YILDIZ ECEVİT

Türk Romanında Postmodernist Açılımlar

iletişim

YILDIZ ECEVİT

Türk Romanında Postmodernist Açılımlar

YILDIZ ECEVİT 28 Ocak 1946'da Gelibolu'da doğdu. Ankara Üniversitesi D.T.C.F. 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 çalışmalarını Kafka/Ferit Edgü ve Max Frisch/Oğuz Atay arasında 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 Yayınları, İstanbul, 1989; *Intelektuellenproblematik bei Max Frisch und Oğuz Atay*, Ara Yayınları, İstanbul, 1990; *İsviçre-Alman Edebiyatı*, Ara Yayınları, İstanbul, 1990 (2. basım, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001); *Kurmaca Bir Dünyadan*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1992; *Bozkır Kurdunun Düş Yolculukları*, Hermann Hesse (derleme), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994; *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1996.

İletişim Yayınları 697 • Çağdaş Türkçe Edebiyat 102
ISBN 975-470-875-4
© 2001 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2001, İstanbul (1000 adet)

KAPAK Utku Lomlu
KAPAKTAKİ GRAVÜR Süleyman Saim Tekcan,
"Süleymanname'den", renkli metal gravür
KAPAK FİLMİ Diacan Grafik
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Serap Yeğen
MONTAJ Şahin Eyilmez
BASKI ve CİLT Sena Ofset

İletişim Yayınları
Klodfarer Cad. İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34400 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Fax: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

"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

A. Giriş 15

I. KOZMOLOJİ, GERÇEKLİK VE SANAT 17

II. 20. YÜZYIL AVANGARDİST ROMAN ESTETİĞİNE GENEL BAKIŞ 33

1. Roman Estetiğinde Değişen Değerler 33
2. Estetik Modernizm ve Roman 40
3. Modernist İmge 48
4. Modernist Seçkincilik ve Estetisizm 54
5. "Postmodern Durum" 57
6. Postmodern Düşünce 62
7. Postmodern Anlatı 67
8. Oyun Olarak Kurmaca 71
9. Postmodern Okuma/Eleştiri 79

III. YETMİŞ SONRASI TÜRK ROMANINDA ESTETİK DEVRİM 83

B. Metin Çözümlemeleri 95

I. OĞUZ ATAY'IN *"TEHLİKELİ OYUNLAR"* ROMANINDA 'ÜSTKURMACA' 97

1. Kurmacanın Kurmacası 97
2. *"Tehlikeli Oyunlar"*da Ana Yapı/Kurgu Özellikleri 100

3. *"Tehlikeli Oyunlar"*da Üstkurmaca 104
4. Son Deyiş 127
II. ORHAN PAMUK'UN *"BENİM ADIM KIRMIZI"* ROMANINDA 'ÇOĞULCU ESTETİK' 129
1. Karşıtlıklardan Yeni Bir Kozmolojiye 131
2. "Cross the Border/Close the Gap" 135
3. 'Sanatlararasılık' ya da Pamuk'un 'Epik Resim'leri 143
4. Metinlerarasında ya da Resimlerarasında Yaşamak 153
5. Kurmaca ile Gerçek Arasında Yaşamak 158
6. Orhan Pamuk'u Okumak ya da Okuyamamak 162
III. HASAN ALİ TOPTAŞ'IN *"BİN HÜZÜNLÜ HAZ"*I: ÖNCÜ TÜRK ROMANINDA ROMANTİK BİR UÇ DURAK 167
1. Postmodern Bir Modernist 167
2. Türk Edebiyatında Bir Kafka 169
3. Yaşamı Romantize Etmek 171
4. Kurguda Postmodernist Ögeler 175
5. Üstkurmaca Düzlemde Varolmak 184
6. Metinlerarası Düzlem ya da 'Anlatı Ormanlarında Bir Gezinti' 191
7. İmgeleşen Roman 195
8. Bir Dilsel Anıt 199
9. Metinde Anlamın İzini Sürmek 200
10. Son Deyiş 207
IV. METİN KAÇAN'DAN BİR *'NEW AGE'* ANLATISI: *"FINDIK SEKİZ"* 209
1. *"Ağır Roman"* ve *"Fındık Sekiz"* 213
2. *"Fındık Sekiz"*de 'Nefs-i Emmare'yi Yaşamak 215
3. Malibu ve İmpala ile Mistik Yollarda 220
4. *"Fındık Sekiz"*de Biçim/Yapı/Kurgu/Dil Özellikleri 226
5. Son Deyiş 235
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."
>
> İtalo Calvino, *"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. Postmodernistler gibi gerçeği *metinlerarası* düzlemde dile getirmek, bu kullanımın doğurduğu bir tür ironinin arkasına gizlenmek, yaşamda da işe yarıyormuş.

"*Türk Romanında Postmodernist 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'ın "*Tehlikeli Oyunlar*" (Mayıs/ 1998), Metin Kaçan'ın "*Fındık Sekiz*" (Ekim/1998), Orhan Pamuk'un "*Benim Adım Kırmızı*" (Mart/1999) ve Hasan Ali Toptaş'ın "*Bir Hüzünlü Haz*" (Kasım/1999) romanlarıyla ilgili bu yazılardan her biri postmodern edebiyatın önemli bir özelliğinden yola çıkılarak oluşturulmuştu. "*Tehlikeli Oyunlar*" üzerine olan yazıda, postmodern edebi-

yatın ana kurgu düzlemi *üstkurmaca* ele alınıyordu. "*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 bütüncül 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, postmodernist edebiyatı çözümlemeye yönelik, kendi içinde bütünlüğü olan bir çalışmadır. Örneğin bu yazıların hepsi ayrı ayrı *üstkurmaca/metinlerarasılık/çoğulculuk* gibi, postmodern edebiyatın ana özellikleri açısından incelenmişlerdir. Bir araştırmada sürekli aynı ögelerin büyüteç altına alınıyor 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 bireyinsanın ortadan kalktığı 20. yüzyıl avangardist anlatı edebiyatı üzerine çalışan bir araştırmacının da her metinde üstkurmacanın/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 *postmodernleşip*, yazarı Hasan Ali Toptaş'ın belki aklımdan bile geçirmediği metinlerarası ilişkiler kurguladım ve yaratıcılığının, özgür konumunun büyüsüne kapılmış bir okur tutumu içinde kendi öznel metinlerarası düzlemimi oluşturdum.

Ancak sanıyorum, çalışmalarım sırasında akademik kimliğim eleştirmen kimliğimin *betimleyici/oyunsu/postmodern* 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 postmodernizmin bir ara durağında oluştuklarını söyleyebilirim. Sunuş yazısında doğal bir tonlama içinde kendimden *ben* diye söz ederken, araştırma/inceleme yazılarımda *bene* 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, modernizm* ve ardından gelen *postmodernizm roman estetiğinde neleri değiştirdi* türünden sorulara yanıt oluşturmak amacıyla kaleme alındı. *Giriş* bölümünün son yazısı ise, modernist/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 modernist/postmodernist edebiyatın deneysel/biçimci/avangardist yönünü seviyor olmam, bu tür yapıtların 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, modernist/postmodernist 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 humanus*larının/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.

Keyif ve stresin birlikte yaşandığı, somut yaşamın ikide bir eteğimden çektiği bir dönemin ürünü oldu bu çalışma. İletişim Yayınevi'ne gösterdiği anlayıştan ötürü teşekkür ederim. Akademik çocukluğumdan bu yana bir başvuru kitabı gibi her an yanımda bana güven veren 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 de sevgiyle teşekkür ederim.

Yıldız Ecevit
Ankara, 8 Ocak 2001

A. Giriş

I.
KOZMOLOJİ, GERÇEKLİK VE SANAT

"Değişik gerçeklere değişik anlatı biçimleri denk düşer."[1]

Michel Butor

*Sanat*ın gelişme çizgisini yönlendiren etmenlerin başında, onun *gerçeklik*le 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/postmodernist 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 doğabilimsel ve düşünsel yanıtlara koşut olarak oluşan estetik değer ölçütleri çerçevesinde biçimlendirir yapıtını. Dönemin ege-

1 Michel Butor, *Roman Üstüne Denemeler*, Düzlem Yayınları, Çeviren: Mehmet Rifat / Sema Rifat, İstanbul 1991, s.20-21.

men *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]

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, Galileo 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 gözlemlenebilen estetik ilke değişikliklerine yol açar.

İnsanın yüceleştirildiği, mutluluğunun ise yaşamın ana ereği sayıldığı Antik Yunan'ın kozmolojik görüşünde, evre-

2 Alain Robbe-Grillet, *Yeni Roman*, Ara Yayıncılık, Çeviren: Asım Bezirci, 2. baskı, İstanbul 1989, s.132-133.

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 $a^2+b^2=c^2$ de, çağın görüşüne göre denge yansıttığı için *uyum* içerir, bu nedenle de *güzel*dir. Antik Yunan sanatında görülen, konturları belirgin, *sonlu*, *uyumlu*, *simetri*yi 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'nın kozmolojisi de, Aristo fiziğinin, Ptolemaios astronomisi ve İncil dogmalarıyla bir arada harmanlanmasından oluşur. Aristo'nun dünya odaklı saydam gök-küreler modeli, Ptolemaios tarafından biraz daha detaylandırılmış, en dış kürenin çevresine kilisenin cennet ve cehennemi için yeterli yer ayrılmıştır. Sınırlı bir evren modelidir bu; dengeli ve uyumludur. Tanrı'nın 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 Hristiyanlık 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 devinimsizdir, 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*"nın da ana biçim ögeleridir.[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 Osmanlı 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 ve birbirinin içine girip dağılmayan bir ağ oluşturur. Bu durum*

3 Bkz: Feridun Timur, Önsöz/Dante Alighieri, *İlâhi Komedya*, Altın Kitaplar, İstanbul 1984.

geometrik bir düzen görünümündedir."[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 eşkenarçokgen 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. René Descartes, fiziksel gerçeklerin yalnızca İncil metafiziği ile açıklanamayacağı görüşünü vurgular: "*Doğa anlaşılabilir olup, sırları, deney yoluyla keşfedilecek yasalar aracılığıyla açığa çıkartılabilir.*"[5]

Copernicus, Kepler ve Galilei tarafından geliştirilen astrofiziksel 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 taşları oluşmaktadır yavaş yavaş. İnsan bu yeni bilimsel bulguların yarattığı büyünün etkisiyle dizginleri ele

---

4 Cem Dilçin, *Divan Şiirinin Geometrik Yapısı*, 1991 yılında Tataristan'ın Kazan kentinde gerçekleştirilen Uluslararası Türkbilim Kurultayı'nda bildiri olarak sunulmuştur.

5 René Descartes, Alıntılanan kaynak: Pervez Hoodbhoy, *İslam ve Bilim*, Cep Kitapları, Çeviren: Eser Birey, İstanbul 1992, s.33.

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]

Bu dönemin edebiyatında insan, boyutları belirgin bir uzay-zamanda, hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak ölçüde sağlam bir konumdadır. Dünya, insanın ayaklarının altında duran güvenilir bir uzamdır; zaman ise dünden bugüne, oradan da yarına kafa karıştırmaksızın akmaktadır. 19. yüzyıl sonuna değin üretilen edebiyat ürünleri başı-sonu belli, *kapalı* yapıda metinlerdir. 20. yüzyılın modernist ve post-

6 Friedrich Schiller, *Werke in zwei Baenden*, 1.Bd, Dromersche Verlagsanstalt, München 1957, s.64-65.

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-içerik dokusunun, çağın gerçeklik anlayışıyla bire-bir örtüştüğü 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; A'dan 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 dipsizliğinde ayrışıma uğramamış, amorflaşmamıştır.

19. yüzyıl rasyonalizmi, *gerçeği*, duyularla algılanabilen maddeler dünyasında arar. Orhan Pamuk'un, "*Sessiz Ev*" romanının kökten rasyonalist/determinist/pozitivist roman kişisi Darvınoğlu'na söylettiği şu tümce, dönemin *gerçekçi* romanının da sloganı gibidir: "*Yalnızca gözümle gördüğümü yazarım ben, ilkem budur*"[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.

18. - 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 ya-

7 Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*, İletişim Yayınları, 12. baskı, İstanbul 1994, s.134.

şam yolculuğundan oluşur. Öyküsü anlatılan bu birey-insan, 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 *roman*ın 16. yüzyıldan sonra serpilmeye başlaması bir rastlantı değildir. Aklın önderliğindeki bilimsel gelişmeleri, sanayileşmeyi, özel girişimciliği, burjuvalaşmayı içine alan bir serüvenin vazgeçilmez ögesidir birey; tüm evrenin çevresinde döndüğü tek odaklı, bu nedenle de Tanrısal/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.

19. yüzyılın son on yıllarına değin bu birey-insan, edebiyat yapıtlarının *kahramanı*dır, gerçek kahraman özellikleri taşımaktadır. Edebiyat biliminde ona henüz *metin figürü* ya da *protagonist* gibi *silik* tanımlar uygun görülmemiştir. "*Tanrının bir sureti*"dir[8] Faust; "*Hazırım evreni yeni bir yörüngede gezmeye/Yeni uzayların katıksız eylemliğine,*"[9] der; bilme, öğrenme isteğiyle yanıp tutuşmaktadır. "*En yüksekte ve en derinde ne varsa / Kavramak ist[emektedir] tini[y]le.*"[10] Kendi duvarlarını aşmalı, "*Dünyayı özünde bir arada tutanın / Ne olduğunu bilme[li] (...); / Onu devindiren güçleri görmeli*"dir.[11]

Schiller'in kahramanları, haydut Karl Moor ya da özgürlük savaşçısı Wallenstein, tek başlarına dünyayı değiştirecek kadar güçlü görürler kendilerini. Yazgıyı yönlendiren

8 Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, Öteki Yayınevi, Çeviren: Nihat Ülner, Ankara 1992, s.27.

9 A.g.y., s.34.

10 A.g.y., s.71.

11 A.g.y., s.22.

insandır; başarı ya da yenilgi onun kendi seçimidir. Shakespeare'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 yerindedir.*"[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] Goethe'nin "*Faust*" tragedyası da, Tanrı ile şeytanın *eşit* koşullarda *iddiaya giriştiği* bir prologla başlar. Bilimdeki gelişmeler, neden-sonuç ilişkisinin sarsılmazlığı ve her şeyin belirlenebilir olduğu düşüncesinin giderek pekişmesine yol açar.

19. yüzyıl ortalarına doğru, bilimdeki gelişmelerin sosyopolitik 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* kurumları tümüyle, bir *altyapı* kurumu olan *ekonomi*, dolayısıyla *madde* tarafından

12 Mina Urgan, *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Altın Kitaplar, İstanbul 1986, s.280.

13 A.g.y., s.362.

belirlenir bu felsefelerde: "*Altyapı üstyapıyı belirler.*" Marx da, Engels de, Feuerbach da felsefelerinde bu güç değişimini vurgularlar: Madde kimin elindeyse güç de onundur artık. Darwin'in *kalıtım teorisi* ve Auguste Comte'un *pozitivizmi* akılcı düşüncenin bilim ve felsefedeki doruklarıdır.

19. yüzyılın sonlarına doğru oluşan edebiyatın ana kollarından biri, güç dengesindeki bu değişimi, gerek biçim gerekse motif/içerik düzlemlerinde belirgin kılar. Doğalcı (natüralist) edebiyat, somut gerçeği metafizik bulaşıklıklardan arındırarak *yansıtma* çabası içine girer. Çağın dev yazarları, Zola da, Tolstoy da, İbsen de farklı ögelerle anlatıyorlardır artık. Olayları ve görüntüleri gerçekle teke tek örtüştürerek ayrıntıyla betimleyen *saniye* anlatımı *maddeyi/dış dünyayı* olabildiğince uçta bir somutlamayla yansıtan estetik anlayışın tekniklerinden biridir. Dış gerçek, fotoğraf çekercesine anlatılıyordur dönemin doğalcı edebiyatında. *Kahraman* ise yerini *pasif kahramana* bırakmıştır; güçsüzdür, maddenin oyuncağı olmuştur, edebiyat ürünlerindeki kapsam alanı giderek daralmaktadır. Artık tüm metnin kahramanın öyküsünden oluştuğu dönem geride kalmış, *Bildungsroman* (eğitim/oluşum romanı) geleneği sona ermiştir. Devleşen maddeler evreninde, neler yaptığı pek de önemli değildir onun. 20. yüzyıl içinde tümüyle değişecek olan edebiyatın ilk öncü ögesidir bu pasif kahraman.

20. yüzyıl başlarında ivme kazanan yeni bilimsel gelişmeler, son birkaç yüz yıldır gerçeklik anlayışına damgasını vurmuş olan determinizmle birlikte Newton fiziğinin ana ilkelerini de kuşkulu kılar. Planck, Einstein ve Heisenberg'in bulguları, Newton fiziğinin yalnızca orta ölçekli bir sistemde geçerli olduğunu, çekirdek içi ilişkilerde ya da uzaysal makro ölçeklerde temel olamayacağını göstermektedir. Somut gerçek, artık Newton fiziğinin savladığı gibi *somut* ve *mantıklı* değildir modern fizikte. Einstein fiziğinde

zaman eşit aralıklarla çizgisel akmamakta, ışık hızına göre değişmekte, madde ya da *uzam* ise yine farklı koşullarda farklı görünümler vermektedir. Heisenberg, çekirdek fiziğinde parçacığın hızı ile konumunun aynı anda ölçülemediğini, hızlanan parçacığın ortadan kaybolduğunu söyleyerek maddeye *belirsizlik* katmış, onu *aşkın* bir boyuta taşımıştır. Yeni fizik, dünyanın alışılagelen görünümünü tümüyle değiştirmiş, içinde yaşadığımız uzamı kuşkulu kılmış, değişmez bir akış içindeymiş gibi görünen zamanı göreceleştirmiştir.[14]

Son birkaç yüzyıldır bilimin neden-sonuç ilişkisini temel alan ve *kesinlik/değişmezlik* üzerine kurulu saptamaları, yerini giderek *belirsizlik/olasılık/görecelik* kavramlarının yön verdiği yeni bir doğabilim eğilimine bırakmaktadır. Bilim artık geleneksel edebiyatın *fantastik* diye adlandırdığı türden bir gerçeklik anlayışı sunmaktadır insanoğluna. Kara delikleri, paralel evrenleri, görece zamanlarıyla bu *fantastik* kozmoloji ve saptanamayan parçacıklarıyla bu atom içi ilişkiler fiziği, tarihin başındaki mitosları çağrıştırmaktadır.

Newton fiziğinin sınırlarının ötesindeki *aşkın* boyutlara yelken açan bu yeni gerçeklik anlayışı, 20. yüzyıl estetiğinde yansımasını bulur. Bu bağlamda, 20. yüzyılın ilk onyıllarında Prag'da Bayan Fanta'nın evindeki kültür/sanat toplantılarına katılan Franz Kafka'nın, bu toplantılarda buluşlarını doğrudan Einstein'ın kendisinden dinleme olanağı bulduğunu biliyoruz. Einstein'la karşılaşmasının, modernizmin bu büyük öncüsünün yaşama ve gerçekliğe bakışını etkilediği su götürmez. Ancak kuşkusuz bilimin sanata etkisi, bilimsel formüllerden etkilenen sanatçının, yapıtında estetik değişiklikler yapması biçiminde doğrudan gerçekleşmez. Her geçen gün yeni bir mozaiğin eklendiği bir pano-

14 Bkz: Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1996, s.13.

nun yavaş yavaş oluşması gibidir bu. Bu yeni yaşam resmi yalnızca doğabilimsel veri parçacıklarıyla da oluşmuyordur. Freud'un ve Jung psikolojilerinin kişisel ve ortak bilinçaltı tanımları, yeni gerçeklik panosundaki en çarpıcı mozaik taşları arasındadır. Yirminci yüzyılın ilk onyıllarında, bir önceki dönemin gerçeklik anlayışının sınırlarının dışında kalan *düşler* ya da fallarda çıkan simgeleri çağrıştıran *arketipler*, 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 *bilim-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 inan[çla] [yazmak]*"[15] artık olanak dışıdır. 20. yüzyıl avangardist edebiyatı, önceki edebiyatın estetik ilkeleriyle bağlarını tümüyle koparmış gibidir. Teknoloji tanrısının yok ettiği *her şeye kâdir* aşkın bir Tanrı'nın 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 Laplace'ın, Napoleon'un gezegenlerin devinimiyle ilgili bir sorusuna yanıt verirken dile getirdiği gibi, maddenin egemenliğindeki bir sistemin "*Tanrı diye bir hipoteze gereksinimi [...] yoktur*".[16] Nietzsche 20. yüzyıl dönümünde Tanrı'nın maddeye yenik düştüğünü açıklar: "*Tanrı öldü.*" Her şeyi yön-

15 Max Frisch, *Tagebuch* 1946-49, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1950, s.450.

16 Bkz: Nusret Hızır, *Bilimin Işığında Felsefe*, Adam Yayınları, İstanbul 1985, s.79-80.

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

Yeni estetik, bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitirmiş bu yeni dünyayı parçalara bölerek anlatmaktadır artık. Avangardist-modernist edebiyatta yeni metinler, montaj/kolaj teknikleriyle bir *patch-work*'e dönüşür. Göreceleşmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde; dün-bugün-yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır. James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka ve diğer öncüler, tümüyle ters-yüz olan verilerle iyice anlaşılmaz duruma gelen *yeni gerçekliği*, edebiyatın biçim/kurgu/yapı düzlemine taşırlar. Neden-sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurguluyordur yazar artık. Dış dünyayı teketek yansıtan ve konturları belirgin bir gerçeği sarsılmaz bir güvenle sunan geleneksel *mimesis-katharsis* estetiğinin de sonudur bu. Sanatçı; tam olarak kavrayamadığı, bu nedenle de doğrudan yansıtmasının söz konusu olamayacağı bu yeni gerçekliği dile getirmenin yollarını aramakta, onu *sezgi/düşgücü* aracılığıyla *biçim*in 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/imgeleştirir. Söz sanatının belirsizlik taşıyan bu kaygan oluşumlarını kullanarak yeni bir dünya yaratır.

