

TÜRK ROMANINDA POSTMODERNİST YÖNTEMLER VE YÖNELİMLER

Hakan Sazyek

Sosyolojik bağlamda postmodernizm, modernitenin eleştirisi amacıyla yirminci yüzyılın ikinci yarısında bir söylem alanı niteliğinde oluştu (1). Buna göre, insan merkezli bir dünyayı kuma, insanı en değerli varlık olarak bilip onun refahını ve mutluluğunu sağlama amacındaki modernite, Rönesanstan başlayıp yirminci yüzyılın ortalarına kadar gelen süreçte pek çok olumlu verimler üretmeyi başarmıştı. Bununla birlikte, söz konusu ideallerini yaşama geçirmede evrensel ölçekli bir başarıyı da sağlayamamıştı. Filizlendiği ve geliştiği Avrupa kıtasında yirminci yüzyılın ilk yarısında patlak veren iki dünya savaşı bile modernitenin kendi topraklarındaki insanlara dahi vaatlerini yeterince karşılayamadığının en açık kanıtıydı. Modernizm bir uygarlaş(tır)ma projesi olarak taşradaki ülkelere/uluslara ulaşma bakımından da pek başarılı sayılmazdı. Üstelik oralarda, barındırdığı ana ekonomik sistemin, kapitalizmin hırçın yüzüyle daha çok görünmüş; böylelikle batının kültürünü, uygarlığını 'küreselleşme' çerçevesinde taşra ülkelerine yerleştirme etkinliği sosyoekonomik bir yayılmacılığa dönüşmüştü. Bu ise özünde hümanist bir tavrı taşıyan modernizmin giderek zorlayıcı bir kimlik kazanmasına yol açmıştı. Sonuçta, insanı, insan aklını yüceleştiren modernite aslında insanı baskı altına alıyor, gerek taşrada gerekse batılı ülkelerde yaşayan insanlar -değişik boyutlarda olmak üzere- İnsanî değerlerin dışına itiliyor, hayatlarını yaşamada belirleyici olma konumundan uzaklaştırılıyor, kısacası özgürlüklerini büyük ölçüde yitiriyorlardı. Söz konusu süreç, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren modernitenin/modernizmin ve onu filizlendiren Aydınlanma Çağının hemen her ögesinin, ilkesinin eleştirel bir değerlendirme kapsamına alınmasına zemin hazırladı. Postmodernizm başlıyordu.

Postmodernizm, öncelikle modernizmin rasyonalist temelini, "*akılcılığın ve Aydınlanma felsefesine dayanan bilgi ya da bilgilenme sistemi*"(2)ne ve bu sistem içinde ortaya çıkan kurum, idoloji ve her türlü avangart oluşumu eleştirme, olumsuzlama etkinliğidir. Modernizmin dayanak noktası, tarihin bu akılcılığa bağlı olarak sürekli ileri doğru akışı, dolayısıyla geçmişten koparak ilerleyişi şeklinde açıklanabilir. Bu da mutlak ve tekçi bir 'doğru' anlayışı üzerinde gerçekleşmektedir. Postmodernizm rasyonaliteye bağlı olarak modernizmin söz konusu kopuşuna ve doğruyu elde edişteki tekçi tavrına da karşı çıkmıştır. Ona göre 'doğru', zaman ve yerle sınırlıdır. Bir çağın ya da coğrafyanın doğru kabul ettiği bilgiler, kavramlar bir başkasında söz konusu niteliğini kaybedebilmektedir. Bu da modernizmin evrensel olma ereğini geçersiz kılmakta, dolayısıyla yerel/yöresel öğelere önem kazandırmaktadır. Özellikle taşradaki toplumların mikro ölçekli kültürel oluşumlarına bile hayat hakkı tanıyan postmodernizm gerek bu yönüyle gerekse yukarıda değinilen eleştirel yönlerini kapsayan bir genelleme içinde çoğulcu bir karaktere sahiptir. Postmodernizmin sanattaki karşı çıkıcılığı ise modernist sanatın özgünlük, seçkincilik, misyonerlik gibi temel değerlerine yönelmiştir. Elitist tavrın yerine sanatı popülerleştirmek (pop-art); kolaj tekniği aracılığıyla eklektik bir özellik kazandırmak; öneriler, tezler, çözümler getirme ve yargılama gibi kendisine toplumsal bir rol biçme yerine misyoner kimlikten uzaklaşıp salt sunmayı amaçlayan betimleyici bir tutuma sokmak postmodernist sanatın genel seçenekleri olarak gösterilebilir. Bu genel yönelimler ışığında postmodernizmin edebiyattaki yansımaları özellikle roman türünde yoğunlaşmıştır. Postmodernist roman tarzının ana özelliklerini şöylece sıralamak mümkündür: 1- Üstkurmaca, 2- metinlerarasılık, 3-polisiye/gerilim, 4-tarihe yönelme.

1- ÜSTKURMACA

Günümüzde de örnekleri verilmeye devam eden yansıtmacı roman, nitelikleri çok net çizilen bir mantıkî gerçekliği içerik düzleminde işler. Yansıtmacı yazar, nesnel gerçeklik içinde önemli yeri olan bir sorunsal çerçevesinde ele aldığı konusunu kapsamı oldukça belirgin olgu-figüratif kadro-mekân-zaman çerçevesi içinde aktarır. Bu yansıtma işlemi aracılığıyla anlatılan içerik evreni ortam, kişilerin belirginliği, zamanın kronolojik sıralanışı bakımlarından okurun da kendi yaşantısında kanıksamış olduğu, mantıkıyla kavrayabildiği bir düzenlilik taşır. Yansıtmacı yazar tanıdık olduğu hayatın caddelerinde elinde bir ayna ile dolaştırır okurunu. Kısacası hayatı yansıtırken kullandığı ölçütler nesnel gerçekliğin içinde yer alır. Daha önce de belirttiğim gibi modernist yazar da bu tür bir gerçekliği, olabildiğince öznelştirmekle ve kurguyu deforme etmekle birlikte, işlemeyi sürdürür.

Postmodernist yazar ise yansıtmacı tutumunun verilerini nesnel gerçekliğin mümkün olduğu kadar uzağında kalarak temin etmekle onlardan ayrılır. Gerek dış gerekse iç gerçekliği yansıtma amacı olmayan postmodernist roman kurmacanın içinde kalarak bu sanal evreni işlemeyi hedefler. Postmodernist anlatıların yansıttığı, gönderme yaptığı dünyanın özellikleri bu evrenin formatlarıyla belirlenmiştir. Anlatının kurgu düzeneği oluşturulurken yansıtmacı ve modernist tarzların başvurduğu araçların tam karşıtı olanlar seçilir özellikle. Bunları şöylece maddeleştirebiliriz:

a- metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içerisine konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmî olarak yerleştirme:

Postmodernist roman, barındırdığı dünyanın kurmaca olduğunu, içeriğindeki çok güçlü vurgularla belirtir. Bunların en yaygını, kurmaca oluşu bizzat aksiyonel yapının kurgulanış düzleminin temeli yapmadır. İçeriğin işleyiş düzeniyle onun kuruluş süreci koşul kılınır bu yöntemle. Böylece metnin yazılma süreci aynı zamanda romanın ana konusu hâline gelir (3).

Ahmet Altan, ilk romanı *Dört Mevsim Sonbahar* (4)'in birinci bölümünü "*İşte böyle başlıyor roman.*" (s. 1) cümlesiyle bitirdikten sonra izleyen bölümü "*Bu romanda herkesin gözleri lacivert*" (s.12) sözleriyle açar. Romanın dayandığı alt yapıya ilişkin hiçbir bilgi vermeyen, buna da oldukça özen gösteren yansıtmacı ve modernist romana karşıt bir davranış sergileyen postmodernist yazar, yukarıdaki alıntı cümlelerde görüldüğü gibi, okuyucuyu âdeta kendi yazı masasına çağırır ve onu yazma sürecinin tanığı konumuna getirir.

Postmodernist öğeleri henüz ilk romanında kullanmaya başlayan Ahmet Altan, ondört yıl sonra kaleme aldığı dördüncü romanı *Tehlikeli Masallar* (5)'da üstkurmacaya tekrar döner. Altan, üstkurmacanın birçok alt tekniğini uyguladığı bu romanında yine bir roman yazarını başkişi olarak seçmiştir. Böylece, olaylar zincirinin içinde roman türünün kuramsal meselelerini de irdelemek için elverişli bir figüratif yöntemden yararlanır. Söz konusu yöntemin, içeriğin romanın yazılışıyla birlikte sürdürülecek olmasının ilk işareti, metnin henüz ilk cümlesinde "*Romanı bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım.*" (s.1) şeklinde verildikten sonra şöyle sürdürülür.

