

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

YILDIZ ECEVİT

Türk Romanında Postmodernist Açılımlar



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 yayınlanmış kitapları şunlardır: *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, Ara Yayınları, İstanbul, 1989; *Intellektuellenproblematik 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

KAPAKTAKI GRAVÜR Süleyman Saim Tekcan,

"Süleymanname'den", renkli metal gravür

KAPAK FILMİ Diacan Grafik

UYGULAMA Hüsni 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

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://ranteoy.org>

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

Friedrich Nietzsche,
“*Tragedyanın Doğuşu*”

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":	
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 Anlamanın 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

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

Italo 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 “*Bin Hüzünlü Haz*” (Kasım/1999) romanlarıyla ilgili bu yazılardan her biri postmodern edebiyatın önemli bir özelliğinden yola çıkılarak oluşturulmuştu. “*Tehlikeli Oyunlar*” üzerine olan yazıda, postmodern 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 örneği idi.

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 irdelerek 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 öğelerin 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 birey-insanın 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 konunun büyüüne 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 yapıların 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 insanların kendiliğinden yaşama geçirecekleri toplumsal sistemleri olacaktı sosyalizm, çünkü gelişmiş insanların yaşadıkları bir sistemde kimse kendine yetenden fazlasını zaten isteyeemezdi. 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, paranöyayı bırakmamız önkoşuldur. Romanlarında, kırlarda uçan kelebeklerden söz eden biri, toplumsal yaşamında hızlı bir kolektivist olabilir; belki de yalnızca kendini kurgunun büyüüne 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

Sanatın gelişme çizgisini yönlendiren etmenlerin başında, onun *gerçeklikle* kurduğu ilişki gelir. Her sanat eğilimi kendi gerçeğini anlatır, bu nedenle de gerçekçidir. Ve gerçeklik de çoğu kez, içinde yaşanan 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 yükseltilecek 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 ilkele yola çıkarlar: "Değişik gerçeklere, değişik anlatı biçimleri denk düşer."¹ Her çağ sanat ürününde gerçeği yansıttığını savlar. Robbe-Grillet'in 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 yaşanan dönemin kozmolojik görüşü, tarih boyunca sanatın gelişme çizgisini etkilemiştir. Tarihsel bağlamda insanoglu, 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 güzeldir. Antik Yunan sanatında görülen, konturları belirgin, sonlu, uyumlu, simetriyi odak alan biçim anlayışı, Aristo felsefesinin doğa görüşüyle, dolayısıyla gerçeklik anlayışıyla koşutluk içindedir. Çağın edebiyat estetiğinde de denge ve simetri ön plandadır. Homeros'un destanlarında yer alan ve daha sonra birçok ozanın kullandığı heksametron vezni de çağın estetik anlayışına uygundur, altı metrondan oluşur, her metrondaki kısa ve uzun hecelerin dengeli bir dağılımı vardır. Antik çağın sanatı, döneminin gerçeklik anlayışını biçim düzlemine taşır.

Batı Ortaçağı'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 kuşkuyla 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 yer-küreyi 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 çıkarılır, odak dünyanın çevresinde düzenli bir sıra içinde dönerler; *Arşîâlâ* ise devimsizdir, 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 öğeleridir.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 içerisinde [....] 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 Bâkî'nin gazellerinden seçilmiş beyitlerin, altı ve sekiz köşeli kalaydoskopik görünümlü eşkenar-çokgen çizimleriyle destekler.

Her çağın yaşama/uzaya/dünyaya/insana bakışı ve gerçekliği algılayış biçimi; söz konusu zaman kesitinin sanat anlayışına, yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi, çoğu kez doğrudan yansır. Rönesans ve Aydınlanma çağında da durum farklı değildir. Dönemin, insanı ve onun aklını odağa alan gerçeklik anlayışı; daha sonra sanayi devrimlerine değin uzanan bilimsel/teknolojik gelişmeler zincirinin de temelini oluşturur. Teolojik kaynaklı gerçeklik anlayışı, yeri ni 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 büyü'nün 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 Değişleri*" 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 Bänden*, 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 ayrışma uğramamış, amorflaşmamıştı.

19. yüzyıl rasyonalizmi, gerçeği, duyularla algılanabilen maddeler dünyasında arar. Orhan Pamuk'un, "Sessiz Ev" romanının kökten rasyonalist/determinist/pozitivist roman kişisi Darvinoğlu'na söylediği 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 yanadı *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.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

şam yolculuğundan oluşur. Öyküsü anlatılan bu birey-insan, 18. yüzyılda henüz dünya ile örtüşmeyi sürdürmektedir. Birinci sanayi devrimi sonrası insanı, daha maddenin sığılğında yitirmemiştir kimliğini; yaşama yabancı değildir; kendine güveni tamdır. İnsanın bireyleşme sürecini anlatan edebiyat türü *romanın* 16. yüzyıldan sonra serpilmeye başlaması bir rastlantı değildir. Aklın önderliğindeki bilimsel gelişmeleri, sanayileşmeyi, özel girişimciliği, burjuvalaşmayı içine alan bir serüvenin vazgeçilmez ögesidir birey; tüm evrenin çevresinde döndüğü tek odaklı, bu nedenle de Tanrısız/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 *kahramanıdır*, gerçek kahraman özellikleri taşımaktadır. Edebiyat biliminde ona henüz *metin figürü* ya da *protagonist* gibi silik tanımlar uygun görülmemiştir. “Tanrının bir sureti”dir⁸ Faust; “Hazırım evreni yeni bir yö-rüngede 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 görme-li”dir.¹¹

Schiller’in kahramanları, haydut Karl Moor ya da özgür-lük 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 alinyazısı yalnızca kişiliğinden kaynaklanır ve character is destiny (kişilik alinyazısıdır) 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 yansması, 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 tahtundan 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. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

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, Ibsen de farklı öğelerle anlatıyorlardı 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* (eğitimi/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 görünümüler 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 alışlagelen 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 insanogluna. 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 onyılarında Prag'da Bayan Fanta'nın evindeki kültür/sanat toplantılarına katılan Franz Kafka'nın, bu toplantılarda buluşlarını doğrudan Einstein'ın kendisinden dinleme olanağı bulunduğunu biliyoruz. Einstein'la karşılaşmasının, modernizmin bu büyük öncüsünün yaşama ve gerçekliğe bakışını etkilediği su götürmez. Ancak kuşkusuz bilimin sanata etkisi, bilimsel formüllerden etkilenen sanatçının, yapıunda estetik değişiklikler yapması biçiminde doğrudan gerçekleşmez. Her geçen gün yeni bir mozağin 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 *arke-tipler*, insan gerçeğinin en önemli bileşenleri durumuna gelir. Her geçen gün katlanarak çoğalan bilimsel buluşların teknolojideki türevleri, bilişim/iletişim alanlarındaki akıl almaz gelişmeler ve bunların yaşamla bütünleşmesi, oluşturmaya çalıştığımız yeni gerçeklik panosuna *gerçekdışı bir 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 ilkeleleriyle 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/yöneten 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. Avantgardist-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 tersyüz 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 teke-teke 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 biçimin kıvrımlarında yeniden üretmeyi denemektedir. Yansıtmacı estetik, 20. yüzyılın modernist edebiyatında yerini büyük ölçüde, bu karmaşık gerçekliği soyut düzleme taşımaktan başka çıkar yolu olmayan yeni tür bir biçimci estetiğe bırakır.

Duyularla doğrudan algılanamayan doğaötesi bir alanı anlatmaya çalışan mistiklerin de, sonsuzluğa yelken açan romantiklerin de zorunlu olarak başvurduğu bir tekniktir soyutlama. Öznel düzlemde ancak sezgiyle kavranabilecek bir gerçekliği, anlam alanını genişleterek/göreceleştirerek, onu sonsuza taşıyarak anlatır sanatçı; onu simgeleştirir/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/kozmozolojisiyle 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'ın 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 gerçekleri anlatırlar. Ancak bu anlatımlar; doğayı, dış dünyayı, duyularla algılanan somut gerçeği olduğu gibi aktaran dar anlamda bir gerçekçilik anlayışından ayrılmıdır. Bu dar anlamdaki gerçekçilik anlayışı, sanat tarihinde *realizm* diye anılır, gerçekliği yansıtırma biçimlerinden yalnızca bir tanesidir. Türk edebiyatını yıllarca tutsak kılmış olan ana yanlış da, Türk edebiyat dünyasının *realizmi* gerçeğin *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 kozmozolojisidir bu. Bu bağlamda, M.Ş.İpşiroğlu/S.Eyüpoğlu'nun sanat tarihi klasığı 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.S.İpşiroğlu/S.Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, tarih belirtilmemiş, 2. baskı, s.205.

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 yüze-yi yeniden üretmekten vazgeçmelidir.”¹

Theodor Adorno

Umberto Eco, Batı uygarlığında poetikanın gelişim çizgisinin; *idealden 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*, Alın-
ulanan Kaynak: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hrsg. v. D. Kimmich /
R.G.Renner / B.Süegler, Reclam, Stuttgart 1996, s.131.

² Bkz: Umberto Eco, *Açık Yapıt*, Kabalcı Yayınevi, Çeviren: Yakup Şahan, İstan-
bul 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 onaylama 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  rt    en nesnel bir anlatım tutumuyla yapıyordu yazar bunu. D n-bugün-yarın zincirinin zamandizinsel art ardallığı içinde anlatılıyordu  yk ler.³

Aristo'dan 20. yüzyıla değin süregelen bir estetik anlayışla  retilmi ti bu metinler; yansıtmacı/mimetik estetiğin dünyası içinde yaşam buluyorlardı. Görselliğin/duyusalılığın/determinizmin egemen olduğu bir sanat anlayışının dünyasıydı bu. Bu dünyada soluk alan romanın ana kurgu ilkesi ise içerik  yk lemekti. Mimetik estetik, doğrudan içeriğin estetiğidir. I eriğin, görünen gerçeklikle  rt    mesi 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, ba ı-sonu belli *kapalı* bir yapı içindeki öyküleri okumanın rahatlığını yaşadı yüzyıllarca; yabancı ı olmadığı bir dünyada yaşayan roman ki ileriyle  zde le tirdi kendini; her şeyi bilen güçlü bir anlatıcının ve kendisine gerçeği/doğruyu/yaşamın anlamını gösterdiğinden ku kusu 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  cretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

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, gide- rek 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.

Insan 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; yaşam-sal/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 yaşanan gerçeklik arası-na 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 anti-realist anı, onun metafizik boyutu; kendisinin ana malzemesi olan ve içindeki insanların birbirinden ve kendilerinden koptuğu bir 'toplum' tarafından oluşturulur. Estetik aşkınlaşma, dünyanın büyüünün bozulmasına yol açar."*⁵ Adorno'nun büyüünün 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 yaşanan 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 duyarlı ifade tarzından ya da dünyadaki varoluştan ne zaman belli bir sapma gösterirse, bunlara biçime 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 (Biçim 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, anlaşılma- zlığı 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, duygusal- lığın esrikliğinde edilginleşmesini istememektedir; çünkü gerçeğin izleyiciye dikte ettirilmemesini, izleyicinin kendisi tarafından bulgulanmasını amaçlamaktadır. Binyıllardır tra- gedyanın hazır gerçeğini tüketmeye alışkın, kendini duygu- larının yönlendiriciliğine bırakmış, edilgin izleyicisi; yaban- cılaştırma tekniği aracılığıyla kurmaca gerçeğin büyüsun- den uzaklaşır, aklını egemen kılar, eleştirel bilincini ön pla- na çıkarır, dünyanın/yaşamın/gerçeğin özünün ardındaki etkin bir izleyici konumuna gelir.

20. yüzyılın modernist romancıları birer yabancılaştırma sanatçısıdır. Kafka da, Joyce da metinlerini alışılmışın dışın- da, grotesk/yabancı bir atmosfer içinde kurgularlar; gelenek- sel/gerçekçi edebiyatın ana dayanağı olan sürükleyici olay zinciri ortadan kalkmıştır. Ne Joyce'un ne de Kafka'nın me- tinlerinde olaya dayalı bir gerilim vardır. Oysa geleneksel ro- manda, 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 biçimlendirmektir. 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 eğitime yolunda doğrudan bir araç olarak gören geleneksel bakış, edebiyat ölçütlerinde görülen bu köktenci gelişmeyi asla bağışlamayacaktır. Kendini etik/siyasal/mimetik zincirlerinden kopararak bağımsızlaşan edebiyat, özellikle toplumcu kesimin yoğun suçlamalarına hedef olur. Özde, edebiyatın özerkliğini savunanlarla, metnin içerdiği mesajın toplum üzerindeki etkisini önemli bulanlar arasında süregelen eski bir savaşın günümüzdeki uzantısıdır bu.

Geleneksel gözlüklü edebiyatçı, yabancılaştırma estetiğinin okurun aklını karıştırdığını düşünür. Ona göre, edebiyatın önkoşulu olan yolgösterici/ yönlendirici/ eğitici boyut, deneysel estetiğin avangardist biçim dokusunun kıvrımları arasında yitip gidecektir; mesajın algılanan görüngüsel gerçeklik çerçevesinde verilmesi gerekir. Oysa yeni edebiyatçı, "sanat yoluyla edindiğimiz bilgi[nin] (bir olgu ya da ahlâk yargısı gibi), bir şeyin kendisinin bilgisinden çok, bir şeyi bilme biçiminin ya da biçiminin yaşantısı"⁸ olduğunu düşünmektedir.

8 A.g.y. s. 39. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

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 gerçekliğin vazgeçilmez (sine qua non) koşuludur".¹⁰ Yeni romanın gerçekçiliği, yansıtma değil, yabancılaştırarak yenden kurma yoluyla oluşur; bu yol da deneysel biçimcilikten geçer. Bireysel olgular ve içinde yaşanan 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 çıkararak, 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 Lybiard'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 tümenden 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. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

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 anlayışdır 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 özeleştirici olarak ele alınmalıdır.¹⁴

Estetik modernizmi, aydınlanmacı modernizmin karşı kutbu olarak görsek de, onun özeleştirici 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, yaşanan 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 kişinin 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, yaşanan anı kesintiye uğratarak, geçmişe bir parantez açarak oluşturulur. Çoğu kez de romancı, somut yaşam ile iç dünya düzlemi arasındaki gidiş gelişlerde çağrışımları kullanır; anıları ya da bilinçaltısını devinime geçiren bir melodi ya da bir fren sesi olabilir bu çağrışımı, belki de bir koku.

