

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI
ANABİLİM DALI**

**POSTMODERNİZM
VE
TÜRK ROMANINDAKİ YANSIMALARI**

Doktora Tezi

GAMZE SOMUNCUOĞLU ÖZOT

Ankara-2009

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI
ANABİLİM DALI**

**POSTMODERNİZM
VE
TÜRK ROMANINDAKİ YANSIMALARI**

Doktora Tezi

GAMZE SOMUNCUOĞLU ÖZOT

Tez Danışmanı
Prof.Dr. NURULLAH ÇETİN

Ankara-2009

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI
ANABİLİM DALI

POSTMODERNİZM
VE
TÜRK ROMANINDAKİ YANSIMALARI

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof.Dr. Nurullah Çetin

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Prof.Dr. İsmail Parlatur

.....

Prof.Dr. Nurullah Çetin

.....

Doç.Dr. Nesrin Karaca

.....

Doç.Dr. Nihayet Arslan

.....

Doç.Dr. G.Gonca Gökalep Alpaslan

.....

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...)

Gamze Somuncuoğlu Özot

İmzası

.....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
KISALTMALAR.....	III
GİRİŞ.....	IV
I. BÖLÜM : POSTMODERNİZM	
A) Postmodernizm Kavramı	1
B) Modernizmden Postmodernizme Geçiş	21
C) Postmodernizm Üzerine Görüşler /Tartışmalar	33
II. BÖLÜM: POSTMODERN EDEBİYAT	
A) Postmodern Edebiyata Genel Bir Bakış	40
B) Postmodern Roman	52
I) Anlatıcı	66
II) Zaman	70
III) Mekan	75
IV) Kişiler Kadrosu	79
V) Kurgu	87
VI) Dil ve Üslûp	100
III. BÖLÜM: TÜRK ROMANINDA POSTMODERNİZM	
A) Türk Romanının Kısa Tarihsel Gelişimi	107
B) İncelemeye Esas Olan Romanlar Hakkında Bilgi	130
C) Postmodern Türk Romanının Özellikleri	
I) Anlatıcı	150
II) Zaman	160
III) Mekan	176
IV) Kişiler Kadrosu	185
V) Kurgu	201
VI) Dil ve Üslûp	224
SONUÇ	241
KAYNAKÇA	245
ÖZET	257
SUMMARY	258

Önsöz

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren hemen hemen tüm alanlarda adından sıkça söz ettirmeye başlayan postmodernizm tüm dünya ülkeleri gibi Türkiye’de de anlaşılması, tanınması gereken önemli bir düşünce akımıdır.

Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları adlı bu tezde, tanımı konusunda henüz tam bir uzlaşmaya varılamamış olan postmodernizm kavramı, tüm yönleriyle ve önemli otoritelerin görüşleriyle izah edilmeye ve ortak bir paydada toplanmaya çalışılırken bu bakış açısının dünya edebiyatındaki, Türk edebiyatındaki ve özellikle Türk romanındaki iz düşümleri irdelenmeye çalışılıyor.

Romanı oluşturan önemli unsurlar olan anlatıcı, zaman, mekan, roman kişileri, kurgu, dil ve üslup bağlamında postmodern romanın nasıl bir görünüm arz ettiği önemli bir noktadır; nitekim postmodern romanın klasik roman ve modern romandan farkı ancak bu şekilde ayrıntılı bir inceleme sonucunda net olarak ortaya konabilir. *Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları* başlıklı tezde postmodern roman, bu önemli roman öğeleri üzerinden sorgulanmakta ve bu sorgulama Türk romanından seçilen örnekler üzerinde derinleştirilmektedir. Bu tezde incelenmek üzere *Bir Cinayet Romanı, Kılavuz, Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri, Balık İzlerinin Sesi, Ay Falcısı, Dağın Öteki Yüzü, Puslu Kıtalar Atlası, Tehlikeli Masallar, Bin Hüzünlü Haz, Kırmızı Pelerinli Kent* adlı romanlar seçilmiştir. Birçok okur yapıtlar arasında Orhan Pamuk’a ait bir eser olmayışını bir eksiklik olarak değerlendirebilir. Tezin “Türk Romanının Kısa Tarihsel Gelişimi” başlıklı

bölümünde de dile getirildiği üzere Orhan Pamuk postmodern romanla Türk romanını tanıştıran yazarlar arasında yer almaktadır. Onun *Kara Kitap*, *Benim Adım Kırmızı* ... gibi romanları hem Türk romanına hem de Türk okuruna yeni bir teknik armağan etmiştir; ancak Orhan Pamuk ve yapıtları üzerine çok söz söylenmiş ve çok sayıda bilimsel yazı kaleme alınmış olması nedeniyle – tez konusu kriterleri de düşünülerek- bu çalışmaya postmodern roman bağlamında pek irdelenmemiş yapıtların alınması uygun görüldü. Çalışmanın üçüncü bölümünde ele alınan yapıtlar postmodern romanın Türk edebiyatına sağladığı açılımları gözler önüne sermektedir.

Dünya yeni bir bakış açısının etkisindedir. Postmodern düşüncenin etkisini ne kadar sürdüreceği bilinmez; ancak siyasetten ekonomiye, sanattan yaşam şekillerine her alanda varlığını derinden hissettirdiği bir gerçektir. Bu yeni eğilime Türk aydını tepkisiz kalmamalı ve postmodernizm kavramının olumlu ve olumsuz yönleriyle- zaman kaybetmeden- bir değerlendirmesini yapmalıdır. *Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları* adlı bu tez, bu amaç doğrultusunda atılmış küçük bir adımdır.

Kisaltmalar

B.C.R. : *Bir Cinayet Romanı*

K. : *Kılavuz*

B.İ.S: *Balık İzlerinin Sesi*

A. F. : *Ay Falcısı*

F. K. A. S. : *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*

P. K. A. : *Puslu Kıtalar Atlası*

T. M. : *Tehlikeli Masallar*

B. H. H. : *Bin Hüzünlü Haz*

D. Ö. Y. : *Dağın Öteki Yüzü*

K. P. K. : *Kırmızı Pelerinli Kent*

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın başlarında kapitalizme alternatif olabilecek bir güce erişen sosyalizm, 1917 Devrimi ile başlayan yaklaşık yetmiş yıllık bir süreç içerisinde adından söz ettirmiştir. İkinci Dünya savaşı sonrasında bireyin daha özgür, eşitlikçi ve refah bir dünyada yaşayabilme sorumluluğunu devletin yüklenmesi, sosyalist dünya görüşü karşısında kapitalizmin yeni bir girişimle güç kazanmaya başlamasını sağlamıştır. 1950'li ve 1960'lı yıllarda kapitalizmin sosyalist sistemle yarışabilecek konuma geldiği görülür. 1970'li yıllarda her ne kadar kapitalizmi bir kriz içinde görüyorsak da bu kriz 1980'li yıllardaki, sosyalizmin sonunu hazırlayan bunalım kadar yok edici değildi.

19. yüzyılın ilk yarısında kapitalizm, nasıl parlayan bir yıldız idiyse

20.yüzyılın son çeyreğinde de öyleydi.

Dünya, 1970'li yıllardaki krizi aşabilmek için bir “yeniden yapılanma” sürecine girmiştir. Yeni bir dünya düzeni her alanda kendini hissettirmeye başlamıştır. Olağanüstü boyutlardaki yeniden yapılanma sürecinde, bilim ve teknoloji alanlarında meydana gelen büyük devrimler de oldukça etkindir.

“Bilişim ve iletişim alanlarında ortaya çıkan bu baş döndürücü değişim, yeni bir toplum düzeni, yeni kültürel değer ve süreçler ve en azından eskisinden farklı bir siyasal düzen anlamına gelmektedir. Bu devrim bir taraftan bilgiyi ön plana çıkarırken, bilgiyi üretim sürecinin temel girdisi ve çıktısı haline getirirken, diğer taraftan da insanları şimdiye kadar görülmemiş ölçekte yönlendirebilme, biçimlendirebilme olanağını da gündeme getirmiştir.

Başka bir deyişle, insanların neyi, ne ölçüde bilecekleri , ne tür tutumlara sahip olacakları ve davranış anahtarı iletişim süreci içinde denetlenebilir hale gelmiştir”.¹

Kısacası dünya, eski dünya değildir artık. 1970’li yıllarda yaşanan buhranlı süreç ve bu kaostan kurtulma arayışları her alanda bir değişimin, farklı bakış açılarının oluşmasına yol açmıştır. Dünya üzerinde gerçekleşen bu değişiklikler, yaklaşım ve söylemler, genel olarak postmodernizm kavramı içerisinde sorgulanabiliyor bugün. “Post” sözcüğü “sonra” anlamına geliyor. Dolayısıyla “postmodernizm” “modernizm sonrası” şeklinde dilimize çevrilebilir. Nitekim postmodernizmde, mevcut yani modern döneme ait toplumbilim kuramlarının, kuram anlayışlarının ve epistemolojinin derin bir sorgulanması söz konusudur; ancak bu noktada hemen belirtmek gerekir ki kurulan bu son cümleler postmodernizmin tanımı olarak düşünülmemelidir. Henüz postmodernizmin genelgeçer bir tanımı yapılamamıştır. Çağdaş düşünürlerin postmodernizm konusu üzerinde geliştirdikleri düşünceler ve yazdıkları bilimsel yazılar incelendiğinde birbirinden farklı tanımlamalarla karşılaşılır. Kimine göre postmodernizm bir modadır, kimine göre hiperentelektüelizm, kimine göre tutuculuk...

Kuramları eleştiren ve onları tanımayan postmodernizm bu şekliyle bir kuram mıdır?

İşte bütün bu sorunlar ve çelişkiler postmodernizm konusu üzerinde bilimsel bir merak uyanmasına neden oluyor ve şu soruyu akıllara getiriyor. Postmodernizm konusunda bir uzlaşmaya varılamaz mı? Eleştirmenlerin ve

¹ Şaylan, Gencay, *Postmodernizm*, İmge Yayınları, Ankara, 2002, s. 26

yazarların postmodernizm kaynaklı yapıtları derinlemesine incelendiğinde ortak ve güçlü bir payda belirlenebilir mi? Ülkemizde postmodernizmden hangi ölçüde söz edilebilir?

Postmodernizm, tam anlamıyla anlaşılabilir ya da tanınmazsa onun olumlu yönlerinden yeteri düzeyde yararlanılamayacağı gibi postmodernizmin yol açabileceği olumsuzluklara karşı savunmasız kalınabilir. Dünyanın bugünkü siyasî, politik, kültürel, sanatsal konulardaki ortak konumu saptanmalı ve adı ister postmodern dönem olsun ister başka bir şey; madem ki son 35-40 yıldır her konuda köklü bir değişimin olduğu yadsınamaz bir gerçektir, bu değişim tüm özellikleriyle, bütün etki alanlarıyla sorgulanması gerekir.

Son dönemlerde yaşanan siyasi, teknik, politik, kültürel değişimler doğal olarak yazın dünyasında büyük bir etki oluşturmuştur. Öyle ki adı “postmodern anlatı” olan yeni bir söylem vücuda gelmiştir. İhab Hassan’a göre başlıca özellikleri belirsizlik, parçalanmışlık, kopukluk, erteleme, ironi, oyun ve kopya olan² bu yeni anlatımın en çarpıcı örnekleri roman türünde verilmiş/verilmektedir. Modernist eleştirmenlerden Mihail Bakhtin “From the Prehistory of Novelistic Discourse” (Roman Söyleminin Tarih Öncesinden) başlıklı yazısında romana ilişkin olarak “[b]iz bir roman türü diye özel bir söylemden söz ediyoruz; çünkü söylem yalnız romanda kendine özgü bütün potansiyelini ve gerçek derinliğini ortaya koyabilir”³ der. Bakhtin’in bu

² Doltaş, Dilek, *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2003, s.90

³ age, s. 63

sözleri, postmodern yazın anlayışının en belirgin ürünlerinin neden roman türünde belirdiğini daha anlaşılır kılıyor. Aslında “postmodernizm” kavramını anlamak nasıl çok zor ve hatta bazen olanaksızsa, benzeri güçlüklerle “postmodern yazın” anlayışını çözmeye çalışırken de karşılaşılıyor. Kimi zaman romanın sınırlarıyla postmodern romanın sınırsızlığı, eleştirmeni bir kördüğüm noktasında çaresiz bırakabiliyor.

Her ne kadar sonsuz özgürlüğü savunan, sınırlamaların tamamına şiddetle karşı koyan ve sırf bu yüzden kuramları reddeden, kalıp düşünce şekillerini ve bunların insanların hayatına yön verişlerini eleştiren postmodern edebiyatın – doğal olarak- bir manifestosu yoksa da “manifestosu görünümünde” diye düşünülen Leslie A. Fiedler’e ait bir makalesi vardır. Fiedler’in bu makalesi “Sınırı Aşın, Uçurumu Kapatın” başlığını taşıyor. Yüksek edebiyat ile popüler edebiyat arasındaki sınırların aşılması gerekliliğini savunduğu yazısında yazar, yeni romanın sanatsal ve ciddi olmaması gerektiğini belirtir. Fiedler’e göre artık her satırında bizleri yoğun bilgi bombardımanına tutan didaktik romanlara gereksinimimiz yoktur.

“Fiedler’in önerisi ise, *“klasik örneklerin parodi ya da abartı amacıyla ya da grotesk düzlemde taklit”* edilmesi yolundadır ama, *science fiction, western ve pornografi* gibi *“popüler eğilimlerin benimsenmesi ve inceltilerek kullanılması”* da bir o kadar önemlidir Fiedler’e göre”.⁴

Postmodern edebiyattan söz ederken postmodern düşünür Michel Foucault’ya ve onun ünlü “Yazar Kimdir?” başlıklı yazısına değinmemek

⁴ Ecevit, Yıldız, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s. 137

imkansızdır. Yazısında “söylem” üzerinde duran ve bu konuya modernist yazarlardan farklı olarak tarihsel, kültürel ve ideolojik bir tavırla yaklaşan Foucault’ya ya göre özneyi, tarihi ve bilgiyi bütünleştiren kavram söylemdir. “Her söylemin evreni kendisidir, kendi anlam dizgesini kurar ve kendini yansıtır”.⁵ “Yazın söyleminin öznesi olan yazar ve karakterler, okurlar arasında dağılır, çoğalır ve belirsizleşir”.⁶

Postmodern roman, batıda çok irdelenmiş ve hâlen irdelenmeye devam edilen edebiyatın oldukça ilgi çeken bir alanıdır. Öte yandan postmodern romanlar kaleme alan yazarların sayısının yadsınamayacak ölçüde çok olduğu bir gerçektir. Peki bu konu Türk edebiyatı nasıl bir görünüm arz ediyor? Son 30-35 yıldır dünyadaki tüm kültürleri etkisi altına alan postmodernizmin Türkiye’de nasıl algılandığı, bunun edebiyata nasıl yansıdığı ve edebiyat içinde oldukça önemli ve baskın bir tür olan romanda kendini nasıl gösterdiği irdelenmesi gereken ilginç bir konudur.

Postmodern söylem Türk edebiyatında üzerine çok konuşulması ve yazılması gereken bir alan. Bu konuda Türk eleştirmen ve yazarlarca söylenenlerin yeterli sayıda olmadığı kesindir. Ülkemizde “postmodernizm” kavramı ve buna bağlı olarak “postmodern edebiyat” bağlamında yapılan derinlikli araştırmaların sayıca azlığı, aslında tüm dünyada yaşanan modern dönem sonrası köklü değişimlere karşı hazırlıksız ve tepkisiz olduğunun bir göstergesidir. Oysaki girilmiş olan “yeniden yapılanma süreci” siyasi,

⁵ Doltaş, Dilek, *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2003, s.73.

⁶ age, s.72

kültürel, ekonomik, sanatsal, ... alanlarda bilinçli olmayı gerektiriyor.

Postmodern dönem tüm yönleriyle irdelenmeli, olumlu ve olumsuz tarafları netleştirilmelidir. Diğer taraftan ülkemizde postmodern roman daha tam anlamıyla anlaşılmasından tüketildi, eskitildi ve değersiz bulundu gibi görünüyor. Buna neden olan unsurların başında postmodernizmi taklit ederek içi boş yapıtlar ortaya koyanların geldiği düşünülebilir.

Bu tezde amaç, son derece çetrefilli bir konu olan postmodernizm kavramını, dünya ve Türkiye perspektifinden en anlaşılır şekliyle tanımlamak, bunun dünya yazınına ve Türk romanına etkisini sorgulamak ve değerlendirmektir. Böylece "yeniden yapılanma" sürecinde değişen yaşam ve insan, yeni gereksinimler, bunalımlar, çıkmazlar, yönlendirmeler ve istekler daha doğru bir şekilde algılanacaktır. İncelemenin netleştirilebilmesi açısından tezin son bölümünde, Türk edebiyatına ait postmodern romanlardan örneklendirmeler yapılacaktır. Çalışmaya esas olacak romanlar; Bilge Karasu'dan *Kılavuz*, İhsan Oktay Anar'dan *Puslu Kıtalar Atlası*, Nazlı Eray'dan *Ay Falcısı*, Erendiz Atasü'den *Dağın Öteki Yüzü*, Pınar Kür'den *Bir Cinayet Romanı*, Aslı Erdoğan'dan *Kırmızı Pelerinli Kent*, Ahmet Altan'dan *Tehlikeli Masallar*, Hasan Ali Toptaş'tan *Bin Hüzünlü Haz*, Hilmi Yavuz'dan *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri* ve Buket Uzuner'den *Balık İzlerinin Sesi*'dir.

I.BÖLÜM: POSTMODERNİZM

A) Postmodernizm Kavramı

1960'lı yıllarda New York sanat ve yazın dünyasında sıkça kullanılmaya başlanmış olan "postmodernizm" terimi 1970'lerde Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirilmiştir. Kimine göre yalnızca gelip geçici bir moda olan postmodernizm, kimine göre varlığı yadsınamayacak ölçüde belirgin yeni bir dönem ya da bir dönemin kendine has üslûbudur.

Dilek Doltaş'ın *Postmodernizm ve Eleştirisi* adlı yapıtından öğrenildiğine göre "postmodernizm" sözcüğüne ilk kez -yazın metinlerine ilişkin olarak- Federico de Oniz'in *İspanyol ve Hispanik Amerikan Şiiri Antolojisi* (1934) başlıklı kitabında rastlanıyor. 1950'li yıllarda, 1940'ların ve 1950'lerin yeni tarzda kaleme alınan Amerikan şiirinin özellikleri üzerine konuşan Charles Olson da yenilikçi Amerikan şiirinin modernizme karşı, postmodernist olduğunu söylüyor. Postmodernizm sözcüğünü yeni bir dünya görüşü olarak değerlendiren ilk kişi Arnold Toynbee, *Bir Tarih İncelemesi* adlı kitabında 1875'ten itibaren Batı'nın yeni bir tarih sürecine girdiğini söyler ve bu döneme "postmodern" adını verir. Dikkat edileceği üzere Toynbee postmodernizm kelimesini modernizmin karşıtı ya da modernizme tepkinin

adı olarak kullanmıyor; farklı bir yaşam algılayışı, farklı bir felsefe, farklı bir sosyo- kültürel bakış açısı olarak algılıyor.⁷

1960'lı yıllarda kültür ve sanat dünyasında baş gösteren postmodernizmin 1970'li yıllarda kendi eleştiri kriterlerini yapılandırmaya başladığı görülüyor. Bu yıllarda İhab Hassan, *Orfeus'un Parçalanması:Postmodern Bir Edebiyata Doğru* (1971) adlı kitabında postmodernizmi biraz daha açar ve postmodernin, modernizm çıkışlı olduğunu; ancak modernizmin bir devamı ya da uzantısı olmadığını söyler. 1980'li yıllara gelindiğinde postmodernizm konusunun entelektüel çevrelerde büyük bir merakla irdelendiği görülecektir. Nitekim 1990'larda Türk yazını da sıkça tartışılan bu konuyu ele alacak ve postmodernizme ilişkin olarak çeviriler yapılacak ve telif eserler verilecektir.

Frederic Jameson'a göre postmodernizm bir tarihsel gelişmenin belli bir aşamasıdır; daha açık bir ifadeyle postmodernizm kapitalizmin üçüncü dönemi ya da geç kapitalizmdir. Jameson, kapitalizmin yeni bir süreç içerisine girmesinde etkin olan faktörlerin; sermayenin uluslararasılaşması, teknolojik devrim ve siyasal güç olarak ulusal devletin aşılması olduğunu belirtiyor. Bu yeni dönemin atmosferi yeni bir insan psikolojisini de beraberinde getirmiştir. Daha doğru bir ifadeyle kapitalizmin bu aşamasında insanların düşünce, algı, bilme, öğrenme süreçleri görsel medya tarafından belirlenmeye başlamıştır. "Bu medya, hızla ulus ötesi hale gelen sermaye tarafından denetlenmekte; zaman ve uzay değişkenlerini aşan yeni bir

⁷ Doltaş, Dilek, *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkılap Yayınları, İstanbul 2003, s.34.

ideolojik yorum dünya ölçeğinde egemen hale gelmektedir. İşte postmodernizm bu oluşumun kültürel çerçevesi olarak gündeme gelmiş bulunmaktadır”.⁸ Bugün insanların yaşam şekilleri, görsel medya ile olan bağlantıları ve bağlılıkları şöyle bir gözden geçirildiğinde Jameson’ın saptamalarının ne kadar gerçekçi olduğu daha net bir şekilde anlaşılacaktır. Medya tüm dünyaya egemen olan bir güç artık. Onun yardımıyla insanlar istenilen yola kolayca yönlendirilebiliyorlar ya da yoldan çıkarılabiliyorlar. İnsanların hangi görüşe destek vereceklerini, nasıl bir yaşam süreceklerini, paralarını nasıl saklayacaklarını, hangi şampuanı kullanacaklarını belirleyebilen medya, bugün gerçek ile sanal dünya arasındaki farkı görmeyi zorlaştırıyor.

Kabul etmek gerekir ki, postmodern söylem biraz karmaşık bir yapıya sahip. Postmodern söylemin ilk tartışmacıları arasında yer alan Sontag, Drucker, Etzioni ve Fiedler gibi düşünürler postmodernizm terimini pozitif bir mana içerecek şekilde kullanmışlardır. Toynbee, Bell, Steiner gibi düşünürler için ise postmodernizm, Batı kültürünün ve kapitalizmin çöküşünü ya da onlara yönelik tehditleri içermektedir; ancak postmodernizm üzerine olumlu ya da olumsuz düşünenlerin birleştikleri noktalar da yok değildir. Örneğin yeni bir aşamaya girilmiş olduğu, modernizmin ötesinde bir şeylerin şekillendiği herkes tarafından kabul görüyor, yadsınamıyor. Farklılık, değişimin algılanışında ortaya çıkıyor. Postmodern söylemin etkinliğini artırması ile hayatın her alanında yaşanan metalaşma ile daha rahat ve varlıklı bir yaşam sürdürebilme arasında bir paralellik olduğu konusunda

⁸ Şaylan, Gencay, *Postmodernizm*, İmge Yayınları, Ankara, 2002, s.39

herkes aynı kanıda. Düşünce birliği edilen bir başka nokta *negatif özgürlük* kavramının geçerli tek değer olarak kabul edilmiş olmasıdır.

“Negatif özgürlük, bireye kendi dışından hiç ya da marjinal düzeyde müdahale edilmemesi anlamını taşımaktadır. Negatif özgürlüğün ön plana alınması, doğal olarak daha adil, insancıl ve eşitlikçi bir toplumsal düzen için topluma müdahale etmenin radikal bir biçimde yadsınmasına yol açmaktadır. İşte bu nedenle postmodern söyleme kritik bir çerçevede yaklaşan birçok düşünür için postmodernizm yeni sağ ya da yeni tutuculuk olarak nitelenmektedir. Kısaca özetlemek gerekirse, postmodern söylem, eski aşamaya özgü her şeyin bittiğini, kuram, ideoloji, insancılık ya da avangard gibi kültürel değer ya da eğilimlerin son bulduğunu öne sürmektedir. İnsan ve topluma yönelik her türlü düzenleme önerisi, bireyin özgürlüğünü kısıtlayacağı gerekçesi ile reddedilmektedir”.⁹

Yeni kültürel çerçeve içerisinde sanat tarihi, edebiyat eleştirisi, sosyoloji, siyaset bilimi gibi disiplinlerin sınırlarını yitirip birbirinin içine girdiği görülüyor. Bununla da kalınmıyor, disiplinler içerisindeki gruplar, kategoriler de ortadan kaldırılıp alanlar düzleştiriliyor. Sınırların, ayrımların istenmediği postmodern dünyada varlığın, tek bir bütün içinde özgür olabilmesi özleniyor; ancak bunun ne kadar uygulanabilir bir düşünce olduğu da tartışılıyor.

Tarihsel açıdan konuya yaklaşıldığında, Fredric Jameson’ın postmodernizme dair şu değerlendirmesi oldukça etkileyicidir:

“...[B]u noktada okuyucuya aşikar olan bir şeyi, tüm bu global, ama

⁹ Şaylan, Gencay, *Postmodernizm*, İmge Yayınları, Ankara, 2002, s.41

gene de Amerikan, postmodern kültürün dünya çapında yeni bir askeri ve iktisadi Amerikan hakimiyeti akımının içsel ve üstyapısal ifadesi olduğunu hatırlatmalıyız: Bu anlamda, bütün sınıflı tarih boyunca olduğu gibi, kültürün arka yüzü yine kan, işkence, ölüm ve dehşet (abç).

O halde, hakimiyette dönemselleştirme konusunda belirtilmesi gereken ilk nokta şu: Postmodernizmi oluşturan özelliklerin tümü eski modernizmin özellikleriyle özdeş ve ardıl olsalardı bile – ki bence olmadıkları açıktır, ama bunu ortaya koymak için modernizm tahlilini daha da uzun tutmamız gerekir – gene de bu iki olgu, postmodernizmin geç sermaye iktisadi çağında sahip olduğu çok farklı konum ve bunun ötesinde, çağdaş toplumda bizzat kültür alanının geçirdiği dönüşüm dolayısıyla, anlamları ve toplumsal işlevleri açısından birbirlerinden tamamen ayrı olurlardı”.¹⁰

Jameson’dan esinlenerek, postmodernizmin “sınırsız özgürlük” anlayışının Amerika’nın Irak’la olan ilişkilerine ya da İsrail’in Filistin’le olan ilişkilerine zemin hazırladığı düşünülecek olursa dehşete kapılmamak olanaksız. Bununla birlikte Jameson’ın, globalleşme ve postmodernizmin Amerikan hakimiyetine hizmet ettiğini vurgulaması da oldukça düşündürücüdür.

1980’lerden itibaren post-yapısalcılıkla yakından ilgilenen Madan Sarup’a göre postmodernizm kavramının “yüksek modernizmin yerleşik biçimlerine karşı özgül bir tepki olarak doğmuş olma olasılığı bir hayli

¹⁰ Jameson, Fredric, “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği”, *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, S. 59-116, s. 63-64.

yüksek”tir.¹¹ Postmodernizm kapitalist kültürde, baskın olarak da sanat alanında oluşan bir harekete verilen addır. Postmodernizmin niteliklerine genel olarak bakıldığında sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silindiği, seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki sıradüzen ayrımının çöktüğü, biçimsel seçmecilik ile kodların karıştığı; parodi, pastiş, ironi, oyuncu gibi izleklerin öne çıktığı bir yapıyla karşılaşılacaktır.¹²

Buraya kadar görüldüğü gibi düşünürler, eleştirmenler, tarihçiler postmodernizmi farklı farklı bir çok noktadan, bakış açısından değerlendiriyorlar; ancak genel geçer bir postmodernizm tanımlaması yapılamıyor. Kimisi postmodernizmi tarihsel bir algılayışla değerlendirirken kimisi bunu siyasi bir altyapıya dayandırıyor.

Wolfgang Welsch “Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu” başlıklı makalesinde şunları söylüyor:

“Lyotard felsefedeki Postmodernizmin ilk gerçek yazarıdır. Onunla karşılaştırıldığında başka hiç kimse daha erken, daha eksiksiz ve onun gibi kesin bir şekilde bir Postmodern felsefe kavramı geliştirmemiştir. Lyotard örnek alınmalıdır”.¹³ Öyleyse Jean François Lyotard’ın görüşlerini irdelemek yararlı olacaktır.

¹¹ Sarup, Madan, Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s. 206.

¹² Age, s. 188.

¹³ Welsch, Wolfgang, “Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Doğuşu”, Varlık, Kasım 1992, S.1022, S.2-6, s.3.

Postmodern Durum adlı kitabıyla adından çok söz ettiren ve postmodernizm konusunda otorite sayılan Jean François Lyotard'a göre postmodern; modernin içinde gösterilemezi, gösterimin kendinde öne çıkarandır; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemezin varolduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır, uygun formların tesellisi ile imkansızın nostalgisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensusunu reddedendir. Postmodern diye tanımlanabilecek bir yazar ya da sanatçının yapıtı daha önceden kuralları belirlenmiş kuramlar tarafından incelenemeyeceği gibi yerleşik bakış açılarıyla da değerlendirilemez. Bir filozof konumunda bulunan postmodern yazar ya da sanatçı zaten yapıtında kural ve kategori tayin etmektedir; kuralsızlığı ya da *yapılmış olacak olan*'ın kurallarını oluşturmak için çalışmaktadır. Bundan dolayı yapıt ve metin olay niteliği taşırlar. Postmodern sanatçı ve yazarın seferberliği hep çok erken başlar. Postmodernin 'gelecek(post)zamanın geçmişi (modo) paradoksuyla anlaşılması gerekir.¹⁴ Lyotard'ın sözleri biraz kafaları bulandırsa da postmodernizmle ilişkili önemli veriler sunuyor. Demek ki postmodern bir yapıt ya da metin ya da durum, modern dönemin bir sonucu olan kalıplaşmış bakış açılarıyla, değer yargılarıyla kuramlarla incelenemiyor. Bununla birlikte postmodern yapıtlarda alışıldık bir anlatım ve bildirim de yok. Bu noktada konunun daha iyi anlaşılabilmesi için bir somutlaştırma yapmak yerinde olacaktır. Modern tarzda üretilmiş bir roman (en basit şekilde söylenecek

¹⁴ Lyotard, Jean François, "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul 1994, S.45-58, s. 57-58.

olursa) mekan, zaman, karakterler ve bir de olay örgüsünden oluşur. Romancı karakterleri ve olayı en etkileyici ve en anlaşılır şekilde anlatabilmek için “dil”i en iyi şekilde kullanmaya çalışır. Bu noktada dil bir araç olarak okuyucu ve yazar tarafından kullanılır. Ne yazarın tek amacı dili kullanmaktır, ne de okuyucunun amacı dili “okumak”tır; ancak postmodern bir metinde bu amaç olabilir. Başka bir şekilde de örneklendirilebilir: Okuyucu okuduğu modern metni, modern dönemde oluşturulmuş kuramlardan birinin ya da birkaçının perspektifinden ele alıp değerlendirebilir; ancak postmodern bir yapıt için bu olanaksızdır. Nitekim postmodern yapıtta tanınan, bilinen, kabul gören bir tarz ya da bakış açısının hakimiyetinden söz edilemez. Yalnızca o metne mahsus bir yapıdan söz edilebilir ve metin zaten bu yapıyı ortaya koyabilmek için yazılmıştır. Lyotard’ın da dediği gibi postmodern yazar ya da sanatçı zaten yapıtında kural ve kategori tayin etmektedir; kuralsızlığı ya da *yapılmış olacak olan*’ın kurallarını oluşturmak için çalışmaktadır.

“Nihayet, burada bizim işimizin gerçekliği arz etmek değil, algılanabilen ancak sunulamayan imaları keşfetmek olduğu açığa çıkmalıdır. Bu görevin dil oyunları arasında (yetiler adı altında Kant’ın bir boşluk tarafından ayrıldığı) varolan son uzlaşmayı etkileyeceği beklenmemelidir. Sadece aşkın bir yanılısama (yani Hegel’in yanılısaması) bunları gerçek bir birlik içinde bütünleştirmeyi ümit edebilir”.¹⁵

¹⁵ Lyotard, J.F, *Postmodern Durum*, Çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara 1997, s.159.

“Postmodernin Haritasını Yapmak” başlıklı yazısında postmodernizmi enine boyuna tartışmaya çalışan Andreas Huyssen postmodernizmin ne olduğunu tanımlamaya kalkışmayacağını söyler. Çünkü “postmodernizm” teriminin kendisi, fenomeni ilişkisel olarak konumlandığından, bizi böyle bir yaklaşıma karşı korumalı. Postmodernizmin koparak uzaklaştığı şey olan modernizm, bizim kendisinden uzaklaştığımızı anlatmak için kullandığımız sözcüğün içinde daima kaydedilmiş olarak kalır”.¹⁶

Huyssen’in yaklaşımına destek vermemek aslında olanaksız.

Postmodernizmin genelgeçer bir tanımını yapmak ya da yapmaya çalışmak postmodernizmin genel yapısına aykırıdır denilebilir. Postmodernizmi tanımlamak demek onu sınırlandırmak demektir ve bu postmodernizmin “sınırsız özgürlük” anlayışına aykırıdır; ancak yine de postmodernizmle ilgilenenler ele avuca sığmayan bu kaygan terimi, meraklısının zihninde biraz olsun netleştirebilmek için anlamlandırmaya çalışıyorlar. Nitekim Huyssen, yukarıdaki sözlerinden anlaşılacağı üzere postmodernizmi modernizmin gittikçe yabancılaşan bir parçası olarak düşünüyor. Gittikçe yabancılaşan ancak daima modernizm çıkışlı olduğunu hatırlatacak bir parça...

Barry Smart “Postmodern Toplum Teorisi” adlı makalesinde postmodernizm üzerine söylediklerinin kararsız hatta müphem görünüyorsa olabileceğini, bunun postmodern sorununun muğlaklık ve anlaşılmazlıkla

¹⁶ Huyssen, Andreas, “Postmodernin Haritasını Yapmak”, *Modernite Versus Postmodernite*, Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 2000, S. 207-236, s.207-208.

dolu olması nedenine bağlanması gerektiğini belirtiyor. Düşüncelerini çeşitli yazarların sözleriyle de destekleyen Smart şöyle devam ediyor:

“Muğlaklık postmodern teriminin art arda gelmeyi, modernden sonra gelen bir şeyi ima edecek şekilde okunmaya müsait olması gerçeğinden kaynaklanır; aslında analistlerden bazıları terimi bu anlamda kullanmıştır. Ama postmodernin ille bizim modernliği ardımızda bıraktığımız anlamına gelmesi gerekmez; tam tersine, terim modernle eleştirel bir ilişkiye atıfta bulunmak için kullanılabilir ve bu kullanım biçimi altında, modernle kopmazcasına olmasa bile yakından eklemlendiği ortaya çıkar (Vattimo, 1988). Örneğin, modern /postmodern, “uzlaşma/kırılma”nın indirgenemez öğeler oldukları tek bir küme olarak nitelenmiştir (Bernstein, 1991: 309); “şu halde postmodern nedir?” sorusuna Lyotard, “modernin bir parçasıdır kuşkusuz” yanıtını vermiştir (1984: 79); ve yine bir başka örnekte postmodern, “kendisini dikkatli ve vakur bir bakışla uzun uzun süzen modern zihin [olarak]...rüşünü ispatlayan modernlik [olarak]...kendi kendisini gözetleyen modernlik” olarak nitelenmiştir (Bauman, 1991: 272)”.¹⁷

İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı yapıtında “postmodernite”, “postmodernizm”, “post-modernite” ve “post-modernizm” kavramlarını ayrı ayrı ele alıyor. Emre’ye göre postmodernite kavramı, postmodernizmin bütünüyle olgunlaşıp bağımsız bir düşünce biçimine varmadan önceki modern aşamaya dikkat çekmek için kullanılıyor. Daha

¹⁷ Smart, Barry, “Postmodern Toplum Teorisi”, *Modernite Versus Postmodernite*, Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 2000, S,317- 367, s. 319

ayrıntılı bir ifadeyle bu kavram, postmodern düşüncenin henüz postmodernizm denilecek bir yetkinliğe erişmediği; ancak modern düşüncenin açmazlarının, sorunlarının, bunalımlarının, paradokslarının netleştiği bir süreci ve/ fakat bütüncül bir perspektif kazanamadığı bir geçiş sürecini belirtmek için kullanılıyor.¹⁸ Postmodernizm, “modernitenin pratiklerinin modern teorinin düşlediği bir zeminden çıkarak kendine yabancılaştığı, kendini dönüştürüp yeni bir dönemi başlattığı sürece verilen addır”.¹⁹ İhab Hassan postmodernizm ve postmoderniteyi birbirinden ayırırken onların kronolojik olarak birbirini takip eden kavramlar olduğunu düşünmüyor ve şunları söylüyor: “[P]ostmodernizm; kültür, sanat, edebiyat, mimari ve felsefe alanlarını kapsar ve o alanlarda düzen yerine düzensizliği vurgular. Postmodernite ise bir yandan jeopolitik bir süreç bir yandan da her yerde aynı olmasa bile ana hattıyla küresel bir olgudur”.²⁰ *Postmodernizm ve Edebiyat* adlı yapıtta “post-modernite” kavramı da postmoderniteyi modernitenin bir devamı olarak gören ve farklı bir dönemin başladığını, modern dönemin gücünü yitirdiğini kabul etmeyenlerce kullanılan bir kavram olarak tanımlanıyor. “Post” ön ekini moderniteye yapıştırılmış kötü, gereksiz, boş, iğreti anlamında kullanan modernistler, postmoderniteyi aydınlanma felsefesine aykırı, modern dönemin şimdiye kadar oluşturduğu birikimi eritecek, yozlaştırıcı, kültürsüzleştirici bir hareket olarak görürler ve bundan

¹⁸ Emre, İsmet, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayınları, Ankara, 2004, s.

30.

¹⁹ age, s.34.

²⁰ age, s.36.

dolayı “post” ön ekiyle “modernite” sözcüğünü (-) ile ayırırlar; ancak bunun istisnaları da vardır.²¹ Son olarak İsmet Emre post-modernizmi de şu şekilde anlatıyor okuyucularına:

“Postmodernizmin; nihilizm, anarşizm, ekzistansiyalizm vs. gibi modern düşüncenin çıbanlarından herhangi birinden farklı olmadığını vurgulamak, onun etkisini dağıtmak, hayatı bütünüyle kucaklayan, her türlü kurumsal ve kuramsal modern düşünceye karşı alternatif oluşunu gizlemek için bilinçli olarak kullanılan bir tâbirdir. Aradaki (-) anti modernistlerin sığındığı bir gölgeliktir. Modernistlere göre, aslında postmodernizm de modernizm tarafından üretilmiş bütün ideolojik, bilimsel, sanatsal hareketler gibi bir düşünce, bir anlayışlar bütünüdür. Dolayısıyla postmodernizmi moderniteden ayrı, bağımsız, kendine özgü kuralları olan bir sistem olarak düşünmek doğru değildir”.²²

Aslında İsmet Emre'nin yaptığı tanımlamalar iyice irdelenirse ve yazarın söylediklerinden yola çıkılarak bir yorum yapılacak olursa; oldukça karmaşık bir kavram olan postmodernizme karşı duran modernistlerin de bu kavrama yaklaşırken çelişkili saptamalar ve tavırlar sergiledikleri söylenebilir. Bir yandan post- modernizm ifadesiyle bu süreci yerden yere vuruyorlar ve bunun modernizmin birikimlerini eriteceğini söylüyorlar, diğer taraftan post-modernizmin yeni bir dönem olmadığını modernizmin içindeki çeşitliliklerden birini teşkil ettiğini ifade ediyorlar. Onların yaşadığı bu paradoks

²¹ Emre, İsmet, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayınları, Ankara, 2004, s.37.

²² age, s.37.

postmodernizmin kendi başına bir gerçekliğinin olduğunun altını mı çizmiyor acaba?

Hüsamettin Arslan çevirisini yaptığı, John W. Murphy'ye ait *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri* adlı yapıtın önsözünde postmodernizme dair yerinde saptamalarda bulunuyor. Postmodernizm hakkındaki şu görüşlerini alıntılamak yararlı olacaktır:

“Postmodernizmin kendisi, egemenlerin söylemi olmadığı, egemenler adına konuşmadığı iddiasındadır. Postmodernizm, Batı entellektüel tarihinin egemen söyleminin veya söylemlerinin görmezlikten geldiği, baskı altına aldığı şeyler adına, modernite sürecinin ezilmişleri adına konuşur; postmodern söylem egemen kediler adına değil, ezilen fareler, diaspora mazlumu Yahudiler, homoseksüeller, ya da üçüncü tür- diğer iki tür dişiler ve erkeklerdir ve onlar egemen türlerdir- adına, kadınlar, zenciler ve pagan üçüncü dünya halkları adına konuşur. Kimse adına konuşmuyor görüntüsü verdiği durumlarda bir “hiçlik evreni” veya nihilist evren adına konuşur. O kendini ifade edemeyen ve dolayısıyla söylemleri olmayan dilsiz bir dünya adına konuşan söylemdir. Fakat adına konuştuğu dünyalar, insanlar, türler ya da gruplar ona fiilen vermediği halde postmodern söylem, bu başkaları adına konuşma hakkını nereden almaktadır? Hiçbir yerden! Postmodern söylem, tıpkı modern söylem gibi, bir toplumun dünyadaki toplumlar hiyerarşisinde, egemen Batı toplumunun ve bu toplumun egemen entellektüellerinin muktedir statülerinin tezahürleridir. Batı toplumunun kendi iç hiyerarşisi dikkate alındığında postmodernizm elbette hiyerarşide bilimsel söylemin, Kilise söyleminin ve sosyalist söylemin daha aşağısında bir

konumu işgal eder; fakat dünya toplumları hiyerarşisi göz önünde bulundurulduğunda o da diğer egemen Batılı söylemler kadar egemendir".²³

Aslan 'ın özellikle son cümlelerindeki iması Jameson'ın daha önce sözü edilen fikirleriyle örtüşüyor. Jameson, postmodernizmin, Amerikan kültürünün gizli bir dayatması olduğunu söylüyordu. Aslan ise bu durumu biraz daha genelleştirerek tüm Batı dünyasına mâl ediyor. Aslan'a göre Türkiye gibi ülkeler Batı'nın "öneri"lerine kayıtsız şartsız uymak zorunda bırakılıyorlar. Dolayısıyla Batı; ortaya koyduğu akımlar, bakış açılarıyla tüm dünyayı yönlendirmeye, yönetmeye çalışıyor.

David Harvey'ye göre postmodernizm toplum içindeki sosyal, ekonomik ve politik pratiklerin bir taklidi olarak algılanmalıdır. Harvey, postmodern romanların tipik özelliklerinden biri olarak düşünülebilecek, aynı mekanda varolmakla birlikte ötekilik duygusunun baskın olduğu farklı dünyaların yan yana yer alması olgusunu, İngiltere ve Amerika gibi ülkelerde giderek artan gettolaşmayla özdeşleştirir. Araştırmalara göre 1970'ten bu yana adı geçen ülkelerin iç kentlerinde dışlanmada, yoksulluğun ve azınlıkların yalıtılmasında güçlü bir artış gözlenmektedir. Edebiyatın sosyal yaşamla olan ilişkisi düşünüldüğünde postmodernizmin sözü edilen olguyu taklit ettiğini düşünmek hiç de asılsız olmayacaktır.²⁴

²³ Murphy, John W, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2000, s.5

²⁴ Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 1997, s.135.

Hakan Sazyek de “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” başlıklı makalesinde postmodernizmi “... modernizmin rasyonalist temelini, ‘akılcılığa ve Aydınlanma felsefesine dayanan bilgi ya da bilgilenme sistemi’ni ve bu sistem içinde ortaya çıkan kurum, ideoloji ve her türlü avangart oluşumu eleştirme olumsuzlama etkinliğidir”²⁵ şeklinde tanımlıyor ve postmodernizmi anlamlandırmaya çalışırken modernizmle de kıyaslamasını yapma gereksinimi duyuyor. Sazyek’e göre modernizm, tüm sistemlerin temelini akılcılığı koyarak yönünü geleceğe döndürmüş ve/fakat geçmişini kıymetlendirmekten uzak durmuştur; “doğru birdir!” anlayışı üzerine temellendirilmiştir.

“Postmodernizm rasyonaliteye bağlı olarak modernizmin söz konusu kopuşuna ve doğruyu elde edişteki tekçi tavrına da karşı çıkmıştır. Ona göre ‘doğru’, zaman ve yerle sınırlıdır. Bir çağın ya da coğrafyanın doğru kabul ettiği bilgiler, kavramlar bir başkasında söz konusu niteliğini kaybedebilmektedir. Bu da modernizmin evrensel olma ereğini geçersiz kılmakta, dolayısıyla yerel/yöresel öğelere önem kazandırmaktadır. Özellikle taşradaki toplumların mikro ölçekli kültürel oluşumlarına bile hayat hakkı tanıyan postmodernizm gerek bu yönüyle gerekse yukarıda değinilen eleştirel yönlerini kapsayan bir genelleme içinde çoğulcu bir karaktere sahiptir”.²⁶

²⁵ Sazyek, Hakan, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), s. 493- 509, s. 493.

²⁶ age, s. 493.

I. bölümün ilk alt başlığı olan “Postmodernizm Kavramı”nda “postmodernizm”in nasıl bir açılıma gönderme yaptığı vurgulanmaya çalışıldı; ancak görüldüğü üzere yazarlar/eleştirmenler/düşünürler, olumlu ya da olumsuz çok farklı noktalardan bu kavramı açıklamaktalar. Hatta bazı yazarlar, postmodernizmin Batı dünyası tarafından oluşturulmuş ve Batı hakimiyetinin devamına hizmet eden bir bakış açısı dayatma girişimi olduğunu iddia ediyorlar; ancak bu iddialar üzerinden bir tartışma açmak elbette ki bu çalışmanın amacı dolayısıyla olanaksızdır. Öyleyse postmodernizmin daha çok yansımalarından yola çıkarak genel bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır.

Postmodernizme ilişkin literatürde yer alan bilgilerle yakın geçmiş ve bugüne dair veriler gözden geçirildiğinde, bu kavramın birçok konuda modernizmi eleştiren, modernizmin genel işleyiş biçimine zıt bir yapıya sahip olduğu düşüncesi baskın çıkıyor. Postmodernizm; 1960’lı yıllardan sonra Batı’da, modernizmin katı kurallarından, kalıp bakış açılarından, sınıflandırmalarından, ya hep ya hiççi yaklaşımından, siyah-beyazın yanında griye yer açamayan yapısından, insanları; seçkinler ve öteki, siyah ve beyaz, homoseksüel ve hetoreseksüel, kadınlar ve erkekler, zenginler ve fakirler, güçlü ülkeden olanlar ve diğerleri,.. şeklinde sınıflandırmasından, tarihi, gelenekleri dışlayan sisteminden, tüm alanlarda kategoriler oluşturup bakış açılarını bu kategorilere mahkum etmesinden, özgürlüğü kısıtlamasından, ... bunalan akılların ortaya attığı bir bakış açısidir, fikir akımıdır.

“Postmodernistler” diye isimlendirilen bir grup tarafından ilan edilmiş bir

manifestoları yoktur. Olamaz da; çünkü bu durum postmodernizmin “kuralsızlık” ilkesiyle çelişir.

Bugün, hemen hemen her alanda postmodernizmin etkilerinden ya da postmodernist yaklaşımlardan söz edilebilir. Mimariden edebiyata, müzikten resme, modadan siyasete, felsefeden yaşam biçimine... Görsel sanatlardan verilecek birkaç örnek postmodernizm kavramının biraz daha somutlaşmasını sağlayabilir.

Herhalde çağdaş görsel sanatın önde gelen isimlerinden Andy Warhol’ün pop art ikonu olmuş *Marilynler* adlı eseri verilebilecek en yerinde örneklerdendir. Bu çalışmada Warhol, Monroe’nun birbirinin aynı olan, tüm ışılıtsıyla gülümseyen 9 fotoğrafını yan yana koymaktan başka bir şey yapmamıştır ilk bakışta; ancak Warhol, Monroe’nun herkes tarafından bilinen bir fotoğrafını mı paylaşmak istemektedir? Bu bir sanat eseri olabilir mi? Leonardo de Vinci’nin *Mona Lisa*’sı ile Andy Warhol’ün *Marilynler*’ini birbirinden farklı kılan özellikler nelerdir? Andy Warhol 1962-1963 yıllarında sergilediği *Marilynler* ve Amerika’nın ünlü Campbell’s marka çorba kutuları posterleriyle ün yapmıştır. Warhol’ün yapıtları, modernist sanat anlayışına bir başkaldırı ya da bu yaklaşımın artık modasının geçtiğini vurgulayan ürünler olarak değerlendirilebilir.

Yaygın kanıya göre sanat eserinin belirgin bir ağırlığının yanında, özgünlüğü ve kolay ulaşılamazlığının olması gerekir. Örneğin Leonardo de Vinci’nin, Picasso’nun, Monette’nin resimleri böyledir. Bu ürünlere herkes ulaşamaz, zaten herkes ulaşırsa bir kıymeti de kalmaz; şeklinde düşünülür. İşte Warhol, Marilyn Monroe posterleriyle bu anlayışı yıkmaya çalışmıştır.

Herkesin alıp evinin duvarına asabileceği posterler üretmiştir. Üstelik ürettiği posterler herkesin beğenisini kazanmış nesnelere yansıtılmaktadır. Bu durum, çağdaş kapitalist toplum içerisinde üretim ve tüketim çılgınlığını en üst noktada yaşayan bireylerin sanat anlayışlarının değişimi şeklinde yorumlanabilir. Postmodernist düşüncede; kuralların, kalıp bakış açılarının, değerlerin, sınırlandırmaların tamamen yadsındığı daha önce belirtilmişti. Posterleriyle, modernist sanat anlayışının karşısına postmodernist sanat anlayışını koyan Andy Warhol de seçkinciliğe karşı çıkmış ve “pop- art”ın öncülüğünü yapmıştır. İnsanların, “kıymetli sanat eserlerini satın alabilenler” ve “kıymetli sanat eserlerini satın alamayanlar” şeklinde sınıflara ayrılmalarını ortadan kaldırmak istemiş ve kitle toplumundaki bireylerin istedikleri zaman sanata ulaşabilme özgürlüklerinin olması gerektiğini vurgulamaya çalışmış olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte sanatçının gerek Campbell’s marka çorba kutuları posterleri gerekse Coca –Cola posterleri, tabulaşmış sanat nesnelere gereksiz bulma ya da alaya alma olarak değerlendirilebilir. Andy Warhol, yaşantısıyla klasik sanatçı karizmasını da yerlebir etmiştir. Kendi yaptığı resimleri kolaylıkla bir başkasının da yapabileceğini-ki bunu söylemek bir sanatçı için neredeyse imkansızdır-hatta bazı resimlerini aslında asistanlarına yaptırdığını ilan etmiştir; ancak bu çok büyük bir sansasyon oluşturunca sözlerini yalanlamak zorunda kalmıştır. Elbette bu konu halen insanların kafasında bir soru işareti oluşturmaya devam ediyor. Tam da postmodern romanda yazarın okuyucusu ile oyun oynamasını anımsatıyor bu durum aslında. Son olarak Andy Warhol’ün *Elmas Tozu Pabuçlar’* indan (1980) da söz etmekte yarar

var. Bu yapıtta Warhol birbirinden farklı birçok kadın ayakkabısını resmetmektedir. Ayakkabılardan bazılarının markası da görünür biçimdedir. Fredric Jameson "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" başlıklı makalesinde bu yapıta ve Warhol'e ilişkin şunları söylüyor:

"Yeni imgede tüm hislerin, tüm duyguların, tüm özneliğin silinmiş olduğunu ifade etmek yanlış olur elbette. Nitekim, *Elmas Tozu Pabuçlar*'da, bastırılmış bir tür geri dönüşü, resimde pek kolay gözlemleniyor olmasa da eserin isminin açıkça belirttiği, telafi edici nitelikte garip bir dekoratif coşku söz konusu. Bu, resmin yüzeyini mühürleyen ama bize göz kırpmaya devam eden altın tozunun parlaklığı, yaldızlı kumun ışıltısıdır. Fakat bir de Rimbaud'un bakışınıza karşılık veren büyümlü çiçeklerini veya Rilke'nin burjuva özneyi, yaşamını değiştirmeye çağırarak arkaik Grek heykel gövdesinin ağırbaşlı bir önsezi gibi gözler önüne getirdiklerini düşünün: burada, bu son dekoratif kaplamanın sahte hoppalığında, bunlardan hiç iz yok. Ama duyguların sönmesine belki de en iyi insan figürü yoluyla yaklaşabiliriz ve nesnelere metalaşması hakkında söylediklerimizin, Warhol'un insan özneleri, -Marilyn Monroe gibi- kendi imgelerinde metalaşmış dönüşmüş olan yıldızlar için de aynı ölçüde geçerli olduğu aşikar. Burada da, eski ileri modernizm dönemine biraz acımasızca dönecek olursak, söz konusu dönüşüme kısa yoldan dramatik bir karşılaştırma getirebiliriz. Edvard Munch'un *Çılgılık* tablosu, kuşkusuz, modernizmin baskın temaları olan yabancılaşma, anomi, yalnızlık, toplumsal parçalanma ve tecritin saygın bir ifadesi, vaktiyle kaygı çağı diye adlandırılan o dönemin neredeyse programatik amblemidir. Bu tablo burada yalnızca bu tür hislerin ifade

edilişinin tecessümü olarak değil, aynı zamanda ve daha ziyade, bizim ileri modernizm diye adlandırdığımız olguya büyük ölçüde egemen olmuş, ama sonra –hem pratik hem de retorik nedenlerle –postmodernin dünyasında ortadan silinmiş gibi görünen ifade estetiğinin kendisinin fiilen parçalarına ayrılması olarak yorumlanacak”.²⁷

Postmodernizm kavramını somutlaştırmak için son örnekler de mimarî alandan verilebilir. Aslında bu alan modernizm ile postmodernizm arasındaki farkları belirleyebilmek için de gayet elverişlidir. Bilindiği üzere modern mimarinin çizgileri çok kesin ve nettir. Gereksiz süslemeler, işlevsiz parçalar, eski dönemlere gönderme yapan simgeler modern mimaride asla olmaması gereken unsurlardır. Modern mimariye göre iç mekan da dış mekan da olabildiğince sade, fazlalıksız, süssüz, işlevsel olmalıdır. Postmodernist mimarlar modern mimariyi bu açılardan oldukça eleştirmiş, modern mimarinin sert, itici, soğuk ve özgünlüğe izin vermeyen bir yapıya sahip olduğunu savunmuşlardır. Peki postmodern bir yapı nasıl bir görüntü arz eder? Postmodern mimari, postmodernizmin genel tanımından da tahmin edilebileceği gibi, mimarı asla sınırlandırmaz. Yan yana güzel durduğu düşünülen her yapı parçası bir arada kullanılabilir. Örneğin, Selçuklu mimarisinden bir niş, pekâla bir alışveriş merkezinin giriş kapısının sağına ve soluna yerleştirilebilir; arkasında yükselen gökdelene aldırmadan. Eski dönemlere ait mimarinin önemli bir yapı parçası olan sütunlar “son

²⁷ Jameson, Fredric, “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği” *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994. S.59-116, s.71-72.

derece modern” diye tabir edilecek bir apartmanın asansör kapısının hemen yanında yerini alabilir. Las Vegas Strip, Stuttgart Devlet Galerisi, Charles Willard Moore tarafından inşa edilen Piazza d’Italia postmodern mimarinin örneklerindedir. Bu yapılar incelendiğinde de fark edilebileceği gibi postmodern mimaride süs de vardır, farklı kültürlerin-örneğin Japon mimarisinden bir çatıyla Rusların Kremlin Sarayında kullandıkları kubbelerin bir arada kullanılması gibi- aynı yapı içinde yer almaları da vardır, modern mimari unsurlarının yanına tarih öncesi dönemden bir özelliği monte etmek de vardır. Farklı şeylerden parçaları bir araya getirmek ve yapıştırmak, monte etmek postmodernizmin olmazsa olmazlarından.

B)Modernizmden Postmodernizme Geçiş

Postmodernizm kavramı açıklanmaya çalışılırken modernizmden söz etmek kaçınılmaz oluyor. İster postmodernizmin, modernizmin bir aşaması olduğu düşünölsün isterse modernizmden bağımsız olduğu hatta onun dayatmacılığına karşı durduğı savunulsun, tezlerin sağlam bir zemin üzerine oturtulabilmesi için mutlaka modernizmin özömsenmiş olması gerekiyor. Bundan dolayı metnin bu bölümünde modernizmden postmodernizme uzanan yolda ne gibi aşamalardan geçildiğini görmekte yarar var.

Michail Epstein’a göre modernite dünya tarihinin Rönesans’tan başlayarak XX. yüzyılın ortalarına kadar süren dönemine işaret eder. Anlaşıldığı üzere tam beş yüz yıl süren bu süreç içinde eski dönemlerin

Tanrı merkezli düşünce yapısı, inançlar ve değerler sistemi değişmiş, yerine insanı merkeze alan anlayışlar, kurum ve kuruluşların normatif değer ve uygulamaları geçmiştir. Modernizm ise “modernitenin yalnız son elli yılına damgasını vuran, onun bireyselliğinin, bütüncüllüğünün yarattığı çelişkilerin derinleşerek aktarıldığı çeşitli felsefe ve sanat okullarını (sembolizm, ekspresyonizm, kübizm, sürrealizm gibi) da içinde barındıran bir sanat ve kültür akımıdır”.²⁸ Lyotard’a göre ise “modern”, “kendini bir üstsöyleme başvurma yoluyla meşru kılan her türden bilimi düzenlemek... Tin’in diyalektiği, anlamın yorumbilgisi, ussal ya da çalışan öznenin özgürleşimi, refah toplumunun yaratılması gibi birtakım büyük anlatılara açık bir başvuruda bulunmak” moderndir ya da “[d]oğruluk söylemlerine, büyük tarihsel ve bilimsel anlatılardaki (récits) adaletle demirleyen toplumlar modern diye adlandırılabilir. Fransız Jakobenler, Hegel gibi konuşmazlar; ama adalet ile iyi, serüvenlerle dolu uzun yolculuklarında (“büyük ilerleme yolculuğu”nda) daima iş başındadır”.²⁹ Başka bir açıdan bakıldığında modernizm değişen, sanayileşen toplumun yeni sanatsal estetik anlayışı olarak düşünülebilir. On dokuzuncu yüzyılın birinci yarısında oluşmaya başlamış ve ikinci yarısında toplumları derinden etkilediği açık bir biçimde görülen sanayi devrimi özellikle Batı Avrupa’daki insanların sanata, kültüre, estetiğe bakış açılarını da ciddi ölçülerde değiştirmiştir. Bununla birlikte

²⁸ Emre, İsmet, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayınları, Ankara, 2004, s.35.

²⁹ Sarup, Madan, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s.207.

insanlığı derinden etkileyen buluşların yine on dokuzuncu yüzyılda oldukça yoğun bir biçimde yapılmış olması beraberinde köklü değişimleri, farklılaşmaları getirmiştir.

Gencay Şaylan, *Postmodernizm* adlı yapıtında modernizmden postmodernizme uzanan süreci de değerlendiriyor. Rönesans çağından itibaren; yani modernitenin başlangıcından bu yana sanat ve estetik anlayışı gerçekçilik üzerine oturtulmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi bu dönemde insan yüceltilmiş, akıl ve bilim egemen kılınmıştır. Rönesans çağından 1870'li yıllara kadarki sanat eserleri incelendiğinde bunların gerçeğin birer kopyası olarak oluşturulmaya çalışıldıkları görülür. Öyle ki Rönesans döneminin önemli isimlerinden Michelangelo'nun ünlü *Mûsa* heykelini bitirdikten sonra bir çekiçe heykelin dizine vurduğu ve "konuş benimle" dediğini anlatan öykü bunun en açık örneklerindedir.³⁰ Ancak 19. yüzyılın son çeyreğine yaklaşırken bugün modernist sanat estetiğini savunanlar olarak nitelendirilebilecek bazı sanatçıların, *yansımacı estetiğin* sanatçıyı bir kısır döngünün içine sürüklediğini ve yaratıcılığı, özgünlüğü, farklılığı yok ettiğini iddia ettikleri görülüyor. Onlara göre klâsik sanat anlayışının devam ettirilmesi tekrardan ve taklitten öteye gitmeyecekti. Gerçek anlamdaki sanat eserlerinde sanatçıların kendilerini ispatlayabilmelerinin yolu artık yerleşik yapıları ve bakış açılarını zorlamak, sanatsal ürünlere yorum ve özgünlük katabilmekten geçmeliydi. Modernist sanat ve estetik anlayışı çok geçmeden büyük yankılar uyandırdı ve kabul gördü. 1870'lerden, postmodern estetik anlayışı tartışmalarının konuşulduğu 1960'lara kadar

³⁰ Şaylan, Gencay, *Postmoderniz*, İmge Yayınları, Ankara, 2002, s. 66.

geçerliliğini korudu.³¹ “Modernist sanat anlayışı da, klâsik sanat anlayışı gibi, sanatın gerçeği yansıtması temeli üzerine oturmaktadır. Ancak gerçeklik, sanatçının o gerçeği algılaması, yorumlaması ile belirlenecektir. Sanatçının yaratıcılık düzeyi ya da kapasitesi de işte bu noktada ortaya çıkacaktır”.³² “...19. ve 20. yüzyıllarda, sanat alanında ortaya çıkan modernist tepkinin, kısaca, fütürizmin, nihilizmin, devrimciliğin, tutuculuğun, romantizmin ve klâsizmin olağanüstü karmaşası olarak tanımlanabileceği ileri sürülmektedir”.³³

Elbetteki modernist sanat ve estetik anlayışının ortaya çıkması yalnızca bir grup sanatçının keyfi olarak var olan sanat anlayışını değiştirmek istemeleri ve bunu başarmalarına bağlanamaz. Yaşam içinde gerçekleşen değişimlerde genel olarak zincirleme bir neden - sonuç ilişkisi görülür ve özellikle sanat alanında gerçekleşen devrimlerde sosyal dalgaların göz ardı edilemeyecek ölçüde etkisi vardır. Gencay Şaylan konuyu şu şekilde özetliyor:

“Örneğin *Komünist Manifesto*'nun yayımlandığı 1848 yılını yeni bir dönemin başlangıcı kabul etmek mümkündür. 1850-1970 yılları arasındaki dönem, büyük devrimler, savaşlar, hareketler çağı olarak nitelenebilmektedir. Başka bir deyişle, belirlenen dönemin toplumsal ve politik çerçevesi olağanüstü bir hareketliliği yansıtmaktadır. Sanayi devrimi, ortaya yepyeni ve son derece dinamik bir toplum çıkarmış bulunmaktadır. Sanayi toplumu,

³¹ Şaylan, Gencay, *Postmodernizm*, İmge Yayınları, Ankara, 2002, s. 69.

