

**ORHAN PAMUK'UN "KARA KİTAP" VE UMBERTO
ECO'NUN "KRALİÇE LOANA'NIN GİZEMLİ ALEVİ"
ADLI ESERLERİNDE POSTMODERN BAĞLAMDA
ANLATI TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

Şevket TÜFEKÇİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Eskişehir, 2013

**ORHAN PAMUK’UN ‘‘KARA KİTAP’’ VE UMBERTO
ECO’NUN ‘‘KRALİÇE LOANA’NIN GİZEMLİ ALEVİ’’
ADLI ESERLERİNDE POSTMODERN BAĞLAMDA
ANLATI TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

Şevket TÜFEKÇİ

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Özlem ÖZEN

Eskişehir

2013

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Şevket TÜFEKÇİ tarafından hazırlanan Orhan Oamuk'un "Kara Kitap" Ve Umberto Eco'nun "Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi" Adlı Eserlerinde Postmodern Bağlamda Anlatı Tekniklerinin Karşılaştırılması başlıklı bu çalışma 20 / 06 / 2013 tarihinde Eskişehir Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan
Prof. Dr. Nazire AKBULUT

Üye
Yrd. Doç. Dr. Özlem ÖZEN
(Danışman)

Üye
Prof. Dr. Kadriye ÖZTÜRK

ONAY
.../ .../ 2013
(İmza)
Doç. Dr. Hasan Hüseyin ADALIOĞLU
Enstitü Müdürü

ÖZET

ORHAN PAMUK'UN “KARA KİTAP” VE UMBERTO ECO'NUN “KRALİÇE LOANA'NIN GİZEMLİ ALEVİ” ADLI ESERLERİNDE POSTMODERN BAĞLAMDA ANLATI TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

TÜFEKÇİ, Şevket

Yüksek Lisans–2013

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Özlem ÖZEN

Bu çalışmada, Orhan Pamuk'un “Kara Kitap” ve Umberto Eco'nun “Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi” isimli, İtalyan ve Türk edebiyatına ait çağdaş iki anlatı karşılaştırılmıştır. Karşılaştırmada, edebiyat alanında dünden bugüne varlığını sürdüren anlatı tekniklerinin izleri sürülmüş; onların postmodern bağlamda nasıl ve niçin kullanıldıkları ortaya konmaya çalışılmıştır. Yapılan incelemede, karşılaştırmalı edebiyat bilimi ilkeleri doğrultusunda postmodern değerler dizgesinden yararlanılmış ve söz konusu tekniklerin dönüştürülerek, onlarla nasıl postmodern zengin bir kullanım alanı yaratıldığı gözler önüne serilmek istenmiştir.

Çalışmada, postmodern anlatıların izin verdiği ölçüde eklettik bir yöntem izlenmiştir. Özellikle yapıbozum yöntemi, okur odaklı ve metin odaklı yöntemler etkili bir şekilde kullanılırken, içeriğin elverdiği ölçüde, bazı kısımlarda dilbilgisel yöntemler ve yorumlayıcı yöntemlerden de faydalanılmıştır. İki bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümünde postmodernizm, postmodern edebiyat ve postmodern anlatı'nın ne olduğu kuramsal olarak ortaya konmuş; ikinci bölümde ise söz konusu iki eser, anlatı teknikleri üzerinden karşılaştırılmıştır.

Çalışmanın sonucunda, farklı akımlar ve yaklaşımlar tarafından değişik amaçlarla kullanılmış olan söz konusu anlatım tekniklerinin, anlatılarımızda postmodern bir kurgu oluşturmak için kullanıldığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu teknikler eserlerde, farklı işlevlere sokulmuş, birbirinin içine katılmıştır. Zaman zaman sınırlarıyla oynanan bu tekniklerin, klasik kullanımlarından farklı yaklaşımlarla anlatılara eklendikleri gözlenmiştir. Postmodernist eleştirel tavrın da bu teknikler vasıtasıyla anlatılarımızda işlendiği gözlenmiştir.

ABSTRACT

THE COMPARISON OF NARRATIVE TECHNIQUES IN POSTMODERN CONTEXT IN ORHAN PAMUK’S “THE BLACK BOOK” AND UMBERTO ECO’S ‘ THE MYSTERIOUS FLAME OF QUEEN LOANA’

TÜFEKÇİ, Şevket

Master Degree–2013

Department Of Comparative Literature

Adviser: Assist. Prof. Dr. Özlem ÖZEN

In this study, the two contemporary narrative of Turkish and Italian literature, Orhan Pamuk’s “The Black Book” (*Kara Kitap*) and Umberto Eco’s “The Mysterious Flame of Queen Loana” (*La Misteriosa Fiamma della Regina Loana*) are compared. In the comparison, existing narrative techniques from yesterday to today are analyzed and are sought to explain how and why they are used in postmodern context. In the process of analyzing, the system of postmodern values is utilized in the light of the principles of comparative literature and it is sought to show how to create a rich area of use by converting the mentioned techniques.

In the study, eclectic methods are followed in postmodern context. Especially, while deconstruction method, reader-oriented methods and text-oriented methods are being used effectively, in some parts of the narrative, grammatical methods and interpretative methods are used. In the first part of our study we explain postmodernism, postmodern literature and postmodern narrative and in the second part the two narratives are compared according to narrative techniques.

As a result of the study we tried to show that narrative techniques, generally used by different approaches with different aims, are used for creating a postmodern fiction in our texts. These techniques are combined with each other in different aims. These techniques the boundaries and the rules of which are changed sometimes, are added to our narratives according to a different approach from their classical usage. Moreover, we can say that postmodernist critical approaches are treated by means of these techniques in our narratives.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	ix
ÖNSÖZ	x
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

POSTMODERNİZM

1.1. MODERN İÇTEN İÇE KENDİNİ KEMİRİYOR	9
1.1.1. ELEŞTİREL BİR BAŞLANGIÇ	11
1.1.2. DİYALEKTİK VE ÖZGÜR ÖZNE	12
1.1.3. BATILILAŞMA, MODERNLEŞME, SÖMÜRÜ	14
1.1.4. İÇSELLEŞTİRİLEN İKTİDAR	15
1.1.5. YAPISALDAN POSTYAPISALA ANLAM KAYMASI	20
1.1.6. ANLAMIN BELİRLEYİCİSİ BAĞLAM	22
1.1.7. YAŞAM KOCA BİR OYUNDUR	23
1.1.8. METİNDE MÜKEMMEL BÜTÜNLÜĞÜN SONU: YAPIBOZUM	24
1.1.9. YAZINSAL KURGU VE BİLİM	25
1.1.10. ŞİZOFREN TOPLUMLAR VE PARANOİD DEVLET	27
1.1.11. POSTMODERN KARŞITI POSTELEŞTİRİ	28
1.1.12. POSTMODERNİZM VE POSTMODERN ELEŞTİRİ	33
1.1.13. MODERN ÖTESİ BİR POST-FEMİNİZM	40
1.1.14. SİMÜLE BİR YAŞAM	41
1.2. POSTMODERN YAZIN VE ANLATI	46
1.2.1. POSTMODERN ANLATIDA ‘DİL’	49

1.2.2. POSTMODERN ÖZNE	51
1.2.3. ÇOĞULCULUK	54
1.2.4. PARÇALILIK VE KOPUKLUK	56
1.2.5. OYUN	58
1.2.6. ÜSTKURMACA	59
1.2.7. METİNLERARASILIK	60
1.2.8. PARODİ VE PASTİŞ	62
1.2.9. İRONİ	64
1.2.10. POSTMODERN ANLATININ DİĞER ÖZELLİKLERİ	65
1.2.11. POSTMODERN OKUR	68

2. BÖLÜM

ORHAN PAMUK'UN “KARA KİTAP” VE UMBERTO ECO'NUN “KRALİÇE LOANA'NIN GİZEMLİ ALEVİ” ADLI ESERLERİNDE POSTMODERN BAĞLAMDA ANLATI TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

2.1. ANLATI TEKNİKLERİ'NİN POSTMODERN YAKLAŞIMDA DEĞERLENDİRİLMESİ	71
2.1.1. TASVİR	73
2.1.2. ÖZETLEME	82
2.1.3. MEKTUP	85
2.1.4. GERİYE DÖNÜŞ	88
2.1.5. İLERİ SIÇRAMA	92
2.1.6. OTOBİYOGRAFİ	95
2.1.7. LEITMOTIV	98
2.1.8. DİYALOG	101
2.1.9. İÇ MONOLOG	108
2.1.10. İÇ DİYALOG	112

2.1.11. YENİLİKÇİ DENEMELER	115
2.1.12. BİLİNÇ AKIŞI	118
2.1.13. BAKIŞ AÇISI	120
2.1.14. METİNLERARASILIK	127
SONUÇ	144
KAYNAKÇA	148

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser.
a.g.m.	: Adı geçen makale.
a.g.t.	: Adı geçen tez.
akt.	: Aktaran.
b.	: Baskı
ev.	: Çeviren.
der.	: Derleyen.
ed.	: Editor.
KLGA	: Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi.
trad.	: Traducteur. (eviren)
trans.	: Translator. (eviren)
v.b.	: Ve bunun gibi.
s.	: Sayfa.
ss.	: Sayfalar.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Orhan Pamuk'un "*Kara Kitap*" ve Umberto Eco'nun "*Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi*" adlı eserlerinde kullanılan anlatı teknikleri, karşılaştırmalı edebiyat bilimi çerçevesinde ve postmodern bağlamda karşılaştırılacaktır. İtalyan edebiyatına ve Türk edebiyatına ait bu iki eser arasındaki benzerlikler ve farklılıklar anlatı teknikleri üzerinden ortaya konmaya çalışılacaktır. Böylelikle çalışmanın farklı iki kültüre ve edebiyata bir katkı sağlaması hedeflenmektedir.

Çalışmada, yüzyıllardır kullanılagelen anlatı tekniklerinin postmodern bir yaklaşımla ne şekilde değiştirilip dönüştürülerek bu iki eserde kullanıldığı belirlenmeye çalışılacaktır. Diğer edebi akım ve yaklaşımların etkisinden çıkarılarak postmodern bağlamda kullanılan anlatı tekniklerinin eserlerdeki farklı ve benzer kullanımları ortaya konmaya çalışılacaktır.

Bu çalışmanın oluşturulması sürecine özverili bir şekilde katkı sunan değerli hocam ve tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Özlem Özen'e, bizleri bu çalışmayı gerçekleştirecek seviyelere çıkaran Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümünün tüm hocalarına ve bu süreçte beni sürekli destekleyen değerli eşim Senem Tüfekçi'ye teşekkürlerimi ve minnetlerimi sunarım.

GİRİŞ

Postmodern yaklaşımla dil bilginin üreticisidir. Dilin dışında bir bilgidен ya da bilimden söz edemeyiz. *Dünyanın, başkalarının en önemlisi de benliğin bilgisi dil ile belirlenir. Herhangi bir kimsenin ayrı bir varlık olarak kendinin ayırtına varmasının önkoşuludur dil*¹. Dil dizgelerini ortaya çıkaran insanoğlu, Lacan'ın ifadeleriyle kendinin (varlığının) bilgisine bile, bu dizgenin elemanları vasıtasıyla, kendini bir ötekiyle kıyaslayarak ulaşabilmektedir.

*Lacan, yabancılaşma ile öznel arasındaki bütün diyalektiği canlandırması nedeniyle ayna aşamasına sık sık başvurur. Aynada kendi kendini tanıma (on sekiz ay ile altı yaş arasında) birbirini peşpeşe izleyen üç ayrı aşamada gerçekleşir. İlk aşamada, aynanın önünde bir yetişkinle birlikte duran çocuk aynadaki kendi görüntüsüyle yanındaki görüntüsünü birbirine karıştırır. İkinci aşamada, görüntü kavramını edinen çocuk aynadaki görüntüsünün gerçek olmadığını anlar. Son olarak üçüncü aşamada, görüntünün yalnızca bir görüntü olmadığını, aynadaki görüntünün aynı zamanda kendi imgesi de olduğunu, Başkası'nın imgesinden de bütünüyle ayrı olduğunu anlar*².

Çalışmamızda bir eserin (eserlerin) belirli bir bakış açısından eleştirisini, tanımını ya da *bilgisini* sunacaksa, izlememiz gereken tek yol; dil içerisinde kalarak, elimizdeki metnin (metinlerin) diğerlerinden farklı olan ya da onlarla benzer olan özelliklerini karşılaştırarak ortaya koymak olacaktır.

Özne (insan) kendisini tanımlarken kendisinin dışında bir varlığa gereksinim duyar. Söz konusu özne, kendi bilgisine ulaşmada bile başka bir özneye ihtiyaç hissederken, dolayısıyla herhangi bir nesne de, farklı bir öznenin bilgisi ile tanımlanacaktır. Fakat bu özne, nesneyi kendi öznel bilgisiyle tanımlarsa, bu tanım öznenin nesne hakkındaki (öznel) bilgisine karşılık gelir; nesnenin gerçek ve nesnel (gerçekliğe yakın) bilgisini oluşturmaz.

Bir nesne ya da görüngü, kendine göre tanımlanamaz, sınırlandırılmaz; tanımlansa sınırlansa da bu, nesnenin kendi bilgisi değil, onu tanımlayanın

¹ Madan Sarup, *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm / Eleştirel Bir Giriş*, çev. Abdülbaki Güçlü, Kırk Gece Yayınları, İstanbul 2010, s. 21.

² Sarup, a.g.e., s. 21

sınırlandırmanın bilgisini kapsar. Bir nesne ya da yazınsal görüngünün asıl somut bilgisi, onu tanımlayanın onda gördüğü bilgide değil, başka nesne ve görüngüdeki bilgiyle olan ilişkisinde aranmalıdır; bir şeyin özgünlüğü başka bir şeyin özgünlüğü ile belirlenebilir³.

Diğer bir ifadeyle, nesne'nin bilgisine ulaşılmak istendiğinde, o nesnenin diğerlerinden benzerlikler ve farklılıklar ilişkisi ile ayrıştırılması; ötekileştirilmesi gerekmektedir. Biz de çalışmamızda ele alacağımız eserlerin, postmodern yaklaşımın değerler sistemi içerisinde, birbirlerinden farklılıkları ve birbirlerine benzerliklerini keşfedip, ne olduklarını veya ne olmadıklarını ortaya koymaya çalışacağız.

Ancak, çalışmada vurgulanacak ayrıştırma ya da ötekileştirme, modernist Batı-merkezci karşıtlıklar dizgesinin aşağılayıcı mantığıyla yapılmayacaktır. Nitekim Avrupamerkezci karşılaştırmalı edebiyat eğilimi de, *Amerikan ekolünün meydan okuması ve 'disiplinlerarası çalışmalar' adı altında birtakım evrensel değerlerin gündeme gelmesiyle⁴* uzun süren hegemonik tavrını bir kenara bırakmak zorunda kalmış; *önce kan kaybetmiş ve sonrada büyük bir darbe almıştır*. Postmodern yaklaşımla birlikte, *karşılaştırmalı edebiyat Batı'da özellikle daha liberal ve demokratik bir yapıya bürünerek farklı çalışma alanlarıyla yakın ilişkiye girip, hatta onlarla birleş[miştir].⁵* Dolayısıyla çalışmamızda bizim de amacımız, Weber'in Batı üstkültürü şemsiyesi altındaki tektipleştirici mantığını reddederek, kendi edebiyatımızın bilgisini (çalışmamızın çerçevesiyle sınırlı olarak) doğru ve nesnel bir yaklaşımla ortaya koymaya çalışmak olacaktır.

Böylelikle, varlığını uzun yıllardan beri adım adım gerçekleştiren çalışmalara borçlu olan Türk edebiyatını, doğru bir şekilde tanımlayacak ve onun uluslararası arenadaki yerini daha doğru tespitlerle uygun bir konuma taşıyacak çalışmalara, bir tuğla da biz eklemiş olacağız. Diğer taraftan yapacağımız bu çalışma, bizim eleştirel bakışımızı geliştirerek ötekine bakışımızı şekillendirecek ve bu sayede kendimize karşı olan algımızı değiştirecek yaklaşımlara destek olacaktır. Nitekim Aytaç da, karşılaştırmalı edebiyat bilimi konusundaki görüşlerini açıklarken bu

³ Cemal Sakallı, *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/Sanatlararasılık Üzerine*, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2012, s. 135.

⁴ Kamil Aydın, *Karşılaştırmalı Edebiyat Günümüz Postmodern Bağlamda Algılanışı*, 2.b., Birey Yayınları, İstanbul 2008, s. 140.

⁵ Aydın, a.g.e., s. 142.

konunun üzerine eğilmekte ve *kendi ülkesindekinden farklı olanı tanımak, kişide belli bir eleştiri ruhu geliştirir, kendinin olana, yabancıyı tanıdıktan sonra başka gözle bakmayı öğretir,*⁶ demektedir.

Yukarıda açıkladığımız bağlamda, iki farklı eseri karşılaştıracığımız, *Orhan Pamuk'un "Kara Kitap" ve Umberto Eco'nun "Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi" Adlı Eserlerinde Postmodern Bağlamda Anlatı Teknikleri'nin Karşılaştırılması* olarak isimlendirmeyi uygun bulduğumuz çalışmamızda, çağdaş İtalyan yazını ve çağdaş Türk yazınının postmodern⁷ olarak anılan iki yazarının elinden çıkmış bu iki anlatı, anlatı teknikleri üzerinden karşılaştırılacak ve aralarındaki benzerlik ve farklılık ilişkileri postmodernist bir yaklaşımla ortaya konmaya çalışılacaktır. Böylelikle, öncelikle iki ulusun postmodern edebiyat yaklaşımında geldikleri noktanın gözler önüne serilmesine; söz konusu ulusların edebiyat bölümlerinin ve yürütülen edebiyat çalışmalarının geliştirilmesine; son olarak da, genel anlamda küreselleşen dünyada, girift bir yapı sergileyen ulusal edebiyatların bir üst kümesi olan dünya edebiyatına bir katkı sunulmaya çalışılacaktır.

Son elli yılı aşkın bir süredir özellikle batılı yazarların etkisi altında gelişen postmodernizm, ülkemizde ne yazık ki çok büyük bir yazar kitlesi tarafından temsil edilmemektedir. Yüzyılımızda bilimin her alanını kasıp kavuran bu yaklaşımın, hem yazarlar hem de yazın alanında araştırma yapan kişilerce doğru olarak tanınması gerekmektedir. Ulusal bir edebiyatın çağına ayak uydurması ve çağdaş gelişmelerden gerekli kazancı elde etmesi, ancak, o ülkenin yazarlarının, entelektüellerinin ve okurlarının sözkonusu gelişmeleri doğru okumalarıyla gerçekleşebilir. Bu nedenle çalışmamız ele aldığı konu, yaklaşım ve tekniklerle ulusal edebiyata ışık tutacak çalışmalar bütününe küçük te olsa bir parçasını oluşturacaktır.

“Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi” çerçevesinde ortaya koyacağımız bu incelemenin bilim kategorisinde algılanması için *kanıt ve yöntem*⁸ tartışmasız bir önkoşul oluşturmaktadır. Aytaç’a göre, incelenen eserlerin yanında kanıt elde etmek

⁶ Gürsel Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, 2.b., Say Yayınları, İstanbul 2009, s. 14.

⁷ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 7.b., İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 69. / İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 12.b., Akçay Yayınları, Ankara 2011, s. 169. / Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, 2.b., Say Yayınları, İstanbul 2009, s. 317.

⁸ Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, s. 97.

için başvuru olan ikincil kaynaklar bu tür çalışmaların yöntemini belirlemektedir⁹. Bu doğrultuda, postmodernizm'in çoğulcu yapısı ve metinlerimizin kurgusal özelliklerinden yola çıktığımızda, biz de çalışmamızda eklettik yöntem uygulamayı uygun bulmaktayız. Ancak yine aynı postmodernizm bizi, kendi dinamikleri ve kabulleri doğrultusunda belli bir seçki yapmaya zorlamaktadır. Dolayısıyla bu seçimler bizi, postmodernist yaklaşım tarafından desteklenebilecek felsefi yaklaşıma (postmodernist bakış açısı), postyapısalcılığa, son olarak ta okurmerkezli ve metin merkezli eleştirel yöntemlere yönlendirmektedir.

Çalışmamızın geneline uyguladığımız postmodernist yaklaşımla, anlatı teknikleri başlığı altında postmodernist özellikler gözler önüne serilirken, genellikle okur odaklı bir eleştirel yaklaşım ön planda tutulacaktır. Son zamanlarda eleştirel mantığın önemli yönelimlerinden biri olan yapıbozum yöntemiyle, bir taraftan metinlerimizin kendi egemen mantık sistemlerini nasıl bozdukları gösterilmeye çalışılırken, diğer taraftan aynı yöntemle, eserlere metinlerarasılık boyutunda katılan farklı çalışmalar ve anlatıları nasıl yapıbozuma uğrattıkları açıklanmaya çalışılacaktır.

Geleneksel anlamdaki yazar ile yapıt kavramlaşmalarını altüst eden, uzlaşımçı okuma ile uzlaşımçı tarih tasarımlarının açık açık altını kazıyan yapışöküm, öykünmeci, anlatımcı ve öğretici yazın kuramlarının yerine metni ve yazıyı/metinselliği (écriture) önermekte; bunu yaparken yazarı öldürmekte, metinlerarasındalık yoluyla tarih ile geleneğe dönmekte, bu anlamda da okuyucuyu onurlandırmaktadır¹⁰.

Yazarın ölümünün çoktan ilan edildiği ve anlatının okur ile etkileşim içerisinde anlam bulduğu postmodern edebiyat yaklaşımında doğal olarak, metne ve okura bağlı yaklaşımlar, çalışmamızda kullanılacak önemli inceleme teknikleri olacaktır. Postmodern doğrultuda incelememizin analitik temelini oluşturan bu dört teknik dışında, kısmen de olsa çalışmanın bazı bölümlerinde dilbilimsel inceleme, yorumlayıcı inceleme, alımlama estetiği gibi yöntemlerden de faydalanılarak çoğulcu, eklettik bir yaklaşım sergilenecektir.

⁹ Aytaç, a.g.e., s. 97.

¹⁰ Sarup, a.g.e., s. 84.

Yukarıda amacı, kapsamı, önemi, kuramsal temelleri, çerçevesi, içerisinde uygulanacak yöntem ve teknikleri açıklanan çalışmamızın birinci bölümünde postmodernizm yaklaşımı genel hatlarıyla ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu bölümde verilecek açıklamalar postmodernizmi detaylı bir şekilde incelemekten ziyade, bir sonraki bölümde gerçekleştirilecek karşılaştırma kısmına ışık tutacak bilgileri içerecektir. Postmodernizmin tarihi gelişimi, temelleri, önemli postmodernistlerin görüşleri; postmodernizme farklı disiplinlerin bakış açıları, karşı olanlar ve onun yanında olanların görüşleri nesnel bir şekilde ortaya konmaya çalışılacaktır. İkinci bölümde postmodern bağlamda, metin ve okur odaklı yaklaşımlarla eserlerin karşılaştırılma kısmına geçilecektir. Karşılaştırma kısmında anlatı teknikleri çerçevesinde oluşturulacak altbaşlıklarda, önce anlatım tekniğinin modern ve postmodern bağlamda algılanışları ile ilgili bilgiler verilecek, daha sonra anlatılarda bu tekniklerin nasıl ve ne amaçla kurgulandıkları ortaya konmaya çalışılacaktır. Çalışmamızın sonuç bölümünde, önceden belirlediğimiz hipotezler doğrultusunda çalışmamızda ortaya koyduğumuz bilgiler derlenip toparlanacak ve özetlenerek sunulacaktır.

1. BÖLÜM

POSTMODERNİZM

Son birkaç yüzyılda insanlık toplumsal ve kültürel yapılarda inanılmaz hızlı değişmelere tanık olmaya başlamıştır. Bir taraftan düşünsel alanda yaşanan büyük değişiklikler; metafiziğe, bilime ve felsefeye getirilen yeni eleştiriler ve yeni açılımlar, diğer taraftan endüstriyel devrim ve köklü teknolojik gelişmeler var olan dizgelerin, yapıların, kurum ve kuruluşların gelişmesine ve değişmesine sebep olmuştur. Tüm bu gelişmeler ve değişmeler açgözlü insan ırkının iştahını kabartmış ve onları yeni çatışmaların, krizlerin eşiğine sürüklemiştir. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğine, bu açgözlülüğün neden olduğu Birinci Dünya Savaşı damgasını vurmuştur. Daha savaşın etkileri bitmeden yaşanan ekonomik krizler ve onları takip eden diktatöryal yönetimler dünyayı yeni bir savaşın eşiğine getirmiş ve insanlık tarihinin en acı deneyimlerine yol açmıştır. Batı'nın ürettiği bilim ve teknolojinin insanlığa vaat ettiği güzellik, doğruluk, refah ve aydınlanma ülküsü, topyekûn katliamlarla paramparça edilmiş ve atom bombalarının oluşturduğu kül tabakasının altına gömülmüştür. Ütopyasını kaybeden insanlık tüm toplumsal yapılarıyla geriye dönüp varlığını sorgulamaya başlamıştır.

Yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanayi ve kentleşme akıl almaz bir hızla ilerlemiştir. Büyüyen kentler insanın yalnızlaşmasına ve yabancılaşmasına neden olurken, devasa endüstriyel üretim merkezleri onu bir makine parçasına dönüştürmüştür. Artık işçi, üretimsel zincirin bir halkası konumuna gelmiş ve nesneleşmiştir. Marksizm, kapitalizmin korkulu rüyası olmaktan çıkmıştır. Emperyalist dizgeler ulusal sınırların ötesine geçmiş ve dünya üzerinde siyasi erklerden bağımsız olarak kendi egemenliklerini ilan etmişlerdir. Batı'nın kendi değerler sistemi içerisinde büyüyen ve gelişen bu devasa emperyalist oluşum, Aydınlanmanın '*Birey*'ini, yarattıkları tümel cenderede sadece bir üretim aygıtına

dönüştürmemiş, aynı zamanda kendi ürettiğine bağımlı bir tüketen nesne konumuna indirgemıştır.

Yirmi birinci yüzyılda muazzam bir hızla gelişen teknoloji değişik kitlelerce büyük bir alkışla karşılanmıştı. Bu alkışların karşılığı olarak teknoloji, yalnızlaşan ve yabancılaşan insana asrın yeni iletişim aygıtları olarak radyoyu ve televizyonu sunuyordu. Ancak, tüm bu gelişmeler sürerken emperyalist güçler, bu iki sihirli kutunun gerçek gücünü keşfetmişlerdi. Kimi kurum, kuruluş ve entelektüeller tarafından henüz radyo-televizyonun yararları ve zararları üzerine yürütülen tartışmalar devam ederken, medya patronlarıyla güçlerini birleştirip holdingleşen sermaye güçleri, toplum mühendisleri ve psikologlara hazırlattıkları gizil mesajların insanoglunun dimağında anlamsız çağrışımlar üretmelerini zevkle izliyorlardı. Farklı bir iletişimsellik işleviyle bezendiği iddia edilen bu aygıtlar, sadece geleneksel anlamdaki iletişim yapılarını yok etmekle kalmayıp, aynı zamanda evrimleşerek çoğalan yayın ve programlarla dünyayı bir haber, reklâm ve bilgi çöplüğüne dönüştürüyorlardı.

Uydu teknolojilerinin gelişimi ve internetin küresel anlamda yaygınlaşması McLuhan'ın¹ yerküre hakkındaki *Küresel Köy (Global Village)* öngörüsünün kısa sürede gerçekleşmesine olanak sağlamıştı. Bilginin, doğrunun, gerçeğin, sanatın ve yazının yeni dolaşım ara-yüzü olan internet artık, iyi ile kötüyü, elit ile avamı, kentli ile köylüyü, seçkin ile popülerleri bir arada sunmaktaydı. Coğrafya kitaplarından tanıdığımız Avustralya Aborjin'leri salonumuzda geleneksel danslarını etmeye, soyu tükenen Caretta caretta mutfağımızın bir köşesinde yumurtlamaya başlamıştı. Yeni yılın ertesi sabahı, Batı Kültürünün geleneksel Fransa orijinli klasik müzik konserini, tüm dünya TV5'ten aynı anda izledikten sonra, farklı bir kanalda ekranda beliren, evladını kaybeden bir annenin yaktığı ağıtlar duygulanımımızın yönünü değiştiriyordu. Toplumların tabuları hakkında karikatürler çizilir, makaleler yazılır ve video paylaşım programlarında karşıt görüşler savunulurken yeni kurulan

¹ Andreas Huyssen, "Postmodernin Haritasını Yapmak", *Modernite versus Postmodernite*, ed. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 240.

dizgelerde ‘*bilginin konumu*’ ve ‘*bilgi sorunu*’² gün yüzüne çıkarılmaya ve açıklanmaya başlanmıştı.

Zıtlıkların birlikteliği, yerellik, çoğulluk, kopukluk, göçebe düzen, radikal demokrasi artık toplumsal ve kültürel yapının içerisine işlemiş yadsınmaz gerçekliklerdir. Bilim ile büyü, tıp ile alternatif tıp, kurgu ile gerçek iç içedir. Bırakın yazınsal alanda sınıflandırmalar, tipleştirilmeler, derecelendirmeler yapmayı artık şiirler bir ressamın tablosunda şekillenmeye, geleneksel anlatı karakterleri ‘gelecekçi’ filmlerde bir arada serüvenleşmeye başlamıştır. Deneme formunda romanlar, şiir tadında dinletiler, fotoğraf gibi resimler, kolâjlar, iç içe metinler, göstergeler-arası uzamlar, zamanın geriye aktığı anlatılar, rüyaların içinde kaybolan gerçeklikler sanat ve edebiyatın ayrılmaz bir parçası olmaya başlamıştır.

Özetle tüm bu gelişmeler yirmi birinci yüzyıla adını kazıyan gelişmiş toplumlarda yeni bir ‘*durum*’u işaret ediyordu. Lyotard bu durumu ‘*postmodern*’³ kelimesiyle adlandırmayı uygun görmüştü. ‘Modernus’un yüzyıllardır biriktirerek ve birbirine eklemleyerek oluşturduğu ‘*Büyük Anlatılar*’ postmodern ortamda azımsanmayacak bir kitle tarafından cazibesini yitirmiş görülüyordu. Modern metafizik tarafından anlatılan gerçeklik yerli yerine oturmuyor; uğruna ölünen idealler bir hiçliğe dönüşüyordu. Dünya savaşlarında daha refah ve mutlu bir hayat için dökülen kanlar anlamını çoktan yitirmişti. Aydınlanma teorisi, rasyonalizm, gerçeklik Lacan’ın ‘*dil*’inde kayganlaşmıştı. Ne Kant’ın ‘*metafiziği*’, ne de Hegelin ‘*diyalektiği*’ insanlığa vaat ettiği refah ortamını sağlayabilmişti. Hegel’in baş aşağı duran idealist diyalektiğini ayakları üzerine diktiğini söyleyen Marks’ın sosyalist toplulukları da bir bir çöküyordu. Batı kültürünün oluşturduğu bu gerçeklik diğer toplumlara bir beden büyüktü artık.

İşte böyle bir ortamda ‘postmodernizm’ kelimesi toplumsal ve kültürel alanı sarmalamaya başlamıştır. Mimaride, edebiyatta, güzel sanatlarda ve bilimsel alanda kullanılmaya başlanan terim, çok geçmeden büyük yankılar uyandırarak, çağın en büyük tartışmalarından birine dönüşmüştür. Nietzsche, Derrida, Foucault, Lacan ,

² Jean François Lyotard, *Postmodern Durum-Bilgi Üzerine Bir Rapor*, çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara 1994, s. 7.

³ Lyotard, a.g.e., s. 11.

Lyotard ve Baudrillard gibi düşünürler, bazıları postmodernizm terimini tam anlamıyla kabul etmeseler bile, bu *eğilimin*⁴ taraftarları olarak anıldı ve anılmaya da devam etmektedirler. Biz de çalışmamızın birinci bölümünde postmodern sürecin sözcüğü konusu gelişimini ortaya koymaya çalışacağız. Bu işlemi modernitenin değerler sistemi içerisinde gelişmiş ve yetkinleşmiş olan yapısalci ve post-yapısalci eleştirmenler ve düşünürlerin görüş ve düşüncelerinden yola çıkarak gerçekleştireceğiz. Amacımız, postmodernizmin varlığını veya yokluğunu tespit etmek değil; çalışmanın sonunda gerçekleştireceğimiz karşılaştırmada ortaya koyacağımız yorumlamalara ışık tutacak yönelimlerin temelini oluşturmaktır.

1.1. MODERN İÇTEN İÇE KENDİNİ KEMİRİYOR

*Tarih boyunca zaman zaman popülerleşen bu kavramın en karakteristik özelliğinin bir 'kopma' durumunu yansıttığını*⁵ belirten Ahmet Özkiraz Modernin, *Latince biçimi ile 'modernus', ilk defa M.S. 5. yüzyılın sonuna doğru Roma'nın putperestlik geçmişini o sırada Hıristiyanlığın resmen kabul edildiği dönemden ayırmak için kullanılan bir terim olduğunu*⁶ yazar. Abel Jeanniere modernin genellikle iki farklı kullanımı bulunduğunun altını çizer. Jeanniere, birinci kullanımda kaynak kitaplarda da belirtildiği üzere *Ortaçağ ve Rönesansın ardından 'Modern Zamanlar'ın geldiğini* ifade eden bir terim olarak algılandığını söylerken, ikinci olarak *Modern'in yeninin ve yakın zamanın eşanlamlısı haline dönüştüğünü*⁷ dile getirir. Octavio Paz'ın söyleminde *modern çağ, yarının antikitesi olmakta gecikmez*⁸. Diğer taraftan modernizm Jürgen Habermas için *Rönesanstan bu yana*

⁴ Postmodern olarak adlandırılan düşünürler, postmoderne bir nitelik atfetmedikleri ve onu herhangi bir tür ile sınırlandırmadıkları için biz de tezimizde postmodernizmden bir eğilim ya da yaklaşım olarak bahsedeceğiz.

⁵ Ahmet Özkiraz, *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya 2003, s. 13.

⁶ Özkiraz, a.g.e., s. 14.

⁷ Abel Jeanniere, "Modernite Nedir?" çev. Nilgün Tural, *Modernite Versus Postmodernite*, Der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 111.

⁸ Octavio Paz, "Şiir ve Modernite", çev. Nilgün Tural, *Modernite Versus Postmodernite*, Der. Mehmet Küçük, Say yayınları, İstanbul 2011, s. 207.

*insanoğlunun akıyla evrende var olan her şeyi öğrenebileceğine, onu istediği gibi yönlendirerek gerçek mutluluğa kavuşacağına inanan bir düşüncenin ürünüdür*⁹. Daha birçok düşünürde, farklı betimlemeler edinen modern terimi, postmodernizmin isim babası Lyotard tarafından, *tinin diyalektiği, anlamın yorumbilimi, rasyonel ya da çalışan öznenin özgürleşimi ya da zenginliğin yaratımı gibi temel anlatılara açık başvurularda bulunan bir metasöyleme gönderme yaparak meşrulaştıran herhangi bir bilim*¹⁰ olarak kullanır. Lyotard burada moderne onun bütünlleştirici meta-anlatıları üzerinden saldırarak, onu geçersiz kılmaya çalışacağıın işaretini verir.

Modernin bireyi ön plana alan hümanist bir yapısı vardır. *Modern olmak, tarihsel gelenek karşısında, dışsal otoriteler karşısında bir özerklik talep etmek, kendi inançlarını ve hayatını düzenleme hakkı talep etmek demektir*¹¹. Modernite eskiden bir kopuşu simgeler; eskinin aşkını metafiziği artık özerk bireyi yönetemeyecektir. Yönetim, denetim ve karar verme yetkisi aşkın söylemlerden alınıp bireyin us'una verilmiştir. Birey, tek başına usuyla kararlar almaya yetenekli bir varlık halini almıştır. Bundan sonra, evrendeki tüm düzenlemeler ve tanımlamalar, bireyin us'u tarafından gerçekleştirilecek bir uslamlama işleviyle yapılacaktır. Birey, aydınlanma sayesinde elde ettiği akıl gücüyle, hem dışsal olaylara eleştirel bir gözle bakacak, hem de eleştiriyi içselleştirerek kendi oluşumunu sağlam temellere dayandıracaktır. Özerk birey kendisini dış dünyayla eşzamanlı bir şekilde geliştirecektir.

Aydınlanma ve rasyonalizmin akıl yoluyla ürettiği bilim ve matematikteki kesin kurallar, sanata, edebiyata da uygulanmaktaydılar. Ama modernite içerisinde gerçekleşen teknolojik gelişmeler (özellikle medya ve enformasyon alanında) bu bütünlükçü katı kuralların buharlaşıp yok olmasına sebep oluyordu. Böyle bir ortamda yasalardan, kurallardan, kesin dizgelerden ve evrensellikten tam anlamıyla söz edilemezdi. Bu bağlamda Bell *modernizmin el altından moderniteyi mahvettiğini*

⁹ Jürgen Habermastan aktaran: Dilek Doltaş, *Postmodernizm tartışmalar ve Uygulamalar*, Telos Yayıncılık, İstanbul 1999, s. 23.

¹⁰ Lyotard, a.g.e., s. 12.

¹¹ Mehmet Küçük, "Postmodernin Modern Karakteri Ya Da Dönemleştirmenin İronisi", *Modernite versus Postmodernite*, ed. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 36.

*iddia ediyordu*¹². Çünkü modernizmin içerisindeki katı yapısal öğeler modernin kendi ürettiği birtakım yapılar ve çoğulluklar tarafından olumsuzlanmaktaydılar. Modern kendi sonunu hazırlıyordu.

Çalışmamızın birinci bölümündeki alt başlıklarda, bu sona geliş sürecinin, hangi aşamalardan geçerek bu noktaya geldiği ortaya konmaya çalışılacaktır. Var olduğu iddia edilen bu değişimin, modernist düşünürlerin içinde buldukları yapıyı eleştirerek geliştirmelerinden kaynaklandığı birçok eleştirmen tarafından dile getirilmektedir. Eleştiriler daha çok yapısalcılık ve özellikle de post-yapısalcılık kanonlarında yoğunlaşmış ve daha sonra gelişecek ‘Postmodern Eleştiri’ eğilimine zemin hazırlamıştır. Bu noktaya bir açıklık getirmeye çalışan Madan Sarup ‘*Post-yapısalcılık ve Postmodernizm / Eleştirel Bir Giriş*’ adlı eserinin giriş bölümünde *yapısalcılık ve post-yapısalcılığın her ne kadar birbirinden farklı yönelimler gösterdiğini belirtse de ikisinin de baştan sona eleştirel*¹³ olduklarının altını çizer. Sarup’a göre bu eleştiriler birkaç farklı şekilde karşımıza çıkmaktadırlar: *Öznenin eleştirisi, tarihselciliğin eleştirisi, anlamın eleştirisi ve felsefenin eleştirisi*¹⁴. Bu dört başlık çalışmamızda Immanuel Kant’tan Nietzsche’ye, Lacan’dan Lyotard’a ve Baudrillard’a bir dizi düşünürün ürettiği fikir ve kuramlar üzerinden sunulmaya çalışılacaktır.

1.1.1. ELEŞTİREL BİR BAŞLANGIÇ

Eleştirel felsefe, modernizm, rasyonalizm ve aydınlanma konularında sık sık adı geçen en önemli düşünürlerden biri Immanuel Kant’tır. Eleştirelilik bağlamında Kant, metafiziğe yeni bir anlam katmıştır; onun düşüncesinde metafizik *artık, evren, Tanrı, ölümsüzlük ya da insanın iradesi konularında fikir yürütmemelidir... Metafizik*

¹² Scott Lash, “Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi”, çev. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, ed. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 158.

¹³ Sarup, a.g.e., s. 11.

¹⁴ Sarup, a.g.e., s. 11.

artık, rasyonel bir varlık olarak insanın ahlaki görevleri konusunda temel ve saf bilgiler ileri sürmemelidir.¹⁵

Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır Sapare Aude! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! sözü şimdi Aydınlanmanın parolası olmaktadır¹⁶.

Bu alıntıların ışığında Kant'a göre 'birey' moderniteyle beraber özgürleşmiş ve özerkleşmiştir. Birey'in bundan böyle aşkın bir metafizik düşüncesinin ve temellendirmesinin boyunduruğu altında olması gerekmemektedir. O aklını kullanarak kendini geliştirebilir ve gerçekleştirebilir. İnsanın doğadaki diğer canlılardan farklı olmasının en önemli özelliği onun aklının olmasıdır. İnsan kendi aklını kullanma cesaretini göstermelidir.

Kant, aşkını metafizik düşünceye getirdiği eleştiriler ve kendi düşüncesini üzerine kurduğu aydınlanmacı ve rasyonalist bakış açısıyla, modernizmin sarsılmaz bir savunucusudur. Fakat Kant'ın söz konusu yoğun eleştirel tavrı, postmodernist araştırma ve eleştirilerin tohumlarının, ona kadar götürülmesine neden olmaktadır.

1.1.2. DİYALEKTİK VE ÖZGÜR ÖZNE

Georg Wilhelm Fredrich Hegel modernizmin ve aydınlanmanın en önemli savunucularından bir diğeridir. Onun ortaya attığı 'diyalektik' kavramı üzerine çok konuşulmuş, bu kavram çok tartışılmış ve çok ta eleştirilmiştir. Daha sonraları Marks da, geçmiş yüzyılın en önemli akımlarından biri olan ve komünizmi/sosyalizmi kurarken, Hegelin diyalektiğine atıfta bulunmuş ve onu farklı bir boyuta taşımıştır;

¹⁵ Özkiraz, a.g.e., s. 18.

¹⁶ Immanuel Kant, *Aydınlanma nedir?* çev. Nejat Bozkurt, 1984 (Çevirimiçi) http://www.allmendeberlin.de/Aydinlanma_Nedir_Kant.pdf, 07 Mart 2013, s. 1.

*Diyalektik Materyalizm*¹⁷. Marksın yarattığı sosyalist yaklaşım, diyalektiği savunurken, onun bir parçasının eksik olduğunu düşünmüş ve diyalektiğin idealist kısmını atarak, ona materyalist bir kimlik yükleyip, ondan ‘*diyalektik materyalizm*’ kavramını geliştirmiştir.¹⁸

Hegel bir taraftan diyalektik üzerinde çalışırken diğer taraftan da tarih üzerinde önemle durmuştur. Özkiraz, onun tarihi, diğer tarihçilerle paralel olarak *zamanlara ayırdığını* ifade etmektedir¹⁹. Bunlardan ilki *antik çağ* tarihi, ikincisi *Hristiyan tarih* ve üçüncüsü ise Aydınlanma ile beraber gelen akli ön plana çıkaran *bugünün tarih anlayışdır*. Hegel için bu çağlardan en önemlisi tabî ki içinde diğerlerinden kopuş fikrini barındıran bugünün (modernin) tarih anlayışdır; ne dün ne de yarın, en ideali bugün üzerinde vurgu yapan modern tarih anlayışdır.

*Modernite bugün üzerinde durmaktadır. Onun için dün dünde kalmış dünyanın tarihi artık bugünü açıklayamaz durumdadır. Modernizm bugünü kutsallaştırmakta, bütün iyi değerleri bugüne yüklemekte ve geçmişi inkâr ederek bütün iyi değerlerini bugünün üzerine inşa etmektedir*²⁰.

Hegel ‘*idealist diyalektiğini*’ kurarken bugünün tarihinin ve gelişmelerinin insanlığı ideal mutlu sona ulaştıracağı üzerine vurgu yapar. Onun diyalektiğinde bugünde yaşanan gerçeklik (modernlik) özgür insanı adım adım en iyiye, en güzele, en doğruya ve en etik olana ulaştıracaktır. Bu modernizmin ve aydınlanmanın dizgelerinin insanlığa sunduğu bir armağandır. Hegel’e göre bu güzellikleri ve doğrulukları başka yerde aramanın bir mantığı yoktur.

*O, insanların acı çekebileceklerini hatta tüm bir halkın gelecek için feda edilebileceğini düşünür. İnsanlık tarihi bir ilerlemedir, bu ilerleme insanın özgürlük bilincinin nihayette tüm dışsallıkları belirleyecek bir son amaca ulaşması olacaktır. Böylece Hegel modern çağın başlangıcı olarak özgürlüğün ilke olarak kendisini gerçekleştirmeye başlamasını gösterir. Öznenin özgür olduğunun tarihsel olarak ilk kez kendisini gerçekleştirme imkânı buluşu, Reform hareketi, Aydınlanma ve Fransız devrimiyle gerçekleşmiştir*²¹.

¹⁷ George Politzer, *Felsefenin Temel ilkeleri*, 6.b., çev. Enver Aytekin, Sosyal Yayınları, Altıncı Basım, İstanbul 1993, s. 25.

¹⁸ Politzer, a.g.e., s. 25.

¹⁹ Özkiraz, a.g.e., s. 21.

²⁰ Özkiraz, a.g.e., s. 24.

²¹ Özkiraz, a.g.e., s. 21.

1.1.3. BATILILAŞMA, MODERNLEŞME, SÖMÜRÜ

Marx Weber modernite konusunda başvurulacak önemli bir sosyologdur. Postmodernizmin hışmına uğrayacak Batı evrenselciliğini göklere çıkarılanların başında o görülebilir. Weber özellikle modernizmin evrenselleştirilmesi üzerinde durur. Batının gelişmişliği, tüm gelişmekte olan ve az gelişmiş toplumlara evrenselleşme (metazori bir kültürleştirme) süreci ile aktarılması gerekmektedir. Weber, tüm tarih boyunca farklı kavim, ulus ve uygarlıklarda da birtakım kültürel ve toplumsal gelişmeler olsa da bunların hiçbir zaman Batı'dakiyle boy ölçüşmeyecek bir düzeyde olduğunu düşünür. Onun için bugünün modern, sanatsal, edebi, bilimsel, toplumsal ve kültürel tüm gelişmeleri yalnızca Batı'da ve Batı'ya özgü bir tarzda gelişmiştir. *Bugün bilim geçerli saydığımız bir gelişme düzeyi içinde yalnızca batı'da vardır*²². Bugün batının geldiği gelişmişlik düzeyi tüm dünyaya örnek olmalıdır. Bu değerler sadece batı için iyi, güzel, doğru ve etik olan değil evrensel bir çizgi içerisinde tüm insanlık için gerekli olan gelişmelerdir. Bu nedenle diğer kültürler de evrenselleşmesini bu değerler üzerinden yapmalıdır.

Batı modernizmi içindeki tüm dizgiler birbirine eklemlenerek bir bütün oluşturmalı ve bu bütün önce toplumsalın oluşumunu sağlamalıdır. Bilim, sanat, edebiyat, ekonomik ve teknolojik imkânlar işbölümüne yol açarken herkes toplumsal için çalışmalıdır. Bu yaklaşım ileride kurulacak evrensel oluşumun da bir mikro-tipini oluşturmalıdır.

Batı (modernizm) öncelikle bir '*Toplumsallık*' kavramı ile tüm bireylerini birbirine benzeştirme arzusu güderken; daha sonra da Batının gelişmişliğinin '*Evrensellik*' kavramı ile diğer gelişmemiş ve gelişmekte olan toplumlarca içselleştirilmesini önermektedir. Bu sayede Batı, bir taraftan kendi tecrübe ve inanışlarıyla ürettiği kültürü diğer toplum ve topluluklara modernizmin inşa edeceği kurumlar tarafından zorla kabul ettirecek, diğer taraftan ise emperyalist ruhunun

²² Max Weber, *Protestan Ahlakı Ve Kapitalizmin Ruhunu*, 2.b., çev. Zeynep Gürata, Ayraç Yayınevi, Ankara 1999, (Çevirimiçi), <http://www.utku618.com/depo/utku618-ebook/111D%DD%D0ER/Max%20Weber%20-%20Protestan%20Ahlaki%20ve%20Kapitalizmin%20Ruhu.pdf>, 23 Mart 2013, s. 13.

üreteceği çıkarıcı kapitalist mekanizmaları diğer toplumlar üzerinde rahatça uygulama fırsatı bulacaktır.²³

1.1.4. İÇSELLEŞTİRİLEN İKTİDAR

Michel Foucault postmodern diye adlandırılan eleştirmenler içinde çok önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda onun en önemli eleştirel çalışmalarının başında gelen, Kant'ın *Was ist Aufklärung?*²⁴ (Aydınlanma nedir? / What is enlightenment?)²⁵ adlı makalesine gönderme yaparak yazdığı ve içerisinde Habermas'ın fikirlerini de eleştirdiği '*Qu'est-ce que les Lumières?*²⁶ (Aydınlanma nedir?) adlı makalesi postmodern kanonda çok önemli bir yer tutmaktadır. Foucault makalesinde Kant'ın Aydınlanma Anlayışını ne şekilde algıladığını ve yorumladığını yazarken aynı zamanda Jürgen Habermas'ın Frankfurt'ta Adorno ödülünü alırken yaptığı modernizmi öven konuşmasını da yanıtlamaktadır;

*Foucault aklın ürünü olan söylemlerin ve düşünce biçimlerinin, yüzyıllarca öne sürüldüğü gibi ezilenlerin ve dışlananların yanında olmadığını; onların akılcı idare biçimleri olarak tanımlanan bürokrasiler yoluyla karar verme yetkisini, gücü elinde tutanlara verdiğini ileri sürer*²⁷.

Foucault '*Qu'est-ce que les Lumières ?*' başlıklı yazısında hümanizmin üzerine gider ve onun hatalı olduğunu vurgular. Aydınlanmayı ise kendince yorumlamaya çalışır²⁸. Foucault aydınlanma ve modernizmin getirdiği evrenselliği, onun kendi organik bütünlüğü içerisinde eleştirir. İnsanın özgürleştirilmesi ile onların birer birer evrensel ilkelerle yönetilmesini birbirine zıt bulur. Modernizm

²³ Bkz. Weber, a.g.m., s. 13.

²⁴ Bkz. Immanuel Kant, *Was ist Aufklärung?. 1784*, (Çevirimiçi), http://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/159_kant.pdf , 14 Mart 2013.

²⁵ Bkz. Immanuel Kant, *What is Enlightenment?*, (Çevirimiçi), <http://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/02/What-is-Enlightenment.pdf>, 14 Mart 2013.

²⁶ Bkz. Michel Foucault, *Qu'est-ce que la Lumière ?*, (Çevirimiçi), http://www.u-bordeaux3.fr/_resources/Documents/Recherche/Ecole%2520doctorale/Ateliers%2520de%2520lecture/Foucault%2520Lumiere%2520et%2520Habermas.pdf?download=true, 07 Mart 2013.

²⁷ Dilek Doltaş, *Postmodernizm tartışmalar ve Uygulamalar*, Telos Yayıncılık, İstanbul 1999, s. 28

²⁸ Doltaş, a.g.e., s. 50.

organik bir bütünlük içinde insanlığa saldırır ve onun özgürleşmesini engeller. Modern anlamdaki aydınlanma, rasyonalizm ve tüm diğer modernist yaklaşımlar ve oluşumlar bu amaca hizmet eder. Bu dizgeler tek tip bir insan yaratımını öngörürler onlar için farklılıklar sakıncalıdır.²⁹

Foucault'un devamlı modernin getirdiği iktidarı ve bu süreçte oluşturulmaya çalışılan tek tip insan yaratımını eleştirmesi bu yüzdendir. Yazdığı onlarca kitap ve yüzlerce makale incelendiğinde, çalışmalarında iktidar eleştirisi ve kenarda kalmışlar üzerinde yoğunlaştığı açıkça görülmektedir; *'Deliliğin Tarihi'*³⁰, *'Cinselliğin tarihi'*³¹, *'Hapishanenin doğuşu'*³², *'Özne ve İktidar: Seçme yazılar 2'*³³, *'Bilginin Arkeolojisi'*³⁴.

Foucault'un önemli uğraşlarından bir tanesi de tarihtir. O'nun tarih anlayışında şimdi ile geçmiş arasında güçlü bir bağ yoktur. Batı kültüründe tarih, şimdiyi yaratan çizgisel bir yol izler. Bu da bugünkü iktidarın meşruluğuna olanak sağlar. Modernist anlamdaki bu tarih kavramında genel olayların altı çizilir ve birçok şey kilim altına süpürülür. Tarih geriye dönülerek bugünü meşrulaştıran bir araca dönüştürülür ve bu yapılırken ussallık şemsiyesi altında belirli büyük olaylar nirengi noktası olarak alınır. *Foucault'un Nietzsche'den devşirdiği'*³⁵ tarih anlayışı işte bu bütünlükçü tarih anlayışını yapıbozuma uğratar.

Sarup, Foucault'un tarih anlayışını göstermeye çalışırken, Nietzscheci tarih anlayışından yola çıkar; *Nietzscheci tarihçi şimdiyle başlar, belli bir ayrıma varana dek zamanda geriye doğru gider. Sonra ayrımın yarattığı dönüşümün izini sürerek tekrar ileriye doğru yönelir. Bu sırada bağlantılar kadar kopuklukları da korumaya özen gösterir'*³⁶. Sarup, bu yaklaşımın tam da Foucault'un yöntemi olduğunu söyler.

²⁹ Bkz. Doltaş, a.g.e., s. 50.

³⁰ Bkz. Michel Foucault, *Deliliğin Tarihi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 1995. s. 7.

³¹ Bkz. Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, 2.b., çev. Hülya Tufan, Afa yayıncılık, İstanbul 1993. s. 9.

³² Bkz. Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, 2.b., çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara 2000. s. 11.

³³ Bkz. Michel Foucault, *İktidar ve Özne- Seçme Yazılar 2*, çev. Osman Akınhay, Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011. s. 141.

³⁴ Bkz. Michel Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, çev. Veli Urhan, Birey Yayıncılık, İstanbul 1999. s. 14.

³⁵ Sarup, a.g.e., s. 91.

³⁶ Sarup, a.g.e., s. 91.

Burada altı çizilmesi gereken önemli bir nokta, kopuklukların, yani aykırılıkların ve meşrulaştırıcı tarih anlayışının göz ardı ettiği olguların bu yöntemde hesaba katılmasıdır. Bu yaklaşım aynı zamanda, Foucault'un niçin yıllarca akıl-dışlıkların, ezilmişliklerin, kenarda kalmışlıkların tarihini incelediğini de açıklamaktadır. Bahsi geçen tarih anlayışında Foucault '*Soykütüksel Çözümleme*' yöntemini kullanır. *Soykütüksel çözümleme, [...] tarihin göz ardı etmiş olduğu bir dizi görüngenü eşliğinde, görülmeye değer olaylardan ayıklanarak dışlanan tek tek olaylara döner, onları canlandırıp korumaya çalışır*³⁷. Alıntıda altı çizilen asıl konu olayların kopuk ve tek tek olmasıdır. Olaylar ya da bilgiler evrensel yasalar tarafından dışlanmış, bilimsellik eleğinden geçmemişlerdir. Yani büyük meta anlatılara hizmet edecek vasıfları yoktur ve bir kenara itilmiştir. Foucault'un '*Soykütüksel Çözümleme*' kuramı bir anlamda bu bilgilerin ayaklanması ve tarihe karşı bir *başkaldırısıdır*.³⁸ Tarihin yapıbozumdur.

