsizliğine vurgu yaparak ulaşılan anlamların kurgusal ve güvenilmez olduğunu ortaya koyarlar. "Hakikat diye tutunulacak bir mutlak kalmamıştır ortada. Postmodernist düşünürlere göre bu bilgiler ışığında, Batı dünyası büyük bir epistemelojik yanılgı içindeydi. Evrensel doğrular olarak kabul ettikleri bilgiler aslında dünyayı anlamlandırabilmek için dil ile yaptıkları sınıflandırmalardan ibaretti" (Tek, 2013: 149). Böylece modernizmin tüm hiyerarşileri geçersizleşmiş ve dil dışında başvurulacak bir güç kalmamıştır. "Postmodernistler böylece modernistler gibi kurumlarla uğraşmak yerine dil ile, onunla kurulan çerçevelerle uğraşma yolunu seç[erler]" (Tek, 2013: 149). Belirsizlikten beslenerek kendine gönderme yapan üstkurmaca ürünü postmodernist romanlar kadar, modernist romanlar da dille ilgilenmişlerdir. Ancak modernistlerin dilin dolayısıyla da biçimin olanakları üzerinde düşünmelerindeki temel amaçları, tartışılarak elde edilebilen şüphesiz ve kesin gerçeğe ulaşmaktır. Oysa postmodernizmde böyle bir gerçeğin imkânsızlığı çoktan kabul edilmiştir. Artık postmodernist roman "[d]ünyanın temsil edilebilmesinin ne kadar mümkün olduğunu konu eder ve yazarın yaptığı şeyin dış gerçekliğin temsili değil, ancak ve ancak bu gerçeklik hakkındaki söylemlerin temsili

olduğunu gösterir[ler]. Kullanılan dil, dışarıda olan bir gösterilene işaret eden gösterenlerden oluşmaz. Fonksiyonu ancak ve ancak bir başka dile gönderme yapmaktır ve bu başka dil, öte bir dilin gösterileni olur" (Antakyalıoğlu, 2013: 167-168).

Postmodernist romanın malzemesi olarak görülen bu dil anlayışı, dışarıda bir gerçeklik arayışına izin vermediği için ulaşılabilecek tek nokta yine dille kurulmuş diğer kurgulardır. Bu yüzden roman geleneğinde daha önceden oluşturulmuş olan kurgular sorgulanır. En uygun malzeme ise gerçekçi roman geleneğinde mevcuttur. Çünkü kurgunun gerçek olduğu iddiası, realist roman anlayışında en güçlü biçimde savunulur. Kurgusal yapılar ve çerçeveler belirgin biçimde değildir. Postmodernist roman, gerçeklik yanılsaması ürünü olan bu yapı ve çerçeveleri açık ederek kurgusallığı ortaya koyar ve böylece üstkurmaca bir kimlik kazanır (Tek, 2013: 150). Bu noktada bir konuya açıklık getirmekte fayda var. Bilindiği gibi realist romanlarda da çerçevelerden oluşan kurgulama tekniğine başvurulmuştur. Yani iç içe çerçeveler içindeki farklı düzlemlerde hikâyeler anlatılarak çerçeve kurgular oluşturulmuştur. Ancak bu anlayışta söz konusu çerçeveler, temsil sorunundan şüphe duyulmadan kurulmuştur. Yani bir üst düzleme ya da çerçeveye geçilirken gerçeğin kurgusallığını yansıtmak gibi bir kaygı söz konusu olmamıştır. Romancı, gerçeği olduğu gibi yansıttığı konusunda şüphe duymadan anlattığı hikâyelerle gerçeğin gerçekliğini pekiştirme düşüncesindedir. Oysa postmodernizmde üstkurmacayla belirgin hâle getirilen ya da kırılarak açık edilen çerçeveler, dil ürünü olan gerçekliğin kurgusallığını ve tamamen yansıtılamayacağını ortaya koyma amacı taşır. Akın Tek, bu iki kullanım arasındaki ayrımı göstermek için üstanlatı ve üstkurmaca terimlerini karşılaştırmıştır: "Üstkurmaca ile bu denli belirgin ancak ilk bakışta fark edilmeyen

bir çizgi ile ayrılan bu teknik ve taktikler için başkaca bir terime ihtiyacımız olduğu kesin [olan] bu noktada üstkurmacanın muadili olarak da kullanılan 'üstanlatı' terimi imdadımıza yetişiyor: Üstkurmacasal ifade, anlatının kurmacalığını açığa çıkarırken ya da ifşa ederken (örn. 'Elbette kahramanımız Paul sadece bir roman karakteridir.') üstanlatısal ifade kurmacalığın altını oymaz. Bunlar daha çok hikâyeleme eylemi ya da bir anlatının kurulmasını ve iletilmesini sağlayan unsurlara yapılan kendine dönük anlatısal göndermelerdir. (örn. 'Bu çok şeye gebe anda neler olduğunu anlatmak neredeyse imkânsız.') […] Üstanlatısal ifadeler anlatılan dünyanın yanılsamasını bozmazlar, sahicileştirici, empatiye teşvik edici ya da parodileştirme aygıtı olarak işlev görürler" (2013: 154).

Görünürde aynı olan bu iki kavram arasında niyet farkı olduğunu söyleyebiliriz. Üstanlatıda olduğu gibi üstkurmacada da gerçeklik taklidi olan bir kurgusal yanılsama ürünü ortaya konulur. Ancak üstkurmaca bunun da bir yanılsama olduğunu, gerçek denilenin dilden bağımsız olduğunu ve dille tam olarak anlatılamayacağını ortaya koyarak okurun kendi dünyasındaki olası kurmaca yapıların üstüne düşünmesini sağlamayı amaçlar. "Üstkurgunun [üstkurmacanın] ana teması kurgunun kurgusallığının gerçeklikten daha kurgusal olmadığı fikridir. Kurgu, bu yolla, gerçeklikten pay iddia eder. (…) Kurgu dünyası da gerçek dünya kadar çetrefil ve karmaşıktır ve bize içinde yaşadığımız gerçeklikle ilgili çok şey öğretebilir. Postmodern roman, yazarın nasıl yazdığıyla olduğu kadar okurun nasıl okuduğuyla da ilgilenir. Bu bağlamda Roland Barthes'ın yazarlık metin dediği, okuru aktif bir eş-yazar kılan tavırla kaleme alınır. Okurun içerik kadar biçim hakkında da kafa yormasını sağlar" (Antakyalıoğlu, 2013: 164). Okur artık birbirine geçen gerçeklikle kurgu hakkında düşünme yanında felsefe, eleştiri ve roman kuramı

gibi konular üzerinde de düşünmek durumundadır. Okur, ister istemez girdiği romanın dünyasında bir kuramcı gibi kurgulama biçimleri üzerinde düşünmek, bu tür stratejilerin farkında olmak durumunda olan aktif bir okurdur. Gerçek dünyada olduğu gibi kurgusal dünyada da var olan belirsizlik ve güvensizlik ortamında okur kendi yolunu bulmak zorundadır. Çünkü artık romanlar ne realist ne de modernist romanlarda olduğu gibi yazarın eşliğinde bir hakikate ulaştırıyordur.

Gerçeği yalın ve nesnel biçimde yani somutlaştırarak yansıtmaya çalışan realist roman yerini; anlamsal düzlemde yansıtamadığı gerçeği avangardist denemelerle soyutu kurmaca düzleme taşıyarak "biçim" düzleminde anlatmak isteyen modernist romana bırakmıştır. Modernist roman; içteki gerçeği yani soyut düzleme taşıdığı gerçeği, biçim aracılığıyla yansıtabileceğini düşündüğü için kurgu üstüne düşünmüştür. Ancak postmodernizmle birlikte iç ve dış gerçek gibi kavramların yerini taklit gerçekler aldığında romanın sorunu da kendini anlatmak olmuştur. "Gerçeğin klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine de yabancı gelen bu 'taklit gerçekler' ortamında, onları yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzlemlerinde odağa almış, onunla 'oynamaktadır'. Bu, aynı zamanda, edebiyat estetiğini ters yüz eden bir adımdır; yeni bir metinsel ontolojinin oluşması demektir" (Ecevit, 2013: 49).

Ontolojik postmodern romanlar, "homo logos" yani sözcükten adam denilen kişiler tarafından metinlerarası bir düzlemde kurgulanır. Yazar nasıl kurguladığını anlatıp okurla birlikte kurgu sorunlarını tartışacak düzeye gelmiştir. Artık anlatılan hikâyenin dışında bir de metnin kurgulama hikâyesi anlatılır. "Yazarın/anlatıcının/okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, giderek birer

roman kişisine dönüştükleri bu ortamda konu, metnin 'nasıl' kurgulandığıdır artık" (Ecevit, 2013: 48).

Kurgulama sorunlarıyla postmodernist roman kadar modernist roman da meşgul olduğu için iki anlayış arasındaki fark üzerinde kimi sorgulamalar olmuştur. Bu konu üzerinde düşünen Brain McHale, daha önce de bahsettiğimiz epistemolojik/ontolojik kavramlarıyla modernist ve postmodernist roman hakkında bir ayrım yapmaya çalışmıştır. Modernist romanların epistemelojik yani bilgi ve yorumlama sorunlarıyla ilgilendiğini, dünya hakkında gerçekten bilinebileceklerin, görünmeyen gerçekliğin başkalarına teknikle nasıl anlatılabileceğini araştırdığını söyler. Bu yüzden modernist romanın, bireysel bilincin olanak ve sınırlılıklarıyla, öznellikleriyle ilgilendiği üzerinde durur. Postmodernizmdeyse bunun yerini ontolojik bir ilginin aldığını belirtir. Bilginin ve anlayışın incelemesini, varoluşun doğasının incelemesinin almasıdır bu durum. Postmodernist romanın ontolojik karakteri; özerk dünyaların neler olduğu, ne çeşit dünyaların olduğu ve farklı türden dünyalar arasındaki sınırların aşılmasının nelerle sonuçlandığı gibi konular üzerinde düşünmesiyle belirginleşir (Connor, 2001: 176).

Postmodernist ve modernist romanlar arasındaki ayrım konusunda görüş bildiren önemli isimlerden biri de "tarihyazımsal üstkurgu" kavramını öne çıkaran Linda Hutcheon'dur. Hutcheon; kurgu, yazar ve yazma eylemleri hakkında teknik anlamda kendiyle meşgul olma bağlamında yalnızca kendine yönelik düşünceler üretmeyi postmodernist romanlar için yeterli görmez. Kendi üstüne kapanan modernist romanlardan farklı olarak, postmodernist romanlar için döngüselliğin gerekli koşul olduğunu belirtir: "Kendi sözel dokularından başka hiçbir şey hakkında olmayan edebî yapıtlar, gerçekten postmodernist değil, Hutcheon'un deyişiyle 'ultra-

modernist'tir çünkü postmodernizm edebî kendine dönen düşüncenin yeni bir açıya yerleştirilerek tekrar gerçek, tarihsel dünyaya yönlendirilmesini gerektirir. Bu, tam bir paradoksla gerçekleşir; zira modernist edebiyat, katı ve sessiz, söylem dışı gerçek dünya olarak gördüğü şeyden uzakta kendine dönen düşünce içinde hâlinden memnun bir tavırla giyinip kuşanmakla meşgul olmuşken, gerçek dünya artık edebiyata dönüşmüş; bir metin, temsil, söylem sorunu hâline gelmiştir. Postmodernizmde metinle dünya arasındaki bağlantı, gerçek olana bir geri dönüş lehine metnin silinmesi yoluyla değil, metinselliğin gerçek olanla örtüşmesini sağlayacak şekilde yoğunlaştırılması yoluyla yeniden kalıba dökülmüştür. Gerçek olan bir kez söylem hâline getirildi mi, artık metinle dünya arasında kapatılması gereken bir boşluk kalmaz" (Connor, 2001: 179). Yaşam ve yazma düzlemi arasındaki boşluk kapatıldığı için de "Nasıl yaşamalı?" sorusu da "Nasıl yazmalı?" sorusuyla yer değiştirir. Yaşam ve yazma çakıştırıldığı anda edebiyatçıların yazma konusundaki görüşleri felsefi bir boyut da kazanarak yaşam düzlemine kayar. Okurun göreviyse dâhil olduğu bu felsefi ortamda kendi yorumlarını yapmaktır. Metnin üretilmesine okur, bu yorumlarıyla katılmıştır. Açık yapıt hâlindeki bu metinler, her okumada yeniden üretilerek tüketilmeye devam edilecektir. Ancak her yorum, bir tezi kanıtlama amacı taşımadan diğerleriyle eş değer düzeyde yaşam alanı bulacaktır.

Yazar da okurdan farklı bir konumda değildir. Daha önce de söylediğimiz gibi artık yazar, metnin oluşturulmasından sonra görevi biten ve oluşturulurken de metne ilk okur rolünde giren bir kurgu ögesidir. Bireyselliğin ortadan kalktığı postmodernist bir romanda yazar sadece bir üreticidir. Yazarken kendi öznelliğini romana yansıtma gibi bir çabası kalmamıştır. Artık yazma ve kurgu üzerine

düşünceleri de metinlerarası bir evrende yaşamasının gereği olmaktan öte bir açıklamayı gerektirmez. Bu yüzden kabullendiği dünyada dilin görünümleri arasında oyununu kurmaktadır. Yazarın, yazdığını kontrol ederek ve ona hükmederek kurduğu gerçeklik, artık sadece oyunsallaşmış bir kurgudur. Yazıda yakalanacak bir gerçeklik ve bütünlük kalmadığı için yazma eylemindeki mükemmellik arzusu da yok olmuştur. Yazma eylemi hakkındaki bireysel düşüncelerden vazgeçilmesi, postmodernist romanı modernist romandan ayıran önemli bir üstkurmaca öge olmuştur: "Yazma süreci, bilincin kendine yaptığı bir eleştiri olarak anlamlıdır. Bu tür metinlerde yaşam, kurgu tarafından ele geçirilir, yaşanan deneyimlerden ibaret değil de bu deneyimlerin metne nasıl dönüştürüldüğü ve kurgu tarafından nasıl ele geçirildiği hakkındadır. Eğer bütün romanlar bir kişinin yazma deneyimleri üzerineyse demek ki artık zaten dışarıda yansıtılmayı bekleyen, kurgudan bağımsız varolan, onu önceleyen bir "doğru" ve "gerçeklik" kalmamıştır. Francese'e göre eğer bir yazar sadece yazma üzerine yazıyorsa onun üstkurgusu [üstkurmacası] postmodernist değil modernist bir kurgudur. [Modernist üstkurmaca ise gerçekliğin anlatımında yeterli görülmeyen realist kurguyu bozarak daha gerçekçi bir kurgu elde etmek için kullanılır.] Yazma üzerine yazmak tutumu ise yazarın sadece kendi imgelemi, duygu ve düşüncelerini yazma biçimine odaklanması anlamına gelmez. Yazar kendinden önce veya başkalarınca yazılmış eserlerin de nasıl yazılmış olduğunu konu edinebilir. (…) Bunun sonucunda ise asıl/orijin/köken kavramlarına ihtiyaç duymadan var olabilen ve Baudrillard'ın "benzeşimin öncesizliği" diye adlandırdığı *simulacra* alanına girilir. Eskiden dış dünyayı taklit etme görevi bulunan roman artık başka romanları kendine hammadde yapmış, kopyanın kopyası olmuş; ama kopyanın da aslı zaten ortadan kalktığı ve gerçekliğin yerini aldığı için geçişsiz

hâle gelmiş, bunun sonucu olarak da temsil etme görevi son bulmuştur. Roman artık temsil (representasyon) değil sunumdur (presentasyon)" (Antakyalıoğlu, 2013: 173-174).

Postmodernist kurguda özne/nesne, yazar/okur ayrımı kalmamış ve anlatı tamamen merkezsizleşmiştir. Bütünselliği sağlayan merkezî ses ortadan kalkmıştır. Postmodernist romanda bütünlüksüzlük birbiriyle bağlantısız ve bağlamından koparılmış metin parçalarıyla sağlanır. "Postmodernizm bireysel ve tarihsel durumların birbirinden bağımsız yaşandığı, çokparçalı, bağıntısız birer kolaj gibi verildiği bir yazım tavrı kullanır. Bize bilgi yerine malumat verir. Tarihi de böyle kullanır. Bu yüzden de okurunu, ona bir şey öğreterek dönüştürmeyi hedeflemez. Medyanın zaman algısını kırma yöntemini ve gazeteciliğin anlatı tekniklerini kullanan postmodern roman, edebiyattan da sürekli alıntı yaparak veya eski eserlere gizli/açık göndermeler (pastiş ve parodi) yoluyla zaman/uzam algısını kırıp geçmiş ve geleceği şimdiye hapseder ve bunu üstkurgu [üstkurmaca] yoluyla okura sunar. Postmodern üstkurgu [üstkurmaca] bunu yaparken geçmişin ve geçmiş metinlerin *aurasını* bozar. Postmodern üstkurgu [üstkurmaca] dünyayı sorgulamaz, sadece olduğu gibi kabullenip tadını çıkarır. İşte bu "kabullenme" işine Weinstein, postmodern romanın bilme/bilmemenin ötesine geçtiği tavır olarak bakar" (Antakyalıoğlu, 2013: 174-175).

Postmodernist üstkurmaca romanda, metin dışında hiçbir şey kalmamıştır. Hakikat ya da ideal gibi bir amacın olmadığı ortamda her şey metinlerarası bir oyuna dönüşmüştür. Bu yüzden romanı oluşturan kurgusal ögeler de değişikliğe uğramıştır. Anlatılan, taklit bir gerçekliktir, metin üstkurmaca düzlemine taşınmıştır, yazar gerçek/kurgu ayrımının yok olduğu kurgusal dünyaya girerek merkezî konumunu

terk etmiştir, kişisel görüşleriyle kendisine yol gösteren bir yazarı olmayan okur da artık metnin içinde kendi yolunu bulmak zorundadır (Ecevit, 2008). Bu değişen roller çerçevesinde postmodernist üstkurmacanın uygulanış biçimlerine genel olarak değinmek, romanlar hakkındaki değerlendirmelerde yol gösterici olacaktır.

Postmodernist üstkurmaca romanlar kendileri ve kurgusal olma özellikleri üzerinde konuşurlar. Metnin yazılış sürecine yazar, karakterler hatta okur bile dâhil olup kurgusal noktaları tartışabilirler. Öncelikle tanrı-yazar artık tahtından iner ve kurgudaki kişilerden biri hâline gelir. Realist romanda da rastlanan bu durumun postmodernist romandan farkı gerçekliğe yaklaşım noktasındadır. Realist yazar ya da kahramanlar kurgunun içine dâhil olduklarında anlattıklarının ne kadar gerçek olduğunu vurgulama görevini üstlenirler. "Kurgunun gerçeği ne kadar tahrif edebileceğini gösterirken gerçeğin tahrif edilmemiş hâllerini de okuyucusuna iletme fırsatını bulmaktadır gerçeğin peşindeki yazar. Mademki bir gözlem romanı yazılacaktır, gözlemci olarak yazarın kitaba girmesi her şeyi daha 'tabii' kılacaktır" (Tek, 2013: 152). Yazarın her söylediğini gerçek olarak kabul eden ve onunla önceden bir antlaşma imzalamış okursa zaten yazara inanmaya hazırdır. Postmodernist üstkurmacada ise kurgunun kurgusallığını anlatmak ister yazar. Bulunduğu gerçeklik katından kurmaca katına inerek kurgunun gerçek olarak algılanmaması için okuru uyarır hatta kendisi de romana dâhil olarak aslında anlatılan her şeyin, gerçeği tam olarak yansıtamayacak olan kurgu olduğunu vurgular. Artık o da dış dünyada kurgusal dünyayla çakışıp metinselleşmiş ve metin dışı bir düzlem kalmamıştır.

Üstkurmaca, "yazarı zımni yazardan, anlatıcıyı zımni okurdan, zımni okuru da genel anlamıyla okurdan ayıran gelenekleri alaşağı ederek yazarların işinin hikâye

uydurmaktan ibaret olmadığını gösterir. Yazar dilsel, sanatsal ve kültürel geleneklerden beslenir. Yazarın kendisi dahi okurun kendine has dilsel, sanatsal ve kültürel birikimine göre uydurulmuş bir kavrama dönüşür" (Antakyalıoğlu, 2013: 170). Modernizmde gizlenen yazar, postmodernizmde tahtından indirilerek okurun doğumu uğruna öldürülmüştür. Yazar öldükten sonra onun bıraktığı boşluğu okur ve metin doldurmuştur. Okur her okumada kendi yeni anlamını ve yeni metnini üreteceği için yazarın metinle anlatmak istediğinin bir önemi kalmamıştır. Yazarın yerini alan okur da postmodernist üstkurmacayla birlikte sürekli rahatsız edilen, gerçeklik konusundaki eminliği sürekli çürütülen biri olarak kurguya dâhil olmuştur. Farklı kurgusal düzeyler ve çerçeveler farklı ontolojik nitelikli dünyalar üzerine okurun düşünmesini sağlamıştır. "Buradaki 'farklı dünyalar' modernist romandaki gibi farklı bakış açılarını değil, farklı varlık düzlemlerini işaret eder. Metinlerdeki varlık ile gerçek hayattaki varlık düzlemi farklıdır. Örneğin metinlerde varolan herhangi bir şey kâğıt üzerine ne kadar işlendiyse o kadar vardır. İfadenin kendisi 'şey'i yaratır. Gerçek hayattaki 'şey'in sonsuz sayıda özelliği olabilir. Gerçek hayattaki tasvirinden önce vardır" (Tek, 2013: 151).

Genel olarak toparlarsak dil ve biçim oyunlarıyla kurgunun kendisi hakkında konuştuğu, yazma edimini sorunsallaştırdığı postmodernist üstkurmaca romanlarda yazar/anlatıcı/okur/kahramanlar çok sesli bir biçimde kurguya dahil olup akışta süreksizlik yaratarak kurgunun kurgusal olduğu gerçeğini ortaya çıkarırlar. Farklı anlatı düzlemleri içeren kurgusal yapı, rastgele serpiştirilmiş izlenimi veren metin parçalarıyla örülür ve bu parçalar arasındaki bağ üstkurmaca düzlemde kurulur. Böylelikle romanın iç dünyası ile dış dünya arasında istenen uyumsuzluk sağlanarak

yine kurgunun kurgusallığına dikkat çekmek isteyen postmodernist üstkurmaca uygulamaya konulmuş olur.

Bu genel bilgilerden sonra *Tutunamayanlar*'da üstkurmacanın postmodern görünümden çok, modernist romanlardakine yakın olduğunu belirterek incelemelerimize başlayabiliriz. İç içe üç çerçeveden oluşan *Tutunamayanlar*'da,[87] bir roman olan ilk çerçeve; Sonun Başlangıcı, Yayımlayıcının Açıklaması, kitabın kendisi ve Turgut Özben'in Mektubu'ndan oluşur. Kitabın ana metni ise ikinci çerçevedir. Burada Turgut Özben'in Selim Işık'la birlikte yaşantıları anlatılır. Üçüncü çerçeve ise Selim Işık'ın yazdığı kurmaca metinlerden oluşur. İç içe oluşan bu çerçevelerin yaratılma gerekçesi ise Selim'in oyun isteğidir. Uyuşamadığı dış gerçeklikten kaçınmak için dilin olanaklarından yararlanarak kendine metinlerden oluşan oyunsu bir dünya kurmak ister. Öyle ki bu oyun dünyası, hayatı kaplayacak kadar büyüktür ve gerçeklerle bile bozulmasına izin verilmez: "Gerçeklerin de bozmasına izin verilmediği düzenli bir oyundu bu. Gerçeklerle uyuşmadığı oranda güç kazanan bir oyun. Gerçekleri kötü bir biçimde taklit edecekleri yerde, hiçbir değer yargısının karışmadığı bir düzen ruhlarını geliştiriyordu. Hırslardan ve kıskanmalardan uzak, hayatın içinde ve onun çirkinliklerine meydan okuyan bir davranıştı bu. Göze çarpmadan yaşıyorlardı" (Atay, 2013: 697-698).

Görüldüğü üzere söz konusu oyun, postmodernist romanlarda olduğu gibi gerçekle kurmacanın aynı düzlemde çakıştırıldığı bir oyun değildir. Gerçeklikten üstün olduğu düşünülen ve gerçekliğin yıkıcılığına katlanmak için hayatı daha çekilir hâle getirmek adına hayat dışı bir alanda, hayatın üstündeki bir düzlemde yer almaktadır. Bu yüzden Selim, bütün hikâyelere inanmaya meyillidir: "Bazen

[87] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2008; Ecevit, 2013; Apaydın, 2007: 22-23; Moran, 1994: 196-218; Parla, 2009: 204-230; Parla, 2011: 167-234; Karadeniz, 2002: 707-717; Kawulok, 2012: 113-133, Gürbilek, 2010: 27-46; Odacı, 2009: 605-684; Sazyek, 2013; Aygün, 2008.

dayanamayarak, yalan olduğunu söylerdim bunların. Selim gene inanmaya devam ederdi. 'İnsanı düşünmekten kurtarıyorsun,' derdi: 'Bir kısmının uydurma olmasından ne çıkar?' Bu hikâyelere inanıp inanmadığını düşünmek istemezdi. 'Her gün yaşadığım olaylar daha uydurma geliyor bana,' derdi 'Günlük yaşantımın uydurma olmasını tercih ederim' " (Atay, 2013: 419).

Selim'in memnun olmadığı bir gerçeklik vardır ve bu yüzden buna karşı tepkiyi kurgulanmış anlatılara sığınmakla, ideal olanı kurmacada yakalama çabasıyla gösterir. Bu anlamda postmodernistlerden çok, modernistlere yaklaşır Selim'in oyun oynama merakının arkasındaki düşünceler. Selim'in asıl amacı, sırf oyun oynamak ya da hiçbir gerçekliğin kalmadığı bir evrende dille oyun oynamak değildir. Selim'in son derece ciddiye aldığı bu oyun oynama, oyun için yeni metinler yazma merakı yaşamı kurmaca dünyada bir düzene sokma isteğinden gelir. Selim'in yazdığı romanın en iç çerçevesini oluşturan şiir, biyografi, destan, önsöz, açıklama maddesi türündeki metinler de bu amaçla oluşturulmuştur. Bu metinlerde dilin ve anlatmanın olanakları üzerindeki tartışmalar bolca yer alır. Kurgulama hakkındaki kurgu niteliğinde yani üstkurmaca niteliğindedir bu tartışmalar. Ancak yazma ve kurgulama ile ilgili tartışmalar, gerçeklikten kaçma niteliğindeyken gerçekliğin olmadığını ya da asla anlatılamayacağını savunma niteliğinde değildir. Selim'in oyunlarının asıl niteliği, bir şeylerinin yanlış gittiği düşünülen gerçek dünyada yanlışın yerine doğruyu koyma çabasıyla uygun ifade bulma arayışıdır. Bu yüzden Selim, dil ve biçim üzerinde sürekli düşünür, sürekli yeni anlatım tekniklerini dener. Ancak modernistlerde olduğu gibi, bulamadığı bu uygun ifadenin peşinde bir tutunamayan olarak intihara sürüklenecektir.

Selim, oyunlarına arkadaşlarını da dâhil edip yazdığı metinlerde onlara da yer vererek romanın üstkurmaca boyut kazanmasını sağlamıştır. Elbette diğer arkadaşları da Selim'in yanında ve Selim'den sonra da yazma edimi, dilin kullanımı, kurgulama biçimleri gibi konularda düşünürler ve yazarlar. Özellikle de kelimeler ve kavramların kullanımı üzerine düşünürler. Bu alışkanlık, yalnızlığını kelimelerle besleyen Selim'den miras kalmıştır onlara. Süleyman Kargı, Günseli, Turgut bir şekilde kelimeler, anlamlar, kullanımlar üzerine düşünür. Ancak yine modernist roman karakterine uygun biçimde kelimelerin yetersizliğinden, kişinin içini tam olarak kavrayamadığı için onu dışladığından ve yalnız bıraktığından, yan yana gelişlerinde nasıl bir anlam örgüsü yarattığından ama çoğu insanın bunların farkında olmadığından söz edilir. Bu yüzden henüz bir tutunamayan olmayan Turgut için "Turgut Bey oğlumuz, kelimeleri yerli yerinde kullanmakla birlikte, henüz genç ve ateşli oldukları için, meselelerin derununa nüfuz edemiyorlar. Lütfen, kıraat buyurun!" (Atay, 2013: 49) ifadeleri kullanılır.

Selim, yeni bir dil yaratmak, yeni bir önsöz yazmak ister. Bu dünyaya tutunmak, bu dünyada kök salmak amacındadır. Kendi deneyimlerini anlatamadığı dış dünyadan uzaklaşarak burada kendini anlatmak ister. En uygun anlatma yollarını dilin her düzeyinde arar: "Yeni bir dilbilgisi kitabı çıktı mı bugünlerde? Öznenin, yüklemin filan başka bir düzen içinde yerleştirilmesini sağlayarak beni istediğim anlama kavuşturacak böyle bir kitap. Ne diyorlarsa, yalnız onu demek isteyenler için geliştirilmiş düşünce ve ifade kuralları ne zaman bulunacak?" (Atay, 2013: 688). Selim'in bu arayışı, iç dünyasındaki çözünmenin yoğunlaşmasıyla intiharla sonuçlanırken Turgut'un çözünmesinin de başlangıcı olur. Turgut'sa Olric'le birlikte; Selim'in uygun ifade bulma arayışını, kendi olma ve gerçekliğe bir düzen verme

imkânlarını aramaya devam eder. Sürdürdüğü yaşamı terk ettikten ve başta Don Kişot olmak üzere bütün tutunamayan kahramanların yaşam öykülerini okuduktan sonra kendisi de bir yazar olan Turgut, Selim'in bıraktığı metinleri düzenleyerek bir roman yazmak ister. Selim'in anlattıkları çerçevesinde düzenlediği romanın sonuna bir de *Tutunamayanlar Ansiklopedisi'*ne madde başı olarak konulacağını düşündüğü kendi hayatının kurmaca hikâyesini içeren mektup ekler. Turgut bu bölümü sona eklemekle bütünlüğü bozma endişesinden de kurtulmuş olacağını belirtir: "İlk bakışta dağınık görünen notların arasına, bütünlüğünü -bence bir bütünlüğü var elbette bu notların- bozması endişesiyle bir türlü yerleştiremediğim bu kısa bölümü son kısma eklerseniz, o zaman isteyen okur, isteyen de, kitap bittiği için, yüzüne bile bakmaz. Birçokları, kitabın başında ve sonunda yazılanları sevmediği için, onları da bir yükten kurtarmış olursunuz. Ben de eskiden böyle bölümleri okumazdım. Şimdi -belki de Selim'in günlüğünün etkisiyle- kitapların bir satırını bile kaçırmıyorum" (Atay, 2013: 717).

Roman taslağı eline geçtikten sonra "Kendisinin kaybolmuş bir insan olduğunu belirtiyor ve dünyaya benim aracılığımla, yazılmasında birçok insanın payı olan bir 'eser' gönderdiğini söylüyordu." (Atay, 2013: 17) diyen gazeteci Turgut'un yakınlarıyla görüşüp romanı yayına hazır hâle getirir. Yayımlanacak olan romanın içeriği, gazetecinin söylediğinin tersine yayımlayıcının açıklamasında gerçek dışı bulunur: "Ayrıca, bu kitabın yayımlanmasını uygun bulmakla birlikte, romandaki kişilerin ülkemiz insanlarıyla bir benzerliği olmadığını düşündüğümüzün de bilinmesini isteriz. Belki, bir masal havası içinde kişiliklerini daha iyi bulmuş olacak bu kahramanların toplumsal yapımıza uymadığı bir gerçektir" (Atay, 2013: 22). Bu

açıklamaya benzer biçimde, anlatılanların gerçekliği konusunda romanın en içteki çerçevesinde Selim de kendi yazılarına dönük bir açıklama yapmıştır:

"Mısra 595*: Çare yok dünyadan gideyim gayrı*

Çare ……. bulunacaktır.

Açıklamalar burada bitiyor. Gerek şarkılarda, gerek açıklamalarda sözü geçen insanlar, yerler, tarihî ve günlük olaylar, gösterilen kaynaklar, ileri sürülen düşünceler, yapılan benzetmeler, anlatılan şehirler, ispat edilen nazariyeler, vazedilen kanunlar tamamen hayal mahsulüdür. Uydurmadır. Bunların içinde gerçek hayattaki yerlere, insanlara ve olaylara benzeyenler varsa, tesadüften ibarettir ve kimsenin üzerine alınmaması gerekir. Yalnız, yazar, bu satırların müellifi olduğuna göre, istese de istemese de vardır ve gerçek hayatta mevcuttur. Fakat, içinde bulunduğumuz gerçek hayatta yaşayıp yaşamadığı ve başına gelenlerin gerçekten olup olmadığı hususunda bir şey söylenemez. Belki, yaşadığını sandığı hayat bir rüyadan ibarettir ve uyandığı zaman o da bütün gerçekleri görecektir; ya da herkes uyumaktadır da onun yaşadıkları gerçektir. Yazar da bir gün onlar gibi uyuduğu zaman herkesin gerçek sandığı rüyaları görecektir. Belki dün rüya görüyordu, belki bugün rüya görüyor, belki yarın rüya görecek. Belki dün yaşıyordu, belki bugün yaşıyor, belki hep yaşayacak" (Atay, 2013: 242).

Görüldüğü gibi Selim'in yaptığı açıklama kurmaca bir karakterin gerçek olduğu yönünde bir açıklamadır. Oğuz Atay, buradan romanın en iç noktasındaki çerçeveyi kırarak en dış noktasına yani kendi gerçeklik düzlemine gönderme yapmıştır. Satırların gerçek yaratıcısı olduğu için Selim ile kendisini aynı düzlemde çakıştırmış gibidir. Ancak çerçevelerin kırılmasına rağmen romanda hiçbir zaman kurmaca ya da gerçek eşitlenmemiştir. Sürekli gerçeğin olması gerektiği gibi

olmamasından dolayı yaratılan kurmacanın, gerçeklikten daha ideal olduğu vurgulanırken bile kurmacalığı belirtilmiştir.

