

## “KOLAJ” VE ROMANDAKİ YERİ

Hakan Sazyek

“Şiir, roman gibi plastik olmayan sanatta, imzalı bir alfabeden sokakta yerden alınan bir mektuba kadar, kolajların var olduğunu kabul ettiğimiz andan başlayarak yazgısal olarak kolaj ve alıntıyı birbirine karıştırmaya, başkasının yazdığı şeyi ya da reklam, duvar yazısı, gazete makalesi vb. günlük yaşamdan alınan her metni kendi yazdığımız şeye aktarma işini kolaj olarak adlandırmaya başladık.” Aragon,1936

Kolaj, son otuz yıllık süreçte -müzik aracılığıyla- dilimize giren “aranjman”, “potburi” gibi batılı öncüllerinin yerini alarak güncellenen bir başka yabancı sözcük. Genellikle iletişim söyleminde sıklaşan yanlış anlamlı kullanımıyla (1) yaygınlaşma yolunda ilerleyen kolaj sözcüğü aslında bir sanat terimidir. Aşağıdaki satırlarda açıklanacak olduğu üzere, resim sanatının 20. yüzyıldaki önemli girişimlerinden ve dolayısıyla dönüm noktalarından birini oluşturan bir tekniğin adıdır. Edebiyattaki yenilikçi girişimlere koşut olarak öykülemeli anlatı türlerine de geçen kolaj, kökenindeki belirginliğe karşın bu yazı sanatında biraz daha karmaşık bir kapsama ulaş(tırıl)mışır. Özellikle ‘metinlerarasılık’ yönteminin netleşmesinden sonra, onunla ilintilendirilmeye başlanan kolaj üzerindeki doğrudan ya da dolaylı değerlendirmelerdeki terminolojik belirsizlik halen sürmektedir.

### Kapsam, köken ve tarihçe

20. yüzyılın başlarında oluşan kübizm akımının resim sanatına önemli bir katkısı olan kolaj, aynı zamanda avangardist sanat anlayışının en önemli öğeleri arasında yer alır. Dolayısıyla, modernist sanat tutumunun, yansıtmacı anlayışa karşı çıkışını somutlaştırmada tırettiği önemli sanat araçlarından biri olmuştur. Nesnel gerçekliği temsil etmeyi başlıca amacı sayan yansıtmacı tarzda sanat eseri, sanatçının benimsediği ekolün ilkeleri ışığında çeşitlenmekle birlikte, genel olarak beş duyuyu algılanabilen gerçekliği işlemeye dayalı bir biçim-içerik bütünlüğüne önem vermiştir. Malzemesi ne olursa olsun, izleyicide/ okuyucuda gerçeklik duygusu oluşturmaya ya da üstlendiği gerçeklik temsilini onunla paylaşmaya yönelmiştir.

Plastik sanatlar içerisinde yer alan resim, bu kolun diğer iki üyesi mimarinin ve heykelin (rölyef hariç) koruyageldiği en, boy ve derinlik boyutlarından sonuncusuna sahip olmayışının yol açtığı gerçekliğini yitirme kaygısını ‘perspektif sayesinde -kurmaca olmayışının sınırları içinde kalsa da- yeniden kazanmıştır. Dolayısıyla yansıtmacı anlayış, sanat eserinin barındırdığı içeriğin, dış gerçekliğin aynı olduğu hususunda izleyicisini ikna/ tatmin edebilmede çok önemli bir “engel”ini dahi aşma yolunda çaba harcamıştır.

Nesnel gerçekliğin bir benzerini inşa edebilme kaygısı -bu gerçekliğin nasıl algılandığı noktasındaki farklılıklarına rağmen, algılanan nesnenin neliği noktasında birleşen- çeşitli ekollerin geneline hâkim olmuştur. (Bu durumun, resimdekine benzer yenilikçi çıkışların başladığı 20. yüzyılı da kapsayan bir yaygınlıkta roman sanatı için de geçerli olduğunu belirtmek gerekir.) Eserin kurmaca bütünlüğünün alabildiğine bağdaşık olmasına dayanan yansıtmacı sanat anlayışında bu bütüncüllüğü zedeleyecek hiçbir “yabancı” içerik ve biçim ögesine yer verilmez; zira en küçük bir öge eserin güzelliğini zedeleyecektir. Dolayısıyla her bir parça arasındaki organik bağ ve uyum, eserin bütünlüğünü oluşturmada vazgeçilmez hususlardır. Bu anlayış 20. yüzyıl başlarına kadar adeta seçeneksiz olarak egemenliğini korumuştur.