³² age, s.73.

³³ age, s.88

kendinden önceki toplumlardan çok farklıdır ve içinde derin çatışmaları, karşıtlıkları barındırmaktadır. İşte *Kominist Manifesto*'nun yayımlanışı, 20. yüzyılın sonuna kadar uzanan dönem içinde dünyanın gündemine egemen olan sorun ve tartışmanın ortaya çıkışını simgelemektedir. Gerçekten de 1917 Ekim Devrimi ve sosyalizmin bir dünya sistemi haline gelmesi, dünya savaşları, üçüncü dünyanın ortaya çıkışı, arka arkaya patlayan teknolojik devrimler ve son derece parlak bir bilim çağının başlaması, kadın hareketi, çevrecilik sözü edilen dönemde ortaya çıkan, büyük ve iz bırakıcı oluşumlara örnek olarak verilebilmektedir. Bütün bu oluşumların sanat ve estetik anlayışını köklü bir biçimde etkilememesi düşünülemez”.³⁴

Abel Jeanniere “Modernite Nedir?” başlıklı makalesinde modernite üzerine yapılan tartışmaların çoğu zaman sayısız hayaletler, bazı kısmi bilgiler ve temelsiz genellemeler arasında bir hesaplaşmadan öteye geçmediğini söylese de şu tanımlama ve anlamlandırmaları yapmaktadır: Bireyi derinden etkilediği kadar çevresini de etkileyen “modern” köklü bir değişimin ardından ortaya çıkanı adlandırır. Modern dünyanın oluşumuyla birlikte kendisini önceleyen dünya görüşüyle bağdaştırılamaz bir bakış açısı oluştu; tarımsal dünyanın yerini modern dünya aldı. Modernite önce insanı, sonra insanın dünyasını etkiler. Modern olmak, artık dünle bağlantısını kesmiş ve başka bakış açılarıyla yorumlanması gereken bir dünyada yaşamak demektir. Devrimlerle birlikte dünyanın çehresi değişti. Artık dünya eskisi gibi değerlendirilemezdi; dolayısıyla insan kendini ve dünyayı bu yeni sistem içinde değerlendirmeye başladı. Moderniteye geçişi

³⁴ Şaylan, Gencay, *Postmodernizm*, İmge Yayınları, Ankara, 2002, s. 70.

belirleyen dört devrim; bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlerdir.

Bilimsel devrim, Newton'un evrensel yerçekimi kanununu keşfetmesiyle başladı. "Doğrudan Tanrı ve melekleri tarafından yönetilen bir doğadan, kendini düzenleyen bir doğaya; Tanrısal istemleri (volontes) yansıtan ve Tanrı'nın ihtişamını anlatan bir doğadan, doğanın yasalarının belirlenimciliğinden başka bir şeyi dile getirmeyen bir gök mekaniğine geçilir. Çok geçmeden Laplace'da Evrensel Mekaniğini ortaya atacaktır".³⁵ Bilimsel devrimler Pascal, Einstein, Bohr, Hilbert gibi isimlerle devam edecekti ve diğer devrimler de buradan türeyecekti.

Siyasal devrim, modern demokrasinin İngiltere ve Amerika'da, ardından da Fransa'da ortaya çıkışıyla gerçekleşmiştir denilebilir. Yeni dünya görüşünde demokrasi, yalnızca bir yönetim biçimi değil, aynı zamanda devletin tek rasyonel biçimidir. İktidarın kaynağı halktır. İktidar "ulus" haline gelen bir halkın onayıyla meşruiyet kazanır. Hükümdarın yalnızca geleneksel kurallara uygun olarak iktidara gelmesi yeterli değildi; egemen halkla ilişkisinin demokratik rasyonalite içinde kurulması gerekiyordu. Siyasi teorilerin amacı , iktidarın demokratik biçimini akılda temellendirmek olacaktı.

Kültürel devrim, bilimsel devrimin akabinde oluşan yeni dünya görüşünün bir ürünüdür aslında. Almanya'da Aufklärung, Anglo- sakson dünyasında Enlightenment, Fransa'da Lumieres olarak adlandırılıyordu. Dinin egemenliğini yitirmesi, her alanda tüm ölçütlerin rasyonelleşmesi,

³⁵ Jeanniere, Abel, "Modernite Nedir?", *Modernite Versus Postmodernite*, Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayıncılık, Ankara, 2000. S. 95-108,s.97.

düşüncenin laikleşmesiydi söz konusu olan. Enlightenment, insanın araştırılmasını tüm alanlarda merkezileştirdi, fizikçilerin dünya görüşünü sahiplendi.

Endüstriyel devrim, insanla doğa arasında aracı konumda bulunan teknik yapının gittikçe daha büyük bir özerklik kazanmasıyla gerçekleşmiştir. Bu dönem aletten makineye geçiş olarak adlandırılabilir. Artık emek süreci de doğrudan insana değil, makineye bağlanmıştı. “Modern” sözcüğünün ne anlama geldiği endüstriyel devrimde çok daha net bir şekilde ortaya çıktı.

Bu dört devrim birbirine bağlı olmasına rağmen bireyler bunlardan farklı şekillerde etkilenirler. Örneğin bir tanrıbilimci bilimsel devrimi hiç hesaba katmadan kültürel devrimi benimseyebilir ya da siyasette modern olunurken üretimde geleneksel tarz tercih edilebilir. Bireylerde eşzamanlı olarak gelişmeyen bu “modern duruşlar”, modern toplumda siyasal bir soruna dönüşebilir (95-103).³⁶

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren toplumların modernizme bakışında ve onun insanlara verebileceklerine olan güvenlerinde zedelenmelerin baş gösterdiğini düşünen tarihçi Mark Poster’a göre bu değişiklik şu üç ana nedene bağlanabilir:

“1) Koloniler bağımsızlıklarını kazandıktan sonra burada yaşayan insanlar yaşamı ve sistemi yargılayabilme, eleştirebilme, irdeleyebilme olanağına kavuştular. İnsan merkezli Batı düşüncesinin bütün insanların mutluluğu için değil, belli grup ve toplulukların refahı, mutluluğu için var olduğunu ve devam

³⁶ Jeanniere, Abel, “Modernite Nedir?”, *Modernite Versus Postmodernite*, Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayıncılık, Ankara, 2000. S. 95-108,s.95-103.

ettirilmeye çalışıldığını ileri sürmeleri gecikmedi. İnsan merkezli düşüncenin nasıl ve neden mevcut politik güce destek vermek istediğini ortaya koymaya çalıştılar.

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

III) Televizyon, telefon, faks makineleri, bilgisayar gibi elektronik iletişim sistemlerinin çok hızlı bir biçimde yaygınlaşması sonucu bilgi edinme ve aktarma yöntemleri değişti. Elbette buna bağlı olarak sosyal yapıda da büyük hareketlenmeler başladı”.³⁷

Mark Poster’a katılmamak olanaksız. Tıpkı hümanizm düşüncesinde olduğu gibi insan merkezli (?) modernizmde de “insan” kavramı kişilere ve toplumlara göre farklılık arz etmiş, her toplumun bireyi bu sözcüğün ifade ettiği anlam içerisinde düşünülmemiştir. İnsan merkezli bu sistem içerisinde insan sömürsünün en uç örnekleri izlenmiştir ve ne yazık ki- her ne kadar postmodernist düşünce bunu ortadan kaldıracacağını iddia ediyorsa da- bu sömürü hâlâ devam etmektedir. Modernizm, belirli bir grubun çıkarlarını gözetmiş ve insanları üstü örtük bir şekilde sınıflara ayırmıştır.

³⁷ Doltaş, Dilek, *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 2003, s. 22.

Modernizmin “öteki” grupları oluşturmasına belki de en güçlü tepki feminist söylemler tarafından verilmiştir. 1960’lı yıllarda İngiltere, Amerika ve Fransa’da kadınların ikinci plana itiliyor olmalarına karşı başlatılan mücadele, kısa zamanda “feminist eleştiri” adı ile anılabilecek bir kuramın verilerini ortaya koymaya başlamış, edebiyat alanında da kendini göstermiştir. İlk akla gelen isimlerden Simone de Beauvoir, H    ne Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Monique Wittig feminist eleştirinin  nc lerindedir. Simone de Beauvoir dışındaki yazarlar ayrımcılığın temelinde erkek egemen bir ‘dil’in olduğu düşüncesiyle kadınlara özgü bir dil oluşturulması gerektiğini öne sürmüşlerdir. Feminizm belki doğrudan değil; ama “ teki”ne karşı çıkışıyla aynı yıllarda adından söz ettiren postmodernizme destek olmuştur.

Mark Poster, modernizmin sonunu hazırlayan nedenlerin son maddesine iletişim sistemlerinde atılan büyük adımı yerleştirmiş. İletişim sistemlerinin çok büyük bir aşama kaydetmesi medyayı da g c lendirmiştir. Bugün insanların dünyaya bakış a ılları eskisine oranla çok daha geniştir. Bilgiye ulaşmak artık çok kolay. İnternet sayesinde en uzak noktalarla bile bağlantı kurabilmek hem çok kolay hem de çok ucuz. Televizyonlar bilgi alınabilecek, anında eğlenceye ulaşılabilecek, ucuz yollardan dünyayı insanların evlerine taşıyan bir alet. Elbetteki bu şekilde bir yaşam toplumların sosyal yapısında ciddi değişimler oluşturmuş ve modernizm de bundan payını fazlasıyla almıştır.

Modernizmden postmodernizme uzanan yol hakkında Madan Sarup’un söylediklerine değinmek de yerinde olacak. Sarup’a göre modernlik tasarısı on sekizinci yüzyılda yaşayan Aydınlanma filozoflarının nesnel bir bilim,

evrensel bir ahlak, evrensel bir yasa, özerk bir sanat geliştirme amacı güden çalışmalarıyla biçimlenmiştir. Bazı düşünürler bu özelleşmiş kültür ve sanat birikimini biraz daha işlevsel kullanmayı, gündelik hayatı zenginleştirmek ve niteliklileştirmek için sarf etmeyi istemekteydiler. Sanatın ve bilimlerin sadece doğal güçleri kontrol altına almak için değil, aynı zamanda manevî değerlerin yükseltilmesinde, yaşamın anlaşılabilmesinde, adaletin sağlanabilmesinde daha da önemlisi mutluluğun sırrının çözülmesinde de kullanılabileceğini düşünmekteydiler. Ancak olaylar istenilen doğrultuda ilerlemedi ne yazık ki. Habermas'ın da söylediği gibi bilim, ahlak ve sanatın yaşamla iç içe olması arzu edilirken tam tersi oldu ve bu alanlar özerkleşti. Bilişsel- araçsal, ahlâksal-kılgısal ve estetik-anlatımsal ussallık yapıları özel uzmanların denetimi altına girdiler. Kültürel modernizm bugün ayrı ayrı birçok alandan, birçok düşünür tarafından ağır eleştirilere hedef oluyor. Örnek verilecek olursa; Amerikalı yazar Daniel Bell'e göre modernist kültür gündelik yaşamın değerlerine hastalık bulaştırmıştır. Nedir bunlar? Hiçbir sınır tanımayan kendini gerçekleştirme ilkesi, sahici bir biçimde kendini yaşantılamama istemi, aşırı uyarılmış duygusallığın öznelciliği. Hazcılıkla çok yakın bağlara sahip olan bu hastalıklı özellikler meslekî yaşam disipliniyle kesinlikle uzlaştırılmaz.³⁸ Bunula birlikte Daniel Bell'in postmodernizm konusunda da çok olumlu bir düşünceye sahip olduğu söylenemez. Örneğin postmodernizmin bireyselleşmeyle, piyasacılıkla, girişimcilikle uyuşmasını pozitif bir biçimde değerlendirmez. Postmodernizmi aydınlık geleceğin işaretçisi

³⁸ Sarup, Madan, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s.205-206.

olarak algılamaktan çok, modernizmin sosyal ve politik bir krizi haber veren tükenişi olarak değerlendirir.³⁹

Yakın zamanlarda Aydınlanma tasarısının Fransız “yeni felsefeciler” ve onların İngiliz, Amerikalı yandaşlarınca kıyasıya eleştirildiğini de sözlerine ekleyen Sarup’a göre bütün bu düşünürlerin çalışmalarının postmodernizmin göstergeleri arasında sayılmaları gerekir. Madan Sarup, postmodernizme dair şunları söylüyor:

“Postmodernizm kavramı bulanık bir kavramdır, henüz tam anlamıyla anlaşılmiş da değil. Kavramın yüksek modernizmin yerleşik biçimlerine karşı özgül bir tepki olarak doğmuş olma olasılığı bir hayli yüksek. Nitekim kimi düşünürlere göre postmodernizm, işlevi kültürde ortaya çıkan yeni özellikler arasında ilinti kurmak amacıyla ortaya atılmış dönemselleştirmeye ilişkin bir kavramdır. Kavram ilk başta 1950’li yıllar ile 1960’lı yıllar arasında oluşmaya başlayan yeni toplumsal ve ekonomik düzenle bağlantılı gibi görünmekte. Kimileyin modernlikten önce gelen bir konuma geçmek isteyen pre-modernistler ile anti-modernistler ve postmodernistler arasında yalı olabilecek bir ayrıma gidilmektedir. Bana kalırsa Foucault, Derrida ve Lyotard gibi post-yapısalcılar aslında postmodernisttir. Nitekim post-yapısalcı kuramlar ile postmodernist pratikler arasında o kadar çok benzerlik bulunmaktadır ki bunlar arasında kesin bir ayrıma gitmek oldukça güçtür”.⁴⁰

³⁹ Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 1997, s.134.

⁴⁰ Sarup, Madan, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, s.206-207.

Hasan Bülent Kahraman da “Modernden Postmoderne Bir Tanımsızlık Alanı: Akıl” başlıklı makalesinde- modernizmin bir sonucu olarak- gelişmiş ülkelerin; az gelişmiş toplumları sömürme, yönlendirme, alet edinme isteklerinin karşısında yalnızca “demokrasi”nin durabildiğini belirtirken modernizmin baskıcı bir sisteme dönüştüğünün, hiçbir sorunu çözemediğinin, “Taun”ların yerini “Aids”in aldığıın, kanserin yenilemediğinin altını çiziyor. Makalenin geneline yansıyan bakış açısına göre yapılacak bir çıkarsamayla Kahraman’ın modernizmin bir uzantısı olarak görüldüğü düşünülebilecek postmodernizme ilişkin görüşleri şöyle:

“Günümüz dünyasının temel sorunu Aydınlanma’nın getirdiği akılcı yaklaşımın aşılmasıdır. Çünkü özellikle Kant özneliği ve aşkınlığıyla bütünleşmiş olan Aydınlanma hareketi, zaman içinde tekil ve baskıcı bir anlayışa doğru açılmıştır. Bugün karşı karşıya bulunduğumuz bilgi çağı yoklamaları bu dizgenin birçok noktada kurulmak istenilen yeni dünyayla örtüşmediğini bağdaşmadığını sergiliyor. Eğer günümüz dünyasının özlemi toplumun gitgide sivilleşmesiye, o halde Aydınlanma’nın getirdiği merkezi devleti ve onun en büyük silahı olan Akı da yeniden ele almanın zamanı gelmiştir. Bu bir dışlama, bir red değil belki bir yeniden kurma denemesi olmak zorundadır.

Postmodern kuramın yapmaya çalıştığı da kimi yerlerde odur. Postmodern söylev, birilerinin birileri adına karar verdiği bir kurumlaşmayı değil, karar vermek zorunda bulunan alanların, bölgelerin kendi yazgılarını belirleme hakkını savunduğu ölçüde bu yaklaşımla bütünleşecektir. Aydınlanmacı

Aklın aşılmaya çalışıldığı kimi yerlerde önerilen kaosçu görüş ise daha irdelenmeye ve geliştirilmeye muhtaçtır”.⁴¹

C) Postmodernizm Üzerine Görüşler / Tartışmalar

Bugün postmodernizm üzerine yapılan tartışmalar bir sona ulaşmadığı gibi “postmodernizm” sözcüğünün herkes tarafından kabul edilen bir karşılığı da oluşturulamadı. Hatta bazı yazarlar adı postmodernizm olan yeni bir anlayışın varolmadığı görüşünde kararlılar.

Steven Connor *Postmodernist Kültür* adlı yapıtında bu durumu şöyle anlatıyor:

“Jean François Lyotard’ın *La Condition Postmoderne*’inin (Postmodern Durum) 1979’da yayınlanıp 1984’te İngilizce’ye çevrilmesiyle, disiplinlerin ayrı ayrı koyduğu bu teşhisler disiplinlerarası bir onay bulmuş oldu. Artık postmodernizmin ve postmodernitenin geldiği ve kalıcı olacağı iddiası karşısında hiçbir itiraza yer yok gibi görünüyordu. Elbette bu önemli başarıyla birlikte tartışmalar da başladı. Bu tartışmaların dikkat çekici bir özelliği, sınırlı ve önceden görülebilir bir biçim almalarıydı. Her şeyden önce, “postmodernizm” teriminin, çağdaş kültürün nesne ve pratiklerini gereği gibi temsil edip etmediği sorusu üzerinde duruldu. Sorulan sorular şunlardı: Postmodernizm diye bir şey gerçekten var mı? Kültür yaşamının birbirinden

⁴¹ Kahraman, Hasan Bülent, “Modernden Postmoderne Bir Tanımsızlık Alanı: Akıl”, Varlık Dergisi, Eylül 1995, S. 1056, s.2-6, s.6.

farklı bütün alanları arasında ve bunları çapraz kesen “birleştirici bir duyarlılık” var mı (Jürgen Peper)? Postmodernizm modernizmin “tamamlanmamış proje”sini haksız yere kısıtlamıyor ya da zamanından önce kesintiye uğratmıyor mu (Jürgen Habermas)? İddia edilen “postmodernist atılım”ın yeni ya da değerli bir tarafı var mı (Gerald Graff)? Başka bir deyişle, postmodernist kültür var mı ve eğer varsa (kimi zaman yok bile) iyi bir şey mi kötü bir şey mi?”⁴²

David Harvey’ye göre modernizm ile postmodernizm arasında farklılıktan çok süreklilik mevcut. Postmodernizmi modernizm içinde özgül bir kriz olarak değerlendiren Harvey postmodernizmin ötekinin anlaşılamayacağı konusundaki direktmesiyle, çalışmayı bir kenara itip yalnızca metin üzerinde odaklanmasıyla, yapıbozumu yönünde nihilizme varan eğilimiyle, estetiği etiğe tercih etmesiyle çok ileri gittiğini ve tutarlılığın olanaksızlaştığı bir noktaya vardığını dile getirir. Harvey şöyle devam ediyor sözlerine:

“Postmodernist filozoflar bize, modern dünyanın güçlüklerinin anlaşılmasının yolu olarak sunulan parçalanmaları ve sesler kakafonisini sadece kabul etmemizi değil, aynı zamanda bundan mest olmamızı önerirler. Karşılaştıkları her öneriyi de yapıbozumuna uğratma ve meşruluğunu ortadan kaldırma takıntısı içinde, sonunda kendi geçerlilik iddialarını, akla dayanan eylem içinde herhangi bir temel kalmayınca kadar mahkum ederler. Postmodernizm şeyleştirilmeleri ve bölünmeleri kabul etmemizi,

⁴² Connor, Steven. *Postmodernist Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 2005, s.18-19.

maskeleye ve üstünü örtme işlemlerini, yerellik, mahal ve toplumsal gruplaşmada ortaya çıkan her tür fetişizmi yüceltmemizi ister; bir yandan da bütün derinlikleriyle, yoğunluklarıyla, kapsamlılıklarıyla ve günlük hayatımız üzerinde hakimiyetleriyle her geçen gün daha evrensel hale gelen politik-eko-nomik süreçleri (para akımları, uluslararası işbölümleri, mali piyasalar ve benzeri) kavrayabilecek türden üst-teoriye de yadsır”.⁴³

Postmodernizme getirilen eleştirilerden bir diğeri onun alt kültürü de kapsamına ilişkindir. Bilindiği üzere modernizmin idealleştirdiği yaşamlar, kültürler, anlayışlar vardır ve modernizm bunun dışındakileri “olmaması gereken” şeklinde tanımlar. Oysaki postmodernizm için doğru tek olmadığı için; kalıp düşünceler, bakış açıları insanı gereksiz yere sınırladığı için idealleştirilmiş olana sıkı sıkıya bağlanıp kalmak anlamsızdır. Dolayısıyla postmodernist anlayışa göre tüm kültürlerden yararlanabilmek bir özgürlük ve zenginliktir. Güven Turan “Postmodernizm Sınırlarımızdan Sızdı mı?” başlıklı makalesinde tam da bu konuyla bağlantılı olarak şunları söylüyor:

“... Postmodernizm, Modernizm’in “yüksek” kültürüne karşılık, alt kültüre de pay tanımaktadır ama, kendi başına bir alt kültür oluşturmaz. Böyle olduğu içindir ki, Postmodernizm’e doğrudan doğruya “kitch” ya da, bizdeki yerleşik deyimle “arabesk” yakıştırması da yapılamaz. Postmodernizm edebiyat içinde Amerika’da ortaya çıkan yazarlar arasında John Barth, Pynchon, Sontag, Coover gibi “anlatı” yazarları ya da John Ashbery gibi şairler 1960’lardan günümüze Amerikan edebiyatının önde

⁴³Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul, 1997, s.138.

gelen yazarlarıdır. Kaldı ki, zaman içinde, önce Modernist olup da, Postmodernizm bir söyleme kayan kimi yazarlar da bu yargımızı pekiştirirler: Beckett gibi örneğin”.⁴⁴

Güven Turan’ın da dile getirdiği gibi postmodernizm hiçbir kültüre, veriye kapalı değildir, bunula birlikte postmodernist eserleri tek bir dönemin kültürüne ya da tek bir kültüre indirgemek neredeyse olanaksızdır; ancak postmodernizmin bu çoğulcu yapısı çok kolay bir şekilde kitch ya da arabesk taklitleriyle karıştırılabilir. Bugün kitap yazan birçok kişi; postmodernizmin, onun çoğulcu yapısının ya da metinlerarası düzleminin ne demek olduğunu bile bilmeden postmodern yapıtlar ortaya koyduğunu söyleyebilir, şiir yazan birçok kişi anlamsız dizeleri alt alta sıralayarak postmodern şiirler yazdığını iddia edebilir ya da bir mekanı aklına gelen her süsleme tekniğiyle yoğun bir şekilde süsleyip birçok yapı malzemesini bir arada kullanan bir mimar postmodern bir yapı inşa ettiğini düşünebilir; ancak postmodernizm bu kadar temelsiz değildir. Postmodernizmin kuralsızlık ilkesi bilgisizlik ve niteliksizlikle kolayca karıştırılabiliyor. Elbette bu durum postmodernizme karşı olan aydınların argümanlarını kuvvetlendiriyor, postmodernizm çok daha tartışmalı bir konu haline geliyor.

Postmodernizmin en çok eleştirilen yönlerinden biri de “dil” konusundaki hassasiyetidir. Stephen Katz “Postmodern Konuşma ve Yazma Yolları” başlıklı makalesinde postmodernizmi oldukça alaycı bir dille yerden yere vuruyor.

⁴⁴Turan, Güven, “Postmodernizm Sınırlarımızdan Sızdı mı?”, Varlık, Kasım1992, S. 1022, s.18

“Her şeyden önce, basit bir dilin söz konusu bile olamayacağını unutmayın. Basit söylemek fazlaca gerçekçi, modernist ve anlaşılır olmak demektir. Postmodern konuşanlar, bu dili kullandıklarını göstermek için söz oyunları, parodiler ve belirsizlikler gibi çok önemli bazı tekniklerden yararlanmak zorundalar. Dili böyle kullanmak oldukça güç; ama o pek makbul ‘anlaşılmazlığa’ başvurursanız bu güçlüğü yenersiniz. Şu cümleye benzer bir şeyler söylemek istediğinizi varsayalım: ‘Düşüncelerimizde etkili olan kültürel önyargılardan kurtulmak için Batı toplumunun dışında kalan insanların görüşlerine de kulak vermeliyiz.’ Doğru, doğru ama bayat bir laf. ‘Görüşler’ sözcüğüne bir bakalım! Postmodern konuşmakta kararlıysanız ‘görüşler’ yerine ‘sesler’, ya da daha iyisini bulup ‘seslenişler’, hatta daha da kusursuzunu bulup ‘çoğul seslenimler’ demelisiniz. Bir de ‘metinler arası’ gibi bir sıfat buldunuz mu, postmodern konuşmayı başardınız demektir. ‘Batı toplumunun dışında’ sözü de çok basit kalıyor. Onun yerine ‘sömürgecilik sonrası topluluklar’a ne dersiniz? Doğru dürüst postmodern konuşmak istiyorsanız çok iyi bilinen ırk, cinsiyet, yaş gibi ayrımcılıkların yanı sıra, önyargılardan kaynaklanan bir sürü başka ayrımcılık türüne de aşina olmalısınız. ‘Eril- mantık merkezlilik’ (akılcı çiftli-mantık biçimleriyle birleştirilmiş erkek-merkezcilik) bu tür ayrımcılara iyi bir örnek. Cümlemize son kez baktığımızda ‘etkili olan’ ifadesi, yeni sözcüklerimizin arasında sırtıyor. Onun yerine “kimliklerimizi yönlendiriyor” gibi havada kalan sözcükleri ve fiilleri kullanın. Şimdi yeni cümlemizi okuyalım: ‘Kimliklerimizi yönlendiren eril- mantık merkezli önyargıların ayırdına varmak için Batı

kültürünün dışındaki sömürgecilik sonrası toplulukların metinler arası çoğul-
seslenimlerine kulak vermeliyiz.’ İşte şimdi postmodern konuşuyorsunuz”.⁴⁵

Wolfgang Welsch “Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin
Doğuşu” başlıklı makalesinde postmodernin “... Modernin vedası değil onun
radikal bir sorgulaması olduğundan ve Modern’den kırık bir çizgiyle ayrılmış
değil, tam tersine özel bağlarla ona bağlanmış olduğundan, yani her şey(in)
kendini beğenmiş hoşnutluğun sergilediği görüntüden çok farklı olduğundan
...”⁴⁶ söz ediyor.

Wolfgang Welsch “Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin
Doğuşu (II)” başlıklı makalesinde de postmodernizm konusunda hangi safta
yer aldığını ortaya koyuyor. Welsch’e göre modern ile postmodern arasında
çok da büyük farklar yok. Modernin avangardlarına yön veren düşünceler,
postmodernde felsefî olarak gündeme gelmiştir. Hatta postmodern, radikal
modern değerlerin çözülme biçimidir, demek yerinde olacaktır.⁴⁷ Welsch,
makalesinin ilerleyen bölümlerinde postmodernle bağlantılı olarak “aestetik”
terimini irdeliyor. Terim, “Estetik’in aestetike, algılamaya olan ilkel geri
dönüşünü”, hem estetiği hem de estetik olmayanı ifade ediyor ve yazara
göre postmodern düşünce aestetik bir düşünce ve bununla estetik

⁴⁵ Katz, Stephen, “Postmodern Konuşma ve Yazma Yolları”, Varlık, Şubat
1997, S. 1073, s. 26-27.

⁴⁶ Welsch, Wolfgang, “Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin
Doğuşu”, Varlık, Kasım 1992, S.1022, s.2-6,s.2.

⁴⁷ Welsch, Wolfgang, “Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin
Doğuşu (II)”, Varlık, Aralık 1992, S. 1023, s. 2-5,s.3.

başlangıcına korkunç dönüşümü vermiş gibidir.⁴⁸ Aestetik düşünce günümüz gerçekliğine en çok yaklaşan bakış açısidir artık. Welsch bunu şöyle açıklıyor:

“Bir düşünce tipinin yeterliğindeki bu değişme için – mantık merkezci bir düşünceden aestetik bir düşünceye gerçekleşen yük değişimi- etkili olan şey gerçeğin kendisindeki değişmedir. Bugünkü ‘gerçeklik’ ağırlıklı olarak algılama metotları üzerinde yapılanmıştır. Bu yüzden de onunla ancak algılamaya yetenekli bir düşünce bağdaştırılabilir. Bu açıkça paradoks bir biçimde estetik olmayan olgular için bile geçerlidir ve hepimizin 26 Nisan 1986’daki Çernobil faciasından beri bildiği gibi, günümüzün ağır tehditleri estetik olmayan türdendir, artık duyumsal olarak algılanamazlar, yalnızca zararları duyumsallığı harekete geçirir, daha doğrusu, onu kemirir. Ancak aestetik hazırlanmış olan ve özellikle dikkatini Estetik’in estetik olmayanın aşılmasına veren için bu tür durumlar uyarıcı bir ilgi kaynağıdır”.⁴⁹

⁴⁸ age, s.4.

⁴⁹ age, s.5.

II. Bölüm: POSTMODERN EDEBİYAT

A) Postmodern Edebiyata Genel Bir Bakış

1950 ve 1960'lı yılların İngiliz edebiyatından Alan Sillitoe, Kingsley Amis ve Philip Larkin'in yapıtları incelendiğinde -neredeyse ilk olarak- bu yazarların modernizmin kurallarına, karşı çıkmak denilemeyecekse de eleştirel bir tavır takındıkları gözlenmektedir. Adı geçen yazarlar biçime son derece önem veren bir edebiyattan kopup deneyime dayanan bir edebiyata dönülmesi gerektiğinin, böylece yaşama açık, onu içine alan bir edebiyat oluşacağıın altını çizmişlerdir.

1960'lı yıllardan itibaren Susan Sontag, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan'ın yazıları modernizmin kendi içinde sağlam bir yapıya kavuşmuş kriterlerine çok daha net bir karşı çıkıştır. Leslie Fiedler, 1969 yılında yayımladığı "Sınırı Aşın, Uçurumu Kapatın!" adlı makalesinde yüksek kültürle kitle kültürü arasındaki boşluğun doldurulması gerektiğini söylerken edebiyatın yaşamdan kopuk olmamasının, sıradan okurun beklentilerine cevap verilmesinin önemini vurgular. Fiedler'e göre yeni yeni şekillenen bugünün edebiyatı, şimdiye kadar westernden, romanstan, polisiyeden uzak tutulmuş seçkin edebiyatın türsel bütünlüğünü sorgulamaktadır ve sorgulamaya devam edecektir. "Şimdi bu tür gereksiz iddiaları bırakmanın tam zamanı; uçurumu kapatmak demek, aynı zamanda mükemmel ile olabilirsiniz, gerçek ile mistiğin, modern dünya ile krallığın arasındaki sınırı da

aşmak demektir. Krallık insanlara uzun süre masal gibi gelmişti ama sonunda çılgın fantezilerin etkisinde kaldı”.⁵⁰ Bu metin ve benzerleri, kendi içinde tam bir yapı oluşturmuş modernizmden kopmaların başladığının ya da o tamamlanmış yapının üzerine çıkmak istendiğinin sinyalleri olarak yorumlanabilir.

Niall Lucy, postmodernizm teriminin, her ne kadar akademi dünyasında çok daha önceleri tanınmaya başlamışsa da, İngizce’de 1980’lerin ortasında geçerlilik kazandığını belirtiyor. Terim, akademik dünyada da ünlü bir edebiyat araştırmacısı olan Ihab Hassan’ın *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times* (Öte –eleştiriler: Zamanımız Hakkında Yedi Spekülasyon, 1975) adlı yapıtıyla benimsenmiştir denilebilir.

“Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (Orfeus’u Uzuvarına Ayırmak: Postmodern Edebiyata Doğru) Adlı kitabı 1971’de basılana kadarki süreçte, Amerikan yazınında (diğerlerinin yanı sıra) Pynchon, Susan Sontag, John Bart, William Gaddis, Donald Barthelme ve John Hawkes tarafından şekillendirilmekte olan yeni yönelimleri tanımlamak için ‘postmodern’ terimini zaten kullanmaya başlamıştı. ‘Postmodern’ terimi, bu kitabın başlığında kullanılmasına karşın, dönemin edebi kaygıları ve uygulamalarının eleştirel bir ifadesi olarak hemen kabul görmedi. Bu ‘yeni’ yazını tanımlamak için örneğin ‘üstkurmaca’ (surfiction) ve ‘uydurmaca’ (fabulation) gibi yeni türetilmiş kelimelerin kullanıldığı bu dönemde, ‘metakurmaca’ (metafiction) moda olan terimdi.

⁵⁰ Fiedler, Leslie, “Sınırı Aşın, Uçurumu Kapatın!”, Varlık Dergisi, Ekim 1992, S.1021, s. 7-13.s.12.

(neredeşey tamamen nesirden oluşarı) ‘yeni’ edebiyata öşgü öz-meşrulaştırma özelliklerini tanımlamak için en geniş kapsamlı kullanılan terim ‘meta-kurmaca’ydı ve ‘meta’ önekinin akla getirdiği gibi bu terimin ‘yeni ‘ olarak işaret ettiği şey, dönemin Amerikalı kurmaca yazarlarının kurmacanın doğasıyla zihni meşguliyetleriydi: Kısacası ‘metakurmaca’ kurmaca ‘hakkındaki’ kurmacaya atıfta bulunuyordu”.⁵¹

Alıntıda sözü edilen “kurmaca hakkındaki kurmaca” yapısıyla bu çalışmanın metin çözümlmeleri bölümünde sıkça karşılaşılacaktır.

Kimi yazarlar postmodernizmi bir başkaldırı ve kopuş gibi görürken kimileri de modernizmin içinde belli eğilimlerin seçici bir yoğunlaşması olarak görmektedirler ki bu düşüncenin en önemli savunucularından biri de İhab Hassan’dır. İhab Hassan’ın postmodernizmi anlamlandırma/tanımlama amacıyla düzenlediği tabloyu alıntılanak yararlı olacaktır.

“Modernizm	postmodernizm
Romantizm/sembolizm	patafizik/dadaizm
Form(birleşik,kapalı)	antiform(ayrışık,açık)
Amaç	oyun
Tasarım	şans
Hiyerarşi	anarşi
Egemenlik/logos	tükeniş/sessizlik

⁵¹Lucy, Niall, *Postmodern Edebiyat Kuram*, Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003,s.127

Sanat nesnesi/tamamlanmış yapıt	süreç/performans/happening
Uzaklık	katılım
Yaratım/bütünleştirme	yok etme/yapı çözme
Sentez	antitez
Mevcut olma	mevcut olmama
Toplama	dağıtma
Tür/sınır	metin/metinlerarası
Paradigma	sentegma
Hipotaksi	parataksi
Metafor	metonimi
Seçme	birleştirme
Kök/derinlik	köksap/yüzey
Yorumlama/okuma	yorum karşı/farklı okuma
Gösterilen	gösteren
<i>Okunabilirlik(okura göre)</i>	<i>Yazılabilirlik(yazara göre)</i>
Anlatı/Büyük Tarih	karşı-anlatı/ Küçük Tarih
Ana kod	kişisel lehçe
Belirti	arzu
Jenital/fallik	polimorf/androjen
Paranoya	şizofreni
Köken/neden	farklılık-farklılaşım/iz
Metafizik	ironi
Belirlenmişlik	belirlenmemişlik

Edebiyatta modernden postmoderne geçişin önemli bir yorumcusu olan İhab Hassan'a göre postmodernist çağ, bütün önemli edebiyat ilkelerinin köklü bir ayrışmasıyla; yazarlık, okurluk, okuma süreçleri ve eleştirinin eleştirisinin “konu” haline gelmesiyle eşleştirilmiştir. Her ne kadar Hassan *Orfeus'un Parçalanışı* adlı yapıtında net bir şekilde ortaya koymamışsa da sanatın kendisini oluşturan birliğe karşı beslenen inanç ile onu oluşturan bağlantıların ve onun bağlamlarının duygusu arasındaki boşluk, modern ile postmodern arasındaki boşluktur.⁵³

Hakan Sazyek “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” başlıklı makalesinde postmodernist sanata ilişkin şunları söylüyor.

“Postmodernizmin sanata karşı çıkıcılığı ise modernist sanatın özgünlük, seçkincilik, misyonerlik gibi temel değerlerine yönelmiştir. Elitist tavrın yerine sanatı popülerleştirmek(pop-art); kolaj tekniği aracılığıyla eklektik bir özellik kazandırmak; öneriler, tezler, çözümler getirme ve yargılama gibi kendisine toplumsal bir rol biçme yerine misyoner kimlikten

⁵²Connor, Steven, *Postmodernist Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, s.161-162.

⁵³ Connor, Steven, *Postmodernist Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005, s.163-165.

uzaklaşp salt sunmayı amaçlayan betimleyici bir tutuma sokmak postmodernist sanatın genel seçenekleri olarak gösterilebilir”.⁵⁴

Modern çağdan postmodern çağa geçerken dikkat çeken değişimlerden ilk ikisi teknoloji ve kültür-sanatsal estetik konularındaki farklılaşma ise bir üçüncüsü de epistemolojinin sorgulanmasıdır. Edebiyatta, daha odaklaştırılmış bir şekilde söylenecek olursa postmodern romanda bu değişim çok açık bir şekilde kendini gösterir. Özellikle yirminci yüzyılın başlarındaki modernist roman, bilgi ve yorumla ilgili sorunlarla yani epistemolojik sorunlarla ilgilenmiştir. Bir sonraki kuşağa ya da insanlığa bilgi aktarımının bilinçli ya da içselleştirilmiş bir şekilde uygulanmaya çalışıldığı görülür. Postmodernist çağda epistemolojinin yerini ontoloji almıştır. Ontoloji, varlığın ve varoluşun doğasının incelenmesidir.

Modern edebiyat ile geleneksel estetik anlayışı çoğu zaman birbirine paralel doğrular üzerinde şekillenmiştir. Modern edebiyat ürünleri incelendiğinde kendi içlerinde ilkeleri olan, sistemli yapılarla karşılaşılır. Hassan’ın tablosunda da görüleceği gibi modern yapılarda sanat nesnesi/ tamamlanmış yapıt söz konusuysen postmodernizmde bunun karşılığı olarak süreç/ performans/ happening görülüyor. Postmodern edebiyatta önemli olan ne yazıldığı değil, nasıl yazıldığıdır. Modern edebiyat ürünleri veren bir yazar için yapıtın ele aldığı konular, biçimi, sonuçta ortaya çıkan bütün önemliken postmodern bir yazar için bunların hiçbir ehemmiyeti yoktur.

⁵⁴ Sazyek, Hakan, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), s. 493- 509,s.494.

Onun için önemli olan metnin okunmaya başlamasıyla bitirilmesi arasındaki süreçte, her bir okuyucuyla bir kez daha metnin kendisini oluşturmasıdır. Dolayısıyla postmodern yapıt yalnızca okunduğu süreç içerisinde vardır, okuma bittiğinde geriye dönüp bakmak ya da hisseleri, kazanımları, faydaları sorgulamaya kalkışmak yanlış olur. Nitekim postmodern edebiyatın en çok karşı çıktığı konulardan biri, yapıtın belli bir amaca hizmet etmesidir.

Postmodern edebiyatta “dil” oldukça önemli bir yere sahiptir.

Postmodern yazın ürünlerinde çoğu zaman yazarların sadece dil’e odaklandıkları görülür. Hatta bir adım daha ileri giderek postmodernist yazar/şairlerin tüm gerçekliğin dil’den ibaret olduğuna inandıklarını ve yapıtlarını da bu eksen etrafında oluşturduklarını söylemek abartmak olmayacaktır. Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı* adlı yapıtında bu konuya ilişkin ilginç yaklaşımlar ortaya koyuyor.

“Edebiyatın nasıl üretildiği konusunda yalnızca iki düşünce biçimi olduğunu varsayalım. Bu yaklaşımlardan birisi, edebî üretimin dâhi yazarlarca gerçekleştirildiğini, diğeri ise yazarların kendilerinin de denetimleri dışındaki güçler tarafından (değişen düzeylerde) üretildiğini düşünmek olsun. Bu düşünce biçimlerinden ilki, liberal hümanist edebiyat üretimi ‘kuramı’ olarak adlandırılabilirken, ikincisinin, postmodern edebiyat kuramının gelişmesine yol açtığı görülebilir. İlkiyle karşılaştırıldığında ikinci yaklaşım devrimcidir, çünkü edebi metnin yazarın niyetlerinin, iç dünyasının ve dilbilimsel ustalığının bir ifadesi olduğu görüşünü reddeder. İkinci düşünce biçiminin devrimci olan yanı, bu görüşün, yazarları kişi olarak değil, onları da

en az edebiyat kadar (ve edebiyat gibi), edebiyat tarafından üretilmiş, özneler olarak yorumlamaya başlamasıdır.

XX. yüzyılda, yaratıcı ya da yazan özneler üretmeye aday pek çok güç arasından ikisi öne çıkmıştır: Dil ve bilinçdışı. Dil, şeyleri ifade etmemizi mümkün kılarsa da bizi bu şeyleri belli yollarla söylemeye mecbur eder. Böyle bir mecburiyetin sınırlarını zorlama ehliyetine sahip olan edebi dil kullanımı bile, hiçbir zaman tümüyle özgün, tamamıyla kişisel ya da özel olamaz. Çünkü bu kullanım da dilin bir şeyi söylemek için imkan verdiği ve sınırlandırdığı belirsiz ama sonsuz olmayan sayıdaki olanakları yaratan uzlaşım(lara) [convention] (bunları değiştirmeyi ya da reddetmeyi amaçladığı durumlar da dahi) saygı göstermek zorundadır. Bu, dili, ‘bizi’ önceleyen bir yapı ya da sistem gibi düşünmektir; öyleki dilin dışında kendimizi anlamamızın yolu yoktur. Bundan dolayı ‘biz’ dilin yapılaştırmacı ilke ve etkilerine tâbiyiz, bunların öznesi konumundayız. Üstelik bu durum bir edebi yapının yazarı olsak bile değişmez”.⁵⁵

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere postmodern edebiyat anlayışı, modern edebiyat anlayışının birçok bağlamda reddiyesidir. Bunun da ötesinde modernizmin akli ve bireyi zirvede (?) tutan yapısı postmodernizme göre bir saçmalıktan ibarettir. Postmodern edebiyatta hiçbir şey “dil”den daha önemli değildir, çünkü dil, varlığın konuşlandığı sistemdir, yapıdır. Postmodern edebiyat anlayışına göre yazar, yalnızca bu sistemden faydalanmaya çalışır; ancak bunu da dilin izin verdiği ölçüde yapabilir. Aslında insanın duyguları,

⁵⁵ Lucy, Niall, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003,s.20-21.

düşüncesi dille sınırlandırılmıştır. Birey sosyalleşme sürecinin sonunda artık bu durumu içselleştirmiş ve aslında bilinçsiz bir biçimde kendi sınırlarını ören dil'e göre duymaya ve düşünmeye alışmıştır; ancak zaman zaman Türk şiirinden Orhan Veli gibi kelimelerin kifayetsiz kaldığından yakınanlar olmuştur.

Postmodern edebiyatı, modern edebiyattan ya da klasik dönem edebiyatından ayıran en belirgin niteliklerinden biri de “tür kalıpları”na izin vermeyiştir. Postmodern düşüncenin “sınırsız özgürlük” ya da “kalıp bakış açılarına son!” anlayışı postmodern edebiyata da yansımış, türler arasındaki farklılıkları ya da tür kurallarını ortadan kaldırmıştır. Daha somut bir ifadeyle şiir, roman, deneme, tiyatro, günlük, mektup, ... gibi türlerin kendine has özellikleri ikinci plana itilip sentez metinler, tür dönüşümlerinin olduğu metinler oluşturulmuştur. Örneğin, şiirin kendine has yazım teknikleri hiçe sayılmış, düz yazıyla birleştirilmiştir.

Modern şiirin aksine daha az yüceltilmiş, daha az benmerkezci, biçimlenmemiş ve tamamlanmamış bir anlatıya sahip olan postmodern şiir incelendiğinde -postmodern yazın ürünlerinin hemen hemen her türünde olduğu gibi- bünyesinde mektuptan gazete yazılarına, yazışmalardan anekdotlara pek çok türden şiirsel olmayan metni barındırdığı gözlemlenir. Perloff'a göre postmodern şiir Ezra Pound ile başlar. Onun *Kantolar* adlı yapıtında gündelik dille şiirsel dil bir arada kullanılır, merkezde oturan şair yerinden edilir ve farklı bir tarih ve zaman algılayışı oluşturulur. Jerome Mazzaro'ya göre uzun şiirin yeniden popüler hale gelmesi ve kişisizlik

kültürüne karşı kuşkuculuk postmodern anlayışın işaretlerindedir. Yazar postmodern dönemde şiirsel biçimlerin dağıldığını ve çeşitlendiğini söyler.⁵⁶

Postmodern şiirle ilgili söylenenlerin daha somut bir şekilde anlaşılabilmesi adına bir postmodern şiir örneği alıntılanmak yerinde olacaktır.

“ **Ç** Güneşten sonraki üçüncü dünyada yaşıyoruz. Üç numarada.
İ Kimse bize ne yapacağımızı söylemiyor./ Bize saymayı
N öğreten insanlar çok nazik davrandılar. / Her zaman gitme zamanıdır./ Yağmur yağarsa, şemsiyen ya vardır ya da yok./ Rüzgar şapkanı uçuruyor./ Güneş de doğar. / Keşke yıldızlar bizi birbirlerine tarif etmeseler; keşke bunu kendimiz yapsak. / Gölgenin önünden koş. / Hiç olmazsa on yılda bir göğü gösteren kızkardeş iyi bir kızkardeştir. / Manzara motorize. Tren gittiği yere götürür seni. / Sular arasında köprüler. /Geniş beton düzlüklerde uçağa doğru başıbozuk yürüyen ahali./ Sen ortadan kaybolduğunda şapkanla ayakkabılarının neye benzeyeceğini unutma. /Havada yüzen sözcükler bile mavi gölge yapar. / Tadı güzelse yeriz. / Yapraklar düşüyor. Meseleleri izah et. / Lüzumlu şeyleri toplu. / *Hey biliyor musun? Neyi? Konuşmayı öğrendim. Harika. / Kafası tamamlanmamış kişi gözyaşlarına boğuldu. / Düşerken bebek ne yapabilirdi? Hiçbir şey. /Yat uyu. / Şortla harika görünüyorsun. Bayrak da harika görünüyor. / Herkes*

⁵⁶Connor, Steven, *Postmodernist Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 2005,s.172-173.

patlamalara bayıldı. / Uyanma vakti. / Ama rüyalara alışsan
daha iyi".⁵⁷ Bob Perelman, Primer, This Pres, Berkeley

Tür çoğulculuğu yalnızca şiirde görülen bir durum değildir, postmodern bir roman içerisinde bir tiyatro metni yer alabileceği gibi postmodern anlayışa göre bir deneme de pekâla şiirsel bir biçimde kaleme alınmış olabilir.

Bu noktada, "postmodern edebiyat" alt başlıklara ayrılamayan tek bir bütün halinde düşünülmüştür, demek çok da abartılı bir ifade olmayacaktır.

Aslında bu durum yalnızca postmodern edebiyat için geçerli değildir.

Postmodernizmin etkin olduğu tüm alanlarda kategorilerin, sınıflandırmaların, kuramların, ... önemsizleştirildiği, ortadan kaldırıldığı, çarpıtıldığı, aşıldığı, iç içe girdirildiği, dönüştürüldüğü gözlemlenebilir. Kısacası yukarıda söylenenler; postmodern düşünceden temellenen resim, mimari, tiyatro, sinema, felsefe, müzik,... için de geçerlidir. Postmodernizm bu alanlardaki tür ayrımlarını da önemsememektedir. Dilek Doltaş, postmodernizmin bu yapısına ilişkin olarak şu saptamaları yapmaktadır:

"Ruh hastasının doktora, şiirin düzyazıya, bilimsel olguların düş ve kurguya, kurgunun bilimsel söyleme dönüştüğünü gördüğümüz ancak tüm değişim ve dönüşümlerin gerçekçi bir söylem ve bilimsel bir dizge içinde verildiğinde nasıl yapay bir tutarlılık ve anlam kazandıklarını anladığımız bu bölümde ortaya çıkan tek gerçek, her yöntem, değer ve

⁵⁷ Jameson, Fredric, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul 1994, S.59-116, s.88.

normun kendi kendisinin yapısını bozduğu (deconstruct) ve ancak olumsuzlukla (contingency) açıklanabileceğidir".⁵⁸

Bu bahis bitirilmeden postmodern edebiyatın; okuma alışkanlıklarını, yazın geleneğini değiştirdiğinin ve yazın kuramlarını hiçe saydığıının altının çizilmesi gerekir. Bu konu, edebiyat açısından oldukça büyük bir öneme sahiptir. Yüzyılların bilgi birikiminin ve deneyimlerinin bir sonucu olan okuma yazma geleneğiyle oynanması, edebiyatın "bilimsel" kimliğini belirginleştiren kuramların kurgusallaştırılması, çarpıtılması, komikleştirilmesi aslında hiç de küçümsenmeyecek bir tahribat oluşturmaktadır edebiyatın duvarlarında. Konunun biraz daha somutlaştırılabilmesi için postmodern edebiyatın gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisi özelliğinin öncelikli olarak anlatılmasında yarar var. Bu çalışmanın postmodern romana dair bölümünde çok daha ayrıntılı bir biçimde irdelenecek olan "gerçeklik-kurmaca karmaşası" postmodern edebiyatın karakteristik özelliklerindedir. Postmodern yazın anlayışına göre gerçek ve kurmaca arasında önemli bir ayrım yoktur. Dolayısıyla metinler bu anlayışla oluşturulur. Neyin gerçeklik ifade ettiği neyin yalnızca bir kurgudan ibaret olduğu belirsizdir. Aslında amaç bir yandan da okuru ikilemde bırakarak onu, metnin yazılış sürecine dahil edebilmektir. Ancak bu sisli ortam içinde yazılanlar, özellikle de yazın kuramları, gelenekleri üzerine söylenenler, söyleniş biçimleri şimdiye kadar oluşturulmuş tüm sistemleri yerle bir etmeye yetebilir. Neyin kurmaca, neyin gerçek olduğunun farkına varamayan okuyucu; on yılların, bin yılların

⁵⁸ Doltaş, Dilek, *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2003,s.132.

imbiğinden geçmiş bilgileri kurmaca bir bilgi olarak tüketip geçecek, kimi zaman gülmece malzemesi olarak kullanacaktır.

B) Postmodern Roman

Postmodern roman belki bugün tüm yönleriyle yepyeni bir tür olarak görülüyor; ancak özellikleri biraz irdelendiğinde aslında geçmişe sık sık atıflar yapıldığı saptanıyor. Postmodernizm, modernizme tepki gösterirken istemli ya da istemsiz, sistemli ya da sistemsiz bir şekilde çok eski geleneklerden besleniyor. Çalışmanın özellikle “Postmodern Türk Romanının Özellikleri” başlıklı bölümünde ele alınan efsane, destan, masal gibi türlerle postmodern roman arasındaki bağlantılar konusu postmodern romanın bu yönlerini gözler önüne seriyor. Bu bölümde öncelikle postmodern romanın ortaya çıkış süreci üzerinde durmak yerinde olacaktır.

“Postmodern romanın kökleri, öncelikle postmodern durumun ve postmodern düşüncenin ortaya çıkmasından çok daha eskilere gider. Daha klasik roman olarak adlandırılan roman geleneği içinde bile postmodern romana ait öğelerin görülmesi söz konusudur. Hatta roman türünün öncü metinlerinde postmodern romanın özellikleri olarak kabul edilen girişimler görülür. Jale Parla Don Kişot’un bir anlatı türü olarak romanın öncüsü olduğu kadar, *üst-kurmaca*, *temsilin sorunsallaştırılması*, *parodi*, *ironi* öğelerini de barındırdığını, bu bakımdan Miguel de Cervantes’in ve kitabının modernitenin öncü yazarlarından ve yapıtlarından olduğu kadar

postmodernizmin de habercisi olduğunu belirtir. Bir başka köken, geç dönem modernist romanlarda görülür. Postmodern romana ait olduğu kabul edilen öğelerin çoğunun bizzat modernist roman içinde ortaya çıkması söz konusudur; örneğin Thomas Mann, James Joyce, Virginia Wolf, Samuel Beckett gibi yazarlar, hem işledikleri konular hem de işleyiş biçimlerindeki yenilikleriyle *postmodern romanın köklerinde* yer alırlar. Ancak modernist romancılar, belirli bir ölçüde sanatçı olan okurları hedeflemelerine rağmen, postmodern yazarlar bir anlamda metnin okumalarını çoğaltırlar. Modernist roman okurun *belirli bir yoruma* ulaşmasını zorlaştırmak için elinden geleni yaparken, postmodernist roman, belirli bir evrensel yoruma yol açabilecek *anlam bütünlüklerine* kuşkulu bakışı dolayısıyla anlamın sürekli kayb olduğu ya da ertelendiği metinler olarak üretilir. Postmodern romanın köklerinden birisi de Beat Kuşağı olarak adlandırılan yazarlara uzanır. Jack Kerouac ve Allen Ginsberg'in bu kuşağın ruhunu yansıtan avangard yapıtları ve William Burroughs'un kitapları , anlatı geleneğinde sürrealizme benzeyen bir eğilim olarak belirginleşir. Macera, coşku ve cinsel fantezilerdeki yoğunluk, sanat dışılık ve toplumu ve onun taleplerini reddedışteki bireysel radikallik bu kuşağın özellikleri olarak bilinir; yazınsal alanda da tam bu şekilde bir içerik ve söylem yapısı kullanmışlardır. Postmodern romanlarda bu tür etkileri görmek mümkündür. Kendi yapıtlarını başka yapıtların bir parçası olarak tanımlayan Fransız yazar George Perec postmodern romanın köklerinde bulunan yazarlardan biri olarak değerlendirilebilir. Perec'in neredeyse konularından daha çok kitaplarının teknik yönleri ilginçlikler barındırır. Postmodern romanlarda görülen zevk ya da okumanın amacı ve gerekçesi

olarak zevk ögesini Perec'in metinlerinde görürüz. Onun lipogramlara dayanan metinleri bir ilginçlik örneğidir. Kayboluş adlı romanını Perec hiç "e" harfi kullanmaksızın yazmıştır. Jorge Luis Borges ise postmodern romancılar arasında değilse bile köklerinde tartışmasız bir şekilde yer alır. Üst-anlatı, parodi, anlamın sorunsallaştırılması, çoğulluk ögeleri Borges'in hemen bütün metinlerinde görülen özelliklerdir. Bunun yanında gerçek/gerçek-dışı onun metinlerinde sürekli birbirine geçiştirilir, gerçeklik sürekli olarak yeniden yorumlanabilir şekilde kurgulanır. Fantezi, Borges anlatılarının vazgeçilmez ögelerinden biridir".⁵⁹

Görüldüğü üzere her ne kadar postmodernizm, modernizme her fırsatta, her alanda karşı çıkıyorsa da yine de belirgin benzerliklerden, uzantılardan söz edebilmek olanaklıdır. Zaten modernizm içinde postmodernizme hazırlanan yapılar görememek garip olurdu; çünkü hiçbir zaman dönemler, süreçler birbirinden bıçakla kesilmiş gibi ayrılamazlar. Bu yaşanan evrenin doğasına aykırıdır. Elbette modernizmin son dönemleri yaşanırken aslında postmodernizm oluşturulmaktaydı. Modernizmin aksayan, insanları rahatsız eden yönleri doğal bir süreç içerisinde yerini başka başka düşüncelere, tarzlara bırakmaktaydı; ancak her "yeni"nin yaptığı gibi postmodernizm de bugün modernizme taban tabana zıt olduğunu dile getiriyor her fırsatta. Halbuki "modern" olarak nitelendirilen birçok yapıtta postmodern ögeler bulmak hiç de zor değildir; ancak tabii ki bu iki ayrı süreci birbirinden ayıran önemli farklar da yok değildir.

⁵⁹ tr.wikipedia.org/postmodern roman

Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” başlıklı makalesinde postmodern romanın, yansıtmacı (klasik) ve modern romandan farkını oldukça somut ve anlaşılır bir şekilde ortaya koyuyor:

“Yansıtmacı yazar, nesnel gerçeklik içinde önemli yeri olan bir sorunsal çerçevesinde ele aldığı konusunu kapsamı oldukça belirgin olgu- figüratif kadro- mekan- zaman çerçevesi içinde aktarır. Bu yansıtma işlemi aracılığıyla anlatılan içerik evreni ortam, kişilerin belirginliği, zamanın kronolojik sıralanışı bakımından okurun da kendi yaşamında kanıksamış olduğu, mantığıyla kavrayabildiği bir düzenlilik taşır. Yansıtmacı yazar, tanıdık olduğu hayatın caddelerinde elinde bir ayna ile dolaştırır okuru. Kısacası hayatı yansıtırken kullandığı ölçütler nesnel gerçekliğin içinde yer alır. Daha önce de belirttiğim gibi modernist yazar da bu tür bir gerçekliği, olabildiğince öznelileştirmekle ve kurguyu bozmakla birlikte, işlemeyi sürdürür. Postmodernist yazar ise yansıtmacı tutumun verilerini nesnel gerçekliğin mümkün olduğu kadar uzağında kalarak temin etmekle onlardan ayrılır. Gerek dış gerekse iç gerçekliği yansıtma amacı olmayan postmodernist roman kurmacanın içinde kalarak bu sanal evreni işlemeyi hedefler. Postmodernist anlatıların yansıttığı, gönderme yaptığı dünyanın özellikleri bu evrenin formatlarıyla belirlenmiştir. Anlatının kurgu düzeneği

oluşturulurken yansıtmacı ve modernist tarzlarının başvurduğu araçların tam karşıtı olanlar seçilir özellikle”.⁶⁰

Kubilay Aktulum ise “Metinlerarasılık, Çokseslilik, Söyleşimcilik” başlıklı makalesinde postmodern romana ilişkin şunları söylüyor:

“Öykü içinde öykü yöntemine sıklıkla başvurulması, buna bağılı olarak, yapıtlarda yaratılan kopukluk izlenimi, çokseslilik, parçalılık, açıklık kısacası, “ayrışıklık” özellikleriyle belirlenen yeni bir söylem biçimi ortaya çıkmıştır.

Düvgü düzeyinde ise postmodern roman özellikle metin kılığını açığa çıkaran metinlerarası yöntemiyle belirlenmiştir. Gerçekten de postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir.

Postmodern söylem içerisinde bir metinlerarası yöntemi olan yazınsal anıştırmalara, metin dışı parçalara çokça yer verilir. Yine postmodern yapıtlar, içerilerinde metinlerarası göndergelere çok yer verildiğı gibi çeşitli yazınsal türlerin bir kesişme yeri de olur aynı zamanda; yani aynı söylem içerisinde özyaşamöyküsü, roman yazısı, yazınsal eleştiri (bunun en güzel örneğini Kanadalı yazar **Gerard Bessette**’in *Le Semestre* adlı romanında buluruz); tarihsel ve ruhbilimsel, bilimsel söylemlere de yer verilir. Öyleyse postmodern metnin çoğul nitelikte bir metin olduğı ileri sürülebilir. **Marc Angenot**’un belirttiğı gibi, klasik metnin benzeşiklik ve birlik ilkelerinin karşısına metinlerarası söylem ile bir ayrışıklık ve çokluk(çokseslilik) ilkesi

⁶⁰ Sazyek, Hakan, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), s. 493- 509,s.494.

çıkır. Bir metinden ötekine, bir yapıttan öteki yapıta, postmodern yazında alıntı etkileri kolaylıkla bulunur. Bunun sonucunda sözce gösterici bir işlev yüklenir, buna göre sözce bizi hep başka metne gönderir”.⁶¹

Modern metinlerdeki özne, postmodern metinlerde önemini kaybetmiş, onun yerini söylem almıştır. Her şey söylemin akışına göre anamlanır, şekil alır. Foucault ve Derrida’ya göre her söylemin evreni kendisidir, kendi anlam dizgesini kurar ve kendini yansıtır. Dolayısıyla bütün söylemler Jacobson’un da belirttiği gibi kurgudur, anlatıdır denilebilir.⁶² Bu noktada Nurullah Çetin’in *Roman Çözümleme Yöntemi* adlı kitabında söylenenler açıklayıcı olacaktır:

“Gerçeklik unsurundan çok; kurmaca unsuru ön plandadır. Yani romanın anlattığı, aktardığı, yansıttığı içerik ve anlam katmanlarından, fikir, duygu ve bilgilerden çok; bunların nasıl anlatıldığı, nasıl bir teknik ve söylem içinde sunulduğu, nasıl bir kurguya bağlı olarak ortaya konduğu önemli olmuştur. Buna bağlı olarak üstkurmaca(metafiction) önem kazanmıştır.

.....

Kimi zaman romanın yazılış süreci, romanın ana izleklerinden biridir. Dış dünyanın değil; romanın yazılış sürecinin yansıtılması öncelenir. Bu durumda romanın kurmaca yapısı, onun konusu olmuştur”.⁶³

⁶¹ Aktulum, Kubilay, “Metinlerarasılık, Çokseslilik, Söylelimcilik”, Edebiyat ve Eleştiri, Mart-Nisan 1998, S. 36, s.47-56,s.47-48.

⁶² Doltaş, Dilek, *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkılâp Yayınları, İstanbul 2003,s.73.

⁶³ Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ankara 2003, 113-114.

Tam da bu noktada alıntıda adı geçen “üstkurmaca” tekniğinden ve üstkurmacanın bir uzantısı olan “metinlerarasılık”tan (intertextuality) söz etmek gerekir. Üstkurmaca, “altmışlardan sonra postmodern tanımıyla bir şemsiye altında toplanmaya çalışılan edebiyatın ana kurgu eğilimidir. Edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür; özne-nesne, iç dünya-reel yaşam, kurmaca-gerçeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşandığı çoğulcu (pluralist) ve eşzamanlı (simultaneous) bir gerçeklik anlayışını yansıtır”.⁶⁴

Metinlerarasılık (intertextuality) ise; “...üstkurmaca yazarı çoğu kez, kendi ürettiği öykülerin yanı sıra, daha önce başka yazarlar tarafından üretilmiş metinleri de malzeme olarak kullanır romanında; onlardan yola çıkarak yeni metinler üretir. Kimi kez eski ürünlerden alıntılar yapar; çoğu kez de onları parodi/pastiş düzleminde yansıtır metnine. Somut gerçekliğin yerini metinlerin dünyası almıştır. Belki de içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağcıl yazarın, bütünleşmekte zorlandığı gerçekliği yansıtmayı bırakıp, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması onlardan yola çıkarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması demektir bu. Eskilerin taklitçilik diye aşağıladıkları bu eğilim, çağ edebiyatının biçimsel yeniliklerinden biridir; özgünlüğün içerikte değil, biçimde önemli olduğu bir estetik anlayışın ürünüdür”.⁶⁵

⁶⁴ Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002,s 99.