Zamanın, sözünü ettiğimiz bu teknikler aracılığıyla geleceğe doğru akmayı durdurması, bilincin kıvrımlarında oylanması; 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 gelecekte yaşanmış bir an, belki de esrik bir düşünce, 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"sı böyle bir eğilimle kurgulanmışlardır. Burada ana biçim ögesi, *montaj* tekniği olmayıp, tuhaf/acaip/garip anlamları içeren *grotesk* tir. Bir önceki kulvarın montaj tekniği, bütünlüğü *dıştan* bozarak, roman kurgusunu karmaşılaştırırken, bu ikinci eğilimde ilk bakışta bir kargaşa görülmez. Kafka, öykülerini, geleneksel romanın zamandizinsel art ardılığı içinde anlatıyormuş gibi yaparken, metnin temelini yerleştirdiği *grotesk* mantıkla, yapıyı içten, anlam düzleminde bozar.

Bu iki modernist roman eğilimi, metinlerde her zaman birbirinden yalıtılmış iki ayrı kurgu eğilimi olarak görülmez; bu iki eğilim kimi romanlarda birbirine harmanlanarak da kullanılmıştır. İki yaklaşımda da ortak payda, anlam üretmek, benzersiz bir yaşam öyküsü anlatmak ya da bir kahramanın psikolojik kargaşasını çözümlemek olmayıp, *kurgunun serüvenidir*. Bu romanlarda, öykü de, kahraman da, anlam da metnin kendisidir; onun kurgusudur, biçimidir. Artık roman yazmak değil, *roman kurmaktır* 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 karşı anlamların taşıyıcısı konumundaki kardeşleri ve babayı çıkardığımızda roman dağılır. Romanda karşı 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 koşturmasına karşılık, hiçbir anlamın taşıyıcısı değildir, siliktir, edilgendir; 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 malzemeye 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 *uyumdan aporiaya* yönelir.

3. Modernist İmge

"Her zaman saklı ya da yalnızca potansiyel halinde veya varsayımsal bir şeyin arayışı içinde olduğumuzu düşünüyor; 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/deneyisel 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 karşılıkların 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.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

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 ustasıdır.

Imge, 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. Imge sözün büyüüdür.

Imge, somut söylemin/gerçeğin/anlamın dışında ondan farklı bir gerçeklik düzlemi yaratırken, malzeme olarak yine somut düzlemden alınma *resimler* kullanır; somutu soyutlaştırmak için yine somuttan yararlanır. Sözcüğün Batı dillerindeki karşılıkları da (Bild/image) resim/görüntü anlamları içerirler. Türkçede imge *im* sözcüğünden türetilmiştir. 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/ingeleme 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 türünün büyüsünü oluşturmak isteyen edebiyat sanatçısının ilk kullandığı eğretilmelerden biri *alegoridir*. Geleneksel alegori, imgenin çocukluğudur; karmaşık değildir; soyut bir kavramın/davranışın/eğilimin, onu somutlaştıran/genelleştiren başka sözcükle/kavramla yer değiştirmesiyle oluşur. Açık bir eğretilme türüdür, arkasında gizlediği anlamı bulup çıkarmak hiç de zor değildir. "*Eros okunu genç adamın kalbine sapladı*" eğretilmesi 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 eğretilmeyi hemen çözebilir: Eros aşk tanrısıdır, okunu yönlendirdiği insan aşık olur. Alegoriyi çözümlemek böylesine kolaydır.

Mimetik estetiğin babası Aristo'nun eğretilme 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 eğretilmenin dolaylı anlatımından hiç hoşlanmayan 18. yüzyılın Aydınlanma edebiyatı her tür metinsel süslemeyi yasaklarken, Ezop türü fabllarda alego-

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

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

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

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

Imge, farklı gerçeklik kategorileri arasında yaşar; bir ayağı soyutta bir ayağı somutta durur; bir yanıla reel gerçeğin parçasıyken öteki yanıla 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. Anlamanın 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 kişinin 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 küllü örneklerine Kafka'nın roman ve anlatılarında rastlanır. Böceklenen 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 öğeleri olmaktan çıkarlar; tümüyle yabancı bir varoluş planının bilinmedik fiziksel yasalarla uygulandığı yeni bir dünya oluştururlar. Adlandırılmayan, alışkın olduğumuz somut gerçekliği 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 *mitleridir*; bu dünyanın koşulları dışında bir yaşam sürdürdükleri için, geleneksel mitos figürleriyle benzerlik gösterirler.

Yeni romanı dokuyan ana malzemedir modernist imge, modernist romanın çokkatmanlı dokusunun ana yapıtaşıdır; onun ana kurgu 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-anımlı 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 bağıni koparamamış simgesi, modernist edebiyatta şimdiye dek görülmemiş denli bağımsızlaşır. Edebiyat bilimi bu oluşumları nasıl adlandıracığını 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 ingenin mutasyona uğramış biçimidir modernist imge. Edebiyat estetiği, yanıtsımacılıktan yabancılaştırmaya doğru ilkesel bir dönüşüm geçirirken, metaforik düzlemdeki dönüşüm de modernist imgede son bulur. Modernist imge katıksız bir yarıdır.

4. Modernist Seçkinlik 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”tır²⁵ bu. Katıksız bir yaratı özlemi belki de, hangi estetik eğilimin temsilcisi olursa olsun, bir sanatçının bilinçaltından gelen bir dürtüdür. Sanatın koşulsuz özerkliğini tüm metinlerinde haykırırçasına 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; seçkindir; 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- çayırılı-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 metnin 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 modernizmden ana ilkelerde tümüyle karşıt bir eğilim göstermesine karşılık, estetik modernizm kimi noktalarda ona yaklaşıyor. Çağını sorgulama eğilimi, eleştirel bilinç ve her şeye karşın, yitip gittiğini bile bile *anlamın* ardında oluş, bu keşifme 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 düzlemde verir. Belirli bir odağa kilitlenmiş aydınlanmacı modernist eleştiri, estetik modernizmde belirsizleşir, görecesir, 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 devrim, dünyayı 50-60 yılda tanınamaz bir duruma getirmiştir. Bir tüketim/medya/iletişim/bilişim toplumdur bu; bir *High-Tech* çağdır içinde yaşanan. 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 yaşanan 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 *misticizm* 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 tekbaşinalığına yer olmayan bir ortamdır bu. Binyılların en sarsılmaz mutlak değerlerini içinde barındıran din sistemlerinin tartışmaya açılması, bu dönemin doğal yapısına uygun düşer. İlahiyat 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 kuldarda 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 düşüncüyü 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 karşısı 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 güdüklediğini söylüyorlardır 1950-1960'larda.

1980'lerin başında ise olay daha da boyutlanmıştır: *Le Monde Dimanche* okurlarına manşetten bildiriyordu: "Avrupa'da bir hayalet dolaşüyor - 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,ıp 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.

diğı yerden aynı şiddetle yeniden başlayan bir savaşı 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 *dille* eşitliyordu; 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 yanılısına olduğunu unutanların yanılmasıdır*".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 Alınulanan 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 bulunuyor, 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 çelişigi 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 hipergerçektir; 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 kaosu çatlaklarından sızacak bir ışık, her şeye karşın varolduğunu düşündüğü bir anlam aramaktan vazgeçmiştir yaşamda; karşıtlıkları/çelişkileri kabullenmiş, geleneksel görüşün hiçbir biçimde bir ortak paydaya alamayacağı değerleri/ölçütleri yan yana getirmeyi öğrenmiştir. Ancak burada vurgulanması gereken, karşıtlıkların bu birlikteliğinin, daha önceki felsefelerde olduğu gibi bir bireşime (senteze) ulaşarak değil de, kendi özgül değerlerini olduğu gibi koruyarak gerçekleşmesidir. Böyle bir bilincin edebiyatı da yaşanmakta olan değerler kargaşasını olduğu gibi sergilemekle yetiniyordur artık; karşıtlıkların çoğulluğunu, tatların özgüllüğünü koruduğu bir kokteyl gibi sunmaktadır okuruna. Çoğulculuk 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 hızla 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 koşullanabilecek bu eğilimin içinde, bir başka yönden bakıldığında

ise bilgelik pırıltılarının yanıp söndüğünü görebiliriz. Mistik felsefelerin en rafineleşmiş uç noktalarında; iyi ve kötünün, giderek Tanrı ve şeytanın bile eşitlendiği, -mistik olmayan sosyolojik bir tanımla konuşursak- son derece *demokratik* bir çoğulculuk göze çarpar. Uzakdoğu mistisizminde bilge insan; tüm evrenle, onun içerdiği tüm öğelerle birlikte ırmağın içindeki bir damla gibi karşı 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/seçkin edebiyat ile eğlence-lik 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 seçkin ciddiyeti ilk sırada yer almaktadır. Ancak sıradışı/alışılmamış bir *başkaldırı*dır 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 çoğulculuktan alır; onda tek ve mutlak olana yer yoktur. Postmodern sayı tablosunda bir sayı yer almaz, tablo iki ile başlar. Postmodern sanat da, çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin 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 eğretilmelerin/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 *romantizmin*- bir eğilimini çekip çıkartarak onu metnin 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/edebiyat 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.

biçimini oluşturduğu; yaratıcılığa, her türlü estetik tabunun dışında sınırsız olanağın sunulduğu bir dönemdir postmodern. Geleneksel gözlüklerle bakıldığında ise, estetik bir anarşi ortamıdır içinde yaşanan. 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 sistemeleştirme 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 çaısı 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/serrüven romanlarıdır. Bu gruba, Ayşe Kulin'in çok sayıda basıkı 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 sonuçlandırılmayacak 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, postmodernizmi de, estetik düzlemde kesin sınırlar içermezler. Bunlar, 20. yüzyılın başında seçkin-ci/biçimci/elitist özelliklerle devinim kazanan o güne değin görülmemiş ölçüde köktenci bir estetik devrimin, yüzyılın ikinci 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 *içerik*ten *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 dünya-
dan (geleneksel gerçekçiler) soyut bir biçimciliğe (moder-
nistler), oradan da kurmacanın kendine yöneldiği üstkurma-
ca düzlemine (postmodernistler) yapılan bir yolculuktur bu.

Çalışmamızın "Metin İncelemeleri" bölümünde ele aldığı-
mız dört metnin, estetik bağlamda önemli sonuçlar çıkarı-
labileceğimiz bir ortak paydası vardır; o da, bu metinlerin
kurmacadan çok üstkurmaca ve onun bir uzantısı olan me-
tinlerarası düzlemlerde bir yaşam sürdürmeleridir. Bu ne-
denle, ana konusu üstkurmaca çözümlemesi olan Oğuz
Atay'ın "Tehlikeli Oyunlar"ı ile ilgili araştırma başta olmak
üzere diğer üç metinde de, üstkurmaca ve metinlerarası ko-
nuları kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır. Üstkurmaca salt
bir yazarın kurgusal buluşu olmayıp bir edebiyat anlayışı-
nın kendini dile getirme biçimidir. Nasıl zamandizinsel öykü-
leme, geleneksel edebiyatın ana kurgu ögesiye, üstkur-
maca düzlemde öykülemek de postmodern anlatının ana
kurgu ögesidir.

Oyunsu yaklaşım postmodern edebiyatta çeşitli bağlam-
larda kendini gösterir: Her şey sanatsal düzlemde oynanan
bir oyundur. Yazar, etik/siyasal ya da tarihsel malzemeyi
oyunlaştırır. Süskind'in "Parfüm"ünde, art arda işlenen ci-
nayetlerin metinde etik bir yönü yoktur; cinayet nedeni sa-
natsaldır. Ana kişi yaratıcı düzlemde oyun oynayan bir sa-
natçı gibi, öldürdüğü insanların kokularıyla bir başyapıt
oluşturmaya çalışıyordur. Tarih ise, yine yazarın oynusu 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 stereotip-
lerimizin 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
Huyssen/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 seçkin 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 öğelerle 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-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 yapıyor 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 yansıtıyordu. 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 *ironiyle* yaklaşıyordu. 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 deyişiyile- kendini Snoopy gibi hissetmeksizin⁴⁶ yapması olanak dışıdır.

Mimetik/yansıtmacı anlayışın çerçevesini kırarken, post-modernistler de modernistler gibi kimi edebiyat tekniklerinden sıkça yararlanırlar. Çokkatmanlı/çokanlamalı dokuyla *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-imgesi*yle koşutluk göstermeye başlar, anlam potansiyeli daralır, yüzeyde sıkça yinelenen bir yapı sergiler; kimi yerde stereotipler ve klişelerle bütünleşmiş fetiş nesnelere 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 *böceği*yle oynuyordur anlatılarında. Kimi kez de belirli bir modele bağlı olmadan yapılan bir taklit düzlemi yaratıyordur yazar metninde; Platon'un günümüzde moda olan deyişiyile, bir *simulakrum*dur bu. Orijini-

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 metnin mimetik masumiyetini bozmak için kullanır. Öteyandan, tüketim toplumunun fabrikasyon üretim ortamında, özgün örneğin yerini reproduksiyon gerçekliğe bıraktığı bir yeni dünyada, sanatın taklit olgusuyla oynaması, onu estetiğinin bir parçası yapması, hiç de anlaşılmaz gelmiyor insana. Ortaçağ edebiyatında -buna divan edebiyatı da dahildir-, içerik ve giderek biçim düzlemlerinde yüzyıllarca aynı öğelerin yinelendiğini düşünürsek, metinlerarasılığın -buna isterseniz taklit de diyebiliriz- hiç de yeni olmadığını görürüz. Avangardist sanat, yalnızca biçim/kurgu/yapı düzleminde soluk alır; içerik/motif düzlemlerine ilişkin öğelerde ise özgünlüğün ardında değildir. Onlarla parodi/pastiş/ironi/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 İhsan 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 mimetlik 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 okunmasından ileri geliyor. Çünkü, onların her sayfasında, her satırında insan vardır.[...] Benim ve arkadaşlarımdan 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 kişinin yaşadıkları olarak değil, tümüyle soyut bir düzlemde, biçim/kurgu/yapı özellikleri aracılığıyla, -Ernst Fischer’in çok sevdiğimiz bir sözünü yinelersek- “gerçeğin buharı”nda ve onun *okur düzleminde* yeniden üretilmesi sırasında ortaya çıkar; metin kişinin değil, okurun sorunsalıdır. Bu *insansız metinlerde* 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 öğelerden biri durumuna gelmiştir; o olmaksızın metnin tek başına var olması olası değildir. Çağın kozmolojisi de okurun bu güçlü konumuna arka çıkmaktadır. Kuantum teorisindeki belirsizlik ilişkileri, öznenen bağımsız bir doğanın *nesnel* olarak incelenmesinin olanak dışı olduğunu göstermektedir. Nükleer fizik; nesnenin öznenen bağımsız düşünülemediği, "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 eleştiriye 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 yaratıcılıkla bütünleşir yeni edebiyatta, sanatsal bir edimdir. Geleneksel romanın, yazarın ona gösterdiği gerçekleri/olayları edilgin bir konumda izlemek ve etkilenmekle yükümlü okuru, etkin bir düzleme geçmiştir,

51 Susan Sontag... s.21.

52 Leslie Fiedler, *Cross the border, cross the gap*, Alıntılanan Kaynak: *Wege aus der Moderne*, hrsg. v. Wolfgang Iser, 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, eleştiri-yi "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, *okurun* 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 uzanısı 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 *romantizmin* yalnızca birer edebiyat eğilimi oldukları neredeyse unutulmuş, söz konusu eğilimler birer *değer kategorisi* olarak algılanmışlardır: Bir yapıt 'ne kadar gerçekçi' diye övülürken, bir diğeri için ise *romantik* sözcüğü çoğu kez *estetik bağlamda değersiz* anlamında kullanılmıştır.