Foucault'un yaptığı çalışmaların çoğu evrenselin ve usun bir kenara ittikleri üzerine gerçekleştirilmiştir. Akıl hastaneleri, hapisaneler, okullar, onun için iktidarın özne'yi boyunduruk altına aldığı kurumlardır. Foucault bilgi ve iktidarın (*savoir et pouvoir*) gerçekleştirdiği bir birliktelikte insanlığın ve öznenin esaretini ortaya koymaya çalışır. Bilgi ve iktidar yarattığı kurum ve mekanizmalarla sisteme uyum sağlayamayanları (deliler, yoksullar, avareler, sakatlar, suçlular) gözetim ve denetim altında tutmak ister. Bu gözetim ve denetim de iktidarın bilgiyi kullanarak kendi kendini meşrulaştırmasında yatar. Sisteme uymayan bir özne'yi kurguladığı bilgiyi dayanak noktası yaparak istediği şekilde kapatır. *Foucault bilginin başkaları üzerine abanan bir iktidar olduğunu, buna bağlı olarak da başkalarını tanımladığını öne sürer. Ona göre bilgi, özgürleşimin önünü keserek, gözetlemeye, düzene sokmaya, disipline etmeye yönelik bir tarz halini alır*³⁹.

Foucault'un üzerinde durduğu bir diğer kavram ise '*Panaptikon*' kavramıyla açıklanan insanların kendi kendilerini denetledikleri bir mekanizmadır. Panaptikon adı verilen kuleler hapisanelerin tam merkezine inşa edilirler. *Daire biçiminde inşa edilen hücrelerde mahkûmlar merkezi gözetleme kulelerinden izlenip*

³⁷ Sarup, a.g.e., s. 92.

³⁸ Sarup, a.g.e., s. 92.

³⁹ Sarup, a.g.e., s. 103.

*izlenmediklerinden asla emin olamazlar, dolayısıyla da kendi davranışlarının polisi olmaya başlarlar*⁴⁰. Bu kavram modern sistemin denetim mekanizmalarının bir göndergesi olan Polis-Suç/Suçlu karşıtlığını yapı-söküme uğratar. Polis-Suç/Suçlu karşıtlığında ‘polis’ egemen güç, ‘suç ya da suçlu’ ise onun zıttı aşağısı, hor görülenidir. Bu bağlamda ‘suç’ ve ‘suçludan’ arınmış bir toplumun dolayısıyla ‘polis’e ihtiyacı yoktur. Fakat iktidar bunun farkına varmış ve gözetleme kulelerinin(burada polis) sürekli varlığı için *denetlenebilen bir yasadışılığı yararlı*⁴¹ görmeye başlamıştır. Diğer bir ifadeyle polis-suçlu karşıtlığı yön değiştirmiş ‘*denetlenebilir yasadışılık - polis (panaptikon kulelerini)*’ karşıtlığı iktidarın devamlılığını sağlayan bir etken haline dönüştürülmüştür. Foucault’un bu yaklaşımı doğrultusunda dinler, savaşlar, nükleer tehditler de iktidarın denetim mekanizmasını sağlamlaştırıcı olanaklar sunmaya devam etmektedirler. Burada Freudçu psikanalizm’i de panaptikon bağlamında işlerliğe sokmak mümkündür. Psikiyatri de insanları denetim altında tutmak, onları uysal ve topluma yararlı bireyler haline getirmek için çalışan bir mekanizmadır. İktidar düzenekleri, tüm bu modern yaratıları bir iktidar hayaleti şeklinde aramıza salmıştır; okullar iktidara uyumlu bireyler yetiştirirken, hapishaneler uyumsuzları denetim altına almaktadır. Kültürel anlatılarla sürekli kendi kendinin polisi olması telkin edilen birey, istenilen tepkiyi göstermediğinde, psikolojik sağaltım yöntemleri ve gerekirse uyuşturucularla dizginlenmektedir.

*Klasik dönemde iktidar aşkın bir adli-söylemsel kertede, aşkın bir devlette ikamet eder. Modern devlette ise egemenlik toplumsalın kendisinde ikamet eder ve iktidar için bir halde ‘toplumun kılcal damarlarında’ dolaşıma girer; devlet artık üzerimizde değil aramızdadır*⁴².

Diğer bir ifadeyle, Kant’ın ‘*aklını kullanma cesaretini gösteren*’ bireyinin aslında görüldüğü gibi özgürleşmediği açıktır. İktidar mekanizmaları onun üzerine abanmaya devam etmektedir; modernitede sadece iktidarın sahibi değişmiştir. Klasik dönemde meşruluğunu aşkın söylemlerden alan iktidar modern toplumlarda, toplumun tüm kurumlarına sirayet etmiştir.

⁴⁰ Sarup, a.g.e., s. 105.

⁴¹ Sarup, a.g.e., s. 105.

⁴² Lash, a.g.m., s. 162.

Özet olarak Foucault'un çalışmaları, onsekizinci yüzyıldaki eğitim süreçleri ile insan bedenlerine ilişkin düzenlemenin başta fabrikalar, hapishaneler, okullar olmak üzere özgül kurumsal mekânlarda nasıl olup da yaygın biçimde ortaya çıktığını göstermektedir. Bu disiplinli uygulamanın kapsamlı bir sonucu, bundan böyle bedenlerin yararlı, yumuşak başlı, üretken, öznelmiş birer varlık olarak görülmeye başlanmış olmasıdır[...] Bu bağlamda Foucault, cinsel içgüdüğü ortaya koymakla Freud'un cinsellik üstünde bilime yeni bir baskı alanı açtığını söyler⁴³.

Yani toplumsala ait, yukarıdaki alıntıda ismi anılan kurumlar, insanın özgürleşmesinin önündeki en büyük engellerdir. İktidar mekanizmaları bu kurumları, özne'nin, onların istediği şekilde davranmasını sağlayacak süreçleri kurgulamakla görevlendirmiştir; eğitim, öğretim, yönlendirme, denetleme, disiplinize etme, gerektiğinde sağaltım ve cezalandırılma işlemleri bu kurumlarca yerine getirilmektedir.

Foucault'un başlıca amacı tıp, psikiyatri, ruhbilim, suçbilim, toplumbilim gibi insan bilimlerinin bilgi iddiaları ile uygulamalarını irdelemek yoluyla modern toplumların denetim ve disiplin altında tutulmasına karşı bir eleştiri yolu sağlamaktır. İnsan bilimleri belli normlar inşa etmişlerdir. Bu normlar öğretmenlerin, toplum işçilerinin, doktorların, yargıçların, polislerin, yöneticilerin ellerinde yeniden üretilerek meşrulaştırılırlar⁴⁴.

Foucault toplumsal, kültürel, siyasal yaşamlarımızın tümüne yayılan karmaşık ve kendi içlerinde ayırım gösteren iktidar ilişkilerinin,[...] toplumsal düzende yürürlükte bulunan norm ve değerleri içselleştirmeye ikna etmek yoluyla emniyet altına aldığını ileri sürer⁴⁵.

Modernizmin ideal ve mutlu bir toplum yaratma ülküsüyle kurguladığı düzenekler bireyler için yaşamı açık bir hapishaneye çevirmekten başka bir işleve sahip değildir. Bilgi ve bilim denen şey öznenin özgürleşiminin önünde, iktidar düzenekleri tarafından kullanılan en önemli engellerdir.

⁴³ Sarup, a.g.e., s. 110.

⁴⁴ Sarup, a.g.e., s. 111.

⁴⁵ Sarup, a.g.e., s. 114.

1.1.5. YAPISALDAN POSTYAPISALA ANLAM KAYMASI

Postyapısalcılar özellikle dil alanındaki eleştirilerini yapısalcılık üzerinden gerçekleştirmektedirler. Bu bağlamda Ferdinand de Saussure'ün ünlü çalışması '*Cours de linguistique générale*⁴⁶'de dil hakkında ortaya koyduğu düşünceler, postyapısalcıların en önemli eleştiri konusunu oluşturur. Saussure çalışmalarında dil ile söz'ü (*langue et parole*) birbirinden ayırmaktadır. Dili çalışılacak bir nesne konumuna sokan Saussure onu toplumsal ve bireysel bağlantılarından, olumsuzluktan, tarihsellikten uzaklaştırmaktadır. O, dilin anlamını ise gösterge kavramı üzerinden açıklar. Gösteren ve gösterilen dilin en temel birimi olan göstergenin iki temel ögesidir. Gösteren, sözün içindeki işitsel birimi temsil ederken, gösterilen bu işitsel birimin karşısında us'umuzda oluşan kavramı işaret eder. Lacan ise bu gösterge kavramını eleştirerek gösteren ile gösterilenin hiçbir şekilde sabitlenemeyeceğini ifade eder. Lacan'da *dil, gösterge, anlam* farklı biçimlerde tanımlanır.

Lacan'ın psikanaliz kuramı bir bölümüyle yapısal antropolojinin bir bölümüyle de dilbilimin keşfine dayanır. Bilinçdışının da aynı dilinkine benzeyen gizli bir yapısı olduğu temel inançlarından biridir. Dünyanın, başkalarının, en önemlisi de benliğin bilgisi dille belirlenir. Herhangi bir kimsenin ayrı bir varlık olarak kendinin ayırtına varmasının önkoşuludur dil. Özneleri, taşıdıkları karşılıklı (ortak) ayrılıklar yoluyla tanımlayarak, özneliğin temelini kuran Ben-Sen diyalektiklidir. Ama dil, içerisinde toplum tarafından verili olanların yani kültürün, yasaların, yasaların taşındığı bir araçtır da aynı zamanda⁴⁷.

Yukarıdaki paragrafı farklı bir şekilde ifade etmemiz gerekirse; ilk önce dil olgusunun ne kadar önemli olduğunu söyleyebiliriz Lacan'da. Onun için dil her şeyden önce gelir. Hem bilincin hem de bilinçdışının oluşması için dil bir önkoşuldur. Diğer bir ifadeyle dil diğer her şeyi yaratan olgudur. Dil olmadan dışarıda nesnel bir evrenden, kendi benliğimizin bilgisinden ve de bilinçdışından bahsedemeyiz. Diğer taraftan dil içerisinde yüzyıllar boyunca toplumun yarattığı kültürün; sanatın, bilimin, hukukun, yasanın ve yasağın da aktarıcısıdır. Dil edinimi

⁴⁶ Bkz. Ferdinand de Saussure, *Cours De Linguistique Générale*, 1915, (Çevirimiçi), <http://www.fichier-pdf.fr/2012/01/22/ferdinand-de-saussure/ferdinand-de-saussure.pdf>, 13 Mart 2013. s. 10.

⁴⁷ Sarup, a.g.e., s. 20.

sürecinde çocuk aynı zamanda bu kültürü de edinir ve de çocuk bu dil tarafından şekillendirilir.

Lacan, dilin bilinçdışı yarattığını, ona yol açtığını, bilinçdışının kaçınılmaz bir koşulu olduğunu öne sürer. Tıpkı bilinçli bir söylem gibi, bilinçdışı oluşumlar da (düşler örneğinin) söylüyor göründükleri şeylerden bambaşka şeyler söylerler. Bu oluşumlar dilin kullandığı düzeneklerin – eğretileme (metaphor) ile düzdeğişmece (metonymy) – aynlarıyla iletilirler⁴⁸.

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Lacan için bilinç ile bilinçdışı dilin egemenliği altında benzer süreçlerle işlerler. İkisinde de görülen farklı dil kullanımları Saussure'ün değindiği gösterge kuralının aksi istikametini gösterir. Her gösterenin kesin/sabit bir gösterileni bulunmaz. Bu durumda kesin bir anlamlama sürecinden de bahsedemeyiz. Dolayısıyla ne bilinçdışı ne de bilinç, gerçekliği nesnel bir şekilde ifade edebilir. Dil ile söylenen şeyler kesin bir anlamlılığa sahip değildir. Anlam kaygan bir zeminde gezinmektedir.

Saussure, gösterenlerle gösterilenler arasındaki ilişkiyi durağan dolayısıyla da öndeyilebilir (predictable) olarak görür; dilsel göstergeler oluşturmak için belli gösterenleri belli gösterilenlerle ilişkilendirme olanağından söz eder. Buna karşılık Lacan'a göre anlam, bir anlamlama zinciri boyunca gerçekleşen yer değiştirmelerin bir sonucu olarak yalnızca söylem içinde ortaya çıkar. Derrida gibi Lacan da gösterilenin başka bir şeyin yerine konulabildiğini, her gösterilenin kendi kapasitesi doğrultusunda gösteren işlevi görebileceğini ısrarla vurgular⁴⁹.

Lacan için anlatıya eklenen her bir sözcüğün tek bir anlamı yoktur. Eklenen sözcükler, kullanıldıkları bağlamlara, fonksiyonlara ve farklı dil yapılarına göre anlam kazanırlar. Bir cümle içerisinde kullanılan sözcüğün anlamı şudur diye önceden belirlenemez. Anlatıya sonradan eklenen dil sanatları, bağlamlar kelimenin anlamını değiştirebilir.

⁴⁸ Sarup, a.g.e., s. 23.

⁴⁹ Sarup, a.g.e., s. 23.

1.1.6. ANLAMIN BELİRLEYİCİSİ BAĞLAM

Derida bazı konularda Lacan'ı eleştirse de dil ve göstergeler konusunda onun çalışmalarına paralel yaklaşımlar sunar. Derida da Lacan gibi Saussure'deki her göstergenin sabit olduğu fikrini olumsuzlar. Onun için kullanılan bağlama göre göstergelerin anlamı değişmektedir. Gösteren gösterilen ilişkisi hiçbir zaman sabitlenemez. Anlatı ya da tümce içerisinde, kendisinden önce gelen ve/veya onu takip eden sözcük öbeklerine göre her bir göstergenin anlamında kaymalar meydana gelir.

Dilde gösterenler düzeyi ile gösterilenler düzeyi arasında bire bir, uyumlu mütakabiliyetler kümesi yoktur. Üstüne üstlük, gösterilenler ile gösterenler arasında da sabit bir ayırım yoktur. Bir gösterenin anlamını (yani gösterilenini) öğrenmek için sözlüğe bakabilirsiniz; ama sözlükte sadece daha çok gösterenle karşılaşsınız, bunların da gösterilenlerini aramanız gerekir ve bu böyle sürer gider. Ele aldığımız süreç, kuramsal olarak sadece bitimsiz değil aynı zamanda bir ölçüde döngeseldir de: Gösterenler sürekli bir gösterilenlere, gösterilenler ise gösterenlere dönüşürler ve hiçbir zaman kendisi de bir gösteren olmayan nihai bir gösterilene ulaşamazsınız⁵⁰.

Eagleton da yine Derrida'ya yaslandığı bu görüşlerde göstergenin yalnız başına bir anlam ifade edemeyeceğinden, her gösterenin bir gösterilene sabitlenemeyeceğinden bahseder. Aynı zamanda gösterenler bizleri gösterilenlere onlar da diğer gösterilenlere gönderir. Gösteren – Gösterilene ve Gösterilen – Gösterene dönüşür ve bu döngü sürekli devam eder. Böyle bir dizgenin sonucunda ise doğal olarak kesin bir anlama ulaşamayız. Bu süreçte göstergenin anlamı yine anlatı metninin içerisinde kendisinden önce gelenin izini taşır ve kendisinden sonra gelene de bağımlıdır. *Anlam, belli bir gösterene sıkı sıkıya iliştilmiş bir kavram değil, gösterenlerin potansiyel olarak sonsuz oyununun çıktısıdır⁵¹.*

Bu şartlar altında *nesnellik* ya da *varoluş* dediğimiz kavram dilin sınırları içerisine hapsolmuştur; ondan bağımsız bir gelişme gösteremez. Bu dolayimli oluş

⁵⁰ Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı / Giriş*, 3.b., çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 139.

⁵¹ Eagleton, a.g.e., s. 139.

doğal olarak nesnel anlamda bir kesinlik ifade edemez. O zaman varoluş dediğimiz kavram da dille *oynanan bir oyun*⁵² olmanın ötesine gidemez.

1.1.7. YAŞAM KOCA BİR OYUNDUR

Oyun, Wittgenstein tarafından geliştirilmiş ve postmodern yaklaşımın içerisinde kendine yer edinmiş bir kavramdır. *Dil ile dilin örüldüğü eylemlerden oluşan bütünü dil oyunu*⁵³ olarak adlandıran Wittgenstein “dil oyunu”nun nasıl kurgulandığını şu şekilde açıklamaktadır;

*Kelime öbeklerinin, yani kelime çeşitlerinin alınması bir felsefe kitabını tasnif etmenin en akılcıca yolu olabilir. Ancak bunu yaparken kelime öbeklerini alışlagelmiş gramerin yaptığından daha fazla birbirinden ayırt etmek gerekir. Görmek, hissetmek vs. gibi kişisel deneyimleri anlatan fiiller hakkında saatlerce konuşulabilir. Bütün bu kelimelerin beraberinde getirdiği karmaşanın ya da karmaşaların belli bir tarzı vardır. Daha sonra sayı sıfatları bölümüne geçtiğimizde yeni bir tür karmaşayla karşılaşırız; ardından bütün, herhangi bir şey, bazıları gibi kelimelerin yer aldığı bir bölüme geçeriz ve bu gene birçok karmaşanın görülebileceği bir bölümdür; sonra sen, ben gibi kelimelerin yer aldığı karmaşalarla ilgili bir bölüme; güzel, iyi ile ilgili bir başka bölüme ve başka karmaşaların görülebileceği yeni bir bölüme daha geçeriz. Her defasında yeni karmaşalarla karşılaşırız ve dil bize her seferinde yeni oyunlar oynar*⁵⁴.

Farklı sözlüklerde ve farklı kaynaklarda değişik anlamlarla tanımlansa da oyun, akıllarda kalan en basit anlamıyla; birtakım kurallara göre kurulan bir yapıdır. Dil de bu anlamda birtakım kurallar çerçevesinde bir anlam üretme oyunu olarak algılanabilir. Bilinç, bilinçdışı, yaşam ve gerçeklik gibi kavramlar (eğer Lacan

⁵² Mehmet Küçük, “Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi”, *Modernite Versus Postmodernite*, ed. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 56

⁵³ Akt. Murat Soydan, *Postyapısalcı Bir Okumayla Eurimage Destekli Türk Filmlerinin Çözümlemesi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi) İzmir 2006, s. 83.

⁵⁴ Soydan, a.g.t., s. 82.

haklıysa) dil dışında var olamaz ise; yaşam da dilin kuralları tarafından oluşturulan koskocaman bir oyundur.

1.1.8. METİNDE MÜKEMMEL BÜTÜNLÜĞÜN SONU: YAPIBOZUM

Derida'nın ortaya koyduğu en önemli yeniliklerden biri de 'yapısöküm'dür. İngilizce (under erasure) Fransızca (sous rature) kelimeleriyle ifade edilen bu kavram uygulanırken herhangi bir sözcük alınır ve üstü çizilir. Sonra hem sözcüğün kendisi hem de üstü çizili hali baskıya verilir. Buradaki düşünce kısaca şudur: Sözcük eksik, daha doğrusu yetersiz olduğundan, ama buna karşılık sözcüğün okunabilir kalması da zorunlu olduğundan üstü çizilir⁵⁵.

Derrida'nın yapısöküm kavramı metinsel açıdan ele alınırsa, yukarıdaki ifade şu şekilde genişletilebilir; herhangi bir metnin tek başına bir anlamı yoktur ya da yazar mükemmel bir şekilde kurduğunu sandığı metinsel bütünlük/birlik'te yanılmaktadır. İşte yapısöküm tam bu noktada işlerliğe konur. Yapısökümün görevi, yazarın metninde var olduğunu düşündüğü bütünselliği ve içinde o anlatının kendi iç dinamiklerini bozan elemanları bulup ortaya çıkarmaktır. Diğer bir ifadeyle metnin yer yer ürettiği anlamsızlıklar, gitmek istediği noktaya varamadığını gösteren yapılar, metin içerisindeki bir takım ifadelerin anlatının kurulum mantığını hiçe sayarak ortaya çıkışı yapısökümcü bir okuma ile gözler önüne serilir ve metin açıklanır.

Yapıbozum (Yapısöküm)⁵⁶, karşıtlıklar ilişkisi üzerine kurulu olan Batı kültürünün, kendi değer sistemleri içerisinde, bu karşıtlıkların kendi kendini nasıl olumsuzladığını gösteren bir işlemdir. Kadın-erkek, iyi-kötü, güzel-çirkin, yeni-eski gibi ikiliklerle kurulan bu metafizikte, birinci söylenen her zaman ikincisine yeğlenen, ona hükmeden, onu aşağılayan ve alaşağı edendir. Yapıbozum bunun

⁵⁵ Sarup, a.g.e., s. 54.

⁵⁶ Bu kavram Türkçeye farklı altyapıları olan çevirmenlerce değişik biçimlerde çevrilmiştir. Biz de çalışmamızda yaptığımız alıntılarda oynamamak adına farklı paragraflarda bu kavramları o eserde verildiği şekliyle kullanmaya özen gösterdik.

böyle olmadığını gösterir. İkiliklerden egemen olan birincisi, varlığını aşığıladığı ikincisine borçludur;

Yapısalcılık metni ikili karşıtıklara (alçak/yüksek, aydınlık/karanlık, doğa/kültür vb) ayırmak ve onların işleyiş mantığını serimlemekle yetiniyordu. Yapıbozumu bu karşıtıkların yerlerini korumak için kendilerini nasıl dönüştürdüklerini ya da yok ettiklerini veya sonradan dönüp başlarına bela olacak bazı ince ayrıntıları metnin çeperlerine gönderme gereğini duyduklarını göstermeye çalışır... Demek ki yapıbozumcu eleştirinin taktiği bazı metinlerin nasıl kendi egemen mantık sistemlerine ters düştüklerini gösterir⁵⁷.

Yapıbozum görüldüğü üzere modernizmin evrensel mantığını yerinden eden bir kavramdır. Yapıbozumcu eleştiri, her şeyi bir bütünlük çerçevesinde rasyonelleştirmeye çalışan modern düşüncenin, ayakları üzerinde duramadığının ispatını gözler önüne sermeye çalışır. O, hem yaşam denen dilsel oyunda, hem de bu oyunun bir ürünü olan yazınsal kurguda, bütünsellikten ve mükemmeliyetten söz etmenin olanaksızlığını göstermeye çalışır.

1.1.9. YAZINSAL KURGU VE BİLİM

Sarup yapısöküm kavramını açıklamaya çalışırken Derida'nın, Heidegger, Freud ve Nietzsche'den etkilendiğini bildirir. Aslında bu üç düşünür de yapısökümü bir şekilde kullanmaktadırlar. Heidegger '*varlığı*', Freud '*ruhu*' Nietzsche ise '*bilgi*' yi yapısöküme uğratar.⁵⁸ Nietzsche bilgiyi yapısöküme uğratarırken dil kavramının üzerinde durur. Dil kavramı her yanı sarmıştır. *Asla dilin sınırlarından kaçamayız*⁵⁹. Şeyleri açıklarken, onları anlamlandırma sürecine sokarken, bilgiye ya da gerçeğe ulaşırken elimizde sadece dil vardır. Fakat bu dil düşünüldüğü gibi her şeyi nesnel bir biçimde temsil etmemektedir. Dilin eğretilmeli yapısı onun ürettiği anlamlılığa ya da bilgiye kuşku ile bakılmasını gerektirir. O halde doğru ve kesin bir anlamdan

⁵⁷ Eagleton, a.g.e., s. 144.

⁵⁸ Sarup, a.g.e., s. 72.

⁵⁹ Sarup, a.g.e., s. 72.

söz etmek olanaklı değildir ve doğruluk denen olgu kuşku denizinde boğulmaya mahkûmdur. *Nedir doğruluk öyleyse? Sürekli devinen eğretilmeler, düzdeğişmeceler, insanbiçimcilikler ordusu; doğruluk, doğruların yanılısama olduğunu unutanların yanılısamasıdır*⁶⁰.

O halde bilim diye, felsefe diye, hukuk diye karşımıza çıkan bu kurum ve düşüncelerin tümü bir yanılısamadan ibarettir. Bir taraftan dil dışında hiçbir şeye ulaşamazken, diğer taraftan dil bizleri toplumsaldan aldığı kurallarla yoğurur. Sonuç; elimizde dilden başka bir şey yoktur. Dil ise kaygan bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla bugüne kadar üretilen hiçbir bilgi nesnel bir gerçekliği temsil ediyor görünmez. Bu bağlamda binyıllardır yazılan bunca kitap kurgunun ötesinde bir şey değildir. Yani hiçbirinin herhangi edebi bir eserden farkı yoktur. Hatta *yazın çalışmalarının bir anlamda diğer söylem biçimlerinden çok daha az aldatıcı olduğu*⁶¹ söylenebilir. Çünkü bu biçimler zaten eğretilmeli bir yapı içerdiklerini kabul etmektedirler. ‘Bilgi’ sağlayan diğer söylemler ise, her ne kadar içlerinde değişen oranlarda eğretilme kullandıklarını kabul etmeseler de, bu biraz önceki satırlarda açıklandığı üzere olanaksızdır. O halde bu söylemlerin herhangi bir yazın kurgusundan pek de bir farkı olmadığı gibi kendi içinde meşruluğu da yazın söylemlerine göre daha düşük bir düzeydedir.

Nietzsche hem devlete hem siyasete hem de ideolojiye karşıdır. O bireyin tüm modernleşme süreçlerinden *uzak kendini yetkinleştirmesini*⁶² savunur. Nietzsche ayrıca tüm dizgelerin de karşısındadır. Onun için *dizge kurma istemi gerçekte bütünlükten yoksun olmanın bir göstergesidir*.⁶³[...] *Hiçbir dizge tek başına doğruluğu ortaya çıkaramaz*⁶⁴. Yani dizge kurma istekleri aslında var olanın bütünlükten uzak olduğunun açık bir göstergesidir. Tek başına dizgeler herhangi bir şeyin nesnel gerçekliğini ya da doğruluğunu ortaya koyamaz. Bu anlamda bilim de kesinlikli, bitmiş ve nesnel bir dizge olarak karşımıza çıkamaz.

⁶⁰ Sarup, a.g.e., s. 72.

⁶¹ Sarup, a.g.e., s. 74.

⁶² Sarup, a.g.e., s.134.

⁶³ Sarup, a.g.e., s.134

⁶⁴ Sarup, a.g.e., s.134

1.1.10. ŞİZOFREN TOPLUMLAR VE PARANOİD DEVLET

Gilles Deleuze ile Félix Guattari insanları arzulayan makineler olarak görmektedir. Arzulayan makineler ‘*délire*’ diye isimlendirilen dilde açığa çıkan dışsal arzu görüntüsünün varlığını ortaya atarlar. Onlar için kişi ve toplum birdir. Kişisel ve siyasalın benzer işlevsellikler ve yönelimlerle geliştiğini vurgularlar. Toplum dinamiklerinin akışı ile psikoloji arasında benzer enerji akışları vardır. Deleuze ve Guattari burada iki farklı toplum biçiminden bahsederler birincisi faşist, (*paranoid*) hiyerarşik bir devlet ile yapılanan, ikincisi ise devrimci *şizofrenik* hiyerarşi dizgeleri olmayan (göçebe) gevşek ve küçük topluluklardır.⁶⁵

Burada vurgulanan şizofreninin önemi, bunun paranoid hiyerarşik devletlere karşı bir isyan olmasıdır. Şizofreni modern toplumun Freud’çu psikanalizi tarafından bir hastalık olarak görülmektedir. Şizofren, Kristeva ve Lacan’ın terimleriyle *simgesel*’e geçememiş hala *imgesel*⁶⁶ dönemde yaşamaya devam etmektedir. Diğer bir ifadeyle şizofren, modern toplumun baskıcı kurumları tarafından ‘insanlaştırılmamış’ yani evrensel anlatılarla ‘kültürleşme’ sürecinden geçirilememiş olandır.

Deleuze ile Guattari için imgesel dönemden geçip simgesele varmak toplumsal olmakla eşdeğerdir. Simgesele geçen, modern kültürü ve hiyerarşiyi içselleştiren insan/toplum, modernin dinamikleri tarafından sarılır ve daha sonra o dinamikleri kendisi üretmeye başlar. *Bu anlamda gerek yapıya gerekse topluma giriş onların gözünde tam anlamıyla bir trajedidir. Yalnızca imgesele dönüş toplumsal siyasal baskı ile simgesel diktatörlüğün sonunu getirebilir. Onlar için bunun en önemli koşulu şizofrenidir.*⁶⁷

Şizofreni özgürlüğü ön plana çıkarır. Simgesel, modern, toplumsal ve evrensel kurum ve kuruluşlardan önceki hayata; Foucault’da da görüldüğü gibi, delilere, yabanılara, çocuklara, toplum dışında kalmış olanlara gönderme yapar.

⁶⁵ Bkz. Sarup, a.g.e., s. 136

⁶⁶ Güzin Yamaner, ‘‘Susan Gaspell’in Önemsiz Şeylerinin Önemi’’, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, No:19, (2005), (Çevirimiçi), <http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/5165/5804.pdf>, 14 Mart 2013. s. 15

⁶⁷ Sarup, a.g.e., s. 140

Deleuze ve Guattari şizofreniyle, Paranoid devlet düzeninin ve toplum sisteminin tüm kurumlarına karşı savaş açar; onların dönüştürücü, değıştirci, tek-tipleştirci, merkezileştirci, baskı altına alıcı, denetleyici, hapsedici tüm değer sistemlerini yok etmeyi amaçlar.

Deleuze ve Guattari deliliğe sempatiyle yaklaşırlar [...] Lacan'dan bir adım daha ileri giderek, şizofrenin kişisel deneyim ile toplumsal deneyim arasında hiçbir ayırım gözetmediğini dile getirirler [...] Şizofren için sözcük ile şey, söylemek ile yapmak bir ve aynı şeydir [...] Şizofrenlik diğer deneyim türleri karşısında üstün sayılması gereken bir deneyimdir [...] 'Benlik' bütünüyle bir akış, bir parçalılık, bir makine parçaları toplamıdır [...] Eksiksiz insan diye bir şey yoktur. Ve bölük pörçük olma sadece şizofrene özgü bir şey değil, insan olmanın evrensel bir koşuludur⁶⁸.

1.1.11. POSTMODERN KARŞITI POST ELEŞTİRİ

Jürgen Habermas modernizmin en ateşli savunucularından biridir. 1980 yılında Frankfurt'ta Adorno ödülünü alırken yaptığı konuşma da bunun en kesin ve simgesel kanıtlarından bir tanesidir. Bu nedenle birçok postmodernist postmodernizmin eleştirisini ortaya koyarken Habermas'a atıfta bulunmakta, eleştirilerini onun söylemleri üzerinden gerçekleştirmektedirler.

'*Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche*' başlıklı makalesinde Habermas, modern çağın savunusunu özellikle Nietzsche üzerinden yapmaktadır. Makalesine başlarken modernitenin sorgulamasının ne Hegel ne de onun sağ ya da sol destekçileri tarafından yapılabildiğini belirttikten sonra, modern çağın içerisinde var olduğunu söylediği bir '*Öznel Özgürlük*'ten bahseder. Habermas için öznel özgürlük;

toplumda sivil hukukun kişinin kendi çıkarlarını rasyonel tarzda kullayabilmesi için sağladığı uzam olarak; devlette siyasal iradenin oluşumuna katılmada ilke olarak eşit haklar şeklinde; özel alanda etik özerklik ve kendini

⁶⁸ Sarup, a.g.e., s. 141

*gerçekleştirme olarak ve nihayet, bu özel dünyayla ilişkili kamusal alanda, düşünümsel hale gelmiş bir kültürün temellük edilmesi aracılığıyla cereyan eden oluşturuıcı süreç olarak gerçekleştirilmiştir*⁶⁹.

Burada yaşamın tüm alanlarında modernitenin erdemlerinin varlığı gözler önüne serilmek istenmektedir. Bireysel ve toplumsal alanların her birinde tam anlamıyla özgürlükçü ve eşitlikçi bir yaklaşımın altı çizilmektedir. Özel özgürlük kişiyi ve toplumu, aydınlanmanın ve rasyonalizmin vaat ettiği huzurlu, mutlu bir yaşam idealine götüreceği yegâne seçenek olduğu ifade edilmektedir. Bu idealler gerçekleştirilirken modernitenin kendi içerisinde bir takım sorunlar yaşayabileceğini Habermas da kabul etmektedir. Fakat o, aksaklıkların çözümü için postmodern bir yaklaşımın yetersiz olduğunu, *aydınlanma noksanlarını[n] ancak radikalleşmiş bir aydınlanmayla düzelt[il]ebileceğini*⁷⁰ söyler.

*Habermas modernizmi antik çağlara kadar geri götürür. Modernizm üzerinde bir ayrılık, kopukluk vurgusu yapar. Yani onun için modernlik eskinin bir şekilde yeni ile yer değiştirmesi ve daha yeninin, daha güzelin, diğerinin yerini almasıdır.*⁷¹ Habermas modernizmin bugünkü anlamını daha çok 18. yüzyıl düşünürlerine borçlu olduğunu söyler. Diğer bir ifadeyle bugünkü anlamıyla modernizm aydınlanma düşünürleri tarafından ve onların getirdiği yeni kavrayış biçimi sayesinde somutlaştırılmaktadır.

[Habermas modernizmin] *amacının hem objektif bilim, evrensel ahlak, hukuk ve sanatın kendi iç mantıklarına göre gelişmesini sağlamak hem de onların herkes tarafından öğrenilmesine imkân tanıyarak öğretilerinin kişilere kazandıracakları birikim sayesinde güncel yaşamı daha mantıklı ve zengin kılmak olduğunu ileri sürer*⁷².

Habermas bir taraftan modernizmi savunurken, diğer taraftan postmodern eleştiriyi şekillendirenlere çok sert bir biçimde saldırmaktadır. Onun için bu kişiler tutucudurlar. Hatta Habermas tutucular dediği bu düşünürleri birtakım sınıflara ayırır: *(Old conservatives) eski tutucular, (young conservatives) genç tutucular, ve*

⁶⁹ Jürgen Habermas, ‘‘Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche’’, çev. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, ed. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 264

⁷⁰ Habermas, a.g.m., s. 264.

⁷¹ Habermas, a.g.m., s. 264.

⁷² Doltaş, a.g.e., s. 62.

(*new conservatives*) yeni tutucular.⁷³ Modernizasyona değişik yönden saldırarak onu yıkıp yok etmek isteyen bu tutuculara karşı çıkarken, Habermas, bir taraftan da modernizmin on yıllardır yanlış bir şekilde uygulandığını kabul eder. Bu yanlışlığın bilim, sanat ve etik alanlarının birbirinden kopuk bir şekilde gelişmesine sebep olduğunu ileri sürer. Ancak o, postmodern tutucuların aksine, bu kopukluğun düzeltilmesi işlemini modernizmin kendi dinamikleri içerisinde kalarak çözmenin olanaklı olduğu üzerinde durur. Bu anlamda *Habermas'ın önerisi iki yüzyıl boyunca modernizasyonun yanlış uygulanması sonucu birbirleriyle ilişkileri kopan bilgi, ahlak ve sanat alanlarındaki çalışmaların yeniden, hızla ve her yönden birbirleriyle iletişim durumunda olmalarını sağlamaktır*⁷⁴.

Postmodernizm - modernizm çatışmalarından en önemlilerinden birisi Habermas ile Lyotard arasında sürmektedir. İkisinin de var olan modernizm olgusunda birtakım aksaklıklar görmelerine rağmen çözümleri aynı paralellikte gitmemektedir. Lyotard modernizmin aksaklıkları karşısında bir postmodern durum betimlemesi yapıp yeni birtakım açılımlar getirirken, Habermas bu açılımların toplumsulaşmaktan uzak, modernin değerlerini yıkan ve yerine yeni değerler koymayan birtakım gelişmeler olduğunu ifade etmektedir. Rorty de '*Habermas, Lyotard ve Postmodernite*' isimli makalesinde bu sorunun üzerine eğilmektedir. Rorty'ye göre Habermas meta-anlatılara inanmazlığı bir maske indirme olgusu olarak algılar. Habermas *maske indirme[nin] ancak "tüm akla uygun standartların çürümesini açıklamak için en azından bir standardı alıkoabiliyorsak"* anlamlı ol[acağı]nı⁷⁵ ifade eder. Habermas burada postmodernizmin modern eleştirisinde birtakım kusurlu yanlar olduğunu belirtmektedir. Bu yaklaşımın, tespitlerinde her ne kadar doğruluk payı olduğunu kabul etse bile, Habermas, ortaya konan eleştirel yöntem bağlamında olumsuzlanan kavram ve kurumların yerine tutunulacak somut yeni kavram ve kurumların getirilmediğinin altını çizer. Bugüne kadar hep birbirine eklenerek gelen Batı metafiziğini bir anda yok sayıp bir hiçlik ortamı yaratmak Habermas için mantıklı görünmemektedir. Habermas Kendisinin Hegel'e kadar geri

⁷³ Doltaş, a.g.e., s. 64.

⁷⁴ Doltaş, a.g.e., s. 65.

⁷⁵ Richard Rorty, "Habermas, Lyotard ve Postmodernite", çev. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, ed. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 292.

gidip her şeyi tekrar irdelemeyi düşündüğü gibi, belki de Lyotard için de benzer bir süreç önermektedir. Habermas burada, (Lyotard ve postmodernizm tarafından), eleştirilenin ve olumsuzlananın yerine daha iyisini koymaktan uzak sadece *bağlam-bağımlısı*⁷⁶ bir olgu olduğunu iddia etmektedir.

Rorty'nin bu tartışmada ortaya koyduğu, iki düşünce arasındaki bir diğer çelişki de toplumsallık konusunda süregelmektedir. Rorty'ye göre; Habermas, Lyotard ve (tutucular) *muhafazakâr*'ları eleştirirken, onların toplumsalın dışında yazdıklarını; toplumsal bakış açısından uzakta düşünceler ürettiklerini belirtir.

*Çocuklarımızın gelecekte nasıl olup da daha iyi bir dünyada yaşayabilecekleri hakkında önerilerde bulunmaktan ziyade "şimdinin tarihini" yazmak yalnızca ortak bir insan doğası ve "özne" nosyonundan değil, ama aynı zamanda bizim teorik olmayan toplumsal dayanışma duygumuzdan da vazgeçer*⁷⁷.

Rorty alıntıda yazısız bir toplumsal sözleşmenin ve birlikte yaşama arzusunun altını çizer. Zira yarattığımız bu evrende toplumsalın dışında yaşamak gibi pek bir lüksümüz yoktur. Bir bakıma yapılan bilimsel, felsefi, kültürel çalışmalarda toplumsalı düşünmek zorunludur. Nietzsche, Foucault ve Lyotard gibi düşünürler şimdinin tarihini yazarlarken toplumsalı hesaba katmamakta onun geleceği için bir öngöründe bulunmamaktadırlar. Bu da onların yaptığı çalışmanın doğruluk ve etiğine *kuşkulu* yaklaşılmasına neden olmaktadır. Nitekim *toplumsal amaçlara, tam Habermas'ın dediği gibi, kendini öbür kimselerin çıkarlarından ayrı tutmanın yüce*⁷⁸ *yollarından ziyade, çıkarları ahenkli kılmanın güzel yollarını bularak hizmet edilir*⁷⁹.

Postmodernist gelişmelere Marksist açıdan yaklaşan Frederic Jameson da Habermas gibi postmodern çözümleri reddeder. O, modernist yaklaşımın sorgulanmaya başlanmasının nedenlerinin *marksist modellerin başarısızlığında ve burjuva toplumlarının iletişim teknolojisiyle birlikte girdikleri yeni evrede aranması gerektiğini*⁸⁰ vurgular. Bu bağlamda marksizmin sacayaklarının dayandığı

⁷⁶ Rorty, a.g.m., s. 292.

⁷⁷ Rorty, a.g.m., s. 306.

⁷⁸ Lyotard'ın ürettiği yüce kavramı Rortyde; tarif olunmaza duyulan bir ihtiyaç, sınırların ötesine gitme ihtiyacı, herhangi bir kimsenin dil oyununun, herhangi bir kurumun parçası olmayan sözcükler kullanma ihtiyacı olarak ifade bulur. Bkz. Rorty, a.g.m., s. 310.

⁷⁹ Rorty, a.g.m., s. 310.

⁸⁰ Akt. Doltaş, a.g.e., s. 25.

epistemolojik temellerin postmodern teori tarafından olumsuzlanmasına Jameson tepki gösterir ve *klasik Marksizan bir jestle, postmodernizmin, geç kapitalizmin kültürel ifadesi olduğunu savunur*⁸¹.

Jameson '*Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*' başlıklı makalesinde postmodernizmden bahsederken onu tam olarak nasıl algıladığını açık bir şekilde ifade eder;

Bütün postmodernizmlerin her birinde kültürle ticari ya da kitle kültürü arasındaki o eski (özünde ileri modernist) sınırın silinmesi ve Levis ile Amerikan Yeni Eleştiri akımından ta Adorno ve Frankfurt Okulu'na kadar modernizmin bütün ideologlarının o kadar şiddetle reddetmiş olduğu Kültür Endüstrisine ait form, kategori ve içeriklerin damgasını taşıyan yeni tür metinler ortaya çıkar.

*Postmodernizmler tam da zevksizlikle kitsch, televizyon dizileriyle Readers' Digest kültürü, reklâmcılıkla moteller, gece yarısı gösterileriyle B sınıfı Holywood filmleri ve havaalanlarına özgü ucuz baskı, korku, aşk, popüler biyografi, cinayet, bilim kurgu ve fantezi romanı kategorileriyle "sözde edebiyat" diye adlandırılan şeyden oluşan bütün bu 'düşkün' manzarayı büyüleyici bulmakta, bu malzemeleri bir Joyce veya Mahler gibi yalnızca "alıntılama"la yetinmeyip bizzat özlerine dâhil etmektedirler*⁸².

Alıntıda görüldüğü üzere Jameson'un postmodernizme bir savaş açtığı açıktır. O, postmodernizmin edebi eserler üretmediğini söyler. Postmodernist yaklaşımlarla eserlerde işlenen korku, aşk, popüler biyografi, cinayet, bilim kurgu ve fantezi gibi öğelerin alıntılamanın ötesine geçtiğini ve bu eserlerin özünü oluşturduğunu ifade eder. Jameson'a göre bu durum söz konusu eserlerdeki edebiliği yok eder. Bu ifadelerle postmodernizmin popülist tavrını aşığılayan Jameson, böyle bir yaklaşımın Marksist anlayış tarafından kabullenilemeyeceğini belirtir.

⁸¹ Michael Ryan, "Postmodern Siyaset", çev. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 505.

⁸² Jameson, a.g.m., s. 61.

1.1.12. POSTMODERNİZM VE POSTMODERN ELEŞTİRİ

Dilek Doltaş, *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar* adlı eserinde postmodernin ilk olarak nerelerde çıktığından bahsederken kelimenin tam olarak bugünkü anlamlarda kullanılmasa bile *Federico de Oniz, Dudley Fitts, Randall Jerrell, Charles Olson* gibi eleştirmenlerce dillendirildiğini belirtir. Bu sözcüğü *sosyo- kültürel bağlamda ve yeni bir dünya görüşü olarak ele alan ilk kişi ise Tarihçi Arnold Toynbee*'dir. Edebiyat alanında ise *postmodern terimini bugünkü anlamda kullanan ilk kişi Amerikalı eleştirmen Ihab Hassan*⁸³ dır. Huyssen, Hassan'ın yanında postmodern terimini ilk kullanan edebiyat eleştirmeni olarak *Lesslie Fiedler*⁸⁴, in de ismini anmaktadır.

Postmodern kelime anlamı olarak 'modern sonrası' ya da 'modern ötesi' anlamlarında kullanılmaktadır. Burada altı çizilen yaklaşım modernizmin artık işlevini sonlandırmış olduğu ve yeni bir döneme geçilmiş olduğudur. Aydınlanmayla, Reform ve Rönesans hareketleriyle başlayan aklın hâkimiyeti Batıda en üst seviyeye, yani gelmesi gerektiği yere gelmiştir. Bundan sonra postmodernizm bağlamında, modernizmin yapabileceği bir şey yoktur. Artık modernizmin dizgeleri kendi kendini içten yok etmeye başlamıştır. Modernizmin ürettiği (Özgürlük) Liberté, (Eşitlik) Egalité, (Kardeşlik) Fraternité (Fransız devriminin ve bayrağının üç temel simgesi) gibi simgesel kavramlar günümüz postmodern toplumunda hiçbir anlam ifade etmemektedir. Modernizm bu kavramları, ürettiği Birinci Dünya Savaşı, İkinci Dünya Savaşı, emperyalist oluşumlar, diktatoryal yönetimler ve nükleer tehditlerle kendi kendine yok etmiştir. Artık yeni bir çağa adım atılmıştır;

*Postmodernizm, modernitenin tarihsel programı olan Aydınlanmanın sınırlarının belli olmasıdır. Özgürlük, eşitlik, kardeşlik ideallerinin tümüyle hayata geçmesinin, farkın ve karşılığın tamamen ortadan kalkmasının mümkün olmayacağını anlaşılmasıdır*⁸⁵.

⁸³ Doltaş, a.g.e., s. 36.

⁸⁴ Huyssen, a.g.m., s. 233.

⁸⁵ Özkiraz, a.g.e., s. 100.

Genellikle ne olduğu ve olması gerektiği üzerinde postmodernistler tarafından da bir karara varılamayan postmodernizmi, bir kısım taraftar ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlarda tam bir değişim, başkalaşım ve yeni bir oluşum olarak görürken; diğer bazıları tarafından postmodernizm, modernizm içerisinde moderni yeniden düzenlemeye çalışan güçlü bir eleştiri olarak algılanmaktadır. İlk olarak daha çok Amerika’da belirginleşmeye başladığı düşünülen postmodernizm *Fransa’da Lyotard ve Kristeva, Almanya’da ise Habermas*⁸⁶ tarafından ele alınmıştır. Lyotard ve Habermas ile tartışma arenasının merkezine çekilmiş olan postmoderni benimseyen düşünür ve eleştirmenler, yukarıda söylendiği gibi tam bir ifade birliği içerisinde değildirlir. Örneğin Huyssen *postmodernizm basitçe modernizmin bir devamı olarak, modernizmin kendi kendisine karşı asla bitmeyen ayaklanmasındaki en son adım olarak görülemez derken*⁸⁷; Habermas *aydınlanmanın noksanlarını ancak radikalleşmiş bir aydınlanmanın düzeltebileceğini*⁸⁸ belirtir. Fakat birçok eleştirmenin benzer endişeler ve yönelimler üzerinde fikir yürütmeleri, postmodern merkezli bir oluşumun kanıtlarını sunar görünmektedir. Andreas Huyssen ‘*Postmodernin Haritasını Yapmak*’ adlı makalesinde, ele alacağı sorunu ortaya koyarken, yapacağı tartışmanın *Batılı toplumlarda yavaş yavaş ortaya çıkan bir kültürel dönüşümün, ‘postmodernizm’ teriminin en azından şimdilik betimlemeye tamamen yeterli olduğu duyarlıktaki bir değişimin parçası olduğu öncülüne yaslanacağını söyler*⁸⁹. Ona göre var olan değişiklikler farklı bir kavram adı altında değerlendirilmeye değer nitelik ve niceliktedirler.

Yukarıda açıklanan ikilikler ve postmoderni tanımlama zorlukları onun bir akım, sınırları olan bir oluşum değil sadece bir durum olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim postmodernizmin isim babası diyebileceğimiz ve dünyada postmodernin bugünkü değerini kazanmasındaki en önemli teorisyenlerden biri olan Lyotard da yaptığı ‘*La Condition Postmoderne: Rapport Sur Le Savoir*’ isimli çalışmasının giriş bölümüne başlarken yapacağı *bu çalışmanın nesnesi, son*

⁸⁶ Huyssen, a.g.m., s. 233.

⁸⁷ Huyssen, a.g.m., s. 255.

⁸⁸ Habermas, a.g.m. s. 264.

⁸⁹ Huyssen, a.g.m., s. 231.

derece gelişmiş toplumlarda bilginin durumudur. Bu durumu tasvir etmek üzere postmodern kelimesini kullanmaya karar verdim⁹⁰ demektir.

Var olan durumu açıklamak için ‘Bilgi’yi sorunsallaştıran Lyotard, eserinde önce bilgi’nin ne olduğunu, nasıl algılandığını açıklar. Daha sonra ‘Bilgi’nin ne şekilde ve kimler tarafından meşrulaştırıldığı sorunsalı üzerinde duran Lyotard, son olarak da, modern bağlamda erkler tarafından kullanılan bilginin postmodern anlayışla neye dönüştüğünü ya da ne olması gerektiğini ortaya koyar ve postmodern bilginin ve bilimin tanımlamasını yapar.

[Lyotard için] *bilim, kendisini yararlı düzenlilikleri koymakla sınırlandırmadığı ölçüde ve hakikati aradıkça, kendi oyununun kurallarını meşrulaştırmakla yükümlü kalmıştır. Bilim böylece kendi konumuna bağlı olarak bir meşruluk söylemi üretmekte, bu söylem felsefe olarak adlandırılmaktadır⁹¹.*

Lyotard, bu *çalışmanın hipotezi, toplumlar postendüstriyel; kültürler de postmodern olarak bilinen çağa girdikçe bilginin konumunun değiştiğidir⁹²* der. Bilimsel bilginin bir *söylem türü⁹³* olmaktan öte bir şey olmadığını söyleyen Lyotard bu söylemin de doğal olarak dil sınırları içerisinde var olduğunu vurgular. Son yıllarda değişik bilim kolları ve teknolojiler dil üzerinde çalışmalar yapmaktadır. Bu gelişmelerin bir sonucu olarak bilgi değişik teknolojik aletlerde biriktirilmektedir (ve de bazen bunlar tarafından üretilmekte). Bundan böyle teknolojik aygıtların mülkiyetini ya da denetimini elinde bulunduracak güçler doğal olarak bilginin denetimini de elinde tutacaklardır. *Milli-devletlerin bir gün geçmişte toprak denetimi ve daha sonra ham maddeler ve ucuz emeğin ele geçirilmesi ve sömürülmesi için savaştıkları gibi enformasyonun denetimi için de savaşacakları inandırıcı gözükmektedir⁹⁴.*

Bilimin konumu postmodern anlamda fuluğdan netliğe doğru yol alırken onun ne derece meşru olduğu da bir diğer sorunsalı işaret etmektedir. Bilim’i bir nevi *anlatı⁹⁵* olarak ele alırsak onun meşruluğu postmodern bağlamda ancak dil oyunu

⁹⁰ Lyotard, a.g.e., s. 11.

⁹¹ Lyotard, a.g.e., s. 12.

⁹² Lyotard, a.g.e., s. 16.

⁹³ Lyotard, a.g.e., s. 17.

⁹⁴ Lyotard, a.g.e., s. 21.

⁹⁵ Lyotard, a.g.e., s. 26.

düzleminde irdelenebilir. Lyotard bilimsel bilginin pragmatliğini ve meşruluğunu açıklarken eski anlatılardan yola çıkar. Lyotard'a göre;

Anlatılar ehliyet ölçütlerini belirlerler ve/veya onların nasıl uygulanması gerektiğini gösterirler. Böylece sorgulanan Kültürde ne söylenilmesi ve yapılması gerektiğini belirleme hakkına neyin sahip olduğunu tanımlarlar; kendileri bu kültürün zaten bir parçası olduklarından, yaptıklarını yapmaları olgusu tarafından meşrulaştırılmış olurlar⁹⁶.

Bilimsel bilgi ile anlatı her ne kadar tam anlamıyla örtüşmese bile bu meşrulaştırma mantığı, bir ölçüde bilimsel bilginin meşrulaştırma sürecinde de işlerliğe sokulur. Yani bilimsel bilgi de, aynı anlatısal bilgi de olduğu gibi kendi dinamikleri ve oluşturduğu değer sistemleri tarafından kabul görür ve meşrulaştırılır. Burada Lyotard bilim adamlarının ilettikleri bilginin (önerme) kabul edilebilir olduğu anda meşrulaştığının altını çizmektedir. Diğer bir ifadeyle bir gönderici (bilim adamı) ile bir alıcı (başka bir bilim adamı ya da öğrenci) arasında varılan uzlaşma bilginin meşruluğunu bildirmektedir. *Her uzlaşım hakikatin bir işareti değildir. Ancak bir önerme doğruluğunun zorunlu olarak bir uzlaşım türettiği varsayılmaktadır⁹⁷.*

Öğretmen-öğrenci dil oyununda dinamikler meşrulaştırma zemininin isteği doğrultusunda kurulmaktadır. Bir profesör önermesini/ bilgisini öğrencisine aktarmaktadır. Bu konumdaki bir öğrenci zaten o profesörün bilgisini istekli bir şekilde edinmek için orada bulunmaktadır ve burada bir ön-kabul bulunmaktadır. Dolayısıyla profesör'ün bütünleştirici mantığıyla yetişmiş bir öğrenci de kabullenmeleri ya da eleştirileri bu bütünleştirici mantık içerisinde yapmaktadır. Daha sonra bu alıcı, yani öğrenci, gönderici konumuna yükselmektedir.

[Lyotard bu döngüyü açıklarken] *bilim adamları akabinde gönderici olabilecek bir alıcıya ihtiyaç duyarlar, bir eşe yani [der]. Yoksa önermelerin doğrulanması mümkün olmayacaktır, çünkü zorunlu becerilerin yenilenmeyişi giderek, zorunlu ve çelişkili tartışmayı sona erdirecektir. Yalnızca bilim adamının önermelerinin hakikati değil, ehliyeti de bu durumda adı geçen tartışmanın içerisinde yer almaktadır. Herhangi birinin ehliyeti de hiçbir zaman tamamlanmamış bir olgu*

⁹⁶ Lyotard, a.g.e., s. 58.

⁹⁷ Lyotard, a.g.e., s. 61.

değildir. Bu, önerilen önermenin, tartışma ve yanlıştırma sırasında herhangi birinin eşitleri tarafından tartışmaya değer görülüp görülmemesine bağlıdır⁹⁸.

Görüldüğü üzere bilimsel bilginin meşrulaştırılma sürecinde bu kısır döngü bu şekilde sürüp gitmektedir. Milli devletler bilginin oluşturulmasında, meşrulaştırılmasında, yayılmasında ve tekrarlanmasında üniversiteleri ve eğitim kurumlarını kullanmaktadır. Üniversiteler toplumsalın ihtiyacı olan evrensel bireyi farklı işbölümü kollarına göre yetiştirmekte ve meşru bilginin dolaşımını toplumsalın damarlarına göndermektedir. Bu işlev yönetim mekanizmaları tarafından da desteklenmekte ve bu şekilde hâkimiyetin devamlılığı garanti altına alınmaktadır.