1908’de ilk örnekleri verilmeye başlanan kübizm, işte bu yaygın anlayışa alternatif bir üst gerçeklik temsilciliği rolünü yüklenir. Gerçekliğin sadece görünen yaşantıdan ibaret olmadığını, sanat olgusunu sorgulamaksızın savunan kübist resim, görülmeyen yaşantıyı, yani insanın iç dünyasını, hayallerini de görülebilir kılmaya, dolayısıyla bunları resmetmeye başlamıştır. Tuvalin yüzeyinde dış ve iç gerçekliği birlikte verme niyeti, avangard resmin, ‘fotomontaj’lı örnekleri de dahil olmak üzere, malzeme/ biçim açısından bir ayrışmaya yol açmamakla birlikte içeriğin bağdaşıklığını bozarak; birbiriyle organik bağı yokmuş gibi görünen figür ve nesnelerin, kendilerine aitliğini koruyan -modernist romanda olaylar/metin halkaları arasındaki nedensellik bağının gevşemesini ya da silinmesini andıran- bir dağınıklık içinde, birliktelikten uzak, çoklu bir görüntü sergilemesine varmıştır. 1912 Eylülünde verilmeye başlanan bu tür örnekler kübizmin ‘analitik’ yanını ortaya koyar. Dolayısıyla, ilintisiz nesnelerin, desenlerin bir yığın halinde kurdukları bilinçli ayrışıklığa dayalı heterojen görüntü ‘analitik’ kübismi oluşturur. Bütüncül bir yapı kurmak değil; içeriğin, kurmaca âlemin öğeleri aracılığıyla bütüncüllüğü bozmak, yapıyı dağınıklaştırmak amaçlanır bu kolda. Apollinaire, Braque ve Picasso gibi kübist ressamlar, sanat eserinin yüzyıllar boyunca titizlikle korunan bütüncüllüğünü bozmak için ikinci ve cürekâr bir deneye daha girişmişler, resim sanatının malzemeleriyle ‘türdeş olmayan’ çok farklı kullanım alanlarına ait hazır nesnelere, cisimleri tuval üzerine yapıstırıp konumlandırmışlardır. Kübizmin ‘sentetik’ kolunu oluşturan bu tür uygulamalar ‘kolaj’ tekniğinden başka bir şey değildir. Sicim, deri, kıl, tahta, muşamba, hasır gibi malzemelerden yapılmış kullanım gereçleri, ayna (kırıkları), bilet, duvar kâğıdı, etiket, gazete, iskambil, konserve kapağı, pipo, pul, sepet, sigara paketi gibi hazır nesnelere, kendi yapılarını, kimliklerini korumak ve temsil etmek suretiyle yer buldukları tuvalin üzerinde aykırı bir formun oluşmasına araç olmanın yanında, sanat eserinin, dış gerçekliği temsil etmek yerine artık kendi kurmaca gerçekliğini kurma, vurgulama ve iletme tutumuna da önemli katkılar yapmışlardır. Yansıtmacı sanat anlayışının özenle saklamaya çalıştığı yapıntı olma durumu kolaj tekniği ile -tam tersine- vurgulanarak pekiştirilir. Bu tutumun bir yönü eserin ait olduğu camiaya, sanat geleneğine bir tepkiyi kapsarken öteki yönü de izleyiciye dönüktür. Bu bağlamda önemli olan husus, izleyiciyi bu karşıtlık, bu gelenekten kopuş karşısında kıskırtmak, onu estetik bir sarsıntıya uğratmaktır. Bu yönüyle, kolaja dayalı bir eser, sanatın içeriğine dönük bir deformasyondan çok biçim boyutunda izleyiciye adeta bir şok yaşatmayı önceler. Zira kolaj, algıda bir kırılma yaratarak resmin bütüncül algılanmasının önünü keser ve onun izleyici tarafından algılanışındaki sürekliliğe/ kesintisizliğe son verir. Kolaj, kübistlerin ardından dadaizm ve gerçeküstüculük akımlarında da genişçe yer almış, 20. yüzyılın modern resim sanatının avangard eserlerinde geçirdiği kimi değişikliklerle varlığını korumuştur (2).

