T.C.

CELAL BAYAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA TEZİ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

POSTMODERN ROMANLARDA DİL

NİL YÜZBAŞIOĞLU

DANIŞMAN

YRD.DOÇ.DR. ÖZLEM NEMUTLU

MANİSA-2016

TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI

Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 13/04/2016 tarih ve 12/12 sayılı toplantısında jürimiz tarafından Celal Bayar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin 35. Maddesi gereğince Enstitümüz Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı öğrencisi Nil YÜZBAŞIOĞLU'nun ***"Postmodern Romanlarda Dil"*** Konulu tezi incelenmiş ve aday 18/05/2016 tarihinde saat 13:30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90 Dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin,

BAŞARILI olduğuna	☑	OY BİRLİĞİ	☑
DÜZELTME yapılmasına	* ☐	OY ÇOKLUĞU	☐
RED edilmesine	** ☐	ile karar verilmiştir.	

* Bu halde adaya 6 ay süre verilir.

** Bu halde adayın tez konusu değiştirilir veya adayın isteği halinde tezsiz yüksek lisans programına geçişi sağlanır.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Özlem NEMUTLU

ÜYE

Doç Dr. Rıza BAĞCI

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Halil Hadi BULUT

ÜYE

Prof. Dr. Fazıl GÖKÇEK

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Sabahattin ÇAĞIN

	Evet	**Hayır**
Tez, burs, ödül veya Teşvik programına (Tüba, Fullbright vb.) aday olabilir.	☐	☐
Tez, mutlaka basılmalıdır.	☐	☐
Tez, mevcut haliyle basılmalıdır.	☐	☐
Tez, gözden geçirildikten sonra basılmalıdır.	☒	☐
Tez, basımı gereksizdir.	☐	☐

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum "Postmodern Romanlarda Dil" adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2016

Nil Yüzbaşıoğlu

ÖZET

Postmodern sanatın kökü, Avrupa'da Aydınlanma Çağı'nın başlamasıyla birlikte çeşitli alanlarda yaşanan değişim ve gelişmelerin sanata yansımasına dayanır. Aydınlanma Çağı'nın getirdiği yeni düzen ve bu düzenin toplum ve birey üzerinde yarattığı etki, modern sanatı doğurur. Modern düşüncenin, sanat üzerindeki etkisi, sanat anlayışında eskisinden çok daha farklı bir algılama şeklini tanımlayarak, postmodern sanatın zeminini hazırlar.

Doktora tezi olarak hazırlanan bu çalışmada, postmodern romanlar üzerinde yapılan incelemelerde sıkça vurgulanan, ancak derinine inilmeyen postmodern dil kavramı ele alınmıştır. Türk edebiyatının 1980 sonrası ortaya çıkan dokuz karakteristik romanı bu incelemede esas alınmıştır. Postmodern roman dilinin varlığı ve özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmamızın giriş kısmında Avrupa'da modernite, modern roman; postmodernite ve postmodern roman kavramları üzerinde durulmuş, çalışma postmodern roman estetiğini hazırlayan tarihi koşullarla temellendirilmiştir. Postmodern romanın tema, olay örgüsü, zaman, mekan, gerçeklik ve üstkurmaca unsurlarıyla olan ilişkisi üzerinden, postmodern roman dilinin nasıl oluştuğu tespit edilmiştir. Teknik açıdan postmodern romanın temelini olan dil üzerine yapılan bu çalışmanın edebiyat araştırmalarına katkı sağlayacağı inancındayız.

ABSTRACT

Developments and changes indifferent areas begins with enlightenment age in Europe. These developments and changes in different areas of art creates the roots of postmodern art. New order of enlightenment age and the effect of new order of enlightenment age to the people creates modern art. The effect of modern thinking creates new understanding for art and this new perception creates postmodern art.

We know that, in studies of postmodern novels, consept of language was underlined but it was also superficial. We studied the concept of language for postmodern novels in this Doctoral thesis. There is nine characteristic novel type in Turkish literature after 1980. These novel types are modernity in Europe, modern novel, postmodernity, meta fiction, postmodern novel, historical conditions, plot, time, place, reality and postmodern language. We belive that, this study of concept of language for postmodern novels will create contribution for literature.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER IV

ÖN SÖZ V

KISALTMALAR IX

GİRİŞ 1

MODERNİZM VE POSTMODERNİZM KAVRAMLARI 1

Modern, modernizm, modernlik, modernite, modernleşme 1

Aydınlanma Çağı 2

Moderniteye Yöneltilen Eleştiriler 3

Modernizm ve Avangard 4

Postmodernlik, postmodernite, postmodernizm: 9

Postmodernitenin Temelleri 10

1.MODERN VE POSTMODERN ROMAN KAVRAMLARI 14

2. POSTMODERN ROMANLARDA DİL NEDİR? 23

2.1. Postmodern Romanlarda Tema-Dil İlişkisi 29

2.2. Postmodern Romanlarda Üstkurmaca-Dil İlişkisi 86

2.3 Postmodern Romanlarda Gerçeklik-Dil İlişkisi 109

2.4. Postmodern Romanlarda Olay Örgüsü-Dil İlişkisi 129

2.5. Postmodern Romanlarda Mekan-Dil İlişkisi 151

2.6.Postmodern Romanlarda Zaman-Dil İlişkisi 169

3.SONUÇ 176

4. KAYNAKÇA 182

4.1. Genel Kaynaklar 182

4.2.Alıntı Yapılan Kaynaklar 183

ÖN SÖZ

Postmodern roman, modern romanın yarattığı yenilik ve değişim hareketinin ardından, roman tarihinde yaşanan büyük estetik kırılmanın bir sonucu olarak ortaya çıkar. Modern roman, pek çok açıdan, postmodern romanı önceler ve onun zeminini hazırlar. Postmodern roman, modern romanın yarattığı yeni yorumlama şeklini temel alarak, ona benzeyen ve ondan ayrılan taraflarıyla varolur. Roman tekniğini farklı boyutlara taşıyan postmodern roman, postmodern dünya görüşünü içeriğine katarak roman tarihinde yeni bir yol açar.

Postmodern roman, kendi roman yorumlamasını, modern roman gibi biçimin üzerine kurar. Romanın tarihi gelişiminde, biçim unsurunun içeriğin önüne geçmesi ve metnin taşıyıcısı konumuna gelmesi, çok önemli bir dönüm noktasıdır. Biçimin içeriği yönlendirdiği bir kurgu, modern ve postmodern romanı, kendilerinden önceki roman anlayışından ayıran en belirleyici özelliktir. Postmodern roman, modern romandan devraldığı biçimci tavrı, deneysel biçimcilik bağlamında daha farklı bir yere taşır. Biçimciliğin postmodern romanda geldiği nokta, edebi eserin temelini oluşturan dil kullanımına, tekniğin de temeli olma işlevi yükler. Dil, postmodern eserde, biçim ve içerik kurgusunun amacı haline gelir ve dolayısıyla postmodern olmayan romanlardan ya da modernizm öncesi roman anlayışından çok daha farklı bir şekilde metinde yer bulur.

Postmodern roman anlayışının, biçime ve öncelikli olarak dile yüklediği işlev, günümüze kadar postmodern romanlar üzerine yapılan incelemelerin temeli olmuştur. Postmodern romancının neyi anlattığından ziyade, nasıl anlattığını önemseyen tavrını esas alan incelemeler, romanların unsurlarını incelerken anlatım şeklinin, dil dışındaki unsurlara etkisinden daha yoğun bir biçimde bahsetmişlerdir. Dolayısıyla söz konusu incelemelerde, dil ayrıntılı olarak irdelenen bir unsur değildir. Sadece postmodern roman dilini ya da söz konusu yazarın dili kullanımını temel alan yol gösterici; fakat yüzeysel çıkarımlarda bulunulmuştur. Bununla birlikte postmodern romanlarda kendine has bir dilin varlığı da kabul edilmekte ve bir kavram olarak kullanılmaktadır. Bizim çalışmamızın amacı, 1980'lerden itibaren edebiyatımıza giren ve üzerine çokça düşünülen postmodern romanın dilini ayrıntılı olarak incelemektir. Postmodern roman dili kavramının niteliğini ve bu niteliğe bağlı olarak kavramın yerinde kullanılıp kullanılmadığını, kavramın yaslandığı temel ögeleri bu çalışma ortaya koyacaktır.

Postmodern roman üzerinden ilerlediğimiz çalışmamızda, "modern roman" kavramını Türk Edebiyatı'ndaki karşılığı ile kullanmadığımızı belirtmemiz gerekir. "Modern roman" kavramından kastımız, Aydınlanma Çağı'nın ardından, modernizmin etkisiyle yazılan romanlardır. Postmodern romanı hazırlayan akım, modernizm olduğu için, "modern roman" kavramı çalışmamızda modernizm akımının etkisiyle yazılan romana karşılık gelir. Bu tür romanın edebiyatımızdaki karşılığı, Oğuz Atay'ın "Tutunamayanlar" romanıyla başlayan dönemdir. Çalışmamız boyunca, "postmodern olmayan roman" kullanımından kastımız, Türk Edebiyatı'nın 1970 öncesi dönemine işaret etmektedir.

Tezimiz, İçindekiler, Ön Söz ve Kısaltmalar'dan sonra, giriş bölümüyle devam etmektedir. "Modern ve Postmodern Roman Kavramları" başlığı altında modernizm ve postmodernizmin etkisiyle değişen roman tekniğinin özellikleri anlatılmaktadır. "Postmodern Romanlarda Dil" başlığı altında genel anlamda dil kavramı ve postmodern dil kavramının amacı ve takip ettiği misyonu anlatan bir kısım bulunmaktadır. Bu başlık altında "Postmodern Romanlarda Tema-Dil İlişkisi", "Postmodern Romanlarda Gerçeklik-Dil İlişkisi", "Postmodern Romanlarda Üstkurmaca-Dil İlişkisi", "Postmodern Romanlarda Olay Örgüsü-Dil İlişkisi", "Postmodern Romanlarda Mekan-Dil İlişkisi", "Postmodern Romanlarda Zaman-Dil İlişkisi", alt başlıkları yer almaktadır. Bu başlıklar altında Türk edebiyatından seçilen dokuz adet karakteristik roman örneğinin incelemesi bulunmaktadır. Sonuç ve Kaynakça bölümüyle çalışmamız sonlanmaktadır.

Postmodern edebiyatımızdan seçtiğimiz dokuz roman, Bilge Karasu'dan "Gece", Latife Tekin'den "Gece Dersleri" ve "Ormanda Ölüm Yokmuş", Hasan Ali Toptaş'tan "Bin Hüzünlü Haz" ve "Heba", Orhan Pamuk'tan "Benim Adım Kırmızı" ve "Beyaz Kale", İhsan Oktay Anar'da "Puslu Kıtalar Atlası" ve "Kitabü-l Hiyel" adlı romanlardır. Söz konusu romanları seçerken, önceliğimiz romanların postmodern edebiyatımızın karakteristik örnekleri olmalarıdır. Bununla birlikte, söz konusu yazarların ve üzerinde çalıştığımız kitaplarının hakkında akademik açıdan daha çok yayın bulunması seçimimizde etkili olmuştur. Aynı yazarın iki romanını seçmemizdeki amaç ise, romanların aynı yazarın postmodern tekniği kullanımlarındaki farklılıkları göstermek, dolayısıyla çalışmamızda sık sık değindiğimiz deneysel biçimcilik kavramını somutlaştırmaktır.

Çalışmamızın giriş kısmında, postmodern romanın estetik anlayışını önceleyen koşullar irdelenir. Bunun için öncelikle, Aydınlanma Çağı'yla birlikte başlayan ve sanata etki eden modernitenin kurumlarının değişimini ve gelişimi, insan üzerindeki olumlu, olumsuz etkilerini, bunun sanata yansıyışını ve dönemin modernist sanat hareketlerini anlattık. Modernitenin ve onun sanat anlayışındaki büyük değiştirici etkisinin ve dünyada modern düşüncenin ardından gelen postmodern düşüncenin ortaya çıkışını bununla ilgili dönemin teorisyenlerin görüşlerini verdik. Girişimizin diğer kısmında ise modern ve postmodern romanın estetik özelliklerinden ve kendilerinden önceki roman anlayışına göre yeni olan taraflarından bahsettik. Tezimizin giriş kısmında verilen bilgilerle amacımız, postmodern romanın ve onu önceleyen sosyal, ekonomik, siyasi ve sanatsal kurumların meydana getirdiği anlayışın, postmodern romanı anlama çabasına yardımcı olabilecek unsurları açıklamak ve postmodern dünya görüşünü somutlaştırmaktır.

Tezimizin "Postmodern Romanlarda Dil" başlığı altında yer alan bölümünde romanların incelemesine girmeden önce, dil ve postmodern dil hakkında, amacımızı ve izleyeceğimiz yöntemi açıklayan giriş mahiyetinde bir bölüm yazdık. Çalışmamızın roman incelemelerine girdiğimiz kısmında ise, romanın ve postmodern romanın unsurlarıyla, dili birleştiren ve postmodern dili yaratan koşulları örneklerle destekleyerek ayrıntılı bir biçimde inceleyip yorumladık. Çalışmamızın bu kısmında, söz konusu şekilde incelememizi yaparken, postmodern roman dilinin çoğunluk tarafından "anlaşılmaz" olarak nitelendirilmesinden yola çıkarak, bu görüşü de karşılamaya çalıştık. Bazı okuyucular tarafından postmodern romanın anlaşılmaz olarak nitelenmesi bilimsel bir gerçeklik içermemektedir. Biz postmodern romanda "anlaşılmazlık" olarak nitelendirilen unsurların ne olabileceğini tüm başlıklar altında yer yer örneklerle göstermeye çalıştık. "Anlaşılmaz" sıfatının postmodern roman için yanlış bir değerlendirme olduğu öngörüsüyle, sık sık yinelenen bu ithama değinmeyi uygun gördük. Romanların dil bakımından incelenmeleri sonucunda bir postmodern roman dilinin varlığı ortaya çıkarken, öte taraftan, romanların anlaşılmaz olarak nitelenmesi düşüncesinin peşin ve yanlış olduğu da görülebilir. Bu nedenle romanlar üzerinde durulurken, bu yanlış algının da düzeltilmesi yönünde değerlendirme ve örnekler tezde yer almıştır.

Sonuç bölümünde, tez boyunca elde ettiğimiz bilgilerin ışığında postmodern roman dilinin varlığı ve özellikleriyle ilgili çıkarımlarda bulunduk. Kaynakça kısmında ise, çalışmamızı şekillendirirken kullandığımız kaynaklar yer almaktadır.

Sonuç olarak, postmodern roman dilinin özelliklerinin irdelenmesi ve bir kavram olarak tanımlanması gereklidir. Zira, postmodern romanın edebiyatımızda tuttuğu yer ve akademik açıdan önemsendiği göz önünde bulundurulduğunda bunun bir ihtiyaç olduğu ortaya çıkar. Farklılaşan dünyada değişen düzenle beraber, muhakkak ki postmodern roman anlayışında belli bir müddet sonra yerini başka bir tarza bırakabilir. Buna karşılık 1980'lerden günümüze istisnalar olmakla birlikte bazı yazarlar klasik tarzda yazsalar da postmodern roman rüzgarından etkilenmiş ve postmodern tarzda yazmışlardır. Edebiyat tarihimizin ve Türk roman tarihinin belli bir bölümünde ortaya konan eserlerde postmodern unsurların dilini arayarak, bu alana bir katkı sağlayacağımız inancındayız

Çalışmamda bana yol gösteren danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Özlem Nemutlu'ya, bilgi ve tecrübeleriyle beni aydınlatan Sayın Prof. Dr. Fazıl Gökçek'e ve çalışmam boyunca desteğini benden esirgemeyen, çalışmamın her noktasında özverili yaklaşımıyla bana yol gösteren, üzerimde çok büyük emeği olan hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Halil Hadi Bulut'a teşekkürü bir borç bilirim.

Çalışma sürecim boyunca maddi ve manevi anlamda hep yanımda olan aileme ve yine manevi desteğini benden esirgemeyen Berkay Berkman'a teşekkür ederim.

MANİSA 2016 NİL YÜZBAŞIOĞLU

KISALTMALAR

A.g.e. : Adı geçen eser.

Çev. : Çeviren.

Der. : Derleyen.

Haz. : Hazırlayan.

s. : Sayfa.

Yay. : Yayınları.

G.D. : Gece Dersleri.

O.Ö.Y. : Ormanda Ölüm Yokmuş.

B.H.H. : Bin Hüzünlü Haz.

H. : Heba

B.K. : Beyaz Kale.

B.A.K. : Benim Adım Kırmızı.

P.K.A. : Puslu Kıtalar Atlası.

K.H. : Kitab-ül Hiyel

G:Gece.

GİRİŞ
MODERNİZM VE POSTMODERNİZM KAVRAMLARI

Modern, modernizm, modernlik, modernite, modernleşme:

Modern sözcüğü Latince "yeni" manasına gelen Modernus'tan gelir. Günümüzde "çağdaş olan" anlamında kullanılan modern sözcüğünden türeyen modernlik, modernleşme, modernite terimleri ise farklı anlamları karşılarlar. "Modernlik Batı'da onsekizinci yüzyıl civarında ortaya çıkan, o zamanlardan bu yana toplumsal, ekonomik, siyasal dizgeler demetine gönderme yapan bir şemsiye terim olarak adlandırılabilir." [1] Aynı tanım "modernite" için de kullanılmakta, Rönesans'la birlikte başlayıp Aydınlanma Dönemi'nde devam eden yenileşme hareketlerine bu terim karşılık gelmektedir. "Modernleşme" terimi daha çok toplumların sanayi alanındaki gelişim aşamalarını tanımlamak için kullanılır: "Modernleşme genişleyen kapitalist dünya pazarının sürüklediği bilimsel keşifler ile teknolojik yeniliklerin, sanayideki ilerlemelerin, nüfus hareketlerinin, kentleşmenin, ulus-devletin, kitlesel siyasal hareketlerin oluşumuyla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişim çeşitliliklerinin bir toplamıdır." [2] Modernlik ve modernite terimleri sanatın gelişimini ve durumunu kapsamakla birlikte kültür ve sanat alanındaki değişimler literatürde "modernizm" terimiyle karşılık bulur. Terimin bu şekilde ayrılmasının sebebi, modernizmin sadece sanat alanında değil açıkladığımız terimlerin kapsadığı alanlarda yaşanan gelişmeleri de sorgulayarak eleştirisinin hedefine almasıdır. Genel olarak modernizm "Klasisizme karşı bilinçli olarak gelişmiş, gerek deneyimin, gerek yüzeydeki görünüşün ardındaki gizli doğruyu bulma amacının üzerine önemle eğilmiştir."[3] olarak tanımlanır.

Saydığımız terimler Avrupa'nın Aydınlanma Çağı'nda ortaya çıkmış ve Aydınlanma'nın mantığından beslenmişlerdir. Bu nedenle öncelikle Aydınlanma'nın genel özelliklerinden bahsetmek gerekir.

[1] Madan Sarup, Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Kırk Gece Yay., Çev: Abdülbaki Güçlü, İstanbul 200 s.18
[2] A.g.e., s.185.
[3] A.g.e., s.185.

Aydınlanma Çağı:

Avrupa'da Ortaçağın sonuna kadar kilisenin baskısıyla yönlenen Tanrı-merkezli skolastik düşünce, dogmalardan besleniyor ve din ile kilise başta olmak üzere hiçbir düşüncenin ve kurumun, hatta insanın kendi varlığını sorgulamasına olanak tanımıyordu. Ancak Rönesans'la başlayan bilim ve sanattaki gelişmeler; ardından 16. Yüzyılda başlayan Reform hareketleriyle dinin ve kilisenin sorgulanması insanın gücünü ve aklını ön plana alan bir dönemi başlatan hareketlerin öncüsü oldu. 17. Yüzyılda ise akılcılığın ortaya çıkmasıyla dogmatik düşüncelerin yerine akıl yoluyla gerçeğe ulaşmak üzerine düşünceler ortaya konması önemli bir eğilim olarak kendini gösterdi. Böylece Aydınlanma 18. Yüzyıl sonunda Fransa da ortaya çıktı. "Fransa'da başlayan bu hareket, insanlığın bütün sefaletinin kaynağının cehalet, özellikle de batıl itikatlar olduğunu dile getiren bir öğretiler kümesi geliştirdi. Sadece bilgi, akıl ve bilim cehaleti ve hurafeleri ortadan kaldırabilir, insanların durumunun iyileşmesine yardımcı olabilirdi." [4] Bu birikimlerin neticesinde ortaya çıkan Aydınlanma felsefesi, ortaçağ düşüncesinin, feodal yapının, kilise baskısının tamamen ortadan kalktığı modern akıl çağını simgeleyen bir düşünce ve yaşam biçimi olarak moderniteyi uygulamaya koydu.

Aydınlanma Dönemi'nde, aklın hakimiyeti yerleşmiş bir kabul olarak ortadır. İnsanın kendi aklıyla, sorgulayarak çevreyi ve kendini algılaması yani aklın mutlak iradesi başat felsefe olmuştur: Siyasi, kültürel, epistemolojik, toplumsal, sanatsal olan her şey insan aklı tarafından sorgulanabilir, yorumlanabilir ve yönetilebilir. Akıl bu kadar güvenilir olunca bilim ve nesnellik de, modern dünyanın bilgisine ulaşmada şaşmaz ölçüler olarak görülür. Böylece insan, ilerleme yolunda ona engel olan bütün dogmalardan, hurafelerden, baskılardan kurtulduğu yeni bir dünyada uygarlaşma yolunda yaşama ayrıcalığını elde ederek; aklın ve bilimin önderliğinde özgür bir dünyada yaşayacaktır. Modernitenin insanoğluna vaat ettiği yeni yaşam düzeni budur.

Aydınlanma döneminde modern bir anlayışla aklın yol göstericiliğine inanan insan deney ve gözlem yoluyla ulaşılabilecek, neden-sonuç ilişkisine dayalı bir dünyadaki gerçeklik ağı içerisinde bilime sonsuz bir güven duymaya başlar. "Kutsal

[4] Robert Hollınger, Postmodernizm ve Sosyal Bilimler, Paradigma Yay., Çev: Ahmet Cevizci, İstanbul 2005, s.11.

kitapların sunduğu gerçeklik anlayışı tersyüz edilmiştir Aydınlanma çağında. Değerler dizgesini tümüyle değiştiren ve bugüne dek egemenliğini sürdüren akılcı maddeciliğin temel taşları oluşmaktadır yavaş yavaş. İnsan bu yeni bilimsel bulguların yarattığı büyünün etkisiyle dizginleri ele geçirdiğini, doğanın egemeni olduğunu düşünmektedir. Ona göre Newton'un çekim yasası evrenin gizini çözmüştür; evrende var olan her şey -buna insan davranışları da dahildir- hesaplanabilir, doğa yasalarıyla açıklanabilir gerçeklerdir."[5]

Moderniteye Yöneltilen Eleştiriler:

Aydınlanma Dönemi'nde akla verilen önem neticesinde ortaçağ baskılarından kurtulan, aklın önderliğinde her şeyi idrak edebileceğini, gelişen bilim ve teknolojiden aldığı güçle doğaya hükmedebileceğini ve bunun sonucunda özgürlüğe kavuşacağını düşünen modern insan, bilimsel açıdan isteklerini elde etmesine karşın, vaad edilen özgürlük ve eşitlik dünyasına kavuşamamıştır. Burjuva ve kapitalist modernlik politikalarının egemenliği, modernitenin öngördüğü üzere modern insana ve insanlığa huzur, eşitlik ve özgürlük getirmemiştir. Tam tersine onu sömüren ve bireyi önemsiz kılarak sermayeyi öne çıkaran ekonomik bir sistem haline gelmiştir. Foucault'nun dediği gibi "modern birey, disipline edici bir bilimsel mekanizma matriksi içinde belirlenmektedir."[6]

Moderniteye yönelik eleştiriler, burjuvanın ve kapitalizmin ekonomik ve toplumsal sömürüsü üzerine yoğunlaşmıştır. Modern insanı yeni hayata hazırlamak isteyen kapitalizm, Aydınlanmanın aklı öne çıkaran politikasını kullanarak baskı ortamını sistemleştirir. Öncelikle, gelişen bilim ve teknoloji, insanı belli ölçüde doğaya hakim kılmakla birlikte, onu kendi işlediği maddeye yabancılaştırır. Gelişen sanayinin bir sonucu olarak seri üretim ortaya çıkar; hem insan emeği değersizleşir hem de genişleyen pazarın ihtiyaç duyduğu tüketici kitlesini karşılamak amacıyla topluma aşılanan tüketim alışkanlığı ekonominin en önemli taşıyıcılarından biri haline gelir. Kısacası modern insan, çoğu zaman kavrayamadığı hızlı bir gelişmenin ekseninde hem üretim güçlerinin hem de tüketimin nesnesi haline gelir.

Moderniteye yöneltilen eleştiriler savaşların getirdiği yıkımlarla daha çok artar. Aydınlanma çağından sonra, gelişen silah sanayinin sonucu olarak dünya savaşları ve

[5] Yıldız Ecevit, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yay., İstanbul 2009, s.22.
[6] Gencay Şaylan, Postmodernizm, İmge Kitabevi, Ankara 2002, s.263.

onların yarattığı yıkım, nükleer savaş, sömürge politikaları, soykırımlar modern dönemin bir sonucu olarak yorumlanmıştır. Tüm bu eleştiriler teorisyenler tarafından çok geniş bakış açılarıyla ele alınmıştır, çeşitli olgular üzerinden gidilmiştir.

Modernizme yöneltilen eleştirilerin büyük bir kısmını, postmodernitenin gelişini alkışlayan teorisyenlerin, bazı açılardan her savlarını temellendiremedikleri eleştirileri; bir kısmını modernizmi hem iyi hem kötü yanlarıyla görmeye çalışarak objektif bir tavırla döneme yaklaşanların eleştirileri; bir kısmı da kapitalizmin sınıf ayrımı ve eşitsizlik üzerinden beslendiğini düşünen sosyalist teorisyenlerin eleştirileri oluşturur. "İnsanın ölümü" tezini ortaya atarak modernite ve hümanizm eleştirisi yapan Michel Foucault'ya göre modernite tarihinde öngörülen ilerleme, insan üzerinde baskı kurma tekniklerinde görülen ilerlemedir. Klasik çağda kendini bir düzensizlik içinde bulan insan, aklını kullanarak evreni dil aracılığıyla sistematik bir bilgi ya da söylem(discourse) aracılığıyla düzenlemeye tabi tutmuştur. Bunun sonucunda insan tutum ve davranışları "iktidar özdeş bilgi" anlayışının belirleyici baskısı altına girmiş ve bu doğal ve meşru kabul edilmiştir. [7]

Modernite, kapitalizm ve Aydınlanma bağlamında yaşanan olumsuzluklar tüm kurumlar içinde belki de en çok sanatta başkaldırıya sebep olmuştur. Burjuvanın hakimiyeti zayıflayana ve sözünü ettiğimiz olumsuzluklar sorgulanana kadar modernite mantığının hakimiyetinde olan sanat, 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sistemi kendi tekniğini değiştirerek sorgulayacak, üzerindeki baskıdan kurtulmaya, özgürleşmeye çalışacaktır.

Modernizm ve Avangard:

20. Yüzyıl, modernizm ve avangardın ortaya çıkmasına sebep olan siyasal ve sosyal olaylara tanıklık eder. Bir asır önce başlayan Aydınlanma'nın beklenen eşitlik ve özgürlük ortamını sağlamaması, kapitalizmin yarattığı baskıcı ortam, I.Dünya Savaşı, modernitenin olumsuzluğu konusunda büyük kitleleri huzursuzluğa sürükler. Sanatçılar, yaşanan şiddet olaylarına ve baskılara duyduğu tepkiyle burjuvayla olan ilişkisini ve moderniteyi, dolayısıyla akılcılığın insanlığa getirdiği olumsuzlukları sorgulamaya başlar. Bu sorgulama sürecinde radikal bir biçimde içeriği ve biçimi,

[7] Gencay Şaylan, Postmodernizm, İmge Kitabevi, Ankara 2002, s.257.

sorgulamanın ve başkaldırının nesnesi haline getiren sanat, hem moderniteyi hem de burjuva estetiğini olumsuzlama amacındadır.

Avangardın estetik temeli pek çok araştırmacı tarafından romantizme dayandırılır. İdeal gerçekliği anlatan ve akılcılığa başkaldıran romantizm döneminin avangard hareketi sayılabilir. Ancak 20. Yüzyılın ilk on yılı ve özellikle Birinci Dünya Savaşı ertesi avangardın tam manasıyla ortaya çıkış zamanıdır. Avangard kuramlarının ilk hedefi burjuva toplumunda sanata biçilen roldür. Sanat burjuva toplumunda olduğu gibi hayat pratiğinden kopmuş bir özerkliğin nesnesi olmaktan çıkacak, hayat pratiğine yeniden katılacaktır. Bu sanatın içeriğinin toplumsallaşması manasına gelmez; 1848'den sonra bu reddedilmişti zaten. Burada daha çok sanatın toplumdaki işlevini hedef alan bir yaklaşım söz konusudur. Sanat aydınlanmanın akılcılığından kurtularak, yeni bir gerçeklik anlayışıyla ve kimi zaman da burjuva zihniyetinin sanatını provoke eden bir tavırla tarihte yer bulacaktır. Avangardın burjuva zihniyetinin sanatı getirdiği noktadan başlayan karşı çıkışı, modernitenin toplumsal, ekonomik, siyasal sonuçlarının olumsuzluklarıyla da birleşir. Moderniteyi savunmayan tüm avangard hareketler, sanatını biraz da modern insanın bunalımıyla yoğurur.

Avangard hareketlerin sanatta yarattığı en önemli kırılma noktası gerçekliğin algılanışı ve yansıtılışı olmuştur. Yüzyılın başında bilimin kesin bilgi ve neden-sonuç ilişkisine dayalı araştırma metodu Eisntein fiziğiyle tahtından inince, kesin bilgiye her zaman ulaşmanın mümkün olamayabileceği ve maddenin belirsizliğinin ortaya çıkmasıyla gerçeklik anlayışı mutlaklık özelliğini kaybeder. Modernitenin akılcılığına inen bu büyük darbe sanatın gerçeklikle olan ilişkisini de değiştirir. Artık avangard sanatlar moderniteyi sorgularken tekniğinde klasik mimesis mantığına yer vermeyecektir. Romantizmden beri süregelen bu anlayış avangard hareketlerinde en yüksek düzeye çıkacak; sanat bir anlamın taşıyıcısı değil, yaratıcısı olacaktır. Nikolai Tarabukin'in dönemin resim sanatı hakkında söyledikleri, yeni gerçeklik anlayışının sanata yansımasını şöyle açıklar: "Gerçekçi çabaları karakterize eden şey(doğalcılıkta olduğu gibi) gerçekliğin kopye edilmesi değildir. Tersine hangi açıdan ele alınırsa alınsın aktüalite yaratıcı çalışmanın uyaranı olmaktan çıkmıştır. Sanatçı, sanatının biçimlerinde o sanatın kendi aktüalitesini yaratmaktadır ve ona göre gerçekçilik, hem biçim hem de içerik açısından kendi kendisine yeterli özgün

bir nesnenin, gerçek dünyaya ait nesneleri yeniden üretmeyen, baştan sona sanatçının oluşturduğu, izdüşüm çizgileriyle gerçekliğe bağlanmayan bir nesnenin yaratılmasıdır."[8]

Yüzyılın ilk avangard hareketi sembolizmdir. Paul Verlaine'in 1882'de yayınlanan "Şiir Sanatı"nın ilk dizesi olan "Musiki, her şeyden önce musiki" dizesi şiirde kelimelerin müzikal değerlerine önem vermesi bakımından döneminin şiir kuramında önemli bir yeniliğe imza atar. Ayrıca sanatın doğayla ve gerçeklikle, onların temsili ve taklidiyle ilişkisini koparması yönünden, sembolizm, modernist özerkliğin ilk ve en eleştirel, en etkili hareketini kurmuş, böylece manifestolar çağını başlatmıştır. [9]

İtalya'da başlayan ve oradan Avrupa'ya yayılan fütürizmin meydan okuması, Filippo Tomasso Marinetti'ni kaleminden "Fütürizmin Kurucu Manifetosu"(1909) ile duyurulur. Marinetti, bu manifestoyla sadece eskinin sanatını hedef alır. Fütürizm, eski sanatı hedef alırken oldukça saldırgandır. Geleneksel tüm kabullere, akademisyenlerin ve genel beğeniyi esas alan sanatçılarla, yayıncıların sanatın özgürlüğünü kısıtlayan anlayışlarına karşı çıkarlar. Marinetti "Fütürist Edebiyatın Teknik Manifestosu'nda (11 Mayıs 1912) "temel ve bireşimsel lirizm", "kuraldan sıyrılmış imgelem" ve "özgürlüğe kavuşmuş sözcükler" adını verdiği üç buluşunu anlatmıştır. Bu üç unsurla "dışavurumlu özgür" yazıma ulaşma amacını taşıyan Marinetti'nin kastı metinde özgürleşmedir. Ona göre lirizme kapılan insanlar, sözdizimini bozacak, sıfatları darmadağın edecek, noktalamayı içe sayacaktır; süngülerle diken diken olmuş bir siperin bir orkestraya benzetilmesi gibi özgür benzeşimler ise mutlak özgürlüğü sağlayarak dışavurumlu özgür yazımı meydana getirecektir. [10] Rus Fütüristleri de "Yargıç Akvaryumu"nun önsözünde sözdizimini parçaladıklarını, ritimi kırdıklarını, noktalamayı reddettiklerini ve sese önem verdiklerini söyleyerek Marinetti'yle aynı görüşü paylaşmış olurlar.

Fütürizmin, sanatla moderniteyi kaynaştırıp romantizmin açtığı yoldan gitmeyerek sonradan başka bir yöne evrilmiş olması, onun sanat alanında bir yenilik

[8] Modernizmin Serüveni, "Sehpadan Makineye" Nikolai Tarabukin, Alkım Yayınevi, Haz: Enis Batur, İstanbul 2009, s.120.
[9] Sanat Manifestoları,İletişim Yayınları, Der:Ali Artun, İstanbul 2010,s.27
[10] Modernizmin Serüveni ,"Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler" Marinetti, Alkım Yayınevi, Haz: Enis Batur, İstanbul 2009, s.78.

yapmadığı anlamına gelmez. Sanatı estetik alandan çıkararak özerkleştirmek istese de, bu özerkleşme için gittiği yol, yansıttığı gerçeklik yenidir.

Merkezi Berlin olan Dışavurumculuk, kapitalizmin neredeyse her şeyi metalaştırdığı dünyada insanın zihninin ve ruhunun üretimin egemenliğine girmesine, dolaylı olarak da sanatın imge gücünü kaybetmesine karşı çıkan bir avangard harekettir. "Savaşın getirdiği yıkım ve yoksulluk; toplum ve değerler açısından yaşanan bir bunalımın sonucu olan dışavurumcuklukta kötümserlik, ütopya, düş kurma zevki, her çeşit gerçeğe başkaldırı, iç dünyaya kaçış vardır. Biçim açısından her ne kadar başka akımlarla yakınlıklar kurulabilirse de, dışavurumculuk hareketindeki özgüllüğün, kendisini yaratan kuşaktan, bu kuşağın sıkıntısından, daha önceki bütün sanat biçimlerine karşı köktenci başkaldırısından kaynaklandığı kesindir." [11]

1916'ya doğru İşveç'te ve Amerika'da eşzamanlı olarak ortaya çıkan Dada, sadece eski sanata yenilik getirmeye çalışmaz. Kendinden önceki avangard hareketlere de saldırır. Birinci dünya savaşının başlamasıyla birlikte İsviçre barışçıl mültecilerin akınına uğrar. Bunların içinde dışavurumcular ve fütüristler de vardır.[12] 1915'te Hugo Ball'ın Zürih'te "Cabaret Voltaire"i kurmasıyla Dada sanatçıları bir araya gelmiş olurlar. Bu uluslararası grup hareketin Dada adlı dergisini çıkarırlar.[13] 1915'te Amerika'ya giden Francis Picabia ve Marcel Duchamp ise Amerika'da Dada'nın ortaya çıkışını sağlarlar.

Cabaret Voltaire'ye katılanlardan biri Dada'nın öne çıkan isimlerinden biri olan Tristan Tzara'dır. Tzara "Dada Hiçbir Anlama Gelmez" adlı yazısında biçimsel fikir laboratuarları dediği fütürizm ve kübizmi burjuva sanatın olarak niteler. Ona göre Dada'nın bir kuramı yoktur, dada soyutlamanın bayrağıdır.[14] Andre Breton ise Dada'nın bir anlayış olduğunu ileri sürer. Hatta bir Dada başyapıtı olamaz. Çünkü Dadanın parolası zamana göre değişebilir düşüncesini ileri sürer. [15]Duchamp'ın kafasında 1913'ten beri varolan "ready made" tasarımlarından biri olan "Çeşme" bir pisuardan yapılmış ve üstüne R. Mutt imzası atılmıştır. Böylece Duchamp sanat

[11] Modernizmin Serüveni, "Dışavurumculuk ve Sanatlar" Jean Michel Palmier, Alkım Yayınevi, Haz: Enis Batur, İstanbul 2009, s.254.
[12] "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York" Michel Sanouillet, A.g.e., s. 304.
[13] "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York" Michel Sanouillet, A.g.e., s.304.
[14] "Dada Hiçbir Anlama Gelmez" Tristan Tzara, A.g.e., s.317.
[15] "İki Dada Bildirisi" Andre Breton, A.g.e.,, s.320.

piyasasında imzaya ve sanat eserinin bireyselliğine, sanatın üretim nesnesi haline gelmesini eleştirmiş olur. Andre Breton'ın "Leziz Ceset Oyunu"nda ortaya koymak istediği fikir de Duchamp ve Picabia ile paralel gider. Oyunda üretilen şeyin tek bir beyin aracılığıyla üretilemeyeceği esastır.[16] Alman Dada sanatçısını Merz de resimde önemli olanın malzeme olmadığını ve sanatsal formlar yaratmak adına tüm prangalardan kurtulmak gerektiğini söyler. [17]

Dada sanatçılarının söz konusu tavırları fütüristler gibi elbette estetik değildir. Dada burjuva toplumunda sanatın geldiği yeri olumsuzlarken, üretim nesnesi haline gelen sanatın bu durumdan kurtulmak için araması gereken çıkış yolunu ortaya koyar.

Andre Breton'un önderliğinde ortaya çıkan sürrealizm, mutlak akılcılığa, realizme karşı çıkan zihin özgürleşmesinin yollarını arayan bir avangard harekettir. Andre Breton'un 1924 yılında yazdığı, Aragon, Artaud, Crevel, Eluard ve Ernst'ün imzalarını attığı Sürrealizm Manifestosu'nda sürrelizmin kelime anlamını şöyle açıklar: "Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlaki ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği." [18] Sadece bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkmayan sürrealizm budur; diğer avangard hareketlerde olduğu gibi eskinin sanatını yıkma ya da değiştirme gibi bir dertleri yoktur. Onlar edebiyatla hiçbir alakalarının olmadığını sadece ondan istifade ettiklerini söylerken, aklın önderliğindeki düşüncenin her zaman sağlam temellere oturtulamayacağını göstermek ve zihnin özgürleşmesini sağlamak için savaştıklarını söylerler.[19] Dolayısıyla sürrealizm sanatta estetik olanı aramaz.

İlk bildiride Breton önce mutlak gerçeklerin ve onları arayışın insanı sürüklediği olumsuzluklara işaret ettikten sonra meseleyi edebiyata getirir. Ama bu realist edebiyattır. Breton'un modernitenin akılcığından başka, o dönemin sanatıyla pek bir derdi yoktur. Pozitivizmden esinlenen realist tutumun entelektüel ve ahlaki gelişime

[16] Modernizmin Serüveni, "Leziz Ceset Oyunu" Andre Breton, Haz. Enis Batur, Alkım Yayınevi, İstanbul 2009, s.338.
[17] Sanat Manifestoları, İletişim Yay., Der: Ali Artun, İstanbul 2011, s.157.
[18] A.g.e., s.203.
[19] A.g.e., s.226.

düşman olduğunu belirten Breton, bu tutumun sanat eserlerini de yavan ve vasat hale getirdiğini düşünür.[20] Ona göre hiçbir realist eser insanda heyecan uyandırmaz, çünkü yazar her şeyi olduğu gibi anlatmak derdindedir. O zaman her bir aşaması mantık kurallarına göre düzenlenen eser, aynı günlük hayatta insanı boğan gerçekler gibi okuyucuyu boğar. Halbuki Breton'a göre şiirsel hayal gücünün kaynaklarına dönmek lazımdır.

Dada, gerçeküstücülük, fütürizm, dışavurumculuk ve sürrealizm, kendilerinden önceki sanatı eleştirip, yeni bir sanatın temelini atarlar. Modernizmin bir sonucu olan bu akımların yöntemleri farklıdır. Ancak hepsinin hedefi sanatta özgürleşmedir. Söz konusu modernist akımlar, postmodern sanatla tam manasıyla örtüşmemekle birlikte, sanatın yeni bir yola girmesi bakımından postmodern sanatın yol açıcıları sayılabilirler.

Postmodernlik, postmodernite, postmodernizm:

Modern dönemin ardından gelen ve "postmodern" olarak adlandırılan dönemin özellikleri çok tartışmalı bir konudur. Bununla birlikte daha önceki dönemde olduğu gibi bu dönemin de kendine has bir terminolojisi bulunmaktadır. "Postmodernlik, modernlikten sonra neyin geldiğini bildirir; modernlik ile birlikte düşünülen toplumsal biçimlerin daha başlangıç hallerindeyken fiilen çözülmelerine göndermede bulunur." [21] "Postmodernizm" ise dönemin kültür ve sanattaki görünümlerini karşılar: "Postmodernizm, günümüz kapitalist kültüründe, özellikle de sanatta gelişen hareketlere verilen addır. Modernizm, modernlik kültürü diye görülüyorsa eğer, o vakit postmodernizmin de postmodernlik kültürü olarak görülmesi gerektiği yönünde bir duygu hakimdir."[22] "Postmodernite" terimi postmodernlik tartışmalarının başladığı ve günümüze kadar gelen süreci kapsayan ekonomik, toplumsal, felsefik görünümleri işaret eder. Ihab Hassan 2001 yılında yazdığı "From Postmodernism to Postmodernity: The Local Global Context." adlı makalesinde postmodernizmin özellikle edebiyat, mimari, felsefe ve çeşitli sanat dallarını içeren bir kültürel görünümü; postmoderniteyi ise son on yılın jeopolitik görünümleri için kullanılabileceğini belirtir. Daha açıklayıcı bir tanımla postmoderniteyi, sanatta

[20] Sanat Manifestoları, İletişim Yay., Der: Ali Artun, İstanbul 2011, s.184.
[21] Madan Sarup, Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Kırk Gece Yay., Çev: Abdülbaki Güçlü, İstanbul 2010, s.184.
[22] A.g.e., s. 186.

postmodernizm, felsefede postyapısalcılık, fenimizmde sosyal söylem, postkolonyal ve kültürel akademik söylem; hatta küresel kapitalizm, sibernetik, uluslararası terörizm gibi alanları kapsayan geniş bir şemsiyedir." [23]

Postmodernitenin Temelleri:

20. yüzyılda yaşanan ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel gelişmeler modernitenin, postmoderniteye evrilme sürecini başlatır. Ancak bu süreç modernden sonra postmodern dönemin keskin bir çizgiyle ayrıldığını ve yeni bir dönemi başlattığını işaret eden bir süreç değildir. Postmodern kavramı, tartışmalı bir şekilde düşünce hayatına girer. Daha önce modernitenin ve kapitalizmin etkilediği kurumların, özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan değişimlerin etkisiyle modernden postmoderne geçiş sürecini değerlendiren teorisyenler çeşitli savlarla bu geçişi ortaya koyarlar.

Postmodern adının geçmeye başladığı 20. Yüzyıl başında modernite hala tartışmalı bir konudur. Onun insanlık için olumsuz sonuçlar doğuran bir sistem olarak görenler olduğu gibi, bazı olumsuzlukları olmasına rağmen modernitenin olumlu sonuçlarının daha çok olduğu ya da onun hala tamamlanmayı beklediği görüşünü savunanlar da bulunmaktadır. Böyle bir ortamda postmodernin gelişi de iki şekilde yorumlanır. "Sonra" manasına gelen post ön ekinin modernitenin ve modernizmin ardını ne anlamda karşıladığı, postmodernitenin kendinden önceki dönemi reddeden mi yoksa kendinden önceki dönemin belli ölçüde değişiminden ibaret olup kendi içinde moderniteyi devam ettiren görünümü olup olmadığı tartışmaları etrafında şekillenir.

Postmoderniteyle ilgili iki temel görüş genellikle onun Batı tarihindeki bir değişimin ya da kopuşun ifadesi olduğudur. Kavramın karşıladığı anlam üzerine öne sürülen düşüncelerin farklılaşması ise bu noktadan başlar. 2. Dünya Savaşı sonrasında şiddetlenen kapitalizmin ne yönde bir değişime ya da kopuşa neden olduğu ve bu durumun moderniteden postmoderniteye geçişi nasıl etkilediği ya da postmodern bir dönemin gerçekten var olup olmadığı, varsa özelliklerinin ne olduğu üzerine birbirinden çok farklı görüşler öne sürülür. Özellikle yüksek teknolojiyle beslenen bir medya çağının hâkimiyetinin ve bu hâkimiyetin sonucu olarak değişen

[23] Ihab Hassan, "From Postmodernism to Postmodernity", http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm2011, 2011, s.3.

bilgi aktarımının postmodern dönemi başlattığı varsayılır. Söz konusu görüşleri ana hatlarıyla sınıflandırmak mümkün olmasa da belirli çıkış noktalarından bahsedilebilir. Postmodern dönemin modern dönemden bir kopuş olduğunu iddia edenler, postmodern dönemin kendinden önceki dönemi reddeden, eleştiren hatta ironinin hedefi haline getirdiğini savunanlar, modernitenin ve kapitalizmin olumsuzluklarına dayanarak, modern kurumlara saldırırlar. Postmodern teorisyenlerin karşısında ise moderniteyi savunanlar ve postmodern düşüncenin ilkelerini sert bir şekilde eleştirenler bulunmaktadır. Bunların bir kısmına göre postmodern dönem ya hiç olmamıştır ya da çok kısa bir dönemde varolan bir hevesin sonucudur. Postmodern dönemin modernitenin daha şiddetli bir devamı olduğu savunanlar da postmodernliği "ultramodern" kavramıyla karşılayarak özellikle sermayenin gücünün artmasından ve avangard sanatın ilkelerinden yola çıkarak bu sonuca ulaşırlar. Böyle düşünen teorisyenlere göre postmodernite ayrı bir dönem olamaz; olsa olsa değişen dünyada kendini önceleyenle ilişkili, az ölçüde farklılaşmış bir ifade şekli olur.

Postmodern teriminin ilk kullanımlarını değişimin farkında olan kişilerin tam manasıyla temellendiremedikleri görüşleri oluşturur. Öncekinden farklı olan postmodern dönem tanımlanırken yüzeysel olmayan ve ayrıntılı analizleri barındıran görüşler 1960'lı yıllara kadar karşımıza çıkmaz. Terim özellikle 1960'lardan sonra üzerinde çok yönlü tartışmalar yapılan bir konu haline gelmeye başlar. 1970'lerde ise tartışmalar ve teoriler yoğunlaşır. Böyle olmasının sebebi Batı tarihinde sözü edilen kopuş ya da değişimin özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasında olmasıdır. Ayrıca sanattaki postmodern tavır belirgin bir şekilde 1970'li yıllarda başlar. Postmodern kavramını ilk kez kullanan İngiliz ressam John Watkins Chapman 1870'li yıllarda Fransız izlenimci resminden daha modern ve avangard olan resimlere "postmodern resim" demiştir. Terim 1930'lu yıllarda ise Federico de Onis tarafından edebiyat alanında modernizmin kendi içindeki muhafazakar gerileyişi anlamında kullanır: "Modernizmin lirik meydan okuması karşısında, bir ayrıntı mükemmeliyetçiliği ile ironik bir mizah anlayışına sığınan, en özgün özelliği kadınlara ilişkin yeni otantik anlatımı." Kısa süren bir dönem olarak gördüğü postmodernizmi, sonradan geldiğini

düşündüğü ultramodernizm adıyla karşılaştıran Onis, bu akımın modernizmdeki radikal öğeleri yeni bir boyuta ulaştırdığı kanısındadır.[24]

Postmodernizmin bilgikuramsal yönüyle ilgilenen Lyotard "The Condition of Postmoderne"de terimle ilgili önemli çıkarsamalarda bulunur. Lyotard'a göre postmodern toplum, bilgisayarlar, enformasyon, bilimsel bilgi, ileri teknoloji, bilim ve teknolojide sağlanan yeni ilerlemelerden kaynaklanan hızlı değişim toplumudur.[25] Değişimin temel noktaları ise ona göre bilimin devletin meşruluk talebince yönetilmesidir. Kuramsal-bilgisel araştırma gerekçeleri olarak sunulan iki söylem aynı zamanda ulusal ve bilginin meşru kılınmasına yönelik söylemler olarak sunulan Fransız geleneği ve devrimiyle Alman Hegelci geleneğe dayanır. Postmodern olarak adlandırılabilecek yeni çağda ise bu üst-anlatıların hükmü bitmiştir. Onların hükmünü bitirense teknolojidir, çünkü İkinci Dünya Savaşı dikkati eylemin amacından eylemin aracına çekmiştir.[26]. Böylece iktidarın emrine giren bilim, doğruluğu değil işlevselliği aramaya başlar. Lyotard'a göre büyük anlatıların etkisinin ortadan kalkması yerele yakın olan küçük anlatıların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Her şey de kendi içinde özerkleştiğinden dil de bütünlüğünü kaybetmiştir. Böylece bütün olanın anlaşılması zorlaşmış, parçalılık bütünlüğün yerini almıştır. Bütünlüğün reddedilmesi lyotard'ın teorisinde önemli bir yere sahiptir ve postmodernitenin çoğulluk görünümü Lyotard'ın parçalılık düşüncesiyle örtüşür.

Fredric Jameson, postmodern dönemin karakteri üzerinde sistemli bir şekilde ve çok yönlü duran ilk teorisyendir. "Postmodernism or The Cultural Logic of the Late Capitalism" adlı makalesi postmodernizmin temellerini ortaya koyan önemli bir kaynaktır. Burada postmodernite artık yalnızca estetik bir kopuş ya da bilgikuramsal bir kayma değil, hakim üretim tarzının tarihteki yeni bir aşamasının kültürel belirtisi sayılmaktadır. [27] Yani burjuvanın hakimiyeti bitmiştir ve modern dönem boyunca kurumlar üzerinde etkisi olan burjuvanın boşluğu değişime neden olacaktır. Jameson'ın postmodern kültürle ilgili tespitlerinden biri onun piyasanın taleplerine

[24] Perry Anderson, Postmodernitenin Kökenleri, İletişim Yay., Çev: Elçin Gen, İstanbul 2011, s.48.
[25] Steven Best-Douglas Kellner, Postmodern Teori, Ayrıntı Yay., Çev: Mehmet Küçük, İstanbul 2011, s.205.
[26] Madan Sarup, Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Kırk Gece Yay., Çev: Abdülbaki Güçlü, İstanbul 2010, s.194.
[27] Perry Anderson, Postmodernitenin Kökenleri, İletişim Yay., Çev: Elçin Gen, İstanbul 2011, s.81.

boyun eğmesidir. Buna sebep olan popülizm postmodernin ana taşıyıcılarından biridir. Modernizme göre daha halka yakın olan postmodernizm, alt ve üst kültür türleri arasındaki ayrımı kaldırmış ve alanlardaki sınırları kaldırarak sanat üretiminin zeminin genişletmiştir. Halbuki modernizm daha kapalı ve elitist bir yapıya sahiptir.[28]

"Postmodern teorisyen Baudrillard postmodern perspektifler önerirken modern teorinin temel varsayımlarına saldırır. Ona göre modernlik kodları ve modelleri endüstri burjuvazisinin denetlediği üretim çağıysa, bunun tersi olarak postmodern simülasyonlar çağı modeller, kodlar, göstergeler çağıdır."[29] Bu noktadan itibaren Baudrillard postmodern dönemi simülasyonlar, içe dönük infilak ve hipergerçeklik çağı olarak tanımlar. Ona göre medya insanlar üzerinde gerçekliği değiştirme etkisine sahiptir. Televizyonlarda gösterilen her şey toplum tarafından gerçek olarak algılanmaktadır. Hatta ideal olması gereken her şey topluma dayatılmış, gerçek olan değil, model olan gerçek olmuştur. Yani medyanın yarattığı simülasyon, bir hipergerçekliğe dönüşür. Bunun sonucu olarak da enformasyon, eğlence, imaj ve politika arasındaki sınırlar infilak edip içe göçer. Her şey birbirinin alanına girebilmektedir. Baudrillard'ın teorisi Best ve Kellner tarafından pek çok yönden eksik bulunmuştur. Ancak bizim konumuz olan edebiyat açısından baktığımızda Baudrillard'ın simülasyon, hipergerçeklik ve içe dönük infilak teorileri önem kazanmaktadır. Sadece modernist değil postmodernist edebiyatta da gerçeğin farklı algılanışını görmek mümkündür ve özellikle medyanın toplum üzerindeki suni gerçeklik yaratma gücü, sınırların aşılması ve bunun sonucunda yaşanan olumsuzluklar postmodern edebiyatta biçim ve içerik ögeleri olarak kendini gösterir.

Postmodern dönemin dönemin gelişine ve özelliklerine ilişkin yapılan yorumlar moderniteden sonra kurumların değişen bir görüntüsü olarak yorumlanabilir. Ortada çok çeşitli görüşler olsa da edebiyat ve roman açısından söz konusu dönemin bütünlük-parçalılık ilişkisi, çoğulluk, ileri teknoloji, yabancılaşan ve yalnızlaşan insan, kurumlar arası sınırların belirsizleşmesi, merkezsizleşme gibi özellikleri bu dönemin edebiyatına etkileri açısından değerlendirmek mümkündür.

[28] Perry Anderson, Postmodernitenin Kökenleri, İletişim Yay., Çev: Elçin Gen, İstanbul 2011, s.92.
[29] Steven Best-Douglas Kellner, Postmodern Teori, Ayrıntı Yay., Çev: Mehmet Küçük, İstanbul 2011, s.148.

1.MODERN VE POSTMODERN ROMAN KAVRAMLARI

Daha önce sözünü ettiğimiz avangard sanat akımlarının sert sorgulayıcı tavırlarının yanında ve ondan daha önce Avrupa'da klasik gerçekçi estetikten sapmaya başlayan modern roman, aşama aşama kendini sorguladığı bir yola girer. Bu yol elbette klasik gerçekçi anlayışa ilk darbeyi indiren Romantik şiirden ve diğer sanat dallarının izlediği yoldan zihniyet açısından çok farklı değildir. Modern roman, yukarıda bahsettiğimiz bilimsel, sosyal, ekonomik, siyasi, sanatsal olaylardan etkilenerek değişim macerasına başlamış; kendini hazırlayan öncülerin küçük ya da büyük çaplı denemeleriyle de ikinci bir koldan beslenmiştir ve tüm bunların bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Ancak modern romanla (avangard da denebilir), bu noktada, ayrı bir başlık altında ele aldığımız avangard şiir kuramları arasında temelde aynı olgulardan etkilenmekle beraber farklı görünümler sunan değişimlerinden bahsetmek gerekir. Amacımız araya keskin bir çizgi çizmek değil, sadece şiir ve romanın modernizm bağlamında ne yönde bir sapmaya gittiği hususunda romanın sınırlarını ve özelliklerini belirginleştirmeye çalışmaktır. Roman da şiir de moderniteye karşı eleştirel bir tutum takınsalar da ve çağın genel görünümünün bir estetik bir sonucu olsalar da roman estetiği, tekniğini daha sağlam bir temele oturtmayı başarmıştır. Yani avangard şiir tüm kurumların hatta sanatın bile eleştirisini yaparken teknik açıdan oldukça keskin bir tavır takınır ve şiir tekniğini başkaldırısının tam manasıyla aracı haline getirebilir. Roman ise modernitenin içinde yabancılaşan, köleleşen, makineleşen, gerçeklik ve zaman algısı belirsizleşen insanı anlatmak için tekniğini estetikten ayırmamıştır. Kurguda özellikle insan zihninin gerçekliğini örnek alarak ortaya çıkarılan geriye dönüş ve bilinç akışı teknikleri modern insanın durumunu ortaya koyarken teknik, sadece eleştirinin bir aracı haline gelmez; hatta hiç gelmeyebilir. Şunu da belirtmek gerekir ki, bu söylediklerimiz avangard şiir akımlarının daha az yenilikçi olduğunu ve modern romanın estetik algısından bütünüyle farklı olduğunu anlamına gelmez. Avangard şiir belli bir kuramsal yolu bulmuştur. Sonuçta her ikisi de aynı koşular altında doğmuş; edebiyatta büyük bir kırılmayı gerçekleştirmişlerdir. Sadece modern roman daha estetik bir çizgide kalmayı tercih etmiştir.

Klasik gerçekçi romanla modern roman arasındaki kırılma ilk önce klasik mimesis mantığının reddiyle başlar. Artık yüzyıllardan beri romana hakim olan

Aristoteles'in mimesis mantığına yer yoktur. (Üstelik bilimin ilerlemesi de bu yönde maddenin, dolayısıyla gerçeğin belirsizliğini doğrulamaktadır.) Roman, ne gerçeğin tam bir yansıması olma çabasındadır ne de sanatçı toplumsal bir yol göstericidir. Modernist yazar, klasik romanın dış dünyayı olduğu gibi yansıtma kuralının bireyin içinde bulunduğu belirsizlik ve karmaşa ortamında, metni zorlamak olacağının bilincine varmıştır. Romanın yansıttığı gerçek insanın gerçeği olmuş, insan bilincinden süzülen bir gerçek kurgusu romanın temeline oturmuştur. Böylece gerçeklik yansıtılmamış, yaratılmış olur. Modern romanın yabancılaştırma tekniği bu şekilde ortaya çıkar.

Modern roman tekniğinde, klasik mimesis anlayışının aşılması en önce klasik gerçekçi romandaki bütünlük ilkesinin parçalılıkla ve belirsizlikle yer değiştirmesiyle gerçekleşir. Klasik romanlarda olaylar neden-sonuç ilişkisi içinde, açıklamalarla ve neredeyse hiçbir nokta karanlıkta kalmayacak şekilde sunulur; karakterler her yönüyle anlatılır, betimlemeler en ince ayrıntısına kadar yapılır. Gerçeği yansıtmak değil, yaratmak amacında olan modern romancı ise ilk etapta kurgunun bütünlüğünü bozar; onu parçalara ayırır. "Kurguda bütünlüğün ortadan kalkmasıyla öykü parçaları fragmanları oluşturur. Malzeme karşısındaki tavrın farklı olması gibi, eserin oluşturulması da farklıdır. Klasist, bütünün canlı bir tablosunu sunmak amacıyla eser üretir. Temsil ettiği gerçeklik kesitini, geçici bir ruh haliyle sınırladığı zaman bile, bu amacı gözetmektedir. Avangardist ise, anlam yükleme amacıyla fragmanları bir araya getirir. Eser artık organik bir bütünlüğü yansıtmaz, fragmanların bir araya getirilmesiyle oluşturulur." [30] Böylece modern romanda olaylar, zaman, mekan, karakterler önceki anlayışa göre çok farklılaşır. Gerçeğin romanını sunmak değil, romanın gerçeğini yaratmak amacında olan yazar, organik bütünlüğü bozarak kurgunun yeni parçalı ve belirsiz biçimini, kendine has bir biçimde kullanmak için zemin olarak kullanır. Yani organik bütünlüğün bozulması ilk etapta kurgunun parçalılaşması ve belirsizleşmesi olarak kendini gösterirken, bu parçalılık ve belirsizliğin yaratımının altında romancının kendine has yöntemleri bulunur.

Modern romanda bütünlüğü bozarak gerçeklik ve kesinlik ilkesini yıkan romancı anlamı biçimin gerisinde bırakarak yeni tekniğini destekleyen unsuru güçlendirir. Aslında bu durum bir zorunluluğun sonucudur ve organik bütünlüğü bozulan eserde

[30] Peter Bürger, Avangard Kuramı, İletişim Yay., Çev: Ali Artun, İstanbul 2009, s.137.

anlamın ön planda olması beklenemez. Belli semboller belli anlamlara karşılık gelmez; belli teknikler belli sonuçlara ulaşmak için kullanılmaz.(Uzun betimleme yoluyla karakter hakkında bilgi vermek buna örnek gösterilebilir.) Yazarın amacı, okuyucunun alımlama sürecinin en açık şekilde gerçekleşmesi için belli teknikleri biçimlendirmek değil, kendi tekniğini kurarak okuyucudan anlamı çözmek, Eco'nun deyimiyle "anlatı ormanında yolunu bulmak" hususunda okuyucuyu serbest bırakmaktadır. Yani anlam yazar tarafından kurgunun parçalı yapısı içine saklanır; romanı anlayabilmek için modern kurgunun parçalı ya da belirsiz yapısında yolu bulmak gerekir. Yolu bulmak derken kastettiğimiz ise mutlak bir anlama, bir sonuca varmak değildir. Anlam romanın sonunda belirsizliğini koruyabilir ya da birbiriyle çelişen anlamlar ortaya çıkabilir. Çünkü insan zihninde dış dünyayla, iç dünyanın etkileşimi tam da böyledir. Üstelik modern insanın bilinci ve bilinçdışı dış dünyanın etkileriyle karmaşıklaşmıştır. Modern romancı bunu göz ardı etmez; gerçeği estetik düzlemde yeniden yaratma amacını güderken insan bilincinin algılama biçimini estetik düzleme bu şekilde taşır. Böylece klasik gerçekçi romanın dış gerçekliği kesin ve olduğu gibi yansıtma kuralı aşılırken "romanın gerçeği" olgusuna sağlam bir zemin hazırlanmış olur.

Modern roman, organik bütünlüğünü parçalarken iki önemli teknik kullanır: Geriye dönüş ve bilinç akışı. Bilinç akışı tekniği insan bilincinin estetik düzleme aktarılmasının romandaki en somut halidir. Roman kahramanının ya da anlatıcının zihninden geçenler dilbilgisi kurallarını değil, düşünmeyi esas alarak yansıtılır. Böyle bir tekniğin kullanımında modern öznenin karmaşıklaşan bilincini ve bilinç dışını yansıtmak da amaçtır. "Modernist edebiyatın modern öznenin parçalanmış iç dünyasını betimlemek için metinsel araçlarla pek çok biçimsel deneye girişmesi şaşırtıcı değil. Bu edebi deneylerden en ünlüsü, bir karakterin düşünce ve duygularının, fikir ve çağrışımlarının, anı ve yansıtmalarının zihindeki akışını aktarmak için kullanılan bilinç akışı tekniğidir." [31] Franco Moretti, modern şehirlerin çok yoğun ve uyarıcılarla dolu hayatının modern bireyin zihin sağlığını bozduğunu ve bilinç akışının bu sinir bozukluğuyla baş etmenin yolu olduğunu ileri sürer. "Bilinç akışı, bir kriz işareti olarak başlar: sorunlar içerisinde, bombardımana uğramış, bölünmüş bir egonun krizinin işaretidir. Ancak azar azar, modern kentin

[31] Niall Lucy, Postmodern Edebiyat Kuramı, Ayrıntı Yay., Çev: Aslıhan Aksoy, İstanbul 2003, s.43.

caddelerini sarmalayan sınırsız uyarıyla baş etmeyi ve onları yakalamayı öğrenir. Metropole bir biçim, onun sakinlerine de bir bakış açısı kazandırır. Bu yüzden, bilinç akışının yirminci yüzyılın en bilindik tekniği olması hiç de şaşırtıcı değildir: onunla neler yapıldığına bakarak, alnının akıyla başarıya ulaştığını görürüz."[32]

Geriye dönüş tekniği organik bütünlüğün bozulmasında zamanın kronolojik olarak ilerlemeyip karmaşık bir yapı alması görevini üstlenir. Yazar, geriye dönüşler ve bazen de ileri sıçramalar yaparken bu tekniğe kendine göre istediği şekli verebilir ve istediği amaçla kullanabilir. Sözgelimi, bir romanda geriye dönüşler anlatıcının ya da kahramanın ruh haline bağlı olarak zihnindeki karmaşayı anlatmak amacıyla düzenlenebileceği gibi, kahramanların, olayların ve romandaki sürecin dinamikliğini sağlamak amacıyla da olabilir. Bu bağlamda geriye dönüş tekniğinin roman kurmada ne kadar temel bir konumu olabileceği açıklık kazanır. Postmodern olmayan romanda kişiler tanıtılırken çoğunlukla çocukluğundan başlanarak kronolojik bir çizgi içinde tanıtılır. Bu şekilde aslında kişilerin tüm yönleriyle tanıtılma amacı güdülür. Modern romanda ise kahramanlar yeri geldiğinde geriye dönüşler ya da ileri sıçramalarla daha az ama romanın kurgusu içinde gerekli olan yönleriyle tanıtılır. James Wood, roman kahramanı yaratmada zamanın akronolojik kullanımını "analiz ustalığı" dediği bir kavramla birleştirir. Önemli olan bir kahramanı her yönüyle anlatmak değil, belli noktaları yakalayarak analiz etme yeteneğidir. "Kurmacaya böyle bir adamı sokmak için, baştan başlayıp hayatını kronolojik olarak anlatamazsınız. Öncelikle onunla ilgili güçlü bir izlenim yaratarak başlamalı, ardından onun geçmişi üzerinde ileri ve geri hareket etmelisiniz."[33]

Modern romanda geriye dönüş tekniğinin kullanımı çok önemli olmakla beraber zamanın klasik kullanımı önemini yitirmiştir. Alain-Robbe Grillet'ye göre klasik romanın asıl kahramanı zamandır: "O, insanı meydana getirir, onun kaderinin ölçüsü olur. İhtiraslar da olaylar gibi sadece bir zaman sürecinin gelişmesiyle ele alınabilir: doğma, büyüme, en yüksek seviyeye ulaşma ve yatışma." [34] Modern romanda ise zamanın bu şekilde belirgin bir kullanımı yoktur. Bir karakterin bütün adımları anlatılırken bütün zaman dilimlerin belirgin bir şekilde verilmez. Bu şekilde hangi

[32] Franco Moretti, Modern Epik, Agora Kitaplığıı Çev: Nurçin İleri-Mehmet Murat Şahin, İstanbul 2005, s.143.
[33] James Wood, Kurmaca Nasıl İşler?, Ayrıntı Yay., Çev: Ekin Bodur, İstanbul 2010, s.107.
[34] Galip Baldıran, Alain Robbe Grillet ve Yeni Roman, Çizgi Kitapevi, 2002, s.122.

olayın ne zamana denk geldiği belirgin bir şekilde anlatılmayınca roman kurgusuna büyük ölçüde belirsizlik hakim olur; ancak bu boşluk değildir. Sadece gereksiz unsurların seçilip ayıklanmasıdır. Mekanın kullanımı da böyledir. Modern romancı belli mekanlara, belli şekillerde romanında yer vermeyebilir. Kahramanını hayali mekanlarda gezdirebilir ve bunu okuyucuya belirtmez ya da mekan betimlemesine hiç başvurmadan dikkati mekana değil başka şeylere çekmek ister. Modern romancının kurgusunu sağlamlaştırmak için belirgin zaman dilimleri ya da mekanlar kullanmasına gerek yoktur; çünkü o yarattığı kurgu biçimini "analiz ustalığı" ile sağlam bir zemine oturtmanın derdindedir.

Klasik romandan modern romana giden yolda büyün biçim değişiklikleri yaşandığını bu yeni biçimlerin her romancıda farklı tarzlarda kullanıldığını sık sık yineledik. Burada çok önemli bir nokta modern romanda klasik roman tekniklerinin görülebildiği; ancak bunun farklı bir bilincin ürünü olduğudur. Mesela romancı uzun ve sık betimlemeleri roman boyunca kullanabilir. Böyle bir durumda bu uzun ve sık betimlemelerin anlamını klasik romanlarda olduğu gibi karakteri ve mekanları tanıtma, gerçeğe en yakın görüntüyü elde etmek için kurguyu belirgin kılma gibi çabalardan ileri gelmediğini, kurgunun gidişine göre başka bir amacın güdüldüğünü görmek lazımdır.

Modern roman kendine has biçimiyle okuyucunun alımlama şeklini zorlayan bir yapıya sahiptir. "Avangardist eserin alılmayıcısı, zihinsel nesnelleştirmeler söz konusu olduğunda organik sanat eserlerinin okunuşuyla oluşmuş içselleştirme tarzının, karşısındaki nesneye uygun düşmediğini görür. Avangardist eser, anlamın yorumlanmasına izin verecek bütünsel bir izlenim bırakmaz; yaratıldığı kadarıyla izlenimse, tek tek parçalara başvurarak açıklanmaz, çünkü artık o parçalar amaca tabi değildir. Alımlayıcı, anlam verme noktasındaki bu reddi, şok şeklinde tecrübe eder. Avangardist sanatçının amacı da budur-anlamın bu şekilde reddedilmesiyle, eseri okuyanın dikkatini, yaşama tarzının sorgulanabilir olduğuna ve onu değiştirme gereğine dikkat çekmek ister. Şokun, yaşama tarzının değiştirilmesi yönünde bir uyarıcı olması amaçlanır; estetik içkinliği kırmanın, alımlayıcının hayat pratiğinde bir değişim başlatmanın aracıdır."[35] Postmodern romanda bu daha da ileri safhadadır. Ancak bu noktada modernist romanın seçkinci, postmodernist romanın ise seçkinci

[35] Peter Bürger, Avangard Kuramı, İletişim Yay., Çev: Ali Artun, İstanbul 2009, s.152.

olmadığını söylemek gerekir. Postmodern romanda yabancılaştırmadan kasıt okuyucuya karşısındaki metnin gerçek olmadığını, bu nedenle onun bir kurgu bir sanat eseri olduğu bilincini aşılamak; modern romanda ise kendi içinde bir özerklik sağlamak, halktan uzaklaşmaktır.