Postmodernizm bu noktada, modern toplumsal yapının adı anılan dinamiklerini yapıbozuma uğratarak onun meta anlatılarının geçersizliğini ortaya koymaya çalışan bir süreci ifade eder. O halde postmodern eleştiri tüm bu hegemonyaya ve onun değişik dil oyunları ile meşrulaştırılmasına karşı bir eleştiri ve bir isyan hareketidir;

Düşünme tarihi içinde postmodernizm eleştirel yaklaşım düzeyinde, batı düşününün yüzyıllardır içinde bulunduğu çelişiklere, çifte standartlara, yapaylığa ve çarpıklığa dikkat çeken, modernizm karşıtı, dinamik ve özgürleştirici bir tavır sergiler.⁹⁹

Postmodernizm-modernizm savaşının en önemli cephesi Lyotard da ‘*Meta-anlatı*’, (the metanarrative), (mêtarécit) kavramı ile ifade edilmektedir. Metaanlatı denen kavram modernizmin tümel bir bilim süzgecinden geçirek elde ettiği ve herkesin uyması gerektiğini düşündüğü evrensel ilkelere atıfta bulunmaktadır. Aydınlanma ve rasyonalizm, aşkinci anlatılara bir son vermiş hâkimiyeti tanrıdan alıp insan aklına vermiştir. Bu noktada çözülen ‘cemaat’ mantığı yerini artık Aydınlanmanın ‘birey’ merkezli yaklaşımına bırakmıştır. Artık bilim ve gerçekliğin ortaya konması aşkınlığın egemen anlatıları tarafından değil bireyin aklı ile yapacağı gözlemler, deneyler, uslamalar ve yorumlamalarla gerçekleştirilecektir. Aklın ortaya koyduğu bu bilim anlayışında gerçek her yerde aynı ve değişmezdir. Diğer bir ifade ile evrenseldir. Bu evrensellik parçalılığa, töreselliğe, bölgeselliğe ve bunun gibi kendi merkezinden çıkmayan küçük tüm anlatı veya yaklaşımlara karşı çıkmakta

⁹⁸ Lyotard, a.g.e., s. 61

⁹⁹ Doltaş, a.g.e., s. 31.

onları yok saymaktadır. Kendi aklının ürettiği bilimin merkezinden çıkmayan her türlü farklılığı yok sayan bu büyük meta anlatı postmodernizmin en büyük düşmanıdır.

Yukarıda betimlenen meta anlatıların, ekonomik toplumsal, kültürel boyutta farklı açılımları bulunmaktadır. Weber tarafından sadece Batıya ait kılınan gelişmişlik, diğer ülkeleri bu gelişmişliği takip eden az gelişmiş toplumlar olarak tasvir etmenin ötesinde onları Batı merkezli emperyalist bir sömürünün de tuzağına düşürmektedir. Batı merkezli sözde hümanist, eşitlikçi ve barışçı gelişmeler ve demokratik ilerlemeler Batı'da kurulan emperyalist güçler tarafından idare edilmekte, IMF, WB, ECB (International Monetary Fund, World Bank, European Central Bank) gibi kuruluşlar geliştirmekte olan ülkelere borç sağlarken onların hem yönetimlerine, hem ekonomilerine hem de yaşam biçimlerine burunlarını sokmayı ihmal etmemektedirler. Tabii ki tüm bu yaptırımlar evrenselci birey aklının uslamaları şemsiyesi altında yapılmaktadır. Batı pratiğinde çıkan bu göreceli bilim, kültür ve toplumsal ilişkiler, metazori bir şekilde, geliştirmekte olan ülkelere de dayatılmaktadır. Diğer bir ifade ile Aydınlanma ve Rasyonalizm adı altında yüzyıllardır biriken Batı kültürü dünyanın yerel kültürü olarak değişik emperyalist ve evrensel aygıtlarla tek seçenekmiş gibi tüm dünyaya dayatılmaktadır. Postmodernizm tüm bu dayatmaları eleştirmekte, yerelliği, farklılığı, göçebeliği ve çoğulluğu beslemektedir.

Postmodernizmde yerellik, çoğulluk ve farklılık birbirine paralel doğrultuda gelişmektedir. Evrende sadece Batının ürettiği kültürü tek gerçeklik ya da doğruluk olarak görmeyen postmodernizm, yerel kültürlerin önemine vurgu yapmaktadır. Nitekim günümüzde yaşadığımız medya ve (enformasyon) bilgi toplumunda tümel evrensel değerlerin varlığını sürdürmesi imkânsız görünmektedir. Her gün dünyanın farklı yerlerinden farklı inanışta, etnik kimlikte insanlarla karşılaştığımız, onları bazen kendimize yakın bazen uzak hissettiğimiz, aramızda benzerlikler ve farklılıklar dinamiğiyle yeni yorumlamalar, deneyimler ve çıkarsamalar yaptığımız bir 'durum'da insan artık tek bir baskın ve doğru kültür anlayışını kabul etmemektedir.

Postmodern çağda modernizmin yarattığı ideal kent ülküsü çökmeye başlamış bir taraftan modernizmin sembolü binalar yıkılmaya başlanırken diğer taraftan onun

vaat ettiği huzurlu yaşam da bu yıkımlarla yok olup gitmiştir. Artık modernizmin ideallerinin gerçekleşmeyeceği yalnızca postmodernistler tarafından değil kendi eleştirmenleri tarafından da anlaşılmaya başlanmıştır.

Mitik bir modern insan tasarımını esas alan modernizm, postmodernlere göre ancak çirkin çağdaş kentler, beton bloklar çıkarttı ortaya... Modern mimarlar, kendi toplum modellerine göre insan kitleleri yaratmak için, kentler yerine, işlevlerine göre belirlenmiş bölgeler (zone) inşa etmişlerdi. Kent, topyekün zihinde kurulabilir, müdahale edilebilir bir nesne haline gelmişti. Le Corbusier kenti 'işlevleri ve verimliliği söz konusu olan bir makine' olarak tanımlıyordu. Ve 15 Temmuz 1972'de, trajik bir sığlaşma, tahribat ve kimlik kaybına yol açtığı öne sürülen modern mimarlığın bir örneği, Pruitt-Igoe konutlarının dinamiklenerek yıkılması, postmodernlere göre modernliğin öldüğü gün oldu¹⁰⁰.

Postmodernizmin varlığı ve yokluğu ya da ne olduğu ile ne olmadığı hala bir tartışma konusudur. Postmodernin kendi sınırlarını çizmeme isteği bu sorunun en önemli sebeplerinden birini oluşturmaktadır. Postmodern eleştiri ve analiz yöntemlerinin temelini genellikle çalışmamızın önceki bölümlerinde açıkladığımız post-yapısalcı düşünürlerin getirdiği yaklaşımlar oluşturmaktadır. *Ashında postyapısalcılığı postmodern analiz biçimlerinden ayırmak için yapılan birtakım girişimler olmasına rağmen, bugün postmodern analiz biçimlerinin açıkça "edebiyat teorisi, felsefe ve tarihte yapılan postyapısalcı çalışmaları içerdiği" düşünülmektedir¹⁰¹.* Bu düşünceyi pekiştiren, aynı zamanda postmodern karşıtı eleştirmenlerin yazılarında dayanak noktası olarak kullandıkları, postmodern teorisyenler tarafından üretilen birtakım ifadeler de vardır. *Örneğin Foucault postmodern teriminin kafasını karıştırdığını ifade eder¹⁰².* Kendisini en önemli postmodernler arasında sayan onlarca kalabalık eleştirmene rağmen Baudrillard da *postmodern hakkında söylenen her şey, bu terim ortada bile yokken söylenmişti¹⁰³* der.

¹⁰⁰ Nemci Zeka, "Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları Ve Robespierre", *Jameson Lyotard, Habermas, Postmodernizm*, ed. Nemci Zeka, Kıyı Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul 1994, s. 14.

¹⁰¹ Barry Smart, "Postmodern Toplum Teorisi", çev. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, ed. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 359.

¹⁰² Smart, a.g.m., s. 360.

¹⁰³ Smart, a.g.m., s. 360.

1.1.13. MODERN ÖTESİ BİR POST-FEMİNİZM

Postmodern toplumlarda feministler, etnik ‘dil’in yarattığı beyaz adam merkezli meta-anlatıya daha gür bir sesle karşı koymaktadırlar. Modernist evrenselci anlayışın kadın-erkek eşitliği projesinin tamamen bir safsata olduğu gün yüzüne çıkmıştır. Günden güne çoğalan feminist çalışmalar, modernist kadın-erkek eşitliği söyleminin yaşanan gerçekliği yansıtmadığını net bir şekilde ortaya koymaktadır. Modernizmin dizgelerini sorgulayan bu feminist çalışmalar postmodernistlerce de desteklenmekte ve hatta bazıları postmodern yaklaşıma dayanak oluşturmaktadırlar.

Feminizm ve postmodernizm, son zamanlarda ortaya çıkan ve kendi değer sistemlerini üreten iki yaklaşım olmalarına karşın *şu ana kadar birbirlerinden huzursuz bir şekilde uzak durdular*¹⁰⁴. Artık yavaş yavaş Feminizm ve postmodernizmin adlarının birçok çalışmada yan yana anılmasının en önemli nedenlerinden biri ise *ikisinin de geleneksel felsefi sacayaklarına yaslanmayan yeni toplumsal eleştiri paradigmaları geliştirmeye çalışmasıdır*¹⁰⁵.

Yukarıda bahsi geçen alıntının yapıldığı makalede Fraser ve Nicholson tarafından, hem postmodernizmin hem de feminizmin farklı yaklaşımlarla da olsa benzer ortak sorunlar üzerinde yoğunlaştıklarının altı çizilmektedir. Onlara göre bu iki farklı gurup çalışanlarının bir yerde ortaklaşa çalışmaları ya da birbirinden daha kuvvetli bir şekilde yararlanmaları olanaklı görünmektedir. Onlara göre bu iki kutbun güçlü taraflarıyla zayıf tarafları birbirlerini tamamlayacak niteliktedir. Gerekli ayarlamalar yapıldığında ortaya kuvvetli bir birlikteliğin çıkması pek muhtemel görülmektedir;

[Fraser ve Nicholson], *postmodernistlerin, temelciliğin (foundationalism) ve özgülüğün ince ve ikna edici bir eleştirisini yaparlarken toplumsal eleştiri anlayışlarının zayıf olduğunu belirtirken; feministlerin gürbüz bir eleştiri anlayışı*

¹⁰⁴ Nancy Fraser, Linda Nicholson, ‘‘Felsefesiz Toplumsal Eleştiri: Feminizm ve Postmodernizm Arasında Bir Karşılaştırma’’, çev. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, ed. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, s. 475.

¹⁰⁵ Fraser, Nicholson, a.g.m., s. 475.

ortaya koyarlarken zaman zaman temelciliğe ve özcülüğe kaydıklarını söylemektedirler.¹⁰⁶

Feminizm alanında süregelen çalışmalar bugüne kadar genellikle birbirlerini ilga ederek gelişmişlerdir. Bunun en büyük nedenlerinden bir tanesi, farklı toplumlarda feminizm çalışmalarının farklı yönelimlerle ortaya konmasıdır. Her toplum kendi dinamikleri içerisinde ve kendine has özelliklerden yola çıkarak bir feminist eleştiri gerçekleştirmektedir. Bu dinamikler ve özellikler modernizmde olduğu gibi evrenselleştirilememekte ve onların kendi yerel paradigmalarında değerlendirilmeleri gerekmektedir. İşte bu yerel/bölgesel vurgu da aslında Fraser ve Nicholsan'ın üzerinde durdukları zaten var olan post-modern feminizmi akıllara getirmektedir. Yazarlarımız evrensel tek bir feminizmden ziyade farklı *feminizm pratiklerinden* söz etmekte ki bu pratiklerin de *üstü örtülü olarak postmodern* olduğunu belirtmektedirler.

[Onlara göre] bu pratik en uygun ve kullanışlı teorik ifadesini, bir postmodern-feminist eleştirel araştırma içinde bulacaktır. Böylesi bir araştırma daha geniş, daha zengin, daha karmaşık ve çok katlı feminist dayanışmanın, kadınların 'sonsuz çeşitlilikte ve can sıkıcı benzerlikte' baskı altına alınmasıyla başa çıkmak için zaruri olan türde dayanışmanın karşılığı olacaktır.¹⁰⁷

1.1.14. SİMÜLE BİR YAŞAM

Postmodern diye adlandırılan eleştirmenlerin en önemlilerinden bir tanesi de Jean Baudrillard'tır. O kendisini bir postmodern olarak görmemekte, postmodernizmin ya da postmodernin *bir kavram bile olmadığını hatta onun hiçbirşey olmadığını¹⁰⁸* ifade etmektedir. Fakat var olan tüm bu ve buna benzer ifadelerine rağmen, yaptığı çalışmalar ve ortaya koyduğu eserler onun isminin postmodern bir kanonda anılmasına neden olmaktadır; *Baudrillard'ı*

¹⁰⁶ Fraser, Nicholson, a.g.m., s. 476.

¹⁰⁷ Fraser, Nicholson, a.g.m., s. 500.

¹⁰⁸ Jean Baudrillard, *Simulakrlar ve Simülasyon*, 6.b., çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011, s. 11.

*Postmodernizmin teorisyenlerinden yapan sebepler; onun özdeşlik, öznellik, akılcılık gibi modernizmin kalburüstü kavramlarına yönelik eleştirileridir.*¹⁰⁹ Bu tip ifadeler postmodern yaklaşımın diğer teorisyenleri tarafından da benimsenmektedir. Diğer taraftan Baudrillard, her ne kadar postmodernizm'i kabul etmiyor, onun varlığından şüphe ediyor olsa da, eserlerinde ona atıfta bulunmaktan çekinmemektedir. *Kötülüğün Şeffaflığı* adlı eserinde Postmodernizmi modernin karşısında; *tüm sınırların, alanların, yüksek ve aşağı kültür, görünüş ve gerçeklik arasındaki ayrımların ve geleneksel felsefe ve toplumsal teorilerin barındırdıkları tüm diğer çift değişkenli karşıtlıkların çöküşünün mevzisi olarak konumlandırırken*¹¹⁰ 'Simülakrlar ve Simülasyon' adlı eserinin sonundaki 'Nihilizm Üzerine' başlıklı bölümde yeni bir çağın varlığından bahsederken; *XX. yüzyıl ya da post-modernleşme tarafından gerçekleştirilen ve bir önceki yüzyılda görünümünün yok edilmesine eşdeğer muazzam anlam kıyımı sürecini ikinci bir devrim olarak kabul ediyor, varlığını onaylıyor, sorumluluğunu üzerime alıyor ve çözümlüyorum,*¹¹¹ der.

Baudrillard'ın modern eleştirirken ortaya attığı en önemli kavram: Simülasyon & Simülakr'dır¹¹². Simülasyon kavramı üzerinden modernizme bir eleştiri yapan Baudrillard, bu kavramla artık gerçeklik denen bir olgudan bahsedemeyeceğimizi haber verir. Bugün, teknoloji ve medya tarafından esaret altına alınan yaşam pratikleri kendisini farklı bir ara-yüzde ifade etmektedir. Var olduğunu düşündüğümüz gerçeklik büyük bir sanrıdan öte bir şey değildir.

*Günümüzde gerçek artık minyatürleşmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır... Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer adıyla hipergerçektir... Gerçek ya da hakikate özgü perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı bir uzama geçiş olayıyla birlikte, tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir*¹¹³.

¹⁰⁹ Soydan, a.g.t., s. 90.

¹¹⁰ Akt. Soydan, a.g.t., s. 90.

¹¹¹ Baudrillard, a.g.e., s. 15.

¹¹² Simülark: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm, Baudrillard, a.g.e., s. 15.

¹¹³ Baudrillard, a.g.e., s. 15.

Baudrillard, Lyotard'ın değiştiğini ifade ettiği *bilginin konumunu* bir anlamda kabul etmekte ve ona farklı bir açılım getirmektedir. Bilgi, bilim, dil oyunları ya da gerçeklik denen olgular artık modern makineler tarafından yeniden üretilmekte ve üretilen taklitler gerçeklerin yerini almaktadır. Burada bahsedilen *taklitler gerçeğin bir sureti ya da parodisi değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçektir*.¹¹⁴ Dolayısıyla üretilen yeni gerçeklik, aslı yerine konan yeni kopya gerçekliklerin ürettiği bir hipergerçeklikten ibarettir.

Gerçeğin hipergerçekliğe dönüşmesi ve simülasyon ile simülakr kavramlarını açıklamaya çalıştığı ve yaşamın değişik alanlarından simülakr örnekleri sunduğu yukarıda adı anılan eserinde Baudrillard, *bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesini hipergerçek yani simülasyon*¹¹⁵ olarak adlandırmaktadır. Eserinde simüle etmeyi diğer fiillerden ayırarak onun insanların kafasında farklı bir imge oluşturulması için çaba sarf etmektedir. Simüle etmenin burada '*mış gibi yapmak*' olmadığını ifade eden Baudrillard *hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde bu hastalığa ait semptomlar görülen kişidir*¹¹⁶ der. Yani bu kişinin hasta olup olmadığının farkına varılamamaktadır. Hasta bu hastalığın semptomlarını gerçek hastalıktakinde olduğu şekilde yeniden üretmektedir. Bu durumda doktorlar bu kişinin hastalığının tespitinde gerçek ya da '*-mış gibi*' olmanın ayırtına varamamakta, dolayısıyla hastalığı simüle eden kişi bilim karşısında da gerçek bir hastaya dönüşmektedir.

Çalışmasının farklı yerlerinde, yaşamda var olan simüle pratiklerinin örneklerini sunmaya devam eden Baudrillard, dünya üzerindeki tüm iktidarların bir simülasyondan ibaret olduğunu söyler. Başkanların güçlerinden bahseden Baudrillard, bu gücün de üretilen bir yapay gerçeklik aracılığı ile var olduğunu ifade eder. Eskiden gerçek başkanlar vardı. Bunların yarattıkları güç varlıklarını ispat etmekteydi. Öreneğin Hitler, Musoollini, Stalin yaptıklarıyla, güçlerinin gerçek olduğunu ve iktidarlarının da bir realiteden kaynaklandığının somut kanıtlarını ortaya koydular. Fakat yeni düzendeki başkanlar yaşadığımız simülasyon çağında sadece

¹¹⁴ Baudrillard, a.g.e., s. 15.

¹¹⁵ Baudrillard, a.g.e., s. 14.

¹¹⁶ Baudrillard, a.g.e., s. 16.

iktidar görüntüsü vermektedirler. Onlar iktidarlarını sağlamlaştırmak ve güçlü olduklarını insanların kafasına kazımak için kendilerine yapay suikastlar düzenletmektedirler. Johnson, Nixon ve Ford yalnızca hayali, simüle edilmiş suikastlara hedef olabildiler. *Çünkü onlar birer iktidar kuklası olduklarını gizleyebilmek için bu türden yapay tehditlerin yaratacağı aura'dan (cazibe , çekicilik) yararlanmak istediler*¹¹⁷. Böylece insanların kafasında iktidar, yönetim ve güç simülakrı yaratarak olmayan bir şeyin yerine üretilmiş bir kopyasını koydular.

Baudrillard gerçek ile simülasyonun aslında nasıl iç içe geçtiğini göstermek için bahsi geçen eserinin bir başka bölümünde simüle edilmiş bir hırsızlık veya soygundan söz etmektedir. Burada kurulu düzenin simülasyonu gerçeğe nasıl dönüştürdüğünü açık bir şekilde ifade etmektedir;

*Sahte bir soygun düzenleyin. Silahlarınızın hiçbiri gerçek olmasın. Yasal açıdan suçlanmamak için bulabileceğiniz en önemli kişiyi rehin alın. Fidyeye isteyin eve olayın herkes tarafından duyulabilmesi için elinizden geleni yapın. Elinizden geldiğince hakikate yaklaşın ve kusursuz denebilecek bir simülakr aracılığıyla düzenin gerçek tepkisini ölçün. Böyle bir şeyi başarabilmeniz mümkün değildir. Yapay göstergeler kaçınılmaz bir şekilde gerçek elemanlarla iç içe geçeceğinden polisin biri size ateş edecek; bir banka müşterisi kalp krizi sonucu ölecek ve istediğiniz palavra fidye size ödenecektir. Özetle kendinizi hiç istemediğiniz halde, işlevlerinden biri her türlü simülasyon girişimini anında yutarak, gerçeğe indirgemek olan bir gerçeğin içinde bulmanız işten bile değildir. Zaten kurulu düzen de budur. Kurumlarla adaletin devreye girmesinden önce olaya bizzat kurulu düzen müdahale etmektedir*¹¹⁸.

Baudrillard'ın örneğinde de açıkça görüldüğü üzere gerçek bir soygun ile onun simülakr'ı arasında herhangi bir nesnel fark bulunmamaktadır. İkisi de hasta örneğinde olduğu gibi aynı tepkileri üretmişlerdir. Simüle Lascaux mağarası, simüle bir tanrı, kukla iktidarların simüle gücü ve modern toplumda yaratılan simüle bir demokrasi hayatımızı tamamen kaplamıştır. Tüm yaşam, gerçeklik ve simülakr'ların iç içe girmesiyle oluşan bir hipergerçekliğe dönüşmüştür.

Modernizmin ve aydınlanmanın bizlere sunduğu demokrasi kavramı da böyle bir ortamda simülakr'dan öte bir şey değildir. *Demokrasi simülakr'ı iktidarın*

¹¹⁷ Baudrillard, a.g.e., s. 40.

¹¹⁸ Baudrillard, a.g.e., s. 41.

*tanrıdan alınıp halka verilmesiyle başlamıştır. Gücünü bir yerlerden (Tanrı, ulus, vb.) alan iktidar yerine bir yeniden canlandırma biçimine dönüşmüş iktidarla başlamıştır*¹¹⁹. Demokrasi denen bir şey yoktur. Halk kendini yönetmemektedir. Her şey bir simülakr'dan ibarettir. İktidar sadece el değiştirmiştir. Kurulu düzenin yarattığı demokrasi simülakrında halk kendi kendini yönettiği sanrısı içerisindedir.

*Özgürleştirmeye yönelik uygulamalar sistemin yalnızca bir yüzünü, yani bize sürekli olarak saf bir nesne olmamızı ihtar eden yüzünü gösterirken bizden bir özne olmamızı, özgürleşmemizi, ne pahasına olursa olsun konuşmamızı, oy vermemizi, katılmamızı ve oyunu oynamamızı isteyen diğer yüzünü gizlemektedir*¹²⁰.

Demokrasi simülakr'ı bizden oyunu kurallarına göre oynamamızı istemektedir. Kurulu düzen önce toplumsal dizgeler vasıtasıyla (üniversiteler, hastaneler, hapishaneler, polis v.b.) bireyi her yandan sarar. Onu bir nesne konumuna indirger ve yalnızca ondan beklenen uysal davranışları göstermesini ister. Sonra ondan, kendi hayatının sorumluluklarını almasını ister. Var olan iktidar ve demokrasi oyununda haklarını kullanması için ikna ve içselleştirme kurumları oluşturur. Edinilen içselleştirmeler, öğretiler ve kurulu düzenin yönlendirme dinamikleriyle birey, ondan istenenin dışında bir davranış gösteremez. Dolayısıyla gerçek anlamda kendi kendini yönetemez.

Baudrillard'ın simülakr kavramını bugünkü toplumda somutlaştıran bir diğer örnek de iletişim simülakrıdır. Günümüzde görülen muazzam teknolojik gelişmeler bizleri bazı kesimlerin enformasyon çağı diye adlandırdığı bir dönemin içine sürüklemiştir. Bilginin bu kadar kolay erişildiği ve iletişimin en son aşamasına geldiği bu noktada, iletişim Baudrillard'ın deyimiyle *fokur fokur kaynamaya* başlamıştır. Gökyüzünden inen bu haber ve bilgi bombardımanı içinde iletişim yerini iletişim simülakr'ına bırakmış ortada bir anlam iletimi, yani iletişim kalmamıştır.

Her geçen gün daha çok haber ve bilgiye karşın daha az anlamın üretildiği bir evrende yaşıyoruz. [Baudrillard bu bakış açısından yola çıkarak burada üç farklı varsayımdan bahsetmektedir. Bunun ilki] haberin anlam ürettiği ancak tüm alanlarda karşılaşılan bir anlam kaybını engelleyememesi; [ikincisi]

¹¹⁹ Baudrillard, a.g.e., s. 41.

¹²⁰ Baudrillard, a.g.e., s. 126.

haberin anlamla hiçbir ilişkisi olmadığı; [üçüncüsü ise haber], anlamı doğrudan yok ya da nötralize eden bir şey olduğu ölçüde haber enflasyonu ile anlam deflasyonu arasında, oldukça belirgin ve zorunlu bir ilişkinin varlığıdır¹²¹.

Baudrillard bu üç olasılıktan en çok üçüncü üzerinde durmaktadır. Burada altı çizilmek istenen nokta haberler çoğaldıkça üretilen anlamların da azalmasıdır. Her gün karşılaştığımız binlerce simüle edilmiş gerçeklik karşısında birey/toplum tepkisizleşmekte ve suskunlaşmaktadır. Yani artık üretilen bu simüle gerçeklikler sadece bir ‘gönderen’ tarafından sayısız şekilde tekrar tekrar üretilirken, karşıda anlam üretecek herhangi bir ‘alıcı’ bulunmamaktadır. Dolayısıyla ne haber olarak karşımıza gelen bu ‘göstergelerin’ herhangi bir anlamı olmakta ne de onların gönderme yaptıkları (varsa) bir gerçeklik bulunmaktadır.

Görüldüğü üzere Baudrillard modernizmin dizgelerini yapı-söküme uğratma işlemini yaşamın her alanına uygulamaktadır. Bu da bize modernin kendi ayakları üzerinde duramadığını işaret etmektedir. Modernizm kendi dizgeleri tarafından içten içe çökertilmeye başlanmıştır. Gelişen bu ‘durum’ üzerine birçok teoriler geliştirilmektedir. Ve artık bu *durumun* modernizmin değer sistemleri tarafından açıklanamadığı açıktır. Bu durum ister postmodernizm olarak, ister farklı bir ifadeyle adlandırılın, var olduğu modernizm taraftarlarınca dahi açıkça kabul edilen bir gerçeklik halini almıştır.

1.2. POSTMODERN YAZIN VE ANLATI

Bugünün gelişen teknolojilerinin ve tüketim toplumunun yarattığı postmodern durumda, bir tarafta postmodernist çalışmalar disiplinler arası bir boyutta gelişirken diğer tarafta yazın alanında yeni açılımlar ve birtakım köklü değişiklikler gözlemlenmeye başlanmıştır. Sözü edilen ortamda, modernist ve evrenselci yaklaşımlara karşı durdurulamaz bir eleştirinin yaratısı olan postmodernizm terimi, edebiyat alanında gerçek kimliğine kavuşmasını Amerikalı

¹²¹ Baudrillard, a.g.e., s. 117.

yazar ve eleştirmen Ihab Hassan'a borçludur diyebiliriz. Hassan *post-modern terimine ilk kez 1934 yılında Frederico de Oniz tarafından yayımlanmış, İspanyol ve İspanyol-American Şiirleri Antolojisi başlıklı bir şiir antolojisinde rastladığını yazar*¹²². Önceleri Amerikada gelişmeye ve olgunlaşmaya başlayan bu terim ve beraberinde getirdiği yaklaşım ve oluşumlar daha sonra Fransa ve Almanya aracılığı ile Avrupa'ya geçmiştir.

Terim olarak postmodernizm, yapısı gereği, diğer alanlarda olduğu gibi yazın alanında da kafa karışıklıklarına ve farklı tanımlamalara yol açmaktadır. Kendisini modernizmin, evrenselliğin ve bugüne kadar üretilmiş tüm meta-anlatıların karşısına koyan postmodernizm, açıklanırken ve tanımlanırken doğal olarak zorluklar yaşamaktadır. Yukarıda söz konusu edilen yapılara isyan eden, onları sert bir eleştiriye maruz bırakan ve hiçbir merkeze eklememeye öngörüsünde olan bu yaklaşımın, paradoksal bir şekilde, kendini tanımlarken yine bunlara yaslanmak zorunda olması belki de bu karışıklığın en büyük nedenlerinden bir tanesidir. İsmail Çetişli *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar* adlı eserinde konuya değinirken, postmodernizmin birçok tanımlama denemesiyle karşılaşabileceğimizi belirterek *söz konusu tanımlama denemelerinin herkesi üzerinde hemfikir kılacak seviyede kesinlik, bütünlük, açıklık ve objektifliğe sahip olduğunu söylemek zordur*¹²³ der. Çünkü doğuşu yeni olan bu yaklaşımın tam anlamıyla sınırları belirlenmemiş ve ne olduğu ortaya konmamıştır. Diğer taraftan İsmail Çetişli eserinde, *Kızılçelik*'ten, *Doltaş*'tan, *Menteşe*'den, *Ryan*'dan ve *Cevizci*'den sekiz farklı postmodern tanımına yer verirken bu *tanımlara dikkat ettiğimizde tanım sahiplerinden her birinin postmodernizm olgusuna farklı açılardan yaklaştığı veya onun farklı görünümünü esas aldığı*¹²⁴ belirtir. Doğal olarak, her bir eleştirmenin ya da teorisyenin postmodernizmi değişik açılardan ele alması ve onu, o yönelimler vasıtasıyla açıklaması birçok farklı postmodern tanımının üretilmesine neden olmuştur.

Tüm bu farklı tanımlamalara ve kafa karışıklıklarına rağmen postmodernizmin varlığı su götürmez bir gerçekliğe doğru yol almaktadır. Bu varlık

¹²² Oya Batum Mentese, "Sanat'da Modernizm'den Post-modernizm'e", *Littera Edebiyat Yazıları*, C.3, Ankara 1992, s. 236.

¹²³ İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 12.b., Akçay Yayınları, Ankara 2011, s. 153.

¹²⁴ Çetişli, a.g.e., s. 154.

kendisini modernizmin karşıtlığında somutlaştırır. Diğer bir ifadeyle, bir isyan ve eleştiri hareketi olan postmodernizm, kendini modernizmin değer sistemlerine karşı dört koldan yürüttüğü savaşında yapılandırır. Postmodernizm, modernizmdaki gibi ayrıştırıcı değil birleştiricidir (farklılıkları/zıtlıkları). İyi ile kötüyü, güzel ile çirkini, soylu ile köylüyü aynı evren üzerinde söyleştirir. *Hem seçkin (elit) hem de kitle (popüler) sanatlarının özelliklerini taşır.*¹²⁵ Modernizmin diğerlerini dışlayan seçkin tavrını bir kenara bırakır ve içinde yaşadığı kültürün ve toplumun tüm değerlerinden beslenir. Karamsar modernist estetiği bir kenara bırakıp içinde barındığı şartlara alaycı ve daha olumlu bir yaklaşım sergiler. İdeal batı kültürünün tek-merkezçiliğini çöpe atarak tüm yerel kültürlerle kucaklaşır. Kimseyi ve de hiçbir olguyu hor görmez. Postmodern evrende her türlü farklılığa yer vardır. *O bir bakıma fikir ve imajların ironik, tabuları yıkan serbest kolajıdır.*¹²⁶ Serpil Operman postmodern anlatıda beliren özellikleri şu şekilde özetlemektedir;

Kendi kendini yansıtma (self-reflexivity), merkezleri yıkma (decentralization), ironi ve parodi kullanma, metnin içine eleştirel, politik, sosyal, v.s. yorumlar yerleştirme (extra textual commentaries), kendi sürecini romanın asıl teması olarak gösterme (thematizasyon of process), roman kahramanlarının birer hayal ürünü ve dilin bir parçası olduğunu açıklama, alternatif dünyalar yaratma, mitolojik, efsanevi ve tarihsel unsurları gerçek gibi görünen gerçek ötesi bir ortamda sunma ve fabulation (efsaneleştirme) ögesini vurgulama, intertextuality kullanma (yani edebi eserlerin birbirlerine diyalektik biçimde karşıt unsurlardan oluştuğunu ve her eserin tümüyle diğerlerinden bağımsız olamayacağını vurgulayan bir terim: metinlerarası), boş ve kara sayfalar koyma, hiç sayfa düzeni koymama, anlatılan öyküyü bitirmeme veya romana birden fazla "son" yazma, yazarın ortadan kaybolması, yazarın ısrarla romanın gidişatına ve kahramanların işine müdahale etmesi, süreksizlik (discontinuity) ve romanın düzenini parçalama (fragmentation), romanın bir hayal ürünü olduğunu vurgulama ve okura sorular yöneltme¹²⁷.

Tanımlamaları ve özellikleri yukarıdaki gibi açıklanan postmodernizmin, sınıflandırmaya ve tür ayrılıklarına sert bir şekilde karşı çıktığı bilinen bir olgudur. Dolayısıyla çalışmamızın bölümlerinde, üst paragraflarda atıfta bulunulan özellikleri

¹²⁵ Mentese, a.g.m., s. 238.

¹²⁶ Emel Kefeli, *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, 2.b., Akademik Kitaplar, İstanbul 2009, s. 80.

¹²⁷ Serpil Opperman, "Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve "Gerçeklik"/ "Yazı" İkilemi", *Littera Edebiyat Yazıları*, C.3, Ankara 1992, s. 247.

açıklamak amacıyla yaptığımız ve yapacağımız, sınıflandırma ve maddelendirme işlemleri, bizden önce postmodernist yaklaşımlarca hazırlanan çalışmalar üzerinde gerçekleştirdiğimiz okumaların, onlardan aldığımız esinlerin ve kendi öznel tasarımlarımızın bir ürünüdür. Bu bağlamda yaptığımız sınıflandırmalar postmodernin getirdiği bir yaklaşım (kural) değildir.

1.2.1. POSTMODERN ANLATIDA ‘DİL’

Çalışmamızın birinci bölümünde sunulan geniş kavramsal tartışmadan yola çıkarak, postmodernist yaklaşım ve eleştirinin nirengi noktasının dil olduğunu söylemek yanlış olmasa gerektir. Saussure’ün yapısalcı yaklaşımıyla başlayan dilin farklı algılanışı Lacan ve Derrida gibi postyapısalcılar tarafından geliştirilmiş ve bugün postmodernistlerin algıladığı dil mekanizmasına dönüşmüştür. Bu bağlamda dilden bağımsız nesnel bir gerçekliğin var olamayacağı ve dilin de hiçbir zaman var olanı nesnel bir şekilde tam anlamıyla temsil edemeyeceği düşünülmektedir. Böyle bir yaklaşım içerisinde üretilen postmodern anlatı, dolayısıyla dili odağa koymaya çalışacaktır; *postmodernistler metinde anlamdan çok dile önem vermekte, hatta her metni bir dil oluşumu olarak düşünmektedirler.*¹²⁸

Postmodernistler, modernizmin farklı alanlardaki sınırlayıcı anlayışlarına karşı yürüttükleri eleştirel yaklaşımı dil olgusu üzerinde de devam ettirirler. Modernizmin dil anlayışını kabul etmeyen postmodernistler;

Mekanik dil anlayışının yerine daha kışkırtıcı, daha merak uyandırıcı bir üslup kullanmayı tercih ettiklerini söylerler. Bununla, postmodernistler, okuyucuyu şok etmek, sarsmak, ürkütmek, tedirgin etmek gibi bir amaç güderek modernin alışıldık havasından çıkarmaya çalışırlar: “Bütün disiplinlerdeki postmodernistler geleneksel, akademik söylem tarzlarını reddederler; cüretkâr ve

¹²⁸ İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, 2.b., Anı Yayıncılık, Ankara 2006, s. 103.

*kışkırtıcı hitap biçimleri, canlı ve merak uyandırıcı bir üslup kullanmayı tercih ederler.*¹²⁹.

Postmodernistlerin kullandıkları bu kışkırtıcı dil, okurun rahatsız olmasını ve durup düşünmesini sağlayan bir işlev görmektedir. Modernistlerin yüzyıllardır dil mekanizmasının çarkı arasına sıkıştırdığı okur/birey o çarkın içinden çıkıp çarkın dönüşünü dışarıdan sorgulamaya başlamaktadır. Büyük dizgelerin ve erkek egemen dilin meta-anlatıları, küçük anlatılar ve ayrıkçı (anarşist, feminist v.b.) dillerle parçalanıp okura bu konuda bir farkındalık kazandırmaktadır. Bu bağlamda postmodern anlatı *hegemonik ve homojen erkeksi söylemlere karşı azınlık söylemlerinin yamalı bohçasına farklı konuşma tarzlarına çağrıda bulunmaktadır*¹³⁰.

Kendisini postmodern olarak tanımlamayan Eagleton da dil konusunda benzer görüşler sergilemektedir; *estetik, gizli yıkımı, sessiz direnci ve direngen reddi hedefleyen bir gerilla taktiği olmaya başlamıştır. Sanat, geleneksel formu ve anlamı ezip geçecektir; çünkü söz dizim ve dilbilgisi yasaları, siyasi yasalara eşdeğerdir*¹³¹. Eagleton'da da yaşam ile dil arasında bir koşutluk kurulduğu net bir şekilde görülmektedir. Siyasal düzlemde geleneksel dizgelerin boyunduruğuna başkaldıran özne, postmodern anlatıda dilsel mekanizmaların anlatıyı dizginlemesini ve yönlendirmesini kırmak için uğraşacaktır. Alıntıda vurgulanan 'direnc', 'gerilla' ve 'ezip geçmek' ifadeleri bu savaşımın ne kadar sert bir zeminde gerçekleşeceğini sinyallerini vermektedir.

Postmodernistler bir topluma ait dil oyunu içinde çalışırlar. Çünkü postmodern bir dünyada hiçbir şeyin dili aşamayacağı hatırlanmalıdır. Postmodernizmin, dili bu kadar ciddiye alıp onu ontolojik bir mesele olarak görmesi, modern düşüncenin ürettiği ve her yazarın kendine özgü bir dili olma durumunu da ortadan kaldırarak, her anlatı için yeni bir dil ve her anlatının içinde sayısız dil kullanımlarını, (Barthes buna dilin histerisi der,) meydana getirmiştir. Bu ad herhangi bir anlatının sayısız okumasının önünü açacak ve her okuyucuyu aynı zamanda yazar konumuna yükseltecek bir başka durumu getirecektir. Dilin zaten kendinde içkin karmaşık ve çok katlı doğasına bir de

¹²⁹ Akt. Emre, a.g.e., s. 106.

¹³⁰ Emre, a.g.e., s. 108.

¹³¹ Akt. Emre, a.g.e., s. 108.

*metnin tamamlanması şartını okuyucuyla birleştirdiğimizde tam da postmodernizme uygun bir kaos meydana gelmektedir*¹³².

Sonuç olarak postmodern eleştirel yaklaşımda dil; gerçekliği kurgulayan ontolojik bir kavram; modernin dizgelerine direnen ve onu parçalayan anarşist bir yapı olarak algılanmaktadır. Dil aidiyetini tek bir meta anlatıdan alarak farklı toplumsal dil oyunlarının içerisine kanalize etmektedir. Diğer taraftan dil yazarın da egemenliğinden çıkarak okurun çözümlene, anlamlandırma ve yeniden yapılandırma sürecine dâhil olmaktadır.

1.2.2. POSTMODERN ÖZNE

Aydınlanma düşüncesi ve rasyonalizm Batı'da toplumsal alanı her yönden yavaş yavaş kaplarken, akıl ve onun sahibi birey ön plana çıkmıştı. *Tanrı merkezli yeryüzünden birey merkezli yeryüzüne geçişte, modernistler, ister istemez, bireyi mümkün olduğunca ayrıntılı betimleyip öne çıkararak, ona vurgu yaparak, geride kalanı silme eğilimi göstermişlerdi*¹³³. Bu süreçte birey, tanrıdan aldığı özgürlüğü, kendi kendini yönetme ve geliştirme hakkını pekiştirmeye başlamış; toplumsal alanı bu mantık çerçevesinde kurmaya ve işlerliğe sokmaya çabalamış; aklıyla bilim ve teknolojiye hükmeder bir hale gelmiştir. Tüm bu sonuç ve kazanımların ardından estetik alanda da özgür birey anlatıların merkezine konumlandırılmış; onun ayrıntılı betimlemeleri yapılmış; diğer olaylar, kişi, karakter ve nesnelere merkezdeki bireyin çevresine konumlandırılmıştır.

Ancak, yavaş yavaş toplumsal alan gelişmiş. İşbölümü artmış ve özgürleştiği düşünülen birey bu gelişmelerin içinde kaybolmaya mecbur bırakılmıştır. Kendi elleriyle oluşturduğu modern çarkın bir dişlisi haline gelen birey, modern dinamikler tarafından parçalanmış bir 'özne'ye dönüşmüştür;

¹³² Emre, a.g.e., s. 110.

¹³³ Emre, a.g.e., s. 117.

Bu özne, çabalama zorlanması altındadır ve kendine ilişkin imgesi sıkı çalışma ve elinden gelenin en iyisini yapma gibi tabirlerle kurulmuştur. Kendine özgü, tuhaf yanları yoktur ya da en azından bunların üzerinde durmaz. İleriyi planlar, organize eder ve haz almayı erteler. Siyasi projelere bağlanabilir ve ideolojik nitelikli amaçlar için çalışabilir. Özgür iradeye ve kişisel özerkliğe inanabilir, ama oylama yapıldıktan ve bir karara varıldıktan sonra çoğunluğun görüşüne (ya da parti çizgisine) uyacaktır. Bir başka deyişle, modern özne kolektifin iyiliği için kendi çıkarlarını ikinci plana atmaya razıdır. Rasyonel kurallara, genel iradeye, toplumsal uzlaşılara, adil görünen sabit standartlara saygı gösterir. Gerçekten inanarak hakikati arar ve böyle bir arayışın son kertede boşuna olamayacağını umar. Bu demektir ki modern özne akla, rasyonaliteye ve bilime güvenmekte ve bütün bunları duygularının önüne koymaktadır¹³⁴.

Rosenau'nun ifadelerinden de anlaşıldığı üzere modern birey bir anlamda kendi kazdığı kuyuya düşmüştür. Modernizmin, merkezileştirici, tek-tipleştirici ve evrenselci yaklaşımı onun özgür gelişimi önünde bir engel olmaya başlamıştır. Kurulan dizgelerin devinimi, bireyi bu dizgelerin bir öznesi ve hatta bir nesnesi konumuna getirmiştir. Modern birey (bilmeyerek de olsa) toplumsalın ve siyasalın ereklarını kendi arzularının önüne getirmiştir. Özgür irade ve kişisel özerklik adıyla sunulan artı değerler, tanrının denetimini toplumsal hiyerarşi boyunduruğuyla değiştiren yeni düzenin sınırları haline gelmiştir. Nesnel birer gerçeklik varsayılan bu kavramlar özgürlük ve özerklik *simülakrının* ötesinde bir varlığa dönüşmemiştir.

Bu dünyanın her yerinde insan, insani-olmayana batmış, şeyleşmiş, akılsallık ve hesaptan başka gerçek tanımayan bir sistemin çarklarına kapılmıştır. Bu adsız ve hiyerarşik toplumda insan kişiliğini kaybetmiş, fantastik ve değersiz bir eşyaya dönüşmüştür¹³⁵. Postmodernistlere göre modern bireye atfedilen pozitif özellikler artık sadece hiçliği temsil etmektedir. Yeni oluşan postmodern toplumda birey değişmiş ve farklı özellikler göstermeye başlamıştır. Özneleşme sürecindeki yeni bireyin postmodern bağlamda tanımlanışı kaçınılmaz olmuştur;

Rosenau postmodern bireyin belli başlı vasıfları olarak, onun modern bireyden farklı olarak kendisi konusunda bilinçli olduğunu; dağılmayı yoğunlaşmaya, doğaçlamayı dikkatle düzenlemeye tercih ettiğini; seçmeyi, özgür

¹³⁴ Pauline Marie Rosenau, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri –İçgörüler, İçakışlar, İçeri dalışlar-*, çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1998, s.83 / Emre, a.g.e., s. 118.

¹³⁵ Akt. Emre, a.g.e., s. 120.

*ifadeyi, bireysel katılımı, şahsi özerkliği ve özgürleşmeyi vurguladığını; evrenselci iddialara ya da ideolojik tutarlılığa ihtiyaç duymadığını; başkalarının zorlamasından kurtuluşun ve kendini yadsımadan özgürleşmenin peşinde olduğunu; bütün normatif varsayımları bir kenara bıraktığını; bir değer ya da ahlaki normun bir başkasından daha iyi olduğunun gösterilebilmesinin mümkün görünmediğini ve genel kurallardan, kapsayıcı normlardan hegemonyacı düşünce sistemlerinden sakındığını ifade eder*¹³⁶.

Postmodern birey asi, özgürlüğü ve özerkliği kutsayan bir görünüm almıştır. Arzularını ve tüm diğer insani özelliklerini toplumsalın önüne getiren bu birey meta-anlatıların dizgelerine karşı yeni bir savaş başlatmıştır. Diğer taraftan farklı yaklaşım tarzları ve yazarlar daha pasif bir postmodern öznenin tarifini yapmaktadırlar. Onlara göre günümüz postmodern toplumunda ancak öznenin buharlaştığı bir durumdan bahsedilebilir. Örneğin İsmet Emre, yeni dönemde bırakın bireyi, öznenin bile olmadığını söyler;

*[Artık sadece] öznenin yıkımı vardır; Duyguları parçalanmış, düşünceleri darmadağın olmuş, bunun da ötesinde bedeninin çoğu organının bile kendisine ait olmadığı, aslında sahip olduklarının hangisinin kendisine, hangisinin başkalarına ya da neye ait olduğunu bilmeyen kaotik, paradoksal, değersizleştirilmiş, nesneyle arasındaki kesin çizgilerin kaybolduğu bir insan vardır. Toffler'in 'Şok' adlı kitabında bahsettiği, 'modüler insan'; hatta bazı parçaları demirden olan bir 'cyborg' ile karşı karşıyayızdır*¹³⁷.

Öznenin bu pasifist durumu nesne karşısında da kendini öne çıkarmaktadır. Nesnelerin her yanı kapladığı günümüzde insanın arzusu nesnelerin cazibesi tarafından tutsak edilmiştir. Postmodernizmin ortaya attığı makineleşen bireyi özgürleştirecek olan 'arzu'nun devinimi nesnenin çekim alanına girmiştir. *Bu durumda özne yenilgiye uğramış, nesnelerin hükümranlığı başlamıştır ve oyunun yeni kurallarını kabullenip nesnenin zaferine uygun zorunlu ayarlamaları yapmak daha iyi olacaktır*¹³⁸. Baudrillard da bu durumda *dünyayı değiştirmeye ya da*

¹³⁶ Akt. Emre, a.g.e., s. 137.

¹³⁷ Emre, a.g.e., s. 140.

¹³⁸ Steven Best, Douglas Kellner, *Postmodern Teori /Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı yayınları, İstanbul 1998, s. 162. / Emre, a.g.e., s. 144.

*denetlemeye çalışmanın faydasız olduğunu ve bunun gibi öznel stratejilerden vazgeçerek nesnelere ölümcül stratejilerini benimsememizi önerir*¹³⁹.

Parçalanmış ve dağılmış postmodern özne, nesne karşısında çaresiz kalmaktadır. Kesin bir şekilde konumlanamayan ve objektif olarak tarif ve tasnif edilemeyen bu kaygan nesne, parçalanmış öznelerin farklı bakışları arasında daha da kayganlaşmakta ve belirsizleşmektedir. Bu bağlamda postmodern anlatılarda, belirli bir nesne yerine farklı bakış açılarının o anda sabitlemeye çalıştığı kaotik nesnelere bahsedilebilir. *Fakat bu yaklaşımda en azından karşıtlık bulunamayacağı için öznenin, nesnenin hâkimiyeti altına girdiği yahut nesnenin köleleştirildiği bir durum da yoktur ortada*¹⁴⁰.

Bu durumda kayganlaşmış ve şeffaflaşmış nesne karşısında özne de çaresiz kalmaktadır. *Postmodern özne nesneyi tanımaya çalışmakta, ancak tanıyamamaktadır. Bu da onda nesneye karşı bir öfke yaratmaktadır. Nitekim postmodern metinlerde roman kişilerinin eşyayla konuşmaya çalışmaları, diyalog kuramayınca da öfkelenmelerinin sebebi budur*¹⁴¹.

1.2.3. ÇOĞULCULUK

Teknolojik gelişmelere artık insanların ayak uyduramadığı, bilgi alışverişi ve iletişimin son derece gelişmiş aygıtlarla dijital ara-yüzlerde yapıldığı, var olan canlı ve cansız her türlü varlığın yeniden seri üretildiği günümüz postmodern çağı önümüze kaotik bir yapı koymaktadır. Gerçek diye adlandırılan dünya artık *küresel bir köy*¹⁴² halini almıştır. Her şey iç içe girmiş, sınırlar, sınıflar, türler, tipler bu kaotik ortamda yok olmaya başlamıştır. Varlığı yadsınamayan bu kaosun içinde postmodern yazın *Mikhail Bakhtin'in diyaloglaştırma ve karnavallaştırma adıyla*

¹³⁹ Emre, a.g.e., s. 145.

¹⁴⁰ Emre, a.g.e., s. 149.

¹⁴¹ Emre, a.g.e., s. 150.

¹⁴² Huyssen, a.g.m., s. 240.

*ortaya koyduğu anlayış 'tan esinlenmiş ve onu yeni oluşturacağı çoğulcu yaklaşımın çıkış noktası olarak almıştır*¹⁴³.

Postmodernin çoğulcu anlayışı ile birlikte ortaya konan eserler, her türlü farklılıkların, zenginliklerin, parçalılıkların, yerelliklerin, göçebeliklerin ve karşıtlıkların bir arada sunulduğu kurgusal bir evrene dönüşmektedir. Bu çoğulluk gerçek dünya, hayal âlemi, bilinçaltı ve yazınsal evrenin her alanından farklı parçalara yer verdiği gibi anlatı türünün tüm unsurlarını da etkilemektedir. Örneğin, tanrısal anlatıcıyı bir kenara itip farklı anlatıcılara yer vermesinin yanında çoğulculuk, öznelere birlikte nesnelere de seslerinin işitildiği anlatı evrenleri oluşturulmasına olanak sağlamaktadır. Postmodern yazar *aynı olay, olgu ya da durumu değişik bakış açılarından vermeyi, anlatmayı denemektedir*.¹⁴⁴ Nesnel dünya, hayaller âlemi, bilinçaltı ve metin evrenlerinden alınan uzamlar yeni postmodern kurgunun çoğulcu mekânları haline dönüşmektedir. Eserlerin hiç beklenmedik bir yerinde bir mekândan diğerine atlamak, sonra hemen bir başkasına sıçramak postmodern anlatıların sık görülen çoğulcu özelliğini oluşturmaktadır. Aynı şekilde farklı temaların, farklı fikirlerin ve hatta birbirine zıt düşüncelerin bir arada sunulmasından kaynaklanan bir çoğulculuk anlayışı yine bu yaklaşımı tesiri altına almaktadır.

Olumlu ile olumsuzun, kutsal ile sıradanın, soylu ile avamın, masum ile acımasızın birbirine girip harmanlandığı bu diyaloglaşmış metinler, çok sesli müzik (polifonik) gibi çoksesliliği, bir anlamda çoğulculuğu oluştururlar, çoğulcu bir estetik ortam yaratırlar.¹⁴⁵ *Postmodernde çok farklı alanların, görüş ya da üslupların senteze ulaştırılma çabası değil, o çeşitliliklere hep birden, yan yana var olma hakkı tanımak söz konusudur*¹⁴⁶.

¹⁴³ Nilay Işıksalan, “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.7, No:2, 2007, (Çevirimiçi), http://w2.anadolu.edu.tr/arastirma/hakemli_dergiler/sosyal_bilimler/pdf/2007-2/bolum_24.pdf, 23 Mart 2013, s. 427.

¹⁴⁴ Emin Özdemir, *Yazınsal Türler*, 6.b., Bilgi Yayınevi, Ankara 2007, s. 322.

¹⁴⁵ Işıksalan, a.g.m., s. 427.

¹⁴⁶ Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 317.

1.2.4. PARÇALILIK ve KOPUKLUK

Postmodern anlatının kaotik ve çoğulcu yapısının, var oluşuna olanak sağladığı özelliklerden bir tanesi parçalılıktır. Kubilay Aktulum, süreksizlik ve kopukluk gibi *parçalılığın da, modern olduğu kadar, postmodern yazı ve anlatıların öne çıkan temel bir özelliği*¹⁴⁷ olduğunu belirtir. Postmodern anlatılarda benzer bir mantıkla işlerliğe konan bu üç kavram, modernizm'in evrenselci, bütünlükçü, merkeziyetçi, dizgeci, çizgisel, mantıklı, düzenli ve tutarlı yapıtlar ortaya koyma çabasını baltalayan bir özellik olarak belirir. Parçalılık postmodern eleştiri bağlamında modernin üstte adı anılan dizge ve kurallarını bozguna uğratar. Nasıl postmodern felsefe, modernin evrensel anlatılarının geçerliliğini yapıbozuma uğratmış ve gerçekliğin değişik parçaların bir arada oluşundan kaynaklandığını vurguluyorsa, postmodern yazın da ürünlerinde bu parçalı yapı mantığını kullanmaktadır. Aktulum parçalılığı açıklarken eserinin bir bölümünde Blanchot'un *L'écriture du Désastre* adlı yazısına gönderme yapar;

*Blanchot parçalılığın sözcüklere, tümcelere, metne tek, belirli bir anlam (atanmış anlam) dayatılmasına karşıdır. O metni değişmez bir anlam ve biçim, belli bir söz dizim içerisine sokmaz, onu biçimsel ve anlam bakımından kıpırtısız duruma getirme düşüncesine karşı çıkar, çünkü metin özgür olmalıdır, kuralların zorlamaların, dizgelerin baskısından kurtulmalıdır*¹⁴⁸.

Alıntıda vurgulanan parçalılık, anlatıyı geleneksel dizgelerin boyunduruğundan kurtaran bir uygulamadır. O, okurun alımlama, anlamlandırma ve kurgulama (yeniden oluşturma) süreci boyunca yazının nefes almasına ve akıp gitmesine katkı sağlar. Parçalı yazı anlatının tüm sabitleme ve düzen getirme yapılarına karşı koyar. Nitekim Blanchot, *düzen sözcüğü ortadan kalktığından beri, okuma serbest bırakılmıştır*, der.¹⁴⁹ Parçalılık, birtakım seçkin yazar, düşünür ve eleştirmen tarafından uzlaşım bir yöntemle tüm önceden 'belirlenmişliklere' postmodern bir tepkidir. Anlatıda kurgulanan parçalı yapı, uzlaşımın doğurduğu sabit

¹⁴⁷ Kubilay Aktulum, *Parçalılık Metinlerarasılık*, Hilmi Usta Matbaası, Ankara 2004, s. 50.

¹⁴⁸ Akt.Aktulum, a.g.e., s. 85.