⁶⁵ Ecevit, Yıldız., *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2002,s 110.

Üstkurmaca ve metinlerarasılık, romanı postmodern roman yapan özelliklerdir denilebilir. Yazar üstkurmaca sayesinde o anda yazılan metne odaklı, okuyucuyu çoğu zaman ikilemde bırakan tekinsiz bir dünya oluşturur. Daha sonra roman kişileriyle birlikte okuyucuyu “anlatı ormanları”nın içine salıverir. Metinlerarasılığın hakim olduğu postmodern metinlerde roman kişileri başka metinlerden getirilmiş olabileceği gibi okuyucu ya da roman kişileri başka metinlere götürülebilir.

Postmodernist edebiyatın en tanımlayıcı özelliğinin “tarihyazımsal üstkurgu” olduğunu söyleyen Linda Hutcheon, bu ifadeyle “kurgu olarak kendi konumları üstünde bilinçli bir şekilde düşünen, yazar figürünü ve yazma eylemini öne çıkaran ve hatta roman konusundaki uzlaşımları şiddetle parçalayan ama sırf teknik bir kendiyile meşgul olma içine düşmeyen kurgu yapıtlarını kastetmektedir”.⁶⁶ Düşüncelerini daha somut bir şekilde ortaya koymaya çalışan Hutcheon, Salman Rüşdü’nün *Utanç*, D.M. Thomas’ın *Beyaz Otel*i gibi tarihsel olaylardan yola çıkan ancak gerçeklikleri bozan, çarpıtan, farklı yorumlayan yapıtları irdeler. Bu yapıtlar tarihin birebir gerçekliği yansıtamayacağı, yorumlamalarla iç içe girdiğinin, tarihle kurgu arasında belirgin bir ayırım yapmanın olanaksız olduğunun altını çizmek istemektedir. Dolayısıyla bu bakış açısına göre tarih bir tür edebiyattır. Postmodern romanların genel özellikleri irdelendiğinde “tarihten yaralanma”nın belirgin bir şekilde kendini gösterdiği saptanabilmektedir; ancak elbette postmodern roman tarihten birebir, gerçekçi bir yöntem ile

⁶⁶ Connor, Steven, *Postmodernist Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005,s.178.

yararlanmaz, gerçekte kurguyu bir arada vererek okuyucuyu ikilemde bırakır. Bununla birlikte tarihsel olaylar postmodern romanlarda çarpıtılabilir. Postmodern romanın genel yapısından habersiz, sıradan bir okuyucu için postmodern tarih romanları yanlış bilgilenmelere neden olabiliyor. Dilek Yalçın Çelik, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları* adlı yapıtında postmodern kurgu ile yazılan tarih romanlarının bu yönüne ilişkin açıklayıcı bilgiler sunuyor. “Bu romanlar, yazılan, basılan ve okunan hemen her örnekle birlikte tartışılmış, yazarının alışılmış yazma biçimlerinin dışına çıkması, tarihi ve edebiyat metinlerini yorumlaması durumunda, şiddetle eleştirilmiştir. ‘Yazar merkezli’, ‘metinsel birlik ve bütünlük’ düşüncesinin hakim olduğu, ‘gerçekçi bakış açısı’ ile yazılmış romanlar okumaya alışmış okur ve eleştirmenler, postmodern kurgu ile sonsuz sayıda yoruma el verecek ölçüde açık bir şekilde yazılmış tarihi romanlara ne tür bir okuma biçimi ile yaklaşabilecekleri konusunda bir tereddüt yaşamışlardır. Çünkü postmodern anlayışı benimsemiş bir yazarın yaratıcılığı, geleneksel, gerçekçi tarzda roman yazan bir yazarın yaratıcılığından çok farklıdır”.⁶⁷

Kurmacanın ön plana çıktığı, metnin ana erek konumuna yükseldiği postmodern romanlarda “oyun” ele alınması gereken bir başka husustur; çünkü postmodern metinlerde aslında her şey oyundan ibarettir. Öyle ki yaşamın gerçekleri, tarih, siyaset, ahlâki değerler v.s. bu oyunun birer parçası olabilirler. Romanda oyun oynamak aslında biraz da

⁶⁷ Yalçın Çelik, Dilek, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005,s.14

postmodernizmin sınır tanımaz yapısıyla ilgilidir. Hatta modernizmin sistematik yapısına, modern romanın seçkinci yazarına dolaylı bir dil çıkartmadır, denilebilir. Modern romandaki ağırbaşlı yazar ölmüş, yerine hem kendini hem de okuru eğlendirmeye çalışan yazar gelmiştir. Postmodern roman bir oyun bahçesini andırır. Kimi zaman yazar önden koşar ve okurun onu yakalamasını ister, kimi zaman okuru bir kaydırağa bindirir, kimi zaman da saklambaç oynar. Ihab Hassan, postmodern romanlardaki bu yapıyı “Bugün Postmodern” başlıklı makalesinde Bakhtin’in “karnavallaştırma” terimiyle örtüştürür.

“... karnavallaştırma ‘çokseslilik’, dilin merkezkaç kuvveti, şeylerin ‘neşeli göreceliği’ anlamına gelir, perspektifizm ve performans yaşamının vahşi karmaşasına katılım anlamına, gülüşün içkinliği anlamına gelir. Ve gerçekten de Bakhtin’in roman veya karnaval diye nitelendirdiği şey –yani karşı dizge- en azından yenilenme vaat eden oyuncu ve bozguncu öğeleriyle postmodern olarak geçebilir. Çünkü karnavalda , zamanın hakiki şenliğinde, oluşun, dönüşümün, yenilenmenin şenliğinde – bugünkü gibi o zaman da- insanlar ‘ters çevrilmişin kendine özgü mantığını’ (à l’envers), ‘ters dönüştürülmüşün...çok çeşitli parodilerin, travestiliklerin(ciddi bir eserin gülünç taklitleri), alçalmaların, kutsallığın ihlalinin, gülünç taçlandırmalar ve tacından olmaların...’ kendine özgü mantığını keşfeder”.⁶⁸

Postmodern romanın kural tanımaz yazarı için metin oluştururken kullanılabilir malzemeler konusunda bir sıkıntıdan söz etmek

⁶⁸ Hassan, Ihab. “Bugün Postmodern”. Varlık Dergisi, Aralık 1992, S. 1023, s. 6-10,s.8.

olanaksızdır. Yazar sanatsal olan ya da olmayan gibi bir ayrımı gözetmediğinden her konu, her yazı türü, her teknik, her uslûp iç içe aynı metinde yer alabilir. Postmodern roman yazarı yüzyıllar içerisinde, binlerce imbikten özenle geçirilerek yavaş yavaş oluşturulmuş olan estetiğe ilişkin ilkeleri gönül rahatlığıyla bir tarafa itebilir ve o an “güzel” ve “yakışır” gördüğü birbiriyle hiçbir bağlantısı olmayan iki konuyu/türü/biçimi/sanati bir arada kullanabilir. Bu özellikleriyle postmodernizmin, postmodern edebiyatın “çoğulcu” bir yapıya sahip olduğu söylenmelidir.

Çoğulculuk (pluralism), çoğunlukla karşıtlıkların oluşturduğu bir yapıdır. Aşk ve cinsellik, somut ve soyut, resim ve yazı, sanat ve yaşam, Doğu ve Batı gibi. Postmodern felsefenin özünde çoğulculuk yatar. Çeşitli olasılıkların, disiplinlerin, ontolojik katmanların eşzamanlı bir birliktelik içinde varolduğu metinlerdir postmodern romanlar.⁶⁹

Güven Turan “Postmodernizm Sınırlarımızdan Sızdı mı?” başlıklı makalesinde şunları söylüyor:

“Modernist ve Postmodernist ayrımında listeyi istediğimiz kadar uzun tutabilirsek de, en temel öğeler, Modernist edebiyatta “tür”ün sıkı sıkıya (roman gibi, öykü gibi ya da şiir gibi) belirlenmiş olmasına karşın, Postmodernist edebiyatta tür ayrımının belirsiz oluşudur. İkinci önemli nokta Modernist yapının birkaç açıdan da olsa yorumlanırlığına karşın, Postmodernist yapının okur tarafından, okunurken bir kez daha “yazılması”dır. Kısacası, Postmodernist yapıt, “açık” bir yapıttır. Modernist

⁶⁹ Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s.130.

yapıt “anlambilimsel”ken, Postmodernist yapıt “belagata/retoriğe” dayalıdır”.⁷⁰

Postmodern romanlarda ön planda yer alan “ironi” kavramından da söz etmek gerekir. İroni aslında bir parça modern metinlerin içerisinde de vardır, denilebilir. Özellikle Brecht ve Samuel Beckett’in yapıtlarında seyircinin/okuyucunun metne/oyuna sürekli yabancılaştırılması, bunun bir kurmaca olduğunun sürekli hatırlatılması, postmodern romanlardaki ironiyle örtüşür. Ancak postmodern romanlarda “mimesis”in tamamen dışlanmış olduğu unutulmamalıdır. İhab Hassan ironinin perspektifizm diye adlandırılabilceğini söyler ve ironiyi “ insan zihninin sürekli elinden kaçan ve ona ironik bir girişten ya da aşırı bir kendi kendinin bilincinde olmadan başka bir şey bırakmayan, doğruyu arayışında hep yeniden gereken yaratma etkinliğinin ifadesidir ...”⁷¹ şeklinde tanımlar. Alan Wilde ise hem modernizmde hem e postmodernizmde görülebilen ironi ilkesini ikiye ayırır: Modernizmde “ayırıcı ironi”, postmodernizmde “erteleyici ironi” vardır.

“Ayırıcı ironi parçalı bir şekilde algılanan bir dünyaya tepkidir ve hem tutarsızlığa sadık kalma hem de onu aşma arzusunu temsil eder”. Bunun örnekleri Woolf ve Joyce’un yapıtlarında bulunabilir. Bunlarda paradoks ve bağlantısızlık telâfi edilemez; ama tanınabilir bir estetik biçim içinde sınırlanır. Ayırıcı ironi postmodernizmde yerini erteleyici ironiye bırakmıştır.

⁷⁰Turan, Güven. “Postmodernizm Sınırlarımızdan Sızdı mı?”, Varlık, Kasım 1992, S. 1022, s.18

⁷¹ Hassan, İhab. “Bugün Postmodern”. Varlık Dergisi, Aralık 1992, S. 1023, s. 6-10,s.8.

Alan Wilde'e göre erteleyici ironi, "... en kötü utarsızlığın 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 deyişiyile "şeylerin anlamları ya da ilişkileri konusunda bir karasızlık, 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".⁷²

Yıldız Ecevit hiçbir sınır, kural tanımayan çoğulcu bir edebiyat ortamını dizginleyip tümüyle sistematize etmenin olanaksız olduğunu belirtmekle birlikte bir gruplandırma denemesi de yapar; postmodern edebiyat ürünlerini eğilimlerine göre dört gruba ayırır.

"Bu eğilimlerden biri, postmodernist edebiyatın avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimini çatısı altına alır. (Calvino, Robbe-Grillet, Butor, Pynchon, Hasan Ali Toptaş, daha çok "Kara Kitap"ın yazarı olarak Orhan Pamuk). Diğer eğilim, avangardist/deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler eğilimlerin ortak paydasında yaşam bulur (Eco, Süskind, "Benim Adım Kırmızı"nın yazarı olarak Orhan Pamuk). Üçüncü eğilim ise, çeşitli ideolojilerle bütünleşmiş metinleri kapsamına alır; bunlar daha çok feminist, çevreci ya da New Age türü kozmik/mistik bir renk içerirler (Marge, Piercy, Erendüz Atasü'nün kimi metinleri, Coelho, Tamaro).

Dördüncü eğilim ise; -modernist gözlüklerle bakıldığında- estetik açıdan bir

⁷² Connor, Steven. *Postmodernist Kültür*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 2005,s.166.

değeri olmayan, tümüyle tüketime yönelik üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı/sürükleyici yaşam öyküleri içeren ya da kimi kez dünya dışı alışılmamış uzamlarda, tarih kesitlerinde geçen bilim-kurgu/polisiye/serüven romanlarıdır. Bu gruba, Ayşe Kulin'in çok sayıda baskı yapan romanı "Adı:Aylin" örnek verilebilir".⁷³

Postmodern romanın bu noktaya kadar sayılan özelliklerinin ilkesizlik, sınırsız özgürlük paydalarında birleştikleri görülüyor.

Özet olarak söylenecek olursa postmodern romanlara genel olarak bakıldığında onları modern romanlardan belirgin bir şekilde ayıran verilerle karşılaşılır. Modern romanın aksine postmodern romanda "alabildiğine özgür yapı" hemen kendini hissettirir. Zaten postmodernizmin genel yapısına bakıldığında "özgürlük" kavramının her şeyin üstünde olduğu açıktır. Varlığını ilk olarak mimari alanda kanıtlamış olan postmodernizmin sınır tanımaz yapısı, görselliğin ön planda olduğu bu sahada çok daha somut bir biçimde algılanabilir. Her nasıl postmodern mimaride kubbelerle gökdelenler aynı binanın unsurları olabiliyorlarsa postmodern romanda da günümüz dili/ modern yazınsal unsurları ile eski dönemlere ait dil ve mazmunlar bir arada bulunabiliyor. Modern romanda okur, olay örgüsünü kimin betimlediğini ve betimlemeyi yapan kişinin okuru "kandırmak" gibi bir niyeti olmadığını bilir. Ancak postmodern romanda konu birçok kişi tarafından anlatılabileceği gibi kimi zaman konuyu kimin anlattığını bulmak okuyucuya düşer. Okuyucu "olayı çözdüm" dediği anda yanıldığını fark

⁷³Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları, İstanbul: 2002,s.69-70.

edebilir. Sözü'nün kısası postmodern romanda okuyucu edilgen değildir, hazır bilgiye ya da çözümlenmelere ulaşamaz; daima yazarla bir çekişme içerisinde, "oyun"un bir parçasıdır. Yazar oyunu metin üzerinden yapar. Zaten postmodern romanda, o an karşınızda duran metnin yazılımı esastır. Yazarın asıl amacı okuyucunun da yadsınamaz katkısıyla bir metin oluşturmak, metnin nasıl yazıldığını, metni ön plana çıkarmaktır.

1) Anlatıcı

Modern romanın aksine postmodern romanlarda anlatıcı etkin bir rol üstlenir. Çoğu zaman figüratif kadronun bir elemanı konumundadır. Olayların seyri üzerinde büyük bir etkisi olduğunu, kurgunun istediği yönde ilerleyeceğini sık sık hatırlatır. Hatta bazen olay akışını durdurur, farklı konulardan söz etmeye başlar. Bu yönüyle postmodern romanın anlatıcıları klasik (yansıtmacı) romanın anlatıcılarını anımsatır. Türk edebiyatının klasik döneminden Ahmet Mithat'ın romanlarındaki anlatıcı da bu yönüyle postmodern romanlardaki anlatıcı ile benzerlik gösterir.

Hakan Sazyek, "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler" başlıklı makalesinde postmodern romanlardaki anlatıcıyı, modern ve yansıtmacı romanlardakilerle kıyaslayarak anlatıyor:

"Anlatıcı, yansıtmacı ve modernist roman tarzlarında, üzerinde çok durulmuş olan bir teknik öğedir. Türk romanının on dokuzuncu yüzyıla ait ürünlerinde eğitici/ öğretici bir görev üstlenen yazar, kurmaca dünyasının

anlatıcılığını bizzat kendisi yürütmüş, böylece ‘yazar-anlatıcı’ kimliği kazanmıştı. Yansıtmacı romanın yirminci yüzyıldaki modern eserlerinde ve modernist romanlarda anlatıcının kendini belirginleştirmesi, doğrudan ya da dolaylı yollardan metnine müdahale etmesi bir teknik kusur sayılmıştır. Bu kusuru gidermek amacıyla ‘otobiyografik anlatım’, ‘iç konuşma’, ‘bilinç akışı’, ‘rözonör’ gibi anlatma, psikolojik çözümleme ve figürleştirme tekniklerine başvurulmuş, böylelikle anlatıcının varlığı olabildiğince silikleştirilmiştir. Postmodernist romanla birlikte anlatıcı yeniden belirginlik kazanır. Özellikle üstkurmacanın başat olduğu anlatılarda anlatıcı kurmaca yapının etkin bir figürü haline gelir”.⁷⁴

Ancak bu noktada üzerinde durulması gereken önemli bir husus vardır. Postmodern romanlarda anlatıcının yansıtmacı romanlardaki gibi ön plana çıkmış olması, anlatıcının yeniden eğitici, öğretici yapıya büründüğü anlamına gelmemektedir. Aksine, postmodern roman anlatıcıları- daha çok- çelişkileri ortaya koyarlar, ikircikli yapıları sergiler ve çekilirler. Okuyucuya fayda sağlama amacıyla metin oluşturmak postmodernizmin doğasına aykırıdır. Postmodernistlere göre kurgu, gerçeğin gerçek de kurgunun bir parçasıdır ve hayat, yazarken de tüm gerçekliğiyle devam etmektedir. Hayat ikiliklerle, çelişkilerle, belirsizliklerle doludur ve bu durumda anlatıcının “doğru”ların altını çizmesi zaten imkansızdır. Dolayısıyla yansıtmacı romanlardaki anlatıcılar omuzlarında, gereksiz yere, ağır yükler taşımışlardır.

⁷⁴ Sazyek, Hakan. “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), s. 493- 509,s.497-498.

“Yansıtmacı romanın didaktik kimlikli yazar-anlatıcısı, bu kez anılan işlevini yitirmekle birlikte, romana geri dönmüştür artık. Yazar romanını hem yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine figüratif anlamda yer açmaktadır. Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir. Postmodernist romanın anlatıcısı etkinliğinin boyutlarını kendi kurmacasında sınırlı tutmakla da kalmaz, okurla iletişim kuracak kadar genişletir. Bu tutumu , metnin yorumlanış aşamasında okurla birlikte, ona yardımcılık etme niyetinin yanı sıra okurun da bu kurmaca oyunun ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesinden kaynaklanır”.⁷⁵

Mademki yazmak ve yaşamak iç içedir, öyleyse yaşamsal bir öge olan okuru metnin dışında tutmak tutarsızlık olacaktır. Postmodern romanın anlatıcısı bundan dolayı okurla sürekli iletişim halindedir. Yer yer okura seslenir, uyarılarda bulunur, kurgu teknikleriyle ilgili konulardan söz eder.

Postmodernist romanda anlatıcı çeşitlenmesi de üzerinde durulması gereken konular arasında yer almaktadır. Postmodern romanların birçoğunda metin birden çok anlatıcı, çoğul anlatıcı tarafından anlatılır. Çoğul anlatıcı “[r]oman kişilerinin kendi kendilerini ifade etmeleridir. Ayrıca bir romanda birden çok anlatıcı tipine yer verilmesidir. Bu, kuşkusuz romanın tekdüze anlatımını kıran, okuyucuyu uyanık tutmaya yarayan, romana bir çeşni ve renk veren bir uygulamadır. Ayrıca bazı durum ve olaylar gözlemci, bazıları da özne anlatıcıyla aktarılabilir. Dolayısıyla romanı

⁷⁵ Sazyek, Hakan. “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), s. 493- 509,s.498.

bazen sadece tek bir anlatıcı tipiyle anlatmak yetersiz kalabilir. Böyle durumlarda çoğul anlatıcı işlevsel bir konum kazanır".⁷⁶

Bazen postmodern bir roman okuyan okur kimi bölümlerin anlatıcılarını bölüm bittikten sonra belirleyebilir, ancak bu da pek bir şey ifade etmez, birden fazla anlatıcının olabileceği bu metinlerde anlatıcı sürekli değiştirilebilir. Hatta bazı postmodern romanlar -Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı*'nda olduğu gibi- tamamen bunun üzerine yani o bölümü anlatan roman kişinin kim olduğunun bulmacamsı bir düzenek üzerinde belirlenmeye çalışılması üzerine kurgulanabilir.

Postmodern romanlarda bazen anlatıcı okuyucudan daha fazla bir bilgiye sahip olmayabilir. Bunun bir sonucu olarak da okuyucu biraz daha ön plana çıkmak, uğraşmak, dert edinmek zorunda kalır. Postmodern romanın bu yönüne bakılarak modern yapıt okuyucularının olayların dışında, sürekli izler konumda bırakıldıkları ve hazırlop anlatıyla karşı karşıya oldukları, postmodern yapıt okurlarının ise kendilerini anlatının bir parçasıymış gibi düşünmeye ister istemez meylettikleri ve yapıtın oluşumu içerisinde kendilerini etken hissettikleri söylenebilir.

⁷⁶Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Basımevi, Ankara 2003,s.138

II) Zaman

Fredric Jameson, postmodernizmin kendine özgü zaman tasarımını Lacan'ın şizofreni kuramıyla açıklıyor. Şizofreniyi bir dil bozukluğu olarak ele alan Lacan, şizofrenlerin konuşma esnasında gerçek anlamda dili kullanamadıklarını söylüyor. Lacan'a göre zaman kavramı, bellek, kişisel kimliğin sürekliliğinin deneyimlenmesi dil vasıtasıyla oluşur. Kişi, kullandığı dil sayesinde bir geçmiş, şimdi ve gelecek oluşturabilir kendine. Oysaki şizofrenlerde bu yoktur. Şizofrenler dili normal insanlar gibi kullanamadıkları için geçmişe ve geleceğe sahip değildirler, onların yalnızca "şimdi"leri vardır. Dolayısıyla kişisel kimlikten yoksun olan, yaşadığı süreç içerisinde kendini herhangi bir hedefe adanmak gibi bir düşünceyi tanımayan şizofrenler için "şimdi", normal insanların "şimdi"sinden çok daha güçlü, çok daha geniş olsa gerek. Jameson, şizofrenlerde görülen bu zamansal süreksizliğin aynısının John Cage'in besteleri, Samuel Beckett'in metinleri gibi postmodern yapıtlarda görüldüğünü ileri sürmektedir.⁷⁷

Spanos'a göre, postmodern edebiyatın biçimsel kendi üstüne dönüşünün hedefi, "geleneksel, donmuş hermeneutik tarafsızlık biçimlerinin 'yapısını bozmak' ve metinleri ve okuyucuları kanıların ve yanlışlıkların zaman

⁷⁷ Sarup, Madan. *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara: 2004,s.210.

içindeki oyununa açmaktır”.⁷⁸ Spanos’un postmodern edebiyatta zaman bağlamında yaptığı şu saptamaları da alıntılar yapmak yerinde olacaktır.

“Postmodern edebiyat, zamanı ‘Tanrı’nın ölümü’nden (ya da en azından Omega olarak Tanrı’nın ölümünden) sonra metafiziğin çöküşünde temalaştırmakla kalmaz, ‘ortam’ın kendisini ‘mesaj’ haline getirir; şu anlamda ki, ortamın işlevi geleneksel metafizik referans çerçevesinin Heideggerci anlamda bir ‘yapı çözümünü’ sağlamaktır, yani biçimsel ihlal yoluyla mekansal perspektifin fenomenolojik indirgenişini gerçekleştirerek Kierkegaard gibi okuyucuyu *şeyler arasında* bırakmaktır – zamanın ontolojik olarak varlıktan önce geldiği, kökenlerin yerinde bir Dasein, çıplak ve yardımsız bir dünyada-oluş”.⁷⁹

Her ne kadar Jameson ve Spanos, postmodern edebiyatta zaman olgusuna farklı örneklemeler ve düşüncelerle yaklaşıyorlarsa da aslında iki yazar da postmodern edebiyatta “an”ın altını çiziyor ve “şimdi”nin, o andaki zamansal “ortam”ın önemini vurguluyor.

Pauline Marie Rosenau *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri* adlı yapıtında birçok yazarın, postmodernizmde zaman olgusuna ilişkin görüşlerini aktarıyor. Derrida, postmodernistler zamanı kronolojik bir yapıda algılamayı, çizgisel bir şey olarak görmeyi reddederler ve zamanı bu şekilde basit düşünenleri “kronofonizm” terimiyle aşağılarlar, diyor. Modernizmdeki zaman anlayışının kısıtlayıcı ve denetleyici olduğunu düşünen Baudrillard’ı

⁷⁸ Connor, Steven. *Postmodernist Kültür*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 2005,s.170.

⁷⁹ age, s.170.

destekleyen Lautour da modernizmin bir ürünü olan çizgisel zamanın insanları rahatsız edecek düzeyde mekanik olduğunu iddia eder ve insani bir yaratım olan zamanın bireyleri neşeden mahrum bıraktığını söyler. Birçok postmodernist düşünürü göre zaman anarşik, gelişigüzel, bağlantısız, rastgele olmalıdır ve modern bakış açısının dayattığı zaman anlayışı her durumda ihlal edilmelidir. Bu noktada Baudrillard'ın önerisi oldukça ilginç. Baudrillard, dünyanın bu halinden memnun değilsek, örneğin 1989'dan 2000 yılına geçilebileceğini söyler.⁸⁰

Rosenau, postmodernistlerin zaman konusundaki düşüncelerinin yersiz olmadığını modern bilimin de bugün onları destekleyen veriler sunduğunu belirtiyor. Örneğin ışık yılları, kozmik boyutlar gibi kavramlar önceleri yalnızca bilim-kurgu filmlerdeki kurmacanın bir parçası iken bugün gerçekte var olan kavramlardır. Rosenau bu konuda Stephen Hawking'in *Zamanın Kısa Tarihi* adlı yapıtındaki verilerden de yararlanıyor. Hawking, bu yapıtta benzersiz, mutlak zaman diye bir şey olmadığını, zamanın onu ölçen gözlemciye göre değişkenlik gösterebileceğini, zamanda ileri ve geri yönler arasında belirgin farklar olmadığını ileri sürmektedir.⁸¹

Görüldüğü üzere postmodernistler, birçok konuda olduğu gibi zaman konusunda da modern bakış açısının sınırlayıcı, basmakalıp anlayışını şiddetle reddetmektedirler. Bundan dolayı postmodern romanlarda çizgisel, kronolojik zaman kullanımının çoğunlukla kırılmaya çalışıldığı gözlemlenir.

⁸⁰ Rosenau, Pauline Marie, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Tuncay Birkan, Ark Yayınları, Ankara 1998,s.120.

⁸¹ age,s.121.

“Şimdi”nin, anında aktarmanın belirgin bir şekilde öne çıktığı postmodern romanlarda zaman klasik ve modern tarzdaki romanlara oranla önemsizleştirilmiştir. Lautour’un söylediği gibi “insani bir yaratım” olan zamana ait birimler, yani nesnel zaman – gün, ay,yıl,..- postmodern romanlarda ya karmaşılaştırılır ya kronolojisi altüst edilerek kullanılır ya da üstü örtük, belirsiz bir şekilde verilir. Bununla birlikte postmodern romanda, metnin yazılış zamanı ile kurgunun zamanı koşut kılınabilir. Daha somut bir ifadeyle metnin yazılma süreci, okuyucunun o anda elinde tuttuğu romanın ana konusu olabilir. Dolayısıyla daha önce sözü edilen “şimdi” kavramı ön plana çıkarılmış olur. Romanda vak’a zamanı, anlatma zamanı ve okunma zamanı “şimdi” de birleşir.

“Kapı çalınıyor. Kim geldi acaba? Kimi istersem, kimin ismini yazarsam o gelir. Yazmanın bu yararı var işte, küçük bir işaretle, canımın istediğini getiririm. İstersem fikrimi değiştiririm. Kim ne yapabilir? Hadi bakalım, kapının zili çalmadı, gelen giden yok. Tamam mı?”⁸²

Klasik tarzdaki romanlarda “zaman”unsurunun kullanımıyla kimi postmodern romanlarda zamanın yukarıda sözü edildiği şekilde kullanımı arasında nasıl bir fark mevcuttur? Prof. Dr. Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi* adlı yapıtında klasik tarzdaki romanlarda zaman algılayışını şu şekilde anlatıyor:

“... Olayların cereyan ettiği bir dış zaman dilimi (nesnel zaman) var, bir bu geniş zaman diliminin bazı anlarında, bazı günlerinde, bazı aylarında, bazı yıllarında geçen olaylar var (vak’a zamanı) bir de olaylar olup

⁸²Altan, Ahmet, *Tehlikeli Masallar*, Can Yayınları, İstanbul 1996,s.12.

bittikten sonra romancı tarafından yazılırken, kağıda aktarılırken ilave zaman dilimleriyle ya da zamanda kırpma ve yapıştırma ile, yani yazar tarafından yapılan tasarruflarla yeniden kurgulanan bir zaman (anlatma zamanı) var. Yazar, anlatma zamanına kendi zamanını da katabilir. Diyelim ki tarihî bir olayı anlatırken bir vesileyle kendi dönemini, kendi zamanına ait olay, olgu ve kişileri de sokuşturabilir”.⁸³

Görüldüğü üzere klasik tarzdaki romanlarda zaman, insan zihninin yüzyıllardan beri oluşturageldiği zaman kavramına paralel bir şekilde yapılandırılmaktadır. Oysaki postmodern romanlarda zamansal farklar, sıralamalar altüst ediliyor, birbirine dönüştürülebilir, içiçe verilebilir. Kimi zaman vak'a zamanı belirsizleştiriliyor.

İsmail Çeçişli, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar* adlı yapıtında konuyla bağlantılı olarak şunları söylüyor:

“Postmodern romanın muhtevası, olay örgüsü, şahıs kadrosu, zamanı, mekânı ve anlatıcı unsurlarında gerçek olanla kurmaca olan bir aradadır. Birden fazla anlatıcı ve çoğulcu bakış açısı kullanılabilir. Söz konusu anlatıcılardan biri de yazarın kendisi olabilir. Mekanlar, gerçek dünyadan alınmış bir yer olabileceği gibi, bir başka metinden alınmış bir yer veya muhayyel bir yerde de olabilir. Aynı durum olay örgüsü ve zaman için de geçerlidir. Üstelik yazar veya anlatıcı, okuyucunun kendini tam romana

⁸³ Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ankara 2003,s.162-163.

verdiği bir anda ortaya çıkar ve bu olayların, insanların, mekân ve zamanların gerçek olmadığını söyleyiverir".⁸⁴

Dolayısıyla zaman unsuru da postmodern romanlardaki oyunun bir malzemesine dönüştürülebiliyor.

III) Mekan

Postmodern düşüncenin, sistemli olan her yapı karşısındaki muhalif duruşu mekan algısında da kendini gösterir. Hatta modernizm ile postmodernizm arasındaki farkın en açık şekilde kendini gösterdiği alandır mekan. Modernizm ya da postmodernizm türünden konularla hiç ilgilenmemiş sıradan bir kişi bile modern mimari ile postmodern mimarinin farklı anlayışların hatta birbirine zıt görüşlerin ürünü olduğunu ayırd edebilir. Modern mimari; ne kadar sade, sistemli, işlevsel, gereksiz ayrıntılardan uzak ve tanımlanabilirse postmodern mimari de o kadar süslü, karmaşık ve tanımlanması zor bir yapı arz eder. Konuya asıl mesele olan modern roman ve postmodern roman bağlamında bakılacak olursa yine benzer özelliklerle karşılaşılacaktır. Modern romanda mekan, klasik dönem romanlarındaki mekan kadar olmasa da yine önemli bir unsurdur. Kimi zaman simgesel değerlerle yüklü olan mekan, modern romanlarda çoğunlukla okuyucuya anlatılır. Oysaki postmodern romanlarda mekan, olabildiğince

⁸⁴ Çeşli, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2001, s.148-149.

belirsizleştirilmiştir. Bir postmodern romanda uzun uzadıya mekan tasviri yapıldığını tespit etmek imkansızdır. Çoğu zaman mekana ait çok genel özellikler verilir okuyucuya ve geri kalanını okuyucunun kendi zihninde oluşturması beklenir. Postmodernistlerce “hyper mekan” diye tabir edilen mekan postmodern romanlarda değişken, kabına sığmaz bir durumdadır; belirgin bir duruş sergilemez.

Postmodern olarak tanımlanan metinlerde genellikle yer ve zaman belirlemeleri, karakter tanımları, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkilerin verilmesi yer almaz. Postmodern yazarın amacı, bir şekilde metinde anlamsal boşluklar, “suskunluklar” oluşturmak ve bu şekilde asıl gerçek olanı yani değişkenliği okura aktarmaktır.⁸⁵

Rosenau postmodern romanlarda zaman ve mekanın kullanımına ilişkin şunları söylüyor:

“Karakterler düşlerin işgal ettiği mekanın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahici olduğunu söylemek imkansızdır. Bu okurun kafasını karıştırmak, hatta onu yanlış yöne 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 mekan kısıtlamaları ihlal edildiği için istenen sayıda hikaye çıkarmak mümkündür. Aslında okumaya nerden başlanıp nerede bitirildiği fark etmez,

⁸⁵ Doltaş, Dilek. *Postmodernizm ve Eleştirisi*. İnkılâp Yayınları, İstanbul: 2003,s.102.

çünkü normal zaman ve mekan anlamsız kavramlar olduğunda olup bitenler hakkında tartışmak da imkansızdır ya da faydasızdır".⁸⁶

Mustafa Ziyalan, "Postmodern Ülkenin Başkenti: Los Angeles" başlıklı yazısında, postmodernizmin neredeyse tüm özelliklerine haiz, "yitik melekler kenti" olarak gördüğü Los Angeles'i anlatır. Taşıyıcı bir sanayii, bir hinterlandı olmayan buna karşın Disneyland, Universal Stüdyoları, Magic Mountain gibi imge, oyun, yanılsama niteliklerine sahip Los Angeles'a ilişkin şunları söylüyor Ziyalan:

"Los Angeles'te her şey olasıdır, her şey yapılabilir. Dış görünüş, giyim kuşam, boş zamanları dolduran uğraşlar, cinsel yaşam sunulan kitlesel seçeneklerden bireysel biçimde oluşturulur. Yapılamayacak şeyleri-örneğin kendi seçeneklerini kendisi oluşturmayı- düşleyebilecek kimse yoktur. Yapılıp edilenin herhangi bir biçimde temellendirilmesi gerekmez: "Ben yaptım oldu" bile fazladır. Gelenek oluşmamıştır. Tutarlılık gerekmez. "Biz" yoktur. Medya yereldir. Siyaset ölüdür.

.....

Los Angeles aç, açık ve çıplakları kapsamaz. Sürekli şişer, zayıflar, yenilenir ve devinir. Ama hiçbir yere gitmez. Tutarlı değildir, som değildir, sürekli değildir. Burada gelenek yoktur, tarih yoktur. Ölüm yoktur. Yalnızca bugün, yalnızca şimdi vardır. Geçmişsiz ve geleceksiz bir bugünü ve şimdiyi yakalayıp yaşamaksa kaf Dağı'nın ardındadır".⁸⁷

⁸⁶ Rosenau, Pauline Marie, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Tuncay Birkan, Ark Yayınları, Ankara 1998,s.124-125.

⁸⁷ Ziyalan, Mustafa. "Postmodern Ülkenin Başkenti: Los Angeles", Varlık,

Hakikaten postmodernizmin tüm özelliklerine haiz gibi görünen Los Angeles'a yine postmodernizmi çağrıştıran nitelikleriyle oldukça benzeyen Rio, bu çalışmanın metin çözümlenmeleri bölümünde *Kırmızı Pelerinli Kent* 'te mekan bağlamında irdelenecektir.

Postmodern romanların metinlerarası olma özelliği mekan bağlamında da kullanılmış olabilir. Postmodern roman yazarı, romanına başka metinlerden roman kişilerini davet etmekten çekinmediği gibi başka romanlarda kullanılmış mekanları –çok bariz bir şekilde-yeniden kullanmakta da bir sakınca görmez. Postmodern romanlarda “olay”ların yaşandığı mekanın, herkesin çocukluğunda dinlediği masallardan birindeki mekan olması olasıdır. Oya Batum Menteşe, *Bir Düşün Yolculuğu* adlı yapıtında konuya ilişkin şunları söylüyor:

“Mutlaka her romanda birden fazla gerçek ve bu gerçeklerin belki de özellikle karşıt olanlarının yan yana konulmuşluğunu göreceğiz. Böylece postmodern romanlar ‘heteretopia’ları oluşturacaklar, yani uyumsuzluktan öte bir düzensizlik; uygun ve benzer olmayanların üst üste ve yan yana konuşları çok sayıda farklı sistemlerin veya “düzen”lerin düzensizlik içinde bir arada oluşları. Postmodern yapıtlarda artık mekan yoktur ‘zone’ vardır, ‘zone’ ise birbiri ile mantıksal ilişkisi olmayan mekanlar demektir. Bu mekanlar yani ‘zone’lar gerçek dünyadan alındığı gibi diğer romanlardan veya yazın yapıtlarından da alınabilir. Buna metinler arası mekan diyoruz (intertextual zone)”.⁸⁸

Kasım 1992, S. 1022, s.19.

⁸⁸ Batum Menteşe, Oya, *Bir Düşün Yolculuğu*, Bilkamat Yayınları, Ankara,

Postmodern romanlarda somut mekanların yanı sıra soyut mekanlara da yer verilir. Soyut mekanlardan kasıt ütopik, fantastik, metafizik ve duyuşal mekanlardır.

Ütopik mekanlar; dünyanın tüm çirkinliklerinden, kötülüklerinden sıyrılmış, insan ruhunun özlemini çektiğı tüm güzelliklerle donatılmış hayalî mekânlardır. Fantastik mekanlar; roman kişilerinin somut varlıklarıyla içinde yaşadıkları mekanlar değil, soyut planda içinde buldukları mekanlardır. Fantastik mekanlar gerçeklik arz edebilirler; ancak roman kurgusu içinde soyutturlar. Metafizik mekanlar, fizik ötesi mekanlar olup yaşanılan dünya dışında bir gerçekliğı olan mekanlardır. Duyusal mekanlar ise insanların psikolojik yapısına göre üretilen, çoğunlukla rüyaya ait mekanlardır.⁸⁹

IV) Kişiler Kadrosu

Postmodern romanlarda, kişiler kadrosu da klasik ve modern romanlardakilerden belirgin farklarla ayrılır. Postmodernist dünya görüşü bu alanda da etkinliğini göstermekte, roman kişilerini bilindik kalıplardan, rollerden, görevlerden azat etmektedir. Postmodern romanlarda idealist, kendini topluma hizmet etmeye adanmış, ahlak kurallarına önem veren ve bunu her fırsatta dile getiren, pozitivist bakış açısına sahip, derli toplu,... bir

1996,s.42.

⁸⁹ Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Basımevi, Ankara 2003,s.169-170.

roman kişisiyle karşılaşılması neredeyse imkansızdır. Bununla birlikte tarihe mâl olmuş şahsiyetlerin kahramanlıklarıyla, topluma sağladıkları faydayla ya da eşsiz kişilikleriyle romanlarda etkin rol alabilmeleri de olanaksızdır. Tarihi şahsiyetler postmodern romanlarda roman kişisi, hatta merkezi kişi olarak bulunabilirler; ancak okuyucu onları daha çok kişiliklerinin sıradan taraflarıyla, gündelik yaşamlarında, acizlikleriyle, zayıflıklarıyla okur, tanır. Postmodern romanlarda roman kişileri, klasik romandakinin tersine topluma örnek olacak nitelikteki bireyler değildirler. Modern romanlarda olduğu gibi romanın merkezine bireysel sorunlarıyla, iç karmaşalarıyla, ontolojik sorgulamalarıyla da oturmazlar. Daha net bir ifadeyle postmodern romanın metin kişileri herhangi bir sorunları ya da bireysel yapıları ile ön planda bulunmazlar. Ancak bu noktada hemen belirtmek gerekir ki tüm bu söylenenler merkezî kişinin tamamen ortadan kalkmış olması anlamına gelmiyor. Birçok postmodern romanda, merkezî kişi olduğu söylenebilecek roman kişileri yer alır; ama klâsik romandaki hatta modern romandaki merkezî kişilere göre çok daha edilgen yapıdaki kişilerdir bunlar. Bu bağlamda postmodern roman bir satranç tahtasına benzetilirse bunun üzerinde yalnızca piyonlar yer alacak demektir. Elbette bazı piyonlar bazen diğerlerinden daha fazla yer değiştirebilir ve daha aktif bir rol oynayabilir; ancak nihayetinde o yalnızca bir piyondur. Sıradan, özelliksiz bir piyon. İşte postmodern romanın kişileri de piyon gibidir aslında. Görüldüğü gibi postmodern düşüncenin roman kişileri üzerindeki etkisi en çok merkezî kişiyi etkilemiş, neredeyse onun ayrıcalıklarını en aza indirmiştir. Oysaki okuyucunun klâsik romanda karşılaştığı merkezî kişi bambaşkadır.

“Diğer kişiler, merkezî kişiye göre tavır alırlar, onun etrafında dönerler, bir şekilde ona bağımlıdırlar ya da onunla mutlaka bir ilişkileri vardır. İster etken ister edilgin konumda olsun merkezî kişi, sürükleyicidir, olayların kendi etrafında yoğunlaşmasında ve organik bir bütünlük oluşturmasında yani romanın başı sonu belli bir kompozisyon oluşturmasında kaynaştırıcı, çekici toplayıcı bir rolü vardır.

.....

Klâsik romanda merkezî kişi, çok önemli bir konumdaydı. Roman, büyük oranda onun etrafında dönüyor, belirleyici olan o oluyordu. Ancak modern romanlarda merkezî kişi, konumunu ve önemini eskiye oranla büyük ölçüde kaybetti”⁹⁰.

Postmodern romandaki merkezî kişi de modern romandakine oranla konumunu ve önemini büyük ölçüde kaybetti, denilebilir. Peki postmodern roman, neden roman kişilerini, merkezî kişiyi geri plana itmiştir? Bu soruya iki şekilde cevap verilebilir. Konu genel olarak değerlendirildiğinde, postmodern romanlarda merkezî kişinin önemsizleştirilmesiyle Andy Warhol’ün kadın ayakkabılarını ya da konserve kutularını bir sanat eseri olarak sergilemesi arasında sıkı bir bağ olduğu görülecektir. Bunlar; hiçbir nesnenin, kişinin, metanın, konunun, varlığın diğerinden daha önemli olmadığına altını her fırsatta çizen postmodern düşüncenin yansımalarıdır. Warhol, konserve kutularını sergilerken ünlü *Mona Lisa* eseri hakkında neler düşünüyordu acaba? Bugün Andy Warhol’ün eseri *Campbell’s Konserve*

⁹⁰ Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Basımevi, Ankara 2003,s.182-183.

Kutuları'nin tüm dünyada tanınıyor olması postmodern düşüncenin oldukça geçerli ve etkin olduğunu onaylamıyor mu? Postmodern anlayışa göre Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sı ile Andy Warhol'ün konserve kutuları aynı değere sahiptir. Daha net bir ifadeyle *Mona Lisa* resmedilmeyi ne kadar hak ediyorsa konserve kutuları da o kadar hak ediyor. İşte postmodern romanda da bu anlayışın bir uzantısı olarak merkezî kişiye tanınan ayrıcalıkların ortadan kaldırılması ya da en aza indirilmesi durumuyla karşılaşılıyor.

Soruya daha spesifik bir cevap verilecek olursa postmodern romanın temel amacından söz etmek gerekir. Öncelikle postmodern romanlar anti-didaktiktir ve hiçbir şekilde fayda prensibini gözetmezler. Postmodern romanlarda konu, amaç "dil"dir, metnin kendisidir. Yazarın hedefi hiçbir zaman bir fikri, bir kişilik özelliğini ön plana çıkarmak değildir. Onun işi metinledir, kurguladığı, o anda kullanılan sözcüklerdir. Postmodern romanlarda anlatıcı çoğunlukla bunu belirtir okuyucuya. Roman yazılırken teknik olarak ne tür problemlerle karşılaşıldığı, hangi zaman kiplerinin kullanıldığı, kurgunun nasıl yapıldığı, ... postmodern romanların ana konularındandır. Dolayısıyla metin kişileri küçük ayrıntılardır, yazarın bunlardan birini özel olarak incelemeye vakti yoktur ya da bu aklının ucundan bile geçmez.

Pauline Marie Rosenau, Eco ve McHale'dan yaptığı alıntı ve aktarmalarla postmodern edebiyattaki karakterlere ilişkin olarak şunları söylüyor:

“ [P]ostmodern roman, oyun ve şiirlerde, en azından teorik olarak, karakterler ve karakter gelişimi pek önemli değildir. İnsan bilimlerinde postmodernistler yapısalcıların açtığı yoldan gitmişlerdir. Postmodern edebiyatta uzun karakter betimlemelerine rastlanmaz. Bize belli bir bireyin saçının rengi ya da uzun boylu mu yoksa kısa boylu mu olduğu söylenmez. Postmodern edebiyat odak ya da biçim anlamında bireylerle ilgili değildir. Umberto Eco'nun *Gülün Adı*'nda söylediği gibi, 'İleriki sayfalarda kişileri betimleme işine hiç girmeyeceğim... zira hiçbir şey, sonbahar gelince solup değişiveren tarla çiçeklerine benzeyen dış biçim kadar geçici değildir (Eco 1980:7).

İnsan bilimleri alanındaki postmodern yazarlar özneyi alıkoyduklarında da özne, bilinçli ve 'kendi kurmacılığı'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 (McHale 1987: 120-23)!”.⁹¹

McHale'in tarif ettiği niteliklerdeki roman kişileri bu çalışmanın son bölümünde tanıtılmaya çalışılacaktır. Özellikle Hilmi Yavuz'a ait bir yapıt olan *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri* 'nde yer alan roman kişilerinin özellikleri yukarıdaki tariflere neredeyse birebir uymaktadır.

⁹¹ Rosenau, Pauline Marie, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, çev. Tuncay Birkan, Ark Yayınları, Ankara 1998,s.86.

Postmodern romanda roman kişilerinin topluma örnek olacak nitelikte, öğretici kişiler olmadığı söylenmişti. Postmodern roman kişileri, daha çok belirgin bir kalıp içerisinde değerlendirilemeyecek kişiliklerdedirler. İyi, kötü, cahil, bilgin, dürüst, sahtekar, ... gibi net tanımlamalar yapılamaz onlar için. Romanın başında çok iyi kalpli bir karakter gibi görünen roman kişisi rahatlıkla bir cinayet işleyebilir. Hep bir çelişki vardır onların kişiliklerinde. Postmodernizmin ana yapısı içinde başat bir unsur olarak görülebilecek “dönüşüm” karakterler için de geçerli bir durumdur. Öyleki kimi zaman okuyucu karakterin hem fiziksel hem de kişilik özelliklerini kafasında oturtamaz; çünkü bir değişim söz konusudur.

Postmodern roman kişileri, ahlaki kurallara ya da kuşaktan kuşağa aktarılmış doğruluk, erdemlilik kalıplarına uymadıkları gibi onlarla alay ederler. Modernizmin insanı dizginleyen yapısını ironik bir dille eleştirirler. Kısacası postmodernizm gibi postmodern roman kişileri de her şeye karşıdır.

Postmodernizm terimi ortaya çıkmasında önemli roller oynayan Ihab Hassan 1950’lerin yeni Amerikan romanının kahramanlarına dair ayırt edici beş ayrı özellik ileri sürmektedir:

“...[K]ahramanın (1) İnsani eylemlerin ‘şans ve absürtlük’ 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 görelî’ olduğunu kabul etmesiydi. Diğer bir deyişle, Lyotard’ın *Postmodern Durum*’da yaptığı gibi, Hassan yeni edebiyatın (ya da Lyotard’a göre kendini meşrulaştırıcılığın yeni biçimlerinin) arka plandaki yaşamdünyasındaki bir değişikliğe bir yanıt

olarak yorumlanabileceğini varsayar. Öyleyse 1950'lerin Amerikan romanının kahramanının ayırt edici beş özelliği romanın 'dışındaki' yaşamdünyasındaki değişikliklerin bir 'yansıması'dır. Benzer bir mantıkla Lyotard, postmodern metnin heterojenliğinin tam postmodern durum diye adlandırdığı şeyin kendisine tekabül ettiğini ileri sürer. Böylece aynen Rousseau ve Wordsworth 'ün değişen dünyaya zorunlu bir yanıt olarak sanatta bir değişiklik önermeleri gibi Hassan ve Lyotard da metinsel uygulamanın yeni türleri olarak gördükleri şeyi, yeni epistemik koşullara bir yanıt olarak izah ederler. Öyleyse Hassan'a göre kurmacadaki biçimsel deneysellik, 'yaşam'ın yaşamsal sorunlarıyla çok yakından bağlantılıydı, bu nedenle de 1950'lerin Amerikan yazınındaki 'yeni bir *biçimin içe dönüşü*' olarak adlandırdığı şeyi, 'kendine dönen benliğin kurmacadaki karşılığı' olarak görüyordu".⁹²

Alıntıda da vurgulanmak istendiği gibi postmodern metnin kahramanları, postmodern dönemin insanları gibi modernist bakış açısının yaşama uyarlanmış yapısının insanlara bir şeyler vermek şöyle dursun, onlardan birçok şeyi en önemlisi de özgürlüğü aldığına inanan karakterlerden oluşmaktadır. Modernizmin temelinde Tanrı'nın reddi, insanın ve aklın ön plana çıkarılması vardır. İnsan en yücedir ve akıl evrende olup biten her şeyi açıklayabilecek kapasitededir. Her ne kadar modernizm bu düşüncelerden kök almışsa da, modernizmin çeşitli alanlardaki yansımaları ve zaman içerisinde geçirdiği evrim bu akımın farklı şekillerde kabullenilmesine,

⁹² Lucy, Niall. *Postmodern Edebiyat Kuramı*. Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003,s.128

algılanmasına da neden olmuştur. Bugün ateist bir siyasî modernizme ve uzanımlarına şiddetle karşı çıkabilirken; bir din adamı, yaptığı dine ilişkin konuşmada insanların modern olmaları gerektiğini ya da dinin modernize edilmesinde bir sakınca bulunmadığını savunabilir. Modernizm, hem barındırdığı temel anlayışla hem de evrim geçirmiş varyantlarıyla 1950'li yıllardan itibaren –öncelikle Batı'da- hızla irtifa kaybetmiştir. İnsanlar “akılcı” anlayışa uygun olarak oluşturulmuş sistemler içerisinde beyinlerinin, bedenlerinin ve ruhlarının basmakalıp bir şekilde tutulmaya çalışılmasından bunalmış olsalar gerek ki yeni arayışlar doğuyor ve postmodernizm bunlarda biri. Yukarıdaki alıntıda da vurgulandığı gibi birey artık kendine, içine, ruhuna dönüp keşifler yapmayı, yeni algılayışlar geliştirmeyi ve bunu yaparken de herhangi bir sistem tarafından sınırlandırılmamayı, kontrol edilmemeyi istemektedir. Aynen postmodern romanda; metnin kendisine, dile, kurgu tekniklerine odaklanılması gibi ya da kahramanların belirgin bir kişilikte değil de değişken karakterlerde çizilmesi gibi... Bilindiği üzere modern romanlarda yer alan roman kişileri belirgin kişilik özellikleri olmalıdır; ancak postmodern romanlarda kişiler olabildiğince “çoğul”durlar. Roman kişinin bir sonraki adımını tahmin etmek oldukça zordur; çünkü onlar geleneksel ahlak anlayışlarına ya da yaşam tarzlarına göre yaşamazlar. Postmodern romanın metin kişilerinden ideal, güçlü, örnek insan modelleri olmaları da asla beklenmemelidir. Tam tersi genelde basit, sıradan karakterlerdir. Bu durum da modern romanın karakterlerine bir tepki olarak algılanabilir pekala. O en yüce olarak görülen “insanın ölümü”ne bir göndermedir belki de.

Bütün bu söylenenlere şunu da eklemek gerekir: Evet, postmodern romanda roman kişileri üstün nitelikli tipler arasından seçilmez, onlar hakkında yazar fazla ayrıntı verip onları merkeze yerleştirmez; ancak postmodern kurgu sayesinde roman kişileri yazılmakta olan metne müdahale edebilir, anlatıcıdan bağımsız olarak hareket edebilir hatta metinlerarası yolculuğa çıkabilir. Kısacası postmodern roman kişileri edilgen değildir. Onların sahip oldukları özelliklerden çok; var oldukları romanın kurgusu, yazımı, tekniği içinde ne ifade ettikleri önemlidir.

V) Kurgu

Postmodern romanda kurgu oldukça ilginç bir konudur ve postmodern roman en çok bu yönüyle klasik ve modern tarzdaki romandan ayrılır, denilebilir.

“Kurgu, kurgulama ya da kurmaca, gerçek dünyadan alınan malzemenin yazarın hayal dünyasında sanatsal bir biçime dönüşmesi, gerçekliğin hayal gücüyle sanal, itibarî, saymaca bir âleme dönüştürülmesidir. Gerçeklik, insan zihninden bağımsız olarak dış dünyada var olan olay, olgu, durum ve varlıktır. Kurmaca ise, sanatçı muhayyilesinin bu gerçekliklerden işine yaradığına inandığı bazı unsurları alarak soyut düzeyde güzel, estetik, kendi içinde uyumlu, zihinsel nitelikli bir dünya inşa ve terkip etmesidir. Kurmaca, uydurmadır ama gerçeklerden kopuk

değildir".⁹³ Evet, kurgunun tanımı budur; ancak postmodern romanlardaki kurgunun bu genel-geçer tanıma uymadığı görülüyor. Postmodern roman yazarlarının her konuda olduğu gibi kurgu konusunda da bilindik çerçeveler içerisinde kalmayı reddettikleri, "üstkurmaca" adı verilen yeni bir kurgu yöntemi kullanmayı tercih ettikleri görülüyor. Aslında bu durum postmodernistler açısından kendi içinde tutarlı bir yapı arz ediyor. Postmodernistlerin "gerçeklik" kavramına bakış açıları farklı olduğundan bilindik kurgu tekniklerini kullanmamaları oldukça doğal bir tutumdur. Postmodern anlayışa göre "gerçeklik" değişken bir olgudur ve belirsizdir. Bu düşünce biçiminin kökeninde, büyük ölçüde, bilimin eski gücünü yitirmiş olması yatmaktadır. Uzun bir süredir doğruluğuna büyük bir sadakate inanılan bilimsel bulguların, yeni saptamalarla geçerliliğini yitirmiş olması bilime duyulan güveni sarsmıştır. Einstein'ın rölativite kuramı, Kuantum teorisi, Stephan Hawking'in *Zamanın Kısa Tarihi* adlı yapıtında zamanla ilgili ortaya koyduğu yeni bilimsel buluşlar, "gerçek" olduğu düşünülen şeylerin büyük bir yanılsamadan ibaret olduğunu göstermiştir. Dolayısıyla postmodernistlerin tercihi "gerçeklik" kavramından uzak durmak yönünde olmuştur.

Postmodernistlere göre bilimsel bilgi ile diğer alanlardan gelen bilgiler arasında hiçbir fark yoktur. "Hayatın her veçhesine bütünüyle dil aracılık yaptığı için, bilimin sağladığı şey, gerçekliğin yalnızca bir yorumudur.

Pozitivistler, bir iç içeliği gizlemeye çalışıyorlar ise de, olgular ve değerler

⁹³ Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Basımevi, Ankara 2003, s.230.

bilimde birbirlerinden ayrılamazlar. Postmodernistlere göre bilim, sadece başka bir sembolizm türü veya semiyotik şemadır".⁹⁴

Postmodernizm bağlamında "gerçeklik" sorgulaması yapılıyorsa başvurulması gereken önemli isimlerden biri Jean Baudrillard'dır. Baudrillard *Simülakrlar ve Simülasyon* adlı yapıtında gerçeğin yitirildiğini, bir daha dönmeyeceğini belirtirken, bundan sonra ancak düşün mü gerçek mi olduğu belirsiz bir hipergerçekten söz edilebileceğini ileri sürüyor. Yazar şöyle devam ediyor:

"Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira "gerçek" ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır. Aslında gerçek bu değildir çünkü onu sarıp sarmalayan bir düşsellikten yoksundur. Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer adıyla hiper gerçektir".⁹⁵

Görüldüğü üzere Baudrillard'a göre günümüz toplumları hipergerçeğin hüküm sürdüğü bir dünyada yaşamaktadırlar. Dolayısıyla böyle bir ortamda postmodern düşüncenin doğuşu ve de postmodern romanda kurgu tekniği

⁹⁴ Murphy, John W. *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, Paradigma Yayınları, İstanbul: 2000,s. 176.

⁹⁵Baudrillard, Jean, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Doğubatı Yayınları, Ankara 2003, s.15.

olarak üstkurmacanın tercih edilmiş olması rastlantı değildir. Postmodern roman yazarının böyle bir ortamda gerçekçi yapıtlar ortaya koymasını beklenemez. Postmodernizm düşüncesinin temel kitaplarından *Postmodern Durum*'da Lyotard, “[n]ihayet, burada bizim işimizin gerçekliği arz etmek değil, algılanabilen ancak sunulamayan imâları keşfetmek olduğu açığa çıkmalıdır”⁹⁶ derken postmodern romanda, gerçeği yansıtmamanın bir tarafa itilip dil üzerinde yoğunlaşılacağına sinyallerini vermektedir.

Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” başlıklı makalesinde, romanda kurmacadan üstkurmacaya nasıl geçildiğini şöyle anlatmaktadır:

“Yansıtmacı yazar tanıdık olduğu hayatın caddelerinde elinde bir ayna ile dolaştırır okuru. Kısacası hayatı yansıtırken kullandığı ölçütler nesnel gerçekliğin içinde yer alır. Daha önce de belirttiğim gibi modernist yazar da bu tür bir gerçekliği, olabildiğince öznelştirmekle ve kurguyu deforme etmekle birlikte işlemeyi sürdürür. Postmodernist yazar ise yansıtmacı tutumun verilerini nesnel gerçekliğin mümkün olduğu kadar uzağında kalarak temin etmekle onlardan ayrılır. Gerek dış gerekse iç gerçekliği yansıtmaya amacı olmayan postmodernist roman kurmacasının içinde kalarak bu sanal evreni işlemeyi hedefler. Postmodernist anlatıların yansıttığı, gönderme yaptığı dünyanın özellikleri bu evrenin formatlarıyla belirlenmiştir. Anlatının

⁹⁶ Lyotard, J.F, *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara 1997,s.159.

kurgu düzeneği oluşturulurken yansıtmacı ve modernist tarzların başvurduğu araçların tam karşıtı olanlar seçilir özellikle".⁹⁷

Sazyek, Türk romanında postmodernizm konusu irdelenirken oldukça yararlı açılımlar sağlayan makalesinde üstkurmancanın üç ayrı şekilde uygulanabileceğini belirtiyor: a) Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme, b) Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerine nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme, c) Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme.

Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme maddesinde Sazyek şunları anlatıyor: Postmodernist romanda, her fırsatta, okunan metnin bir kurmaca olduğu okuyucuya hatırlatılır. Bunu yapmak için kullanılan en yaygın yöntem, romanın yazılış sürecini ana konu olarak kullanmaktır. Romanın teknik yapısına ilişkin hiçbir bilgi vermemeye özen gösteren yansıtmacı ve modernist romana karşın postmodernist romanda okuyucu metnin yazılış sürecini izlemeye davet edilir. Üstkurmaca, iki kurmaca metni iç içe geçirmek suretiyle de kurulabilir. Okuyucunun elinde tuttuğu roman dışında, romanın içinde yazılan bir roman daha oluşturur yazar. Kurmaca

⁹⁷ Sazyek, Hakan. "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", Hece, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), s. 493- 509,s.494.

(dış roman) ile iç kurmaca (iç roman) kaynaştırılır. Okuyucu kimi zaman hangisinin iç roman hangisinin dış roman olduğu konusunda çelişkiye düşürülür. Kimi zaman kurmaca ile gerçeğin yazma ile yaşamanın iç içe geçtiği bir süreç yaşanır.

İkinci madde, yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının yerine nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme. Sazyek bu maddede, postmodernist anlatı sisteminde kurmaca evrenin de bir gerçeklik olarak algılandığını belirtiyor. Postmodern romanlarda kimi zaman realite ile kurmaca ya da mantıkî gerçeklik ile fantastik birlikte işlenebiliyor. Kimi zaman roman kişilerinin gerçek dünyada mı yoksa kurmaca dünyada mı yaşadıkları ayırd edilemiyor. Yine bazen romanda anlatılan bölümlerin roman gerçekliği içerisinde yaşanmış olup olmadığı konusunda okuyucu ikileme düşürülebiliyor. Bu madde bağlamında fantastik de önemli bir unsurdur. Postmodern roman fantastiği, fantastik romanlarda olduğu gibi genele yaymaz; onu gerçeklikle sentezleyerek kullanır.⁹⁸

Üçüncü maddeye geçmeden fantastik edebiyat ve yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren varlığını hissettiren postmodern edebiyatla olan ilişkisi üzerinde kısaca durmakta yarar var. Tzvetan Todorov, *Fantastik* adlı yapıtında fantastik edebiyata yapısal bir yaklaşım sergiliyor ve zaman içerisindeki değişimden fantastiğin nasıl bir pay aldığını sorguluyor. Fantastik

⁹⁸ Sazyek, Hakan. “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), s. 493- 509,s.494-497.

edebiyatın gerçeklik ile olan bağlantısı konusunda ilginç fikirlere sahip olan Todorov Şunları söylüyor:

“Herhangi bir görüntü aşırı coşmuş bir hayal gücünün ürünüyse eğer, onu çevreleyen diğer olayların hepsinin gerçek olmasındandır. Fantastik edebiyat hayalgücüne övgü olmak şöyle dursun, metnin büyük bölümünü gerçekliğe dayandırır. Fantastik edebiyat bize yalnız iki kavram sunar, gerçeklik ve edebiyat, üstelik ikisi de zor tanımlanır kavramlar. On dokuzuncu yüzyıl gerçeklik ve düşsellik ayrımının metafiziğiyle yaşamıştı ve fantastik edebiyat da bu pozitivist on dokuzuncu yüzyılın vicdan rahatsızlığından başka bir şey değildi. Ancak bugün ne değişmez bir dışsal gerçekliğe ne de bu gerçekliğin yazıya aktarılmasından başka amacı olmayan bir edebiyata inanılıyor artık. Nesnel özerkliğini yitirirken, sözcükler özerklik kazandı. Bu öteki görüşü her zaman dile getirmiş olan edebiyat, kuşkusuz evrimin en önemli etkenlerindedir. Sayfalar boyunca dilsel kategorizasyonları altüst eden fantastik edebiyatın kendisi de bu evrimden öldürücü darbe alarak çıktı; ancak bu ölümden, bu intihardan yeni bir edebiyat doğdu”.⁹⁹

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere Todorov, postmodern edebiyatın doğuşuyla fantastik edebiyatın yok olduğunu ileri sürüyor. Aslında bunu bir yok oluş olarak değil de, başka bir türün varlığına yeni unsurlar katarak onda erime şeklinde değerlendirmek çok daha yerinde olacak gibi görünüyor. Nitekim postmodern romanlar içerisinde kullanılan fantastik, hala kendini çok güçlü

⁹⁹ Todorov, Tzvetan, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, İstanbul 2004,s.161-162.

bir şekilde hissettirmektedir. Hatta bu sebeple, yanlış olmakla birlikte, çeşitli yazarlar tarafından “postmodern-fantastik roman” nitelendirmelerinin yapıldığı görülmektedir. Ayrıca fantastik romanların artık hiç yazılmadığını söylemek doğru olmayacaktır.

