



Kapadokya Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü

Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı

NEDİM GÜRSEL'İN ROMANLARINA YENİ TARİHSELÇİ BİR BAKIŞ

Musa BİLİK

Yüksek Lisans Tezi

Nevşehir, 2022

NEDİM GÜRSEL'İN ROMANLARINA YENİ TARİHSELÇİ BİR BAKIŞ

Musa BİLİK

Kapadokya Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü
Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Nevşehir, 2022

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının her evresinde bana yol gösteren, güvenen, desteğini esirgemeyen; akademik tecrübesi, bilgisi ve rehberliğiyle bakış açımı geliştirip engin deneyiminden faydalanmama izin veren değerli danışmanım Sayın Prof. Dr. Nuran TEZCAN'a çok teşekkür ederim. Tez jürime katılarak çalışmamı değerlendiren, görüşleriyle bana ve çalışmama katkıda bulunan kıymetli hocam Sayın Prof. Dr. Ali Budak'a teşekkürlerimi sunarım. Çalışma konumu belirlediğim günden beri bana her konuda yardımcı olan ve çalışmamı bir nakkaşın titizliğiyle değerlendirip katkılarını sunarak beni yönlendiren değerli hocam Sayın Dr. Öğrt. Üyesi Duygu OYLUBAŞ KATFAR'a çok teşekkür ederim.

Bu çalışmaya başladığım günden beri beni motive eden, her hususta elinden geleni yaparak beni destekleyen ve teknik açıdan çalışmamı şekillendirmeme yardımcı olan Öğr. Gör. Nazlı Ece GEYİK'e; çalışmamı defalarca okuyup teknik bağlamda her fırsatta bana yardımcı olan, Batı edebiyatına dair tecrübelerini benimle paylaşarak çalışmama katkı sağlayan Çevirmen Nevin YENİ'ye; maddi ve manevi olarak her zaman beni desteklediklerini bildiğim, daha ne kadar okuyacaksın, diyerek çalışmamı anlamlandırmaya çalışan ve içten içe benimle gurur duyduklarını hissettiğim anneme ve babama teşekkürlerimi sunarım.

Musa BİLİK

ÖZET

Bilik, Musa, *Nedim Gürsel'in Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Bakış*, Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir, 2022.

Edebiyat ile tarih arasında bulunan varoluşsal sınır, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren postmodernizmin tarih anlayışıyla değişip dönüşürken edebî ve tarih metinleri arasında bulunan ayırım belirsiz bir hâl almıştır. Postmodernizmin tarihi algılamadaki anlayış farklılığını dayanak alan yeni tarihselci kuram; tarihin nesnel olamayacağı düşüncesinden beslenerek tarihe dair herhangi bir metnin anlamını ve bağlamını, ortaya çıktığı toplumun sosyo-kültürel değerlerine bakarak ele almaya çalışmaktadır. Tarih ile kurmaca arasındaki ilişkiyi yorumlayarak yazınsal bir söylem alanı yaratan yeni tarihselcilik, gelenekselliği ve nesnel gerçekçiliği sorgulayarak alışlagelmiş tarih algısını değiştirmeye çalışmıştır. Bu kuramın sunmuş olduğu görecelik ile tarihin arka planında kalmış ve tarihte adı geçmeyen sıradan insanlar ile alt kimliklere sahip kişiler, edebî metinlerde önem arz eden pozisyonlarda yer almaya başlamıştır.

Bu çalışmada, öncelikle tarihin yazımı ve anlatıya değinilmiştir. Postmodernizmin bir kuram olarak ortaya çıkışı, modernizm ile öncesi tarihle olan bağlantısı ve özellikleri üzerinde durulmuştur. Geleneksel, modern ve postmodernist anlatı hakkında bilgi verildikten sonra postmodernist roman ve postmodernist romanın unsurları hakkında bilgi verilmiştir. Yeni Tarihselcilik Kuramı'nın doğuşu, ilkeleri, tarihe bakışı, temel dinamikleri ve edebiyatla olan bağlantısı açıklanmıştır. Bir kişilik olarak romanlarına yansıyan Nedim Gürsel'in yaşamı ve edebî kişiliği irdelenmiştir. Postmodernist roman unsurları ve Yeni tarihselcilik kuramının temel ilkeleri bağlamında Türk edebiyatının önemli yazarlarından Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*, *Resimli Dünya*, *Allah'ın Kızları*, *Aşk ve İsyen* romanları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nedim Gürsel, Postmodernizm, Tarih, Türk Edebiyatı, Yeni Tarihselcilik Kuramı

ABSTRACT

Bilik, Musa, *A New Historicist Approach To Nedim Gürsel's Novels*, Master's Thesis, Nevşehir, 2022.

While the existential border between literature and history has changed and transformed with the understanding of history of postmodernism since the second half of the 20th century, the distinction between literary and historical texts has become unclear. The new historicist theory, which is based on the difference of understanding in the perception of history of postmodernism; feeding on the idea that history cannot be objective, it tries to deal with the meaning and context of any historical text by looking at the socio-cultural values of the society in which it emerged. New historicism, which created a literary discourse space by interpreting the relationship between history and fiction, has tried to change the conventional perception of history by questioning traditionalism and objective realism. With the relativity offered by this theory, ordinary people who remained in the background of history and whose names were not mentioned in history and people with sub-identities have begun to take place in important positions in literary texts.

In this study, first of all, the writing of history and the narrative are mentioned. The emergence of postmodernism as a theory, its connection with modernism and its prehistory and its features are emphasized. After giving information about the traditional, modern and postmodernist narrative, information is given about the postmodernist novel and the elements of the postmodernist novel. The birth of the New historicism theory, its principles, its view on history, its basic dynamics and its connection with literature are explained. The life and literary personality of Nedim Gürsel, who is reflected in his novels as a personality, has been examined. In the context of postmodernist novel elements and the basic principles of new historicism theory, Nedim Gürsel's novels *Boğazkesen*, *Resimli Dünya*, *Allah'ın Kızları*, *Aşk ve İsyân*, one of the important writers of Turkish literature, were examined.

Key Words: Nedim Gürsel, Postmodernism, History, Turkish Literature, New Historicism Theory

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
TABLolar DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	9
TARİHİN YAZIMI VE ANLATI.....	9
1.1. TARİHİN YAZIMI VE TARİH YAZIMININ EDEBİYATLA İLİŞKİSİ.....	9
1.2. TARİHİN YAZIMI VE POSTMODERN TARİH ANLAYIŞI	14
1.3. POSTMODERN TARİH YAZIMI VE ANLATI.....	16
2. BÖLÜM.....	21
POSTMODERNİZM VE POSTMODERNİST ROMAN	21
2.1. POSTMODERNİZMİN TARİHİ ARKA PLANI: MODERNİZM	21
2.2. POSTMODERN DURUM: POSTMODERNİZM	25
2.3. MODERNİZM İLE POSTMODERNİZMİN ELEŞTİREL BAĞLAMDA DEĞERLENDİRİLMESİ.....	34
2.4. BİREYDEN ÖZNEYE İNSAN ALGISININ DEĞİŞİMİ	36
2.5. POSTMODERNİZM VE EDEBİYAT: POSTMODERN EDEBİYATIN DOĞUŞU VE ÖZELLİKLERİ	38
2.6. TARİH VE TARİHİ KONU EDİNER POSTMODERNİST TARİHİ ROMAN	44
2.7. POSTMODERNİST ROMAN VE ÖZELLİKLERİ.....	49
2.8. BATI VE TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİST ROMAN	56
2.9. POSTMODERNİST ROMAN UNSURLARI.....	63
2.9.1. Olay (Olay Örgüsü/Kurgu/Kurmaca)	63
2.9.2. Kişiler.....	64
2.9.3. Zaman	67
2.9.4. Mekân	68

2.9.5. Dil ve Üslup.....	69
2.9.6. Anlatıcı ve Bakış açısı	71
2.9.7. Tematik Yapı ve Alımlama Estetiği	73
2.9.8. Çoğulculuk.....	75
2.9.9. Üstkurmaca	77
2.9.10. Metin ve Metinlerarasılık.....	80
3. BÖLÜM.....	100
YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMI	100
3.1. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE TEMEL NİTELİKLERİ	100
3.2. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMININ DAYANDIĞI KAYNAKLAR VE TEMEL BİLEŞENLERİ	103
3.3. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMI KÜLTÜR POETİKASINDA METİN VE TARİH İLİŞKİSİ	109
3.4. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMINA ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR..	114
3.5. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMINDA EDEBİYATIN YERİ VE ÖNEMİ	117
3.6. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMININ TÜRK EDEBİYATINDA YANSIMALARI.....	120
4. BÖLÜM.....	124
NEDİM GÜRSEL'İN BİR KİŞİLİK OLARAK ESERLERİNE YANSIMASI....	124
4.1. NEDİM GÜRSEL: ESERLERİNDE BİR GİZLİ ÖZNE.....	124
5. BÖLÜM.....	133
NEDİM GÜRSEL'İN ROMANLARI ÜZERİNE YENİ TARİHSELÇİ BİR OKUMA	133
5.1. BOĞAZKESEN	133
5.1.1. Boğazkesen Romanının Özeti.....	133
5.1.2. Boğazkesen Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar.....	134
5.1.3. Boğazkesen Romanının Şahıs Kadrosu, Zaman ve Mekân Açısından Yeni Tarihselci Anlayış Bağlamında Değerlendirilmesi.....	137
5.1.4. Boğazkesen Romanında Çoğulculuk	141
5.1.5. Boğazkesen Romanında Metinlerarasılık	142
5.1.6. Boğazkesen Romanında Üstkurmaca	149
5.2. RESİMLİ DÜNYA	152
5.2.1 Resimli Dünya Romanının Özeti.....	152

5.2.2. Resimli Dünya Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar	153
5.2.3. Resimli Dünya Romanının Şahıs Kadrosu, Zaman ve Mekân Açısından Yeni Tarihselci Anlayış Bağlamında Değerlendirilmesi.....	155
5.2.4. Resimli Dünya Romanında Çoğulculuk	159
5.2.5. Resimli Dünya Romanında Metinlerarasılık	161
5.2.6. Resimli Dünya Romanında Üstkurmaca	170
5.3. ALLAH'IN KIZLARI.....	175
5.3.1. Allah'ın Kızları Romanının Özeti.....	175
5.3.2. Allah'ın Kızları Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar.....	175
5.3.3. Allah'ın Kızları Romanının Şahıs Kadrosu, Zaman ve Mekân Açısından Yeni Tarihselci Anlayış Bağlamında Değerlendirilmesi.....	178
5.3.4. Allah'ın Kızları Romanında Çoğulculuk.....	183
5.3.5. Allah'ın Kızları Romanında Metinlerarasılık.....	185
5.3.6. Allah'ın Kızları Romanında Üstkurmaca	188
5.4. AŞK VE İSYAN	193
5.4.1. Aşk ve İsyan Romanının Özeti	193
5.4.2. Aşk ve İsyan Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar	193
5.4.3. Aşk ve İsyan Romanının Şahıs Kadrosu, Zaman ve Mekân Açısından Yeni Tarihselci Anlayış Bağlamında Değerlendirilmesi.....	195
5.4.4. Aşk ve İsyan Romanında Çoğulculuk	199
5.4.5. Aşk ve İsyan Romanında Metinlerarasılık.....	201
5.4.6. Aşk ve İsyan Romanında Üstkurmaca.....	206
SONUÇ.....	210
KAYNAKÇA	213
ÖZGEÇMİŞ.....	224
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU	226

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil-1: Gentile Bellini'nin Fâtiĥ Sultan Mehmed Portresi

Şekil 2: Bakire Meryem ve Çocuk

Şekil 3: Giovanni Bellini'nin Kutsal Söyleşi adlı tablosu

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1: Modernizm ile Postmodernizmin Sanatsal ve Edebî Kavramlar Açısından Karşılaştırılması (Hassan, 1982, s. 139-264-267-268).

GİRİŞ

Kökenini Latincedeki “romance” kelimesinden alan roman, Türkçeye Fransızcadan geçmiş bir edebî kavramdır. İnsan ve insanın gerçekçiliği üzerine temellenen bir kurmaca olan roman, olmuş ve olabilecek olayların düşlerle harmanlanmasıyla oluşan bir edebî türdür. Romanlar yazıldığı dönemlerden izler taşımakla birlikte içerisinden çıktığı gelenekten de etkilenmektedirler. Bu açıdan klasik, modernist ve postmodernist olarak gruplandırılmaktadırlar. Modern döneme kadar belli yapıda olan roman, postmodernizm ile birlikte yapısal açıdan tartışma konusu hâline gelmiştir. Roman dili başta olmak üzere, kurmaca, olay, kişi ve zaman gibi temel unsurların varlığı sorgulanmıştır. Bu bakımdan önemli olan artık romanın yazılması değil, bir kurmaca olarak inşa edilmesi yani kurmacanın kurmacalaştırılmasıdır.

Modernizmden türeyen postmodernizm kavramının net olarak bir tanımı olmamakla birlikte tarihsel süreç içerisinde farklı tanımları ortaya çıkmıştır. Bunların çoğu da subjektif ve net olmayan nitelikler taşımaktadır. Modernizmden ayrılma ve/veya kırılma/kopuş anlamına gelen postmodernizm, kuramsal açıdan sanatın birçok türüne yeni bir söylem katmıştır. Özellikle modernizmin başarısızlıkları üzerinden yükselen postmodernizm, bu açıdan kendine yeni bir mecra açmıştır. Modernizmin odağında olan sanayileşme, kapitalleşme, bilimin pozitifliği, rasyonelleşme ve bireyselleşme yer alırken; postmodernizmin odağında belirsizlik, parçalılık, eklektizm, hetorejenlik ve kültürel çoğullaşma bulunmaktadır.

Postmodernizm ile birlikte edebî türler de yerini anlatıya bırakmaya başlamıştır. Bu durum, aynı zamanda postmodernizmin edebiyat ile olan ilişkisini göstermektedir. Kendi yapı niteliklerine dayanan edebiyatta metinler, sözün inşasıyla bir anlatı oluşturmaktadır ve bu durum anlatının farklı bakış açılarıyla yorumlanmasına imkân sağlamaktadır. Postmodernist romanlarda tüm imgeler ve metaforlar birer kurmaca olduğu kadar, taşımış oldukları söyleme ilişkin bulguları da kendi kurgularında taşımaktadırlar. Bu bakımdan postmodernist roman için tarih, çok fonksiyonlu bir araç konumundadır. Geçmişin kaleme alınarak yeniden oluşturulmasında gerçeğin ne olduğu sorgulanırken tarih, metinsel boyutta farklı pek çok anlama açılımı olan bir varlık şeklinde postmodernist romanlarda yer almıştır. Postmodernist romanlarda geçmiş, tarihsel niteliği olan

kaynakça özelliği taşıyan belgeler üzerinden veriliyor izlenimi yaratsa da aslında tarih, kayıp noktalardan kaynaklı boşlukları kurgusal metinlerle doldurarak tarihsel olanı yeniden inşa etmektedir.

Postmodernizmin tarihe bakış açısı olan yeni tarihselcilik kuramı, mevcut tarih anlayışını ve algısını değiştirerek tarihe yeni bir perspektif kazandırmıştır. Geleneksel bir anlayışla yazılan tarihî romanlarda nesnel biçimde ele alınan ve idealize edilen tarih ile tarihî kişiler, yeni tarihselcilik kuramında öznel ve şüpheyile yaklaşılan bir anlayışla değerlendirilmektedir. Yeni tarihselcilik; nedensellik, hakikat, gerçekçilik, kültür, örüntü gibi kavramların eleştiriye tabi tutulmasıyla postmodern çağa uygun bir tarih anlayışıdır. Bu anlamda yeni tarihselcilik, geçmişte yaşanmış ilişki ve güç dengelerini, sonradan kurgulanan metinler için geçerliliği olan bir bağlam olarak gören eleştirel bir yaklaşımdır. Yeni tarihselcilik, tarih ile kültüre dair olay ve olguları yeniden yorumlayarak tarihî romanlara farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bu bakımdan yeni tarihselci yazarlar, tarih yazıcılarının sahip oldukları en güçlü aracın metinler olmasından ve tarihin metinler aracılığıyla biçimlenmesinden güç alarak tarihin metinselliğine odaklanmaktadır. Şüphesiz, “metin dışında hiçbir şey yoktur” (Derrida, 2011, s. 158). diyen Derrida’nın bu cümlesi de yeni tarihselcilik kuramının yapı taşlarından birini oluşturmaktadır. Tarih boyunca üretilen metinler birbirinden tamamen bağımsız düşünülemediğinden, farklı disiplinlere ait metinler arasında bir etki-iletişim söz konusudur. Bu nedenler tarihî metinler, çok boyutlu bir yaklaşımla ele alınmalı ve bunlardan faydalanılmalıdır. Bu anlayış üzerine temellenen yeni tarihselciliğin odak noktasını metnin tarihselliği ile tarihin metinselliği oluşturmaktadır. Geleneksel tarihî romanlarda “geçmiş” gerçekliğinden şüphe duyulmayan ve ders çıkarılması gereken bir olgu şeklinde yüceltmeye çalışılmıştır. Ancak postmodernist tarihî romanlarda, yeni tarihselcilik ile açıklanabilen gerçekler, yeni bir tarih anlayışıyla yazılmaktadır. Bu yüzden yeni tarihselci romanlarda aktarılan olaylar, geçmişten alışlagelen anlatım tarzından daha farklı şekilde bir araya getirilmektedir. Bu bağlamda postmodernist yeni tarihselci romanların başlıca özellikleri: romanların kurmaca olduğunun vurgulanması, çoğulculuk tekniğinin kullanılması, metinlerarasılık ve üstkurmaca şeklindedir.

Düşünsel mecrada çok eski metinlerde de kullanılmış olan metinlerarasılık, postmodernist yeni tarihselci romanların yapıtaşlarından birini oluşturan bir kurgu

biçimidir. Yepyeni bir anlayışla anlamı, dil ve metinlerdeki dağılışı içinde ele alan postmodernizm, kaynak metnin sınırlarını ortadan kaldırmakla kalmaz, metinlerin tek yönlü ilişkisine de ket vurarak toplumsal, tarihsel ve kültürel etki-iletişimleri içinde her göstergeyi bir metin olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda bir yazar, başka bir yazarın metninde farklı parçaları kendi metninde kullanabilmektedir. Pek çok kaynaktan ulaşılan tarih de her yazılı eser gibi metinlerden oluşmaktadır. Bu bakımdan tarih de dille kurulmuş bir metinlerarası sistemden ibarettir. Yeni tarihselci roman yazarlarının iddia ettiği şey, tarihin her zaman yeniden kurgulanan bir söylem olduğu ve böylece bir metnin başka metinlerin izlerini taşıması neticesinde evrensel bir gerçek doğrunun olamayacağı düşüncesidir. Bu da yeni tarihselci yazarlar tarafından metinlerarasılık ile ortaya konmaktadır.

Yazınsal metne çokanlamlılık ve çok boyutluluk katma noktasında değer taşıyan bir teknik olan çoğulculuk; modernizmin aksine kesinliğe, nesnellığe, idealizme ve tek doğruya yer vermemektedir. Bunun yerine bulanıklığa, şüpheciliğe, ötekiye, mağdura, doğrunun göreceliliğine kucak açmaktadır. Bu bağlamda çoğulculuk; yalnızca tarihte yer etmişlerin değil, görmezden gelinenlerin, ezilmişlerin, bir arada ve yan yana ama her birinin kendi sesine kavuşmasıyla anlatıya çok seslilik getirmektedir. İdealize etme kaygısından uzak duran postmodernizmde çoğulculuk, tarihsel bakımdan toplumu ve kültürü oluşturan her ögenin, kendi dinamikleriyle kendine özgü atmosferi içinde yansıtılması, farklı sosyal statülerden karakterlerin doğal hâlleri içinde cinsel tercihlerinden kılık kıyafetlerine varana dek gündelik koşurmacalarına tanıklık ettirilmesi, yani aynı dönemin farklı bireyler üzerinden çeşitlenmesi yoluyla sağlanmıştır.