¹⁴⁹ Aktulum, a.g.e., s. 86.

kurallar zincirini kırarak anlatının aktarmak istediklerinin özgür dolaşımına izin verir.

Parçalılığın anlatıya getirdiği özgürlüğün farklı bir boyutunu da kopukluk getirmektedir. *Kopuk Yazı Kopuk Yapıt* adlı eserinde Aktulum kopukluğu ‘Aragon’un düşüncelerine atıfta bulunarak açıklar. Meta-anlatıların ve geleneksel yöntemlerin kuralcı tutum ve tavırları anlatıyı dizginlemekte onu kısırlaştırmaktadır. *Aragon, sözcükleri serbest bırakarak gerçeğin sınırlarını zorlar. Kuralı bir kenara iterek düşünceyi belli kalıplara uydurmaya/uymaya zorlayan bir yazını ve yazıyı reddeder. Uzlaşmış kurallar, dilin kaygan bir yapı olması nedeniyle sunamadığı gerçekliğin iletimini, bir de bu dizgeler aracılığıyla baskı altına alır. Böyle bir anlatıdan geriye hiçbir şey kalmamaktadır. Bunun için dilin sonsuz imkânlarından yararlanmak adına tüm bu kısıtlamaların bir kenara itilmesi gerekmektedir. Yazın ve yazı, [...] bir sonsuzluk aracı, bir sonsuzluk yeri, bir sonsuzluk erki olmalı, düşünce, ben ve dil her türlü baskıdan kurtulmalıdır. [...] Sonsuzluğun kapısını aralayacak olan dildir¹⁵⁰.*

Sanat, bilim, ahlak ve estetiğin birbirlerinden ayrı bağımsızlaşarak özerkleştiği günümüzde nesnelere ve yaşam gerçeğini bir bütün olarak algılamamanın olanağı yoktur¹⁵¹. Postmodern eleştiri de hep bunu söylemektedir. Hayat karşımıza bir bütünlük olarak çıkmaz yaşam birbirinden kopuk parçalar halinde belirir. Dolayısıyla organik bir birliktelik postmodern anlatıda bozulur ve gerçeklik eserde kopukluklar ile iletilir. Diğer bir ifadeyle anlatı, kopuklukların bir birleşimi olarak karşımıza çıkar. Bu kopukluklar metinlerarasılık ya da kolaj mantığıyla anlatının içerisine sokulur. Burada anlatıya gazete yazılarından resme, samimi mektup örneklerinden reklâm metinlerine kadar değişik yazı parçaları yerleştirilir. Yazar, anlatısının içerisindeki özgül dinamikleri göz önünde bulundurarak bu işlemi farklı anlamlar ve işlevlerle gerçekleştirebilir.

¹⁵⁰ Kubilay Aktulum, *Kopuk Yazı, Kopuk Yapıt*, Öteki yayınevi, Ankara 2002, s. 73.

¹⁵¹ Işıksalan, a.g.m., s. 427.

1.2.5. OYUN

Oyun kavramı postmodern anlatı mantığının en önemli yapı taşlarından bir tanesi olarak görülmektedir. Çalışmamızın önceki bölümlerinde Wittgenstein'in *dil ile dilin örüldüğü eylemlerden oluşan bütünü dil oyunu*¹⁵² olarak gördüğünü yazmıştık. Bu bağlamda postmodernistler, hayatın var olan gerçekliğinin dilin içerisinde örüldüğünü düşünmektedirler. Diğer bir ifadeyle postmodern yaklaşımda hayat koskoca bir oyuna indirgenmektedir; *varoluş dille oynanan bir oyundur, eti ve kemiği etkilememesi düşünülemez bir oyun*¹⁵³.

*Eğer şüphecilerin iddia ettikleri üzere hakikat diye bir şey yoksa o zaman geriye kalan tek şey oyundur, sözcüklerin anlamın oyunu*¹⁵⁴. Sözcüklerin ve anlamın bu oyunu postmodern anlatıda yeniden kurgulanır. Anlatı hem kendisiyle hem de içerisine kattığı değişik eleman ve tekniklerle oynanan bir oyun şeklinde kurulur. *Üstkurmaca tekniği aracılığıyla kendisiyle de, dış dünyadan aldığı malzemeyle de oynayan bir edebiyat anlayışına ulaşılır*¹⁵⁵. Postmodern yazının anlatım tekniklerinden yararlanan yazar, ironi, parodi, pastiş ve üstkurmacanın ona sunduğu olanakların yardımıyla tarihin, bilimin ve yaşamın gerçekliğiyle amansız bir oyuna girer. Dilsel oyunların içinde oluşan nesnel gerçeklik, yazarın kurgusal evreninde yeni bir oyuna katılır; tarihi karakterler gerçek hayatta söyle(ye)medikleri şeyleri anlatıda söylerler, roman karakterleri ile nesnel dünyanın olayları arasında bir bağlantı kurulur; gerçek hayale, hayal ise gerçeğe dönüşür.

Yıldız Ecevit oyunun farklı bir yönüne vurgu yapar; *eğlendirmek*¹⁵⁶. Modernin seçkin mantığını bir kenara iten yazar, eserini, okuru kitaba bağlayacak eğlenceli oyunlarla donatır. Postmodern bağlamda bu eğlence farklı açılardan ve anlatının değişik elemanları üzerinden çoğulcu bir yaklaşımla ortaya konur. Bazen eğlenceli temalar üzerinden oynanan bu oyun bazen de anlatıcı ve okur arasında bir

¹⁵² Akt. Soydan, a.g.t., s. 83.

¹⁵³ Emre, a.g.e., s. 113.

¹⁵⁴ Akt. Emre, s. 113.

¹⁵⁵ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 7.b., İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 71.

¹⁵⁶ Ecevit, a.g.e., s. 73.

köşe kapmacaya dönüşüverir; anlatıcı okura sorular, bilmeceler sorar. Ondan yanıtlar bekler. Okurun eser üzerinde öznel anlamlandırmasını yapabilmesi için ona ipuçları sunar ve onun oyunun sonuna kadar anlatının içinde kalmasını sağlar.

1.2.6. ÜSTKURMACA

Geleneksel yaklaşımların ürettiği, *yansıtma* kuralını odağa alan eserler yerlerini avangardist ve postmodern anlatılara bırakmışlardır. Realistlerin ve naturalistlerin yansıtma çabalarına *dış gerçeklik* dilin hükümlerinde eriyip gitmiştir. Modernizmin Freud'dan esinlendiği bilinç-akışı gibi *iç dünyaya* dönük tekniklerin, Lacan'ın bilinçdışının da dille örülen bir yapı olduğunu gösteren kuramı vasıtasıyla, anlam aktarımında ya da gerçekliğin aktarımında tek yol olmadıkları kabul görmeye başlanmıştır. *Gerek dış, gerekse iç gerçekliği yansıtma amacı olmayan postmodernist roman kurmacanın içinde kalarak bu sanal evreni işlemeyi hedefler*¹⁵⁷ hale gelmiştir. Postmodern yazarın elinde metinden öte bir şey kalmamıştır. O da dış dünyanın, bilinçaltı evrenin ve metinsel kurgu dünyasının tüm elemanlarını aynı anlatı bünyesinde toplayıp bu işlemin öyküsünü anlatmaktadır. Üstkurmaca işte bu noktada anlam kazanır; o "*roman teorisini*" roman yazma pratiği içerisinde gösterme işidir¹⁵⁸.

*Üstkurmaca, bir kurmaca metnin yazılışının öyküsünü içerir. Üstkurmacalarda metnin ilk sayfasından sonuna kadar, bir romanın (veya metnin) nasıl yazıldığına şahit olursunuz*¹⁵⁹. Yazarımız zaman zaman kendi ağzından, bazen de kullandığı anlatıcılar tarafından romanını nasıl yazdığını okuyucuya iletir. Kimi zaman da okura bu süreci sezecek ipuçları sunar. Üstkurmaca burada oyunla sıkı bir ilişki içerisinde işlerliğe sokulur. Kurmaca evrenlerden (gerçek diye tanımlanan,

¹⁵⁷ Akt. Işıksalan, a.g.m., s. 427.

¹⁵⁸ Yavuz Demir, "ÜST(Ü)KURMACA A(N)L(A)TI ROMAN", *Hece Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, No: 138/139/140, (2012), s. 357.

¹⁵⁹ Şaban Sağlık, "Modern/Postmodern Romanda ve Öyküde Anlatıcının Değişimi ve İşlevi", *Hece Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, No: 138/139/140, (2012), s.308.

insanın iç dünyası ve metinsel evren v.b.) aldığı oyun hamurları ile nasıl kendine özgü, renkli bir dünya kurduğunu söyler. Kendi yaşantısının öyküsünü oyunsu bir yaklaşımla anlatır.

1.2.7. METİNLERARASILIK

Metinlerarasılık bir kültürler arası ve ortak bir birlikteliğe gönderme yapar. Yazarların ve toplumların birbirlerinden etkilenerek oluşturdukları bir dünya yazınının fotoğrafını sunar. *Dil* konusunda yapılan çalışmalar, *dilin ve kültürün* birlikte hareket ettiğini, birbirlerinin gelişimine ve oluşumuna karşılıklı katkı sağladıklarını ve de son hallerini birbirleriyle örüntülü bir şekilde aldıklarını ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Yapılan çalışmalar penceresinden bakıldığında, dolayısıyla, dünya üzerinde herhangi bir toplumun içinde üretilen bir anlatının, kendi başına tüm diğer yazılmış ve yapılmışlardan uzak, tek başına var olabileceğini öngörmek olanaklı görünmemektedir. Bu mantık üzerinden yola çıkan postmodern yazarlar, yüzyıllardır zaten kaçınılmaz olarak var olan metinlerarası (kültürlerarası/dillerarası) iletişim/söyleşim gerçekliğini eserlerinde vurgulamak isterler. Metinlerarasılık, postmodernistlerin anlatılarının içinde, geleneksel bir öykünün *parodisi* ya da *pastişi*, sosyal veya bilimsel bir olgunun *ironisi* olarak konumlandırılabilir. Veyahut bu teknik sadece modern metin düzenine atıfta bulunan, ona eleştirel yapılarla saldıran, gelenekselin dizgelerini kopukluk, süreksizlik ve parçalılık üzerinden yapıbozuma uğratan işlevlerle anlatıya sokulabilir.

Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık* adlı eserinde metinlerarasılığın *iki metin arasındaki her türden alışveriş işlemi göstermek için kullanıldığından*¹⁶⁰ bahsederken, *gösterge – metin* farklılığına vurgu yaparak metinlerarasılık kavramının bazen farklı anlamlarda kullanıldığının altını çizmektedir.

¹⁶⁰ Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara 2011, s. 13.

*Metin; görgül bir bütünlük oluşturan ve belli bir iletişim durumu içerisinde bir ya da birden fazla sözcelem öznesince üretilmiş olan (sözlü ya da yazılı) özerk dilbilimsel bir sürekliliktir*¹⁶¹. Dolayısıyla, Aktulum burada sözlü ya da yazılı bir dilin varlığından bahsederken çevremizi saran evreni kavramak için kullandığımız tek dizgenin, sözcüklerden oluşan bu dil olmadığını vurgusunu yapar.

*İnsanı kuşatan anlamlar evreninde, bildirişim amacıyla kullanılan doğal dillerin yanı sıra davranışlar, tutkular, inanışlar, töreler, toplumsal törenler, siyasal rejimler, reklamcılık, moda, yazılı basın, sözlü basın, mimarlık düzenleri, bilim dilleri, resim, müzik, tiyatro, sinema, edebiyat, vb., anlamlı birimler diye tanımlayabileceğimiz göstergelerden oluşan dizgeler (sistemler) [de bulunmaktadır]*¹⁶².

Mehmet Rifat burada gösterge olgusunun altını çizer ve dilin de diğer gösterge sistemleri arasında bildirişimi sağlayan onlarca belki de yüzlercesinden yalnızca biri olduğunu söylemeye çalışır. O halde dil dizgesi ile müziğin, resmin ve diğer gösterge sistemlerinin farklı dizgeleri bulunduğundan bunlar arasındaki iletişime metinlerarasılık yerine göstergelerarasılık kelimesi önerilmektedir.

Fakat postmodern yaklaşımda, bırakın farklı dizgeleri, dil ile oluşturulduğu düşünülen yaşamın içinde barınan tüm kültürel öğelerin bile koskoca bir metin olduğu varsayılmaktadır. Diğer taraftan postmodernistler tüm sınıflama, tiplleştirme ve ayrımlara zaten en başından karşıdır. Dolayısıyla dilbilim ve göstergebilimsel yaklaşımların ürettiği metinlerarasılık - göstergelerarasılık ayrımı postmodernistlerin elinde bir hiçliğe dönüşmek zorunda kalır. Bu noktada Julia Kristevadan alıntı yapan Gürel Aytaç, *her metin bir alıntılar mozaiği üzerine kuruludur, her metin, bir başka metnin sindirilmesi (Absorption) ve dönüşümü'dür (Transformation)*¹⁶³ der. Fakat Aytaç, Kristevanın metin denem kavramı sadece sözcüklerden oluşan bir dizgeden farklı olarak algıladığını söyler; *onun 'metin'le kastettiği, çok geniş anlamda, kültüre dayalı 'genel text'tir*¹⁶⁴. Dolayısıyla Rifat'ın bahsettiği tüm gösterge sistemleri Kristeva'da kültürün içerisinde barınan genel text'in kapsamına girer. Buradan da, postmodern yazında metinlerarasılık teriminin, tüm diğer kültüre bağlı 'gösterge'

¹⁶¹ Akyulum, a.g.e., s. 14.

¹⁶² Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, 3.b., Say Yayınları, İstanbul 2009, s. 7.

¹⁶³ Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, 2.b., s. 209.

¹⁶⁴ Aytaç, a.g.e., s. 209.

sistemlerinin de iletişimi, etkileşimi ya da söyleşimi için kullanılan bir kavram halini aldığı görülür.

1.2.8. PARODİ VE PASTİŞ

Parodi ve pastiş kavramları değişik yaklaşımlardan yola çıkan yazar ve eleştirmenlerce farklı şekillerde tanımlanmakta ve bazen birbirinin yerine kullanılmaktadır. Eserinde bu durumun altını çizen Aktulum *öykünme* terimiyle Türkçe'leştirdiği *pastiche*'in *daha çok alay etmek amacıyla bir yapıtın ya da yazarın biçimini taklit etmek olduğunu* ¹⁶⁵söyler. Tanımda vurgulanan özellik pastiş'in *biçimin bir taklidi* olmasıdır. Bir metnin özgün '*içeriği ve izleğinin de*' bu yolla taklit edilebileceğini söyleyen Aktulum, *öykünme, aynı biçimde bir başka metni, aynı düzgülü ile kopyalayarak yeni bir örnek üretmektir*¹⁶⁶ der. *Sanatçının eserini, başka eserleri taklit yoluyla yazması, yeniden kurması demek olan pastiş, taklide dayalı bir anlatım yöntemidir*¹⁶⁷. Diğer bir ifadeyle ya da tanımlamayla *pastiş başka bir yapıtı ya da yapıtın bir parçasını başka bir bağlamda taklit yöntemidir*¹⁶⁸.

Yukarıda sıralanan tüm bu tanımlardan yola çıktığımızda, pastişte bir yazar başka bir yazarın biçimini taklit ederek ortaya yeni bir eser koyar. Yazılan ikinci eserde klasik yazarın bu biçimi ile alay eder. Böylelikle okura eğlenceli bir malzeme sunar. Yansıtmacı bir anlayışın etkisinden kurtulup farklı evren düzenlerinden malzeme toplayan postmodern yazar, metinsel evrenin ona sunduğu zengin kaynağı çekinmeden kullanır. Yarattığı metnin biçimsel, anlatısal ve izleksel özellikleri doğrultusunda, taklit yoluyla eserinde işlediği bu malzemelerden alay, eleştiri, yergi övgü, eğlendirme gibi değişik etkiler yaratmak amacıyla faydalanır; Hilmi Yavuz ünlü eseri *Fehmi K'nın Acayip Serüvenlerinde*, Kafka'nın *böceğini* alıp kendi

¹⁶⁵ Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergearasılık*, s. 462.

¹⁶⁶ Aktulum, a.g.e, s. 462.

¹⁶⁷ Işıksalan, a.g.m., s. 430.

¹⁶⁸ Akt.Işıksalan, a.g.m., s. 430.

başkarakteri Fehmi Kavkı'yı hamam böceğine dönüştürür ve onunla eğlenir.¹⁶⁹ *Sazyek ise Türk romanında pastişe bütüncül düzlemde veren yazarlar olarak Latife Tekin'in "Sevgili Arsız Ölüm"ü ile "Berci Kristin Çöp Masalları"nı; İhsan Oktay Anar'ın "Puslu kıtalar Atlası" ile "Kitab-ül Hiyel" adlı yapıtlarını örneklendirir*¹⁷⁰.

Pastişle yakın bir anlam ve kullanım özellikleri gösteren bir diğer teknik ise *parodidir*. Türkçeye Aktulum tarafından *yansılama* olarak çevrilen parodinin de birçok farklı tanımı olduğu belirtilir. Aktulum, birkaçını saydığı *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık* adlı eserinde, bu tanımların ve yaklaşımların tümünü göz önüne alarak parodiyi aşağıda verilen tanıma indirger; *parodi, yazınsal bir dizgenin, tümüyle alaycı ya da eleştirel bir maksat gütmeyen, gülünç bir çelişki yaratacak biçimde açıkça gözler önüne serilerek ve dönüştürülerek, oyunsal düzende yeniden yazılmasıdır*¹⁷¹. Nilay Işıksalan parodinin *metnin temelinde, konu/içerik bağlamında yapılan bir değişiklik*¹⁷² olduğunu söyler

Parodi'de ortaya çıkan vurgu biçemden konu ve içeriğe kaymaktadır. Yani taklit edilen metnin biçeminde bir oynama yapılmazken onun konusu alınıp gülünç bir şekilde aktarılır. Aktulum böyle bir aktarımın yapılması için *iki metin arasında yeterince benzerlik bulunması gerektiğini*¹⁷³ belirtir. Bu tekniğin de yine pastişte olduğu gibi hem bütüncül hem de kısmi olarak kullanılabilmesine vurgu yapan Sazyek; *metnin konusuna ve temel yapısına dönüştürülerek uygulanan bütüncül parodiyi, Umberto Eco'nun "Gülün Adı" adlı romanını örnekseyen Orhan Pamuk, "Benim Adım Kırmızı" adlı romanında kullanmıştır*¹⁷⁴ der.

¹⁶⁹ Işıksalan, a.g.m., s. 430.

¹⁷⁰ Işıksalan, a.g.m., s. 430.

¹⁷¹ Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, s. 480.

¹⁷² Işıksalan, a.g.m., s. 431

¹⁷³ Aktulum, a.g.e., s. 480.

¹⁷⁴ Akt. Işıksalan, a.g.m., s. 431.

1.2.9. İRONİ

*Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyunun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir*¹⁷⁵. Tanımda söz oyunu, ironi/alay, söylenenin aksi kavramları öne çıkmaktadır. Eğer postmodernizmin, klasik gelenekçi anlayışın kurallarını ve zincirlerini yıkmayı ve modernizmin bilgiçliğine bir son vermeyi amaçladığı varsayılırsa, ironi bu üç vurgu ile postmodern sanatta kullanılabilir üst-kurmaca düzlemindeki en önemli yapı taşlarından biri olarak görülebilir.

*İroni, postmodernistlerin, modern düşüncenin ciddiyetinin ve onun gerçeklik kurgusunun çürüklüğüne yönelik bir strateji için, arayıp ta bulamayacakları bir araçtır*¹⁷⁶. Yüzyıllardır bilimi, felsefeyi ve sanatı, kendi dizgeleri doğrultusunda esir alan modern anlatılara, postmodernin ironisi bir tokat gibi iner. Gelenekselin elindeki biçimler, anlatı teknikleri, asil izlekler ve dil/üslup özellikleri postmodernist sanatçının kurguladığı eserde ironik bir oyunun elemanlarına dönüşür. Postmodern yazar, modernizmin dikte ettiği seçkin biçemi popüler yazının içinde eritir; modernist sanatçının, özenle seçilmiş kelimeler, tümce gurupları ve paragraflardan oluşturduğu üslubunu postmodern okurun sokak diliyle kaynaştırır; onunla alay eder.

*Her şey hakkında bilgisi olduğunu düşünen, akılsızca şişirilmiş bir bilgelik karşısında yüreklendirici olmak, bu bilgilerle harekete geçmek, bilgiyi giderek büyüyen bir delilik içinde sürekli yükseğe çıkarmak için kışkırtma amaçlı alkış tutmak ironik açıdan doğrudur; ama ironist tüm bu süreç boyunca olayın boş ve içerikten yoksun olduğunun farkındadır*¹⁷⁷.

Modernist kibrin çokbilmişliğinden sıkılan postmodern yazar, onun bilgiç ifadelerini abartıp aksini ima ederek, modernistin yarattığı tüm merkezîyetçi dizge ve değerleri altüst etmeye çalışır. Postmodernist, eğer yaşam dille oynanan bir oyun ise, bu *ciddiyetin* bir anlamı yoktur ve eğer uğruna kanlar akıtılan (1. ve 2. Dünya savaşı) tüm bu meta-anlatılar sadece hiçliği üretiyorsa, bırakın kurgusal oyunumuza kendi kuralsızlığımızla devam edelim der.

¹⁷⁵ Akt. Emre, a.g.e., s. 160.

¹⁷⁶ Emre, a.g.e., s. 161.

¹⁷⁷ Akt. Emre, a.g.e., s. 161.

1.2.10. POSTMODERN ANLATININ DİĞER ÖZELLİKLERİ

Tüm türlerin iç içe girdiği, hatta tür kavramının ortadan kalktığı söylenen günümüz postmodern yazın anlayışıyla bir çalışma ortaya konmaya çalışıldığında, bu *kaos* ortamında bir ikileme düşülebilmektedir. Postmodern değerler bağlamında, önce tüm dizgelere, sıralamalara ve sınıflandırmalara karşı çıkıp, sonra da, kendi içinde de olsa, mantıklı ve tutarlı bir tez çalışması üretmek için postmodernizmin eleştirdiği modernist değer yaklaşımlarından en azından belli ölçülerde faydalanmak gerekmektedir. Tüm metinsel düzlemi ve yaşamı *anlatı* olgusuna indirgeyen postmodern değerler yaklaşımı, henüz bu ikilemi tam anlamıyla ortadan kaldıracak düşünce ve teoriler ortaya atamamıştır. Dolayısıyla biz de, ele alacağımız iki ‘*anlatı*’nın (modern bağlamda roman) içerik özelliklerini karşılaştırmak için, klasik modern öğretilerin sınıflandırmaları üzerinden yola çıkıp bu özelliklerin postmodern anlatılardaki değişimini gözler önüne sermeye çalışacağız;

*Modern metinlerin olay örgüleri ne denli modernin gerçekliğine uygun biçimde, belli bir mantık silsilesi izleyip, belli kurallara göre biçimleniyorsa, postmodern metinlerde de o kadar irrasyonel, o kadar birbirinden kopuk, o kadar karmaşık ve hatta yokmuşçasına bir olay örgüsüyle karşı karşıyayızdır*¹⁷⁸.

Yani modernizmin düzenliliğinin karşısında bir postmodern karmaşa; aklının yerine irrasyonel gerçeklikler; çizgisel seyrin yerine kopuk, parçalı iç içe geçmiş olaylar; okurun tamamlamasına bırakılmış boşluklar, kopukluklar, süreksizlikler ve modern yazarın eserine önemsemeyerek almadığı ana olay haricindeki tırı-vırı gündelik yaşam sahneleri postmodern anlatının olay örgüsünde (eğer böyle bir örgüden bahsedilebilirse) yerini almaktadır.

Olay örgüsünde görülen bu yaklaşım, zaman konusunda da benzer özellikler sergiler. Modern metinlerin *mekanik, belirli, ölçülebilir, hesaba kitaba gelir bir zaman anlayışının yerini; dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik, rasyonel düşüncenin belirlemediği*¹⁷⁹ bir yaklaşım alır. *İnsani bir yaratım, dilin bir işlevi ve bu*

¹⁷⁸ Emre, a.g.e., s. 166.

¹⁷⁹ Emre, a.g.e., s. 170.

*yüzden de keyfî ya da belirsiz*¹⁸⁰ olan zaman, artık postmodern kurguların seyrini sınırlayacak bir kavram olmaktan çıkar. Postmodern olaylar dünsüz ve yarınsız şekilde bugünün sonsuzluğunda yaşamaya devam ederler. Var olan tüm evrenlerin zamanları birbirine girmiştir. Geçmişin, geleceğin, hayal âleminin, bilinçdışının ve bilincin simülakrları, hiper-gerçeklik zamanının dizginlenemez tayfunlarında oradan oraya akıp gitmektedir. Zamanın anlatıya vurduğu prangalar kırılmıştır.

*Dil yapılarının ürettiği varsayılan ‘gerçeklik’ten yola çıkılarak oluşturulan modernist mekân anlayışı, postmodern değerler yaklaşımında, yerini farklı evren düzeylerine ait mekânların harmanlandığı kaygan ve geçişken uzamlara bırakır. Çünkü geleneksel yaklaşımlarda mekânın neredeyse matematiksel kesinlikle devlet ve insanlar tarafından paylaşılıp kendi başına hiçbir somutluğun bırakılmamış olması bireye mekân içinde hiçbir özgürlük alanı bırakmaz*¹⁸¹. Foucault’un *Panoptikon Kuleleri* gibi mekân da onu denetlemeye ve dizginlemeye başlamıştır. Postmodern yazar bu merkeziyetçi kısıtlamalara meydan okur ve bu kurgunun, modernist meta-anlatıların bir ürünü olduğunu belirtir. Yeni yazar için bu yapıların hiçbir önemi yoktur. O, anlatısında bu mekânı yapıbozuma uğratar; onunla oynar, alay eder; onu eleştirir, parçalar. Postmodernist yarattığı kendi evreni içerisinde yeni uzamlar kurgular, dayatılan tüm mekânların içini oyar ve onları hiçliğe sürükler. Yani *postmodern metinlerde mekân yer değiştirir, renkten renge girer, biçim değiştirir, akışkan, şeffaf, ele avuca sığmaz bir görüntü olarak belirir*¹⁸².

Yeni metinlerde anlatıcı postmodernizmin çoğulcu karakteristiğinden sınırsız bir şekilde yararlanır. Bu bağlamda postmodern anlatıcı kılıktan kılığa girer. Anlatıcı, eserin bir bölümünde kurgulanan pastiş oyununda tanrısal bakış açısıyla katılır anlatıya. Diğer bölümlerde karakterlerin metni tek tek kendi bakış açılarından anlattığı görülür. Bazen de nesnelere dile gelir; Orhan Pamuk anlatısını bir *ağacın*¹⁸³ ağzından verir; sonra bir *paranın*, bir *katilin*, bir *aşığın*, bir *köpeğin*. Postmodern anlatı oldukça zengin bir bakış açısıyla aktarılmaya çalışılır okura; *sanki tek bir aynadan farklı kişiler yansıtıyormuş gibi değil de; farklı ve hepsi kırık aynalardan*

¹⁸⁰ Emre, a.g.e., s. 175.

¹⁸¹ Emre, a.g.e., s. 182.

¹⁸² Emre, a.g.e., s. 183.

¹⁸³ Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, 20.b., İletişim Yayınları, İstanbul 2003

*bilinci parçalanmış bireylerin düşünceleri dağılarak yayılıyormuşçasına*¹⁸⁴. Başka bir anlatıda yazar kendisi katılır anlatıya. Okuru ile diyaloglaşmaya başlar ona imalarda bulunur, onunla oyun oynar. *Postmodern sanatta sanatçı artık gizlenmez, yapıtının bir yerinden yapıcı veya yıkıcı olarak gözükür*¹⁸⁵.

Her alanda merkezileşmeye karşı olan postmodern yaklaşım anlatısına aldığı ‘karakter’lerde de bu eğilimini sürdürür. Modern zamanlarda anlatının merkezini işgal eden ‘başkişi’/‘kahraman’ postmodern anlatılarda yerini merkezden kopmuş, normalden uzaklaşmış, kahraman olma özelliklerini yitirmiş, diğer kişilere eşit mesafede, bir anlatı kişisine dönüştürülür. *Postmodernistler kahraman merkezli bir olay örgüsü yapılanmasını yok eder ve hemen hemen tümüyle ortadan kaldırırlar*¹⁸⁶. Foucault’un, ‘*Soykütüksel Çözümleme*’ yöntemiyle, tarihi yapıbozuma uğratarken, geçmişin önemli kahramanlarını bir tarafa bırakıp daha önemsiz kişi ve olayları, normal olmayanları, toplumun dışladıklarını ele aldığı gibi postmodernistler de, *şahıs kadrosunda yer alan bireyleri normalden uzaklaşmış, modern mantık ve dünyaya göre, anormal insanlardan seçerler*¹⁸⁷.

Sonuç olarak postmodern metinlerde, gündelik hayat üzerinde yoğunlaşan, öteki kişilerle eşit mesafede, yeni bir kimliksizliği olan, hareketlerinde oldukça serbest, herhangi bir değer ölçüsüne sadık kalmayan, çelişkili, kendini hayatın akışına bırakmış, gerçek ya da gerçeksizlik, değer yahut değersizlik, doğru veya yanlış arasında bir tercih yapma durumu ve kaygısı olmayan, metin boyunca hâlihazırdaki argümanları eleştiren, modernizmin katı akıl anlayışıyla oyun oynayan, ironik bir dille resmi söylem ve kurallara saldırarak karşıtıklara dayanan bir dünyanın altını oyan bir özneyle karşılaşırız¹⁸⁸.

Meta-anlatıların merkezietçi eklemellenmişliğinde somutlanmaya çalışılan mantıksal kurgular postmodernizmde reddedilmektedirler. Modernizmin bilgiçliğine ve kibirliliğine; insanlara durmadan bir şeyler anlatmaya, öğretmeye, dikte etmeye

¹⁸⁴ Emre, a.g.e., s. 194.

¹⁸⁵ Menteşe, s. 240.

¹⁸⁶ Emre, a.g.e., s. 184.

¹⁸⁷ Emre, a.g.e., s. 184.

¹⁸⁸ Bkz. Emre, a.g.e., s. 186.

ve eserlerinde onlara bir mesaj iletmeye çalışan mantığına karşı çıkan postmodernistler, izlek olarak bu mantığa aykırı şeyleri seçerler.

Postmodern toplum bilimcileri sorgusuz sualsiz benimsenmiş olan, ihmal edilmiş şeyler üzerinde, direniş bölgeleri üzerinde, unutulmuş, akıldışı, önemsiz, bastırılmış, sınır durumundaki, klasik, kutsal, geleneksel, ayırksı, yüceltilmiş, boyun eğdirilmiş, reddedilmiş, özsel-olmayan, marjinal, çevresel, dışlanmış, yerleşmemiş, susturulmuş, arızı, dağıtılmış, niteliksiz, ertelenmiş, parçalanmış şeyler üzerinde- 'modern çağın hiçbir zaman tikel ayrıntılarını, özgüllüklerini anlamaya tenezzül etmediği' her şey üzerinde yeniden odaklanmayı savunurlar¹⁸⁹.

Rousneau'nun postmodern toplumbilimcilerinin bu yaklaşımını postmodernist yazar eserinde sergiler. Yani Rousnea'nun toplum bilimcileri ve Foucault'un tarihçileri gibi sanat alanının postmodernistleri de kurgularında modernin bir kenara ittiği, kendi mantık çerçeveleri ve dizgelerince uygunsuz buldukları farklı ve ayırık duran her şeye yer vermektedirler. Bunları izlek olarak eserlerinde işlemektedirler.

1.2.11. POSTMODERN OKUR

Yazarın öldüğü düşünülen günümüz sanat anlayışında, okur ön plana çıkmaktadır. Bilgiç eleştirmenlerin meta-anlatılardan, merkezileştirmelerden yola çıkarak eserler üzerinde tipleştirici, sınıflandırıcı, kanalize edici ya da sanatsal ve sanatsal olmayan, iyi kötü ayırımı yaptıkları dönem artık geride kalmıştır. Dilden ve öznenen bağımsız bir çözümlemenin mümkün olmadığı günümüzde metnin oluşum sürecinde okura büyük sorumluluklar düşmektedir.

Gürsel Aytaç, Lesli Fiedler'in *Cross the Boarder-Close the Gap* isimli makalesinde; postmodernizmde *halk yığınlarının söz sahibi olmaya başladığını, Modernizmin Eleştirmenlere tanıdığı ayrıcalığı, unutturma eğiliminde olduğunu*

¹⁸⁹ Emre, a.g.e., s. 190.

belirtir. Doğrudan doğruya sanatla okuyucu-dinleyici-seyirci bağlantısının eleştirmen aracılığına gerek duymadan kurulduğunu savunur¹⁹⁰.

Okur artık metni kuran, metinde yazarın bıraktığı boşlukları dolduran, onu oluşturan ve bulunduğu ‘an’ da metni kendince anlamlandıran bir konum almıştır. *Postyapısalcılara göre, metnin anlam alanı sonsuz bir devinim içindedir; okur ancak metinle karşılaştığı anlam anını dizginleyebilir; o da sonsuzluk anlarından yalnızca biridir*¹⁹¹. Göreceliliğin ve özneliliğin hüküm sürdüğü bir yaklaşımda dolayısıyla binlerce ve hatta milyonlarca farklı anlam ve yorum vardır. Okurun yapması gereken, orada ve o anda kendi anlamını araması ve bulmasıdır. *Bazı okumalar, her zaman diğerlerinden daha inandırıcı görülür, ancak asla söylenecek başka bir şey bırakmayacak kadar inandırıcı değildirler*¹⁹².

Açık yapıtlar, sonu olmayan eserler ve alımlama estetiği modern okuru ön plana çıkarmaktadır. Bu ön plana çıkışın nedenlerinden bir tanesi de, *modernist edebiyatın okuru edilgen durumdan çıkararak, karakter, olay, zaman, ya da mekân ile ilgili karanlık bırakılmış birçok noktayı çözmeye davet etmesidir*¹⁹³. Derrida’nın dil alanında ve Barthes’ın göstergebilim alanında ortaya koyduğu kuramlar da bu yaklaşımı desteklemektedir. Derrida *metnin nasıl okunacağı konusunda okura ağırlık tanırken; okuru ‘kişi’ olarak değil kodların toplandığı, anlam kazandığı bir ‘işlev’ olarak gören* göstergebilimin en büyük temsilcilerinden Barthes, *metnin birliğinin, metnin çıkış noktasında değil, varış noktasında yani okurda olduğunu söylemektedir*¹⁹⁴.

Eleştirel bir eğilim olarak bahsedebileceğimiz postmodernizm, görüldüğü üzere temellerini, karşı olduğu modernizme dayandırmaktadır. Modernizmde Kant ile başladığı söylenen bu eleştirel tavır, Hegel’in diyalektiği, Foucault ve Nietzsche’nin tarih anlayışları ve yine Foucault’un iktidar eleştirisi ile devam etmiştir. Yapısalcıların açtığı yolu ve getirdikleri yeni dil anlayışını eleştiren ve ona yeni boyutlar ekleyen postyapısalcılar da, bu eleştirel sürecin en önemli temsilcileri

¹⁹⁰ Aytac, *Genel Edebiyat Bilimi*, s. 319.

¹⁹¹ Ecevit, a.g.e., s. 79.

¹⁹² Niall Lucy, *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş*, çev. Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003, s. 164.

¹⁹³ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 20.b., İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 240.

¹⁹⁴ Moran, a.g.e., s. 241.

arasına girmiştir. Psikoloji'yi dil ile harmanlayan Lacan'ın görüşleri, Derrida'nın bakış açısıyla kesişmiş ve dil'deki anlamın 'bağlam bağımlısı' bir yapıda karşımıza çıktığı öne sürülmüştür. Wittgenstein ile bir oyuna indirgenen yaşam, Boudrillard'da koskoca bir simülasyona dönüşmüştür. Lyotard, Habermas ve Hussyen gibi teorisyenlerce şiddetli bir şekilde tartışılan postmodernizm, üzerine yürütülen büyük tartışmalara rağmen yoluna devam etmektedir. Şimdilik, ne postmodernizmin sınırlarının ne olduğu, ne de bu tartışmanın sonunun nereye varacağı kesin olarak söylenememektedir.

Söz konusu eleştirel tavır, yani postmodernizm, hayatın her alanında olduğu gibi edebiyata da sirayet etmiş ve bu eğilim doğrultusunda eserler üretilmeye ve eleştiriler yapılmaya başlanmıştır. Bu eserler karşımıza özellikle üstkurmaca, oyunsuluk, ironi, parçalılık, çoğulculuk, modern dizgelerin eleştirisi, bütünlüğün ve mükemmelliğin reddi gibi özelliklerle çıkarken; eleştirel metinlerin ise, daha çok postmodern felsefi eğilim, okur ve metin odaklı eleştirel yaklaşımlar ve postyapısalcı yöntemlerden beslendiği gözlemlenmektedir.

2. BÖLÜM

ORHAN PAMUK’UN “KARA KİTAP” VE UMBERTO ECO’NUN “KRALİÇE LOANA’NIN GİZEMLİ ALEVİ” ADLI ESERLERİNDE POSTMODERN BAĞLAMDA ANLATI TEKNİKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

2.1. ANLATI TEKNİKLERİNİN POSTMODERN YAKLAŞIMDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Tüm anlatıların ortak gayesi bir şeyler anlatmaktır. *Anlatmak* eylemi, anlatı’nın değer sistemine göre seçilen anlatım teknikleri vasıtasıyla gerçekleştirilir. Söz konusu işlemde anlatım teknikleri, iletilen mesajın farklı şekillerde algılanmasına ve anlamlandırılmasına neden olur ve okuru birtakım farklı duygu, düşünce veya inanışlara yönlendirir. Sıradan bir konu farklı anlatım teknikleri ile yoğrulduğunda, alımlayıcıda olağandışı etkiler yaratabilir. Nedir öyleyse anlatım tekniği? *Aradaki renk ve iklim farklılıklarına rağmen, dilin şu veya bu şekilde kullanılışından başka bir şey değildir*¹

Anlatım teknikleri, Şaban Sağlık, Mehmet Tekin, İsmail Çetişli, René Wellek, Wayne Booth, Philip Stevick gibi yazın alanının tanınmış yerli ve yabancı teorisyenlerince farklı şekillerde adlandırılmakta, sınıflandırılmakta, alt başlıklara ayrılmakta ve değerlendirilmektedir. Karşı karşıya kaldığımız bu karmaşa, modernist sistemleştirme ve merkezileştirme yaklaşımının, yazın alanında ürettiği problemli noktalardan birini gözler önüne sermektedir. Nitekim Aytaç da bu konuda benzer ifadeler kullanmaktadır; *20.yüzyılda nesir türünde kat edilen yol az değildir. Hem işlenen konular, hem de anlatım teknikleri öylesine değişmiş, derinleşmiş,*

¹ Tekin, a.g.e., s. 187.

*karmaşıklılaşmıştır ki edebiyat tarihçileri için bu olguyu sistemleştirmek ve kuşbakışı toplamak başlı başına bir problemdir*². Tüm bu karmaşıklıklar, postmodernizmin sözünü ettiği kaotik ortamı çağrıştırmaktadır.

*Postmodern kurmaca, türlerle oynanan bir bilgiçlik oyunu, yüksek sanatın değerleri konusunda bir septsizm ve herhangi bir gerçeklik iddiasının büyümesini bozma ile karakterize edilir*³. Postmodern anlatılarda tür denen kavramdan bahsetmek pek de mümkün değildir. Sanat kavramı tartışmaya açıktır. Üretilenin estetik bir sanat mı, popüler bir anlatı mı, bilimsel bir yazı mı, yoksa sosyal bir araştırma mı olduğu kesin sınırlarla belirlenemez. Çağımız anlatılarının çoğunda sınırlar sürekli ihlal edilmekte; türler birleştirilmekte ya da iç içe geçmekte, eski türler atılmakta ya da dönüştürülmekte, yeni türler yaratılmaktadır. Öyle ki tür kavramının kendisi sorgulanmaktadır⁴. Özetle söylemek gerekirse; *Postmodern düşüncede sınıflandırmaya, tanımlamaya ve sanat/sanat olmayan gibi ayrımlara yer olmadığından postmodern özelliklerden ya da estetikten söz etmek mümkün değildir*⁵

Türlerin iç içe geçtiği, sınıflamaların reddedildiği, tüm özelliklerin ve kuralların yok sayıldığı böyle bir durumda, postmodern anlatı tekniklerinden bahsetmemiz de anlamsız olacaktır. Postmodernizm, kendine özgü dinamiklerle, özellikle de metinlerarasılık düzleminde, tarih boyunca varolagelmiş her türlü anlatım tekniğini, kendi değerleri bağlamında işleyip yeniden sunma hakkını kullanmaktadır. Böylelikle postmodern bağlamda anılan bu tekniklerin, klasik, modernist ya da postmodernist olarak adlandırılması da anlamsızlaşmaktadır. Bu konuyu Sağlık da makalesinde farklı ifadelerle dile getirmektedir;

*Klasizm sonrasında bazı romancıların denedikleri “ bilinç akışı”, “üstkurmaca” ve diğer deneysel anlatım teknikleri, ilk kullanıldıklarında “modern” (en yeni) olarak nitelendirilmiştir. Oysa aynı anlatım teknikleri günümüzde postmodern anlatıların bir niteliği olarak da anılmaktadır*⁶.

² Akt. Zaliha Arı, Ferit Edgü'nün Romanlarında Anlatım Teknikleri, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2008, s. 88.

³ Maggie Humm, *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, ed. Gönül Bakay, Say Yayınları, İstanbul 2002, s. 224.

⁴ Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 11.b., İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 33.

⁵ Doltaş, a.g.e., s. 30.

⁶ Sağlık, a.g.m., s. 307.

O halde anlatım tekniklerini, klasik, romantik, modern, postmodern diye sınıflandırmak yerine, kullanıldıkları anlatıdaki bağlama göre değerlendirmek en doğrusu olacaktır. Diğer bir ifadeyle, bir anlatım tekniğinin, modern mi yoksa postmodern mi olduğu sınıflama düzleminde değil; söz konusu tekniğin eserde incelenirken kullanıldığı bağlam, bu teknikle üretilen kurgusal yapı ve anlam aktarımına göre değerlendirilmesi daha uygun olacaktır. Dolayısıyla biz de çalışmamızda, postmodern anlatım tekniği diye bir sınıflandırmanın olamayacağını söylemekteyiz. Yazın tarihi boyunca üretilen tüm anlatım tekniklerinin postmodern bağlamda değerlendirilebileceğini göstermeye ve onlara katılmış veya onlarla oluşturulmuş postmodern özellik ve etkileri gözler önüne sermeye çalışacağız.

2.1.1. TASVİR

Kara Kitap birinci boyutta Galip'in, çocukluk aşkı, arkadaşı, amcasının kızı, sevgilisi ve kayıp karısı Rüya'yı karlı bir kış günü İstanbul'da aramaya [başlamasının hikâyesini anlatır]. *Çocukluğundan beri yazılarını hayranlıkla okuduğu yakın akrabası gazeteci Celâl'in köşe yazıları, bu arayışta ona işaretler yollayacak ve eşlik edecektir. [Anlatı okura], bir yandan her bacası, her sokağı, her insanı başka bir esrarlı âlemin işaretine dönüşen İstanbul'da Galip'in araştırmalarını ve karşılaştığı kişileri sunarken, bir yandan da [onu] bu araştırmaları değişik işaretler ve tuhaf hikâyelerle tamamlayan Celâl'in köşe yazılarıyla [buluşturur]. Eski cellâtların hikâyelerinden Boğaz'ın sularının çekileceği felaket günlerine, kılık değiştiren paşalardan kültür tarihimizden kalmış esrarlı cinayetlere, karlı gecenin aşk hikâyelerinden yüzlerimizin üzerindeki anlamların sırlarına, İstanbul'un ücra ve karanlık köşelerinden gülünç ve tuhaf kişilerine, yakın tarihimizden günlük hayatımızın unutulmuş ve şaşırtıcı ayrıntılarına kadar uzanan bu araştırma, Galip'i hem kayıp karısına hem de hayatımızın içine gömüldüğü kayıp esrara doğru çek[mektedir]⁷.*

⁷ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, 37.b., İletişim yayınları, İstanbul 2010, s. (arka kapak)

Kara Kitap, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaya⁸ yarayan bir teknikle açılır; Tasvir. Anlatıcı, anlatının en önemli üç kişisinden de bir çırpıda bahseden bir giriş yapar;

Yatağın başından ucuna kadar uzanan mavi damalı yorganın engebeleri, gölgeli vadileri ve mavi yumuşak tepeleriyle örtülü tatlı ve ılık karanlıkta Rüya yüzükoyun uzanmış uyuyordu. Dışarıdan kış sabahının ilk sesleri geliyordu: Tek tük geçen arabalar ve eski otobüsler, poğaçacıyla işbirliği eden salepçinin kaldırma konup kalkan güğümleri ve dolmuş durağının değnekçisinin düdüğü. Odada, lacivert perdelerin soldurduğu kurşuni bir kış ışığı vardı. Uyku mahmurluğuyla Galip, karısının mavi yorgandan dışarı uzanan başına baktı: Rüya'nın çenesi yastığın kuştüyüne gömülmüştü. Alnının eğiminde, o sırada aklının içinde olup biten harika şeyleri insana korkuyla merak ettiren gerçekdışı bir yan vardı. "Hafıza," diye yazmıştı bir köşe yazısında Celal, "bir bahçedir." "Rüya'nın bahçeleri, Rüya'nın bahçeleri..." diye düşünmüştü o zamanlar Galip, "düşünme, düşünme, kıskanırsın!" Ama galip karısının alnına bakarak düşündü⁹.

Anlatılarda bir olayı; kişi, çevre, zaman göstererek anlatma(ya)¹⁰ yarayan tasvir tekniği, 'Kara Kitap'ta ne ünlü Fransız yazar Balzac'ın 'Le Père Goriot'unun açılışında sayfalar boyunca anlattığı 'Madame Vaoquer' ve konağı 'La maison Vauquer'¹¹'in bitmek bilmez realist betimlemelerine; ne Flaubert'in 'Madame Bovary'¹²'sinin realist tasvirlerine; ne de Émile Zola'nın 'Nana'¹³'sındaki natüralist tasvirlerle¹⁴ benzemektedir.

⁸ Tekin, a.g.e., s. 200.

⁹ Pamuk, a.g.e., s. 11

¹⁰ Tekin, a.g.e., s. 199.

¹¹ Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Brodard et Taupin, Paris 1972, s. 5.

¹² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Brodard et Taupin, Paris 1961, s. 15.

¹³ Émile Zola, *Germinal*, Brodard et Taupin, Paris 1963, s. 7.

¹⁴ **Tasvirin gelişim süreci (romantik, realist ve natüralist tasvir):** [...] sanatta, özel anlamda romanda, tasvirin, bir estetik değer olarak ve bilinçli bir tercihle kullanılması, romantik döneme tesadüf eder. Romantiklerin uygulamalarıyla, klasik akımda 'insan tabiatını esas alan anlayış' büyük ölçüde terk edilir; bunun yerine, bildiğimiz, gördüğümüz, seyrettiğimiz tabiat ve tabiat güzellikleri anlatılır. Bir anlamda klasik akıma tepki olarak doğan ve kısa sürede hayli kabul gören bu anlayışla sanat ve edebiyat yeni bir boyut kazanır: Romantiklerin çabalarıyla dağın, gölün, çiçeğin, rüzgârın, ağacın, renklerin güzellik ve büyüğü edebiyata taşınır; edebiyat dünyası, alabildiğine zenginleşir. 18. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren gündeme gelen bu anlayış, romantikler tarafından geliştirilerek realistlere devredilir. Realistler ve ardından natüralistlerin yaklaşımıyla tasvir yöntemi yeni bir anlayışla uygulanır: Romantiklerin, ruha ve göze hitabeden örnekleri (estetik yaşantı elde etmek

Anlatının giriş paragrafı sanki farklı dünyaları betimler gibidir. Paragrafın uzun ilk tümcesinin tonu, okurda, harikalar âleminde bir serüvene katılacağı izlenimi uyandırır. *Gölgeli vadiler, mavi yumuşak tepeler ve ılık karanlık* ifadeleri bu büyüdü atmosfere davet eder bizi. Büyüdü dünyanın başkahramanı Rüya'dır. Daha anlatının başında, bu karaktere verilen '*Rüya*' ismi, onun rüyalar âleminde yaşayacağı, yani anlatı boyunca varlık ile yokluk arasında bir sanrı olarak gözükceğinin ipuçlarını verir gibidir. Rüya ile ilgili bu tasvirde verilen tek bilgi yüzükoyun yattığıdır.

*Bölümün ilk tümcesinin yatak, mavi damalı yorgan, gölgeli vadiler, yumuşak tepeler, tatlı ve ılık karanlık, uyumak gibi sözcüklerle (imgelerle) yarattığı düşü atmosfer ikinci tümce ile hemen dengelenir*¹⁵. İkinci tümce '*Dışarıdan*' kelimesi ile başlayarak bizi bu büyüdü atmosferin hemen dışarısına çıkarır. Dışarı'nın kapıları bizi *yumuşaklıktan, tatlılıktan ve ılıklıktan uzak, gerçekçi, çetin yaşam koşullarıyla bezenmiş bir dünyaya sevk eder. Bir kış sabahıdır. Uzun uzadıya anlatılmayan bu kış sabahının karakteri, tek tük geçen arabalar, eski otobüsler, kaldırıma konup kalkan güğümler* (ve onların çıkardığı metal sesler) *değnekçinin düdüğünden* çıkan kulakları rahatsız eden ses ile verilmeye çalışılır; kış huzursuzluk getirecektir. Odanın içerisinde kurşuni bir kış ışığı vardır. Anlatının başkişisi Galip, odanın orta yerinde, kışın soğuk ve ürpertici fırtınalarına maruz kalacağı benzer. Fakat Galiple ilgili de pek fazla şey öğrenemeyiz bu betimlemeden. Bilinen tek şey gerçek diye tanımlayabileceğimiz bu dünyanın rahatsız edici kışına maruz kaldığıdır. Rüya ise,

amacıyla asıl olanı farklı bir boyuta taşıyan tasvir uygulamaları), realistlerin kabulüyle yeniden asıl olana irca edilir; değiştirmek yerine, 'olduğu gibi' yansıtmak asıl gaye olur. Şöyle ki: 19. yüzyılda, realistler ve –özellikle- natüralistlerin tasvire verdikleri önemin altını çizmek gerekir. Realistler, anlatılacak olaya, çizilecek kişiye veyahut anlatıya egemen olacak atmosfere gerçekçi bir nitelik kazandırmak için tasvire başvururlar. Onlar için tasvir bir bakıma araçtır: Tiyatroda dekorun, oyuna katkısı ne ise, tasvirin anlatıya da o yönde katkıda bulunmasını isterler. Doğrusu, bu isteklerini hararetle uygularlar ve bunda da bir hayli başarılı olurlar. Sonuçta, renk ve çizgilerin beslediği ayrıntılar çağdaş romana taşınır ve anlatı yeni bir boyut kazanır. (...) Natüralistler, bu konuda bir adım daha ileri giderek çevreye, 'belgesel' ve dolayısıyla daha 'işlevsel' bir boyut kazandırırılar. Onlar, çevreyi salt olayların geçtiği bir dekor olarak görmezler (*realistler gibi*) Aynı zamanda çevrenin, olaylar ve karakterler üzerinde etkili (değitirici, yönlendirici) bir ağırlığa sahip olduğunu savunurlar. Hal böyle olunca tasvire, sadece 'estetik' hava elde etmek yahut anlatıya doğallık kazandırmak amacıyla gidilmez. Zola'nın deyişle: "Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir" yapılmaz. Bu tasvir anlayışıyla natüralistler, ayrıntılara, realistlerden daha fazla ağırlık ve önem verirler ve bu yolla, anlatılanların gerçeğe daha yakın olacağını savunurlar. (Daha geniş bilgi için bkz. Tekin, a.g.e., s. 199-223.)

¹⁵ Kemal Atakay, "Kara Kitap'ın Sırrı", *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, 2.b., der. Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 39.

çenesi *yastığın kuştüyünde*, aklından geçen *harika şeylerle gerçekdışı* bir uzamda yaşamaktadır.

Anlatının üçüncü önemli karakteri Celal, sadece köşe yazısı yazdığından bahsedilerek katılmıştır bu tasvir bölümüne. Geleneksel anlatıların, karakterleri fiziksel ve ruhsal tüm ayrıntıları ile anlatma çabasının tam aksine, *Kara Kitap*'ın bu bölümünde, anlatı kişilerinin sadece isimlerinden bahsedilen bir tasvir yöntemi kullanılmaktadır. Kahramanların kimlikleri ve hatta varlıkları belirsizdir. Kurgusal dünyada varlıkları isimleriyle belirtilmiştir. Geleneksel romanda kullanılan tasvirlerin bireye sunduğu avantajlardan ve özelliklerden pek de haberli gözükmemektedirler.

Bu anlatıda dışarıda bulunan gerçek dünyanın nesnelere de herhangi bir anlam yüklenmemiştir. Nesnelere başına, olumlu ya da olumsuz algılanmalarını sağlayacak herhangi bir sıfat eklenmemiştir. Tüm nesnelere kendi hallerinde, öznelerin bakışı altında biçimlenecek görünüm ve algılanımlarına razı olarak, öylece beklemektedirler. Modern zamanlarda, *romanda Balzac'la büyük bir önem kazanan nesne, bize bütün bir geçmiş, sosyal yapıyı ya da bir kaderi yansıtırken*¹⁶ burada, öznelerin her an değişen bakış açılarının egemenliğindedirler. Nesnelere, işlevleri ve anlamları okur tarafından kurgunun içerisindeki diğer elemanlarla birlikte değerlendirilip yorumlansın diye, anlatının içerisinde objektif olarak sıralanmışlardır.

Kara Kitap'ta tasvirler geleneksel roman anlayışının aksine anlatıya yedirilerek verilmektedir. Yeri geldiğinde, olay kurgulanırken veya karakterin belli bir özelliğine dikkat çekilmek istendiğinde, çok fazla detaylı olmamak koşuluyla birtakım betimlemeler ve hatırlatmalar, hikâyenin içine serpiştirilen tasvir parçacıklarıyla sunulmaktadır. Postmodern anlatılarda tasvirler, *ne realistler gibi dekor olsun, zevk olsun veya sanatkâr yeteneğini konuşturursun* diye yer verilir; *ne de natüralistler gibi romanların gerçeğe daha yakın olması amacıyla, belgesel özelliklerine büründürülmüş*¹⁷ bir şekilde sunulur;

Onlar tasviri, anlatılardan bağımsız ve statik olarak uygulamamışlardır.

Tasviriden gerektiği yerde ve gerektiği kadar yararlanmışlardır. Onlarda tasvir,

¹⁶ Galip Baldıran, *Alain-Robbe Grillet ve Yeni Roman*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya 2002, s. 20.