İlk 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, Giacometti'nin tüm ayrıntıdan arındırılmış çöp adamları da, Hasan Ali Toptaş'ın kalıptan kalıba giren düşsel roman kişisi Alâaddin de, özde *gerçek*leri 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 örtüşmeyen 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 konu-*

ya 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."[17]

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.

17 M.Ş.Ipşiroğlu/S.Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, tarih belirtilmemiş, 2. baskı, s.205.

II.
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."[1]
>
> Theodor Adorno

Umberto Eco, Batı uygarlığında poetikanın gelişim çizgisinin; *ideal*den *somut gerçeğe*, oradan *soyuta*, oradan da *olanaklıya* giden bir yolda ilerlediğini söyler.[2] Bu çizgide görülen en önemli biçimsel/yapısal kırılma 20. yüzyıl başlarında 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

---

1 Theodor W. Adorno, Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, Alıntılanan Kaynak: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hrsg. v. D. Kimmich / R.G.Renner / B.Stiegler, Reclam, Stuttgart 1996, s.131.

2 Bkz: Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Kabalcı Yayınevi, Çeviren: Yakup Şahan, İstanbul 1992, s.117.

şaşırdı; kimi kez bilgilendi, ders aldı; kimi kez de belki Kant'ın dediği gibi- çıkarsızca beğendi. Romandaki kimi düşünsel içerikli bölümler ona yabancı gelse de, onları onaylamasa 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-yarın* zincirinin zamandizinsel art ardalığı içinde anlatılıyordu öyküler.[3]

Aristo'dan 20. yüzyıla değin süregelen bir estetik anlayışla üretilmişti bu metinler; yansıtmacı/mimetik estetiğin dünyası içinde yaşam buluyorlardı. Görselliğin/duyusallığın/determinizmin egemen olduğu bir sanat anlayışının dünyasıydı bu. Bu dünyada soluk alan romanın ana kurgu ilkesi ise *içerik öykülemek*ti. Mimetik estetik, doğrudan *içeriğin estetiği*dir. İçeriğin, görünen gerçeklikle örtüşmesi gerekliliği ise, özellikle 18.-19. yüzyıl klasisist-gerçekçi romanında neredeyse etik bir görünüm kazanır. Goethe "*Wilhelm Meister*" romanının başında okuruna, metinde "*birkaç yılı atlayacağını*" haber verir. Henry Fielding de "*Tom Jones*"ta, zamanı olduğu gibi yansıtamadığı için neredeyse özür diler okurundan.[4]

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/yaşamın 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.

---

3 Bkz. Yıldız Ecevit ... s.12.

4 Bkz. *A.g.y.*

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, bunun sosyopolitik yan ürünleri, insana *yabancı* yeni bir dünyanın konturlarını çizmekteydi. Bu yeni dünyada; *insanın*, *doğanın*, *kendiliğinden* ve *doğal* olanın yerini, maddenin yönlendirdiği yeni bir değerler sistemi almaya başlıyordu. Ana ereğin kazanmak/para/prestij/çıkar 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'ın *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 antirealist 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.*"[5] 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 biçeme sahip şeyler gözüyle, hem özerk hem de örnek şeyler gözüyle bakabiliriz,*"[6] derken, yabancılaştırma estetiğini sanatın önkoşulu olarak görür.

---

5 Theodor Adorno... s.131-132.

6 Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş* (Biçem Üzerine başlıklı makaleden). Yayına Hazırlayanlar: Yurdanur Salman / Müge Gürsoy, Metis Yayınları, İstanbul 1991, s.44.

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 bulgulanmasını 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 ardındaki etkin bir izleyici konumuna gelir.

20. 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'nın 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*"[7] diye adlandırıyordur yabancı-

7 A.g.y., s.38.

laştırma estetiğinin temsilcileri artık. İçerik 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 yaratıyordur. 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 kurguyla/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 bağışlamayacaktır. Kendini etik/siyasal/mimetik zincirlerinden koparak 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*"[8] olduğunu düşünmektedir.

8 A.g.y., s. 39.

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 doğrulayabileceğimi 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.*"[9] 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*".[10] 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 yaşa-*

9 Michel Butor, ... s.18.

10 A.g.y., s.21.

yabilir, 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."[11] Italo Calvino, edebiyatın/romanın yerleşik ölçütlerin tümüyle dışında bir alana sapma yapması nedeniyle geleneksel eleştirinin ortaya attığı *"edebiyat/roman öldü mü"* sorusuna yukarıdaki sözleriyle yanıt veriyordur: Edebiyatın/sanatın yaşamda kalabilmesi için, özünde yatan varoluş nedenini, yani *yaratıcılığı*, yerleşik/yasallaşmış ilkelerin dışına çekinmeksizin çıkarak, koşulsuzca yerine getirmesi gerekir.

2. 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.

Modernus, 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-

11 Italo Calvino, *Amerika Dersleri*, Can Yayınları, Çeviren: Kemal Atakay, İstanbul 1995, s.135.

nist düşünür Lybtard'ın *meta-anlatılar* dediği efsaneleşmiş öğretilerdir bunlar, köklerini 17. yüzyılın kartezyen geleneğinden alırlar; materyalist düşünceyle bütünleşen marksizm 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, modernizmin 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-anlatılarını* 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 kategorize edilen aydınlanmacı sosyolojik/kültürel modernizm ve estetik modernizm arasındaki bu ilkesel çelişkinin ayırdında olan kimi araştırmacılar Rönesans/Aydınlanma ile başlayan sosyolojik/kültürel gelişmeyi *modernite*, 20. yüzyılın ilk yarısında görülen estetik avangardizmi de *modernizm* diye adlandırmayı denerler.[12]

Ancak daha üst bir bakış açısından durum değerlendirildiğinde, o zaman biz de, Aydınlanmanın akılcılığıyla ters düşen estetik modernizmin, Habermas'ın dediği türden bir post-aydınlanma olduğunu düşünebiliriz.[13] Bu yeni aydın-

12 Bkz: Scott Lash, Modernite mi, Modernizm mi?, Alıntılanan Kaynak: *Modernite versus Postmodernite*, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 1993.

13 *A.g.y.*

lanma, 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.[14]

Estetik modernizmi, aydınlanmacı 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 viator*lardır onlar. Konu ve konuya bağlı gerilim ögesi 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 dünyanın/bilincin/bilinç altının, kurgunun odağına gelip yerleşmesidir. Geleneksel estetikte, somut yaşamda geçen bir öykünün ana kurgu şablonu bellidir; yazar, dün-bugün-yarın zincirinin akışına oturtacaktır öyküsünü. Oysa iç dünya ile dış dünya

14 Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne*, A.Francke Verlag, Tübingen/Basel 1997, s.310.

arasındaki sınırların silindiği bu yeni kurmaca yaşam biçiminde yazar, soyut dünyanın/bilincin *zamanını* nasıl kurgulayacaktır? 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 anıların/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 görünümünde metinsel oluşumların ortaya çıkmasına neden olur. Birkaç günde, giderek birkaç saatte geçen, buna karşılık bilin-

cin/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, Joyce'un, Musil'in, Oğuz Atay'ın 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'ın "*Tutunamayanlar*"ında 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 harcın işleviyle çakışır. Ama, eğer yazar tuğlaları birleştirmek istemiyorsa, onları gelişigüzel üst üste yığmayı amaçlıyorsa, o zaman harca da gereksinimi

yoktur, öyküsüz bir metin de üretilebilir.

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

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 serüveni*dir. 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 ta-

şıyıcısı durumunda bulunan *anlam*, *öykü* ya da *kahraman*dan birinin metinden çıkarılması durumunda yapı, ana kolonlarından birini yitirdiği için çöker. Dostoyevski'nin "*Karamazov Kardeşler*"inin karşıtlıklar üzerine kurulmuş dokusundan karşıt anlamların taşıyıcısı konumundaki kardeşleri ve 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'nın "*Dava*"sında 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/pencerelerden/kapılardan daha fazla değildir. Modernist romanda *anlam*dan ya da *kahraman*dan 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,*"[15] derken söylemek istediği budur.

Modernist romanda önemli olan *biçim*dir. Bu metinlerde *anlam* sözel düzlemde yer almaz. Üstelik, maddenin ele geçirdiği bir dünyada *anlam*ın 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-

15 Octavio Paz, *Modern İnsan ve Edebiyat*, Remzi Kitabevi, Çeviren: Turhan Ilgaz, İstanbul 1993, s.23.

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 *karnavallaştırır*, onları geleneksel hiyerarşik değerlerinden arındırır; bir karnavalda soylunun köylüyle, kralın palyaçoyla eşitlendiği gibi, -etik ya da sosyal- tüm değer skalalarını altüst eder metninde.

Hegel'in akılcı/apolinist bir eğilimle *uyuma/bireşime* yönlendirdiği anlam çiftleri, 20. yüzyıl antiromanının karmaşık dokusu içinde çözümsüzleşir, açmaza girerler. Yüzyılın üçüncü çeyreğinde postmodernist düşünür Derrida'nın *aporia* diye adlandırdığı durumdur bu. Mimetik estetikten yabancılaştırma estetiğine giden yol, anlam düzleminde ise *uyum*dan *aporia*ya yönelir.

3. Modernist İmge

> "Her zaman saklı ya da yalnızca potansiyel halinde veya varsayımsal bir şeyin arayışı içinde olduğumuzu düşünüyorum; bu şeyin yüzeyde beliren izlerini sürüyoruz."[16]
>
> 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*".[17]

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

Anlamı ve gerçekliği göreceleştirmek/belirsizleştirmek

16 Italo Calvino... s.97.

17 Umberto Eco... s.7.

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 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 *imge*dir. 20. yüzyıl romanının büyük yazarları birer imge ustasıdırlar.

İmge, Batı dillerinde, alegorinin de, simgenin de içinde bulunduğu tüm metaforik kullanımları şemsiyesi altında toplayan bir üst-kavramdır. 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/anlamın dışında ondan farklı bir gerçeklik düzlemi yaratırken, malzeme olarak yine somut düzlemden alınma *resim*ler kullanır; somutu soyutlaştırmak için yine somuttan yararlanır. Sözcüğün Batı dillerindeki karşılıkları da (Bild/image) resim/görüntü anlamları içerirler. Türkçede imge *im* sözcüğünden türetilmiştir. Im ise görsellik içerir, *işaret* demektir. Gerçekten de imge, sözcüklerle oluşturulmuş bir *resim*dir; malzemesi sözcük olmayan, bu nedenle de anlamı/gerçeği sözel düzlemde bire-bir aktarması olası olmayan, daha çok duyguya/sezgi-

ye/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?*"[18] 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 doğrudanlığından kaçıp, başka türlünün büyüsünü oluşturmak isteyen edebiyat sanatçısının ilk kullandığı eğretilemelerden biri *alegori*dir. Geleneksel alegori, imgenin çocukluğudur; karmaşık değildir; soyut bir kavramın/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 böylesine kolaydır.

Mimetik estetiğin babası Aristo'nun eğretileme anlayışı da, somut dünyayla bağların korunmasından yanadır: "*İyi metafor oluşturmak, benzerliklerin bulunup çıkartılmasına olanak sağlamak demektir.*"[19] 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-

18 Alıntılanan Kaynak: İtalo Calvino... s.98.

19 Alıntılanan Kaynak: *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*, hrsg.v. Heinz Ludwig Arnold / Heinrich Detering, 2.Auflage, München 1997, s.262.

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. Fırtına/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 kuşkusuz 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 kaotik 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 metaforik 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'nın roman ve anlatılarında rastlanır. Böcekleşen Gregor Samsa; bu yeni imge-

nin 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 ögeleri 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 önce hiç benzeri görülmemiş bir oluşuma dönüşür, türünün ilk örneği olur.[20] Yalnızca estetik düzlemde soluk alabilen bu oluşumlar, modernist romanın *mit*leridir; 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 ögesidir. "*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.*"[21] Avangardist edebiyatın çok-anlamlı dokusunun yaratılmasında kullanılan ana tekniklerden biridir imge. Geleneksel imgenin dış ger-

20 Bkz: Yıldız Ecevit... s.103-104.

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

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*[22] 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 mutasyona uğramış biçimidir modernist imge. Edebiyat estetiği, yansıtmacılıktan yabancılaştırmaya doğru ilkesel bir dönüşüm geçirirken, metaforik düzlemdeki dönüşüm de modernist imgede son bulur. Modernist imge katıksız bir yaratıdır.

4. Modernist Seçkincilik ve Estetisizm

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.*"[23] 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. "*Dışar-*

22 Bkz: Hermann Korte, Bildlichkeit, Alıntılan Kaynak: Grundbegriffe... s.260.

23 Alıntılanan kaynak: Peter V. Zima ... s.333.

dan 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."[24] 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[25] bu. Katıksız bir yaratı özlemi belki de, hangi estetik eğilimin temsilcisi olursa olsun, bir sanatçının bilinçaltından gelen bir dürtüdür. Sanatın koşulsuz özerkliğini tüm metinlerinde haykırırcasına açıklayan Nietzsche'nin köktenci tezini, onun modernist estetisizmle olan koşutluğunun altını çizerek yineleyelim: Yaşam yalnızca estetik açıdan bakıldığında bir anlam içerir.[26]

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; seçkincidir; kendisini anlayan, onunla bütünleşen az sayıda okur ona yetmektedir. Metinde anlamın/konunun ardından koşmayan, avangardist biçim denemelerindeki artistik boyutun ayırdına 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

---

24 Alain Robbe-Grillet... s.73-74.

25 Alıntılanan Kaynak: Borchmeyer/Zmegac, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Athenaum Verlag, Frankfurt 1984, s.329.

26 Bkz: Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, Say Yayınları, Çeviren: İsmet Zeki Eyüpoğlu, 5. basım, İstanbul 1999.

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 postmodernizmin 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, yozlaşmanın/sıradanlığın 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 *modernizm*den 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 *anlam*ın ardında oluş, bu kesişme noktalarını oluşturan ilkeler arasında başta gelenler-

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

5. "Postmodern Durum"

"Dünya ne anlamlıdır, ne de anlamsız, vardır o kadar."[27]

Alain Robbe - Grillet

20. 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/iletişim/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 turlanabildiği, 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'ın *postmodern durum"* diye nitelendirdiği *olağanüstü bir toplumsal yaşamın* edebiyatıdır. Ve bu olağanüstü durum da,

27 Alain Robbe-Grillet... s.42.

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, yüzyılın *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 aydınlanmacı modernizmin mutlak doğrularının -ya da meta-anlatılarının- 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-büyü/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, kla-

sik Batı müziğinin sıradışı yorumcuları piyanist Pekinel kardeşlerin Bach'ı caz ritmiyle çalmalarını artık kimse yadırgamaz olmuştur. Geleneksel Türk müziğinde kesin sınırlarla birbirinden ayrılmış olan klasik/sanat/halk/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 tekbaşınalığına yer olmayan bir ortamdır bu. Binyılların 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-anlatılarının 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/yaklaşımların/grupların, postmodern ortamda hiçbir aşağılık duygusuna kapılmadan, eskinin seçkin/önemli diye etiketledikleriyle yan yana aynı kulvarda yer aldığını görürüz. Elitist eğilimlerle popülist ola-

nın, *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 ilkesiz/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 postmodernist düşünceyi salt yozlaşmayla koşutlamak haksızlık olur. Nasıl ilkeli modernizmin aydınlanmacı/ulusalcı devlet yapısının kimi sistemlerde faşist ve ırkçı bir ulusalcılıkla bütünleşmesi, modernist düşüncenin tümünün karalanmasını gerektirmiyorsa, özde koşulsuz bir demokrasi düşüncesiyle bütünleşen postmodernizmin 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, Pound'ların ve Joyce'ların 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 postmodernizm.*"[28] Seksen sonları/doksan başları söz konusu ürkütücü hayalet Türkiye'ye de ulaşmıştır. Postmodernizm toplumbilim/ekonomi dallarında olduğu kadar edebiyatta da gündeme oturur. Özellikle de edebiyata egemen 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 bulunuyorlardı. Üstelik önceki metinlerin geleneksel boyutlarının dışına çıkan anlaşılması zor/karmaşık doku tansiyonu daha da yükseltiyordu. Sonuçlanmayan, her keresinde kal-

28 Bkz: *Le Monde Dimanche*, 18.10.1981.

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

6. 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. Ideolojiler 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, Lévi-Strauss, Lyotard ve Baudrillard çeşitli kültürel/bilimsel alanları postmodern bir bakış açısından ele alırlar; ortak noktaları, dogmaların/ideolojilerin/normların dışında bir yaşam görüşünü dile getirmeleridir. Meta-anlatıların *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 *dil*le eşitliyordur; hatta ona göre "*dilden önce beden diye bir şey [bile] yoktur*";[29] matema-

29 Alıntılanan kaynak: Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, Bilim ve Sanat Yayınları / Ark, Çeviren: A.Baki Güçlü, Ankara 1997, s.22.

tiksel 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;[30] 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*".[31] 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?*"[32] Anlamın da, doğrunun da binyıllardır içine oturtulduğu şablonun kalıplarını kırıyordur Nietzsche. "*Postmodernist yapıbozumcular [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 différance (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.*"[33]

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

30 Bkz: *A.g.y.*, s.56.

31 Bkz: *A.g.y.*, s.75.

32 Alıntılanan kaynak: Peter V. Zima... s.248.

33 Dilek Doltaş, *Postmodernizm. Tartışmalar ve Uygulamalar*, Telos Yayıncılık, İstanbul 1999, s.42.

olan. Bir olgunun altında yatan *epistemolojik*/bilgisel 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 bulunmuyor, öyleyse, şimdi bu varoluşu anlatan bir edebiyat kurmak söz konusudur*".[34] 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*"[35] düşüncesindedir.

Robbe-Grillet, hümanizma üzerine yapılanmış geleneksel insan-odaklı görüşü, romanda bilinçli olarak karşısına alan ilk yazarlardan biridir. Hümanizmanın, 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-*

34 Alain Robbe-Grillet... s.47.

35 Alıntılanan kaynak: Peter V. Zima... s.304.

cektir".[36] 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(lenme)nin olası tek aracı değildir artık ve çok-değerli mantıkların ortaya çıktıkları da bilinmektedir; bunlara göre belirlenimsiz-olan (indéterminé) da, söz gelimi, bir bilgilenme kategorisi olmuştur bundan böyle*".[37] Postmodern kozmolojinin temelleri olan, atom, kuantum ve görelilik kuramlarıyla koşutluk gösteren bir gelişmedir bu. Organik birliğin reddi ve parçalılığın benimsenmesi, göreceliğin bir anlam kategorisi olarak görülmesi, tüm *mutlak* anlamların/doğruların da sonu demektir. Hegel'in ünlü tümcesi "*Gerçek bütündür*"ü, postmodernizme daha gelinmeden modernist Adorno tersyüz etmiştir: "*Bütün, gerçek olmayandır.*"[38]

Gerçek yitiminin ana sorunsallardan birini oluşturduğu 20. yüzyıl felsefesinde, Baudrillard'ın *simülasyon* diye adlandırdığı yeni bir gerçeklik anlayışı, özellikle iletişim teknolojisinin doruğa ulaştığı yüzyıl sonu medya toplumunda bir tür sanal gerçekliğin altını çizer. Özde varolmayan, sanal olarak üretilen bir gerçekliktir bu; bir tür *hipergerçek*tir; ranta/paraya kilitlenmiş medyanın *suni gündem* yaratarak, onu topluma benimsetmesidir. Üretilen gerçek, bir süre sonra yaşanan gerçeğe dönüşür. Egemen güçlerin/medya patronlarının/paranın ürettiği yönlendirilmiş gerçek, içinde yaşadığımız çağın en ürkütücü olgularından biridir.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra postmodern tanımı altında topladığımız eğilimde insan, modernistlerde olduğu

36 Alain Robbe-Grillet... s.58.

36 Umberto Eco... s.27.

37 Alıntılanan kaynak: Peter V. Zima... s.361.

gibi, 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 (sentez) 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 *çoğulluğu*nu, tatların özgüllüğünü koruduğu bir kokteyl gibi sunmaktadır okuruna. *Çoğulculuk* postmodernizmin yaşamda da sanatta da ana eğilimidir. Daha da ileri giderek ve postmodernizmin hiçbir ilkeye/kurala/kurama/ölçüte/felsefeye/dizgeye damgasını basmak istemeyen yapısıyla ters düşmeyi de göze alarak diyebiliriz ki, *çoğulculuk* postmodernizmin tek felsefesidir; akıl ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana/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-insanın 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 kabullenişinden izler taşır postmodern *çoğulculuk* düşüncesi.

Ancak bir yönüyle kabulleniş ve umarsızlıkla koşutlanabilecek 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 ögelerle birlikte ırmağın içindeki bir damla gibi karşı koymaksızın akmaktadır. Nirvana, tüm karşıtlıkların dinginliğe ulaştığı ruhsal yücelmenin adıdır bu felsefede.