Postmodern roman 80'li yılların sonu, 90'lı yılların başında karakteristik örneklerini vermeye başlar. Postmoderniteyle ilgili tartışmalar hala devam etmekle birlikte postmodern dönemin belli başlı özellikleri belirlenmiştir. İleri teknoloji çağının yabancılaştırdığı ve yalnızlaştırdığı insan, kurumlar arası sınırların belirsizleştiği, zıtlıkların bile yan yana uyum içinde yer alabildiği, bu uyumda gelenekselin kendine yer bulduğu, mutlak doğrulara yer olmayan bir dünyada yaşamaktadır. Genel anlamda postmodernizm ise şöyle tanımlanmaktadır: "Sanat ile gündelik hayat arasındaki sınırların silinmesi, seçkinci kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çökmesi, biçimsel seçimcilik ile kodların karışması. Bu bağlamda da parodi pastiş, ironi ve oyuncul en çok öne çıkan tekniklerdir. Ayrıca vurgunun içerikten biçime kayması, gerçekliğin imgelere dönüşümü, zamanın kesintisiz bir şimdiler içinde parçalanması." [36]

Postmodern romandan söz etmeden önce postmodernite ve postmodern roman ile kendilerini önceleyen modernite ve modernizm arasındaki ilişkiyi saptamak lazımdır. Postmodernite, sanatı da kapsamakla birlikte moderniteden bir kopuş ya da kapitalizmin yeni bir görünümü olarak tanımlanır. Modernizm ve postmodernizm arasında ise birbirinden kesin çizgilerle ayrılan dönemleri tanımlayan estetik terimler olarak bir ilişki saptamaya çalışmak neredeyse imkânsızdır. İkisi arasında farklılıklar olduğu kadar pek çok benzerlik de bulunmaktadır. Daha doğrusu postmodern metinler, modern metinlerin teknik anlamda büyük ölçüde devamı sayılır. Postmodern sanat, modern sanat gibi modern kurumların ve aydınlanma akılcılığının eleştirisini yapar hatta yüzyıllardır devam eden bu sürecin pek çok olgusunu reddeder. Bu, ikisi arasındaki benzerliktir. İkisi arasındaki farklılıklar ise bilimdeki ve teknolojideki gelişimlerin farklı evrelerinde tarih sahnesine çıkmalarından kaynaklanır. Postmodern edebiyat tarihsel ve bilimsel koşulların değişimiyle farklı bir bilince kavuşur; farklı teknikleri bünyesine katar ya da geliştirir. Modern edebiyat

[36] Madan Sarup, Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Kırk Gece Yay., Çev: Abdülbaki Güçlü, İstanbul 2010, s.187.

ise özellikle kurguda yaptığı değişimlerle postmodern edebiyatında temelini atar. Şöyle de diyebiliriz; edebiyattaki kırılma modernite ve postmodernite arasındaki kırılma kadar belirgin olmamıştır. Zira en büyük kırılma zaten modernizmde olmuştu. Modernizm kendinden önceki sanatı ve dönemi reddedebilir, ama postmodernizmin modern sanatı reddeden belirgin yönleri yoktur. Postmodernizmin, modernizmden bir kopuş olduğu görüşüne Perry Anderson'dan itiraz gelir. Şöyle ki o, sanat alanında bir kopuş görmez. Postmodernizme atfedilen bütün estetik pratikler ve ögeler, gelenek yığılması, popüler olanla oyun, kendine gönderme, melezlik, pastiş, figürün öne çıkması, öznenin merkezsizleşmesi modernizmde de görülmektedir. Değişen durum, İkinci Dünya Savaşı sonrası sermayenin metalaşması, devrim umutlarının yitmesi ve modernizmin hamlelerinin tükenmesidir. Artık ister istemez sanat da dönemin getirdiklerine uyarak piyasanın egemenliği altına girecektir. [37] Yani Anderson'a göre postmodernizmin ortaya çıkışı bir kopuş değildir, tarihsel koşulların ortaya çıkardığı bir zorunluluktur. Halbuki modernizm planlı bir başkaldırmaydı ve halihazırdaki durumu hedefine alıyordu. Postmodernizm ise bir sonucu ifade etti.

Modernden postmoderne geçiş belli sınırlar dahilinde olmaz. Çeyrek yüzyıllık bir geçiş döneminde romandan önce resim ve heykel postmodern sanatın hazırlık safhasını oluşturur. Büyük bir yankı uyandıran Amerikan Soyut Dışavurumculuğundan sonra 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Pop-Art resimler modernden postmoderne geçişte büyük önemli bir aşamadır. Andy Warhol'un grafik, resim, fotoğraf, sinema, gazetecilik, popüler müzik gibi birbirine geçmiş biçimleri içeren eserleri postmodernizmin öncülüdür.[38]

Modern romandan postmodern romana geçerken görülen en büyük fark söz ettiklerimizden anlaşıldığı gibi çoğulculuktur. Bu nedenle postmodern romanın eğilimlerinde kesin bir sınıflandırma yapmak güçtür. Yıldız Ecevit kesin sınırlar çizmemekle birlikte dört ana eğilim belirlemiştir: "Biri postmodernist edebiyatın avangardist biçim denemelerine ağırlık veren çatısını altına alan eğilimdir. Diğeri, avangardist/deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler yaklaşımların ortak paydasında yaşam bulur. Üçüncü eğilim, çeşitli ideolojilerle bütünleşmiş metinleri

[37] Perry Anderson, Postmodernitenin Kökenleri, İletişim Yay., Çev: Elçin Gen, İstanbul 2011, s.116.
[38] A.g.e., s.135.

kapsamına alır. Bunlar daha çok feminist, çevreci ya da New Age türü kozmik/mistik metinlerdir. Dördüncü eğilim ise, estetik bir değeri olmayan tümüyle tüketime yönelik üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı/sürükleyici yaşam öyküleri içeren ya da kimi ke dünya dışı uzamlarda, tarih kesitlerinde geçen bilimkurgu, polisiye, serüven romanlarıdır. "[39]

Postmodern romanda, modern romanlarda görülen organik bütünlüğün bozulması, bilinç akışı, geriye dönüş, anlamın belirsizliği, karakterlerde analizin öne çıkması dolayısıyla dilin de belirsizleşmesi gibi özellikler aynıdır. Postmodern romanın modern romandan ayrılan özellikleri ise öncelikle metnin kendi üzerine düşünmesini sağlayan üstkurmaca, kendinden önceki metinlere parodi ve pastiş yoluyla gönderme yapmasını sağlayan metinlerarasılık, çoğulluk ve oyunsuluktur. Konulardaki farklılıklar ise tekniğe eşlik eder. Postmodern romanın özelliklerini anlatmadan önce ise modern dönemden itibaren dil üzerine bilimsel, felsefi ve edebi düşüncelerden bahsetmek lazımdır. Zira her eserde dil temel öge olmakla birlikte modern ve postmodern romanda dil çok farklı bir görünüm arzederek dili bir kilit noktası olarak kullanır.

Descartes'in "Düşünüyorum, öyleyse varım." önermesi aydınlanma akılcılığını en temel şekliyle anlatır. Bu önerme bir yönüyle varlığını düşünmeyle kazanan insanın, düşüncelerini diliyle de doğru bir şekilde anlattığı kabulüne dayanır. Halbuki aydınlanma akılcılığının insana yüklediği bu sorumluluk modernitenin sorgulanmasıyla birlikte reddedilmiştir. Descartes'in bu ünlü önermesine karşılık Lacan "Ben düşünmediğim yerdeyim." diyerek gerçekliğin bilinçli akılcılıkta bulunmadığını ileri sürer. Böylece Lacan gerçekliğin akılcılığın bir sonucu olarak dille düşüncenin mutlak bir anlaşmasından doğmadığı, gerçekliğin dille olan ilişkisinde kolay bir şekilde analiz edilebilecek unsurların bulunamayacağı görüşünü ifade eder. "Gerçeklik, dil sistemi 'içinde' ya da dil sistemine 'yönelik' olarak hiçbir zaman mevcut değildir, dolayısıyla da gerçeklik dil sisteminin 'gerçekliği' aktarmak ya da göstermek için çalışan hiçbir bölümü ile özdeş değildir."[40] Lacan'dan önce yapısalcı dilbilimin temellerini atan Saussure de dille ilgili yerleşik görüşleri sarsmıştır. Saussure dil olgusunun nesnel bir gerçeklik olduğunu, onun kendi başına

[39] Yıldız Ecevit, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yay., İstanbul 2009, s.69.
[40] Niall Lucy, Postmodern Edebiyat Kuramı, Ayrıntı Yay., Çev: Aslıhan Aksoy, İstanbul 2003, s.50.

var olan yalın ve tümüyle kavranabilecek bir nesne gibi ele alınabileceğini ve dilin canlı bir varlık, insan imgeleminin özgür ve sürekli bir yaratımı olduğu düşüncelerini yersiz bulur.[41] Saussure'ün öne sürdüğü en temel görüşlerden biri gösteren ve gösterilen kavramları arasındaki ilişkinin nedensiz olduğu, dolayısıyla anlamın işitim imgesi ve kavram arasında doğrudan belirebilecek bir nitelikte olamayabileceği görüşüdür. Saussure'den sonra dil üzerine pek çok görüş ortaya koyan dilbilim okulları, göstergebilimciler ve felsefeciler olmuştur. Bunların hepsi dil, bilinçdışı, söz ve düşünce ilişkisi konusunda çeşitli görüşler ileri sürseler de hepsinin temelinde dilin gerçekliği ifade etme biçimindeki sorunun önkabulü aynıdır.

Değişen dünyada değişen gerçeklik algısı tartışmalarına dil olgusu da katılınca dil ve gerçeklik arasındaki anlaşmazlığın edebi metinlerde yansımaları görülmeye başlanır. Tekniğini değiştiren modern roman yabancılaşmasını dille en üst noktaya taşırken klasik mimesis anlayışından sıyrılışının temeline dil-gerçeklik ilişkisinin karmaşıklığını koyar. Modern romanı anlamak için öncelikle dil ve göstergeler engelini aşmak gerekir. Romancı söylemek istediğini dolaylı bir yolla, çağrışımlarla ya da söylemedikleriyle yani noksanlıklarla söylemeye çalışır. Diğer bir yanda dilbilgisel bozuklukları ise bilinç akımı karşılar, dilin bilinçdışı vasıtasıyla gerçeği daha doğru bir biçimde yansıttığı görüşlerini kendi içinde doğrular. Her iki türlü de dilin yeni kullanımı anlamın çoğalmasına ve belirsizleşmesine katkıda bulunurken yazarı özgürleştirir. Dilini özgürleştiren yazar onu örtük bir metnin sözcük oyunlarıyla da ortaya çıkarmayı yeğleyebilir. Lacan'a göre sözcük oyunlarıyla nedensel bağlar kopup çözüşmekte, çağrışımlar alabildiğine çoğalmaktadır.[42] Böyle bir dil modern ve postmodern romanın deneysel biçimciliğine, dış dünyanın yeniden yaratılan gerçekliğine uygun düşer. Postmodern romanın hakimiyetini hissettirdiği dönemde ise dilin karmaşık yapısı için bulunan zemin daha kuvvetlidir. Mutlak hakikatin sarsılması, Bauddrillar'ın sözünü ettiği simulakrumlar, Lyotard'ın küçük anlatıların çoğalması sonucu ortaya çıktığını düşündüğü dil oyunları ve heterojenlik dili dış dünyanın gerçeğini bu yönde yeniden yaratmaya zorlar.

[41] Tahsin Yücel, Yapısalcılık, Can Yay., İstanbul 2005, s.26-27.
[42] Madan Sarup, Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Kırk Gece Yay., Çev: Abdülbaki Güçlü, İstanbul 2010, s.20.

2. POSTMODERN ROMANLARDA DİL NEDİR?

Dil, bir iletişim aracıdır ve başlı başına bir inceleme alanıdır. Dil-edebiyat ilişkisi, dilin sadece bir yönünü oluşturur. Dilin, edebiyattaki şekillenmesi elbet kendi özünden çok farklı bir noktada olmaz; ancak edebiyatın kurmaca yapısı sebebiyle dilin edebi eserdeki mahiyeti, dilin diğer kullanım alanlarından farklı bir bakış açısını gerektirir. Edebiyat ve dil ilişkisinin mahiyeti ise kendi içinde çok geniş bir bilimsel alanı kapsar. Edebiyat tarihi boyunca, edebi eserin, çalışmamızın giriş kısmında belirttiğimiz nedenlerle değişimi dilin de o eserlerdeki kullanımını değiştirmiş ya da çeşitlendirmiştir. Edebiyat tarihi içinde sürekli değişim gösteren tekniğin temelini oluşturan dilin ifade ettiği unsurlar ve bunların çeşitliliğinin incelemesini bir çalışma içinde birleştirmek mümkün değildir. Bu nedenle çalışmamızda postmodern roman dilini incelerken yapacağımız sınırlandırma, postmodern romanın kendine has oluşumu içinde dilin yerini belirlemek olacaktır. Söz konusu belirleme, belli ölçüde postmodern olmayan romanlara atıf yapmayı gerektirir. Postmodern roman dilini incelemek ise ancak Türk edebiyatının karakteristik ve teknik açıdan başarılı örnekleri aracılığıyla mümkün olacaktır. Neticede, sınırlı sayıda romandan yola çıkılsa dahi, postmodernizmin, postmodern roman tekniği üzerindeki etkisi bellidir. Üstelik deneysel biçimciliğin bir sonucu olarak, her bir romanda bu etkiler kendini ayrı şekillerde gösterir; dilin kullanımı da buna göre şekillenir. Her bir romanın– postmodern romanlarda dil kullanımın ortak özelliği de sayılabilecek olan- ortak noktası çalışmamızın sonunda somutlaşacaktır. Burada şunu önemle belirtmek gerekir: Postmodern romanlardaki deneysel biçimcilik, temel unsurların bile her eserde kendine has bir görünüme kavuşmasını sağlar. Bu durum romandaki dil kullanımını postmodern olmayan romandan ayırır ve onu kendi içinde çeşitlendirir. Ancak bu çeşitleme ve her romanın tekniğinin kendine has biçimlenmesi, dilde bir ortak nokta belirlemeye engel teşkil etmez. Dolayısıyla çalışmamız, sadece incelediğimiz romanların dilini belirlemekle kalmayacak, postmodern roman tekniğinin ortak bilinci çerçevesinden çıkmayarak, postmodern bir romanın kurgulanma sürecinde dilin kullanım şeklini genel ve ortak vasıflarını kapsayacaktır.

Dil-edebiyat ilişkisi, edebiyatın kurmaca özelliğine dayanır. Kurmaca bir dünyanın yaratılma süreci, dönemin anlayışı ya da tekniği ne olursa olsun dilde temellenir. Bu elbet salt iletişim aracı olan dil değildir; kurmaca bir dünyayı

yaratmada aracı konumunda kabul edilen dildir. "İlk edebiyat tanımı iki ayrı özelliğe dayanır: Türsel bakımdan sanat, kullanılan gerece göre farklılık gösteren bir "öykünme"dir; edebiyat aynen resmin görüntü aracılığıyla öykünme olması gibi dil aracılığıyla öykünmedir. Özel olarak, bu herhangi bir öykünme değildir, çünkü ille de gerçeğe değil, var olmayan varlıklara ve eylemlere öykünmedir. Edebiyat bir kurmacadır: İşte ilk yapısal tanım."[43] Kurmaca olan edebiyatın dili, kurmacanın gerçeği yansıtma şekline göre düzenlenir. Todorov'un öykünme dediği, gerçeğin dil yoluyla yansıtılmasıdır. Edebiyat dili bir araç olarak görür ve gerçeği, eserin tekniğiyle kurgular. Söz konusu dil, günlük konuşma dilinden ayrıdır ve farklı bir anlam yükünü taşır.

Edebiyatın, dil aracılığıyla bir öykünme olma durumu türden türe değişiklik gösterir. Her edebi türün kendine has teknikleri ve dili vardır. "Aslında roman, sadece bir anlatı türünün adı değildir. Roman, aynı zamanda dile, yeni bir biçim ve nitelik kazandıran türün adıdır. Roman aracılığıyla dil, salt içinde yaşadığımız dünyanın yansıtılmasına yaramamış, bir bakıma bu yansıtılma işlemi sırasında kendisini de yenilemiş, yeni bir nitelik kazanmıştır. Dil, roman için bir araç olmuştur; doğru. Fakat aynı zamanda roman da dili dönüştürmüş ve ona, anlatım konusunda yeni imkanlar sağlamıştır. Bu karşılıklı etkileşim, doğal olarak, adına "roman dili" diyebileceğimiz bir dili ortaya çıkarmıştır."[44] Bir edebi türün tarihsel gelişim ve değişim sürecinde kazandığı imkanlar, dilde yansımasını bulurken, dili türe has bir biçime sokar. Nasıl ki, şiir ve öykü dilinin kendine has özellikleri varsa, roman dilinin de, roman tekniğinden kaynaklanan kendine has özellikleri vardır. Az önceki tanımda dilin bir yansıma görevi görmesi, roman dilinin, modern ve postmodern olmayan klasik dönemi için geçerlidir. Postmodern romanlarda dilin, gerçeği yansıtmaktan ziyade yeniden yaratma işlevi üstlenmesi ise roman dili ayrımını değiştirmez. Dilin işlevi ne olursa olsun, tür özelliklerini yansıtan ve onu diğer türlerden ayıran unsur roman dili olarak tanımlanabilir.

Postmodern roman dilini ararken öncelikle dilin bir edebi eserdeki kullanım mantığına, yani gerçek dünyanın yansıması olan eserin araç konumundaki dil kullanımı şeklinden yola çıkmak gerekir. Yani eserin postmodern olma özelliğinden

[43] Tzvetan Todorov, Edebiyat Kavramı, Sel Yayıncılık, Çev: Necmettin Sevil, İstanbul 2011, s.12.

[44] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2006, s.156.

önce, dilin edebiyattaki genel kullanım mantığını temel almak gerekir. Bu bize, dilin gerçeği yansıtma özelliğini verir: Günlük konuşma dilinden farklı olarak edebi ve roman tekniğine göre şekillenmiş bir dil. Dil üzerine temel bir yaklaşımın ardından postmodern roman dilinin, postmodern olmayan romanın dilinden ayrılan yönlerini esas almak gerekir. İki roman tekniği arasındaki en büyük fark, postmodern romanda dilin, gerçeğin yeniden yaratılması tekniğine bağlı olarak amaç konumunda olmasıdır. Amaç konumunda olan bir dil, dilin edebi eser alanındaki kullanım mantığından çıkarılamaz. Günlük konuşma dilinden farklı, edebi bir dil olmaya devam eder. Değişen, dilin işlevinin genişlemesidir. Söz konusu genişleme, postmodern romanın tüm teknik özelliklerini yansıtan bir dilin oluşumudur.

Postmodern romanın kurgulanışı, çalışmamızın giriş bölümünde belirttiğimiz nedenlerden ötürü diğer romanlardan farklıdır. Romanın tüm unsurlarının postmodern teknikte bambaşka kurgulanışı, bu kurguyu ifade eden dilin de farklı olması demektir. Kurgulama sürecinde yazar, dilini de kurgular. Dilin kurgulanması, sadece dile ayrı bir önem verilmesi manasına gelmez; zira dil işçiliği dediğimiz şey tüm edebi eserler için geçerli olabilir. Postmodern romanlarda dilin kurgulanması, roman tekniğinin dilde biçimlenmesi demektir. Çok genel olarak, teknik nedenlerle anlama ulaşmanın zor olduğu postmodern metinlerde, organik bağı sağlayan unsurun dil olduğunu söyleyebiliriz. Postmodern bir romanda deneysel biçimciliğin ya da yazarın üslup tercihinin etkisi ne olursa olsun, esasen bir bütün olan metnin kırılma noktalarını dilde aramak gerekir. Şeklen bir bütün olmayan, ancak edebi eserin doğası gereği bütünlüğü mutlaka bulunan postmodern romanı farklı kılan, biçimsel olarak parçalılığı, soyut düzlemde dille birleştirmesidir.

Soyut düzlemde metnin bütünlüğünü sağlayan dil, kendi içinde yazar tarafından geniş imkanlarla kullanılır. Burada imkandan kastımız, sadece dilin doğası gereği her alanda sunduğu ya da sadece edebi alanda sunduğu imkanlar değildir; postmodern tekniğin sunduğu imkanlarla da genişleyen kullanım şeklidir. “Her metin, yaratıldığı dilin ölçünleri ve olanaklarının yazarca özgür bir biçimde kullanılmasıyla oluşur. Dilin ölçünleri ve söz varlığı, özellikle metnin bağlaşım ve bağlamının oluşturulmasında yazarı bağlayıcı bir etki yapmasına karşın, yazar, sözcük seçiminde ve bütünleştiriminde özgür davranmayı erekler. Yazarın, özgür bir istenç ve bilinçle dilde dolaşması, dili özgün kullanımı, dilsel yaratıcılık olarak değerlendirilir.

Nitekim dil kullanımı, dilin içinde barındırdığı gizil güçten, konuşucu ya da yazıcının özgün ve özgür bir biçimde yararlanmasıdır."[45] Postmodern romanda dilin tüm imkanlarını geniş bir biçimde kullanan yazar, yeri geldiğinde bazı sınırların da dışına çıkar ve bu postmodern roman dilini meydana getiren bir unsurdur. Burada yazarın üslubu da belli ölçüde işin içine girmekle birlikte, yazarın anlatım şekline göre de çeşitli şekillerde olur. "Dil oyunu, dilsel malzemeyi kullanma, bu malzemeyle oynama tarzıdır. Dil, öz-yapısı gereği, sonsuz sayıda kullanma tarzı içerir. Dil oyunu, hem dilin tözsel yapısını, hem de insanın dili tarzlaştırma yeterliliğini anlatır. Dilin esnekliğini veya ne denli esnetilebileceğini simgeleyen dil oyunu, aynı zamanda dilsel bir etkinliktir."[46]

Postmodern romanlar, edebiyatımıza girdiği dönemden itibaren dili üzerine çok dikkat çekilmiştir. Postmodern romanlar üzerine yapılan çalışmalarda dile, postmodern romanın kolay anlaşılmayan yapısı yüklenmiştir ve bu dil sürekli olarak "kapalı" olarak tanımlanmıştır. Tam bu noktada belirtmek gerekir ki, postmodern romanda anlamın kendini kolay ele vermeyişi ve alımlama sürecinde dikkati çeken karmaşık yapının sadece dille alakası yoktur. Postmodern romanı, alımlaması zor hale getiren söylemi ve tekniğidir. Söylem ve teknik, kendini ifade eden dilin alt düzleminde kalmakla birlikte, dilin tek başına, kapalı bir metin yaratmasını engeller. Metnin karmaşık durumunun temelinde yatan postmodern söylem ve teknik, dil de onları ifade eden ve kurgulayan ana unsurdur. Postmodern roman dilini ayırıcı hale getiren en önemli özellik olarak da bu durum kabul edilebilir. Postmodern romanların "dili kapalı" olarak tanımlanması çalışmamızda bizi, postmodern bir roman dili olup olmadığını irdelerken, yüzeysel olan bu nitelemenin gerçekliğini de araştırmaya sevketmiştir. Postmodern roman dilini tanımlamaya çalışırken hareket noktamız, postmodern romanların anlaşılmaz ve kapalı olarak nitelendirilen dilinin kaynağı ve bu kaynağın romanın teknik unsurlarıyla kurduğu ilişki neticesinde nasıl bir oluşum sergilediği olacaktır.

Postmodern romanların dili hakkında ayrıntılı bir incelemeye başlamadan önce genel manada, edebi eserlerde dilin açıklığı ya da kapalılığı meselesi üzerinde çok kısa bir biçimde durmak gerekir. Divan edebiyatında mazmunları bilmeyen biri için

[45] Onur Bilge Kula, Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı- II, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012, s.37.
[46] Onur Bilge Kula, Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı- I, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012,s.160.

mazmunların yoğun olarak kullanıldığı ya da tasavvuf konusunda bilgisi olmayan biri için tasavvuf konulu bir gazeli anlamak mümkün değildir. Aynı çözümleyememe durumu mazmunları olmayan, modern şiirimiz için de geçerlidir. Bu sefer, şairin hayatında yeri olan bir olayı, kavramı bilmeyen; şiirin yazılma anında şairin muhayyilesinde oluşan bir imgeyi veya simgeyi çözemeyen kişi şiirin temasına, kullanılan dil sebebiyle ulaşamaz. Mazmunlar çözüldüğünde divan şiiri de çözülür ve dil anlaşılır hale gelir. Modern şiirde de şairle ilgili bilgisi olan kişi şiirdeki atıfları görürse dil, belli ölçüde anlaşılır hale gelir. Şiirdeki söz sanatları da çözüldüğü takdirde şiir, anlaşılır hale gelir ve dili de anlama ulaşan kişi tarafından artık açıklık ya da kapalılık değil, sanatlı olup olmadığı yönünde tanımlanır. Anlaşılsın ya da anlaşılmasın şiir zaten anlaşılmak için de yazılmak zorunda değildir; ancak şiirdeki dilin açıklığı ya da kapalılığı meselesi çok kısa böyle izah edilebilir.

Dilin açıklığı ya da kapalılığı farklı bir tür olması sebebiyle postmodern romanda diğer türlere göre değişiklik arz eder. Ancak postmodern romanın sırf anlaşılmamak için yazılmadığını ortaya koymak gerekir. Dil, başlıca kurgu ögesi olurken açıklığı ya da kapalılığı, anlaşılmazlık olarak değerlendirmek yanlış bir yaklaşım olacaktır. Dil, anlamı metnin dış yüzeyinde de tutsa, iç yüzeyine de hapsetse postmodern romanda dil anlaşılmaz değildir. Kurgunun alışılmışın dışında olması ve anlam kesitleri arasında neden sonuç ilişkisinin olmayışı, dilin anlaşılmaz olduğu sanısını oluşturur. O zaman meselenin ayrıntılarına girmeden önce temel olarak şunu söyleyebiliriz: Postmodern romanın dili anlaşılmaz değildir; kapalılık yani anlamın metnin derininde olması dili anlaşılmaz olarak nitelemeye giden yolu açmaz. "Kimi yerde metnin temel örgüsü, yaşam bağlamının değişik yönlerine, kimi yerde de yaşamın toplumsal, tarihsel, kültürel akışı metnin gizli anlam gücüllüklerine ışık tutar. Dil içindeki bütün topluluk dillerinin, doğal dilin bütününün, metinle olan bağı da burada irdelenebilir. Bir metnin tümcelerinde dile gelen anlamın doğrudan doğruya, bildik yaşam nesneleri ya da durumlarıyla özdeşleşmesi ötesinde, metnin tümcelerinde söylenmeden geçilen, ama temelinde oluşturucu etken olarak yer alan anlam öğelerinin kavranmasıdır önemli olan."[47] Postmodern romanda söz konusu özdeşleşme dolaylı yolla olabildiği için romanların dili anlam ögelerini saklar.

[47] Akşit Göktürk, Okuma Uğraşı, YKY, İstanbul 2001, s.49.

Anlama ulaşmak, ancak bütünlüğü bozulan kurgu ögelerini dilin soyut düzleminde birleştirmekle mümkün olur.

Postmodern roman dilini incelerken önemli çıkış noktalarından biri postmodern bireyin bunalımı ve kimlik arayışıdır. Çünkü bunlar postmodern söylemlerdir ve söylem-dil ilişkisi postmodern roman dilinin ayırıcı niteliğine katkı sağlar. Postmodern romandaki bireysel bunalımın dile yansıması, çoğu romanda ortak bir özellik olarak görülür. Postmodern bireyin, çevre faktörlerinden kaynaklanan kimlik bunalımı ve dış dünyanın bireyi yanıltan gerçekliğinin sorgulanması dilin kapalı kullanımına yol açar. Romancı dış dünyanın karmaşık halini ve gerçekliğin tam manasıyla kavranamaması olgusunu bir teknik olarak metnin biçimine yansıtır. Dolayısıyla ortaya dış dünyanın ve bireyin iç karmaşasının metindeki karşılığı olan bir biçimsel yapı ortaya çıkar. Dış dünyanın gerçekliği ve bireyin kendiyle ilgili soruları nasıl cevabı bulunması zor sorularsa, bunların biçimsel yansımasını taşıyan metin de kendini biçim ve içerik düzeyinde zor ele verir.

Dil, bir edebi metnin incelenmesi hususunda üsluptan keskin çizgilerle ayrılmaz. Hangi özelliğe sahip olursa olsun bir metinde yazarın üslubu dilin genel görünümünü verir. Postmodern eserlerde dil, çalışmamızın önceki kısımlarında belirttiğimiz üzere eserde başat bir rol oynadığından, kurgu içinde üsluptan ayrı incelenebilecek malzemeyi sağlar. Bununla birlikte üslup inceleme açısından dil incelemesinden farklı bir yöntemi gerektirir ve bir yazarın üslubunu ortaya koymak için onun tüm eserlerini incelemek gerekir. Dil ve üslup bir bütün olmakla birlikte, inceleme esasında yöntem farklılığı gerektirirler. Bu nedenle incelediğimiz romanların ayırıcı dilini ararken, o eserde üslubun dile kattığı bazı hususları ortaya koymakla yetineceğiz.

Postmodern metnin organik olmayan biçimsel durumunu dilin soyut düzlemde bütünlemesi çalışmamızın ana başlıklarını oluştururken roman incelemesinde esas alınan başlıkları kullanmamızı gerektirdi. Neticede, romanın unsurları bir bütündür ve dil bu unsurları inşa ettiğinden tema, olay örgüsü, zaman ve mekanın dille olan ilişkilerinin ortaya konması postmodern bir roman dilinin özelliklerini roman teorisi sınırlarından çıkarmayacak ve soyut olan dil zemininde somut bir alan yaratma olanağı sağlayacaktır. Gerçeklik ve üstkurmaca ise postmodern romanın temel unsurları olmaları dolayısıyla bunların dille olan ilişkilerinin incelenmesi büyük

önem taşımakla birlikte postmodern romanın kendine has tekniklerinin dildeki kurgulanma zeminini ortaya koyması bakımından önemlidir.

Postmodern roman dilini irdelerken, postmodern olmayan romanlarla bir karşılaştırmaya gitmek, yer yer postmodern roman dilinin ayırıcı ölçülerini belirginleştirebilir. Bununla birlikte çalışmamızın tamamında her aşamada bir karşılaştırma yapmak mümkün değildir, zira postmodern romanın kendine has yapısı, hiçbir karşılaştırma kabul etmeden inceleme yapmayı gerektirecek özellikleri de barındırmaktadır.

2.1. Postmodern Romanlarda Tema-Dil İlişkisi:

Postmodern romanlarda tema-dil ilişkisi, anlamın metnin derininde saklanması amacı etrafında şekillenir. Anlamın kendini çabuk ele vermemesi temanın da kolay anlaşılır olmaktan çıkmasına yol açar. Romancının dil kurmak konusundaki hassas tavrı, postmodern metinde temayı ikinci plana iter. Metin, her şeyden önce dilin çözümlenmesine dayanır. Dil, bu bağlamda temanın önünde bir engel oluşturur ve romancının kapalı sayılabilecek dilini kavramadan temaya ulaşmak mümkün olmaz. Deneysel biçimcilik kavramı ise söz konusu kapalılık bağlamında, tema-dil ilişkisinin mahiyetini belirleyen unsurlardan biridir. Postmodern bir tavır olarak, kendi biçimini bulmaya çalışan romancının metni kurarken yaptığı tercihler de tema-dil ilişkisini etkiler. Tema, romanda kullanılan biçim unsurlarının karmaşık olması sebebiyle daha zor anlaşılır ya da belirsiz olabilir. Bu durumda dil, temanın ortaya çıkmasının önünde daha büyük bir engel gibi algılanabilir. Bazı durumlarda ise biçimin karmaşıklığı romancının tercihine göre dilin, temaya ulaşmada diğer unsurlara göre daha önde olmasına yol açabilir. Her iki durumda da önemli olan postmodern bir dilin ortaya çıkıp çıkmadığı ya da postmodern bir dil söz konusuysa bu dilin hangi koşullarda ortaya çıktığıdır.

Postmodern romanlarla, postmodern olmayanlar arasında tematik açıdan farklılık postmodern sanatın üslup algısına dayanır. Söylenebilecek olan her şeyin söylenmiş olduğu, dolayısıyla söylenmiş olanı artık farklı bir biçimde ifade etmek gerektiği düşüncesi postmodern romanın biçim özellikleriyle olduğu kadar temasıyla da alakalıdır. Postmodern tema yoktur, temanın postmodern bir biçimde işlenmesi vardır. Temanın postmodern bir biçimde işlenmesi demek postmodern roman

tekniğinin unsurlarından hareketle temanın kurgulanması demektir. Bu noktada, temanın ne olduğundan ziyade nasıl işlendiği önemlidir. Romanın unsurları incelenirken, teknik bazı özelliklerin temanın kurgulanmasında postmodern anlamda ayırıcı olabilecek özelliklerine dikkat edilir. Bir içerik unsuru olarak da temanın, romanın biçimleniş şekline göre işlenmesi onun bir roman unsuru olarak önemsiz olduğu manasına gelmez.

Postmodern romanlarda dil-tema ilişkisi bağlamında irdelenmesi gereken unsurlardan biri postmodern söylemdir. Biçimin kurgulanmasından farklı olarak, temanın içerik unsurlarıyla olan ilişkisi bakımından postmodern söylemin metin içindeki varlığı önem taşır. Postmodernizmden ve postmodern düşünceden tezimizin giriş kısmında bahsetmiştik. Bu bilgiler ışığında anlaşılacaktır ki, postmodern düşüncenin etkisiyle ve yeni bir edebiyatı oluşturan sürecin katkısıyla postmodern söylem romana yansır. Hayatın ve gerçekliğin sorgulanması, içe dönüş, bunalım gibi temalar bireysellik çerçevesinde işlenir. Bireysellik söylemi postmodern temanın oluşumunda önemli bir rol oynar. Bunun sebebi hayatın olumsuzlukları içinde yalnızlaşan bireyin kendini bu yalnızlık içinde ifade etme isteğidir. Postmodern çağın karmaşası içinde çevresine yabancılaşan, bu yabancılaşma yüzünden kendini o çevrede belirli bir yere oturtamayan ve karışan algısını sorgulayan postmodern bireyin söylemi, tematik kurguya yansır. Klasik tabir edebileceğimiz romanda bireysel konuların ve bunalımların anlatımı, postmodern romana göre belirli bir temele dayanan söylemin ürünü değildir. Daha doğrusu bireysel temaların işleniş biçimi, hayatı ve çevreyi algılayış şekliyle, postmodern romanda olduğu gibi bir ilişki içinde değildir. Postmodern romandaki bireysellik, klasik romandakine göre daha kapsamlıdır ve daha önce sözünü ettiğimiz gibi toplumsal bir dönüşümün edebiyata yansımasının bilinçli bir sonucudur.

Postmodern romanlarda işlenen bireysellik, toplumsallığın göz ardı edildiği manasına gelmez. Bu durum, yazarın toplumsal mesaj verme kaygısının olmamasından ve bireyselliğin ağır basmasından kaynaklanır. Postmodern yazarın bu konudaki tavrı toplumsal meseleyi doğrudan işlememe yönündedir. Olay örgüsü içinde bir takım sosyal, siyasi aksaklıklar ya da toplumsal eleştiri mahiyetinde kısımlar bulunabilir. Ancak bunlar romanın ana temasını oluşturmaz. Latife Tekin'in **Gece Dersleri'nde** örgüt eleştirisi ve politik eleştiri, roman kişisinin pişmanlık ve

yıpranmışlık psikolojisine zemin oluşturur. Doğrudan, dönemin politik hayatının insanlar üzerindeki etkisinden bahsedilmez ve bu doğrultuda bir mesaj verilmez. Bireyselliğin ön planda oluşu, postmodern romanda toplumsalı yok etmeyen, sadece farklı bir algılama şekliyle ortaya koyan bir unsurdur.

Latife Tekin'in **Gece Dersleri**, Gülfidan'ın politik hayatının anlatıldığı, tema-dil ilişkisi bakımından karmaşık bir metindir. Kısa epizotlar halinde yazılan romanda, bu biçim, temanın anlaşılmasında öncelikli engeli oluşturur. Epizotlar arasında zamansal ya da anlamsal açıdan sistemli bir bağlantı olmayışı temanın kolay anlaşılır bir biçimde ortaya çıkmaması için biçimsel bir zemin hazırlar. Dil, söz konusu biçim tercihinin üstünde tamamlayıcı bir görevle, anlamı, dolayısıyla temayı metnin iç katmanlarına iter. Tema ve konunun metnin iç katmanlarına hapsedilmesi dilin romandaki farklı kullanımından kaynaklanır. Söz konusu farklılık, çalışmamızdaki postmodern dil arayışına, metnin kendine has kurgusu da göz önünde bulundurularak katkıda bulunan unsur olacaktır.

Gece Dersleri, tematik bakımdan diğer romanlara göre duyguların insanı olumsuz yönde etkileyen taraflarının daha yoğun bir şekilde işlendiği bir roman olma özelliği gösterir. **Gece Dersleri**'nde pişmanlık ve örgüt eleştirisinin, Gülfidan'ın psikolojisinde yer yer acımasız bir özeleştiriye dönüşür. Benliğiyle ve örgüt üyesi kimliğiyle hesaplaşan Gülfidan'ın psikolojik savruluşları romanın genel atmosferine yansıyarak metni, tematik açıdan incelediğimiz diğer romanlardan farklı bir yere koyar.

Romanın başında anlatıcı, **Gece Dersleri**'nin bir militanın solgun anıları ve soluk kesen itiraflarının romanı olduğunu açık bir şekilde bildirdikten sonra, militanlık hayatında yaptıklarını ve bu hayatı "bir sonbahar sabahı kalbinin derinliklerine sızan bir politik hüzünle" sorgulayacağını anladığımız bir metni kurgulayacağından örtük bir şekilde haber verir. İlk epizotta romanın bu şekilde başlaması temanın kolay anlaşılabilir olduğu izlenimi yaratabilir, ancak Tekin'in kapalı anlatımı, olay örgüsünün belirli bir düzende ilerlemeyişi ve epizotların kendi içindeki anlam parçalarının çağrışımlara dayanışı temanın belirgin bir biçimde ortaya çıkmasını engeller. Romanın tamamında gördüğümüz gibi imgeli, eğretilemeli, dolaylı üslup, romanın dilini politik ve insani bir macera içeriğinin anahtarı haline

getirmiştir. Dolayısıyla roman, doğrudan doğruya bir militanın pişmanlık duyduğu siyasi hayatının anlatımı ve yalın bir örgüt eleştirisi değildir.

Üstkurmaca özelliği gösteren ilk bölümde dikkatimizi çeken ilk unsur, üstkurmacanın açık bir şekilde değil, romanda anlatılacakların ipucu olarak verilen bir metin şeklinde olmasıdır. En önemli vurgu ise anlatıcının geçmişinden duyduğu acı ve hayatının politik bir uğurda harcanmış olduğunu düşünmesindedir. Bu da bir kişi olarak onun roman sahnesine çıkışında teknik olarak politik yönü ağır basan bir karakterin maceralarının ve duygularının yönlendirdiği bir hikayeyi okuyacağımız anlamına gelir. Ancak romanın politik içeriğine bakıldığı noktada dikkat edilmesi gereken çok önemli bir husus vardır: Bireyselliğin ön planda olmasının, örgüt eleştirisini romanın bir mesajı haline getirmek amacını en aza indirdiği. Anlatıcının örgüte yönlendirdiği her eleştiri, Gülfidan'ın kendi birey olma durumu, kimlik arayışı, bir kadın olarak sınıfındaki ve örgütündeki yeri, on yılı politik emellerle geçirmiş olmanın verdiği pişmanlıkla örtüşür. Bu nedenle romanı sadece bir solculuk eleştirisi olarak okumak mümkün değildir. Bireyselliğin ön planda oluşu postmodern durumla, dolayısıyla postmodern eser zihniyetiyle örtüşerek siyasi temayı örer.

Gece Dersleri'nin siyasi temasının dille dolaylı olarak anlatımında edebiliğin yoğunluğunun sebebi yer yer kullandığı masalsı dilidir. "İllegalitenin masal yazıcısı Gülfidan" ifadesiyle de varlığı bildirilen dilin romanı kurmada kullanılmasının sebebi Latife Tekin'in çocukken dinlediği masalları bir anlatım imkanı olarak dile yansıtmakla birlikte, somut olan illegaliteyle soyut olan hayal alemini bağdaştırmaktır. Somut olan illegaliteyle soyut olan hayal aleminin birleşimi romanın diline, temanın kolay anlaşılmasının önünde kapalılık özelliği yükler. Roman boyunca Gülfidan'ın gerçekle olan bağının, duygularıyla birleşimi dilin kapalı kullanımına zemin oluşturur.

"Ay ruhlar! Kara deryaların feneri hayatımın kırık parçalarını bile toplayamadım. Sonbahar donuk sarı rengiyle şap şup basarak geçti yüzümden. Gözlerimin içindeki bebekleri, lacivert kuyular gibi derin tebessümler çizen dudak kıvrımlarını koruyacak kadar bile güç bulamadım. Aynı eski yüzlü koltuğun üstünde, dıştan bir kalıbı andıraraktan, iyice kısarak ciğerimi durdum ve fısıldandım. 'Sekreter Rüzgar kod adıyla koskocaman bir sitenin zemin katında genç yaşta mahzun kaldım. Yuvarlanıp giden hayatımın hayali, halkımızın bendeki hatırasına yüz çevirdi. Henüz

şoku atlatamadım. Yıllar ve yıllar sonra doğduğu evde kendini arayan bir ıstıraplıdan farksızdım. Adımı ve kim olduğumu aklıma getirmekte güçlük çekmekteyim ve deliksiz bir uykuya zorlanmaktayım."(G.D., s.9)

Anlatıcının o andaki ve geçmişe dair üzüntülü ruh haliyle ilişkili olan ve bununla yüzleşmekten kaynaklanan bir ruh halini ifade eden parçada, anlatıcının adını ve kim olduğunu hatırlamaması postmodern bireyin içinde bulunduğu bunalımlı kimlik arayışının bir sonucunu ifade eder. Kendine kim olduğunu soran, yaşadığı dünyanın karmaşık ve çoğu zaman kendine anlamsız gelen düzenini sorgulayan postmodern birey, o dünyanın içinde nerede olduğunu ya da karmaşa ve anlamsızlık içinde sağlam bir statü edinebileceği kimliği arar. Bu tek bir kimlik olmayabilir, kişi zaman içinde çeşitli sebeplerle ya da postmodern durumun bir sonucu olarak fiziksel olmayan bir şekilde, yukarıda görüldüğü gibi eski kimliğini hatırlamayabilir ya da anlamsız bulabilir. "Adımı ve kim olduğumu aklıma getirmekte güçlük çekmekteyim." gibi bir cümleyi ancak postmodern Bir birey kurabilir. Yalnız burada bir noktaya dikkat çekmek gerekir: Her roman kişisinin bireysel bunalımını postmodern durumla tanımlamak mümkün olamaz. Neticede ilk roman örneklerinden günümüzdekilere kadar gelindiğinde her dönemin kendi içinde bireysel bunalımla yaşayan roman kişileri olduğu görülecektir. Postmodern roman kişisinin farkı, kimlik bunalımını, içinde yaşadığı çağın olumsuz özelliklerinin etkisinin farkında olarak bilinçli bir biçimde yaşamasıdır. Postmodern roman kişisinin bireyselliğinin ağır basmasının sebeplerinden biri de budur.

Parçada kendini ve geçmişini arayan anlatıcının dili, postmodern bir bireyin bilincinden yansıyarak, varmak istediği noktaya dolaylı olarak ulaşır. Esas mesele duygusal bir yazma sancısı ve geçmişle yüzleşmedir; ancak anlatıcı bunu açıkça ortaya koymaz.

Gece Dersleri'nin anlaşılması zor yapısı, dil-tema ilişkisinde dilin anlama ulaşmada engel vazifesi görmesine yol açar:

"Kulağımdaki hışırtıları dinleyince göğsümdeki su rüzgarlarını, kalbimdeki gençlik çırpıntılarını anladım. Çok kederli sesleri getirmeye gitmek bana farz oldu. Kaderimin Hz. Ali'nin küçük oğlunu kaderine benzediğine iyice inandım artık. Beynimi ağrılarla deşip düşündüm. Gülfidan'ı Dev Sefid'in zindanından kurtarıp yılan gibi ruhuma dolanan bu masal zamanından nasıl kaçarım?" (G.D., s.20.)

Geçmişiyle hesaplaşan bir anlatıcının yazacağı metnin sancılı sürecinden haber verdiği parçada, anlatıcı geçmişini anlatacağını açık bir biçimde söylemez; romanın genelinde yaptığı gibi dolaylı bir anlatıma başvurur. Zira önemli olan vurguladığımız gibi dil kurmaktır. Sancısı, geçmişi hatırlamanın, onunla hesaplaşmanın ve metni yazmanın mesuliyetine dönüşen anlatıcı için dil de anlatmak istediği durum kadar önemlidir.

"Kaç geceyi rüyayla geçirdik, kaç gündüzü özlemle bilemiyorum, annemi de serbest bıraktılar sonunda. Uçuşan saçlarının ışıklı gölgelerini yeniden evimize getirdi. Tüm seslerini öldürdü ve içinin bilinmedik mezarlarına gömdü. Katliamdan sonra odadan odaya başı önünde girip çıkmaya başladı. Günlerce peşini kovaladım ve nihayet toplu mezarların yerini keşfettim. Kapıların ardında acıyla kıvranarak elini hep alnının ortasına koyuyordu ve yüzünden seken renklerin açtığı izlerden geçip kayboluyordu. Parmaklarıyla alnını ovduğundan, gizlice açtığı bir kapıdan tek başına içeri süzüldüğünden hiç kuşkum yoktu. Onun ölü seslerinin başında düzenlediği ziyaret törenlerinden bir gün dönmeyeceğini düşünerek çok korkuyordum ve onunla konuşmak istiyordum. Belki alnının ortasına açtığı kapıdan elimden tutup beni de seslerinin yanına götürebilirdi. Niyetim, ben ve suç ortağım bir sabah evimizin helasına saygılı bir bekleyişle seslerinden birinin ruhunu davet etti. Beni ve onu yücelten, yakınımızda ama titreşimleriyle çok uzaktan geldiğini belli eden seslerden biri , 'Söylemediğine çok sevindim.' dedi. Utandım ve heyecan yüzünden başımı tutamadım. Ağır ağır inip kalkan göğsünün üstünde boynumu kıvırdım, burnumu karnına gömdüm. Elleriyle başımı kavradı, 'Sen benim bunca zamandır neremdeydin, Gülfidan,' diye fısıldadı, 'neremdeydin kızım!.."(G.D., s.34.)

Gece Dersleri'nde Gülfidan'ın annesiyle olan ilişkisi, örgüt hayatının olumsuzluklarından kaynaklanan duygu durumuyla paraleldir. Örgüt üyesiyken annesiyle siyasi hayatı yüzünden çatışma yaşayan Gülfidan, olgunlaşıp kendiyle hesaplaştığı dönemde bir vicdan azabıyla annesiyle de yüzleşir. Geçmişe bakışı sırasında kendini annesiyle özdeşleştirir. Parçanın dilinde dolaylı anlatımla birlikte ayrıntı kullanımı ve görsellik dikkat çeker. Bu durum romanın birçok yerinde görülür.

"Son sürat görüş alanıma giren siyah bir murat otomobil burnumun hizasında zınk diye durdu. İçinden siyah tül peçesini kaldıraraktan annem indi.'Ben senin ne

yaptığını çok iyi biliyorum, kahpe, seni hep takip ettim.' dedi. Korkmam için bir sebep yokmuş gibi görünsem de sendikacılara, çok korktum. Tenimle yorganın karanlık yüzeyi arasındaki yuvamdan öyle bir fırladım ki, annem yorganla beraber tavana yapıştı. Siyah murat otomobil düş uçurumumdan aşağı yuvarlandı. Marleylerin üstünde yanarak parçalandı. Bedenim ruhumun yarattığı basınç altında kopuk kopuk sesler çıkartarak ezildi. Annemin siyah peçesi gözlerimin üstüne düştü. Bedenimle ruhumun bir daha yan yana gelmesinin imkansız olduğunu anladım."

Anne olgusunun siyasi temayla birleşmesi Gülfidan'ın geçmişiyle hesaplaşmasında kullanılan önemli bir unsurdur. Gülfidan'ın örgüt üyeliği sırasında annesiyle yaşadığı çatışma anlatılır burada. Parçada bu konu anlatılırken romanın genelindeki tekniğe uygun olarak hayali bir alem yaratılır ve masalsı bir dil kullanılır. Parçanın tamamı son cümleye, Gülfidan'ın benliğinin bölünmesine hazırlanma niteliği taşır. Siyah Murat otomobil bir örgüt simgesidir ve bu simge annenin hayaliyle çatışır. Hayallerindeki anne de, anneye sığınan ve geçmişini sorgulayan kendi benliğidir. Bedenin ruhun yarattığı basıncın altında ezilmesi ise ruhunda yaşadığı hesaplaşmanın verdiği bunalımın fiziksel işaretidir. Bu cümlenin ardından ise annenin siyah peçesinin gözlerinin üstüne düşmesi gerçeğe dönüşün ifade şeklidir. Bu noktadan sonra Gülfidan kendiyle ilgili bir gerçeğin farkına varmış olur. Tüm bu anlatılanlarda dil bir hayal ve gerçeğin bir aradalığına hizmet eder. Siyah bir murat otomobilin Gülfidan'ın burnunun hizasında zınk diye durması, yatağından fırlarken annenin yorganla beraber tavana yapışması, siyah murat otomobilin düş uçurumundan aşağı yuvarlanması hayal-gerçek ikiliğini bir araya getirirken görselliği de ön plana çıkarır.

Örgüt hayatından duyulan pişmanlığın anlatıldığı romanda, Gülfidan'ın konuyla ilgili iç hesaplaşmaları sıkça dile getirilir:

"Bir daha ardıma hiç dönmeyebilirdim. Mukoşka'yla sabahları ağlayarak yürüdüğümüz merdivenli sokağın taşları, zamanın solgun ışığının da yardımlarıyla dalgalanan bir basma entarinin çiçek desenleri gibi kalabilirdi iz yerlerimde. İsteseydim. Oradan, babamın söylediği gibi insanların bok tepelenir gibi tepelendikleri yerden, renkli cam kırıkları toplaya toplaya alıp başımı gidebilirdim. Bunu yapmak için kendimden daha iyi bir fırsat çıkamazdı karşıma. Ama kendimi teptim." (G.D., s.44-45.)

Parçada Gülfidan'ın politik hayatının anılarından kopmak, onları ardında bırakmak istediği dolaylı bir şekilde anlatılmış. "Bir basma entarinin çiçek desenleri" geçmişin, öfke duygularını uyandırmadan, güzel bir şekilde hatırda yer etmesi manasını ortaya çıkarabilmek için kullanılan bir çağrışım ve bir yaşam biçimin simgesidir. Geçmişin hatırdaki belirsizliği de "zamanın solgun ışıkları" tamlamasıyla anlatılmıştır. Cenazeden "renkli cam kırıkları toplayıp" gitmesi ise öfke duygularıyla ayrıldığı ve sonrasında annesinin ölümünden dolayı yaşadığı sorgulamaların, politik hayatıyla çakışarak onu olumsuz bir ruh haline sürüklediği bir hayata değil, daha önce ifade ettiği gibi kötü bir geçmişin belirsiz ve onu mutlu etmese de mutsuz etmeyen bir hayatın başlangıcını yapmak için bir seçim şansı olduğu anlamını verir. Olumsuz bir ifade olan cam kırığının renkli olması Gülfidan'ın seçebileceği hayatın tanımı olur. Dilin bu şekilde kullanımı kendi gerçeğini yaratan edebi metnin, dille kurgulanışı ile birlikte dilin gerçeğiyle eklemleniş şekline postmodern bir örnektir. Anlatmak istediğimiz, klasik romanlarda da kullanılan bilindik edebi dil örneklerinin (hayaller, imajlar, eğretilemeler gibi) ifade ettiği edebi metnin gerçekliği değildir. bu ve bunun gibi parçalarda bir amaç durumunda olan dil, zaten dış dünyayı olduğu gibi aktarmayan edebi metnin gerçeklik algısını bir üst noktaya daha çıkarır.

"Yıllar sonra ölüler evinden tavanımıza vuran kahredici ışığında aradığım işte bu elmas parçası, anne …Beni bir servet avcısı sanma. O korkutucu sırrıma, sınıfıma duyduğum öfkeye ve sevgisizliğe yeniden kavuşmak istiyorum." (G.D., s.49.) cümleleri Gülfidan'ın politik hayatının kendini kandırma duygusuyla, kendine ve sınıfına karşı ikiyüzlülüğünden kurtulma isteğini ifade eder ve tema açısından önemli bir anlam kesitidir. Son cümlede bu açık bir şekilde anlatılmıştır. İlk cümle tek başına belirsiz bir anlama işaret ediyor gibi görünse de, anlamı önceki epizotla birlikte kesinleşir. Yalnız esas duygularına kavuşma isteği onda bu duyguların yarattığı vicdan azabının sonucunda ortaya çıkan karışık bir duygu durumunu gösterir. "O dik boynuzlarımı kendi çekicimle kırmak zorunda kaldım. Vicdan azabıyla zehirledim ciğerlerimi. Yüce sınıfından nefret eden kötü bir evlat olduğum için…Ne acıklı bir çocukluk, iç kanaması dindirilemeyen senin küçük kızınınki…Suçluluk duygusuna nasıl da kaptırdım yüreğimi… 'Ah devrim tanrıları, kurtların önüne atılmaya razıyım, bağışlayan siz olun…"

Parçada Gülfidan, aslında politik hayatı öncesi kendi sınıfından nefret ederken, politik hayatı sırasında öğrendikleriyle bu duygusunun vicdan azabına dönüşmesinden bahsedilir. Vicdan azabından kurtuluşunun yolunu ise ilk duygusuna dönmek olarak görür, ondan kurtulmak değil. Elması aramasının sebebi de budur.

Annesini ölüm uykusundan kaldıran hayırsız bir evlat, sinsi bir militan olduğumu saklamadan, bu bilimin kırmızı ışığında, ruhsal strateji ve taktik düşkünü zavallı kötürüm bir fareye benzediğimi söylesem nasıl bir kıyamet kopar?" (G.D., s.50.)

Annesiyle olan hesaplaşmalarının, hayallerinin ardından artık, örgütle olan hesaplaşması ve politik hayatıyla ilgili duygu durumu tema içinde belirginleşmeye başlar. Bu aynı zamanda sancılarla edindiği örgüt kimliğinin onu tatmin etmediği manasına gelir. Ağır basan duygu durumu ise elmasla simgelediği nefreti ve intikam duygusudur. Bu cümlede Gülfidan'ın kendini tanımlamasına dikkat etmek gerekir. Burada anlam Gülfidan'ın kendini "zavallı kötürüm bir fareye" benzeyip benzemediğine dair sorduğu sorunun cevabı diğer epizotta olmadığı yönündedir. Zaten bu epizotun sonunda da ruhuna yıldız yaptığı nefret taşını (elması) almaktan bahseder. Aslında anlatmak istediği nefretinin onu ayakta tutacağıdır. Sorduğu soruda dil gösteren-gösterilen ilişkisi bakımından karmaşık olmayan bir yapıda olsa da cümlenin çağrıştırdığı anlam, diğer anlam kesitleriyle birlikte tamamlanır.

"Kendimi usulca güneşe tuttum, kirpiklerimi süzüp baktım, kırık bir cama benziyordum. Dağıldı parmakların havaya, kısa bir müddet bayrak direkleri gibi çakılı kaldı kollarım omuzlarımda, kısa bir müddetten sonraysa yollarına düştüm cehennemin cam." (G.D., s.71)

Görselliğin ön planda olduğu parçada önceden 19 yaşında, yani daha bir yıldır örgüt hayatının içinde olan Gülfidan'ın duygu durumunu somutlaştırarak anlatması söz konusudur. Daha önce duygu durumunu söz sanatlarıyla ve hayali ögelerle destekleyerek, ancak soyut düzlemde kalarak anlatma şekli ön plandaydı. İkinci paragrafta ise camın annesinin bir hatırası olduğunu söylerken, onun korkulacak bir şey olduğunu ve onun kıymetini bilemediğini söylerken anlamı çoğaltmış olur.

Geçmişle hesaplaşma bağlamında Gülfidan'ın duygularının çağrışımlar aracılığıyla çok anlamlılık kullanılarak anlatılması metnin karakteristik özelliklerinden biridir:

“Niçin bu kadar bağlıyım geçmiş zamana? De ki: Hayatının boşluğa savrulan yüzünden öyle çok nefret ediyorsun ki, seni mutsuz eden bu yüze yıllarca bakmak, ellerinde kavramak ve anlamak istiyorsun. Belki de Mukoşka, bir fedai hikayesinden daha derin bir yerdedir gerçek.....Benimkiyse ürkütücü bir operasyon. Belleğimi kesip biçmeye ve parçalamaya başladım.” (G.D., s.82-83.)

Gülfidan'ın romanın başından beri anlatmaya çalıştığı duygu durumunun, çırpınışlarının bu anlam kesitinde bir nebze olsun açıklık kazandığı görülür. Dil, sadedir ve anlama doğrudan gider. Dilin ifade ettiklerinden fazlasını düşünmek ise alımlama süreciyle ya da uzak çağrışımlarla ilgilidir. "Hayatın boşluğa savrulan yüzü" metnin diğer kısımlarında anlatıcının bu konudaki yorumlarını çağrıştırır, çağrışım metin içinde kalır; uzak çağrışım dediğimiz kelimeden kaynaklanan herhangi bir kullanım yoktur. Dil ve tema ilişkinin bağdaşıklığı en baştan beri vurguladığımız gibi değildir. Bu parça için dil, anlamı kendisine bağımlı kılmıştır denemez, ama uzak çağrışımda dil ve anlam ilişkilidir.

Ormanda Ölüm Yokmuş, Latife Tekin’in dil ve üslubunun **Gece Dersleri**’ne göre farklı bir görünüm arz ettiği romanıdır. **Gece Dersleri**’nde görülen imgeli, eğretilemeli, söz oyunlarına dayanan ve hayal düzleminde yer alan kurguyu ören dil, **Ormanda Ölüm Yokmuş’**da tek bir metin gerçekliği düzleminde kalan ve hissi temaları anlatan bir özelliğe bürünür. Bu romanda, **Gece Dersleri**’nde olduğu gibi duyguların hararetli bir biçimde anlatılması söz konusu değildir; **Ormanda Ölüm Yokmuş**’un roman kişileri, kendilerini sakin ve bilinçli bir biçimde sorgularlar ve içe dönüş olgusunun mistik atmosferinde karakterize edilirler. Dolayısıyla iki romanın dili temanın işleniş biçiminden kaynaklı olarak ayrılır. İki romanın dil açısından farklı bir görünüm arzetmesi, postmodern metinler olmalarından kaynaklanan dil kullanımının bu romanda olmadığı manasına gelmez. İki roman karşılaştırıldığında, aynı yazarın farklı metinlerinin farklı üsluplarla ve temalarla yazılmasının varsaydığımız postmodern dile bir engel olmadığı görülür. **Gece Dersleri**’nde tematik açıdan postmodern dile ulaşabileceğimiz unsur, geçmişe dönük acımasız bir sorgulamanın ve hararetli bir üslupla anlatılmasıyken; **Ormanda Ölüm Yokmuş**’da sakin ve mistik bir içe dönüşün ortaya çıkardığı aşk ve hayatla ilgili içe doğru bir yolculuktur.

“Alnını cama yasladığında- uyandığında gökyüzüne bakmak onda çocukluktan kalma bir alışkanlıktı- gözleriyle aklı ve kalbi arasına ışıktan bir perde çekilir, gördükleri karşısında yalnızca düşünceleri değil duyguları da sönükleşirdi. Gün boyu sürer giderdi bu kopukluk…

Farkına varmaksızın göğe yükselen yapıların üstünde hızlıca göz gezdirip yine en uç noktayı belirlemişti; bakışıyla, orda burada seçilen paslı bacaların birbirlerine olan uzaklığını ölçüyor, ziftli duvarların kapladığı alanı boşluklarla karşılaştırıyor, çanak antenleri su depolarına, tepeleri ışıyan ağaçları bulutlara oranlıyordu.

Bakıp gördüğü, dokunduğu şeyler, gözleri dayanılmaz bir yorgunlukla kapandıktan sonra, boyut yitirmiş ve soluklaşmış olarak gecenin karanlığında aydınlanıverirdi. O zaman neye, nasıl, niçin bakmış ya da dokunmuş olduğunu anlar, uyurken duygulanırdı ancak; düşünceleri gibi duyguları da geceden kalmaydı.”(O.Ö.Y.,s.4.)

Çevresini gözlemleyen, gözlemlediklerine duygu ve düşüncelerini uykusunda katan Emin, postmodern bir karakter özelliğini en baştan gösterir. Gözünde eşitlemeye çalıştığı, ölçtüğü, birbiriyle karşılaştırdığı şehre ait uyarıcıların roman sahnesinde çıkışında onun zihnini, gecesini gündüzü oyalayan şeyler olduğunun belirtilmesi klasik karakterlerden onu ayıran bir özelliktir. Üstelik bu uyarıcıların zihninde yarattığı yorgunluk onu yaşama isteğinden uzaklaştırır, aynı anda yaşamdan uzaklaşmanın verdiği dinginlikle içine yönelme isteğine yol açar. Tüm bunlar postmodern bir söylemle belirtilir. Parçaya bakıldığında Latife Tekin’in üslubunda görmeye alışık olduğumuz söz oyunları, imge ve eğretilemeler görülmez. Romanın tamamı da dilsel açıdan bu gerçeklik düzleminde devam eder. Ancak bu klasik romanlardan farklı bir dilin oluşmadığı anlamına gelmez. Zira az önce de söylediğimiz gibi postmodern söylemler de postmodern bir dile kaynaklık eder.

Bir insanın gündüz gözlemlediklerini duygu ve düşüncelerini dışta bırakarak gece yorumlaması postmodern durumla alakalı değildir. Postmodern durumla alakalı olan uyarıcıların insanda yarattığı sıkıntı ve bu sıkıntının farkına varan bireylerin gözüne görünene o anda duyarsız kalması (Emin'in dalgın olmasının sebebi budur.) ve düzeltemediği karmaşanın onu maddi dünyadan belli ölçüde kopararak kendi içinde aramak istediği şeylere yönlendirmesidir. Emin de bu yüzden güneş ışığını arar.

“Yataktan zihin ve yürek yorgunluğuyla kalkmak yaşama katılma isteğini köreltiyordu. Kaçınılmaz bir biçimde yalnızlaşmıştı, ama buna karşılık, gündelik karmaşanın uğultusundan sıyrılıp öyle bir dinginliğe kavuşmuştu ki sonunda içinde yeniden, sessiz dünyanın bir parçası olduğu eski zamanların ruhu dolmuştu. Tümüyle ümidini yitirerek her şeyin, herkesin uzağına çekildiğinde taze bir hava sarıp sarmalamıştı onu. Artık uykularında, gündüzden yansıyan görüntülere çocuk aklıyla bakıp, bütün bunları gözlerim kapalıyken görebildiğime göre, kafamın içinde ışık olmalı, güneş ışığı insanın beynine işliyor demek ki, diye düşünüyordu.”(O.Ö.Y., s.5.)

Emin'in yaşama katılma isteğinin körelmesi, yalnızlığa rağmen dinginliğe kavuşması ve her şeyi, herkesin uzağına çekildiğinde tazelenmesi anlatıcı tarafından açık bir şekilde anlatılması rağmen, sebepleri açıklanmamıştır. Yani burada Emin'in ruh durumuyla ilgili kısa da olsa verilen bilgiler aslında yoğunluğu da barındırmaktadır.

Gündelik karmaşadan sıyrılmak, sorgulayan postmodern bireyin bir tavrıdır, yapay gerçeklik içinde, yapaylığa uyum sağlarken mutsuzluğun ya da anlayamamanın nereden kaynaklandığının bilincinde olmayan postmodern bireyin değil. Tümüyle ümidini yitirip her şey şeyin uzağına çekilince tazelenmesi tezat gibi görünür ancak postmodern birey için durum böyle değildir. Böylece Emin, kaçışın verdiği rahatlıkla buluşur. Kaçış ise postmodern bireyin ya da özellikle postmodern roman kişilerinin önemli bir özelliğidir.

“Yaktım hepsini diye kızgınlıkla iç geçirip doğrulduğunda Emin'in soluğu kesilmişti. Kendini savunmaya kalkışınca tutmadığı sözlerin sıkıntısı göğsüne çökmüş, ormandan çıkamayacağı duygusuna kapılarak saklana saklana çalıların arasına girmiş, 'Üç yıl bekledim ama,' diye mırıldandıktan sonra bir kuş çığlığının ardından göğün beyazlığına dalıp gitmişti.

Yasemin'in sesi kulağında boş boş yankılanırken Yalancı! Topladığın taşlara ne oldu? Çalıların arasında mahzunlaşıp dünyadan gözleriyle geçen bir canlı, çaresiz bir seyirci olduğu düşüncesiyle sarsılmış, içe dönen bakışlarını "Ben neyim ki!" diyerek uzaklara çevirmişti.”

Geçmişin verdiği acıyı yaşamak sadece postmodern bireye özgü olmamakla birlikte bunun yukarıdaki gibi yorumlanışı postmodern karaktere özgüdür. Bir de

kahramanını kuşatmış olan anlatıcının sakladıkları vardır. O zaman hem metin hem de postmodern bireyin özelliği düzeyinde iki ifade etme biçimi ortaya çıkar. Düşüncelere ve duygulara kendini rüyalarında açan Emin'in bilmediğimiz geçmişi sebebiyle dünyadan gözleriyle geçen bir canlı, çaresiz bir seyirci olduğu ve ‘’Ben kimim? diye sorarak yaşam karşısındaki ve belki de kendi karşısındaki acizliği bildirmesi tam bir postmodern söylemdir. Yoksa dünya kurulduğundan bu yana insan kendini çeşitli şekillerde aciz hissettiği bilinen bir şeydir. Emin'in acizliği ise kendi yaşamını yönetmekten ileri gelen bir acizlik gibi görünür. Romanın ilk epizotunda yapılan görme ile ilgili giriş bu yüzden önemlidir. Anlamı sonradan şekillenen tespitler roman boyunca devam eder.

“Uyurken kavrayışı derinleşiyordu ama kapıldığı düşünceler öyle işe yaramazdı ki gerçekte bir hayat kurma çabası boşuna gitmişti. Gündüzün ortasında geri dönüp gelen rüya sözlerinden sonunda sevgilisi de ürkmeye başlayınca, dalgınlık içinde geçirdiği yılların kederine, bir de ayrılık acısı eklenmişti; ben bu aşkı keser, cebime atar, dünyayı dolaşırım.

Mutsuzluğuna sımsıkı sarılınca böyle, yüzündeki ters ifade koyulaşmıştı. Çaresiz gözlerle hayatı seyrediyor görünmek de, açıklamada bulunmak da istemiyor, durumunu örtmek için alaycı bir havaya bürünüyordu. Sahtekar olduğu söylenemezdi.”(O.Ö.Y., s.14.)

“Gerçekte bir hayat kurmak” önemli bir cümledir. Gerçekte kurmadığı hayatın ne olduğunu bilmiyoruz, ama kahramanımızın postmodern arayışı ortadadır: Anlamlandırabileceği gerçek bir hayat arayışı. Gerçi bunun mümkün olmadığı açık bir şekilde söylenmese de romanın başından beri Emin'in tavrının kaçış olduğu açıktır. Buna kendi içindeki çelişki de denebilir. Söz konusu aşkın ne olduğu sonraki bölümlerde açıklığa kavuşacaktır. Zaten roman boyunca her şey zamanla açıklığa kavuşur.

“Sezebildiği kadarıyla Emin'in yaptığı her şeyde göze çarpan özenin, iç titizliğin altında bu sınırı aşma korkusu yatıyordu. Ama aynı zamanda insanı karamsarlığa düşürecek bir sıklıkla dağılmaktan, aklın ötesine gitmekten söz ederdi. Anlaşılan oydu ki, her an kusursuz bir ölçü tutturmaya çalışmanın gerginliğinden sıyrılıp sonsuza dek rahatlamak istiyordu.”(O.Ö.Y., s.17.)

Aklın ötesine gitmek, kusursuz bir ölçü tutturmaktan kaçmak, işte postmodern bireyin durumlarından biri. Modern dönemde ise her şey akla yatkın, ölçülü olmalı, modern birey hayatına akla ve ölçülülüğe göre düzenlemeli fikri vardır.

"Emin, koltuğunun altından kayan kitabı eline alıp dertli dertli yutkunarak çömeldi. Göle akan rüzgar gözlerini yaşartmıştı. Yağmur kokusu çarpacak diye havayı korkuyla soluyordu; üzüntüsü yüreğinden taşıveriyordu çünkü. Avucunda beklettiği yaprağı bile kaldırmakta zorlanıyordu; bildiklerini söze dökmek şöyle dursun." (O.Ö.Y., s.19.)

Mekan ve kahraman ilişkisi klasik olarak da algılanabilecek bir biçimdedir. Kendini ifade etmekte zorlanan, Yasemin'in yönelttiği sorunun cevabını veremeyen ve bu nedenle yaşadığı sıkıntı anlatıcı tarafından doğayla birleştirilen Emin'in içinde bulunduğu durum sadece sıkıntısının sebebi bir varolma sancısı olduğu için postmodern durumla ilişkilendirilebilir. Yoksa bu parçanın klasik romandan kahraman-mekan ilişkisi açısından ifade edilişi biçimi çok farklı kılan bir şekilde kurulmamıştır.

"Yanına bir şiir kitabı almıştı bu kez; toplayacağı yapraklar şiirlerin arasına girebilecek güzellikte olmalıydı. Ağaçları süzerken sessizliği koyulaşmış, yüzüne dokunaklı bir ciddiyet yayılmıştı. Çektikleri acının anlamı sonbaharın soldurduğu bir yaprağa sinmişti de o yaprağı arıyordu sanki." (O.Ö.Y., s.20.)