"Bu kitabın benim açımdan öbürlerinden daha değişik olmasının nedeni, her zaman ben kurbanımı bulduğum halde, bu kez kurbanımın beni bulması, romanın yazılmak üzere bana gelmesiydi. Bir başkası için o, koyu renk güneş gözlükleri takmış, siyah kazaklı, içinde kızıl pırıltılar oynayan gür saçları olan bir genç kızdı, benim içinse ısrarlı birkaç telefonda sonra gelen bir romandı. Kız bir romana girmek istediğini biliyordu, bilmediği ise bu romandan nasıl çıkacağıydı, onu yalnızca ben biliyordum ve ona asla söylemeyecektim, zaten de söylemedim." (s. 1-2)

İlkin yazarın sanılabilecek olan bu ifadeler, romanın yine bir romancı olan başkişisine ait. Otobiyografik anlatım tekniğiyle kaleme alınan roman, öncelikle bir yazarın iki kadınla arasındaki kararsız aşk ilişkisini içerir. Olay örgüsünün ağırlıklı bölümünü kapsayan ve esere ilk anda bir aşk romanı özelliği kazandıran bu ilişki yumağının kurgulanış tarzı ve beslendiği değişik olguların varlığı alt yapıdaki postmodernist kimliği su yüzüne çıkarır. Başkişinin yaşadığı ilişkiler, yani içerik, hayatın üç temel noktası olarak benimsediği yazmak, sevişmek ve öldürmek (kurmaca, aşk, cinayet) edimlerinin bir araya gelerek, yarattığı üçgen içinde kurgulanmıştır.

Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar*'ından sonra Türk romanında üstkurmacyı bu bağlamda kullanan bir diğer yazar Pınar Kür'dür. Yazar *Bir Cinayet Romanı* (6)'nda üstkurmacyı, iki kurmaca metni iç içe geçirmek suretiyle örneklendirmiştir. Akın Erkan adlı bir kadın yazarın, tasarladığı polisiye romanın ön hazırlıklarını yapışı, bu aşamada farklı kişilerle kurduğu ilişkiler dış metni oluşturur. Yazılmaya başlanan polisiye iç romanın ilerleyişinde karşılaşılan kimi durumlar aracılığıyla bu iç metnin başkişisi olan Emin Köklü'nün dış roman katmanına geçişler yapması her iki metnin birbirine geçişimini sağlar. Kurmaca (dış roman) ile iç kurmaca (iç roman) bütünüyle kaynaşmıştır artık. Akın Erkan'ın yarattığı figür, içinde yer aldığı polisiye oluşumu değil de aynı zamanda iktidar savaşımı verdiği yaratıcısının tutumunu hazırlayan bir olayı aydınlatır.

Bir Cinayet Romanı ile aynı yapıda kurulmuş olan bir başka üstkurmaca örneği, Levent Mete'nin *Aşk Romanları Yazan Adam* (7)'idir. Sipariş üzerine Orhan Cemil adlı ünlü bir yazarın romanlarından yola çıkarak onun kişiliğinin gizli yönlerini ortaya çıkarmaya yönelik başkişi, bunu bir iç roman aracılığıyla gerçekleştirir. Ancak burada, Pınar Kür'ün eserinde iç romanın dış metni belirlemesinin tersine iç kurmacanın özelliklerini belirleyen dış romandır. Başkişi, "roman içindeki roman"ı kurgularken kendi kişilik yapısını ünlü yazarla özdeşleştirir. Böylece bu romanda da yazma ve yaşamın, dolayısıyla kurmaca ve gerçeğin iç içe geçtiği bir süreç yaşanmış olur.

Üstkurmacyanın bu kategorisi içinde başvuru olan bir başka yöntem de iç kurmaca metinlerin kısmî bir hacimle kullanılmasıdır. Bu durum, ilk bakışta söz konusu tekniğin metinlerarasılık ile ilişkili olduğunu, onun içinde değerlendirilebileceğini düşündürebilir. Ancak metinlerarasılıkta gerçekten başka yazarların ürünü olan kurmaca eserler malzemeyi oluştururken burada bizzat iç ve dış metinlerin aynı yazarın kaleminden çıkmış olması koşulu bulunmaktadır.

b-Yansıtmacı tarzda dış gerçekliği olabildiğince inandırıcı bir tutumla kurmaca yapıya aktarma kaygısının ycrini nesnel gerçeklik-kurmaca ilişkisi/çelişkisini belirginleştirme:

Önceki tarzlarda tek gerçeklik, yazarın da içinde soluk alıp verdiği realite iken postmodernist anlatı sisteminde kurmaca evren de başlı başına bir gerçeklik olarak algılanır. Söz konusu temel tutumun bu maddeyi ilgilendiren yönü, ikili/ikircikli bir anlayışla realite ile kurmaca ya da mantikî gerçeklik ile fantastiği birlikte işlemek şeklinde açıklanabilir. Berna Moran, postmodernist romanın bu yöneliminin gerekçesini şöyle ifade ediyor:

"Demek ki gerçekçilikten uzaklaşmanın nedeni, yaşamı daha uygun bir yöntemle daha iyi yansıtmak değil, gerçeklikle romanın bağına sorgulamak ve gevşetmek. Postmodern romanın bu özelliği, hiç değilse Batı'da kısmen, modern düşünün getirdiği gerçeklik krizinden kaynaklanır. (...) Bugün modern felsefe, yapısalcılık, göstergebilim ve Derrida'lar çıplak ontolojik olguya da doğrudan doğruya ulaşamayacağımızı, onu ancak dil gibi keyfi gösterge sistemlerinin prizmasından geçirerek algılayabileceğimizi

ileri sürüyorlar. Başka bir deyişle, gerçeklik bellediğimiz şey de, bir bakıma kurmacadır.” (8).

Realite ile kurmacayı çelişkili bir karakterle işlemeye tipik örnek olarak Ahmet Altan'ın *Tehlikeli Masallar*'ı verilebilir. Yukarıda kategorize ederek belirttiğim diğer üstkürmaca öğelerinin de geniş ölçüde yer aldığı bu romanda söz konusu ilişki şöyle işlenir. Romanın başkışisi olan bir yazar, daha önce yazmış olduğu romandaki figürle kendisini özdeşleştiren Berrin'le ilişkiye girer. Ancak bu sırada Sevda'yla da ilişkisi vardır. Yazarın Sevda'yla ilişkisi hayatın gerçekliği içinde süregiderken, Berrin'le yaşadığı ilişki büyük ölçüde postmodernist düzlemde oluşur. Onunla tanışma nedeni (gerçek hayatında girdiği ilişkinin daha önce yazdığı kurmaca bir metne dayanması), ilişkiye başladıktan sonra düştüğü açmazlar, girdiği bunalımlar karşısında yürüttüğü tutum (Berrin'in davranışlarındaki tutarsızlıklar, değişmeler karşısında onu daha iyi tanımak amacıyla önceki romana bir kılavuz gibi başvurusu, ondan değişik pasajlar okuyarak birçok karanlık noktayı aydınlatmaya çabalaması), yaşadığı kimi olayları (Beyoğlu'ndaki bir pavyonda genç konsomatrisin öldürülüşüne tanık olması) bir yazar olarak yaratma/uydurma-gerçek ikilemi bağlamında algılaması, yine bir metin ile kendi aşk ilişkisi arasında bağlantı kurması (genç sevgilisini öldüren yaşlı yargıcin metruk evine Berrin'le birlikte gidip katilin maktule karşı cinayet öncesinde ve ânında duyduklarını yaşama güdüsü) bu ikircikli durumlara birer örnektir. Ayrıca Sevda'nın bir sevgili olarak belirgin bir insanî öz taşımasına karşılık Berrin'in son derece belirsiz ve değişken bir kimlik ve kişilik taşıması da romanın aşk cephesindeki çelişkili durumu oluşturuyor. Her an değişebilen bir yüz yapısına sahip olması, ona ilişkin verilen ilk bilgiler arasında. Yazar, onu bir türlü belirgin bir yüzle göremiyor, hatırlayamıyor. Gelenekçi/muhafazakâr bir çevreye mensup olmasına rağmen alabildiğine özgür ve serbest bir kişiliğe sahip olduğundan kaynaklanan çelişkili varlığı da buna eklenince Berrin'i, gerçek-kurmaca arasındaki ilişkisizliğin, çelişkinin bir simgesi olarak değerlendirmek de mümkün oluyor. Genç kadının, yazarın yanında aradığı aynı oteldeki 'bin bir' numaralı odanın, aslında hiç olmadığı ayrıntısı da masalımsı, dolayısıyla yine hayalî bir durumu imliyor.

