YILDIZ ECEVlT Türk Romanında Postmodernist Açılımlar

YILDIZ ECEVlT 28 Ocak 1946’da Gelibolu’da doğdu. Ankara Üniversitesi DTCF Al­man Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı ve Bilkent Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak görev yaptı. Uzmanlık dalı Alman edebiyatı olan Ecevit, yüksek lisans ve doktora ça­lışmalarım Kafka/Ferit Edgü ve Max Frisch/Oğuz Atay arasmda karşılaştırmalı düz­lemde gerçekleştirdi. Daha sonra ilgi alanını avangardist Türk romanına kaydıran Yıl­dız Ecevit’in bugüne değin yayımlanmış kitapları şunlardır: **Oğuz Atay’da Aydın Olgu­su** (Ara Yayınlan, 1989); **Intelektuellenproblematik bei** M**ax Frisch und Oğuz Atay** (Ara Yayınlan, 1990); **İsviçre-Alman Edebiyatı** (Ara Yayınlan, 1990); **Kurmaca Bir Dünya­dan** (Gündoğan Yayınlan, 1992); Hermann Hesse, **Bozkır Kurdunun Düş Yolculukları** (derleyen), (Remzi Kitabevi, 1994); **Orhan Pamuk’u Okumak** (Gerçek Yayınevi, 1996; 2. baskı, İletişim Yayınlan, 2004); **Ben Buradayım, Oğuz Atay’ın Biyografik** ve **Kurma­ca** Dünyası (İletişim Yayınlan, 2005).

iletişim Yayınlan 697 • Edebiyat Eleştirisi 13 ISBN-13: 978-975-470-875-2 © 2001 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1-7. BASKI 2001-2011, İstanbul

1. BASKI 2012, İstanbul

**KAPAK** Suat Aysu **UYGULAMA** Hüsnü Abbas **DÜZELTİ** Serap Yeğen

BASKI ve **CİLT Sena Ofset •** SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınlan sertifika no. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak iletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: [www.iletisim.com.tr](http://www.iletisim.com.tr)

YILDIZ ECEVİT

Türk

Romanında

Postmodernist

Açılımlar

• |

iletişim

“Sanat doğanın bir taklidi değildir; tersine ona yapılan bir ektir, kendisini aşmak üzere yanına dikilen fizik ötesi bir ekidir doğanın.”

Friedrich Nietzsche,

“Tragedyanın Doğuşu”

İÇİNDEKİLER

Sunuş **9**

1. Giriş 15
2. [KOZMOLOJİ, GERÇEKLİK VE SANAT **17**](#bookmark0)
3. 20. YÜZYIL AVANGARDİST ROMAN ESTETİĞİNE

GENEL BAKIŞ **33**

1. [Roman Estetiğinde Değişen Değerler **33**](#bookmark2)
2. [Estetik Modernizm ve Roman **.40**](#bookmark3)
3. [Modernist İmge **.48**](#bookmark4)
4. [Modernist Seçkincilik ve Estetisizm **54**](#bookmark5)
5. ["Postmodern Durum" 57](#bookmark6)
6. [Postmodern Düşünce **62**](#bookmark7)
7. [Postmodern Anlatı **67**](#bookmark8)
8. [Oyun Olarak Kurmaca **71**](#bookmark9)
9. [Postmodern Okuma/Eleştiri **79**](#bookmark10)
10. YETMİŞ SONRASI TÜRK ROMANINDA ESTETİK DEVRİM **83**
11. Metin Çözümlemeleri 95
12. [OĞUZ ATAY'IN **"TEHLİKELİ OYUNLAR"** ROMANINDA 'ÜSTKURMACA' **97**](#bookmark12)
13. [Kurmacanın Kurmacası **97**](#bookmark13)
14. **"Tehlikeli Oyunlar"**da Ana Yapı/Kurgu Özellikleri **100**
15. ["Tehlikeli Oyunlar**"da Üstkurmaca** .104](#bookmark15)
16. [Son Deyiş **127**](#bookmark20)
17. **ORHAN PAMUK'UN** "BENİM ADIM KIRMIZI"

ROMANINDA 'ÇOĞULCU ESTETİK' **129**

1. [Karşıtlıklardan Yeni Bir Kozmolojiye **131**](#bookmark22)
2. ["Cross the Border/Close the Gap" **135**](#bookmark23)
3. 'Sanatlararasılık' ya da Pamuk'un 'Epik Resim'leri **143**
4. Metinlerarasında ya da Resimlerarasında Yaşamak **153**
5. [Kurmaca ile Gerçek Arasında Yaşamak **158**](#bookmark26)
6. [Orhan Pamuk'u Okumak ya da Okuyamamak **162**](#bookmark27)
7. HAŞAN ALİ TOPTAŞ'IN **"BİN HÜZÜNLÜ HAZ"**I:

ÖNCÜ TÜRK ROMANINDA ROMANTİK BİR UÇ DURAK **167**

1. [Postmodern Bir Modernist **167**](#bookmark29)
2. [Türk Edebiyatında Bir Kafka **169**](#bookmark30)
3. [Yaşamı Romantize Etmek **171**](#bookmark31)
4. [Kurguda Postmodernist Öğeler **175**](#bookmark32)
5. [Üstkurmaca Düzlemde Varolmak **184**](#bookmark33)
6. Metinlerarası Düzlem ya da

'Anlatı Ormanlarında Bir Gezinti' **191**

1. [Imgeleşen Roman **195**](#bookmark35)
2. [Bir Dilsel Anıt **199**](#bookmark36)
3. [Metinde Anlamın İzini Sürmek **200**](#bookmark37)
4. [Son Deyiş **207**](#bookmark38)
5. METİN KAÇAN'DAN BİR **'NEW AGE’** ANLATISI:

“FINDIK SEKİZ'209

1. ["Ağır Roman" **ve** "Fındık Sekiz"213](#bookmark40)
2. [**"Fındık Sekiz**"de 'Nefş-i Emmare'yi Yaşamak.. **215**](#bookmark41)
3. [Malibu ve Impala ile Mistik Yollarda **220**](#bookmark42)
4. **"Fındık Sekiz**"de Biçim/Yapı/Kurgu/Dil Özellikleri **226**
5. [Son Deyiş **235**](#bookmark44)

Dizin **237**

SUNUŞ

"Bana dil hep dikkatsizce, rastgele bir biçimde [...] kullanılıyormuş gibi geliyor ve bundan katlanılması zor bir rahatsızlık duyuyorum [...] En büyük rahatsızlı­ğı da kendi konuşmamı dinlerken duyuyorum; eğer yazmayı yeğliyorsam, bunun nedeni her tümceyi ge­rektiği kadar düzeltebilmemdir."

**Italo Calviho,** "Amerika Dersleri"

Sunuş yazısına bir epigrafla başlamak, alışılmışın dışında bir kullanım belki. Ancak, alanında konuşmaktansa yazmayı yeğleyen, bu nedenle de çok yönlü sorulara hedef olan ve bunu açıklamakta güçlük çeken ben, kendime Calvino gibi, hem de çok değer verdiğim bir yandaş bulduğumdan ötürü mutluyum. Postmodemistler gibi gerçeği metinlerarası düz­lemde dile getirmek, bu kullanımın doğurduğu bir tür ironi­nin arkasına gizlenmek, yaşamda da işe yarıyormuş.

“Türk Romanında Postmodemist Açılımlar” kitabının çıkış noktası postmodern edebiyat özelliklerinin Türk romanla­rında izini sürdüğüm geniş kapsamlı dört araştırma/incele­me yazısı oldu. 1998 ve 1999 yıllarında kaleme aldığım ve daha önce yayımlanan, Oğuz Atay’m “Tehlikeli Oyunlar” (Mayıs/ 1998), Metin Kaçan’m “Fındık Sekiz” (Ekim/1998), Orhan Pamuk’un “Benim Adım Kırmızı” (Mart/1999) ve Ha­şan Ali Toptaş’m “Bin Hüzünlü Haz” (Kasım/1999) roman­larıyla ilgili bu yazılardan her biri postmodern edebiyatın önemli bir özelliğinden yola çıkılarak oluşturulmuştu. “Tehlikeli Oyunlar” üzerine olan yazıda, postmodern edebi­yatın ana kurgu düzlemi üstkurmaca ele almıyordu. “Benim Adım Kırmızı” da postmodern düşüncenin çıkış noktası ço­ğulculuk çok yönlü bir bakış açısından irdelenmekteydi. “Bin Hüzünlü Haz” ise postmodern edebiyatın romantizmle bütünleşen boyutundan yola çıkılarak oluşturulmuştu. Bu metinlerin içinde en marjinali olan “Fındık Sekiz” de post­modern bir mistik anlatı olarak New Age edebiyatının bir örneğiydi.

Bu açıdan bakıldığında, söz konusu araştırma/inceleme yazıları, postmodern edebiyatın Türkiye’deki yayılımını, ana özellikleri vurgulayarak örneklemek açısından bütünsel bir yapı oluşturmaktaydı. Metinleri yalnızca, yukarıda de­ğindiğim odak konular bağlamında ele almadım; her birini postmodern edebiyatın diğer ana özelliklerini de irdeleye­rek inceledim. Her bir araştırma/inceleme yazısı, postmo- dernist edebiyatı çözümlemeye yönelik, kendi içinde bü­tünlüğü olan bir çalışmadır. Örneğin bu yazıların hepsi ayrı ayrı üstkurmaca/metinler ar asilik/çoğulculuk gibi, postmo­dern edebiyatın ana özellikleri açısından incelenmişlerdir. Bir araştırmada sürekli aynı öğelerin büyüteç altına almıyor olması, ne sanatçı olarak adı geçen yazarların, ne de bir araştırmacı olarak benim kendimizi yinelediğimizi, özgün olamadığımızı gösterir. Nasıl geleneksel anlatı metinlerini inceleyen geleneksel gözlüklü bir araştırmacı her metinde içerik ve karakter çözümlemesi yapıyorsa, içeriğin ve birey- insanm ortadan kalktığı 20. yüzyıl avangardist anlatı edebi­yatı üzerine çalışan bir araştırmacının da her metinde üst- kurmacamn/çoğulculuğun izini sürüyor olması böyle bir yaklaşımdır. Yeni edebiyatın bu ele avuca sığmaz metinleri, kendi eleştirilerini kendileri yönlendirmektedir.

Metin çözümleme yazılarını kaleme alırken, genelde ke­sin doğrular içeren bir yorumsamacılıktan uzak, durmaya çalıştım; Kimi kez betimlemeci bir tutumla metinlerdeki çoğulcu iç dinamiği gün ışığına çıkarmaya çalıştım; kimi kez metinlerin çokanlamlı potansiyelinin etkisinde bir an­lam katmanı da ben ürettim; kimi kez ise “Bin Hüzünlü Haz” çözümlemesinde olduğu gibi postmodemleşip, yazarı Haşan Ali Toptaş’m belki akimdan bile geçirmediği metin- lerarası ilişkiler kurguladım ve yaratıcılığının, özgür konu­munun büyüsüne kapılmış bir okur tutumu içinde kendi öznel metinlerarası düzlemimi oluşturdum.

Ancak sanıyorum, çalışmalanm sırasında akademik kim­liğim eleştirmen kimliğimin betimleyici/oyunsuJpostmodem yönünü hiçbir zaman tümüyle özgür bırakmadı. Kimliği­min, kuramlara el atmayı seven, her savını alıntılarla kanıt­lamak isteyen, her düğümü çözmeye çalışan ve kaldırdığı her taşın altındaki bilgiyi sistematize etmeyi görev bilen bu yönü, ciddi suratlı bir modernizmle bütünleşir. Ve bu mo­dernist yönün etkisi altında kendimi de kategorize ederek, bu metin çözümlemelerinin, modernizmle postmoderniz- min bir ara durağında oluştuklarını söyleyebilirim. Sunuş yazısında doğal bir tonlama içinde kendimden ben diye söz ederken, araştırma/inceleme yazılarımda bent hiç yer ver­meyen, zorunlu kaldığında biz diye konuşan kişi, nesnel kalma çabasındaki modernist kimliğim olmalı.

Kitabın Giriş bölümü, çözümleme metinlerinin içinde yer alan postmodernist estetiği daha anlaşılır kılmak amacı­nı güdüyor; gerçekçilik nedir, geleneksel sanat nedir, moder- nizm ve ardından gelen postmodemizyn roman estetiğinde ne­leri değiştirdi türünden sorulara yanıt oluşturmak amacıyla kaleme alındı. Giriş bölümünün son yazısı ise, moder- nist/postmodernist gelişmelerin ışığında Türk edebiyatında oluşan avangardist çizginin grafiğini çıkarmayı deniyor. Gi­riş bölümünde, altyapı oluşturmayı amaçlayan bu bilgi içe­rikli metinleri hazırlarken, daha önce “Orhan Pamuk’u Oku­mak” kitabının biçem/teknik düzlemindeki ana sorunsalı yeniden karşıma çıktı. Hem uzman okurun/öğrencilerin işi­ne yarayacak, hem de sözünü ettiğim bu hedef kitle dışın­daki okurun da sıkılmadan okuyabileceği bir metnin üretil­mesi gerekiyordu. Sanırım bu kez, uzman olmayan okurun anlamasını sağlamak daha önemli geldi bana. Onun için, metinde kuramlara daha az yer verdim, onları daha anlaşılır kılmak için törpüledim, metne yedirdim, daha akıcı olmaya çalıştım. Umarım çabam amacına ulaşmıştır.

Benim modemist/postmodemist edebiyatın deneysel/biçim- ci/avangardist yönünü seviyor olmam, bu tür yapıüann Türk edebiyatında gün geçtikçe daha çok artıyor olmasından mut­luluk ve heyecan duymam, bu yeni ürünlerde koşulsuz bir yaratıcılığın varlığıyla yüz yüze gelmemden kaynaklanıyor. Geçmişinde çok uzun yıllar yalnızca gerçekçi olmuş, roman­tizmi Batılı anlamda neredeyse hiç yaşamamış Türk romanı, modemist/postmodemist biçimcilikte ilk kez romantizmle ta­nışmaktadır ve bu bana göre estetik düzlemde gerçekleşen bir devrimdir ve her devrim gibi de heyecan vericidir.

Edebiyat bir sanat dalıdır. Ve sanat, benim de paylaştığım düşünceye göre, koşulsuz bir özgürlüğün ürünüdür. Sanatın değerli olmak için kendisi olması yeterlidir. Onun, yalnızca kendi dışında bir amacın/ideolojinin güdümünde var oldu­ğunu düşünmek, içinde toplumsal ileti barındırmayan ya­pıtları bir tek bu nedenden ötürü yerden yere vurmak, yara­tıcılığı boyunduruk altına almak demektir. Sanata uygula­nan bir baskıdır bu. Uzun yıllar edebiyatımızda yalnızca toplumsal içerikli gerçekçi ürünlerin ortaya çıkmasının ana nedenlerinden biridir bu baskı. Bir edebiyat ürünü; kadın hakları, Kemalizm, sosyalizm, tasavvuf düşüncesini odağa alabilir ya da muşambadan denizlerin üstünde yüzen maket gemilerden söz edebilir. Bunlar yapıtın sanatsal gücünün be­lirleyicisi değildir, sanatçının kullandığı malzemedir yalnız­ca. Yapıtın sanatsal gücünün tek göstergesi ise, onun kur­

gu/yapı/biçim boyutunda ortaya çıkar. Evet, önemli olan ne anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığıdır!

Avangardist estetiği odak alan önceki kitabım “Orhan Pamuk’u Okumak” çok yönlü eleştirilere hedef oldu; top­lumcu edebiyat çevresinden sert tepkiler aldı; bilimsel açı­dan değersiz olmakla suçlandı. Kitabın yazarı olan ben de yeni sağcılık denen bir yere oturtuldum. Oysa ben hiçbir zaman sağda yer almamıştım. Rusya’daki uygulamasının sonucu ne olursa olsun, sosyalizm benim için her zaman en insanca yaşam biçiminin adı olmuştu; geleceğin daha uygar/gelişmiş toplumunun homo humanuslarmm/gerçek insanlarının kendiliğinden yaşama geçirecekleri toplumsal sistemleri olacaktı sosyalizm, çünkü gelişmiş insanların yaşadıkları bir sistemde kimse kendine yetenden fazlasını zaten isteyemezdi. Ruhsal gelişmişliğe ulaşamamış insanla­rın elinde ise, en insanca sistemler bile ancak 70 yıl daya­nabilmekteydi.

Sanatsal değerlendirmelerimizi estetik ölçütler çerçevesin­de yapmak zorundayız, toplumsal değil. Edebiyat çevremiz­deki en büyük açmazlardan biri, sanatsal görüşlerimiz ile toplumsal görüşlerimizi birbirine karıştırmamızdır. Sapla samanı birbirine karıştırmak demektir bu. Özellikle sanat alanındaki kalıpları kırmamız için, insanları ve düşünceleri­ni klişeleştirmekten vazgeçmemiz, paranoyayı bırakmamız önkoşuldur. Romanlarında, kırlarda uçan kelebeklerden söz eden biri, toplumsal yaşamında hızlı bir kolektivist olabilir; belki de yalnızca kendini kurgunun büyüsüne bırakmış, ya­ratma oyununun tadını çıkartıyordur, o kadar; dönek/yeni sağcı türünden biri olmayıp, yalnızca bir sanatçıdır o.

Benim, 30-40 sayfayı bulan karşı-yazılara üç-dört yıldır pek yanıt vermeyip, sonra bunun için bir kitabın sunuş yazı­sını seçmemin ne denli uygun olduğunu bilmiyorum. Ama yine de, burada kendi sahamda güvende olduğum kesin.

Bu kitabın oluşması sırasında bana omuz veren herkese, en çok da akademik çocukluğumdan bu yana bir başvuru kitabı gibi her an yanımda olan dostum ve hocam Prof. Dr. Gürsel Aytaç’a, kitaplarımın ilk okuru olmasından mutlu­luk duyduğum dostum Dr. Sevil Onaran’a ve desteğini her zaman duyumsadığım yaşam arkadaşım Öztan Ecevit’e sev­giyle teşekkür ederim.

Yıldız Ecevit Ankara, 8 Ocak 2001

A. Giriş

KOZMOLOJİ, GERÇEKLİK VE SANAT

"Değişik gerçeklere değişik anlatı biçimleri denk düşer."[[1]](#footnote-1)

Michel Butor

Sanatın gelişme çizgisini yönlendiren etmenlerin başında, onun gerçeklikle kurduğu ilişki gelir. Her sanat eğilimi ken­di gerçeğini anlatır, bu nedenle de gerçekçidir. Ve gerçeklik de çoğu kez, içinde yaşanılan dönemin kozmolojik görüşü­nün gerçeğe bakış açısına bağlı olarak biçime dökülür. Ede­biyat tarihi içinde kozmolojik/bilimsel gözlüklerle yapılan bir gezintinin, dar çerçeveli bir gerçekçilik anlayışının ka­lıplarını kırmakta etkili olabileceğini düşündük. Belki de bu gezintinin sağladığı yabancılaşma, yani olguya uzaktan bir bakış, yeni edebiyat sanatındaki modernist/postmoder- nist açılımların ardında yatan gerçekçi boyutun ortaya çık­masına yardımcı olabilir.

Sanat yapıtı, içinde bulunduğu koşulların bir ürünüdür. Sanatçı bin yıllardır, içinde yaşadığı tarihsel kesitin, yaşa­ma/doğaya/evrene/insana ilişkin sorulara verdiği doğabilim- sel ve düşünsel yanıtlara koşut olarak oluşan estetik değer ölçütleri çerçevesinde biçimlendirir yapıtını. Dönemin ege­men gerçeklik anlayışı, sanat ürününün gerek biçim gerekse konu/motif düzlemlerinin oluşmasındaki ana belirleyicisidir.

Gotik katedrallerin, Tanrı’nın yüceliğini vurgulamak amacıyla göğe yükseltilen görkemli kuleleri, ya da 20. yüz­yılın bilim egemenliğindeki görüşünün etkisi altında gerçe­ği tüm yönleriyle yansıtmaya çalışan Picasso’nun, önyüzü ve profili birbirine karışmış kübik figürleri, özde aynı ilke­den yola çıkarlar: “Değişik gerçeklere, değişik anlatı biçimleri denk düşer.”1 Her çağ sanat ürününde gerçeği yansıttığını savlar. Robbe-Grillet’nin dediği gibi, “bütün yazarlar gerçek­çi olduklarını düşünürler [...] Gerçekçilik kesinlikle tanımlan­mış [...] bir kuram değildir [...] Klasikler gerçekçiliğin klasik, romantikler romantik, gerçeküstücüler gerçeküstü olduğunu düşünürler [...] Bu bakımdan, edebiyat devrimlerinin neden hep gerçekçilik adına yapıldığını anlamak kolaydır”.[[2]](#footnote-2) !

Gerçeklik anlayışı; başlangıçta mitosların, sonra felsefe­nin/teolojinin ve giderek bilimin verileriyle biçimlenmiştir. İçinde yaşanılan dönemin kozmolojik görüşü, tarih boyun­ca sanatın gelişme çizgisini etkilemiştir. Tarihsel bağlamda insanoğlu, Ptolemaios’un dünya odaklı görüşünden, Gali- leo ve Copernicus’un güneş odaklı evrenbilimine ulaşmış; oradan da, üzerinde yaşadığı dünyanın, milyarlarca yıldız küme’sinden yalnızca biri olan Samanyolu’nun içindeki yi­ne milyarlarca yıldızdan birinin çevresinde dönmekte olan orta boy bir gezegen olduğu görüşünde karar kılmıştır. Kozmolojik anlayıştaki bu köktenci değişim, insanın kendi­sine ve Tanrı’ya olan bakışında da yansımasını bulur. Sanat­sal düzlemde ise bu değişim, yapıtlarda somut olarak göz- lemlenebilen estetik ilke değişikliklerine yol açar.

İnsanın yüceleştirildiği, mutluluğunun ise yaşamın ana ereği sayıldığı Antik Yunan’m kozmolojik görüşünde, evre­

nin odağında dünya yer alır. Bu odak dünyanın çevresinde ise Aristo’nun Rönesansa değin kozmolojinin temelini oluşturan saydam gök küreleri dönmektedir. Son derece uyumlu, dengeli, simetrik bir evren anlayışıdır bu. Çağın estetik değerleri de, bilimin felsefe aracılığıyla oluştuğu bu çağın varsayımlarıyla bütünleşir. Estetik düzlemde ana erek, uyuma, simetriye ulaşmaktır. Antik tapınakların plan­lanmasındaki simetride bu ilke uzamlaşır. Bir matematik teoremi olan a2+b2=c2 de, çağın görüşüne göre denge yan­sıttığı için uyum içerir, bu nedenle de güreldir. Antik Yunan sanatında görülen, konturları belirgin, sonlu, uyumlu, si­metriyi odak alan biçim anlayışı, Aristo felsefesinin doğa görüşüyle, dolayısıyla gerçeklik anlayışıyla koşutluk içinde­dir. Çağın edebiyat estetiğinde de denge ve simetri ön plan­dadır. Homeros’un destanlarında yer alan ve daha sonra birçok ozanın kullandığı heksametron vezni de çağın estetik anlayışına uygundur, altı metrondan oluşur, her metronda­ki kısa ve uzun hecelerin dengeli bir dağılımı vardır. Antik çağın sanatı, döneminin gerçeklik anlayışını biçim düzle­mine taşır.

Batı Ortaçağı’nm kozmolojisi de, Aristo fiziğinin, Ptole- maios astronomisi ve Incil dogmalarıyla bir arada harman­lanmasından oluşur. Aristo’nun dünya odaklı saydam gök- küreler modeli, Ptolemaios tarafından biraz daha detaylan- dırılmış, en dış kürenin çevresine kilisenin cennet ve ce­hennemi için yeterli yer ayrılmıştır. Sınırlı bir evren mode­lidir bu; dengeli ve uyumludur. Tanrı’nm ve kilisesinin des­teği altında hiçbir kuşkuya yer yoktur bu evrende. Üzerin­de insanların yaşadığı bir odak dünya ve onun çevresinde dönen bir evrenden oluşan bu model; her şeyin, üzerinde bir insanlık dramının sahneye konacağı bir dünya için, ona dekor amacıyla Tanrı tarafından yaratıldığı yolundaki Hris- tiyanlık görüşüyle koşutluk içindedir.

Dante Alighieri’nin “İlâhi Komedya”sı, böyle bir evren an­layışının gerçekliğe bakışıyla doğrudan örtüşür. Dokuz kat­tan oluşan cehennemi, Kudüs ve Âraf Dağı hizasında yer­küreyi delen ve yerin odağına küçülerek ulaşan bir koni olarak düşler Dante. İçerdiği kaotik anlama karşılık cehen­nem, dokuz kattan oluşan son derece düzenli bir yapıya sa­hiptir. Biçim anlayışı simetri ve uyumla bütünleşen bir mi­mar gibi yapıtını kurar Dante. Cenneti oluşturan katlar, Aristo/Ptolemaios kozmolojisiyle çakışır, odak dünyanın çevresinde düzenli bir sıra içinde dönerler; Arşıâlâ ise devi- nimsizdir, dönen küreleri sarmalar. Bu simetri ve uyum düşkünü ozan; evrenin odağındaki Tanrı’yı, Tanrı’ya karşı çıktığı için yerkürenin odağında buzlara gömülerek acı çe­ken Lucifer’i ve Kudüs’ü aynı eksen üzerine oturtur. Orta­çağın gerçeklik anlayışının estetik düzlemdeki izdüşümü olan simetri/uyum/düzen, “İlâhi Komedya”nm da ana biçim öğeleridir.[[3]](#footnote-3)

Ortaçağ’da diğer tek-tanrılı dinlerin egemenliğindeki top­lum sistemlerinde de durum farklı değildir. Dinsel bakış açısının çağın kozmolojisini belirlediği, dönemin gerçeklik anlayışını doğrudan yönlendirdiği İslâm Ortaçağı’ndaki sa­nat anlayışında da temel estetik ölçüt dengedir, uyumdur, simetridir. Belirli ses, hece ya da anlam kalıpları içinde este­tik dengeyi sağlayan Ortaçağ şiirinin simetrik düzeni Os- manlı divan şiirinde de belirgindir. “Divan şiirinde, aruz vezninin ve redifin katkısıyla yaratılan dış uyumun yanında, şairin sanatçı kişiliğinin gücü oranında şiirsel bir iç uyum da beyitlerde kendini gösterir. Güzel söylenmiş bir beyitte, ses, söz ve anlam ölçüsü, birbirini destekleyici ve bütünleyici bir uyum içerisindedir [...] bir kumaşın dokusuna benzeyen v^ birbirinin içine girip dağılmayan bir ağ oluşturur. Bu durum

geometrik bir düzen görünümündedir.”[[4]](#footnote-4) Divan şiiri uzmanı Dr. Cem Dilçin, divan şiirinin ana yapı özelliği olan simetri ve uyumu, Fuzuli ve Bâki’nin gazellerinden seçilmiş beyitle­rin, altı ve sekiz köşeli kalaydoskopik görünümlü eşkenar- çokgen çizimleriyle destekler.

Her çağın yaşama/uzaya/dünyaya/insana bakışı ve gerçek­liği algılayış biçimi; söz konusu zaman kesitinin sanat anla­yışına, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, çoğu kez doğrudan yansır. Rönesans ve Aydınlanma çağında da du­rum farklı değildir. Dönemin, insanı ve onun aklını odağa alan gerçeklik anlayışı; daha sonra sanayi devrimlerine de­ğin uzanan bilimsel/teknolojik gelişmeler zincirinin de te­melini oluşturur. Teolojik kaynaklı gerçeklik anlayışı, yeri­ni aklın ve bilimin yönlendiriciliğine bırakır; gerçek, artık gözlem ve deneyle bütünleşmiş bir olgudur. Rene Descar- tes, fiziksel gerçeklerin yalnızca İncil metafiziği ile açıkla- namayacağı görüşünü vurgular: “Doğa anlaşılabilir olup, sırları, deney yoluyla keşfedilecek yasalar aracılığıyla açığa çıkartılabilir.”[[5]](#footnote-5)

Copernicus, Kepler ve Galilei tarafından geliştirilen astro- fiziksel kuram, evrenin odağının dünya olmadığını söyle­mektedir: Dünya, uzaydaki orta boy bir güneşin etrafında dönmekte olan çok sayıdaki gezegenden biridir, o kadar... Kutsal kitapların sunduğu gerçeklik anlayışı tersyüz edilmiş­tir Aydınlanma çağında. Değerler dizgesini tümüyle değişti­ren ve bugüne dek egemenliğini sürdüren akılcı maddecili­ğin temel taşlan oluşmaktadır yavaş yavaş, insan bu yeni bi­limsel bulguların yarattığı büyünün etkisiyle dizginleri ele

geçirdiğini, doğanın egemeni olduğunu düşünmektedir. Ona göre Newton’un çekim yasası evrenin gizini çözmüştür; ev­rende varolan her şey -buna insan davranışları da dahildir- hesaplanabilir, doğa yasalarıyla açıklanabilir gerçeklerdir.

Bilime sonsuz güven Aydınlanma çağının en belirgin özel­liklerinden biridir. Bu yeni gerçeklik anlayışının ışığında ge­lişen edebiyat da 19. yüzyıl sonlarına kadar giderek artan bir yoğunlukla, fizik ve astronomideki yeni bulguların ve bu ye­ni doğabilim ilkeleriyle bütünleşmiş felsefelerin izlerini taşı­maktadır. Alman şair Friedrich Schiller’in “Konfüçyus’un De­yişleri” başlıklı aşağıdaki şiiri, Newton’un geçmişten gelece­ğe doğru akan mutlak zamanını ve en-boy-derinlikten olu­şan üç boyutlu uzamını edebiyat düzlemine taşır:

“Üçtür adımı zamanın;

Gelecek yaklaşır kuşkulu,

Ok gibi uçar Şimdi,

Geçmiş sessizliğinde sonsuzun [...]

Üçtür ölçüsü uzamın:

Yorulmaksızın çabalar Uzunluk İleriye doğru, biteviye; genişlemesine Yayılır En bitimsiz.

Dipsiz dalar içeriye Derinlik ”[[6]](#footnote-6)

Bu dönemin edebiyatında insan, boyutları belirgin bir x uzay-zamanda, hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde sağlam bir konumdadır. Dünya, insanın ayaklarının altında duran güvenilir bir uzamdır; zaman ise dünden bugüne, oradan da yarma kafa karıştırmaksızın akmaktadır. 19. yüz­yıl sonuna değin üretilen edebiyat ürünleri başı-sonu belli, kapalı yapıda metinlerdir. 20. yüzyılın modernist ve post- modernist eğilimlerinin bir öncüsü olan 19. yüzyıl başı ro­mantizmi dışarıda bırakılmak koşuluyla bir saptama yapıl­dığında; 19. yüzyıl romanının, nerede, ne zaman, nasıl ve neden sorularına neredeyse kesin yanıtlar veren biçim-içe- rik dokusunun, çâğm gerçeklik anlayışıyla bire-bir örtüştü- ğü söylenebilir. 19. yüzyıl realist romanı Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki uzantısı görünümündedir. Çağın ro­mancısı olayları zamandizinsel bir akış içinde, dün-bugün- yarın sıralamasına sıkı sıkıya bağlı kalarak öyküler; Adan başlar Z’ye değin sürdürür anlatmayı. Roman yapısında hiç­bir kargaşa yoktur; okura yabancı gelmeyen bir öyküleme türüdür bu. Uzam yerli yerindedir, üç boyutlu ve sağlam. Bu boyutlar çoğu kez ayrıntılı çevre betimlemeleriyle yansı­tılır okura. En-boy-derinlik henüz bilinçaltının dipsizliğin- de ayrışıma uğramamış, amorflaşmamıştır.

1. yüzyıl rasyonalizmi, gerçeği, duyularla algılanabilen maddeler dünyasında arar. Orhan Pamuk’un, “Sessin Ev” romanının kökten rasyonalist/determinist/pozitivist roman kişisi Darvmoğlu’na söylettiği şu tümce, dönemin gerçekçi romanının da sloganı gibidir: “Yalnızca gözümle gördüğümü yazarım ben, ilkem budur.”[[7]](#footnote-7) Dış gerçeği yansıtmanın ana ilke olduğu mimetik estetiğin sanat anlayışıdır bu. Doğayı da, toplumu da, somut örneğe bire-bir ölçekte sadık kalarak edebiyat düzlemine taşımaktan yanadır realist romancı. Stendhal’in ünlü tümcesini yineleyecek olursak, “yol boyun­ca gezdirilen bir aynadır roman” bu dönemde.
2. -19. yüzyıl klasisist-gerçekçi romanının ana kurgu il­kesi öykü anlatmaktır; içeriğin estetize edilmesi demektir bu. İçerik ise; bir bireyin, içinde yaşadığı zaman kesitinin sosyopolitik ve/ya da etik ülküleri doğrultusunda, çoğu kez de yerleşik ölçütlerle savaşım içinde gerçekleştirdiği bir ya­şam yolculuğundan oluşur. Öyküsü anlatılan bu birey-in- san, 18. yüzyılda henüz dünya ile örtüşmeyi sürdürmekte­dir. Birinci sanayi devrimi sonrası insanı, daha maddenin sığlığında yitirmemiştir kimliğini; yaşama yabancı değildir; kendine güveni tamdır. İnsanın bireyleşme sürecini anlatan edebiyat türü romanın 16. yüzyıldan sonra serpilmeye baş­laması bir rastlantı değildir. Aklın önderliğindeki bilimsel gelişmeleri, sanayileşmeyi, özel girişimciliği, burjuvalaşma- yı içine alan bir serüvenin vazgeçilmez öğesidir birey; tüm evrenin çevresinde döndüğü tek odaklı, bu nedenle de Tan- rısal/monarşik yapılı Batlamyus evreninin bir ürünü değil­dir o; daha çok, her biri kendi içinde bir sistem oluşturan güneşlerle dolu, çok odaklı Copernicus evreninin liberal yapısından izler taşır.
3. yüzyılın son on yıllarına değin bu birey-insan, edebi­yat yapıtlarının kahramanıdır, gerçek kahraman özellikleri taşımaktadır. Edebiyat biliminde ona henüz metin figürü ya da protagonist gibi silik tanımlar uygun görülmemiştir. “Tanrının bir sureti”dir[[8]](#footnote-8) Faust; “Hazırım evreni yeni bir yö­rüngede gezmeye/Yeni uzayların katıksız eylemliğine,”[[9]](#footnote-9) der; bilme, öğrenme isteğiyle yanıp tutuşmaktadır. “En yüksekte ve en derinde ne varsa / Kavramak İst [emektedir] tini[y]le.”[[10]](#footnote-10) Kendi duvarlarını aşmalı, “Dünyayı özünde bir arada tutanın / Ne olduğunu bilme[li] (...); / Onu devindiren güçleri görme­li” dir.[[11]](#footnote-11)

Schiller’in kahramanları, haydut Kari Moor ya da özgür­lük savaşçısı Wallenstein, tek başlarına dünyayı değiştire­cek kadar güçlü görürler kendilerini. Yazgıyı yönlendiren insandır; başarı ya da yenilgi onun kendi seçimidir. Shakes- peare’in oyun kahramanlarının başına gelenler de, kişilik özellikleriyle bütünleşmiş bir yazgının sonucudur, olayların nedeni insanın kendisidir. “Shakespeare’in büyük tragedyala­rında insanın alınyazısı yalnızca kişiliğinden kaynaklanır ve character is destiny (kişilik alınyazısıdır) formülü tamamiyle y erindedir. ”[[12]](#footnote-12)

Birey-insan, dogmaları bir kenara itmiştir, akla olan inan­cı, onu demokrasiye, özgür iradeye yönlendirmektedir. Bir kutsal kitap mitini -insanın cennetten kovulmasını- odak aldığı “Yitik Cennet” (Paradise Lost) adlı kitabında John Milton, demokratik geleneklere olan inancının yönlendir­mesiyle, şeytanlara bile düşüncelerini açıklama, kendilerini savunma olanağı tanır.[[13]](#footnote-13) Goethe’nin “Faust” tragedyası da, Tanrı ile şeytanın eşit koşullarda iddiaya giriştiği bir prolog­la başlar. Bilimdeki gelişmeler, neden-sonuç ilişkisinin sar- sılmazlığı ve her şeyin belirlenebilir olduğu düşüncesinin giderek pekişmesine yol açar.

1. yüzyıl ortalarına doğru, bilimdeki gelişmelerin sosyo- politik ve teknolojik düzlemlere yansıması, insanın yaşamın­da köklü değişimlere neden olur. 19. yüzyıl, insanlık tarihin­de madde egemenliğinin dorukta yaşandığı bir zaman kesiti­dir. Çağın, bilimdeki yoğun gelişmeler temelinde olgunlaşan gerçeklik anlayışı da, duyularla algılanan somut gerçekliği evrendeki tek gerçeklik olarak onaylamaktadır. Felsefe de ar­tık madde egemenliğini çıkış noktası yapmaktadır. Dönemin materyalist felsefeleri, insanı tahtından indirmiş, yerine mad­deyi geçirmiştir. Sanatın da -bizim bağlamımızda edebiyatın da- içinde olduğu toplumsal üstyapı kurumlan tümüyle, bir altyapı kurumu olan ekonomi, dolayısıyla madde tarafından

nun yavaş yavaş oluşması gibidir bu. Bu yeni yaşam resmi yalnızca doğabilimsel veri parçacıklarıyla da oluşmuyordun Freud’un ve Jung psikolojilerinin kişisel ve ortak bilinçaltı tanımları, yeni gerçeklik panosundaki en çarpıcı mozaik taşları arasındadır. Yirminci yüzyılın ilk onyıllarmda, bir önceki dönemin gerçeklik anlayışının sınırlarının dışında kalan düşler ya da fallarda çıkan simgeleri çağrıştıran arke- tipler, insan gerçeğinin en önemli bileşenleri durumuna ge­lir. Her geçen gün katlanarak çoğalan bilimsel buluşların teknolojideki türevleri, bilişim/iletişim alanlarındaki akıl al­maz gelişmeler ve bunların yaşamla bütünleşmesi, oluştur­maya çalıştığımız yeni gerçeklik panosuna gerçekdışı bir bi- lim-kurgu tonlaması katar.

Max Frisch’in dediği gibi, “bütün bu olanlardan sonra, bü­yük gerçeklerin sarsılmasına karşın, sanki elle tutulur kesin bir zaman kavramı varmışçasına, neden-sonuç ilişkisine olan sarsılmaz bir inanfçla] [yazmak]”[[14]](#footnote-14) artık olanak dışıdır. 20. yüzyıl avangardist edebiyatı, önceki edebiyatın estetik ilke­leriyle bağlarını tümüyle koparmış gibidir. Teknoloji tanrı­sının yok ettiği her şeye kâdir aşkın bir Tann’mn bıraktığı boşlukta anlamın bütünlüğünü yitirmesi ise, geleneksel es­tetiğin ipini çeken gelişmelerin başında gelmektedir. Geç­miş yüzyılların gerçeklik anlayışının ana taşıyıcılarından Tanrı düşüncesi 19. yüzyıl başlarından bu yana giderek et­kisini yitirmeye başlamıştır. Fransız matematikçi Lapla- ce’m, Napoleon’un gezegenlerin devinimiyle ilgili bir soru­suna yanıt verirken dile getirdiği gibi, maddenin egemenli­ğindeki bir sistemin “Tanrı diye bir hipoteze gereksinimi [.:.] yoktur”.[[15]](#footnote-15) Nietzsche 20. yüzyıl dönümünde Tanrı’nın mad­deye yenik düştüğünü açıklar: “Tanrı öldü.” Her şeyi yön­

lendiren/yöneten güçlü bir Tanrı olmaksızın ise, yukarıda sözünü ettiğimiz gerçeklik panosunun bütünsel bir anlamı yansıtması olanak dışıdır.

Yeni estetik, bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitirmiş bu yeni dünyayı parçalara bölerek anlatmaktadır artık. Avan- gardist-modernist edebiyatta yeni metinler, montaj/kolaj teknikleriyle bir patdı-worh,e dönüşür. Göreceleşmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde; dün-bugün-ya- rın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır. James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka ve diğer öncüler, tümüyle ters­yüz olan verilerle iyice anlaşılmaz duruma gelen yeni ger­çekliği, edebiyatın biçim/kurgu/yapı düzlemine taşırlar. Ne- den-sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurguluyordur yazar artık. Dış dünyayı teke- tek yansıtan ve konturları belirgin bir gerçeği sarsılmaz bir güvenle sunan geleneksel mimesis-kaiharsis estetiğinin de sonudur bu. Sanatçı; tam olarak kavrayamadığı, bu nedenle de doğrudan yansıtmasının söz konusu olamayacağı bu ye­ni gerçekliği dile getirmenin yollarını aramakta, onu sez- gi/düşgücü aracılığıyla biçimin kıvrımlarında yeniden üret­meyi denemektedir. Yansıtmacı estetik, 20. yüzyılın moder­nist edebiyatında yerini büyük ölçüde, bu karmaşık gerçek­liği soyut düzleme taşımaktan başka çıkar yolu olmayan ye­ni tür bir biçimci estetiğe bırakır.

Duyularla doğrudan algılanamayan doğaötesi bir alanı anlatmaya çalışan mistiklerin de, sonsuzluğa yelken açan romantiklerin- de zorunlu olarak başvurduğu bir tekniktir soyutlama. Öznel düzlemde ancak sezgiyle kavranabilecek bir gerçekliği, anlam alanını genişleterek/göreceleştirerek, onu sonsuza taşıyarak anlatır sanatçı; onu simgeleştirir/im- geleştirir. Söz sanatının belirsizlik taşıyan bu kaygan olu­şumlarını kullanarak yeni bir dünya yaratır.

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

Chagall’in bulutların üstünde yüzen insanları da, Giaco- metti’nin tüm ayrıntıdan arındırılmış çöp adamları da, Ha­şan Ali Toptaş’m kalıptan kalıba giren düşsel roman kişisi Alâaddin de, özde gerçekleri anlatırlar. Ancak bu anlatımlar; doğayı, dış dünyayı, duyularla algılanan somut gerçeği oldu­ğu gibi aktaran dar anlamda bir gerçekçilik anlayışından ay­rımlıdır. Bu dar anlamdaki gerçekçilik anlayışı, sanat tari­hinde realizm diye anılır, gerçekliği yansıtma biçimlerinden yalnızca bir tanesidir. Türk edebiyatını yıllarca tutsak kılmış olan ana yanılgı da, Türk edebiyat dünyasının realizmi ger­çekliğin tek anlatım yolu olarak görmesinden kaynaklanır.

Yeni sanat, dünyayı da, yaşamı da, gerçekliği de nesnel ya da öznel olarak ele almaz; onu, soyut/somut, sezgi/duygu ayrımı yapmaksızın yaşanılan gerçek olarak algılar. Ve sa­natçı, bu yaşanılan gerçeği çoğu kez de somut gerçekle ör- tüşmeyen bir imgeler dünyasını devreye sokarak dile getir­meye çalışır; kendisiyle, içinde yaşadığı gerçeklik arasında yeni bir evren yaratır sanatçı: Sanatın evrenidir, sanatın ger­çekliğidir, sanatın kendi kozmolojisidir bu. Bu bağlamda, M.Ş. Ipşiroğlu/S. Eyüpoğlu’nun sanat tarihi klasiği kitapla­rından bir saptamayı yineleyelim: “Şekil, herhangi bir konu­ya bağlanmadan, kendi başına, sırf renk ve çizgi olarak ortaya çıktı mı, bir yaşanılan gerçeğin düpedüz ifadesi olabilir ve herkese doğrudan hitabeden umumi bir dil haline gelebilir.”[[16]](#footnote-16)

Sanat, kendini dile getirmek için çeşitli anlatım biçimleri kullanır. Bu anlatım biçimleri çoğu kez, içinde yaşanılan gerçekliğe ilişkin kozmolojik görüşle yadsınmaz bir ilişki içindedir. Bununla, sanatın kozmolojik gerçekliğin doğru­dan yansıması olduğunu söylemek istemiyoruz. Sanatın kendi gerçekliğini yarattığı su götürmez. Ancak, kozmolo­jik gerçekliğin sanatın gerçekliği üzerinde yönlendirici et­kisinin olduğu, sanat ürünlerinin biçimsel düzlemde ya da içerik olarak bu kozmolojiden yoğun izler taşıdığı da bir gerçektir.

20. yüzyıl sonrası edebiyatın, daha önceki çağların edebi­yatlarıyla oluşturduğu köktenci karşıtlık da; içlerinde bi­limsel/teknolojik/düşünsel/ sosyolojik/psikolojik/ekonomik bileşenlerin bulunduğu yeni bir yaşam bilincinin/biçiminin, kendisine bu yeni gerçeklik içinde akabileceği yeni bir ya­tak arayışının sonucudur. Yeni sanat, geleneksel görüşün savladığı gibi gerçeklikten uzaklaşmış değildir; oluşmakta olan bu çok farklı gerçekliğe koşut bir yaşam alanı oluştur­maya çalışmaktadır kendine yalnızca. Yeni sanat, yeni bir gerçekliğin ürünüdür, yeni bir gerçekçilik anlayışının este­tik düzlemdeki yansımasıdır.

20. YÜZYIL AVANGARDİST ROMAN ESTETİĞİNE GENEL BAKIŞ

1. Roman Estetiğinde Değişen Değerler

"Eğer roman gerçekçi kökenine sadık kalmak ve ger­çeğin ne olduğunu anlatmak istiyorsa, o zaman yüze­yi yeniden üretmekten vazgeçmelidir."[[17]](#footnote-17)

Theodor Adorno

Umberto Eco, Batı uygarlığında poetikanm gelişim çizgisi­nin; idealden somut gerçeğe, oradan soyuta, oradan da ola­naklıya giden bir yolda ilerlediğini söyler.[[18]](#footnote-18) Bu çizgide görü­len en önemli biçimsel/yapısal kırılma 20. yüzyıl başlannda gerçekleşir. Bu tarihe kadar okur, kendi dünyasının fiziksel koşullarına benzer bir dünyadaki kişilerin başlarından ge­çen -çoğunlukla- somut olayların öyküsünü okudu roman­larda. Kimi kez duygulandı, etkilendi, coşku duydu ya da

şaşırdı; kimi kez bilgilendi, ders aldı; kimi kez de belki - Kant’m dediği gibi- çıkarsızca beğendi. Romandaki kimi dü­şünsel içerikli bölümler ona yabancı gelse de, onları onayla- masa ya da anlamasa da, karşısındaki roman dünyası ona bütünüyle yabancı olmadı hiçbir zaman. Her şeyden önce de, okurun rahatlıkla izleyebileceği bir öykü anlatılıyordu bu romanlarda. Dış dünyayla örtüşen nesnel bir anlatım tu­tumuyla yapıyordu yazar bunu. Dün-bugün-yann zincirinin zamandizinsel art ardalığı içinde anlatılıyordu öyküler.[[19]](#footnote-19)

Aristo’dan 20. yüzyıla değin süregelen bir estetik anlayışla üretilmişti bu metinler; yansıtmacı/mimetik estetiğin dünyası içinde yaşam buluyorlardı. Görselliğin/duyusallığm/determi- nizmin egemen olduğu bir sanat anlayışının dünyasıydı bu. Bu dünyada soluk alan romanın ana kurgu ilkesi ise içerik öykülemek ti. Mimetik estetik, doğrudan içeriğin estetiğidir. İçeriğin, görünen gerçeklikle örtüşmesi gerekliliği ise, özel­likle 18.-19. yüzyıl klasisist-gerçekçi romanında neredeyse etik bir görünüm kazanır. Goethe uWilhelm Meister” romanı­nın başında okuruna, metinde “birkaç yılı atlayacağını” ha­ber verir. Henry Fielding de “Tomjones”ta, zamanı olduğu gi­bi yansıtamadığı için neredeyse özür diler okurundan.[[20]](#footnote-20)

Okur; neden-sonuç ilişkisine tümüyle sadık, başı-sonu belli kapalı bir yapı içindeki öyküleri okumanın rahatlığını yaşadı yüzyıllarca; yabancısı olmadığı bir dünyada yaşayan roman kişileriyle özdeşleştirdi kendini; her şeyi bilen güçlü bir anlatıcının ve kendisine gerçeği/doğruyu/yaşamm anla­mını gösterdiğinden kuşkusu olmadığı roman yazarlarının güdümünde huzurlu bir okurluk dönemi geçirdi. Böylesine güvenli bir ortamda okurun metni anlamaması, onun için­de kendini yitirmesi, ona yabancılaşması pek olası değildir.

Oysa 20. yüzyıla doğru katlanarak gelişen olaylar zinciri, realist/mimetik estetiğin üstünde boy attığı temeli güçlü bir biçimde sarsmaya başlamıştı. Bilimdeki/teknolojideki akıl almaz gelişmeler ve bunun sosyopolitik yan ürünleri, insa­na yabancı yeni bir dünyanın konturlarmı çizmekteydi. Bu yeni dünyada; insanın, doğanın, kendiliğinden ve doğal ola­nın yerini, maddenin yönlendirdiği yeni bir değerler siste­mi almaya başlıyordu. Ana ereğin kazanmak/para/prestij/çı- kar olduğu bu yeni değerler dizgesinde insancıl ölçütler, gi­derek daha da saldırganlaşan bir maddeler evreninde etkisiz kalmakta, arkaik/naif bir görünüm almaktaydı. Yaşamın odağına madde egemenliğinin bir karabasan gibi çöktüğü bu ortamda emperyalist yönelimler, dünyanın dört bir yanı­na paranın/gücün bayrağını dikmekteydi.

İnsan ise, devleşen bir teknoloji ve anonimleşen, bu ne­denle de daha ürkütücü olmaya başlayan güç odakları karşı­sında önemini iyiden iyiye yitirmekteydi. Yüz-yüzelli yıl ön­ce yeryüzünün küçük tanrısı diye tanımlanan insan; doğaya da, çevresindeki nesnelere de yabancılaşıyordu. Tükettiği yi­yecekleri ancak şık ambalajlar içinde marketlerde görebili­yor; kullandığı aygıtlarla ilişkisinde ise son derece yetersiz kalıyor; televizyonu/bilgisayarı/arabası bozulduğunda bir uzmanın yardımı olmaksızın işin içinden çıkamıyordur ar­tık. Kolektif üretimde ise, üretimin ancak uzmanlık dalının sınırları içindeki parçası konusunda bilgi sahibidir; gerçeğin tümüne egemen olması söz konusu değildir onun; yaşam­sal/somut gerçeği, birbirinden kopuk parçalar olarak algıla­maktadır. Üstelik bu parçalı/kopuk algılayış, evindeki yaşam alanının en nadide yerine kurulmuş olan elektronik medya­nın, rantı odak alarak kurgulanmış yönlendiriciliğinde ger­çekleşmektedir. Medyanın, insanla yaşanılan gerçeklik arası­na sokuşturduğu bu tampon gerçeklik düzlemi, yüzyılın sonlarına doğru devleşir ve doğrudan gerçekliğin yerini alır.

Jean Baudrillard’m hipergerçek dediği olgudur bu.

İnsanın gerçeğe yabancılaşması olgusu, 20. yüzyıl esteti­ğinin ana taşıyıcılarından biridir. Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona ya­bancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşır, onu bir kurgu tekniğine dönüştürür. “Yabancılaşma böylece este­tik bir araç durumuna gelir. İnsanlar, tekil ve kolektif olan, ne denli birbirine yabancı iseler, o denli giz olurlar karşılıklı. Ve romanın çıkış noktası olan, dış dünyanın deşifre edilmesi ça­bası, bu yeni olguya ilişkin öze yönelir [...] Yeni romanın anti- realist anı, onun metafizik boyutu; kendisinin ana malzemesi olan ve içindeki insanların birbirinden ve kendilerinden koptu­ğu bir ‘toplum’ tarafından oluşturulur. Estetik aşkınlaşma, dünyanın büyüsünün bozulmasına yol açar."[[21]](#footnote-21) Adorno’nun büyünün bozulması dediği olgu, edebiyatın mimetik este­tikten yabancılaştırma estetiğine dönüşümünü vurgular.

20. yüzyıl sonrası roman estetiği dış dünyayı doğrudan yansıtmaz, dış dünyadan alınmış gerçek parçacıklarıyla iç dünyayı birbirine harmanlar ve yeni bir dünya kurgular. Bu yeni dünyada, içinde yaşanılan görüngüsel dünya yabancı­laştırılarak anlatılıyordur; olayları art arda sıralayan mime­tik estetiğin içerik öyküleyen kurgu dünyasından tümüyle ayrımlıdır. Yeni estetiğin postmodernist temsilcisi Susan Sontag, “bir konuşma, hareket, davranış ya da nesne en do­laysız, en yararlı, en duyarsız ifade tarzından ya da dünyada­ki varoluştan ne zaman belli bir sapma gösterirse, bunlara bi- çeme sahip şeyler gözüyle, hem özerk hem de örnek şeyler gö­züyle bakabiliriz,”[[22]](#footnote-22) derken, yabancılaştırma estetiğini sana­tın önkoşulu olarak görür.

Yabancılaştırma estetiği, somut görüntüyü yabancılaştıra­rak yeniden kurgularken özde gerçekçilikten uzaklaşmaz; görünürde alışık olduğumuz, bize yabancı olmayan bir dünyanın özünde yatan kaotik çelişkileri, belirsizliği, anla­şılmazlığı gözler önüne serer. Bu nedenle de, çağın insana yabancı gerçekliğiyle örtüşür. Yabancılaştırma estetiğinin pragmatik yönü ise, Bertolt Brecht’le tiyatro alanında ku­rumsallaşır. Brecht oyununu, dış dünyayı, yasal gerçekliği çarpıtarak kurar; izleyicinin kendini sahnedeki oyunun bir parçası olarak duyumsamaması, kendini oyun kişileriyle özdeşleştirmemesi için yapar bunu; çünkü onun, duygusal­lığın esrikliğinde edilginleşmesini istememektedir; çünkü gerçeğin izleyiciye dikte ettirilmemesini, izleyicinin kendisi tarafından bulgulanmasmı amaçlamaktadır. Binyıllardır tra­gedyanın hazır gerçeğini tüketmeye alışkın, kendini duygu­larının yönlendiriciliğine bırakmış, edilgin izleyicisi; yaban­cılaştırma tekniği aracılığıyla kurmaca gerçeğin büyüsün­den uzaklaşır, aklını egemen kılar, eleştirel bilincini ön pla­na çıkarır, dünyanın/yaşamın/gerçeğin/özünün ardına düş­müş etkin bir izleyici konumuna gelir.

1. yüzyılın modernist romancıları birer yabancılaştırma sanatçısıdır. Kafka da, Joyce da metinlerini alışılmışın dışın­da, grotesk/yabancı bir atmosfer içinde kurgularlar; gelenek­sel/gerçekçi edebiyatın ana dayanağı olan sürükleyici olay zinciri ortadan kalkmıştır. Ne Joyce’un ne de Kafka’nm me­tinlerinde olaya dayalı bir gerilim vardır. Oysa geleneksel ro­manda, olay zincirinin uzaması, yüzlerce sayfalık büyük bir romana dönüşmesi, bunu yaparken de yazarın, bu kapsamlı metnin tekdüzeleşmemesi için entrikalar kurgulayıp okuru ardından sürüklemesi gerekirdi. Mimetik edebiyatın bu ana ilkesini ise “içerik hayaleti”[[23]](#footnote-23) diye adlandırıyordur yabancı­

laştırma estetiğinin temsilcileri artık, içerik anlatmak, görü­nen somut gerçekliğin, tek ya da en önemli gerçek olduğu bilincinin metne dönüşmesi demektir. Oysa yeni romancı, gerçeği, bir modeli örnek alarak yansıtmıyor, onu baştan ya­ratıyordun Bu yaratma ediminde sanatçının yapabileceği tek şey; yakalayabildiği gerçek parçacıklarını, düşlerini, bilinci­nin/bilinçaltının kıvrımlarından bulup çıkardığı malzemeyi biçimlendirmek tir. Yeni roman biçimci estetiğin uç noktasın­da filizlenir; 20. yüzyıl edebiyatı, sanat düzleminde kurguy- la/teknikle/yapıyla oynanan bir oyuna dönüşür.

Bu yeni edebiyatın amacı, bilgilendirmek, yol göstermek, siyasal ya da düşünsel düzlemde bilinç oluşturmak değildir. Yeni edebiyatla, geleneksel edebiyat arasındaki en aşılmaz uçurumdur bu. Edebiyatı, insanı/toplumu eğitme yolunda doğrudan bir araç olarak gören geleneksel bakış, edebiyat ölçütlerinde görülen bu köktenci gelişmeyi asla bağışlama- yacaktır. Kendini etik/siyasal/mimetik zincirlerinden kopa­rarak bağımsızlaşan edebiyat, özellikle toplumcu kesimin yoğun suçlamalarına hedef olur. Özde, edebiyatın özerkliği­ni savunanlarla, metnin içerdiği mesajın toplum üzerindeki etkisini önemli bulanlar arasında süregelen eski bir savaşın günümüzdeki uzantısıdır bu.

Geleneksel gözlüklü edebiyatçı, yabancılaştırma estetiği­nin okurun aklını karıştırdığını düşünür. Ona göre, edebiya­tın önkoşulu olan yolgösterici/ yönlendirici/eğitici boyut, de­neysel estetiğin avangardist biçim dokusunun kıvrımları ara­sında yitip gidecektir; mesajın algılanan görüngüsel gerçek­lik çerçevesinde verilmesi gerekir. Oysa yeni edebiyatçı, “sa­nat yoluyla edindiğimiz bilgi [nin] (bir olgu ya da ahlâk yargısı gibi), bir şeyin kendisinin bilgisinden çok, bir şeyi bilme biçimi­nin ya da biçeminin yaşantısı”[[24]](#footnote-24) olduğunu düşünmektedir.

Yeni romancı görsel/tarihsel gerçeklikle örtüşmek zorun­da değildir. “Romancının bize anlattıkları doğrulanamaz; do­layısıyla da söyledikleri, anlattığına gerçek görünümü verme­ye yetmelidir. Eğer bir dostuma rastlarsam ve o bana şaşırtıcı bir haber verirse, beni inandırmak için, şu ya da bu kişilerin de olaya tanık olduğunu, istersem onlara da sorup doğrulaya- bileceğimi söyleyebilir her zaman. Buna karşılık, bir yazar, ki­tabın kapağına roman sözcüğü koyduğu an, bu tür bir doğru­lamaya gitmenin gereksiz olacağını belirtiyor demektir. Anlatı kişileri, yalnızca yazarın bize söyledikleriyle inandırıcı ol­mak, yalnızca onun söyledikleriyle yaşamak zorundadır; ger­çekten yaşamış kişiler bile olsalar, bu böyledir.”[[25]](#footnote-25) Böylesine öz­gürdür Michel Butor’un roman dünyasındaki kurmaca ger­çeklik boyutu.

Geleneksel gözlüklü edebiyat anlayışının, görsellik ve ta­rihsellik parantezine aldığı gerçeklik, yeni romanda tümüy­le tersyüz edilmiş gibidir. Butor’a göre, “romanda biçimsel buluş, dar görüşlü bir eleştiri anlayışının çoğu zaman sandığı gibi gerçekçiliğe karşı olmak şöyle dursun, daha ileri bir ger­çekçiliğin vazgeçilmez (sine qua non) koşuludur”.[[26]](#footnote-26) Yeni ro­manın gerçekçiliği, yansıtma değil, yabancılaştırarak yeni­den kurma yoluyla oluşur; bu yol da deneysel biçimcilikten geçer. Bireysel olgular ve içinde yaşanılan çağ koşullarının çok yönlü anlatılmasının öngörüldüğü ve 20. yüzyıl başla­rına değin geleneksel/gerçekçi romanın önkoşulu olarak iş­levini sürdüren roman anlayışı zaman aşımına uğrar bu dö­nemde. Modernizmle başlayan bu süreç içinde tüm normla­rı yıkıp geçen, sınır tanımaz bir avangardizm sanatın da çı­kış noktasını oluşturur.

“Edebiyat, ancak kendisine sınırsız hedefler koyarsa yaşa­yabilir, bu hedefleri gerçekleştirmek her türlü olanağın ötesin­de olsa bile. Şairler ve yazarlar başka hiç kimsenin hayal et­me cesaretini gösteremeyeceği girişimler tasarlamaktan vaz­geçmediği sürece, bir işlevi olmaya devam edecektir edebiya­tın.”[[27]](#footnote-27) Italo Calvino, edebiyatm/romanm yerleşik ölçütlerin tümüyle dışında bir alana sapma yapması nedeniyle gele­neksel eleştirinin ortaya attığı “*edebiyat/roman öldü mü”* so­rusuna yukarıdaki sözleriyle yanıt veriyordur: Edebiya- tm/sanatm yaşamda kalabilmesi için, özünde yatan varoluş nedenini, yani *yaratıcılığı,* yerleşik/yasallaşmış ilkelerin dı­şına çekinmeksizin çıkarak, koşulsuzca yerine getirmesi gerekir.

1. Estetik Modernizm ve Roman

Edebiyat da, roman da ölmemiştir. Endişeye gerek yoktur; yalnızca yaşamsal önem taşıyan bir yol sapağında yönünü değiştirmiştir, o kadar. Roman, bir edebiyat türü olarak ta­rihsel geçmişindeki en büyük paradigma değişikliğini yaşa­maktadır 20. yüzyıl başında; edebiyat-bilimi onun moder­nist olduğunu söylüyordur.

Modemus, Latince şimdi/yeni başlayan anlamına gelir; bu bağlamda her çağ bir öncekine göre modern sayılabilir. An­cak tarihsel bağlamda modernizm; Rönesansla birlikte orta­ya çıkan, tam olarak 18. yüzyıldaki bilimsel/düşünsel geliş­melerle ivme kazanan, birey-insanın ve aklının odağa taşın­dığı bir dönemdir. Rasyonalist bilincin dorukta yaşandığı bu zaman kesiti, toplumsal/ekonomik/siyasal içerikli gelişme­lere damgasını vurur. Akıl ve bilim; kendi dışındaki tüm eğilimleri, yaşam görüşlerini dışlayarak kendi ilkelerini, gi­derek öğretilerini ortaya koyar modernizmde; postmoder- nist düşünür Lyotard’m meta-anlatûar dediği efsaneleşmiş öğretilerdir bunlar, köklerini 17. yüzyılın kartezyen gelene­ğinden alırlar; materyalist düşünceyle bütünleşen mark- sizm bu öğretilerin en güçlülerinden biri olur. Modernizm, her bilgiyi sistematize etmek ister, kendi doğrularının üs­tünlüğünde hiyerarşi yaratır, kuralcıdır. Aklın güdümünde­ki Batı düşüncesinin doruğudur modernizm.

Oysa 20. yüzyıl başlarında sanat ve edebiyat, moderniz- min ana ilkeleriyle tümden çatışan bir tutum içine girer. Romanda Kafka, neden-sonuç ilişkisiyle alay ediyor gibidir; Musil de, Broch da, Proust da, Joyce da modernizmin ras­yonalist/marksist/faşist meta-anlatılanm romanlarında boy hedefi durumuna getirmektedirler. Modernist yaşam bilin­cinin sözcüsü konumundaki gerçekçi roman estetiğinin eğiten/öğreten/yönlendiren yansıtmacı yapısına karşı ger­çekleştirilmiş sanatsal bir devrimdir söz konusu olan.

Durum böyleyken, bu sanatsal devrimin taşıyıcılarının, çatışmakta oldukları ilkeleri kavramsal şemsiyesi altında toplayan modernist terimiyle adlandırılmaları çelişkili bir durumun ortaya çıkmasına yol açar. Aynı sözcükle katego- rize edilen aydmlanmâcı sosyolojik/kültürel modernizm ve estetik modernizm arasındaki bu ilkesel çelişkinin ayırdm- da olan kimi araştırmacılar Rönesans/Aydınlanma ile başla­yan sosyolojik/kültürel gelişmeyi modemite, 20. yüzyılın ilk yarısında görülen estetik avangardizmi de modernizm diye adlandırmayı denerler.[[28]](#footnote-28)

Ancak daha üst bir bakış açısından durum değerlendiril­diğinde, o zaman biz de, Aydınlanmanın akılcılığıyla ters düşen estetik modernizmin, Habermas’m dediği türden bir post-aydmlanma olduğunu düşünebiliriz.[[29]](#footnote-29) Bu yeni aydın­lanma, giriş yazımızın başından beri savladığımız yeni bir gerçekçilik anlayışıyla örtüşür. Son yüz yıl içinde bilimde görülen akıl almaz gelişmelerin ışığında oluşan yeni bir gerçekçilik anlayışıdır bu.

Edebiyat bilimci Peter V. Zima da, modernist edebiyatı, Aydınlanmadan bu yana Durkheim, Simmel, Max Weber ve Alfred Weber gibi sosyologların metinlerinde görülen eleş­tirel yaklaşımla koşutluk içinde ele alır. Zima’ya göre, mo­dernist romanın, metinde, kahramanı olan bireyi ve anlamı yok etmesi, 20. yüzyıl başlarındaki geç modernizmin kendi ana taşıyıcılarına sanat düzleminden yönelttiği bir özeleştiri olarak ele alınmalıdır.[[30]](#footnote-30)

Estetik modernizmi, aydmlanmacı modernizmin karşıt kutbu olarak görsek de, onun özeleştiri yapmakta olan bir uzantısı olarak ele alsak da durum değişmez: 20. yüzyıl başı modernist romanı, edebiyatta alışılmış tüm ölçütleri ters­yüz, eden devrimci yapıda bir gelişmedir. Bu metinsel dev­rimde roman, bir anti-roman durumuna gelir. Romanın ge­leneksel ana teması yolculuk dıştan içe yönelir. Modernist romanda kişiler, somut coğrafya üzerinde değil, iç dünya­nın kaygan/geçişimli düzleminde yolculuk ediyorlardır ar­tık; soyut homo viatorlardır onlar. Konu ve konuya bağlı ge­rilim öğesi ortadan kalkar bu romanlarda; metin tümüyle deneysel biçimciliğin oyun alanına dönüşür.

Modernist yazarı deneysel biçimciliğe iten ana nedenler­den biri; yazarın nasıl biçimlendireceğini/kurgulayacağını tam olarak kestiremediği soyut bir iç dünyanm/bilincin/bi- linç altının, kurgunun odağına gelip yerleşmesidir. Gele­neksel estetikte, somut yaşamda geçen bir öykünün ana kurgu şablonu bellidir; yazar, dün-bugün-yarm zincirinin akışına oturtacaktır öyküsünü. Oysa iç dünya ile dış dünya

arasındaki sınırların silindiği bu yeni kurmaca yaşam biçi­minde yazar, soyut dünyanın/bilincin zamanını nasıl kurgu- layacaktır? Modernist romanın en önemli kurgu sorunla­rından biridir bu, çünkü insanın beyninin içindeki zaman çizgisel akmamaktadır; bilinç de bilinçaltı da inanılmaz za­man sıçramaları yapabilmektedir.

İnsan bilincinde, geçmişe yönelik anılarm/bilgilerin, fan­tastik düşlerin, geleceğe dönük planların/özlemlerin, yaşa­nılan an içinde dış dünyadan algılananların ve tüm bunlarla birlikte giz dolu bir bilinçaltı yumağının, hiçbir zamansal sıralama olmaksızın aynı anda birlikte var olmaları, bu mal­zemeyi kullanarak bir metinsel dünya yaratmak isteyen ya­zarı, zorunlu olarak kurgu sorunları üzerinde düşünmeye ve biçim denemeleri yapmaya yönlendirir. Modernist yaza­rın, soyut dünyada ve zamanın içinde istediği gibi dolaşa­bilmesini sağlayan kurgusal buluşların başında bilinçakımı (Bewusstseinsstrom/stream of consciousness) tekniği gelir. Roman kişisinin iç dünyasında, zamandan zamana atlaya­rak, her türlü determinist ve dilbilgisel kısıtlamanın dışında özgürce dolaşma olanağı sağlar bilinçakımı.

Zamanın kurgulanmasında kullanılan bir diğer teknik ise sinema sanatından alınmıştır. Geriye dönüş (flash back) tekniği, yaşanılan anı kesintiye uğratıp, geçmişe bir parantez açarak oluşturulur. Çoğu kez de romancı, somut yaşam ile iç dünya düzlemi arasındaki gidiş gelişlerde çağ­rışımları kullanır; anıları ya da bilinçaltını devinime geçi­ren bir melodi ya da bir fren sesi olabilir bu çağrışım, belki de bir koku. .