Üstkurmaca (metafiction) kavramı, ilk kez 1960'lı yılların sonlarına doğru yazılan son dönem romanlarını kastederek William Gass tarafından kullanılmıştır. Postmodernist romanlarla neredeyse özdeşleşen bir kavram olmuştur. Ancak eski dönemlerden kalan metinlerde bile bu tekniğin kullanıldığı görülmektedir. Bu açıdan kavram olarak yeni ama kullanım açısından eski bir tekniktir. Genel olarak metnin kuruluş sürecine okuru dâhil etme, kurmaca ile nesnel gerçekçilik arasındaki sınırı belirgin kılma ve anlatıcıyı metnin üstünde konumlandırma şeklinde kullanılmaktadır. Üstkurmacada metin hakkında yazar okura ipuçları verebilmekte hatta yazar, metin içerisinde üstkurmacanın da üstkurmacasını yaparak kendi metnini çok katmanlı bir yapı hâlinde inşa edebilmektedir.

Bu durumda ilk metin kurmacanın kurmacası olurken diğeri de metnin kurma kısmı olmaktadır. Bu teknik sayesinde yazar, okur ile farklı oyunlar oynayarak çeşitli sorularla onu düşündürebilmektedir. Anlatıcı kılıktan kılığa, şekilden şekle ve cisimden cisme girebilmektedir. Tüm bu özellikler ile üstkurmaca, yeni tarihselcilik çerçevesinde yazılan romanlarda fazlasıyla kullanılmaktadır.

Türk edebiyatında bir edebî metin türü olarak roman, Tanzimat Dönemi'nden bugüne kadar yaşamış olduğu sergüzeştinde; zaman içerisinde farklı kuramlar ve edebî akımlar çerçevesinde birtakım yapısal ve kavramsal değişimler göstermiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısında da postmodernizmin etkisiyle roman türü, teknik özelliklerine göre sınıflandırılarak ayrıştırılan bir sürece girmiştir. Postmodernist eserlerde tarihin öznelliği ve kurmacalılığı, çoğu kez sorunsallaştıran unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Bu durum metinlerarasılık, üstkurmaca ve çoğulculuk gibi postmodernist roman teknikleriyle çözümlenmeye ve bu romanlarda yer alan tarihî kişi ile olayların kurgusal bir yapıda olduğunu göstermektedir.

Yeni tarihselci romanda metinlerarasılık, ayrıca bir metnin çözümlene yöntemi olarak belirlemektedir. Romanlarında parodi, kolaj, açık ve örtük göndergeler, pastiş, alıntı, çoğulculuk, metinlerarasılık, üstkurmaca, palimpsest, motif ve leitmotif gibi metinlerarası yöntemler kullanan Nedim Gürsel; okurun kültürel donanımı ve edebî bilgisi ile iletişime geçmektedir. Bu tez çalışmasında hem kuramsal bakımdan hem de hâlâ tartışılan tarihî bilgilerin nesnelliği açısından değerlendirilecek olan Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*, *Resimli Dünya*, *Allah'ın Kızları*, *Aşk ve İsyân* romanlarının inceleme konusu olması büyük önem arz etmektedir.

Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Nedim Gürsel, *Boğazkesen*, *Resimli Dünya*, *Allah'ın Kızları*, *Aşk ve İsyân* romanlarıyla hem Türkiye'de hem de dünyada tanınan önemli yazarlardandır. Yeni Tarihselci roman niteliklerini taşıyan bu eserler, arka planında Osmanlı'nın önemli şahsiyetleri ile dönemin sosyo-kültürel değerlerini kendine referans alarak arkaik bir yapı oluşturmuş ve metinlerarası anlam zenginliğine sahip olmuştur. Bu bağlamda bu tezin konusu, ele alınan romanların postmodernist roman teknikleri ve yeni tarihselcilik anlayışı açısından ele alınan romanların üstkurmaca, çoğulculuk ve metinlerarasılık kapsamında değerlendirmek,

romanlardaki tarih kurgusunun hangi tekniklerle yapıldığını, yazarın belgelere dayanan nesnel tarih ile nasıl bağlantı kurduğunu ve kurmacaya dayalı yeniden üretilen tarihin eserlerde ne şekilde yer aldığını göstermeye çalışmaktır.

Amaç

Nedim Gürsel'in romanları hakkında yapılan çalışmalar incelendiğinde, genel olarak geleneksel tarihî roman bağlamında ve başka yazarların tarihî romanlarıyla karşılaştırılarak inceleme yoluna gidilmiştir. Ancak romanlarında tarihi yeniden yorumlayıp kurgulayan Gürsel'in postmodernist roman ve yeni tarihselci roman kuram kapsamında romanları değerlendirilmemiştir. Bu problemden yola çıkılarak Nedim Gürsel'in tarihe bakış açısı, tarihi yeniden yorumlayarak yeni tarihselci roman anlayışı ve postmodernist roman unsurları bağlamında Türk romanındaki yerine ve önemine dair özgün katkı oluşturulması hedeflenmektedir.

Geleneksel romandan modernist ve postmodernist romana geçiş sürecinde görülen değişimler neticesinde, tarihi konu edinen Türk romanının kurgusal dokusu değişmiş ve buna bağlı olarak postmodernist roman kapsamında yeni tarihselci roman anlayışı gelişmiştir. Bu çalışmada tarihî metinler çerçevesinde değerli eserler üreten Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*, *Allah'ın Kızları*, *Resimli Dünya*, *Aşk ve İsyan* romanlarındaki kişiler, olay örgüsü, zaman ve mekân gibi anlamsal izlekler ile yeniden kurgulanan tarihin yeni tarihselci kuram bağlamı ve postmodernist roman unsurlarının ilke ve yöntemleriyle derinlemesine araştırılıp incelenmesi amaçlanmıştır.

Hipotez

Postmodernist roman unsurları ve yeni tarihselci kuramın temel göstergelerinden hareketle Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*, *Allah'ın Kızları*, *Resimli Dünya*, *Aşk ve İsyan* romanlarında yazarın tarih algısı ve tarihi ele alışındaki yazınsal süreçte “hakikat, nesnellik, otantiklik, doğruluk, estetik, düzgüsellik, gerçeklik, kesinlik” gibi terimlerin nasıl değerlendirildiği, bu romanların tarihe tanıklık eden birer metin şeklinde ele alınıp alınmadıkları ile metinlerde kullanılan dilin tarihi gerçekçiliği yansıtmadığı, söz konusu metinlerin tarihi yeniden inşa ve estetik bağlamda resmî tarihî metinlerden

hangi niteliklerle ayrıldıkları, dönemin ideolojisinin iktidar kişilik ile yapılarının davranış ve tutumlarının metinlerde görünür kılınıp kılınmadığı gibi sorular; bu tez çalışması çerçevesinde tartışılmıştır.

Yöntem

Edebî bir metin türü olarak romanın geçmişten bugüne kadar olan süreçte değerlendirilmesi, genellikle metinlerin tahlil edilerek yorumlanması ve çözümlenmesi şeklinde gerçekleştirilmektedir. Roman türünün çözümlenmesine dair birçok teknik bulunmaktadır. Bu tez çalışmasında Postmodernist roman unsurları bağlamında yeni tarihselci metin yorumlama yöntemiyle Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*, *Resimli Dünya*, *Allah'ın Kızları*, *Aşk ve isyan* romanları incelenip irdelenerek çözümlenmiştir. Ayrıca yeni tarihselcilik ile ilgili Türkçe ve yabancı kaynaklar bütünlük içerisinde sınıflandırılarak değerlendirilmiştir.

Araştırma esnasında konuyla ilgili literatür taraması yapılmıştır. Elde edilen bulgular fişlenip tasnif edildikten sonra analiz edilerek genel çerçeve oluşturulmuştur. Araştırmanın veri toplama aşamasında tez siteleri ve kütüphane katalogları taranmış, konuyla ilgili daha önce yapılan çalışmalar gözden geçirilmiştir. Ayrıca postmodernizm ve yeni tarihselci kuram ile ilgili bilimsel kaynaklar okunarak araştırmanın alanıyla ilgili bütüncül bir veri alanı oluşturulmuştur.

Tezde nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiştir. Postmodernist roman unsurları ile yeni tarihselci kurama dair birincil ve ikincil kaynaklardan yarar sağlanarak tezin kavramsal çerçevesi oluşturulmuştur. İçerik bağlamında kavram ve terimler açıklanıp; bu içeriklerin ele alınan romanlar üzerinden derinlemesine incelemesi yapılmıştır. Kaynak olarak başta Serpil Oppermann'ın *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı Yeni Tarihselcilik ve Roman* adlı kitabı başta olmak üzere postmodernizm ve postmodernist anlatı konusunda geniş bilgiler sunan kitaplardan faydalanılmıştır.

Kapsam

Tarihî olayları ve kişileri romanlarına konu edinen yazarlar, tarihin bilinmeyen ve şüphe taşıyan açıklıklarından öznel bir tutumla faydalanma yoluna gitmişlerdir. Postmodernist roman unsurlarıyla eser veren ve tarihi konu edinen yazarların bu bakımdan kullanabilecekleri roman tekniklerini yeni tarihselci roman anlayışı taşımaktadır. Bu tez çalışması, birçok edebî türde eser veren Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*, *Resimli Dünya*, *Allah'ın Kızları*, *Aşk ve İsyan* romanlarıyla sınırlandırılmıştır. Tez konusu olan romanlara getirilmiş olan sınırlama, elde edilen teoriye kaynak sağlayan eserler ile getirilmiştir.

Tez çalışmasının birinci bölümünde tarihin yazımı ve anlatı başlığı kapsamında; tarihî gerçekçilik ve tarihin yazımı, geleneksel ile modern tarih yazımında nesnellik ve hakikat, tarih felsefesi bağlamında edebiyat ve tarihî metinler arasındaki sınırlar, tarihin yazımı ve postmodern tarih kuramının eleştirisi, postmodern tarihin yazımı ve anlatısına değinilmiştir.

İkinci bölümde postmodernizm ve postmodernist roman bağlamında; postmodernizmin tarihî arka planı: modern öncesi dönem, postmodern durum: postmodernizm, modernizm ile postmodernizmin eleştirel bağlamda değerlendirilmesi, bireyden özneye insan algısının değişimi, tarihi ve tarihi konu edinen postmodernist roman, postmodernizm ve edebiyat: postmodern edebiyatın doğuşu ve özellikleri, postmodernist roman ve özellikleri, Batı ve Türk edebiyatında postmodernist roman, postmodernist roman unsurlarına (olay, kişi, zaman, mekân, dil ve üslup, anlatıcı ve bakış açısı, tematik yapı ve alımlama estetiği, çoğulculuk, üstkurmaca, metin ve metinlerarasılık) değinilmiştir.

Üçüncü bölümde Yeni Tarihselcilik Kuramı başlığında; yeni tarihselcilik kuramının ortaya çıkışı ve temel nitelikleri, yeni tarihselcilik kuramının dayandığı kaynaklar ve temel bileşenleri, yeni tarihselcilik kuramı kültür poetikasında metin ve tarih ilişkisi, yeni tarihselcilik kuramına eleştirel yaklaşımlar, yeni tarihselcilik kuramında edebiyatın yeri ve önemi, yeni tarihselcilik kuramının Türk edebiyatında yansımaları ele alınmıştır.

Dördüncü bölümde Nedim Gürsel'in bir kişilik olarak eserlerine yansımaları bağlamında, bir gizli özne olarak romanlarında yer alan Nedim Gürsel'e değinilmiştir.

Beşinci bölümde Nedim Gürsel'in romanları üzerine yeni tarihselci bir okuma bağlamında ele alınan *Boğazkesen*, *Resimli Dünya*, *Allah'ın Kızları*, *Aşk ve İsyân* romanlarında yeni tarihselcilik algısı algısı, tarihi gerçekliğe şüpheyile yaklaşılması ve tarihin kurgusal yapısı, Postmodernist roman unsurlarından çoğulculuk, metinlerarasılık ve üstkurmacaya değinilmiştir. Bu bağlamlar ve kuramsal çerçevede yeni tarihselci okumanın söz konusu romanlara getirdiği özgün yorumla Türk romanına sunduğu katkının ortaya çıkarılması sonucuna ulaşılması hedeflenmektedir.

1. BÖLÜM

TARİHİN YAZIMI VE ANLATI

1.1. TARİHİN YAZIMI VE TARİH YAZIMININ EDEBİYATLA İLİŞKİSİ

“Tarih” sözcüğü, zamanın bütünselliği açısından geçmişi ilgilendirdiği kadar içerisinde bugünü ve geleceği de barındırmaktadır. Bu bağlamda tarih, geçmişte kalmış toplumsal olayları ve bu olaylarda aktif bir şekilde rol almış insanları adlandırma ile tanımlama anlamına gelirken aynı zamanda, geçmişi konu edinen bilim olarak ifade edilmektedir. Tarihi ilk defa diğer alanlardan ayırıp “theoria-historia” farklılığını benimseyen Romalılar, “historia” kelimesini bir edebî tür sayılan ve yıllara göre yaşananları kaydetme anlamına gelen “annale” ile “historiyografi” yani tarih yazıcılığını bazı edebî ölçütlere göre birbirinden ayırmışlardır (Özlem, 2012, s. 20-25).

Tarih/tarihsel bilgi, geçmişi veya geçmişten kalanı ortaya çıkarmaktır. Bu durumda tarihçinin temel görevi de geçmişte yaşananlar ile insan amaçları veya edimleri arasındaki bağlantıları anlamlandırmak ve bunu yazılı bir şekilde açıklamaktır. Bu bağlamda tarihçinin anlattıklarına dayanılarak “gerçek ve doğru” olan tarihsel bilgiler elde edilebilir mi? Anlatının temel prensipleri doğrultusunda bilgi aktarıldığı sürece geçmiş de var olmuştur. Şüphesiz, tarihin olduğu yerde tarih yazıcılığı da söz konusudur. Bu yüzden Antik dönemden bugüne kadar süregelen tarih yazıcılığında, tarihçiler yalnızca geçmişi yazmakla kalmamış, aynı zamanda tarihin yazımı üzerine de akıl yürütmüşlerdir.

Tarih yazımı bakımından Antik Yunanlılar döneminde “görgülcü pozitivist” yaklaşımın benimsendiği görülmektedir. “Bu yaklaşıma göre tarih yazıcıları, farklı toplumsal ve çevresel faktörlerin etkisiyle bireyin anlattıklarına bakıp davranışlarını gözlemleyerek genellemelere gitmişlerdir” (Tekeli, 1998, s. 55). “Tarihçi Polybius’un tarihe dair görüşleri ve “historia” sözcüğünü bir soruşturma türünden ziyade geçmişi ele alan modern bir bilim anlamında kullanması ile tarih düşüncesini evrensel değer taşıyan bir tasarım hâline getirmesi, Romalı tarihçileri, Yunanlı tarihçilerden ayırmıştır” (Collingwood, 1990, s. 51-52). Polybius’u diğerlerinden ayıran önemli farklılıklarından

biri de kendine özgü bir yöntem kullanmış olmasıdır. Elde ettiği bilgileri bir anlatıya dönüştüren Polybius, yazılmaya ve tarih olarak aktarılmaya değer gördüklerini bir öyküye dönüştürmesidir. Bu açıdan Romalı tarih yazıcıların “narrative” (anlatı) bir yaklaşımla geçmişi ele aldıkları görülmektedir. Burada tarihi bir edebî tür olarak kabul etmek, geçmişin yaratıcı bir şekilde yeniden kurgulanması, betimlenmesi ve bir duygudaşlık hissiyatıyla yorumlanması söz konusudur.

Orta Çağ tarih yazımına bakıldığı zaman, Hıristiyanlığın etkisi altında gelişmeye başlayan tarih ve tarih yazımının retoriği, *İncil*'in ekseninde var olan teokratik bir anlayışa sahip olmuştur. Bu yüzden Orta Çağ tarih yazımı, Hıristiyanlığın ilkeleriyle yazılan vahiyli ve kayralı niteliklere sahiptir. İnsan ve insanın yaptıkları tarihin konusu olmuşsa da burada asıl kahramanlar Tanrı ve ona bağlı ilahî güçlerdir. Orta Çağ tarih yazıcısının görevi, tanrısal olanı bulup ortaya çıkarmak olmuştur. “Orta Çağ tarih yazımına bilimsel tarih perspektifiyle bakıldığında olgulardaki benzerlik ve uygunluk haricinde insana önem vermeyen, nesnellikten uzak ve yanlışlıklarla dolu bir düşünce yapısı hâkimdir” (Collingwood, 1990, s. 65-71). Orta Çağ tarih tasarımında insanın kişisel amaçları ile Tanrı'nın kendi amaçları arasında bir karşıtlık söz konusudur. Bu yüzden insanı görmezden gelen bir tarih anlayışı ile sadece Tanrı yüceltilmiştir.

Orta Çağ tarih yazıcıları, bilimsel araştırma tekniklerinden uzak bir şekilde olguları yorumlarken bu alışlagelmiş anlayış, insanın tarihin merkezinde konumlandırılmasıyla Rönesans Dönemi'nde değişmeye başlamıştır. Tarih, artık Tanrı'nın ve kutsallarının değil, insanın geliştirdiği öğretilerle şekillenmiştir. “17. yüzyılın başlarında Bacon, tarihin aslında geçmişi olduğu gibi yansıtmasını ve tarihçinin de geleceğe dair öngöründe bulunmak ile Tanrısal olanı ortaya çıkarmak yerine, gerçek olguları gözden geçirmesi gerektiğini vurgulamaktadır” (Collingwood, 1990, s. 84). 19. yüzyılda tarihsel bilincin ilk evresi, Aydınlanma'nın sonlarına doğru biçimlenerek Voltaire, Gibbon, Hume, Kant ve Robertson gibi düşünürler tarafından değerlendirilmeye başlanmıştır. Onların ve onları izleyenlerin eserleri Aydınlanma'nın tarih yazımı biçiminde tanımlanmıştır. Dönemin tarihçilerinden Michelet, Ranke, Tocqueville ve Burckhardt, başat eserlerini bu süreçte yazmışlardır. Bu dört isimle beraber bu evredeki tarih yazımına dikkat edildiğinde tarihçilerin, geçmişe dair yaptıkları araştırma ve incelemelerde kurumsal bir öz bilinçle nesnel ve gerçekçi bir yaklaşım sergiledikleri görülmektedir. Böylece tarih yazımı ve

tarih felsefesi konusunda Hegel ortaya çıkmıştır. Hegel tarih anlayışını ve kapsamlamacı stratejilerini “diyalektik, maddeci, mekânistik” bir vizyonla Marks’ı ele alarak tarihsel incelemeyi bir bilime dönüştürme çabasına girmiştir. Marks'ın ironici tarih anlayışı, aynı zamanda bütün tarih anlayışlarının ideolojik iletilerini açığa çıkarmıştır. Tarihin gerçeklik, nesnellik ve bilimsellik iddialarına duyulan güven de azalmıştır. Daha sonra Nietzsche felsefi çalışmalarında bu ironiyi, kendi felsefi tarih anlayışında ele almıştır. “Nietzsche, özellikle tarih-üstü/öte-tarih bağlamıyla bir tarih yazımından söz etmektedir. Kendisi bu tarih anlayışında aynı zamanda tarihsel bilinci de çözümlenmeye çalışmaktadır” (White, 2008, 54). Bu bağlamda Aydınlanma’dan bugüne kadar süregelen birçok filozofun, Nietzsche’nin görüşlerinden hareketle geçmişi anlamak için geçmişin yeniden kurgulanması ve geçmişle bir empatik bağın yakalanması gerektiği sonucuna varılmakta, tarih yazımında artık toplumların sosyo-kültürel dokuları üzerinde de durulduğu anlaşılmaktadır. Özgün, açıklamaya veya anlatıya dayalı herhangi bir tarih yazımından hangisi benimsenmiş olunursa olunsun, tarih yazımının pratiğinde bunların hiçbiri bir yöntem olarak tek başına yeterli değildir.