### **Romanda bir biçim ögesi olarak kolaj**

Kolaj, roman sanatında, resimdeki niteliklerinden önemli farklılıklarla kullanılmıştır. Bunda büyük ölçüde edebî nesnenin -eserin-, genellikle bir kitap halinde şekillenmesinin yarattığı ve edebiyatı, diğer güzel sanat dallarının sahip olduğu, içeriği biçime taşıyabilme imkânına oranla bir ölçüde kısıtlayan yapısal zorunluluğun payı vardır. Dolayısıyla diğer sanat dallarında nesnel boyutluluğa sahip oluşun sağladığı -ve gerek sanatçı gerekse izleyici bağlamındaki- görsel ve somut yorumsallık, edebiyatta eserin kurmaca dünyasının devingenliğini sağlayan ekspresif yapı bünyesinde gerçekleşebilir. Plastik sanatlara ait eserlerin bizzat nesnelere oluşun sanatsallığı, edebiyat eseri ancak içeriği ve bu içeriğin kapsamında kalan biçimi aracılığıyla sağlayabilir. Bu yapısal mahkûmiyet sonunda önem kazanan, içerikte estetize oluş (Ferit Edgü’nün *O’su*, Latife Tekin’in *Buzdan Kılıçlar*’ı gibi kimi öykülemeli kurmaca eserlerde denenilen biçimci uç uygulamalar bir yana bırakılırsa)

durumu, kolajın da bu sınırlılık içinde yer almasına, dolayısıyla edebiyatın özüne, ruhuna uygun bir dönüşüm geçirmesine zemin hazırlamıştır.

Romanda kolaj, yaygın olarak malzeme bakımından [harfler, sözcükler, grameri türdeş; bu malzemelerin yarattığı formlar [sözlük, ansiklopedi, makale, çalışma notları/ müsvedde, dipnot], bu formların ait olduğu kurmaca ve kurmaca olmayan edebî türler [tiyatro, şiir, destan ve mektup, günce], buna bağlı olarak yararlanılan söylem tarzları [estetik, iletişim, bilim] ve nihayetinde yönelinen izleyici kitle [öğrenci, gazete/ makale okuyucusu, haber alıcısı] gibi temel ölçütler bakımındansa türdeş olmayan, çok farklı alanlara/hedeflere hitap eden, bu bağlamlar içerisinde işlevsellik kazanmış “metin”lerin bir ana metin fonu üzerine serpiştirilerek yapılandırılması tarzında uygulanmıştır. Nadiren, malzeme bakımından türdeş olmayan “parça”larla oluşturulan kolaj uygulamalarının da bulunduğunu bu arada belirtelim. Sözelimi, Hilmi Yavuz’un *Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri*’ndeki (1990) solfej kâğıdı ile İhsan Oktay Anar’ın *Kitabül- Hiyel*’indeki (1999), kimi mekanik aygıtların düzeneğine ait şematik çizimler, malzemece türdeşlik dışı özellikleriyle dikkat çekici birer kolaj örneğidir. Bu eserler aynı zamanda, kökeni resim sanatı olan kolaj tekniğinin, söz konusu orijini doğrultusunda kullanılmasının sınırlılığı içinde kalan örnekleridir (3).