Yine gazetecinin gerçeğe dayandığını söylediği romanı, yayımlayıcının ülkemiz insanını anlatmadığı için gerçek dışı bulması da gerçek-kurmaca arasındaki gelgitlerin aynı doğrultuda sorgulanması isteğinin yansımasıdır. Tüm çerçeveler bu iki kavram arasındaki gerilim etrafında kurulmuştur. Oğuz Atay, daha romanın en başında realist romandan farklı bir biçimde anlatacağı olayların gerçek olup olmadığı üzerinde okurun düşünmesini ister ve girişle birlikte okura ilk sarsıntıyı yaşatır. Okurun anlatılanları gerçek gibi algılamaması gerektiğini, Selim'in oyun kurmayı sevdiğini söyleyerek zaten kendisi gösterir. Okur da okuma ve yazma sorunları, ülke gerçekliğine ilişkin sorunlar üzerinde düşünürken anlatının farklı açılardan da okunabileceğini deneyimleme fırsatı bulur. Her ne kadar alay ve ironi havası ağır bassa da *Tutunamayanlar* romanındaki kırılan çerçeveler, romanın kurgusunun bütünlüğünü bozucu nitelikte değildir. Bunda elbette baştan beri gerçeklikten daha üstün olduğu düşüncesiyle kurulmuş bir roman okunduğunun sezdirilmesi oldukça etkilidir. Postmodernist anlamdaki üstkurmacada olduğu gibi, kurmacanın altının oyulma riski bu yüzden *Tutunamayanlar*'da söz konusu değildir. *Tutunamayanlar*'da modernist romandaki üstkurmacaya uygun biçimde, realist romana özgü kurgunun deforme edilme yöntemleriyle bir yerlerde olmadığına inanılan ideal gerçekliğin anlatılamayan yönleri sezdirilmeye çalışılmıştır. Modernitenin yarattığı acıyı hafifletmek için oyunsu ve alaycı hava romana postmodernimsi bir atmosfer sağlasa de gerçeklik ve yazı eşit düzleme indirgenmediği için üstkurmaca da modernizme uygun biçimde kullanılmıştır. Çerçevelerin kurgulanan iç metinlerle yaratıldıktan sonra oyunlarla kırılması, yazma ve kurgulama sorunlarının tartışılması, "Dağılın!

Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz." (Atay, 2013: 542) gibi ifadelerle seslenilen hayali izleyicilere yer verilmesi türünden üstkurmaca yöntemler genel olarak modernist roman anlayışının gereklerine uygunluk göstermektedir.

*Tutunamayanlar'*ın tersine *Anayurt Oteli*'nde[88] yazar anlatıcının kahramanlardan daha baskın bir sese sahip olmasından dolayı kimi zaman Yusuf Atılgan, gerçeklik düzleminden romanın içine sesleniyormuş gibi bir izlenim yaratılmıştır. Örneğin *Anayurt Oteli* levhasıyla ilgili yapılan şu açıklamada sözü edilen sanıya kapılan insanın kimliği belirsizdir: "(İstasyon alanından otele çıkan sokağın başında bir çam ağacının gövdesine tenekeden kesilmiş, koyu yeşil üstüne ak harflerle OTEL yazılmış ok biçimi bir gösterge çakılı, ama yıllar sonra çivilerden biri çürüyüp kopunca okun ucu aşağıya dönmüş toprağı gösteriyor, otelin yeraltında olduğu sanısını veriyor insana.)" (Atılgan, 2010: 12). Bu durum Yusuf Atılgan'ın mı yoksa yazar anlatıcının mı bu sanıya kapıldığı yönünde okurun bir şüpheye düşmesine neden olmuştur. Başka bir açıdan baktığımızda romanda bir olayın akışı anlatılırken çevrede olan diğer olayların parantez içinde anlatılması da okurda kurgusal düzeyler arasında bir ayrım yaratılmak istendiği yönünde bir izlenim bırakır: "Yangın yerlerinde derme çatma evler yapılıyordu. Yanmıştık ama iyiydik, sağdık, kurtulmuştuk. (Kucağında ağlayıp tepinen çocuğuyla bir kadın geçti önlerinden. Karşıdaki oğlan sıranın üstünden uzanıp mersinlerin kıyısından sarı bir kasımpatı kopardı; kıza verdi.) Eskisi iki katlıydı; genişçe bir avlusu vardı" (Atılgan, 2010: 78).

Görüldüğü gibi farklı kurgusal düzeyler olup olmadığı yönünde okuru düşündürecek uygulamalar vardır. En azından anlatılan hikâyelerin iç içe geçmesi engellenmeye çalışılırken bu hikâyeler parantez içine alınarak ayrı bir çerçeveye yerleştirilmek istenip istenmediği üzerinde düşünülmektedir. Bütün bunlara karşın

[88] Ayrıntılı bilgi için bk. Şenol, 2009; Moran, 1994: 219-236; Gürbilek, 2010: 47-74; Özaltıok, 2011.

romanın genelinde kurgulama sorunlarından çok, bireysel varoluşsal sorunlar irdelenmiştir. Bu yüzden romanda, üstkurmaca yöntemlerinin bilinçli ve açık bir biçimde uygulandığından söz etmek güçtür.

Benzer durumun geçerli olduğu *Kimse*,[89] farklı yapıdaki iki bölümden oluşur. Bu bölümler üstkurmacada olduğu gibi çerçeve içine alınmış değil, yan yana ve birbirini destekleyecek biçimdedir. Kimi zaman iç seslerin kendi durumlarını anlatılarının içine yerleştirerek açmaya çalıştıkları çerçeveler olsa da bu çerçevelerin içeriği farklı bir kurmaca düzlem oluşturacak bir anlatı barındırmaz, kendi durumlarının bir özeti niteliğini taşır:

"İki kişi, diye devam ediyor Birinci Ses. Yalnız iki kişi, dağda,
dağ başında bir odada, duvarları beyaz kireç badanalı, uykusuz iki kişi
birbirlerine düşlerini anlatan iki kişi
kurdukları öyküleri birbirine anlatıyorlar
yaşamlarını ve ölümlerini
dünü ve bugünü birlikte yaşıyorlar
dışarda köpekler havlarken
düşleri düşüşleri bu dağ başında
bu soğuk dağ başında
bu karlı dağ başında
bu yalnız dağ başında
sanırım yalnızlar
bu dağ başında
bu belki değil bile

[89] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 227-240; Sazyek, 2013.

iki kişi

belki bir

belki bir bile değil" (Edgü, 2006: 79).

Birinci ve İkinci Ses tarafından yapılan bu konuşmadan daha etkili bir çerçeve oyunu, Ferit Edgü'nün kendisi tarafından okura seslenilerek gerçekleştiriliyor:

"Evet

kırık-dökük bir hayatın çevrilmesi gereken boş

(yani sessiz) bir sayfası.

Okuyucu,

lütfen daha fazla düşünmeden sayfayı çevir" (Edgü, 2006: 35).

Görüldüğü gibi kurmacanın, hayatın gerçekliğiyle desteklendiği bir çerçeve kırma uygulaması romana üstkurmaca nitelik kazandırıyor. Ancak *Tutunamayanlar'*da olduğu gibi *Kimse* için de tam anlamıyla postmodernist üstkurmacadan söz etmek, yaşamın gerçekliğinden yola çıkılması ve ona bağlılıktan dolayı mümkün gözükmüyor. *Kimse*'den daha yoğun biçimde olaylara yer verilen ve epizodlardan (Balık, 2011: 10) oluşan *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın[90] bölümlerinde diğer bölümlerden bağımsız olaylar gerçekleşirken kimi hikâyeler, destanlar anlatılır; türküler, maniler okunur. Bölümlerin içine yerleştirilen bu hikâyeler, söylentiler ise zaten efsanevi bir gerçeğin içinde yaşayan gecekondu halkı tarafından gerçekmiş gibi benimsenir. Örneğin Lado'nun yazacağı roman da kurgu sorunlarını değil hayatlarının gerçeğini konu edinecektir. Bu yüzden romanın kurmaca bütünlüğünü bozacak bir müdahaleden söz etmek dolayısıyla da üstkurmacaya başvurulduğunu söylemek güçtür.

[90] Ayrıntılı bilgi için bk. Seyhan, 2014: 238-246; Balık, 2011; Turgut, 2003.

Yaşarken ve Ölürken,[91] Türkiye'nin modernleşme sıkıntılarına şahit olmuş Selim İleri'nin yazdığı toplumsal kurtuluş anlamında kaygıları olan bir sanatçı romanıdır. Yazar anlatıcının anlatısının içine Turan ve Tuna Suna'nın roman taslaklarının, mektuplarının yerleştirildiği çerçevelerden oluşmaktadır. Anlatıcının bir yazar olmasından dolayı romanda yazma edimi hakkındaki konulara oldukça yoğun bir biçimde yer verilmektedir. Anlatıcı hem kendisinin hem de başkalarının yazma tutumlarını, bunlara yönelik eleştirileri, tahlilleri romanın başından itibaren oldukça yoğun biçimde işlemiştir. Yine Turan yazma konusundaki görüşleriyle ilgili sohbetin arkasından gerçekleri anlattığını söyleyerek kendi yazdığı romanı yazara teslim ettiğinde romana gerçeklik bağlamında yeni bir çerçeve açmıştır. Romana montajlanan Turan'ın roman taslağından sonra yazar anlatıcı, üstanlatı düzeyine yükselir. Yazar anlatıcının, bu roman üzerine yaptığı araştırmalara dayanarak anlattıklarından, Turan'ın romanının gerçek dışılığının öğrenilmesi romanın kurgusundaki gerçeklik algısını kırar. Ancak bu durum, çelişkiden ziyade büyük şehir aydın yaşamının anlatılmasına zemin hazırlayarak başka bir gerçekliği destekleyecek bir nitelik kazanacaktır. Turan'ın romanıyla ilgili anlatılanlardan sonra Tuna Suna'nın roman taslağı montajlanmıştır. Bu kurmaca iç metinden sonraysa gerçekliği anlatan mektuplar romana montajlanır. Görüldüğü gibi *Yaşarken ve Ölürken* dıştaki çerçevenin içine yerleştirilen iç metinlerden oluşmakta ve bu iç metinler etrafında okur üzerinde gerçek/kurmaca arasında bir gerilim yaratılmaktadır. Ancak yaratılan gerilimler, yazar anlatıcının kendisi tarafından giderilmektedir. Metinler hakkındaki hem kurgulama kusurları bakımından hem de konusal bakımdan

[91] Ayrıntılı bilgi için bk. Oktay, 2010: 583-635; Durmuş, 2013: 9.

değerlendirmeleri, okuru nasıl anlaması gerektiği noktasında yönlendirerek rahatlatmaktadır:

"Bu anılar yetkin bir romancının, has bir şairin kaleminden çıkma değildi elbet. Dilin kullanımı, anlatılanların yazınsal örgüsü bozuktu. Fakat yazıcısı da ayırdındaydı bunun" (İleri, 2002: 273).

"Zaten roman taslağını -Tuna'nın yazdıklarını- okuduğumda bu önemsiz, hiç önemsiz yaraları da duyumsadım. O yaralar ki, sözümona burjuvaz yaşamlarımızda bizi yine bize gömmekten başka hiçbir şeye yaramazlar. Ve onları cüzamlı köylerin yanı başında kanatıp dururuz" (İleri, 2002: 304).

Yazar anlatıcı, kurgu olan her şeyi yaptığı benzer açıklamalarla gereken yere oturtarak gerçeklik düzlemine uygun hâle getirmektedir. Gerçek olduğu iddiası olmayan kurmaca metinlerin gerçeğe bakan yönlerini öne çıkararak da çerçeve metinlerin hepsini gerçeklik düzleminde eşitlemek niyetindedir. Yazma edimiyle ilgili sorunlar, bu noktada işlevseldir. Kendisi tıpkı romandaki diğer kişiler gibi, toplum gerçeğinin en iyi biçimde anlatılacağı yöntemlere ulaşmak için kurgu sorunları üzerine düşünür. Zaten karakterlerden biri olduğu için yazar anlatıcı, Selim İleri ile eşitlenmiş bir yazar konumundadır. Ancak Selim İleri'nin somut dünyadan romana dâhil olması söz konusu değildir. Elbette bunda romanda anlatılanların gerçek olduğu yönündeki imanın da etkisi vardır. Örneğin romanda sözü edilen "sokağa çıkma yasağı" durumu dış gerçekliğin (yani Türkiye gerçekliğinin) anlatıldığı yönündeki algıyı güçlendiren ögelerden biridir. Rolünü oynama işini kahramanına veren Selim İleri, kendisi adına fikirlerini temsil eden biri olduğu için romana dâhil olma gereği duymamıştır diye düşünebiliriz.

Yaşarken ve Ölürken'deki çerçeve içi hikâyeler, gerçeğin kurgusal düzlemde değil mekânsal düzlemde farklı algılanışına gönderme yapmaktadır. Özünde gerçeklik algısında bir kırılma değil aksine pekiştirme yapan bu çerçevelerin bittiği noktada yani romanın sonunda yazar anlatıcı, müstakbel okurundan kurgu kusurlarından dolayı özür dilerken kurgusallığı öne çıkarır:

"Tuna Suna'nın 'roman taslağını' birinci tekil kişiye dönüştürmekle yanılgıya düşmüş olabilirim. Hakkım yoktu galiba buna: bir yazar kıskançlığı güdüp gütmediğimi açık seçik değerlendiremiyorum. Ne yazık ki, o bölümü üç dört kez yazdıktan sonra, özgün taslağı yırtıp attım. Sanatçının özel yaşantısı, günün birinde sanatına etkiyebilir... demek istiyordum. Oysa bambaşka bir roman da kotarmak istemiş olabilir arkadaşım.

Aylardır çalışıyorum, aralıksız. Bu yüzden begonyalarımı sulamayı bile unutmuşum. Çoktan kurumuş pembe çiçekleri. Saksıda tohumu kimbilir nereden uçuşarak gelmiş bir sarmaşık göveriyor şimdi; yaşatmaya çalışıyorum.

Belirttiğim gibi hepsini baştan alabilirim. Ama bir rüya gördüm" (İleri, 2002: 475-476).

Kurgu içindeki kurgusallığı öne çıkardıktan sonra ise "Çünkü celladımın yüzünü, kurbanınkinden ayırt edilemez görmüştüm" (İleri, 2002: 476) ifadeleriyle gördüğü rüyada romanın anlatıcısının diğer kahramanlarla bütünleştiğinden söz eder. Romanın bu biçimde sonlandırılışı bir postmodernist roman olan *Gece*'nin sonunu andırmaktadır. Ancak aradaki fark, Selim İleri'nin, Bilge Karasu gibi kendi kimliğini sezdirerek kişilerle eşitlenip özdeşleşmemiş olmasıdır. Gerçekliği anlattığı iddiasıyla kurgulanan *Yaşarken ve Ölürken*, gerek roman içindeki kurmaca metinlerle gerek yazarlık yapan kahramanların kurmaca hakkındaki görüşleriyle yine gerçekliğin

üstünlüğüne vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla *Yaşarken ve Ölürken*'de biçimlendirilmiş ideal gerçek arayışının kurguya üstün geldiğini ve kurgulama sorunlarının, kendi üstüne dönen kurgusal yapının modernist anlamda üstkurmaca yöntemlere uygun olduğunu söyleyebiliriz. *Yaşarken ve Ölürken*'de olduğu gibi, roman içinde başka bir romandan söz edilen *Bir Cinayet Romanı*,[92] kahramanlardan biri olan yazar rolündeki Akın Erkan'ın yazmak istediği *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* isimli romanı kahramanlarıyla birlikte nasıl kurguladığını konu edinen bir romandır. Daha önce dile getirdiğimiz gibi, kurgusal yapı, kişilerin isimlerinin baş harfleriyle simgelenen bölümlerden oluşmaktadır. Her bölüm, bölümde anlatılanları yaşayan kişi tarafından sunulmaktadır. Akın Erkan, romandaki diğer kişilerden romanlarında birer kahraman olmalarını ister. Her birinin kendisiyle ilgili bölümü kendi günlük yaşamını anlatarak düzenleyeceğini belirtir. Romana katılmayı kabul eden bu kişiler, yazara romanı oluşturacak olan günlüklerini yazıp gönderirler. Kurgunun bu şekilde düzenleneceği yine yazılmaya başlanmış olan günlük parçalarında anlatılır. Bu durumdan yola çıkarak *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* ve *Bir Cinayet Romanı* aynı kurgu üstüne kurulmuştur diyebiliriz. Hatta *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* için romanın sonunda oluşturulmuş ayrı bir metin olmayacaktır. Kişiler birbirinden habersiz biçimde yazdıkları günlüklerle iki romanı da kuruyor görünmektedir. Olay düzleminde iki çerçeve görünse de kurgu düzeyinde iki çerçeveden söz edilemez. Örneğin yazar ve kahramanların görüşmeleri tek bir kurgu düzlemi içinde yer alır, yazarın kendi kaleminden çıkan bölümler dışında diğer kahramanların yazdıkları metne müdahale ettiğini gösteren bir ipucu yoktur. Evet, Akın Erkan başlangıçta yazılanları düzelteceğini söylemiştir ama kahramanlarla kişisel ilişkileri dışında onların

[92] Ayrıntılı bilgi için bk. Canatak, 2013: 223-238; Moran, 1994: 105-118.

yazdıklarında kendi yazar kimliğinin müdahalesi, en azından *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* isimli roman metnini oluşturma adına bile olsa görünmez. Bu noktada *Bir Cinayet Romanı*'nın yazılma bahanesi olarak Akın Erkan'ın roman yazma isteği sunulmuş gibidir. Anlatılan iç olayın dayandığı, kendi kurgusuna sahip iç metinlerin olmaması da çerçevelerin gerçekte değil düşüncede kurulduğunu pekiştirir.

Kahramanlar, yazarın yönlendirmeleriyle gerçek hayatta yaşadıklarını günlüklerine yazarken kurmaca sorunları üzerine de düşünürler. Özellikle Emin Köklü cinayet romanlarının kurguları üzerine düşündüklerini yazarken kurmaca sorunları üzerinde durur: "Her neyse... Üst üste okuyarak nerdeyse ezberlediğim yapılarından algıladıklarımı birkaç kelimeyle özetlersek: kararsızlık, sonuca vardırmada isteksizlik, okuru düşündürme adına (belki) sorumluluklardan kaçış... Oysa bir cinayet romanı bunları kaldırmaz. Aşk hikâyelerinde, nostaljik öykülerde, hatta sosyal içeriklilerde bile yutturabilirsiniz belki ama cinayet romanında asla! Cinayet romanları insana düşünecek vakit bırakmaz ya da düşündüklerini doğrulama fırsatı tanır" (Kür, 2004: 150).

Levent yine aynı şekilde yazarın verdiği rolleri, bir roman kahramanının yapıp yapamayacağını sorgular: "Ayrıca, roman kahramanları böyle aptalca şeyler yapmazlar gibime geliyor" (Kür, 2004: 76). Böylece tüm kahramanlar "roman nasıl kurulur" sorusunun cevabını yaşayarak öğrenmeye başlarlar. Bu durum romanın, gerçek olduğu düşünülen kurgu içindeki düzlemden beslendiğini gösterir. Romanda öncelikli çözülmesi gereken de romandaki gerçeklik düzleminde işlenen cinayet değil kurgulama biçimidir. Kurgunun hayattan beslendiğini kabul eden Emin Köklü, kurgunun da tıpkı hayat gibi anlamsız olduğunu söyler başlangıçta: "Matematikte anlamsız bir şey yoktur, doğru. Ama hayat, matematiğin tam tersi. Anlamsızlıklarla

dolu. Roman da hayatı yansıttığına göre... Anlam arayışı anlamsız aslında" (Kür, 2004: 69).

Ancak Emin Köklü, cinayet işlendikten sonra kurgunun kuruluşunu çözmek için, romandaki gerçek olduğu söylenen hayattan ipuçları bulma çabasına girer. Bütün bunları Akın Erkan'ın yönlendirmeleri dışında yapar hatta Akın Erkan'ı, cinayet işlenmeden önce roman kurma konusunda yetersiz bulacak kadar kendisini kurgulama sorunlarına kaptırmıştır. Yazar dışında kahramanların da birer yazar olduğu romanda başta Emin Köklü olmak üzere diğer kahramanlar da romancının verdiği rolleri uygulamada itirazlarda bulunabilirler. Bu durum postmodern romanlarda rollerine isyan eden (Moran, 1994: 117) kişilerin parodisidir. Çünkü bu isyan, romanda gerçek olduğundan şüphe duyulmayan dünyada bireylerin kendi varlık düzlemlerinde gerçekleşmektedir. Onlar bu itirazları yaparken kendi gerçek varlık düzlemlerinden konuşmaktadırlar. Yalnızca kurgusal düzlemde değil gerçek dünyada da var olduğu biçimiyle verilen kişilerin itirazıdır bu. "Beni böyle kurgulayamazsın." değil "Bana bunları yaşatıp yazdıramazsın." yönünde bir itirazdır. Tüm sorgulamaların ya da itirazların ana gerekçesi ise "Bir cinayet romanı nasıl olmalı?" sorusuna dayanır. Roman, bu soru doğrultusunda kurgulanırken cinayeti işleyen kişinin kimliği kurgusal olanaklarla gizlenir. İsimlerinin baş harfleri aynı olan kişilerden biri cinayeti işlemiştir ve kurguda aynı harfli bölümlerin farklı kişilerce yazıldığı gizlenerek cinayeti işleyen kişi de gizlenir. Ancak yine Emin Köklü, üslup farkından yararlanarak kurgusal bir imkânı, yazar Akın Erkan'ın geçmişiyle birleştirip cinayeti yazara itiraf ettirir. Bunun üstüne yazar, kurgusallığı vurgulayarak romanın gerçekte olduğundan farklı bir biçimde bitirilebileceğini ve kendi istediği kurguya Emin Köklü'nün ulaştığı çözümün uygun olmadığını söyler. Ancak

alternatif bir kurgusal sona, *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* isimli romana daha iç çerçevede ayrı bir düzlemde varlık sağlanamadığı için yer verilmez. Okursa roman boyunca, *Bir Cinayet Romanı'*nın nasıl kurgulanacağını, cinayetin konu düzeyinde değil biçim düzeyinde kurgusal imkânlardan yararlanılarak nasıl gizleneceğini, cinayeti saklamak ya da başka gerekçelerle daha akılcı duruma getirmek için neler yapılabileceğini sorgulayarak ve gözlemleyerek romanı okur.

Bir Cinayet Romanı'nda konu, *Bir Cinayet Romanı'nı* yazmaktır. Bu konu, iç içe geçmiş iki romanın da konusudur. Bu bağlamda daha önce söylediğimiz gibi farklı iki kurgusal düzlemden söz etmek mümkün değildir. Çünkü bütün anlatılanlar ve yazılanlar her iki romanın eş değerde ögeleridir. Ne *Bir Cinayet Romanı*'nın göndermede bulunduğu dış gerçeklik ne de *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği*'ni oluşturan kurmaca gerçeklik vardır. Sadece bir romanın kahramanlarının yazdığı günlük parçaları vardır. Ayrıca yazının dünyasından gerçek dünyaya yani Pınar Kür'ün varlık düzlemine de bir gönderim söz konusu değildir. Aksine kahramanların bulunduğu kurmacasal düzlemin gerçekliğinden şüphe duyulmaz ve iç düzlemde de gerçekte yaşanlarla bir roman kurma amacı vardır. Bu bağlamda *Bir Cinayet Romanı*'nın çerçevelerini üstanlatı terimiyle ifade etmek daha açıklayıcı görünmektedir. Elbette kurgulama konusu, yazma edimi gibi konular hakkında konuşulması romana üstkurmaca nitelik kazandırmıştır. Ancak bu, postmodernist anlamda bir üstkurmaca değildir. Kurmacanın, gerçekliğin hangi kısımlarını dışarıda bıraktığının anlaşılmasını sağlayan bir üstkurmaca anlayışıyla yazılan romanın; cinayet romanı türü çerçevesinde kurgulanması onu postmodernist roman türüne yaklaştırmış görünse de üstkurmacanın imkânlarından modernist anlayışa yakın biçimde yararlandığını söyleyebiliriz. Çünkü realist romanın kurmacanın

gerçekliğinden şüphe etmeyen yapısının tersine, kurmacanın gerçekliği nasıl yansıtabileceği üzerinde durulmuş ve belli edilen kurgusal yapı üzerinde düşünülmesi amaçlanmıştır. Yoksa postmodernist romanda olduğu gibi gerçek ve kurmacanın aynı metinsel düzlemde birleştiği süreksiz bir yapıt oluşturulmamıştır. Kısacası *Bir Cinayet Romanı*, kurgu sorunlarını popüler bir tür çerçevesinde ele alan modernist anlamda üstkurmacaya daha yakın duran bir romandır.

Modernist roman kimliği öne çıkan *Hayır*…[93] hem düşünsel hem de sanatsal bağlamda zengin bir içeriğe sahiptir. Bu içerikte yazma, kurgulama sorunları üzerinde de durulması romanın üstkurmaca niteliğe sahip olmasını sağlamaktadır. Bunu olanaklı kılan, romanın kurgunun imkânlarıyla gerçeğin görünmeyen taraflarını anlatabilme çabasıdır. Ağaoğlu, birbiriyle süreksizlik ilişkisi içindeki zaman dilimlerinde gelişen olayları anlatırken romanda realist anlamdaki bütünlüğün dışına çıkmıştır. Parçaların yerleri değiştirilerek romanın yeniden kurgulanabilecek nitelikte olmasını isteyen ve söyleyen Adalet Ağaoğlu, kurgulama konusundaki fikirlerini Aysel'in Yazar dostunun kimliği aracılığıyla hem uygulatmış hem de tartıştırmıştır. Örneğin Yazar dostun, Aysel'in evine gelirken tasarladığı intihar sahneleri kurgunun çeşitli biçimlerde şekillendirilebileceğinin bir uygulaması olarak okurun karşısına çıkar. Okur, aynı olayın farklı kurgulanışlarıyla karşılaştıkça kurmaca-gerçek ilişkisinin farklı bir boyutunu algılayacaktır: "Romanda olsaydı, kolaydı. Birçok seçenek var. Ama hayatta ve gece, bir yazar, üstelik de çok sevdiği, bileklerini kesmiş bir kadını ne yapabilir? Hiçbir ön hazırlığı yokken, işin içine bütün duygular da yoğunlukla karışmışken, cesedi taşıtmayı başkalarına nasıl bırakabilir ya da bu çaresiz sahnenin üstünden nasıl atlayıp da başka bir bölüme geçebilir?" (Ağaoğlu, 2010: 229).

[93] Ayrıntılı bilgi için bk. Apaydın, 2006: 17-38; Gümüş, 2000: 107-204; Parla, 2009: 305-326; Şenol, 2009.

Görüldüğü gibi gerçek yaşamla kurmaca arasındaki farkta üstünlük; kendi gerçekliğini dayatmaktan başka bir seçenek sunmayan yaşama verilmiştir. Ancak yaşama yaklaşım, *Tutunamayanlar*'ı andırırcasına "yalan" sözcüğü çerçevesindedir: "Yaşamın yalanları, romandakinden çok daha fazla. Çok daha gerçek. Gerçek yaşam ancak yalanlarla sürdürülebiliyor. İki kuru, kıvrık kabukla elma bahçeleri falan. Bizim yaptığımız salt işimize yarayacak yalanları seçmek, işimize geldiği biçimde yan yana, alt alta, üst üste getirmek. Kuru kabuklar altına yanan bir soba kondurmak..." (Ağaoğlu, 2010: 229).

Sözü edilen bu yalansa kendi gerçekliğinden uzaklaşan kişinin yaşamaya devam edebilmek için uydurduğu yeni gerçekliği nitelemektedir. Yani kişinin kendi varoluşsal an'ından, bireysel gerçekliğinden uzakta olan uydurulmuş bir gerçekliktir yaşam. Yazar, yaşamı daha gerçekçi kılmak için yazdığı romanla anı yakalamaya çalışırken kurmacayı gerçeğe destek olarak görmektedir:

"Yazar: Romanın kozmolojik olgusunu onlara nasıl anlatmalı? Romanı kurmak, en ince ayrıntılarına dek tasarlanmış bir dünyayla yola çıkmak demek. Bu ayrıntıları ise ancak bağlı bulunduğumuz, içinde yaşadığımız hayattan derleyebiliriz.

Alev (bu gece bakışlarında ilk kez kuşkuculuk): Saçmaladı galiba. Keşke hiç açmasaydım bu konuyu.

Üner (içinden geçen alaycı gülüşü yüzüne yansıtmamaya çalışarak): Bizim bu romancılarımızın da yerellik tutkuları... Şu dar dünyayı bir türlü aşamadılar. Sözde içlerinde kendini en özgür duyanlardan biri bu, o da intihar konusunda bile yerel hayatı gözetmekten dem vuruyor hâlâ..." (Ağaoğlu, 2010: 263).

Görüldüğü gibi *Hayır*…'da tüm vurgu, yaşamın kendisinedir. Yeni bir yaşam biçimi yaratabilmek için, kurgusallıktan yaşamın gerçeklerini desteklemede yararlanılacaktır. Kurmaca bir karakter olduğu yönünde imalardan uzak olarak

anlatılan Aysel'in Yennis'le konuştuğu bölümlerde bile romanın kurgusallığı açık edilmez. Hatta anlatıcı "Bugün de o çantayı mı alacak, ne yapacak?" (Ağaoğlu, 2010: 3) gibi ifadelerle Aysel'in varlık düzlemine üstteki düzlemden müdahale ederken kendi bilgisinin yetersizliğiyle Aysel'in gerçekliğini desteklemiş, onun yerine düşünmeyerek bireysel bütünlüğünü korumuştur.

Adalet Ağaoğlu'nun fikirlerinin taşıyıcısı olan Aysel ve Yazar dost'un kimlikleri, romanın sonunda çakıştırılmış gibidir. Adalet Ağaoğlu, anlatıcı, Aysel ya da Yazar dost tarafından söylenebilecek ifadelerle, romanın yeniden kurgulanabileceği söylenirken gönderme yapılan düzlem, dış gerçeklik düzlemi değil kurmaca düzlemdir. Romanın üzerine kapandığı bu noktada her şeyin baştan alınabilir bir kurguyla oluşturulmuş olduğunun mesajı verilmektedir. Zaten gerçeği yansıtma amacında olan romanda, kurmaca karşısında, yansıtılmasının zorluğuyla gerçeklik üstün olduğu için başvurulan üstkurmaca yöntemleri de modernist roman anlayışına uygun bir karaktere sahiptir.

Hayır... gibi kendi üstüne katlanacak olan *Gece*,[94] daha ilk sayfasında dilin karanlığın içinde yaşayabilecek tek şey olduğunu söylerken ona bir kişilik kazandırmıştır. Romanın üstkurmaca karakteri de yine 1. Dipnot'ta dil üzerine konuşulurken belli edilmiştir: "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" (Karasu, 2010: 27).

Bu dipnotla birlikte romandaki kurmaca düzlemin üstünde bir kurmaca düzlem oluşturulur. Roman, dilin gösterileni konumuna indirgenir. Dipnotlarla birlikte

[94] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 42-45; Şahin, 2009: 3-14; Göktürk, 1985: 5-10; Parla, 2011: 167-234; Seyhan, 2014: 172-179; Gürbilek, 2010: 75-102; Özata, 2003; İleri, 2007.

ilerleyen romanın gelecek sayfalarında söylemlerin kime ait olduğu belirsizleştikçe kişilikler üst üste bindirilir. Kahramanlar yanında, giderek yaratman-düzeltmen-yazar rollerindeki kimlikler de *Gece*'ye karışır. Yazar, diğerlerini metin dışında bıraktığını söylemesine rağmen yaratman ve düzeltmen metin içinde kalırlar. Kahramanların diğer kahramanlar hakkında söyledikleri, romanda anlatılanlarla uyuşmaz. Yazar da romanın kurgusuna üstkurmaca düzlemden katılmasına rağmen kimliğini kaybederek metin içi bir öge hâline gelir. Giderek romanın sonunda tüm kimlikler aynı kurmaca düzlemde birleşirler:

"Şimdiki durumda dörde bölünmüş olmam, ulaşmak istediğim simgesel kavrayıcılığı gerçekleştirmekte beni ne ölçüde başarılı kılabilir?" (Karasu, 2010: 145) diyen yazarın, farklı kişilerde parçalanmış biçimde temsil edildiğini söylediği kimliği romanın sonunda "Aynada tanıyamadığım ben. Binlerce parça. Artık ben de olmayan yüzbinlerce parça." sözleriyle ifade edilir. Böylelikle roman, başlangıçta sözü edilen karanlığa tekrar gömülmüş ve dilde varlık bulan metin dışında bir düzlem kalmamıştır.

Roman boyunca gerek kişilerin söylemlerinden gerekse dipnotlardaki yazarın sesinden kurgu ve kurgulama konuları üzerine düşünmeden romanı kavrayamacağını anlayan okurun kendisi de metne dâhil edilir. Böylece postmodernist üstkurmacada olduğu gibi, yazar ve okur aynı düzlemde eşitlenir. Okur da kendisinden emin olunmayan, belirsiz bu kurguyu, yazar hatta kahraman katından deneyimlemek durumundadır. Okurun deneyimlediği bu parçalanmışlık durumunu yazar, "Artık aynalar içinde geziyor gibiyim. Kim ne hâle geldi, kapı (çıkış kapısı) nerede, ben de bilemez oldum. Dipnotlarımın anlamı eridi gitti. Bir başka el katıldı yazıya. Kitabın, artık 'kitabım' dediğim bir yazının her yanı delik deşik sanki. Herkes her yerinden

içine sızabiliyor. Bunun sonucu ne olur, çok geçmeden anlarız. 'Defter dolduran' kim, şaşırıverdim. Ya da, öyleymiş gibi göstermek için uğraşıyorum. Neden? Galiba onu da bilmiyorum." (Karasu, 2010: 162) sözleriyle anlatırken kurmacaya yön veren mantık alanından da sapıldığını ve yazının kendisinin dışında hiçbir nedenselliğin kalmadığı mantık-dışı alana girildiğini haber verir. Artık yapılabilecek tek şey yazmaktır: "Yazmış olmak için yazmak; eli durmamak için yazmak; söyleyeceğini kararlaştırmamış olsan da yazmak..." (Karasu, 2010: 162).

Tesadüflerle ilerleyecek romanın, yazarının da okurunun da rollerinin artık eşitlendiği hatta silinmeye doğru gittiği, üstkurmacaya uygun bir biçimde dile getirilir: "Yapıntının dışına çıkıp, yazar olarak, birtakım düşüncelerimi bu yapıntıya eklemek ne ölçüde akıllıca sayılabilir? Okur (okuyan demeli; yazar nasıl da alışıverir karşısında hep "okur'lar görmeğe... Oysa bu kez, "okurlar", "okur", olmayacak; bir tek okuyan olacak belki bu defterlerin karşısında) okuyan, böyle bir ayırımı niye yapsın? Ya da, yapıntıda çeşitli katlar arayıp tasarlayacağına, ne demeğe yazarın özel düşüncelerini, seçebildiği ölçüde, öbür bölümlerden ayrı tutsun? Yapıntıda yazarın izlerini aradıkları için az mı güldüm birtakım adamlara?" (Karasu, 2010: 177).