Hakan Sazyek’in üstkurmacayla ilgili üçüncü ve son maddesi, modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcıyı etkin figür olarak belirginleştirme. Aslında bu konuya “Anlatıcı” altbaşlığında değinilmişti; ancak kısaca yinelenen olursa yazmak ve yaşamın iç içe geçtiği postmodern romanlarda yazar-anlatıcı etkin bir figürdür. Sık sık okurla iletişim kurar. Anlatıcının güçlü bir yapıda olması üstkurmacanın bir getirisiidir.¹⁰⁰

Üstkurmacanın hakim olduğu postmodern romanlarda, öngörüleceği üzere, olay örgüsü bilinen kurallara göre oluşturulmaz; hatta kimi postmodernist yazarların sağlam bir olay örgüsü oluşturmaya çalışmak gibi bir kaygılarının dahi olmadığı görülebilir. Bu durumu “olay” unsurunun postmodern romanlarda önemini kaybetmiş olmasına bağlamak doğru olacaktır. Halbuki klasik romanda olay, başat öge konumundaydı. Modern romanlarda eski önemini iyiden iyiye yitirmişti; ancak hiçbir zaman postmodern romanlardaki kadar belirsizleştirilmemişti. Elbette ki postmodern roman kategorisinde değerlendirilen ve ilk bakışta sağlam bir olay örgüsü sunabilen romanlar da yer almaktadır literatürde; fakat bunlar ayrıntılı

¹⁰⁰ Sazyek, Hakan. “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), s. 493- 509,s.497.

incelemelere tâbi tutulduklarında görölüyor ki, en azından, gerçek- kurmaca ikileminden, zaman unsurunun farklı şekilde algılanıp kullanılmasından dolayı alışıldık, net bir olay örgüsü konulamıyor ortaya.

Postmodern romanlar, olay bütünlüğü bağlamında irdelenirse Nurullah Çetin'in "Mekanik Yapılaşma" şeklinde isimlendirdiği tekniğin söz konusu olduğu görülecektir.

Mekanik yapılaşma: "Buna, 'paralel anlatı' ve 'eş zamanlı kurgu' da denir. Bu tür içine koyabileceğimiz romanlarda olaylar, determinist bir özellik göstermez, birbirinden kopuktur. Bir olay biter, başka bir olay başlar. Olay halkaları birbirinin devamı değildir. Zincirleme biçimde biri diğerinin sebebi olacak biçimde kurgulanmaz. Olaylar birbirleriyle nedensel olarak değil; genellikle zamansal olarak bağlanırlar. Bütünlüklü bir olay örgüsü ve buna bağlı olarak sistemli bir gelişim ve romanın tamamına yayılan merkezî bir gerilim yoktur. Bunun yerine birbirinden kopuk olay parçacıklarının düzensiz bir biçimde serpiştirildiğini görürüz. Kişilerin birbirinden bağımsız, ayrı ayrı hikayeleri ya da birbirinden farklı olaylar, ayrı ayrı, müstakil epizotlar halinde arka arkaya ya da yan yana aktarılır".¹⁰¹

Postmodern romanlarda kurgudan söz etmeye devam ederken gerilim unsurlarına değinmeden geçmemek gerekir. Postmodern romanlarda her ne kadar "olay" geri planda kalmış olsa da gerilim unsurlarından faydalanmak, yani okuyucuda korku, endişe, merak, gerilim, şüphe, heyecan, sıkıntı, kaygı gibi duyguların depreşmesine yol açabilmek oldukça önemlidir. Zira yalnızca

¹⁰¹ Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Basımevi, Ankara 2003,s.246.

metin yazma teknikleri hakkında yazan bir yazarın yapıtları okunmayacaktır. Oysaki postmodernist görüşe göre popüler olma, popüler olan ile teknik bilgileri birleştirme geçerli olan yöntemdir. Bu bakış açısı yalnızca edebiyat alanında değil, tüm alanlarda geçerlidir. Bir metni okunur kılabilmek için heyecan unsurunu eklemek kaçınılmazdır. Postmodern romanlarda bu heyecan unsurunun genellikle dedektiflik, polisiye, gerilim tekniklerinin yardımıyla oluşturulduğu görülüyor. Çoğu zaman, okuyucunun elinde tuttuğu romanın “şimdi” yazıldığı belirtildikten sonra yazım esnasında yaşanan teknik sorunlarla polisiye ya da dedektiflik romanlarında görülen düğümler birleştirilir ve okuyucunun da içinde bulunduğu bir kurgu oluşturulur. Bunun dışında postmodern romanlarda gerilim unsuru olarak bilinen sosyal çatışmanın hiç yer almadığını, iç çatışmanın da geri planda kısmen görüldüğünü belirtmek gerekir.

Kurgunun önemli bir parçası olan “son” postmodern romanlarda çoğunlukla ucu açık son şeklindedir. Ucu açık sonda olaylar net bir sonuca ulaştırılmaz, kesik bırakılır. Burada amaç, her okuyucunun kendi muhayyilesinde bir son oluşturabilmesine fırsat vermek, romanın başlangıcından itibaren kurguya dahil edilen okuyucuyu sonuç bölümünde pasif konuma düşürmemektir. Elbetteki, metnin yazara değil de okuyuculara ait olduğu, her farklı okumada bir metinden milyonlarca metin oluşacağı görüşü de ucu açık son oluşturma tekniğinin nedenlerindedir. Postmodern romanlar “sergileme romanlarıdır ve bazı yaşantılar, olaylar ve durumlar sergilenmekle yetinilir ve sonucu okuyucunun bağlaması beklenir”.¹⁰²

¹⁰² Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Basımevi, Ankara

Postmodern romanların kurgularındaki önemli yapılardan biri de metinlerarası ilişkilerdir. En genel tanımıyla metinlerarasılık, bir metni oluştururken başka metinlerden yararlanmaktır. Aslında yazar, yeni bir metin oluştururken isteyerek ya da istemeden mutlaka geçmişteki metinlerden bir şeyler taşıyacaktır yazısına. Bu insan beyninin doğal yapısının bir gereğidir. İnsan, yaratılıştan gelen özellikler ve çevresel etkenlerin senteziyle varlığını ortaya koyar. Yaşamı süresince öğrendiği her şey zihninde depo edilir ve gerektiğinde kullanılır. Dolayısıyla yazarın yeni bir metin oluşturmadan önce okuduğu her metin, o anda kaleme aldığı yeni metnin çıkış noktası niteliğindedir. Kısacası aslında her metin, metinlerarası ilişkilerin bir ürünüdür.

Elbette ki çalışmanın bu noktasında konu edilecek metinlerarası ilişkiler yöntemi, yukarıda söz edilenlerin çok daha ötesinde, sistemli bir yapı arz etmektedir. Esasında bu metod klâsik, modern ve postmodern romanın ortaklaşa kullandığı bir sistemdir; ancak her birinde farklı tarzlarda sunulur. Hatta Divan edebiyatındaki iktibas sanatı da metinlerarası ilişkilerin kullanılması yoluyla yapıldı.

Postmodern romanlarda metinlerarası ilişkilerin, hem metin ekleme hem de metin dönüştürme yöntemiyle oluşturulduğu görülüyor. Montaj ya da kolaj isimlendirmeleriyle de anılan metin ekleme yönteminde yazar, kurguladığı metin içerisine başka bir metni hiç değiştirmeden yapııştırır. Yapıştırılan metin çok farklı türlerde olabilir: mektup, şiir, günlük, deneme, epigraf, gazete küpürü, makale, fatura, resmî evrak, resim, ...

Metin dönüştürme yönteminde ise öngörüleceği üzere yaralanılan metinler dönüştürülerek yeni metnin içine dahil edilirler. “Bazı yazarlar geleneksel kültür, sanat, edebiyat birikimlerini kendi romanlarında yeniden işlemeye, günümüz şartlarına ve dünyasına uyarlamaya ya da amaçları doğrultusunda kullanmaya çalışırlar. Eski hikayeleri, halk edebiyatı ve folklor ürünlerini, masalları, destanları, efsaneleri, menkıbeleri, mitolojiyi vs. çağdaş roman anlayışı ve teknikleri doğrultusunda yeniden yazarak üretirler. Metin dönüştürme eylemi, ya ciddi bağlamda yapılır. Yani dönüştürülen metne saygı duyularak onun önemi, değeri ve etkisi kabul edilerek, benimsenerek yapılır ya da gayr-ı ciddi bağlamda yapılır. Yani dönüştürülen metnin şeklini ya da içeriğini alaya, hafife almak, hicvetmek, gülünç yapmak için yapılır”.¹⁰³ Bu yöntem beş ayrı şekilde uygulanabilir. Kurgu ve teknik taklidi, ifade kalıpları taklidi, üslûp taklidi(pastiş), içerik aktarımı(parodi), çağrışımsal göndermeler.¹⁰⁴

Postmodernist yazarlar kimi zaman romanlarının kurgu ya da teknik unsurlarını oluştururken geçmiş dönemlerde yazılmış yapıtların teknik ya da kurgu özelliklerinden yararlanabilirler, onları taklit ederler, dönüştürerek kendi metinlerine uyarlarlar.

Yine aynı şeyi ifade kalıpları bağlamında da yapabilirler. Başka türden metinlere has ifade kalıplarını çağrıştıracak ifadeler kullanılabilir. Örneğin, “az gittik, uz gittik dere tepe düz gittik...” diye başlayıp devam eden ve masal

¹⁰³ Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Basımevi, Ankara 2003,s.264-265.

¹⁰⁴ age, s.265-269.

türüne ait olan bir kalıbı bir postmodern romanda “G. az gitti, uz gitti, metropol, eyalet düz gitti...” şeklinde görmek hiç de zor değildir.

Üslûp taklidi ya da pastiş tekniğinde örneksenen metnin yalnızca söyleyiş, anlatış şekli taklit edilir. Eski dönemlerde bu yöntem çalıntı yapmakla eş değer gibi görülürken bugün özellikle postmodern romanların vazgeçilmez tarzlarından biri haline gelmiştir. Pastiş, taklit edilen yapının önemine vurgu yapmak için kullanılabilceği gibi söz konusu olan metinle alay etmek için de uygulanabilir.

İçerik aktarımı bir diğer adıyla parodi, yazarın örneksediği metnin ana konusunu kendi metnine aktarmasıdır. Dikkat edilmesi gereken nokta parodide diğer metinden yalnızca konusunun aktarıldığı; kişiler kadrosu, zaman, mekan gibi unsurların silbaştan yazılması gerektiğidir. Parodi bazı romanlarda metnin tamamına hakim olabileceği gibi bazen örneksenen metnin bir parçasının, bir cümlesinin kullanılmasıyla da oluşturulabilir.

Çağrışımsal gönderme yöntemiyle söz konusu metin, bir roman kişinin isminin kullanılmasıyla ya da o metnin çok belirgin bir unsurunun dile getirilmesiyle anımsattırılır.

Metinlerarası ilişkilerin metinlere zenginlik kattığı söylenebilir. Yazar hem oluşturduğu metinle hem de parodi, pastiş,... gibi yöntemlerle gönderme yaptığı metinlerle çıkar okuyucu karşısına. Okuyucu aynı anda birçok metni okumuş olur. Postmodern romanlarda bu yöntemin sıkça kullanılması postmodernizmin çoğulculuk ilkesiyle bütünleşiyor gibi görünüyor.

VI) Dil ve Üslûp

Bu alt başlığa kadar, postmodern romana dair kurulan cümlelerin bir çoğunda “önemsiz” sözcüğü yer almış olmalı; hemen belirtmek gerekir ki postmodern roman için hiçbir unsur dil kadar önemli değildir. Hatta postmodern metinler dili sergileyebilmek, dili kullanabilmek, dille bir arada olabilmek amacıyla oluşturulur, demek yanlış olmayacaktır. Postmodern anlayışın yaygınlaşmasından önceki metinlerde kullanılan dilin hiçbir zaman amaç olarak görülmediği, daima bir araç olarak düşünüldüğü açıktır. Oysaki postmodern romanlarda dil, dili kullanmak, dilin zenginliği, değişkenliği, ... temel erek olarak çıkar okuyucu karşısına. Aynı zamanda dilin postmodern metinlerde varoluşsal sorgulamaların çıkış noktası ve bu sorunların irdelendiği düzlem olarak belirlediğini de eklemek gerekir. Kimi postmodernist düşünürler dil ile gerçeklik/hakikat arasında sıkı bir bağ olduğunu, dil dışında hiçbir şeyin olmadığını iddia ederler. John W. Murphy, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri* adlı yapıtında konuya ilişkin şunları söylüyor:

“Lyotard, bilginin bir ‘dil oyunları’ ürünü olduğunu söyleyerek düalizmden kaçmanın farklı yollarını özetlemeyi dener. Başka bir deyişle, düalizmin başarısızlığının ardındaki mantık, dilin etkisinin ortadan kaldırılamamasıdır; bu amaca ulaşmak için hangi stratejiye bağlanılırsa bağlanılsın, durum değişmez. Mesela, ne Newton ne de emprestyonistler dilin zaaflarından kaçamazdılar. Wittgenstein’a bel bağlıyorsa da, Lyotard’ın savunduğu şey, gerçekliğin dilin kullanımı içinde kavramlaştırıldığıdır. Julia Kristeva’nın ‘metinlerarasılık’ kavramı bu noktayla ilgilidir. Fikri, dilin

yalnızca, bu metinsellik çevriminden kaçış olmamakla birlikte, bir metinden diğerine dolaştığıdır. Yoruma ulaşır ulaşmaz, bu süreç tekrar başlar ve devam eder. Gerçekte metinlerarasılık, bir Sisyphos miti olarak durmaktadır. O nedenle; gerçeklik doğru ile yanlış konusunda dilsel tarzda oluşan varsayımlardan doğar. Bu varsayımlardan kaçış imkansızdır. Dili oluşturan kurallar, ne doğal olarak düzenlenirler ne de Tanrısal şekilde ilham edilirler; konuşma eylemleri içinde meşrulaştırılırlar. Postmodernistler, dil etkisinin teknik olmaktan çok 'pragmatik' olduğunu öne sürerler. Barthes'in söylediği gibi alfabe kişisel değildir; çünkü dil kullanımı, gerçekliğin çekirdeğine sızan bir olaydır. Geçmişte dili dünyadan ayıran ne tür teşebbüslerde bulunulmuş olursa olsun, postmodernistlere göre bu manevralar asla başarıya ulaşamaz. Basitçe dile getirmek gerekirse, dilin etkisinden asla sakınılamaz. Bunun nedeni çok basittir: Semboller, dünya özerkmişçesine olguları işaret etmezler, göstermezler veya olguların yerine geçmezler. Konuşma daha büyük bir gerçekliğin vekili değildir, der Derrida, kendi kendisini temsil eden bir şeydir".¹⁰⁵

Postmodernizm üzerine yapılan literatür çalışmasında görülüyor ki bu konuda söz söylenler mutlaka bu yeni perapektiften dilin nasıl görüldüğü üzerine yazmışlar ve söylenenler hep aynı paydada, dilin vazgeçilmez önceliği paydasında birleşiyor.

Postmodern romanlarda dilin kullanımı mercek altına alındığında görülüyor ki yazar, hiçbir sınır, kural tanımadan kullanıyor dili. Daha açık bir

¹⁰⁵ Murphy, John W. *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, Paradigma Yayınları, İstanbul: 2000,s.52-53.

ifadeyle yazar roman yazdığı için “romana türüne göre bir dil” kullanmalıyım, endişesine kapılmıyor. Uçsuz bucaksız dil ülkesinde özgürce dolaşiyor, istediği alanlara istediği şekilde girebiliyor. Bundan dolayı postmodern romanlarda yer yer makale, deneme, mektup, sohbet, ... türlerine “ait” dillerle karşılaşılabilir. Postmodern bakış açısı, dil kullanım şekillerini belirli türler içine hapsetmeyi, dili sınırlandırmayı doğru bulmuyor. Hatta bu anlayış postmodern romanlarda eski dönemlere ait dillerle karşılaşılmasını da beraberinde getirebiliyor. Yazar romanında yer yer arkaik dillerle yazılmış bölümler oluşturabiliyor ya da eski dillere ait sözcükleri romanına serpiştirerek onların yeniden kullanılmasını sağlayabiliyor. Postmodern romanlar dil unsurlarının hepsini kullanmaya açık yapıtlardır. Postmodern romanlar içinde konuşma dilinden edebî dile, deyimlerden atasözlerine, argodan uydurma kelimelere dilin bütün alanları gözlemlenebilir, çünkü postmodern roman dilin kendisidir. Bununla birlikte yazım ve noktalama sapmaları postmodern romanlarda sıkça rastlanan bir durumdur. Tüm kurallara karşı olan postmodern roman yazarı kimi zaman imlâ ve noktalama kurallarını sınırlayıcı, sınıflandırıcı bulur ve örneğin özel isimlerin büyük yazılması kuralını, yargının sonuna nokta konulması, sıralı cümleler arasında noktalı virgül ya da virgül kullanılması kurallarını çiğner. Kimi zaman da yazarın yaygın dilde kullanılmayan sözcük biçimlerine yer verdiği gözlemlenir. Bu da dilin yapısal özelliklerinin bozulmasıyla, daha açık bir ifadeyle kök ve o kökten yeni sözcükler oluşturma yönteminin değiştirilmesiyle ya da ön ek, son ek sisteminin altüst edilmesi yoluyla yapılır.

Postmodern romanlarda, cümlede öğelerin diziliş sisteminin, tamlama kurallarının kısacası dilbilgisi kurallarının ihlâl edildiği saptanabilir.

Postmodern romanlarda üslûp, genel olarak yalın üslûp şeklinde kendini gösterir; ancak postmodernist yazar üslûp konusundaki genel geçer yapıyı kırmak amacıyla romanın çeşitli bölümlerinde birbiriyle alakasız birçok üslûbu bir arada kullanabilir.

Üslûp; bir kişinin, bir dönemin, bir akımın dili kendine has kullanım biçimidir. Bir konu milyarlarca farklı üslûpta dile getirilebilir. Sonuçta söylenen şey, anlatılmak istenen aynı olsa bile her kişi, dönem ya da akım bunu farklı söylemler geliştirerek sunabilir.

Aslında bir kişi bile aynı konuyu onlarca farklı anlatım özgeçliği içinde ifade edebilir. Bu dilin zenginliğini gösterir; ancak her sanatçının zaman içerisinde yalnızca kendisine ait, kendisini anımsatan bir tarz, üslûp geliştirmiş olmasını beklemek gelenek haline gelmiş gibidir; yazılı olmayan bir antlaşma olarak görülür. “Üslûp, kişinin sanatçı kişiliğinin en önemli göstergesi olan unsurdur. Özgün bir üslûp, başkasına benzememek, kendine has bir görüş ve bakış açısı ortaya koymak demektir. Sanatçının başarısı, daha çok kişisel bir üslûp sahibi olmaya bağlıdır. İyi bir şairde her şeyden önce kendine özgü (üslûb-ı zatî), yeni bir üslûp aranır.¹⁰⁶ Oysaki postmodernist bakış açısına göre sanatçının bireyselliğinin önemi kalmadığı için kendine has bir üslûp sahibi olması da önemini yitirmiştir. Bir yazarın tek tip bir üslûpla kendini sınırlaması öncelikle dile yapılan bir haksızlıktır.

¹⁰⁶Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Basımevi, Ankara 2003,s.293.

Önemli olan yazar değil, yazarın ortaya koyduğu yapıttır. Bu düşüncenin oluşmasında “öznenin ölümü, özerk burjuva monad veya ego veya bireyin sonu ve bunun paralelinde, ister yeni bir ahlaki ideal, ister ampirik tanım olarak, eskiden bir merkezi bulunan özne ya da ruhun merkezini yitirmesinin”¹⁰⁷ büyük rolü vardır. Postmodern çağda birçok kavramın yeniden tanımlanması gerektiğini düşünen Jameson konuya ilişkin şunları söylüyor:

“Burjuva ego veya monadın sonu, kuşkusuz bu egonun psikopatolojilerinin de sonunu getirir (burada genel olarak hislerin sönmesi diye adlandırdığım durum). Ama bu daha başka pek çok şeyin de sonu – örneğin eşsiz ve kişisel anlamında üslubun sonu, kendine has bireysel fırça darbesinin (mekanik reproduksiyonun gelişen öncelliğinde simgelenen) sonu- demektir. İfadeye, his ve duygulara gelince, çağdaş toplumda merkezli öznenin eski anomisinden kurtulmak aynı zamanda, yalnızca kaygıdan değil, artık hissetmeyle uğraşacak bir benlik kalmadığına göre, her çeşit histen kurtulmak anlamına gelebilir. Burada kastedilen, postmodern çağın kültürel ürünlerinin histen tamamen mahrum olduğu değil, daha ziyade bu hislerin –‘yoğunluklar’ diye adlandırılması daha iyi ve daha doğru olacak- artık boşlukta asılı ve gayrişahsi olduğu ve makalenin sonunda tekrar ele

¹⁰⁷ Jameson, Fredric, “Postmodernizm ya da Kapitalizmin Kültürel Mantığı” *Postmodernizm*. Haz. Necmi Zeka Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994,S.59-116, s.75.

almaya çalışacağım tuhaf bir aşırı-coşkunun egemenliği altında bulunduğudur".¹⁰⁸

Jameson'ın "yoğunluklar" sözcüğüyle tarif ettiği yapıyla postmodern romanlardaki üslûp çoğulculuğunun örtüştüğünü düşünmek yerinde bir kanı olur gibi görünüyor. Romanlarında birçok türü bir arada kullanabilen postmodernist yazarlar isterlerse efsanevi üslûpla eleştirel üslûba, epik üslûpla havas üslûbuna, mecazî üslûpla mizah üslûbuna,... aynı metinde yer verebilirler; ancak daha önceki bölümlerde de belirtildiği gibi postmodernist romanlarda en çok karşılaşılan üslûp parodidir. Parodi ve pastiş her ne kadar kurgu bölümünde irdelenmişse de bu teknikleri dil ve üslûp başlığı altında yeniden değerlendirmekte yarar var.

Parodi, bir metni yeni bir metin oluştururken örnek almaktır.

Postmodernist yazarlar parodiyi genellikle konu bazında gerçekleştiriyorlar; ancak örnek alınan metin içinde geçen bir pasajı ya da bir cümleyi aynen kullanmak da yine parodi oluşturma teknikleri içerisinde yer alır. Bununla birlikte bir metnin gülünç taklidini yapmak da yaygın bir parodi şeklidir. Bu üslûp türünde yazar, yine bir metni yeni bir metin oluşturma amacıyla kullanır; ancak bu sefer örnek alınan metnin bir çok özelliğini alaya alır. Oluşturulan yeni metinde hedef örneksenen metnin eğlence malzemesi haline getirilmesidir.

Elbette bu bahsi, pastişten söz etmeden bitirmek yanlış olur. Pastiş, üslûb taklididir. Kimi postmodernist yazarlar metinlerini oluştururken farklı farklı türlerin söyleyiş özelliklerini öyle bir kullanırlar ki okuyucu o metni

¹⁰⁸ age, s.76.

okurken bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde, üslubu örneksenen anlatı türünün atmosferi içine girer. Örnek verilecek olursa; postmodernist bir romanda yazar bazı bölümleri masal türünün söyleyiş şekilleriyle süsleyebilir.

Çalışmanın roman incelemeleri bölümünde yer alan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kullanılan dil, pastişi örneklendirmek açısından oldukça verimli bir yapı sunuyor.

“Postmodern sanatçı, sanat ile gerçek hayat arasındaki bağları koparma çabası içindedir hep. Örneğin Roland Barthes, otobiyografisini yazarken ‘Ben bir metin yazıyorum, ona da Roland Barthes adını verdim’ der. Barthes’e göre de sanat yapıtı gerçek evreni yansıtmaz, kurmaca bir evren yaratır. Ayrıca bu kurmaca evrende kimlik de kurmacadır. Barthes’e göre kendini anlatmak, kendini dil ile yeniden kurmaktır, yeniden yaratmaktır. Çünkü dili kullanmak demek, dil sistemleri ile ilgilenmek demektir, gerçekle değil”.¹⁰⁹

Postmodern romanlarda yazarın, gerçekleri ortaya koymak ya da birilerine doğru yolu gösterebilmek, yaralı olmak gibi erekleri olmadığı için, postmodernizm böyle bir misyona sahip olmadığı için dil ve üslup postmodern romanlarda ön planda yer alan roman unsurlarından olmuştur.

¹⁰⁹ Batum Menteşe, Oya, *Bir Düşün Yolculuğu*, Bilkamat Yayınları, Ankara, 1996,s.35.

III.BÖLÜM: TÜRK ROMANINDA POSTMODERNİZM

A) Türk Romanının Kısa Tarihsel Gelişimi

Türk edebiyatında roman, batıda olduğu gibi tarihsel bir sürecin sonucu olarak, bireyselleşmeye paralel bir doğrultuda ortaya çıkmış bir anlatı türü değildir.

Roman, Türk edebiyatına Fransızca'dan yapılan çevirilerle girdi. Bu çevirilerden ilki Yusuf Kamil Paşa'nın, François Fénelon'un *Telemakhos'un Maceraları*(1699) adlı eserinden tercüme ettiği *Telemak*'tır (1862) .

Tanzimat devrinin sonuna kadar yoğun bir şekilde devam eden çeviri çalışmalarından Türk aydınlarını en çok etkisi altında bırakan eserler; Victor Hugo'nun ünlü romanı *Sefiller* (1862), Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su (1864), Alexandre Dumas Père'in *Monte Kristo*'su (1871), Chateaubriand'ın *Atala*'sı (1872), Bernardin de Saint-Pierre'in *Pol ve Virjin*'si (1873) olmuştur. Türk aydını, yapılan çevirilerdeki roman tekniğini kısa bir süre sonra kendi metinlerinde kullanmaya başlamıştır. Türk edebiyatında "ilk roman" olarak Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat* adlı eseri kabul edilir; ancak bazı araştırmacılara göre Mehmet Emin Bey'in *Müsameretname*'sini de "roman" kıstaslarına uyan bir metin olarak değerlendirmek olanaklıdır.

Bu dönemden önceki süreç içinde yer alan halk hikayeleri ve mesnevilerde romanı çağrıştıran bir takım unsurlarla karşılaşıyorsa da elbette bunları roman türüyle ilişkilendirmek yerinde olmaz. Peki Türk

okuyucusu farklı bir kültür sunan, yabancı olduğu hikaye ve romana nasıl alıştırıldı?

Bunun için Türk aydını iki ayrı yol kullanmıştır: Birincisi Ahmet Mithat tarafından kullanılan yöntemdir ki Türk okuyucuları alışık oldukları halk hikayeleri ile batılı hikaye ve roman tekniklerinin karışımı bir türle karşı karşıya kalırlar. Ahmet Mithat, Türk okuyucusunun böyle bir geçiş sürecine ihtiyaç duyduğunu düşünür. İkinci yol ise yerli türleri hiç işin içine katmadan doğrudan batılı hikaye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan yoldur ki bu yolu açan kişi de Namık Kemal'dir. Tanzimat döneminin birçok aydınının da bu ikinci yolu tercih ettiğini belirtmek gerekir.¹¹⁰

Batılı teknikle yazılmış yerli türlere halkın ısınması uzun sürmemiştir. Bu süreci kolaylaştıran başat unsur romantik aşk olaylarının hem o dönemin batı edebiyatında hem de bizde revaçta oluşudur. Fransız edebiyatını örnek alan Tanzimat aydını o dönemin popüler akımlarından realizmi önemseyerek hem zamana uyum sağlamış hem de halkın genel eğilimine ters düşmemeyi başarmıştır. Zaten aşk hikayeleri okumaya alışık olan halk, bu hikayelerdeki tekniğin değişmesini fazla yadırgamamış aşk temasıyla yetinmiştir. Ancak hemen bu noktada belirtmekte yarar var; Tanzimat aydınları her ne kadar roman türünü metinlerinde kullanmış iseler de "roman" sözcüğünü ilk zamanlar pek kullanmamışlar, yazmaya alışık oldukları ve okuyucularının da benimsediği "hikaye" ve "öğütname" isimlerini kullanmışlardır. Bu anlayış

¹¹⁰ Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılap Kitabevi İstanbul , s.68.

Servet-i Fünun edebiyatına kadar devam etmiştir. Halid Ziya Uşaklıgil'in *Hikaye* adlı yapıtında şunlar söylenmektedir:

“Edebiyat-ı Osmani’de mahzarı olduğu mevki-i mühimi ihraz edemeyen aksam-ı edebiyattan biri de ecnebi bir kelime altında zikr etmekten ise Osmanlı lisanına hürmeten “hikaye” namını vereceğimiz kısım-ı edebidir”.¹¹¹

1880’li yıllardan sonra tüm dünyada olduğu gibi Türk romanında da romantizmin yerini alan realist ve naturalist akımın etkileri görülecektir. Sami Paşa-zade Sezai, Nabi-zade Nazım, Recai-zade Ekrem, Hüseyin Rahmi, Halid Ziya, Hüseyin Cahid gibi isimlerin yapıtlarında realist ve naturalist yansımalar izlenebilir. Rezaizade Mahmud Ekrem’in *Araba Sevdası* adlı yapıtı, hem realizme sıkı sıkıya bağlı olması hem de Batılı anlamda roman türüne çok yakın olmasıyla önemli bir yapıttır.

Tanzimat dönemindeki aydınların genel yapılarına bakıldığında onların kendi kendilerine bir misyon yükledikleri, ülke meselelerini kendi meseleleri olarak algıladıkları ve çalışmalarını toplumsal değişim ve gelişim için kaleme aldıkları görülmektedir; ancak Servet-i Fünun edebiyatının(1896-1901) aydınlarına bakıldığında tam tersi bir durumla karşılaşılır. Onlar Abdülhamit’in istibdat dönemi yazarlarıdır. Her söylenilenin neredeyse suç sayıldığı bir dönemde onlar memleket meselelerinden, toplumsal sorunlardan olabildiğince uzak durmaya çalışmışlar ve kendi içlerine dönmüşlerdir. Yapıtlarında kurguladıkları karakterler de kendileri gibi içe dönük, karamsar ve duygusal karakterler olmuştur. Bu durum romanın

¹¹¹ Uşaklıgil, Halit Ziya, *Hikâye*, Haz. Nur Gürani Arslan, Yapı Kredi Yayınları İstanbul, 1998,s.20.

gelişmesi için –her ne kadar başlangıçta olumsuz görünüyorsa da- olumlu bir süreç başlatmıştır. Kendi psikolojisine yönelen yazar, kaleme aldığı yapıtlardaki karakterlerin de psikolojilerini derinden irdelemeye başlamış; dolayısıyla bireyi anlatan gerçek anlamdaki romanlar kaleme alınmıştır. Bunu belki de ilk ve en iyi yapan yazar, Halid Ziya Uşaklıgil olmuştur. Onun *Aşk-ı Memnu* adlı yapıtı bu yönüyle edebiyatımızda bir dönüm noktasıdır denilebilir.

“Diyebiliriz ki, Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*’da, birtakım insanların, neden-sonuç yasasına göre gelişen aşk öyküsünü anlatan, psikolojik gerçekliğe dayanan, sağlam yapılı, kusursuz bir sanat yapıtı yaratmak peşindeydi. Böyle bireyler arası duygusal yoğun ilişkiyi işleyen romanlara Edwin Muir “dramatik” roman adını verir. *Aşk-ı Memnu* işte bu tür romana çok iyi bir örnektir”.¹¹²

Dönemin önde gelen bir başka ismi, ilk psikolojik roman *Eylül*’ün yazarı olarak bilinen Mehmed Rauf’tur. Rauf’un *Eylül* dışındaki yapıtlarında da psikoloji ön planda yer alır. Her ne kadar Mehmed Rauf, bireyin psikolojisini başarıyla romanlarına taşıyabilmeyi başarmış ise de gerek kurgularındaki olayların basitliği ve kurgu hataları nedeniyle gerekse dile tam anlamıyla hakim olamayışından çokça eleştirilmiştir. Hüseyin Cahid Yalçın, Ahmed Hikmet Müftüoğlu, Safveti Ziya Edebiyat-ı Cedide’nin diğer romancılarıdır.

Servet-i Fünun edebiyatı döneminde eserler kaleme almış; ancak kendini bu grubun dışında tutmuş romancılar da vardır. Hüseyin Rahmi

¹¹²Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s.71.

Gürpınar, Ahmed Rasim, Mehmed Celal, Mustafa Reşid, Fatma Aliye, Mehmed Vecihi, Safvet Nezihi, Güzide Sabri Aygün, Ali Kemal bu romancılar arasında sayılabilecek önemli isimlerdendir; ancak hemen belirtmek gerekir ki bu yazarlar, roman türünün gelişimi söz konusu olduğunda yerinde sayan hatta geriye dönük isimlerdir. Üzülerek söylemek gerekir ki birçoğu Ahmed Midhat'ı ve Namık Kemal'i tekrar etmişlerdir.

1909- 1913 yılları arasında Fecr-i Ati dönemi romancılarından Cemil Süleyman Alyanakoğlu ve İzzet Melih Devrim isimleri sayılabilir. Türk edebiyatında romanın gelişimine herhangi bir katkıları olmamıştır; ancak Alyanakoğlu'nun romanlarındaki psikolojik tahliller oldukça başarılıdır. İzzet Melih Devrim de romantik aşk konularını işlediği romanlarıyla ün yapmıştır.

1911-1923 yılları arasında Milli Edebiyat dönemi yaşanmıştır. Dönemin en belirgin özelliği, 1908 yılında II. Abdülhamid yönetiminin sona ermesiyle gelen hareket ve düşünce serbestisidir. Bunun dışında, yeni ve daha özgür bir döneme başlamış, çeşitli etnik grupların beraber yaşadığı imparatorluğun nasıl bir siyasi bakış açısıyla yönetileceğine ilişkin belirsizlikler de yine bu döneme ait konular içinde yer almaktadır. Bu belirsizliği ortadan kaldırmak adına Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük gibi ideolojiler ortaya çıkmıştır,. Bu ideolojilerden Türkçülük ya da miliyetçilik hareketi, *Genç Kalemler* dergisi ile çok geçmeden edebiyatta kendini göstermiştir. “Milli edebiyat” deyimini ilk olarak bu dergide kullanılır. Halide Edib Adivar, Yakub Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halid Karay, Aka Gündüz, Reşat Nuri Güntekin, Ebubekir Hazım Tepeyran, Raif Necdet Ketselli, Müfide Ferid Tek, Halide Nusret Zorlutuna, Şükufe Nihal, Falih Rıfkı, Yusuf Ziya Ortaç, Faruk Nafiz

Çamlıbel, Mithat Cemal Kuntay, Halid Fahri Ozansoy, Orhan Seyfi Orhon, ve Ahmed Hamdi Tanpınar dönemin önemli yazarları arasında yer alır. Türk edebiyatında romanın gelişimi bağlamında incelendiğinde sayılan isimler arasından Yakub Kadri Karaosmanoğlu ve özellikle de Ahmed Hamdi Tanpınar üzerinde durmak gerekir. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı yapıtında Kenan Akyüz, Yakub Kadri için şunları söylüyor:

“Bütün romanlarını ve –*Bir Serencam*’daki ilk hikayeleri hariç- bütün hikayelerini sosyal temalara dayandıran Yakub Kadri’de, sağlam bir gözlemcilik ve ona dayanan kuvvetli bir realizm vardır. Ancak bu realizm, onun romanlarındaki tarihi olaylar ve sosyal meseleler hakkındaki kendi düşüncelerini belirtmesine de engel değildir. Sağlam bir tekniğe sahip olan ve karakterlerini çok başarılı bir şekilde canlandırmasını bilen yazar, fikir bakımından oldukça yüklü olan roman ve hikayelerini kuruluktan kurtarmak için, onlara birer aşk olayı eklemeyi de unutmamıştır. Fakat ikinci planda kalan bu aşk romanlarından başka, roman ve hikayelerini cazipleştiren asıl mühim amil, onun titiz bir üslûpçu oluşudur. Gerçekten onun üslubu, Halid Ziya’ndan sonra, son devir Türk romanında görebildiğimiz en sağlam üslûptur”.¹¹³

Ahmet Hamdi Tanpınar için ise Türk edebiyatının dönüm noktasındaki isimdir, demek kesinlikle yersiz olmayacaktır. Onun Türk edebiyatında oluşturduğu etki, Halid Ziya Uşaklıgil’in yansımalarının çok daha ötesinde

¹¹³ Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılap Kitabevi, İstanbul,s.183-184.

olmuştur. Hatta denilebilir ki bugün Tanpınar, ehil eleştirmenler tarafından yeniden irdelendikçe Türk edebiyatı kazançlı çıkmaktadır.

Berna Moran *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 1* adlı yapıtında 1950'lere kadarki Türk romanlarında ortak olan iki izlekten söz eder. "Birinci çizgiyi, bir düşünce kalıbına dökülen, toplumsal sorunlara dönük romanlar; ikinci çizgiyi bireyler arası ilişkiye ve dolayısıyla bireyin iç dünyasına dönük dramatik romanlar oluşturur".¹¹⁴ Bilindiği üzere Moran'ın birinci çizgiyi oluşturduğunu söylediği toplumsal sorun Batılılaşma sorunudur. Berna Moran, Ahmet Hamdi Tanpınar'ı her iki çizgiye de yerleştiremediğini şöyle açıklar:

"Türkiye'deki Batılılaşma hareketine büyük bir duyarlılıkla çözüm arayan bir aydın olması onu birinci çizgideki aydınlarımızla birleştirir, ama romanları hiçbir zaman bir düşünce kalıbına dökülmüş romanlar değildir. Ayrıca bireye ve bireyin iç dünyasına ayırdığı yere bakarsak, onu ikinci çizgiden saymamız gerekir. Yani Tanpınar bu iki çizginin birleştiği noktadır diyebiliriz. Özellikle *Huzur*'da... Bu romanda Batılılaşma sorunu yer alır, ama güzellik ve sanat dünyasında yoğun yaşamaya inanan Mümtaz soruna estetik açıdan bakar. Karşıtlık ne Doğu-Batı değerleri, ne materyalizm ve idealizm arasındaki karşıtlıktır. Kendimize has olanla sahte olan arasındadır. Soruna bu açıdan bakan Mümtaz romanın sonunda bir iç çatışma ile karşılaşır, ama bu çatışma Bihter'de ve Handan'da gördüğümüz çatışmaya benzemez.

¹¹⁴ Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları İstanbul 1983,s.244.

Mümtaz'ınki güzelliği ve sanatı yoğun yaşamakla toplumsal sorumluluk arasında bir bocalama...”¹¹⁵

Yine bu dönemde Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* 'iyle (1941) ve Peyami Safa'nın *Matmazel Noralya'nın Koltuğu* (1949) adlı yapıtıyla dönemin diğer yazarlarından ayrıldıklarını da belirtmek yerinde olacaktır.

1950'li ve 1960'lı yıllarda yazılmış olan Türk romanları irdelendiğinde bunların yazılış amaçlarının ve ele aldıkları konuların daha önceki dönemlerde de genel olarak görüldüğü gibi “toplumsal sorunlar” kaynaklı olduğunu belirtmek gerekir; ancak bu dönemi önceki yıllardan ayıran başat unsur tartışılan toplumsal problemin değişmiş olmasıdır. Bilindiği üzere Türk aydını Tanzimat'tan sonra uzun yıllar toplumun Batı'ya nasıl ayak uydurması gerektiğinden, bunu yaparken nasıl benliğimizi koruyabileceğimizden, yanlış Batılılaşmaktan söz etme gereksinimi duymuştur. Belki de, yaşanan siyasi, ekonomik, tarihsel koşullar bunu zorunlu kılmıştır, demek yanlış olmaz. Ancak zaman içerisinde Türk toplumu çok ciddi boyutlarda yaşanan bir değişimin içinde bulmuştur kendini. Osmanlı İmparatorluğunun yıkılması, Milli Mücadele dönemi, yeni bir yaşayış biçimi sunan cumhuriyet, savaştan henüz çıkmış bir ülkede kurulmaya çalışılan yeni bir ekonomik sistem...

1950'li yıllara gelindiğinde artık Türk aydınının Doğu-Batı sorunuyla ilgilenmediği; büyük bir kesimin, toplumu o dönemlerde derinden etkileyen sınıf farkından söz ettiği görülüyor. Bunu ezen-ezilen, güçlü-zayıf, zengin-

¹¹⁵ Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları İstanbul 1983,s.248-249.

fakir, yöneten-yönetilen sorunu diye nitelendirmek de olanaklı. Berna Moran'ın "Anadolu romanı" olarak isimlendirdiği, genelde de "köy romanı" tamlamasıyla tanımlanan romanlar 50'li ve 60'lı yıllarda işte bu sınıf mücadelesini konu edinmiştir. Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar, Fakir Baykurt isimleri bu tarzda yazılmış romanların en niteliklilerini ortaya koymuş yazarlardır.

Bu noktada hemen belirtmek gerekir; yine aynı yıllarda kaynağını Milli edebiyat döneminden alan, halk edebiyatındaki türlerden yararlanarak romanlar oluşturan, tarihi romanlar yazan yazarlarımızın sayısı ve de etkinliği de yadsınamaz. Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Kemal Bilbaşar, Tarık Buğra ilk akla gelen isimlerdir.

Yine bu dönemde yazılmış; ancak diğer romanlardan farklılıklarıyla dikkatleri çeken Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'inin ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı yapıtının üzerinde, Türk romanında modernleşme bağlamında, biraz durmak gerekiyor. Modernist unsurların izlenebildiği bu romanlar ileriki yıllarda yazılacak olan modern ve de postmodern romanların habercisi gibidir.

Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*'i yazdığı dönemde köy romanları popüler olmasına rağmen ezen- ezilen kavgasını yazmak yerine bireyin kendisiyle olan kavgasını yazmayı tercih etmiştir. Atılgan'ın yapıtlarında psikoloji önemli bir yerde durmaktadır. *Aylak Adam* buna en iyi örnektir. Roman kahramanı C'nin tekdüze yaşantılara, toplumsal kuralların mantıksız yapılarına, sıradan olmaya, yüzeysel, derinliksiz olmaya karşı oluşu ve

kendini bütün bu olumsuzluklardan soyutlamaya çalışırken yaşadığı sıkıntı romanda etkileyici bir biçimde anlatılmaktadır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü gerek Tanpınar'ın kullandığı farklı hiciv yöntemiyle gerekse romanın temel unsurlardan “zaman” üzerinde oynadığı oyunlarla yazıldığı dönemin yapıtları arasından sıyrılır. Yazar, ana karakterin anılarının üzerinden çok uzun bir tarihsel süreci anlatıyor, toplumun bu süreç içinde nasıl değiştiğinin altını çiziyor gibidir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bütün yapıtlarında olduğu gibi *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de modern/postmodern romanın zeminini hazırlamaktadır. Jale Parla romana ilişkin “Tanpınar *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde gene yaşam-sanat-anlatı-zaman ilişkisine döner. Bu romanda anlatı “saat ayarı” teması çevresinde gelişir”¹¹⁶ derken; Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 'de Tanpınar'ın hiciv için kullandığı yöntem ve oluşturduğu öznel zaman kavramı üzerine şunları söylüyor:

“Diğer romanlarda yazar, kullandığı yabancı kişiyi o toplumun çeşitli kesimlerine ya da kurumlarına sokar ve toplumun o günkü durumunu eleştirir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise İrdal'ın çevresindekiler fazla değişmez, aynı kişilerdir hemen hemen. Kıraathanedekiler ve Spiritizma Cemiyeti'ndekiler, daha sonra *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde görev alan kişilerdir. Bundan ötürü romanda, kısa bir zaman dilimi içinde çeşitli kesimlerdeki insanlarla karşılaşmayız da, aynı insanları farklı dönemlerde izleriz. Bunların geçirdiği değişiklik, o dönemlerdeki toplumun özelliğini

¹¹⁶ Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000,s.301.

belirler. Aynı şey İrdal için de söz konusudur; toplumun bir parçası olarak o da değişir dönemlere göre”.¹¹⁷

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “zaman” üzerinden oyunlar oluşturması, roman kişilerini değişken kılması, dili kullanım tarzı bu romanın postmodern Türk romanının kuluçka evresi olduğunu düşündürüyor. Süha Oğuzertem, “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: *Enstitü* Sorununa Babasız Bir Yaklaşım” adlı makalesinde *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde varlığını etkin bir şekilde hissettiren iki düzlem ve üst anlatıya ilişkin şunları söylüyor:

“Öyleyse *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün yalnız bu anlamda bir alegori sayılabileceğini, yani romanın ‘birincil’ ve ‘ikincil’ düzlemlerinden birinin, diğeri anlaşıldığında vazgeçilebilecek bir fazlalık (Van Dyke 215) olmamasına karşın, ‘asıl’ öykünün ancak ‘öteki’ öykünün izdüşümü olarak kavrandığında doğru dürüst anlaşılabilirdiğini belirtmeliyiz. Yalnız bu; iki düzlem arasında saydam bir ilişki olduğunu, iki paralel çizgi üstündeki noktaların bire bir karşılıkları bulunduğunu düşündürmemeli. Ben bu romanda daha çok her zaman ve her yerde geçerli iki düzlem varmış gibi düşünüyorum, üstelik simge sistemi çözüldüğünde farkına varılan ‘üst’ anlatının

¹¹⁷ Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları İstanbul 1983,s.225-226.

sürekli müdahalesi nedeniyle, insan etkinliğine dayalı ve sürekliliği olan bir olay örgüsü bulmakta güçlük çekiyorum”.¹¹⁸

Osmanlı İmparatorluğunun duraklama ve çöküş dönemlerinden bugüne kadarki siyasi panorama derinlemesine irdelenecek olursa, Batılı anlamda roman türünün, daha da spesifikleştirilecek olursa bireyi ve onun iç dünyasını anlatan roman türünün, neden Türk edebiyatına gecikmeli girdiği çok net bir şekilde kendini gösterecektir. Sosyal ve siyasi çalkantılar, sanatın gelişmesinin önündeki aşılması güç bir engeldir.

Türk romanının 1970'lere kadarki tarihsel sürecine “gelişme/ modernleşme” bağlamında bakılırken ön plana çıkan yapıtların *Aşk-ı Memnu* (1898-1900), *Huzur* (1949), *Aylak Adam* (1959), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1962) olduğu görülüyor. Bu romanları diğer yapıtlardan ayıran ve modernleşme düzleminde irdelenebilmeyi sağlayan unsurların “birey” etrafında kümeleştiği söylenebilir. Daha önceki bölümlerden de anlaşılacağı gibi; örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1949'da, döneminin diğer yapıtlarından çok daha farklı bir şekil , kurgulama, uslupla,... *Huzur*'u kaleme almış olması eş zamanda ve sonrasında yazılan romanları ne yazık ki çok da etkilememiştir. Dönemin genel eğilimi toplumsal sorunların altını çizmek yönünde olduğundan ve belki de halkın ve sanatçıların psikolojik olarak gerçekten buna ihtiyaç duymalarından 1970'li yıllara kadar üretilmiş olan romanların çok azı modern romanın göstergesi olan özelliklere sahiptir.

¹¹⁸ Oğuzertem, Süha. “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: *Enstitü* Sorununa Babasız Bir Yaklaşım”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*. Haz. Abdullah Uçman, Handan İnci, 3F Yayınevi, İstanbul, 2008,s.472.

Ancak 1970'lere gelindiğinde öznel, bireyi ve onun evrenini ön plana çıkararak romanların sayısının dönemin genel çehresi içinde güçlü bir yer bulabilecek seviyeye ulaştığı görülüyor. Yıldız Ecevit'in de *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı yapıtında belirttiği gibi Türk romanı 1970'li yıllarda ilk avangardist metinlerini üretir.

“Türk edebiyatında modernist ve postmodernist özellikler, Batıda olduğu gibi, yüzyılı içine alan bir sürecin aşamaları olarak ortaya çıkmazlar. Yetmişli yıllarda Türk romanı ilk avangardist metinlerini üretmeye başladığında Batı avangardizmi postmodern düzlemde at oynatmaya başlamıştı bile. Bu nedenle, Türk romanının, önce modern sonra postmodern sırasına göre bir gelişme göstermesi de söz konusu olamazdı. İlk avangardist Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde bir arada taşırlar edebiyatımıza. Postmodern romanın modernist özelliklerinden büyük ölçüde yalıtılmış örneklerinin ilk kez doksanlı yıllarda ortaya çıkmasının nedeni, modernizmin Türk edebiyatına 70 yıllık bir gecikmeyle girmesinden kaynaklanır”.¹¹⁹

Bu saptamadan yola çıkarak, 1970-1990 yılları arasında yazılmış, Türk edebiyatına hız kazandırmış ve yenilikler sunan önemli romanlar ve yazarları şöyle sıralanabilir:

Oğuz Atay; *Tutunamayanlar*-1972, *Tehlikeli Oyunlar*- 1973, *Bir Bilim Adamının Romanı*-1975

¹¹⁹ Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları, İstanbul: 2002,s.85-86.

Leyla Erbil; *Tuhaf Bir Kadın*- 1971, *Karanlığın Yönü* – 1985, *Aşk Mektupları* - 1988

Yusuf Atılgan; *Anayurt Oteli*- 1973

Ahmet Hamdi Tanpınar; *Sahnenin Dışındakiler*- 1973, *Mahur Beste*-1975

Selim İleri; *Destan Gönüller*- 1973, *Her Gece Bodrum* – 1976, *Ölüm İlişkileri*- 1979, *Cehennem Kraliçesi*-1980, *Bir Akşam Alacası*- 1980, *Yaşarken ve Ölürken*- 1981, *Ölünceye Kadar Seninim* – 1983, *Yalancı Şafak* – 1984, *Saz Caz Düşün Varyete* – 1985, *Hayal ve İstirap* – 1986, *Kafes* - 1987

Pınar Kür; *Yarın Yarın* – 1975, *Küçük Oyuncu* - 1977, *Asılacak Kadın* – 1977, *Bitmeyen Aşk* – 1986,

Güney Dal; *Memeleri Büyüyen İşçi*-1976, *İş Sürgünleri*- 1977, *E-5* – 1979, *Fabrikada Bir Saraylı* , *Kılları Yolunmuş Maymun* - 1988

Ayla Kutlu; *Kaçış* – 1979, *Islak Güneş* – 1980

Orhan Pamuk; *Cevdet Bey ve Oğulları*- 1979, *Sessiz Ev* – 1983, *Beyaz Kale* – 1985

Tezer Özlü; *Çocukluğun Soğuk Geceleri* – 1980, *Yaşamın Ucuna Yolculuk* – 1984

Ayla Kutlu; *Cadı Ağacı* – 1983, *Tutsaklar* – 1983, *Bir Göçmen Kuştı* – 1985, *Hoşçakal Umut* – 1987

Latife Tekin; *Sevgili Arsız Ölüm* – 1983, *Berci Kristin Çöp Masalları* – 1984, *Gece Dersleri* – 1987, *Buzdan Kılıçlar* - 1989

Adalet Ağaoğlu; *Üç Beş Kişi* – 1984, *Hayır* – 1987

Bilge Karasu; *Gece* – 1985

Ferit Edgü; *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* – 1988, *Hakkari’de Bir Mevsim* - 1977, *Kimse* - 1976

Nihat Genç; *Dün Korkusu* – 1989, *Bu Çağın Soylusu* - 1990

Nazlı Eray, Erhan Bener, Peride Celal, Ahmet Altan, Nedim Gürsel, Erendiz Atasü, Ayla Kutlu, Buket Uzuner, İhsan Oktay Anar, Aslı Erdoğan, Murathan Mungan.

Yukarıdaki sıralamada da görüldüğü üzere Türk romanında avangardist yaklaşımdan söz ederken öncelikle ele alınması gereken isim Oğuz Atay ve *Tutunamayanlar*’dır. Çalışmanın bu bölümünde, modernleşme-postmodernleşme bağlamında sürekli vurgulanmaya çalışılan, yazarın bireye ve bireyin psikolojisine yönelmesi olgusu, *Tutunamayanlar*’da sıradan bir okuyucu tarafından bile kolaylıkla saptanabilecek başat unsurdur. Atay’ın romanı, biçim ve kurgu olarak da tekdüzeliğin dışına çıkabilme cesareti göstermiş, öznel, özgür bir metindir. *Tutunamayanlar* aynı zamanda modernleşme sancıları çeken Türk bireyin kendi kişilik sorgulamasının yazılı belgesidir. 1970’li yıllardan önce yazılan Türk romanlarının genelde toplumsal sorunlar üzerinde durduğu birçok kez söylendi.

Tutunamayanlar’da da yine bu toplumsal sorunların devam ettiği görülmektedir; ancak bu sefer sorunun kendisi değil, bireyin psikolojisinde oluşturduğu ikilemler, çıkmazlar, hastalıklar irdelenmektedir denilebilir. Kürşat Ertuğrul “Türkiye Modernleşmesinde Toplumsal ve Bireysel Özerklik Sorunu: Oğuz Atay ve Orhan Pamuk’la Birlikte Düşünmek” başlıklı makalesinde Oğuz Atay’ın öykü ve romanlarındaki ana karakterlerin kendileri hakkındaki gerçeğe ulaşabilmek, özerk ve aşkın bir varoluşa ulaşabilmek için

çabaladıklarını söylüyor. Ancak bunu başaramıyorlar; çünkü içinde yaşadıkları toplumun sahip olduğu toplumsal, siyasal ve kültürel oluşum ister istemez onlar tarafından içselleştirilmiştir ve karakterlerin bireyselleşmiş bir yaşam sürmelerini engellemektedir. Atay'ın kurguladığı karakterler, yaşadıkları ülkenin masum, içten, sıcak insanlarına duydukları sevgi ile Batıların mesafeli, benmerkezli akılcılıklarına hak verişleri arasında ikileme düşerler ve bu aslında modernleşme yolunda da önemli bir problemdir. Ertuğrul bu konuda şunları söylüyor:

“O. Atay edebiyatı ve onun olanaklarını, içinde yaşadığı tarihsel-toplumsal alanla yoğun bir eleştirel ve özeleştirel “çarpışma” için kullanır. Bu anlamda Türkiye modernleşmesi ve onun kısıtları ile yüzleşir. Bu yüzleşmede görüleceği gibi, kendisinden önce A. H. Tanpınar'ın tüm edebi görkemiyle vurguladığı, benimsediği ve yaşatmaya çalıştığı, toplumsal ve kültürel “yekparelik” kurgusu ve tasavvuru çatırdamıştır. O. Atay Türkiye'nin 1960'lar ve 70'ler boyunca yaşadığı toplumsal ve kültürel farklılaşma – ayrışma dinamiklerinin içinden yazmaktadır. O'nun için gerçek meydan okuma “bütünlüğü” yeniden üretmek değil özerkliği ve kendiliğindenliği olan bireyi bir varoluş biçimi olarak yaratmaktır. Ayrıca, Atay bu varoluş biçiminin, içinde yaşadığı toplumsal ve kültürel alanla eleştirel ve özeleştirel bir ilişki içinde yaratılabileceğini düşünür”.¹²⁰

¹²⁰ Ertuğrul, Kürşad, “Türkiye Modernleşmesinde Toplumsal ve Bireysel Özerklik Sorunu: Oğuz Atay ve Orhan Pamukla Birlikte Düşünmek”, Doğu-Batı, Şubat- Mart- Nisan 2003, S. 22, s. 89-103,s.91.

Tam bu noktada hemen belirtmek gerekir; elbette Türk romanı 1970'ten sonra birden değişip tam anlamıyla modernleşmedi, Türk aydını birdenbire toplumsal sorunlara eğilmekten vazgeçip gerçek mânâda sanat yapmaya karar vermedi, veremezdi de; çünkü siyasi çalkantılar bunun önünde, aşılması zor duvarlar örüyordu. 27 Mayıs 1960 ihtilalinin yankıları, 12 Mart 1971 Muhtırasının atmosferi içinde çok güçlü bir şekilde hissediliyordu. Çetin Altan (*Büyük Gözaltı*-1971, *Bir Avuç Gökyüzü*- 1974, *Viski*- 1975, *Bir Yumak İnsan*- 1977, *Küçük Bahçe*-1978), Vedat Türkali (*Bir Gün Tek Başına*-1974), Erdal Öz (*Yaralısın*-1974), Firuzan (*47'liler*- 1974), Sevgi Soysal (*Şafak*- 1975), Adalet Ağaoğlu (*Bir Düşün Gecesi*-1979) gibi yazarlar, yapıtlarında bu dönemi anlatan aydınlar arasındadır.

Yine bu dönemde verilen ürünler gözden geçirildiğinde köy romanı yazma geleneğini sürdüren Kemal Bilbaşar, Yaşar Kemal, Talip Apaydın, Abbas Sayar, Fakir Baykurt gibi isimlerle de karşılaşılıyor. Tarihi romanlar, aşk romanları ve son zamanlarda "islamî roman" isimlendirmesiyle anılan roman türlerinde de yapıtlar bu dönem içerisinde yer almaktadır.

1980 sonrası Türk romanı mercek altına alındığında, 70'lerde başlayan yenileşmenin bu dönemde şaşırtacak bir hızla ve sebatla devam ettiği görülecektir. Türk aydını artık roman içinde toplumsal sorunlarla boğuşmayı aşmanın da ötesinde atılımlar yapacak, yavaş yavaş gerçekçiliğin "güven" veren ellerini bırakıp postmodernist çizgide tek başına yürümeye çalışacaktır. 1980'lerde yazılan romanların birçoğunda modern roman ile postmodern roman arasında sıkışmış yapılarla da karşılaşılacaktır. Türk romanında 1990'lı yıllara gelindiğinde ikileme düşmeden "postmodern"

tanımlamasıyla etiketlenebilecek birçok roman kaleme alındığı görülüyor.

Bunlardan bazıları;

Pınar Kür; *Bir Cinayet Romanı*- 1989

Bilge Karasu; *Kılavuz* – 1990

Orhan Pamuk; *Kara Kitap* – 1990, *Benim Adım Kırmızı* - 1998

Hilmi Yavuz; *Taormina* – 1990, *Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri* – 1991,

Kuyu – 1994

Metin Kaçan; *Ağır Roman* - 1990, *Fındık Sekiz* -1997

Nazlı Eray; *Ay Falcısı* – 1992

Buket Uzuner; *Balık İzlerinin Sesi* – 1992

Süreyya Evren; *Postmodern Bir Kız Sevdim* – 1993

Erendiz Atasü; *Dağın Öteki Yüzü* – 1995

İhsan Oktay Anar; *Puslu Kıtalar Atlası* – 1995, *Kitab-ül Hiyel* - 1996

Ahmet Altan; *Tehlikeli Masallar* – 1996

Hasan Ali Toptaş; *Bin Hüzünlü Haz* – 1998

Aslı Erdoğan; *Kırmızı Pelerinli Kent* – 1998

Murathan Mungan; *Üç Aynalı Kırk Oda*-1999

Levent Mete; *Aşk Romanları Yazan Adam* – 2000

Dilek Doltaş, *Postmodernizm ve Eleştirisi* adlı yapıtında “Türk yazınına baktığımızda özellikle 1990’lardan itibaren postmodern diyebileceğimiz bir yaklaşımın ürünü olan ve o bakış açısıyla yorumlanabilecek metinlerin zaman zaman yayınlandığını görürüz”¹²¹ derken Yıldız Ecevit bu döneme ilişkin olarak şunları söylüyor:

¹²¹Doltaş, Dilek. *Postmodernizm ve Eleştirisi*. İnkılâp Yayınları, İstanbul:

“Doksanlı yıllar, bir yanda geleneksel özelliklerin süregeldiği bir ortamda alışılmadık biçim denemeleri içeren romanların pıtrak gibi açtığı bir zaman kesiti olur Türk edebiyatında. Kiminin estetik değeri üzerinde tartışılabilir, bu romanlar geçmişinde uzun yıllar geleneksel biçim öğeleriyle toplumsal içerikli metinler üretmek zorunda kalmış bir edebiyatın, özerkliğini elde etme yolunda attığı önemli adımları belgeler. Bunlar, sanatın koşulsuz bir özgürlükle bütünleşmiş bir yaratma edimi olduğunu düşünen bilinçlerin ürünüdür”.¹²²

Tam da bu noktada, yazarlık kariyerine 1982 yılında *Cevdet Bey ve Oğulları* ile başlayan ve 1985 yılında yazdığı *Beyaz Kale* adlı yapıtıyla edebiyat dünyasında büyük bir yankı oluşturan Orhan Pamuk’tan söz etmemek olanaksız; çünkü onun yazarlık serüveni, 1980 sonrası Türk edebiyatının genel çehresini anlatabilmek için en uygun süreci ortaya koyuyor. Yazar, ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda modern roman tekniklerinden faydalanarak -Gürsel Aytaç’ın isimlendirmesiyle - bir “aile romanı” yazmıştır. 1983’te kaleme aldığı *Sessiz Ev*’de yazarlığını bir adım daha ileri götüren Pamuk, gerek çoğul anlatıcı tekniğiyle gerekse tarihsel olayları ele alışıyla yeni arayışlar içerisinde olduğunun sinyallerini vermiştir. 1985’te yayımlanan *Beyaz Kale*, özellikle edebiyat eleştirmenlerini oldukça şaşırtmıştır. Bazıları romanı, modern roman kriterlerine uygun olarak incelemeye çalışmış, bazıları ise *Beyaz Kale*’nin yeni bir teknikle yazılmış

2003,s.142.