Zamanın, sözünü ettiğimiz bu teknikler aracılığıyla gele­ceğe doğru akmayı durdurması, bilincin kıvrımlarında oya­lanması; geleneksel romandan tümüyle farklı görünümde metinsel oluşumların ortaya çıkmasına neden olur. Birkaç günde, giderek birkaç saatte geçen, buna karşılık bilin­cin/bilinçaltının soyut zamanında yüzlerce yılı tüketen çok sayfalı romanlardır bunlar.

Soyut dünyayı ve onun zamanını kurgulamak kuşkusuz birkaç ana teknikle sınırlı kalmaz modernist romanda. Ya­sal gerçekliğin dışındaki bir bölgede soyutu kurgulamanın güçlükleriyle karşı karşıya olan modernist sanatçı, kendi buluşlarıyla, kendi bireysel tekniğini yaratacaktır. Moder­nizm, roman estetiğinde deneysel biçimciliğin adıdır.

Her ne kadar modernizm bireysel biçemlerin birlikteli­ğinden oluşuyorsa da, kimi metinlerde görülen ortak özel­likleri göz önüne alarak kabaca bir dizgeleştirme girişimin­de bulunduğumuzda, modernist romanın yapı/kurgu düzle­minde iki ana kulvardan söz edilebilir. Bunlardan biri, Joy- ce’un, Musü’in, Oğuz Atay’m romanlarının oluşturduğu ana kurgu eğilimidir. Bu eğilimde metin bir biçem çoğulculuğu içerir, çoğu kez birbirinden bağımsız metin adalarının mon­taj/kolaj teknikleriyle birleştirilmesinden oluşur. Kimi za­man kurgusal ya da gerçek yaşamdan alınma deneme türü bir yazı olabilir bu metin adası, ya da bağımsız bir öy­kü/masal/tiyatro kesiti -belki de bunların parodisi- ya da geçmişten, kimbilir belki de gelecekten yaşanmış bir an, belki de esrik bir düş, kimi zaman bir reklam sloganı... Ana öykü ise genelde pek de önemli değildir bu tür metinlerde. “Ulysses”in ana öyküsü, Bloom’un Dublin’de geçirdiği tek bir günü anlatır. Atay’m “Tutunamay anlar” mda ise Turgut, görünürde Selim’in intiharının nedenini araştırmaktadır, ancak hiçbir gerilim içermez bu öykü; yalnızca romanı oluşturan metin adacıklarının kurgulanabilmesi için bir araçtır, o kadar; metin öğelerini bir arada tutmaya yarayan bir katalizördür; işlevi, bir duvarın örülmesi sırasında tuğ­laları bir arada tutan harem işleviyle çakışır. Ama, eğer ya­zar tuğlaları birleştirmek istemiyorsa, onları gelişigüzel üst üste yığmayı amaçlıyorsa, o zaman harca da gereksinimi

yoktur, öyküsüz bir metin de üretebilir.

Modernist romanın yapı/kurgu düzlemindeki ikinci ana kulvarı, Kafka’nm, Canetti’nin, Yusuf Atılgan’m izlediği yoldur. Bu yolda ilerleyen romancı; metnini bütünsel bir öykü varmış gibi kurgular. Ancak bu öykü, tüm mantık ka­tegorilerinin dışında bir çizgi izler; neden-sonuç ilişkisi or­tadan kalkmış, uzam-zaman boyutu amorflaşmış, yaban- cı/fantastik/absürd bir düş mantığı metne egemen olmuş­tur. Modernist romanın kült metinleri, Kafka’nm “Dava”sı ile “£ato”su böyle bir eğilimle kurgulanmışlardır. Burada ana biçim öğesi, montaj tekniği olmayıp, tuhaf/acaip/garip anlamları içeren grotesk tir. Bir önceki kulvarın montaj tek­niği, bütünlüğü dıştan bozarak, roman kurgusunu karma­şıklaştırırken, bu ikinci eğilimde ilk bakışta bir kargaşa gö­rülmez. Kafka, öykülerini geleneksel romanın zamandizin- sel art ardalığı içinde anlatıyormuş gibi yaparken, metnin temeline yerleştirdiği grotesk mantıkla, yapıyı içten, anlam düzleminde bozar.

Bu iki modernist roman eğilimi, metinlerde her zaman birbirinden yalıtılmış iki ayrı kurgu eğilimi olarak görül­mez; bu iki eğilim kimi romanlarda birbirine harmanlana­rak da kullanılmıştır. İki yaklaşımda da ortak payda, anlam üretmek, benzersiz bir yaşam öyküsü anlatmak ya da bir kahramanın psikolojik kargaşasını çözümlemek olmayıp, kurgunun serüvenidir. Bu romanlarda, öykü de, kahraman da, anlam da metnin kendisidir; onun kurgusudur, biçimi­dir. Artık roman yazmak değil, roman kurmak tır önemli olan.

Geleneksel romanın ana bileşenlerini oluşturan öykü de, kahraman da, anlam da, modernist romanda birincil ko­numlarını yitirirler; yalnızca kurgusal bütünü oluşturan imgesel metin parçacıklarından ya da yapıyı oluşturan tuğ­lalardan birine dönüşürler. Geleneksel romanda yapının ta­şıyıcısı durumunda bulunan anlam, öykü ya da kahraman­dan birinin metinden çıkarılması durumunda yapı, ana ko­lonlarından birini yitirdiği için çöker. Dostoyevski’nin “Ka- ramazov Kardeşlerinin karşıtlıklar üzerine kurulmuş doku­sundan karşıt anlamların taşıyıcısı konumundaki kardeşleri ya da babayı çıkardığımızda roman dağılır. Romanda karşıt anlam katmanlarından yalnızca dünyasallık-aşkınlık ya da yadsımacılık-dindarlık karşıtlığını söküp alsak bile metin ayakta duramaz. Buna karşılık Kafka’nm “Dava”smda ana kişi K., sürekli metnin odağında koşuşturmasına karşılık, hiçbir anlamın taşıyıcısı değildir, siliktir, edilgindir; yalnız­ca metnin imgesel bütünlüğünü oluşturmaya yarayan imge­sel birimlerden biridir; romandaki önemi, mahkeme imge­sinden ya da metnin uzamını oluşturan koridorlardan/pen- cerelerden/kapılardan daha fazla değildir. Modernist ro­manda anlamdan ya da kahramandan yana ağır basan bir hiyerarşi yoktur. Tıpkı bir şiirde olduğu gibi, metnin estetik bütünlüğü içinden bunlardan hangisi çıkarılırsa çıkarılsın, metin eşit derecede etkilenir. Çünkü metnin ayakta durma­sını sağlayan anlam ya da onun taşıyıcısı kahraman değil bi­çimdir/yapıdır. Octavio Paz’ın, “yüzyılın başından beri ro­man yeniden şiir olmaya yöneliyor,”[[31]](#footnote-31) derken söylemek iste­diği budur.

Modernist romanda önemli olan biçimdir. Bu metinlerde anlam sözel düzlemde yer almaz. Üstelik, maddenin ele ge­çirdiği bir dünyada anlamın varlığı da tartışmalıdır. Gele­neksel romanlarda, Batı uygarlığının karşıtlıklar üzerine kurulu kültürel yapısındaki anlam kavramı kesin bir çerçe­ve içine alınmıştır. Klasisist roman kurgusu, bu anlayışın tez-antitez-sentez formülüyle bütünleşir. Anlam, geleneksel romanın kurgusunda diyalektik yapı içinde karşıtıyla bir­

likte var olur. Romancı, kahramanını, ruh-madde, toplum- birey, toplum-doğa, burjuva-sanatçı türünden karşıtlıklar içinde yaşatır, sonra da bu karşıtlıkları, çağının ideolo­jik/etik eğilimlerine uygun bir biçimde çözüme ulaştırırdı. Temeli, söz konusu anlamsal karşıtlıklar üzerine kurulu, düzen ve uyum içeren bir yapısı vardır geleneksel roman doğasının.

Modernist romanda ise, Batı kültürünün logosunun bu anlamsal karşıtlıkları, uyum/düzen/denge içinde kullanıl­mazlar metinde. Yeni romancı için bunlar, dış dünyadan topladığı diğer malzemeyle birlikte metnin kurgusal bütün­lüğünü dokumak yolunda her tür hiyerarşiyi ve alışılmış şablonları hiçe sayarak kullanılır. Romancı kimi yerde, Batı­nın binlerce yılın kültürel deneyiminden geçerek oluştur­duğu bu karşıt anlam çiftlerinin içinden tek bir anlamı tır­panlar, ona metninde hiç yer vermez; ruhtan soyutlanmış robotsu/böceksi insanlar, doğadan soyutlanmış kentler ya­ratır, Kafka gibi, Canetti gibi, Beckett gibi. Kimi yerde ise, Rus edebiyat-bilimci Bahtin’in diyalogsal diye adlandırdığı metinsel karşıtlıkları, yine Bahtin’in deyişiyle kamavallaştı- rır, onları geleneksel hiyerarşik değerlerinden arındırır; bir karnavalda soylunun köylüyle, kralın palyaçoyla eşitlendiği gibi, -etik ya da sosyal- tüm değer skalalarmı altüst eder metninde.

Hegel’in akılcı/apolinist bir eğilimle uyuma/bireşime yön­lendirdiği anlam çiftleri, 20. yüzyıl antiromanmm karmaşık dokusu içinde çözümsüzleşir, açmaza girerler. Yüzyılın üçüncü çeyreğinde postmodernist düşünür Derrida’nm aporia diye adlandırdığı durumdur bu. Mime tik estetikten yabancılaştırma estetiğine giden yol, anlam düzleminde ise uyumdan aporiaya yönelir.

1. Modernist İmge

"Her zaman saklı ya da yalnızca potansiyel halinde veya varsayımsal bir şeyin arayışı içinde olduğumuzu düşünü­yorum; bu şeyin yüzeyde beliren izlerini sürüyoruz."[[32]](#footnote-32)

Italo Calvino

Modernist metinlerde anlamın çözümsüzleşmesi, açmaza girmesi, yazarın bilinçli olarak gerçekleştirdiği bir kurgu tekniğidir. Umberto Eco, 20. yüzyılın doğrudan bir anlam içermeyen, yoruma açık, çokanlamlı avangardist metinleri­ni “açık yapıt” (opera aperta), giderek devingen yapıt diye adlandırır. Eco’ya göre “sanat yapıtı, köklü bir biçimde ikir­cikli bir bildiri; bir tek gösterende birlikte var olan bir gösteri­lenler çokluğudur”.[[33]](#footnote-33)

Tek bir odak anlamın olmadığı metinlerdir modernist ro­manlar. Yazar çeşitli tekniklerle anlamı/gerçekliği böler/çoğal- tır/gizler. Bu tekniklerden biri, geleneksel romandan moder­nist romana geçerken, geleneksel dokuyu delme yolundaki ilk girişimlerden olan çok yönlü optik (mehrfache Optik) tek­niğidir. Thomas Mann’da (“Lotte Weimar’da”) görülen ve Ayla Kutlu’da (“Tutsaklar”) Gürsel Aytaç’m örneklediği bu teknik, yabancılaştırma estetiğinin avangardist/deneysel bir ürünü değildir. Bu tekniği kullanan yazar, tek bir olayı/düşünceyi/ol- guyu farklı kişiler aracılığıyla farklı bakış açılarından birkaç kez odağa getirir. Çok yönlü optik, daha önce de sözünü etti­ğimiz geleneksel karşıtlıkların ya da Bahtin’in diyalogsallaştır- ma diye adlandırdığı olgunun, anlamı çoğaltarak göreceleştir­mek ya da -geleneksel açıdan bakıldığında- nesnelleştirmek amacıyla kullanıldığı bir geçiş dönemi tekniğidir.

Anlamı ve gerçekliği göreceleştirmek/belirsizleştirmek

amacıyla kullanılan ve yabancılaştırma estetiğinin gerçek anlamda modernist deneysel biçimciliğiyle bütünleşen diğer iki tekniğine ise, yukarıda modernist romanın iki ana kurgu eğiliminden söz ederken değinmiştik: Anlamı/gerçeği parça­layıp ondan karmaşık bir doku içinde yüzen metin adacıkla­rı üretme ya da onu çarpıtarak groteskleştirme. Yabancılaş­tırma estetiğinin, yukarıdaki kurgu eğilimlerinde örnekleri­ni gördüğümüz en etkili tekniklerinden biri de, gerçek/an­lam parçacıklarının eğretileme düzlemine taşınması yoluyla oluşturulur. Eğretilemenin doğası içinde somut yaşamın bir parçası olmaktan uzaklaşan anlam göreceleşir, öznel yorum­lara açılır, çoğalır. Avangardist romanın, bütüncül anlamı çoğaltarak yok eden bu eğretileme tekniğinin adı imgedir.

1. yüzyıl romanının büyük yazarları birer imge ustasıdırlar.

İmge, Batı dillerinde, alegorinin de, simgenin de içinde bulunduğu tüm metaforik kullanımları şemsiyesi altında toplayan bir üst-kavramd;r. Metaforik kullanım kaynağını, doğayı/gerçeği doğrudan yansıtmama eğiliminden alır özde. Metaforik kullanımla bütünleşen şiir dili, mimetik estetikle bağdaşmaz, Rus formalistlerinin dediği gibi, edebiyat başka türlü söylemek demektir. Bu başka türlü söyleyen sanatsal sözün gücü/büyüsü aracılığıyla açılan bir içsel göz, nesnele­ri de, yaşamı da başka türlü algılar. İmge sözün büyüsüdür.

İmge, somut söylemin/gerçeğin/anlamm dışında ondan farklı bir gerçeklik düzlemi yaratırken, malzeme olarak yi­ne somut düzlemden alınma resimler kullanır; somutu so­yutlaştırmak için yine somuttan yararlanır. Sözcüğün Batı dillerindeki karşılıkları da (Bild/image) resim/görüntü an­lamları içerirler. Türkçede imge im sözcüğünden türetilmiş­tir. îm ise görsellik içerir, işaret demektir. Gerçekten de im­ge, sözcüklerle oluşturulmuş bir resimdir; malzemesi söz­cük olmayan, bu nedenle de anlamı/gerçeği sözel düzlemde bire-bir aktarması olası olmayan, daha çok duyguya/sezgi­ye/imgeleme seslenen bir başka sanat dalından, resimden ödünç alınmıştır. Bu bağlamda, Leonardo da Vinci’nin bir sözünü yineleyelim: “Ey yazar, burada çizimin ilettiği tüm düşünceyi hangi harflerle aynı yetkinlikte anlatabilirsin?"[[34]](#footnote-34) Tek bir sözel anlama bağımlı olmayan çizimin/resmin anla­tım gücünü yüceleştirir Leonardo burada.

İmgenin tarihçesi, baştan bu yana edebiyatın biçim düz­lemindeki gelişiminin de tarihçesidir. Yaşamın doğrudanlı- ğmdan kaçıp, başka türlünün büyüsünü oluşturmak iste­yen edebiyat sanatçısının ilk kullandığı eğretilemelerden bi­ri alegoridir. Geleneksel alegori, imgenin çocukluğudur; karmaşık değildir; soyut bir kavramm/davranışın/eğilimin, onu somutlaştıran/genelleştiren başka sözcükle/kavramla yer değiştirmesiyle oluşur. Açık bir eğretileme türüdür, ar­kasında gizlediği anlamı bulup çıkarmak hiç de zor değil­dir. “Eros okunu genç adamın kalbine sapladı” eğretilemesi bir alegoridir. Anlam burada bire-bir tercüme edilebilir. Mi­tolojinin, elindeki ok ve yayla göklerde uçan minik bir er­kek bebek görünümündeki tanrısının işlevini bilen herkes bu eğretilemeyi hemen çözebilir: Eros aşk tanrısıdır, okunu yönlendirdiği insan aşık olur. Alegoriyi çözümlemek böyle- sine kolaydır.

Mimetik estetiğin babası Aristo’nun eğretileme anlayışı da, somut dünyayla bağların korunmasından yanadır: “İyi metafor oluşturmak, benzerliklerin bulunup çıkartılmasına olanak sağlamak demektir.”[[35]](#footnote-35) Ortaçağ ve Barok edebiyatında en gözde söz sanatıdır alegori. İletisini doğrudan vermek is­teyen, bu nedenle de eğretilemenin dolaylı anlatımından hiç hoşlanmayan 18. yüzyılın Aydınlanma edebiyatı her tür metinsel süslemeyi yasaklarken, Ezop türü fabllarda alego­

riyi sıkça kullanır. Kolay çözümlenen yapısıyla, okurun so­mut gerçeklikten uzaklaşmasına, aşkın boyutlarda kendini yitirmesine olanak vermeyen geleneksel bir imge türüdür alegori.

İmge, farklı gerçeklik kategorileri arasında yaşar; bir aya­ğı soyutta bir ayağı somutta durur; bir yanıyla reel gerçeğin parçasıyken öteki yanıyla kurmaca dünyanın malıdır. Ama­cı, bu farklı düzlemleri birbirine yaklaştırmak, birbirinin içinde eritmek, onlardan yeni bir dünya yaratmaktır. Sanat, metaforik bir dünyada soluk alır. Metaforun karşıt bileşen­leri arasındaki uzaklık ne denli fazlaysa, kurmaca imgeyle gerçeklik katmanı arasındaki bağlantı ne denli güç çözüm­lenirse, imgenin anlam potansiyeli de o denli artar. En çok kullanılan metaforik oluşumlardan biri olan simgenin ger­çekliğe/anlama daha zor tercüme edilebiliyor olmasının ne­deni, onun daha gelişmiş bir imge yapısı göstermesinde ya­tar. Binyıllardır, her çağın gerçekliğine koşut düzlemlerle bağlantı içinde günümüze değin uzanır simge kullanımı; Ortaçağda bir ayağı aşkın Tanrısal düzlemde, klasik dö­nemde yüceliğin/derinliğin üstünde, romantizm akımında ise sonsuzlukta durur. 19. yüzyıl başı ve sonunda ortaya çı­kan romantik akımların ana metaforik oluşumlarıdır simge.

Simge, alegori gibi tek bir anlam taşımaz; daha bulanık­tır/karmaşıktır, ama yine de dış dünyada var olan çeşitli an­lamlarla arasında bağlantı kurulabilir, çünkü somut yaşam­dan alınma görüntülerle/olgularla oluşturulmuştur; resim düzlemindeki yansıması dış dünya ile örtüşür. Bir metinde metaforik düzlemde betimlenen, fırtınanın ortasında kaya­lara doğru sürüklenmekte olan bir gemi imgesi çok yönlü çağrışımlara açıktır; ok atan Eros alegorisinde olduğu gibi tek bir anlama bağlı değildir. Fırtma/gemi/kayalar gibi ya­şamdan alınma somut resim kesitlerinden, metaforik anla­mın trajik bir renk içerdiğini, bunun kötü sona yaklaşma

demek olduğunu düşünebiliriz. Anlamın doğrultusu belli­dir, ancak içeriği okurun öznel üretimine açıktır. Tek bir anlamla kısıtlı olmayan bu metaforik oluşum bir simgedir. Anlamı metin içindeki yerine, kurgudaki işlevine göre deği­şir; okur yorumuna açıktır. Metindeki kahramanda yoğun­laşan okur; simge kesitini, bir depresyonun sarmalındaki roman kişisinin iç dünyasındaki çözümsüzlüğü empati düzlemine taşımak için bir araç olarak görebilir; ya da bir başka okur, yine aynı metindeki toplumsal kargaşanın ka- otik sonunu kurgular bilincinde. Simge, çokkatlı anlam alanlarını içinde barındırır, ama dış dünyayla bağlantısını hiçbir zaman koparmaz.

Simgenin daha karmaşık biçimleri 19. yüzyıl sembolistle­rinde görülür. Eşyayı/maddeyi/doğayı alışılmış sınırları aşa­rak yansıtmaya çalışır sembolistler simge aracılığıyla. Daha karmaşık, daha örtük, doğrudan anlamlandırılamayan, kimi yerde kendi anlamını kendinde taşıyan simgelerdir bunlar. Modernizmin de, post-modernizmin de öncüsü olan 19. yüzyıl romantiklerinin simge anlayışı, metaforiğin moder­nist imgeye uzanan serüveninde bir köprü işlevi görür. Me­tafor dış dünyayla/anlamla bağlarını koparmaya başlamıştır.

Geleneksel estetikten modernist romanın yabancılaştırma estetiğine geldiğimizde ise, imgenin yeni bir eğretileme an­layışıyla bütünleştiğini görürüz. Bu yeni metaforik, yine dış dünyadan alınmış görüntü/gerçek parçacıklarıyla oluşmuş­tur, simge gibi, alegori gibi. Ancak bu parçacıklar, dış dün­yaya öykünme, onu anıştırma gibi bir amacın dışında, öz­gür/özgün/özgül bir yeni gerçeklik düzlemi yaratmak için bir araya getirilmişlerdir. Daha önce hiç varolmamış bir gerçekliktir bu; dış dünyanın anlamsal bağlarından yalıtıl­mış, kendi doğa yasaları olan yeni bir gerçeklik. Bu yeni imge anlayışının kült örneklerine Kafka’nm roman ve anla­tılarında rastlanır. Böcekleşen Gregor Samsa, bu yeni imge­nin en çarpıcı örneğidir. Böcek de, yatak da, oda da, aile de dış konturlarıyla somut yaşamdan alınmıştır kuşkusuz. An­cak Kafka, bu gerçek parçacıklarını metninde öyle bir bi­çimde bir araya getirir ki, artık onlar o eski dünyanın öğele­ri olmaktan çıkarlar; tümüyle yabancı bir varoluş planının bilinmedik fiziksel yasalarla uygulandığı yeni bir dünya oluştururlar. Adlandırılamayan, alışkın olduğumuz somut gerçekliğe doğrudan çevrilemeyen bir dünyadır bu.

Modernist imgenin kendi dışında belirli/tanıdık bir anla­ma tercüme edilerek yaşadığımız koşullara uyum sağlaması, ehlileştirilmesi olanak dışıdır. Her anlamlandırma/yorumla­ma girişimi onun yalnızca bir bölümüne yönelir, hiçbir za­man tümünü kapsamına almaz. İçerdiği tüm anlam kat­manlarıyla birlikte, kendi varoluşu, kendi ruhu olan özgül bir varlıktır o; giderek ardından sürüklediği örtük anlamla­rın da üstüne çıkar, dış dünyayla olan tüm bağlarını kopa­rır, tümüyle bağımsızlaşır, daha pnce hiç benzeri görülme­miş bir oluşuma dönüşür, türünün ilk örneği olur.[[36]](#footnote-36) Yalnız­ca estetik düzlemde soluk alabilen bu oluşumlar, modernist romanın mitleridir; bu dünyanın koşulları dışında bir ya­şam sürdürdükleri için, geleneksel mitos figürleriyle ben­zerlik gösterirler.

Yeni romanı dokuyan ana malzemedir modernist imge, modernist romanın çokkatmanlı dokusunun ana yapıtaşıdır; onun ana kurgu öğesidir. “Yazar yalnızca imgeler sunar bize, art arda gelmeleri gerekirken üst üste gelen, savrulan, karışan imgeler... Bu imgelerle romancı gerçeği dile getirecek yerde, bu­landırır onu, temel veri olmaktan çıkarır.”2' Avangardist ede­biyatın çok-anlamlı dokusunun yaratılmasında kullanılan ana tekniklerden biridir imge. Geleneksel imgenin dış ger­

çekle bire-bir bağlantılı alegorisi, daha özgür/öznel çağrışım­lara açık olan ama gerçekle göbek bağını koparamamış sim­gesi, modernist edebiyatta şimdiye dek görülmemiş denli bağımsızlaşır. Edebiyat bilimi bu oluşumları nasıl adlandıra­cağını bilemez uzun süre; onlara geleneksel tanımlardan yo­la çıkarak, bağımsız alegori ya da mutlak metafor[[37]](#footnote-37) gibi isim­ler takar. Özde, edebiyatın, somut gerçeği başka türlü söyle­mek için oluşturduğu ve alegori/simge gibi geleneksel meta­forik oluşumları da içine alan üst-kavram imgenin mutasyo- na uğramış biçimidir modernist imge. Edebiyat estetiği, yan- sıtmacılıktan yabancılaştırmaya doğru ilkesel bir dönüşüm geçirirken, metaforik düzlemdeki dönüşüm de modernist imgede son bulur. Modernist imge katıksız bir yaratıdır.

1. Modernist Seçkincilik ve Estetîsizm

Bu katıksız yaratı, anlamını yitirdiği düşünülen ve insana giderek yabancılaşan bir gerçekliğin yerini almaktadır. Mo­dernist sanatın çıkış noktalarından biri olan bu yaklaşım, Gottfried Benn’in şu sözlerinde somutlaşır: “Tüm değerleri içine alan genel nihilizmin yerine yeni bir aşkınlık, yaratıcı gücün aşkın boyutunu koyma çabasıdır bu.”[[38]](#footnote-38) Nietzsche’nin yozlaşmakta olan uygarlığa yaklaşımındaki kültür karam­sarlığını içeren görüşünden izler taşır Benn’in sözleri; insa­nın umutla bakmadığı kültürel geleceğinin yerini, sanat ve onun yaratıcı boyutunda kurgulanan estetik bir dünya alır modernizmde.

Bu dönemde edebiyat, sanatın diğer dalları gibi çoğun­lukla estetisist bir yaklaşım içine girer. Bir modernist ro­mancı için hiçbir şey sanattan daha önemli değildir. “Dışar­dan gelecek en küçük buyruk bile onu kötürümleştirir, en kü­çük öğreticilik ya da anlamlandırma, imleme kaygısı bile onu sıkar. Bağlandığı soylu parti ya da düşünce ne olursa olsun, yaratma eylemi onu yalnızca kendi sanatının sorunlarına gö­türür, götürebilir.”[[39]](#footnote-39) Geleneksel edebiyatın önder romancısı Flaubert’in aşağıda dile getirdiği düşünce ilk bakışta şaşırtı­cı gibi gelse de, özde değildir: Konusu hiçbir şey içermeyen bir kitap yazmaktan söz eder Flaubert; “Hiçbir dış bağlantısı olmayan, yalnızca biçimden gelen içsel gücüyle ayakta duran bir kitap”tır[[40]](#footnote-40) bu. Katıksız bir yaratı özlemi belki de, hangi estetik eğilimin temsilcisi olursa olsun, bir sanatçının bilin- çaltmdan gelen bir dürtüdür. Sanatın koşulsuz özerkliğini tüm metinlerinde haykırırcasma açıklayan Nietzsche’nin köktenci tezini, onun modernist estetisizmle olan koşutlu­ğunun altını çizerek yineleyelim: Yaşam yalnızca estetik açıdan bakıldığında bir anlam içerir.[[41]](#footnote-41)

Geleneksel edebiyatın rahat okunan kurgusuna alışmış okur, modernist edebiyatın katıksız yaratıcılık anlayışının, avangardist biçim oyunlarının içinde kendini yitirir ve an­lamadığı bu metinlerden giderek uzaklaşır. Modernist ede­biyat ise bundan pek etkilenmiyor görünmektedir; seçkin- cidir; kendisini anlayan, onunla bütünleşen az sayıda okur ona yetmektedir. Metinde anlamın/konunun ardından koş­mayan, avangardist biçim denemelerindeki artistik boyutun ayırdma varan, ondan tat alan seçkin bir okurdur bu; roma­nı şiir gibi okumayı öğrenmiş biridir. Önemli olan, estetik düzlemde yetkinliğe ulaşmaktır. Bu yetkinliğe ulaşamayan edebiyat ürünleri, modernizmin değerler dizgesinin dışında kalır. Modernizm, estetik hiyerarşinin dorukta yaşandığı bir edebiyat dünyasının adıdır.

Bu seçkinci edebiyat anlayışında roman metinleri, yazarla­rın geniş kültür yelpazelerinin bir oyun alanına dönüşür. Ki­mi zaman geniş kapsamlı deneme (essay) kesitleri ya da bi­limsel makalelerden oluşan bölümlerle dokunur bu metinler. Genelde ciddi yüzlü bir edebiyat anlayışı yansıtır moder­nizm; kanlı-canlı/yaşayan/somut gerçeklikten çok, kitapla­rın/metinlerin dünyasını sever. Daha sonra postmodemizmin ana kurgu tekniği durumuna gelen üstkurmaca ve onun türe­vi metinlerarasılık bu edebiyatın sıkça başvurduğu teknikler arasındadır. Somut yaşamdan çok, daha önce üretilmiş me­tinlerin dünyasında dolaşmaktan hoşlanır modernist yazar; metinlerarası doğa -örtük ya da doğrudan- çayırlı-çimenli so­mut doğadan daha çok yer kaplar bu metinlerde. Geleneksel kurgu tekniğiyle kıyaslandığında, son derece karmaşık olan kurgu/yapı özellikleri nedeniyle ana sorunsal durumuna ge­len biçimlendirme konusunda kafa yorar romancı, bunu met­ninin içinde de sorunsallaştırır; romanın içinde aynı romanın oluşumunu tartışır, bir üstkurmaca düzlemi oluşturur.

Bu biçimci/seçkinci edebiyat, yalnızlaşmanın, yabancılaş­manın, anlam yitiminin doruğa ulaştığı bir çağın edebiyatı­dır; yitip giden anlamı, sanatın aşkın boyutunda, yozlaşma- nm/sıradanlığm üstüne çıkarak farklı bir düzlemde, farklı bir gerçeklik ontolojisi içinde yakalamaya çalışır. Çoğu yer­de salt yaratıcılığın buyruğu altındaki bir estetisist gibi dav­ranır romancı. Ancak, aynı tanım altında sınıflandırılmaya çalışılan aydınlanma kökenli sosyolojik/kültürel moder- nizmden ana ilkelerde tümüyle karşıt bir eğilim göstermesi­ne karşılık, estetik modernizm kimi noktalarda ona yakla­şır. Çağını sorgulama eğilimi, eleştirel bilinç ve her şeye karşın, yitip gittiğini bile bile anlamın ardında oluş, bu ke­sişme noktalarını oluşturan ilkeler arasında başta gelenler­

dir. Ancak, sosyolojik/kültürel modernizmin estetik düz­lemdeki sözcüsü konumunda olan geleneksel-ğerçekçi ro­man, bu ilkeleri misyonu görerek sözel düzlemde doğrudan metne taşırken, estetik modernizmin yazan sorgulamayı da, anlam arayışını da çoğunlukla biçim aracılığıyla örtük bir düzlemden verir. Belirli bir odağa kilitlenmiş aydmlanmacı modernist eleştiri, estetik modemizmde belirsizleşir, göre­celeşir, yalnızca okurun yaratıcılık potansiyeli aracılığıyla gerçekleştirilen üretimde yaşam bulur.

1. "Postmodern Durum"

"Dünya ne anlamlıdır, ne de anlamsız,

vardır o kadar."[[42]](#footnote-42)

Alain Robbe - Grillet

1. yüzyılın ilk yarısında modernistlerin sanatta/edebiyatta başlattıkları estetik devrim, yüzyılın ikinci yarısında da sü­rer. Teknolojideki inanılmaz devinim, dünyayı 50-60 yılda tanınmaz bir duruma getirmiştir. Bir tüketim/medya/ileti- şim/bilişim toplumudur bu; bir High-Tech çağıdır içinde ya­şanılan. Ancak iletişim/ulaşım teknolojisinin doruğa tır­mandığı, Jules Verne’in kahramanına 80 günde dolaştırdığı dünyanın saatlerle sayılan bir zaman kesitinde dırlanabildi­ği, telefon/televizyon/bilgisayar gibi aygıtlarla bireysel ya da kitlesel düzlemde tüm bilgilerin anında edinilebildiği bu üst düzey teknoloji toplumunda, tüm iletişim olanaklarına karşın insanın yalnızlaşması, çevresine ve kendisine yaban­cılaşması süregelmektedir.

Modern sonrası edebiyatı, her şeyden önce Lyotard’m “postmodern durum” diye nitelendirdiği olağanüstü bir top­lumsal yaşamın edebiyatıdır. Ve bu olağanüstü durum da, insan yaşamının/kültürünün her alanını kapsamına alan bir gelişmedir; ekonomi, tarih, teoloji, psikiyatri, etnoloji, sos­yoloji, pedagoji, coğrafya, dilbilim ve başta mimarlık olmak üzere tüm sanat dalları, postmodern tanımında dile getiril­meye çalışılan yaşam durumunun etkisi altındadır. Akıl al­maz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında ya­şanılan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel/ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adıdır postmo­dern; geç kapitalizmin/emperyalizmin ulusal sınırları aşa­rak, dünya genelinde uluslarüstü monopoller aracılığıyla, tüm dünya insanlığını yalnızca bir tüketici kitlesine dönüş­türdüğü, tinselliğin maddeselliğe indirgenmek istendiği bir tarihsel kesittir. Ancak bu yoğun bilimsel/maddeci etki çemberi, farklı bir gelişmeyi de birlikte getirir. Kimi yerde Ortaçağ’a özgü gerici dincilik hortlarken, kimi yerde de dinlerin inanç sistemlerinin yıkıntıları üstünde, bir ucu Uzakdoğu felsefelerine, oradan kozmik inançlara uzanan, bir ucu da okültizmde son bulan farklı bir mistisizm bu dö­nemde azımsanmayacak ölçüde yandaş bulur kendine.

Bu sıradışı gelişmeler zinciri, özellikle aydmlanmacı mo­dernizmin mutlak doğrularının -ya da meta-anlatılarmın- üstüne bir sünger çeker. Pozitivist değerlerin üstünlüğün­deki bir hiyerarşide var olan karşıtlıkların oluşturduğu te­mel üzerinde yapılanmış geleneksel Batı kültürünün ana ta­şıyıcılarının yerle bir edildiği bir gelişmedir postmodern. Bu yeni yaşam biçiminde astronomi-astroloji, bilim-bü- yü/maji, bilimsel tıp-alternatif tıp, teknoloji-çevrecilik vb. bir arada yaşam bulur.

Önceleri, karşıtlıklardan pozitivist/yasallaşmış olanlarının üstünlüklerini sürdürme çabası içinde şiddetle karşı çıkılan alternatif değerler, bir süre sonra yerleşik kültürel düzende onay bulmuş olan saygınlığı tartışılmaz disiplinler tarafın­dan da kullanılmaya başlanır. Yüzyılın sonlarına doğru, kla­sik Batı müziğinin sıradışı yorumcuları piyanist Pekinel kar­deşlerin Bach’ı caz ritmiyle çalmalannı artık kimse yadırga­maz olmuştur. Geleneksel Türk müziğinde kesin sınırlarla birbirinden ayrılmış olan klasik/sanat/arabesk/türkü türü eğilimlerin aralarındaki sınırın neredeyse silinmiş olması bu gelişmenin bir uzantısıdır. Batı pop müziğinin ana eğlence aracı olduğu diskotekler/barlar, artık türküler ve oyun hava­larının aynı ölçüde sevildiği mekânlardır.

Mutlak doğrulara, kesin değerlerin tekbaşınalığma yer ol­mayan bir ortamdır bu. Binyıllarm en sarsılmaz mutlak de­ğerlerini içinde barındıran din sistemlerinin tartışmaya açıl­ması, bu dönemin doğal yapısına uygun düşer. İlâhiyat pro­fesörü Yaşar Nuri Öztürk’ün, popülist bir tavırla bir gösteri sanatçısı gibi her TV kanalında boy gösterip, namaz sırasın­da dua okumanın koşul olmadığını, insanların içlerinden olumlu düşünceler geçirerek Tanrı’ya yönelmelerinin yeter­li olduğunu söylemesi, bir din adamı için aydınlanmacı bir yaklaşım sayılabileceği kadar postmoderndir de.

Son 150 yılın en güçlü meta-anlatılarmın başında gelen komünizmin Rusya’daki uygulamasının çökmesi de oluş­turmaya çalıştığımız bu postmodern panoramanın içinde yer alır. Düşünsel/ilkesel odaklaşmanın dışında gelişme gösteren bu yeni dünyada, kapitalizmin de ulusal boyutunu yitirerek küreselleşmesi aynı bağlamda ele alınabilir.

Tüm değerlerin bir hiyerarşi olmaksızın bir arada/yan ya­na varlık göstermesi, postmodern yaklaşımın, şimdiye de­ğin görülmedik ölçüde geniş kapsamlı bir demokrasi dü­şüncesiyle koşutluk içine girmesine yol açar. Gerçekten de, geleneksel/modernist değer hiyerarşisinin her zaman ikinci plana ittiği düşüncelerin/yaklaşımlarm/gruplarm, postmo­dern ortamda hiçbir aşağılık duygusuna kapılmadan, eski­nin seçkin/önemli diye etiketledikleriyle yan yana aynı kul­varda yer aldığını görürüz. Elitist eğilimlerle popülist ola- mn, kitschle saygın denilen edebiyatın birlikte varolduğu, papyonla blucin pantolonun birlikte giyildiği bir dönemin adıdır postmodern.

Ancak bu şık demokratik yaklaşımın bir ucunun, oportü­nist kullanımlarda anything goes formülüyle dile getirilen il- kesiz/ülküsüz, her şeyin maddesel çıkar/güç sağlamak ama­cıyla kullanılabildiği bir eğilime çanak tuttuğu da söylenebi­lir. Turgut Özal’ın seksenli yılların ilk yarısında kurduğu ve her türlü siyasal eğilime -buna sol da dahildir- yeşil ışık yaktı­ğı partisi, çıkış noktasındaki yaklaşımları açısından bu bağ­lamda değerlendirilebilir. Daha sonra “köşeyi dönmek”, “bir koyup üç almak” ya da “benim memurum işini bilir” gibi söz­lerle dile getirilen yozlaşmış bir düşünce yapısı, etik ilkelerin hiçe sayıldığı ve tek ereğin maddesel kazanç olduğu vah­şi/lümpen bir kapitalizmin vardığı uç noktayı simgelemek için kullanılabilir. Ancak postmodemist düşünceyi salt yoz­laşmayla koşutlamak haksızlık olur. Nasıl ilkeli modemizmin aydmlanmacı/ulusalcı devlet yapısının kimi sistemlerde faşist ve ırkçı bir ulusalcılıkla bütünleşmesi, modernist düşüncenin tümünün karalanmasını gerektirmiyorsa, özde koşulsuz bir demokrasi düşüncesiyle bütünleşen postmodemizmin de sis­temin karanlık yüzüyle özdeşleştirilmemesi gerekir.

Ancak, yerleşik düzende yüzyıllardır/binyıllardır kalıplaş­mış ilkelerin/doğruların birkaç onyıl gibi kısa bir süre içinde karşıtı olduğu düşüncelerle eşitlenmesinin bir değer karga­şasının oluşmasına yol açtığı da bir gerçektir. Bu gelişmenin üstündeki genel kavram postmodern, tüm toplumsal/bilim­sel/sanatsal alanlardaki kullanımıyla, küreselleşmenin yarat­tığı bir tür postemperyalizmle koşut tutulur; dünya genelin­de toplumsal ve sanatsal etiği de içine alan yoğun tartışma­ların odağına oturur. Ellili yılların sonlarına doğru ABD ve Fransa’da ortaya çıkan bu polemik, seksenlerde daha da yo­ğunluk kazanır. ABD’de Irwing Howe ve Harry Levin, son dönemde ortaya çıkan edebiyatın Yeats’lerin, Eliot’ların, Po­undların ve Joyce’larm görkemli edebiyatlarına kıyasla çok daha renksiz/cansız olduğunu, yaratıcı boyutun giderek gü­dükleştiğini söylüyorlardır 1950-1960’larda.

1980’lerin başında ise olay daha da boyutlanmıştır: Le Monde Dimanche okurlarına manşetten bildiriyordur: “Avru­pa’da bir hayalet dolaşıyor - Bu hayaletin adı postmoder- nizm.”[[43]](#footnote-43) Seksen sonları/doksan başları söz konusu ürkütücü hayalet Türkiye’ye de ulaşmıştır. Postmodernizm toplumbi­lim/ekonomi dallarında olduğu kadar edebiyatta da günde­me oturur. Özellikle de edebiyatta egemen konumda olan toplumcu bakışın sözcüleri, yeni yeni uç vermeye başlayan postmodernist üstkurmaca metinleri ve içerdikleri özgür sa­natsal boyutu sanatçı sorumsuzluğunun, estetik yozlaşma­nın örnekleri olarak afişe ederler. Genelde eleştiriler tek bir yazarın çevresinde dönmektedir. 1990’da “Kara Kitap”, 1996’da “Yeni Hayat” ve 1998’de “Benim Adım Kırmızı” ro­manlarıyla büyük bir çıkış yapan Orhan Pamuk’un söz ko­nusu metinleri Türk edebiyat ortamındaki postmodernizm tartışmasının odağına oturur. Gazeteciler, tıp profesörleri, okurlar, edebiyatçılar, Kemalistler, sosyalistler, ahlakçılar, vb. katılmaktadır bu tartışmaya. Herkes, birçok karşıt değer kategorisinin estetik oluşumun hizmetinde yanyana sergi­lendiği bu metinlerde kendi ölçütlerine uymayan eğilimleri kıyasıya eleştiriyor, karşıt görüştekilerle bir edebiyat tartış­masının sınırlarını aşan söz düelloları yapıyor, Kemalist de­dektifler metinlerde Atatürk karşıtı eğilimlerin izini sürü­yor, sosyalistler ise Marx ya da Lukacs kılıcıyla hamlede bu- lunuyorlardır. Üstelik önceki metinlerin geleneksel boyutla­rının dışına çıkan anlaşılması zor/karmaşık doku tansiyonu daha da yükseltiyordum Sonuçlanmayan, her keresinde kal­

dığı yerden aynı şiddetle yeniden başlayan bir savaştı bu. Tüm demokratik olma, taraf tutmama savlanna karşın post- modernizmin dünya genelinde olduğu gibi Türk entelektü­el çevrelerinde de son derece kışkırtıcı bir etki yapmış oldu­ğu su götürmez.

1. Postmodern Düşünce

Özde tüm bu gürültünün nedeni, sosyal/kültürel moderniz­min doğrular/ölçütler üreten yapısının, yeni düşünce biçi­miyle ters düşmesinden kaynaklanıyordu. Yeni düşüncede tüm ölçütler hiçbir önem sıralaması olmaksızın yanyana sergilenmekteydi. Her şeyin karşıtıyla birlikte hiçbir çatış­maya yer vermeden varolduğu, farklılıkların barışçı bir kar­naval atmosferi içinde bir arada yaşadığı bir tinsel varoluş biçiminin adıydı postmodern. İdeolojiler aracılığıyla soluk alan sosyal/kültürel modernizm için, tüm karşıtlıkların eşit­liği düşüncesi, büyük bir sorumsuzluk/aymazlık ya da iş­birlikçilik demekti.

Altmışlı yıllar ve sonrasında Derrida, Foucault, Barthes, Lacan, Levi-Strauss, Lyotard ve Baudrillard çeşitli kültü­rel/bilimsel alanları postmodern bir bakış açısından ele alır­lar; ortak noktaları, dogmaların/ideolojilerin/normlarm dı­şında bir yaşam görüşünü dile getirmeleridir. Meta-anlatıla- rm sarsılmaz/bütüncül anlam görüşlerinin sonudur bu.

Karşıtlıkların eşitlendiği bir yaşam biçiminde anlam, sos­yal/kültürel modernistlerin ilkelerinden/ölçütlerinden so­yunur, giderek silikleşerek yok olur ya da görece bir kılıf içinde geleneksel anlayışın tümüyle dışında bir başka kul­vara geçiş yapar. Lacan, anlamı dille eşitliyordur; hatta ona göre “dilden önce beden diye bir şey [bile] yoktur”;[[44]](#footnote-44) matema­tiksel mantık ve şiir dilini birbiriyle kaynaştırmaya çalış­maktadır Lacan. Derrida’nın dil anlayışında da, anlam hiç­bir zaman kendisi ile özdeş değildir; gösteren ile gösterilen arasında bire bir karşılıklı ilişkiler bulunmaz;[[45]](#footnote-45) Barthes ise anlamın tümüyle öznel düzlemde, okuyucu ile metnin kar­şılıklı etkileşiminde ortaya çıktığını söylemektedir.

Postmodernizmin babası olarak görülen Nietzsche için de, yorumlamalarımızın ötesinde hiçbir fiziksel gerçeklik yoktur; ona göre “doğru, doğruların yanılsama olduğunu unutanların yanılsamasıdır”.[[46]](#footnote-46) Her şeyi sorguluyordur Ni­etzsche; Batı düşüncesinin yasallaşmış doğruları tersyüz edilir onun düşüncesinde: “Tüm değerleri tersine çeviremez miyiz? Belki de iyi, kötünün kendisidir, olamaz mı? Belki de Tanrı yalnızca bir buluş, şeytanın bir hoşluğudur; olamaz mı? Belki de her şey sonuç olarak yanlıştır; olamaz mı?”[[47]](#footnote-47) Anla­mın da, doğrunun da binyıllardır içine oturtulduğu şablo­nun kalıplarını kırıyordur Nietzsche. “Postmodemist yapıbo- zumcular [ise] metnin anlamı nedir sorusuna hiçbir şey karşı­lığını verirler. Onlara göre her sözcük, sözcükler dizgesi ve sözcükleri göstergeye dönüştüren her söylem antitezine de tezi ile birlikte okura aktarır. Bu nedenle anlam ancak tez-antitez arasındaki differance (devingenlik, alan, boşluk)’ta var olabi­lir. Başka bir deyişle hiçbir sözcük, dizge ya da söylemin bir anlamı bulunmaz■ Anlam, değer ve ölçüler, metafiziğe dayalı gerçeklik geleneğinin ortaya çıkardığı logosun ürünleridir. ”[[48]](#footnote-48)

Görüngünün altında yatan gerçeği arayan Platon-Hegel çizgisindeki anlayış zaman aşımına uğrar postmodern dü­şüncede. Bir şeyin ne olduğu değil, o olduğudur önemli

olan. Bir olgunun altında yatan epistemolojikAjilgisel düz­lem değil, onun ontolojisidir/varoluşudur postmodern dü­şünceyi belirleyen. Kendini çevreleyen dünyaya bir “anlam vermekle insanoğlu işinin bittiğini sanır. Özellikle roman sa­natına böyle bir ödev yüklemeyi uygun bulur. Fakat bir alda­nıştır bu; roman bu aldanışı aştıkça daha açık, gerçeğe daha yakın bir durum kazanır [...] Madem ki gerçekliği varoluşun­da bulunuyor, öyleyse, şimdi bu varoluşu anlatan bir edebiyat kurmak söz konusudur”.[[49]](#footnote-49) Postmodern romanın öncülerin­den Alain Robbe-Grillet, anlam yaratma çabasının dışında, derinlik efsanelerinin ötesinde salt yüzeydeki varoluşu kur­maca düzlemine taşıyan nouveau roman hareketi çerçevesin­de böyle bir ontolojik roman oluşturma çabası içine girer. Nietzsche de, yüzeysel “görüngünün büyük bir olasılıkla var­lığın kendisi olduğu”[[50]](#footnote-50) düşüncesindedir.

Robbe-Grillet, hümanizma üzerine yapılanmış geleneksel insan-odaklı görüşü, romanda bilinçli olarak karşısına alan ilk yazarlardan biridir. Hümanizmamn, tüm evreni insana özgü anlamlarla donatma, ona duygu yükleme eğilimini, antromorfizmi (insan biçimcilik/insan olmayan varlıkları in­sanlaştırma) edebiyatın en büyük açmazlarından biri olarak görür. Bu bağlamda ele alındığında, salt yüzeyde dolaşan, insanları da/nesneleri de geleneksel duygu çemberinden arındıran Kafka’yı, ontolojik eğilimli postmodernist roma­nın öncülerinden saymak yanlış olmaz. Eski tanrısal düze­nin ve ardından 19. yüzyılın rasyonalist düzeninin ürettiği ve insana yüklediği donmuş/basmakalıp anlamlara inanma­dığını söyleyen Robbe-Grillet, eğer bir anlam söz konusuy­sa, onu yine insanda bulacağını dile getiriyordur; “çünkü ancak onun yarattığı biçimler, dünyaya bir anlam getirebile- çektir”.[[51]](#footnote-51) Postmodernistler de, estetik modernizm dönemin­deki ağabeyleri gibi düşünürler; eğer anlam varsa, insa­na/nesneye içkin bir anlam değildir bu, ancak yaratıcılık/sa­nat aracılığıyla ortaya çıkabilen bir olgudur.

Eco’nun dediği gibi, “iki değerli mantık (doğru ile yanlış, olgu ile onun çelişiği arasındaki klasik karşıtlık), bilgi(len- me)nin olası tek aracı değildir artık ve çok-değerli mantıkla­rın ortaya çıktıkları da bilinmektedir; bunlara göre belirle- nimsiz-olan (indetermine) da, söz gelimi, bir bilgilenme kate­gorisi olmuştur bundan böyle”.[[52]](#footnote-52) Postmodern kozmolojinin temelleri olan, atom, kuantum ve görelilik kuramlarıyla ko­şutluk gösteren bir gelişmedir bu. Organik birliğin reddi ve parçalılığm benimsenmesi, göreceliğin bir anlam kategorisi olarak görülmesi, tüm mutlak anlamlarm/doğrularm da so­nu demektir. Hegel’in ünlü tümcesi “Gerçek bütündür”ü, postmodernizme daha gelinmeden modernist Adorno ters­yüz etmiştir: “Bütün, gerçek olmayandır”[[53]](#footnote-53)

Gerçek yitiminin ana sorunsallardan birini oluşturduğu 20. yüzyıl felsefesinde, Baudrillard’m simülasyon diye ad­landırdığı yeni bir gerçeklik anlayışı, özellikle iletişim teknolojisinin doruğa ulaştığı yüzyıl sonu medya toplu- munda bir tür sanal gerçekliğin altını çizer. Özde varol­mayan, sanal olarak üretilen bir gerçekliktir bu; bir tür hi- pergerçektir; ranta/paraya kilitlenmiş medyanın suni gün­dem yaratarak, onu topluma benimsetmesidir. Üretilen gerçek, bir süre sonra yaşanan gerçeğe dönüşür. Egemen güçlerin/medya patronlarmın/paranm ürettiği yönlendiril­miş gerçek, içinde yaşadığımız çağın en ürkütücü olgula­rından biridir.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra postmodern tanımı al­tında topladığımız eğilimde insan, modemistlerde olduğu gi­bi davranmıyordur artık; o yaşanmakta olan kaosun çatlakla­rından sızacak bir ışık, her şeye karşın varolduğunu düşün­düğü bir anlam aramaktan vazgeçmiştir yaşamda; karşıtlıkla­rı/çelişkileri kabullenmiş, geleneksel görüşün hiçbir biçimde bir ortak paydaya alamayacağı değerleri/ölçütleri yan yana ge­tirmeyi öğrenmiştir. Ancak burada vurgulanması gereken, karşıtlıkların bu birlikteliğinin, daha önceki felsefelerde oldu­ğu gibi bir bireşime (senteze) ulaşarak değil de, kendi özgül değerlerini olduğu gibi koruyarak gerçekleşmesidir. Böyle bir bilincin edebiyatı da yaşanmakta olan değerler kargaşasını ol­duğu gibi sergilemekle yetiniyordur artık; karşıtlıkların çoğul­luğunu, tatların özgüllüğünü koruduğu bir kokteyl gibi sun­maktadır okuruna. Çoğulculuk postmodemizmin yaşamda da sanatta da ana eğilimidir. Daha da ileri giderek ve postmoder- nizmin hiçbir ilkeye/kurala/kurama/ölçüte/felsefeye/dizgeye damgasını basmak istemeyen yapısıyla ters düşmeyi de göze alarak diyebiliriz ki, çoğulculuk postmodemizmin tek felsefe­sidir; akıl ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana/eşzamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adıdır.

Tüm yaşam biçimlerini, alternatif eğilimleri, karşıtlıkları, giderek yaşamı olduğu gibi kabul etmek; 19. yüzyıl sonla­rından bu yana olağandışı bir biçimde ve hızda gelişmekte olan teknolojik/bilimsel/ekonomik/sosyal koşulların devle­şen boyutları karşısında önemi indirgenen birey-insanm umarsızlığının bir göstergesi olarak da ele alınabilir. İnsa­nın başa çıkamayacağı koşulları kabullenişinde ise, mistik bir tonlamanın izini sürmek olası. Değiştiremediği yaşam koşullarını ve ölümü yazgı ile koşutlayan insanın, metafizik bir dizgenin gücüne boyun eğişinden, onu olduğu gibi ka- bullenişinden izler taşır postmodern çoğulculuk düşüncesi.

Ancak bir yönüyle kabulleniş ve umarsızlıkla koşutlana- bilecek bu eğilimin içinde, bir başka yönden bakıldığında ise bilgelik pırıltılarının yanıp söndüğünü görebiliriz. Mis­tik felsefelerin en rafineleşmiş uç noktalarında; iyi ve kötü­nün, giderek Tanrı ve şeytanın bile eşitlendiği, -mistik ol­mayan sosyolojik bir tanımla konuşursak- son derece de­mokratik bir çoğulculuk göze çarpar. Uzakdoğu mistisiz­minde bilge insan; tüm evrenle, onun içerdiği tüm öğelerle birlikte ırmağın içindeki bir damla gibi karşı koymaksızm akmaktadır. Nirvana, tüm karşıtlıkların dinginliğe ulaştığı ruhsal yücelmenin adıdır bu felsefede.

1. **Postmodern Anlatı**

Amerikalı eleştirmenler Susan Sontag, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan altmışlı yılların başlarından bu yana edebiyat esteti­ğine farklı yaklaşan söylemlerle ortaya çıkarlar. Sontag ede­biyatta yeni/farklı bir duyarlılık gereksiniminden söz ediyor­dur. Fiedler ise sanatsal/seçkinci edebiyat ile eğlencelik ede­biyat arasındaki aşılmaz hendeğin doldurulması, edebiyatın yaşamla bütünleşmesi ve sıradan okurun beklentilerinin do­yurulması gerekliliğini dile getiriyordur. Altmışlı yılların ka­lıplaşmış ölçütleri karşısına alan, alternatif arayışlarla bütün­leşmiş atmosferinin içinde, edebiyat alanından gelen bir baş­kaldırıdır bu. Söz konusu başkaldırının hedefleri arasında; geleneksel/yansıtmacı sanat anlayışı, sosyal/kültürel moder­nizmin mutlak doğruları/söylemleri/e/saneleri ve estetik mo- demistlerin seçkinci ciddiyeti ilk sırada yer almaktadır. An­cak sıradışı/alışılmamış bir başkaldırıdır bu. Çünkü başkal- dıranlar bir yandan yerleşik ölçütlere karşı bir davranış için­deymiş görünümü sergilerlerken, öte yandan söz konusu öl­çütleri metinlerinde çekinmeksizin kullanmaktadırlar. Onla­rın karşı oldukları, özde yerleşik ölçütlerin kendileri değil, bu ölçütlerin alternatifsiz doğrular olarak görülmeleridir.

Oysa postmodern düşünce kaynağını çoğulculuktan alır; onda tek ve mutlak olana yer yoktur. Postmodern sayı tablo­sunda bir sayısı yer almaz, tablo iki ile başlar. Postmodern sanat da, çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımı­nın, birden fazla biçemin birlikteliğinden oluşur; geleneksel akımlarda olduğu gibi, şemsiyesi altına aldığı yazarların her birinde yinelenen sanatsal ilkelere sahip bütünsel bir akım olmayıp, farklılıkların yanyana geldiği eklektik/çoğulcu bir yapının adıdır. Yelpazesi öylesine geniş bir çoğulculuktur ki bu, geleneksel anlayışın, bir ürünün sanat düzlemine çıka­bilmesi için koyduğu önkoşulları yok sayarak, sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları bile ortadan kaldırır; kurma­ca ya da değil, tüm yazı ürünlerini kanatlan altına alır. Witt- genstein, felsefe dalındaki başyapıtı “Tmctatus”u bir sanat ürünü yaratıyormuş gibi oluşturuyor;[[54]](#footnote-54) Derrida felsefe me­tinlerinde eğretilemelerin/söz sanatlarının izini sürüyor;[[55]](#footnote-55) Terry Eagleton ise bir tren tarifesinin sanat ürünü olarak al­gılanabileceğini, bunun okuyan kişiye bağlı olduğunu söy­lüyordur.[[56]](#footnote-56) Binyıllardır süregelen ana estetik ilkeler postmo- dernizmde köktenci bir biçimde değişime uğrar.

Genel estetik doğruların olmadığı bir ortamın yazarı da, isterse sanat tarihi içinden kendisine uygun bir edebiyat akımının -büyük bir olasılıkla da romantizmin- bir eğilimini çekip çıkartarak onu metninin yapı özelliklerinden birine dönüştürüyor, ya da bir başka yazarın romanından aldığı bir kurgu öğesiyle kendi yapıtının doğasını oluşturuyor, belki de farklı türleri birbirine karıştırarak pornografik bir oluşum/eğitim romanı kurgulayabiliyordur. Herkesin kendi biçemini oluşturduğu; yaratıcılığa, her türlü estetik tabu­nun dışında sınırsız olanağın sunulduğu bir dönemdir postmodern. Geleneksel gözlüklerle bakıldığında ise, este­tik bir anarşi ortamıdır içinde yaşanılan. Postmodern edebi­yatın ana estetik ilkesidir çoğulculuk. (Çalışmamızın “Metin Çözümlemeleri” bölümünde çoğulculuk ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.)

Özde ise geleneksel edebiyat araştırmacılığının en büyük handikapıdır çoğulculuk sözcüğünün içeriği; her türlü sis­temleştirme girişimini geri püskürtür, çünkü içindeki son­suz olasılıklar potansiyelini dizginlemek olanaksızdır. Gele­neksel araştırma kategorilerini kullanarak gelenekselin dı­şındaki bir oluşumla ilgili kesin saptamalar yapılamaz. Yal­nızca betimlemekle yetinen postmodern tutumun dışına çı­kan edebiyat araştırmacılığının en büyük açmazlarından bi­ridir bu. Ancak yine de, ellili yıllardan bu yana ortaya çıkan ve postmodern tanımı altında toplanılmaya çalışılan edebi­yat metinlerini gözden geçirdiğimizde, -üstümüzden çıkar­makta güçlük çektiğimiz geleneksel araştırmacı üniforma­mızın düğmelerini sıkı sıkıya ilikleyerek- bunları birkaç ana eğilime ayırma denemesinde bulunabiliriz.

Bu eğilimlerden biri, postmodernist edebiyatın avangar- dist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimini çatısı altına alır (Calvino, Robbe-Grillet, Butor, Pynchon, Haşan Ali Top- taş, daha çok “Kara Kitaplın yazarı olarak Orhan Pamuk). Diğer eğilim, avangardist/deneysel biçimcilikle tüketime yö­nelik popüler yaklaşımların ortak paydasında yaşam bulur (Eco, Süskind, “Benim Adım Kırmızı”nm 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, Erendiz Atasü’nün kimi metinleri, Coelho, Tamaro). Dördüncü eğilim ise; -modernist gözlüklerle bakıl­dığında- estetik açıdan bir değeri olmayan, tümüyle tüketi­me yönelik üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı/sürükleyici yaşam öyküleri içeren ya da kimi kez dünya dışı alışılmamış uzam­larda, tarih kesitlerinde geçen bilim-kurgu/polisiye/serüven romanlarıdır. Bu gruba, Ayşe Kulin’in çok sayıda baskı ya­pan romanı “Adı: Aylin” örnek verilebilir.

Hiçbir sınır tanımayan çoğulcu bir edebiyat ortamını diz­ginleyip tümüyle sistematize etmek kuşkusuz olanak dışı­dır. Ancak yine de, kesin sınırları olmamakla birlikte, yuka­rıdaki bu dört eğilimin postmodern edebiyat ürünlerinin büyük bir kısmını kapsamına aldığını düşünebiliriz. Bu çok genel sınıflandırmada, söz konusu eğilimlerin birbirleriyle geçişimli olduğuna, bunlardan yeni eğilimler üretilebilece­ğine de dikkat çekmek isteriz. Bu saptamaları yaparken, an­lamın yok olduğu nihilist bir yaşama yıkıcı bir başkaldırı içinde olan Thomas Bernhard gibi yazarları nereye oturta­cağımızı, onları modernizm de mi bırakmamız gerektiği, yoksa... türünden düşüncelerin ortaya çıkardığı yeni sınıf­landırma olasılıkları çoğalır kafamızda. Hiçbir zaman tü­müyle sonuçlandırılamayacak bir çabadır, içine girdiğimiz.

Ne modernizm ne de postmodernizm belirli ilkeler altında sistematize edilebilecek birer edebiyat akımıdır; onları başlan­gıç ve bitiş tarihleri parantezine almak da olanak dışıdır, çün­kü özellikle estetik düzlemde modernizmin ne zaman bittiği, postmodernizmin ne zaman başladığı kesin değildir. Bu iki eğilimin, içerdikleri tüm farklılıklara karşın, estetik çizgi göz önüne alındığında bir süreklilik, kimi yerde bir iç-içelik sergi­ledikleri söylenebilir. Modernizm için kabaca halka uzak de­neysel bir biçimciliği, postmodernizm için ise çoğulculuğu mi­henk taşı olarak aldığımızda, bunların kesinlik içermedikleri­ni, modernist Joyce’un/Musil’in bir ölçüde çoğulcu, postmo- demist romanın öncüleri Beckett’in/Robbe-Grillet’nin ise este­tik yönden halka uzak bir seçkincilik sergilediklerini söyleye­biliriz. Modernizm de, postmodemizm de, estetik düzlemde kesin sınırlar içermezler. Bunlar, 20. yüzyılın başında seçkin- ci/biçimci/elitist özelliklerle devinim kazanan o güne değin gö­rülmemiş ölçüde köktenci bir estetik devrimin, yüzyılın ikin­ci yansından sonra kalıplannı kırarak çoğulculaşması/popülist- leşmesi sürecinde geçirdiği aşamalara verilen isimlerdir.

1. **Oyun Olarak Kurmaca**

Kendine yeni bir poetika, yeni bir estetik üretmeyen post- modernizmin biçimsel düzlemdeki ana özellikleri genelde modernizmden alınmıştır. Postmodern romanın kurgu düz­lemindeki en belirgin özelliklerinin başında geldiğini dü­şündüğümüz yaklaşım olan oyunsuluk da kaynağını yine modernizmden alır. Ancak, postmodernist anlatıda yaygın­lık kazanan bu kurgu eğilimi, söz konusu edebiyatta sana­tın özüne yönelir, içerdiği ontolojik renk vurgu kazanır; metin, oynanan bu sanatsal oyunda ana erek durumuna ge­lir: Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor; kendini, na­sıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatıyordun Doğa ise, daha önce yazılmış metinlerden oluşan bir metinlerarası do­ğaya dönüşmüştür. Kendini anlatan bu edebiyatta kurmaca, üstkurmaca düzlemine taşınır.

Geleneksel-gerçekçi edebiyattan, modemizme, oradan da postmodemizme uzanan yoldaki estetik değişimin grafiğini çıkarmaya çalıştığımızda; 19. yüzyıl gerçekçi romanının içe­rik üzerinde yoğunlaşan geleneksel yansıtmacı/mimetik sanat anlayışıyla başlayan çizginin; 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernistlerde yabancılaştırma estetiği düzleminde içerik­ten biçime, konu kurgulamaktan deneysel biçimcilik aracılı­ğıyla yapı kurmaya, oradan da yabancılaştırma estetiğinin bir uzantısı olan postmodernizmin üstkurmaca tekniği aracılı­ğıyla kendisiyle de, dış dünyadan aldığı malzemeyle de oy­nayan bir edebiyat anlayışına ulaştığını görürüz. Dış dünya- dan (geleneksel gerçekçiler) soyut bir biçimciliğe (moder- nistler), oradan da kurmacanm kendine yöneldiği üstkurma­ca düzlemine (postmodemistler) yapılan bir yolculuktur bu.

Çalışmamızın “Metin İncelemeleri” bölümünde ele aldığı­mız dört metnin, estetik bağlamda önemli sonuçlar çıkara­bileceğimiz bir ortak paydası vardır; o da, bu metinlerin kurmacadan çok üstkurmaca ve onun bir uzantısı olan me- tinlerarası düzlemlerde bir yaşam sürdürmeleridir. Bu ne­denle, ana konusu üstkurmaca çözümlemesi olan Oğuz Atay’m “Tehlikeli Oyunlar”ı ile ilgili araştırma başta olmak üzere diğer üç metinde de, üstkurmaca ve metinlerarasılık konuları kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır. Üstkurmaca salt bir yazarın kurgusal buluşu olmayıp bir edebiyat anla­yışının kendini dile getirme biçimidir. Nasıl zamandizinsel öyküleme, geleneksel edebiyatın ana kurgu öğesiyse, üst­kurmaca düzlemde öykülemek de postmodern anlatının ana kurgu öğesidir.

Oyunsu yaklaşım postmodern edebiyatta çeşitli bağlam­larda kendini gösterir: Her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyundur. Yazar, etik/siyasal ya da tarihsel malzemeyi oyunlaştırır. Süskind’in “Parfüm”ünde, art arda işlenen ci­nayetlerin metinde etik bir yönü yoktur; cinayet nedeni sa­natsaldır. Ana kişi yaratıcı düzlemde oyun oynayan bir sa­natçı gibi, öldürdüğü insanların kokularıyla bir başyapıt oluşturmaya çalışıyordur. Tarih ise, yine yazarın oyunsu bir iştahla el attığı bir alandır. Tarih de kendi gerçekliği olan bir zaman kesiti olmaktan çıkmış, Jameson’un dediği gibi “bizim söz konusu geçmişle ilgili tasarımlarımız ve stenotip­lerimizin bir tür pop-tarıh’e dönüştüğü”[[57]](#footnote-57) bir kurmaca oyun alanı olmuştur postmodern edebiyatta. “Bu romanlar, ‘Par­füm’ ‘Gülün Adı’, gelenekleri oyunsu bir biçimde ele alırlar, öy­le ki, okur kulağına hiç de yabancı gelmeyen bir melodiye ıs­lıkla eşlik edebilirmiş duygusuna kapılır. Ancak melodiyi tanır tanımaz, okur sistematik bir biçimde alışkın olduğu rahat or­tamdan, tanıdık olanın verdiği huzurdan koparıl [ir], ”[[58]](#footnote-58)

Bu yabancılaştırma ortamında, modernizmde olduğu gibi yaşamın karşıtlıklarıyla oynar yazar. Çoğulculuğun doğal bir uzantısı olan bu yaklaşım, Bahtin’in diyalogsallaştır- ma/kamavallaştırma ve Derrida’nm yapıbozumculuk görüş­leriyle koşutluk içinde bir yoruma açıktır. Ancak postmo­dern yazar, yarattığı karnaval ortamında, karşıtlıklardan üst-hiyerarşiye sahip olanın üstünlüğünü elinden alırken, modernistler gibi ideolojik bir eşitlik yaratmak değildir amacı. O, çoğulcu yaklaşımın farklılıkları ortadan kaldır­mak isteyen yapısına koşut bir eğilim gösterir; onun met­ninde tüm karşıtlıklar eşzamanlı bir ortamda huzurlu bir birliktelik sergilerler. Bu huzurlu birlikteliğin en çarpıcı ör­neklerinden biri, Orhan Pamuk’un “Yeni Hayat” romanının dokusu içinde yer alır. Bu eşzamanlı karşıtlıklar, kutsal fi­gür ve pornografik resim karşıtlığını aynı anda sorunsuz bir biçimde taşımayı sürdüren melek örneğinde olduğu gibi ba­rışçıl bir biçimde birlikte varolurlar. Thomas Pynchon da, John Fowles da, Jürgen Becker de metinlerini, çok sayıda karşıtlığın bir arada yaşam sürdüğü çoksesli bir estetik oyun ortamına çevirirler.