Görüldüğü gibi teknik anlamda ve içerik anlamında bilinen tüm roman konvansiyonları hem teorik düzeyde hem de uygulama düzeyinde bozularak romanın sonuna yaklaşılmaktadır. Artık, yaşandığı anda değil yazıldığı anda gerçekleşen, yazıyla ve yazıda varolan bir dünya vardır. Romanın sonunda Bilge Karasu'nun kendi kimliğini de romana dâhil etmesiyle, yazı dışında kurgusal bir öge kalmamıştır.

Gece'nin üstkurmaca karakteri ile ilgili olarak Cem İleri'nin değerlendirmesi şu ana kadar anlattıklarımızı netleştirecek niteliktedir: "Karasu, *Gece*'de metnin içindeki yazarın, yazar imgelerinin olduğu kadar, gerçek yazarın da

kurgulanabileceğini gösterir. *Gece*'nin, işi bir adım daha ileri götüren niteliği de buradadır. Yazarın kendi imgesiyle uğraşması söz konusudur. Kurmacanın sınırları dışına çıkılmış, bağlam yapıtın yazarını da içine alacak şekilde genişlemiştir. (…) *Gece*, bu anlamda, yazar imgesinin nasıl her okumayla değişebileceğini, yazı ile o yazıyı yazmış olan kişi arasındaki bağın, bağlantının birtakım uzlaşmalarla sağlanmış olduğunu göstererek, yine aynı noktaya getiriyor okuru, bu kez tersinden: yazarın ölümü, yazarın çok daha güçlü biçimde geri gelmesi anlamını taşıyor. Yazar, kurmacanın ögelerinden biri hâline gelerek, alışılagelmiş kurmaca ögelerine eklenerek çerçeveyi genişletiyor. Yazarın kurgulanması ya da öyle gösterilmesi her şeyin ardındaki yazarın, her zaman orada olmayabileceğine dair şüpheyi kurmacaya dâhil ediyor. *Gece*, kurmacanın tersini yapıyor. Anlatmak yerine anlatmanın kalıplarını sunuyor okura. Karasu'nun yapıtını baştan sona kat eden icra süreçlerini izleyebileceğimiz genelleştirilmiş bir çerçeve kuruyor. *Gece*, üst-üst-metinselliğiyle tüm parçaları, tüm anahtarları, kilitleri barındıran asıl yapıttır ama aynı zamanda kendisini, ötekileri kurtarmak için feda eder. Yapıtın her bir parçasının, yapıtın her bir parçasını ve tümünü okumamız için farklı bir anahtar sunmakta olduğunu göstermek için, kendini ele verir" (2007: 84-85). İleri'nin bu değerlendirmelerine de dayanarak *Gece*'nin yazar, kahraman, okur, kurmaca, gerçek, dil gibi ögeleri ele alış biçimlerinden dolayı tam anlamıyla postmodernist üstkurmacaya uygun biçimde kurgulandığını söyleyebiliriz. Kurmaca ve gerçek düzleminin silinerek yazı dışında hiçbir düzlemin kalmadığı bir romanda bunu sağlayan postmodernist üstkurmacanın olanaklarıdır.

Postmodernist üstkurmaca karakterini dille sağlayan *Gece* gibi, *Kara Kitap*[95] da merkezine yazma edimini almıştır. *Kara Kitap*, metinlerarası düzlemde yazma üzerine yazılmış bir romandır. Celal'in ve Galip'in yazılarının iç içe geçtiği çerçevelerde "kendi olmak" kavramı doğrultusunda yazı anlatılır. Anlatılan yazı, kurgunun konusundan çok, biçimi bağlamında irdelenir. Romanda edebiyatla ilgili oldukça kapsamlı sorgulamaların yapılması, romana üstkurmaca nitelik kazandırmıştır. Özünde kurmacanın kendisinin anlatıldığı romanda metinlerarası ilişkiler ekseninde asıl/taklit kavramları arasındaki gerilim başattır. Çerçeve yapılardan oluşan romanın bölümlerinde ikinci bir çerçeve açılarak iç öyküler anlatılır. Ancak tüm öykülerin vardığı nokta "kendi olmak" kavramı etrafındaki görüşlerdir. Kendi olmak, "yazıda kendi olmak" boyutuna ulaşınca tüm iç çerçevelerin aslında aynı işlevde olduğu görülür. Bu nokta tüm anlatılar, içerik bağlamında değil, biçimsel bağlamda yaptıkları katkıyla işlevselleşirler. Roman boyunca kurgu sorunlarının tartışılması, yine bu bağlamda değerlendirilmelidir. Amaç yazıda kendi olma kavramı üzerine tekrar tekrar düşündürmektir.

Roman başladığında Rüya ve Celal'e oranla Galip, iyi bir okur ve yazar değildir. Polisiye roman okuru olarak popüler kültürün temsilcisi Rüya ve köşe yazarı olarak yüksek kültürün temsilcisi Celal aracılığıyla Galip de roman sonunda iyi bir okur ve yazar olacaktır. Galip'in yolculuğu aslında okurluk ve yazarlık peşinde bir yolculuktur. Bu arayış, hem Galip'in okuyup dinledikleriyle hem de Celal'in yazdıklarıyla kurgulama ve yazma edimi etrafında gelişir. Galip'in bir okur ve yazar olma sürecinde yaşadıkları, kurguya dair yapısal özellikler, kurgulama

[95] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 93-104; Gün: 2006: 191-202; Gümüş, 2010: 109; Atakay, 2009: 36-47; Akerson, 2009: 61-69; Parla, 2011: 235-270; Adak, 2009: 275-294; Irzık, 2009: 262-271; Brendeomon; 2009: 128-141; Koçak, 1991: 65-144; Ecevit, 2008: 35-48; Ecevit, 2013: 17-24; Sazyek, 2013: 76, Seyhan, 2014: 208-220.Işıksalan, 2007.

sorunları gibi pek çok konu bu bağlamda tartışılır. Bu tür tartışmalar, çerçeveler dışında romana üstkurmaca nitelik kazandıran diğer ögelerdendir. Örneğin Celal'in arkadaşının Galip'e verdiği ve bir kısmını alıntıladığımız şu tavsiyeler tamamen yazma edimi ile ilgili olan üstkurmaca uygulamalarıdır: "53.A: Epigraf kullanmayın çünkü yazının içindeki esrarı öldürür. 54.B: Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan yalancı peygamberi öldür. 55.C: Epigraf kullanacaksan ne yazarları, ne kahramanları bize benzeyen Batı'nın kitaplarından alma, okumadığın kitaplardan hiç alma, çünkü Deccal'in yaptığı işte tam budur. 56.A: Unutma, sen hem şeytansın hem melek, hem Deccal'sin hem de O. Çünkü okurlar bütünüyle kötü ve bütünüyle iyi birinden sıkılırlar hep. 57.B: Ama okur, Deccal'in kendisine O gibi gözüktüğünü anladığında, kurtarıcı sandığının Deccal olduğunu, kandırıldığını dehşetle fark ettiğinde, seni bir karanlık sokakta vallahi vuruverir! 58.A: Evet, onun için esrarı sakla: sakın salma meslek sırrını. 59.C: Sırrın aşktır unutma. Aşktır anahtar kelime. 60. B: *Hayır*, anahtar kelime yüzümüzde yazar. Bak ve dinle. 61.A: Aşktır, aşktır, aşktır, aşk!.. 62.B: İntihalden de korkma; çünkü bizim kıt kanaat okumamızın ve yazmamızın bütün sırrı, bütün sırrımız tasavvufi aynamızda gizlidir. Mevlana'nın Ressamlar Yarışması hikâyesini bilir misin? O da hikâyeyi başkalarından almıştır, ama kendisi... (Bilirim, efendim, demiştim.) 63.C: Bir gün yaşlandığında, insan kendisi olabilir mi diye sorduğunda, bu esrarı anlayıp anlamadığını da soracaksın kendine, unutma! (Unutmadım) 64.B: Eski otobüsleri, çalakalem yazılmış kitapları, sabredenleri ve anlayanlar kadar anlayamayanları da unutma!" (Pamuk, 2010: 94).

Bu tavsiyelerde sözü edilen esrar, *Kara Kitap*'ın yazılma nedeni olan esrardır. Belirttiğimiz gibi Orhan Pamuk, iç öykülerde farklı gibi görünen öykülerle hep bu

esrara vurgu yapar. Bu bağlamda konuşan herkes de aslında Pamuk'un görüşlerini dillendiriyor gibidir. Romanın kendini aynaladığı bu tür metinler aracılığıyla romandaki tüm düzlemler de gizlice çakıştırılmış olur. Orhan Pamuk bir oyun düzenlemiştir. Aslında olmayan ama varmış gibi gösterdiği esrarı kurgu içine yerleştirerek okurun bunu bulması için uygun öyküler kurgulamıştır. Oysa Pamuk, *Kara Kitap*'ın kendisiyle de gösterilmek istendiği gibi yazı dışında bir gerçekliğin ya da bir esrarın olmadığını her fırsatta okura anlatmıştır. Galip böyle bir esrarın, kendi olmaya imkân vermeyen metinlerarası bir dünyada taklitten başka seçeneğin dolayısıyla da yazı dışında bir gerçeğin olmadığını zaten anlamıştır. Kurgulanan her tür hikâyenin bu amaca hizmet ettiğini de çözmüştür: "Az sonra Celâl'in, Harbiye'de, Feriköy'de ya da Tophane'deki bir evde saklanabileceği aklına ister istemez gelince, bir anda öfkesini, kendisini bir tuzağa çeken Celâl'e değil, Celâl'in yazılarında ipuçları gören aklına yöneltti. Böylece sürekli eğlence arayan bir çocuktan nefret eder gibi hikâyesiz yaşayamayan aklından nefret etti. Bir anda, dünyada işaretlerin, ipuçlarının, ikinci ve üçüncü anlamların, gizlerin, sırların yeri olmadığına karar verdi: Bütün işaretler anlamak ve bulmak isteyen kendi aklının ve hayâllerinin kuruntularıydı. Her eşyanın yalnızca o eşya olarak varolduğu bir dünyada huzurla yaşayabilme isteği yükseldi içinde; o zaman ne yazılar, ne harfler, ne yüzler, ne sokak lambaları, ne Celâl'in masası, ne Melih Amcadan kalma şu dolap, ne de Rüya'nın parmak izlerini taşıyan bu makasla tükenmez kalem kendi dışındaki bir sırrın şüpheli bir işareti olacaktı. Yeşil tükenmez kalemin yalnızca bir yeşil tükenmez kalem olacağı ve kendisinin de başka birisi olmak istemeyeceği bu âleme nasıl girebilirdi acaba?" (Pamuk, 2010: 275).

Yeşil tükenmez kalemin dünyasına girme yolunda iyi bir okur olduktan sonra Celal'i taklit evresine giren Galip, yazı yazmayı da taklit yoluyla öğrenir. Celal'in yazılarından onun da başkalarını taklit ettiğini anlayan Galip'in kendi olmak diye bir kavram olmadığını anladığı anda Celal ve Rüya ölür. Onlardan geriye kalan tek şeyse yazıdır. Bu gerçeğin ortaya çıkmasından sonra Pamuk, romanın sonunda Bilge Karasu gibi kendini de kurgunun içine sokarak "yapıntılaştırır". Okura seslendiği bu son bölümde okunanların kendi kurmaca ürünü olduğunu hatırlatarak okurun gerçek-kurmaca konusundaki beklentilerini bir kez daha sarstıktan sonra geride onun anlamlandırması gereken kara sayfalar bıraktığını belirtir. Jale Parla'nın (2011: 263) bu noktayla ilgili şöyle bir açıklaması vardır: "Yarattığı onca yazar kahramanla yetinmeyip romanlarının sonuna bir de kendisini sokmayı *Kara Kitap'tan* bu yana adet edinmiş olan Pamuk, böylece, romancılığının üstkurgusal, postmodern jestini gerçekleştirir: Kadiri mutlak yazar, en az romanın kendisi kadar kurgu ürünüdür. Bu kurguda anlatıcı ister asıl yazar, ister yazar kahraman, ister herhangi bir karakter olsun, sürekli kurulan, sonra bozulan, sonra yeniden kurulan ve en sonunda bir daha kurulamayacak biçimde bozulan bir role sahiptir ancak. *(...)* Sayfalar karadır; çünkü tıpkı Galip'in Celal'i öldürüp (ya da sonsuza dek yaşatıp mı diyelim?) yerine geçmesi gibi, okur da romanı bitirdikten sonra yazarı öldürüp (ya da sonsuza dek yaşatıp mı diyelim?) onun yerine geçer: Kitabı her düşündüğünde ve hatırladığında onu yazmaya devam eder." Parla bu tespitiyle, yalnız Orhan Pamuk'un değil okurun da yapıntılaştığına açıklık getirmiş olur. Böylece romanın başından beri sözü edilen yazma sorunu kendinden başka bir şey bırakmayacak biçimde kurguyu ele geçirir. Yazar-kahraman-okur düzlemlerinin tıpkı anlatı düzlemleri gibi iç içe geçtiği romanda, kurgulama sorunları üzerine düşüncelerin tümünün yazı dışında bir

gerçeklik olmadığı yargısına ulaşması, *Kara Kitap*'taki üstkurmacaya postmodern bir kimlik kazandırmıştır.

Kara Kitap'ta Pamuk, yalnızca romanın sonunda sesini duyururken Hilmi Yavuz, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin[96] neredeyse tümünde kendi sesine yer verir. Hilmi Yavuz, kurguladığını söylediği tüm düzlemlerin arkasından kendi sesini duyurur. Anlatı boyunca farklı kimliklere bürünerek ve farklı kimliklere büründürerek yarattığı kahramanlar, okur, eleştirmen ve yazar aracılığıyla kurgulama konusunda bildiklerini, düşündüklerini ve uygulamalarını sergiler. Öyle ki Hilmi Yavuz'un edebiyat bilgisi dışında bir gerçeklik yokmuş gibidir. Kendisi en başından beri romana dâhildir ancak hep kişilerin ve kurgunun üstündedir. Bu yüzden kırılıyormuş gibi görünen kurgusal düzlem aslında kırılmıyordur. Çünkü gerçeklik yanılsamasına girmemesi konusunda Hilmi Yavuz, okuru sürekli uyarmış, anlatıdaki her şeyin kendi emrinde olduğunu okurun gözü önüne sermiştir. Bu üstkurmaca uygulamalarını da açıkça yazmıştır: "Şimdi işte, bendenizin de bir anlatı yazarı olarak yaptığım tastamam budur: *Varlığımı duyurmaktan çekinmedim.* Ama, doğallıkla okurun ve eleştirmenin de varlıklarını duyurmalarını istediğim söylenemez. Şurası kesin: Yazar olarak, anlatının kişilerine egemen olabiliyorsunuz, ona varlığınızı duyurabiliyorsunuz, ama okur ya da eleştirmenin kişiliğinde yapamıyorsunuz bunu... Onların, benim özgür istencim dışında diledikleri gibi metne *müdahale* ettiklerine şimdiye değin çok tanık oldunuz. Şimdi bir müdahalede bulunmuyorlarsa, kendilerini, Fehmi K., Anette ve Selim Taşıl arasındaki konuşmanın akışına kaptırmış olmalarından dolayıdır. Dilerseniz biz de oraya, bu konuşmaya dönelim" (Yavuz, 2012: 94).

[96] Ayrıntılı bilgi için bk. Gümüş, 2010: 75-93; Doltaş, 2003: 143-153; Karaburgu, 2009: 173-182; Ecevit, 2013: 46-50.

Hilmi Yavuz'un; metinlerarasılığın tüm olanaklarından yararlanarak yarattığı kurmaca düzlemin kurmacalığının gereklerini açıklarken üstkurmaca parosidi yaparak okur yerine kendisinin gerçek-kurmaca gerilimini kavrayıp açıkladığını söyleyebiliriz. Romanın sonunda, yine aynı parodik tavırla kendisini romana sokarak anlatının kurmaca olduğunu son bir kez hatırlatır. "Bu anlatıyı bitirirsem, gözlüklerimi çıkarıp komodinin üzerine koyduktan sonra ben de uyuyacağım" (Yavuz, 2012: 140). Bu hatırlatma da diğer uyarılarda olduğu gibi kurmacanın kendisine dönüktür. Anlatının geneli için de bunu söyleyebiliriz. Üstkurmaca düzlemden duyulan tüm sesler kurmacanın neleri gerektirdiğini dile getirir. Söz konusu olan, kurmacanın gerekleridir; dış gerçekliğin değil. Kurgulamanın parodisi yapılarak uygulanan üstkurmaca yöntemleri de Hilmi Yavuz'un her şeyin merkezinde olmasına rağmen onun dış gerçekliğiyle değil kurgu hakkındaki görüşleriyle ilgili olduğundan *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri'*nde üstkurmaca postmodernist niteliklidir.

Postmodernist romanın en belirleyici özelliklerinden olan üstkurmaca kullanımının romanlarda hangi anlayış ekseninde kullanıldığı hakkında genel bir değerlendirme yaptığımızda *Anayurt Oteli*'ni bu bağlamda ele alamayacağımızı söyleyerek diğer romanlardan ayırmamız gerekir. Yaşamın ne durumda olduğu yönünde, kurmaca içinde gerçekliğe yapılan ima dışında *Kimse* için de üstkurmacanın kurguda bir olanak olarak yer almadığını söyleyebiliriz. Yine *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın düşsel gerçekliğinin kurmaca içinde bütünlüklü tek gerçeklik olması romanın kurgusallığını belli etmeye yönelik tüm düşüncelerin önünü kestiği için üstkurmacaya dönük bir niyetin kalmadığını ekleyebiliriz. Kurgunun kurgusallığı üzerine düşünme imkânı vermeyen bu üç romandan sonra *Bir Cinayet Romanı*'nı ele aldığımızda kurgusal bir yapısökümün olduğunu görürüz. Ancak roman kurulurken nelere dikkat edileceği üzerine tüm sorgulamaların

romanda kurmaca ve gerçeklik arasında bir üstünlük ya da eşitlik kurma bağlamında yapılmaması, yine kurulan çerçevelerin aslında gerçek olduğu düşünülen tek kurmaca düzlemde yani romanın kurmaca düzleminde gerçekleşmesi *Bir Cinayet Romanı*'ndaki kurgu üstüne düşüncelerin postmodern nitelik kazanmasını engellemiştir. Eğer kurulan çerçevelerin içleri farklı anlatı düzlemleriyle doldurulsaydı ve yaşanan gerçekliğin kurgulanması, kurgulanan kurmaca kadar kurmaca kabul edilseydi postmodernist üstkurmacadan söz etmek daha imkânlı hâle gelecekti. Zira kurgu üzerine düşünme; teknik yönünden çok, cinayetin nasıl işlendiğini çözme bakımından konuya hizmet etmiştir. Dolayısıyla *Bir Cinayet Romanı*'nda üstkurmacanın kurgunun çerçevelerini belli etme suretiyle, modernist bir imkâna dönüştürülerek polisiye bir türde kullandığını söyleyebiliriz. Kurgusal çerçevelerin, kurgu/kurgulama üstüne düşüncelerin yoğun olduğu *Hayır…*'da üstkurmacanın, gerçeğin daha farklı kurgulanarak daha içteki anlama ulaşmanın nasıl sağlanacağı sorgulamasına yönelik biçimde modernist anlayışa uygun olarak kurgulandığını söyleyebiliriz. Çünkü *Hayır…*'ın üstkurmacasında amaç, dayatılan gerçeğe farklı bir açıdan bakmada kurgusallıktan yararlanmaktır. *Hayır…*'dan sonra *Yaşarken ve Ölürken*'e baktığımızda kurgu üstüne düşüncelerin tümünün yine iyileştirilmek istenen gerçeklik uğruna ortaya konduğunu görürüz. *Hayır…* gibi *Yaşarken ve Ölürken*'deki ciddi bir tavırla yapılan kurgusal sorgulamaların ya da kurgu üstüne tartışmaların amacı; süregiden gerçeklikten farklı, yeni bir gerçeklik inşa edebilmek içindir. Selim İleri'nin niyeti de kurmacanın bu gerçekliğin iyileştirilmesi noktasında ne tür imkânlar sunduğunu ortaya koymaktır. Romandaki bu ciddi atmosfer üstkurmacayı modernist anlayışa uygun hâle getirmektedir. *Yaşarken ve Ölürken*'den sonra *Tutunamayanlar*'a baktığımızdaysa ciddiliğin, yerini alay ve oyunsuluğa bıraktığını görürüz. Bu bağlamda kurulan çerçeveler, kurgusal sorgulamalar, yazma edimi üzerine

tüm düşünceler bir oyunun parçası gibi sunulmuştur. Ancak *Tutunamayanlar*'ın oyunu memnun olunmayan gerçekliğe bir tepki niyetini taşımaktadır. Postmodernizmde olduğu gibi bir kabullenmişlik hâlinden sonra, geriye kalan tek şey değildir. Kurgusal oyunların amacı dolayısıyla üstkurmacanın amacı, kurguyla oynayıp okura haz vermek değil, okuru içinde yaşadığı alışkanlıkları sorgulayacak biçimde sarsmak ve gerçekliğin farklı yönlerini olabildiğince sezdirmektir. Bu özelliklerinden dolayı tüm postmodern eğilimine rağmen *Tutunamayanlar'*daki üstkurmaca uygulamalarının modernist anlayış doğrultusunda şekillendiğini söyleyebiliriz.

Çıkış noktası, modernite yolunda yaşanan sıkıntılar olan *Gece*'deki üstkurmacanın, *Tutunamayanlar*'dan farklı bir biçimde postmodern kimliğe sahip olduğunu belirtmeliyiz. Romanın genelindeki baskıcı ve karanlık atmosfer, romanın sonunda kurguda yansıtılan bir tehlikeye dönüşerek üstkurmacasal bir imkân oluşturmuştur. Tüm kimliklerin ve tüm gerçekliklerin kurgu içinde silinmesi, giderek dil dışında gerçek ya da kurmacasal hiçbir düzeyin kalmaması, tüm düzeylerin dilde eşitlenmesinin yaşam ve kurmacayı da eşitlemesi; *Gece*'deki üstkurmacanın postmodern roman anlayışına uygun hâle gelmesini sağlamıştır. *Gece*'nin süreç içinde giderek karmaşıklaşan belirsiz kurgusu, *Kara Kitap*'ta oyunlarla örülü bir kimliğe bürünmüştür. *Kara Kitap,* farklı kurgusal düzeylerde okumalara elveren kurgusuyla üstkurmacanın tüm imkânlarından yararlanan bir romandır. Kurgu üstüne düşünceler modernist ve postmodernist anlayışların ikisini de içerecek biçimde gerçekleştirilmiştir. Modernist anlayışta olduğu gibi kurgusal çerçeveleri belirginleştirmeye yönelik tartışmalar, giderek yerini kurgusallıktan başka bir gerçekliğin olmadığını savunan postmodern anlayışa uygun hâle gelmiştir. Romanın sonunda Pamuk'un okura seslenmesiyle birlikte, kurgusallığın okurun gerçekliğini de kapsaması postmodernist üstkurmacanın pekişmesini sağlamıştır. Bu yüzden *Kara*

Kitap'ta modernist üstkurmaca yöntemler de postmodernist üstkurmacayı desteklemek amacıyla kullanılmış görünmektedir. Romanın sonunda ulaşılan üstkurmaca düzeyse "yeşil tükenmez kalemin yalnızca yeşil tükenmez kalem olduğu" postmodernist noktadır.

Kara Kitap gibi, zengin bir edebî birikim ürünü olan ve kurgulama üstüne yoğun sorgulamaların yapıldığı *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* için, Hilmi Yavuz'un öğretici yazar sesinin sürekli duyulmasına rağmen, postmodern anlamda üstkurmacanın uygulandığı bir anlatıdır diyebiliriz. Çünkü Hilmi Yavuz, anlatının her yerinde varlığını hisettirirken gerçeğin gerçekliğini değil, kurmacanın kurmacalığını ortaya koyma çabasındadır. Kendisini anlatı içinde, gerçek yaşamdaki hâliyle yapıntılaştırması bunu pekiştirmektedir. Romanın sonunda tüm kahramanlar gibi, kendisinin de anlatıyı bitirdikten sonra uyumayı planlaması, kurgusal düzeyleri eşitleyerek romana postmodern üstkurmaca niteliği kazandırmıştır.

2.2.10.Dil Kullanımı

Modernist edebiyat bilinç ve bilinç dışı yanında dile de vurgu yapar. Dil, dünyayı temsil etme noktasında kendi anlatma olanaklarına tabi olunması zorunlu bir kavram olarak kişiyi sınırlayıcı özelliklere sahiptir. Modern birey yansıtmak istediği gerçeklik için dilin içinde dilin olanakları elverdiği ölçüde kendine bir yol bulmak durumundadır. Modernist sanatçının başarısı, dili kullanmadaki yaratıcılığına bağlıdır. Bu durumun doğurduğu sonuçsa "modernist yapıtın, 'kendi gerçekliğini kasıtlı olarak bir yapay ürün ya da bir oyun gibi göstermesi', böylelikle sanatın büyük bölümünün 'toplumun aynası olmaktan ziyade kendine dönük bir ürün' hâline gelmesi oldu. (…) Ama şayet kelimeler gelip geçici, anlık ve kaotik ise, sanatçı tam da bu nedenle sonsuz olanı ansızın yaratacak bir etkiyle göstermek, iletmeyi amaçladığı mesajı yerine ulaştırabilmek için 'şok taktiğine ve süreklilik beklentilerinin ihlaline' yaslanmak zorundaydı" (Harvey, 2006: 34). Söz konusu zorunluluk, modernist "güzel sanatlar sistemi"nin dilin kullanım özelliklerini merkeze almasının açıklaması niteliğindedir. Bu merkezîlik dil kullanımını bir ideoloji boyutuna taşımıştır. "Dil gibi bir şeyin 'benzersiz' olduğu, 'özellikler'e sahip olduğu ve adeta diğer 'şeyler'le karşılaştırılabilecek ya da karşılaştırılamayacak bir 'şey' olduğu anlayışının kendisi, bizatihi, burada söz konusu edilen modernist ideolojidir" (Jameson, 2008: 318). Modernist ideolojide dil, sanatın temel gönderme noktası, son sözün söylendiği yetkedir. Postmodernizmdeyse anlam bakımından dile olan bu bağlılık kırılmıştır. Dille ulaşılacağı düşünülen ideal temsilin, asıl dil nedeniyle ulaşılmaz olduğunun anlaşılması bunun en büyük nedenidir. Postmodern dünyada "dilin saflaştırılmasını, daha derin komünal ya da kolektif işlevinin yeniden canlandırılmasını, içinde barındırdığı araçsal ve ticari olan her şeyden arındırılmasını

vazeden büyük ütopik fikir, hiçbir iz bırakmadan ortadan kalkmış gibidir; âdeta gösteri ve elektronik medya toplumunda, beklenmedik bir biçimde, dilin kendisinin sınırsız bir şeyleşme ve metalaşma kapasitesi olduğu ve hiç ama hiç beklenmedik bir şekilde; dilin kendisinin, klişelere ve doxa'ya direnebilen bir güç sunmak şöyle dursun, bu tür bayağılaşmanın bizatihi kaynağı olduğu keşfedilmiştir" (Jameson, 2008: 320).

Connor, dil bağlamında modernizm ve postmodernizm arasındaki farkı şöyle açıklar: "Modernizm, dili birlikten bir uzaklaşma gibi kavrayarak ve çoğu zaman sessizliği ya da dilin bozulmasını önererek orijinal durumunu yeniden tesis etmeye çalışır; postmodernizm bu ayrımı kabul ederek dili ve kendini tanımlamayı Descartes'ın düşünceyi kullandığı gibi kullanır özdeşliğin temeli olarak. Sonuç olarak modernizm, sözcüğün geleneksel anlamında daha fazla mistik olmaya yönelmekte, postmodernizm ise görünüşteki bütün mistisizmine karşın kaçınılmaz bir şekilde dünyevi ve toplumsal olmaktadır" (Connor, 2001: 173).

Postmodernistler, modernistler gibi dille bir gerçekliğin temsil edilebileceğine inanmazlar. Temsil onlar için vekâlet, benzerlik, çoğaltma, tekrar ve kopyalamadır. "Temsilin öznesi ve nesnesi ayrı ve özerk değil de sıkı sıkıya bağlantılı olduklarında, artık basit, doğal bir temsil mümkün değildir" (Rosenau, 2004: 142). Postmodernizmin temsile dolayısıyla da dile yönelik tutumunda, söylenmekte olan ve bunun nasıl söylendiği arasında sıkı bir ilişki olduğunu savunan modernistler değil, bunların sürekli birbirlerinden koparak yeni bireşimler meydana getirdiğini ileri süren postyapısalcılar belirleyici olmuştur (Harvey, 2006: 63).

Heidegger'i, Derrida'nın yorumlaması ile başlayan Barthes, Wittgenstein, Lyotard, Deleuze, Foucault, Baudrillard vd. gibi düşünürlerin görüşleriyle şekillenen

bir akım olan postyapısalcılık diğer bir deyişle yapıbozumculuk, postmodernist düşünce biçimine ve dil anlayışına temel oluşturmuştur. Derrida'nın modernizmin temel düşünme biçimini irdelemesiyle ortaya çıkan yapıbozumcu görüşlerle birlikte modernizmin merkezindeki özne, postmodernizmde merkezin de ortadan kalkmasıyla merkezden kaymıştır. Postmodernizmde öznenin yerini dil almış ve dil gibi çoklu, kaypak bir merkez; gerçeği yorumdan ibaret biçime getirmiştir. Mutlak gerçek anlayışı yerine kişilerin dili yorumlama biçimleri geçmiştir.

Yapıbozumculukta Derrida; yapısalcılığın ikili karşıtlıklar üzerine düşünme biçimini eleştirdiğinde, doğa bilimlerindeki gibi dili inceleme nesnesi olarak ele alıp kesin anlama ulaşmaya çalışan Saussure'den farklı biçimde, metinde anlamın hazır hâlde orada olmadığını savunur. Bunu *differance* sözcüğüyle açıklamaya çalışır. " 'Difference' sözcüğü 'farklılık" anlamında bir sözcüktür. Bu sözcüğün kökeninde var olan 'Différer' fiilinin ise 'ertelemek, başka zamana bırakmak' anlamları vardır. 'Différance' sözcüğünü de Derrida 'erteleme' anlamında kullanır. Bu noktadan hareketle Saussure'ün ünlü benzetmesine, 'gösteren' ile 'gösterilen'in bir kâğıdın iki yüzü olduğu anlayışı'na karşı çıkar. Derrida'ya göre göstergenin gösterilen yanı sınırlandırılamaz. Başka bir deyişle anlam sürekli kendini erteler. Çünkü her gösterge, her kavram okuyucusunu bir başka kavrama, bir başka anlama göndererek anlamı öteler: Anlam sınırlandırılamaz. Anlam sınırlandırılamayınca, sürekli ertelenince de 'doğru anlam', 'mutlak anlam' diye bir şey olamaz. Şimdiye kadar düşünce dünyasında birçok anlatı, kendini tartışılmaz üst anlatılar olarak sunmuştur. Bu üst anlatıların dile bağımlı olmalarından dolayı reddedilmesi gerekir. Derrida, böylece anlamı boşluğa bırakır. Bu açıklama, aynı zamanda, postmodemist mantığın temelindeki ilk ön kabul(postulat)dür. Derrida'nın ileri sürdüğü bu düşünce

modernist aklı, bilimselliği reddeder; postmodern savunuyu, modernizme saldırıyı kolaylaştırır" (Uçan, 2008: 275). Anlamı boşluğa bırakan Derrida'ya göre öznenin artık bir hakikati bilmesi söz konusu değildir ve elinde çok anlamlı olan metin ve yazıdan başka bir şey kalmamıştır. Eagleton da Derrida gibi göstergelerin yetersizliğinden söz eder. Ona göre göstergeler yani söylenen ve yazılan şeyler, iletilmeye çalışılan anlama içkin değildir hatta anlamı dağıtıp bölerek kendilerinden farklılaştırır. Üstelik dil; uzlaşma amacıyla kullanılan bir araç olmaktan çok, içinde kişinin de yapıldığı bir şeydir. Bu yüzden kişinin de değişmez, bütünlüklü, bölünmez bir varlık olduğu yönündeki düşünce sadece bir kurgudur (Sarup, 2010: 56).

Postmodernizmin benimsediği dil anlayışına göre sözcüklerin anlamı, ait oldukları dilin diğer sözcüklerinden farklılığının sonucudur. Farklılık bir dil sisteminin sonucu olduğuna göre, gerçeklik hiçbir zaman mevcut değildir. Dolayısıyla sözü edilen gerçeklik, dil sisteminin gerçekliği aktarmak için çalışan bölümüyle özdeştir (Lucy, 2003: 50). Dil sisteminin kullanımıysa en çok rüyalar ve edebiyatta belirginleşir. Edebiyatta dil sistemi, metni yazarının niyetinden bağımsız kılmıştır. Çünkü dil "herhangi bir kişinin bilinçli anlam söyleme eylemi tarafından yönlendirilemeyecek olan 'gösterenlerin sürekli hareketi ve etkinliğinden ibarettir' " (Lucy, 2003: 52). Bu yüzden edebiyat da dâhil her alanda dilsel bir alışkanlık olan gerçeklik aslında yoktur. Çünkü gerçeklik artık sadece dilsel bir uzlaşımdır. "Her zaman kişiye özgü bir şey olan dilsel anlam hiçbir zaman kişiden kişiye iletilemez. Dilin kendine ait bir gücü vardır. Dil 'insan eylemi ya da iradesi'nden büyük ölçüde bağımsız olarak anlam üretir. Sözcüklerin kesin anlamları, bir metnin kesin bir yorumu kısacası basit hakikatler yoktur" (Rosenau, 2004: 121).

Postmodernizmin hakikatin yokluğunu ilan etmesi, akıl ile dil arasındaki bağı sorgulatır. Dilden bağımsız düşünülemeyen aklın, evrensel doğrulara ulaştıramayacağı sonucuna varılır. Bu yüzden modernite aklının dayatmacılığından uzak bir anlayış gelişmiştir. Dille oynanan oyunlarda, anlama yaklaşımda çelişki ve belirsizlikler akılcı düşünmenin önüne geçmiş; anlam da yazarının otoritesinden sıyrılarak belirsizleşmiş, ulaşılabilecek bir konumdan indirilmiştir. Bu yüzden "postmodern bir eseri okumak soğan soymaya benzetilebilir. Her bir katmanı tek tek soyarak asla merkezde saklı bir çekirdeğe/anlama ulaşamazsınız. Soğan dibine kadar soğandır ve içinde bir çekirdek/anlam/daha lezzetli bir katman filan saklamaz. Postmodern bir metni okurken de aştığımız hiçbir katman bizi anlam açısından daha derin, daha doğru bir katmana götürmez. Dolayısıyla postmodern metinler yapısalcıların "derin yapı" analizlerine tabi tutulamaz. Bu duruma kimileri *"jouissance/*oyun" diyerek olumlu, kimileri ise burjuva yozlaşması diyerek olumsuz yaklaşır" (Antakyalıoğlu, 2013: 177-178).