Oihan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* (9)'sında realite ile kurmaca arasındaki ilişki, bir kahvede hikâyesini anlatan meddahın duvara astığı resimdeki köpeğin kimliği üzerinde yoğunlaştırılır. Bu ikilem, dinleyiciler arasında bulunan Kara'nın anlatıcılığı üstlendiği, aşağıdaki alıntının ilk paragrafını izleyen pasajda, bizzat resimdeki köpeğe realiteye özgü bir kimlik kazandırma şeklinde ve bir ölçüde fantastiğe yönelen bir tutumla uygulanır:

"İçerisi kalabalık ve sıcaktı. Tebriz'de, Acem şehirlerinde pek çok benzerlerini gördüğüm ve orada meddah değil de perdedar denen hikâyeci arkada ocağın yanında bir yükseltiye yerleşmiş, tek bir resim, kaba kâğıda aceleyle, ama hünerle yapılmış bir köpek resmi açıp asmış, arada bir resimdeki köpeği işaret ede ede hikâyesini o köpeğin ağzından anlatıyordu." (s. 17)

"(...) Bilir misiniz ki resmim böyle ucuz bir kâğıt üzerine naklolunduğu için ya da bir köpek olduğum için üzülmiyorum da, ben sizlerle birlikte adam gibi oturup kahve içemediğime hayıflanıyorum. Bizler kahvemiz ve kahvehanelerimiz için ölürüz... Ama o da ne... Ustam, bak bana cezveden kahve veriyor. Hiç resim kahve içer mi? Demeyin; bakın bakın, köpek lıkr lıkr kahve içiyor." (s.21)

Nesnel gerçeklik ile kurmacayı birlikte işlemenin postmodernist romandaki önemli gereçlerinden birisi de fantastiktir. Fantastik, gerek dünya gerekse Türk edebiyat tarihinde çokça örneğe sahiptir. Ancak, postmodernist roman fantastiği metnin geneline yayan alışlagelmiş anlayışı kırıp onu gerçeklikle sentezleyerek değerlendirir ve böylece bu kullanımı kendine özgü bir yöntem olarak özgünleştirir.

Orhan Pamuk'un modernist birer roman olmakla birlikte *Kara Kitap* (1990) ve *Yeni Hayat* (1994)'ta yer verdiği fantastiği Nazlı Eray *Ay Falcısı*'nda postmodernist bağlamda değerlendirmiştir. *Ay Falcısı* fantastik-kurmaca-nesnel gerçeklik ilişkisini sıkı sıkıya kuran bir metin. Ölülerin canlanıp yazarı ziyaret etmesi, aksiyonel ve sinematografik geriye dönüşler, illüzyonlar, büyüler metnin fantastikle oluşturulan pasajlarında ağırlık kazanıyor. Fantastik boyut oluşturan bu kısımlar, yazarın (bizzat Nazlı Eray'ın), gerçek bir kişi olan tiyatro profesörü Metin And'la evliliği içindeki günlük yaşantılarla, yani kurmaca olanla iç içe geçirilmiştir. Kurmaca yapı ise Eray'ın And'la yaptığı gezilerin anlatıldığı bölümlerde anı ve gezi türüne dönüşür ki bu da kurmacayı bitirip nesnel gerçekliği gündeme getirir. Romanın üçüncü boyutu sadece yazar ile eşinin gerçek ama özel hayatlarından da ibaret kalmaz. Süleyman Demirel, Erdal İnönü, Turgut Özal gibi doksanlı yıllar Türkiye'sinin aktif politikacılarının da bir ölçüde figürleştirilmesiyle panoramik bir açılım kazanır. Fantastiğe ilgisini sadece bu metniyle sınırlandırmayan Nazlı Eray, *Ay Falcısı*'nda kurmaca-nesnel gerçeklik ilişkisi/çelişkisini, bir başka deyişle gerçek olanla gerçek olmayanı birleştirmenin uç bir örneğini sergilemiştir,

c- Modern yansıtmacı ve modernist tarzlarda kimliği ve işlevi örtükleştirilen anlatıcısı etkin figür olarak belirginleştirme:

Anlatıcı, yansıtmacı ve modernist roman tarzlarında, üzerinde çok durulmuş olan bir teknik ögedir. Türk romanının ondokuzuncu yüzyıla ait ürünlerinde eğitici/öğretici bir görev üstlenen yazar, kurmaca dünyasının anlatıcılığını bizzat kendisi yürütmüş, böylece “yazar-anlatıcı” kimliği kazanmıştı. Yansıtmacı romanın yirminci yüzyıldaki modern eserlerinde ve modernist romanlarda anlatıcının kendini belirginleştirmesi, doğrudan ya da dolaylı yollardan metnine müdahale etmesi bir teknik kusur sayılmıştır. Bu kusuru gidermek amacıyla “otobiyografik anlatım”, “iç konuşma”, “bilinç akışı” (11), “rözonör” gibi anlatma, psikolojik çözümleme ve figürleştirme tekniklerine başvurulmuş, böylelikle anlatıcının varlığı olabildiğince silikleştirilmiştir.

Postmodernist romanla birlikte anlatıcı yeniden belirginlik kazanır. Özellikle üstkurmacanın başat olduğu anlatılarda anlatıcı kurmaca yapının etkin bir figürü hâline gelir. Bu etkinliği/etkililiği Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar*'ında anlatıcı başkışı şöyle somutlaştırıyor:

“Kapı çalınıyor. Kim geldi acaba? Kimi istersem, kimin ismini yazarsam o gelir. Yazmanın bu yararı var işte, küçük bir işaretle, canımın istediğini getiririm. İstersem fikrimi değiştiririm. Kim ne yapabilir? Hadi bakalım, kapının zili çalmadı, gelen giden yok. Tamam mı?” (s. 12)

Yansıtmacı romanın didaktik kimlikli yazar-anlatıcısı, bu kez anılan işlevini yitirmekle birlikte, romana geri dönmüştür artık. Yazar, romanını hem yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine figüratif anlamda yer açmaktadır. Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir.

Postmodernist romanın anlatıcısı etkinliğinin boyutlarını kendi kurmacasında sınırlı tutmakla da kalmaz, okurla iletişim kuracak kadar genişletir. Bu tutumu, metnin yorumlanış aşamasında okurla birlikte, ona yardımcılık etme niyetinin yanı sıra okurun da bu kurmaca oyunun ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesinden kaynaklanır. Ahmet Altan, aynı romanının henüz ilk satırlarında hayata geçirir bu düşüncüyü:

“Dışarıda cıvıltılı bir ilkyaz güneşi, tazelenen ve yeniden doğan dünyanın yeşillikleri üstüne, işveli bir salıntıyla sıcacık altın tozları serpiştiriyor. Ben senin için ey kari [okuyucu/H.S.], bir roman yazıyorum.” (s. 12)

Orhan Pamuk, *Kar* adlı son romanında, başkişiyi tanıtırken hem kitabın ilerleyen bölümlerinde bizzat kendisi olduğunu vurgulayarak açığa çıkaracağı yazar-anlatıcının kimliğini özenle ön plâna çıkarmakta hem de okurla diyalog kurmaktadır:

“Uyumasından yararlanıp onun hakkında sessizce biraz bilgi verelim. (...) özel hayatlarında hareketsiz ve başarısız olan Çehov kahramanları gibi kederliydi hep. Keder konusuna daha sonra çok döneceğiz. (...) kendisine adının ilk harfleriyle Ka denmesini tercih ettiğini, bu kitapta da öyle yapacağımı hemen söyleyeyim. (...) Şimdi, Erzurum garajından ayrıldıktan sonra yolculara iyi seyahatler dileyen şoför gibi ben de ekleyeyim: Yolun açık olsun sevgili Ka... Ama sizi kandırmak istemem: Kanın eski bir arkadaşım ve Kars'ta başına gelecekleri daha bu hikâyeyi anlatmaya başlamadan biliyorum ben.” (12)

Postmodernist romanda bu başlık altında değinilmesi gereken bir başka nokta anlatıcı çeşitlenmesidir. Diğer tarzların anlatıcısı da kapsayan tekçi tutumunu aşma isteği postmodernist metnin birden çok anlatıcı tarafından kurulmasına zemin hazırlamıştır.

Benim Adım Kırmızı'nın anlatım düzeneği böyle bir anlayışla kurulmuştur. Pamuk çok daha önce, modernist tarzda yazdığı *Sessiz Ev* (1983)'de realitenin gereklerine bağlı kalarak yararlandığı bu yöntemi anılan metninde nicelik ve nitelik bakımlarından son derece özgürce kullanmıştır. Elli dokuz bölümden meydana gelen içerik ondokuz anlatıcı tarafından aktarılır. Anlatıcıların kimliği ise hem realite içinde kalan hem de fantastiğe yönelen nitelikler taşır. Figüratif kadronun üyelerinden oluşan olağan anlatıcılara ağaç, köpek, ölüm, resim, kırmızı gibi doğal ve kültürel canlılar, nesnelere, kavramlar da katılır birer anlatıcı olarak. Bir başka deyişle kimi bölümler bizzat bunların anlatıcılığı ile kurulmuştur.