20. yüzyılın ilk yarısındaki modernist açılımların Türk edebiyatına girmesi bu nedenle pek kolay olmaz. Toplumsal sorunların altını çizmeyen ve *biçime* ağırlık veren metinler uzun yıllar devre dışı bırakılır edebiyatımızda. Bugünkü edebiyat piyasasında bile, geleneksel/gerçekçi estetik eğilimin taşıyıcısı olan belirli bir yayıncı/edebiyatçı/eleştirmen grubu, yayımlanacak kitapların seçiminde, ödül alacak yapıtların belirlenmesinde önemli rol oynamakta ve edebiyatı istedikleri doğrultuda yönlendirmektedirler. Romanda *bi-reycilik* 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 somuttan soyuta geçişi sancılı olur. Gelenekselin dışına çıkarak yaratan bu yeni romancılar uzun süre görmezden gelinirler. Bunlar, yabancı dil bilen, bu nedenle de Batı edebiyatındaki yenilikçi açılımları birinci elden izleme olanağına sahip genç yazarlardır çoğunlukla.

Türk edebiyatında modernist ve postmodernist özellikler, Batıda olduğu gibi, yüzyılı içine alan bir sürecin aşamaları olarak ortaya çıkmazlar. Yetmişli yıllarda Türk romanı ilk avangardist metinlerini üretmeye başladığında, Batı 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 ardalığının *montaj* kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silindiği, farklı ontolojilerdeki gerçekliklerin farklı biçim ve anlatım öğeleri aracılığıyla çokkatmanlı bir yapı içinde verildiği bir romandır "*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'ın 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 saptamıştır Oğuz Atay. Kurmaca yapıtlarında bireyi, onun iç dünyasını ön plana çıkarır; güncesinde ise bunu göz ardı eden Türk edebiyatıyla hesaplaşır: “Türk romanının sorunu kişiliktir. İnsanımızın kişilik kazanma savaşının önemini henüz kavrayamamış olmasıdır. Kendisiyle hesaplaşma diye bir kavramın varlığından habersiz oluşu[dur]. Bunun için romanımız düzmecedir.”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 deyneğine 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 yapıtları 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 öğeler de yer alır onun metinlerinde. O, aynı zamanda Türk romanındaki ilk üstkurmaca yazarıdır, ilk metafiksiyonalisttir. 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 Otel" 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 kızilderili 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 sâli 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 sestten oluşan bir roman yazar: “*Kimse*”; öykü kitabına ise “*Minimal Öyküler*” adını koyar. Edebiyata güzel sanatlardan geçen yeni bir eğilimin, *minimalizmin* Türkiye’deki temsilcisidir o.

Yeni edebiyatın yetmişli yıllarda uç vermesi, genelde Oğuz Atay, Yusuf Atılgan ve Ferit Edgü üçlüsünün sınırları içinde kalır. 1980 yılındaki askeri darbenin yol açtığı 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 *doğaüstünün* 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, ölümlerin 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, geçmiş 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 çerçevede 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* öğeleriyle oluşturulmuştur. Kullandığı dil ve titiz kurgusuyla Karasu'nun romanları, modern Türk edebiyatının en yetkin örneklerindendir. Akşit Göktürk, onun nedensellik zincirini kıran *açık yapıtı* "*Gece*" romanı için, "*belli bir anlamla sınırlandırılmak istendiği an, hep yeni yönler, 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 nedenli iyi bildiğini de belgeler. Üstkurmaca tekniği ile oluşturulmuş, metinlerarası düzlemde soluk alan romanlardır bunlar. Tarihin, mistisizmin, toplumsal sorunların, iç dünya yolculuklarının özgün/alışılmamış kurgularda yaşama 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 kurmaktır artık önemli olan. Kurguya ve biçime başat düzlemde önem verdiğini açıkça söylemektedir Pamuk. Artı 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 savaşımla gerçekleştirerek, tüm engellere karşın edebiyatın gündemine yerleşme olanağı elde ettikleri söylenemez. Bunların arasında, hakettikleri ilgiyi görmeyen, giderek ülkesinde kitaplarını bastırarak 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 Aca-yip Serüvenleri*" başlıklı romanı da, Türk postmodernist edebiyatının en çarpıcı örneklerinden biri olarak vurgulanması gereken bir metindir. Aynı biçimde Pınar Kür, post-modern polisiyesi "*Bir Cinayet Romanı*" ile, edebiyatımızın yabancı olduğu bir roman türündeki metni, *polisiiyeyi*, post-modern üstkurmaca tekniğiyle oluşturarak, edebiyatımızda bir kilometre taşıma 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 yıkararak, inanılmaz yaratıcılıktaki dil oyunları eşliğinde öyküler Metin Kaçan "*Ağır Roman*"da. "*Fındık Sekiz*"de de roman kişisine, *kuportacı* 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 tartışılabilir, bu romanlar, geçmişinde uzun yıllar geleneksel biçim öğeleriyle toplumsal içerikli metinler üretmek zorunda kalmış bir edebiyatın, özerkliğini elde etme yolunda attığı önemli adımları belgelerler. Bunlar, sanatın koşulsuz bir *özgürlük*le 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 Çözümleri

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 *somuttan soyuta*, dıştan içe yöneltmiştir; iç dünyanın düşlerini/özlemlerini/kargaşasını ve bilinç dışının labirentlerini kurgu düzlemine taşımanın, *soyutu somutlaştırmanın*, onu *biçimlendirmenin* yollarını aramaktadır. Geleneksel estetiğin odağında yer alan, konu öykülemeye yönelik eğilim, yerini, biçimin önderliğine bırakmıştır modernizmde. *Konudan/içerikten biçime* doğru yol alan bir gelişmedir bu.

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

mut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, *kendini* yansıtmaktadır; objektifi kendi üstüne çevirmiştir. Anlatı metinlerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı, söz konusu metnin nasıl kurgulandığını anlatır okuruna, onunla kurgu sorunlarını tartışır. Metnin kişileri ise farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, *dilden* oluşmuşlukları vurgulanır; yaşadığımız dünyada değil, kitap sayfalarında varolurlar. Postmodern edebiyatın 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/çayırırlardan 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, metnin kurgusunu *nasıl* yönlendireceğini *meta* düzlemde okuruna anlatır: "*Ben bu anlatının yazarı olarak, Fehmi Kavki'nin 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*, Alfa Yayınları, İstanbul 1991, s.10.

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

Özellikle altmışlıardan 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 karşılıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşadığı, *çoğulcu* (*pluralist*) ve *eşzamanlı* (*simultaneous*) bir gerçeklik anlayışını yansıtır. Postmodern romanın ünlü temsilcisi Italo Calvino metninde, yazıların dünyasıyla somut yaşamı oynusu 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 dünyası, ne de romantikler ve modernistlerin iç dünyalarıdır 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 kaydirmiştir; 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 kişinin yaşam öyküsü

² Üstkurmaca konusunda ayrıntılı bilgi için Bkz: Çiğdem Ünal, *Die Metafiction 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 Eger Bir Yolcu...*, Can Yayınları, İngilizceden çeviren: Ülker Ince, İstanbul 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 yaşamalardan çok nasıl yazmalıya* dönüşür. Bu metinlerde filozofların yaşam konusundaki görüşlerinin yerini, edebiyatçıların ve edebiyat kuramcılarının görüşleri alır. Okur ise, bu yeni metin oluşumlarının en önemli ögesi durumuna gelmiştir. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir ortamda, metnin anlamı, onun kararına/üretimine bağlıdır.

Yaşamları 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 öğeleriyle 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, şiir 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 Benini bulmak ve kendisiyle hesaplaşmak amacıyla, yaşadığı küçük burjuva ortamını bırakıp *gecekonduya* çekilen ve orada *oyunlar/düşler* kurgulayan Hikmet’in, bu *varoluşsal* ve *kurgusal* edimlerini odağa alır. Yaşama ve yazma edimlerinin eşzamanlılığı üzerine kurulmuş olan bu metin, Türk romanındaki en geniş kapsamlı ilk üstkurmaca örneklerinden biridir.

Yaşamla sanatın, reel gerçeklikle kurmaca düzlemlerinin eşzamanlı birlikteliğinden yola çıkan üstkurmaca romanlarda *çokkatmanlı* bir yapı, üstkurmacanın uygulanabilmesi için önkoşuldur. “*Tehlikeli Oyunlar*”da da neyin gerçek neyinse kurmaca olduğunu *belirsiz* kılan ve birden çok anlam katmanına çağrı çıkartan metaforik/imgesel bir doku, romanın ana kurgu ilkelerinde biridir. Kaygan/geçişimli/esnek/oynak/labil bir taban üzerinde yüzer gezer durumdaki gerçeklik katmanları, farklı disiplinlere bağlı *anımlar* 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 düzleminde 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 parantezi ne alır Atay. Bu uyuma edimi, birinci düzlemin de *düşsel/kurgusal* bir özellik taşıdığını vurgulamak amacıyla metnin boyunca sıkça yinelenir; neyin gerçek neyinse *düş* ya da *kurgu* olduğu metin genelinde belirsiz bir duruma getirilir.

Zaman ve uzam bütünlüğü ise, metinde bir arada varolan farklı ontolojik düzlemlerin metafizik yapıları içinde ortadan kalkmıştır. Romanda metin içi öyküler (2. düzlem) ve anılarla (3. düzlem) belirsizleşen zaman-uzam sınırları, somut yaşam düzleminde (1. düzlem) ise neden-sonuç ilişkisi mantığının dışına itilir. Her şeyden önce 1. düzlemin ana uzamı *gecekondunun* ne olduğu kesin değildir, "*gece geldi, gece oldu 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[i]rler" [...] 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 kuşku 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 yeri-ne, 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, *gecekond* ve *uyku* türünden metaforik öğelerle dokur Atay metnini. Yarattığı imge atmosferiyle, kurmaca ve gerçek arasındaki sınırları inceltir. Bu belirsizlikler ortamında roman, farklı, giderek karşıt anlam alanlarına çağrı çıkarır; metinde kesin bir anlam çözümlemesi yapmak olanaksızdır. Geleneksel edebiyatta *senteze* (bireşime) ulaştırılarak bütüncül bir anlamın uyum şemsiyesi altında toplanan *karşılıklar*, yeni edebiyat ürünlerinde uyumsuzluğu/kargaşayı/belirsizliği oluştururlar. Derri-da'nın çok kullandığı bir tanımla *apori*dir 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 öğeleriyle 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 post-modern 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) çoğuplukla 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 anlaşılan 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 oyunla bütünleştirilir: Onlar oyun yazarlar/kurgularlar/düşlerler. Oyun, romandaki en geniş anlam oylumuna sahip olan imgedir. Atay, yaşam oyunundan kumar oyununa, futbol oyunundan sözcük oyununa, çocuk oyunundan klişe davranış oyunlarına uzanan çok geniş bir yelpazede oyun kavramıyla oynar metinde.

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

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

Bu metinde her şeyin özünde *kurmaca* yatar. Hikmet'in *gecekondu*da ya da iç dünyasında kurguladığı oyunlar kadar, küçük burjuva dünyasındaki somut yaşam da kurmacadır. Metinde insanlar *gerçek ben*lerini yaşamazlar, toplumsal *oyun kalıpları*yla yaşama oyunu oynarlar. Bu olguyla hesaplaşan Hikmet, "*ben kimdim, ya da kimi canlandırıyor-dum?*" (TO.106) diye sorar kendine.

Bu çokboyutlu *kurmaca* ortamda "*gerçekler rüya yap[ıla-rak]*" (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, *akıldan 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 yapıyorun sanıyor-sunuz," 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 *Franstz 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 çıkarak 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 yazardır; 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 çeviriyor-
muş.*" (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 yaza-
rın toplumdaki münzevi durumu ise, "*okuma yazma bilenler
de gecekondu'lara çekilmişler[di]*" (TO.323) diye anlatılır ro-
manda. İnsanların davranışları, bir tiyatro metnindeki kişi-
lerin kurmaca konumlarıyla koşutluk içinde verilir "*Tehli-
keli Oyunlar*"da. Hikmet "*uşak rolünde sahneye çık[makta-
dır]*"(TO.161); gerçekçi yapıdaki insanlar ise "*kral rollerine
çıkıyor[lardır]*" (TO.235); Bilge, Hikmet'i bırakıp gitmeme-
lidir, çünkü ona oyunda "*terkeden kadın rolü verilme[miş-
tir]*" (TO.454).

Roman kişilerinin gerçeklikleri sürekli kuşkulu kılınır
metinde; onlar gerçek insan değildirler. Anlatıcı, "*şey*"
(TO.455) diye söz eder Hikmet'in gecekondu'daki komşula-
rından; "*roman kahramanı gibi iki şey*"dir (a.g.y.) Albay Hü-
samettin Bey'le Nurhayat Hanım. Sevgi'nin annesi de kendi-
ni "*yeni bir romanın yeni bir kahramanı*" (TO.184) olarak
duyumsamaktadır. Romanda Hikmet'in "*siz benim dışımda
yoksunuz,*" (TO.408) diyerek bir düş ürünü olduğunu bir-
çok kez vurguladığı Albay ise "*bir hikâye ya da roman kah-
ramanı olmadığını*" (TO.299) ileri sürmekte, ama "*her sö-
züyle gerçek varlığını gittikçe kaybet[mekte], gittikçe say-
damlaş[maktadır]*" (a.g.y.). Hikmet de, kimi yerde maddesel
bedeninden sıyrılmış bir varlık çağrışımı içinde betimlenir;
"*bacaklarının üstünde hiç ağırlığı yokmuş gibi dolaşıyor-
du[r]*" (TO.236). Kurmacadır onlar, sözcülükten adamlardır.