Oyun bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değildir; aynı zamanda prag- matik bir işlevi de vardır: eğlendirir. Postmodern yazar seç- kinci değildir, sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılmaya­cak trivial/eğlencelik özellikli edebiyat türlerine rahatlıkla el atar, popülist diye damgalanmaktan korkmaz; okurunun metinden zevk alması için, bilinçli olarak eğlendirici/sürük­leyici görünümlü öğelerle donatır metnini. Eco, okurunun her şeyden önce konu aracılığıyla eğlenmesini istediğini söyler.[[59]](#footnote-59) Bu yaklaşım kimi anlatıda, metin aracılığıyla okur­la oynanan bilmecemsi/bulmacamsı bir oyuna dönüşürken, çoğu yazar eğlendirici bir konu aracılığıyla bunu yapmayı dener.

Konu öykülemek; postmodern çoğulculuğun, geleneksel­le avangardist sanat arasında bir ayrım gözetmeyen yapısına da uygundur. Gerçi postmodern yazar geleneksel-gerçekçi büyükbabaları gibi öyküsünü keyifle/ballandırarak anlatmı­yor değildir: ama çok farklı bir estetik konumdan yapıyor­dur bunu. Bu kez ironi düzleminde gerçekleşen bir oyun­dur bu. Postmodern öykü anlatıcısı, öyküyü yansıtmacı bir yaklaşımla anlatmıyor, onun doğru/gerçek olduğunu savla­mıyor, tam tersine öyküsünün kurmaca karakterinin altını çizerek yapıyordur bunu; yabancılaştırılmış bir dünyada ya­şamı, araya sıkıştırılmış bir tampon gerçeklik aracılığıyla ikinci elden yansıtıyordun Mimetik estetiğin dünyasına mi- mesis olmaksızın, Eco’nun deyişiyle “ironiyle masum olma­yan bir biçimde yeniden dönüş [tür]”[[60]](#footnote-60) bu. Orhan Pamuk da “Benim Adım Kırmızı” romanında minyatürlerin içeriğini sayfalarca keyifle betimlerken ya da metnindeki aşk öykü­sünü Hüsrev ile Şirin’in aşkları aracılığıyla metinlerarası düzlemi kullanarak anlatırken, anlatının masumiyetini bo­zuyor, arkaik anlatı geleneğine ironiyle yaklaşıyordun Yeni yazarın, estetik dünyada hiçbir şey değişmemiş, derelerden bunca su akmamış gibi eskiyi yinelemesi ve bunu -yine

Eco’nun deyişiyle- kendini Snoopy gibi hissetmeksizin[[61]](#footnote-61) yapması olanak dışıdır.

Mimetik/yansıtmacı anlayışın çerçevesini kırarken, post- modernistler de modernistler gibi kimi edebiyat teknikle­rinden sıkça yararlanırlar. Çokkatmanlı/çokanlamlı doku­suyla modernist imge, postmodernistlerin tek bir anlamla sı­nırlı kalmak istemeyen anlayışları doğrultusunda kurgusal çözüm üretmek için uygundur; postmodernist romancının metinde oynadığı kurmaca oyununun önemli bir aracıdır. Ancak postmodern edebiyatın imgesi kimi metinde mutas- yona uğrar, tüketim toplumunun medyatik pop-imgesiyle koşutluk göstermeye başlar, anlam potansiyeli daralır, yü­zeyde sıkça yinelenen bir yapı sergiler; kimi yerde stere- otipler ve klişelerle bütünleşmiş fetiş nesnelerine dönüşür, postmodern yaşamın uzantısı olur. Orhan Pamuk’un “Yeni Hayat” romanında sürekli yinelenen Aygaz/Arçelik bayilik­leri, karamela/çiklet ya da kitap postmodern imgenin bu tü­rünün en akılda kalıcı örnekleridir.

Dış dünyayı yansıtmak istemeyen bu edebiyatın yazarı­nın, eski metinlerin dünyasından yola çıkarak kendine oyunsu bir yeni yaşam alanı yaratmak için başvurduğu tek­niklerin başında parodi ve pastiş gelir. Anlamın sorunsallaş- tırıldığı bu çağın edebiyat sanatçısı, belli bir anlamın taşıyı­cısı olan özgün dünyalar yaratmak yerine, önceki metinlere el atar, onlarla parodi/pastiş düzleminde oynar. Kimi kez, bir başka metinden bir motif/imge ya da kişi olur metninde oynadığı; John Barth Şehrazad’ la, Haşan Ali Top taş Don Ki- şot’la ya da Kafka’nın böceğiyle oynuyordur anlatılarında. Kimi kez de belirli bir modele bağlı olmadan yapılan bir taklit düzlemi yaratıyordur yazar metninde; Platon’un gü­nümüzde moda olan deyişiyle, bir simulakrumdur bu. Oriji­nali varolmayan bu taklit görünümlü dünya postmodernist- lere özgüdür, modernistlerin pastiş/parodi anlayışından farklıdır.

Taklit, yeni edebiyatın önemli bir kurgu öğesidir, sanatsal etik açısından değerlendirilmemesi gerekir. Yeni yazar pasti- şi de, parodiyi de, metinlerarası düzlemi de çoğu kez metni­nin mimetik masumiyetini bozmak için kullanır. Öteyan- dan, tüketim toplumunun fabrikasyon üretim ortamında, özgün örneğin yerini reprodüksiyon gerçekliğe bıraktığı bir yeni dünyada, sanatın taklit olgusuyla oynaması, onu esteti­ğinin bir parçası yapması, hiç de anlaşılmaz gelmiyor insa­na. Ortaçağ edebiyatında -buna divan edebiyatı da dahildir-, içerik ve giderek biçim düzlemlerinde yüzyıllarca aynı öğe­lerin yinelendiğini düşünürsek, metinlerarasılığm -buna is­terseniz taklit de diyebiliriz- hiç de yeni olmadığını görürüz. Avangardist sanat, yalnızca biçim/kurgu/yapı düzleminde soluk alır; içerik/motif düzlemlerine ilişkin öğelerde ise öz­günlüğün ardında değildir. Onlarla parodi/pastiş/ironi/me- tinlerarasılık düzlemlerinde oynar; kurgusunu oluşturan çok sayıdaki tuğladan yalnızca birkaçıdır onlar, anlam ve duygunun taşıyıcısı olmadıkları içinde ağırlıksızdırlar: 20. yüzyıl avangardist sanatı, içeriğin değil kurgunun sanatıdır.

Hiçbir şeyin sağlam bir anlam temeli üzerinde oturmadığı bu kaygan/geçişimli oyun ortamında yazar da, anlatıcısı da, anlatı kişisi de aynı özelliği taşırlar; her türlü değişimin/dö- nüşümün/takasm olası olduğu bir ortamın varlıklarıdır onlar. Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazan, yerini, ağırlık/bil­gelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusun­da kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi akimdan bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır. Doksan sonrası Türk edebiyatının postmodern çizgideki önemli ya- zarlanndan İhsan Oktay Anar, yeni yazann ele avuca sığmaz dönüşümlülüğünü oyunsu bir anlatımla şöyle dile getiriyor:

“Kimliksiz biri olduğumu düşünüyorum. Ressam, mühendis, ta­rihçi kimliklerine sıkışıp kalmak istemem. Hatta yazar kimliği­ne de... Sadece yazıyorum o kadar. Resim yapabilir ve pastra da oynayabilirim. Borges’in söylemeye çalıştığı gibi, ‘Bir insan hem herkes hem de hiçbiridir’. Ben bir jokerim. Yani bazı iskambil oyunlarında, her kartın yerine geçen bir kart gibi. Kelimenin di­ğer anlamıyla da ‘Joker’, yani ‘şakacıyım’.”[[62]](#footnote-62)

Postmodern anlatının oyunsu yazarının anlatıcısı da, ro­man kişisi de çoğu kez kimlikten kimliğe giren, devinim içinde bir yapı gösterirler. Sürekli aynı konumdan -yukarı­dan, tanrısal bakış açısından- olayları izleyerek anlatan/yo­rumlayan geleneksel anlatıcı, modernizmde de/postmoder- nizmde de tanrısal konumunu yitirir; konumdan konuma geçer, çoğu kez de son derece kısıtlı bir bakış açısından yal­nızca görebildiğini betimler; bilge yorumların, öngörülerin sonudur bu.

Artık kendilerine kahraman dememeye özen gösterdiği­miz anlatı kişileri de, metnin odağı ve anlamın taşıyıcısı ol­ma görevlerini yitirmişler, modernizmde de göstermeye ça­lıştığımız gibi metnin imge dokusunun irice bir ilmeğine dönüşmüşlerdir. Ancak durağan olmayan, dokunun içinde­ki diğer ilmeklere sürekli öykünen, giderek onlara dönüşme eğilimi gösteren bir doku öğesidir bu. Postmodern anlatının ana kişisi, bir figürden diğerine dönüşüp duran biridir, belir­li bir kimliği yoktur. Paul Auster, “New York Üçlemesindeki kişileri, birbirine dönüşme eğilimi içinde, onların aynı kişi olma olasılıklarının altını çizerek anlatır. Orhan Pamuk’un “Beyaz Kale”si ve Güney Dal’m “Kılları Yolunmuş May­mununda, kişilerin birbirine dönüşmesi ana izlektir.

Tüketim toplumunun tek ve mutlak bir odak olmaktan çıkan insanını, bilinçle/akılla/aydmlanmayla koşutluk içe­

ren birey sözcüğüyle adlandırmak istemeyen postyapısalcı- lar -örneğin Foucault-, ona özne sözcüğünü uygun görür­ler. Postyapısalcı kuramın en önemli özelliklerinden biri de beni yapısöküme uğratmaktır. Söz konusu kuramda özne; bütünsel ve durağan bir varlık ya da bilinç olmaktan çıkar, benlikler arasında geçen çok çeşitli ve bütünsel olmayan bir oyun anlayışı içinde yeniden kurgulanır.[[63]](#footnote-63)

Özde, sık sık gündeme gelen roman öldü mü sorusunun kökeninde yatan da bu olgudur. Geleneksel romanın birey- insan üzerine kurulu yapısının çökmesi, modernizmden bu yana mimetik sanat anlayışı temsilcilerinin, insansız roman olamayacağı, bu nedenle de romanın öldüğü yolunda sav­larla ortaya çıkmalarına neden olur. İnsansız romanlar yaz­makla suçlanan Robbe-Grillet şöyle savunur kendini: “Ki­taplarımızda, sözcüğün geleneksel anlamıyla ‘kişiler’ yoktur Bundan ötürü, ‘insan' diye de bir şey bulunamadığı yolunda acele bir yargıya varıldı. Bu yargı eserlerimizin iyi okunma­masından ileri geliyor Çünkü, onların her sayfasında, her sa­tırında insan vardır.[...] Benim ve arkadaşlarımın romanları [...] Balzac’ın romanlarından daha öznel[dir].”[[64]](#footnote-64)

Yeni deneysel metinlerde insan; anlatı kişisi düzleminde, onun yaşadığı evrensel sorunsallar aracılığıyla konusal bağ­lamda ortaya çıkmaz. Herkesi birbirine dönüştürerek birey­selliği yok eden bu metinlerde insanın sorunsalları, tek bir roman kişisinin yaşadıkları olarak değil, tümüyle soyut bir düzlemde, biçim/kurgu/yapı özellikleri aracılığıyla, -Ernst Fischer’in çok sevdiğimiz bir sözünü yinelersek- “gerçeğin buharı”nda. ve onun okur düzleminde yeniden üretilmesi sı­rasında ortaya çıkar; metin kişisinin değil, okurun sorunsa­lıdır. Bu insansız metinlerde insan, okurun tümüyle öznel düzlemde gerçekleştirdiği oyunsu bir okuma edimi aracılı­ğıyla beden kazanır.

1. **Postmodern Okuma/Eleştiri**

Çağdaş edebiyatın okuru metnin bir parçası olmuştur artık, metni oluşturan öğelerden biri durumuna gelmiştir; o ol­maksızın metnin tek başına var olması olası değildir. Çağın kozmolojisi de okurun bu güçlü konumuna arka çıkmakta­dır. Kuantum teorisindeki belirsizlik ilişkileri, özneden ba­ğımsız bir doğanın nesnel olarak incelenmesinin olanak dışı olduğunu göstermektedir. Nükleer fizik; nesnenin özneden bağımsız düşünülemeyeceği, “tüm varlıkların [ancak] karşı­lıklı bağımlılık”[[65]](#footnote-65) içinde var olabildiği bir evrensel düzen­den, giderek yoruma açık bir doğadan söz etmektedir.

20. yüzyıl avangardist edebiyatında, metnin artık anla­mın taşıyıcısı olmadığı, yazarın doğrudan anlam üretme özelliğini yitirdiği, öykünün ise anlamlı/bütünsel bir örgü olmaktan çıktığı göz önüne alındığında anlam olgusunun metinde düzlem değiştirdiği, yazar-metin-kahraman üçlü­sünden okur’a doğru yöneldiği ortaya çıkar. Yüzyılın son çeyreğindeki postyapısalcılara göre, metnin anlam alanı sonsuz bir devinim içindedir; okur ancak metinle karşılaştı­ğı anlam an’ını dizginleyebilir; o da sonsuzluk içindeki an­lardan yalnızca biridir. Metnin tek/doğru ve mutlak bir yo­rumu yoktur, anlamlandırma edimi tümüyle öznel düzlem­de gerçekleşir, görecedir, bu nedenle de okur sayısı kadar anlam vardır. Bu anlayış, yüzyılllardır edebiyat araştırmacı­lığının odağına oturmuş olan geleneksel yorumsamacılığın da (Hermeneutik) sonu demektir. Susan Sontag’m otuz yıl önce kaleme aldığı ünlü denemesi “Against Interpretation” (Yoruma Karşı) başlığını taşır. “Eleştirinin işlevi yapıtın ‘ne anlama geldiğini’ göstermek değil, ‘nasıl bir şey olduğunu’ gös­termek olmalıdır [...] Sanatta gereksinme duyduğumuz şey, yorumbilim yerine sevgi-bilimdir.”[[66]](#footnote-66)

Yorumsamacılıktan kopuş, ilk kez metne dönük eleştiri yöntemlerinde kendini göstermeye başlar; yapısalcılık ve göstergebilimde vurgu kazanır. Metni soncul bir anlamın taşıyıcısı olarak görmeyen alımlama estetiği ise edebiyat eleştirisinde anlamı tümüyle göreceleştirerek yok eder. Son onyıllarda kendisine çok sayıda yandaş bulan bu eğilime göre, anlam metin ile okuyucunun ortak etkinliğinin bir ürünüdür; her okur kendi anlamını kendi üretir ve bu ya­ratıcı bir edimdir.

Üretilen anlamların hepsinin geçerli olduğu düşüncesi ise, yorumsamacılığı, yani tek/bütüncül/soncul bir anlama ulaşma ve yol gösterme/bilgilendirme/öğretme savındaki geleneksel eleştiriyi kendi içinde çökertir. Postmodern ede­biyatla ilgili çığır açıcı makalesinde Leslie Fiedler, “eğer eleştiri hayatta kalmak; yararlı, önemli, yaşama dönük olmak ve bu konumunu sürdürmek istiyorsa, köktenci bir biçimde de­ğişime uğramak zorundadır,”[[67]](#footnote-67) der. Fiedler’a göre, bilimsel tonlamanın dışında bir sese sahip olması gereken yeni eleş­tirinin “kendisi doğrudan ‘sanat’ olacak sanat yapıtı, yeni bir sanat yapıtı yaratmak için bir araç olacaktır".[[68]](#footnote-68)

Okuma edimi yaratıcılıkla bütünleşir yeni edebiyatta, sa­natsal bir edimdir. Geleneksel romanın, yazarın ona göster­diği gerçekleri/olayları edilgin bir konumda izlemek ve et­kilenmekle yükümlü okuru, etkin bir düzleme geçmiştir, her şey onun denetimindedir artık. Orhan Pamuk’un “Yeni Hayat” romanını okuyup beş ayrı okuma metni üreterek oluşturduğumuz ve böylece yeni edebiyatın çoğulcu okuma özelliğinin altını çizmek istediğimiz “Orhan Pamuk’u Oku­mak” kitabı böyle bir etkin okuma ediminin ürünüdür; tü­müyle bu edimi örneklemek amacıyla kaleme alınmıştır.

Postmodern eleştirinin modernist eleştiri anlayışından farkı, postmodernlerde anlamlandırma ediminin yerini be­timleyin bir yaklaşımın almasıdır. Postmodern eleştirmen daha çok metindeki çoğulcu yapıyı çözümlemekle, metinle- rarası boyutu ortaya çıkarmakla yetiniyordur. Bunu yapar­ken ise yaratıcı dır; okuduğu metin, üreteceği yeni sanat ürününü oluşturma yolunda bir malzemedir onun için. Ge­leneksel eleştiride yaratıcılık yorum düzlemindeki buluşlar­la bütünleşirken, bu yeni eleştiri eğilimindeki yaratıcılık yorumsamanm dışında gerçekleşir. Yeni eleştirmen, eleştiri­yi “bağımsız bir edim, dolaysız ve kendisi için var olabilecek yazınsal bir yaratım”[[69]](#footnote-69) olarak görür; Adalet Ağaoğlu’nun ana izleği intihar olan “Hayır...” romanını incelediği çalış­masının girişinde, inceleme objesi olan romandan neredey­se bağımsızlaşarak intihar çevresinde yeni bir metin doku­yan Semih Gümüş gibi davranır. Yeni edebiyat, okurun önemli bir konuma sahip olduğu bir ekip çalışmasının ürü­nüdür. Ve bu çalışmada önkoşul, tümüyle özgür bırakılmış bir yaratıcılıktır.

**YETMİŞ SONRASI TÜRK ROMANINDA ESTETİK DEVRİM**

20. yüzyılın başlarında Batı romanı köktenci bir değişim süreci içine girerken, Türk edebiyatının romanla tanışması ise henüz birkaç onyıllık bir geçmişe sahipti. Batıda roman Hümanizma/Rönesans döneminde yeni uyanmaya başlayan birey-insanm kendini dile getirmek için oluşturduğu bir edebiyat türü olarak ortaya çıkmıştır. Romanın Türk edebi­yatına girişi ise, birey-insanm ortaya çıkmasıyla, doğal bir süreç sonucunda kendiliğinden olmayıp, 19. yüzyıl Tanzi­mat dönemindeki kültürel gelişmelerin bir uzantısı görü­nümünde gerçekleşmiştir.

Genelde gerçekçi bir çizgi izler Türk romanı; toplumsallık ise onun başat eğilimi olmuştur her zaman. Önce Doğu-Batı karşıtlığını odağa alır Türk romancısı, sonra da uzun yıllar ezen-ezilen çelişkisini ana motif olarak işler romanında; bi- rey-insamn iç dünyasma/çelişkilerine/düşlerine/özlemlerine metinlerinde ağırlıklı bir biçimde yer vermez. Tanzimat’la Batı’ya açılan, Cumhuriyet’in getirdiği devrimlerle ise ay­dınlanmayı köktenci bir temelde yaşayan toplumumuzda

edebiyatın, bireyin iç dünyasına ve fantastik/romantik/bi- çimci eğilimlere sıcak bakmaması anlaşılabilir bir olgudur. Realist/rasyonalist/determinist/pozitivist ilkelere ve toplu­mun gereksinimlerine sıkı sıkıya sarılmak, Türk edebiyatçı­sı tarafından uzun süre Batılılaşmanın bir gereği gibi görül­müştür. Destanları, mitleri ve masallarıyla bir fantastik kur­maca cenneti olan Anadolu’nun son yüzyılındaki edebiyat, bu özelliklere uzun süre sırt çevirmiştir. Türk edebiyatında gerçekçi estetiğin alımlanması öylesine güçlü olmuştur ki, kimi zaman, realizm ve romantizmin yalnızca birer edebiyat eğilimi oldukları neredeyse unutulmuş, söz konusu eğilim­ler birer değer kategorisi olarak algılanmışlardır: Bir yapıt ‘ne kadar gerçekçi’ diye övülürken, bir diğeri için ise roman­tik sözcüğü çoğu kez estetik bağlamda değersiz anlamında kullanılmıştır.

20. yüzyılın ilk yarısındaki modernist açılımların Türk edebiyatına girmesi bu nedenle pek kolay olmaz. Toplum­sal sorunların altını çizmeyen ve biçime ağırlık veren metin­ler uzun yıllar devre dışı bırakılır edebiyatımızda. Bugünkü edebiyat piyasasında bile, geleneksel/gerçekçi estetik eğili­min taşıyıcısı olan belirli bir yaymcı/edebiyatçı/eleştirmen grubu, yayımlanacak kitapların seçiminde, ödül alacak ya­pıtların belirlenmesinde önemli rol oynamakta ve edebiyatı istedikleri doğrultuda yönlendirmektedirler. Romanda bi­reycilik ve biçimcilik, neredeyse suç içeren bir estetik davra­nış olmuştur Türk edebiyatında.

Cumhuriyet sonrası Türk romanında gerçekçi eğilimin dışına çıkan örnekler az da olsa kuşkusuz vardır. Biraz zor­larsak, bunları modernist romanın kimi özellikleriyle belki örtüştürebiliriz. Halit Ziya Uşaklıgil’in “Aşk-ı Memnu”sun­daki bireysel iç dünya yolculukları; Ahmet Hamdi Tanpı- nar’m “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”ndeki öznel zaman kav­ramı ya da Attila Ilhan’ın romanlarında flash back tekniğiyle geçmişe dönerek zariıandizinsel anlatımı delme gibi özellik­ler buna örnek olarak gösterilebilir.

Ancak gerçek anlamda modernist/postmodernist açılım­lar, Türk edebiyatında yetmişli yıllarda kendini göstermeye başlar. Batılı romancının 1900’lerin ilk onyıllarmda estetik düzlemde gerçekleştirdiği yenilikleri, Türk romancısı ilk kez yetmişli yıllarda metnine taşır. Türk edebiyatında, ellili ve altmışlı yılların toplumsal sorunlara çözüm arayan yak­laşımı, yetmişli yıllarda ortaya çıkan kimi metinlerde yerini daha öznel ve daha bireyci eğilimlere bırakmaya başlar. So­mut gerçeği anlatan yansıtmacı/mimetik sanat anlayışının gelenekselleştiği bir edebiyat ortamının romancısı, soyut ya­şantıyı estetik düzlemde dile getirmenin yollarını aramakta­dır. En çok satan kitapların reel gerçekliği anlatan metinler olduğu, siyasal anıların, yakın tarihle ilgili belgesellerin el­den ele dolaştığı bir ülkenin edebiyatında, roman estetiği­nin somuttan soyuta geçişi sancılı olur. Gelenekselin dışına çıkarak yaratan bu yeni romancılar uzun süre görmezden gelinirler. Bunlar, yabancı dil bilen, bu nedenle de Batı ede­biyatındaki yenilikçi açılımları birinci elden izleme olanağı­na sahip genç yazarlardır çoğunlukla.

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 avan- gardizmi 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 özelliklerden büyük ölçüde yalıtılmış örneklerinin ilk kez doksanlı yıllarda orta­ya çıkmasının nedeni, modernizmin Türk edebiyatına 70 yıllık bir gecikmeyle girmesinden kaynaklanır. Türk roma­nında yetmişli yıllardan günümüze gözlemlenen yeni este­tik açılımların bir başka önemi de, biçimci/öznel bir doğrul­tuya yelken açan bu yeni metinlerin, aynı zamanda Türk romanının gerçek anlamda hiçbir zaman yaşayamadığı ro­mantizmi edebiyatımıza taşımalarında yatar. Son otuz yılın modernist/postmodernist romanları, aynı zamanda Türk edebiyatının Batılı anlamdaki ilk romantik metinleridir.

Edebiyatımızda modernist romanın öncüsü Oğuz Atay’dır. Atay 1972’de, o güne değin Türk edebiyatında kurgu/biçim özellikleri açısından görülmemiş bir romanla ortaya çıkar: “ Tutunamay anlar”. Zamansal art ardalığm montaj kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silindiği, farklı ontolojilerdeki gerçekliklerin farklı biçim ve anlatım öğeleri aracılığıyla çokkatmanlı bir yapı içinde verildiği bir romandır “ Tutunamay anlar”. Atay’m tanıdığını düşündüğü­müz, modernizmin kült-romanı James Joyce’un “Ulysses”in­den izler taşır bu alışılmamış metin. Atay’m, “ Tutunamay an­lar”! toplumsal sorunlara çözüm bulmak amacıyla yazmadığı bellidir. Toplumdan çok, insanın iç dünyasıdır bu metnin odağına yerleşen; insan bilincinin kıvrımları, bilinçaltının labi­rentleri ve Cari Gustav Jung’un deyişiyle, onun ortak bilinçal­tının arketipleri imgeleşir roman dokusunda. Ezen-ezilen iliş­kisi ekseninde dönen kurgu kalıplarıyla oluşturulmuş ro­manların ortasına yabancı bir madde -belki de bir patlayıcı- gibi düşer Atay’m romanı; uzun süre görmezden gelinir. “Ne­den yazdıklarımı anlamıyorlar, neden çevrede kimse yok?”[[70]](#footnote-70) di­ye yakınır Atay günlüğünde: “Belki de anlaşılacak, önemsene­cek bir şey yazmadım, yapmadım,”[[71]](#footnote-71) der. Öncü bir sanatçının endişeleridir bunlar.

Türk edebiyatındaki kalıplaşmayı saptamıştır Oğuz Atay. Kurmaca yapıtlarında bireyi, onun iç dünyasını ön plana çı­karır; güncesinde ise bunu göz ardı eden Türk edebiyatıyla hesaplaşır: “Türk romanının sorunu kişiliktir. İnsanımızın ki­şilik kazanma savaşının önemini henüz kavrayamamış olma­sıdır. Kendisiyle hesaplaşma diye bir kavramın varlığından habersiz oluşu [dur]. Bunun için romanımız düzmecedir.”[[72]](#footnote-72) Sos­yalist dünya görüşüne karşın, sanat ve ideolojinin birbirin­den farklı alanlar olduğunun bilincindedir Atay. Bu iki alanı birbirine karıştıran yazarlardan, “diyalektik gibi gerçekten' büyük kavramların gerisine sığınan cüceler ordusu,”[[73]](#footnote-73) diye söz eder günlüğünde. “Bir edebiyat çetesine yaslanmanın verdiği rahatlıkla”[[74]](#footnote-74) sürekli kendilerini yineleyen ve estetik düzlem­de hiçbir yaratıcılık göstermeyen yazarları suçlar: “Sahte eleştirmenlerin koltuk deyneklerine dayanarak yürüyenlerin [...] dışında kalanların varlığına inanmak istediğim için yazı­yorum bunları,”[[75]](#footnote-75) der.

Uzun yıllar romantizm ve bireycilik gibi sözcükleri yergi anlamında kullanan bir edebiyatın gündemini; düş, oyun, birey kavramlarıyla zorlayan bir sanatçının, günlük yaprak­ları arasında yankılanan sessiz haykırışlarıdır bunlar. Atay’m günlüğü, onun, deneysel metinler üreten Batılı ya­zarlarla aynı yolu izlediğini, günlerce kendisiyle biçim so­runlarını tartıştığını belgeler bize. İkinci romanı “Tehlikeli Oyunlar” ve tek tiyatro yapıtı “Oyunlarla Yaşayanlar”la ye­nilikçi açılımlarını sürdürür Atay. Modernist özelliklerin yanı sıra postmodernist öğeler de yer alır onun metinlerin­de. O, aynı zamanda Türk romanındaki ilk üstkurmaca ya­zarıdır, ilk metafiksiyonalisttir. Onun en büyük başarısı, top-

lumsal öğenin edebiyatın ana amacı sanıldığı bir ortamda; toplumsallığın, yaratılan estetik bütünün hizmetinde bir malzeme olarak nasıl kullanılabileceğini Türk okuruna gös­termiş olmasıdır. O, Türk modernist romanının duayenidir.

Yusuf Atılgan’m “Tutunamayarılar”dan bir yıl sonra 1973’te yayımladığı “Anayurt Oteli\* ise, neden-sonuç ilişki­sinin yok edildiği kafkaesk bir ortamda, 20. yüzyıl insanı­nın evrensel sorunsalları olan yabancılaşma/yalnızlık ve ile­tişim kopukluğunu odağa alır. Romanın yazarı, tek bir düz­lemde anlamlandırılması olanaksız olan bu absürd metinde, anlam boşluklarını doldurmayı okuruna bırakır. Oğuz Atay’dan farklı bir yolda, Joyce’dart çok Kafka’ya yakın bir çizgide, modernist romanın Türk edebiyatındaki kilometre taşlarından biri olur Atılgan’ın bu metni.

Yetmişli yıllarda bir başka yazar, farklı biçimleri -kendi de­yişiyle- deneyselleyerek toplumcu-gerçekçi edebiyat ilkeleri dışında bir çizgide ilerler. Ferit Edgü’dür bu yazar. Kafka ve Beckett’in çizgisinden izler taşır Edgü’nün yolu. Toplumsal ya da ahlaksal bir iletide bulunmak değildir onun amacı; da­ha çok “kendi kendini bulmak için yazfıyordur]”,[[76]](#footnote-76) üstelik “il­kin yara [tıp], sonra yok [etmeyi]”[[77]](#footnote-77) düşündüğünü söylüyordur Kafka gibi. “Hakkâri’de Bir Mevsim” romanının başındaki epigrafta, Carlos Castaneda’nm kitabındaki kızılderili büyü­cünün ağzından aktarır Edgü edebiyat görüşünü: “Düş gerçe­ğin ta kendisidir.” “Gözle görülmeyen, yaşamın derinliklerinden çıkan [...] gerçeklikleri,”[[78]](#footnote-78) somut yaşamın renkleriyle dokun­muş fantastik bir düş dünyasında yansıtır Ferit Edgü; Hakkâ­ri’nin bir dağ köyünü anlatırken, yaşam kabuğunun gizil yü­zünde saklı soyut gerçekleri de anlatıyordur aynı zamanda. Tam bir biçimcidir Edgü; sözcüksüz bir sanat dalında salt bi­çimi deneyimlemek ister; resim yapar; resimle yazıyı birleşti­ren hat sanatına hayranlık duyar: “Türk Hat Sanatı” adlı kita­bında şöyle der: “Dış dünyaya, doğaya kapalı bir sanatın dün­yasıdır bu. Tıpkı müzik gibi. Bu nedenle [sanatçının] ne yazdığı hiç mi hiç önemli değildir. Önemli olan nasıl yazdığıdır.” İçeri­ğin en aza indirgendiği, konuşan iki sesten oluşan bir roman yazar: “Kimse”; öykü kitabına ise “Minimal Öyküler” adını koyar. Edebiyata güzel sanatlardan geçen yeni bir eğilimin, minimalizmin Türkiye’deki temsilcisidir o.

Yeni edebiyatın yetmişli yıllarda uç vermesi, genelde Oğuz Atay, Yusuf Atılgan ve Ferit Edgü üçlüsünün sınırları içinde kalır. 1980 yılındaki askeri darbenin yol açtığı sosyo- politik değişimler, edebiyatta biçimci eğilimlerin artmasına neden olur. Partilerin kapatıldığı, toplumun depolitize edil­mek istendiği bir dönemdir bu. Dünya genelinde ise, Mark­sist devlet sistemlerinde gözlemlenen çöküş belirtileri, ede­biyatta bireyci eğilimlerin ön plana çıkmasını körükler. Batı edebiyatında görülen bireyci ve biçimci gelişmeler, yoğun çeviri etkinliğinin de desteğiyle, seksen sonrası Türk edebi­yatında kendine azımsanmayacak sayıda yandaş bulur.

Türk romanında baştan beri ciddiye alınmayan, giderek aydmlanmacı bilince ters düştüğü gerekçesiyle hor görülen fantastik öge, seksenlerin başında alışılmadık bir romanla birlikte gündeme oturur. Latife Tekin’in “Sevgili Arsız Ölüm”üdür bu roman. Latin Amerika edebiyatının büyülü gerçekçilik akımında görülen, gerçek ile büyü ya da doğa ile doğaüstü nün iç içe yaşandığı bir dünyayı Türk edebiyatına taşır Tekin bu romanıyla. Kendisiyle yapılan söyleşilerde; halk edebiyatından, Türk yaşam kültüründen yola çıkan “yeni bir biçim geliştirme çabasında”[[79]](#footnote-79) olduğunu söyler Lati­fe Tekin. Cinlerle perilerin cirit attığı, ölülerin konuştuğu

bir ortamda, gecekondu insanını öykü düzlemine taşır yazar. Toplumcu söylemin edebiyat alışkanlıklarının dışındaki bu dünya, geleneksel çevreden olumsuz tepki alır. Türk edebi­yatı, kalıplarını kırmaktadır.

Yine aynı yıllarda, bir başka yazar fantastik öğeyle olabil­diğine özgürce oynamaya başlar. Postmodern dönemin, ede­biyatı kurmaca bir oyun olarak gören yaklaşımını ilke alan Nazlı Eray, düşlerine sınır tanımaz; farklı gerçeklik düzlem­lerinin içinde uçarı bir biçimde dolaşır, geçmişi ve geleceği birbirine dolaştırır, düş gücünün ulaşabileceği her yere ve zamana taşır kurgusunu. Geleneksel gözlüklerle bakıldığın­da niteliksiz gibi görünen bu metinler, edebiyatın eğlendirici özelliğini ön plana taşırlar. Nazlı Eray’m fantastik metinleri­nin Türk edebiyat tarihindeki önemi, uzun yıllar gerçekçi ve güdümlü bir çerçeve içinde tek boyutlu gelişen bir ülke ede­biyatının sınırlarını, inanılmaz bir pervasızlıkla zorlamasın­da yatar. Çoğunluğun, edebiyatın kanla yazıldığını düşün­düğü bir ortamda, renkli bir kelebek gibi dans edercesine uçuşur Eray’m metinleri, yerleşik ölçütleri umursamaksızın.

Yerleşik ölçütlerin dışında yol alan bu çizginin kilometre taşlarında biri de Bilge Karasu’dur. Onun seksen sonrasında yayımlanan romanları çağcıl edebiyatın fantastik/üstkurma- caJgrotesk öğeleriyle oluşturulmuştur. Kullandığı dil ve titiz kurgusuyla Karasu’nun romanları, modern Türk edebiyatı­nın en yetkin örneklerindendir. Akşit Göktürk, onun neden­sellik zincirini kıran açık yapıtı “Gece” romanı için, “belli bir anlamla sınırlandırılmak istendiği an, hep yeni yönlere, bam­başka doğrultulara kaçıyor,”[[80]](#footnote-80) der. İçinde bir olayın yer alma­dığı, iletişimsiz/yalnız insanı anlatan bu metin, modernist edebiyatın ülkemizdeki en etkileyici örneklerinden biridir.

Seksenlerin en önemli edebiyat olaylarından birini; kariz- matik kimliği, medyatik yaklaşımları ve romanlarının dün­ya edebiyat piyasasındaki yankı uyandıran çevirileriyle Or­han Pamuk oluşturur. Türk romanında bir fenomendir Or­han Pamuk. Modernist ve postmodernist eğilimlerin birbi­rine harmanlandığı romanları, onun yalnızca avangardist kurgu teknikleri alanındaki olağanüstü yeteneğini sergile­mekle kalmaz, aynı zamanda çağcıl edebiyat kuramlarını ne denli iyi bildiğini de belgeler. Üstkurmaca tekniği ile oluş­turulmuş, metinlerarası düzlemde soluk alan romanlardır bunlar. Tarihin, mistisizmin, toplumsal sorunların, iç dün­ya yolculuklarının özgün/alışılmamış kurgularda yaşam bulduğu bu metinler, Türk edebiyat ortamından sert tepki­ler alır; yüzeysel olmakla suçlanırlar; kullandığı dil olum­suz eleştirilere hedef olur. Oysa Pamuk kararlıdır yolunda; “Ali gitti, Veli geldi [...] dilinde yazan, birazcık cumhuriyetçi, birazcık öztürkçeci”[[81]](#footnote-81) yazarlar gibi yazmadığını söylemekte, karmaşık kurgulu metinleriyle geleneksel/toplumcu/ger­çekçi edebiyat görüşüne savaş açmaktadır. Romanlarının yapısının gerçek yaşamdan bile daha “örgülü [...] daha çok birbirleriyle ilişkilendirilmiş”[[82]](#footnote-82) olduğunu söyler Pamuk; “ha­yatımı bu bağları kurmakla geçiririm. Roman kurmak bu- dur,”[[83]](#footnote-83) der. Edebiyatta roman yazmak değil, roman kurmak tır artık önemli olan. Kurguya ve biçime başat düzlemde önem verdiğini açıkça söylemektedir Pamuk. Art arda yayımladığı romanlarının her birinde yeni biçim denemeleri yapar. “Be­yaz Kale”, “Kara Kitap”, “Yeni Hayat” ve “Benim Adım Kır­mızı ” ile, Umberto Eco’nun, Italo Calvino’nun, Amerikan postmodernistlerinin çizgisini yerel renklerle dokuyarak sürdürür. Çağcıl edebiyatın, Türk romanındaki en önemli taşıyıcılarından biridir Orhan Pamuk.

Edebiyatımızda geleneksel çizgiyi izlemeyen yazarlann tü­münün, Orhan Pamuk gibi çok yönlü bir savaşımı gerçekleş­tirerek, tüm engellere karşın edebiyatın gündemine yerleşme olanağı elde ettikleri söylenemez. Bunların arasında, haket- tikleri ilgiyi görmeyen, giderek ülkesinde kitaplannı bastıra­cak yayınevi bile bulamamış birçok yazar yer almaktadır. Bu yazarlardan biri de, yetmişlerin başından bu yana Alman­ya’nın Berlin kentinde Türk dilinde üreten bir romancıdır. Güney Dal’dır bu yazar. Türk edebiyatında, modernist ve postmodernist öğelerin birbirine harmanlandmlmasıyla or­taya çıkan avangardist çizgi içinde Güney Dal, seksenlerde yazdığı iki romanıyla, postmodernist eğilimi bilinçli olarak modernist öğelerden yalıtıp metnine taşımak isteyen ilk Türk romancısıdır. “Fabrikada Bir Saraylı” ve “Kılları Yolun­muş Maymun” Türk edebiyatında bu bağlamda oluşturulmuş ilk romanlar olarak düşünülebilir. Metnin alternatif okuma­larının sayfa numaralarıyla okuma şablonları olarak verildiği bir romandır “Kılları Yolunmuş Maymunverilen sayfa nu­maralarının yeniden düzenlenmesiyle, kendisinden üç alter­natif metin üretilebilmektedir. Alman Piper yayınevi, 1988 yılında yayımladığı bu romanın, sayfaların iki-öne-bir-geriye ritmik düzenlemesiyle oluşturulmuş alternatif okumasının Almanca çevirisini “Janitscharenmusik” (Yeniçeri Müziği) başlığıyla 1999 yılında yayımlar. Sanıyoruz, dünya genelinde bir düz bir de alternatif okuması basılan ilk metindir Dal’ın bu romanı. Gerçek bir avangardisttir Güney Dal.

Seksenli-doksanlı yıllarda Türk edebiyatında yenilikçi ro­man, çokboyutlu bir yayılım içine girer. Türk romanının önemli yazarlarından Adalet Ağaoğlu’nun bu dönemde ya­yımladığı romanlarda modernist öğelere ağırlık verdiği gö­rülür. Erhan Bener, Peride Celâl, Ahmet Altan, Nedim Gürsel, Selim İleri, Erendiz Atasü, Ayla Kutlu ve Buket Uzuner’in metinlerinde de aynı yıllarda gelenekseli aşan

öğeler yoğunluk kazanır. Hilmi Yavuz’un “Fehmi K.’nin Aca­yip Serüvenleri” başlıklı romanı da, Türk postmodernist edebiyatının en çarpıcı örneklerinden biri olarak vurgulan­ması gereken bir metindir. Aynı biçimde Pınar Kür, post­modern polisiyesi “Bir Cinayet Romanı” ile, edebiyatımızın yabancı olduğu bir roman türündeki metni, polisiyeyi, post­modern üstkurmaca tekniğiyle oluşturarak, edebiyatımızda bir kilometre taşma imzasını koyar.

Türk edebiyatında avangard romanın ana duraklarından biri de, Haşan Ali Toptaş’tır. Toptaş, son onyılların en önemli yazarlarından biridir. Kısıtlı maddi olanaklar içinde üreten bu yazar, ilk romanından bu güne değin estetik düz­lemdeki ilkelerinden hiç ödün vermeksizin doğru bildiği yolda ilerleyen gerçek bir edebiyat sanatçısıdır. “Gölgesiz- ler” ve “Kayıp Hayaller Kitabı” romanlarında, çağdaş insa­nın kimlik sorunsalını kırsal kesime taşımış ve bunu mo- dernist/postmodernist tekniklerle bütünleştirerek Türk edebiyatında bir çığır açmıştır. Son romanında ise metin, üstkurmaca düzlemde yazı’nm/edebiyatm/metnin kendi öy­küsünü anlatır: “Bin Hüzünlü Haz”, postmodernist Türk edebiyatının romantik ucunda varılan noktayı belgeler.

Doksanlar başında romanını alt-kültür diliyle oluşturan bir yazar gündeme oturur. Bir varoş Don Kişofunun öykü­sünü, tüm estetik ve etik tabuları yıkarak, inanılmaz yaratı­cılıktaki dil oyunları eşliğinde öyküler Metin Kaçan “Ağır Roman”da. “Fındık Sekiz”de de roman kişisine, kaportacı terminolojisiyle New Age türü bir tasavvuf yolculuğu yaptı­rır Kaçan. İhsan Oktay Anar’m ise doksan ortalarında Os- manlıca ile Türkçeyi birbirine karıştırarak yarattığı metin­ler, Türk edebiyatında o güne değin görülmedik bir dil-kur- gu dokusu sergilerler. Onun “Kitab-ül Hiyel” anlatısı “Eski zaman mucitlerinin inanılmaz hayat öyküleri” alt başlığını taşır. Arkaik/garip aygıt çizimleriyle dolu bu alışılmadık metin, Türk edebiyatında bir taze kandır. Fizik mühendisi Aslı Erdoğan da varoluşun uçlarında yol alan egzotik içe­rikli metinler üretir bu yıllarda. Metinlerini Ferit Edgü’nün yazdığı, fotoğraflarda tiyatro sanatçısı Genco Erkal’m görsel dille konuştuğu “Duo” ise, edebiyat/tiyatro ve fotoğraf dal­larını bir araya getiren sanatlar arası yapısıyla, Türk edebi­yatını çağcıl sanatın uçlarına taşır.

Yine doksanlarda bir başka yazar, geleneksel anlatının içerik öyküleme eğilimine masum olmayan postmodern bir dönüş yapar. Birbirleriyle geçişimli uzun anlatılarda inanıl­maz bir keyifle ve usta bir dil aracılığıyla öykülüyordur Mu- rathan Mungan. Kimi yerde Kerime Nadir/Muazzez Tahsin türü yüzeysel görünümlü betimlemeleri ve trivial kurgu manevraları eşliğindeki kitsch bir anlatım, yetkin bir dil kullanımıyla bütünleşir Mungan’da. Fantastik öge, bilim kurgu, psikolojik çözümlemeler, geleneksel/yapay felsefe konuşmaları, psikanalizin Lacan’cı ayna simgeseli ve metin- lerarası düzlem “Üç Aynalı Kırk Oda”nm postmodernist do­kusunun çoğulcu boyutunu oluşturur. Kitsch’le oynayan bi­linçli bir edebiyat sanatçısıdır Mungan.

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 tartışılsa bile, bu roman­lar, geçmişinde uzun yıllar geleneksel biçim öğeleriyle top­lumsal içerikli metinler üretmek zorunda kalmış bir edebi­yatın, özerkliğini elde etme yolunda attığı önemli adımları belgelerler. Bunlar, sanatın koşulsuz bir özgürlükle bütünleş­miş bir yaratma edimi olduğunu düşünen bilinçlerin ürünü­dür. Yetmişli yıllardan bugüne uzanan otuz yıllık bu zaman kesitinde Türk romanı, öncü sanatçıların açtığı yolda gele­neksel kalıplarını kırmıştır. Onu, çağcıl dünya edebiyatıyla aynı düzleme taşıyan bir estetik devrimdir bu.

***B. Metin Çözümlemeleri***

**OĞUZ ATAY'İN "TEHLİKELİ OYÜNLAR" ROMANINDA 'ÜSTKURMACA'**

1. **Kurmacanın Kurmacası**

Geleneksel-gerçekçi edebiyatın, dış dünyayı bire-bir yansıt­maya yönelik estetik anlayışı, 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan modernist edebiyat ürünlerinde köktenci bir biçimde değişime uğrar. Yeni oluşan modernist estetik Aristo’dan bu yana süregelen yansıtmacıImimetik eğilimi ve etik/ideolo­jik/psikolojik amaçlara yönelik katharsisci bakış açısını ge­ride bırakmış, farklı bir anlayışa doğru yol almaktadır. Ar­tık reel gerçek edebiyatın başat öğesi değildir. Yazar, bakışını somuttan soyuta, dıştan içe yöneltmiştir; iç dünyanın düşle- rini/özlemlerini/kargaşasım ve bilinç dışının labirentlerini kurgu düzlemine taşımanın, soyutu somutlaştırmanın, onu biçimlendirmenin yollarını aramaktadır. Geleneksel estetiğin odağında yer alan, konu öykülemeye yönelik eğilim, yerini, biçimin önderliğine bırakmıştır modernizmde. Konudan/içe­rikten biçime doğru yol alan bir gelişmedir bu.

20. yüzyılın ikinci yarısındaki estetik ise daha farklı bir yönelim gösterir. Artık edebiyat, dış ya da iç dünyayı, so­

mut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, kendini yansıt­maktadır; objektifi kendi üstüne çevirmiştir. Anlatı metin­lerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı, söz konusu metnin nasıl kurgulandığını anlatır okuruna, onunla kurgu sorunlarını tartışır. Metnin kişileri ise farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, dilden oluşmuşlukları vurgula­nır; yaşadığımız dünyada değil, kitap sayfalarında varolur­lar. Postmodern edebiyatın öncülerinden Beckett, onlara, sözcükten adam anlamında, homo logos der.

Metin ise, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerden izler taşıyan metinlerarası (intertextual) bir do­ğayla bütünleşerek gelişir. Geleneksel edebiyatın, ağaçlar­dan/çayırlardan oluşan doğasının yerini, harflerden/sözcük- lerden/kitaplardan oluşan yeni bir dünya almıştır. Bu yazı evreninin odağında eski metinlerin kişileri, Hamlet’ler, Mac- beth’ler, Don Kişot’lar kol gezmektedir. 20. yüzyıl edebiyatı­nın bu yeni doğasında yazar-anlatıcı yalnızca kurgulamıyor, metni nasıl kurguladığı konusunu malzeme olarak ele alıp onu ikinci bir düzlemde yeniden kurguluyordur. Yazarm/an- latıcımn/okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, gi­derek birer roman kişisine dönüştükleri bir ortamda konu, metnin neyi anlattığı değil, nasıl kurgulandığıdır artık.

Türk edebiyatında üstkurmacanm en çarpıcı örneklerin­den biri olan Hilmi Yavuz’un “Fehmi K.’nin Acayip Serüven­lerinde yazar/anlatıcı, metninin kurgusunu nasıl yönlendi­receğini meta düzlemden okuruna anlatır: “Ben bu anlatının yazan olarak, Fehmi Kavkı’nın yalnızlığına izin vermeyeceği­mi sizlere, siz okurlara açık açık söylemekten gurur duyuyo­rum.”[[84]](#footnote-84) Kurmacanın kurmacası demektir bu; edebiyatın ken­dini anlatması anlamına gelir. Kendisinin bilincinde olan, kendisine yönelik kurmaca (self-conscious/self-reflexiv e/self-

referential) sözcükleriyle tanımlanmaya çalışılan bu yeni kurgu eğilimi, daha sonra edebiyat terimleri dizgesinde üst- kurmaca (metafiction/surfiction) sözcüğüyle yerini alır.[[85]](#footnote-85)

Özellikle altmışlardan sonra postmodern tanımıyla bir şem­siye altında toplanmaya çalışılan edebiyatın ana kurgu eğili­midir üstkurmaca; edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür; özne-nesne, iç dünya-reel yaşam kurmaca-ger- çeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda ya­şandığı, çoğulcu (pluralist) ve eşzamanlı (simultaneous) bir gerçeklik anlayışını yansıtır. Postmodern romanın ünlü tem­silcisi Italo Calvino metninde, yazıların dünyasıyla somut yaşamı oyunsu bir yaklaşım içinde birbirine karıştırır: “Ro­man bir tren istasyonunda başlıyor, bir lokomotif solumakta, bir pistondan çıkan buhar kitabın bölüm başını kapatıyor, bir du­man bulutu da birinci paragrafın bir bölümünü gizlemekte. ”[[86]](#footnote-86) Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin dış dünyası, ne de ro­mantikler ve modernistlerin iç dünyalarıdır artık. Belki de, Beckett’in dediği gibi 11 anlatılacak bir şeyin kalmadığı” bir dünyada edebiyat kendini anlatmak zorunda kalmıştır.[[87]](#footnote-87) Ger­çeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunul­duğu bir çağın sanatçısı, kendisine sürekli yabancılaşan bir dünyayı yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğ­rultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzleminde odağa almış, onunla oynamakta­dır. Bu, aynı zamanda, edebiyat estetiğini tersyüz eden bir adımdır; yeni bir metinsel ontolojinin oluşması demektir.. Üstkurmaca metinlerde roman kişisinin yaşam öyküsü çoğu kez, onun, yazma edimi sırasında ortaya çıkan güç­lüklerle boğuşmasından oluşur. Buna uygun olarak da bir­çok romanda, metnin odağındaki felsefe, nasıl yaşamalıdan çok nasıl yazmalıya dönüşür. Bu metinlerde filozofların ya­şam konusundaki görüşlerinin yerini, edebiyatçıların ve edebiyat kuramcılarının görüşleri alır. Okur ise, bu yeni metin oluşumlarının en önemli öğesi durumuna gelmiştir. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir ortamda, metnin anlamı, onun kararma/üretimine bağlıdır.

Yaşamla kurmacanm birbirine karıştığı bu çokkatmanlı postmodern metinlerde, üstkurmaca, yaratılan metaforik imge ortamının yapısına göre, ya belirgindir, açık olarak ya­pılır ya da satır arasında örtük olarak kendini gösterir. Üst­kurmaca düzleminde öyküleyen yazarlar, dünya genelinde geniş bir yelpaze sergiler: Samuel Beckett, William Faulk- ner, John Barth, Jorge Luis Borges, Walter Abish, Donald Barthelme, John Fowles, John Gass, Robert Goover, E. L. Döctorow, Alain Robbe-Grillet, Raymond Federmann, Uwe Johnson, Max Frisch, Peter Handke, Christa Wolf, Günter Grass, Michel Tournier, Milan Kundera, Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortazar, Vladimir Nabokov, Italo Calvino ve Umberto Eco, açık ya da örtük düzlemdeki üstkurmaca öğeleriyle üreten yazarlar arasında yer alır. Türk edebiyatın­da ise Oğuz Atay, Güney Dal, Orhan Pamuk, Peride Celal, Pınar Kür, Hilmi Yavuz, Erhan Bener ve Haşan Ali Toptaş, ilk akla gelen üstkurmaca yazarlarıdır.

1. **"Tehlikeli Oyunlar"da Ana Yapı/Kurgu Özellikleri**

Çağcıl Türk edebiyatında üstkurmacanm ilk uygulayıcısı Oğuz Atay’dır. Atay, art arda yayımlanan romanlarıyla yet­mişli yıllarda Türk edebiyatında dönüm noktası olmuştur.

ilk romanı “Tutunamay anlar” (1972), zamandizinsel öykü anlatımının montaj kalıplarıyla delinerek ikinci plana itildi­ği çokkatmanlı metaforik dokusu, dil oyunları ve çok sayı­da biçim denemeleriyle modernist romanın Türk edebiya­tındaki ilk örneğidir, ikinci romanı “Tehlikeli Oyunlar” da da (1973) avangardist biçim özelliklerini sürdürür Atay. Ancak bu metinde, ilk romanında da varolan iki özelliği ön plana çıkarır: İçerik/motif düzleminde bireyin kendisiyle hesaplaş­ma olgusu, kurgu düzleminde ise üstkurmaca.

“Tutunamayanlar” romanı, içinde yazan ve yazma sorunla­rını tartışan kişilerin yer aldığı, başka edebiyat ürünlerine göndermelerle dolu bir metindir. Bu bağlamda edebiyatımız­da üstkurmaca özelliği taşıyan ilk romandır. Ancak bu ro­mandaki üstkurmaca öğesi, yıllara yayılmış yoğun birikimi­ni ilk edebiyat ürününe dökme çabası içindeki yazarın, met­ninde yaptığı sayısız biçim denemesinden biriyken, “Tehlike­li Oyunlar”da bu öge metnin ana kurgu ilkesi durumuna gelmiştir. “Tehlikeli Oyunlar” romanı, gerçek Benini bulmak ve kendisiyle hesaplaşmak amacıyla, yaşadığı küçük burjuva ortamını bırakıp gecekonduya çekilen ve orada oyunlar/düş­ler kurgulayan Hikmet’in, bu varoluşsal ve kurgusal edimle­rini odağa alır. Yaşama ve yazma edimlerinin eşzamanlılığı üzerine kurulmuş olan bu metin, Türk romanındaki en ge­niş kapsamlı ilk üstkurmaca örneklerinden biridir.

Yaşamla sanatın, reel gerçeklikle kurmaca düzlemlerinin eşzamanlı birlikteliğinden yola çıkan üstkurmaca romanlar­da çokkatmanlı bir yapı, üstkurmacanın uygulanabilmesi için önkoşuldur. “Tehlikeli Oyunlar”da da neyin gerçek ne­yinse kurmaca olduğunu belirsiz kılan ve birden çok anlam katmanına çağrı çıkartan metaforik/imgesel bir doku, ro­manın ana kurgu ilkelerinde biridir. Kaygan/geçişimli/es- nek/oynak/îabiî bir taban üzerinde yüzer gezer durumdaki gerçeklik katmanları, farklı disiplinlere bağlı anlamlar ve

roman kişileri, sınırlarını yitirme, bölünme/parçalanma ya da birbirlerinin içinde erime eğilimi gösterirler.

Geleneksel estetiğin bütünsel yapısını dinamitleyen bu kaygan dokuyu oluşturmak için çeşitli yöntemler kullanır Atay. Önce, bu kaygan tabanın üzerinde, üç anlatı düzle­minden oluşan bir yapı kurar: 1) Reel gerçek, somut yaşam düzlemi. Hikmet’in biyografik yaşamı. Aynı zamanda onun Albay’la birlikte öyküler/oyunlar kurguladığı çerçeve öykü düzlemi. 2) Kurmaca düzlemi. Hikmet’in ve diğer roman kişilerinin kurguladığı metin içi ada öyküler, oyunlar, düş­ler. Dilsel yaşam düzlemi. 3) Hikmet’in iç dünyası. Anılar, iç konuşmalar.

Bu üç düzlemden, reel adını verdiğimiz ilkinin gerçekliği­ni ise yazar metnin daha başında kuşkulu kılar. Romanın ana kişisi Hikmet gecekonduya gelmeden önce uyur (Bk. TO.35).[[88]](#footnote-88) Romanın sonunda ise, Hikmet’in ölümü uyku sim­geseli ile belirsizleştirilir; belki de Hikmet “rahatça uzanmış uyuyordufr]” (TO.465). Romanını uyku parantezine alır Atay. Bu uyuma edimi, birinci düzlemin de düşsel/kurgusal bir özellik taşıdığını vurgulamak amacıyla metin boyunca sıkça yinelenir; neyin gerçek neyinse düş ya da kurgu oldu­ğu metin genelinde belirsiz bir duruma getirilir.

Zaman ve uzam bütünlüğü ise, metinde bir arada varolan farklı ontolojik düzlemlerin metafizik yapıları içinde orta­dan kalkmıştır. Romanda metin içi öyküler (2. düzlem) ve anılarla (3. düzlem) belirsizleşen zaman-uzam sınırları, so­mut yaşam düzleminde (1. düzlem) ise neden-sonuç ilişkisi mantığının dışına itilir. Her şeyden önce 1. düzlemin ana uzamı gecekondunun ne olduğu kesin değildir, “gecegeldi, geceoldu gibi bir şey”dir (TO.455); yoksa üç katlı bir ahşap ev midir? Belki de iki katlıdır (Bk. TO.24, 280, 455). Tam- baylar’m öykülendiği bölümde ise (2. düzlem), zamanı tü­müyle dağıtır Atay: Bu metin kesitinde insanlar, “otuz ve dört yüz altı yıl yaşar[lar] [...] altı ve kırk yaşında evlenir­ler] [...] içkiyi altı ve sekseninci defa bırak[ırlar]” (T0.79).

Roman kişileri de, bu belirsizlikler ortamında giderek konturlarmm yitirirler; onların düş mü, gerçek mi oldukları bilinmez. Albay ve Nurhayat lyicel’in “yaşayıp yaşamadıkla­rı [bile/YE] tam belli değildi [r]” (TO.455). Ana kişi Hik- met’in kimliği de romanın sonuna doğru iyice kuşkulu kılı­nır: “Afedersiniz yanlışlık olmuştu: Hikmet değil Fikret’ti. Me­selâ böyle bir şeydi. Afedersinizdi.” (TO.456) Kimi yerde an­latıcı, kimlikleri ellerinden alınmış roman kişilerini, bireyin yok olmakta olduğunu savlayan yüzyılın ilk yarısındaki Batı edebiyatının dışavurumcuları gibi yalnızca tek bir harfle ad­landırır; Hikmet’i “H”, Sevgi’yi ise “S” yapar (Bk. TO.112). Yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan postyapısalcı kuram­larda bu, Beni yapısöküme uğratmak diye adlandırılır. “Teh­likeli Oyunlarım roman kişilerinden Hikmet’i (Bk. TO.13. bölüm) ve Bilge’yi (Bk. TO.166) sayısız parçalara böler Atay; ya da birbirlerini tamamlar nitelikte karşıt özellikler gösteren Hikmet ve Albay’m aynı kişi olma olasılığını taşır metnine; ya da bireysel özelliklerinden çok metnin bir im­gesi durumuna gelen Hikmet (“Wisdom”), Sevgi (“Love”) ve Bilge’nin (“Sage”) (Bk. TO.448) bu konumlarını romanda İngilizce sözcükler aracılığıyla belirgin bir biçimde vurgular. Atay’m roman kişilerinin metindeki bu konumları, Derri- da’nm aşağıdaki saptamasına koşut bir özellik gösterir; “bü­tüncül ve durağan bir varlık ya da bilinç yerine, benlikler ara­sında geçen çok çeşitli ve bütüncül olmayan bir oyun anlayı- şı[nın]”[[89]](#footnote-89) metindeki yansımalarıdır bunlar.

“Tehlikeli Oyunlarım, özellikle simge ve imge kullanı­mıyla oluşturulmuş metaforik dokusu, anlamın belirsizleş­tirilerek, metnin çokkatmanlı bir yapıya ulaştırılmasında önemli bir rol oynar. Metinde yer alan çok sayıdaki isim ve sayı simgesinin yanı sıra, gecekondu ve uyku türünden me­taforik öğelerle dokur Atay metnini. Yarattığı imge atmosfe­riyle, kurmaca ve gerçek arasındaki sınırları inceltir. Bu be­lirsizlikler ortamında roman, farklı, giderek karşıt anlam alanlarına çağrı çıkarır; metinde kesin bir anlam çözümle­mesi yapmak olanaksızdır. Geleneksel edebiyatta senteze (bireşime) ulaştırılarak bütünsel bir anlamın uyum şemsi­yesi altında toplanan karşıtlıklar, yeni edebiyat ürünlerinde uyumsuzluğu/kargaşayı/belirsizliği oluştururlar. Derri- da’nm çok kullandığı bir tanımla aporîadır bu; metnin çö- zümlenemezliğidir. Geleneksel edebiyat yapısının tümüyle söküme uğradığı, dekonstruktif (yapıbozumcu) oluşumlardır yirminci yüzyılın avangardist metinleri.

Bir meta düzlemden kurgulamak için de, farklı ontolojisi olan alanları birbirine karıştırarak metnin geleneksel bü­tünlüğünü bozmak gerekir. Geleneksel bütünlüğü, anlam belirsizliğine çağrı çıkartan çokkatmanlı/karmaşık/heterojen bir metin dokusu oluşturacak nitelikteki yapı/kurgu öğele­riyle bozar Atay. “Tehlikeli Oyunlar”m Hikmet’i de, ne oldu­ğu bütünsel bir anlam bağlamında çözümlenemeyen oyun kavramının yarattığı kargaşa ortamında bir yandan yaşam oyununu oynarken, öte yandan üstkurmaca düzlemde post­modern edebiyatın yazma oyununu oynamaktadır.

1. "Tehlikeli Oyunlar**"da Üstkurmaca**

“Tehlikeli Oyunlar” romanı üstkurmacayı farklı düzlemlerde kullanır. Atay, kurmaca ve gerçeklik katmanları arasındaki geçişimleri ve çakışmaları çeşitli kurgusal/biçimsel/yapısal tekniklerle oluşturur.

1. Yaşam = Kurmaca = Oyun

Üstkurmaca yazarı (metafiksiyonalist) çoğunlukla örtük ya da açık düzlemde bir meta-evren yaratır metninde. Başta metnin öyküsü olmak üzere, roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin kurmaca olduğu gerçeği, bu meta-ev- rende sürekli vurgulanır. Somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınır­ların yok edilmesi, üstkurmaca düzlemin ana özelliğidir. Metafiksiyonalist, önce metninde bu eşzamanlı birlikteliği belirgin kılmakla yükümlüdür.

Oğuz Atay’m romanındaki ana kurgu öğesi oyun, aynı za­manda üstkurmacanm metindeki ana taşıyıcısıdır. Romanda yapay gerçekliklerin sahnelendiği büyük bir oyun yeri (Bk. TO.351) olarak anlatılan küçük burjuva yaşam biçiminden kaçarak düş dünyasına sığınır Hikmet; gerçeğin, “başkaları­nın bize uygulamaya çalıştığı tatsız bir ölçü” (TO.llO) oldu­ğunu düşünmektedir. Amacı, “gerçeği iyi oynanan bir oyun haline getirebilmek [tir]” (T0.410); dış dünyada kendisine dayatılan oyunların dışında, “kendi oyunu[nu] [...] gerçek olarak yaşamaya karar ver [ir]” (TO.351). “Hayatın bir oyun olduğunu unutmayalım,” (T0.400) der. Öte yandan ise, sanat “eğer iyi yazabilirsek iyi bir oyun”dur (TO.265) metinde.

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

Oyun imgesinin ana bileşenlerinden biri ise yazma edi­miyle bütünleşir. Oyun, aynı zamanda bir edebiyat türüdür;

tiyatro metni anlamına gelir. Hikmet roman boyunca tiyat­ro metinleri kurgular.

Bu metinde her şeyin özünde kurmaca yatar. Hikmet’in gecekonduda ya da iç dünyasında kurguladığı oyunlar ka­dar, küçük burjuva dünyasındaki somut yaşam da kurma- cadır. Metinde insanlar gerçek frenlerini yaşamazlar, top­lumsal oyun kalıplarıyla yaşama oyunu oynarlar. Bu olguyla hesaplaşan Hikmet, “ben kimdim, ya da kimi canlandırıyor­dum?” (T0.106) diye sorar kendine.

Bu çokboyutlu kurmaca ortamda “gerçekler rüya yapıla­rak]” (TO.353) yaşanır; “uydurulmuş masallardı[r]” (TO.298) onlar. Kimi kez “yavaş kullan aklını,” (TO.39) der Hikmet, “mantığımızı dinlendirelim, rüyada yaşayalım” (a.g.y.). Kurmacanın dünyasında düşler at oynatmaktadır. Düşün/kurmacanm karşısında aklın üstünlüğü elinden alınmıştır; “akıl olduğunu sandığımız akıl taklidi,” (TO.351) der ana kişi Hikmet, akıldan söz edildiğinde; ancak aklın “zincirlerinden kurtularak” (a.g.y.) kurgulayabildiğim söy­ler. Her şey düşlerde yaşanır bu romanda.

Metninin bir düş dünyasında geçtiğini, kurmaca olduğu­nu tüm düzlemlerde çeşitli tekniklerle vurgular Atay. Burası yazının evrenidir. Betimlediği kimi olayları/olguları/olu- şumları, dilbilgisi ve edebiyat terimleri, harfler ya da yazı ve kitap ile ilgili sözcükler aracılığıyla anlatır Atay. Bunu yapa­rak üstkurmaca düzlemini güçlendirir, kurmaca doğayı da­ha belirgin kılar. Ezilmişliğinin acısını dilbilgisi düzleminde çıkarır Hikmet: “(Ben de sizleri üçüncü çoğul şahıs yaparım: Onları dinlemezler.) Ben de birinci çoğul şahıs olurum.” (TO.86). Üstelik yukarıdaki örnekte Hikmet, kızdığı kişile­ri parantez içine alarak onları dilbilgisi düzleminde cezalan­dırır. Bir okul müsameresinde ise, kesik kesik birkaç söz­cükten oluşan rolünü, “isim tamlaması gibi bir rol” (TO.63) diye tanımlar. Ya da benliğinde varolan çok sayıdaki Hik­

met’ten söz ettiğinde, “siz beni sembolik yapıyorum sanıyor­sunuz, ” diyerek bir söz sanatı terimiyle durumuna açıklık getirmeye çalışır.

“Önce kelime vardı,” (TO.77) der Hikmet romanın bir ye­rinde, kutsal kitap parodisi yaparak; “bütün bu virgüller, ün­lemler sonradan gelmedir” (a.g.y.)■ Akıl hastanesindeki Fran­sız ihtilali oyununu ise “ansiklopedik bir ihtilal” (TO.342) di­ye tanımlar. Bir yerde de, Sevgi’nin arkadaşlarından “can sıkı­cı Wler korosuydu,” (TO.129) diye söz eder: “Kasketimi çıka­rarak bütün bayanların W,lerini selamlasaydım” (T0.131). Şakacı bir edepsizlikle Batı abecesindeki W harfi ile, kadın cinsel organının grafik görünümü arasında koşutluk kurar.

Ya^mm evrenidir burası. Kimi kez de anlatıcı, yazma edi­minin fiziksel düzlemde nasıl gerçekleştiğini anlatır okuru­na. Bu edimle ilgili araç-gereç de birincil derecede öneme sahiptir yazıların dünyasında. Yaşamsal gereksinimlerin en aza indirgendiği bir ortamda, yazarken yalnızca peksimet yer roman kişileri. “Albayın getirdiği kitapları, notlan masa­nın başında birlikte oku[r]lar” (TO.267); “Hikmet’in asıl ho­şuna giden [yazma ediminin/YE] bu ön hazırlıklaradır] ” (a.g.y.). Kimi kez Bilge ona bir defter getirir yazması için (Bk. TO.lOl), kimi kez “kalemi[n]in ucu bit[er]” (TO.113) Hikmet’in. Kimi yerde ise “yazalım albayım,” der Hikmet yazma ediminin somut ve soyut gereçlerini göstererek: “İşte kalem, işte ıstırap” (TO.265).

Bu evrende yazmak ana edimdir. Hikmet bir oyun yazarı­dır; ansiklopedi yazarlığı da yapar. Albay da, Sevgi de, Nur- sel Hanım da, Hidayet de, Selim Bey de, Kütüphane Faresi de oyun ya da anı yazarlar, günlük tutarlar, çeviri yaparlar. Metiniçi öykülerin ana kişileri de, Mütercim Rüstem ve Arif Beyler gibi yaşamlarının ana edimi yazmak olan insanlardır.

Yaşanılan ülkenin odağında da bir kitap olduğundan söz eder Hikmet. “Anladığıma göre kendi küçük, hükmü büyük bir kitap varmış [...] koca ülkeyi bu kitap çekip çeviriyor­muş.” (T0.59) “Fazla ‘kitap’ okuduğu için hapse düşmüş” (a.g.y.) insanlar bulunur metinde. Hikmet ise bir kitap gibi her yerde yasakla[ndığmdan]” (TO.77) yakınır. Aydın yaza­rın toplumdaki münzevi durumu ise, “okuma yazma bilenler de gecekondulara çekilmişler [di]” (TO.323) diye anlatılır ro­manda. İnsanların davranışları, bir tiyatro metnindeki kişi­lerin kurmaca konumlarıyla koşutluk içinde verilir “Tehli­keli Oyunlar”da. Hikmet “uşak rolünde sahneye çıkmakta­dır]” (TO.161); gerçekçi yapıdaki insanlar ise “kral rollerine çıkıyor[lardır]” (TO.235); Bilge, Hikmet’i bırakıp gitmeme­lidir, çünkü ona oyunda “terkeden kadın rolü verilmemiş­tir]” (TO.454).