7. 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 *başkaldırı*dır bu. Söz konusu başkaldırının hedefleri arasında; geleneksel/yansıtmacı sanat anlayışı, sosyal/kültürel modernizmin mutlak doğruları/söylemleri/*efsaneleri* ve estetik modernistlerin seçkinci ciddiyeti ilk sırada yer almaktadır. Ancak sıradışı/alışılmamış bir başkaldırıdır bu. Çünkü bu başkaldırının arkasındakiler 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 *çoğulculuk*tan 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 bütüncül 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 kanatları altına alır. Wittgenstein, felsefe dalındaki başyapıtı "*Tractatus*"u bir sanat ürünü yaratıyormuş gibi oluşturuyor;[39] Derrida felsefe metinlerinde eğretilemelerin/söz sanatlarının izini sürüyor;[40] Terry Eagleton ise bir tren tarifesinin sanat ürünü olarak algılanabileceğini, bunun okuyan kişiye bağlı olduğunu söylüyordur.[41] Binyıllardır süregelen ana estetik ilkeler postmodernizmde 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 *romantizm*in- bir eğilimini çekip çıkartarak onu metninin yapı özelliklerinden birine dönüştürüyor, ya da bir başka yazarın romanından aldığı bir kurgu ögesiyle kendi yapıtının doğasını oluşturuyor, belki de farklı türleri birbirine karıştırarak pornografik bir oluşum/eğitim romanı kurgulayabiliyordur. Herkesin kendi

39 Bkz: Kai Buchheister/Daniel Steuer, *Ludwig Wittgenstein*, Metzler Verlag, Stuttgart 1992, s.42/106.

40 Bkz: Madan Sarup... s.83-84.

41 Bkz: Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, Çeviren: Esen Tarım, İstanbul 1990, s.33.

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 avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimini çatısı altına alır. (Calvino, Robbe-Grillet, Butor, Pynchon, Hasan Ali Toptaş, daha çok "*Kara Kitap*"ın yazarı olarak Orhan Pamuk). Diğer eğilim, avangardist/deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler eğilimlerin ortak paydasında yaşam bulur (Eco, Süskind, "*Benim Adım Kırmızı*"nın yazarı olarak Orhan Pamuk). Üçüncü eğilim ise, çeşitli ideolojilerle bütünleşmiş metinleri kapsamına alır; bunlar daha çok feminist, çevreci ya da New Age türü kozmik/mistik bir renk içerirler (Marge. Piercy, 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, postmodernist romanın öncüleri Beckett'in/Robbe-Grillet'nin ise estetik yönden halka uzak bir seçkincilik sergilediklerini söyleye-

biliriz. Modernizm de, postmodernizm de, estetik düzlemde kesin sınırlar içermezler. Bunlar, 20. yüzyılın başında *seçkinci/biçimci/elitist* özelliklerle devinim kazanan o güne değin görülmemiş ölçüde köktenci bir estetik devrimin, yüzyılın ikinci yarısından sonra kalıplarını kırarak *çoğulculaşması/popülistleşmesi* sürecinde geçirdiği aşamalara verilen isimlerdir.

8. Oyun Olarak Kurmaca

Kendine yeni bir poetika, yeni bir estetik üretmeyen postmodernizmin 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* anlatıyordur. Doğa ise, daha önce yazılmış metinlerden oluşan bir *metinlerarası* doğaya dönüşmüştür. Kendini anlatan bu edebiyatta kurmaca, *üstkurmaca* düzlemine taşınır.

Geleneksel-gerçekçi edebiyattan, modernizme, oradan da postmodernizme 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 *oy-*

nayan bir edebiyat anlayışına ulaştığını görürüz. *Dış dünyadan* (geleneksel gerçekçiler) *soyut bir biçimciliğe* (modernistler), oradan da kurmacanın kendine yöneldiği *üstkurmaca* düzlemine (postmodernistler) 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 *metinlerarası* düzlemlerde bir yaşam sürdürmeleridir. Bu nedenle, ana konusu *üstkurmaca çözümlemesi* olan Oğuz Atay'ın "*Tehlikeli Oyunlar*"ı ile ilgili araştırma başta olmak üzere diğer üç metinde de, üstkurmaca ve metinlerarası 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 ögesiyse, üstkurmaca düzlemde öykülemek de postmodern anlatının ana kurgu ögesidir.

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 stereotiplerimizin bir tür pop-tarih'e dönüştüğü*"[42] bir kurmaca oyun

42 Frederic Jameson, Postmoderne -zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, Alıntılanan Kaynak: *Postmoderne. Zeichen eines Kulturwandels*,hrsg. v. Andreas Hyssen/Klaus R. Scherpel, Rowohltverlag, Hamburg 1986, s.70.

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[ır].*"[43]

Bu yabancılaştırma ortamında, modernizmde olduğu gibi yaşamın karşıtlıklarıyla *oynar* yazar. Çoğulculuğun doğal bir uzantısı olan bu yaklaşım, Bahtin'in *diyalogsallaştırma/karnavallaştırma* ve Derrida'nın *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 pragmatik bir işlevi de vardır; *eğlendirir*. Postmodern yazar seçkinci değildir; sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılmaya-

43 Klaus Modick, Steine und Bau, alıntılanan kaynak: *Roman und Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*, hrsg. v. Uwe Wittstock, Reclam Verlag, Leipzig 1994, s.165.

cak *trivial*/eğlencelik özellikli edebiyat türlerine rahatlıkla el atar; popülist diye damgalanmaktan korkmaz; okurunun metinden zevk alması için, bilinçli olarak eğlendirici/sürükleyici görünümlü ögelerle donatır metnini. Eco, okurunun her şeyden önce konu aracılığıyla eğlenmesini istediğini söyler.[44] 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, geleneksel-le 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 yansıtıyordur. Mimetik estetiğin dünyasına mimesis olmaksızın, Eco'nun deyişiyle "*ironiyle masum olmayan bir biçimde yeniden dönüş[tür]*"[45] 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 *ironi*yle yaklaşıyordur. Yeni yazarın, estetik dünyada hiçbir şey değişmemiş, derelerden bunca su akmamış gibi eskiyi yinelemesi ve bunu -yine

44 Bkz: Umberto Eco, Sonrası/Gülün Adı Üstüne, Alıntılanan kaynak: *Gülün Adı*. Can Yayınları, Çeviren: Şadan Karadeniz, İstanbul 1993, s.591.

45 A.g.y., s.595.

Eco'nun deyişiyle- kendini *Snoopy* gibi hissetmeksizin[46] yapması olanak dışıdır.

Mimetik/yansıtmacı anlayışın çerçevesini kırarken, postmodernistler 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 mutasyona uğrar, tüketim toplumunun medyatik *pop-imge*siyle koşutluk göstermeye başlar, anlam potansiyeli daralır, yüzeyde sıkça yinelenen bir yapı sergiler; kimi yerde stereotipler ve klişelerle bütünleşmiş fetiş nesnelerine dönüşür, postmodern yaşamın uzantısı olur. Orhan Pamuk'un *"Yeni Hayat"* romanında sürekli yinelenen *Aygaz/Arçelik* bayilikleri, *karamela/ciklet* 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 sorunsallaştırıldığı bu çağın edebiyat sanatçısı, 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, Hasan Ali Toptaş *Don Kişot*'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 *simulakrum*dur bu. Oriji-

46 *A.g.y.*, s.575.

nali varolmayan bu taklit görünümlü dünya postmodernistlere özgüdür, modernistlerin pastiş/parodi anlayışından farklıdır.

Taklit, yeni edebiyatın önemli bir kurgu ögesidir, sanatsal etik açısından değerlendirilmemesi gerekir. Yeni yazar pastişi de, parodiyi de, metinlerarası düzlemi de çoğu kez metninin mimetik masumiyetini bozmak için kullanır. Öteyandan, 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 ögelerin yinelendiğini düşünürsek, metinlerarasılığın -buna isterseniz taklit de diyebiliriz- hiç de yeni olmadığını görürüz. Avangardist sanat, yalnızca biçim/kurgu/yapı düzleminde soluk alır; içerik/motif düzlemlerine ilişkin ögelerde ise özgünlüğün ardında değildir. Onlarla parodi/pastiş/ironi/metinlerarası düzlemlerde *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/dönüşümün/takasın olası olduğu bir ortamın varlıklarıdır onlar. Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini, ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen *oyunbaz* bir kurgu sanatçısına bırakır. Doksan sonrası Türk edebiyatının postmodern çizgideki önemli yazarlarından Ihsan Oktay Anar, yeni yazarın 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'."[47]

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/postmodernizmde 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 ögesidir bu. Postmodern anlatının ana kişisi, bir figürden diğerine dönüşüp duran biridir, belirli bir kimliği yoktur. Paul Auster, "*New York Üçlemesi*"ndeki kişileri, birbirine dönüşme eğilimi içinde, onların aynı kişi olma olasılıklarının altını çizerek anlatır. Orhan Pamuk'un "*Beyaz Kale*"si ve Güney Dal'ın "*Kılları Yolunmuş Maymun*"unda, kişilerin birbirine dönüşmesi ana izlektir.

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

47 *Cumhuriyet* gazetesi / Pazar Eki, 7.1.2001.

ren *birey* sözcüğüyle adlandırmak istemeyen postyapısalcılar -örneğin Foucault-, ona *özne* sözcüğünü uygun görürler. Postyapısalcı kuramın en önemli özelliklerinden biri de *beni* yapısöküme uğratmaktır. Söz konusu kuramda özne; bütüncül ve durağan bir varlık ya da bilinç olmaktan çıkar, benlikler arasında geçen çok çeşitli ve bütüncül olmayan bir oyun anlayışı içinde yeniden kurgulanır.[48]

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].*"[49]

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 düzlem*inde yeniden üretilmesi sırasında ortaya çıkar; metin kişisinin değil, okurun sorunsalıdır. Bu *insansız metinler*de insan, okurun tümüyle öznel

48 Bkz: Madan Sarup... s.86.

49 Alain Robbe-Grillet... s.50, 55.

düzlemde gerçekleştirdiği *oyunsu* bir *okuma edimi* aracılığıyla beden kazanır.

9. Postmodern Okuma/Eleştiri

Çağdaş edebiyatın okuru metnin bir parçası olmuştur artık, metni oluşturan ögelerden 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*"[50] 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/bütüncül 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, yüzyıllardır edebiyat araştırmacılığının odağına oturmuş olan geleneksel yorumsamacılığın da (Hermeneutik) sonu demektir. Susan Sontag'ın otuz yıl

50 Werner Heisenberg, Naturbild der heutigen Physik, Alıntılanan Kaynak: Egbert Faas, *Offene Formen in der modernen Kunst und Literatur*, Wilhelm Goldmann Verlag, München 1978, s.61.

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.*"[51]

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,*"[52] 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*".[53]

Okuma edimi *yaratıcılık*la 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,

---

51 Susan Sontag... s.21.

52 Leslie Fiedler, Crose the border, closs the gap, Alıntılanan Kaynak: *Wege aus der Moderne*, hrsg. v. Wolfgang Welsch, Akademie Verlag, Berlin 1994, s.59.

53 *A.g.y*

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 *betimleyici* bir yaklaşımın almasıdır. Postmodern eleştirmen daha çok metindeki çoğulcu yapıyı çözümlemekle, metinlerarası boyutu ortaya çıkarmakla yetiniyordur. Bunu yaparken ise *yaratıcıdır*; okuduğu metin, üreteceği yeni sanat ürününü oluşturma yolunda bir malzemedir onun için. Geleneksel eleştiride *yaratıcılık* yorum düzlemindeki buluşlarla bütünleşirken, bu yeni eleştiri eğilimindeki yaratıcılık yorumsamanın dışında gerçekleşir. Yeni eleştirmen, eleştiriyi "*bağımsız bir edim, dolaysız ve kendisi için var olabilecek yazınsal bir yaratım*"[54] 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, *okur*un önemli bir konuma sahip olduğu bir ekip çalışmasının ürünüdür. Ve bu çalışmada önkoşul, tümüyle *özgür* bırakılmış bir *yaratıcılıktır*.

---

[54] Semih Gümüş, "Yazının ve Tarihin Bilinci", Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s.177.

III.
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-insanın kendini dile getirmek için oluşturduğu bir edebiyat türü olarak ortaya çıkmıştır. Romanın Türk edebiyatına girişi ise, birey-insanın 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; birey-insanın iç dünyasına/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/biçimci 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 *romantizm*in 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 yayıncı/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 Tanpınar'ın "*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*"ndeki öznel zaman kavramı ya da Attila İlhan'ın romanlarında *flash back* tekniğiyle

geçmişe dönerek zamandizinsel 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 onyıllarında 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 *somut*tan *soyut*a 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 avangardizmi postmodern düzlemde at oynatmaya başlamıştı bile. Bu nedenle, Türk romanının, önce modern sonra postmodern sırasına göre bir gelişme göstermesi de söz konusu olamazdı. İlk avangardist Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde bir arada taşırlar edebiyatımıza. Postmodern romanın modernist 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: "*Tutunamayanlar*". Zamansal art ardalığın *montaj* kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silindiği, farklı ontolojilerdeki gerçekliklerin farklı biçim ve anlatım ögeleri aracılığıyla çokkatmanlı bir yapı içinde verildiği bir romandır "*Tutunamayanlar*". Atay'ın tanıdığını düşündüğümüz, modernizmin kült-romanı James Joyce'un "*Ulysses*"inden izler taşır bu alışılmamış metin. Atay'ın, "*Tutunamayanlar*"ı toplumsal sorunlara çözüm bulmak amacıyla yazmadığı bellidir. Toplumdan çok, insanın *iç dünyasıdır* bu metnin odağına yerleşen; *insan bilincinin kıvrımları, bilinçaltının labirentleri* ve Carl 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?*"[1] diye yakınır Atay günlüğünde: "*Belki de anlaşılacak, önemsenecek bir şey yazmadım, yapmadım,*"[2] der. Öncü bir sanatçının endişeleridir bunlar.

---

1 Oğuz Atay, *Günlük*, İletişim Yayınları, İstanbul 1987, s.222.

2 *A.g.y.*

Türk edebiyatındaki kalıplaşmayı saptamışıtır 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.*"[3] 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,*"[4] diye söz eder günlüğünde. "*Bir edebiyat çetesine yaslanmanın verdiği rahatlıkla*"[5] 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,*"[6] 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'ın 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 ögeler de yer alır onun metinlerinde. O, aynı zamanda Türk romanındaki ilk üstkurmaca yazarıdır, ilk *metafiksiyonalist*tir. Onun en büyük başarısı, *top-*

3 A.g.y., s.226.

4 A.g.y.

5 A.g.y., s.230.

6 A.g.y.

lumsal ögenin 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'ın "*Tutunamayanlar*"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'dan 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 ahlâksal bir iletide bulunmak değildir onun amacı; daha çok "*kendi kendini bulmak için yaz[ıyordur]*",[7] üstelik "*ilkin yara[tıp], sonra yok [etmeyi]*"[8] düşündüğünü söylüyordur Kafka gibi. "*Hakkâri'de Bir Mevsim*" romanının başındaki epigrafta, Carlos Castaneda'nın kitabındaki kızılderili büyücünün ağzından aktarır Edgü edebiyat görüşünü: "*Düş gerçeğin ta kendisidir.*" "*Gözle görülmeyen, yaşamın derinliklerinden çıkan [...] gerçeklikleri,*"[9] 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 salı bi-

7 Ferit Edgü, *Ders Notları*, Ada Yayınları, 3. baskı, İstanbul 1980, s.50.

8 *A.g.y.*, s.120.

9 *A.g.y.*, s.13.

çimi 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, *minimalizm*in 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 sosyopolitik 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 aydınlanmacı 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*"[10] olduğunu söyler Latife Tekin. Cinlerle perilerin cirit attığı, ölülerin konuştuğu

10 *Cumhuriyet* gazetesi, 1.12.1983.

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* ögeyle 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'ın 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'ın 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/üstkurmaca/grotesk ögeleriyle* 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,*"[11] 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-

11 Akşit Göktürk, Önsöz/Bilge Karasu, *Gece*, İletişim Yayınları, İstanbul 1985.

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*"[12] 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*"[13] olduğunu söyler Pamuk; "*hayatımı bu bağları kurmakla geçiririm. Roman kurmak budur,*"[14] der. Edebiyatta *roman yazmak* değil, *roman kurmak*tır artık önemli olan. *Kurgu*ya ve *biçim*e 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.

12 Kırmızı Koltuk, *Interstar* televizyonu, 23.10.1994.

13 *Varlık* dergisi, Şubat 1995.

14 *A.g.y.*

Edebiyatımızda geleneksel çizgiyi izlemeyen yazarların tümünün, Orhan Pamuk gibi çok yönlü bir savaşımı gerçekleştirerek, tüm engellere karşın edebiyatın gündemine yerleşme olanağı elde ettikleri söylenemez. Bunların arasında, haketikleri ilgiyi görmeyen, giderek ülkesinde kitaplarını 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 ögelerin birbirine harmanlandırılmasıyla ortaya çıkan avangardist çizgi içinde Güney Dal, seksenlerde yazdığı iki romanıyla, postmodernist eğilimi bilinçli olarak modernist ögelerden 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 Maymun*"; verilen 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 ögelere 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*

ögeler 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, Hasan 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. "*Gölgesizler*" ve "*Kayıp Hayaller Kitabı*" romanlarında, çağdaş insanın kimlik sorunsalını kırsal kesime taşımış ve bunu modernist/postmodernist tekniklerle bütünleştirerek Türk edebiyatında bir çığır açmıştır. Son romanında ise metin, üstkurmaca düzlemde yazı'nın/edebiyatın/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 Kişot*'unun 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'ın ise doksan ortalarında Osmanlıca ile Türkçeyi birbirine karıştırarak yarattığı metinler, Türk edebiyatında o güne değin görülmedik bir dil-kurgu 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'ın 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 Murathan Mungan. Kimi yerde Kerime Nadir/Muazzez Tahsin türü, yüzeysel görünümlü betimlemeleri ve trivial kurgu manevralarıyla bütünleşmiş *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 metinlerarası düzlem "*Üç Aynalı Kırk Oda*"nın postmodernist dokusunun çoğulcu düzlemini 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 ögeleriyle 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

I.
OĞUZ ATAY'IN *"TEHLİKELİ OYUNLAR"* 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 yansıtmacı/*mimetik* eğilimi ve etik/ideolojik/psikolojik amaçlara yönelik *katharsisci* bakış açısını geride bırakmış, farklı bir anlayışa doğru yol almaktadır. Artık *reel gerçek* edebiyatın başat ögesi değildir. Yazar, bakışını *somut*tan *soyut*a, dıştan içe yöneltmiştir; iç dünyanın düşlerini/özlemlerini/kargaşasını ve bilinç dışının labirentlerini kurgu düzlemine taşımanın, *soyut*u *somutlaştırmanın*, onu *biçimlendirmenin* yollarını aramaktadır. Geleneksel estetiğin odağında yer alan, konu öykülemeye yönelik eğilim, yerini, *biçim*in 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 öncüsü 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/sözcüklerden/kitaplardan oluşan yeni bir dünya almıştır. Bu yazı evreninin odağında eski metinlerin kişileri, Hamlet'ler, Macbeth'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. Yazarın/anlatıcının/okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, giderek birer roman kişisine dönüştükleri bir ortamda konu, metnin *neyi* anlattığı değil, *nasıl* kurgulandığıdır artık.

Türk edebiyatında üstkurmacanın en çarpıcı örneklerinden biri olan Hilmi Yavuz'un "*Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*"nde yazar/anlatıcı, metninin kurgusunu *nasıl* yönlendireceğini *meta* düzlemden okuruna anlatır: "*Ben bu anlatının yazarı olarak, Fehmi Kavkı'nın yalnızlığına izin vermeyeceğimi sizlere, siz okurlara açık açık söylemekten gurur duyuyorum.*"[1] *Kurmacanın kurmacası* demektir bu; edebiyatın kendini anlatması anlamına gelir. *Kendisinin bilincinde olan, kendisine yönelik kurmaca (self-conscious/self-reflexive/self-*

1 Hilmi Yavuz, *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*, Afa Yayınları, İstanbul 1991, s.10.

referential) sözcükleriyle tanımlanmaya çalışılan bu yeni kurgu eğilimi, daha sonra edebiyat terimleri dizgesinde *üstkurmaca* (*metafiction/surfiction*) sözcüğüyle yerini alır.[2]

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-gerçeklik 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.*"[3]

Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin *dış dünya*sı, ne de romantikler ve modernistlerin *iç dünya*larıdır artık. Belki de, Beckett'in dediği gibi "*anlatılacak bir şeyin kalmadığı*" bir dünyada edebiyat kendini anlatmak zorunda kalmıştır.[4] 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

---

2 Üstkurmaca konusunda ayrıntılı bilgi için Bkz: Çiğdem Ünal, *Die Metafiktion am Beispiel des Handke-Romans "Mein Jahr in der Niemandsbucht"*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü kapsamında hazırlanan basılmamış yüksek lisans tezi, Ankara 1997.

3 Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu...*, Can Yayınları, Ingilizceden çeviren: Ülker Ince, Istanbul 1990, s.14.