Aynı bir önceki parça gibi anlamın çağrıştırdığı duygu durumu postmodern durumla alakalı olmakla birlikte, ifade ve kahraman-mekan-nesne ilişkisi klasik sayılabilecek durumdadır. (Bir postmodern romanda baştan sona kadar postmodern durumu ifade eden kullanımlar olmayabilir de romanda yine de postmodern bir dil olabilir. Baştan sona postmodern bir durumun ifadesini bekleyip, klasik olarak adlandırabileceğimiz teknik unsurların ise hiç kullanılmamasını beklemek doğru olmaz. Öyle olsa idi roman değil, başka bir türün arayışı ortaya çıkmış olurdu. Mesele postmodern dilin-eğer varsa- kullanım derecesini ve şeklini belirlemektir.) Postmodern kahramanı, klasik kahramandan ayıran acısının ne olduğudur. Yapraklardaki estetik arayışı ise estetik zevki gelişmiş her türden roman kişisinde görülebilir.

"Ben ne bilirim ki? Bakışlarının yorgunluktan süzüldüğü anlarda, insanın aydınlıkta boş boş bakmak, karanlıkta boş boş düşünmek için yaratılmış olduğunu

söylüyor, bir yanılgıdan ötekine sürüklenmemek için bu gerçekle yüzleşmek gerektiğini, yaşadıkları mutsuzluğun temelinde, yanlış anlamalar sonucu harcadıkları çabaların avutulmaz pişmanlığının yattığını belirtiyordu. Kaybettiklerimiz yanımıza kar kaldı ama hiçbir şey bilmediğini öne sürüp duruyordu yine de. Yasemin hiç usanmadan "Dalgınlıktan mı böyle oluyor bu şimdi?" diye soruyordu. Hemen her defasında bakışlarını kaçırıp gülümseyerek, "Haklısın, insan hem öyle hem böyle dediğini duya duya sesinden soğuyor," diyordu küskünlükle."(O.Ö.Y., s.21.)

Parçada postmodern bir durumun direkt olarak, anlamın ise dolaylı ifade şeklini görmek mümkündür. Anlatılmak istenen hayatı anlamlandırma çabasında doğru yolu bulmak ya da bulamamaktır. Bunu tam manasıyla bilmenin mümkün olmadığı "Ben ne bilirim ki?" cümlesiyle ifade edilir. "Boş boş bakmak, boş boş düşünmek" ve bu gerçekle yüzleşmek gerektiği fikri de anlamlandırma çabasının doğru sonuçlanmasının zorluğuna işaret eder. İnsanın hem öyle hem böyle demesi yaşadığı çelişkilerdir. İşte bunlar sürekli olarak çevresini anlamlandırmaya çalışan ama bunun mümkün olmadığını gören insanın postmodern algı dünyasındaki durumudur.

"Dalgın bakışları, ümitsiz bir ışımayla uzaklarda gezinmeye başladı mı Emin'e ulaşmanın yolu kalmıyordu. Oysa Yasemin'in ona soracak ne çok sorusu vardı. Akla gelebilecek her konuda kafasının içi düşüncelerle doluydu ama Emin yalnızca aşk hakkında söylenen sözleri işitiyordu. Sanki aşk uğruna çekilen, katlanılan acılar dışında sözü edilmeye değer bir şey yoktu. Tedirginlik duymasının nedeni onun aşkı yüceltmesi değildi kuşkusuz; aşkın ne olduğunu anlamaya uğraş edinmesiydi... Bu çaba içini bulandırıyor; Emin'in güzel olanı görmek ve göstermek için dünyaya gelmiş olduğuna inandığı halde yaptıkları karşısında bir garip duygulara kapılıyordu." (O.Ö.Y., s.15.)

Hayatı anlamlandırma çabasında, Emin'in zihninde aşkın ne olduğu sorusu ağır basmaktadır. Ormandaki arayışında onun için önemli olan hayatına giren üç kadınla yaşadığı aşkın mahiyetidir. Bu parça, tematik anlamda roman içindeki yerini dil bağlamında açık ve anlaşılır bir biçimde almıştır. Dil, açık olmasına rağmen, anlamı tüm romana yayılan geniş bir tematik unsuru barındırır. Anlamı kavrayabilmek için roman boyunca parçadaki anlamın izlerini roman kişisinin sözlerinde ve tavırlarında aramak gerekir. Böylece postmodern roman dilinin farklı bir özelliği ortaya çıkmış olur.

Hasan Ali Toptaş'ın **Bin Hüzünlü Haz** romanı, postmodern romanlar içinde dili bakımından çok önemli bir yere sahiptir. Roman üzerine yazılan her yazı, metnin dilinin şiirselliğine işaret eder. İmgelerin çokluğu, bu imgelerin metnin hayali düzlemiyle desteklenmesi ve cümlelerde yer yer ritim kaygısı güdülmesi sebebiyle romanın dili şiirsel olarak adlandırılır. Roman yazmak üzerine bir roman yazan Hasan Ali Toptaş'ın dili söylendiği gibi şiirseldir. Ancak bu şiirselliğin ne tür bir roman gerçeği yarattığını incelemek, şiirsel bir dilin, postmodern dille ne ölçüde birleştiğini, metnin gerçekliğini nasıl ördüğünü irdelemek gerekir. Roman, bir metnin yazılma sürecinde, yazarın yazma problemine bakışını işler. Dil-tema ilişkisi bağlamında ise, anlaşılması oldukça güç bir yapı sergiler. Toptaş'ın şiirsel bir dil kullanması ve hayal unsurlarından sıkça yararlanıp gerçeklik zeminini kaygan bir hale getirmesi, tema-dil ilişkisi karmaşık hale getirir. Bu aynı zamanda postmodern bir tavırdır. Zira mesele sadece şiirsel dil kullanımı değil, şiirsel dilin ve hayal unsurlarının, yazma problemi simgesi haline gelmesidir. Böyle bir durum klasik bir romanda görülmez. Öncelikle yazma sancısı ve bir metnin yazılış sürecinin kurguya dahil edilmesi postmodern bir tavırdır; ne tür bir dille ifade edilirse edilsin postmodern bir söyleyişin ürünü olacaktır.

Bin Hüzünlü Haz'ın diğer romanlardan ayrılan yanı, gerçeklik düzleminin daha kaygan olması ve bunun şiirsel bir dille ifadesidir. Romanının yazılma sürecini anlatan anlatıcının hayal düzleminde bulunduğu kısımlarda şiirsel tabir edilen dili kullanmasıyla birlikte roman, diğer romanlardan farkını belli eder. Öncelikle yazma probleminin bir tema olarak kullanımı ve bir romanın yazılış sürecinin anlatımı diğer romanlardan farklı bir tavırdır. Söz konusu temanın üstü örtülü bir biçimde anlatılmasına ise metnin hayali düzlemi zemin hazırlar. Dilin şiirsel kullanımının sebebi de bu noktada ortaya çıkar. Şiirsel kullanım Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında farklı derecelerde görünmekle birlikte kişisel üslubunun bir parçasıdır. **Bin Hüzünlü Haz'da** bu durumun daha belirgin bir biçimde göze çarpmasının sebebi gerçeklik düzleminin hayal düzlemiyle kırılmasıdır.

"Önceleri, belki kaldırımlara taşan televizyon kabini, çelik kasa, buzdolabı, masa, vestiyer ve koltuk takımı gibi şapşal suratlı eşyaların, etrafı teneke levhalarla çevrili arsalardan yükselen paslı hurda yığınlarının, sinek vızıltılarının gölgesinde unutulmuş çöp bidonlarının, gelip geçen otomobillerin, şehrin değişik yerlerine

doğru uğultuyla akan insanların, dev apartmanların ve parkları tıklım tıklım dolduran çocuk kıpırtılarıyla bu kıpırtıların en kırılgan noktalarında gezinip duran seyyar satıcıların arasında yolunu yitirmiş de, bana, dünyaya ve kendisine şimdilik yalnızca sesiyle ulaşabiliyordur, diye sabırla bekliyordum.

Beklerken, soluğumu biriktirmek, her türlü olabilirliğe karşı sesimi ayarlamak, ya da kelime dağarcığımı altüst edip kelimelerimin en güzelleriyle en çirkinlerini, en yumuşaklarıyla en sertlerini, en ateşlileriyle en soğuklarını tek tek gözden geçirmek, birbirleriyle karşılaştırmak, tozlarını almak ve anlamlarının ağırlığını yeniden tartmak gibi birtakım hazırlıklar yapıyordum hatta; hiçbir işe yaramayacağını bildiğim halde kafamdaki tasarılara dönüp bir daha bakıyor, bu tasarıların yanına bol bol değişebilirlik payları koyuyor ve gözlerimi yollara dikip sürekli Alaaddin'in geleceği anın güzelliğini hayal ediyordum." (B.H.H., s. 19)

Bin Hüzünlü Haz'ın yazma problemi teması, yukarıdaki parçada kapalı bir biçimde ifade edilmiştir. İlk paragrafta metnin dış yüzeyine bakıldığında anlatıcı, etrafındaki uyarıcıları tasvir ediyormuş gibi görünür; ancak burada bir arayış söz konusudur. Anlatıcı, yazacağı metne kaynaklık edecek ilhamı aramaktadır. Postmodern bir anlayışa uygun olarak da açık açık, kurgulamak istediği bir metnin arayışı içinde olduğunu vurgulamaz. İkinci paragrafta kullanmak istediği kelimeleri, amacı doğrultusunda gözden geçirdiğinden bahsederken de, yazma sürecine giriş yaptığını doğrudan söylemez. Üstelik roman boyunca çeşitli şekillerde karşımıza çıkan Alaaddin'in de sadece adını belirtir ve anlamın ortaya çıkışını söylediklerinden hareketle alımlama sürecine bırakır.

Roman boyunca sancılı yazma süreci, hayal ve gerçeğin birlikteliği içinde örtük bir biçimde anlatılmıştır. Yazar-anlatıcı yer yer açık bir dil kullansa da bölümün tamamının üstkurmaca tekniğiyle yazıldığı açık değildir. İhtiyarlar ve tayfalar burada yazma problemini simgeleyen unsurlardır. Onların eylemleri aslında yazarın yaratma sancısına karşılık gelir. Yaratma sancısının, bir romanın nasıl yazıldığının bu şekilde anlatımı dikkati deneysel biçimciliğe çeker. Zemini gerçek olmakla birlikte-arada bu belli edilir- her şey hayalidir. Terastaki görüntülerden ve şehrin görüntülerinden yola çıkan yazar-anlatıcının gördüklerini bu şekilde hayali bir düzeye taşıyarak aktarması, bizi gerçeğin algılanmasının göreceliliğine de götürür. Elbet burada sanatsal bir bakış açısının olduğunu, bakış açısının bir yazarın algılamasına dayandığını unutmamak

lazımdır. Onun gerçeği düzleminden kaydırışı edebi bir seçimin de ürünüdür. Ancak metnin kendi içinde düşünüldüğünde, romanın genel karakterine uygun olarak üstkurmaca tekniğinin de hayali bir düzleme kaydırıldığını görmek gerekir. Dil de ona göre şekillenmiştir. İmge, eğretileme gibi söz sanatlarının kullanımı ise hayali bir atmosfer yaratma ya da gördüğünü sanatsal bir bakış açısıyla farklı yansıtma konusunda aracı durumundadır. Roman için pek çok defa vurgulanan şiirsel dil kullanıldığına dair yorumları gözden geçirirken buna da dikkat etmek gerekir. Şiirsel dil aynı zamanda edebi metnin kendine has gerçekliğini yaratmada, metnin gerçekle, gerçek olmayan arasındaki düzlemde gidip gelişlerini sağlamaktan ayrı bir rol de oynayabilir. Birinde dış dünya metin ilişkisi söz konusuyken, diğerinde metnin kendi içindeki düzeni söz konusudur. Bu ikisinin ayrımını göz önünde bulundurarak romanın şiirsel diliyle neyi amaçladığı ortaya çıkabilir.

"İstiyordum ki, adamakıllı kaybolayım ormanda ... Bazen bana bir aslanın kükreyişi, bir kertenkelenin renkten renge akışı, bir ceylanın başını çevirip bakışı, ya da çilleri birbirine karışmış kocaman bir keklik sürüsünün aniden havalanışı gibi gözüken zamanların içinde, hiç gözükmeyen, ama hiç mi hiç gözükmeyen bir zaman olayım sözgelimi. Bir yanım binlerce dala dönüşen zamanın parçalanmışlığından milyonlarca yaprak halinde kıpır kıpır sarkarken, bir yanımı alsın rüzgar, ta uzaklara savursun." (B.H.H., s.74.)

Parçada anlatıcının yazma serüveninde ulaşmak istediği bu nokta soyuttur. Soyut düzlemin bu biçimde aktarılışında esas anlam metni yazan yazar-anlatıcının, yazdıkları içinde kaybolma, tam manasıyla kendini yazdığına verme, gerçek hayatın gerçeğinden kopma manası vardır. Yalnız bu kesinlikle metne hakimiyet manasına gelmez. Bir yazarın metne hakim olamayacağı edebiyat teorilerinde üzerinde durulan bir konu olmakla birlikte, postmodern olan ve olmayan metinlerde aynı durum söz konusudur. Bir yazar ne olursa olsun metne tam olarak hakim değildir; metin belli ölçüde kendi kendine örer. Yukarıdaki parçada ise yazar, tam manasıyla metnin içinde kaybolma isteğini anlatırken, bunu direkt olarak söylemez ve metnin gerçekliğinin ikinci düzlemi olan hayal düzlemiyle, üstkurmacayı birleştirir. Bu durum aynı zamanda romanın üslup özelliğidir.

Bin Hüzünlü Haz'ın başında Alaaddin'le suç arasında engel oluşturan melekler, dil düzeyinde temanın anlaşılması önünde imgelerle engel oluşturur. "Öyle ki,

kulağıma çalınan seslerin, gözlerimi derinleştiren renklerin ve birbirlerinin görüntüsünde yankılanıp duran şekillerin çevresinde birer palyaço kıvraklığıyla yuvarlanıp kırmızı kırmızı genişliyorlar sanki ve suçlarla benim aramda kalın bir perde oluşturuyorlar. Bir ucu gökte, bir ucu yerde kalın bir perde."(B.H.H., s.11.)

Romanın giriş cümlesi, Alaaddin'in suça karışmakla ilgili sözleri neden söylediğini açıklar niteliktedir. Suçun arttığı, televizyonların sürekli cinayet ve vahşet haberlerini verdiği bir mekan ve zamanda temiz kalmak, azınlıkta kalmak duygusunu uyandırır. Sürekli olarak şahit olunan ya da varlığı bilinen suç ise insan nefsini suça meraklı ya da içindeki suça meyli hisseder hale getirir. Romanın giriş cümlesi de aslında tüm bunları sonradan açıklayan bir giriş niteliğindedir. Elbette her şey sırasıyla anlatılmaz. İkinci cümleden itibaren anlatıcı kendisiyle çeliştiğini zanneder, gerçekten suç işlemek istediğini düşünürüz, ancak durum az önce söylediğimiz gibidir. Metin ilerledikçe açıklık kazanan durum teknik olarak modernist ve postmodernist tekniğe uyar. Postmodern söylem de daha en başından kendini belli eder. İçinde yaşadığı "suç çağı"nda, televizyonlardan sürekli suç haberleri izleyen bir roman kişisinin hisleri, durumunu tam olarak tanımlayamayışı ve kendini kurtaramayışıdır bunlar.

"Hatta, bir süre için yaşadığıma gerçekten inanmaya, oturduğum koltuğun yumuşaklığını hissetmeye ve duvarların dışındaki hayatın, olanca pisliği, karmaşıklığı ve arada bir billur gibi parlayan gizli güzellikleriyle birlikte benim varlığımdan da gelip geçtiğini düşünmeye başlıyorum. Dahası, orada oturuyor olmama rağmen, bu hayatın beni dört yanımı saran bembeyaz duvarların dışına çıkarıp baş döndürücü bir hızla farklı yönlere doğru sürüklendiğini, sürüklerken şeklimden şekiller alıp şeklime yeni şekiller verdiğini, sonra da bir ses, bir işaret ya da bir hayal halinde elden ele, dilden dile, gözden göze dolaştırdığını da düşünüyorum." (B.H.H., s.13.)

"Gerçek" ve ona sağladığı uyumdan hiç bahsetmeden, suç işleme isteğinin hayali ya da rüyadaymışçasına bilinçdışı düzeyinde olması halinden, dış dünyadaki her şeyi bilinçle algılayıp, gerçeğin içinde olduğu hissine ulaşan Alaaddin'in söylemi hem teknik hem de tematik açıdan postmoderndir. Az önce neredeyse sayıklayan, suç ve suçun sergilenmesi ortamında kendi varlığına bir yer bulmakta zorlanan Alaadin'in, televizyon karşısına geçtiğinde söyledikleri gerçek ve gerçek olmayan

arasında bocalayan postmodern bireyin söylemine uyar. Söylenme şeklinin kapalılığı ise postmodern roman tekniğine uymaktadır.

Parçada adı geçmese de postmodern dünyada medyanın gerçeği saptırma ya da kendi gerçeğini kurma gücünün Alaaddin üzerindeki etkisi son cümlede anlatılmıştır. Sadece seçilmiş olanı-burada bu bitmek bilmeyen cinayet haberleri ve görüntüleridir- görmek ve bilmek zorunda kalan insan, doğal olarak zihni yönetilen konumundadır. Parçada bu romanın genel üslubunda görüldüğü üzere bir hayal halinde elden ele, dilden dile, gözden göze dolaştırılmak imgesiyle anlatılır. Burada bilinçli olan tek eylem anlatıcının içine sürüklendiği bilinçsizlik halinin farkında olmasıdır.

"Reklam filmlerinden oluşmuş korkunç bir sağanağın altında şemsiyesiz devleşen eşyalar diyelim değil kaçamıyorum ağızlarını açmış ince belli çamaşır makineleri ahu dilli kasetçalar diyeben buna şehla gözlü televizyonlar falan futbolcu dün şiddetli öksürmüş eyvah kaçamıyorum yok sözdehiçim boşalıyor yoksabendarkalçalı buzdolapları markasındanımsasla kaçamıyorum bakire koltuk takımları podyum şirinleri feşmekan futbolcu da oh şarkıcının dalı narindir bu yıl benimyılımolacakdemişebakın benim yarınım fritöz deyinceyoknicekızlararasındabiringibizonkluyorum yokaçamıyorumyok….."(B.H.H., s14.)

Bilinçakışı yöntemiyle yazılan, medyanın dayattığı haber konularının "yok kaçamıyorum" ifadeleri eşliğindeki aktarımı, tam manasıyla uyarıcılarla kafası karışan postmodern bireyin söylemidir. Kafası karışan bireyin söylemi sadece anlamla değil biçimle de yaratılır. Tüm bunlar aynı zamanda eleştiridir. Ancak eleştiri unsuru dil düzeyinde açıkça ifade edilmez. Varolan ortaya konularak durumun olumsuz algılanışı ortaya konur. Ayrıca ironik ifadeler söz konusu. Bunlar yine o filmler ya da dizilerdeki gerçekle alakası olmayan tavır ve düşüncelerin, gerçek olabilirmişçesine dayatılmasını hedef alır. Biçimle anlam iç içe geçer.

"İşte o zaman ben kendimi gene şehrin karanlığında, mezbelelik yerlerde, taşlaşmış bakışlar, mış duygular, kırık kati kesilmiş aç bir kurt, lokmadan da hırkadan da miş bir deli derviş , gözü kara ,pejmurde bir gezgin, ıssızlığını koklayan dilsiz bir kuyruğunu kısmış sırıksıklam bir it gibi dolaşırken buluyorum ve sağımda solumda gene o üçkağıtçı, ayyaş ve serseri kılığındaki melekler oluyor.

Hatta beni omuzlarına alıp büyük bir şamatayla oradan oraya gezdiriyor bu melekler…Öyle ki, hayata ve şehre onların omuzları üzerinden bakarken, acaba gerçek melek ben miyim diye kuşkulanıyorum kimi zaman ve sanki kanatlarım varmış gibi sırtımda bir ağırlık hissediyorum. Aynı zamanda, ruhumda da bir hafiflik. hem de sarhoş edici bir hafiflik."(B.H.H., s.17.)

Anlatıcının, gerçek hayattaki kanatsız meleklerle hayali bir gezinti yaparken söyledikleri postmodern söyleme uyar. O burada sadece hayali bir alemin içinde değil, o hayalin, onun varlığıyla ne ölçüde bağdaştığı konusunda da bir sınır belirlemiş gibi görünmez. Sonra yine gerçekle buluşur ve ona katlanabilmek için yine kanatsız meleklerin dünyasına sığınır. Gerçeğin sindirilememesinden kaynaklanan kaçış, postmodern roman kişilerinde görülür. Burada bu gerçek ve hayal, bilinçlilik ve bilinçsizlik arasında gidip gelen bir roman kişisinin diline yansır.

"İşte o zaman ben, çeşitli suçların işlendiği göz kamaştırıcı bir dünyadan başka bir dünyaya sessiz sedasız göçmüş gibi oluyorum. 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 dünyaya diye konuşmasını sürdürüyordu Alaadddin." (B.H.H., s.18.)

Postmodern söyleme uygun parçada baştan beri söylenenlerden hareketle biten bölümün ardından gelecek metnin nasıl yazılacağını da üstü örtük bir biçimde haber verilir. Her şeyin kelimelerle yaşayıp kelimelerle ölmesi, içerikle birlikte biçime de dikkat edilmesi gerektiğini, bunun bir metin olduğunu ve gerçekliğinin gerçek dünyadan ziyade yaratılmış bir gerçekliğin dünyası olduğunu anlatır.

"Hikaye de bu şekilde, kendi hikayesinin bitiş noktasında yatan o gencin yüzünü benim doğrudan doğruya görüp size betimlememle değil de, hayal etmemle başlar hiç kuşkusuz ve işte o zaman, kadınlardan biri belki aklından koynundaki tülbenti çıkarıp ölünün yüzüne örtmeyi geçirir ama, buna bir türlü cesaret edemez."(B.H.H., s.101.)

Örtük bir şekilde metnin kendine has gerçekliğinin, yazarın muhayyilesinden oluşma şekline metnin içindeki bir hikaye aracılığıyla örnek verilmiştir. Yazılanlar, anlam bakımından açık olsa da çağrışım teorik bir meseleye, roman kurmaya işaret eder. Anlatıcının, roman kişisini yaratma şeklini, yani amacını burada açık bir

şekilde anlatması, geri planda yine roman kurma meselesiyle ilişkilidir. Burada anlatıcı roman kişisini nasıl yarattığını anlatmıştır. Hatta kelimeleri seçiş şeklini bile izah eder.

"Bu ses, şekil olup göze de seslenir üstelik; ısı olup tene, korku olup yüreğe, düşünce olup akla, hayal olup geçmişe ve geleceğe seslenir. Öyle ki, henüz tahta oturmanın zevkini doğru dürüst tadamayan Alaaddin'in kardeşi, bir süre sonra sadrazam diye bir bulunamadı kelimesini yüzüne bakmaya başlar. İçi mağara gibi karanlık olan, uçuk benizli, ürkek bir bulunamadı kelimesinin yüzüne...Sonra, yerlere kadar dökülen mor bir kaftanın içinde yaprak gibi tir tir titreyen bu bulunamadı kelimesinden gözlerini ayırıp tiksintiyle onun yanı başındaki adama bakar ama, bu kez de, 'Elbette bulunacak padişahım!' edasıyla dikilen kocaman sarıklı, top sakallı, bir başka 'bulunamadı'yla...Ardından, düşük omuzlu, süklüm püklüm, bir başka 'bulunamadı'yla...Ardından gözlerini ayaklarının ucuna dikmiş, kalbi tıp tıp boynundaki damarlarda atan ve arada bir 'Ah bir bulursak padişahım, ah bir bulursak...' ifadesiyle kıpırdanan bir başkasıyla, bir başkasıyla, bir başkasıyla daha derken artık Alaaddin'in kardeşi adamlara değil de, sanki aynı kelimenin farklı yazılımlarından kurulmuş yedi sekiz kelimelik can sıkıcı bir cümleye bakıyor, bu cümleyi tahtın hatırı için de istemeye istemeye okuyor ve okudukça da, onun gerisinde yatan henüz kaleme alınmamış yüzlerce cümleyi görüyor gibi olur."(B.H.H., s.107.)

Alaaddin'in şimdiye kadar yazma sürecindeki arayışı da parçada anlatılanlar gibidir. Aynı padişah gibi anlatıcı da hikayesini yazmasına rağmen Alaaddin'i henüz bulamamıştır. Burada "bulunamadı" hükmü hem hikaye düzleminde hem de yaratma düzleminde Alaaddin'in bulunamamasıyla ilgili bir simgedir. Böylece anlama da dolaylı bir şekilde ulaşılır. Hikaye düzlemi gösteren, yaratma düzlemi gösterilen konumunda olur. Son cümlede yazılanlar sadece padişahın değil, anlatıcının durumunu da belirler. O da Alaaddin'i bir türlü bulamamış ama metnini yazmaya yolculuğu boyunca yaklaşmıştır. Burada şiirsel dilin metnin düzlemleri içinde hayali bir aleme götürme işlevi yoktur. Eğretilemeler ve imgeler burada metnin gerçek hikaye düzlemindeki (Üstkurmaca olduğu için ikinci gerçek düzlem de denebilir.) anlamı kurar.

“Hem zaten, ben Alaaddin’in korkudan helak olacağı bu nefes kesici sahneyi anlatmaya başlasam bile, büyük bir olasılıkla, daha mum cızırtıları arasında uçuşan tüllerin ağartılarını geçip iki erkek kardeşin yatağına ulaşamadan yarı yolda kalabilirim. Artık sonunu kolayca görebildiğimizi sezen hikaye tam da bu noktada birdenbire çark edip kendini yeni kelimelerle geriye doğru kelime kelime silerek, sanki bütün bunların hiçbiri olmamış gibi bizi alıp gene mahzenin zifiri karanlığına götürebilir çünkü.”(B.H.H., s.124.)

Yazarın olaya hakimiyeti, bir metni yazmakla sağlanmaz. An önce söylediğimiz gibi anlatıcı tekniğe tam manasıyla hakim olabilir, ancak hikaye ve roman kişileri belli ölçüde kendilerini yaratırlar. Romanın buraya kadarki kısmı, anlatıcının gerçek ve hayal düzlemlerinde yaptığı yolculuk, bize anlatıcının tekniğe tam manasıyla hakim olduğunu, ancak içeriğin kurulması için dış dünya ile ilişkisinin nasıl olduğunu anlattı. Bu yer yer açık bir şekilde yer yer kapalı bir biçimde de olsa roman baştan sona yazma serüveninin evrelerini anlatır. Sonlara doğru kurulan Alaaddin hikayesi ise, hikaye kurma tekniğinde yaratmanın şeklini gözler önüne serme amacıyla yazılan varsayımsal bir hikayedir.

“Müthiş bir şeydi tabii bu; artık gözlerimi kime çevirsem mutlaka ona ait bir renge, bir kıpırtıya, bir şekle ya da kokuya rastlayabiliyordum. Alaaddin ne yapıp edip un ufak parçalanmıştı da, kimse kendisini bulamasın ve bilemesin diye, tıpkı güzellik ya da çirkinlik gibi bütün insanların varlığına biraz biraz dağılmıştı sanki. Belki de ben sokaklarda yana yakıla dolaşıp onu tastamam bir gövde halinde bulmaya çalışırken, o olanca parçalanmışlığıyla her köşeden bana bakıyordu. Elleri, bütün insanların ellerindeydi sözgelimi; o ellerin salınışında, görünüşünde, ceplere girip çıkışında, bir şeylere uzanışında irkilip aniden geri çekilişinde, ya da ne bileyim para alışında, para verişinde, para sayışında ve bir başka eli (daha doğrusu, başka elde yaşayan öteki parçasını) kimi zaman dostça, kimi zaman sinsice, kimi zaman da ezip suyunu çıkaracakmış gibi sertçe sıkışındaydı. Nedense buna öyle inanmıştım ki, artık o günlerde insanların ellerini bir araya getirebilsem, pekala Alaaddin'in ellerini yaratabilirmişim gibi geliyordu bana. Gözlerini bir araya getirebilirsem, gözlerini yaratabilirmişim. Ya da ayaklarını bir araya getirebilirsem, ayaklarını. Omuzlarını sonra, duruşunu, gülüşünü, bakışını, eğilişini, doğruluşunu, yürüyüşünü...”(B.H.H., s.52.)

Parçada anlatılmak istenen açık bir dilin arkasına gizlenmiştir. Dil, anlama dolaylı olarak ulaşmayı sağlayacak nitelikte de olsa, anlamı önermelere bağlı olarak kendi sınırları içinde tutmaz. Burada anlatılmak istenen büyük ihtimalle Alaaddin'in insan davranışının ayrıntılarında ve genel özelliklerinde bulunabileceğidir. Buna ayrıntılardan genele gitmek denebilir. Ayrıca burada anlatılanlar da anlatıcının zihnindeki arayışın ürün olmasına rağmen metnin içinde daha somut bir düzlemde bulunur. Mesela sadece Alaaddin'i bulmak değildir. Alaaddin'i bulduktan sonra yazma serüvenine hikaye kurma meselesi dahil olacaktır.

"İstiyordum ki, adamakıllı kaybolayım ormanda ... Bazen bana bir aslanın kükreyişi, bir kertenkelenin renkten renge akışı, bir ceylanın başını çevirip bakışı, ya da çilleri birbirine karışmış kocaman bir keklik sürüsünün aniden havalanışı gibi gözüken zamanların içinde, hiç gözükmeyen, ama hiç mi hiç gözükmeyen bir zaman olayım sözgelimi. Bir yanım binlerce dala dönüşen zamanın parçalanmışlığından milyonlarca yaprak halinde kıpır kıpır sarkarken, bir yanımı alsın rüzgar, ta uzaklara savursun." (B.H.H., s.74.)

Anlatıcının yazma serüveninde ulaşmak istediği bu nokta oldukça somut görünmekle birlikte, anlamın derinliği açısından bakıldığında, anlatılmak istenenin soyut yüzeyde olduğu görülür. Anlam açısından gerçekten kaçıp hayale sığınmak söz konusudur. Zira ormandan kasıt yazma ormanıdır ve yazma sürecinde ilerleyen anlatıcı, serüvenine hayali, soyut olanı da katmak ister. Burada anlatılmak istenen açık olarak dile getirilmez. Dil, romanın karakteristiği olan şiirsel özelliğiyle birlikte, yazma sürecinde anlatıcının isteğini kapalı olarak anlatır.

"Sonra, adını koymaktan şimdi bir çocuk doğurmuş kadar mutluluk duyduğum bu Alaaddin'in, kırılganlığını daha ilk bakışta yansıtan da başka söz hiç gerek kalmasın diye, çöp gibi bir boynu olur. Boynunun üstünde de, insanı hayretten hayrete düşüren incilerle süslü sırmalı bir sarıkla çevrelenmiş, şöyle sepet gibi bir kafası...Bir de, çekiciliğini sessizliğinden alan küçücük bir ağzıyla, insanı inanılmaz hızla kendi derinliklerine çeken, dillere destan gözleri olur tabii...hatta, Alaaddin, kulağına çalınan saraydaki fısıltılar karşısında, şehirdeki söylentiler karşısında, ya da olup bitenlerle birlikte hocalarının anlattıkları karşısında hayata ne kadar umutsuz bakarsa baksın, bu gözler arada bir kendiliğinden, rüzgar yemiş bir çift ela göl gibi ışıl ışıl dalgalanırlar. Alaaddin'in alabildiğine karanlık ve ücra bir köşesinde

Alaaddin'in bile farkına varamadığı daha güçlü birisi yaşar da, bağdaş kurduğu yerden kalkıp aklına estikçe onun gözlerindeki feri uzun bir çubukla, tıpkı sönmeye yüz tutan bir ateş gibi eşeler sanki...” (B.H.H., s.102.)

Yazma serüveninin sonunda, roman boyunca aradığı ve arayışının simgesi olan Alaaddin’i bulduğunu söyleyen anlatıcı, klasik usulde olduğu gibi bunu olduğu gibi dile getirmez de, dolaylı bir biçimde Alaaddin’e maddi bir görünüm kazandırır. Parçaya bakıldığında, romanın diğer kısımlarında olduğu gibi şiirsel ya da kapalı bir dil yoktur ama, postmodern bir tavırla anlam gizlenmiştir. Anlatıcının roman kişisini yaratma şeklini, yani amacını burada açık bir şekilde anlatması, geri planda yine roman kurma meselesiyle ilişkilidir. Burada anlatıcı roman kişisini nasıl yarattığını anlatmıştır. Hatta kelimeleri seçiş şeklini bile izah etmiştir.

“Bu hikayenin içinden uç veren başka bir hikayeye göreyse, evet, her şey bir yere kadar aynen anlatıldığı gibi olmuştur ama, Alaaddin’in aklını yitirdiği ve bozkırdaki o değirmende çalıştığı kesinlikle doğru değildir. O şimdi, cılız buğday başaklarının gölgesinde uyuklayan küçük bir şehirde, bir yandan boğaz tokluğuna bir bakırcı dükkanında çıraklık yaparken, bir yandan da çın çın çınlayan çekiçlerin ucundan kopan yıldızlara bakıp bakıp hala düzlükteki hengameden nasıl sağ çıkabildiğini düşünmektedir. O çöp gibi uzayıp giden boynunu büküp bakırcı dükkanlarının alacakaranlığında işte böyle ne kadar düşünürse düşünsün, buna, kardeşinin bile isteye göz yumduğunu asla bilemeyecektir tabii. Hatta hiçbir zaman aklından, öldürmenin zevkini sonuna dek yaşayabilmek için kardeşinin kendisiyle kedi-fare oyunu oynadığını da geçirmeyecektir.” (B.H.H., s.112.)

Alaaddin'in nerede ne yaptığına dair anlatılanlar anlatıcının kurduğu varsayımsal hikayede bir anlatıcı olarak hakimiyet kurmak istemediğini belirtirken, roman tekniğinde her olayın bir sona bağlanmasının mümkün olmayabileceğini örtük bir şekilde anlatmaktadır.

“Gelgelelim, bunca ayrıntıyı göstermelerine rağmen, içlerinden hikayeye dair ufak tefek birtakım ipuçları geçtiği için bize hikayenin kendisiymiş gibi gözüken kelimeler, mahzene inen merdiven basamaklarının sonunda ansızın ortaya çıkıp işini bitirir bitirmez de ansızın kaybolan (daha doğrusu hiç görünmeyen) o karanlık ve acımasız elin gerisindeki yüzü aydınlatmaktan ısrarla kaçınırlar.” (B.H.H., s.115.)

Parçada anlatılanlar kelimelerin, anlamı örtmesine bir örnek olmakla beraber, okuyucuda merak unsuru uyandıran her şeyin roman kurarken yazılmayabileceğine atıftır.

Hasan Ali Toptaş'ın **Heba** romanı, Ziya adlı roman kişisinin askerlik ve köy hayatını anlatır. Baştan sona olay örgüsünün hareketliliği üzerine kurulan romanda askerlik ve diğer mekanlar, romanda iki farklı olay örgüsünü oluşturur. Ziya'nın askerlik hikayesiyle, köydeki hayatı birbirinden zaman ve olay örgüsü bakımından tamamen farklı iki düzeyde anlatılır. Birleştikleri nokta ise çatışma unsurudur. Her iki düzlemde de Ziya, postmodern birey özelliklerine, beklentilerin gerçekleşmemesi, çevresini sorgulama, olumsuzlukların çokluğu nedenleriyle sahip olur. Ziya'nın söz konusu hassas kişilik yapısıyla ters düşen olaylar zinciri, romanda anlaşılması her zaman kolay olmayan bir dille anlatılmıştır. Romanın dili, Toptaş'ın imgeli üslubuyla birlikte, anlamı kolay ele vermeyen özelliğini de barındırır. Diğer romanlarda olduğu gibi dili, anlamın önünde bir engele dönüştüren sadece romanda yer yer kullanılan imgeli dil ya da postmodern bireyin durumunu ifade eden dil değil, anlamı tüm yönleriyle okuyucuya vermeyen dildir.

Heba'nın diğer romanlardan farkı olay örgüsünde eylemlerin çokluğundan kaynaklanır. Eylemlerin çokluğu ise, düşüncenin olmadığı anlamına gelmez; eylemin içinden temanın çıkarılması manasına gelir. Bu nedenle **Heba**'da tematik açıdan kendini ele veren parçalar azdır ve eylemlerin çokluğu dilin kapalılığını arttıran yardımcı bir unsur olur. Bununla birlikte **Bin Hüzünlü Haz**'dan farklı olarak dilin şiirsel kullanımının daha az ve gerçeklik düzleminin daha yoğun olduğu görülür. Postmodern bireyin bunalımlı ve hayatı sorgulayan halleriyle birlikte, özellikle romanda, roman kişilerinin askerlik günlerinin anlatımı metni, **Bin Hüzünlü Haz**'a nazaran gerçeklik algısının daha net olduğu bir metin haline getirerek tematik açıdan farklılığı ortaya koyar. **Heba**'daki askerlikle ilgili bölümler ve bu bölümlerin anlatım şekli, diğer romanlara göre de tematik açıdan bir farklılıktır. Denebilir ki, **Heba** postmodern bireyin sıkıntılı tavrıyla yetinmemiş ve hayatın farklı ve insan psikolojisinde acıya sebep olan bir başka yönünü irdelemiştir.

"Ziya'nın içine ve ister istemez hayali gölgelere bakıyormuş edasıyla baktı onlara. Bakarken de, pencereye doğru biraz daha yaklaşarak, belki ben onları sadece zihnimde canlandırıyorum diye düşündü. Derken, onun aklından geçenleri

okumuşçasına hızla ötekilerin yanından ayrıldı bu güvercinlerden biri, kanat vura vura on dokuzuncu katın hizasına kadar yükseldikten sonra geniş ve bulanık bir kavis çizerek geldi, camlara çarpan sıcak bir gürültü eşliğinde pencerenin kenarına kondu. Konunca, boynunu kısarak, ben gerçeğim dercesine birkaç kez kuğurdu hatta. Hemen ardından da gagasını havaya dikti ve şaşılası bir hızla kabardı. Ne var ki, uçuşunu izlemesine, kanat seslerini duymasına ve elini uzatıp tüylerine dokunacak kadar yakın olmasına rağmen bu güvercin de gerçek değilmiş gibi geldi Ziya'ya. Böyle gelince de dışarıya bakmaktan vazgeçip geriye döndü ve aniden Binnaz Hanım'la karşılaştı." (H., s.14.)

Romanın giriş kısmında ve ilk mekanında geçen parçada yaratılan atmosfer postmodern duruma uygun, gerçekliğin roman kişisi tarafından sorgulanan ve şüpheye düşülen bir unsur olarak görünmesi söz konusudur. Ev sahibinin evine anahtar teslim etmek için gelen Ziya, salonda beklerken dışarıdaki bir güvercin aracılığıyla adeta gerçekten kopar. Güvercinin gerçekliğini sorgulama, sadece bu parçayla ilişkilendirilebilecek bir kavram değildir. Burada gerçekliğin, postmodern birey tarafından algılanış biçimine bir atıf vardır. Dil açısından düşünecek olursak da bu parçanın anlam açısından iki görünümlü olduğu düşünülebilir. Parça sadece kendi içinde ve postmodern bireyin gerçeklik algısı bilmeden değerlendirilecek olursa dil açıkmış izlenimi verebilir. Ancak, postmodern durum düşünüldüğünde, güvercinin algılanması meselesinin postmodern bireyin yaşadığı anı algılama şeklinden bahsedildiği anlaşılır. Bu durumda da dil anlamı açıkça ortaya koymaz.

"Böyle, içinde onlarca ailenin yanı sıra birçok bekar erkeği ve kadını da barındıran büyük bir apartman çekip çeviriyorsam, bilmek mecburiyetindeyim zaten; maazallah, ipin ucunu elimden kaçırırım aksi takdirde. Siz buradaki insanların dış görüntüsünü oluşturan o temiz ve ütülü giysilere, şık çantalara, ışıl ışıl yanıp sönen takılara, selamlaşmalara, gülücüklere ve her köşesinden bal damlayan kapı önü muhabbetlerine falan bakıp da işler yolunda sanmayın; bize gayet hoş ve makul görünen bu manzaranın gerisinde haddizatında başka bir manzara var. Günden güne çürüyen, çürüdükçe zıvanadan çıkan, pis kokulu, sevgisiz bir hayat. Biliyor musunuz, bazıları eşyasını bir kamyona yükleyip kira borcunu ödemeden, gece yarısı sesszice taşınıyor bu apartmandan; bazıları komşusunun parasını, mücevheratını ve kredi kartlarını çalıp aniden kayıplara karışıyor, bazıları sübyancı çıkıyor ve çocukların

etrafında sinsi bakışlarla dolanıp duruyor, bazıları oturduğu daireyi uyuşturucu deposu olarak kullanıyor, bazıları da bilinmeyen bir sebeple neredeyse haftada bir polisler tarafından yakalanıp kargatulumba karakola götürülüyor. Bunlar sadece görünenler hiç kuşkusuz, bir de görünmeyen daha vahim şeyler var ama onları söyleyemem, ağza alınacak gibi değiller çünkü.....Kibar kibar gezinip duran güleç yüzlü adamların, herkes göz yaşartıcı bir sevgiyle yaklaşan hanım hanımcık teyzelerin, namus ve ahlak söz konusu olduğunda mangalda kül bırakmayan bazı insanların, bazı çıtkırıldım gençlerin ya da yaralı bir kedi görünce göz yaşlarını tutamayan sevimli ve yufka yürekli amcaların ne tür dolaplar çevirdiğini öğrenmek çok sarsıyor onu." (H., s.46.)

Parçada insanların görünen taraflarının ne kadar yanıltıcı olabileceği anlatılırken postmodern olarak değerlendirilebilecek tek durum, görünenin görünmeyenin maskesi olmasıdır. Modern ve postmodern romanın anlayışı gereği bu tarz parçalarda ders verme amacı güdülmez; bir düşünce, bir tespit ortaya konmakla yetinilir. Bu parçada da insanların, toplumun hoşuna giderek kendini kabul ettirebileceği yapay bir kişiliğin ardında saklanırken, kabul görmeyecek davranışları nasıl gizliden gizliye yürüttükleri tespiti yapılmıştır. İnsanların kabul görmeyeceğini düşündükleri eylemlerini saklamaları postmodern bir durum değildir, ancak bunun toplumda yer bulmanın bir amacı haline gelmesi postmodern bireyin özelliğidir. Bu parçada bu tarz bireyin psikolojisini ya da duygularını anlatan herhangi bir ifade olmadığından postmodern söylemi bulmak mümkün değildir. Genel anlamda bir postmodern durumu yansıtan dil, parçada cümlenin gösterileni yani anlamı, göstereninden yola çıkılarak direkt olarak ulaşılabilecek durumda olan anlamı oluşturan dildir.

Parçaya tematik açıdan bakıldığında bütünle olan ilişkisinin insanların olumsuz ve belki de epigrafta vurgulanandan hareketle "canavarlık" kavramına işaret edebilecek hal ve tavırlarına işaret etmesi yönünde olduğu görülecektir. Zira roman boyunca, pek çok roman kişisi olumsuz davranışlarıyla metne dahil olur. Daha önce de söylediğimiz gibi roman çatışma unsurlarıyla kurulurken, insanın olumsuz tarafları vurgulanmıştır.

"Biliyor musun, onlarla birlikte ölemedim diye ben derin bir mahcubiyet duydum sonraki yıllarda. Hatta zaman zaman, onların yaşayamadığı yılları da yaşıyormuşum gibi utandım. Bu utancın, bu mahcubiyetin ve çektiğim acının

etkisiyle birkaç yıl sonra hayata karşı inanılmaz bir öfke beslediğim, bazen şaşılacak derecede hırslandığım, hatta bu öfkenin ve hırsın rüzgarına kapılarak bir süre meyhanelere dadanmak, masa komşularımla canciğer arkadaş olmak, bazı geceleri hiç bilmediğim evlerde hiç bilmediğim kişiler arasında geçirmek ve oralarda kendimi tamamen etrafımdakilerin iradesine bırakmak gibi bazı şeyler yaptığım da oldu ama tez vakitte bunların hepsi geçti…Ben hayatın uzak ve yorucu bir köşesine hızla gidip gelmiş gibi oldum bir bakıma. Ardından da tuttum zaman denen büyük silginin himmetine sığındım. Acımı içime gömmekten ve olup bitenleri kabullenmekten başka çıkar yol bulamadım daha doğrusu." (H., s.116.)

Romanın başından beri kaçış duygusuyla postmodern roman kişisi olarak görünen Ziya'nın bu parçada söyledikleri metnin tamamını kapsayan bir anlam kesiti olmak zorunda olmamakla birlikte postmodern roman kişisinin tutarsız ruh haliyle çatışır. Kaybının ardından kısa bir süre sonra kendini bilinçli bir seçimle toplayan Ziya, bu noktaya çevresini doğru bir şekilde analiz edip, durumun kendiyle uyuşmadığına karar vererek gelir. En önemlisi de zamana sığınıp, kaderini kabullenir. Böylece alışık olduğumuz postmodern roman kişilerinden ayrılan Ziya'nın postmodern tarafı gerçek ve gerçek olmayan arasındaki durumu ve kaçışıdır. Parçanın dili de direkt olarak verilmek istenen anlamın önünde durmaz. Ziya'nın ne istediğini bilmesi gibi, dil de gideceği anlamı dolaylı hale getirmez.

"Bana kalırsa burada başka türlüsü mümkün değil, diye devam etti Ziya eliyle havada yarım bir daire çizerek; şu yeşilliğe, şu sükunete ve sadeliğe bak, her şey tam istediğim gibi. Bıkıp usanmıştım zaten hayatın karmaşasıyla uğraşmaktan; artık bir artı bir, eşittir iki sadeliğinde yaşamak istiyordum, işte burası tam da öyle yaşanacak bir yer; evet, tam da öyle, huzur içinde yaşanacak bir yer." (H., s.120.)

Karmaşadan, umutsuzluktan kaçmak isteyen Ziya'nın söylemi, postmodern söyleme uyar. Metne bakıldığında dilsel açıdan herhangi bir karmaşa ya da dilsel bir sapma görülmez. Bu durumda, postmodern bir metinde anlamın genişliğine ulaşabilmek için postmodern söylem aranabilir. Karmaşadan kaçmak isteyen ve sadeliğe ulaşmak isteyen Ziya'nın bilincinde postmodern bir algıyla sorguladığı hayattan kaçmak vardır. Kenan'la olan bazı konuşmalarında Kenan'ın onun söylediklerini anlayamaması postmodern algıyla olmayan algı arasındaki farkı ortaya

koymak içindir. Aradığımız postmodern dile bizi ulaştıracak olan unsurlardan biri de dilin karmaşık olmadığı zamanlarda, geniş ya da çok anlamlı olmasıdır.

"Neden takip ediyor biliyor musun, dedi Ziya sesini alçaltarak; çünkü ben bundan kırk iki yıl önce küçük bir kuşu öldürdüm ve bunu şimdi ilk kez sana söylüyorum. İyi bir nişancı olmadığım halde onu nasıl öldürdüğümü anlayabilmiş değilim hala. Belki de bin yılda bir gerçekleşen uğursuz bir tesadüftü bu, bilemiyorum. Sözünü ettiğim kuş, o gün ağaçların arasında koşarken birdenbire çıkmıştı karşıma; görsen, o kadar küçük, o kadar sevimli ve sessizdi ki, duruşu gelip resmen insanın içinde yankılanıyordu. Hatta yankılandıkça insanın içinde birikiyordu bu kuşun duruşu. Yüzü irili ufaklı yaprak gölgeleriyle kaplı uzak ve sakin bir göl halinde, usul usul birikiyordu. Dünyanın dışında duran, fakat oradan dünyayı tamamlayan bir şeydi sanki o kuş ve ben onu görür görmez çok sevmiştim. Bu tam olarak sevmek miydi emin değilim aslında, bir çeşit hayranlıktı belki de…Yahut, bir çeşit büyülenmeydi. Evet, hayatı gırtlağına kadar dolduran onca ıvır zıvırın arasında emsalsiz bir şey daha o yaşta gözüme görünmüştü benim ve şavkı gelmiş ta ruhumun derinliklerine vurmuştu. Ben de bu yüzden olduğum yerde bir adım bile atamadan, dilsiz ağızsız, öylece kalakalmıştım. Bir yandan da çok korkmuştum o sırada. Ellerindeki sapanlarla ağaçların arasında koşuşturup duran öteki çocuklar gelip hiç acımadan onu öldürecek ve kuşcağıza yazık olacak diye korkmuştum. Bilmiyorum, belki de ben başkası öldürmesin diye öldürdüm onu. Neticede öldürdüm işte, evet, kendime engel olamadım ve öldürdüm…Daha sonra yediğim haltı fark ettim tabii."(H., s.140.)

Ziya'nın hassas kişiliği parçada, çocukken öldürdüğü kuş için devam eden vicdan azabının aracılığıyla aktarılır. Tematik açıdan parçanın metnin geri kalanıyla bütünlük oluşturan özelliği, Ziya'nın roman boyunca çatışma unsurlarıyla zıtlık oluşturan sakin ve hassas kişiliğinin görünmesidir. Bir kuşu öldürmenin yıllar sonra bile verdiği üzüntü ve üzüntünün bu şekilde ayrıntılı ifadesi Ziya'nın hassasiyetinin ne kadar yoğun olduğunu gösterir. Parçada dil açıktır, mesele Ziya'nın duygusunu ve kişilik özelliğini anlatmaktır. Postmodern metinlerde bu tarz söyleyişlerin olması, dilin kapalı kullanımıyla tutarsızlık göstermez. Bir roman kişisinin ya da temanın açıklayıcı biçimde anlatılması, metinde genel olarak yaratılmak istenen anlam

kapalılığı özelliğini bozmaz. Ancak, anlamın açık olduğu parçaların metnin bütünlüğü içinde değerlendirilmesi gerekir.

Benim Adım Kırmızı, tarihi atmosfer kullanılarak yazılmış bir romandır. Roman polisiye, aşk ve doğu-batı sanatının işlendiği kurgu düzlemlerinde ilerler. Nakkaş bölüğü içinde işlenen cinayetin hikayesi, aşk, cinsellik ve Doğu ve Batı resim sanatlarının gerçeklik ve üslup anlayışının ele alınıp kurgulandığı roman, postmodern dil açısından, kurgudaki olay örgüsü katmanlarının birden fazla olmasının dile yansımasına örnek olacak nitelik taşır. Romanın hacmi ve olay örgüsündeki çeşitlilik düşünüldüğünde dilin bilinçli olarak açık ya da kapalı kullanıldığı yerlerin, tematik açıdan önem taşıdığı görülür. Zira **Benim Adım Kırmızı**, özellikle sanat temasının işlendiği metin düzlemlerinde dilin kapalı kullanımıyla örülmüş bir metindir. Doğunun ve batının resim sanatlarının perspektif ve üslup anlayışlarının anlatıcılar tarafından tartışıldığı kısımlar, açık bir biçimde anlatılmaz. Romanın aşk, cinsellik ve cinayet temalı kısımları dil açısından nispeten daha anlaşılırdır. Katilin kim olduğu ortaya çıkana kadar verilen ipuçları, dil düzeyinde bir kapalılık değil; merak unsurunun düzenlenmesiyle alakalıdır.

Benim Adım Kırmızı'da karakterizasyon tarihi atmosferin içinde kurgulandığı için postmodern bireyin bilinciyle ilgili bir söylem yer almaz. Romandaki postmodern söylemden ziyade, temaların postmodern bir teknikle işlenişi söz konusudur. Sanat temasının ortaya konduğu kısımlarda gerçeklik anlayışının tartışılması temanın postmodern işlenişine örnek gösterilebilir. Dolayısıyla bu roman, üzerinde durduğumuz diğer romanlardan farklı olarak postmodern söylem olmadan da postmodern bir dilin aranabileceği metinlere örnek nitelik oluşturur.

"Bütün bunları durumumla ilişkili olduğu için anlattığımı anlıyorsunuzdur. Bir şeyi aklımdan bile geçirirsem her şeyi anlarsınız. Bu da aranızda bir hayalet gibi gezinen adsız, hüviyetsiz bir katil olmaktan çıkarır da beni, yakayı ele vermiş, yüzü belirgin, kafası vurulacak sıradan bir suçlu durumuna düşürür. İzin verin de her şeyi düşünmeyeyim; kendime bir şeyler saklayayım: Sizin gibi ince kişiler de ayak izlerine bakarak hırsızı bulur gibi, kelimelerimden ve renklerimden benim kim olduğumu keşfe çalışsınlar. Bu da bizi şimdi çok revaçta olan üslup konusuna getiriyor: Nakkaşın kendi şahsi usulü, kendine mahsus bir rengi, sesi, var mıdır, olmalı mıdır?"(B.A.K., s.25.)

Üstkurmaca unsuruyla kurulan parça, metnin merak unsurunu kurgulama konusundaki karakteristiğini ortaya koymakla birlikte, metin boyunca devam eden üslup ve perspektif tartışmasının varlığını haber verir niteliktedir. **Benim Adım Kırmızı'**da anlatıcılar sık sık okuyucuyla konuşarak üstkurmacayı oluştururlar. Üstkurmacanın kullanılma sebeplerinden biri olay örgüsünün çeşitliliği içinde okuyucunun merak unsurunu canlı tutmaktır. Okuyucunun canlı tutulmaya çalışan merak unsuru, postmodern tekniğin oyun kavramına çıkar; yazar okuyucuyu metnin içinde bir oyuna dahil etmiş olur. Parçada yazar, üstü örtülü biçimde postmodern bir metnin tekniğinden bahsetmiştir. Üstkurmaca ve oyun kavramlarını bilen birinin anlayabileceği parçada, dil bu anlamda kapalıdır.

Henüz kimliği belirsiz olan ve romanın sonlarına doğru suçu ortaya çıkacak olan katil, kelimelerinden ve renklerinden tanınmayı beklerken, okuyucuyu üslup kavramıyla alakalı bir oyunun içine çeker. Son cümlede metinde anlatıcılar tarafından tartışılan üslup meselesinin temelinde bulunan soru açık bir biçimde ifade edilir. Ancak bu romanın geri kalanında da nakışta üslup kavramının da böyle açık bir biçimde ifade edileceği anlamına gelmez. Yazar, burada giriş mahiyetinde metnin tematik bir unsuruyla ilgili açıklama yapar; ancak cevabı bulmak okuyucuya kalır.

"Hangi hikayeyi süslemek ve tamamlamak için bu resim yapılmıştı? Resme bakarken anlıyordum ki bu resmin hikayesi kendisiydi. Bir hikayenin uzantısı değildi de resim, kendisi için bir şeydi." (B.A.K., s.36.)

Enişte'nin Venedik sarayında gördüğü resimden bahsederken söylediği sözler, sanatta gerçeklik kavramıyla ilgilidir. Nakış, hikayeleri resmeder, batılı ressam ise başlı başına, kendi hikayesini anlatır. Enişte de padişah için hazırladığı kitapta batılı resim anlayışını örnek almak ister. Ancak, bir resmin kendisi için olması, kendi gerçekliğini yansıtması ya da dış dünyanın gerçeğini en iyi şekilde yansıtma çabası içinde olması nakkaşın sanatını icra etme mantığıyla örtüşmez. Doğu sanatında, gerçeği olduğu gibi yansıtmak Allah'a şirk olarak görüldüğünden resim sanatı, gerçeğin olduğu gibi yansıtılması çabasına dayanmaz. Romanda doğu ve batı resim sanatlarının karşılaştırması yapılırken her iki anlayışın da bu özellikleri temel alınmıştır. Parçada, söylenenlerin ardına gizlenen sanatın gerçeklik anlayışıdır. Tematik olarak ise, bu parça belli bir ölçüye kadar açıklayıcıdır. Sadece olay örgüsü içinde tematik açıdan bir izlenim oluşturmak amacıyla yazılmıştır. Özü anlamak için

doğu ve batı sanatının geçmişteki gerçeklik anlayışı hakkında bilgi sahibi olunması gerekir.

"Kitabımızın şeytanı bile sevimli gösterdiğini söyleyenler var. Aleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp, bir at sineği ile bir camiyi –cami arkadadır bahanesiyle- aynı büyüklükte resmederek dinimize küfrettiğimizi, camiye giden müminlerle alay ettiğimizi söylüyorlar. Geceleri bunları düşünmekten uyuyamıyorum." (B.A.K., s.182.)

Katil olan nakkaş Zeytin'in ağzından çıkan bu sözler, romandaki sanat temasına atıf niteliğindedir. Perspektif meselesinin Osmanlı toplumunun hassasiyetiyle uyuşmadığını anladığımız parçada anlatılmak istenen, metin boyunca zaman zaman bahsedildiği şekilde, batı resim anlayışının nakışta uygulanamayacağı, uygulanırsa verilecek tepkinin niteliğidir. Aynı zamanda sanatın evrenselliği kavramının, yerel anlayışlarla karşılıklı geldiğinde farklılıkların ne şekilde ortaya çıkabileceğine bir örnektir.

"Aslında, belimin güzelliğine, bacaklarımın uzunluğuna, duruşumdaki gurura dikkat edenler benim farklı olduğumu anlarlar. Ama bu güzellikler benim bir at olarak farklılığıma değil, beni resmeden nakkaşın hünerindeki farklılığa işaret eder. Hepiniz biliyorsunuz ki tıpatıp benim gibi bir at yok aslında. Ben yalnızca nakkaşın içindeki bir at hayalinin resmiyim.

Aman ne güzel at bu! derler bana bakıp. Beni değil, nakkaşı överler aslında. Oysa bütün atlar birbirinden farklıdır ve herkesten önce bunu nakkaş fark etmelidir." (B.A.K., s.252.)

Parçada üslup ve gerçeklik meselesine değinilmiştir. Nakkaşın hünerindeki farklılık onun üslubuyla birlikte atın gerçeklikten farklı olarak resmedilmesidir. Dış dünyanın hikâyesini olduğu gibi anlatan nakkaş, sadece maddi görünümleri gerçeklikten farklı olarak resmeder. Ancak bu görünümlerin her nakkaş tarafından aynı çizilmesi gerekmektedir. Aynı yapılan çizimler ise üslup kaygısını ortadan kaldırır. Dolayısıyla ortaya romanın üslup konusunda ilerleyen olay örgüsü akla gelir: Bir nakkaşın üslubu olmalı mıdır, olmamalı mıdır? Metin bize üslupla ilgili herhangi bir cevap vermez, sadece nakışta üslup olgusuna bakıştan bahseder. Üslup ve gerçeklik kavramları metinde iç içe geçer. Olduğundan farklı olarak yansıtılan dış dünyanın maddi gerçekliği, üslubu kabul etmez.

“Ama hiç savaşa çıkmadan evde kadınlar gibi oturan nakkaşlarca yanlış gösterilmekten de bıktım. Koşarken iki ayağımı aynı anda öne uzanmış çiziyorlar. Hiçbir at öyle tavşan gibi koşmaz. Ön ayağımın biri öndeyse, öteki arkadadır. Hiçbir at, sefer resimlerinde gösterildiği gibi, ön ayağının biri bütünüyle yerdeyken ötekini meraklı bir köpek gibi yere uzatmaz. Birbirinin gölgesi misali, aynı kalıbın üzerinden arka arkaya yirmi kere geçip resmedildiği gibi, hiçbir sipahi bölüğünün atları aynı anda aynı ayağını atamaz. Kimse bize bakmazken, önümüzdeki yeşil otları eşeleyip yeriz; resmedildiğimiz gibi dimdik dikilip zerafetle beklemeyiz hiç.” (B.A.K., s.253.)

Parça, nakış sanatının gerçeklikten kopuk oluşuna ironik bir bakış ve sanat-hayat ilişkisinin algılanmasına bir atıftır. Burada üstü örtülü bir biçimde atın ağzından, nakkaşların hayattan belli ölçüde kopuk olduklarına dikkat çekilir. Ancak batı resminin övülmesi ya da taraf tutmayla alakalı bir ifade yoktur. Roman bu konuda tarafsız bir görüş sergiler. Zira, gerek bu romanda gerek diğer postmodern romanlarda söylenenin ardında söylenmeyenlerin bulunması; zıttın kastedilmesi değildir. Cümle veya anlam parçaları esasında, anlamın derinde olması söz konusudur. Bu parçada da nakış sanatının, üslup ve perspektif unsurlarının sanat-hayat ilişkisi bağlamındaki anlayışından ileri geldiğiyle ilgili derin bir anlam vardır.

“Bugün bir genç nakkaş ne kadar has, anlamak için üç şeyi sorardım ona.

‘Nedir bunlar?’

‘Yeni adete uyup Çinlilerin ve Frenklerin etkisiyle aman benim şahsi bir nakış üslubum, bir üslubum olsun diye tutturuyor mu? Nakkaş olarak herkesten ayrı bir edası; bir havası olsun istiyor, bunu da nakşının bir yerine Frenk üstatlar gibi imza koyarak kanıtlamaya çalışıyor mu? İşte bunu anlamak için ben ona üslup ve imzayı sorardım ilk.”(B.A.K., s.74.)

Romanda ısrarla üzerinde durulan üslup kavramının göndermesi sadece nakış sanatındaki üslup algısı değildir. Doğu ve batı sanatları söz konusu yönden karşılaştırılırken, postmodern sanata da gönderme yapılır. Her iki sanat algısının da eksik yönleri bulunduğu üstü örtülü biçimde ifade edilirken amaç, postmodern sanat algısına gönderme yapmaktır. Günümüz ve geçmiş arasındaki karşılaştırmanın açıkça ortaya konduğu bir ifade yoktur; ancak nakış ve resim sanatlarının gerçeklik ve üslup algısının tartışılması, postmodern sanatta bu iki olgunun biçim değiştirmesine bir gönderme olduğu açıktır. Sanatta postmodern kırılmanın öncelikli sonucu gerçeğin

estetik biçiminin değişmesidir. Gerçeğin estetik biçiminin değişmesi, roman tekniğini değiştirdiği gibi üslup kaygısını da farklı bir anlayışa dayandırır. Romanda doğu ve batı sanat anlayışı dolaylı yönden eksik bulunurken, postmodern sanata gönderme yapılır. Neticede **Benim Adım Kırmızı**, postmodern bir metindir ve olması gereken, roman tekniği içinde gösterilmiştir.

"O budalayı öldürmeden az önce bile, herhangi birinin canını alacağım bana söylense inanmazdım. Bu yüzden yapmış olduğum şey bazen ufukta kaybolan yabancı bir kalyon gibi benden gittikçe uzaklaşıyor. Bazen hiçbir cinayet işlememişim gibi de hissediyorum. Zavallı Zarif kardeşimi hiç de istemeden gebertmemin üzerinden dört gün geçti ve şimdiden duruma biraz alıştım."(B.A.K., s.23.)

Romanın polisiye kısmı nakkaşlar içindeki katilin bulunmasına dayanır. Kara ve Enişte, katili ararken, katil de kimliğini belli etmeden işlediği cinayet hakkında konuşur. Cinayet, metin içinde bir katilin psikolojisi ve giderek öldürme duygusunu kanıksaması yönünde işlenir. Ölüm temasının, öldürülenin gözünden ve bunun da klasik anlayıştan çıkıp sanat temasıyla birleştirilmesi romanın karakteristiği olarak öne çıkar. Kimliği romanın sonunda ortaya çıkan Zeytin, bu anlamda aşk ve sanat temalarının çatışma unsurunu da oluşturur. Kara gibi o da Şeküre'ye aşıktır. Enişte'nin batılı bir anlayışla hazırlattığı kitabın karşısında doğulu bir mantıkla durur, ancak üslup kaygısı yüzünden kimliği ortaya çıkar. Parçada, tematik açıdan önemli olan Zeytin'in öldürme hissine alışmaya başlamasıdır. Onun öldürmeyi bir çıkış noktası olarak görmesi de romandaki çatışma unsurunu meydana getirir.

Orhan Pamuk'un **Beyaz Kale** romanı **Benim Adım Kırmızı** gibi tarihi atmosfer kullanılarak yazılmış bir romandır. İkizleşme temasının işlendiği romanda Venedikli köle ile Osmanlı bir mucidin köle-efendi ilişkisi içinde zamanla yaşadıkları aynileşme duygusu anlatılır. Diğer romanlardan farklı olarak postmodern birey olgusu bu romanda görülmez. **Beyaz Kale**'deki roman kişilerinin bireysel sancısı ikizleşme ve varolma üzerinde şekillenir. Böylece **Benim Adım Kırmızı'**dan farklı olarak **Beyaz Kale'**de tarihi atmosferin içinde karakterizasyon açısından postmodern söylem yakalanmış olur.

"O zamanlar annesinin, nişanlısının ve dostlarının başka bir adla çağırdıkları başka bir insandım ben. Bir zamanlar ben olan, ya da şimdi öyle sandığım kişiyi

arada bir hala rüyalarımda görüyorum ve terle uykudan uyanıyorum. (…) Sevgilisiyle tutkuları, tasarıları, dünyayı ve bilimi konuşan, nişanlısının kendisine hayran olmasını doğal karşılayan bu gencin sık sık yaptığım gibi, kendime bir geçmiş uydurmam gerektiği zamanlarda, ben olduğuna inanmak gücüme gidiyor. Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığımı anlayacaklardır, diye kendimi teselli ediyorum. Belki de o sabırlı okuyucular, benim şimdi düşündüğüm gibi, hayatına sevgili kitaplarını okurken ara veren gencin hikayesine kaldığı yerden bir gün devam ettiğini de düşüneceklerdir."(B.K., s.13.)

Beyaz Kale, oyun unsurunun yoğun olarak kullanıldığı ve anlam kesitlerinin dağınık kullanıldığı bir metindir. Bu tür postmodern romanların çok dikkatli okunması gerekir, zira tek bir cümle bile romanın çeşitli anlam kesitleriyle bağ kurarak temayı örebilir. Anlamını metnin ilerleyen kısımlarımda çözebileceğimiz türden anlam kesitleri, alımlama sürecini hatırlama bağlamında zorlaştırır. Dolayısıyla okuyucudan dikkat bekleyen bu tür metinler, bazı okuyucular tarafından dilinin ağır ya da anlaşılmaz olduğu yönünde eleştirilebilir. Halbuki öyle değildir. Yukarıdaki parça, metnin ilerleyen kısımlarında anlaşılabilir. Ancak metni yazanın Venedikli olup olmadığı anlaşılmayabilir. Bu da ikizleşme temasının bir parçasıdır. Bununla birlikte yukarıdaki parçada roman kişisinin İstanbul'a gelmeden önceki hayatının öncesi ve sonrasında kendi ben'iyle ilgili hissettikleri, romanın bu kısmında yani yazılma zamanının o anki evresinde esas anlam olarak görülür.

İkizleşme temasının temelinde roman kişilerinin kendi benlerini sorgulaması vardır. Roman boyunca Venedikli köle ve efendisi birbirlerini gözlemler ve tanımaya çalışırken aslında kendi benliklerini analiz etmeye çalışırlar:

"Birkaç gün sonra Doğu'dan getirtilen o pahalı ve temiz kağıtların üstüne, her sabah, "niye benim ben" diye yazmaya başladı, ama bu başlığın altına ötekilerin neden o kadar aşağılık ve ahmak olduğundan başka bir şey yazmıyordu." (B.K., s.70)

Kişi kendi ben'inden önce öteki olanı analiz etmeye yatkındır. Kendi iç ben'imizden ziyade, kendi öznel bakış açımızla çevremizdeki insanları gözlemler ve sonuç çıkartırız. Söz konusu gözlem ve sonuç çıkarma işleminde ötekileri tanıma eylemi, kendi ben'ini tanıma amacını barındırır. Parçada örtük bir biçimde bu durumdan bahsedilmiş. "Niye benim ben" diye soran Hoca, ötekilerden bahsederken kendi kendine bile itiraf etmemesine rağmen kendini anlama çabasındadır.

"Ertesi gün öğleden sonra onu işe devam etmeye kışkırtmak için, Hoca'ya, böyle küçük oyunlarla yaralanmayacak kadar güçlü olduğunu söyledim. Hem bu işi vakit geçirmek için değil, bir şey öğrenmek için yapıyorduk, işin ucunda, aptal dediklerinin neden öyle olduğunu anlamak vardı. Birbirimizi sonuna kadar tanımak yeterince çekici bir iş değil miydi? İnsanın, en küçük ayrıntısına kadar tanıdığı birisinin büyüsüne, korkulu bir rüyayı sever gibi kapılacağını ileri sürdüm."(B.K., s.75.)

Son cümle tematik açıdan açıklayıcı olmakla birlikte dil açısından örtüktür. Bir başkasını tanırken korkulu bir sevmenin büyüsüne kapılmak, başka ben'lerde kendi ben'ini bulmak anlamına gelir. Üstelik bu cümleyle ikizleşme temasına belirgin bir geçiş yapılmıştır. Belirgin olması elbette dil açısından değildir. Her zamanki esas anlamı dilin iç katmanında bulmak gerekir.

Beyaz Kale'de dil ve ikizleşme teması arasındaki ilişki, postmodern bir dili meydana getirecek niteliktedir. Bu dil, incelediğimiz bazı romanlardakinin aksine imgeli, eğretilemeli ya da masalsı bir dil olmamasına rağmen roman anlaşılması güç bir metne sahiptir. Bunun nedenlerinden biri ikizleşme temasının yoğun ve ağır bir biçimde işlenmesi ve temanın düşünsel yönünün fazla olmasıdır.

İkizleşme teması, roman boyunca "Ben neden benim?" sorusunu temel alarak gelişir. Kendilerine sürekli olarak bu soruyu soran Venedikli köle ve Hoca, sancılı bir sürecin içinden geçerler. Roman kişilerinin sancılı süreci, insanın varoluş sürecinde ancak bilinçli olarak sorgulayabileceği bir duruma işaret eder: Kimlik arayışı. Kimlik arayışı postmodern bir durumun sonucu olarak, postmodern bir ifade şeklini gerektireceğinden, romanın tarihi doku taşıması dilin postmodern görünümünü engellemez. Ortaya çıkan dil, postmodern kavrayış biçimine uygundur.