Postmodernistlerin anlamsal müphemliği için kullanılan "paroloji" kavramı hakkında Rosenau şöyle der: "Bilinmeyene, yanlış olduğu kabul edilen bilgiye gönderme yapar. Ama postmodernistler için, aslında ne kadar az şey bildiğimize, bildiğimiz şeylerin ne kadarının keyfi, salt dilsel göreneklerden ibaret olduğuna işaret edebilmek için 'Hakikatten bahseden dil oyunlarının istikrarsızlığını kullanan' pratikler anlamına da gelebilmektedir" (Rosenau, 2006: 16). İstikrarsız dil oyunlarının ulaşamadığı hakikatten geriye kalan tek şey oyundur. Bu oyun içinde eğlenmek isteyene de dille yeniden var olmak isteyene de yer açılmıştır.

Modernist romanda dilin gerçekliği temsil etmesi değil gerçekliğin dille temsili hedeflenirken postmodernist romanda dile içkin olan, dilin kendisinin bir gerçeklik

olduğu temsil hedeflenir. Postmodernist dil anlayışında Bakhtin'in dediği gibi diyalojik nitelikten dolayı başka metinlerle açık bir diyalog içine girilir. Karşıt seslerin bir bileşimi olarak yazındaki dolayısıyla da yaşamdaki hiyerarşiler, tek sesli üst söylemler altüst edilir (Irzık, 2007: 261). Postmodernizmle gerçeğin temsil edilemez olduğu anlaşılmış, gerçeklikse günlük nesnel bağlamlarından koparılarak daha metinsel bir bağlama ve dilin alanına doğru kaymıştır. " 'Gerçek', Lacancı bağlamda, zaten dilin alanı dışındadır ve temsil edilemez, anlatılamaz. Gerçeklik dediğimiz olgular toplamı ise ancak metin yoluyla üretilebilir ve Wittgenstein'ın dediği gibi, dilin alanı içindedir. Dolayısıyla postmodern roman bir roman kahramanının da bir varlık olarak gerçekte yaşamış bir kişiden daha az kurgusal olmadığını iddia eder. Bu iddiasından dolayı postmodern roman ontolojiktir" (Antakyalıoğlu, 2013: 172). Gerçeği medyatik yolla tanıyan ontolojik nitelikli postmodernist romanın yapay gerçekliğinin mitleri, imgelerdir. (Ecevit, 2008:132) Romanın metaforlaşan dilinin diğer taşıyıcıları ise *'simge'* (symbol), *'alegori'* ve 'leitmotif' olmuştur (Ecevit, 2008: 136). Edebiyatın ve romanların temel malzemesi olan dil kullanımını modernist ve postmodernist anlayış ekseninde genel olarak böyle değerlendirdikten sonra romanlardaki dil kullanımlarına daha yakından bakabiliriz.

Tutunamayanlar,[97] modernist roman anlayışına uygun olarak, anlatmak istediğini biçimin imkânlarıyla anlatmaya çalışmış bir romandır. Dili ise anlatmak istediğini karşılayacak uygun ifade arayışı ekseninde kullanır. Selim bu yolda tutunamayan olmuştur. Selim'in dünyasını keşfettikçe Turgut da dilin üzerine daha fazla gitmiştir. Çünkü yaratacağı dille *Tutunamayanlar'*ın mesajını dünyaya

[97] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2008; Ecevit, 2012; Ecevit, 2013; Moran, 1994: 196-218; Parla, 2009: 204-230; Parla, 2011: 167-234; Karadeniz, 2002: 707-717; Kawulok, 2012: 113-133, Gürbilek, 2010: 27-46; Odacı, 2009: 605-684; Sazyek, 2013; Aygün, 2008.

göndermek istemektedir. Bu dil modernistlerin sürekli peşlerinden gittiği ve anlatılamayanı anlatma çabasının malzemesi olan bir dildir. Dilin dışlayıcılığının, yalnızlaştırıcılığının üstesinden gelerek dilde tutunup anlatılamayanı anlatmak isteyen Turgut gibi, Selim'in de amacı burjuva aydının salt akla indirgeme alışkanlığıyla kurduğu düşünce dünyasında bir sarsıntı yaratmak, en yakınlarından başlamak üzere doğru düşünememenin, doğru ifade bulamamanın toplumda yarattığı kayıpların önüne geçmektir. Dilin kelimelerini düşünmenin, düşünmek için yetmediğini, hayallerle yetinmememiz gerektiğini öğretmektir. Bu amaçla yazılmış örnek bir parça şöyledir: "Selim'in Fransa'da uzun yıllar kalmış bir arkadaşı vardı. Memlekete dönünce bir de ne görsün: kimse düşünmesini bilmiyor, düşündüğünü sanıyor. Orada felsefe tahsil etmiş de. İki çeşit düşünmekten bahsediyordu. İnsanın aklına birtakım kelimeler gelmesi başka... düşünmek başka. Sayıları notasyonları bilmekle matematikçi geçinebilir misin? Biz de felsefe okuduk lisede. Ranke tarihi buldu, Wundt da psikolojiyi. Hayır, kurdu. İnsanlar, daha önce psikolojiyi bilmiyorlardı. Wundt da bir gün yolda giderken... Her şeyi basite indirgemekle, aslında işin kolayına kaçıyoruz Kenan. Meselelerden kaçıyoruz. İkinci sınıf pastanelerde başını ellerinin arasına almakla, burnunu karıştıran garsona kızmakla hiçbir meselenin üstesinden gelemezsin. Ağır kayıplara uğruyoruz Kenan. En yakın arkadaşlarımızdan olduk: açıklayamıyoruz. Oblomov gibi geviş getiriyoruz hayallerle" (Atay, 2013: 317).

Tutunamayanlar'ın düşünmeyi öğrenmek isteyen, kişileri bir türlü dilde uygun ifade bulamamanın sıkıntısını çekerler. Hayatın acemisi olarak hayata yeni bir yön verecek dil bulamamanın sıkıntısı romanda yüzünü ironiye, alaya çevirmiştir. Dış dünyaya olan tepkileri, kızgınlıkları kendi çaresizliklerinden bağımsız olmadığı için

kahramanlar ironik dile sığınırlar. Bu bağlamda Gürbilek; Atay'ın tutunamamış aydın yaşantısının mesafesiz ve duygusal dilinin, karşı çıktığı doğrularla birlikte var olabilecek bir negatiflik anının dili olduğu belirttikten sonra ekler: "Bu yüzden Atay'ın dili, iki şeyi birden içerir: Yazar hem kişileriyle özdeşleşir, duygusal bir bağ kurar; hem de anlattığı hakikatin parçalanıp çarpıtılmadan, gülünçleştirilmeden ciddiye alınamayacağını fark eder; duyguyu bastırır, özdeşliği kırıp parçalar. (…) Böylece Atay'ın dili, yalnızca hamasete dönüşmüş kamusal bir dilin; ortaokul manzumelerinin, bayram nutuklarının, bayrak törenlerinin dilinin parodisi olmakla kalmaz, kamusal bir ifade kazanmış her türlü duygusal, 'kişisel' dilin de parodisine dönüşür" (Gürbilek, 2010: 41-42). Parla, parodik olarak nitelediği bu dile ilişkin olarak Gürbilek'in tespiti doğrultusunda iki işlevden söz eder: "Ve bu dilin birbirine zıt iki işlevi vardır: Birincisi bu taklit dilin gürültüsü, hep konuşan ama birbirini hiç dinlemeyen dolayısıyla da birbirini yanıtlamayan, karşısındakinin sesine de, çığlığına da, fikrine de duyarsız Türk kültürünün gürültüsüdür. İkincisi, düzenin sessizliği, suskunluğu, günlük yaşamın dilsiz otomasyonu. Böylece ne kuru gürültünün, ne de sessizliğin çözemediği yalnızlığı tanımlamak gerekmektedir ilk aşamada. Bu tanımlama çabasının yolculuğunu anlatır" (2009: 214) *Tutunamayanlar*'ın dili: "Önce Kelime vardı," diye başlıyor Yohanna'ya göre İncil. Kelimeden önce de Yalnızlık vardı. Ve Kelimeden sonra da var olmaya devam etti Yalnızlık... Kelimenin bittiği yerde başladı; Kelime söylenemeden önce başladı. Kelimeler, Yalnızlığı unutturdu ve Yalnızlık, Kelimeyle birlikte yaşadı insanın içinde. (…) Selim Işık yalnızlığını Kelimelerle besledi. Kelimelerin anlamını bilmeden önce tanıdığı yalnızlığı Kelimelerin içinde yetiştirdi. Eski yaşantılarının hastalığından yeni kalktığı sırada, aldırışsız Kelimeler konuşurken, eski yaraların

eski Kelimelerinin göğsüne saplandığını duydu birden; sustu kaldı. Kelimeler, yalnızlığını yaşamasına da bırakmadılar onu. Her yandan kuşatıp saldırdılar. Kullandığı Kelimeler de dönüp ezdi onu, soluksuz bıraktı. Sonra, yatağından fırladı birden Selim; bütün Kelimeleri ve yaşantılarını ezdi ayağının altında. Güneşe çıktı. Güneş, gözünü acıttı bir süre sonra, perdelerini kapayıp Kelimelerin karanlığına döndü. Birtakım Kelimeler bağışladı onu; aralarında gene yaşamasına izin verdiler. Bu Kelimelerle birlik olup amansızca saldırdılar başka Kelimelere: aşağılayan, ezen, soluk aldırmayan Kelimelere. Yendi, yenildi; sonunda gene yenildi Kelimelere, Kelimelerle birlikte açtığı savaşta. Yalnızlık hep oradaydı" (Atay, 2013: 151-152).

Selim'in tutunamayan diliyle başetme çabası sırasında düştüğü yalnızlığa, anlaşılmama durumuna karşı tepkisini sürekli "Bat dünya bat!" ifadesini tekrarlayarak gösteren Turgut, sonunda Olric'e sığınır. Yalnızlığa karşı, Olric'le birlikte kurduğu dille savaşacaktır. Olric'le birlikte yeni oyunlar kuracak, kendine yeni bir dil yaratacaktır. Bu yüzden okuma yolculuğuna çıkmıştır. Ve nihayet dille olan ilişkisi okuma boyutundan yazma boyutuna geçmiştir. Tıpkı Selim gibi, malzemesi dil olan oyunlar icad edebilecekler ve sonunda *Tutunamayanlar* kitabını yazabileceklerdir. Her ne kadar alaycı ve ikili karşıtlıkların birbirinin yanı başında durduğu bir dünyadan beslense de Turgut'un çabasının ürünü olan *Tutunamayanlar*'ın dili; sürekli içteki dünyaya ulaşma, onun hakikatini temsil etme kaygısını yansıtmıştır. Bu anlamda, postmodernizmin bir anlam aktarmaktan vazgeçmiş olan dil dışında bir gerçekliğin kalmadığı görüşünden uzaktır. *Tutunamayanlar*'ın dili modernist anlamda yalnızlığı en içteki hâliyle anlatma, temsil etme üzerine kurulu bir dildir. *Tutunamayanlar*'da Selim'in herkese bulaştırdığı yalnızlığını anlatan dil,

Anayurt Oteli'nde[98] çevreye yayılmadan Zebercet'in şimdisiyle sınırlı kalmıştır. Geçmişle, gelenekle bağını tümden koparan modernizmin kaynağı, şimdi yani "yaşantı"dır. Modernist roman özellikleriyle biçimlenen *Anayurt Oteli*'nin çıkış noktası da Zebercet'in şimdisidir. Bir otelin duvarları arasına sıkışmış, eylemlerle akışı izlenen bir yaşantıdır Zebercet'in şimdisi. Bu yüzden Zebercet'in dili de eylemlerin gerçekleştirilmesiyle örülmüş sade bir dildir. Bu sadelikte Zebercet'in ruhunun derinliklerindeki anlamsızlık yansıtılmak istenir. Varolmak dışında başka bir kaygısı olmayan ve tüm derdi kendisi olan Zebercet'in dilinde, anlam veremediği iç sıkıntısı, bir geçmişe dayandıramadığı köksüzlüğü anlatılır. Gürbilek, *Anayurt Oteli*'nin diline sıkıntının dilidir, der ancak modernizm ikili karşıtlıklar üzerine kurulu düşünce yapısını örneklercesine bunun karşısında bir dil olduğunu da ekler: "*Anayurt Oteli* yalnızca bu dille yazılmış olsaydı, yazar anlamını yitirmiş, içselliğini tüketmiş bir dünyayı dışsal bir dille anlatmayı seçmiş, diyebilirdik. Ama çok farklı, bununla karşıtlık oluşturan, beklenmedik bir dil daha kullanılmıştır *Anayurt Oteli'nde.* Zebercet'in ailesi olduğuna inandığı Keçecizadeleri, konağın otel olmadan önceki zamanları anlattığı birkaç bölümde dil birden başkalaşır, cümleler uzar, karmaşıklaşır" (2010: 70). "Bu dil, Atılgan'ın tutuk ve denetimli dilinin orta yerinde birden patlak veren bu dil, dış dünyayı yücelterek var eden bu bakış, vazgeçilenin yazarın zihninin gerilerinde bir yerde durduğunu ima ediyor olamaz mı? (…) Dar hayatın, eksikliğin, sıradanlığın, rutinin alanına çekilmiş, üslupsuzluğa razı olmuş bir yazarın, kendini yoksun bıraktığı bütünlüğe, kendinden önce içselliği ifade etmiş imgeli, hülyalı dile duyduğu özlem? Yazının kendi hafızası ya da; ondan esirgenmiş bir yaşantıyı, içselliği anlatırken dıştan da beslenebilen bir dili son bir kez kendi içine

[98] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 219-236; Gürbilek, 2010: 47-74; Özaltıok, 2011.

çekme arzusu" (2010: 73). Gürbilek'e ek olarak, *Anayurt Oteli*'nin dili için; bir türlü ulaşamadığı, bir kökene bağlayıp zenginleştiremediği, kendini bulup anlatamadığı modernist dilin özlemi de diyebiliriz. Atılgan, anlatamamaya razı olduğunu anlatmak için dilin imkânlarını modernist bir biçimde kullanmış gibidir. Anlaşılamayacağını baştan kabul eden ve giderek kendi içine kapanan Atılgan'ın dili, Edgü'nün *Kimse*'sinde anlatmanın olanaklarını keşfetmek için yeniden canlanmış gibidir. Çünkü *Kimse*'nin[99] derdi dildir, anlatmanın imkânlarını yakalamaktır. Bu yüzden sürekli "belleği çalıştırmak" gerektiğini ve kendine oradan malzeme bulacağını tekrarlar. Sürekli anlatma isteği ve anlatamama derdi arasındaki gerilim üzerine kurulmuştur roman:

"Nasıl başlamak? Çünkü nerden başlayacağımı bilmiyorum. Çünkü nerde, ne zaman başladığımı bilmiyorum. Sonra nasıl başlamak? Hangi sözcüklerle? Beni aldatmayacak, arayıp bulmak zorunda kalmayacağım, dilimin ucuna gelecek hangi sözcüklerle? Bir anda mı? (Hangisi?) Bir kanla mı? (Hangisi?) Bir anı ile mi? (Hangisi?) Bir kanı ile mi? (Hangisi?) Madem istiyorsun, istesem de, istemesem de anlatacağım. Madem anlatamadan (kendime ya da başkalarına) duramıyorum, öyleyse anlatacağım. Zorunlu olarak. Çektiğim dilimdendir, biliyorum. İşte bunu biliyorum" (Edgü, 2006: 28).

Ferit Edgü, ulaşabildiği tüm imkânları işletmek için dilinin çektiği sıkıntısı yanında keşfettiği olanakları da *Kimse*'ye bir oyun gibi yerleştirmiştir:

"Yalnız odada

Odada yalnız

O da yalnız" (Edgü, 2006: 113).

[99] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 227-240; Sazyek, 2013.

Görüldüğü gibi yalnızlığın çeşitlemelerinin dili olmuştur *Kimse*'nin dili. Anlatmaya yetmeyen ama anlatmak isteyen, bu yüzden hep daha da içteki anlamı yakalamak isteyen bu dil, olanca sadeliğiyle bireyin iç dünyasının çıkmazlarını, boşluklarını vermek isteyen modernist kullanımlı bir dildir. İnsanın çoğaltılmış hiçbir süslü kelimeyle gideremediği çıplak yalnızlığının, sadeliğin temsilidir. *Kimse*'nin doğanın ortasındaki sadeliği anlatan yalnızlık dili *Yaşarken ve Ölürken*'de[100] sanatın güncel tartışmalarının yapıldığı şehirli diline dönüşmüştür.

Romanındaki yazar anlatıcısı sanatçı olduğu için Selim İleri, anlatımında günlük dilden uzak sanatsal terimler ve ifadelere oldukça fazla yer vermiştir. Sanatsal ifadelerin amacıysa toplumsal bilinç durumunu yansıtmak ve yükseltmektir. Bu bağlamda fark edilen yeni bilinç durumlarının anlatılmasıyla sürekli dış gerçeklik içselleştirilmektedir. Ancak söz konusu içselleştirme, bireyin iç dünyasını değiştirip zenginleştirecek bir özellik olarak değil, toplumun bilincini yükseltecek bir özellik olarak görülmektedir. Dilin yönü de bu yüzden dıştan beslenerek yine dışa dönükleşmektedir. İç dünyaların istem dışı anlatılma arzusu ise dil sürçmeleriyle ima edilmiştir: "Yaşamı boyunca iç dünyasını açıkça dışa vuramamış, ama yerine de 'toplumsal' içerikli romanlar yazmayı denemiş bir Dostoyevski kahramanı olarak dil sürçmelerinin yürek sürçmelerine dönüştüğü bir kara noktada..." (İleri, 2002: 378). Benzeri kimi kara noktalardan söz edilse de genel olarak *Yaşarken ve Ölürken*'in dili; sahip olunan entelektüel dilin olanakları çerçevesinde sunduğu anlamsal zenginlik bağlamında, dış dünyadan hisse almaya yönelik realist roman dili olarak biçimlenmiştir. *Yaşarken ve Ölürken*'in hisseli yüksek sanat dili, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda yine hisseli halk sanatı diline dönüşmüştür.

[100] Ayrıntılı bilgi için bk Oktay, 2010, 583-635.

Berci Kristin Çöp Masalları'ndaki[101] destansı ve düşsel atmosfer, romanın dil özelliklerini de belirlemiştir. Bu, kaynağını gerçek yaşamdan değil, düşsel dünyadan alan bir dildir. Sözlü geleneğin düşsel söyleyiş özellikleri ile romanın imkânlı kıldığı dil özellikleri birleştirilerek melez bir dil ortaya çıkarılmıştır. Roman boyunca yer alan masal diline özgü tekrarlar, şiirsel söyleyişler, hâkim sözlü kültür ifadeleridir. Sözlü kültür ifadeleri melezleşerek modern dünyanın destanı olan romanın konularını anlatmada kullanılmıştır. Örneğin, "pilavdan dönenin kaşığı kırılsın" deyimi için "Ağız ağıza verdiler. 'İkramiyeden yoğurda dönenin boğazında kalsın lan,' dediler. Yoğurtları yemediler. Kaşıkları koltuklarının altına sokup oturdular." (Tekin, 2010: 70) gibi dönüştürmeler yapılmıştır. Eylemin ağırlıklı olduğu roman diliyle, gelip geçicilik arka arkaya eylemler sıralanarak anlatılmıştır. İki olanaksız dünya, destansı dünya ve akılcı modernite dünyası dilde birleşmiştir. Ancak postmodern romanlarda olduğu gibi dil dışında bir gerçekliğin kalmadığı dünyalar değildir bunlar. İki farklı kültürün arasındaki uçurumun dille anlatıldığı, karşıtlıkların yan yan durduğu modernite zamanlarına ait dünyalardır. Çünkü *Berci Kristin Çöp Masallları*, modernitenin dayatmacı aklının ağırlığının, destansı ve düşsel akıl yürütmelerle biçimlenen dille yumuşatılmaya çalışıldığı bir romandır. Bireyin bilincinin temsil çabası olarak ortaya çıkan bir dil değil, kollektif bilincin akıl dışı çabasının, mutlak bir anlama ulaşma amacı olmayan çabasının dilidir. Bu noktalardan dolayı *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda dilin kendisine olmasa da akıl dışılığın ifade alanına sığınma amaçlı postmodern bir dil kullanılmıştır diyebiliriz.

Berci Kristin Çöp Masalları'nda sığınılamayan dile *Gece*'de sığınılmıştır. Çünkü *Gece*,[102] bir romanı oluşturan olay, zaman, mekân gibi ögeler üzerine değil yalnızca dil üzerine kurulmuş bir romandır. Roman geleneğinin dışına çıkılarak

[101] Ayrıntılı bilgi için bk. Seyhan, 2014: 238-246; Balık, 2011; Turgut, 2003.
[102] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 42-45; Şahin, 2009: 3-14; Göktürk, 1985: 5-10; Parla, 2011: 167-234; Seyhan, 2014: 172-179; Gürbilek, 2010: 75-102; Özata, 2003; İleri, 2007.

yaratılan belirsizlik ortamında dilden başka yaşayacak bir şey olmadığı daha ilk sayfadan haber verilir: "Dil bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey olacak. Hiçbir ağırlığın, hiçbir gerçekliğin kalmadığı bu yerde. Karanlığın gerçekliğe benzer tek yanı, konuşulabilmesi olacak. İki kişi arasında. İki duvar arasında" (Karasu, 2010: 15).

Dil dışında bir gerçeklik olmadığından değil, dil dışında gerçeğe benzer bir şey kalmadığından söz edilmesiyle modernist ve postmodernist roman anlayışının ortasında durulduğunu düşünebiliriz. Kabul etmek yerine karşı konulan bir durumun yaşayan tek gerçeği, tutunulacak/sığınılacak tek gerçeği dildir. Romanda, her şeyi bilen ve çeşitli katlarda işleyen dilin olanakları hem söyleyiş biçimi bağlamında hem de kurgu ögesi olarak teknik bağlamda kullanılmıştır. Kurgu ögesi bağlamında *Gece*'nin işçileri duvarlara yazdıkları sözlerle, geriye bıraktıkları dilsel izlerle insanlar üzerinde baskı kurmak isterler. Oluşturulan korku ve belirsizlik alanlarını, gece inerken dolan çukur ve tepeleri anlamada kurgu ögesi olan dilin imkânları tek yol gösterici olacaktır. Bu yüzden *Gece*, bitmeyen bir dil işçiliğinin romanı gibidir. Roman boyunca sesleri belirginleşen ve kaybolan kişiler okurun ufkunda dilin teknik imkânlarıyla var olup yok olacaktır. Konuşanın kim olduğunu, hangi sesin kime ait olduğunu anlamak isteyen okurun yapması gereken şey dilin ipine sarılmaktır. Söyleyiş özelliklerinden, sözcüklerin verdiği ipuçlarından yola çıkılarak, dilsel örgünün tüm bağlantı noktaları ortaya konarak seslerin sahibi anlaşılmaya çalışılacaktır.

Romanın anlatıcısından kahramanlarına kadar tüm kişiler, kendi benliklerini yaratmak için kendi dillerini yaratmak zorunda olan kişilerdir. Dünyalarının ve kendilerinin varlığı dillerine bağlıdır. Yazar, anlatıcı ve kahraman; romana

içeriden ya da dışarıdan dâhil olan herkes, yazının imkânlarıyla hiçolumdan, çıldırmaktan kurtulabilmek isteyen kişilerdir. Romanın sonunda yazının çıldırmaktan kurtarıp kurtarmayacağına dönük soru bu yüzden önemlidir. Artık yazı yani dil, yaşamayı sürdürebilmenin tek yoludur. Kendisine karşı savaş verilecek asıl kişi de odur. Yaşam savaşının çetinliği *Gece*'nin dilinin çetinliğiyle koşuttur. *Gece*'nin dilinin çetinliği içinde "Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı." (Karasu, 2010: 27) diyen yumuşak bir yön de olduğuna yine Gürbilek dikkat çeker: "Sert, eğilip bükülmeyen, akıp dökülmeyen bir malzeme; katı, kanlı, ölümcül bir içerik var bir yanda. Bir de eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığı; durulmuş, yumuşamış, yatışmış bir dil" (Gürbilek, 2010: 82). Bu karşıtlık, modernist aklın ikili karşıtlıklar üzerine düşünme biçiminin etkisinin, *Gece*'nin kendisinden başka bir gerçeklik kalmayan postmodern dilindeki yansıması gibidir. *Gece*, korku ve belirsizlik ortamının, her şeyin hiçoluma gittiği romanda tüm belirsizliğine rağmen sadece dille yaratılma çabasının ürünüdür. Bu yüzden *Gece*'nin dili, modernizmin anlatılamayanı anlatma çabasıyla biçimlenen dili değil, belirsizliği daha da belirsiz hâle getirip kendinden başka yaşayan bir şey bırakmayan postmodernizmin dilidir. Ancak okurken postmodernist metinlerde hedeflenen hazzı değil modernist metinlerde kaçınılmaz olan yabancılaşma ve acıyı hissettirir.

*Gece'*nin dilinde hissedilen acının, varoluşsal düzeyde hissedildiği *Hayır…*[103] Aysel'in kendine özgü çok katmanlı diliyle biçimlenmiştir. Dile ait her öge roman içindeki diğer dilsel ögelerle yeni bağlantılar kurabilecek bir hareketlilik potansiyeline sahiptir. Çünkü *Hayır…*'ın dili, zamanın dilidir ve her ögesi de tüm

[103] Ayrıntılı bilgi için bk. Apaydın, 2006: 17-38; Gümüş, 2000: 107-204; Parla, 2009: 305-326; Şenol, 2009.

zamanlarla ilişkilidir. Ulaşılmaya çalışılan an'ı anlatabilmek isteyen, en içteki anlamı yakalamak isteyen ancak ulaşıldığı anda diğer tüm zamanlarda dağılan bir an'ın dilidir: "Bütün zamanları tek bir sözcüğe nasıl sığdırabilirim Aysel? Böyle bir sözcük henüz dillerin hiçbirinde yer almıyor. Bu sözcük, yalnızca içimizin dilinde var. Dışa vurulduğu an'da dağılıyor, o olmaktan çıkıyor; anlamından yoksun kalıyor" (Ağaoğlu, 2010: 177).

Aysel'in varoluşsal durumun aşamaları da dilin imkânlarının ürünü olan leitmotiflerle verilir. Kişilik bölünmesi yaşamadan ve Yennis'le tanışmadan önceki durumu "Hayır, delirmedim. Çünkü hâlâ hatırlıyorum." (Ağaoğlu, 2010: 137) sözleriyle yansıtılırken, şizofreniyle tanıştığında zamanlar üstüne çıkmış varoluşsal durumu ise "Hiçbir şey hatırlamıyorum Bahattin Bey, hiç! Boyayı iyi sürün. Yıllar, pardon, aklar kapansın." (Ağaoğlu, 2010: 136) sözleriyle yansıtılır. Bu tür bağlamüstü dil kullanımlarıyla ilgili olarak Gümüş şöyle bir tespit yapmıştır: "Kullanıldığı an ile sınırlı olmayan, anlatı içinde yer aldığı bağlamı aşan dili kullanım biçimleri, ötede bir başka bağlamı açıklayan, anlamlandıran özellikler taşır. O anda kendini dışa vurmayan bir vurgu, belki bir başka bağlamı anıştırmaktadır ve o bağlama gelindiğinde bu kez öncekine daha açık bir göndermeyle amacını açığa vuracaktır" (Gümüş, 2000: 192). Üste çıkılan tüm bağlamlar yanında *Hayır…* için romanı anlamlı kılacak en önemli dilsel tekrar "HER DURUMDA ÖZGÜR KİMLİĞİMİZİ KORUYABİLMEK ANCAK EDİMLE SÖYLENEBİLECEK ŞU TEK VE SON SÖZE BAĞLI: *HAYIR*..." (Ağaoğlu, 2010: 248) ifadesidir. Romanın an'daki varoluşsal özü yakalamak için her şeye başkaldırma çabasını leitmotif olarak bu ifade yansıtır. İçteki özün yakalanması için dıştaki baskıdan yine dil yoluyla

kurtulmak mümkündür. Yakalandığında kimliği kurmayı sağlayacak an'ın yüce anlamı ve anlatımı da bir işçilik ürünü olan modernist dille mümkün olacaktır.

Hayır…'da düşünsel ögelerle beslenen modernist dil, *Bir Cinayet Romanı*'nda son derece sadeleşmiştir. Çünkü Pınar Kür, *Bir Cinayet Romanı*'nda[104] dil üzerinde kimi yerler dışında özel bir tutum geliştirmez. Olayların anlatılması için gereken farklı kişilere ait dil özellikleri, çok katmanlı bir yapıya sahip değildir. Romanın başında geçen "Gerçekliği belirleyen sözcükler mi? Sözcükler olmasaydı biz de olmaz mıydık? Ağzımızdan çıkan ya da kulağımıza ulaşan bir sözcük mü var olmamızı sağlayan? Eylemi mümkün kılan? Öldürmek..." (Kür, 2004: 145) gibi ifadeler dışında polisiye bir kurgunun eylemsel dili hâkimdir. Kimi yerlerde kahramanlar tarafından romancıların dillerine özgü dikkatlerin parodisi yapılır: "Güldü. "Cezayı hak etmediğin de söylenemez."

"Bak, gene yanlış sözcük kullandın. Ben olmasam ne yapardın, merak ediyorum. Cezayı değil, ödülü hak ettim!" (Kür, 2004: 382).

Romanda genel olarak realist romanların sade dil özellikleri ağırlıklıdır. Modernist ya da postmodernist romanda olduğu gibi dilin imgesel kullanımı, farklı anlamsal olanaklar yaratma çabası ya da anlam tutmayan dille gerçekliği eşitleme söz konusu değildir. *Bir Cinayet Romanı*'nda dil ne kadar araçsallaşmışsa *Kara Kitap*'ta o kadar amaç hâline gelmiştir. *Kara Kitap*,[105] yüzdeki harflerin dolayısıyla da dilin okunmasının bütün Doğu kültürünü kurtaracak bir çözüm olup olmadığı gibi motiflerle dilin hayatiliği üzerine kurulu bir romandır. Dile yönelik her kavram birer simge gibidir. Rüya'ının bıraktığı "19 kelimelik not" ve "yeşil tükenmez kalemle"

[104] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 105-118; Keskin, 2012.

[105] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 93-104; Gün: 2006: 191-202; Gümüş, 2010: 109; Atakay, 2009: 36-47; Akerson, 2009: 61-69; Parla, 2011: 235-270; Adak, 2009: 275-294; Irzık, 2009: 262-271; Brendeomon; 2009: 128-141; Koçak, 1991: 65-144; Ecevit, 2008: 35-162; Ecevit, 2013: 17-24; Sazyek, 2013: 76, Seyhan, 2014: 208-220.

başlar bu simgesel dünya. Galip'in başlattığı yazar olma serüveninin göstergesi olan yüzlerin üzerindeki harfleri okuma aşaması geçildikten sonra Celal'in öldüğünde gömleğinde beliren yeşil mürekkeple sonlanır. Orhan Pamuk, Doğu kültüründe kaybolan yaşamsal esrarın bulunmasını harflerin okunmasına bağlarken kültürel süreçlerdeki kopukluklara dilsel ögeler aracılığıyla göndermeler yapar: "F.M.Üçüncü'ye göre, bütün Doğu'yu kurtaracak bir Mehdi'nin zuhurunun Anadolu'dan, Türk toprağından beklendiği günlerde, Türkçe'nin 1928'den sonra dile geldiği yirmi dokuz Latin harfinin insan yüzündeki hatlarla temellendirilmesi, kaybolan esrarın yeniden keşfi için atılacak ilk adımdı" (Pamuk, 2010: 308). Yaşanan kültürel kopukluğunsa yüzler üzerinde Latin harfleri okumayı mümkün kılan dizgelerle ortadan kaldırılacağı yönünde çözüm önerileri sunar: "Demek ki, yapılması gereken şey yüzlerimizin üzerindeki bu boşluğu yeniden anlamlandıracak, yüzlerimizin üzerinde Latin harflerini görecek yeni bir dizge kurmaktı" (Pamuk, 2010: 298).

Yüzlerdeki harfleri okuma eylemine benzer biçimde esrarın peşindeki tüm bölümler, romanın sonunda yeşil mürekkep dışında bir anlama ulaşmazlar. Çünkü modernist anlayışta olduğu gibi, kaybolan ve yakalanması gereken bir anlam söz konusu değildir. *Kara Kitap*'ta tüm anlatılanlar "yeşil tükenmez kalem"in yani yazının ve dilin aracıdır. Orhan Koçak (1991) bunu şöyle açıklar: "Modern öncesi, mitik de olsa bir başlangıca inanır, 'başlangıçta söz vardı' der; postmodernse, bu sözün başlatıcılığını bile iptal eden bir 'her zaman çoktan' mantığına mıhlanmıştır: Bu söz, başlangıçta söz vardı sözü, bir başlangıcı ve dolayısıyla söz öncesi bir durumu imlese de, kendisi de çoktan bir anlatıdır, her zaman sürüp gitmiş ve küçük değişmeleri içinde hep kendi kalmış bir anlatı: Başkalaşım, ilgiyi canlı tutmak için

başvurulan bir hiledir. Ya modern? (74) (…) En iyi modernist yapıtlar, model (ideal) düşüncesini büsbütün silmeden, modelle kendi aralarındaki mesafeye de işaret edebilen yapıtlardır: Eski model çoktan aşılmış, yeni modele henüz ulaşılmamıştır: Modernist yapıt, hep bir uzaklaşma hâlinde yakaladığımız yapıdır: Geçicidir, bir geçicilik amblemidir. Yokluk, bu yapıta, yazılamayan, ifade edilemeyen, yapıtın dışında kalan, Adorno'nun deyimiyle 'özdeşlik dışı' kalan bir şey vardır yapıtın yazılmasına yol açan asıl dürtü tam da bu olsa bile" (75).