Romanın başat motiflerinden *kimlik sorunsalı* ise, yine
yazma edimiyle koşutluk içinde yer alır romanda; varoluşu-
nu yazarak sorgulamayı düşünmektedir ana kişi; bir ansik-
lopediye Hikmet Benol maddesini yazmak istemektedir. An-
cak 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 düşüncüyü, Hikmet’in balkondan düşerek öldüğü -ya da öyle sanıldığı- “Düşüş” başlıklı 17. bölümde düşmek/düşlemek/düşünmek sözcüklerinden oluşan bir sözcük oyunuyla kurgu düzlemine taşır Atay. “Düşüş” sözcüğüyle başlayan bu bölümün son sözcüğü ise “düşünüyorum”dur. Düşünmek ise düşlemenin sona ermesi demektir; bu da kurmacanın, yani yazının sonu anlamını birlikte getirir. Bir sanatçı için ise bu, düşüştür, ölümün kendisidir. “Tehlikeli Oyunlar”ın sonuna doğru roman kişinin 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 yarattıklarım-la birlikte bir roman kahramanı olmak istiyordum albayım,” (TO.332) der Hikmet romanın bir yerinde; “gecekonduya da bu nedenle geldim. Kimsenin eşine rastlamadığı bir roman yarıtacağım. Yaratıcı kahramanlarıyla birlikte yaşayacaktı” (a.g.y.).

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

b. Metinlerarası Evren

Yeni edebiyat terimleri dizgesinde *metinlerarasılık* (inter-textuality) diye adlandırılan olgu, *üstkurmacanın* bir türevidir; *üstkurmaca* yazarının metninde oluşturmayı amaçladığı *kurmaca* doğanın önemli bir parçasıdır. Yazma ediminin odak alındığı *üstkurmaca* metinlerde, roman kişileri sürekli metinler üretir. Bu romanlar *öykü* içinde *öykülerle* doludur. Edebiyat, dış dünyayı/yaşamı anlatmaktan çok, kendine dönme eğilimi gösterir yeni metinlerde. 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, *biçimde* 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* öykülerin oluşumuna katkıda bulunur. En çok da ana kişi Hikmet, Hüsametdin 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 anımsatır.

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 çağrıştırmaya, metnin 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 öğeleri "Tehlikeli Oyunlar"da, anıştırmalar aracılığıyla ya da roman kişilerinin özellikleri olarak ya da parodi düzleminde yeniden biçimlendirilerek yer alır. Romanın motif düzlemini olduğu kadar, metindeki dilsel oluşumları da etkileyen bir diğer yapıt ise psikanalist Eric Berne'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’ın 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 uyumsuzluğu 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 dürüstlikle 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 yakını. “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-halar, kişiselleştirilir. “Ulan ha-ha! Herkesi gülünç duruma düşür olur mu?” (TO.89) der Hikmet bir yerde; bir mektubun sonuna “H.H.H. (Ha-Ha-Hikmet)” (TO.395)

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-haları 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 "*Oyunlarda Yaşayanlar*"ı yazarken de bu kitabı bir kez daha okuması gerektiğini söyler. Atay'ın, Berne'in oyun kuramından 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 oyunlardır bunlar. İyi oyunlar ise, Hikmet’in gecekonduda kendini yaşayarak kurguladığı oyunlardır; Hikmet’in Benol’masını sağlayacaktır bunlar. Berne’e göre, kişinin özerkliğe erişmesi, kalıp davranış oyunlarının dışında bir yaşam biçimini gerçekleştirmesine bağlıdır. Bunun için de, tüm tarihsel geleneklerin yüklediği ağırlık ortadan kaldırılmalıdır. Ardından da, bireysel, anababasal, toplumsal ve kültürel birikimin etkileri yok edilmelidir. Hikmet de bu nedenle toplumsal ilişkilerin dışında yarattığı yeni bir dünyaya, gecekonduya çekilmiştir.

Berne’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 “*senisevmiyor-dusevseydi*” (TO.92) oyunu kurgular. Berne’in “*Dost Canlısı Bilge*”²¹ başlıklı oyunu ise, Atay’ın romanında üstkurmaccanın 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/omniscient*) 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-anlatıcıya* dönüşür.

Albay Hüsamettin Tambay'la gecekonduya 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 olmaktadır. Postmodern renkte bir *esin perisi* gibidir Albay; o olmadan yazamaz Hikmet; belki de, zorlu bir edim olan yazmanın 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 *kurmacanın* sınırlarıyla ilgilidir. "*Austerlitz'in nasıl sonuçlandığını biliyoruz albayım,*" (TO.273) der Hikmet, "*fakat tiyatrodaki 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 çıkarır: "*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 çıkararak 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 vardırınması, 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 savaşımıdır 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 söyler Albay’a (Bkz. TO. 277). Kimi yerde de, yazdığı bir kurmaca metnin arka planındaki *otobi-yografik* öğeyi vurgular: Bilge’yle “*kavga ettik, kapıyı vurup çıktım. Ondan sonra yazdım ‘İnsanlığın Ölümü’nü [...] edebiyatı kendi kirli emellerime alet ettim.*” (TO.279)

Üstkurmaca düzleminde 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 karşı roman anlayışları arasındaki çatışmayı sözel düzlemden biçim düzlemine taşır. “*Tehlikeli Oyunlar*”ın 2. bölümünde Atay, *geleneksel* bir anlatım kullanır. Olayların ve kahramanların *gerçekçi* bir biçimde *yansıtıldığı* bu bölüm, Hikmet’in Sevgi ile evlenmesinin öyküsünü içerir. Burjuva değerleri ile 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 değerlendiresek 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 yazıyorum dönuşür. 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, 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 mesele- nin 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 yazıyordu. "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 okumanın* ipuçlarını verir. Bu, bir bağlamda da, -Umberto Eco'nun deyişiyle- yazarın, ondan istediklerini anlayacak *kendi örnek okurunu* 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 -yorum- açık metinlerde, okur metni yeniden yazar. O, yazarın bir tür *oyun* arkadaşısıdır artık. Anlamın göreceleştirdiği 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. İstanbul 1995.

amaç, estetikten çok, felsefe düzleminde yer alır. Aynı tekniğin bir başka kullanımı olan Brecht tiyatrosunun *yabancılaştırma etmeninin* 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 arkadaşıdır*; düşünsel ya da ideolojik değil, tümüyle estetik düzlemde oluşan bir birlikteliktir bu.

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

Bu yeni oyunlarda söz okurundur. Hikmet, okuruna, romanın bir yerinde metni nasıl okuması gerektiğini *doğrudan* anlatır; ona, “*herkesin kendisine uygun bir sonuç çıkarmakta serbest olduğunu*” (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 parodisidir*: “*‘Bana kalırsa biraz karıştıktı,’ 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-teke 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 üst-kurmaca düzlemde 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 daracak 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, -post-modernist 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 kaybidir. Cemiyet, bu aziz şahsiyeti yalnız bırakmakla büyük bir facia külliyatından mahrum kalmıştır. Sizi temin ederim ki, eğer gene aynı alakasızlık devam ederse kat'iyen muasır medeniyet seviyesine çıkamayız [...] Asıl mesele, bu gibi piyes muharrirlerinin ihtiyaç duyduğu geniş ve samimi bir muhitin teşkilidir; böyle ender nebatat, ancak münbit bir arazi üzerinde neşvünema bulabilir.” (TO. 470-471)

4. Son Deyiş

Oğuz Atay, Türk edebiyatında ilklerin yazarıdır; modernist bağlamdaki ilk biçimci, romantizm düzleminde soluk alan ilk bireycidir. İncelememize konu olan üstkurmaca da ilk kez Atay'ın romanlarıyla girmiştir edebiyatımıza. Türk edebiyatındaki ilk metafiksiyonalisttir 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 yaşanan, 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 öğeleri 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 malzemeye 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 söyleyerek 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* öğeleri 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 *çoğulculuktur* (pluralism); çoğunlukla *karşıtlıkların* -kimi yerde *bakışım-lıkların*- 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/bakışım-lıkların* bir karnaval coşkusu içinde yaşandığı *çoğulcu/çokkat-manlı* bir metin “*Benim Adım Kırmızı*”. Pamuk’un Şeküre için söylediğini, biz de “*Benim Adım Kırmızı*” için söyleyelim: “*Hayatın bu çekişmelerden kurulmuş olduğunu bilmenin*

4 NTV, “Karatama Defteri”, 4.1.1999.

5 A.g.y.

rahatlığı içinde [...] her şeyi kendi zenginliği olarak olumluyor,”⁶ Pamuk’un son romanı.

1. Karşıtlıklardan Yeni Bir Kozmolojiye

Postmodern edebiyat, yaşam denen karşıtlıklar/çelişkiler yumağını, taraf tutmaksızın, olduğu gibi sergilemekten yadır; 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 *apori*dir.

Rus edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin’in kırklı yıllarda *diyalogsallaştırma* ve *karnavallaştırma* başlıklarıyla oluşturduğu kuram, postmodern edebiyatın çoğulcu yapısının çıkış noktalarından biri olmuştur. Yaşamda binlerce yıldır varolan düşüncelerin/eğilimlerin dinamiğinin metin içinde birbiriyle diyaloga girdiği romanları, *diyalogsal* sözcüğüyle tanımlar Bahtin. Kutsal olanın avamla, büyüğün küçükle, bilgenin deliyle birbirine harmanlandığı metinlerdir bunlar.⁷ Birbirleriyle yarış içindeki dünya görüşlerini -bir müzik terimiyle- romanın çoksesliliği (polyphony) olarak görür Bahtin; *polifonik* romanda yazarın, karşıt ses düzlemlerini bir orkestra şefi gibi yönettiğini söyler. Pamuk da “Benim Adım 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”ye⁹ 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 Iser *eleştirel bilinci* görür. Her durumun olduğu gibi onaylandığı ucuz bir relativizmin ürünü değildir söz konusu metinler Iser’e göre; “onda yalnızca [...] örtük stratejiler bulmaya çalışan, [bu düşüncenin özünde yatı/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 Iser, *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 halsin 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 Kırmızı", "Hüsrev ile Şirin"ın mistik aşkıyla bütünleşir. Aynı zamanda da, toplumsal yaşamın belirli bir kesitine ışık tutan bir tarihsel romandır. Öte yandan metinde karşıtlıkların en çarpıcı birlikteliği, aile yaşantısının ve polisiye izleğin geleneksel gerçekçi estetik yaklaşımın kimi özellikleri aracılığıyla konusal düzlemde öykülendiği bölümler ile, şiirsel/romantik minyatür betimlemeleri arasında oluşur. John Barth'ın Calvino için söylediği türden bir çiftli kodlamadır 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 diyorur 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; “Ölümler 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 üslupla 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 “*nakişta resimde harikalar yaratılrsa [...] 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.)

likten 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. genesisidir; bu yeni varoluştan ortaya çıkan sanatsal büyüdür. Palyaçoyla prensin, katille maktulün eşit koşullarda soluk aldığı bu tür postmodern metinlerde "*katil de maktul de haklıdır*".²² Pamuk; metinlerinde ahlaksal çözümler üretmeyi düşünmez; yoruma açık yapıtlardır onun romanları. Karşıtlıkların oluşturduğu ironiden ortaya çıkacak felsefe de, -eğer varsa- ahlaksal öğreti de, okurun kendi üretimi olacaktır.

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 biçimcemi kurgu oyunları, kimi yerde sevimli bir dİL 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 tutkusunu, beni bu popüler duyarlılıklara, çok sevilen ve herkesin paylaştığı duygulara karşı tutuklaştırdı,"²⁹ der.

"Benim Adım Kırmızı" ise Pamuk'un, yüksek edebiyatla popüler öğeyi bir araya getirirken, ibreyi popülerden yana en çok çevirdiği romanıdır. "Artık içimdeki, kendimi beğenmem için gerekli yüksek kişilikle anlaştım. O beni biraz serbest bıraktı [...] Eskiden o hep '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 di-

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’dan, 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 “polisye metafizik” dediği şeydir bu. “Gülün Adı” ile ilgili olarak, “kitabın bir polisye gibi başlaması rastlantı değildir; sonuna dek de saf okuyucuyu kandırmayı sürdür[ür],”³¹ der Eco, Eğlence isteyen okurun oyuncaklarından biridir polisye izlek; onun yoyosudur, uçurtmasıdır.

Herkesin birbirinden kuşkulandığı, roman kişilerinin hortlaklardan/cinlerden korktuğu, öte yandan “dinimize/geleceklerimize, 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 öğeleri içeren metin kesitleri az değildir romanda. Ancak gerek konusal, gerek biçimsel düzlemde ana ilkesi *karşıtlıkların birlikte kullanımı* olan bu *diyalogsal* romanda yazarın başat amacının, konusal gerilime dayalı bir metin üretmek olmadığı su götürmez.

Bu bağlamda sanatsal endişe, gerilim ögesinin yabancılaştırılması olarak ortaya çıkar romanda. Kimi yerde, roman kişisi bohçacı Ester’e, konusal gerilim ögesini üstkurmaca düzleme taşıtır, bu öğeyle 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 girilen ölümüne bir kavganın ortasında Kelebek, içinde bulundukları durumu resimlerin dünyasına taşır; “Kazvin’in en büyük ustaları bile üst üste iki erkeği çizerken zorlanır; her şeyi birbirine karıştırır. Oysa bak bize, seninle daha derli toplu, daha zarifiz,” (BAK.412) der; kavganın üstkurmaca düzlemde ciddiyetini yitirir. Kimi yerde ise, babasının ölüsünü bulmuş olan roman kişisine, gerilim anını ve duygularını uzaktan, nesnel bir tonlamayla anlattırır yazar: “Peki. Akşam eve döndüm, birisi

babamı öldürmüş. Evet, saçımı başımı yoldum. Evet, hüngür hüngür ağladım.” (BAK.207)

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

“Benim Adım Kırmızı”, kırmızı rengin somut yaşamı/maddeli/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 kırmızının üstünlüğünde hiyerarşi yaratır; üstelik bu tavrını romanının adına da yansıtır.

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

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 üst-kurmaca/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 dışkılar bile Pamuk. Sonra da bir diğer roman kişisi, "*Orhan'ın kıcını 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, kızılıcık kuruşu, 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.

filletmek, hızlandırmak ister Pamuk. Kendi deyişiyse, “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 ortadadır. Anlatıcının romandaki genel tutumu diyebileceğimiz *ironik* anla-

35 A.g.y.

36 A.g.y.

tımın uzaklaştırıcı etkisi altında, pornografi çoğu yerde ten-
sel 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 alır-
sak, 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 gün-
delik yaşama dayalı öykü de, geleneksel romana -dolayısıy-
la geleneksel okura- göz kırpan biçim/yapı/kurgu özellikleri
de, romanın karşıtlıklara dayalı çoğulcu yapısının eğlen-
ce/yığın edebiyatı ayağını oluşturur. Bu ayağın karşı ucu
ise, romanda sanatsal boyutu ön plana çıkartan, biçimsel
zenginlikler üretmeye yönelik tarafta bulunur. Yüksek ede-
biyatın olduğu yerdir orası.

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

Bir edebiyat ürününde sanatsal boyut, yazarın biçim/yapı/kurgu düzlemindeki yaratıcı/deneysel performansı ile 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/dişi pliner 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 yazmaları 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 yazdığını düşüncesini akla getiriyor. Bu açıdan bakıldığında roman, Enişte'nin gizli minyatürlerinin öykülendirilmiş biçimidir, resmin yazıya dönüştürülmesiyle oluşmuştur.