4 Bkz. Samuel Beckett'in 1949'da Georges Duthuit ile yaptığı söyleşi.

çoğu kez, onun, yazma edimi sırasında ortaya çıkan güçlüklerle boğuşmasından oluşur. Buna uygun olarak da birçok romanda, metnin odağındaki *felsefe*, *nasıl yaşamalı*dan çok *nasıl yazmalı*ya dönüşür. Bu metinlerde filozofların yaşam konusundaki görüşlerinin yerini, edebiyatçıların ve edebiyat kuramcılarının görüşleri alır. Okur ise, bu yeni metin oluşumlarının en önemli ögesi durumuna gelmiştir. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir ortamda, metnin anlamı, onun kararına/üretimine bağlıdır.

Yaşamla kurmacanın 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 Faulkner, John Barth, Jorge Luis Borges, Walter Abish, Donald Barthelme, John Fowles, John Gass, Robert Coover, E. L. Doctorow, 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 ögeleriyle üreten yazarlar arasında yer alır. Türk edebiyatında ise Oğuz Atay, Güney Dal, Orhan Pamuk, Peride Celal, Pınar Kür, Hilmi Yavuz, Erhan Bener ve Hasan Ali Toptaş, ilk akla gelen üstkurmaca yazarlarıdır.

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

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

İlk romanı *"Tutunamayanlar"* (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. İkinci 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 ögesi, 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 *Ben*ini 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/esnek/oynak/*labil* bir taban üzerinde yüzer gezer durumdaki gerçeklik katmanları, farklı disiplinlere bağlı *anlam*lar ve

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

Geleneksel estetiğin bütüncül 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 (Bkz:TO.35).[5] Romanın sonunda ise, Hikmet'in ölümü *uyku* simgeseli ile belirsizleştirilir; belki de Hikmet "*rahatça uzanmış uyuyordu[r]*" (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 *gecekondu*nun ne olduğu kesin değildir, "*gecegeldi, geceoldu gibi bir şey*"dir (TO.455); yoksa üç katlı bir ahşap ev midir? Belki de iki katlıdır (Bkz:TO.24,280,455). Tam-

5 Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1984, 2. baskı. (Bu metinde *Tehlikeli Oyunlar* için 'TO' kısaltması kullanılmıştır.)

baylar'ın 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 evlen[irler] [...] içkiyi altı ve sekseninci defa bırak[ırlar]"* (TO.79).

Roman kişileri de, bu belirsizlikler ortamında giderek konturlarının yitirirler; onların düş mü, gerçek mi oldukları bilinmez. Albay ve Nurhayat Iyicel'in *"yaşayıp yaşamadıkları [bile/YE] tam belli değildi[r]"* (TO.455). Ana kişi Hikmet'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 (Bkz. TO.112). Yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan postyapısalcı kuramlarda bu, *Beni* yapısöküme uğratmak diye adlandırılır. "*Tehlikeli Oyunlar*"ın roman kişilerinden Hikmet'i (Bkz.TO.13.bölüm) ve Bilge'yi (Bkz.TO.166) sayısız parçalara böler Atay; ya da birbirlerini tamamlar nitelikte karşıt özellikler gösteren Hikmet ve Albay'ın aynı kişi olma olasılığını taşır metnine; ya da bireysel özelliklerinden çok metnin bir imgesi durumuna gelen Hikmet ("*Wisdom*"), Sevgi ("*Love*") ve Bilge'nin ("*Sage*") (Bkz:TO.448) bu konumlarını romanda İngilizce sözcükler aracılığıyla belirgin bir biçimde vurgular. Atay'ın roman kişilerinin metindeki bu konumları, Derrida'nın 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 anlayışı[nın]"*[6] metindeki yansımalarıdır bunlar.

*"Tehlikeli Oyunlar"*ın, özellikle simge ve imge kullanı-

6 Madan Sarup, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Ark Yayınları, Çeviren: A. Baki Güçlü, Ankara 1997, s. 86.

mıyla 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 ögelerle 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 bütüncül bir anlamın uyum şemsiyesi altında toplanan *karşıtlıklar*, yeni edebiyat ürünlerinde uyumsuzluğu/kargaşayı/belirsizliği oluştururlar. Derrida'nın çok kullandığı bir tanımla *aporia*dır bu; metnin çözümlenemezliğidir. 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 ögeleriyle bozar Atay. *"Tehlikeli Oyunlar"*ın Hikmet'i de, ne olduğu bütüncül bir anlam bağlamında çözümlenemeyen *oyun* kavramının yarattığı kargaşa ortamında bir yandan *yaşam* oyununu oynarken, öte yandan *üstkurmaca* düzlemde postmodern edebiyatın *yazma* oyununu oynamaktadır.

3. *"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.

a. 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* evrende sürekli vurgulanır. Somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üstkurmaca düzlemin ana özelliğidir. Metafiksiyonalist (üstkurmaca yazarı), önce metninde bu eşzamanlı birlikteliği belirgin kılmakla yükümlüdür.

Oğuz Atay'ın romanındaki ana kurgu ögesi *oyun*, aynı zamanda üstkurmacanın metindeki ana taşıyıcısıdır. Romanda yapay gerçekliklerin sahnelendiği büyük bir oyun yeri (Bkz. TO.351) olarak anlatılan küçük burjuva yaşam biçiminden kaçarak düş dünyasına sığınır Hikmet; gerçeğin, "*başkalarının bize uygulamaya çalıştığı tatsız bir ölçü*" (TO.110) olduğunu düşünmektedir. Amacı, "*gerçeği iyi oynayan bir oyun haline getirebilmek[tir]*" (TO.410); dış dünyada kendisine dayatılan oyunların dışında, "*kendi oyunu[nu] [...] gerçek olarak yaşamaya karar ver[ir]*" (TO.351). "*Hayatın bir oyun olduğunu unutmayalım,*" (TO.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 *oyun*la 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 edimi*yle 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 *gecekondu*da ya da iç dünyasında kurguladığı oyunlar kadar, küçük burjuva dünyasındaki somut yaşam da kurmacadır. Metinde insanlar *gerçek ben*lerini yaşamazlar, toplumsal *oyun kalıplarıyla* yaşama oyunu *oynarlar*. Bu olguyla hesaplaşan Hikmet, "*ben kimdim, ya da kimi canlandırıyordum?*" (TO.106) diye sorar kendine.

Bu çokboyutlu *kurmaca* ortamda "*gerçekler rüya yap[ılarak]*" (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/kurmacanın karşısında aklın üstünlüğü elinden alınmıştır; "*akıl olduğunu sandığımız akıl taklidi,*" (TO.351) der ana kişi Hikmet, *akıl*dan söz edildiğinde; ancak aklın "*zincirlerinden kurtularak*" *(a.g.y.)* kurgulayabildiğini 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/oluşumları, 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*" (agy.). Akıl hastanesindeki *Fransız İhtilali* oyununu ise "*ansiklopedik bir ihtilal*" (TO.342) diye tanımlar. Bir yerde de, Sevgi'nin *arkadaşlarından "can sıkıcı W'ler korosuydu,"* (TO.129) diye söz eder: "*Kasketimi çıkararak bütün bayanların W'lerini selamlasaydım*" (TO.131). Şakacı bir edepsizlikle Batı abecesindeki W harfi ile, kadın cinsel organının grafik görünümü arasında koşutluk kurar.

Yazının 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, notları masanın başında birlikte oku[r]lar*" (TO.267); "*Hikmet'in asıl hoşuna giden [yazma ediminin/YE] bu ön hazırlıklar[ıdır]*" (*a.g.y.*). Kimi kez Bilge ona bir defter getirir yazması için (Bkz.TO.101), 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, Nursel 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." (TO.59) "Fazla 'kitap' okuduğu için hapse düşmüş" (a.g.y.) insanlar bulunur metinde. Hikmet ise bir *kitap* gibi her yerde yasakla[ndığından]" (TO.77) yakınır. Aydın yazarın toplumdaki *münzevi* durumu ise, "*okuma yazma bilenler de gecekondulara çekilmişler[di]*" (TO.323) diye anlatılır romanda. Insanların davranışları, bir tiyatro metnindeki kişilerin *kurmaca* konumlarıyla koşutluk içinde verilir "*Tehlikeli Oyunlar*"da. Hikmet "*uşak rolünde sahneye çık[maktadır]*"(TO.161); gerçekçi yapıdaki insanlar ise "*kral rollerine çıkıyor[lardır]*" (TO.235); Bilge, Hikmet'i bırakıp gitmemelidir, çünkü ona oyunda "*terkeden kadın rolü verilme[miştir]*" (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*," (TO.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 saydamlaş[maktadır]" (a.g.y.)*. Hikmet de, kimi yerde maddesel bedeninden sıyrılmış bir varlık çağrışımı içinde betimlenir; "*bacaklarının üstünde hiç ağırlığı yokmuş gibi dolaşıyordu[r]*" (TO.236). Kurmacadır onlar, *sözcülükten adam*lardır.

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,*" (TO.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 Hikmet'in 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*" (TO.400) ölüm. Bu düşünceyi, Hikmet'in balkondan düşerek öldüğü -ya da öyle sanıldığı- "*Düşüş*" başlıklı 17. bölümde *düşmek/düşlemek/düşünmek* sözcüklerinden oluşan bir *sözcük oyunu*yla kurgu düzlemine taşır Atay. "*Düşüş*" sözcüğüyle başlayan bu bölümün son sözcüğü ise "*düşünüyorum*"dur. *Düşünmek* ise *düşlemenin* sona ermesi demektir; bu da kurmacanın, yani *yazının sonu* anlamını birlikte getirir. Bir sanatçı için ise bu, *düşüş*tür, *ölüm*ün kendisidir. "*Tehlikeli Oyunlar*"ın sonuna doğru roman kişisinin ölümü ise, kurmaca düzlemde şu tümceyle nedensellik kazanır: Bir yazar "*eserini tamamlamayı hayatını tamamlamak addeder*" (TO.472).

Postmodern edebiyatın, yazmak ve yaşamak edimlerini koşutlayan bu tekniği, sanal bir açmaza sokar kurguyu: Ana kişi hem romanı -"*Tehlikeli Oyunlar*"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.

b. Metinlerarası Evren

Yeni edebiyat terimleri dizgesinde *metinlerarasılık* (intertextuality) diye adlandırılan olgu, *üstkurmaca*nın 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 öykü*lerle doludur. Edebiyat, dış dünyayı/yaşamı anlatmaktan çok, kendine dönme eğilimi gösterir yeni metinlerde. İç 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, üstkurmacanın 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, *biçim*de önemli olduğu bir estetik anlayışın ürünüdür.[7]

---

7 Bkz. Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1996, s. 31.

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 öykü*lerin 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"*ın geçişimli/kaygan dokusu içinde, *çerçeve* öykü ile *ada* öykü katmanları birbirine karışır. Hikmet, kendisinin kurguladığı Austerlitz Savaşına gönüllü olarak gitmek ister (Bkz.TO.274), ya da kurguladığı oyunların kişilerini reel yaşamından kişilerle birlikte yemeğe çağırır (Bkz. *"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 (TO.405), Goethe'den (TO.411), Kant'tan (TO.320, 412), *Othello*'dan (TO.406), *Hamlet*'ten (TO. 406, 407), Polonius'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 Bertolt Brecht'in "*Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü*" adlı oyununu çağrıştırırcasına, metninin bir yerinde "*Hikmet'in 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 Dostoyevski'nin "*Yeraltından Notlar*"ı oluşturur. Bu iki yapıtın ögeleri "*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'in, kimi insan davranışlarını *oyun* olarak ele alıp yapısalcı bir yaklaşımla sınıflandırdığı ve dilimize, "*Hayat Denen Oyun*" başlığıyla çevrilen incelemesidir.[8]

8 Eric Berne, *Hayat Denen Oyun* (Özgün Adı: *Games People Play*). Altın Kitaplar. Çeviren: Selâmi Sargut. İstanbul 1976.

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'ın. "*Tehlikeli Oyunlar*"ın 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 *bad games* oynuyorlar birbirlerine, *'Underworld'* - Dostoyevski'nin anlamında games."[10]

Ancak, *metinlerarası* düzlem, çoğu avangardist yazarın metninde görüldüğü gibi salt bir kurgu ögesi değildir Atay'da. Günlüğünde yer alan şu tümce, onun duyarlı kişilik yapısına koşut olarak Dostoyevski'nin ve Hamlet'in *meselesini* ne denli içten benimsediğini kanıtlar: "*Amerikalı, Avrupalı, 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*"ın Turgut'u da, Selim'i de, -ve büyük bir olasılıkla onları böylesine coşkuyla yaratan yazarları Atay da- "*Yeraltından Notlar*"ın ana kişisi ya da "*Suç ve Ceza*"nın 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

9 Oğuz Atay, *Günlük*, İletişim Yayınları, İstanbul 1987, s. 60.

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

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

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,*"[12] der. O da Hikmet gibi "*başladığı bir şeyi bitirmemiş olma[ktan]*"[13] yakınır. "*Sizin birbiriniz var [...] Bizim ancak benimiz var,*" (TO.100) diyen Hikmet'e benzer bir biçimde dert yanar Dostoyevski'nin kahramanı: "*Ben tek başınayım, onlarsa hep birlikteler.*"[14] "*Yeraltından Notlar*"ın, "*ben hasta bir insanım. Öyle sanıyorum karaciğerimden yana da bir derdim var,*"[15] diyen anlatıcısı gibi, "*bedava tarafından şu divana uzanmak ve karaciğerimden başlayarak bütün dertlerimi sıralamak istiyorum,*" (TO.331) diyen Hikmet'in tümceleri metinlerarası bir yankıdır. Bu yankı "*Tehlikeli Oyunlar*"da sıkça duyulur: Atay'ın metnindeki *haklı olduğunu bile bile duvara doğru koşan adam* (Bkz. TO.439)[16] ile *kütüphane faresi* veremli aydın (Bkz.TO.359-364),[17] 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-ha*lar, 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)

---

12 Fyodor Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, Oda Yayınları, Çeviren: Celal Öner, İstanbul 1997, 2. basım, s.25.

13 *A.g.y.*, s.27.

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

15 *A.g.y.*, s.9.

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

17 Bkz. *A.g.y., s. 18.*

diye imza atar. "*Yeraltından Notlar*"ın ana kişisi de, aynı *kara mizah* tonu ile güler metinde; öfke ile kendine acıma arası bir duyguyu yansıtır Dostoyevski'nin *ha-ha*ları da.[18]

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'ın oğlu Hidayet'in yazmış olduğu oyunda somutlaşır. Bir *Hamlet* parodisidir bu. *Hayalet* korkusu içinde nöbet tutmakta olan askerin generaliyle yaptığı konuşma; *Hamlet*'in birinci sahnesinde, iki gecedir kendilerine görünen kralın hayaletinin yeniden ortaya çıkmasını dehşetle bekleyen nöbetçilerin Horatio ile olan konuşmalarını çağrıştırır (Bkz. 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'ın, Berne'in *oyun kuramı*ndan çok etkilendiği anlaşılmaktadır. Yazarın iki yapıtının başlığında da *oyun* motifinin bulunması, bu güçlü etkinin göstergeleri olarak değerlendirilebilir.

"*Son okuduğum 'Games People Play'in deyimiyle 'bad games' oynuyorlar birbirlerine*,"[19] der Atay, roman kişileri Hikmet ve Sevgi için günlüğünde. Berne'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

18 Bkz. *A.g.y.*, s. 22,36.

19 Oğuz Atay, *Günlük*... s. 18.

çıkarak oynadığı bu oyunlar, *"aldatmayı öngören bir dizi tavırlardır"*[20] ve *"her oyunun dürüst olmayan bir yapısı vardır" (a.g.y.)*. Bu nedenle *bad games* yani *kötü oyun*lardır bunlar. *İyi oyun*lar ise, Hikmet'in gecekonduda kendini *yaşayarak kurguladığı* oyunlardır; *Hikmet*'in *Benol*'masını sağlayacaktır bunlar. Bern'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, *gecekondu*ya çekilmiştir.

Berne'in 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'in oyun başlığı *"Sen Olmasaydın Eğer"*i doğrudan kullanır; *"Sevgi olmasaydı eğer"*li metin kesitleri oluşturur. Ya da tüm sözcükleri birleştirerek Berne türü *"seniseviyordusevseydi"* (TO.92) oyunu kurgular. Berne'in *"Dost Canlısı Bilge"*[21] başlıklı oyunu ise, Atay'ın romanında üstkurmacanın izin sürenleri, söz konusu başlıkla roman kişisi Bilge arasında bir köprü kurmaya yönlendirecek çekiciliktedir.

*"Tehlikeli Oyunlar"*da metinlerarası doğa, Atay'ın yapıtları arasındaki geçişler olarak da metne yansır. *"Tutunamayanlar"*ın 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

20 Eric Berne... s. 58.

21 A.g.y., s. 227.

olan bir dünyadır bu. Hikmet'in ölümünün -ya da yazma ediminin sona ermesinin- ardından Nurhayat Hanım'ın 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.

c. '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 (*auktorial*/omnicient) özellikler gösterir. Genelde *kısıtlı* (*begrenzter Blick/limited point of view*) bir konumdan anlatan ve metindeki belirsiz gerçeklik konusunda fazla bilgisi olmayan "*Tehlikeli Oyunlar*"ın 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 Oyunlar*"ın, 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-anlatıcı*ya 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'ın 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 *yazma*nın disiplinini simgeliyordur. Ancak Albay'ın 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"* romanının- kurgu sorunları büyük ölçüde bu iki roman kişisi arasında konuşulur/tartışılır, kimi yere kuramsal düzleme taşınır.

Özellikle 12. bölümde, Hikmet'le 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 *kurmaca*nın sınırlarıyla ilgilidir. *"Austerlitz'in nasıl sonuçlandığını biliyoruz albayım,"* (TO.273) der Hikmet, *"fakat tiyatroda olanlardan haberimiz yok henüz" (a.g.y.)*. Napolyon'un Austerlitz Savaşı tarihsel bir gerçektir ve sonu da bellidir. Ancak sanatçı, gerçeği istediği gibi kullanmakta özgürdür, Hikmet'e göre. Kurmaca gerçekliğin özerkliğini savunuyordur 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 (Bkz. 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'ın 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 (Bkz.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'ın endişelerini içerir Albay'ın sözleri.

Albay'ın -ya da geleneksel estetiğin- eleştirel tondaki görüşleri art arda sıralanır romanda. Bir kere, bütüncül bir olay olmadığı için, okuru ardından sürükleyecek *merak* ögesi 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 bir 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'ın 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'*"(TO. 327) demiştir, çünkü "*gerçekdışı bir biçimden anlatan biri[dir]*" *(agy.)*. Hikmet. Ya da, düşündüklerini/duyumsadıklarını dile getirmekte zorlandığında, yabancı bir sözcüğü açıklamalı olarak kullanır: "*Düşünmek ve yansımak anlamlarını birlikte ifade eden 'reflection' kelimesini*" (TO. 328) kullanarak anlamı oturtmak istemektedir metnin o yerinde. Ya da "*hikayeyi anlatırken mümkün olduğu kadar yorum yapmamaya çalıştığını*" (TO. 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? (Bkz.TO.277). Ya da metinde "*Ey iki yüzlü Fransız zabiti*" tümcesi kullanıldığında, arkaik *zabit* sözcüğünün oraya *aliterasyon* oluştursun diye konulduğunu söyletir Albay'a (Bkz. TO. 277). Kimi yerde de, yazdığı bir kurmaca metnin arka planındaki *otobiyografik* ögeyi 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 düzlemin içinde yansıyan bir diğer üstkurmaca düzlemdir 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*"ın 2. bölümünde Atay, *geleneksel* bir anlatımı kullanır. Olayların ve kahramanların *gerçekçi* bir biçimde *yansıtıldığı* bu bölüm, Hikmet'in Sevgi ile evlenmesinin öyküsünü içerir. Burjuva değerleri ile Sevgi'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, metin içinde yer alan edebiyat tartışmasına destek vermek olduğunu düşünebiliriz.

Nasıl yazıyorum konusu, romanın kimi yerinde *neden yazıyoruma* 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 Masalları*"nın Şehrazad'ıyla koşutluk içinde. Öte yandan Hikmet'in tonlaması, "*yaşamım, yalnızca yazma amacına göre düzenlenmiş,*"[22] 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 kendinde[n] geriye bir şeyler bırakmak*" *(a.g.y.)* istemektedir.

---

22 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.

d. 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-anlatıcının varolduğu metin kesitleridir bunlar. Bu yazar-anlatıcı, okuruna metni nasıl kurguladığını anlatır; ona satır arasından *örtük* olarak ya da *doğrudan* yönelerek, *doğru okuma*nın ipuçlarını verir. Bu, bir bağlamda da, -Umberto Eco'nun deyişiyle- yazarın, ondan istediklerini anlayacak *kendi örnek okuru*nu yaratma çabasının göstergesidir.[23]

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. 20. yüzyılın başı romantiklerinin, kurmaca ve gerçek arasındaki sınırları ortadan kaldırmak istemelerindeki

23 Bkz: Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yayınları, Çeviren. Kemal Atakay. Istanbul 1995.

amaç, estetikten çok, felsefe düzleminde yer alır. Aynı tekniğin bir başka kullanımı olan Brecht tiyatrosunun *yabancılaştırma etmeni*nin amacı da, her ne kadar izleyicinin sonuca kendi başına varmasını sağlamak olsa da, özde onu *ideolojik* yönden uyandırmaktır. Oysa postmodernistlerde bu teknik, sanatı/edebiyatı bir *kurmaca oyunu* olarak gören, çağın estetik eğilimiyle bütünleşir. Yeni metinlerde okur, yazarın, metni birlikte kurguladıkları *oyun arkadaşı*dır; düşünsel ya da ideolojik değil, tümüyle estetik düzlemde oluşan bir birliktelikitir bu.