Kara Kitap'ın sonunda her şeyin yeşil tükenmez kaleme bağlanması, romanın başındaki yeşil tükenmez kalemi yeniden hatırlatarak postmodernizmdeki "her zaman çoktan" ilkesine uygunluğu sağlamıştır. Romanda anlatılan her şey, dilsel gerçeklik üzerine kurulu bir dünyada daha önce söylenenlerin tekrarıdır ve her hikâye aynılık motifi üzerine kurulmuştur. Bu yüzden geriye kalan ya da en baştan beri hep var olan tek şey, daha önce dile getirdiğimiz gibi yeşil tükenmez kalem yani yazıdır: "Bir yeşil çizgi, romanın içindeki bütün farklı metinlerin üzerinden geçen, aslında bu metinler arasında bir katman farklılığı olmadığını, hepsinin de aynı başsız sonsuz metin olduğunu imleyen. (…) Yeşil tükenmez, ayna'nın egemenliğinin amblemi ve aracıdır. Bir amblemdir: Kendi gerisindeki daha büyük bir gerçeğe, hiçbir şeyin o kadar gerçek olmadığını ve her şeyin aynı olduğunu söyleyen, hep kendini haber veren bir metne, *Kara Kitap*'a işaret etmektedir. Ama bir araçtır da: Bu aynılığı gerçekleştirmenin, farklı katmanlar arasındaki zaman farkını silmenin, girinti çıkıntıları yassıltmanın ve her şeyi tek bir yüzeyde toplamanın aracıdır. Bu açıdan, bir Möbius şeridine benzetilebilir *Kara Kitap*. Bir şeridin önce bükülüp sonra da iki ucunun birleştirilmesiyle elde edilen bu şey hem vardır, gerçektir, hem de bir tür optik yanılsamadır" (Koçak, 1991: 98). Orhan Pamuk romanını, söz konusu

yanılsamayı "hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç." (Pamuk, 2010: 442) sözleriyle vurgulayarak bitirir. Özetle Galip'in Rüya'yı arama serüveni, modernitenin yeraltına ittiği kültürel birikimi keşfederek yüzleri okumayı öğrendikten sonra Celal'in yazarlığını devralması sırasında anlatılan hikâyelerin hepsi; taklit/kendi olmak ikilemi üzerinde anlatının uzama ve her şeyin birbirinin aynısı olduğu fikrini pekiştirme nedenleridir. Bu yüzden her şeyin birbirinin aynı olduğu temeli üzerine kurulu dilsel bir dünyayı yansıtır roman. *Kara Kitap*'ta tekrarı anlatmak dolayısıyla anlamsızlığı anlatmak isteyen bu opak dil dışında bir gerçeğin olmadığı postmodernist dil anlayışı hâkimdir.

Kara Kitap'ın edebî kültür ürünü geçişsiz dili *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde benzer bir kimlikle karşımıza çıkmaktadır. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*[106] ileri düzeydeki bir kültürel birikimin yansıtıcısı olan dille örülmüştür. Hilmi Yavuz'un birikiminin okuru eğittiği bu romanda aynı durum dil için de geçerlidir. Yavuz, yazar olarak neyi bildiğini ve bunlarla neyi anlatmak istediğini dilinin incelikli olanaklarından yola çıkarak sunar: "Ben de çocukluğumdan belleğimde kalan an'ların anı'ya dönüşenlerini (dilsel açıdan an'a bir 'ı' harfinin *artiküle* edilmesiyle gerçekleşen bir dönüşümdür bu) anlatıya dönüştürmek gibi bir iş edindim kendime" (Yavuz, 2012: 125).

Kavramlar üzerinden giderek bu öğretici tavrını romanın geneline uygular: "Anlam, en bayağı olanın bile örtük bir *poetique*'i, onu *epique* kılabilecek gizli bir şiirselliği olması demek değil midir?" (Yavuz, 2012: 99).

[106] Ayrıntılı bilgi için bk. Gümüş, 2011: 82; Gümüş, 2000: 192; Gümüş, 2010: 75-93; Doltaş, 2003: 143-153; Karaburgu, 2009: 173-182.

Çoğu kez olduğu gibi dil konusunda da okur yerine düşünür ve bunları okura açıklar:

"Selim şu dergi faslını kapatıp gitse iyi olacak! diye düşünüyor Fehmi K., Selim Taşıl'ın sözlerinden iyice sıkıldığı apaçık, belli oluyor. Anette, cici kız, sıkıldığını hiç belli etmiyor, ama galiba o da *Selim şu dergi faslını kapatıp gitse iyi olacak!* diye düşünüyor. Ne ilginç değil mi, Fehmi K. ile Anette'in, tastamam aynı sözcükler ve aynı sözdizimiyle düşünüyor olmaları!.." (Yavuz, 2012: 108).

Oluşturulan ve düşünülen anlamın sınırlarını kendi çizdiği bölümler yanında "Nerde kaldı kahvem lan..." (Yavuz, 2012: 104) ya da *"Kahvem nerde lan? "(*Yavuz, 2012: *121)* gibi leitmotiflerle farklı çağrışımlar yaratarak genişletmeye çalışsa da genel olarak, kullanılan dilin çağrışımsal alanı Yavuz'un anlam dünyasıyla sınırlıdır. Bu açıdan postmodernist dilin özgürleştirici niteliğinin atmosferine sokmaz okurunu. Özetle Yavuz, modernistlere özgü bir kültürel birikim ürünü olan dille yine postmodernist dilin parodisini yapmak istemiş gibidir.

Romanlarda kullanılan dilin genel bir değerlendirmesini yapmak istediğimizde öncelikle *Bir Cinayet Romanı*'nını dil konusunda özel bir tutumu olmayan bir roman olarak diğerlerinden ayırmamız gerekir. Polisiye kurgunun eylem ağırlıklı sade dili bu düşüncemizde belirleyici olmuştur. Aynı şekilde olan ancak sadelikteki anlam olanaklarını yakalamaya çalışan *Kimse*'yi ise modernist roman niyetine yaklaşması bakımından *Bir Cinayet Romanı*'ndan ayırmalıyız. Sadelik bakımından bu romanların dilinden farklılaşan *Yaşarken ve Ölürken*'e baktığımızda yüklü bir kültürel ve edebî birikimin taşıyıcısı olan dilin, *Kimse*'de olduğu gibi realist ve modernist romanın dil anlayışının ortasında durduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda, romanda öne çıkan toplum gerçeğini yansıtma tutumu belirleyici olmuştur. Yine

sadelik bakımından *Bir Cinayet Romanı* ve *Kimse* ile aralarında kimi benzerliklerin kurulabileceği *Anayurt Oteli* ise sürekli olarak bir yetersizlik duygusunu yansıtan diliyle modernist dil kullanımına daha yakın görünmektedir. *Anayurt Oteli*'ndeki sıkıntının ve anlaşılmamanın dili, *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda sözlü kültürün eğlenceli diline dönüşmüştür. Romanın sözlü kültür ürünlerinin pastişi olarak kurgulanması dilinin de sadeliğini kaçınılmaz kılmıştır. Sade ancak çağrışım dünyası zengin olan bu dil, ne modernistlerin imgesel dili ne de postmodernistlerin anlam tutmayan dili gibidir. Kurgulanan dünyanın gerçekliğini şüpheye yer bırakmayacak zenginlikte ve sadelikte anlatmaya çalışan realist roman dilinin parodisi biçimindedir. Oyunsu atmosferiyle *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın eğlendirici diline benzeyen *Tutunamayanlar*'ın dili, eğlencenin özündeki ya da çekirdeğindeki acı bakımından ondan ayrılır. Dilin sunduğu ilk eğlendirici anlam, arkasından çağrıştırdığı acıyla okuru, modernist romanlarda anlatılamayan bir şeylerin sezdirildiği dile yaklaştırır. Dilin ironik kullanımı romanın modernist kimliğini ilk bakışta gizleyip oyunsu postmodernizme yaklaştırsa da dil kullanımında asıl belirleyici olan o modernist kimliktir. *Tutunamayanlar*'ın acılı dili, *Hayır...*'ın tüm kurgusuna egemendir. Dil, tıpkı kaybolan ve erişilemeyen zaman parçaları gibi varoluşun gerçekleştiği an'ın anlamını ortaya koymaya çalışmaktadır. Ulaşılmak istenen bir an gibi, ulaşılmak istenen bir anlamın da taşıyıcısı dildir. Görünmeyen gerçekliğin vücut bulacağı yer olan dil, *Hayır...*'ı modernist roman kimliğine dâhil etmiştir. Kırık zaman parçalarının taşıyıcısı olan *Hayır...*'ın dili, *Gece*'de kendisinden başka hiçbir şeye yaşama fırsatı vermeyecek kadar hâkim duruma getirilmiştir. Bilge Karasu, anlamsızlığı ve kaosu anlatmak için, tüm anlamların bünyesinde eridiği dili yaşayan tek canlı olarak verme yoluna gitmiştir. Tıpkı

postmodernist romanlarda olduğu gibi dil dışında kurgusal bir düzey kalmamıştır. Dilin böylesine egemen olduğu bir atmosfer ise *Tutunamayanlar*'daki acının gizlendiği eğlendirici dil atmosferinden tümüyle uzaktır. Tekinsiz bu dil, okuruna haz verecek postmodernist roman dilinden kaos içinde hissettiren atmosferiyle ayrılmaktadır. Ancak tüm gerçeklik düzeylerinin eşitlendiği kurgu unsuru olması bakımından *Gece*'nin dili, modernist duraklardan geçtikten sonra romanı postmodernist kimlikle birleştirmiştir. *Gece* gibi, postmodernist kimlikte karar kılan dillerden biri de *Kara Kitap*'ın dilidir. Her türlü esrar arayışından sonra *Kara Kitap*'ın dilinin aynasında eczanın sırrı keşfedilmiştir. Bu keşiften sonra roman, esrarlı bir anlamın aslında olmadığını söyleyen postmodernizmin taklit ürünü dil anlayışıyla birleşmiştir. *Kara Kitap*'ta olduğu gibi yoğun bir kültürel ve edebî birikimin sunulduğu *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin diliyse metinlerarası alandaki postmodernist anlayışın parodik dilidir. Romanda dilin işaret ettiği tüm kavramlar, diğer dil ürünü olan metinlere gönderme yaparak posmodern evrenin parodisinin yapıldığını hatırlatma görevini üstlenmiştir.

2.2.11.Üslup Özellikleri

Üslup "dili özel ve özgün bir kullanış biçimi" olarak "konuyu, duyguyu, düşünce ve hayalleri anlatış, ifade ediş, dile getiriş tarzıdır" (Çetin, 2004: 273). Üslubun kaynağı "tabiatın tecrübeye, tecrübenin dile sağladığı hammadde[dir]". Kazanılan "tecrübeyi dilin kalıplarına dökmeden önce ve sonra yaşanan süreç içinde" (Stevick, 1988: 208) yazarın dil içindeki seçimlerinin ürünüyle üslup oluşur (1988: 210). Seçimi yapacak olan yazardır ve yazar, bir çeşit atomlaşmanın arttığı ve dilin kolektif kullanımın azaldığı orta sınıfın temsilcisidir. "Demek ki üslup, grubun toplumsal yaşamından değil, tecrit edilmiş bireyin sessizliğinden kaynaklanır; katı bir biçimde kişisel, neredeyse fiziksel ya da fizyolojik içeriği, sözel bileşenlerinin maddiliği de buradan çıkar" (Jameson, 2008: 57).

Üslubun bu özelliğine baktığımızda modernist edebiyatın ürünü olduğunu görürüz. Peki modernist edebiyattan önce üslubun karşılığı olarak ne vardır? Jameson, üslup öncesine retorik kavramını koyar. Retorik ve üslubun doğduğu ortamlarla ilgili olarak şunları söyler: "[R]etorik, konuşmacının seslendiği görece homojen kitlenin ya da sınıfın varlığını yansıtacak, standartlaşmış formüller ve sabit biçimleri tercih etmesi ve klasik Antikçağ'da kurallara bağlandığı biçimiyle hitabet geleneğinin süregiden etkisini barındırması vesilesiyle teşhis edilebilecektir. Üslup ise tersine, her zaman bir okur kitlesinin yokluğu açmazına getirilen bireysel ve sorunlu bir çözümdür ve o şahsi diller yığınının (modern yapıtın özü parçalanıp bu şahsi dillere ayrışmıştır) yarattığı ortamda doğar" (Jameson, 2008: 57). Yine Jameson, Fransız romanında retoriğin Madam Bovary'nin yayımlanmasıyla ortadan kaldırıldığını söyler. Artık roman, doğal ve yarı sözlü bir hikâyecilik ürünü değil, "daha çok, tekil cümlelere biçim vermenin, gerçek anlamıyla üslup pratiğinin mazeretidir" (2008: 58). Modernizmde dilin bireysel

kullanımının zirvesi yaşanmıştır. Bu anlamda modernizmden sonra üslup, deha estetiğinin yaratıcılığının en belirleyici özelliklerinden biri olmuştur. Bunun uygulama bulması için en uygun araçlardan biri roman olmuştur. Roman yazarı, başka insanların sözcükleriyle dolu bir dünyada kendi sözcüklerine bir yön verecektir. Başkalarının seslerini kendi sesi etrafında biçimlendirecektir. Bakhtin'e göre "romanın dili 'bir' dil değil, üslup ve seslerin bir karışımıdır" (Lodge, 2013: 160). Modernist romanda her ne kadar başka seslerden yararlanılsa da yazarın sesi baskın ve belirleyicidir. Ancak postmodernist roman, kültürün her kesimden alıcısı olan bir endüstri hâline gelmesiyle üslupsuz kalır. Her şeyin tüketilerek eskitildiği ve yerine yenisinin konduğu geçici bir ortamda üslup aracılığıyla kalıcılık fikrinin yaşam bulması imkânsızdır. Postmodernist anlayışta üslup olmadığı için estetik bilinçten de söz edilemez. "Üslup, bir eserin gerçekliği aşmasını, onun ötesine geçmesini sağlayan özdür. Bugün gelinen noktada ise gerçekliğin ötesi diye bir kavram kalmamıştır; zira gerçeklik kalmamıştır. Kültür endüstrisi üslup fikrini yok ederek her şeyin kopyalanmasını, yeniden üretilmesini gereksinir. Üslubu olmayan sanatçı sisteme biat eden ve o sistemi dönüştürmeye, eleştirmeye muktedir olmayan bir kişiye indirgenir" (Antakyalıoğlu, 2013: 204). Sistemin seri olarak ürettiği, düşünemeyen bireyler, birbirinin kopyasıdır. Kültürel eklektizm ürünü olan bu bireyler, eski ya da yeni her türlü kültürel ögeyi yağmalarcasına kullanarak ürettikleri ürünleri, doyurulmayan arzuları olan diğer sistem üyesi bireylere sunar. Ancak her ürün; doyurulamaz arzularca, bir yenisinin arzulanacağı ana kadar tüketilir. Baudrillard (1996: 218-224) her türden üslup çalışmasına yaşama imkânı tanımayan bu postmodernist duruma ilişkin olarak "tüketim sisteminin doyurulamaz bir 'eksiklik' üzerine kurulduğunu söyler. Tüketim, sadece tüketmek adına yapılır ve göstergelerin

sistematik biçimde manipule edilmesiyle canlı tutulur. Tüketim sınırsızdır ve yaşamın yegâne amacı hâline gelir" (Aktaran: Antakyalıoğlu, 2013: 205). Romanın geldiği bu noktada üslubun nasıl biçimlendiğine incelediğimiz romanlar aracılığıyla yakından bakabiliriz.

Tutunamayanlar,[107] farklı üslup özelliklerini barındıran bir romandır. Elbette bunda romanın ansiklopedik niteliği ve gönderme yapılan alanların konusal genişliği önemli bir etkendir. Selim ve Turgut'un iç konuşmalarında, yazdıkları metinlerde söz konusu üslup özellikleriyle var olmak istemelerinin, dili kullanım güçleriyle oluşturdukları metinlerde süregiden sistemi sarsmak istemelerinin etkisi oldukça belirleyicidir. Bu amaca ancak uygun üslup seçimiyle ulaşacaklarını biliyorlardır: "Evet! Diyorum ki; meselelerimizi çözmek için edebî değil teknik bir üslup seçersek kendimize verdiğimiz serbestliği iyi kullanmış oluruz ve demokrasi gibi bunu da kendimize benzetmeyiz. Teknik bir üslup seçmeliyiz çünkü bizler teknisyeniz. Duygularını ifade edebilmek için bakkal, bakkal gibi, bahçıvan da bahçıvan gibi düşünebilseler; kendilerine yakışacak bir ifade coşkunluğuna kavuşacak zamanı bulabilselerdi; bütün şehir, gereksiz edebiyattan temizlenmiş olurdu. Yazık ki her zaman birinci sınıf bir bakkal, dördüncü sınıf bir edebiyatçının üslubuna özendiği için, onu kullanmak zorunda kaldığı için, edebiyatçılar tarafından edebî bakımdan hor görülmektedir. Biz, yani bu dünyanın iki sahibi sen ve ben, bu oyuna gelmeyecek kadar yeterliyiz. Birinci sınıf matematikçi olmak yolunda bulunan bu iki müstesna genç, lisede matematikten belge almış bir edebiyatçının hâkimiyetine boyun eğemez. Napolyon gibi gururla söyleyebiliriz: 'Bizim asaletimiz, bizimle başlar.' Anlaşılmamak korkusuna gelince: bir edebiyatçının meseleleri de -günlük yaşantının

[107] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2008; Ecevit, 2013; Ecevit, 2012; Moran, 1994: 196-218; Parla, 2009: 204-230; Parla, 2011: 167-234; Karadeniz, 2002: 707-717; Kawulok, 2012: 113-133, Gürbilek, 2010: 27-46; Odacı, 2009: 605-684; Sazyek, 2013; Aygün, 2008.

nakledilmesi dışında- halk için, bir matematikçinin denklemleri kadar, belki de daha soyut kalır" (Atay, 2013: 66).

Tutunamayanlar edebî ya da edebiyat dışı tüm farklı üslup tercihlerinin diğerlerine üstün gelmediği ve her birinin kendi amacına dönük yaşama olanağı bulduğu bir anlayışla oluşturulmuştur. İç içe metinlerden oluşan ve bu metinlerle daha içteki anlama ulaşmaya çalışan, daha içteki anlama tutunmaya çalışan romanda her metnin kendi türünün gerektirdiği üslubu kullanması beklenebilir bir sonuçtur. Standartlaşmış formüllerin ve sabit biçimlerin dışına çıkarak sistemin gereklerinden farklı bir çizgide ilerlemeyi seçen bir roman olan *Tutunamayanlar*'da modernist bağlamda üslubun önemli bir yeri olduğunu söyleyebiliriz.

Tutunamayanlar gibi, metinlerarasılık ürünü olmayan *Anayurt Oteli*'nde[108] Zebercet'in yaşamı ya da eylemleri anlatılırken yalın bir üslup kullanılır. Âdeta bu üslupla Zebercet'in iç dünyasının boşluğu yansıtılmak istenmiş gibidir. Kimi bölümlerde Keçecizadelerin geçmişi anlatılırken cümleler uzayıp yan cümlelerle zenginleşse de üsluptaki sadelik devam eder. Ara ara tekrar edilen "Yüzüksüz elleri", "Kapı *Gece* 12'de kapanır.", "Merhaba, odam boş mu?" gibi ifadeler Zebercet'in ümitsiz bekleyişinin, üsluptan yoksun gibi görünen sözleridir. Gürbilek, Atılgan'ın bu tür cümleleri için "Üsluptan çoktan vazgeçmiş bir yazarın sahipsiz kalmış cümleleri: Yalnızca bildiren, arkalarında bir yazar olduğunu hissettirmeyen cümleler." (2010: 69) ifadelerini kullanır. Bu tespitten tamamen üslubu yoktur gibi bir sonuca ulaşamayız. Ancak yazarın kendi varlığını hissettirmeden, yalnızca eylemsel boyutuyla yaşamda yer kaplayan bir insanın iç dünyasını bu tür bir yalın

[108] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 219-236; Gürbilek, 2010: 47-74; Özaltıok, 2011.

üslupla anlatabileceğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla romanda retorikten farklı olarak, sade bir üslup işçiliği söz konusudur diyebiliriz.

Sadelik temel alındığında *Kimse*[109] romanı da üslup bakımından *Anayurt Oteli*'nden farklı değildir. Susulan, dinlenen, gözlemlenen kendinden başka bir sesin olmadığı bir ortamdaki sadelik, üslubun başat belirleyicisidir. Ancak *Anayurt Oteli*'ndeki gibi üsluptan vazgeçmişlik değil, aksine tüm sadeliğiyle üsluba bağlılık söz konusudur. Bu iki romanın sade üslubundan sonra *Yaşarken ve Ölürken*'de sanatkârane üslup özellikleri üzerindeki görüşler içerik malzemesine dönüşür. Romanda yazar anlatıcının okuduğu romanlarla ilgili üslup tahlillerine yer verilir. Öncelikle yazar anlatıcı kendi üslubuyla ilgili söylenenleri aktarırken aslında bireysel dil kullanımı olan üslubun bireysellik boyutunun abartılmaması gerektiği mesajını da verir: "Bununla birlikte üslup açısından bazı yenilikler getirdiğim, yetkin bir dil kullandığım çoklarınca onaylanmaya başlamıştı. Bundan yararlanarak, doğasal güzellikle yaratımsal güzelliğin birbirinden bağımsız iki birim olduğunu açıklamaya uğraşacaktım. Tıpkı Croce gibi düşünüyordum: güzel, artistik yaratışın sonunda elde edilir... Gelgelelim üslubumu tutanlar, yetkin bir dil kullandığıma değinenler, bir yandan da bireysel derken bireyciliğe takılı kaldığımı belirtiyorlardı" (İleri, 2002: 19).

Yazar anlatıcının ideal üslubu yalnızca bireyin dünyasına özgü nitelikler değil toplumsal duruma ilişkin özellikler de içermelidir yönündeki görüşü *Yaşarken ve Ölürken*'i modernist romandan uzaklaştıran niteliklerdendir. Okuduğu eserlerin üslup özelliklerini değerlendirirken bu noktaların barındırılıp barındırılmadığı yönündeki değerlendirmelerle okuru üslubun bu boyutu üzerinde düşündürür: "Bu iki ayrı anlatı

[109] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 227-240; Sazyek, 2013.

parçasında üslup az çok, fakat elle dokunulur bir tartımda değişiyor, kişiler kadar renk, tasvir de hem mizaca, hem de toplumsal coğrafyaya koşut farklılıklar gösteriyordu" (İleri, 2002: 275). Üsluba yönelik bu tür göndermelerden Selim İleri'nin bir sanatçı olarak bireyciliğe kaçmadan sanatkârane bir üslupla toplumun romanını kurmak istediğini anlayabiliriz. Bu yönüyle üslup işçiliğinin, bireyselliğin lehine abartılmaması yönündeki telkinler romanı realist ve modernist romanın arasında bir yerde bırakmıştır.

*Yaşarken ve Ölürken'*den sonra *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda[110] efsaneci, epik ve mizahi üslupların parodisinin yapıldığını, gecekondu destanı yazmak için gereken eylem ağırlıklı düşsel dünyanın bu tür üslup özellikleriyle yansıtıldığını söyleyebiliriz. Parodik olması, romanın üslubunun taklitle sınırlandırılmasından öte bir işleve sahiptir. Öncelikle taklit edilen üslupla moderniteye karşı tepkisel bir duruş sergilenmek istenmiştir. O yüzden tamamen üslupsuz ve taklit bir roman demek kapsayıcı bir değerlendirme olmayacaktır. Aksine romanı postmodern yapan yön, üslubun pastiş uygulaması olarak kurgulanmasıdır.

Bir türün üslubunun taklidiyle ortaya konan *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndan sonra *Gece*,[111] bir türe özgü dil beklentisinin üzerine çıkmış, anlatmak istediği her şeyi özellikle dile yüklemiş bir romandır. Ancak romandaki karanlığın içinde tek başına yaşayabilecek olan dilin yarattığı belirsizlik üslup konusunu da belirsizleştirmiştir. Hangi sesin kime ait olduğunun, konuşanın belli olmadığı romanda üslubun izini sürmek de zordur. Çünkü her kişi ya da yazar kendi dilini kurmak için daha önce söyleneni değillemek durumundadır. Bu yüzden olağanüstü dil işçiliği belirsiz üslup özellikleriyle örülmüştür. Kişilerin belirsiz olduğu bir ortamda üslubun da üslupsuzluğa giden bir yolda abartıya dönüşmesi *Gece*'yi

[110] Ayrıntılı bilgi için bk. Seyhan, 2014: 238-246; Balık, 2011; Turgut, 2003.
[111] Ayrıntılı bilgi için bk. Ecevit, 2013: 42-45; Şahin, 2009: 3-14; Göktürk, 1985: 5-10; Parla, 2011: 167-234; Seyhan, 2014: 172-179; Gürbilek, 2010: 75-102; Özata, 2003; İleri, 2007.

postmodernist romanlara özgü üslupsuzluk kavramıyla karşı karşıya getirmiştir. Dilde ve üsluptaki işçilik anlamındaki abartıya başvurulmadan nasıl anlatılabilineceğine yönelik arayışlar romanda bu yüzden yer almaktadır: "Oysa yazar, tanımı gereği, sözcükleri hem ortaklaşa kalıplarına dayandırmak, hem kendi dilini yazmak durumundadır. Yazdığı anda kalıp yaratıcısı hâline gelir. Cambazlığı, ustalığı, bu ince iki teli, üzerinde yürüyebileceği biraz daha kaim bir tel hâline getirmek midir? Biliyorum, yazar demekle pek belirsiz bir şey söylemiş oluyorum. Düşündüğüm, bir çeşit yazar, bir çeşit yazarlık yalnız. Her sözcük kolayca şişirilebilir. Dümdüz, düpedüz söyleyip anlatmanın gizini daha kimse çözmedi. Oysa '*Gece*', şişirilmeden de, etkili bir sözcük olabilirdi. İçimizdeki hayvanı ürperten..." (Karasu, 2010: 215).

Hayır…,[112] Aysel'in kendi varoluşsal anlamını aradığı bir roman olarak düşünsel ögeler ve bilinç akışıyla oluşturulan bir üsluba sahiptir. Amaç sürekli özgürlüğe, özgünlüğe ulaşmanın yollarını aramaktır. Bu anlamda Adalet Ağaoğlu son derece başarılı zaman kurgusuyla özgün bir üslup yaratmıştır. Aysel'e yetişme amacıyla kahramanlarının da sürekli kendi üsluplarını dolayısıyla da bireyselliklerini kurma çabası söz konusudur: "Hep böyle genelleyerek. Hep böyle soyut. Sözlerde kendimize hiç yer ayırmayarak..." (Ağaoğlu, 2010: 246) Romanın sonunda geçen "Parçaları kendimce yan yana dizebilir, üstüste yığabilir, birini ötekinden farklı uzaklıklara koyabilirim." (Ağaoğlu, 2010: 275) sözü de yazarın dildeki tasarruf gücünün yansıması, modernist anlamda bir üslup sahibi olduğunun sezdirilmesi niteliğindedir. *Hayır…*'daki bireyselliğe vurgu, *Bir Cinayet Romanı*'nda tamamen yok olmuştur. Bu bağlamda *Bir Cinayet Romanı*'nda polisiye kurgunun gerekliliği olarak, üslup

[112] Ayrıntılı bilgi için bk. Apaydın, 2006: 17-38; Gümüş, 2000: 107-204; Parla, 2009: 305-326; Şenol, 2009.

işçiliğinden söz edilemez. Olayların açıklandığı, yorumlandığı ve tartışıldığı bir kurguda üslup da bu kavramlar etrafında sadelikle şekillenir. Dilin romancıya özgü şahsi kullanımından çok, kurgunun yeni bir yöntemle biçimlenişi üslup işçiliği beklentilerini gündeme getirmemiştir.

*Bir Cinayet Romanı'*ndan farklı olarak hem polisiye ögelerin hem de üslup efektlerinin birlikte yer aldığı *Kara Kitap,*[113] üslup konusu bağlamında ele aldığımızda başkasını taklit etmenin ya da başkası olmanın kaçınılamayacak hatta gerekli bir şey olduğunu söyleyen bir romandır. Yazı yazmaya başlayabilmek için bu geçilecek bir evredir: " 'Üslûpda şahsiyyet: Yazı yazmak, mutlaka yazılmış yazıları taklîd etmekle başlar. Bu tabii bir hâldir. Çocuklar da başkalarını taklîd ile söze başlamazlar mı?'

Tahir-ül Mevlevi" (Pamuk, 2010: 324)

Buna göre bir yazarın yazılarında kendi olabilmesi için önce başkasının yerine geçmesi gerekir. Galip bu yüzden Celal'in yerine geçip onun üslubunu taklit edecektir. Aslında Galip'in yaptığı ise ne başkası olmak ne de kendi olmaktır. Bunu anlayana kadar kişinin başka varoluş katlarındaki seslerin üsluplarına içinde yer vermesi, onları Celal gibi deneyimlemesi gerekir: "Üslûp senin için hayattı. Üslûp senin için sesti. Üslûp senin düşüncelerindi. Üslûp içinde yaşattığın asıl kişiliğindi, ama bir değil, iki değil, üçtü bu kişilikler..."

"Bunlar?"

"Benim basit kişiliğim dediğin birinci sesin: Herkese gösterdiğin, herkesle birlikte aile yemeklerinde sofraya oturttuğun ve herkesle birlikte yemekten sonra

[113] Ayrıntılı bilgi için bk. Moran, 1994: 93-104; Gün: 2006: 191-202; Gümüş, 2010: 109; Atakay, 2009: 36-47; Akerson, 2009: 61-69; Parla, 2011: 235-270; Adak, 2009: 275-294; Irzık, 2009: 262-271; Brendeomon; 2009: 128-141; Koçak, 1991: 65-144; Ecevit, 2008: 35-48; Ecevit, 2013: 17-24; Sazyek, 2013: 76, Seyhan, 2014: 208-220.

sigara dumanları arasında dedikodu yaptırttığın ses. Günlük hayata ilişkin ayrıntıları bu kişiye borçlusun. İkincisi, olmak istediğin kişiydi: Bu dünyada huzur bulamayan, bir başka dünyada yaşayan ve bir başka dünyanın sihirine bulanmış hayranlık verici kişilerden yürüttüğün bir maske. Önce bir taklidi, sonra kendisi olmak istediğin bu 'kahraman'la fısıldayarak söyleşme alışkanlığın olmasaydı, bu kahramanın, kulağına fısıldadığı kelime oyunlarını, bilmeceleri, alayları, iğnelemeleri kendi aklına takılan nakaratları söyleyen bunaklar gibi tekrarlama alışkanlığın olmasaydı, günlük hayata dayanamayıp birçok mutsuz gibi bir köşeye çekilerek ölümü bekleyeceğini yazmıştın bir kere ve gözyaşlarıyla okumuştum. Üçüncüsü ise 'objektif üslûp, sübjektif üslûp' dediğin bu iki kişiliğin ulaşamayacağı âlemlere götürürdü seni ve tabii ki beni: Karanlık kişilik; kara üslup! Taklitle, maskeyle yetinemeyecek kadar mutsuz olduğun gecelerde yazdıklarını ben daha iyi bilirim, ama yaptıklarını sen daha iyi bilirsin, kardeşim benim. Birbirimizi anlayacağız, birbirimizi bulacağız, birlikte tebdil-i kıyafet edeceğiz, bana adresini ver" (Pamuk, 2010: 341-342).

Galip ve Celal arasındaki ayrımda olduğu gibi, başkalık ve kendilik arasındaki ayrım silinince üsluba yansıyan bir kişilik de kalmayacaktır. Postmodernist romanda silinen özneyi yansıtan bir üsluptan söz edilmeyecektir. Koçak, romandaki bu durumu şöyle anlatır: "Dilin, pastiche'in, metinlerarasının yanında, bir de üslup konusu var. 'Üslubu yok' demişti bir arkadaşım; 'Yok, çünkü duygu yok,' demişti bir başkası; 'Duygu yok atmosfer var,' demişti üçüncüsü; 'Duygu benzeşleri var' demişti dördüncüsü. Bu tartışmayı aktardım buraya kadar. Anlıyordum , 'duygu' derken kastettikleri düpedüz duyguların anlatılması, aktarılması değildi (bunlar vardı çünkü). Duygu yok, üslup yok, derken, yazının ardında belli bir mizacın kendini belli etmemesinden şikâyetçiydiler (1991: 140)." Modernist romanın gizli gerçeği kendine

özgü bir üslupla anlatma geleneğinden izler bulunmayan *Kara Kitap* için üslup konusunda bu tür şikâyetlerin olması elbette anlaşılabilir bir durumdur. Kültür endüstrisinin aynılaşmayı, taklidi tüketim malzemesi yaptığı bir dünyadan haberdar olan Pamuk, yazıdan başka bir gerçeğin kalmadığını anlatmak için potmodern roman olanaklarını üslupsuzluk noktasında da kullanıma sokmuştur. Böylece görünürde çok şey anlatan ama kimliği dolayısıyla da üslubu olmayan bir roman ortaya çıkmıştır.

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri'nde her sözcüğün gerisinde Hilmi Yavuz'un sanatçı üslubu kendini hissettirdiği için anlatının sanatkârane bir üsluba sahip olduğunu söyleyebiliriz. Anlatı her ne kadar geniş bir sanatsal birikim ürünü olan sanatsal cümlelerle örülse de gerisinde aynı sesin duyulması tüm kişilerin aynı üslupla konuşturulduğu hissini yaratmıştır. Bu ise kimsenin kendisi olamadığı anlatının üslubunu, Hilmi Yavuz üslubunun pastişi hâline getirmiştir. Hilmi Yavuz üslubunun pastişi yapılması ise *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin postmodern kimliğini bir kez daha pekiştirmiştir.

Genel bir değerlendirme yaptığımızda *Tutunamayanlar*, *Hayır…, Anayurt Oteli, Kimse, Yaşarken ve Ölürken*'in üslup işçiliğinin ürünü romanlar olduğunu söyleyebiliriz. *Bir Cinayet Romanı*'nın ise türe özgü üslup kullanımı dışında üslubu önceleyen bir roman olduğundan bahsetmemiz güçtür. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın sözlü edebiyat pastişi olarak, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ninse Hilmi Yavuz'un üslubunun pastişi olarak postmodernist anlayışa uygunluk gösterdiğini söyleyebiliriz. *Gece ve Kara Kitap*'ta ise gerek dilin belirsizliğinden gerekse yazının taklide dayalı olmasından dolayı üslupsuzluğa doğru postmodernist bir eğilim sergilendiğini görebiliriz.