Roman kişilerinin gerçeklikleri sürekli kuşkulu kılınır metinde; onlar gerçek insan değildirler. Anlatıcı, “şey” (TO.455) diye söz eder Hikmet’in gecekondudaki komşula­rından; “roman kahramanı gibi iki şey”dir (a.g.y.) Albay Hü­samettin Bey’le Nurhayat Hanım. Sevgi’nin annesi de kendi­ni “yeni bir romanın yeni bir kahramanı” (TO.184) olarak duyumsamaktadır. Romanda Hikmet’in “siz benim dışımda yoksunuz,” (T0.408) diyerek bir düş ürünü olduğunu bir­çok kez vurguladığı Albay ise “bir hikâye ya da roman kah­ramanı olmadığını” (TO.299) ileri sürmekte, ama “her sö­züyle gerçek varlığını gittikçe kaybet[mekte], gittikçe say­damlaşmaktadır]” (a.g.y.). Hikmet de, kimi yerde maddesel bedeninden sıyrılmış bir varlık çağrışımı içinde betimlenir; “bacaklarının üstünde hiç ağırlığı yokmuş gibi dolaşıyor- du[r]” (TO.236). Kurmacadır onlar, sözcükten adamlardır.

Romanın başat motiflerinden kimlik sorunsalı ise, yine yazma edimiyle koşutluk içinde yer alır romanda; varoluşu­nu yazarak sorgulamayı düşünmektedir ana kişi; bir ansik­lopediye Hikmet Benol maddesini yazmak istemektedir. An­cak o maddenin kendisine verilmeyeceğinden korkuyor- dur; “dünyada bana bırakmazlar. Beni benden iyi bilen o ka­dar çok insan var ki,” (T0.330) der. Yaşamının “gerçek baş­langıcı” (TO.47) olarak ise metinde yazmak edimiyle bü­tünleşen gecekondu dönemini gösterir Hikmet. Gerçek ya­şam, yazmak demektir bu romanda. O, kurgulayarak yaşar; “arabada, meyhanede ve her yerde masallar anlatmaya devam [eder]; bu Hikmefin görevi[dir]” (TO.214).

Bu kurmaca dünyada ölmek ise yine düş dünyasında ger­çekleşir, düşlerin -ya da kurmaca yaşamın- sona ermesi an­lamına gelir; “yaşayabileceğini hayal ettiğin olayların bitme­sidir ya da insanın öyle sanmasıdır” (T0.400) ölüm. Bu dü­şünceyi, Hikmet’in balkondan düşerek öldüğü -ya da öyle sanıldığı- “Düşüş” başlıklı 17. bölümde düşmek/düşle­mek/düşünmek sözcüklerinden oluşan bir sözcük oyunuyla kurgu düzlemine taşır Atay. “Düşüş” sözcüğüyle başlayan bu bölümün son sözcüğü ise “düşünüyorum”dur. Düşünmek ise düşlemenin sona ermesi demektir; bu da kurmacamn, yani yazının sonu anlamını birlikte getirir. Bir sanatçı için ise bu, düşüştür, ölümün kendisidir. “Tehlikeli Oyunlar”m sonuna doğru roman kişisinin ölümü ise, kurmaca düzlem­de şu tümceyle nedensellik kazanır: Bir yazar “eserini ta­mamlamayı hayatım tamamlamak addeder” (TO.472).

Postmodern edebiyatın, yazmak ve yaşamak edimlerini ko- şutlayan bu tekniği, sanal bir açmaza sokar kurguyu: Ana kişi hem romanı -“Tehlikeli Oyunlaf’ı- yazmakta, hem de aynı an­da onun içinde yaşamaktadır. “Ben de hayalimde yarattıklarım­la birlikte bir roman kahramanı olmak istiyordum albayım,” (TO.332) der. Hikmet romanın bir yerinde; “gecekonduya da bu nedenle geldim. Kimsenin eşine rastlamadığı bir roman yara­tacaktım. Yaratıcı kahramanlarıyla birlikte yaşayacaktı” (a.g.y.).

Yaşam da, ölüm de, tarih de kurmacadır bu romanda. So­mut gerçek, kurmaca dünyayla, oyunla eşzamanlı bir düz­lemde varolur “Tehlikeli Oyunlar”da.

1. Metinlerarası Evren

Yeni edebiyat terimleri dizgesinde metinlerarasılık (inter- textuality) diye adlandırılan olgu, üstkurmacamn bir türevi­dir; üstkurmaca yazarının metninde oluşturmayı amaçladı­ğı kurmaca doğanın önemli bir parçasıdır. Yazma ediminin odak alındığı üstkurmaca metinlerde, roman kişileri sürekli metinler üretir. Bu romanlar öykü içinde öykülerle doludur. Edebiyat, dış dünyayı/yaşamı anlatmaktan çok, kendine dönme eğilimi gösterir yeni metinlerde. Iç içe yansıyan ay­nalar örneğinde olduğu gibi, öykülerin içinde öyküler anla­tır yazar. Bunlar çoğunlukla geleneksel anlatılara benze­mezler; çarpıtılmış öykü parodileridir. Burada amaç, bir ko­nuyu öykülemekten çok, üstkurmacamn yazıdan oluşan doğasını, kurmaca olduğu vurgulanan öykü/yazı kesitleriy­le dokumaktır.

Öte yandan, 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 çıkılarak 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.[[90]](#footnote-90)

Oğuz Atay’ın ilk iki romanı da metinlerarası doğanın yo­ğun biçimde yer aldığı metinlerdir. Bu romanlarda roman kişilerinin ürettiği metin-içi öykülerin yanı sıra, değişik edebiyat ürünlerinden çeşitli düzlemlerde yansımalar yer alır. Atay bunlarla, kurmaca gerçeklik düzlemini ilmek il­mek dokur romanlarında. “Tehlikeli Oyunlar”daki çoğu ro­man kişisi, metnin içindeki ada öykülerin oluşumuna katkı­da bulunur. En çok da ana kişi Hikmet, Hüsamettin Bey’in desteği altında yapar bunu. Austerlitz Savaşı ile ilgili oyun, akıl hastanesindeki Fransız Devrimi oyunu, ansiklopedi ke­sitleri, şiirler, Selim Bey’in “Ma Petite Princesse” başlıklı öy­küsü, Sevgi’nin günlüğünden kesitler ve mektuplarla metin içinde öykü/oyun adaları oluşturur Atay. Ancak, geleneksel anlatılarda, bir çerçeve öykünün içinde, sınırları belirgin bir öykü adası olarak oluşturulan öykü içinde öykü türü an­latı tekniği, çağın avangardist romanlarında değişikliğe uğ­rar. “Tehlikeli Oyunlar”m geçişimli/kaygan dokusu içinde, çerçeve öykü ile ada öykü katmanları birbirine karışır. Hik­met, kendisinin kurguladığı Austerlitz Savaşma gönüllü olarak gitmek ister (Bk. TO.274), ya da kurguladığı oyunla­rın kişilerini reel yaşamından kişilerle birlikte yemeğe çağı­rır (Bk. “Son Yemek”, 16. bölüm).

Öte yandan, “Tutunamayanlar”da olduğu gibi “Tehlikeli Oyunlar” romanında da Atay, Türk ve çoğunlukla da dünya edebiyatından kimi yapıtları metninin kurgusuna katar, ede­biyat birikimini yansıtır romanlarına. Kimi kez bu yapıtları, kahramanlarını ya da yazarlarının isimlerini sözel düzlemde anar; Faust’tan (TO.437), “Düşüş”ten (TO.447), Gogol’den (T0.405), Goethe’den (TO.411), Kant’tan (T0.320, 412), Othello’dan (T0.406), Hamleften (T0.406, 407), Poloni- us’tan (TO.72), “Satıcının Ölümü” ile “Farelerle İnsanlar”dan (TO.51) söz eder; romanının bir bölümünün başlığını “Dü­şüş” koyarak Albert Camus’nün aynı adlı metnini anıştırır.

Kimi kez de Kafka’nın “Değişim” adlı anlatısına örtük gön­dermede bulunarak, kendisi için Hikmet’e “münasebetsiz böcek” (TO.265) dedirtir. Ya da kişilerine, ses düzleminde Hamlet’e yakın isimler verir; onları Hamit ya da Hikmet diye adlandırır. Ya da Peter Weiss’ın akıl hastanesinde geçen Fransız Devrimi konulu oyunu Marat-Sade’ı anıştıran; kişi­lerinden birine Marat adını verdiği, akıl hastanesinde geçen bir Fransız Devrimi oyunu kurgular romanında. Ya da Ber- tolt Brecht’in “Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü” adlı oyununu çağrıştırırcasma, metninin bir yerinde “Hikmefin yükselişi ve düşüşü” (TO.448) dedirtir roman kişisine.

Kimi kez de Hikmet; kalem, şeb (gece), seher türünden redifler kullanan bir divan şairi davranışı içine girerek, “Ey kalem! Bu eser senin değildir. Ey gece! bu seher senin değil­dir,” (TO.161) diye seslenir. Sayfaların arasında Karagöz- Hacivat, Faust ve Don Kişot’tan esintiler dolaşır. Kimi yer­de, Albay’la Hikmet’i şakacı bir atışma içindeki Karagöz- Hacivat’a dönüştürür; kimi yerde ise, ruh-madde karşıtlığı­nı içten yaşayan bir Faust’tur Hikmet; ya da yoz toplum de­ğerleriyle umarsızca savaşan bir Don Kişot.

Ancak, Atay’ın bu romanının metinlerarası düzlemini ağırlıklı olarak Shakespeare’in “Hamlet”i ile Dostoyevs- ki’nin “Yeraltından Notlar”ı oluşturur. Bu iki yapıtın öğeleri “Tehlikeli Oyunlar”da, anıştırmalar aracılığıyla ya da roman kişilerinin özellikleri olarak ya da parodi düzleminde yeni­den biçimlendirilerek yer alır. Romanın motif düzlemini ol­duğu kadar, metindeki dilsel oluşumları da etkileyen bir di­ğer yapıt ise psikanalist Eric Berne’ün, kimi insan davranış­larını oyun olarak ele alıp yapısalcı bir yaklaşımla sınıflan­dırdığı ve dilimize, “Hayat Denen Oyun” başlığıyla çevrilen incelemesidir.[[91]](#footnote-91)

Atay, “Tehlikeli Oyunlar” romanının ön kurgu çalışmaları sırasında, günlük notlarında söz eder bu üç kitaptan. Gün­lüğünün 10. ve 76. sayfaları arasında, bu romanının kurgu­suyla ilgili düşünceleri yer alır Atay’m. “Tehlikeli Oyun­lardın kurgusuna altyapı oluşturmak için Shakespeare’i okuduğunu öğreniriz günlüğünden.9 6.8.1970 tarihli gün­lük notunda, romanın kurgusu ile ilgili düşünce üretirken şöyle der: “Son okuduğum ‘Games People Play’in deyimiyle had games oynuyorlar birbirlerine, ‘Undenvorld’ - Dostoyevs- ki’nin anlamında games.”10

Ancak, metinlerarası düzlem, çoğu avangardist yazarın metninde görüldüğü gibi salt bir kurgu öğesi değildir Atay’da. Günlüğünde yer alan şu tümce, onun duyarlı kişi­lik yapısına koşut olarak Dostoyevski’nin ve Hamlet’in mese­le sini ne denli içten benimsediğini kanıtlar: “Amerikalı, Av­rupalI, kendi dışındaki kültürleri sadece inceler; bizim samimi­yetimiz ve sıcaklığımızla benimsemez [...] Dostoyevski’ye Tols­toy’a yaklaştığı gibi yaklaşamaz. Biz Steinbeck’in pamuk ve şeftali toplayan işçileriyle birlikte acı çekeriz, Hamlet’in mese­lesine katılırız [...]. Batılı değerlendirir biz severiz”11 Gerçek­ten de, romanının metinlerarası düzlemindeki yazarları ina­nılmaz bir içtenlikle benimser Atay. Bunu özellikle onun ro­manlarındaki Dostoyevski etkisi için söyleyebiliriz. Hikmet de, “Tutunamayanlar”m Turgut’u da, Selim’i de, -ve büyük bir olasılıkla onları böylesine coşkuyla yaratan yazarları Atay da- “Yeraltından Notlar”m ana kişisi ya da “Suç ve Ce- za”nm Raskolnikof’uyla belirgin koşutluklar gösterirler.

Hikmet, Dostoyevski’nin yukarıda sözü edilen kişileri gi­bi, çevreyle uyuşmazlığı dorukta yaşar; inanılmaz çapraşık­lıkta bir iç çatışma ortamında kendini kahreder; çevresinden tedirgindir; herkesin kendisiyle alay ettiğini düşünmektedir; alışılmamış bir dürüstlükle kendisiyle hesaplaşmakta, zayıf­lıkların üstüne gitmekte, “geçici delilikler geçir [mektedir]” (TO.157). Dostoyevski’nin “Yeraltından Notlar”daki kahra­manı da, Hikmet gibi, “ben yaşadığımı anlamak için kendi kendime bir çeşit yaşama oyunu oynar, serüvenler uyduru­rum,”[[92]](#footnote-92) der. O da Hikmet gibi “başladığı bir şeyi bitirmemiş olmafktan]”[[93]](#footnote-93) yakınır. “Sizin birbiriniz var [...] Bizim ancak benimiz var,” (TO.IOO) diyen Hikmet’e benzer bir biçimde dert yanar Dostoyevski’nin kahramanı: “Ben tek başınayım, onlarsa hep birlikteler.”[[94]](#footnote-94) “Yeraltından Notlar”m, “ben hasta bir insanım. Öyle sanıyorum karaciğerimden yana da bir der­dim var,”[[95]](#footnote-95) diyen anlatıcısı gibi, “bedava tarafından şu divana uzanmak ve karaciğerimden başlayarak bütün dertlerimi sıra­lamak istiyorum,” (TO.331) diyen Hikmet’in tümceleri me- tinlerarası bir yankıdır. Bu yankı “Tehlikeli Oyunlar”da sıkça duyulur: Atay’m metnindeki haklı olduğunu bile bile duvara doğru koşan adam (Bk. TO.439)15 ile kütüphane faresi verem­li aydın (Bk. TO.359-364),[[96]](#footnote-96) bu metinlerarası yankılardan birkaçıdır.

Yaşama ve kendine kara mizah penceresinden acı acı gülen ana kişi Hikmet’in bu eğilimini “ha-ha” diyerek seslendirir Atay metninde; sıkça ha-ha der Hikmet romanda; giderek be­den kazanır ha-halar, kişiselleştirilir. “Ulan ha-ha! Herkesi gü­lünç duruma düşür olur mu?” (TO.89) der Hikmet bir yerde; bir mektubun sonuna “H.H.H. (Ha-Ha-Hikmet)” (TO.395)

diye imza atar. “Yeraltından Notlar”m ana kişisi de, aynı kara mizah tonu ile güler metinde; öfke ile kendine acıma arası bir duyguyu yansıtır Dostoyevski’nin ha-halan da.[[97]](#footnote-97)

Shakespeare’in Hamlet'i ise, coşkulu yapısı ve tüm düzeni karşısına alan tutumu ile genelde Hikmet’in birçok özelliği­ni yorumlamak için kullanılabilir metinde. Ancak, Hamlet oyununun metinlerarası düzlemde görüntüsü, Nurhayat Hanım’m oğlu Hidayet’in yazmış olduğu oyunda somutla­şır. Bir Hamlet parodisidir bu. Hayalet korkusu içinde nöbet tutmakta olan askerin generaliyle yaptığı konuşma; Ham­letsin birinci sahnesinde, iki gecedir kendilerine görünen kralın hayaletinin yeniden ortaya çıkmasını dehşetle bekle­yen nöbetçilerin Horatio ile olan konuşmalarını çağrıştırır (Bk. TO.44-45).

Romanın metinlerarası dünyasında, bilimsel bir inceleme olan Dr. Eric Berne’ün “Hayat Denen Oyun” adlı kitabının önemli bir yeri vardır. Bu çalışmaya büyük değer verir Atay. Onu “Tehlikeli Oyunlar”ı yazarken okumuştur. 9.12.1974 tarihli günlük notunda, tek tiyatro yapıtı “Oyunlarla Yaşa­yanlar”ı yazarken de bu kitabı bir kez daha okuması gerek­tiğini söyler. Atay’m, Berne’ün oyun kuramından çok etki­lendiği anlaşılmaktadır. Yazarın iki yapıtının başlığında da oyun sözcüğünün bulunması, bu güçlü etkinin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

“Son okuduğum ‘Games People Play’in deyimiyle \*bad games’ oynuyorlar birbirlerine,”[[98]](#footnote-98) der Atay, roman kişileri Hikmet ve Sevgi için günlüğünde. Beme’e göre insanlar, yakın ilişkile­rinde, gerçek yaşamın yerini alan kalıp davranışlar göster­mektedirler. Şablonlara dökerek sınıflandırdığı bu davranış­lara oyun adını koyar Berne. Kişinin gerçek benliğinin dışına

çıkarak oynadığı bu oyunlar, “aldatmayı öngören bir dizi ta­vırlardı r”[[99]](#footnote-99) ve “her oyunun dürüst olmayan bir yapısı vardır” (a.g.y). Bu nedenle bad games yani kötü oyunlardır bunlar. İyi oyunlar ise, Hikmet’in gecekonduda kendini yaşayarak kurguladığı oyunlardır; Hikmet’in BenoVmasını sağlayacaktır bunlar. Berne’e göre, kişinin özerkliğe erişmesi, kalıp davra­nış oyunlarının dışında bir yaşam biçimini gerçekleştirmesi­ne bağlıdır. Bunun için de, tüm tarihsel geleneklerin yükle­diği ağırlık ortadan kaldırılmalıdır. Ardından da, bireysel, anababasal, toplumsal ve kültürel birikimin etkileri yok edilmelidir. Hikmet de bu nedenle toplumsal ilişkilerin dı­şında yarattığı yeni bir dünyaya, gecekonduya çekilmiştir.

Berne’ün incelemesi, yalnızca Atay’ın oyun kavramının özünde yatan düşünceye ışık tutmakla kalmaz. Atay, onun oyunlara verdiği ilginç isimleri kimi kez olduğu gibi alır, ki­mi kez onlardan esinlenerek yeni isimler ve oyunlar kurgu­lar. Berne’ün oyun başlığı “Sen Olmasaydın Eğer”i doğrudan kullanır; “Sevgi olmasaydı eğer”li metin kesitleri oluşturur. Ya da tüm sözcükleri birleştirerek Berne türü “senisevmiyor- dusevseydi” (TO.92) oyunu kurgular. Berne’ün “Dost Canlısı Bilge”[[100]](#footnote-100) başlıklı oyunu ise, Atay’m romanında üstkurmaca- nın izini sürenleri, söz konusu başlıkla roman kişisi Bilge arasında bir köprü kurmaya yönlendirecek çekiciliktedir.

“Tehlikeli Oyunlar”da metinlerarası doğa, Atay’m yapıtları arasındaki geçişler olarak da metne yansır. “ Tutunamayan- lar”m ana kişilerinin isimleri olan Selim, Turgut ve Süley­man’ı bu romanında da kullanır Atay. Onun yapıtlarındaki ana kişilerin tümü, birbirinin devamı görünümündedir.

Üstkurmaca romanlarda, çokboyutlu geçişimliliklerin oldu­ğu bir metinler dünyasında yaşanır. Yaşam gibi sürekliliği olan bir dünyadır bu. Hikmet’in ölümünün -ya da yazma edi­minin sona ermesinin- ardından Nurhayat Hanım’m küçük oğlu Salim, “ben de bir oyun yazdım, Hikmet amca [...] gibi," der romanın son sayfasında; sonra da kardeşiyle birlikte bilye oynamaya gider. Dünya yüzünde yaşam nasıl devam ediyorsa, metinlerin evreninde de yazma edimi öyle devam ediyordur.

1. 'Nasıl" ve 'Neden' Yazıyorum

Yaşamın yazma edimi, dünyanın ise metin demek olduğu üstkurmaca romanların ana izleklerinden biri de, metnin içindeki yazarların kendi yazma edimleri ile ilgili düşünce­lerinden oluşur. Yazar konumundaki bu roman kişileri, yazdıkları metinleri nasıl yazdıklarını anlatırlar, edebiyat konusunda kuramsal düzlemde düşünce üretirler.

Yazarın nasıl kurguladığını anlattığı bu metin kesitlerinde anlatıcının tutumu, tanrısal (olympisch) ve egemen (aukto- rial/omnicient) özellikler gösterir. Genelde kısıtlı (begrenz- ter Blick/limited point of view) bir konumdan anlatan ve me­tindeki belirsiz gerçeklik konusunda fazla bilgisi olmayan “Tehlikeli Oyunlarım anlatıcısı, yazdığı metinler söz konu­su olduğunda daha geniş bir bakış açısı sergiler. Kahraman­larının yazgılarına ve yazdığı oyunların sonuna tümüyle egemen olamasa da, oluşturduğu metinler ile ilgili kapsamlı bilgiye sahiptir. Anlatıcının güçlü konumu özellikle de onun, romanın içeriğiyle değil de, kurgusuyla ilgili olarak konuştuğu metin kesitlerinde görülür. Böyle durumlarda anlatıcı, çoğu'kez kitabın yazarıyla çakışır. “Tehlikeli Oyun­larım, yazdığı metni nasıl kurguladığını dile getiren anlatı­cısı Hikmet, “Tehlikeli Oyunlar” romanını nasıl kurguladığı­nı anlatan Oğuz Atay’la çakışır çoğu yerde. Üstkurmaca ro­manlarda, metinlerin nasıl kurgulandığının anlatıldığı ke­sitlerde kahraman-anlatıcı, yazar-anlatıcıya dönüşür.

Albay Hüsamettin Tambay’la gecekonduda oyunlar kur­gulayan Hikmet, söz konusu oyunların kurgusunu sürekli olarak Albay’la tartışır. Gecekonduya yazmak amacıyla çe­kildiğini bildiğimiz Hikmet’in düşünde yarattığı Albay’m iş­levi de, yazma edimine çeşitli bağlamlarda yardımcı olmak­tır. Postmodern renkte bir esin perisi gibidir Albay; o olma­dan yazamaz Hikmet; belki de, zorlu bir edim olan yazma­ma. disiplinini simgeliyordur. Ancak Albay’m romandaki en belirgin işlevi, kurgu düzleminde ortaya çıkar. Atay, Albay’ı, Hikmet’in kurgu sorunlarını daha rahat tartışabilmesi için yaratmış gibidir. Hikmet’in iç-diyalog arkadaşıdır Albay. Metin içi öykülerin -ya da “Tehlikeli Oyunlar” romanmm- kurgu sorunları- büyük ölçüde bu iki roman kişisi arasında konuşulur/tartışılır, kimi yere kuramsal düzleme taşınır.

Özellikle 12. bölümde, Hikmetle Albay Austerlitz Savaşı konulu oyunu kurguladıkları sırada, oyun, sürekli olarak üstkurmaca düzlemden tartışmalarla kesilir. Bir tarihsel gerçekliğin konu alındığı bu oyunda odakta olan, gerçek ve kurmacanm sınırlarıyla ilgilidir. “Austerlitz’in nasıl sonuç­landığını biliyoruz albayım,” (TO.273) der Hikmet, “fakat tiyatroda olanlardan haberimiz yok henüz” (a.g.y). Napol- yon’un Austerlitz Savaşı tarihsel bir gerçektir ve sonu da bellidir. Ancak sanatçı, gerçeği istediği gibi kullanmakta öz­gürdür Hikmet’e göre. Kurmaca gerçekliğin özerkliğini sa- vunuyordur Hikmet. Oysa Albay, reel gerçeğin metindeki denetleyicisi gibi davranır; birlikte yazdıkları bu metnin gerçekle teke-tek örtüşmesini sağlamak için elinden geleni yapar. Hikmet, oyunun bir kahramanına, savaş öncesi Ren Nehrinde pervaneli bir gemi ile dolaştığını söylettirdiğinde, Albay elindeki başvuru kitabından bunun doğru olamaya­cağını kanıtlar: O tarihte pervaneli gemi henüz kullanıma girmemiştir (Bk. TO.272).

Albay, gerçekçi edebiyat anlayışının romandaki temsilcisi­

dir; yeni bir kurmaca gerçeklik anlayışı içinde özgürce ya­ratmak isteyen Hikmet’i sürekli engellemeye çalışır. Kimi yerde, “muharebe öncesinde bir yüzbaşıyla bir binbaşı böyle sohbet etmez” (TO.268) gerekçesiyle oyunun yazımını dur­durarak Hikmet’e çıkışır: “Nerede kaldı senin gerçekçiliğin?” (a.g.y.). Roman kişisi Hikmet’in yanıtı ise yazarı Oğuz Atay’m estetik yaklaşımıyla örtüşür: “çok gerilerde kaldı al­bayım.” (TO.269) Geleneksel/gerçekçi edebiyat eğilimine karşı çıkarak Türk edebiyatındaki ilk modernist metinleri üreten yazarın, kurgu düzleminden tepkisidir bu. Burada oluşturulan, bir sanat yapıtıdır, “muharebe usulleri el kitabı değil,” (a.g.y.) der Hikmet.

Austerlitz metni, karşıt edebiyat görüşleri arasındaki ça­tışmaya temel hazırlamak için romana konmuş gibidir. “Se­nin niyetin tarih değil maskaralık,” (TO.267) der Albay; yeni tekniklerin tümüne karşıdır. Hikmet’in oyun içinde oyun kullanma önerisini geri çevirir (Bk. TO.268). Geleneksel estetiğin bakış açısından konuşmaktadır Albay; “Oğlum sen, bu her şeyi birbirine karıştırmanla hiç bir zaman gereken ala­kayı göremeyeceksin,” (TO.279) der. Özde ise, gelecek tep­kileri endişe içinde bekleyen avangard metin yazarı Oğuz Atay’m endişelerini içerir Albay’m sözleri.

Albay’m -ya da geleneksel estetiğin- eleştirel tondaki gö­rüşleri art arda sıralanır romanda. Bir kere, bütünsel bir olay olmadığı için, okuru ardından sürükleyecek merak öğesi eksiktir bu metinlerde: “[İnsanların] ilgisini çekmek ve kendini dinletmek isteseydin, merak uyandırıcı ve sürükleyici maceralarını [...] bütün teferruatıyla gözlerimizin önüne se­rerdin,” (TO.332) der Albay. Çünkü ona göre, “nev-i beşer maişetini merak ve tecessüsle temin [etmektedir]” (TO.333). Ayrıca, kurgulanan bu metinlerde, geleneksel anlatıcıların, okuruna yol gösteren, güven verici tutumu da görülmez. Albay yakınır: “İnsan senin hakkında ne düşüneceğini bilmi­

yor. Karşı tarafı yeteri kadar kötülemediğin için, seni dinle­yenler, senden yana olmuyorlar.” (a.g.y.). Üstelik “girişlerde oyalanıyor [...], bir türlü esas mevzuya giremiyor [dur]” (TO.267) Hikmet. Ayrıca bu metinlerin “hepsi yarım kalı­yor [dur]” (TO.349). Romanın bir başka yerinde, geleneksel estetiğin aynı bağlamdaki bir vurucu hamlesi daha görülür: “Hikmet’in hikayeleri hiçbir zaman olaylarla beslenmiyordu, pek havada kalıyordu.” (TO.224)

Gerçekçi estetiğin bu eleştirilerine yanıt, romanın başka bir bölümünden gelir: “Ey ruh proletaryası! Bu uğurda gere­kirse bütün gerçekleri çiğneyiniz! Bir oyunda bile gerçekleri dile getirmek gerektiği yalanına inanmayınız” (TO.352) Sa­nat bir oyundur, ama “oyundan da gerçektir.” (TO.353) Yeni edebiyat ürünlerinde gerçek, dış dünyanın teke-tek yansı­tılmasıyla oluşmaz. Bunların “içinde ne gerçek bir tabiat tas­viri vardır, ne de derin bir ruh tahlili [...] Siz benim oyunumu seyretmek istiyor musunuz, istemiyor musunuz?” (a.g.y.) diye sorar Hikmet. Atay gibi, Hikmet’in de amacı, metinlerin içerikleri aracılığıyla sözel düzlemde anlaşılmak değildir. O, içeriksiz bir ses gibi, salt bir dil oluşumu olarak algılanma­sını ister sözlerinin. Dinledikleri mevlûda, içeriğini anlama­dan ağlayanları örnek verir romanın bir yerinde: “Nasıl ağ­lıyorlardı, hiçbir şey anlamadıkları halde? Şimdi ben de sözle­rimin tam anlaşılmamasını, gene de benim için ağlanmasını isterdim.” (TO.422)

Hikmet’in estetik anlayışına romanın ortalarından bir destek de Albay’dan gelir. Özde geleneksel edebiyat eğilimi­nin metindeki savunucusu görünümdeki Albay, hiçbir şe­yin kesin ve durağan olmadığı bu romanın bir yerinde, mo­dernist edebiyat anlayışından izler taşıyan bir tonlama ile konuşur: Roman içinde kurgulanan ikinci düzlemdeki me­tinlerin kişilerinden Mütercim Arif etkili bi^ yazardır, çün­kü “birçok muharririn aksine, insanı malum bir istikamete sevketmez, müphem bir ifade kullanmış olması ve meseleleri nihai bir noktaya vardırmaması, bizi daha geniş ufuklara gö­türür” (TO.295). Ve Hikmet, edebiyatı, “bazı kat’i hükümlü nazariyatını teşhir için kullanan” (TO.472), başka bir deyiş­le, edebiyatı, savunduğu ideolojinin manifestosu olarak gö­ren yazarlara benzememektedir.

Romanın çokkatmanlı dokusu içinde bir arada gerçekle­şen iki ana eylemi ise, metnin bir yerinde, iki Hikmet ara­sında bölüştürerek somutlaştırır anlatıcı. “Bir Hikmet rüya­ları düşünürken, öteki de yaşantıların sorumluluğunu üstüne almalı[dır]” (TO.313). Hikmetler’den biri, küçük burjuva­nın kalıplaşmış değer ölçütleri karşısında varoluş savaşımı verirken, diğeri benzer türde bir savaşımı üstkurmaca düz­lemde vermektedir: Yeni bir estetiğin sözcülüğünü yapan sanatçının, yürürlükteki yasal estetiğin geleneksel ölçütleri­ne karşı verdiği savaşımdır bu.

Yazar-anlatıcı, kurgudaki ana ilkelerini, yukarıda görül­düğü gibi çoğu yerde Hikmet ve Albay’m kuramsal düzlem­deki çatışmaları çerçevesinde, satır arasından anlatır okuru­na. Kimi zaman da, nasıl yazdığını, hangi kurgusal sorun­larla karşı karşıya olduğunu uygulamalı olarak gösterir; hem yazmakta, yazarken de yazma edimi üzerinde yüksek sesle düşünmektedir: Gecekondu sakinlerine, “soyut bir kavram olsun diye ‘varlıklar(T0.327) demiştir, çünkü “gerçekdışı bir biçimden anlatan birifdir]” (a.g.y.) Hikmet. Ya da, düşündüklerini/duyumsadıklarını dile getirmekte zor­landığında, yabancı bir sözcüğü açıklamalı olarak kullanır: “Düşünmek ve yansımak anlamlarını birlikte ifade eden ‘ref- lection’ kelimesini” (TO.328) kullanarak anlamı oturtmak istemektedir metnin o yerinde. Ya da “hikayeyi anlatırken mümkün olduğu kadar yorum yapmamaya çalıştığını,” (T0.307) söyler. Ya da geçmiş zaman kesitlerini metinde anlatmak için nasıl bir teknik kullanması gerektiğini düşü­nür: “O zaman geriye dönmek gerekiyor [dur], artık bu teknik de eski[miştir].” (TO.283) Ya da oyundaki emirberin adını Fritz mi koysundur, yoksa Hans mı? (Bk. TO.277). Ya da metinde “Ey iki yüzlü Fransız zabiti” tümcesi kullanıldığın­da, arkaik zabit sözcüğünün oraya aliterasyon oluştursun diye konulduğunu söyletir Albay’a (Bk. TO.277). Kimi yer­de de, yazdığı bir kurmaca metnin arka planındaki otobi­yografik öğeyi vurgular: Bilge’yle “kavga ettik, kapıyı vurup çıktım. Ondan sonra yazdım İnsanlığın Ölümü’nü [...] edebi­yatı kendi kirli emellerime alet ettim.” (TO.279)

Üstkurmaca düzlemde metinlerinin oluşumu konusunda düşünce üreten yalnızca Hikmet değildir bu romanda. Selim Bey de, yazdığı öyküde bir bölümü yarıda kesmesini şöyle nedenlendirir: “Belki de bu değersiz kırıntıları, ilerde bir heye­can yaratsın diye yarıda kesmişimdir.” (TO.198) Hikmet’in kurguladığı oyunların içindeki kahramanlar bile, yazdıkları metinleri oluştururken, nasıl yazmalı sorusu odaktadır. Ro­manın içindeki Austerlitz oyununun kahramanı Schlick, yazdığı mektuptaki her tümcenin üstünü eleştirel bir yakla­şımla çizer, yeniden yazar; üstkurmaca düzleminin içinde yansıyan bir diğer üstkurmaca düzlemidir bu.

Öte yandan, farklı bir açıdan baktığımızda, bir metin nasıl yazılır konusuna gerçek örnek, romanın kendisidir. Atay romanında, edebiyatın gerçekçi/yansıtmacı ve avangardist anlatım tekniklerine bir arada yer vererek, bu karşıt roman anlayışları arasındaki çatışmayı sözel düzlemden biçim düzlemine taşır. “Tehlikeli Oyunlar”m 2. bölümünde Atay, geleneksel bir anlatım kullanır. Olayların ve kahramanların gerçekçi bir biçimde yansıtıldığı bu bölüm, Hikmet’in Sevgi ile evlenmesinin öyküsünü içerir. Burjuva değerleri ile Sev- gi’nin aile bireylerinin teker teker anlatıldığı bu bölümde Atay, yıkmaya çalıştığı estetik anlayışın ölçütlerini kullana­rak anlatır; zamandizinsel bir art ardalık içinde içerik/konu

öyküler. Geleneksel burjuva yaşam biçiminin yansıtıldığı bu metin kesitinde yer alan geleneksel anlatım tekniğini, biçim ve içeriğin uyumu olarak değerlendirsek de, yazarın karşısın­da olduğu söz konusu tekniği romanında uygulamasının bir nedeninin de, roman içinde yer alan edebiyat tartışmasına bir metin örneğiyle destek vermek olduğunu düşünebiliriz.

*Nasıl yazıyorum* konusu, romanın kimi yerinde *neden ya- zıyoruma* dönüşür. Bu metin kesitlerinde yazar-anlatıcı -ya da Atay/Hikmet- yazma nedenlerini açıklar. “*Bir gün sonra­ya çıkabilmek için ve güneşin bir gün daha doğmak üzere ol­duğunu görebilmek için her gün yeni oyunlar icat etmek zo­rundayım*,” (TO.319) der Hikmet, *“Binbir Gece Masalla-* rı”nm Şehrazad’ıyla koşutluk içinde. Öte yandan Hikmet’in tonlaması, *“yaşamım, yalnızca yazma amacına göre düzen­lenmiş,"[[101]](#footnote-101)* diyen Kafka’yı anımsatır. Yaşamak için yazmak zorundadır Hikmet, tıpkı 27.4.1970 tarihli günlük notun­da, “*yalnız çalışabildiğim [yazabildiğim/YE] zamanlar ayak­ta durabiliyorum [...] Gerçekler henüz ağır geliyor*,” diyen Oğuz Atay gibi. Hikmet’in yazmasının önemli bir nedeni de, gerçeklerle ve kendisiyle hesaplaşmaktır. *“Aslında mese­lenin ciddiyetine dayanamadığım için, oyunlarla durumu ört­bas etmek istedim*,” (TO.334) der romanın bir yerinde. Belki de gerçeklere ve “*başka insanlara duydu[ğu] tepkiden*” (TO.277) ötürü yazıyordur. *“Böyle bir durumdan yararlana­rak başarıya ulaşmayı yalnız sanatçılar becerebilmiştir*” *(a.g.y).* Belki de *“ıstırapları[y]la birlikte gömülmeye razı ol­madığı [...] için”* (TO.333) yazmaktadır Hikmet; *“yazı şek­linde [...] oyun şeklinde kendindefn] geriye bir şeyler bırak­mak” (a.g.y.)* istemektedir.

1. ***Metinden Okura***

Tüm gerçeklik düzlemleri arasındaki sınırları yok eden üstkurmaca metinlerin belirgin özelliklerinden biri de, an­latıcının, metnin içinden romanın okuruna yönelmesi, onunla söyleşmesidir. Yine egemen konumdaki bir yazar- anlatıcımn varolduğu metin kesitleridir bunlar. Bu yazar- anlatıcı, okuruna metni nasıl kurguladığını anlatır; ona sa­tır arasından örtük olarak ya da doğrudan yönelerek, doğru okumanın ipuçlarını verir. Bu, bir bağlamda da, -Umberto Eco’nun deyişiyle- yazarın, ondan istediklerini anlayacak kendi örnek okurunu yaratma çabasının göstergesidir.[[102]](#footnote-102)

Çağcıl edebiyatın anlam belirsizlikleriyle dolu olan ro­manları, kolay çözümlenecek türde metinler değildir. Bir­çok anlama çağrı çıkartan bu metin dokularında okurun iş­levi büyüktür. Bu edebiyat, okurunu yaratıcı olmaya zorlar. Henüz tamamlanmamış bu -yoruma- açık metinlerde, okur metni yeniden yazar. O, yazarın bir tür oyun arkadaşıdır ar­tık. Anlamın göreceleştiği bu çağın okuru, anlamı kendi üretmekle, metni yeniden kurmakla yükümlüdür. 20. yüz­yılın avangard edebiyatının odağında okur vardır.

Üstkurmaca düzlemden okura yönelme, çağın son yarı­sındaki edebiyatın belirgin kurgu özelliklerinden biridir. Ancak, anlatıcının metnin dışına çıkıp okuruyla söyleşmesi edebiyatta yeni bir olgu değildir. Antik Yunan’dan günümü­ze değin, çeşitli nedenlerle yapmıştır yazar bunu. En çok da, tüm sınırları yok edip, sonsuzluğun kanatlarının altında var olmayı amaçlayan romantiklerin kullandığı bir yöntem­dir bu; edebiyat terimleri dizgesinde romantik ironi adıyla anılır. 19. yüzyıl başı romantiklerinin kurmaca ve gerçek arasındaki sınırları ortadan kaldırmak istemelerindeki amaç, estetikten çok, felsefe düzleminde yer alır. Aynı tek­niğin bir başka kullanımı olan modernist Brecht tiyatrosu­nun yabancılaştırma etmeninin amacı da, her ne kadar izle­yicinin sonuca kendi başına varmasını sağlamak olsa da, özde onu ideolojik yönden uyandırmaktır. Oysa postmoder- nistlerde bu teknik, sanatı/edebiyatı bir kurmaca oyunu ola­rak gören, çağın estetik eğilimiyle bütünleşir. Yeni metinler­de okur, yazarın, metni birlikte kurguladıkları oyun arkada­şıdır ; düşünsel ya da ideolojik değil, tümüyle estetik düz­lemde oluşan bir birlikteliktir bu.

“Tehlikeli Oyunlar”da yazar-anlatıcı, okuruna çoğunlukla örtük bir düzlemden seslenir. Edebiyatın oyun yazmakla öz­deş kılındığı bu romanda okur daha çok tiyatro seyircisi ola­rak karşımıza çıkar. Romanın bir yerinde Hikmet, oyununu izlemeye gelenleri -ya da Atay romanını okuyanları- nere­deyse kolundan tutmuş sarsmakta, onlara bu oyunun yeni ilkeler üzerine kurulduğunu, ona göre izlenmesi/okunması gerektiğini söylemektedir: “Anlıyor musunuz? Anlamıyorsu­nuz. Eski bildiklerinizle karıştırıyorsunuz [...] Sizlere, bunun yeni bir oyun olduğunu nasıl anlatmalı?” (TO.366-367)

Bu yeni oyunlarda söz okurundur. Hikmet, okuruna, ro­manın bir yerinde metni nasıl okuması gerektiğini doğru­dan anlatır; ona, “herkesin kendisine uygun bir sonuç çıkar­makta serbest olduğunu” (T0.308) söyler. “Tehlikeli Oyun­ların son tümceleri ise, yeni edebiyattaki rolünü hâlâ kav­rayamayan ve romanın imgelerini çözümlemek yerine, yü­zeysel düzlemdeki konu kesitleriyle sonuca varmaya çalı­şan geleneksel okura, satır arasından taşlamacı gönderme­lerle doludur. Romanın son paragrafı, “Tehlikeli Oyunlar” romanını okumuş olan geleneksel okurun parodisidir: “‘Bana kalırsa biraz karışıktı,’ dedi genç adam. ‘Bazı yerini anlama­dım.’ ‘Canım,’ dedi kız, ‘Sonunda çocuk ölüyor işte.’ ‘Aptal,’ dedi delikanlı, ‘o kadarını biz de anladık.’” (TO.473-474)

Atay romanında çokkatmanlı bir imgeler dünyası yarat­mıştır. Metni teke-tek yorumlamaya yönelik her girişimi tepkiyle karşıladığını anlarız onun: “Gerçekle gerçek dışını ayıklamak eleştirmenlerin işiydi; bu sıkıcı görev onlara veril­mişti [...] Hüsamettin Tambay, Hikmet için ‘öteki ben’dir de­dikleri zaman, hiç çekinmeden ‘öteki ben’ senin babandır diye karşılık verebilirdim.” (TO.365). Romana, yalnızca bilinçaltı çözümleri yaparak yaklaşan eleştirmen-okur, Atay’m üst­kurmaca düzlemden gelen alay yüklü eleştiri oklarına he­def olur. Onlara kesin bilimsel saptamalarla benim kurguları­mı çözemezsiniz, bu metin imgeler dünyasında soluk alan bir edebiyat/sanat ürünüdür, demektedir yazar-anlatıcı sanki bu sözleriyle.

Yazar-anlatıcı, romanın birçok yerinde okuruna farklı tonlamalarla yönelir. Kimi zaman çokkatmanlı anlam do­kusunun ironik penceresinden, “beni okumayı sakın ihmal etmeyin, bütün kitapçılarda bulunuyorum,” (TO.322) der. Ama bu konuda fazla umutlu değildir. Çoğu zaman sitem yüklüdür sözleri: “Beni şimdiye kadar otuz yedinci sayfaya kadar okudular, sıkılıp ellerinden bıraktılar, o sayfam açık öy­lece kaldım, o sayfada sarardım.” (TO.77) Oysa o, okurlar­dan oluşan bir çemberle çevrili olacağını ya da “bütün gece­kondu halkının daracık sokaklarda birikeceğini san[mıştır] [onu] görmek için” (TO.332). Kimi zaman da, yazar-anlatı- cınm, kendisini anlamayan, yalnız bırakan oyun arkadaşı okura yönelik eleştirilerine sinik bir alay tonu egemen olur: Hikmet metnin bir yerinde, “kitapları okumadan öğrenmele­ri ve üzerinde konuşabilmeleri için insanlara yararlı olmak amacıyla” (TO.419) kaynak kitaplar yazdığını söyler.

“Tehlikeli Oyunlar” romanının, Oğuz Atay’m yazarlık öy­küsüyle bire-bir örtüşen kimi kesitlerinde, her ne kadar bu kesitler arkaik Osmanlıca sözcüklerle yabancılaştırılmış da olsa, yazarın endişe ve kırgınlık yüklü haykırışlarını satır

arasından okumak olasıdır. Hikmet’in ölümünün ardından Albay’m gazeteye yazdığı parodik yazı da, Oğuz Atay’m ölümünün ardından yazılmış gibidir. Biz de bunun, -post- modernist oyunsu bir yaklaşımla- ülkemizde avangard ya­zarı -ve Oğuz Atay’ı- yalnız bırakan edebiyat çevresine si­temle dolu, metafizik düzlemde bir üstkurmaca öge olduğu­nu söyleyebiliriz:

*“Emsalsiz bir piyes muharriri olmak için fevkalade gayret sarf eden mümtaz bir kalemdi [...] Muhayyelesindeki büyük pi­yeslerin tamamını kaleme alamadan bu fani dünyadan şu veya bu sebeple ayrılmak zorunda kalan Hikmet Bey [...] sanat dün­yamızın hakiki bir kaybıdır. Cemiyet, bu aziz şahsiyeti yalnız bırakmakla büyük bir facia külliyatından mahrum kalmıştır. Sizi temin ederim ki, eğer gene aynı alakasızlık devam ederse kat’iyen muasır medeniyet seviyesine çıkamayız [...] Asıl mese­le, bu gibi piyes muharrirlerinin ihtiyaç duyduğu geniş ve sa­mimi bir muhitin teşkilidir; böyle ender nebatat, ancak münbit bir arazi üzerinde neşvünema bulabilir”* (TO.470-471)

**4. Son Deyiş**

Oğuz Atay, Türk edebiyatında ilklerin yazarıdır; modernist bağlamdaki ilk biçimci, romantizm düzleminde soluk alan ilk bireycidir. İncelememize konu olan üstkurmaca da post- modernist bir teknik olarak ilk kez Atay’m romanlarıyla girmiştir edebiyatımıza. Türk edebiyatındaki ilk metafiksi- yonalisttir o. Bu bağlamda bakıldığında ise, edebiyatımızda­ki ilk postmodernist özellikler yine onun metinlerinde gö­rülür. Yüzyılın ikinci yarısındaki edebiyatın ana estetik eği­limi olduğunu düşündüğümüz üstkurmaca, tüm kullanım teknikleriyle yer alır Atay’m romanlarında.

Başat katmanlarından biri Hikmet’in yazarlık öyküsünü içeren “Tehlikeli Oyunlar” da, içinde, metinlerden oluşan bir

dil-yazı doğasında yaşanılan, yaşamın yazmakla özdeş kılın­dığı, roman kişilerinin yazma sorunlarını tartıştığı ve oku­run metnin bir parçası yapılmak istendiği üstkurmaca bir ro­mandır. Bu çalışmamızda, dört ana başlık altında topladığı- mız “Tehlikeli Oyunlar” romanındaki üstkurmaca teknikleri­nin, romanı kendi yazdığını açıkça söyleyen yazar-anlatıcıla- rm bulunduğu seksen sonrası postmodern metinlerle karşı­laştırıldığında daha örtük bir yapıya sahip olduğu görülür. Ancak, Atay’m, romanındaki üstkurmaca kullanımlarla ilgili ipuçlarını, dikkatli okuruna metninde yeterince verdiğini düşünmekteyiz. Bu ipuçlarından en önemlisi 20. yüzyılın öncü romanlarının ana ilkesiyle buluşur. O da, edebiyatın bir gerçeği yansıtmaktan çok, kurmaca bir dil ürünü olduğu ve yalnızca sanatsal düzlemde soluk aldığıdır.

**ORHAN PAMUK'UN "BENİM ADIM KIRMIZI" ROMANINDA 'ÇOĞULCU ESTETİK'**

Orhan Pamuk, son romanı “Benim Adım Kırmızida yaratı­cılığının ana ilkelerine sadık bir çizgi izliyor. Daha önceki metinlerinde olduğu gibi, kapsamlı bir kurgu/yapı/biçim çalışmasının ürünü olan roman, kurguda malzeme olarak kullanılan alanlarla ilgili ciddi araştırmalar üzerinde yapı­landırılmış. Pamuk bu metninde de, Doğu’nun kültür öğe­leri ve arkaik Türk sanatlarıyla, 20. yüzyıl avangardist ede­biyatının biçim özelliklerini harmanlıyor. Kendisi de, “ro­manları [n] da her zaman yaptığı [nın] modem edebiyattan öğ­rendikleri [ni], yerli malzemeyle cesaretle birleştirmek,”[[103]](#footnote-103) ol­duğunu söylüyor.

Yirminci yüzyıl Batı romancılarının birçoğu gibi bir *“ araştırmacı-romancı” dır Pamuk. “Ben araştırma yapmak için doğmuşum/’[[104]](#footnote-104)* diyen ve *“deha[nın], yüzde yirmi [sinin] esin, yüzde seksen [inin] alınteri*”[[105]](#footnote-105) olduğunu söylerek *Orta-*

çağ konusundaki uzmanlık birikimiyle bir roman yazan Umberto Eco gibi davranır. Ya da parfüm konusunda yazdı­ğı romanını parfümcülükle ilgili donanımıyla bütünleştiren Patrick Süskind gibi yapar. “Benim Adım Kırmızı”ya, Doğu minyatür sanatı, meddahlık, halkbilim ve tarih alanlarında yaptığı ciddi araştırmalar ile sağlam bir zemin oluşturur.

Bu sağlam zeminin üzerine ise, şimdiye değin yarattığı en kanlı-canlı, en oyunsu, en eğlenceli ve en sevimli metnini oturtur Pamuk. Bu romanında, okurlarını “uçurtmalar, yo- yolarla”[[106]](#footnote-106) eğlendirmek istediğini söylüyordur. Bir yönüyle eğlence/yığm edebiyatı özellikleri içeren bu metnin, yüksek/ sanatsal edebiyat düzlemindeki yerini ise, biçim/kurgu/yapı öğeleri kadar, bu ciddi uzmanlık altyapısı da pekiştirmekte­dir. Pamuk, önce bu altyapı ile okurunun “güvenini ka­zan [dığını ] ”[[107]](#footnote-107) söyler.

Yüksek/sanatsal ve eğlencelik/trivial özelliklerin bir arada yer aldığı bu metnin ana kurgu ilkesi ise çoğulculuktur (pluralism); çoğunlukla karşıtlıkların -kimi yerde bakışımlı- lıklann- oluşturduğu bir yapıdır bu. Aşk ve cinsellik, somut ve soyut, resim ve yazı, sanat ve yaşam, Doğu ve Batı, kör ile gören, hümanizma ve teokratizm, yaşam ve ölüm, katil ve maktul, sanat ve cinayet, Tanrı ve şeytan, ruh ve madde, köpek/at/ağaç ve insan, Kara ile Şeküre ve Hüsrev ile Şirin, dün ve bugün, özyaşam ve kurmaca, pornografik argo ve Kuran âyetleri, kırmızı ve mor... Konusal düzlemde içerdiği kanlı çekişmelere karşın, tüm bu karşıtlıklann/bakışımlılık- lann bir karnaval coşkusu içinde yaşandığı çoğulcu/çokkat- manlı bir metin “Benim Adım Kırmızı”. Pamuk’un Şeküre için söylediğini, biz de “Benim Adım Kırmızı” için söyleye­lim: “Hayatın bu çekişmelerden kurulmuş olduğunu bilmenin

rahatlığı içinde [...] her şeyi kendi zenginliği olarak olumlu- yor"[[108]](#footnote-108) Pamuk’un son romanı.

1. **Karşıtlıklardan Yeni Bir Kozmolojiye**

Postmodern edebiyat, yaşam denen karşıtlıklar/çelişkiler yumağını, taraf tutmaksızm, olduğu gibi sergilemekten ya­nadır; deskriptiftir. Postmodern sanatçı yaşamın, sürekli bir devinim içinde birbiriyle çelişen bileşenlerini alır ve onlar­dan yeni dünyalar kurar. Amacı klasisist edebiyatta olduğu gibi karşıtlıklar arasındaki uyumu/bireşimi vurgulamak de­ğil; fizikten metafiziğe yayılan karşıtlıkların oluşturduğu geniş bir yaşam gerçeklikleri yelpazesinden seçtiği parça­cıklarla yeni bir kozmolojisi olan yeni bir dünya yaratmak­tır. Bu romanların yapılarında ana öge uyum olmayıp, ço­ğunlukla Derrida’nm, karşıtlıkların kargaşasından doğan çözümsüzlük anlamında kullandığı aporiadır.

Rus edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin’in kırklı yıllarda diyalogsallaştırma ve karnavallaştırma başlıklarıyla oluş­turduğu kuram, postmodern edebiyatın çoğulcu yapısının çıkış noktalarından biri olmuştur. Yaşamda binlerce yıldır varolan düşüncelerin/eğilimlerin dinamiğinin metin içinde birbiriyle diyaloga girdiği romanları, diyalogsal sözcüğüyle tanımlar Bahtin. Kutsal olanın avamla, büyüğün küçükle, bilgenin deliyle birbirine harmanlandığı metinlerdir bun­lar.[[109]](#footnote-109) Birbirleriyle yarış içindeki dünya görüşlerini -bir mü­zik terimiyle- romanın çoksesliliği (polyphony) olarak gö­rür Bahtin; polifonik romanda yazarın, karşıt ses düzlemle­rini bir orkestra şefi gibi yönettiğini söyler. Pamuk da “Be­nim Adım Kırmızıyı kurgularken, “çoksesli müzik endişe­

si”[[110]](#footnote-110) içinde oluşturduğunu söylüyordur metnini; onu “göz için yapılmış bir musiki”ye[[111]](#footnote-111) benzetir.

Daha sonra, Julia Kristeva ve Roland Barthes’m post-ya- pısalcı kuramlarının itici gücü olan, Bahtin’in metinsel çok­seslilik konusundaki görüşleri, postmodern sanatın çoğul­culuk tanımında daha kapsamlı ve demokratik bir anlam alanına sahip olur. Postmodernizmde çoğulculuk, tüm kar­şıtlıkların, çoğu zaman hiçbir hiyerarşi gözetilmeksizin yan yana/iç içe/karşı karşıya sergilendiği bir dünyanın ana öğe­sidir. Dogmaların dışındaki bu dünyada Alman edebiyat bi- - limci Wolfgang Welsch eleştirel bilinci görür. Her durumun olduğu gibi onaylandığı ucuz bir relativizmin ürünü değil­dir söz konusu metinler Welsch’e göre; “onda yalnızca [...] örtük stratejiler bulmaya çalışan, [bu düşüncenin özünde ya- tanı/YE] kavrayamamıştır” .[[112]](#footnote-112) Çoğulculuk ilkesi, “tarihsel de­neyimlere dayanan, özgürlük motifinden yola çıkan [...] yo­ğun bir ahlaksal felsefenin”[[113]](#footnote-113) izlerini taşır.

“Benim Adım Kırmızının içinde barındırdığı karşıtlıklar karnavalı, postmodern edebiyatın çoğulcu yapısının ürünü­dür. Romanda her özne, metindeki ana sorunsallarla ilgili olarak; birbiriyle çelişen görüşlerini özgür ve demokratik bir biçimde sergiler. Pamuk için “kitabı ayakta tutan şey onun içindeki çatışmalardır” [[114]](#footnote-114) Romanında her görüşe eşit ağırlıkta yer vermeye çalışır yazar. Öyle ki, metinlerindeki ana motiflerden olan Doğu-Batı sorunsalının estetik düz­lemde bir üslup tartışması olarak ortaya çıktığı romanda, zayıf kalan Batıcı görüşün bir de, romanın figürlerinden At

tarafından desteklenmesini sağlar. Dinsel düzlemde her şe­yin suçlusu olarak görülen şeytana ise, metinde kendini sa­vunma hakkı tanır. Yazarın sesinin silikleştiği çağcıl roman­larda, “sanat kişisel duygulardan kaçıştır,”[[115]](#footnote-115) diyen Eco gibi, “kitaplarımda benim görüşlerim her zaman arkada kalsın is­terim,”[[116]](#footnote-116) der Pamuk; çoğulcu/çoksesli ilkenin, metne karı­şan başat bir sesle bozulmasını istemez; kendi sesini yaban­cılaştırır, satır arasına iter, diğer seslerle eşit kılar.

Postmodemizmin çoğulcu yapısını vurgulamak amacıyla, sayı tablosunun bir değil de iki ile başladığını öne süren gö­rüşü desteklercesine, “bir kitap, bir fikirle değil, en azından iki fikirle yazılır,”[[117]](#footnote-117) der Pamuk; “Benim Adım Kırmızı”nm ikili bir yapısı olduğunu söyler, “bir ‘aile’ romanı, bir ‘cinayet’ ro­manı”.[[118]](#footnote-118) Oysa, roman türleri bağlamında düşünüldüğünde, çok daha katmanlı bir doku gösterir “Benim Adım Kırmızı”. Alman edebiyatında çok sayıda örneği bulunan bir sanatçı ro­manıdır metin aynı zamanda, yaratma/üslup sorunlarım tar­tışmaya açar. Ve bir aşk romanıdır “Benim Adım Kırmız’% “Hüsrev ile Şirin”in mistik aşkıyla bütünleşir. Aynı zamanda da, toplumsal yaşamın belirli bir kesitine ışık tutan bir tarih­sel romandır. Öte yandan metinde karşıtlıkların en çarpıcı birlikteliği, aile yaşantısının ve polisiye izleğin geleneksel- gerçekçi estetik yaklaşımın kimi özellikleri aracılığıyla konu­sal düzlemde öykülendiği bölümler ile, şiirsel/romantik min­yatür betimlemeleri arasında oluşur. John Barth’m Calvino için söylediği türden bir çiftli kodlamadır bu; “metnin bir aya­ğı düşsel, ötekisi nesnel gerçeklik düzleminde”[[119]](#footnote-119) durmaktadır.

“Hayat da budur zaten: Akıl ve duygunun çatışması,”[[120]](#footnote-120) di­yordur Orhan Pamuk da. Son romanıyla ilgili olarak yaptığı bir söyleşinin magazin tonlamalı kurgusu içinde, ruh ile be­den, yazmak ile sevişmek karşıtlıkları üzerine konuşur; “Be­nim Adım Kırmızının dokusuna kattığı bir düşünceyi ana­liz eder; “Ölüler âleminde gövdesiz bir ruh nasıl gerçek mut­luluk sebebiyse, yaşayanlar arasındaysa en büyük mutluluğun ruhsuz bir gövde”[[121]](#footnote-121) olduğunu söyler. Pamuk’un kurmaca dünyasındaki karşıtlıklar, metindeki yaşam içinde kimi kez grotesk bileşimler oluşturur. Kimi yerde, polisiye kurguyla, estetik düzlemdeki üslup sorunsalını çakıştırır; nakkaşları de­dektif yapar; onlara ellerindeki “merceği bir sağa bir sola, bir o resme bir bu resme götür [t] erek iz sür [dürür]”.[[122]](#footnote-122) Doğu res­minde Ben’in/Egonun, dolayısıyla dünyasallığm/maddeselli- ğin göstergesi olan üslup a sahip kişiyi, metninin polisiye düzleminde ise katil yapar. Ya da estetik düzlemde yer alan incelikli bir konuyla ilgili düşüncelerini bir roman figürüne -Af’a- söyletirken dil düzeyini düşürür; ona, “gelin bakın, hiçbir aygırın aleti bile, bir diğerine benzemez” (BAK.252) dedirtir; soylu içeriği, karşıt düzlemden kaba bir dil kılıfıyla sarar. Her karşıtlığın görünürde hiçbir hiyerarşi tanımadan çokkatmanlı bir doku içinde yaşadığı bir metindir “Benim Adım Kırmızı”.

*“Saf hiçbir şey yoktur [...] Allah bizi saf ve karışmamış ola­nın isteklerinden komşun,”* (BAK. 186) dedirtir Pamuk, ro­man kişisi Enişte’ye: Ne zaman “nakışta *resimde harikalar yaratılsa [...] bilirim ki orada daha önceden yan yana gelme­miş iki ayn şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır”* (BAK. 186). Romanın esteti/sanat adamı Enişte’nin, *çoğulcu*

*estetik* ten yana bu saptamasını Pamuk da onaylar: “*Edebi­yatta buluş [...] şimdiye kadar hiçbir şekilde yan yana gelme­miş iki şeyi yaratıcılıkla yan yana getirmekle olur Onlar yan yana geldiklerinde aralarında bir elektriklenme olursa, bir üçüncü şey çıkar ortaya. İşte bunu yapmaya* çalıştım.”[[123]](#footnote-123) Fark­lı ontolojilerin biraradalığmdan oluşan bu *çoksesli* roman­larda Pamuk’un sözünü ettiği *elektriklenme* ise, metnin or­ganik bütünüdür, genesisidir; bu yeni varoluştan ortaya çı­kan *sanatsal* büyüdür. Palyaçoyla prensin, *katille maktulün* eşit koşullarda soluk aldığı bu tür postmodern metinlerde *“katil de maktul de haklıdır*”.[[124]](#footnote-124) Pamuk; metinlerinde ahlak­sal çözümler üretmeyi düşünmez; yoruma *açık yapıtlardır* onun romanları. Karşıtlıkların oluşturduğu ironiden ortaya çıkacak felsefe de, -eğer varsa- ahlaksal öğreti de, okurun kendi üretimi olacaktır.

1. "Cross the BorderfClose the Gap"[[125]](#footnote-125)

Bu karşıtlıklar üzerine yapılanmış romanın edebiyat eğilimi düzlemindeki ana karşıtlığı ise; metnin bütününe sinmiş olan sanatsal endişe ile, yazarın geleneksel okura ulaşma çabası arasında görülür. “Benim Adım Kırmızı” romanına okur düzleminden gelen tepkiler, söz konusu metnin, 1985’ten bu yana Orhan Pamuk’un en rahat okunan romanı olduğunu gösteriyor. “Beyaz Kale”, “Kara Kitap” ve “Yeni Hayat” romanlarının çok sayıda baskı yapmalarına karşın, içerdikleri avangardist biçim denemeleri nedeniyle, geniş kitlelerle gerçek anlamda bütünleşemedikleri bilinen bir gerçektir. Bu, sanatın biçimlendirme demek olduğunu bile­rek üreten tüm sanatçıların ortak yazgısıdır. Özellikle de yirminci yüzyıl başlarında, geleneksel edebiyattan köktenci kuramlar öncülüğünde kopan modernizm, okurunu 19. yüzyılın metinler dünyasında yitirir. Fazla okura da gerek­sinimi yoktur modernist yazarın; her alanda olduğu gibi okur konusunda da seçkincidir; getirdiği biçimsel yenilikle­re ayak uydurabilecek, metinlerin içerdiği kültürel zenginli­ği özümseyecek nitelikte okur arar kendine. Modernizm, kitlelerin değil, seçkin bir aydın grubunun sanatıdır.

Yüzyılın ikinci yarısındaki edebiyat ise, kimi yerde popü­list yönü ağır basan bir yaklaşım içine girer. Medya çağının edebiyatı, okurunu geri istemektedir. Şu anda konumuzun sınırlarını aşan çeşitli sosyoekonomik/siyasal/teknolojik ne­denleri de arkasına alan bir gelişmedir bu. Postmodemiz- min en önemli yazarlarından Umberto Eco, “geniş bir kitle­ye ulaşmanın ve onun düşlerini doldurmanın belki de günü­müzde avangard olmak anlamına geldiğin [den]” söz eder; “ideal modem sonrası roman, realizm ve irrealizm, biçimcilik ve özcülük, katıksız edebiyat ve güdümlü edebiyat, elite (seç­kinler) romanıyla kitle romanı arasındaki uçummu aşmak zo- mndadır,”[[126]](#footnote-126) der.

Amerikalı eleştirmen Leslie A. Fiedler’in 1969 yılında ya­yımlanan postmodern edebiyatın manifestosu görünümün­deki makalesi, “Cross the border-Close the gap” başlığını ta­şır. Fiedler, bu yazısına, yüksek edebiyat ile eğlencelik/trial edebiyat arasındaki sınırların aşılmasından, ikisinin ortası­na kazılmış olan hendeğin doldurulması gerektiğinden söz ediyordur: “Artık yeni roman sanatsal ve ciddi olmamalı­dır”[[127]](#footnote-127) Fiedler’e göre. Amerikalı postmodernist John Barth, James Joyce’un en karmaşık romanını hedef alarak, “her sa­tırını ancak görevli bir profesörler kurulundan öğrenebileceği­miz ‘Finnegans Wake’lere [...] artık gereksinimimiz yok,”[[128]](#footnote-128) der. Fiedler’in önerisi ise, “klasik örneklerin parodi ya da abartı aracılığıyla ya da grotesk düzlemde taklit”[[129]](#footnote-129) edilmesi yolundadır ama, Science fiction, westem ve pornografi gibi “popüler eğilimlerin benimsenmesi ve inceltilerek kullanılma­sı”[[130]](#footnote-130) da bir o kadar önemlidir Fiedler’e göre.

Pamuk, gerçi daha önceki metinlerinde, dedektif gibi iz süren roman kişileri; üstkurmaca düzlemdeki bilmecemsi kurgu oyunları, kimi yerde sevimli bir dil kullanımı ve mi­zahla bütünleşen biçemi aracılığıyla Fiedler’in sözünü ettiği hendeği aşma girişiminde bulunmuştur. Ancak, yine de ente­lektüel düzlemde gerçekleştirilen girişimlerdir bunlar. “Ben her zaman yüksek edebiyatı amaçladım”, demektedir Pamuk. Romanlarında aşk motifini bile fazla popüler bularak uzun süre kullanmakta zorlandığını söyler; “her zaman modern [...] yüksek edebiyat (Tırnak içinde alaycı bir şekilde söylüyo­rum) yapma tutkusu, beni bu popüler duyarlılıklara, çok sevi­len ve herkesin paylaştığı duygulara karşı tutuklaştırdı,”[[131]](#footnote-131) der.

*“Benim Adım Kırmızı*” ise Pamuk’un, *yüksek* edebiyatla *popüler* öğeyi bir araya getirirken, ibreyi popülerden yana en çok çevirdiği romanıdır. “*Artık içimdeki, kendimi beğen­mem için gerekli yüksek kişilikle anlaştım. O beni biraz ser­best bıraktı [...] Eskiden o hep ‘Modem ol, deneysel ol, yüksek ve edebi oV derdi bana. Artık onunla uzlaştık.”[[132]](#footnote-132)* Böyle diyor Pamuk, yeni romanıyla ilgili olarak kendisiyle yapılan bir söyleşide.

Pamuk’un hendeği aşma yolunda kurmaca düzlemin dışm- da yer alan bir girişimi de onun “Öküz” dergisindeki yazarlı­ğıdır. Eşcinsellerin ve hayat kadınlarının özgürce kendilerini dile getirdikleri, cinselliğin abartılı resimler eşliğinde uçlar­da yansıtıldığı; sıra dışı konuların yanında Camus’den, Tan- pmar’dan da söz eden ve kendini “Aylık Kültür-Fizik Dergisi” diye tanıtan bu marjinal dergi, belki de Pamuk’un bir dö­nem doğrudan yazdığı tek yayın organı olmuştur. Sanatıyla ve kendisiyle ilgili önemli açıklamalar yapar Pamuk “Öküz”de. Leslie A. Fiedler’in, yüksek ve popüler edebiyat arasındaki sınırların aşılması gerekliliğini savunduğu, yuka­rıda sözü edilen ünlü yazısını ciddi bir edebiyat dergisinde değil de, Playboy’da yayımlaması gibi bir şeydir bu.

Eğlence/yığm edebiyatının birçok konusuna el atar Pa­muk “Benim Adım Kırmızı”da. Metin, “Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde [...] ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor,” tümceleriyle başlar. Roma­nın konusal kurgu iskeleti, 16. yüzyıl İstanbul’unda resim­deki üslup çatışması nedeniyle öldürülen nakkaşların katili­nin bulunması üzerine kurulur. Metindeki aşk da, üslup tar­tışması da, bu iskelet üzerinde ete kemiğe bürünür. Umber­to Eco’nun “polisiye metafizik” dediği şeydir bu. “Gülün Adi ile ilgili olarak, “kitabın bir polisiye gibi başlaması rastlantı değildir, sonuna dek de saf okuyucuyu kandırmayı sür­dür [ür],”[[133]](#footnote-133) der Eco, Eğlence isteyen okurun oyuncakların­dan biridir polisiye izlek; onun yoyosudur, uçurtmasıdır.

Herkesin birbirinden kuşkulandığı, roman kişilerinin hortlaklardan/cinlerden korktuğu, öte yandan “dinimize/ge­leneklerimize, âlemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kum­pas” m (BAK. 12) varlığından endişe edilen bir metindir “Be­nim Adım Kırmızı”. Kahvehanelerin basılıp, insanların öl­dürüldüğü, zanlılara işkence uygulanan, cinayet anlarının kanlı betimlemelerine yer veren, günümüze göndermeler dolu bu metinde; sürekli havlayan ürkütücü köpeklerden, “Hüsrev ile Şirin”deki cinayet sahnesine değin, her türlü imgeyi kullanarak dokur polisiye izleğini Pamuk.