### **Yansıtmacı roman tarzı bağlamında montaj-kolaj farklılığı**

Kolaj, roman terminolojisinde zaman zaman bir alıntı tarzı olan montaj kastedilerek ve onun adıyla kullanılmakta (4), zaman zaman da iki teknik arasındaki derin ayrımı fark etmeyen bir geçişlemeyle değerlendirilmektedir (5). Montaj, genellikle yazarın kendi kültürel birikimini, anlamsal bir katkı kaynağı niteliğinde devreye sokarak eserde kültürel, düşünsel bağlamda çok katmanlılık yaratmak, işlenen, irdelenen sorunsalla ilgili bir pekiştirme yapmak niyetiyle uygulanan bir tekniktir. Montaj, form itibarıyla doğrudan alıntı halinde gerçekleştirilir. Başka bir metne ait olup alıntı oldukları “ ” imleri arasına alınarak belirginleştirilen parçalar eserde bir bütünlük sağlar. Monte edilen parçalar metni anlamsal boyutta destekler, içeriği besleyip zenginleştirir. Bu yönüyle montaj, kurmaca metnin kurgusuna, dolayısıyla yapısına doğrudan bir etkiye bulunmaz.

Kolaj ise metin parçalarının, romanın kurgu sisteminde ayrışıklık/dağınıklık oluşturma gibi yapısal bir işlev taşıma amacını taşır; ancak kolajın doğasında türdeş olmamaktan kaynaklanan bir aykırılık bulunması, onun romandaki uygulanışını da avangard bir temele yerleştirir. Bir başka deyişle, romanın, tarihsel gelişimi içerisinde genellikle dış gerçekliği yansıtmaya eğilimini taşıyor olması, bu türe ait eserlerde olay örgüsünün kurgulanışında neden-sonuç ilişkisine dayalı bağdaşık/bütüncül bir metin yapısını temel edinmesine zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla, kolaylıkla algılanabilir bir zaman ve mekân zemininde bir figüratif kadronun aksiyonel ve psikolojik yaşantısı anlatılır. Bu tarz romanlarda, kolaj uygulamalarının türdeş olmayan metin parçaları halinde bu alışılmış düzeneğin içine serpiştirilmesi, yadırgıyla karşılanabilen yeni bir olay örgüsü ve kurgu tarzını beraberinde getirir. Figürlerin görülen ve görülmeyen yaşantılarını veren/ anlatan pasajların sözlük, ansiklopedi, makale, haber, şiir, mektup, günce gibi türdeş olmayan form, tür ve söylem örnekleriyle birbirinden ayrıştırılması, parçalanması, roman sanatının kanıksanmış öyküleme anlayışından alabildiğine ayrılan, kopan bir roman yapısını ortaya çıkarır. Bu yönüyle kolaj, romanda avangard bir anlayışın temel öğelerindedir.

### **Kolaja, metinlerarasılık-üstkurmaca farkı ışığında bakış**

Kolaj, ‘metinlerarasılık’ (intertextuality) kapsamında ele alınmaktadır. Buna göre kolaj bir alıntı çeşididir çünkü. Dolayısıyla edebiyat sanatının gerekleri ve öngörülerıyla yazılmış

metinlerdeki her türlü alıntı ve gönderme metinlerarasılığın kapsamındadır. Bu yaklaşım, kaynağını Rus roman teorisyeni Mikhail Bakhtin'in 'diyalogsallık' ya da 'söyleşimcilik' görüşünden almaktadır. Bakhtin'in teorisi, romanın anlatıcı ve figüratif kadro üyeleri arasındaki serbest ilişkiye dayanır. Figürlerin mensup oldukları sosyal kesimlere aitliklerini söylem boyutunda temsil edişlerini buluşturma anlayışından hareketle kurulan bu ilişkide yazar, anlatıcı ve figürler hep temsil ettikleri kesimlerin söylemleriyle konuşur, yazar ve davranırlar. Dolayısıyla roman, birbirinden farklı, hatta birbirine karşıt toplumsal değerler ve davranış biçimleri, bakış açıları ve söylemler aracılığıyla 'orkestrala(n)mak' suretiyle üslupça "çok biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen" (6) bir karışım düzeyine ulaşır. Bakhtin'e göre romanı, öncülleri olan bütün anlatı formlarından ayıran temel özelliği, bu 'çok dillilik'tir. Ne var ki, Bakhtin'in 'söylemlerarasılık' da diyebileceğimiz görüşünün temelini oluşturan ayrışık söylem öğeleri, kendi aralarında bir "çarşıma" (7) yaşamaktan, görece özerkliklerini korumaktan çok "yapılanmış sanatsal bir sistem biçimlendirmek üzere bileşir ve bir bütün olarak yapının daha yüksek biçimsel bütünlüğünün" (8) içinde erir. Onun görüşlerinden yola çıkarak oluşturulan bütün ardıl teoriler, özellikle Julia Kristeva'nın kapsamını çizdiği 'metinlerarasılık' teorisi, Bakhtin'in "karnaval" imgesiyle vurguladığı çoğulcu metin yapısını, bir alıntı temeline yerleştirerek ele alır. Buna göre "her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümü" (9) niteliğini taşır.