Geçmişteki olay ve olguların gerçekçiliğini veren tarih yazıcısının karşısına var olan gerçeği değil, bu gerçekçiliğin nasıl düşünüldüğünü ve aktarıldığını izah eden zihniyet tarihçisi koyulabilmektedir. Ayrıca geçmişteki olayları, eleştirel bir gerçeklikle aktaran belge niteliğindeki metinlerin yanı sıra kurmacaya dayalı ve geçmişin gerçek tanığı olmayan edebî metinler de bulunmaktadır. Nitekim tarih yazıcıları, her iki metin türündeki belgelerden faydalanmaya gittiği için tarihî gerçeklik ve yazılan tarih, bir yerden sonra yaşanmış bir “illüstrasyon” (resimlerle bezeme) hâlini almaktadır. Zira her metnin gerçek ile var olan bağı, yazınsal söylem modeline ve düşünsel metoduna göre inşa edilmektedir. Bu bağlamda kurgusal metinler, tarihsel hakikatin gerçek yansıtıcıları olarak değerlendirilmemektedir. Ancak bu tip metinlerin belge niteliği taşıyan başka metinlerle kurmuş olduğu bağ, metnin üretmeye çalıştığı hakikati kendine has bir özgüllük ile ortaya koyabilmektedir. Böylece “gerçek” kavramı da yeni bir anlam kazanarak metin içerisinde amaçlanan gerçeklik değil de tarihsel dönem şartları içerisinde ve yazım stratejisinde neyi, nasıl hedeflediğiyle anlam kazanmaktadır. Tarih yazıcısının üretmiş olduğu bir metnin gerçekçiliği, ele alınan olay ve olguların evrensel olarak

değerlendirilen koşullara indirgeme hatasına düşülmeden hakikati ne kadar yansıtabildiğiyle değerlendirilmektedir.

Geçmiş, bitmiş olduğuna göre tarih de tarihçilerin uğraşları sonucu ortaya çıkardıklarından ibarettir. Tarih yazımı, dille inşa edilen metinler arası bir yapıdır. Tarih olarak yazılanların geçmişe dair hakikatleri ne derece yansıttığı ölçülemediği için nesnel gerçeklik, var olan anlatılarla değerlendirilmektedir. Tarih, yalnızca bir hafıza veya geçmişi koruyan bir arşiv değildir. Bunun aksini iddia eden, sadece statükoyu arzulayan ve tutucu dönemleri düşleyen bir tarih anlayıştır. Sistemsel olarak birbirine bağlı/bağımlı olan geleneksel ile modern tarih ve tarih yazımı, toplumsal gelişmelerle beraber geçmişten bugüne sosyo-kültürel değişimleri de ortaya koymaktadır.

“Tarihçiler; hakikatin dayanağının akıl ve akla duyumlu tecrübe olduğunu varsaydıkları için geçmişin mit, efsane, fabl, destan gibi kendi hakikatlerini kendilerine sundukları belgelerde bulunan bilgileri, geçmişin özsel irrasyonelliklerinin birer tanığından başka bir şey olarak görmemişlerdir” (White, 2008, s. 77-78). Nitekim bilimde rastlantıya yer verilmediği gibi tarih yazımının da yığma ve düzensiz bilgilerle yapılmayacağı açıktır. Geçmiş, geleneksel anlatı metinlerinin sunduğu yorumsal olgularla değil, belirli evrensel ölçütleri karşılayan bilgi ve kanıtlarla açıklanması gereken bir olgudur.

Aydınlanma ve sonrasında tarihçiler tarafından bilimsel, eleştirel ve sistemsel şekilde incelenen tarih, nasıl ki Aristoteles tarafından bir edebî tür olarak belirtilmişse Hegel’e göre de tarihe yönelik ve tarih yazıcılığı, sanatın ve yaratmanın ilk defa ortaya çıktığı kahramanlar çağında başlamıştır. Tarih felsefesi bakımından da Hegel, üç farklı edebî tarih yazıcılığından söz etmektedir: “Bunlardan birincisi, ilkel tarih yazıcılığıdır. Yazar görüp yaşadıklarını yazmaktadır. İkincisi, refleksiyonlu tarih yazıcılığıdır. Yazar, geçmişteki herhangi bir olayı veya kesiti kendi döneminin değerleriyle ele alıp aktarmaktadır. Üçüncüsü felsefi dünya tarihi yazıcılığıdır ki buna göre bütün insanlığın tarihi ortaktır ve yazar özgürleşmenin gelişimine katkıda bulunmaktadır” (akt. Özlem, 2012, s. 135-138). Söz konusu üç tarih yazımında da empati (duygudaşlık) söz konusudur. Birey, kendini geçmişte yaşamış birinin yerine koyarak olay ve olguları onun bakış açısıyla algılayıp değerlendirmektedir. Ayrıca Hegelci anlamda edebî tarih yazımı, soyuta

kaçmaktadır çünkü karakterlerin ütopyik kusursuzluğa duymuş olduğu nostaljik ihtiyaç, kendi arzularını doyurmayı amaçlamaktadır.

Bir yazar, insanları tutkularıyla ve kendi ilgilendiği nitelikleriyle anlatarak sanatsal bir anlatıyı ortaya koymaktadır. Tarih ise canlı ve somut (gerçekleşmiş) olmasına rağmen dar bir alana sahiptir. Olması gerekenden ziyade olmuşu anlatmaktadır. Bu bağlamda felsefenin ve tarihin eksik yanlarını tamamlayan edebiyattır; çünkü “edebiyat olayları somutlaştırarak felsefenin yavan ve soyut tarafını gidermekte ve olması gerekeni söyleyerek tarihin noksan yönünü tamamlamaktadır” (Moran, 2002, s. 31). Tarih yazımında kalıplaşmış değişmezler söz konusuysen edebî metinlerde, özellikle romanlarda, her şey kurmacanın gerçeklikleri üzerine inşa edildiği için kader diye bir şey yoktur. Tarihçi olmuşu ve olanı yazarken bir roman yazarı her şeyi yoktan var etmektedir.

Tarihî metinlerde tarihçi, vakayinamelerde saklı kalmış öyküleri bulmak, açığa çıkarmak ve tanımlamak zorundadır. Bu durumda kurmaca ile tarih arasındaki farklılık, tarihçinin kendi öykülerini bulması ile edebî metin yazarının kendi öykülerini kendisinin yaratması gerçeğini göstermektedir. “Bir edebî metin türü olan roman, hem kurmaca hem de gerçeğe dayalı metin anlamına gelmektedir” (Eagleton, 2011, s. 16). Bu yüzden kurmaca ile gerçek arasındaki ayrım, sorgulanmaya açıktır. Bu durumda hem tarihî hem de edebî metinlerin, dili kendine özgü kullanma biçimlerini de ortaya koymak gerekmektedir. Tarihî bir metinde verilen fikirlerin sonuçları sadece iletilen düşünceyle doğrulanabilmektedir. Bir romandaki olay ve kişiler ise imgeseldir. Ancak olayların anlatımı, olguların betimlemesi ve karakterlerin ele alınmasında tarihçi ile roman yazarı arasında benzerlik bulunmaktadır. Ayrıca iki metin türü de kendini doğrulamak zorundadır. “Tarihçi doğruyu söylemek ve yarattığı resmi zamana yerleştirmekle mükellefken roman yazarının anlamlı bir kompozisyon yaratması yeterlidir” (Collingwood, 1990, s. 243). Bir yazar, tarihsel bir olayı açığa çıkması gereken bir durum olarak değerlendiriyorsa eğer onu olduğu gibi betimlemesi de doğaldır. “Tarihsel gerçekliğe bağlı kalmak, romanın değerini düşürmemektedir; çünkü tarihsel şartlar roman karakterleri için yeni varoluş mecraları yaratmakla beraber, tarihin kendi varoluşunu da irdelemektedir” (Kundera, 2019, s. 45). Tarih, olmuşu ve bitmişini iletirken varoluş, insana her zaman ve yeniden olabilme imkânı sunmaktadır. Roman yazarı da tarihçinin faydalanamadığı bu imkândan yararlanarak metnini kurgulayabilmektedir.

1.2. TARİHİN YAZIMI VE POSTMODERN TARİH ANLAYIŞI

Tarih, insanların belli bir bilince erişmesi amacıyla öne sürdüğü gerçekleri birey ideasındaki değişkenleri araştırıp incelemeye teşvik etmektedir. Bu açıdan yazılmış olan insanlık öyküsüne sadece tarihle değil, ayrıca zamanın kendisini aşarak erişilebilmektedir. Bütün tarihî söylemler, tarihçilerin sahip olduğu malzemeyi kronolojik ve nedenselci bağlamlarla örgütleyerek sunduğu anımsamalardır. Bunların her biri, hakikate ulaşmak için yaşayan kuşaklara sunulmuş birer basamaktır. Hakikat ise gerçeğin yorumlanması sonucunda ortaya çıkan üründür. Olgular, söylemler tarafından oluşturulmaktadır. Bu yüzden insan öznesi de değerlendirdiği gerçeklik kadar kurgusaldır. Sabit bir dengesi olmayan, dağınık ve kendi içerisinde farklı parçacıklara ayrılmış olan postmodernizm, 19. yüzyılda Avrupa başta olmak üzere birçok kıtada dünya görüşüne denk sayılan bir kültür biçimi olarak değerlendirilmiştir. Pek çok bilimsel ve sanatsal alanda hüküm süren eklektik, süreklilik arz etmeyen ve odak noktası muğlak olan postmodern anlayış, bir tarih kuramı olarak da hüküm sürmüştür. Postmodernizmin güçlenmesiyle beraber postmodern tarih anlayışı da kabul görmeye başlanmıştır.

“Tarihi düzdeğişmece kipinde savunan ve tarih anlayışının ‘diyalektik-maddecî’ olduğunu söyleyen Karl Marks, aslında toplumun temel süreçlerini mekânistik bir şekilde kavradığını, geçmişteki olayların tanıklığının belgeler tarafından yapılabileceğini savunmuştur. Bir diğer tarih felsefecisi Frederic Nietzsche tarihi, eğretileme kipiyle poetik bir şekilde savunup tarihsel alanın, algısal alan gibi kavramsallaşmasından ziyade bunu bir imge yaratma aracı olarak görmüştür. Tarihi ironik bir kipte savunan Croce ise tarihsel nedensellik arayışının imkânsızlığını belirterek tarihî bilginin genel mi yoksa tikel mi olduğu üzerinde durmuştur” (akt. White, 2008, s. 359-468).

“19. yüzyıldan sonra tarih kendi ampirik (deneysel) olan doğuş yerini kronolojik olan zaman çizelgelerinin ötesine taşıyarak kendine has varoluşunu taşımaya ve tanımlamaya başlamıştır” (Foucault, 2001, s. 310). Yapısökümcü anlayışa göre tarih, kendi içerisinde şüpheyi barındırmayacak şekilde geçmişteki olayların mecazlaştırılıp öyküleştirilerek yazılması söz konusudur. Bu bağlamda Francis Bacon’dan devralınan pozitivist miras, 20. yüzyıl tarih yazımında bir metafor olarak varlığını korumaktadır. “Geleneksel tarih yazımı anlayışına karşı, postmodern tarih kuramcısı eleştirmenlerinden Michel Foucault da Friedrich Nietzsche’nin amprizmin kesinliğine karşı olan tepkisini benimsemiştir” (Koshar, 1993, s. 355). Bu bağlamda Foucault’un görüşleri değerlendirildiğinde, tarihçilerin yetkin bir biçimde tarihin dışına çıkabilecekleri, tarihsel bağlamları kolaylıkla kavrayabilecekleri ve nesnel bir tavır sergileyebileceklerine karşı

çıkıp yazılmış tarihin aslında geçmişi öyküleştiren tarihçinin, anlatsal tekniklerle tarihi yeniden kurduğu sonucuna varılmaktadır. Postmodern tarih kuramının bir diğer önemli eleştirmenlerinden Barthes ise tarihin kanıtlarla bir nevi tarihsel olguların düzenlenmesiyle yalnızca tarihçinin kendi yorumunda yaratılmış olduğu “nesnel tarih ve gerçeklik etkisi” arasındaki eşdeğerliliğe karşı çıkmaktadır. Barthes: “Yazılı tarih, yalnızca ‘öyküsel ile söylem’ ayrımlarını yok eden bambaşka bir anlatı türüdür” (Barthes, 1967, s. 65). Birçok postmodernist tarih kuramcısı, modernist tarihin neredeyse bütün iddialarını reddetmekle birlikte tarihin görünürlük, amaçlanan bir değerlendirmeler dizgesi, olumlama veya yoksama özelliklerinden dolayı algılama gücünün çarpıtıldığını ifade etmektedir. Bu durumda tarih yazıcısının işi, tarihsel süreçlerde ortaya çıkan değişimin zorunlu şartlarını belirlemek yerine onları öğrenmeye çalışmak ve tarihsel bağlamda sunmuş oldukları biçimsel bağdaşıklığı tasavvur etmektir.

Postmodern tarih yazımının ana düşüncesi, tarih yazma eyleminin gerçek bir tarihsel geçmişe yapılan göndermelerin inkârı ve tarihsel anlatılarda “gerçek” ölçütünün bulunmadığını göstermektir. Zira tarihsel anlatıların içeriklerinin çoğu, icat edilmiş sözel kurgular şeklindedir. Herodot’tan bugüne süregelen tarih yazımı geleneğine bakıldığında tarihsel anlatıların hem edebî hem de düşsel öğelerle inşa edildiği, geçmişin yeniden kurgulanmasında tarihçilerin kendi yaratı gücünün etkin olduğu görülmektedir. Postmodern tarih kuramının eleştirel bakış açısının tarihin yazımında ve tarih düşüncesi üzerinde olan etkisi, aynı zamanda geleneksel ve kimi nitelikleriyle modern olan orta sınıf kabullerinin yıkılışıyla dönüşümler geçiren toplumun kültürünü yansıtmaktadır. Postmodernist tarihçiler, kronolojik bir zaman çizelgesi yerine, çoğul bir zaman anlayışıyla her medeniyeti kendi içerisinde incelemişlerdir. Hayden White, Roland Barthes, Jacques Derrida, Paul de Man ve Jean François Lyotard gibi çoğu edebiyat kuramcısı; tarihin metinlerin dışında hiçbir gerçeklikle ilgisi olmadığını düşünmüşlerdir. Bu hususta İggers, tarihi çoğulcu bir bakış açısıyla değerlendirmekte ve şunu söylemektedir: “Yeni tarih yazımında temalarla birlikte yöntemler de değişmiş, eskiden tek başına kıymet biçilen ‘tarih’ yerine ‘tarihler’ yani öyküler önem kazanmıştır” (İggers, 2011 s. 105). Postmodernizm, Aydınlanma döneminden itibaren modern düşüncenin temel yapısını belirleyen akıl, ilerleme, bilim ve hakikat gibi kavramların özünü

değiştirirken 20. yüzyıl tarih yazımı hakkında tarihin retorik veya edebî nitelikleri konusunda öne sürdüğü eleştiriler, birçok tarihçi tarafından da kabul edilmiştir.

19. yüzyılda Tanrı'nın ölümüyle birlikte kesin kabul gören bütün söylemler, tartışılmaya başlanmıştır. Tarihî söylemlerin ve tarihî metinlerin sorgulanması da bu sayede olmuştur. Postmodern tarih eleştirisi, karşısında kendi hakikatini kaybeden resmî tarih de farklı bir evrime geçmek zorunda kalmıştır. Bu anlamda tarih, geçmişteki gerçekçilikleri bulmayı amaçlayan bilimsel bir disiplin olarak geleneksel yöntemler ile değil de ihtiyaçlara cevap verebilecek şekilde yeniden düzenlenmeye başlanmıştır. Yaşadıkları zaman tarafından koşullandırılmış bireylerin, geçmişe dair gerçekleri söylemsel bir pratik olarak görmeye başlamalarıyla birlikte tarih; gözden kaçmış, oyundan çıkarılmış, saklanmış veya bulunmamış ya da ihmal edilmiş tüm yönleri açığa çıkartabilen bir inandırıcılığa sahip olabilmektedir. "Postmodern tarih eleştirisi, şu an'da varolan bazı farklı yönlerin, gerçek bir özgürlüğü elde edebilecekleri yeni görüşler ortaya koyabilmiştir" (Jenkins, 1991, s. 79). Bugünün tanımlanmış ve tarih yazımında etkili olan postmodern duruş itibarıyla her tarihçi, kendi bakış açısına göre geçmişi ele almakta ve değerlendirmektedir.

1.3. POSTMODERN TARİH YAZIMI VE ANLATI

Kültürel değişimle birlikte tarih ve edebiyat arasındaki içten-etkime, her zaman var olmakla beraber günden güne bir gelişme göstermiştir. Bu durum, pratikte geçmişte yaşanmış olan olaylara ve toplumun ihtiyaçlarına göre epistemolojik bağlamda tarihin yeniden sorgulanmasına vesile olmaktadır. Tarih aynı zamanda bir edebiyat türü müdür? Tarihsel hakikati edebî metinlerde görmek mümkün mü? Yazılan tarihin inandırıcılığı ne gibi kriterlere dayanmaktadır? Tarih, her toplumun kendi geçmişi ve kültürüyle kurmuş olduğu bir bağ olarak değerlendirildiğinde tarihî metinlerdeki anlatıların aktüel yaşamdaki değerlerle harmanlanarak sunulması da kaçınılmazdır çünkü tarihin inşası, şimdiden geçmişe doğru olmaktadır. Tarih yazımında önemli bir yer teşkil eden anlatılar, belge ve bilgilere dayanmakla birlikte bu anlatılardaki kimi boşluklar, anlatıcının hayal gücüyle doldurulmaktadır. Bu yaratıcılık, tarihin süreklilik arz eden doğal yapısından kaynaklanmaktadır.

Metinler farklı şekillerde de okunabilme niteliğine sahiptir. Bu durum metinlerin çelişkili ya da çok katmanlı olmasından veya yazarların kendi düşüncelerini ve amaçlarını yansıtılmalarından ziyade metinlerin bağımsız bir şekilde var olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda “tarihî metinler çözümlenirken edebî eleştiri kriterleriyle muhakeme edilmeleri, onların ayrıca birer edebî metin olduğu anlamına gelmektedir” (İggers, 2011, s. 10). Ayrıca Berna Moran da vurgulamış olduğu benzer görüşünde şunu söylemektedir: “Tarihin farklılaşmamış döneminde edebiyatta anlatı formunda gelişmiş olmasının nedeni sanatın bir yansıtma (mimesis) olarak görülmesidir (Moran, 2002, s. 33). Bu yüzden tarihî metinlerdeki etkilerin birçoğu, anlatının gücünden kaynaklanmaktadır. Nitekim tarih, yalnızca ölmüş veya henüz hayatta olan tarih yazıcılarının kurguladığı bağlamlarla değil, ayrıca metinleri farklı bakış açılarıyla değerlendirme ile ilgilidir. Postmodern tarih anlayışında anlatılara dair sunulan eleştirel imkân, bireye geçmiş hakkında bilgi verirken aynı zamanda bireyin kendini tanımasına da zemin hazırlamaktadır.

Postmodernizmin, Aydınlanma’dan 19. yüzyıl romantik düşünürlerine dek geniş ölçekli bir geleneğin üzerine inşa edildiği düşünüldüğünde tarihe ve tarih yazımına dair ciddi epistemolojik sorular ürettiği görülmektedir. Sadece tarihî bilgilerin değil, özellikle tarihçilerin ve metnin tutarlılığı da sorgulanmıştır. Postmodernizm öncesi modernizm hakkında Keith Jenkins: “Modernlik dediğimiz, toplumsal hayat deneyinin genel başarısızlığıdır” ifadesini kullanmıştır (Jenkins, 1995, s. 6). Tarihçi düşünürün burada ifade etmek istediği şey aslında anlatı, inanç, tutum, toplum ve değerlerin parçalanarak yok olmasıdır.