Epik bir minyatür tablodur "*Benim Adım Kırmızı*"; çoğunlukla iki boyutlu, ruhsal derinlik içermeyen roman kişilerinin, "*Benim Adım...*" diye kendilerini anlatarak minyatür bir tabloda olduğu gibi yan yana sıralanmasıyla bütünlüğe ulaşır. Gerçi bu minyatür romanda büyük çizilmiş bir padişah -ya da metni taşıyan bir ana kişi- yaratmamıştır Pamuk. Romanın figürleri genelde, minyatürde olduğu gibi aynı boydadır. Ama yine de minyatürün Hüsrev ile Şirini olan,

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 malzeme-yi 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; "şiiir 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, "yusuvarlak 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, gide-rek resimlerin nasıl çizildiğini öykülemeye dönüşür. Kör olan ve elini kaybeden bir nakış üstadının; Allah'ın karanlığında, gözünün önünde beliren atları, eli kalem tutsaydı.

nasıl çizebileceğini anlattığı üç ciltlik “üç yüz üç at çizisi 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, gide-rek eskil bir gezgin-anlatıcı gibi, -belki de Evliya Çelebi’ye dönüşerek- öykülemeye başlar; “Tekerlekli bir arabaya binip lonca halinde Padişahımızın önünden geçerken [...] çekiçleri çıplak adama isabet ettirmeden vuran usta bakırcıları gördüm [...] camların üzerine karanfiller serviler işleyen camcıları ve develere yüklenmiş çuvallar dolusu şeker ile kafesler içinde şekerden papağanlarla geçerken tatlı şiirler okuyan şekercileri [...] gördüm,” (BAK. 70-71) diye uzayıp gider metin.

Romanda resim sanatını nakkaşlık, anlatı sanatını ise meddahlıkla koşutlar Pamuk. Metinde, resim yapan nakkaşlar kadar, kahvehanede öykü anlatan meddahlar da vardır. Bundan önceki romanlarında da tarihle, geleneklerle, arkaik Osmanlı/Doğu sanatlarıyla ilgilenir yazar. “Türkiye’deki Batılılaşmacı eğilimin bugün bu kadar başarısız olmasının [...] nedeni de geçmiş kültürdeki simgelerden, metinlerden, geçmiş kültürün bu ülkenin bilinçaltına kadar sinmiş olan metinlerinden, resimlerinden, eşyalarından ilham almaması”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 düşüncüyü destekler niteliktedir. Nitekim, romanın “Ben, Köpek”, “Ben, Şeytan”, “Ben, Kadın”, “Ben Para” gibi

bölümleri doğrudan kahvehanedeki *meddah* tarafından anlatılmaktadır. Kitabının “*kendi gözükmeyen, 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 Hikâyeye*” (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 öykülemekten önce, Özbek Hanı ve nakkaşlarının öyküsünü anlatır (BAK. 355).

Romanında anlatı ve resim sanatlarını, kurgu oyunları ile 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, metnin sınırlarını diğer sanatların olanaklarından da yararlanarak genişletmek isteyen romantik bir eğilimdir Pamuk'un; 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 adlandırmalarıyla kullanır; onlara, gülgünü 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 Oküz dergisi, Ocak 1999.

yükler, onu imgeleştirir. “Renkler [...] hikayeyi okurun tahminlerinin dışına çıkartabilir,”⁴⁴ der “Öküz Dergisi”nde yayımlanan “Kümpas 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 metninde. Kırmızının, somut yaşamın/dünyanın/ cinselliğin; morun ise, tinselliğin/kutsallığın rengi olduğu düşünülürken, 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. Romanlıkların sıkça başvurdukları, duyu organlarının işlevlerini birbirine karıştırarak elde ettikleri Synaesthesie söz sanatını kullanmayı sever; yeşil çılgınlardan (BAK.200), çiçek rengi şarkılardan (BAK.67) söz eder metninde; duyu organlarının tümüyle kavranmasını ister renklerin. “Kırmızının hissi”ni eksiksiz oluşturmak için tüm duyu organlarını seterber 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) Karşılıkların 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 elceğiyle 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 Öhüz 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  rt  (BAK.39), Behram G r' n Rus Prensesiyle kapandığı oda (BAK.347), Eni te'nin cenazesi-ne gelen Melek Paşa'nın takma adı (BAK.264), cinayet ale-tinin 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"*dir.

Ölüm sonrası da kırmızıdır metinde. Eni te,  l m sonrası deneyiminde, *"hiçbir şeyle kar ıla tırılamayacak bir kırmızı rengin varlığını"* (BAK.266) duyumsar; *"Onun huzuruna"*  ıkarken, *"kısa bir sürede bütün her şey kıpkırmızı o lur]"* (BAK.266). Kırmızı, kutsallık kazanmaya ba lamı tır metinde; giderek Tanrısal a ır; kutsal kitap diliyle kon uyordur artık: *"Böylece ben renklendik e sanki âleme ol derim ve  lem benim kan rengimden olur. Görmeyen ink r eder, ama her yerde ben varım [...] Z ten tek bir kırmızı vardır ve yalnızca ona inanıl[maktadır]."* (BAK.217)

Metnin ana rengi kırmızı, cinsellikten Tanrısal ı a 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  a cıl edebiyatın çokkatmanlı grotesk/soyut metinlerinin ana metaforu olan imge ile  rt   r. Hiçbir anlamın bütüncül desteğine gereksinimi olmadan ayakta durabilen bir varlıktır o; kurmaca düzlemde soluk alan bir yaratıdır; -kendimize 20. yüzyılın avangardist resim dünyasından örnek ararsak-Mondrian'ın, figüre gereksinim duymadan kendini taşıyan renkleriyle benze ir.

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 çoksesliliğinin en şiirsel yönüdür bu.

4. Metinlerarasında ya da Resimlerarasında Yaşamak

"Benim Adım Kırmızı"nın çoğulcu/çoksesli yapı ilkesi, post-modern edebiyatın bir başka önemli eğilimiyle de bütünleşir. Pamuk'un daha önceki romanlarında olduğu gibi, bu metninde de, başka yazarların yapıları 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 söyleyen⁴⁸ Pamuk'un, metinlerarası düzlemde kendini evde hissettiği su götürmez. Onun önceki romanlarında da, Mevlâna, Şeyh Galip,

47 Gürsel Aytac, *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 çoksesliliğinin 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 “Ihyâ-ı Ulûm”undan (BAK.64), İbni Arabî’den (BAK. 135), “Leyla ile Mecnun”dan, “Kelile ile Dimne”den söz ederek dokur Pamuk; bu eski 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 anırtır. Kimi yerde de minyatürleri anlatan roman kişileri, anlatılarında biçim değiştirerek seyahatnamelerin biçimini katarlar metne.

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

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 başında 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 Hristiyan tarikatlarının yerini köktendinci Erzurumiler almış. Ölen rahiplerin yerini, birbiri ardınca ölen nakkaşlar, Incil'den yapılan alıntılarının yerini de Kuran'dan âyetler almış".⁵¹

Romanda Kuran âyetlerinin bir estetik malzeme olarak kullanılması ise, kitabın metinlerarası dokusunun en çarpıcı yönüdür. Batılı yazar, Incil'i metinlerinde binlerce yıldır çeşitli düzlemlerde kullanır; çağcıl edebiyat da gerek konu, gerekse biçim ögesi olarak bu verimli alana el atar. Bertolt Brecht metinlerinde Incil 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 yapı[n]"⁵² Bakara ve Fatır surelerinden âyetlerin oluşturduğu üç epigraf vardır. Furkan (BAK.142), İsrâ (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, *Virgöl 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 litograflerle resimleyen Erol Akyavaş ya da eski harflerle yazılmış metinlerin üstüne nü çizen Ergin İnan’ın yapığını 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 cümlelerin 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 çoksesliliği üzerinde yapılanmış bir romandır "*Benim Adım Kırmızı*".

"*Hüsrev ile Şirin*" bir metinlerarası yankı olarak dolaşır romanın içinde. Romanın başlarında, "*Hüsrev ile Şirin'in yerine [...] Kara ile Şeküre'yi resme[der]*" (BAK.51) Kara. Aynı, eski 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 Bah-tin'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 diyalogunu, postmodern bir tonlamayla, yaşamdaki beygiri resimdeki güzel kısrığın 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 iştirildiği 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) anlatır.

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 düzlemde 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 yapıldığı 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 kuşkulandırmaya yönlendirir. “Siz biliyorsunuz babam katledilirken nerede olduğumu,” der Şeküre, “ama biliyorum [...] sizden bir şeyler sakladığımı sanıyorsunuz” (BAK.211). Post-modern 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 biçimi aracılığıyla satır arasında ele verir; Zeytin’i karanlık konularda, karanlık sözcüklerle konuşturur; ona *kirli ve sefil dünyadan, padişahın alçak kullarından* (BAK.91) söz ettirir, *körlük* üzerine öyküler anlatır.

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

Özde, motif düzleminde baştan sona sanat sorunsalları tartışılır romanda. Belki de “*bu kitap, en derinden, şu unutulmak korkusunu ve sanatsal unutulmanın korkunçluğunu anlattı[yordur]*”.⁵⁴ Teokratik Doğunun *anlamla/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 üstat

⁵⁴ Cumhuriyet gazetesi/Dergi.

Osman'ın arkasına gizlenir; ona, kimilerinin bir resmi -romanı- "konu yüzünden, at bir ata benzediği" için güzel bulduklarını söyler, "Bizim için ise resimde [romanda/YE] güzelliği, mana çokluğu ve inceliklerle 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 üslubu[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 yapılısın 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 söyletiyordu.

Roman içi yaşam ile roman dışı dünyayı, metnin 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; *deskriptiftir, norm koy-maz*. Bu çoğulcu yapı, motif düzleminde ise çokkatmanlı bir okuma için yoğun ipuçları içerir. 20. yüzyılın okuru

yönlendirmek istemeyen avangardist romanları, yoruma açık metinlerdir; bu romanlarda çözüm okur düzleminde ortaya çıkar. Çağcıl yazar, okuru, kendisine sunduğu sosyal/siyasal/düşünsel çözümlerin bir tüketicisi olarak görmez. Alman edebiyat bilimci Wolfgang Iser'e göre, "metnin semantik potansiyelini tüketecek tek bir doğru yorum yoktur."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 Tasavvulla 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, Ayrımı 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 olduğunu 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; ironinin süzgecin-den 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 kişinin "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* 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 *şii*rsel bir anlatımla oluştuğunu düşünmektedir. Türk okuru, beklentilerini doyurmayan ve metinlerinde uça 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, içerdığı 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": 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 denemelerinin* belirlediği *seçkin* bir eğilimin yoludur. Bu metinler bir yandan postmodernizmin ana kurgu ilkesi *üstkurmaca*da soluk alırken, öte yandan modernist/*seçkin* estetiğin ana çizgilerine bağlıdırlar; onların, yitip gittiği söylenen *anlamın* 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/seçkin 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 seçkin bir yaklaşımla *resim sanatı*’nı odak alarak biçimsel düzlemde *deneyisel* 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, seçkin bir amaçla yola çıkılmadığı kesin olan, *pembe dizilere* özgü görsel abartılarla bezenmiş, geleneksel bağlamdaki konusal sürükleyiciliğin dorukta yer aldığı “Üç Aynalı Kırk Oda” başlıklı son anlatısının, avangardist biçim denemeleri içermesi, psikanalizin ayna simgesiyle varoluşçu düzlemde oynaması ve -yazarının kendi değişiyse- 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 Iser’in deyişiyle, karşıtlıkların farklı oranlarda birbirine karıştığı birer *kokteyldir*. Kokteylin tadı; yazarın, biçim ve motif düzleminde kullandığı malzemenin dozunu, modernizmin seçkin/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 öğeleriyle yapılandırılmış romanları çoğulcu estetiğin *yüksek edebiyat* ucunda yer alırlar. *Postmodernist* biçim özellikleriyle dokunmuş bu metinler, *modernist* bir filtreden geçirilmiş soyut birer sanat ürünüdürler. Tümüyle postmodernist tekniklerle oluşturulmuş olmalarına karşılık içlerinde 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 anlayışı “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 *formları* metninde *malzeme* olarak kullanıyordur Toptaş; sonra inanılmaz bir titizlikle onları farklı *formlara* dönüştürüyor, daha önce varolmamış yapılar yaratıyordur.

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 bıkip usanmadan yazdığımı 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 sigortasındaki 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 çıkarıp atarak, gece yarısı yazı masasının başında kendisi olan Kafka'mın 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 öğeleriyle 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 kahraman*ın çevresinde oluşturulmuş çoğu fantastik/grotesk öykü parçacıklarıyla bütüne doğru dokunur. İçinde bulunduğumuz *toplumsal yaşam* ve anlatıcının *soyut iç dünyası*, ilk bakışta kâotik 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; klasisis/geleneksel tür kalıplarının dışına çıkar, yoğun metaforik dokusu ve çözülmez 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/egitmek değildir. Romantik roman, konusal içerik yığınınından çok, özgür bir kombinasyon gücü üzerine kuruludur; kav-

10 Wolfgang Iser, *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 tek-düzeliğini, 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 anlatılmalıdır¹⁴ Schlegel’e gö-

11 Bkz: FWilkening, *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-kurmacadan söz ediyordur Schlegel 200 yıl önce. Yeni estetiğin ilk öncüleridir onlar.

Batıda modernizm/postmodernizm, kaynağını, güçlü bir romantizm geleneğinden alır. Modernizmin öncüleri Kafka da Joyce da yaşamı farklı bir düzleme taşıyarak onu aşkınlılaştırır, 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, romantizmin, 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, soyutun dünyasına sığınmaya çalışmaktadır; "*şehir aşağıda insanlarla dolup taşan sokaklarını, caddelerini, meydanlarını ve alışkanlıklarını sürükleyerek gürül gürül akarken,*" (BHH.20) o, "*yukarıda*" kalmak istiyordur. Anlatıcının aşkın bakış açısının, maddeye metafizik bir ağırlık kattığı bir dünyadır bu. Hiç görülmeyen "*ağaçların [...] öteki ağaçların varlığından yansıya yansıya gelip [anlatıcının] bakışları[n]a varan duruşlarının 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 dünyasının 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 gezgini- dir 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 avantgardist 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-teke yansıtmayan metaforik açık yapıt, 20. yüzyıl edebiyatının ana özelliğidir. Bu açık yapıtları romantizmin yapıtı gibi etik/kozmik bir mutlak düşüncesinin ışığında çözüme ulaştırmak olanaksızdır.