Edebiyatta, roman türünün tarihi seyri içinde örnekleri görülmekle birlikte 20. yüzyılın son çeyreğinden postmodernist tarzın ana ilkelerinden biri olarak yer alacak olan üstkurmaca (metafiction) da çağdaş sanatın biçimsel yeniliklerinden biridir. Modernist romanda üstkurmaca kurguyu deforme etmek yolunda kullanılırken, postmodernist romanda anlatılanların kurmaca olduğunu vurgulamak için değerlendirilir. Bir başka deyişle, modernist yazar bu tarzdan, farklı bir boyutta olsa da gerçekliği yansıtmak amacıyla; postmodernist yazarsa anlatının kendisine yönelik olarak yararlanır. Modernist romanda olabildiğince öznelleştirilen ve kurgu deformasyonu yoluyla işlenen gerçeklik, postmodernist romanda bütünüyle yadsınır. Yazma ediminin öncelenecek merkeze metnin yerleştirilmesi, metnin nasıl kurgulandığının çeşitli vesilelerle ve sık sık vurgulanması, yazarın sözcüklerden oluşturduğu dünyadaki egemenliğini nesnel gerçeklik-kurmaca çelişkisi içinde kalmış olan okura da hissettirmesi şeklinde uygulanan üstkurmaca aracılığıyla yazar, okurun, içeriğin akışına kapılmasını engellemeyi amaçlar. Yansıtmacı ve modernist roman tarzlarının altyapısını oluşturan "temsil" görevinden uzaklaşan postmodernist roman, üstkurmaca ile estetize edilmiş bir oyun dünyası yaratmaya yönelir. Kolaj bu noktada postmodernist roman için çok elverişli bir teknik olabilmektedir. Bununla birlikte, modernist roman da nesnel gerçekliğin 20. yüzyılda büründüğü çok boyutluluğu, parçalanmışlığı romanın biçiminde sembolize etme tutumuyla -postmodernist romanın sahiplenerek başatlaşacağı kimi teknikleri ondan çok daha önce, 20. yüzyılın başlarında- kullanmaktan uzak kalmamıştır. Değişen gerçekliği, toplumsal yapıyı, insan ilişki(sizlik)lerini tutarlıca algılayamayıp hayata ve/ veya topluma yabancılaşan bireyin içine girdiği ruhsal bozgunun da roman kurgusuna yansıtılmaya elverişli bir içerik ögesi oluşu, modernist romanın, kolaj tekniğini verimli bir işlevsellikte kullanabilmesini sağladı. Bu durum, hedefleri farklı olmasına rağmen iki tarzın kimi teknikler çevresinde birbirine yakın durduğunu gösterir. Kolaj, bunlardan biridir. Dolayısıyla, içeriğe bir katkı getirmekten çok biçimi belirleyen öğelerden biri olarak kolaj, yazma ediminin modernist romanda simgesel bir izdüşümüne; postmodernist romanda da oyuna yönelik bir yazma tutumuna dönüşmesinin yarattığı bir alt teknik olarak değerlendirilebilir.