2- METİNLERARASILIK

Metinlerarasılık, aslında roman türünde yansıtmacı, modernist ve postmodernist tarzların ortak ögesidir. Bununla birlikte söz konusu ögeye bakış noktaları arasında farklılıklar bulunur. Yansıtmacı romanda metinlerarasılık yazar merkezli oluşuna karşılık öteki iki tarzda metin merkezlidir. Şöyle ki: Yazar, bir edebiyatçı kimliğine sahip olmanın yanında bir aydındır aynı zamanda. Özellikle yansıtmacı yazarlar romanı bir edebiyat eseri oluşunun ötesinde belirgin misyonu olan bir toplumsal ilerleme, kültürel kalkınma aracı şeklinde de değerlendirmekten -değişen ölçülerde- geri durmamıştır. Bu da romana, kurmaca bir dünyada geçen yaşantıların işleniş zemini olmanın ötesine geçirek dolaylı bir bilgilendirme/ kültürlendirme nesnesi olma niteliği kazandırmıştır. Yansıtmacı yazar konuyu sahip olduğu kültürel donanımdan geniş ölçüde yararlanarak işler. Böylece edebiyat dışı okuma etkinliği sonunda edindiği sanat, felsefe, tarih, sosyoloji, psikoloji vb. alanlarına ait pek çok bilginin tortusu kurmaca yapının içine siner. Kimi zaman da yazar, bunu doğrudan bir tutumun ürünü kılarak yine aynı etkinliğin sonucunda bir sorunsal hâline getirdiği felsefi, tarihî, sosyolojik, psikolojik bir durumu, olguyu ya da kavramı romanına konu alır. Söz konusu sorunsal, bu alanlardaki farklı görüşleri, tezleri, öğretileri çatıştırarak irdeler.

Modern edebiyat biliminde “anıştırma” terimiyle karşılanan bu etkinlik, en genel hâliyle yazarın “bir resme, bir müzik parçasına, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye” (13) yönelik olarak yaptığı dolaylı bir iktibastır. Anıştırmanın bu özelliği ile Divan şiirindeki “telmih” sanatıyla benzeştiğini; ancak telmihin büyük ölçüde

klişe bir yapıya sahip oluşuna karşılık daha özgün ve kişisel tasarrufa bağlı olmakla da ondan ayrıldığını belirtmek mümkün. Yazarın bu tutumu, nesnel gerçekliğin değişik tarihî kesitlerinde üretilmiş bilgilerin, sözlerin ya da düşüncelerin doğrudan ya da dolaylı bağlamlarda kurmaca esere eklenmesini sağlar. Bir başka deyişle bütün bunlar yansıtmacı yazanın referans nitelikli anırtırma araçlarıdır. Dolayısıyla yazar sahip olduğu kültürel donanımın derinliği oranında eserini bilgisel zenginliğe kavuşturabilir. Bundan ötürüdür ki söz konusu tarza ait romanlarda metinlerarasılık yazar merkezli bir özellik taşır.

Modernist romanda metinlerarasılık farklı metinlerin edebî, kurmaca olanlarına yönelmeyi banndır. Dış gerçekliği bire bir yansıtma gibi bir amacı olmayan modernist metin için artık bilgisel olma özelliği de söz konusu değildir. O, yansıtmacı romanın, hayatın bilinen yönlerini hayatın gösterdikleriyle anlatma tutumu yerine hayatın bilinen yönlerini hayatın göstermedikleriyle işlemenin peşindedir. Bu dolaylılık, bu mesafeli oluş, modernist yazarın metinlerarasılığı çoğunlukla motif, imge, yapı gibi estetik düzlemde uygulamasını sağlar. Artık farklı metinler kapsadıkları bilgi ya da içerik öğelerinden çok metin olma özelliğini kazandıkları yönler bağlamında değerlendirilmektedir.

Metinlerarasılığın postmodernizmdeki işlevi ise çok daha farklıdır. Farklı metinler artık sadece bir oyunun parçası durumundadırlar. Yansıtmacı ve modernist tarzlarda -aralarındaki derin ayrıma rağmen- daha çok anlamı etkileme ya da belirleme noktasında birleşen metinlerarasılık, ne dış ne de iç gerçekliği yansıtma ya da işleme gibi bir hedefi olan; bunun yerine romanı bir sanal gerçeklik ortamı -Jean Baudrillard'ın deyişle "simulasyon/simulacra" (14)-, çoğulcu bir sentez -Mikhail Bakhtin'in deyişle "diyalogsallık"(15)- olarak gören postmodernist romanda bu çoğulculuğu sağlayan öğelerden biri olma konumuna getirilmiştir.

Metinlerarasılık, postmodernist romanda temel kurgu ögesi olan üstkurmacanın bir alt kategorisi olarak değerlendirilmektedir. Dış ya da psikolojik gerçekliği yansıtma/irdelemek gibi amacı olmayan postmodernist yazar metinlerin sanal gerçekliği içinde, "*anlatı ormanlarında (...) gezinti*" (16) ye çıkar. Postmodernist metnin "*öncüllerine gönderme yapmasının tek biçimi onlardan söz etmektir, yani onların bulunduğu orijinal yerlerden alıntılar yapmak ve dolayısıyla da, bunları teyit etmek yerine, bunların orijinal anlamlarını*" (17) ve yapılarını değiştirmek, bozmaktır. *Tutunamayanlar, Tehlikeli Oyunlar, Kara Kitap* gibi modernist Türk romanlarında da değişik boyutlarda ve işlevlerde başvuru metinlerarasılık, postmodernist romanda metnin örgüsünü oluşturmanın başlıca dolgu malzemesi olarak işlenir. Romanında bu yöntemi başatlaştırmayı plânlayan yazar artık ne dış gerçekliğe, belli bir toplumsal yapıya özgü oluşumları (yansıtmacı roman) ne de iç gerçeklikteki psikolojik çatışmaları, bunalımları (modernist roman) anlatı zincirinin halkaları olarak görmektedir. O, bunların yerine ya farklı alanlara ait gerçek metinlerin söylem formatlarını az da olsa karmacı veya çoğunlukla bütüncül bir anlayışla metnine yerleştirir (pastiş); ya bir başka romanı/anlatıyı alaya almak veya okuru eğlendirmek amacıyla yeniden yazar (gülünç dönüştürüm); ya da bir romanı/anlatıyı ana konu bağlamında kendi metninin temeli edinir (parodi). Dolayısıyla bu üç yöntem, metinlerarasılığın postmodernist romandaki uygulama kategorilerini oluşturur.

a- Pastiş

Sözlük anlamı "*bir sanatçının eserlerini taklit yoluyla yazılan eser*" (18) olan bu Fransızca sözcük postmodernist romanda, anılan olumsuz karşılığında uzaklaşmış; başlı başına bir yöntem olmuştur. Çağlar boyunca bir ayıp görülmüşken artık bilinçli olarak ve özenle uygulanan önemli bir teknik öğedir. Postmodernizmin kuramcılarında Frederic Jameson'a göre pastiş, modernizmin bireyin yabancılaşmasının postmodernizmde "*öznenin*

parçalanması"na dönüşümünün ürünüdür. Bu bağlamda bireyselliğin yok oluşu, "eşsiz ve kişisel bir biçimin" de yitirilmesine yol açmış, "geçmişteki bütün biçemlerin rasgele bir yamyam talanına tutul" ması, pastışı başat bir postmodernist anlatı yöntemi hâline getirmiştir (19). Pastış, postmodernist romanda biyografi, otobiyografi, bilimsel metin vb. söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi, söylence gibi türlere özgü üslûp öğelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslûbu edinmek şeklinde kullanılmaktadır. Pastışte taklit, metnin ancak üslûbuyla sınırlı kalır. Metnin konusu bu ilişkinin dışındadır. Dolayısıyla pastış, üslûbun taklididir postmodernist romanda.

Türk romanında pastışı bütüncül bir genişlikte uygulayan yazarlara verebileceğimiz ilk örnek Latife Tekin'dir. Tekin, köyden göç ederek büyük kent varoşlarında tutunma mücadelesi veren insanları konu edindiği *Sevgili Arsız Ölüm* (20) ve *Berci Kristin Çöp Masalları* (21) adlı iki romanında sözlü edebiyat türlerinin üslûba yansıyan pek çok özelliğini kullanmıştır. Köy kökenli yazar, çocukluğunun otantik birikiminden de yararlanarak iki romanında da sözlü edebiyat türlerinin üslûba yansıyan pek çok özelliğini kullanmıştır. Latife Tekin, iki romanında da olaylar arasındaki nedensellik bağı, zamanın ve mekânın olanca ayrıntılılığı, figürlerin psikolojik birer varlık oluşu gibi yansıtmacı roman tarzının çok temel öğelerini devre dışı bırakmıştır. Bunların romandaki konumlarını silikleştirme niyeti her iki romanda da anlatım düzleminde destan, halk hikâyesi, masal gibi geleneksel Türk anlatı türlerine özgü öğelerin egemenliğini beraberinde getirmiştir.

Bu türlere özgü olup iki romanda yoğunlukla kullanılan özellikleri şöyle sıralayabiliriz: 1-Metin içinde tekerleme, türkü, mani gibi manzum parçaları sıkça serpiştirilmesi. 2-ayrıca bunların, psikolojik boyutları bulunmayan figürlerin duygularını aktarına işlevini üstlenmesi, 3-cümlelerin zaman kipi bakımından paralel olması. 4-eylem bildiren cümlelerin arka arkaya sıralanması. 5-olağaniistü nitelikli olayların ve figürlerin çokluğu. 6-genelleme, klişe ifade, mecaz, kişileştirme gibi kullanımların sıklığı. Bütün bunların iç içe yoğunlukla kullanılmış olması, *Sevgili Arsız Ölüm*'de ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda destan, halk hikâyesi ve masal türlerine ait formatlar aracılığıyla bu türlerle pastış boyutunda metinlerarasılık ilişkisinin kurulduğunu gösterir. Aşağıdaki pasajlarda, söz konusu türlerin belirtilen yapı özelliklerini açıkça görmek mümkün:

"Onlar uçmasın diye çalılarını tutarken şehirdeki tüm kuşlar toplanıp naylon tahta evler mahallesine geldiler, Konduların üstünde eğri eğri uçarak, kuş olmaya, kanat takmaya heves eden çatılara güldüler.