Konusal gerilimin, yazarın daha önceki metinlerine oran­la en yoğun olduğu romanıdır “Benim Adım Kırmızı”. “Niye yanıma bir bıçak almamıştım? Elimde bir şamdan, bir tahta parçası bile yoktu. Karanlıkta bir an avlu kapısının kendi ken­dine kıpırdadığını gördüm” (BAK.246) türünden, okuru me­rak ettirmeye yönelik gerilim öğeleri içeren metin kesitleri az değildir romanda. Ancak gerek konusal, gerek biçimsel düzlemde ana ilkesi karşıtlıkların birlikte kullanımı olan bu diyalogsal romanda yazarın başat amacının, konusal gerili­me dayalı bir metin üretmek olmadığı su götürmez.

Bu bağlamda sanatsal endişe, gerilim öğesinin yabancılaş- tırılması olarak ortaya çıkar romanda. Kimi yerde, roman kişisi bohçacı Ester’e, konusal gerilim öğesini üstkurmaca düzleme taşıtır, bu öğeyle oyun oynar Pamuk: “Kara’ya ver­diğim mektupta neler yazdığını hepinizin [okumn/YE.] merak ettiğini biliyorum [...] istiyorsanız hikâyenizin sayfalarını ge­ri geri çeviriyormuş gibi yapın da bakın ben ona o mektubu vermeden daha önce neler oldu, bir anlatayım.” (BAK.46) Ki­mi yerde ise metnin gerilimini, minyatürlerin dünyasından geçirir yazar, onu filtre eder. Roman kişileri Kara ile Kele­bek arasında kılıç ve hançerle girişilen ölümüne bir kavga­nın ortasında Kelebek, içinde bulundukları durumu resim­lerin dünyasına taşır; “Kazvin’in en büyük üstatları bile üst üste iki erkeği çizerken zorlanır; her şeyi birbirine karıştırır. Oysa bak bize, seninle daha derli toplu, daha zarifiz (BAK.412) der; kavga üstkurmaca düzlemde ciddiyetini yi­tirir. Kimi yerde ise, babasının ölüsünü bulmuş olan roman kişisine, gerilim anını ve duygularını uzaktan, nesnel bir tonlamayla anlattırır yazar: “Peki. Akşam eve döndüm, birisi babamı öldürmüş. Evet, saçımı başımı yoldum. Evet, hüngür hüngür ağladım.” (BAK.207)

Pamuk, metninde bir yandan gerilim yaratırken, öte yan­dan çeşitli teknikler aracılığıyla onu yok eder. Romanın, po­lisiye düzlemdeki ana kurgusu da, yazarın, metnindeki geri­limin etkisini dozunda bırakmayı amaçladığını gösterir. Pa­muk romanının daha başlarında, cinayetin kuşkulular liste­sini yarıya düşürür; listede bulunmaları metne gerçek bir gerilim sağlayacak olan Kara ile Şeküre’yi devre dışı bırakır. Zekâ potansiyelinden hiç kuşku duymadığımız bu yaratıcı yazarın, istese son derece karmaşık ve gerilimli bir polisiye kurgulamayı başaracağını biliyoruz. Pamuk, metnini baştan sona yoyolar ve uçurtmalarla doldurmak istememiştir.

“Benim Adım Kırmızı”, kırmızı rengin somut yaşamı/mad- deyi/cinselliği/coşkuyu simgelediği düşünüldüğünde, ger­çekten kırmızı bir romandır, kanlı-canlıdır; bir bileşeni bu dünyaya, yaşamın içine kök salmıştır: “Aslolan günlük ha­yattır [...] Şeküre’nin çocuklarıyla kavgası, kitabımdaki üslup kavgalarından daha öndedir,”[[134]](#footnote-134) der Pamuk bu romanıyla il­gili olarak: metnindeki karşıtlıklar arasında kırmızının üs­tünlüğünde hiyerarşi yaratır; üstelik bu tavrını romanının adına da yansıtır.

Romanın gündelik yaşamla iç içe gelişen kurgusu, metni okura yaklaştırır. İçinde geleneksel okurun alıştığı türde bir konunun da bulunduğu bu romanda; polisiye izleğin yanı sıra, çocuklarıyla birlikte ayakta kalmaya çalışan güzel bir dul kadın, sevimli iki oğlan çocuğunun çekişmeleri/oyunla­rı, sıcak bir anne-çocuk ilişkisi, çöpçatan Yahudi bohçacı, üçlü aşk satrancı, metnin entelektüel düzlemdeki içeriğini yumuşatır. Bu roman, içinde çocukların oynadığı tek met­nidir Pamuk’un.

Daha önceki romanlarında genelde soyut düzlemde, iç dünyalarında eyleme geçen roman kişileri, Pamuk’un bu metninde, Kara gibi, topladıkları bir grup insanı arkalarına alarak ellerinde kılıçla eyleme geçerler. Yazar, bu durumla il­gili olarak “kabuğundan çıkması gerektiğini Orhan Pamuk [ya da kahramanı Kara /YE] anlamıştır,”[[135]](#footnote-135) der. Gerçi, “bu sefer hayatın içinden, daha canlı, daha hareketli, eylem içinde tipler seçmek daha cazip gel[miştir]”[[136]](#footnote-136) Pamuk’a, ama metnin üst- kurmaca/metinlerarası düzlem ile bütünleşen yapısı ve ro­manın bütününe sinmiş durumdaki ironi öğesi, Kara’nm kahraman olarak geleneksel romanda olduğu gibi yazarın sözcüsü ve metnin taşıyıcısı konumuna geçmesini engeller.

İnsanın bedenine ilişkin edimlerini de ilk kez bu roma­nında somutlaştırır Pamuk. Daha önceki metinlerinde ye­mek yemeyen, cinsel ilişkide bulunmayan roman kişileri, bu romanda bunların tümünü, yazarın ayrıntılı betimlemeleri eşliğinde yaparlar. Hatta çocuk Orhan’ı romanında dışkılatır bile Pamuk. Sonra da bir diğer roman kişisi, “Orhan’ın kıçını silerken oturağın içindekilere bir göz at [ar]” (BAK.241). Bu metiılde manavlardaki lahanalardan, havuçlardan (BAK. 155) söz edilir; artık Pamuk’un daha önceki romanla­rında olduğu gibi yalnızca yazı yazılan masalar değil, yemek pişen mutfaklar da vardır metinde; yemek yemek ciddiye alman bir edimdir. Sanca incir, kızılcık kurusu, cevizli köfte sucuğu (BAK. 168), susamlı/ballı/miskli helvalar (BAK.277), badem ezmeli/şekerli ekmek kızartması (BAK.53) türünden ayrıntılarla anlatılır yemekler. Roman kişisi estet Enişte yal­nızca üslup konusunda entelektüel tartışmalara girmez ro­manda, aynı zamanda kefal çorbası da sever.

Kitabının kurgusunu salt tinsel ağırlıktan kurtarmak, ha­fifletmek, hızlandırmak ister Pamuk. Kendi deyişiyle, “göv­desel, tensel duyumlara dayanan bir hızdır bu”.[[137]](#footnote-137) Söz konusu tensel duyumların odağında ise cinsellik gelir romanda. Ya­zarın bir önceki romanı “Yeni Hay at” ta, melek, giderek Tanrı imgesiyle bütünleşen kadın roman kişisi Cananla ancak, şi­irsel anıştırmalar düzleminde düşlerinde sevişir romanın ana kişisi. Aşk da, cinsellik de; Pamuk’un, çoğunlukla kitap sayfalarında yaşayan, üstkurmacada soluk alan homo logos­larına uzak edimler olmuştur her zaman.

Oysa “Benim Adım Kırmızinm kırmızı dünyasında cinsel­lik, Kara ile Şeküre arasında geçen sevişme sahnelerinden, oğlancılıkla ilgili yakası açılmamış pornografik kimi deyişle­re değin uzanır. Oğlancılık, tüm metin boyunca, kadının toplumdan soyutlandığı bir ortamda doğallaşan saptırılmış cinselliğin bir leitmotifi gibi bütün metne yayılır. Erekte ol­muş erkek organı betimlemeleri ve cinsel ilişkinin argo ad­landırılışlarının yer aldığı metinde, belden aşağı deyişleri sıkça kullanır Pamuk. Kimi yerde sanatsal edim de, karşıt düzlemin kaba cinsel argosu aracılığıyla aktarılır romanda.

Cinsel argonun metinde bu denli özgür kullanımı, yaza­rın, “ağaca ağaç, kuşa kuş deme gibi daha rahat bir şekilde duyguya duygu, öfkeye öfke diyebilfme]”[[138]](#footnote-138) özleminin bir uzantısı olarak da düşünülebilir. Bu metninde cinsellikle yeni tanışan yazar, özgürlüğünü istediği gibi kullanmanın tadını çıkarıyor gibidir. Ancak nasıl polisiye izlekte gerilim öğesi, yabancılaştırma etmeni aracılığıyla dizginlenmişse, cinsellik kullanımında da aynı estetik yaklaşım sergilenir metinde. Yazarın, cinselliği abartılı kullanımındaki amacı­nın, okurda cinsel duygu üretmek olmadığı ortadır. Anlatı­cının romandaki genel tutumu diyebileceğimiz ironik anla- tımırı uzaklaştırıcı etkisi altında, pornografi çoğu yerde ten­sel çekim gücünü yitirir, romanda kullanılan karşıt özellikli kurgu malzemelerinden yalnızca biri durumuna gelir. Öte yandan yazarın, somut yaşamı ön plana çıkartan bir metin oluşturmak isteyerek bunu romanının başlığında simgesel olarak kırmızı sözcüğüyle de vurguladığını göz önüne alır­sak, abartılı cinselliğin, tıpkı yemek yemek ve dışkılamak gibi, metni epik düzlemde anlatı aracılığıyla boyamak için kullanılan kırmızının tonlarından biri -koyuca bir kırmızı, belki de vişneçürüğü- olduğu düşünülebilir.

Cinsellik de, polisiye gerilim öğesi de, rahat izlenen gün­delik yaşama dayalı öykü de, geleneksel romana -dolayısıy­la geleneksel okura- göz kırpan biçim/yapı/kurgu özellikleri de, romanın karşıtlıklara dayalı çoğulcu yapısının eğlen- ce/yığm edebiyatı ayağını oluşturur. Bu ayağın karşı ucu ise, romanda sanatsal boyutu ön plana çıkartan, biçimsel zenginlikler üretmeye yönelik tarafta bulunur. Yüksek ede­biyatın oluştuğu yerdir orası.

1. **'Sanatlararasılık' ya da Pamuk'un 'Epik Resim'leri**

Bir edebiyat ürününde sanatsal boyut, yazarın biçim/ya- pı/kurgu düzlemindeki yaratıcı/deneysel performansıyla koşutluk içinde oluşur. “Benim Adım Kırmızımda, yazarın deneysel yaratıcılığı çoğunlukla üstkurmaca (metafiction) düzleminde kendini gösterir. Postmodern sanatın ana kur­gu eğilimiyle oluşan kurmacanın kurmacası diyebileceğimiz bu düzlem, aynı zamanda romandaki sanat tartışmalarının yaşandığı modernist boyutu da içinde barındırır. Bahtin’in diyalogsallaştırması ile kaynaşan postmodern edebiyatın çokkatmanlı çoğulcu yapısı, üstkurmacada; kurmaca ve somut gerçeklik düzlemleri arasında oluşur. Pamuk’un da­

ha önceki üç romanında da gördüğümüz, metnin kurgu sorunlarıyla ilgili satır arası bilgiler ya da doğrudan okura yönelerek, somut yaşamdaki okuru kurmaca düzlemin içi­ne çekme çabası ya da başka yazarların metinlerinden izler taşıyan metinlerarası (intertextual) doğa onun bu romanın­da vardır. Ancak bu romanda yeni olan, metnin üstkurma­ca yapısının; yalnızca kurmaca-yaşam karşıtlığı/birlikteliği ya da metinlerarası ilişkilerden yola çıkılarak değil de, sa- natlararası bir doğa üzerinde de kurulmuş olmasıdır: Yaz­ma ve resim yapma edimlerinin birlikteliği ilkesi “Benim Adım Kırmızi’mn biçimsel düzlemdeki ana yapı/kurgu özelliğidir.

“Benim Adım Kırmızı” epik bir resim kitabıdır. Bu kitapta resimler anlatılır, anlatı ise resme dönüştürülmeye çalışılır. Tüm varoluşu sınırsız yaşamak isteyen ve tüm ontolojik/di- sipliner düzlemlerin arasındaki sınırları yok ederek sonsuz­luğa ulaşmayı amaçlayan 19. yüzyıl romantik yazarları gibi, resim ve edebiyat sanatlarını bir pota içinde eritmeye çalışır Pamuk bu romanında, iki sanatı birlikte gerçekleştirme ça­bası ise, aynı zamanda “Benim Adım Kırmızı”nm karşıtlıklar üzerine kurulu çoğulcu yapı ilkesiyle bütünleşir.

Minyatür sözcüğünün Latince kökeninin, kırmızı ile bo­yamak anlamındaki miniareden geldiği göz önüne alındı­ğında, romanın başlığı olan “Benim Adım Kırmızı”nm, “Ben Bir Minyatür Kitabıyım” demek olduğu da düşünülebilir.. Minyatür ise konu bakımından mutlaka bir yazmaya bağlı­dır; ancak bir yazıyla/öyküyle birlikte varolur. Resmin putla eşdeğer görülerek yasaklandığı İslam toplumunda resim sa­natının işlevi yazmalan görsel düzlemde canlandırmaktır; resim, anlatı sanatının koltuk değneği olarak yaşama olana­ğı bulur bu toplumda.

Resim ve yazı, Pamuk’un romanında da birlikte varolur­lar. Enişte’nin, Padişah’m emriyle nakkaşlara resmettirdiği minyatür tablolarla, romanın ana yapısı örtüşür. Nasıl Eniş- te’nin gizli resimlerinde nakkaşlar birbirlerinden habersiz köpek/ağaç/at/vb. figürleri çizerek resmi bütüne doğru do­kuyorlarsa, Orhan Pamuk’un roman kişileri/köpekleri/ağaç- ları/atları da tek tek bölümlerde birbirlerinden habersiz metni dokurlar. “Kitabımda minyatürün bütünü yoktur ama dokusu [...] var Kahramanlar ara sıra tıpkı kamerayla konu­şan film kahramanlan gibi dururlar [...] Her şey bir minya­türde olduğu gibi sade, basittir,”[[139]](#footnote-139) der Pamuk; romanını, re­sim sanatının söz konusu dalıyla koşutlar.

Ancak, nakkaşlarına Batı yöntemleriyle resim yaptırmaya çalışan Enişte’nin minyatürleri, Doğu sanatında olduğu gibi bir öyküyü, bir yazmayı süslemek için yapılmıyordur. Bu nedenle, gelenekleri tümüyle çiğnemekten çekinen Enişte, roman kişisi Kara’ya, resimlere öykü bulma görevi verir. Romanın, Enişte’nin minyatürlerindeki figürlerle örtüşen roman kişileri -atlar/ köpekler/ağaçlar- ve metnin minyatür bir tabloyu andıran yapısı, bu görevi yazar Orhan Pa­muk’un üstlendiğini ve “Benim Adım Minyatür” anlamını çağrıştıran “Benim Adım Kırmızı” başlıklı bir roman yazdığı düşüncesini akla getiriyor. Bu açıdan bakıldığında roman, Enişte’nin gizli minyatürlerinin öykülendirilmiş biçimidir, resmin yazıya dönüştürülmesiyle oluşmuştur.

Epik bir minyatür tablodur “Benim Adım Kırmızı”; ço­ğunlukla iki boyutlu, ruhsal derinlik içermeyen roman kişi­lerinin, “Benim Adım...” diye kendilerini anlatarak minyatür bir tabloda olduğu gibi yan yana sıralanmasıyla bütünlüğe ulaşır. Gerçi bu minyatür romanda büyük çizilmiş bir padi­şah -ya da metni taşıyan bir ana kişi- yaratmamıştır Pamuk. Romanın figürleri genelde, minyatürde olduğu gibi aynı boydadır. Ama yine de minyatürün Hüsrev ile Şirini olan, romanın Kara ile Şeküre’sine metninde daha çok bölüm ayırmış, onları biraz daha büyük çizmiştir Pamuk.

Enişte’nin hazırlattığı, üçüncü boyutu -derinliği- tam ola­rak yakalayamamış “yarı Venedik, yarı Acem tarzında [ki]” (BAK. 140) resimler gibi, Orhan Pamuk’un Doğulu malze­meyi Batı yöntemleriyle biçimlendiren metni de, gerek figür düzleminde gerekse yüzeydeki öykü göz önüne alındığında iki boyutludur. Metnin derinliği ise, üstkurmaca düzlemde oluşan zengin biçim denemelerinin ve estetik/düşünsel bo­yutu da içine alan motif örgüsünün bir yerlerinde gizlidir; bu derinlik, romanın özde çokboyutlu olan bu yapısının okur düzleminde çözümlenmesi sırasında ortaya çıkar.

Yazı ile resmin birlikteliği, roman boyunca sözel düzlem­de de sürekli vurgulanır; “şiir ve resim, renk ve kelime, kar­deştir bunlar,” (BAK. 130) der Enişte metnin bir yerinde. Ya da “resimler de, tıpkı yazı gibi bakanla konuşu [yordur]” (BAK.241); gençlik döneminin utangaç Kara’sı ise “kitabın ve resmin içine gömülü [yordur]” (BAK.50). Ya da, “Ne kadar güzel bir yay daha çektim ben, bir harf çeker gibi,” (BAK.317) der Kelebek takma adlı nakkaş, “yusyuvarlak çizgilerini, tıpkı bir hattın harfleri gibi harekete geçirmişti [r]” (BAK.317). Orhan Pamuk da, kendisiyle yapılan bir söyle­şide bu iki sanatsal edimi bütünleştirir; “harika bir şiir yapı­yorlar,”[[140]](#footnote-140) der nakkaşları için.

Anlatmak/öykülemek ve resim yapmak, romanın üstkur­maca yapısının kaygan zemininde sürekli iç içe geçerler. Doğu sanatındaki kitap ressamlığının, öyküleri resimlemek olan işlevi; metinde çoğu yerde resimleri öykülemeye, gide­rek resimlerin nasıl çizildiğini öykülemeye dönüşür. Kör olan ve elini kaybeden bir nakış üstadının; Allah’ın karanlı­ğında, gözünün önünde beliren atları, eli kalem tutsaydı, nasıl çizebileceğini anlattığı üç ciltlik “üç yüz üç at çizişi hi­kâyesinden söz edilir metinde (BAK.327).

Romanın önemli bir bölümünü ise minyatür betimlemele­ri oluşturur. Surnâmeleri sayfalarca betimler Pamuk. Okuru, egzotik/arkaik bir dünyanın şiirselliğine çeken metin kesit­leridir bunlar; romandaki gündelik yaşam boyutunun, gerek içerik, gerek biçim düzlemindeki en uç karşıtlığıdır bu be­timlemeler: Hazine odasındaki resimleri anlatan Kara, gide­rek eskil bir gezgin-anlatıcı gibi, -belki de Evliya Çelebi’ye dönüşerek- öykülemeye başlar; “Tekerlekli bir arabaya binip lonca halinde Padişahımızın önünden geçerken [...] çekiçleri çıplak adama isabet ettirmeden vuran usta bakırcıları gördüm [...] camların üzerine karanfiller serviler işleyen camcıları ve develere yüklenmiş çuvallar dolusu şeker ile kafesler içinde şe­kerden papağanlarla geçerken tatlı şiirler okuyan şekercileri [...] gördüm,” (BAK.70-71) diye uzayıp gider metin.

Romanda resim sanatını nakkaşlık, anlatı sanatını ise meddahlıkla koşutlar Pamuk. Metinde, resim yapan nakkaş­lar kadar, kahvehanede öykü anlatan meddahlar da vardır. Bundan önceki romanlarında da tarihle, geleneklerle, arka­ik Osmanlı/Doğu sanatlarıyla ilgilenir yazar. “Türkiye’deki Batılılaşmacı eğilimin bugün bu kadar başarısız olmasının [...] nedeni de geçmiş kültürdeki simgelerden, metinlerden, geçmiş kültürün bu ülkenin bilinçaltına kadar sinmiş olan me­tinlerinden, resimlerinden, eşyalarından ilham almaması”[[141]](#footnote-141) olduğu görüşündedir. Romanın bölümleri, tek tek bir min­yatürün figürleri olarak ele alınabileceği gibi; kendi içinde bütünlüğü olan birer meddah öyküsü olarak da düşünüle­bilir. Bölümlerin, Ben-anlatımla, izleyiciye yönelik yapısı, bu düşünceyi destekler niteliktedir. Nitekim, romanın “Ben, Köpek”, “Ben, Şeytan”, “Ben, Kadın”, “Ben Para” gibi

bölümleri doğrudan kahvehanedeki meddah tarafından an­latılmaktadır. Kitabının “kendi gözükmez, sesi gözükür esas kahramanı [nın da] Meddah”[[142]](#footnote-142) olduğunu söyler Pamuk.

Metindeki yazı-resim birlikteliği çoğu yerde nakkaş-med- dah işbirliği biçiminde sürer. Meddah, kahvehanede öykü­lerini, duvara astığı resimlere bakarak anlatmaktadır. Re­simleri ise romanın nakkaşları Leylek, Zeytin ve Kelebek çizmiştir. Meddahın resim eşliğinde anlatması, resimle-an- latıyı bir araya getirmek isteyen yazar Pamuk’un kurgusal çözümüdür; bir Osmanlı geleneği olmayıp daha çok Orta­çağ Almanya’sında Baenkelsaenger denen meddah benzeri öykücülerin bir yöntemidir.[[143]](#footnote-143)

Anlatmak ile resmetmenin çeşitli düzlemlerde birbirine harmanlandığı romanda, asıl işleri resim yapmak olan nak­kaşlar da, metnin birçok yerinde öykü anlatarak meddahın görevini üstlenirler. Katil nakkaş, kahvehanede “ruha işleyen [...] saf hikâyelerle huzur bul[maya]” (BAK.327) çalışıyor­dum Onun anlattığı öyküler, “Nakkaşın Ruhunun Yalnızlığını Teselli İçin Anlattığı Körlük ve Üslûp Üzerine İki Hikâye” (BAK.327) başlığıyla metne monte edilir. Zeytin, Kelebek ve Leylek de; üslûp, zaman ve körlük üzerine, konuyla doğru­dan ilişkisi olmayan üçer öykü anlatırlar (BAK.76-97). Kimi yerde de, Üstat Osman, hazine odasında başından geçenleri öykülemeden önce, Özbek Hanı ve nakkaşlarının öyküsünü anlatır (BAK.355).

Romanında anlatı ve resim sanatlarını, kurgu oyunlarıyla çeşitli düzlemlerde ustaca iç içe geçiren Pamuk’un bu ko­nudaki en ressamca girişimi ise, simgeler ve leitmotifler ara­cılığıyla metnini renklendirmek olmuştur. Gerçekten de, “yedi yaşı [n] dan on dokuz yaşı [n]a kadar ressam olmak iste- difğini]”[[144]](#footnote-144) söyleyen yazar, kalemini fırçaya dönüştürmüş, romanını kırmızıya boyamaktadır. Kuşkusuz ilk bakışta sa- natlararası çalışan, metninin sınırlarını diğer sanatların ola­naklarından da yararlanarak genişletmek isteyen romantik bir eğilimdir Pamuk’unki; izlenimci yazarların eğilimiyle koşutluk içindedir; yazarın kendi deyişiyle “gözün görmekte olduğu şeyin zevklerine dalabilmefkJ ”[[145]](#footnote-145) demektir. Şeküre’nin gelinliğinin kan kırmızı peçesi (BAK.234), kırmızı Uşak ha­lısı (BAK.364), hazine odasının kan rengi kumaşları (BAK.370), Ester’in bohçasındaki kırmızı/yeşil/mavi doku­malar (BAK.151), mor/soluk yeşil gömlekler (BAK.54), Ha­şan’ın kızıl kılıcı (BAK..395), “kırmızı kıyafetli Bostancı ha­sekileri" yit (BAK.271) boyar metnini Pamuk. Renk konu­sunda titizdir: Kimi yerde tarihsel atmosfere uygun bir bi­çimde, renkleri arkaik adlandırılışlarıyla kullanır; onlara, gülgûni pembe, hint yeşili, safran sarısı, kaz boku rengi (BAK. 72) der.

Gerçekten de boyalı bir metindir “Benim Adım Kırmızı”, renkli bir epik resimdir. Ölüm sonrasında göğe yükselen Enişte, “bütün âlemin renklerden yapıldığını, her şeyin renk olduğunu gördüm [...] şimdi beni sevgiyle kucaklayan, bütün âleme bağlayan şeyin de renk olduğunu gördüm,” (BAK.265) der. Böylesine önem verir Pamuk metninde görselliğe ve onunla bütünleşen renk olgusuna. Öte yandan, metne genel bağlamda bakıldığında ise yazarın, izlenimci yönelimin dı­şında bir yol izlediği görülür. Bu bağlamda, doğayı doğru­dan, bire bir yansıtmak istemeyerek soyut/grotesk/kübist bi­çimlere yönelen 20. yüzyılın avangardist ressamlarıyla ko­şut bir estetik davranış içine girer Pamuk; epik resmindeki rengin anlam alanını genişletir, ona kendi başına bir değer yükler, onu imgeleştirir. “Renkler [...] hikayeyi okurun tah­minlerinin dışına çıkartabilir,”[[146]](#footnote-146) der “Öküz Dergisi”nde ya­yımlanan “Kumpas ve Renkler” başlıklı yazısında. Roman kişisi Kelebek’e ise postmodern bir eğilimle, “resmin içinde­ki kırmızının gizli mantığı [ndan]” (BAK.82) söz ettirir.

Simgeler/leitmotifler ve çeşitli retorik figürlerin eşliğinde bir renk metaforiği, bir renk imgeseli yaratır Pamuk “Benim Adım Kırmızımda. Bir yandan, “Yeni Hayat” romanındaki renk metaforiğinin önemli bir parçası olan kırmızı-mor kar­şıtlığını sıkça kullanır metininde. Kımızının, somut yaşa- mın/dünyanm/cinselliğin; morun ise, tinselliğin/kutsallığın rengi olduğu düşünüldüğünde, kırmızı ve morun romanda­ki birlikte kullanımı, metnin karşıtlıklara dayalı yapısıyla örtüşür. “Kıpkızıl savaş çadırının dibindeki mor otlar” (BAK.311), “kırmızı kaftanlı, mor kuşaklı kürkçü ustası” (BAK.293), Şeküre’nin “kırmızı çuhadan yeleği [ve] [...] çe­yiz sandığından çıkardığı mor gömlefği]” (BAK. 169), “gül ve patlıcan renkli elbiseler giyen” (BAK.71) kasaplar, “mor elbi­seli [...] kızıl feraceli” (BAK.82) kadınlar yardır metinde.

Epik resmini boyarken, renkleri yalnızca görme duyusu­na yönelik kullanmaz Pamuk. Romantiklerin sıkça başvur­dukları, duyu organlarının işlevlerini birbirine karıştırarak elde ettikleri Synaesthesie söz sanatını kullanmayı sever; ye­şil çığlıklardan (BAK.200), çiçek rengi şarkılardan (BAK.67) söz eder metninde; duyu organlarmm tümüyle kavranması­nı ister renklerin. “Kırmızının hissi”ni eksiksiz oluşturmak için tüm duyu organlarını seferber eder: “Parmağımızın ucuyla dokumaydık demirle bakır arasında olurdu. Avucumu­zun içine alsaydık, yakardı. Tdtsaydık tuzlu bir et gibi tok olurdu. Ağzımıza alsaydık doldururdu. Koklasaydık at gibi kokardı. Çiçek gibi koksaydı papatyaya benzerdi, kırmızı güle değil.” (BAK.216) Duyusal karşıtlıkların çoğulcu birlikteli­ğinin söz sanatı düzlemindeki uzantısıdır Synaesthesie.

Romanın ana rengi olan kırmızı, romandaki en oylumlu anlam alanına sahip imgedir. “Kırmızıdan korkarım ve uzak dururum, kırmızı pervasız büyük bir genişlik. Kitabımda kır­mızıyı konuşturdum,”[[147]](#footnote-147) der Pamuk. “Hayatı ansiklopediler­den öğrendiği [ni]”[[148]](#footnote-148) söyleyen yazarın, somut yaşamın/kanm rengi olan kırmızıya uzak durması, renk psikolojisi bağla­mında anlaşılır bir olgudur. Bu romanıyla kabuğundan çık­mak istediğini söyleyen yazarın, metnini bu denli kırmızıya boyaması ise, kendine meydan okuması olarak da düşünü­lebilir.

Roman; aşk, cinayet, estetik, tarih, aile yaşamı katmanla­rıyla çoğulcu bir yaşantı içinde sürüp giderken, Pamuk bir yandan her katmanı büyük bir titizlikle renklendirmekte, öte yandan ise renk öğesini metninde somutlaştırıp, ona diğer roman kişilerinin arasında bir yaşam oluşturmaya çalışmak­tadır. Romanda tüm duyu organlarıyla kavranılır kılınmak istenen kırmızının, nasıl elde edildiği de ayrıntılı bir biçimde yer alır metinde: “Susun da dinleyin nasıl da böyle harika bir kırmızı olduğumu. Boyadan anlar üstat nakkaş, Hindistan'ın en sıcak yerinden gelen en iyi kırmızı böceğin kurusunu kendi havanında elceğiziyle döve döve iyice toz edip, bunun beş dir­hemini ve bir dirhem çöven ve yarım dirhem de lotor hazır etti. Üç okka suyu tencereye koyup...” (BAK.215-216) diye sürer gider metin. Romanın “Benim Adım Kırmızı” başlıklı 31. bö­lümünde ise kırmızı canlanır, bir roman kişisine dönüşür, “kırmızı olmaktan ne de mutluyum [...] Bakın bana; ne kadar güzel şey yaşamak [...] Hayat benimle başlar; her şey bana dö­ner” (BAK.215) diye anlatır; renk simgeseli dile gelmiş, ör­

tük anlamlarını konuşturuyordun Metnin en şiirsel, en bü­yüleyici kesitlerinden biridir bu bölüm.

Kırmızı boyalı fırçasını/kalemini romanın farklı anlam katmanları içinde gezdiriyordur Pamuk. Sultan Süleyman’­ın cesedinin üstündeki örtü (BAK.39), Behram Gür’ün Rus Prensesiyle kapandığı oda (BAK.347), Enişte’nin cenazesi­ne gelen Melek Paşa’nm takma adı (BAK.264), cinayet ale­tinin içindeki mürekkebin rengi, mitik anlatıda Hüsrev’in ve romandaki Kara’nm resimlerdeki giysileri hep kırmızı­dır; “tuhaf ve şüphelidir (BAK.241), ama “benzersiz”dir (BAK.242) kırmızı. Yaşam kırmızıdır bu romanda; “[Onun] Adı Kırmızi dır.

Ölüm sonrası da kırmızıdır metinde. Enişte, ölüm sonra­sı deneyiminde, *“hiçbir şeyle karşılaştırılamayacak bir kır­mızı rengin varlığıni* (BAK.266) duyumsar; *“Onun huzuru­na”* çıkarken, *“kısa bir sürede bütün her şey kıpkırmızı o[lur]”* (BAK.266). Kırmızı, kutsallık kazanmaya başlamış­tır metinde; giderek Tanrısallaşır; kutsal kitap diliyle konu­şuyordur artık: “*Böylece ben renklendikçe sanki âleme ol de­rim ve âlem benim kan rengimden olur Görmeyen inkâr eder, ama her yerde ben varım [...] Zâten tek bir kırmızı vardır ve yalnızca ona inanıl [maktadır].”* (BAK.217)

Metnin ana rengi kırmızı, cinsellikten Tanrısallığa her türlü anlamı içinde barındıran bir anlam potansiyeline sa­hiptir; bu nedenle de ne olduğu belli değildir; geleneksel bağlamda ne bir simgedir, ne de alegori; daha çok çağcıl edebiyatın çokkatmanlı grotesk/soyut metinlerinin ana me- taforu olan imge ile örtüşür. Hiçbir anlamın bütüncül deste­ğine gereksinimi olmadan ayakta durabilen bir varlıktır o; kurmaca düzlemde soluk alan bir yaratıdır; -kendimize 20. yüzyılın avangardist resim dünyasından örnek ararsak- Mondrian’m, figüre gereksinim duymadan kendini taşıyan renkleriyle benzeşir.

Resimle yazının birlikteliği, son derece yaratıcı bir kurgu­ya sahip olan bu metnin en çarpıcı kurgu öğesidir. Çeşitli düzlemlerde bu iki sanat dalını bir araya getirmeye çalışır Pamuk; aynı anda resimleri öyküleyen bir meddah, metni renklendirmeye çalışan bir ressam olmak ister. Metnin çok­sesliliğinin en şiirsel yönüdür bu.

1. **Metinlerarasında ya da Resimlerarasında Yaşamak**

“Benim Adım Kırmızının çoğulcu/çoksesli yapı ilkesi, post­modern edebiyatın bir başka önemli eğilimiyle de bütünle­şir. Pamuk’un daha önceki romanlarında olduğu gibi, bu metninde de, başka yazarların yapıtları çeşitli düzlemlerde malzeme olarak kullanılmıştır. Edebiyat bilimcilerin metin- lerarasılık (intertextuality) diye adlandırdıkları olgudur bu. “Her metin bir başka metnin sindirilmesi (absorption) ve bi­çim değiştirmesidir (transformation) ,”[[149]](#footnote-149) der Julia Kristeva bu bağlamda. Yazarlar her zaman birbirlerinin yapıtlarından etkilenmişlerdir; tüm Ortaçağ boyunca hep aynı konular yi­nelenmiştir edebiyatta. Ancak çağcıl yazar farklı bir moti­vasyonla el atar başkalarının metinlerine; kendisine yaban­cılaşan yeni gerçekliği yansıtmak yerine, metinlerin dünya­sına sığınır; ikinci elden bir dünya yaratır. Eskilerin çalıntı diye aşağı gördükleri bu eğilim, yeni edebiyatta bir estetik öğeye dönüşür.

Kendisi de yaşamı daha çok kitaplar aracılığıyla yaşayan, onu ansiklopedilerden öğrendiğini söyleyen[[150]](#footnote-150) Pamuk’un, metinlerarası düzlemde kendini evde hissettiği su götür­mez. Onun önceki romanlarında da, Mevlâna, Şeyh Galip,

Attar, Dante, Rilke gibi Doğulu-Batılı birçok yazarın yapıt­larından esintiler dolaşır. “*Etkilere açığımdır, hem etkilen­mekten hem de unutulmuş olana [...] kitaplarımı açmaktan çekinmem,”[[151]](#footnote-151)* der.

Romanlarının çalıntı öğeler üzerine kurulu olduğunu söyleyenlere, “Benim Adım Kırmızı”mn kahramanları aracı­lığıyla cevap veriyor gibidir Pamuk: “Bütün masallar herke­sin masalıdır” (BAK.452); “her şeyin her şeyi tekrar ettiği” (BAK.86) bir dünyadır burası. Pamuk’un sürekli birbirine öykünen nakkaşları da, daha öncekilerin yapıtlarını “ezber­lemekten öte, [onları/YE] ruhlarının bir parçası kıl[mışlar- dır]” (BAK. 186). Yalnızca doğamn/yaşamm içinde değil, in­sanın yarattığı doğanın -yani sanatın- içinde de özgürce do­laşır çağcıl yazar. Yeni oluşan “metinle, daha önce yazılmış bütün öteki metinler arasındaki diyalog”, metnin çoksesliliği­nin en vazgeçilmez öğesidir, çünkü “kitaplar yalnızca başka kitaplar üstüne ve onların çevresinde yazılır”.[[152]](#footnote-152)

“Benim Adım Kırmızı”nm bu ikinci elden doğasını El Cez- viye’nin “Kitab-ı Ruh"undan (BAK.58, 243, 264), Gazzali’nin “İhyâ-ı Ulûm”undan (BAK.64), İbni Arabi’den (BAK. 135), “Leyla ile Mecnun”dan, “Kelile ile Dimne”den söz ederek do­kur Pamuk; bu eskil kitaplarla/anlatılarla/yazar adlarıyla metninin arkaik/tarihsel dokusunu güçlendirir. Kimi yerde ise, “mesnevisinde [...] mutluluğun resminifn]” (BAK.298) na­sıl yapıldığını soran “Ranlı şair San Nazım”dan (BAK.469) söz ederek Nazım Hikmet’i anıştırır. Kimi yerde de minyatür­leri anlatan roman kişileri, anlatılarında biçem değiştererek seyahatnamelerin biçemini katarlar metne.

Pamuk’un romanında metinlerarası doğadan gelen en güçlü seslerden biri ise, çalışmamızda, sıkça alıntıladığımız

Umberto Eco’nun kült romanı “*Gülün* Adı”ndan yükselir. Eco’nun romanının konusal şablonunu Doğu kültürüne uyarlamıştır Pamuk bu metninde. “*Benim Adım Kırmızinm* basında çıkan ilk tanıtma yazılarından birinde “*Gülün Adı Kırmızı*” başlığı altında art arda sıralar yazar: *“Aristo’nun ‘Kayıp Kitap’ı, Enişte’nin ‘gizli kitap’ı olmuş. Manastırda bir- birleriyle çekişen Hıristiyan tarikatlarının yerini köktendinci Erzurumiler almış. Ölen rahiplerin yerini, birbiri ardınca ölen nakkaşlar, Incil’den yapılan alıntıların yerini de Kuran’dan âyetler almış”.[[153]](#footnote-153)*

Romanda Kuran âyetlerinin bir estetik malzeme olarak kullanılması ise, kitabın metinlerarası dokusunun en çarpıcı yönüdür. Batılı yazar, Incil’i metinlerinde binlerce yıldır çe­şitli düzlemlerde kullanır; çağcıl edebiyat da gerek konu, ge­rekse biçim öğesi olarak bu verimli alana el atar. Bertolt Brecht metinlerinde İncil dilini yabancılaştırma etmeni ola­rak kullanır; konusal bağlamda ise, kutsal kitaptan bir men­kıbe Thomas Mann’m ünlü dörtlemesinin odağına oturmuş­tur: “Yusuf ve Kardeşleri”. Batı edebiyatında birçok örneği olan bu kullanım Türk edebiyatında görülmez. Orhan Pa­muk’un Kuran’ı, kutsallığından soyutlayıp bir estetik malze­me olarak kullanması, edebiyatımızda bir yeniliktir. 1990 yı­lında “Kara Kitap” ile başlar Pamuk Kuran’ı roman dokusu­na katmaya, 1996’da “Yeni Hayat” ile sürdürür bu eğilimini. “Benim Adım Kırmızinm başında, metnin “temalarına gön­derme yapa [n] ”[[154]](#footnote-154) Bakara ve Fatır surelerinden ayetlerin oluş­turduğu üç epigraf vardır. Furkan (BAK. 142), İsra (BAK. 143), Vakıa (BAK. 10), Eshabı Kehf (BAK.20), Ali Im- ran (BAK. 212) surelerine doğrudan göndermelerin bulun­duğu metinde, Arapça dua kesitlerine de yer verir Pamuk.

İdeolojik dincilikle ve oryantalizmle ilişkisi olmayan bir yaklaşımdır bu; Türk sanatçısının kültürel zenginliklerini bulguladığını gösterir. “Miraçname”yi litografilerle resimle­yen Erol Akyavaş ya da eski harflerle yazılmış metinlerin üs­tüne nü çizen Ergin İnan’m yaptığını edebiyat düzlemine ta­şır Pamuk; Batı biçemiyle Doğulu içeriği bütünleştirir.

Metinlerarası düzlemde sürdürülen bu ikinci elden ya­şam, giderek romanda bir kurgu ilkesine dönüşür. Metinde­ki dünya *öykünme* düzleminde varolur. Romandaki kişiler edimlerini/ruh durumlarını çoğu yerde doğrudan anlatmaz­lar, başka metinlerdeki/resimlerdeki kişilerin aracılığıyla ikinci elden aktarırlar. Bu romanda Pamuk’un yoğun bir bi­çimde etkilendiğini düşündüğümüz Umberto Eco’nun çok yinelenen bir görüşü vardır: *“Modern-sonrasının moderne yanıtı [...] geçmişe yönelmesi gerektiğinin bilincine varmakta yatar: geçmişe ironiyle, masum olmayan bir biçimde yeniden dönüş. Modem-sonrasının tutumunu, çok kültürlü ve kendisi­ne,* *‘seni umutsuzca seviyorum’ diyemeyeceği bir kadına aşık olan birinin durumuna benzetiyorum; çünkü bu cümlenin da­ha önce Liala tarafından yazılmış olduğunu bildiğini (bunu kendisinin bildiğini de bildiğini) bilmektedir. Şöyle diyebilir: ‘Liala’nın dediği gibi seni umutsuzca seviyorum’. ”[[155]](#footnote-155)*

“Benim Adım Kırmızı ”nm kurmaca dünyasında da tıpkı böyle yaşanır. Şeküre’nin aklının karışık olması “Hüsrev ile Şirin’de, Nizami’nin anlattığı o ruh haline benziyordufrV (BAK.23); Katil’in İstanbul’dan gidişi “İbni Şakir’in Moğol işgalindeki Bağdat’tan çıkışına benzeyecektir” (BAK.456). Buna benzer örneklerle dokur Pamuk metnini. Ancak bu yaşamın öykünme düzlemi, doğrudan metinler aracılığıyla değil, çoğunlukla söz konusu metinleri süslemek için yapıl­mış olan minyatürler aracılığıyla oluşur. Pamuk’un kişileri minyatürlere öykünürler; onlardaki davranışları yinelerler. Burada bu nedenle, ikinci değil, üçüncü elden bir yaşam­dan; metinlerarasmda değil de resimlerarasmda yaşamaktan söz edilebilir. Bu üçüncü elden yaşam ise özellikle roman­daki aşk motifiyle bütünleşir. Aşktan söz etmekte zorlandı­ğını söyleyen yazar, Eco’nunkine benzer bir çözümle, Kara ile Şeküre’nin aşk öyküsünü, çoğunlukla, Nizami’nin “Hüs­rev ile Şirin” öyküsünün minyatürleri aracılığıyla anlatır. Leyla ile Mecnun (BAK.32, 77, 323, 346), Ferhat ile Şirin (BAK.77, 345), Yusuf ile Züleyha (BAK. 117) gibi Doğu aşk öykülerine göndermelerin yer aldığı romanda Pamuk, Eco’nun “Gülün Adı” roman metninin konu şablonu üstü­ne, ikinci -ya da üçüncü- elden parodi düzleminde bir “Hüsrev ile Şirin” öyküsünü oturtur. Metinlerin çoksesliliği üzerinde yapılanmış bir romandır “Benim Adım Kırmızı

“Hüsrev ile Şirin” bir metinlerarası yankı olarak dolaşır ro­manın içinde. Romanın başlarında, “Hüsrev ile Şirin’in yerine [...] Kara ile Şeküre’yi resme[der]” (BAK.51) Kara. Aynı, eskil öyküde olduğu gibi, aşkta atılan ilk adım resim aracılığıyla olur romanda; yine birincil metinde olduğu gibi, evlenme konusuna baba sakmımla yaklaşır. Hüsrev-Şirin-Ferhat aşk üçgeni ise romanda Kara-Şeküre-Hasan üçgenine dönüşür. Romanın öyküsü içinde söz konusu öyküye/resme birçok kez açık göndermeler yapar Pamuk; onu metnin dokusunda çok sık yineleyerek bir leitmotife dönüştürür. Üstat Os­man’ın gözleri görme yeteneğini yitirmeden önce görmek is­tediği son resim de yine Behzat’m “Hüsrev ile Şirin”idir.

Pamuk’un yaşamla en çok bütünleşen metni olduğunu başlangıçta vurguladığımız bu romanda, yaşamın metinle- rarası düzlemde ikinci elden, ...mış gibi yaşanması, ilk ba­kışta paradoks olarak görünse de, özde romanın çoksesli yapısının bir göstergesidir. Öte yandan, roman kişilerinin birbirine dönüşmeleri ya da öykünme düzleminde varolma- lan; medya çağının pop imgelerle çevrili, prefabrik düşün­celerle biçimlenmiş insanını anlatan postmodern edebiyatın kullandığı yöntemlerden biridir. Her davranış başka bir davranışa öykünme gösterir romanda; başka bir metin­den/resimden bir davranışla birlikte ele alınır; ya da Bah- tin’in deyişiyle onunla diyalog içindedir.

1. **Kurmaca île Gerçek Arasında Yaşamak**

Romanın üstkurmaca düzleminde gerçekleşen bir başka di­yalog da, metnin içindeki somut yaşam ile kurmaca gerçek­lik katmanları arasında görülür. Pamuk, önce bu katmanla­rı romanın içinde devinime sokar; romandaki somut yaşam katmanıyla, kurmaca gerçeklik katmanını iç içe geçirir. Ki­mi kez meddahın konuşturduğu resimdeki köpeğe cezve­den kahve içirtir, “hiç resim kahve içer mi? demeyin; bakın bakın, köpek lıkır lıkır kahve içiyor,” (BAK.21) dedirtir anla­tıcıya. Kimi kez ise sanat-yaşam diyalogunu, postmodern bir tonlamayla, yaşamdaki beygiri resimdeki güzel kısrağın üstüne çıkartarak vurgular; “seyisler koca aletiyle resmi çer­çevesiyle parçalayan azgın hayvanı zor zapted[erler]” (BAK.252). Kimi yerde ise, dağılan bir kitabın yaprakların­dan “elli dokuzuncu yaprakla yüz altmış ikinci yapra[ğı] kar­lı bir gece kurt ulumalarının işitildiği bir kervansarayda kar­şılaştırır]” (BAK.61) Pamuk, iki insan gibi. Ya da resmin içindeki ağa figürünü dile getirip, tüm düzlemleri birbirine karıştırarak, ona “ağaçtan düşen yaprak gibi hikâye [sin] den düşüşü[n]ün hikâyesi[ni]” (BAK.59) anlattırır.

Kurmaca gerçeklik, Pamuk’un diğer romanlarında olduğu gibi, onun bu metninde de yazıda/Kitap’ta -ya da resim ki­tabında- somutlaşır. “Benim Adım Kırmızımda metnin oda­ğında gizli bir kitap vardır. Romanda kitaplar, ülkeleri yö­netenlerin güçlerini simgelerler. Cihan hakimleri birbirleri­

nin kitaplarını parçalayarak egemenliklerini perçinlerler metinde (BAK.94); hepsi “dünyada eşi benzeri olmayan hari­ka bir kitaba sahip olmak” (BAK.92) isterler. Kitaplar tarih­sel olayları yönlendirirler, tarihsel gelişmelerle birlikte ül­keleri dolaşırlar (BAK.93). Dünyanın sonunun gelmesi ise, “ciltler parçalanacak, sayfalar kopacak” (BAK.97) anlatımıy­la, kitapların sonunun gelmesiyle koşutlanır.

Romandaki karşıt gerçeklik düzlemlerinin bir başka bir­likteliği ise, roman içeriğinin, içinde yaşadığımız dünya ile kurduğu diyalogdur. Metnin anlatıcıları baştan sona -izleyi­ciye öykü anlatan bir meddah tutumu içinde- romanın dı­şındaki dünyada yaşayan okura yönelirler. Gerçeklik kat­manları arasındaki sınırları yok ederek bütüncül bir gerçe­ğe ulaşmak isteyen romantiklerin eskiden beri,kullandıkları bu tekniği, postmodernist sanatçı okurunu metnin içine çekmek için kullanır. 20. yüzyılın avangardist metinlerinde son sözü söyleyen yazar değildir artık. Yazar metnini çoğul­cu bir yaklaşımla çokkatmanlı dokur; onu çeşitli anlam alanlarıyla donatır; ama son sözü söylemez. Son söz, metni, yazarın yerleştirdiği ipuçlarından yola çıkarak, kendi düzle­minde yeniden üretecek olan okura aittir. Bu nedenle, yüz­yılın son çeyreğindeki romancının üstkurmaca düzlemden okuruna seslenmesi, postmodernist estetiğin gereğidir; es­tetik düzlemde bir oyun olarak görülen romanda, yazarın, oyun arkadaşı olan okura seslenmesi anlamına gelir.

Metinde roman kişilerinin/figürlerinin okura yönelerek anlatmaları, öte yandan roman kurgusunun üzerinde yapı­landığı meddahlık geleneğinin bir uzantısıdır kuşkusuz; ro­manın kurgu özelliğidir. Ancak kimi yerde anlatıcılardan biri üstkurmaca düzleme geçer ve okura, romanı okurken nelere dikkat etmesi gerektiğini satır arasından söyleyiverir: “Bu dünyanın güzelliği ve sim ancak ona sevgiyle gösterilen dikkat, ilgi ve şefkatle ortaya çıkar [...] gözünüzü dört açın da renklerine, ayrıntılarına ve şakalarına dikkat kesilerek bu dünyayı görün.” (BAK.325) Kimi yerde ise yazar polisiye kurgunun gerilimini artırmak için, okuru roman kişisinden kuşkulanmaya yönlendirir. “Siz biliyorsunuz babam katledi­lirken nerede olduğumu,” der Şeküre, “ama biliyorum [...] sizden bir şeyler sakladığımı sanıyorsunuz” (BAK.211). Post­modern teknikle, meddahlık geleneğini bileşime sokarak okurla iletişim kurmaya çalışır Pamuk metninde. Romanın polisiye kurgusu ile ilgili en önemli ipucu ise yine üstkur­maca düzlemde yer alır. Pamuk, katilin kimliğini, onun an­latı biçemi aracılığıyla satır arasında ele verir; Zeytin’i ka­ranlık konularda, karanlık sözcüklerle konuşturur; ona kir­li ve sefil dünyadan, padişahın alçak kullarından (BAK.91) söz ettirir, körlük üzerine öyküler anlattırır.

Gerçeklik düzlemlerinin çoğulcu birlikteliğiyle oynanan bu üstkurmaca oyunun bir başka bileşeni de; yazarın, ro­manın kurmaca dünyasına girip; sanat kuramlarıyla, kurgu sorunlarıyla ilgili görüşlerini dokuya katmasıyla oluşur. “Benim Adım Kırmızı”, içinde Orhan Pamuk’un sanat görü­şünün, yaratma sorunsalının yer aldığı bir sanatçı romanıdır aynı zamanda. Bunun izini süren okur, Orhan/Şeküre/Şev- ket isimleriyle metinde açık bir biçimde varolan otobiyogra­fik düzlemin örtük kısmında ise Pamuk’un sanatçı profilini çıkarabilir.

Özde, motif düzleminde baştan sona sanat sorunsalları tartışılır romanda. Belki de “bu kitap, en derinden, şu unutul­mak korkusunu ve sanatsal unutulmanın korkunçluğunu anla­tı [yordur]”.[[156]](#footnote-156) Teokratik Doğunun anlamla/Tanrı’yla, aydm- lanmacı Batı’nm ise doğayla/maddeyle/bireyle örtüştüğü sa­nat anlayışlarını tartışmaya açar yazar. Kendisi doğrudan taraf tutmaz, görüşünü satır arasına iter. Kimi yerde üstat

Osman’ın arkasına gizlenir; ona, kimilerinin bir resmi -ro­manı- “konu yüzünden, at bir ata benzediği” için güzel bul­duklarını söyletir, “Bizim için ise resimde [romanda/YE] gü­zellik, mana çokluğu ve incelikle başlar,” (BAK.306) der Enişte. Pamuk, gerçekliği bire bir yansıtan geleneksel-ger- çekçi yaklaşımın karşısmdadır; ona göre bir roman “hikaye­nin uzantısı değildifr] [...] kendisi için bir şeydifr]” (BAK.36). Kimi kez de Şeytan’ı sözcü yaparken kendine: “Düşüncelerin içeriği değil, biçimi önemlidir. Nakkaşın [ro- mancının/YE] ne resmettiği [yazdığı/YE] değil üslûbu [dur]” (BAK.334) önemli olan.

Kimi yerde, satır arasından, romanıyla ilgili güncel tartış­malara yanıt veriyor gibidir Pamuk: “*Nakkaş [yazarİYE] [...] resmini [romanını/YE] vicdanını dinleyerek ve inandığı kural­lar gereğince hiçbir şeyden korkmayarak yapar [yazar[YE]. Düşmanlarının, softaların, kıskançların ne diyecekleri umu­runda değildir.”* (BAK. 187) Çoğu yerde ise sanatçı kişiliğini, romandaki nakkaşların Leylak, Zeytin ve Kelebek’in kişilik­leri aracılığıyla aktarır: İnanılmaz ölçüde çalışkandır (BAK.301); “Her *türlü tuhaf ayrıntıya [...] aynı saygıyı gös­terdiği için, resimde [romanda/YE] tutumu Frenk üstatlannki- ne benz[iyordur]”* (BAK.296). Üç nakkaşın sanat görüşlerini özetleyen şu tümcelerin arkasında Pamuk’un kendi kimli­ğinden söz eden romancı ruhu dolaşıyor gibidir: “*Harika bir at resmi çizerken o harika at olurum ben.”* (BAK.315) “*Harika bir at resmini nakşederken harika bir at resmini nakşeden baş­ka bir nakkaş olurum ben.”* (BAK.317) “*Harika bir at resmi çizerken ancak-kendim olabilirim ben.”* (BAK.320)

Romanın özündeki üslup tartışmasını ise, nakkaş olma­yan Şeküre’nin sözleri aracılığıyla sonuca ulaştırır Pamuk; böylece romanındaki kendi edebiyat görüşünü iyice satır arasına iter; onu yabancılaştırır, “Bir anne resmi yapılsın is­terdim, iki çocuğu olsun [...] Hem bu resimdeki anne ben ola­yım, hem de hu resim gökteki kuşu hem uçar gibi, hem de gök­teki mutlulukla sonsuza kadar asılı kalır gibi gösterip, zamanı durduran Heratlı eski üstatların usulüyle yapılsın isterdim. ” (BAK.469) Şeküre, içinde olduğu romanın dışına çıkıp, böyle bir metnin yazılmasını istediğini söylüyordur. Kur­maca ile gerçeklik iç içe yansıyan aynalar örneğinde olduğu gibi sonsuza değin iç içe yansır bu tümcelerde. Pamuk’un çok sevdiği bir üstkurmaca oyundur bu. Yazar, aynı zaman­da Şeküre’ye, bu romanın, içinde hem somut yaşamın yer aldığı gerçekçi bir metin, hem de soyut gerçekliği anlatan avangardist bir roman olduğunu söyletiyordur.

Roman içi yaşam ile roman dışı dünyayı, metninin son tümcelerinde çözümsüz bir biçimde yeniden iç içe geçirir yazar: “Bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğ­lum Orhan’a” (BAK.470) der Şeküre; romandaki Şeküre’nin oğlu küçük Orhan’la, yaşamdaki Şeküre’nin oğlu Orhan Pa- muk’u çakıştırma girişiminde bulunur. Kurguyla da, yaşam­la da, okurla da oynuyordur, yazar. Yine de okurunu uyarır: Bu bir kurmaca oyundur; her şeye, inanmamak gerekir, “çünkü hikâyesi güzel olsun [...] diye kıvırmayacağı yalan yoktur” (BAK.470) Orhan’ın. Romanını, metnini üzerine oturttuğu karşıtlıkların çoğulcu birlikteliğini doruğa taşıya­rak noktalar Pamuk.

1. **Orhan Pamuk'u Okumak ya da Okuyamamak**

“Benim Adım Kırmızı” romanı, kurgu/yapı düzleminde; kar­şıt sanat anlayışları, farklı sanat dalları ve karşıt ontolojik düzlemlerin birlikteliği üzerine kurulmuş diyalogsa:l bir ro­mandır. İçerdiği sorunsallara doğrudan çözüm getirmez; okurunu yönlendirmeye çalışmaz; deskriptiftir, norm koy­maz. Bu çoğulcu yapı, motif düzleminde ise çokkatmanlı bir okuma için yoğun ipuçları içerir. 20. yüzyılın okuru yönlendirmek istemeyen avangardist romanları, yoruma açık metinlerdir; bu romanlarda çözüm okur düzleminde or­taya çıkar. Çağcıl yazar, okuru, kendisine sunduğu sos­yal/siyasal/düşünsel çözümlerin bir tüketicisi olarak gör­mez. Alman edebiyat bilimci Wolfgang Iser’e göre, “metnin semantik potansiyelini tüketecek tek bir doğru yorum yok­tur.”[[157]](#footnote-157) Okur, romanın yoruma açık yapısı içinde, kendi ilgi alanına ve donanımına koşut olarak, metnin içerdiği oku­malardan birini ya da birkaçını seçer ve romanda iz sürerek metni yeniden biçimlendirir. Çağın avangardist/deneysel romanlarında okur bir tüketici değil, bir üreticidir.

Metnin, geleneksel-gerçekçi romanda olduğu gibi, yalnız­ca zamandizinsel konu öyküleme üzerine kurulu olmayan bu çoğulcu/açık yapısı, usta işi kurgusu ve yoğun bir araştırma ürünü olduğu belli olan motif dokusu, çok sayıda okuma katmanını içinde barındırmaktadır. Roman yüzeysel oku­mada, yoyolar ve uçurtmalar isteyen okurun ardına takılabi- leceği bir dedektif izleği içerir. Metnin daha derin katmanla­rında ise, Topkapı Sarayı’ndaki sanat tarihçi bir uzman oku­ru bile mutlu edebilecek yoğunlukta malzeme vardır. Ya da ilgi alanı kadın araştırmaları olan bir uzman, söz konusu metinden Osmanlı toplumunda kadın konulu bir okuma üre­tebilir. Ya da okurun eğer donanımı varsa, Doğu toplumun- daki resim anlayışını Tasavvufla bütünleştiren bir metin or­taya çıkarabilir. Ya da edebiyat bilimci Gürsel Aytaç gibi, ro­mandaki Doğu ve Batı sanatlarındaki üslup karşıtlığından yola çıkarak bir eleştiri yazabilir. Ya da araştırmacı-okur, Eco’nun “Gülün Adı” ya da Nizami’nin “Hüsrev ile Şinn”in- den yola çıkan metinlerarası bir çalışma ortaya koyabilir. Ya da üstkurmaca düzlemi irdeleyerek yaratma sorunsalım odak alan bir okuma gerçekleştirebilir. Ya da meraklı bir

okur, nakkaşların kendilerini gerçekten kör edip etmedikle­rini bilmek isteyip, nakkaşlıkla ilgili bir araştırmaya girişe­rek, metinde neyin gerçek neyin kurmaca olduğunun izini sürebilir. Ya da...

Modernist/postmodernist metinlerin çokkatmanlı doku­su sayısız okumaya olanak tanır. Bunun en önemli nedeni de, söz konusu metinlerin baştan sona tezli tek bir okuma­ya yönelik olan geleneksel metinlerden farklı bir yapıya sa­hip olmalarıdır. Avangardist yazar, metninin kaygan/açık kurgusu üstünde, sanatsal ve kültürel potansiyeline uygun olarak, romanını çokkatmanlı okumaya açık kılar. İçerdiği güçlü okuma potansiyeli “Benim Adım Kırmızının zenginli­ğidir. Orhan Pamuk’un söz konusu romanını yapı/kurgu düzleminde çözümlemek isteyerek, içerdiği çokkatmanlı/ço- ğulcu/çoksesli yapıyı ortaya çıkarmaya çalıştığımız bu me­tin, bilimsel edebiyat donanımına sahip bir okur olarak, bi­zim okumamızın bir ürünüdür. Bu okuma, “Benim Adım Kır­mızı” romanında yer alan iki karşıt edebiyat eğiliminin -tri- vial/sanatsal- çoğulcu kullanımından yola çıkılarak gerçek­leştirilmiştir. Özellikle de, bu okumada, metnin estetik de­ğerinin ortaya çıktığı üstkurmaca düzlemdeki karşıt kat­manlar bulgulanmak istenmiş, yazı-resim, metinlerarası ve kurmaca-yaşam düzlemlerinin çoğulcu birlikteliği çözüm­lenmeye çalışılmıştır.

*“Kendimi en çok romancı olarak görüyorum, kendimi ne iyi bir vatandaş, ne iyi bir yurtsever, ne başkalarına yardım eden biri, ne iyi bir baba olarak [...] Bütün bunlar benim için, ro­mancı olmaktan sonra gelir,”[[158]](#footnote-158)* diyor Pamuk. Önemli olan *yaratmaktır* onun için: Somut yaşamdan ve iç dünyasından aldığı malzemeyi estetik potasında eritir; *ironinin* süzgecin­den geçirir ve dış dünyayla örtüşmeyen yeni *roman dünya- lan* üretir. Pamuk’un romanlarında katil de maktul de hak­lıdır; tek bir *doğru* çözüm yoktur. Onun metninde, bir ro­man kişisinin “bu *alemin anlamı ne?”* sorusuna Tanrı’nm verdiği yanıt bile belirsizlik taşır; Tanrı’nm *Sır* mı ya da *Sev* mi dediği anlaşılmaz (BAK.267). Türk okurunun alışmadı­ğı bir roman estetiğinin sözcüsüdür Pamuk.

Oysa Türk romanı genelde geleneksel-gerçekçi roman eğilimiyle koşutluk içinde bir gelişme göstermiştir. Toplum­sallık Türk romanının başat eğilimi olmuştur her zaman. Türk okuru, geleneksel bir kurguyla yazılmış, konusal geri­lim öğesi içeren, rahat izlenebilen bir öyküsü ve kendisiyle özdeşleşmekte zorlanmayacağı güçlü bir kahramanı olan ro­manlar okumuştur yıllar boyu; yazarında, kendisini yaşam­la/toplumla/ahlakla ilgili konularda aydınlatacak bir psiko­log, bir yol gösterici, giderek bir militan aramayı sürdür­mektedir. Ayrıca avangardist romanın, artık yazmak değil kurmak sözcüğüyle birlikte anıldığını ve onun bir mimari kurgu ürünü olduğunu belki de bilmemekte; belki de met­nin verdiği estetik zevkin daha çok, söz sanatlarıyla bütün­leşmiş şiirsel bir anlatımla oluştuğunu düşünmektedir. Türk okuru, beklentilerini doyurmayan ve metinlerinde uçta kur­gu/biçim denemeleri yapan yazarları, -Oğuz Atay ve Haşan Ali Toptaş örneklerinde olduğu gibi- uzun süre yalnız bırak­mıştır. Çeşitli sosyoekonomik sorunların sarmalındaki geçiş dönemi Türkiye’sinde, bir metni salt zevk için tüketmek he­nüz bir lüks olarak görülmektedir

Bu nedenle, yukarıda çokkatmanlı/çoğulcu yapısını çö­zümlemeye çalıştığımız “Benim Adım Kırmızı” romanı, için­de barındırdığı geleneksel boyuta karşın, içerdiği deneysel kurgu/yapı/biçim özellikleri ve okurunu yönlendirmek ve onda katharsis türü duygu üretmek istemeyen yaklaşımıyla, ortalama Türk okurunun edebiyat anlayışıyla örtüşmemek- tedir. Türk dilinde yazılan en yetkin örneklerden biri oldu­ğunu düşündüğümüz bu romana, okur düzleminden gelen ve basma da yansıyan kimi tepkiler, sorunun, bilinçli estetik seçimlerin dışında, kişisel düzlemde Orhan Pamuk’u oku­mak ya da okuyamamak sorunu olmayıp, okurun avangar­dist estetik konusundaki yetersiz donanımıyla ilgili olduğu­nu göstermektedir. Resim, müzik, yontu, tiyatro, sinema ya da romanda, çağcıl avangardist sanat ürünüyle bütünleşe­bilmek için, estetik kuramla ve onun ardında yatan düşün­sel boyutla da bütünleşebilmek gerekir. Modern sanat oku­ru/izleyicisi/dinleyicisi olmak özveri gerektirir.

**HAŞAN ALİ TOPTAŞ'IN “BİN HÜZÜNLÜ HAZ"\\ ÖNCÜ TÜRK ROMANINDA ROMANTİK BİR UÇ DURAK**

1. **Postmodern Bir Modernist**

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan ve postmo- dem tanımı altında topladığımız edebiyat oluşumları, birbi­rinden çok farklı edebiyat anlayışları ve biçemlerin yer aldı­ğı bir yelpazeye yayılırlar. Bu yapıtlar, edebiyat bilimcilerin belirli ölçütler çerçevesinde kolaylıkla dizginleyebilecekleri türden metinler değildir. Çalışmamızın “Giriş” bölümünde, koşulları zorlayarak sistematize etme girişiminde bulundu­ğumuz postmodernist edebiyatın, kabaca iki ana karşıt ede­biyat yaklaşımını kapsamına aldığını gördük: Birincisi; da­ha çok Kafka/Joyce çizgisinde ilerleyen, öncü biçim deneme­lerinin belirlediği seçkinci bir eğilimin yoludur. Bu metinler bir yandan postmodemizmin ana kurgu ilkesi üstkurmaca- da soluk alırken, öte yandan modernist/seçkinci estetiğin ana çizgilerine bağlıdırlar; onların, yitip gittiği söylenilen anlamın ardında olduklarını görürüz hâlâ; içlerinde, nere­deyse geleneksel bağlamda bir mutlak arayışından izler taşı­yanlar bile vardır. İkinci yolun izleyicileri ise, çoğunlukla sıradan okura yakın bir çizgide popülist/trivial eğilimlerle dokurlar metinlerini; pornografiyle tensel duyuları, polisiye öğeyle ise konusal gerilimi gündemden eksik etmezler; bi­rinci eğilimin modernist/seçkinci çizgisi nedeniyle kendile­rinden uzaklaşan geleneksel okuru yeniden kazanma eğili­miyle üretirler.

Ancak kimi yapıtlarda, yukarıda yaptığımız sınıflandırma­daki karşıt özelliklerin, postmodernist edebiyatın çoğulcu yapısının bir gereği olarak birlikte var olduklarını görürüz. “Benim Adım Kırmızıda seçkinci bir yaklaşımla resim sana- tı’m odak alarak biçimsel düzlemde deneysel ağırlıklı bir ro­man oluşturan Orhan Pamuk’un, metnini motif düzleminde cinayet ya da aşk üçgeni türünden sürükleyici/trivial özellik­lerle doldurması örneğinde gördüğümüz durumdur bu. Ya da, Murathan Mungan’m, seçkinci bir amaçla yola çıkılma­dığı kesin olan, pembe dizilere özgü görsel abartılarla bezen­miş, geleneksel bağlamdaki konusal sürükleyiciliğin doruk­ta yer aldığı “Üç Aynalı Kırk Oda” başlıklı son anlatısının, avangardist biçim denemeleri içermesi, psikanalizin ayna simgesiyle varoluşçu düzlemde oynaması ve -yazarının ken­di deyişiyle- söz konusu metnin Althusser’ci okumaların iz­lerini taşıyor olması örneğinde görülür aynı durum.

Postmodern metinler, geleneksel ölçütlerle değerlendiril­mesi olanaksız kaygan bir zemin üzerinde oluşurlar. Bu ürünler, Wolfgang Welsch’in deyişiyle, karşıtlıkların farklı oranlarda birbirine karıştığı birer kokteyldir. Kokteylin tadı; yazarın, biçim ve motif düzleminde kullandığı malzemenin dozunu, modernizmin seçkinci/biçimci yaklaşımından postmodernizmin uçlarındaki popülist eğilime uzanan bir çerçevede belirleyerek birbirine karıştırmasıyla oluşur. Ge­leneksel düzlemdeki yüksek ve eğlencelik/trivial edebiyat hi­yerarşisinin kalıplarına alışmış okurun kafasını karıştıran bir durumdur bu.