SONUÇ

Akıl temelli gelişimci ve ilerlemeci bir ideoloji olan modernizm, gelişmiş kapitalist Batı toplumlarında yeni bir aşamaya gelerek kendine yönelik bir eleştiriye dönüştüğünde postmodern dönem başlamıştır. Modernizm ve onun bağrından çıkmış postmodernizm Batı merkezli ancak küresel düzeyde etki alanına sahip olgulardır. Bu olguların toplumdaki görünümleri, Batı'dan uzaklaşıldıkça farklılaşmıştır. Dünya çapındaki modernleşme sürecinin içinde Avrupa modernitesi, Türk modernitesi gibi kesitlerin olması bu farklılaşmanın uzantısıdır. Her ne kadar farklılıklar olsa da temelde insanların akıl dışında her türlü otoriteyi reddederek kurmak istedikleri modernleşmenin Batı dışı toplumlardaki aktörleri, toplumsal aklın taşıyıcısı olan aydınlar olmuştur. Bu toplumlarda hem kendi geleneğinden kopmak hem de Batı'daki modernite öncesi geleneğin koşullarını göz ardı etmek suretiyle deneyimlenmek istenen gönüllü modernleşme ve kurulmak istenen modernite, Batı'daki seyrinde gerçekleştirilememiştir. Çünkü temelinde geleneğe karşı tümüyle retçi bir tavrın olduğu bu modernleştirme çabaları, şekillendirilmek istenen toplumun kültürel gerekleriyle örtüşmeyecektir.

Benzer biçimde, devlet eliyle buyrukçu bir tavırla gerçekleştirilmeye çalışılan Türk modernleşmesinin ve Türk modernitesinin nihayetinde bir kriz durumunu ifade etmesinin temelinde; söz konusu retçi tavrın uzantısı olan gönüllü geleneksizleşme vardır. Yarattığı sonuçlar "köksüzlük" kavramıyla nitelendirilecek olan gönüllü geleneksizleşme sürecinde geçmişe ait her şey yok sayılmıştır. Bu köksüzlüğün üzerine inşa edilen kurgusal Orta Asya Türk tarihine yaslanılarak, öykünülen Batı modernitesi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Resmî söylem düzeyinde halka dayatılan bu modernite anlayışı, benimsenme sürecindeki her türlü tepkinin de çözülmeden

bastırıldığı bir ortamda şekillenmiştir. Elbette eleştirel akıl yerine dayatmacı akıl ürünü olan bu modernleştirme çabaları, Batılı anlamda toplumsal koşulların benimsenmesini de olanaksız kılmıştır. Bastırılan her türlü toplumsal ögeyse modernleşmenin gereklerinin doğal biçimde benimsenmesini engellediği gibi, modernleşmenin zayıfladığı anlarda yeniden canlacak olan potansiyelini de korumuştur. Seçkinci modernleştirme çabaları; Türk modernitesinin oluşturulup benimsenmesini geciktirmesi yanında "estetik modernlik" yani sanatta modernizm beklentilerini de geciktirmiştir. Uzun bir müddet "modernite" kavramının özellikleriyle "modernizm" kavramının özelliklerinin çakıştırılmasının sebebi de bu gecikmişliğin yarattığı sonuçlardır. Genel görünümüne baktığımızda hep gerçekleştirilmesi gereken bir ideal olarak yüceltilen modernite; benimsenmekten çok, giderek yanlış deneyimlenen ve yabancılaşılan bir kavram hâlini almıştır.

Türk modernleşme çabaları, kendi kendisinin önünü tıkadığı bir noktada, dünya çapında bir etkiye sahip olan postmodernleşme ile yeni bir evreye girmiştir. Küresel düzeyde bir sonuç olarak toplumda yansıması görülen postmodernite ve postmodernizm; modernitesini ve modernizmini henüz tam anlamıyla gerçekleştirememiş olan Türkiye'ye Batılı modernitenin çıkmazlarının bir eleştirisi olarak değil, Türk modernitesinin dönüştürmeden yok saydıklarının gün yüzüne çıkmasını sağlayacak bir olanak olarak girmiştir. Öyle ki modernleştirme çalışmaları uğruna, akıl süzgecinden geçirilmeden reddedilen her türlü değerin yeniden sorgulanmasını gündeme getiren postmodernizm, resmî söylem düzeyinde dayatılan verili gerçeklik algısının dışına çıkma cesareti sağlamıştır. Bu yüzden postmodernizm; gelişmiş toplumların kapitalizminin sömürü aracı olmasıyla kaçınılmaz biçimde Türkiye'de de deneyimlendiğinde, Türk toplumunda Batılı

anlamdaki moderniteye ulaşma yolundaki koşulların gereği olarak yeni bir dönüşüme uğratılmıştır. Hatta giderek Batı'daki gibi, var olan modernizmin eleştirisi olarak değil, özlenen modernizmin gerçekleşmesinin önündeki bir engel olarak görülmeye bile başlanmıştır. Dayatıldığı için tepkisellikle karşılanan modernitenin yıkıcı sonuçlarından kurtulmada, postmoderniteyle ortaya çıkan cemaatleşmelerden ve popüler kültürden; büyük anlatı niteliğindeki resmî söylem ürünü modernite anlayışının yıkılmasında, postmodernizmden yararlanılmıştır. Ancak bütün bu yararlarına rağmen, sürekli gündeme getirilen ve henüz tam olarak gerçekleştirilmeyen Türk modernizmi yolunda artık postmodernizm; aşılması gereken bir aşama olarak görülmeye başlanmıştır. Bu yüzden postmodernizmin içinden bir Türk modernizminin doğacağı inancı oluşmuştur.

Taklit ve gönüllülük esasına bağlı olarak gerçekleştirilmeye çalışılan modernitenin yanında deneyimlenen postmodernite Türk toplumunda yansımasını bulduğunda, aynı evrelerden geçen edebiyat da yeni bir yapılanma aşamasına girmiştir. Nitekim ilk evrede örnek alınan modernite aklına uygun olarak, 1970'lere kadar hâkim edebî söylem "gerçekçi" sıfatıyla nitelenebilecek biçimde şekillenmiştir. Karşıtlıklar üzerine kurulu Batı aklı baz alınarak şekillendirilmek istenen toplumun modernleşme aşamasında edebiyat bir araç olarak görülmüş, modernleşmenin topluma benimsetilmesi amacıyla araçsallaşan "gerçekçi" edebiyat uzun süre gündemde kalmıştır. Millî duygular uyandırmakla görevli olan bu edebiyat anlayışı; 1980'lerde depolitize olana kadar genel olarak içerdiği eğitici Batılı değerlerle konusal yönü öne çıkarılarak şekillenmiştir. Batılılaşma dönemi edebiyatı ve Avrupai edebiyat nitelemelerinden vazgeçildiği evrede, moderniteden sonra oluşan zihinsel duyarlılığın ürünü olan modernist edebiyatın ayrımına varılmaya başlanmıştır.

Depolitize olan aydınların gerçekleştirmek istedikleri ve ilk önemli denemeleri 1970'lerde ortaya konan biçimci yani modernist edebiyat, eş zamanlı olarak deneyimlenen postmodernitenin olanaklarından da yararlanılarak 1980'lerde de şekillenmeye devam etmiştir. 1980'lerde başarılı örnekleri verilmeye başlanan postmodernist edebiyat ürünleri ise Türk modernleşmesini kendisine malzeme yaparak varlık bulmaya başlamıştır. İki anlayışın da ürünlerinin verildiği bu dönemde modernizm ve postmodernizmin ortak malzemesi olan dil aracılığıyla, biçimci/seçkinci edebî eserler ve haz amaçlı taklit ürünü edebî eserler birbirlerinin imkânlarından yararlanılarak oluşturulmuştur.

Batılı bir tür olarak ithal edilen ve Batılılığın benimsetilmesindeki en önemli araçlardan olan roman; edebiyatın, içinde şekillendiği genel toplumsal ruhun etkisinde biçimlenecektir. Özgür irade ve akılla deneyimlenen modernitenin getirisi olan bireysellikten ve iç dünyadan yoksun olan kişilerin, toplumsal boyutlarıyla yer aldığı Türk romanlarında; geleneksizleşmenin ve yanlış Batılılaşmanının yarattığı anomali durumu işlenmiştir. Kabaca Doğu-Batı sorunu olarak adlandırılan bu durum, modernite krizlerinin uzun yıllar romanın asli konusu olmasına neden olmuştur. İşte bu yüzden 1870'lerde ithal edilen roman, realist anlayışa uygun türsel özellikleri korunarak 1970'lere kadar getirilmiştir. Tam bu evrede, her ne kadar biçimci ilk denemeler daha önce ortaya çıkmış olsa da, sayılı örneklerde bu anlayıştan yani modernite realitesinden modernizme doğru sapmalar gerçekleşmeye başlamıştır. Söz konusu sayılı örnekler dışında, toplumsal ideoloji ürünü olarak biçimlenen roman; ancak bir on yıl daha geçtikten sonra yani 1980'lerde, toplumdaki her alan gibi depolitize edildiğinde biçimsel açıdan deneyselliğe daha açık bir tür olarak algılanmaya başlanmıştır. Elbette bunda hem kendi önünü tıkayan resmî ideoloji

boyutundaki modernitenin artık aşılmak istenmesinin hem de postmodernitenin getirisi olarak akıl ürünü kurallara ve meta anlatılara karşı olmanın sağladığı olanaklar etkili olmuştur. Bu bağlamda modernizmden postmodernizme geçiş, tersten işlemiştir diyebiliriz. Yani hâlâ tamamlanamayan modernite evresinden sonra deneyimlenen postmodernitenin içinden modernizme ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu noktada moderniteye gecikmişliğin etkisiyle ithal edilen, anlatmaya gecikmiş bir tür olan romanda postmodernizmin getirisi olan "estetik modernlik" denemeleri biçimlendirilmeye başlanmıştır. Modernizm ve postmodernizm anlayışına uygun olarak biçimlendirilen önemli öncü Türk romanlarına yakından baktığımızda bu genel tabloyu görebiliriz.

Bu amaçla incelediğimiz romanlarda yer alan ögeleri tek tek değerlendirdiğimizde modernizm ve postmodernizm anlayışına uygun dönüşümlerin olduğunu görmekteyiz. Bu kapsamda üzerinde durduğumuz ilk konu kurgusal yapı ve olay örgüsü oldu. En başta, olay örgüsü romanının yerini alan psikolojik roman özelliklerinin, incelediğimiz romanlarda modernist romana uygun olarak yer aldığını gördük. Psikolojik boyutun öne çıktığı modernist nitelikli romanlarda, modernite toplumunun bireyin psikolojisinde bıraktığı yabancılaştırıcı etki verilmiştir. Öyle ki modernitenin yabancılaştırıcı dış koşullarından kaçmak isteyen bireyler, modernist nitelikli romanların dünyalarına sığınmışlar, bu romanlarda kendileri için psikolojik boyutlu yeni bir gerçeklik düzlemi oluşturmuşlardır. Yaratılan kurgusal dünyada modernitenin krizlerine çözüm bulunmaya çalışılırken "birey" insanın iç dünyası da oluşturulmaya başlanmıştır. Romanlarda oluşturulan bu psikolojik gerçeklik düzlemi, kurgusal yapının da realist romandan farklı biçimlenmesini sağlamıştır. Modern bireyin bilincinin merkezde olduğu kurgusal yapı oluşturulurken Türk romanında

postmodernist roman anlayışının olanaklarından da yararlanılmaya başlanmıştır. Bu aşamada, modernitenin baskıcı dış dünyasından kaçmaya elverişli iç gerçeklik düzleminden beslenen modernist kurgu ile yeni bir gerçeklik düzlemini olanaklı kılan postmodernist özellikler birleştirilmiştir. Bu bağlamda ilk modernist örnekler olan romanlarda postmodernist ögeler de kurguya malzeme olmuştur. Aynı şekilde postmodernizme doğru gelişen romanların kurgusunda da moderniteye ait ögeler yer almıştır. Bu durumsa modernizmden postmodernizme geçilen evrede her iki kurgulama biçiminin de diğerinin oluşmasında destekleyici unsur olarak işlev kazandığını göstermektedir.

Zamanın biçimlenişine baktığımızda dışsal zamanın, giderek içsel zamanın gerisinde kalmasıyla modernist romana uygun bir kullanımının olduğunu görebiliriz. Ancak zaman ögesi konusunda üzerinde durulması gereken nokta; gerek modernist gerekse postmodernist anlayışla biçimlenen romanlarda dışsal zamanın yani modernitenin etkisindeki realist zamanın içerikte ve içsel zamanın biçimlenmesinde hâlâ belirleyici olduğudur. Bunda Türkiye'nin içinde bulunduğu modernleşme evresinin yarattığı koşullarla yaşanan çatışmalar en önemli etkendir. Çağın dolayısıyla da zamanın gereklerine yetişme kaygısının yarattığı gerilim yani modernitenin gerilimi, zaman kullanımıyla nitelenen modernist kurgulu romanlarda hâlâ başat konulardandır. Öyle ki bu durum, zamanın mekâna doğru evrildiği postmodernist kurgulu romanlarda da aynı şekilde söz konusudur.

Kapitalist etkiyle deneyimlenen postmodernist romanın öne çıkan ögesi olan mekânın algılanışında, yine modernite zamanının etkisi hissedilmeye devam edilmektedir. Mekân ögesi, modernist nitelikleriyle öne çıkan romanlarda taklit düzeyinde deneyimlenen Batı modernitesinin bastırdıkları ve ortaya çıkardığı atıklar

doğrultusunda algılanmıştır. Postmodernist niteliklerin ağır bastığı romanlardaysa, modernitenin zamansallığını öne çıkaracak biçimde algılanmıştır. Baskı ortamı olma özelliğiyle, kültür atlası olma özelliğiyle, gecekonduyu yaratma özelliğiyle ima edilen modernite zamanının etkileri, postmodernist nitelikli romanlarda giderek dil düzeyindeki mekâna indirgenmiştir. Ancak Batılı anlamdaki postmodernist romanlarda olduğu gibi tamamen dilde silenebilen bir hâle dönüşmemiştir. İster modernist roman isterse postmodernist roman anlayışına uygun biçimlensin, mekân üzerinde modernitenin yarattığı etki hep hissettirilmeye çalışılmıştır. Modernizmden postmodernizme geçiş dönemindeki bu durum, zamanın bir gereği olan modernitenin Türkiye'de yarattığı sonuçların romanın mekân ögesindeki görünümünde dolayısıyla zamanın mekân ögesi üzerinde hâlâ belirleyici olduğunu göstermektedir.

Kişilerin sunum biçimlerini ele aldığımızda, görünürdeki modernist ve postmodernist kimlikli kişilerin ortak noktasının modernist romanın eksik yazar kişilerine benzerlik olduğunu görüyoruz. Birlikte verilen ideal hayali kişiliklerle, kendi eksiklikleri biraz daha belirginleştirilmek istenen modernist roman kişileri, aslında realist romanın Batı karşısında eksik görülen toplumu eğitmekle görevli aydın yazar kişilerinin uzantılarıdır. Aydın yazar kahramana olan düşkünlük; Batılı realist roman gibi, modernist ve postmodernist roman anlayışının da yazar kahramanlarla öğretilebileceğine olan inancın göstergesidir. Bu noktada modernitenin realist romanından farklı olan yönse, modernist ve postmodernist romanla amaçlanan eğitimi konuda doğrudan vermek yerine, biçim aracılığıyla verme yoluna gidilmesidir. Yani Türk romanının değişen biçimsel özelliklerinin yardımıyla modernite, modernizm ve postmodernizm serüvenimizde nerede olduğumuz gösterilmek ve öğretilmek istenmiştir. Gerek çerçeveler içine yerleştirilen

modernist yazar kahramanlara ait metin parçalarıyla düzenlenen, gerekse parodisi yapılan türlerle biçimlendirilen modernist ve postmodernist kurgu bu amaca hizmet etmekte; kişiler de bu amacın taşıyıcısı ve sözcüsü olarak sunulmaktadır. Özetle modernitenin baskısı, modernist ve postmodernist roman kişilerinde bir şekilde hissedilmektedir.

Postmodernist romanla daha çok öne çıkan roman tekniği ögelerinden biri olan metinlerarasılık uygulamalarına baktığımızda, realist romanın etkisinin hâlâ hissedildiği romanlarda metinlerarasılığın öne çıkmadığını görüyoruz. Modernist kimliği ağır basan romanlardaysa deneyimlenerek özümsenmek istenen modernizme ulaşmada, metinlerarasılığın destekleyici bir teknik olarak kullanıldığını görüyoruz. Öyle ki postmodernist romana özgü edebiyat dışı metinlerarasılık ilişkileri de modernist romanlarda kullanılabilmiştir. Ancak bunun karşıtı bir durum yani modernist romanlardaki edebî boyutuyla öne çıkan metinlerarasılık da postmodernist roman anlayışına uygun romanlarda kullanılmıştır. Örneğin *Gece*'nin dilinin, *Kara Kitap*'ın yazısının, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin anlatı an'ının tek gerçek hâline gelerek dünyayı metinselleştirdiği noktada bile modernist anlayışa uygun olan metinlerarasılık hâlâ işlevseldir. Bu durumda metinselleştirilen modernite özlemi içindeki Türk toplumu dünyasının, Batılı postmodernitede olduğu gibi dilsel boyuttaki gerçeklik düzeyinde hâlâ algılanamıyor olmasının etkisi vardır. Bu yüzden, ithal edilen postmodernitenin getirisi olan metin hâlindeki dünya anlayışı, Türk modernitesinin ve yeni yeni algılanmaya başlanan Türk modernizminin her düzeyi kapsayan gerçekliğini anlatmada kullanılmıştır. Tümüyle bir parodi olmasıyla postmodernizme görünürde en uygun görülen *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde bile kurulan metinlerarasılığın, Batılı kimliği referans alması modernleşme

beklentisinin hâlâ arzu düzeyinde olduğunun göstergesidir. Bütün bunlardan dolayı modernizmden postmodernizme geçiş evresinde metinlerarasılık tekniği; Türk romanında, postmodernist anlayışa uygun olarak kurguyu parçalamaktan çok, modernist anlayışa uygun olarak kurgunun anlamsal boyutunu desteklemek için kullanılmasıyla öne çıkmıştır diyebiliriz.

İroni kullanımının görünür olduğu romanlara baktığımızda yine modernite ile bir bağlantının kurulduğunu görüyoruz. Gerek alay kabuğundaki ayırıcı yani modernist ironinin gerekse romanın metinlerarasılık ve dil kullanımı ile sağlanan postmodernist erteleyici ironinin oluşumunu sağlayan koşulların, moderniteyle karşılaşılmasından ve modernitenin benimsenmeye çalışılmasından dolayı ortaya çıkan durumların sonucu olduğunu görüyoruz. Deneyimlenmek ve dönüştürülmek istenen Batılı modernitenin Türk toplumunda yarattığı ironik durum, modernist romanlarda çözüm bulunması gereken bir ögeyken postmodernist romanlarda kurgusal bir unsura dönüşmüştür. Bu ise yalnız modernizmden postmodernizme doğru şekillenen Türk romanı bağlamında değil, dünya çapında değişen roman anlayışının getirisi olan doğal bir sonuç olarak ortaya çıkmıştır.

Postmodernist anlayışın önemli unsurlarından olan çoğulculuk ilkesinin görünümlerine baktığımızda ağırlıklı olarak modernist ya da ağırlıklı olarak postmodernist sayılabilecek romanlardan çok, modernist kaygılarla yaratılan postmodernist romanlarda çoğulculuk özelliğinin yer aldığını görüyoruz. *Kara Kitap, Berci Kristin Çöp Masalları* ve *Gece* gibi gerisindeki modernite etkisiyle yazılan romanlarda; konu edilen Türk toplumunda realist, modernist ve postmodernist özelliklerin iç içe yaşanmasından dolayı çoğulculuğun da işlevsel bir görünüm kazandığını görüyoruz. Ancak postmodernist olma gibi bir iddia ile şekillenen *Fehmi*

K.'nın Acayip Serüvenleri'nde ise çoğulculuk aslında bir tek sesliliğe hizmet etmektedir. Buradan hareketle modernizmden postmodernizme geçilen evrede postmodernist roman anlayışının, modernist karakterli yazar kahramanla öğretilmeye çalışıldığını ve bu bağlamda roman tarihinde var olan öğretmen yazar kahramanın hâlâ etkin olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu evrede yasa koyucu yazarın hâlâ, yorumcu okur yazarların önünde olduğu sonucuna ulaşabiliriz. Ayrıca ilginç bir biçimde postmodernist nitelikleri öne çıkan romanların da yasa koyucu yazarların ürünü olan modernist özelliklerle çoğulculuk ilkesini kazandığını görüyoruz. Buradan Türk toplumunun bir yansıması olan, modernizmden postmodernizme geçilen dönemdeki romanlarda çoğulculuğun doğal olarak benimsenen ve farklılıkların kabul edilmesiyle ortaya çıkan bir olgu olmadığını, aksine dönemsel olarak, zorunluluk sonucu deneyimlenen toplumsal bir olgu olarak yansıtıldığını söyleyebiliriz.

İncelediğimiz romanlar çerçevesinde yasa koyucu yazarın hâlâ merkezde olmasına karşılık, yavaş yavaş okurun da parodik düzeyde olsa bile roman metninin içine doğru çekildiğini söyleyebiliriz. Nitekim başta *Tutunamayanlar*'da gerek karşılaştırıldığı metinlerle gerekse deneyimlettirildiği yeni kurgu biçimleriyle okur, realist roman okurundan ayrılmaya başlamıştır. Okurun romanın merkezine doğru çekilmesinde modernist çizgiden postmodernist çizgiye doğru uzanan romanlar boyunca gelişimsel bir sıra izlenmiştir. Yani roman, postmodernist roman özelliklerine ne kadar yaklaşmışsa okur da o kadar aktifleşmiştir. Ancak postmodern roman olma iddiasındaki romanlarda yazarın hâlâ okur üzerinde etkin olduğu örnekler de verilmiştir. Genel olarak baktığımızda, okurun romanın merkezine çekilmesiyle kendisine tam bir özgürlük sağlandığını söylemek güçtür. Çünkü

postmodernist yönü ağır bassa da roman yazarlarının etkisinde oldukları modernite krizleri okuru da etkisi altında tutmaya devam etmektedir. Bu yüzden Batılı anlamda bir özgürlük, okur için hâlâ tam olarak söz konusu değildir. Ne kadar postmodernist kimlikli olursa olsun Türk romanlarında "ulusal alegori" olarak nitelenen özellikler hâlâ kurgu malzemesi edilmektedir. Bu da geçiş döneminde okurun özgürlüğünü, yazarın niyetinden bağımsızlaştırmamaktadır.

Üzerinde durduğumuz romanlardan yola çıktığımızda, uzun yıllar "gerçekçi" anlayışa göre biçimlenen Türk romanında üstkurmaca kullanımlarının, modernist ve postmodernist roman anlayışının her ikisini de örnekleyecek nitelikte olduğunu görüyoruz. Gerçekliğin ve kurgunun kurgusallığının irdelenmesiyle ortaya konan üstkurmaca kullanımlarının, kurgusal düzey dışında farklı bir gerçeklik düzleminin yaratılamadığı parodik romanlarda üstanlatıyla yer değiştirdiğini söyleyebiliriz. Farklı gerçeklik düzlemlerinin yaratılmasıyla uygulanan üstkurmaca romanlarda ise, yaratılan gerçeklik düzeyiyle modernite gerçekliğinin dayattığı gerçeklik anlayışından uzaklaşma amaçlanmıştır. Böylece üstkurmaca yardımıyla dayatılan modernite gerçeğinin, kurgu kadar kurgusal olduğu ve mümkün olan tek gerçeklik olmadığı gösterilmek istenmiştir. Modernist romanlardaki üstkurmaca ile belirginleştirilen gerçeklik çerçeveleriyle amaçlanan, dış dünyanın daha iyi biçimde düzenlenebileceğini göstermektir. Aynı şekilde tüm gerçeklik düzeylerinin dilde eşitlendiği postmodernist anlayış ürünü bir roman olan *Gece*'de amaç, modernitenin dayattığı gerçeklik düzeyine farklı bir açıdan bakılabileceğini göstermektir. *Gece*'de etkisi süren modernite gerçekliği *Kara Kitap*'taki üstkurmaca kullanımıyla tamamen postmodernite gerçekliğine dönüşmüştür. Nitekim *Kara Kitap*'ın üstkurmacası romanda postmodernist özelliklerin ağır basmasını sağlayan etkin bir ögedir. Çünkü

modernist üstkurmacaya uygun biçimde çerçeveleri belirginleştirilen kurgu, romanın sonunda postmodernist üstkurmacayla birleşir. *Kara Kitap*'a göre, ithal edilen moderniteden kaynaklı olarak yaşanan köksüzlükten dolayı ulaşılacak kendine ait bir gerçeklik kalmadığı için yapılacak şey, postmodernist romanın kurgusal dünyasına sığınmaktır. Diğerlerinden ayrılıyor gibi görünse de *Kara Kitap*'ın postmodernist üstkurmacasında yine modernite etkisi hissedilmektedir. Kuşkusuz sorgulanmak suretiyle gündemde tutulan bu etkinin modernite gerçekliğinden modernizm ve postmodernizm gerçekliğine doğru dönüştürücü bir yönünün olduğunu ve bunu sağlamada üstkurmacanın önemli bir işlevi olduğunu göz önünde bulundurmamız gerekmektedir.

Postmodernist romanın, kendisinden başka bir gerçeklik düzeyinin olmadığını iddia ettiği dilin, incelediğimiz romanlardaki kullanımına baktığımızda, içeriğinde modernizme özgü niteliklerin belirleyici olduğu romanlarda modernist metinlerarasılık gereği olan edebî metinlere yer verilmesinden dolayı sadelikten uzaklaşılarak kullanıldığını görürüz. Nitekim imgesel kullanımlar ve çok katmanlılık modernist anlayışa uygun dil kullanımlarıyla sağlanmıştır. İlginç bir biçimde dildeki bu yoğunluk, postmodernist anlayışın ağır bastığı *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*, *Kara Kitap* ve *Gece* gibi romanlarda da devam etmiştir. Bu durumsa modernist roman özellikleri ile postmodernist roman özelliklerinin iç içeliğini, imge yüklü diliyle yasa koyucu yazarın hem modernist hem de postmodernist romanın öğreticisi olduğunu bir kez daha göstermektedir. Dolayısıyla dilden başka yaşayan bir şeyin kalmayacağının anlatılmasıyla kazanılan postmodernist niteliklerle oluşturulan romanlar, hâlâ modernist romanların dil kullanımlarından beslenmektedir. Gerek modernist olarak niteleyebileceğimiz *Tutunamayanlar*'ın oyunsu diliyle gerek

postmodernist olarak niteleyebileceğimiz *Gece*'nin kaos hâlindeki diliyle anlatılmak istenen yine geçiş döneminde de süren modernitenin yıkımlarıdır.

Postmodernist roman anlayışında öne çıkan bir öge olan dil kullanımının aksine, giderek belirsizleşen üslup ögesine baktığımızda ise hâlâ modernist roman anlayışında olduğu gibi süregiden bir üslup kaygısının olduğunu görüyoruz. Nitekim modernist niyetli romanlarda açıkça bir üslup işçiliği görülürken, postmodernist kimliğiyle öne çıkan romanlarda görülen üslupsuzlaştırılma çabası bile bir üslubun ürünü olarak ortaya konmuştur. Yani gerek pastişlerle gerek dilin belirsizleşmesiyle oluşturulan romanlar, özünde hâlâ bir üslup işçiliğinin ürünü olduklarını yansıtmaktadırlar. Bunlarda üslupsuzluğa doğru bir eğilim olsa da modernizmden postmodernizme geçişte hâlâ modernist üslup anlayışından tümüyle sıyrılma söz konusu değildir.

Modernleşme çabalarının sonucunda ortaya çıkan Türk romanında, etkisine girilen modernite ve postmodernite evreleri sonucunda modernist ve postmodernist ögelerin her birinin nasıl biçimlendiğine ilişkin tespitlerimizden sonra, incelediğimiz her romanı kendi içinde değerlendirerek modernizmden postmodernizme geçiş bakımından ulaştığımız sonuçları ele alacağız. Bundaki amacımız; realist, modernist ve postmodernist roman çizgisinde incelenen romanların konumunu ortaya koymaktır.

İncelediğimiz ilk roman olan *Tutunamayanlar*, olay örgüsünün yerini psikolojik boyutun almasıyla, kurguya montajlanan metinlerle farklı anlam katmanlarının oluşmasını sağlayan yapısıyla, bilinç akışı ile ilerleyen içsel zamanıyla, modernite etkisinin yadırgandığı mekân sunumuyla, gerçekliğe yabancılaşan modernist kişileriyle, en içteki anlamın peşindeki dil kullanımı ve üslup

işçiliğiyle modernist roman özelliklerine uygunluk göstermektedir. Ayrıca modernitenin yüce anlam arayışını destekleyen metinlerarasılık ve ayırıcı ironi kullanımıyla, farklı üslupların bir araya getirildiği çok sesli atmosferi ve aktifleştirdiği okuruyla, dayatılan gerçekliğin dışına çıkılmasına imkân yaratan üstkurmacasıyla modernist niteliklerin pekiştirildiği bir romandır. Realist roman alışkanlığından bir sapma şeklinde, modernist özellikleriyle ortaya çıkan *Tutunamayanlar*'da modernist özellikler kadar öne çıkmasa da postmodernist romana özgü imkânlardan da oldukça fazla biçimde yararlanılmıştır. Bu imkânlar Türk romanında postmodernist romanın, modernist romanı desteklediğinin göstergesidir. Örneğin kişilerin sunumunda Selim'in modernist karakter özellikleri, şizofrenisiyle postmodernist kişilere yaklaşan Turgut'un karakter özellikleriyle pekiştirilmiştir. Aynı şekilde metinlerarasılık, postmodernist romanlarda olduğu gibi edebiyat dışı metinlerden yararlanılarak sağlanmış ve böylece modernite sorgulaması yapılmıştır. Yine farklı üsluplarla kurguya dâhil edilen metinlerde postmodernist çoğulculuğa ve sürekli alışkanlıkları kırılan okur anlayışıyla da postmodernist okurmerkezliliğe yaklaşılmıştır. Ayrıca oyun merkezli kurgu aracılığıyla gerçeklik postmodernist üstkurmacadaki gibi kurgusallık sınırına dayandırılmıştır. Ancak bütün bu kullanımların amacı, yarattığı kriz durumundan dolayı memnuniyetsizlik duyulan modernleşme ve modernite aşamalarına dönüktür. Yani amaç, henüz gerçekleştirilmeyen modernitenin ideal durumuna ulaşmadır. Postmodernitede olduğu gibi idealden vazgeçme ve kabullenme durumu söz konusu olmadığından *Tutunamayanlar*, Türk romanında realist anlayıştan modernist anlayışa geçmiş önemli ilk modernist romanlar arasında yer almıştır.

İkinci romanımız olan *Anayurt Oteli;* eylemsiz ve basit olay örgüsüyle, varoluşsal yabancılaşma etrafındaki kurgusuyla, belirleyici olan içsel zaman anlayışıyla, yabancılaşmayı destekleyen mekân sunumuyla ve psikolojik durumu öne çıkarılan kişileriyle, anlatamama ve anlaşılamama geriliminin yansıtıldığı dil kullanımıyla, deneyimlenen anlamsızlık duygusunun ustalıkla yansıtıldığı üslup işçiliğiyle modernist roman özellikleri ağır basan bir romandır. Ancak *Anayurt Oteli*'nde hâkim yazar tutumu, olayların gelişiminde etkisi olan mekân kullanımı ve bireyleşememiş kişi sunumu gibi nedenlerle realist romanın etkisi hâlâ hissedilmektedir. Bu bakımdan *Anayurt Oteli*, dış gerçeklik ürünü realist romandan ulaşılamayan iç gerçekliğe doğru bir geçiş niteliğindedir. Modernite gerçekliğine karşı başkaldırı noktasında *Tutunamayanlar'*dan daha farklı ve pasif bir görünüm sergilendiği için tümüyle modernist roman özelliklerinin yer aldığı bir roman olmamıştır. Daha çok, modernite için gereken bireyliğin keşfi niteliğinde bir romandır. Bu keşif için de modernist romanın özellikleri imkâna dönüştürülmüştür.

Kimse de *Anayurt Oteli* gibi bir geçiş romanıdır. Nitekim kurgusunun hem modernist romana ait özellikleri hem de realist romana ait özellikleri iki bölüm olarak yan yana içermesi bunun açık bir göstergesidir. İlk bölümde olay örgüsüz kurgu, içsel zaman, geriye itilmiş mekân ve bilinçleriyle öne çıkan kişi sunumları söz konusuyken; ikinci bölümde tüm bu ögeler realist romanın objektif gerçekliğine uygun hâlde yansıtılmaya çalışılmıştır. Ancak ikinci bölümdeki doğaya uygun akan zaman, doğanın saf hâliyle yansıtıldığı mekân ve medeniyetten uzak doğa hâlindeki kişiler, moderniteyle tanışmış kişinin deneyimleyeceği yabancılaşmayı desteklemek için kullanılmıştır. Bu durumsa *Kimse*'nin de realist romandan modernist romana geçiş evresinde ara konumda bir roman olduğunu göstermektedir.

Modernist romana doğru yönelimin ağır bastığı örnekler olan bu romanlardan sonra *Yaşarken ve Ölürken*'e baktığımızda tersi bir durumla karşılaşmaktayız. Kurguya montajlanan, farklı anlamsal katmanların ve gerçeklik boyutlarının oluşmasını sağlayan metinler, olay örgüsünün toplumsal gerçekliği öne çıkarmasından dolayı modernist roman kurgusundan çok, realist roman kurgusuna yaklaştırmıştır romanı. Yine aynı şekilde baskın olan dışsal zamanın, içsel zamanda etkili olması; dış mekân koşullarının olayların ilerletilmesinde belirleyici olması romanı realist romana yaklaştırmaktadır. Modernist romana özgü yazar kahramanların, edebî birikim ürünü metinler ekseninde kurdukları metinlerarası ilişkilerde toplumsal gerçekliği öne çıkarmaları, üstkurmaca kullanımının dış gerçekliğin daha iyi kurgulanmasına hizmet etmesi romanı yine realist romana yaklaştırmaktadır. Dil kullanımındaki ustalığı ve üslup işçiliğiyle yazar kimliğini öne çıkaran Selim İleri, aynı zamanda öğretmen yazar kimliğini de terk etmemiştir. Romanın konu boyutunda da toplumsal gerçekliği öne çıkaran İleri, modernist hatta postmodernist roman imkânlarını realist roman içinde dönüştürmeye çalışmıştır. Bu anlamda *Yaşarken ve Ölürken*, modernist romanın öğretmen kimlikli yazarının elinde araçsallaştığı, realist yönü ağır basan bir roman hâline gelmiştir.