*Cik cik çatıcık uçsana
Beşikten kanat taksana
Bize bir bebek atsana
Cik cik bebecik cik cik*

Kuşlar günlerce konduların üstünde eğri eğri döndüler. Döne ötüşe konduların yerini belli ettiler. Onlar "cik cik bebecik" diye uçarken yıkımcılar mahalleye geldiler."

"Geçmek bilmeyen bu eğrilme Çiçektepe'de sonu belirsiz bir tartışmaya yol açtı. Her kafadan ayrı bir ses çıkıyordu. Kadınlar su türküsü söylemeyi bırakıp, "Tahta sargılarda büküktür beller, sancı tutmuş boyunları tutmuyor dizler," diye her gün ayrı bir ağıt yaktılar. Erkekler elleri bellerinde yan yan yürüyerek kömür deposuna gidip sobanın başında toplandılar. Durumlarına çare aradılar. Ama ne deseler dönüp dolanıp bir çıkmaza vardılar. Yine de tartışmalar uzayıp gitti. Çare otobüs gelmesindedir diyenler çıktı. Kömür deposunda dilekçeler yazdılar. İmza atıp parmak

bastılar. Dilekçelerle eğri eğri yürüyerek resmi bir binanın kapısına varıp dayandılar. Ama otobüs gelmedi. Çiçektepe'nin çamurundan gelip geri döndüğünü, rüzgârın önünü çevirdiğini söyleyenler oldu. Rüyalar, göz seğirmeleri otobüsün geleceğine yoruldu. Yol gözlenirken erkeklerin boyunlarına, bellerine yün köpüme sargılar dolandı. Sargılar çözüldü. Eğrilen yerlere duman verildi. Bellere boyunlara buhar tutuldu. Buhar çekildi bulut oldu. Karın ardından günlerce konduların üstüne yağmur yağdı. Çatılardan evlerin içine şıp şıp su damladı. Şıp şıp eden, duvarları eritip indiren yağmur sularının altında Çiçektepe'de erkeklerin boynu eğri kadınların gözü yaşlı kaldı," (23)

Postmodernist Türk romanında pastışı bütüncül düzeyde kullanan bir diğer yazar İhsan Oktay Anar'dır. Anar, *Puslu Kıtalar Atlası* (24) ve *Kitab-ül Hiyel* (25) adlı romanlarında postmodernist roman tarzının 'tarihe yönelme' kategorisine giren metinleriyle dikkati çekti. Bununla birlikte yazar romanlarında postmodernist kimliğini bu yönelimiyle sınırlı tutmayarak içeriğe uygun bir pastış uygulamasıyla da pekiştirdi.

İlk romanında onyedinci yüzyıl İstanbul'undan olağan yaşantı kesitleri sunan, ikinci eserinde ise aynı çağlarda yaşamakla birlikte mucit olmaları ile farklı kişiliklere sahip insanları anlatan Anar'ın seçtiği dil, bu yüzyılın atmosferiyle örtüşen bir dildi. Sözdizimi bakımından günümüz Türkçesinin özelliklerine yakın olmakla birlikte sözcük bazındaki arkaik yoğunluk, romanın tarihî görünümüyle uyum sağlamaktadır. Bu da Anar'ın romanlarındaki anlatıcısı bir "vak'a-nüvis" in kimliğiyle özdeşleştirir. Bir roman anlatıcısından çok bir "müverrih" gibidir bu anlatıcı. Halk hikâyelerinde mevcut olan -Latife Tekin'in romanlarında da (daha çok olağanüstülikle buluşarak) örneklenen- sadece olayları kip bakımından paralel cümlelerle sıralama tutumu Anar'ın anlatıcısında da görülür.

İhsan Oktay Anar'ın Türk halk hikâyeleriyle, hatta *Binbir Gece Masalları* gibi doğu anlatılarıyla kurduğu ilişki, Tekin'inkinden daha belirgin bir formel özelliği de kapsamaktadır. Bilindiği gibi, anılan anlatı türlerindeki mevcut anlatıcı, anlatacağı hikâyelerin dinleyicisidir aynı zamanda. O, başkalarından dinlediği, (kendisine de) "rivayet", "hikâyet" ya da "beyan" edilenleri okuyucuya nakletmekle yükümlüdür. Böylesi bir tutum, söz konusu türlere ait metinlerin başlangıcını oluşturan yapısal bir özelliğe dönüşmüştür. "*Râviyân-ı ahbâr, nâkilân-ı âsâr, muhaddisân-ı ruzigâr şöyle rivayet ederler ki*" (26), "*Anlatırlar ki*" (27) gibi klişe giriş ibareleri *Puslu Kıtalar Atlası*'nda hem romanın hem de ana bölümlerin başında yer alır. "*Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı kâinattan 7079, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı.*" (s. 13) şeklindeki ifadeler bir romanın değil; söz konusu türlerin gizemli dünyasına çeker okuyucuyu.

Anar, *Kitab-ül Hiyel*'de bu tip ibareleri metnin geneline yayar. "*Delisakal izzet Efendi dünürü Kız Halil Çelebi'nin Tabanyassızade Tiryaki Beşir Bey'den naklettiğine göre*" (s.46), "*Tarihçiler ve vakanüvislerin hemen hepsi (...) beyan etmiştir*" (s.80), "*Râviyân-ı ahbar ve nâkilân-ı âsâr Üzeyir Bey'in kâh Galatavî, kâh İstanbulî, kâh Sinobî olduğunu beyan etmelerine rağmen*" (s. 117) gibi sayıları yekûn tutan bu ibareler *Kitab-ül Hiyel*'in hem arkaik anlatı türleriyle özdeşleşmesini hem de dolaylı bir anlatıcı çeşitlenmesini sağlar. Böylece yansıtmacı ve modernist roman tarzlarının anlatıcı bağlamındaki tekilciliği de aşılmış olmaktadır.

Kitab-ül Hiyel'in metinlerarası ilişkiler bağlamındaki bir başka ilginç yönü, metnin içine serpiştirilen çizimlerdir. Hikâyeleri aktarılan mucitlerin bulduğu aletlerin plânlarından oluşan bu açıklamalı çizimler, doğulu anlatı türlerinde kitap içine yerleştirilen minyatürlerin varlığını

hatırlatmaktadır ki bunu da eserdeki bir başka pastiş ögesi olarak değerlendirmek mümkündür.

b- Gülünç dönüştürüm (28)

Kurmaca yapının dış gerçeklikle ilişkisini iyice gevşeten postmodernist romanın, bunun yerine metinlerarasılık bağlamında ikame ettiği ana kurgu temellerinden biri de gülünç dönüştürümdür. Burada, bir diğer kurmaca eserle kurulan bağ mizahî bir nitelik taşımaktadır. Yazar örneksediği metnin biçim ve figüratif özelliklerini, kurgu tekniklerini alaya almak ya da okuyucuyu eğlendirmek amacıyla deforme eder. Dolayısıyla gülünç dönüştürüm, metinlerarasılığın öteki iki kategorisiyle örneksenen metne/türe/tarza bakıştaki niyet bakımından ayrılır. Bu bakımdan onlara göre daha dar bir kapsama sahiptir. Pastiche ve parodide örneksene bir araç konumundayken burada amaca dönüşür.

Çünkü söz konusu iki grup örnek metnin konu ve üslûp özelliğinden hareket ederek özgün bir metne o sürekli olarak örneksediği metnin/tarzın çevresinde kalmaya özen gösterir. Onu metnin genelinde ne kadar yinelerse amacına o denli ulaşabilecektir.