Roman kişilerinin "Ben neden benim?" sorusu üzerinden ilerleyen psikolojik yolculukları sadece içsel bir serüven değildir. Venedikli köle ve Hoca sürekli olarak kendilerini tanımalarını sağlayacak bir etkileşim içindedirler. İkisi arasında çatışma unsuruna dönüşen kendini tanıma ve diğerlerinden farklı kılanı bulma ihtiyacı, iki roman kişisinin iki farklı algılama şekliyle anlatılır. Roman dilini kendine has kılan bir unsur da temanın bu şekilde ifade ediliş biçiminde dil yapısının yoğun bir anlamı metnin ardında gizlemesidir. **Beyaz Kale**'nin dilinin oluşumunda karakteristik yapı, temanın düşünsel yönünün anlam yoğunluğunu desteklemesidir.

Venedikli köle ve Hoca'nın birbirlerine benzeme süreçleri Hoca'nın arayışıyla başlar. Kölesine sürekli olarak geçmişte yaptığı kötülükleri yazdıran Hoca, bunları okuyarak hem kölesini tanımaya çalışır hem de bir başkasının kötü tarafını keşfederek kendine bir ortak bulmanın psikolojik rahatlığını yaşar. Başta bu durum karşısından dirençli olan köle de zamanla bu oyuna kapılır ve durumu kabullenene kadar ikizleşme olgusu Hoca'nın yaşamak istediği bir şey olmaktan çıkıp etkileşime dönüşür:

"Böylece, o gülünç ve korkunç kötülük günleri başladı! Beni sandalyeye bağlayıp masama oturttuktan sonra, karşıma geçiyor, bana istediği şeyi yazmamı emrediyordu, ama bunun ne olduğunu kendisi de bilmiyordu artık. Aklında o benzetmeden başka bir şey yoktu: Tıpkı aynada dışını seyrettiği gibi, insan düşünerek beyninin içini de gözlemleyebilmeliymiş. Ben biliyormuşum bunu yapmayı, ama sırrını ondan saklıyormuşum. Hoca karşıma oturup bu sırrı yazmamı beklerken, ben önümdeki kağıtları kendi kötülüğümün abartılmış hikayeleriyle dolduruyordum: Çocukluğumun küçük hırsızlıklarını, kıskançlık yalanlarını, kendimi kardeşlerimden daha çok sevdirmek için kurnazca çevirdiğim dolapları, gençliğimin cinsel suçlarını abarta abarta ve keyifle yazıyordum. Hoca onları, merakla ve beni şaşırtan tuhaf bir haz ve korkuyla okuduktan sonra bana daha da öfkeleniyor, artık ölçüsünü kaçırdığı eziyetlerini artırıyordu. Belki de sahipleneceğini sezdiği bu geçmişin kötülüğüne katlanamadığı için isyan ediyordu……Ama kötülüklerimi okudukça ve küçük çocuksu cezalarını artırdıkça tuhaf bir güvene kapılıyordum ben:İlk defa onu avucumun içine almaya başlamıştım."(B.K., s.72-73)

Hoca ve kölesi arasındaki ikizleşme sürecinin en önemli basamağı olan yazma eylemleri, sadece ikisi arasındaki benzeme duygusuna işaret etmez. Yukarıdaki cümlelerde kapalı olan taraf, bunun tüm insanların sorgulayabileceği evrensel bir duygu olduğudur. "Tıpkı aynada dışını seyrettiği gibi, insan düşünerek beyninin içini de gözlemleyebilmeliymiş." cümlesi, bir insanın bilinçli olsun ya da olmasın kendini tanıma dürtüsünü ortaya koyar. Romanın karakteristik yapısına uygun olarak da bunu doğrudan değil, dolaylı bir anlatımla, anlamı olduğu gibi metnin dış yüzeyinde vermeyerek yapar. Postmodern bir romanda sık rastlanan bu durum, onun dilini diğer romanlardan ayıran bir özelliktir. Klasik olarak tabir edebileceğimiz romanlarda bu duruma az rastlanır ve bu durum metnin karakteristik özelliği olmadığından ya da

tema ve anlam bilinçli olarak kapalı bir dilin kurgusuna dahil edilmediğinden postmodern olan ve olmayan romanlar dil bakımından bu açıdan ayrılır.

Hoca'nın okudukları karşısından kölesini cezalandırması da insani bir probleme işaret eder: Kendini hatasız görme eğiliminde olan insan, bu zaafından dolayı karşısındakinin cezasını kendi eliyle vermekte bir sakınca görmez. Burada devreye Hoca'nın karakterizasyonu girer. Hoca sürekli olarak çevresini "aptal" diye nitelendiren ve haksızlığın hep kendine yapıldığını düşünen, kötülüğü kendine yakıştıramayan biridir. Bu yüzden kölesine eziyet etmekte bir sakınca görmez, zira buna hakkı olduğunu düşünmektedir. Tüm bunlar romanda açık bir biçimde ifade edilmez. Bu şekilde, söylenenlerden hareketle söylenmeyenlerin anlam örgüsünü kurması postmodern roman dilinin özelliklerinden biridir. Yazarın amacı herhangi bir konuda ders vermek ya da bir şeyi kanıtlamak olmayıp, bir olguyu ortaya koymak olduğundan doğrudan söyleme yolunu seçmez. Dolaylı söyleyiş bu anlamda postmodern roman dilini, tema-dil ilişkisi bağlamında temellendirir.

"Belki de sahipleneceğini sezdiği bu geçmişin kötülüğüne katlanamadığı için isyan ediyordu." Parçadan alınan bu cümlede bazı postmodern romanlarda görülen şekil kaymaları yoktur, ancak cümle anlam bakımından postmodern bir karakter taşır. Hoca'nın geleceği hissetmesi, bu romanda tematik açıdan önemli olanın ikizleşme halinin yalın olması, yani iki kişinin zamanla benzemesi değil; bu sürecin ne şekilde gerçekleştiğidir. Sonuçtan ziyade, süreçte yaşananlara dikkat edilmesi gerektiğini gösteren bu cümle gibi **Beyaz Kale**'de ve diğer postmodern romanlarda pek çok cümle görülmektedir. Bu da bize bir romanın dilinin kapalı sayılması için sadece şekilsel sapmaların ya da şiirsel söyleyişin esas alınamayacağını gösterir. Postmodern romanlarda bu tarz söyleyişlerin sık görülmesi de dilin kurgulama sürecinde, postmodern mantığını yansıttığının göstergesidir.

"Haklıydı, söylediklerini ve yaptıklarını ben de söylemek ve yapmak istiyordum, benden önce davranıp vebanın ve aynanın içindeki korkuyla oynayabildiği için onu kıskanıyordum. Ama o kadar korkmama, kendime ilişkin daha önce düşünmediğim şeyleri sezdiğimi düşünmeme rağmen, bu oyun duygusundan da kurtulamadım bir türlü. Ensemi sıkan parmakları gevşemişti, ama aynanın karşısından çekilmiyordum. 'Senin gibi oldum ben.' dedi sonra Hoca. 'Nasıl korktuğunu biliyorum artık. Ben sen oldum!' " (B.K., s.92.)

"Ben sen oldum." anlamı geniş bir cümledir. Tek bir cümleden hareketle yazar, tematik açıdan amacına ulaşmaya çalışır. Postmodern bir tavır taşıyan bu cümle, Hoca ve Venedikli kölenin kendileriyle ve birbirleriyle olan kimlik savaşının sonucunu ifade ederken, o sürecin sancısını da ifade eder. İfade edilen sancı aslında köle tarafından parçada açık bir biçimde anlatılır; açık olmayan, arayış sürecinde bireylerin yaşadıklarıdır. Venedikli köle daha önce hiç düşünmediği şeyleri düşündüğünü söylediğinde bu tematik açıdan kimlik arayışına işaret eder. Dolayısıyla "Ben sen oldum." gibi bir cümle ancak postmodern bireyin kurabileceği bir cümle olmakla birlikte dilsel açıdan taşıdığı geniş anlamla postmodern bir dile de işaret eder.

"Yaptığı şeye önce o kadar inanıyordu ki, o gülünç "Ben neden benim?" sözünü sayfanın üzerine yazmaya bile üşendi. Sonra, eğlenceli bir yalan arayan küçük şakacı çocuğun güvenini takındı; hala kendi sağlam dünyasında olduğunu gözümün ucuyla görüyordum. Ama, bu boş güven çok sürmedi; bana yönelik bir gösterişle takındığı o yapmacıklı suçluluk duygusu da çok sürmedi. Kısa bir süre içinde, takınılmış alaycılık endişeye, oyun gerçeğe dönüverdi; yalancıktan da olsa kendini suçlar gibi yapmak Hoca'yı şaşılacak kadar korkutuyordu…Kendini suçlayan bir şeyler yazıyor, sonra, yazdıklarını bana göstermeden yırtıyor, her seferinde kendine olan güven ve saygısını daha da kaybetmiş olarak, ama kaybettiklerini bulma umuduyla yeniden başlıyordu. Sözüm ona, bana gösterecekti o kötülük itiraflarını; karanlık çöktüğü zaman okumak için can attığım o yazıların tek kelimesini görememiştim, hepsi yırtılıp atılmış, Hoca'nın da gücü tükenmişti. Bunun çirkin bir gavur oyunu olduğunu, bana hakaretle bağırıp söylerken, kendine olan güveni o kadar zayıftı ki, ona küstahça cevap bile verdim: O kadar üzülmemesini, kötü olmaya alışacağını söyledim." (B.K., s. 74-75.)

Yukarıdaki cümleler az önce de izah etmeye çalıştığımız, geniş anlamlı dil kullanımına örnektir. Kendini ve kölesini tanımak için önce kölesine yazılar yazdıran sonra da kendi yazılarını yazmaya başlayan Hoca'nın kötülükle imtihanı, sadece yazılanlarla sınırlı değildir. Parçada yazılanların ötesinde, bireyin kendini zaaflarıyla tanıması olgusu da konu edilir ve bu olgudan açıkça bir tek kelimede bile bahsedilmez. Üstelik kölenin Hoca'yı doğru biçimde gözlemlemesi de efendi-köle ilişkisinin mahiyetinin romanda ne kadar farklı olduğu, kölelik ve efendilik

kavramının sadece fiziksel olarak düşünülemeyeceğini üstü örtülü bir biçimde ortaya koyar.

"Masanın iki ucuna oturup bir şeyler yazmamız gerektiğini de o söyledi. Niye ben olduğumuzu, asıl şimdi yazmalıymışız. Ama sonunda, gene ötekilerin neden öyle olduğundan başka bir şey yazmadı. Yazdıklarını bana gururla gösteriyordu. Nedense, okuduklarımdan utanmamı beklediğini düşününce tiksintimi saklayamadım ve Hoca'ya, kendini aptallarıyla aynı kefeye koyduğunu benden önce kendisinin öleceğini söyledim." (B.K., s. 82.)

Parçada metnin yönünü değiştiren cümle, "Ama sonunda, gene ötekilerin neden öyle olduğundan başka bir şey yazmadı." dır. Bu cümlede anlatılmak istenen, insanın kendini değil, başkalarını daha kolay gözlemleyebileceği ve eleştirebileceğidir. Yazma eylemini kullanarak Hoca'nın kölesini ve kendisini tanımak isteyişi de bu yüzdendir. Ancak bunların hiçbiri romanda açıkça yazılmaz, postmodern bir tavırla, söylenmeyenler söylenenlere işaret eder.

Puslu Kıtalar Atlası, tarihi atmosfer kullanılarak yazılmış bir romandır. Bununla birlikte hayal ve gerçeğin bilinçli bir biçimde sorgulanması, postmodern bir işleniş biçimidir. Roman kişileri karakterizasyon sürecinde hayal ve gerçek olanın sorgulanması ya da gerçekliğin belirsizliği sebebiyle cevaplara ulaşma kaygılarını postmodern bir söylemle sıkça ve açıkça ifade etmezler. Bilinçaltının yazar tarafından ortaya çıkarılma çabası ve bazı eylemlerle temanın postmodern işlenişi görülür.

Puslu Kıtalar Atlası, gerçek ve hayalin sınırları, bu sınırlar içinde hayatı ve kendini bilinçli bir şekilde tanıyarak doğruya ulaşma üzerine yazılmış bir romandır. Roman boyunca gerçek ve hayalin çatışması görülür. Bu çatışma ekseninde roman kişileri gerçeği ararlar. Gerçeği bulma şekilleri roman kişilerine göre değişir. Kubelik, insan vücudunun gizlerini öğrenmeye çalışır. Alibaz, kahramanlık hikayelerinden etkilenerek çocuk yaşta ordu kurar ve gerçeği orada arar. Uzun İhsan Efendi, rüyaya yatarak dünya atlası çizmeye çalışır. Atlasını çizdikten sonra doğru olanın gerçek ve hayalin sınırlarını doğru belirlemek olduğunu anlar. Bünyamin ise roman boyunca kendi sınırlarını bilen ve gücünün sınırlarını aşabileceğini düşünüp, doğaya bile hakim olabileceğini zanneden Ebrehe ile çatışma halindedir. Roman en sonunda insanın gerçek ve hayal olanın orantısı içinde kendini doğru tanıması ve

tatmini bu doğrulukta bulmasına bağlanır. Ancak bunların hiçbiri açık bir şekilde ifade edilmeyerek, roman kişilerinin eylemlerinden hareketle anlama ulaşmak gerekir. Dolayısıyla dil işaret ettiği eylem hususunda açık bir görünüm kazanırken, esas anlam dolaylı olarak metin düzeyinin altında yer alır. Bu anlamda dil, anlaşılması zor değil, dolaylı bir görünüm kazanır. Esas anlamı göremeyen bir okuyucu, romanı eylemlerden ve sadece anlatıcı tarafından ifade edilen duygu ya da düşünceleri metnin tamamı gibi okumak tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Varoluşla ilgili açıklamanın olduğu ilk yer Bünyamin'in sorular sorduğu kısımdır. Daha doğrusu buna gerçekliğin sorgulanması denebilir. Uzun İhsan Efendi rüyalarda yaşar. Hatta ona göre gerçek rüyadır; rüya ise gerçek. Oğlu ise onun tam tersi mantıkla gerçeği sorgulamaktadır:

"Sen gerçekten benim babam mısın? Peki annem kim? Sen kimsin? Ben kimim? Bu evin geçimi nasıl sağlanıyor? Pazara giderken bana verdiğin akçeleri nereden buluyorsun? Günlerce yemeden içmeden nasıl yaşıyorsun? Kimsin sen?" (P.KA., s.47.)

Bu sorular günlük yaşama ait yüzeysel sorgulamalar gibi gözükse de bu cevapları o zamana kadar sormayan Bünyamin'in rüyadan gerçeğe geçişini simgeler. Kimlik, geçim gibi konular günlük hayatın en önemli gerçekleridir. Halbuki Bünyamin babasının nasıl para kazandığını bile bilmemektedir. Dolayısıyla o, hayatın iki önemli gerçeğinden yoksun, bir nevi rüya aleminde yaşamıştır. Ayrıca, Bünyamin'in bu sorgulaması metin düzeyinde düşünüldüğünde üstkurmacaya ait bir unsuru da verir. Postmodern bir romanda kişiler tüm yönleriyle tanıtılmak zorunda değildir; dolayısıyla klasik romanlardan farklı olarak bu durum gerçekliği kırar. Önemli olan roman kişisinin tüm yönleriyle tanıtılmasından ziyade, anlatılmak istenendir. Parçada sorulan sorular, klasik bir romanda olsaydı, cevaplar da somut bir düzlemden verilecekti. Ancak bu romanda soruların cevapları, Uzun İhsan Efendi'nin hayat felsefesinden kaynaklanan soyut duruma karşılık gelir.

"Kendime hakim olabilseydim belki de seni, çoktan içine girdiğin bu maceraya bırakmazdım. Sana olan sevgim biricik oğlumu tehlikeye atmama engel oluyor. Ama bilmek ve şahit olmak en büyük mutluluktur. Macera ise büyük bir ibadettir; çünkü O'nun eserini tanımanın başka bir yolu olduğunu görebilmiş değilim. Kendi payıma ben, dünyayı rüyalarımda keşfetmeye çalıştım. Bu, yeterince cesur olmadığımın bir

göstergesi olabilir. Aynı hatayı senin de yapmana yol açmak istemiyorum. Sana izin veriyorum, git. Git ve benim göremediklerimi gör, benim dokunamadıklarıma dokun, sevemediklerimi sev ve hatta, bu babanın çekmeye cesaret edemediği acıları çek. Dünyadan ve onun binbir halinden korkma.

Uzun İhsan Efendi bunları söyledikten sonra gömleğinin içinden meşin ciltli bir kitap çıkardı. Bu, dün gece tamamlayabildiği Dünya Atlası'ydı. Kitabı oğluna uzatarak, 'Atlasımı sana emanet ediyorum' dedi, 'Daima yanında taşı ve atıldığın bu macerada yolunu kaybedecek olursan bu düş atlasının sayfalarını karıştırabilirsin. Fakat kendini sakın kaptırma. Adına Dünya dediğimiz kitabı oku." (P.K.A., s.54.)

Uzun İhsan Efendi'nin sözleri sadece dünyaya karşı bir içe çekilmeyi değil, aynı zamanda gerçeğin farklı bir boyutunu da yaşadığının bilincinde olduğunu gösterir. O gerçeklikten kaçmanın bir korkaklık göstergesi olabileceğini ve doğrusunun oğluna telkin ettiğini bilecek kadar içinde bulunduğu durumun da farkındadır. Farkında olarak rüyalar alemini seçer. Yani gerçeğe ulaşmak, dünyayı anlamak için hayali ve maddi olanı bir arada algılayabilmek ve arasındaki sınırı belirleyebilmek gerekir. Postmodern metnin mantığı da böyledir. Metnin gerçeğiyle, hayatın gerçeğini birbirinden ayırmak gerekir.

Alibaz'ın gözüne hiç uyku göremeden Efrasiyab'ın etkisine girerek hayali bir alemde varoluş, gerçek-hayal ikilemini ortaya koyan unsurlardan biridir. "Uykusuzluk illeti yüzünden düş göremeyen bu çocuğun gündüz düşlerinde ise Efrasiyab'ın izi vardı." Gündüz düşleri ifadesi, gerçek olarak adlandırdığımız zaman ve mekandaki gerçeğin, belli bir zeminde bulunmadığına ve gerçeğin yaratılma ya da yaşanma şeklinin kişiden kişiye değiştiğini gösterir. Roman boyunca herkes kendi gerçekliğini farkında olarak ya da olmayarak aramaktadır. Düş görmek için rüyada olmak gerekmez. Tüm bunlar dil esasında açıkça ifade edilmez; dolayısıyla postmodern bir biçimde anlam saklı kalır.

" Ey kör! Aç gözünü de düşlerden uyan. Simurg'u göremesen de bari küçük bir serçeyi gör. Kaf dağına varamasan bile hiç olmazsa evinden çıkıp kırlara açıl; böcekleri, kuşları, çiçekleri ve tepeleri seyret. Bırak dünyanın haritasını yapmayı! Daha hayattayken bir taşı bir taşın üstüne koy. Gülleri ve bülbülleri göremeyip gün boyu evinde oturan adam Dünya'nın kendisini hiç görebilir mi?" (P.K.A., s.21.)

Arap İhsan'ın, Uzun İhsan Efendi'ye söylediği bu sözler gerçek ve hayal çatışmasına işaret eden ve temaya katkıda bulunan bir anlam parçasıdır. Arap İhsan'ın bakışı genel bir değerlendirmenin ürünüdür. Zaten anlatıcı da Arap İhsan'ı ''uyanıklar alemindeki dayısı'' diye değerlendirir. "Gerçekçi" olduğu ve doğrunun da bu olduğu yönünde bir tavrı olan roman kişisinin sözleri, roman boyunca tematik açıdan karşımıza çıkan gerçeğin bulunması yolundaki arayış biçimine işaret eder. Gerçeğin sorgulanması, roman boyunca çok daha derin bir arayışın ürünü olarak karşımıza çıkar.

"İstediği şey, eski güzel, rahat, endişesiz ve tekdüze günlere dönmekti. İnsanların dünya karşısındaki kayıtsızlığını da işte tam bu anda zihninde yakaladı ve babasının sözlerine bir anlam vermeyi başardı: Bu dünyada insanların korktuğu tek şey öğrenmekti. Acıyı, susuzluğu, açlığı ve üzüntüyü öğrenmek onların uykularını kaçırıyor, bu yüzden daha rahat döşeklere, daha leziz yemeklere ve daha neşeli dostlara sığınıyorlardı. Dünyaya olan kayıtsızlıkları bazen o kerteye varıyordu ki, kendilerine altın ve gümüşten, zevk ve safadan, lezzet ve şehvetten bir alem kurup, keder ve ızdırap fikirlerinin kafalarına girmesine izin vermiyorlardı. Oysa Uzun İhsan Efendi, Dünya'nın şahidi olmanın bir ibadet olduğunu sık sık söylerdi. Her insan şu ya da bu şekilde dünyayı okumalıydı. Kuran'ın kendisi peygamberin dünyayı nasıl okuduğuna bir örnekti ve onun ardında giden herkes, dünyayı onun gibi okuyup şahadetlerini yazmalı ve bunları başkalarına aktarmalıydı. Dünyaya şahit olmanın yolu ise maceradan başka bir şey değildi. Yaşanılanlar, görülenler ve öğrenilenler ne kadar acı olursa olsun, macera insan için büyük bir nimetti. Çünkü dünyadaki en büyük mutluluk bu Dünya'nın şahidi olmaktı." (P.K.A., s.90.)

Parçada anlatılanlar sadece kendi sınırları içinde değil, metnin sınırları içinde de yer bulması bakımından postmodern tekniğe örnektir. Romanın öncesinde ve sonrasında burada yazılanlardan hareketle anlamına erişilebilinecek anlam kesitleri bulunmaktadır. İçerik olarak ise söylenenlerin postmodern duruma uyduğu söylenemez ancak teknik postmoderndir. Zira, parçada açıklananların örnekleri, bu şekilde açıklanmadan olay örgüsünün diğer kısımlarında yer bulur. Yani olay parçaları arasında ilgi kurmak gerekir. Postmodern duruma uyan tek şey dünyanın sorgulanmasıdır ve adı geçmese de gerçeği aramaktır.

"Acındırıp sadaka koparma sanatının dehaları olan bu ahali, her biri gerçek birer yaratıcılık eseri olan sayısız yöntem ve üslup geliştirmişti. Hatta bazıları mesleğin püf noktalarını anlatan kitaplar yazıp tecrübelerini gelecek nesillere miras bırakmışlardı. Gerçekten de loncanın kütüphanesi üstad dilencilerce yazılan hesaba gelmez kitapla doluydu. Bu kitaplar dilenme tarzları yanısıra, genellikle kaside ve maval besteleri, yetmiş iki ulusun darphanesinde basılan paraların katalogları, sadakayı arttırmak amacıyla bedende bir hasar yaratmanın usullerini gösteren cerrahi kitaplarından ibaretti."

Dilencilik, kolay para kazanmanın bir yoludur. Ancak burada dilencilik, hayatta sadece kolay yaşamanın bir yolu olarak görülmez. Loncaları bile olan dilenciler, dilencilik üzerine kafa yormuş, hatta kitap bile yazmışlar; dolayısıyla bilen mertebesine ulaşmışlardır. Dil ise anlamı saklar ve sadece eylemi ortaya koyar şekildedir.

"Amacım seni kurtarmak da değildi. Niçin öğrendiğime gelince: Ben bu dünyaya bilmek için geldim. Benim için kutsal bir şey varsa o da bilgidir, gerek bu dünyanın, gerekse öte dünyanın bilgisi. Bu yüzden öğrendiklerimi akıl terazisinde tartıp doğru olmadıklarına bakarım" (P.K.A., s.122.)

Bünyamin'in ağzından çıkan bu sözler içerik açısından postmodern değildir. Postmodern karakterler dünyayı sorgulamakla birlikte, onların bilmeyi istedikleri şeyler bireysel bunalımlarına göre değişebilir. Böylece hem dünyayı sorgulayan hem de dünyadan kaçan bir roman kişisiyle karşılıklı kalırız. Bünyamin ise dünyanın sahip olabileceği tüm bilgisine erişmek niyetindedir. Kaçmadan, macera yaşayarak, bilmek ve görmek bu romanın vurgulamak istediği olguyu meydana getirirken; postmodern bir roman kişisinde bu özellikler görülmez. Bu romanda postmodern olan karakterizasyon değil, olayların anlama giden yolda gösterme tekniğiyle kullanılmasıdır ve bunun da dile yansımasıdır.

" 'Peki, sizin aradığınız sekizinci cisim ne'?

Ebrehe, bu soruyu işitince duraksadı. Sanki bir sırrı verip vermemekte tereddüt ediyordu. Neden sonra gülümsedi ve fısıltıyla,

'Yaratılmamış olan', dedi, 'Biz yaratılmamış olanı arıyoruz.'

Bu cevap Bünyamin'i afallattığında, sözlerinin bıraktığı etkiyi gören Ebrehe'nin memnuniyeti yüzünden okunuyordu. Delikanlının kafasını iyice karıştırıp, kendi karanlık gölgesini onun zihnine sokmaya oldukça kararlıydı." (P.K.A., s.146)

Büyük bir casusluk teşkilatının başında olan ve tüm dünyaya yayılan casusları tarafından pek çok bilgi edinen Ebrehe'nin arayışı, doğaya karşı gelmekle eşdeğerdir. Yaratılmamış olanı aradığını açıkça söyler, ancak bunun nedenini o anda açıklamaz. Çünkü onu ilgilendiren şey, Bünyamin üzerinde bıraktığı etki ve bu etkiden dolayı yaşadığı tatmindir. Yaratılmamış olanı yaratma, insanın gücünü kanıtlama güdüsünün en aşırı halidir ve bu parçada bu hal dolaylı biçimde anlatılmıştır.

" 'Sizleri hepiniz, içinde yaşadığınız dünya, Konstantiniye, her şey, sadece ve sadece benim düşüncemde varsınız' dedi. 'Rendekar yanılıyor: Düşünüyorum, ama sadece ben var değilim. Düşündüğüm için asıl sizler varsınız; sizler ve içinde yaşadığınız dünya.' " (P.K.A., s.127.)

Uzun İhsan Efendi'nin kör olduktan sonra söylediği bu sözler, romanın başından beri vurgulanan hayatın bilinçli bir biçimde kavranması ve gerçek-hayal ilişkisine atıftır. Düşünce şeklimizle ve hayatı algılama biçimimizle varoluruz ve çevremiz de bizim algıladığımız kadar vardır. Postmodern roman diline uygun olarak da bu açık bir şekilde ifade edilmeyerek, anlam derindedir.

Romanın sonlarına doğru anlam açıklığa kavuşur. Mesela Büyük Efendi'nin ölümünün hemen öncesinde Bünyamin'e söyledikleri, onun Bünyamin'i neden yanında tuttuğunu alımlama sürecine bırakmamakla birlikte, anlatıcının mesajını da netleştirmiş olur. Romanın sonunda Bünyamin'in elindeki atlasın romanın adıyla uyuşması ve uzun İhsan Efendi'nin de aslında yazar olması, anlatıcı tarafından yüzeye çıkarılan bir anlam olur. Burada tek kapalı unsur, bunun bir üstkurmaca olduğudur. Daha doğrusu üstkurmaca özelliğinin bilmeyen bir okur, alımlama sürecinde Bünyamin'in okuduğu kitabın aslında kendi okuduğu kitap olduğu ve anlatıcının ve yazarla Uzun İhsan Efendi'nin özdeşleştiği konusunda kafa karışıklığı yaşarsa, kitabı anlaşılmaz bulabilir; dolayısıyla kitabın dilini de anlaşılmaz olarak niteleyebilir. **Puslu Kıtalar Atlası,** roman sona erdiğinde açıklığa kavuşturduğu noktalar olmasına rağmen, alımlama sürecinde okuyucuyu zihni yormaya davet eden postmodern bir metindir. Dilinin kapalı olarak adlandırılabilecek kısımlar anlam

kesitlerinin kolay ele geçmemesinden kaynaklanır. Bununla birlikte organik bütünlüğü tamamlamak da yer yer okuyucuya düşer.

Kitab-ül Hiyel, hiyel ilmiyle ve hileyle doğaya hakim olmaya çalışan, iktidar hırsına sahip roman kişilerini ve bunların akıbetlerini anlatır. Yafes Çelebi ve Calud, hiyel ilmine merak salmış ve bu konuda zamanla doğanın kuvvetlerine karşı gelecek bir makineyi icat etme tutkusuna sahip olacak kadar uzmanlaşmışlardır. Roman boyunca bu ikisinin padişaha sunmak için yaptıkları makinelerden bahsedilir. Ancak tüm icatları başarısız olur; zira doğaya hakimiyet kurmayı ve devr-i daimi sağlayacak makineler başarısız olur. Bu noktada romanın mesajı, doğaya hakim olmanın mümkün olmadığı ve insanın iktidar duygusunu kendi sınırları içinde tatmin etmesi meselesidir. Ancak, **Puslu Kıtalar Atlası**'nda olduğu gibi **Kitab-ül Hiyel**'de de anlam çoğu zaman saklıdır. Yazar, olay örgüsünde hareketi yoğunlaştırmış ve tematik kurguyu bu eylemlerin ardına gizlemiş, anlatmak istediğini açıklamamıştır.

Tarihi bir atmosfer kullanılarak yazılan **Kitab-ül Hiyel**'de insanın güçlü olma zaafının işleniş biçimi postmodern tekniğe uyum sağlar. İnsanın içindeki güçlü olma, hükmetme arzusu yeni değildir; ancak bunun bilinçli bir şekilde sorgulanması postmodern roman tekniğiyle açıklanabilir. Romanın dil-tema ilişkisini incelerken bu bilinçli sorgulamanın sunuluş biçimine bakmak gerekir.

"Aklı fikri, akıllara durgunluk veren tasarılarını gerçekleştirmekteydi. Ancak bir vatansever olduğunu ve amacının da padişaha yepyeni bir tebaa kazandırmaktan öteye gitmediğini söylüyordu. Dediğine göre bu tebaa, makinelerin ta kendisiydi. Günün birinde, Tatavlalı divanelerle bahse tutuşmuş ve onlara, padişahın huzuruna gün gelip de sol elinde bir demir külçesi ve sağ elinde de planlarını güçbela çizdiği demirden müzik kutusuyla çıkacağını anlatmıştı. Eğer kısmet olur da bu gerçekleşirse, zat-ı şahanelerine, bu nesnelerin her ikisinin de tabiatın bağrından kopartılmış birer demir parçası olduğunu, gel gör ki sol elindeki külçe insanoğlundan gelen her emre kayıtsız kalırken sağ elindekinin kendisine verilen emre uyduğunu, yani güzel bir nağme çaldığını söyleyecekti. Çünkü o bir makine, yani tabiatın esir edilmiş bir parçasıydı. Frenklerin mekanik diye adlandırdıkları hiyel ilmi de, tabiata emretmenin yegane yoluydu. Müzik kutusu haline soktuğu demir külçesine böylece şarkı söylemesini emreden hiyelci ise, elbette padişahın sadık bir bendesi olarak, gerçek bir büyücüydü. Kısacası, hiyel ilmi, emirlere asla karşı gelmeyecek sadık

köleleri, yani makineleri yaratma sanatıydı. Makineleri çalıştıran yedi tabiat kuvveti, hiç şüphesiz ki hiyel ilmi sayesinde insanların kudreti ve iktidarı olacaktı." (K.H., s.15.)

Amacının padişaha hizmet olduğunu vurgulayan Yafes Çelebi'nin aslında kendi içinde yeşermekte olan bir iktidar duygusunu açığa vurması parçanın gizli anlamı olmakla birlikte, insanoğlunun hükmetme arzusunun açık bir şekilde anlatımı mevcuttur. Ancak bu metni klasik bir çizgiye getirmez. Getirmiş olması için bu anlam kesitinin öncesi ve sonrasının da klasik bir biçimde yazılması gerekirdi. Oysa olay örgüsü şimdiye değin kronolojik bile olsa, anlam kesitleri arasında neden-sonuç ilişkisine dayanmayış ve yine bu anlam kesitlerine bağlı ama ayrıntı olarak nitelenebilecek ifadeler görülmektedir. Sözünü ettiğimiz durum elbette metinde gereksiz bir unsur olmamakla birlikte, anlamın dış yüzeyde olduğu kısımların klasik olarak adlandırılmasını önler. Bir insanın hükmetme arzusu postmodern duruma bir örnek değildir. Ancak bu Anar'ın romanlarında postmodern roman kişileri ya da postmodern bireyin durumunun olmadığı manasına gelmez. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda Uzun İhsan Efendi'nin varlığını sorgulaması postmodern duruma bir örnektir. Üstelik Anar'ın amacı, sadece alışık olduğumuz türden postmodern roman kişileri yaratmak değil, pastiç ve parodi yöntemleriyle başka metinlerin yeniden sorgulanması ve üretilmesidir. Onun metinlerinde bu hususa çok dikkat etmek gerekir. Bazı tema unsurlarının açık bir şekilde verilmesinin bu teknikle tam manasıyla bir bağlantısı olup olmadığını kestirmek zor olmakla birlikte Anar'ın incelediğimiz eserlerinde bazı tema unsurlarının alımlama sürecine katkıda bulunduğu görülür.

"Zevkten adeta titriyordu. Kendisini hiç bu kadar güçlü hissetmemişti. İçinde bulunduğu canavar onun kölesi, gövdesinin bir uzantısı gibiydi. Gel gör ki onu yoldan çıkardı: Seyir penceresinden, denizin üzerinde seyreden bir peremeci gördü. Dümeni onun üzerine kırdı. Dört başlı deniz canavarının üstüne üstüne geldiğini görüp korkudan avaz avaz bağıran adam onu bir hayli güldürdü." (K.H., s.64.)

Parçada hiç adı geçmemesine rağmen asıl vurgulanmak istenen, insandaki güç zaafıdır. Yafes Çelebi, icat ettiği aracın gücünü kendine ait gibi görür ve amacından çok farklı olarak bir adamı korkutmaktan bile zevk alır. Zaafı yaşlılığından kaynaklanan bedensel güçsüzlüğündendir ve henüz başarılı olup olmadığını

bilmediği icadının içinde kendini etrafının hakimi gibi görmeye başlamıştır. Tematik açıdan bu parça önemli bir kırılma noktasını ifade eder ve anlamı gizler.

"Oysa zayıflık denen şey hayat, iktidar ise ölüm değil miydi? O, tabiatın kuvvetlerine hükmetmeye çalışmış, ama aynı kuvvetler onu, yarattığı canavarın içinde kıstırmışlardı. Havasızlıktan yüzünün morarmaya başladığı o anda, demirden olmayan, bu yüzden sevgiyle açan çiçeklerin o güzel kokusuyla yüklü bir soluğu ciğerlerine çekmek için neler verebileceğini düşündü." (K.H., s.67.)

Kendini güvende hissettiği icadı bozulan Yafes Çelebi'nin hissettikleri, bu olaydan sonra onu zıt bir kişiliğe büründürür ve bu hal onu devr-i daimin sırrına erecek hale getirir. Parçada Yafes Çelebi'nin hisleri açık bir biçimde anlatılmıştır. Açık olarak anlatılmayan, sınırlarını şuursuzca aşan bir insanın akıbetinin güçsüzlüğünü er geç anlaması hadisesidir. Romandaki bu ve bunun gibi parçalar esas olarak postmodern dilin varlığına işaret etmez. Postmodern bir roman baştan sona kadar anlamı dilin ardında saklamayabilir. Üstelik **Kitab-ül Hiyel**, ulaşmak istediği noktaya dil esasında dolaylı bir kullanımla ulaşır. Bu nedenle anlamın açık olarak verildiği parçalar, dili postmodern karakterinden çıkarmaz; sadece belli oranda anlamın yazar tasarrufuyla ortaya çıkmasını sağlayarak kurgunun bir parçası olur.

"Fakat bunların hiçbiri kar etmiyor, çünkü o, zekerinin betini bereketini daha iyi görmek istiyordu: Dünyayı kendisine benzer çocuklarla dolduracaktı. Gitgide büyüyen, genişleyen ve çoğalan zürriyeti tıpkı onun gibi olacak, onun gibi düşünecek, onun gibi giyinecek, onun bildiklerini bilip bilmediklerini bilmeyecekti. Babalarına sadık birer evlat olarak, onun varlığının bir parçası, bedeninin bir uzantısı, eli kolu ayağı olacaklardı. Kendisi de onlara tabiatın yedi kuvvetini gösterip dünyayı hiyelle yönetmenin esrarını öğretecek, böylece iktidarı arttıkça artacaktı." (K.H., s.79.)

Calud'un hırsı, çocuk sahibi olmayı bile doğaya hakim olmanın bir yolu olarak görecek kadar ileri gitmiştir. O bir çocuk değil, adeta kendisinin kopyalarını isteyerek babalığı bir duygu durumu olmaktan çıkarır. Bunlar parçanın esas anlamıdır. Yüzeyde görünenler ve açık bir dille ifade edilenler Calud'un amacını ve düşüncelerini anlatırken, derinde yatan psikolojiyi açıklamaz.

"Bu haleti ruhiye içinde, kendisine ölü çocuklar veren tabiatı yok etmeyi düşündü. Er ya da geç icad edeceği devri daim makinasının kendisine vereceği

sonsuz güç ile bunu başarabilirdi. Bu sonsuz gücün ölü mirasçıları olan cılız ceninleri her doğumda bahçedeki kör kuyuya attığında belki de farkına varmaksızın, diri ve canlı olan her şeye duyduğu nefret adeta zirveye çıkıyordu. Bu nefreti kusmanın tek yolu elbette hiyel ilmiydi: çünkü bu ilim yoluyla, canlı ve diri olan her şeyi, tabiatı yok edecek gücü olan ve gücünü tabiattan değil de devri daim makinasından alan bir canavar yaratabilirdi. Evet, aradığı iktidar, zaten bu canavarın kendisi değil miydi?" (K.H.s..90.)

Calud'un iktidar hırsı açık bir şekilde anlatılmış. Ancak romanda tematik unsurların yer yer açık bir şekilde anlatılması, temayı tam manasıyla ele vermez. Çünkü romanda az önce örneklerini verdiğimiz gibi anlam kesitleri de mevcuttur ve romanı tam manasıyla anlayabilmek için bunların da okuyucu tarafından çözümlenmesi gerekir. Postmodern bir romanda biçim açısından görülmeyen bütünlük, alımlama sürecinde anlam kesitlerinin bağdaştırılmasıyla oluşur.

"Ama artık ne yapacağını iyi biliyordu: Kendinden güçsüz olan herkesten nefret ettiği gibi, kendinden güçlü olan o devden, Dünya'dan da nefret ediyor ve onu, kendi kuvvetleriyle yok etmeyi şuursuzca hayal ediyordu. Böylece canı ne isterse onu yok edecek olan o silahı tasarlamaya karar verdi. Kendine dönüp baksaydı, taşıdığı iktidar tutkusunun aslında o belirsiz nefretin ta kendisi olduğunu, bu duyguyla yanan benliğinin de tasarlamayı düşündüğü silahta gerçekleşeceğini belki anlayabilirdi." (K.H., s.113.)

Calud'un anlatıcının yorumuyla aktarılan hisleri, bu hissin pek çok insanda ortak olabileceği dışında, ardında gizli bir anlamı saklamaz. Ancak burada postmodern olan söylem Calud'un bu şekilde tasviridir. Klasik romanlarda, roman kişisinin dünyevi zaafları içinde bu kadar sınır tanımayan özellikte olan bir hissinin anlatılmaz söz konusu olmaz. Üstelik burada güçlü olma zaafı, makine icadı gibi maddi bir unsurun ardına gizlenerek kurguda postmodern bir zemine oturmuştur.

Kitab-ül Hiyel'de iktidar hırsının karşısında üç roman kişisi vardır. Hiç büyümeyen bir çocuk olan Davud, günahkarlara direnen demiri eğip bükmesiyle saflığın sembolüdür. Hiyel Nazırı olan ve metinde İhsan Oktay Anar'ın bir parçası olarak görülen Uzun İhsan Efendi, Yafes Çelebi'nin icatlarına gerekli izni vermeyerek iktidar hırsının karşısında çatışma unsuru oluşturur. Calud'un yetiştirdiği ancak onun ölümüyle birlikte kendi yolunu bulan Üzeyir Bey de, iktidar hırsının ele

geçiremediği bir roman kişisi olarak karşımıza çıkar. Olay örgüsü içinde çatışma unsuru oluşturan roman kişilerinin işlevleri açık bir biçimde anlatılmaz. Olayın gidişatı içinde çatışmanın şeklinin gösterme yöntemiyle verilmesi ve sembolik hale getirilmesi söz konusudur.

Bilge Karasu'nun **Gece** romanı, incelediğimiz diğer romanlara nispeten içerik açısından farklı bir görünüm arz eder. Romanın olay örgüsü ve teması belirsizlikler üzerine kurulurken, felsefik düşünceler içeren ve çeşitli yönlerden hayatı sorgulayan bir katman da romanın kurgusuna dahil olmuştur. İki katmanlı bu yapı üslup açısından değil, ancak anlama ulaşma bağlamında farklı iki dili oluşturur. Felsefi düşünceleri içeren kısımlar anlama kolay ulaşılabilir özellik gösterirken, diğer kısımlar belirsizlik ilkesiyle örülür ve kapalı dil de buna eşlik eder. Romanın içerik açısından iki katmanlı yapısı ise tematik açıdan birbirinden tamamen bağımsız değildir. Olay örgüsü içindeki belirsiz kalan kısımlarla, felsefik kısımlarda, hayatın gerçekliği içinde bazı kavramların kavranamayışı hususundaki fikirler, belirsizlik açısından ortaklık gösterir.

Gece'de insanlara işkence eden, öldüren bir örgüt, bu örgütün oyun oynadığı bir yazar ve örgütün başındaki kişi konu alınır. Gizli örgütün üyelerinden 'gecenin işçileri' olarak bahsedilir. Gecenin işçileri, gerçeklerin üstünün örtülebildiği gece saatlerinde işlerini yaparlar ve kimse onların kim olduğunu bilemez. Romanda gece, belirsizliğin, gizliliğin dolayısıyla gerçeklere ulaşamamanın sembolüdür. Belirsizlik ilkesiyle örülen metinde, örgütün oyun oynadığı yazar, örgüt üyesi Sevinç, örgütün başındaki kişi ve yazar-anlatıcı, romandaki gece algılanışına paralel olarak olayları aktarırlar. Her bir anlatıcının aktarımıyla kurgulanan olay örgüsü neden-sonuç ilişkisi olmaksızın ve belli bir sonuca bağlanmadan son bulur. Kurgunun bu şekilde yapılanması dilin de romanın çok katmanlı anlam özelliğine eşlik edecek biçimde kapalı olmasını doğurur.

"Gece yavaş yavaş geliyor. İniyor. Çukur yerlere dolmağa başladı bile. Oraları doldurup ovaya yayılmağa başlar başlamaz, her yer boza dönüşecek. Işıklar yanmayacak bir süre. Ne çukurda ne düzde. Tepelerin aydınlığı, bir süre, yeter gibi görünecek herkese. Sonra tepeler de karanlıkta kalacak.

Dil bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey olacak. Hiçbir ağırlığın, hiçbir gerçekliğin kalmadığı bu yerde. Karanlığın gerçekliğe benzer tek yanı, konuşabilmesi olacak. İki kişi arasında. İki duvar arasında." (G., s.15.)

Romanın girişinde bulunan ve gecenin gelişiyle ilgili parçada, mesele sadece bir zaman olarak gecenin gelişi değildir. Dil açısından bakıldığında ilk paragrafta sadece zaman açısından gecenin mekana yansımasının görsel sonucundan bahsedilmiş gibi algılanabilir. Ancak, burada üstkurmaca unsurunu da içeren bir gönderme söz konusudur: Gece, karanlık özelliği sebebiyle pek çok şeyi örtebilir, hatta romanın içinde bahsedilen gecenin işçilerinin işkencelerini bile gizleyebilir. Gerçekliği ortaya çıkaransa dil, yani yazmaktır. **Gece** romanının metni de kendi gerçekliğini aydınlatmaya çalışacaktır. Üstelik böyle bir söylem okuyucuyu da örtük bir biçimde metnin yazılış serüvenine davet eder.

"Bir tanesi gider, bir kapının herhangi bir yerine, pek de belli olmayacak biçimde bir im çizer. Gözlemi iş edinenleri şaşırtacak bir şeydir bu. Kapısı imlenen evlerin hiçbirinde dörtköşe ekmek yenmemektedir; yoksa şu veya bu biçim ekmek yendiğini belirten bir im değildir bu. Üstelik, kapılar biraz rastgele imlenir gibidir. Hiç değilse görünüşte." (G., s.20.)

Romanda olay örgüsü içinde neden-sonuç ilişkisine bağlı olmayan bu ve bunun gibi pek çok parça vardır. Ancak bu durum postmodern romanın önemli bir özelliğidir ve neden-sonuç ilişkisinin olmayışı temanın da olmadığı manasına gelmez. İnsanlar arasında, gecenin işçilerinin dörtköşe ekmek sevdiğiyle ilgili bir algının varlığının anlatıldığı bölümden alınan bu parçada, dörtköşe ekmek ötekileştirmenin simgesidir. Ötekileştirme olgusu, roman boyunca doğrudan telaffuz edilmese de gecenin işçilerinin, kendileri gibi olmayanlara işkence etme, öldürme hakkını kendinde gören bir örgütün emriyle çalışan kişiler oldukları, yaptıklarından hareketle anlatılır. Romanın başında yer alan bu parça, simgesel biçimde sonradan anlatılacakların öncülüğünü yapar. Dil ise simgesel işlevinde kapalı olarak kullanılır. Dilin kapalı oluşunun postmodern teknikle ilişkilendirilebilecek kısmı ise, parçanın sadece kendi içinde değil, romanın bütünlüğünde bir anlamı örtülü olarak ifade etmesi ve alımlama sürecinde anlamı birleştirme çabasının gerekmesidir.

"Bir olanaksızlığa inanmak istemeyebilir kişi, ama onu kabul etmek gerekince de içi parçalanmadan yaşamını sürdürebilir. Oysa Düzeltmenin yalnızlığı,

yeryüzünde sönen her yüzeyle acılaşıyorsa, çok düşünüp çözümünü bulamadığı bir sorun karşısında eli kolu bağlı kalmasından.”

Karanlığın içinde, şimdilik yaşamını sürdürebilirmiş gibi görünen tek şey, daha önce söyledik, dil…Dil, Düzeltmenin şu yalnızlığını biliyor, söylüyor. ‘’(G., s.22.)

Üstkurmaca unsuru barındıran parçada, tematik açıdan önemli olan metnin yazılış sürecinde yazarın çektiği sancıdır. **Gece**’de gecenin işçilerin zulümleri, çözülemeyen felsefik meselelerin karanlığına, postmodern bir teknik olarak kurgusu gittikçe yazarın tekelinden çıkan bir (Bu postmodern bir oyundur) metnin yazarda yarattığı sıkıntı eşlik eder. Düzeltmenin yani yazarın yalnızlığının gece geldikçe artması, metnin başlangıç sürecine işaret eder. Dilin ise düzeltmenin yalnızlığını bilmesi ve söylemesi, yazma sürecine ve yazarın kendini ifade etmek için **Gece**’nin metnine sığındığını gösterir.

“Kestirip atmak güç ya, kimi yazarın dilinde söyleyişin en incesini sözcüklerin birer ok gibi art arda fırlatılması sağlar; kimininkinde ise bir karasu gibi akış. Benim dilim çiçek dermek üzere eğilip kalkan bir gövdenin yumuşaklığına, dalgalanışına ulaşmalı.” (G., s.27.)

Dil kurmak, postmodern yazarın metnini yazma amaçlarından biridir. Daha önce dil meselesine metnin içinde vurgu yapan yazar, bu parçada da yalnızlığını paylaşan ve ancak onun vasıtasıyla kendini ifade edebileceğini düşündüğü dilinin sahip olmasını istediği özelliklerinden bahseder. Yazarın kurmak istediği dilden bahsetmesi sadece bir üstkurmaca ögesi değildir, “söyleyişin en incesine” ulaşmak aynı zamanda tematik bir unsurdur. Yazar, derdini en iyi algılanabilecek biçimde anlatmak ister. Gecenin işçilerinin ve örgütün başındaki kişinin mantığı ve bundan dolayı ötekileştirdiklerine davranış biçimleri, roman kişilerinin yaşadıkları ve yazarın yazma serüvenindeki sancılı hali söz konusu incelikle anlatılınca yazar amacına ulaşmış olacaktır. Olay örgüsündeki belirsizliklerin ise romanın derdiyle bir alakası yoktur. Belirsizlik romanın bilinçli bir parçasıdır ve anlatılanların yarım bırakılması belirsizlik kavramına karşılık gelmez.

“Başımı almış gidiyorum…

Önemli olan, birtakım yolların olayı da, okuyanı da bir yerlere ulaştırmayacağını, buna karşılık ancak bir iki yolun sonuna dek gidileceğini okuyana sezdirmemek…Buna çok dikkat etmeliyim.

Kişileri hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım. Öyle düşünüyorum ya, gerçekte ne demek bu?

Öznenin ara ara belirsizleşmesi…" (G., s.56.)

Yazarın her şeyi açıkça anlatması temanın belirgin olacağı, anlatmaması ise temaya ulaşılamayacağı manasına gelmez. Yukarıdaki parçada yazar, okuyucuyla bir nevi oyun içine girer. Aslında amacı, iki yolun sonuna dek gidileceğini okuyana sezdirmek ve okuyucuyu gerçeklik algısının dışına çıkarmak. Öznenin belirsizliğinden bahsetmesi de bu sebepledir. Üstelik belirsizleştireceği roman kişilerinin kurgu içindeki yeri hakkında kendi de bir soru işareti taşıyormuş izlenimi bırakarak romanın tekniğine üstü örtülü bir atıf yapar. Yani burada mesele temanın değil, kurgunun içindeki belirsizliklerdir. Postmodern söylemin bulunduğu bu parçadan anlaşılan temanın, postmodern tekniğin içinde yok edilmediği sadece saklandığıdır.

"Kimine tuhaf gelen, kimininse hiç şaşmadığı bir şey bu. İnsanların böyle bir korkuya, böyle bir kaygıya kapılabilmesi için, insanlardan umudu kesmiş olmaları gerekir; her şeye karşın umudunu yitirmemiş gibi görünse de, bir şeyler yapmağa uğraşır görünse de …Bunu tuhaf bulanlar, gecenin işçilerinin de herkes gibi, sıradan insanlar olduklarının unutulmamasını istiyor, herkesi uyarıyorlar. Ama kolaycacık, oyun oynar gibi can alıverenler, en azından, öyle yapar görünebilenler, sıradan insan sayılır mı artık?" (G., s.58.)

Gece'de yazarın felsefi düşüncelerini içeren bazı kısımlar olduğunu daha önce söylemiştik. Yazar, neden-sonuç ilişkisinin olmadığı olay örgüsüne bazı genel-geçer düşüncelerin kendi penceresinden irdelendiği parçaları yerleştirmiştir. Yukarıda iyice ortaya çıkan gecenin işçilerinden duyulan korku anlatılmıştır. Yazar-anlatıcı ise bu korkuyu kendine göre yorumlayarak eleştirir. İnsanlardan umudu kesmiş olmak demek, kişinin kendiyle ve çevresiyle olan mücadelesinin bitmesi anlamına gelir. Gecenin işçilerinin de sıradan insanlar olduğunu ise hatırlatan aslında yazar-anlatıcıdır. İnsanların vazgeçmişliği ve korkusunun gecenin işçilerinin eylemlerini daha rahat ve acımasızca yapmasına sebep olması parçanın gizlenen anlamıdır. Zira olay örgüsünün devamına bakıldığında gecenin işçilerinin işkence ve öldürme eylemlerinin devam ettiği ve buna karşı hiçbir mukavemet gösterilmediği görünür.

“Bir insanın bir insanı vurması, öldürmesi, genellikle, öfke, korku ya da baskıyla açıklanan, açıklanmak istenen bir iştir. Öfke, korku, baskı, kolaylıkla birbirine dönüşür, birbirinin kılığına girer; dışarıdan geleni içten, içten geleni dışarıdan gelirmiş gibi gözükür. Benin, benliğin altta kaldığı duygusunun, birer görünümüdür üçü de. Gecenin işçileri, hep altta kaldığı duygusuyla bunalmış insanlardan mı derlendi? Çocukluğundaki umacılardan kurtulamayan, sevdiklerini gönüllerince saramayan, etlerini istedikleri etle birleştiremeyen insanlar mıdır hep, bu işçiler?” (G., s. 59.)

Roman boyunca öldürme eylemiyle ve gizlilikle ilişkili olarak anılan gecenin işçilerinin acımasızlık sebeplerinin insani bir duruma dayandırıldığı parçada benin altta kalmışlığı meselesi esas vurgulanmak istenendir. Yazar-anlatıcı burada üstü örtülü olarak, doyuma ulaştıramadığı ruhunun acısını başkalarından çıkaranları gecenin işçileri olabilecek denli acımasız hale dönüştürenin, kendini telkin edememe ve bu yolla hayatın bir parçası olamama kompleksinden kaynaklandığı belirtir. Tematik açıdan önemli olan, öldürme ve korku salma eylemiyle metinde yer edinen ve gizlilik özelliği bulunan gecenin işçilerinin zaafıdır.

“Bir anlamda herkes düşman. Düşmanım. Düşmanımız. Ya da, günü gelince düşman olabilir. Örneğin, kendi arkadaşlarımız, yandaşlarımız… İşkil, kuşku, yaşamımızın temeline koyduğumuz harç olmalı; yediğimiz ekmek, içtiğimiz su olmalı. Gene de bilmeliyiz ki bu dünyada bizi aldatmayacak üç beş kişi vardır. Her işkilin, her kuşkunun vurulacağı denektaşı; her eylemi, her gücü üzerinde bileyeceğimiz bileği taşı; her umudu ayakta tutacak kilit taşı birkaç kişi. Vur deyince onlar, vuracağız; öl deyince öleceğiz; yaşa deyince yaşayacağız. Bu kişiler, yalnız bizi değil, bütün dünyayı ayakta tutacak. Buna inanmak, buna güvenmek zorundayız.” (G., s.83.)

Yazar-anlatıcının felsefik bir görüşünün anlatıldığı parçada, tematik açıdan olay örgüsünü bağlayan, ancak olay örgüsünün gidişatı içinde neden-sonuç ilişkisi örtülü olan bir özellik mevcuttur. Hayatın genel görünümü içinde güven olgusunu konu alan parçada, metin boyunca görülen ve roman kişilerinde belirsizlik duygusunu uyandıran bir durumdan da bahsedilir. Düşman olmak ya da tam manasıyla güven duymak arasındaki ilişki N. ismi verilen iki roman kişisi ve Sevinç arasındaki durumu da ifade eder. Sözü edilen insan ilişkilerindeki kayganlık ve belirsizlik

durumu bu üçlünün ilişkisinde de görülür. Yazar olan N., Sevinç'in kendisine karşı olan bir örgütün üyesi olduğunu ve kendisine bir görevle geldiğini bilmeden onu sevmektedir. Örgütün başındaki kişi olan N. ise okul sıralarında arkadaş olduğu kişiyle artık bir nevi düşmandır. Sevinç, görevini tamamladığında eski eşi N. tarafından öldürülür. Postmodern romanların sık rastlanan bir özelliğine örnek olan parçada, alımlama düzeyinde metnin diğer kısımlarıyla anlam bağı kurulmadan tema yerine oturmayabilir. Dilin bu durumlardaki kapalılığı, anlamın tek gibi görünüp tematik açıdan metnin geneline yayılmasıyla açıklanabilir.

"Yazar mı kararsız, kişi mi? Bu defterin başından bu yana 'ben' diyerek konuşan, bir kişi mi, en azından iki kişi mi? Kişi sayısının belirsizliği, ya da, alışılagelmiş bir söyleyişle, kişinin tutarsızlığı, benim işime ne ölçüde yarar? Okuyanın şaşırması gerek; okuyanın şaşması ürkmesi gerek. Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor. En değişik kişilerin ben'liğini elimde tutabileceğim duygusu…" (G., s.97.)

Okuyucu ve metin ilişkisine atıf yapan parçada belirsizliğin istenen bir şey olduğu vurgulanmaktadır. **Gece**, belirsizlik unsuruyla örülürken, belirsizliğin romanın tekniğinin tamamlayıcısı olduğu unutulmamalıdır. Bunun açıkça ifadesi ise postmodern bir tekniktir. Yazar-anlatıcının bu parçadaki ifadeleri bir oyundur. Her şeyi yönetebileceği düşünen örgüt gibi o da sahibi olduğu metni ve metnin içinde yarattığı kişileri yönetir ve bundan haz duyar. Bu anlamda yarattığı kişiyle paralel duygular içindedir. Ancak bunu üstü örtülü bir biçimde, postmodern bir söylemle dile getirir.

"Bir temizlik gerek. Hareket'in ilk amacı bu. Bu temizlik yapılmadan başka işler, nasıl olsa, gerçekleştirilemez. Bu temizlik herkesi şuna inandırabilmeli: İçimizdeki kötüler, bozuklar, düşmanlar, ne ölçüde, ne çapta temizlik yapılsa gene de kolay kolay tükenmez; gene de pusuya yatıp uyuştuğumuz, aldırışsızlık ettiğimiz bir anı beklerler. Ondan ötürüdür ki sürekli bir uyanıklık içinde bunların en küçük kımıltısını bile gözden kaçırmadan beklemeliyiz." (G., s.117.)

Örgütün üst kısımlarında olan N.'nin anlatıcı olduğu parçada diğerlerini ötekileştiren bir hareketin, ötekileştirdiklerini kandırması gerektiği düşüncesi hakimdir. Yani bir nevi örgütün gecenin işçilerini kullanarak yaptığı temizliğin meşru kılınması gerekir. Buna kılıf olarak da kötü, bozuk ve düşman

nitelendirilenlerin yok edilmesi düşüncesi uydurulur. Aslında burada bir handikap söz konusudur. Hareketin kötü, bozuk ve düşman olarak niteledikleri ve ötekileştirdikleri, yine yaptıklarını meşru göstermeye çalıştıkları insanların arasından seçilmektedir. Amaç, temizlik adı altında bir ayıklamanın yanında baskı altında tutmaktır.

"Oysa yazar, tanımı gereği, sözcükleri hem ortaklaşa kalıplarına dayandırmak, hem kendi dilini yazmak durumundadır. Yazdığı anda kalıp yaratıcısı haline gelir. Cambazlığı, ustalığı, bu ince iki teli, üzerinde yürüyebileceği biraz daha kalın bir tel haline getirmek midir? Biliyorum, yazar demekle pek belirsiz bir şey söylemiş oluyorum. Düşündüğüm, bir çeşit yazar, bir çeşit yazarlık yalnız. Her sözcük kolayca şişirilebilir. Dümdüz, düpedüz söyleyip anlatmanın gizini daha kimse çözemedi. Oysa; 'gece', şişirilmeden de, etkili bir sözcük olabilirdi. İçimizdeki hayvanı ürperten…" (G., s.215.)

Romanın başında tek gerçekliğin dil olduğu vurgulanmıştı. Romanın sonlarına gelirken ise yazar-anlatıcı metnin dilini kurma sürecinin sonuna işaret eder. Öncelikle postmodern tekniğin dildeki temeli olan dil kurma olgusunu "kendi dilini yazmak" olarak belirginleştirir. Kalıp yaratıcı olmaktan kastı da deneysel biçimcilik kavramıyla alakalıdır. Dümdüz olmayan ise **Gece**'nin dilidir; zira **Gece** sadece belirsizlik tekniğinden dolayı değil, çok anlamlılık ve roman içinde dağılmış olay örgüsünün bir sonucu olarak çağrışımı bol bir metin olmasından dolayı da kapalıdır. Dil, **Gece**'de anlamı hep ardında saklar. Üstkurmaca unsuruyla açıklanan kısımlar da anlamı ele vermez; sadece teknik açıdan bazı ipuçları verir ve okuyucuyu bir oyunun içine çeker.

İncelediğimiz romanlardan yola çıkarak tema-dil ilişkisinin belirlenmesinde en büyük unsurun dilin açık ya da kapalı kullanımı olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte temanın, romanın tüm diğer unsurlarıyla bağı olduğunu ve bu ilişkide diğer unsurların da teknik açıdan payı olduğunu unutmamak gerekir. Tema ise, her ne kadar postmodern metinlerde biçimin ifade ettiği bir unsur olsa da edebi eserin doğası gereği temel öge sayılır. İncelediğimiz romanlarda tematik ögelerin dilin kullanım biçimine göre belirgin ya da belirsiz sayılabileceğini gördük. Romandan romana değişen ve yer yer yazarın üslubunun da etkili olduğu dil kullanımlarının tema-dil ilişkilerinde belirleyici olduğu muhakkaktır.

2.2. Postmodern Romanlarda Üstkurmaca-Dil İlişkisi:

Üstkurmaca, postmodern romanın, gerçekliği kırma ve kendi gerçekliğini yaratarak metni kurma tekniğinin temelidir. Postmodern metin, dış dünyanın gerçekliğini yansıtmak değil, onu yeniden yaratmak istediği için karşı olduğu gerçeğin alanından bir şekilde çıkar. Üstkurmaca, postmodern yazara, gerçekliği kırma konusunda iki katmanlı bir olanak sağlar; yazar, hem kendi metninin hem de dış dünyanın gerçekliğinden çıkar. "20.yüzyılın ikinci yarısındaki estetik ise daha farklı bir yönelim gösterir. Artık edebiyat, dış ya da iç dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, kendini yansıtmaktadır; objektifi kendi üstüne çevirmiştir. Anlatı metinlerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı, söz konusu metnin nasıl kurgulandığını anlatır okuruna, onunla kurgu sorunlarını tartışır. Metnin kişileri ise farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, dilden oluşmuşlukları vurgulanır; yaşadığımız dünyada değil, kitap sayfalarında varolurlar. Postmodern edebiyatın öncülerinden Beckett, onlara, sözcükten adam anlamında, homo logos der."[48]

Üstkurmaca tekniğinin kullanımı her romanda aynı şekilde olmaz. Tekniğin temeli okuyucuya seslenmek ve onu yazma sürecine dahil etme bilincine dayanmakla birlikte, okuyucuyla iletişim kurma ve yazma sürecinin niteliği metinden metine değişiklik gösterebilir. Her romanın üstkurmacayı roman sistemi içine yerleştirişinde, kullanışında farklılıklar vardır. Bazı metinlerde yazar-anlatıcı okuyucuya doğrudan seslenir, ona "siz" diye hitap eder ve onu net bir biçimde metnin kendi gerçekliğinin dışına çıkarır. Bazı metinlerde ise üstkurmaca, net bir biçimde metin içindeki yerini almaz, okuyucuya doğrudan bir hitap olmadığı gibi, yazma süreci de açıkça belli edilmez. Böyle durumlarda, okuyucunun metnin izini daha dikkatli takip ediyor olması gerekir. Üstkurmacanın okuyucuya doğrudan seslenip seslenmemesi tamamen yazarın tasarrufudur. Deneysel biçimcilik, postmodern romanda da görüldüğünden, metnin kendi sistemi içinde yazar bir tercih yapar.

Üstkurmaca-dil ilişkisi gerçekliğin kırıldığı noktada başlar. Yazarın üstkurmacayı ifade etme şekline göre dil seçimi belirlenir. Gerçekliğin, romanın diğer unsurlarıyla olan ilişkisi, dil yoluyla sağlanır. Dilin kapalı kullanımı bu

[48] Yıldız Ecevit, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim, İstanbul 2009, s.97.

ilişkinin anlaşılmasını zorlaştırır. Esas olan, dil-gerçeklik ilişkisinde yazarın, gerçeklikle, romanın bütünü arasında kurduğu dengenin ifade edilme şeklidir.

Latife Tekin'in **Gece Dersleri,** postmodern metnin temel unsurlarından biri olan üstkurmaca açısından zengin bir metindir. Romanda üstkurmaca ögeleri, romana tematik açıdan katkı sağlayan bir sisteme oturmuştur. **Gece Dersleri**'nde politik geçmişiyle bireysel açıdan ve örgüt eleştirisi yoluyla yüzleşen bir kadın vardır, roman bu iki unsur üzerinden yürür. Üstkurmacayla kaleme alınan kısımlar da bu iki unsurun şekillenme sürecini aktaran özelliktedir. Yazar-anlatıcının yazma sürecindeki sancısının, geçmişiyle ve annesiyle yaşadığı hesaplaşmanın zorluğundan ve geçmişinden duyduğu pişmanlıktan kaynaklandığını, **Gece Dersleri**'nde üstkurmaca vasıtasıyla anlarız.

Üstkurmaca-dil ilişkisi bakımından **Gece Dersleri**'nde dilin kapalılığı iki şekilde sağlanmaktadır. Aslında üstkurmaca kullanılan bölümlerin dil açısından kapalı olması, romanın karakteristik dil kullanımına dayanır. Metnin imgeli dili üstkurmacanın anlam açısından anlaşılmasının önünde duran ilk unsurdur. İmgeli kullanım zihnin anlamı algılamasının önünde engel teşkil etmektedir. Bunun sebebi imgelerin yoğun bir biçimde kullanılmasıdır. Üstkurmaca-dil ilişkisi açısından kapalılığı sağlayan diğer unsur ise, anlam parçalarının dağınık olmasıdır. Postmodern bir romanda okuma sırasında gözden kaçabilecek tek bir anlam parçası, metnin devamında anlam açısından kopukluklara yol açabilir. **Gece Dersleri**'nde üstkurmaca ögesi, temaya katkıda bulunduğundan, romanın tüm anlam yüküne dikkat edilmezse anlamı kapalı sayılan pek çok anlam parçası ortaya çıkar. Dolayısıyla dil de bu bağlamda kapalıdır.

"Gece Dersleri, gecelerden bir gecenin geçmiş ve gelecek karanlıklarına, ay ve yıldızlarına 'Güzel küçük gece of…' diye iç döken kadifeçiçeği gibi yumuşak bir fısıltıyla başladı. Bu kez güneşin kızgın ışıkları altında parlayan masmavi aynalardan, cesaretin kudretinden söz açan ruhlar, gece evlerinin sokaklarında sinsice gezinen genç bir militanın solgun anılarını ve soluk kesen itiraflarını dinlemeye geldiler." (G.D., s.1)

Romanın giriş cümleleri olan bu kısım, romanın içeriğini anlatır niteliktedir. Geçmişte militan olan bir roman kahramanının iç döküşünü ve anılarını okuyacağımızı üstkurmaca unsuru taşıyan bu parçadan açık bir biçimde anlarız.

Parçada gizli tutulan ise söz konusu militanın anılarına bakış açısı ve annesiyle olan iç savaşıdır. Dolayısıyla, dil-üstkurmaca ilişkisi bakımından bu parçada gizli tutulanın anlam değil, romanın içeriğine dair bazı unsurlar olduğu söylenebilir.

"Ay ruhlar! Kara deryaların feneri hayatımın kırık parçalarını bile toplayamadım. Sonbahar donuk sarı rengiyle şap şup geçti yüzümden. Gözlerimin içindeki bebekleri, lacivert kuyular gibi derin tebessümler çizen dudak kıvrımlarını koruyacak bile güç bulamadım. Aynı eski yüzlü koltuğun üstünde, dıştan bir kalıbı andıraraktan, iyice kısarak ciğerimi durdum ve fısıldadım. 'Sekreter Rüzgar kod adıyla koskocaman bir sitenin zemin katında genç yaşta mahzun kaldım. Yuvarlanıp giden hayatımın hayali, halkımızın bendeki hatırasına yüz çevirdi. Henüz şoku atlatamadım. Yıllar ve yıllar sonra doğduğu evde kendini arayan bir ıstıraplıdan farksızım. Adımı ve kim olduğumu aklıma getirmekte güçlük çekmekteyim ve deliksiz bir uykuya zorlanmaktayım.' "(G.D. , s.9.)

Gece Dersleri'nde politik geçmişinin eleştirisini yapan yazar-anlatıcı, bu eleştiriyi, sadece geçen yılların verdiği bir olgunluğun sonucu olan soğukkanlılıkla yapmaz. Militanlık döneminin hayatında bıraktığı tamir edilemez kayıplar, olgunluk döneminde yaşadığı pişmanlığın, duygularına ciddi bir biçimde tesir etmesine sebep olur. Yukarıda üstkurmaca unsuru taşıyan parçada, anılarını ve itiraflarını yazma konusunda sancı çeken bir yazar-anlatıcı vardır. Metnin oluşum sürecinde, geçmişini sorgularken acı çeken ve hayatının politik uğurda yitip gittiğini hisseden bir anlatıcının rolü olduğunu anlarız, ancak bu durum üstkurmaca açısından dil vasıtasıyla kapalı hale getirilmiştir. Bu noktada çok önemli bir şeye değinmek lazımdır: Parçanın üstkurmaca olduğunun anlaşılması için okuyucunun dikkati gerekmektedir. Zira yukarıdaki parçayı, Sekreter Rüzgar kod adlı kişinin zaman bakımından gençlik halinde yazıldığı düşünülebilir. Dikkatli bir okuyucu ise, dilin kapalılığı ardında, bu parçanın militanın olgunluk haline tekabül eden yazar- anlatıcı olduğunu fark edecektir.

Dilin kapalı anlamları ifade ettiği, yukarıdaki parçanın dil bağlamında karmaşık olarak görülmesini sağlayacak ikinci unsur, imgeli kullanımdır. Bu romanda dolaylı anlatım unsuru olarak nitelendirilebilecek olan imgeli kullanım, bir metnin yazılış sürecinin açık bir biçimde anlatılmasının önünü kapar. "Kara deryaların feneri hayatımın kırık parçaları", "Gözlerimin içindeki bebekleri, lacivert kuyular gibi derin

tebessümler çizen dudak kıvrımlarını koruyacak bile güç bulamadım.” gibi kullanımlar, okuma sırasında zihinde oluşan anlamı dağıtacak unsurlardır.

Yukarıdaki parçaya anlam açısından bakmak, üstkurmaca unsurunun yanında postmodern bireyin kimlik bunalımı sorununu ve romanın genelinde, geçmişini sorgulayan yazar-anlatıcının, metin içinde devam edecek genel hissiyatını verir. Adını ve kim olduğunu hatırlamadığını söyleyen anlatıcının söylemi, elbet mecazidir ve postmodern bir söylemdir. Yani anlamın önünü tıkayan bir unsur postmodern söylemdir. “Hayatının kırık parçalarını” toplayamadığını söyleyen bir anlatıcı ise bizi, metnin ilerleyen kısımları hakkında bir öngörü sahibi yapar: Metinde geçmişiyle acı bir hesaplaşma yapan bir yazar-anlatıcı göreceğimizi anlarız. Bu da romanda üstkurmaca unsurunun kullanımının, romanı tematik açıdan tamamladığı anlamına gelir.