“Jean François Lyotard, üst anlatılara inançsızlık şeklinde yorumlayarak akıl, ahlak ve entelektüelliğin öğreticisi olan modernist tarih duygusunun yitimi şeklinde değerlendirmiştir. Ayrıca tarihin sadece bir edebiyat formundan oluşan kültürel disiplin olduğunu, metin veya anlatı olarak da postmodern bağlamda drama, şiir ve müzik gibi pratik bir bakışla bugüne yerleştirilip anlaşılabilceğini ifade etmiştir” (akt. Ankersmit, 1989, s. 137).

Postmodern tarih yazımı, kurgulanmış anlatımı ve dilin imkânları dâhilinde gerçek geçmişin olduğu gibi yansıtılıp yansıtılmayacağı sorusu etrafında tartışılmaktadır. Bu bağlamda postmodern tarih anlayışına göre anlatılar, geçmişin temsilleridir ve tarihçiler de geçmişi tüketerek farklı anlamlar üretmektedir. Böylece edebî ve kültürel bir pratik olarak tanımlanan tarihî anlatılar, geçmişi farklı öyküler üzerinden yeniden üretmektedir.

Bundan dolayı postmodernizm, geleneksel ve modern paradigmalara meydan okumaktadır.

“Postmodern toplumun net bir şekilde görülmeyen nitelikleri ile temsilin kendisine yönelten doğasının farkındalığında olan düşünürler, yazılı tarihî anlatı içeriklerinin biçimsel birer tasavvur olduğunun bilincinde olmuşlardır” (Barthes, 1995, s. 45). Özellikle bu bilinçlilik 20. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Bu durum, tarihçilerin dili kullanımını hakkında bireyi düşünmeye sevk etmiştir. Roland Barthes ile Hayden White, bilhassa 1970’lerden sonra kaleme aldıkları eserlerinde tarihî metinlerin edebî karakterine ve içerisinde bulundukları kurgusal unsurlara dikkat çekmişlerdir. Ayrıca De Saussure’ün dil anlayışını geliştiren Paul de Man ve Jacques Derrida gibi edebiyat kuramcıları da dilin gerçekliğe göndermede bulunan bir araç olmaktan çok bizzat gerçekçiliğin kendisini oluşturduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu sebeple metinlerle çalışıyor olmalarına rağmen tarihçilerin dış dünyaya gönderme yapmadığını ileri sürmüşlerdir. Hatta Derrida’nın: “Metnin dışında hiçbir şey yoktur” (Derrida, 2011, s. 158). cümlesi, bu durumu özetleyen bir vecize olmuştur. Postmodern anlayış, dildeki göstergelere dikkati çekerek her kelimenin sadece bir karşılığı olmadığını ve birden çok nesneyi işaret ettiğini iddia etmiştir. Her metin, metinlerarası bir bakış açısıyla okunup anlam kazandığı için kelime ve cümlelerin anlamsal değeri, metne göre değişmektedir. Ayrıca anlatıcı veya yazıcının da metin üzerindeki tahakkümü zayıflamaktadır, bu yüzden tarih yazıcısı, metnin “dil ve anlam” ilişkisini irdeleyerek postyapısalcı çözümlene ve müdahâlelerle gerçeğe ulaşmaktan ziyade ele aldığı metnin eleştirisini yapmaktadır.

Postmodern tarih yazımının ilkelerinden biri de geçmişte yaşananlar ile geçmişin anlatısını meydana getiren tarihe dair düşünsel cümlelerin, geçmişle birebir tutarlı olmadığını göstermektir. Hakikat, dil vasıtasıyla oluşturulduğu için geliştirilen söylemin haricinde, nesnel bir gönderge gibi düşünülmemekte ve değerlendirilmemektedir. Bundan dolayı postmodern tarih, geçmişe değil de “geçmiş ile şimdi” arasındaki farklılıklara değinmektedir çünkü tarihçiler tarafından yazılmış olan tarihî anlatıların çoğu geçmişe atıf yapmaktan ziyade geçmişe benzemeyi hedeflemektedir. Bu sebeple tarihî yorum, metaforiktir ve anlatı da kültürel temsillerin dilin olanaklarıyla hep yeniden tasavvur edilmesidir. Bu bağlamda anlatılarda dilin üstlendiği misyon, tarihî bir anlayış geliştirmedeki amaçla eşdeğerdir.

Kültürel bir ürün ve yaşanan süreçlerin bir sonucu olarak toplumun önemli değerlerinden biri olan tarihî bilginin var olmasında anlatının anlamı ve önemi nedir, tarihsel anlatı neyi ifade etmektedir gibi soruların kökeninde anlatının özündeki yaşanmışlık ile kurgusallık arasındaki fark ile tekabüliyet sorgulanmaktadır. Tarihî anlatılar, önceden var olmayan ve tarihçiler tarafından kurgulanmış anlatılardır. Bu yüzden geçmişteki bir olay hakkında farklı anlatılar olabilmektedir. Ayrıca tarihî söylem, retorik işleyişini ve doğrulama stratejilerini kendi belirler fakat anlatı geçmiş gerçekliği temsil edip hikâye formunda olduğu için tarihçinin tahayyül gücüyle sınırlı kalmaktadır. Bu açıdan postmodern tarihî anlatılar, dış dünya ile birlikte kendi yazarından da bağımsız olmaktadır çünkü anlatının kaynaklandığı bağlam değil, sadece metnin kendisi önemlidir. Bu noktada Foucault: “Yazar ile anlam, metni terk ettiği için tarih de önemini yitirmektedir” (akt. İggers, 2011, s. 124). görüşüyle, Stone şunu söylemektedir: “Dolayısıyla metinler, birbirinden başka hiçbir şeyi yansıtmayan ve zaten var olmayan ‘gerçeğe’ ışık tutmayan bir aynalar salonuna dönüşüvermektedir” (Stone, 1991, s. 217). Bu açıdan bakıldığında postmodernist anlatılarda gerçeğin kendisi de üretilen hayal ürünü metin kadar düşseldir.

“Hayden White’a göre 19. yüzyıl tarihsel anlatıları bilimsel araştırma modelleri üzerine değil de gerçekçi romanın özelliklerine göre kurgulanmışlardır” (akt. Harootunian, 2006, s. 15). Bu bağlamda edebiyat ile tarih arasında tam olarak nasıl bir ilişki bulunmaktadır? Yazılı tarih, geçmiş veya edebiyat ile aynı şey midir? Bu sorular kıstas alındığında anlatının çift işleve sahip olduğu görülmektedir çünkü anlatı hem geçmişin yerini tutmakta hem de geçmiş ile kurulan bağlantıda bir mübadele aracı görevi üstlenmektedir. Bundan dolayı tarih de bir edebiyat türüdür. Tarihsel anlatılarda verilen öyküler yaşanmış mı, gerçek tarih mi, yoksa tarihçinin dayatma ve hayal gücüyle şimdiki zamanda üretilmiş kurgular mıdır; gibi sorular hükmünü yitirmektedir çünkü postmodernist anlatıda önemli olan tarihî metnin nasıl kurgulandığıdır. Ayrıca postmodernist anlatılarda her okunuşta farklı anlamlar üretebilen tarihî metinler, yazarın müdahâlesi açısından roman türüyle ortak bir nitelik taşımaktadır. Tüm bunlarla birlikte anlatının ana şemasının bir tarihçi tarafından belirlendiği gerçeği de varsayıldığında, metnin orijinal bir yazarının bulunmadığı da iddia edilebilmektedir.

Yazınsal metinlerde de konu edinilen olay ve kişiler, tam olarak gerçek değillerdir, kurmacanın ürünleridir. Postmodernist tarihsel metinler, dış dünyayı olduğu gibi yansıtan birer ayna olmadıkları için bunların gerçekle olan ilişkisi toplumsal ve kültürel anlatılarda aranmaktadır. Bu yüzden tarih ile tarihi konu edinen metinlerdeki anlatılar, üretilmiş birer tasavvur olarak değerlendirilmektedir. Metinlerin her şeyden bağımsız olduğunu dile getiren ve tarihsel gerçekçiliği eleştiren kuramcılar, özellikle kendilerini “New Historisizm/Yeni Tarihselcilik” adıyla tanımlayan düşünürler, edebiyatı ve kültürü bir bağlamda ele alıp tarihi edebî ürünlerle ele almışlardır. Kültürel ve edebî metinlerin çokanlamlılığını vurgulayarak klasik ve modern tarih uygulama ile tekniklerine karşı tarihî anlatıyla metinleri postmodernist edebiyatın ilkeleriyle ele almışlardır. “Yeni tarihselciler, tarihsel anlatılarda her türlü gerçeklik iddiasını yadsıyarak tarihsel bilginin karmaşıklığının bilincinde olmuşlardır” (İggers, 2011, s. 122). Yeni tarihselciler, anlatıların ve metinlerin, ele alan kişiler tarafından her seferinde yeniden oluşturulduğu ve yeni bir anlama sahip olduğu görüşüyle tarihi edebiyatın içerisinde konumlandırmışlardır.

2. BÖLÜM

POSTMODERNİZM VE POSTMODERNİST ROMAN

2.1. POSTMODERNİZMİN TARİHİ ARKA PLANI: MODERNİZM

Tarihin her döneminde belli ayırıcı güç ve kavramlar meşruluğunu yitirirken onların yerini başka başka güçler ve düşünce sistemleri almaktadır. Bugün ile geçmiş arasında kurulan bağ, tarihsel belleği canlı tutmaktadır. Tarihsel olanın sürekliliği, ortaya çıkan yeni estetik bilincin yıkıcı tarafıyla değerlendirilmektedir. Geleneksel olana bir başkaldırı şeklinde yükselişe geçen modernizm, normatif olan birçok şeye isyan deneyimlemesiyle başlamıştır. Bunun kökenleri ise sanılandan çok daha fazla derinlere inmektedir. “Modern sözcüğünün Latince karşılığı olan “modernus”, ilk kez 5. yüzyılda kullanılmıştır. Özellikle Hıristiyanlığı resmen tanıyan Romalılar, bu terimi kendi yaşamış oldukları o dönemi, pagan geçmişlerinden ayırmak için kullanmışlardır” (Habermas, 1994, s. 32). Modern kavramı, her ne kadar bu dönemde zamansal bir kavram olarak “şimdi yaşanan, yaşanmakta olan dönem, zamana uygun, yeni” anlamlarına gelse de geleneksel olanı ayırmak için kullanılan sınır veya “milestone” (mihenk taşı) niteliğindedir. Bu bağlamda modern, “eski”den “yeni”ye geçiş ya da kendi dönemleri ile Antik dönem arasında bağlantısal bir ilişki kurup bazı taklitlerle yeni bir model oluşturmak isteyen toplumların bilincini ifade etmektedir.

Kimi düşünürler, modernliğin Rönesans ile birlikte ortaya çıktığını kabul etmektedir. Özellikle Reform Hareketleri ile Tanrı odaklı bir düşünce yapısından uzaklaşan Avrupa, insan merkezli bir dünya algısına sahip olmaya başlamıştır. Antik dünyaya duyulan hayranlık, ilk defa Fransız Aydınlanması'nın görüşleri ile birleşmiştir. Böylece modernleşme düşüncesi, modernizmin ilham aldığı bilimsel bilginin ilerleyişi ile toplumsal inanç ve ahlâki tutumda ciddi değişimler yaratmıştır. Hümanizmin etkisiyle dünyaya ve insana dair bakış açısı değişen Batı'da 14-17. yüzyıllar arasındaki bilimsel buluşlar, kurulan ulusal devletler, coğrafi keşiflerle birlikte ortaya çıkan sosyo-kültürel ve ekonomik değişiklikler ile 18. yüzyılda yaşanan Aydınlanma ile modernlik terimi, somut bir belirlenimle varlık göstermiştir.

Orta Çağ'ın baskıcı ve kaotik ortamında kendi iç dünyasında yaşayan insanlar, dünyayı anlamaktan ve gördüklerini yorumlamaktan uzak kalmıştır. Ancak yaşanan tüm bu değişimlerle birlikte Batı'da gözlem ve deneye dayalı pozitivist bilim anlayışı doğmuştur. Nitekim bu anlayış, sanat, kültür, edebiyat, siyaset ve felsefe başta olmak üzere toplumsal birçok alana yansımıştır. Böylece 18. yüzyılda bilimde nesnellik, sanatta evrensellik ve genelgeçer bir ahlâk anlayışı geliştirilmeye çalışılmıştır. Tanrı'ya ait olduğu kabul edilen güç, insana geçmiştir.

Toplumun bütüncül olan kitlesel değerleri; teknolojinin ilerlemesi, sanayi toplumlarının yaşadığı hızlı değişim, bireyin geçmişten ve gelenekten kopuşu gibi etmenlerle trajik bir şekilde kaybolmuştur. Geçmiş yüzyılların gerçeklik anlayışının önemli taşıyıcılarından biri olan Tanrı düşüncesinin zayıflaması ve “Tanrı öldü” görüşünün hâkimiyeti 19. yüzyılda isminden iyice söz ettiren ve kapsamını genişleten modernizmi güçlü bir paradigmaya dönüştürmüştür. Sanat, mimari ve edebiyat alanlarında farklı tarihlerde ortaya çıkmış olsa da modernizm, Sanayi Devrimi'nden 20. yüzyılın ilk yarısına kadar toplumsal değişimi etkileyen zihniyetin bütünü için kullanılmış bir terimdir. “Genelde modernlik ya da modernleşme kavramlarıyla kullanılan modernizm, çağın ruhuna uygun sanat, bilgi, tavır ve tutum gibi varoluşsal momentlerin kendiliğinden adı olmuştur” (Aktay, 2008, s. 10).

Modernlik tasarısı, “18. yüzyıl Aydınlanma'sının bilimde nesnellik, ahlakta genelgeçerlilik ve evrensel bir sanat anlayışı geliştirmeye yönelik çabalar sonucu oluşmuştur” (Sarup, 2019, s. 204). Ayrıca söz konusu bu üç alanın (bilim, ahlak, sanat) “birbirinden ayrılması gerekliliği de modernliğin esas temelini oluşturmaktadır” (Habermas, 1994, s. 29). Bu bağlamda “özgür insanlarca yaratılan bilgi ve birikimin, insanlığa her türlü hizmet yolunda kullanımı hedeflenmiştir” (Koçakoğlu, 2018, s. 17). Var olan her şeyin Tanrı için olduğu ve Tanrı'ya hizmet etmesi gerektiği Orta Çağ'ın düşünce yapısına karşı bireyin toplumdaki konumunun netleştirilmeye çalışıldığı modernlik projesinde Friedrich Nietzsche, modernizme dair kendi bakış açısıyla farklı görüşler ileri sürmüştür. Tanrı'nın yerine koyabilecek bir şey olmadığını, bu yüzden bedeni ve duygulanımları yadsımaktansa bireyin bunları daha fazla dışavuracak yeni değerler geliştirmesinin gerekliliğini vurgulamaktadır. “Mukaddes ve dünyevi arasındaki ayrıma dayanarak dünyanın nostaljik bir şekilde yargılanmasını zorunlu olarak içeren

çileci idealin ortadan kaldırılması gerekmektedir” (Nietzsche, 2017, s. 68). Bu bakımdan Nietzsche, “amor fati” (kader aşkı) öğretisiyle modernizmin ilkelerinden birini belirlemiştir (Nietzsche, 2017, s. 68). Bu ilkeye göre modernizmi tanımlayan Lyotard da modernizme dair şu ifadelerde bulunmaktadır: “Üstsöylem bağlamında kendini meşru kılan her türden bilimi adlandırmak, tin'in diyalektiği, anlamın yorum bilgisi, mantıksal olanın veya çalışan öznenin özgürlüğü, refah toplumunun yaratılması gibi birtakım büyük anlatılara açık bir başvuruda bulunuyor olmaktadır” (Lyotard, 1997, s. 160).

Modernliğin ilk evrelerinden biri sayılan Fransız Devrimi'nden önce öne sürdüğü düşünceleriyle önemli arketipik bir modern kişi olan Jean-Jacques Rousseau, “moderniste” sözcüğünü 20. yüzyılda kullanılacak anlamıyla dillendiren ilk kişidir. “Rousseau, özlemler, psikanalitik öz-irdeleme ve katılımcı demokrasi gibi birçok konuda bilinen düşünceleriyle modernizmin çok önemli tartışma alanlarına kaynaklık etmiştir” (Berman, 2013, s. 30). 19. yüzyılda sanatsal estetik anlayışta hâkim düşünce olan modernist anlayışa göre sanat ve edebiyat, gerçekçiliğin temsil edildiği biçimlerdir. İmgesel bir yapıyla temsil edilen gerçeklik, Foucault'ya göre modern bilgidaki üç yeni ayrılık noktası tarafından koşullandırılmıştır:

“Birincisi, nesnesi yaşayan organizma bir biyoloji; ikincisi, bundan böyle emeğe öncelik tanıyan ekonomi; üçüncüsü ise, yeni nesnesi somut tekil diller olan dilbilimi filolojidir. İnsan bilimleri, bu yeni (insanla ilgili olmayan) bilimlerin nesnelerinin (hayat, dil) insan özelliğine dâhil edilmesine dayalıdır. Öyleyse burada söz konusu olan yalnızca klasik dönemin homojen epistemelerinin yerini modernin heterojen epistemelerinin çoğulluğunun alması değil, ama ayrıca modern epistemelerin heterojenliğinin insan bilimlerindeki insanın doğasının varsayılan temelinde yer almasıdır. Modernist bir araçsal rasyonalitenin gelişimindeki ikinci dönüşüm, aşkınlıktan içkinliğe doğru gerçekleşmiş bir dönüşümdür. Mimesisin ikinci modelinden ve premodernist sanatın figür ve zemin ikiciliğinden kopması bakımından modernist sanat aşkınlıktan ziyade içkinlik sergiler. Buna ek olarak modernist sanat malzemeye, resmin ve sözcüğün belirli bir bünyeye sahip katlarına biçimsel bir değer atfetmesi bakımından ‘self-referential’ (özgöndergesel)’dir” (akt. Lash, 2018, s. 161-162).

Edebiyat ve sanatsal alanlarda modernitenin estetiği, aynı zamanda değişimin de estetiği olmuştur. Bu süreçte ortaya çıkan modern gelenek de kendi kendisini yadsıyan bir kopuş geleneği meydana getirmiştir. *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserinde Baudelaire, modernizmi şöyle tanımlamaktadır: “Modernizm, anlık olandır, geçip gidendir, sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise sonsuz olandır, değişmeyendir” (Baudelaire, 2003, s. 104). Bu doğrultuda modernizm, anlık olup da hemen geçip giden ile sonsuz olup da değişmeyen üzerine temellenmiştir. Bu bağlamda anlık olanı; öznenin kendisini ve

yaşamını; yenilenme, çözülüş, kaygı, sıkıntı, muğlak ve çelişki içinde bulması şeklinde değerlendiren Marshall Berman: “Katı olan her şeyin buharlaşarak eriyip gitmektedir. Sonsuz olup da değişmeyen, bireyin bir girdap içerisinde sürekli kendisiyle boğuştuğu hâlde bile bir şekilde evinde hissetmesi; bu girdabın her türlü alabarasını benimseyip onu özümsemek; güzellik, gerçeklik ve özgürlük arayışıyla eşdeğerdir” (Berman, 2013, s. 460).