Diğer türlerin özelliklerinin kurguda bir araç hâline geldiği başka bir romanımız olan *Berci Kristin Çöp Masalları* postmodernist kimlikli bir romandır. Bu kimliği ise romandan önce de var olan sözlü kültür ürünlerinin parodileştirilmesiyle kazanmıştır. Modernitenin artıklarından doğan bir gecekondu destanı, postmodern roman formunda anlatılmıştır. Romanda bu yüzden olay örgüsü ve mekân unsurları, zaman ve kişilerin önüne geçmiştir. Parodik kimliği; metinlerarasılık, ironi ve çoğulculuk özelliklerini doğrudan postmodernist anlayışın getirisi olarak romana

dahil etmiştir. Aynı şekilde pastiş ürünü olan dil ve üslup kullanımı da romana postmodernist özellikler olarak dahil olmuştur. Görünen tüm postmodernist kimliğine rağmen, romanın çıkış nedeni moderniteyle doğrudan ilişkilidir. Yani modernleşme yolundaki şehrin yanı başında kurulan gecekondu mahallesinin tüm yaşadıklarının sebebi modernitenin gerektirdiği anlayıştır. Postmodernist tutum ise, geleneksel gerçeklikten modernist gerçekliğe geçişteki ironik durumun yansıtılmasında yararlanılan bir imkândır. Bu yüzden *Berci Kristin Çöp Masalları*, biçimsel olarak postmodernizmle tamamen uyuşsa da içerik olarak modernite gerçekliğinden dolayısıyla da modernist roman anlayışından tam olarak ayrılmış değildir.

Biçim ve içerik bakımından farklı anlayışları yansıtan diğer bir romanımız olan *Gece*, resmî söylem düzeyinde dayatılan modernite anlayışının şehir yaşamında yarattığı baskı ortamının yansıtıldığı bir romandır. Karasu, bu baskı ortamını postmodernist romanın imkânlarından yararlanarak anlatmak istemiştir. Nitekim içsel gerçekliği parçalanan insanların eylemsizleşen dünyası, kurgudaki eylemsizlikle; kaçıp kurtulunmak istenen dış zaman karşısında yaratılan zamansız düzlemle; kaos hâlini alan mekân, belirsizleşen ve dilsel boyuta indirilen mekânla; bireyliği elinden alınan kişiler, kimliksizleşen kahramanlarla postmodernist anlayışın elverdiği imkânlar çerçevesinde anlatılmıştır. Aynı şekilde tüm gerçeklik düzeylerinin eşitlendiği dil kullanımı ile metinleşen dünyada metinlerarasılık, okuru da içine alarak postmodernist nitelik kazanmıştır. Yine ironik durumların yansıtılma amacı olan dil aracılığıyla iç içe geçmiş, sınırları belirsizleşmiş kişiliklerin çoğulcu dünyası postmodern anlayışa uygun biçimde yansıtılmıştır. Dilden başka güvende hissedilecek hiçbir gerçeklik düzeyinin kalmadığının gösterilmesinde yine

postmodernist anlayışa uygun üstkurmacadan yararlanılmıştır. Elbette bütün bu modernist niyetlerin postmodernist biçimlerle sunulmasını çözümleyecek olansa okurdur. Bu yüzden *Gece*, postmodernist anlamda okurmerkezli bir romandır. Tüm bu postmodernist kimliğine rağmen *Gece*'de postmodernist anlayıştan uzaklaşılan bir yön hâlâ korunmaktadır. Bu ise romanın atmosferindeki modernist romanlara özgü gerilim ve rahatsızlık hissidir. Modernitenin acısının hissedildiği *Gece*, tümüyle haz peşinde olan postmodernist romandan bu noktada ayrılmaktadır. Kabullenme hâlâ gerçekleşmemiş, gerçekliğin farklı bir yönünün sunulacağına olan inanç hâlâ korunmaktadır. Bu durumsa postmodernist *Gece*'nin yazılma sebebinin modernist anlayış olduğunun göstergesidir.

Hayır..., dayatılan resmî söylem ürünü moderniteye modernist roman imkânlarıyla tepki verilen bir romandır. Kurgusu, modernist romanın en çok öne çıkan ögesi olan zaman kullanımının imkânlarıyla oluşturulmuştur. Parçalanmış kurgusal yapısı, psikolojik gerçekliğin gerisinde kaldığı olay örgüsü, beyin saatiyle biçimlenen zaman anlayışı, pasifleştirilen mekân algısı, iç gerçeklikleriyle öne çıkan eksik yazar kahramanları ve yakalanamayan anlamın peşindeki imgesel dil kullanımı ile üslup işçiliği *Hayır...*'ı modernist romanın tipik bir örneği yapmıştır. Moderniteye karşı başkaldırı fikrini destekleyici edebî metinler çerçevesindeki metinlerarasılık uygulamaları, yazma edimi üzerindeki tartışmalarla ve belli edilen çerçevelerle daha içteki gerçeğin farklı kurgulanma olanaklarının düşünülmesini sağlayan üstkurmaca kullanımları da *Hayır...*'ın modernist kimliğini pekiştiren özelliklerdir. Bunların yanı sıra postmodernist romanların şizofren karakterlerinden *Tutunamayanlar*'da olduğu gibi *Hayır...*'da da yararlanılmıştır. Modernite gerçekliğinin dışına postmodernite gerçekliğinin imkanlarıyla çıkma eğiliminin bir sonucudur bu durum. Postmodernite

imkânlarından bu bağlamda yararlanılsa da *Hayır…* da *Tutunamayanlar* gibi, Türk romanında modernizmden postmodernizme geçiş evresinde modernist yönüyle öne çıkan bir romandır.

Realist roman ile postmodernist roman özelliklerinin birlikte yer aldığı romanımız *Bir Cinayet Romanı*'dır. Edebî olarak okunmaya değer bulunmayan bir roman türü olan polisiye roman türünü, postmodernist roman türünün imkânlarıyla edebî bakımdan daha üst sınıfa taşıyan bir romandır *Bir Cinayet Romanı*. Pınar Kür'ün bundaki amacı ise, gerçekliğin kurgulanışını açık etmek, okurun dikkatini kurgulanış biçimine yöneltmektir. Roman; olay örgüsü, kişi, zaman, mekân, dil ve üslup kullanımı bakımından tümüyle realist romana uygun özellikler taşımaktadır. Metinlerarasılık ise polisiye roman türünün özelliklerini pekiştirmek için kullanılmıştır. *Bir Cinayet Romanı* ile ilgili olarak üzerinde durulması gereken nokta ise üstkurmaca kullanımıdır. Nitekim, romanda yansıtılan gerçeklik düzeyinin gerçekliğinden hiçbir şüphe söz konusu olmadığından ve yaşanan her şeyin kurguda anlatılanlara göre gerçek olduğu kabul edilen yaşamda deneyimlenmesinden dolayı üstkurmacadan çok, üstanlatıdan söz edilebilmektedir. Yani dış gerçekliğe tercih edilecek alternatif bir kurgusal düzlem oluşturulmamasından, belirginleştirilen anlatı düzlemleri gerçeğin gerçekliğini pekiştirme amacıyla kullanılmasından, Pınar Kür'ün kendi sesine hiç yer verilmeyerek kurgunun gerçekliği pekiştirdiği algısının yaratılmasından dolayı üstkurmacanın kurgusal gerçekliği yerine, üstanlatının gerçeğin gerçekliğini pekiştiren kullanımı söz konusudur diyebiliriz. Bu durumsa postmodernist roman özelliklerinin *Bir Cinayet Romanı*'nda realist romandan sapmada bir imkân olarak kullanıldığını göstermektedir.

Tüm modernist roman konvansiyonlarının, giderek postmodernist romana yerini bıraktığı romanımızsa *Kara Kitap*'tır. Basit bir olay örgüsü ve parçalı kurgusu ile, bir güne sabitlenen ve bilinçte genişletilen zaman kullanımı ile, yüce bir anlamın peşindeki yazıya bulaşmış kişileri ile, edebî nitelikli metinlerle kurulan metinlerarasılık uygulamaları ile, modernitenin deneyimlenmesi sırasında yaşanan durumların yansıtıldığı ayırıcı ironisi ile, imgesel dil kullanımı ve üslup işçiliği ile başlangıçta modernist romanın özelliklerine uygun bir görünüm sergiler *Kara Kitap*. Ancak giderek bir tekrara dönüşen kurgusal yapısı, yerini mekânın egemenliğine ve belirleyiciliğine bırakan zaman kullanımı, bireylerinin yerini özneliğin dolayısıyla da kimliksizliğin aldığı kişi sunumu, taklide dönüşen üslup işçiliği, postmodernist kabullenmeye uygun hâle getirilmek üzere aynılığın tekrarına hizmet etmeye başlayan metinlerarasılık ve erteleyici ironi kullanımları *Kara Kitap*'ın postmodernist niteliğe bürünmesini sağlayan özelliklerdir. Nitekim postmodernist romanlara özgü çoğulculuk, okurmerkezlilik de *Kara Kitap*'ı postmodernist anlayışa yaklaştırmıştır. Romanın sonunda yazıdan dolayısıyla dilden başka gerçeklik düzleminin kalmadığını belirtmek üzere iyice belirginleştirilen postmodernist üstkurmaca kullanımı ile postmodernist kimlik tamamlanmıştır. Bu noktada *Kara Kitap*, postmodernist romanlara özgü kabullenme aşamasına gelmiştir. Orhan Pamuk'un üzerinde durulması gereken yönü, modernizmden postmodernizme geçiş aşamasını okura romanı okurken deneyimletmesidir. Polisiye romanın realist gerçekliği ile başladığı romanı modernist gerçeklik evresinden geçirdikten sonra postmodernist gerçeklik düzleminde sonlandırmıştır. Okur da bu gerçeklik düzlemlerinin tümünü, okurken deneyimlemiştir. Modernitenin yarattığı sancılar, modernizmin peşinden gittiği ulaşılamayan esrar niteliğindeki yüce anlamı, son

tahlilde postmodernist romanın taklit gerçekliğinde sonlanmıştır. Bütün bu özellikler geçiş evresinde *Kara Kitap*'ı Türk modernite kültürünü malzeme yapan postmodernist kimlikli bir Türk romanı yapmıştır.

Modernist kimliği öne çıkan bir yazar olan Hilmi Yavuz'un postmodern anlatı örneği ortaya koymak amacıyla yazdığı *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*, realist romanın hâkim yazarının parodisinin yapıldığı bir anlatı gibi şekillenmiştir. *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* basit olay örgüsü, parçalı kurgusu, çizgisel akmayan zamanı, özne hâlindeki kişileri, taklit üslubu ile görünüşte postmodern nitelikli bir anlatıdır. Ancak Hilmi Yavuz'un niyetinin, romanın her türlü ögesinde belirleyici olması okuru, postmodern romanlardaki gibi özgürleştirmemiş; aksine realist romanlardaki gibi pasifleştirmiştir. Mesela farklı seslere yer verilerek çoğulculuk sağlanıyor görünse de konuşan tüm kişilerin kelimeleri Hilmi Yavuz'un niyetinin göstergesi olan kelimelerdir. Yine kurgunun altını oyma amaçlı metinlerarasılık uygulamaları, edebî birikim ürünü metinler olarak Yavuz'un dünyasının yansıtıldığı metinlerdir. Yavuz'un bu baskın kimliği, anlatının postmodern olmasını belki engellememiştir ama realist yazar kimliğine uygunluğu da beraberinde getirmiştir. Nitekim Yavuz, postmodernist anlatının nasıl olması gerektiğini Türk realist romanında oldukça önemli bir yeri olan öğretmen ya da aydın yazar tutumuyla okuyucuya öğretmek ister gibidir. Bu yüzden *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin postmodern anlatı parodisi olduğunu söylemek yanlış değildir. Bu özellikse anlatıyı son tahlilde yine postmodern kimlikli bir anlatı yapmaktadır.

Modernizm ve postmodernizmin toplumda, edebiyatta ve romanlarda görümlerini toplarladığımızda Türk toplumuna özgü bir durumun olduğunu görürüz. Yine Türk romanında Batılı romandan farklı bir oluşum söz konusudur. Bu bağlamda

Türk romanında modernizmden postmodernizme geçiş, Batı'daki gibi zaman sıralı biçimde olmamıştır. Öncelikli olarak modernist ve postmodernist biçimsel özellikler romanlarda deneyimlenmiştir. Bu deneyimler aracılığıyla dünya çapında kırıldığı anlaşılan mevcut gerçeklik algısı etkisinde konusal boyutta modernizmden postmodernizme doğru bir geçiş söz konusu olmuştur. Bu noktada Türk romanı Batı'dan yine ayrılmıştır. Yani Batı'daki gibi içerik özellikleri modernist ve postmodernist biçim özelliklerini getirmemiş aksine, ithal edilen biçim özellikleri ile içerik özellikleri değiştirilmeye çalışılmıştır. Modernite krizlerinin toplumda kabullenilmeye başlanmasıyla romanın değişen içerik özellikleri doğrultusunda, okura farklı gerçeklik kurgulamalarının yapılabileceği öğretilmek istenmiştir. Bu durumsa romanın modernleştirici olma kimliğini hâlâ gündemde tutmakta, tam olarak Batılı anlamıyla modernist roman anlayışı aşamasına geçilmediğini, doğal bir toplumsal gelişmesinin sonucu olarak postmodernist roman anlayışının deneyimlenmediğini göstermektedir.

KAYNAKLAR

A) İNCELEMEYE ESAS OLAN KAYNAKLAR

Ağaoğlu, Adalet, (2010), **Hayır…**, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Atay, Oğuz, (2013), **Tutunamayanlar**, İstanbul: İletişim yayınları.

Atılgan, Yusuf, (2010), **Anayurt Oteli**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Edgü, Ferit, (2006), **Kimse**, İstanbul: Sel Yayıncılık.

İleri, Selim, (2002), **Yaşarken ve Ölürken**, İstanbul: Doğan Kitap.

Karasu, Bilge, (2010), **Gece**, İstanbul: Metis Yayınları.

Kür, Pınar, (2004), **Bir Cinayet Romanı**, İstanbul: Everest Yayınları.

Pamuk, Orhan, (2010), **Kara Kitap**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Tekin, Latife, (2010), **Berci Kristin Çöp Masalları**, İstanbul: Everest Yayınları.

Yavuz, Hilmi, (2012), **Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

B) DİĞER KAYNAKLAR

Adak, Hülya, (2009), "Orhan Pamuk'un Ansiklopedik Romanı", **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, (der. Nüket Esen), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 275-294.

Adorno, Theodor W., (2008), **Edebiyat Yazıları**, (çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak) İstanbul: Metis Yayınları.

Akay, Ali, (1992), "Postmodernin Saptırıcı Yanı: Simulakr (Görüntü)", **Varlık,** S. 1021, s. 6.

Akay, Ali, (2002), **Postmodern Görüntü**, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akça, Gürsoy, (2005), "Modernden Postmoderne Kültür ve Kimlik", **Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, S.15.

Akçay, Ahmet Sait, (2007), "Postmodern Kurmaca ve Yeni Tarihselcilik", **Kitap-lık**, S. 111, s. 93-94.

Akman, İlyas, (2012), "Bilge Karasu'nun *Gece* Romanında Estetize Edilmiş Unsurlar", **Turkish Studies**, Volume 7/1, 2012, s. 169-179.

Aktan, Coşkun Can, (2003), **Moderniteden Postmoderniteye Değişim**, Konya: Çizgi Kitabevi.

Aktaş, Şerif, (1988), "Türk Romanında Erken Atılmış Bir Adım: Müşâhedât", **Türk Dili,** S. 433, s. 25-31.

Aktaş, Şerif, (1991), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara: Birlik Yayınları.

Aktay, Yasin, (2008), "Kavramsal Açıdan Modernizm ve Postmodernizme Bakmak", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138/139/140, s.8-16.

Aktulum, Kubilây, (2000), **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara: Öteki Yayınları.

Aktulum, Kubilây, (2004), **Parçalılık/Metinlerarasılık, A**nkara: Öteki Yayınları.

Aktulum, Kubilay, (2008), "Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk", **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi**, Isparta, Art E, 2008 01.

Akyüz, Kenan, (1995), **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Altun, Fahrettin, (2011), **Modernleşme Kuramı**, İstanbul: Küre Yayınları.

Alver, Köksal, (2004), "Edebiyatın Sosyolojik İmkânı", **Edebiyat Sosyolojisi**, (ed. Köksal Alver), Ankara: Hece Yayınları, s. 13-22.

Alver, Köksal, (2008), "Mekân Tartışmaları ve Değişen Mekân Algısı", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138/139/140, s. 557-570.

Anderson, Perry, (2009), **Postmodernitenin Kökenleri**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Andı, M. Fatih, (1999), **Roman ve Hayat**, İstanbul: Akademik Kitaplar

Antakyalıoğlu, Zekiye, (2013), **Roman Kuramına Giriş**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Apaydın, Mustafa, (2006), "Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde Zaman Kurgusu Üzerine Bazı Değerlendirmeler", **Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt 15, S. 2, s. 17-38.

Apaydın, Mustafa, (2007), "Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* Adlı Romanında Mizah ve Hiciv Ögeleri", **Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 16, S. 1, s. 45-68.

Arı, Zeliha, (2008), **Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Anlatım Teknikleri**, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Armagan, Mustafa, (1992), **Gelenek ve Modernlik Arasında**, İstanbul: İz Yayınları.

Armağan, Mustafa, (1999), "Alternatif Modernliğe ve Modernliğimize Dair" **Doğu Batı**, Ankara, S. 8, s. 73-84.

Armağan, Yalçın, (2007), **Türk Şiirinde Modernizm,** Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora Tezi).

Armağan, Yalçın, (2011), **İmkânsız Özerklik**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Arslan, Nihayet, (2007), **Türk Romanının Oluşumu: Dış Gerçeklik Açısından Bir İnceleme**, Ankara: Phoenix Yayınevi.

Arslan, Nihayet, (2008), **Nazlı Eray Bir Okuma Denemesi**, Ankara: Phoenix Yayınevi.

Atakay, Kemal, (2009), "Kara Kitap'ın Sırrı", **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, (der. Nüket Esen), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 36-47.

Atay, Oguz, (1987), **Günlük,** İstanbul: İletişim Yayınları.

Ateş, Dinçer, (2008), "Modernden Postmodern Anlatılara Uzanan Yolculuğunda Roman Kişisinin Birey Olma Sorununa Genel Bir Bakış", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138/139/140, s. 360-362.

Atiker, Erhan, (1998), **Modernizm ve Kitle Toplumu**, Ankara: Vadi Yayınları.

Aydın, Ertugrul, (2008), "Bir Kaçış Olarak Modern ve Postmodern Tavır", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayı, Hece Dergisi**, Ankara, S. 138\139\140, s. 233-235.

Aydın, Mustafa, (2008), "Postmodernizm ve Eleştirisi", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayı, Hece Dergisi**, Ankara, S. 138\139\140. s. 34-46.

Aydın, Mustafa, (2009), **Moderniteye Dışarıdan Bakmak**, İstanbul: Açılım Kitap.

Aygün, Arzu, (2008), ***Tutunamayanlar*'da "Oyun" Kavramı,** Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Aytaç, Gürsel, (2005), **Edebiyat ve Kültür**, Ankara: Hece Yayınları.

Aytaç, Gürsel, (2009), **Genel Edebiyat Bilimi**, İstanbul: Say Yayınları.

Aytaç, Gürsel, (2012), **Çağdaş Türk Romanı**, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Aytür, Necla, (1974), **Amerikan Romanında Gerçekçilik**, Ankara: Dil ve Tarih-Cografya Fakültesi Yayınları.

Bachelard, Gaston, (1996), **Mekânın Poetikası**, (çev. Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Bağlı, Mazhar, (2010), **Modernizme Direnen Estetik**, İstanbul: Kapı Yayınları.

Bakhtin, Mikhail, (2001), **Karnavaldan Romana**, (çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bakhtin, Mikhail, (2005), **Sanat ve Sorumluluk**, (çev. Cem Soydemir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bakırcıoglu, Ziya, (1999), **Baslangıçtan Günümüze Türk Romanı**, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Balcı, Yunus, (2008), "Modernden Postmoderne Türk Romanının Jakoben Aydınları", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138/139/140, s. 187-195.

Baldıran, Galip, (2002), **Alain Robbe Grillet ve Yeni Roman**, Konya: Çizgi Kitabevi.

Balık, Macit, (2011), **Latife Tekin'in Romancılığı**, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi).

Balık, Macit, (2013), "Adalet Ağaoğlu'nun Bir Anlatım Tekniği Olarak Kurgu Sorunları", International Burch University, Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi, Saraybosna, 17-19 Mayıs.

Barthes, Roland, (2006), **S/Z**, (çev. Sündüz Öztürk Kasar), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, Roland, (2010), **Romanın Hazırlanışı I-II**, (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Barthes, Roland, (2012), **Eleştirel Denemeler**, (çev. Esra Özdoğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Başer, Vehbi, (2001), "Modernizm ve Postmodernizm Arasında Kutsalın Yitirilişi", **İslâmiyat**, C. IV, S. 3, s.59-79.

Başlı, Şeyda, (2010), **Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Başokçu, T. Oğuz, (2005), ***Bilge Karasu Metinlerinde Benlik Arayışı: "Ben"in Kurulusunda Nietzsche'ci Yansımalar,*** Ankara: Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Batum Menteşe, Oya, (1996), **Bir Düşün Yolculuğu**, Ankara: Bilkamat Yayınları.

Baudrillard, Jean, (1995), **Kötülüğün Şeffaflığı**, (çev. Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, Jean, (2011), **Simülakrlar ve Simülasyon**, (çev. Oğuz Adanır) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Bauman, Zygmunt, (2001), **Parçalanmış Hayat**, (çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Zygmunt, (2012), **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, (çev. Kemal Atakay), İstanbul: Metis Yayınları.

Bauman, Zygmunt, (2013), **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, (çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bay, Özlem, (2012), "Kadın Erkek Söylemi: Cinayeti Yazan Kadın Pınar Kür, "*Bir Cinayet Romanı*" ve Cinayeti İtiraf Eden Erkek Ahmet Ümit; "Beyoğlu Rapsodisi", **Turkish Studies**, Volume 7/1 2012, s. 345-364.

Belge, Murat, (2009), **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Belge, Murat, (1998), **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, P. L.; Berger, B., Kellner, H., (2000), **Modernleşme ve Bilinç**, (çev. Cevdet Cerit), İstanbul: Pınar Yayınları.

Berman, Marshall, (2012), **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, (çev. Altug, Ümit, Peker, Bülent), İstanbul: İletişim Yayınları.

Best, Steven Douglas Kellner, (2011), **Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar,** (çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Birkan, Tuncay, (2008), Ön Söz, **Modernizmin İdeolojisi (Fredric Jameson)** İstanbul: Metis Yayınları.

Booth, Wayne C., (2012), **Kurmacanın Retoriği**, (çev. Bülent O. Doğan), İstanbul: Metis Yayınları.

Brendemoen, Bernt, (2006), "Bir Sufi Roman Olarak Kara Kitap", **Orhan Pamuk'u Anlamak**, (der. Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları

Brian, Mchale, (1987), **Postmodernist Fiction,** Cambridge University Press.

Budak, Ali, (2009), "Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi ve Bir Uygulama Denemesi", **Dumlupınar Sosyal Bilimler Dergisi**, 2009, S. 25., s.18.

Bumin, Tülin, (2012), **Tartışılan Modernlik**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Butor, Michel, (1991), **Roman Üstüne Denemeler**, (çev. Sema Mehmet Rifat), İstanbul: Düzlem Yayınları.

Calinescu, Matei, (2010), **Modernliğin Beş Yüzü**, (çev. Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.

Canatak, Mecit, (2013), "Postmodern Polisiye Roman ve Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı*", **A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Erzurum, S. 49, s.223-238.

Canatan, Kadir, (2008), "Modernizm ve Postmodernizm Perspektifinden Toplumsal Değişme", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138/139/140, s.110-119.

Cangüleç, Özgür, (2006), **Franz Kafka'nın Die Verwandlung ve Yusuf Atılgan'ın Anayurt Oteli Adlı Yapıtlarında Yabancılaşma ve Yalnızlık,** Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Cengiz, Metin, (2007), **Küreselleşme, Postmodernizm ve Edebiyat (Yapısalcılık, Postyapısalcılık, Postmodernizm)**, İstanbul: Şiirden Yayınları.

Cevizci, Ahmet, (2011), **Felsefe Tarihi**, İstanbul: Say Yayınları.

Childs, Peter, (2010), Modernizm, (çev. Vural Yıldırım), Ankara: Sitare Yayınları.

Cohn, Dorrit, (2008), **Şeffaf Zihinler**, (çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.

Connor, Steven, (2001), **Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş,** (çev. Doğan Şahiner), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Coşar, Simten, (1999), "Türk Modernleşmesi: Aklileşme, Patoloji ve Tıkanma," **Doğu Batı**, Ankara, S. 8, s. 59-72.

Çağan, Kenan, (2008), "Sosyal Bilimler ve Postmodernizm", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138/139/140, s.129-141.

Çelik, Tuba, (2002), **Alev Alatlı'nın Romanlarında Modernizm ve Postmodernizm Yansımaları**, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Çelik, Yakup, (2006), "1920-1960", **Türk Edebiyatı Tarihi**, (ed. Talat Sait Halman), İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, C. 4, s. 219-279.

Çetin, Halis, (2003), "Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi", **Doğu Batı**, Ankara S. 25, s. 11-40.

Çetin, Nurullah, (2004), **Roman Çözümleme Yöntemi**, Ankara: Öncü Basımevi.

Çetin, Uğur, (2008), **Defter Dergisi ve Türkiye Düşünce Yaşamındaki Yeri: Modernizm-Postmodernizm Tartışması Örneği,** Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Çetişli, İsmail, (2001), "Postmodernizm", **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 139-152.

Çetişli, İsmail, (2009), **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Çıkla, Selçuk, (2002), "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik", **Türk Romanı Özel Sayısı, Hece Dergisi**, Ankara, S. 6, s. 111-129.

Çolak, Metin, (2011), "Georg Lukacs'ı Yeniden Düşünmek", **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, S.12, s. 91-124.

Dedeoglu, Gözde, (2004), **Etik Düşünce ve Postmodernizm**, İstanbul: Telos Yayıncılık.

Demir, Fethi, (2011), "Orhan Pamuk'un Postmodern Bir Labirentte Yazıyı Arayan Kahramanları", **Turkish Studies**, Volume 6/3, 2011, s. 1811-1822.

Demir, Yavuz, (2008), "Üst(Ü)Kurmaca A(N)L(A)Tı Roman", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi**, Ankara, S. 138\139\140, s. 357-359.

Demir, Yavuz, (2011), **Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye**, Ankara: Hece Yayınları.

Demirhan, Ahmet, (1992), **Modernlik**, İstanbul: Ağaç Yayınları.

Demirhan, Ahmet, (2004), **Modernlik,** İstanbul: İnsan Yayınları.

Demirkol, C. Vedat, (2008), **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, İstanbul: Evrensel Basım Yayım.

Deren, Seçil, (2007), "Kültürel Batılılaşma", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-3**, İstanbul: İletişim Yayınları, s.382-387.

Dibattista, M., McDiarmid, (1996), **High and Low Moderns**, Oxford New York: Oxford Universty Press.

Dilber, Kadir Can, (2008); "Postmodernizm ve Yeni Adlandırmalar", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi**, Ankara, S. 138\139\140, s. 505-515.

Dilthey, Wilhelm, (1999), **Hermeneutik ve Tin Bilimleri**, (çev. Dogan Özlem), İstanbul: Paradigma Yayınları.

Doltaş, Dilek, (2003), **Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar\Uygulamalar**, İstanbul: İnkılâp Yayınları.

Duran, Recep, (2008), "Postmodernizm Bir Düsünce Okulu Mudur?", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi**, Ankara, S. 138\139\140, s. 142-151.

Durmuş, Gökay, (2013), "Selim İleri'nin 'Yarın Yapayalnız' Başlıklı Romanında Postmodernizmin İzlerini Sürmek", **Turkish Studies,** Volume 8/4, s. 705-725.

Eagleton, Terry, (1998), **Estetigin İdeolojisi**, (çev. Hakkı Hünler vd.), İstanbul: Özne Yayınları.

Eagleton, Terry, (1999), **Postmodernizmin Yanılsamaları**, (çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, Terry, (2004a), **Edebiyat Kuramı**, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, Terry, (2004b), **Kuramdan Sonra**, (çev. Uygar Abacı), İstanbul: Literatür Yayınları.

Eagleton, Terry, (2009), **Eleştiri ve İdeoloji**, (çev. Savaş Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.

Eagleton, Terry, (2010), **Estetiğin İdeolojisi**, (çev. Hakkı Hünler …) İstanbul: Doruk Yayınları.

Eagleton, Terry, (2012a), **Edebiyat Olayı**, (çev. Başak Yüce) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Eagleton, Terry, (2012b), **İngiliz Romanı**, (çev. Barış Özkul), İstanbul: Sözcükler Yayınları.

Ecevit, Yıldız, (1992), "Ferit Edgü ve 'Kafkaesk'", **Kurmaca Bir Dünyadan**, Ankara: Gündogan Yayınları, s. 28-32.

Ecevit, Yıldız, (2008), **Orhan Pamuk'u Okumak**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Yıldız, (2009), **"Ben Buradayım…"**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Yıldız, (2012), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Yıldız, (2013), **Kurmaca Bir Dünyadan**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Eco, Umberto, (1996), **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti,** (çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları.

Eco, Umberto, (2000), **Açık Yapıt,** (çev. Nilüfer Uğur Dalay), İstanbul: Can Yayınları

Eco, Umberto, (2003), **Yorum ve Aşırı Yorum,** (çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları.

Eco, Umberto, (2009), **Orta Çağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik,** (çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları.

Edgü, Ferit, (1980), **Ders Notları,** İstanbul: Ada Yayınları.

Edgü, Ferit, (2003), **Sözlü/Yazılı**, İstanbul: Dünya Kitapları.

Eliuz, Ülkü; Gökcan Türkdoğan, Melike, (2012), "Eski Bir Hikâyenin Yeniden Doğuşu: *Kara Kitap*'taki İzlek ve İmgelemin Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi", **Turkish Studies**, Volume 7/1, s. 1013-1025.

Emre, İsmet (2006), **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara: Anı Yayıncılık.

Ercan, Enver, (1992), "Önay Sözer İle Postmodern Üzerine", **Varlık,** S. 1023, s. 11-14.

Ergüven, Mehmet, (1990), "Postmodernizm: Yaşadığımız Hayata Tıpatıp Uyuyor", **Hürriyet Gösteri**, S. 120, s. 10-16.

Erkman Akerson, Fatma, (2010), **Edebiyat ve Kuramlar**, İstanbul: İthaki Yayınları.

Ertuğrul, Kürşad, (2003), "Türkiye Modernleşmesinde Toplumsal ve Bireysel Özerklik Sorunu: Oğuz Atay ve Orhan Pamukla Birlikte Düşünmek", **Doğu Batı**, S. 22, s. 89-103.

Featherstone, Mike, (2005), **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, (çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Felski, Rita, (2010), **Edebiyat Ne İşe Yarar?** (çev. Emine Ayhan), İstanbul: Metis Yayınları.

Feyerabend, Paul K., (1991), **Yönteme Hayır**, (çev. Ahmet İnam), İstanbul: Ara Yayınları.

Fiedler, Leslie A, (1992), "Postmodernizm Üzerine Sınırı Aşın, Uçurumu Kapatın!", (çev. Ayça Sabuncuoğlu), **Varlık**, 1992, S. 1021, s. 7-13.

Finn, Robert P., (2003), **Türk Romanı**, (çev. Tomris Uyar), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Foucault, Michel, (2006), **Kelimeler ve Şeyler**, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: İmge Kitabevi.

Freud, Sigmund, (1999), **Sanat ve Edebiyat**, (çev. Emre Kapkın ve Ayşe Tekşen Kapkın), İstanbul: Payel Yayınları.

Frisby, David, (2012), **Modernlik Fragmanları**, (çev. Akın Terzi) İstanbul: Metis Yayınları.

Gadamer, Hans George, Helmut, Kuhn, Friedric, Nietzsche, (2002), **Edebiyat Nedir?,** (çev. Sahbender Çoraklı Ahmet Sarı), Erzurum: Babil Yayınları.

Genette, Gerard, (2011), **Anlatının Söylemi**, (çev. Ferit Burak Aydar) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Giddens, Anthony, (2010a) **Modernliğin Sonuçları,** (çev. Ersin Kuşdil) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Giddens, Anthony, (2010a), **Modernite ve Bireysel Kimlik**, (çev. Ümit Tatlıcan), İstanbul: Say Yayınları.

Girard, Rene, (2007), **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**, (çev. Arzu Etensel İldem) İstanbul: Metis Yayınları.

Goldmann, Lucien, (2005), **Roman Sosyolojisi**, (çev. Ayberk Erkay), Ankara: Birleşik Yayınevi.

Gottdiener, Mark, (2005), **Postmodern Göstergeler**, (çev. E. Cengiz, H. Gür, A. Nur) Ankara: İmge Kitabevi.

Gökalp Alpaslan, G.Gonca, (2009), "Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Cemal Süreya Şiirinin Bileşenleri", **Turkish Studies**, Volume 4/1 I, s. 432-463.

Gökalp Alpaslan, Gonca, (2007), **Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanının Çağdaş Yorumları**, İstanbul: Multilingual Yayınları.

Göktürk, Akşit, (1985), "Ön söz/Bilge Karasu", **Gece**, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 5-10.

Göle, Nilüfer, (1998), "Batı Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen" **Doğu Batı**, Ankara, S. 2, s. 65-74.

Gülerce, Aydan, (2005), "Postmodernist Düşünen Siyaset Açısından Türkiye Toplumunun Öznelleşmesi", **Düşünen Siyaset, Postmodernizm Özel Sayısı**, S. 21, s. 11-29.

Gümüş, Semih, (2000), **Adalet Ağaoğlu'nun Romancılığı**, İstanbul: Adam Yayınları.

Gümüş, Semih, (2010), **Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü ve Yarını**, İstanbul: Can Yayınları.

Gümüş, Semih, (2011), **Yazının Sarkacı Roman**, İstanbul: Can Yayınları.

Gün, Güneli, (2006), "Türkler Geliyor: Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ının Çözmek" **Orhan Pamuk'u Anlamak**, (der. Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları, s.191-202.