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

bil bir zemin üzerinde yapılır; 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 oralar-da 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 olasılıklarla 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 habarıyor, 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 perle ağırlığıyla çivilenip kalıyor-
du[r]” (BHH.46). Onun metninde bilge olarak adlandırılan
kişi de, gerçekleri kesin olarak bilen biri değil de bir “belir-
sizlik bilgesi”dir (BHH.83). “Olabilirliklerin kum gibi kayna-
dığı gri [...] nokta[larla]” (BHH.108) dokur metnini Toptaş;
“Ben belirsizliklerle başlıyor, belirsizliklerle ilerliyor ve so-
nuçta bütün bunların doğurduğu belirli bir noktaya ulaşıyo-
rum,”¹⁷ diyordur. Bu belirli nokta her yönden belirsizliğe
açılan imgeleşmiş metnin organik bütünlüğüdür.

Bin Hüzünlü Haz'ın üstünde yapılandığı ana taşıyıcıların-
dan biri de çoğulculuktur. Postmodern felsefenin özünde ço-
ğulculuk yatar. Çeşitli olasılıkların, disiplinlerin, ontolojik
katmanların eşzamanlı bir birliktelik içinde varolduğu me-
tinlerdir postmodern romanlar. Düş, somut yaşam, iç dün-
ya, farklı zaman katmanları ve coğrafya kesitleri ile üstkur-
maca düzlemi aynı anda bir aradadır Toptaş'ın metninde de.
Anlatının hüzün ve haz karşıtlığından oluşan başlığı, metin-
deki bu çoksesli yapının da bir göstergesidir. Hiçbir şeyin
kesin olmadığı bir ortamda anlatıcı “şehrin taş döşeli sokak-
larında 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 tinerici 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 çılgınlıkları,
divit cızırtılarıyla daktilo tıkırtıları[na]” (BHH.91) kurmaca
düzlemde eşzamanlı bir birliktelik sağlamak ister Toptaş.

Kimi yerde karşıtlıkların birbirine harmanlanması grotesk

bir tonlama kazanır dokuda. Tuhaf/acayip/garip anlamlarını içeren *grotesk*; dış dünyayı olduğu gibi yansıtmak istemeyen yazarın, onu yabancılaştırmak için kullandığı tekniklerden birisidir. Kimi kez geleneksel etiğin iyi-kötü karşıtlığının, “*üçkağıtçı, ayyaş ve serseri*” (BHH:10) *meleklerle çarpıtılmasıyla* sağlanır *grotesk* etki. Ya da huzur ve düzen yansıtan “*sıcacık somun ekmeği*” ile kesik bir başın “*lastik gibi uzayan boyun derisinin ucunda bir süre sallandıktan, ortalığı kanlı hırıltılar saçtıktan*” (BHH.107) sonra tok bir sesle yere düşüşünün doğal bir tonlamayla yan yana betimlenmesi gibi kullanımlar, metindeki *grotesk* rengin oluşmasına katkıda bulunurlar. Metinde yer alan kartondan evler, muşambadan denizlerle yapaylaştırılan dünya da, orada sürekli hoplayıp zıplayan ihtiyarlar ve onların “*gedik dişli kocaman [...] ağızlarından [dökülen] irili ufaklı binlerce çocuk sesi*” (BHH.24) de bu *grotesk* dünya mozaığının 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 polisler kimlik bile göstermeden bu genelevlere dalmakta [...] yüzsüz pazarlıkların sürdürüldüğü ekşi ter kokuları arasında [...] varıp Tanrı’ya en yakın yer diye tir tir titreyip duran kıllı birer erkek poposunun üstüne oturmakta ve altlarındaki erkeğin altında kesik iniltileriyle kıvranan kadınların tavana çevrilmiş donuk bakışlarına aldırmadan*” (BHH.91-92) kutsal kitaplarını okumaktadırlar.

Etkileyici zenginlikte bir düş gücünün hiçbir sınır tanımayan özgürlükteki yaratılarıyla oluşturulmuş bu kurmaca dünyanın her olabilirliğe açık yapısı, kimi yerde *masalsı an-*

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 büyü 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 akılla kavranmasına karşı çıkan bir romantğin, 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 cina-yetlerin 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, tahını korumak isteyen padişah kardeşi öldürmek amacıyla aramaktadır. Sevgilisi Tatar kızını ise yoksa Alaaddin mi öldürmüştür?

Ancak yukarıda birkaç tümce içinde özetlemeye çalıştığımız, polisiye öğeler, aşk ve tarihsellik içeren kesit, 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 çok-katmanlı postmodernist metinlerde *somut yaşam*; *üstkurmaca* ve *aşkın boyutun* karşıt kutbu olarak ama onlarla çatışmadan, metni oluşturan katmanlardan yalnızca biri konumunda yer alır. "*Bin Hüzünlü Haz*"ın karmaşık/heterojen dokusu içinde, gerçekçi edebiyata taş çıkartan yaşam kesitleri dikkati çeker. Anlatıcının objektifinden yansıyan bu gerçek yaşam zoomlamaları; bir düş selinin ve üstkurmaca düzlemin kıvrımlarının arasından bir görünüp yok olurlar.

Özde, "*bir tekrar yığını halinde üzeri[n]e çullanan hayatın ağırlığına katlanabil[mek]*" (BHH.17) için, düşlerin ya da kurmacanın aşkın boyutlarına kaçıyor dur anlatıcı; *meleklerin sesini* dinlemeye çalışırken, "*onların sesi diye hızla akıp giden otomobillerin homurtusunu [...] duvarların duruşunu, lışını, kışını [...] eşyaların görüntüsünü, susuşunu, den alınıp bir yere götürülüşünü*" (BHH.17) 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 şingirtıları, acı acı yankılanan siren sesleri, fırlayan ayakkabılar, saçlar, saç tokaları ve eller, ayak-*

lar” olur (BHH.58). Kimi zaman “olanca yenilmişliğiyle kol-
tuğuna oturup ekrandaki kanlı cinayet görüntülerini sey-
re[tmek]” (BHH.13) demektir yaşam; “banyo küvetinin için-
de parçalara ayrılmış genç sevgililer [...] namus uğruna köy-
lerde ipe çekilen her biri birbirinden körpe kızlar[dır]”
(BHH.12), sapkın cinselliklerdir, vahşettir, “gazetelerin bi-
rinci sayfasında pıhtılaşan kanlar[dır]” (BHH.34) ve tüm
metne yayılan içburkultucu tinerci çocuklardır... Kimi za-
man, “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 aracı-
lığıyla görselleştirilir metinde. “Ait olduğu [...] zamanın dışı-
na çık[ıp]” (BHH.61) “hayatın kendisinden yapılmış kalın
[...] perdenin” (BHH.94) öteki yanına geçtikten sonra, “kal-
bi yeşilinde atan, neşeli, kıvrak bir ısıklık” (BHH.67) tutturup
düşler ormanının içinde yok olmak isteyen anlatıcının öy-
külleri, ikide bir somut yaşamın karanlıklarından gelen ir-
kiltici görüntülerle kesilir. Özde her şeyin üstkurmaca düz-
lemde yer aldığı bu metnin gerçek gerilim ögesi de, konu
düzleminde değil de üstkurmaca düzlemde oluşur: Anlatı-
cının kaçıp sığınmak istediği *kurmaca yaşamın* ardına takı-
lan, 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 so-
mut yaşam burada.

“Sonsuzluğu Nokta”da az da olsa duyumsanan, toplumsal
aksaklıklarla sözel düzlemde hesaplaşma ve söz konusu ak-
saklıkları 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 biçim 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, çemberi, edebiyat yapıtlarını açıklamakta kullanılan ana geometrik biçim olarak görürler. Herder de, yaşamı sonsuz bir oluşum olarak algılayan yaşlı Goethe de, elips ve spiralin, makrokozmos/mikrokozmos 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* kişisidir. 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 kişinin olmadığı bu metinde, roman kişilerinin birbirine geçtiği bir dönüşümler zinciri görülür. Metindeki her öge gibi, kişi de kaygandır/devinimdedir. Postmodernist kuramcı Welsch'in dediği gibi, bireyin öznelliğinin çoktan ortadan kalktığı, onun yerine *öznellik-ötesi bir geçişimliliğin (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 kendisidir*. Birbirlerine dönüşüp duran roman kişileri, sonunda bu güçlü odağın çekimine girerler, edebiyatın kendisine, *metne* dönüşürler: Alaaddin, iç-

19 Bkz. Wolfgang Iser... s.210.

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

lerinde dolaşığı 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 tıkr tıkr 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, üst-kurmacanın 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 yansıması olmayıp, yazıdan oluşmuş kurmaca bir yaratı olduğunu sürekli yineler anlatısında: “ve her şey kelimelerdendi artık kelimelerdendi sessizlik kelimelerden kız kâkul 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 yaşıyor[dur]” (BHH.34) bu dünyadaki yaşamda.

Her şey kurmacadır, hikâyedir “Bin Hüzünlü Haz”da. Kentin üstüne çöken sisin yarattığı “hayal meyal insanlar”ı inceler anlatıcı. Grotesk/fantastik bir yaratı dünyasında insanlar birer hikâyeye olarak dolaşıyorlardır. “Birbiriyle iç içe geçen, birbirinin sonuna ya da başlangıcına dönüşen [...] köşe-başlarında birbirinin omzuna başını yaslayıp soluklanan, birbirinin dizinde uyuyan [...] birbirini öldüren, birbirini doğuran, binlerce on binlerce, yüz binlerce hikâyeye”den (BHH.48) oluşuyordur toplum. Alaaddin'in ardındaki anlatıcı ise, “bunca hikâyeye arasında Alaaddin'in hikâyesini arayan cılız bir hikâyeye”dir (BHH.48). Yaşamda değil “hikâyeye”lerde varo-

lunur Toplaş'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 iliştiirildiği 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 çekeştire çekeştire, 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 oluştuyordur. "Kamerallardan, 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 kapıyordu. Bütün bu olanlar, özde kalemlerin/kağıtların/yazıların dün-

yasında geçiyordur. Üstkurmaca düzleminden gelen anımsatmalar metnin içine yayılır: “Şimdi gözlerimi elimdeki kalemin uçlarında ezilen sessizliğin cızırtılarından ayırıp o ikindi vaktime çevirdiğimde” (BHH.56) diyen anlatıcının sesi, tüm bunları kurgulayan yazarın sesiyle bütünleşir. Yazar-anlatıcı, okurunu, öykünün konusal gerilimine kaptırmak ya da ürettiği anlamlarla onu farklı bir düzleme çekmek istemektedir. 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 kurmacanın/sanatın yaşaması için yer vardır. Nasıl doğa da, evren de yalnızca var ise, metin de yalnızca var olmak ister. Değer ölçütleri de, anlam da, onları izleyen bilincin -ya da okurun- kendi üretimidir.

Ele avuca sığmayan, ne yapacağı önceden kestirilemeyen metin, anlatıda giderek somut bir kişilik kazanmaya başlar. Anlatıcı, sonlara doğru, sanki gerçek birinden söz ediyormuş gibi “hikayenin dediğine göre,” (BHH.103) diye konuşur; “sarayın çevresinde ağır ağır gezin[en]” (BHH.98) biridir bu hikâye; özgür biridir o. Anlatıcı “havai fişek gibi 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 hikâyeye 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 hikâyeye, 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] bahçivânını eğiten vahşi bir bahçe gibi kendiliğinden gelişme[s]li" (BHH.S.21) gerektiği görüşündedir. Ayrıca yazar-anlatıcı, "oraya buraya dağılmayan, herkesin hoşlanacağı türden, doğru dürüst bir hikâyeye 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 kailanabilmek, ya da içi[n]de açılan çeşitli yaraları onarabilmek için” (BHH.43) yazıyordu. 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 çözümlmeleri 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 avantgardist 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 yapıtlardır. 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 yö-neldiği birine/birilerine anlatılıyordur. Yazar-anlatıcının iletişim kurmak, ikide bir metinle ilgili konuların içine çekmek istediği biridir o. Onun, romanı birlikte kurguladığı izlenimini vermek istediği bu kişi ise, okurdur. “*Hâlâ oradaysanız*” (BHH.27) diye yönelir okuruna kimi yerde yazar-anlatıcı. Sanki metin coğrafyasında birlikte dolaştıkları bir yol arkadaşısıdır 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*, Kabcacı 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 imgelemine 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 canlandırıldığını 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 özdeşleştirdiği ve her şeyin yazıyla/edebiyatla/ metnin/ yazarla/okurla ilgili olduğu bu tür üstkurmaca romanlarda, metnin doğası da birbirinin içinden üreten 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 öğelerinden biridir. Edebiyat, tarihinin başından bu yana yazarlar, kendilerinden önce gelenlerin yapılarından etkilenmişlerdir.¹ Postyapısalcılar, her metnin bir başka metnin dönüşümüyle, biçim değiştirme-

siyle oluştuğunu söylerler. Eskiye, 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 kültü anlatılarından kişilerin içinde dolaştığı, onlardan esinlenerek oluşturulan öykü kesitleriyle dokunmuş büyümlü bir uzamdır; edebiyat tarihini sergileyen bir açık hava müzesi görünümündedir; doğa, burada edebiyat tarihine dönüşmüş, onun görkemiyle bütünleşmiştir.

Orman imgesindeki *metinlerarası* düzlemin en belirgin görüntüleri; yazar-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 serpererek 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, ölmek için binbir gece boyunca masallar üretiyor, "ağızından dökülen kelimeleri ormanın ruhuna batırıp batırıp çıkarıyor[dur]" (BHH.76).

Anlatının *orman* bölümünde yukarıda gösterildiği gibi belirtik göndermelerle yüklü olan metinlerarası düzlem, metnin birçok yerinde ise daha örtük bir tonlama ile dokur kendini. Bu örtük metinlerarası düzlemin ana düğümünü ise, Toptaş'ın, kuramsal yazılarından etkilendiğini düşündüğümüz Umberto Eco'nun "*Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*" adlı kitabı oluşturur. Yukarıda adı geçen kuramsal yapıtında; edebiyat metnlerinin 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 metnin 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* ürettiyordu.