Bu çalışmada son yapıtı “Bin Hüzünlü Haz”ı odağa aldığı­mız Haşan Ali Toptaş’m, avangardist biçim öğeleriyle yapı­landırılmış romanları çoğulcu estetiğin yüksek edebiyat ucunda yer alırlar. Postmodernist biçim özellikleriyle do­kunmuş bu metinler, modernist bir filtreden geçirilmiş so­yut birer sanat ürünüdürler. Tümüyle postmodernist tek­niklerle oluşturulmuş olmalarına karşılık içlerinde popü- list/trivial eğilimlerin yer almadığı metinlerdir bunlar. Post­modern kokteyl’de elitist/biçimçi öge en yüksek dozda kulla­nılır Toptaş’m yapıtlarında. Onun romanları -özellikle “Göl- gesizler” ve “Kayıp Hayaller Kitabı”-, “benim için önemli olan biçim ve kurgufdur]”'[[159]](#footnote-159) diyen bir edebiyat sanatçısının ürünü­dür. Son anlatısı “Bin Hüzünlü Haz” da, yüzyıl sonu avan­gardist biçim özelliklerinin daha çok Kafka çizgisinde bir anlayışla kullanıldığı bir metindir. Yüzyıl sonu edebiyatının çoğulcu yapısına uygun bir tanımla, biz de Haşan Ali Top- taş için, postmodern bir modernist diyebiliriz.

1. **Türk Edebiyatında Bir Kafka**

Toptaş’m Türk yayın dünyasına adım atması, 1987 yılında yayımlanan “Bir Gülüşün Kimliği” başlıklı öykü kitabıyla olur. O günden bu yana dört roman, iki öykü ve bir şiir kita­bı daha yayımlanır Toptaş’m. Ancak kitapları edebiyat çevre­lerinde yankı uyandırmaz. Alışılmışın dışında kurgusu olan, çokkatmanlı öyküsüz metinlerdir bunların çoğu; geleneksel mimesis estetiğinin dışında yer alırlar; dış dünyayı teke tek yansıtmazlar. .Soyut bir resim sanatçısı gibi, dış dünyadan al­dığı formları metninde malzeme olarak kullanıyordur Top- taş; sonra inanılmaz bir titizlikle onları farklı formlara dö­nüştürüyor, daha önce varolmamış yapılar yaratıyordur.

Oysa Toptaş, istese “nefes kesici hikayeler kurabileceğini”[[160]](#footnote-160) bilmektedir. Ama o, içinde yaşadığımız çağın kavranılması zor olan karmaşık gerçekliğinin, “Üç Silahşörler”den çok “Ulysses”e benzediğini düşünüyordur, Umberto Eco gibi. Oy­sa okurların çoğu, “yaşamı Joyce’un bir anlatısıymış gibi değil de, Dumas’nın bir anlatısıymış gibi okumaya eğilimli (dirler)”.[[161]](#footnote-161)

Yazarlık yaşamı boyunca avangardist sanatçının tipik so­runsalını yaşar Toptaş: Yazdıkları anlaşılmaz, beğenilmez; yayınevleri tarafından geri çevrilir: Eğer yazdıklarını bastır­mak istiyorsa, kitapları çok satan Ahmet Altan ve Buket Uzuner’in isimleri verilerek, onlar gibi yazması önerilir kendisine. Ama o, kendi estetik anlayışından ödün vermeye yanaşmaz. Oğuz Atay’m “Ben burdayım sevgili okurum, peki sen neredesin?” sözünden yola çıkarak, “[Atay’ın] bu sözünü geçmişte çok yineledim kendi kendime, hâlâ da yineliyorum. Ama 1970’lerin başından beri bıkıp usanmadan yazdığıma gö­re bu beni pek yıldırmıyor,”[[162]](#footnote-162) der.

Yazmayı yaşamakla özdeşleştiren Franz Kafka gibi konu­şuyordur Toptaş: “Ben *her şeyden önce yazmanın dışında kendimi var edemediğim, dengemi kuramadığım, kendimi en iyi bu yolla hissedebildiğim, bu yolla keşfedebildiğim ve (var­sa) hayatın anlamına ancak bu yolla erişebildiğim için yazı­yorum. Yazmadığım ya da yazamadığım zaman ben olamıyo­rum. ”[[163]](#footnote-163)* Yine Kafka gibi ona “*hep gülünç gelen, oldukça tatsız, sıkıcı bir memuriyet hayatı var [dır]”[[164]](#footnote-164)* Toptaş’m.

Kafka’nm bir karabasan gibi sırtında taşıdığı iş kazaları sigortasındaki görevi gibi, o da bir süre haciz memurluğu yapar. Kafka’nm, ince/kırılgan kimliğiyle görevi gereği, iş kazasında parmakları kopmuş elleri krokilediği gibi, Toptaş da nefret ettiği haciz memuru kimliğiyle çizgi film izleyen çocukların önünden televizyonlarının alınıp götürülmesini izlediğini söyler. Onun aşağıdaki tümceleri; gündelik yaşa­mında oynadığı rollere özgü maskeleri çıkartıp atarak, gece yarısı yazı masasının başında kendisi olan Kafka’nm ağzın­dan çıkmış gibidir: “Gece saat 24’ten sonra kalkıp Haşan Ali Toptaş oluyor ve sabaha dek, yaklaşık yedi saat çalışıyorum. Sonra da, bütün gün, geceki kendimin hasretini çekiyor, ondan uzak kalmanın yalnızlığını yaşıyorum. ”[[165]](#footnote-165) Erkek olmanın güçle özdeşleştirildiği bir toplumda, Top- taş’ın aşağıdaki kafkaesk tonlamalı sözleri, Türk edebiyatın­da alışılmamış türde alçakgönüllü bir içtenlik sergiler: “Ben güçlü görünmenin görüntüsünü bile üzerinde taşıyamayacak kadar zayıf, ürkek ve tedirgin bir insanım.”[[166]](#footnote-166) Gerek yadırgatı- cı/sıradışı kimliği ve maddesel yaşama yabancı kişilik yapı­sı, gerekse yerleşik estetikle köktenci bir biçimde çatışan edebiyat anlayışıyla o, 20. yüzyıl avangardist edebiyatının idolü Kafka’yı anımsatır. Kendisi de, yaratıcılığında ona iv­me kazandıran yazarların başında Kafka’nm adını vermek­tedir.[[167]](#footnote-167) Sincan’daki dış dünyasında yaşıyormuş gibi yapıp da, gerçek yaşamını yazı’nm dünyasında sürdüren; kurgusal fantezilerde, bitimsiz düşlerle çoğaltılmış yaşamlara yelken açan biridir Toptaş. Türk edebiyatında bir Kafka’dır o.

1. **Yaşamı Romantize Etmek**

Haşan Ali Toptaş’m 110 sayfalık son anlatı ürünü “Bin Hü­zünlü Haz”, çağcıl edebiyat estetiğinin ana öğeleriyle biçim­lendirilmiş avangardist bir metindir. Farklı ontolojik kat­manların eşzamanlı ve çoğulcu bir biçimde var olduğu anla­tı; metin boyunca izi sürülen, ancak yalnızca düşlerde, kur­maca düzleminde ortaya çıkıp yeniden yitirilen bir hayalet kahramanın çevresinde oluşturulmuş çoğu fantastik/grotesk öykü parçacıklarıyla bütüne doğru dokunur. İçinde bulun­duğumuz toplumsal yaşam ve anlatıcının soyut iç dünyası, ilk bakışta kaotik gibi görünen ama özde son derece bilinçli bir kurgulama stratejisinin desteğinde kurmaca düzlemine taşınırlar; üstkurmaca düzleminde kendini yazan -kahra­man konumundaki- metinle iç içe geçerler. Bir postmodern anlatı örneğidir Toptaş’m ürünü. Ancak, özellikle söz konu­su metninde yoğun bir biçimde kendini duyumsatan ro­mantik tonlama nedeniyle, Toptaş’m, romantik özelliği ağır basan bir postmodernist olduğunu söyleyebiliriz.

“Bin Hüzünlü Haz”; içerdiği yoğun fantastik öge ile masal atmosferi, düşlerin ve sanatın içinde eriyip gitme özlemi, sonsuzluğu arayış; iç ve dış dünyayı, çeşitli ontolojik düz­lemleri, sanat türlerini birbirine karıştırma eğilimi ve ya­şamda/doğada görüngünün gerisinde bir tözün olabilirliğine açık kapı bırakan yaklaşımıyla romantik bir metindir. Ro­mantizmin roman anlayışıyla koşutluklar gösterir Toptaş’m yapıtı; klasisist ve geleneksel-gerçekçi tür kalıplarının dışı­na çıkar, yoğun metaforik dokusu ve çözüşmez organik ya­pısıyla; romantiklerin romanı şiirle koşutlayan, “yinelenmesi olanak dışı bireysel estetik edim”™ diye formüle ettikleri ro­man tanımıyla örtüşür: Bir büyük şiirdir “Bin Hüzünlü Haz”.

Bir ekol olarak romantizm, klasisist ve gerçekçi yakla­şımların karşısında yer alır; amacı okurunu yönlendir­mek/eğitmek değildir. Romantik roman, konusal içerik yı­ğınından çok, özgür bir kombinasyon gücü üzerine kuru­ludur; kavramsal kesinliğin yerine sezgiyi koyar; alışıl­mış/sıradan olandan çok, olağatıdışıyla uğraşır; gündelik yaşamın tekdüzeliğini, sanatta yoğunlaşarak aşmak ister. Romantik yazar için önemli olan, biçimdir, yaratısının sa­natsal bütünlüğüdür.

18./19. yüzyıl romantikleri, 20. yüzyıl başında edebiyat estetiğinin tüm ölçütlerini tersyüz eden modemistlerin ön­cüleridirler. Yeni estetiğin biçim düzlemindeki en köktenci adımlarından biri olan zamarıdizinsel anlatımın delinmesi ol­gusu, 19. yüzyıl başı romantiklerinin ana düşüncelerinden biriydi; süreklilik gösteren anlatımın yerine, kısa/kopuk me­tin parçacıklarının konmasından yanaydı romantikler. Bu uygulamadan ötürü metinde oluşması söz konusu kargaşayı ise, Alman romantizminin büyük ismi Novalis “uyuma giden yol uyumsuzluktan geçer,”[[168]](#footnote-168) diye açıklıyordu. Romantizmin roman kuramcısı Schlegel ise, karşıtlıkların grotesk bir bi­çimde yan yana kullanılmasını önermekteydi yazarlara; bu kullanımın en büyük ustası olarak ise Shakespeare’i gösteri­yordu. Ona göre, “roman, romantik evrenselliğin taşıyıcısı ola­rak her yöne açık bir türdür. [...] ve anlatı türü, destan/şiir ve diğer biçimsel yapıların karışımından başka bir şey [olmamalı­dır]”.[[169]](#footnote-169) Her şey gibi metin de devinim/oluşum içindedir ro­mantizmde. Schlegel, Tanrı’nın bile bitmiş/tamamlanmış bir güç olarak ele alınmaması gerektiğini düşünüyordur. Ona göre Tanrı da sürekli oluşmakta olan bir kavramdır.[[170]](#footnote-170) Met­nin nasıl oluştuğu ise metinde anlatılmalıdır[[171]](#footnote-171) Schlegel’e gö­

re: 20. yüzyıl sonu edebiyatının ana biçimsel taşıyıcısı üst- kurmacadan söz ediyordur Schlegel 200 yıl önce. Yeni esteti­ğin ilk öncüleridir onlar.

Batıda modernizm/postmodernizm, kaynağını, güçlü bir romantizm geleneğinden alır. Modernizmin öncüleri Kafka da Joyce da yaşamı farklı bir düzleme taşıyarak onu aşkm- laştırır, romantize ederler. Yaptıkları kategorik olarak ro­mantiklerden farklı bir estetik edim değildir. Türk moder- nist/postmodernist edebiyatı ise kaynağını bir romantizm geleneğinden almaz. Batı edebiyatından farklı olarak, ro­mantizm, Türk romanına modernist ve postmodernist açı­lımlarla birlikte girer. Toptaş’m, inanılmaz ölçüde özgür bir düş gücü ve bunu dile taşıma yeteneğiyle “Bin Hüzünlü Haz”da yarattığı dünya, Türk edebiyatındaki bu gecikmiş romantizmin romandaki en yetkin örneklerinden biridir. “Uçsuz bucaksız bir sessizliğin ortasında tek başına” (BHH.lll)[[172]](#footnote-172) oturan anlatıcı; “ruhu[n]u ele geçiren bir son­suzluğun” (BHH.39), düşlerin, sanatın, soyutun dünyasına sığınmaya çalışmaktadır; “şehir aşağıda insanlarla dolup ta­şan sokaklarını, caddelerini, meydanlarını ve alışkanlıklarını sürükleyerek gürül gürül akarken,” (BHH.20) o, “yukarıda” kalmak istiyordur. Anlatıcının aşkın bakış açısının, madde­ye metafizik bir ağırlık kattığı bir dünyadır bu. Hiç görül­meyen “ağaçların [...] öteki ağaçların varlığından yansıya yansıya gelip [anlatıcının] bakışları [n]a varan duruşlarının ağırlığından (BHH.84) söz edilen, “zamanın ve mekânın dı­şın [d] a”ki [BHH.57] bu kurmaca yaşam, her şeyin düşünce düzleminde gerçekleştiği, romantik bir idealar dünyasının uzantısı görünümündedir.

Metnin *hayâlet kahramanı Alaaddin’in* yokluğunda avun­mak için düşler kuran ve *“bu hayalleri kurarken aldığı tatla­*n” (BHH.112) dile getirmek isteyen anlatıcı, kentin kıyısı­na muşambadan denizler döşeyip oyuncak gemiler yüzdü­recek denli olağandışı bir dünya yaratır; yarattığı bu masal­ların/öykülerin evreninde ise “*bütün bunların bir rüya oldu­ğunu bil [erek]”* (BHH.211), “*hayal ede ede”* (BHH.87) dola­şıyordum Romantik edebiyatta sık rastlanan bir düş gezgini­dir o. “*Bin Hüzünlü Haz”*m tümüne egemen olan benzersiz *şiir dili* ise, anlatının biçim düzleminde romantizme en çok yaklaştığı öğesidir.

1. **Kurguda Postmodernist Öğeler**

Ancak romantizm, içerdiği aşkın düzleme, -kimi kez gro­tesk renkli- karşıtlıkların yarattığı çoğulcu ortama ve içinde barındırdığı tüm öncü özelliklere karşın, 20. yüzyıl avan- gardist edebiyatından önemli bir noktada ayrılır: Roman­tizmde söz konusu karşıtlıklar, dönemin idealist felsefesi­nin ışığında çelişkilerinden arındırılarak, mutlak düşüncesi­nin uyum şemsiyesi altında bireşime sokulurlar. Oysa, yüz­yıl başından bu yana modern fizikte yeni bir terminoloji ile anlatılmaya çalışılan dünya gerçeği, uyum ve bireşim söz­cükleriyle kavranılması zor bir gerçeklik anlayışına doğru yol almaktadır. Görecelik, belirsizlik ve olasılık gibi kavram­larla çizilen yeni gerçekliği kurmaca düzleme taşıyan edebi­yat ürünleri, uyumdan çok uyumsuzluğu yansıtırlar; hete­rojen bir yapıları vardır; onları tek bir anlam çerçevesinde dizginlemek olanaksızdır; her yöne çekilebilen açık yapıt­lardır bunlar; çözümlenemezler; Derrida’nm dediği gibi, aporia’da düğümlenirler. Gçrçeği teke-tek yansıtmayan me- taforik açık yapı, 20. yüzyıl edebiyatının ana özelliğidir. Bu metinleri romantizmin yaptığı gibi etik/kozmik bir mutlak düşüncesinin ışığında çözüme ulaştırmak olanaksızdır.

Toptaş’m anlatısı “Bin Hüzünlü Haz’\ kaygan/değişken/Ia- bil bir zemin üzerinde yapılanır; geleneksel bağlamda ko­nu/kahraman/anlam içermez; Newton’cu zaman-uzam bo­yutlarının ve kartezyen anlayışın tümüyle dışında bir varo­luş sergiler; içinde yaşadığımız dünyanın diline bire-bir ter­cüme edilmesi olanaksızdır. “Ben oldum olası kesin olan şey­lerden ürkmüşümdür zaten. Kesin olan şey benim gözümde ölüdür çünkü; beyaz da siyah da bu anlamda ölüdür Ama gri­deki beyaz canlıdır. Hayata dair saklı tatların her zaman gri alanlarda ele geçirilip yitirildiğine, acıların her zaman oralar­da doğup büyüdüğüne inanıyorum. Grinin ara sokaklarında gezinmeyi seviyorum.”[[173]](#footnote-173) Böyle diyor Toptaş kendisiyle yapı­lan bir söyleşide. Gerçekten de siyah ve beyazın olmadığı, belirsizlik ve olasılık üzerine kurulmuş bir metindir “Bin Hüzünlü Haz”.

Anlatı kimi yerde öykü olasılıklarıyla dokunur. Yerde ya­tan cesedine karşın ölüp ölmediği belirsiz olan Alaaddin’in, bundan sonraki yaşamı olası öykülerle anlatılır metinde. “Belki de” diye başlayan metin kesiti, sözel düzlemde de olasılıklarla dokunur; “olasılığın şarkıları [...] olasılığın ma­salları [...] olasılığın gülüşmeleri [...] olasılığın horultuları [...] olasılığın ayak sesleri” (BHH.113) ile uzar gider. “Bel­erlerle, “sözgelimilerle, “sanki”lerle belirsizlik atmosferini güçlendirir Toptaş anlatısında. Çoğu yerde Ben-anlatıcmm tümce içinde kesinlik içeren bir eylemini, belirsizlik içeren bir diğer eylemle dengeler; ona “gördüm” dedirtmez, “gör­düm diyebilirim” (BHH.87) dedirtir. Kimi yerde belirsizlik fiziksel olarak görüngü düzlemine girer, “nereden kopup gel­diği bilinmeyen belli belirsiz, tuhaf bir sis”le (BHH.72), üreti­len öykünün kesinlikten uzak yapısı vurgulanır. Kimi yerde “bu sis, uzak uzak kabarıyor, kaynıyor, ortalıkta ne kadar çiz­gi ve renk varsa hepsini sile süpüre akıyor” (BHH.46), tüm

yaşamın üstüne “küflü bir perde ağırlığıyla çivilenip kalıyor- du[r]” (BHH.46). Onun metninde bilge olarak adlandırılan kişi de, gerçekleri kesin olarak bilen biri değil de bir “belir­sizlik bilgesi”dir (BHH.83). “Olabilirliklerin kum gibi kayna­dığı gri [...] nokta[larla] ” (BHH.108) dokur metnini Toptaş; “Ben belirsizliklerle başlıyor, belirsizliklerle ilerliyor ve so­nuçta bütün bunların doğurduğu belirli bir noktaya ulaşıyo­rum,”17 diyordur. Bu belirli nokta her yönden belirsizliğe açılan imgeleşmiş metnin organik bütünlüğüdür.

Bin Hüzünlü Haz’m üstünde yapılandığı ana taşıyıcıların­dan biri de çoğulculuktur. Postmodern felsefenin özünde ço­ğulculuk yatar. Çeşitli olasılıkların, disiplinlerin, ontolojik katmanların eşzamanlı bir birliktelik içinde varolduğu me­tinlerdir postmodern romanlar. Düş, somut yaşam, iç dün­ya, farklı zaman katmanları ve coğrafya kesitleri ile üstkur­maca düzlemi aynı anda bir aradadır Toptaş’m metninde de. Anlatının hüzün ve haz karşıtlığından oluşan başlığı, metin­deki bu çoksesli yapının da bir göstergesidir. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir ortamda anlatıcı “şehrin taş döşeli sokak­larında dolaşıyorum diye kendi belleğinde dolaşıyordufr]” (BHH.50); ya da sürekli kurmaca olduğu vurgulanan bu metinde Kafka’nm, Cervantes’in kurmaca roman kişileriyle serüvenler yaşıyordur. Masal dünyasının ekmek kırıntılarını serpe serpe ilerleyen çocukları ile büyük metropollerin “ağaç diplerine yığılıp kalan tinerci çocukları”nm (BHH.74) iç içe yaşadığı bir metin dünyasıdır bu. Her tür karşıtlığa; “at kişnemeleriyle otomobil homurtuları, kılıç şakırtılarıyla makinalı tüfek'sesleri, uçak gürültüleriyle atmaca çığlıkları, divit cızırtılarıyla daktilo tıkırtıları[na]” (BHH.91) kurmaca düzlemde eşzamanlı bir birliktelik sağlamak ister Toptaş.

Kimi yerde karşıtlıkların birbirine harmanlanması grotesk bir tonlama kazanır dokuda. Tuhaf/acayip/garip anlamlarını içeren grotesk; dış dünyayı olduğu gibi yansıtmak isteme­yen yazarın, onu yabancılaştırmak için kullandığı teknikler­den birisidir. Kimi kez geleneksel etiğin iyi-kötü karşıtlığı­nın, “üçkağıtçı, ayyaş ve serseri” (BHH:10) meleklerle çarpı­tılmasıyla sağlanır grotesk etki. Ya da huzur ve düzen yansı­tan “sıcacık somun ekmeği” ile kesik bir başın “lastik gibi uzayan boyun derisinin ucunda bir süre sallandıktan, ortalığı kanlı hırıltılar saçtıktan” (BHH.107) sonra tok bir sesle yere düşüşünün doğal bir tonlamayla yan yana betimlenmesi gi­bi kullanımlar, metindeki grotesk rengin oluşmasına katkı­da bulunurlar. Metinde yer alan kartondan evler, muşamba­dan denizlerle yapaylaştırılan dünya da, orada sürekli hop­layıp zıplayan ihtiyarlar ve onların “gedik dişli kocaman [...] ağızlarından [dökülen] irili ufaklı binlerce çocuk sesi” (BHH.24) de bu grotesk dünya mozaiğinin birer parçasıdır.

Metindeki karşıtlıkların çoğulcu kullanımının en grotesk tonlaması ise, tüm zaman katmanlarının aynı anda yaşandı­ğı 7. bölümde yer alır. Aynı uzamın farklı zamanlarında va­rolmuş olan ibadethane ile genelevin birbirinin içinde eri­yen betimlemeleri *“Bin Hüzünlü Haz”*m çoğulcu kodlaması- mn uç noktasını oluşturur; *“birtakım din adamları da her gün gelip işte tapınaklara giriyoruz diye bıyıkaltı gülüşleriyle kapıda dikilen polislere kimlik bile göstermeden bu genelevlere dalmakta [...] yüzsüz pazarlıkların sürdürüldüğü ekşi ter ko­kuları arasında [...] varıp Tanrı’ya en yakın yer diye tir tir tit­reyip duran kıllı birer erkek poposunun üstüne oturmakta ve altlarındaki erkeğin altında kesik iniltileriyle kıvranan kadın­ların tavana çevrilmiş donuk bakışlarına aldırmadan”* (BHH.91-92) kutsal kitaplarını okumaktadırlar.

Etkileyici zenginlikte bir düş gücünün hiçbir sınır tanı­mayan özgürlükteki yaratılarıyla oluşturulmuş bu kurmaca dünyanın her olabilirliğe açık yapısı, kimi yerde masalsı an- latımm öğeleriyle dokunur. “Bir ucu gökte bir ucu yerde” (BHH.ll) perdeleri, 11 eski çağların ağırlığını omuzlarında ta­şıyan bir büyücü edasıyla” (BHH.39) gezinen roman kişile­riyle, imge düzleminde masalsı bir esinti dolaştırmak ister Toptaş metninde. Kimi yerde bu esinti; “Kırmızı Başlıklı Kız”, “Oduncunun Çocukları” ya da “Kırk Haramiler”den kahramanların öykü içinde somutlaşmasıyla güçlenir. Daha önceki metinlerinde de masal/destan öğeleri kullanan Top­taş, “kendi dilimi oluştururken masallarla, destanlarla besle­nen yanımdan da yararlanıyorum. Bir anlamda masalsı/des­tansı anlatımı çağdaş romanın boyutlarına taşımaya çalışıyo­rum,”18 diyor. Romantik edebiyatın, yüksek edebiyat düzle­mine taşıdığı bir türdür masal. Teknoloji ile büyüsü bozu­lan yaşama, düşlerin/mitlerin/destanlarm dünyasına sığına­rak karşı çıkmak ister romantik yazar. Haşan Ali Toptaş’ın, metinlerini aşkın düzleme taşıyarak kimi yerde de masalla­rın/destanların dünyasına el atmasının; eklektik postmo­dernist biçimciliğin bir gereği olduğu kadar, gerçeğin salt akılla kavranmasına karşı çıkan bir romantiğin, insanın yi­tip giden öteki yarısını estetik düzlemde arayışının bir gös­tergesi olduğu da düşünülebilir.

Modernizmin elitist yaklaşımını edebiyat düzleminde po­pülist eğilimlerle yumuşatmak isteyen postmodernist yazar­ların, kimi yerde polisiye roman öğelerine, melodram-ro- mantizmine, pornografik cinselliğe ya da tarihsel romanın nostaljisine el attıkları görülür. Romantizmin/modernizmin iç dünya gezginleri, postmodernist metinlerde artık cina­yetlerin izini sürüyorlardır. Toptaş da anlatısında, postmo­dern edebiyatın eğlencelik/trivial edebiyattan aldığı bu kur­gu şablonunu kullanır. Öykü düzleminde, anlatıcı Alaad- din’i arıyordur. Anlatıcının düşlediği/kurguladığı ada öykü­lerde ise, bir şehzade olan Alaaddin’i, tahtını korumak iste­yen padişah kardeşi öldürmek amacıyla aramaktadır. Sevgi­lisi Tatar kızını ise yoksa Alaaddin mi öldürmüştür?

Ancak yukarıda birkaç tümce içinde özetlemeye çalıştığı­mız polisiye öğeler, aşk ve tarihsellik içeren kesit, Haşan Ali Toptaş’m metninde eğlencelik/trivial bir renk içermez. Ya­zar burada, geleneksel anlatımdaki gerilim öğesini olduğu kadar, postmodernist popülizmi de inceltilmiş bir biçimde parodi'ye alır. Bu bölüm, eklektik/çoğulcu dokunun oluş­turduğu organik metin bütünlüğünün oyunsu bir parçası­dır; estetik bir işlevi vardır.

Tüm gerçeklik düzlemlerinin aynı anda varolduğu çok- katmanlı postmodernist metinlerde somut yaşam; üstkurma­ca ve aşkın boyutun karşıt kutbu olarak ama onlarla çatış­madan, metni oluşturan katmanlardan yalnızca biri konu­munda yer alır. “Bin Hüzünlü Haz”m karmaşık/heterojen dokusu içinde, gerçekçi edebiyata taş çıkartan yaşam kesit­leri dikkati çeker. Anlatıcının objektifinden yansıyan bu gerçek yaşam zoomlamaları; bir düş selinin ve üstkurmaca düzlemin kıvrımlarının arasından bir görünüp yok olurlar.

Özde, “bir *tekrar yığını halinde üzeri[n]e çullanan hayatın ağırlığına katlanabil [mek]”* (BHH.17) için, düşlerin ya da kurmacanm aşkın boyutlarına kaçıyordur anlatıcı; *melekle­rin sesini* dinlemeye çalışırken, “*onların sesi diye hızla akıp giden otomobillerin homurtusunu [...] duvarların duruşunu, lışını, kışını [...] eşyaların görüntüsünü, susuşunu, den alınıp bir yere götürülüşünü”* (BHH.17) dinliyordun Yaşamdaki karmaşa, normal dışı sözcük ve sözdizim kullanımlarına da yansır. Somut yaşamdan kurtuluş yoktur. Kimi zaman so­mut yaşam, polis tarafından dağıtılan bir toplu gösteri ola­rak girer metne; polisin copları altında uçuşan çığlıklar; *“ansızın patlayan cam şıngırtıları, acı acı yankılanan siren sesleri, fırlayan ayakkabılar, saçlar, saç tokaları ve eller, ayak­*

*lar”* olur (BHH.58). Kimi zaman *“olancayenilmişliğiyle kol­tuğuna oturup ekrandaki kanlı cinayet görüntülerini sey­relmek]”* (BHH.13) demektir yaşam; *“banyo küvetinin için­de parçalara ayrılmış genç sevgililer [...] namus uğruna köy­lerde ipe çekilen her biri birbirinden körpe kızlar [dır] ”* (BHH.12), sapkın cinselliklerdir, vahşettir, *“gazetelerin bi­rinci sayfasında pıhtılaşan kanlar [dır]”* (BHH.34) ve tüm metne yayılan içburkultucu *tinerci çocuklardır...* Kimi za­man, *“kucaklarında çocuklarının fotoğraflarıyla sokak sokak dolaşan gözü yaşlı anneler, onların yanından başını çevirip bir kerecik olsun dönüp bakmadan geçip gidenler; göbekli göbekli adamlar, yoksul semtler, tamtakır evler”* (BHH.67-68) dolaşır anlatıda ya da bir *büyük bilinç* olarak da düşünebileceğimiz metnin bir köşesinde.

Ben-anlatıcmm “ruhu[n]da dev yaralar açan” (BHH.61) somut yaşamın katlanılmazlığı, vahşet betimlemeleri aracı­lığıyla görselleştirilir metinde. “Ait olduğu [...] zamanın dışı­na çık[ıp]” (BHH.61) “hayatın kendisinden yapılmış kalın [...] perdenin” (BHH.94) öteki yanma geçtikten sonra, “kal­bi yeşilinde atan, neşeli, kıvrak bir ıslık” (BHH.67) tutturup düşler ormanının içinde yok olmak isteyen anlatıcının öy­küleri, ikide bir somut yaşamın karanlıklarından gelen ir­kiltici görüntülerle kesilir. Özde her şeyin üstkurmaca düz­lemde yer aldığı bu metnin gerçek gerilim öğesi de, konu düzleminde değil de üstkurmaca düzlemde oluşur: Anlatı­cının kaçıp sığınmak istediği kurmaca yaşamın ardına takı­lan, soluğu ensesinde bir somut yaşam düzlemi, tüm metin boyunca ürkünç bir karşıt-kahraman gibi dehşet saçar. Naif Pamuk Prenses’in ardına düşmüş bir tür Drakula gibidir so­mut yaşam burada.

“Sonsuzluğa Nokta”da az da olsa duyumsanan, toplumsal aksaklıklarla sözel düzlemde hesaplaşma ve söz konusu ak­saklıkları yargılama eğilimi, Toptaş’m diğer romanlarında görülmez. O, çarpıklıkları dil/kurgu düzlemine taşıyış biçi­miyle, onları imgelendirişiyle, onlara kurmaca mozaik tab­lonun içinde belirgin bir yer verip üstüne de bir tür fosforlu grotesk boya sürerek ortaya koyar tutumunu; parmağını uzatıp yanlış ya da doğruyu göstermez, onu biçim aracılı­ğıyla görünür kılar.

“Bin Hüzünlü Haz”m, olasılıklarla dokunmuş, belirsizliği ana ilke olarak alan ve karşıtlıkların eşzamanlı birlikteliğin­den yola çıkan yapısmı/kurgusunu grafik düzleme taşıya­cak olursak, karşımıza, tüm metin öğeleri -konu/kahra- man/zaman/uzam/gerçeklik düzlemleri vb.- ile anlam boyu­tunun, sürekli dönüşüm içinde olduğu eliptik spirale benze­yen bir biçim çıkar ortaya. Bir doğrultu izlemeyen, bir yere gitmeyen, tüm öğelerin üzerinde dönüp durduğu bir ge­ometrik biçimdir bu. Dönüp duran bu geometrik figür, me­tin öğelerinin sürekli birbirine dönüştüğü aşkm/büyülü bir ortam yaratır anlatıda. Neden-sonuç ilişkisinin dışındaki aşkın boyutlarda yaşamı sorgulayan tüm düşünsel eğilim­ler, mistisizm de/romantizm de, çemberi, edebiyat yapıtları­nı açıklamakta kullanılan ana geometrik biçim olarak gö­rürler. Herder de, yaşamı sonsuz bir oluşum olarak algıla­yan yaşlı Goethe de, elips ve spiralin, makrokozmik/mikro- kozmik tüm oluşumların ana formları olduğunu düşün­müşlerdir. Kalıplaşmış bir sistemden çok, sonsuza açılan ve içinde her türlü varoluş olanağı, devinim gücü barındıran bir yapıdır çembersel form.

Dönüşümlülüğü metinde en belirgin olarak içeren öge ro­man kişisidir. Metinde somut olarak yer almayan, yalnızca düş düzleminde, anlatıcının uydurduğu öykülerde ortaya çı­kan roman kişisi Alaaddin özde var olmayan biridir; bir tür hayâlet kahramandır ya da -moda deyişle- sanal bir varlık­tır. Anlatıcı onu, okurun gözleri önünde yaratmaya “tasta­mam bir gövde halinfe]” (BHH.49) getirmeye çalışır. Kimi yerde Alaaddin’e “boynunun üstünde, insanı hayretten hayre­te düşüren incilerle süslü sırmalı bir sarıkla çevrelenmiş, şöyle sepet gibi kocaman bir kafa” (BHH.96) oturtur; onu bir şeh­zadeye, belki de sihirli lambalı masalın Alaaddin’ine dönüş­türür. Bu kaygan gövde, anlatının bir yerinde Alaaddin’in sevgilisi olan Tatar kızının yerde yatan cesedine benzemeye başlar (Bk. BHH.112). Belki de, ona çok benzediği metinde birkaç kez yinelenen Ben-anlatıcıdır Tatar kızı, onun cese­dinden anlatıcıya sızan bir geçişim söz konusudur (Bk. BHH.118) metinde. “Tatar kızının cesedindeki minik cese­dim,” (BHH.lll) der anlatıcı, bu geçişim olasılığını vurgu­layarak. Bir olası öyküde de, Alaaddin Tatar kızının cesedini yiyerek, dönüşümü fiziksel düzlemde sürdürür. Metnin so­nunda ise anlatıcı, Alaaddin’in türbesi olduğunu düşündü­ğümüz türbeye girerek cesedin içine yerleşir.

Geleneksel anlamda roman kişisinin olmadığı bu metin­de, roman kişilerinin birbirine geçtiği bir dönüşümler zinciri görülür. Metindeki her öge gibi, kişi de kaygandır/devinim­dedir. Postmodernist kuramcı Welsch’in dediği gibi, bireyin öznelliğinin çoktan ortadan kalktığı, onun yerine öznellik- ötesi bir geçişimliliğin (Transsubjektivitât) devreye girdiği, bunun üstkurmaca düzlemin canlı kişisi metne kadar uzan­dığı bir dünyanın roman kişileridir bunlar.[[174]](#footnote-174) Özneler-arası bu dönüşüm, Lacan’m “özne asla bütüncül bir kişiliğin karşı­lığı olamaz”[[175]](#footnote-175) dediği durumun kurgu düzlemindeki izdüşü­müdür.

Anlatıda özgür bir birey gibi davranan tek güçlü roman kişisi ise, özde metnin kendisidir. Birbirlerine dönüşüp du­ran roman kişileri, sonunda bu güçlü odağın çekimine gi­rerler, edebiyatın kendisine, metne dönüşürler: Alaaddin, iç­

lerinde dolaştığı kurmaca öykülerin kahramanlarına dönüş­me eğilimi gösterir; anlatıcı ise, “soylular soylusu bir şöval­yenin çılgınlıklarıyla dolu, yepyeni bir cümleye dönüştüğü­nü]” (BHH.83) söylüyordur. Edebiyat tarihinin ilk öncü ro­manının arkaik kahramanına, Don Kişota; oradan da bir tümceye dönüşüyordur roman kişileri. “Canlı birer harf eda­sıyla tıkır tıkır gezin [iyordur]” (BHH.24) onlar anlatıda. Postmodernist anlatılarda tüm eliptik/çembersel formların çevresinde döndüğü odaktır metin. Romantizmdeki aşkın mutlak gücün yerini, 20. yüzyıl sonu postmodernistlerinde metin alır; her şey onun çevresinde dönüyordur. Toptaş’m dediği gibi, bu edebiyatta “gerçek kahraman [...] her zaman için romanın kendisi[dir]”.[[176]](#footnote-176)

1. **Üstkurmaca Düzlemde Varolmak**

Yüzyılın ikinci yarısındaki edebiyatın ana biçim eğilimi *üst­kurmaca* (metafiction) “*Bin Hüzünlü Haz”*m da başat kurgu öğesidir. “*Edebiyatın konusu ne gerçekçilerin ‘dış dünyası’ ne de romantikler ve modemistlerin ‘iç dünyadandır artık. Edebi­yat/metin kendini anlatmaktadır postmodernist edebiyatta. Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime su­nulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine de yabancı gelen bu or­tamda, gerçeği yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzleminde odağa almış, onunla oynamak­tadır Bu aynı zamanda, edebiyat estetiğini tersyüz eden bir adımdır; yeni bir metinsel ontolojinin oluşması demektir.”[[177]](#footnote-177)* Haşan Ali Toptaş’m önceki romanlarında da kullandığı üstkurmaca, son metni “Bin *Hüzünlü Haz”*da daha geniş kapsamda bir uygulama alanı içinde görülür. Bu metin, üst- kurmacanm Türk edebiyatındaki en yetkin örneklerinden biridir. Toptaş’m inanılmaz bir titizlikle, şaşırtıcı artistik bu­luşlarla oluşturduğu bu karmaşık üstkurmaca doku, büyük bir yeteneğin olduğu kadar, sabırlı/ciddi/usta bir dil/kurgu işçiliğinin de ürünüdür; türünün bir başyapıtıdır.

Top taş, metninin, somut yaşamın bir yansısı olmayıp, *ya­zıdan* oluşmuş kurmaca bir yaratı olduğunu sürekli yineler anlatısında: “ve *her şey kelimelerdendi artık kelimelerdendi sessizlik kelimelerden kız kâkül kelimelerden gerdan [...] keli­melerden bakışlar kelimeler duruşlar:..”* (BHH.77) diye uzar gider metin. “*Hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sının aşıp aşıp gerçeklere kanştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanla- nn doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öl­dürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünya”*dır (BHH.18) bu­rası. Düş ile gerçeğin “*aynı şey”* (BHH.42) olduğunu söylü­yordur bu dünyanın kişileri. Metnin ontolojisini açık bir dil­le ortaya koyar anlatıcı: “*Aslında hiçbir zaman hiçbir yere gi­dilmiyor da, yalnızca gidilmiş gibi olunuyor Ancak kelimelerle gidiliyor ya da kalınacaksa kelimelerle kalınıyor, kelimelerle yaşanıyor [dur] ”* (BHH.34) bu dünyadaki yaşamda.

Her şey kurmacadır, *hikâye* dir “Bin *Hüzünlü Haz”* da. Kentin üstüne çöken sisin yarattığı *“hayal meyal insanlar”ı* inceler anlatıcı. Grotesk/fantastik bir yaratı dünyasında in­sanlar birer hikâye olarak dolaşıyorlardır. *“Birbiriyle iç içe geçen, birbirinin sonuna ya da başlangıcına dönüşen [...] köşe- başlarında birbirinin omzuna başını yaslayıp soluklanan, bir­birinin dizinde uyuyan [...] birbirini öldüren, birbirini doğu­ran, binlerce on binlerce, yüz binlerce hikâye”*den (BHH.48) oluşuyordur toplum. Alaaddin’in ardındaki anlatıcı ise, *“bunca hikâye arasında Alaaddin’in hikâyesini arayan cılız bir hikâye”*dir (BHH.48). Yaşamda değil *“hikâye”*lerde varo- lunur Toptaş’m metninde. Anlatıcı kendini, “*kızın [Şehra- zad’ın] kelimelerinden oluşmuş, içinde değişik serüvenlere ait binlerce cümle taşıyan, yüzü virgüllerle dolu upuzun bir cümle gibi hisse [diyordur]”* (BHH.78).

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

Bu öykü ve düş seli; ardı arkası kesilmeden birbirinin içinden üreyen, yaşama olanağı bulduğu her yeri bir sarma­şık gibi saran, zaman-uzam boyutunun her yanından fışkı­ran, her renge ve kalıba giren fantastik/grotesk bir canlı gi­bidir. M otel Rom ya da Orman gibi, düşlerin/kurmacanm üretildiği büyülü uzamların da desteğiyle, akla hayâle sığ­mayan düşler/öyküler üretir metnin anlatıcısı; “sıradan bir olayı ele alıp ucundan kıyısından çekiştire çekiştire, neredeyse dilden dile dolaşan dev bir transatlantik kadar büyütü­yor [dur]” (BHH.20). Kimi kez ormanda dolaşırken Şehra- zad’m öykülerinin içine giriyor, onları istediği yöne çekiyor, köpüre köpüre çıkan öykülerin arasında kanlı-canlı metin­ler üretiyor; kimi kez karton evler, maket gemilerden yapay uzamlar oluşturuyordun “Kameralardan, tuvallerden, hey­kellerden ve kitaplardan oluşmuş” (BHH.23) bir dünyadır burası; sanatın dünyasıdır.

Anlatıcı, kurguladığı öykülerin/sanatm dünyasında dola­şırken, bu dünyanın kurmaca yapısını ikide bir vurguluyor, okurun öyküye kapılıp gitme olasılığının önünü kapıyordur. Bütün bu olanlar, özde kalemlerin/kağıtlann/yazılarm dün­yasında geçiyordur. Üstkurmaca düzlemden gelen anımsat­malar metnin içine yayılır: “Şimdi gözlerimi elimdeki kalemin uçlarında ezilen sessizliğin cızırtılarından ayırıp o ikindi vak­tine çevirdiğimde” (BHH.56) diyen anlatıcının sesi, tüm bun­ları kurgulayan yazarın sesiyle bütünleşir. Yazar-anlatıcı, okurunu, öykünün konusal gerilimine kaptırmak ya da ürettiği anlamlarla onu farklı bir düzleme çekmek isteme­mektedir. Anlamı/bütünlüğü kavramak gibi konular üzerinde yoğunlaşan kuramsal içerikli bir metin kesitinden hemen sonra, kendini apar topar plastik/kurmaca düzleme atar an­latıcı -ya da metin-: “uzaklara yüklediğim anlamlara, anlam­larda yakaladığım derken, kendimi bir patikada buldum.” (BHH.70) Metinde yalnızca kurmacanm/sanatm yaşaması için yer vardır. Nasıl doğa da, evren de yalnızca var ise, me­tin de yalnızca var olmak ister. Değer ölçütleri de, anlam da, onları izleyen bilincin -ya da okurun- kendi üretimidir.

Ele avuca sığmayan, ne yapacağı önceden kestirilemeyen metin, anlatıda giderek somut bir kişilik kazanmaya başlar. Anlatıcı, sonlara doğru, sanki gerçek birinden söz ediyor­muş gibi “hikayenin dediğine göre,” (BHH.103) diye konu­şur; “sarayın çevresinde ağır ağır gezin[en]” (BHH.98) biri­dir bu hikâye; özgür biridir o. Anlatıcı “havai fişek gibi pat- laya patlaya” (BHH.113) giden hikâyenin nereye yöneldi­ğinden kendisinin de haberi olmadığını söyler. Metnin ya­zarı Toptaş da, “Ben Butor gibi, romanı yapan (yalnızca) ro­mancı değil, (biraz da) romanın kendisidir diye düşünüyo­rum,”[[178]](#footnote-178) diyordur; “ona egemen oluyor ama asla esir almı- yorfdur]”[[179]](#footnote-179) Toptaş.

Üstkurmaca, metnin yaşadığı dünya olduğu kadar, o met­nin nasıl oluşturulduğunun da anlatıldığı düzlemdir. “Bin

Hüzünlü Haz”, yazarı Toptaş’ın edebiyat anlayışını ve ni­ye/nasıl yazdığı gibi soruların yanıtlarını da dokusunda ba­rındırır. Bir kere, Toptaş metninde “boş bırakılmış birkaç sayfa tadı bulunsun istiyor[dur] çünkü; ve böylece hikâye bir süre de olsa benliği [n]in sınırlı bakışlarından kurtulup rahat bir soluk alabilsin, kendisi kalabilsin, ya da anlatmakla [ken­disi] onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsa [...], bu güzel günahın birazı da [okurun] olabilsin istiyor [dur]” (BHH.115). Metnin üstkurmaca yapısı içinde yazarla bü­tünleşen, bu nedenle de, bu konu irdelenirken ona yazar- anlatıcı demenin daha uygun olduğunu düşündüğümüz anlatıcı, nasıl yazdığını yalnızca kuramsal düzlemde dile getirmiyor, metnini nasıl kurguladığını ya da kurgulama olasılığına sahip olduğunu da uzun uzun anlatıyordur (Bk. BHH.92-93).

Yazar-anlatıcmm, anlatıda hikâyeye, dolayısıyla metnin kendisine dönüşen Alaaddin’le olan ilişkisi, üstkurmacamn alegoriye çağrı çıkaran düzleminde, yazma edimi sırasında yazarın metniyle olan ilişkisine dönüşür. Alaaddin’le -ya da metinle- neler yapaca[klarmı] inceden inceye planlamanın, yaşayacakları] şeyleri daha şimdiden zedeleyeceğini” (BHH.S.21) düşünen yazar-anlatıcı, “bu ilişki[nin] bahçıva­nını eğiten vahşi bir bahçe gibi kendiliğinden gelişme [s] i” (BHH.S.21) gerektiği görüşündedir. Ayrıca yazar-anlatıcı, “oraya buraya dağılmayan, herkesin hoşlanacağı türden, doğ­ru dürüst bir hikâye kurayım diye” (BHH.110) bir çaba için­de de değildir; Alaaddin’in -ya da metnin- “iç coğrafyası içinde gezintilere çık[mak]” (BHH.110) istemektedir o yal­nızca. Belki de “kendi gözü [n] de biraz daha var olabilmek için” (BHH.110) istiyordur bunu; belki de “öylesine, lâf ol­sun diye” (BHH.27) yazmaktadır o. Kimbilir, belki de “baş döndürücü oyunlar oynamak ve bu oyunlarla çocuklaşıp za­man zaman saflığı yakalamak için[dir]” (BHH.60) bunca ça­bası. Belki de “şu lânet olası hayatın ağırlığına katlanabil­mek, ya da içi[n]de açılan çeşitli yaralan onarabilmek için” (BHH.43) yazıyordur. Ve belki de “ayrıntılarda gizlenen ve asla birbirinden aynlmayan hayatı, Tannyı ve hikâyeyi bul­mak için(dir)” (BHH.60) bunların hepsi.

Öylesine zorlu bir edimdir ki *yazmak,* “*bin hüzünlü bir haz”*dır; “*efkârlı efkârlı sigara içmeler [...] kağıtlann beyazlı­ğına doğru yayılan belli belirsiz gülümsemelerle doldurulmuş; hem dervişlerin çile odalarına hem de cennetin sonsuzluğuna benzeyen, bir varmış bir yokmuş tadında, uzun uzun geceler*” (BHH.20) boyunca sürer. İçinde bir gezinti yaptığı *anlatı* ormanının sonsuz olanakları karşısında bir tür coşkuya ka­pılan yazar-anlatıcı, daha “*sonsuzluğun başlangıcında* (BHH.71) olduğunu düşünmektedir; “*demek ki ben şimdiye dek hâlâ ormanın kıyısındaymışım [...] belki de [sezgi/esin boyutunu engelleyen/YE] bilme tutkumun [...] içinde, öylece, dolanıp durmuşum*,” (BHH.71) der.

Niçin yazdığını nasıl kurguladığını metninin içinde anla­tan, yazma edimiyle ilgili her şeyi okurunun da bilmesini isteyen üstkurmaca yazarı, özde okurunu metinsel üretimin içine çekmeye çalışmaktadır. Neden-sonuç ilişkisinin ve art arda anlatıma özgü gerilim öğesinin yer almadığı, içinde kendini özdeşleştirebileceği bir kahraman ve merak edeceği bir son ya da etkileneceği bir yaşam dersi bulamayan bu tür yoruma açık metinlerin okuru, farklı bir estetik anlayışla yaklaşmak zorundadır elindeki ürüne. Salt duyguların de­ğil, estetik bilincin ve yaratıcılığın odakta olduğu bir oku­ma anlayışı gerektirir bu tür metinler. Metinden alman zevk artık, bir bulmacanın verdiği keyiften, estetik düzlem­de yaşanan doyuma, oradan uzmanlık isteyen biçim çö­zümlemeleri sırasında alman zevke kadar uzanır ve oradan da, satır aralarında yakalanarak iç dünyanın derinliklerinde devinim kazanan kimi düşünceler/duygular aracılığıyla ger­çekleştirilen tinsel üretimde doruğa ulaşır.[[180]](#footnote-180) Yüzyılın avan­gardist edebiyatının okuru üretici olmak zorundadır.

“Benim okurum, benim bir oturuşta tüketiliverecek türden romanlar yazmadığımı bilen bir okurdur,”[[181]](#footnote-181) diyordur Toptaş da bu bağlamda. Onun metinleri, çokkatmanlı/imgesel do­kularıyla, çokkatlı okunup yorumlanması gereken, yeniden- üretime açık yapıtlardır. Toptaş da Mallarme’nin dediği gibi, “bir nesnenin adını söylemek, şiirden alınacak hazzın üç çeyre­ğini gözden çıkarmaktır,”[[182]](#footnote-182) diye düşünüyor, hiçbir şeyi doğ­rudan söylemiyordur okura; içinde okurun kendi öznel düş- leri/duyguları/düşünceleri/çözümlemeleriyle istediği gibi at oynatabileceği çoğulcu bir kurguyla oluşturuyordur metni­ni. Buradan yola çıkan Gülay Talaşlı da yazısında, “Bin Hü­zünlü Haz belki de henüz yazılmamış bir romandır. Kendini yazacak okurunu aramaktadır,”[[183]](#footnote-183) diyordur. Okurun başkö­şeye oturtulduğu romanlardır üstkurmaca metinler.

“Bin Hüzünlü Haz” baştan sona, anlatıcının, siz diye yö­neldiği birine/birilerine anlatılıyordum Yazar-anlatıcmm ile­tişim kurmak, ikide bir metinle ilgili konuların içine çek­mek istediği biridir o. Onun, romanı birlikte kurguladığı iz­lenimini vermek istediği bu kişi ise, okurdur. “Hâlâ oraday­sanız” (BHH.27) diye yönelir okuruna kimi yerde yazar-an- latıcı. Sanki metin coğrafyasında birlikte dolaştıkları bir yol arkadaşıdır okur; üstelik her şeyi bilen/gören/anlayan biri­dir o; yazar-anlatıcıyla yarış içindedir. İletişim meraklısı ya- zar-anlatıcı, “Ola ki artık siz hikâyenin burasında [şöyle] dü­şünürsünüz” (BHH.106) diye başlayıp, öyküyü okurunun ağzından anlatma girişiminde bulunur. Okurunu motive et­

mek, onu üretimin içine çekmek istiyordur o. Metnin bir yerinde, kendisi anlatmak istemediğini söyleyerek, okurunu imgelemini çalıştırmaya, anlatı sürecine aktif olarak katıl­maya yüreklendirir: “Belleğinizde yer eden bir yığın kokuyu, korkuyu, rengi, ışığı ve kıpırtıyı kullanarak, sizin böyle bir sahneyi gözlerinizin önünde çoktan canlandırdığınızı düşünü­yorum(BHH.115) Yazar-anlatıcmm okurunu metnin içine sokma çabası; üstkurmaca metinlerdeki yaşam-kurmaca birlikteliğinin en kanlı canlı, en somut örneğini oluşturur.

1. **Metinlerarası Düzlem ya da 'Anlatı Ormanlarında Bir Gezinti'**

Yaşamın yazmakla özdeşleştirildiği ve her şeyin yazıyla/ede­biyatla/ metinle/ yazarla/okurla ilgili olduğu bu tür üstkur­maca romanlarda, metnin doğası da birbirinin içinden üre­yen öykü parçacıklarıyla dokunur. Bu öyküler, yazarın ken­di ürettiği öyküler olabileceği gibi, başka yazarların daha önce yazdığı metinlerden de yola çıkılarak oluşturulabilir. Oğuz Atay’m metinlerinde Hamlet’lerin, Don Kişot’ların kol gezmesi gibidir bu. Somut gerçekliğin yerini metinlerin dünyası almıştır. Yeni yazar metninin çoğu yerinde, somut yaşamdan değil de, eski metinlerin dünyasından esinlene­rek yeniden yaratır. Sık sık yinelediğimiz bir saptamayı bu çalışmamıza da alalım: “Eskilerin ‘taklitçilik’ diye aşağıladık­ları bu eğilim, çağ edebiyatının biçimsel yeniliklerinden biri­dir; özgünlüğün içerikte değil biçimde ortaya çıktığı bir estetik anlayışın ürünüdür”. Edebiyat terimleri dizgesine metinlera- rasılık (intertextuality) diye giren bu eğilim, modern sonra­sı edebiyatın ana kurgu öğelerinden biridir. Edebiyat, tari­hinin başından bu yana yazarlar, kendilerinden önce gelen­lerin yapıtlarından etkilenmişlerdir. Postyapısalcılar, her metnin bir başka metnin dönüşümüyle, biçim değiştirme­siyle oluştuğunu söylerler. Eskiyi, yeni bir bilinçle kavraya­rak malzeme olarak kullanır postmodernist yazar.

Toptaş’m yazar-anlatıcısı da “Bin Hüzünlü Haz"da, yalnız­ca okuduğu kitapların içinde gezinmekle kalmıyor, “o güne deh okuduğum kitapları yazan kişilerin okuduğu kitapların içinde [de] geziniyordum,” (BHH.63) diyordur. Anlatının içinde önemli bir yer kaplayan orman, yazar-anlatıcmm me- tinlerarası yolculuğunu gerçekleştirdiği uzamdır. Bu gezin­tiyi Şükrü Erbaş, anlatının “kendi köklerine doğru yolcu- luğ[u]” ya da 11 anlatı tarihinin içinde gezin [mek]”[[184]](#footnote-184) diye ta­nımlar. Bu orman, edebiyatın kült anlatılarından kişilerin içinde dolaştığı, onlardan esinlenerek oluşturulan öykü ke­sitleriyle dokunmuş büyülü bir uzamdır; edebiyat tarihini sergileyen bir açık hava müzesi görünümündedir; doğa, burada edebiyat tarihine dönüşmüş, onun görkemiyle bü­tünleşmiştir.

Orman imgesindeki metinlerarası düzlemin en belirgin görüntüleri; yazar-anlatıcmm ormanda dolaşırken rastladığı masal ve roman kişileridir. “Kırk at, kırk bıyık, kırk ağız ve kırk başbelâsı” (BHH.76) olarak çevrede cirit atan kırk adam, “elindeki lâmbayı ovuşturup duran bir delikanlı” (BHH.78), “kıskançlık nöbetine tutulmuş [bir] üvey anne” (BHH.78), “kolunda sepetiyle yürüyen kırmızı başlıklı bir kız” (BHH.74), ekmek kırıntılarını serperek ilerleyen bon­cuk gözlü çocuklar (BHH.74), yel değirmenlerine saldıran çılgın bir şövalye (BHH.81-83), sırtüstü çırpman insan bo­yunda bir böcek (BHH.85), bu ormanın içinde yaşıyordur. Bu ormandaki bir sarayda ise, anlatı geleneğinin miti bir genç kadın, ölmemek için binbir gece boyunca masallar üretiyor, “ağzından dökülen kelimeleri ormanın ruhuna batı­rıp batırıp çıkarıyor [dur] ” (BHH.76).

Anlatının orman bölümünde yukarıda gösterildiği gibi belirtik göndermelerle yüklü olan metinlerarası düzlem, metnin birçok yerinde ise daha örtük bir tonlama ile dokur kendini. Bu örtük metinlerarası düzlemin ana düğümünü ise, Toptaş’m, kuramsal yazılarından etkilendiğini düşün­düğümüz Umberto Eco’nun “Anlatı Ormanlarında Altı Ge­zinti” adlı kitabı oluşturur. Yukarıda adı geçen kuramsal ya­pıtında; edebiyat metinlerinin içinde dolaşmayı ormanda dolaşmak imgesine taşıyan ve metnini bu imge üzerine ku­ran Eco’nun kitabının metinlerarası bir yansımasıdır Top­taş’m ormanı. Ancak Eco’nun ormanı, daha önceki metinle­rin içinde yapılan, kuramsal bir gezinti alanıyken, Toptaş’m ormanı önce kendini yaratıyor, yazar-anlatıcmm gözleri önünde “akıllara durgunluk verecek bir hızla genişliyor” (BHH.66); başka ormanlardan yabancı ağaçları da içine ka­tarak kendi anlatı ormanını üretiyordur.

Anlatının metinlerarası düzleminde yer alan bir diğer ör­tük gönderme ise; üretilmekte olan metnin kurmaca oldu­ğunu vurgulamak amacıyla dokunun içinde dolaşıp duru­yordun Metni nasıl yazdığını üstkurmaca düzlemde anlatan yazar-anlatıcı, bu edimini “Binbir Gece Masalları”yla koşut- lama eğilimi gösterir; “hiçbiri asla bir diğerine benzemeye­cek” (BHH.20) gecelerden ve “bu gecelerin birçoğunda [ki] dursuz duraksız sevişmeler [den]” (BHH.20) söz eder. Anlatı geleneğinin bu arkaik öncüsüne yönelik anıştırmalar “Bin Hüzünlü Haz”m dokusuna sinmiş durumdadır. Başlıktaki Bin sözcüğü de, bu izlenimi destekler görünümdedir. Met­nin Alaaddin’i .ise, elindeki sihirli lambasıyla -ya da yarattığı imgelemle/kurgulama gücüyle- istediği her şeyi yaratabilen anlatı sanatçısı Toptaş’tır belki de.

Eğer biz, okur olarak, Toptaş’m ormanındaki yabancı ağaçları bulup çıkararak metinlerarası mozaiği kendi biri­kimimize göre oluşturmak istersek -ki bir üstkurmaca oku­ru olarak buna hakkımız olduğunu düşünüyorum-, o za­man; John Barth’m üstkurmaca anlatısı “Masal Masal İçin­de” deki (“Chimeria”) Şehrazad figürünü ya da “Bir gün son­raya çıkabilmek için ve güneşin bir gün daha doğmak üzere olduğunu görebilmek için her gün yeni oyunlar icat etmek zo­rundayım,”[[185]](#footnote-185) diyen Oğuz Atay’m roman kişisi Hikmet Be- nol’un Şehrazad anıştırmasını; ya da Kafka’nm, içinde uzun bir gezi yapıldıktan sonra özde bir yere gidilmediği anlaşı­lan “Bir Savaşın Betimlemesi” (Beschreibung eines Kamp- fes”) adlı anlatısındaki düşler ormanını; ya da yine Kaf- ka’nm “£afo”sunu, belki de Orhan Pamuk’un “Beyaz Ka­le” s ini anımsatan “bir serap”a (BHH.59) benzeyen Asip Da- ğı’ndaki kaleyi (BHH.59); ya da “Düş gibi mi diye sorduğu soruya “Hayır [...] gerçek gibi” yanıtını aldığında Carlos Castaneda’nm büyücüsü gibi[[186]](#footnote-186) “Aynı şey işte” (BHH.42) di­ye homurdanan Motel Rom’un sahibesinin çağrıştırdıkları­nı; ya da Dostoyevski’yi anıştıran cinayet psikolojisi paro­disini (BHH.lll); ya da metinde iki kez (Bk. BHH.81) kul­lanılan, Kundera’nm “belirsizliğin bilgeliği”[[187]](#footnote-187) tanımını; ya da Calvino’nun dumanı metni kaplayan lokomotifini[[188]](#footnote-188) akla getirecek bir biçimde düşler ormanının başında “ciğerlerini yırtarcasına derin derin solu [yarak]” (BHH.72) sefere çık­maya hazırlanan lokomotifi; ya da metnin içinde belli be­lirsiz dolaşan Orhan Pamuk’un “Yeni Hayat”mdan kimi esintileri, söz konusu metinlerarası mozaiğin taşları olarak kullanabiliriz.

1. **İmgeleşen Roman**

Çokkatmanlı açık yapıtların ana özelliği, çok sayıda anlamı içinde barındıran metaforik dokularıdır. Çağcıl estetiğin ana biçim öğelerinden biri ise, bu çokkatmanlı/çözümsüz doku­ların yapı taşı imgedir. İmgenin birçok dildeki karşılığı, re­simle/çizgiyle/görüntüyle bütünleşen bir anlam içerir. Dış dünyadan alınma resimlerle oluşur imge. Yirminci yüzyıl edebiyatında imgenin öncüsü Kafka’ya, kimi edebiyat araş­tırmacılarının çizgi roman yazarı demelerindeki neden; onun, dile getirilmesi olanaksız soyut düşünceleri somutlaş­tırarak resimleştirme eğiliminden alır kaynağını. Kafka, tüm ayrıntılarıyla çizdiği, böcek, şato ve mahkemenin somut re­simleriyle doldürur metinlerini. İmge, soyut gerçeği plastik düzleme taşıma, onu somutlaştırma çabasının ürünüdür.

Toptaş’m metni de, olağanüstü zenginlikte görsel malze­meyle dokunmuştur. Sözel düzlemde hiçbir şeyi doğrudan söylemez Toptaş; düşünceleri/duyguları somuta dönüştü­rür, onları biçimlendirir, onlarla ormanlar/Alaaddinler/kent- ler... kurar. Orman da, Alaaddin de, betimlenen kentler de, yüzeysel anlamlarının dışında, çoğulcu bir anlam alanıyla çevrilidirler; sayısız duygu/sezgi/düşünce parçacıklarının somuta dönüştürülmesiyle oluşturulmuş grotesk görüntü­lerdir/resimlerdir. Kimi yerde zoomlanmış ayrıntı kesitlerini birleştirip kolajlar oluşturur; kimi yerde peyzajlar/natür­mortlar yapar; metnini plastik sanatlara yaklaştırır Toptaş. Bu çok katmanlı görüntüler, simgeden daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Yapı ne denli karmaşık/çözümsüz dokun­muşsa, metnin anlamı da o denli çoğalır. Kimi kez sahanda yumurtayı, kimi kez suya atılmış bir taşın oluşturduğu hal­kaları, kimi kez ise uzaydaki bir nebulayı çağrıştıran, ama özde bunlardan hiçbirisi olmayan soyut bir resim figürü gi­bidir kurmaca metnin imgesi ya da Toptaş’m ormanı ya da

Alaaddin’i. Onu bire-bir çözümlemek, dış dünyayla örtüş- türerek anlamlandırmaya çalışmak olanaksızdır: O başka bir şey değil, kendisidir.

“Bin Hüzünlü Haz”, içinde çok sayıda imge barındırır. Anlatının ortada görünmeyen/olmayan ana kişisi Alaaddin de imge özellikleri gösterir. Yazar-anlatıcı onun bütünsel bir yapısı olmadığını’ açıkça söylemektedir; her şey olabilir Alaaddin: “kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengâvere, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen cari­ye yüzlü mahcup bir şehzadeye” (BHH.96) benzeyebilir. Bel­ki de bir “insan değildir bu Alaaddin” (BHH.43) “hiç tadıl­mamış bir özlemin, kelimelere dökülmemiş bir duygunun, he­nüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurul­mamış bambaşka bir hayatın adı olabilir” (BHH.44); suç işle- yemeyen meleksi yapısı ile, insanın kutsal/kozmik özellik­ler taşıyan özbenidir belki de; belki de metnin kendisidir, kurgulama ediminin adıdır Alaaddin; belki de anlatıcının sevgilisidir; kim bilir belki de kurguda istenildiği gibi oyna­nılan bir jokerdir. Ne olduğu belli olmayan Alaaddin, çevre­sindeki bu belirsizlik aylasıyla metnin içinde mideşir; met­nin özgül mitidir Alaaddin; o bir imgedir artık.

Toptaş’m metnindeki diğer anlatı öğeleri de, anlatı kişile­ri gibi imgeleşme eğilimi gösterir. Metindeki zaman-uzam (chronotopos) boyutu da, “Bin Hüzünlü Haz”daki imge do­kusunun en belirgin düğümlerinden biridir. Geleneksel an­latının temel taşlarından biri olan kahraman gibi, o da kay­ganlaşır, anlamdan anlama atlar metinde. Kimi yerde “kuş­lara dönüş [ür]” (BHH.63) zaman, kimi yerde dal (BHH.69) kimi yerde toprak/dağ/göl/kasaba/şehir/y ol... (BHH.64) olur; sanki uzamla bütünleşiyor, somutlaşıyor sonra da yeniden kurmacaya dönüşüyordur: Zaman kuşları “yan yana gelip upuzun bir cümle” (BHH.64) oluyorlardır sonunda. Ya da evvel zaman içinde gibi bir şeydir geldikleri boyut: “Zaman zaman içinde”dir (BHH.64)... Romandaki bütün sözcükler ve romanın kendisi de zamandan yapılmıştır. “Çünkü hepsi zamanın, bir bakıma benim onları yazıyorkenki zamanımın somutlaşmış şekli. Ayrıca, onların zamandan yapılmışlığı, gerçek nesnelerin, gerçek mekânların dokusuna sinen zamanı da işaret ediyor,”[[189]](#footnote-189) diyordur Toptaş.

Geleneksel romanın, dün-bugün-yarın sıralaması içinde art arda akan dizimsel yapısı, tüm mantıksal bağlarından kopartılır anlatıda. “Dakikalara sığan saatler, günler, aylar” (BHH.84) vardır bu metinde. Kimi kez Alaaddin “belleğin­deki geçmiş”e (BHH.116) gidiyor, yazar-anlatıcı “gelecekteki geçmiş”ten (BHH.65) söz ediyor, kimi kez zamanın daha hızlı aktığı” (BHH.53) bir sokakta yürüyor, uzay-fizikte an­cak ışık hızıyla yapılabilecek türden zaman atlamaları (Bk. BHH.57) gerçekleştiriyordum Bu, somut yaşamın değil, aş­kın bir düzlemin zamanıdır; iç dünyanm/bilincin/kurmaca- mn/düşlerin dizimsel akmayan zamanıdır. Zaman öğesiyle her düzlemde oynar Toptaş. Metindeki Alaaddin’i arayış im­gesi; Alaaddin’in “belki de bir anın içinde” (BHH.58) gizlen­diği kuşkusundan yola çıkılarak “kayıp an”ı (BHH. 58) ara­yışla bütünleşir. Zaman içinde yolculuk demektir bu. Zama­nın içinde dolaşıp duruyordur anlatıcı; “alacakaranlık bir zamanın derinliklerine doğru belki yüzlerce yıl durup dinlen­meden yürü[mektedir] ” (BHH. 60).

Toptaş’m anlatısındaki zaman imgesinin en çarpıcı kesit­lerinden biri ise, tüm zamanların aynı anda yaşandığı 7. bö­lümde görülür. Metnin bu bölümünde yazar, tek bir uzam­da yaşanmış anları üst üste betimleme denemesi yapar: “Hemen hemen her ırktan, her dinden her . dilden çeşit çeşit in­sanlar [...] bir aradaymış gibi yan yana ve iç içe durmalarına rağmen, bozkırın farklı zamanlarında yaşamaktadırlar. Bu yüzden, bir bölümü o anda Asip Dağı’nın bağrından sökülen taşlardan [...] yararlanıp bir şehir kurmaya [...] çalışırken; bir bölümü de aynı şehri; daha kurulup doğru dürüst bir şekle girmeden, ele geçireceğim diye zorbaca yıkmaya çalışmakta­dırlar.” (BHH.87) Tüm insanlık tarihi tek bir andır burada. Uzay-fizik kuramlarımn/Einstein’m evrenindeki geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada bir bütün olarak var olması gibi­dir bu; ya da mistik/kozmik öğretilerin sonsuzluk zamanı dedikleri şeydir. Romantikler ve modernistlerin, aralarında bir ilinti olması gerekmeyen an parçacıklarının yan yana di­ziminden oluşan parçalanmış zaman kurgusundan, tüm za­manların tek bir anda yaşanmasına kadar gelinir yüzyıl so­nu edebiyatında.

İçinde tüm zamanların aynı anda betimlenmeye çalışıldı­ğı “Bin Hüzünlü Haz”da, geleneksel anlatının ana öğelerin­den olan uzam da imgeleşir. Anlatının gizem dolu düşler or­manı da, metnin üstünde kurulduğu bir coğrafya parçası ol­maktan çok, metindeki imge ağının yalnızca bir düğümü­dür; belki oluşmakta olan metnin kendisi, belki edebiyat tarihi’nin soyut uzamı, belki de Ben’in iç dünyasıdır. Ve me­tindeki uzam, kimi yerde öylesine fiziksel uzamdan ayrım­lıdır ki, onu makete dönüştürür Toptaş. Hiç bir şeyin kesin sınırlarla çevrelenmediği bu geçişimli metinde, somut ya­şam/kurmaca/düş dünyalarının uzamları kimi zaman met­nin çokkatmanlı yapısında birbiriyle çakışır.