"*Tehlikeli Oyunlar*"da yazar-anlatıcı, okuruna çoğunlukla örtük bir düzlemden seslenir. Edebiyatın *oyun yazmak*la 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*" (TO. 308) söyler. "*Tehlikeli Oyunlar*"ın 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 parodisi*dir: "'*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'ın 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 gece kondu halkının daracık sokaklarda birikeceğini san[mıştır] [onu] görmek için*" (TO. 332). Kimi zaman da, yazar-anlatıcının, 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'ın 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'ın gazeteye yazdığı parodik yazı da, Oğuz Atay'ın ölümünün ardından yazılmış gibidir. Biz de bunun, -postmodernist oyunsu bir yaklaşımla- ülkemizde avangard yazarı -ve Oğuz Atay'ı- yalnız bırakan edebiyat çevresine sitemle dolu, *metafizik* düzlemde bir üst kurmaca öge olduğunu söyleyebiliriz:

"*Emsalsiz bir piyes muharriri olmak için fevkalade gayret sarfeden 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 *ilk*lerin yazarıdır; *modernist* bağlamdaki ilk *biçimci*, *romantizm* düzleminde soluk alan ilk *bireyci*dir. İncelememize konu olan *üstkurmaca* da ilk kez Atay'ın romanlarıyla girmiştir edebiyatımıza. Türk edebiyatındaki ilk *metafiksiyonalist*tir 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'ın 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 topladığımız "*Tehlikeli Oyunlar*" romanındaki üstkurmaca tekniklerinin, romanı kendi yazdığını açıkça söyleyen yazar-anlatıcıların bulunduğu seksen sonrası postmodern metinlerle karşılaştırıldığında daha *örtük* bir yapıya sahip olduğu görülür. Ancak, Atay'ın, 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.

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

Orhan Pamuk, son romanı *"Benim Adım Kırmızı"*da 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 ögeleri ve arkaik Türk sanatlarıyla, 20. yüzyıl avangardist edebiyatının biçim özelliklerini harmanlıyor. Kendisi de, *"romanları[n]da her zaman yaptığı[nın] modern edebiyattan öğrendikleri[ni], yerli malzemeyle cesaretle birleştirmek,"*[1] olduğunu söylüyor.

Yirminci yüzyıl Batı romancılarının birçoğu gibi bir *"araştırmacı-romancı"dır Pamuk. "Ben araştırma yapmak için doğmuşum,"*[2] diyen ve *"deha[nın], yüzde yirmi[sinin] esin, yüzde seksen[inin] alınteri"*[3] olduğunu söylerek *Orta-*

1 Tempo dergisi, 24.12.1998.

2 Umberto Eco, *Gülün Adı (Sonrası)*, Can Yayınları, Çeviren: Şadan Karadeniz, 6. basım, İstanbul 1993, s.574.

3 *A.g.y.*, s.572.

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*"[4] eğlendirmek istediğini söylüyordur. Bir yönüyle eğlence/yığın edebiyatı özellikleri içeren bu metnin, *yüksek/sanatsal* edebiyat düzlemindeki yerini ise, biçim/kurgu/yapı ögeleri kadar, bu ciddi uzmanlık altyapısı da pekiştirmektedir. Pamuk, önce bu altyapı ile okurunun "*güvenini kazan[dığını]*"[5] söyler.

Yüksek/sanatsal ve *eğlencelik/trivial* özelliklerin bir arada yer aldığı bu metnin ana kurgu ilkesi ise *çoğulculuk*tur (pluralism); çoğunlukla *karşıtlıkların* -kimi yerde *bakışımlılıkların*- 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 *karşıtlıkların/bakışımlılıkların* bir karnaval coşkusu içinde yaşandığı *çoğulcu/çokkatmanlı* bir metin "*Benim Adım Kırmızı*". Pamuk'un Şeküre için söylediğini, biz de "*Benim Adım Kırmızı*" için söyleyelim: "*Hayatın bu çekişmelerden kurulmuş olduğunu bilmenin*

4 *NTV*, "Karalama Defteri", 4.1.1999.

5 *A.g.y.*

rahatlığı içinde [...] her şeyi kendi zenginliği olarak ölümluyor,"[6] Pamuk'un son romanı.

1. Karşıtlıklardan Yeni Bir Kozmolojiye

Postmodern edebiyat, yaşam denen karşıtlıklar/çelişkiler yumağını, taraf tutmaksızın, 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'nın, karşıtlıkların kargaşasından doğan çözümsüzlük anlamında kullandığı *aporia*dır.

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 diyaloğa girdiği romanları, *diyalogsal* sözcüğüyle tanımlar Bahtin. Kutsal olanın avamla, büyüğün küçükle, bilgenin deliyle birbirine harmanlandığı metinlerdir bunlar.[7] Birbirleriyle yarış içindeki dünya görüşlerini -bir müzik terimiyle- romanın çokseslilik (polyphony) olarak görür Bahtin; *polifonik* romanda yazarın, karşıt ses düzlemlerini bir orkestra şefi gibi yönettiğini söyler. Pamuk da *"Benim Adım Kırmızı"*yı kurgularken, *"çoksesli müzik endişesi"*[8]

6 *Cumhuriyet* gazetesi/Dergi, 20.12.1998.

7 Bkz: Michail M.Bachtin, *Formen der Zeit im Roman*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1989, s.49.

içinde oluşturduğunu söylüyordur metnini; onu "*göz için yapılmış bir musiki*"ye[9] benzetir.

Daha sonra, Julia Kristeva ve Roland Barthes'ın post-yapısalcı 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 ögesidir. Dogmaların dışındaki bu dünyada Alman edebiyat bilimci 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 yatanı/YE] kavrayamamıştır*".[10] *Çoğulculuk ilkesi*, "*tarihsel deneyimlere dayanan, özgürlük motifinden yola çıkan [...] yoğun bir ahlaksal felsefenin*"[11] izlerini taşır.

"*Benim Adım Kırmızı*"nın 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 çatışmalarıdır*".[12] 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*

8 *NTV.*

9 *A.g.y.*

10 Wolfgang Welsch,*Unsere postmoderne Moderne*, Acta humaniora, 3.Auflg, Weinheim 1991, s.5.

11 *A.g.y.*

12 *Cumhuriyet* gazetesi.

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,*"[13] diyen Eco gibi, "*kitaplarımda benim görüşlerim her zaman arkada kalsın isterim,*"[14] der Pamuk; çoğulcu/çoksesli ilkenin, metne karışan başat bir sesle bozulmasını istemez; kendi sesini yabancılaştırır, satır arasına iter, diğer seslerle eşit kılar.

Postmodernizmin 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,*"[15] der Pamuk; "*Benim Adım Kırmızı*"nın *ikili* bir yapısı olduğunu söyler, "*bir 'aile' romanı, bir 'cinayet' romanı*".[16] 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* sorunlarını tartışmaya açar. Ve bir *aşk* romanıdır "*Benim Adım Kırmız*"ı, "*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 Barh'ın Calvino için söylediği türden bir *çiftli kodlama*dır bu; "*metnin bir ayağı düşsel, ötekisi nesnel gerçeklik düzleminde*"[17] durmaktadır.

---

13 Umberto Eco, s.583.

14 *Cumhuriyet* gazetesi.

15 *A.g.y.*

16 NTV.

17 Alıntılanan Kaynak: *Roman oder Leben*, Hrsg. v. Uwe Wittstock, Reclam, Leipzig 1994, s.333.

"*Hayat da budur zaten: Akıl ve duygunun çatışması,*"[18] 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 Kırmızı*"nın dokusuna kattığı bir düşünceyi analiz eder; "*Ölüler âleminde gövdesiz bir ruh nasıl gerçek mutluluk sebebiyse, yaşayanlar arasındaysa en büyük mutluluğun ruhsuz bir gövde*"[19] 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]".*[20] Doğu resminde *Ben*'in/Egonun, dolayısıyla dünyasallığın/ maddeselliğin göstergesi olan *üslupa* sahip kişiyi, metninin polisiye düzleminde ise *katil* yapar. Ya da estetik düzlemde yer alan incelikli bir konuyla ilgili düşüncelerini bir roman figürüne -*At*'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 korusun,*" (BAK.186) dedirtir Pamuk, roman kişisi Enişte'ye: Ne zaman "nakışta *resimde harikalar yaratılsa [...] bilirim ki orada daha önceden yan yana gelmemiş iki ayrı şey birleşip bir yeni harikayı ortaya çıkarmıştır*" *(a.g.y.)*. Romanın *esteti*/sanat adamı Enişte'nin, *çoğulcu este-*

18 *Öküz* dergisi, s.44, Ocak 1998.

19 *Hürriyet* gazetesi, 19.12.1998.

20 Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.292. (Bu çalışmada kitap için BAK. Kısaltması kullanılmıştır.)

tikten 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.*"[21] Farklı ontolojilerin biraradalığından oluşan bu *çoksesli* romanlarda Pamuk'un sözünü ettiği *elektriklenme* ise, metnin organik bütünüdür. *genesis*idir; bu yeni varoluştan ortaya çıkan *sanatsal büyü*dür. Palyaçoyla prensin, *katille maktul*ün eşit koşullarda soluk aldığı bu tür postmodern metinlerde "*katil de maktul de haklıdır*".[22] Pamuk; metinlerinde ahlaksal çözümler üretmeyi düşünmez; yoruma *açık yapıtlar*lardır onun romanları. Karşıtlıkların oluşturduğu *ironi*den ortaya çıkacak felsefe de, -eğer varsa- ahlaksal öğreti de, okurun kendi üretimi olacaktır.

2. *"Cross the Border/Close the Gap"*[23]

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 bile-

21 *Öküz* dergisi.

22 *Cumhuriyet* gazetesi.

23 Leslie A. Fiedler'in makelesinin başlığı. (Türkçesi: Sınırı geç/Ilendeği kapa.)

rek 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. Postmodernizmin en önemli yazarlarından Umberto Eco, "*geniş bir kitleye ulaşmanın ve onun düşlerini doldurmanın belki de günümüzde avangard olmak anlamına geldiğin[den]*" söz eder; "*ideal modern sonrası roman, realizm ve irrealizm, biçimcilik ve özcülük, katıksız edebiyat ve güdümlü edebiyat, elite (seçkinler) romanıyla kitle romanı arasındaki uçurumu aşmak zorundadır*;"[24] 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*,"[25] Fiedler'e göre. Amerikalı postmodernist John Barth. James Joyce'un en karmaşık romanını hedef alarak, "*her sa-*

24 Umberto Eco.

25 Alıntılanan kaynak: *Roman oder Leben*... s.20.

tırını ancak görevli bir profesörler kurulundan öğrenebileceğimiz 'Finnegans Wake'lere [...] artık gereksinimimiz yok,"[26] der. Fiedler'in önerisi ise, "*klasik örneklerin parodi ya da abartı aracılığıyla ya da grotesk düzlemde taklit*"[27] edilmesi yolundadır ama, *science fiction*, *western* ve *pornografi* gibi "*popüler eğilimlerin benimsenmesi ve inceltilerek kullanılması*"[28] 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 *hendeğini* 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,*"[29] der.

"*Benim Adım Kırmızı*" ise Pamuk'un, *yüksek* edebiyatla *popüler* ögeyi 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 'Modern ol, deneysel ol, yüksek ve edebi ol' derdi bana. Artık onunla uzlaştık.*"[30] Böyle diyor Pamuk, yeni romanıyla ilgili olarak kendisiyle yapılan bir söyleşide.

Pamuk'un *hendeği aşma* yolunda kurmaca düzlemin dı-

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

27 *A.g.y.*, s.31.

28 *A.g.y.*

29 *Cumhuriyet* gazetesi

30 *Hürriyet* gazetesi.

şında 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, Tanpınar'dan da söz eden ve kendini "*Aylık Kültür-Fizik Dergisi*" diye tanıtan bu marjinal dergi, belki de Pamuk'un doğrudan yazdığı tek yayın organıdır. 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 yazısını ciddi bir edebiyat dergisinde değil de, Playboy'da yayımlaması gibi bir şeydir bu.

Eğlence/yığın 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 Adı*" ile ilgili olarak, "*kitabın bir polisiye gibi başlaması rastlantı değildir, sonuna dek de saf okuyucuyu kandırmayı sürdürür[ür],*"[31] der Eco, Eğlence isteyen okurun oyuncaklarından biridir *polisiye* izlek; onun *yoyo*sudur, *uçurtma*sıdır.

Herkesin birbirinden kuşkulandığı, roman kişilerinin hortlaklardan/cinlerden korktuğu, öte yandan "*dinimize/geleneklerimize, âlemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas*"ın (BAK.12) varlığından endişe edilen bir metindir "*Benim Adım Kırmızı*". Kahvehanelerin basılıp, insanların öldürüldüğü, zanlılara işkence uygulanan, cinayet anlarının

31 Umberto Eco.

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* ögeleri 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 ögesinin yabancılaştırılması olarak ortaya çıkar romanda. Kimi yerde, roman kişisi bohçacı Ester'e, konusal gerilim ögesini üstkurmaca düzleme taşıtır, bu ögeyle oyun oynar Pamuk: "*Kara'ya verdiğim mektupta neler yazdığını hepinizin [okurun/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 *yoyo*lar ve *uçurtma*larla doldurmak istememiştir.

"*Benim Adım Kırmızı*", *kırmızı* rengin somut yaşamı/maddeyi/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,*"[32] der Pamuk bu romanıyla ilgili olarak: metnindeki karşıtlıklar arasında *kırmızı*nın 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.

---

32 *Cumhuriyet* gazetesi/Kitap Eki, 14.1.1999.

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*,"[33] der. Gerçi, "*bu sefer hayatın içinden, daha canlı, daha hareketli, eylem içinde tipler seçmek daha cazip gel[miştir]*"[34] Pamuk'a, ama metnin üstkurmaca/metinlerarası düzlem ile bütünleşen yapısı ve romanın bütününe sinmiş durumdaki *ironi* ögesi, Kara'nın *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 metinde 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 alınan bir edimdir. *Sarıca 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, ha-

33 *Cumhuriyet* gazetesi/Dergi.

34 *A.g.y.*

fifletmek, hızlandırmak ister Pamuk. Kendi deyişiyle, "*gövdesel, tensel duyumlara dayanan bir hızdır bu*".[35] Söz konusu tensel duyumların odağında ise *cinsellik* gelir romanda. Yazarın bir önceki romanı "*Yeni Hayat*"ta, *melek*, giderek *Tanrı* imgesiyle bütünleşen *kadın* roman kişisi Canan'la ancak, şiirsel anıştırmalar düzleminde düşlerinde sevişir romanın ana kişisi. Aşk da, cinsellik de; Pamuk'un, çoğunlukla kitap sayfalarında yaşayan, üstkurmacada soluk alan *homo logos*larına uzak edimler olmuştur her zaman.

Oysa "*Benim Adım Kırmızı*"nın *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 diyebil[me]*"[36] özleminin bir uzantısı olarak da düşünülebilir. Metinlerinde cinsellikle yeni tanışan yazar, bu özgürlüğü istediği gibi kullanmanın tadını çıkarıyor gibidir. Ancak nasıl polisiye izlekte gerilim ögesi, 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-

35 A.g.y.

36 A.g.y.

tımın 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 ögesi 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 eğlence/yığın 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.

3. 'Sanatlararasılık' ya da Pamuk'un 'Epik Resim'leri

Bir edebiyat ürününde sanatsal boyut, yazarın biçim/yapı/kurgu düzlemindeki yaratıcı/deneysel performansıyla koşutluk içinde oluşur. "*Benim Adım Kırmızı*"da, 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, *sanatlararası* bir doğa üzerinde de kurulmuş olmasıdır: *Yazma* ve *resim yapma* edimlerin birlikteliği ilkesi *"Benim Adım Kırmızı"*nın 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/disipliner 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. İki sanatı birlikte gerçekleştirme çabası ise, aynı zamanda *"Benim Adım Kırmızı"*nın karşıtlıklar üzerine kurulu çoğulcu yapı ilkesiyle bütünleşir.

Minyatür sözcüğünün Latince kökeninin, *kırmızı ile boyamak* anlamındaki *miniare*den geldiği göz önüne alındığında, romanın başlığı olan *"Benim Adım Kırmızı"*nın, *"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 *yazma*ları 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'ın emriyle nakkaşlara resmettirdiği

minyatür tablolarla, romanın ana yapısı örtüşür. Nasıl Enişte'nin gizli resimlerinde nakkaşlar birbirlerinden habersiz köpek/ağaç/at/vb. figürleri çizerek resmi bütüne doğru dokuyorlarsa, Orhan Pamuk'un roman kişileri/köpekleri/ağaçları/atları da tek tek bölümlerde birbirlerinden habersiz metni dokurlar. "*Kitabımda minyatürün bütünü yoktur ama dokusu [...] var. Kahramanlar ara sıra tıpkı kamerayla konuşan film kahramanları gibi dururlar [...] Her şey bir minyatürde olduğu gibi sade, basittir,*"[37] 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 *Şirin*i olan,

37 *Tempo* dergisi, 24.12.1998.

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,"*[38] 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,

38 *NTV.*

nasıl çizebileceğini anlattığı üç ciltlik "*üç yüz üç at çizişi hikâyesi*"nden 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 *meddahlık*la 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*"[39] 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

39 *Öküz* dergisi.

bölümleri doğrudan kahvehanedeki *meddah* tarafından anlatılmaktadır. Kitabının "*kendi gözükmez, sesi gözükür esas kahramanı[nın da] Meddah*"[40] olduğunu söyler Pamuk.

Metindeki yazı-resim birlikteliği çoğu yerde nakkaş-meddah 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-anlatıyı bir araya getirmek isteyen yazar Pamuk'un kurgusal çözümüdür; bir Osmanlı geleneği olmayıp daha çok Ortaçağ Almanya'sında *Bankelsaenger* denen meddah benzeri öykücülerin bir yöntemidir.[41]

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) çalışıyordur. 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-*

40 *Cumhuriyet* gazetesi/Kitap Eki.

41 Bkz: Özdemir Nutku, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 1997, s.6.

di[ğini]"[42] söyleyen yazar, kalemini fırçaya dönüştürmüş, romanını *kırmızıya boyamaktadır*. Kuşkusuz ilk bakışta *sanatlararası* 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 dalabilme[k]*"[43] 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), *Hasan'ın kızıl kılıcı* (BAK..395), "*kırmızı kıyafetli Bostancı hasekileri*"yle (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

42 *Cumhuriyet* gazetesi/Dergi.

43 *Öküz* dergisi, Ocak 1999.

yükler, onu *imgeleştirir*. "*Renkler* [...] *hikayeyi okurun tahminlerinin dışına çıkartabilir*,"[44] 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 Kırmızı*"da. Bir yandan, "*Yeni Hayat*" romanındaki renk metaforiğinin önemli bir parçası olan *kırmızı-mor* karşıtlığını sıkça kullanır metininde. Kırmızının, somut yaşamın/dünyanın/ cinselliğin; *mor*un 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 gömle[ği]*" (BAK. 169), "*gül ve patlıcan renkli elbiseler giyen*" (BAK. 71) kasaplar, "*mor elbiseli [...] kızıl feraceli*" (BAK. 82) kadınlar vardır 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 organlarının tümüyle kavranmasını ister renklerin. "*Kırmızının hissi*"ni eksiksiz oluşturmak için tum duyu organlarını seferber eder: "*Parmağımızın ucuyla dokunsaydık demirle bakır arasında olurdu. Avucumuzun içine alsaydık, yakardı. Tatsaydık tuzlu bir et gibi tok olurdu. Ağzımıza alsaydık doldururdu. Koklasaydık at gibi kokardı. Çiçek gibi koksaydı papatyaya benzerdi, kırmızı güle*

44 *A.g.y.*

değil." (BAK.216) 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,*"[45] der Pamuk. "*Hayatı ansiklopedilerden öğrendiği[ni]*"[46] söyleyen yazarın, somut yaşamın/kanın 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 ögesini 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-

45 *Oküz* dergisi.

46 *Hürriyet* gazetesi.

tük anlamlarını konuşturuyordur. 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'nın takma adı (BAK.264), cinayet aletinin içindeki mürekkebin rengi, mitik anlatıda Hüsrev'in ve romandaki Kara'nın resimlerdeki giysileri hep kırmızıdır; "*tuhaf ve şüpheli*"dir (BAK.241), ama "*benzersiz*"dir (BAK.242) kırmızı. Yaşam kırmızıdır bu romanda; "*[Onun] Adı Kırmızı*"dır.

Ölüm sonrası da kırmızıdır metinde. Enişte, ölüm sonrası deneyiminde, "*hiçbir şeyle karşılaştırılamayacak bir kırmızı rengin varlığını*" (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 metaforu olan *imge* ile örtüşür. Hiçbir anlamın bütüncül desteğine gereksinimi olmadan ayakta durabilen bir *varlık*tır o; kurmaca düzlemde soluk alan bir yaratıdır; -kendimize 20. yüzyılın avangardist resim dünyasından örnek ararsak- Mondrian'ın, figüre gereksinim duymadan kendini taşıyan renkleriyle benzeşir.

Resimle yazının birlikteliği, son derece yaratıcı bir kurguya sahip olan bu metnin en çarpıcı kurgu ögesidir. 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 çokseslilığinin en şiirsel yönüdür bu.