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 sevimler[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 görünümündedir. 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 araştırmasını; 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 gibi³¹ "Aynı şey işte" (BHH.42) diye homurdanan Motel Rom'un sahibesinin çağrıştırdıklarını; ya da Dostoyevski'yi anıştıran cinayet psikolojisi paradisini (BHH.111); ya da metinde iki kez (Bkz:BHH.81) kullanılan, Kundera'nın "belirsizliğin bilgeliği"³² tanımını; ya da Calvino'nun dumanı metni kaplayan lokomotifini³³ 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 mozağin 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 yapıtların* ana özelliği, çok sayıda anlamı içinde barındıran metaforik dokularıdır. Çağcıl estetiğin ana biçim öğelerinden biri ise, bu çokkatmanlı/çözüksüz dokuların yapı taşı *imge*dir. İmgenin birçok dildeki karşılığı, resimle/çizgiyle/görüntüyle bütünleşen bir anlam içerir. Dış dünyadan alınma resimlerle oluşur imge. Yirminci yüzyıl edebiyatında imgenin öncüsü Kafka'ya, kimi edebiyat araştırmacılarının *çizgi roman yazarı* demelerindeki neden; onun, dile getirilmesi olanaksız soyut düşünceleri somutlaştırarak *resimleştirme* eğiliminden alır kaynağını. Kafka, tüm ayrıntılarıyla çizdiği, *böcek*, *şato* ve *mahkemenin* somut resimleriyle 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 *zoomlanmış* ayrıntı kesitlerini birleştirip kolajlar oluşturur; kimi yerde peyzajlar/natürmortlar yapar; metnini plastik sanatlara yaklaştırır Toptaş. Bu çok katmanlı görüntüler, simgeden daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Yapı ne denli karmaşık/çözüksüz dokunmuşsa, metnin anlamı da o denli çoğalır. Kimi kez sahanda yumurtayı, kimi kez suya atılmış bir taşın oluşturduğu halkaları, kimi kez ise uzaydaki bir nebulayı çağrıştıran, ama özde bunlardan hiçbirisi olmayan soyut bir resim figürü gibidir kurmaca metnin imgesi ya da Toptaş'm ormanı ya da

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

"Bin Hüzünlü Haz", içinde çok sayıda imge barındırır. Anlatının ortada görünmeyen/olmayan ana kişisi Alaaddin de imge özellikleri gösterir. Yazar-anlatıcı onun 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 özbenidir belki de; belki de *metnin kendisidir, kurgulama ediminin 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 *özü*l *mit*idir Alaaddin; o bir *imge*dir artık.

Toptaş'ın metnindeki diğer anlatı öğeleri de, anlatı kişileri gibi imgeleşme eğilimi gösterir. Metindeki zaman-uzam (chronotopos) boyutu da, "Bin Hüzünlü Haz"daki imge dokusunun en belirgin düğümlerinden biridir. Geleneksel anlatının temel taşlarından biri olan *kahraman* gibi, o da kayganlaşır, anlamdan anlama atlar metinde. Kimi yerde "*kuşlara dönüş[ür]*" (BHH.63) zaman, kimi yerde *dal* (BHH.69) kimi yerde *toprak/dağ/göl/kasaba/şehir/yol...* (BHH.64) olur; sanki uzamla bütünleşiyor, somutlaşıyor sonra da yeniden *kurmacaya dönüşüyordur*: Zaman kuşları "*yan yana gelip upuzun bir cümle*" (BHH.64) oluyorlardır sonunda. Ya da *evvel zaman içinde* gibi bir şeydir geldikleri boyut: "*Zaman*

zaman içinde"dir (BHH.64)... Romandaki bütün sözcükler ve romanın kendisi de zamandan yapılmıştır. "Çünkü hepsi zamanın, bir bakıma benim onları yazıyorkenki zamanımın somutlaşmış şekli. Ayrıca, onların zamandan yapılmışlığı, gerçek nesnelerin, gerçek mekânların dokusuna sinen zamanı da işaret ediyor,"³⁴ diyorur Toptaş.

Geleneksel romanın, dün-bugün-yarın sıralaması içinde artı arda akan dizimsel yapısı, tüm mantıksal bağlarından kopartılır anlatıda. "Dakikalara sığan saatler, günler, aylar" (BHH.84) vardır bu metinde. Kimi kez Alaaddin "belleğindeki geçmiş"e (BHH.116) gidiyor, yazar-anlatıcı "gelecekteki geçmiş"ten (BHH.65) söz ediyor, kimi kez zamanın daha hızlı aktığı" (BHH.53) bir sokakta yürüyor, uzay-fizikte ancak ışık hızıyla yapılabilecek türden zaman atlamaları (Bkz:BHH.57) gerçekleştiriyordur. Bu, somut yaşamın değil, aşkın bir düzlemin zamanıdır; iç dünyamn/bilincin/kurmacanın/düşlerin dizimsel akmayan zamanıdır. Zaman ögesiyle her düzleminde 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 zamanda yaşanmış anları üst üste betimleme denemesi yapar: "Hemen hemen her ırktan, her dinden her dilden çeşit çeşit insanlar [...] bir aradaymış gibi yan yana ve iç içe durmalarına rağmen, bozkırın farklı zamanlarında yaşamaktadırlar. Bu

yüzden, bir bölümü o anda Asip Dağı'nın bağrından sökülen taşlardan [...] yararlanıp bir şehir kurmaya [...] çalışırken; bir bölümü de aynı şehri; daha kurulup doğru dürüst bir şekle girmeden, ele geçireceğim diye zorbaca yıkmaya çalışmaktadırlar." (BHH.87) Tüm insanlık tarihi tek bir andır burada. Uzay-fizik 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 anda yaşanmasına kadar gelinir yüzyıl sonu edebiyatında.

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

Geleneksel edebiyatta öykünün oluşması için önkoşul olan tüm öğeler; kahraman da, zaman da, uzam da, yüzyılın avangardist edebiyatında metnin taşıyıcısı olma özelliklerini yitirmiş, dokuyu oluşturan birer imgeye dönüşmüşlerdir. Bu romanın da imgeleşmesini birlikte getirir. "Bin Hüzünlü Haz", içinde barındırdığı çok sayıda anlam katmanıyla birlikte, kendi ruhu, kendine özgü bir varoluşu olan, kesin anlamların içinde tutuklu kılınması olanaksız özgül

bir varlıktır; daha önce hiç görülmemiş yeni bir oluşumdur; onu belirli anlamlarla dizginleyip ehlileştirmek olanaksızdır: o bir imgedir; “yalnızca kendi varlığını işaret eden çok yönlü bir işaret”tir (BHH.69).

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 yazdığım her cümlemin 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 tümcelere 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 laboratuvarıda üretilmişcesine yapay/titiz/deneysel özellikler taşır onun dili; kimi yerde erişilmez bir duyarlılık egemen olur metne; kimi yerde somut yaşamdaki kargaşayı, insanın bölünmüşlüğü, yitip giden anlamı dilin yapısına taşır; sözcük ya da söz dizimi düzleminde onun yapısını bozar. Semih Gümüş'ün deyişiyle, "dil-in bütün olanaklarından yararlanmayı baştan tasarlamış bir anlatı; ama sonunda dilin ulaştığı yetkinlik düzeyinin de 'ötesine geçen' bir yazınsal yapı"tır³⁷ "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 bulunduğu ve hepsinin aynı anda ve hep birlikte insana bir tür anlamsızlık gibi görüldüğü göz kaşımaştırıcı 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 bağılı 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 çağırın 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 yanıtlandığı, 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 biçim aracılığıyla ama belki

39 Cumhuriyet gazetesi, 5.9.1996.

de daha *edebiyatça* dile getiriyordur. Anlamın göreceleştirdiği 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 "*şiiir; beynin işle-meyen yüzde doksanını harekete geçirmektir*"⁴⁰ saptamasını, biz de metaforik dokulu, çokkatmanlı açık yapıtlar, imge-romanlar 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 yaklaşılabılır ancak. Biz de Nietzsche'ci bir yaklaşımla; yaşamın nesnelerin içinde gizlenen anlamını, varoluşumuzun gizini, bize kimsenin bire-bir söyleyemeyeceğini, bunu ancak, gerçek bir sanat yapıtının aşkın sezgi boyutunda ve biçim düzleminde ortaya çıkan *estetik* coşkunun desteği altında yakalayabileceğimizi söyleyebiliriz.

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

"Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin'le, ben de her iki Alaaddin'e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı, yüz yüze gelmiş aynalar gibi..." (BHH.19-20) der Ben-anlatıcı; "*kendimle karşılaşp, kendime tutunabilir miyim diye*"

40 Cumhuriyet gazetesi, 15.8.1999.

(BHH.10) iç dünyasında çılgınlar gibi koştüğünü söylüyor-
dur. Varoluşsal tonlama “*Bin Hüzünlü Haz*”ın tüm dokusuna
yayılmıştır. Üstkurmaca düzlemde Kafka’nın Gregor Sam-
sa’sını anıştıran dev böcek de, “*can havliyle çırpındıkça konu-
munu değiştirip kurtulamıyordu[r] belki ama, en azından bu
çırpınışlar sayesinde kendisi olmayı sürdürüyordu[r]*”
(BHH.85). Metnin başında, suçtan arınmış bir kimliği oldu-
ğu vurgulanan Alaaddin’in suç işleme isteği de yine varoluş-
sal bir anlam içerir; insan olmanın tüm olasılıklarını dene-
yimlemek isteğiyle bütünleşir; etik bir anlamı yoktur. Bilin-
çaltının gizlerini ortaya çıkartıp, “*şöyle adamakıllı kirlenip
kim olduğu[n]u anla[sın] diye*” [BHH.9] suça bulaşmak isti-
yordur 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 bilme-
yen K. suçunu aramaktadır. Toptaş’ın metninde ise suç; ceza
kavramından yalıtılmış, salt varoluşsal bir işlev üstlenmiştir.

Varoluşun anlamını bulgulama çabası, yokoluşun/ölü-
mün sorgulanmasını da birlikte getirir. “*Ölüm nedir, ölüm
nedir, nedir ölüm, nedir, nedir*” (BHH.116) diye sorar Alaad-
din, gizin çözülmezliğini sorudaki yinelemelerle vurgulaya-
rak. Metnin, soyutu somutlaştırarak plastik düzleme taşıma
eğilimi, ölümün ele alındığı bölümde özellikle belirgindir.
Ormanda ölümle karşılaşır Ben-anlatıcı. Ancak bu, Ortaçağ
simgecilğinde 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 konu-
yor, ya inanılması güç bir hantallıkla seviyor, ya günlük ha-
yatın tekdüzeliğini aksatmaktan korkarcasına hep aynı saatte
işlerine güçlerine gidiyor, ya da fırsat buldukça bir köşeye çe-
kilerek habarip sönen bir et yığını hâlinde horul horul uyuyor-*

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

Metnin ormanı ise, varoluşsal anlamın izini sürerek yaptığımız okur çözümlemesinde, kendini aramakta olan Benin panteist düzlemdeki özlemini somutlaştırır. Aşağıdaki metin kesidi, anlatıdaki benzersiz dil kullanımının etkileyici bir örneğidir: "Bir yanım binlerce dala dönüşen zamanın parçalanmışlığından milyonlarca yaprak halinde kıpır kıpır sarkarken, bir yanımı alsın rüzgâr, ta uzaklara savursun. Olabil-diğince 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 şaşılasi bir dikkatle incelenip topluca düşünül-düğünde 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 alıntı-nın içeriğinde de belirginleşen bütün arayışı, Toptaş'ın met-nini, 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 "büt-tün 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 akliyy-la 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 düşüncüyü milyarlarca insanı içine alan uçsuz bucaksız bir hayâle dönüştürüp...*” (BHH.50) diye başlayıp 48 satır süren tek tümcelik metin kesitinde Toptaş, insanın çeşitli görünümelerini/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 zamanların-bütünlüğünü 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, *Acık Yapıt...*, s.20.

dokuyarak, bu insanlık serüvenini evrensel/kozmetik bir düzleme ulaştırmayı dener; onu sonsuzla bütünleştirir. Mallarmé'nin, içinde tüm dünyanın gerçekleşeceği bir kitap yazma düşüne benzer bir olgudur Toptaş'ınki de. "Bin Hüzünlü Haz"daki evrensel/kozmetik 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 karşılaştırmayı 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 karşılaştırmak 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"dir⁴⁴ bu; belki de kitabın başındaki epigrafta Haraptarlı Nafi'nin "Hayat nedir diye sorsan, 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 bilmiyordum[...] *olsa olsa bu arayışın sonunda ben, eğer tat alma kapılarının hepsi ardına kadar açıksa, ancak arayış boyunca çekeceğim zevkli bir ıstırapın [ya da ‘bin hüznü 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* öğeleriyle yeni *biçimler* ortaya koymak anlamına gelir. Cervantes de, Shakespeare de, Goethe de, çağlarında yeniyi yarattıkları, deneysel oldukları için büyüktürler. Tüm *büyük* sanatçılar, eskiden yola çıkarlar ama zamanla onu aşar, daha önce denenmemiş yollara saparak *özgün* yapıtlar üretirler. Başka türlü *sanatçı* değil, ancak bir *ardıl* olunur.

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

Türk romanındaki yasallaşmış estetik anlayışın dışında

bir yola sapmıştır 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 anlaşıda Toptaş, tek bir insanın öyküsünü bire-bir yansıtmıyor, bütüncül bir insanlık panoraması çiziyor, insan olmanın koşulsuz gerçeğini arıyordur. Alı ve üst katmanlarıyla bir büyük bilinçtir "*Bin Hüzünlü Haz*", çağcıl bir "*İlâhi Komedyâ*"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 post-modern yaşam gerçeğinin *çoğulcu* yapısı içinde birlikte varolurlar. Çalışmamızın çeşitli bölümlerinde birçok kez yinelediğimiz gibi, içinde yaşadığımız zaman diliminde ortaya çıkan ve *postmodern* tanımı altında sınıflandırılan edebiyat ürünlerinin en belirgin özelliğidir *çoğulculuk*. Farklı

gerçeklik alanları, farklı yaşam görüşleri, farklı varoluş katmanları, yeni edebiyat ürünlerinin içinde yan yana kurgu düzlemine taşınır.

Son on yıllarda bu edebiyat karnavalının ortasında uçlarda bir eğilimin okur düzleminden yankı aldığı görülür; yeni bir yaşam görüşünün edebiyattaki yansımasıdır bu. Edebiyat terimleri dizgesine *New Age* (Yeni Çağ) edebiyatı tanımıyla giren bu eğilim, Türk yayın dünyasında, özellikle Batı kaynaklı roman çevirilerinde kendini gösterir. *Best seller* listelerinde başa güren 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 akıllı 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 ulaşılacak istenen evren, Einstein ve Heisenberg'in bulgularında, birbirine bağımlı, bölünmez parçacıklardan oluşan dinamik bir bütüne dönüşür. Ardındaki bir mutlak gücün varlığı üzerine kurulabilecek kozmolojik görüşlere uygun zemini olan bir evren anlayışdır 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"³ gerektirdiğinden söz eder. Bohm, Pribram, Capra, Sirac gibi fizikçiler, evrendeki yeni enerjilere açılmaktan dem vururlar.