¹²² Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları İstanbul: 2002,s.94.

olduğuna işaret etmiştir. Kitabın postmodernist yönsemeden parçalar taşıyan ilk Türk edebiyatı ürünlerinden olmasının bunda büyük etkisi vardır elbette.

Beyaz Kale'ye ilişkin eleştiriler, en az *Beyaz Kale* kadar önem arz ediyor. Türk aydınınının bu yeni eğilim konusundaki düşüncelerine, tespitlerine göz atmak yararlı olacaktır.

Ahmet Oktay "Bir Arayışın ve Bir Oyunun Romanı" başlıklı makalesinde "benöyküsel" bir anlatı olarak tanımladığı *Beyaz Kale*'nin, geçmişi ve geleceği hem kendi bakış açısıyla hem de başka birinin bakış açısıyla kurgulayabilmeyi öngören bir "iç deney" sorunu etrafında döndüğünü belirtirken, romanda oyun unsurunun ön planda olduğunun altını çiziyor.¹²³ Orhan Koçak "Güzeldi *Beyaz Kale*!" de yapıtı "tarihyazımsal üstkurmaca türünde, bir tour de force" (sirk dünyasında, imkansızın gerçekleştirilmesi anlamına geliyor) olarak nitelendirir. "O" (Hoca), 'ben'in (İtalyan köle) yerine geçer, 'ben' de 'o' nun yerine. Romanın sonuna doğru, anlatıcı kendinden 'o' diye söz etmektedir, 'o'ndan da 'ben' diye".¹²⁴ Jale Parla "Roman ve Kimlik: *Beyaz Kale*" başlıklı yazısında "*Beyaz Kale*, romansa realitenin eklemlendiği (edebi gerçekliğin en geniş tanımıyla) gerçekçi bir romandır. Bu gerçekçiliği romans ve realite kutupları arasında geniş bir yelpazede irdelediği kimlik

¹²³ Oktay, Ahmet, "Bir Arayışın ve Bir Oyunun Romanı", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul,2006, s.80-82,s.80-81.

¹²⁴ Koçak, Orhan, "Güzeldi *Beyaz Kale*!" *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Der. Engin Kılıç,İletişim Yayınları, İstanbul,2006, s.149-154,s.149-150.

sorunuyla yakalar”¹²⁵ tespitinde bulunarak *Beyaz Kale*’ye modernist yöntemlerle yaklaşmaya çalışmış gibi görünüyor. “*Beyaz Kale* Bir Düş mü?” başlıklı makalesinde Şara Sayın,

“Orhan Pamuk’a göre gerçeğe kurmacayı birbirinden daha gerçek ya da daha az gerçek diye ayıran geçerli, mutlak ölçütler yok artık. Bu nedenle de tarihsel kaynaklardan yararlandığı zamanlarda da amacı bu gerçekliği olduğu gibi yansıtmak, ortaya koymak olamaz. Kurmaca ile gerçek, uydurulmuş öykülerle yaşanmış öyküler Pamuk’un romanında yan yana yer alırlar ve aynı gerçeklik savını içerirler. ‘Gerçek nerede’ sorusu artık sorulmaması gereken bir sorudur, çünkü çoktan yitirilmiştir. Düş ürünü anlatılar, belgelenmiş olaylar kadar gerçektir”.¹²⁶

derken “gerçeklik” konusunda çok daha yerinde bir saptama yapmış gibi görünüyor. Son olarak Fethi Naci’nin “*Beyaz Kale*” yorumuna bakılacak olursa Orhan Pamuk’un ilk üç romanının küçük bir değerlendirmesiyle karşılaşılır:

“İlk romanda on dokuzuncu yüzyıl romanının bildiğimiz klasik romanın

¹²⁵ Parla, Jale, “Roman ve Kimlik: *Beyaz Kale*” *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul,2006,s.85-99, s.88.

¹²⁶ Sayın, Şara,”*Beyaz Kale* Bir Düş mü?” *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Der. Engin Kılıç İletişim Yayınları, İstanbul,2006, s.99-110,s.103-104.

biçimi; ikinci romanında çağcıl romanın getirdiği yeni anlatım tekniklerinden yararlanan yeni biçim: Beyaz Kale’de ise düşünle gerçeğin birbirine karıştığı bir geçmiş zamanda geçen bir romana uygun yeni bir biçim”.¹²⁷

Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*’den beş yıl sonra *Kara Kitap*’ı yayımlamıştır. *Kara Kitap*, postmodern bir romandır. *Mesnevi* ve *Hüsn ü Aşk*’ın bir parodisi olan yapıt yine *Beyaz Kale* gibi, eleştirmenlerin ilgi odağı olmuştur. Berna Moran “Üstkurmaca Olarak Kara Kitap” başlıklı makalesinde *Kara Kitap*’ı, şöyle tanımlamaktadır:

“Orhan Pamuk romana gerçekçi bir yazar olarak başlamışken yavaş yavaş tutumunu değiştirmiş ve son kitabıyla postmodernist roman anlayışına yaklaşmış ya da katılmıştır. Bundan ötürü *Kara Kitap*’ı gerçeklikle değil, kurmaca metinlerle bağlar kurarak okumamız bekleniyor. Nitekim Orhan Pamuk metinlerarası ilişkiye okurun sık sık dikkatini çeker, benzerliklerin altını çizer, yazarların birbirlerinden yaralandığını örneklerle belirtmeye çalışır. Örneğin *Mesnevi*’deki öykülerin *Mantık-ut Tayr*’dan, *Kelile ve Dimne*’den, *Binbir Gece Masalları*’ndan alınmış olduğunu anımsatır okura. Şeyh Galip de *Mesnevi*’ye borçludur *Hüsn ü Aşk*’ı”.¹²⁸

Güneli Gün, “Türkler Geliyor: Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*’ını Çözmek” adlı yazısında “Pamuk, dördüncü ve en karmaşık postmodernist romanı *Kara Kitap*’ta başkaları hakkında tüm bilebileceğimizin, kendimizin yansımaları

¹²⁷ Naci, Fethi, “*Beyaz Kale*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul,2006,s. 82-85, s.82-83.

¹²⁸ Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s.99.

olduğu şeklindeki ağdaş psikolojik igrden yararlanıyor. Bu içgörü romana aktarıldığında, bütün karakterlerin yazarın zihni denilen o temel muammanın –yazar için olduğu kadar metni zmlenmeye çalışan okur için de bir muamma-uydurmaları olduğuna hiçbir kuşku kalmıyor”¹²⁹ derken Bernt Brendemoen “Bir Sufi Romanı Olarak *Kara Kitap*” başlıklı makalesinde “genellikle postmodern bir roman olarak nitelenen *Kara Kitap*’ın, geçmişi İslam’ın ilk yzyıllarına uzanan bir İslamî edebiyat geleneği içinde de yeri vardır. Orhan Pamuk’un uyarladığı belli İslamî motifler dışında bu gelenek Türk edebiyatında, bu yüzyılda Türkiye’de yaşayan kültürel değişimlerden dolayı, ortadan kalkmıştır. Demek istediğim *Kara Kitap*, belli bir düzeyde bir tasavvuf hikayesi olarak da okunabilir; çünkü gerek ayrıntılar gerek olay örgüsü bakımından bu tür hikayelerle aralarında açık benzerlikler vardır”¹³⁰ demektedir.

Orhan Pamuk’un, postmodern romanlarında tasavvuftan, eski edebiyattan, Osmanlı dönemine ait kültürel unsurlardan yararlanması postmodernizmin, modernizm gibi geleneği dışlamaması, tersine geçmişi, tarihi, kültürleri şimdiyle birleştirmesi, yeniden kullanmasıyla bağlantılıdır. Pamuk’un postmodern roman tekniklerine göre oluşturduğu bu tarz kurgular, önceleri tam manasıyla anlamlandırılmamış; ancak Pamuk’un dünya edebiyatını etkisi altına alan postmodernizmin yansımalarıyla kaleme aldığı

¹²⁹ Gün, Güneli, “*Kara Kitap*’ı zmek” *Orhan Pamuk’u Anlamak*, İletifim Yayınları, İstanbul,2006,s.191-202,s.192.

¹³⁰ Brendemoen, Bernt, “Bir Sufi Romanı Olarak *Kara Kitap*” *Orhan Pamuk’u Anlamak*, İletifim Yayınları, İstanbul,2006,s.209-225, s.210.

yapıtlar çok geçmeden doğru bir şekilde okunmaya ve irdelenmeye başlanmıştır.

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ın ardından yazdığı *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998) ve *Kar* (2002) adlı yapıtları da yine postmodern roman kategorisinde değerlendirilebilecek kitaplardır. Elbette Orhan Pamuk Türk edebiyatında postmodernizmin yansımalarını oluşturan tek yazar değildir. Çalışmanın geri kalan bölümünde farklı yazarlar tarafından kaleme alınmış postmodern romanlar irdelenecektir.

B) İncelemeye Esas Olan Romanlar Hakkında Bilgi

Bir Cinayet Romanı

Pınar Kür'ün 1989 yılında yayımlanan *Bir Cinayet Romanı* adlı yapıtı, bu çalışmada incelenecek yapıtlar arasında yer alıyor.

Romana ilişkin yapılacak değerlendirmelerin yeterli düzeyde anlaşılabilmesi için yapıtı özetlemekte yarar var.

Romanın, yazar olan roman kişisi Akın Erkan, *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* adlı bir cinayet romanı yazmaya karar vermiştir; ancak bu romanın sıradan bir teknikle yazılması taraftarı değildir. Akın Erkan, romanda yer alacak kişilerin, kendi bölümlerini kendilerinin yazmalarını ister ve cinayet romanının metin kişilerini telefonla arar. Birbirlerinden haberdar olmayan

roman kişileri, yazarın çok eskiden tanıdığı Yıldız Gerçel, Levent Caner, Yeşim Erses, Yasemin ve Emin Köklü'dür. Evet, Akın Erkan cinayet romanının kişilerini gerçek hayattan seçer ve onları bu romanın kahramanları olmaları konusunda ikna eder. Tek istediği, karakterlerin tüm samimiyetleriyle günlük tutmaları ve belirli aralıklarla yazdıklarını kendisine iletmeleriydi. Roman kişileri önceleri oldukça yadırgadıkları bu teklifi kabul ederler. Onların haberi yoktur ;ama Akın Erkan romanın taslağını kafasında oluşturmuştur bile. Taslağa göre Levent, Yıldız'la hemen bir ilişki kuracak; ancak kısa bir süre sonra onu terk edip sekreteri Yeşim'le birlikte olacaktır. Bu durumu kabullenemeyen Yıldız, Levent'i öldürecek, dedektif rolü üstlenen Emin Köklü de bu cinayeti aydınlatacaktır. Yazarın senaryosu bu şekildedir ve roman kişileri bunu bilmemekte, yazarın talimatlarıyla tanışıp görüşmektedirler. Tam bu noktada Emin Köklü hariç, demek yerinde olacak; çünkü Köklü kimi zaman yazarın metin oluşturma tekniğini beğenmez ve olayları yazarın bilgisi dışında ilerletmeye çalışır. Buna en güzel örnek, Akın Erkan'ın şahıs kadrosunda yer almayan Komiser Haydar adlı bir kişinin Köklü'ye yardım etmesidir.

Nihayetinde gerçekten de bir cinayet işlenir, Levent öldürülür. Emin Köklü cinayeti, yazarın taslakta gösterdiği gibi Yıldız'ın değil, Akın Erkan'ın kendisinin işlediğini keşfetmiştir. Yıllar önce Levent, Akın Erkan'ın gençliğinden, masumiyetinden faydalanmış, üstelik arkadaşlarının da Akın'a tecavüz etmesine ortam hazırlamıştır. Yazar Akın Erkan, geçmişte yaşanmış ve kendisinde derin izler bırakan bu travmanın intikamını almak için "yazı"ya başvurmuştur. Emin Köklü, yazarın kendisiyle evlenmesi

halinde bu olayı kimseye anlatmayacağına söz verir. Roman açık uçlu bitirilir; yani sonunda “Akın Erkan bu teklifi kabul etti mi, etmedi mi?” sorusunun cevabı okuyucunun hayal gücüne bırakılır. Zaten roman boyunca okuyucu hep etkin durumda tutulmaktadır. Roman bölümlerinin başında, o bölümü yazan kişilerin isimlerinin yalnızca ilk harfi yer almaktadır. Y harfi ile başlayan üç isim olduğundan Y’li bölümlerdeki duygu ve düşüncelerin kime ait olduğunu bulmak okurun dedektiflik yapmasına yol açmaktadır.

Bir Cinayet Romanı birçok özelliğiyle postmodern roman kategorisine dahil edilebilecek bir yapıttır. Pınar Kür, kimi yerde metinlerarasılığı (parodi), kimi yerde üstkurmacayı ve yardımcı bir unsur olarak da polisiye/gerilim tekniğini başarıyla uygulamıştır.

Kılavuz

Bilge Karasu’nun 1990 yılında yayımlanan yapıtı *Kılavuz*, gerek kurgu yapısıyla gerekse anlatım tarzıyla dikkat çekici bir yapıttır. Üç bölümden oluşan *Kılavuz*’un konusu kısaca şöyle:

Bükönü’nde tatil yapmakta olan Uğur, bir gazetede “Yaşlı Beye Refakatçi Aranıyor” ilanını görür ve Turunçlu’da yaşamakta olan Mümtaz Bey’in bakımını üstlenir. Uğur, oldukça karmaşık bir psikolojiye sahip olduğu bu dönemde sık sık düş ve kabuslar görmekte, zaman zaman bunları gerçek olaylarla karıştırmaktadır. Mümtaz Bey’in akrabası olan Yılmaz Bey ile işe ilişkin bir ön görüşme yapmasının ardından Uğur, taksici İhsan ile tanışır ve

çok kısa bir sürede oldukça yakın bir ilişki yaşamaya başlarlar. Bu arada Yılmaz Bey'in Uğur'a –görüşme sonunda- bıraktığı video kasedini izleyen Uğur, burada kendisiyle ve kabuslarıyla karşılaşır. Zaten karışık olan duygu ve düşünceleri daha da içinden çıkılmaz bir hal alır. Uğur, gazeteye verilen ilanın, Yılmaz Bey'in kendisini hiç tereddütsüz refakatçi olarak kabul etmesinin, kendisine bıraktığı kasedin tesadüf olamayacağını; hepsinin bir plan dahilinde geliştiğini düşünür ve bu garip durumu çözmeye çalışır. Bu arada yaşadıklarını hep yazmaktadır ve kitabın birinci bölümü Mümtaz Bey tarafından okunduğu için okuyucu da okuyabilmekte gibidir. Bu durum ikinci bölümde ortaya çıkar ve bu bölüm ve üçüncü bölüm de o arada ya da yaşananların akabinde günce şeklinde kaleme alınmaktadır. Mümtaz Bey Uğur'un güncelerini okurken yazın teknikleri hususunda Uğur'a önerilerde bulunur. Daha sonra Mümtaz Bey, Uğur ve İhsan o sıralarda Turunçlu'da işlenen esrarengiz cinayetlerin ve Uğur'un hayatındaki garipliklerin peşine düşerler; herkes birbirinden ve Yılmaz Bey'den şüphelenmektedir. Olayları çözebilmek için fırsat buldukça konuşurlar, herkes bildiğini anlatır. Yılmaz Bey'in, Uğur'un ölen bir arkadaşının abisi olduğu ortaya çıkar. İşin garip tarafı ölen arkadaşı Bülent son zamanlarda sıkça Uğur'un kafasını meşgul etmektedir.

Ne yazık ki olaylar tam da çözülmeye başladığı zamanda bir trafik kaza yaşanır. Araçta Mümtaz Bey, İhsan ve Uğur bulunmaktadır. İhsan biraz ağır olmakla birlikte herkes sağ kurtulur kazadan. Kitabın son iki sayfasında tüm bu yazılanların/okunanların bir kişi istediği için kaleme alındığı ortaya çıkıyor;

ancak o kişinin kim olduğu tam bir netlik kazanamıyor. Tüm bu soru işaretleriyle roman sona eriyor.

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri

İlk basımı 1991 yılında yapılmış olan *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*, postmodern roman anlayışını eksiksiz anlatıyor, denilebilecek türden bir yapıttır. Romanda Fehmi Kavkı adlı bir kişinin yaşantısı anlatılmaya çalışılmaktadır; ancak anlatının içine yazım süreci de karıştığından roman biraz (?) ağır ilerlemektedir.

Bir bankacı olan Fehmi K., kendisiyle aynı işi paylaşan Anette ile on beş yıldır duygusal bir ilişkinin başlangıç evresindedir. Yine romandaki karakterlerden biri olan Selim Taşıl, Fehmi K.'nın yakın arkadaşıdır. Selim Taşıl, şairdir, yayınevinde çalışmaktadır ve bir edebiyat dergisi çıkarmak peşindedir. Bu konudaki planlarını paylaşmak ve Fehmi K.'ya da dergisinde yer vereceğini söylemek için Anette ve Fehmi K. ile görüşmeler yapar. Anlatıcı, tam bu noktada hem konuşmaları aktarır okuyuculara hem de Selim Taşıl'ın özel hayatıyla ilgili bilgiler verir. Bunların içinde en önemlisi Selim Taşıl'ın annesi Müstehase Hanım ile Yahya Kemal Beyatlı arasında geçmişte bir aşk yaşanmış olmasıdır. Romanda yer alan karakterlerle ilgili okuyucu bilgilendirilirken anlatıcı birdenbire sıkılır ve kendi özel hayatından söz etmeye başlar. Annesini, babasını, büyükbabasını, büyükbabasının psikoloğu İzzettin Şadan Bf'yi, Fazilet Dadiyi, kendisinin de küçükken

hoşlandığı ve Selim Taşıl'ın annesi olan Müstehase Hanımı yâd eder. Ara sıra da asıl kahramanlara döner ve onların kendi aralarında koyu bir sohbeta dalmış olduklarını iletir okuyucuya.

Roman böylece sonuçlanır. Yazar/anlatıcı/okuyucu/kahraman romanın başında yapmayı düşündüğü şeyi yapamadan romana son vermek zorunda kalmıştır. Anette ile Fehmi K.'yı birlikte yaşar duruma getirememiştir.

Balık İzlerinin Sesi

1992 yılında Buket Uzuner tarafından yayımlanan ve 1993'te Yunus Nadi Roman Ödülü'nü almaya hak kazanan *Balık İzlerinin Sesi*, gerek ütopyik gerekse postmodern yapısıyla incelenmeye değer bir romandır. Buket Uzuner'in "BİS, kitaplarım arasında en çok kendim için yazmış olduğum sayılabilir" dediği romanı oldukça ilginç bir öyküye sahiptir.

Çeşitli ülkeler ve yaşlardan seçilmiş 88 "seçkin" kişi Birleşmiş Milletler'in "özel burslu seçilmiş öğrenci" statüsüyle bir Kuzey ülkesinde bir araya getirilir. Aralarında dünyaca ünlü kişilerin de olduğu grup önceleri toplanış nedenlerinin "normal" insanların davranış ritimlerini çözmek olduğunu düşünseler de bir süre sonra kendilerinin "deli" olarak nitelendirildiklerinin ve "normalleştirilmek" için toplanıldıklarının farkına varırlar. Grubun en deneyimli kişilerinden Romain Gary, bu duruma karşı koyabilmek ve normal, sıradan insanların elinden kendisi ve seçkin arkadaşlarını normalleştirilmeden kurtarabilmek için bir plan yapar. Bu arada romanın ben

anlatıcısı olan Afife Piri ile duygusal bir ilişki başlar aralarında. Gary, normalleştirme sisteminde çalışan Birleşmiş Milletler görevlilerini atlatarak sırasıyla arkadaşları Cyrano de Bergerac, Brooks Nin, Jeanne d'Arc, Anders Grieg, Roni Chagall, Parveen Nehru, Aurore Sand, Carmen de Cervantes ve Afife Piri'yi BİS Adası'na taşır. O adada kendileri gibi seçkin kişiler yaşamaktadır. Galile bunlardan biridir ve aslında seçkinler grubunun da asıl lideridir. BİS Adası tam da seçkinlerin özlemini duyduğu bir yerdir. Herkesin kendine ait bir evi ve her eserin orijinalinin bulunduğu bir kütüphanesi vardır. Peki bu adayı normaller nasıl olmuştur da keşfedememişlerdir? Adanın asıl sahibi olan balıkların fısıltıları normallere garip ve korkutucu gelmiş ve adanın lanetli olduğuna kanaat getirmişlerdir. Böylece ada, yalnızca balıklara ve seçkinlere kalmıştır. Afife Piri, adaya son gelen kişi olan Romain Gary ile ömürlerinin sonuna kadar mutlu bir hayat süreceklerini hayal ederken Gary, Afife ile yaşadıkları aşkın sonsuza kadar sürebilmesi için adayı terk eder ve roman, normallerin okyanusundaki milyonlarca balığın ölümüyle son bulur.

Buket Uzuner'in *Balık İzlerinin Sesi* adlı romanı Türk edebiyatına sunduğu yeniliklerle, her dönem okunabilecek kitaplar listesine dahil edilebilecek postmodern bir yapıttır.

Ay Falcısı

Nazlı Eray'ın 1992 yılında yayımlanan *Ay Falcısı* adlı romanı postmodern-fantastik nitelemesine uygun bir yapıt. Romanda yazar, yaşamından bir kesiti fantastik öğelerle yüklü bir şekilde okuyucularıyla paylaşmaktadır.

Gazetede köşe yazıları yazdığı sütun kaldırılan Nazlı Eray, bu duruma oldukça içerlemektir. Onun çok üzgün olduğunu öğrenen, yıllar önce ölmüş dedesi Tahir Lütfü Tokay, Eray'ı ziyarete gelir. Nazlı Eray'a rüyalarında eşlik eder ve onu zaman zaman Bağdat'ta büyükelçilik yaptığı dönemlere götürür. Dedesi yazarın evinde yaşamaya başlamıştır; ancak yazarın eşi Metin And onu görememektedir. Bu arada Eray'ı sık sık arayan ve onun hayatındaki ilginç olayları merak eden bir "arkadaş" vardır. Onun merakı sayesinde yazar ara sıra başından geçen mucizevî olayları anlatmaktadır.

Bir gün Eray, Metin And'ın videodan *Giselle Balesi*'ni izlediğini görür ve o da izlemeye koyulur. Baley'i bir süre izledikten sonra dedesinin yanına gider ve orada Giselle'i görür. Giselle de o evde yaşamaya başlar, tıpkı daha sonra dünyaca ünlü illüzyonist Kalanag'ın eşi Gloria, yine ünlü illüzyonist Robert-Houdin'in kuklası Antonio Diavolo, Reşide Hanım, Mathilda May, Damarcı Sarı Hüseyin, Ay falcısı, Kaptan Müeyyed'in Nazlı Eray'ın evinde yaşayacağı gibi. Roman, bu roman kişilerinin yaşamlarıyla Nazlı Eray'ın yaşamının kesiştiği noktada yazılır; ancak yazar bu karakterlerden birçoğunun geçmişte yaşadıkları problemlere çözüm bulmaya çalışır ve

başarır da. Daha sonra bu roman kişileri de Nazlı Eray ve Metin And'ın birlikteliklerini kıskanan ve bundan dolayı Eray'a büyü yapan kişiye karşı yazarı korurlar. *Romanın* sonunda Eray'ı büyüden kurtarır ve yok olurlar.

Görüldüğü üzere Ay Falcı'sı fantastik kurgularla örülmüş bir roman. Bununla birlikte roman içinde kullanılan teknikler onun postmodern roman kategorisinde irdelenmesine de olanak sağlıyor.

Dağın Öteki Yüzü

Erendiz Atasü'nün roman türünde ilk denemesi olan *Dağın Öteki Yüzü*, gerek ele aldığı konular gerekse anlatım tekniği bakımından nitelikli bir yapıttır. 1995 yılında yayımlanan ve 1996 Orhan Kemal roman ödülünü alan *Dağın Öteki Yüzü* birçok yönden postmodern roman kategorisi içerisinde değerlendirilebilir.

Milli Mücadele yıllarında babası Hayreddin Bey'i kaybeden Vicdan; annesi Fıtnat Hanım, kardeşleri Reha ve Burhan ile Selanik'ten İstanbul'a taşınır. Fıtnat Hanım, İstanbul'da ikinci bir evlilik yapar ve bu evliliğinden Cumhur isimli bir oğlu daha olur. Üvey babayla yaşamanın zorluklarından kaçan Reha ve Burhan, Kuleli Askeri Lisesi'nde Türkiye Cumhuriyeti'nin üniformasını giyerlerken Vicdan, arkadaşı Nefise ile burslu öğrenci statüsünde İngiltere'ye gider ve Batı dilleri ve edebiyatı üzerine öğrenim görür. Her ne kadar İngiltere'de Vicdan için iyi bir evlilik fırsatı çıkmış ise de o Türkiye'de, Türk asıllı biriyle, Raik ile evlenmeyi tercih eder. Reha ve

Burhan yüzbaşılığa terfi ederler. 50'li yıllarda genç bir dulla evlilik yapan Reha, aradığı mutluluğu bulmak bir yana oldukça sıkıntılı bir yaşam sürmektedir. Bir yandan birbirini takip eden hastalıklar, bir yandan mutsuzluk Reha'yı intihara sürükler. Burhan bu sıralarda Reha ve Vicdan'dan kopuk, daha çok kendi hayatına odaklı yaşamakta ve avukatlık yapmaktadır. Burhan, nüfus kayıtlarındaki doğum yeri (Selanik) bilgisini iş kapabilmek ve o dönemdeki çevresine daha iyi adapte olabilmek uğruna değiştirmiş, karısı Handan'ı defalarca aldatmıştır. Oldukça tutarsız ve erdemsiz bir hayata sahip olan Burhan, yaşamının son dönemlerinde ateist olmuş ve ateist olarak da ölmüştür. Cumhur ise Kore Savaşı'na katılmış, Vicdan'ın tasvip etmediği, onursuz bulduğu bir askerlik sürecinin ardından son derece pasif ve rutin bir döngü içine sürüklenmiştir. İngiltere'de Batı dilleri ve edebiyatı üzerine eğitim gören Vicdan, yurduna dönünce bir kurum kurar, daha sonra kocasının yanına, Ankara'ya, taşınır ve yıllar boyunca yabancı diller öğretmenliği yapar. Çok saygın bir kişi olarak tanınan Vicdan'ın hayatının ana noktaları; Mustafa Kemal Atatürk ile yaptığı birebir görüşme ve ardından Gazi'nin görevlendirmesiyle BBC'de yaptığı radyo röportajı, bir de kardeşleriyle Uludağ'a tırmandıkları o mutlu, mesut gündür. Roman zaten bu iki önemli noktadan uzantılarla ilerletilir. Vatanseverlik, bağlılık, hayalkırıklıkları ve üzüntüyle harmanlanmış bir hayat yaşayan Vicdan'ın önce eşi Raik ölür, sonra da kendisi.

Roman daha ilk sayfalarından farklılığını ortaya koyuyor ve "İçindekiler" sayfasıyla başlıyor. Bölümlerin adı "(Okura Mektup) Sunuş", "(Özgürlüğe Doğru) Masumiyetin Son On Yılı", "(Açıkdenize Doğru... Anım sayış ve

Düşlem...) Dalga”, “(Mazi Adaları... Eski Fotoğraflar ve Mektuplar) Kemalistler”, “(Bir Başka Kıyıda) Kızıma Günce” ve “Sözlük”. Yazarın romanı bu şekilde bölümlere ayırmış olması okurun kafasında soru işaretleri oluşturuyor ve “Roman değil miydi?” diye düşündürüyor. Özellikle “(Okura Mektup) Sunuş” ve “Sözlük “ bölümleri bu ikilemi yoğunlaştırıyor. Ayrıca bölümlerin neden iki ayrı başlığı bulunmakta? Parantez içindekiler daha edebi görünüyor. Erendiz Atasü daha ilk sayfada okuru bu çelişkinin kucağına atıyor ve ikileme düşürüyor.

“(Okura Mektup) Sunuş” bölümü okunduğunda yazar ile karşılaşılıyor. Erendiz Atasü romanda kurgulanan karakterlerin kendi anne-babası ve onların yakınlarından esinlenerek oluşturulduğunu söylüyor.

“Bu kitaptaki Vicdan, annem Hadiye’den, Raik babam Faik’ten; Vicdan’ın annesi Fitnat Hanım, anneannem Elmas’tan esinlenerek yaratılmıştır. Yazınsal yaratıcılıkla uğraşmayan bilmez, gerçeğin tıpkısını romanda ya da öyküde yaratabilmek- yazara doyum vermemesinden öte- yazınsal metnin iç dinamikleri yüzünden imkansızdır. İşte şimdi Vicdan ve Hadiye, Raik ve Faik, Fitnat ve Elmas karşımda duruyorlar; birbirlerine çok benziyorlar; ama tuhaf bir biçimde ve kesinlikle birbirlerinden farklılar”.¹³¹

Erendiz Atasü, “kitap” diye söz ettiği romandaki iki olayın-ki romanda bu iki olay en önemli bağlantıların kök aldığı yerlerdir-her ne kadar gerçeğe çok uzak görünse de yaşanmış olduğunu yazıyor. Vicdan’ın Mustafa Kemal Atatürk ile görüşmesi ve Vicdan’ın kardeşleriyle Uludağ’a tırmanması... Erendiz Atasü’nün annesi Hayriye 1936 yılında Dolmabahçe’de Atatürk ile

¹³¹ Atasü, Erendiz, *Dağın Öteki Yüzü*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2001, s.14.

görüştüğü ve Gazi ile dünya siyaseti üzerine konuşmuşlardır. Hayriye Hanım, bu unutulmaz günü kızına Atatürk'ün kullandığı sözcüklerle anlatmış ve Gazi hakkındaki izlenimlerinden söz etmiş. Romanda da anlatıldığı gibi Atatürk tarafından BBC'de Türk İnkılabı ve Kadın Hakları konusunda bir konuşma yapmak için İngiltere'ye gönderilmiş.

Uludağ'a tırmanış 1935 yılında gerçekleşmiş. Annesinin bu günü anlatan İrlanda keteninden şık beyaz döpiyesi ve topuklu ayakkabılarıyla çektiği fotoğrafı Atasü'ye ilham vermiştir. Tam bu noktada nesnel gerçeklik ile kurmacanın iç içe girdiğini ve bundan dolayı okuyucunun çelişkiye düştüğünü belirtmek gerekir.

Kitabın tarihi fonu da gerçekten yaşanmış olaylardan oluşmaktadır. Cumhuriyet dönemi , Kore Savaşı, 30'lu, 40'lı, 50'li yıllardaki toplumsal yapı roman içerisinde rahatlıkla seçilebiliyor.

Dağın Öteki Yüzü'nün doruk noktası "Dorukta" başlıklı bölümdür denilebilir. Kitap, yazarın duygularını içeren "Masumiyetin Son On Yılı" ile başlar annesinin yani Vicdan'ın ölmeden önceki hasta hali ile devam eder.

Puslu Kıtalar Atlası

İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı olan *Puslu Kıtalar Atlası* 1995 yılında yayımlanmıştır. Ağır, ağıdalı dili ve ilginç kurgusuyla dikkatleri çeken *Puslu Kıtalar Atlası'nın* ilk sayfalarındaki Osmanlıca, sıradan okuru kitabı okumaktan vazgeçirebilecek niteliktedir; ancak romanın ilerleyen

sayfalarında dil oldukça sade bir hal almaktadır. Romanda olaylar Kun-i Kainattan 1079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicret'ten dahi 1092 yıl sonra bir vakitte gerçekleşiyor. Kısacası 17.yüzyılda, yani Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak döneminde yaşanıyor olaylar.

Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin, kafası epey karışık bir karakterdir. Annesinin kim olduğunu bilmemekle beraber babasının hiçbir işte çalışmamasına rağmen geçimlerini nasıl temin ettiğini de anlamamaktadır. Bünyamin, bir gün babasının uyku veren şurubundan çok miktarda içer ve derin bir uykuya dalar. Düşünde uçmaktadır. Evlerinin üzerinden geçerken babasının kendi bedeninin yanbaşımda ağladığını, cenazesinin kaldırıldığını görür. Hemen uyanır düşünde gömüldüğünü gördüğü mezardan çıkar.

Eski bir papaz olan Vardapet'in dikkatini çeken Bünyamin, önemli bir görev için lağımca ocağına alınır. Evden ayrılırken yanına babasının emaneti olan dünya atlasını alır. Babası bu atlası hep yanında taşımasını ve yolunu kaybettiğinde bu düş atlasını karıştırmasını ister.

Bünyamin göreve başlamasından kısa bir süre sonra Zülfiyar isimli bir casusu kurtarmaya gider; ancak tam o esnada saldırıya uğrarlar. Zülfiyar, padişaha ulaştırılması gereken kara parayı Bünyamin'e vermek zorunda kalır ve o andan itibaren herkes kara paranın, dolayısıyla Bünyamin'in peşine düşer. Girdiği bir çatışmada Bünyamin'in yüzüne zırh yapışır ve tanınmaz hale gelir. Bu kötü olay onun gizlenebilmesi için bir fırsat haline dönüşmüştür.

Bir gün Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'un efendisi Ebrehe'nin boğazına bir lokma takılır, ölmek üzere olan Ebrehe'yi Bünyamin kurtarır. Oldukça günahkar bir kişi olan Ebrehe de kara paranın peşindedir. Kıyamet Günü, bu para sayesinde zamanda geriye doğru yolculuğa çıkmayı planlamaktadır. Ebrehe'yle tanıştığı günden itibaren o izin vermeden bir yere gidemeyen Bünyamin iyiden iyiye sıkılmıştır. Bu karanlık ve tuhaf adamın yanından ve kötü planlarından kurtulmak istediği sırada defalarca üzerine yıldırım düşen Dertli devreye girer. Teşkilat'tan kaçışın yolunu Bünyamin'e gösterdikten ve onun kaçmasını sağladıktan sonra binaya büyük bir yıldırım düşer.

Canını güç bela kurtaran Bünyamin lonca yakınlarında bir hana gider ve orada yıllardır hiç uyumamış bir tüccarla tanışır. Bir sihirbazın söylediğine göre çok uzun yıllardır uyuyan bir kişi uyandığında tüccar uyuyabilecektir. Horul horul uyuyan bir bekçinin başında sabırla bekleyen tüccar uyanmasını ümit etmektedir. Avluda uyuyan bekçinin yanına oturan Bünyamin babasının ona verdiği atlası hatırlar birdenbire. Çıkarır ve üzerinde *Puslu Kıtalar Atlası* yazdığını görür. Kitabın son bölümünden bir sayfa açar ve babasının kendisine yazdığı bir yazıyla karşılaşır. Babası yazısında her şeyin düşlerden ibaret olduğunu, kitabı Bünyamin'e okusun diye değil, yaşasın diye verdiğini, kendisinin oğluna verecek düşlerden başka bir şeyinin olmadığını söyler. Bünyamin yazıyı bitirdikten sonra bekçiyi uyandırır. Adam yerinden doğrulup çevresine bakar; ancak orada kendisine bakan Bünyamin'i göremez.

Tehlikeli Masallar

Ahmet Altan'ın *Tehlikeli Masallar* adlı yapıtı 1996 yılında yayımlandı. Romanda cinayet, yazı ve aşk üçgeni içinde yaşayan bir yazarın öyküsü anlatılıyor.

Yıllarca çalıştığı reklam şirketinden ayrılmak zorunda kalan yazar, bir kamuoyu araştırma şirketinde, haftanın birkaç günü çalışmaya başlar. Görevi cinayetleri türlerine göre tasnif etmektir. Bir gün genç bir kız, yazarı arar ve yazarın son romanındaki kadın karakterin kendisine çok benzediğini, kendisini daha iyi anlayabilmek için yazarla görüşmesi gerektiğini söyler. Zaten hayatında çok sayıda kadına yer açmış olan yazar, önceleri bunalımlı bir genç kızla görüşmeyi pek iç açıcı bir fikir olarak görmez; ancak kızın ısrarlı telefonları görüşmeyi kabul etmesini sağlar. Henüz yirmi yaşında olan kız, gerçekten de kendinin peşindedir. Son derece doğal, açık sözlü, yaşına göre oldukça olgun olan genç kızın bir erkek arkadaşı da vardır. Her ne kadar yazarın son romanındaki kadın, kızıdan on beş- yirmi yaş büyük ve birçok özelliği kızla örtüşmüyorsa da kız, romanı okuyunca kendini aynada görmüş gibi hissettiği konusunda ısrarlıdır ve bu bağlamda yazarla görüşmelerini sürdürür. Tam da o sıralarda yazar, kendi deyimiyle bir sevişme hastalığına tutulmuş, seviştiği insanları da ne tür cinayetler işleyebilecekleri konusunda tasnif etmekle meşguldür. Romanın ilerleyen bölümlerinde yazarın, ölüm ve cinsellik konularından köklenen hastalıklı bir ruh haline sahip olduğu görülecektir. Bu arada yazar halen çok sevdiği eski sevgilisi Sevda ile de görüşmektedir; ancak onun artık yeni bir sevgilisi vardır

ve yazara tekrar dönmek istememektedir. Bundan dolayı içinde oluşan sevgi boşluğunu yeni tanıştığı genç kız ile yani Berrin ile doldurmaya çalışacaktır, çoğu zaman iki sevgi arasında çelişkiye düşse de. Berrin yaşça yazardan küçük olmasına, muhafazakar bir aileden geliyor olmasına rağmen kısa sürede onunla rahat bir ilişki içerisine girer. Farklı şehirlerde yaşıyor olmalarına karşın sık sık buluşur, birlikte olurlar. Bu buluşmalarda Berrin, romandaki kadın hakkında sorgulamalara devam eder ve zaman zaman yazara bildiği masalları anlatır. Yazar kendi romanında Berrin'i aradıkça kendiyile karşılaşmaya, yüzleşmeye başlar, Berrin'in dolayısıyla romandaki kadın karakterin kendisine çok benzediğini fark eder.

İşi gereği cinayet haberleri üzerinde çalışan yazar, bir yargıcın sevgilisini öldürme hikayesine takılır kalır ve bunu kendi hayatında, Berrin'le birlikte canlandırmaya çalışır. Yazarın hastalıklı ruh hali bu bölümde net bir şekilde betimlenir.

Önceleri mükemmel bir şekilde devam eden yazar ve Berrin ilişkisi, bir süre sonra yazarın anlam veremediği bir sürece girer. Berrin'in yaşamak istediği; ancak yazarın ona hissettiremediği duygular çalmıştır kapıyı. Tam böyle bir süreç içindeyken, yazarın, cinayetlere ilişkin ortaya koyduğu tez birilerini rahatsız eder ve yazarın yüklü bir miktar para karşılığında işine son verilir; derhal ülkeyi terk etmesi istenir. Yazar, gitmeden önce Berrin'e ulaşmaya çalışır ama başarısız olur. Yurt dışına kaçır, bir daha da Berrin'i görmez; ancak Berrin'in anlattığı masalları kendisinin çok önceden son romanına yazmış olduğunu fark etmesi onun kendiyile ilgili çelişkilere düşmesine neden olur.

Romanda yazar, yazın ve yaşama dair düşüncelerini de ortaya koyar ki bunlar da postmodern bakıştan izler taşır.

Bin Hüzünlü Haz

1998 yılında yayımlanan *Bin Hüzünlü Haz*, Hasan Ali Toptaş'ın edebiyat dünyasında adının sıkça anılmasını sağlayan sıradışı bir roman.

Romanı özetleyebilmek oldukça güç. Belki de tek bir cümleyle Alaaddin'in başından geçmesi olası hikayeler yoluyla Alaaddin'i arayış, denilebilir. Yazar-anlatıcı kimi zaman kendisi zannettiği, kimi zaman da başka biri olarak düşündüğü Alaaddin'in peşinden hayal dünyasında, birbirinden ilginç olaylar ve kişilerle karşılaşır. Bunların hepsinden sıyrılıp Alaaddin'e ulaşmaktır temel amaç; ancak kimi zaman Alaaddin'in öldüğü üzerine varsayımların kendini göstermesi anlatıcıyı ona ulaşamama konusunda endişelendirir. Anlatıcı romanın sonunda Alaaddin ile göz göze gelir ve ona kavuşmanın sonsuz mutluluğunu yaşar.

Oldukça ilginç bir roman *Bin Hüzünlü Haz*. Romanın büyük bölümünü kelimelerle oynanan oyun ve olasılıklar oluşturduğundan yapıtta ana konunun ne olduğunu söyleyebilmek çok zor. Çoğulculuğun, belirsizliğin, gerçek- kurmaca çelişkisinin, metinlerarasılığın, üstkurmacanın, ... sınırsız bir şekilde kullanıldığı *Bin Hüzünlü Haz*'da varoluşsal sorgulamalarla da karşılaşılır. Sıradan okuyucunun okumakta güçlük çekebileceği *Bin Hüzünlü Haz*'da Hasan Ali Toptaş, okunsun, çok satsın kaygısını bir tarafa bırakıp

Türk edebiyatına sahih bir yapıt armağan etmiştir. Yapıtın zor okunurluğunun farkında olan Toptaş, roman içinde okura “Hala oradaysanız ...”¹³² demekten de çekinmez.

Bin Hüzünlü Haz, “dil”in, “anlatı”nın romanıdır. Kelimelerin hüküm sürdüğü bir yaşam içinde, olasılıkların sonsuz varyantlarına gönderme yapan postmodern bir söylem. Her şeyin kelimelerden ibaret olduğu romanda kimi zaman varoluşsal sorgulamalar Haraptarlı Nafi’ye sorulan “Hayat nedir?” sorusuyla somutlaşırken, kimi yerde zaman kavramı ortadan kalkıyor, at kişnemeleriyle otomobil homurtuları aynı anda, bir arada olabiliyor.

Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz* gibi postmodern unsurlarla donatılmış bir yapıtı polisiye/gerilim tekniğinden de mahrum bırakmak istememiş olacak ki romana merak, kuşku, gizem, olabilirlik yapılarını da eklemeyi ihmal etmemiştir.

Kırmızı Pelerinli Kent

Aslı Erdoğan’ın 1998 yılında kaleme aldığı *Kırmızı Pelerinli Kent*, otobiyografik öğelerle kurgulanmış bir yapıttır. Üniversite öğrenimini ve lisansüstü eğitimini Boğaziçi Üniversitesi’nde tamamlayan Erdoğan , Rio de Janerio Üniversitesi’nde başladığı doktora eğitimini yarıda bırakarak kendini tümüyle yazmaya vermiştir. Kırmızı Pelerinli Kent’in roman kişisi Özgür de

¹³²Toptaş, Hasan Ali, *Bin Hüzünlü Haz*, Adam Yayınları, İstanbul 1998,s.27.

Rio'ya öğrenim amaçlı gelmiş bir akademisyendir ve Erdoğan'ın yaptığı gibi okulu bir tarafa bırakıp kendini yazdığı romana odaklamıştır.

Kırmızı Pelerinli Kent aslında romanda Özgür'ün yazdığı romanın ismidir ve okuyucu elindeki romanı okurken *Kırmızı Pelerinli Kent*'i de okumuş olur; çünkü gerçek roman ve romanda yazıldığını bildiğimiz *Kırmızı Pelerinli Kent* iç içe verilmiştir. İki birbirinden çok da farklı değildir; birbirlerini bütünler niteliktedirler. Kısacası iki roman da Rio'dan, Rio'da yaşamaktan ve yaşananlardan söz eder. Tam bu noktada romanda anlatılanlardan biraz bahsetmek kurgunun ve tekniğin daha iyi anlaşılabilmesi açısından yerinde olacaktır.

Akademisyen olduğu, romanın son bölümlerinde belirtilen Özgür, Türkiye'den belirli bir süre için Rio de Janeiro'ya gitmiştir. Her ne kadar Rio, Türkiye'de yaşayan insanların Rio Karnavallarıyla ilgili haberlerde görüp izledikleri gibi keyifli değilse de Özgür inatla buradaki yaşamını sürdürmektedir. Kitapta Rio'nun "favela" terimiyle nitelendirilen varoşları anlatılır çoğunlukla. Mafyalar, katliamlar, tekinsiz sokaklar, mafyalarla anlaşmalı polisler, ucuz seks, ensest ilişkiler, uyuşturucu ticareti, yoksulluk, tükenmişlik, ahlaksızlık, cehalet... Defalarca ölümle burun buruna gelen Özgür; annesine, alışık olmadığı 40-45 derecelerdeki sıcaklığa, yaşadığı evdeki tüm olumsuzluklara rağmen yazmakta olduğu *Kırmızı Pelerinli Kent*'i bitirebilmek adına Rio'daki yaşantısını sürdürmektedir.

"Artık ona "dünya" diye sunulanı elinin tersiyle itmiş; bütün güçlerini

seferber ederek, tek bir hedefe yönelmişti. Rio'yu avuçlarının içinde bir kelebek gibi yakalamak ve öldürmeden kendi sözcüklerine hapsedmek.

Kırmızı Pelerinli Kent doğmuştu".¹³³

Özgür Rio'da birçok kişiyle tanışır, özel ilişkiler de yaşar; ancak hepsinin sonu hüsrarla biter. Rio'nun ıssız sokaklarında dolaşmaktan o kadar çok korkmaktadır ki dua etmeden adım atamamaktadır. Bu arada *Kırmızı Pelerinli Kent*'i yazdığı yeşil kaplı defteri yanından hiç ayırmaz, her fırsatta – sıcaktan, susuzluktan, uyuşukluktan fırsat buldukça-romanına yoğunlaşır. Bu arada yazdığı bölümleri de görür okuyucu, hem romanı hem de romanın içindeki romanı okur. Romanın içindeki romanın, yani *Kırmızı Pelerinli Kent*'in kahramanı Ö'dür. Aslında o da Rio'dan ve Rio'da yaşam ve yaşamaktan, ölümden söz eder; tıpkı Özgür gibi. Kitap otobiyografik özellikler taşır. Ö'nün hayatı, düşünceleri ve yaşadığı olaylar Özgür'üne çok benzemektedir. Özgür'ün yaşantısının Aslı Erdoğan'ın yaşantısına benzediği gibi. Klasik tarzdaki romanlarda görülen düğüm bölümüne benzer net bir bölümün yer almadığı "romanlar"da betimlemeler ağırlık kazanmıştır. Okuyucunun elindeki roman bitirilmez; ancak *Kırmızı Pelerinli Kent*'in sonunda Ö bir kapkaççı tarafından öldürülür.

Kırmızı Pelerinli Kent; Aslı Erdoğan'dan Özgür'e, Özgür'den Ö'ye dönüşen yazarın romanıdır aslında. Kitaptaki özellikler postmodernist roman özellikleriyle örtüşmektedir.

¹³³ Erdoğan, Aslı, *Kırmızı Pelerinli Kent*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001, s.84.

C) Postmodern Türk Romanının Özellikleri

I) Anlatıcı

Postmodern Türk romanı, anlatıcı bazında irdelendiğinde çoğul anlatıcı tipinin yanı sıra gözlemci anlatıcı tipinin de sıkça kullanıldığı görülecektir. İkinci bölümde de değinildiği üzere çoğul anlatıcı, bir romanda birden çok anlatıcı tipine yer verilmesi ya da roman kişilerinin kendilerine ilişkin bölümleri kendi ağızlarından anlatmalarındır. Gözlemci anlatıcı ise “O anlatıcı”, “Yazar anlatıcı”, “Üçüncü kişi anlatıcı”, “Observer- narrator”, “Auktoriyal” diye de bilinen ve destanlar devrinden beri kullanılan anlatıcı tipidir. “Gözlemci anlatıcı, bazı romanlarda kendini açıkça belli eder, zaman zaman olayları keserek araya girer ve ‘ey okuyucu’ gibi hitap ifadeleriyle romandan apayrı bir konumda ortaya çıkar. Okuyuculara sorular sorar, onunla sohbet eder, yorumlarda değerlendirmelerde bulunur, ahlaki dersler verir. Buna ‘meddah anlatıcı’ da denir. Ancak gözlemci anlatıcının başarıyla uygulandığı romanlarda anlatıcı, olabildiğince kendini geri plana iter ve aradan silinmeye çalışır”.¹³⁴ Postmodern romanlardaki-dolayısıyla postmodern Türk romanlarındaki- gözlemci anlatıcı çoğunlukla bu tanıma uymakla birlikte iki noktada genel geçer tanımdan ayrılır.

¹³⁴ Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Basımevi, Ankara 2003,s.126.

Birincisi, postmodern Türk romanındaki anlatıcı hiçbir zaman didaktik konuşmalar yapmadığı gibi ahlakî çıkarımlar da sunmaz okuyucuya. Aksine, ahlakî değerler sisteminin kısıtlayıcı bir tarafı olduğunu söyleyen postmodern anlayış, her fırsatta kuralların anlamsızlığından bahsedecektir. İkincisi, postmodern romanlarda gözlemci anlatıcı geri plana itilmez ve gözlemci anlatıcının müdahaleleri yazarın bir başarısızlığı olarak değerlendirilmez. Yansıtmacı romanlarda olduğu gibi “ey okuyucu!” seslenmeleriyle kendini güçlü bir şekilde hissettirir ve çoğunlukla romanda etkin bir rol oynar.

“*Böyle giderse Fehmi K. İşyerine kolay kolay varamayacak, diye söylendiğinizi duyuyor gibiyim, sevgili okurlar (abç). Ama buna iki de bir sizin yersiz müdahalelerinizin neden olduğunu da affınıza sığınarak söylemek isterim. Ben, Fehmi K.’yı elimden geldiğince elbette, şu lanet olasıca sokaktan bir an önce kurtarıp işyerine ulaştırmaya çabalarken, öykülemeyi zırt pırt keserek – ve iyi okur ukalalığıyla, işimi güçleştirdiğinizin ayırında değilseniz ben ne yapayım? Onun için sözü uzatmadan, (bu sözüm sanadır ey okur!) Fehmi K’nın işyerine dönelim. Çünkü siz burada gereksiz gevezelikler ederken, Fehmi K. İşyerine varmış ve kravatını gevşetmiştir bile...” (F.K.A.S 91).*

Jale Parla *Don Kişot’tan Bugüne Roman* adlı yapıtında Cervantes’in *Don Kişot’* ta hem çoğul anlatıcı hem de gözlemci anlatıcı tipini nasıl kullandığını ayrıntılı bir şekilde anlatıyor.¹³⁵ 1605 yılında kaleme alınmış olan *Don Kişot’*ta kullanılan; ancak modern roman döneminde başarısızlık

¹³⁵ Parla, Jale, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.

olarak düşünüldüğü için tercih edilmeyen yazar- anlatıcı tipinin postmodern romanlarla birlikte yeniden gündeme gelmiş olması oldukça dikkat çekicidir. Don Kişot'ta yazarın okuyucuyla kurduğu diyalog, bugünün postmodern romanlarında yer alan yazar- okuyucu diyalogunun hemen hemen aynısıdır.

“Kitabımı okurken, aklına ne gelirse söyleyebilirsin. Kötü söylersen inan sana darılmam. İyi söylersen de kimseden mükafat alacak değilsin. Seni böylesine meşhur bir şövalye ile tanıştırdığım için övünecek değilim. Ancak, aynı şeyi Sanço Panza için söyleyemem... Bu saf ve iyi yürekli seyis ile tanıştığın için çok şanslısın. Onda sadakatin ve dürüstlüğün bütün özelliklerini göreceksin; dünya üzerinde böyle insanların azaldığına üzüleceksin. Sevgili okuyucum, Tanrı sana vücut ve akıl sağlığı versin, bu arada beni de unutmasın” .¹³⁶

Yine Jale Parla'nın da belirttiği üzere Türk edebiyatının ilk romancılarından Ahmet Mithat'ın yapıtlarında da *Don Kişot*'taki¹³⁷ ve postmodern romanlardaki yazar- okur diyalogu ve anlatıcı tipi kendini göstermektedir. Ahmet Mithat'ın 1875 yılında yayımlanan yapıtı *Karı Koca Masalı* bunu gösteren en iyi örneklerden biridir.

“Merhaba ey okuyucu! Şu kağıt parçasını “Bir kitap alıyorum” diye aldın. Öyle değil mi? Öyle ise şu ilk sayfasını açıp baktığın zaman gözlerinin aradığı şeyi biliyorum. Giriş aramadılar mı? Ama inkar etme!

¹³⁶ Cervantes, Miguel de, *Don Kişot*, çev. Ali Çankırılı, Timaş Yayınları, İstanbul 2005, S.12

¹³⁷ Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s.75-100.

Mutlaka aradıkları şey giriştir. Sen ise gözlerinin aradıkları şeyin yalnız başlığını değil hatta anlamını bile zihninde bulmaya başladın”.¹³⁸

Çalışmaya esas olan postmodern Türk romanları irdelendiğinde yukarıda sözü edilen anlatıcı- okur diyaloguna örnek olabilecek birçok pasajla karşılaşılıyor.

Kırmızı Pelerinli Kent italik yazılı bölümler ve normal yazılı bölümler olmak üzere ikiye ayrılıyor. Okuyucu kitabın ilk sayfalarında bu farklılığı anlamlandıramazken daha sonra italiklerin romanın içindeki romana, düz yazıların ise gerçek romana ait olduğunun ayırdına varıyor. Kitap italik yazılarla başlıyor ve yazarın bu birinci bölümde I. Tekil kişi zamirini kullanarak okurla senli benli bir diyalog oluşturduğu görülüyor.

“Benim anlatacağım Rio ise ikiden fazla boyutta kurulu bir labirent, daha doğrusu hem zamanda, hem uzamda iç içe geçmiş labirentler dizisi.

.....

Az sonra Rio sokaklarına çıkacaksınız”.

.....

(K.P.K 9)

“Bundan sonra göreceğiniz her şey için yaşamınızla ödeme yapacaksınız.

Tıpkı benim yaptığım gibi.

.....

Şimdi gözlerinizi kapayın. İçimden ona kadar sayacağım. On dediğimde Rio’da olacaksınız. Ne yazık ki gözlerinizi ne zaman açmanız gerektiğini ben söylemeyeceğim”. (K.P.K. 10)

¹³⁸Mithat, Ahmet, Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası, haz Nükhet Esen, Kaf Yayınları, İstanbul 1999, s.17.

Alıntılarda da görüldüğü üzere postmodern metinlerin temel yapısında yer alan “kurguda okura da yer açma” prensibi *Kırmızı Pelerinli Kent*'te de mevcuttur.

Benzer bir örneği *Bin Hüzünlü Haz*'da da görebilmek mümkün.

“Hâlâ oradaysanız, şimdi size ‘eziliyormuşum hissi’nden yola çıkarak bu hareketleri uzun uzun anlatmak isterdim aslında. Hayır, o ana dek yapılmış el kol hareketlerinin hepsini bir hareket içinde nasıl görebildiğimi kanıtlamak, değişik yüzyıllara ait milyonlarca el kol hareketinin arasından bazılarını seçip onların gerisinde yatan ruhsal portreleri sergilemek ya da gizli tutmam gereken başka bir amaç uğruna sizin önümüze içlerinde ilginç hikayelerin sihirli anahtarlarını taşıyan birtakım cümleler sürmek için değil; öylesine laf olsun diye anlatmak isterdim. Evet, laf olsun diye... Hem belki böyle bir girişim, beni bir süre daha çocuklar gibi oyalayıp Alaaddin'in yokluğunu düşünmekten alıkoyarken, size de metnin içinde kaybolup gidebilmeniz için çeşitli kapılar aralamış olurdu” (B.H.H. 27).

Bin Hüzünlü Haz anlatıcının aktif konumda olduğu bir yapıt. Romanda anlatıcı; hem anlatıcı, hem yazar, hem de Alaaddin'in izini süren roman kişisi olarak belirginleşir; romanı yazan, hayal eden kişinin bizzat kendisi olduğunu her fırsatta dile getirir. Bununla birlikte hayal ettiği olası öyküler içinde kendisine aktif bir rol tayin eder. Aşağıdaki alıntı söylenenleri somutlaştırabilmek için iyi bir örnek olacaktır:

“Alev alev yapan kıpkırmızı bir yüz, harıl harıl soluyan yarı açık bir ağız ve ne yapacağını şaşırılmış korkulu bir telaş halinde, palas pandıras bana koşuyor yani... Hayır, okumakta olduğunuz bu kelimelerin

ardındaki yalnızlığın içinde oturan bana doğru değil; o gün orada , meydandaki havuzun yanı başında duran ve başını çevirip ansızın kızın koştuğunu gören bana doğru... Galiba bu durumda ben, artık kızı oradaki ben de fark ettiğine göre, yıllar öncesine gidip kıza o zamanki gözlerimle baksam ve onun için 'koşuyor' yerine 'koşt'u' desem daha iyi olacak" (B.H.H. 58).

Alıntıda da görüldüğü üzere anlatıcı, yazdığı öykü içerisinde kendine bir rol vermiş. Üstelik postmodern metinlere has bir özellik olan iç kurmaca oluşturma tekniğini kullanmış. Bu durumda seçeceği haber kipinin de "şimdiki zaman"da değil, "görülen geçmiş zaman"da olması gerektiğine dair teknik bir hususun altını çiziyor. Okurla sık sık iletişim kurmayı ihmal etmeyen anlatıcı, postmodern metinlerde, okurun da kurmacanın bir parçası olduğu gerçeğini hatırlatıyor.

Postmodern Türk romanlarında çoğul anlatıcı tipinin oldukça başarılı bir şekilde uygulandığı gözden kaçmıyor. *Kırmızı Pelerinli Kent*'te okur kimi bölümleri I.tekil şahsın kendi dilinden ve kendi yaşamından okurken, kimi bölümlerde yazar-anlatıcı III. Tekil şahsın hayatını anlatıyor. Bazen kendini anlatan bazen kendine dışardan bakan bir yazar vardır sanki okurun karşısında. Kitabın ilk bölümlerinde bu yapı okuru oldukça uğraştırır ve peşinden koşturur. Okuyucu, okuduğu metni kimin yazdığını ilk bölümlerde güçlükle kavrar. Hangi bölümlerdeki duygu ve düşüncelerin yazar-anlatıcıya, Özgür'e ve Ö'ye ait olduğunu net bir şekilde ortaya koymak için biraz edebiyat polisliği yapmak gerekir. İşte Ö'den , Özgür'den ve yazar- anlatıcıdan üç alıntı:

Yazar-anlatıcı: “Özgür, uzun süre, içinde yaşadığı gerçek ama akıldışı dünyayı, kurgusal ama daha gerçek olanla değiş tokuş edecek bir yazar aradı”.(K.P.K. 83)

Özgür: “Bir parça huzur gerekli bana, huzur ve unutuş. Kendimle aramda bile silah sesleri var artık, bir de şu lanetli roman”. (K.P.K. 100)

Ö: “Neden seçtim bana öldüresiye düşman bu kenti? İnsan acısından lif lif dokunmuş kırmızı peleriniyle benliğimi sarıp sarmalayan, keskin dişlerini karnaval maskelerinin ardına gizleyen Rio de Janerio’yu..?” (K.P.K. 55)

Romanın bazı bölümlerinde ise Özgür ve Aslı Erdoğan’ın ortak söylemleriyle karşılaşılıyor okur. Aşağıdaki alıntıda yer alan duygu ve düşünceler hem yazarın hem de Özgür karakterinin yaşamıyla paralellik arz ediyor.

“Koskoca iki yılı harcasam da en azından bir kitap yazdım ben. Hiç kimsenin işine yaramayacak belki, hiç kimseyi hiçbir şeyden kurtarmayacak. Yalnızca gerçeğin yerine koymak için seçtiğim olgular, yaralarımı yıkayan yalanlar... karanlık okyanusta üç-beş ışıltılı kıpırtı. Titrek, sıradan, tılsımlı... yazdım, çünkü insan hayatına on ile dört yüz dolar arasında değer biçen bu kentte, ölüme karşı başka siper bulamadım. Şu an kendi kambur çocuğumla baş başayım, ama eskisinden de yalnızım”. (K.P.K. 154-155)

Burada ortaya konmaya çalışılan postmodernist özellikler, aslında bir başka postmodern roman unsuruna köprü oluyor. Yazar, anlatıcı çeşitlemesiyle çoğulculuğun altını çizmek için uğraşırken aslında kendini de – çok da belirgin olmasa da – kurgunun içine dahil ediyor, kendine de bir rol veriyor.

Tam bu noktada yazarın romanda çok güçlü otobiyografik unsurlar kullanmış

olmasının “kendini kurguya dahil etme”de başat rolü üstlendiğini belirtmek yerinde olacaktır.

Dağın Öteki Yüzü'nde yine postmodern romanın özelliklerinden “anlatıcının kimlik değiştirmesi” unsuru yoğun bir şekilde uygulanmıştır. Bilindiği üzere çoğul anlatıcı ya da anlatıcı çeşitlenmesi postmodernizmin çoğulculuk ilkesine hizmet eder. Örneğin “Masumiyetin Son On Yılı”nda anlatıcının yazar olduğu düşünülürken parantez içlerini yazan kişinin kim olduğu belirsizdir. “Dalgalar” başlıklı bölümde de yine anlatıcıların sık sık değişmesi söz konusudur. Yine parantez içleriyle bu değişim kendini hissettiriyor. “Kadın mektubu bitirdiğinde göz yaşları sicim gibi iniyordu. Kusursuz bir tümlüğe ulaşmıştı” ifadesiyle anlatıcı, yazar Erendiz ile annesinin bütünlüğüne gönderme yapmaktadır. Son paragrafta ise anlatıcı-yazar-annesi tek vücut oluyorlar.