Metinlerarasılığın diğer yöntem ve yönelimlerinde olduğu gibi, başat alt teknikleri olan pastiş ve parodi ile kolaj arasında çok derin bir ayrım vardır. Bu temel ayrım, romanın yapısında ve söyleminde kısmî farklılık yaratma ölçütü ışığında belirlenir. İlk iki teknik mutlaka daha önce

başka bir yazarca yazılmış bir kurmaca metnin varlığını gerektirir. ‘Önceki metin’, eserin bütününe de yayılabilir; kısmî de konumlandırılabilir. Ama ‘sonraki metin’in içeriğindeki bağdaşıklık, süreklilik durumu kendisini hep korur. Bu noktada şunu da belirtelim: Pastiş de farklı söylem alanlarına yönelik bir tekniktir. Ancak, bu yönelim sadece taklit/ uyarlama düzeyinde kalır. Pastiş, farklı söylem ürünü pasajların, ana metnin biçim/içerik dokusu içinde eritilmesi yoluyla uygulanır. Başka yazar(lar)ın kurmaca metin(lerin)den yapılan alıntılarının bir dönüştürüm işlemiyle esere yansıtılması kolaj değildir. Çünkü bu noktada, alıntılanan metin parçası kendisi olmaktan çıkarak eklemlendiği metnin -doğrudan (yazarın kültürel/ ideolojik birikiminin yansıması şeklinde) ya da dolaylı (pastiş, parodi, gülünç dönüştürüm formlarında, eklemlenen yeni metnin hareket noktası olması şeklinde) olsa da- bir ögesi haline dönüşür. Parodi de konunun taklidi olduğundan, ‘sonraki metin’de ancak yeni bir kurmaca ortamın hareket noktası olarak kalır. Konu, sorunsal ve entrik yapı bakımlarından *Gülün Adı*’ndan beslenen *Benim Adım Kırmızı*’da önceki metne ait hiçbir doğrudan ögenin görülemeyeceğini; iki metin arasındaki parodik yakınlığın ancak çağrışım aracılığıyla, yani pentimenter (10) bir bağla yakalanabileceğini hatırlayınız.

Kolajın, öykülemeli metin bağlamında mutlaka bir dış alıntı temeline dayanması gerekmez. Kolaj kapsamında, farklı yazarlara ait ya da anonim edebî/ edebiyat dışı “gerçek” metin parçalarının romana eklemlenmesi, ancak bir alıntı olarak kabul edilebilir. Bu uygulama aynı zamanda kolajın iki uygulama tarzından birini oluşturur. Adalet Ağaoğlu’nun modernist *Ölmeye Yatmak*’ındaki (1973) gazete haberleri ve Erendiz Atasü’nün postmodernist *Dağın Öteki Yüzü*’ndeki (1996) künyeli haber başlıkları, anılan romanların metinlerinde sıkça konumlandırılan “gerçek” metin parçalarıdır. Metinlerarasılığın tekniklerine ve ruhuna daha yakın görünebil-mekle birlikte, bu tür örneklerin kolaj kapsamında oluşunun temel ölçütü ise, yukarıda belirttiğim üzere, alıntılanan parçaların herhangi bir dönüştürüme uğramamasıdır.

Kolajın edebiyattaki karakteristik özelliğini belirginleştirmesinden ötürü daha önemli olan öteki tarzı ise yazarın kendi kaleme aldığı başka söylemlere ait metin parçalarını yapıştırmasıdır. Bu tarzı, kolajın metinlerarasılığa değil, üstkurmacaya bağlı bir teknik olduğunu çok daha belirgin bir biçimde ortaya koyar. Metnin bütününe yayılan bir genişlikte, dolayısıyla etkililikte bir kolaj uygulamasının romanımızdaki en olgun örneklerinden biri *Tutunamayanlar*’dır (1972). Oğuz Atay’ın romanı bu bakımdan bilinçli olarak biriktirilmiş bir malzeme yığını barındırır adeta. Turgut Özben’in, eski arkadaşı Selim Işık’ın manevî izini, onun ardında bıraktıklarının kılavuzluğunda sürüşünü ve yaşadığı bilinçlenme sürecini anlatan altıyüztümüzyedi sayfalık romanda (11) metne serpiştirilmiş farklı söylem alanları, kurguyu deforme etme yolunda yetkinlikle gerçekleştirilmiş kolaj uygulamaları sunar bize. Turgut’un görülen ve görülmeyen yaşantısını işleyen ana metin birimleri arasındaki bu alanlar, protagonist Selim’in gittikçe artan ve intiharla sonuçlanan yabancılaşmasının doğurduğu kişilik parçalanmasının biçimdeki simgesel bir izdüşümü olmasının yanı sıra romandaki nedensellik bağını gevşeterek bozma işlevini taşır. Bir “manzum destan” (altıyüz dize/ondokuz sayfa); onu kısa bir arayla izleyen bir “mensur şerh” (seksenaltı sayfa); bu şerhin içerisinde bir “piyes” (yedi sayfa), bir “Garip Yaratıklar Ansiklopedisi”; yine, Selim’in sevgilisine yazdığı bir mektup (yetmişbir sayfa), bir “Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi” (otuzdört sayfa) arşiv belgeleri, mektuplar, nüfus cüzdanı sureti gibi metnin temel fonu üzerine yapıştırılmış parçalar, arayış motifi üzerine bina edilmiş ana olay ekseninde yabancılaşma ve içsel bilinçlenme sorunsalını işlemeyi, bu ana olayın söyleminden çok çok farklı söylem formatlarıyla pekiştirerek yineleyen “kolaj nesnelere”dir. Selim Işık’ın anomik kişiliğini ironik dolaylamalarla ele alan -ve Turgut’un okuma eylemi aracılığıyla okura ulaştırılan- bu uzun eklentilerin ardından son bir kolaj uygulaması daha yapar Atay, seksen sayfalık bir “gün- ce”yi ekler. Okurun, Turgut’un arayışına tanıklığını hep bölen, kesintiye uğratan bu kolaj pasajların sonuncusunda dikkatleri, duyarlılıkları bizzat Selim’in kalemiyle