Günay, Çimen, (2001), "Postmodern Darbeye Direnen Roman: *Bin Hüzünlü Haz*'da Belirsizliğin Bilgeliği", **Defter**, S.45, s. 121-130.

Gündüz, Osman (2009); "Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana", **Turkish Studies**, Volume 4/1, s. 763-798.

Gür, Âlim (1984), "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatına Toplu Bir Bakış", **Büyük Kültür Ansiklopedisi,** C. 12, Ankara: Başkent Yayınları, s. 4713-4736.

Gürbilek, Nurdan, (2008), **Mağdurun Dili**, İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan, (2010a), **Yer Değiştiren Gölge**, İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan, (2010b), **Kör Ayna, Kayıp Şark**, İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan, (2011), **Benden Önce Bir Başkası**, İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan, (2011), **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul: Metis Yayınları.

Güzel, Ekrem, (2009), **1980-2000 Yılları Arasında Türk Romanında Postmodern Yansımalar**, Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Habermas, Jürgen, (2000), "Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche", (çev. Mehmet Küçük), **Modernite Versus Postmodernite**, (der. Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları, s. 236-261.

Hadzibegovic, Dermin, (2013), **Kara Kitap'ın Sırları**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Harvey, David, (2006), **Postmodernligin Durumu**, (çev. Sungur Savran), İstanbul: Metis Yayınları.

Hassan, Ihab (1982); *The Dismemberment Of Orpheus: Towards A Postmodern Literture*, Newyork: Oxford University Pres. (2008); "Bir Postmodernizm Kavramına Dogru", (çev. İshak Yetiş), **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı Hece Dergisi,** Ankara, S. 138\139\140, s. 267-277.

Hassan, Ihab. (1992), "Bugün Postmodern", **Varlık**, 1992, S. 1023, s. 6-10.

Hitchcock, Louise A., (2013), **Kuramlar ve Kuramcılar Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat**, (çev. Seda Pekşen), İstanbul: İletişim Yayınları.

Hollinger, Robert, (2005), **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler Tematik Bir Yaklaşım**, (çev. Ahmet Cevizci), İstanbul: Paradigma Yayınları.

Horkheimer, M., (2010), **Akıl Tutulması**, (çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.

Hutcheon, Linda, (1989), "Historiographic Metafiction: Parody And Intertextuality Of History", **Intertextuality And Contemporary American Fiction**,

(der. Patrich O'donnell, Robert Con Davis), London: The John Hopkins University Pres, s. 3-32.

Hutcheon, Linda, (2003), **A Poetic of Postmodernism**, New York and London: Routledge.

Huyssen, Andreas, (2000), "Postmodernin Haritasını Yapmak", (çev. Mehmet Küçük), **Modernite Versus Postmodernite**, (der. Mehmet Küçük), Ankara, Vadi Yayınları, s. 205-235.

Hünler, Hakkı, (1992), "Aydınlanma, Postmodern ve Kayıp Halka", **Defter,** Yıl: V, S. 19, s. 101 117.

Hünler, Hakkı, (2011), **Estetikin Kısa Tarihi**, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Irzık, Sibel, (2007), "*Tutunamayanlar*'da Çok seslilik ve Sınırları", **Oğuz Atay'a Armağan,** (haz. Handan İnci), İstanbul: İletişim Yayınları.

Irzık, Sibel, (2009), "Edebiyatta Kişileşen, Metinleşen Silinen Kentler", **Kara Kitap Üzerine Yazılar,** (der. Nüket Esen), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 262-271.

Işıksalan, Nilay, (2007), "Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: *Kara Kitap*/Orhan Pamuk", **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Eskişehir, C. 7, S. 2, s. 419-466.

İleri, Cem, (2007), **Yazının da Yırtılıverdiği Yer Bir Bilge Karasu Okuması**, İstanbul: Metis Yayınları.

Jameson, Frederic, (1994), **Postmodernizm**, (çev. Necmi Zekâ), Ankara: Kıyı Yayınları.

Jameson, Fredric, (2008), **Modernizmin İdeolojisi**, (çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.

Jameson, Fredric, (2011), **Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı,** (Çev. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü), İstanbul: Nirengi Kitap.

Jameson, Fredric; Anders, Stephanson, (Kış 1991), "Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma", (çev. Ahmet Doğukan), **Defter**, S. 17, s. 9-34.

Jeanniere, Abel, (2000), "Modernite Nedir?", **Modernite Versus Postmodernite** (der. Mehmet Küçük), Vadi Yayıncılık, Ankara, s. 95-108.

Jusdanis, Gregory, (1998), **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.

Kagan, S. Moıssej, (2008), **Estetik ve Sanat Notları**, (çev. Aziz Çalışlar), İstanbul: Karakalem Kitabevi.

Kahraman, Hasan Bülent, (1995), "Modernden Postmoderne Bir Tanımsızlık Alanı: Akıl", **Varlık**, S. 1056, s.2-6.

Kahraman, Hasan Bülent, (2002), **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, İstanbul: Everest Yayınları.

Kahraman, Hasan Bülent, (2003), **Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu**, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kahraman, Hasan Bülent, (2007), **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kahraman, Hasan Bülent, (Ekim 1992), " 'Total' Kültürel Bir Olgu Olarak Postmodernizm", **Varlık**, S. 1021, s. 2-19.

Kant, Immanuel, (2001), **Pratik Usun Eleştirisi**, (çev. İ. Zeki Eyuboğlu), İstanbul: Say Yayınları.

Kantarcıoğlu, Sevim, (2007), **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Kaplan, Ramazan, (1988), **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy**, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kaplan, Yusuf, (2005); "Antikite'den Postmodernite'ye: Tanrısız Araziden İnsansız Arazi'ye Paganizmin Serüvenleri", **Düşünen Siyaset, Postmodernizm Özel Sayısı**, S. 21, s. 139-174.

Kara, Halim, (2008), "Şeffaf Bilinçler ve Müphemiyetin İnşası: *Sessiz Ev*'de Bilinç Akışı Tekniği", **Orhan Pamuk'un Edebî Dünyası**, (haz. Nüket Esen-Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları., s. 123-138.

Karaburgu, Oğuzhan, (2008), "Postmodern Anlatılarda Zaman", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138/139/140, s. 363-367.

Karaburgu, Oğuzhan, (2009), "Arayışın Postmodernist Anlatısı: Bin Hüzünlü Haz", **1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildiriler**, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları, s. 185-195.

Karaburgu, Oğuzhan, (2009), "*Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri*'nde Postmodern İzler", Uluslararası Türk Dili Ve Edebiyatı Kongresi, 27-28 Ağustos, **Türk Edebiyatında Üslup Arayışları**, İstanbul Kültür Üniversitesi, C.2, İstanbul, s. 173-182.

Karaca, Alâattin, (2005), "İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası Adlı Romanının Olay Örgüsü, Fantastik Özellikler ve Tema Bakımından İncelenmesi", **Arayışlar**, Yıl: 7, S. 14, s. 93-108.

Karadeniz, Abdurrahim, (2002), "Tutunamayan Aydınlar", **Türk Romanı Özel Sayısı**, **Hece Dergisi**, Ankara, S.6, s 707-717.

Karaosmanoğlu, Mustafa, (2008), "Durumdan İzme Postmodern", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138\139\140, s. 169-181.

Karpat, Kemal H., (2011), **Osmanlıdan Günümüze Edebiyat ve Toplum**, İstanbul: Timaş Yayınları.

Kavas, Ebru, (2009), "Hasan Ali Toptaş'ın '*Uykuların Doğusu*' Romanının Çok Katmanlı Yapısına Betimsel Bir Bakış", **Turkish Studies**, Volume, 4/3, s. 1393-1407.

Kawulok, Piotr, (2012), "Aydınlığın Peşinde: *Tutunamayanlar* ve Modernizmin Hasretleri", **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 2012 Bahar (16), s. 113-132.

Keskin, Funda, (2012), **Pınar Kür'ün Romanlarında Anlatıcı-Kurmaca ve Gerçeklik**, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Keyman, E. Fuat, (2000), "Modernite Sorunsalı ve 21. Yüzyıla Girerken Türkiye", **Doğu Batı**, Ankara, S. 10, s. 51-66.

Kılıç, Engin (der), (1999), **Orhan Pamuk'u Anlamak**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kılıçbay, Mehmet Ali, (1999), "Türk Modernleş(Eme)Mesi Türk Post Modernleşmesi", **Doğu Batı**, S. 8, Ankara, s.85-88.

Kızıler, Funda, (2006), **Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk**, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Kierkegard, Soren, (2009), **İroni Kavramı**, (çev. Sıla Okur), Ankara: İmge Kitabevi.

Koçak, Orhan, (1991), "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna, Postmodern Anlatının Bazı Sorunları"**, Defter,** S. 17, s. 65-144.

Koçak, Orhan, (1992), "Modernizm ve Psotmodernizm", **Defter**, S. 18, s.7-16.

Koçak, Orhan, (2009), "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna", **Kara Kitap Üzerine Yazılar,** (der. Nüket Esen), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 142-183.

Koçakoglu, Ahmet, (2010), **Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar**, Konya: Palet Yayınları.

Koçakoğlu, Bedia, (2010), **Postmodernizm Sorunsalı ve Türk Anlatısında Geleneksel Tahkiyenin İzleri**, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (DoktoraTezi).

Koçakoğlu, Bedia, (2012), **Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm**, Ankara: Hece Yayınları.

Kolcu, Ali İhsan, (2003a), **Batı Edebiyatı**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Kolcu, Ali İhsan, (2003b), **Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası**, İstanbul: Toroslu Kitaplığı.

Kolcu, Ali İhsan, (2008), **Edebiyat Kuramları**, Ankara: Salkım Söğüt Yayınları.

Kongar, Emre, (2006), **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, İstanbul: Remzi Kitabevi

Korkmaz, Ramazan, (2000), "*Kara Kitap*'taki Simgesel Dönüş İmgelerinin Postmodernist Açıdan Yorumu", **Türk Yurdu**, S. 153 154, s. 311-317.

Korkmaz, Ramazan, (2009), **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı**, Ankara: Grafiker Yayınları.

Köroğlu, Erol, (2008), "Başlangıç: *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Niyet ve Yöntem", **Orhan Pamuk'un Edebî Dünyası**, (haz. Nükhet Esen-Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları., s.87-122.

Kundera, Milan, (2009a), **Perde**, (çev. Aysel Bora), İstanbul: Can Yayınları.

Kundera, Milan, (2009b), **Roman Sanatı**, (çev. Aysel Bora), İstanbul: Can Yayınları.

Kuspit, Donald, (2010), **Sanatın Sonu**, (çev. Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları.

Küçük, Mehmet, (2000), "Entelektüellerin Tehlikeli Oyuncağı: Postmodern", **Modernite Versus Postmodernite** (der. Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayıncılık, s. 55-73.

Küçük, Mehmet, (2000), "Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi", **Modernite Versus Postmodernite**, (der: Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları, s. 21-54.

Lash, Scott, (2000), "Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi", (çev. Mehmet Küçük) **Modernite Versus Postmodernite**, (der. Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları, s. 133-165.

Livingston, Ray, (1998), **Geleneksel Edebiyat Teorisi**, (çev. Necat Özdemiroğlu), İstanbul: İnsan Yayınları.

Lodge, David, (2013), **Kurgu Sanatı**, (çev. Aytaç Ören), Ankara: Hece Yayınları.

Loo, H; Reijen, W. (2006), **Modernleşmenin Paradoskları**, (çev. Kadir Canatan) İstanbul: İnsan Yayınları.

Lucy, Niall, (2003), **Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş,** (çev. Aslıhan Aksoy), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lukacs Georg, (2000), **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, (çev. Cevat Çapan), İstanbul: Payel Yayınları.

Lukacs, Georg, (2007), **Roman Kuramı**, (çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.

Lyotard, J. F. (1994), **Postmodern Durum Bilgi Üzerine Bir Rapor**, (Çev. Ahmet Çigdem), Konya: Vadi Yayınları.

Macit, Muhsin, (2006), "Mesneviler", **Türk Edebiyatı Tarihi**, C. 2, (ed: Talat Sait Halman vd), İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 55-72.

Mahcupyan, Etyen, (2008), **Batı'yı Anlamak**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Malpas, Simon, (2005), **The Postmodern**, New York: Published By Routledge.

Man, Paul De, (2000), "Edebî Tarih ve Edebî Modernlik" (çev. Ahmet Demirkan), **Modernizmin Serüveni**, (der: Enis Batur), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 384-400.

Mardin, Şerif, (2008), **Türk Modernleşmesi**, İstanbul: İletişim Yayınları.

McHale, Brain, (1987), **Postmodernist Fiction**, New York and London: Routledge.

Mcrobbie, Angela, (1999), **Postmodernizm ve Popüler Kültür**, (çev. Almıla Özdek), İstanbul: Sarmal Yayınları.

Mengi, Nesrin, (2009), **Selim İleri'nin Romancılığı**, Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi).

Mengi, Nesrin, (2011), "Selim İleri'nin Romanlarında Zaman Kurgusu", **Turkish Studies,** Volume 6/3, s. 1083-1096.

Menteşe, Oya Batum, (1996), "Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm", **Bir Düşün Yolculuğu (Edebiyat, Sanat Eleştiri Yazıları),** Ankara: Bilkamat Yayınları, s. 29-37.

Mikhail, M. Bakhtin, (2004), **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, (çev. Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.

Moran, Berna, (1994), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I-II-III**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Munslow, Alun, (2000), **Tarihin Yapısökümü**, (çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Murphy, John W., (2000), **Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri,** (çev. Hüsamettin Arslan), İstanbul: Paradigma Yayınları.

Mülayim, Atilla, (2012), "Türk Düşüncesinde Medeniyet Anlayışı", **Medeniyet Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 186/187/188, s. 551-570

Nabakov, Vladimir, (1988), **Edebiyat Dersleri**, (çev. Fatih Özgüven, Nihal Akbulut) İstanbul: Ada Yayınları.

Naci, Fethi, (1981), **100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme**, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Narlı, Mehmet, (2008), "Postmodern Romanda Modern Gerçekliğin Yitimi", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138\139\140, s. 311-321.

Narlı, Mehmet, (2012), **Roman Ne Anlatır**? Ankara: Akçağ Yayınları.

Necatigil, Behçet, (2007), **Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü**, İstanbul: Varlık Yayınları.

Nicol, Bran, (2009) **Postmodern Fiction**, Cambridge: Cambridge Universty Press.

Odacı, Serdar, (2009), "*Ulysses* ve *Tutunamayanlar*'da Bilinç Akışı Tekniği", **Turkish Studies**, Volume 4/1 I, 2009, s. 605-684.

Okay, Orhan, (2003), "Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Döneminde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması", **Doğu Batı**, Ankara, S. 22, s. 53-64.

Oktay, Ahmet, (1995) "Soruşturma: Çağımızın ve Aklın Sınırları", **Varlık**, S. 1056, s. 7-11

Oktay, Ahmet, (2000), **Postmodern Tahayyüle İtirazlar**, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Oktay, Ahmet, (2006), "Bir Arayışın ve Bir Oyunun Romanı", **Orhan Pamuk'u Anlamak**, (der. Engin Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları, s.80-82.

Oktay, Ahmet, (2010), **Emperyalizm, Roman ve Eleştiri**, İstanbul: İthaki Yayınları.

Okyavuz, Mehmet, (2000), "Postmodernizm: Modernitenin Öteki Yüzü", **Doğu Batı**, Ankara, S. 10, s. 139-146.

Oppermann, Serpil, (1992), "Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve 'Gerçeklik'/'Yazı' İkilemi", **Littera Edebiyat Yazıları**, C. 3, Ankara: Karşı Yayınları.

Oppermann, Serpil, (2006), **Postmodern Tarih Kuramı, Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman,** Ankara: Phoenix Yayınları.

Oruç, Osman, (2006), **Oğuz Atay'ın Romanlarında İronik Dil**, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Özaltıok, Bülent, (2011), **Yusuf Atılgan'ın Romanlarındaki Modernist Unsurlar,** Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Özarıkça, Barlas, (1992), "Postmodernizm Kendi Kuyruğunu Isıran Balığın Esrarı", **Varlık,** 1992, S. 1021, s. 14-19.

Özata, Jale, (2003), **Bilge Karasu'nun *Gece*'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım,** Ankara: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Özbek, Yılmaz, (2005), **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Konya: Çizgi Kitabevi.

Özcan, Meltem, (2005), **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri,** Mersin: Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Özdem R, Arzu, (2005), **Yusuf Atılgan'ın Romanlarının Psikanalitik Açıdan İncelenmesi,** Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Özgül, M. Kayahan, (2002), "Romanın Hikâyesi", ***Türk Romanı Özel Sayısı*, Hece Dergisi,** S. 65/66/67, Ankara: Hece Yayınları, s. 7-15.

Özgür, Necla, (2010), **Modernleşme ve Aydın Kavramları Çerçevesinde Edebiyat Bağlamında Aykırı Eserler Veren Romancı/Aydınlar,** İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Özkiraz, Ahmet, (2003), **Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum**, Konya: Çizgi Kitabevi.

Özkul, Murat, (2008), "Postmodern Dönemde Roman Ve Nitelikleri", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138/139/140, s. 322-332.

Özot Somuncuoğlu, Gamze, (2009), **Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları**, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi).

Özön, Mustafa Nihat, (2009), **Türkçede Roman**, (Baskıya Hazırlayan, Alpay Kabacalı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, Orhan, (1995), "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi", **Defter**, S. 23., s.31-45.

Pamuk, Orhan, (2010), **Öteki Renkler**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, Jale, (1996), "*Kara Kitap* Neden Kara?", **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, (der. Nüket Esen), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 102-109.

Parla, Jale, (2006), "Modernizmden Postmodernizme Türk Romanı", **Türk Edebiyatı Tarihi,** C. 4, (ed. Talat Sait Halman), İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 401-409.

Parla, Jale, (2009), **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, Jale, (2010), **Babalar ve Oğullar**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, Jale, (2011), **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım,** İstanbul: İletişim Yayınları.

Paz, Octavio, (1993), **Modern İnsan ve Edebiyat**, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Paz, Octavio, (1994), "Şiir ve Modernite", (çev. Nilgün Tutal Küçük), **Modernite Versus Postmodernite,** (der. Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları.

Pazarkaya, Yüksel, (1990), "Postmodern: Modern Sonrası Moderne Kaçış", **Hürriyet Gösteri,** S. 120, s. 25-29.

Poyraz, Hakan, (2008), "Modernitenin İki Efendisi: Descartes ve Bacon", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138/139/140, S. 17-25.

Ricoeur, Paul, (2012), **Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, Mehmet, (2012), **Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümlemeler Michel Butor'un Değişim'i**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Robbe Grillet Alain, (1989), **Yeni Roman,** (çev. Asım Bezirci), İstanbul: Ara Yayıncılık.

Rorty, Richard, (2000), "Habermas, Lyotard ve Postmodernite" **Modernite Versus Postmodernite**, (der. Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayıncılık, s. 262-282.

Rosenau, Pauline Marie, (2004), **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri,** (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Ark Yayınları.

Ryan, Michael, (1994), "Postmodern Siyaset", (çev. Mehmet Küçük), **Modernite Versus Postmodernite**, (der. Mehmet Küçük), Ankara, Vadi Yayınları, s. 451-471.

Sağlık, Şaban, (2008), "Moden/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138/139/140, s. 297-310.

Sarıçiçek, Mümtaz, (2009), "*Ulysses* ve *Tutunamayanlar*'ın Karşılaştırmalı İncelemesi", **Turkish Studies**, Volume 4 /1 I, s. 529-560.

Sarup, Madan, (2010), **Post Yapısalcılık ve Postmodernizm**, (çev. Abdülbaki Güçlü), Ankara: Kırk Gece Yayınları.

Saussure, Ferdinand De, (1998), **Genel Dilbilim Dersleri**, (çev. Berke Vardar), İstanbul: Multilingual Yayınları.

Savaşır, İskender, (1988), "Modernizmin Eşiği", **Defter**, S. 5, s. 58-83.

Savaşır, İskender, (1995), "Modernleşme ve Modernizm", **Defter**, S. 23, s. 7-17.

Sazyek, Hakan, (2002); "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", **Hece Dergisi, Türk Romanı Özel Sayısı**, S. 65\66\67, s. 493-509.

Sazyek, Hakan, (2013), **Roman Terimleri Sözlüğü**, Ankara: Hece Yayınları.

Sener, Sevda, (1996), "İşaretleri Değerlendirme Kitabı", ***Kara Kitap* Üzerine Yazılar,** (der. Nüket Esen), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 110-114.

Seyhan, Azade, (2014), **Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı**, (çev. Erkan Irmak), İstanbul: İletişim Yayınları.

Seyppel, Tatjana, (1989); **Oğuz Atay'ın Dünyası**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Shayegan, Daryush, (2012), **Yaralı Bilinç**, (çev. Haldun Bayrı), İstanbul: Metis Yayınları.

Shiner, Larry, (2010), **Sanatın İcadı**, (çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Sim, Stuart, (2000), **Derrida ve Tarihin Sonu**, (çev. Kaan H. Ökten), İstanbul: Everest Yayınları.

Sim, Stuart, (2006), **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, (çev. Mukadder Erkan, Ali Utku), Ankara: Ebabil Yayınları.

Smart, Barry, (2000), "Postmodern Toplum Teorisi", **Modernite Versus Postmodernite**, (der. Mehmet Küçük), Ankara: Vadi Yayınları, s,317-367.

Stevick, Philip, (1988), **Roman Teorisi**, (çev. Doç. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Gazi Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu Matbaası.

Şahin, Seval (2009); "Gece Gibi Bir Roman: *Gece*", **Turkish Studies**, Volume: 4, s. 2082-2098.

Şahin, Seval, (2009), "Kusurun ve Sıradanlığın Epiği: *Tutunamayanlar*", (haz. İnci, H.; Türker, E),. **Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum**, İstanbul: İletişim Yayınları.

Şakar, Cemal, (2005), "Roman Neden Geri Çekiliyor 1 Modern Dönem " **Hece**, Yıl: IX, S. 99, s. 21-27.

Şakar, Cemal, (2005); "Roman Neden Geri Çekiliyor 2 Postmodern Dönem ", **Hece**, Yıl: IX, S. 101, s. 11-18.

Şakar, Cemal, (2005); "Roman Neden Geri Çekiliyor 3 Gecikmis Modern Dönem ", **Hece**, Yıl: IX, S. 102, s. 13-21.

Şan, Mustafa Kemal, (2008), "Modernlik ve Postmodernlik Yolunda İdeolojilerin Dönüşümü", **İdeoloji,** (haz. Kenan Çağan) Ankara: Hece Yayınları, s. 85-121.

Şaylan, Gencay, (2002), **Postmodernizm**, Ankara: İmge Yayınları.

Şen, Mustafa Kemal, (2004), "Türk Modernleşmesine Roman Üzerinden Bakmak", **Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri**, (ed. Köksal Alver), Ankara: Hece Yayınları, s. 117-136.

Şenol, Derya, (2009), **Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar*'ında Yabancılaşan Birey**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Taşdelen, Vefa, (2008), "Hermeneutik ve Postmodernizm", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138\139\140, s. 89-109.

Tek, Akın, (2013) "Çarşıya İnemem O Kadar", **Sait Faik Abasıyanık**, (edt. Yalçın Armağan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Tekin, Mehmet, (2001), **Roman Sanatı, (Romanın Unsurları)**, İstanbul: Ötüken Nesriyat.

Tepebaşılı, Fatih, (2001), **Edebiyat ve Roman**, Konya: Çizgi Kitabevi.

Todorov, Tzvetan, (2004), **Fantastik**, (çev. Nedret Öztokat), İstanbul: Metis Yayınları.

Todorov, Tzvetan, (2005), **Yazın Kuramı**, (çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Todorov, Tzvetan, (2008), **Poetikaya Giriş**, (çev. Kaya Şahin), İstanbul: Metis Yayınları.

Todorov, Tzvetan, (2011), **Edebiyat Kavramı**, (çev. Necmettin Sevil), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Touraine, Alain, (2012), **Modernliğin Eleştirisi**, (çev. Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turan, Güven, (1992), "Postmodenizm Sınırlarımızdan Sızdı Mı?", **Varlık**, S. 1022, S. 18.

Turgut, Canan Öktemgil, (2003), **Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik,** Ankara: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Uçan, Hilmi, (2008), "Derrida ve Dil Bağlamında Postmodernizm", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138/139/140, s. 467 488.

Uçan, Hilmi, (2009), "Modernizm/Postmodernizm ve J. Derrida'nın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi", **Turkish Studies**, 4/8 Fall 2009, S.2283-2306.

Urhan, Veli, (1999), "Modernizm, Postmodernizm ve Personalizm", **Doğu Batı**, Ankara, S. 8, s. 128-152.

Ünal, Hayriye, (2011), **Eşikteki Özgürlük Çok Sesli Şiir**, Ankara: Hece Yayınları.

Vattimo, Gianni, (1999), **Modernliğin Sonu**, (çev. Şehabettin Yalçın), İstanbul: İz Yayıncılık.

Vattimo, Gianni, (2012), **Şeffaf Toplum**, (çev. Ümit Hüsrev Yolsal), İstanbul: Say Yayınları.

Wagner, Peter, (2003), **Modernliğin Sosyolojisi**, (çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Watt, Ian, (2007), **Romanın Yükselişi**, (çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.

Watt, Ian, Barthes, Roland, (2002), **Roman ve Gerçek Etkisi**, (çev. Mehmet Sert), İstanbul: Don Kişot Yayınları.

Waugh, Patricia, (1984), **Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction,** London and New York: Routledge.

Wellek, R. A. Warren, (2001), **Yazın Kuramı**, (çev. Yurdanur Salman Suat Karantay), İstanbul: Adam Yayıncılık.

Welsch, Wolfgang, (1992), "Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu (I)", **Varlık**, S.1022, S.2-6.

Welsch, Wolfgang, (1992), "Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu (II)", **Varlık**, S. 1023, S. 2-5.

Wolfgang, Iser, (1978), **Act of Reading**, London and Henley: Routledge and Kegan Paul.

Woolf, Virginia, (1984),"Modern Fiction", (ed. Mcneille, Andrew) ***The Essays Of Virginia Woolf.*** *Volume 4: 1925 To 1928*. London: The Hogarth Press.

Worton, M., Still, J. (ed.), (1991), **İntertextuality: Theory And Practices**, Manchester & New York: Manchester Univesity Press.

Wyschogrod, Edith, (2002), **Azizler ve Postmodernizm**, (çev. Ahmet Demirhan), İstanbul: İnsan Yayınları.

Yalçın Çelik, S. Dilek (2008), "1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları"**, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi**, Ankara, S. 138\139\140, s. 343-356.

Yalçın Çelik, S. Dilek, (2005), **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Yalçın, Alemdar, (2002), **Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Yalçın, Alemdar, (2011), **Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı**, Ankara: Akçağ Yayınları.

Yanar, Işık, (2008), "Postmodernizmin Doğuşu, Etkisi ve Sınırları", **Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı, Hece Dergisi,** Ankara, S. 138/139/140, s. 26-33.

Yaprak, Tahsin, (2012), **Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları**, Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Yavuz, Hilmi, (1987), **Yazın Üzerine**, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Yavuz, Hilmi, (2005), **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yavuz, Hilmi, (2009), **Alafrangalığın Tarihi**, İstanbul: Timaş Yayınları.

Yener, Ali Galip, (2004), "Türk Romanında Postmodernist Eğilimin Sosyopolitiği Üzerine", **Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri**, (ed. Köksal Alver), Ankara: Hece Yayınları, s. 163-180.

Yener, Ali Galip, (2006), **Eleştirinin Eşiğinde Edebiyat**, Ankara: Hece Yayınları.

Yeşil, Kamil, (2011), "Modernizmi Esas Alan Bir Yazar: Bilge Karasu, Modernist Bir Öykü: Odalardan Biri", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, İstanbul, S. 5, s. 165-176.

Yıldız, Alpay Doğan, (2009), "Edebiyatın Kaynağı Olarak Edebiyat: Selim İleri Romancılığı", **Turkish Studies**, Volume: 4/ 1-II Winter s. 1463-1478.

Yılmaz, Mehmet, (2006), **Modernizmden Postmodernizme**, Ankara: Ütopya Yayınları.

Yiğitbaş, Maksut, (2008), **Gülün Ustası Hilmi Yavuz**, İstanbul, Kara Kutu Yayınları.

Yücel, Tahsin, (2005), **Yapısalcılık**, İstanbul: Can Yayınları.

Yürek, Hasan, (2005), **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Modernizmin Yeri,** Mersin: Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).

Yürek, Hasan, (2008), "Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları", **Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Ankara, Cilt 28, S.1, s.187-202.

Zeka, Necmi, (1990), **Postmodernizm,** İstanbul: Kıyı Yayınları.

Zima, Peter V., (2004), **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**, (çev. Mustafa Özsarı), Ankara: Hece Yayınları.

Zima, Peter V., (2010), **Modern/Postmodern**, New York: Continuum International Publishing Group.

Ziyalan, Mustafa, "Postmodern Ülkenin Başkenti: Los Angeles", **Varlık**, 1992, S. 1022, s.19.

Zizek, Slavoj, (2012), **Yamuk Bakmak**, (çev. Tuncay Birkan) İstanbul: Metis Yayınları.

C) İNTERNET KAYNAKLARI

http://en.wikipedia.org/wiki/Literary_modernism

http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern_literature

http://www.pulib.sk/elpub2/FF/Kusnir1/pdf_doc/3.pdf

http://godotnakliyat.blogspot.com.tr/2014/06/gecede-kaybolan-ben-bilge-karasunun.html

ÖZET

Bu tezde Türk romanında modernizmden postmodernizme geçiş incelenmiştir. Tezin giriş bölümünde modernizmin ve postmodernizmin kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. Birinci bölümde ilk olarak modernizmin ve postmodernizmin tarihî gelişimi üzerinde durulmuş, modernizm ve postmodernizm hakkındaki görüşlere yer verilmiştir. Böylece modernizm ve postmodernizmin dünyadaki durumu ve algılanış biçimi gösterilmek istenmiştir. Daha sonra modernizmin ve postmodernizmin sanattaki yansımaları tartışılmıştır. Bu kapsamda sanat dallarından biri olan edebiyatta modernizmin ve postmodernizmin yarattığı etki açıklanmıştır. Edebiyattaki genel görünümden sonra roman türüne geçilmiştir. Modernizm ve postmodernizm etkisiyle değişen roman, dünya edebiyatındaki önemli temsilcilerinden yola çıkılarak incelenmiştir. İncelemelerde modernist romancıların getirdiği yenilikler, modernizmden postmodernizme doğru değişen romanın türsel özellikleri ve önemli postmodernist roman temsilcileri üzerinde durulmuştur.

Birinci bölümde modernizmin ve postmodernizmin dünyadaki toplumsal ve sanatsal görünümü üzerinde genel olarak durulduktan sonra ikinci bölümde Türkiye'deki duruma geçilmiştir. İlk olarak Türk toplumundaki modernleşme aşamaları incelenmiştir. Tarihi üzerinde durulan modernleşmenin, toplumda nasıl algılandığı incelendikten sonra postmodernleşmenin algılanışı tartışılmıştır. Toplumsal durumdan sonra Türk edebiyatındaki modernleşme ve postmodernleşme aşamaları tartışılmıştır. Bu tartışmalarda modernleşmenin ve postmodernleşmenin, toplumda ve edebiyatta aynı anda deneyimlendiği ortaya konduktan sonra romandaki yansımalarına geçilmiştir. Türk romanının, ortaya çıkışından modernizmle ve postmodernizmle karşılaşmasına kadar uzanan süreç genel olarak değerlendirilmiştir.

Daha sonra modernizmin ve postmodernizm etkisine giren Türk romanının, ülke içindeki ve ülke dışındaki değerlendirilişine ilişkin görüşlere yer verilmiştir.

Türk romanı hakkındaki betimleyici bu bilgilerden sonra modernizm ve postmodernizm açısından karakteristik özellikler taşıyan romanların incelemelerine geçilmiştir. Bu bölümde modernizmden postmodernizme geçilen dönemde yazılmış on roman incelenmiştir. Bu romanlarda modernizmin ve postmodernizmin görünümlerini ortaya koymak amacıyla, zaman, mekân, dil ve üslup, kurgusal yapı ve olay örgüsü ögelerinin biçimlenişi incelenmiştir. Daha sonra metinlerarasılık, ironi, üstkurmaca kullanımları; okurmerkezlilik ve çoğulculuk etkisi üzerinde durulmuştur. Bu incelemeler kapsamında roman ögelerinin nasıl kullanıldığı belirlenmiştir. Ulaşılan sonuçlardan yola çıkılarak Türk romanında modernizmden postmodernizme "geçiş"in niteliği ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk romanı, modernizm, postmodernizm, üstkurmaca, bilinç akışı

ABSTRACT

In this thesis, process of the transition from modernism to postmodernism in the Turkish novel has been investigated. In the introduction, the conceptual framework of the modernism and postmodernism has been constructed. In the first part, by focusing on the historical development of modernism and postmodernism, acknowledging the prominent views on modernism and postmodernism, it is aimed to illustrate the status quo of and the nature of the perception of themodernism and postmodernism. Later, reflection of modernism and postmodernism in art has been discussed. In this respect, influence of modernism and postmodernism at the literature has been explained. After the general perspective on literature, the novel that has been transformed with the impact of modernism and postmodernism, has been demonstrated by the use of representatives of the field in the world. It has been focused on the innovations that brought by the modernist novelists, characteristic attributes of the novels that has been transformed from modern to postmodern, and on the leading figures in the postmodern novel.

In the first part, after a general discussion of social and artistic expressions of modernism and postmodernism in world, in the second part Turkey is taken into the spotlight. Firstly, stages of turkish modernism is examined. After perception of modernism and postmodernism by the society has been examined, stages of modernisation and postmodernisation of Turkish literature has been discussed. It has been shown that society and literature, at the same time experience the modernisation and postmodernisation. The period between emergence of Turkish novel and interaction with modernism and postmodernism has been evaluated in general. Then,

the opinions in the Turkey out of the Turkey, on increasing influence of modernism and postmodernism on Turkish literature, has been indicated.

After the descriptive information about the Turkish novel, in the last part novels that exhibit the typical marks of modernism and postmodernism has been examined. In this part, to highlight the appearance of modernism and postmodernism in novel, formation of time, linguistic and stylistic elements, fictional structure, and plot are examined. Then, use of intertextuality, irony, and metafiction; impact of reader-centered approach and pluralism are addressed. In this context, the use of the elements of novel has been established. The nature of transition from modernism to postmodernism in the Turkish novel is examined by investigating the elements based on the conclusion arrived.

Keywords: Turkish novel, modernism, postmodernism, Metafiction, stream of consciousness