“Gittikçe hız alan soluklanmalarla, üçüncü kez başını alıp giden hayatımın, bana bıraktığı kalıntılara ulaşmak maksadıyla bir balık atı gibi, bir yarış balığından farksız karanlık suları günlerce kovaladım. Ta altta, budanmış ormanlarıma, yakılmış yapraklarıma rastladım. Kızıl kanatlarıyla ağır ağır kül süpüren, ekose etekli, topuksuz ayakkabılı, kaşları hiç alınmamış, saçarlı erkek saçı gibi kısa genç bir kadın mırıldanarak marş söylüyordu. Çelik adımlarla yürüyerek yanına yaklaştım. Beni görünce dehşete kapılıp yerinden sıçradı. ‘Postalları cinli iya! Postalları cinli iya!’ diye çığlıklar atarak deli gibi koşmaya başladı. Polis korkusuyla paniğe uğradığını anladım. Onu ferahlatmak için ‘’Nostaljiya… Nostaljiya…’ diye avazım çıktığı kadar haykırdım. Saçlarını ve kanatlarını savurarak gözden kayboldu.” (G.D., s.16.)

Parçada üstkurmaca unsuru, yazma sürecinde, kendiyle yüzleşme sıkıntısı çeken bir anlatıcının hissiyatı bağlamında ifade edilir. Böylece ilk elde üstkurmacanın kullanılma şekli olan yazma sürecindeki sancıyı ifade etme görevinin, tematik açıdan da anlam taşıyabileceği anlaşılır. Geçmişini yazmak isteyen anlatıcı, anılarını deşip gençliğiyle karşı karşıya gelince, geçmişiyle yüzleşmenin ne kadar zor olacağını anlar. Yazma sürecindeki sancısı da bu durumu ifade etmekten kaynaklanır. Yani üstkurmaca unsuru, roman dili kurmak konusunda bir sancıyı ifade edebileceği gibi, tematik bir unsurdan kaynaklanan ifade sancısını da dile getirebilir.

Yukarıdaki parçayı üstkurmaca-dil ilişkisi açısından değerlendirmek bizi, Latife Tekin’in imgeli dil kullanımıyla ve parçadaki hayal unsuruyla karşı karşıya

getirecektir. Az önce romanın tematik kısmıyla ilgili söylediklerimizi açık bir biçimde dile getiren hiçbir ifade parçada yoktur. İmgeli dil kullanımıyla yazar-anlatıcının zihninde bir yolculuğa çıktığı, hayal unsuruyla da gençliğiyle karşılaşması sanki gerçekmiş gibi anlatılmıştır. Bu durum romanın karakteristik yapısına uygun olmakla birlikte, üstkurmaca unsurunu da dili kullanarak anlam açısından zor anlaşılır bir hale getirir.

"Kulağımdaki hışırtıları dinleyince, göğsümdeki su rüzgarlarını, kalbimdeki gençlik çarpıntılarını, anladım. Çok kederli sesleri getirmeye gitmek bana farz oldu. Kaderimin Hz.Ali'nin küçük oğlunun kaderine benzediğine iyice inandım artık. Beynimi ağrılarla deşip düşündüm. Gülfidan'ı Dev Sefid'in zindanından kurtarıp yılan gibi ruhuma dolanan bu masal zamanından nasıl kaçarım?" (G.D., s.20.)

Gece Dersleri'nde üstkurmaca unsurunun kullanılma şeklinin belli bir sistematiğe dayandığını hatırlarsak, metni okurken yukarıdaki parçanın üstkurmaca unsuru taşıdığını fark edebiliriz. Zira, burada sadece dilin imgeli kullanımından kaynaklanan bir kapalılık söz konusu değildir. Örneğin, "Çok kederli sesleri getirmeye gitmek bana farz oldu." cümlesi dil açısından açıktır. Onu üstkurmaca-dil bağlamında kapalı hale getiren, metnin tüm anlam yükü içindeki yeridir. Yukarıdaki parça, tek başına romanın bir epizotudur. Bu açıdan bakıldığında, diğer bölümlerde arasında bir bağ kurmadan anlaşılmayacağı kesindir. Örnek verdiğimiz cümle ise daha önce üstkurmaca kullanılan kısımlarla birlikte bir anlam kazanır. Romanda, dil-anlam ilişkisi bakımından bazı cümlelerin anlamı ancak romanın genelindeki anlam içinde yer bulur. Kederli sesler, anlatıcının geçmişiyle olan yüzleşmesidir. Tek başına bakıldığında cümle dilsel açıdan anlaşılırdır, ancak onu tek başına değerlendirmek anlam açısından bir kopukluğa yol açacağından, metni takip etmek ve anlam parçalarını birleştirebilmek önemlidir. Postmodern romanda, dilin kapalılığına bir örnek de budur.

"Zaman cininin saçtığı ışıkların şekline dikkatlicene baktım. Boşlukta yeniden canlanan epeski çocukluk hayalimi evimizin diliyle okudum ve yerini buldum.- Hiçlik…Bu yolculuğun en dehşet verici yanı, kendimi var edip kurtarabileceğimi sanmam… 'Onu tutup yanına getiririm diye bir umut' benim acımın adı… Laf olsun diye söylemiyorum, iyi gidiyor yol… Epeyce indim aşağılara, belki de çıktım ta yukarılara… Biliyorum çok şeyi bozdum. Uyuyamaz oldum, tetikte bekliyorum, bir

perde var ki, işte o parçalandığında, armut gibi elime düşecek kendi gerçek hazinem… Dilimin döküldüğü tam kalıplar, duygu ve düşünce haritaları…Şu yeryüzündeki cehennemden çıkıp cennete gitmeme, inan bana çok şey kalmadı. En büyük engel annemdi, çok şükür onu da aştım…" (G.D., s.106.)

Romanın ilerleyen kısımlarında yer alan yukarıdaki parçada, dil anlam açısından kapalıdır. Az önce bahsettiğimiz üzere ancak metnin bütünündeki anlam yüküyle birlikte çözülebilir. Yüzleşmesini büyük ölçüde tamamlayan yazar-anlatıcı, kendini "cennete" götürecek yolu aşmak için uğraşmaktadır; kendine göre, katettiği bu büyük yolda, hayal kırıklığıyla sonuçlanan arayışları da olmuştur ve üstkurmaca bağlamında bunlar, romanın devamıyla ilgili tematik ipuçları verir: Yazar-anlatıcı, yüzleşmeden ziyade, pişmanlığından kurtulmaya çalışacaktır.

"Mahallelere gelince: Düşüncelerimi kendime has kalıplara dökmemden hoşlanmadığınızı, yüzlerinizin bana karşı kımıldanışlarla sarsıldığını biliyorum ama buralarda kayda değer tek şeyin 'politik söz modası' olduğunu iletmek zorundayım. Örnek: Yesem örgütü beş defa bir demek yasemenle…Dayanışma paralarını hırsızlayan bir işçinin kaçıp giden hayaletinin ardından hiç beklenmedik bir söz yangınının çıktığını ve kısa zamanda yedi mahalleye birden yayıldığını anlattılar. Geçmiş dönemde 'Bilinç getirdim, açın!' diye kapıları çalanlar, işkence, işsizlik artık fıkra konularını oluşturuyormuş. Vakit kaybetmeden moda olan sözleri, fıkraları, PSD(problem sorun değil) ekiplerinin yakın geçmişle ilgili değerlendirmelerini yazıya geçirip toparlamak gerekiyor. Bu iş için gönüllü olduğumu bilmenizi isterim. Unutmadan: Bana anlatılan tüm işkence hikayelerinde, işkenceyi zaten hayatın parçası sayan bir tavır gizliydi." (G.D. , s.143.)

Gece Dersleri'nin politik eleştiriyi konu alan kısımlarında, daha önce kendi geçmişiyle yüzleşme şeklini gördüğümüz yazar-anlatıcı, diğer tavrına göre daha soğukkanlı bir tavırla örgüt eleştirisi yapar. Yukarıdaki parçanın, romanın yazılış sürecine katkısı daha önce de gördüğümüz üzere tematik açıdandır. **Gece Dersleri**'nin önemli bir kısmı örgüt eleştirisine ayrılmıştır. Yukarıdaki parçada, yazma sürecinin politik eleştiri hususunda yazar-anlatıcının izleyeceği yol verilir. Ancak bundan dolayı romanın ilerleyen kısımlarında politik eleştirinin açık bir biçimde ortaya konulacağı düşünülmemelidir. Metnin anlamı geriye iten dil kullanımı buna mani olur. Zaten yukarıdaki parçada da dil kapalıdır. Üstelik

kapalılığı sağlayan sadece ironik anlatım değildir. Cümlelerin kime ya da neye ithaf edildiği açık değildir. Ayrıca parçada birkaç farklı düşünce yoğun bir biçimde ifade edilmiştir. Anlatıcının düşüncelerini söylemesinden hoşlanılmayacağı, bir işçinin politik kimliğini kötüye kullanabileceği ve insanları bilinçlendirdiğini sananların aslında yararlı bir yapmadığı aynı paragrafta yer alması, anlamın dikkatli bir okumayla ortaya çıkabileceğini gösterir. Üstkurmaca-dil ilişkisi açısından bu parça, fikirlerin yoğunluğundan kaynaklanan kapalı kullanıma örnek oluşturur.

Ormanda Ölüm Yokmuş, Latife Tekin'in üstkurmaca unsurunu kullanmadığı bir romanıdır. Elbette üstkurmacanın kullanılmaması metnin postmodern özellikleri taşımadığı manasına gelmez. Bazı romanlar kendi karakteristiği içinde değerlendirildiğinde farklı özellikler taşıyabilirler. **Ormanda Ölüm Yokmuş**, teknik olarak hem **Gece Dersleri**'nden hem de diğer postmodern romanlardan farklı bir yerdedir. Romanda üstkurmaca unsurunun olmayışını biz, metnin tematik özelliğine ve derdine bağlıyoruz. Mistik bir havayla yazılan romanda, yazar, kendini ve okuyucuyu roman kahramanlarından uzak tutmayı tercih etmiştir. Önemli olan Yasemin ve Emin'in ormandaki hissiyatları ve diyaloglarıdır.

Bin Hüzünlü Haz, incelediğimiz diğer romanlara göre, üstkurmaca açısından çok farklı bir yerdedir. Diğer romanlarda olay örgüsünün gidişine göre yer verilen üstkurmaca unsuru, **Bin Hüzünlü Haz**'da metnin büyük bir kısmını oluşturur. Bir romanın yazılış sürecinin anlatıldığı romanda, romanın unsurları, üstkurmaca bağlamında kullanılır. Metnin gidişatı içinde üstkurmaca unsurları açık ve kapalı bir dille olmak üzere iki şekilde verilir. Kimi zaman üstkurmaca unsuru hayal ögelerinin ve yoğun bir imgeli dilin arkasından dolaylı olarak verilirken, kimi zaman bir metnin yazılış süreci içinde okuyucuyla açık bir şekilde bağ kuran yazar-anlatıcının postmodern söylemiyle metne dahil edilmiştir.

Bin Hüzünlü Haz'da üstkurmaca-dil ilişkisini yönlendiren önemli bir unsur, yazar-anlatıcının dil konusundaki titizliği ve dil kurmak üzerine endişeleri, düşünceleridir. Dolayısıyla, kendinin de bunu ifade ediş biçimi karmaşık ve kapalı olacaktır. Romanda üstkurmacanın kullanılış şekli, yazar-anlatıcının dil konusundaki hassasiyetini ya da roman kurma konusundaki düşüncelerini yansıtırken, onun karmaşıklaşan zihninin aynası da kapalı dili olur.

“Beklerken, soluğumu biriktirmek, her türlü olabilirliğe karşı sesimi ayarlamak, ya da kelime dağarcığımı altüst edip kelimelerimin en güzelleriyle en çirkinlerini, en yumuşaklarıyla en sertlerini, en ateşlileriyle en soğuklarını tek tek gözden geçirmek, birbirleriyle karşılaştırmak, tozlarını almak ve anlamların ağırlığını yeniden tartmak gibi birtakım hazırlıklar yapıyordum hatta; hiçbir işe yaramayacağını bildiğim halde kafamdaki tasarılara dönüp bir daha bakıyor, bu tasarıların yanına bol bol değişebilirlik payları koyuyor ve gözlerimi yollara dikip sürekli Alaaddin’in geleceği anın güzelliğini hayal ediyordum.” (B.H.H., s.19.)

Bir metnin yazılış sürecinin anlatıldığı **Bin Hüzünlü Haz**’da, yazma serüveninde çekilen dilsel sancı önemli bir yer tutar. Yazar-anlatıcı, kuracağı metnin dilini, üslubunu, metnin temeline koyar. Yukarıda anlatmak istediği yazacağı metinde kuracağı dile dair bir çabadır. Ancak kelimelerini seçme konusundaki hassasiyetini belirtirken, amacını açık açık ortaya koymaz; okuyucuya doğrudan seslenip onu metnin gerçekliğinden direkt olarak dışarı çıkarmaz. Çünkü parçanın esas amacı, yazar-anlatıcının dil konusundaki seçici tavrını ortaya koymak ve okuyucuyu, metnin devamında, dil seçimindeki titizliği analiz etmeye yönlendirmektir. Okuyucu, muhatap olduğu metnin sadece içeriğine değil, şekline de dikkat edecek ve yazar-anlatıcının yazma serüvenine bu açıdan ortak olacaktır. Böylece üstkurmacanın, gerçekliği kıran özelliği dolaylı yoldan gerçekleşir.

Üstkurmaca-dil ilişkisi açısından yukarıdaki parçayı değerlendirmek, bizi gerçekliğin kırılma noktasındaki anlayışla karşı karşıya getirir. Yazar-anlatıcı, dili ve üslubu hakkında bir arayış içinde olmasının amacını açık bir biçimde ortaya koymadığından, ifadeleri de kapalı sayılır. Kapalılığı giderecek olan tek şey üstkurmacanın özelliğini bilmek ve romanın anlam yüküyle parça arasında bağlantı kurmaktır.

“Alaaddin’le neler yapacağımızı inceden inceye planlamanın, yaşayacağımız şeyleri daha şimdiden zedeleyeceğini, biz onlara ulaşıncaya dek de bu zedelenmelerin irili ufaklı bir yığın morartıya, çürüğe ya da yaraya dönüşeceğini düşünüyordum çünkü… Hatta, kimi zaman terasa çıkıp dumansı kıpırtılardan oluşmuş kemik sarısı bir göğün altında hem kararsız adımlarla gezinir, hem dalga dalga uçuşan Alaaddin’in sesini dinler, hem de onu görebilmek için şehre doğru sık sık başımı çevirip heyecanla bakarken; oysa ben çirkinliğin bile zedelenmesine razı

değilim, hayır, bu ilişki bahçıvanını eğiten vahşi bir bahçe gibi kendiliğinden gelişmeli, diyorum kendime." (B.H.H., s.21.)

Parça, üstkurmaca açısından oldukça kapalı bir anlatıma sahiptir. Yazar-anlatıcının hayali ögeleri kullanması ve bir simge olarak Alaaddin'den bahsetmesi üstkurmacanın dille buluşup onu kapalı hale getirdiği noktadır. Yukarıdaki parçada ve romanın tümünde Aladdin, ulaşılmak istenen metnin simgesi olarak yer alır. Ancak metin içinde bir insan gibi sunulur. Dolayısıyla onun insan gibi gösterildiği kısımlar metnin hayali özelliğinin öne çıktığı kısımlardır. Yazar, onun aranan, ulaşılmak istenen bir nokta olduğundan açıkça bahsetmez. Bahçıvanını eğiten bahçe Alaaddin'dir. Üstkurmaca-dil ilişkisi açısından bu parçanın romanın postmodern oyunuyla da ilişkisi olduğu söylenebilir. Metnini kurmak için çabalayan yazar, okuyucuya bir oyun da oynamaktadır. Onu hayali insanlarla karşılaştırıp, hayali mekanlarda dolaştırır. Yukarıdaki parça da romanın bu karakteristiğine uyar ve amacına ulaşmak için kapalı bir özellik yüklediği dilini kullanır.

"Hala oradaysanız, şimdi size 'eziliyormuşum hissi'nden yola çıkarak bu hareketleri uzun uzun anlatmak isterdim aslında. Hayır, o ana dek yapılmış el kol hareketlerinin hepsini bir hareketin içinde nasıl görebildiğimi kanıtlamak; değişik yüzyıllara ait milyarlarca el kol hareketlerinin hepsini bir hareketinin arasından bazılarını seçip onların gerisinde yatan ruhsal portreleri sergilemek, ya da gizli tutmam gereken başka bir amaç uğruna sizin önünüze içlerinde ilginç hikayelerin sihirli anahtarlarını taşıyan birtakım cümleler sermek değil; öylesine, laf olsun diye anlatmak isterdim." (B.H.H., s.27.)

Yazar-anlatıcının okuyucuya direkt olarak seslendiği noktalar, genel olarak postmodern romanlarda üstkurmacanın karakteristik özelliği olarak bilinir. **Bin Hüzünlü Haz**'da yazar-anlatıcının direkt olarak okuyucuya seslendiği kısımlar, metnin gerçekliğinden çıkarken, okuyucuyu yazar-anlatıcının yazma serüveninde kendine edindiği amaçla buluşturur. Üstkurmaca-dil ilişkisi açısından ise yukarıdaki parça "Hala oradaysanız." hitabından başka açık bir anlatım sergilemez. Yazar-anlatıcı okuyucuya seslenip onu uyardıktan sonra, yazma konusundaki derdini el-kol hareketlerini bir simge olarak kullanarak ifade eder. Asıl anlatmak istediği bir yazar olarak daha önce yazılmış metinlerle olan ilişkisidir, ancak o kendi roman dilinin

karakteristiğine göre kurduğu dilinden vazgeçmeyerek okuyucuya hitabından sonraki cümlelerinde dolaylı anlatımı tercih eder.

"Hemen peşinden de, kendimi uğuldayan binlerce kelimeden artakalmış binlerce kelime tadındaki bir boşluk, bu boşluğa sığmayan bir sarhoşluk, bir tutku ve umut halinde palas pandıras dışarıya attım. Bir türlü onarılmayan asansörün yanından geçip de koşar adımlarla merdivene doğru ilerlerken, aklımca, Alaaddin'in ağzından dökülen kelimelerin anlamlarını takip edersem onu şehrin herhangi bir yerinde, elimle koymuş gibi kolayca bulabileceğimi düşünüyordum." (B.H.H., s.32.)

Hayali bir mekanın anlatıldığı parçada, üstkurmaca unsuru, içeriğin dille ifade edilmesi problemine dayanır. Yazar-anlatıcı henüz, kullanmak istediği ifadeleri bulamamıştır ve onları bulmak için Alaaddin'i bir çıkış yolu olarak görmeye devam etmektedir. Dilin, üstkurmaca unsurunu ifade ediş biçimi bu sefer hayali bir mekandan dolayı gerçeklik katmanının daha kaygan bir zeminde olması sebebiyle kapalı sayılır. Çünkü asıl amaç mekanda yaşanan şey değil, dil kurma sorunudur ve dil kurmada titizlik gösteren bir yazar-anlatıcının karmaşık zihin durumu sebebiyle dil de kapalıdır.

"Bu, insanoğlunun baştan beri kurtulamadığı ve sonsuza dek de asla kurtulamayacağı, tuhaf bir yazgıymış zaten; önce ne yapıp edip binbir güçlükle, kıvrana kıvrana yaratır, sonra yaratma sevinci gibi gözüken hazin bir teslimiyetle yarattığının kulu kölesi olur, ardından da ille onu ellerimin arasında tutacağım, ya da içinden bir daha, bir daha doğacağım diye, kendini hırpalaya hırpalaya helak olur gidermiş…" (B.H.H., s.45.)

Yaratma ve yaratıcı arasındaki ilişki, **Bin Hüzün Haz** romanında üstkurmacaya karşılık gelir. Parçada yazar anlatıcı, direkt olarak kendi eseriyle arasındaki ilişkiden bahsetmez, ancak yazma sürecinde yazarın eseriyle kurduğu bağın, okuyucu tarafından fark edilmesini ister. Parçada dil anlaşılırdır, ancak parçanın üstkurmaca özelliği taşıdığının anlaşılması için romanın anlam yüküne bakılması gerekir. Bu parça okuyucuyu, romanın geneline yönlendirmektedir. Aslında roman baştan başa yaratıcı-yaratılan ilişkisinin mahiyetine dayanmaktadır.

"Öyle ki, artık bütün bu olup bitenler yüzünden o günlerde birbirleriyle iç içe geçen, birbirinin sonuna ya da başlangıcına dönüşen, birbirini sevinçle karşılayan, birbirini hüzünlü bakışlarla yolcu eden, köşebaşlarında birbirinin dizinde uyuyan,

kolundan tutup birbirini gezdiren, birbirini öldüren, birbirini doğuran, binlerce, on binlerce, yüz binlerce hikayenin arasında gibiydim." (B.H.H., s.51.)

Yukarıdaki parçada üstkurmaca unsurunun temeli yazar-anlatıcının yaratım sürecinde zihnindeki karmaşanın ifadesidir. Burada açık olmayan tek şey, yüzbinlerce hikayenin ne işe yarayacağıdır. Bunların yazarın yarattığı, ancak seçip metninde bir düzene oturtamadığı hikayeler olduğu açıkça söylenmez. Yani üstkurmaca-dil ilişkisi açısından bakıldığında dilin kapalılığının kaynağı hikayenin, yaratma sürecinde bir simge olarak kullanılmasıdır.

"Hatta orada, nicedir genişlik dediğim şeyin aslında bir sonsuzluğun başlangıcı, bir sırlar aleminin eşiği, ya da sonu gelmeyecek bir serüvenin ilk basamağı olduğunu düşünüp, kendi kendime, demek ki ben şimdiye dek hala ormanın kıyısındaymışım, dedim. Hiçbir yere gitmemişim. Gidememişim, daha doğrusu. Oralarda, belki de bilme tutkumun, bu tutkudan doğan heyecanımın ve merakımın içinde, öylece, dolanıp durmuşum." (B.H.H., s.76.)

Parçada bahsedilen, genel manada yazma ve yaratma meselesidir. Kendi metnini yazma çabasında olan yazar-anlatıcıya, kendi yazma sürecinin katkısı, yazma olgusunun ne kadar büyük bir çabaya karşılık geldiğinin bilincine varması olmuştur. Üstkurmaca açısından bunun önemi, hem okuyucuyu metnin geldiği nokta hem de yaratma eyleminin sınırlarının ne kadar geniş olduğu konusunda düşünmeye itmektir.

Hasan Ali Toptaş'ın **Heba** romanı üstkurmaca açısından **Bin Hüzünlü Haz**'dan farklı bir bilinçle işlenmiştir. **Heba**'da üstkurmaca ögeleri görüldüğü üzere azdır. Bu durum, iki roman arasındaki farkın, sadece **Bin Hüzünlü Haz**'ın bir metnin oluşum sürecinin romanı olması, **Heba**'nın da öyle olmamasıyla açıklanamaz. **Heba** tematik ve teknik özellikleri yazarı bu konuda tasarruf etmeye itmiş olabilir. Neticede yazar, postmodern tekniklerin hepsini aynı ölçüde kullanmak zorunda değildir. Deneysel biçimcilik onun bu konudaki özgürlüğünün yolunu açan en önemli etmendir.

Heba'da üstkurmaca, bir metnin yazılış sürecinin ortaya konması yoluyla gerçekleşmez, yazarın varlığını metnin ardından hissettirmesi ve dolaylı bir biçimde gerçekliği kırması yoluyla kurguya dahil olur. Yazarın bu tercihini, metnin içerik açısından derdine bağlayabiliriz. Romanın askerlikle ilgili bölümleri kurgu da olsa, gerçek hayata dair bazı göndermeler mevcuttur. Zaten romanın bu kısımları da dil

açısından oldukça açıktır. Metnin gerçek hayatla bu derece bağ kurduğu bir romanda, yazar üstkurmacayla gerçekliği kırmak istememiş olabilir.

"Dediğim gibi, şehrin gürültüsünden patırtısından bıktınız ve şimdi onu bırakıp uzaklara, tabiatın derinliklerine gidiyorsunuz. Büyük nabzın atışlarını duyabileceğimiz bir yerde, yapraklara, böcek seslerine, otlara ve taşlara dokunarak yaşamak istiyorsunuz çünkü, muradınız bu, öyle değil mi?

Öyle ama bu çok tuhaf, dedi Ziya karmakarışık bir yüzle, sizin bunları biliyor olmanız imkansız." (H., s.48)

Ziya'nın ev sahibiyle arasında geçen bu konuşma tek başına düşünüldüğünde mantığa aykırıdır. Çünkü ev sahibi, Ziya'nın aklından geçenleri tahmin etmemiş, bilmiştir. Mantıken bu mümkün değildir, ev sahibinin bildiğini bilen yazardır ve o anda ev sahibinin ağzından konuşur. Yani burada dolaylı yoldan okuduğumuz metnin bir kurmaca olduğu anlaşılır. Üstkurmaca-dil ilişkisi açısından bakıldığında cümleler açık ve anlaşılır gibi görünse de, yargıların bir yazarın varlığını belli etmeye dayalı olduğu açıkça anlaşılmaz.

"Rüyamda ev sahibem olacak kadına anahtar teslim etmeye gidiyorum ama orada aklımın ucundan bile geçmeyen çeşitli şeylerle karşılaşıyorum. Bir kere, ev sahibem dediğim kadın inanılmayacak kadar çok konuşuyor ve neredeyse hiç susmuyor. Anlattığı şey, kendi hayat hikayesi tabii. Belki kendi hayat hikayesiyle birlikte biraz da başka insanların ve şehrin hikayesi… Üstelik, bütün bunları anlatırken arada bir kendisinden beklenmeyecek türden, şaşırtıcı cümleler kuruyor. Halbuki, bilirsin, bir rüyada o kadar çok konuşma olmaz. İşte bu sebeple, inan bana, benim gördüğüm rüya pek rüyaya benzemiyor.

Bence abartıyorsun, rüya değilse ne peki?

Bilmiyorum ama bu işte bir tuhaflık var. Mesela, rüyanın sonunda evden çıkarken kulağıma kağıt hışırtıları geldi, o sırada dönüp benimle birlikte yürüyen ev sahibeme sordum, o da hizmetçim dosyalarla uğraşıyor galiba diye cevap verdi bana. Halbuki ben tam asansöre yaklaşırken, hizmetçisi olacak kız omzunda çantasıyla oradan çıktı.

Yani?

Yani anlaşılıyor ki, benim kulağıma kağıt hışırtıları geldiğinde hizmetçi dışarıdaymış. Demin dediğim gibi, ev sahibem de benimle birlikte kapıya yürüyordu.

Ee, bu durumda evde başka kimse olmadığına göre, işittiğim o kağıt hışırtıları neyin nesiydi peki? Yok, bu rüya hakikaten rüyaya benzemiyor." (H., s.101.)

Parçada bir metnin yazılış sürecine karşılık gelebilecek hiçbir ifade yoktur. Sadece Ziya'nın gözünden metinle ilgili bazı tutarsızlıklar olduğu belirtilir. Mesela ev sahibi, aslında yazarın metindeki gölgesidir. Yaşlı kadının kendinden hiç beklenmeyecek sözler sarf etmesi bu yüzdendir; o sözler aslında yazara aittir. Yine Ziya'nın duyduğu kağıt hışırtıları da yazarın varlığının ipucudur. Tüm bunların açıkça verilmeyişi ise okuyucuyu oyuna dahil etmek ve ipuçlarının sonunu okuyucunun görmesini sağlamaktır. Denebilir ki, **Heba**'da gerçekliğin kırılması ve metnin kendi dışına çıkması üstkurmacanın bilinen şeklinin dışında kullanılmasıyla olur.

"Kalkıp açtım.

Eşikten adımını atar atmaz sendeledi ve bana sarıldı. Birlikte kapıyı kapatarak yavaş adımlarla, ağır aksak içeriye doğru yürüdük. Dışarıdan hala sağa sola koşuşturan adamların sesleri geliyordu.

Beni arıyorlar, dedi cansız bir sesle.

Sakin bir şekilde, biliyorum, diye fısıldadım ona.

Yüzünü kaldırıp bir an gözlerimin içine baktı. Yanımda olduğuna, omuzlarıma tutunduğuna ve benimle konuştuğuna inanamıyormuş gibiydi.

Gel, pencereden bakalım, dedim.

Dışarıdan görürler, diye mırıldandı korkuyla.

Görmezler, dedim; bu camlardan dışarısı görünür ama içerisi görünmez."(H., s.306.)

Romanın son kısmında yer alan yukarıdaki parçada, yazar kendini direkt olarak olay örgüsünün içine sokar. Roman kahramanı ve anlatıcı, yazarın gerçekliği ve metnin gerçekliği iç içe girerler. Elbet yukarıdaki parçada anlatıcının yazar olduğunu fark etmek için dikkat gerekecektir. Bu manada anlamsal açıdan bir kapalılık vardır. Üstkurmaca-dil ilişkisi açısından bakıldığında dilin metnin anlam kapalılığına hizmet eden özelliği söylenmek istenenin doğrudan söylenmeyişidir.

Orhan Pamuk'un **Benim Adım Kırmızı** romanı, yazarın metnin gerçekliğinin dışına çıkarak okura hitabı, okurla roman kahramanını karşı karşıya getirmesi açısından zengin ve kendi içinde üstkurmaca açısından karakteristik bir metindir.

Benim Adım Kırmızı'da kahraman-anlatıcı sık sık okuyucuya hitap eder, onu metnin içine çeker; bu açıdan çok zengin bir metindir. Roman boyunca da üstkurmacanın karakteristiği değişmez, teknik hep aynı sistem içinde devam eder.

Üstkurmaca-dil ilişkisi açısından bakıldığında dilin üstkurmacayı ifadesinde görülen kapalılığın sebebi üstkurmacanın düşünselliği barındırmasıdır. Diğer kısımlarda yazar, okuyucuyu doğrudan metnin içine çekme amacı güder ve metnin kurgusu içinde üstkurmacanın kullanım amacı okuyucuyla doğrudan bağ kurmak olur. Bu kısımlarda dilin açık ve anlaşılır kullanıldığı görülebilir.

"Onca öfke duyduğum katilim kim, hiç beklenmedik bir şekilde beni niye öldürdü? Merak edin bunları. Alem beş para etmez alçak katillerle dolu, ha biri, ha diğeri mi diyorsunuz? O zaman sizi şimdiden uyarıyorum: Ölümümün arkasında dinimize, geleneklerimize, alemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas var." (B.A.K., s.12.)

Benim Adım Kırmızı'da üstkurmaca, okuyucunun postmodern bir oyunun içine çekilmesine zemin hazırlar. Parçada cinayete kurban gidip de bunun sebebini açıklamayan kahraman-anlatıcı, merak ögesini diri tutma görevini üstlenirken, diğer yandan da ölümün düşünüldüğünden çok farklı bir şey olduğu fikrini okuyucunun aklına sokar. Bu durumda metin, tematik açıdan kendi gerçekliğinden çıkmış olur ve okuyucuyu ölüm hakkında düşünmeye iter. Üstkurmaca-dil ilişkisi açısından bu parçada dil açıktır. Zira amaç okuyucuyu bir oyunun içine çekmek ve ölüm hakkında düşünmeye itmektir.

"Bir köpeğim ben ve sizler benim kadar makul yaratıklar olmadığınız için hiç köpek konuşur mu diyorsunuz. Ama öte yandan da ölülerin konuştuğu, kahramanların bilmedikleri kelimeleri kullandığı bir hikayeye inanır gözüküyorsunuz. Köpekler konuşur, ama dinlemesini bilene." (B.A.K., s.18.)

Parça, dil açısından açık gibi görünse de, okuyucuların önyargılarına gönderme yaptığı için düşünsel tarafı olan anlamı kapalı bir özellik gösterir. Öncelikle insanların, bir edebi metindeki gerçeklik arayışlarına atıf yapan kahraman-anlatıcı, bu gerçeklik anlayışını kırmak amacındadır. Bunu açık bir biçimde değil, dolaylı bir dille vermeyi tercih eder. Parçanın konusu bir edebi eserde gerçeklik meselesidir. Üstkurmaca-dil ilişkisi açısından bakıldığında, bir metnin yazılış sürecinde,

okuyucunun gerçeklik algısını konu edinen parçanın dilsel açıdan kapalı olduğu görülür.

"Bütün bunları durumumla ilişkili olduğu için anlattığımı anlıyorsunuzdur. Bir şeyi aklımdan bile geçirirsem her şeyi anlarsınız. Bu da aranızda bir hayalet gibi gezinen adsız, hüviyetsiz bir katil olmaktan çıkarır da beni, yakayı ele vermiş, yüzü belirgin, kafası vurulacak sıradan bir suçlu durumuna düşürür. İzin verin de her şeyi düşünmeyeyim; kendime bir şeyler saklayayım: Sizin gibi ince kişiler de ayak izlerine bakarak hırsızı bulur gibi, kelimelerimden ve renklerimden benim kim olduğumu keşfe çalışsınlar. Bu da bizi şimdi çok revaçta olan üslup konusuna getiriyor: Nakkaşın kendi şahsi usülü, kendine mahsus bir rengi, sesi var mıdır, olmalı mıdır?" (B.A.K., s.25.)

Kahraman-anlatıcının, okuyucuyla doğrudan doğruya ilişki kurması ve onu bir dil ve üslup oyununa davet etmesi, okuyucuyu o anda metnin gerçekliğinden çıkarır; ancak metnin devamında romanda tematik bir unsur olarak izlenen üslup meselesi üzerine de düşünmeye davet eder. Dilsel açıdan bakıldığında anlam açıktır. Çünkü burada esas amaç okuyucuyu bir oyunun içine çekmektir.

"Bakın sessizliğinizden, soğukkanlı halinizden sizin zaten bu odada olan her şeyi çoktan bildiğinizi anlıyorum. Her şeyi değilse de pek çok şeyi. Şimdi merak ettiğiniz, benim gördüklerime tepkim, neler hissettiğim. Bir resme bakarken kimi zaman yaptıkları gibi, resimdeki kahramanın acısını, hikayenin o acı noktaya kadar gelişini düşünerek çıkaracak, sonra benim yaptıklarıma bakarak orada, benim yerimde siz olsaydınız, sizin babanız böyle öldürülseydi ne hissederdiniz, bunu zevkle anlamaya çalışacaksınız, benim acımı değil." (B.A.K., s.207.)

Parçada anlatılmak istenen okuyucunun, romanda işlenen olaylara kendine göre bir bakış açısı yakaladığıdır. Babasını öldürülmüş bir şekilde bulan Şeküre'nin, okuyucunun bu durumda önce kendini düşüneceğini söylemesi, okuyucunun metnin gerçekliğiyle kendi gerçekliğini birleştirdiği düşüncesine işaret eder. Bunun zevkli bir süreç olacağının vurgusu ise, edebi eserdeki olayların sağladığı katarsistir. Üstkurmaca-dil ilişkisi açısından düşünüldüğünde tüm bunların açıkça verilmeyişinin, üstkurmaca unsurunu değil, o unsurun düşünsel yönünü anlamsal olarak gizlediği görülür. Yani bazen üstkurmaca tekniği açık bir biçimde ortadadır; ancak anlamsal yönü kapalıdır ve dil bunu sağlayan bir ögedir. Yine okuyucunun o

odada olanları bilmesi ama, Şeküre'nin bilmemesi de postmodern bir oyun olarak okuyucuyu metne yakınlaştıran bir ögedir.

Beyaz Kale, **Benim Adım Kırmızı**'ya kıyasla üstkurmaca kullanımı açısından bazı benzerlikler taşır. Okuyucuya hitap biçimi her iki romanda da aynıdır, yazar-anlatıcı okuyucuya aynı yakın mesafede durur. Söz konusu yakın mesafe her iki romanda da okuyucuyu romanın içeriğiyle ilgili bir postmodern oyuna dahil etmektir. **Beyaz Kale**'de ikizleşme teması, üstkurmaca kullanımına, yazılan defterin ait olduğu roman kahramanı bağlamında yansır. Gittikçe birbirine benzeyen ve hikayeye göre yer değiştiren Hoca ve Venedikli köleden hangisinin defteri yazdığı bir süre sonra, okuyucunun tematik açıdan çözmesi gereken bir bilmeceye dönüşür ve bu teknik üstkurmacaya yansır. Denebilir ki, Orhan Pamuk'un her iki romanında da üstkurmaca aynı tarzda kullanılmıştır: Okuyucuyu metnin yazılış süreciyle ilgili bir oyuna doğrudan dahil etmek ve tematik açıdan okuyucunun dikkatini açık tutmak.

"İlk zamanlarda kitabı yeniden, yeniden okumaktan başka, ne yapacağımı bilmiyordum pek. Tarihe olan kuşkum hala sürdüğü için, elyazmasının bilimsel, kültürel, antropolojik, ya da 'tarihsel' değerinden çok, anlattığı hikayenin kendisiyle ilgilenmek istedim. Bu da beni hikaye yazarının kendisine götürüyordu. Arkadaşlarımla birlikte üniversiteden ayrılmak zorunda kaldığımız için, dede mesleği olan ansiklopediciliğe dönmüştüm: Tarih kısmından sorumlu olduğum bir 'meşhurlar' ansiklopedisine kitabın yazarı üzerine bir madde koyma düşüncesi bu sırada aklıma geldi." (B.K., s.8.)

Beyaz Kale'nin başında, postmodern bir oyun olarak, roman metninden bağımsızmış gibi duran bir giriş bulunur. Bu girişin amacı üstkurmaca unsurunu yoğunlaştırmak, okuyucuda daha sonra gelecek metnin gerçek olduğu hissini uyandırmaktır. Halbuki üstkurmacanın amacı okuyucuya okuduğu metnin bir kurgu olduğunu göstermektir. **Beyaz Kale**'de üstkurmacanın bu şekilde kullanımı üstkurmacaya katkıda bulunulan bir gerçeklik oyunudur. Girişteki metinde, gerçek bir hikaye okuyacağımız vurgulanırken, roman metninin yaşanmış bir hikayenin defteri olduğu söylenilen kısımda üstkurmacayla okuyucuyu o metnin de gerçeğinden koparılır. Bu tam manasıyla postmodern bir oyundur.

Yukarıdaki metinde az önce sözünü ettiğimiz postmodern oyun, dil düzleminde kapalı bir anlamın ardına gizlenmiştir. Yazar-anlatıcı kurmak istediği bilmecenin

cevaplarını üstü örtülü bir biçimde burada verir. Tarihe olan kuşkusundan bahsetmesi ve her şeyin onu sonunda hikayeye ve yazarın kendisine götürdüğünü belirtmesi bizi az sonra okuyacağımız hikayenin kendi içindeki gerçekliğine yani tarihsel olması mümkün olmayan gerçekliğine götürür. Dolayısıyla kitabın başındaki girişin kurmacalığı ortaya çıkar, oyunun, dilin kapalı kullanımının ardında metnin içinde bozulduğu görülür. Yukarıdaki parça dilin kapalı kullanımıyla, postmodern teknik birleşiminin çok tipik bir örneğidir.

"Sözgelimi Köprülü'nün beş yıllık başvezirliği sırasında İstanbul'da büyük bir yangın çıkmıştı, ama kayda değer bir hastalık, hele kitaptaki gibi, geniş bir veba salgınının hiçbir kanıtı yoktu. Dönemin bazı vezirlerinin adı yanlış yazılmıştı, bazıları birbiriyle karıştırılmış, bazıları da değiştirilmişti! Müneccimbaşıların adları ise saray kayıtlarında gösterilenleri tutmuyordu, ama bu noktanın kitapta özel bir yeri olduğunu düşündüğüm için üzerinde durmadım." (B.K., s.8.)

Beyaz Kale'nin girişinde yer alan yukarıdaki paragraf yazar-anlatıcının üstü örtülü bir biçimde elyazması defterin kurgu olduğuna işaret etmesi üzerine kuruludur. Burada sanki tarihsel gerçekliğin içinde bazı yanılgılar yapılmış gibi gösterilmektedir, ancak önceki kısımla bağlantı kurulduğunda bunun da oyunun bir parçası olduğu anlaşılır. Tarihe dair bazı şeylerin, belgedekilerle uyuşmamasının esas nedeni burada belirtilmez, ancak girişin bütünü göz önünde bulundurulduğunda elyazması metnin tamamen kurmaca olduğunun ortaya konması üstkurmacayı oluşturur. Dil açık ve anlaşılır gibi görünse de, işaret ettiği anlam derindedir.

"Sevgilisiyle tutkuları, tasarıları, dünyayı ve bilimi konuşan, nişanlısının kendisine hayran olmasını doğal karşılayan bu gencin sık sık yaptığım gibi, kendime bir geçmiş uydurmam gerektiği zamanlarda, ben olduğuna inanmak gücüme gidiyor. Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığımı anlayacaklardır, diye kendimi teselli ediyorum. Belki de o sabırlı okuyucular, benim şimdi düşündüğüm gibi, hayatına sevgili kitaplarını okurken ara veren gencin hikayesine kaldığı yerden bir gün devam ettiğini de düşüneceklerdir." (B.K., s.13.)

Yukarıdaki parçada, üstkurmaca dolaylı yoldan kullanılmıştır. Venedikli kölenin ağzından yazılan kısımda, postmodern bir teknikle gerçeği kırmaktan çok, zamanı gelince okunacak olan metnin okuyucuyla ilişkisi hedef alınmıştır. Yazılan bir roman metni değil de, yaşadıklarını yazan ve yazarlık iddiası bulunmayan birinin yazdığı

metinden okuyucunun çıkaracağı olası anlamlar konu edilir. Elbet bu romanın oyununun bir parçasıdır. Parça ikizleşme temasının gidişatı halkında okuyucuya ipucu verir. Bunu yaparken de okuyucuya doğrudan seslenmekle birlikte, üstkurmacanın gerçekliği kırma şeklini dolaylı yoldan gerçekleştirir.

"Önce, kardeşlerim, annem ve anneannemle birlikte, Empoli'deki çiftliğimizde geçirdiğimiz o güzel günleri anlatan birkaç sayfa yazdım. Benim niye ben olduğumu anlamak için, bunları anlatmayı neden seçtiğimi açıkça bilmiyordum; belki de yitirdiğim o güzel günlere duymam gereken özlemdendi; üstelik, öfkeyle söylediğim o gereksiz sözlerden sonra, Hoca, beni öyle bir zorlamıştı ki, tıpkı şimdi yaptığım gibi, ayrıntıları sevdirmeye çalışarak, okuyucuyu inandıracağım bir şeyleri hayal edip yazmak zorundaydım. " (B.K., s.66.)

Yazma sürecinin bahsi, yukarıdaki parçada metnin gerçekliği meselesiyle birleşir. Giriş kısmında gerçek olduğu vurgulanan metnin içinde yazar-anlatıcının son cümlede söyledikleri oyunun bir parçası olarak, üstkurmaca yoluyla gerçekliğin kırılmasıdır. Yazılan aslında bir elyazması değil, tarihsel gerçekliği olmayan bir postmodern bir metindir.

"Ama Padişah'a anlatırken, ya da şimdi bu kitabı yazarken, kimi zaman gerçeği değil, yalnızca hayallerimi yansıttığını sandığım bu hikayelere, o sırada inanıyordum da: Kız kardeşimin hafif kekeme olduğu da doğruydu, elbiselerimizin çok düğmeli olduğu, ya da evimizin arka bahçesine bakan pencereden gördüklerim de. Sabaha doğru, bu hikayelere, belki de kaldıkları yerden, geç de olsa, süreceklerine inandığım için kandığımı düşündüm. Hoca'nın da aynı şeyi düşündüğünü, kendi hikayesine sevinçle inandığını biliyorum." (B.K., s.162.)

Hayal ve gerçeğin, yaşanan ve yaşanmayanın, hikaye kavramıyla birleştiği parça üstkurmacanın ifadesi açısından dilsel manada kapalıdır. Mesele sadece Venedikli kölenin kendinin ve Hoca'nın hikayesi değildir, burada onların ikizleşme sürecinin hikayesi olan **Beyaz Kale**'nin metninin hayal ve gerçek kapsamındaki konumu da söz konusudur.

Venedikli kölenin hikayesinde doğru olan düğme, kekemelik gibi ayrıntılardır, ancak eylemleri o hayal etmiştir; zira bir gün eski hayatına döneceğinin hayaliyle yaşamaktadır. Bu sözler anlamın ilk katmanında geçmişinden kopmuş bir insanın psikolojisine işaret eder ve okuyucu bu yönde düşünür. Anlamın ikinci ve daha derin

olan katmanında ise okuduğumuz ve yaşanmış olduğu iddia edilen roman metni vardır. Esasen elbette kurmaca olan bu metnin hikayesi de üstkurmaca düzlemde gerçeklikten koparılır.

"Kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikayemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile. Bir zamanlar ben de aynı şeyi düşünüyordum, yıllar önce yazdığım bu sayfaları bir daha okumamak üzere bir köşeye tıkmıştım. O sıralarda aklımı, Padişah için değil, kendim için keyifle uydurduğum öteki hikayelere, kurt olup onlar arasına karışan bir tacirle, hiç görmediğim ülkelerde ıssız çöller ve buzlu ormanlarda geçen aşk hikayelerine vermek niyetindeydim; bu kitabı, bu hikayeyi unutmak istiyordum. Duyduğum onca söylentiden, yaşadığım onca şeyden sonra, pek de kolay olmayacağını bildiğim bu işi başaracaktım da belki, ama iki hafta önce beni görmeye gelen bir konuğumun sözlerine kanınca kitabımı yeniden ortaya çıkardım. Bugün, en sevdiğim kitabımın bu olduğunu biliyorum artık; onu gerektiği gibi, istediğim gibi, düşlediğim gibi bitireceğim." (B.K.s., 163.)

Beyaz Kale'nin yukarıda yer alan parçası en baştan beri sürdürülen oyunun sonuna gelindiğini gösterir. Okuyucuya doğrudan hitap edilen ve tematik açıdan süregelen, yazar-anlatıcı işbirliğine atıf yapan parça, doğrudan doğruya sonuna yaklaşılan hikayenin kurmacalığını gösterir. Böylece gerçek olarak gösterilen elyazmasının, bir hayal ürünü olduğu ortaya çıkar. Burada dikkat edilmesi gereken nokta şudur: Romanın başındaki girişin postmodern bir oyunun gerçeklik meselesiyle ilintili olduğu bellidir; ortada elyazması bir metin yoktur. Bir de elyazması olup, tarihsel olduğu iddia edilen metin tamamen bireysel unsurlar barındıran, gerçekliği göreceli bir metindir.

Hayal ve gerçeğin algılanışını ve sınırlarını konu edinen **Puslu Kıtalar Atlası**, üstkurmaca tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı bir roman değildir. Bunun sebebi, yazarın metindeki gölgesi olarak Uzun İhsan Efendi adlı bir roman kahramanının metin içindeki işlevidir. Uzun İhsan Efendi, eylemleri ve sözleriyle metnin gerçekliğini kırar; ancak bunu yaparken yazma süreciyle alakalı bir şey ortaya koymaz. Tematik açıdan düşünüldüğünde, metnin varmak istediği noktada üstkurmaca yöntemine ihtiyaç duymadığı düşünülebilir.

“Fi tarihinde Anadolu’nun kasabalarından birinde hayalci ve dalgın bir tüccar yaşıyordu. O kadar dalgın, o kadar hülyalıydı ki, sık sık borçlarının ve alacaklarının vadesini unutur, hasılatını genellikle yanlış sayar ve defter-i kebirinde küçüklü büyüklü hatalar yapardı. Bu nedenle sermayesi giderek eridi, ama o, hayal kurmaktan bir türlü vazgeçmedi. Meslekdaşları gibi tuttuğunu koparamadığı, sinekten yağ çıkarmadığı ve çalışıp didinmediği için yorulmuyordu. Gecelerden bir gece, günün yorgunluğunu atmak için değil de, sadece düş görmek için yatağına uzandı ve düşünde kendisini bir evin penceresinin önünde buldu. Bu pencereden içeri baktığında, beşiği andıran bir yatakta horul horul uyuyan biriyle, onun başucuna oturup, elinde kalem, defterine yazılar yazan bir adamı gördü. Boyu uzun, gözleri çekik ve elmacık kemikleri çıkık olan bu adam ara sıra elinden kalemi bırakıp uyuyan adamın üstünü örtüyor, uyanacak gibi oldu mu pışpışlıyordu. Fakat neden sonra birdenbire arkasını döndü ve pencereden içeriyi izleyen tüccarla gözgöze geldi. Yüzünde, şaşkınlıkla kızgınlık arası bir ifade vardı. Bu esnada düş kesildi ve tüccar uyanıverdi.” (P.K.A., s.225.)

Yukarıdaki parçada, ‘’boyu uzun, gözleri çekik ve elmacık kemikleri çıkık’’ olarak tasvir edilen yazarın kendisidir, üstelik romanda kendisinin romandaki görünümü olan Uzun İhsan Efendi’nin başında durup yazmaktadır. Metinle yazılma sürecinin birleşimi şeklindeki üstkurmaca ögesi üstü örtülü bir biçimde kullanılmıştır.

“Senin için gerçek bir baba olmayı, saçlarını okşamayı, seni öpmeyi çok isterdim. Ama düşlere dokunmak mümkün olabilir mi? Sana bu yüzden hem çok yakın, hem de çok uzağım. Veda etmek benim için son derece zor. O yüzden, her ne kadar uzakta olsam da seni, o eski yakışıklı yüzünle, Aglaya’yla birlikte hep düşlemek isterim.” (.P.K.A., s.237.)

Romanın sonunda yer alan parçada üstü kapalı olarak yazar kendini belli eder. Uzun İhsan Efendi, artık tamamen yazarın ağzından konuşmaktadır. Kendi yarattığı kahramana veda eden yazar, romanının sonunda üstkurmacanın örneğini bu şekilde verir.

Bilge Karasu’nun **Gece** romanı, üstkurmaca tekniği açısından çok tipik bir örnektir. Yazar-anlatıcı direkt olarak okuyucuya seslenir ve metnin yazılma sürecinden bahseder. **Gece**’de üstkurmaca metnin yazılış sürecinin açıkça ortaya

konması biçimindedir; ancak bu dilin açık olduğu manasına gelmez. Üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı parçalarda sözü edilen yazma süreciyle, metin arasında kurulacak anlamsal bağın anlaşılması zordur. **Gece**, zaten dili kapalı, anlamın metnin alt katmanlarında olduğu bir metindir. Dolayısıyla üstkurmaca tekniğinin kullanımı, aynı dilsel kapalılık üzerinden yapılır.

"Diller yaşamağa başlıyor. Her şeyden önce, çözülmeğe…

Hızla çözülen diller, uzun süre söylemeden durdukları şeyleri, sıra sayı gözetmeden, ölçü biçi bilmeden söylemeğe başlarlar.

Çeşitli katlarda işler diller.

En alt katta söyledikleri arasında, şöyle şeyler vardır örneğin:

Gecenin işçileri niçin böyle başlıklar diyer ki?

Oysa o dillerin üzerinde dünyaya bakmasını unutmamış bir çift göz varsa, söylenenler de biraz değişik oluyor." (G., s.23.)

Gece metninin dili üzerine üstkurmaca tekniğiyle yazılan yukarıdaki parçada, bir metnin neyi anlattığından ziyade nasıl anlattığını temel alan postmodern roman tekniği kapalı bir dille ifade edilir. Postmodern bir romanda dilin kullanımının, tekniğin en temel parçası olduğundan bahsetmiştik. Parça tamamen dilin kullanımıyla ilgilidir. Roman kurarken, dilin de kurulmasının **Gece**'de belli bir "ölçü"ye ve "sıra sayı" gözetmeye dayandığını belirten yazar-anlatıcı, meseleyi dilin ifade ettiği içeriğe getirir: "Gecenin işçileri niçin böyle başlıklar giyer ki?" Romanın sorularından en önemlisi gece işçilerinin eylemlerinin sebepleridir. Ancak bunun cevabını ararken dilin kullanım şekli, anlamın önünde duracaktır. Dolayısıyla anlama ulaşmak için kapalı olan dile dikkat etmek gerekir. Parçanın sonunda dilin ifade ettiği içeriğin özelliğine atıf yapılır. "Oysa o dillerin üzerinde dünyaya bakmasını unutmamış bir çift göz varsa, söylenenler de biraz değişik oluyor.'' cümlesi metnin felsefik özelliğini çağrıştırmakla birlikte dilin ifade ettiği anlamın düşünsel boyutunun önemli olduğuna dikkat çeker.

"3. Dipnot

Başımı almış gidiyorum…

Önemli olan, birtakım yolların olayı da, okuyanı da bir yerlere ulaştıramayacağını, buna karşılık ancak bir iki yolun sonuna dek gidileceğini okuyana sezdirmemek… Buna çok dikkat etmeliyim.

Kişileri de hem var kılmalıyım, hem de belirsizlik içinde bırakmalıyım. Öyle düşünüyorum ya, gerçekte ne demek bu?

Öznenin ara ara belirsizleşmesi." (G., s.56.)

Gece'de yazar-anlatıcı üstkurmaca tekniğini açık bir biçimde kullandığı kısımlarda, "Dipnot" başlığını kullanır. Üstkurmacaya bu kadar açık bir yönlendirme, anlamın da açık bir biçimde ortada olduğu manasına gelmez. Zira yukarıdaki parçada yazar-anlatıcının, metni hakkında söyledikleri metnin yazılış süreciyle ilgili bazı noktaları aydınlatmaktan ziyade, o noktaları okuma süreci boyunca çözülmesi gereken teknik ögelere dönüştürür. Örneğin, "birtakım yollar"ın neye karşılık geldiği belirsizdir. Gidilecek yolların da okuyana sezdirilmeyeceğinin söylenmesi de postmodern bir oyundur ve amaç roman tekniğinin gidişine okuycuyu ortak etmektir. Kişilerin belirsiz bırakılıp bırakılmamasının ne demek olduğunun sorulması, üstkurmaca yönteminin sadece yazma sürecinin o anki durumundan okuyucuyu haberdar etmek değil; bir romanın kurulma sürecinde okuyucuyu biçimin de takipçisi yapma çabasını belirginleştirir.

"Dipnot

Her şeyin içyüzünü biliyormuş da söyleyemiyormuş gibi gösterilen, yazılan kişi ile, bilen, söylemeyen ama söylemediğini belli etmekten de geri durmayan yazar arasındaki ince ayrımı nasıl tutabilirim denetim altında? Hem ne yapmak istediğimi kendi kendime sormağa başlayalı epey olduğu halde bu konuda açık seçik bir yanıta ulaşamamam bir şey demek değil midir? Düzeltmen, Yaratman, Yazar, kitabın en başında kaldı. Bu gidişle onu bir daha anmayacağa benziyorum.(aynileşti) Oysa ilk günler onu kendi 'avatara'larımdan biri diye düşünmüştüm." (G., s.71.)

Yukarıdaki parçada, yazarın, yarattığı kahramanla aynileşmesi dolaylı bir dille anlatılmıştır. Bir metin yazılırken, onun süreç içinde yazarın denetiminden belli ölçüde çıkıp, en başta planlanandan farklı bir yola saptığı görülebilir. Bununla birlikte eserin dili ve üslubu esasında anlatıcıların tercihleri söz konusudur. Yazar-anlatıcıyla kahraman-anlatıcı farklı ve aynı üslubu kullanabilir; bu postmodern romanlarda bilinçli bir tercihtir. Parçada, tüm bunların bir toplamı olarak yazar-metin ilişkisinden söz edilmiş, üstkurmaca tekniği okuru, yazarın metnin kurgulanışındaki tavrı ve kişilerin üslubu hakkında düşünmeye sevketmiştir.

“Dipnot

Yazar mı kararsız, kişi mi? Bu defterin başından bu yana ‘ben’ diyerek konuşan, bir kişi mi, en azından iki kişi mi? Kişi sayısının belirsizliği, ya da, alışılagelmiş bir söyleyişle, kişinin tutarsızlığı, benim işime ne ölçüde yarar? Okuyanın şaşırması gerek; okuyanın şaşması, ürkmesi gerek. Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor. En değişik kişilerin ben’liğini elimde tutabileceğim duygusu…” (G., s.97.)

Az önce sözünü ettiğimiz yazar-metin, yazar-roman kişisi ilişkisi parçada insani bir ego varlığıyla birleştirilmiştir. Aslında burada üstkurmaca tekniği şunu söylemektedir: Romanın başından beri “ben” diyerek konuşan kişilerin sayısından ziyade önem taşıyan, onların söylediklerinin okuyucu üzerindeki etkisidir. Okuyucu üzerindeki etkiyi sağlayacak olan yazar-anlatıcının ise farklı benliklerde konuşması kendi psikolojisinde bir yaratma egosuna sebep olmuştur. Ancak bunu olumsuz manada düşünmemek gerekir. Burada egodan kastımız, parçanın söyleminden hareketledir ve yaratma eyleminin ne kadar geniş bir yelpazesi olabileceğini gösteren ifadelere binaen söylenmiştir. “Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor.” cümlesi yaratmanın gücünü anlatır.

“Dipnot

Şimdiki durumda dörde bölünmüş olmam, ulaşmak istediğim simgesel kavrayıcılığı gerçekleştirmekte beni ne ölçüde başarılı kılabilir? Daha doğrusu…

Hayır, ne diyeceğimi bilemez duruma gelmenin de herhangi bir anlamı olamaz…” (G., s.145.)

Gece metninde üstkurmaca tekniğiyle yazılan kısımlar belli bir kompozisyonun ürünüdür. Yazma sürecinde çekilen yaratma sancısı artarak devam eder. Bununla birlikte, okuyucuyla kurduğu ilişkinin mahiyeti değişmez; ona teknikle ilgili bilgi vermeye görevini yerine getirir. Simgesel kavrayıcılığın yazar-anlatıcıyı başarılı kılıp kılmayacağının cevabını verecek olan okuyucunun esas kavraması istenen simgesel kavrayıcılığın metne ne kattığını muhakeme etmesidir.

“Ama bir şey daha vardı bu oyunda. Herkese aynı konumlarda kalarak değil, kişiye göre konum değiştirilerek karşı çıkmak, bu karşıtlık oyununda durmadan değişen bir kişi olmak…Karşısındakiler, çevresindekiler (kendi aralarında ondan söz edecek ölçüde gözüpek davrandıkları zaman bile) aynı adam olduğu halde, onu,

değişik kişiler olarak tanıyor, neyi, kimi tartışacaklarını şaşırıyorlardı. Olsa olsa, 'yanlış' düşüncelerinden, görüşlerinden, kanılarından ötürü, biribirilerini küçümsemekle yetiniyorlardı." (G., s.205.)

Üstkurmaca tekniğinin üstü örtülü olarak verildiği yukarıdaki parça, roman boyunca dipnot başlığı altında açık bir biçimde ortaya konan üstkurmaca kısımların içeriğiyle ilgilidir. Oyundan kasıt, metnin okuyucuya oyunudur. Değişen kişi ise, yazar-anlatıcıdır. Onun roman boyunca takındığı tavrın, okuyucuyu yanıltması ise parçanın diğer cümlelerinde ifade edilmiştir. Şöyle denebilir: Yazar-anlatıcı tüm belirsizliklerin ve oyunun yöneticisi olarak, üstkurmacayı metniyle ilgili cevapları vermek için değil, okuyucuyu oyununun içine daha yoğun bir biçimde çekmek için kullanmıştır. **Gece** metninde üstkurmacanın karakteristik kullanımı böyledir.

Postmodern romanlarda üstkurmaca unsurunun incelenmesi sonucu gördük ki, üstkurmaca neredeyse her romanda ayrı bir amaçla kullanılmıştır. Üstkurmacanın karakteristik özelliği, deneysel biçimcilik yoluyla kullanılmaya uygun olmasıdır. Yazara teknik açıdan özgürlük sağlayan üstkurmacanın, kendi içindeki oluşumunun ve romanın diğer unsurlarıyla olan ilişkisinin ifadesi, dille sağlanır ve bu özgürlük dil kullanımını da kendine has bir hale getirir. Romanlarda kendi karakteristiğini oluşturma özelliğine sahip olan üstkurmacanın, dille olan ilişkisi, bu karakteristiğin ve romanın diğer unsurlarla olan bağında aranır.

2.3 Postmodern Romanlarda Gerçeklik-Dil İlişkisi:

Postmodern romanlarda ''gerçeklik'' algısı postmodern olmayan romanlara göre farklı bir bilincin ürünüdür. Postmodern yazar, dış dünyanın gerçekliğini taklit etmek yerine kendi metninin gerçekliğini kurmayı tercih eder. Bu tercih ise tematik değil, biçimsel bir tercihtir. Bir roman metninin tüm unsurları birbiriyle ilişkili olduğu gibi gerçeklik postmodern romanın tüm unsurlarına etki edebilecek kuvvettedir. Çalışmamızın giriş bölümünde bahsettiğimiz üzere, postmodern sanatların özünde gerçeklik algısının değişmesi vardır. Postmodern metni, postmodern olmayan metinden ayıran en temel özellik gerçekliğin metnin biçim unsurlarına yaptığı etkidir. Deneysel biçimciliğin çıkış noktası da gerçeklik algısının yeni yorumlanma şeklidir. Dil de değişen gerçeklik algısının bir ürünü olarak kapalı ve çağrışımlara dayalıdır. Şöyle de denebilir; postmodern metnin biçimini gerçeklik algısı belirler.

Gerçeklik, postmodern metinde temelde biçimsel bir unsur olarak ortaya çıkar; temaya katkıda bulunur. Olay örgüsünün çok parçalı olabildiği postmodern metinlerde, biçimsel olarak metnin o anki gerçekliğinden çıkılır; ancak anlamdan uzaklaşılmaz, sadece anlam farklı bir şekilde ifade edilir. Dil burada biçimsel kırılmayı gerçekleştirir. Eğer gerçeklik düzleminin değişmesi anlam parçaları içinde anlamsal bir bağ kurmuyor, başka bir anlamı ifade ediyorsa, bu da değişen gerçeklik düzleminin roman içindeki karakteristik kullanımının bir gereğidir ve bu durumda da anlamsal bir kopma gerçekleşmez. Temanın, gerçeklikle olan ilişkisi onu parçalara ayırmak, bölmek olabilir ancak; asla onu anlaşılmaz konuma sokmak değildir.

Olay örgüsü postmodern romanlarda çok parçalı ya da karmaşık olup belli bir düzende ilerleyemeyebilir. İşte tam bu noktada gerçeklik devreye girer. Gerçek dünyada da gerçekliğin bir bütün halinde algılanmadığı, parçalı bir biçimde zihinlerde yer ettiği ve belirsizliği, göreceliliği sebebiyle olay örgüsü karmaşık ya da parçalı hale gelir. Gerçeklik düzleminin değişmesi ise, postmodern metinde olay örgüsünün daha karmaşık olarak algılanmasına sebep olur. Bu noktada açıklanması gereken önemli bir nokta vardır. Gerçeklik düzlemleri arasında gidip gelen metin, kurmaca dünyanın dışına çıkmaz; değişen düzlemler metnin kendi içindeki gerçeklik düzlemleridir. Yazarın hayata dair söylediği bir şey metnin dışına çıkmak sayılmaz, o sadece düşünsel bir unsurdur. Metnin dışına çıkılmış gibi görünen üstkurmacada bile, aslında metin kendi kurmaca sınırlarının dışına çıkmaz.

Gerçeklik-dil ilişkisi, gerçekliğin postmodern metindeki yerine göre belirlenir. Gerçeklik metin içinde bir biçim tercihidir ve dil de bu tercihe göre gerçekliğin karmaşık hale getirdiği metnin ifadesini kapalı bir şekilde üstlenir. Zaten postmodern metinlerin karakteristiği düşünüldüğünde anlamın kolay ele geçmemesi özelliğinden hareketle dilin gerçekliğin tüm düzlemlerinde kapalı olduğu gözlenir. Metinde gerçeklik düzleminin değiştiği noktalarda dil ya da üslubun değişmesi esas olarak gerçeklik-dil ilişkisini oluşturur. Eğer söz konusu değişimler yoksa gerçekliğin metin içindeki yerini anlamda aramak gerekir.

Gece Dersleri'nde gerçeklik algısı dilin imgeli kullanımı ve hayal unsurlarıyla sağlanmıştır. Romanda gerçekliğin düzleminin değiştiği noktalar, genelde olumsuz hislerin anlatıldığı ve örgüt eleştirisinin yapıldığı yerlerdir. Denebilir ki, **Gece Dersleri**'nde gerçeklik, tematik açıdan önem taşır; gerçeklik düzleminin değiştiği

yerler anlamdan kopuşu değil; sadece anlamın farklı bir noktadan anlatımını simgelerler.

“O bahar günü öğleden sonra, küçük gece odasında ince kız seslerimi döktüğüm masum kalıp ilk seminerin büyülü gerçekliğine çarparak parçalandı. Mesele: Çok zamandan da önce kadınlar meyve toplardı, erkekler ava çıkardı. Mesele: Buzullar ılımlı bölgelere doğru kayardı. Mesele: Ilımlı bölgelerde bitmez tükenmez yağmurlar yağardı.” (G.D., s.8.)

Gülfidan’ın örgüte katıldığı ilk seminer, onun masum tarafıyla çelişir. Esas anlam ise metnin o anki gerçekliğinin düzleminin değiştiği ‘’mesele’’ diye nitelenen yargılarda ortaya çıkar. Dikkat edilirse aynı paragraf içinde yargıların niteliği ‘’mesele’’lerle birlikte birdenbire değişir; iki anlam parçası çağrışımla birbirine bağlanır. Çağrışımla birbirine bağlanan anlam parçalarının ise birbirinden uzak görünen yargılarına dilin kapalılığı kaynaklık eder. Esasen yazar-anlatıcı, masumluğuyla ters düşen ilk seminerde dert edinilen şeyleri eleştirir ve bunu biçimsel olarak dilsel bir kopuklukla yapar. ‘’Mesele’’yle belirtilen yargılar, diğer yargılardan dilsel olarak aralarındaki kopuklukla ayrılır; anlamsal açıdan ise birbirinin devamı niteliğindedir.

“ ‘Bir hıçkırık krizi gibi kadınca bir suç değilse bile, oracıkta gayet erkekçe bir sara nöbeti armağan edebilmeliydin kendine. Doğrusu beni hayal kırıklığına uğrattın.’

‘Niyetin ne biliyor musun? El emeği, göz nuru bir duyguluk bulup yakama takmak… Beni sulu gözlerle ordan oraya dolaştırıp rezil etmek…

‘Saçmalama, duyguyla filan alakası yok söylediğim şeyin… Sadece… Ah tabii boşuna… Yine yanlış anlaşılacağım…’ “ (G. D., s.25.)

Gece Dersleri’ndeki temel çatışma, yazar-anlatıcının geçmişteki haliyle olan çatışmasıdır. Roman boyunca kendi geçmişiyle yüzleşen ve onu sorgulayan yazar-anlatıcı, yazdığı metnin ekseninden çıkarak direkt olarak kendi gençliğiyle karşı karşıya gelir. Bu durumda olay örgüsünün sisteminden ve metnin kendi içindeki gerçekliğinden çıkılır ancak, romanın anlam yükünden uzaklaşılmaz. Yukarıdaki parçada yazar-anlatıcının iki farklı zamandaki hali bir araya gelip konuşur. Bu, elbet hayali bir durum değildir; yazar-anlatıcının gençliğiyle çatışmasını biçimsel olarak diyalog halinde vermesidir.

“Fısıltılarla gelen sonbaharda yakalandım. Kesekağıdımdan hiçbir şey çıkmadı. Evimizin arka odasına kapatıldım. Bir ay tutuklu kaldım ve annemden hiçbir haber alamadım. Başgardiyan ablamdı. Ablama, annemle beni görüştürmesi için yalvardım. Bana, annemin gittiğini söyledi. Kardeşimin kirvesinin yazdığı eski bir mektubu gösterdi ve suçumu inkar ettiğim için beni dövdü. Annemin ablamda onca yıl hiç sevgi biriktirmemiş olmasına şaşırdım. Çok iyi hatırlıyorum, şaşırdım. Yerlerde sürüklenirken, annemle benim tepelek masalına kurban gittiğimizi anladığım an acıyla parçalandım. Merdiven gıcırtıları, ayak ve su sesleri içinde ikiye ayrıldım. Kaşık şıngırtılarının, gülüşmelerin, bağrışmaların ortasına yuvarlandım. Annemin öksürüğünü, sıcak soluğunu, gülünce ta ağzının en dibinde parıldayan altın dişini arayarak bayıldım.” (G.D., s.33.)

Gece Dersleri’nde gerçekliğin düzlemini değiştirme yollarından biri, dilin imgeli kullanımıdır. İmgeli kullanımla anlamı kapalı hale getirme **Gece Dersleri**’nin karakteristiğidir, ancak imgeli kullanım her zaman gerçekliği kırma işlevine sahip değildir. Yukarıdaki parçada, annesini göremeyen yazar-anlatıcının annesiyle kendinin tepelek masalına kurban gittiğini söylediği cümleden itibaren gerçekliğin dışına çıkma söz konusudur. İmgeli kullanımla gerçekliğin dışına çıkma, parçada biçimsel düzeyde değil, sadece anlamın ifade şeklinin değişmesi düzeyindedir.

“Beklediğim sesi duydum. Yeri göğü inleten devanasının sesiydi bu. Ona görünmeden bacaklarının arasına girip saklanmaktan, beni yeniden evlat edinmesi için yalvarmaktan başka yol kalmadığını biliyordum. Baldırlarının arasından başımı dışarı uzatıp peş peşe sıralayacağım dokunaklı sözler için çarçabuk hazırlandım.” (G.D., s.42.)

Gece Dersleri’nde gerçekliği kırma şekillerinden biri hayal ögeleridir. **Gece Dersleri**’nde hayali ögeler, çok parçalı olan olay örgüsü içinde genelde yazar-anlatıcının geçmişiyle hesaplaşmasının kritik noktalarını ifade eder. Yani tematik açıdan gerçeğin kırıldığı noktalar bu metinde önem taşır. Gerçekliğin dışına çıkma **Gece Desleri**’nde tematik kopmaya sebep olmaz. Yukarıdaki metinde özüne dönmek isteyen yazar-anlatıcının bunu bir masal kahramanı aracılığıyla ifade ettiği görülür. Dil ise kapalıdır, zira yazar-anlatıcı devanasına neden ulaşmak istediğini açıkça söylemez.