Çeşitli sanat dallarında bir akım hâline gelen hareketlerle birlikte ismi anılan modernizm, özgül kültürel ve estetik tasarımlarla yakın bir ilişki içerisinde olmuş, yüzeyin ardında saklı olan hakikati ve özde bulunan gerçekliği bulmayı amaç edinmiştir. Modernizmin kimi temel özelliklerine bakıldığında estetik bir özbilinç ve bireyin kendini tanıma ile benliğinin farkında oluşu; gerçekçiliğin kesinliğe varılamayan, muğlak, açık uçlu ve paradokslardan ibaret yapısının araştırılması söz konusudur. Bu minvallerde roman türünde James Joyce, Marcel Proust, William Butler Yeats ve Franz Kafka; şiirde Thomas Stearns Eliot ile Ezra Pound; tiyatrodaki August Strindberg ile Luigi Pirandello; resimde Henri Matisse, Paul Cézanne ve Pablo Picasso; müzikte Arnold Schoenberg ve Alban Berg; öncül modernist sanatçılar olarak tanınmaktadır. Ayrıca Madan Sarup’a göre: “Sanatta belli dönemlerde etkili olan ‘Ekspresyonizm’ (Dışavurumculuk), ‘Fütürizm’ (Gelecekçilik), ‘Dadaizm’ (Dadacılık) ve ‘Sürrealizm’ (Gerçeküstüçülük) akımlarında ve bu akımlardan etkilenen sanatçılar üzerinde modernizmin etkileri görülmektedir” (Sarup, 2019, s. 187). Söz konusu sanatçılar, eserlerinde modernizmin öngördüğü kurguları kullanmakla beraber modern estetiğe de katkı sunmuşlardır. Ortaya çıkan bu yeni anlayışta sanatçılar yaşamı, dünyayı ve gerçekçiliği yalnızca öznel ile nesnel bir şekilde ele almamış, aynı zamanda bunları somut, soyut ve sezgisel ayırım yapmadan yaşanan bir gerçeklik algısıyla değerlendirmişlerdir. Bunu da metaforik imgeler evrenini kullanarak dile getirmişlerdir.

Sonuç olarak postmodernizmin tarihsel arka planını bilmek için öncelikle kökeni Aydınlanma’ya dayanan modernizmi bilmek gerekmektedir. Modern toplum teorisi ve bunun sonucunda ortaya çıkan projenin analiz ile varsayımlarının somut amaçlarının sorgulanması önem teşkil etmektedir. “Postmodern” olarak adlandırılan ve tanımlanan kimi müdahaleler, modernizmin kısıtlılıkları ile sınırlarıyla ilintilidir. Modern ya da postmodern terimleri kapsamında yapılan tartışmaların ve öne sürülen görüşlerin tartışma

odağındaki sorun/sorunlar nedir? Modernizmin sınırlarının muğlaklığı sonucu postmodernizm doğmuştur ve sorunun esası da modernizmin pratik olarak sunulan doğurgularının modernitenin vaadettikleriyle bir program şeklinde uyuşmamasıdır. Bunun sonucunda da modernizmin merkezinde yer alan değerlerin geliştirilebilme ihtimali ve imkânı postmodernizmin ya da postmodern durumun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

2.2. POSTMODERN DURUM: POSTMODERNİZM

Postmodernizm ve/veya postmodern durum ya da Postmodern Çağ'ın başlangıcıyla ilgili kesin bir tarih kullanılmamakla birlikte çoğu eleştirmen, İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra postmodern döneme girildiğini kabul etmektedir. Postmodernizm, modernizmden tamamen bir kopuş veya modernizmin devamı sayılabilecek bir uzantı mıdır? Postmodernizm, modernizme her zaman bağlı ve bağımlı kalarak süreklilik arz eden bir dönem midir? Postmodernizm, değişime dair bir tasavvur mudur yoksa her iddiasına somut bir delil gösterebilecek bir dönüşüm müdür? Belki de sorulması gereken önemli sorulardan biri de şudur: Modernizmi sonlandırıp da postmodernizmi başlatacak kadar insanları etkileyen ne/neler yaşandı? Şüphesiz dünya geneline neredeyse yayılan ve birkaç yıl arayla gerçekleşen Birinci ve İkinci Dünya Savaşı, modern düşüncenin Aydınlanma'ya dayanan "insanın mükemmelliği"ne dair inancının sarsılmasının büyük etkisi olmuştur. Bu savaşların uzun süreden beri oluşturulan toplumsal dokuyu yırttığını ve herkesi birden geri dönülemez şekilde geçmişten kopardığını dile getiren David Harvey: "Modernizmden postmodernizme doğru yaşanan gidişat, ilerlemenin bir sonu olamayacağına dair inancın kaybedilmesiyle Aydınlanma'nın gruplandırılmış ve değiştirilemez sabitliğine dair artan huzursuzluğa bağlıdır" (Harvey, 2010, s. 45). Tarihsel açıdan postmodernizmin ortaya çıkışında modernizmin başarısızlığıyla ilgili ciddi bir tecrübe söz konusudur. Yeni dünyada 20. yüzyılda ortaya çıkan sosyalizm ile faşizm gibi totaliter rejimler, kapitalizme dayanan sömürgecilik arayışları, rasyonalizmin araçsallığı, yaşam şartlarında beliren standardizasyon ile insanlığı tehdit eden ekolojik sorunlar gibi birtakım problemler ortaya çıkmıştır; tüm bunlar modernizmin vadettiği mutlu ve özgür bir geleceğe dair varsayımların çöküşüne neden olmuştur. Bu gelişmeler sonucunu postmodernizmin ortaya çıktığını söyleyen Küçükkalp şu sonuca varmaktadır: "Modernizme duyulan kuşkunun sanat, edebiyat, felsefe, mimari ve birçok teori alanına

yansıması sonucu postmodernizm doğmuştur” (Küçükalp, 2003, s. 100). Yaşanan gelişmeler karşısında Aydınlanmacı ütopyik düş, yerini büyük bir boşluğa ve karamsarlığa bırakmıştır.

Her şeyin anlamsızlaştığı ve değersizleştiği bu süreçte ve ortamda nihilizm, Batı kültüründe bir yükselişe geçmiştir. Jean Baudrillard, “geç modernlik” ile “çağdaş kültür” üzerine yazdığı metinlerde şeffaflığın nihilizminden ve her şeyin simüle edildiği yani eleştirmek için başvurulabilecek bir temelin yokluğundan söz etmektedir. Ayrıca Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon* adlı eserinde, postmodern dünyayı teknoloji ile değiştirilip dönüştürülen bir dünya olarak tanımlamaktadır: “Bireyler; reklam, televizyon, bilgisayar gibi medya araçlarıyla aktarılan görsellerle çarpıtılmış bir gerçekçilik yaşamaktadır; burada gerçek yerine imgelerden oluşan ‘simülasyon’ bir dünya vardır” (Baudrillard, 2011, s. 36). Postmodernizmi, Marksist bir bakış açısıyla ele alan iki önemli isim de David Harvey ve Frederic Jameson’dur. İki kuramcı da postmodern durumu ekonomik bağlamda değerlendirmiştir. Frederic Jameson, postmodern kültürel biçimlerin ortaya çıkışını, kapitalizmin gelişiminde ortaya çıkan çokulusluluğa ve tüketime bağlamakta ve şu sonuca ulaşmaktadır: “Postmodernizm, kapitalizmin girmiş olduğu yeni bir süreçtir” (Jameson, 2011, s. 36). David Harvey ise postmodernizmi kapitalist üretim tarzındaki dönüşümlerin bir gölgesi veya fenomeni olarak ele almakta ve şu değerlendirmede bulunmaktadır: “Postmodern durum, esnek birikim ile örgütlenme biçimlerine geçiş yapmaktır” (Harvey, 2010, s. 201). İki kuramcı da ekonomik değişimleri, postmodern toplumsal ve kültürel dönüşümü izah etmek için kullanmış, bunu yaparken de Marksizimden faydalanmışlardır.

Postmodernist kuramcılarının birçoğu, postmodern durumun ortaya çıkmasına kaynaklık eden toplumsal olayların, sosyo-kültürel değişimlerin ve tarihteki kırılmaların neler olduğunu açıklamaya çalışmışlardır. Bu bağlamda da genellikle postmodernizmin, modernizmden farklı bir kuram olduğunu iddia etmişlerdir. “Jean François Lyotard, indirgemeci oldukları kadar aşırı basitleştirici gördüğü bütünlükçü toplum kuramlarını ve egemen anlatıları tümüyle reddederek modernizmden bariz bir kopuşun gerçekleşmiş olduğunu öne sürmekte ve postmodernizmi önermektedir” (akt. Sarup, 2019, s. 217). Sezgin Kızılcılık, modernizmin doğrusal gelişmeye, endüstriyalizme, kapitalizme, demokrasiye, laikliğe, teknolojiye, pozitif bilimlere/pozitivizme, akılcılığa ve

bireyselleşmeye vurgu yaptığını belirterek postmodernizmin vurguladığı unsurları şöyle sıralamaktadır: “Postmodernizm; belirsizliğe, parçalılığa, eklektizme, heterojenliğe, dine geri dönüşe, politikanın çöküşüne, toplumsalın sonuna, çoğul kültürçülüğe, yerelliğe ve anlatsal bilgiye önem vermektedir” (Kızılcelik, 1996, s. 32). Bu durumda postmodernizm, modernizme ait bütün değerlere karşı bir başkaldırıdır. “Andreas Huyssen postmodernizmin tam anlamıyla modernizmden kopup birbirlerinden ayrıldıklarını hatta kendisine göre postmodernizm, modernizmden ayrılmakla beraber aslında modernizmin bir sonraki evresi olarak modernizmin anlaşılmasına aracılık etmektedir. Eagleton ise postmodernizmi, ‘post-marksizm’ ile birlikte ele almakta ve iki kuramın temelini modernizme dayandırmaktadır” (akt. Koçakoğlu, 2018, s. 34).

“Postmodernistler modernliğin yarattığı her şeyi eleştirirler. Batı uygarlığının deneyim birikimi, sanayileşme, şehirleşme, ileri teknoloji, ulus devlet, hız şeridindeki hayat. Modern önceliklere meydan okurlar. Kariyer, büro, bireysel sorumluluk, bürokrasi, liberal demokrasi, hoşgörü, hümanizm, eşitlikçilik, değer içermeyen deneyler, değerlendirme ölçütleri, tarafsız prosedürler, gayri şahsi kurallar ve rasyonalite. Postmodernistler buradan yola çıkarak modernliğin ahlaki iddialarına, geleneksel kurumlarına ve derin yorumlarına güvenmemek için yeterince neden olduğu sonucuna ulaşmışlardır. Modernliğin artık özgürleştirici bir güç değil, bir boyun eğdirme, baskı ve ezme kaynağı olduğunu ileri sürmüşlerdir” (Rosenau, 2004, s. 118).

Modernizmin değerler bağlamında görmezden geldiği yaklaşım, grup ve düşüncelerin; postmodernizm tarafından kucaklandığı ve ikinci plana itilmeyerek daha önce “önemli” diye etiketlenen şeylerin yanında verildiği görülmektedir. Bu şekilde modern ile postmodern arasındaki ilişki bağının ne derece koptuğu ve postmodernizmin, yeni dünyada modernizmin yerine geçerek bambaşka bir akım şeklinde varlık gösterdiği açık bir şekilde ortaya konmuştur. Bireysel ve toplumsal çeşitliliğe vurgu yapan postmodernizm, özgürlükçü, çok-yapılı ve çok-biçimli çoğulcu bir dünyaya vurgu yaparak modernizmden sıyrılmıştır.

20. yüzyılda Batı’dan dünyaya yayılan postmodernizm, modernizmin çöküşü sonrası ortaya çıkan yeni ve bambaşka bir duruş, çağ, sanat akımı, kültür ve özgün bir perspektif gibi pek çok anlamda kullanılmıştır. Nitekim “yolları çatalanan bahçe”ye veya “Daedalus labirenti”ne benzeyen postmodernizme dair literatüre bakıldığında postmodernizm nedir ve postmodernizm terimi ilk defa kim/kimler tarafından hangi bağlamda kullanılmıştır, soruları hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. Postmodernizm

nedir, sorusuna cevap aranmadan önce bu terimin ilk defa kim/kimler tarafından kullanıldığı sorusu üzerinde durulacaktır.

Postmodernizmin ortaya çıkışıyla ilgili farklı değerlendirme ve yorumlar bulunmakla birlikte araştırmacıların birçoğu, postmodernizmi felsefi, siyasî ve teknolojik gelişmelerle ilişkilendirmektedir. Bu bağlamda postmodernizm teriminin ilk kullanımıyla da ilgili farklı yorumlar mevcuttur. Steven Best ile Douglas Kellner'ın *Postmodern Teori* adlı eserlerinde postmodernizm teriminin ilk kez 1870 senesinde bir İngiliz Ressam olan John W. Chapman tarafından kullanıldığı belirtilmektedir. Ünlü ressam, Fransız empresyonist (izlenimci) resimden daha modern ve avangart olduğunu düşündüğü resim türünü tanımlamak için “postmodern resim” terimini kullanmıştır (Best ve Kellner, 2011, s. 47). Daha sonra postmodernizm terimi Rudolf Pannowitz tarafından özellikle Avrupa'nın kültürel değerler açısından bir çöküş içerisinde olduğunu ifade etmek için “postmodern insan” şeklinde kullanılmıştır (akt. Koçakoğlu, 2018, s. 42). Postmodernizm terimini yenilik ve estetik bir açılımı belirtmek amacıyla kullanan üçüncü isim ise Federico de Onis'tir. “Onis'e göre postmodernizm, modernizmin duygusal çıkışlarına karşı detaylı bir mükemmeliyetçilikle ironik mizahın ardına gizlenen, kendine has niteliği ile kadınlara dair yeni ve otantik anlatıma sahip bir harekettir” (akt. Anderson, 2002, s. 10-11). Onis, postmodernizmi sadece estetik bir değerlendirme için kullanmışken daha sonra başka isimler tarafından farklı alanlar için de kullanılmıştır. Bunlardan biri olan tarihçi Arnold Toynbee, postmodernizmi belli bir dönemi ifade etme anlamında kullanarak Batı tarihini “Karanlık, Çağlar (675-1075), Orta Çağlar (1075-1475) ve Modern Çağ (1475-1875)” şeklinde zamansal katagorilere ayırdıktan sonra ileriki süreç için yeni bir çağın başladığını, bu çağın Aydınlanma ile sosyalist değerlerin çöküşü tarafından yaftalanan bir sorunlar dönemi olduğunu belirterek bu çağa “postmodern çağ” demiştir (akt. Best ve Kelner, 2011, s. 23).

Toynbee'nin çizmiş olduğu ve zamansal bir anlam yüklediği postmodernizm terimi, 1950'li yıllardan itibaren bu tarihsel tasnifleme ile zamansal sınırlama anlamlarından kurtularak disiplinlerarası bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır. “1960'lı yıllarda çeşitli sanat dalları (resim, film, müzik, tiyatro, dans) ve mimariyle anılmaya başlanan postmodernizm, Amerikalı Eleştirmen Harry Levin tarafından sanatsal anlamda ortaya çıkmış epigone (taklitçi) niteliğe sahip yeni bir söylemi adlandırmak için kullanmıştır”

(akt. Anderson, 2002, s. 12). Edebiyatta henüz ciddi anlamda modernizmden bir kopuş gerçekleşmemişken ve Perry Anderson'ın "postmodernizmde billurlaşma" diye adlandırdığı dönemde 1971 yılında Ihab Hassan, postmodernizmi modernizm ile karşılaştırarak sanatsal ve edebî farklılaşmaya değinen ilk kişi olmuştur. Hassan'ın aşağıda verilen bu değerlendirilmesi hâlen geçerliliğini korumaktadır:

Tablo 1: Modernizm ile Postmodernizmin Sanatsal ve Edebî Kavramlar Açısından Karşılaştırılması (Hassan, 1982, s. 139-264-267-268).

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm/Simgencilik	Parafizik/Dadacılık
Form (Birleştirici, Kapalı)	Antiform (Ayrıştırıcı, Açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hâkimiyet	Tükenme
Logos	Sessizlik
Sanat Nesnesi/Bitmiş Yapıt	Süreç/Performans/Olay
Mesafe/Uzaklık	Katılım
Yaratma	Yaratmayı imha
Bütünselleştirme	Yapıbozum
Sentez	Antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarasılık
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Metafor
Seçme	Bileşim
Kök/Derinlik	Rizom/Yüzey
Yorum/Okuma	Yoruma Karşı/Yanlışı Okuma

Gösterilen	Gösteren
Okunaklı/Okuyucuları	Yazılabilir/Yazarları
Anlatı/Büyük Tarih	Anlatı Karşıtı/Küçük Tarih
Anakod	İdiyolekt (kişisel dil)
Belirti	Arzu
Jenital/Fallik	Poliform/Androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken/Neden	Farklılık/Farklılaşma/İz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlenmemişlik
Aşkılık	İçkinlik

1980’li yıllara doğru postmodernizm terimi, artık birçok söylem içerisinde yer edinerek gündem güne kapsamını genişletmiştir. Bununla beraber teorik izahlarla tartışılır hâle gelmiştir. Bu bağlamda 1979 yılında Jean François Lyotard tarafından kaleme alınan *La Condition Postmoderne* (Postmodern Durum) adlı eser, postmodernizm terimine değinilen ilk felsefi yapıt olarak yayımlanmıştır. Literatürde iyice kök salan Postmodernizm, kendi serencamı süresince Susan Sontag, Leslie Fiedler, Robert Rauschenberg, Georg Baselitz, Julian Schnabel, Anselm Kiefer, Andy Warhol, Daniel Bell, Julia Kristeva, Charles Jencks, Robert Venturi, Antonin Artaud, Donald Barthelme, Thomas Pynchon, David Lynch Gianni Vattimo, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Jürgen Habermas gibi pek çok eleştirmen ve teorisyen tarafından tartışılarak farklı alanlarda ve anlamlarda kullanılmaya başlanmıştır. Sonuç olarak 1870’ten bugüne kadar birçok şeyi ardından bırakan postmodernizm terimi, birçok kişi tarafından tüm belirsizliği ve canlılığıyla kullanılmaya devam edilmektedir.

Birçok düşünür tarafından kullanılan postmodernizm kavramı, ilişkilendirildiği her alanla ilgili tanımlanmaktadır. Gerçekten de postmodernizm nedir? Bir dönem mi, bir sanatsal akım mı, bir kültür mü yoksa bir paradigma kopukluğu mudur? Bu sorulara cevap verilmeden önce postmodernizmin birebir kelime karşılığına bakılmalıdır. Bu noktada birçok teorisyen tarafından özellikle “post” önekinin “modernizm” kelimesine kattığı

anlama dikkat çekilmektedir. Oya Batum Menteşe de bu bağlamda “postmodernizm”i açıklarken öncelikle kelimeyi “post”, “modern” ve “-izm” şeklinde parçalamakta ve kavrama morfolojik açıdan şöyle bir tanımlama getirmektedir: “Modern kelimesi, ‘bu döneme ait ve yeni olan’ anlamındadır, ‘-izm’ eki de ekol ve sistemleri işaret etmektedir, ‘post’ kelimesi de “sonradan gelen” anlamında dikkat çekerken ‘devam eden ve ondan ayrılan’ anlamlarına gelmektedir” (Menteşe, 1996, s. 30).

“Postmodernizm nedir?” sorusuna Lyotard: “Modernin bir parçası, rüştünü kanıtlamaya çalışan modernlik ve kendi kendisini vakur bakışlarla dikkatlice süzen modern zihin (Lyotard, 1997, s. 80). şeklinde cevaplandırmıştır. Postmodernizmi, modernizm ve akıl üzerine bir düşünce, bir büyük anlatı, akıldan kurtuluş ve Delauze’cü şizofreni olarak tanımlayan Michel Foucault’ya göre ayrıca postmodernizm: “Kelime ve bilgi istencinin tek biçimidir” (Foucault, 2001, s. 38). Postmodernizmi genel bir çerçevede tanımlamak gerekirse eğer modernin terk edilmesi ve modernizmden kopuş ya da modernin devamı, Batı tarihindeki derin kırılma, sanat türlerini etkisi altına almış yeni bir söylem, akılcı modernizmi ve avangardizmi olumsuzlama eleştirisi, yeni bir çağla birlikte doğan yeni bir toplumsal kuram, kapitalist kültürle birlikte ortaya çıkan yeni hareket, bireyi özgürleştiren bir sistem gibi pek çok şekilde tanımlanabilmektedir. Postmodernizmi belirli gelişmelere bağlayan Bedia Koçakoğlu ise şöyle bir tanımlama getirmektedir: “Sanal ile gerçeğin, doğru ile yanlışın, düş ile reelin, gerçekçilik ile sahteciliğin iç içe geçtiği; ne kadar emek harcanırsa harcanсын bütün çabaların faydasız olduğu ve tüm manaların anlamsızlaştığı karmaşık süreçtir” (Koçakoğlu, 2018, s. 15).