Eskiye 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, duyu/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 gelgitinde 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 *şii* aracılığıyla izlenir. Din felsefesinin araştırma ve deneme düzleminde ele alınması, Türk kültüründe bir gelenek değildir. Bektaşî şiirinin kurucusu Yunus Emre, Bektaşî düşüncesinin kavramları ve imgeleriyle örer şiirini, görüşlerini şiir aracılığıyla ortaya koyar. Tasavvuf edebiyatında düzyazı türleri fazla görülmezken, *şii* 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 taşıyıcısıdır. 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 *koz-mik* 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*, *zorbalarla* 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 Gili Gili 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/egitici/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 büyüü, 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 *şiişel* 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 kenti cangılında yaşayan tümüyle özgür Gili Gili 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 aşlamak 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 birlikte-*lik 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, hüznler, zevkler ve bu dünyevi zevkleri kamçılaman 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 emmarenin ana temsilcisi Sevda “gönlü olmayan” (FS.32) biridir; “sahte hayata cila çekiyor, [...] parayla mükemmele ulaşmak istiyor[dur]” (a.g.y.). Metin boyunca maddenin büyüğü, 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 metnin dokusuna işleyen, “seks onlar için bir ayındı”⁶ diyen yazar, “Fındık Sekiz”de cinsel edimi tümüyle devre dışı bırakır; dünyasal zevkleri, yönlendirici/geleneksel bir tutum içinde teke-teke bir anlatımla eleştirir: “Zevkten çıldırma noktasına gelseler bile, yeni pozisyonlar arayan bu tiplerin hayattan hiçbir beklentileri yoktur. Bir şeyler yaşayalım, mutlu olalım, yiyelim, içelim, eğlenelim ortak felsefeleridir.” (FS.25)

Tutkular, insanı yoldan çıkartan şeytansal bir karşı dünyanın öğeleridir Kaçan'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 unutmaya 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 büyüünün 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 bu kalemlilik, 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 sosyalizmden* 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! Demokrazi mi? -Alo hadi canım geç! Bu martavalları külahıma anlatın!" (FS.64)

Yazar-anlatıcının metinde *protesto* edercesine karşısına aldığı ana kesim ise *aydınlardır*. Daha önceki metni "Ağır Roman"da da, anlatı kişilerinin iletişim kuramadığı üst kültür ve onun ana taşıyıcısı *aydın*, Kaçan'ın taşlamasından payını almıştı. Metin Kaçan, romanındaki bu eğilimi o zaman şöyle değerlendirmişti: "Romandaki insanlar üst kültürle bağlantı kuramıyorlar. Onlar için kendilerini bu biçimde savunma, yaşamlarının koşulu. Bunu yapmasalar ölecekler."⁷ Bir önceki romanda bir öz savunma 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 *kadınlardır*. Metindeki kadınlar, yazarın eleştirdiği yoz toplum değerlerinin taşıyıcısıdır. 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; tinsellik değil, bedensel özellikler önemlidir onun için. Masalın cadısı gibi sorar aynaya: “Ayna söyle benden daha güzelini gördün mü?” (FS.65) Ceren’in ise, “üst dudağı pastel kırmızı, alt dudağı fosforlu siyah, kelimeleri [ise] plastikt[ir]” (FS.23). Onlar, içi boşalmış kalıplardır; maddesel değerlerin metindeki taşıyıcısıdır.

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 paltatmak” (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 öğeler üzerine kurulmuş olduğu düşüncesini doğrular görünümündedir.

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, kepezeyi tanımuştı [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[nun] kendine gelme[siydi]*” (a.g.y.); ya da “*minimum karakterden maksimuma geçil[mesiydi]*” (FS.73) ya da “*sıfırlanmış bedene yeni bir ruh üflen[mesiydi]*” (FS.82). Köktenci bir değişimdir bu. Meto, “*varoluş denilen o irin dolu kör kuyuyla, zaman denilen o aşağılık kısır döngü ile de son bağları[nı] kopart[mak]*” (FS.69) istemektedir; “*akıl-beden ve ruh üçlemesini kullanarak dönüşüme hazırlanıyordu[r]*” (FS.48).

“*Fındık Sekiz*”, karanlıktan aydınlığa, maddesellikten tinselliğe doğru yapılan bir yolculuğu anlatır. Bu iç dünya yolculuğunda “*direksiyona Meto geçmiş, ani bir kararla otoyolun diğer şeridine havalı bir geçiş yapmıştı[r]. Yüzlerce kilometre*

öteden kalbinin üst kapakçığına hafif bir sinyal verilmişti[r]" (FS.21). Mistik edebiyatın arketip özelliği taşıyan yolculuk izleği, bin yıllardır Doğu ve Batının dinsel metinlerinde kullanılır. İstanbul'un sokaklarında, ya da Bursa ve Susurluk üzerinde ya da Bodrum/Gümüşlük'ün somut dünyaya özgü yollarında yapılan bu yolculuk, kimi zaman mistik/masalsı bir atmosfere bürünür. Yol, Anadolu evliyalarının türbelerine değin uzanır (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 otomatığın[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 zimbalaayan, 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 güzelliştir. Bu yüzden çok uzaklara gidip, oradan ulaşmaya çalışacağım içindeki parlaklığa," (FS.66) der Meto'nun mistik yol göstericisi. "Meto bu kadar baskıya rağmen nefsi 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 öğelerle dokunmuş, İslam mistisizminin çizgi ve renkleriyle oluşturulmuştur. Romantik bir edebiyat panosudur bu. Bu alternatif dünyada, "Bilgi ve bilim,/Sadece

saf mantıklılık,/Prensipier;/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 kaydırıldığını söyleyebiliriz. Metinde dinsel atmosferi, besmelelerle, dualarla (Bkz: FS.19, 58) dergâhta "hû" 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, gerçekte 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: “Boşaltıyor beynindeki taşkın hummalı kini, diriliyor vücudun açılmamış, dokunulmamış o siyah perdesi!” (FS.89)

“Dünyayı gördüğü optik biçim değiş[iyordur]” (FS.89) Meto’nun. Ve bu değişime en güçlü ivmeyi veren öge ise aşk’tır. Bir aşk romanıdır “Fındık Sekiz”. Karşı cinsten birine duyulan aşktan çok, soyut bir aşktır burada söz konusu olan; mistik/kozmik gelişme yolculuğundaki ilâhi aşktır. “Aşık olmak evrenden yeryüzüne uzanan eli öpmek” (FS.17) demektir “Fındık Sekiz”de. Meto’nun pîri Fahri Baba için de “aşk, en zor ulaşılabilecek, 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 taşıyıcısıdır; “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 mistisizminin-

de "sevgi insan ruhunun Tanrı'ya, güzel olana, iyiye duyduğu bir eğilim, bir yönelimdir. 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/yoza 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 üst dile 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 alışı, 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 Eyuboglu, *Bütün Yönleriyle Bektasilik (Alevilik)*, Yeni Çağır 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* analogisi 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 uyumsuzluğu 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 edepli-sini, terbiyelisini, yaşanacak olan insan halinin en şerefli-sini*" (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*”, biçimsel düzlemde gelenekselin tümüyle dışında bir yol izler. “Bana soracak olursanız *kurgulardır gerçek olan*,” diyor Metin Kaçan önsöz görünümündeki bölümde. Bir sonraki sayfada da kendi imzasını taşıyan bir epigraflık yer almakta: “*Rüyalar altında akan günler*.” Yazar, somut gerçekten çok, *düşü/kurguyu* ön plana alan *romantik* özellikli bir metinle karşı karşıya olduğunu baştan söyler okuruna bu yolla.

“*Fındık Sekiz*”, içerikte olduğu gibi biçim düzleminde de *romantik* öğelerle dokunmuştur. Birey ve onun iç dünyası odakta; 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 oyunla, bir *kurguyla* 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 öğelerle oluşturulmuş avangardist bir anladır “*Fındık Sekiz*”. Konusal bütünlük, şiirler ya da araştırma metinlerinden kimi kesitlerin dokuya monte edilmesiyle bozulur. İkide bir metne giren bir *koro*, “*yapıştır diye vokal yapar*” (FS.12) Meto’ya; kimi yerde *koro* *rakip 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/masalı*, 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. İstedğim zamanlarda yaşamırım,”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 anlatışında; 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, ad-sız 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 madde-deki tutsaklığını simgeleyen *hapishane*, doğayı/yaşamı çağrıştıran *Bahar/Çiğdem/Hayat* metinde sıkça kullanılır. Sevdâ'nın parfümü *Edida* ise maddenin büyüsdür, 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 kûl 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 *sekizden* "sersem sekiz" (FS.52) diye söz eder, okurunun kafasını karıştırır; alegoriyi, kendine özgü yaşamı olan, bağımsız/dizginlenemez kurgusal bir oluşuma, imgeye dönüştürür.

Anlatıda daha çok *sekiz* ve *dokuz* sayılarıyla oluşturulan sayı simgeseline, yoğun bir *renk* simgeseli eşlik eder. Tek bir anlamla sınırlandırılmayan bu simgeleri, metindeki genel kullanımlarını göz önünde tutarak açıldığımızda, mistik yaşantının rengi *mor/eslatun*, arınmışlığın rengi *beyaz*, somut yaşamın/cinselliğin rengi *kırmızıdır*; karanlık insanlara ise *siyah* eşlik eder metinde. Çoğunlukla mistik içerikli simgelerdir bunlar. Meto'nun aydınlanması "*beyaz hayat*"a (FS.52) giriş demektir. Gelişme yolculuğuna 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 çiğdem in dudakları Beyaz Martı'yla barışıyor*," (FS.53) diye anlatır Kaçan. Kimi yerde renk simgeselinin 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 *dilidir*. 1990'da "*Ağır Roman*" yayımlandığında, metindeki alışılmamış/özgün dil büyük yankı uyandırmıştı. *Dolapdere*'nin bıçkın argosunu fantastik öğeyle bütünleştiren bu farklı dil aracılığıyla, *sarkastik iro-*

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 açmıyordu 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 Babiaşı, 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 kade-riyle karşılaşacağı ana 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, kırmızımın 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 ege-men 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) yaşanan, 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 "füüü... Zızz. Şışşt" (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 karnavalıdır.

Ne var ki, bu keyifli kurmaca yaşam sonsuza değin sürmez metinde. İkide bir metnin içine karışan *bilgiç/hoşgörüsüz/saldırgan* bir ses, bu dilsel şölenin keyfini kaçıır. 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 topluluk, vicdansız kavim!!!*” (FS.17) Böyle bir toplumda “*ahlaki çöküntünün, sosyal zehirlenmenin adı ‘bağımsızlık’ ya da ‘özgürlüktü[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 yansıtılmalardan tiksindiğime göre...*”¹⁵ Yukarıda örneklenen, bire-bir yansıtılmalara dolu tümceler, doğru ya da yanlış oluşu değildir konu. Burada önemli olan, yazarın başlangıçta, yönünü okuruna kesin olarak gösterdiği -bizim de beğeni ile izlediğimiz- *estetik doğrultusundan* sapmalar yapması, sanatı sulandırmasıdır. Bir ideoloji de, bire-bir yansıtılmalardan, 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 öğeleriyle bütünleştirerek vermesidir. Bu açıdan bakıldığında, türünün ilk örneğidir “*Fındık Sekiz*”. Postmodernizmin ana özelliklerinden biri *çoğulculuktur*. 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 öğelerinin 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 kilitler[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 çıkarılır; 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 egzozları 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, vitesle koyar, kaydırmalı bir kalkış yaparsın -seninim ben senin.” (FS.26) Bir mekânın döşenmesini ise, “*sarıılır, kırılır, yapıştırılır, egzoz 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). Aklıma 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, singelere*” (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 ülkede yazar, “*Ağır Roman*”da olduğu gibi yine “*dünyaya başkaldır[ıyor]dur*” (FS.80). Ancak bu kez başkaldırı mistik bir düzlemde gerçekleşmektedir. Yazar, “*yaşanmakta olan uygarlığa kafa tutan*” (FS.32) ve bu uygarlığın insanlığı felakete sürükleyen değer ölçütlerine karşı çıkan bir etik üzerine yapılandırmış romanının motif ör-

16 Adnan Özer, a.g.y.

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

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

Dinsel/mistik 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 türkologu özlemle beklemektedir.

- Abish, Walter 100
 açık yapı (opera aperta) 48
 Adı: Aylin 70
 Adorno, Theodor 33, 36, 65
 Agaoglu, 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
 antropomorfizm 64
 apolinist 47
 aporia 47, 104
 Aristo 19, 20, 34, 50, 97, 155
Aşk-ı Memnu 84
 Atasü, Erendiz 69, 92
 Atatürk 61
 Atay, Ögüz 9, 44, 72, 86, 87, 89, 97-128, 165, 170, 191, 194
 Atilgan, Yusuf 45, 88, 89
 Attar 154
 Auster, Paul 77
 aydınlanma 21, 22, 50
 Aytaç, Gürsel 48, 163

 Bach 59
 bağımsız alegori 54
 Bahun, Mihail, 47, 48, 131, 143
 Baki 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
Bırnım 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 Hüzümlü Haz 9-11, 93, 167-208
Binbir Gece Masalları 123, 193
Bir Cinayet Romanı 93
Bir Galasın 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, Güneş 77, 92, 100
 Dante Alighieri 20, 154
 Darwin 26
 Dava 45, 46, 203
 Değişim 112
 dekonstrüksiyon (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

Erdogan, Aslı 94

Erkal, Genco 94

estetik avangardizm 41

estetik modernizm 40

estetisizm 54

eşzamanlı (simultaneous) 99

Evliya Çelebi 147

Eyüpoglu, 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

Gazzali 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

Gulan Adı 73, 155, 157, 163, 228

Gümüş, Semih 81, 200

Gürsel, Nedim 92

Habermas, Jürgen 41

Hacıvat 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, Irving 60

hümanizma 83

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

Ihab Hassan 67

Iser, Wolfgang 163

İbni Arabi 154

Ibsen, Henrik 26

İlahi Komedi 20, 208

İleri, Selim 92

İlhan, Atilla 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
 Kulları Yolunuş 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 Hiye 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
 mimerlik (yaşatmacı) 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
 nefis-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

 Öküz 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

 Saati Aylama Enstitüsü 84
 Samsa, Gregor 52, 203
 sanatlararasılık 143
 Sardalye Sokak  230
 Schiller, Friedrich 22, 24
 Schlegel 173
 seçkincilik 54, 167
 Sessiz Ev 23
 Sevgili Arsız Olum 89
 Shakespeare 25, 112, 113, 115, 173, 207
 simge 51, 52, 54, 227, 233
 Simmel 42
 simülasyon 65
 Simyaci 210
 Sirac 212
 Sonsuzluga Nokta 181
 Sontag, Susan 36, 79
 Steinbeck, John 230
 Stendhal 23
 S c ve Ceza 113, 203
 Süskind, Patrick 69, 72, 130
 Synaesthesia 150

 Sato 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 anlam konumu (olympisch) 77, 117
 Tanzimat 83
 Tehlikeli Oyunlar 9, 72, 87, 97-128
 Tekin, Latife 89
 Tolstoy 26
 Tom Jones 34

toplumsal lık 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

    Aynalı K rk Oda 94, 168
    Silah orler 170
  st r maca 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

 yabancılaşma estetiği 17, 36, 37, 47, 49, 52, 56, 57, 71, 73, 74, 125
 yapıbozumculuk 63, 73
 yapısal lık 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 G t rd Ğe Yere G t 210

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