Geleneksel edebiyatta öykünün oluşması için önkoşul olan tüm öğeler; kahraman da, zaman da, uzam da, yüzyı­lın avangardist edebiyatında metnin taşıyıcısı olma özellik­lerini yitirmiş, dokuyu oluşturan birer imgeye dönüşmüş­lerdir. Bu romanın da imgeleşmesini birlikte getirir. “Bin Hüzünlü Haz”, içinde barındırdığı çok sayıda anlam katma­nıyla birlikte, kendi ruhu, kendine özgü bir varoluşu olan, kesin anlamların içinde tutuklu kılınması olanaksız özgül bir varlıktır; daha önce hiç görülmemiş yeni bir oluşumdur; onu belirli anlamlarla dizginleyip ehlileştirmek olanaksızdır: o bir imgedir; “yalnızca kendi varlığını işaret eden çok yönlü bir işaret”tir (BHH.69).

1. **Bir Dilsel Anıt**

“Bin Hüzünlü Haz”m yukarıda çözümlemeye çalıştığımız kusursuz kurgu/yapı özellikleri ve ustaca çizilmiş plastik imgelerini, sıradışı bir yetenek ve işçiliğin göstergesi olan dil kullanımıyla kurmaca düzleme taşır Toptaş. “Ben yazdı­ğı her cümlenin üstüne titreyen bir yazarım. Aslında, oldukça zor yazan biriyim [...] Ben dili yalnızca bir araç değil, aynı zamanda bir amaç olarak da görüyorum. Yazarken dili bütün derinliğiyle yaşıyor ve onun içinde varoluyorum.”[[190]](#footnote-190) Gerçekten de, her tümcesi son derece titiz bir dil işçiliğinin izlerini ta­şıyan bir anlatıdır “Bin Hüzünlü Haz”.

İnsan yaşamlarından/doğadan malzeme toplayan gele­neksel eğilimli bir yazar ya da paletinde renk seçimi yapan bir ressam gibi sözcükler seçiyor, onları tartıyor, bir müzik sanatçısı gibi onların tınısını dinliyordur Toptaş. “Bu roma­na başlamadan önce, haftalarca yazım kılavuzunu tarayıp bu romanda kullanacağım kelimeleri seçtiğimi, seçerken, onların romanın içinde ya da sayfa yüzeyinde nasıl bir çınlama yara­tacaklarını, nasıl bir renk cümbüşü oluşturacaklarını uzun uzun düşündüğümü de söyleyebilirim.”[[191]](#footnote-191) Sözcüklerin tümce­nin anlamsal yapısına katkıda bulunduğu kadar komşu tümcelerle oluşturduğu yankıya, anlatıyı hızlandırıp yavaş­latma biçimine dikkat ettiğini; metnini, bir tümcenin hem ilerisine hem de gerisine doğru işleyen sözcüklerle dokudu­ğunu söyler Toptaş; bir şair gibi çalışıyordum Onun için önemli olan biçimlendirme edimi ve bu edim sırasında or­taya çıkardığı kurgudur, yapıdır.

Uzun tümcelerle, ayrıntılı betimlemelerle oluşturur Top­taş metnini. Kimi yerde laboratuvarda üretilmişçesine ya­pay/deneysel özellikler taşır onun dili; kimi yerde erişilmez bir duyarlılık egemen olur metne; kimi yerde somut yaşam­daki kargaşayı, insanın bölünmüşlüğünü, yitip giden anla­mı dilin yapısına taşır; sözcük ya da söz dizimi düzleminde onun yapısını bozar. Semih Gümüş’ün deyişiyle, “dilin bü­tün olanaklarından yararlanmayı baştan tasarlamış bir anla­tı; ama sonunda dilin ulaştığı yetkinlik düzeyinin de ‘ötesine geçen’ bir yazınsal yapıt”tır[[192]](#footnote-192) “Bin Hüzünlü Haz”.

1. **Metinde Anlamın İzini Sürmek**

Toptaş yapıtını, bu usta işi dil aracılığıyla çeşitli anlam alan­larına göndermelerle dokur; bir imge-metin yaratır. “Nice anlam varsa hepsinin buluştuğu ve hepsinin aynı anda ve hep birlikte insana bir tür anlamsızlık gibi göründüğü göz kaş- maştırıcı bir sonsuzluk” (BHH.62) sözleriyle, ulaşmak iste­diği imge-metin’i tanımlıyor gibidir yazar; tüm anlamları içi­ne toplayan ama kendisi olan bir şeydir bu metaforik olu­şum. Açık yapıtların çoğu, salt biçime yönelik estetisist ya­zarlar tarafından kaleme alınmış metinsel dokular değildir; metne bilinçli olarak yerleştirilmiş, çeşitli anlam katmanları içerirler, ancak onları bire-bir söylemezler. “Öncelikli bir gönderme noktası, mutlak bir temel ve bir ilk ilke anlayışları­nın tümünün yıkılfdığı]”[[193]](#footnote-193) çağın avangardist metinlerinden

bulgulanacak anlam, okurun kendi üretimine bağlı olarak ortaya çıkar. Okur isterse anlam boyutunun ardında iz sür- meyip, salt estetik düzlemde bir arayış içine de girebilir; bu onun seçimidir.

Ancak okurunu sürekli olarak metnin üretimine katılma­ya çağıran bu biçimci üstkurmaca anlatının yazarı, okurun­dan yalnızca kurgu/biçim düzleminde bir katılım beklemi-. yor gibidir: *“‘Ben kimim*’ *sorusu, bilinçli ya da bilinçsiz ola­rak insanoğlunun hep yinelediği, binlerce kez yanıtladığı, ama hiçbir yanıtı beğenmeyip hemen her gün kendi kendine sormak zorunda olduğu bir soru. Belki asıl yazılması gereken de, köy ya da kent değil, şu hikaye ya da öteki değil, olaylar ve düşün­celer değil, insanın kim olduğu, nasıl o olduğu, neden o olduğu ve ne olacağıdır. İnsanın sonsuz olabilirlikler içindeki sınırı ve sınırsızlığıdır. Benim için bunun ötesinde her şey bir fon, bir öge... Bir tür malzeme.* ”[[194]](#footnote-194) Böyle diyor Haşan Ali Toptaş.

Daha önceki romanlarında da, insanın evrensel sorunsalı­nı odağa alır Toptaş; ben kimim sorusuyla oynar kurgu bo­yutunda. Ancak, Türk edebiyatında daha önce küçük bur­juva düzleminde ele alman bu sorunsal, ilk kez onun “Göl­geseler” ve “Kayıp Hayaller Kitabı” romanlarıyla kırsal kö­kenli bir insan coğrafyasına taşınır. Edebiyatımızda bir ye­niliktir bu. “Bin Hüzünlü Haz"da ise aynı sorunsal, aş­kın/kozmik bir düzlemde, yoğun bir üstkurmaca yapının bol kıvrımları arasına dokunmuştur.

Geleneksel açıdan bakıldığında kahramansız/insansız gö­rünümdeki bu metin, özde insanın en önemli sorunsallarıy­la uğraşıyordur. Geleneksel edebiyatın, kendine güvenli bir tonlama içinde bire-bir anlatmaya çalıştığını, avangardist/bi- çimci edebiyat estetik dokuyla bütünleştiriyor, geleneksel- gerçekçi metinlerden farklı bir biçim aracılığıyla ama belki

de daha edebiyatça dile getiriyordur. Anlamın göreceleştiği bir çağın yazarı gerçeği bildiğini varsaymaz; onun arayışı içindedir; olasılıklarla dokur metinlerini. Sonuç ise, görece­lik içeren okur düzleminde ortaya çıkar. Bu düzlem, yalnız­ca akıl/mantık kategorileriyle değil, sanatsal üretimin sezgi boyutuyla da desteklenmiştir. Can Yücel’in “şiir, beynin işle­meyen yüzde doksanını harekete geçirmektir”[[195]](#footnote-195) saptamasını, biz de metaforik dokulu, çokkatmanlı açık yapıtlar, imge- romanlar için yineleyebiliriz. Eğer arayış objesi, bu metinde olduğu gibi tinsel/aşkm bir içerik taşıyorsa, o zaman söz ko­nusu objeye, tinselliğin en güçlü taşıyıcısı sanat aracılığıyla yaklaşılabilir ancak. Biz de Nietzsche’ci bir yaklaşımla; yaşa­mın nesnelerin içinde gizlenen anlamını, varoluşumuzun gizini, bize kimsenin bire-bir söyleyemeyeceğini, bunu an­cak, gerçek bir sanat yapıtının aşkın sezgi boyutunda ve bi­çim düzleminde ortaya çıkan estetik coşkunun desteği altın­da yakalayabilieceğimizi söyleyebiliriz.

Haşan Ali Toptaş “Bin Hüzünlü Haz”da, insanın arayışını zincirleme bir arayış motifiyle anlatır: Alaaddin kendini arı­yor, anlatıcı da Alaaddin’i arıyordur (Bk. BHH.42). Ancak romanın açık yapısı içinde, yazma ediminden özbene, “ya da hayali kurulamamış bambaşka bir hayat [a]” (BHH.44) ora­dan da belki Tanrı’ya uzanan Alaaddin imgesi aracılığıyla, bu arayışın doğrultusu da açık bırakılır metinde. Özde ara­yış bunların hepsini kapsar; hepsi, insanın kendisiyle bü­tünleşmesinin başka adlarıdır.

*“Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya baş­layan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin’le, ben de her iki Alaaddin’e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı, yüz yüze gelmiş aynalar gibi...”* (BHH. 19-20) der Ben-anlatıcı; *“kendimle karşılaşıp, kendime tutunabilir miyim diye”* (BHH.10) iç dünyasında çılgınlar gibi koştuğunu söylüyor­dur. Varoluşsal tonlama “*Bin Hüzünlü Haz”*m tüm dokusuna yayılmıştır. Üstkurmaca düzlemde Kafka’nm Gregor Sam- sa’sını anıştıran dev böcek de, “*can havliyle çırpındıkça konu­munu değiştirip kurtulamıyordufr] belki ama, en azından bu çırpınışlar sayesinde kendisi olmayı sürdürüyordu[r] ”* (BHH.85). Metnin başında, suçtan arınmış bir kimliği oldu­ğu vurgulanan Alaaddin’in *suç* işleme isteği de yine varoluş­sal bir anlam içerir; insan olmanın tüm olasılıklarını dene- yimlemek isteğiyle bütünleşir; etik bir anlamı yoktur. Bilin­çaltının gizlerini ortaya çıkartıp, “*şöyle adamakıllı kirlenip kim olduğu[n]u anla [sın] diye*” [BHH.9] suça bulaşmak isti­yordur Alaaddin. Suç ve ceza kavramları, baştan bu yana edebiyatın ana motiflerinden olmuştur. Dostoyevski’nin *“Suç ve Ceza”*smda, suç işleyen Raskolnikov cefasını arar; Kafka’nm “Dava”smda da, neden cezalandırıldığını bilme­yen K. suçunu aramaktadır. Toptaş’m metninde ise suç; ceza kavramından yalıtılmış, salt varoluşsal bir işlev üstlenmiştir.

Varoluşun anlamını bulgulama çabası, yokoluşun/ölü- mün sorgulanmasını da birlikte getirir. “Ölüm nedir, ölüm nedir, nedir ölüm, nedir, nedir” (BHH.116) diye sorar Alaad­din, gizin çözülmezliğini sorudaki yinelemelerle vurgulaya­rak. Metnin, soyutu somutlaştırarak plastik düzleme taşıma eğilimi, ölümün ele alındığı bölümde özellikle belirgindir. Ormanda ölümle karşılaşır Ben-anlatıcı. Ancak bu, Ortaçağ simgeciliğinde rastlanan oraklı ölüm alegorisi türünde bir metafor değildir; ölüm çeşitlerinin kanlı betimlemeleriyle örülmüştür. Ancak ölmüş olmaları gereken bu insanlar, “ya isteksiz isteksiz gülerek birbiriyle saçma sapan şeyler konuşu­yor, ya inanılması güç bir hantallıkla sevişiyor, ya günlük ha­yatın tekdüzeliğini aksatmaktan korkarcasına hep aynı saatte işlerine güçlerine gidiyor, ya da fırsat buldukça bir köşeye çe­kilerek kabarıp sönen bir et yığını hâlinde horul horul uyuyor- lardıfr]” (BHH.80). Metnini, evrensel/kozmik bir varoluş sorunsalı eksenine yerleştiren yazar, varolmayarak yaşayan insanları ölüm çukurunda betimler.

Metnin *ormanı* ise, varoluşsal anlamın izini sürerek yaptı­ğımız okur çözümlemesinde, kendini aramakta olan *Benin* panteist düzlemdeki özlemini somutlaştırır. Aşağıdaki me­tin kesidi, anlatıdaki benzersiz dil kullanımının etkileyici bir örneğidir: *“Bir yanım binlerce dala dönüşen zamanın par­çalanmışlığından milyonlarca yaprak halinde kıpır kıpır sar­karken, bir yanımı alsın rüzgâr, ta uzaklara savursun. Olabil­diğince uzaklara... Böylece parçalanmışlığım da parçalansın tekrar tekrar ve ben, sayısız noktalara saçılıp un ufak olan varlığımı, sayısız gözlerle seyredeyim. Ya da aynı anda bütün yaprakların ruhunda ölüp dirilen ve bu yüzden de ancak bü­tün yapraklar şaşılası bir dikkatle incelenip topluca düşünül­düğünde görülen, renginde rüzgârların fısıltısını biriktirmiş küçücük bir yaprak olayım da yalnızca kendi varlığına işaret eden çok yönlü bir işaret gibi, ormanın kalbinde öylece dura­yım."* (BHH. 69)

“Bin Hüzünlü Han’daki varoluşsal arayış, bireysel düz­lemdeki bir Ben-arayışı ile sınırlı kalmaz. Yukarıdaki alıntı­nın içeriğinde de belirginleşen bütün arayışı, Toptaş’m met­nini, anlam düzleminde romantiklerle yakın bir akrabalık ilişkisine sokar. Alaaddin de, Ben-anlatıcı da metnin kimi yerinde tüm insanlıkla/evrenle karşılıklı olarak bütünleşme eğilimi gösterirler.

Ben-anlatıcı, *“herkes ve her şey bir an için bende yaşamıştı sanki”,* (BHH. 118) der metnin bir yerinde; Alaaddin ise *“bütün insanların varlığına biraz biraz dağılmıştır sanki*” (BHH.49); her köşeden o bakıyor gibidir; *“herkesin yüzünde Alaaddin’in yüzünden bir parça görmeye başladığı[n]ı”* (BHH.48) söylemektedir Ben-anlatıcı; *“insanlar onun aklıy­la düşünüp onun gözleriyle hayal etmeye başlamışlardır*”

(BHH.105). *“Zırhın [ın] içinde milyonlarca kişinin yaşadığı*” (BHH.82) düşüncesi uyandıran Don Kişot da yeldeğirmen- lerine saldırırken kişisel bir edimde bulunmuyor, özde ölümlü bir varlık olan insanın ölüme meydan okuyuşunda­ki *Don Kişotluk’u* ortaya koyuyordur. *“Bin Hüzünlü Haz*”, özde *tüm insanlığın öyküsü* dür. Metindeki *arayış* bu bağ­lamda tüm insanlığın ortak paydasına, insanı insan yapan *töze* (substance) yönelir. *“Öznede değil [...] bağımsızca kendi içinde var olan”[[196]](#footnote-196) tözü* ise, tüm insanlıktan bir Alaaddin ya­ratma düşüncesiyle imge düzlemine taşır Toptaş. Örne­ğin,^*"insanların ellerini bir araya getirebilse [...] pekâlâ Ala- addin’in ellerini yaratabil [ecektir] ”* (BHH.49) Ben-anlatıcı. Alaaddin metinde, insanlığın tözüne dönüşür. *“Bu düşünce­yi milyarlarca insanı içine alan uçsuz bucaksız bir hayâle dö­nüştürüp...”* (BHH.50) diye başlayıp 48 satır süren tek tüm- celik metin kesitinde Toptaş, insanın çeşitli görünümleri­ni/durumlarını *tek tümce* içinde yansıtarak, bu töze sözdi- zimsel düzlemde de ulaşmayı, onu biçimle bütünleştirmeyi dener. *“Gölgesizler”*de de, *“Kayıp Hayaller Kitab*ı”nda da *tüm insanlığın izdüşümünü*, *insan olmanın koşulsuz gerçeğini* kurmaca düzleme taşımaya çalışan Toptaş, bu arayışı, son metninde odağa oturtur.

Umberto Eco, James Joyce’un “Finnegans Wake”de; “anla­mın, uzay ve zamanın -olabilir tüm uzay ve zamanların- bü­tünlüğünü içermesini, ”[[197]](#footnote-197) anlamın bir evren zenginliğinde ol­masını istediğini söyler. Haşan Ali Toptaş’m da “Bin Hüzün­lü Haz”da yapmaya çalıştığı budur. Tek bir kişinin, tek bir uzam-zamanda yaşadığı tek bir öyküyü anlatmak değildir amacı Toptaş’m; o, insanlığın varoluş serüvenini kurmaca düzleme taşımak ister; metnini çeşitli yaşam olasılıklarıyla dokuyarak, bu insanlık serüvenini evrensel/kozmik bir düzleme ulaştırmayı dener; onu sonsuzluk la bütünleştirir. Mallarme’nin, içinde tüm dünyanın gerçekleşeceği bir kitap yazma düşüne benzer bir olgudur Toptaş’mki de. “Bin Hü­zünlü Haz”daki evrensel/kozmik varoluşsal tonlama, yine Eco’nun aşağıdaki saptamasıyla güçlü koşutluklar içerir: “ Yaşamımız süresince bize neden dünyaya geldiğimizi ve yaşa­dığımızı söyleyecek bir ilk öykünün arayışı içindeyiz■ Kimi zaman kozmik bir öykü arıyoruz, kimi zaman kendi bireysel öykümüzü [...] Kimi zaman kendi bireysel öykümüzü evrenin öyküsüyle çakıştırmayı umuyoruz.”[[198]](#footnote-198)

“Hayali[n]deki varlığı[n]ın büyüklüğü”nden (BHH.13) söz eden, “bilinmeyen bir şeyi[n] ar [ayışı]” (BHH.81) içinde olduğunu söyleyerek belki de içlerindeki Tanrısal öze yöne­len anlatı kişilerinin, kozmik bir arayış içinde olduklarını ve kendi öykülerini evrenin öyküsüyle çakıştırmak istedikleri­ni düşündüren birçok kozmik/evrensel öğeyle dokumuştur metnini Toptaş. Onun roman kişileri “hayatı, Tanrıyı ve hi­kâyeyi bulmak” (BHH.60) istemektedirler.

Bilinmeyen, dile getirilmeyen bir şeydir aranan; belki de Toptaş’m bir söyleşide dediği gibi “hayatı azımsayıp bir baş­ka hayat daha istemenin ifadesi”dir[[199]](#footnote-199) bu; belki de kitabın ba­şındaki epigrafta Haraptarlı Nafi’nin “Hayat nedir diye so­rarsan, bilmiyorum evlât; sormazsan biliyorum” dediği şey­dir; ancak sezgi/duygu boyutunun göreceliğinde algılanan, bire-bir dile getirilemeyecek olandır. Belki de önemli olan, aranan değil, arayışın kendisidir. Ünlü bir özdeyişte dile ge­tirildiği gibi, “bir yolculukta önemli olan varılacak istasyon değil; yolculuğun yapılış biçimidir” bu metinde de.

Romanın bilge kişisi olan Motel Rom’un sahibesinin ken- dişine söylediklerini yineler Ben-Anlatıcı: “İnsanın aradığını hiçbir zaman hiçbir yerde bulamayacağını da bilmiyormu- şum[...] olsa olsa bu arayışın sonunda ben, eğer tat alma kapı­larının hepsi ardına kadar açıksa, ancak arayış boyunca çeke­ceğim zevkli bir ıstırabın [ya da iyin hüzünlü haz’ın/YE] da­maklarımda kalan tadını bulabilirmişim. Ama, olsunmuş; ge­ne de bir an bile yılmadan, aramayı sürdürmeliymişim. Herke­sin nicedir aramayı unuttuğu bir şeyi farkına bile varmadan herkes adına arıyor olabilirmişim çünkü...” (BHH.44) Roma­nın son tümcesinde, tutkuyla aradığı Alaaddin’le göz göze geldiğini söyleyen Ben-anlatıcı, böyle bir arayışın başarıyla sonuçlandırılabilme olanağının her zaman var olduğu umu­dunu vermek istiyordur okura belki de.

1. **Son Deyiş**

Sanat, yaratıcılık demektir. Yaratıcılık ise eskiyi yinelemek değil, çağın gerçekliğini yansıtan yeni biçim öğeleriyle yeni biçemler ortaya koymak anlamına gelir. Cervantes de Sha- kespeare de Goethe de çağlarında yeniyi yarattıkları, deney­sel oldukları için büyüktürler. Tüm büyük sanatçılar, eski­den yola çıkarlar ama zamanla onu aşar, daha önce denen­memiş yollara saparak özgün yapıtlar üretirler. Başka türlü sanatçı değil, ancak bir ardıl olunur.

Türk edebiyatının en büyük açmazı da, bu gerçeği yete­rince kavrayamaması ve geleneksel/gerçekçi eğilimin tez- ci/yansıtmacı estetik anlayışının dışında kalan yapıtlara ya­şam olanağı tanımamasıdır. Avangardist biçim öğeleriyle oluşturulmuş metinlerin dışlanması, edebiyatımızı, sürekli aynı estetik anlayışın yinelendiği bir kısır döngüye girme ve yaratıcı özgürlüğün önünün tıkanması tehlikeleriyle karşı karşıya bırakır.

Türk romanındaki yasallaşmış estetik anlayışın dışında bir yola sapmıştır Haşan Ali Toptaş. Dışlanmaların, parasal zorlukların, yalnızlığın yoludur bu. Onun, romantik/mo- dernist/postmodernist öğelerin birbirine harmanlandığı bir estetik anlayışla oluşturulmuş yapıtı “Bin Hüzünlü Haz”, yetkin biçim özellikleriyle, avangardist Türk edebiyatında bir başyapıttır. Kusursuz bir dil işçiliğinin ürünü olan bu anlatıda Toptaş, tek bir insanın öyküsünü bire-bir yansıt­mıyor, bütünsel bir insanlık panoraması çiziyor, insan ol­manın koşulsuz gerçeğini arıyordur. Alt ve üst katmanla­rıyla bir büyük bilinçtir “Bin Hüzünlü Haz”, çağcıl bir “İlâhi Komedya” dır.

Sıradışı bir yazarla karşı karşıyadır Türk edebiyatı. Haşan Ali Toptaş olağanüstü yetenekte bir dil ve kurgu ustasıdır; Türk edebiyatının en güçlü romantik kalemidir. O, gelece­ğin Türk edebiyatına damgasını vuracak birkaç yazardan biridir. Eğer kendisine yaşama olanağı verilirse, Türk edebi­yatı dev bir yazarın gelişmesine tanık olabilir.

**METİN KAÇAN'DAN BÎR 'NEW AGE' ANLATISI: "FINDIK SEKİZ"**

20. yüzyılın, neden-sonuç ilişkisinin dışına taşan ve giderek soyutlaşan, belirsizleşen, yabancılaşan gerçekliği, sanatçı­nın en büyük sorunsalını oluşturur. Tam olarak kavrayama­dığı gerçeği, nasıl tuvalinin içine sokacak, nasıl sayfalarının satırlarında dizginleyecektir sanatçı? İçinde yaşadığımız yüzyıl sanatının en büyük sorunsalıdır bu nasıl. Yüzyılın ilk yarısında, bu yabancılaşmış gerçeği biçimlendirmenin yol­larını arar modernist sanatçı. İçinde yaşadığı kaosu, yakala­yabildiği gerçek parçacıklarının kolajında biçime dökmeyi dener. Yüzyılın ikinci yarısında ise, modernistlerin kaosunu oluşturan bu karşıt gerçek parçacıkları, çelişkileri kabullen­miş yeni bir bilincin elinde çatışmayı bırakır, bir arada ya­şamayı öğrenirler. Ruh-madde, duygu-akıl, doğa-teknoloji, mistisizm-bilim, astroloji-astronomi,vb. yüzyıl sonu post­modern yaşam gerçeğinin çoğulcu yapısı içinde birlikte va­rolurlar. Çalışmamızın çeşitli bölümlerinde birçok kez yi­nelediğimiz gibi, içinde yaşadığımız zaman diliminde orta­ya çıkan ve postmodern tanımı altında sınıflandırılan edebi­yat ürünlerinin en belirgin özelliğidir çoğulculuk. Farklı gerçeklik alanları, farklı yaşam görüşleri, farklı varoluş kat­manları, yeni edebiyat ürünlerinin içinde yan yana kurgu düzlemine taşınır.

Son on yıllarda bu edebiyat karnavalının ortasında uçlarda bir eğilimin okur düzleminden yankı aldığı görülür; yeni bir yaşam görüşünün edebiyattaki yansımasıdır bu. Edebiyat te­rimleri dizgesine Nevv Age (Yeni Çağ) edebiyatı tanımıyla gi­ren bu eğilim, Türk yayın dünyasında, özellikle Batı kaynak­lı roman çevirilerinde kendini gösterir. Best seller listelerin­de başa güreşen aşkın içerikli kitaplardır bunlar çoğu kez. Paulo Coelho’nun “Simyacı”sı, Susanna Tamaro’nun “Yüre­ğinin Götürdüğü Yere Git”i, M. Alexander’in “MS. 2150”si ya da Robert M. Pirsig’in deneme/anlatısı “Zen ve Motosiklet Ba­kım Sanatı”nı New Age türü içinde sımflandırabiliriz. Fritjof Capra’nınkilerin de içinde sayılabileceği kimi popüler bilim metinleri ya da Ursula K. Le Guen ile Frank Herbert’in ro­manları da New Age esintileri taşıyan kitaplardır.

New Age; bilimde büyük atılımlar yapan ve aklı ile doğa­yı, giderek tüm evreni dize getireceği yolunda düşler kurar­ken, üstünde yaşadığı gezegeni barınılmaz kılan insanoğlu­nun kendi kendisiyle hesaplaştığı bir dönemin bilincidir. Ayırdına varmaksızın, değer ölçütlerini maddenin tutsağı durumuna getiren insan, yüzyıl sonuna doğru daha yüce renkler taşıyan aşkm/mistik/kozmik bir değerler sisteminin arayışına girer. New Age hareketinin öncülerinden Marilyn Ferguson, “daha yüksek bir gerçekliğin doğrudan yaşama ge­çirilmesi”[[200]](#footnote-200) diye tanımlar Yeni Çağ duygusunu. Ona göre bu, insanın ruhsal gelişiminde yeni bir aşamadır; bir tür evrim­dir; gerçek insanın doğuşunun başlangıcıdır.

New Age, son birkaç yüzyılın rasyonalist/determinist dünya görüşünün karşısında yer alır; yürürlükteki mekanik paradigmaya duygu/mistisizm/aşkınlık katmak ister; bilimi, Uzakdoğu felsefeleriyle harmanlar. Postmodernizmin çoğul­culuğu; 18. yüzyılın aydmlanmacı bilincinin birbirinden ke­sin sınırlarla ayırdığı, karşıt uçlardaki iki kültürel alanı, bi­limi ve mistisizmi, bir araya getirme çabası olarak ortaya çı­kar New Age’de. Özellikle de, fizik bilimindeki yeni geliş­meler, böyle bir yaklaşımı haklı çıkartacak verilerle dolu­dur. Geleneksel fizikte bir makine olarak görülen ve neden- sonuç ilişkisinin ışığında, analitik bir anlayışla parçalara bölünerek gizine ulaşılmak istenen evren, Einstein ve He- isenberg’in bulgularında, birbirine bağımlı, bölünmez par­çacıklardan oluşan dinamik bir bütüne dönüşür. Ardındaki bir mutlak güçün varlığı üzerine kurulabilecek kozmolojik görüşlere uygun zemini olan bir evren anlayışıdır bu.

Descartes’m “düşünüyorum öyleyse varım” deyişi, New Age düşüncesinde, insan beyninin yalnızca tek bir yarısının işlevini anlatır. Salt düşünerek var olan insan, yüzde elli oranında var olmaktadır; onda beynin bir tek sol yarısı ça­lışmaktadır. Çağdaş beyin araştırmacılığı, sağ yarının ise, insanın, duygu/yaratıcılık/sezgi gibi sözcüklerle açıklanan bir başka özelliğini yaşama geçirmek için var olduğunu söylemektedir. Salt matematiksel değil, aynı zamanda sezgi­sel özellikleri olan bir zekânın varlığı New Age’in ana savla­rından biriyle bütünleşir. Akılsal zekanın (IQ) yanma onunla bütünleşen duygusal zekâyı (EQ) koyar 20. yüzyıl sonu araştırmacıları.

Doğa bilimci Fritjof Capra’ya göre, Yeni Çağ’m yeni insa­nının bilinci ancak akılcı bilgi ve duygusal sezginin birlik­teliğiyle oluşabilir. Capra bilim ve mistisizmi “insan ruhu­nun ayrılmaz iki bildirimi”[[201]](#footnote-201) olarak adlandırır ve yeni dünya görüşünün “mistik sezgi ve bilimsel analiz arasında dinamik bir oyun”u[[202]](#footnote-202) gerektirdiğinden söz eder. Bohm, Pribram, Cap- ra, Sirac gibi fizikçiler, evrendeki yeni enerjilere açılmaktan dem vururlar.

Eskiyi sorgulayan, yeni enerjilere, yeni değerlere açılmak isteyen bu yeni bilincin sözcülerinden Paul Feyerabend, bi­limin de bir inanç, bir ideoloji olduğundan söz eder ve so­rar: “Niye çocuklarımız bilimi öğreniyorlar da Hopi Kızılderi­lilerinin kozmolojisini [...] değil?”[[203]](#footnote-203) Çağımızın, duygu/sezgi boyutuna kapalı olan bilim ve teknolojisine güvenleri yok­tur New Age’cilerin. Bu yeni eğilim, bireysel kişiliklerin üs­tünde var olan daha büyük bir anlam ve amacın ardmdadır. Onların kahramanları Mahatma Gandhi’dir, Martin Luther King’dir ya da Paulo Coelho’nun “Beşinci Dağ” romanında odak aldığı llyas Peygamber’dir.

Metin Kaçan’m yedi yıl aradan sonra yayımladığı ikinci yapıtı “Fındık Sekiz” (1997) 90 sayfalık bir düzyazı-anlatı ürünü; simgesel/alegorik bir doku içinde İslam mistisizmin­den izler taşıyan bir metin. Tasavvuf öğesi, Kaçan’m bıç- kın/külhani anlatımı ve inanılmaz haşarılık ve ataklıktaki ya­ratıcı dil oyunlarının arasında alışılmadık bir etki bırakmak­ta. Karşıt değer ölçütlerinin ve yaşam disiplinlerinin gel- git’inde yaşanan bir tinsel gelişme yolculuğunun odakta ol­duğu bu metinde sorgulanan yalnızca birey değildir, içinde yaşadığımız çağın ana eğilimlerini de büyüteç altına alır Ka­çan burada. Yukarıda adını verdiğimiz diğer New Age ro­manlarından farklı biçimsel eğilimler gösterse de, metnin be­lirleyici izlekleri göz önüne alındığında, “Fındık Sekiz”in bu türün Türk edebiyatındaki ilk örneği olduğu söylenebilir.

Öte yandan söz konusu metin, yapı/kurgu düzleminde içerdiği tüm aykırılıklara karşın tasavvuf edebiyatının New

Age düzlemindeki bir ardılı olarak da düşünülebilir. Tasavvuf düşüncesinin gelişimi Türk edebiyatında daha çok şiir aracı­lığıyla izlenir. Din felsefesinin araştırma ve deneme düzle­minde ele alınması, Türk kültüründe bir gelenek değildir. Bektaşi şiirinin kurucusu Yunus Emre, Bektaşi düşüncesinin kavramları ve imgeleriyle örer şiirini, görüşlerini şiir aracılı­ğıyla ortaya koyar. Tasavvuf edebiyatında düzyazı türleri fazla görülmezken, şiir en fazla kullanılan edebiyat türü olmuştur.

Ancak son yüzyılda, bir mistik gelişme yolculuğunun, dönemin en gözde edebiyat türlerinden biri olan romanın kalıpları içinde karşımıza çıkması hiç de anlaşılmaz değil. Mistik içerikli New Age anlatıları, mistik edebiyatın yeni taşıyıcısıdırlar. Kuşkusuz, klasik ölçütlerin dışında olan, teknolojik renk içeren, aykırı bir imge/alegori ağı aracılığıy­la ve çağın anlatım olanaklarıyla bütünleşmiş metinlerdir bunlar. Belki ilk bakışta uçuk görünümlü, ama içindeki koz­mik öz baştan beri aynı olan, Metin Kaçan’m deyişiyle, ara­larındaki “tek fark tarz” (FS.64) olan mistik edebiyat ürünleridir New Age anlatıları.

1. "Ağır Roman" **ve** "Fındık Sekiz"

Metin Kaçan’m 1990 yılında yayımlanan ilk anlatısı “Ağır Roman” Türk edebiyatında bir patlayıcı etkisi yaratır. Alışıl­mamış bir metindir “Ağır Roman”; İstanbul’un pezolar, ke- vaşeler, çingeneler, coviholar, malbuşçular, zorbalarla dolu bir kenar semtinde, içinde yaşadığı toplumu şiddet aracılı­ğıyla protesto eden, uyuşturucu ve cinsellik tutkunu bir slum Don Kişofunun öyküsünü anlatıyordur. Yazarın kendi deyişiyle, Reşat Ekrem Koçu’nun kahramanları gibi “bir sandala binip, tek başına kalyonlar fethetmeye giden”[[204]](#footnote-204) biridir

romanın ana kişisi Gıli Gıli Salih. Metnin en çarpıcı özelliği ise, inanılmaz yaratıcılıktaki dil kullanımıdır; aykırı ama gerçek bir edebiyat sanatçısıyla karşı karşıya olduğunu okura hemen duyumsatan bir dildir bu.

Bu alışılmadık anlatı, edebiyat dünyasında, uçlarda dola­şan tepkilerin oluşmasına yol açar; hayranlık dolu yazıların karşısında, edebiyat-ahlak ilişkisinden söz ederek metni yerden yere vuran yazılar yer alır. Özde ise, çatışan, iki kar­şıt estetik görüştür; sanatın tüm toplumsal ölçütlerin dışın­daki estetik özgürlüğünü savunanlar ile sanatın öğreti- ci/eğitici/ideolojik işlevini önemseyen yararcı görüş arasın­da süregelen eski bir kavganın uzantısıdır bu. 1995 yılında Ankara’daki Tüyap Kitap Fuarı’nda yapılan bir panelde, sağ eğilimli bir eleştirmen, Kaçanla ilgili olarak medyada yer alan skandal söylentilerini tezine bayrak yapmıştı; haklı çıktığını düşünüyordu: Sanat ahlak dışına taşmamalıydı; yoksa böyle olurdu. Kaçan’m, kalıpların dışındaki metnin­de yer alan estetik büyüyü, ahlakçı tezinden yükselen kızgın dumanlar arasında seçemiyordu eleştirmen.

“Fındık Sekiz” ise, yayımlanmasının üzerinden birkaç yıl geçmesine karşın, ilk kitabın birkaç ay içinde yarattığı yan­kının onda birini bile alamadı. Oysa yine bir romantik, yine bir Don Kişot vardı odakta; dil ise, yine aynı bıçkın imge­lerle dokunmuş, oyunsu, yaratıcı, kimi yerde şiirsel Metin Kaçan diliydi. Ancak yeni metnin ana kişisi Meto, artık de­ğişmek istiyordu. O, ilk romanın, tüm baskılardan uzakta, bir doğa canlısı, bir zehirli sarmaşık ya da kara bir kaplan gibi büyük kent cangılmda yaşayan tümüyle özgür Gıli Gıli Salih’i değildi artık.

“Fındık Sekiz”in Meto’su farklı bir kimlik sergiliyordu. O artık metafizik bir törenin, farklı bir üst boyutun güdü­münde çizgisini değiştirmek istemekteydi. Daha önceki ro­manında satır arasında sorguladığı toplumsal düzeni, şimdi

sözel düzlemde haykırarak eleştirmekte, maddesel zevkleri, somut yaşamı indirgemekte, Tanrı tanımaz bir aydın kesi­mini yerden yere vurmaktaydı. Kaçan’m bir önceki roma­nında, betimlemenin özgürce tadını çıkaran anlatıcı, yeni metinde töreci bir güdümlü estetiğin sözcüleri gibi davra­narak ikide bir söze karışmakta, okuruna doğrularını aşıla­mak istemekteydi. Estetik rotasında dümeni, az da olsa, karşıt yöne doğru kırmıştı Kaçan.

1. **"Fındık Sekiz"de 'Nefs-i Emmare'yi Yaşamak**

“Fındık Sekiz” bir iç dünya yolculuğunun odakta olduğu bir metin. Ancak bu soyut yolculuk, simgesel/alegorik düz­lemde bir arabanın içinde ve maddesel yaşamın ortasında İstanbul’da, kimi zaman Anadolu’da gerçekleşir. Somut/ maddesel yaşam, soyut iç dünyayla eşzamanlı bir birlikte­lik içinde varolur bu metinde.

“Ağır Roman” da Kolera Mahallesi’ni neredeyse soluk alıp veren organik bir canlı gibi betimleyen yazar, son metninde dikkatini eleştirel bir yaklaşımla, betimlediği uzamın için­deki yaşam biçimleri üzerinde yoğunlaştırır daha çok. Yine “keyfine düşkün manyak [...] şehir” (FS.29) İstanbul, “mini etekli” (FS.84) İstiklal Caddesi, onun yan sokakları ve Do- lapdere anlatılıyordur burada. Ancak bu “şehirde kulaktan kulağa fısıldaşmalar, ayrılıklar, hüzünler, zevkler ve hu dünye­vi zevkleri kamçılayan alkol, gırtlaklardan midelere yerleşi- yordu[r].” “İnsansız elbiseler”in (FS.12) yaşadığı, “kumaş parçalarından medet um [an]” (FS.ll) “inançsız insanlar [la]” (a.g.y.) dolu bir kenttir burası. Rüzgar bile “kin ve öfke [...] üfle[mektedir]” (FS.17) bu kentte.

“*Allah’a inanmayan, kuldan utanmayan bir kavim İstan­bul’da cirit atmakta [dır].”* (FS.17) *Allah, kul, kavim* gibi söz­cüklerle kutsal kitap dilini çağrıştıran eleştiri tümceleri, dünyasal zevklerin sarmalındaki insanları anlatırken tü­müyle mistik bir tona bürünür: *“Emmare”*dir. (Bk. FS.38, 47) tüm bunların nedeni. Emmare ise, insanları fenalığa, günaha zorlayan *nefis’*tir, *istektir. “Emmarenin peşinden gi­den, sadece onun için yaşayan sürüngenler, insanlık mertebesi­ne ulaşmak için tek bir kitap, tek bir sure, tek bir ayet bilme­yen beyinsizler, şeytanın yoldan çıkarttığı entellektüel grup*” (FS.25) türünden tümcelerde anlatıcı, artık farklı bir bilin­cin sözcülüğünü yaptığı anlaşılan yazarla örtüşür.

Romanda *emmare*nin ana temsilcisi Sevda “*gönlü olma­yan*” (FS.32) biridir; “*sahte hayata cila çekiyor, [...] parayla mükemmele ulaşmak istiyor [dur]" (a.g.y.).* Metin boyunca *maddenin büyüsü, emmare’*nin kokusu olarak bir *leitmotiv* gibi kullanılan Sevda’nın parfümü *Edida, “tehlikeli[dir], şehvet dolu"*dur (FS.75). Bir önceki kitabında, cinselliği, ya­şamın en önemli parçası olarak metninin dokusuna işleyen, “*seks onlar için bir ayindi*”[[205]](#footnote-205) diyen yazar, “*Fındık Sekiz”*de cinsel edimi tümüyle devre dışı bırakır; dünyasal zevkleri, yönlendirici/geleneksel bir tutum içinde *teke-tek* bir anla­tımla eleştirir: “*Zevkten çıldırma noktasına gelseler bile, yeni pozisyonlar arayan bu tiplerin hayattan hiçbir beklentileri yoktur Bir şeyler yaşayalım, mutlu olalım, yiyelim, içelim, eğ­lenelim ortak felsefeleridir.”* (FS.25)

Tutkular, insanı yoldan çıkartan şeytansal bir karşı dün­yanın öğeleridir Kaçan’m yeni anlatısında. İslam mistisizmi de, geçici varlıklara duyulan tutkulu isteğin insan ruhunu çirkinleştirdiği görüşündedir. Anlatının, başlangıçta yaşama tutkuyla yaklaşan ana kişisi Meto’yu, “sentetik görüntü” (FS.38) ya da “gereksiz enerji” (a.g.y.) diye adlandırır yazar- anlatıcı. Gerçeği henüz yakalayamamış olan, dünyasal yaşa­mın girdabındaki Meto, “hayata karşı çeşitli yetenekler sergi- leyerı adam[dır], pis herif [tir] [...] çok yönlü maymun [dur]" (FS.15). 20. yüzyılın tinselliği dışlayan ruhsuz insanını maymun simgeseli ile anlatır Kaçan; onlara maymun mas­kesi taktırır (Bk. FS.43) ya da bir otelin lobisinde maymuna dönüştürür (Bk. FS.27) anlatı kişilerini.

“Fındık Sekiz” romanında, “şeytan meyvesi” (FS.72), ya da “hey az çiçek” (FS.26) diye tanımlanan uyuşturucu, ro­man kişilerinin tutkusudur; “doğanın kimyayla bütünleştiği [...] varlık unutma seans[ları]” (FS.46) yapar roman kişileri, kimisi bunun için burnuna helezonik gümüş boru taktırır, kimisi aşırı dozdan ölür. Her türlü uyuşturucunun kol gez­diği bir dünya anlatır “Fındık Sekiz”. Bu dünyada “efsanele­rin sinematografik akışı büyünün pergellerinden süzülerek ak­tarılır” (FS.13), Metin Kaçan’m deyişiyle. Ancak, olumsuz karşıt dünyayı temsil eden kimi roman kişilerinin elinde şeytansal bir araca dönüşen uyuşturucu, Meto ve çevresinin elinde ise mistik bir tonlama kazanır; “gerçeğe yatay ve di­key geçişlerin rahatlıkla yapılabileceği zamansız an”a (FS.46) bir uzanma aracı olur.

*“Bu karanlık çağda, nesnelerin boyunduruğu altında yaşa­yan ademoğlu”* (FS.24),“Fındık *Sekiz*” romanında Kaçan’m boy hedefidir. İçinde yaşadığı topluma bakışı karamsardır Kaçan’m. *“Gereksiz [bir] tüketim çılgınlığı[nın] ” (FS.14) gir­dabında kimliğini yitirmektedir insanlar; “sokaklarda kedi taklidi yapan fareler dolaş [makta], moda denen bukalemun- luk, mahlukatı bile değiştirtmektedir]”* (FS.66); *“plastik tip­ler, karton karakterlerle*” (FS.74) dolu bir dünyadır bu. Bu dünyada insanın beynine, *“amatörce hazırlanmış hayat tas­laklarından birini [...] monte ederler; hazır bir dil, tanıdık bir coğrafya, yalan bir tarih; al bunları yürü”* (FS.64) derler. Böylesine yoz, böylesine yapaydır *“Fındık Sekiz*”de toplum­sal yaşam: *“Bu çağda ışık, karanlık diye adlandırıl [makta]; tuz şeker diye sunul [maktadır].”* (FS.10)

Metin Kaçan’m toplum eleştirisi, kimi yerde kolektivist dünya görüşünden esintiler taşır. Yoz bir tüketim toplumu, ezilen insanlar ve onların “tiner çekmekten kendilerini kay­betmiş çocukları” (FS.74), “zengin ve düzenden yana kişiler” (FS.44), ilk bakışta sol eğilimli bir dünya görüşünün me­tindeki yansımaları olarak değerlendirilebilir. Ancak, met­nin geneline egemen olan mistik bakış göz önüne alındığın­da, belki de kozmik/mistik bir sosyalizmden söz etmek daha doğru olur. Yazar-anlatıcmm siyasal eleştirisi kimi yerde, metindeki egemen /kişisel anlatım tutumuna koşut olarak bir protesto tonuna bürünür: “Özgürlük ha... palavra! De­mokrasi mi? -Alo hadi canım geç! Bu martavalları külahıma anlatın!” (FS.64)

Yazar-anlatıcmm metinde protesto edercesine karşısına aldığı ana kesim ise aydınlardır. Daha önceki metni “Ağır Roman”da da, anlatı kişilerinin iletişim kuramadığı üst kül­tür ve onun ana taşıyıcısı aydın, Kaçan’m taşlamasından pa­yını almıştı. Metin Kaçan, romanındaki bu eğilimi o zaman şöyle değerlendirmişti: “Romandaki insanlar üst kültürle bağlantı kuramıyorlar. Onlar için kendilerini bu biçimde sa­vunma, yaşamlarının koşulu. Bunu yapmasalar ölecekler.”[[206]](#footnote-206) Bir önceki romanda bir özsavunma aracı olan alay, “Fındık Sekiz”de bir edebiyat metninin boyutlarını aşan biçimde bir saldın aracına dönüşür, şinikleşir. Kaçan’m bu son anlatısı­na karşı oluşan tepkisizlik ortamının bir nedeninin de, met­nin, aydını karşısına alan bu eğilimi olduğu düşünülebilir.

Kaçan’m, romanında eleştirisini yönelttiği bir diğer kesim ise kadınlardır. Metindeki kadınlar, yazarın eleştirdiği yoz toplum değerlerinin taşıyıcısıdırlar. En insanca duygu olan sevmek/aşık olmak “kadınlarda olmayan bir ruh halidir” (FS.17) metinde. Yazar-anlatıcıya göre, “kainatta aşık olabi-

letı sekiz-dokuz adet kadın vardır. Onlar da efsane olmuştur” (a.g.y.). Romandaki ana kadın kişi Sevda şeytansı özellikler gösterir; yaşamda yalnızca cinsellik ve uyuşturucudan zevk alıyor gibidir; tinsellik değil, bedensel özellikler önemlidir onun için. Masalın cadısı gibi sorar aynaya: “Ayna söyle benden daha güzelini gördün mü?” (FS.65) Ceren’in ise, “üst dudağı pastel kırmızı, alt dudağı fosforlu siyah, kelimeleri [ise] plastikt[ir]” (FS.23). Onlar, içi boşalmış kalıplardır; maddesel değerlerin metindeki taşıyıcısıdırlar.

Şiddet, öfke, hoşgörüsüzlük ve paranoya romanın kimi yerinde doruğa tırmanır. Ana kişi *“Meto aradığı hayatı bir türlü bulamadığından*” (FS.41) bunalımdadır. Kimi kez es­rar alemlerinde yitirir kendini. *“Sigaralar bitmeye yakın pa­ranoya başlar [...] ortaklaşa düşülen [bir] paranoya çuku­ru [dur]”* (FS.13) bu. Kimi kez ise arabasını *“boğaz Köprüsü­nün tam ortasında patlatmak”* (FS.79) ister. Kimi kez şiddet, kendisine *iftira* atıp tutukevine düşüren Sevda’ya yönelir ve *“Meto ceketinin yakasına gizlediği jileti çıkartıp Sevda’nın atardamarının altında hızla gezdi[ir]”* (FS.77).

Özde somut dünyayla sıkı bağları olan bu metin, kimi yerde giderek yazarın yaşamıyla bire-bire varan örtüşmeler gösterir. Anlatının bu karanlık atmosferi, yazarı Metin Ka­çan’m birkaç yıl önce kamuoyunun önünde yaşadığı karan­lık bir olayla koşutluklar içerir: “Cinsel taciz” (FS.85) ko­nusu, “mahrem bir suçlamayla içeri [giren]” (FS.ll) roman kişisi ve yazar-anlatıcmm saldırgan bir coşkuyla roman ki­şisini savunmaya yönelik tutumu, romanın otobiyografik öğeler üzerine kurulmuş olduğu düşüncesini doğrular gö­rünümdedir.

Beyoğlu’nun kanla/şiddetle/uyuşturucuyla/cinsellikle yoğrulmuş batakhane kültürü ile entel diye adlandırılan bir başka sınıfın yan yana varlıklarını sürdürdüğü bir ortamda, ana kişi Meto maddesel yaşamın uçlarında dolaşır; “intıha- nn arifesinde, yaşamın şerefesinde” (FS.80) gezinir; mutsuz­dur, bunalımdadır; varoluşunun anlamından habersizdir.

1. **Malîbu ve İmpala île Mistik Yollarda**

Anlatının çokkatmanlı metaforik dokusu içinde, yukarıda sözü edilen karanlık/yoz dünya ile iç içe gelişen farklı bir dünya daha vardır. Bu öteki dünya aşkın/kozmik/mistik özel­likler gösterir. “Fındık Sekiz” konu/motif bağlamında, ana ki­şi Meto’nun bu iki karşıt yaşam biçimi arasında yalpalaması­nı, sonra da aydınlığa kavuşmasını anlatır. Mistik edebiyatın, ruh-madde karşıtlığı üzerinde kurulan geleneksel yapısıdır bu. Tüm New Age anlatılarının ortak paydasını oluşturan ay­dınlığa/kurtuluşa giden yol, bu metnin de ana izleğidir.

Maddesel zevkleri dorukta deneyimleyen ama yaşamda doyuma ulaşamayan Meto’ya *gerçeği,* metinde mistik özel­liklerle çizilmiş bir roman kişisi, Fahri Baba gösterir. “*Kötü­yü., çirkini, pisi, rezili, kepazeyi tanımıştı [Meto]. Şimdi iyi­nin, güzelin, ışığın ve aşkın ne olduğunu daha iyi anlamış, di­line yeni bir tat gelmişti*.” (FS.ll) “Yeni *bir âleme geçiş yap­mak”* (FS.35) demekti bu. Ya da Metin Kaçan’ın imge dün­yası içinde, “*taklaya düşen martı [mn] kendine gelme [siydi]” (a.g.y.);* ya da “*minimum karakterden maksimuma geçil[me- siydi]”* (FS.73) ya da *“sıfırlanmış bedene yeni bir ruh üf- len[mesiydi]”* (FS.82). Köktenci bir değişimdir bu. Meto, *“varoluş denilen o irin dolu kör kuyuyla, zaman denilen o aşa­ğılık kısır döngü ile de son bağları [nı] kopart[mak]”* (FS.69) istemektedir; “*akıl-beden ve ruh üçlemesini kullanarak dönü­şüme hazırlanıyordu[r] ”* (FS.48).

“*Fındık Sekiz*”, karanlıktan aydınlığa, maddesellikten tin­selliğe doğru yapılan bir yolculuğu anlatır. Bu iç dünya yol­culuğunda “*direksiyona Meto geçmiş, ani bir kararla otoyolun diğer şeridine havalı bir geçiş yapmıştı [r]. Yüzlerce kilometre öteden kalbinin üst kapakçığına hafif bir sinyal verilmişti [r]”* (FS.21). Mistik edebiyatın arketip özelliği taşıyan *yolculuk* izleği, bin yıllardır Doğu ve Batının dinsel metinlerinde kul­lanılır. İstanbul’un sokaklarında, ya da Bursa ve Susurluk üzerinde ya da Bodrum/Gümüşlük’ün somut dünyaya özgü yollarında yapılan bu yolculuk, kimi zaman mistik/masalsı bir atmosfere bürünür. Yol, Anadolu evliyalarının türbeleri­ne değin uzanır (Bk. FS.33). Bu somut düzlem ise, metnin çokkatmanlı dokusu içinde, bir iç hesaplaşma, bir arın­ma/gelişme yolculuğunun anlam alanıyla bütünleşir.

Çoğu zaman, mistik özellikli bir mürşit, bir tür *yaşam ho­cası* görünümündeki Fahri Baba’nm önderliğinde yapılır bu yolculuklar. Onun *“Bismillahirrahmanirrahim”i* arabanın *“Sekiz otomatiğin [in] sevinçli uğultusu*” ile birbirine karışır. *“Şimdi bir yolculuğa çıkılacak, bir yolculuk anlatılacak. O za­man göreceğiz hayat dediğimiz, içinde savrulduğumuz, kaybo­lup gittiğimiz bu muammalı tantana bize ne vermek istiyor, yaşadığımız, bir heves mi? Yoksa yaradılışın doğasında bulu­nan mistik bir öğreti mi, yürekleri koparan, gönülleri zımbala­yan, kalplerdeki karanlığı yok eden bir güç mü?”* (FS.19)

İç yaşantının derinliğindeki mistik bir dünyaya doğru yol alan Meto’ya, yolculuk öncesi “pasaportunu çevre yolunun çıkışına fırlat [tırır]” (FS.15) yazar. Çünkü zamanın dışında yapılmaktadır bu yolculuk: “Gerçek güzellik zamanın ötesin­deki güzelliktir Bu yüzden çok uzaklara gidip, oradan ulaş­maya çalışacağım içindeki parlaklığa,” (FS.66) der Meto’nun mistik yol göstericisi. “Meto bu kadar baskıya rağmen nefs-i emmaresini eğitmeye başla[mış ve] yeni bir ruhani boyuta at- lamıştı[r].” (FS.47) “Zamanı tersten sorgulayan, yaşanmakta olan uygarlığa kafa tutan” (FS.33) bu boyut, düşsel, mitolo­jik ve büyüsel öğelerle dokunmuş, İslam mistisizminin çiz­gi ve renkleriyle oluşturulmuştur. Romantik bir edebiyat panosudur bu. Bu alternatif dünyada, “Bilgi ve bilim,/Sadece saf mantıklılık,/Prensipler;/Fikirler've umumi,/Lüzumlu keli­melerle değil,/ Sezgiler,/ Vecdler ve mistik görüşler vasıtası ile de,,/Elde edilebilfmektedir]” (FS.82).

“Fındık Sekiz”in kimi bölümünde, sözü edilen bu koz- mik/majik atmosfer giderek yoğunlaşır. Dünyanın üç enerji merkezinden biri(dir)” (FS.81) Bodrum’daki Gümüşlük metinde. Bu büyüsel ortamda Meto’nun karşılaştığı ressam doğaüstü özellikler taşır, insanın karşısına “her kılıkta, çe­şitli mesleklerde, olmadık tarihlerde” (FS.83) çıkabilmekte­dir. Yine burada bir taşa dokunan Meto’nun vücudunda bu­lunan pis enerji dışarı akar” (FS.81); “majik güçlerin devre­ye girdiğini anla[r]” (FS.82) Meto. Bu kozmik rengi, Eski Mısır’ın Merites’i, Keops’u, Ra’sı, ya da Babil’in melekleri Harut ve Marut’la (Bk. FS.ll) güçlendirir yazar.

Ancak metindeki kozmik boyutun ana taşıyıcısı İslam mistisizmidir. Bir önceki metni “Ağır Roman”da, dünyasallığı odağa alan ve ana kişisi Salih’e dünyayı sınır tanımadan ya­şatan Kaçan, “Fındık Sekiz” de Meto’yu inançlı bir Müslümana dönüştürür. Yoğun özyaşamsal etkiler altında yazıldığı belli olan bu romanda, Kaçan’m kendi varoluşsal sorgulamasını da dinsel/kozmik bir boyuta kaydırdığını söyleyebiliriz. Me­tinde dinsel atmosferi, besmelelerle, dualarla (Bk. FS.19, 58) dergâhta “hû.” çekenlerle (Bk. FS.59, 81), camide kılman na­mazlarla (Bk. FS.58), tekke ve evliya isimleriyle (Bk. FS.33, 55-56) ya da “yaşamak bu dedikçe topuğunun üstünde dönü­yor, dönüyor” (FS.89) olan dervişlerle oluşturur yazar; me­leklerden, Meryem’den (Bk. FS.38) söz eder.

Yaşam, tüm dinsel doktrinlerde olduğu gibi bir oyun’dur romanda. Metin, bir “kulaktan kulağa” (FS.9) oyunuyla başlar. Tutukevinde ise “saklambaç” ve “körebe” (FS.ll) oy­nanmaktadır. Bu dünya, insanın sınav verdiği bir oyun ala­nıdır, bir okuldur “Fındık Sekiz”de. Meto’nun mürşidi ko­numundaki Fahri Baba, ona bir İslâm tarikatının gelişme yolculuğunu anlatıyor gibidir: “Sen şimdiye kadar sınavday­dın, şimdi yeni bir şelâlenin yatağına yatırılacaksın ve o, senin yaşadığın son nefesin, son sesin olacak!” (FS.33)

Kimi yerde dinsel boyut metaforik düzlemin dışına taşar, gerçekle bire-bir örtüşür; roman kişileri inanç/din konu­sunda söyleşirler (Bk. FS.49-50). Kimi yerde ise dinsel doktrin doğrudan metne işlenir: “Şimdi milyonlarca litre al­kolle yıkanan bu bedenler, kendilerini bu haramdan arındır­mak için kuru toprağın üzerinde aylarca debelenecekleri...] borçlarını ancak tövbeyle ödeyecekler.” (FS.20) Şiddet ve in­tikam düşüncelerinin sarmalındaki roman kişisi, metnin son sayfalarında tümüyle bir arınma sürecinin içine girer: Yazar, ritmik düzyazı formunda açıklar bunu: “Boşaltıyor beynindeki taşkın hummalı kini, dinliyor vücudun açılmamış, dokunulmamış o siyah perdesil” (FS.89)

“Dünyayı gördüğü optik biçim değiş[iyordur] ” (FS.89) Me- to’nun. Ve bu değişime en güçlü ivmeyi veren öge ise aşk’tır. Bir aşk romanıdır “Fındık Sekiz”. Karşı cinsten biri­ne duyulan aşktan çok, soyut bir aşktır burada söz konusu olan; mistik/kozmik gelişme yolculuğundaki İlâhi aşk tır. “Aşık olmak evrenden yeryüzüne uzanan eli öpmek” (FS.17) demektir “Fındık Sekiz”de. Meto’nun pîri Fahri Baba için de “aşk, en zor ulaşılacak, en yüksek mertebeydi. Meto bu ha­yattan ayrılırsa, ona ‘aşk’ı, hiç bitmez, tükenmez, yok olmaz ‘aşk’ı, sunacaktı” (FS.48).

“Fındık Sekiz”deki kadın roman kişileri genelde cinselli­ğin taşıyıcısıdırlar; “dudaklarına şehvet yükleyerek” (FS.83) konuşurlar. Oysa Meto aşkı farklı düzlemde aramaktadır. Romanın bir yerinde, “lanetler olsun bir bedende sunulan aş­ka,” (FS.82) diye haykırmak ister. Dünyasal aşk, “hakiki di­ye sunulup da, aslında mecazi olduğu anlaşılan sentetik [bir] aşk [tır]” (FS.39).

Yeni Eflatunculukla koşutluk içindeki Islâm mistisizmin-

saf mantıklılık,/Prensipler;/Fikirler've umumi,/Lüzumlu keli­melerle değil,/ Sezgiler,/ Vecdler ve mistik görüşler vasıtası ile de,/Elde edilebil[mektedir]” (FS.82).

“Fındık Sekiz”in kimi bölümünde, sözü edilen bu koz- mik/majik atmosfer giderek yoğunlaşır. Dünyanın üç enerji merkezinden biri(dir)” (FS.81) Bodrum’daki Gümüşlük metinde. Bu büyüsel ortamda Meto’nun karşılaştığı ressam doğaüstü özellikler taşır, insanın karşısına “her kılıkta, çe­şitli mesleklerde, olmadık tarihlerde” (FS.83) çıkabilmekte­dir. Yine burada bir taşa dokunan Meto’nun vücudunda bu­lunan pis enerji dışarı akar” (FS.81); “majik güçlerin devre­ye girdiğini anla[r]” (FS.82) Meto. Bu kozmik rengi, Eski Mısır’ın Merites’i, Keops’u, Ra’sı, ya da Babil’in melekleri Harut ve Marut’la (Bk. FS.ll) güçlendirir yazar.

Ancak metindeki kozmik boyutun ana taşıyıcısı İslam mistisizmidir. Bir önceki metni “Ağır Roman”da, dünyasallığı odağa alan ve ana kişisi Salih’e dünyayı sınır tanımadan ya­şatan Kaçan, “Fındık Sekiz”de Meto’yu inançlı bir Müslümana dönüştürür. Yoğun özyaşamsal etkiler altında yazıldığı belli olan bu romanda, Kaçan’m kendi varoluşsal sorgulamasını da dinsel/kozmik bir boyuta kaydırdığını söyleyebiliriz. Me­tinde dinsel atmosferi, besmelelerle, dualarla (Bk. FS.19, 58) dergâhta “hû” çekenlerle (Bk. FS.59, 81), camide kılman na­mazlarla (Bk. FS.58), tekke ve evliya isimleriyle (Bk. FS.33, 55-56) ya da “yaşamak bu dedikçe topuğunun üstünde dönü­yor, dönüyor” (FS.89) olan dervişlerle oluşturur yazar; me­leklerden, Meryem’den (Bk. FS.38) söz eder.

Yaşam, tüm dinsel doktrinlerde olduğu gibi bir oyun’dur romanda. Metin, bir “kulaktan kulağa” (FS.9) oyunuyla başlar. Tutukevinde ise “saklambaç” ve “körebe” (FS.ll) oy­nanmaktadır. Bu dünya, insanın sınav verdiği bir oyun ala­nıdır, bir okuldur “Fındık Sekiz”de. Meto’nun mürşidi ko­numundaki Fahri Baba, ona bir İslâm tarikatının gelişme yolculuğunu anlatıyor gibidir: “Sen şimdiye kadar sınavday­dın, şimdi yeni bir şelâlenin yatağına yatırılacaksın ve o, senin yaşadığın son nefesin, son sesin olacak!” (FS.33)

Kimi yerde dinsel boyut metaforik düzlemin dışına taşar, gerçekle bire-bir örtüşür; roman kişileri inanç/din konu­sunda söyleşirler (Bk. FS.49-50). Kimi yerde ise dinsel doktrin doğrudan metne işlenir: “Şimdi milyonlarca litre al­kolle yıkanan bu bedenler, kendilerini bu haramdan arındır­mak için kuru toprağın üzerinde aylarca debelenecekleri...] borçlarını ancak tövbeyle ödeyecekler.” (FS.20) Şiddet ve in­tikam düşüncelerinin sarmalındaki roman kişisi, metnin son sayfalarında tümüyle bir arınma sürecinin içine girer: Yazar, ritmik düzyazı formunda açıklar bunu: “Boşaltıyor beynindeki taşkın hummalı kini, diriliyor vücudun açılmamış, dokunulmamış o siyah perdesi!” (FS.89)

“Dünyayı gördüğü optik biçim değiş[iyordur]” (FS.89) Me­to’nun. Ve bu değişime en güçlü ivmeyi veren öge ise aşk’tır. Bir aşk romanıdır “Fındık Sekiz”. Karşı cinsten biri­ne duyulan aşktan çok, soyut bir aşktır burada söz konusu olan; mistik/kozmik gelişme yolculuğundaki İlâhi aşk tır. “Aşık olmak evrenden yeryüzüne uzanan eli öpmek” (FS.17) demektir “Fındık Sekiz”de. Meto’nun pîri Fahri Baba için de “aşk, en zor ulaşılacak, en yüksek mertebeydi. Meto bu ha­yattan ayrılırsa, ona ‘aşk% hiç bitmez, tükenmez, yok olmaz ‘aşk’ı, sunacaktı” (FS.48).

“Fındık Sekiz”deki kadın roman kişileri genelde cinselli­ğin taşıyıcısıdırlar; “dudaklarına şehvet yükleyerek” (FS.83) konuşurlar. Oysa Meto aşkı farklı düzlemde aramaktadır. Romanın bir yerinde, “lanetler olsun bir bedende sunulan aş­ka,” (FS.82) diye haykırmak ister. Dünyasal aşk, “hakiki di­ye sunulup da, aslında mecazi olduğu anlaşılan sentetik [bir] aşk [tır]” (FS.39).

Yeni Eflatunculukla koşutluk içindeki İslâm mistisizmin­de “sevgi insan ruhunun Tanrı’ya, güzel olana, iyiye duyduğu bir eğilim, bir yönelmedir. Güzellik, evrende, Tann’nın görü­nüşü olduğundan sevgiyle özlü bir varlık bağlantısı içindedir. Ruhun başlıca eylemi sevgi duymak, Tanrı’ya kavuşmak için çabalamaktır”.[[207]](#footnote-207) Ancak, “Fındık Sekiz”in Meto’su, metin bo­yunca, dünyasal/yoz bir çevreye kin ve nefret kusar. Her ne kadar romanın sonunda, Meto’nun bu olumsuz duygular­dan arındığı söylenirse de, metnin geneline egemen olan bunalım atmosferi, New Age romanlarının odağında bulu­nan sevgiyle bütünleşme ediminin gücünü azaltır “Fındık Se­kiz” de.

Romanda aşkın bunalıma baskın çıktığı, huzurla bütün­leştiği kesitler ise, Meto’nun bir başka sevgiliye yöneldiği anları içerir. Onun Hayat, Bahar, Çiğdem isimlerini verdiği sevgilidir bu; doğadır, bozulmamış yaşamdır. Doğa, yazarın ona verdiği bu kadın isimlerinde alegorikleşir, beden kaza­nır. “Çiğdem’in aydınlık, sabahları kıskandıran yüzü [nü]” (FS.72) görür her yerde, “Sahafın çiçeklerle beraber koştu­ğu rüzgarlar [la]” (FS.75) konuşur Meto; “îşte böylesi bir aşkla Hayat’a, Çiğdem’e, Bahar’a bağlanmıştır” (FS.84). Ro­mandaki doğa alegorisiyle metne yansıyan huzur, Metin Kaçan’m bıçkın dilini dizginler, onu üstdile yaklaştırır. Metnin en şiirsel bölümleridir bunlar. “Bir portakalın çap­kın gülümseyişinde yaşanan anlar[dan], bir muzun uzun sür­müş paranoyasından], çileğin hiç dinmeyen, sürekli arzu ka­zandıran başkaldırışı[ndan]” (FS.72) söz eder Kaçan; “uçu­şan martıların kanat çırpışı, gökyüzünde kavis alışını, rüzga­rın soğukla dost oluşu, ateşin çiçeklerle kardeş oluşunu” (FS.17) aşk diye adlandırır.

Tek somut sevgilidir Hayat/Bahar/Çiğdem metinde; doğa­dır, yaşamdır; bozulmamış, arı yapısıyla özde İlâhi aşkın yeryüzündeki uzantısıdır; ego’nun araya girmesinden önce, insanın da parçası olduğu bütündür. Ve o, tüm dünyasal tutkulardan, geçmişin gölgesi ve geleceğin endişesinden arınmış yaşanmalıdır. “Bir an!/Yalnızca an!/Sadece an!/ an!” (FS.80) Gelişmiş insan, “günübirlik yaşayıp da aşkına toz kondurmayan insan çeşidi[dir]” (FS.39) “Fındık Sekiz”de; onun sürdüğü yaşam, romanın aydınlanmış kişisi Fahri Ba- ba’nm “beyaz hayat” (FS.52) dediği şeydir. Bir’in parçası ol­mak; evrenle bütünleşmek, yüceyi sıradanın içinde, doğada, yaşamın her hangi bir an’mda yakalamak, mistik/kozmik uyum anlayışının bir gereğidir.