“Yazıyı zarfa koyup, üstüne yayımcısının adresini yazdı. Sonra bavuldan, hep yanında taşıdığı giysiyi çıkardı; özenle giydi. Annesinin mavi atlas tuvaletiydi bu, 50'lerin modası... Kumral saçlarını onun bu giysiyle çektiği fotoğraftaki gibi düzenledi. Aynaya baktı: Annem, önümde herkesten gizlediği defteri, elinde kalemiyle, dudaklarında hüzünlü bir gülümseme ve gözlerinde muzip bir ışıkla, bana bakıyordu” (D.Ö.Y. 43)

Hilmi Yavuz, “postmodern romanın özellikleri listesi”ni *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'nin merkezine koymuş gibidir. Kimi zaman gerçek bir anlatıcı, kimi zaman yazar, kimi zaman okuyucu, kimi zaman bir roman kahramanı, kimi zaman da dinleyici olarak okuyucunun karşısına çıkan anlatıcı, sözde Fehmi K.'nin baş role sahip olduğu bir roman yazacaktır;

ancak yazış teknikleri, roman sanatı üzerine kuramsal bilgiler, eleştiriler,... yazmaktan kendini alamadığı gibi birdenbire romanı kendi ailesini ve hatıralarını anlattığı bir metne dönüştürür. Farklı türlerde birçok metnin yer aldığı bu anlatının, oldukça programlı bir biçimde hem postmodern romanı anlattığı hem de postmodern bir roman “olduğu” görülüyor. Bu yapı romandan yapılacak bir alıntıyla netleştirilebilir:

“Şimdi biz, anlatı okurları olarak, Fehmi Kavki'nin Anette ile nasıl tanıştığını merak ediyoruzdur elbette. Ama durun sevgili okurlarım, her şeyin bir sırası var: Ayrıca Fehmi Kavki'nin Anette ile nasıl tanıştığını size anlatacağımdan şimdilik pek emin değilim. Dilersem anlatırım, dilemezsem anlatmam! Planlı programlı bir roman üzerinde çalıştığımı size kanıtlamak zorunda olmadığımı da düşünüyorum üstelik” (F.K.A.S. 88).

Bununla birlikte anlatıcının değişkenliği de unutulmamalıdır. Postmodern romanlarda okuyucu, anlatılanları kimin kaleminden okuduğunu özenle takip etmek zorundadır. *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'nde de anlatıcı kimi zaman kendisinin bir okuyucu olduğunu söyler, kimi zaman dinleyici, kimi zaman yazarın ta kendisi olur, bazen de romanın tiplerinden biridir. Söz konusu roman anlatıcısının bu değişken yapısı, Hilmi Yavuz'un, postmodern metinlerdeki anlatıcı çoğulluğunun altını kalın bir çizgiyle çizmek istemiş olduğunu düşündürüyor.

“Fehmi K. kendini şair olarak görürken düşlerinde, benim niçin kendimi anlatı yazarı olarak görmekte ısrar ettiğimi sorarsanız, bu anlatıda kimin yazar, kimin anlatı kişisi olduğunu bilmediğimi söyleyerek yanıtlarım sizi. Bilmediğimi, diyorum; belki siz bütün bu saçmalıklardan kimin anlatan, kimin

de anlatılan olduğunu çıkarabilmek ferasetini gösterebilirsiniz. Okuyan, yazandan ârif gerek! “ (F.K.A.S. 156)

Balık İzlerinin Sesi adlı yapıtın son sayfalarında görülen anlatıcı değişimi oldukça ilginçtir.

“O gece orada olanları; bir kadınla bir erkeğın birbirlerine çok aşık ve özlemliyen, gümüş rengi bir kumsalda buluştuklarında neler yaşadıklarını anlatmayacağım. Çünkü anlatacaklarım düş gücünün düş gücünün yadsınmasıyla eşanlımlı olduğu gibi, Afife Piri ile Romain Gary'nin bunca 'mahremiyet'ine girmenin, bu kitabı, bu sayfaya dek getiren okuruna da saygısızlık olacaktır”(B.İ.S. 195).

Yukarıdaki alıntıdan, *Balık İzlerinin Sesi* 'nde metin kuruluşunun olgu içerisine konumlandırıldığı kolayca anlaşılıyor. Ayrıca yine aynı alıntı, romanın başından beri kendini Afife Piri isminin ardında tutan Buket Uzuner'in birden bire ortaya çıkışını gözler önüne seriyor. Halbuki önceki bölümlerde tüm duygu ve düşünceler Afife Piri'nin ağzından anlatılıyordu. İki yüz on dokuz sayfalık romanın yüz doksan beşinci sayfasında ortaya çıkan yazar söyleyecektir son sözü de. Anlatıcının Afife Piri'den Buket Uzuner'e dönüşümü, postmodern roman özelliklerinden 'anlatıcı çeşitlenmesiyle' açıklanabilir.

II) Zaman

Postmodern Türk romanına genel olarak bakıldığında zaman unsurunun kurgudaki öneminin klasik dönem hatta bir çok modern dönem yapıtlarına oranla zayıflatıldığı söylenebilir. Bu yönüyle postmodern Türk romanı geleneksel anlatı türlerini anımsatır; ancak elbetteki birebir örtüştüğü düşünülmemelidir. Postmodern romanlarda zaman unsurunun geri planlara itilmesi, postmodernist bakış açısının zaman algılayışıyla ve yer yer üstkurmaca tekniğinin uygulanmasıyla bağdaştırılmalıdır.

Bilge Karasu *Kılavuz* adlı yapıtında, kullandığı üstkurmaca tekniğinin bir uzantısı olarak, roman içinde yazılmakta olan metinde, daha net bir ifadeyle *Kılavuz*'da "zaman" unsurunun kullanımı üzerine roman kişilerini konuşturur. Mümtaz Bey, metni oluşturan Uğur'un birinci bölümünü -dolayısıyla *Kılavuz*'un birinci bölümünü- okuduktan sonra ikinci bölümde zaman unsuruna ilişkin olarak şunları söylemektedir:

"Gelelim yazdıklarına... Güncenin biçimi biraz değişik... Gün, tarih gibi şeyler yazmamışsın maddelerin başına. Bir 'P' ile-Perşembe olacak, ayın yirmisi yani- bir 'ertesı gün', bir de 'iki gün sonra' ile yetinmişsin. Süzüp süzüp gerçekten birtakım parçacıkları kaydetmekle kalmışsın. Şöyle bir yoruma ne dersin? Gerçek bir günce yerine, yani, olan bitenin o an için taşıdığı önemi belli edeceğin, unutulmaması için kaydedeceğin bir günce yerine, sanki sonraları yazacağın bir şeylere yarasın diye tutmuşsun bu notları... Erteleyen, 'eşref saat' bekleyen kişilerden misin acaba? Ne dersin?" (K. 47).

Hakikaten romanın birinci bölümüne dönüp bakıldığında zaman unsurunun ilginç ve çoğu zaman da belirsiz kullanımıyla karşılaşılır. Roman “GAZETEDEKİ, ilanı, üçüncü düşü gördüğüm gecenin sabahı okudum” (K. 7) cümlesiyle başlar. Zaman, anlatıcının üçüncü düşü gördüğü gecenin sabahıdır. Olayların hangi yıllarda ya da dönemde geçtiğine dair en ufak bir belirti yoktur; ancak anlatıcı saat bildirimleri konusunda oldukça hassastır.

“13:20’de dolmuşa binerim (10 dakika bekleme payı); 12:30’da bir şeyler atıştırırım lokantada (karnım guruldamasın); 11:40’ta yıkanır, traş olur, giyinirim (işe giriyorum ne de olsa); 10:30’da şöyle bir kestirim (ağırılık basmasın), güneş de odadan çıkıp gitmiş olur; bir buçuk saat var daha , denize girip çıkar, bir çay daha içer, gazeteye biraz daha göz gezdiririm.’ Usumdan bunları böyle geçirdiğimi unutmamış olmam tuhaf mı? Belki de!”

(K. 9)

Görüldüğü üzere anlatıcı saat bildirimlerine özen gösteriyor; fakat burada da bir farklılık göze çarpıyor. Uğur iş görüşmesinden önceki programını yaparken tersine bir kronoloji kullanmayı tercih ediyor. Bununla birlikte romanın ilerleyen sayfalarında, yapılan programa harfiyen uyulduğu; ancak programda yer alan lokantaya gitme planının gerçekleştirilmediği, bu plan için ayrılan kırk –elli dakikalık sürenin bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde atlandığı saptanıyor. *Kılavuz*’un birçok yerinde saat belirtme konusuna önem verildiği düşünüldüğünde, bu kayıp zamanın romanda oluşturulmaya çalışılan polisiye roman atmosferine hizmet ettiği, okuyucuyla oynanan ve romanda da sık sık altı çizilen “oyun”un bir parçası olduğu düşünülebilir. Her ne kadar roman anlatıcısı, (yalnızca) saat bildirimlerine birçok yerde özen

gösteriyorsa da romanın bazı bölümlerinde zaman mefhumunu iyice yitirdiği anlar da oluyor.

“Hemen şimdi, gidip bakayım şu kasete...’ Kalkmadım ama yerimden. Biraz önce, biraz sonra... Bir şeye daha kalıbımı basabilirdim: O kasettekini gördükten sonra, görmeğe başladıktan sonra, iş işten geçecekti” (K. 22).

“Birden kucağımdaki hafiflemeyi fark ettim. Kedi kalkıp gitmişti. Ne zaman? “ (K. 35).

Kılavuz'da, Uğur'un düşlerinde gördükleriyle gerçek hayatta yaşadıklarının içiçe geçtiği bölümlerde zaman kavramının da iyice belirsizleştiği görülüyor.

Puslu Kıtalar Atlası'nda olayların ne zaman olduğunu anlatan ifadeler incelenmeye değer bir yapı sergiliyor.

“Minarelerin şerefelerindeki müezzinler avuçlarındaki saatlere bakıp elleri kulaklarında ezan vaktini beklerlerken, Kostantiniye uyanmadan az önce, yüzünde sayısız yara izinin altında sadece kendisinin bildiği bir kimlik taşıyan genç adam kentin tam ortasında amaçsızca dolaşıyordu” (P.K.A. 123).

“Rivayet ederler ki, oğlu Bünyamin tarafından bir fıçıya konan Uzun İhsan Efendi'nin içinde bulunduğu geminin Galata rıhtımından ayrılıp Cebelitarık'a doğru yelken açmasından tam yüz elli yıl önce, Kostantiniye'de bazı paşalar, saray görevlileri ve nazırlar esrarengiz bir şekilde ruhlarını teslim ediyorlardı” (P.K.A. 133).

“Fi tarihinde Anadolu'nun kasabalarından birinde hayalci ve dalgın bir tüccar yaşıyordu” (P.K.A. 225).

“Bir zamanlar Anadolu’nun orta yerinde, bütün kervan yollarının keştiği bir kavşakta, adına Girdbad derler bir kasaba vardı” (P.K.A. 155). Görüldüğü üzere *Puslu Kitalar Atlası*’nda zaman unsuru oldukça belirsiz olmakla birlikte masal, efsane, destan türlerindeki zaman ögesini hatırlatır niteliktedir. Oysaki romanı, adı geçen türlerden ayıran en önemli yapı zaman kurgusudur. “Roman bir zaman sanatıdır ve geniş bir zamana yayılan olay, durum, olgu, yaşantı, duygu, hayal ve düşünce unsurlarının sergilenmesidir. Masal, efsane, halk hikayesi, destan gibi geleneksel anlatı türlerinde zaman unsuruna önem verilmiyordu. Tanzimattan sonra ortaya çıkan romanla birlikte zaman unsuru önem kazanmaya başladı. Roman, bir bakıma değişen, gelişen zamanların, dönemlerin, çağların, yılların bir göstergesidir. Geleneksel anlatı metinleri ise bu bakımdan kendi dönemlerine çok net bir biçimde ayna olamıyorlar. Onlarda zaman, daha çok soyut ve genel planda kalıyor ve yuvarlak, belirsiz zaman ifadeleri kullanılıyor”.¹³⁹ Öyleyse *Puslu Kitalar Atlası* adlı romandaki zaman unsurunun geleneksel anlatı metinlerindeki benzer şekilde kullanılmış olmasını nasıl değerlendirmek gerekir? Postmodern romanların genelinde zaman ögesinin geri plana itilmiş olması postmodern romanın ilk anlatı türlerine dönme eğiliminin bir işareti olabilir mi?

Puslu Kitalar Atlası’nda zamana ilişkin bilgilerin çoğu yerde net bir şekilde verilmeyişi anlatım tarzıyla bağlantılı bir durum arz eder. Romanın geneli üzerinden bir değerlendirme yapıldığında görülecektir ki İhsan Oktay

¹³⁹ Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Basımevi, Ankara 2003, s.157.

Anar, 1992 yılında yazımını tamamladığı bu romanı baştan sona geleneksel anlatı metinleri üzerinden yaptığı pastişlerle süslemiştir. Kullandığı dil ve üslûp çoğu yerde halk hikayelerinin, masalların bir pastişi olduğu için buna bağlı olarak zaman unsuru da masallardaki ya da halk hikayelerindeki gibi kendini göstermektedir. Postmodern romanların başat unsurlarından olan pastiş yöntemi sayesinde bir çok postmodern romanda gelenekten faydalanıldığı gözlemlenmektedir.

Puslu Kıtalar Atlası içindeki zaman unsurundan söz etmeye son vermeden önce Ebrehe'nin büyük hedefi olan "boşluğu keşfetme ve zamanda tersine yolculuk" planlarından da bahsetmek yerinde olacaktır. Son derece günahkar bir kişi olan Ebrehe, Kıyamet Günü'nden kaçmak için zamanda geriye doğru yolculuğa çıkmak istemektedir. Bunu başarabilmesi için önce bir boşluk oluşturması gerekir ve boşluğu oluşturabilmek için de Karapara'yı bulmalıdır.

"Evet sevgili delikanlı, böylece, sonsuz ötesi bir hızla dönen topacın içinde bulunan birinin, zamanın gerisine yolculuk edebileceğini, bir süre sonra onun gibi bir günahkarı bekleyen Büyük Son'dan kurtulabileceğini artık anlamışsındır. Çünkü planlarını gördüğün bu topaç, boşlukta hareket edeceği için arzu ettiğim hıza ulaşır ve karşı hareketi gerçekleştirebilir. Bu sayede onun içindeki biri zamanda geçmişe yolculuk edebilir. Eski güzel günlere, pek yakında kopacak olan kıyametten çok öncelere gidebilir.

.....

Boşluğu, sürtünmeyi engelleyip sonsuz hıza erişmek için aradığını söyleyen Büyük Efendi, sonsuz hızı da karşı hareketin ön şartı olarak açıklamıştı.

Karşı hareket ise, anlatılanlara bakılırsa, daha da anlaşılmasın olan bir şeyi, geçmişe dönmeyi mümkün kılıyordu” (P.K.A. 183).

Ay Falcısı'nda da yine zaman unsurunun bilinen ve gündelik hayatta kullanılan kalıplar dışında kendini gösterdiği söylenebilir. Roman kişileri zamanlar arası yolculuk yapabildikleri gibi ölümler de öldükleri zamanı aşip yeniden hayata dönebilirler. Nazlı Eray'ın dedesi Tahir Lütfi Tokay, 1942 yılında vefat etmiştir; ancak hayata döner ve Eray'ın Metin And ile paylaştığı evinde yaşamına devam eder. Nazlı Eray ile birlikte geçmiş zamana giderler.

“Gözlerimi açtım; sıcak. Çok sıcak bir hava. Kuru sıcak. Ter içindeyim. Dedemi gördüm. Geniş, hurma ağaçlı bir bahçede idik. “Nasılsın?” diye sordu. “Neresi burası dedeciğim?” “Bağdat'tayız” dedi dedem. “Burası sefaretin bahçesi. Hava sıcak ama kurudur. Birazdan anneannen, yaşlı Kral Faysal ile tenis oynamaya gider. Gel, sana sefareti gezdireyim” (A.F. 14).

Yukarıdaki alıntı Eray ve dedesinin geçmişe yaptıkları bir yolculuktandır. Metnin ilerleyen bölümlerinde, geçmiş zamanda bulunan Eray kendi zamanının geçmişindeki bir anıyı anımsarken geçmişe gider. Bu da zaman kurgusu açısından oldukça ilginç bir yapı arz eder.

Romanda, ölümünün ardından yeniden dünyaya gelen yalnızca Tahir Lütfi Tokay değildir; Giselle, Çiçero gibi başka roman kişileri de zamana ve mekana meydan okumaktadırlar.

Ay Falcısı içinde yer alan bir başka postmodern unsur, üstkurmacanın bir uzantısı olarak düşünülebilecek eşzamanlı kurgulardır. Kitabın yetmiş altı

ve yetmiş yedinci sayfalarında yazar kendisini periyodik aralıklarla arayan arkadaşına önemli bir sır verir. Kendisine büyü yapıldığını, evinin birçok yerinde büyü malzemeleri bulunduğunu söyler ve arkadaşından bu sırrı kimseyle paylaşmamasını ister. Akabinde aralarında şöyle bir konuşma geçer:

“Bilmem ben olsam herkese yayardım” dedi, arkadaşım. “Suratına vururdum ben. Açıklardım. Dayanamazdım”.

Güldüm.

Mutlu bir gülüş.

“Ya ben şimdi ne yaptım dersin dostum?” diye sordum. “Bundan daha iyi bir biçimde bir insanın suratına çarpılır mı? Ben ne yaptım şimdi dersin?”

“Çok zekisin!” diye bağırdı karşıdan arkadaşım” (A.F. 76-77).

Bu konuşmanın ardından yazar bu kez de okuyucuyla diyaloga başlar.

“Arkadaşımı tanırım. O, kimseye söylemez; sizlerden hiçbirine... Ne bir dosta, ne bir arkadaşına.

Ya ben?

Hah, ha.

Ben size bir şey söyledim mi?

Yok, canım, sahi ben size bir şey söyledim mi?” (A.F. 77).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere yukarıdaki sözlerin sarf edilme zamanı, yazılma zamanı ve okunma zamanı eşzamanda gerçekleşiyor gibi gösterilmeye çalışılıyor. Nazlı Eray, kendisine büyü yapan kişiye göz dağı vermek için romanda geçen bu cümleleri kullanırken bir yandan da okuyucuyu metne yabancılaştırıyor. Okuyucu, bir kurmaca okuduğunu

düşünürken ve kendini bu kurmacanın çok uzağında tutarken birdenbire gerçek-kurmaca çelişkisinin içine sokuluyor ve romanda ister istemez ona da bir yer açılıyor.

Nazlı Eray otobiyografik, fantastik, postmodern romanında aynı konu üzerinden bir kez daha vak'a zamanı, yazma ve okunma anını eşitliyor:

“İnsanın sinirini yıpratın şeyler bunlar...” dedi Antonio Diavolo. “Zaten” dedim “karşı tarafın amacının bir kısmı da bu olabilir. Bilemiyorum...”

“Bir şey yapmalısınız.”

“Ne yapabilirim? Söyle yapayım.”

“Bildiğinizi, fark ettiğinizi gösterin.”

“Sanırım şu anda bunu yapıyorum!” Güldüm.

“Evet,” dedi Antonio Diavolo. “Şeytani bir biçimde bunu yapıyorsunuz. Ama yetmez. Anlamazlar bile. Başka bir şey... Ne bileyim başka bir şey yapmalı” (A.F. 111-112).

Kırmızı Pelerinli Kent zaman bağlamında irdelendiğinde yine postmodern romanlarda zamanın kullanımına örnek olabilecek uygulamalarla karşılaşılıyor. Postmodern romanlarda genellikle keskin zaman ifadelerine yer verilmediği bir gerçektir. *Kırmızı Pelerinli Kent*'te de olayların gerçekleştiği bir dönem ya da bir yıl bildirilmiyor; ancak pazar, aralık, iki yıl önce gibi ifadeler yer almaktadır. Romanda iki ayrı zaman kurgulaması vardır. Bunlardan biri dış romanın zamanı, diğeri ise iç romanın zamanıdır. Anlatıcının romanın ilk sayfalarında aşağıdaki sözleri sarf etmesi boşuna değildir:

“Görkemli Rio fotoğrafı ve onun negatifi, bir çift maske, o kadar; karnaval geleneğini yüzlerce yıldır sürdüren kentin büründüğü çeşit çeşit kılıktan yalnızca iki tanesi. Benim anlatacağım Rio ise ikiden fazla boyutta kurulu bir labirent, daha doğrusu hem zamanda, hem uzamda iç içe geçmiş labirentler dizisi. Çıkmazlar, kör noktalar, gizli odalar, ürkünç yankılar, çırpınışlar, belirsiz kehanetlerle dolu...” (K.P.K. 9).

Anlatıcının bu sözleri hem postmodern bir kent izlenimi veren Rio’ya ilişkindir hem de kendi kurmacasına gönderme yapmaktadır. *Kırmızı Pelerinli Kent* hakikaten iç içe geçmiş, oldukça karmaşık bir yapı sergilemektedir. Bu karmaşa zaman konusunda da etkindir. Dış romandan öğrenildiği kadarıyla Özgür, Rio’da iki yıl kalmıştır; ancak romanın içinde yazılmakta olan ve zaman konusunda dış romanı da etkileyen iç romanın- *Kırmızı Pelerinli Kent*’in- ne zaman yazılmaya başlandığı bilinmemektedir.

“*Kırmızı Pelerinli Kent*’i yazmaya ne zaman karar verdiğini bilmiyordu, hatta böyle bir “kararın” verildiğini bile sanmıyordu. Yaşamda belirleyici olan her şey gibi açıklanamayan rastlantıların, kesişmelerin, çakışmaların ürünüydü. Bir tutku gibi apansız doğmuş, Özgür’ü hazırlıksız yakalamıştı” (K.P.K. 80-81).

Bununla birlikte iç roman diye isimlendirilen roman içindeki romanın nesnel zaman kıstaslarını yer yer ihlal ettiği söylenebilir.

Kırmızı Pelerinli Kent’te görülen zamana ilişkin bu karmaşa ve belirsizlik postmodern roman unsurlarından üstkurmacanın bir alt tekniği olan “metin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer

kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme”¹⁴⁰ uygulamasının bir sonucu olarak düşünülebilir. Metin içinde bir başka metin oluşturulmaktadır. Bunlardan biri gerçek metindir, biri de bu gerçek metin oluşturulurken yazarın teknik ya da duygusal anlamda neler yaşadığını anlatan bir diğer metindir. Kimi yerlerde bu iki metnin zamanı, mekanı, konusu birbirini tamamlarken kimi yerlerde de başkalaşır. Bazen roman kişisi bile “aynı anda bulunduğu iki ayrı evrenden hangisinin daha gerçek olduğunu”(K.P.K. 147) çıkaramaz.

Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri de yine romanın yazılış sürecinin romana dahil edilmesi tekniğiyle kaleme alınmış bir yapıttır. Birçok postmodern romanda görülen bu özellik Hilmi Yavuz’un yapıtında başat unsur olarak beliriyor ve aynı zaman da gülmece malzemesi olarak kullanılıyor. “Hayır, Fehmi Kavki’nin yalnız yaşamasına kesinlikle tahammülüm yok! Öyleyse yapılacak şey, Fehmi Kavki’yi Anette ile tanıştırmak, bir süre sonra da Anette’i Fehmi Kavki’yla birlikte yaşıyor duruma getirmektir” (F.K.A.S. 88). Yazar yalnızca romanın yazım sürecini değil, aynı zamanda okunuş sürecini de roman içerisinde irdelemektedir.

“Ve Fehmi Kavki kahvaltısını hazırlamaya başladı. İşte burada, biz anlatı okurları, dostumuz Kavki’nin yalnız yaşadığını düşünmeye koyulacağızdır. Bunda bir sakınca yoktur: Çünkü bazı ilişkilerin, doğrudan dile getirilmeden, bağlamdan çıkarımsanması gerekir” (F.K.A.S. 87).

¹⁴⁰ Sazyek, Hakan. “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), S. 493- 509, s.494.

Görüldüğü üzere romanın tasarlanması, yazılışı, okunuşu aynı düzlemde verilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla oldukça güçlü bir üstkurmaca vardır, demek yanlış olmaz. Bu durum yalnızca yukarıda alıntılanmış bölüm için geçerli değil, tüm romana hakimdir.

Romanın anlatıcısı, her fırsatta bir roman yazıldığının altını çizerek yazılmakta olan romandan çok kendi hayatının, yazarın, okurun anlatıcılığını yapmaktadır. Oluşturulmakta olan romanın zaman unsuruna ilişkin oldukça yüzeysel bilgiler verir.

“Kaldı ki, henüz Fehmi Kavkı'nın evindeyiz. Kahramanımız bu arada kalváltısını hazırlamış bulunuyor. İşte masada, bir bardak greypfrut suyu durmaktadır; demek, biz gevezelik ederken Kavkı, kaşla göz arasında greypfrut sıkılmış olmalıdır. Beyaz peynir görüyorum; - biraz emmenthaler ve bal! Koca bir çanak dolusu bal duruyor masada. Ve, bir bardak çay... Pencere açık ve bir arı, balın üzerinde alçakça dolaşıyor. Anlıyoruz ki, mevsim yaz'dır...” (F.K.A.S. 88).

Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri'nde roman kişisi Fehmi K'nın serüvenlerinin anlatıldığı asıl romanın zamanına ilişkin bilgi, “mevsimin yaz olması”ndan pek öteye geçemez. Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere roman “şimdi” yazılmakta, okunmakta ve değerlendirilmektedir.

Romanda anlatıcının tarih bildirimlerine dair şu söyledikleri roman kurgusunda zaman unsuru hakkındaki görüşlerini ortaya koyuyor:

“Fehmi K., bir küçük banka memuru olarak tasarlandı ve şimdilik kendisi bu tasarıma bağlı kalmayı sürdürüyor. Size söyledimdi, ama Fehmi K., 16 Haziran günü doğmuştur. Bu onu 16 Haziran günü doğmuş olarak

tasarladım demektir. Niye 16 Haziran diye sorarsanız, size Joyce'un *Ulysses*'ini salık veririm. Leopold Bloom'u anımsayınız lütfen. Bu küçük İrlandalı Yahudiyi ve 16 Haziran 1904 gününü... Size yemin ederim ki, Leopold Bloom'un o gün boyunca yaptıklarının hiçbirinin anlamı yoktur. Anlatıya değer bir tek şey, ilaç için bir tek... Yoktur, yemin ederim!.. O roman bayağıdır, vulgaire'dir: Yok sokaklar nasıl kokarmış, yok yemek listesinde ne varmış, yok kadınların sadakatsizliğiymiş, yok deniz kıyısında rastladığı egzibisyonist kızmış... Bütün bunları ayrıntılı betimlemenin anlamı nedir? Anlam, en bayağı olanın bile örtük bir poetique'i, onu epique kılabilen gizli bir şiirselliği olması demek değil midir? Eğer öyleyse, Joyce'da her şeyin anlamı vardır; -her şeyin!.. Gündelik yaşam, alegorik bir şiirdir; -bir yolculuk... Ulysses'inkine benzeyen!" (F.K.A.S. 111).

Romanın neredeyse tamamına yakın bir bölümünde kuramsal bilgiler veren yazar, yukarıdaki anlatımda da, eğer roman içinde bir tarih veriliyor ise bunun mutlaka metinlerarası düzlemde bir öneme sahip olması gerektiğini vurguluyor; ancak hemen belirtmek gerekir ki asıl roman olan, Fehmi Kavkı'nın yaşamından kesitlerin sunulduğu romanda zaman unsurundan uzak durulduğu gözlerden kaçmıyor. Dış roman diye tabir edilebilecek, daha çok anlatıcının anılarından ve teknik bilgi sunumlarından oluşan bölümde ise tarih bildirimleri dikkat çekiyor.

"'Belirli ilgi' şu: Fehmi K. İle Anette, Selim Taşıl'ın müzik söylevini 'belirli bir ilgi' ile dinliyorsa, bu anlatı yazarının, İstanbul Festivali 1990'da, Aya İrini'de dinlediği I Musici konserine ilişkin olarak Festival programından aktardığı yukarıdaki söylevi çok beğenmiş olmasındandır" (F.K.A.S. 123).

“İlk ‘seans’, 17 Ocak (dosyada ‘kânunusâni’ diye geçiyor. H.Y.) 1942 günü yapılmıştı” (F.K.A.S. 125).

“Kalamış. 30 Kânunusâni 1942. Bugün yine Kalamış’a H.Y.’yi ziyarete gittim” (F.K.A.S. 126).

“Anlatının sonuna geliyoruz aziz okurlar! Gecedir şimdi. 12 Aralık 19.. gecesi. Fehmi K. Uyuyor, Anette uyuyor, Selim Taşıl uyuyor. Gördüğünüz gibi Fehmi K. ile Anette’i birlikte yaşıyor duruma getiremedim bile!” (F.K.A.S. 158).

Anlaşıldığı gibi *Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri* de yine postmodern romanlarda yaygın olarak görüldüğü üzere dış roman ve iç roman olarak iki ayrı kurgudan oluşmaktadır. Aslında romanda Fehmi K. ve onun hayatından pek bahsedilemez; çünkü anlatıcı daha çok kendi anılarını anlatma telaşı içindedir. İşte bu da iki ayrı anlatı, iki ayrı anlatı zamanı oluşmasına neden olur.

Balık İzlerinin Sesi’nde, Ay Falcısı’nda olduğu gibi, gerçek geçmiş zamandan birçok roman kişisi yer almaktadır. Romain Gary, Galilei bunlardan bazılarıdır. Bunların hepsi farklı zamanlardan olmasına karşın romanda hep bir arada yaşamaktadırlar. Romanın kendi zaman kurgusu da yine çok belirgin değildir. Olayların hangi yıllarda yaşandığı bildirilmemektedir. Roman “Beni seçtiklerinde yirmi bir yaşındaydım” cümlesiyle başlar; ancak daha fazla bir bilgiye ulaşılamaz. Romanın son sayfalarında Romain Gary “2 Aralık sabahı, Paris’te intihar ettiğim öğrenilecek” (B.İ.S. 210) demektedir; ancak bu kurgu değil gerçektir. Emile Ajar ismiyle de tanınan Romain Gary hakikaten 2 Aralık’ta intihar etmiştir.

Balık İzlerinin Sesi'nin "Asıl Son" başlıklı bölümünde yer alan satırlardan, Afife Piri'nin okuyucunun okumakta olduğu satırları bir anı niteliğinde kaleme aldığı ve o anda yazdığı anlaşılıyor.

"Birleşmiş Milletler'in kendi tarihinde ilk kez tam çoğunlukla uzlaşarak hazırladığı dünyanın en seçilmiş özel insanlarını normalleştirme işlemi başladığından beri gelişen olayları, belleğimde ve notlarımda kaldığına yazıyorum. Bu sırada içtenlik ve dürüstlükten şaşmamaya özen gösterdiğimi özellikle belirtmeliyim. Fakat baştan itiraf etmek dürüstlük ve içtenliğini gösterdiğim gibi, ikisinin birbiriyle yakınlığı tartışma götürür bir konudur. Şunu içtenlikle söylemeliyim ki, yazdıklarımın arasına kendi dürüstlüğümden kuşkuya kapılacak tek bir nokta bile koymadım" (B.İ.S. 152).

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi Afife Piri, romanı yazmakta, okurlar da eş zamanda okumaktadırlar. Yine, postmodern roman unsurlarından, içeriğin işleyişiyle kuruluşunun paralel bir şekilde yapılandığını belirten bir başka bölüm Buket Uzuner'in okuyucular konusundaki düşüncelerini dile getirdiği bölümdür.

"O gece orada olanları; bir kadınla bir erkeğin birbirlerine çok aşık ve özlemliyken, gümüş rengi bir kumsalda buluştuklarında neler yaşadıklarını anlatmayacağım. Çünkü anlatacaklarım düş gücünün düş gücünün yadsınmasıyla eşanlı olduğu gibi, Afife Piri ile Romain Gary'nin bunca 'mahremiyet'ine girmenin, bu kitabı, bu sayfaya dek getiren okuruna da saygısızlık olacaktır" (B.İ.S. 195).

“Sözgelimi”lerin, “bazen”lerin, “belki”lerin, “kimi zaman”ların romanı olan *Bin Hüzünlü Haz*, postmodern romanlarda zaman unsurunun belki de en uç örneklerini barındıran bir yapıttır. Postmodernist kurgu, mekan algısı, dil ve üslûp kullanımı, ... konularda okurlarına ilginç örnekler sunan *Bin Hüzünlü Haz*'da zamanın geçmiş ve şimdi ile bir arada sunumu oldukça ilginçtir:

“Birbirini görmeyen bütün bu insanların, bu mekanların ve zamanların arasında, üstünde, altında, yanında ve içinde, bir de birbirini görmeyen, çekiç seslerinin gerisine gizlenmiş birtakım sesler vardır tabii... Aynı anda farklı farklı dillerde aynı duyguları ifade eden bazı cümleler, sokaklarda arada bir burun buruna karşılaştıkları, hatta havada kimi zaman sestem yapılmış birer cetvel gibi üst üste çakıştıkları halde birbirlerini asla görmemektedirler sözgelimi. At kişnemeleriyle otomobil homurtuları, kılıç şakırtılarıyla makineli tüfek sesleri, uçak gürültüleriyle atmaca çığlıkları ve divit cızırtılarıyla daktilo tıkırtıları da öyle... Hatta, rüzgarlarla rüzgarlar da...” (B.H.H. 91)

Baştan sona bambaşka bir dünya algılayışıyla yazılmış olan *Bin Hüzünlü Haz*'da zaman gerçek hayattaki zamana benzememektedir. Kimi zaman hiç geçmeyip öylece asılı kalırken kimi zaman da son hızla geçip gitmektedir:

“Ama tam da bunu istediğim ve içimden kelime kelime geçirdiğim anda, bir de bakıyordum ki sokağın sonuna gelmişim ve önümde bambaşka bir sokak duruyor. Zamanın daha hızlı aktığı bambaşka bir sokak... Yürüyordum ister istemez. Zaten yürümeyip direktsem bile, zamanın hızlılığı beni elimden eteğimden tutup kendi içerisinde savrulup duran insanların, otomobillerin, eşyaların, seslerin ve ışıkların karmaşasına doğru çekiyordu” (B.H.H. 53).

Romanda, kendini kaybetmiş ve tekrar bulabilmek için uğraş veren roman kişisi-anlatıcı bu süreci yaşarken zamanın ne kadar geçmiş olabileceğini kestirememektedir; çünkü onun yaşadığı evrende zamanın bilinen ve belirli bir düzende aktığı söylenemez.

“İşte böyle kaç hafta, kaç ay, kaç yıl, ya da kaç koca yüzyıl dolaştım bilmiyorum. Ama şimdi size, şehrin ve zamanın o noktasında avare avare gezip dolaşırken, sonunda herkesin yüzünde Alaaddin’in yüzünden bir parça görmeye başladığımı söyleyebilirim” (B.H.H. 48).

Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*’da üstkurmaca unsurlarından “metnin yazılış sürecinin içeriğin işleyişiyle koştur olması” özelliğini de metnin başat öğelerinden biri haline getirmiştir.

“Gene de, neden koşturduğumu bilmiyorum tabii ve asla bilmek de istemiyorum. Sizin bilmenizde de yarar yok bence. Bilmenizde yarasızlık da yok. Hayatta karşılaştığımız birçok şey gibi, nedeni kendinde saklı, sıradan bir hareketti benim koşturmam ve aslolan da buydu zaten ve sanki ben bu paragraf boyunca süren gevezeliğimi olanca sevimsizliğiyle, yıllar önce koşturmaya başladığım dakikalarda da sürdürmüşüm gibi, kadın bunu fırsat bilip artık bir hayli uzaklaşmıştı” (B.H.H. 54).

“Bütün bunların hiçbiri olmaz da, siz neden anlatıldığını bile unutup belki yalnızca hikayeyi izler ve kendinizi tıpkı benim gibi, onsuz süren onun akışına bırakırsınız” (B.H.H. 97).

Yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü gibi yazar, bir yandan metnini yazarken bir yandan da metne ilişkin farklı seçeneklerin, tekniklerin, olasılıkların yorumlarını yapıyor okura. Yani okur, hem romanı okuyor hem de hem de

yazarın romanı yazarken düşündüğü varyantlar ya da teknikler üzerine düşüncelerini takip edebiliyor. Postmodern metinlerde sıkça görülen bu özellik Brecht'in "yabancılaştırma" tekniğine oldukça benziyor. Bu üstkurmaca tekniğiyle okura, her fırsatta, okuduğunun bir kurmaca olduğu hatırlatılıyor.

III) Mekan

Postmodern Türk romanları mekan bağlamında irdelendiğinde genel olarak tüm postmodern romanlarda olduğu gibi bu yapıtlarda da mekan unsurunun diğer unsurlara oranla biraz daha geri planlarda etkinlik gösterdiği söylenebilir; ancak postmodern Türk romanında mekanın, belirginlik kazandığı yerlerde dönüşen, değişken, çoğulcu özellikler sergilediğinin de altı çizilmelidir.

Balık izlerinin Sesi adlı yapıtta Afife Pîri'nin ağzından yapılan anlatımdan, olayların Fantolt adında bir tesiste geçtiği öğrenilir ve okuyucu bu bilgiyi aldıktan sonraki bölümleri olaylar bir tesisinin otel bölümünde yaşanıyor gibi okur, öyle hayal eder. Ancak romanın ilerleyen sayfalarında Fantolt'un bir tesis değil de bir akıl hastanesi olduğu öğrenilince okuyucunun hayal ettiği mekan ve mekana bağlı unsurlar birdenbire büyük bir değişim geçirir. O ana kadar, seçilmiş özel kişilerin bir arada kaldıkları hoş bir mekan olarak düşünülen Fantolt, aniden son derece rahatsız edici bir

mekana dönüşür. Romanın ilk sayfalarında Afife Piri tarafından Fantolt hakkında verilen bilgiler şöyle:

“Fantolt üç binadan oluşan bir tesisti. *Seçkin* öğrencilerin konuk edildiği orta blok on katlıydı ve adı kısaca J idi. İdareci ve Birleşmiş Milletler görevlilerinin kaldığı beş katlı A Blok sağda, eğitim, spor, sağlık, dinlenme ve eğlence birimleriyle çamaşır yıkama ve kurutma makinelerinin bulunduğu yedi katlı M Blok solda yer alıyordu.

.....

Fantolt *Seçkin* Öğrenciler Merkezi kentin kırk kilometre dışında, nefis bir ormanın Kuzey yeşili çamları içinde, dağların eteklerine, anayoldan adamakıllı içeriye ustaca gizlenecek biçimde inşa edilmişti. Son derece dinlendirici, huzur verici, yalıtılmış, sessiz, sakin... Tam Kuzey işi” (B.İ.S. 19).

İşte yukarıdaki bu bilgilerin hem bir tesis hem de bir akıl hastanesinin ortak özellikleri olabilmesi üzerinden bir mekan çoğullaştırması ya da dönüşümünü başarıyla gerçekleştiriyor Buket Uzuner.

Balık İzlerinin Sesi adlı yapıtın bir diğer mekanı ütöpik bir mekandır. Gerçek dışılığın romana hakim olduğu bölümler ikinci mekanda yaşanıyor. İkinci mekan, birçok önemli yapıtın orijinallerinin bir araya toplandığı yalnızca seçkinlerin yaşayabildiği özel bir ada. Bu adada herkesin kendine ait muhteşem evleri vardır ve bu evleri Gaugen’in, Van Gogh’un, Munch’un, Picasso’nun tabloları; İbsen, Björnson, La Fontaine, Goethe, Carrol, Mérimée, Verne, Hayam, Swift, Defoe’nun kitaplarının el yazmaları; “Roy Lichtenstein’in çizgi roman tipi resimleri, Andy Warhol’un çorba kutusu

serigrafları, Tom Wesselman'ın yüz­süz seks imge­leri, Ünlü Amerikan Çıplakları, Oldenburg'un dev daktiloları, John Salt'un hurda otomobil foto­resimleri" (B.İ.S. 183) süslemektedir.

Bin Hüzünlü Haz'da romanın geneline hakim olan belirsizlik mekan unsurunda da kendini gösterir. Anlatıcının içinde bulunduğu zamanı, mekanı algılamak oldukça güçtür, zira bunlar sürekli değişim halindedirler. Yansıtmacı tarzdaki romanlarda mekan oldukça ayrıntılı bir şekilde yansıtılır. Anlatıcı ya da kahraman anlatıcı daha olaylar düğüm­lenmeden mekana ilişkin bilgiler verirler ki böylece okuyucu bu bilgiler ışığında yaşanan olayları yazarın hayal dünyasındaki en yakın şekilde hayal edebilir. Postmodern edebiyat anlayışı, öncelikle yazarın söylediklerinin okuyucu tarafından aynen algılanmasına ya da kabul görmesine karşı olduğu için az önce söylenilenlere taban tabana zıt bir bakış açısı sergiler. Ayrıca okurun kendi hayal gücünü zirveye çıkarabilmek için olabildiğince tasvirlerden kaçır ya da aşağıdaki alıntıda görüleceği üzere önce yansıtmacı roman tarzının mekan tasvirinin parodisini yapar, ardından bilindik mekanlardan yola çıkardığı okuyucuyu ıssız bir belirsizliğin içinde yapayalnız bırakır.

"Dışarıdan bakıldığında, sefil mi sefil birkaç kitapçı dükkanıyla kıraç bir çocuk bahçesinin ıssızlığı arasında sıkışıp kalmış, kibrit kutusu gibi, küçücük bir yerd burası. Ama içeri girince, insan hem hangi yöne gideceğini, hem de nereye bakacağını şaşırıyordu. Avluya benzer bembeyaz bir boşluğu geçer geçmez, karşınıza ansızın çeşitli kollara ayrılan alacakaranlık koridorlar, birbirine açılan salonlar, odalar, kapılarında 'ARIZALI' yazan asansörler, üst katlara tırmanan merdivenler ve her yeri işgal eden tozlu eşyalarla bu

eşyaları yutup yutup geri kusan, yarı uykulu, kocaman aynalar çıkıyordu çünkü... Eşyaların görüntüleri de osırada, inanılmaz bir çabuklukla tek tek yerlerinden fırlayıp fırtınada savrulan yapraklar gibi, orada bulunmayan başka eşyaların uzak çağrışımlarıyla birlikte adımlarınızın önüne yığılıyordu sanki ve bir anda, daha siz neler olup bittiğini bile anlayamadan, aklınızdaki bütün yönleri siliyordu. Sonra gelip bu yığına oda kapılarının altından sızan zamk kıvamındaki sesler de ekleniyordu. Sonra gelip, bu seslerin içinde yaşayan her biri birbirinden acayip, birbirinden korkunç, birbirinden tehlikeli duygular da... Sonra gelip, aynalardan taşan salonların genişliğiyle bu genişliğin karşısında daraliveren koridorların uzunluğu sağda solda gezinip duran ne idiği belirsiz karaltıların uzaklığı, bu uzaklığın derinliklerine akan üst katlardaki uğultular ve bu uğultuların kıyısında köşesinde köpüklenen dalga hışırtılarıyla süt kokulu, ılık mırıltılar da ekleniyordu da artık siz neredeyse kendi sınırlarını aşıp dinginlik verici bir yalınlığa erişmek üzere olan bu akıl almaz kargaşanın ortasına çakılıp kalıyordunuz... MOTEL ROM, daha başlangıçtaki havasıyla bir yandan sizi şiddetle reddederken, bir yandan da kayıtsız şartsız teslim alıyordu yani ve siz bu reddedilişle teslim alınışın kesiştiği noktada, bir korkuluk nasıl zamansızsa işte öyle zamansız, yönsüz ve bir o kadar da sessiz oluyordunuz”(B.H.H. 38-39).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere postmodern romanlarda mekana ilişkin anlatımlar bile “dil”i sergilemenin bir aracı olarak görülebiliyor. Özellikle *Bin Hüzünlü Haz* neredeyse tamamen sözcükler, cümleler, paragraflar için yazılmış bir kitaptır; onları kullanabilmek, onların bir

aradayken oluşturabilecekleri ahenkli ve ilginç yapıları sergilemek için kaleme alınmış postmodern bir romandır.

Bir Cinayet Romanı'nda yazılmakta olan bir cinayet romanının metin kişileri olmayı kabul eden roman kişileri, yazar tarafından sürekli yönlendirilmektedirler. Roman kişilerin birbirleriyle ne zaman, nerede görüşecekleri yazar tarafından tayin edilir. Aşağıdaki alıntıda, 'isminin baş harfi L olan kişi' ile yapacağı görüşme için mekan olarak (yazar tarafından) neden lokantanın tercih edilmiş olabileceğine dair 'isminin baş harfi Y olan roman kişisi'nin öngörülerini yer almaktadır:

“Neden yüzlerce insanın gözü önünde, bir lokantada? Çünkü vakit gündüzdür ve hatta öğlendir ve lokantada karşı karşıya gelmek daha akla yakındır. Daha tehlikesizdir... Lobi inanılmaz kalabalık, resepsiyonun önü ana baba günü... Bunca insanın arasında, belki bazılarını itip kakarak Saffet Bey'i sormam çok dikkat çekebilirdi. Oysa, lokantada, ikimizin birlikte, dostça yemek yememizde ne sakınca olabilir?” (B.C.R. 196).

“Masaların çoğu, çeşitli diller konuşan kalabalık gruplarla dolu. Adam, uzakça, ama konumu çok da kötü olmayan iki kişilik bir masaya doğru önüme düşüyor. Bu kadar çok insanın bulunduğu, böylesine kişiliksiz bir yerde buluşmak neden? Baş başayken bile ona açıklayamadığım duygularımı bu hercümerç içinde hiç dökemeyeceğim sözcüklere. Asıl amaç bu mu? Duygularımızı, düşüncelerimizi, yüreğimin acısını saklayabileceğimiz, moda uygun bir biçimde geçiştirebileceğimiz bir mekan mı gerekiyor? Dayanamayıp bir aşırılık yapmamı ... ikimiz de

engellemeye çalışıyoruz, böyle anlamsız bir biçimde karşı karşıya gelmekle” (B.C.R. 197).

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı gibi roman kişisi yazarın niyetini çözmeye çalışıyor. Bu arada bir roman kurgusunda gizli bir görüşme için lokanta gibi bir mekanın seçilmiş olmasının önemi üzerine çıkarımlar yapmaya çalışıyor; ancak mekanı gördükten sonra yazarın-Akın Erkan’ın- amacının, roman kişilerinin birbirlerine açılmalarını engellemek olduğunu anlıyor ve bu kurgu onu oldukça sinirlendiriyor. Aslında Pınar Kür burada, bir yazarın olay örgüsünü oluştururken, olayları şekillendirirken mekanı nasıl kullandığının altını çizmektedir. Metne, metnin kuruluşuna, kurgulanmasına, dil’e odaklı olan postmodern romanlarda mekanın, mekan unsurunu vurgulamak için kullanıldığı açıkça görülüyor.

Tehlikeli Masallar’da öldürmenin, yazı yazmanın ve sevişmenin birbirine çok benzediğini düşünen seks düşkünü, bir kamuoyu şirketinde cinayet haberlerini türlerine göre tasnif eden; ancak asıl mesleği yazarlık olan roman kişisinin cinayet işlenen mekanlara olan ilgisi incelemeye değer görünmektedir. Yazar, cinayet mekanlarını şu şekilde sınıflandırıyor:

“Zaman konusunda belirli bir seçimleri bulunmuyordu, ama seçtikleri mekanlar birbirine benziyordu, kaçınılmaz olarak hepsi de bu zevki ıssız bir yerde tatmak zorundaydılar, onun için تنها parklar, ormanlar, ücra mahallelerin ıssızlaşan arka sokakları onların kurbanlarını aradıkları yerlerdi” (T.M. 11).

Yazar bir gün yaşlı bir yargıcın genç metresini öldürme hikayesiyle karşılaşır gazetede ve bu cinayetten oldukça etkileniyor. Öyle ki bu

cinayeti neredeyse hayatının, aşkının merkezine yerleştiriyor. Bir türlü bu cinayet haberini, yargıcın sevgilisini nasıl öldürdüğü düşüncesini kafasından silemiyor. Sonunda aşık olduğu Berrin'i de yanına alarak cinayetin işlendiği mekana, eve gitmeye karar veriyor.

“O yaşlı yargıcın genç metresini öldürdüğü evi Berin’le gezmek istiyordum. Bu hastalıklı ve beni korkutan bir istekti, ama önüne geçememiştim. Bütün perdeler kapalıydı, antreden geçiploş salona girdik. Kenarda bir sedir, ortada iki yanında iki iskemle olan küçük bir yemek masası vardı, bir kenarda, susuzluktan yaprakları kurumuş bir devetabanı, onun yanında, üstünde teneke bir kül tablasının bulunduğu cilaları çatlamış eski bir sehpa duruyordu. Muşambayla kaplı yerlere, o geceden kalan bir iz var mı diye dikkatle bakıyordum, ama hiçbir iz görülüyordu, odanın hiçbir yerinde o cinayet gecesini hatırlatacak hiçbir iz bulunmuyordu zaten, birisi buralardan bütün yaşananların izlerini silip çıkartmıştı. Kül rengi perdeleri, küf kokusu, fakir eşyaları, yer yer lekelenmiş soluk badanalı duvarlarıyla bu küçük oda, içinde yaşanmış cinayetten hiçbir iz taşımamasına karşın, gene de ölümü hatırlatıyordu. Berrin yüzünü sıkıntıyla buruşturmuş, masanın başında oturmuş önüne bakıyordu, ona bakınca, suçunu itiraf etmeye hazır bir suçlu gibi görüldüğünü düşündüm nedense. Gazetede gördüğüm cinayet fotoğrafında yalnızca yargıcın resmi vardı, onun için cinayetin nasıl işlendiğini tam bilemiyordum, tabancayla mı vurmuştu, bıçaklamış mıydı, yoksa bir aşk cinayetinde olması gerektiği gibi elleriyle mi boğup öldürmüştü? Yalnızca hayal meyal dağınık bir sofranın da yargıcın resminin yer aldığı karenin içinde gözüktüğünü hatırlıyorum. Yargıç kadını öldürmeye

daha önce karar vermemişti herhalde, içinde kuşkular ve öfkeler birikmiş, sonra o gece konuşmanın bir yerinde genç kadın bu kuşkularla öfkeleri yerinden oynatacak bir söz söylemişti. Yargıç da onu öldürmüştü. Kadın, Berrin'in şimdi oturduğu iskemlenin önüne düşmüş olmalıydı. Acaba yargıç sevdiği kadının öldüğünü anladığı ilk anda neler hissetmişti bu kapalı, küçük, sıkıcı odada. Masanın öbür yanındaki iskemleye oturdum. Aynı o cinayet gecesi katille maktulün oturduğu gibi masanın iki yanında oturuyorduk. Garip bir sezgiyle yargıcın benim oturduğum iskemlede oturmuş olduğunu hissediyordum” (T.M. 190-191).

Görüldüğü üzere, yazar gazetede okuduğu bir cinayet hikayesini kendi yaşantısına uyarlama yönünde davranışlar sergiliyor. Bunu yaparkende mekanı kullanıyor. Bütün bunlar *Tehlikeli Masallar* içindeki roman kişinin mekan parodisi yapmaya çalıştığını, daha önce işlenmiş bir cinayetin mekanını kendi hayatının bir parçası yapmaya çalıştığını, bir hareket noktası oluşturmak istediğini düşündürüyor. Yazarın bu evde Berrin'le sevişmek istemesi; cinayet, yazı yazmak ve sevişmenin birbirine çok benzediğini düşünüyor olması bu mekanın yazı yazmakla da ilişkilendirilmesi gerektiğini söylüyor gibidir. Okuyucunun romanın sonunda öğreneceği gerçek, o anda elinde tuttuğu romanın yazarın son yazdığı roman olduğu gerçeği bu noktayı da aydınlatmaktadır. Yazar, cinayet haberindeki mekan sayesinde o bölümü yazabilmiştir. Cinayetin işlendiği mekan aynı anda üzerine kurgu oluşturulan ve de içinde sevişmek istenilen mekandır.

Son olarak *Ay Falcısı*'nda yer alan mekan dönüşümlerinden söz etmek yerinde olacaktır. Ünlü Giselle Balesi'ndeki Giselle Nazlı Eray'ın evinde

yaşamaktadır. Yıllardır hep aynı bale içinde olmaktan, hep aynı hareketleri yapmaktan sıkılmış olan Giselle'i, Eray, Ankara caddelerinde gezdirir.

“Sanki bu tüy gibi hafif yaratık, sossuz bir özgürlük duygusu içinde tüm vitrinleri, pasajı, y r y en merdivenleri susamış gibi içiyordu. Baktım pasajdan çıkmış, Kuğulu Parka girmiş. Elleri belinde d ne d ne kaydırağın yanına gelmişti. Kaydırağın merdivenini bir çırpıda çıkıp, bir  ocuk gibi kahkahalar atarak aşağıya kaydı. Tunalı Hilmi'ye girmiştik. Giselle dans ederek tüm dükkanlara girip çıkıyor; pirouette'ler yapıyor, arada caddedeki arabaların üstüne çıkıyor, sonra yere atlıyordu. Onu hayranlıkla izliyordum” (A.F. 44-45).

Bu alıntıda  nl  Giselle Balesi'ndeki mekanın yerini Ankara caddelerinin aldığı görülüyor.

Görüldüğü üzere postmodern Türk romanlarında mekan değişen, dönüşen bir yapı arz etmekle birlikte çoğunlukla geri planda yer almaktadır. Postmodern Türk romanında mekanın nadiren ön plana çıkarıldığı yerlerde de  stkurmacayı pekiştirme amacının güdüldüğü ya da roman tekniklerine göndermeler yapılmaya çalışıldığı söylenebilir. Postmodern romanların mekan unsurunu yüzeysel bir şekilde kullanıyor olmaları yine geleneksel anlatı türlerini anımsatıyor. Destan, masal, efsane, halk hikayeleri gözden geçirildiğinde onlarda da mekan unsuruna önem verilmediği görülüyor. Türk yazınına bakıldığında mekanın Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan romanla önem kazanmaya başladığı saptanıyor. Dünya edebiyatında da mekan unsuruna ilk başlarda önem verilmiyordu, denilebilir.

“18. yüzyıla kadar romanda mekan tasvirlerinin bilinçli bir işlevselliği yoktur ve sadece olaylara bir çerçeve niteliğindedir. Ancak 18. yüzyıldan sonra mekan, önemli bir görev yüklenmiştir. Mekan tasvirleri belli amaçlara göre yapılır olmuştur. Kişilikler ile mekan arasında doğrudan ilişkiler kurulmuştur. 19.yüzyıl romanlarında roman kişilerinin karakterleri, içinde yaşadıkları ya da arzuladıkları mekanlara göre belirleniyordu”.¹⁴¹ Ancak elbetteki modern romanlarda eski önemini yitiren mekan postmodern romanlarda tamamen geri planına itilmiştir.

IV) Kişiler Kadrosu

Postmodern Türk romanında yer alan roman kişileri genellikle belli bir yüksek zümreye mensup olmayan karakterler içerisinden seçilmiş olmakla birlikte, romanlarda yer alan tarihi öneme sahip kişiler de en sıradan, yalın, doğal halleriyle gösterilmeye çalışılmıştır. Roman kişileri, okuyucuların “idol” olarak görecekları özelliklerde değildir; ancak yine de ilginç nitelikleriyle özellikle de değişken yapılarıyla dikkatleri çekerler. Postmodern Türk romanındaki roman kişileri hiçbir zaman didaktik cümleler sarf etmemekle birlikte topluma örnek olabilecek kişisel özelliklere de sahip değildir. Aksine toplumsal yapıyı, ahlaki değerleri önemsemeden yaşanmış olaylarda ya da

¹⁴¹ Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Basımevi, Ankara 2003, s.165.

durumlarda okuyucu karşısına çıkarılabilirler ve bu yazar tarafından üzerinde hiç durulmadan sıradanlaştırılabilir.

Yukarıda söylenenlere belki de en güzel örnek *Kılavuz*'un roman kişisi Uğur olacaktır. Uğur yirmi yedi yaşında, tatil yapmak için Bükönüne gelmiş, gazetede gördüğü “Refakatçi Aranıyor” haberi vasıtasıyla Mümtaz Bey'in bakımını üstlenmiş bir kişidir. Sık sık düşünür ve bu düşümleri gerçek hayatla karıştırır, neyin gerçekten yaşandığının neyin düşününce olduğunun ayırdına varamadığı zamanlar olur. Uğur, Bükönü'nden Turunçlu'ya geçerken taksici İhsan ile tanışır ve aralarında eşcinsel bir ilişki başlar. Uğur ve İhsan bu ilişkiyi neredeyse hetoreseksüel bir ilişkiden çok daha normal bir durum gibi algırlar. Bununla birlikte ilişkilerini öğrenen Mümtaz Bey de sözünü dahi etme gereği duymadan bu beraberliği onaylar, destekler. Zaten romanda eşcinsel ilişkinin anlatıldığı bölümlerde kullanılan üslup da bu bakış açısını destekler niteliktedir. Uğur ve İhsan'ın tanıştıkları günün gecesi yaşadıkları şöyle anlatılıyor:

“Düşün altında çınlıçıplak bekliyordu. Musluk, eşini ancak bir arkadaşımın evinde gördüğüm, tuhaf bir şeydi. Bildiğimi uyguladım ama hızla gelen su beni de tepeden tırnağa ıslattı. Geriye attım kendimi. İhsan kahkahalar atıyordu. Gülüşü sevimliydi; kaç saattir ilk kez koyveriyordu kendini” (K. 29).

“Mutfağın hali Eminanım'ı herhalde sevindirdi ertesi sabah. Bulaşık hem çok az, hem yemeklerinin beğenildiğini gösterecek durumdaydı. İhsan pantolonunu çekti, gömleğinin düğmelerini yokladı. ‘Ben gideyim artık’” (K. 31).

Romanın hiçbir bölümünde İhsan ve Uğur arasında yaşanan bu sıra dışı ilişkinin ahlaki boyutu tartışılmadığı gibi etraftaki insanlar tarafından da eleştirildiği görülmez. İhsan istediği zaman Uğur'un refakatçi olarak bulunduğu Mümtaz Bey'in evinde kalabilir.

“Yatar yatmaz uyumuş olacağız. Kuşların civıltısıyla uyandım. Saatim 6:20'de kıpıyordu. Elimi İhsan'ın alnında gezdirdim. Gözünü açtı, pancurlara baktı. Saati sordu. 'İki saatimiz var daha' dedi. Yüzünü yüzüme yaklaştırdı” (K. 70).

Berna Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*'te *Kılavuz*'da yer alan roman kişilerinin net olarak çizilmediklerini bulanık bırakıldıklarını söyler. Hakikaten romanın geneline hakim olan belirsizlik roman kişileri için de geçerlidir. Okur hiçbir zaman Uğur'u, İhsan'ı, Mümtaz Bey'i özellikle de Yılmaz Bey'i belirli bir yere oturtamaz kafasında. Romandaki cinayetler çözülemediği gibi roman kişileri de bir türlü tanınmaz. Berna Moran bu durumu şöyle açıklar:

“Romanda karşılaştığımız bu belirsizliklerin, karanlık bırakılmış noktaların, tutarsızlıkların okurda bir düşünme izlenimi uyandırmasına şaşmamak gerek. İhsan'ın dediği gibi 'Sanki her şey Uğur'un düşlerinin birinde olup bitiyor' (s. 140). Hem ne de olsa Uğur, 'düşle uyanıklığı, sandığımdan da fazla karıştırıyorum' diyen (s. 140) çiçeği burnunda bir yazar değil mi?”¹⁴²

Elbetteki Moran'ın söylediği gibi romanın etkin unsurlarından biri olan “düş” bu belirsizliklerde de rol oynar; ancak hemen belirtmek gerekir ki

¹⁴² Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İletişim Yayınları İstanbul 1994,s. 128.

Karasu'nun romana "düş" ögesini yerleştirmesi ve bunun üzerinden belirsizlikler oluşturması da, temelde, postmodern romanın başat ögesi olan üstkurmacadan kaynaklanmaktadır. Üstkurmacada yazar, gerçek -kurmaca çelişkisi oluşturarak romana "oyun" faktörünü ekler. Kimi zaman bunu roman kişileri üzerinde uygular. Postmodern romanlarda roman kişilerinin belirsizlikleri büyük ölçüde onların değişken, dönüşen yapılarından kaynaklanır. Postmodern bir roman olan *Kılavuz*'da bunun birçok örneği görülebilir. Mesela, Mümtaz Bey'le ilgili verilen bilgiler roman boyunca değişir ve okur bu roman kişinin tam olarak kim olduğunu hayalinde canlandıramadan anlatı sona erer. Yılmaz Bey'in tanıtımına göre Mümtaz Bey sabırsız, bakıma muhtaç bir kişi olarak belirir okurun zihninde. Halbuki gayet sağlıklı ve hoşgörülü bir insan olduğu ikinci bölümde görülür; ancak bu kez de başka bilinmezler Mümtaz Bey tablosunun tamamlanmasını engeller. Uğur'un birinci bölümde yazdıklarını okuyan ve eleştiriler yapan Mümtaz Bey, Yılmaz Bey'in kendisi hakkında söyledikleri karşısında şöyle bir tavır alacağını belirtir:

"O yazdıklarını da verir misin bana?' İç çektim uzun uzun. 'Veririm' dedim. Kahvaltımız yerinde sayıyordu. 'Yılmaz'dan haber var mı?' Aktardım konuşmamızı. 'Bol bol vakit var daha. Konuşmak için. Yılmaz gelince sana anlattığı adam olmağa karar verdim. Gücenmece yok. o oyun oynar da ben... biz oynamaz mıyız?' Oyun oynamak... Oyun... Benden mi bulaştı ona da? Oyun içinde bir oyundu bu kez söz konusu olan. Dünya yeniden kıpırdandı ayaklarımın altında. 'Niye o oyuna katılmak istiyorsunuz?' diye sormak istedim, vakit bulamadım"(K. 45).

Kılavuz'da roman kişilerine dair üzerinde durulması gereken bir başka nokta roman kişinin yazılmakta/okunmakta olan romanın teknik yapısı ve kurgusu üzerine eleştiriler yapması ve yazarın da bunları dikkate almasıdır. Postmodern romanlarda sıkça görülen bir üstkurmaca tekniği olan 'anlatının yazılış süreci ile kurgunun eş zamana sahip olması' okurun elinde tuttuğu romanda o romanın nasıl yazıldığını okuması demektir, bir anlamda. *Kılavuz*'da Mümtaz Bey, Uğur'un yazısını (*Kılavuz*'un birinci bölümünü) okur ve şu eleştirileri yapar.

“Bir de ‘Mümtaz Bey o gün’ (ayın on beşi cumartesi günü diye hesapladım) ‘ilk kez konuştu benimle. Varlığımın ancak farkına varmış gibi’ demişsin. Buraya geldiğinizin üçüncü günü ... Abartıyorsun. ‘Farkına varmak’ da değil, ‘ilk kez konuşmak’ da... Ben buna ‘aklı yatmak’ ile ‘açılmak’ derdim. Yılmaz’ın anlattığının etkisi olsa gerek. Sen de kendi gözünü o gün kullanmağa başlamışsındır belki. Ne dersin?’ Gerçek bir soru muydu bu? ‘Belki’ dedim, belli belirsiz. Güldü. ‘Kendi hesabıma yapıyorum bu ufak düzeltmeyi. Gerçekte senin dikkatini çekiyorum... Ayrıca şunu söylemek isterim: Genel olarak çok dikkatle dinliyor, dikkatle aktarıyorsun... Şimdi de ilk yazın üzerinde biraz duralım mı?’ (K. 49).