“ ‘Çıldırmak’, diye mırıldanıyorum, ‘olağanüstü dönüştürücü bir konuma geçmek olmalı…’ Oraya denizin üstündeki beyaz saten örtülü masaya yeniden dönmem gerekiyor. Çünkü ölülerin özel eşyaları sergilenecek! O rüya denizine gidip yaşlı kadını ikna etme görevi bana veriliyor. Üstünde kan ya da başka bir ölüm lekesi bulunan giysiler tercih edilir!” (G.D., s.123.)

Yukarıdaki parçada anlam kapalıdır ve roman gerçekliğinin dışına çıkıp hayal ögelerini kullanma şekli, örgüt eleştirisine tekabül eder. Boş yere ölen insanlardan bahseden parçada, denizin üstünde bir saten masanın hayali, okuyucuyu metnin gerçekliğinden çıkarıp tematik açıdan metne bir katkı olarak, okuyucuyu düşünmeye iter.

Ormanda Ölüm Yokmuş romanında gerçeklik düzlemi sık bir biçimde değişmez, zira metnin biçimi, Yasemin ve Emin arasındaki ilişkiyi ve ulaşmak istedikleri amacı öne çıkarır. **Ormanda Ölüm Yokmuş**, **Gece Dersleri**’nden tematik açıdan ayrılır ve yazarın tercihi **Gece Dersleri**’nde temaya uygun olarak daha parçalı ve karmaşık olay örgüsüyken, **Ormanda Ölüm Yokmuş**’da, roman kişilerinin dingin havasının bir yansıması olarak olay örgüsü karmaşık ve çok parçalı değildir. Dolayısıyla metin, gerçeklik düzlemleri arasında sürekli bir gidip gelmenin ürünü değildir. Romanda en önemli gerçeklik orman içinde roman kişilerinin yaptıkları ve hissettikleridir. Bununla birlikte **Ormanda Ölüm Yokmuş**’da gerçekliğin tematik önemi vardır. Orman, roman kişileri için gerçeklikten bir kaçıştır.

“Hayvanın huzursuzluğu bana geçti, gece gündüz kadının camını gözlüyorum, bir sabah baktım kısacık bir şort, üstünde atletimsi bir şey, cam silmeye çıkmış, pencereden Yaşar’la aynı anda gördük onu, hayvan çarpıldı, kalp atışlarını duyuyorum, kudurmuş gibi birden üstüme atıldı, çıkmak istiyor, zorla arka odaya kapattım, nasıl dışarı fırladım, ne cesaret…Bilmiyorum, tak! tak! Kadının kapısına dayandım, heyecandan köpek gibi soluyorum, kapı açıldı, göz göze geldik, geri geri çekildi, içeri girip kapıyı kapattım, ertesi sabaha kadar… Uludu, inledi Yaşar, umurumuzda olmadı, çıktığımda güneş doğuyordu.” (O.Ö.Y., s.17.)

Ormanda Ölüm Yokmuş’da gerçeklik düzleminin değiştiği noktalardan biri Emin’in defterinde yazılanların keskin bir biçimde anlam parçalarının içinde yer almasıdır. Metin içindeki o andan çıkıp başka bir ana geçildiğinde anlamdan kopuş olmaz, çağrışım yöntemiyle anlam genişletilmiş olur. Yukarıdaki parça, kendi

içindeki anlam bütünlüğünde açık ve anlaşılır bir dile sahiptir. Ancak olay örgüsü içindeki yerine bakıldığında gerçeklik düzleminin değiştiği ve anlaşılması için romanın anlam yükü içine bakılması gerekir.

"Bu yarı bilinmez durum üstüne öyle çok konuşmuşlardı ki boşlukta sus işareti çakmış gibi birbirlerinden uzaklaşıp hızla yürümeye başladılar. Ormanın derinliklerinden beyaz bir ışık yansıyordu… Yüksekler açık yeşil…Güneş yerde ayna yapmış…

'Ormanda ölüm yokmuş gibi görünüyor.' " (O.Ö.Y., s.71.)

Yukarıdaki parçada defterden yapılan alıntıyla birlikte gerçeklik düzleminin esas değiştiği yer son cümledir. Ormanın neden güvenli olduğuna dair bir açıklama yok ancak, tematik açıdan kilit bir ifadenin kullanılması gerçeklik düzleminin değiştiğini gösterir.

"Fotoğraf ya da sinema ne yapıyor olursa olsun, gerçek durduğu yerde, öyle olduğu gibi durup duruyordu. Emin'e göre gerçek insanın dışındaydı çünkü, gerçeğin içinden geçip gidiyorduk, hiçbir şey bunu değiştiremezdi…Neydi yaptıkları bunların? Biri, anları dondurarak zamana ekliyor, diğeri zaman kısaltıyordu… Kabacası buydu ona göre, yarattıkları yanılsama farklıydı o kadar…Sonuçta gerçeği biz nasıl görüyorsak öyle görmeye devam ediyorduk…

Bir tüneldeydik, aynı anda her yerde birden görüyorduk gerçeği, iç içe geçmiş şeffaf tüneller…Bir tünel ışıyor, o sırada bir diğeri…Sürekli hareket ettiğimizden gerçek bize duruyormuş gibi görünüyordu, ama gitgide insanın hızı kesiliyordu, ölüme doğru yaklaştıkça yavaşlıyorduk, durunca şöyle bir dikkatli bakıyorduk, durunca, şöyle bir dikkatli bakıyorduk…O zaman gerçek bize hareket ediyormuş gibi görünüyordu…"(O.Ö.Y., s.86.)

Bir romanda roman kişisinin gerçekliğinden çıkılırsa o noktada yazarın sözü devreye girmiş; gerçeklik düzlemi değişmiş demektir. Yukarıdaki parçada yazarın sözünün devreye girdiğini anlamak için metni dikkatli bir biçimde takip etmek gerekecektir. Zira dil ve üslup açısından bir değişme yaşanmadığından düzlemler arasındaki geçiş yumuşamıştır. Anlam açısından bakıldığında gerçekle ilişkili düşüncelerin de metnin gerçeklik düzlemini değiştiren ögelerden birinin anlam olduğunu görürüz. Gerçekliğin yanıltıcı olduğunu anlatan parçada, gerçek üzerine

sinema ve fotoğrafın bakış açılarından bahseden yazar, belki de yazmanın da gerçekliği tam anlamıyla ifade edemediğini anlatmak istiyordur.

Bin Hüzünlü Haz gerçeklik düzlemlerinin birbirinin içine geçtiği bir romandır ve bu tekniğin kullanımı açısından zengindir. İncelediğimiz diğer romanlara kıyasla gerçeklik düzlemlerinin en çok değiştiği romanın **Bin Hüzünlü Haz** olduğu söylenebilir. Kendi yazılma sürecini anlatan romanda yazar-anlatıcı, oluşturmak istediği metne ulaşmak için çeşitli anlam ve gerçeklik düzlemlerinde gezer. Romanda iki adet düzlem vardır: Yazar-anlatıcının zihninde oluşan görüntüler ve hayallerle, metnin yazıldığı düzlem.

Bin Hüzünlü Haz'da dilin imgeli kullanımı ve hayal ögeleriyle kurulan düzlemde dil sadece imgeli kullanım sebebiyle kapalı değildir. Romanın tüm anlam yükü düşünüldüğünde yazma ediminden bahsedilen kısımların anlamını çözmek için dikkatli bir okuma gerekecektir. Zira, imge ve hayal unsurlarının yanı sıra dil dolaylı anlatımın ifadesi olmuştur.

"Dahası, orada oturuyor olmama rağmen, bu hayatın beni dört yanımı saran bembeyaz duvarların dışına çıkarıp baş döndürücü bir hızla farklı yönlere doğru sürüklediğini, sürüklerden şeklimden şekil alıp şeklime yeni şekiller verdiğini, sonra da bir ses, bir işaret ya da bir hayal halinde elden ele, dilden dile, gözden göze dolaştırdığını da düşünüyorum. İçim bir tuhaf oluyor işte o zaman; hızla serpilip gelişen, derinleşen ve hayatın en uzak noktalarına kadar ulaşarak aynı anda her yerde ve her şeyde yankılanan hayalimdeki varlığımın büyüklüğü karşısında, ağzımın sularını akıta akıta cinayet görüntülerini seyrettiğim için, utanır gibi oldum." (B.H.H., s. 13.)

Bin Hüzünlü Haz'da anlamın belirsizliği, gerçeğin belirsizliği metnin karakteristiği durumundadır. Anlam, okuyucunun sonuca bağlayacağı bir unsurdur, bu yüzden anlatılmak istenen açık bir biçimde verilmez. Anlamın belirsizliğini sağlayan ise sadece bir biçim unsuru olan dil değil, gerçeklik düzleminin niteliğidir. Yazar-anlatıcının metninin yazılma sürecini ve buluş sürecini anlatırken kurduğu hayali ve imgeli dünyanın parçalı veriliş biçimi de anlamı zor ulaşılır hale getirir. Yukarıdaki parçada, dil kapalıdır; yazma sürecinin başındaki anlatıcının kendi gerçekliğinden çıkıp, kendini yazmaya iten bir duruma geçişi üstü örtülü bir biçimde verilir.

Yukarıdaki parçada bulunduğu mekanın gerçekliğinden çıkan yazar-anlatıcının aslında yazma sürecinin başındaki ilham halinde olduğundan açıkça bahsedilmemiştir. Gerçeklik-dil ilişkisi **Bin Hüzünlü Haz**'da ifade eden düzlemin anlam açısından belirsizliğine dayanır.

"Öyle ki, yüzleri gedik dişli kocaman birer ağza dönüşüyordu o anda ve bu ağızların karanlığından, sanki irili ufaklı binlerce çocuk sesi dökülüyordu. Sarısından beyazına, siyahından melezine, sevinçlisine, kederlisine, hoplayanına, zıplayanına, afallayanına, boncuk boncuk bakanına ve ellerini çırpanına kadar binlerce çocuk sesi. Tıpkı, rengarenk bir şelale gibi…Hatta bu şelale, aka aka deniz oluyordu kimi zaman ve ihtiyarlar, pencerelerden bakan insanlara doğru hızla gidip gelen bu denizin içinde birdenbire çocuklaşıyorlardı. Sımsıkı sarıldıkları şeyle birlikte, lastik bir top gibi zıp zıp zıplıyorlardı sonra da; zıpladıkça çoğalıyor, çoğaldıkça kendi çizgilerinin dışına taşıyor ve engel tanımaz bir çocuk seli halinde gelip gelip benim kalbimdeki Alaaddin'in yokluğuna çarpıyorlardı. Amansız bir kırbaç gibi. Görüntülerden oluşmuş, çok dilli, uzak ve amansız bir kırbaç…"(B.H.H., s.24.)

Hayali mekanların, nesnelerin ve insanların kurmaca içinde kullanımı, **Bin Hüzünlü Haz**'da yazma serüveninin anlatıldığı gerçeklik düzleminin karakteristik özelliğidir. Yukarıdaki parçada hayali çocuk sesleri ve ihtiyarlar, yazar-anlatıcının yazma serüvenindeki buluş aşamasının simgeleridir. Bir metnin yazılma sürecini ve bu süreçteki kurgu sıkıntılarını anlatan yazar-anlatıcı, metnin gerçeklik düzlemlerinden birini hayali mekanlardan, kişilerden ve nesnelerden oluşturarak aslında yazma sürecini öne çıkartmış olur. ''Gelip gelip benim kalbimdeki Alaaddin'in yokluğuna çarpıyorlardı.'' cümlesi ise gerçeklik düzleminin değiştiği noktadır; metnin diğer gerçeklik düzlemi olan yazma serüveninin hayali olmayan kısmına geçiş yapılır. Roman boyunca bu iki düzlem arasında geçişler devam eder. Dil-gerçeklik ilişkisi düzlemlerin değiştiği noktadan ziyade romanın genel durumuna göre belirlenir. Zira, düzlemlerle birlikte dil ya da üslup değişmez.

"Gerçi görebildiğim kadarıyla, saatler sonra yukarı çekildiğinde hiç de işe yarar bir şey çıkmıyordu sepetlerden. Kimi zaman içlerinde, ihtiyarların sakallarından dökülen ağartıyı birileri üşenmeyip şişelemiş de gerisin geri göndermiş gibi, şıngır şıngır öten bembeyaz şişeler oluyordu sözgelimi; bunlar elden ele heyecanla dolaştırılıyor, kameraların ışığına tutulup evire çevire bakılıyor, sonra da 'Gene mi

süt?' mırıltılarıyla her defasında ihtiyarların umutsuzluğunu da içeren bir öfkeyle uzaklara, ta terasların öteki ucundaki karanlığa fırlatılıyordu. Kimi zaman da, ortalığa çocuksu kokular yayan bu süt şişelerinin yerine, bayat bir çikolata, birkaç sararmış gazete sayfası, boş bira kutusu, kredi kartı, prezervatif ya da mahkeme celbi gibi birtakım şeyler çıkıyordu sepetlerden. İhtiyarlar bunları görünce, müthiş bir hayal kırıklığına uğrayıp ne yapacaklarını şaşırıyorlardı tabii; savrulan sakallarıyla aşağıya eğilip dipsiz bir kuyuya seslenircesine kör kör bağırıyorlar, terasların ucundaki boşlukta eski çağlara ait yorgun bayraklar gibi dalgalanıyorlar ve gene birtakım el kol hareketleri yaparak, kan ter içinde, bir şeyler anlatmaya çalışıyorlardı. Görünüşe bakılırsa, fellik fellik aradıkları şeyi tanımlıyor gibiydiler." (B.H.H., s.30.)

Bin Hüzünlü Haz'da hayali unsurların yazma serüveninin simgesi olması anlamı derinleştirir. Dilin anlamın derinleşmesindeki payı kapalı kullanımıdır. Daha doğrusu, simgesel kullanım, tek başına anlamın derinleşmesi için yeterli değildir; dilin kullanım şekli de derinleşen anlama ulaşmayı zorlaştırır. Yukarıdaki parçada, hayali nesneler, yazma sürecinin buluş aşamasında yaratıcılığa katkısı olmayan unsurlardır. İhtiyarlar ise yazar-anlatıcının isteklerini temsil ederler. Bu şekilde simgesel kullanım, romandaki bu gerçeklik düzlemini somut gerçeklikten uzaklaştırır.

"Müthiş bir şeydi bu tabii; artık gözlerimi kime çevirsem mutlaka ona ait bir renge, bir kıpırtıya, bir şekle ya da kokuya rastlayabiliyordum. Alaaddin ne yapıp edip un ufak parçalanmıştı da, kimse kendisini bulamasın ve bilemesin diye, tıpkı güzellik ya da çirkinlik gibi bütün insanların varlığına biraz biraz dağılmıştı sanki. Belki de ben sokaklarda yana yakıla dolaşıp onu tastamam bir gövde halinde bulmaya çalışırken, o olanca parçalanmışlığıyla her köşeden bana bakıyordu. Elleri, bütün insanların ellerindeydi sözgelimi; o ellerin salınışında, görünüşünde, ceplere girip çıkışında, bir şeylere uzanışında, irkilip aniden geri çekilişinde, ya da ne bileyim, para alışında, para verişinde, para sayışında ve bir başka eli(daha doğrusu, başka elde yaşayan öteki parçasını) kimi zaman dostça, kimi zaman sinsice, kimi zaman da ezip suyunu çıkaracakmış gibi sertçe sıkışındaydı. Nedense buna öyle inanmıştım ki, artık o günlerde insanların ellerini bir araya getirebilirsem, pekala Alaaddin'in ellerini yaratabilirmişim gibi geliyordu bana. Gözlerini bir araya getirebilirsem, gözlerini yaratabilirmişim. Ya da, ayaklarını bir araya getirebilirsem

ayaklarını. Omuzlarını sonra, duruşunu, gülüşünü, bakışını, eğilişini, doğruluşunu, yürüyüşünü…" (B.H.H., s.52.)

Yukarıdaki parçada somut yaşamla, metnin gerçekliği birleşir. Gerçekliğin kırılması olarak tanımlayabileceğimiz bu durum, yukarıdaki parçada somut yaşam ve metnin yazılma sürecini birleştirme işlevi taşır. Postmodern bir metin, teknik açıdan gerçekliği kırar; ancak içerik açısından elbet somut gerçeklikten başka bir kaynağı yoktur. Postmodern bir romanda, roman kişilerinin karakterizasyonu, söylem açısından postmodern olmayan romandakilere göre farklıdır. Postmodern roman kişisinin dünyayı algılayışını ve yorumlayışını ifade biçimi farklıdır. Sözgelimi, dış dünyanın karmaşası ve belirsiz yanları içinde kendi benliğini sorgulayan postmodern roman kişisinin amacı sadece kendini tanımak değil, varlığını bir bütünlük ve kesinlik taşımayan gerçekliğin içinde anlamlandırmaktır. Karakterizasyon aşamasında, söz konusu durum elbette somut gerçeklikten yola çıkılarak verilir; postmodern söylem ve gerçekliğin yeniden kurulması tekniğiyle postmodern roman kişisi oluşur. Yukarıdaki parçada yazar-anlatıcının aradığı roman kişisinin yaratım sürecinden söz edilir. Alaaddin metinde çok geniş bir anlamı, metnin tamamını simgelemekle birlikte bu parçada, daha çok roman kişisi esasında görülür. Gerçeklik-dil ilişkisi açısından bakıldığında parça, dil, parçanın somut yaşamla metnin gerçekliğini birleştirdiği noktada, Alaaddin'in simgelediği şeyi kavrayan okuyucu açısından açık ve anlaşılırdır.

Heba'da gerçeklik düzleminin değiştiği noktalar üstkurmacaya ya da postmodern gerçeklik söylemine dayanır. Postmodern gerçekliğin belirsiz olduğu, insanın çevresindeki gerçekliği tam bir kesinlikle kavrayamayacağı söylemi **Heba**'da gerçeklik düzleminin iki adet olmasına sebep olur. Dolayısıyla gerçeklik düzlemleri arasındaki geçiş, somut gerçeğin kırılmasına dayanır. Somut gerçeği yansıtan postmodern olmayan metnin aksine, postmodern metin somut dünyanı belli bir düzende ve kesinlikte algılandığı düşüncesine karşı çıkar. **Heba**'da buna dayanan postmodern söylem, gerçeklik düzlemlerinden birini oluşturur.

"Dahası, bir an için, bu yaratıklar gerçek değilmiş gibi geldi. İşte o vakit bir huzursuzluk çöktü Ziya'nın içine ve ister istemez hayali gölgelere bakıyormuş edasıyla baktı onlara. Bakarken de, pencereye doğru biraz daha yaklaşarak, belki ben onları sadece zihnimde canlandırıyorum diye düşündü. Derken, onun aklından

geçenleri okumuşçasına hızla ötekilerin yanından ayrıldı güvercinlerden biri, kanat vura vura on dokuzuncu katın hizasına kadar yükseldikten sonra geniş ve bulanık bir kavis çizerek geldi, camlara çarpan sıcak bir gürültü eşliğinde pencerenin kenarına kondu. Konunca, boynunu kısarak, ben gerçeğim dercesine birkaç kez kuğurdu hatta. Hemen ardından da gagasını havaya dikti ve şaşılası bir hızla kabardı. Ne var ki, uçuşunu izlemesine, kanat seslerini duymasına ve elini uzatıp tüylerine dokunacak kadar yakın olmasına rağmen bu güvercin de gerçek değilmiş gibi geldi Ziya'ya." (H., s.14.)

Heba, gerçeklik algısının işlenişi bakımından belirsizlik ilkesini esas alır. Yukarıdaki parçada gerçekliğin postmodern söylemi vardır: Gerçeklik kesin olarak kavranamaz, çünkü çeşitli durumlara göre değişebilir ya da belirsizleşebilir. Ziya da içinde bulunduğu gerçekliğin derecesi hakkında kuşkuya düşer, ona gerçek değilmiş gibi görünen kuşlar, somut gerçekliğin simgesidir. Parçada somut gerçeklik bir düzlem oluşturmaz, sadece postmodern roman kişisinin çevresini algılamadaki zorlanması yönündeki postmodern söylemin üstü kapalı biçimde ifadesidir. Aslında algılanamayan gerçeklik çevredeki canlılar ya da nesneler değildir; anlaşılamayan onların eylemleri ya da onlara yüklenen anlamın gerçekliğidir. Neticede postmodern düşünceye göre kaygan bir zeminde yer alan gerçek kavramı, görecelidir. Postmodern romanlarda bunun bir yansıması nesnelerin ve canlıların belirsizliği şeklinde olabilir. Dikkat edilirse bu parçada gerçeklik bir teknik olmakla birlikte bir içerik unsuru olarak da yer almış; okuyucunun roman metni içindeki gerçekliği sorgulamaya yöneltmiştir.

"Gövdesinden bal rengi sakızlar sızan, kurumaya yüz tutmuş yaşlıca bir badem ağacını geçince birden durdu Ziya. Daha doğrusu, yuvasından fırlamış gözlerle olduğu yere çakıldı kaldı. Karşısındaki mezar taşının üstünde, J.Er Hayati Bulut yazılıydı çünkü. Denizli'nin Acıpayam ilçesinde olması gereken mezar orada, hemen birkaç adım ötesindeydi…Dönerken yedi sekiz adım ötedeki bir taşta Macit Karakaş, onun yanında da Ercüment Şahiner adını gördü birdenbire. Ne yapacağını bilemeden bir birine, bir ötekine doğru yürüdü ama ikisine de yaklaşamadı. Gözlerinin önünden hayal meyal Binnaz Hanım'ın tombul yanakları geçti o sırada. Deliriyor muyum diye korktu bir yandan da döndü, apart topar mezarlığın kenarına doğru yürümeye başladı. Böyle göçüklere ve göçüklerin karanlığında titreşip duran kemik ağartılarına falan

aldırış etmeden alelacele yürürken önce Veli Sarı'nın, ardından Halime Çil'in, ardından da komşu bölüğün yazıcısı J. Çvş. Rasim Benli'nin mezar taşları çıktı karşısına. İşte o vakit Ziya, aman Allahım, bunlar ne arıyor burada, yoksa Hulki Dede'nin dediği gibi, dünya hakikaten birkaç evlek yer mi diye geçirdi içinden ve kurumuş bir ağızla, nereye gittiğini bile bilmeden soluk soluğa bağ evine doğru koşmaya başladı." (H., s.304.)

Yukarıdaki parçada iki gerçeklik düzlemi iç içe geçmiştir. Biri Ziya'nın içinde bulunduğu düzlem, diğeri de yazarın içinde bulunduğu düzlemdir. Buradaki durum gerçekliğin kırılması olarak tanımlanabilir; ancak burada somut yaşama doğru bir yönlendirme söz konusu değildir. Gerçeklik yazarın içinde bulunduğu ana doğru yönlenir, Ziya yavaş yavaş yazarın gerçekliğine doğru geçiş yapar. Olmaması gereken yerde bulunabilen mezar taşları, yazarın metin üzerindeki etkisini gösterir. O, postmodern bir oyunla somut gerçeğin kuralını yıkmıştır. Bu durum **Heba**'da karakteristik bir unsurdur. Roman bu tarz düzlem değişiklikleri dışında her aynı gerçeklik düzleminde ilerler.

Benim Adım Kırmızı gerçeklik düzlemlerinin iç içe geçtiği bir romandır. Üslup konusunun tartışıldığı somut gerçekliğe yakın düzlem, cinayet ve aşk hikayesinin anlatıldığı düzlem ve nesnelerle, canlıların konuştuğu somut gerçekliğe en uzak düzlem iç içe geçmiştir. Nesnelerle, canlıların konuştuğu bölümlerde kullanılan meddah üslubu, o düzlemi gerçekliğin büsbütün dışına çıkmaktan kurtarır, zaten o bölümlerin amacı da somut gerçekliğe dayanan bazı kavramlar hakkında görüş bildirmektir. **Benim Adım Kırmızı**, söz konusu sebeplerle gerçekliğin kullanımı açısından diğer romanlara göre farklı bir yerde yer alır.

"Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor. O ise, iğrenç rezil, beni öldürdüğünden iyice emin olmak için nefesimi dinledi, nabzıma baktı, sonra böğrüme bir tekme attı, beni bir kuyuya taşıdı, kaldırıp aşağı bıraktı. Taşla önceden kırdığı kafatasım kuyuya düşerken parça parça oldu, yüzüm, alnım, yanaklarım ezildi yok oldu; kemiklerim kırıldı, ağzım kanla doldu." (B.A.K., s.9.)

Bir ölünün konuşması başlı başına gerçekliğin kırılmasıdır. **Benim Adım Kırmızı**'da canlı varlıkların ve nesnelerin konuştuğu bölümler, aslında yazar-

anlatıcının sesinin duyulduğu bölümlerdir. Dolayısıyla roman, kahraman-anlatıcının dar bakış açısından da kurtulmuş olur. Ancak dikkat edilecek nokta, konuşan bir ölünün metni büsbütün somut gerçekliğin dışına itmediğidir. Roman boyunca ara ara konuşan ölünün, olay örgüsünün bazı kısımlarını aydınlatma görevi vardır. Yani romanda gerçekliğin somut olandan en uzakta bulunan bu düzlemi, hayali bir zemine oturmaz.

"Sizinle konuşmamı yadırgamayın. Babamın kitaplarındaki resimlere yıllardır bakar, içlerinde hep kadınları, güzelleri ararım. Seyrek de olsa vardırlar ve hep mahçup, utangaç, önlerine, en fazla özür diler gibi birbirlerine bakarlar. Erkekler, savaşçılar ve padişahlar gibi başlarını kaldırıp dimdik dünyaya baktıkları hiç olmaz. Ama aceleyle nakışlanmış ucuz kitaplarda, ressamın dikkatsizliği yüzünden bazı kadınların gözleri yere, hatta resmin içinde başka bir şeye, ne bileyim bir kadehe ya da bir sevgiliye bakmaz da, doğrudan okuyucuya bakar. Kimdir baktıkları o okuyucu, diye düşünürüm hep." (B.A.K., s.54.)

Postmodern olmayan bir metinde gerçekliğin dışına çıkmanın bazı sınırları vardır. O sınırlardan biri okuyucuyu kurmaca olduğuna inandırmaktır; aksi takdirde bu teknik bir kusur sayılır. Postmodern metinlerde ise metin kurmaca olduğunu okuyucuya hissettirmek için çeşitli yöntemler geliştirir. Yukarıda, bu üstü örtülü olarak yapılmıştır. Dilin açık gibi görünür ancak, ifade ettiği anlam geniştir: Şeküre aslında sanatta evrensel bir meseleden, eserin okuyucusuyla olan ve o anda yazılan roman metninin okuyucusuyla olan ilişkisinden bahsetmektedir. Şeküre'nin bahsettiği kitaplarda olduğu gibi, o anda kendisi de doğrudan okuyucuyla iletişim kurmaktadır.

"Yirmi iki ayar Osmanlı Sultani altınıyım. Üzerimde Cihanpenah Padişahımız Hazretleri'nin şanlı tuğrası. Burada, cenaze sonrası, bu kederli, güzel kahvehanede, Padişahımızın büyük üstatlarından Leylek şimdi, geceyarısı resmimi çiziverdiği için, üzerime altın suyu sürülemedi, ama siz onu kafanızdan tamamlarsınız artık. Suretim burada, ama kendim büyük üstat, nakkaş Leylek kardeşinizin kesesindeyim. Şimdi ayağa kalkıyor, beni keseden çıkarıyor ve sizlere gösteriyor. Merhaba, merhaba, selam olsun usta sanatçılara ve misafirlere. Benim parlaklığımla gözleriniz büyüyor, kandilin alevinin üzerimde yansıyışıyla heyecanlanıyor ve en son sahibim üstat

Leylek'i kıskanıyorsunuz. Haklısınız, çünkü nakkaşın hünerinin ölçüsü olarak benden başka hiçbir şey yoktur." (B.A.K., s.120.)

Gerçeklik, roman tekniğine yansıyan bir unsur olduğu gibi, romanın içerik unsurlarına da yansıyabilir. Yukarıda bir altının konuşması yoluyla kırılan gerçekliğe, içerik açısından da gerçek kavramı girmiştir. Altının kendisinden başka kağıttaki sureti, gerçek ve onun yansımasının işlevi hakkındadır. Romanın tamamında olduğu gibi bu da dilin geniş bir anlamı kapsayacak şekilde kullanımıyla sağlanmıştır. Metinden çıkan anlam altının o anki durumu ve söylediklerdir; geniş anlam ise **Benim Adım Kırmızı**'nın ve diğer metinlerin gerçeğin yansıması olma şekilleridir.

"Resmedilmeyecek bu hikayeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a. Hasan'ın ve Kara'nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarif Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket'i kötü ve beni olduğumdan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan'a. Çünkü hikayesi güzel olsun da inanalım diye kıvırmayacağı yalan yoktur." (B.A.K., s.470.)

Benim Adım Kırmızı'nın son cümleleri, romanın tüm gerçeklik düzlemlerini, genel olarak bir metinde gerçeklik algısına atıf yaparak kırar. Aslında anlatılmak istenen **Benim Adım Kırmızı** metninin kurmacalığına bir kez daha dikkat çekmekle birlikte, bir eserin gerçek hayatla olan ilişkisinde yazarın ya da yaratıcının payıdır. Somut gerçeklik ne olursa olsun, yazarın onu muhayyilesinde kurgulama şekli farklı olabilir. Dil açısından parça kapalıdır, zira Şeküre'nin söylediklerinin ilk anlam katmanının altında az önce sözünü ettiklerimiz vardır.

Beyaz Kale gerçeklik düzlemi tek olan bir romandır. Romanın giriş kısmında Hoca ve Venedikli kölesinin hikayesinin tarihi gerçeklere uymadığının, yani kurmaca olduğunun belirtilmesinin ardından tüm metin aynı gerçeklik düzlemi üzerinden ilerler: Hoca ve Venedikli kölesinin birbirine benzeme süreci ve yaşadıkları. Metin boyunca üstkurmaca kısımlar haricinde gerçeklik düzleminin değiştiği görülmez. Roman sadece kendi gerçeklik düzlemi üzerinde tematik açıdan değerlendirilirse, somut gerçeklikten Hoca ve kölesinin fizyolojik olarak birbirine çok benzediği hatta neredeyse birbirlerinin aynı olduğunun kısımların dışında

uzaklaşmadığı görülür. Biçim açısından bakıldığında ise üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı kısımlar haricinde bir kırılma yoktur. Romanı somut gerçeklikten uzaklaştıran unsurlardan biri zamandır. Bazı ipuçlarından dönem anlaşılsa dahi, bundan kesin olarak söz edilmeyişi somut gerçeğin belirsizlik ilkesine göre kurgulandığı gösterir ve bu da tarihi atmosferde yazılan romanın postmodern gerçeklik düzleminde olduğunun bir kanıtıdır. **Beyaz Kale**'yi gerçeklikten uzaklaştıran en önemli unsur ise postmodern söylemdir. Gittikçe birbirine benzeyen iki roman kişisinin kendi benliklerini ve karşı tarafın benliğini sorgulaması ve bunu ifade ediş biçimleri postmodern söylemin ve postmodern karakterizasyonun ürünüdür. Bu da biçimin bir özelliği olarak romanın somut gerçeklikten uzaklaşan ve postmodern gerçekliği kurgulayan tarafıdır.

"Böylece bir dönem, önüme gelen herkese, hikayemi, sanki onu bulmuş değil de, yazmışım gibi, coşkuyla anlattım. Onu ilgi çekici kılmak içim simgesel değerinden, aslında, bugünkü gerçeklerimize değindiğinden, günümüzü bu hikaye ile anladığımdan söz ettim." (B.K., s.9.)

Beyaz Kale'de giriş niteliğinde yer alan metnin amacı tarihi kaynaklardan çıkan metnin kurmaca olduğunu postmodern bir oyunla belirtmektir. Yukarıdaki parça, metnin kurmacalığıyla birlikte, onun somut gerçeklerle olan ilişkisinden dili, anlamı geniş bir biçimde, yani kapalı kullanarak bahseder. Ancak dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır, yazar-anlatıcı ne derse desin karşımızda postmodern bir metin bulunduğunu unutmamak gerekir. Gerçekliği postmodern düzlemde kurgulanan bir romanın somut gerçeklikle ilişkisi doğası gereği uzak olacaktır. Parçanın çıkış noktası ise, bir metnin özünün değişmeyeceği, insan gerçeğinden uzaklaşmayacağıdır. Tüm bunların ifade ediliş biçimi gerçeklik-dil ilişkisi açısından dilin kapalı ve geniş anlam içeren kullanımına dayanır.

Kitab-ül Hiyel tarihi atmosfer kullanılarak yazılmıştır. Romanın bu özelliğinden haraketle yazar, yer yer meddah üslubuyla tarihi atmosfere uygun bir dil kullanır. Bu kısımlarda romanın rivayetlere dayanan kısmı, aynı zamanda da belirsizliğe dayanmış olur ve bazı olaylar belli bir kesinliğin sonucu olarak kurgulanmazlar. Bazı olayların kesin bir sonuca bağlanmaması ya da sebeplerindeki belirsizlik, **Kitab-ül Hiyel'de** tematik unsurların da teknik kadar önemli olmasıyla açıklanabilir. Mesela,

iktidar hırsının roman kişilerine verdiği zarar kesinlik içinde anlatılır. Dolayısıyla, gerçekliğin belirsiz bırakılan kısmı ayrıntı sayılabilecek parçalardır.

"Tarihler, Yafes Çelebi Hazretleri'nin o efsanevi iktidar taşını elleriyle tuttuğunu yazarlar. Bilindiği gibi bu taşa Büyük İskender'de dokunmuştu ve ona dokunan kişi sonsuz iktidarın sahibi olurdu. Bunun yanında o, Köse Recep Efendi, Divane Salim Efendi, Karaaygır Bayram Efendi'nin huzurunda, bu taşın er ya da geç kendi evine yine geleceğini beyan eylemiştir. Müdde-i ömürleri yetmiş üç yıl ve devr-i tahayyülleri kırk yedi yıldır. Başsız gövdesi Kasımpaşa mezarlığında gömülüdür. Toprağının sıtmaya iyi geldiği söylenir." (K.H., s.69.)

Roman, tanımı gereği belli olayların belli sonuçlara bağlandığı bir edebi türdür; postmodern romanlarda sonuçlar ya da olaylar sonuçsuz ve belirsiz bırakılabilir. Ancak her iki şekilde de sonucun özelliğinin tüm metinlerde kullanılan belli bir biçimi vardır. **Kitab-ül Hiyel**'de postmodern romanların belirsizlik ilkesi, deneysel biçimciliğin verdiği özgürlükle farklı bir boyuta taşınmıştır. Yazar-anlatıcı tarihlerden yararlandığını belirtip, hikayenin gerçekliğine yaklaştığı izlenimi verse de aslında belirsizlik ilkesini uygulamaktadır. Yukarıdaki parçada ve romanın bu şekilde yazılan tüm parçalarında, olay örgüsü içinde ayrıntı sayılabilecek kısımlar rivayete dayandırılmış, hikayenin kendi gerçeğinden uzaklaştırılmaya çalışılmıştır. Yafes Çelebi'nin başının ne olduğunun ya da toprağının sıtmaya iyi geldiğinin belirtilmesinin olay örgüsü açısından hiçbir değeri olmadığı gibi, bu ve bunun gibi kullanımla bizi gerçeklik-dil ilişkisine götürür. Dil açık olabilir, ancak üslup gerçekliği yıkar.

"Raviyan-ı ahbar ve nakilan-ı asar, azot paroksitle uyuşturulduktan sonra zekeri kesilen, böylece ölmekten kurtulan Calud'un tam bir ay evden çıkmadığını, sekiz karısının ise sanki evde matem varmış gibi ağıtlar yaktığını, öyle ki, evde ölü var zannıyla başsağlığına gelen konu komşunun güçlükle defedildiğini, olay ister istemez duyulduğunda Yüksek Kaldırım'ın aşiftelerinin gözyaşı döktüğünü yıllarca meyhanelerde, kıraathanelerde ve yeni yeni açılan birahanelerde hikayet etmişlerdir." (K.H., s.111.)

Kitab-ül Hiyel'de gerçeklik düzleminin karakteristiğini oluşturan unsurlardan biri mübalağadır. Calud'un cinsel gücüyle ilgili, romanda mübalağa sayılabilecek pek çok ifade bulunmaktadır. Yukarıdaki parçada da Calud'un karılarının ağıtlar

yakması ve cinsel organının kesilmesinin yıllarca anlatılması gerçeğin mübalağa ile yıkılmasıdır. Meddah üslubuyla birlikte, romanın gerçeklik düzleminin karakteristik kısımlarından biri ortaya çıkar. Dil açıktır, ancak anlamın tek katmanlı olmayıp, mübalağanın gerçekliği kıran bir unsur olması gerçeklik-dil ilişkisini gerçeklik düzleminin değiştiğinin okur tarafından anlaşılıp anlaşılmaması boyutuna taşır.

"Fakat Davud'u kucağına alan adam tam çekip gidecekken durdu ve delikanlıya, 'Siz hayalperest bir zata benziyorsunuz. Ayrıca çok temiz bir yüzünüz var. Bu yüzden beni ziyaret ederseniz evime şeref verirsiniz' deyip kartvizitini uzattı. Hiyelkar delikanlı kartvizitteki şekle, kuyruğunu yutan yılana baktıktan sonra küçük puntolarla basılmış şu ibareleri okudu: 'UZUN İHSAN EFENDİ İmparatorluk Hiyel Nazırı Serapçı Sokak Bayezid' " (K.H., s.136.)

Yazarın, bir roman kişisi olarak, metinde görüldüğü noktalar tematik açıdan, diğer roman kişilerinin mahvına sebep olan hırslarının olumsuzlandığı kısımlardır. Uzun İhsan Efendi, iktidar hırsının tam karşısında, roman kişileriyle bir çatışma unsuru olarak görülür. ''Hayal ehli''olan Uzun İhsan Efendi'nin, sadece varlığıyla bile romandaki gerçeklik düzlemini değiştirmesi gerekirken, o yazarın bir görünümü olarak metnin gerçeklik düzlemiyle uyum sağlar. Dolayısıyla bunun sonucu, iki gerçeklik düzleminin bir araya gelmesinden ziyade tek gerçeklik düzleminde, farklı bir gerçeklik unsurunun bulunması olur.

Puslu Kıtalar Atlası'nın tarihi atmosfer kullanılarak yazılmış olması, dil ve üslup kullanımı bakımından **Kitab-ül Hiyel**'le benzerlik göstermektedir ve iki roman arasındaki gerçeklik kavramının kullanımı da bu nedenlerle benzerlik göstermektedir. Bu romanda da olay örgüsü içinde ayrıntı sayılabilecek kısımlar belirsizlik ilkesine göre kurgulanmış, vakanüvis üslubuyla ifade edilmiştir. Mübalağa da gerçeği mantık sınırlarından çıkarmak için kullanılır. Tek farklı olan Uzun İhsan Efendi'nin gerçeklik açısından işlevinin, gerçekliği iki düzleme ayırmak şeklinde oluşudur.

"Sen gerçekten benim babam mısın? Peki annem kim? Sen kimsin? Ben kimim? Bu evin geçimi nasıl sağlanıyor? Pazara giderken bana verdiğin akçeleri nereden buluyorsun? Günlerce yemeden içmeden nasıl yaşıyorsun? Kimsin sen?

Bünyamin'in cesaret edip babasına bir türlü soramadığı sorulardı bunlar. Cevaplarını bulamadığı sürece yaşadığı bu tuhaf dünyanın, alaca renklerle dolu

devasa bir boşluktan pek farkı olmayacaktı. Bir mesleği olmayan babasını günlerce gizlice takip etmiş, gözlemiş, evi ve adamın esvaplarını defalarca aramış, bununla birlikte onun ne birinden para aldığını, ne de evde gizli bir yerde para dolu bir sandık olduğunu görmüştü. İçinden ne kadarını harcarsa harcasın, babasının kesesi daima akçe dolu olurdu. Ayrıca, babası olduğunu ileri sürmesine rağmen Uzun İhsan Efendi oldukça genç gösteriyordu. Annesinin kim olduğu da ayrı bir muammaydı. Bu belirsizlikler bir akşam Bünyamin'in yüreğini o kadar daralttı ki, düşüncelerinden kurtulup rahatça uyuyabilmek için babasının uyku şerbetinden içmeye karar verdi." (P.K.A., s.47.)

Postmodern olmayan romanlarda, roman kişilerinin hayatının oturduğu somut bir temel vardır. Postmodern olmayan romanlarda genelde roman kişisinin işi, evi, sosyal durumu, ailesi ve arkadaşlarıyla ilgili bilgi verilir. Postmodern romanlarda ise bu bilgilerden birkaçı verilir ya da tematik açıdan önemi olduğu derecede kullanılır. Yukarıdaki parçada Uzun İhsan Efendi'nin varlığı gerçeklik düzlemini değiştirmekle birlikte o düzlemi sorgular. Dil, hem postmodern bir söylemi ifade etmekte hem de geniş bir anlama işaret etmektedir. Parçanın esas anlamı dilin ilk katmanından çıkarılamaz.

Yukarıdaki parçada, metnin kendi kurguladığı gerçeklik düzleminden çıkılır ve üstkurmaca düzleme geçilir. Belirsiz kalan noktalar, Bünyamin aracılığıyla sorgulanırken aslında okuyucunun metni sorgulamasının yolu açılır ve metnin bir kurgu olduğu hatırlatılır. Bunlardan çıkması gereken anlam ise, aslında sorulan soruların cevabı olmadan da bir roman metninin kurulabileceği, gerçekliğin metnin yorumuna göre yeniden yaratılabilineceğidir.

"Nihayet, Şam yakınlarında bir kasabaya geldiğinde köylünün biri ona, tam yedi yıldır uyuyan ve karısı tarafından köy köy dolaştırılıp meraklılarına üç mangır karşılığı teşhir edilen bir evliyadan bahsetti. Anlatıldığına göre karısı, uyuyan adam sayesinde hatırı sayılır bir servet biriktirmişti. Arzu edenler, bu mucizeyi kasaba dışında kurulan çadırda bizzat görebilirlerdi."(P.K.A., s.228.)

Puslu Kıtalar Atlası'nda mübalağanın kullanıldığı kısımlar, romanın kendi gerçeklik düzleminin bir parçasıdır. Romanın somut gerçekliği kıran karakteristiği bu şekildedir. Yukarıdaki parçada, dil de açık ve anlaşılırdır.

“Ne var ki ben, kendimle ilgili bazı meseleleri hala çözebilmiş değilim. Rendekar düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata’da Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir’de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş ve hangimiz gerçek? Düşünüyorum, o halde ben varım. Düşünen bir adamı düşünüyorum ve onun, kendisinin düşündüğünü bildiğini düşlüyorum. Bu adam düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ve ben, onun çıkarımının doğru olduğunu biliyorum. Çünkü o, benim düşüm. Varolduğunu böylece haklı olarak ileri süren bu adamın beni düşlediğini düşünüyorum. Öyleyse, gerçek olan biri beni düşlüyor. O gerçek, ben ise düş oluyorum.” (P.K.A., s.237.)

Romanın sonunda yer alan yukarıdaki parça hem metnin kendi gerçeklik düzleminin değiştiği hem de bir kavram olarak varlığın sorgulandığı düzlemdir. Denebilir ki, yazarın metinde görülmesiyle gerçeklik kırılmış, varolma hadisesinden bahsedilmesiyle de somut gerçekliğe yaklaşılmıştır. Parçada postmodern bir söylem olarak varlığın sorgulandığı kısımda dil kapalıdır. Çünkü sadece somut gerçekliğe ait bir kavram olarak varolmak değil, aynı zamanda bir metinde yazarın varlığından da bahsedilmiştir.

Gece’de gerçeklik düzlemleri çok keskin bir biçimde birbirinden ayrılmıştır. Üstkurmacanın sık bir biçimde kullanıldığı romanda, okuyucusunu kurgu sorunlarına ortak eden yazar, metnin kendine has gerçekliğini sık sık kırar ve düzlemleri iç içe geçirir. Denebilir ki, diğer romanlar içinde gerçekliğin kurgulanmasının biçime en çok yansıdığı roman **Gece**’dir.

“Dipnot (!) (S.)

Beni susturmak istemiş gibi bir halin var. Daha doğrusu, kitabının dışına atmak istemiş gibi. Ne ki, kişilerin gerçek örnekleri ortaya çıkınca yazarların yapabileceği pek bir şey kalmıyor. Ne rahat, değil mi? İstediğine istediğini yaptırmak, söyletmek… Yapıntı yazarının özgürlüğüne bir diyeceğim yok, yok da, gerçek kişileri yazılarınızın kişisi haline getirirken, örneklerinizin, bu biçimde kullanılmağa karşı koyabileceklerini hiç mi düşünmezsiniz? Bilirim; bizim yazdığımız kalır, gerçek örneklerimizse ölür gider, hiçbirinin – önemli kişiler bile olsalar- bizim

kişilerimiz ölçüsünde ‘gerçekliği’ yoktur, dersiniz. Gerçekten öyle mi ama?” (G., s.157.)

Yukarıdaki parçada bir metinde yazarın hakimiyeti ve roman kişilerinin somut hayatın ne derece yansıması olabildiği konu edilmiştir. Yani parça hem içerik hem de biçim açısından gerçeklikle ilgilidir. İki gerçeklik düzleminin iç içe geçmesi ise yazarı ve roman kişisinin karşılıklı gelmesiyle sağlanmıştır. Buna benzer bir durum **Gece Dersleri**’nde yazar-anlatıcının gençliğiyle diyaloğunda vardır. Ancak orada yazar-anlatıcı yazma sürecini vermekle birlikte tematik bir hususa işaret eder; burada ise doğrudan doğruya bir kurgu sorunu çerçevesinde karşılıklı gelme söz konusudur. Üstelik bu karşılıklı gelme biçimsel olarak gerçekliği kırmakla birlikte, içerik açısından da gerçekliği tartışır. Bu tartışmada ise roman kişilerinin gerçekliği ironik bir biçimde irdelenir ve sorular cevapsız bırakılır. Okuyucunun kafasında belirmesi istenen husus roman kişilerinin, kurmaca içindeki gerçekliğinin somut hayattaki kişilerle ne kadar uyumlu olduğudur. Gerçeklik-dil ilişkisi açısından bakıldığında parçanın anlamı geniştir ve dil kapalıdır.

“Gece, yazdığım gibi, ağır ağır yayıldı ovaya, sonra tepeleri de boğdu. Yer altı saraylarından söz ederken, birtakım büyük yapıların bodrum katlarında, beden eğitimi yapıldığı, çeşitli oyunlar oynandığı anlatılan salonları düşünüyordum. Bir masal havası içerisinde anlattıklarım karşısında kendime de, okurlarıma da –kimlerse bunlar… Bu yazdıklarımı birileri okuyacakmış gibi davranıyor muyum gerçekten? Yoksa…- anlatılana inanmamak hakkını tanımış, bu hakkı tanımak için uğraşmış olmuyor muydum?” (G., s.161.)

Postmodern olmayan romanlar, postmodern romanlara göre daha inandırıcı olarak nitelenebilir. Zira postmodern romanlar gerçek hayatın gerçek algısını kurgulamadıkları için inandırıcılık meselesi görecelidir Gerçi şunu da belirtmekte yarar vardır: Postmodern romanlar gerçeğin biçimini yeniden kurgularlar, romanların içeriğinde insanın ve hayatın özü bulunmaya devam eder. Parçada dolaylı bir biçimde somut gerçekle kurmaca gerçek arasındaki ilişkiden bahsedilir. Postmodern metin, kurmaca konusunda postmodern olmayan metinden farklı bir sistem izlediğinden, inanılmayacak bir içeriği olduğundan değil, ancak okuyucuyu serbest bırakan bir tarzı olduğundan gerçeğin göreceliliğinin işlev kazandığı bir metin türüdür.

“Bir uzmandım ben, o her şeyi yapar görünen kişinin ardındaki yaptırıcı; kararları verdiren, düşünceleri düzene sokan, işlenecek düşünceleri, kullanılacak sözleri bulup çıkaran kişi …Pek az kimse bilir bunun ne demek olduğunu. Perdenin önünü tek dünya sanır çoğu insan. Oysa perdenin ardında, ipleri ellerinde tutanların dünyasını bilenler, yalnız, ipleri ellerinde tutanlardır.” (G., s.211.)

Sonuç olarak incelediğimiz tüm romanlarda gerçekliğin, postmodern söylemle ilişkili olarak ve bir teknik olarak romanlarda iki şekilde kullanıldığını görebiliriz. Gerçekliğin, postmodern bir söylem olarak kullanılması, dil-gerçeklik ilişkisinde anlam açısından önem taşır. Dilin işlevi o anlamın ifade edilme şeklinde somutlaşır. Anlatıcının ya da roman kişisinin gerçekliği algılayış şeklinin ifade edilme şeklinin kapalılığı dilin buradaki rolünü belirler.

Gerçekliğin bir teknik olarak kullanımı, gerçeklik düzlemlerinin geçişi esnasında dilin üstlendiği görevle ilişkilendirilerek gerçeklik-dil ilişkisi arasındaki bağ kurulabilir. Söz konusu bağ, dilin anlamı alt katmanlarda saklamasıyla sağlanır. Denebilir ki, postmodern romanlarda gerçeklik unsuru başlı başına yeni bir teknik ve söylem olduğundan, dilin kendine has kullanımı ortaya çıkar.

2.4. Postmodern Romanlarda Olay Örgüsü-Dil İlişkisi:

Postmodern romanlarda olay örgüsü, kurgunun biçim ögeleri ve tematik ögelerinin ortak noktasıdır. Postmodern düşüncenin bir ürünü olarak, gerçekliğin parçalı algılandığı savı, postmodern romanlara olay örgüsünün biçim değişikliği olarak yansır. Bu biçim değişikliği de romanın temasına etki eder. Dil de, olay örgüsünün tema ve biçim arasındaki bağının mahiyetini belirler.

Postmodern olmayan bir romanda olaylar, neden-sonuç ilişkisine dayanır. Geriye dönüşler ve ileriye sıçramalar olsa dahi romanda kurgulanan her olayın bir nedeni ve bir sonucu, olaylar arasında ise açıkça görülebilen bir bağ vardır. Postmodern olmayan bir metni okurken elbet bazı anlamlar gizli kalıp, okuyucu tarafından aydınlatılamayabilir; ancak olaylar arasındaki bağ çözülmesi kolay niteliktedir. Bu tarzın okuyucusu hiç zorlanmadan olayları ve neden-sonuç ilişkisini takip edip, anlamlandırabilir. Postmodern olmayan romanlarda söz konusu olan bu durum, gerçekliğin belli bir düzende algılanabildiği düşüncesinden ve temanın metnin içeriğinden daha önemli olmasından kaynaklanır. Edebi bir metinde dış dünyanın

gerçeğini ‘yansıtma’ çabası varsa olay örgüsü, zaman tekniğinin kullanımıyla bölünse bile o gerçeğe uygun bir biçimde organik bağı kolay çözülebilir nitelikte olur. Üstelik esas amaç romanın biçimi değil, temasıdır. Dolayısıyla olay örgüsü temayı gizler ya da kolay anlaşılır hale getirir. Postmodern romanda ise olay örgüsü temaya değil, tema olay örgüsüne hizmet eder.

Tema-olay örgüsü ilişkisi, bazı postmodern romanlarda olay örgüsü dil ilişkisinin oluşmasına kaynaklık edebilir. İnceleyeceğimiz romanların bir kısmında olay örgüsünün organik bağının anlaşılabilmesi, daha doğrusu olay örgüsünün parçalı kurgusunun takibi için anlam katmanları içinde saklanan tematik bağın bulunması için dile bakmak gerekecektir. Çünkü o anlam katmanları postmodern metinde dilin hakimiyetindedir.

Olay örgüsü postmodern romanda, biçimsel açıdan parçalıdır. Bunun nedeni gerçeklik algısıdır. Sonucu ise organik bütünlüğün bozulmasıdır. Ancak organik bütünlüğün bozulması demek, metnin dağılması ve parçaların birbirine hiç bağlanmaması demek değildir. Romanda olay örgüsünün bütünlüğü bozulmuş olabilir, postmodern romanın doğası gereği bu çok normaldir. Olay örgüsünün parçalarını birleştirmek ve bütünlüğü sağlamak biraz da okuyucunun dikkatine kalmıştır. Yani metnin geneline bakıldığında bütünlük söz konusudur, sadece bunu teknik açıdan ve tematik açıdan takip etmek gerekir.

Gece Dersleri, olay örgüsünün çok parçalı olduğu bir romandır. Dört bölüme ayrılan romanda, bölümler kendi arasında belli bir bütünlüğü oluşturmakla birlikte, romanın geneline bakıldığında olay örgüsünün karmaşık bir yapıda olduğu görülür. “Proust ile Joyce’un Bergson’un süre(duree) kuramında geliştirdikleri yazınsal söylem biçimi, bireysel iç yaşantının, zaman ekseni boyunca, geçmiş-gelecek-şimdi arasında sürekli bir bilinç akışı düzeninde aktarılmasıdır. Ağır basan, bilincin öznelliğidir. Kişilerin yaşadığı çevreyle ilgili nesnel ayrıntı bile, öznel bilinç akışından yansır okura. The Alexandria Ouartet’te Durrell ise, çok sayıda roman kişisinin değişik niteliklerle aşamalar gösteren sevgi ilişkileri dile getirirken bireysel bilinçlerin akışını, yalnız zaman ekseniyle koşullandırmaz, bilinç verilerini uzamsal bir düzende, parça parça, yan yana, dağınık sunar.’’[49] Olay örgüsünün parçalı olması, romanın temasıyla alakalıdır. Geçmişiyle hesaplaşan ve pişmanlığını üstünden

[49] Akşit Göktürk, Okuma Uğraşı, YKY, İstanbul 2001, s.87.

atamayan yazar-anlatıcının zihni, geçmişten gelen görüntülerle dolmuştur ve karmakarışıktır. İşte bu durum, tam manasıyla romanın biçimine yansır. Geçmiş, romanda görüntüler halinde kesik kesik kurgulanır. **Gece Dersleri**'ni anlama süreci bu nedenle zordur, anlam parçalarını dikkatlice takip etmek ve yorumlamak gerekir. Olay örgüsü-dil ilişkisi ise çağrışımlara dayanan karmaşık yapının anlam parçalarında başlar. Dil, anlam parçalarının bağını gizlediğinden olay örgüsünü bir bütün olarak algılayabilmek için kapalı dilin ardındaki anlamı çözmek gerekir.

"On sekiz yılın taze fidanıydım. Adım da zaten Gülfidan'dı. Yan yana oduncularla eski yazlık sinema sokağında, küçük bir gece odasında toplaşmış kırk kadına karıştım. Kim olduğum sorulduğunda, kırk kadının gözlerinin içine duygulu bir kuşun resmini astım. Kuşun başını usulca yana büktüm. 'Kadınların yalnız olduğu bir evden geliyorum.' diye inledim. Yaprakların ılık bir rüzgarın etkisiyle hışırdadıkları bir ilkbahar günü, öğleden sonraydı. Belleğimde saklı duran mahrem bir görüntüyü kırk kadının merak dolu bakışlarına uğradığımdan güneş ışığına çıkardım. Gece odasında toplaşmış oturanlar, soluk çırparak taş bir mutfakta kanayan parmağına ağlayarak bakan genç bir kadının solgun suretine eğildiler. Kömür karası saçlı annemin bir hayat boyu parmaklarını yüzlerce kez bıçakla kesip kanattığını, bir ucunu dişlerine taktığı renkli basma parçalarını kanayan parmaklarına ağlayarak sardığını anlattım." (G.D., s.7.)

Gece Dersleri, olay örgüsü açısından karmaşık bir metin olmasının yanı sıra çağrışımlara dayanan anlam parçaları sebebiyle de anlaşılması zor bir metindir. Yukarıdaki parça bunun tipik bir örneğidir. Örgüte girişi anlatılan Gülfidan'ın örgüte girişinden başka ve onunla uzaktan ilişkisi olan şeyler de parçaya dahil olmuştur. Parça içinde bir cümleye sığdırılmış olsalar da, bu anlamlar romanın ilerleyen kısımlarda parçalı olay örgüsü içinde anlamı takip etmeye yardımcı olacaklardır.

Örgüte katılmasını ve sadece o anda odada olanları anlatmak yerine yazar-anlatıcı kim olduğunu anlatmayı tercih eder. Eğer bu metin postmodern olmasaydı muhtemelen bu tarz bir parçada anlatıcı, önce yeni girdiği ortamı tanımlayacak, ardından da oradaki insanlar hakkındaki izlenimini verecekti ve orada ne olduysa onu anlatacak, mekanın ve zamanın sınırlarından çıkmayacaktı. Yukarıdaki parçada ise bunun tam tersi söz konusudur. Anlatıcı, örgüte katılma gecesinde, romanın ilerleyen kısımlarında tematik açıdan olay örgüsünü takip etmeyi kolaylaştıracak anlamları

verir. “ ‘Kadınların yalnız olduğu bir evden geliyorum.’ diye inledim.” Cümlesi kilit anlamı barındırır. Zira, romanın ilerleyen kısımlarında anlatıcı annesiyle yaşadığı zor zamanları da anlatır ve onların yalnızlığı da çatışmaları da hüzünlü bir taraf barındırır. Parçanın sonunda ise annesinden bahseden anlatıcı, annesinin parmaklarını kesip kanatan bir kadın olduğunu söylediğinde dil kapalıdır, çünkü bu cümle romanın ilerleyen kısımlarında anlam kazanacaktır. **Gece Dersleri**’nde anne önce çatışılan ve örgüte katılan kızı tarafından üzülen, sonra anlaşılan, özlenen ve pişmanlığı arttıran bir roman kişisidir. Romanın ilk cümlelerinde parmağını kesen bir kadın olarak nitelendirilmesi bu yüzdendir.

Gece Dersleri’nde imgeli kullanımın dilin kapalılığını yoğunlaştıran bir unsur olduğunu söylemiştik. Yukarıdaki parçada geçen ‘’Kim olduğum sorulduğunda, kırk kadının gözlerinin içine duygulu bir kuşun resmini astım.’’ cümlesi de böyle bir cümledir. Anlatıcının hüzünlü halinin örgütteki kadınlarla hiçbir alakası yoktur, hüzün duygusu roman metninin tamamına yayılmıştır. İfade ediliş şekli ise tek bir cümledir. Dili kapalı hale getiren de **Gece Dersleri**’nde bu durumdur.

“Kışın ortasında akşamın bir vakti, köpek karı, karın köpeği, kendi yangın ağzımdan çok köpeklerin ağzına layık bulduğum ilk kar, o benim gittikçe karalanan halime aldırmaz beyazlığı ve hafifliğiyle Türkçesi yağdı. Gökyüzü meleklerinin benim hatırım için kar taneciklerini o yıl eflatun rengine boyayacaklarına inanmıştım. İçimde hiçbir kuşkuya yer bırakmaksızın…Artık Sekreter Rüzgar kod adıyla durup duran kalıbımın içinde azar azar küçülerek yok olacağımı anladım ve korkarak ağladım. Kocam ellerimi ellerine alarak, ‘Ya oyun olsun diye küsecek kar aradın,’ dedi, ‘ya da eşek durumun sahiden umutsuz.’ Köpeğin karı ıpıldanarak sokak lambalarının altına yağarken, alnının bana acıyan kırık çizgilerine baktım, canımın ta en içinden, ‘Umutsuz! Umutsuz!’ diye iki çığlık alıp attım ve gözlerimin kapaklarını küt diye kapattım.” (G.D., s.15.)

Gece Dersleri’nde parçalı olarak ilerleyen olay örgüsüne yukarıdaki parça karakteristik bir örnektir. Öncesindeki ve sonrasındaki parçalara bakıldığında, yukarıdaki parça biçimsel açıdan ve tek başınadır, ancak anlam parçalarına bakıldığında romandan kopuk olmasının imkansız olduğu ortadadır. “ Artık Sekreter Rüzgar kod adıyla durup duran kalıbımın içinde azar azar küçülerek yok olacağımı anladım ve korkarak ağladım.” cümlesi parçanın anlam yükünü üstlenir ve parçanın

anlamı tamamen bu cümleyi doğrular. Bu cümlenin dili oldukça açıktır, ancak çevresindeki imgeli kullanımlar parçanın dilini kapalı hale getirir. Örneğin kar, bir imge olarak Gülfidan'ın ruh halini anlatır. Parçanın başında bulunması ve esas açıklamanın sonra yapılması da anlamın bulunmasını zorlaştırır.

"Mukoşka, ah Mukoşka… benim güzel kız kardeşim, papatyam, kıvırcık güvercinim. Kanatlarının altından öpmek istiyorum, niçin? Hiç sevişmeyecek miyiz seninle, söyle. Biliyorum, gözlerinin beyazını pembeye boyayarak, 'Bilmem, belki de sevişiriz diyeceksin, 'sabahları ağlayarak yürüdüğümüz merdivenli sokağın şerefine…' Allah aşkına anlat bana, geçmişte özleyeceğimiz ne var? Kırpık kırpık zaman parçalarının, bir sürü cinnet resminin ortasında ne gezinip duruyorum ben." (G.D., s.19.)

Üstkurmaca özelliği olan yukarıdaki parçada "kırpık kırpık zaman parçaları" ve "bir sürü cinnet resmi" romanın olay örgüsünü tanımlamaktadır. Metin tam da yazar-anlatıcının tanımladığı biçimdedir. Dört ana bölümün içi de kendi içinde yarım hatta çeyrek sayfalık bölümlere ayrılmıştır. Her biri birbiriyle ilişkili olmakla birlikte, kendi içlerinde ayrı bir anlamı da barındırır.

"Parkamın cebinde devletle devrim, gözlerimde alev gibi iki bebek, en son çıkan ideolojik marşları söylemeye gidiyordum. Bir yılını daha başımdan devirmiş olarak hayatımın. Burjuvazi domuz! Yaşım da zaten on dokuz. Saçım başım ıslak. Kırılmaz kemikten taraklarla tarıyordum sabah ve akşam, kabarmış bir yün yumağı gibi yumuşuyordu kalbim aşktan. Halkımız için inim inim inliyordum. Kendimi usulca güneşe tuttum, kirpiklerimi süzüp baktım, kırık bir cama benziyordum. Dağıldı parmaklarım havaya, kısa bir müddet bayrak direkleri gibi çakılı kaldı kollarım omuzlarımda, kısa bir müddetten sonraysa yollarına düştüm cehennemin cam.

Annemin hatırası cam, senden korkmayan kafir! Kıymetini bilmedim ah!.. Bu küçük gece odasının tabut kadar büyük mutfağındaki fısıltılar, kuruntular, güvensizlikler sana kurban olaydı. Ruhumun yüzüne karanlık sinekler gibi doluşmaz olasıcalar. Çığlıklar ve düşler için amma delik açılmış kulaklarımda." (G.D., s.71.)

Gece Dersleri'nde bazı olayların bir sonucu yoktur. Yukarıda, ilk paragrafta bir militan olarak görevini yapan Gülfidan'ın kısa bir zamanı anlatılır. Paragrafın sonunda ise örgüt hayatına kapalı bir dille eleştiri yapılmıştır. " Burjuvazi domuz!" cümlesi dilsel bir kırılmanın ürünüdür. Parçanın içinde aniden ne olduğu

söylenmeden ortaya çıkar. Söz konusu hitap, büyük bir heyecanla marş söylemeye giden Gülfidan'ın ideolojik söylemidir. Parçanın devamında kapalı bir dille örgüt eleştirisi, Gülfidan'ın olumsuz durumu aracı edilerek yapılır. Onu cehennemin cam yollarına götüren nedenler imgelerle anlatılır ve dil daha yoğun bir biçimde anlamı saklar.

Parçanın ikinci paragrafı ise roman karakteristiğine uygun bir geçiştir. İkinci parça cam imgesinin yaptığı çağrışımla anneden bahsedilir. İki parça biçimsel açıdan-dilin ilk anlam katmanına göre- kopuk durmasına rağmen, içeriğinde örgüt hayatı sebebiyle annesiyle çatışma yaşayan Gülfidan'ın pişmanlık söylemi vardır.
" Çığlıklar ve düşler için amma delik açılmış kulaklarımda." cümlesi roman metninin tamamı düşünüldüğünde geniş bir anlamı ihtiva eder. Yazar-anlatıcının yazma süreci boyunca durumu bu cümledeki anlamla örtüşmektedir. Yani yukarıdaki parça kendi içinde diğerlerinden farklı bir olayı ve durumu anlatmakla birlikte, anlamı geniş olup, barındırdığı çağrışımla olay örgüsü içindeki yerini bulur.

"Yüce sınıfımız için, kendi düşlerine tutulan insanların çektiği acıyı, reddedilmenin yüreklerinde yaktığı ateşi düşündüm. Saç kıvrımlarında güvercin saklayan kadın afişlerinin kül oluşunu…Karanfil yapraklarının kuruyup dökülüşünü ve yoksul kadınları büyülemek için sunduğum bedenimin ruhuma yönelttiği öfkeyi…

Gözlerimin önünden bir çırpıda silinip giden masal kuleleri, zümrüt-ü anka kuşları, gidenlerin geri dönmediği yol ağızları, cin padişahları, gökyüzünde açılan pencereler, o pencerelerden evde kalmış kız hüznüyle bakan, kirpiklerinde renkli pullar gördüğünü babamın yeminle söylediği upuzun saçlı cinsel özlemler, bedenimin ruhumu hırpaladığı gecelerden birinde, ay ışıklarıyla pırıl pırıl yıkanmış olaraktan camları doldurdular. Belleğim, kışkırtıcı bir canavarın yerdeki ağzına doğru uzattı beni. Bedenim ondan kopup giden on yılın, tenindeki pürüzlerin, hızla eskittiğim, ıpılık kıvrımlarında saklı sırların bedelini istedi. Kesin, kanlı bir intikamın peşindeydi." (G.D., s.80.)

Yukarıdaki parçada, iki paragraf arasında biçimsel bir bağ yoktur. Örgüt hayatının yol açtığı olumsuzluklar sebebiyle yıkılan hayalleri ve geldiği noktayı anlatan yazar-anlatıcının pişmanlığını anlayabilmek için hem romanın önceki kısımlarında dikkatli bir okuma yapmış olmak hem de dilin anlam katmanlarına

ulaşmak gereklidir. Yıllarca örgüt için çalışan Gülfidan'ın bedeninin ruhundan hesap sorması imgeli bir dille anlatıldığı için anlam daha da kapalı hale gelir.

Ormanda Ölüm Yokmuş, olay örgüsünün kurgulanışı bakımından **Gece Dersleri'**nden çok farklıdır. **Ormanda Ölüm Yokmuş**, teması biçimin durağanlığına kaynaklık eder. Söz konusu durağanlık, olay örgüsüne de yansır. Metinde karmaşık olan olay örgüsü değil, roman kişilerinin zihnidir. Metin içinde aniden Emin'in defterine geçilmesi ve geri dönüş tekniğinin kullanılması da olay örgüsünü karmaşık hale getirmez. Zaten postmodern bir metnin anlamının kapalı olması için olay örgüsünün karmaşıklığı etken olmayabilir. **Ormanda Ölüm Yokmuş**'da olay örgüsü-dil ilişkisi **Gece Dersleri**'yle olay örgüsünün kurgulanma biçimi farklı dahi olsa, ona benzer şekildedir. Ormanın içinde ve roman kişilerinin hayatında akıp giden hikayenin anlamını çözebilmek, için anlam parçalarını takip etmek ve onları çözmek gerekir. Aksi takdirde belli bir düzeni olsa da olay örgüsü okuyucunun zihninde kopuk hale gelecektir.

"Zümrüt'ten ayrı, bir başına yaşadığı aşkı, kendi kendine öyle büyütmüştü ki sonunda nasıl olup da ayakta kalabildiğine yalnızca Yasemin değil, kendisi de şaşar olmuştu. Direncini, geçmişte üstlerine çöken dertsiz havaya, bundan duyageldiği bunaltıya bağlıyor, sevinerek acı çektiğini yineleyip duruyorsa da, ağlamaktan sol gözkapağı fark edilir biçimde aşağı düşmüştü ve aylardan beri bedeninde, kimi zaman göğsüne, kimi zaman boynuna vuran sinirsel kaynaklı –herhalde öyleydi –bir ağrı dolaşıyordu. Aralarında, bu ağrının şiddeti, gözyaşlarının yoğunluğu ve inlemelerinin derinliğiyle ilgili konuşmalar geçiyor, Emin ölüp gitme yürekliliğini gösteremediği için çok utandığını söylüyordu. Ama asıl gücüne giden –yaşıyor olması neyse de- rüyalarında değiştiğinden, acılarından kurtulduğundan söz etmesiydi ki bu ona ne yapsa kaçamayacağı bir şeyi, bedensel arzularını sonsuza dek bastıramayacağı gerçeğini anımsatıyordu.

Başlarını kaldırıp yükseklerde uğuldayan rüzgarı dinlediler. Yasemin'in yüreği arkadaşlıklarının duygusuyla dolarken –yüzüne bir gurur hoşluğu yayılmıştı yine de –Emin geri geri kayıp bir ağacın gövdesine dolandı. Kestane! Bir an bakışları çarpışacak gibi olduğunda Yasemin ürpererek başını önüne eğdi. Emin'in gözlerini kara bir hayranlık bürüyordu ormanda." (O.Ö.Y., s.25.)

Ormanda Ölüm Yokmuş'da roman kişilerinin psikolojisi, duyguları, geçmişi bir mekan olarak ormanda olanlarla koşut gider. Yukarıdaki iki paragraf ise anlam açısından birbirinin devamıdır. İlk paragrafta Emin'in Zümrüt'le ayrılmasının ardından ruhunda ve bedeninde yaşadığı olumsuzluklarla ikinci paragrafta Yasemin'in Emin'den bakışını kaçırması arasında bağ vardır. Ormanda oldukları süre içinde Emin ve Yasemin arasında bir aşk sezilir. Bu aşkın olay örgüsünde sonu belirsizdir; ancak ormanın içinde, gerçekten sıyrıldıklarında aşk, onların arasındaki ilişkiyi yönlendiren etkenlerden biri olur. Parçada bu durum doğrudan verilmemiş, anlamın derinliklerine saklanmıştır. Onları bu duygudan çıkaran, hatta roman boyunca bazı duyguları, düşünceleri kesen ise hep ormandaki bir şey olur.