¹⁷ Tekin, a.g.e., s. 202.

*olayların (daha doğrusu anlatının) bir parçası gibi görülmüş ve tasvirler, anlatılanları somutlaştırmaktan çok sezdirmek için yapılmıştır*¹⁸.

Kara Kitap anlatısı, nesnelerin art arda dizildiği, anlamın okurun sezgisine bırakıldığı bu tür tasvirlerle doludur. Tasvirler adeta anlatının içine nakşedilmiştir. On birinci bölümde, Celal'in çalıştığı gazeteyi terk eden Galip'in, dolaştığı anlatılan satırlarda, kafasında olayların düğümlerini çözmeye çalışan bin bir türlü düşünceyle girdiği sokaklar sıralanmaktadır;

*Atatürk Bulvarı'nı koşarak geçerken, hızlı daha da hızlı yürürse şehrin kendisine sunduğu işaretleri, resimleri ve harfler görmek istediği gibi, bir esrarın parçası olarak değil, oldukları gibi göreceğine bir kere daha karar verdi. Hızla tezgâhçılar sokağına girdi, Keresteciler Sokağı'na geçti ve uzun bir süre sokak adlarına bakmadan yürüdü. Ahşap evler arasına bitişik nizam yapılmış, balkon demirleri paslanmış döküntü apartmanlar, uzun burunlu 1950 model kamyonlar, çocukların oynadığı araba tekerlekleri, eğrilmiş elektrik direkleri, kazılıp kaldırılmış kaldırımlar, çöp tenekelerini karıştıran kediler, pencerelerde sigara içen başörtülü ihtiyar kadınlar, seyyar yoğurtçular, lağımçılar, yorgancılar gördü*¹⁹.

Tasvir hâkim anlatıcı tarafından sunularak okuru etki altına almak ister. Sanki anlatıcı araya girerek Galip'in düşünceleri üzerinden anlatının üst-kurmaca oyununda okurla oynamaktadır. *Şehrin sunduğu işaretleri* okurun da Galip gibi yorumlamasını istemektedir. Nesnelere oldukları yerde oldukları gibi durmaktadır. Hiçbir bakış açısı tarafından şekillendirilmek istenmeyen nesnelere, okurun kendi dimağında oluşturduğu *Kara Kitap* kurgusunda yapılanmayı beklemektedirler.

Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi adlı eser de *Kara Kitap*'taki tasvirlerle benzer bir teknikle açılmaktadır. Anlatıda, bir gün gözünü hastanede açan anlatıcı hiçbir şey hatırlamamaktadır. Ne ailesini, ne geçmişini, ne de kendisini. Fakat okudukları tamamen aklında, şiirler ezberinde, şarkılar dilindedir. *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi* antika kitaplarla uğraşan bir entelektüelin sisli dünyasını ve bu dünyada kaybettiği belleğini geri kazanma yolculuğunu anlatır. Çizgi romanlar, oyuncaklar, 30'lu yılların gazeteleri, okul defterleri, plaklar, pullar, dua kitapları bu sisli dünyada kahramanımıza hafızasını bulmakta yardım etmekte ve bir ulusun

¹⁸ Tekin, a.g.e., s. 204.

¹⁹ Pamuk, *Kara Kitap*, s. 330.

tarihinden kesitleri okurla buluşturmaktadır. Metinde bir adamın belleğinin yitip gittiği yerde, bir ulusun belleği canlandırılır. Anlatı bu belleği canlandırırken zengin bir görsel materyal seçkisi sunarak resimli bir roman havasına büründürülür²⁰.

“*Adımız ne peki?*”, “*Bir dakika, dilimin ucunda.*”, diyalogu ile başlayan anlatı, *Her şey böyle başladı*, diyerek, okuru eğlenceli ve heyecanlı bir öyküye davet eder. Ardından anlatıcı aşağıdaki alıntıda görüldüğü gibi gerçekdışı bir dünyanın tasvirini yapar;

*Sanki derin bir uykudan uyanmıştım, ama hala sütümsü bir grilikte sallanıyordum. Ya da henüz uyanmamış, rüya görüyordum. Tuhaf bir rüyaydı, görüntü yok, ama ses vardı. Sanki gözüm görmüyor da, neler görmem gerektiğini söyleyen sesler duyuyordum. Ve bu sesler bana, kanallar boyunca manzarayı bozan dumanlar dışında henüz hiçbir şey görmediğimi söylüyorlardı. Brugge, demiştim kendi kendime, Brugge'deydim, hiç ölü kent Brugge'ye gitmiş miydim?*²¹

Bu anlatı da, tıpkı *Kara Kitap*'ta olduğu gibi farklı bir dünya'ya ‘rüya’ âlemine gönderme yaparak başlamaktadır. Olayları birinci tekil kişi ağzından aktaran anlatıcı, içinde bulunduğu dünyayı rüya âlemine ait özelliklerle tasvir etmektedir. *Derin bir uykudan* uyanarak gerçekliğe adım attığını söylemeye çalışan anlatıcı, hala *sütümsü bir grilikte* sallandığından bahsetmektedir. Yani gerçek dünyaya gireceğini haber verse bile, bu gerçek dünya, bizlerin tanıdığı, bilindik dünyanın ötesinde bir uzam olacaktır. Bahsi geçen hikâyeye, anlatı kişinin o andan itibaren yaşayacaklarını anlatacağına göre, bu uzam söz konusu kişilerin yaşayacağı metinsel uzam, *KLGA*²²'nin kurgusal dünyası olacaktır. *Sütümsü bir grilikte*, yoğun bir *sis* tabakası ile kaplı olan bu ortam, okura, hem anlatıcının birtakım özelliklerinin sisler içinde belirsiz olduğunu, hem de söz konusu kurgunun ve bu kurgunun elemanlarının belirsizliğini sezdirmeye çalışmaktadır. Mekân, anlatıcının cümlelerinde kayganlaşmış ve belirsizleşmiştir. Gerçeklik, kelimelerin hâkimiyetinde kurgusal bir

²⁰ Paragraf Doğan kitap yayınlarının sitesinden alınarak tarafımızdan değiştirilerek aktarılmıştır. (Çevirimiçi),

<http://www.dogankitap.com.tr/kitap/Krali%C3%A7e+Loana%E2%80%99n%C4%B1n+Gizemli+Alevi-727>, 12 Mart 2013.

²¹ Umberto Eco, *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi*, çev. Şemsa Gezgin, Doğan Kitap, İstanbul 2005, s. 9.

²² Kısaltma; *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi*

oyuncağın parçalarına dönüşmüştür. Bu andan sonra gerçek olan tek şey kelimelerle üretilen bu kurgusal dünyanın hiper-gerçek uzamında yaşananlardır.

Nitekim anlatıcı, eserin sonunda, aktarılan bu anlatının gerçek bir öykü mü, bir rüya mı, yoksa bir sanrı mı olduğunun, kendisi de farkında olmadığını açıklamaktadır. Yarı bir baygınlık halinde öyküsüne başlayan anlatıcı, yine farklı bir baygınlık halinde eserini noktalamaktadır. Eserin sonunda, aktarılan öykülerin ne kadarının gerçek ne kadarının kurmaca olduğu, kocaman bir soru işareti olarak ortada bırakılmaktadır;

Ama bu uyku sırasında hatırladığım her şeyin gerçekten olduğunu kim bilebilir? Belki annem ile babamın yüzleri öyle değildi, Doktor Osimo diye biri yoktu, Melek Ayı da yoktu, Vallone'daki geceyi asla yaşamadım. Daha da kötüsü, bir hastane de uyandığımı, hafızamı yitirdiğimi, Paola adında bir karım, iki kızım ve üç torunum olduğunu da hayal ettim. Ben asla hafızamı yitirmedim, ben başkasıyım – kim olduğumu Tanrı bilir – başına gelen bir aksilik yüzünden bu durumda (koma ya da belirsiz) olan biriyim ve gerisi sadece bir göz aldanması, sisten çıkan şekillerdi²³.

Görüldüğü üzere alıntıda anlatıcı, her şeyin bir kurgu, hayal ürünü olabileceğinin altını ısrarla çizmektedir. Bunlar, okuru, içerisindeki metinlerarası keşmekeş'in içine sürüklemeyen önce ona seslendiği son satırlardır. Eserin başında sezdirilmeye çalışılan belirsiz ve kaygan bu kaotik ortamın varlığından, eserin sonunda net bir biçimde bahsedilmektedir. Fakat netlik keşmekeş'in yalnızca varlığı ile ilgilidir. Yoksa onun ne olduğu konusunda herhangi bir kesin ifadeye başvurulmamaktadır. Tüm bu olayların yorumlanması ve anlamlandırılması okura bırakılmaktadır. Postmodern okur, yazarın ölümünün ardından okuma edimi görevini yerine getirmeye davet edilmektedir.

Anlatıcı eserin farklı yerlerinde tasvir tekniğini tekrar tekrar kullanmaktadır. Örneğin bir bölümde otobiyografik (kendi yaşadığı olaylara ait) hafızasını kaybeden bir adamın yaşadığı şehri tasvir etmektedir;

“Milano'yu tanıdın mı?”

²³ Eco, a.g.e., s. 404.

“Daha önce hiç görmedim.” Ama meydana geldiğimizde şöyle dedim:
 “Sforzesco Şatosu. Sonra Katedral var. Ve Cenacolo ile Brera resim Galerisi.”

“Peki ya Venedik’te?”

“Venedik’te Büyük kanal ve Rialto Köprüsü, San Marco Meydanı ve gondollar var. Şehir rehberinde yazan her şeyi bilirim. Belki de Venedik’e hiç gitmemişimdir, otuz yıldır Milano’da yaşıyorum, ama Milano benim için Venedik gibi. Ya da Viyana gibi: Sanat Tarihi Müzesi, **Üçüncü Adam**²⁴, Harry Lime Prater Dönmedolabı’nın üzerinde İsviçrelilerin guguklu saati keşfettiklerini söylüyor. Yalan söylüyordu: guguklu saat Bavyeralıdır.”²⁵

Alıntıda yer alan, birbiri ardına dizilmiş yapı isimleri, *Kara Kitap*’ta Galip’in, zaman zaman içerisinde dolaştığı sokaklar hakkında yaptığı tasvirleri hatırlatmaktadır. *Atatürk* sokağından, *Tezgâhçılar* sokağına oradan *Keresteciler* sokağına geçen Galip gibi, *KLGA*’nin anlatıcısı Yambo da şehrin sokaklarından geçerken onlara yabancı bir halde, bu eserleri sadece isimleri ve sıraları ile hatırlamaktadır. Galip de, Yambo da okura, modern kentlerin *Panaptikon Kuleleri*yle yönlendirilen, kendine ve dış dünyaya yabancılaşmış bireylerini anımsatmaktadır. Üzerinde gezdikleri sokaklar ve yerler, Faucoult’un *Panaptikon Kuleleri* mantığıyla, bireyin kendi kendisini denetlemek için kurgulanmış düzenli modern mekanizmalar gibidir. Bu mekanizmalar bireyleri yönlendirmekte, onları öznel seçimlerden ve davranışlardan uzak tutmaktadır. İnsanlar toplumsalın oluşturduğu kültürel yapı tarafından bilgi bombardımanına tutulurken, otobiyografik hafızalarını bilinçaltına bastırdıkları için kendi kendilerince bir karara varamamakta, toplumsalın düzeninde onun gösterdiği sokak başlarına yönelmekte, herkesin girdiği çıkmaz sokaklarda kısılmaktadırlar. Artık Lacan’ın *imgesel dönemi* tarihe karışmış ve insanlık *simgesel* bir *dönemin* boyunduruğunda yaşamaktadır. Nitekim Yambo’da bir kaza ile otobiyografik hafızasını kaybetmiş, yani *imgesel dönemi* bilinçaltına atmıştır. Kültürel/anlamsal hafızası ile baş başa kalan Yambo, *simgesel dönemin* anlatılarının sisteki aydınlığında yaşamla mücadele etmek zorunda kalmıştır.

Tüm bunların ötesinde, *KLGA* adlı eserde, özellikle *Kâğıttan Bir Hafıza* başlıklı bölümde tasvirin yeni bir kullanım şekli belirmektedir. Anlatıcımız Yambo

²⁴ Alıntımızdaki koyu karakterli kelimeler eserde italik karakterlerle verilmektedir.

²⁵ Eco, a.g.e., s. 34.

çocukluğunun geçtiği yerleri ve ülkesinin savaş yıllarında yaşadığı olayların tarihini tasvirlerle anlatan resimli bir ansiklopedi şeklinde sunmaktadır. Birinci bölümden bu özelliği ile ayrılan bölüm okurda bir kopukluk hissi uyandırmaktadır. Dahası söz konusu farklılık ve kopukluk anlatım teknikleri, dil ve üslup özelliklerinde de yoğun bir şekilde belirginleşmektedir. Yambo'nun yemek yemesi, yatıp uyuması, çatıya çıkması, aşağı inmesi, bahçede dolanması ve kitap okuması dışında bir olay anlatmayan yaklaşık iki yüz on sayfalık bu bölüm, II. Dünya Savaşı yıllarına ait yüzlerce nesne ve kitabın resmini, tasvirini ve onlarca öyküyü okurun gözünün önüne getirmektedir.

Yapılan tasvirlerin en önemli özelliği, birçoğunun resimlerle desteklenmiş olmalarıdır. Sigara kutularından, kadın dergilerine birçok şeyi resimleriyle beraber sunan anlatıcı, o yıllarda çıkmış tüm yazılı basın eserlerini, radyolarda ve pikaplarda çalan şarkıları metinlerarası bir boyutta ilmek ilmek eserine işlemektedir. Bu tekniğin kullanılmasıyla gözler önüne serilen tarih, modern yaklaşımın anlattığı, iktidarların kaleminden çıkan tarih anlayışına uzak düşmektedir. *KLGA*'de tüm tasvirler savaş yıllarını yaşamış bir çocuğun öznel bakış açısından verilmektedir; Yambo, Nietzscheci bir tarih anlayışıyla, bugününü anlamlandırmak ve kaybettiği hafızasını yerine getirmek için, araştırmaya *şimdiyle başlar, belli bir ayrıma varana dek zamanda geriye doğru gider. Sonra ayrımın yarattığı dönüşümün izini sürerek tekrar ileriye doğru yönelir. Bu sırada bağlantılar kadar kopuklukları da korumaya özen gösterir*²⁶. Bir anlamda Faucoult'un '*Soykütüksel Çözümleme*' yöntemini kullanmaktadır. Tarih, geçmiş iktidarların tarih yazıcılarının göz ardı ettiği kalıntılarla Yambo'nun usunda yeniden uyanmakta, onun ansiklopedik anlatısında metinleşmektedir; İktidarların, hâkimiyetlerini korumak amacıyla '*güç*' ile yazdırdıkları tarih değildir söz konusu olan. Burada, Yambo'nun soykütüksel çözümlemesi vardır. Yambo anlatısında, *tarihin göz ardı etmiş olduğu bir dizi görüngenü eşliğinde, görülmeye değer olaylardan ayıklanarak dışlanan tek tek olaylara döner, onları canlandırıp korumaya çalışır*.²⁷ Anlatıcı için '*Soykütüksel Çözümleme*' bir anlamda bu bilgilerin ayaklanması ve tarihe karşı başkaldırısıdır;²⁸

²⁶ Sarup, a.g.e., s. 91.

²⁷ Sarup, a.g.e., s. 92.

²⁸ Sarup, a.g.e., s. 92.

Tarihin yapı-bozumudur. Bu yapı-bozumda, savaşa davet edilen çocukların düşünceleri Yambo'nun gözünden anlatılmaktadır;

Bir saatlik bir dinlenmeden sonra, aklım kahramanlık, saldırganlık ve ölüme teşvik, Duçe'ye, uğruna can vermeye kadar, varan sadakat yeminleriyle dolu cümlelerle karışmıştı. Vesta ateşi tapınaktan taşıyor kanatları ve alevleriyle gençlik ilerliyor güçlü gençlik Romalı tutkusuyla çarpışacak boş verdik bir gün mahpusa boş verdik kötü yazgıya şimdi ölüme meydan okuyan bu güçlü insanları yetiştirmek için dünya bilir kara gömleğin savaşmak için, Duçe ve İmparatorluk uğruna ölmek için giyildiğini heyya heyya hey selam sana ey İmparator Kral yeni yasa getirdi Duçe dünyaya yeni imparatorluk Roma'ya sevgili Virginia ben gidiyorum Habeşistan'a döneceğim yakında ekvator göğü altında açan güzel bir çiçek yollayacağım Afrika'dan sana Nice Savoia Korsika güzel Malta Romalıların kalesi Tunus bizim kıyılar dağlar ve denizler özgürlük derler²⁹.

Bölüm boyunca savaş yıllarına ait nesnelere ve eserlerin tasvirleri birbiri ardına sıralanmaktadır. Okuyucu, o yılların milli bir kültür yaratma, bu kültürü aktarma ve beyin yıkama propagandalarına maruz bırakılmaktadır. Bu kültür bombardımanı altında kendi durumunu ve düşüncelerini yukarıda verilen alıntıda gibi açıklayan anlatıcı, paragrafın sonuna doğru yarattığı bilinç akışı tekniği ile okuru eserin dışına atacak bir ortam yaratmaktadır. Böylece okur yazılanları tekrar bir gözden geçirecek ve aktarılan tüm bu öykü ve olaylara başka bir gözle bakmaya çalışacaktır.

2.1.2. ÖZETLEME

Özet, *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi* adlı eserde yoğun bir şekilde kullanılan, önemli bir anlatım tekniğidir. *Verilecek bilgi ile yapılacak tanıtmanın özet halinde sunulması*³⁰ olarak tanımlanabilen bu teknik, *KLGA*'de, eski kullanım özellikleriyle değil, değişik varyasyonlarda, farklı amaçlarla kullanılmaktadır.

²⁹ Eco, a.g.e., s. 172.

³⁰ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, 9.b., Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011, s. 230.

Anlatının en önemli kişisi Yambo, hafızasını kaybetmiş, kendi tecrübelerine ait olmayan *kültürel/metinsel* bir hafıza ile donatılmış bir haldedir. Komada olan Yambo, hikâyenin başında, doktoruyla yaptığı konuşmalarda, ona sorulan sorulara bu hafızasından yararlanarak yanıt vermektedir. Biraz sonra karısının onu görmeye geleceğini söyleyen doktora, ya onu bir şapkaya benzetirsem diyerek Oliver Sacks'ın *The man Who Mistook His Wife For a Hat*³¹'ine gönderme yaparken, kendisinin ise Giambattista Bodoni yerine Napolyon da olabileceğinden bahsetmektedir;

Şimdi hafızam dağların ve vadilerin arasında, uçsuz bucaksız ufukta bir planör gibi uçuyordu. "Giambattista Bodoni ünlü bir matbaacıydı. Ama ben o değilim, bundan eminim. Ben Napolyon da olabilirim, Bodoni olmakla aynı şey."

"Neden Napolyon dediniz?"

"Çünkü Bodoni, aşağı yukarı Napolyon dönemindeydi, Napolyon Bonaparte, Korsika'da doğdu, birinci konsül, Joséphine'le evlendi, imparator oldu, Avrupa'nın yarısını fethetti, Waterloo'da yenildi, 5 Mayıs 1821'de Saint Helena'da öldü, hareketsiz olduğundan"³².

"Yanınıza bir ansiklopediyle gelmem gerekiyor; anladığım kadarıyla çok şey hatırlıyorsunuz, ama kim olduğunuzu hatırlamıyorsunuz."³³

Yoğun bir şekilde metinlerarası diyaloglaşmalara sahne olan *KLGA*, anlatının ilk başlarından itibaren kitabın bir ansiklopediye dönüşeceğini gözler önüne sermektedir. Bir nevi leitmotiv olarak kullanılan *ansiklopedi* terimi, alıntıda görüldüğü üzere, doktorun ifadelerinde kendine bir yer edinmekte ve okurun anlatıyı ansiklopedik roman bağlamında okumasını salık vermektedir. İleriki sayfalarda bu bağlamda yapılan uygulamalar bu tezi doğrular görünmektedir; yüzlerce yazardan, tarihin önemli kişilerinden ve onların eserlerinden binlerce alıntıyla dolu, ansiklopedik bir roman kurgulanmaktadır. Eserde bu alıntılar değiştirilerek verilmek yerine, ansiklopedi formatında, olduğu gibi aktarılır. Bu bağlamda *KLGA*, postmodern anlatılarda türler arası sınırların nasıl kaldırıldığının güzel bir örneğini sunar. Değişik türlerin, farklı anlatım tekniklerinin, üslupların ve şivelerin girift bir

³¹ Bkz. Oliver Sacks, *The Man Who Mistook His Wife For a Hat*, (e-book), Summit Boks, New York 1985, (Çevirimiçi), <http://robinlea.com/pub/wife-hat.pdf>, 22 Mart 2013.

³² Alıntımızda koyu karakterlerle verilen kelimeler eserde italik karakterlerle verilmektedir.

³³ Eco, a.g.e., s. 13.

şekilde verildiği metin adeta, her sayfasına farklı eğlencelerin sığdırıldığı karnavalesk bir romana dönüşür.

Napolyon'u anlatan alıntıdaki satırlar, söz konusu bu yazın ve tarih ansiklopedisinin açık bir örneğini teşkil etmektedir. Napolyon'un kişiliği okura ansiklopedik cümlelerle özetlenir. Tamamı ya da bir bölümü gerçek bir ansiklopedide bulunması muhtemel bu cümleler, anlatının kurgusunda onlara yeni bir bağlam sunularak değerlendirilmiştir. Metinlerarası bir bağlam değişikliği ile esere alınan bu özet bölümü, postmodern anlatılara önemli bir örnek oluşturmaktadır.

Anlatının değişik kısımlarında özet tekniği çoğulcu bir yaklaşımla farklı amaçlarla işleve sokulmaktadır. Bazı bölümlerde, *hikâye için gerekli, fakat üzerinde durmaya değmeyen roman unsurlarını*³⁴ vermek için kullanılan yöntem, diğer bazı bölümlerde, bir *karakterin geçmişi*ni kısaca³⁵ okura iletmek için kullanılır;

“Otuz beş. Torino’da üniversitede tanıştık. Sen mezun olmak üzereydin, bense Palazzo Campana’nın koridorlarında yolunu kaybetmiş, toy bir öğrenciydim. Sana bir dersliğin yerini sordum, sende hemen kancayı takıp korumasız bir liseliyi baştan çıkardın. Sonra, o bu derken, ben çok gençtim, sen üç yıl yurtdışına gittin. Ardından denemek için birlikte yaşamaya başladık, hamile kaldım ve evlendik, çünkü sen centilmensindir. Yok, özür dilerim, birbirimizi seviyorduk da, gerçekten, hem baba olmak da istiyordun. Ha gayret, baba, sana her şeyi hatırlatacağım, göreceksin.”³⁶

Kara Kitap’ta olduğu gibi, *KLGA*’de de anlatı kişileri önce belirli özellikleri ile yansıtılır. Söz konusu kişilerin özellikleri tanıtılmadan önce, okurda onlar hakkında bir merak uyandırılır. Daha sonra gerekli bilgiler anlatının içerisine yedirilerek verilir. Postmodern anlatılarda kişiler hakkındaki bu bilgiler çoğulcu bir yaklaşımla değişik anlatı tekniklerine başvurularak aktarılır. Bu tasvirler ve portreler, *Kara Kitap*’ta da, *KLGA* adlı eserde de özet-geriye dönüş tekniği, geriye dönüş-gösterme veya geriye dönüş-anlatma gibi farklı anlatım tekniklerinin harmanlanması ile sunulmaktadır. Böylece anlatı monotonluktan, söz konusu öykü de sadece belirli

³⁴ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, 3.b., çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 49.

³⁵ Stevick, a.g.e., s. 51.

³⁶ Eco, a.g.e., s. 22.

anlatım tekniğinin boyunduruğu altında, anlam ve biçem yönünden sınırlandırılmaktan kurtulmaktadır.

2.1.3. MEKTUP

Hem bir tür adı hem de anlatım biçimi ³⁷*olan mektup (bir açıdan bakıldığında) özü gereği mahremdir; kişiye özgü duygu ve düşünceleri yansıtır.*³⁸ Fakat eski bir yazı türü olan mektup, sadece kişisel meselelerin anlatıldığı bir metin olmanın çok ötesindedir. Mektup yüzyıllar boyunca aşklara, birleşmelere, ayrılmalara, savaşlara ve barışlara tanıklık etmiş, tüm bunlara sebep olmuş ya da onları başlatmıştır. Bu özellikleriyle mektup türü, sosyal insanın vazgeçemediği bir iletişim aracı ve anlatı biçimidir. Mektup'u iki türe ayıran Özdemir *'Yazınsal ve Düşünsel Boyutlu Mektupları, herhangi bir düşünceyi tartışmak, açıklamak amacıyla yazılan; genellikle öğretici boyutlu yazılardır'*³⁹, diye tanımlar. Özdemir'e göre özellikle *deneme, eleştiri, köşe yazısının v.b. mektup biçimine yaslandırılmış olanları* bu türe girmektedir.

Tüm türlerin harmanlandığı ve değişik üslup özelliklerinin ve anlatım tekniklerinin bir arada sunulduğu *Kara Kitap*'ta da mektup tekniğine yer verilmiştir. *'Uzun Süren bir Satranç Oyunu'* başlıklı bölüm bu anlatı tekniğiyle kurgulanmıştır. Özdemir'in belirttiği özellikleri kapsadığını düşündüğümüz burada kullanılan mektup tekniği, postmodern özelliklerle donatılarak okura sunulmaktadır. Celal bir köşe yazısında, Türkiye'nin tehlikeli dönemlerinde belli zorluklarla ele geçirdiği, isminin açıklanmasını istemeyen bir okurun mektubunu yayınlamıştır. Mektubu yazan kişi, dönemin gece sokağa çıkma yasaklarını koyan bir paşasıdır. Paşa'nın, oğluna veya kızına yazdığı düşünülen mektubun aynen aktarıldığı ifade edilir. Bu şekilde bir girişle anlatıcı, mektubun mahrem yapısını referans göstererek okurun dikkatini yazılanların samimiyetine çekmek istemektedir; aşağıda anlatılanlar bahsi geçen

³⁷ Eco, a.g.e., s. 224.

³⁸ Eco, a.g.e., s. 224.

³⁹ Özdemir, a.g.e., s. 202.

kişinin özel hayatının bir parçasıdır. Bunu oku ve ona inan. Ben onu sadık bir dostumdan gizli yollarla edindim. Ben ona güvendim sen de güvenebilirsin. Bu sanki anlatıcı ile okur arasında bir sıra dönüşmektedir. Bu giriş Lyotard'ın meşhur eseri *Postmodern Durum*'da bahsettiği eski hikâye anlatıcılarının yöntemine benzemektedir; bana da biri anlattı, ben ona güvendim siz de güvenin. Okur ve anlatıcı arasındaki *uzlaşma* anlatılanları güvenilir kılmaktadır;

Anlatılar [kendi] ehliyet ölçütlerini belirlerler ve/veya onların nasıl uygulanması gerektiğini gösterirler. Böylece sorgulanan Kültürde ne söylenilmesi ve yapılması gerektiğini belirleme hakkına neyin sahip olduğunu tanımlarlar; kendileri bu kültürün zaten bir parçası olduklarından, yaptıklarını yapmaları olgusu tarafından meşrulaştırılmış olurlar⁴⁰.

Mektup *İstanbul'un öteki saraylarının Topkapı'nın, Beylerbeyi'nin Yıldız'ın arka kapılarından çıkararak özledikleri şehir hayatının karanlıkları içinde kaybolan nice padişahları* ⁴¹taklit ederek, ülkenin 'demokrasiye geçiş' (darbe) dönemlerinde, kendi ürettiği sokağa çıkma yasağına başkaldıran Paşa'nın, birkaç gecelik hikâyesini anlatır. Paşa, kendisini taklit eden 'Benzer Paşa'yı aramaktadır. Bir başka ifadeyle Paşa, kendisinin taklidini, yani, kendisini aramaktadır. Birinci gece saraya döndüğünde, Paşa; Gece onu düşündüm, benzerimi, sahte paşayı, ama kim olduğunu ya da denizin ortasında ne yaptığını değil; onun aracılığıyla kendimi düşünebildiğim için onu düşündüm⁴², demektedir. Paşanın *simülakr*⁴³'ı onun yerini almıştır. Gerçekliğin kendisi (Paşa) dahi varlığını bu paşa simülakrı aracılığıyla düşünebilmektedir. Simülakrların hâkimiyeti gerçekliği aşmış, gerçeklik hiper-gerçek uzamda kaybolmuştur.

Yasaklı gecelerin bir diğesinde Paşa yine benzerini aramaya çıkmıştır. *Denizin karanlık aynasında minareleri, şehrin ışıklarını görebildiği kadar, gene aynı yerde, kaptan köşkünün üstündeki yükseltide, Paşayı görebiliyordu[r]: Gerçekti[r].⁴⁴* Simülakr 'Gerçek Paşa'ya gerçek gibi görünmektedir. Çünkü gerçeklik, artık ancak *denizin karanlık aynasından görülebildiği kadarıyla* belirmektedir. Diğer bir ifadeyle

⁴⁰ Lyotard, a.g.e., s. 58.

⁴¹ Pamuk, *Kara Kitap*, s. 299.

⁴² Pamuk, a.g.e., s. 301.

⁴³ Baudrillard, a.g.e., s. 20.

⁴⁴ Pamuk, a.g.e., s. 303.

gerçeklik aynadaki sahte yansımından daha gerçektir. Ya da ‘gerçek’, gerçek değildir. *Üstelik o aydınlık gecede her gerçek kişinin yapacağı gibi o [sahte paşa] da bizi [paşayı] görmüştü[r].*⁴⁵ Yani benzer, gerçeğin gerçekliğini tespit etmiştir; simülakr’ın tanıklığında Paşa’nın varlığı gerçek kılınmıştır.

Harbiye’den sınıf arkadaşı olduklarını öğrendiğimiz iki paşa arasında o yıllarda gizli bir çekişme varmış. Fakat ‘Benzer Paşa’, ‘Gerçek Paşa’nın, diğerlerinden çok ileride olduğunu bildiği için bu mücadeleden çekilmiş, onun arkasında *silik bir taklit, başarının ikinci sınıf bir gölgesi olmak istemiyormuş, çünkü ‘Gerçek’ olmak istiyormuş; bir gölge değil.*⁴⁶ Daha okul yıllarında ilerisini görüp bu yılları ve bugünü kafasında canlandıran ‘Benzer Paşa’; Ya ‘Gerçek Paşa’nın *Başkan Paşa olacağı, geleceğin hayaletimsi İstanbul’unda herkes gibi gerçeklikle siliklik arasında gidip gelen yarı hayaletimsi bir gölge olacaktı ya da hiç olmazsa gerçek olabilmenin yeni bir yolunu aramaya verecekti bütün hayatını*⁴⁷. Ve böylece gelecekte karşılaşacakları bu gün için hazırlanmak maksadıyla ordudan ayrılmış; çok paralar kazanmış ve Sahte Paşa olarak çıkmış Gerçek Paşa’nın karşısına. Bu anda Gerçek Paşa, benzerinin kendisinden daha gerçek olduğunu anlamakta ve anlatıcı bu durumu okura ilan etmektedir;

[Gerçek Paşa]: “*Gerçek olmayı, ona böylece, ben öğretmişim!*”

[Benzer Paşa]: “*Sen!’’ dedi kelimenin üzerinde durarak, ‘‘Yıllarca beklemeden sonra, benden daha az gerçek olduğunu bu akşam şaşkınlıkla gördüğüm sen! Zavallı köylü!’’*⁴⁸

Gerçeklik ve rüya (benzer, taklit, simülakr, aynadaki yansıma) izleklerinin yer verildiği bu mektupta anlatılan durum, *Kara Kitap* içerisinde anlatılan ‘*Kendini Arama*’ hikâyelerinden yalnızca biri ve onların taklididir; aynadaki yansımasıdır. Farklı anlatılarda tekrar tekrar anlatılan ‘Resim’ ve ‘Ayna’ hikâyesinin izleklerinden biri bu anlatıda da mektup biçeminde parodileştirilerek verilmiştir. Paşanın hikâyesi *Kara Kitap* anlatısının içerisinde, metinlerarasılık boyutunda, hem anlattığı büyük

⁴⁵ Pamuk, a.g.e., s. 303.

⁴⁶ Pamuk, a.g.e., s. 304.

⁴⁷ Pamuk, a.g.e., s. 305.

⁴⁸ Pamuk, a.g.e., s. 305.

hikâyeyi (Galip'in Rüya'sını, kendisini, yazar kimliğini araması) hem de metin içerisinde anlatılan diğer onlarca öyküyü *anıştıran*⁴⁹ bir öyküye dönüşmüştür.

2.1.4. GERİYE DÖNÜŞ

Kara Kitap'ta anlatının başında bilerek gizlenen ve verilmeyen bilgiler daha sonraki bölümlerde geriye dönüş tekniğiyle verilir. Okurun ilgisi ve merakı belli bir noktaya çıkarıldıktan sonra, *olayları ve kişileri tanıtmak, bunlar hakkında okuyucuyu aydınlatmak, ya da anlatının bir yerinde ortaya atılan bir problemi çözmek maksadıyla*⁵⁰ anlatıda bu yöntem kullanılmaktadır. Metnimizin ilk sayfalarında karakterlerin sadece adları ve birbiri arasında var olan yüzeysel ilişkilere değinildikten sonra okurun kafasındaki soru işaretlerini çözmek maksadıyla geriye dönüşle Galip ve Rüya'nın çocuklukları anlatılmaktadır;

Rüya'lar İstanbul'a taşındıktan altı ay sonra, Galip'le Rüya kabakulak olmuşlardı. O zamanlar, bazen Galip'in annesi bazen Rüya'nın güzel annesi Suzan yenge, bazen ikisi birden Galip'le Rüya'yı ellerinden tutup, parke yollarda titreyen otobüslerle Bebek'e ya da Tarabya'ya sandal gezintisine çıkarırlardı. O yıllarda mikroplar ünlüdü ilaçlar değil⁵¹.

Rüya'nın düş bahçesindeki bir sandal gezintisinden bahsedilirken, birden bire geri dönüş yöntemiyle sıçrayıp gerçek hayattaki bu iki karakterin çocukluklarından bahseden bir bölüm sunulmaktadır. Sunulan bölüm olayları açıklayacak gibi görünmektedir. Fakat burada, bir taraftan anlatının önceki bölümlerinde adı geçen karakter ve yerler ile ilgili kısmi bilgiler verilirken, diğer taraftan yeni kişiler, yerler ve sorular anlatıya katılmaktadır. Açıklama gibi görünen tüm bu tümcelerin arkasında birtakım sorular yanıt bulurken, olaylar daha da karmaşıklaşmakta ve okurun kafasında yeni soru işaretleri oluşmaktadır. *Kara Kitap*'ta *paradoks, bir*

⁴⁹ **Anıştırma:** bir metne, bir düşünceye, bir şeye doğrudan belirtmeden sezdirim yoluyla gönderme yapılmasıdır. Bkz. Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, s. 419.

⁵⁰ Tekin, a.g.e., s. 234.

⁵¹ Pamuk, a.g.e., s. 12.

*anlatım tekniği olarak kullanılırken*⁵², metin kedinin fareyle oynadığı gibi okurla oynamaktadır.

Geriye dönüş tekniğiyle yapılan açıklamada net olmayan bir diğer şey de zaman kavramıdır. Postmodernizmin kaygan zamanları metnimize hâkim olmaya başlamıştır. Ne ‘*Rüyalar İstanbul’a taşındıktan altı ay sonra*’ ifadesi herhangi bir zamanı belirtmekte ne de ‘*O zamanlar*’ veya ‘*O yıllarda*’ ifadeleri, okurumuzun herhangi bir zamana tutunmasını olanaklı kılmaktadır.

Anlatı kendi kurgu zamanında şimdiki ve geçmişi birbirinden kesin sınırlarla ayırmadan vermektedir. Birkaç sayfa boyunca devam edecek olan bu teknikte karakterlerin aileleri ve çocukluk yılları anlatılırken o zamanlardan; *Arabın ve Alaaddin’in dükkânının önünde kahve kuyruklarının uzadığı, naylon çorapların kaçakçılarca satıldığı, İstanbul’daki 56 model Chevrolet’lerin gittikçe çoğaldığı, Galip’in ilkokula başladığı zaman olarak bahsedilir*⁵³. ‘*56 model Chevrolet’nin çoğalması*’ okuru 50’li yıllara gönderse de anlatıcının kesin bir tarih vermekten çekindiğini gizlememektedir.

[Anlatının] *ilk bölüm[ü] dikkatle okunduğunda, buradaki zaman kullanımının çok girift bir nitelik taşıdığı görül[mektedir]: Geçmiş-şimdi-gelecek üçgeni arasındaki geliş gidişler, geçmişten şimdikiye aktarılan anılar, anımsamalar, bu anıların, anımsamaların şimdiki zamanda yeniden yorumlanması, geleceğe dönük göndermeler, gelecekte gerçekleşecek bir takım olayların anılması v.b.*⁵⁴.

Görüldüğü üzere anlatımızda zaman kavramı çok karmaşık bir yapı ile sunulmaktadır. Klasik çağların zaman anlayışından çok uzaklaşıldığı açık bir şekilde görülmektedir. Şimdi, geçmiş ve gelecek arasındaki sıçramalar bugüne kadar süregelen tüm kalıplara meydan okurcasına biribiri ardına sıralanmaktadır. *Kara Kitap’ta takınılan bu tutum, kronolojik ya da çizgisel zaman kullanımını tamamıyla dışlamakla kalmayıp okurun olayları düz bir zamansal çizgide, öncüllük-ardıllık ilişkisine bağlı olarak görmesine de engel olmaktadır*⁵⁵.

⁵² Ramazan Çeçen, “Kara Kitap Üzerine Kara-Ak Denemeler”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, 2.b., der. Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 194.

⁵³ Pamuk, a.g.e., s. 47

⁵⁴ Atakay, a.g.m., s. 40.

⁵⁵ Atakay, a.g.m., s. 41.

Devam eden sayfalarda kurguya alınan geriye dönüş tekniğinde, tanrısal bakış açısı zaman zaman yerini Galip karakterinde birinci tekil kişiye bırakarak geçmişin olaylarını, kişilerini ve mekânlarını gözler önüne sermeye devam etmektedir. Anlatıcı bakış açısının da çoğulcu bir mantıkla işlendiği bu kurguda anlatının seyri, mekândan mekâna, zamandan zamana ve karakterden karaktere sıçrayarak ilerlemektedir. Ne zaman parçalarında, ne anlatılan olaylarda, ne söz konusu mekânlarda ne de karakterlerin anlatıya sokuluşunda herhangi bir sıra ya da düzen gözetilmemektedir. Anlatıcılar, babadan dedeye, anneden Melih amcaya ve dededen Vasıf'a sıçrayıp durmaktadırlar.

Geriye dönüş tekniği *KLGA* adlı eserde de yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Otobiyografik hafızasını yitirmiş anlatıcı, Yambo, kaybettiği hatıralarını, geçmişine ait metinlerdeki kültürel belleğe yeniden bir göz atarak geri kazanmaya çalışmaktadır. Bu okuma esnasında daldığı hayallerde onları anımsamakta ve okura sunmaktadır. Diğer taraftan anlatımızın diğer kişileri de, Yambo hafızasını geri kazanabilsin diye, kurgunun değişik yerlerinde, geriye dönüş tekniğiyle, ona ihtiyacı olan hikâyeleri ve olayları anlatmaktadır;

Hayır, Büyükannesi. Sana Solara ile ilgili her şeyi anlatmadım ki. Büyükbabamın döneminden beri orada hep yarıcılar varmış, özellikle de Maria ile Masulu lakaplı Tommaso, çünkü o zamanlar evin çevresinde çok geniş bir arazi özellikle de büyük bağlar bulunuyormuş ve epey hayvan varmış. Maria'nın eline doğmuşsun, seni çok severmiş. Kızı Amalia senden on yaş kadar büyük, sana ablalık, bakıcılık, aklına ne gelirse yapmış. Onun gözbebeğiydın. Amcanlar arazileri ve yukarıdaki mandırayı da satınca, geriye küçük bir bağ, meyve bahçesi, sebze bahçesi, domuz ahır, tavşanlık ve kümes kalmış. Yarıcılara gerek kalmayınca, eve bekçilik etmeleri koşuluyla, her şeyi, sanki onun malıymış gibi Masulu'ya bıraktın. Sonra Maria da Masulu da çekip gitti, Amalia hiç evlenmedi - güzellikten pek nasibini almamıştı- orada yaşamaya devam etti[...]⁵⁶.

Paola'nın, Yambo'nun çocukluğunu anlattığı bu satırlarda, geriye dönüş tekniği, özet tekniği ile harmanlanarak sunulmaktadır. Böylece özet tekniğiyle, anlatının yapısı gereği, gereksiz ayrıntılara yer verilmeden gerekli bilgiler sunulurken; geriye dönüş tekniğiyle de, anlatı boyunca okurun kafasında oluşan

⁵⁶ Eco, a.g.e., s. 76.

boşluklar doldurulmaktadır. Bir taraftan iç içe verilen geriye dönüş ve özet tekniği, diğer taraftan aralara serpiştirilmiş tasvir parçacıklarıyla çoğulcu bir yapı sağlanmakta, böylelikle postmodern anlatının çoğulcu yapısına ulaşılmaya çalışılmaktadır.

Anlatının bir bölümünde, henüz hafızası yerine gelmemiş olan Yambo, tavan arasındaki geçmiş kırıntılarında kimliğini aramaktadır. Kayda değer herhangi bir şey bulduğunda, ya bunlara ait olaylarla ilgili olasılıklardan bahsetmekte, ya Amalia'ya sormakta, ya da arkadaşı Gianni'ye telefon etmektedir. Bir gün yazılarının arasında kendi şiirini bulan Yambo, eski bir aşkın ona yardımcı olacağını düşünerek bu konunun üzerine gitmek ister. Şiirin yazıldığı sıralarda en yakın arkadaşı olan Gianni'ye bu sırrını açmış olacağını düşünerek hemen onu arar. Yambo ona, gençlik yıllarında unutmadığı bir aşkı olup olmadığını sorar. Yanılmamaktadır;

“Lila. Ne güzel bir ad. Ee, nasıl oldu?”

“Biz lise bire giden, suratu sivilceli, kısa pantolonlu çocuklardık. Kızlarsa aynı yaşta çoktan çocukluktan çıkmışlardı, bizim yüzümüze bile bakmazlardı, okulun çıkışına gelen üniversite öğrencileriyle cilveleşirlerdi ancak. Sen onu görür görmez abayı yaktın. Dante ile Beatrice gibi, bunu öylesine söylemiyorum, çünkü lise birde Yeni Hayat'ı ve berrak serin tatlı suları okutuyorlardı, senin de tek ezbere bildiğin şeyler bunlardı, ne de olsa seni anlatıyorlardı.”⁵⁷

Anlatıcı geriye dönüş tekniğiyle Yambo'nun yaşadıklarını Yambo'ya ve okura aktarırken yine karmaşık bir yapı kullanmayı seçmektedir. Telefon görüşmesi formatındaki bu diyalogların başında, geriye dönüş tekniğiyle anlatma tekniğini harmanlayan bir yöntem kullanılmaktadır. İlerleyen kısımlarda ise anlatma yöntemi bazen yerini sahneleme tekniğine bırakılmaktadır. Diğer taraftan diyalogun hemen başında gözümüze bir metinlerarasılık örneği çarpılmaktadır. Gianni lise yıllarından bahsederken, Dante Allighierei'nin özyaşamöyküsünü anlatan *Yeni Hayat* adlı esere gönderme yapmakta, Dante ile Beatrice'in aşklarını ve trajik sonlarını anırtırma yoluyla vermektedir. Gianni Yambo'ya, *ne de olsa seni anlatıyorlardı*, diyerek Dante ve Beatrice'in yaşadıkları ile *KLGA*'de kurgulanan aşk hikâyesinin paralelliğine dikkat çekmektedir. Yeni Hayat'ta;

⁵⁷ Eco, a.g.e., s. 280.

Dokuz yaşında iken babası ile birlikte komşuları Folco Portinari'nin baharı kutlamak için verdiği davete giden Dante, orada Portinari'lerin sekiz yaşındaki kızları Beatrice'i ilk kez görür ve kırmızılar içindeki bu tatlı kızı yaşamı boyunca sürececek melankolik bir aşkla sevmeye başlar⁵⁸.

KLGA adlı anlatıda da Yambo, Lila'ya âşık olacak, onu umarsızca sevecek fakat sonunda, onun henüz genç yaşta iken öldüğünü öğrenecektir. Yambo'da derin izler bırakacak bu durumun bir benzeri de Yeni Hayat'ta yaşanacaktır; *Beatrice'in 8.6.1290'da erken yaşta ölümü, Dante'yi büsbütün acılara boğacak ve yaşamında yeni bir dönemi başlatacaktır⁵⁹.*

Görüldüğü üzere *Kara Kitap*'ta da *KLGA*'de de, postmodernizmin çoğulcu karakteri, anlatım tekniklerinin zenginliği ile ön plana çıkarılmak istenmektedir. Türler arası geçişler, zengin anlatım yöntemleri farklı üslup ve dil özellikleri bu yapının oluşturulmasına katkı sağlamaktadır. Bir taraftan anlatımın çeşitliliğiyle, içerik, monotonluktan uzak, çoksesli bir senfoni havasında aktarılırken, diğer taraftan elde edilen biçimsel zenginlik, esere estetik bir değer kazandırmaktadır.

2.1.5. İLERİ SIÇRAMA

Kara Kitap'ta hikâyenin dizilimini bozan (flashback) geriye dönüş tekniği yanında, (flashforward) ileri sıçrama tekniği de kullanılmaktadır. Geleneksel zaman kavramına ve olayların mantıklı (tarihsel) bir dizilimle verildiği anlayışa tepki olarak algılanabilen bu teknikler, hikâyelemenin geleneksel yöntemlerde monotonlaşmasını ve kısır döngü içine girmesini ortadan kaldırmaya yarayan bir anlatım tekniği olarak görülebilir. Bu konuya önemle eğilen ünlü Fransız yazın kuramcısı Gérard Genette,

öykü ve söylemin sıralamasının aynı olduğu (1 2 3 4) normal dizilim ve "anakronik" dizilim arasında bir ayrım yapar.(Genette'e göre) Anakroni iki türlü

⁵⁸ Ömer Korkmaz, "Dante Alighieri/ Yaşamı ve Eserleri", *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 3, No: 2, (Çevirimiçi), <http://www.sbe.deu.edu.tr/dergi/cilt3.say%C4%B12/3.2%20korkmaz.pdf>, 25 Nisan 2013, s. 61.

⁵⁹ Korkmaz, a.g.m., s. 62.

olabilir: söylemin daha önceki olayları çağırarak için öykü akışını kırıdığı (2 1 3 4) “geri dönüş” (analepsi) ve söylemin ortadaki olayları atlayarak ileri geçtiği “ileri sıçrama” (prolepsis) biçiminde⁶⁰.

Kara Kitap'ta da anlatıcı söz konusu teknikere geniş ölçüde yer vermiştir. Özellikle ‘*Boğazın Suları Çekildiği Zaman*’ başlıklı II. bölüm tamamen ileri sıçrama tekniğiyle oluşturulmuştur. Metinlerarasılık boyutu içerisinde anlatıya sokulan bu bölüm, hikâye kişilerinden Celal’in bir gazete yazısı biçiminde sunulmaktadır. Adı anılan bölüm, metinlerarası bağlamda, anlatının normal seyrinde kopukluk yaratma ve çoğulcu bir yapı oluşturma çabası ile metinde kendisine yer bulmaktadır. Postmodern yazın anlayışının en önemli teknikleri olan metinlerarasılık, çoğulculuk ve parçalı yapı özelliklerini işleyen bu bölüm, içerisine aldığı ileri sıçrama tekniği ile tüm bu biçimsel yapılara bir zenginlik daha katmaktadır.

Tekniği kurgulamak için kendisine uygun bir zemin hazırlamak maksadıyla kısa bir giriş yapan anlatıcı, boğazın sularının çekildiği zamana atıfta bulunarak o zamanları ileri sıçrama tekniği ile aktarmaktadır;

Bu kıyametimsi kargaşanın içinde Şirketi Hayriye’den kalma yan yatmış gemi leşleriyle gazoz kapağı ve denizanası tarlaları görülecek. Suların bir anda çekildiği son günde karaya oturmuş Amerikan transatlantikleriyle yosunlu İon sütunları arasında açığağzlarıyla tarih öncesinden kalma bilinmeyen tanrılara yalvaran Kelt ve Likyalı iskeletleri olacak. Midyeyle kaplı Bizans hazineleri, gümüş ve teneke çatal bıçaklar ve bin yıllık şarap fıçıkları ve gazoz şişeleri ve sivri burunlu kadirga leşleri arasında yükselecek bu medeniyetin antik ocak ve lamalarını yakacak enerjiyi uskuru bir bataklığa saplanmış köhne bir Romen petrol tankerinden alacağını da hayal edebiliyorum⁶¹.

Anlatıcı geleneksel yaklaşımla kişiler ve olay örgüsü birleşiminden oluşmuş bir öykünün yerine, metindeki bir karakterin anlatı zamanına göre gelecek ile ilgili hayallerinden, düşüncelerinden, bir şehri algılayışından bahsetmeyi seçmiştir. Anlatıcı burada Boğaz’ın sularının çekildiği yeri yaşadığı şehrin ve gerçeklikte yaşanan dünyanın metindeki yansıması olarak sunmaktadır. Tarih (geçmiş) , şimdi ve

⁶⁰ Akt. Bekir Şakir Konyalı, “Ethem Baran’ın ‘Fukaranın Kestanesi Palamuttan’ Öyküsünde Zamanın Kullanımı”, *Turkish Studies*, c. 6/1, (Kış 2011), (Çevirimiçi) ,http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1658105515_konyal%C4%B1bekir%C5%9Fakir.pdf, 12 NİSAN 2013, s. 1515.

⁶¹ Pamuk, a.g.e., s. 24.

hayallerin (gelecek) üçgeninde kurgulanan bu yapı yaşamın kozmopolitliğini gözler önüne sermektedir. Boğaz'ın sularından geçmiş, hala geçmekte olan ve yılar sonra da geçeceği düşünülen farklı uygarlıklara ait 'nesne'ler (gemi, araç, insan, atıklar v.b.) okura hem zamanın İstanbul'unun, hem yaşanan gerçek dünyanın, hem de kurmaca dünyanın iç içe geçmişliğini, karmaşıklığını ve bir aradalığını göstermektedir. Amerikan transatlantikleri, Şirketi Hayriye'nin gemileri, Romen petrol tankerleri, İngiliz denizaltısı, Kayzer Wilhelm'e bağlı bir zırhlı İstanbulun tarihi hakkında okuru bilgilendirirken klasik anlatıların anlatma tekniği ile oluşturulan yapılarına nazaran daha estetik bir yapı ve okuru yorup düşünmeye zorlayan bir kurgu oluşturmaktadır. Bizans hazineleri, teneke ve gümüş, Ortodoks papazlar, boğazı kesilen sadrazamlar ve Beyoğlu gangsterleri hep aynı uzamın içinde resmedilmiştir. Zengin ve fakir; iyi ve kötü; saraylı ve köylü; elit ve popüler anlatıcının kurduğu aynı postmodern gerçeklikte bir arada yaşamaktadır. Bu bağlamda *Kara Kitap* İstanbul'un sahne olduğu *bütün o İslamcılık-Batıcılık, yerellik-evrensellik, modernlik-tarihin yüklü çatışmalarını ortaya koyan, ama aynı zamanda neredeyse bir turistik rehber gibi de okunabilecek, İstanbul'un adeta roman kahramanlarından biri olduğu ansiklopedik bir romana*⁶² dönüşmektedir.

KLGA adlı eserde ileri sıçrayış yöntemiyle son bölümde karşılaşmaktayız. Burada Yambo, nerede ve ne durumda olduğunu bilmediği bir sanrı halindedir. Hayallerinde, Lila ile birlikte gittikleri lisenin merdivenlerinde sergilenen, geçmişte okuduğu roman karakterlerinin geçit törenini izlemektedir. Herkes gelip geçerken onun gözleri Lila'yı aramakta ve okura onun nasıl olması gerektiğini ileri sıçrama yöntemiyle anlatmaktadır;

Nasıl olacak acaba? Titriyor ve hayal etmeye çalışıyorum. On altı yaşında bir kız çocuğu belirecek, güzel bir sabahın ilk ışıkları altında tazeliğiyle açan çiy düşmüş bir gül gibi güzel.

Belinden dizine kadar gümüş bir fileyle kaplı uçuk mavi giysisi gözlerinin rengini taklit edecek, ama o durgun ve nemli gök mavisıyla aynı olması ne mümkün, yalnızca çiçekten bir taçla tutturulmuş, yumuşak ve parlak güri sarı saçları olacak, saydam bir beyazlıkta on sekiz yaşında bir yaratık olacak, teni hafif

⁶² Engin Kılıç, "Kara Kitap", *Orhan Pamuk'u Anlamak*, 3.b., ed. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 166.

*bir pembelikle canlanacak, gözlerinin çevresine solgun bir su mavisinin yansımaları düşünce, alnında ve şakaklarında küçük mavimsi damarlar görünecek*⁶³.

Bu bölümde Yambo'nun hangi düzlemde seslendiği belli değildir. Otobiyografik hafızası yerine gelmiştir fakat ne olduğu, nerede olduğu bilinmemektedir. Bölüm boyunca önce öldüğünden, sonra ölmediğinden bahsedilen Yambo'nun, gerçek dünyada mı, ölümler diyarında mı, kurgusal âlemde mi, hayal âleminde mi yoksa bilinmeyen başka bir boyutta mı olduğu belirsizdir. Kurgusal âlemin kahramanlarının gerçek kişilerle beraber düzenledikleri geçit töreninde Yambo, bir türlü görünmeyen Lila'sını hayal etmeye başlamıştır. Burada vurgulanan en önemli özellik mekânın ve zamanın belirsizliği, gerçeğin ve hayalin iç içe geçmişliğidir. Kurgusal bir âlemde, hangi boyutta olduğunu bilmeden sınırlar içinde yaşayan anlatıcı, üstüne üstlük bir de hayal kurmaktadır. Modern mekânları altüst eden bu anlatı, modernizmin zaman anlayışının da çok ötesindedir. Kaç zamandır baygın halde olduğunu bilmeyen ve belki de dünya zamanını aşmış diğer âlemlerden sesleniyor olduğu izlenimi veren anlatıcı, tüm bunlara ek olarak, ileri sıçrama tekniğiyle, sonsuz bir zamansızlığın içinde geleceği düşlemektedir. Söz konusu yöntemler yardımıyla anlatıcı, okurun kafasındaki alışıldık kuralları yıkarak bilindik düzenlerin dışında bir uzam ve zaman yaratma arzusundadır. Anlatıda, modern insanın tanıdığı mekân ve zaman sınırları belirsizleşmekte, birbirinin içine girmekte kimi zaman sonsuzlukta kaybolmaktadır. Baudrillard'ın teorileştirdiği hiper-gerçek uzamda kurmaca kahramanlar gerçeğe yaklaştırılırken, yaşadığımız dünyanın gerçek kişileri hayallerin sisli âleminde eritilmektedir.