Postmodern durum veya postmodernizm, farklı konularda geliştirmiş olduğu özgün söylemlere sahiptir. Bilhassa her şeye şüpheyle yaklaşan septik ve sorgulayan bir tavra sahip olması, tarihsel arka planında yer alan modernizm ile totaliter düşüncelerin sarsılmış olan güvenilirlikleri yer almaktadır. Bu yüzden postmodernizm, mevcut durumlar karşısında çözüm üretmek yerine sorunlara karşı eleştirel bir karakter göstermektedir. Postmodernizm, biraz da muğlak durum ile anlaşılacak üzere kurgulanmıştır. Bu durum, kendisinin modernizmden sonra ortaya çıkan şeyleri, imalı bir şekilde izah etmesi gerçeğinden kaynaklanmaktadır.

“İnsan; ekonomi, tarih, teoloji, psikiyatri, etnoloji, sosyoloji, pedagoji, coğrafya, dilbilim ve başta mimarlık olmak üzere tüm sanat dalları, postmodern tanımında dile getirilmeye çalışılan yaşam durumunun etkisi altındadır. Akıl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel ve ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adıdır Postmodern; geç kapitalizmin ve emperyalizmin ulusal sınırları aşarak dünya genelinde uluslarüstü monopoller aracılığıyla tüm dünya insanlığını yalnızca bir tüketici kitlesine dönüştürdüğü, tinselliğin maddeselliğe indirgenmek istendiği bir tarihsel kesittir. Pozitivist değerlerin üstünlük üzerindeki bir hiyerarşide var olan karşıtlıkların oluşturduğu temel üzerinde yapılanmış geleneksel Batı kültürünün ana taşıyıcılarının yerle bir edildiği bir gelişmedir postmodern” (Ecevit, 2018, s. 58).

Her şeyin kendi zıttı ile herhangi bir çatışmaya girmeden var olmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan postmodernizm: “Farklılıkların birbiriyle barışık ve özgür bir ortam içerisinde beraber yaşadığı, tinsel bir varoluş biçimidir” (Ecevit, 2018, s. 66). Fakat burada vurgulanan “farklılıkların birlikteliği” bir senteze ulaşılmaktan çok, kendi özgül değerlerini koruyabilme anlamındadır. “Birçok kültürel uygulama, postmodernizm tarafından bir oyun alanına dönüştürüldüğü için edebî ve tarihî değişmezler arasında bağlantı kurmak; Freud'un ‘bilinçdışı’, Lacan'ın ‘dil’i, Levi Strauss’un ‘brikolaj’ı, Barthes'in ‘metni’ gibi birçok teori dâhil, artık kuralların var olmadığı postmodern bir durum söz konusudur” (Lucy, 2003, s. 229). Hiçbir şeyin net ve kesin bir biçimde bilinemeyeceği ve epistemolojiye ait tüm öncüllerin güvenilir olmadığı gerçeği de postmodern düşünce tarafından ortaya çıkarılmıştır.

Kendi içerisinde sınırsız ve belirgin olmayan hatlara sahip olan postmodernizm, pek çok özelliğe sahiptir. Bireyin biricikliğinin çoğu kez vurgulandığı postmodernizmde gerçekliğin var olmadığı ve gerçeklik algısının bireyden bireye değiştiği savunulmaktadır. Bu bağlamda “hakikat” diye sunulan şey, üst anlatılar tarafından dikte edilen ve alt söylemleri bastırmak için kullanılan bir argümandır. Bundan dolayı postmodernistlere göre hakikat, birinin diğerine herhangi bir üstünlüğü olmayan bireysel söylemlerdir. “Gianni Vattimo, postmodern hakikatin yalan söyleyen mitlerden, geçmişten ve anılardan izler taşıdığını; bu nedenle de süreksiz, değişken ve parçalı nitelikler taşıdığını söylemektedir” (akt. Rosenau, 2004, s. 122). Bu durumda hakikate dair her şey altüst ve tersyüz olduğu için kendilerine büyük değer atfedilen kategorize etme, sınıflandırma, ayırma, hiyerarşi ve bölümlenme gibi kavramlar; postmodernizmin özellikle karşı çıktığı unsurlardır. Zira postmodern düşünce yapısı, değer görmemiş, önemsenmemiş, dışlanmış ve göz ardı edilmiş olanı sorgulayıp önemsemektedir. Postmodernizmin bir diğer özelliklerinden biri de Aydınlanma düşüncesinin temelinde

yer alan geçmişin daha iyi olduğuna dair duyulan nostaljik özlemdir. “Modernizm ile birlikte ön plana çıkan bilim ve akıl tarafından dışlanmış unsurlar, postmodern düşünce tarafından önemsenmiştir. Bu nedenle mistik tecrübeler, bireysel deneyimler, akıl dışı tutulan kutsal değerler, sezgisel ve mitsel olan deneyim ile değerler önem kazanmıştır” (Rosenau, 2004, s. 24).

Mekân ile zaman kavramları, postmodern düşüncede önemsenen ve bambaşka bir perspektifle ele alınan diğer önemli unsurlardır. Fizik kuralları tarafından belirlenmiş klasik mekân algısını reddeden postmodernistler, var olan fizikî mekândan ziyade “hiper-mekân” anlayışına sahiptirler. Bu yüzden postmodernistler, soyut ve zihinsel bir şekilde algılanan, aynı zamanda gerçek mekânın bir yansıması olan soyut mekânı dikkate almaktadırlar. Postmodern düşüncede her şeyin peş peşe gerçekleştiği, çizgisel zaman algısı reddedilmiştir. “Postmodernistlere göre tarih, çağdaş olanı etkileyen, karmaşık bir yapıda olan ve metinlerarası nitelikler taşıyan bir kavramdır” (Rosenau, 2004, s. 102). Zaman, ardışksız ve olaylar da bağlantısızdır. Bundan güç alan postmodernist yazarlar da mümkün olmayanı deneyerek farklı kişileri, olmayacak olaylar içerisinde verebilmekte, bilinçakışı tekniğiyle de zamanı parçalama imkânını elde edebilmektedir.

Sonuç olarak postmodernizm ile birlikte doğan ve postmodern özellik sayılan birçok kavram ve unsur, sanatta önemli değişikliklere neden olmuş ve bunun sonucunda da sanat dalları yeni özelliklere sahip olmuştur. Aktüel yaşam ile sanat arasındaki sınırların ortadan kalkmasıyla da kültürler arasındaki hiyerarşi çökmeye başlamıştır. Biçimsel derlemeciliğin artmasıyla pastişin kullanılması; farklı sanat ürünlerinde parodi, oyunculuk ve ironinin daha fazla yer edinmesi; postmodernizmin sanatta yüzeysel izlekler açtığıın işareti olmuştur. Aynı zamanda zamanın parçalanışı, gerçekliğin değişerek imajlara dönüşmesi, alegorinin daha fazla kullanılması, çoğulculuk, metinlerarasılık, yapıntı ve alıntılama gibi postmodern unsurlara çokça başvurulması, postmodernizmin sanatta kök salmasına ve güçlenerek etkisini arttırmasına katkı sunmuştur.

2.3. MODERNİZM İLE POSTMODERNİZMİN ELEŞTİREL BAĞLAMDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Yüzyıllarca süren gelişmeler ile 20. yüzyılda yaşanan toplumsal değişimler neticesinde Batı kültürünün kendi kendini sorgulaması ve var olan modernist düşü eleştirmeye başlamasıyla birlikte postmodern perspektif ortaya çıkmıştır. Bilhassa Nietzsche'den Adorno'ya birçok düşünürün görüşleri çerçevesinde yapılan tartışmalar ile bu tartışmaların sonucunda varılan kanaatler, modernizmin zaman içerisinde hükmünü yitirmesine neden olmuştur. "Postmodernizmin ortaya çıkışı, antimodernist bir yaklaşımla ele alınabilir" (Jameson, 2011, s. 102). Bu noktada Fredric Jameson'un sözlerinden de anlaşılacağı üzere postmodernizmi, modernizmin özeleştirisi olarak da değerlendirmek mümkündür. Postmodernizmin Batı'daki akılcılığa, evrenselliğe, hümanist düşünceye ve modernizme karşı bir tavır olarak ortaya çıktığını; bu tavrın da modernizmin dışladığı kültür, değer, kimlik ve düşüncelerin temeline inerek bunları sorunlaştırdığını iddia eden Dilek Doltaş'a göre "postmodernizm, Aydınlanmacı modern düşünceyi eleştiren bir felsefi akımdır" (Doltaş, 2003, s. 9). Bu bağlamda modernizmin farklılıkları yok saydığı, hümanist düşüncesinin totaliter olduğu, kendi evrensel değerlerini ortaya koyarken gerisini yok saydığı, insanları tektipleştirip nesneleştirdiği, en doğrunun kendi ölçütlerine uygun olan olduğunu ve diğer doğru ile değerleri olumsuzlayan bir tutum içerisinde olduğu sonuçlarına varılmaktadır.

Batı dünyasındaki modernist akılcılık, emperyalist ve baskıcı pratikleri beraberinde getirdiği kurallarla geleneksel olanı yok etmeye çalışmıştır. Ayrıca modernist yaklaşımın "ya bendesin ya da yoksun" mantığıyla kendine ait olmayan her şeyi dışlaması ve bunlara yabancılaşması, modernizmin çöküşünü hızlandıran diğer önemli nedenlerden biridir. Bu hususta Alain Touraine, modernizme şöyle bir eleştiri getirmektedir:

"Eskiden sessizlik içinde yaşıyorduk, şimdi gürültü içinde yaşıyoruz; eskiden yapayalnızdık, şimdi kalabalığın içinde yitmiş bir durumdayız; pek az mesaj alıyorduk, şimdi mesaj bombardımanına tutuluyoruz. Modernlik bizi, içinde yaşadığımız yerel kültürün dar sınırlarından çekti aldı ve bir yandan bireysel özgürlük dünyasının, öte yandan da kitle toplumu ve kültürünün içine attı. Modernliğin ana gücü, yani kapalı ve bölümler hâlindeki bir dünyanın açılma gücü mübadeleler çoğaldıkça ve insanların, sermayenin, tüketim mallarının, toplumsal denetim araçları ve silahların yoğunluğu arttıkça tükeniyor" (Touraine, 2004, s. 110).

Sanat ve özellikle edebiyatta postmodernizmin, modernizmden tamamen koptuğunu hatta kavramsal pek çok açıdan karşıtı olduğu Ihab Hassan tarafından belirtilmiştir. Ayrıca aydının üstlenmesi gereken role değinmiş olan Lyotard, aydının sahip olduğu bilginin yetersizliğine değinerek onun dinleyici kişi olmasını savunmakta ve yazara da çoklu dünyalara dikkatleri çekebilen bir felsefeci rolü biçmektedir:

“Postmodern sanatçı veya yazar, felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamazlar. Bu kurallar ve kategoriler sanat yapıtının kendisi için aradığı kural ve kategorilerdir. O zaman yazar ve sanatçı, yapılacak olmakta olanın kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışmaktadır. Böylece çalışma ve metnin bir olayın karakterlerine sahip olması olgusu doğar” (Lyotard, 1997, s. 158).

Postmodernizmin edebiyattaki etkileri konusunda çalışmalar yürütmüş olan Terry Eagleton’a göre: “Postmodernizm ve postmodernist eserler, kendi kendisiyle dalga geçen, şakacı birer şizoidler” (akt. Harvey, 2010, s. 21). Bu bağlamda modernizmin gösterişsizce olan kendi kendine yeterliliği ile kültürel geleneklere karşı sergilediği kimi olumsuz tavırları, bir pastiş olarak değerlendirmek mümkündür. Nitekim insan varoluşunun absürd (saçma) olduğu iddiası da postmodernizmin, modern geleneğe dair ağırbaşlı, öğretici ve ciddi tavırlarına karşı ileri sürdüğü bir başka eleştiridir.

Postmodernist düşünürlerin modernizmi her fırsatta eleştirmeleri, postmodernizmin her şeyiyle mükemmel olduğu anlamına gelmemektedir; zira postmodernizmin ne olduğu ve/veya ne olmadığı konusunda taşımış olduğu muğlak nitelikler de postmodernizme karşı olan birçok düşünür tarafından eleştirilmiştir. Bu bağlamda Habermas modernizmi savunurken Heidegger, Foucault, Lyotard ve Derrida gibi “modernliğe veda edenler” diye tanımladığı düşünürleri, üzerinde durdukları zemini yıkarak akıldan uzak ölçütlerle birçok şeyi yozlaştırıp marjinali savunmaları, ezoterizme kayarak aklın ve kelamın statüsel üstünlüğünü yıkıp retoriği ve metni öne çıkarmaları gibi önemli ayrımları hiçe sayan yaklaşımlarını eleştirmektedir. Postmodernizmin kimi dinamiklerinin modernizmin mirası olduğu kanısında olan Habermas, bunun üzerinden postmodernistleri şöyle eleştirmektedir: “Postmodernistlerin büyük değer atfettiği olumsuzlama gücünün veya estetiğin radikalleştirici potansiyeli modernizmin sonuçlarından biri olduğunu unutmaktadırlar” (Habermas, 1994, s. 27). Benzer bir yaklaşımda bulunan Harvey ise postmodernizmi “edatada dünyada başka bir şey yokmuş gibi değişimin kaotik ve

parçalanmış sularında yüzen ve çamurun içinde debelenmekte olan bir akım” olarak değerlendirilmektedir (Harvey, 2010, s. 60).

Modernizm ve postmodernizm tartışmalarının odağında olan bir diğer kavram da “kapitalizm”dir. Bu bağlamda Madan Sarup, postmodernizmi “kapitalist kültürde özellikle de sanat dallarında gelişen bir hareketin adı” olarak tanımlamaktadır (Sarup, 2019, s. 188). Benzer görüşte olan Michael Ryan ise postmodernizmin savruk ve belirsiz olduğunu söyleyerek kapitalizm ile olan ilişkisini Sarup’un düşüncelerine benzer bir şekilde ifade etmektedir: “Postmodernizm, ileri kapitalist kültürdeki bir harekete, özellikle sanatlarda (edebiyat, grafik ve plastik sanatlar, müzik, icra ve video sanatı) düşünömselliği, ironiyi, oyunculuğu, keyfiliği, anarşiyi, parçalanmayı, pastiche’i (pastiş) vurgulayan bir hareketin adıdır” (Ryan, 2019, s. 298). Sonuç olarak postmodernistlerin, modernistlere getirmiş olduğu eleştiriler kadar modernistlerin de postmodernistleri eleştirdiği ortadadır. Her iki kavram, birbirine yakın olduğu kadar birbirinden uzak da durmaktadır.

2.4. BİREYDEN ÖZNEYE İNSAN ALGISININ DEĞİŞİMİ

Ortaçağ’a hâkim olan ilahî retoriğin, varolan her şeyin Tanrı’nın eseri ve onun eseri olan kutsal metin ile kilise kurallarının Aydınlanma düşüncesiyle birlikte yok olmaya başlamıştır. İnsanın varoluş sebebi sorgulanmaya başlanmış ve insan serüveni, bizzat insanın kendisine indirgenmiştir. “İnsanın her şeyin merkezinde konumlandırılması, felsefenin doğumca yapısını kaybetmesi veya üretkensizliğe endeklenmesi, insanın da kendi içine kapanıp dar sınırlar içerisinde kendini tüketmesiyle ‘insan’ varoluşunu sonlandırmıştır” (Kaplan, 2005, s. 168). Fredrich Nietzsche’nin “Tanrının ölümü”nü ilan edişiyile ortaya çıkan boşluk, modernizmin doğuşuyla “birey” kavramıyla doldurulmuştur. Bir “birey”e dönüşen insan, Rosenau’ya göre “garip özellikleri bulunmayan veya bunları önemsemeyen, geleceği düşünüp farklı planlar yaparak mutluluğunu öteleyen, özgür iradeye inandığı hâlde çoğunluğa uyan bir varlıktır” (Rosenau, 2004, s. 83). Sonuç olarak birey, üstaklın koyduğu kurallara ve toplumsal kaidelere saygı duyan, hakikatin peşinde koşup modern düşüncenin iyimserliğine inanmaktadır.

Postmodern düşüncenin ortaya çıkmasıyla “birey” kavramı da değişime uğramış ve “özne” kavramı kullanılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan “özne insan”, postmodern düşünce ekseninde kurallardan bağımsız şekilde her şeyden azad edilmiştir. Özgürlüğün getirmiş olduğu boşluk üzerinden özneyi tanımlayan Eagleton, “eril veya dişi fark etmeksizin her insanın özgürlüğü için aslında kendini beninde hapsetmektedir ama her ne olursa olsun ‘bu benim’ diyebilececek şey biçiminde de özgürlüğü tanımlamaktadır” (Eagleton, 1998, s. 175).

“Postmodern “özne” geleneğe, kutsala, fantastiğe, egzotiğe yani sıradışı olana meraklıyken evrensel olana da kayıtsız kalmaktadır. “Modernizmin veya geleneğin dayattığı günlük yaşamla ilgilenmeyen postmodern özne, kendi kişisel ihtiyaç ve tatminkârlığı ile ilgilenmektedir” (Rosenau, 2004, s. 88). Postmodern öznenin, postmodernist metinlere yansımaları sonucu ortaya çıkan yazar; karakterleriyle birlikte metin içerisinde bir “yapıbozum” kurgular, metni bir yandan parçalarken bir yandan da inşa etmektedir. “Geleneksel anlatım tarzını yıkarak özneleşen kişi benliğini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır” (Demirtaş, 2015, s. 39). Kendisine ve çevresine yabancılaşan “özne”nin parçalanmış kimliği, postmodernist romanlarda metinlerarası pastiş tekniğiyle ortaya çıkmaktadır. Adorno, özellikle postmodernist romanlarda özne’nin “varoluşunun/varolma çabasının” somut bir şekilde belirlediğini söyleyerek şöyle bir ifadeye bulunmaktadır: “Bireyin kendi kendini tasfiye ettiği ve bir zamanlar anlamla yüklü bir dünyanın kefilisi gibi görünen birey-öncesi ile karşılaştığı bir durumun tanıklarındır bu romanlar” (Adorno, 2004, s. 46).

Postmodern metinlerde “özne” birçok şeyi yitirmiş şekilde betimlenmektedir. Bu yüzden anlatıcı rolüne giren yazar, “kahraman/okur/yazar” edimleriyle metnin her yerinde belirebilmektedir. Gerçek ile kurmaca arasında “özne”nin somut varlığı, soyut bir metafora doğru evirilmektedir. Özne, kaybolup dağılmaktadır. Metinlerarası tekniklerle yaratılan ontolojik kuşkuda özne, “bir varmış-bir yokmuş” arasında gidip gelmektedir. Bu durum aslında postmodernist metinlerde başkahraman ve/veya karakter bulunmadığından kaynaklanmaktadır. Bunu metin sorunsalı değil de okur sorunsalı olarak gören Yıldız Ecevit: “İnsanın yer edinmediği bu postmodernist metinlerde özne olan okur, okuma eylemiyle bir bedene sahip olabilmektedir” (Ecevit, 1992, s.78).