4. Metinlerarasında ya da Resimlerarasında Yaşamak

*"Benim Adım Kırmızı"*nın 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 *metinlerarasılık* (intertextuality) diye adlandırdıkları olgudur bu. *"Her metin bir başka metnin sindirilmesi (absorption) ve biçim değiştirmesidir (transformation),"*[47] 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 ögeye dönüşür.

Kendisi de yaşamı daha çok kitaplar aracılığıyla yaşayan, onu ansiklopedilerden öğrendiğini söyleyen[48] Pamuk'un, metinlerarası düzlemde kendini evde hissettiği su götürmez. Onun önceki romanlarında da, Mevlâna, Şeyh Galip,

47 Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Kuram Yayınları, İstanbul 1999, s.150.

48 *Hürriyet* gazetesi.

Attar, Dante, Rilke gibi Doğulu-Batılı birçok yazarın yapıtlarından esintiler dolaşır. "*Etkilere açığımdır, hem etkilenmekten hem de unutulmuş olana [...] kitaplarımı açmaktan çekinmem,*"[49] der.

Romanlarının *çalıntı* ögeler üzerine kurulu olduğunu söyleyenlere, "*Benim Adım Kırmızı*"nın 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[mışlardır]*" (BAK.186). Yalnızca doğanın/yaşamın 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 çokseslilliğinin en vazgeçilmez ögesidir, çünkü "*kitaplar yalnızca başka kitaplar üstüne ve onların çevresinde yazılır*".[50]

"*Benim Adım Kırmızı*"nın bu ikinci elden doğasını El Cezviye'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 resmini[n]*" (BAK.298) nasıl yapıldığını soran "*Ranlı şair Sarı Nazım*"dan (BAK.469) söz ederek *Nazım Hikmet*'i anıştırır. Kimi yerde de minyatürleri anlatan roman kişileri, anlatılarında biçem değiştererek *seyahatname*lerin biçemini katarlar metne.

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

49 *Tempo* dergisi.

50 Umberto Eco.

Umberto Eco'nun kült romanı "*Gülün Adı*"ndan yükselir. Eco'nun romanının konusal şablonunu Doğu kültürüne uyarlamıştır Pamuk bu metninde. "*Benim Adım Kırmızı*"nın 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 birbirleriyle çekişen Hıristiyan tarikatlarının yerini kôktendinci Erzurumiler almış. Ölen rahiplerin yerini, birbiri ardınca ölen nakkaşlar, İncil'den yapılan alıntıların yerini de Kuran'dan âyetler almış*".[51]

Romanda Kuran âyetlerinin bir estetik *malzeme* olarak kullanılması ise, kitabın metinlerarası dokusunun en çarpıcı yönüdür. Batılı yazar, İncil'i metinlerinde binlerce yıldır çeşitli düzlemlerde kullanır; çağcıl edebiyat da gerek konu, gerekse biçim ögesi olarak bu verimli alana el atar. Bertolt Brecht metinlerinde İncil dilini *yabancılaştırma etmeni* olarak kullanır; konusal bağlamda ise, kutsal kitaptan bir menkıbe Thomas Mann'ın 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 Kırmızı*"nın başında, metnin "*temalarına gönderme yapa[n]*"[52] Bakara ve Fatır surelerinden ayetlerin oluşturduğu üç epigraf vardır. Furkan (BAK.142), İsra (BAK.143), Vakıa (BAK.10), Eshabı Kehf (BAK.20), Ali İmran (BAK.212) surelerine doğrudan göndermelerin bulunduğu metinde, Arapça dua kesitlerine de yer verir Pamuk.

---

51 Yavuz Selim Karakışla, *Virgül* dergisi, Ocak 1999.

52 *Cumhuriyet* gazetesi/Kitap Eki, 14.1.1999.

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'ın 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. Modern-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'."*[53]

*"Benim Adım Kırmızı"*nın kurmaca dünyasında da tıpkı böyle yaşanır. Şeküre'nin aklının karışık olması *"Hüsrev ile Şirin'de, Nizami'nin anlattığı o ruh haline benziyordu[r]"* (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

53 Umberto Eco.

minyatürlere öykünürler; onlardaki davranışları yinelerler. Burada bu nedenle, ikinci değil, üçüncü elden bir yaşamdan; metinlerarasında değil de resimlerarasında 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 çokseslilığı 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* sakınımla 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'ın "*Hüsrev ile Şirin*"idir.

Pamuk'un yaşamla en çok bütünleşen metni olduğunu başlangıçta vurguladığımız bu romanda, yaşamın metinlerarası 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-

ları; 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 Bahtin'in deyişiyle onunla diyalog içindedir.

5. Kurmaca ile 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 diyaloğunu, 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 karşılaş[tırır]*" (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 Kırmızı*"da 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 sırrı 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 dünya*dan, 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 romanı*dır aynı zamanda. Bunun izini süren okur, Orhan/Şeküre/Şevket isimleriyle metinde *açık* bir biçimde varolan *otobiyografik* düzlemin *örtük* kısmında ise Pamuk'un sanatçı profilini çıkarabilir.

Özde, motif düzleminde başlan sona sanat sorunsalları tartışılır romanda. Belki de "*bu kitap, en derinden, şu unutulmak korkusunu ve sanatsal unutulmanın korkunçluğunu anlatı[yordur]*".[54] Teokratik Doğunun *anlam*la/Tanrı'yla, aydınlanmacı Batı'nın ise doğayla/maddeyle/bireyle örtüştüğü sanat anlayışlarını tartışmaya açar yazar. Kendisi doğrudan taraf tutmaz, görüşünü satır arasına iter. Kimi yerde üslat

54 *Cumhuriyet* gazetesi/Dergi.

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-gerçekçi yaklaşımın karşısındadır; ona göre bir roman "*hikayenin uzantısı değildi[r] [...] kendisi için bir şeydi[r]*" (BAK.36). Kimi kez de Şeytan'ı sözcü yaparken kendine: "*Düşüncelerin içeriği değil, biçimi önemlidir. Nakkaşın [romancının/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 [yazar/YE] [...] 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 üstatlarınkine 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 ola-*

yım, hem de bu 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 Pamuk'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.

6. 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 *diyalogsal* bir romandır. İçerdiği sorunsallara doğrudan çözüm getirmez; okurunu yönlendirmeye çalışmaz; *deskriptif*tir, *norm koymaz*. Bu çoğulcu yapı, motif düzleminde ise çokkatmanlı bir okuma için yoğun ipuçları içerir. 20. yüzyılın okuru

yönlendirmek istemeyen avangardist romanları, yoruma *açık metin*lerdir; 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.*"[55] 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 takılabileceği 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 toplumundaki 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 Şirin*"inden yola çıkan *metinlerarası* bir çalışma ortaya koyabilir. Ya da üstkurmaca düzlemi irdeleyerek *yaratma sorunsalını* odak alan bir *okuma* gerçekleştirebilir. Ya da meraklı bir

55 Wolfgang Iser, Alıntılanan kaynak: Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, Çeviren: Esen Tarım, İstanbul 1990, s.105.

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 Kırmızı"*nın zenginliğidir. Orhan Pamuk'un söz konusu romanını yapı/kurgu düzleminde çözümlemek isteyerek, içerdiği *çokkatmanlı/çoğulcu/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 -trivial/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,"[56] diyor Pamuk. Önemli olan *yaratmaktır* onun için: Somut yaşamdan ve iç dünyasından aldığı malzemeyi estetik potasında eritir; *ironi*nin süzgecinden geçirir ve dış dünyayla örtüşmeyen yeni *roman dünya-*

56 *Cumhuriyet* gazetesi/Dergi.

ları 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'nın verdiği yanıt bile belirsizlik taşır; Tanrı'nın *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 ögesi içeren, rahat izlenebilen bir öyküsü ve kendisiyle özdeşleşmekte zorlanmayacağı güçlü bir *kahraman*ı 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 Hasan 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 örtüşmemektedir. Türk dilinde yazılan en yetkin örneklerden biri oldu-

ğunu düşündüğümüz bu romana, okur düzleminden gelen ve basına 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.

III.
HASAN ALİ TOPTAŞ'IN *"BİN HÜZÜNLÜ HAZ"*I: ÖNCÜ TÜRK ROMANINDA ROMANTİK BİR UÇ DURAK

1. Postmodern Bir Modernist

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan ve *postmodern* 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 denemeleri*nin belirlediği *seçkinci* bir eğilimin yoludur. Bu metinler bir yandan postmodernizmin ana kurgu ilkesi *üstkurmaca*da soluk alırken, öte yandan modernist/seçkinci estetiğin ana çizgilerine bağlıdırlar; onların, yitip gittiği söylenilen *anlam*ın ardında olduklarını görürüz hâlâ; içlerinde, neredeyse geleneksel bağlamda bir *mutlak arayış*ından izler taşıyanlar bile vardır. İkinci yolun izleyicileri ise, çoğunlukla

sıradan okura yakın bir çizgide *popülist/trivial* eğilimlerle dokurlar metinlerini; pornografiyle tensel duyuları, polisiye ögeyle 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 Kırmızı*"da seçkinci bir yaklaşımla *resim sanatı*'nı 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'ın, seçkinci bir amaçla yola çıkılmadığı kesin olan, *pembe dizi*lere 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 *kokteyl*dir. 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 Hasan Ali Toptaş'ın, avangardist biçim ögeleriyle 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 popülist/trivial eğilimlerin yer almadığı metinlerdir bunlar. Postmodern *kokteyl*'de *elitist/biçimçi* öge en yüksek dozda kullanılır Toptaş'ın yapıtlarında. Onun romanları -özellikle *"Gölgesizler" ve "Kayıp Hayaller Kitabı"*-, *"benim için önemli olan biçim ve kurgu[dur]"*[1] 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 Hasan Ali Toptaş için, *postmodern bir modernist* diyebiliriz.

2. Türk Edebiyatında Bir Kafka

Toptaş'ın 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'ın. 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 *form*ları metninde *malzeme* olarak kullanıyordur Toptaş; sonra inanılmaz bir titizlikle onları farklı *form*lara dönüştürüyor, daha önce varolmamış yapılar *yaratıyor*dur.

1 Cumhuriyet gazetesi/Kitap Eki, 5.9.1996.

Oysa Toptaş, istese *"nefes kesici hikayeler kurabileceğini"*[2] 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)"*.[3]

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'ın *"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,"*[4] 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."*[5] Yine Kafka gibi ona *"hep gülünç gelen, oldukça tatsız, sıkıcı bir memuriyet hayatı var[dır]"*[6] Toptaş'ın.

Kafka'nın bir karabasan gibi sırtında taşıdığı *iş kazaları sigortası*ndaki görevi gibi, o da bir süre haciz memurluğu

2 *Cumhuriyet* gazetesi/Kitap Eki, 27.5.1999.

3 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Can Yayınları, Çeviren: Kemal Atakay, İstanbul 1995, s.134.

4 *Cumhuriyet* gazetesi... 5.9.1996.

5 *A.g.y.*

6 *A.g.y.*

yapar. Kafka'nın, 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'nın ağzından çıkmış gibidir: *"Gece saat 24'ten sonra kalkıp Hasan Ali Toptaş oluyor ve sabaha dek, yaklaşık yedi saat çalışıyorum. Sonra da, bütün gün, geceki kendimin hasretini çekiyor, ondan uzak kalmanın yalnızlığını yaşıyorum."*[7]

Erkek olmanın *güçle* özdeşleştirildiği bir toplumda, Toptaş'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."*[8] Gerek yadırgatıcı/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'nın adını vermektedir.[9] Sincan'daki dış dünyasında yaşıyormuş gibi yapıp da, gerçek yaşamını yazı'nın dünyasında sürdüren; kurgusal fantezilerde, bitimsiz düşlerle çoğaltılmış yaşamlara yelken açan biridir Toptaş. Türk edebiyatında bir Kafka'dır o.

3. Yaşamı Romantize Etmek

Hasan Ali Toptaş'ın 110 sayfalık son anlatı ürünü *"Bin Hüzünlü Haz"*, çağcıl edebiyat estetiğinin ana ögeleriyle biçim-

7 *A.g.y.*

8 *A.g.y.*

9 Bkz. *a.g.y.*

lendirilmiş 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 *hayâlet kahramanın* çevresinde oluşturulmuş çoğu fantastik/grotesk öykü parçacıklarıyla bütüne doğru dokunur. İçinde bulunduğumuz *toplumsal yaşam* ve anlatıcının *soyut iç dünyası*, ilk bakışta kaotik görünen ama özde son derece bilinçli bir kurgulama stratejisinin desteğinde kurmaca düzlemine taşınırlar; *üstkurmaca* düzlemde kendini yazan -kahraman konumundaki- metinle iç içe geçerler. Bir postmodern anlatı örneğidir Toptaş'ın ürünü. Ancak, özellikle söz konusu metninde yoğun bir biçimde kendini duyumsatan *romantik* tonlama nedeniyle, Toptaş'ın, *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'ın yapıtı; klasisist/geleneksel tür kalıplarının dışına çıkar, yoğun metaforik dokusu ve çözüşmez organik yapısıyla; romantiklerin romanı şiirle koşutlayan, "*yinelenmesi olanak dışı bireysel estetik edim*"[10] 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; kav-

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

ramsal kesinliğin yerine *sezgiyi* koyar, alışılmış/sıradan olandan çok, *olağandışıyla* uğraşır; gündelik yaşamın tekdüzeliğini, sanatta yoğunlaşarak aşmak ister. Romantik yazar için önemli olan, biçimdir/biçemdir, yaratısının sanatsal bütünlüğüdür.

18./19. yüzyıl romantikleri, 20. yüzyıl başında edebiyat estetiğinin tüm ölçütlerini tersyüz eden modernistlerin öncüleridirler. Yeni estetiğin biçim düzlemindeki en köktenci adımlarından biri olan *zamandizinsel 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*,"[11] 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]*".[12] 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.[13] Metnin nasıl oluştuğu ise metinde anlatılmalıdır[14] Schlegel'e gö-

---

11 Bkz: EWilkening, *Progression und Regression. Die Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs* in: Romantische Utopie,Utopische Romantik, Hildesheim 1979, s. 258.

12 Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*. Hrsg.v. Wolfdietrich Rasch, München 1964, s. 515.

13 Bkz. Wolfgang Welsch... s.81.

14 Friedrich Schlegel, *Fragmente zur Poesie und Literatur*, Hrsg.v. Hans Eichner 1981, s.116.

re: 20. yüzyıl sonu edebiyatının ana biçimsel taşıyıcısı üst-*kurmaca*dan 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 aşkınlaştırır, romantize ederler. Yaptıkları kategorik olarak romantiklerden farklı bir estetik edim değildir. Türk modernist/postmodernist edebiyatı ise kaynağını bir romantizm geleneğinden almaz. Batı edebiyatından farklı olarak, romantizm, Türk romanına modernist ve postmodernist açılımlarla birlikte girer. Toptaş'ın, 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. 111)[15] oturan anlatıcı; "*ruhu[n]u ele geçiren bir sonsuzluğun*" (BHH.39), düşlerin, sanatın, *soyut*un 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 ağırlığı*"ndan (BHH.84) söz edilen, "*zamanın ve mekânın dışın[d]a*"ki [BHH.57] bu kurmaca yaşam, her şeyin düşünce düzleminde gerçekleştiği, romantik bir *idealar dünyası*nın uzantısı görünümündedir.

Metnin *hayâlet kahramanı Alaaddin*'in yokluğunda avunmak için düşler kuran ve "*bu hayalleri kurarken aldığı tatla-*

15 Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Adam Yayınları, İstanbul 1999 (metinde BHH. olarak kısaltılmıştır).

rı" (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) dolaşıyordur. Romantik edebiyatta sık rastlanan bir düş gezginidir o. "*Bin Hüzünlü Haz*"ın tümüne egemen olan benzersiz *şiir dili* ise, anlatının biçim düzleminde romantizme en çok yaklaştığı ögesidir.

4. Kurguda Postmodernist Ögeler

Ancak romantizm, içerdiği *aşkın* düzleme, -kimi kez grotesk renkli- karşıtlıkların yarattığı *çoğulcu* ortama ve içinde barındırdığı tüm öncü özelliklere karşın, 20. yüzyıl avangardist 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'nın dediği gibi, *aporia*'da düğümlenirler. Gerçeği teke-tek yansıtmayan metaforik *açık yapıt*, 20. yüzyıl edebiyatının ana özelliğidir. Bu *açık yapıt*ları romantizmin yaptığı gibi etik/kozmik bir *mutlak* düşüncesinin ışığında çözüme ulaştırmak olanaksızdır.

Toptaş'ın anlatısı "*Bin Hüzünlü Haz*", kaygan/değişken/la-

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 gri-deki 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."[16] 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 *olasılık*larla dokunur; "*olasılığın şarkıları [...] olasılığın masalları [...] olasılığın gülüşmeleri [...] olasılığın horultuları [...] olasılığın ayak sesleri*" (BHH.113) ile uzar gider. "*Belki*"lerle, "*sözgelimi*"lerle, "*sanki*"lerle belirsizlik atmosferini güçlendirir Toptaş anlatısında. Çoğu yerde Ben-anlatıcının 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

16 *Edebiyat Postası*, sayı 7, Ankara, 1.3.1997.

yaşamın üstüne *"küflü bir perde ağırlığıyla çivilenip kalıyordu[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'ın üstünde yapılandığı ana taşıyıcılarından biri de *çoğulculuk*tur. 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'ın 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 dolaşıyordu[r]"* (BHH.50); ya da sürekli kurmaca olduğu vurgulanan bu metinde Kafka'nın, Cervantes'in kurmaca roman kişileriyle serüvenler yaşıyordur. Masal dünyasının ekmek kırıntılarını serpe serpe ilerleyen çocukları ile büyük metropollerin *"ağaç diplerine yığılıp kalan tinerci çocukları"*nın (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*

17 A.g.y.

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"*ın çoğulcu kodlamasının 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 inliltileriyle 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-*

latımın ögeleriyle dokunur. *"Bir ucu gökte bir ucu yerde"* (BHH.11) perdeleri, *"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 ögeleri 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/destanların dünyasına sığınarak karşı çıkmak ister romantik yazar. Hasan Ali Toptaş'ın, metinlerini aşkın düzleme taşıyarak kimi yerde de masalların/destanların dünyasına el atmasının; eklektik postmodernist biçimciliğin bir gereği olduğu kadar, gerçeğin salt *akıl*la 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 ögelerine, melodram-romantizmine, 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 Alaaddin'i arıyordur. Anlatıcının düşlediği/kurguladığı ada öykü-

18. Cumhuriyet gazetesi, 5.9.1996.

lerde 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 ögeler, aşk ve tarihsellik içeren kesit, Hasan Ali Toptaş'ın metninde eğlencelik/trivial bir renk içermez. Yazar burada, geleneksel anlatımdaki gerilim ögesini 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 *çokkatmanlı* 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"*ın karmaşık/heterojen dokusu içinde, gerçekçi edebiyata taş çıkartan yaşam kesitleri dikkati çeker. Anlatıcının objektifinden yansıyan bu gerçek yaşam *zoom*lamaları; 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 kurmacanın aşkın boyutlarına kaçıyordur anlatıcı; *melekle*rin 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) dinliyordur. 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 "*olanca yenilmişliğiyle koltuğuna oturup ekrandaki kanlı cinayet görüntülerini seyre[tmek]*" (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 çocuklar*dır... 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-anlatıcının "*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 yanına 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* ögesi 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'ın diğer romanlarında

görülmez. O, çarpıklıkları dil/kurgu düzlemine taşıyış biçimiyle, onları imgelendirişi, 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 *biçem* aracılığıyla görünür kılar.

"*Bin Hüzünlü Haz*"ın, *olasılıklarla* dokunmuş, *belirsizliği* ana ilke olarak alan ve *karşıtlıkların eşzamanlı birlikteliğinden* yola çıkan yapısını/kurgusunu grafik düzleme taşıyacak olursak, karşımıza, tüm metin ögeleri -konu/kahraman/zaman/uzam/gerçeklik düzlemleri vb.- ile anlam boyutunun, *sürekli dönüşüm* içinde olduğu *eliptik spiral*'e benzeyen bir biçim çıkar ortaya. Bir doğrultu izlemeyen, bir yere gitmeyen, tüm ögelerin üzerinde dönüp durduğu bir geometrik biçimdir bu. Dönüp duran bu geometrik figür, metin ögelerinin sürekli birbirine dönüştüğü aşkın/büyülü bir ortam yaratır anlatıda. Neden-sonuç ilişkisinin dışındaki aşkın boyutlarda yaşamı sorgulayan tüm düşünsel eğilimler, mistisizm de/romantizm de, *çember*i, edebiyat yapıtlarını açıklamakta kullanılan ana geometrik biçim olarak görürler. Herder de, yaşamı sonsuz bir oluşum olarak algılayan yaşlı Goethe de, elips ve spiralin, makrokozmik/mikrokozmik tüm oluşumların ana formları olduğunu düşünmüşlerdir. Kalıplaşmış bir sistemden çok, sonsuza açılan ve içinde her türlü varoluş olanağı, devinim gücü barındıran bir biçimdir spiral.