2.1.6. OTOBİYOGRAFİ

*Hemen her romancı, eserinde; kendine, kendi bilgi ve deneyimlerine değişen ölçülerde yer verir*⁶⁴. Bu bağlamda postmodern yaklaşımların yazarın tüm haklarını

⁶³ Eco, a.g.e., s. 431.

⁶⁴ Tekin, a.g.e., s. 248.

elinden alıyor görünmesine rağmen, yazarın hayatı, değişik anlatıcıların karakter ve kişiliklerinde, bazen belli belirsiz bazen de net bir şekilde anlatının içerisine sızmaktadır. Okuma edimi boyunca, *neresi yaşanmış neresi hayal sorusu, roman okurken aldığımız zevklerden yalnızca birisi*,⁶⁵ aklımızın bir köşesinde kalmaya devam etmektedir.

Kara Kitap da sanki bu olguyu kanıtlamak ister gibidir. Romanın ilk bölümünde anlatılan aile tablosu ‘*Kara Kitap*’ın yazarı Orhan Pamuk’un aile yaşantısından büyük izler taşıyor görünümündedir. Mekân olarak, Nişantaşı’nda Alaaddin’in dükkânı, Şhrikalp Apartmanı, Celal’in bürosunda ve çatı katında bulunan dairesinde geçen olaylar Pamuk’un yaşadığı çevreyi anımsatmaktadır; *Orhan Pamuk, İstanbul’un 19. yüzyıldaki “Batılılaşma” hareketleriyle gelişen semti Nişantaşı’nda, Gündüz-Şeküre Pamuk çiftinin ikinci çocuğu olarak 7 Haziran 1952’de dünyaya gelmiştir*⁶⁶. Eserde anlatılan, Türkiye’nin batılılaşmasına yönelik yorumlamalar ve olayların Nişantaşında geçmesi, anlatıcının ağzından Pamuk’un kendi hayat hikâyesine ve görüşlerine ait kırıntılara yer verdiğinin ipuçlarını sunmaktadır.

Karakterlerden birine kızı Rüya’nın ismini vermesi, Celal karakterini de yine *çocukluk yılları* (nın geçtiği), *Nişantaşı’ndaki beş katlı aile apartmanında, babaanne, amcalar, halalar ve hizmetçilerle birlikte* (yaşadıkları) *kalabalık bir ortamdan seçiyor*⁶⁷ olması eserde yoğun bir otobiyografik katmanın varlığına işaret etmektedir. Diğer taraftan Pamuk’un *çocukluğu bir bakıma Nişantaşı’nda, Alaaddin’in dükkânı ile Valikonağı arasında*⁶⁸ geçmiştir. *Kara Kitap*’taki en önemli iki üç mekândan biri anlatıdaki apartman iken, diğer mekânın *Alaaddin’in Dükkanı* olması anlatının içerisinde otobiyografik özellikler barındırdığı tezimizi oldukça güçlendirmektedir.

Çalışmamız açısından önemli olan ise; tüm bu bilgi ve saptamaların postmodern bağlamda otobiyografi tekniğinin esere kattığı işlevsel özelliklerdir. Gerçek hayattan alınan mekânların kurmaca bir metinde işlenmesi metne geçişken

⁶⁵ Orhan Pamuk, *Saf Ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 31.

⁶⁶ Fethi Demir, *Orhan Pamuk’un Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Van 2011, s. 8.

⁶⁷ Demir, a.g.t., s. 9.

⁶⁸ Demir, a.g.t., s.13.

bir zemin sağlamaktadır. Gerçeklik ve kurmaca dünyanın elemanlarının ‘diyaloğlaştığı’ böyle bir hiper-uzamda evrenler arasındaki tüm sınırlar kaybolmaktadır. Postmodern durumda, âlemler arası sınırların kalktığı ve her şeyin ‘girift’(iç içe geçmiş) bir yapıda sunulduğu bu uzamda, artık hiçbir şey birbirinden ayrılamaz. Nitekim postmodern bağlamda tüm yaşamın basit bir metne dönüştüğü günümüz simülasyon çağında, farklı dünyaların (gerçeklikler) bir arada bulunmasından daha doğal bir şey de yoktur.

Zaman kavramında da benzer bir girift özellik göze çarpmaktadır. Anlatıda yazarın çocukluğunun olayları anlatı kahramanları tarafından tecrübe edilmekte, onların gözünden yorumlanmakta ve açıklanmaktadır. Roman kahramanları Alaaddin’in dükkânının önünde öldürülmekte, dükkânın gerçek sahibi, roman kişilerinden Celal’in metinler arasılık serüvenine eşlik etmektedir. Osmanlı’nın ve İstanbul’un daha önceki çağlarının tarihsel gerçeklikleri yine bu birbirine girişik ortamda iç içe sunulmaktadır.

Mekânların ve farklı dünyaların sınırlarının kaldırıldığı, modernitenin zaman kavramının eritilip, sonsuz bir şimdilikte yaşandığı *Kara Kitap* kurmacasında okur, oradan oraya sürüklenmektedir. Herhangi bir öğretiy ya da anlam aktarımı niyeti taşımayan bu anlatı, okuma ediminin sonunda okurun kafasında ‘Eee, ne oldu şimdi?’ sorusunu uyandırmaktadır. Belirli bölümlerde gerçek hayattan aldığı elemanlarla okuru ‘gerçek’ sanısına yaklaştıran anlatı, hemen ardından sıraladığı kurmaca olaylarla onu eserin dışına atan bir yapı oluşturmakta; onunla adeta kedinin fareyle oynadığı gibi oynamaktadır. Anlatıda kurgulanan oyunsuluk, otobiyografik özelliklerle de desteklenerek, okuru etkisinden kurtulamayacağı bir hortumun içine çekmektedir. Hortumun üzerine sürülmesiyle kapana kısılan okur, dışarı atılacağı anı elleri kolları bağlı bekler gibidir. Bu döngü kurmacanın izin verdiği ölçüde devam eder.

KLGA adlı metinde *Kara Kitap*’ta olduğu kadar çarpıcı ve spesifik otobiyografik unsurlar olmasa da, Umberto Eco’nun 5 Ocak 1932 doğumlu olduğunu düşündüğümüzde anlatıdaki öykülenen olaylara ve resimlerle gösterilen tüm bu

görsel şölene tanıklık etmediğini söyleyemeyiz. *İtalya'nın Alessandria*⁶⁹ kasabasında doğan ve savaş yıllarını bu civarlarda tecrübe eden Eco'nun hayatından parçacıkların kurgu, resim, hatırlamalar ve hayaller den oluşan köşegenin bir ucundan bir ucuna savrulduktan sonra anlatımıza girdiğini söylemek yanlış olmasa gerekir.

2.1.7. LEITMOTIV

*Herhangi bir tavır, hareket veya sözün eserde çeşitli vesilelerle birçok kez tekrar edilmesi*⁷⁰ olarak tanımlanan leitmotiv tekniği *Kara Kitap*'ta kullanılan bir diğer önemli anlatım tekniğidir. Özellikle daha anlatımın ilk sayfasından itibaren kullanılmaya başlanılan 'Rüya', 'mavi' ve 'esrar' kelimeleri romanın birçok bölümünde tekrarlanmaktadır. Anlatı karakterlerinin gördüğü rüyalara metnin bir çok bölümünde devamlı yer verilirken 'rüya' kavramı farklı kullanımlarla kitabın son sayfalarına kadar defalarca tekrarlanmaktadır; 11,15,19,...426.

Yine 'yeşil' rengi ve özellikle 'yeşil tükenmez kalem' anlatı boyunca leitmotiv olarak kullanılmaktadır. Benzer örneklerin çoğaltılabileceği *Kara Kitap*'a bu teknik ritmik ve müzikal bir ton katmaktadır. Her sayfasında okurla oyun oynayan ve okurun kafasını bulandıran bu metinde anlatıcı, leitmotiv sayesinde okurda bir şey yakaladığının sanrısını uyandırmaktadır. Böylece okur kendisini, zaman zaman dışına itildiği bu anlatıya ait hissederken, anlatıcının değişik bölümlerde attığı düğümleri de çözüyor havasına kapılmaktadır. Bu teknikle anlatıcı, postmodern oyun kavramını işlerliğe sokmakta, okurun oyunun içinde kalmasını ve eğlenmesini sağlamaktadır.

Dışarıdan bakıldığında belli bir çatı etrafında (Galipin Rüya'yı arayışı) derli toplu bir anlatı görünümü çizen bu eser, içine girildiğinde kopuklukların, parçalı yapıların, değişik ağıdalı tonların, üslupların ve üst-kurmaca oyun mantığının 'postmodern kaos'unu sunmaktadır. Eserde yapılan tekrarlamalarla oluşturulan

⁶⁹ Umberto Eco, *Gülün Adı*, 16.b, çev. Şadan Karadeniz, Can yayınları, İstanbul 2007, s. 5.

⁷⁰ Tekin, a.g.e., s. 112.

leitmotivler, bu dağınık yapıyı sanki görünmez bir ip vasıtasıyla bir arada tutuyor izlenimi vermektedir.

Kara Kitap'ta olduğu gibi, *KLGA*'nda de leitmotiv tekniğinin kullanılmasına özen gösterildiği gözlemlenmektedir. Özellikle 'sis' kelimesi eserin hemen her bölümünde vurgulanarak tekrar edilmektedir. İlk olark, Brugge denen bir şehirden bahsedildiği sayfalarda, şehrin özelliklerinden bahsedilirken kullanılmaktadır sis kelimesi.

Sisin düşsel bir buhur gibi kuleler arasında dalgalandığı yer mi? Sisin kenarları aşınmış bir duvar halısı gibi binaların cephelerinden sarktığı, krizantemler açmış bir mezar gibi gri ve hüzünlü kent [...]

Ruhum lambaların değişken sisine dalmak için tramvay camlarını siliyordu. Sis el değmemiş kız kardeşim benim [...] kalın, donuk, gürültüleri saran ve şekilsiz hayaletler yaratan bir sis [...]

Adım Arthur Gordon Pym.

*Sisi çiğniyordum. Hayaletler yanımdan geçiyor, kayboluyorlardı. Uzaklarda gaz lambaları, bir mezarlıktaki işe yaramayan ateşler gibi ışıldıyordu [...]*⁷¹

KLGA'da leitmotiv o kadar yoğun kullanılmaktadır ki; anlatı'nın içerisine alınan hemen hemen her öyküde ve olayda sis kelimesine rastlamaktayız. Yukarıdaki alıntıda sis'in önce bir şehri tasvir etmek için kullanıldığı görülmektedir. Şehrin sanki en önemli özelliği tamamen sisle kaplı oluşudur. Fakat sis okuyucuya beyaz bir muğlâklıktan başka bir şey anlatmamaktadır. Sis leitmotiv'inin yoğun kullanımı, okura eserde geçecek mekânların sislerle kaplı olacağını sezdirmektedir. Bu leitmotiv ile anlatıcı sanki anlatıdaki her bir mekânın, her bir zamanın sisler içinde kaybolduğundan ve hatta tüm anlatının üzerinde bir sis (sır) perdesi bulunduğundan bahsetmektedir. Anlatı sislerin içinde *uzaklardaki bir gaz lambası* gibi belirlemektedir. Onu okumanın yolu, bu siste yolunu bulabilmeyi öğrenmekten geçmektedir.

Alıntının ikinci paragrafına geldiğimizde sis artık bir şehrin özelliği olmaktan çıkıp bir insanı anlatmaya başlamaktadır. Anlatıcının, kendi benliği de sisin içerisinde kaybolmuş, başka bir ifadeyle sis ile bütünleşmiştir. Sis onun *el değmemiş*

⁷¹ Eco, *Kraliçe Ioana'nın Gizemli Alevi*, s. 9.

kız kardeşidir. Onun bir parçasıdır. Burada anlatı kişisi sis'in derinliklerinde kaybolduğunu anlatmaktadır. Anlatıcı, *Kara Kitap*'ta Galip'in öyküsünde olduğu gibi, modernizmin puslu kıtalarında kaybolmuş birinin, kimliğini arayış öyküsünü sunacaktır. Sislerle kaplanmış mekânlarda, sis'in tik-taklarıyla boğuşurken, mekanizmalarında kaybolacağı ve hatta daha sonra bütünleşeceği sisin içerisinde, *uzaklarda gördüğü gazlambaları'na* yani kendi kimliğine ulaşmak için bir yolculuğa çıkacaktır. Yani kaybolduğu yaşamın içerisinde kendi kimliğini aramaya koyulacaktır. *Yaşam dil ile kurgulanan bir oyun olduğuna ve asla dilin sınırlarından kurtulamayacağımıza* göre, dil ile kurulan bu oyunun sislerle kaplı olduğu (kaygan bir yapı) zaten açıktır; insanlık dibine kadar sisin içerisine batmış kimliğini aramaktadır. Bu kayboluş ve arayış gerçek diye adlandırılan yaşamda olduğu gibi *KLGA* adlı eserin metinsel uzamında da ortaya konmaya çalışılacaktır.

KLGA'nde kullanılan bu leitmotiv, *Kara Kitap*'ın bazı bölümlerinde olduğu gibi, metinlerarasılık boyutunda, farklı ve zengin bir kullanımla ortaya konmaktadır. Örneğin, yukarıda alınan alıntılar, bir *anıştırma* ile okuru Edgar Allan Poe'nun *The Narrative Of Arthur Gordon Pym Of Nantucket*⁷² adlı eserine göndermektedir. *Fog* yani sis kelimesinin defalarca geçtiği bu esere gönderme yapan *KLGA*'nin anlatıcısı, sis leitmotivini metinlerarası bir bağlamda zenginleştirerek anlatısına eklemektedir.

Anlatıda, okur da anlatıcı gibi, sis'in kullanımıyla yaratılan belirsiz ortamda kaybolduğunu düşünmektedir. Yoğun sis bulutlarının arasında sayfalarca sürüklenen okur, sis'le ne yapması gerektiğini, anlatının başka bir yerinde verilen bir alıntıda keşfedecektir;

Paola'ya 'Çalışmak yorar. Milano'nun hep aynı semtini görüyorum. Bir seyahat iyi gelir belki, ofiste işler ben olmadan da yürür, Sibilla da yeni kataloğu hazırlıyor. Ne bileyim, Paris'e gidebiliriz örneğin'' dedim

''Senin için Paris yorgunluk olur yolculuktan tut her şey.

''Doğru, Paris olmaz, Moskova'ya, Moskova'ya...''

''Moskova mı?''

⁷² Bkz. Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*(e-book), 1837, (Çevirimiçi), <http://pinkmonkey.com/dl/library1/pym.pdf>, 22 Mart 2013

“Çehov’dan. Biliyorsun alıntılar benim sisteki lambalarım.”⁷³

Kurgunun sisli atmosferinde kimliğini kaybeden anlatıcı bu durumdan çıkış yolları aramaktadır. Kendine gelmesi ve kaybettiği otobiyografik hafızasını geri kazanması için bulunduğu ortamdaki uzaklaşmanın ona iyi geleceğini düşünmektedir. Eşiyle yaptığı diyalogu Anton Çehov’dan bir alıntı ile bitiren Yambo, hemen ardından alıntılarının onun sisteki lambaları olduğunu söylemektedir. *KLGA*’nda kurgulanan sisli uzamda anlatıcı kendini kaybetmiştir ve yine kurguya sokulan metinlerarası alıntılar ona bu arayışta yol gösterecektir. Aynı şekilde okur da bu alıntılardan yararlanmalıdır. Yoğun bir metinlerarası alıntılar mozayigi ile kurgulanan bu anlatının sisli sokaklarında kaybolan okur, söz konusu alıntılarını ona yol gösterecek bir pusula gibi okumalıdır.

2.1.8. DİYALOG

Yalın bir ifadeyle *en az iki insan arasında cereyan eden konuşma*⁷⁴ olarak tanımlanan diyalog, *Kara Kitap*’ın zengin anlatım teknikleri arasında kendine geniş bir yer bulmaktadır. Diyalog tekniği metnin farklı yerlerinde, diğer anlatı teknikleriyle birleştirilerek değişik ton ve üsluplarda sunulmaktadır. Çoğulcu bir yaklaşımın izleri bu tekniğin kullanılmasında da hemen göze çarpmaktadır. Diyalogun, anlatıda kullanılan çok sayıda teknikten biri olarak metinde yer bulması ve farklı yöntemlerle harmanlanarak sunulması, bu tekniğin postmodern bağlamda değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Metnin üçüncü bölümünde anlatıcı, diyalog tekniğini bir telefon görüşmesi formunda sunmaktadır;

Evin numarasını çevirdikten hemen sonra, Rüya telefonu açınca Galip şaşırıldı: “Uyandın mı?” Rüya’nın kendi hafızasının kapıları kapalı bahçesinde değil de, herkesin bildik dünyasında gezinmesinden memnundu. Telefonun durduğu masayı, dağınık odayı, Rüya’nın duruşunu gözünün önüne getiriyordu: “Masanın üzerine bıraktığım gazeteyi okudun mu? Celal eğlenceli bir şeyler

⁷³ Eco, a.g.e., s. 66.

⁷⁴ Çetişli, a.g.e., s. 102.

yazmış.” “Okumadım,” dedi Rüya. “Saat kaç?” “Geç yattın değil mi?” dedi Galip. “Kahvaltını kendin yapmışsın,” dedi Rüya. “Seni uyandırmaya kıyamadım,” dedi Galip, “Rüyanda ne görüyordun?” “Gece geç saat koridorda bir karafatma gördüm,” dedi Rüya. Karadeniz’de görülen serseri bir mayının yerini gemicilere duyuran radyodaki sesin alışkanlığıyla, ama telaşa da ekledi: “Mutfak kapısıyla koridordaki kalorifer arasında... Saat ikide... İri bir şey...” Bir sessizlik oldu. “Bir taksiye atlayıp hemen geleyim mi?” dedi Galip. “Perdeler çekiliyken ev korkunç oluyor.” Dedi Rüya⁷⁵.

Anlatıcı, bir telefon görüşmesi biçiminde metne kattığı bu diyalogda, öncelikle dünyalar arasındaki kaygan ve geçişken zemine vurgu yapmaktadır. *Rüya’nın kendi hafızasının kapıları kapalı bahçesinde değil de, herkesin bildik dünyasında gezinmesi* ifadeleri Rüya’nın uykusundan uyandığını ve gerçek dünyaya döndüğünü belirtmektedir. Bunlar, anlatı boyunca Galip’in kafasında canlandırdığı hayallerde yaşayacak olan Rüya’nın, somut olarak var olabileceği ihtimalini okura ilk defa aktaran ifadelerdir. Böylece okur, eserin sonuna kadar Rüya’nın varlığı ve yokluğu arasında kuşku içerisinde bırakılacaktır. Bundan böyle okur, okuma edimi süresince, Rüya’nın gerçekten Galip’in karısı mı, yoksa onun yazar olma (*kendi olma, Celal olma*) yolundaki mücadelesinin azmettiricisi bir *hayali karakter* mi olduğu çelişkisi arasında gidip gelecektir. Postmodern okur, kendi başına yeniden yazacağı anlatıyla baş başa bırakılmıştır; *söz okurundur çağımız romanında*⁷⁶.

Diyalog tekniğinin, postmodern bağlamda *Kara Kitap*’a aktardığı bir diğer önemli unsur, dilin anlamsızlık ve iletişimsizlik özelliğini vurgulamasıdır. Bu diyalog bizlere *Eugène Ionesco’nun* ‘anti-pièce (anti-oyun) olarak adlandırdığı ünlü oyunu *La Cantatrice Chauve*’daki *M. Smith* ve *Mme. Smith*⁷⁷’in bitmek bilmez saçma (absurde) diyaloglarını anımsatmaktadır. Anlatıcı sanki Ionesco’nun diyaloglarının bir parodisini yapmaktadır. Galip’in hiçbir sorusuna cevap vermeyen Rüya ısrarla kendi kafasındakileri anlatmaktadır. Karşılıklı kurulan yaklaşık yirmi cümlelik bu diyalogda (birlikte bir monolog), karı koca arasında herhangi anlamlı bir iletişim kurulamamaktadır. Anlatı okur ile bir iletişime girse ve okura bir şeyler çağrıştırabilse bile (konuşma bittiğinde okurun kafasında Rüyanın nasıl bir gece

⁷⁵ Orhan Pamuk, a.g.e., s. 30.

⁷⁶ Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1996, s. 54.

⁷⁷ Eugène Ionesco, *La Cantatrice Chauve*, Éditions Gallimard, Paris 1992, s. 13.

geçirdiği, Galip'in rüya ile ilgili düşünceleri ve o geceki planları kalmaktadır), diyalog ve dolayısıyla dil burada yapıbozuma uğratılmıştır; bir yönüyle iletişim sağlayabilen bir yapı, diğer taraftan bakıldığında tam bir iletişimsizlik örneği sunmaktadır. Anlatıcı, dilin ne kadar kaygan bir zeminde işlev gördüğünü, anlamın ya da iletişimin, öznelerin konumlarına ne derece bağlı olduğunu bütün açıklığıyla göstermiştir. Özetle, 'dil'e postmodern eleştirel yaklaşım *Kara Kitap*'ın bu bölümünde anlatıcı tarafından somutlaştırılmıştır.

Kara Kitap'ın başka bir bölümünde, üstkurmaca oyun düzleminde Celal karakteri üzerinden 'yazar'ın, 'okur'un, 'yazma eylemi'nin nasıl algılandığı, algılanması gerektiği ve '*Kara Kitab*'ın yazım süreci' hakkında sürdürülen bir diyalog kurgulanmıştır;

Galip nereden başlayıp nereye uzandığını kestiremediği, ama katılmak istediği bu oyuna girmek için, beyaz haplardan bir tane alıp yuttu.

"Oyunumuzu sevdiniz mi?" dedi ihtiyar köşe yazarı, gülümseyerek.

"Kurallarını çıkartmaya çalışıyorum dedi," Galip kuşkuyla.

"Yazılarımı okur musunuz benim?"

"Okurum."

"Gazeteyi elinize alınca, önce beni mi, okursunuz Celal'i mi?"

"Celal bey akrabam olur."

"Yalnızca bu yüzden mi onu ilk okuyorsunuz?" dedi ihtiyar yazar.

"Akrabalık güzel bir yazıdan daha kuvvetli bir bağ mıdır?"

"Celal'in yazıları da güzeldir," dedi Galip⁷⁸.

Anlatıcı, bu diyalogda karşımıza Galip'i okur olarak çıkarır. Öncelikle anlatının gerçek okurunun Galip'le özdeşleşmesini sağlayarak ondan okur olarak kendini sorgulamasını ister. Bir okur olarak, hem genel anlamda hem de bu anlatıda nelere önem vermesi gerektiği hakkında kafa yormasını, anlatıcı ve karakterler arasında kurgulanan 'oyun'a katılmasını talep eder. Anlatıcı diyalogun devamında Celal'in yazar olarak özelliklerini sıralar;

⁷⁸ Pamuk, a.g.e., s. 102.

“Herkes yazabilir onları, anlıyor musunuz?” dedi ihtiyar köşe yazarı. “Üstelik köşe yazısı denemeyecek kadar da uzundur birçoğu. Hikâye özentileri. Sanat süslemeleri. Boş laflar. Birkaç beylik hilesi var, o kadar. Hatıralardan, hep baldan tatlı hoş şeyler gibi söz edilecek. İki bir paradoks yakalanacak. Divan şairlerinin ‘tecahül-i arif’ dediği bilmezlikten gelme oyununa başvurulacak. Olmamış şeyler olmuş gibi, olmuş şeyler olmamış gibi anlatılacak. Bütün bunlar sökmese yazının boşluğu hayranlarının güzellik sandığı tuntuyla cümlelerle gizlenecek. Onun kadar herkesin bir hayatı, anıları, geçmişi var. Herkes onun kadar oynayabilir. Siz de. Bir hikâye anlatın bana!”⁷⁹

Okurla iletişimi kuran ve onu kendi kurduğu oyuna çeken anlatıcı bu oyunu biraz daha derinleştirmek ister diyalogun bu bölümünde. Anlatıcı vasıtasıyla Celal’in ağzından yazılan köşe yazılarında ve dolayısıyla eserin tümünde bulunan üslup, ton ve anlatı özellikleri bir bir sıralanır. Metnin genel yapısının ve tonunun eleştirel bir özeti sunulur. Böylece okurda bir farkındalık yaratılarak, ona esere nasıl yaklaşması gerektiği konusunda da düşünmesini sağlayacak ipuçları verilir. Diyalogun devam eden kısmı ise *Kara Kitap*’ın çatısını oluşturan arama eyleminin özet olarak hikâyesini anlatmaktadır;

“Nasıl bir hikâye?”

“Aklınıza ne geliyorsa, bir hikâye.”

“Çok sevdiği güzel karısı kaçmış bir gün bir adamın,” dedi Galip. “O da onu aramaya başlamış. Şehrin neresine gitse karısının izine rastlıyormuş, ama kendisine değil...”

“Evet?”

“Bu kadar.”

“Hayır, hayır, daha devamı olmalı!” dedi ihtiyar köşe yazarı. “Şehirde bulunduğu izlerde ne okuyor bu adam? Karısı gerçekten güzel mi? Kime kaçmış?”

“Şehirde bulunduğu izlerde kendi geçmişini okuyormuş bu adam. Güzel karısıyla kendi geçmişinin izlerini. Kime kaçtığını da bilmiyormuş ya da bilmek istemiyormuş, çünkü gittiği her yerde karısıyla kendi geçmişinin izlerine rastladıkça, karısının kaçtığı adamın ya da yerin, kendi geçmişinde bir yerde olması gerektiğini düşünüyormuş.”⁸⁰

⁷⁹ Pamuk, a.g.e., s. 102.

⁸⁰ Pamuk, a.g.e., s. 103.

Bir arayış hikâyesi anlatan *Kara Kitap*, bu teknikle kurgulanan ifadelerde çok katmanlı yapısından haber vermektedir; Birinci boyutta Galip kaçan karısını (kısmen polisiye bir yöntemle) aramaktadır; ikinci boyutta kendi geçmişinin izlerini arayan anti-kahramanımız; üçüncü boyutta modern dünyanın kışkacında kaybolan, yabancılaşan ve silikleşen kendisini, kendi kimliğini aramaktadır. Anlatıcı bu tezimizi, ileriki bölümde ihtiyar yazarın ağzından aktardığı *Paradoks: Böylece, adamın karısının kaçtığı kişi adamın kendisiymiş*,⁸¹ ifadeleriyle doğrular gözükmektedir.

*Kara Kitap doğunun geleneksel metinlerinden, Attar'ın Mantıku't-Tayr'ına, Şeyh Galip'in Hüsn-ü Aşk'ına ve Mevlana'nın Mesnevi'sine göndermeler yapılarak oluştur(ulan) bu çağdaş metin tam bir intertextuality, metinlerarasılık örneğidir. Bu geleneksel metinleri bir aramanın, bir arama yolculuğunun hikâyesini anlatır ve/veya çerçeve bir hikâye içinde çeşitli, parçalı hikâyelerden oluşurlar. Bu iki anlatım tarzı da romanda mevcuttur*⁸².

Berna Moran, *Kara Kitap*'ın esinlendiği, alıntıda adı geçen doğu anlatılarında da benzer özelliklerin bulunduğu bahsetmektedir. Onlarda da bir *yolculuk hikâyesinden* bahsedilmekte ve çerçeve bir metin içerisinde *farklı öyküler* anlatılmaktadır. Moran'a göre bu eserlerin bazıları her iki özelliği de içinde barındırırken, kimisi yalnızca birini kapsamaktadır. *Kara Kitap*'ta iki özelliğin birlikte işlendiğini vurgulayan eleştirmenimiz, bu özellikleri örneklendirerek göstermektedir; *Galip'in Rüya'yı ve Celal'i aramak için İstanbul sokaklarında günlerce dolaşması birinci düzey çerçeve öyküyü sağlıyor ve bu çerçeve öykü ikinci düzey birtakım öyküleri içeriyor*.⁸³

KLGA adlı eserin diyalog kullanıldığı bölümlerinde, *Kara Kitap*'ta olduğu gibi geleneksel kullanımların dışında bir uygulama gözlemlenmektedir. Burada diyaloglar, anlatının aktarılmasına yardımcı olan düşünce ve olayları aktarırken, farklı anlatım tekniklerini ve üsluplarını bir arada sunmaya yarayan bir çatı olarak kullanılmaktadır. Diyaloglar gerçek bir konuşmanın ötesinde karakterlerin bakış açılarını, belirli

⁸¹ Pamuk, a.g.e., s. 103.

⁸² Nüket Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, 3.b., İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 218.

⁸³ Berna Moran, “Üstkurmaca Olarak Kara Kitap”, *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış*, 14.b., İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 98.

anlatım teknikleri vasıtasıyla aktarmalarını sağlayan bir yapı bütünlüğü ortaya koymaktadır. Diğer bir ifadeyle, burada diyaloglar bir ağacın kökü ve dallarına; bunlarla aktarılan diğer düşünce ve olayları taşıyan anlatım teknikleri de bu ağacın yaprak ve meyvelerine benzetilebilir.

Özellikle birinci bölümde bu yapılar, Doktor, Paola ve Yambo arasındaki iletişimin şeklini belirlemektedir; Yambo'nun hatırlaması gereken olayları aktaracak ifadelere temel oluşturmaktadır. İkinci bölümde de bu kadar yoğun olmasa da Yambo ve diğer karakterler hakkında bu tür diyalogların kurgulandığı görülmektedir. Birinci bölümde bu yaklaşımla kurgulanan bir diyalog, Doktorun Yambo'yu taburcu etmek istemesinin sebeplerini açıklamak için kullanılmaktadır;

“Artık bir sonuca varmamızın zamanı geldi. Bakın hanımefendi, kocanız fiziksel açıdan yeterince iyi. Onu çıkarsak merdivenlerden düşecek değil. Burada tutarsak bir yığın testle güçsüz bırakırız, hepsi yapay deneyler ve bunlardan ortaya ne çıkacağını artık biliyoruz. Yaşadığı ortama dönmenin ona iyi geleceğini düşünüyorum. Bazen bir ev yemeğinin tadını yeniden duymak ne bileyim, bir koku, daha çok yardım eder insana. Bu konuda edebiyat nörolojiden daha çok şey öğretir bize[...].”

“Neden söz ettiğimi biliyorsunuz. Bazen bilginler de makinelerinden çok yazarlara inanırlar. Hanımefendi sizinle aynı branştan sayılırız, nörolog değilsiniz, ama psikologsunuz. Okumanız için birkaç kitap, bazı ünlü klinik vakalarının raporlarını vereceğim ve hemen eşinizin sorunları nelerdir anlayacaksınız. Sizin ve kızlarının yanında olması, işine dönmesi, ona burada kalmaktan daha yararlı olacak diye düşünüyorum. Bana, gelişmeleri izlemek için, haftada bir kez gelmesi yeterli. Evinize dönün Bay Bodoni. Çevrenize bakın, dokunun, koklayın, gazete okuyun, televizyon seyredin, görüntü avına çıkın.”

“Deneyeceğim, ama ne bir görüntü ne bir koku ne de bir tat hatırlıyorum. Sözcükler anımsıyorum yalnızca.”

“Belli olmaz. Bir günlük tutup tepkilerinizi yazın. Onlar üzerinde çalışırız.”⁸⁴

Diyalog, modern bilimin eleştirisini sunan, açıklama ve yorumlama anlatım teknikleriyle harmanlanmış bir parodi gibi işlenmektedir. Doktorun açıklama ve yorumlamalarında, akıl çağının sonucunda gelişen modern tıbbın, belli bir noktadan

⁸⁴ Eco, a.g.e., s. 30.

sonra çaresiz kaldığı aktarılmaktadır. Görüldüğü üzere tıp kurumunu temsil eden doktor bile, bilimin sınırlarının bittiği yerde, edebiyatın nörolojiden daha yararlı olacağından bahsetmektedir. Anlatıda da her yol sonunda edebiyata çıkmaktadır; her şey edebiyata; her şey bir anlatıya; her şey dille kurgulanmış bir gerçekliğe dönüşmektedir. O halde bilimin her bir özne için evrenselci ve tektipleştirici meta anlatılarla hüküm vermesi edebiyattan daha ciddi bir uğraş değildir. Çünkü *yazın çalışmaları bir anlamda diğer söylem biçimlerinden çok daha az aldatıcıdır*.⁸⁵

Doktor bir taraftan, tıbbın, yani modern bilimin sonlu olduğundan, her bir öznel vakanın büyük meta anlatılara indirgenemeyeceğinden bahsetmektedir. Diğer bir ifadeyle, modernizmin merkezileştirme, evrenselleştirme ve tektipleştirme mantığını eleştirmekte; insanların ve vakaların kendine özgü özelliklerinin, her durumda göz önünde bulundurulması gerektiğini anlatmaktadır. Oysa hemen bu cümlelerin arkasından, kendisinin bir nörolog ve Paola'nın da bir psikolog olduğunu ekleyerek, bu ikisinin birbirine çok benzediğini ve tek bir merkez meta-söylem şemsiyesi altında görülmesi gerektiğinden bahsetmektedir. Bir taraftan bilimin son noktaya geldiğini ve artık derdimize çarenin edebiyattan geleceğini anlatırken; öteki taraftan Paola'ya hanımefendi; *okumanız için birkaç kitap, bazı ünlü klinik vakalarının raporlarını vereceğim ve hemen eşinizin sorunları nelerdir anlayacaksınız*, demektedir. Anlatıcı burada modern doktor karakterini kendisi ile çelişmeye zorlamakta onu yapıbozuma uğratmaktadır.

Kaygan bir 'dil mekanizmasının' öznesi olan doktor, doğruluktan bir türlü bahsedememekte, dilin eğretilmeli yapılarında oradan oraya anlamsız iletişim teşebbüsleri üretmektedir. *Doğruluk, doğruların yanılısama olduğunu unutanların yanılısamasıdır*,⁸⁶ ifadesini doğrularcasına kendi yanılısamalar okyanusunda boğulmaktadır. Anlatıcı burada, modernizmin merkezîyetçi söylemlerini ve dilin anlamlı gerçeklikler ürettiği düşüncesini doktor üzerinden yapıbozuma uğratarken, doktorun söyleminin *nasıl kendi egemen mantık sistemine ters düştüğünü göstermeye*⁸⁷ çalışmaktadır.

⁸⁵ Sarup, a.g.e., s. 74.

⁸⁶ Sarup, a.g.e., s. 72.

⁸⁷ Eagleton, a.g.e., s. 144.

2.1.9. İÇ MONOLOG

Rüyanın kaybolduğundan habersiz akşam yemeği için halasına giden Galip, Şehrikalp Apartmanı'nın ıslak taş, küf, kızarmış yağ ve soğan kokan merdivenlerinden çıkmaktadır. Anlatıcı, tam bu sırada hâkim anlatıcı kalemini bir kenara bırakarak, aile apartmanındaki fertlerin yaşantısını, Galip'in kafasının içinden yansıtmaktadır. Anlatıcı, Galip'in düşüncelerini *sanki karşısında biri varmış gibi kendi kendisine ve sessiz bir biçimde uzun ve tek taraflı konuşuyormuş*(çasına)⁸⁸ iç monolog tekniğiyle esere almaktadır;

Saat sekiz olduğuna göre, Melih Amca'yı üst kattan kendi eliyle indirdiği gazeteleri az önce üst katta okumamış gibi ya da belki, "alt katta aynı haber üst kattakinden başka bir anlama gelebilir," diye ya da "Vasıf şunları makaslayıp parçalamadan bir göz atayım," diye, Dede'nin eski koltuğuna oturmuş yeniden okurken göreceğim. Amcamın hızla kıpırdanan ayağının ucunda bütün gün titreyerek sallanan talihsiz terliğin hiçbir zaman durdurulamayacak bir sinir ve sabırsızlıkla bana çocukluğumdaki gibi "canım sıkılıyor, bir şey yapmalı, canım sıkılıyor, bir şey yapmalı," diye acıyla seslendiğini düşüneceğim. Hale hala'nın, puf böreklerini kimse karışmadan gönül rahatlığıyla kızartabilmek için mutfaktan kovaladığı Esmâ Hanım'ın, ağzında eski Yeni Harman sigarasının yerini tutamayan filtresiz Bafra'yla, sofrayı kurarken, sanki sorusunun cevabını bilmiyormuş gibi ve kendi bilmediği cevabı ötekiler bilebilirlermiş gibi, "Bu akşam kaç kişiyiz?" diye ortaya sorduğunu işiteceğim⁸⁹.

Anlatıcı, karakterlerin yaşamları ve özellikleri hakkındaki bilgileri klasik bir tasvir yöntemiyle vermek yerine yukarıda görüldüğü üzere, anlatıcıya özgü bir iç monolog tekniğiyle vermektedir. Anlatıcı birinci tekil şahıs, olayları bir iç monolog şeklinde aktarırken bu teknik klasik monologun sınırlarını aşmaktadır. Modernist yaklaşımın kuralcı yapısının tüm sınırlarını zorlayan postmodern yazın yaklaşımıyla anlatıcı, teknikler arasında da sınırları kaldırmakta ve onları kendince yorumlamaktadır. Dolayısıyla iç monolog biçiminde sunulan iki üç sayfalık bu anlatıda, gösterme/sahneleme anlatım tekniği de işin içine katılmaktadır. Bu tekniğin

⁸⁸ Çetişli, a.g.e., s. 106.

⁸⁹ Pamuk, a.g.e., s. 34.

katılmasıyla *okuyucu sözü edilen etkinliğe katılıyor*[muşçasına]⁹⁰ anlatının içine çekilmektedir. Fakat söz konusu örnekte, klasik anlamda ne tam bir iç monologdan ne de sahneleme tekniğinden bahsedebiliriz. Oluşturulan harman teknik, anlatıcının kendini aşmak niyetiyle ortaya koymaya çalıştığı yeni biçem denemelerini anımsatmaktadır. Mehmet Tekin, *iç monologda dil, konuşma diline benzer bir yapıya bürünür*⁹¹, demektedir. Fakat günlük dilin yapısını oluşturan kısa cümleler düşünüldüğünde, *Kara Kitap*'ta bize sunulan teknik, bu sınırları aşma isteğinde görünmektedir. Sınırları aşmak, hatta yok etmek ve her şeyi birbirine katmak bu teknikle yapılmak istenen şey olsa gerektir.

Anlatıcının kafasında canlandırdığı olaylar metnin karakterlerinin karmaşık ilişkisi içerisinde çok da düzenli olduğu söylenmeyen bir yapıda uzun cümleler halinde verilmektedir. Çoğulculuğun ve kaosun hüküm sürdüğü postmodern anlatılardaki gibi, eserimizde de anlatıcı, çoğulculuğu bilinçli bir şekilde işlemekte ve karakterlerin ilişkilerini nedensizlik içerisinde, kaotik bir boyutta ortaya koymaktadır. Kişilerarası ilişkiler düzensiz bir şekilde ortaya dökülmekte ve onları düzenlemek ve anlamlandırma işlevi okura bırakılmaktadır.

KLGA'nde de iç monologlar yoğun bir kullanım alanı bulmaktadır. Farklı bölümlerde değişik şekillerde ortaya konan bu teknikte anlatıcı, *Kara Kitap*'ta olduğu gibi modernist yaklaşımların ötesine geçmekte ve ayrıca bu yaklaşımların bir eleştirisini yapmaktadır. Bu eleştirilerden biri diyalogların içerisine sıkıştırılmış iç monologlar olarak karşımıza çıkar;

Sibilla, açık konuşmak en iyisi. İleride belki size daha normal geleceğim, ama şimdi pek değilim. Önceden başıma gelen her şey, anlıyor musunuz her şey, süngerle silinmiş bir kara tahta gibi. Size çelişkili gelecek ama kusursuz bir siyahlığın içindeyim. Beni anlamalısınız, umutsuzluğa kapılmayın ve hep yanımda olun.” Kendimi iyi ifade edebildim mi? Bana mükemmelmış gibi geliyordu, iki anlama da çekilebilirdi.

“Endişelenmeyin, Mösyö Bodoni, her şeyi anladım. Ben buradayım ve gitmeyeceğim. Bekliyorum...”

⁹⁰ Stevick, a.g.e., s. 54.

⁹¹ Tekin, a.g.e., s. 264.

*Gerçekten saman altından su mu yürütüyorsun sen? Herkes gibi düzelmemi beklediğini mi söylüyorsun, yoksa o şeyi yeniden hatırlamamı beklediğini mi ifade ediyorsun? Öyleyse önümüzdeki günlerde bana hatırlatmak için neler yapacaksın? Yoksa tüm kalbimle hatırlamamı isteyecek ve hiçbir şey yapmayacak ıydın? Sen saman altından su yürüten biri değilsin, sen seven bir kadınsın ve beni sarsmamak için susuyorsun. Acı çekiyor, belli etmiyorsun, çünkü sen harika bir insansın, ama içinden de bunun aklımızı başımıza toplamamız için bir fırsat olduğunu düşünüyorsun, değil mi?*⁹²

Etrafındaki kişilerin imalı sözlerinden ve kafasının içerisinde dönen arzularından, çalışanı Sibilla'nın kendi aşığı olma olasılığını sorgulayan anlatıcı, bu düşüncelerin esiri olmuştur. Bu durumunu, Sibilla ile gerçekleştirdiği diyalogun satır aralarına serpiştirdiği içmonolog tekniğiyle okura sunmaktadır. *'Sibilla, açık konuşmak en iyisi'* diye söze başlayan anlatıcı konuşmasını *'Kendimi iyi ifade edebildim mi? Bana mükemmelmiş gibi geliyordu, iki anlama da çekilebilirdi'* diye bitirir. Bu durumda kendi kendisiyle çelişen anlatıcı *'dil'*in farklı anlamlara yol açabileceği gerçeğini gözler önüne sermek istemektedir. *Açık konuşmak* ile girdiği dil oyununda anlattıklarının karşısındakinde farklı bir anlam bulmasını istemektedir. Diğer bir ifadeyle anlatıcı, açıkça söylenen şeylerin aslında imalarla dolu olduğunu bildirmektedir. Alıcıdan, gönderilenlerin, olası geçmiş bir ilişkinin bağlamında değerlendirilmesi talep edilmekte ve dilin bu anlamda ne kadar bağlam bağımlısı bir sistem olduğu gösterilmek istenmektedir.

Diğer taraftan Yambo, kızıdan beklediği farklı anlam çıkarma işlemini kendisi gerçekleştirmektedir. Sibillanın *'Bekliyorum'* ifadesinin farklı bağlamlara eklendiğinde nasıl farklı algılanabileceğini ve anlamlandırılabilirliğini açıkça göstermektedir. Lacan da bu konuda benzer ifadeler kullanmaktadır. *Lacan'a göre anlam, bir anlamlama zinciri boyunca gerçekleşen yer değiştirmelerin bir sonucu olarak yalnızca söylem içinde ortaya çıkmaktadır*⁹³.

Anlatıcı, *saman altından su mu yürütüyorsun* ifadeleriyle bu kelime öbeğinin ardındaki diğer gösterenlere vurgu yapmak istemektedir. Kızın söylediklerini, içmonolog içerisinde farklı bağlamlarda algıladığını belirten tümcelerde anlatıcı,

⁹² Eco, a.g.e., s. 56.

⁹³ Sarup, a.g.e., s. 23.

adeta Eagleton'u destekler bir şekilde, *anlam, belli bir gösterene sıkı sıkıya iliştirilmiş bir kavram değil, gösterenlerin potansiyel olarak sonsuz oyununun çıktısıdır,*⁹⁴ demektedir. Gösterenlerin bu anlam karmaşasında anlatıcımız da onlardan kendi çıkarları doğrultusunda bir anlam üretmeye meyilli görünmektedir; Kız çok güzeldir ve Yambo onunla olma arzusundadır. Bunu gerçekleştiremeyecek olan Yambo'ya kalan tek şey, bu dil oyununda işine yarayan elemanları kendi doğruları yönünde bir araya getirmektir. Belki de bu hayal âleminde, bir süre de olsa mutlu olacaktır

Sibilla'nın Yambo ile yaşadıkları üzerine düşünceler eserde, yukarıdaki alıntının yapıldığı bölümün önceki sayfalarında, farklı bir kurgulamayla, yine iç monolog tekniğiyle aktarılmaktadır;

Sibilla'yla aramda bir şey Olmuş muydu? Doğu'dan gelen ve ne yapacağını bilemeyen, her şeyi öğrenmeye istekli genç kız, olgun bir adamla karşılaşır –ama buraya geldiğinde ben dört yaş gençtim- onun saygınlığını hisseder, sonuçta patrondur o, kitaplar hakkında onun bildiğinden daha fazla şey bilmektedir, kız öğrenir, adamın ağzının içine bakar, ona hayrandır, adam güzel, akıllı, endişeli ve iç çeker gibi oui oui oui diyen ideal bir öğrenciyle karşılaşmıştır, birlikte çalışmaya başlarlar, her gün ve gün boyunca, bu ofiste tek başlarına, küçük, büyük her işte suç ortağıdır, bir gün kapıda burun buruna gelirler, bir andır bu ve bir ilişki başlar. Ama nasıl olur, benim yaşında, sen genceciksin, yaşına uygun bir sevgili bul ne olur, beni ciddiye alma, kız ise, hayır, hayatımda ilk kez böyle bir şey hissediyorum, Yambo, der. Herkesin gördüğü bir filmi mi özetliyordum? O zaman filmlerde ya da romanlarda olduğu gibi devam et: Yambo seni seviyorum, ama karın yüzüne nasıl bakarım. [...]

*Ve böyle dört yıl geçer. Yoksa geçmez mi?*⁹⁵

Burada ise gerçeklik ve kurmaca karşıtlığına, iç monolog tekniğiyle aktarılan bir bölüm vasıtasıyla atıfta bulunmaktadır. *Herkesin gördüğü bir filmin* izleğinin parodisini yapan anlatıcı, bundan anlatısının içerisinde de bahsetmektedir. Böylelikle üstkurmaca düzlemde kurguladığı bu oyun ile okurun aklını allak bullak etmek ve onu oyununun esiri haline dönüştürmek istemektedir. Daha öncesinden verdiği ipuçlarıyla, romanın içine çektiği ve kendisiyle özdeşleştirmeye çalıştığı okuru, bu anlatımlarla heyecanlandırmaya çalışır ve ulaşılmak istenen hedefe varılıyor

⁹⁴ Eagleton, a.g.e., s. 139.

⁹⁵ Eco, a.g.e., s. 56.

görünümü yaratırken, aniden kurgunun içerisinde bir dış ses gibi belirip, bunun filmlerden alınmış bir izlek olduğunu hatırlatmakta ve okurun eline verdiği oyuncu geri çekmektedir. Sözlerine, *o zaman filmlerde ve romanlarda olduğu gibi devam et*, diyerek devam eden anlatıcı, bu öykünün romanlarda anlatılan bir gerçeklik olabileceği vurgusunu yaparken, bölümün sonuna eklediği *'Ve böyle dört yıl geçer. Yoksa geçmez mi?'* ifadesi ile tüm yaşananların (anlatılanların) gerçeklik – kurgu boyutları arasında, muallâkta kalmasını sağlamaktadır.

Anlatıcı okura tüm seçenekleri sunmakta, kendi kurgularını yaparken, anlatılanlardan istediklerini seçme fırsatını vermektedir. Bu şekilde, anlatıcının kendi hayal âleminde kurguladığı düşünceler eserde, okurun kendi kurgusunu yaratacağı malzemeleri sağlamaktadır. Diğer taraftan okurun bırakılmak istendiği belirsiz durum yoluyla, kurgu, hayal ve gerçeklik arasındaki geçişkenliklere dikkat çeken bir anlatı yaratılmak istenmektedir.

2.1.10. İÇ DİYALOG

KLGA'de kullanılan zengin anlatım tekniklerinden bir tanesi de iç diyalogdur. İç diyalogda anlatıcı, *doğal olarak içinde bulunduğu psikolojik duruma göre, kendi kendisiyle, sanki karşısında biri varmış gibi konuşur*⁹⁶. Bu yöntemin altta alıntılanan paragrafta da benzer şekilde kullanıldığı görülmektedir. Kahramanımız hafızasını geri kazanmak maksadıyla çocukluğunun geçtiği kasabaya gitmek için yola çıkmıştır. Kızı Yambo'yu oraya arabasıyla götürmektedir. Yol boyunca çok konuşmalarına rağmen, Yambo'nun aklından birtakım düşünceler geçer. Bunlardan bir tanesi kızının gerçek kızı olup olmadığıdır;

Yola çıktım. Nicoletta arabayı kullanıyordu ben de yandan onu inceliyordum. Düğün fotoğraflarımı düşünecek olursam, burnu bana benziyordu, ağız biçimi de. Benim kızımı gerçekten, bir günah tohumunu bana yutturmaya kalkışmamışlardı.

⁹⁶ Tekin, a.g.e., s. 259.

*(Dekoltesi hafifçe açıldığından, birden göğsünde, üzerinde incecik bir Y harfi bulunan bir madalyon gördü. Tanrım, dedi, kim verdi bunu size? Kendimi bildim bileli hep boynumda bu efendim, daha bebekken Saint-Auban Fransisken rahibelerinin manastırının merdivenlerine götürüldüğümde boynumdaymış. Anne düşesin madalyonu, diye haykırdım! Sol omzunda haç biçiminde dört küçük benin var mı? Evet, efendim, ama siz bunu nereden biliyorsunuz? O zaman, o zaman sen benim kızsın, ben de senin babam! Baba, babacığım! Hayır, temiz ve saf kızım, şimdi bayılmanın sırası değil. Yoldan çıkarız!)*⁹⁷

Anlatıcı okurun beklentisi doğrultusunda bir öyküleme aktarırken, bir anda parantez açar ve araya iç diyalog yöntemiyle farklı bir anlatı katar. Yine bir kopukluk yaratmak istenilmektedir. Ve bu sefer kopukluk açılan parantez ile daha da belirginleştirilmektedir. Kızının fiziksel özelliklerini okuyarak onun kendi kızı olduğuna karar vermeye çalışan anlatıcının aklına, farklı anlatılarda defalarca işlenen, kaybolmuş kızını seneler sonra bulan baba izleği gelir ve bunu okurla paylaşmak ister. Bunu yaparken eski anlatıların bir parodisini yapar. Daha çok televizyonda izlediğimiz bir film sahnesinden alınmış gibi görünen bu iç diyalogla anlatıcı, durumu biraz komikleştirerek okura eğlencelik bir şeyler sunmayı tasarlamaktadır.

Bu eğlenceli cümlelerin ardında biraz da iğneleme ve ironi vardır. Modern çağın senelerce bize yutturduğu baba (anne)-kaybolmuş kız (çocuk) izleğinin bir eleştirisidir de bu aynı zamanda. Anlatıcı, kızı olduğu söylenen kişinin profilden yüz hatlarına bakarak bir mantık yürütmüş ve kızın bir günah tohumu değil kendi kızı olduğunu düşünmüştür. Aydınlanma düşüncesinin bir ferdi olarak aklını kullanma cesaretini gösteren bu birey gerçekliğe ne kadar yaklaşabilmiştir acaba? Bu durumdan aslında kendisi de şüphelidir. Düğün fotoğrafı, ağız ve burun şekli, bir insanın yıllardır görmediği kızının o olduğunu tespit etmesinde ne kadar belirleyici veya gerçekçi olabileceği düşündürücüdür. Bunun farkında olan anlatıcı, tam burada okurla bu parodiyi paylaşmış ve kendi kafasında oluşan kuşku tohumlarını okurun kafasına da sokmak istemiştir. Baba, yıllardır görmediği kızını yalnızca, rahibeler tarafından verilen madalyonuna bakarak tanımaktadır; uzlaşım kendi doğrularını kendi mantığı

⁹⁷ Eco, a.g.e., s. 79.

içerisinde üretmiştir. Bu durumun ironisi bizlere bilgi, bilim ve anlatı konularında Lyotard'ın görüşlerini anımsatmaktadır;

Bilim, kendisini yararlı düzenlilikleri koymakla sınırlandırmadığı ölçüde ve hakikati aradıkça, kendi oyununun kurallarını meşrulaştırmakla yükümlü kılınmıştır. Bilim böylece kendi konumuna bağlı olarak bir meşruluk söylemi üretmekte, bu söylem felsefe olarak adlandırılmaktadır⁹⁸.

Uzlaşım yoluyla kendi meşruluğunu oluşturan bilimin, bu meşrulaştırma mantığı mirasını geleneksel anlatıların dizgelerinden devşirdiği düşünülmektedir;

Anlatılar [ise kendi] ehliyet ölçütlerini belirlerler ve/veya onların nasıl uygulanması gerektiğini gösterirler. Böylece sorgulanan Kültürde ne söylenmesi ve yapılması gerektiğini belirleme hakkına neyin sahip olduğunu tanımlarlar; kendileri bu kültürün zaten bir parçası olduklarından, yaptıklarını yapmaları olgusu tarafından meşrulaştırılmış olurlar⁹⁹.

Yani anlatıların var olmaları ve aktarılmaları doğruluklarının kanıtıdır. Bu rasyonel mantık bilimsel bilgiler için de geçerlidir; sadece biraz daha karmaşık yollarla elde edildikleri düşünülebilir. Bu tip bir anlatı kültüründe yetişmiş birey (ve toplum) zaten bu anlatılara inanmak arzusuyla doludur. O, tıpkı Lyotard'ın bahsettiği, hocasının *dediklerini öğrenmek arzusuyla dolu olan bir bilim öğrencisine* benzemektedir. Hocayı (gönderici) üreten toplum, kültür ve dil mekanizmaları öğrenciyi (alıcı) de üretmektedir. Öğrenci o kültürün yani o dilin içerisine doğmuştur. İçine doğduğu dilsel ve kültürel yapı onu şekillendirecek mekanizmaları bünyesinde barındırmaktadır. Dolayısıyla öğrenci doğduğu gün itibarıyla, yaşadığı toplumun anlatıları ile büyümekte, şekillenmekte ve daha sonra anlatılacakları (öğretilecekleri) kabul etmek için hazırlanmaktadır. Hoca öğrencisini kendisini algılayacak ve öğrettiklerini kabul edecek bir mantıkla yetiştirmektedir. Benzer bir akıl yürütmeyle, geleneksel anlatılarda babanın kızından ayrıldığına çok üzülen izyici (veya okur), babanın yıllar sonra onu bulmasını beklemekte ve istemektedir. Böylelikle okur için gerçeğin, herkeste olabilecek bir madalyona ya da burun veya ağız şekline yaslandırılması çok önemli olmamaktadır.

⁹⁸ Lyotard, a.g.e., s. 12

⁹⁹ Lyotard, a.g.e., s. 58.