Türk romanında metinlerarasılığın bu kategorisini uygulayan bir anlatı olarak Süreyya Evren'in *Postmodern Bir Kız Sevdim* (29) adlı metnini örnek verebiliriz. Evren, anlatısında Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ını örneksemiştir. Yazar, bu niyetini metnin başında açıkça vurgular. Aşağıya aldığım parça, metnin mizahî üslûbunu belirginleştirdiği gibi Pamuk'un romanını örneksene düzlemini de açığa çıkarır. Bu da gülünç dönüştürümdür:

"Sürrealist Süreyya. Bir İstanbullu, Avrupa yakası. (Doğumu Süleymaniye Hastanesi. 19 Mayıs), ... Vakit gençliğinin sabahı idi. Bazen "Kara Kitap" okunuyor ve Orhan Pamuk hayırla yad ediliyordu. İşin doğrusu bu acaip bir eserdir ve erbâbı ona çok itibâr ederler. Manadan anlayan biri "Kara Kitap"ı mübalâğa ile medhedince, mecliste bulunanlar bu sözü ittifakla kabul ve tekrar ettiler. Manası öyle bir dereceye geldi ki sanki ona nazire yazmanın ihtimali yoktur. Bu kadeh Süreyya'ya ağır geldi, imtihan ediliyormuş zannetti. itiraz ederek o kalabalığa hitap etti ve şu cevabı verdi:

POSTMODERN BİR KIZ SEVDİM" (s.1)

Postmodern Bir Kız Sevdim de *Kara Kitap* gibi aşkı ve sevgiyi işler. Metin, Pamuk'un romanının temel motifi olan, Galip'in kaybolan eşi Rüya'yı araması çerçevesinde birçok bağımsız bölümden oluşmasına benzer bir yapıyla kurgulanmıştır. Ancak sevginin/ aşkın yüceltilmesine ters orantılı olarak onu sıradanlaştırma tutumu egemendir (Orhan Pamuk'un da buna benzer bir sıradanlaştırmayı son romanı *Kar*'da inanca, aşka ve sanata yönelterek uygulayacağını bu arada belirtelim). Metnin *Kara Kitap*'la kurduğu ilişki -aşkı yücelten Tahir ile Zühre, Leyla ile Mecnun gibi başka metinler de katılmak suretiyle- paradoksal bir tavırla bu temel üzerine yerleştirilir. Metnin ara bölümlerinde *Kara Kitap*'a doğrudan bir gönderme yapılmaksızın, içi boşaltılmış, saçma kılınmış, cinsellik aracılığıyla sıradanlaştırılmış ilişkiler anlatılmış, böylece aşkın, tutkunun yüceliği alaya alınmıştır. Son bölüm bütünüyle -özellikle *Kara Kitap* üzerine yapılmış değerlendirmelerden hareketle- modernizm ve postmodernizmle ilgili kuramsal yazılardan yapılan doğrudan alıntılarla oluşturulmuştur. Böylece hem metinlerarasılığın en uç uygulaması yapılır hem de bu kuramsal görüşlerin sorgulanması amaçlanır.

c- Parodi

Postmodernist romanda pastişin belli bir türü(n üslûbunu, anlatma formatlarını) örneksemesine karşılık parodi belli bir metni(n konusunu) örneksere. Bir başka deyişle parodi,

yapı boyutundaki pastişin konu/ içerik bazındaki benzeridir. Dolayısıyla parodi bir “önceki metin”den “sonraki metin” yaratmak, yani “bir metni yeni bir metin yaratmak için” (31) hareket noktası olarak örneksemektir.

Parodi bütüncül ve kısmî olmak üzere iki ayrı formda uygulanabilir. İlkinde yazar örneksediği metnin içeriğini ana konu bağlamında dönüştürerek kendi eserine uyarlayabilir. Bu durumda zaman, mekân, figüratif kadro, kültürel ortam açılarından özgün bir metin oluşturmakla birlikte örneksediği metnin ana konu şablonunu uygular. Parodinin kısmî olarak kullanılışında ise örneksenen metne ait bir parça, cümle, başlık özgün yapısıyla yeni metne aktarılabilir. Kısmî nitelikli parodi, anılan özelliğiyle “iktibas” sanatına benzer. Ayrıca metnin başında ya da bölüm başlarında kullanılması durumunda da “epigraf” özelliği kazanır.

Parodinin bütüncül bir anlayışla uygulanmasına burada Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı*’sını örnek gösterebiliriz. Onaltıncı yüzyılın sonlarında, 1591 kışının on gününü kesit alan roman, padişahın emriyle hazırlanan bir kitabı resimlemekle görevlendirilen nakkaş ekibinin çalışmalarını, bunun içinde doğulu nakış üslûbu çevresinde gelişen anlayış farklılıklarının doğurduğu estetik/ kişisel çekişmeler ve seri cinayetler ile bunların çözülüş sürecini anlatır. Romandaki kurmaca dünyanın estetik yoğunluklu merkezini oluşturan bu konu yapılanması içinde aşk, evlilik, cinsellik, günlük hayat, polisiye/gerilim gibi anlatımın estetik sorunları çevresinde oluşan yoğunluğunu dengeleyen, hafifleten çeşitli içerik öğelerinden yararlanır yazar.

Benim Adım Kırmızı’da, daha adından itibaren, Umberto Eco’nun *Gülün Adı* romanı örneksenmiştir. Eco’nun romanı da tarihî bir dönemi, ortaçağı iç zaman olarak seçmiştir. Ruhban sınıf içinde antik Yunan uygarlığına yönelme şeklinde gelişen aydınlanma hareketinin mevcut düzeni bozacağı kaygısını duyan meçhul bir katil, bu girişime katılan din adamlarını esrareniz bir şekilde öldürmeye başlar, iki roman arasında, egemen zihniyetle ona eleştirel bir turum geliştiren karşıtının çatışması; kalıplaşmış, yerleşik değerlere karşı çıkanın cezalandırılması; cinayetleri çözme eylemini dışarıdan gelenin (Baskervillerli William-Kara) yüklenmesi; olayların sınırlı ve belirgin bir zaman kesiti içinde (yedi gün- on gün) geçmesi; aksiyonel yapı içinde çok yoğun felsefi/ estetik sorunların irdelenmesi gibi koşutluklar bulunmaktadır. Dolayısıyla Pamuk, Eco’nun metnini ad, konu, aksiyonel ve entrik yapı, zaman, mekân, figüratif işlev, düşünsel örgü bakımlarından örneksemiş; bununla birlikte yerelleştirmedeki özgün tutumuyla yeni bir metin oluşturmuştur.

Burada ek olarak *Gülün Adı* ile Pamuk’un bir başka romanı, *Beyaz Kale* arasında da koşutluk bulunduğunu belirtmek gerekir. Eco, romanını 1968’de bulduğu bir yazma eserin metnini aktarma şeklinde kurmuştur. Eco, romanının önsözünde yazma nüshayı buluş serüvenini, onu çevirip yayımlarken dikkat ettiği hususları belirtmekle yetinir, ardından yazmanın metnini aktarır (33). Orhan Pamuk da *Beyaz Kale*’yi aynı formatta kurar. Ancak burada yazma eseri bulan ve yayımlayan, yazarın bir önceki romanı *Sessiz Ev*’in kişilerinden tarih doçenti Faruk Darvinoğlu’dur. Böylece Pamuk, kişinin meslekî yönünü dış ve iç metin arasındaki nedensellik bağını kurma aracı olarak kullanmış olur.

Buraya kadar kategorize edip örneklerle açıklamaya çalıştığım metinlerarasılık, postmodernist roman tarzının temel dayanak noktalarından birisidir. Bu tarza ait metinlerin gerek biçim/yapı/üslûp gerekse konu bakımından boyut kazanmasında kurdukları metinlerarası ilişkilerin büyük rolü vardır. Dolayısıyla bu tarz anlatıların barındırdığı anlatım ve anlam katmanlarının çözümlenebilmesi ve sonuçta bu metinler karşısında estetik süreç yaşanabilmesi büyük ölçüde donanımlı bir okur kimliğini gerektirmektedir. Ancak “anlatı ormanlarında” bilinçli bir gezi yapabilmiş bir okur gerçekleştirebilir bunu. Bundan ötürü bir postmodernist romanın algılanması haz, zevk, heyecan düzlemlerinde oluşmaktan çok

metinlerarasılık bağlamında bir yapbozun tamamlanması, bir bulmacanın çözülmesi şeklinde vücut bulur. Ahmet Altan da diğer postmodernist yöntemleri form bakımından yetkinlikle uyguladığı *Tehlikeli Masallar*'ının başına bu çetrefilliği vurgulamak için koymuştur şu epigrafi:

*“Tanrının büyüklüğü,
nedenleri gizlemekle,
kralların büyüklüğü,
onları bulmakta yarar.”*

3- POLİSİYE/GERİLİM

Sanatın diğer dallarında olduğu gibi edebiyatta da modernizmin izdüşümü ‘herkes için olmayanı hedefleme’ şeklindedir. Sanatçının kendi bireyselliğini ön plâna çıkarma eğilimine girmesi alışlagelenden farklı biçim ve içerik öğelerinin edebiyat eserinde yer almaya başlaması sonucunu doğurmuştur. Edebî birikim içinde mevcut olmayan yeni formlar ile konusal ya da tematik tutumlar beraberinde özgünlüğü getirmiş, sanat eserinin genele hitap etme, harcıâlem bir içeriği işleme gibi konvansiyonel düzeneğini sarsmıştır.