2.5. POSTMODERNİZM VE EDEBİYAT: POSTMODERN EDEBİYATIN DOĞUŞU VE ÖZELLİKLERİ

Sanatın özünde her eserin gerçekçilik ile kurmuş olduğu bağ, önem taşımaktadır. Kendi gerçekçiliğine vakıf olan sanat eseri, bakış açısı ne olursa olsun, kendi gerçeğini yansıtmaktadır. Tarih boyunca üretilmiş olan sanat eserleri ki özellikle edebî metinler, süregelen bir geleneğin ürünüdür. Bu yüzden her edebî eserin kendi döneminin gerçekçiliğiyle ele alınması önem arz etmektedir. Edebiyat tarihi bağlamında bilimsel ve kozmolojik perspektifle yapılan bir inceleme, dar kalıplar içerisinde olan gerçekçilik anlayışını değiştirmekte aktif bir şekilde rol alabilmektedir. “Bu perspektifin sunacağı yabancılaşma (olguya uzaktan bakış) yeni edebî eserlerdeki ‘modernist-postmodernist’ açılımların ardına gizlenen gerçekçiliğin belirmesine fayda sağlayabilmektedir” (Ecevit, 2018, s. 17). Teolojik gerçekçiliğin hükmünü yitirmesi ile kendi çağını kutsayan her teknolojik gelişmeyle birlikte söz sahibi olmaya başlayan nihilist ve gelecekçi anlayış; muhafazakârlık ile devrimci düşünceyi, simgecilik ile doğalcılığı, klasizm ile romantizmi kendi bünyesinde barındırarak farklı bir birleşim ortaya çıkarmıştır. Bunun sonucunda hem 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan ilerleme, değişim ve dönüşüm hem de 20. yüzyıldaki modern ve postmodern eğilimler, sanattaki gerçekçilik algısını değiştirirken edebiyatta da yeni bir çağın başlangıcına neden olmuştur. Bu bağlamda postmodern edebiyatın gelişimi ve özelliklerine değinilmeden önce modernist edebî açılımlara değinmekte fayda vardır.

“Yeni estetik, bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitirmiş bu yeni dünyayı parçalara bölerek anlatmaktadır artık. Avangardist-modernist edebiyatta yeni metinler, montaj, kolaj teknikleriyle bir patch-work’e dönüşür. Göreceleşmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde; dün-bugün-yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır. James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka ve diğer öncüler, tümüyle tersyüz olan verilerle iyice anlaşılmaz duruma gelen yeni gerçekliği, edebiyatın biçim, kurgu, yapı düzlemine taşırlar. Neden sonuç ilişkisinin dışında grotesk soyut bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek, bilinç yolculukları kurguluyordur yazar artık. Dış dünyayı teketek yansıtan ve konturları belirgin bir gerçeği sarsılmaz bir güvenle sunan geleneksel mimesis ve katharsis estetiğinin de sonudur bu. Sanatçı; tam olarak kavrayamadığı, bu nedenle de doğrudan yansıtmasının söz konusu olamayacağı bu yeni gerçekliği dile getirmenin yollarını aramaktadır. Onu sezgi düş gücü aracılığıyla bilmeyi denemektedir. Yansıtmacı estetik, 20. yüzyılın modernist edebiyatında yerini büyük ölçüde, bu karmaşık gerçekliği soyut düzleme taşımaktan başka çıkar yolu olmayan yeni tür bir biçimci estetiğe bırakır. Özel düzlemde ancak sezgiyle kavranabilecek bir gerçekliği, anlam alanını genişleterek ve göreceleştirerek, onu sonsuza taşıyarak anlatır sanatçı; onu simgeleştirir, imgeleştirir. Söz sanatının belirsizlik taşıyan bu kaygan oluşumlarını kullanarak yeni bir dünya yaratır” (Ecevit, 2018, s. 29).

Latince kökenli olan “modernus”tan türeyen “modern” kelimesi, “şimdi, şu an, yeni olan” anlamlarına gelmektedir. Bu yüzden zamansal açıdan bakıldığında her dönem bir öncekine göre modern sayılmaktadır. Ancak özellikle 18-19. yüzyıllar arasında yaşanan bilimsel, teknik ve düşünsel gelişmelere bakıldığında modernleşmenin ve beraberinde getirdiği gelişim ile değişimin kısa bir zaman kesitinde bile daha hızlı olduğu görülmektedir. Akılcılığın her şeyin önünde olduğu ve her alanda merkezde yer aldığı bu dönemde modernizm, kendi doğruları ölçütünde bilgileri sistematize etmiş, kendi kurallarıyla tepede durduğu bir hiyerarşi yaratmıştır. Nitekim postmodernist Lyotard, bunları “efsaneleşmiş öğretisi ve meta-anlatılar” (akt. Ecevit, 2018, s. 41). diye adlandırmıştır. Modernizmin anlık değişim ve öncekini yıkma temeli üzerine inşa edildiği düşünüldüğünde parçalanmış ve geçici olmaya mahkûm olan maddi bir yapıya da sahip olduğunu belirtmek yerinde olacaktır; zira bu bağlamda yapılacak bir modernist estetiğin tanımı da sanatçının bu ve buna benzer süreçler karşısında takınacağı tavırla çok yakından ilgilidir. Nitekim modernizm, bireyin nereye ve hangi zaman dilimine konumlandığı ölçütüyle farklılaşmaktadır. Çünkü modernizm, bilinçli ve evrensel bir konuma sahip olsa da “elit bir avangard edebiyat” düşüncesine de ılımlı yaklaşmaktadır. Bu noktada Best ve Kellner modern ve postmodern edebiyatı birbiriyle karşılaştırırken; modernizmin bireysellik ve ciddiyet değerlerine sahip olduğunu ama postmodernizmin bu değerlere karşılık eklektik, oyunculuk ve gayriciddi değerlere sahip olduğunu belirtmektedirler. Postmodernizm ile birlikte tarihî bir avangart duruşu olan toplumsal ve siyasi eleştiri unsurları ile sanatta arzulanan yeni biçimlerin yerini anıştırma, alıntı, geçmişi değiştirme, pastiş ve nihilist anlayış almıştır. “Modernizmin siyasi bir hareket olarak sanattaki olumsuzlama ve devrimsel davetine karşılık postmodernist sanatta değişimin peşinde olmayan estetik biçim ve kurmacalar, çoğulculuk ilkesi içerisinde birlikte verilmektedir” (Best ve Kellner, 2011, s. 26).

Bireyin ve yaşamın gerçekçiliğinden var olan edebiyat, mecazlar sayesinde tinsel bir şekilde yükselip değişmekte ve bu değişimle birlikte yazınsal bir yaratıya dönüşmektedir. Oysa modernizmi esas alan ve modernist metinler üreten yazarların gösterdiği asıl cesaret, saf ve katıksız gerçekçiliğe karşı çıkmalarından kaynaklanmaktadır. Ancak modernizmin herhangi bir yazarın önünü fazlasıyla açtığını ve yaratıcılığına birden fazla imkân sunduğunu belirten Semih Gümüş: “Gerçekliğin

bütünüyle kaygısını terk etmeyen Balzac, Dostoyevski, Stendhal, Gogol gibi büyük yazarların olağandışılığı nasıl açıklanabilir” (Gümüş, 2019, s. 27). sorusu bağlamında modernizm ile birlikte büyüyen modern kültürün bir yazarın yolunu açarak kendisine ne kadar geniş imkânlar sunduğunu da gözler önüne sermektedir. Nitekim Eugene Lunn’un vurguladığı gibi “modernist edebî eserler kendi gerçekçiliğini bilerek ve isteyerek yapay veya bir oyun gibi göstermeye çalışmıştır” (Lunn, 2011, s. 41). Bu durum, eserlerin toplumu yansıtan bir ayna olmaktan ziyade kendi özünü yansıtan içe dönük bir ayna olmalarına vesile olmuştur. James Joyce, Stephane Mallarme, Marcel Proust ve Louis Aragon gibi sanatçılar; eserlerindeki mecazî göndermeler, anlamlandırmalar ve yarattıkları dildeki kodlamalarla bu nedenlerden dolayı emek harcamışlardır. Ayrıca Thomas Stearns Eliot, Durrell Lawrence, William Faulkner ve Ezra Pound gibi büyük modernist yazarları anlaşılmasız kılan, eleştiriye maruz kalmalarına veya eserleriyle göklere çıkmalarına neden olan asıl sebepler, modernizmin geleneksel edebiyat anlayışında yaratmış olduğu kahramanın efsaneleştirilmesi, şizofrenik tipler ve bireyin bir özne olarak bölünmesi gibi değişimlerdir.

Hayatın birçok alanında etkili olan postmodernizmin en aktif olduğu alanlardan biri de edebiyat olmuştur. Bu bağlamda postmodern edebî söylem ve düşünsel pratiklere bakmak gerekmektedir. Postmodernizm, nasıl ki modernizme bir tepki veya modernizmden bir kopuşun habercisi olmuşsa postmodern edebiyat da “üst-anlatıların ölüm habercisi” olmuştur. “Edebiyatın temel fonksiyonu, kendi nitelik ve yapı unsurlarından destek alarak bir metinde dilin olanak sağladığı beğeni ve değer görebilecek bir anlatı oluşturmaktır” (Alver, 2004, s. 14). Modernist edebî anlayış ile üretilen eserlere sadece bir türün örnekleriymiş gibi bakmak ve onları sabit kodlar dâhilinde değerlendirmek varken “postmodern edebî anlayışta retorik ve diyalekt’e (eytişim) sahip olan her türden metin birbiriyle karşılaştırılma imkânı bulmaktadır” (Harvey, 2010, s. 60). Her söylem kendi bağlamında değerlendirildiği için postmodernist edebî bir metne dair sonsöz bulunmamaktadır. Bu nedenle postmodern incelikler veya heterojenliğe göre postmodern edebiyat, kendi kendini yeniden keşfederek her daim yenilenmektedir.

Ayrıca postmodern edebiyat araştırmalarında geçmişe inildikçe modernizmin ne kadar katı kurallara sahip olduğu ve kendi içerisinde kapalı nitelikler içerisinde sıkıştığı

da ortaya çıkmıştır. Nitekim bu yüzden Lyotard, “modernizmin veremediği imkânları postmodernizm sunmuştur” (Lyotard, 1997, s. 97). diyerek postmodernist yazar ve sanatçıları bir felsefeci olarak görmüştür. Postmodernist yazarın ürettiği metin, önceden var olan kurallar tarafından yönetilmemektedir. Bu nedenle postmodernist yazar, üretim esnasında ve söz konusu an için kendi kurallarını üreterek kuralsız bir şekilde çalışmaktadır.

Postmodern edebiyat yazarın, okurun ve metnin durağan olmadığını; bu bileşenlerin her daim aktif olduğunu, değiştiğini ve yeniden yaratıma açık olduğunu savunmaktadır. Özellikle ele alınan metin, alımlama estetiği ile okur ve metin arasında metinlerarası bir ilişkiyle yeniden üretilmeye açıktır. Yazar; dil, anlam, sembol, simge ve söylem üzerinde yoğunlaşmaktadır. Metinde durağan olmayan özne ile nesnenin statüsü değişmektedir. Bu bağlamda iki farklı kutba sahip karşıtların, yeri gelince kolayca tersine çevrilebildiği ve kanısız olarak olumlu sayılan terimlerin kimi kez bütünselleştirici reddi de söz konusu olabilmektedir. Bu hususta Niall Lucy, postmodernizm tarafından gerçekçiliğin hiçbir şekilde reddedilemeyeceği özelliklerinin olduğunu, aynı zamanda postmodernist metinlerin de bazı özelliklerinin gerçekçiliğin dışında olmadığını söylemektedir. Bu durumu hem postmodernizmin hem de gerçekçiliğin Batı'nın metafizik tradisyonu içerisinde oluşuna bağlamaktadır:

“Eğer gerçekçi edebiyatla postmodern edebiyat bütünüyle farklıysa o zaman gerçekçi metni, baskın şekilde retoriksel olan postmodern metnin tersine, baskın şekilde göndergesel olarak tanımlamak mümkün olurdu. Öte yandan ‘retorik’ ve ‘gönderme’ terimlerini hem farklı öğelerle bir bütün oluşturma usulü ya da üslubu hem de bu düzenlemenin ürünü ya da içeriği anlamına gelen tek bir kompozisyon terimiyle değiştirmemiz gerekseydi, o zaman ‘özel anlamda metinler’ arasındaki farklılıklar ‘genel anlamda metin’ içindeki farklılığa göre ikincil bir öneme sahip görünebilirdi” (Lucy, 2003, s. 186).

Bugünün ritüel, simgesel ve arketip modasıyla geçmişi süsleyen antropologlara düzülen iltifatlar yerine, akıl ve bilimin bulmakta başarısız olduğu bir düzenle çarpıtılmamış gerçeklere dair arayışların bir itirafı olarak postmodern edebî gerçekçiliği ifade eden ve postmodernizmin “tabula rasa”sını dolduran Ihab Hassan “dönem kurmacasında rastlanan biçem inceliğini ve dicursive (gidimli) konuşmayı, dilin bütünlüğünü korumaya yönelik bir girişim” (Hassan, 1961, s. 118). olarak değerlendirmektedir.

Postmodern edebiyat kuramında, her şeyin temelinde metin olduğu düşüncesinin altında yatan nedenlere bakıldığında “hakikat ile varlık”, “düşünce ile istek”, “kültür ile güç bağlamında siyasi iktidar” bileşenlerinin olduğu görülmektedir. Edebî bir metnin yoruma açık olması ve farklı açılardan okunması, onun yapısalcı dil kuramıyla ne kadar ilintili olduğuyla da ilgilidir. Bu yüzden postmodern edebiyat, romantik edebî anlayışın genellemelerine atıfta bulunduğu için bu anlayışın bir mirasçısı olarak da değerlendirilebilmektedir. Postmodern edebiyatın Batı’da özellikle Proust ve Joyce’un metinleriyle ortaya çıktığını belirten Lyotard: “Bu metinleri modern edebiyattaki ilk kırılmalardır. Proust’un romansı anlatılama tarzıyla yazı ve sentaks açısından sunulamayanı çağıran bir dile sahiptir” (Lyotard, 1997, s. 96). Bunun sonucunda da romantizm, yeni bir şeyin üretimi olarak tanımlanırken postmodernizm, üretilmiş olanın kurallarını formülize edip kuralsız bir şekilde edebî eserler üretmektedir. Bu durumda Lucy’nin de belirttiği gibi “Sistemik değişimin içsel bir etkisi olarak edebî değişim nosyonu bile herhangi bir dil oyunundaki değişimin güdüsü olarak bir dışsal alan modeline dayanmaktadır. Gündelik gerçekliği metinselliğe çökerterek postmodern edebiyat kuramı, heterojenliği tek farklılık düzenine düzleyip uydurmaktadır” (Lucy, 2003, s. 134). Bu bağlamda postmodernist metinlerin pastışı öne çıkaran yeniden üretimi, çoğul katmanlı parçalı oluşları, bir ileti vermekten ziyade yüzeye odaklanan biçimcilikleri ve metinlerarası ilişkilerle ortaya koydukları farkındalıklarıyla klasik ile modern edebî metinlerden ayrılmaktadırlar.

Süreç içerisinde postmodern sanatçılar için gerçekçiliğin sorgulanmasının önemini yitirmesi de yadsınamayacak bir geçektir. Özellikle bilgi nedir, bilgiyi kim, nasıl elde etmiştir gibi epistemolojik sorgulamaların yerini varoluşsal sorgulamalar almıştır. Postmodern edebiyatta kaygı duyulacak karmaşık konulara karamsarca yaklaşmak yerine, bu konularla dalga geçilerek veya bunların ciddiye alınmayarak yeni bir yaklaşım tarzı benimsenmiştir. Dil ve biçim bağlamında yeni tekniklerle konuları yansıtmışlardır; parodiler yaratmak, ironiye başvurmak, metnin akışını kesmek ve fiktif oyunlar gibi teknikler, postmodern edebiyatta sıkça kullanılmıştır. Metinlerarası bir yolla diğer yazınsal türlerden alıntılar yapılarak metin içerikleri zenginleştirilmiştir. Absurd bir anlatımla akış kesilerek yazarların, kendilerini metne dâhil etmeleri, gerçek ile kurmaca

arasında okuru bocalamaya ve sorgulamaya sevk etmek de postmodern edebiyatta kullanılan diğer önemli tekniklerdir.

Postmodernist metinlerde yazarın metni anlamlandırma ve metinsel parçacıkları tanımlama gibi bir amacı yoktur. Olay örgüsü yığıntılı bir tarzda iç içe verilmekte ve metinler arasında mantıksal bir izlek bulunmamaktadır. Neden ve sonuç ilişkisinden uzak olan metinlerarası geçişlerde belirsizlik hâkim olmakla birlikte kimi zaman bu geçişleri ele veren ipuçları bulunmaktadır. Yazar, böylece okuru da esere dâhil etmektedir. Yazar tarafından inşa edilen kurmacada bulunan boşluklar da okurun yorumu ve metni tasavvur etmesiyle doldurulmaktadır. Bir metnin, başka metinlerin birleşkesi varsayılan “metinlerarası” terimi postmodernist edebî metinlerde büyük önem arz etmektedir. Bu bağlamda farklı metinlerin bir araya gelerek oluşturmuş olduğu yeni metinde montaj, kolaj ve pastij ile okur da metinde aktif bir şekilde konumlandırılmaktadır. Bu durum “yazarın ölümü” ile “okurun doğumu”nu (Barthes, 1977, s. 126). müjdelemektedir; çünkü metnin anlamlandırılması, okurun algısı dâhilinde anlam bulmakta ve okur metinde yansıyan benliğini buldukça zihninde yeni metinler üretebilmektedir. Organik bütünlüğünün genelini kaybeden metinde, anlatı ormanında okur serbestçe dolaşmakta ve kendine tanıdığı özgürlük sınırları içerisinde yeni bir evren/evrenler yaratabilmektedir.

Postmodern edebiyatı “tarih-yazımsal bir üst kurgu” olarak niteleyen Linda Hutcheon, bu tabiriyle kendi toplumsal konumunun farkında olan yazarı ve söz konusu yazarın yazdığı metin ile tarihe mâl olmuş siyasi olay ve figürleri, ortak algıdan sıyrarak yeniden inşa edilen tarihî kurguyu ifade etmektedir. “Bu tür metinler sayesinde tarihî olay ve karakterler, metindeki temsilleri üzerinden gerçeğin ifadesidir” (akt. Connor, 2005, s. 178). Bu bağlamda tarih, postmodern edebiyatta özgül bir ağırlığa sahiptir. Özellikle Stephen Greenblatt’ın öncülüğünü ettiği “yeni tarihselcilik kuramı” postmodernizmin tarihle ilişkisini ortaya koymaktadır. Bu çalışmanın ilerleyen kısımlarında bu konuya detaylıca değinilecektir.

2.6. TARİH VE TARİHİ KONU EDİNER POSTMODERNİST TARİHİ ROMAN

Tarih ile roman arasındaki ilişki çok eskilere dayanmaktadır zira her ikisinde de anlatım aracı olan dil ve yazı ortak olmakla birlikte zaman ve mekân açısından da ortak bir inşa ediş söz konusudur. İlk anlatılardan bugünün postmodernist tarihî romanlarına kadar içeriğinde tarihi bulunduran edebî metinlerin geneli, tarih yazımı ve tarih felsefesi ile yakın bir ilişki içerisinde olmuştur. Hem Hayden White hem de Roland Barthes, tarihi konu edinen metinlerin edebî karakterlerini ve kurmaca unsurlarının önemi üzerinde durmaktadır. Bu durum tarihî metinlerin pozitif bilimlerden ziyade edebiyattaki sözel kurgulara yakın olmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca postmodern yazarlar ve/veya tarihçi yazarlar, kendi tarih anlayışlarına göre metinler üreterek geçmiş ile ilişki kurmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda postmodernistler, tarihe hangi açıdan bakmaktadır? Tarihî anlatılar, postmodernizmde nasıl değerlendirilmektedir? Tarih ne şekilde postmodernist romanlarda yer almakta ve bu romanlar hangi niteliklere sahip gibi soruların cevapları ışığında tarih ve tarihi konu edinen postmodernist romanın nitelikleri daha iyi anlaşılacaktır.