2.1.11. YENİLİKÇİ DENEMELER

Postmodern anlatılarda türlerin ortadan kayboluşu yaklaşımı, doğal olarak tekniklerin de çeşitlenmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda farklı tekniklerin ardına sıralanması, iç içe verilmesi veya heterojen bir yapıda sunulması alışlagelen yöntemlere dönüşmektedir. Bunların *Kara Kitap*'ta en göze çarpanı, karakterler arasında geçen diyalogların düz anlatım biçiminde hakim anlatıcı ağzından okura sunulmasıdır;

Evet, şimdi, (onlar hep birlikte sofraya otururken) Rüya uyuyor olmalıydı; hayır, aç değildi, Suzan Yenge'nin zahmet edip, gidip çorba yapmasına gerek yoktu; ağzı sarımsak, çantası da tabakhane kokan o doktoru da istememişti; evet dışıya bu ay da gitmemişti; doğru Rüya son zamanlarda çok az sokağa çıkıyor, hep evde dört duvar arasında oturuyordu; hayır, bugün hiç sokağa çıkmamıştı; siz onu sokakta mı gördünüz? Demek ki bir ara çıkıştı, ama Galip'e söylememişti; hayır söylemişti; siz onu nerede gördünüz? Düğmeciye gitmiş, manifaturacıya, mor düğme almaya, caminin önünden geçerek, tabii söylemişti, bu soğukta, böyle üşütmüş olmalı; öksürüyordu da; sigara da içiyordu; bir paket; evet, suratı bembeyazdı; a, hayır, Galip kendi suratının da ne kadar beyaz olduğunu bilmiyordu; Rüya ile bu sağlıksız yaşama ne zaman son vereceklerini de¹⁰⁰.

Paragrafta dikkati çeken önemli bir özellik; konuşmanın başında kimin tarafından söylendiği belli olan cümlelerin gitgide birbirine geçmesidir. Paragrafın sonuna doğru konuşan kişinin hangi karakter olduğu belli olmamaktadır. En son tümcelerde, Gailp'in mi yoksa başka bir karakterin mi sözünün aktarıldığı belli değildir. Dolayısıyla bu paragraf da, sınırların kalktığı, her şeyin iç içe girdiği bir dil oyununda, anlam aramanın anlamsızlaştığının *Kara Kitap*'taki somut bir göstergesidir. Nitekim bütün ifadeler olmayan bir hastalık, olmayan bir durum ve hatta anlatıda varlığı şüphe uyandıran bir karakter üzerinde kurgulanmaktadır. Postmodern bağlamda var olmayan bir gerçekliği anlatan dil de doğal olarak olmayan şeyleri, yani hiçliği anlatmaktadır.

¹⁰⁰ Pamuk, a.g.e., s. 39.

Buna benzer bir diğerk örnek de, romanın sonlarına doğru, Celal vurulduğunda Galip'in polisle diyalogunu anlattığı paragrafta ortaya çıkmaktadır;

Olay dokuz buçukla on arasında olmuştu. Katilin kim olduğu bilinmiyordu. Adamcağız hemen vurulup düşmüştü. Evet, ünlü bir gazeteciydi. Hayır, yanında kimse yoktu. Ölüünün neden burada tutulduğunu bu polis de bilmiyordu. Hayır, sigara içmiyordu. Evet, polislik zor meslekti. Hayır, vurulan adamın yanında başka kimse yoktu, memur emindi bundan; beyefendi bunu niye soruyordu? Beyefendi ne iş yapıyordu? Beyefendi gece bu saatte burada ne arıyordu? Beyefendi kimliğini gösterebilir miydi?¹⁰¹

Anlatıcı verilen sahneyi anlatmak için yine geleneksel anlatım tekniklerinin dışına çıkmayı tercih etmiştir. Hâkim anlatıcının üslubunda, Galip ve genç bir polis arasında geçen konuşma, gerçek hayattan alınan bir diyalogun parodisi şeklinde aktarılmaktadır; olaylarla ilgisi olmayan meraklı adam bir anda suçlu pozisyonuna dönüştürülmektedir. Masum sorular sorarak başladığı diyalogun sonunda Galip kendisini, bir anda sorgulanan ve hatta şüphelenilen bir konumda bulmuştur.

*Galip genç bir memuru gözüne kestir[miş], yaklaşıp [bu soruları] sormaya başlamıştır¹⁰². Çünkü anlatıcı, yaşlı bir memura soru soracak Galip'i okurun yadırgayacağını bilmektedir. Gözüne kestirmek ifadesi polisin çaylaklığına ve Galipten şüphelenmeyeceğine gönderme yapmaktadır. Okuru her şeyin tıkırında gideceğine inandıran anlatıcı, paragrafın sonunda onu bir daha tuzağa düşürmektedir. Çaylak ve genç polis memurunu kurgulayan anlatı, kendi mantığıyla çelişip Galip'ten şüphelenmiş, kendisini yapıbozuma uğratmıştır. Kanımızca anlatıcı, modernist klasik anlatıların, geleneksel önyargı ve uzlaşımın her zaman işe yaramayacağını gözler önüne sermek istemiştir. Genç ve gözüne kestirmek ifadeleri ile önce okur bu oyuna hazırlanmış, Galip'in sorularında olayın esrarını çözdüğünü sanması sağlanmıştır. Fakat paragrafa eklenen koşuşan *evetler*, *hayırlar* içerisinde okur, bir anda diyalogun sonuna gelmiş ve Galip'in düştüğü hataya düşmüştür.*

KLGA'nde başvuru yenilikçi denemelerin en belirginini olarak *Kâğıttan Bir Hafıza*¹⁰³ başlıklı ikinci bölümün tümünü gösterebiliriz. Ansiklopedi, roman,

¹⁰¹ Pamuk, a.g.e., s. 422.

¹⁰² Pamuk, a.g.e., s. 422.

¹⁰³ Eco, a.g.e., s. 81.

fotoroman, çizgiroman, mektup, şiir gibi türlerin harmanlandığı bölüm okura kuvvetli bir anlatının yanında zengin bir görsel şölen de sunmaktadır. Bir ve üçüncü bölümde kısmen yer verilen bu özellik, anlatımızın bu bölümünde türlerarası bir karnavala dönüşmektedir. Bölüm adeta, geleneksel anlatıların tüm kurallarını, klişelerini, sınıflandırmalarını ve sınırlamalarını yıkmak için kurgulanmıştır.

Hemen hemen bilinen tüm anlatı tekniklerinin harmanlandığı bu bölüm metnin birinci ve üçüncü bölümünden yukarda sayılan özellikler dışında üslup ve ton farkıyla da ayrılmaktadır. Okuyucuda bir aykırılık hissi uyandıran bölüm, kopukluk ve parçalılık etkisi yaratarak anlatı içine alınmış öznel bir resimli ansiklopedi havasındadır. Yambo'nun hafızasını geri kazanmak amacıyla doğduğu topraklara geri gelişiyle başlayan bölüm, onun hayat hikâyesinin boşluklarını doldurmakta ve bir ulusun tarihini küçük bir çocuğun biriktirdiği kültürel dökümanlarla gözler önüne sermektedir.

Anlatıda dönemin önemli politik dergilerinden moda dergilerine, sigara pakedi resimlerinden bastırılmış pullara, çizgi romanlardan yaşamdan fotoğraf karelerine, kişisel mektuplardan ders defterlerine, plak kapaklarından askere çağırma kâğıtlarına varan zengin bir doküman seçkisiyle yaşamın her alanı gözler önüne serilmektedir. Anlatıcı realist ve natüralist tasvirlerle yakalanmak istenen, gerçekliği tüm çıplaklığıyla anlatma çabasının bir adım ilerisine gitmiştir; nesnenin resmini/fotoğrafını anlatıya katmıştır. Yazılı dizgeler tarafından yansıtılan gerçeğin bir başka yönteminin fotoğrafik dizgeler vasıtasıyla yansıtmak (ya da kurgulamak) olduğunu göstermiştir.

Anlatıcı tüm bunlarla okuru, anlatının sözcüklerden kurulu dizgelerinden kurtulmaya ve resimlerin büyüğü atmosferinde hayallere dalmaya davet etmektedir. Okuyucu artık kelimelerin çıkmaz sokaklarında anlam ararken bir oraya bir buraya koşuşturmak zorunda değildir. Modern dizgelerin prangaları kırılmıştır. Çağrıya uyan erkek okurlar bir denizci kostümüyle limandan limana koştururken; bayanlar zamanın moda dergilerinden fırlayan en şık elbiselerini tenlerinde hissetmeye başlarlar. Bir ileriki sayfada maskeli baloya giden genç kızları düşmana taş atan kısa donlu çocuklar izler. Asker arkadaşlarının anılarıyla bulutlanan gözlere sevdiğinin tezkeresini bekleyen aşğın gözyaşı yağmuru yol gösterir. En sevdiğiniz aşk

şarkılarının melodisi dünyanın tüm Duçe'leri için yazılan marşların ritminde eriyip gider. Böylece kendi kraliçenizin gizemli alevinde yanıp tutuşmaya başlarsınız; kendi romanınızı kendiniz yazarsınız.

2.1.12. BİLİNÇ AKIŞI

Genel bir ifadeyle *bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde verilmesi*,¹⁰⁴ olarak adlandırılan bilinç akışı tekniği *KLGA* anlatısının belirli yerlerinde, değişik amaçlarla başvurulmuş bir teknik olarak belirmektedir. Modern anlatılarda daha çok, bireyin iç dünyasını tam anlamıyla yansıtmak amacıyla kullanılan bu teknik, ele aldığımız postmodern anlatılarda, modernist yaklaşımın yanında farklı etkiler yaratma amacı da gütmektedir. Örneğin *KLGA* adlı anlatıda, otobiyografik hafızasını kaybeden anlatıcı, doktoruyla hafızası hakkında konuşurken bu teknikten eleştirel boyutta faydalanmaktadır;

Gratarolo bir kâğıt, kalem verdi bana. Yazın, dedi. "Ne yazmam gerekiyor ki?" diye yazdım ve sanki hayatta o işten başka bir şey yapmamışım gibi geldi bana, kalem yumuşak, kâğıdın üzerinde kayıp gidiyordu. "Aklınıza ne geliyorsa onu yazın" dedi Gratarolo.

Akıl mı? Şöyle yazdım: aklımı alan aşk, güneşi ve yıldızları hareket ettiren aşk, dost acı söyler, çoğu zaman acıyla karşılaştım hayatta, ah hayat ah hayatım aah bu yüreğin yüreği, gönül söz dinlemez, De Amicis, tanrı korusun dostlardan beni, Tanrım küçük bir kırlangıç olsam, ateş olsam dünyayı yakarım, yanarak yaşamak ve acı hissetmemek, acı çektirme korkusuz yaşa, size bin veriyorum, bin sekiz yüz altmış, Binler Seferi, onlar yüzdü, onlar bindi, İki bin yılının harikaları, şairin amacı şaşırtmaktır.

"Hayatınla ilgili bir şeyler yaz" dedi Paola. "Yirmi yaşındayken neler yapıyordun?" Şöyle yazdım: "Yirmi yaşındaydım. Kimsenin bu yaşın en güzel yaş olduğunu söylemesine izin vermem"¹⁰⁵.'' Doktor, Komadan çıktığımda aklıma ilk gelen şeyin ne olduğunu sordu. Şöyle yazdım: "Gregor Samsa bir

¹⁰⁴ Tekin, a.g.e., s. 267.

¹⁰⁵ Alıntımızdaki koyu karakterli kelimeler eserde italik karakterlerle verilmektedir.

*sabah uyandıığında kendini yatakta kocaman bir hamam böceğine dönüşmüş olarak bulur.*¹⁰⁶

*Anlatma (tahkiye) değil bir gösterme/sahneleme yöntemi olan bilinç akışı*¹⁰⁷ burada da anlatıcının kafasının içinde dönen düşünceleri okura sahnelemektedir. Akıl denen şeyin anlatıcıda çağrıştırdıkları, bilinç akışı tekniğinin özelliğinden yararlanılarak gösterilmeye çalışılmaktadır. Anlatıcı ‘Modern Çağın Aklı’nın onda sadece anlamsız, birbiri ardına sıralanmış, çoğunluğu kültür içerisinde kullanıla kullanıla klişeleşmiş ifade öbekleri olduğunu söylemektedir. Yambo, akıl denen şey, dil oyunuyla kurgulanan kültürel birikim ve uzlaşımlar toplamının ötesinde nedir ki der gibidir.

Evet, Kant’ın tanrıdan özgürlüğünü ve özerkliğini geri alan ‘Birey’inin *kullanma cesaretini bulduğu akli*, modernizmin dizgelerinin ve kültürel uzlaşım mekanizmalarının esareti altına girmiştir.

*Bilgiyi elinde tutan iktidar mekanizmalarının*¹⁰⁸ elinde, [Faucoult], *aklin ürünü olan söylemler ve düşünce biçimlerinin, yüzyıllarca öne sürüldüğü gibi ezilenlerin ve dışlananların yanında olmadığını; onların akılcı idare biçimleri olarak tanımlanan bürokrasiler yoluyla karar verme yetkisini, gücü elinde tutanlara verdiğini ileri sürer*¹⁰⁹.

Yazmak eylemiyle de ilişkilendirilen *KLGA*’den alıntılanan bu satırlarda, anlatıcı, ‘*Yazın*’ buyruğunun ardından, kendine ait olmayan, daha önce defalarca söylenmiş ve hatta birçoğu, çeşitli yazarlara ait olan cümleler sıralamaktadır. Örneğin De Amicis ismiyle ünlü İtalyan yazar Edmondo De Amicis’e gönderme yapan anlatıcı, hemen ardından sıraladığı ‘*Tanrı korusun dostlardan beni*’ tümcesi ile de Amicis’in ünlü eseri *Dostlar*’a (*Gli Amici*)¹¹⁰ anıştırma yapmaktadır. Anlatıcı üstkurmaca düzleminde, yazma eyleminin, daha önceden söylenmiş sözlerin tekrar bir arada sunulduğu anlatılar üretmek olduğunu bildirmektedir. Diğer bir ifadeyle, bilinç akışı tekniği ile verilen bu düşünceler, postmodern anlatının geldiği son noktada, yazma eyleminin yani anlatının diğer yazılanlardan bağımsız olamayacağını

¹⁰⁶ Eco, a.g.e., s. 26.

¹⁰⁷ Çetişli, a.g.e., s. 108.

¹⁰⁸ Lyotard, a.g.e., s. 21.

¹⁰⁹ Dilek Doltaş, a.g.e., s. 28.

¹¹⁰ Bkz. Edmondo De Amicis, *Gli Amici*, Treves, Milano 1883.

ifade etmektedir. Üretilen her anlatı, açıkça veya imalar yoluyla, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde daha önceden söylenmişlerden bir şeyler barındırmaktadır. Yazma eylemi, günümüze ulaşmış tüm söylemlerin ve sözlerin farklı bir seçkisi, yeni bir bağlamda birlikte sunulmasından öte bir şey değildir.

2.1.13. BAKIŞ AÇISI

Bakış açısı son dönem romanlarında kullanılan en önemli anlatı tekniklerinden bir tanesidir. ‘*Roman Teorisi*’ adlı eserinde bu konu üzerinde uzun bir çalışma ortaya koyan Stevick, *roman teknikleri arasında hiçbiri, ‘bakış açısı’ kadar büyük ölçüde tartışılmamış ve analiz edilmemiştir*,¹¹¹ demektedir. Postmodern anlatılarda bakış açısının zenginliğine ve çoğulcu yapısına verilen önem en üst seviyelere çıkmaktadır. Çoğulcu bir anlayışın hâkim olduğu bu anlatılarda öyküler okura, farklı bakış açıları tarafından sunulmaktadır. Postmodern metinlerde olaylar ve durumlar zaman zaman tanrısal anlatıcı, kahraman anlatıcı, anlatıya giren diğer karakterler tarafından ve bazen de anlatıdaki hayvanlar ve nesnelerin bakış açısından sunulmaktadır. Orhan Pamuk’un ‘*Benim Adım Kırmızı*’ adlı eseri bu çoklu bakış açısına önemli bir örnektir. Bu anlatıda olaylar bir *ölünün, ağacın, eşeğin, para*¹¹²,nın v.b. bakış açısıyla aktarılmaktadır.

Aynı şekilde *Kara Kitap*’ta da, çoğulcu yaklaşımla kurgulanmış bir bakış açısı tekniği uygulanmaktadır. Burada da olaylar, durumlar, tasvirler, diyaloglar farklı bakış açılarından öykülenmektedir. İki kısma ve çok sayıda bölüme ayrılan eserde, tek numaralı bölümler tanrısal bakış açısıyla, Galip’in Rüya’yı arayışı, bu arayış esnasındaki yaşadıklarını ve düşüncelerini anlatırken, çift numaralı bölümler yazar Celal’in bakış açısından gazete yazıları olarak birinci tekil ve birinci çoğul kişi zamirleriyle aktarılmaktadır. Makale formatında Celal’in ağzından yazılan yazılar, anlatı zamanının İstanbul’u ve tarihi konular hakkında sosyal ve politik açıklamalar,

¹¹¹ Stevick, a.g.e., s. 83.

¹¹² Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s. 7.

yorumlamalar sunmakta ve okurun Galip'in hikâyesinde anlatılanlara farklı yönlerden yaklaşmasını sağlamaktadır. Diğer taraftan, çoğunlukla gösterme anlatı tekniği kullanılarak kurgulanan Galip'in hikâyesini anlatan bölümler, hâkim bakış açısında birleştirilen zengin anlatı teknikleri, üslup ve ton özellikleri ile okurun önüne gelmesini sağlamaktadır. Bu bölümlerde diyalogların ve düzyazıların bir çeşit başkalaşım göstererek yorumlamalara, açıklamalara, iç monologlara ve iç diyaloglara dönüştüğünü görmekteyiz. Bazen de yazar anlatıcı sözü ele geçirip okura bir şeyler söylemektedir.

'Okuyucu ey okuyucu' diye başlayan satırlarına; *ama yeteneklerim ve yazdıklarım konusunda gerçekçi olduğum için, bu güven yok bende. Bu yüzden hikâyemin bu sayfalarında okuyucuyu kendi anılarıyla baş başa bırakabilmek isterdim*¹¹³, diye devam eden yazar anlatıcı, okuru anlatı hakkında düşündürmek için araya girmektedir. Anlatıda kopukluk yaratıp, okuru içine girdiği hikâyeden dışarı atmaya çalışan anlatıcı, onun olaylara bir de o noktadan bakmasını sağlamaya çalışmaktadır. Diğer bir ifadeyle postmodern okuru, okuma ve anlatıyı yeniden kurgulama sürecinde göreve çağırmaktadır.

Satırlarına; *bunun için yapılacak en iyi şey, dizgiciye bu sayfaları kara bir mürekkeple boyamasını önermek olacaktır. Hakkıyla yazamayacağım şeyleri siz hayal gücünüzle kurun diye*¹¹⁴, ifadeleriyle devam eden, postmodern anlatının özelliklerini iyi bildiği gözlemlenen anlatıcı, son dönem anlatılarda *'yazar artık ölmüştür'* demektedir. Malzemesi, istediği şeyi tam olarak anlatmaya izin vermeyen kaygan bir zemin; *'dil'* olan anlatıcı, ne kadar uğraşırsa uğraşsın, anlattıklarının alıcıda, tam olarak onun istediği anlamı yaratamayacağını çok iyi bilmektedir. Dolayısıyla okura seslenip, ondan kendine düşen sorumluluğu üstlenerek boşlukları doldurmasını istemektedir.

Bu bağlamda Nüket Esen de, benzer ifadelerle tezimizi destekler görünmektedir. Bir hikâye veya romanda alışkanlıkları kırmak için uygulanan birtakım yöntemler olduğundan bahseden Esen, bunlardan birkaçını; *Hikâyenin kendi tekniğini açıklaması; Hikâyenin kesilip başka konulara sapsular yapılması; Hikâye*

¹¹³ Pamuk, *Kara Kitap*, s. 424.

¹¹⁴ Pamuk, a.g.e., s. 425.

dışında bir konudan söz edilmesi ve Okuyucuya seslenilmesi, ¹¹⁵olarak sıralandırmaktadır. Bu maddelerle, klasik okuyucunun alışkanlıklarından kurtulmasını ve postmodern anlatıları farklı bir şekilde okuması gerektiğinin altını çizmektedir.

Bakış açısı tekniği, *Kara Kitap*'ın değişik bölümlerinde çok sayıda farklı teknik ve üslupla zenginleştirilerek sunulmaktadır. '*Bir Akıl Hastası Değil, Yalnızca Bir Okurunum*' adlı bölümde hâkim anlatıcı, örneğin, Galip'ten bahsederek açtığı konuşmasında, gösterme tekniği ve iç çözümleme tekniklerinin ustalıkla harmanlandığı bir giriş bölümünden sonra, Celal'in bayan bir okuru ile Galip'i telefonda konuşturur;

“Celal? Celal sen misin?”

Pek de genç olmayan, tanıdık hiç olmayan bir kadın sesiydi.

“Evet.”

“Canım, canım, canım nerdesin, nerelerdesin, günlerdir seni arıyorum, arıyorum, ah.”

Son hece uzayarak hıçkırığa, hıçkırıklara ve bir ağlamaya dönüştü.

“Sesinizi çıkaramadım,” dedi Galip.

“Sesinizi,” dedi kadın, Galip'in sesini taklit ederek. “Sesinizi. Bana, sesinizi, diyor. “Ben sesiniz olmuşum.” Bir sessizlikten sonra kartlarına güvenen bir oyuncunun güveniyle ve yarı sırdaş yarı mağrur bir havayla açıkladı. “Ben Emine'yim.”

Kelime Galip'te hiçbir çağrışım yapmadı.

“Evet.”

“Evet? Başka bir diyeceğin yok mu?”

“Yıllar sonra...” diye mırıldandı Galip ¹¹⁶.

Anlatıcının kurguladığı sahne okuyucuya sözü edilen etkinliğe katılıyormuş duygusunu verir, çünkü okuyucu etkinliğin hem oluşunu, hem de olduğu anı aynı anda yaşamaktadır¹¹⁷. Bu sahneleme (dramatizasyon) tekniğiyle kurgulanan diyalogda karakterler bulunduğu çevrenin ağzıyla kendi kimlikleriyle konuşturulmakta ve anlatıya gerçekçi bir hava katılmaktadır. Kurgu olduğu metnin birçok bölümünde, defalarca okura hatırlatılan eserde uygulanan bu ton ve üslup,

¹¹⁵ Esen, a.g.e., s. 183.

¹¹⁶ Pamuk, a.g.e., s. 361.

¹¹⁷ Stevick, a.g.e., s. 54.

okurun gerçek ve kurmaca arasında gidip gelmesine neden olmaktadır. Okuru keyfine göre bu üstkurmaca oyun düzleminde defalarca yazının dışına atan anlatıcı, bu defa onun oyunun içinde kalmasını, kendini karakterlerden birinin (veya her ikisinin) yerine koymasını ve olayı gerçeklik boyutunda algılamasını istemektedir. Anlatıcı, *kimi zaman yol gösterip kimi zaman yanılttığı okuruyla adeta flört etmektedir*¹¹⁸. İç çözümlenmelerle desteklenen bu diyalog okuru anlatının içine çekmiş ve kendini bir sonraki cümlelerin akışına bırakmasını telkin etmiştir. Okuru istediği şeyi yaptırmaya ikna etme görevini yerine getiren diyalog artık, kadın karakterin ifadelerinde bir monolog'a ve sesli olarak aktarılan bir iç diyaloga dönüşmeye hazırdır;

“Canım, yıllar sonra, yıllar sonra nihayet. Gazetede yazını okurken bana seslendiğini görünce nasıl oldum biliyor musun? Yirmi yıldır bugünü bekliyordum. Yirmi yıldır beklediğim o cümleyi okuyunca ne oldum biliyormusun? Bütün dünyaya bağurmak, seslenmek istedim bütün dünyaya. Çılgın gibi oldum, kendimi zor tuttum, ağladım. Biliyorsun, ihtilal işine karıştı diye Mehmet'i emekli ettiler”
[...]

*“Yalan!” diye bağırıldı kadın. “Yalan! Beni seviyorsun. Beni çok sevdim. Yazılarında hep beni anlattın. İstanbul'un en güzel köşelerini anlatırken benimle seviştiğin evin sokağını anlattın, bizim Kurtuluş'umuzu, bizim küçük köşemizi anlattın, sıradan bir garsoniyeri değil”*¹¹⁹.

Dört sayfa boyunca süren, telefon görüşmesi formatında bir diyalogdan çok, kadının monologlarına dönüşen bu bölümde, klasik okurun tutumu ironik bir düzlemde ele alınmaktadır. Kim ne derse desin (bu o anlatının yazarı bile olsa), birçok okur, okuma edimi süresince, olayları gerçekmiş gibi algılamakta, onlardan kendine dersler çıkarmakta ve hatta bazen yazılanların kendisine yöneltildiğini düşünmektedir. Okurun bu tutumunun bilincinde olan anlatıcımız da anlatısında, bu durumu üstkurmaca bir oyun düzleminde okura sunmakta ve klasik okurun bir nevi parodisini yapmaktadır. Kadın karakter, karşısındakinin söz konusu yazının sahibi olduğunu bilmesine rağmen, ona inanmamakta, hayır sen onu değil bunu söylemek istedin demektedir. *Dil*'i, kendi bakış açısından yorumlayan kadın, Yambo'nun

¹¹⁸ Jale Parla, “Kara Kiap Neden Kara?”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, 2.b., ed. Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 105.

¹¹⁹ Pamuk, a.g.e., s. 361.

Silvia karşısındaki tutumuna benzer bir şekilde, anlamın bağlam bağımlısı karakterini, iç monologlar sayesinde ironik bir dille gözler önüne sermektedir.

Söz konusu teknikle aynı zamanda, okura bir şeyler anlatmak niyetinde olan, yazdıklarının öğretici ve anlamlı olduğu üzerinde ısrarcı, geleneksel yazara bir eleştiri ve ironik bir tavır sergilenmektedir. Anlatıcı, kurguladığı olayla, yazar ne yazarsa yazsın, okurun kendi kafasındaki doğrularla metne yaklaşacağını net bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu durum, anlatının herhangi bir okuma edimi sonunda kazanacağı anlamın, asla yazarın tasarladığının aynısı olmayacağını kanıtlar görünmektedir. Yazar, yazma sürecinde görevini tamamlamıştır. ‘*Yazarın ölümü*’¹²⁰ kaçınılmazdır. Anlatının anlamlandırılma sorumluluğu okuyucuya devredilmiştir.

Çoklu bakış açısı tekniği, *Kara Kitap*’ın birçok bölümünde anlatıya ağırlığını koymaktadır. ‘*Boğazın Suları Çekildiği Zaman*’ ve ‘*Alaadin’in Dükkânı*’ isimli bölümlerde I. tekil şahıs, ben anlatıcı yoğun olarak kullanılırken; ‘*Ben Haberi Bir Fransız Jeoloji Dergisinde Okudum*’¹²¹, *Ben Pitoresk Bir Yazarım*¹²² ‘*Bedii Usta’nın Evlatları*’ adlı bölümlerde anlatıcı üçüncü tekil şahıs tarafından konuşturulmaktadır. Diğer taraftan, *sütunlarımızı her kesimden, her sınıftan, her cinsten insanımızın sorunlarına pervasızca açtığımızdan beri okuyucularımızdan ilginç mektuplar alıyoruz*,¹²³ diyen anlatıcı, bu mektupları ve sesleri de eserine kattığının haberini vermektedir. Hemen ardından bunlardan birini yayınlamakta ve makale ile mektup tekniğini harmanlayarak bir okurun bakış açısını anlatıya katmaktadır. Çoğulcu bakış açısı yakalamak maksadıyla esere alınan bu mektup, aynı zamanda anlatının metinlerarası boyutunu zenginleştirmekte, açıkladığı ve yorumladığı konularla, içanlatı düzleminde ana metnimizin izleklerini yansılamaktadır.

KLGA adlı eser de, içinde bakış açısı tekniği bilinçli bir şekilde kullanılan postmodern bir anlatıdır. İlk bakışta anlatıcı olarak, eserin başkişisi, birinci tekil kişi olarak olayları anlattığı görülse de, farklı anlatım teknikleri arasında sunulan çok sayıda bakış açısından farklı hikâyeler, *açıklamalar* ve *yorumlamalar* bulunmaktadır.

¹²⁰ Adem Çalışkan, “Edebiyat Teorisi Üzerine 2, Yöntemleri, Kaynakları, Tarihçesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 4, No:16, (Kış 2011), (Çevirimiçi), http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt4/sayi16_pdf/caliskan_adem.pdf, 20 Nisan 2013, s.109.

¹²¹ Pamuk, a.g.e., s. 23.

¹²² Pamuk, a.g.e., s. 46.

¹²³ Pamuk, a.g.e., s. 64

Açıklama/yorumlama anlatım yöntemi; sanatkârın çeşitli meseleler, olaylar durumlar, insanlar hakkındaki düşünce ve kanaatlerini, ya doğrudan doğruya ya da anlatıcı veya kahramanlar vasıtasıyla okuyucuya iletmesi,¹²⁴ olarak tanımlanmaktadır. Fakat açıklama; yazarın, bilmediği bir konuda okuyucusunu objektif bir şekilde bilgilendirmesi; yorum ise, herhangi bir konunun, daha çok kendi kanaat ve düşüncelerinden hareketle izah edilmesi, açıklanmasıdır¹²⁵.

Açıklama ve yorumlama tekniği KLG'A'de oldukça yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Örneğin anlatımda, Paola, Gratarolo ve Yambo'nun hafıza üzerine kurdukları diyaloglardan birinde, Gratarolo Yambo'ya, anne ve babasının resmini göstermektedir. Burada uygulanan açıklama/yorumlama anlatım tekniğinde anlatı doktorun bakış açısından verilmektedir;

“Siz bana bu iki insanın annemle babam olduğunu söylediniz, ben de öğrendim, ama bu sizin bana verdiğiniz bir anı. Bundan sonra bu fotoğrafı hatırlayacağım onları değil.”

“Bu son otuz yılda, kim bilir kaç kez onları, bu fotoğrafa bakmayı sürdürdüğünüz için hatırladınız. Hafızayı anıları depoladığınız, sonra bıraktığınız gibi yeniden bulup çıkardığınız bir ambar olarak düşünmeyin” dedi Gratarolo. “Fazla teknik terimler kullanmak istemiyorum, ama bellek, nöronlarla ilgili yeni bir heyecan profilinin kurulmasıdır. Diyelim ki, bir yerde kötü bir deneyim yaşadınız. Orayı daha sonra hatırladığımızda o nöronlarla ilgili ilk heyecan şeklini, yine ona benzer, ama aynı olmayan bir heyecan profili ile yaşarsınız. Dolayısıyla hatırlayarak bir rahatsızlık hissedeceksiniz. Sonuçta hatırlamak yeniden kurmaktır, sonradan öğrendiğimiz ya da söylediğimiz şeyin temelinde de kurulabilir. Bu normaldir, bu şekilde açıklarız. Bunu size heyecan profillerini yeniden harekete geçirmenizi teşvik etmek için söylüyorum, yoksa her seferinde orayı, ilk koyduğunuz gibi taze sandığınız bir şey bulmak için saplantılı bir şekilde karıştırıp duramazsınız. Anneniz ile babanızın bu fotoğrafı bizim size gösterip, bizim gördüğümüz bir görüntü. Siz başka şeyler biçimlendirmek için bu fotoğraftan hareket etmelisiniz ve yalnızca bu sizin hatıranız olacaktır. Hatırlamak bir iştir, bir lüks değil¹²⁶.

¹²⁴ Çetişli, a.g.e., s. 110.

¹²⁵ Çetişli, a.g.e., s. 111.

¹²⁶ Eco, a.g.e., s. 29.

Yukarıda alıntılanan bu paragraf yine postmodern anlatılardaki girift yapının önemli bir örneğini teşkil etmektedir. Bir diyalog içerisinde sunulan bu açıklama yöntemi, anlatının karakterlerinden biri olan Gratarolo'nun bakış açısından sunulmuş, çoğulcu bir yaklaşımla, birkaç tekniğin aynı potada eritilmesi sağlanmıştır. İçerisinde barındırdığı imgesel çağrışımlar da postmodern boyutun vurgulanmasını sağlamaktadır.

Göstergebilimsel bir yaklaşımla, fotoğrafı dil dışındaki iletişim sistemlerinden herhangi birinin bir elemanı olarak ele alırsak, fotoğraf imgesiyle yaratılmak istenen düşünce daha çabuk anlaşılacaktır. Bu bağlamda, fotoğraf da alıcıya (okura) bir şeyler anlatmak (hatırlatmak) amacıyla kurgulanmış değişik bir anlatı olduğuna göre, *KLGA*'de, anlatıyı fotoğraf üzerinden düşünmemizin sağlanmaya çalışıldığı görülebilir. Fotoğraf bir dil ve hatırlamak, onu okuma edimiye eğer, Doktor Gratarolo'nun bakış açısından sunulan açıklamalardaki '*Sonuçta hatırlamak yeniden kurmaktır*' ifadesinin, okurun anlatıyı okurken yeniden kurguladığı düşüncesine gönderme yaptığı düşünülebilir. Nitekim okur da '*başka şeyler biçimlendirmek için bu fotoğraftan (anlatıdan) hareket etmekte*' ve kendi okuma edimini (hatırasını canlandırmakta) gerçekleştirmektedir.

Görüldüğü üzere değişik okur tipleri için farklı boyutlarda katmanlar halinde bir anlatı vardır önümüzde. Birinci düzeyde otobiyografik hafızasını kaybetmiş birine hafızanın nasıl çalıştığını açıklayan bir pasaj belirirken, ikinci boyutta bu pasaj postmodern anlatılara gönderme yapan imgelerle dolu bir bilmece gibi işleve sokulmaktadır. Nitekim pasaja farklı yönlerden bakacak olan okurlar da yine bu okuma ediminin sonucunda kafalarında farklı hatıraları canlandırabileceklerdir.

Sonuç olarak, *Kara Kitap* gibi *KLGA* adlı anlatımız da, okur odaklı yaklaşımları ön plana çıkarmak isteyen bir teknikle kurgulanmıştır. *Kara Kitap*'ta bu teknik üstkurmaca düzleminde, daha açık ve net bir şekilde uygulanırken, *KLGA*'de biraz daha imgelerle gizlenmeye çalışılmıştır. Böylelikle anlatı, okurun biraz daha zorlandığı, farklı okumalarda değişik bakış açılarından çeşitli anlamlar üretebildiği bir kelime bulmacasına dönüşmüştür.

2.1.14. METİNLERARASILIK

Kara Kitap, daha anlatının ilk sayfalarından, kendisinin nasıl algılanması gerektiği ve okur tarafından nasıl yeniden kurgulanması gerektiği hakkında ipuçları vererek başlamaktadır. *Epigraf kullanmayın, çünkü yazının içindeki esrarı öldürür!* [Adli] ve *Böyle ölecekse, öldür o zaman sen de esrarı, esrar satan yalancı peygamberi öldür!* [Bahti]¹²⁷ alıntılarıyla başlayan anlatı, bununla okuyucuya ipuçları verirken, kurgusunun karmaşık yapısını da gözler önüne sermek istemektedir. Alıntılanan iki farklı *epigraf* öncelikle metne metinlerarasılık bağlamında bir zenginlik katarken, üstkurmaca bir oyun düzleminde de işlev kazanmaktadır. Anlatı, bir eserde epigrafın kullanılması ya da kullanılmaması gerektiğini ve bu konuya ait görüşlerini ilk olarak bu iki örneği içine alarak göstermektedir.

*Adli'den alınan bir epigrafla başlayan birinci bölüm, "Epigraf kullanmayın çünkü yazının içindeki esrarı öldürür," cümlesinin eğitici tonuyla, romanın yazar aday Galip'in hem Doğu'dan hem de Batı'dan gelen seslere, uyarı ve örneklere kulak vereceğini bildirir. Çünkü bu epigraf, benzer sözcüklerle, Verlaine'in "Art poétique"inde vardır; Fuis du plus loin la Pointe assassine! Uyarısında bulunan Verlaine de özlü sözün, nüktenin, şiirin gizemini öldüreceğine inanır*¹²⁸.

Alıntılarının sahiplerine bir göz attığımızda, bu iki ismin de Osmanlı İmparatorluğunun mahlas kullanan önemli (şair) padişahlarına anıştırma yaptığını görürüz. *Adli II. Mahmut'un (1784–1839)* kullandığı bir mahlas iken *Bahti I. Ahmed (1590–1617)*¹²⁹ tarafından kullanılan bir mahlastır. Ayrıca bu iki padişahın bir diğer özelliği; *I. Ahmed'in Mevlevi olduğu*¹³⁰ ve yine II. Mahmud'un Mevlevihaneleri desteklediğidir. Tüm bunların bizlere verdiği izlenim; baştan sona epigraflarla bezenecek bu eser, üstanlatısını oluşturan kurguda, daha yoğun bir şekilde Doğu

¹²⁷ Pamuk, a.g.e., s. 11.

¹²⁸ Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 244.

¹²⁹ Ali Fuat, *Sultanların Şiiri/Şiirlerin Sultanı*, (Çevirimiçi), <http://til.ibu.edu.ba/assets/userfiles/til/Sultanlar%C4%B1n-%C5%9Eiiri.pdf>, 09 NİSAN 2013, s. 7.

¹³⁰ Fuat, a.g.m., s. 7.

kültürüne ve geleneğine yaslanacak ve bunların arasından Mevlevi geleneğini öne plana çıkaracaktır.

Nitekim her bir satırında derin ve farklı anlamlar yatan bu eserin sayfalarında ilerlerken bu öngörünün hiç de yanlış olmadığı ortaya çıkmaktadır; Eserde okura, her biri bir veya iki tane epigraf ile açılan, iki kısım ve otuz altı bölümden oluşan bir postmodern anlatı sunulmaktadır. Öykülenen karakterlerin isimlerini göz önüne aldığımızda; ‘*Celal*’ ve ‘*Galip*’ de yine, Doğu kültürüne yapılan anıştırmalar olarak ortaya çıkmaktadırlar. Kullanılan bu karakter isimleri, *Mevlânâ Celâleddîn-î Belhî Rûmî*’nin ünlü eseri *Mesnevî-i Manevî* ve Mevlevi kültüre bağlılığı ile bilinen *Şeyh Galip*’in meşhur eseri ‘*Hüsn’ü Aşk*’ Mesnevisine gönderme yapmaktadır. Hatta, önceki bölümlerde daha geniş bir şekilde ele aldığımız, anlatının ‘arayış izleği’, *Hüsn’ü Aşk* hikayesi üzerinde kurgulanmaktadır.

Bu iki alıntıda vurgulanan bir diğer özellik ise, farklı görüşlerin eserde diyaloglaşacağıdır. Adli’den yapılan alıntı bir ‘*kural*’ı hatırlatırken; Bahti’den yapılan alıntının, bilerek ve isteyerek ironik bir yaklaşımla, bu kuralı yıkma arzusu ile dolu olduğu görülmektedir. Modernizmin geleneksel ve kuralcı anlayışına yapılacak saldırının ipuçları okura sezdirilmektedir. *Esrar satan yalancı peygamberi öldür* ifadesi ile modernizmin kendi yalanlarıyla kurduğu ve adeta ilahlaştırdığı kuralların, dil oyunundan öte bir şey olmadığı vurgulanmaktadır. Adli’nin alıntısındaki *yazının içindeki esrar* da burada önem kazanmaktadır. Bizlere ‘Adil’ bir kişi olduğunu söylemeye çalışan anlatıcı (Adli), yazının içinde bir esrar, bir anlam olduğunu bildirmektedir. Oysa postmodern anlatılar yazının (dil) kaygan bir zemin olduğu ve içerisinde aktarılabilecek bir esrar ve anlamın olmadığını vurgulamaktadırlar. Bahti’den yapılan alıntı, dilde gerçekte var olmayan esrar ve anlamın anlatımızda öldürüleceğinin haberini vermektedir.

Bunların dışında, *Kara Kitap*’ın hemen her bölümünde metinlerarasılığın farklı bir boyutu ile karşılaşılmaktadır; Anıştırmalar (*allusion*), parodiler, alıntılar (*citation*), bağlam değiştirmeler (*transposition*), basmakalıplar (*stéréotype*), derlentiler (*centon*), esinlemeler (*inspiration*) genişletmeler (*augmentation*), genleştirmeler (*amplification*), göndergeler (*réfèrence*) içanlatılar (*mise en abime*), içmetinsellikler (*intratextualité*), indirgemeler (*réduction*), karnavallaştırmalar

(*carnavalisation*), klişeler (*cliché*), kolajlar (*collage*) öykünmeler (*pastiche*) söyleşimcilikler (*dialogisme*) taklitler (*imitation*), uyarlamalar (*adaptation*)¹³¹ v.b. eserin her yerini sarmıştır.

Kara Kitap'ın her bölümü, farklı bir yazardan, bölüm içerisindeki olaylar hakkında birtakım ipuçları içeren alıntılarla başlamaktadır. *Biron Paşa, Marcel Proust, Dante, Lewis Carroll, Yahya Kemal, Niyazi-i Mısri* gibi Doğu ve Batı geleneğinin birçok yazarının, gerek eserlerinden gerekse bilinen günlük yaşamlarındaki sözlerinden ya da söyleşilerinden aktarılan alıntılar anlatımızın her bölümüne eşlik etmektedir. Örneğin Galip, Rüya'nın eşyalarını karıştırırken bulduğu bir edebiyat defterinde '*Hüsn-ü Aşk imtihanında gelebilir,*'¹³² diye bir not bulur. Burada Şeyh Galip'in ünlü eseri *Hüsn-ü Aşk*'a bir gönderme/gönderge (*réfèrence*) yapılmaktadır. Diğer taraftan kitabın diğer sayfalarından birinde Rüya'nın liseden arkadaşı Gül, üçüncü ve dördüncü çocuğuna *Hüsün ve Aşk*¹³³ ismini koyar. Buradaki kullanım ise, aynı eser isminin, *Hüsn-ü Aşk*, farklı bir teknikle anlatıya katıldığını göstermektedir: *anıştırmaya (allusion)*.

Galip, Rüya ile çocukluklarındaki okul yıllarını anlattığı bölümde tarih öğretmeninden bahsederken, onun *kâğıt kalem çıkarın*¹³⁴ diyerek öğrencileri imtihana soktuğunu anlatmaktadır. Burada da öğretmenin kullandığı cümle Türk kültüründe sıkça kullanılan *klişe (cliché)* bir söz olarak eserde kendisine yer bulmaktadır.

'*Aynaya Girdi Hikâye*' adlı bölümde anlatıcı Galip ile Rüya'nın çocukluk yıllarında başlayan aşklarını anlatırken, oğlanın kız ile beraber okudukları bir hikâyeden etkilenerek kıza âşık olduğunu dile getirmektedir. Söz konusu hikâye *Hüsn-ü Aşk*'tır. Çocuk Galip'in bu hikâyedeki aşktan etkilenerek kıza âşık olduğu gibi, anlatıcı da bize sunulan bu üstkurmaca anlatının aşk izleğinin bu hikâyeden esinlenildiğini (*inspiration*) haber vermektedir. Diğer taraftan *Hüsn-ü Aşk*

¹³¹ Metinlerarası kavramlar ile ilgili geniş bilgi için bkz; Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara 2011, s. 415.

¹³² Pamuk, a.g.e., s. 53.

¹³³ Pamuk, a.g.e., s. 73.

¹³⁴ Pamuk, a.g.e., s. 54.

hikâyesinin burada anlatılması, metinlerarası boyutta bir *bağlam değiştirme (transposition)* olarak da görülebilir.

'*Esrarlı Resimler*' isimli bölümde anlatıcı, *Kara Kitap*'ın değişik bölümlerinde farklı farklı hikâyeleştirilen, anıştırılan, alıntı olarak verilen, bağlamı değiştirilen '*Resim ve Ayna*' izleğine, İstanbul'da, 1952 Haziranının ilk cumartesi günü, Balkanlar ve Ortadoğu'nun en büyük batakhanesini açan bir haydudun hikâyesinde yer verir. Haydut açtığı batakhaneye müşteri çekmek ve onlara İstanbul'un güzelliklerini sunmak istemektedir. Malum şahıs, dört bir yana birtakım resimler yaptıracağıının haberini salarak yetenekli ressamı aradığını ilan etmiştir;

Aylar sonra ortaya çıkan iki zanaatkârın ikisi de, gerçek sanatçılar gibi, birbirlerinden daha iyi olduklarını iddia edince, haydudumuz bankalardan aldığı ilhamla ortaya yüklüce bir para koyarak iki iddiacı ressam arasında 'En Güzel İstanbul Resim Yarışması'ni açmış, sarayın girişindeki karşılıklı iki duvarı hırslı zanaatkârlara vermişti.[....]

Batakhane'nin adı, resmi kayıtlarda Klasik Türk Sanatlarını Yaşatma Kulübü olarak geçtiği için, aralarında valinin de resmen bulunduğu seçkin kalabalığın içindeki patron, çuval bezinden perdeyi çekince, konuklar bir duvarda 'şahane' bir İstanbul resmi, öteki duvarda, o resmi, gümüş şamdanların ışığında, olduğundan daha parlak, daha güzel, daha da çekici gösteren bir ayna gördüler.¹³⁵

Mesneviden alınan '*Rum Halkının ve Çinli ressamların yarışmasını*'¹³⁶ anlatan bu hikâye *Kara Kitap*'ta yeniden ele alınarak *parodileştirilmektedir*. Ayna, yansıtma, taklit izlekleri üzerine yoğunlaşmış, *bir yerde hikâyelerin romanı olan*¹³⁷ *Kara Kitap*'ta anlatıcı, eserine aldığı bu haydut hikâyesiyle metinlerarası bir boyut yakalamak istemiştir. Bu bağlamda parodi olarak tanımlayabileceğimiz bu kullanım aynı şekilde metinlerarasılığın diğer kavramları ile de tanımlanabilir. Örneğin isim vermeden farklı bir hikâyeye gönderme yaptığı için *anıştırma* olarak görebileceğimiz bu kullanım, *her türden bir metinlerarası alışverişi*¹³⁸ gösterdiği için *bağlam değiştirme* olarak da anılabilir. Aynı şekilde *eylemlerine ve izleklerine az çok bağlı*

¹³⁵ Pamuk, a.g.e., s. 381.

¹³⁶ Mustafa Ever, "Adlar ve Kitaplar", *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, 2.b., ed. Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 123.

¹³⁷ Ever, a.g.m, s. 116.

¹³⁸ Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, s. 424.

kalarak ana metin içerisinde bir başka anlatıya yer verilmesi¹³⁹ olarak görülebilecek olan bu yöntem bir iç-anlatı (*mise en abyme*) olarak ta ifade edilebilir.

Metinlerarasılığın bu çoğulcu yaklaşımı okura, içerisinde dünden bugüne çok zengin bir içeriğin ve farklı düşüncelerin diyaloglaştığı bir uzam sunmaktadır. *Kara Kitap*'ın Doğu'dan ve Batı'dan çeşitli yöntem ve tekniklerle bünyesine aldığı farklı görüş ve hikâyeler *metinsel bir çoksesliliğe* dönüşmektedir;

Yaşamda binlerce yıldır var olan düşüncelerin/ eğilimlerin dinamiğinin metin içinde birbiriyle diyaloga girdiği romanları, diyalogsal sözcüğüyle tanımlar Bahtin. Kutsal olanın avamla, büyüün küçükle, bilgenin deliyle harmanlandığı metinlerdir bunlar. Birbirleriyle yarış içindeki dünya görüşlerini –bir müzik terimiyle- romanın çoksesliliği (polyphony) olarak görür Bahtin; polifonik romanda yazarın, karşıt ses düzlemlerini bir orkestra şefi gibi yönettiğini söyler¹⁴⁰.

Postmodern anlatılarda metinlerarasılık, geleneksel yöntemlerden farklı amaçlarla ve çeşitli boyutlarda kullanılmaktadır.

Postmodern yazar eserini, birbirinden farklı metinleri, montaj ve kolaj yöntemleriyle bir araya getirerek oluşturur. Herhangi bir deneme, gazeteden alınmış bir haber, başka bir türden kırılmış birkaç sayfa vb. şeylerle roman, adeta bir üslup adacıkları toplamı haline getirilir. Çoğulculuk anlayışı, bir edebi metnin diğerlerinden bağımsız olmadığı görüşü, kendinden önceki dönemlerin estetik değerlerini alaya alarak (parodi) yıkma arzusu, romanı üstkurmaca bir oyun olarak görme yaklaşımı, postmodernist yazarı montaj ve kolaj yöntemlerine sevk eden sebepler olarak sıralanabilir¹⁴¹.

Metinlerarasılık kavramı *Kara Kitap*'ın ve *KLGA*'nin en önemli postmodernist unsurudur. Doğu ve Batı'dan farklı metinleri bünyesinde harmanlayan *Kara Kitap*'ta, daha çok Doğu'ya ait eserlerin izlekleri ve biçimleri üzerine yaslanan bir metinlerarasılık tekniği belirginleşirken; *KLGA* adlı eserde, Batı kültürü, Roma İmparatorluğu, II. Dünya Savaşı döneminin Avrupa ve İtalya'sının basın ve yayın organlarından tutun da, bir çocuğun günlüklerine ve ders defterlerine kadar, yaşama ait tüm metinlerin diyaloglaşmasına şahit oluruz.

¹³⁹ Aktulum, a.g.e., s. 439.

¹⁴⁰ Ecevit, a.g.e., s. 131.

¹⁴¹ İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş 2, Hikaye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 113.

KLGA adlı anlatıda metinlerarasılık, ilk sayfalardan başlamaktadır. Anlatının başında, hastanede olduğunu düşündüğümüz anlatıcı, bir taraftan ortamdaki dış sesleri ve kendi düşüncelerini aktarırken, diğer taraftan olayla ilişkisiz görünen birtakım cümleleri italik harflerle esere katmaktadır. İtalik karakterlerle aktarılan bölümlerin içerisinde sunulan yazar ve roman karakterlerinin isimleri, bize bu yazıların metinlerarası bir kullanım olduğunu sezdirmektedir. Bu yöntemle anlatıcı, daha ilk sayfalardan, metinlerarasılığı yoğun bir şekilde kullanacağını ve bunları gizlemeyeceğinin garantisini vermek ister gibidir. Diğer taraftan, oluşturulan bu biçimle eserde, farklı boyutların bir düzlemde harmanlanacağı heterojen bir yapı sunulacağından da haber verilmektedir.

Yambo hastaneden çıkıp evine giderken, Paola ile yaptığı konuşmada, Aziz Augustinus'un zaman kavramına anıştırma yapmaktadır. Şu an bir sis'in içinde olduğunu bildiren anlatıcı, şimdiki zaman üzerine vurgu yaparken, geçmiş ve geleceğin sisin içerisinde kaybolduğundan bahsetmektedir. Diğer bir ifadeyle sonsuz bir şimdiliğin içerisinde kaybolduğunu söylemektedir;

“Evet, atlamak için öne doğru bir sıçrayış yapmak gerekir, ama bunun için de hız alman, hız alman için de geriye dönmen gerekir. Geriye dönemezsen ileri de gidemezsin. İşte, sonra ne yapacağımı söyleyebilmek için, önceden yaptığım şeyleri bilmem gerek. Önceden olan bir şeyi değiştirmek için yeni bir şey yapmaya hazırlanırsın. Şimdi, sakal traş olman gerektiğini neden söylediğini biliyorum, çünkü elimi çeneme gezdirdim, diken diken, bu kılları kesmem gerek. Aynı şekilde yemek yemem gerektiğini söyleyecek olursan, en son dün akşam yemek yediğini hatırlıyorum, çorba, jambon ve armut kompostosu.”¹⁴²

Karısıyla, geleceği hakkında yaptığı bir konuşmadan sonra, bu açıklamaları ve yorumlamaları veren Yambo, dikkatli okura zaman kavramının felsefi boyuttaki tartışmalarını hatırlatmakta; ondan geçmişin önemli düşünürlerini ve düşüncelerini gözden geçirmesini istemektedir. Nitekim alıntımızdaki satırların bittiği yerde anlatıcı, Paola'nın bakış açısından, Aziz Augustinus'un düşüncelerine yer vermekte ve bu düşüncelerin eserdeki olaylarla olan ilişkisini okura hatırlatmaktadır;

“Artık zaman içinde yaşamadığını söylüyorsun. Biz içinde yaşadığımız zamanız. Aziz Augustinus'un zaman üzerine yazdıklarını çok seversin. Onun

¹⁴² Eco, a.g.e., s. 33.

gelmiş geçmiş en akıllı insan olduğunu söyledin hep. Biz psikologlar da çok şey öğrendik ondan. Biz insanlar üç zamanda, bekleme anı, dikkat anı ve hafıza anında yaşarız ve biri olmadan öbürü olmaz. Geleceğe doğru gidemiyorsun çünkü geçmişini yitirdin. Ve Julius Sezar'ın neler yaptığını bilmek, ne yapman gerektiğini bilmeni sağlamaz.'¹⁴³

Alıntılar, farklı bakış açılarından, zaman kavramının bir tartışmasını sunmaktadır. Bahtinin izinden yürüyen anlatıcı, farklı disiplinlerde yetişmiş olan iki kahramanın ve Aziz Augustinus'un görüşlerini diyologlaştırarak sunmayı seçmiş ve bir noktaya farklı açılardan bakmamızı sağlamaya çalışmıştır. Böylelikle geleneksel anlatıların tek bakış açısından sunulan eserlerinden farklı bir çalışma ortaya koyduğunu ispatlamıştır.

Aziz Augustinus'a yapılan gönderme ve onun zaman kavramına yapılan anıştırmayla, bu zaman izleği hem kahramanların bakış açılarından aktarılmış hem de modern zaman anlayışına bir eleştiri sunulmuştur. Anlatıda, modernizmin geçmişi yadsıyan tavrı'nın bir anlamı olmadığı ve geçmiş olmadan şimdi, bu ikisi olmadan da bir gelecek olamayacağını vurgusu yapılmaktadır. Hem Yambo hem de psikoloji bilimi çerçevesinde bir bakış açısına sahip olan Paola, geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirinden bağımsız olamayacağını savunmaktadır. İki farklı bakış açısı bize, postmodern zaman anlayışının benimsediği sonsuz bir şimdiyi anımsatmaktadır. Bu bağlamda Aziz Augustinus'un epigraflaşan sözleri de karakterlerimizin düşünceleriyle paralellik göstermektedir;

*"Zaman nedir? Kimse sormazsa ne olduğunu biliyorum. Ama birisine açıklamaya kalkarsam artık bilmiyorum... Eminim ki geçip gitmiş olmasa 'geçmiş' zaman olmayacak. Bir şey gelecek olmasa gelecek zaman da olmayacak. Peki, nasıl oluyor da geçmiş ve gelecek var olabiliyor? Geçmiş artık yok. Gelecek ise henüz yok. Şimdiki zaman sürekli var ise, geçmişe karışmayacak ise şimdiki zaman değil sonsuzluk olmaz mı? İyi ama şimdiki zaman var olabilmek için geçmişe karışması gerekiyorsa mevcudiyetini yok oluşuna muhtaç olan bir Şimdi'nin varlığından nasıl bahsedilebilir? Demek ki zaman yokluğa meylettiği ölçüde var olan şeydir."*¹⁴⁴

¹⁴³ Eco, a.g.e., s. 34.