Parçanın ilk paragrafında anlatılanlar uzun bir zamanın kısa bir parçaya sığdırılmasının örneğidir. Burada önemli olan geçen aylardan beri süregelen aşk acısının yaptıklarından ziyade, içindeki bulundukları an içinde karşılık geldiği anlamla olay örgüsü içinde yer almasıdır.

"Karanlığı resmet!.. Korku insanın karanlıktan geldiğini anımsamasından doğuyor.

O böyle yitip gittikten sonra üstüme bir çekingenlik geldi, dışarı çıkmaya korkuyorum, Yaşar'ı gece karanlığında şöyle bir dolaştırıp getiriyorum, ikimiz de hasta gibi olduk, köpek yemiyor, içmiyor, bir akşam arkadaşlarımdan biri geldi, Övgü, ona kapıyı açarken kaçtı Yaşar, birlikte arkasından koştuk ama yakalayamadık alçağı, sokağın köşesini dönüp kayboldu… Övgü'yü de son görüşüm…Çocuk öldü, intihar etti üç dört gün sonra, vedalaşmaya gelmiş meğer, hiçbir şey hissetmedim, bir inşaatın tepesinden atmış kendini…

'Bir kitapta okudum, bunlarda ışığa ayarlı kilit hücreleri var,' diyerek uzaklaştı Yasemin, 'ne saçma, yapraklarını ışığın şiddetine göre açıp kapatıyorlarmış…Hani sen mi söylemiştin, adamın biri yaprakların ağaçların sesi, dalların sözcük olduğunu öne sürüyormuş ya, ben de bunu okuyunca yaprakların ağaçların gözleri olduğunu düşündüm.' "(O.Ö.Y., s.49.)

Yukarıdaki parçada, üç paragraf biçimsel olarak birbirinden bağımsız görünür, ancak hepsi karanlık ve korkuyla ilgilidir. Emin'in defterinde korkudan kaynaklanan kaçış duygusu vardır; korktuğu için de karanlığa sığınır. Karanlığı resmetmekse parçaya göre korkuyla yüzleşmektir. Emin bu korkuyla yüzleşemez. Metnin tamamı

düşünüldüğünde kaçış ve korku duygusu önemlidir. “Karanlığı resmet!.. Korku insanın karanlıktan geldiğini anımsamasından doğuyor.” cümlesi ise olay örgüsü açısından önemlidir. Zira olay örgüsünün bazı kilit noktalarında kaçış ve korkunun türevleri vardır. Üçüncü paragrafta da ilk iki paragrafın, romandaki nesnelere yansıması vardır.

“ ‘Hem ışığa esir olduk diye üzülüyorsun, hem de ışığı kendinde tutmak istiyorsun.’

‘Neden olmasın, Yasemin, yönümüz karanlıktan ışığa doğruysa, ışıktan sonra peki, ne geliyor diye düşünemez miyim? Bunun için ışık olmak istiyorsam…Anlamıyor musun, karanlığı unutamadığımız için geri dönüp ölüyoruz belki diyorum.’ “ (O.Ö.Y., s.55.)

Romanın az önce incelediğimiz parçasında karanlıktan bahsedilmişti. Yukarıdaki parçada da aynı düşüncenin devamı vardır. Az önce bahsi geçen Övgü’nün belirsiz bırakılan ölüm sebebi bu parçada açıklanır: Emin’e göre insanlar karanlığı unutamadıkları için ölmektedirler. Dil açısından ise parça kapalıdır, zira Emin’in ölmekten bahsettiği sadece bedensel bir ölüm değildir; ormanda aradığı ise bu ışıktır.

Bin Hüzünlü Haz, olay örgüsü zamansal açıdan düzenli kurgulanmış bir romandır. Yazar-anlatıcının metnini kurgulama süreci, parçalıdır, ancak bu parçalılığı sağlayan zaman değil, bir metni kurgulama sürecinin yazar-anlatıcının zihnindeki oluşum sürecidir. Aslında yaşadığı tüm olaylar hayali olan anlatıcının tek gerçeği kurgulama sürecidir. Bu nedenle hayali olaylarla anlatıcının yazma süreci hakkındaki düşünceleri, yorumları iç içe geçer; olay örgüsündeki parçalılık bundandır. Olay örgüsü romanda çok hızlı ilerler, hareket çok olduğundan dolayı da hayali anlam parçalarının içindeki gerçek anlam parçalarını kaçırmamak önem taşır. Dil-olay örgüsü ilişkisi bu noktada devreye girer: Olayları anlamlandırmak ve zincirler arasındaki mantığı keşfetmek gerekir.

“Sonra, ben, bakar bakmaz gözden yitirdiğim kapıların, yarısı yok olmuş vitrinlerin ve havada uçuyormuş gibi gözüken kirli duvarlarla bira kasalarından oluşmuş dağların arasından geçip ürkek adımlarla başka sokaklara doğru yürüdükçe, ancak yanıma iyice yaklaştıklarında tamamlanabilen hayal meyal insanlar çıkıp geliyordu bu sisin içinden. Savaş kurbanlarına benzeyen, kolu bacağı eksik, burnu kulağı kopuk, sesi soluğu kısık, ya da şekli şemali bozuk, eciş bücüş insanlardı

bunlar ve ben her defasında onlara bakarken, acaba içlerinden biri Alaaddin olabilir mi diye düşünüp heyecanlanıyordum. Heyecanlandıkça da, ister istemez daha dikkatli bakıyordum tabii; sisin içinde yavaş yavaş beliren alınları, şakakları, kulakları, çeneleri tıpkı bir kaşif gibi meraklı gözlerle uzun uzadıya inceliyor ve onlara kendimce birtakım anlamlar yüklemeye çalışıyordum.

Bazı alınları, hiç kimsenin tahmin edemeyeceği kadar kederli buluyordum sözgelimi ve onların üzerindeki çizgilerin derinliklerinde, kimi zaman bebekler gibi mışıl mışıl uyuyan, kimi zaman toparlanıp ayağa kalkmak istercesine kımıldanan, kimi zaman da iri iri gözlerle bana bakıp duran çeşitli hikayeler görüyordum. Hikayeden çok hikaye görme arzusuna benzeyen, belli belirsiz, küçücük küçücük hikayelerdi bunlar. Soluk alıp verişleri yok, duruşları yok, okunuşları yok gibiydi… Gene de ben öyle baktıkça, iki yana doğru akan alın çizgileriyle birlikte varıp şakakların üzerinde köpüre köpüre beyazlaşıyorlardı sanki; oradan sisin beyazlığına taşıyorlar, belki sokakları sis kıvamıyla adım adım dolaşıyorlar, dolaşırken kavrulmuş soğan kokularından şarkılara, cam bardaklardan kırık kalplere, çerçöp dolu köşelerden hayallere, vitrinlere ve siren seslerine kadar her yere her şeye bulaşıyorlar, ardında da şehrin, insanların, eşyaların, seslerin ve kıpırtıların hikayeleri arasında hiçbir iz bırakmadan, sessiz sedasız, neredeyse dokunaklı bir şekilde kaybolup gidiyorlardı.” (B.H.H., s.59.)

İlk paragrafta metnini arayan anlatıcı ve bir sürü görüntünün arasından geçen anlatıcı, ikinci paragrafta birden kendi yazdığı hikayeyi tanımlamaya başlar. Çoklu bir düzlemden tekli bir düzleme geçer. Bu durum romanın olay örgüsünün kurgulanışının karakteristiğidir. Roman boyunca hikayesini arayan anlatıcının zihnindeki görüntülerin ve hikayesinin mahiyeti bir arada ilerler. Parçada da önce sisin içinde silik insanlar gören, yani buluş aşamasında olan yazar-anlatıcı sonra yazmaya başladığında sadece kendi hikayesinden bahseder: “Hikayeden çok hikaye görme arzusuna benzeyen, belli belirsiz, küçücük küçücük hikayelerdi bunlar. Soluk alıp verişleri yok, duruşları yok, okunuşları yok gibiydi…” Bu cümle az önce sözünü ettiğimiz hızla giden olay örgüsünde keşfetmemiz gereken anlam parçasına bir örnektir. İlk paragrafta gördüğü insanlardan bir şey katılmamış ya da çok az şey katılabilmiş hikayelerdir bahsettiği. Tüm hayal unsurları gerçek olanı bu cümle ifade etmektedir ve olay örgüsünün gidişatında anlam açısından önem taşımaktadır.

“Sonra ben orada, nedense ilk kez, artık Alaaddin’i şehirde bulamayacağımı düşündüm. Aklıma nereden estiyse, belki bir anın içindedir o, dedim kendi kendime. Hatta, nicedir bana, dünyaya ve kendisine ulaşabilmek için, o anı sarıp sarmalayan çeşitli zamanların, o zamanları tıklım tıklım dolduran eşyaların, o eşyaların varlığına sinen geçmişlerin içinde zonklayan geleceklerin altında, tıpkı bir böcek gibi debelenip duruyordur, dedim. Sonra, belki ona ulaşabilmek için artık benim ne olduğunu bile bilmediğim bir eşyanın varlığından geçmem, herhangi bir şeyin ruhuna sızmam, ya da belli bir zamanı dolaşıyorum diye bütün zamanları bir uçtan bir uca yürüyüp o kayıp anı ele geçirmem gerekiyordur, dedim. Sonra da, belki Alaaddin’i, Alaaddin’in kaybolduğu bir hikayede aramalıyım diyecektim ki, birden kaleyi gördüm ve aklımdan geçen şeyi bulmuş gibi, hızlı hızlı yürümeye başladım.

Bir süre sonra şehrin gürültüsü taş döşeli sokaklarla birlikte çoktan geride kalmıştı ama, kale hala uzaklarda Asip Dağı’nın tepesindeydi. Kabarıp akan bulutların gölgesinde unutulmuş bir zaman fotoğrafı gibi öylece duruyor, bazen eteklerinde uçuşan allı yeşilli çingene haykırışlarıyla bu haykırışlara karışan baca dumanlarının içinde kayboluyor, sonra ben yürüdükçe oradan oraya gezinen soluk renkli kıpırtıların arkasından tekrar yükselip olanca heybetiyle tekrar görünüyor ve her görünüşünde de, bir öncekinden daha uzak, daha derin ve daha gizemli bir hal alıyordu.

Yüzyıllar öncesinden bugüne, taş ve yükselti suretinde yansıyan uzun boylu bir seraptı sanki… Ya da, bayırı çıkarken gerisin geri yuvarlanan yarı canlı bir böcek sürüsüne benzeyen aşağıdaki gecekonduların üstüne doğru akan gölgesi, sapsarı duruşu, ıssızlığı ve hiç erişilmeyecekmiş gibi gözüken uzaklığıyla, benim gerçekliğimde yer edinmeye çalışan tuhaf bir yanılsamaydı

derken büsbütün kayboldu.”(B.H.H., s.62.)

Uzun bir biçimde tasvir edilen kalenin kayboluşu önemlidir. Yazar-anlatıcının hayalinde canlanan bu ögeyi bir yanılsama olarak adlandırması ve kalenin büsbütün kaybolması, olay örgüsü içinde hayali unsurların işlevine işaret eder. Kalenin olay örgüsünde hiçbir işlevi yoktur. Bu parça yazar-anlatıcı, Alaaddin’i şehirde bulamadığını anladığı için yazılmıştır. Aslında bir kavram olan Alaaddin’e, sanki gerçek bir insanmış gibi anlam yükleyip, karşısına sanki gerçek bir nesneymişçesine kaleyi çıkarır. Bu şu demektir: Bazı parçaların işlevi, bir diğerini güçlendirmektir.

Şöyle de denebilir: Metinde her parça işlevseldir, ancak bazılarının zincir içindeki işlevi diğerinin varlığını güçlendirmektir.

Heba, olay örgüsünün düzenliliği açısından diğer romanlara göre farklı bir yerdedir. **Heba**'da olay örgüsünü takip etmek kolaydır. Zincirleri birleştiren parçalar, içinde çağrışım barındıran anlam parçalarıyla bağlanmaz. Zamansal açıdan da karmaşık bir biçimde kurgulanmamıştır. Dolayısıyla romanın olay örgüsüyle dili arasında, anlamı saklayan bir ilişki gelişmemiştir.

"Bütün bunların ardından, nereden geldiyse rüyadaki güvercin de geldi hatta; dikkat çekmek istercesine ortalıkta yine aynı hışımla şöyle bir dolandı, gözetleme kulelerinin tepesinden süzüldü ve bir an için Ziya'nın zihninde canlanıveren portakal kokularının arasından geçerek usulca gitti, karakollardan birinin çatısına kondu. "(H., s.52.)

…

"Derken çatıdaki bu güvercini gördü asker.

Kovanın ipini çekip doğrulduğu sırada tesadüfen gördü ve hafifçe yan dönerek, küçük bir çene hareketiyle öteki askere de gösterdi.

İşte o vakit, güvercinle göz göze geldi Ziya ve hemen yatağın kenarından kalkıp el yordamıyla pencereye doğru yürüdü." (H., s.53.)

…

"Çocukluğunda halkalı şeker, balon ve leblebi satın aldığı serinlik kutusu gibi, küçük küçük dükkanlardı bunlar, kapılarından tek tük de olsa, ellerinde kamış sepet ve kesekağıdı taşıyan bazı insanlar girip çıkıyordu. Meydandan hışırtıyla yükselen koca çınarın gölgesinde de, çocuklarla birlikte Karcı Ali vardı yine; atının sırtından çuvalları indirmiş, kalıplardan birini oflaya puflaya önündeki muşamba kaplı masanın üstüne yatırmaya çalışıyordu." (H., s.54.)

Yukarıdaki parçalarda olay örgüsü açısından söylenebilecek olan onun dille olan ilişkisinden ziyade, zamanlar ve mekanlar arasındaki geçiş tekniğidir. Tüm mekan ve zamanlarda aynı güvercin uçar ve geçişler onunla yumuşak hale getirilir. Ziya'nın askerliğinden çocukluğuna kadar giden güvercinin işlevi çocukluğunun uzun uzun anlatıldığı kısma geçiş yapmaktır. Burada dilin, olay örgüsü için herhangi bir işlevinden söz edilemez.

Benim Adım Kırmızı, olay örgüsünün şekli bakımından diğer romanlardan ayrılır. **Gece Dersleri**'nde çok parçalı bir olay örgüsü vardı ve bu yazar-anlatıcının zihnindeki görüntülerin parçalılığına ve bol çağrışıma dayanıyordu. Bu durum da olay örgüsünde karmaşık bir yapıyı ortaya çıkarıyordu. **Benim Adım Kırmızı'**da ise olay örgüsü çok parçalı olup, bu parçalar kendi içinde bir düzene sahiptir. Yani postmodern olmayan bir romana göre karmaşık olarak nitelenebilecek bir yapısı vardır, ancak tüm metinde bütünlüğü sağlayan unsur çağrışıma ya da hayale dayanmadığı için diğer romanlara nazaran olay örgüsünün bütünlüğünü kurmak daha kolaydır. Tek tek bölümlere bakıldığında ise, her bölümün kendi içinde bir hikaye olma özelliği vardır. Özelikle de meddahın anlatıcı olduğu yerlerde bölümlerin kendine has hikayesi daha çok ön plana çıkar. Bu bölümlerde geçen olaylar -bunlar daha çok bir düşünceye zemin hazırlamakla birlikte- kendi içinde anlam bulur, romanın diğer kısımlarıyla kurduğu organik bağ zayıftır. Dolayısıyla romanın polisiye ve aşk düzlemi daha bütünlüklü bir olay örgüsü oluşturur. Tüm düzlemlerin iç içe geçtiğini düşünürsek dilin olay örgüsüyle olan ilişkisini polisiye ve aşk düzleminde irdelemek daha doğru olacaktır.

"Üstat Osman'ın körlük ve hafıza üzerine sorusunu, Kara'nın bana gerçekten cevabımı öğrenmekten çok, eşyalarıma, odama, resimlerime bakarken rahat edebilmek için sorduğunu elbette biliyordum. Yine de ama, anlattığım hikayelerin içine işlediğini görmekten mutlu oldum. 'Körlük Şeytan'ın ve suçun giremeyeceği bir mutlu alemdir,' dedim ona." (B.A.K., s.97.)

Nakış üzerinden sanatta üslup meselesini tartışan romanda yer yer nakışla ilgili nakkaşların ağzından bazı hikayeler anlatılır. Bu hikayelerin olay örgüsü içindeki yeri temayı tamamlayıcı niteliktedir, önemli olan olay örgüsünün o hikayelere nasıl geldiğidir. Yukarıdaki parça buna örnektir. Önemli olan Kara'nın nakkaşın yanına gelmesi ve cinayeti soruşturması değil, hikayedir. ''Körlük Şeytan'ın ve suçun giremeyeceği bir mutlu alemdir.''cümlesi kilit anlamı taşır. Olaydan ziyade hikayenin önemli olması ise nakışla ilgili hikayelerin anlatıldığı bölümlerde olayın geri plana itildiğini gösterir.

"Zarif Efendi'yi öldürdüğünü söyleyince odada uzun bir sessizlik oldu. Beni de öldüreceğini düşündüm. Yüreğim hızlı hızlı attı uzun bir süre. Buraya beni öldürmek için mi gelmişti, yoksa itiraf etmek, korkutmak için mi? Kendi biliyor muydu ne

istediğini? Yıllardır bütün hünerini, marifetlerini bildiğim bu harika nakkaşın kalbini hiç tanımadığımı anlayarak korktum. Hala elinde o koca kırmızı hokkası, arkamda dikildiğini, hemen ensemin arkasında durduğunu hissediyorum, ama dönüp yüzüne bakmadım. Sessizliğimin onu huzursuz edeceğini bildiğim için:

'Köpekler hala susmadı,' dedim." (B.A.K., s.191.)

Katil nakkaşın Enişte Efendi'yi öldürdüğü bölüm, bir roman kişisinin ölüm anını anlatması sebebiyle gerçeklik algısını kırar. Ancak ölüm anının hemen öncesinde yaşananlar dil-olay örgüsü ilişkisi kapsamında değerlendirilebilir. Burada dil açık ve anlaşılırdır. Anlam katmanı birden fazla değildir. Olaylar arasındaki geçişin çağrışıma dayanması da söz konusu değildir. Yani dil-olay örgüsü ilişkisi diğer romanlarda olduğu gibi kurulabilecek nitelikte değildir.

Beyaz Kale, olay örgüsünün düzenli ilerlediği ve parçalar arasındaki organik bağın sıkı olduğu bir metindir. Bu açıdan belli ölçüde **Benim Adım Kırmızı**'ya benzer. İkizleşme teması üzerine kurulan romanın olay örgüsü, iki roman kişisinin benzeme sürecini takip eder. Dolayısıyla karmaşık değildir. Hatta ikizleşme sürecinin başında, Hoca'yla Venedikli kölesinin birbirlerini tanıma süreçlerinde olay olabildiğince azdır ve romanın içeriği ön plandadır. Denebilir ki, **Beyaz Kale**'de olay örgüsünün temayla sıkı bir ilişkisi vardır, daha doğrusu tema, olay örgüsünün kurgulanışında etkili olmuş, organik bütünlüğü sağlamıştır. Bu nedenle olay örgüsü-dil ilişkisini irdelerken tematik kurguyu göz ardı etmemek gerekir.

"Ondan sonraki üç yılı, cesur kararları beklemekle geçirdik. Artık beni şaşırtan şey, düşleriyle avları arasında şaşkınlaşan Sultan'ın hareketsizliği değil, Hoca'nın hala umutlarını ona bağlayabilmesiydi. Bütün bu yıllar boyunca, umutlarını kaybedip bana benzeyeceği günü bekliyordum ben! Artık, zafer dediği şeyden eskisi kadar söz edemiyor, vebadan sonraki aylarda duyduğu coşkuyu duyamıyordu gerçi, ama Sultan'ı büyük bir tasarı dediği şeye kandırabileceği günün hayalini de hala canlı tutabiliyordu. Her zaman bir bahane buluyordu: İstanbul'u kasıp kavuran o büyük yangından hemen sonra, Sultan'ın büyük tasarılara para dökmesi kardeşini tahta geçirmek isteyen düşmanlarına fırsat verirdi; Padişah şimdi bir şey yapamıyordu, çünkü, ordu Macaristan'a sefere çıkmıştı; ertesi yıl da Almanlara karşı bir saldırıya geçtikleri için bekliyorduk; sonra bitirilmesi için büyük paralar harcanan ve Turhan Sultan ve Padişah'la birlikte Hoca'nın da sık sık gittiği, Haliç kıyısındaki o Yeni

Valide Camii'nin inşası vardı daha, benim katılmadığım o bitip tükenmez av seferleri vardı sonra. Ben, Hoca'nın avdan dönüşünü evde beklerken öğüdünü tutmaya çalışır, 'büyük tasarı,' ya da 'bilim' dediği o şey için parlak düşünceler arar, tembel tembel pinekleyerek sayfalar çevirirdim." (B.K., s.117.)

Yukarıdaki parçada pek çok olay ayrıntıya girilmeden verilmiştir. Ayrıntılı olarak verilen kısımlar, daha çok temaya katkı sağlayan kısımlardır. Buradaki olaylar bir geçiş niteliğindedir. Burada kilit cümle, ''Bütün bu yıllar boyunca, umutlarını kaybedip bana benzeyeceği günü bekliyordum ben!''dir. Parçada sayılan tüm olayları işlevsel kılan cümle tematik açıdan önem taşımaktadır.

"Çok az konuşup, sık sık hayallere daldığımız o kış gecelerinden birinde Hoca, birden bana, çok değiştiğimi, artık bambaşka biri olduğumu söyleyiverdi. Midem acıyla yandı, sırtımı ter bastı; karşı koymak istedim ona, haksız olduğunu, eskisi gibi olduğumu, benzeştiğimizi, benimle eskiden ilgilendiği gibi gene ilgilenmesi gerektiğini, konuşacak daha çok, çok şeyimiz olduğunu ona söylemek istedim, ama haklıydı; gözüm, ressamdan o sabah alıp eve getirerek, bir duvara dayadığım portreme takılmıştı, değişmiştim: Ziyafetlerde tıkınmaktan şişmanlamış, gıdım sarkmış, etlerim gevşemiş, hareketlerim ağırlaşmıştı; daha da kötüsü yüzüm de bambaşkaydı; o alemlerde içip öpüşmekten dudaklarımın kenarına bir arsızlık bulaşmış, yerli yersiz uyku çekmekten, sızıp kalmaktan gözlerim mahmurlaşmış, hayatlarından, dünyadan ve kendilerinden memnun o aptallar gibi, bakışıma bayağı bir huzur sinmişti, ama biliyordum, yeni halimden memnundum: Sustum." (B.K., s.139.)

Venedikli kölenin, Hoca'nın artık benzemediklerini söylemesinin ardından verdiği tepki ve aslında fiziksel olarak değiştiğini fark etmesi önemlidir. Daha da önemlisi, kölenin değişmesidir. Onun yaşadığı değişim romanın ilerleyen kısımlarında önem kazanır, zira romanın sonuna doğru Hoca ve kölesinin birbirinin yerine geçmesi postmodern bir oyuna dönüşecektir. Burada esas önemli olansa, dilsel açıdan bir kapalılığın söz konusu olmadığıdır. **Beyaz Kale**'de olay örgüsü-dil ilişkisi her zaman kapalı anlatıma dayanmaz.

Puslu Kıtalar Atlası, olay örgüsünde organik bütünlüğü çok parçalı bir yapıyla sağlar. Romanda yedi adet ana bölüm bulunmaktadır. Bu bölümlerin hepsi kendi içinde konu açısından belli bir bütünlüğü barındırır. Romanın geneline

bakıldığındaysa olay örgüsünü parçalı hale getiren pek çok hikaye olduğu görülür, bu hikayelerin hepsinin tematik açıdan bir işlevi olmasına rağmen, organik bütünlüğü parçalı halde sağlarlar. Sözgelimi, roman kişilerinin neredeyse hepsinin hikayesi metindeki yerini alır. Dolayısıyla olay örgüsü zaman, mekan açısından genişler. Ancak tematik açıdan hikayelerin bir kısmı romanın mesajı etrafında dönerler. Bir kısmı da kendi içinde anlam barındırır. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda olay örgüsünü parçalı hale getiren özellik budur. Olay örgüsünün dille birleştiği nokta ise olayların anlatım şeklidir.

"Bünyamin düşünde yine onları görmüştü. Demir halkalardan örülü zırh gömlekleri çoktan paslanmış yeniçeriler, ellerinde meşalelerle karanlık bir sisin içinde meşhul bir yöne ilerliyorlardı. Tolgalarının burunluklarını indirmiş ve yüzlerini demir peçelerle örtmüşlerdi. Kalkanları küflü, yatağanları ve kılınçları paslıydı. Bünyamin son günlerde sık sık gördüğü bu düşten, sokak kapısından gelen gürültülerle uyandı. Birisi ısrarla kapıyı çalıyordu. Fakat hemen yanıbaşındaki yatakta yatan babasının uyanacağı yoktu. Bu adam birtakım nazari meseleleri çözmek için önceki geceden rüyaya yatmıştı. Esmer tenli babasına hiç benzemeyen bu kumral bıyıklı ve iri gözlü delikanlı, ne olur ne olmaz diye şiltenin altındaki yatağanı alıp merdiveni indi. Kapı hala ısrarla yumruklanıyordu. Bünyamin 'Kim o!' diye bağırdı. Ama dışarıdaki adam yumruklamaktan vazgeçip kapıyı bu kez tekmelemeye başladı ki, bu da ancak tek bir kişinin özelliği olabilirdi. Kapıyı açtığında, karşısında büyük dayısını gördü." (P.K.A., s.18.)

Parçada, romanın ilerleyen kısımlarında anlam kazanacak yargılar vardır. Dolayısıyla açık gibi görünen dil aslında geniş bir anlamı ifade eder. Bünyamin'in düşünde gördükleri, başına gelen kazadan önce anlam kazanmaz. Babasının çözeceği nazari meseleler romanda tematik açıdan çok önemli bir yer kaplamasına rağmen, burada tek bir yargıyla anlatılır. Bünyamin'in babasına hiç benzememesinin sebepleri de sonradan ortaya çıkacaktır. Buradaki olay Bünyamin'in dayısının gelmesidir. İfade ediliş biçimi ise direkt dayının gelmesi şeklinde değildir. Bu durum yazarın bir tasarrufudur. Esas olayı vermeden önce romanın sonraki kısımlarıyla ilgili üstü örtülü bilgi vermek, deneysel biçimciliğin bir örneğidir.

"Rivayet ederler ki surların hemen içindeki Ağa Çayırı'na vakti zamanında çadırlarını kurmuş çingeneler arasında, derdinden bağrı yanan bir baba vardı. Gün

boyunca sokak sokak dolaşıp ayı oynatan bu adamcağızın çektiği kahır, yaşı yirmiyi geçmesine rağmen bir baltaya sap olamamış oğlu yüzündendi. İhtiyarlayıp elden ayaktan düşmesine az zaman kalan bu çileli baba, ata yadigarı olan ayıcılık mesleğine oğlu pek itibar etmediği için kendini yiyip bitiriyordu. İhtiyara canı gönülden bağlı olan ayısı da, evladının ona çektirdiği çileyi hissediyor ve sahibi üşütüp hasta olduğu zamanlar kendisini dolaştırıp parsa toplamak zorunda kalan delikanlının emirlerini dinlemiyor, ne kocakarılar gibi bayılıyor, ne de dilberler gibi raksediyordu. " (P.K.A., s.39.)

Yukarıda anlatılan baba, oğul ve ayının hikayesi roman içinde tek başına durmaktadır. Kendinden önceki ya da sonraki hikayelerle organik bir bağı yok gibi gözükmektedir. Baba mesleğini yapmak istemeyen bir oğlun, babasını ve ayısını üzmesi anlatılır. Burada, hikayenin metnin tamamıyla ilişkilendiği nokta oğlun sonradan alacağı ve çalıştıracağı maymunun, bir şekilde Alibaz'la yollarının kesişmesidir. Bundan başka hikaye kendi içinde bir anlamı barındırır: Bir oğlun, bir ayının bile anlayabileceği şekilde babasını üzmesi. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda olay örgüsünü parçalı hale getiren kullanımlardan biri budur. Dolayısıyla dil-olay örgüsü ilişkisi hikayenin kendi içindeki ve organik bütünlüğü sağlayan anlamını bularak şekillenir. Dil, tek anlam katmanı barındırıyormuş gibi gözükür, ancak bu hikayenin kendi iç anlamı için geçerlidir. Yukarıdaki hikaye ise tek anlam katmanı barındırır. Yani dil açık ve anlaşılırdır.

"Aradan yıllar geçtikten sonra, Uzun İhsan Efendi adındaki, gözleri oyulmuş, kulakları ve burnu kesilmiş olan adam kendisine aynı yerde iki altına satıldığı gün, Hınzıryedi yine aynı kokuyu alıp o günü yadedecekti. Darphanenin tam altındaki gizli odalarda faaliyet gösteren istihbarat teşkilatına yıllar sonra girebilecek olan Bünyamin'in hafızasından aylarca çıkmayacak olan bu koku, kör imbikte ısıtılan cıvadan tütüyordu." (P.K.A., s.101.)

Olay örgüsünün bazı parçalarının önceden verilmesi ya da sezdirilmesi, o parçanın işlevinin bu roman için tematik açıdan önemli olmadığını gösterir. Bünyamin'in teşkilata yıllar sonra girebileceğini öğrenmek olay örgüsünün merak ögesini azaltmaz, sadece okuyucuya takip etmesi gereken şeyin bazı eylemlerden ziyade içerik olduğu mesajını verir.

“Ebrehe’nin sesini hemen tanımıştı. Büyük Efendi sanki bir masal okuyordu. Bünyamin, uykusunu getireceğini bile bile bu tuhaf masalı dinlemeye başladı:

-‘ Vaktiyle köyün birinde cahilliği dillere destan bir adam yaşıyordu. Günlerden bir gün kafasına bir soru takıldı ve yemeden içmeden kesildi. Çünkü gözlerini açtığında dünyayı, kapadığında ise karanlığı görüyor ve bu durum da kafasını adamakıllı karıştırıyordu. Günler, geceler boyu cahil kafasıyla düşündü taşındı ve sonunda karanlığın da görülebilen bir şey olduğuna karar verdi. Hele hele, ölülerin, karanlık, sessizlik ve hiçliği algıladıklarını söyleyen kadim bir bilgenin kitabına rastlayınca fikrinin doğruluğuna artık kesinlikle kanaat getirdi. Buna göre ölüler nasıl ışığı göremezlerse, yaşayanlar da karanlığı ölüler kadar iyi göremezlerdi. Ne var ki, uyku ölümün kardeşi olduğu için uyuyan birisi karanlığı, sözgelimi gözlerini kapatmakla yetinen birinden belki daha mükemmel görebilirdi.’ “(P.K.A., s.199.)

Yukarıda masal olarak nitelenen parçanın kişisi roman içinde hiçbir işleve sahip değildir, ancak buna rağmen düşüncesi olay örgüsü içindeki yerini alır. Bu elbet bir olay değildir, ancak anlatımın parçalı hale gelmesinin sebeplerinden biri romandaki bu tarz hikayelerdir. Denebilir ki kendi içinde düşünsellik barındıran bu parçalar, aynı zamanda romanı karmaşık hale getirip, okuyucunun devam eden ana hikayeye dair algısını kırar. Yukarıdaki parçanın dili kapalıdır. Esas anlatılmak istenen insanın kalıpları kırıp olaylara farklı açıdan bakmasıdır. Ancak bu, karanlık ve onu algılama şekli üzerinden verilmiştir.

Kitab-ül Hiyel olay örgüsü bakımından zamansal bir düzene dayanır. Üç roman kişisinin macerası da kendi içinde sıralıdır. Organik bütünlük meselesi ise bu romanda diğerlerine göre farklı bir karakteristiğe dayanır. Olay örgüsünde ve tematik açıdan önemi olmayan makineler uzun uzadıya anlatılmıştır. Bu durum olay örgüsünde yer yer kopuş değil ama durağanlık yaratır. Belirsizliğin kullanımı açısından roman **Puslu Kıtalar Atlası**’na benzer. Bazı olayların sonuca bağlanmamasının ya da sonucun ne olduğunun belirsiz olmasının metnin organik bütünlüğünü karmaşık hale getiren bir tarafı yoktur. Zira romanda karmaşayı yaratan roman kişilerinin hikayelerinin vasfıdır.

“Tatavla’daki divane taifesi eşrafından Zilkeş Basri Efendi’den nakledildiğine göre, mühendishaneden atıldıktan sonra Kasımpaşa, Galata ve Tophane civarında parasız pulsuz dolaşan Yafes Çelebi, hayatının bu diğer karanlık devrinde de boş

durmamış, iki üç kağıt parçasına bir debbabe çizip yine olmadık hayaller kurmaya başlamıştı. Bilindiği gibi debbabe denilen savaş aracı, pek basit olarak, askerlerin, içine girip güçlü adımlarla sürdükleri dev bir fıçıdan ibaretti. Düşman metrislerinden açılan ateş, kalın tahta kaplamalar sayesinde bu fıçının içindeki askerleri korur, böylece ta metrislere kadar selametle yaklaşmak mümkün olurdu. Fakat debbabenin içinden dışarısını görmek mümkün olmadığından, askerlerin yön saptaması kolay olmazdı. Zaten yön tayin edilse bile, bu aleti sağa ya da sola döndürmek dünyanın en zor işi sayılırdı. İşte Yafes Çelebi bütün bu müşkülleri ortadan kaldırmış, bilinenden epeyce farklı bir debbabe geliştirmişti." (K.H., s. 20.)

Yafes Çelebi'nin debbabesini yapana kadar yaşadığı hayat romanda uzun ve ayrıntılı anlatılmıştır. Romanın bu kısımları olay örgüsü açısından hareketlidir. Dil ise geniş bir anlamı barındırır. Hareketin çokluğu dile tematik açıdan daha büyük bir yük yükler, Yafes Çelebi'nin yaptıkları ayrıntılarıyla anlatılırken anlam parçalarında onun hileci bir adam olduğu ve gücünü kanıtlamak uğruna insani değerlerden vazgeçtiği saklıdır. Böylece dil-olay örgüsü ilişkisi, dilin olaylar arasında temayı ortaya çıkarmasında şekillenir.

"Karabaltacı Tayyar Paşa dünürü Altın Bey'den, mahdumu Kıl İzzet Efendi'nin naklettiğine göre, bu icadı sayesinde iyice galeyana gelen Yafes Çelebi, ne yapıp edip Hiyel Kalemi reisi Uzun İhsan Efendi'yi altetmeyi ve gerekirse cebir kullanıp ihtira beratı almayı kafasına koymuştu. Tahtelbahirin planlarını temize çekip bütün hesaplarının sağlamalarını tamamladıktan sonra evinde, yani Büyük İskender'in iktidar taşını vaktiyle bulduğu ve kaybettiği yerde, günler ve geceler boyu düşündü, taşındı. Nihayet bir çözüm buldu: Uzun İhsan Efendi'nin çocuklarından birini kaçıracaktı. Bu iş için kölesi Calud'u çarşıya bir çuval almaya yolladı. Calud gelir gelmez derhal yola çıkıp peremeyle Haliç'i geçtiler ve Bayezid'e gelip Hiyel Kalemi'ne yakın bir kıraathanede güneşin batmasını beklediler. Akşam ezanlarının okunduğu ve dolayısıyla anaların bağıra çağıra çocuklarını sokaklardan toplamaya başladığı o eşref saatte kalkıp Uzun ihsan Efendi'nin evine yaklaştılar. Çocuklardan sessiz ve uslu birini gözlerine kestirip bir süre pusuda bekledikten sonra, efendisinin emrini işiten Calud yerinden fırladı ve çuvalı çocuğun başından aşağı geçiriverdi. Tabana kuvvet koşup Unkapanı'na indiler. Onlar bir peremeye atlar atlamaz çocuk ağlamaya başladı. Peremeci adamakıllı sarhoş olmasına rağmen durumdan

kuşkulanır gibi oldu. Ama Calud'un ne mal olduğu tam da bu sırada ortaya çıktı. Çocuğun bulunduğu çuvalı suya daldırdı ve tehlikeyi önledi." (K.H., s.58.)

Yukarıdaki parça, hırsının esiri olup her şeyi yapabilecek bir adam ve kölesini anlatır. Kafasına koyduğunu ne olursa olsun yapmak niyetinde olan Yafes Çelebi'nin bir çocuğu kaçırması ve kölesi Calud'un da çocuğu susturmak için suya bastırması, romanın ilerleyen kısımlarında karakterizasyonun nasıl şekilleneceği hakkında ipucu verir. Ayrıca parçanın anlatım şekline bakıldığında olayın ayrıntılarının da verildiği görülür. Bunun sebebi çocuk kaçırma olayının olumsuz tarafını yoğunlaştırmak içindir. **Puslu Kıtalar Atlası**'nda olayların ayrıntılı anlatımı karakteristiktir ve dil de bu karakteristiğin içinde tematik olan anlamı saklama görevi üstlenir.

"Tarihçiler ve vakanüvisler onun bu çocuğa ve hala altı yaşında olan Davud'a çektirdiklerini anlata anlata bitiremezler. Üzeyir bir yana, zavallı masum Davud'a sebepsiz olarak ve sadece zevk için eziyet eden bu hiyelkarın ölümü, raviyan-ı ahbar ve nakilan-ı asar şöyle hikayet etmiştir: Calud on yıllardan bu yana madenleri eğip bükerek kuş heykelleri yapan Davud'un sükuneti, yüzünden eksilmeyen tebessümü, en gaddarca köteğe rağmen ağlamaması karşısında sonunda çileden çıkmış, onun metanetini kırmak için eline bir kızılcık sopası alıp zavallıyı dövmeye başlamıştı. Ancak Davud, Yafes Çelebi'nin iktidar taşını ele geçirdiği odaya kaçıp kilitlediğinde Calud köpürmüş ve derhal kilidi kırarak eskisinden daha kuvvetle zavallının çıplak bacaklarına, kıçına ve yüzüne vurmaya başlamıştı. Öyle ki, Yafes Çelebi'nin bir zamanlar onun madalyonuna hal ettirdiği sabır taşı sonunda çatlamış ve çocuk ağlamaya başlamıştı. Onun göz yaşlarını gören Calud'un keyfi yerine gelmişti. Fakat odanın bir köşesine kaçan çocuğu yakalamak isterken elinde bir taş gördü. Yıldızsız geceler kadar siyah ve duru billurlar kadar saydam olan bu taşı, Davud var gücüyle Filistinin kafasına attı. Taş Calud'un iki kaşı arasına gömüldü ve Filistinin o dev gibi gövdesi yere yığılıverdi." (K.H., s.123.)

Calud'un ölümü zalimliğinin bir sonucu olarak meydana gelmiştir. Hiç büyümeyen ve kötü muamele karşısında hiç ağlamayan Davud, romanda masumiyetin simgesidir. Calud o kadar zalimdir ki, onca dayağa rağmen ağlamayan çocuğa işkence etmekten vazgeçmek yerine, karakterinin özelliği gereği gücünü kanıtlamak için onu daha kötü döver. Bu sefer istediğine ulaşır ve çocuğu ağlatır. Tam keyfi yerine gelmişken, hem de iktidar taşını alnına yiyerek ölür. Burada olayın

içindeki esas anlam dilin kapalı kullanımında gizlidir. Calud, masumiyete yenilmiştir. Romanın mesajı açısından düşünürsek de, kötülüğün iyiliği yenemediği, hırsın, güç isteğinin en umulmadık anda ve umulmadık bir kaynakla insanın sonunu getirebileceği sonucunu çıkarırız.

Gece, incelediğimiz romanlar içinde kurgusal açıdan çözümlenmesi en zor romandır. Düşünsel yanının ağır basması ve belirsizlik ilkesini yoğun bir biçimde kullanması romanı, diğerleri arasında farklı bir yere koyar. **Gece**, biçim açısından **Gece Dersleri**'ne benzer. Dört ana bölümden oluşan roman çok sayıda epizottan oluşur ve bu epizotlar arasında keskin geçişler mevcuttur. Epizotların çok olması, olay örgüsünün de çok yoğun ve parçalı olmasına sebep olur. Romanın düşünsel tarafı ve üstkurmacanın da yoğunluğu da düşünülünce ortaya çok parçalı ve takibi zor bir olay örgüsü çıkar. Olay örgüsü-dil ilişkisi ise olayların düşünsel ve üstkurmaca unsurları içindeki anlatımının şeklinde belirir.

Gece'de olayların sebepleri ve sonuçları belirsizdir. Postmodern bir oyunu yaratan yazar-anlatıcıyla, kahraman-anlatıcılar eylemlerini bir belirsizlik içinde gerçekleştirirler. Onların eylemleri belirsiz kalırken, tematik ve kurgusal yapı ortaya çıkar. Dolayısıyla olay örgüsünün kurgulanışında olayların neden-sonuç ilişkisine bağlı olmayışı diğer kurgu ögelerini ön plana çıkarır ve dilin o noktadaki özelliği aranır.

"Uzatıyor, dolaştırıyor muyum lafı? Şimdiye değin doğru dürüst olmuş bitmiş bir şey yok. Geçişin sertliği çarpıcılığı, istediğim bir şey mi? Oysa tasarladığım çeşitli izleklerden ancak birini sezdirebildim şimdilik. Dağınıklığı toparlamak gereği var, her şeyin ardındaki yazar ben miyim, benim bir yaratığım mı, kararlaştırmak gereği var…" (G., s.32.)

Üstkurmaca özelliği taşıyan parçada, tema-olay örgüsü ilişkisinden bahsedilir. Dağınıklık derken kastettiği olay örgüsünün kurgulanış biçimidir. Geçişlerdeki sertlik ve çarpıcılık ise olay örgüsünün romandaki karakteristiğine işaret eder. Olay örgüsündeki ani geçişler, metnin organik bağını da parçalı hale getirir. Dilin görevi bu bağı ortaya çıkaracak anlamda şekillenir. Organik bağ, ani geçişlerde kaybolan anlamın dilin anlam katmanları içinde çözülerek ortaya çıkmasıyla algılanabilir.

"Çantamı elimden bıraktığımı, başkalarının yanında açık tuttuğumu anımsayamadım; uzun uzun düşündüğüm halde. Oysa işte, içinden –umduğum,

beklediğim, gerekli gördüğüm üzere –bilmediğim birtakım kağıtlar çıktı. Katlı. Aklıkları ile yabancı…Çantadan çıkarmadan açtım kağıtları. Biraz da çekinerek kaydırdım bir tanesini. 'Nemaya, tiyatroya gitmeyin. 24 saat içerisinde Sevinç gelebilir.' Anlamı belli gibi. Mi?" (G., s.33.)

Gece'de belirsizlik, merak ögesini güçlendirir. Parçada söylendiği gibi pek çok unsur neden-sonuç ilişkisinden bağımsız gelişip belirsiz kaldığı için merak ögesi olay örgüsünü şekillenmesinde yönlendirici bir unsur olur. Anlatıcın çantasını açık unuttuğunu anımsayamaması, çantasından çıkan notun anlamını çıkaramaması, merak unsurunu arttırır.

"Ona N. diyeceğim bundan böyle. Adının Naal, Nait, Nahi olmasının herhangi bir önemi kalmadığı için. Çocukken, aynı okulun bahçesinde oynar, aynı sınıfın aynı sırasında oturur, boş derslerde, ses çıkarmamağa pek dikkat ettiğimiz için azarlanmadan, denetlenmeden, serüven romanlarını birlikte okurken önemliydi, benim adım, onun adı. Bizi başka her şeyden ayıran başlıca ıraydı adımız, adlarımız. Bugün ben ona N. diyebiliyorum. Herhangi bir önemi olmadığını, bizim gibi düşünmese de, bizi boğabilecek ipi tutanlardan, daha daha, o ipin bir ucunu eline geçirmek isteyenlerden biri olmadığını biliyorum." (G., s.89.)

Romanda biri diğerine ölümcül bir oynayan, diğeri de bu oyunu anlamlandırmaya çalışan iki roman kişisi vardır. İkisinin de kimlikleri, kim oldukları belirsizdir. Bu nedenle, bir harfle de isimlendirilebilirler. Önemli olan kim olduklarından ziyade olay örgüsünün bütünlüğü içindeki işlevleridir. Yukarıdaki parçada bununla ilgili açıklama verilmiştir. **Gece**'de olay örgüsünün bazı kısımlarını aydınlatmak için yukarıdaki gibi açıklamalara yer verilebilir. Bu iki kişinin çocukken arkadaş olmaları ve daha da önemli olarak anlatıcının N. hakkındaki düşünceleri olay örgüsüne dair ipucu verir.

Sonuç olarak, incelediğimiz tüm romanlar dikkate alındığında, romanlarda parçalı olan olay örgüsünün, dille olan ilişkisinin, şeklen karmaşık ancak tematik açıdan bakıldığında bir bütünlüğü olan metinde, dilin olay örgüsünün bütünlüğünü sağlaması şeklinde olduğu görülür. Dil, karmaşık olan olay örgüsü içinde, çeşitli çağrışımları barındırarak ve kapalı bir anlamın taşıyıcısı olarak tematik örgünün bütünlüğünü sağlar. Dolayısıyla dilin bu görevi, postmodern metin içinde kendine has bir yapısı olmasına yol açar.

2.5. Postmodern Romanlarda Mekan-Dil İlişkisi:

Postmodern romanlarda mekan, postmodern olmayan mekanlara göre farklı işlevlerde kullanılabilir. Postmodern romanlarda teknik anlamda yazarı özgür kılan deneysel biçimcilik, mekan unsurunun postmodern romanlarda kendine has bir görünüm kazanmasına sebep olur. Mekanın, roman kişisinin bulunduğu yeri tanıtma ya da roman kişisini tanıtma amaçlı kullanımın ötesinde kullanımı, mekan-dil ilişkisinde, mekanın metnin bütünlüğü içinde çeşitli şekillerde bağ kuran bir yapı kazanmasını sağlar.

Postmodern roman kendi içinde bütünlüğü olan, ancak bu bütünlüğün karmaşık bir yapı içinde sağlandığı metindir. Mekan unsuru, bu karmaşık yapının içinde yazarın tercih ettiği bir yönden bütünlüğün içindeki bazı bağları birleştirir. Dil, bir biçim unsuru olarak burada önemli bir yer tutar. Zira bu bağ postmodern romanda açık bir biçimde sağlanmayıp, anlamın dilin alt katmanlarında olması şeklinde sağlanır. Yani mekan, romanın anlam bağını sağlayan ve bu bağ ancak dilin elverdiği ölçüde çözülen bir yapının parçası olabilir.

Postmodern romanda mekan, romanın bütünlüğü içinde anlamsal bağ kuran bir yapı olmayıp, klasik kullanıma yakın bir işlevde kullanılabilir. Bu durumda mekan, kendinden başka bir şeyle ilişki kurmayabilir ya da metnin kendine has yapısı dahilinde, bütünlük arz etmeden kurgulanabilir. Elbet bu durum, mekanın metin içinde bağımsız olduğu anlamına gelmez, sadece dil düzeyinde, yani biçimsel manada bütünlüğün içinde yer almadığını gösterir.

Mekanın, postmodern bir romanda işlevi ne olursa olsun, onun tasvir edilme şekli de önemlidir. Postmodern romanlar üzerine yapılan araştırmaların çoğu, bu metinlerde mekanın belirsiz kullanıldığını, olayların nerede geçtiğinin, roman kişilerinin nerede bulunduğunun bilinmediğini ya da söz konusu mekanların sadece adının geçtiğine işaret eder. Mekanın belirsiz kullanımı, postmodern romanlarda her zaman yer bulmayabilir. Mekan kullanımının temel nedeni, orada yaşananlar ya da roman kişisinin mekanı algılama şeklinden yola çıkarak onun psikolojisini anlamak olabilir. Belirsizlik genelde mekanların ayrıntılı tasvir edilmemesi şeklindedir. Bu durum, mekanı işlevsiz kılmaz, sadece farklı bir işlevde kullanıldığı manasına gelir. Mekanın belirsizliğinden yola çıkarak, metnin geneli içinde onu işlevsiz saymak

yanlış olacaktır. Ayrıca düşünülenin aksine mekanın belirsizliği anlamsızlık değildir. Postmodern romanda anlamsızlık yoktur, anlamın kapalılığı vardır.

Gece Dersleri'nde mekan unsuru belirsizlik ilkesine göre kurgulanmıştır. Bununla birlikte mekanlar işlevseldirler. Mekanların ayrıntılı tasvir edilmemesi, roman içindeki işlevinin, sadece atmosfer yaratmak olduğunun göstergesidir; zira önemli olan mekanın özelliği değil, orada ne olduğudur. Dolayısıyla mekanla, olay örgüsü ve anlam parçaları arasında bir ilişki vardır. Mekan-dil ilişkisi de, mekanın anlam parçası içindeki ortaya konuşuna göre şekillenir.

Gece Dersleri'nde mekanlar, anlatıcının psikolojisine göre dar mekanlardır. Genç yaşta mahsur kaldığını söylediği, bir apartmanın bodrum katı romanda yer yer anlatıcının olumsuz psikolojini tamamlama işleviyle karşımıza çıkar. Diğer mekanlar da aynı şekilde kullanılır. Yazar-anlatıcının geçmişten zihnine gelen görüntülerde mekanlar belirsiz, ancak olumsuz psikolojiye eşlik etmeleri bakımından işlevseldirler.

"On sekiz yılın taze fidanıydım. Adım da zaten Gülfidan'dı. Yan yana oduncularla eski yazlık sinema sokağında, küçük bir gece odasında toplaşmış kırk kadına karıştım. Kim olduğum sorulduğunda, kırk kadının gözlerinin içine duygulu bir kuşun resmini astım. Kuşun başını usulca yana büktüm. 'Kadınların yalnız olduğu bir evden geliyorum.' diye inledim. Yaprakların ılık bir rüzgarın etkisiyle hışırdadıkları bir ilkbahar günü, öğleden sonraydı. Belleğimde saklı duran mahrem bir görüntüyü kırk kadının merak dolu bakışlarına uğradığımdan güneş ışığına çıkardım. Gece odasında toplaşmış oturanlar, soluk çırparak taş bir mutfakta kanayan parmağına ağlayarak bakan genç bir kadının solgun suretine eğildiler. Kömür karası saçlı annemin bir hayat boyu parmaklarını yüzlerce kez bıçakla kesip kanattığını, bir ucunu dişlerine taktığı renkli basma parçalarını kanayan parmaklarına ağlayarak sardığını anlattım." (G.D., s.7.)

Yukarıdaki parçada, 'küçük bir gece odasında' olan anlatıcının mekanla ilgili verdiği bilgi sadece budur. Önemli olan onun o anda örgüte katılmış olması ve kendiyle annesi hakkında verdiği bilgidir. Anlatıcı, mekanın hiçbir unsurundan bahsetmez ve onu belirsiz bırakır. Odanın bir gece odası olduğunun söylenmesi, örgütün gece toplandığının işaretidir. Açık bir biçimde söylenmese de bu küçük gece

odası aslında anlatıcı için dar bir mekandır. Çünkü anlatıcının kendiyle ve annesi ile ilgili söyledikleri hüzün duygusunu barındırır.

"Atkestanelerinin hışırtılı bahçesinden, küçük cam merdivenleriyle sonsuz maviliğe tırmanan o koskocaman sitenin zemin katında, eli silahlı adamları bize unutturuşunu, elini yüzünü boyayarak düzenlediğin korku gösterilerini, ayıcı kız kılığına bürünüşünü, kahkaha taklitlerini ve tef çalışını hep hatırladık. Çıldırtıcı görüntülerin, burnumuzun içini acıtan duyguların, bulutlar gibi usulca kayan, iç içe erimeden yayılan renklerin arasından gizli bir kederle kendine bakardın. O vakit cennet düşlerimizin öldürücü güzellikteki hayali gözlerimizin önüne gelirdi. Soğukkanlı bir büyücü sessizliğiyle koridorlardan geçişin, annenin ölü gölgesiyle avunuşun, cinlerinin kollarında sabaha karşı uykuya dalışın…" (G.D., s.80.)

Dilin imgeli kullanımı **Gece Dersleri**'nde romanın tüm unsurlarını ifade etmede kullanılır. Yukarıdaki parçada imgeli bir biçimde ifade edilen mekanın mahiyetiyle, ardından gelenler olumsuzluk içerir. Mekanın yazar-anlatıcı tarafından algılanmasıyla, parçanın devamı arasında zıtlık vardır. Mekanda sözü edilen hareketleri yapan kişi yazar-anlatıcının örgütteki halidir. Yani biçimsel açıdan kendi geçmişini gören bir anlatıcının yazdığı bir metin vardır. Parçada yazılan her şey imgeli bir biçimde güzel bir atmosferin içinde olduğu belirtilen mekanın içinde olur. Yaşanılan her şey hüzünlüdür. Örgüt hayatını sürdürdüğü evde kendini avutmaya çalışan, ancak ne yaparsa yapsın o hayatın olumsuzluğundan kurtulamayan Gülfidan'ın durumuna mekan, bir atmosfer bir temel vazifesi görür. Burada dil-mekan ilişkisi, mekanı görülebilir bir unsur haline getiren Gülfidan'ın eylemlerinde aranmalıdır. Onlar da doğrudan ifade edilmediğine göre dil kapalıdır.

"Asfalt yol boyunca yan yana sıralanmış yedi gecekondu mahallesine insan çığlığı taşıyan yedi minibüsün içinde, başını camlara çarpa çarpa bıkıp usanmadan on yıl, ilk seslerinin sonsuzluk duygusu veren kımıldanışlarını arar." (G.D., s.103.)

Gece Dersleri'nde Gülfidan'ın ailesiyle yaşadığı ev bir gecekondu semtindedir. Ev ve semt ayrıntılı olarak tasvir edilmez, sadece satır aralarında hissettirilir. Yukarıdaki parçada gecekondu semti imgeli bir dille ve masal ögesi barındıran 7 sayısıyla anlatılmıştır. Gecekondu mahallesinin varlığı tek başına önemli değildir. Önemli olan on yıl boyunca süren arayıştır. Mekan, anlatım tekniği olarak bu içeriğin sunumuna araç olur.

“Oradaydık, gerçeği çıldırtacak kadar tuhaf, yapay bir mekanda. Evimizin banyosunda. Bayılmış olmalıydım. Kendimize bile açıklayamadığımız bu sarı çiçekli porselenler arasında. Sıcak, beyaz, derin sulardaydı saçlarım. – Seni dinlendirebilmek için… Rahatlamamı ve uyumamı istediğinden çırılçıplak küvete uzatılmışım. Klozet kapağının üstüne hüzünle tünemişti kocam. Elinde sigarası, yorgun soluması, ekose gömleği ve kadife pantolonuyla… Çok ama çok komik bir manzaraydı. Çocuksu, acıklı ama galiba ağırbaşlı bir bakışlanmaydı…İkimizinki...

…

Kocam, iki kat çarşafa sardı beni. Üşümememem için çabucak kucağına aldı. Omzunu boynuma verdi. ‘Korkuyorum, kemiklerin kaynama noktasına varacak. Yeter artık, kendine acı biraz…’ Sustum ve uyudum, hatırlıyorum. Oradaydık. Sarı çiçekli porselenler arasında. Hep herkesten gizli ikimiz.” (G.D., s.110.)

Yukarıdaki parçada, geçmişten bir fotoğraf çekilmiş gibi mekan kurgulanmıştır. Anlatıcı, yaşadığı sıkıntılı anı duvardaki sarı çiçekli porselenlerin görüntüsüyle birleştirmiştir. Mekanı tuhaf olarak nitelendirmesinin parça açısından işlevi Gülfidan’ın o anki sıkıntılı halini yoğunlaştırmaktır. Mekan tuhaf değildir, sıkıntılı ruh hali sebebiyle Gülfidan’a o an öyle gelmiştir ve anlatım zamanında da o şekilde anlatılmıştır. Parçanın tamamında mekan atmosfer yaratmak amacıyla kullanılmıştır. En önemlisi ise o mekanda kocasıyla Gülfidan’ın yalnız olmasıdır. Tuhaf olarak nitelenen mekan sığınılan, sıkıntılı da olsa dış dünyadan kaçılan bir yer olma özelliği taşır. Tüm bunlar ise dil katmanında açık bir biçimde ifade edilmeyip, dilin alt katmanlarına gizlenmiştir.

“Bir duvarı kitaplarla kaplı, perdeleri azıcık aralanmış, yarı karanlık küçücük bir odadaydım. Öldüğü günden bu yana hiçbir şeye dokunulmamıştı. İçerdeki hava ağırlaşmış, ruhunun tozları halının uzun , çiçek desenli tüylerinin üstüne saçılmıştı. Tozlarına basa basa çekingen adımlarla dolaşıyordum. Çarpıcı bir vitrin oluşturulacak! Sesiyle kendini ürkütmekten korkan zavallı bir böceğin gölgesine benziyordum. Benzeyecek binlerce şey dururken, bir ev içi ölü müzesi… Bezgin başımı geriye attım. Sanki ta uzaklara düşebilirmiş gibi. Tavanda onun coşkulu çığlığının lekelerini gördüm. Burkuldum ve sesimin titremelerle bozulmasına fırsat vermeden soluğumu tutup kendimi susturdum. Sarıya dönmüş kirecin yüzeyinde parmak izleri, inanılmayacak kadar belirgin, öylece duruyordu. –Sekreter Rüzgar

parmak izlerinin silinmesi mi gerekiyordu? Bilmiyordum. Paniğe kapıldım ve duygularımı birbirine dolaştırdım. Annesi gözlerimin içine yürüyordu. Bir bulutun beni yanıltışı gibi. Sanki bir yerlerden hızla başka yerlere geçiyordum. Tavana elini değdirmek için o upuzun boyuyla yarıştığı gündüz parçalarını toplamaya gidiyordum belki de. Sarıya dönmüş kireçten damlayan sessizliğe bakarak..." (G.D., s.123.)

Yukarıdaki parçada, geçmişinden pişmanlık duyan ve kendiyle hesaplaşan anlatıcı örgüt hayatını yaşadığı evinde bir geçmiş yolculuğuna çıkar. Açıkça bahsedilmese de o mekanda yaşayıp ölen kişi kendidir. Örgüt hayatıyla evin iç içeliği söz konusudur. Anlatıcının o zamanki hali adeta eve sinmiştir. Evin her yerinde ona ait izler imgeli bir anlatımla ifade edilmiştir. Burada mekanın işlevi, geçmişiyle hesaplaşan, yüzleşen bir insanın bunu somut olanla yani eşya ile yapmasına dayanır. Dil-mekan ilişkisi bu noktada aranmalıdır. Dolayısıyla ikisi arasındaki ilişkinin imgeli ve kapalı kullanımla oluştuğu görülür.

Ormanda Ölüm Yokmuş'da ana mekan ormandır. Orman, romanda kaçışın, arayışın ve kendini güvende hissetmenin simgesidir. Emin ve Yasemin, hayatın kendilerine getirdiği olumsuzluklardan kaçma duygusuyla ormandadırlar. Bu nedenle orman belirgin bir mekanken, romanın diğer mekanları belirsizdir. Yalnız belirsiz mekanlar işlevsiz değildir, sadece ormanın tematik bir önemi olduğundan onun kurgulanışı farklıdır. Orman metnin tamamını kaplayan ve olay örgüsü içinde sık sık kendini gösteren bir yapıya sahiptir ve roman kişilerinin duygu ve düşüncelerine bir çerçeve niteliğindedir. Mekan-dil ilişkisi roman kişilerinin mekanla olan ilişkisinde ortaya çıkmaktadır.

"Sokağın boşluğundan savrulan sis, sis olmaktan çıkıp otoparkçının boya tenekesinde tutuşturduğu kağıtların dumanına; çizgiler, benekler halinde ışıyıp donuklaşan renkler, renk olmaktan çıkıp demir korkuluklara, reklam panolarına, yangın merdivenlerine dönüşmüştü.

Alnını cama yasladığında -uyanınca gökyüzüne bakmak onda çocukluktan kalma bir alışkanlıktı- gözleriyle aklı ve kalbi arasına ışıktan bir perde çekilir, gördükleri karşısında yalnızca düşünceleri değil duyguları da sönükleşirdi. Gün boyu sürer giderdi bu kopukluk.

Farkına varmaksızın göğe yükselen yapıların üstünde hızlıca göz gezdirip yine en uç noktayı belirlemişti; bakışıyla orda burada seçilen paslı bacaların birbirlerine

olan uzaklığını ölçüyor, ziftli duvarların kapladığı alanı boşluklarla karşılaştırıyor, çanak antenlerini su depolarına, tepeleri ışıyan ağaçları bulutlara oranlıyordu.

Bakıp gördüğü, dokunduğu şeyler, gözleri dayanılmaz bir yorgunlukla kapandıktan sonra, boyut yitirmiş ve soluklaşmış olarak gecenin karanlığında aydınlanıverdi. O zaman neye nasıl, niçin bakmış ya da dokunmuş olduğu anlar, uyurken duygulanırdı ancak; düşünceleri gibi duyguları da geceden kalmaydı." (O.Ö.Y., s.4.)

Emin'in pencereden baktığında gördüğü şehir belirsizliğin postmodern söylemine göre kurgulanmıştır. İlk paragrafta Emin'in baktığı yerler, onun algılama biçimine göre anlatılır. Algılama biçiminin de belirsiz oluşu postmodern söylemin bir ürünüdür. İkinci paragrafta Emin'in dış dünyayla ilişkisinde gökyüzünün aracı işlevi onda dış dünyadan kopukluğa karşılık gelen bir durumla eşleşir. Üçüncü ve dördüncü paragrafta ise şehirdeki nesnelerin görsel ve zihinsel olarak Emin'le ilişkisi vurgulanır. Mekanın bu şekilde kullanımı, onu kendi başına tek bir öge yapmaktan çok, mekanı roman kişisinin kurgulanma sürecinde işlevsel hale getirir. Bu nedenle onu ayrıntılı olarak tasvir etmek ve sadece ondan bahsetmek yerine, mekan Emin'in psikolojik ve fizyolojik durumuyla birleşir. Dil-mekan ilişkisi de bu birleşmede ortaya çıkar.

"Fark etmeksizin rüzgardan korunmaya çalışıyor, birbirlerinin çevresinde dönüp duruyorlardı. Ayaklarının altında gitgide yumuşamıştı toprak. Aynı anda, 'Su nanesi!...' diye fısıldadılar. Yakınlarda bir sızıntı, bir derecik vardı herhalde.

Birkaç kelebek uçup gitti yanlarından… Emin eğilip bir yaprak kaldırdı yerden, sonra kanatlı bir tohum…Sonra da kırgınlıkla iç geçirip tohumu havaya fırlattı ama Yasemin aldırmayıp 'Örtüye bir şiir iğnelemiştin, neydi o şiir?' diye sordu.

Pırıltılar saçarak döne döne düşen tohumun yere inmesini bekledi Emin, 'Şiir değildi Yasemin,' diye terslendi usulca, 'yanlış hatırlıyorsun.' " (O.Ö.Y., s.36.)

Mekanın tasvir edilen tek başına bir unsur olmasından ziyade, atmosfer yaratmak amacıyla kullanılmasının örneği yukarıdaki parçada mevcuttur. Mekanda bulunan roman kişileriyle, orada bulunan kişiler arasında bir ilişki varmışçasına anlatım **Ormanda Ölüm Yokmuş**'un karakteristiğidir. Tasvirle durağanlık içeren bir parça yerine, roman kişilerinin eylemleriyle eşzamanlı olarak mekana hareket katılır. Böyle bir kullanım romana görsellik katar.

“Oysa işte, ormanın büyüsü yavaş yavaş onu sarmaya başlamıştı. Başını hafifçe arkaya attığında birbirine karışmış yapraklar arasından gökyüzünü görüyordu; solgun yeşil, kahverengi, kızıl yapraklar soluk kesici bir ışık yansıtıyor, bu renkli ışıkta kılıç otlarının sarı çiçekleri parıldıyordu. Ormanın bu kesimlerinde, değişik türde çalılar, bodur ağaçlar vardı. Sağ taraflarında büyük bir boşluk açılmıştı. Boşluğun içinde birbirini arkalayan tepecikler…Kıpkırmızı bir yamaç. ‘Doğrusu ben sana bir kez bile kızdım mı bilmiyorum…’ “(O.Ö.Y., s.106.)

Ormanın büyüsünün roman kişisini etkisi altına almaya başlamasıyla ardından gelen mekan tasviri arasındaki ilişki bu parçada mekan-dil ilişkisini belirler. Mekan tasvirinde sayılan her bir öge, büyülü etkinin bir parçasını oluşturur. Dilsel açıdan her ikisi arasında doğrudan bir bağ kurulmaz. Ormanın söz konusu unsurları iki roman kişisini önceleyen olay örgüsünün atmosferini oluşturur. Dilsel açıdan bakıldığında mekan tasviri açıktır, ancak esas olan son cümlede gizlidir, tüm mekan son cümle için bir atmosfer oluşturma niteliği taşır.

“Topraktan fışkıran koku, çiseleyen yağmur altında, uzak silik anılar uyandırıyordu onda. Bir vakitler ne çok kitap okuduğunu hatırlıyor, boşlukta, gençlik imgesi bir an aydınlanıp sönüyor, siyahlara bürünmüş, eski bir bahçede sessizce dolaşırken görüyordu kendini.” (O.Ö.Y., s.136.)

Ormanda Ölüm Yokmuş’da mekanla roman kişilerinin duygu ve düşünce durumuna zemin oluşturur. Yukarıdaki ilk paragrafta mekanla roman kişisinin psikolojisi iç içedir ve bu nokta mekan-dil ilişkisinin irdelenebileceği noktadır. Emin, bulunduğu mekanın duyularıyla ilişkisi sonucu tam olarak anımsayamadığı bazı anıların kendinde yarattığı olumsuz hisle baş başa kalmıştır. Söz konusu olumsuz duygu “siyahlara bürünmüş, eski bir bahçe” sıfatıyla üstü örtülü bir biçimde anlatılmış, mekan roman kişisinin psikolojisini anlatmak için bir vasıta görevi görmüştür.

Bin Hüzünlü Haz, gerçekliğin kurgulanması açısından diğer romanlardan farklıdır. Romanın mekan kurgusu da aynı gerçeklik anlayışı içinde, metnin somut gerçekten en uzak katmanında oluşturulmuştur. Mekanın **Bin Hüzünlü Haz**’daki işlevi bir metnin yaratım sürecinde hayali ögelerden meydana gelen her şeye, hayali bir zemin oluşturmasıdır. Bu romanda dil-mekan ilişkisi, romanın karakteristik

özelliğiyle koşut ilerler; dilin ifade ettiği şey mekandaki nesnelerden ya da mekanın özelliğinden ziyade, metnin kurgulanma sürecine mekanın katkısıdır.

"Birlikte, şarkılarımıza benzeyen neşesiz meydanlardan, kocaman ağızlı mağazaların cam yüzlerinden, eskici dükkanlarının yıllanmış kokularından, sahafların başka alemlere açılıyormuş gibi gözüken kapılarından, otoparkların insanı ürküten alacakaranlık genişliğinden ve pazar yerlerinin geceye yayılan çürük meyve kokulu ıssızlığından geçiyoruz. Ya da kaçak derilerinin çığlık çığlığa kamyonlara yüklendiği, ihtiyarların çuvallara doldurulup avuç avuç ortalıktan kaldırıldığı ve gürül gürül akan bir gençliğin de, binlerce gövde, milyonlarca tutku ya da heves halinde varıp kendini duvarlara çarptığı saatlerin içinden…" (B.H.H., s.17.)

Yukarıdaki parçada, dikkati çeken ilk unsur Toptaş'ın üslubunun bir özelliği olarak mekanın öznel ve sıfatlı kullanımıdır. Toptaş'ın diğer eserlerinde de mekan tasvirlerinde sıfat kullanımının çokluğu görülür. Yani tüm eserleri için mekan kurgusunun bir karakteristiği olduğu söylenebilir. **Bin Hüzünlü Haz**'da bu durum yazma süreci temasına yaslanır ve olay örgüsü çeşitliliğinin yarattığı harekete uyum sağlar. Parçada tek bir mekan yoktur, birden fazla mekanın, farklı farklı nesneleri öznel bir biçimde yorumlanmıştır. Ardı ardına gelen nesneler, romanın hareketli havasına uyum sağlar. Ayrıca mekanın atmosfer yaratma görevinden dolayı, çeşitli duygular nesnelere izafe edilir. Duyma, görme ve koklama duyularının bir arada kullanımı mekanı sadece görülen bir unsur olmaktan çıkarmakla beraber, yazma sürecinde yazar-anlatıcının hislerine daha yakın olduğu hissini yaratır. Yazacağı metni arayan yazar-anlatıcı tüm benliğiyle ilham sürecinin hayali düzleminin içindedir. Dil-mekan ilişkisi bu parçada, üslup dışarıda bırakıldığında az önce saydığımız unsurların, anlam katmanlarındaki durumuyla ortaya çıkar.

"Artık, arada bir hızla parlayıp sönüveren gün ışığının içinden gelip geçerken şehrin kuzeyine, güneyine ve doğusuna ait bazı görüntüleri bir yakalayıp bir kaybediyor, sonra da pencerelerin birinden gözüme ilişiveren çatı ucu, televizyon anteni, baca ya da minare gibi şeyleri öteki pencerelerde gördüklerimle birleştirerek, belleğimde bir şehir yaratmaya çalışıyordum. Tamamı, ancak aynı kişi tarafından bütün pencerelerden aynı anda bakıldığında görülebilen, parçalanmış bir şehirdi tabii bu. parçalarının her biri bir yana savrulmuş, kuzeyi güneyine, güneyi doğusuna

karışmış ve batısı da, öteki yönlerin içinde kar gibi eriyip rüzgar gibi kaybolmuş bir şehirdi…" (B.H.H., s.33.)