Özgün olma çabası içindeki sanatçının bu yolda giriştiği deneyler onu giderek kamusal alandan bireysel sınırları içine çekmiştir. Batıda romantizm ile başlayan sembolizm ile had safhaya varan bu yönelim sanatın iç dinamiklerine dayalı diyalektik sürecin gereği olarak karşıt akımlarla kesintiye uğramışsa da sanatın ve edebiyatın yirminci yüzyılda ulaştığı düzey bu yönelimin sonucu hâlinde gerçekleşmiştir. Artık sanat eseri nesnel gerçekliği yansıtmayı, dolayısıyla taklit etmeyi değil; onu dönüştürmeyi, öznelştirmeyi hedeflemektedir. Modernist sanatın bu ana paydası, giderek geleneksel anlayışı küçümseme tutumunu da barındırmaya başlar. İdeolojik/propagandist, güdümlü/güdümleyici bir alt yapıya dayalı yansıtmacı edebiyat eserleri başta olmak üzere aşk, polisiye/gerilim, tarih gibi temel oluşumlar üzerinde yükselen trivial (yığınal/popüler) edebiyat tarzları ve ürünleri modernistlerce olumsuzlanır. Bunlar estetik dokularla örülmemelerinin de etkisiyle popüler birer kimliğe yönelmekte, en azından ana formatları bakımından bağlı oldukları sanatın düzeyini düşürmektedir. Modernist sanatın bu bakış açısı, ardında toplumsal kitlelerle arasında bir mesafe bırakma arzusunu taşıyan seçkinciliğinin ürünüdür.

Postmodernizmin modernist sanata yönelik eleştirileri arasında onun özgünlüğe ve bundan dolayı da seçkinciliğe dayanması da bulunmaktadır. Modernizmin tekçi tavrından kaynaklanan söz konusu uzaklaşma postmodernizmde kitle kültürüne, popüler estetik ölçülere yakınlaşma tarzında somut bir tepkiyle karşılanmış; böylece “pop-art” zihniyeti, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sınırlarını genişleterek yaygınlaşmıştır.

Popüler tavrına, kitle beğenisini ölçüt almasına rağmen postmodernist sanatın ortaya koyduğu ürünlerin karmaşık biçim ve içerik görünümü çelişkili bir durum olarak yorumlanabilir. Sanat tarihinde bir oluşumun ya da sürecin yaptığı katkıların düzey yükseltici birer kazanım olarak kabul görmesi hâlinde, bir sonraki oluşumun/sürecin onları geçersizleştirmesi pek mümkün olmamaktadır. Postmodernist romanın özellikle üstkurmaca ve metinlerarasılık kategorileri içinde verilen ürünlerinin kompleks yapısını bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Modernist romanın yansıtmayı değil; dönüştürmeyi barındıran anlayışına dayalı “zor” kapsamı büyük ölçüde postmodernist romanda da varlığını korudu. Yine de postmodernist yazarlar bağlı oldukları kitle kültürü ile onun mirasını uzlaştırmayı hedeflediler. Bir başka deyişle, bir yandan genel zevki esas almayı öte yandan romanı -deyiş yerindeyse- bir bilmece

karışıklığına sokmayı amaçlayan postmodernist yazarlar çözümü eklektik davranmakta buldular. Postmodernizmin çoğulcu temelinde de son derece denk düşen bu tutumla birlikte birbirine bütünüyle karşıt olan seçkinci ve popüler sanat anlayışları bir metinde -değişik bağlamlarda- bir araya getirilmiş oldu.

Söz konusu eklektik tutumun postmodernist romanda sıkça kullanılan bir uygulama tarzı polisiye/gerilim öğelerinin varlığıdır. Bilindiği gibi, “polisiye”, “gerilim”, “cinayet”, “dedektif romanı başlı başına bir türdür ve geçmişi ondokuzuncu yüzyıla kadar gider. Edgar Allan Poe, Emile Gaboriau, Conan Doyle gibi yazarların öncülük ettiği (34), ülkemizde de 1881'den itibaren önce çevirilerle, ardından öncülüğünü Ahmet Mithat'ın *Esrâr-ı Cinâyât* (1884)'la yaptığı yerli örnekleriyle geniş bir ilgi alanı yaratan (35) polisiye roman, doksanlı yıllarla birlikte, bir ölçüde sosyo-politik bir kimlik kazanarak yeniden gündeme geldi.

Polisiyenin postmodernist romandaki konumu genellikle üstkurmaca bir düzlemde belirlendi. Bunun yanında Bilge Karasu'nun *Kılavuz*'unda olduğu gibi metnin temelini polisiyeye/gerilime dayama şeklinde daha bütüncül örnekleri de verilmedi değil. Ancak, *Bir Cinayet Romanı*, *Tehlikeli Masallar*, *Benim Adım Kırmızı* gibi romanlarda polisiyenin daha çok yardımcı bir işlevle konumlandırıldığı söylenebilir.

Anılan romanların kurgu temelleri, yukarıda belirttiğim gibi, üstkurmaca bir zeminde yükselmektedir. Üç roman da yazma edimini, estetik meseleleri sorunsal edinerek aksiyonel ve figüratif durumları bunun çevresinde oluşturur. Böylesi bir yapılanma yüksek dozda bir kuramsal hacmin varlığını beraberinde getirmekte, roman gibi çoğunlukla haz, zevk, heyecan gibi estetik yaşantıları yaratma amacı da taşıyan bir türün örneğinin okunurluğunu, sürükleyiciliğini zedeleme riskini taşımaktadır. Öte yandan oldukça yüksek düzey ve hacim gerektiren kuramsal sorunların irdelenmesi ve yorumlanması postmodernist romanın kitlesellik amacına da bir yerde aykırı düşmektedir. Bundan dolayı postmodernist yazarlar polisiye anlatı formatlarından geniş ölçüde yararlanarak bu ikilemi aşmışlar; hem kuramsal problemlerini alabildiğine genişçe metne yaymış (*Benim Adım Kırmızı*'daki sayfalarca süren üslûp yorumlarını, yine bilinçli bir tutumla uzatılan kitaplar arasındaki gezintileri hatırlayınız) hem de “katil(ler) kim?” sorusunun harcıâlem merakını devreye sokarak popüleriteye yönelmişlerdir. Bir diğer açıdan, böylece modernizmin seçkinciliğini çağrıştıran estetik/sanatsal düzey kaygısı ile yığın edebiyatının bir türü aracılığıyla yazınsal ve popüler anlayışların bir biresimi gerçekleştirilmiş olmaktadır.

4-TARİHE YÖNELME

Aydınlanma Çağının kazandırdığı ivmeyle pozitif bilimlerin oluşması, kuramsal bilgilerin tekniğe dönüştürülmesi sonucunda refah düzeyinin yükselmesi özellikle Avrupa insanının beklenti çitasını da yükseltmişti. Böylece içinde bulunulan an ve gelecek önem kazanıyordu. “Şimdi” anlamına gelen Fransızca “modo” sözcüğünden kaynaklanan “modernite” ve “modernizm” adları da zamanın hangi kesitlerinin artık öncelenmekle olduğunu imlemektedir. Dolayısıyla modernlik kavramı ile modernite süreci tarihin sürekli olarak ileriye doğru aktığı düşüncesine dayanır. Daha önemlisi, akış geçmişten kopuş temeline yerleşmiştir. Geçmişten, tarihten ayrılıştan ise bugün “*eskiden yeniye geçişin bir durağı olarak*” (36) ölçüt alınmıştır. Modernizmin kuramcılarında Jürgen Habermas'a göre de “*modern yeni olanla ve hep en yeniyle özdeşleşir. Eskiler ise yok olmaya mahkûm*” (37)dur. Modernizm bu tutumunu kimi zaman en uç noktalarda uygulamaya da koymuştur. Fütürizmin bildirgesinde kütüphaneleri ve müzeleri yok etmekten söz edilmesi modernizmin avangart düzlemde tarihe bakışının boyutlarını göstermesi bakımından önemlidir.

Postmodernizm, modernizme yönelik eleştirel bakışı içinde onun bu yönüne de yer verir. Tarihin akışı içinde insanın da değiştiği tezine dayanan modernizme karşıt olarak insanın temel niteliklerinde değişme olmadığı, ayrıca insanı sürekli ileriye doğru, tarihten kopuş bağlamında değerlendirmenin sanatın sınırlarını daraltacağı görüşlerini önceler postmodernizm. Ona göre “*sanat geçmişe dönerek, geçmişi yansıtarak toplumsal belleğe çağrıda bulunabilmeli*” (38). unutulmuş olan tarihi yeniden gündeme getirebilmelidir.

Tarihin edebiyatta oldukça geniş bir yeri vardır. Türk romanı için de geçerli olan bu durum “*tarihî roman*” gibi başlı başına bir iç türün oluşmasına da zemin hazırlamıştır. İçinde bulunulan çağın birkaç yüzyıl öncesine kadar uzanan yansıtmacı roman tarzı, anılan iç türün öngörülleri doğrultusunda genellikle tarihi belli bir tezin, mesajın hareket noktası olarak değerlendirmiştir. Misyoner bir tutumun ürünü olarak tarih, bugüne göndermeler yapan, ona ders veren, yön gösteren bir kılavuz kimliğinde ve yüce bir konumda görülmüştür. Bir başka deyişle tarih genellikle olumlulararak çıkarılmıştır bugünün karşısına. Böylesi bir yüceltme tavrı bu bağlamdaki romanların içeriğini de büyük ölçüde belirler. Yazarın bakış açısına, ideolojik tutumuna uygunluk içerisinde oluşturulan kurmaca evrende tarihin dönüm noktaları niteliğindeki “*büyük olaylar*”ın merkezinde önemli, gerçek tarihî kişilerin figürleştirilmesi söz konusudur. Ayrıca kurmaca figürler de birer kahraman olarak idealize edilmek suretiyle işlevselleştirilir. Dolayısıyla tarihî fonda yer alan kişilerin tarihe katkıları bakımından öncelendikleri dikkati çeker.