Görüldüğü üzere postmodern romanlarda, roman kişisi metne müdahale ediyor ve değiştiriyor. Mümtaz Bey'in uyarılarını hem roman kişisi hem de yazar olan Uğur'un dikkate aldığı ve değiştirdiği gözlemleniyor. Son olarak yine postmodern romanlarda roman kişinin, okurun elinde tuttuğu romanın yazarı olmasının oldukça sıra dışı bir teknik olduğunun da söylenmesi gerekir.

Dağın Öteki Yüzü, tarihsel bir arka plan üzerine kurulmuş, postmodern roman kategorisinde değerlendirilebilecek bir yapıttır. Modernizmin, tarihi dışlayan yapısını eleştiren postmodernizm sanatın geçmiş, şimdi ve gelecekle birlikte varolduğu tezini savunur. Postmodernistlere göre geçmiş unutup, yalnızca şimdi ve gelecekle ilgilenmek insanlık için büyük bir kayıptır. Belki de bu bakış açısından dolayı postmodern metinlerde ‘metinlerarasılık’ diye isimlendirilen teknik sıkça kullanılır, geçmiş dönemlerde yazılmış metinlerden çokça faydalanılır. Bununla birlikte tarihi arka planlar oluşturma postmodern romanlarda görülebilen niteliklerdendir; ancak elbette her konuda sıra dışı özelliklerle kendini donatmış olan postmodern roman tarihe yönelme konusunda da özgün bir yöntemle sahiptir. Hakan Sazyek, “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” başlıklı makalesinde konuya ilişkin şunları söylüyor:

“Çağlar öncesi insanı da bir günlük yaşantıya dahil kılınmakta, böylece tarihi romanın ideal dünyası sıradanlaştırılmaktadır. Bu işlem, postmodernist romanın, tarihi fon alışının temelini meydana getirir aynı zamanda. Günlük hayat, olağan yaşayışların sıradan insanını gerektirir. Bundan hareketle postmodernist romanın tarihi figürleri tarihin oluşumuna büyük katkıda bulunmayan, belirgin bir statü sahibi olmayan kişilerdir. Bir başka deyişle tarihi kuran değil, sadece yaşayan insanlardır onlar. Bugünün insanına yönelik en önemli göndermeleri de aslında pek fazla bir şeyin değişmediği noktasında yoğunlaşır. Postmodernist romanın tarihi kategorisinde reel kişiler de aynı bakış açısıyla figürleştirilir. Tarihe belirgin yönleriyle hizmet

etmiş insanlar, olağan yaşantıları içinde vurgulanırlar. İnsanoğlunun çağlara göre değişmeyen özellikleri, tipleştirme yapmaksızın, çizilir özenle”.¹⁴³

Dağın Öteki Yüzü’nde işte tam da böyle bir yapı vardır. Yapıtta öncelikle, postmodernist metinlerde görülen tarihe yönelme unsuru dikkat çeker. Erendiz Atasü’nün yapıtında da tarihin o zengin varlığı üzerine sıradan bireylerin sıradan yaşantıları yapıştırılmıştır, denilebilir. Okuyucuya bir taraftan tarihsel unsurlarla geçmiş hatırlatılırken bir taraftan da o dönemlerde yaşanmış hayatlar sunulmaktadır. Hakan Sazyek’ten yapılan alıntıda da söylendiği gibi *Dağın Öteki Yüzü*’nün kahramanları tarihin oluşumuna büyük katkıları bulunmayan, belirgin bir statü sahibi olmayan karakterlerdir. Tarihi kuran değil, sadece yaşayan insanlardır. Öte yandan romandaki tarihi kişilik olan Mustafa Kemal Atatürk de kahramanlığını gösteren metinlerle değil; postmodern romanlarda olması gerektiği gibi gündelik hayatından bölümlerle romandaki yerini alır. “Dağın Öteki Yüzü” başlıklı bölümde Vicdan’ın annesi Fitnat Hanım, kızının Gazi tarafından saraya çağrılmasını kendince yorumlar. Gazi’nin Vicdan’dan hoşlanmasını, alıkoymasını, böylece Raik ile olan nişanın bozulmasını ve sonunda yaşadıkları ekonomik sıkıntıdan kurtulmayı ümit eder. Fitnat Hanım kızının İngilizce öğretmeni Vicdan Hanım olarak saraya çağırıldığına inanmamaktadır, inanmak istememektedir. Annesinin bu düşüncelerini hisseden Vicdan onu bu yanlış

¹⁴³Sazyek, Hakan. “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), S. 493- 509, s.507.

değerlendirmesinden uzaklaştırmak ister ancak boşuna... Fitnat Hanım belki de yaşadığı zorluklar neticesinde çok değişmiştir.

“Anne Gazi devletin meseleleri ile ilgili. Onunla şahsi bir meseleyi konuşmaya teşebbüs edemem.

Bak sen... Ne sanıyorsun kendini... Kestane ve kabuğu... Devlet işleriymiş... Onun neyle meşgul olduğunu herkes biliyor. İçmekle... Tıpkı üvey baban gibi...

Öfke, göz yaşı, kişisel acılar... Korku , sakınım... Yerin kulağı var... Bir duyan olur... Komşular jurnaller... Nasıl içersin Gazi Kemal... Düş kırıklığı, gözyaşı... Bayağı bir sarhoş gibi... Artık hiç sevmediğim şu adam, kocam gibi... Kusmukla karışık rakı kokusu sürekli asılı Fitnat Hanım'ın burun deliklerinde“ (D.Ö.Y. 248).

Yine aynı bölümde Kurtuluş Savaşı'nın kahramanı, dünyanın takdirini kazanmış Ulu Önder- o güçlü adam- rahatsızlığıyla, iç dünyasıyla, ölüme yaklaşımıyla okuyucu karşısındadır. Atatürk Türkiye'nin geleceği üzerine odasında düşünürken karnının sağ tarafında ve sonrasında başında hissettiği ağrı onun düşünce akışını bozuyor.

“BÜNYESİNİN TÜM HASSASİYETİ BAŞINDA TOPLANMIŞTI. SANKİ KAFASI BÜSBÜTÜN BÜYÜMÜŞ, YÜZÜ İRİLEŞMİŞTİ. BAŞ DÖNMESİ YERİNİ BAŞ AĞRISINA BIRAKMIŞTI” (D.Ö.Y. 253).

“Yalnızca gençler ve çocuklar sevince benzer bir duygu uyandırabiliyordu Gazi Paşa'da. ANCAK O ZAMAN, HÜZNÜ ANDIRAN BİR SIZIYLA HİSSEDİYORDU GÖVDESİNİ. ÖZLEM MİYDİ BU, SEVEN BİR KADIN BEDENİNE?... Bir evlada...” (D.Ö.Y. 254).

Postmodernist metinlerde okur da yazma sürecine dahil olur. *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'nde Hilmi Yavuz bu özelliği imleyebilmek amacıyla, yaşlı bir okur olduğunu belirttiği İzzettin Şadan Byf'yi anlatıya dahil etmekle, roman kişisi yapmakla kalmaz, anlatıcı kimliğiyle çıkarır okuyucu karşısına. O da kendi döneminin Türkçesiyle Müstehase Hanımefendi'den, yazarın onu yanlış tasvir ediyor olmasından söz eder.

“Şimdi, kıymetli kariler, zevcem (Nahid Sırrı Bey merhum, ‘halilem’ dememi tembihlemiş idi. Mekânı cennet olsun!..) veyahud halilem Müstehase Hanımefendinin Emma Bovary veyahud da Anna Karenina gibi tasavvur edilmesinin bendenizi fevkalhad dilhûn ettiğini bilmeme tafsile ihtiyâc var mıdır? Zannetmem. Lâkin, Muharrir Beyefendi, meseleyi alettakrîyb böyle imiş gibi vaz’ediyor-veyahud da, bundan mütelezziz oluyor imiş gibi bir hali var” (F.K.A.S. 109).

Selim Taşıl, Anette’e Müstehase Hanım ile Yahya Kemal arasındaki aşkı anlatacakken Müstehase Hanımın eşi İzzettin Şadan Byf. anlatıya yukarıdaki alıntıda görüldüğü şekilde müdahale eder. Sıradan romanlarda olacak bir şey değildir elbette bu; ancak Yavuz, bu teknikle hem postmodern bir yapı oluşturuyor hem de postmodern romanlarda okurun ve roman kişisinin pasif olmadığını, yazım sürecine onların da dahil olduğunu anlatmaya çalışıyor. Bu arada İzzettin Şadan Byf'nin konuşmasını onun yaşadığı döneme ait bir Türkçeyle vererek metinlerarasılığın çeşitlerinden “pastiş”i kullanmış oluyor.

Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri'ndeki anlatı kişilerinin anlatı içindeki özerkliklerinden de söz etmek gerekir. Anlatıcı; Fehmi K, Anette ve Selim

Taşıl'dan bahsederken birden sıkılır ve kendi hayatını anlatmaya başlar; ancak roman kişileri kendi kurgularını devam ettirebilirler. Anlatıcı kendini anlatmaktan sıkılıp –gerçi pek de sıkılmıyor ama- anlatı kişilerine döndüğünde onların bıraktığı yerde kalmadıklarını görür.

“Ne diyorduk? Fehmi K.’nın dudaklarındaki tütün kıymıkları, biz okurlarla (pardon, iyi okurlarla) gevezelik ederken, onun Anette Hanımdan o sabahki sigara payını aldığını, hatta sigarayı ağzında biraz eskittiğini gösterir. Üstelik, burada vaktin bir hayli ilerlemiş olduğunu da söyleyebiliriz” (F.K.A.S. 92).

Ayrıca anlatıcı, Sartre’ın Roquentin karakteri aracılığıyla Marquis de Rollebon’un yaşamını betimleyememesini, Rollebon’un kendisine dayatılmak istenen şeyleri yapmak istememesine dayandırır. Postmodern romanın roman kişileri özgür bir yapı içinde kurgulanmışlardır. Bu kahramanlar metinlerarasında gezintiye çıkabilirler. Her ne kadar üstün insanî özelliklere sahip, toplum içinde belirli nitelikleriyle sivrilmiş tipler değilse de postmodern kurgu sayesinde metin içinde etkin bir rol alabilirler. Postmodern bakış açısına göre roman kişinin sahip olduğu özellikler, kişiliği, dış görüntüsü önemli değildir; dolayısıyla bunlar anlatılmaz genellikle. Önemli olan roman kişinin romanın kurgusunun, tekniğinin, yazımının anlatıldığı noktalardaki rolüdür.

Birçok postmodernist metinde gözlemlendiği gibi, yazmak ve yaşamın iç içe geçtiği *Tehlikeli Masallar*’da da yazar kurmacanın içinde yer almaktadır; ancak bu cümledeki yazar sözcüğü Ahmet Altan’a değil, romandaki yazara yani metin kişisine gönderme yapmaktadır. Ahmet Altan’ın *Tehlikeli Masallar*

adlı yapıtı aslında Altan'ın kurguladığı yazara ait bir yapıttır. Kurgu yazar da yazdığı romanda kendine başrol tayin etmiş, olayların merkezine o anda yazdığı metni koymuştur. Bununla birlikte yazarın kimi zaman Berrin'e karşı bir baba gibi mi yoksa bir sevgili gibi mi davranması gerektiği konusundaki ikilemi romanın kurgusunda anlatıcının/roman kişinin çeşitlenmesine, çoğulculuğa yol açmıştır da, denilebilir.

“Aslında peşime takılıp kentin bir ucundan bir ucuna, garip yerlere dolaştırdığım bu yabancı kızla ilişkimizin tam olarak ne olduğunu bilmiyordum; bir yazarla bir hayranı mı konuşuyordu, bir genç kızla orta yaşlı bir erkek mi kırıştırıyordu, yoksa çocuğu olmayan bir adam, çocuğu yaşındaki birine babalık yapmanın zevkini mi çıkarıyordu; ben bu kızın hayatında ne olmaya adaydım, babası mı, sevgilisi mi, yazarı mı, o benim hayatımda ne olmaya adaydı, kızım mı, sevgilim mi, hayranım mı?”(T.M. 38).

Berrin karakteri mercek altına alınacak olursa; aslında bu karakterin baştan aşağı postmodern olduğu görülecektir. Kızın aynı anda hem kadın, hem yaşlı bir kadın, hem çocuk, hem anne kisvelerine bürünebiliyor olması; küçük bir yalan bile söyleyemezken, babası yaşındaki bir adamla birlikte olabilecek kadar cüretkar olması postmodernizmin sınırsız özgürlüğünü anımsatıyor; “Neden olmasın?” anlayışını getiriyor akıllara.

“Aramızdaki yaş farkı, ilişkinin imkansızlığı, her an bir skandala açık oluşu, kızın tuhafıkları, kendisini benim romanımın kahramanına benzetmesi, mastürbasyonu ve kadınları sevmesi, bir başka sevgilisi olması, saflığı, dürüstlüğü, vahşeti, bütün bu saçmalıkların hepsi beni çekiyordu. İçine düştüğüm o korkunç yenilgiden ve acıdan kurtulabilmem için mümkün

olduğu kadar büyük bir saçmalığa ihtiyacım vardı ve onu bulmuştum” (T.M. 76).

Alıntıda da söylendiği gibi Berrin oldukça saçma bir tiptir; ancak bu saçmalık tam da postmodern roman kişilerinde görülebilecek türden bir saçmalaktır.

Zaten yazarın da yer yer îmâ ettiği gibi Berrin’in gerçek mi kurmaca mı olduğu belli değildir. Bu durum yalnızca Berrin için geçerli değil, romandaki tüm kişiler için geçerlidir. Altan, romanı “Romanı bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım”(T.M. 7) cümlesiyle başlatmakta ve tüm anlatı boyunca okunanların romanın içindeki romana mı yoksa gerçekten *Tehlikeli Masallar’a* mı ait olduğu karmaşası üzerinden “gerçek- kurmaca çelişkisi” oluşturmaktadır. Aşağıdaki alıntı bu çelişkiyi daha da perçinlemektedir:

“Bu cümleler olmayınca ne Berrin vardı, ne Sevda, ne de ben vardım, hepimiz o cümlelerin içinde, birbirimizden ayrı, ama aynı zamanda birbirimize bağlı bağlı olarak varoluyorduk. Cümlelerimi ve hayatımı özlüyordum, ellerim hafifçe titriyor, ağzım sulanıyordu; bedenim topuklarımdan kasıklarımaya doğru ürperiyordu” (T.M. 151).

Bir Cinayet Romanı’nda yer alan roman kişileri, roman kişilerinin kurguya nasıl müdahale edebildiklerini gösterebilmek açısından zengin örnekler sunuyor.

“Böylesine saçma sapan bir şeyi inandırıcı kılabilmek için bütün romanı baştan yazman gerekir. Öyle bir-iki cümleyi çıkarmak yetmez.”

Omzunu silkiyor: “Yaparım ne var? Benim işim bu , biliyorsun.

Yazmak... Gerekirse yeniden, yeniden on kez yazmak ...”

“Benim yazdıklarımı ise tümüyle çöp sepetine atacaksın,” diyorum içim

sızlayarak. “Yapamazsın!”

“Hepsini değil canım,” diye sırtıyor. “Kendini zehir hafiye sanmaya başlamadan önceki sayfaların bayağ hoş. Onları kesinlikle kullanacağım. Gerisi uydurma zaten. Yalan değil ama düzmece!”(B.C.R. 367-368).

Alıntıda da görüldüğü gibi, iç romanın baş karakteri Emin Köklü, bu bölümde dış romana geçip cinayet romanıyla ilgili eleştiriler yapabiliyor. Tam da bu noktada postmodern roman kahramanının söz dinlemez yapısını da ortaya koyuyor. Aynen *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'nde karakterlerin kendi aralarındaki sohbeti yazarsız da devam ettirebildikleri gibi, *Bir Cinayet Romanı*'nda da Emin Köklü kendi başına hareket ederek postmodern roman karakterinin ele avuca sığmaz yapısına gönderme yapıyor.

Balık İzlerinin Sesi, “Başlangıç”, “Asıl Başlangıç”, “Gelişme”, “Asıl Gelişme”, “Son’a Doğru”, “Asıl Son” başlıklı altı bölümden oluşmaktadır ve altı bölümün başında da Romain Gary'e ait sözler –kimi zaman takma adı Emile Ajar imzasıyla- yer almaktadır. Bilindiği üzere asıl adı Romain Kacew olan Romain Gary, ünlü Goncourt Ödülü'nü –kurallara aykırı olmasına rağmen- iki kez almış bir yazardır. Emile Ajar takma adını kullanan yazar, bu isimle yazdığı *Onca Yoksulluk Varken* adlı romanıyla 1975 yılında, Romain Gary adıyla yazdığı *Cennetin Kökleri* isimli romanıyla 1956 yılında Goncourt Ödülü'ne layık görülmüştür. Gary, Emile Ajar'ın da kendisi olduğunu intihar etmeden önce yazdığı notta açıklamış ve “Çok eğlendim Romain Gary , teşekkür ederim. Hoşçakalın.” sözleri tüm dünyayı şaşkırtmıştır. Buket Uzuner, hayranı olduğu Romain Gary'e aşkını BİS'te ona rol vererek

göstermek istemiştir. Roman kişisi Romain Gary özellikleriyle, gerçek hayattaki Romain Gary özelliklerinin birçoğu benzemektedir. Buket Uzuner, roman henüz başlamadan bu konuyla ilgili şu ayrıntıyı da verir:

“Romain Gary’e ait düşünce ve anıların bir kısmı, yazarın kendi adıyla ve Emile Ajar imzasıyla yazdığı kitaplarının Türkçe (Can Yayınları) ve Fransızca (Gallimard Folio) baskılarından alınmıştır. Ayrıca Domini-que Bona’nın kapsamlı biyografik araştırması ‘Romain Gary’ adlı kitaptan da yararlanılmıştır” (B.İ.S. 6).

Ancak romanda yer alan Romain Gary’e ait duygu ve düşüncelerden hangilerinin gerçekten Gary’e, hangilerinin yazara ait olduğunu yani kurgu olduğunu saptamak oldukça güç. Uzuner, kimi bölümlerde Gary’nin özelliklerini, duygu ve düşüncelerini birebir yansıttığını söylüyor; ancak sıkı bir Romain Gary hayranı olan okuyucular için bile gerçek ve kurgu birbirinden ayırt edilemeyecek ölçüde iç içe bir hal sergilemektedir. Elbetteki bu durum postmodern roman özelliklerinden üstkurmaya gönderme yapmaktadır. Bilindiği üzere üstkurmaya tekniklerinden biri de gerçek-kurmaya ilişkisi/çelişkisini belirginleştirmektir. *Balık İzlerinin Sesi* ‘nde tam da böyle bir durumla karşı karşıya kalıyor okur. Her ne kadar Buket Uzuner girişte “Bu romandan daha önce yaşamış birçok sanatçı, bilim adamı, yazar ve Birleşmiş Milletler Örgütü’ne yapılan göndermeler hayal ürünü olup, kitap tamamen bir kurgu çalışmasıdır” diyorsa da ardından Romain Gary’e ilişkin verdiği ayrıntıyla okuru ikileme bırakıyor. Romain Gary, hem gerçek hem de kurmaya bir karakter olarak okura sunuluyor. Aslında benzer şeyler Cyrano de Bergerac ve Jeanne d’Arc için de söylenebilir. Yazar önce

gerçekten Bergerac'a ait bir şiir alıntılar romanın içine ve böylece gerçekliğe atıfta bulunur ; ancak ilerleyen bölümlerde Bergerac'a okuttuğu şiirler kurmacadır. Jeanne d'Arc'ın da özelliklerinden bazıları yaşam öyküsüyle örtüşür. Bir Fransız Katolik azizesi olan Jeanne d'Arc, İngilizlere karşı Fransız ordusunda savaşmış, İngilizlere esir düşmüş ve erkek giysileri giyip savaştığı ve gaipten sesler duyan bir kafir olduğu öne sürüldüğü için on dokuz yaşında yakılarak öldürülmüştür. Ölümünden beş yüz yıl sonra azize ilan edilmiştir. Romandaki Jeanne'in ilginç saç kesimi, onun gerçek hayatta erkeğe kıyafetleri giyip savaşmasına yapılan bir gönderme gibidir.

“Jeanne, pek çoğumuz gibi birkaç dili kullanımına almış, ama ana dili olan İsveççe ve Fince dahil tümünü koyu bir Fransız aksanıyla konuşuyordu. Başında daima mavi Gauloise dumanları tütüyor, Fransız şapkalarıyla olan yakın dostluğu her yemekte dikkati çekiyordu. Uzun süre Fransa'da yaşamış, bu süre kendini ifade ettiği bütün dillere yansıtacak denli etkili olmuştu. Belki de bunun başka bir açıklaması vardır, olacaktır ya da olmuştur.

.....

Bal rengi saçlarınının bir yanı kısacık kesilmiş, öbür yanı kulağının iki parmak altına kadar uzatılmıştı. Sol yandan bakınca, alabros oğlan çocuğu suratlı, modern bir kadınla, sağdan bakınca klasik anlamda dişi bir başka kadınla karşılaşıyordunuz. Acaba sağ ve sol gözlerine farklı anlamları nasıl yüklüyordu Jeanne?” (B.İ.S. 22)

Yukarıda sözü edilen bu üç karakterin ortak özelliği üçünün de asker olarak görev yapmış olmalarıdır. Romanda yer alan Galile, Cervantes, Leonardo,

Thomas, Kafka gibi yarı kurmaca yarı gerçek diğer kahramanlar ise her ne kadar asker olmasalar da yine savaşçı ruha sahip kişiliklerdir. Dolayısıyla *Balık İzlerinin Sesi* adlı romanda yer alan ve “seçkinler” diye nitelendirilen kahramanlar, sıradan insanlar gibi mevcut yapıya ayak uydurup yaşamaktansa doğru bildikleri yoldan gitmeyi seçmiş ve başarılı olmuş kişilerdir, denilebilir. Zaten romanda da bunun altı açık bir şekilde çizilmektedir.

Balık İzlerinin Sesi’nde karakterlerin aynı anda gerçek ve kurmaca iki karakteri olmasının ötesinde romanın genelinde aynı anda iki dünya oluşturulmuştur. Biri Afife’nin dünyası diğeri gerçek dünya.

Son olarak, postmodern metinlerde görülen “çoğulculuk”un *Bin Hüzünlü Haz*’da özellikle roman kişisi Alaaddin üzerinden sergilendiği söylenebilir. Alaaddin’in kurulan, varsayılan her öyküde, farklı farklı kişiliklerde çizilmesi bunun en belirgin yansımasıdır.

“Benim, kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengavere, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen cariye yüzlü mahcup bir şehzadeye, kimi zaman da hedefini şaşırılmış bir deli oka, kendi karanlığına eğilmiş nazlı bir dala, ya da loş saray köşelerinde küflenen sabır dağları arasında binbir zahmetle yetiştirilmiş bir gonca güle benzeteceğim bu gencin adı da hiç kuşkusuz Alaaddin olur” (B.H.H. 96).

V) Kurgu

Postmodern romanları diğer romanlardan ayıran en belirgin ve ilginç yanı kurgulama teknikleri bunları kullanım tarzıdır.

Postmodern romanların en belirgin özelliklerinden üstkurmaca, Ay *Falcısı*'nda dikkatleri çeken postmodernist yöntemlerdendir. Bilindiği üzere üstkurmaca oluşturma yollarından biri "gerçek-kurmaca ilişkisi/çelişkisi"ni belirginleştirmektir. Romanda bu metot fantastik öğelerle birleştirilerek en üst düzeyde gerçekleştirilmiştir.

"Nesnel gerçeklik ile kurmacayı birlikte işlemenin postmodernist romandaki önemli gereçlerinden biri de fantastiktir. Fantastik gerek dünya gerekse Türk edebiyat tarihinde çokça örneğe sahiptir. Ancak postmodernist roman fantastiği metnin geneline yayan alışlagelmiş anlayışı kırıp onu gerçeklikle sentezleyerek değerlendirir ve böylece bu kullanımı kendine özgü bir yöntem olarak özgünleştirir".¹⁴⁴

Ay Falcısı'nda gerçek-kurmaca ve fantastik iç içe geçmiş bir yapı arz eder. Yazar Nazlı Eray anlatmaktadır olayları. Romandaki eşi Metin And, dedesi Tahir Lütfi Tokay, Erdal İnönü, Turgut Özal, Deniz Baykal, Irak Kralı Faysal, Süleyman Demirel, Fenerbahçe'deki Belvü Gazinosu, Özen Pastanesi, Giselle Balesi, Tunalı Hilmi Caddesi, Karum Alış Veriş Merkezi, Kuğulu Pasajı, İllüzyonist Kalanag ve eşi Gloria, İllüzyonist Robert Houdin ve kuklası

¹⁴⁴Sazyek, Hakan. "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", Hece, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), S. 493- 509.s.497.

Antonio Diavolo hep gerçek hayattan aktarılmıştır. Eray'ın burada sözünü ettiği kişilerle veya mekanlarla olan bağlantısı kimi yerde gerçek, kimi yerde kurgu, kimi yerdeyse fantastik düzlemde veriliyor.

“Yatağında ter içinde uyandım. Yastığım sırlıslık olmuştü.

Yaşamımda gördüğüm en korkunç karabasanlardan biriydi bu. Hepsini düş olduğuna, uyandığıma inanamıyordum. Yatağımdan fırladım. Usulca gidip salona baktım. Ben bir karabasan görmüştüm geçmişti; ama tüm öteki kişilerim gerçektü. Hepsü salonda onları son bıraktığı yerlerinde oturuyorlardı” (A.F. 101).

Kitabın en ilginç yönlerinden biri de yazarın somut gerçekliğı önce kendi hayatıyla bağlantılandırıp kurgu haline getirmesi, sonra da buna fantastik öğeler katmasıdır. Buna en güzel örnek belki de kitabın yirmi altıncı sayfasında anlatılan ünlü “Çiçero olayı”dır. Yazar bu olayı önce anneannesinden dinlemiş, sonra da sinemada izlemiştir. Rüyasında, bu olayı ölü; ancak onun kurgu dünyası olan evinde varolan dedesine şöyle anlatıyor.

“Ankara'daki İngiliz Büyükelçisi Sir Hugessen geceleri belirki bir saatte uyku ilacı alıyor ve odasına çekiliyor. Bir süre sonra deliksiz bir uykuya dalıyor. Sir Hugessen'in uşağı Çiçero, Büyükelçi uyuduktan sonra usulca yatak odasına giriyor her gece ve duvardaki kasayı, Sir Hugessen yatağıında uyurken, açıyor. İngilizlerin evraklarının filmlerini çekip, onları Almanlara veriyor. Ünlü 'Çiçero olayı'. Sonradan bu olayın filmi de yapıldı sanıyorum. Casus Çiçero'yu James Mason oynamıştı. Hayal meyal anımsıyorum o filmi. Garip bir son sahne vardı. Aklımda kalmış. Çiçero elinde para dolu bavulla kaçıyor, kaçıyor. Sonra bir yerde bavulu açılıyor. İçindeki paralar galiba

sahte. Almanlar Çiçero'yu aldatmışlar. Mahvoluyor o an. Yıkılıyor. Yüzü aşağıya doğru akıyor sanki. Rüzgar sahte paraları çevreye savuruyor.

Kimbilir nerede ne zaman görmüştüm bu filmi” (A.F. 26)

Daha sonra Nazlı Eray ve arkadaşları romanın yüz otuz birinci sayfasında Irak çöllerinde otobüsle yolculuk yaparken Çiçero'yu görürler.

“Ben bir şey görmüştüm şimdi. “Bakın, bakın!” diye herkese haber verdim. Kumların arasında bir adam deli gibi bize doğru koşuyordu. Elinde bir bavul vardı. Dedem, “Tanıdım onu, tanıdım”dedi. “Casus Çiçero bu! İngiliz Sefirinin valesi. Almanlardan aldığı paraları bavula doldurmuş, bize doğru koşuyor” (A.F. 131)

Romanın ilerleyen satırlarında gerçekte olduğu gibi Çiçero'nun bavulu açılır ve paralar etrafa saçılır, sonra Çiçero kayboluverir. Görüldüğü üzere yazar gerçek bir olayı postmodern fantastik romanın içine oldukça ustalıkla ve ilginç bir şekilde taşıyor. Aslında Nazlı Eray, genel olarak kurgularını gerçeklerden yola çıkarak oluşturuyor. Gerçek hayattan insanları kurgu dünyasında yaşıyor, büyütüyor, oynatıyor. Hazır malzemeleri alıp kullanıyor, bir araya getiriyor, yeniden üretiyor (Bu durum Andy Warhol'ün ünlü *Marilynler*'ini anımsatıyor). Böylelikle postmodernizmin kuralsızlık –yan yana güzel durabilen her şey bir arada kullanılabilir- ilkesini uyguluyor.

Buna en güzel örneklerden biri de Eray'ın Giselle Balesi'ni kullanışıdır. Bu balede Prens Albrecht'e aşık olan köylü kızı Giselle'in hikayesi anlatılır. Avlanmakta olan prens Giselle'in köyünde mola vermiştir. Giselle prensi görür görmez aşık olur, prens de ona karşı kayıtsız kalmaz; ancak nişanlıdır. Bunu öğrenen Giselle büyük bir hayal kırıklığına uğrar ve üzüntüsünden ölür.

Prens Albrecht mezarına gelir, Giselle'in ruhu mezardan çıkar; fakat artık hüznü bir ölüden başka bir şey değildir o. En güzel danslarını prens ile yapar, ama yüzünde hep ölümün loş gölgesi vardır. Yazar Nazlı Eray eşi Metin And ile bu baleyi izler ve yeni bir Giselle yazılması gerektiğini, Giselle'in boş yere kahrından öldüğünü düşünür. Sonra dedesini yanına gider ve orada dev yapraklı saksı bitkisinin ardında tülde beyaz balerin giysileri içinde Giselle'i görür ve o günden sonra Giselle yazarın evinde yaşar.

"Ah Giselle," dedim. "Kaçınıcı yüzyılda yaşıyorsun sen?"

"Eski bir yüzyılda..." diye mırıldandı. Tabii. Eski bir bale. Bir klasik.

Düşünmeliydim. Herneyse; "Giselle", dedim. "Silkin, çık artık şu saçma romantik dünyadan. Peki prens Albecht'ten ne haber?"

"Bir haber yollamadı henüz..." dedi Giselle. "İkinci perdede ben ölünce mezarıma gelir".

"Sen ölmeyeceksin Giselle" diye bağırdım. "Anlıyor musun beni? Böyle budalaca bir aşktan ötürü ölmeyeceksin. Prens de mezarına falan gelmeyecek".

"Nasıl olacak bu?" diye hayretle sordu Giselle.

"Tüm olayların saçmalığını; yaşanan şeylerdeki anlamsızlığı görmüyor musun, Giselle? Çık artık bu balenin içinden".

"Bilmem ki nasıl olacak bu?" dedi. "Çok kolay olacak. Şu andan itibaren ben Giselle balesini değiştirdim" (A.F. 42).

Ay Falcısı'nda yer alan bu özellikler postmodern romanın unsurlarından "parodi" kapsamında değerlendirilebilir. Bilindi üzere parodi "bir önceki

metinden sonraki metin yaratmak, yani bir metni yeni bir metin yaratmak için hareket noktası olarak örnelemektedir”.¹⁴⁵

Yazarın romanı hem yazması hem de kurmacanın içinde yer alması yine üstkurmaca unsurlarından biridir. Bununla birlikte *Ay Falcısı*'nın kurmaca ya da fantastik olan bölümlerinin altı birçok yerde güçlü vurgularla çizilmiştir ki bilindiği üzere bu postmodernist romanın yine belirgin niteliklerinden biridir.

“O büyüler... evet. Ne tuhaf değil mi? Onlar gerçek Gloria. Baştan sona gerçek... Bulunmuş; kondukları,yaptırıldıkları kanıtlanmış; benden başka bazı tanıkların da yaptırıldıklarını gördüğü, bildiği şeyler. Korkunç değil mi? Bunca düşsel olayın içinde; karabasana en çok benzeyenler; yani büyüler gerçek... İşte insan ruhu. Hırs. Kin, nefret. Dünya kurulduğundan beri bunlar var olan duygular. Onun için büyü de var”dedim” (A.F. 115). Alıntıda da izlenebildiği gibi gerçek olan ile kurmaca olan her ne kadar kimi bölümlerde iç içe verilmiş ise de romanın son sayfalarında birbirinden ayrıştırılmıştır.

Son olarak Nazlı Eray'ın romanının içinde sık sık İsmet Zeki Eyüboğlu'nun *Anadolu Büyüleri* adlı yapıtının ismini vermesi, *Ay Falcısı*'nı oluştururken bu kitaptan yararlanmış olduğunu okuyucuya ima ediyor olması da metinlerarasını çağırıyor, denilebilir.

¹⁴⁵ Sazyek, Hakan. “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece, Mayıs- Haziran– Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), S. 493- 509.s.503.

Kırmızı Pelerinli Kent'teki en baskın üstkurmaca unsuru, gerçek/ kurmaca karmaşası gibi görünüyor.

“Önceki tarzlarda tek gerçeklik yazarın da içinde soluk alıp verdiği realite iken postmodernist anlatı sisteminde kurmaca evren de başlı başına bir gerçeklik olarak algılanır. Söz konusu temel tutumun bu maddeyi ilgilendiren yönü, ikili/ ikircikli bir anlayışla realite ile kurmaca ya da mantıkî gerçeklik ile fantastiği birlikte işlemek şeklinde açıklanabilir”.¹⁴⁶

Alıntıda sözü edilen postmodern roman özelliği *Kırmızı Pelerinli Kent*'in başat unsurlarındandır, denilebilir. Daha önce de belirtildiği gibi romanda otobiyografik olduğu düşünülebilecek birçok bölüm bulunmaktadır. Öncelikle Aslı Erdoğan, Özgür gibi Rio'ya akademisyen olarak gitmiş; fakat kariyerini yarıda bırakıp yazarlığa soyunmuştur. Ö de, Özgür ve Aslı Erdoğan gibi Rio'da yaşamakta ve oldukça benzer duygu ve düşünceler anlatmaktadır. Dolayısıyla okuyucu *Kırmızı Pelerinli Kent*'te kurmaca-nesnel gerçeklik ilişkisi/ çelişkisini, gerçek olan ile gerçek olmayanın eklemlesini okumaktadır. Gerçek olanla kurmaca olan birbirinden ayırtılamamaktadır. Bu durum roman gerçekliği ve roman içre romanın gerçekliğinin ilişkisi/ çelişkisinde çok daha ilginç boyutlar kazanmaktadır. Özgür'ün yaşadığı ortam, sahip olduğu duygu ve düşünceleri okuyucu tarafından bilindiği için Ö'nün kahraman olduğu romandaki otobiyografik olan ve olmayan bölümler daha çok belgelenebiliyor; ancak yine de muğlak kalan noktalar oluyor.

¹⁴⁶ Sazyek, Hakan. “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece, Mayıs- Haziran– Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), S. 493- 509.s.496.

Buna en güzel örnek kitabın sonuç kısmıdır. Gerçek romanın sonu açık uçludur. Roman içre romanda ise kahraman Ö'nün öldüğü görülüyor. Ancak bu iki metnin kurgusu birbirinin devamı şeklinde verildiğinden okuyucu, “Son”u nasıl hayal edeceği konusunda şüpheye düşüyor ve tam da bu noktada “postmodern roman”ın başka bir özelliği olan “okuyucunun da kurgunun bir parçası olması” belirginleşiyor. Her okuyucunun kendine göre bir son hayal etmesi isteniyor.

“Kulağının dibindeki korkunç patlamayı duydu kuşkusuz, ama yorumlamaya zaman bulamadı. Şansı yaver gitmişti. Vurulduğunu bile anlamadan, ağır bir maske tarafından yeryüzüne çekiliyormuşçasına, yüzüstü kaldırıma devrildi. Dayanılmaz acılarla can çekişmeden, çok kısa bir süre içinde kesinkes öleceğini bilmenin dehşetini yaşamadan, tek bir ses çıkaramadan ölmüştü.

.....

İlk ve son kez bir trajedi kahramanı olmanın, baş edilemez bir gerçekle teke tek karşılaşmanın şaşkınlığı içinde ... Görkemli sıfatların, can alıcı imgelerin, gerçeğe en yakın sözcüklerin peşinde iri iri açılmıştı gözleri. O tek ânı, yaşamın sonsuzca küçülerek oylumsuz bir noktaya sığıdığı ve böylece sonsuzca büyüdüğü ânı iletmeye çalışıyordu. Aslında tam istediği gibi ölmüştü” (K.P.K. 167-168).

Kırmızı Pelerinli Kent'te ana tema, Özgür'ün yazdığı romanın yazılış sürecidir. Yazar, hem romanın yazılması için Özgür'ün sarf ettiği çabayı hem de teknikle ilgili ayrıntıları sıkça dile getiriyor.

“Romanına ilişkin teknik ayrıntılar takılmıştı kafasına. Metne

eklelemekte karasız olduğu, birinci tekilden bölümler sözgelimi. *Sıfır Noktası*’nı nereye koyacağını da bilemiyordu. Şu aşamada kurduğu yapı iskambil kağıtlarından bir kule kadar kırılgandı. İlk yanışta yerle bir olurdu” (K.P.K. 162).

“Kanını donduran bakışların meraktan ya da cinsel çekimden kaynaklanabileceği neden aklına gelmemişti? Tıpatıp aynı sahneyi yazmıştı üstelik. Romanın adı henüz “Ö” olan baş kişisi, yarı- kurgusal bir “Özgür”, Lapa’daki “Yeni Dünya” adlı salaş yerde, iki kodes kuşuyla az daha kapışıyor, bir rastlantı sonucu ölümden dönüyordu. “içimdeki şiddet ve dışarıdaki şiddet... aralarındaki sınır taşları teker teker yerinden sökülüyor. Yaşam ile yazı karşı karşıya durmuş , karnından konuşan iki vantrilok gibi. Biri sürekli ötekinin sesini bastırmaya çalışıyor. Artık hangisinin sözlerini duyduğuma emin değilim. Çıldırnak böyle bir şey olsa gerek” (K.P.K. 65).

Aslı Erdoğan ana tema olan “bir roman yazma süreci”ni en ince ayrıntısına kadar anlatmaya çalışıyor. Özgür’ün romanı yazarken –bir yazarın- nasıl bir ruh haline büründüğu, yazarın gerçek hayattan karakterleri nasıl törpüleyerek romana dahil ettiği, kendi yaşamından unsurları nasıl kullandığı, nasıl çarpıtarak yazdığı, teknik konular, Sigmund Freud’un *Sanat ve Edebiyat* adlı yapıtında söylediği gibi sanatçının gerçek hayatta ulaşamadığı şeylere kurmaca dünyada nasıl sahip olduğu detaylı bir biçimde gözlemlenebiliyor. Yazar postmodernizmin savunduğu, yaşam ve yazının iç içe olama ilkesini çok çarpıcı bir şekilde göstermektedir. “Aynı anda bulunduğu iki ayrı evrenden hangisinin daha gerçek olduğunu

çıkaramıyordu” (K.P.K. 147). İki kurmaca metnin iç içe girdiği bu romanda gerçek roman ve kurgu roman birbirini bütünlemektedir.

Dağın Öteki Yüzü postmodern roman unsurlarından parodiyi barındırıyor bünyesinde. Dalga başlıklı bölümde Wirginia Wolf'ten, intihardan söz eden yazar, aslında Wolf'ün *Dalgalar* adlı romanına gönderme yapmaktadır. Yine aynı bölümde yer alan Akdeniz imgesi Ahmet Erhan'ın şiirlerinden bir esinlenmedir. “Bursa’da Zaman” başlıklı bölüm Ahmet Hamdi Tanpınar’a ve Şükran Kurdakul’un Vehbi Dede’sine, “Kızıma Günce” bölümündeki “Uzayda bana da yer yok mu?”cümlesi Ahmet Telli’ye, “Selanik’i Unuttun” başlığı Rossi’nin *Palarmo’yu Unuttun* filmine, “Kızıma Günce” başlığı Martha Meszaros’un *Sevgilime, Çocuklarıma, Anama, Babama Günce* üçlemesine gönderme yapıyor.

Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri kimi zaman serbest çağrışımlarla ilerliyor. Örneğin yazarın yazım sürecinde karşılaştığı bir teknik sorun ya da konu, ona bu alandaki kuramları ya da bilgileri anımsatıyor ve o da bunlara metin içerisinde yer vermekten çekinmiyor.

“Açıkça şunu söylemekte yarar var: Bu anlatının yazarı, anlaşılın Rumelhard’ı okumuş olmalıdır. Bu gibi yazarlık oyunlarının, biz iyi okurların gözünden kaçmayacağını Hilmi Yavuz’un iyi bilmesi gerekir. Çünkü Fehmi K’nin dudağında tütün kırıntıları bulunması, nasıl vaktin öğleye yaklaşmış olduğunun göstergesiye, bu olayın vaktin öğleye yaklaşmış olduğunun bir göstergesi olduğunu dile getirmek de, yazarın Rumelhard’ın anılan yazısını okumuş olduğunun göstergesidir. Çünkü Rumelhard tastamam bunu

söylemektedir: Metin tutarlılığı bir veri kabul edildiği sürece, okurun bağlamdan bazı içermeleri çıkarması olasılığı vardır” (F.K.A.S. 92). Hatta kimi zaman bir adım daha ileriye giderek sözü edilen konudaki otoritelerden, örneğin bir yerde Milan Kundera'nın *Roman Sanatı* adlı yapıtından, alıntılar yapıyor, metni makaleselleştiriyor.

Aşağıdaki alıntı yapının hem yazın kuramı üzerine verdiği bilgiler hem de metinlerarası yapısı bağlamında önem arz ediyor.

“Anlatı kişileri niçin, başka söylemlerden aktarılan sözlerle konuşurlar da, genelde birkaç uyanık okur dışında, hiç kimse bunu ayırtına varmaz? Örneğin bu anlatıda da böyle olmuştur. Anlatı yazarının kendi büyükbabasına ilişkin olarak anlattıkları, Prens Seyfeddin'in başından geçmiştir. Melon şapka ve 'kahvemi getir lan' öyküsü, yâni... anlatı yazarı, bize bir akrabasından dinlediklerini, büyükbabasına mal ederek anlatıyor. Dolayısıyla gerçeklik, özne değiştirerek 'kurmaca' oluyor! Buyurun size bir Yazın Kuramı!

Ayrıca anlatı da tarih gibi tekerrürden ibarettir, de diyebiliriz: Önce Gerçeklik olarak sonra Kurmaca olarak!.. Üstelik hiç kimse romanın *bittiğini*, ve romanın bittiği yerden de anlatının *başladığını* görmüyor; -ya da ne bileyim, görmek istemiyor...”(F.K.A.S.123).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere edebiyat, ya yazarların kendi metinlerinden önce yazılmış metinleri çeşitli yollarla aktarmalarıyla oluşur ya da gerçek hayattaki yaşantıların kullanılmasıyla. Romanın tamamında, tüm yaşamın aslında büyük bir anlatı olarak düşünüldüğü fikri hakim gibidir. Yazın'ın yaşam olarak algılanışı söz konusudur, denilebilir. Bu düşünüş şekli

metinlerarasılığı çok daha kuvvetlendiriyor. Yazar Hilmi Yavuz, metni, farklı metinlere göndermeler ve farklı metinlerden adaptasyonlar, alıntılar, anımsatmalarla örmüş. Daha romanın ilk satırlarında Kafka'nın *Dönüşüm* adlı yapıtına bir gönderme vardır. Fehmi Kavkı sabah uyanınca aynaya bakar ve bir gece önce hamamböceğine dönüşmemiş olduğu için Tanrı'ya şükreder. Hemen ardından roman kahramanı kendi gözlüğünü Bezukhov'unkiyle karıştırır. Yazar bu sefer de Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı ünlü romanındaki Bezukhov karakterini okuyucuya hatırlatmak istemektedir. Anlatıcının söylediğine göre Selim Taşıl karakteri de, Jean-Paul Sartre'in *La Nausée* adlı romanındaki Roquentin'in yaşam öyküsünü yazmak istediği Marquis de Rollebon'dur. Ayrıca Fehmi K. da Roquentin'dir. Dolayısıyla *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'ne başka bir metinden taşınan karakterler vardır ve bu da metinlerarası metodunun parodi varyantı olarak düşünülebilir; ancak aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi konu gülünç bir yapıya büründürüldüğünden "gülünç taklit" grubuna dahil edilmesi çok daha yerinde bir yaklaşım olacak gibi görünüyor.

"Peki, Selim Taşıl'ın kendinden gizlediği hakikat neydi? Hakikat şuydu ki, Marquis de Rollebon'un, Selim Taşıl'ın ta kendisiydi ve Rollebon'un yaşamöyküsünü yazarken kendi yaşamöyküsünü yazdığını biliyordu... O zaman sorulması gereken şuydu:Sartre, Roquentin'e Marquis de Rollebon'un yaşamöyküsünü yazdırırken, Rollebon'un Selim Taşıl olduğunu biliyor muydu? Dahası, acaba Sartre, Roquentin'in Fehmi K olduğunu biliyor muydu?"(F.K.A.S. 102).

Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri içerisinde metinlerarası yapıya onlarca örnek verilebilir. En ilginç yapılardan bir örnek üzerinde daha durup bu bahsi bitirmek yerinde olacaktır. Yazar, anlatının bir yerinde “anlatı uzamı” olgusundan söz ederken romanın başına döner ve bu sefer Fehmi K.'ya “Bunlar, Emir Isoarre'nin gözlükleri yahu!” dedirtir ve İtalo Calvino'nun *Varolmayan Şovalye* adlı romanındaki tiplerden biri olan Emir Isoarre'nin gözlükçübaşısının adı geçen romandaki sözlerini Fehmi K.'ya söyleniyormuş gibi alıntılar, dolayısıyla postmodern roman tekniklerinden “kısımî parodi” yöntemini kullanmış olur.

Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri'nde postmodern bağlamda irdelenebilecek bir başka unsur gerçek/kurmaca ilişkisi- çelişkisidir. Romandaki değişken anlatıcının, bazı bölümlerde Hilmi Yavuz'un ta kendisi olabileceği düşünülebilir; çünkü parantez içlerindeki düzeltmeler ya da eklemelerde H.Y. kısaltmaları görülüyor yer yer ve anlatıcı da küçüklüğünden beri yazın dünyasının içindedir, tıpkı Hilmi Yavuz gibi. Ancak okuyucu tam bu duygular içinde anlatıyı takip ederken, birdenbire, gerçeğe çok yakın olduğunu düşündüğü bölümlerin bile aslında “kurmacanın kurmacası ya da başka metinlere bir gönderme “ olduğunu anlıyor. Örneğin, yazarın babasının deliler üzerine yaptığı sınıflandırma, meğer Yenişehirli Avnî'nin *Mirat-ı Cünun*'undan alıntıymış. Büyükbabanın meşhur sözü “Nerde kaldı kahvem lan” Prens Seyfeddin'e aitmiş.

“... [B]enim Selim Taşıl ile gerçek yaşamda karşılaşmışlığım yoktur; onu sadece bu anlatının asal kişilerinden biri olan Fehmi K'nın arkadaşı, yani ne yalan söyleyeyim, ancak bir anlatı kişisi olarak tanıyorum. Gerçek yaşamda

tanımış olsaydım ne fark edecekti? Bunu kestirmem mümkün değil.... Ama gerçek yaşamda *tanıyor olabilmem olasılığı olan* birini, bir anlatı kişisi olarak betimlemek, bana bu anlatının yazarı olarak, çok kışkırtıcı gelmiştir. Bunu gizlemenin gereği yok” (F.K.A.S. 139-140).

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi romanda yalnızca gerçek –kurmaca çelişkisi yok , aynı zamanda roman gerçekliği (kurmacası) ile kurmacanın kurmacası çelişkisi de dikkatleri çekiyor.

Ahmet Altan’ın *Tehlikeli Masallar’*ı oldukça ilginç bir kurgu tekniğine sahiptir. Romanın ilk bölümü *Tehlikeli Masallar’*ın nasıl yazılmaya başlandığını, nasıl bir teknik kullanıldığını, tamamen otobiyografik olduğunu anlatan bir bölüm. Romanın baş kişisi bu bölümde Berrin’le nasıl tanıştıklarını, o dönemlerde nerede çalıştığını, nasıl bir ruh haline sahip olduğunu , cinayetlere olan ilgisini, öldürme, yazı yazma ve sevişme eylemlerinin birbirlerine çok benzediklerini, Berrin’in nasıl biri olduğunu tüm ayrıntılarıyla okuyucusuyla paylaşır. Okuyucunun okumakta olduğu bölüm, hem romanın bir parçasıdır, hem de romanın nasıl yazıldığını anlatan bir metindir. Yazar, roman kahramanını değil, roman kahramanı yazarı bulur.

“Romanı bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım. İyi hazırlanmış bir cinayetten daha mükemmel tek şey varsa o da iyi kurulmuş bir romandır benim için.

.....

Bütün romancılar gibi ben de bir katil gibi soğukkanlıyım; günlerce, aylarca usanmadan plan yapar, son darbeyi vuracağım yeri hiç acele etmeden belirlerim.

.....

Bu kitabın benim açımdan öbürlerinden daha değişik olmasının nedeni, her zaman ben kurbanımı bulduğum halde, bu kez kurbanımın beni bulması, romanın yazılmak üzere bana gelmesiydi” (T.M. 7).

Görüldüğü üzere Ahmet Altan üstkurmacyı ve onun varyantlarını ustalıkla kullanmayı başarıyor. İçeriğin işleyişiyle onun kurgulanışı bir arada veriliyor.

Tehlikeli Masallar'da dikkatleri çeken bir başka üstkurmaca tekniği “iç kurmaca metinlerin kullanılması”dır. Berrin yazarın son romanındaki kadın karaktere çok benzediğini söylemekte ve sık sık onun hakkında sorular sormaktaydı. Bunun üzerine birçok bölümünü unuttuğu romanına bakma ihtiyacı hisseder yazar ve *Tehlikeli Masallar*'ın içine yazarın son romanından bölümler alıntılanır.

Romanın son bölümünde, yazarın son romanında kızın kendisine anlattığı masalları görmesi aslında okuyucuya elinde tuttuğu romanın oyunlarla dolu olduğunu gösteriyor. Cinayet romanlarını okurken büyük bir dikkat göstermek gerekir, katili bulabilmek için. Bazen bir sözcük katili doğru tahmin etmek için yeterli olabilir. İşte romanın sonundaki ifadeler okuyucuyu böyle bir atmosferin içine sokuyor. Berrin'in yazara anlattığı ve yazarın öncesinde bilmediği masal, aslında son romanında yer almaktaymış.

“Kitabın sonlarına doğru bir bölümün orta yerinde, ‘Bana bir masal anlatmıştı, çocukları olamayan bir padişahla karısına ait’ diye başlayan bir paragraf görünce, korkuyla kapattım kitabı, gerisini okumadım. Onun hangi masal olduğunu öğrenmek, o kitaba hangi masalı yazdığımı görmek istemedim” (T.M. 251).

Öyleyse yazarın son romanım dediği kitap, aslında okuyucunun elinde tuttuğu kitap ve roman gerçekliği/kurgusu içinde gerçek bir karakter olduğu düşünülen Berrin, kurmacanın kurmacasıdır. Ahmet Altan gerçekten de metni yazarın söylediği gibi bir cinayeti tasarlar gibi tasarlamış. İlk etapta otobiyografik olduğu düşünülen romanın kurmaca olduğu böylelikle ortaya çıkıyor. Aynı zamanda yine üstkurmaca tekniklerinden biri olan gerçek/kurmaca ilişkisi-çelişkisi belirginleştirilmiş oluyor. “Cinayetlerle, kitapla, Berrin’le ve kendimle öyle çok uğraşıyordum ki, yavaş yavaş her şey kendi gerçekliğinden kopmaya başlamıştı. Gerçeğin çizgisi sürekli yer değiştiriyordu ve ben nerede duracağımı saptayamıyordum” (T.M. 169). Yazarın Berrin karakterini anlatırken onu bir türlü tam olarak tanımlayamaması, kimi zaman genç bir kız, kimi zaman olgun bir kadın/anne gibi görmesi de yazarın o anda yazmakta olduğu romandaki karakterinin özellikleri konusunda aklından geçen seçenekleri imliyor olmalı. Aynı şeyi kendisi için de yapıyor. Birçok postmodern romanda yazarlar yazım sürecine doğrudan işaret ederlerken Ahmet Altan *Tehlikeli Masallar*’da bunu oldukça örtük, gizemli, cinayet romanlarındaki gibi esrarlı bir şekilde yapıyor. Sıradan bir okurun basit bir aşk hikayesi gibi okuyup tüketebileceği roman, tekniği belirginleştirilince bir anda devleşiyor; çünkü oldukça detaylı bir biçimde kurgulanmış bir metin çıkıveriyor okurun karşısına.

Tehlikeli Masallar metinlerarasılık bağlamında da irdelenebilecek bir yapıt. Öncelikle Berrin’in yazara anlattığı masallar bu saptamayı doğrulamaktadır. Romanda anlatılan masallardan “derisini çıkaran yılan ile kırk kat elbisesini çıkaran kız” masalı Berrin’le yazarın ilişkilerinin temelini

oluşturur. İlişkilerinde bu masalda ima edileni yaşamayı ister Berrin. Yazarın da kendisi gibi bütün kalkanlarından, yapmacıklıklarından, sahteliklerinden arınmasını ve ilişkilerinin bu şekilde devam etmesini arzu etmektedir. Yazarın iş gereği cinayet haberleriyle ilgilendiği daha önce söylenmişti. Yazar, burada okuduğu haberlerden, yargıcın sevgilisini öldürme olayını bir türlü zihninden çıkaramayacak, okuduğu bu metni kendi romanına da aktaracaktır. Peki yazar bunu nasıl yapıyor? Berrin'i cinayetin işlendiği eve götürerek... Metinlerarasılığın alt kollarından parodinin çok iyi bir biçimde uygulandığı söylenebilir.

Ahmet Altan'ın romanın girişinde kullandığı epigrafı da unutmamak gerekir. "Tanrı'nın büyüklüğü nedenleri gizlemekte, kralların büyüklüğü, onları bulmakta yatar" (Hazreti Süleyman). Aslında bu epigraf tüm metinde yapılmaya çalışılanı özetlemekte, denilebilir.

Tehlikeli Masallar'da postmodern roman unsurlarından polisiye/gerilim özelliği başat unsur olmasa da romanın beslendiği kaynaklardan biridir. Yazar aslında bir cinayet romanı yazmak istemektedir. "İçinde cinayet olmayan bir cinayet romanı yazmayı düşünüyordum" (T.M. 31).

Bir Cinayet Romanı, ismi Y harfi ile başlayan birinin cinayet itirafıyla başlar.

"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 öldürme kararına dönüştüğünde mi?

Öldürme kararı uygulandığında mı?

Hayır. O son oluyor. Kara uygulandığında, olay bitiyor.

Ama başlangıcı neresi?

Bilemiyorum.

Bu saydığım aşamaların hangisinden ne zaman geçtiğimi de bilemiyorum”

(T.M. 1).

Daha sonra romanın beşinci sayfasında okur, ismi E harfi ile başlayan birinin yaşam özetini okumaya koyulur. Aslında bu bölümle okur, başka bir romanın, romanın içindeki romanın yani *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği*'nin ilk sayfalarını okumaktadır. E, yaşaözetini bitirdikten sonra neden bunları yazdığını açıklar. *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* adlı romanda işlenecek cinayeti çözüme görevinin kendisine verildiğini de söyler. Roman boyunca bölümlerin başında bölümlerin başında L, Y, E harfleri vardır ve okur bir süre sonra L harfinin Levent'e, E harfini de Emin Köklü'ye ait olduğunu anlar; ancak adı Y ile başlayan birden fazla kişi olduğu için katil roman boyunca gizemini korumayı başarır. Bu arada *Bir Cinayet Romanı*'nda, *Kırmızı Pelerinli Kent*'te olduğu gibi iki metin iç içe verilmiştir. *Kırmızı Pelerinli Kent*'te iki roman birbirinden italik yazı farkıyla ayrılmaktaydı. *Bir Cinayet Romanı*'nda ise romanın ilk dört sayfasındaki Y harfiyle başlayan metnin dış romana ait olduğu cinayet itirafından dolayı hemen anlaşılabilir; ancak daha sonra Y ile başlayan bölümlerdeki kişinin Yazar mı, Yıldız mı, Yeşim mi, Yasemin mi, olduğunu çıkarabilmek oldukça güçtür. Dolayısıyla okur hem katilin hem de yazarın peşindedir. İşin güzel yanı romanın sonunda katilin yazar olmasıdır. *Bir Cinayet Romanı*'nda üstkurmaca unsurlarından “iki

kurmaca metnin iç içe verilmesi” yöntemi oldukça başarıyla uygulanmıştır. Üstkurmaca, romanın son sayfalarında Emin Köklü’nün Yazar’ı kısıvrak yakaladığı bölümlerde ve roman gidişatına müdahale etmeye çalıştığı bölümlerde kendini çok daha kuvvetli hissettiriyor.

Bir Cinayet Romanı’nda yine üstkurmaca tekniklerinden olan “gerçek-kurmaca çelişkisi” de kullanılmıştır. Hemen hatırlatmakta fayda var; postmodern roman incelemelerinde “gerçek” ve “kurmaca” kavramları farklı açılımlara sahip olabilirler. “Gerçek” sözcüğü *realiteye* de gönderme yapabilir, “roman gerçekliğine” de. “Kurmaca” sözcüğü de kimi yerlerde bir kurmaca ürünü olan roman içinde oluşturulmuş “kurmaca”yı karşılayabilir. Bu küçük hatırlatmadan sonra, *Bir Cinayet Romanı*’ndaki gerçek-kurmaca çelişkisine geçilebilir ve buradaki gerçek sözcüğünün roman gerçeğine, kurmacanın da iç kurmacaya tekabül ettiği hatırlatılır. Romanda okuru içine çeken en baskın çelişki, cinayetin gerçekten işlenmiş olup olmadığıdır. Bazı bölümlerde geçen konuşmalar Akın Erkan’ın gerçekten bir cinayet işlediğine okuru inandırırken, kimi bölümlerden bunun yalnızca romanda yazılmaya çalışılan romanın kurmacası olduğu sonucu çıkıyor. Kısacası okur, roman gerçekliği ile iç roman gerçekliği konusunda ikileme düşünüyor. Son bölümü Emin Köklü’nün yazmış olması ve Emin Köklü ie yazarın roman gerçekliğinde de ilişkilerinin olduğu hesaba katıldığında Akın Erkan’ın bu cinayeti gerçekten işlediği düşünülebilir.

Bir Cinayet Romanı’nda metinlerarası yöntem de başarıyla uygulanmış. Pınar Kür, bu yöntemin parodi tekniği üzerinden kurguluyor romanı. Yapıtın yirminci sayfasında Emin Köklü’nün de aktardığı gibi Kür, cinayet romanı

mekanizmasını irdeliyor, bu türün anatomisini gözler önüne seriyor. Bir cinayet romanı yazarken dikkat edilmesi gereken hususların altını çizerken elbette kendi roman anlayışını da ortaya koyuyor, kimi yerde “roman yazma teknikleri” dersi veriyor.

“Aslında çok iyi, hatta akıllıca bir düzmeceydi, ben bile yuttum bir süre, bebek. Başından beri Y’nin yazdıklarındaki uyumsuzluk rahatsız ediyordu beni ama, kadın iki ruhludur falan gibi sağlıksız analizler yaptım uzun süre. Derken çakozladım numarayı...”

.....

“Ona düzmece demezler, düzenleme derler,” diye gülümsedi. Keyfi yerine geliyor gibiydi nedense. “Aranjman... ya da kolaj... Kolaj’ın daha uygun bir kelime olabileceğini itiraf ettim. Öz Türkçe kullanmak gerekirse, ‘yapıştırma’ mı diyecektik?” (B.C.R. 333-334).

Bir Cinayet Romanı’nda “matematik” de sıkça üzerinde durulan bir konudur. Emin Köklü’nün matematikçi olması, bir cinayetin denklem çözer gibi çözülebilecek olması da parodiyi çağırıştırır. Pınar Kür, bir matematik öğretmeni öğrencisine nasıl denklem sorusu hazırlıyorsa, öyle kurmuştur *Bir Cinayet Romanı*’nı. Kısacası roman metni oluşturulurken matematik metninden faydalanılmıştır. Ne de olsa postmodern anlayışa göre her alan bir “metin”dir. Metinlerarasılık bahsine son vermeden iç romanın ismine de değinmekte yarar var. *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği*... Emin Köklü bu ismi öğrendiğinde “buna benzer bir roman adı duymuşluğum vardı ama, bir şey demedim artık” (B.C.R. 20) der. Öngörülebileceği üzere *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*’nden söz etmektedir. Akın Erkan’ın iç romana böyle bir

isim vermesi “gönderme” olarak düşünülebilir. Ayrıca romanda başka yapıtlara ve yazarlara da gönderme vardır. Agahta Christie, Dostoyevski, Tolstoy, Marquez, Steinbeck, Hemingway,...bunlardan bazılarıdır.

Son olarak yapıtın polisiye/gerilim tekniğiyle desteklenmesi üzerinde durulabilir. Pınar Kür, bir yandan metin oluşturma, cinayet romanı yazma sürecini romanın temeline yerleştirirken diğer yandan da polisiye yapıtlardaki okuyucuyu peşinden sürükleyen popüler tekniği destekleyici öge olarak başarılı bir biçimde kullanabilmiştir. Zaten postmodern romanların en belirgin özelliği, popüler olan ile seçkin olanın sentezlenmesidir. Eğer yazar *Bir Cinayet Romanı*'nda konuyu yalnızca metin ve teknik üzerinden götürseydi, büyük bir olasılıkla bu yapıt okuyucu bulamayacaktı. Pınar Kür, yapıtın okunabilirlik düzeyini yükseltmek için sürükleyici bir dedektiflik serüveni eklemiştir romana.