Yazarı Metin Kaçan’m gerçek yaşamında tutuklanıp yar­gılanmasıyla koşutluk gösterir bir biçimde tutuklanıp/yar­gılanan roman kişisi Meto’nun bu durumu özellikle metnin sonunda, maddesel yaşama tutsaklık ve kutsal yargı analojisi içinde verilir. Hapisten çıkar Meto; aydınlanmıştır. “O an kavuş [ur] meleklerin baharına/o zümrüd-ü Anka kuşuna.” (FS.90) Tanrı ona, ana gerçeği bir daha unutmamasını söy­ler: “Bil ki benim âlemleri düzene koyan, nurlandıran, terbiye eden, tüm oluşları sağlayan.” (FS.90)

Varoluşunu mistik düzleme taşımıştır Meto. Mistik/koz­mik gelişme romanlarının ana yapısına uygun bir biçimde, bunalımı ve toplumla uyuşmazlığı yaşamış, sonra arayışa geçmiş, üstbilince sahip bir kişinin önderliğinde yol almış, aşkı, doğayı/arıyı/bozulmamış özü tanımış, aydınlanmıştır. Gönlünü, “sadece insan sevgisinden alıp hayvanlara, bitkile- re, yağmurlara, yıldızlara kaydır[mak demektir bu]” (FS.88). “Şu raks eden âlemin bir cümle nefesini, gözle görül­meyen gerçeklerin en şaheserini, seçilecek yolların en edepli­sini, terbiyelisini, yaşanacak olan insan halinin en şereflisini” (a.g.y.) yakalar Meto, düşlerinin -ya da gerçeğin- derin­liğinde...

1. **"Fındık Sekîz"de Biçim/Yapı/Kurgu/Dil Özellikleri**

Motif/içerik düzleminde geleneksel mistik gelişme yolculu­ğu şablonuna oturan ‘Tındık Sekiz”, biçimsel düzlemde ge­lenekselin tümüyle dışında bir yol izler. “Bana soracak olur­sanız kurgulardır gerçek olan,'” diyor Metin Kaçan önsöz gö­rünümündeki bölümde. Bir sonraki sayfada da kendi imza­sını taşıyan bir epigraf yer almakta: “Rüyalar altında akan günler” Yazar, somut gerçekten çok, düş’ü/kurguyu ön pla­na alan romantik özellikli bir metinle karşı karşıya oldu­ğunu baştan söyler okuruna bu yolla.

“Fındık Sekiz”, içerikte olduğu gibi biçim düzleminde de romantik öğelerle dokunmuştur. Birey ve onun iç dünyası odaktadır metinde; anlatı metaforik bir temel üzerinde ya­pılanmıştır; kimi yerde lirik özellikler gösterir. Ancak “Fın­dık Sekiz”, romantizmin boyutlarını aşar. Somut ve soyutun iç içe girdiği kurgusu, modernist edebiyatın zaman ve uza­mı delen tekniğiyle bütünleşir, giderek postmodern eğili­min çok katmanlı/çoğulculeşzamanlı özellikleriyle yoğrulur. Gerçekten de, alegorik bir oyunla, bir kurguyla başlayan metin, bir rüya ve rüyanın uzantısı bir hayâlle sona erer. Metnini kurgu/düş parantezine alır Kaçan. “Gerçek ile hayâl kardeş olup el ele tutuşurlar” (FS.16) onun metninde. Meto, bir üst gerçeklik düzleminde, “rüyalarda hatırlıyordu[r] kim­liğini, güzelliğini” (FS.16).

Farklı dilsel/biçimsel öğelerle oluşturulmuş avangardist bir anlatıdır “Fındık Sekiz”. Konusal bütünlük, şiirler ya da araştırma metinlerinden kimi kesitlerin dokuya monte edil­mesiyle bozulur. İkide bir metne giren bir koro, “yapıştır di­ye vokal yapar” (FS.12) Meto’ya; kimi yerde koro rakip ko­royla birlikte olayları yorumlar, Meto’ya yol gösterir.

Mistik tonlamalı gündüz düşlerinin, somut bir Beyoğlu gerçeğiyle birbirine geçtiği bir uzamda yaşanır “Fındık Se­kiz” de. Destansı/masalsı, bir o kadar da kanlı canlı/külhanca bir ortamdır bu. Zaman ise, dünden bugüne, oradan da ya­rma akmaz metinde. “Ben, geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kavramlarından da hoşlanmam. İstediğim zamanlarda yaşa­rım,”[[208]](#footnote-208) der “Fındık Sekiz”in yazarı. Onun metinlerinde za­man tümüyle iç dünyanın, düşsel yaşamın özgür zamanıdır; kurmaca dünyanın saatine ayarlıdır.

Çoğunlukla iç dünyayı anlatan yirminci yüzyıl edebiya­tında, soyut yaşantının içinde zamanı kurgulamak, yazarın ana sorunsallarından birini oluşturur. “*Aslında naif bir boş­luk duygusunda yaşamak istiyorum. Ama zaman duygusu olunca, insanın içinde gerçek zaman sanki kaybolup gidiyor. Bunun için zamanla ironik bir hesaplaşmaya girdim.”[[209]](#footnote-209)*

Gerçekten de, gerek “Ağır Roman”da, gerekse “Fındık Se­kimde, somut zaman saptamalarını neredeyse hiç kullan­maz Kaçan. “Aradan beş tavuk pişirip yenecek kadar doyuru­cu ama monoton bir zaman ge[çer]” (FS.85) onun anlatısın­da; ya da Sevda ile Meto yemekte “ara sıcaklar dönemine denk gelen bir anda” (FS.43) göz göze gelirler. “Zamanı gözle görülür, kalple hissedilir hale geftirmeye]” (FS.13) çalışır ya­zar. Önemsiz zamanları ise çöpe atar, “aradan anlamsız, ad­sız zamanlar geçmiş,” (FS.17) der. Giderek zamanla hesap­laşmasını bire-bir düzleme taşır, “zaman denen çözülmemiş kavram [dan]” (FS.22) ya da “içinde belirli şeylerin olageldiği bir ölçü birimi diye adlandırılan ‘zaman[dan]” (FS.68) söz eder metninde. Zamanın alışılmış ölçütlerin dışında yansıtıl­ması ise, anlatıyı soyutlaştırır, onu zamanın dışına taşır, za- mansızlaştırır, ona mitik/destansı bir atmosfer katar.

Bu *zamansız* dünyayı, olabildiğine *özgür/uçuk/a laya/kül­han* ve bir o kadar da *şiirsel* bir *imge/simge!alegori* ağıyla oluşturur yazar. *Gemi* alegorisiyle başlar anlatı. Mistik sim­geler ve alegorilerle dokunmuş başlangıç tümceleri, bir ya­şam yolculuğunu, toplumsal yozlaşmayı ve tüm bunların içinde kozmik bir bilincin varlığını haber verir: *Gemi, yol, tan yeri, yunus, adak, sekiz, gönlün sezgisel terazisi, geminin gidişini engelleyen sosyolojik dalgalar, fırtına, kasırga, oyun, aşk, düş, rüya, hayal, Mısır, înka, Hamt, Marut...* tümüyle metaforik bir dünya oluştururlar metnin başında: Ana anla­tının imge düzlemindeki özeti gibidir bu.

Bir yolculuk alegorisi üzerine kurulmuş olan anlatıda, iki antika arabayla yol alınır. Ellili yılların arkaik görünümlü Malibu ve İmpala’sı metindeki yoğun simge ağının ana dü­ğümleridir; mistik gelişme yolculuğunun taşıyıcılarıdır. İs­lam mistisizminde, Allah’ın evrende yansıması ya da insan-ı kâmilin kalbi anlamlarını simgeleyen ayna, ruhun madde­deki tutsaklığını simgeleyen hapishane, doğayı/yaşamı çağ­rıştıran Bahar/Çiğdem/Hayat metinde sıkça kullanılır. Sev- da’nm parfümü Edida ise maddenin büyüsüdür, cinselliktir; tehlikenin habercisidir.

Metaforik düzlemin en belirsiz/gizli şifresi ise, anlatıya adını veren Fındık Sekiz sözcükleridir. Yapıta, İçerikle fazla ilgili görünmeyen bir başlık koymak, çağdaş edebiyatın eği­limlerinden biridir. Umberto Eco’nun “Gülün Adı” örneğinde olduğu gibi yazarın yapıtıyla ilgili ipucu vermemek, böylece yorumu okuruna bırakmak isteğinden kaynaklanır. Ancak Metin Kaçan’m bu estetik giz’inin ikinci sözcüğü, anlatıdaki mistik izleğin yakalanmasıyla birlikte çözüme ulaşır: “Sekiz sayısı Bektaşilik’te daha çok sekiz uçmak deyimi olarak geçer. Yaygın bir inanca göre uçmak (cennet) sayısı sekizdir.”[[210]](#footnote-210) Yu­nus Emre de bir dizesine dokur, İslâm tasavvufunun bu sim­gesini: “Yedi veylün tamusını kül ider âşıklar âhı/Kasd ider se­

kiz uçmağı nur idüb nura katmağa.”12 Kitabın başlığının ilk sözcüğü Fındık ise, -en azından bu incelemenin yazan için- çözümlenmeyen bir şifre olarak kalmayı sürdürür. Çoğu za­man yazar, metaforik simgelerinin bire-bir çözümlenmesine izin vermez metinde; kimi yerde kutsal renkli sekizden “ser­sem sekiz” (FS.52) diye söz eder, okurunun kafasını karıştı­rır; alegoriyi, kendine özgü yaşamı olan, bağımsız/dizginle- nemez kurgusal bir oluşuma, imgeye dönüştürür.

Anlatıda daha çok sekiz ve dokuz sayılarıyla oluşturulan sayı simgeseline, yoğun bir renk simgeseli eşlik eder. Tek bir anlamla smırlandırılamayan bu simgeleri, metindeki ge­nel kullanımlarını göz önünde tutarak açımladığımızda, mistik yaşantının rengi mor/eflatun, armmışlığm rengi be­yaz, somut yaşamın/cinselliğin rengi kırmızıdır; karanlık insanlara ise siyah eşlik eder metinde. Çoğunlukla mistik içerikli simgelerdir bunlar. Meto’nun aydınlanması “beyaz hayat”a (FS.52) giriş demektir. Gelişme yolculuğuna vişne- çürüğü-beyaz bir Malibu’yla çıkar Meto: Henüz yolun başın­daki Meto’nun bindiği araç tümüyle beyaz değildir, somut yaşamın kırmızısına yakın bir renk daha taşır; vişneçürüğü- dür aynı zamanda. Oysa, yolun sonunda binilen İmpala ka­tıksız beyazdır. Yaşamla tinselliğin bütünleşmesini ise, “kı­zıl çiğdemin dudakları Beyaz MartCyla barışıyor(FS.53) diye anlatır Kaçan. Kimi yerde renk simgeselinin şifresini kendi verir okuruna; “küstah kırmızı, çekingen san, utangaç yeşil, akıllı beyaz,” (FS.17) der.

“Fındık Sekiz” anlatısının biçim düzlemindeki en önem­li özelliği ise dilidir. 1990’da “Ağır Roman” yayımlandığın­da, metindeki alışılmamış/özgün dil büyük yankı uyandır­mıştı. Dolapdere’nin bıçkın argosunu fantastik öğeyle bü­tünleştiren bu farklı dil aracılığıyla, sarkastik ironiden, groteske, oradan da kitsch’e uzanan, provokatif bir imgeler dünyası yaratmıştı Kaçan: Üstkültürle çelişen ve gerçeğini onun diliyle yansıtamayan bir altkültürün diliydi bu; “bir dil yaratmak ve o dilin edebiyatını oluşturmak” (FS.51) de­mekti. Alt kültürün dile yaklaşımını ise şöyle açımlıyordu yazar: “Yerleşmiş, bire-bir karşılığı olan sözcük/anlamlardan nefret ediyorlar çünkü. Bu da onları kendi sözcüklerini üret­meye götürüyor.”[[211]](#footnote-211)

*“Düşle yaratılmamış, gerçeklikten devralınmış bir dil ülke. Steinbeck’in Sardalye Sokağı, Amado’nun Babia’sı, Marquez’in Maconda’sıyla karşılaştırılabilir*.”[[212]](#footnote-212) Böyle diyor eleştirmen, “Ağır *Roman”* la ilgili olarak. Metin Kaçan *“Fındık Sek* iz” de, bir önceki romanındaki dil özelliklerini sürdürür. Gerçek­ten de, içinde kanlı canlı sözcüklerin neredeyse somutlaştı­ğı, dilden insanlar, dilden uzamlar içerir onun metinleri. *“Eski bir tüfeğin tek horozu kalkmış, zamanın ıslanmış priz­masından gökyüzüne mermileri süzgeç[liyordur] ”* (FS.59) *“Fındık Sekiz”*de. Ya da Meto *“bu ıslak ve kızıl havada kade­riyle karşılaşacağı âna pergel sallıyordu[r]”* (FS.22). Ya da *“aşk vurgunlarına en iyi gelen ilaç bu caddede paraşüt gibi seyretmektedir”. Ya da* *“şimdi yalan denen bin bir renkli, yedi gölgeli canavar kendi sahasına çekilmiş,* ‘*sohbet*’ ve ‘*muhabbet*’ *dediğimiz ahiler arabanın içine sızmıştı[r]* ” (FS. 19).

Kimi yerde, şiirselleşir, durulur dil: *“Havada pembenin mo­run, sarının, yeşilin, turuncunun, kırmızının dans ettiği bir hâle oluşur; bir şimşek çakar; yeryüzü bu sesi ilk defa duyuyor gibi ir­kilir; masum bir yıldırım gökyüzüne ilk dillerden kalma bir işaret çizer: Aşk.”* (FS.24) Kimi yerde ise dil asabidir, incelik tanımaz, vulgerleşir: Metinde söz konusu bara girilirken “*damsız almı­yoruz türünden hayvanlıklar yapmıyorlardı[r]”* (FS.23); ya da *kız* “*bir davarla dalgasını geçerek dans eâiyorâulr]” (a.gy.).* Ve metin boyunca bir argo sözcük yankılanır sayfalarda: *Yapıştırl* Kimi zaman da destansı bir imge ortamına dalar *dil:* “*Siga­ra elden ele tünele kadar iner. Aynı sigara Karaköy’de bedenleri­ni satan kadınlardan birinin dudaklarına kadar gider. Kadın ka­şardır. Sigaranın sarılmasındaki hassasiyete bakıp Ah Meto ahV der.”* (FS.12) Kimi zaman ise *naif,* giderek *kitsch* bir ton ege­men olur *dile:* “Meto *[...] ağlamak istiyordu[r]; doyasıya ağla­mak; yağmurun gökyüzündeki pamuktan annesinden ayrılırken ağladığı gibi.”* (FS.72-73) Kimi yerde de metne dokunmuş şi­irlerin arasından masal dilinde ritmik düzyazı bir *karamela mânisi* fırlar: *“Zaman konuşmayı böler, iki tahta gökten iner, bir çam o senin beline, bir gül o da gönül teline.”* (FS.56) Ya da bir­den *film öyküsü* anlatımının nesnel ayrıntısıyla bütünleşir dil: *“...soğuk kendi şarkısının klibini çeker; görüntüye naylon torba­lar, sigara paketleri ve birkaç yaprak girer.”* (FS.30)

“Gecenin lacivertle dans ettiği” (FS.34) ya da “aheste bir zaman diliminin o küçük mavi tonunda” (FS.80) yaşanılan, somutun yanısıra soyutun da renklerle boyandığı bir me­tindir Fındık Sekiz. Farklı boyutların arayışındaki yazar ki­mi yerde 19. yüzyıl romantiklerinin bir söz sanatını (Synesthesie) katar metnine, seslerle renkleri birbirine ka­rıştırır, “kahverengiden maviye çalan bir ses[le]” (FS.43) ko­nuşturur roman kişisini. Nesneler ve soyut kavramlar ise kişiselleştirilir, insan özellikleri gösterir anlatının kimi ye­rinde; sözcükler takla atar (Bk. FS.62), caddeler cilve yapar (Bk. FS.71), şehirler küfür eder (Bk. FS.19), kalpler ise “zım bam zımalda zım bam” (FS.18) diye atar; uçak “fu- uuu... Zızz. Şişştt” (FS.14) diye uçar, sigara “füüü-fü-üü-füü” (FS.34) diye içilir bu anlatıda. Renkleriyle, sesleriyle, soluk alıp verir bu metin. İçinde “sözcüklerle yelken açılan” (FS.69) bu kurmaca yaşam, düzyazı, ritmik düzyazı ve şi­irin birbirine karıştığı bir dilsel karnavaldır.

Ne var ki, bu keyifli kurmaca yaşam sonsuza değin sür­mez metinde. İkide bir metnin içine karışan bilgiç/hoşgörü- süz/saldırgan bir ses, bu dilsel şölenin keyfini kaçırır. Yazann ilk romanında belli belirsiz var olan, sözel düzlemdeki eleş­tirel tonlama, “Fındık Sekiz”de tümüyle ahlaksal düzlemde bir akıl hocalığına dönüşür. Geleneksel/gerçekçi edebiyatın, her şeyi bilen ve okura söz hakkı tanımayan egemen ko­numdaki anlatıcısını hortlatmış; onu, kendisine hiç uy­gun olmayan, dilden bir dünyanın içine salıvermiştir Metin Kaçan. Anlatının en tutarsız, en zayıf yönüdür bu.

*“Fındık Sekizdin* genel estetik eğilimine ters düşen yazar- anlatıcı, metinde onaylanmayan yaşam görüşlerini ve biçim­lerini, bire-bir düzlemde yerden yere vurur, kendi doğruları­nın altını çizer: “En *tehlikeli insan modeli de budur: vicdansız insan, vicdansız topluluk, vicdansız kavim*!!!” (FS.17) Böyle bir toplumda “*ahlaki çöküntünün, sosyal zehirlenmenin adı ‘bağımsızlık’ ya da ‘özgürlük’tü[r]”* (FS.9). “*Maneviyattan ko­nuşan tiplere ‘sapık, yobaz, tutucu, gerici*’ *gibi sıfatların yakıştı- nldığı bu şehir bir süre sonra sallanacak, öyle bir sarsıntı ola­cak ki, seçilmiş insanların dışında kimse kalmayacak.” (FS.20)*

Oysa, “Fındık Sekiz”e yukarıdaki saptamaları koyan ya­zar, 1990’da bir manifesto kesinliğiyle estetik görüşünü açıklamıştı: “Ben Metin Kaçan olarak bire-bir yansıtmalardan tiksindiğime göre...”[[213]](#footnote-213) Yukarıda örneklenen, bire-bir yansıt­malarla dolu tümcelerin, doğru ya da yanlış oluşu değildir konu. Burada önemli olan, yazarın başlangıçta, yönünü okuruna kesin olarak gösterdiği -bizim de beğeni ile izledi­ğimiz- estetik doğrultusundan sapmalar yapması, sanatı su­landırmasıdır. Bir ideoloji de, bire-bir yansıtmalar olmadan, sanatın özü zedelenmeden estetik düzleme taşınabilir.

Tarihsel bağlamda Fındık Sekizin Türk edebiyatı açısından önemi, Islâm mistisizmini postmodern biçim/kurgu öğeleriyle bütünleştirerek vermesidir. Bu açıdan bakıldığında, türünün ilk örneğidir “Fındık Sekiz”. Postmodemizmin ana özellikle­rinden biri çoğulculuk tur. Karşıt ontolojilerin, metinde bir sentez arayışı olmaksızın yan yana, iç içe, eşzamanlı kullanıl­ması demektir bu. Ruh-madde, duygu-akıl, kurmaca-gerçek, mistisizm-bilim vb. gerçeğin çeşitlemeleri olarak, birlikte, de­mokratik bir biçimde yer alırlar modern-sonrası metinlerde.

Çoğulculuk “Fındık Sekiz”de de, farklı ontolojiye sahip iki alanın bir arada kullanılması olarak ortaya çıkar. Mistik söylemi, ileri teknolojinin ürünleri ve kimi yerde bilimsel veriler ile iç içe estetize etmeyi dener Kaçan. Başarılıdır bunda. Kimi yerde mistik tezini, bilimsel verilerden esinle­nerek ya da alıntı yaparak destekler (Bk. FS.82, 73); ya da iki alanın öğelerinin bir arada kullanır: “Uçak [...] tam gaz sekiz motor, on-oniki havariyle gidiyordu[r]” (FS.14) onun metninde. Anlatıdaki çoğulcu eğilimin ana taşıyıcısı, otomo- bil-mistik yolculuk birlikteliğidir. Metaforik (simge/imge/ alegori) bağlamda da ele aldığımız bu örtüşme, metinde farklı düzlemlerde desteklenir.

Yoğun bir metaforik ağla sarılmış olan eski model “Malibu” marka araba, romanın ana kişilerinden biridir; insan davra­nışları gösterir. Kimi yerde ağıt yakar: “Gözlerinin içinde gizil dünyalar/Hangi virajlarda bu ön takımlar ağlar” (FS.52). Kimi yerde, “içerdeki gergin havayı silmek için güzel bir istasyona kendini kilitle[r].” (FS.19) Kimi yerde ise doğaüstü özellikler gösterir, sanki masal dünyasının uçan halısıdır; “Meto’yu ka­pısız yollardan geçirerek İstanbul’a en kestirme yoldan ulaştı­rır” (FS.84). “Yürekli [bir] motor[dur o].” (FS.28) Söz konusu araba aynı zamanda sekiz otomatiktir; formasyonu, romanın mistik içerikli başlığıyla çakışır; mistik yol gösterici “Fahri Baha’nın; tüm insanlığa armağanı [dır]” (FS.18).

Malibu tüm metni avucunun içine almış gibidir. Anlatının postmodern özelliklerinin başında, onun, otomobil terimleri ile dokunmuş dilsel yapısı gelir. Kendisi de bir süre kaportacı olarak çalışmış olan yazar, egemen olduğu bu jargonu anlatı­sıyla bütünleştirir. Onun metninde insanlar ağır ağır yürü­mezler, “tatlı bir vitesle gidferler]” (FS.22); dikkatleri üstleri­ne çeken abartılı insanlar “uzunlan yakarak gelfiyorlardır]” (FS.61); bir insanın iç dünyasında uyanlması ise “kalpte ça­kan sinyal” (FS.21) aracılığıyla olur. Bu metinde hayvanse- verler “triptik bakış” (FS.18) fırlatırlar; sabah olurken ise “arabaların egzoslan tatlı bir hava yay [arlar] ” (FS.27) kente.

Cinsel betimlemelerin hiç yer almadığı “*Fındık Sekiz”*de, cinsel edim yine *araba dili* aracılığıyla uzaktan anıştırılır: “... *boşta çalışan bir motor gibi canın yerli yersiz hamle yap­mak ister, vitese koyar, kaydırmak bir kalkış yaparsın -şeni­nim ben senin.”* (FS.26) Bir mekânın döşenmesini ise, “san- *lır, kınlır, yapıştırılır, egzos takılır”* (FS.25) diye anlatır Ka­çan. Alt kültürün *estetik anlayışı* da yine, arabada *“arkaca- mın önündeki karpuz[da] ”* (FS.19) görüntü kazanır.

Meto’nun iç dünya yolculuğunda ise, bu mekanik araba terminolojisi en çarpıcı karşıtlığını bulur: “Startı verilmiş bir insanidir Meto] [...] gidip dönmekte olan devrana katil- ma[sı] [...] gerekiyor [dur].” (FS.83) Koro, mistik yolcu Me­to’nun “yüreğin[in] cesaretine gaz verir” (FS.12). Anlatının, gelişme yolunda olgunlaşma belirtileri gösteren Meto’ya yö­nelik son tümcesi de “Bas marşa”dır.

Postmodern edebiyatın ana kurgu eğilimi olan üstkurma­ca, “Fındık Sekiz”de de kullanım bulur. Metnin, objektifi kendi üzerine çevirmesi anlamına gelir üstkurmaca; anlatı­nın nasıl kurgulandığının anlatısıdır. Bu tür metinlerde, ağaçlardan/çayırlardan oluşan doğanın yerini çoğu zaman, harflerden/sözcüklerden oluşan yeni bir dünya alır. Somut gerçeklik ile kurmaca düş dünyası arasındaki sınırın yok olması demektir bu.

Metin Kaçan’m postmodern özellikler gösteren anlatısın­da da, kurmaca düzlem kimi yerde üstkurmaca düzleme ta­şınır; yazar-anlatıcı metnin dışına çıkar, okurla söyleşir: Meto ile Sevda “bak nasıl [da] ayrılıyorlar [dır]” (FS.27). Akima gelen bir olayı anlatmak istediğinde, “sizinle paylaş­mazsam olmaz,” (FS.27) der okuruna. Kimi yerde yazar-an- latıcı bir roman kişisi gibi metne girer; Kaçan ona konuşma çizgisi (‘\_’) bile verir. “-Lütfen zorlamayın söylemem,” (FS.27) der okuruna bu anlatıcı.

Üstkurmaca yapı, sözcük kullanımında da kendini göste­rir; betimlemelerini kimi zaman edebiyat-bilimi/dilbilgisi sözcükleri kullanarak yapar yazar; “mişli geçmiş zaman ma­sal ı” (FS.38), “zamirsiz aşk” (FS.38), “yankılanan emir kip­leri” (FS.85) ile oluşturur anlatısını. İnsanlar “düşlerden rü­yalara, sembollere, simgelere” (FS.28) geçerler. Meto “sokak­lara sembol toplamaya çıkar” (FS.68) ya da bir kavga sıra­sında “elbise giymiş harfler uçuşu[r]” (FS.16) Kaçan’m met­ninde. Harflerin, sözcüklerin, yazı’nın, edebiyatın dünyasıdır bu; kurmaca bir dünyadır.

1. **Son Deyiş**

Metin Kaçan’m “Fındık Sekiz”i mistik içerikli bir anlatı; ama eleştirmenin bir önceki romanı için dediği gibi “mitik bir yer, ama Kaf ülkesi değil [...] gerçeklikten devralınmış bir dil ülke”.[[214]](#footnote-214) Bu dil ülkede yazar, “Ağır Roman”da olduğu gibi yine “dünyaya başkaldır[ıyor]dur” (FS.80). Ancak bu kez başkaldırı mistik bir düzlemde gerçekleşmektedir. Yazar, “yaşanmakta olan uygarlığa kafa tutan” (FS.32) ve bu uy­garlığın insanlığı felakete sürükleyen değer ölçütlerine kar­şı çıkan bir etik üzerine yapılandırmış romanının motif ör­güsünü. Mistik düzlemde bir ontolojik metin, bir Bildungs- roman -gelişme/eğitim/oluşum romanı-, bir -İlâhî- aşk roma­nı ve aydınlığı giden yolu anlatan New Age tarzı bir kurtuluş romanıdır “Fındık Sekiz”.

Ancak bu mistik anlatı, biçim kaygısı taşımayan arkaik bir dil ve kurgu ile kaleme alınmış olan ve salt dinsel ideoloji­nin aktarıldığı iman tazeleyici metinlerden farklıdır. Dinsel ideolojiyi aktarmasına karşılık, edebiyatın biçim/kurgu/dil demek olduğunu bilen bir bilincin ürünüdür “Fındık Sekiz”; bu nedenle de Türk edebiyatında bir ilktir. Kimi zaman dil­sel düzlemde aksasa da, kimi yerde anlatıcısını bir ahlak ho­casına çevirse de, bundan sonraki yaratılarında ideolojik do­zu daha iyi ayarlayacağını düşündüğümüz bir sanatçının elinden çıkma bir edebiyat ürünüdür bu metin.

Dinsel/mistik öğenin estetik düzleme taşınması, sanat ya­pıtlarında kullanılması, sanatı yalnızca zenginleştirir. Ger­çek bir sanat ürününde, estetize edilmiş olan ideoloji, artık kurmaca dünyanın bir parçasıdır; onu yürürlükteki anlam­lara çevirerek bire-bir yönlendirmek olanaksızdır. Sanat dinselliği de işler, cinselliği de; önemli olan, yazarın onu nasıl işlediği, nasıl biçimlendirdiğidir. Aydın araştırmacıla­rın görünmez tabuları kırarak, Türk mistik edebiyatı konu­suna el atmaları gerekmektedir. Bu alanda yapılmış ciddi bir araştırma yoktur. Türk edebiyat araştırmacılığı, konuya yalnız içerik düzleminde değil, biçim düzleminde de yakla­şan, eski tasavvuf edebiyatı oluşumlarını olduğu kadar, yeni metinlerdeki mistik renkleri de araştıran bir türkoloğu öz­lemle beklemektedir.

**Abish, Walter 100**

**açık yapıt (opera aperta) 48**

Adı: Aylin 70

**Adorno, Theodor 33, 36, 65**

**Ağaoğlu, Adalet 81, 92**

Ağır Roman **93, 213, 227, 229, 230**

**Akyavaş, Erol 156**

**alegori 50, 52, 54, 227, 228, 233**

**Alexander, M. 210**

**alımlama estetiği 80**

**Altan, Ahmet 92,170**

**Althusser 168**

**Amado 230**

Amerika Dersleri 9

**Anar, İhsan Oktay 76, 93**

Anayurt Oteli 88

**anlam 46, 56, 62-64, 66, 75, 76, 79,167, 187, 200**

Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti **191,193 antromorfizm 64 apolinist 47 aporia 47,104**

**Aristo 19, 20, 34, 50, 97,155** Aşk-1 Memnu **84 Atasü, Erendiz 69, 92 Atatürk 61**

**Atay, Oğuz 9,44, 72, 86, 87, 89, 97-128,**

**165,170,191,194 Atılgan, Yusuf 45, 88, 89 Attar 154 Auster, Paul 77 aydınlanma 21, 22, 50 Aytaç, Gürsel 48,163**

**Bach 59**

**bağımsız alegori 54 Bahtin, Mihail 47, 48,131,143 Baki 21 Balzac 78**

**Baenkelsaenger 148 barok 50**

**Barth, John 75,100,136,194 Barthelme, Donald 100 Barthes, Roland 62, 63,132 Baudrillard, Jean 36, 62, 65**

**Becker, Jürgen 73 Beckett, Samuel 47, 70, 98-100 belirsizlik 175,182 Bener, Erhan 92,100** BenimAdım Kırmızı **9,10, 61, 69, 74, 91, 129-166,168 Benn, Gottfried 54 Beme, Eric 112,115 Bemhard, Thomas 70** Beşinci Dağ **212** Beyaz Kale **77, 91,135,194 biçimci estetik 29, 84** Bin Hüzünlü Haz **9-11, 93,167-208** Binbir Gece Masalları **123,193** Bir Cinayet Romanı **93** Bir Gülüşün Kimliği **169** Bir Savaşın Betimlemesi (Beschreibung eines Kampfes) **194 Borges, Jorge Luis 100 Brecht, Bertolt 37, 112,155 Broch, Hermann 41 Butor, Michel 17, 39, 69,187**

**Calvino, Italo 9,40,48, 69, 91, 99,100,194**

**Camus, Albert 138**

**Can Yücel 202**

**Canetti, Elias 45, 47**

**Capra, Fritjof 210-212**

**Castaneda, Carlos 88,194**

**Celâl, Peride 92,100**

**Cervantes 177, 207**

**Chagall, Marc 30**

**Christa Wolf 100**

**cinsel argo 142**

**Coelho, Paulo 69, 210, 212**

**Comte, Auguste 26**

**Coover, Robert 100**

**Copemicus 18, 21, 24**

**Cortazar, Julio 100**

**çoğulcu estetik 10, 66, 68-71, 73, 99,129- 166,168,180, 209, 233 çok yönlü optik 48 çokkatmanlılık 104 çokseslilik (polyphony) 131, 135**

**Dal, Güney 77, 92,100 Dante Alighieri 20,154 Danvin 26** Dava **45, 46, 203** Değişim **112**

**dekonstruksiyon (yapıbozumculuk) 104 deneme (essay) 56**

**Derrida, Jacques 47, 62, 63, 73,103,104, 175**

**Descartes, Rene 21, 211**

**Dilçin, Cem 21**

**divan şiiri 20, 76**

**diyalogsallaştırma 47, 48, 73,143**

**Doctorow, E. L. 100**

Don Kişot **75, 98,112,191, 205, 213**

**Dostoyevski 46,112,113,114,115,194, 203**

Drakula 181

**Dumas, Alexandre 170**

**Durkheim, Emile 42**

**Eagleton, Terry 68**

**Eco, Umberto 33, 48,65, 69, 74, 75,91, 130,133, 136,138,155-157,163,170, 193, 205, 228 Edgü, Ferit 88, 89, 94 egemen anlatım konumu (auktorial/omnici- ent) 117 Einstein, Albert 26, 27,198 eklektik 68,180 El Cezviye 154 eleştiri 79 Eliot 61 elitist 59, 169 Engels 26 epik resim 143 Eray, Nazlı 90 Erbaş, Şükrü 192 Erdoğan, Aslı 94 Erkal, Genco 94 estetik avangardizm 41 estetik modernizm 40 estetisizm 54**

**eşzamanlı (simultaneous) 99 Evliya Çelebi 147 Eyüpoğlu, S. 30 Ezop 50**

Fabrikada Bir Saraylı 92 Fanta 27

**Faulkner, William 100**

Faust **24, 25,112**

**Federmann, Raymond 100**

Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri 93, 98

**Ferguson, Marilyn 210**

Ferhat ile Şirin 157

**Feuerbach 26**

**Feyerabend, Paul 212**

Fındık Sekiz **9,10, 93, 209-235**

**Fiedler, Leslie A. 67, 80,135-138 Fielding, Henry 34 Fi**nnegans Wake **137, 205 Fischer, Ernst 78 Flaubert, Gustave 55 Foucault, Michel 62, 78 Fowles, John 73,100 Freud, Sigmund 28 Frisch, Max 28,100 Fuzuli 21**

**Galileo 18, 21 Gandhi, Mahatma 212 Gass,John 100 Gazzali 154** Gece **90**

**geçişimlilik (Transsubjektivitât) 183**

**gerçekçilik 17-31,39**

**geriye dönüş tekniği (flash back) 43, 84**

**Giacometti 30**

**Goethe 25, 34,182, 207**

**Göktürk, Akşit 90**

Gölgesizler **93,169, 201, 205**

**görecelik 27, 79,175**

**göstergebilim 80**

**Grass, Günter 100**

**grotesk 29, 45, 49,178, 230**

Gülün Adı **73,155,157,163, 228**

**Gümüş, Semih 81, 200**

**Gürsel, Nedim 92**

**Habermas, Jürgen 41** Hacivat **112**

Hakkâri'de Bir Mevsim **88** Hamlet **98,112,113,115,191 Handke, Peter 100** Hayat Denen Oyun **112,115 Hegel 47, 63, 65 Heisenberg, Werner 26, 27, 79 Herbert, Frank 210 Herder, Johann Gottfried 182 Hikmet, Nazım 154 hipergerçek 36, 65 Homeros 19 homo logos 98 homo viator 42 Howe, Irwing 60 hümanizma 83**

Hüsrev ile Şirin **74,130,133,139,145,157, 163**

**Ihab Hassan 67 Iser, Wolfgang 163**

**İbni Arabi 154 lbsen, Henrik 26** tlâhi Komedya **20, 208 İleri, Selim 92**

**İlhan, Attila 84**

**imge 46,48-54,179,195, 227, 233 Ipşiroğlu, M.Ş. 30 ironi 9, 74, 76, 227**

**Jameson, Frederic 72 Johnson, Uwe 100**

**Joyce, James 29, 37, 41, 44, 61, 70, 86,136, 167,174, 205 Jung, Cari Gustav 28**

**Kaçan, Metin 9, 93, 209-236 Kafka, Franz 27, 29,37, 45-47, 52, 53, 64, 75, 88,112,123,167,169-171,174, 177,194,195, 203 Kant, Immanuel 33** Kara Kitap **61, 69, 91,135,155** Karagöz **112** Karamazov Kardeşler **46 Karasu, Bilge 90 kamavallaştırma 47, 73 katharsis 97**

Kayıp Hayaller Kitabı **93,169, 201, 205 Keîile** ile Dimne **154 Kepler 21**

Kılları Yolunmuş Maymun **77, 92** Kırk Haramiler **179** Kırmızı Başlıklı Kız **179 kısıtlı anlatım konumu (begrenzter blick/li- mited point of view) 117 King, Martin Luther 212** Kitab-ı Ruh **154** Kitab-ül Hiyel **93 kitsch 60, 230 Koçu, Reşat Ekrem 213 kolaj 44 Konfüçyus 22 kozmoloji 17-31 Kristeva, Julia 132,153 Kulin, Ayşe 70 Kundera, Milan 100,194 Kutlu, Ayla 48, 92 kültür kargaşası 58 Kür, Pmar 93,100**

**Lacan, Jacques 62, 63,183 Laplace 28**

**Le Guen, Ursula K. 210 Levi-Strauss 62 Levin, Harry 60** Leyla ile Mecnun **154,157** Lotte Weimar'da **48 Lukacs, Georg 61 Lyotard 41, 57, 62**

Macbeth 98

Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü 112 Mallarme 190

**Mann, Thomas 48,155** Marat-Sade **112 Marge 69**

**Marquez, Gabriel Garda 100, 230 Marx, Kari 26, 61 M** asal Masal İçinde (Chimeria) **194 masal 178,179 meta-anlatılar 41, 58, 59, 62 metafiksiyonalist 87,105 metinİerarasılık 9,10, 56, 71, 72, 76, 98, 110,153,191 Mevlâna 153 Milton, John 25**

**mimetik (yansıtmacı) estetik 34, 47, 67, 71, 74-76, 85, 97 minyatür 144,145 mitik 53, 227 modernist imge 48-54 modernite 41**

**modernizm 12,41, 70, 167,169,179**

**Mondrian 152**

**montaj 44,45**

Moor, Kari 24

MS. 2150 210

**Mungan, Murathan 94, 168 Musil, Robert 41,44, 70 mutlak metafor 54**

**Nabokov, Vladimir 100**

**Nadir, Kerime 94**

**Napoleon 28**

**nefs-i emmare 215**

Nevv York Üçlemesi 77

**new age 10, 69, 209-236**

**Newton 22, 23, 26, 27,176**

**Nietzsche, Friedrich 5, 28,54,55, 63, 64, 202**

**Nizami 157,163**

**nouveau roman 64**

**Novalis 173**

Oduncunun Çocukları 179 olasılık 27

Orhan Pamuk’u Okumak **11,13 Ortaçağ 20, 50 oyun 71-79, 105** Oyunlarla Yaşayanlar **87,115**

Öküz **138,150 Özal, Turgut 60 Özer, Adnan 230, 235 Ûztürk, Yaşar Nuri 59**

**Pamuk** Prenses **181**

**Pamuk, Orhan 9, 23, 6l, 69, 73, 74, 75, 77, 81, 91, 92,100,129-166,194** Parfüm **72, 73 parodi 44, 75,76,110 pasif kahraman 26**

**pastiş 75, 76,110 Paz, Octavio 46 Pekinel Kardeşler 59 Picasso, Pablo 18 Piercy 69**

**Pirsig, Robert M. 210 Planck, Max 26 Platon 63, 75 pop-imge 75 popülizm 59, 71,168 post-aydınlanma 41 postyapısalcılık 78,191 Pound 61 Pribram 212 protagonist 24 Proust, Marcel 29, 41 Ptolemaios 18-20 Pynchon, Thomas 69, 73**

**realizm 30, 84 Rilke, Rainer Maria 154 Robbe-Grillet, Alain 18, 57, 64, 69, 70, 78,** 100

**romantizm 10,12, 51, 68, 84, 144,167-208 rönesans 21, 83**

Saatleri Ayarlama Enstitüsü 84

Samsa, Gregor 52, 203

**sanatlararasılık 143**

Sardalye Sokağı 230

**Schiller, Friedrich 22, 24**

**Schlegel 173**

**seçkincilik 54,167**

**Sessiz Ev 23**

Sevgili Arsız Ölüm 89

**Shakespeare 25,112,113,115,173, 207**

**simge 51, 52, 54, 227, 233**

**Simmel 42**

**simülasyon 65**

**Simyacı 210**

**Sirac 212**

Sonsuzluğa Nokta **181 Sontag, Susan 36, 79 Steinbeck, John 230 Stendhal 23** Suç ve Ceza **113, 203 Süskind, Patrick 69, 72,130 Synaesthesie 150**

Şato **45,194**

Şehrazad **75,123,186,194 Şeyh Galip 153**

**Tahsin, Muazzez 94 Talaşlı, Gülay 190 Tamaro, Susanna 69, 210**

**Tanpınar, Ahmet Hamdi 84,138 tanrısal anlatım konumu (olympisch) 77,117 Tanzimat 83**

Tehlikeli Oyunlar **9, 72, 87, 97-128**

**Tekin, Latife 89**

**Tolstoy 26**

Tom Jones 34

**toplumsallık 83**

**Toptaş, Haşan Ali 9,11, 30, 69, 75, 93,100, 165,167-208 Toumier, Michel 100** Tractatus **68** Tragedyanın Doğuşu **5 trivial 74,168** Tutsaklar **48**

Tutunamayanlar **44, 86,101,116**

**Ulysses 44, 86,170 Uşaklıgil, Halit Ziya 84 Uzuner, Buket 92,170**

Üç Aynalı Kırk Oda 94,168 Üç Silahşörler 170

**üstkurmaca 10, 56, 61, 71, 72, 97-128, 143, 163,167,180,184, 234, 235 Veme.'Jules 57 Vinci, Leonardo da 50**

Wallenstein 24

**Weber, Alfred 42**

**Weber, Max 42**

**Weiss, Peter 112**

**Welsch Wolfgang 132,168,183**

Wilhelm Meister 34

**Wittgenstein 68**

**yabancılaştırma estetiği 17, 36, 37,47, 49, 52, 56, 57, 71, 73, 74,125 yapıbozumculuk 63, 73 yapısalcılık 80 Yavuz, Hilmi 93, 98,100 Yeats 61**

**Yeni** Hayat **61, 73, 75, 81, 91,135,142,150,**

**155,194**

Yeraltından Notlar 112,113,114,115

Yitik Cennet **(Paradise Lost) 25**

**yorumsamacılık (hermeneutik) 79**

**Yunus Emre 213, 228**

Yusuf ile Züleyha 157

Yusuf ve Kardeşleri 155

Yüreğinin Götürdüğü Yere Git 210

Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı **210 Zima, Peter V. 42 Zola, Emile 26**

21 Maurice Nadeau, Yeni Roman ve Alain Robbe-Grillet, Alıntılanan Kaynak: Alain Robbe-Grillet... s. 16.

**9 Oğuz Atay, Günlük, iletişim Yayınlan, İstanbul 1987, s. 60.**

**10 A.g.y., s. 18.**

**11 A.g.y., s. 58.**

**16 Bk. A.g.y., s. 17**

**10 Wolfgang VVelsch, Unsere postmoderne Moderne, VCH/Acta humaniora, Darmstadt 1991, 3. Auflage, s. 80.**

**18 Cumhuriyet gazetesi, 5.9.1996.**

1. Michel Butor, **Roman Üstüne Denemeler,** Düzlem Yayınları, Çeviren: Mehmet Rifat/ Sema Rifat, İstanbul 1991, s. 20-21. [↑](#footnote-ref-1)
2. Alain Robbe-Grillet, **Yeni Roman,** Ara Yayıncılık, Çeviren: Asım Bezirci, 2. bas­kı, İstanbul 1989, s. 132-133. [↑](#footnote-ref-2)
3. Bk. Feridun Timur, Önsöz/Dante Alighieri, **İlâhi Komedya,** Altın Kitaplar, İstan­bul 1984. [↑](#footnote-ref-3)
4. Cem Dilçin, **Divan Şiirinin Geometrik Yapısı,** 1991 yılında Tataristan’m Kazan kentinde gerçekleştirilen Uluslararası Türkbilim Kurultayı’nda bildiri olarak sunulmuştur. [↑](#footnote-ref-4)
5. Rene Descartes, Alıntılanan kaynak: Pervez Hoodbhoy, **İslam ve Bilim,** Cep Ki­tapları, Çeviren: Eser Birey, İstanbul 1992, s. 33. [↑](#footnote-ref-5)
6. Friedrich Schiller, **Werke in zwei Baenden,** 1. Bd, Dromersche Verlagsanstalt,

München 1957, s. 64-65. [↑](#footnote-ref-6)
7. Orhan Pamuk, **Sessiz Ev,** İletişim Yayınlan, 12. baskı, İstanbul 1994, s. 134. [↑](#footnote-ref-7)
8. Johann Wolfgang von Goethe, **Faust,** Öteki Yayınevi, Çeviren: Nihat Ülner, Ankara 1992, s. 27. [↑](#footnote-ref-8)
9. A.g.y., s. **34.** [↑](#footnote-ref-9)
10. **A.g.y.,** s. 71. [↑](#footnote-ref-10)
11. **A.g.y.,** s. 22. [↑](#footnote-ref-11)
12. Mina Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi,** Altın Kitaplar, İstanbul 1986, s. 280. [↑](#footnote-ref-12)
13. A.g.y., s. **362.** [↑](#footnote-ref-13)
14. Max Frisch, **Tagebuch** 1946-49, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1950, s. 450. [↑](#footnote-ref-14)
15. Bk. Nusret Hızır, **Bilimin Işığında Felsefe,** Adam Yayınları, İstanbul 1985, s.

79-80. [↑](#footnote-ref-15)
16. M.Ş. Ipşiroğlu/S. Eyüboğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu,** İstanbul Üni­versitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlan, tarih belirtilmemiş, 2. baskı, s. 205. [↑](#footnote-ref-16)
17. Theodor W. Adorno, Standort des Erzâhlers im zeitgenössischen Roman, Alın­tılanan Kaynak: **Texte zur Literaturtheorie der Gegetıwart,** hrsg. v. D. Kimmich / R.G. Renner/B. Stiegler, Reclam, Stuttgart 1996, s. 131. [↑](#footnote-ref-17)
18. Bk. Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Kabalcı Yayınevi, Çeviren: Yakup Şahan, İstanbul 1992, s. 117. [↑](#footnote-ref-18)
19. Bk. Yıldız Ecevit, **Orhan Pamuk’u Okumak...** s. 12. [↑](#footnote-ref-19)
20. **Bk.** A.g.y. [↑](#footnote-ref-20)
21. Theodor Adomo... s. 131-132. [↑](#footnote-ref-21)
22. Susan Sontag, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş (Biçem Üzerine** başlıklı makaleden), Yayma Hazırlayanlar: Yurdanur Salman / Müge Gürsoy, Metis Yayınları, İstan­bul 1991, s. 44. [↑](#footnote-ref-22)
23. A.g.y., s. 38. [↑](#footnote-ref-23)
24. **A.g.y.,** s. 39. **38** [↑](#footnote-ref-24)
25. Michel Butor,... s. 18. [↑](#footnote-ref-25)
26. **A.g.y.,** s. 21. [↑](#footnote-ref-26)
27. Italo Calvino, **Amerika Dersleri,** Can Yayınlan, Çeviren: Kemal Atakay, İstan­bul 1995, s. 135. [↑](#footnote-ref-27)
28. Bk. Scott Lash, Modemite mi, Modernizm mi?, Alıntılanan Kaynak: **Modemite versus Postmodemite,** Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınlan, Ankara 1993. [↑](#footnote-ref-28)
29. A.g.y. [↑](#footnote-ref-29)
30. Peter V Zima, **Modeme/Postmodeme**, A. Francke Verlag, Tubingen/Basel 1997, s. 310. [↑](#footnote-ref-30)
31. Octavio Paz, **Modem İnsan ve Edebiyat,** Remzi Kitabevi, Çeviren: Turhan İlgaz, İstanbul 1993, s. 23. [↑](#footnote-ref-31)
32. Italo Calvino... s. 97. [↑](#footnote-ref-32)
33. Umberto Eco... s. 7. [↑](#footnote-ref-33)
34. Alıntılanan Kaynak: Italo Calvino... s. 98. [↑](#footnote-ref-34)
35. Alıntılanan Kaynak: **Grutıdbegriffe der Literaturwissenschaft,** hrsg.v. Heinz Ludvvig Arnold / Heinrich Detering, 2. Auflage, München 1997, s. 262. [↑](#footnote-ref-35)
36. Bk. Yıldız Ecevit, **Orhan Pamuk’u Okumak...** s. 103-104. [↑](#footnote-ref-36)
37. Bk. Hermann Korte, Bildlichkeit, Alıntılan Kaynak: Grundbegriffe... s. 260. [↑](#footnote-ref-37)
38. Alıntılanan kaynak: Peter V Zima ... s. 333. [↑](#footnote-ref-38)
39. Alain Robbe-Grillet... s. 73-74. [↑](#footnote-ref-39)
40. Alıntılanan Kaynak: Borchmeyer/Zmegac, **Modeme Literatür in Grundbegrif- fen**, Athenaum Verlag, Frankfurt 1984, s. 329. [↑](#footnote-ref-40)
41. Bk. Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu,** Say Yayınları, Çeviren: İsmet Zeki Eyüpoğlu, 5. basım, İstanbul 1999. [↑](#footnote-ref-41)
42. Alain Robbe-Grillet... s. 42. [↑](#footnote-ref-42)
43. Bk. **Le Monde Dimanche,** 18.10.1981. [↑](#footnote-ref-43)
44. Alıntılanan kaynak: Madan Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodemizm,** Bilim ve Sanat Yayınları / Ark, Çeviren: A. Baki Güçlü, Ankara 1997, s. 22. [↑](#footnote-ref-44)
45. **Bk. A.g.y., s. 56.** [↑](#footnote-ref-45)
46. **Bk. A.g.y., s. 75.** [↑](#footnote-ref-46)
47. **Alıntılanan kaynak: Peter V Zima... s. 248.** [↑](#footnote-ref-47)
48. **Dilek Doltaş, Postmodemizm. Tartışmalar ve Uygulamalar, Telos Yayıncılık, İs­tanbul 1999, s. 42.** [↑](#footnote-ref-48)
49. **Alain Robbe-Grillet... s. 47.** [↑](#footnote-ref-49)
50. **Alıntılanan kaynak: Peter V Zima... s. 304.** [↑](#footnote-ref-50)
51. **Alain Robbe-Grillet... s. 58.** [↑](#footnote-ref-51)
52. **Alıntılanan kaynak: Peter V Zima... s. 361.** [↑](#footnote-ref-52)
53. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-53)
54. **Bk. Kai Buchheister/Daniel Steuer, Ludwig Wittgerıstein, Metzler Verlag, Stutt- gart 1992, s. 42/106.** [↑](#footnote-ref-54)
55. **Bk. Madan Sarup... s. 83-84.** [↑](#footnote-ref-55)
56. **Bk. Terry Eagleton, Edebiyat Kuramı, Ayrıntı Yayınlan, Çeviren: Esen Tanın, İstanbul 1990, s. 33.** [↑](#footnote-ref-56)
57. **Frederic Jameson, Postmoderne -zur Logik der Kultur im Spâtkapitalismus, Alıntılanan Kaynak: Postmoderne. Zeichen eines Kultunvandels, hrsg. v. Andre- as Hyssen/Klaus R. Scherpel, Rowohltverlag, Hamburg 1986, s. 70.** [↑](#footnote-ref-57)
58. **Klaus Modick, Steine und Bau, alıntılanan kaynak: Roman und Leben. Postmo- deme in der deutschen Literatür, hrsg. v. Uwe Wittstock, Reclam Verlag, Leip- zig 1994, s. 165.** [↑](#footnote-ref-58)
59. **Bk. Umberto Eco, Sonrası/Gülün Adı Üstüne, Alıntılanan kaynak: Gülün Adı, Can Yayınlan, Çeviren: Şadan Karadeniz, İstanbul 1993, s. 591.** [↑](#footnote-ref-59)
60. **A.g.y., s. 595.** [↑](#footnote-ref-60)
61. **A.g.y., s. 575.** [↑](#footnote-ref-61)
62. **Cumhuriyet gazetesi / Pazar Eki, 7.1.2001.** [↑](#footnote-ref-62)
63. **Bk. Madan Sarup... s. 86.** [↑](#footnote-ref-63)
64. **Alain Robbe-Grillet... s. 53, 55. 78** [↑](#footnote-ref-64)
65. **Werner Heisenberg, Naturbild der heutigen Physik, Alıntılanan Kaynak: Eg- bert Faas, Offene Formen in der modemen Kunst und Literatür, Wilhelm Gold- mann Verlag, München 1978, s. 61.** [↑](#footnote-ref-65)
66. **Susan Sontag... s. 21.** [↑](#footnote-ref-66)
67. **Leslie Fiedler, Crose the border, closs the gap, Alıntılanan Kaynak: Wege aus der Modeme, hrsg. v. Wolfgang Welsch, Akademie Verlag, Berlin 1994, s. 59.** [↑](#footnote-ref-67)
68. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-68)
69. **Semih Gümüş, “Yazının ve Tarihin Bilinci”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 177.** [↑](#footnote-ref-69)
70. **Oğuz Atay, Günlük, İletişim Yayınları, İstanbul 1987, s. 222.** [↑](#footnote-ref-70)
71. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-71)
72. **A.g.y., s. 226.** [↑](#footnote-ref-72)
73. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-73)
74. **A.g.y., s. 230.** [↑](#footnote-ref-74)
75. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-75)
76. **Ferit Edgü, Ders Notlan, Ada Yayınlan, 3. baskı, İstanbul 1980, s. 50.** [↑](#footnote-ref-76)
77. **A.g.y., s. 120.** [↑](#footnote-ref-77)
78. **A.g.y., s. 13.** [↑](#footnote-ref-78)
79. **Cumhuriyet gazetesi, 1.12.1983.** [↑](#footnote-ref-79)
80. **Akşit Göktürk, Önsöz/Bilge Karasu, Gece, İletişim Yayınlan, İstanbul 1985. 90** [↑](#footnote-ref-80)
81. **Kırmızı Koltuk, înterstar televizyonu, 23.10.1994.** [↑](#footnote-ref-81)
82. **Varlık dergisi, Şubat 1995.** [↑](#footnote-ref-82)
83. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-83)
84. **Hilmi Yavuz, Fehmi K’nın Acayip Serüvenleri, Afa Yayınlan, İstanbul 1991, s. 10. 98** [↑](#footnote-ref-84)
85. **Üstkurmaca konusunda ayrıntılı bilgi için Bk. Çiğdem Ünal, Die Metafiktiorı am Beispiel des Handke-Romarıs “Meinjahr in der Niemandsbucht", Ankara Üni­versitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü kapsamında hazırlanan basılmamış yüksek lisans tezi, Ankara 1997.** [↑](#footnote-ref-85)
86. **Italo Calvino, Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu..., Can Yayınlan, İngilizceden çevi­ren: Ülker İnce, İstanbul 1990, s. 14.** [↑](#footnote-ref-86)
87. **Bk. Samuel Beckett’in 1949’da Georges Duthuit ile yaptığı söyleşi.** [↑](#footnote-ref-87)
88. **Oğuz Atay, Tehlikeli Oyunlar, İletişim Yayınları, İstanbul 1984, 2. baskı. (Bu**

**metinde Tehlikeli Oyunlar için ‘TO’ kısaltması kullanılmıştır.)** [↑](#footnote-ref-88)
89. **Madan Sarup, Post-Yapısalcıhk ve Postmodernizm, Ark Yayınlan, Çeviren: A. Ba­ki Güçlü, Ankara 1997, s. 86.** [↑](#footnote-ref-89)
90. **Bk. Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk’u Okumak, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1996, s. 31.** 110 [↑](#footnote-ref-90)
91. **Eric Berne, Hayat Denen Oyun (Özgün Adı: Games People Play), Altın Kitaplar,**

**Çeviren: Selâmi Sargut, İstanbul 1976.** [↑](#footnote-ref-91)
92. **Fyodor Dostoyevski, Yeraltından Notlar, Oda Yayınlan, Çeviren: Celal Öner, İstanbul 1997, 2. basım, s. 25.** [↑](#footnote-ref-92)
93. **A.g.y., s. 27.** [↑](#footnote-ref-93)
94. **A.g.y., s. 58.** [↑](#footnote-ref-94)
95. **A.g.y., s. 9.** [↑](#footnote-ref-95)
96. **Bk. *A.g.y., s. 18.*** [↑](#footnote-ref-96)
97. **Bk. A.g.y., s. 22, 36.** [↑](#footnote-ref-97)
98. **Oğuz Atay, Günlük..., s. 18.** [↑](#footnote-ref-98)
99. **Eric Beme..., s. 58.** [↑](#footnote-ref-99)
100. **A.g.y., s. 227.** [↑](#footnote-ref-100)
101. **Franz Kafka, Felice’ye yazdığı 1.11.1912 tarihli mektuptan, Alıntılanan Kay­nak: Elias Canetti, Sözcüklerin Bilinci, Payel Yayınevi, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul 1984, s. 196.** [↑](#footnote-ref-101)
102. **Bk. Umberto Eco, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Can Yayınlan, Çeviren: Kemal Atakay. İstanbul 1995.** [↑](#footnote-ref-102)
103. **Tempo dergisi, 24.12.1998.** [↑](#footnote-ref-103)
104. **Umberto Eco, Gülün Adı (Sonrası), Can Yayınlan, Çeviren: Şadan Karadeniz, 6. basım, İstanbul 1993, s. 574.** [↑](#footnote-ref-104)
105. **A.g.y., s. 572.** [↑](#footnote-ref-105)
106. **NTY “Karalama Defteri”, 4.1.1999.** [↑](#footnote-ref-106)
107. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-107)
108. **Cumhuriyet gazetesi/Dergi, 20.12.1998.** [↑](#footnote-ref-108)
109. **Bk. Michail M. Bachtin, Förmen der Zeit im Roman, Fischer Verlag, Frankfurt a.**

**M. 1989, s. 49,** [↑](#footnote-ref-109)
110. **NTV... 4.1.1999.** [↑](#footnote-ref-110)
111. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-111)
112. **Wolfgang Welsch,Unsere postmodeme Modeme, Açta humaniora, 3. Auflg, Weinheim 1991, s. 5.** [↑](#footnote-ref-112)
113. **A.g.y.** [↑](#footnote-ref-113)
114. **Cumhuriyet gazetesi... 20.12.1998.** [↑](#footnote-ref-114)
115. **Umberto Eco... s. 583.** [↑](#footnote-ref-115)
116. **Cumhuriyet gazetesi/Dergi, 20.12.1988.** [↑](#footnote-ref-116)
117. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-117)
118. **NTV... 4.1.1998.** [↑](#footnote-ref-118)
119. **Alıntılanan Kaynak: Roman oder Leben, Hrsg. v. Uwe Wittstock, Reclam, Leip- zig 1994, s. 333.** [↑](#footnote-ref-119)
120. **Öküz dergisi, s. 44, Ocak 1998.** [↑](#footnote-ref-120)
121. **Hürriyet gazetesi, 19.12.1998.** [↑](#footnote-ref-121)
122. **Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı, İletişim Yayınlan, İstanbul 1998, s. 292.**

**(Bu çalışmada kitap için BAK. Kısaltması kullanılmıştır.)** [↑](#footnote-ref-122)
123. **Öküz dergisi... Ocak 1998.** [↑](#footnote-ref-123)
124. **Cumhuriyet gazetesi... 20.12.1998.** [↑](#footnote-ref-124)
125. **Leslie A. Fiedler’in makelesinin başlığı. (Türkçesi: Sınırı geç/Hendeği kapa.)** [↑](#footnote-ref-125)
126. **Umberto Eco..., s. 583.** [↑](#footnote-ref-126)
127. **Alıntılanan kaynak: Roman oder Leben..., s. 20. 136** [↑](#footnote-ref-127)
128. **A.g.y., s. 11.** [↑](#footnote-ref-128)
129. **A.g.y., s. 31.** [↑](#footnote-ref-129)
130. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-130)
131. **Cumhuriyet gazetesi... 20.12.1998.** [↑](#footnote-ref-131)
132. **Hürriyet gazetesi... 19.12.1998.** [↑](#footnote-ref-132)
133. **Umberto Eco..., s. 583. 138** [↑](#footnote-ref-133)
134. **Cumhuriyet gazetesi/Kitap Eki, 14.1.1999. 140** [↑](#footnote-ref-134)
135. **Cumhuriyet gazetesi... 20.12.1998.** [↑](#footnote-ref-135)
136. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-136)
137. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-137)
138. ***A.g.y.* 142** [↑](#footnote-ref-138)
139. **Tempo dergisi, 24.12.1998.** [↑](#footnote-ref-139)
140. **NTV... 4.1.1998. 146** [↑](#footnote-ref-140)
141. **Öküz dergisi... Ocak 1998.** [↑](#footnote-ref-141)
142. **Cumhuriyet gazetesi... 14.1.1999.** [↑](#footnote-ref-142)
143. **Bk. Özdemir Nutku, Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınlan, Ankara 1997, s. 6.** [↑](#footnote-ref-143)
144. **Cumhuriyet gazetesi... 20.12.1998.** [↑](#footnote-ref-144)
145. **Öküz dergisi... Ocak 1999.** [↑](#footnote-ref-145)
146. ***A.g.y:* 150** [↑](#footnote-ref-146)
147. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-147)
148. **Hürriyet gazetesi, 19.12.1998.** [↑](#footnote-ref-148)
149. **Bk. Gürsel Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi, Kuram Yayınlan, İstanbul 1999, s. 150.** [↑](#footnote-ref-149)
150. **Hürriyet gazetesi, 19.12.1998.** [↑](#footnote-ref-150)
151. **Tempo dergisi, 24.12.1998.** [↑](#footnote-ref-151)
152. **Umberto Eco..., s. 583. 154** [↑](#footnote-ref-152)
153. **Yavuz Selim Karakışla, Virgül dergisi, Ocak 1999.** [↑](#footnote-ref-153)
154. **Cumhuriyet gazetesi... 14.1.1999.** [↑](#footnote-ref-154)
155. **Umberto Eco..., s. 583. 156** [↑](#footnote-ref-155)
156. **Cumhuriyet gazetesi... 20.12.1998.** 160 [↑](#footnote-ref-156)
157. **Wolfgang Iser, Alıntılanan kaynak: Terry Eagleton, Edebiyat Kuramı, Ayrıntı Yayınları, Çeviren: Esen Tarım, İstanbul 1990, s. 105.** [↑](#footnote-ref-157)
158. **Cumhuriyet gazetesi... 20.12.1998. 164** [↑](#footnote-ref-158)
159. **Cumhuriyet gazetesi/Kitap Eki, 5.9.1996.** [↑](#footnote-ref-159)
160. **Cumhuriyet gazetesi/Kitap Eki, 27.5.1999.** [↑](#footnote-ref-160)
161. **Umberto Eco, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Can Yayınlan, Çeviren: Kemal Atakay, İstanbul 1995, s. 134.** [↑](#footnote-ref-161)
162. **( Cumhuriyet gazetesi... 5.9.1996.** [↑](#footnote-ref-162)
163. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-163)
164. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-164)
165. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-165)
166. ***A.g.y.* ,** [↑](#footnote-ref-166)
167. **Bk. *a.g.y.*** [↑](#footnote-ref-167)
168. **Bk. E Wilkening, Progression und Regression. Die Geschichtsauffassung Fried­rich von Hardenbergs in: Romantische Utopie,Utopische Romantik, Hildeshe- im 1979, s. 258.** [↑](#footnote-ref-168)
169. **Friedrich Schlegel, Kritische Schriften. Hrsg.v. Wolfdietrich Rasch, München 1964, s. 515.** [↑](#footnote-ref-169)
170. **Bk. Wolfgang Welsch..„ s. 81.** [↑](#footnote-ref-170)
171. **Friedrich Schlegel, Fragmente zur Poesie und Literatür, Hrsg.v. Hans Eichner 1981, s. 116.** [↑](#footnote-ref-171)
172. **Haşan Ali Toptaş, Bin Hüzünlü Haz, Adam Yayınlan, İstanbul 1999 (metinde BHH. olarak kısaltılmıştır).** [↑](#footnote-ref-172)
173. **Edebiyat Postası, sayı 7, Ankara, 1.3.1997. 176** [↑](#footnote-ref-173)
174. **Bk. Wolfgang Welsch..., s. 210.** [↑](#footnote-ref-174)
175. **Bk. Madan Sarup, Post-Yapısalcılık** **ve Postmodemizm,** **Ark Yayınlan, Çeviren: A. Baki Güçlü, Ankara 1997, s. 71.** [↑](#footnote-ref-175)
176. **Cumhuriyet gazetesi... 27.5.1999.** [↑](#footnote-ref-176)
177. **Bk. Yıldız Ecevit, Oğuz Atay’ın “Tehlikeli Oyunlar” romanında üstkurmaca. 184** [↑](#footnote-ref-177)
178. **Cumhuriyet gazetesi, 5.9.1996.** [↑](#footnote-ref-178)
179. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-179)
180. **Bk. Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk’u Okumak, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1996, s. 53.** [↑](#footnote-ref-180)
181. **Cumhuriyet gazetesi, 27.5.1999.** [↑](#footnote-ref-181)
182. **Alıntılanan Kaynak: Umberto Eco, Açık Yapıt, Kabalcı Yayınları, Çeviren: Ya- kup Şahan, İstanbul 1992, s. 18.** [↑](#footnote-ref-182)
183. ***Cumhuriyet* gazetesi... *a.g.y.*** [↑](#footnote-ref-183)
184. **A.g.jy. 192** [↑](#footnote-ref-184)
185. **Oğuz Atay, Tehlikeli Oyunlar, İletişim Yayınları, İstanbul 1984, 2. baskı, s. 319.** [↑](#footnote-ref-185)
186. **Alıntılanan kaynak: Ferit Edgü, O, Ada Yayınları, 2. baskı, s. 7.** [↑](#footnote-ref-186)
187. **Milan Kundera..., s. 15.** [↑](#footnote-ref-187)
188. **Bk. Italo Calvino, Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu..., Can Yayınlan, Çeviren: Ül­ker İnce, İstanbul 1990, s. 14.** [↑](#footnote-ref-188)
189. ***Cumhuriyet* gazetesi, *a.g.y.*** [↑](#footnote-ref-189)
190. ***Cumhuriyet* gazetesi, *a.g.y.*** [↑](#footnote-ref-190)
191. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-191)
192. **Semih Gümüş, *Yazının Cehennemine Yolculuk, Adam Sanat* dergisi, Nisan 1999.** [↑](#footnote-ref-192)
193. **Madan Sarup..., s. 86.** [↑](#footnote-ref-193)
194. **Cumhuriyet gazetesi, 5.9.1996.** [↑](#footnote-ref-194)
195. **Cumhuriyet gazetesi, 15.8.1999. 202** [↑](#footnote-ref-195)
196. **Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Ankara 1984, 3. baskı, s. 177.** [↑](#footnote-ref-196)
197. **Umberto Eco, Açık Yapıt..., s. 20.** [↑](#footnote-ref-197)
198. **Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında..., s.* 157-158.** [↑](#footnote-ref-198)
199. ***Cumhuriyet* gazetesi, *a.g.y.*** [↑](#footnote-ref-199)
200. **Marilyn Ferguson, Die Sanfte Verschwörung. Persönliche und gesellschaftliche**

**Transformation im Zeitalter des Wassermanns, 2. Auflage, Basel 1982, s. 418.** [↑](#footnote-ref-200)
201. **Fritjof Capra, Modeme Physik und östliche Mystik. Die Neue Zeitung 7/1985,**

**s. 9-10.** [↑](#footnote-ref-201)
202. ***A.g.y.*** [↑](#footnote-ref-202)
203. **Paul Feyerabend, Alıntılanan Kaynak: New Age - Zeugtıisse der Zeiterıwende,**

**hrsg. v. Gert Geisler, 2. Auflage, Freiburg 1987, s. 54.** [↑](#footnote-ref-203)
204. **Elele dergisi, Temmuz 1990 (Metin Kaçan’la söyleşi).** [↑](#footnote-ref-204)
205. **Varlık dergisi, Haziran 1990 (Metin Kaçan’la söyleşi).** 216 [↑](#footnote-ref-205)
206. ***A.g.y.*** 218 [↑](#footnote-ref-206)
207. **İsmet Zeki Eyuboğlu, Bütün Yönleriyle Bektaşilik (Alevilik), Yeni Çığır Yayınla­rı, İstanbul 1980, s. 424.** [↑](#footnote-ref-207)
208. ***Varlık* dergisi, *a.g.y.*** [↑](#footnote-ref-208)
209. **Elde dergisi, a.g.y.** [↑](#footnote-ref-209)
210. **ismet Zeki Eyuboğlu, s. 311. 228** [↑](#footnote-ref-210)
211. **Varlık dergisi, a.g.y.** [↑](#footnote-ref-211)
212. **Adnan Özer, Dilin Öteki Yüzü: Ağır Roman, Varlık dergisi, Haziran/1990. 230** [↑](#footnote-ref-212)
213. **Varlık dergisi, a.g.y. 232** [↑](#footnote-ref-213)
214. **Adnan Özer, a.g.y.** [↑](#footnote-ref-214)