Postmodernist roman tarihe yönelirken yansıtmacı romanın bu açığını kapatır öncelikle. Onun kendisine seçtiği fon, önceki tarzda büyük ölçüde ihmal edilen günlük hayattır. Çağlar öncesinin insanı da bir günlük yaşantıya ait kılınmakta, böylece tarihî romanın idealci dünyası sıradanlaştırılmaktadır. Bu işlem, postmodernist romanın tarihi fon alışının temelini meydana getirir aynı zamanda. Günlük hayat, olağan yaşayışların sıradan insanını gerektirir. Bundan hareketle postmodernist romanın tarihî figürleri tarihin oluşumuna büyük katkıları bulunmayan, belirgin bir statünün sahibi olmayan kişilerdir. Bir başka deyişle tarihi kuran değil; sadece yaşayan insandır onlar. Bugünün insanına yönelik en önemli göndermeleri de aslında pek fazla bir şeyin değişmediği noktada yoğunlaşır. Postmodernist romanın tarihî kategorisinde reel kişiler de aynı bakış açısıyla figürleştirilir. Tarihe, belirgin yönleriyle hizmet etmiş insanlar, olağan yaşantıları içinde vurgulanır. İnsanoğlunun çağlara göre değişmeyen özellikleri, tipleştirme yapılmaksızın, çizilir özenle.

Artık postmodernist romanın tarihî figürleri sıradan askerler (*Puslu Kıtalar Atlası*), küçük buluşlar peşinde koşan mucitler (*Kitab-ül Hiyel*), ev kadınları, savaştan dönen insanlar, çocuklar, nakkaşlar (*Benim Adım Kırmızı*), İstanbul'un fethi sırasında top dökümüyle uğraşan Frenk mühendisler ve yardımcıları ile Boğaz sirtlarında yaşayan Bizanslılar (Vecdi Çıracıoğlu, *Kara Büyülü Uyku* (39)), batılı ressamlar (Nedim Gürsel, *Resimli Dünya* (40)) gibi sıradan insanlardır. Bu kişilerin yaşadıkları da günlük hayat düzleminde yer alır. Temsil ettikleri ise, tarihî döneme özgü olan durumlar değil; bu kişilerin kendi insanî oluşları, bireysel kimlikleridir.

Bütün bunlar gösteriyor ki, postmodernist romanın bu bağlamda gerçekleştirdiği en önemli işlem, sıradanlaştırmadır. O bunlar aracılığıyla yüce tarihin âdeta içini boşaltır, onu profanize eder. Sonuçta oluşan, “*özgür oyun, yörgünlülük, açık uçluluk olacak bir tarih, tarih olmayacak bir tarih*” (41)tir.

Türk romanında postmodernist teknikler ilk kez *Tutunamayanlar*'da görünür. Bu öncü eserle birlikte modernist bir özü postmodernist yöntemlerden de yararlanarak işleme tutumu, özellikle doksanlı yılların romanında eklektik bir içerik-biçim anlayışının yerleşmesine yol açtı. Dolayısıyla anılan süreçte üstkurmacaya ve metinlerara sılığa ait teknikler *Kara Kitap* ve

Yeni Hayat gibi kült eserlerin de etkisiyle modernist romanla özdeşleşti. Bununla birlikte, yine son yirmi yılın Türk romanında, bu çalışmada değerlendirilen, söz konusu yöntemlerin doğrudan postmodernist niyetlerle daha geniş bir oyluma ulaştığı da dikkati çekmektedir. Bu yeni birikim, üslûbun çeşitlenmesi, anlatıcının çoğalması, gerçeğin seçenекlenmesi, zamanın genişlemesi, metnin geçişkenleşmesi bakımlarından postmodernizmin, modernizmin tekçi temeline yönelik tepkisinin, dolayısıyla onun çoğulcu kimliğinin roman türündeki izdüşüm toplamını oluşturmaktadır aynı zamanda.

Bugün artık, anılan yöntemlere ve yönelimlere başvuran yazarların önemli bir bölümünün ürünleriyle, modernist özü hedefleyen eklektik yapısından uzaklaşarak salt kendisini amaçlayan bir postmodernist Türk romanının oluştuğu açıkça görülmektedir.

NOTLAR:

1 Gencay Şaylan, *Postmodernizm*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, s. 87 v.d..

2 A.g.e., s. 26.

3Türk romanında bu tarzın ilk örneğini, çok önceleri, Ahmet Mithat'ın *Müşâhedât* (1891) adlı eseriyle verdiğini söylemek mümkün. Ancak, yazarın bu öncü girişimini postmodernist bağlam içinde düşünmek yanlış olur. Zira on dokuzuncu yüzyılın sonlarında postmodernizm, henüz bir üst akım olarak bile, doğmamıştı. Dolayısıyla, yazarın bu romanını salt yeni bir teknik uygulama niyetinin ürünü olarak nitelendirmek gerekir. *Müşâhedât*'ı bu yenilikçi yönü bakımından da ele alan bir çalışma için bkz.: Necat Birinci. "Türk Romanında Erken Atılmış Bir Adım: Müşâhedât", *Türk Dili*, S. 433, Ocak 1988, s. 25-31.

4 1982. 2.b.: Can Yayınları, İstanbul, 1985. Romandan yapılan alıntılar bu baskıdandır.

5 Can Yayınları, İstanbul, 1996. Alıntılar bu baskıdandır.

6 Can Yayınları, İstanbul, 1989.

7 İletişim Yayınları, İstanbul, 2000.

8 *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 116-117.

9 İletişim Yayınları, İstanbul, 1998. Alıntılar bu baskıdandır.

10 Can Yayınları, İstanbul, 1992.

11Bu teknikler hakkında geniş bilgi için bkz.: Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul. 2001.

12 İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 10-11.

15 Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 1999, s. 110.

14 Tasımlama, öykünüm. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s. 65.

15 Geniş bilgi için bkz.: Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, çev.: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

16 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev.: Kemal Atakay, Can Yayınları. İstanbul, 1995.

17 Zygmunt Bauman, *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, çev.: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 148.

18 *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları.

- 19 Madan Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. çev.: A.Baki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları/Ark, Ankara, 1997, s. 257.
- 20 Adam Yayınları, İstanbul, 1983.
- 21 Adam Yayınları, İstanbul, 1984.
- 22 *Berci Kristin Çöp Masalları*, s. 11.
- 23 A.g.e., s. 25-26. Halk hikâyesi ve masal türlerinin bu bağlamdaki özellikleri hakkında geniş bilgi için bkz.: Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, 2.b., Adam Yayınları, İstanbul, 1988 (1.b.:1946); Doç.Dr.Ali Berat Alptekin, *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1997; Prof.Dr.Saim Sakaoğlu, *Masal Araştırmaları*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999. Ayrıca *Sevgili Arsız Ölüm* hakkında geleneksel anlatı türleriyle ilişkisini -metinlerarasılık kapsamı dışında- inceleyen bir çalışma için bkz.: Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 75-91.
- 24 İletişim Yayınları, İstanbul, 1995.
- 25 İletişim Yayınları, İstanbul, 1996.
- 26 “Gül ile Ali Şir Hikâyesi”, Pertev Naili Boratav, a.g.e., s. 183.
- 27 *Binbir Gece Masalları*, çev.: Alim Şerif Onaran, Afa Yayınları, İstanbul, 1992, C. I, s. 25.
- 28 Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 126
- 29 Mitos Yayınları, İstanbul, 1993.
- 30 Prof.Dr.Zeynel Kiran- Prof.Dr.Ayşe (Eziler) Kiran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınevi, Ankara, 2000, s. 284.
- 31 Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 119.
- 32 İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.
- 33 Can Yayınları, çev.: Şadan Karadeniz, 2.b., İstanbul, 1986.
- 34 Ernest Mandel, Hoş Cinayet, çev.: N.Saraçoğlu, 2.b., Yazın Yayıncılık. İstanbul, 1996, s. 24-25.
- 35 Geniş bilgi için bk/..: Erol Üyepazarcı, *Korkmayınız Mr.Sherlock Holmes*. Göçebe Yayınları, İstanbul, 1997.
- 36 Dilek Doltaş, *Postmodernizm*, Telos Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 62.
- 37 A.g e., s. 62.
- 38 Gencay Şaylan, a.g.e., s. 65.
- 39 Can Yayınları, İstanbul, 1999.
- 40 Can Yayınları, İstanbul, 2000.
- 41 Terry Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, çev.: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 82.

Hece- Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s.493-509.