Balık İzlerinin Sesi adlı romanı postmodern kılan özelliklerden biri de onun metinlerarası yapısıdır. Buket Uzuner, metinlerarası yapıyı hem tanınmış kahramanların yaşamöykülerini kullanarak kuruyor hem de eski edebiyattan faydalanarak. *Balık İzlerinin Sesi*'nde Buket Uzuner, Afife Piri ile Romain Gary'nin aşklarını anlatırken okuyucu Divan şiirindeki aşık ile maşuku hatırlar ister istemez. Bilindiği üzere Divan şiirinde vuslat hep özlenen, peşinden koşulan ancak yaşanamayan bir kavuşmadır. Sevgili hep uzaktan sevilir, sevgilinin yaptığı eziyet hoş görülür ve hep kavuşma anının hayali ile yaşanır. *Balık İzlerinin Sesi*'nde Afife Piri de Romain Gary'e kavuşacağı anın hayaliyle yaşar. Tek isteği BİS Adasında Gary ile birlikte

yaşlanmaktadır. Romain Gary adaya geldiğinde Afife yaşadığı geçici vuslatı şöyle betimler:

“Yüzyılların özlemiyle kavuşan bütün aşkların tutkusuyla ve kendi bedenlerimizle kucaklaştık.

Kucaklaştık!

Çok kucaklaştık.

Bütün kucaklaştık.

Büsbütün” (B.İ.S. 195).

Romanın sonunda Romain Gary, Divan edebiyatındaki kavuşamayan sevgililer temasını devam ettirmek ister ve kavuşmanın gerçek aşkı öldüreceği düşüncesiyle Afife Piri'yi terk eder. Önce Gary'e şiddetle karşı çıkan Afife, daha sonra aşklarının gerçekten sonsuza kadar devam edebilmesi için bunun şart olduğuna inanır.

Bin Hüzünlü Haz, postmodern roman unsurlarından olan yazın ve yaşamın iç içeliğini olgun bir şekilde sunar okuyucusuna. Gerçekten yaşanmış ya da kurgulanmış ne fark eder, görüşü hakimdir yapıtta. Okuyucu, üstkurmaca yöntemiyle gerçeklik ve kurmaca çelişkisine düşürülür. Bazen de yazar “sanki”, “mesela”, “sözgelimi”, “eğer”, gibi sözcüklerle çoğunun varsayım olduğuna işaret eder. Gerçek- kurmaca çelişkisi o kadar yoğundur ki romanın baş karakteri olan Alaaddin'in varlığı bile şüphelidir. Romanın onuncu sayfasındaki bir anlatıcının “Güldürme bizi ilahi Alaaddin, güldürme!’ dercesine kafaları sallayıp bana doğru oldukça tuhaf el hareketleri yapıyorlar” cümlesi anlatıcının Alaaddin olduğunu düşündürürken, ilerleyen bölümlerde anlatıcının ve Alaaddin'in farklı farklı

kişilikler olduğu gösterilir daha sonra da gerçekten Alaaddin adında birinin olup olmadığı belirsizleşir. Alaaddin simgeleşir, imgeleşir, insanlığın genel adı olur, cins isim olur. Yıldız Ecevit, *Bin Hüzünlü Haz*'a ilişkin şunları söylüyor:

“Yüzyılın ikinci yarısındaki edebiyatın ana biçim eğilimi üstkurmaca (metafiction) Bin Hüzünlü Haz'ın da başat kurgu ögesidir. Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin 'dış dünya'sı, ne de romantikler ve modernistlerin 'iç dünya'larıdır artık. Edebiyat/metin, kendini anlatmaktadır postmodernist edebiyatta”.¹⁴⁷

Metinlerarasılık... *Bin Hüzünlü Haz* belki de metinlerarasılığı en yoğun biçimde kullanmış Türk romanıdır. Yazar-anlatıcı, Eco'nun yapıtına gönderme yaparcasına, anlatı ormanlarında bir seyahate çıkar. Ormanda Alaaddin'in izini sürerken, Alaaddin'e dair olası hikayeleri oluştururken, Binbir Gece Masalları'ndan, Hansel ve Gratel Masalı'ndan, halk edebiyatındaki “kırk” motifinden, kırmızı başlıklı kızdan, üvey anneden, Kafka'nın böceğinden ve Alaaddin'in sihirli lambasından yararlanır.

“... o güne dek okuduğum kitapları yazan kişilerin okuduğu kitapların içinde geziniyordum. Çoktan eskiyip yok olmasına, belki bazı canilerce eskimesine bile fırsat verilmeden yırtılmasına, yakılmasına ya da bir şekilde çarçur edilmesine rağmen, hala çeşitli kitap sayfalarının arasından benim kulağıma fısıltılarını ulaştırabilen, aksakallı, kırışık yüzlü kitapların içinde...” (B.H.H. 63).

¹⁴⁷ Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İletişim Yayınları, İstanbul: 2002, s.184.

Metinlerarasılığın hem parodi hem de pastiş özelliklerini kullanmış Hasan Ali Toptaş. Kimi yerde masal üslubuna gönderme yapan, masal kalıplarını kullanan (pastiş) yazar, kimi yerde de eski metinlerde geçen olayları kendi metnini oluşturabilmek için anımsatıyor (parodi).

“Düzlüğü anlaşılmaz bir hırsla soluk soluğa geçip de ufuktaki yeldeğirmenlerine iyice yaklaştığımızda bu yüzden mi şövalyenin gövdesine o denli sokuldum, yoksa boşluğu delip giden mızrak gerçekten elimdeydi de, onu yavaş yavaş dönerek bize meydan okumaya başlayan o değirmen kılığındaki canavarların kalbine birden bire saplamayı mı düşündüm bilmiyorum” (B.H.H. 83-84).

Bilge Karasu'nun *Kılavuz* adlı romanında da bu “oyun”, okuyucuyla oyun oynama öğeleri dikkatleri çeker.

“Bol bol vakit var daha. Konuşmak için. Yılmaz gelince, sana anlattığı adam olmağa karar verdim. Gücenmece yok. O oyun oynar da ben... biz oynamaz mıyız?’

Oyun oynamak... Oyun... Benden mi bulaştı ona da? Oyun içinde oyundu bu kez söz konusu olan. Dünya yeniden kıpırdandı ayaklarımın altında ‘Niye o oyuna katılmak istiyorsunuz?’ diye sormak istedim, vakit bulamadım” (K. 45).

“Oyunun her şeyden habersiz taşı değil miydin bir daha?” (K. 99).

Romanda yukarıdaki alıntılara benzer paragraflarla sık sık karşılaşılır.

Bunun yanında okur kitabın bazı bölümlerinde metnin kimin tarafından

kaleme alındığı konusunda tereddütler yaşar, ikileme düşürülür. Yine

Kılavuz'da da olayların göbeğinde o anda yazılan bir metin vardır. Bu metin

romanın kendisini oluşturacaktır. Postmodern romanların tipik özelliklerinden biri de metnin içinde boşlukların bırakılmasıdır. Bu boşlukların okur tarafından doldurulması beklenir. Bilge Karasu'nun *Kılavuz*'unda postmodern romanın bu özelliğinden yararlanıldığı görülüyor. Güven Turan "Postmodernizm Sınırlarımızdan Sızdı mı?" başlıklı makalesinde *Kılavuz* üzerine şunları söylüyor:

"Tartışmayı Türk edebiyatının sınırları içine çekmek adına, Postmodern birkaç yapıt önerebilirse, özellikle yukardaki ölçütler içinde, ilk akla geleceklerden biri Bilge Karasu'nun *Kılavuz*'udur. Bu yapıt, her şeyden önce bir anlatı olduğu kadar (ne roman türünün kalıplarına ne de öykü türünün kalıplarına uyar) anlatı kurmanın da anlatısıdır. Öyle ki, okuma boyunca, okuru "yazılanları" yeniden "yazmaya" zorlar. Yapıtın sonuna gelindiğinde, yazılmış olanın bir tasarım olduğunu çıkarımsayabiliriz. Bu da kesin değildir üstelik".¹⁴⁸

VI) Dil ve Üslûp

Çalışmaya esas olan yapıtlar dil ve üslûp yönünden irdelendiklerinde yazım ve noktalama sapmaları, kelime ve ifade sapmaları, dilbilgisi sapmaları tespit edilebildiği gibi birçok üslûp türünün aynı metin içinde yer

¹⁴⁸ Turan, Güven. "Postmodernizm Sınırlarımızdan Sızdı mı?", Varlık, Kasım 1992, S. 1022, s.18.

alabildiği de gözlenmektedir. Tüm bu özellikler yapıtların postmodern roman yönünü desteklemektedir.

Dil sapmaları bağlamında en çarpıcı örnekler *Bin Hüzünlü Haz*'da yer almaktadır.

“Belki de elime el, yüzüme yüz, ruhuma ruh gibi yapışan bu umutsuzluk yüzünden, melekleri orada, sıcak kelimelerden oluşmuş çırılçıplak gövdelerin, inlemelerin, ıslaklığından rengarenk baloncuklar havalanan gülüşmelerin ve tenden tene sıçrayıp duran pespembe kıvılcımlarla parçalanmış cesetlerin ortasında bırakıp olanca yenilmişliğimle sokak ar boy nca salaşklarla larla larlacayip der de yara y r lana k n revan iç nde boynu bü kük bir ha deve evet eve dönüyorum sonra; asansör bozuxsa saatlerce döne döne merdiven basamaklarını tırmanıyor, kapıdan neredeyse bir gölge sessizliğiyle giriyor, başka bir insanın düşünde yaşıyormuşum gibi varıp televizyonun karşısındaki koltuğa çöküyor ve haber programlarını açıp tıpkı bir ayran budalası gibi, hayran hayran kanlı cinayet görüntülerini seyrediyorum” (B.H.H. 12).

Alıntıdaki roman kişinin içinde bulunduğu ruh hali dile yansımakta dolayısıyla metinde harf boşlukları, sözcüklerin yanlış yazılmaları söz konusu olmaktadır. *Bin Hüzünlü Haz*'da bu durumun çok daha yoğun olarak görüldüğü bölümler de bulunmaktadır.

Hasan Ali Toptaş televizyonun, medyanın insan hayatına zorla girmeye çalışan, toplumu yönlendirmeye, yönetmeye talip bir unsur olduğunu dolaylı yollardan anlatmaya çalışırken dili aşağıdaki alıntıda olduğu gibi kullanıyor.

“Reklam filmlerinden oluşmuş korkunç bir sağanağın altında şemsiyesiz devleşen eşyalar diyelimdeğil kaçamıyorum ağızlarını açmış ince belli çamaşır makineleri ahu dilli kasetçalar diyeben buna şehla gözlü televizyonlar falan futbolcu dün şiddetli öksürmüş eyvah kaçamıyorum yok sözdehiçimboşalıyor yoksabendarkalçalı buzdolapları markasındanımsasla kaçamıyorum bakire koltuk takımları podyum şirinleri feşmekan futbolcu da oh şarkıcının dalı narindir bu yıl benimiyımolacakdemişe bakın benim yarınım fritöz deyinceyok niceksıkızlararasındabiringibizonkluyorum yokaçamıyorummuyok ...”(B.H.H. 13-14).

Bu şekilde uzayıp giden metinde, bir yandan beynini televizyonun akışına koşturmuş, kendini kaybetmiş, kafası iyiden iyiye karışmış ve kanallar arasında gezen bir insan figürü sergilenirken bir yandan da düşünceyle sıkı sıkıya bağlı bir yapı arz eden dil gösterilmeye çalışılıyor.

Toptaş'ın sözcükleri bozarak, yapıştırarak aynı anda birden fazla anlam oluşturmak istediği gözden kaçmıyor. “diyelimdeğil kaçamıyorum” sözcükleri hem “diyelim değil kaçamıyorum” hem de “diye elimde değil kaçamıyorum” şeklinde okunabiliyor. Bununla birlikte yukarıdaki bölümde hiç noktalama işareti kullanılmadığı görülüyor; ancak bu tercih romanın tamamına hakim değildir. Yazarın belirli durumlarda, daha çok roman kişinin duygu ve düşüncelerinin tastamam karıştığı durumlarda böyle bir seçim yaptığı söylenebilir.

Bin Hüzünlü Haz'da- postmodernist bakış açısının temellerinden-yazın ve yaşamın iç içeliği sık sık vurgulanmaya çalışılır. Hatta Hasan Ali Toptaş

bu düşünceyi daha da öteye götürür ve yapıtında tüm varoluşun “dil” den ibaret olduğunun altını çizer.

“Böylece, aslında hiçbir zaman hiçbir yere gidilmiyor da, ya da yalnızca gidilmiş gibi olunuyor. Ancak kelimelerle gidiliyor ya da, kalınacaksa kelimelerle kalınıyor, kelimelerle yaşıyor, kelimelerle gülünüyor, kelimelerle ağlanıyor ve sonunda gene kelimelerle kös kös geri dönülüyor...”(B.H.H. 34).

“... her şey kelimelerdendi artık kelimelerdendi sessizlik kelimelerden kız kelimelerden kâkül kelimelerden gerdan kelimelerden hükümdar kelimelerden şarap testisi kelimeleden saray kelimelerden bakışlar kelimelerden duruşlar kelimelerden esneyişler

kelimelerden kelimeler kelimelerden

derken ben, birbirine açılan saray avlularına çıkıp çıkıp kendimi defalarca gene o duvarları çinilerle süslü salonda, kızın üç beş adım yakınında buldum ama, sonunda oradan uzaklaştım” (B.H.H. 77-78).

Belkilerle, kim bilirlerle, sankilerle kurulmuş olan *Bin Hüzünlü Haz*'dan yapılan yukarıdaki alıntılarda, dil unsurunun yanı sıra yine noktalama sapmaları ve şekilsel sapmalar da dikkat çekicidir.

Bin Hüzünlü Haz'da kullanılan üslûp çoğunlukla mecazi üslûp olmakla birlikte yer yer efsaneci, hiciv, sanatkarane üslûpla da karşılaşılıyor.

Bin Hüzünlü Haz'dakine benzer yazım şekillerine *Dağın Öteki Yüzü*'nde de rastlamak olanaklıdır. Bir roman olan *Dağın Öteki Yüzü* "İçindekiler" bölümüyle başlar. Nasıl ki bir deneme kitabı ya da bir tez, bölümlere

ayrılırsa söz konusu roman da bu şekilde bölümlere ayrılmış ve bu “İçindekiler” bölümünde sayfa numaralarıyla birlikte gösterilmiştir.

Romanda sıkça parantez işareti kullanıldığı görülüyor. Bu parantezlerde çoğunlukla başka bir anlatıcının duygu ve düşüncelerine yer veriliyor. “İçindekiler” bölümüne bakıldığında da her bölümün biri parantez içinde olmak üzere iki isminin olduğu saptanıyor.

Dağın Öteki Yüzü'nde bazı sayfalarda boşluklar, yarım bırakılmış cümleler, cümle ortasında birden büyüyen harfler, tamamı büyük ya da küçük puntolarla yazılmış paragraflar yer almaktadır.

“Karın, evlatların.....

borçlu değilim.....ödedim

Vicdan.....

az çektirmedi bana.....

Raik.....

ödeştim.....

Kim var geride.....

Cumhur ..Reha...vuruşma...Mustafa Kemal....Selanik.....annem

.....Handan.....” (D.Ö.Y. 211).

Mustafa Kemal Atatürk'ün hastalığının anlatıldığı bölümlerde konu ya da duygu değişimine göre büyük harf- küçük harf değişimi dikkatleri çekiyor.

“ARADA SIRADA KARNIN SAĞ TARAFINDA HİSSEDİLEN AĞRI,
DÜŞÜNCE AKIŞINI KOPARTIYORDU. MUSTAFA KEMAL SİNİRLENDİ.
GÖVDESİNİN BAŞKALDIRILARINA ALIŞKIN DEĞİLDİ.

Doğu meselesi bir an önce kati neticeye bağlanmalıydı, kıyam önlenmeliydi. İçinden yaralı bir memleket, dermansız dertler gizleyen bünyeye benzerdi; muhtemel bir cihan harbinden sağ çıkması mümkün olamazdı.

KARNINDA BİRKAÇ ZAMANDIR ARALIKSIZ SÜREN HASSASİYET, BAZEN ŞİDDETLİ AĞRI HALİNİ ALIYORDU” (D.Ö.Y. 251-252).

Alıntının küçük harlerle yazılı bölümündeki dilin Mustafa Kemal’in zihninden geçmesi muhtemel cümlelerdeki dil gibi kullanılmaya çalışıldığını düşündürüyor.

Dağın Öteki Yüzü’nün yetmiş beş ve yetmiş dokuzuncu sayfaları arasındaki anlatımın tiyatro metinlerini anımsatır şekle dönüşmesi, sık sık dörtlüklerin, dizelerin metin içinde yer alması, kimi yerlerde gazete küpürlerinin olması, kimi yerlerde anlatımın tarih kitaplarındaki anlatımı anımsatması, kitabın otobiyografik özellikler taşıması, sık sık parantezlere başvurulması, sıralı noktaların sık sık kullanılması, mektup türünden bolca yararlanılması, bazı bölümlerin tek başına hikaye olarak algılanabilecek nitelikte olması, şiir çözümlmelerine yer verilmesi, büyük harf- küçük harf kullanımlarının kimi yerlerde imla kurallarıyla örtüşmemesi, anlatımda kronolojinin değerini yitirmesi, farklı zamanlara ait anlatımların bir arada yer alabilmeleri *Dağın Öteki Yüzü* adlı romanın postmodern yapısını desteklemektedir.

Romanda sık sık başka türlerden yararlanılmış olması beraberinde elbette ki üslûp değişikliklerini de getirmektedir. Aşağıda romanın neredeyse bir tiyatro metnine benzetilmiş bir bölümü yer almaktadır.

“Vicdan: Eğlendin mi?

Nefise: Çok, keşke gelseydin.

Vicdan: Kır çok güzeldi.

Nefise: (Öfkeli) Bıktım kırlardan. Musikiye, dans etmeye, hayatiyete hasretim.

Vicdan: Nefise neler söylüyorsun?

Nefise: Tutucusun. Muhafazakar İngiltere tam sana göre” (D.Ö.Y. 75).

Tiyatro metinlerini anımsatan bu tarz dört beş sayfa devam edecektir.

Normalde metinlerin yazım teknikleri konusunda tutarlılık sergilemesi

beklenir; ancak postmodern metinler için tutarlılık, tutarsız olmakla

sağlanabilir. *Dağın Öteki Yüzü*'nde yer alan diğer diyaloglardan bazılarının

konuşma çizgileriyle, bazılarının tırnak işareti kullanarak bazılarının ise

mektuplaşmayla kurulduğu belirtilmelidir.

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kullandığı dil tam bir pastiş örneğidir, denilebilir. Anar, on yedinci yüzyılda yaşanan olayları kurgularken bu döneme ait bir dil kullanma gereksinimi duymuş olacak ki *Puslu Kıtalar Atlası* aşağıdaki satırlarla başlar.

“Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilân, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı. Ceneviz taifesinin buraya ilk gelen gemilerine karanlıkta uçan bir ak martının yol gösterdiği, ancak salimen karaya vasıl olduktan sonra dümencileri olacak Pundus nam kâfirin bu

martıyı Mesih addederek yuvasını arayıp bulduğu ve itikatlarınca İsa'nın etini yemek sünnet olduğundan kuşu kızartıp yediği rivayet olunur” (P.K.A. 13). Her ne kadar romanın ilerleyen sayfalarında da yukarıdaki gibi Osmanlı Türkçesiyle yazılmış cümleler yer alıyorsa da büyük bir bölümü günümüz Türkçesiyle yazılmıştır.;ancak yazarın romanı bu şekilde arkaik sözcüklerle bezenmiş bir dille, aynı zamanda o dönemlere ait kalıp ifadelerle başlatmış olması daha önce de belirtildiği üzere postmodernist roman özelliklerinde pastişin kullanılmak istendiğini gösteriyor. Bununla birlikte *Puslu Kıtalar Atlası*'nın birçok alt bölümü masal, hikaye, efsane türlerinin kalıp ifadelerini anımsatır bir şekilde başlatılmıştır.

“Rivayet ederler ki, Bağdat Acem mülkü olmadan çok önce bu kentte hırsızın biri açılmadık kilit, girilmedik ev, soyulmadık konak bırakmıyor, gözden sürmeyi, alttan minderi, parmaktan yüzüğü, kulaktan küpeyi çalıp gününü gün, gecesini sefa eyliyordu. Kentin paşası, sokakları ne kadar çok kollukçuyla doldurursa doldursun, hırsızın gadrine maruz kalıp her sabah kapısının önüne toplanan insanların ağlayıp sızlamalarını önleyemiyordu” (P.K.A. 95).

Roman içerisinde yer alan saat çizimleri de dikkat çekicidir. Kıyamet Günü'den kaçmak isteyen Ebrehe kara para sayesinde bir düzenek oluşturup zamanda geriye doğru yolculuk yapmayı hedeflemektedir ve bu planını Bünyamin'e üç adet saat çizerek anlatmaya çalışır. Bu çizimleri okuyucu da kitaptan görebilmektedir. Yazarın başka bir yapıtı olan *Kitab-ül Hiyel*'de de benzeri çizimler yer almaktadır ve Hakan Sazyek roman içindeki çizimlere ilişkin olarak şu değerlendirmeyi yapmaktadır:

“Hikayeleri aktarılan mucitlerin bulduğu aletlerin planlarından oluşan bu açıklamalı çizimler, doğulu anlatı türlerinde kitap içine yerleştirilen minyatürlerin varlığını hatırlatmaktadır ki bunu da eserdeki bir başka pastiş ögesi olarak değerlendirmek mümkündür”.¹⁴⁹

Kırmızı Pelerinli Kent'in sayfalarına şöyle bir göz atıldığında ilk dikkat çeken özellik romanda iki farklı yazım şeklinin olmasıdır. Aslı Erdoğan *Kırmızı Pelerinli Kent* içinde iki ayrı metni bir arada yazdığı için-bu farkı ortaya koyabilmek adına olsa gerek- bazı paragrafları italik harflerle bazı paragrafları da normal harflerle yazmayı tercih etmiştir.

“Mavi, fosforlu gözlerini Özgür’e dikmişti. Eli ayağı tutuldu, delilerin karşısında bir kralın huzurundaymışçasına sersemler, onları ölülerden bile korkutucu, ulaşılmaz bulurdu.

Mart, upuzun kurak mevsimin sonudur Rio’da. Günler, geceler, haftalar boyu süren tropikal yağmurların başladığı ay. Karalara bürünmüş dev bir ordu ufuk çizgisini birdenbire kaplar; son hızla, dörtnala yaklaşır ve hiçbir uyarıda bulunmaksızın aniden saldırır ” (K.P.K. 67).

Kırmızı Pelerinli Kent'te postmodern romanın en belirgin unsurlarından üstkurmacanın birçok alt tekniğinin kullanıldığı daha önce de belirtilmişti. Aslı Erdoğan bu tekniklerden gerçek –kurmaca çelişkisini oluştururken *Kırmızı Pelerinli Kent*'te yazılmakta olan *Kırmızı Pelerinli Kent* adlı yapıttan

¹⁴⁹ Sazyek, Hakan. “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), S. 493- 509,s.502.

yararlanıyor. Bu yapıtın yazılış süreci okunurken sözcükler,dil ve yazına ilişkin cümleler dikkat çekiyor.

“Oysa tropiklerin basık, buyurgan göğü altında, bazen ‘bellek’ bile edebiyatçıların uydurduğu bir kavram gibi görünüyor. Yalnızca bir sözcük. Ne ruhu, ne de özü barındıran içi boş bir kabuk... Gerçeğin karşısında en güvenli sığınak... Özgür sözcüklerden kurulu, iki boyutlu bir evrende var olabiliyordu artık. Ölümün art arda dizili ‘Ö’, ‘L’, ‘Ü’ ve ‘M’ harflerine indirildiği bir evrende” (K.P.K. 55).

Rio’yu kendi sözcüklerine, diline hapsetmeyi bir amaç edinmiş Özgür için yazmak bir zorunluluktur.

“Önceleri kadim dostu edebiyata sığınmış; içinde giderek derinleşen geceye ışık tutacak bir yazar aramıştı.

.....

Özgür, uzun süre içinde yaşadığı gerçek ama akıldışı dünyayı, kurgusal ama daha gerçek olanla değiş tokuş edecek bir yazar aradı. Sonunda çevresini kuşatan boşluğa anlam katabilecek tek kişinin kendisi olduğunu anladı. Başka hiç kimse onun adına yaşamın şifrelerini çözemez, asma kilitlerini açamazdı. Kentin gözü kör şiddetine karşı mevzilerini belirlemeye karar verdiği gün yazmaya baladı. Ne başkaları ne de kendisi için; sadece yazmak zorunda olduğu için yazıyordu” (K.P.K. 83).

Kırmızı Pelerinli Kent’te postmodernizm bağlamında dikkat çeken bir diğer yapı, anlatı türündeki çeşitlenmedir ki bu özellik yine postmodern roman türünün belirleyici unsurlarındandır. Yazar, kitabın bazı bölümlerini

öyle kaleme almıştır ki kimi zaman okuyucuya bir gazete okuyormuş hissi verir. Hatta bir yerde doğrudan bir röportajlar vererek bu durumu perçinler.

“Sokak çocuğu Joao(9) ile söyleşi:

__ En sevdiğin kitap?

__ 1. sınıf okuma kitabı. Başka kitap okumadım ki.

__ Hayran oldukların?

__ Pele, Romario, Ayrton Sena.

__ En iyi özelliğin?

__ Sokakta yaşayan kızları korurum. Onları dövmem” (K.P.K. 25).

Erdoğan'ın kullandığı anlatım türlerinden bazıları da gezi yazılarını andırır nitelikte. Hatta başlı başına gezi yazısı demek hiç de yanlış olmaz. Yazarın özellikle Rio'yu anlattığı bölümler rahatlıkla bir gazetenin ülkeleri tanıtan Pazar eklerinde kullanabilir. Çoğu kurgudan yalıtılmış, yer yer muhabirin öznel izlenimlerine yer açabilen gezi/tanıtım yazıları... “Rio Sokaklarında Bir Yolcu II” başlıklı bölümden yapılacak şu alıntı, söylenenleri somutlaştırmak adına, faydalı olacaktır:

“Çok değil, daha üç yüzyıl öncesine dek, bu toprakların kayıtsız şartsız tek hakimi olan cangıl hala burada; demir parmaklıklarla çevrili dev apartmanların arasında sesini duyuruyor. Ayak bastığı her kara parçasına, kanlı haçını-ve kılıcı, ateşi, işkenceyi, tüberkülozu, frengiyi- taşıyan Avrupalı, tropiklere yenik düşmüş. Cangıla, kaosa, bilinmeyene katlanamayan, elini attığı her şeyi bir an önce çözmek, çözümlenmek yönetmek isteyen beyaz adam, bu topraklarda yamyamlığa çılgınlığa sürüklenmiş” (K.P.K 44).

Aslı Erdoğan'ın "gerçek hayat"ında *Radikal* gazetesi köşe yazarlığı yapmış olduğuna, hatta buradaki yazılarını 2000 yılında *Bir Yolculuk Ne Zaman Biter* başlıklı bir kitapta topladığına ilişkin bilgiler, anlatımda kullandığı bu teknik için nereden esinlendiğini de açıklıyor gibi görünüyor.

Günlük yazılarını andıran metinlerin de *Kırmızı Pelerinli Kent*'i süslediğini söylemek gerekir. Roman kahramanı Özgür'ün kendi ders notları arasında bulunduğu ve Rio'ya yeni geldiği günlerdeki izlenimlerini barındıran, I. tekil şahıs tarafından yazılmış metinlerdir bunlar.

"Bu yarı vahşi topraklarda, yepyeni bir özgürlük ve kuşatılmışlık duygusu içinde tek başımayım. (Yalnız, tek başına, sahipsiz, başı boş , kimsesiz... Türkçedeki bir çok sıfatı art arda dizebilirim; ama sözcüklerle gerçeklik arasında bir köprü oluşturamam).

.....

Kafesine dön, küçük kanarya, kafesine dön! Vakit varken... O açık pencere senin uçurumun!" (K.P.K. 17-19).

Kırmızı Pelerinli Kent'te bu şekilde farklı türlerden anlatımların yer alması önemli; ancak daha da önemlisi bu farklı anlatı türleri beraberinde farklı üslûpları da getiriyor. Romandan yapılan alıntılar incelendiğinde gezi yazısını anımsatan bölümlerdeki üslûpla günlük tarzında yazılmış bölümün üslûbunun, röportaj yazısındaki üslûpla romanın kurmaca bölümlerindeki üslûbun birbirinden bağımsız olduğu görülebilir. Bu da postmodernizmin çoğulculuk ilkesine hizmet eder.

Benzeri bir durum *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'nde de saptanabilir. Kitap metin türleri açısından oldukça zengindir. Klasik edebiyatta her türün

ayrı bir tekniği, kurgulanışı, yapısı vardır; ancak postmodernist yazarlar bu yapıyı alaşağı etmekte hiç çekingen davranmazlar. Söz konusu romandaki anlatım tarzı ve yapı tek bir türe gönderme yapmaz. Okuyucu tek yapıt içinde kuramsal bir kitap, müzik kitabı, makale, deneme, roman, eleştiri yazısı, günlük, sohbet türlerini görebilir; ancak unutmamak gerekir ki okuyucunun elinde tuttuğu kitap aslında bir “roman”dır, postmodern romandır. Aşağıda roman içinde yer alan, yazın kuramına dair bilgilendirmelere örnek olabilecek bir bölüm yer almaktadır.

“Anlatı kişileri niçin, başka söylemlerden aktarılan sözlerle konuşurlar da genelde birkaç uyanık okur dışında, hiç kimse bunun ayırtına varamaz? Örneğin, bu anlatıda da böyle olmuştur. Anlatı yazarının kendi büyükbabasına ilişkin olarak anlattıkları, Prens Seyfeddin’in başından geçmiştir. Melon şapka ve ‘kahvemi getirin lan’ öyküsü, yani... Anlatı yazarı, bize bir akrabasından dinlediklerini, büyükbabasına mal ederek anlatıyor. Dolayısıyla gerçeklik, özne değiştirerek ‘kurmaca’ oluyor! Buyurun size bir Yazın Kuramı!” (F.K.A.S. 123).

Görüldüğü üzere yukarıdaki bölüm biraz daha genişletilse rahatlıkla deneme türünde bir yazı olabilir. Yine romanın bir başka bölümünde tiyatro metinlerini andıran yazım ve anlatım teknikleriyle karşılaşılır.

“Sara Hanım: Anette, kızım iyi misin yavrum?

Anette(bezgin): İyiyim, iyiyim anne...

İshak Bey: Yorgun görünüyorsun kızım?

Anette: Bir şeyim yok dayıcım, iyiyim...” (F.K.A.S. 147).

Yine bir başka yerde felsefe yazılarıyla bölünür kurmaca.

“Yaşamımızı anlamlı kılmak istediğimizde , - ki tek isteğimiz bu değildi kuşkusuz, Orhan Veli ‘yaşama sevinci’ni Necatigil ise ‘yaşama azabı’ni bir seçme olarak sunuyorlardı bize. İyimser bohemlerle kötümser bohemler arasında, öyle görünmese bile, gene de derinlikli sayılabilecek bir yaşamımız vardı! Oysa şimdi yaşamımızı anlamlı kılacak alternatifleri, aşırı elitizm(seçkincilik) ile dile getirmiş olan *snobluk* ve aşırı popülizm ile dile getirilmiş olan *arabesk* ile sınırlama becerisini gösterdiğimizi kim yadsıyabilir? Gündelik yaşamımızı ya züppelik’e ya da lumpenlik’le anlamlı kılmaya çalışıyoruz ya, buna da şükür!... Bu kadar felsefe yeter...” (F.K.A.S. 155).

Fehmi K’nın Acayip Serüvenleri’nde yer alan alıntılar da ayrı bir inceleme konusudur. Yapıtta yer yer başka kitaplardan hatta Hilmi Yavuz’un bir başka romanı Taormina’dan alıntılar bulunmaktadır ve alıntı yapılan kitapların künyesi de dipnotlarda verilmektedir. Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri bu yanıyla da makale türünü anımsatmaktadır.

Bu farklı türlerden örnekleri daha da çoğaltmak olanaklı; ancak en ilginç olanı ne yazık ki burada örneklendirilemeyecek olan nota metnidir. Hilmi Yavuz, Fehmi K’nın mırıldandığı bir rast nimsöfyen bestesi olan Karagöz göstermelik şarkısının sözlerini vermekle yetinmez, nota metnini de ilişitirir romana.

Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri’nde dil ve üslûp yönünden irdelenmesi gereken bir diğer nokta, değişen anlatıcıyla birlikte konuşulan Türkçenin de değişiyor olmasıdır. Romanın yüz elli birinci sayfasındaki anlatıcı şöyle bir dille anlatıyor olayları:

“İmdi, hafazazallah, benim pedere karşı tahteşşuur bir sevitabii ile, böyle bir his (ismini bile zikretmeye korkuyorum) besleyor olmamın ihtimali elbette yoktur. Ama, İzzeddin Şadan’ın o günlerde benimle Müstehase Hanımefendi arasında hafî (‘gizli’ demek.- *editörün notu*) bir münasebetten şüpheye düşmüş olması ihtimali aklıma geliyor. Eğer hal ü keyfiyyet böyle idi ise, İzzeddin Şadan Beyin (Bf.), bendenizden intikam almak hissiyle, be tabii tahteşşuurî olarak, bu rû’yamı böyle tefsire kalkışmış olmasını baîd bir ihtimâl olarak düşünemeyiz zannediyorum” (F.K.A.S. 151).

Bu sözler roman anlatıcısının babasına aittir. Hilmi Yavuz bu bölümü roman anlatıcısının babasının yaşadığı dönemdeki dille yani Osmanlıca yazmayı, kısaca söylemek gerekirse postmodern romanlarda sıkça görülen pastiş tekniğini uygulamayı tercih etmiştir.

Farklı anlatı türlerini bir arada barındıran bir başka postmodern Türk romanı *Ay Falcısı*’dır, denilebilir. Nazlı Eray’ın kimi yerlerde yaptığı seyahatleri anlatması okuyucuya gezi yazısı okuyormuş hissi verirken, kimi bölümlerde biyografi , kimi bölümlerde anı yazıları buluyor okur karşısında.

Romanın hem anlatıcısı hem de roman kişisi olan yazar Nazlı Eray, *Ay Falcısı*’nda kendisini periyodik aralıklarla arayan arkadaşına- yaşamındaki mucizeleri, rastlantıları merak eden, onları derlemesini isteyen arkadaşına- başından geçen ilginç olayları anlatır ve bu anlatıların, anıların romanın genel gidişatıyla aslında hiçbir bağlantısı yoktur; ancak elbette ki Nazlı Eray’ı yalnızca telefonla arayan meraklı arkadaşı ve yazarın anıları da romanın bir parçasıdır.

“Ne haber? Nasılsın? Aklına yeni bir şeyler geldi mi?” diye soruyordu. Güldüm. “Anlattığım Santorini serüveni etkiledi seni demek...”. Hem de nasıl... Oralara gitmiş gibi oldum. O cennetin içinde dolaşırken senin çektiğin o açlığı, çaresizliği yaşadım. Sonra o fotoğraf makinesini bulunca içinde hissettiğin o dalga dalga rahatlık...”. “Evet” dedim. “O anı hiç unutamam. Ender yaşanan bir duyguydu o”. “Başka bir şey aklına geldi mi? Hani bana arada anlatacaktın...” “Evet” dedim. “Bu sabah aklıma yepyeni bir serüven geldi. Uzunca bir zaman önce yaşadığım, pek kimselere anlatmadığım bir olay...”. “Anlat, hadi bana anlat”

.....

“Unutmam. Bana gene anlatacaksın böyle şeyler değil mi?” diye sordu. “Evet” dedim. “anlatacağım. Belki gelecek sefere, Londra’da, lüks Mayfair semtinde, Casino Palm Beach’te; Oflu milyarder Vural Bey ile nasıl rulet oynadığımı anlatırım”. Telefonu kapattım” (A.F. 28-38).

Nazlı Eray’ın bu telefon arkadaşı biraz da okuyucunun sesi gibidir aslında. Yazarın anlattıklarını dinleyen ve bundan etkilenip yeni anılar için hazırlık yapan ya da romanı okumaya devam eden okuyucunun sesi...

Ay Falcısı’nda yer alan tarihsel roman kişilerinin hayatlarının anlatıldığı bölümler de biyografiyi andırır.

Klasik tarzdaki bir romanda en çok özen gösterilen noktalar görüldüğü üzere postmodern yapıtlarda önemini tamamen kaybediyor, kıymetsizleşiyor. Zaten postmodern romanlar genel olarak irdelendiğinde ilk planda göze çarpan özellik de bu oluyor. Sınıflandırma, türlere ayırma, türlerin kendine has yapılarının, anlatım tekniklerinin olması, anlatım sırasına verilen önem,

postmodern romanlar için gereksiz, olmaması gereken, sanatı kısıtlayan ayrıntılardan öteye geçemiyor.

SONUÇ

1960'lı yıllardan bu yana tüm alanlarda etkinliğini hissettiren postmodernizm, edebiyat sahasında da adından sıkça söz ettirmektedir. İster kabul edilsin ister reddedilsin, ister beğenilsin ister değersiz bulunsun dünya, adı postmodernizm ya da başka bir şey olan yeni bir sürecin içine girmiş bulunmaktadır ve bu durum Türk edebiyatında da derin yankılar oluşturmaktadır.

Dünya edebiyatı içinde seçkin bir konuma sahip olan Türk edebiyatı, postmodern roman alanında verilen yetkin ürünlerle büyük bir aşama daha kaydetmiştir. Bunda Türk edebiyatının zengin birikiminin büyük rolü vardır. Postmodern Türk romanının yazarı, postmodern romanın en belirgin özelliklerinden biri olan metinlerarasılığı kullanmak için çok uzaklara gitmek zorunda kalmamakta, köklü edebiyatı, postmodern romanlarda güncelleştirilebilecek çok sayıda veri sunmaktadır.

Gerek romanı oluşturan unsurları sıra dışı kullanımıyla gerekse romanın yazılış sürecini ana konu haline getirmesiyle dikkatleri çeken postmodern roman, kısa sürede görmezden gelinemeyecek ölçüde bir okuyucu kitlesi oluşturmuştur. Elbette bunda postmodern romanın okuyucuya aktif rol tayin ediyor olmasının etkin bir rolü vardır.

Sanatın gerçek anlamda icra edilebilmesi için tüm sınırlandırmalardan uzak durulması gerektiğini savunan postmodern düşüncenin romana yansması; hiçbir anlatı türünü dışlamayan, hepsini bünyesinde barındırabilen yepyeni bir roman türünü ortaya çıkarmıştır ve bugün Türk

edebiyatında bu yeni roman türünde kaleme alınan yapıtların sayısı her geçen gün artmaktadır.

Postmodern düşüncenin romana yansması ve yeni bir yapının, yeni bir anlayışın, yeni bir roman tarzının ortaya çıkması en çok Türk edebiyatının işine yaramış gibi görünüyor.

Postmodernizm ve Türk Romanındaki Yansımaları başlıklı çalışma boyunca postmodernizm kavramı ayrıntılı bir şekilde irdelenmeye çalışılırken postmodern roman ve postmodern Türk romanı incelendi.

Postmodernizm kavramı, her ne kadar halen tartışmalı bir kavram olma özelliğini koruyorsa da birçok otorite tarafından yapılan tanımlamalardan ortak paydalara ulaşmak ve bu kanaldan bir anlamlandırma yapmak mümkün.

Dünya tarihine bakıldığında her yeni dönemin ya da her yeni akımın, eski dönemi ya da anlayışı dışlıyorsa da, aslında ondan kök aldığı, temellendiği görülüyor. Dönemleri ya da düşünce şekillerini bir önceki ya da bir sonrakinden bıçakla keser gibi ayırmak olanaksızdır. Yaşanması gereken bir süreç vardır. Bu söylenenler modernizmden postmodernizme geçerken de söz konusu olmuştur. Kimi yazarlar postmodernizmin modernizmden çok keskin bir şekilde ayrıldığını savunuyorlarsa da postmodernizmi modernizmin doğurduğu bir gerçektir. Dolayısıyla postmodernizmin içinde modernizme ait unsurlar da vardır; ancak elbette yeni bir bakış açısidir ve modernizmin aksayan yönlerine çok sert tepkiler göstermekte, bu bağlamda modernizme tamamen zıt bir yapı sergilemektedir.

Postmodernizm, modernizmin düşünce kalıpları oluşturmasına, insanları kadın-erkek, siyah- beyaz, seçkin-sıradan,... gibi sınıflara ayırmasına, özgürlükleri kısıtlamasına bir tepkidir. Kavramın bu özgürlükçü yanı postmodern edebiyatta, dolayısıyla postmodern romanda da kendini gösterir. Postmodern romanlarda, roman türünün bilinen kalıp özelliklerine uyulmaz. Postmodern roman içinde diğer anlatı türleri de görülebileceği gibi klasik anlatıcı, zaman, mekan, roman kişileri, kurgu, dil ve üslûp da kullanılmaz. Üstkurmaca ve metinlerarasılığın hakim olduğu bir yapıdadır postmodern roman.

Postmodern Türk romanı, postmodern roman kriterlerine uymakla birlikte postmodernizmin gelenekten yararlanma özelliğini, Türk edebiyatının geleneksel anlatı türlerine dönerek uygular. Postmodern Türk romanı gerek anlatıcı, zaman, mekan, dil ve üslûp gibi öğeleri kullanırken gerek yer yer konu işleyişlerinde masal, efsane, halk hikayeleri gibi halk edebiyatı unsurlarından, tasavvuftan, eski Türk edebiyatından yararlanır. Postmodern Türk romanı gelenekten yararlanma işlemini parodi, pastiş gibi metinlerarası yöntemlerle gerçekleştirir.

Postmodern Türk romanında anlatıcı, Ahmet Mithat'ın romanlarında olduğu gibi, etkin ve belirgin bir pozisyona sahiptir. Zaman unsuru, üzerinde çok durulmayan bir öğe olmakla birlikte gerçek hayattaki akışından farklı bir şekilde, değişken, içiçe, dönüşen bir yapı arz eder. Mekan da yine belirgin bir öneme sahip olmakla birlikte dönüşen, ütöpik, fantastik özellikler gösterebilir. Postmodern Türk romanında roman kişileri sıradan kişiler arasından seçilmektedir. Tarihî önemi olan roman kişileri de genellikle

gündelik hayatlarıyla ya da insanî zaaflarıyla sergilenirler. Postmodern romanların roman kişileri metinlerarası yolculuklar yapabildikleri gibi anlatıcıya ya da diğer roman kişilerine müdahale edebilirler. Postmodern romanların kurgusunu üstkurmaca ve metinlerarası yapı oluşturur. Bu tür romanlarda konu genellikle romanı yazma sürecidir. Okuyucunun elinde tuttuğu roman, o okurken yazılmakta gibi kurgulanmıştır. Postmodern romanlarda hiçbir zaman toplumsal bir mesaj verilmeye çalışılmaz, fayda prensibini gözetmek söz konusu bile değildir. Temel amaç çoğunlukla yalnızca dili kullanmak ve o anda yazılmakta olan romanın teknik yapısına ilişkin duygu ve düşünceleri dile getirmektir. Postmodern romanlarda dil ve üslûp da yine postmodernizmin sınırsız özgürlük anlayışından nasibini alır ve farklı dönemlere ait Türkçeler ve farklı anlatı türlerine ait üslûplar tek bir romanın dil ve üslûbu olabilir.

Görüldüğü üzere postmodern Türk romanı oldukça renkli, ilginç, sıra dışı yapısıyla dikkatleri çekiyor. Postmodern düşünceye göre, gerçek sanat ancak kalıplar, kurallar, olmadan ortaya çıkabilir. Dünya edebiyatını derinden etkileyen postmodernizm, Türk edebiyatında da oldukça büyük yankılar oluşturdu ve halen oluşturmaktadır. Postmodern roman alanında verilen seçkin ürünlerle Türk edebiyatı sesini çok daha güçlü bir şekilde duyurmaya başlamıştır. Postmodern Türk romanı, dünya çapında iyi bir yeri şimdiden hak etmiş gibi görünüyor.

Kaynakça

Çalışmaya Esas Olan Kaynaklar

Altan, Ahmet, *Tehlikeli Masallar*, Can Yayınları, İstanbul, 1996.

Anar, İhsan Oktay, *Puslu Kıtalar Atlası*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995.

Atasü, Erendiz, *Dağın Öteki Yüzü*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 2001.

Eray, Nazlı, *Ay Falcısı*, Can Yayınları, İstanbul, 1994.

Erdoğan, Aslı, *Kırmızı Pelerinli Kent*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2001.

Karasu, Bilge, *Kılavuz*, Metis Yayınları, İstanbul, 1991.

Kür, Pınar, *Bir Cinayet Romanı*, Everest Yayınları, İstanbul, 1989.

Toptaş, Hasan Ali, *Bin Hüzünlü Haz*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998.

Uzuner, Buket, *Balık İzlerinin Sesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Yavuz, Hilmi, *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*, Can Yayınları, İstanbul, 1995.

Kitaplar

Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999.

Bakırcıoğlu, N. Ziya, *Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1999.

Batum Menteşe, Oya, *Bir Düşün Yolculuğu*, Bilkamat Yayınları, Ankara, 1996.

- Baudrillard, Jean, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Doğubatı Yayınları, Ankara 2003.
- Bauman, Zygmunt, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Best, Steven ve Kellner, Douglas, *Postmodern Teori*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.
- Butor, Michel, *Roman Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Rifat/Sema Rifat, İstanbul, 1991.
- Callinicos, Alex, *Postmodernizme Hayır*, Çev. Şebnem Pala, Ayraç Yayınları, Ankara 2001.
- Cervantes, Miguel de, *Don Kişot*, Çev. Ali Çankırılı, Timaş Yayınları, İstanbul 2005.
- Connor, Steven, *Postmodernist Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.
- Çağan, Kenan, *Popüler Kültür ve Sanat*, Altinküre Yayınları, Ankara, 2003.
- Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ankara 2003.
- Çetişli, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2001.
- Doltaş, Dilek, *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İnkılâp Yayınları, İstanbul, 2003.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Kuramı*, Çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990.
- Ecevit, Yıldız, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1996.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

- Eco, Umberto, *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul, 1993.
- Eco, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1995.
- Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul 2001.
- Emre, İsmet, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayınları, Ankara, 2004.
- Featherstone, Mike, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.
- Foucault, Michel, *Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınları, Ankara, 2001.
- Freud, Sigmund, *Sanat ve Edebiyat*, Çev. Emre Kapkın ve Ayşe Tekşen Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul 1999.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 1997.
- Jusdanis, Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul 1998.
- Kahraman, Hasan Bülent, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.
- Kılıç, Engin (Derleyen), *Orhan Pamuk'u Anlamak*, İletişim Yayınları, İstanbul 1999.
- Kızılçelik, Sezgin, *Postmodernizm Dedikleri*, Saray Kitabevi, İzmir, 1996.
- Küçük, Mehmet (Derleyen), *Modernite Versus Postmodernite*, Vadi Yayıncılık, Ankara, 2000.
- Lyotard, J.F, *Postmodern Durum*, Çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları,

- Ankara, 1997.
- Lucy, Niall, *Postmodern Edebiyat Kuramı*, Çev. Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.
- Mithat, Ahmet, *Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası*, Haz. Nükhet Esen, Kaf Yayınları, İstanbul, 1999.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.
- Murphy, John W, *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2000.
- Parla, Jale, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.
- Oktay, Ahmet, *Postmodernist Tahayyüle İtirazlar*, İstanbul, İnkılap Yayınları, 2000.
- Özbek, Yılmaz, *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2005.
- Robbe-Grillet Alain, *Yeni Roman*, Çev. Asım Bezirci, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1989.
- Rosenau, Pauline Marie, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, Çev. Tuncay Birkan, Ark Yayınları, Ankara 1998.

- Sarup, Madan, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004.
- Şaylan, Gencay, *Postmodernizm*, İmge Yayınları, Ankara, 2002.
- Todorov, Tzvetan, *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Metis Yayınları, İstanbul, 2004.
- Vattimo, Gianni, *Modernliğin Sonu*, İz Yayıncılık, İstanbul, 1999.
- Wagner, Peter, *Modernliğin Sosyolojisi*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.
- Uçman, Abdullah ve Handan, İnci, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, 3F Yayınevi, İstanbul, 2008.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Hikâye*, Haz. Nur Gürani Arslan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.
- Vattimo, Gianni, *Modernliğin Sonu*, Çev. Şehabettin Yalçın, İz Yayıncılık, İstanbul, 1999.
- Wellek, Rene ve Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çev. Ahmet Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983.
- Yalçın Çelik, Dilek, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.
- Yavuz, Hilmi, *Yazın Üzerine*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987.
- Yücel, Tahsin, *Tartışmalar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Zekâ, Necmi, *Postmodernizm*, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994.

Makaleler

- Abadan-Unat, Nermin, "Sosyal Bilimlerde Yeni Gelişmeler: Modernizm-Postmodernizm", Toplum ve Bilim, 1990, S. 48-49, s. 19-25
- Açıkoturum, "Türk Romanının Bugünü ve Geleceği", Varlık, Aralık 1993, S. 1035, s. 2-9.
- Ahmed, Akbar, "Postmodernizm ve İslam", Varlık, Kasım 1992, S. 1022, s. 12-13.
- Akay, Ali, "Postmodernin Saptırıcı Yanı: Simulakr (Görüntü)", Varlık, Ekim 1992, S. 1021, s. 5-6.
- Aksoy, Erdem, "Postmodernizm Kavramının Değerlendirilmesi", Ekin Belleten, 1991, 43-44.
- Aktulum, Kubilay, "Metinlerarasılık, Çokseslilik, Söylelimcilik", Edebiyat ve Eleştiri, Mart-Nisan 1998, S. 36, s.47-56.
- Aktunç, Hulki, "Postmodernizm 'Buradan' Açıklanabilir mi?", Varlık, Kasım 1992, S. 1022, s. 14-17.
- Birkan, Tuncay, "Modernlik Olarak Sosyalizm ve Postmodernizm", Birikim, Şubat 1992, S. 34, s. 57-64.
- Brendemoen, Bernt, "Bir Sufi Romanı Olarak *Kara Kitap*" *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul,2006,s.209-225.
- Doltaş, Dilek, " 'Postmoderniz' Aporio ve Logos", Toplum ve Bilim, 1988, S. 41, s. 187-192.
- Doltaş, Dilek, "Edebiyatta Postmodernizm", Hürriyet Gösteri Eki, Kasım 1990, S. 120, s. 21-24.

- Eisenman, Peter, "Postmodernizm", Çev. İzzet Gödeli, Ekin Belleten, 1991, s. 45- 47.
- Ertuğrul, Kürşad, "Türkiye Modernleşmesinde Toplumsal ve Bireysel Özerklik Sorunu: Oğuz Atay ve Orhan Pamukla Birlikte Düşünmek", Doğu-Batı, Şubat- Mart- Nisan 2003, S. 22, s. 89-103.
- Ercan, Enver, "Önay Sözer ile Postmodern Üzerine", Varlık, Aralık 1992, S. 1023, s. 11-14.
- Ergüven, Mehmet, "Postmodernizm Yaşadığımız Hayata Tıpatıp Uyuyor", Hürriyet Gösteri Eki, Kasım 1990, S. 120, s. 10-16.
- Fiedler, Leslie, "Sınırı Aşın, Uçurumu Kapatın!". Varlık Dergisi, Ekim 1992, S.1021, s. 7-13.
- Fiedler, Leslie A, "Postmodernizm Üzerine Sınırı Aşın, Uçurumu Kapatın!", Çev. Ayça Sabuncuoğlu, Varlık, Ekim 1992, S. 1021, s. 7-13.
- Foucault, Michel, "İşkence, Akıldır", Çev. Işık Ergüden, Varlık Dergisi, Eylül 1995, S.1056, s. 12-15.
- Gün, Güneli, "Kara Kitap'ı Çözmek" Orhan Pamuk'u Anlamak, Der. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul,2006,s.191-202.
- Günay, Çimen, "Postmodern Darbeye Direnen Roman: *Bin Hüzünlü Haz*'da Belirsizliğin Bilgeliği", Defter , Kış 2001, S.45, s. 121-130.
- Habermas, Jürgen, "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, s.31-44.
- Habermas, Jürgen, "Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche", *Modernite Versus Postmodernite* Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayıncılık, Ankara, 2000. s.236-262.

- Hassan, İhab, "Bugün Postmodern", Varlık, Aralık 1992, S.1023, s. 6-10.
- Huysen, Andreas, "Postmodernin Haritasını Yapmak", *Modernite Versus Postmodernite*, Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 2000, s. 207-236.
- Jameson, Fredric, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği", *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994, s. 59-116.
- Jameson, Fredric. "Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma", Çev. Ahmet Doğukan, Defter, Ağustos 1991, S.17, s. 9-34.
- Jeanniere, Abel, "Modernite Nedir?", *Modernite Versus Postmodernite* Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayıncılık, Ankara, 2000. s. 95-108.
- Kahraman, Hasan Bülent, "'Total' Kültürel Bir Olgu Olarak Postmodernizm", Varlık, Ekim 1992, S. 1021, s. 2-4.
- Kahraman, Hasan Bülent, "Gelenek, Postmodernizm ve Bazı Yeni Kavramlar", Varlık, Mayıs 1993, S. 1028, s. 2-6.
- Kahraman, Hasan Bülent, "Türk Şiirinde Gelenek-Güncellik Eklemlenmesine ve İlişisine 'Özne' Kavramı Dolaylarında ve Modernizm-Postmodernizm Çerçevesinde Bakış Denemesi", Varlık, Ocak 1993, S. 1024, s. 17-22.
- Kahraman, Hasan Bülent, "Postmodernden Moderne Bir Tanımsızlık Alanı: Akıl", Varlık, Eylül 1995, S. 1056, s. 2- 6.
- Katz, Stephen, "Postmodern Konuşma ve Yazma Yolları", Varlık, Şubat 1997, S. 1073, s. 26-27.
- Koçak, Orhan, "Güzeldi Beyaz Kale!" *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.149-154.

- Kozalı, Şükran. “‘Türk Romanında Postmodern Açılımlar’ Üzerine Bir Okuma”, Varlık, Temmuz 2001, S. 2001, s. 40-44.
- Küçük, Mehmet, “Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemselleştirme İronisi”, *Modernite Versus Postmodernite* Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayıncılık, Ankara, 2000, s.21-55.
- Küçük, Mehmet, “Entelektüellerin Tehlikeli Oyuncağı: Postmodern” *Modernite Versus Postmodernite* Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayıncılık, Ankara, 2000, s. 55-73.
- Küçük, Mehmet, “Futbol Vesilesiyle ‘What Alaka’ Bir Deneme Döküntüsü ” *Modernite Versus Postmodernite* Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayıncılık, Ankara, 2000, s. 73-81.
- Küçük, Mehmet, “Menzilin Peşinde Düşe Kalka ” *Modernite Versus Postmodernite* Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayıncılık, Ankara, 2000, s. 81-95.
- Lyotard, Jean François, “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap”, *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul 1994, s.45-58.
- Menteşe, Oya, “Cumhuriyetin 75.Yılında Kadın Yazınından Örnekler” Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (Cumhuriyetimizin 75.yılı Özel Sayısı) 1999, s. 69-80.
- Mutman, Mahmut –Yeğenoğlu, Medya, “Bilimlerde ve Toplumda Postmodernizm”, Birikim, Ocak 1992, S. 33, s.43-57.
- Naci, Fethi, “Beyaz Kale”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul,2006,s. 82-85.

- Oğuzertem, Süha, "Hasta Saatler, Bozuk Sihatler: *Enstitü* Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", "*Bir Gül Bu Karanlıklarda*". Haz. Abdullah Uçman, Handan İnci, 3F Yayınevi, İstanbul, 2008.
- Oktaç, Ahmet, "Soruşturma: Çağımızın ve Aklın Sınırları", *Varlık Dergisi*, Eylül 1995, S. 1056, s. 7-11.
- Oktaç, Ahmet, "Bir Arayışın ve Bir Oyunun Romanı", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.80-82.
- Oskay, Ünsay, "Modernizm ve Postmodernizm: Pazarda Profesyoneller ve Sıradan İnsanların Düşleri", *Hürriyet Gösteri Eki*, Kasım 1990, S.120, s.5-9.
- Özarıkça, Barlas, "Postmodernizm Kendi Kuyruğunu Isıran Balığın Esrarı", *Varlık*, Ekim 1992, S. 1021, s. 14-19.
- Parla, Jale, "Roman ve Kimlik: *Beyaz Kale*" *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Der. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.85-99.
- Rorty, Richard, "Habermas, Lyotard ve Postmodernite" *Modernite Versus Postmodernite*, Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayıncılık, Ankara, 2000, s. 262-282.
- Röportaj, "Soruşturma", *Varlık* 1992, S. 1023, s. 15-16.
- Sayın, Şara, "Beyaz Kale Bir Düş mü?" *Orhan Pamuk'u Anlamak*, Der. Engin Kılıç İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.99-110.
- Sazyek, Hakan, "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", *Hece*, Mayıs- Haziran – Temmuz 2002, S. 65-66-67 (Türk Romanı Özel Sayısı), s. 493- 509. Ağustos 2002, S. 1139, s. 15-18.
- Silay, Kemal, "Postmodern ya da Postevren Söylemin Antihümanist

- Boyutları, Orhan Pamuk ve Balıklı Bir Romanın Düşündürdükleri”,
Edebiyat ve Eleştiri, Kasım- Aralık 1993,S. 11, s. 2-10.
- Smart, Barry, “Postmodern Toplum Teorisi”, *Modernite Versus
Postmodernite*, Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 2000,
s,317- 367.
- Stauth, George-Brya, Turner S. “Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü
Eleştirisi”,Çev. Mehmet Küçük, Birikim, Ocak 1992, S. 33, s. 62-70.
- Turan, Güven, “Postmodernizm Sınırlarımızdan Sızdı mı?”, Varlık, Kasım
1992, S. 1022, s.18.
- Vattimo, Giovanni, “Ortak Dil Olarak YorumBilgisi” *Modernite Versus
Postmodernite*, Der. Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 2000,
s.282-297.
- Welsch, Wolfgang, “Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin
Doğuşu”, Varlık, Kasım 1992, S.1022, s.2-6.
- Welsch, Wolfgang, “Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin
Doğuşu (II)”, Varlık, Aralık 1992, S. 1023, s. 2-5.
- Yeleş, Selçuk, “Sanattan Kovulan Estetik ve Postmodernizm”, Hürriyet
Gösteri, Ağustos 1988, S. 93, s. 39-40.
- Yüksel, Ayşegül, “Kurmaca ile Gerçeğin Buluştuğu Noktada Geçmiş ve
Şimdi ile Hesaplaşma: Erendiz Atasü'den ‘Dağın Öteki Yüzü’”, *Berna
Moran'a Armağan: Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*, haz. Nazan-
Bülent Aksoy, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, s. 233-261.
- Zeka, Necmi, “Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve
Robespierre”, *Postmodernizm*, haz. Necmi Zeka, Kıyı Yayınları,

İstanbul, 1994, s. 7-30.

Ziyalan, Mustafa, "Postmodern Ülkenin Başkenti: Los Angeles", Varlık,

Kasım 1992, S. 1022, s.19.

[tr.wikipedia.org/postmodern roman](http://tr.wikipedia.org/postmodern_roman)

Özet

1960'lı yıllardan itibaren adından sıkça söz ettirmeye başlamış bir kavram olan postmodernizm, her ne kadar bugün hala genelgeçer bir tanımlamaya sahip değilse de “modernizm sonrası” şeklinde Türkçeleştirilebilecek , modernizmin birçok önemli unsuruna tamamen zıt bir yapı oluşturmayı amaçlayan yeni bir bakış açısıdır.

Bugün kimi araştırmacılar postmodernizmin; modernizmin oluşturduğu ayrımcılığı, sahteciliği, sömürgeciliği, dışlamayı ötekileştirmeyi ortadan kaldıracığını iddia ederken kimileri de postmodernizmin ileriki dönemlerde birçok alanda anarşi oluşturacağını düşünmektedirler.

Postmodernizm, son zamanlarda tüm alanlarda olduğu gibi edebiyatta da etkindir. Türler arasında sınır tanımaz yapısı ve dili ön plana çıkarmasıyla dikkatleri çeken postmodern edebiyatın alt dallarından postmodern roman da oldukça ilgi çekici veriler sunuyor. Üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi, pastiş, ironi, oyun gibi kavramlarla ön plana çıkan postmodern roman, Türk romanı için yeni ve üretken bir kanal oluşturmuştur. Postmodern Türk romanları incelendiğinde oldukça yetkin örneklerle karşılaşılıyor. Postmodernizmin metinlerarası yapısı ve gelenekten yararlanma düşüncesi, Türk romancıların zengin Türk edebiyatı kültüründen kuvvetli bir şekilde faydalanmasına olanak sağlamıştır. Bununla birlikte postmodern romanın sınırlarının olmayışı sanat bağlamında verimli bir düzlem oluşturmuştur, denilebilir.

Türk edebiyatı, postmodern Türk romanlarıyla dünyadaki varlığını bugün çok daha güçlü bir şekilde hissettirmektedir.

Summary

Although postmodernism, a concept that has been started to be mentioned frequently since 1960, still doesn't have a universal description today, it is a new perspective aiming to create a structure completely opposite to many important elements of modernism, which could be transformed into Turkish as "post modernism".

While some researchers of postmodernism claim to eliminate the discrimination, falsification, colonialism, exclusion, alternation that modernism has created; some researchers consider that postmodernism will create anarchy in many areas in the later periods.

Postmodernism has been also active in literature recently as all fields. Postmodernism novel, a sub-branch of postmodernism literature drawing attention via the illimitable structure among species and bringing the language in the foreground, presents interesting datas.

Postmodern novel, standing out with the concepts such as metafiction, intertextuality, parody, imitation, irony, drama, has formed a new and productive channel.

Quite competent examples are to be met when examining postmodern Turkish novels. The intertextuality structure of postmodernism and the thought of benefiting from tradition enable Turkish novels to take advantage of the rich culture of Turkish literature strongly. Moreover, it can be remarked that the lack of boundaries in postmodernism has created an efficient platform in the context of art.

Turkish literature lets its own presence felt much strongly in the world today with the existence of postmodern Turkish novels.