¹⁴⁴ Mehmet Yılmaz, *Derin Düşünce*, (Çevirimiçi), http://www.derindusunce.org/img/derin_

Görüldüğü üzere Yambo'nun bir antikacı olarak görüşü, Paola'nın bir psikolog olarak görüşü ve Aziz Augustinus'un zaman hakkındaki görüşü bize şimdinin sonsuzluğunu sunmaktadır. *KLGA*'nin sonlarına doğru Yambo da bu konudaki düşüncelerini farklı bir örnekle pekiştirerek okura tekrar iletmektedir;

*Melek Ayı'nın ölümü beni üzmiyor, özlem de duymuyorum. Belki sonraki yıllarda da böyle olmuştur, belki onaltı yaşında geçmişi düşünerek anımsamışumdur onu, ama şimdi geçmişi istemiyorum. Şimdi zamanın akışında yaşıyorum. Şimdinin sonsuzluğunda mutlu yaşıyorum. Melek gözümün önünde, hem cenaze törenini hem de zafer günlerini görüyorum, bir amandan diğereine geçebilirim ve her birini **hic et nunc**¹⁴⁵ yaşıyorum¹⁴⁶.*

Geçmiş ve geleceğin şimdiden bağımsız olamayacağı ve sonsuz bir şimdilikte yaşama izleğini veren bu satırlar, metninlerarasılık uygulamaları ve postmodern özelliklerle dolu zengin bir hazine gibi karşımızda durmaktadır. Örneğin, Paola'dan aktarılan ifadelerde üzerinde durulması gereken bir diğer konu; Julius Sezar göndergesi ve bu göndergeyle aktarılan düşüncedir. Paola Yambo'ya, *Sezar'ın ne yaptığını bilmek, ne yapman gerektiğini bilmeni sağlamaz* diyerek, Yambo'nun otobiyografik hafızasını kaybettiği üzerine vurgu yapmakta ve yalnızca anlamsal (kültürel, sosyal, metinlerarası) hafızanın bize ne yapmamız gerektiğini söyleyemeyeceğinin altını çizmektedir.

Bu ifadelerle iki farklı düşünce bir potada eritilmek istenmektedir; Sezar'ın bilinen tarihi kişiliğiyle, otobiyografik ve anlamsal hafıza kavramlarının çatışması birbirine bağlantılı olarak verilmektedir. *Julius Sezar diktatör kişiliği ve Cumhuriyet bürokrasisini merkezileştirme çalışmaları ile tanınmaktadır*.¹⁴⁷ Burada anlamsal hafıza, metinlerarası boyutta Sezar ile ilişkilendirilince, modernizmin merkeziyetçi

zaman.pdf, 26 Nisan 2013, s.6 . / Hümeýra Yuva, ‘‘Türk şiirinde Zaman Temininin Deęiřimi’’, *Turkish Studies*, C. 4, No:2, (Çevirimiçi), http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/humeyra_yuva_turk_siiri_zaman_temi.pdf, 26 Nisan 2013, s.1655

¹⁴⁵ Alıntımızdaki koyu karakterli kelimeler eserde italik karakterlerle verilmektedir.

Hic et nunc; İtalyanca, burada ve şimdi demektir.

¹⁴⁶ Eco, a.g.e., s. 308.

¹⁴⁷ Antony Kamm, *Julius Caesar A life*, Routledge, London 2006, (Çevirimiçi), <http://library.worldtracker.org/World%20History/Roman%20Empire/Antony%20Kamm%20-%20Julius%20Caesar-A%20life.pdf>, 20 Nisan 2013, s. 14.

ve ‘*modern birey*’in ne yapması gerektiğini söyleyen tavrına bir eleştiri olarak algılanmaktadır.

Modernizm her ne kadar *aydınlanma* ve *rasyonalizm* aracılığıyla ‘*birey*’e özgürleşme vaadinde bulunsa da, bunu gerçekleştirememiştir. Modernizmin kurduğu dinamikler, demokratik görünen yönetimlerin diktatörleşmesine yol açmış, insanlığı yoğun bir çatışmanın içine sokmuş ve sonunda kitleleri ölüme sürüklemiştir. Diğer yandan, modernizm ile gelen sanayileşme, Tanrı’nın hâkimiyetinden yeni kurtulmuş *bireyi*, modernizmin tanrılaştırdığı makinelerin ve ekonomik çarkın kölesi bir *özne* haline getirmiştir. Dolayısıyla Sezar gibi, modernist meta-anlatıların tektipleştirici diktatoryal tutumu, insanın ne yapması gerektiğini söylememelidir. İnsan, gerçekten özgür olmak istiyorsa, bunu kendi bireysel kazanımları; bilgi, beceri, tecrübe ve düşünceleri (*otobiyografik hafıza*) vasıtasıyla yapması gerekmektedir. Nitekim Yambo’ya da Paola’nın metinlerarasılığa başvurarak anlatmak istediği bu olsa gerektir.

KLGA’nin daha sonraki sayfalarında da, hemen hemen metinlerarasılığa başvurulmayan tek bir sayfa yok gibidir. Örneğin, Yambo’nun hastaneden eve döndüğünde, kaybettiği otobiyografik hafızasını kazanmak ve yeni tecrübeler edinmek maksadıyla, bir çocuk gibi, herşeyi tek tek elleyerek, koklayarak yeniden öğrenmeye çalıştığını anlatan bölümde *Kutsal Kitab’a*, (*İncil*) *gönderge* yapılmaktadır. Yambo’nun tekrar çocukluğuna, imgesel döneme dönmesiyle birlikte, ilk insan Âdem *gönderge* tekniğiyle kurguya sokulmakta ve hristiyan inancındaki *ilk günah izleği* bağlam değiştirerek esere eklenmektedir. Anlatıcı parodi düzleminde bu izlekle oynamaktadır;

*Paola kendimi Tanrı sanıp sanmadığımı sordu, onu öylesine andığımı, ama kendimi cennet bahçesini keşfeden bir Âdem gibi hissettiğimi söyledim. Ama bu her şeyi çabuk öğrenen bir Âdem’di, nitekim bir rafın üzerinde küçük şişeler ile deterjan kutuları gördüm ve hemen iyiliğin ve kötülüğün bilgisini taşıyan ağacı ellememem gerektiğini anladım*¹⁴⁸.

Anlatıcı, *ilk günah* izleğindeki suç ve ceza ilişkisini, insanların ilk bebekliklerinde bir şeyler öğrenirken elde ettikleri tecrübelerle benzetmektedir.

¹⁴⁸ Eco, a.g.e., s. 39.

İnsanoğlunun bebeklik çağında, Âdem'in yaptığı hata tüm insanlığa mal olurken, bizlerin çocuklukta hatalarımız da bireysel cezalara sebep olacaktır; sobayı ellersek elimiz yanar; raftaki deterjanı içersek hasta oluruz. Burada yine bireysel tecrübelerin üzerine vurgu yapılırken evrenselci mekanizmalar eleştirilmeye çalışılmaktadır. Merkeziyetçi bir yaklaşımla, Âdem'in hatasını bütün kulların çektiğini belirten anlatıcı, modernist meta-anlatıların dizgelerinin de tüm insanlığı tektipleştirerek onları cezalandırdığını ima etmektedir. Oysa Yambo'nun durumunda olduğu gibi, ya da bir bebeğin sobayı ellediğinde elinin yanması gibi, özerk ve özgür bireyin kendi tecrübeleri vasıtasıyla cezalanması veya ödüllendirilmesi gerekmektedir. Tüm bunlara ek olarak anlatıcı, söz konusu satırlardan biraz ileride ansiklopedik bilgilerle (yani kültürel hafızanın) eğitilmeye çalışılan insanı ironik bir dille aktarmaktadır;

*Ansiklopedik bilgilerle yaşamaya devam ediyorum. Sırtımı duvara dayamış konuşuyorum; asla arkama dönmem. Anularım birkaç haftalık derinliğe sahip. Başkalarınıninkiler yüzyıllara uzanıyor. Birkaç akşam önce badem likörünün tadına baktım. “Acıbademin kendine özgü kokusu”¹⁴⁹ dedim. Parkta atlı iki polis gördüm: “**Ey alaca kır at, alaca kır at.**” Elimi sivri bir köşeye vurdum, küçük sıyrığı emip kanımın tadına bakmaya çalışırken şöyle dedim: “**Çoğu zaman acıyla karşılaştım hayatta.**” Sağanak başladı ve bitince sevindim: “**Fırtına dindi.**” Genellikle erken yatıp şöyle diyorum: “**Longtemps je me suis couché de bonne heure**^{150, 151}”*

Kendi hayat tecrübesi olmayan bir insanın, başkalarının tecrübelerine yaslanmasındaki absürdlüğü daha iyi ortaya koyacak bir anlatım tekniği yoktur herhalde. Anlatıcı, geçmişin yokluğunda sırtını duvara dayamış bir insana benzetiyor kendisini. Tüm geçmişi perdeleyen bir duvara. Duvarın ardındakilere, yani öznel tecrübelerle yaslanmayan bir yaşantının, havada anlamsızca uçuşan kelimelere dayanmak zorunda olduğunun altını çiziyor. Önceki hatıralar sonrakilere anlam katmaktadır; önceki tecrübelerle oluşturduğumuz bağlam bu günün yaşantısını anlamlı kılmaktadır. Tıpkı Derrida'nın ve Lacan'ın bağlam bağımlı göstergeleri gibi; Gösteren, ansiklopedik bir bilgi olarak (sözlük içerisinde) sonsuz gösterenler

¹⁴⁹ Alıntımızdaki koyu karakterli kelimeler eserde italik karakterlerle verilmektedir.

¹⁵⁰ Fransızca; Uzun zamandır erkenden yatıyorum.

¹⁵¹ Eco, a.g.e., s. 44.

kümesinin ötesinde bir şey değildir¹⁵². Gösteren alındığı anlatımın içerisinde ondan önce gelen ve ondan sonra gelecek olan gösteren veya göstern kümeleri (tümceler) bağlamında bir anlam kazanabilirler¹⁵³. Aksi takdirde sözlük içerisinde, birtakım uzmanlar tarafından verilen anlamlarıyla (gösterilen) birbiri ardına dizilen gösterenlerin, anlamlı bir gösterge oluşturması olanaksızdır. Yani Yambo'nun tecrübeleri boşlukta ansiklopedik bilgilerle anlamlandırıldığında ona hiçbir şey ifade etmemektedir. Yambo kendi gerçeğini aramak, bulmak, tecrübe etmek zorundadır. Kurguladığı kendi şimdisinde, kendi eliyle birbiri ardına dizdiği gösterenleri geçmişinin bağlamına yaslamak zorundadır. İşte o zaman yaşadığı ve yaşayacağı tecrübeler onun için anlamlı bir bütün haline gelecektir.

KLGA'de kullanılan önemli bir diğer metinlerarası kullanım şekli (*mise en abyme*) içanlatı olarak karşımıza çıkmaktadır. '*Il Tesora di Clarabella*' adlı çizgi romandaki arayış öyküsüne anıştırma yapan anlatıcı, özet tekniğiyle kısalttığı bu eserin izleğinin bağlamını değiştirerek, onu anlatısına eklemektedir;

“Bak, Miki ve Zariif, ellerinde eski bir harita, Klarabel'in büyük babasının veya bütük amcasının gömdüğü hazineyi aramaya başlarlar, Yılışık Sqwinch ve Haydut Barut'la yarış halindedirler. Belirtilen yere vardıklarında haritaya bakarlar ve büyük bir ağaçtan hareketle daha küçük bir ağaca doğru düz bir hat çizerek nirengi noktası alınması gerektir. Kazarlar, kazarlar ama hiçbir şey yoktur. Tam o sırada Miki'nin aklına bir fikir gelir, harita 1863 yılına aittir ve yetmiş yıl geçmiştir üzerinden, o küçük ağacın orada olmasına imkân yoktur, öyleyse şimdinin büyük ağacı bir zamanların küçük ağacıdır, büyük olan da devrilmiş veya çürümüştür, ama belki civarda kalıntıları vardır. Nitekim araya araya, bir ağaç gövdesi bulurlar, alanı yeniden üçgenlere bölüp nirengileme yaparlar ve yeniden kazmaya başlarlar, işte hazine tam o noktadadır.”¹⁵⁴

Bu öyküdeki arayış izleği, *KLGA* adlı anlatıda aktarılan arayış izleğini yansılayan bir içanlatıdır. Ellerinde bir haritayla geçmişe ait bir hazineyi arayan kahramanlar gibi, ana metnimizde anlatıcı Yambo da, geçmişine ait tavan arasındaki kitaplardan (içanlatıda harita) yola çıkarak hazineyi, hafızasını yani kendi geçmişini bulmayı hedeflemektedir. Ama onun kitapları da buradaki harita gibi onu yanıltacak

¹⁵² Eagleton, a.g.e., s. 159.

¹⁵³ Sarup, a.g.e., s. 23.

¹⁵⁴ Eco, a.g.e., s. 73.

ve yanlış yola saptıracaktır. Taa ki Shakespeare'in 1623 yılı basımlı bir infolyosunu¹⁵⁵ bulana kadar. Bu keşifle ve onun getirdiği düşüncelerle gerçek bir heyecan duyumsayacak ve hazinesine kavuşacaktır.

'*Il Tesora di Clarabella*' alıntısının yapıldığı bölümün hemen ardından uygulanan metinlerarası yöntem ve tekniklerle, arayış izleği yeniden vurgulanmakta, okurun bu izlek üzerine kafa yorması, onu kavraması ve farklı yönlerden algılaması için ipuçları sunulmaktadır. Örneğin, *Kara Kitap*'ta değişik metinlerarasılık teknikleriyle başvuru Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserine *KLGA* adlı anlatıda da gönderge yapılmakta ve oradaki arayış izleği anıştırma yoluyla okura verilmek istenmektedir.

II. Dünya Savaşı yıllarının gerçek bir kişiliği olan Zsetskiy'e değinen anlatıcı bu öyküyü de kendi anlatısına bir içanlatı olarak almaktadır. Buradaki anıştırma daha çok yabancılaşma izleği üzerinde gerçekleşmektedir. Anlatıcı bu izleği kendi anlatısının bağlamında değerlendirmekte ve onu ana metnin bağlamında yansılamaktadır;

*Zsetskiy son dünya savaşında sol yankafa-artkafa bölgesine zarar veren bir yara alır. Komadan çıkar, ama o da korkunç bir kargaşa içindedir vücudunun dünyadaki konumunu bile anlayamaz. Bazen vücudunun bazı bölümlerinin değiştiğini düşünür, başının aşırı büyüdüğünü, gövdesinin aşırı küçüldüğünü, bacaklarının kafasının üzerinde olduğunu sanır*¹⁵⁶.

Zsetskiy Rusların ünlü nöropsikoloğu Aleksander Luria'nın incelediği bir vaka kişisidir¹⁵⁷. Zsetskiy'nin savaş yıllarından etkilenmişliği ve yabancılaşması Yambo'nun durumunu hatırlatırken, kurgusal âlemin de çok önemli bir karakterini anıştırmaktadır; Gregor Samsa. Samsa da *bir sabah huzursuz rüyalarından uyandığında kendisini yatağında kocaman bir böceğe dönüşmüş*¹⁵⁸bulmuştu. Zsetskiy'le, Kafka'nın yabancılaşan insan (böcekleşen) izleğine anıştırma yapan

¹⁵⁵ Eco, a.g.e., s. 290.

¹⁵⁶ Eco, a.g.e., s. 75.

¹⁵⁷ Janna Glzman, A.R. Luria and The History of Russian Neuropsychology, *Jurnal of the History of the Neurosciences*, Vol. 16, 2007 pp. 168-180 (Çevirimiçi)
<http://xa.yimg.com/kq/groups/28073569/16102442/name/17+-+A.+R.+Luria+e+a+++++hist%C3%B3ria+da+neuropsicologia+russa.pdf>, 23 Nisan 2013, s.170.

¹⁵⁸ Franz Kafka, *Bir Köy Doktoru ve Diğer Öyküler*, Epsilon Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 7.

anlatıcı, böylece modernizmin yıkıcı mekanizmalarının, insanı nasıl hem yaşadığı dünyaya hem de kendisine yabancılaştırdığına eleştirel olarak yaklaşmaktadır.

Modernizmin *Panoptikon Kuleleri* tarafından kısaca alınan modern birey, işi ve betonarme apartman blokları arasında sıkışıp kalmıştır. Bu mengenede, bireysel tüm tecrübelerini ve hatıralarını bir kenara atması için zorlanan birey, modernizmin kurumları ve dizgeleri tarafından toplumsal adına çalışacak bir makineye dönüştürülmüştür. Hergün değişmez bir şekilde aynı yataktan kalkan, aynı arabaya binip aynı işe giden, aynı işyerinde hep aynı kol ve bacak hareketlerini yapan birey, bu cenderenin içerisinde makineleşmiş, insanlık kavramına yabancılaşmış, modernizm çarkının dişlileri arasında gezinen bir böcek gibi, dişlilerin onu ezeceği anı korkuyla bekler duruma gelmiştir.

Modernizm canavarının ürettiği savaşlardan kurtulamayan Yambo da kendi durumunu, Zasetkiy'nin durumuna benzetmektedir. Yambo modernist mekanizmaların gölgesinde yaşadığı tecrübelerin etkisiyle, otobiyografik hafızasını ve kimliğini kaybetmiş; kendi kendisine yabancılaşmıştır. Bir taraftan beyninin içi modernizmin ürettiği milyonlarca ezber sözcükle doluyken, diğer taraftan kendisini özgür düşünen özerk bir varlık yapacak olan bütün özelliklerden uzaklaşmıştır.

KLGA adlı eserin ikinci bölümünde, savaş dönemi İtalya'sının tarihi, İtalyan bir ailenin biriktirdiği eşyalardan ve kitap arşivinden; o ailenin mensubu bir çocuğun, günlüklerinden, defterlerinden, mektuplarından, okuduğu eserlerden ve dinlediği müzik parçalarından yansımalarla verilmektedir. Olaylar, durumlar ve kişiler, hafızasını kaybetmiş altmış yaşlarında bir adamın açıklama ve yorumlamalarıyla sunulmaktadır. Bu sunumu yaparken Yambo sık sık, eşinin ve dostlarının bakış açılarından faydalanmakta; çocukken o durumlarda düşünebilecekleri üzerine kurguladığı olasılıklardan elde ettiği bakış açısıyla da metnin söylemini çeşitlendirmekte ve zenginleştirmektedir. Anlatı yoğun bir metinlerarasılık¹⁵⁹ kullanımıyla verilmektedir. Hemen her sayfasında verilen bir resim eşliğinde, zamanın kültürel ve sosyal yapısının bir tasvirini sunan anlatıcı, resimlerle tasvirleri desteklemekte, okurun söz konusu zamanı daha iyi kavraması için çaba sarfetmektedir.

¹⁵⁹ Göstergelerarasılığı da bu kavramın içinde kullanılmaktadır.

İlkokul defterim. O zamanlar önce çizgi çizme öğretiliyor ve ancak bir sayfa dolusu güzelce yan yana dizilmiş dümdüz çizgiler çizmek başarılabilirdiğinde alfabeye geçiliyordu. El ve bilek eğitimi: daktilo sadece ofislerde bulunduğu için el yazısı önemliydi. ‘Hazırlayan Matmazel Maria Zanetti, resimler Enrico Pinochi’, Devlet Kitaplığı, Yıl XVI, Birinci Sınıf Ders Kitabı’nı karıştırmaya başladım.

İlk diftong sayfasında, io, ia, aia’dan sonra Eia! Eia! Yazılıydı ve bir faşizm sembolü çizilmişti. Alfabe, bildiğim kadarıyla D’Annunzio’nun kullandığı ‘Eia Eia Alala’ sesini öğretiyordu. B harfi için Benito sözcüğü vardı ve bir sayfa da Balilla’ya ayrılmıştı¹⁶⁰.

Enrico Pinochi ve Maria Zanetti ¹⁶¹II. Dünya savaşı yıllarının gerçek yazarları ve çizerleriydiler. Devlet tarafından bastırılan ilkokul kitaplarını da hazırlıyorlardı. Bu yazarlar, o yılların Faşist İtalya’sında, on binleri ölüme sürükleyecek bir savaşın diktatoryal mantığını minik beyinlere alfabe öğretirken ezberletiyorlardı. Basit sesli harflerden hemen sonra, Faşist İtalya’nın Faşist yazarlarından *Gabrielle D’Annunzio*’nun, genç beyinleri etkilemek için kullandığı bir ünlem öğretiliyordu. İktidar kurduğu mekanizmalarla ülkesinin çocuklarının beyinlerini, faşizmi öven, savaşmayı ve ölmeyi ülküselleştiren çağrışımlarla dolduruyordu. Daha sonraki yıllarda bir öğretmen Yambo’ya Duçe’nin (Benito Amilcare Andrea Mussolini) 10 Haziran 1940 tarihli savaş ilanı nutkunun önemli bölümlerini yazdıracaktı;

Kara, deniz ve hava savaşçıları! Devrimin ve askeri birliklerin kara gömleklileri! İtalya’nın İmparatorluğun ve Arnavutluk Krallığının erkekleri ve kadınları! Dinleyin! Kader saati geldi, vatanımızın semalarında çalıyor. Geri dönmeyecek kararlar saati. Savaş ilanı İngiltere ve Fransa büyükelçilerine teslim edildi bile (Alkışlar. ‘‘Savaş! Savaş!’’ çığlıkları.) Her fırsatta yürüyüşümüzü engelleyen ve çoğu zaman İtalyan halkının varlığını tehdit eden Batı’nın plutokratik ve gerici demokrasilerine karşı çıkmak için iniyoruz savaş meydanına[...]¹⁶²

Modernizmin ürettiği ölüm makinelerinin savaş çığlıkları genç beyinlerin defterlerine böyle giriyordu. Böylece faşist düşüncenin onların ruhlarına kazanması

¹⁶⁰ Eco, a.g.e., s. 179.

¹⁶¹ Bkz. Maria Zanetti, *Il Libro Della Prima Classe*, La Libreria della Stato, Roma 1939, (Çevirimiçi), http://openlibrary.org/publishers/Libreria_dello_stato, 23 Mart 2013

¹⁶² Eco, a.g.e., s. 191.

sağlanıyordu. İnanlığa huzur, mutluluk refah ve özgürlük vaadiyle yola çıkan modernist dizgeler savaşın, mutsuzluğun, huzursuzluğun ve ölümün tek kaynağı oluyordu.

Metinlerarasılık boyutunda anlatıya eklenen bu alıntılarda dikkati çeken bir diğer önemli nokta; bunların bize *bir kuşağın arkeolojik çalışmasını* ¹⁶³sunmasıdır. Bu arkeolojik çalışma bizi Foucault'un tarih anlayışına götürmektedir;

*Foucault şimdinin tarihini yazmakla ilgilenmektedir. Ona göre geçmişte ortaya çıkmış disiplinleri, şimdiki durumumuzdan hareketle anlarız. Bu olanağı bize veren tarihsel araştırma olarak soykütüğü, kendimizi kurmamızı, eyleyen, düşünen, konuşan özneler olarak kendi bilincimize varmamızı sağlar. Eleştiri de, tıpkı Nietzsche'deki gibi, soykütüksel bir niteliktedir: yani, geleceğe dönük/yönelmiş tarihtir.*¹⁶⁴.

Yambo da, geleceğe yönelmiş şimdinin tarihini, geçmişin arkeolojisinde aramaktadır. Bu tarih anlayışı, modernist teorisyenlerce yazılan, tarihin önemli olayları ve adamlarının dışındaki bir tarihe gönderme yapmaktadır. Tarihin söz konusu arkeolojisi Yambo'nun, tarihin bir kesitine kişisel bir bakış açısıyla bakmasını sağlamaktadır. Böylelikle, hem Yambo hem de onun vasıtasıyla okur, zamanın iktidar sahipleri tarafından, kendi güçlerini pekiştirmek maksadıyla yazdırılmış resmi tarihin arka sayfalarında dolaşabilme olanağını kazanmaktadır. Zaferlerle, büyümlü cümlelerle onurlandırılmış resmi tarihin tekerlekleri altında ezilen olay ve aktörler, bu tarih anlayışı ile günyüzüne çıkarılmaktadır. Yambo arkeolojik çalışma diye işte bu eleştirel tarih anlayışından bahsetmektedir. Onun anlatısında ortaya çıkan tarih, bir çocuğun ilkokul yıllarından gençlik dönemine kadar yaşadıklarının ve okuduklarının, kendi bakış açısından okura sunulmasından ibarettir. Yambo söz konusu tüm tarihi bilgileri, savaş yıllarının İtalya'sında yaşamış, herhangi İtalyan bir ailenin çocuğunun bakış açısından vermiştir; bizi o zamana götürmüş, onun gibi düşünmemizi sağlamış ve tüm bu olan biten tarihe bir de onun gözünden bakmamızı sağlamıştır.

¹⁶³ Eco, a.g.e., s. 266.

¹⁶⁴ Işıl Bayar, "Tarih Anlayışları Bakımından G.W.F.Hegel, F. Nietzsche ve M. Foucault", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 21, No: 2, (2004) s. 251

KLGA'nin bir başka bölümünde, eğitimin ezberci, diktatoryal bir mantıkla uygulanışı ve iktidar yanlısı resmi kültür yaratımının eleştirisi, farklı bir diyalog içerisinde, sonu Euklid'in beşinci postulasına atıfta bulunulan metinlerarası bir uygulamayla yapılmaktadır. Karartma gecelerinden birinde öğretmen Monaldi, sigara içen yaşlı bir adamı öfkeyle azarlar. Ona savaşta olduklarını ve karartma geceleri uygulandığı hatırlatır. Adam, “*Tepede bir bombardıman uçağı olsa bile, bir kibritin ışığını nereden göreceğ*” der. Öğretmen yaşlı adamın bir bombardıman pilotu olduğunu ve Malta'yı bombaladığını öğrenince öfkeden kudurur ve kendini haklı çıkaracak ifadelerle dolu sözcüklerle insanları etkilemeye çalışır. Bu arada, ertesi gün kompozisyon sınavına girecek, Monaldi'nin öğrencisi Yambo'ya anne ve babası akıl vermektedirler;

“Konu kuşkusuz Duçe ve savaş üzerine olacak. Onun için etkili ve güzel cümleler hazırla. Örneğın, İtalya'nın ve uygarlığının sadık ve dürüst bekçileri, konu ne olursa olsun, her zaman uygun bir cümledir” diyor annem.

“Peki ya buğday savaşı sorulursa?”

“Askerlerimizin Marmatica'nın alev alev kumlarını kanlarıyla kırmızıya boyadıklarını unutma” diye babam tavsiyede bulunuyor. “Uygarlığımızın yeni, kahramanlık dolu ve kutsal olduğunu da unutma. Bu hep iyi bir etki yapar. Buğday savaşı olsa da.”

Evlatlarının iyi bir not almasını istiyorlar. Doğru bir istek. Paraleller teoreminden iyi bir not alınmak istendiğinde geometri kitabı alınıp çalışılır, Balilla'dan söz edilmek isteniyorsa bir Balilla'nın düşünmesi gereken şey ezberlenir. Sorun, doğru olup olmadığı değildir. Kısacası, annem ve babam bilmiyordu, ama Eukleides'in beşinci postulası sadece düz yüzeyler için geçerlidir, öyle mükemmel düzlüktedir ki, bu yüzeyler gerçekte yoktur. Yönetim artık herkesin alıştığı bu düz yüzeydi. İnsanların paralellerin patladığı ya da birbirlerinden umutsuzca uzaklaştığı eğri çevrintileri unutarak alıştığı bir yüzey¹⁶⁵.

Metinlerarasılık boyutunda savaş yıllarının İtalya'sında klişeleşmiş cümlelerin kullanılması, anlatıya farklı bir boyut katmaktadır. *İtalya'nın ve uygarlığının sadık ve dürüst bekçileri* ve *İtalyan uygarlığının yeni, kahramanlık dolu ve kutsal olduğu* ifadeleri; faşist söylemin klişeleri ve eğitim yoluyla iktidarın vatandaşlarına ezberlettikleri cümlelerdir. Bunların, doğru olmaları gerekli değildir;

¹⁶⁵ Eco, a.g.e., s. 312.

(Ya da iktidar söyleminin mantığı çerçevesinde bir doğruluk kazanır) iktidarın amaçlarına hizmet etmeleri kâfidir.

İktidarın *mükemmel düz yüzeyi*, yani modernizmin savaş yılları İtalya'sında kurguladığı meta-anlatılar, bireylerin eğri büğrü düşünceleriyle örtüşmemektedir. Vatandaşlar düzleştirici yüzeyin yoğun propaganda atakları altında kendi eğrilikliklerini, öz kimliklerini unutmakta, iktidarın yayın organlarından fişkırın simulakrlara inandırılmaktadırlar. Savaş yılları İtalya'sı, koca bir zafer simulakr'ının peşinden ölüme koşmaktadır. Var olmayan kahramanlık hikâyeleri üretilmekte ve anlatılmakta; insanların olmadıkları şeyler olduklarına inanmaları sağlanmaktadır. Bunun için eğitim kurumu, yayın organları ile beraber en önemli işlevi üstlenmektedir. Yambo'nun anne ve babası (iktidarın bu amacından haberli ya da habersiz) çocuklarının iktidarın kurulu düzeninde iyi bir not almasını istemektedirler. Tam bu noktada anlatıcı Eukleides'in bir teoremini alıntılıyarak onu faşist iktidarın düzenine benzetmektedir. Nasıl, Eukleides'in teorisi'nin gerçekleşmesi için gerekli şartlar yeryüzü gerçeğinde yok ise, Duçe iktidarının anlattıkları gerçek yüzey de yeryüzünde bulunmamaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* ve Umberto Eco'nun *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi* isimli anlatıları incelenmiştir. Söz konusu metinler karşılaştırılırken, postmodern yaklaşımın değerler dizgesinden yararlanmış, yazın alanında geçmişten bugüne ulaşmış olan tüm anlatı tekniklerinin postmodern bağlamda nasıl ve niçin kullanıldıkları ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışmada, karşılaştırmalı edebiyat bilimi ilkeleri ışığında ve postmodern anlatıların izin verdiği ölçüde eklektik bir yöntem kullanılmıştır. Özellikle yapıbozum yöntemi, okur odaklı ve metin odaklı yöntemler etkili bir şekilde işlerliğe sokulurken, içeriğin durumuna göre, yer yer dilbilgisel yöntemler ve yorumlayıcı yöntemlerden de faydalanılmıştır.

Araştırmamızın sonucunda, anlatı yöntem ve tekniklerinin hem *Kara Kitap* hem de *Kraliçe Loana'nın Gizemli Alevi* adlı anlatısında zengin bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Söz konusu tekniklerin, daha önceki geleneksel ve modern yaklaşımlardan farklı olarak, postmodern bir anlatı kurgulamak amacıyla eserlere eklendiği tespit edilmiştir. Metinlerimizde işlenen anlatı teknikleri, bir taraftan eserlerimizi biçem ve içerik açısından zenginleştirip onların çoğulcu ve kaotik bir anlatı oluşturmalarını sağlarken; diğer yandan bu tekniklerin, postmodern anlatıların ortak özellikleri olarak nitelenen üstkurmaca, çoğulculuk, metinlerarasılık, gibi özellikleri desteklemek için bilinçli bir şekilde kullanıldıkları gözlemlenmiştir. Yine bu teknikler anlatılarda, eleştirelilik, modern dizgeleri bozma ve geleneksele karşı savaş gibi postmodern özellikleri işlemek için kullanılmışlardır.

Çalışmada iki farklı ulusa ait iki postmodern anlatı karşılaştırılmış ve bu eserlerde çok sayıda anlatı tekniği kullanıldığı görülmüştür. Anlatma, gösterme, yorumlama, açıklama, tasvir, geriye dönüş, ileri sıçrama, metinlerarasılık, leitmotiv, diyalog, iç monolog, bakış açısı gibi teknikler her iki anlatı da da çok yoğun ve girift bir yapıda postmodern bağlamda kullanılırken, otobiyografi ve mektup tekniğinin *Kara Kitap*'ta biraz daha yoğun bir şekilde belirginleştiği tespit edilmiştir. İki eserde de geleneksel anlatılardan farklı olarak, üslup ve anlatı teknikleri bakımından, yenilikçi birtakım denemelerden örnekler sunulurken; bilinç akışı, iç diyalog ve

özetleme tekniklerinin İtalyan anlatıda, postmodern bağlamda, öne daha çok çıkan teknikler olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir. Karşılaştırdığımız iki anlatıda da geçmişten günümüze varolan tüm anlatı tekniklerinin postmodern değerler sisteminde yoğurularak kendilerine has dinamiklerle kurgulandığı görülmüştür.

Söz konusu anlatı teknikleri ele alınan anlatılarda, deneysel bir yöntemle farklı uygulamaların içine sokulmaya çalışılmıştır. Tekniklerin şekilleri bozulmuş, yapılarıyla oynanmış, sınırları kaldırılmış; tüm bu teknikler birbirinin içine sokulmuş ya da üstüne bindirilmiştir. Türler ve teknikler kaynaştırılmış ve tüm bu özellikleri tek bir uzamda harmanlayan bir biçim yakalanmaya çalışılmıştır.

Çoğulcu bir yapıyla anlatılara alınan özet tekniği genelde, geriye dönüş tekniği, diyalog tekniği, ileri sıçrama tekniği ve telefon görüşmesi biçiminde kurgulanmış diyaloglarla harmanlanarak verilmiştir. Anlatının biçiminde kurgulanan bu yapı postmodern çoğulcu özelliği ön plana çıkarmaktadır. Mektup tekniği de benzer bir amaçla anlatılara eklenmiştir. Örneğin *Kara Kitap*'ta, anlatıya alınan gazete makalesi içinde kurgulanan mektup tekniğiyle, çok katmanlı bir biçim örneği oluşturulmuştur. Aynı mektup tekniğinde, anlatının izlekleri üzerine yapılan farklı bir yorum, bakış açısı tekniğiyle harmanlanan bir içanlatı vasıtasıyla, ana metindeki diğer olaylarla söyleşime sokulmaktadır. Anlatılardaki bakış açısı tekniği, yine bu çoğulculuğa katkı sunarken, iyi ile kötü'nün, zengin ile fakirin, yazar ile okurun tek bir uzamda diyaloglaşmasına olanak sağlamıştır.

Postmodern öncesi yaklaşımların boyunduruğundan kurtarılmış bir tasvir tekniği kullanımıyla anlatılarda, geleneksel mekân anlayışının sınırları altüst edilmek istenmiştir. Tasvir tekniğiyle, rüya âleminin, kurgusal evrenin ve gerçek yaşamın mekânları birbiri ardına dizilmiş, içiçe sokulmuş, birbirine dönüştürülmüş; anlatı boyunca karakterler bir uzamdan diğerine sıçrayıp durmuşlardır. Bu teknikle gerçeklik ve kurgusal tartışmaya açılmış, postmodern bağlamda gerçekliğin, metinselliğin ötesine geçemediği izleği ortaya konmaya çalışılmıştır. Otobiyografi tekniğinden de, anlatılarda gerçek-kurmaca ilişkisini sorgulamak için yararlanıldığı görülmüştür. Özellikle *Kara Kitap*'ta daha belirgin bir şekilde işlenen bu teknik, gerçek kişileri kurgusal âlemin anlatı kişileriyle bir arada sunmada kullanılmıştır.

Tasvir tekniğinin mekân boyutunda oluşturduğu kaotik ortamı, geriye dönüş ve ileri sıçrama teknikleri zaman boyutunda oluşturmuşlardır. Her iki anlatıda da gelecek ve geçmiş, şimdinin sonsuzluğuna eklenerek sunulmuştur. Olayların akış sırasının bozulduğu; gelecekte geçmişe, geçmişten şimdiye sıçrayışlar yapıldığı ve farklı zaman boyutlarında seyahat edildiği gözlemlenmiştir. *KLGA*'nin son bölümünde canlılar dünyası, ölümler âlemi ve diğer tanımsız boyutların zamanları birbirine geçmiş, sonsuz bir bilinmezliğin ortasında anlatı zamanının 'şimdi'si kurgulanmıştır.

Her iki anlatıda da diyaloglar, iç monologlar ve iç diyaloglar yapıbozuma uğratılmıştır. Hem gerçek yaşamda, hem de kurgusal uzamda, asıl görevleri iletişim olan bu teknikler, anlatılarımızda iletişimsizliğin örneklerini sunmak için kullanılmıştır. *Kara Kitap*'ta absürd tiyatroya atıfta bulunularak, dilin iletişimsizlik özelliği diyaloglar vasıtasıyla verilirken; *KLGA*'nde iç monologlar ve iç diyaloglarla dil'in bağlam bağımlısı yönü ortaya konmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda bu teknikler aracılığıyla anlatılarımızda, kopukluk etkisi yaratılmaya, düzen algısının yok edilmesine çalışılmıştır. Zaman zaman oyun düzleminde okura eğlencelik bir şeyler sunulan bu tekniklerle bazen de, didaktik yaklaşımın parodisi yapılarak üstkurmaca bir oyun düzleminde okura akıl verilmeye çalışılmıştır.

İçerisinde düzen barındırmayan, hatta düzensizliği göklere çıkararak bu iki anlatının, düzenli ve birbirine bağlı parçalardan oluştuğu sanrısını oluşturmak için leitmotiv tekniği kullanıldığı gözlemlenmiştir. Birbirini tekrar eden yapı ve cümleler okuyucunun zihninde, anlatılarda süreklilik hissi uyandırması için kurgulanmıştır. Okurun, kaotik bir uzamda yaratılan, geleneksel düzen simülark'ının oyununa gelmesi sağlanmıştır. Yenilikçi denemeler de aynı şekilde, aydınlanmanın ve rasyonalizmin boğucu kural zincirini parçalamak ve sınırları aşmak için kullanılmıştır. Anlatıları kurallar ve sınırlılıklar hapisanesine çeviren, geleneksel yaklaşımların kırıldığı bu yenilikçi teknikler, postmodern yaklaşımın anlatılarımızdaki önemli örneklerini oluşturmuşlardır.

Metinlerarasılık düzleminde kullanılan anlatım teknikleri, iki anlatının belkemiğini oluşturmuştur. Eserlerdeki üstkurmaca yapı bu tekniklerin üzerine oturtularak zenginleştirilmiştir. Metinlerarasılık tekniğiyle anlatılarımızda, elitist

edebiyatın klasiklerinden günlük yaşamın en sıradan metinlerine varan geniş bir alandan, zengin bir seçki sunulmuştur. Klişeler, günlük deyimler, varoş ağızlar, ağdalı şiirler ve elitist söylemler bir arada sunularak postmodernizmin ‘her şey gider’ yaklaşımı gözler önüne serilmiştir. Böylelikle her tür kültür birikimine sahip okuyucu için anlatı parçacıkları sunulmaya çalışılmıştır. Katman katman anlatım teknikleri ile örülen metinlerimiz, değişik çevrelerden okurlar için oyunlar, eğlencelikler ve didaktik parodilerle bezenmiş; okuru sürükleyen soru işaretleriyle donatılmışlardır. Bir çeşit polisiye kurgu gibi yorumlanabilecek ‘arayış’ izleğine yaslanmış, çok katmanlı ve çok anlamlı içanlatılarla okur, bir düzlemde bir düzleme, herhangi bir anlatının imgesel dünyasından bir diğerinin imgesel gerçekliğine taşınmak istenmiştir.

Sonuç olarak, farklı akımlar ve yaklaşımlar tarafından değişik amaçlarla kullanılan söz konusu anlatım tekniklerinin, İtalyan yazınının ve Türk yazınının bu iki anlatısında, postmodern bir kurgu oluşturmak için kullanıldığı gözlemlenmiştir. Tüm teknikler eserlerin değişik bölümlerinde, farklı işlevlere sokulmuş, birbirinin içine katılmış; sınırlarıyla oynanan bu teknikler bazen, geleneksel yaklaşımların tam zıt yönünde bir mantıkla anlatılara eklenmişlerdir. Postmodernizmin eleştirel tavrı da anlatı teknikleri vasıtasıyla yakalanmış, biçimin ve içeriğin postmodern bir özellik kazanmasına yardımcı olunmuştur.

Bu çalışma Türkiye’de karşılaştırmalı edebiyat alanında anlatı tekniklerini postmodern bağlamda inceleyen ilk çalışmalardan biri olma niteliğindedir. Ulusal ve uluslararası alanda yapılacak farklı çalışmalar için yeni bir yol açması öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, K., *Kopuk Yazı, Kopuk Yapıt*, Öteki yayınevi, Ankara 2002.
- Aktulum, K., *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara 2011.
- Aktulum, K., *Parçalılık Metinlerarasılık*, Hilmi Usta Matbaası, Ankara 2004.
- Amicis, E., *Gli Amici*, Treves, Milano 1883.
- Arı, Z., *Ferit Edgü'nün Romanlarında Anlatım Teknikleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2008.
- Atakay, K., “*Kara Kitap*’ın Sırrı”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, 2.b., der. Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, ss. 36–47.
- Aydın, K., *Karşılaştırmalı Edebiyat Günümüz Postmodern Bağlamda Algılanışı*, 2.b., Birey Yayınları, İstanbul 2008.
- Aytaç, G., *Genel Edebiyat Bilimi*, 2.b., Say Yayınları, İstanbul 2009.
- Aytaç, G., *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, 2.b., Say Yayınları, İstanbul 2009.
- Baldıran, G., *Alain-Robbe Grillet ve Yeni Roman*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya 2002.
- Balzac, H., *Le Père Goriot*, Brodard et Taupin, Paris 1972.
- Baudrillard, J., *Simulakrlar ve Simülasyon*, 6.b., çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2011.
- Bayar, I., “Tarih Anlayışları Bakımından G.W.F.Hegel, F. Nietzsche ve M. Foucault”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 21, No: 2, (2004) ss. 245–252.
- Best, S. ve Kellner, D., *Postmodern Teori /Eleştirel Soruşturmalar*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı yayınları, İstanbul 1998.
- Çalışkan, A., “Edebiyat Teorisi Üzerine 2, Yöntemleri, Kaynakları, Tarihçesi”, *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 4, No:16, (2011), (Çevirimiçi), http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt4/sayi16_pdf/caliskan_adem.pdf, 20 Nisan 2013, ss. 100–119.
- Çetişli, İ., *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, 12.b., Akçay Yayınları, Ankara 2011.
- Çetişli, İ., *Metin tahlillerine Giriş 2, Hikaye-Roman-Tiyatro*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.
- Çeçen, R., “*Kara Kitap Üzerine Kara-Ak Denemeler*”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, 2.b., der. Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, ss. 191–204.
- Demir, F., *Orhan Pamuk’un Romanları Üzerine Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Van 2011.

- Demir, Y., “ÜST(Ü)KURMACA A(N)L(A)TI ROMAN”, *Hece Dergisi Düşünce, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, No: 138/139/140, (2012), ss. 357–359.
- Doltaş, D., *Postmodernizm Tartışmalar ve Uygulamalar*, Telos Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Eagleton, T., *Edebiyat Kuramı / Giriş*, 3.b., çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.
- Ecevit, Y., *Orhan Pamuk’u Okumak*, Gerçek Yayınevi, İstanbul 1996.
- Ecevit, Y., *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 7.b., İletişim Yayınları, İstanbul 2011.
- Eco, U., *Gülün Adı*, 16.b., çev. Şadan Karadeniz, Can yayınları, İstanbul 2007.
- Eco, U., *Kraliçe Loana’nın Gizemli Alevi*, çev. Şemsa Gezgin, Doğan Kitap, İstanbul 2005.
- Eco, U., *La Mystérieuse Flamme de la Reine Loana*, trad. Jean-Noël Schifano, Grasset, Paris 2005.
- Eco, U., *La Misteriosa Fiamma Della Regina Loana*, Bompiani, Milano 2004.
- Eco, U., *The Mysterious Flame of Queen Loana*, trans. Geoffrey Brock, Vintage Books, London 2006.
- Emre, İ., *Postmodernizm ve Edebiyat*, 2.b., Anı Yayıncılık, Ankara 2006.
- Esen, N., *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, 3.b., İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Ever, M., “Adlar ve Kitaplar”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, 2.b., der. Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, ss. 115–127.
- Flaubert, G., *Madame Bovary*, Brodard et Taupin, Paris 1961.
- Foucault, M., *Bilginin Arkeolojisi*, çev. Veli Urhan, Birey Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Foucault, M., *Cinselliğin Tarihi*, 2.b., çev. Hülya Tufan, Afa yayıncılık, İstanbul 1993.
- Foucault, M., *Deliliğin Tarihi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 1995.
- Foucault, M., *Hapishanenin Doğuşu*, 2.b., çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara 2000.
- Foucault, M., *İktidar ve Özne- Seçme Yazılar 2*, çev. Osman Akınhay, Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.
- Foucault, M., Qu’est-ce que la Lumière ? http://www.u-bordeaux3.fr/_resources/Documents/Recherche/Ecole%2520doctorale/Ateliers%2520de%2520lecture/Foucault%2520Lumiere%2520et%2520Habermas.pdf?download=true, (Çevirimiçi), 07 Mart 2013.

Fraser, N. ve Nicholson, L., “Felsefesiz Toplumsal Eleştirisi: Feminizm ve Postmodernizm Arasında Bir Karşılaştırma”, çev. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, ss.475–501.

Fuat, A., *Sultanların Şiiri/Şiirlerin Sultanı*, (Çevirimiçi), <http://tll.ibu.edu.ba/assets/userfiles/tll/Sultanlar%C4%B1n-%C5%9Eiiri.pdf>, 09 NİSAN 2013.

Janna Glozman, A.R. Luria and The History of Russian Neuropsikology, *Jurnal of the History of the Neurosciences*, Vol. 16, 2007 pp. 168-180 (Çevirimiçi) <http://xa.yimg.com/kq/groups/28073569/16102442/name/17+-+A.+R.+Luria+e+a+++++hist%C3%B3ria+da+neuropsicologia+russa.pdf>, 23 Nisan 2013

Habermas, J., *Modernity – an Incomplete Project*, Trans. Seyla Ben Habib, (Çevirimiçi) http://www.peripatetic.us/habermas_modernityproject-1.pdf 16 Mart 2013.

Habermas, J. “Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche”, çev. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, ss. 263–290.

Humm, M., *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, der. Gönül Bakay, Say Yayınları, İstanbul 2002.

Huyssen, A., “Postmodernin Haritasını Yapmak”, *Modernite versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, ss. 231–261.

Işıksalan, N., “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: *Kara Kitap*/Orhan Pamuk”, *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.7, No:2, 2007, (Çevirimiçi), http://w2.anadolu.edu.tr/arastirma/hakemli_dergiler/sosyal_bilimler/pdf/2007-2/bolum_24.pdf, 23 Mart 2013, ss. 419–466.

Ionesco, E., *La Cantatrice Chauve*, Éditions Gallimard, Paris 1992.

Jameson, F., “Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Varlığı”, *Jameson, Lyotard, Habermas, Postmodernizm*, 2.b., der. Nemci Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul 1994.

Jeanniere, A., “Modernite Nedir?” çev. Nilgün Tural, *Modernite Versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011,ss.111–124.

Kafka, F., *Bir Köy Doktoru ve Diğer Öyküler*, Epsilon Yayıncılık, İstanbul 2010.

Kamm, A., *Julius Caesar A life*, Routledge, London 2006, (Çevirimiçi), <http://library.worldtracker.org/World%20History/Roman%20Empire/Antony%20Kamm%20-%20Julius%20Caesar-A%20life.pdf>, 20 Nisan 2013.

Kant, I., *Aydınlanma nedir?* çev. Nejat Bozkurt, 1984, (Çevirimiçi), http://www.aemendeberlin.de/Aydinlanma_Nedir_Kant.pdf, 07 Mart 2013.

Kant, I., *Was ist Aufklärung?. 1784*, (Çevirimiçi), http://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/159_kant.pdf, 14 Mart 2013.

- Kant, I., *What is Enlightenment?*,(Çevirimiçi), <http://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/02/What-is-Enlightenment.pdf>, 14 mart 2013.
- Kefeli, E., *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, 2.b., Akademik Kitaplar, İstanbul 2009.
- Kılıç, E., “*Kara Kitap*”, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, 3.b., der. Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.
- Konyalı, B.Ş., “Ethem Baran’ın ‘Fukaranın Kestanesi Palamuttan’ Öyküsünde Zamanın Kullanımı”, *Turkish Studies*, c. 6/1, (Kış 2011), ss. 1515–1525, (Çevirimiçi) ,http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1658105515_konyal%C4%B1bekir%C5%9Fakir.pdf, 12 NİSAN 2013.
- Korkmaz, Ö., “Dante Alighieri/ Yaşamı ve Eserleri”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 3, No: 2, (Çevirimiçi), <http://www.sbe.deu.edu.tr/dergi/cilt3.say%C4%B12/3.2%20korkmaz.pdf>, 25 Nisan 2013.
- Küçük, M., “Postmodernin Modern Karakteri Ya Da Dönemleştirmenin İronisi”, *Modernite versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011. ss. 27-64
- Lash, S., “Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi”, çev. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011,ss.153–186.
- Lucy, N., *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş*, çev. Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003.
- Lytard, J.F., *Postmodern Durum-Bilgi Üzerine Bir Rapor*, çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara 1994.
- Menteşe, O.B., “Sanatta Modernizm’den Post-modernizm’e”, *Littera Edebiyat Yazıları*, C.3 , (1992), ss. 236–240.
- Moran, B., *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 20.b., İletişim Yayınları, İstanbul 2010.
- Moran, B., “Üstkurmaca Olarak *Kara Kitap*”, *Türk Romanına Eleştirel bir Bakış*, 14.b., İletişim Yayınları, İstanbul 2010.
- Opperman, S. “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve “Gerçeklik”/ “Yazı” İkilemi”, *Littera Edebiyat Yazıları*, C.3, Ankara 1992, ss. 246 – 259.
- Özdemir, E., *Yazınsal Türler*, 6. b., Bilgi Yayınevi, Ankara 2007.
- Özkiraz, A., *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya 2003.
- Pamuk, O., *Benim Adım Kırmızı*, 20. b., İletişim Yayınları, İstanbul 2003.
- Pamuk, O., *Kara Kitap*, 37. b., İletişim Yayınları, İstanbul 2010.
- Pamuk, O., *Le Livre Noir*, trad. Münevver Andaç, Gallimard, Paris 1995.
- Pamuk, O., *Saf Ve Düşünceli Romancı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

Pamuk, O., *The Black Book*, trans. Maureen Freely, Vintage International, New York 2006.

Paz, O., “Şiir ve Modernite”, çev. Nilgün Tural, *Modernite versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011.

Parla, J., *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, 11.b., İletişim Yayınları, İstanbul 2012.

Parla, J., “Kara Kiap Neden Kara?”, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, 2.b., der. Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, ss. 102–109.

Parla, J., *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

Poe, E.A., *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*(e-book), 1837, (Çevirimiçi), <http://pinkmonkey.com/dl/library1/pym.pdf>, 22 Mart 2013.

Politzer, G., *Felsefenin Temel ilkeleri*, 6.b., çev. Enver Aytekin, Sosyal Yayınları, İstanbul 1993.

Rifat, M., *Göstergebilimin ABC’si*, 3. b., Say Yayınları, İstanbul 2009.

Rorty, R., “Habermas, Lyotard ve Postmodernite”, çev. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011, ss.291–311.

Rosenau, P.M., *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri –İçgörüler, İçakışlar, İçeri dalışlar-*, çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1998.

Ryan, M., “Postmodern Siyaset”, çev. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, Say Yayınları, İstanbul 2011, ss. 505–528.

Sacks, O., *The Man Who Mistook His Wife For a Hat*, (e-book), Summit Boks, New York 1985, (Çevirimiçi), <http://robinlea.com/pub/wife-hat.pdf>, 22 Mart 2013.

Sağlık, Ş., “Modern/Postmodern Romanda ve Öyküde Anlatıcının Değişimi ve İşlevi”, *Hece Dergisi Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, No: 138/139/140, (2012), ss. 297–310.

Sakallı, C. *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık/Sanatlararasılık Üzerine*, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2012.

Sarup, M., *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm / Eleştirel Bir Giriş*, çev. Abdülbaki Güçlü, Kırk Gece Yayınları, İstanbul 2010.

Saussure, F., *Cours De Linguistique Générale*, 1915, (Çevirimiçi), <http://www.fichier-pdf.fr/2012/01/22/ferdinand-de-saussure/ferdinand-de-saussure.pdf>, 13 Mart 2013.

Smart, B., “Postmodern Toplum Teorisi”, çev. Mehmet Küçük, *Modernite Versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, Say Yayınları, İstanbul 2011,ss. 353–401.

Soydan, M., *Postyapısalcı Bir Okumayla Eurimage Destekli Türk Filmlerinin Çözümlemesi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi) İzmir 2006.

Stevick, P., *Roman Teorisi*, 3.b., çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.

- Tekin, M., *Roman Sanatı Romanın Unsurları*, 9.b., Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011.
- Yamaner, G., “Susan Gaspell’in Önemsiz Şeylerinin Önemi”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, No:19, (2005), (Çevirimiçi), <http://acikarsiv.ankara.edu.tr/browse/5165/5804.pdf>, 14 Mart 2013.
- Weber, M., *Protestan Ahlakı Ve Kapitalizmin Ruhu*, 2.b., çev. Zeynep Gürata, Ayraç Yayınevi, Ankara 1999, s. 13, (Çevirimiçi), <http://www.utku618.com/depo/utku618-ebook/111D%DD%D0ER/Max%20Weber%20-%20Protestan%20Ahlaki%20ve%20Kapitalizmin%20Ruhu.pdf>, 23 Mart 2013
- Yılmaz, M., *Derin Düşünce*, (Çevirimiçi), http://www.derindusunce.org/img/derin_zaman.pdf, 26 Nisan 2013.
- Yuva, H., “Türk şiirinde Zaman Temininin Değişimi”, *Turkish Studies*, C. 4, No:2, ss. 1653–1717, (Çevirimiçi), http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/humeyra_yuva_turk_siiri_zaman_temi.pdf, 26 Nisan 2013.
- Zanetti, M., *Il Libro Della Prima Classe*, La Libreria della Stato, Roma 1939. , (Çevirimiçi), http://openlibrary.org/publishers/Libreria_dello_stato, 23 Mart 2013
- Zeka, N., “Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları Ve Robespierre”, *Jameson Lyotard, Habermas, Postmodernizm*, der. Nemci Zeka, Kıyı Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul 1994.
- Zola, É., *Germinal*, Brodard et Taupin, Paris 1963.