Dönüşümlülüğü metinde en belirgin olarak içeren öge *roman kişisi*dir. Metinde somut olarak yer almayan, yalnızca düş düzleminde, anlatıcının *uydurduğu* öykülerde ortaya çıkan roman kişisi Alaaddin özde var olmayan biridir; bir tür *hayâlet kahraman*dır ya da -moda deyişle- sanal bir varlıktır. Anlatıcı onu, okurun gözleri önünde yaratmaya "*tastamam bir gövde halin[e]*" (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 (Bkz:BHH.112). Belki de, ona çok benzediği metinde birkaç kez yinelenen Ben-anlatıcıdır Tatar kızı, onun cesedinden anlatıcıya sızan bir geçişim söz konusudur (Bkz:BHH.118) metinde. "*Tatar kızının cesedindeki minik cesedim,*" (BHH.111) 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 *dönüşüm*ler zinciri görülür. Metindeki her öge gibi, kişi de kaygandır/devinimdedir. Postmodernist kuramcı Welsch'in dediği gibi, bireyin öznelliğinin çoktan ortadan kalktığı, onun yerine *öznellikötesi* bir *geçişimliliğin* (*Transsubjektivität*) devreye girdiği, bunun üstkurmaca düzlemin canlı kişisi *metne* kadar uzandığı bir dünyanın roman kişileridir bunlar.[19] Özneler-arası bu dönüşüm, Lacan'ın "*özne asla bütüncül bir kişiliğin karşılığı olamaz*"[20] dediği durumun kurgu düzlemindeki izdüşümüdür.

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

19 Bkz. Wolfgang Welsch... s.210.

20 Bkz. Madan Sarup, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Ark Yayınları, Çeviren: A.Baki Güçlü, Ankara 1997, s.71.

lerinde dolaştığı kurmaca öykülerin kahramanlarına dönüşme eğilimi gösterir; anlatıcı ise, "*soylular soylusu bir şövalyenin çılgınlıklarıyla dolu, yepyeni bir cümleye dönüş[tüğünü]*" (BHH.83) söylüyordur. Edebiyat tarihinin ilk öncü romanının arkaik kahramanına, *Don Kişot*'a; 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'ın dediği gibi, bu edebiyatta "*gerçek kahraman [...] her zaman için romanın kendisi[dir]*".[21]

5. Üstkurmaca Düzlemde Varolmak

Yüzyılın ikinci yarısındaki edebiyatın ana biçim eğilimi *üstkurmaca*, (metafiction) "*Bin Hüzünlü Haz*"ın da başat kurgu ögesidir. "*Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin 'dış dünyası', ne de romantikler ve modernistlerin 'iç dünya'larıdır 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.*"[22]

Hasan Ali Toptaş'ın önceki romanlarında da kullandığı üstkurmaca, son metni "*Bin Hüzünlü Haz*"da daha geniş

21 *Cumhuriyet* gazetesi... 27.5.1999.

22 Yıldız Ecevit, Oğuz Atay'ın "*Tehlikeli Oyunlar*" romanında *üstkurmaca*.

kapsamda bir uygulama alanı içinde görülür. Bu metin, üstkurmacanın Türk edebiyatındaki en yetkin örneklerinden biridir. Toptaş'ın 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.

Toptaş, 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 sınırı aşıp aşıp gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların 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 [...] köşebaşlarında 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'ın metninde. Anlatıcı kendini, "*kızın [Şehrazad'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-anlatıcının öyküsünü içerir metin. Bir öyküden çok, öykü-eskizidir bu. Bu iskelet-öykü; metni üstkurmacada giydiren, ete kemiğe büründüren küçük öykülerin üzerine iliştirildiği bir kurgu ögesidir 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. *Motel Rom* ya da *Orman* gibi, düşlerin/kurmacanın 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 Şehrazad'ın öykülerinin içine giriyor, onları istediği yöne çekiyor, köpüre köpüre çıkan öykülerin arasında kanlı-canlı metinler üretiyor; kimi kez karton evler, maket gemilerden yapay uzamlar oluşturuyordur. "*Kameralardan, tuvallerden, heykellerden ve kitaplardan oluşmuş*" (BHH.23) bir dünyadır burası; *sanatın* dünyasıdır.

Anlatıcı, kurguladığı öykülerin/sanatın dünyasında dolaşırken, bu dünyanın *kurmaca* yapısını ikide bir vurguluyor. okurun öyküye kapılıp gitme olasılığının önünü kapıyordur. Bütün bu olanlar, özde kalemlerin/kağıtların/yazıların dün-

yasında 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 *anlam*larla 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 *kurmaca*nın/*sanat*ın 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 biri*dir o. Anlatıcı "*havai fişek gibi patlaya 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,*"[23] *diyordur*; "*ona egemen oluyor ama asla esir almıyor[dur]*"[24] Toptaş.

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

23 *Cumhuriyet* gazetesi, 5.9.1996.

24 *A.g.y.*

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 (Bkz:BHH.92-93).

Yazar-anlatıcının, anlatıda *hikâye*ye, dolayısıyla metnin kendisine dönüşen Alaaddin'le olan ilişkisi, üstkurmacanın alegoriye çağrı çıkaran düzleminde, yazma edimi sırasında yazarın metniyle olan ilişkisine dönüşür. Alaaddin'le -ya da metinle- neler yapaca[klarını] inceden inceye planlamanın, yaşayacak[ları] 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 ça-

bası. Belki de "*şu lânet olası hayatın ağırlığına katlanabilmek, ya da içi[n]de açılan çeşitli yaraları onarabilmek için*" (BHH.43) yazıyordur. Ve belki de "*ayrıntılarda gizlenen ve asla birbirinden ayrılmayan hayatı, Tanrıyı ve hikâyeyi bulmak için(dir)*" (BHH.60) bunların hepsi.

Öylesine zorlu bir edimdir ki *yazmak*, "*bin hüzünlü bir haz*"dır; "*efkârlı efkârlı sigara içmeler [...] kağıtların 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 başlangıcı*"nda (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 ögesinin 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 alınan zevk artık, bir bulmacanın verdiği keyiften, estetik düzlemde yaşanan doyuma, oradan uzmanlık isteyen biçim çözümlemeleri sırasında alınan zevke kadar uzanır ve oradan da, satır aralarında yakalanarak iç dünyanın derinliklerinde devinim kazanan kimi düşünceler/duygular aracılığıyla ger-

çekleştirilen tinsel üretimde doruğa ulaşır.[25] Yüzyılın avangardist edebiyatının okuru *üretici* olmak zorundadır.

"*Benim okurum, benim bir oturuşta tüketiliverecek türden romanlar yazmadığımı bilen bir okurdur,*"[26] diyordur Toptaş da bu bağlamda. Onun metinleri, çokkatmanlı/imgesel dokularıyla, çokkatlı okunup yorumlanması gereken, yeniden-üretime *açık yapıt*lardır. Toptaş da Mallarmé'nin dediği gibi, "*bir nesnenin adını söylemek, şiirden alınacak hazzın üç çeyreğini gözden çıkarmaktır,*"[27] diye düşünüyor, hiçbir şeyi *doğrudan* söylemiyordur okura; içinde okurun kendi öznel düşleri/duyguları/düşünceleri/çözümlemeleriyle istediği gibi at oynatabileceği çoğulcu bir kurguyla oluşturuyordur metnini. Buradan yola çıkan Gülay Talaslı da yazısında, "*Bin Hüzünlü Haz belki de henüz yazılmamış bir romandır. Kendini yazacak okurunu aramaktadır,*"[28] diyordur. Okurun başköşeye oturtulduğu romanlardır üstkurmaca metinler.

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

25 Bkz: Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1996, s.53.

26 *Cumhuriyet* gazetesi, 27.5.1999.

27 Alıntılanan Kaynak: Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Kabalcı Yayınları, Çeviren: Yakup Şahan, İstanbul 1992 s.18.

28 *Cumhuriyet* gazetesi... *a.g.y.*

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-anlatıcının okurunu metnin içine sokma çabası; üstkurmaca metinlerdeki *yaşam-kurmaca birlikteliğinin* en kanlı canlı, en somut örneğini oluşturur.

6. 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'ın 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 *metinlerarasılık* (intertextuality) diye giren bu eğilim, modern sonrası edebiyatın ana kurgu ögelerinden biridir. Edebiyat, tarihinin başından bu yana yazarlar, kendilerinden önce gelenlerin yapıtlarından etkilenmişlerdir. Postyapısalcılar, her metnin bir başka metnin dönüşümüyle, biçim değiştirme-

siyle oluştuğunu söylerler. Eskiyi, yeni bir bilinçle kavrayarak *malzeme* olarak kullanır postmodernist yazar.

Toptaş'ın yazar-anlatıcısı da "*Bin Hüzünlü Haz*"da, yalnızca okuduğu kitapların içinde gezinmekle kalmıyor, "*o güne dek okuduğum kitapları yazan kişilerin okuduğu kitapların içinde [de] geziniyordum,*" (BHH.63) diyordur. Anlatının içinde önemli bir yer kaplayan *orman*, yazar-anlatıcının *metinlerarası* yolculuğunu gerçekleştirdiği uzamdır. Bu gezintiyi Şükrü Erbaş, anlatının "*kendi köklerine doğru yolculuğ[u]*" ya da "*anlatı tarihinin içinde gezin[mek]*"[29] 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 tarihi*ne dönüşmüş, onun görkemiyle bütünleşmiştir.

Orman imgesindeki *metinlerarası* düzlemin en belirgin görüntüleri; yazar-anlatıcının 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 çırpınan 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).

---

29 A.g.y.

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'ın, 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'ın *ormanı*. Ancak Eco'nun ormanı, daha önceki metinlerin içinde yapılan, kuramsal bir gezinti alanıyken, Toptaş'ın ormanı önce *kendini yaratıyor*, yazar-anlatıcının 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 duruyordur: Metni nasıl yazdığını üstkurmaca düzlemde anlatan yazar-anlatıcı, bu edimini "*Binbir Gece Masalları*"yla koşutlama 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*"ın 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'ın *ormanındaki yabancı ağaçları* bulup çıkararak metinlerarası mozaiği kendi birikimimize göre oluşturmak istersek -ki bir üstkurmaca oku-

ru olarak buna hakkımız olduğunu düşünüyorum-, o zaman; John Barth'ın 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,*"[30] diyen Oğuz Atay'ın roman kişisi Hikmet Benol'un Şehrazad anıştırmasını; ya da Kafka'nın, içinde uzun bir gezi yapıldıktan sonra özde bir yere gidilmediğini anlaşılan "*Bir Savaşın Betimlemesi*" (Beschreibung eines Kampfes") adlı anlatısındaki düşler ormanını; ya da yine Kafka'nın "*Şato*"sunu, belki de Orhan Pamuk'un "*Beyaz Kale*"sini anımsatan "*bir serap*"a (BHH.59) benzeyen Asip Dağı'ndaki kaleyi (BHH.59); ya da "*Düş gibi mi diye sorduğu soruya "Hayır [...] gerçek gibi"* yanıtını aldığında Carlos Castaneda'nın büyücüsü gibi[31] "*Aynı şey işte*" (BHH.42) diye homurdanan Motel Rom'un sahibesinin çağrıştırdıklarını; ya da Dostoyevski'yi anıştıran cinayet psikolojisi parodisini (BHH.111); ya da metinde iki kez (Bkz:BHH.81) kullanılan, Kundera'nın "*belirsizliğin bilgeliği*"[32] tanımını; ya da Calvino'nun dumanı metni kaplayan lokomotifini[33] 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*"ından kimi esintileri, söz konusu metinlerarası mozaiğin taşları olarak kullanabiliriz.

---

30 Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1984, 2. baskı, s.319.

31 Alıntılanan kaynak: Ferit Edgü, O, Ada Yayınları, 2. baskı, s.7.

32 Milan Kundera... s.15.

33 Bkz. Italo Calvino, *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu...*, Can Yayınları, Çeviren: Ülker İnce, İstanbul 1990, s.14.

7. İmgeleşen Roman

Çokkatmanlı *açık yapıt*ların ana özelliği, çok sayıda anlamı içinde barındıran metaforik dokularıdır. Çağcıl estetiğin ana biçim ögelerinden 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 *mahkeme*nin somut resimleriyle doldurur metinlerini. İmge, soyut gerçeği plastik düzleme taşıma, onu somutlaştırma çabasının ürünüdür.

Toptaş'ın metni de, olağanüstü zenginlikte görsel malzemeyle dokunmuştur. Sözel düzlemde hiçbir şeyi doğrudan söylemez Toptaş; düşünceleri/duyguları somuta dönüştürür, onları *biçimlendirir*, onlarla ormanlar/Alaaddinler/kentler... 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 *zoom*lanmış 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'ın ormanı ya da

Alaaddin'i. Onu bire-bir çözümlemek, dış dünyayla örtüştürerek anlamlandırmaya çalışmak olanaksızdır: O başka bir şey değil, *kendisi*dir.

"*Bin Hüzünlü Haz*", içinde çok sayıda imge barındırır. Anlatının ortada görünmeyen/olmayan ana kişisi Alaaddin de imge özellikleri gösterir. Yazar-anlatıcı onun bütüncül 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 işleyemeyen meleksi yapısı ile, insanın kutsal/kozmik özellikler taşıyan *özbeni*dir belki de; belki de *metnin kendisi*dir, *kurgulama edimi*nin adıdır Alaaddin; belki de anlatıcının sevgilisidir; kim bilir belki de kurguda istenildiği gibi oynanılan bir *joker*dir. Ne olduğu belli olmayan Alaaddin, çevresindeki bu belirsizlik aylasıyla metnin içinde *mitleşir*; metnin *özgül mit*idir Alaaddin; o bir *imge*dir artık.

Toptaş'ın metnindeki diğer anlatı ögeleri 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/yol...* (BHH.64) olur; sanki uzamla bütünleşiyor, *somutlaşıyor* sonra da yeniden *kurmaca*ya 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,*"[34] diyordur Toptaş.

Geleneksel romanın, *dün-bugün-yarın* sıralaması içinde art arda akan dizimsel yapısı, tüm mantıksal bağlarından koparılır 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 (Bkz:BHH.57) gerçekleştiriyordur. Bu, somut yaşamın değil, aşkın bir düzlemin zamanıdır; iç dünyamn/bilincin/kurmacanın/düşlerin dizimsel akmayan zamanıdır. *Zaman* ögesiyle 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'ın 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*

34 *Cumhuriyet* gazetesi, *a.g.y.*

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 *an*dır burada. Uzay-fizik kuramlarının/Einstein'ın 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 *an*da yaşanmasına kadar gelinir yüzyıl sonu edebiyatında.

İçinde tüm zamanların aynı anda betimlenmeye çalışıldığı "*Bin Hüzünlü Haz*"da, geleneksel anlatının ana ögelerinden 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 ögeler; 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 *imge*dir; "*yalnızca kendi varlığını işaret eden çok yönlü bir işaret*"tir (BHH.69).

8. Bir Dilsel Anıt

"*Bin Hüzünlü Haz*"ın 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.*"[35] 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.*"[36] 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 dokudu-

35 *Cumhuriyet* gazetesi, *a.g.y.*

36 *A.g.y.*

ğunu söyler Toptaş; bir şair gibi çalışıyordur. Onun için önemli olan biçimlendirme edimi ve bu edim sırasında ortaya çıkardığı biçemdir.

Uzun tümcelerle, ayrıntılı betimlemelerle oluşturur Toptaş metnini. Kimi yerde laboratuvarda üretilmişcesine yapay/titiz/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[37] *"Bin Hüzünlü Haz"*.

9. 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 kaşmaştırıcı bir sonsuzluk"* (BHH.62) sözleriyle, ulaşmak istediği *imge-metin*'i tanımlıyor gibidir yazar; tüm anlamları içine toplayan ama *kendisi olan* bir şeydir bu metoforik 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 yıkıl[dığı]"*[38] çağın avangardist metinlerinden

37 Semih Gümüş, *Yazının Cehennemine Yolculuk*, *Adam Sanat* dergisi, Nisan 1999.

38 Madan Sarup... s.86.

bulgulanacak anlam, okurun kendi üretimine bağlı olarak ortaya çıkar. Okur isterse anlam boyutunun ardında iz sürmeyip, 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 beklemiyor 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.*"[39] Böyle diyor Hasan 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 alınan bu sorunsal, ilk kez onun "*Gölgesizler*" 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/biçimci edebiyat estetik dokuyla bütünleştiriyor, geleneksel-gerçekçi metinlerden farklı bir biçem aracılığıyla ama belki

39 *Cumhuriyet* gazetesi, 5.9.1996.

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*"[40] saptamasını, biz de metaforik dokulu, çokkatmanlı açık yapıtlar, imgeromanlar için yineleyebiliriz. Eğer arayış objesi, bu metinde olduğu gibi tinsel/aşkın 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 coşku*nun desteği altında yakalayabilieceğimizi söyleyebiliriz.

Hasan Ali Toptaş "*Bin Hüzünlü Haz*"da, insanın arayışını zincirleme bir *arayış motifi*yle anlatır: Alaaddin kendini arıyor, anlatıcı da Alaaddin'i arıyordur (Bkz:BHH.42). Ancak romanın açık yapısı içinde, *yazma edim*inden *özbe*ne, "*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*"

40 *Cumhuriyet* gazetesi, 15.8.1999.

(BHH.10) iç dünyasında çılgınlar gibi koştuğunu söylüyordur. Varoluşsal tonlama "*Bin Hüzünlü Haz*"ın tüm dokusuna yayılmıştır. Üstkurmaca düzlemde Kafka'nın Gregor Samsa'sını anıştıran dev böcek de, "*can havliyle çırpındıkça konumunu değiştirip kurtulamıyordu[r] 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 deneyimlemek 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*"sında, suç işleyen Raskolnikov *cezasını* arar; Kafka'nın "*Dava*"sında da, neden cezalandırıldığını bilmeyen K. *suçunu* aramaktadır. Toptaş'ın metninde ise suç; ceza kavramından yalıtılmış, salt varoluşsal bir işlev üstlenmiştir.

Varoluşun anlamını bulgulama çabası, yokoluşun/ölümün 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, *ölüm*ün ele alındığı bölümde özellikle belirgindir. Ormanda *ölüm*le 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-*

lardı[r]" (BHH.80). Metnini, evrensel/kozmik bir varoluş sorunsalı eksenine yerleştiren yazar, *varolmayarak* yaşayan insanları *ölüm çukuru*nda betimler.

Metnin *ormanı* ise, varoluşsal anlamın izini sürerek yaptığımız okur çözümlemesinde, kendini aramakta olan *Ben*in 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 Haz*"daki varoluşsal *arayış*, bireysel düzlemdeki bir Ben-arayışı ile sınırlı kalmaz. Yukarıdaki alıntının içeriğinde de belirginleşen *bütün* arayışı, Toptaş'ın 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 yeldeğirmenlerine 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 öyküsüdür*. Metindeki *arayış* bu bağlamda tüm insanlığın ortak paydasına, insanı insan yapan *töze* (substance) yönelir. "*Öznede değil [...] bağımsızca kendi içinde var olan*"[41] *tözü* ise, tüm insanlıktan bir Alaaddin yaratma düşüncesiyle imge düzlemine taşır Toptaş. Örneğin,"*insanların ellerini bir araya getirebilse [...] pekâlâ Alaaddin'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 tümcelik metin kesitinde Toptaş, insanın çeşitli görünümlerini/durumlarını *tek tümce* içinde yansıtarak, bu töze sözdizimsel düzlemde de ulaşmayı, onu biçimle bütünleştirmeyi dener. "*Gölgesizler*"de de, "*Kayıp Hayaller Kitabı*"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 zamanlarınbütünlüğünü içermesini",[42] anlamın bir evren zenginliğinde olmasını istediğini söyler. Hasan Ali Toptaş'ın da "*Bin Hüzünlü Haz*"da yapmaya çalıştığı budur. Tek bir kişinin, tek bir uzam-zamanda yaşadığı tek bir öyküyü anlatmak değildir amacı Toptaş'ın; o, *insanlığın varoluş serüvenini* kurmaca düzleme taşımak ister; metnini çeşitli yaşam olasılıklarıyla

41 Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara 1984, 3. baskı, s.177.

42 Umberto Eco, *Açık Yapıt*..., s.20.

dokuyarak, bu insanlık serüvenini evrensel/kozmik bir düzleme ulaştırmayı dener; onu *sonsuz*la bütünleştirir. Mallarmé'nin, içinde tüm dünyanın gerçekleşeceği bir kitap yazma düşüne benzer bir olgudur Toptaş'ınki 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.*"[43]

"*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 ögeyle dokumuştur metnini Toptaş. Onun roman kişileri "*hayatı, Tanrıyı ve hikâyeyi bulmak*" (BHH.60) istemektedirler.

Bilinmeyen, dile getirilmeyen bir şeydir aranan; belki de Toptaş'ın bir söyleşide dediği gibi "*hayatı azımsayıp bir başka hayat daha istemenin ifadesi*"dir[44] 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-

43 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında*..., s.157-158.

44 *Cumhuriyet* gazetesi, *a.g.y.*

disine söylediklerini yineler Ben-Anlatıcı: "*İnsanın aradığını hiçbir zaman hiçbir yerde bulamayacağını da bilmiyormuşum[...] olsa olsa bu arayışın sonunda ben, eğer tat alma kapılarının hepsi ardına kadar açıksa, ancak arayış boyunca çekeceğim zevkli bir ıstırabın [ya da 'bin 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.