yazılmış, yabancılaşmış bireyin ölümüne sürüklenişinin birinci elden aktarımına çekerek romanın içinde yine bağımsız bir iç metin oluşturur ve okutur. “Gerçek” olmayan; Atay’ın yaratımı bu eklenti/ yapıştırma kısımlar, her ne kadar simgesel bir izdüşüm özelliği taşımak suretiyle içeriğe, dolayısıyla anlama göndermeler yapsalar da öncelikli olarak biçimsel özerklikleriyle dikkat çekerler. Zira, -estetik riskleri dikkate almayan hoyrat bir tutumla- bütün bu kolaj temelli pasajlar/ kısımlar metinden çıkarılsa dahi -Turgut’un yaşantısını kapsayan ana olay merkezinde- romanın bütünlüğü zedelenmemiş olacaktır. Üstelik, böylesi bir sökme işlemi, romanın -kolajlı parçalar arasında bilerek silikleştirilmiş olan- nedensellik bağına daha da bclirginleştirecektir. Bu da metinde, Selim Işık’ı merkez kişi düzeyine yükseltme amacıyla yer verilen farklı söylemli ve formlu kısımların yapıyı dağıtma/ bozma niyetiyle eklendiği/ yapıştırıldığı görüşünü pekiştirmektedir.

*Tutunamayanlar*’daki örneklerinin de gösterdiği gibi, kolajda bir başka “gerçek” metinden hareket etme koşulu yoktur. Bu teknikte önemli olan, roman metninin egemen söylem tarzını parçalama, farklı söylem alanları yaratarak ayrışık bir yapı oluşturmaktır. Bir başka deyişle kolaj, bir başka dış metinle doğrudan ya da dolaylı bir ilişki kurarak onu ana metnin içine sindirmeyi değil, uygulandığı metnin kendi iç yapısını etkilemeyi amaçlar. Bu özelliği ve amacı, kolajı metinlerarasılığın değil, üstkurmacanın bir alt tekniği kılar. Kolajda, eklenen metin, herhangi bir dönüştürüme uğratılmaksızın, özgün formu/ kimliği korunarak alınır. Dolayısıyla, kolaj farklı söylem alanına ait bir metin parçasının, kendi özgün biçimiyle ana metne yerleştirilmesi/ yapıştırılması şeklinde uygulanan bir tekniktir. “Yapıştırma”, kolajın özünü oluşturan temel eylemdir. Yapıştırılan bir nesne ise katıldığı zemine içerik/ anlam katkısı yapan bir bütünleyici öge olarak değil; eğreti duran oylumlu bir eklenti halinde gelir. Böylece, metinlerarasılığın amaçladığı “ilişki”ye dayalı bir bütünlük yerine “kopukluk” yaratmayı amaçlayan biçimsel parçalılık gerçekleşir.