Belirsizlik tekniğinin kullanımı parçada, yazma serüveniyle birleşir. Tek bir mekandan ziyade, birden çok mekana ait nesnelerden hareketle yazar-anlatıcı aradığı metnin unsurlarını oluşturur. Aslında burada metnin göndermesi o nesneler değil, bir metnin unsurlarının birleşmesidir. Dil-mekan ilişkisi ancak bu bağlamda değerlendirilebilir. Nesneler ve şehir birer simgedir ve bu nedenle dil kapalıdır. Dilin esas olarak mekanı araç olarak kullanarak, temaya katkısı söz konusudur. Belirsizlik de simgeselliği destekleme amacı taşır. Sonu ya da sonucu olmayan bir unsurla alakası yoktur.

"Artık oralardan hiç kurtulamayacakmışım, günün birinde ıssız bir köşeye yıkılıp kalmasam, pis bir çukura düşmesem ya da korkunç bir kazaya kurban gitmesem bile size anlattığım o yıkıntıların, o lime lime dökülen acınası duruşların, o pörsümüş bakışların ve iğreti ilişkilerin arasında sittinsene dolanıp duracakmışım gibi kötü bir his vardı içimde.

Belki de bu yüzden, o semtin dışına çıkıp kararsız ve ürkek adımlarla, çevremdeki görüntülerin içimde büyüyüveren yansımalarını kollaya kollaya başka yerlere doğru yürüyordum kimi zaman. Göl kıyısındaki iskeleye doğru sözgelimi, gecenin buz kesen ayazında. Ya da, günlük güneşlik bir öğle vakti, iskeledeki sandalları, balık tezgahlarını ve kıyıyı döven dalgaların serinliğini geride bırakıp daha yukarılardaki kör çeşmeye doğru…Çoğunlukla da oralara giderken, ne yapıp edip mutlaka iki yanı irili ufaklı bakırcı dükkanlarıyla dolu upuzun bir sokaktan geçiyordum. İs kokulu vitrinlerde duran kalaylanmış tepsilerin, kocaman sinilerin, çeşit çeşit çanakların ve tasların ışıltılarına dalıp çıkmak, ya da onların üzerindeki işlemelerin ayrıntıları arasında kaybolup gitmek azıcık da olsa zihnimi ve gözlerimi dinlendiriyordu çünkü. Hatta, her defasında bir vitrinden bir vitrine yansıyan, kaldırımlara dökülüp toz toz uçuşan ve sokaktaki görüntülerin çizgilerini yumuşattıkça yumuşatan o ışıltılarla yıkanıp arınıyormuşum gibi geliyordu bana. Ya da, geride bıraktığım o mezbelelik yerlere dönüp Alaaddin'i bir daha arayabilmek için tepeden tırnağa yenileniyormuşum gibi." (B.H.H., s.55.)

Mekan-roman kişisi ilişkisi **Bin Hüzünlü Haz**'da belirgindir. Yazacağı metni arayan anlatıcı, bu romanda mekanları ve nesneleri hisleriyle görür ve öyle ifade

eder. Anlatıcı mekanla ve nesnelerle bütünleşmiş haldedir. Bunun sebebi, yaratım sürecinde olmasıdır. O mekanda olmasının amacı, mekandaki nesnelerin varlığından daha önemlidir. Mekan ve nesneler birer araçtır.

"Önceleri, derim sözgelimi; o bakımsız türbenin önündeki demir kapıyı, kapıdan yavaşça içeri süzülen merdiven basamaklarının beyazlığını, az ötedeki taş duvarları, bu taş duvarların yüzüne düşen gölgeleriyle sessiz sessiz söyleşiyorlarmış gibi duran ağaçları ve oraya buraya saçılmış gazete kağıdı, pet şişe, meyve kabuğu ya da bira kutusu gibi şeyleri oracıkta bırakıp hızla geçmişin derinliklerine doğru uzaklaştığımı düşünsem de, hala Asip Dağı'nın eteklerindeki duraksayış anının içinde gibiydim. Başka bir deyişle, zihnim henüz oradaki gövdemdeydi yani ve ben gövdemin gördüğü her şeyi, belli belirsiz de olsa, pekala görebiliyordum. Derken, sisli bir anlatının yüzeyde gizlenen derinliğine gömülmüş gibi, yavaş yavaş, bulanık bir hal aldı bu gördüklerim. Neredeyse renkten, şekilden ve sessizlikten yapılmış tatsız tuzsuz bir çorba kıvamıyla gözlerimin önünde fokur fokur köpürdüler sonra, çizgilerinden taşıp sağa sola aktılar, ufkun berisinde beliren irili ufaklı yüzlerce ufku aştılar ve bütün ufuklarla birlikte, birdenbire, görünürlüklerinin içinde kayboldular." (B.H.H., s.65.)

Romanın hayali düzleminin, romanın unsurlarını şekillendirmesine örnek, yukarıdaki parçanın anlatım şeklidir. Anlatıcı, aynı anda iki farklı mekanı algılar. Bu iki mekan anlatıcının zihnindedir ve zihinsel bir faaliyetin ürünü olarak birbirinin içine geçerek algılanır. Bu durum olağanüstülük olarak tanımlanamaz, zira romanın tematik seçimi, hayali ögelerin bir düzlem oluşturmasına yol açmıştır. Romanın iç mantığı açısından mekan algılanmasının alışılmış olmayan ifadesi postmodern olarak tanımlanabilir ve deneysel biçimcilik kaynaklıdır. Böyle bir ifade biçimi, mekanın geçişkenliğinin bir anlatım imkanı olarak ortaya çıkmasıdır. Dil-mekan ilişkisi, mekanla, mekanın işlevi noktasında birleşir. Mekanın işlevi, hem postmodern bir anlatım biçimini taşımak hem de anlatıcının hislerinin anlatımında araç olmaktır.

Heba, mekan ögesinin **Bin Hüzünlü Haz**'dan daha belirgin kullanıldığı bir romandır. Bunun sebebi **Heba**'nın gerçeklik düzleminde **Bin Hüzünlü Haz**'dan tematik açıdan ayrılmasıdır: **Heba**'da hayali ögeler yoktur. İki roman arasındaki benzerlik mekan kullanımının üslup özelliğinden gelir. Hasan Ali Toptaş'ın öznel mekan tasvirleri ve bu tasvirlerde çeşitli duyuları içiçe ve benzetme amaçlı

kullanması romanlardaki üslubun mekana yansımasıdır . Dil-mekan ilişkisi ise mekanın işleviyle, o işlevin ifade edilme şeklinde aranır. Toptaş'ın hemen her romanında birbirine benzeyen tasvir üslubuyla, dil-mekan ilişkisinin mahiyeti birbirinden ayrılır.

Heba'da mekan kullanımında önemli olan, mekanın varlığından ziyade onun metnin gidişi içindeki yeridir. İşlevi ne olursa olsun mekan, bu roman içinde çoğunlukla roman kişisinin ruh haline ya da düşüncelerine eşlik eden bir özellik gösterir. Atmosfer yaratma ise mekanın kurgulanışında işleve katkı sağlar. Mekan belirsiz olsa dahi, roman kişisiyle ilgili işlev, atmosfer yaratılarak oluşturulur. Bununla birlikte **Heba**'da klasik tavra yakın mekan tasvirleri de vardır.

"Ziya kapıyı kilitledi ve elindeki anahtarı cebine koymadan, hızlı adımlarla asansöre doğru yürüdü. Koridorda bir tuhaflık vardı o sırada, ışıklar tavandan sarkan sarı toplar halinde her zamanki gibi sıra sıra yanıyordu ama ortalık biraz karanlıktı sanki. Hatta insanı hayrete düşürecek kadar da sessizdi. Ne var ki pek uzun sürmedi, alt kattaki o kahverengi çelik kapılardan biri güm diye çarpılınca aniden yok oldu bu sessizlik. Kimin tarafından yapıldığı bilinmeyen tatlı bir şaka hızıyla, koridora kattığı genişliği de yanına alarak, neredeyse Ziya'ya göründüğü anda yok oldu. Hemen ardından, koca ağızlı bir çocuk sesi yükseldi merdiven boşlundaki alacakaranlığın içinden. Onun ardından simsiyah bir kadın çığlığı, onun ardından da nerede vınladığı kestirilemeyen tozlu bir matkap sesi yükseldi. Derken, duvarların gerisindeki duvarların gerisinden gelen gürültüler de katıldı bunlara. Hatta insana şehrin görüntülerini hatırlatan kalınlardan daha kalın uğultular da katıldı ve böylece apartman hem kendi içindeki seslerin içinde çalkalana çalkalana dönüyor, hem de dönerken tutup bu sesleri yutan bambaşka sesler çıkarıyormuş gibi oldu." (H., s.11.)

Romanın girişinde yer alan parçada mekan, içindeki canlı unsurlarla birlikte atmosfer yaratma amacıyla kullanılmıştır. Nesnel olan tasvirde, görme ve duyma duyularının birleşimi, mekanın bir atmosfer olarak kullanımı, roman kişisinin ruh halini belirten ögelerdir. Dolayısıyla dil-mekan ilişkisi, yaratılan atmosferin roman kişisinin olumsuz algılamasının bir sonucu olduğu noktada irdelenmelidir. Dilin ifade ettiği anlam, mekanın işleviyle birleşir. Romanın girişinde tasvir edilen apartman bir yaşantı örneği olarak, sıkıntılı bir algılamanın sonucunda roman kişisinin çevresine bakış açısı hakkında bilgi verir. Çevresine bakışı olumsuz olan ve

çevresini karmaşık bir biçimde algılayan roman kişisinin durumunun ifadesi, mekanın bu parçadaki işlevidir. Bu tarz bir ifade etme biçimi, yazarın üslubuyla da alakalı olmakla birlikte, bir mekanın bu derece geniş algılanması ve söz konusu atmosferin metin içindeki işlevi postmodern bir tarzdadır.

"O akşam, tek başına saatlerce oturdu bağ evinin önündeki sedirde. Çay üstüne çay, sigara üstüne sigara içti otururken ve gözlerini çevirip sık sık karanlığa gömülüp giden dağlara doğru baktı. Dağlar zifiri karanlığın içinde kayboldu sonra, tepelerinde iğne ucu gibi parlayıp sönen her biri birbirinden uzak bir sürü yıldız belirdi. Köyün bulunduğu tarafta da, iki sokak lambasıyla kenardaki evlerin penceresinden sızan birkaç solgun ışığın dışında hiçbir şey görünmüyordu artık; yeryüzü bir uçtan bir uca hem karanlık hem de sessizdi. Yeşil kokular saçan nemli bir sessizlikti bu, karanlık bir sessizlikti, çeşitli engebeleri, çeşitli kapıları ve koridorları varmış gibi görünen derin ve meçhul bir sessizlikti ve Ziya o anda bu sessizliğin gelip içine dolduğunu hissediyordu adeta." (H., s.142.)

Sessizliğin roman kişisi üzerinde yarattığı etki, roman kişisinin sessizliği algılayış biçimi, mekanın bir atmosfer olarak ortaya çıkarır. Burada önemli olan bağ evi ve çevre değil, Ziya'nın psikolojisidir. Üstelik mekan belli bir anda değil, havanın kararma sürecini kapsayan bir zaman diliminde betimlenir. Bu parçada mekanın oluşturulma biçimi, postmodern eserde mekanın belirsizliği konusu için iyi bir örnektir. Bölümümüzün girişinde postmodern eserlerde mekanın belirsizliğinin bir teknik olduğunu, mekanın işlevinin postmodern olmayan eserlere göre farklı olduğunu söylemiştik. Bu parçada belirsizlik roman kişisinin etrafındaki her şeyin bir karanlık vasfıyla tasvir edilmesindedir. Karanlık ve sessizliğin birleşimi etraftaki nesneleri etkisiz hale getirerek odağı roman kişisinin ruh haline kaydırır. Dolayısıyla belirsizlik, roman kişisinin ruh halini anlatmak amacıyla kullanılır. Mekan-dil ilişkisi de, anlatılmak istenen boşluk hissinin anlatım şeklinde aranır.

"Sonra düzlükteki taburdan ayrılıp Viranşehir çarşısında bekleyen minibüslerden birine bindiler ve Ceylanpınar'a doğru yola çıktılar. Gürültüsüne bakınca yoldan çok kendi derinliklerinde ilerliyormuş izlenimi veren minibüsün camlarından bol güneşli, tamtakır kuru bakır topraklar geçti bir saat boyunca; göğün genişliğini büyüten sapsarı, akıl almaz bir ıssızlık, bu ıssızlığın uzak noktalarında gezinen uzak birkaç kuş ve zar zor seçilebilen, çalıdan hallice birkaç ağaç geçti. Ceylanpınar'a

girdiklerinde de, bir günde inşa edilivermiş gibi görünen çoğu toprak damlı, derme çatma evler geçmeye başladı yan yana. Bu evlerle birlikte evlerin avluları da geçmeye başladı tabii, avlulardaki ağaçlar, çamaşırlar, toza toprağa belenmiş salkım salkım çocuklar ve kayıp birer sessizliğe benzeyen her biri birbirinden uzak alacalı bulacalı sesler de geçmeye başladı." (H., s.185.)

Mekan, her zaman durağan olmak zorunda değildir. Yukarıdaki parçada bir saat boyunca geçilen yerler hakkındaki görüş biçimi belirtilmiştir. Mekanın bu şekilde durağan olmaması, postmodern tekniğin bir parçası değildir, ancak olay örgüsünün gidişi açısından söz konusu mekanların tematik bir işlevi de yoktur. Metin içinde, roman kişisinin o anda gördüğü yerler olarak ortaya konur. Yani her mekan, belirsiz dahi olsa tematik açıdan olay örgüsüyle bağlanmayabilir. Tek başına değerlendirildiğinde gidilen yerin özelliklerinin anlatıldığı görülür ve bunlar açıkça belirtilmese de yazar-anlatıcının yorumuyla olumsuz özelliklerdir. Ancak romanın devamında bu olumsuz özelliklerle bağ kuran bir öge görülmez. Bu da bizi, mekanın olay örgüsü içinde metinle organik bağ kurması gereken bir yapı olmadığını gösterir.

"Çok uzaklarda yaşayan kızılçam ormanının serinliği içindeki çiçek kokularıyla birlikte gelip Telhamut'taki kantine doluyordu böylece. Onun ardında da her zamanki gibi ince ince akan berrak derelerin şırıltısı, ardıçlarla meşelerin bulunduğu iç ferahlatıcı tepeler, külrengi çalılıkların içinden havalanan keklik takırtıları, koyun ağılları, kavaklar, sonra sararmış yapraklarla kaplı patikalar, renkleri bir sarıya bir griye dönüşen sarp kayalıklar ve güneşin altında parıldayıp duran o sarı başlı, pembe başlı, mor başlı dikenlerle börtü böcek sesleri sökün ediyordu. Üzüm bağlarıyla etrafa diş kamaştırıcı, yuvarlak yuvarlak kokular saçan çeşitli meyve ağaçları da sökün ediyordu bunların yanı sıra. Hatta her biri birbirinden derin mavilikler, yeni yıkanmış gibi ışıldayan gür çimenli bayırlar ve rengarenk sessizlikler de sökün ediyordu. Bütün bunların varlığı Kenan'ın yüzünü ve sesinin engebelerini bir an için aydınlatıyordu tabii. Ne var ki, yine uzun sürmüyordu bu; sustuğunda Kenan birdenbire halsiz düşmüş, kara kuru, titrek bir hayalete dönüşüyordu." (H., s.223.)

Askerliği sırasında pek çok olumsuzluk yaşayan Ziya'da doğanın etkisi, romandaki mekan-psikoloji ilişkisinin karakteristiğine uyar. Doğa Ziya'yı gerçeğin olumsuzluğundan koparıp, kendine has bir dünyanın parçası haline getirir. Bunun ifade biçimi ise açık bir dille yapılmıştır. Postmodern bir romanda, her zaman

anlamın kapalı olması beklenemez. Dolayısıyla bu parçada mekan-dil ilişkisi yazarın üslubuyla alakalı olmanın ötesinde değerlendirilemez.

Benim Adım Kırmızı'da mekanlar, çoğunlukla hareketli olarak ve içlerindeki canlı unsurlarla birlikte tasvir edilirler. İşlevleri açısından bakıldığında mekanlar, olay örgüsünün gidişi içinde organik bir bağ kurma görevi üstlenmezler, yani tematik açıdan, karakterizasyonda ya da başka bir unsurda şekillendirici öge konumunda olmazlar. Bununla birlikte özellikle dış mekanlarda atmosfer yaratma söz konusudur. İstanbul sokakları, bu atmosferin ana ögesidir ve romandaki mekan unsurunun amacıdır.

Benim Adım Kırmızı'yı mekanın işlenişi açısından diğer romanlardan ayıran bir özellik vardır. Roman postmodern olmasına rağmen, mekanların ifade ediliş biçiminin ve işlevinin postmodern olmadığı görülür. Bu durumu teknik açıdan yetersizlik olarak görmemek gerekir. Neticede, postmodern metin yazarına teknik açıdan özgürlük sağlamaktadır ve genel görünüm bozulmadıkça, sınırların genişlemesinin bir sakıncası yoktur. Mekan-dil ilişkisi açısından bakıldığında ise gizli bir anlamı barındırmayan ve sadece atmosfer yaratma amacı güden mekan unsurunun dille ifadesinde postmodern tarz, diğer romanlara göre belirsizdir.

"Hava daha da soğumuş ve sokakların köşelerinde, duvar diplerinde kar iyice tutmuş, yükselmiş. Kör karanlıkta gövdem yolunu dar sokakları ancak hissederek buluyor. Bazen de, kepenkleri iyice çekili, pencereleri kapkara tahtayla kaplı evlerin bir yerinden içerde hala yanan bir kandilin soluk ışığı dışarı sızıp karda yansıyor, çoğu zaman ise hiçbir ışık, hiçbir şey göremiyorum da bekçilerin sopalarının taşlara vuruşuna, çılgın köpek sürülerinin ulumalarına, evlerin içlerinden gelen iniltilere kulak verip yolumu buluyorum. Bazen, gece yarıları şehrin dar ve korkutucu sokakları karın sanki kendi içinden sızan harika bir ışıkla aydınlanıyor ve karanlıkta, yıkıntılar ve ağaçlar arasında yüzlerce yıldır İstanbul'u tekinsiz kılan hayaletleri gördüğümü sanıyorum. Bazen de, evlerin içinden mutsuzların uğultusu geliyor; ya harıl harıl öksürüyor, ya burunlarını çekiyor, ya rüyalarında ağlayarak çığlık atıyor, ya da karı kocalar, yanıbaşlarında kocaları ağlarken birbirlerini boğazlamaya girişiyorlar." (B.A.K., s.24.)

Yukarıdaki parçada mekan İstanbul'dur ve genel bir hava içinde bir atmosfer yaratılmıştır. İçindeki canlı unsurlarla birlikte anlatılan İstanbul tasvirinin işlevi, kendine hastır. Olay örgüsü içindeki yeri, İstanbul yaşantısından bir kesit vermesidir.

Beyaz Kale, **Benim Adım Kırmızı**'nın aksine mekanın atmosfer yaratmak amacıyla kullanılmadığı bir metindir. **Beyaz Kale**'de olay örgüsü içinde geçen her mekan ayrıntılı olarak tasvir edilmez ya da sadece adı geçer, ancak tasvir edilen mekanlar için belirgin olduklarını söylemek mümkündür. Bu açıdan **Beyaz Kale**, **Benim Adım Kırmızı**'ya benzer. Yani iki romandaki mekanlar, işlevsel açıdan değil, ifade edilişleri açısından benzerdirler. Denebilir ki, mekan-dil ilişkisi açısından bakıldığında **Beyaz Kale**'de postmodern dili ortaya çıkarabilecek herhangi bir bağlantı görülmemektedir.

"Evi küçük, sıkıntılı ve sevimsizdi. Nereden aktığını hiçbir zaman öğrenemeyeceğim pis bir suyun çamurlaştırdığı kargacık burgacık bir sokaktan giriliyordu. İçeride neredeyse hiç eşya yoktu, ama eve her girişimde içim daralır tuhaf bir sıkıntıya kapılırdım. Belki bu duyguyu bana, dedesinden kalan adını sevmediği için, kendisine 'Hoca' dememi isteyen bu adam veriyordu." (B.K., s.23.)

Venedikli kölenin gözünden yapılan tasvirde, psikolojinin mekana bakış açısına etkisi görülür. Roman kişisi tarafından da ihtimalin açıkça söylenmesi anlamda kapalı herhangi bir nokta bırakmaz.

Puslu Kıtalar Atlası romanında mekanlar belirli denebilecek düzeydedir. Somut bir biçimde kurgulanan mekanlarda belirlilik, mekan içindeki nesnelerin ayrıntılı olarak ortaya konmasıyla sağlanır. İncelediğimiz diğer romanlara göre **Puslu Kıtalar Atlası** bu açıdan farklıdır, zira tasvir edilen mekanlar, postmodern kurgu içinde biçimsel değil, sadece tematik açıdan işlev kazanmıştır. Dolayısıyla mekanların belirgin olarak kurgulanması, biçime katkısı olmayışındandır.

Puslu Kıtalar Atlası'nda mekanlar, metnin kendi gerçeklik düzlemi içinde somut özellik göstermesine rağmen, gerçek hayatta rastlanma ihtimali pek olmayan mekanlardır. Bu da romanın temasından ileri gelmektedir. Normalden farklı olan mekanlar, yine gerçekleşme ihtimali düşük olan olaylara uyum sağlar. Söz konusu uyum, mekan-dil ilişkisinin anlamın üst katmanlarında çabuk çözülebilecek mahiyette olmasına yol açar

“Hem yatmak hem de çalışmak için kullanılan karmakarışık bir yerdi burası. Bu düzensiz oda türlü türlü eşyalar, usturlab, rubu tahtaları, kıblenuma, aynalı kerteriz cinsinden gökbilim ve denizcilik aletleri, mercekler, ne işe yaradığı meçhul renkli camlar, sarkaçlı ve zemberekli saatlerle doluydu. Duvarlardaki raflarda kurtların kemire kemire bitiremediği elyazmaları, parşömenler ve harita ruloları vardı. Pencere önündeki tezgahta ise boy boy ve cins cins pergeller, renk renk mürekkepler, kalemler, fırçalar ve karalanmış kağıtlar görünüyordu. Bu keşmekeşin arasında bir yerde, şiltenin üzerinde, yorganını gırtlağına kadar çekmiş bir adam kimbilir kaçıncı uykusunu uyuyordu. Çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli ve seyrek bıyıklı bir zat olan bu adam Bünyamin’in babasıydı.” (P.K.A., s.20.)

Bir odanın içinde dikkat çekebilecek her nesnenin tek tek sayılması, odanın sahibi olan roman kişisini tanıtma amacı taşır. Mekanların, roman kişilerini tanıtan bir unsur olarak kullanılması klasik tekniğe yakın bir yaklaşımdır. Böyle bir yaklaşımın postmodern bir romanda kullanılması, teknik bir kusur doğurmaz. Postmodern bir metnin her unsuru, biçimin dille olan ilişkisinde belirgin bir rol üstlenmeyebilir. Yukarıdaki metinde mekan tasvirinin işlevi de postmodern metinde kurgulama sürecinde dil aracılığıyla biçime katkı sağlamaz. Dolayısıyla dil-mekan ilişkisi, romanın biçimsel bağında yer edinmez.

Kitab-ül Hiyel, mekanın kurgulanma şekli bakımından **Puslu Kıtalar Atlası**’yla aynıdır. Tasvir edilen mekanların işlevi, dil-mekan ilişkisinde romanın biçimsel bağından ziyade tematik bağıyla alakalıdır.

Gece romanında mekanlar belirgindir. İncelediğimiz diğer romanlar içinde **Gece**, anlaşılması en zor metin olmasına rağmen mekanların metnin kapalılığına ortak olmaması, kapalılığın başka unsurlarla sağlandığının, mekanın ise farklı bir işlevde kullanıldığının kanıtıdır. **Gece’**de mekanlar romanın derin anlamlarına gönderme yapmaz, bununla birlikte bazı mekanlar simgeseldir. Örneğin, ‘Bilgiler Sarayı’ olarak geçen yer bir simgedir. Böyle mekanlarda tasvirin ifade edilme biçimi dilsel olarak açıktır, romanın bütünüyle olan bağı ise tematiktir.

“Balıkçılar sokağındaki olay herkesi üzdü, ama kimseyi şaşırtmadı.

Şehrin ana caddesine açılan en geniş yan sokaklardan birinde, Bakkallar sokağı köşesinden üç adım beride , Balıkçılar sokağının en civcivli saatinde, gecenin işçileri o gence niçin saldırdı bilinmiyor.” (G., s.28.)

Yukarıdaki parçada önemli olan mekan değil, mekanda gerçekleşen olaydır. Belirsiz olan olay, belirgin olan ise mekandır. Mekan belirgin olmasına rağmen parçanın tavrı postmoderndir, zira mekanın tek başına bir işlevi olmayıp ancak olayla birlikte vardır. mekanın tek başına bir işlevi olsaydı **Benim Adım Kırmızı**'da olduğu gibi bir romanın genelinde bir İstanbul atmosferi yaratılması gerekirdi. Ancak parçada böyle bir durum söz konusu olmadığı için mekan aracı konumundadır. Mekanın belirgin bir biçimde verilmesi aracı konumunu değiştirmez. Çünkü postmodern roman tekniğinin belli kalıplar içinde tutmak mümkün değildir.

"Beni Yargılamalar Bakanlığının o küçücük, daracık sicil odasına götüren kadının adı Sevinç miydi acaba? Böyle bir rastlantı niye düşünülmesin?

Dar, tozlu sicil odaları dünyanın her yerinde biribirine benzemekte olsa gerek. Kitaplar, filimler bu konuda bizi gereğince, yeterince aydınlatmadı mı?" (G., s.33.)

Anlamın dilin alt katmanlarında olduğu **Gece**'de, yukarıdaki gibi bir mekan tasviri, mekanın roman içindeki genel görünümünü bozmaz. Bir romanda her mekan aynı işlevi üstlenmek zorunda değildir. Yukarıdaki parçada da anlatıcı mekanı ayrıntılı olarak tasvir etmeye gerek duymaz, çünkü ona göre tüm dünyada sicil odaları aynıdır. Burada anlamın derinde olduğu nokta, alınan bilginin kitaplardan ve filmlerden elde edilmesidir. Yani o bilgiler de görecelidir, dolayısıyla kesin bir gerçekliği kestirmek mümkün değildir.

"Bildiğim bir mahallenin bildiğim bir sokağında bulunan, bildiğim bir eve gitmek üzere yola çıkmıştım. Yerde kar vardı, çiğnenmekten buzlaştı, buzlaşacak. Üşüyordum. Arkadaşımın evine gitmek için yokuş yukarı epey yürüdükten sonra kısa, dar bir yan sokaktan yokuş yukarı epey yürüdükten sonra kısa, dar bir yan sokaktan yokuşa koşut başka bir dar sokağa sapmam gerekiyordu. Oysa bu yokuşun üst yanında eski bir eve girip arka kapısından bahçeye çıkabilir, oradan da o sokağa geçebilirdim. Bu soğukta yoldan yola sapmağa üşendim, aldatıcı da olsa kestirme gibi görünen bu geçitten gitmeğe karar verdim; herhangi bir yerde bir işim yoksa o yere girmekten sıkıldığım halde, sıkıntıyı bir yana bıraktım, evin kapısından içeri daldım. Soğuktan kaçan çocuklar merdiven aralığına dolmuş, bütün evi inleten bir gürültüyle, oynuyorlardı. Arka kapıya giden yola duvar örülmüştü. 'Arka kapı…' diyecek oldum. Çocuklar gerisini dinlemeden bağrışmaya başladı. Anladığım kadarıyla yukarı çıkıp arka merdivenden inmeliydim. 'Evi böldüler.' dedi

çocuklardan bir iricesi. Yukarı çıkmağa başladım. Merdiven gitgide daralır gibiydi. Yataklar, yorganlar yığılmıştı sahanlıklara. Dar evlerde bahar temizliğine girişen kadınların her zaman yaptığı bir şeydi bu. Ama bu karın kışın ortasında bahr temizliği ne oluyordu? Bahara daha aylar vardı. Çocuklar arkamdan yukarı çıkmış, bağırıyorlardı. Önce anlayamadım dediklerini. Beni itip kakmağa, eteklerime, paçalarıma asılmağa başladılar. güçbela inebiliyordum sokak kapısına doğru. Vazgeçmiştim kestirmeden. Yan sokaktan dolaşacaktım. Üst kat kapılarından şimdi analarının da sesi geliyordu. Kovalanır gibiydim. Ansızın, ne dediklerini kavrayabildim. Bir ağızdan bağırıyorlardı şimdi, bir çeşit tekerleme tutturmuş gibi. 'Gündüzcü' diyorlardı, 'gün-düz-cü-cü-cü…' " (G., s.42.)

Hareket içinde tasvir edilen mekanlar, sadece belli ayrıntılarla tasvir edilirler. Böyle mekanlarda, mekanın işlevi yazarın tercihine göre şekillenir. Yukarıdaki parçada anlatıcının girdiği evin, olay örgüsü içindeki işlevi son cümlede gizlidir: "Gecenin işçileri"ne karşılık "gündüzcü" tanımlaması. Ondan önce anlatılanlar ise ''gündüzcü'' tanımını yapan kişilerin mahiyetiyle ilgilidir. Mekanda anlatıcının yaşadıkları içinde en dikkat çekici olan bahar olmamasına rağmen düzenin bahar temizliği yapılıyormuş gibi olmasıdır. Bu durumun ifade ettiği anlam belirsizdir.

"Her şeyi unutmuş gibiydim. Bilgiler Sarayı'na doğru yürüdüm. Yapının bitirilip bitirilmediği kestirilemiyordu dışarıdan bakılınca. Bitmiş görünen bölümleri vardı, yer yer ise sıvası bile vurulmamıştı. Kapıdan içeri girip loşça geçeneklere hiç sapmadan ilerideki büyük aydınlığa doğru yürüdüm. Yapının orta yeri olmalıydı bu uçsuz bucaksız, güneşli alan…Dışarısı daha aydınlık olmasa gerekti. Durduğum yerden yukarıya doğru dört aydınlık olmasa gerekti. Durduğum yerden yukarıya doğru dört kat sayabiliyordum kamaşmış gözlerimle. Kat sahanlıklarının yüksek parmaklıkları pırıl pırıl bir ışık şeridi halinde çevreliyordu boşluğu. Yanlarda, aşağıya inen merdivenler seçebildim, gözlerimi yumarak biraz dinlendirdikten sonra. Merdivenlerden birinin başına vardım, inmeğe başladım. Bir kat kadar indikten sonra merdiven bitti. Ortalık iyice aydınlıktı hala. Havada asılı durur gibiydim bu son basamak üzerinde… Önümdeki boşluk aşağılarda kararıyordu." (G., s.66.)

Bilgiler Sarayı romanın simgesel bir mekanıdır. Sadece anlatıcının olduğu, gerçekliği kimi zaman belli kanıtlarla sağlanmaya çalışılan, ancak tasvirine bakıldığında anlatıcının hayalinde meydana gelen bir mekan niteliğindedir. Bilgiler

Sarayı, bir yönüyle romanın felsefik tarafına yaslandırılabilir. Hayatın içinde bazı soruların cevaplarını arayan bireyin, cevapları bulabileceği bir yer olabilir. Dolayısıyla mekan-dil ilişkisi, Bilgiler Sarayı, olay örgüsünde üstü kapalı olarak romanın felsefik katmanıyla ilişki kurduğu noktada şekillenir. Yukarıdaki parçada, mekan tasviri oldukça belirgindir. Belirsiz olan ise mekanın işlevidir, onu anlamak için romanın geneline bakmak ve o şekilde bir yorum yapmak gerekecektir. Böylece bu mekanın olay örgüsü içinde, anlamı dilin alt katmanına saklayarak metin içinde bir bağ kurduğu ortaya çıkacaktır.

İncelediğimiz romanlar içinde mekanın kurgulanış şeklinde birden fazla örnek olması postmodern romanın özgür yapısını ortaya koyar. Mekan, bazı romanlarda anlama yaptığı katkıyı biçimsel yani dilsel düzeyde sağlarken, kimi romanın geneline yayılan bir işlev üstlenmeyip, kendi içinde metnin kendine has kullanımına göre şekillenmiştir. Bu durum bize, mekanın dille olan ilişkisinin, metnin kurgulanma biçimine göre değiştiğini gösterir. Dille doğrudan doğruya ilişki kuran mekanlar ise, mekanın postmodern tarzda görünümüdür. Çünkü böyle mekanlar hem klasik kullanımdan çıkmış hem de metnin kapalı olan anlamının saklanmasına aracı olmuştur. Denebilir ki, postmodern romanlarda mekanın ifade ediliş biçimi, kurgusal özellikler sebebiyle kendine hastır.

2.6.Postmodern Romanlarda Zaman-Dil İlişkisi:

Zaman, postmodern romanlarda, metnin karmaşık yapısını oluşturan kurgu unsurları içinde belirsiz tanımına en çok uyan ögedir. Postmodern bir metinde zaman, çoğunlukla olay örgüsü içinde belirleyici bir niteliğe sahip olmadığı için, belirsiz kalır. Günlerin, ayların ve yılların pek bir önemi yoktur, önemli olan süreçlerdir. Bununla birlikte, zaman, bazı postmodern romanlarda bir biçim unsuru olarak karşımıza çıkabilir. Zamanın bir biçim unsuru olarak karşımıza çıkması, zaman-dil ilişkisinin incelenmesinde postmodern romana özgü sonuçlar verebilir. Şöyle de denebilir; zaman yardımcı bir unsur olarak yazarın tercihine göre, postmodern teknik içinde farklı farklı işlevlerde kullanılabilir.

Gece Dersleri, olay örgüsü çok parçalı bir romandır. Olay örgüsünün parçalılığı ve karmaşıklığı, romandaki zaman kurgusunun da parçalı olmasına sebep olur.

Parçalı kullanımın yanı sıra romanda zaman, kurguda belirleyici bir rol oynamaz. Olay örgüsü içinde yer yer kullanılan yardımcı bir unsur görevi üstlenir.

Gece Dersleri'nde zamanın kullanımı iki yönlüdür: Anlatma zamanı ve vaka zamanı. Bu iki zaman arasındaki bağ anlatıcının psikolojisiyle kurulur. Politik geçmişini ve kendini sorgulayan anlatıcının, anlatma zamanındaki bakış açısıyla geçmişe bakması zamanın bu romanda anlamsal bir işlevi olduğunu gösterir. Dil-zaman ilişkisi de direkt olmamakla birlikte bu bağ üzerinden incelenebilir.

"O bahar günü öğleden sonra, küçük gece odasında ince kız seslerimi döktüğüm masum kalıp ilk seminerin büyülü gerçekliğine çarparak parçalandı. Mesele: Çok zamandan da önce kadınlar meyve toplardı, erkekler ava çıkardı. Mesela: Buzullar ılımlı bölgelere doğru akardı." (G.D., s.8.)

Gülfidan'ın örgüte girişinin zamanı, tarih olarak verilmemiş, sadece bir bahar gününün öğleden sonrası olduğu söylenmiştir. Anlatıcının örgüte ilk katılışının anlatımında baharın ya da öğleden sonra olmasının anlam açısından bir önemi yoktur. Önemli olan örgüte girişinin masumiyetinden bir parça kaybetmek olduğunun farkına varan anlatıcının psikolojisidir. Yani anlatıcının içinde bulunup, geriye baktığı zamandır önemli olan.

"Ben on sekiz yaşındayken artık ölü bir canavardı hayat bilgim. O örtünün altında öfkeyle kulaklarını ve burnunun ucunu kestim. Annemin elinden üstüme sıçrayan o çekirgeden intikam almak için, aşk yüzünden gövdesinde kanlı delikler açtım. Cebinde kulak parçaları ve yarım bir canavar burnuyla dolaşan hüzünlü bir katil gibiydim. Parmaklarım ölü bilgi artıklarına çarpardı sık sık. Ayağım tökezlerdi. Kan kokusunun beni geriye çekmesinden korkardım. Canavarın beyaz örtüyle mezarından doğrulup çığlıklarla üstüme savrulmasından… İçine ürperti atılmış bir kız gibi kirece boyanırdım. Soluğum sığınacak yer bulamazdı. Küskün bükülmelerle uçup gittiğini görürdüm. Açık kalan ağzımdan içime nefret dolardı. 'Ah hayatım, hiç benim olmadın.' " (G.D., s.47.)

Zaman olarak 18 yaşından bahseden anlatıcı için önemli olan o yaştaki ruh durumudur. Parçada 18 yaşın tekabül ettiği zaman belirsizdir. Asıl vurgulanmak istenen zamandan ziyade, anlatıcının hayatını yorumlama şekli ve bu yorumlama şeklinin olumsuzluğu olup, anlatılanlar romanın tematik düzeyiyle bağ kurmaktadır. Sadece belli bir zamanın değil, belirsiz olan ama süreç olarak tanımlanabilecek bir

zamanın vurgulanması, romanı bütünlüğüyle bağlantı kurar. Dil, romanın karakteristiği olan imgeli kullanıma sahiptir.

"Zamanın bu katı, Mukoşka, şu annemin dolaştığı, onarılmaya çok muhtaç, ne acı! Artık her an göçmeye hazır. Nasıl istediğimi biliyorsun, onu oradan çıkarmayı, seslerini kucağıma yayıp ayıklamayı, yazıya dökmeyi, ciltlemeyi… Ama imkansız. İçimde yaşatmaya çalıştığım ölü, şimdi bana karşı. Azılı bir düşman sanki. Bizimkinin boyu, masum bir anne-kız ilişkisinin boyunu çoktan aştı. İkimiz de bunun kederle farkındayız." (G.D., s.107.)

Yukarıdaki parçada zaman, hayatın bir kısmını ifade eder. 'Zamanın katı' olarak ifade edilen, anlatıcının geçmişe dönük pişmanlığının anne-kız ilişkisi bağlamındaki kısmıdır. Gece Dersleri'nde zaman, katmanlı bir yapıda olduğundan ve tematik açıdan önem taşıdığından, bu parçanın dille olan ilişkisi daha çok olay örgüsünde temanın yeri açısından incelenebilir. Daha doğrusu burada, zamanın işlevi, tematik örgü içinde bir bağ kurmaktır. Dilin ifade ettiği anlam, romanda anne ve kız arasında geçenlerin anlatıldığı kısımlarla birlikte açıklık kazanır.

Ormanda Ölüm Yokmuş'da zaman iki katmanlıdır. İlki, roman kişilerinin içinde bulunduğu, ormanda geçen zaman, ikincisi roman kişilerinin geçmişleridir. Bu iki zaman arasındaki ilişki, ormandaki yolculukla ilerler. Ormandaki zamanı, geçmişe geri dönüşler böler. Zamana bağlı ölçülerin kullanımı ise belirsizdir. Neyin, tam olarak ne zaman olduğunu bilinmez.

"Aylar önce ormanda, dikenli sarmaşıklar arasında yitmiş siyah bir ağaca rastlamıştı. Öylesine koparıverdiği bir yaprak ruhunda garip bir değişime yol açmış, dayanılmaz bir heyecanla yaprak toplamaya başlamıştı.

Yanına bir şiir kitabı almıştı bu kez; toplayacağı yapraklar şiirlerin arasına girebilecek güzellikte olmalıydı. Ağaçları süzerken sessizliği koyulaşmış, yüzüne dokunaklı bir ciddiyet yayılmıştı. Çektikleri acının anlamı sonbaharın soldurduğu bir yaprağa sinmişti de o yaprağı arıyordu sanki." (O.Ö.Y., s.19.)

Roman kişisinin aylar önce siyah bir ağaca rastlaması, zamanın bir işlevi olduğunu göstermez. Parçada önemli olan sonbaharla, acı kavramının birleşmesidir. Denebilir ki, zaman burada simgesel anlamıyla kullanılmış, dil-zaman ilişkisinin kapalılığı da buradan gelmiştir.

“Yurt’u görmek için haftanın bir günü ikindi sularında işyerleri kapanmadan gözden uzak bir mahalle kahvesine gidiyordu yalnızca. Çok eskiye, Emin’in öğrencilik günlerine dayanıyordu bu dostluk; barındırdığı yürek titreten sır yüzünden yıllardır kopuksuz devam edegelmişti. Yurt bankaya girmeye korktuğundan Emin onun adına para çekip yatırma işlerini sürdürüyordu.

Emin’in yerini bir Yasemin biliyordu, bir de Zümrüt üç yıldır gidip geldiği ormanın derinliklerinde bir esinti, sessizce ışıyan bir gölge olma özlemiyle erişilmez uzaklıklara yansıyacak…kentin uğultusunu dalgın dalgın soluyarak saklanıyordu işte. Bir sinemanın, bir konser salonunun kapısından içeri bir kez olsun adım atmamacasına… Tanıdık biriyle karşılaşırsa diye, duvar diplerine sinerek…Hem de ne saklanma!” (O.Ö.Y., s.38.)

Parçada zaman ifadeleri kesinlik arzetmez. Zamanın belirsiz kullanımı, roman kişilerinin eylemlerini ve duygularını ön plana çıkarmak içindir.

Bin Hüzünlü Haz romanında zamanda anlar ön plana çıkar. Roman kendi içinde kronolojik bir düzende ilerlerken, metnini kuran anlatıcının, anlar içindeki durumu öne çıkar. Kronolojik bir düzen içinde anların bütünlüğü olarak yorumlanabilecek bu durum, **Bin Hüzünlü Haz’ı** incelediğimiz diğer romanlardan ayırır.

“Sonra, kim bilir artık ben kapağını bile görmediğim kaç bin kitabın içinde aynı anda, hangi duygularla gezinirken, zaman birdenbire kuşlara dönüştü.

Resimlerine ansiklopedilerde rastlamadığım, adlarını hiçbir kitapta okumadığım ve kanatlarını şehrin çatıları üstünde, içinden çıkılmaz bir kargaşanın özeti gibi gözüken kirli görüntülerin, yağlı dumanların ve kapkara birer yaprağa benzeyen kurum parçacıklarının uçuştuğu o iç karartıcı boşlukta hiçbir zaman görmediğim, renksizlik renginde, küçücük küçücük kuşlardı bunlar. Belki de bu yüzden, tepemde duran göz kamaştırıcı sonsuzluğun içinde neredeyse kaybolmuş gibiydiler. Öyle ki, bu kuşların uçuşlarını, uçuşlarını süsleyen kanat hareketlerini, gagalarını ve arkalarından süzülüp giden kuyruklarını doğru dürüst görebilmek içini öncelikle onların orada olduklarına inanmam gerekiyordu.” (B.H.H., s.67.)

“Sonra, seyretmenin ölçüye vurulamayan bir hızı varmış da bu hız başımı fena halde döndürmüş gibi, gözlerimi ayaklarıma indirdim nedense ve işte o zaman, zamanın yavaş yavaş toprağa dönüştüğünü gördüm. Hemen ardından, toprak kılığına girip baktığım her yöne yayılıveren bu zamanın üzerinde, dağlara da dönüştü zaman.

Dahası, dağlar daha varıp koyu yeşil uğultuları, doruklarındaki karları ve aşılmazlıklarıyla birlikte ufka oturmadan, boynu bükük nehirlere, dar soluklu göllere, uzak uzak kasabalara, köylere, şehirlere ve bunları birbirlerine bağlayan, yüzleri karmakarışık nal izleriyle dolu, henüz egzoz dumanı görmemiş incecik yollara da dönüştü. Sonra, bunların arasında gezinen çeşitli kokulara, renklere ve seslere de. Sazlıklara da sonra, sürekli bir şeyler fısıldayan çalılıklara, onları sessiz sedasız dinleyen kayalıklara, bulutlara, bulutların yere düşen gölgelerine ve hafif hafif esen rüzgarlara da…Bir bakıma, zaman zaman üstünde oldu böylece. Zaman zaman altında oldu. Zaman zaman yanında. Zaman zaman önünde. Zaman zaman sonunda. Zaman zaman peşinde zaman zaman içinde…" (B.H.H., s.68.)

Yazma süreci içinde bir anın anlatıldığı parçalarda, zaman imgeli bir kullanımla, kendinden bahsedilen bir unsur durumundadır. Dil-zaman ilişkisi, anlatıcının bir yazar kimliğiyle zamanı yorumlamasına dayanır. Parçada anlatılmak istenen, zamanın soyut bir kavram olduğu ve bunun da halihazırda yazılmak istenen metne yansımasıdır. Bu düşüncenin aktarımı da zamanı çok çeşitli çağrışımların ürünü haline getirerek olmuştur. Zaman-dil ilişkisi, gerçek hayatta ve bir metinde zamanın algılanışıyla bunun ifadesi bağlamında ortaya çıkar.

Heba zaman kullanımının karmaşık olmadığı bir metindir. **Bin Hüzünlü Haz**'a göre işlev açısından çok farklıdır, **Heba**'da zaman olay örgüsündeki bütünlüğe yardımcıdır. **Heba**'da zaman kullanımın zaman-dil ilişkisine kaynaklık oluşturabilecek postmodern bir tavrı yoktur.

Benim Adım Kırmızı, tarihi atmosfer kullanılarak yazılmış bir romandır. Tarihi bir roman olmadığı için, tarihin o dönemiyle ilgili teknik olarak romana yansıyacak bir öge yoktur. Romanın cinayet ve aşkla ilgili olay örgüsünde kronolojik gidiş esastır. Gün, ay ve yılların kullanımında ise postmodern manada bir teknik görülmez. Bunlar, hikayenin gidişi içinde bütünlüğü tamamlamak için kullanılırlar. Tematik ya da teknik açıdan, zaman-dil ilişkisine kaynaklık edebilecek bir kullanım yoktur.

"İstanbul'a, doğup büyüdüğüm şehre, on iki yıl sonra bir uyurgezer gibi girdim. Ölecekler için toprak çekti derler, beni de ölüm çekmişti. İlk başta şehre girdiğimde yalnızca ölüm var sanmıştım, sonra aşk ile de karşılaştım. Ama aşk, o ara, İstanbul'a ilk girdiğimde, şehirdeki hatıralarım kadar uzak ve unutulmuş bir şeydi. On iki yıl önce İstanbul'da teyzemin çocuk yaştaki kızına aşık olmuştum.

İstanbul'u terk ettikten yalnızca dört yıl sonra, Acem ülkesinin bitip tükenmez bozkırında, karlı dağlarında ve kederli şehirlerinde gezer, mektup taşır, vergi toplarken, İstanbul'da kalan çocuk sevgilimin yüzünü yavaş yavaş unuttuğumu fark ettim." (B.A.K., s.13.)

Yukarıdaki parçada, zamanın kullanımı, geriye dönüşte özet tekniğiyle bağlantılıdır. Roman kişisinin İstanbul'a geri dönüşü ve öncesiyle ilgili anlatıların özet olarak verilmesi için zaman kullanılmıştır. Romanın tamamında da zamanın işlevi bu tarz bir kullanımın ötesine geçmez.

Beyaz Kale, zamanın kullanımı açısından **Benim Adım Kırmızı**'yla aynı konumdadır. Tarihi atmosfer kullanılarak yazılan romanda zamanın işlevi sadece kendini belirtmekten ibarettir.

Puslu Kıtalar Atlası romanında zamanın işlevi, postmodern tekniğe uygun olarak belirsiz kullanılmasıdır. Biçimsel ve tematik açıdan zamanın, zaman-dil ilişkine malzeme verebilecek bir özelliği yoktur.

"Bünyamin'in o uğursuz parayı bulmasından hayli zaman önce, işte bu kıraathanelerden birinde öksüz ve yetim bir çırak vardı. Kahve dağıtıp çubuk yakmakla görevli olan bu çırak, kahramanlık hikayelerini dinleye dinleye okumaya heves etti." (P.K.A., s.58.)

''Minarelerin şerefelerindeki müezzinler avuçlarındaki saatlere bakıp elleri kulaklarında ezan vaktini beklerlerken, Konstantiniyye uyanmadan az önce, yüzünde sayısız yara izinin altında sadece kendisinin bildiği bir kimlik taşıyan genç adam kentin tam ortasında amaçsızca dolaşıyordu.''(P.K.A., s.123.)

Kitab-ül Hiyel romanında zamanın kurgulanması, romanın üslubuna uygundur. Zaman hem belirsiz, hem de teknik anlamda rivayetlere dayanmaktadır. Ancak romanda zaman-dil ilişkisi açısından sorgulanabilecek bir öge yoktur.

"Galata Kuledibi'ndeki Tamburlu Kıraathanede, Sultan Abdülhamid Han efendimizin devri saltanatlarında yaşı yetmişi bulanlar, Zencefil Çelebi'nin cinler alemine göçmesinden çok daha önce vuku bulan bazı garip şeyleri sırası geldikçe anlatmaktaydılar ki, çoğu Yafes Çelebi'nin akıl almaz işlerine dair olan bu rivayetlerde pek o kadar abartma payı yoktur."(K.H., s.29.)

Gece zamanın, diğer tüm romanlara nazaran en belirsiz şekilde kullanılan romandır. Romanın teknik ve tematik özelliği sebebiyle zaman olabildiğince az

kullanılır. Zamanın bu şekilde kullanımı elbet bir postmodern tekniktir. Bununla birlikte bu durum, bize zaman-dil ilişkisini irdeleyebileceğimiz yolu açmaz.

1Gecenin işçileri, daha ikindi üzeri ortalıkta görünmekle yaratacaklarını bildikleri –oysa başlangıçta, ancak, umdukları –ürküntüyü sürdürmek, uzatmak, bu sürdürülen, uzatılan ürküntüyü daha da yeğinleştirmek üzere dalgalandırmak, yani gönüllerinin dilediğince azaltıp artırmak için çeşitli yollar denerler…Sokaklardaki, evlerdeki insanların bu ürküntüyü pek değişik biçimlerde yaşamaları karşısında kendileri de, ürken insanlara duydukları hazları nasıl çeşitlendirebileceklerini araştırırlar; yeni yeni ürküntü yaratma yöntemleri hazırlanması için kendilerinden beklendiği üzere gözlem yaparlar…Birkaç saat içerisinde daha ne incelikler bulup yaratacaklarını o gün, ortaya çıktıkları o ikindi saatlerinde, belki kendileri bile henüz bilmezler.” (G., s.25.)

İncelediğimiz tüm romanların zaman-dil ilişkisi hakkındaki görünümlerine bakılacak olursa elde edilen sonuç, zamanın belirsiz kullanımının postmodern romanlarda zamanın biçimle olan ilişkisini zayıflattığı ve zamanın bir biçim unsuru olan dille, romanın bütünlüğü açısından bir ilişki sağlamadığıdır. İncelediğimiz romanlar içinde **Gece Dersleri** ve **Bin Hüzünlü Haz** haricinde zamanın işlevinin kendinden başka bir şey olmadığı açıktır.

3.SONUÇ

Postmodern roman, roman tarihinde kendinden önceki roman anlayışından farklı olan kurgu tarzıyla yer edinir. Postmodern romanın ortaya çıkardığı yeni kurgulama tarzı, içerik ve biçim algısının dengelerini mühim ölçüde değiştirir. Önceden, dönemin gerçeklik anlayışına göre şekillenerek kurguda ön planda yer alan içerik, romanların temelini oluşturur, diğer kurgu ögeleri içeriğin çevresinde meydana gelirlerdi. Roman, gerçeğin bir yansıması olarak görüldüğü için, yapı unsurları da bu düşünceye göre şekillenirdi. Romanın gerçeğin bir yansıması olması, dilin araç konumunda, diğer yapı ögelerinin destekleyici görevde olması demekti. Dilin edebi metnin temeli olduğu görüşü, postmodern öncesi dönemde de kabul görürdü, ancak bu, romanın anlatım şekline araç olan bir temeldi. Dili başlı başına bir öge olarak tanımlayan algı, modern ve postmodern romanla edebiyat tarihine girer. Gerçeklik algısının değişerek sanatın yansıma olmaktan çıkıp, kendi gerçeklik düzlemini yaratması, romanda biçim ve içerik dengesini tam tersine çevirir. Postmodern romanda, anlatılandan ziyade, anlatım şekli ön plandadır ve dolayısıyla romanı kuran dildir. Tüm yapı unsurları, dilin kurduğu bir roman gerçekliğinin içinde şekillenirler.

Postmodern romanda, dilin işlevinin, modern romanın açtığı yoldan gitmekle birlikte, postmodern romanın kurgulama şeklinden ve postmodern düşünceden kaynaklanan pek çok farklı noktası vardır. Dil, postmodern romanda başlıca öge işlevini yüklenirken, postmodern söylemi ve postmodern romanın teknik unsurlarını ifade ettiğinden dolayı, modern romandan daha karmaşık bir yapı sergiler. Deneysel biçimciliğin yazara tanıdığı özgürlük, postmodern söylemin ya da üstkurmaca, oyun gibi postmodern gerçeklik anlayışından kaynaklanan teknik ögelerin dilde ifade edilme şekli, romanın yapısını karmaşık dili de kapalı hale getirir. Denebilir ki, postmodern romanda, tüm kurgu ögeleri dilin süzgecinden geçerek kurgulanırlar. Ancak bu durum da kendi içinde belli sınırlara oturtulabilecek katı kurallar içermez. Bu nedenle her romanın dil ve kurgu arasındaki ilişkisi farklıdır. Dilin, postmodern romanda bu şekilde amaç konumunda olması ise, postmodern romanın kendine has bir dili olmasıyla aynı noktaya çıkmaz. Bir romanda yapı ögelerinin dilin şekillendirmesi, kurguda başlıca rolün dilde olması başka, bir roman tarzının kendine has bir dili olması başka bir şeydir. Dolayısıyla postmodern roman dili kavramının, dilin kurguda yönlendirici konumundan yola çıkılarak irdelenmesi gerekir.

Postmodern romanlarda dil kullanımında en çok üzerinde durulan konu belirsizlik kavramıdır. Postmodern romanlarda belirsizlik olarak nitelendirilebilecek iki tür kullanım şekli mevcuttur. İlki, romanda yazarın bilerek belirsiz bıraktığı içerik unsurlarıdır. Bu, sonuca ulaşmayan bir eylem de olabilir, roman kişisinin düşünceleri ya da duyguları da olabilir. Dildeki belirsizlik ise, dilin dolaylı kullanımı ya da dilin kapalı kullanımıyla alakalıdır. Dildeki belirsizlik, postmodern düşüncenin, gerçeğin hiçbir zaman tam anlamıyla kavranamayacağı anlayışından gelir. Bunun roman içindeki görünümü dilin, yapı unsurlarıyla ilişkinde ortaya çıkar ve belirsizlik, postmodern roman için çok temel bir öge konumuna gelir. Postmodern bir romanda belirsizliğin romandan romana çok farklı işlevleri olmakla birlikte temelde, her şeyin açıkça söylenmek istenmemesine, okuyucunun da çaba sarfetmesi isteğine bağlıdır. Belirsizliğin, anlamsızlık demek olmadığını da ayrıca belirtmek gerekir. Yani, belirsizliğin dilin ardında açıklığa kavuşturulabilecek bir noktası mutlaka mevcuttur. Kurgusal açıdan bakıldığında, dilin belirsizlikle ilişkisi, belirsiz bıraktığı unsuru ifade etme şekline göre belirlenir. Postmodern roman dili kavramını oluşturan özelliklerden biri de dilin roman içinde belirsizliği kurma biçimidir.

Dilin kapalı kullanımı, postmodern romanda belirsizliğin dille olan ilişkisi bağlamında değerlendirilebilir. Öncelikle kapalılığın tek başına postmodern dili kurmadığı bir gerçektir. Dilin açık kullanımı da postmodern dili işaret edebilir. Neticede, kapalılık anlamı dilin alt düzeylerine iten bir unsur olup, önemli olan gizlenen anlamın dilde ne şekilde gizlendiği açık olan anlamın ise ne şekilde açık olduğudur. Postmodern bir romanın, olay örgüsünün karmaşık yapısı ve tematik bağın çağrışımlara dayanabilmesi özelliğinden dolayı, açıklık ve kapalılık meselesi dilin kullanım şeklinde hayli önem taşır. Burada, dil ve kapalılık arasındaki dengenin ve sınırların belirlenmesi, postmodern dili ortaya çıkarır. Yani kapalılığın kaynağının nereden geldiğini ve dilin bunu ifade etme biçimini bulmak gerekir. İncelediğimiz tüm romanlarda olay örgüsü sıralı bir biçimde değildir. Dolayısıyla dilin kullanımının dışında takip edilmesi gereken anlam ve olay dizimi mevcuttur. Dil ise bu noktada anlamı kapalı tutmasıyla devreye girmiştir. Postmodern romanlarda anlam tek bir parçada, cümlede ortaya konmayıp, çağrışım tekniğinin imkanlarıyla roman içine dağıtılabilir. Dil, buradaki açık veya kapalı kullanımıyla anlamın çağrışımlar ve olay örgüsü içindeki takibini sağlar. Denebilir ki, kapalılık ve

belirsizlik esasında postmodern dili oluşturan ve onu postmodern roman dili kavramı olarak, kendinden önceki romanlardan ayrı bir yere oturtan kurgu içindeki dil ve teknik dengesidir. Söz konusu denge, romanın tüm yapı unsurlarında kendini gösterir. Bu nedenle dilde kapalılık ve açıklık kavramı üzerinden gidilmesi yol açıcıdır.

Bir romanın teması ve vurgulamak istediği konular, postmodern romanda dilin hükmü altındadır. Zira postmodern roman yazarına göre edebiyat tarihinde her şeyden söz edilmiş olduğundan önemli olan ne söylendiği değil, nasıl söylendiğidir. Elbet burada değinilmesi gereken önemli bir nokta vardır: İncelediğimiz postmodern romanlar bize göstermiştir ki, tema önemsiz değildir. Bir yazarın, yazma ihtiyacının bir şeyler anlatmaktan ileri geldiği aşikardır. Ancak, postmodern bir çağda olduğumuz kabulüyle, postmodern teknik ve dolayısıyla dil, postmodern düşünceye göre şekillenir ve roman tekniği çağa uyum sağlar. Dolayısıyla tematik ögeler, dilin izin verdiği ölçüde ulaşılabilir hale gelir. Tam bu noktada, teknik ve dil ilişkisi de devreye girerek temanın postmodern ifadesini sağlar. İncelediğimiz romanlarda, temanın, postmodern dil kavramını ortaya çıkaran yönü, öncelikle anlamın dilin alt yüzeyine hapsedilme şekli ve bunun romanın bütünüyle olan bağıdır. Anlam dilin alt yüzeylerine hapsedilmiş olsa da, çağrışımlarla romanın bütününe yayılan bir özellik gösterir. Dolayısıyla ancak romanın tamamının okunmasıyla elde edilebilecek anlamlar mevcuttur. Bu anlamların takibini dilin çözümlenmesi sağlar. Dil, bu noktada açık ya da kapalı olabilir. Açık olduğu noktalarda tematik açıdan ipuçları barındırabilir. Kapalı olduğu noktalarda ise çağrışım tekniğinin takibini gerektirerek, çağrışımı dille sağlar. Yani çağrışım tekniği ile dil ve olay örgüsü arasındaki denge, temanın postmodern bir dille ifadesini sağlar.

Postmodern söylem, postmodern dili oluşturan, ancak bunu teknik olarak değil, tema aracılığıyla yapan roman unsurudur. Postmodern söylem, tematik açıdan ele alınabilecek, kimlik bunalımı, kendini ve çevreyi postmodern tarzda sorgulamayı barındırır. Postmodern söylemin kullanımı başlı başına postmodern dili oluşturamaz, zira postmodern dil teknik bir unsurdur. Söylem, dilden önce temaya bağlı bir unsurdur ve tema üzerinden dille ilişki kurar.

Postmodern romanda, gerçeklik, postmodern düşünce tarzı itibariyle teknik bir unsur olarak yerini alır. Postmodern çağda gerçekliğin algılanışının belirsiz olduğu

görüşünde olan yazar, romanında da gerçekliği teknik manada hayatın gerçeğinin yansıması olmaktan çıkarıp, kendi gerçekliğini yaratan bir yazarın eserine dönüştürür. Aslında postmodern romanın tekniğinin temelinde de gerçeklik algısının değişmesi yatar. Bu nedenle gerçeklik, postmodern roman dilinin teknik açıdan kendini bulduğu bir zemini yaratır. İncelediğimiz romanlarda, yazarın tasarrufuna bağlı olarak gerçekliğin çok farklı şekillerde kullanıldığı görülür. Bazı romanlarda gerçeklik kaygan bir zeminde, sürekli düzlem değiştirmektedir. Buna en iyi örnek Hasan Ali Toptaş'ın "Bin Hüzünlü Haz" romanıdır. Bazı romanlarda ise gerçeklik çoğunlukta tek bir düzlemde kalmakla birlikte, romanın kendine has bir atmosferi bulunmaktadır. Buna da en iyi örnek olarak Latife Tekin'in "Ormanda Ölüm Yokmuş" romanı gösterilebilir. Romanlarda farklı farklı tekniklerde kullanılmakla birlikte, gerçekliğin postmodern dili ortaya doğruladığı nokta, gerçeklik düzlemlerinin ya da romanın tek gerçeklik düzleminin ifade ediliş biçimidir. Bu ifade edilme biçiminin bir yönü, gerçeklik düzleminin açık ya da kapalı bir biçimde ifade edilen kısımlarıdır. Diğer yönü ise gerçekliğin parçalı oluşu ve bunun olay örgüsüne yansıyarak ifade edilme biçimidir. Söz konusu kaygan gerçeklik zemininin teknik olarak görünümü yazara biçimcilik adına önemli ölçüde bir özgürlük sağlar ve bunun dile yansıması postmodern bir tarza oluşturur. Denebilir ki, gerçeklik sadece bir söylem olarak değil, teknik olarak ifade edilen bir unsur olarak da postmodern dili ortaya çıkarır.

Üstkurmaca, postmodern romanlarda çok önemli olan gerçekliğin kırılmasıdır. Yazarın, varlığını belli etmek ya da metnin oluşum sürecini belli etmek için seçtiği üstkurmaca yöntemi, incelediğimiz tüm romanlarda farklı amaçlarla kullanılmıştır. Bir romanda üstkurmacanın gerçekliği kırması teknik olarak postmodern dili oluşturur. Bu durumun ifadesi, açık ya da kapalı olabilir. Önemli olansa, gerçekliğin kırıldığı noktanın romanın bütünüyle olan bağı ve dilin bu bağı kurma biçimidir. Zira postmodern roman, anlamı çeşitli şekillerle romanın bütününe yayılmış bir yapıdır ve karmaşık olanın bütünlüğünü sağlayan dildir. Dilin bu özelliği de onun postmodern dil kavramı olarak ayrılmasını sağlar.

Olay örgüsü, postmodern romanda karmaşık bir yapı izler. Olay örgüsünün dille olan ilişkisi, bu nedenle dilin olay örgüsünün bağlantı yerleri ve kopma noktalarındaki şeklini ifade ediş biçiminden kaynaklanır. Olay örgüsünün kullanım

şekli her romanda kendine has özellikler gösterir, ancak ortak nokta kopukmuş gibi görünen nedensellik bağının dilin alt katmanlarında saklı olmasıdır. Böyle bir kullanım, dil açık ya da kapalı da olsa başlı başına postmodern bir dilin varlığına işaret eder.

Mekan ve zaman kullanımı, postmodern roman için bir araç niteliğindedir. Denebilir ki, incelediğimiz tüm romanlarda mekan ve zaman kullanımı romanın esas yükünü yüklenmez. Daha ziyade yardımcı unsurlar olarak, postmodern tekniğin kendine has unsurlarına yardımcı olurlar. Örnek verecek olursak, "Bin Hüzünlü Haz"da mekan, esasen yazma sürecinin bir simgesi konumundadır. Diğer romanlarda da mekanlar, diğer kurgu ögeleriyle ilgili işlevler yüklendikleri için postmodern dilin mekan unsurundaki görünümü, bu nokta üzerinden orijinallik arzeder.

Postmodern romanların kendine has dil kullanımı, romanın tekniğinden ayrı düşünülüp yorumlanamaz. Dil, sadece romanın unsurlarının ifade ediliş biçimlerini değil, onların birbirleriyle olan ilişkileri de yönlendirir. Dilin kapalı oluşu, postmodern dil kavramını belirgin kılmak için yeterli değildir. Eğer böyle olsaydı, dilin kapalı olduğu her roman tarzının ayrı bir dili olduğu söylenebilirdi ya da postmodern romanın, postmodern olmayan romandan dil anlamında farkı kalmazdı. İncelediğimiz romanlarda, postmodern dil kavramını belirginleştiren özelliğin, teknik ve dil arasındaki ilişki olduğunu söylemek mümkündür.

Postmodern romanda tekniğin dille kurduğu ilişki neticesinde, dilin özelliği ve diğer yapı unsurlarının kurgulanışı, postmodern romanın anlaşılmaz olduğuna dair görüşe karşı çıkmak için temel oluşturur. Postmodern romanda, parçalılık vardır, ancak bu durum romanın bütünlük arzetmediği manasına gelmez. Romanın anlamının ortaya çıkması için her romanda farklı olan deneysel kurgu biçiminin analizi ve anlamın takibi önemlidir. Yapı unsurlarının parçalılığı ve karmaşıklığı esas olduğundan romanın anlam parçalarını yeri geldikçe birleştirmek gerekir. Özellikle tematik açıdan romanı çözümlemek için dilin roman içindeki kullanım şeklini kavramak çok önemlidir. Dikkatli bir okuma yapılırsa, postmodern romanın anlaşılmaz olmayıp, çözümlenebileceği ortaya çıkacaktır.

Postmodern romanların dili üzerine yaptığımız çalışmada vardığımız sonuçlar, yukarıda söz ettiğimiz gibidir. Türk romanında, hayli örneği bulunan bir tarz olan

postmodern romanın dili hakkında bir çalışmanın edebiyat tarihine küçük de olsa katkı sağlayacağı inancındayız.

4. KAYNAKÇA:

4.1. Genel Kaynaklar:

ANDERSON, Perry, _____,____, "Modernlik ve Devrim", Çev: Ali Türker Erdağı,http://www.teori.org/index.php?option=com_content&task=view&id=35&Itemid=2

BARTHES, Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, Kaf Yayıncılık, Çev: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, İstanbul 1999.

Bilge Karasu Aramızda, Haz: Füsun Akatlı-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul 1997.

DEMİRKOL, C.VEDAT, **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2008.

EAGLETON, Terry **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Ayrıntı Yayınları, Çev: Mehmet Küçük, İstanbul 1999.

ECO, Umberto, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul 2009.

ECO, Umberto, **Genç Bir Romancının İtirafları**, Kırmızı Kedi Yayınevi Çev: İlknur Özdemir, İstanbul 2011.

FOSTER, Hal, **Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard**, Ayrıntı Yayınları, Çev: Esin Hoşsucu, İstanbul 2009.

RIFAT, Mehmet, **Gösterge Eleştirisi**, Kaf Yayıncılık, İstanbul 1999.

RIFAT, Mehmet, **Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları**, YKY, İstanbul 2007.

ONEGA, Susanna- LANDA, Jose Angel Garcia, **Anlatıbilime Giriş**, Adam Yayınları, Çev: Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez, İstanbul 2002.

TODOROV, Tzvetan, **Yazın Kuramı ve Rus Biçimcilerinin Metinleri**, YKY, Çev: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, İstanbul 2010.

ZİMA, Peter, **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**, Hece Yayınları, Çev: Mustafa Özsarı, Ankara 2004.

4.2.Alıntı Yapılan Kaynaklar:

ANAR, İhsan Oktay, **Kitab-ül Hiyel**, İletişim Yay., İstanbul 2010.

_____,_____ _____, **Puslu Kıtalar Atlası**, İletişim Yay., İstanbul 2012.

ANDERSON, Perry, **Postmodernitenin Kökenleri**, İletişim Yay., Çev: Elçin Gen, İstanbul 2011,

BALDIRAN, Galip, **Alain Robbe Grillet ve Yeni Roman**, Çizgi Kitapevi, 2002.

BEST, Steven –KELLNER, Douglas, **Postmodern Teori**, Ayrıntı Yay., Çev: Mehmet Küçük, İstanbul 2011..

BÜRGER, Peter, **Avangard Kuramı**, İletişim Yay., Çev: Ali Artun, İstanbul 2009.

ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,** İletişim Yay., İstanbul 2009.

GÖKTÜRK, Akşit , **Okuma Uğraşı**, YKY, İstanbul 2001.

HASSAN, Ihab, "From Postmodernism to Postmodernity", http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/philosophy_and_literature/v025/25.1hassan.html, 2011.

HOLLINGER, Robert, **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler,** Paradigma Yay., Çev: Ahmet Cevizci, İstanbul 2005.

KARASU, Bilge, **Gece**, Metis Yayınları, İstanbul 2004.

KULA, Onur Bilge, **Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı**- ı, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012.

____,____,____, **Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı**- ıı, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2012.

LUCY, Niall, **Postmodern Edebiyat Kuramı,** Ayrıntı Yay., Çev: Aslıhan Aksoy, İstanbul 2003.

Modernizmin Serüveni, Alkım Yayınevi, Haz. Enis Batur,İstanbul 2009.

MORETTİ, Franco, **Modern Epik**, Agora Kitaplığı, Çev: Nurçin İleri-Mehmet Murat Şahin, İstanbul 2005.

Sanat Manifestoları, İletişim Yay., Der: Ali Artun, İstanbul 2010.

PAMUK, Orhan, **Benim Adım Kırmızı**, İletişim Yay., İstanbul 2007.

_____,_____, **Beyaz Kale**, İletişim Yay., İstanbul 2010.

SARUP, Madan, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Kırk Gece Yay., Çev: Abdülbaki Güçlü, İstanbul 2010.

ŞAYLAN,Gencay, **Postmodernizm,** İmge Kitabevi, Ankara 2002.

TEKİN, Latife, **Gece Dersleri**, Everest Yay., İstanbul 2004.

_____,_____, **Ormanda Ölüm Yokmuş**, Everest Yay., İstanbul 2008.

TEKİN, Mehmet, **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2006.

TODOROV,Tzvetan, **Edebiyat Kavramı**, Sel Yayıncılık, Çev: Necmettin Sevil, İstanbul 2011.

TOPTAŞ, Hasan Ali, **Bin Hüzünlü Haz,** Doğan Kitap, İstanbul 2007.

_____,____ ___, **Heba**, İletişim Yay., İstanbul 2013.

WOOD, James, **Kurmaca Nasıl İşler?**, Ayrıntı Yay., Çev: Ekin Bodur, İstanbul 2010.

YÜCEL,Tahsin, **Yapısalcılık**, Can Yay., İstanbul 2005.