10. Son Deyiş

Sanat, yaratıcılık demektir. Yaratıcılık ise eskiyi yinelemek değil, çağın gerçekliğini yansıtan yeni *biçim* ögeleriyle yeni *biçem*ler ortaya koymak anlamına gelir. Cervantes de, Shakespeare de, Goethe de, çağlarında *yeni*yi yarattıkları, deneysel oldukları için büyüktürler. Tüm *büyük* sanatçılar, *eski*den 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 tezci/yansıtmacı estetik anlayışının dışında kalan yapıtlara yaşam olanağı tanımamasıdır. Avangardist biçim ögeleriyle 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 Hasan Ali Toptaş. Dışlanmaların, parasal zorlukların, yalnızlığın yoludur bu. " Onun, romantik/modernist/postmodernist ögelerin birbirine harmanlandığı bir estetik anlayışla oluşturulmuş yapıtı "*Bin Hüzünlü Haz*", *yetkin* biçemiyle, avangardist Türk edebiyatında bir *başyapıttır*. Kusursuz bir dil işçiliğinin ürünü olan bu anlatıda Toptaş, tek bir insanın öyküsünü bire-bir yansıtmıyor, bütüncül 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. Hasan 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.

IV.
METİN KAÇAN'DAN BİR '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 *karnaval*ının ortasında *uçlarda* bir eğilimin okur düzleminden yankı aldığı görülür; yeni bir yaşam görüşünün edebiyattaki yansımasıdır bu. Edebiyat terimleri dizgesine *New 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 sınıflandırabiliriz. 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 aşkın/mistik/kozmik bir değerler sisteminin arayışına girer. New Age hareketinin öncülerinden Marilyn Ferguson, "*daha yüksek bir gerçekliğin doğrudan yaşama geçirilmesi*"[1] 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

1 Marilyn Ferguson, *Die Sanfte Verschwörung*. Persönliche und gesellschaftliche Transformation im Zeitalter des Wassermanns. 2.Auflage, Basel 1982, s. 418.

paradigmaya duygu/mistisizm/aşkınlık katmak ister; bilimi, Uzakdoğu felsefeleriyle harmanlar. Postmodernizmin *çoğulculuğu*; 18. yüzyılın aydınlanmacı 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 Heisenberg'in bulgularında, birbirine bağımlı, bölünmez parçacıklardan oluşan dinamik bir *bütüne* dönüşür. Ardındaki bir *mutlak güç*ün varlığı üzerine kurulabilecek kozmolojik görüşlere uygun zemini olan bir evren anlayışıdır bu.

Descartes'ın "*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) yanına onunla bütünleşen *duygusal zekâyı* (EQ) koyar 20. yüzyıl sonu araştırmacıları.

Doğa bilimci Fritjof Capra'ya göre, Yeni Çağ'ın yeni insanının bilinci ancak akılcı bilgi ve duygusal sezginin birlikteliğiyle oluşabilir. Capra bilim ve mistisizmi "*insan ruhunun ayrılmaz iki bildirimi*"[2] olarak adlandırır ve yeni dünya görüşünün "*mistik sezgi ve bilimsel analiz arasında dinamik*

2 Fritjof Capra, *Moderne Physik und östliche Mystik*. Die Neue Zeitung 7/1985, s.9-10.

bir oyun"u[3] gerektirdiğinden söz eder. Bohm, Pribram, Capra, 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?*"[4] 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 ardındadır. Onların kahramanları Mahatma Gandhi'dir, Martin Luther King'dir ya da Paulo Coelho'nun "*Beşinci Dağ*" romanında odak aldığı İlyas Peygamber'dir.

Metin Kaçan'ın yedi yıl aradan sonra yayımladığı ikinci yapıtı "*Fındık Sekiz*" (1997) 90 sayfalık bir düzyazı-anlatı ürünü; simgesel/alegorik bir doku içinde İslam mistisizminden izler taşıyan bir metin. Tasavvuf ögesi, Kaçan'ın *bıçkın/külhani* anlatımı ve inanılmaz haşarılık ve ataklıktaki yaratıcı dil oyunlarının arasında alışılmadık bir etki bırakmakta. Karşıt değer ölçütlerinin ve yaşam disiplinlerinin gelgit'inde yaşanan bir tinsel gelişme yolculuğunun odakta olduğu bu metinde sorgulanan yalnızca birey değildir. İçinde 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

3 *A.g.y.*

4 Paul Feyerabend, Alıntılanan Kaynak: *New Age - Zeugnisse der Zeitenwende*. hrsg. v. Gert Geisler, 2. Auflage, Freiburg 1987, s. 54.

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'ın deyişiyle, aralarındaki "*tek fark tarz*"(FS.64) olan mistik edebiyat ürünleridir New Age anlatıları.

1. *"Ağır Roman"* ve *"Fındık Sekiz"*

Metin Kaçan'ın 1990 yılında yayımlanan ilk anlatısı "*Ağır Roman*" Türk edebiyatında bir *patlayıcı* etkisi yaratır. Alışılmamış bir metindir "*Ağır Roman*"; İstanbul'un *pezolar, kevaşeler çingeneler, covinolar, malbuşçular, zorbalar*la dolu bir kenar semtinde, içinde yaşadığı toplumu şiddet aracılığıyla protesto eden, uyuşturucu ve cinsellik tutkunu bir *slum Don Kişot*'unun öyküsünü anlatıyordur. Yazarın kendi deyişiyle, Reşat Ekrem Koçu'nun kahramanları gibi "*bir sandala binip, tek başına kalyonlar fethetmeye giden*"[5] biridir

5 Elele dergisi, Temmuz 1990 (Metin Kaçan'la söyleşi).

romanın ana kişisi Gılı Gılı 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 öğretici/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, Kaçan'la ilgili olarak medyada yer alan skandal söylentilerini tezine bayrak yapmıştı; haklı çıktığını düşünüyordu: *Sanat ahlak dışına taşmamalıydı; yoksa böyle olurdu.* Kaçan'ın, 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 cangılında yaşayan tümüyle özgür Gılı Gılı 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'ın 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.

2. *"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 Dolapdere anlatılıyordur burada. Ancak bu "*şehirde kulaktan kulağa fısıldaşmalar, ayrılıklar, hüzünler, zevkler ve bu dünyevi zevkleri kamçılayan alkol, gırtlaklardan midelere yerleşiyordu[r].*" "*İnsansız elbiseler*"*in (FS.12) yaşadığı, "kumaş parçalarından medet um[an]*" (FS.11) "*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. (Bkz: 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*"[6] 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 ögeleridir Kaçan'ın 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-*

6 *Varlık* dergisi, Haziran 1990 (Metin Kaçan'la söyleşi).

leyen 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 (Bkz: FS.43) ya da bir otelin lobisinde maymuna dönüştürür (Bkz: FS.27) anlatı kişilerini.

"*Fındık Sekiz*" romanında, "*şeytan meyvesi*" (FS.72), ya da "*beyaz 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'ın 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'ın boy hedefidir. İçinde yaşadığı topluma bakışı karamsardır Kaçan'ın. "*Gereksiz [bir] tüketim çılgınlığı[nın]"(FS.14) girdabında kimliğini yitirmektedir insanlar*; "*sokaklarda kedi taklidi yapan fareler dolaş[makta], moda denen bukalemunluk, mahlukatı bile değiştir[mektedir]*" (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'ın 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 sosyalizm*den söz etmek daha doğru olur. Yazar-anlatıcının 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-anlatıcının metinde protesto edercesine karşısına aldığı ana kesim ise *aydınlar*dır. Daha önceki metni "*Ağır Roman*"da da, anlatı kişilerinin iletişim kuramadığı üst kültür ve onun ana taşıyıcısı *aydın*, Kaçan'ın *taşlama*sından 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.*"[7] Bir önceki romanda bir özsavunma aracı olan *alay*, "*Fındık Sekiz*"de bir edebiyat metninin boyutlarını aşan biçimde bir *saldırı* aracına dönüşür, sinikleşir. Kaçan'ın bu son anlatısına karşı oluşan tepkisizlik ortamının bir nedeninin de, metnin, aydını karşısına alan bu eğilimi olduğu düşünülebilir.

Kaçan'ın, romanında eleştirisini yönelttiği bir diğer kesim ise *kadınlar*dır. 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-*

7 *A.g.y.*

len 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; cinsellik 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'ın birkaç yıl önce kamuoyunun önünde yaşadığı karanlık bir olayla koşutluklar içerir: "*Cinsel taciz*" (FS.85) konusu, "*mahrem bir suçlamayla içeri [giren]*" (FS.11) roman kişisi ve yazar-anlatıcının saldırgan bir coşkuyla roman kişisini savunmaya yönelik tutumu, romanın otobiyografik ögeler 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; "*intiha-*

rın arifesinde, yaşamın şerefesinde"(FS.80) gezinir; mutsuzdur, bunalımdadır; varoluşunun anlamından habersizdir.

3. Malibu ve İmpala ile 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.11) "*Yeni bir âleme geçiş yapmak*" (FS.35) demekti bu. Ya da Metin Kaçan'ın imge dünyası içinde, "*taklaya düşen martı[nın] kendine gelme[siydi]*" *(a.g.y.)*; ya da "*minimum karakterden maksimuma geçil[mesiydi]*" (FS.73) ya da "*sıfırlanmış bedene yeni bir ruh üfle[nmesiydi]*" (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] kopar[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 (Bkz: 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'nın 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 atlamıştı[r].*" (FS.47) "*Zamanı tersten sorgulayan, yaşanmakta olan uygarlığa kafa tutan*" (FS.33) bu boyut, düşsel, mitolojik ve büyüsel ögelerle 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 edilebil[mektedir]" (FS.82).

"*Fındık Sekiz*"in kimi bölümünde, sözü edilen bu kozmik/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 (Bkz:FS.11) 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'ın kendi varoluşsal sorgulamasını da dinsel/kozmik bir boyuta kaydırdığını söyleyebiliriz. Metinde dinsel atmosferi, besmelelerle, dualarla (Bkz: FS.19, 58) dergâhta "*hü*" çekenlerle (Bkz.FS,59,81), camide kılınan namazlarla (Bkz.FS.58), tekke ve evliya isimleriyle (Bkz: FS. 33, 55-56) ya da "*yaşamak bu dedikçe topuğunun üstünde dönüyor; dönüyor*" (FS.89) olan dervişlerle oluşturur yazar; meleklerden, Meryem'den (Bkz: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.11) 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 (Bkz: 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 debelenecekler[...] 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: *"Boşalıyor 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 *ilâhi 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 İslâm mistisizmin-

de "*sevgi insan ruhunun Tanrı'ya, güzel olana, iyiye duyduğu bir eğilim, bir yönelmedir. Güzellik, evrende, Tanrı'nın görünüşü olduğundan sevgiyle özlü bir varlık bağlantısı içindedir. Ruhun başlıca eylemi sevgi duymak, Tanrı'ya kavuşmak için çabalamaktır*".[8] 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 edimi*'nin 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, "*Bahar'ın çiçeklerle beraber koştuğu rüzgarlar[la]*" (FS.75) konuşur Meto; "*İşte böylesi bir aşkla Hayat'a, Çiğdem'e, Bahar'a bağlanmıştır*" (FS.84). Romandaki doğa alegorisiyle metne yansıyan huzur, Metin Kaçan'ın bıçkın dilini dizginler, onu üstdile yaklaştırır. Metnin en şiirsel bölümleridir bunlar. "*Bir portakalın çapkın gülümseyişinde yaşanan anlar[dan], bir muzun uzun sürmüş paranoyası[ndan], 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 ilâhi aşkın

8 İsmet Zeki Eyuboğlu, *Bütün Yönleriyle Bektaşilik (Alevilik)*, Yeni Çığır Yayınları, İstanbul 1980, s.424.

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 Baba'nın *"beyaz hayat"* (FS.52) dediği şeydir. *Bir*'in parçası olmak; evrenle bütünleşmek, *yüceyi sıradanın* içinde, doğada, yaşamın her hangi bir an'ında yakalamak, mistik/kozmik *uyum* anlayışının bir gereğidir.

Yazarı Metin Kaçan'ın 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, bitkilere, 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...

4. "*Fındık Sekiz*"de Biçim/Yapı/Kurgu/ Dil Özellikleri

Motif/içerik düzleminde geleneksel mistik gelişme yolculuğu şablonuna oturan "*Fındık Sekiz*", biçemsel 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* ögelerle 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/çoğulcu/eşzamanlı* özellikleriyle yoğrulur. Gerçekten de, alegorik bir *oyun*la, bir *kurgu*yla başlayan metin, bir *rüya* ve rüyanın uzantısı bir *hayâl*le 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*" (agy).

Farklı dilsel/biçimsel ögelerle oluşturulmuş avangardist bir anlatıdır "*Fındık Sekiz*". Konusal bütünlük, şiirler ya da araştırma metinlerinden kimi kesitlerin dokuya monte edilmesiyle bozulur. Ikide bir metne giren bir *koro*, "*yapıştır diye vokal yapar*" (FS.12) Meto'ya; kimi yerde *koro rakip koro*yla 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 yarına akmaz metinde. "*Ben, geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kavramlarından da hoşlanmam. İstediğim zamanlarda yaşarım,*"[9] 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.*"[10]

Gerçekten de, gerek "*Ağır Roman*"da, gerekse "*Fındık Sekiz*"de, 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 ge[tirmeye]*" (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, zamansızlaştırır, ona *mitik/destansı* bir atmosfer katar.

Bu *zamansız* dünyayı, olabildiğine *özgür/uçuk/alaycı/külhan* ve bir o kadar da *şiirsel* bir *imge/simge/alegori* ağıyla

9 *Varlık* dergisi, *a.g.y.*

10 *Elele* dergisi, *a.g.y.*

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, İnka, Harut, 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 Impala'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. Sevda'nın parfümü *Edida* ise maddenin büyüsüdür, cinselliktir; tehlikenin habercisidir.

Metaforik düzlemin en belirsiz/gizli şifresi ise, anlatıya adını veren *Fındık Sekiz* sözcükleridir. Yapıta, içerikle 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'ın 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."*[11] Yunus Emre de bir dizesine dokur, İslâm tasavvufunun bu simgesini: *"Yedi veylün tamusını kül ider âşıklar âhı/Kasd ider se-*

11 İsmet Zeki Eyuboğlu, s.311.

kiz uçmağı nur idüb nura katmağa."[12] Kitabın başlığının ilk sözcüğü *Fındık* ise, -en azından bu incelemenin yazarı için- çözümlenmeyen bir şifre olarak kalmayı sürdürür. Çoğu zaman yazar, metaforik simgelerinin bire-bir çözümlenmesine izin vermez metinde; kimi yerde kutsal renkli *sekiz*den "*ser-sem sekiz*" (FS.52) diye söz eder, okurunun kafasını karıştırır; alegoriyi, kendine özgü yaşamı olan, bağımsız/dizginlenemez kurgusal bir oluşuma, *imge*ye dönüştürür.

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

"*Fındık Sekiz*" anlatısının biçem/biçim düzlemindeki en önemli özelliği ise *dil*idir. 1990'da "*Ağır Roman*" yayımlandığında, metindeki alışılmamış/özgün dil büyük yankı uyandırmıştı. Dolapdere'nin bıçkın argosunu fantastik ögeyle bütünleştiren bu farklı dil aracılığıyla, *sarkastik iro-*

12 *A.g.y.*

niden, *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.*"[13]

"*Düşle yaratılmamış, gerçeklikten devralınmış bir dil ülke. Steinbeck'in Sardalye Sokağı, Amado'nun Babia'sı, Marquez'in Maconda'sıyla karşılaştırılabilir.*"[14] Böyle diyor eleştirmen, "*Ağır Roman*"la ilgili olarak. Metin Kaçan "*Fındık Sekiz*"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 ânа 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 abiler 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

13 *Varlık* dergisi, a.g.y.

14 Adnan Özer, Dilin Öteki Yüzü: Ağır Roman, *Varlık* dergisi, Haziran/1990.

kız "bir davarla dalgasını geçerek dans ediyordu[r]" (a.g.y.). Ve metin boyunca bir argo sözcük yankılanır sayfalarda: *Yapıştır!*

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 ah!' 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 (Bkz: FS.62), caddeler cilve yapar (Bkz: FS.71), şehirler küfür eder (Bkz:FS.19), kalpler ise "*zım bam zımalda zım bam*" (FS.18) diye atar; uçak "*fuuuu... 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. Ikide bir metnin içine karışan *bilgiç/hoşgörüsüz/saldırgan* bir ses, bu dilsel şölenin keyfini kaçırır. Yazarın 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 Sekiz*"in 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 toplumluk, 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 yakıştırıldığı 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...*"[15] 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 doğrultu*sundan sapmalar yapması, sanatı sulandırmasıdır. Bir ideoloji de, bire-bir yansıtmalar olmadan, sanatın özü zedelenmeden estetik düzleme taşınabilir.

Tarihsel bağlamda *Fındık Sekiz*'in Türk edebiyatı açısından

15 *Varlık* dergisi, *a.g.y.*

önemi, İslâm mistisizmini *postmodern* biçim/kurgu ögeleriyle bütünleştirerek vermesidir. Bu açıdan bakıldığında, türünün ilk örneğidir "*Fındık Sekiz*". Postmodernizmin 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 (Bkz: FS. 82, 73); ya da iki alanın ögelerinin bir arada kullanır: "*Uçak [...] tam gaz sekiz motor, on-oniki havariyle gidiyordu[r]*" (FS.14) onun metninde. Anlatıdaki *çoğulcu* eğilimin ana taşıyıcısı, *otomobil-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 Baba'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 gid[erler]*" (FS.22); dikkatleri üstlerine çeken abartılı insanlar "*uzunları yakarak gel[iyorlardır]*" (FS.61); bir insanın iç dünyasında uyarılması ise "*kalpte çakan sinyal*" (FS.21) aracılığıyla olur. Bu metinde hayvanseverler "*triptik bakış*" (FS.18) fırlatırlar; sabah olurken ise "*arabaların egzosları 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, kaydırmalı bir kalkış yaparsın -seninim ben senin.*" (FS.26) Bir mekânın döşenmesini ise, "*sarılır, kırılır, yapıştırılır, egzos takılır*" (FS.25) diye anlatır Kaçan. Alt kültürün *estetik anlayışı* da yine, arabada "*arkacamın önündeki karpuz[da]*" (FS.19) görüntü kazanır.

Meto'nun iç dünya yolculuğunda ise, bu mekanik araba terminolojisi en çarpıcı karşıtlığını bulur: "*Startı verilmiş bir insan[dır Meto] [...] gidip dönmekte olan devrana katılma[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'ın 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). Aklma gelen bir olayı anlatmak istediğinde, "*sizinle paylaşmazsam olmaz*," (FS.27) der okuruna. Kimi yerde yazar-anlatıcı 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 masalı*" (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'ın metninde. *Harflerin, sözcüklerin, yazı'nın, edebiyatın* dünyasıdır bu; *kurmaca* bir dünyadır.

5. Son Deyiş

Metin Kaçan'ın "*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*".[16] Bu *dil ülke*de yazar, "*Ağır Roman*"da olduğu gibi yine "*dünyaya başkaldır[ıyor]dır*" (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 ör-

16 Adnan Özer, a.g.y.

güsünü. Mistik düzlemde bir ontolojik metin, bir *Bildungsroman* -gelişme/eğitim/oluşum romanı-, bir *-ilâhî- aşk romanı* ve *aydınlığı giden yol*u anlatan New Age tarzı bir *kurtuluş romanıdır* "*Fındık Sekiz*".

Ancak bu mistik anlatı, biçem 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 *ilk*tir. Kimi zaman dilsel düzlemde aksasa da, kimi yerde anlatıcısını bir *ahlak hocası*na çevirse de, bundan sonraki yaratılarında ideolojik dozu daha iyi ayarlayacağını düşündüğümüz bir sanatçının elinden çıkma bir edebiyat ürünüdür bu metin.

Dinsel/mistik ögenin 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.

Dizin

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-ı 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
Bahtın, Mihail , 47, 48, 131, 143
Bâki 21
Balzac 78
Bankelsaenger 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
Benim Adım Kırmızı 9, 10, 61, 69, 74, 91, 129-166, 168
Benn, Gottfried 54
Berne, Eric 112, 115
Bernhard, 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
Copernicus 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
Darwin 26
Dava 45, 46, 203
Değişim 112
dekonstruktion (yapıbozumculuk) 104
deneme (essay) 56
Derrida, Jacques 47, 62, 63, 73, 103, 104, 175
Descartes, René 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/omnicient) 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
Finnegans 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
Gazzalı 154
Gece 90
geçişimlilik (transsubjektivität) 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
İbsen, Henrik 26
İlâhi Komedya 20, 208
İleri, Selim 92
İlhan, Attila 84
imge 46, 48-54, 179, 195, 227, 233
İpşiroğlu, 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, Carl 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
karnavallaştırma 47, 73
katharsis 97
Kayıp Hayaller Kitabı 93, 169, 201, 205
Kelile ile Dimne 154
Kepler 21
Kılları Yolunmuş Maymun 77, 92
Kırk Haramiler 179
Kırmızı Başlıklı Kız 179
kısıtlı anlatım konumu (begrenzter blick/limited 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, Pınar 93, 100

Lacan, Jacques 62, 63, 183
Laplace 28
Le Guen, Ursula K. 210
Lévi-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
Mallarmé 190
Mann, Thomas 48, 155
Marat-Sade 112
Marge 69
Marquez, Gabriel Garcia 100, 230
Marx, Karl 26, 61
Masal Masal İçinde (Chimeria) 194
masal 178, 179
meta-anlatılar 41, 58, 59, 62
metafiksiyonalist 87, 105

metinlerarasılık 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, Karl 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
New 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

Ökûz 138, 150
Özal, Turgut 60
Özer, Adnan 230, 235
Öztürk, Yaşar Nuri 59

Pamuk Prenses 181
Pamuk, Orhan 9, 23, 61, 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
Talash, 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, Hasan Ali 9, 11, 30, 69, 75, 93, 100, 165, 167-208
Tournier, 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
Verne, 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