## NOTLAR

1 Popüler olmakla birlikte, kimi TV kanallarının, günlük yayın akışını gösteren listelerinde ya da tanıtım parçalarında kimi dizilerin önceki bölümlerinden seçilerek yapılmış “derleme” bir bölümü “kolaj” alt başlığıyla duyurmalarını bu duruma ömek olarak verebiliriz. Dolayısıyla kolaj, güncel yazı ve konuşma dilinde epeyce değiştirilmiş hatta boşaltılmış bir anlamla kullanılmaktadır.

2 Bir resim tekniği olarak kolaj hakkında geniş bilgi için örneğin bkz. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1981; Guillaume Apollinaire, *Kübit Ressamlar*, YKY, İstanbul, 1996; *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 3 cilt, YEM Yay., İstanbul, 1997; *Modernizmin Serüveni*, haz. Enis Batur, YKY, İstanbul, 1997; Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, Çev. Erol Özbek, İletişim Yay., İstanbul, 2003.

3 Özellikle çocuklara ve gençlere yönelik olarak eskiden beri yapılan ve masal, yalınlaştırılmış roman ve benzeri kitaplarda örneği çokça görülen resimleme (illüstrasyon) uygulamalarını, didaktik bir niyetle, okuyucunun alımlamasını pitoresk bir bütünlüğe ulaştırma, dolayısıyla okuma eylemini sevdirerek sürekli kılma amacına dayanmaları bakımından, kolaj kapsamında değerlendirmemek gerektiğini düşünüyorum. Yine, İskender Pala’nın yansıtmacı tarzda ve bir ölçüde Divan edebiyatının edebî ve kültürel altyapısını kurmaca bir bağlamda aktarmayı amaçlayarak yazdığı *Babil’de Ölüm İstanbul’da Aşk*’ta (2003) yer verdiği desenleri de bu pitoresk bütünlük içinde görebiliriz.

4 Örneğin bkz. Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Neş., İstanbul, 2001, s. 243-247.

5 Örneğin bkz. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İstanbul, 2001, s. 44.

6 Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., İstanbul, s. 36.

7 Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., 3. b., İstanbul, 2001, s. 166.

8 Bakhtin, a.g.e., s. 37.

9 Kubilây Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yay., Ankara 1999, s. 41.

10 'Pentimento' da kolaj gibi kökeni resim sanan olan bir terimdir. Tuvaldeki resmi astarlayıp silerek üzerine yeni bir resim yapmak anlamını taşır. Eskiden, ekonomik zorluklardan dolayı yeni tuval bulamayan ressamlar bu yolu denemiş. Ayrıca eski resmi beğenmemek de pentimentonun nedenleri arasındadır. Ressamın üzerine astar çekerek kapattığı eski resim, yeni resmin boyasının kurummasından sonra, dikkatlice bakıldığında görünecek kadar belirginlik kazanır. Özellikle alttaki koyu renkli kısımların üzerine yeni resimde daha açık tonlar sürülmüşse görünürlük daha da nedeşir. Pentimento, resim sanatında bilinçli olarak da uygulanabilen bir yönelimdir. Böylece, izleyici iki resim arasında kurulan ilişkiyi idrake davet edilmiş olur. Metinlerarasılık kapsamında edebiyata da geçen pentimento terimi, metinde bir önceki metnin izlerini sürmek ve bunu da dikkatli okuyucuya sezdirmek ya da buldurmak gibi bir tutum barındırır. Bu yönüyle o, öykülemeli metinlerdeki parodi tekniğinin imgesi olarak nitelenebilir. İşte, *Benim Adım Kırmızı*'nın sayfalarında da *Gülün Adı*'nın satırlarının gölgesi sezilir. Bu değerlendirmenin, Pamuk'un eserine eleştirel bir tutum barındırmadığını da belirtmeliyim- Zira parodik bir merin olan *Benim Adım Kırmızı* aynı zamanda "özgün" bir eserdir.

11 6.b., İletişim Yay., İstanbul, 1990.

*Kitap-lık*, S.92, Mart 2006, s.92-99.