Postmodernistler, yazdıkları tarihî metinlerde sadece bilinen olaylara ve tanınan kişilere değinmemekte, aynı zamanda sıradan insanlara ve onların başından geçip de tarihsel açıdan çok da önemsenmeyen olaylara da eğilmektedirler. Tarihin kendisi de postmodernistler için bir roman sayıldığı için gerçeğe şüpheyle yaklaşılmakta ve gerçeğin kendisi de kurgusallaşmaktadır. Bu durumu “tarihin ölümü” olarak değerlendirenler, şüphesiz bir yere kadar haklıdırlar ama postmodernizmin aynı zamanda tarihin reddi olduğunu da unutmamak gerekmektedir. Tarihin yalnızca düşünsel veya dilsel bir kendi olma estetiği olmadığı gibi nesnel de olamayacağını söyleyen Alun Munslow, geçmişten kalan her izleğin kendi başına konuşamayacağını ve onu sadece tarihçilerin dillendirebileceğini savunmakta ve bu görüşünü şöyle ifade etmektedir: “Geçmiş olsun dileklerinde bulunarak tarihin aslında mümkün olmadığını çünkü dilin gerçekliği ne kadar yansıtılabildiğinin ve tarihçinin de dil ile anlattıklarının bu sebeple çok da gerçekçi olmayacağını belirtmek isterim” (Munslow, 2000, s. 120).

Tarih haline gelen anlatıların kötü olduğunu ifade eden Madan Sarup, yine de buna şüpheyle yaklaşmakta ve büyük anlatıların sonuna gelinen bir döneme varıldığı hâlde Lyotard'ın hâlâ başka bir büyük anlatıdan söz etmesini sorgulamaktadır. Aynı zamanda bu durumu, “postmodernistler neden evrenselden korkuyor” (Lyotard, 2019, s. 207). sorusuyla yorumlamaya çalışmaktadır. Sarup, bu sorunun cevabını Jacques Lacan'ın dil anlayışında bulmaktadır:

“Zamansallığın, zamanın, geçmişin, şimdinin, belleğin, deneyimlenmesi, bunların hepsi de dilin bir sonucudur. Dilin geçmişi ile geleceği olduğu içindir ki, tümce zamanın içinde devindiğinden ötürüdür ki yaşanan somut bir deneyim olarak kendisini bize gösteren bir zaman deneyimine sahip olabilmekteyizdir. Bütünlüğü reddederken Lyotard ile diğer postmodernler, tarihin, dil oyunlarının, zamanın, öznenin, toplumun bölük pörçüklüğü üstünde durmaktadırlar” (Lacan, 2019, s. 208).

Postmodernizm, ilerleme fikrinden de sakınmaktadır. Bu nedenle tarihsel süreklilikten ve geçmişin belleğinden kurtulmaya çalışırken bir yandan da tarihî olanı “şimdi”nin başka bir boyutuna taşımaktadır. Bu bağlamda büyük anlatıların reddi sonucunda tarihçiye kalan tek görev ya Foucault'un söylemiyle “geçmişin arkeoloğu olmak” ya da Borges'in edebî metinlerinde yaptığı gibi “geçmişin kalıntılarını kazarak” elde ettiklerini modern bilgi müzesinde sergilemektir (akt. Harvey, 2010, s. 71-73). Tarihin bir “meta-anlatı” olarak yokluğu kabul edildiğinde göstergelerin, bilgilerin ve edebî metinlerin yeniden tasarlanabileceğini varsayan Niall Lucy ise “tarihin ölümünü” postmodernizmin kendini meşrulaştırdığı bir edim olarak değerlendirmekte ve bu görüşünü şöyle açıklamaktadır:

“Zira tarih hakkında, canlı olan ve olmayan, mevcudiyet ve namevcudiyet, önce ve sonra, etki ve ideal ve benzerleri arasındaki köktenci ayrım varsayımı üzerinden düşünmek yoluyla: Birincisi, Marksizm gibi mikro anlatıların öldüğünü, artık hepimizin tek bir meta-anlatının yani ‘yeni dünya düzeni’nin homojen gücü tarafından bir araya getirildiğimizi ve ikincisi, Aydınlanma gibi meta-anlatıların öldüğünü, böylece hepimizin sayısız mikro-anlatının (postmodern durum) heterojen güçleri tarafından birbirimizden ayrıldığımızı düşünmek mümkün olabilir. Tarihsel olayların ve ‘olay’ kavramının uzlaşımsal okumasına göre, hem köktenci bir tutuculuk hem köktenci bir postmodernizm tarihi ölü olarak görür” (Lucy, 2003, s. 217).

Tarihin, “tarih yapmak için kullanımını bir olgu” olarak gören Anthony Giddens, aslında tarihe verilmiş olan tarihselliğin anlamını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Postmodern tarih algısında tarihlerin çoğullanması söz konusudur. Bu yüzden üniter tarih düşüncesinin kurmaca olduğunun fark edilmesi, bütün tarihlerin başlangıcındaki retorik stratejiden kaynaklanmaktadır “çünkü dünya bir öyküncüdür” (Nietzsche, 2019, s. 35).

Nitekim bu öyküncede gerçekçiliğin inandırıcılığını kaybetmesiyle çizgisel tarih dağılmaya başlamıştır.

“Tarihin merkezi bir rasyonelliği olduğu fikrinin çöküşüyle birlikte yerel öğeler, rasyonellikler ve kurucu nitelikler yeniden faaliyete geçirilir. Vattimo, postmodern bir özgürleşim deneyiminin işte bu karmaşık çoğulcu ortamda olanaklılık kazanabileceğini ileri sürer. Farklı kültürel evrenlerin olduğunu, çok kültürlü bir dünyada yaşadığımızı kendimizinki de dâhil tüm hayat biçimlerinin keskin bir şekilde tarihselliğin, olumsallığın ve sonluluğun damgasını taşıdığını fark etmenin ardından, farklı olma fırsatının ya da Foucault’nun önerdiği gibi şu anda olduğumuzdan başka türlü olma fırsatının bulunduğunu görme olanağı doğmuştur” (akt. Smart, 2018, s. 391).

Tarih kavramını, yazarın oyunsu bir iştahla el attığı bir alan olarak tanımlayan Yıldız Ecevit, tarihe dair Jameson’dan şu alıntıyı yapmaktadır: “Bizim söz konusu geçmişle ilgili tasarılarımız ve stereotiplerimiz bir tür pop-tarih’e dönüştüğü bir kurmaca alana dönüşmüştür” (akt. Ecevit, 2018, s. 73). Harvey ise postmodern edebiyattaki mecazın, inancı ve inançsızlığı askıya alan bir teknik olarak tanımlamıştır: “İnançlarda ve değerlerde tarihsel sürekliliğin yitirilmesi ve kinayeyi önemseyen bir metne indirgenmesi estetik bir yargıdır” (Harvey, 2010, s. 73). Diğer yandan ise post-avangart metinlerdeki zaman bilinci, ahistorik (tarih-dışı) olmakla birlikte, tarihte yer alan ve normatiflik şeklinde adlandırılan şeylere karşı yöneliktir. Ayrıca bu “post-avangart, aynı zamanda postmodernliğe bir geçiş” (Habermas, 1994, s. 34). anlamına gelmektedir. Lyotard, edebiyattaki avangartlığı benimseyip savunurken postmodernizme de şöyle bir tanım getirmektedir:

“Postmodern, modern içindeki sunumun kendisindeki sunulamayanı ileri süren; iyi biçimlerin, ulaşılmaz için beslenen nostaljiye kolektif olarak katılmayı olanaklı kılacak üslup yaklaşımının tesellisini kendisinden esirgeyen; zevk almak için değil, daha güçlü bir sunulamaz duygusu ortaya koymak için yeni sunumlar peşinde koşandır. Postmodern, bir sanatçı ya da yazar bir felsefeci konumundadır. Yazdığı metin, yettiği çalışma ilke olarak önceden konulmuş kurallar tarafından yönetilmez ve bunlar tanıdık kategorilerin uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre değerlendirilemez. Bizzat sanat eseri bu kural ve kategorileri arar. O vakit sanatçı ve yazar, yapılmış olacak olanın kurallarını formüleştirebilmek için hiçbir kurala tabii olmaksızın çalışmaktadır. Bundan ötürü eser ve metin bir olay niteliğindedir, yine bundan ötürü eserler yazarları için her zaman çok geç kalırlar ya da aynı kapıya çıkmak üzere, işlerliğe kavuşturulmaları esere dökülerek gerçekleştirilmeleri her zaman çok erken gelir. Postmodern, gelecek geçmiş zamanın paradokslarıyla anlaşılmalıdır” (Lyotard, 1997, s. 81).

Postmodernist roman, tarihle var olan simgesel bağlarını koparıp okurla yeni bir geçmiş yaratarak onu tarihsel zaman sürkülasyonu içerisinde sürükleyen bir yapıya sahiptir. Bu anlamda yorumlanan geçmiş, resmi ve sistematik unsurlarından sıyrılmakta ve tarihsel roman, geçmişi temsil etme misyonundan kurtulmaktadır. Bir zamanlar Georg

Lukacks'ın, burjuvanın kolektif soykütüğü ve ölü kuşakları diriltme bilinci olarak tanımladığı tarih, bugünkü tarih anlayışının çok gerisinde kalmıştır artık. Şimdiki tarihsel anlayış, neredeyse geçmişten mahrum, kendi gerçekçiliğini yaratan ve ardından yalnızca metinler bırakan bir yapıya sahiptir. Bugün yazılan tarihî romanların bir kısmı, belli bir araştırmaya dayanıyor olsa da aslında yazılan ve okunan bu romanların “tarihsel roman” olmadığını söyleyen Hasan Bülent Kahraman: “Söz konusu romanlar, öncelikle gerçeklik duygusunun yitirilmesi anlamına gelmektedir” (Kahraman, 2003, s. 127).

Çoğu tarihçinin postmodernist anlatıya itiraz noktasında özellikle tarihin daha önceden belirlenmiş parametrelerden oluşu ve sanatçı algısıyla yeniden kurgulanmaması gerekliliği bulunmaktadır. Tam da bu yüzden postmodernistler, tarihî anlatı kurguya başvurmaktadır; çünkü tarih de edebiyatın bir konusu olduğu için postmodernist anlatıda geçmişin yeniden sorgulanması ve geleneğin hüküm süren bakış açısını yıkmak amaçlanmaktadır. Bu amacı, edebiyattaki gerçeklik geleneğinin yıkılması olarak yorumlayan Serpil Oppermann, bu romanlar sayesinde “tarihteki çelişki ve boşlukların artık merkezileştiğini, tarihçinin de bir öykü yazarı olmaya başladığını söylemektedir. Bir yandan da tarihin ve tarihçinin nesnelliğini sorgulayarak postmodernist romanın aslında “kelime ve dünya” arasındaki ilişkiyi inceleyip yorumlayarak yazılı metinlerin kesin bilgiler içermediğini çünkü metinleri oluşturan dilin sürekli değiştiğini, bu nedenle de tarihi edebiyatın başka bir formu olduğunu belirtmektedir” (Oppermann, 1992, s. 252-254).

“Postmodernist romanda yazınsal ve tarihsel metinlerin iç içe kullanımı ve ortaya çıkan ara metninlerin ontolojik boyutu, tarihselliğin dilsel dayanağını göstermektedir. Bu anlamda postmodern roman, metinlerin tarihselliğiyle tarihin metinselliği arasında kurduğu kuramsal ve yazınsal bağlantıyı kendi diliyle yeniden yazmaktadır” (Oppermann, 2006, s. 21). Postmodernist anlatı, yoruma dayalıdır; bundan dolayı görünür olan anlam ile görünmez olan içerik arasındaki ayrıma dikkat etmek gerekmektedir. Postmodernist anlatıda yeni bir dünya kurgulanırken aynı zamanda yaşanan dünya anlamlandırılmaktadır. Bu, postmodernist yazarın bir gerçekçiliği aynı anda hem uydurduğunu hem de yarattığını ve bundan bağımsız olduğunu göstermektedir; çünkü postmodern kurguda ortak bilincin tarihsel antinomileri (çatışmaları) bastırılırken anlatının kendisi de buna zemin hazırlayan bir düzenek işlevi görmektedir. Postmodernist

tarihî romanda yazar, gerçeği yansıtmaz, bilakis onu baştan yaratmaktadır. Var olan gerçek, yazarın bilinçaltında, düşlerinde ve düşünsel evreninde yeniden biçimlenip anlam bulmaktadır.

Kurmaca ile tarih arasındaki sınırların ortadan kalkmasıyla birlikte 20. yüzyılda postmodernizmin etkinliğini artırması sonucunda gerçekçiliğin yerini şüpheli, değişken, çelişkili, izafi, bütüncül olmayan ve anlamsal açıdan boşluklar içeren bir anlatım biçimi almıştır. İnsana dair doğruların veya insan gerçeğinin herhangi bir bağlamda somut göstergelerle verilemeyişinin neticesinde türevsel kurmacalar ortaya çıkmıştır. Zira mitoslardan bugüne gerçeği anlatmaya sebat gösteren metinlerin tümü, aslında söz konusu gerçeğin bir yorumu ve kurmacasından başka bir şey değildir. Bu nedenle postmodernist metinler, kurmaca yapılarıyla gerçeklerin ve doğruların insana doğal yollarla ulaşmadığını, bunların kültürler tarafından bireylere empoze edildiğini ifade etmektedir. Tarihin yeniden üretimi aşamasında “hakikat” sorgu altına alınırken anlatı, dille oluşturulan tarihsel gerçekçiliğin yanıltıcı yönünü vermektedir. Bundan dolayı tarih, pek çok anlamda açılım yapabilen varlık alanına sahip postmodernist romanda önemli bir noktada konumlandırılmaktadır. Bu romanlarda geçmiş ve gerçekçilik, somut deliller ve belgelere dayalıymış gibi verilse de zamanın yarattığı kopukluk ve kesikler üzerinden postmodernist roman unsurlarıyla oyunlar oynanmaktadır. Bunun sonucunda da postmodernist romanlar, klasik tarihe ve tarihî romanlara eleştirel bir anlayışla yaklaşan “yeni tarihselcilik kuramı” ile yakın bir ilişki içerisinde olmaktadır.

Postmodernist roman yazarı, marjinalleşmiş, süreç içerisinde göz ardı edilmiş ve kendi içerisinde çıkmazlar bulunduran olgu ile olayları, romanın merkezinde konumlandırmaktadır. Ayrıca romanda kurgusal ile resmî tarihlerde ismi geçen şahsiyetler beraber verilirken söz konusu tarihî dönem de yeniden değerlendirilmektedir. Postmodernist tarihî romanda benzer dönem, kişi ve olaylar, her yazar tarafından farklı yorumlanmaktadır. Tarihin kendisi postmodern kuram bağlamında yoruma dayalı olduğu için yazılan metinler de yoruma açıktır. Serpil Oppermann da bu noktada şunu vurgulamaktadır: “Postmodern roman, tarihsel geçmişin, yazıldığı anda kurmacaya dönüştüğünü ve bu yüzden kendi içinde çeşitli yorumlara açık potansiyel metinleri barındırdığını anlatmaktadır. Böylece tarih ve kurmaca, metin ve bağlam, ikili karşıtlardan çıkarak birbirlerini bütünleyen öğeler olarak romanda yer almaktadır”

(Oppermann, 2006, s. 68). Ayrıca bu romanlarda “tarihsel bir değer taşıyan unsurlar güncelleşirken yerel olan da evrensel olana karşı öne çıkmaktadır” (Yalçın Çelik, 2005, s. 44). Yer yer gerilimin de ön plana çıktığı ve polisiye roman kurgusundan faydalanılan postmodernist tarihî romanlarda, okur da kendine özgü bir tavır geliştirmek zorunda kalmaktadır çünkü bu romanlar bir üst-okur kitlesi oluşturmaktadır. Okur, yazar tarafından metindeki boşlukları tamamlayan, yorumuyla sorulara cevap arayan ve metni yeniden şekillendirerek bir üst-anlatı yaratan “yazar-okur” olmaktadır.

Postmodernizm kuramına göre anlamlar, olaylar, olgular ve kavramlar; kurmaca bir yapıyla “dil” tarafından var olabilmektedir. Nitekim postmodernist kuramcılardan Roland Barthes, Jean-François Lyotard, Jacques Lacan, Jacques Derrida ve Michel Foucault gibi düşünürler, dil aracılığıyla metinsel gerçekçiliğin inşa edildiğini savunmuşlardır. Postmodernist tarihî romanlarda da tarih, dil yoluyla değişken ve mutlak olmayan bir gerçekçilik ile yazılmaktadır. Anlatının kurmaca yönü, öne çıkarılırken yazar da disiplinlerarası bir anlayışla din, mitoloji, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve siyaset bilim gibi alanlardan faydalanarak roman dokusunu zenginleştirmektedir.

2.7. POSTMODERNİST ROMAN VE ÖZELLİKLERİ

Postmodernizm, her ne kadar bir dönem ismi olarak anılmış olsa da özellikle sanat türlerinde anlam bulmuştur. Bir edebî tür olarak Batı’da ortaya çıkmış olan roman, postmodern dönemde farklı değişim ve dönüşümler geçirerek çağa ayak uydurmuş ve “postmodern/postmodernist roman” ifadesiyle anılmaya başlanmıştır. Postmodernist romanın tarihî gelişim süreci ve niteliklerinde geçilmeden önce modernist romana ve modernist romanda yaşanan kırılmalardan doğmuş olan postmodern romana geçiş yapılacaktır. Bu başlığın altında değinilecek olan “modernist roman ve özellikleri” ifadesine sıkça değinilmesinin nedenlerinden biri de (ki en önemlisi) modernist ve postmodernist romanın birçok benzer unsura sahip olmasıdır. Zira “modern-postmodern dönem” ile “modernist-postmodernist roman” keskin hatlarla birbirinden ayrılmamaktadır. Böyle ciddi bir ayırım yapmak, “yeni” olan her şeye postmodern demek kadar önemli bir yanılgıdır. Modernizmin zaman içerisinde değişen, bireyi rahatsız eden ve bireyin ihtiyaçlarını karşılamada yetersiz kalan yönleri sayesinde postmodernizm

doğmuştur. Bu bağlamda ayrıca, burada kullanılacak olan “metin/anlatı” terimleri aynı zamanda “roman” teriminin karşılığı anlamında verilecektir.

Batı’da roman türünün ortaya çıkmasıyla beraber destan devrinin de sonuna gelinmiştir. Destanın toplum üzerindeki etkisini 17. yüzyıldan itibaren romanın üstlenmeye başladığını ifade eden Bedia Koçakoğlu: “Roman içerisinde olduğu toplumun ekonomik, siyasi ve sosyo-kültürel yapılarıyla yakından ilgilidir. Roman türünün tarihî gelişimi, aynı zamanda Batı’daki yüksek zümrenin yükseliş tarihiyle paralellik göstermektedir, bu nedenle de roman modernleşmede önemli bir role sahip olmuştur” (Koçakoğlu, 2018, s. 25).

Roman türünün Aydınlanma Dönemi’nin ortalarında ortaya çıkması şüphesiz bir tesadüf değildir çünkü dönemin gerçekçi dünya algısına uygun şekilde “yaşanmış veya yaşanabilecek olan” olayların, anlatım temeli üzerinden yükselmeye başlamıştır. Ortaçağ Avrupa’sında bir anlatı olarak şövalye hikâyeleri ilgi odağındayken Miguel de Cervantes’in bu hikâyeleri mizahi ve ironik bir dille eleştirdiği *Don Quijote* adlı eseri ile roman doğmuş ve edebî türler içerisinde önemli bir konumda yer edinmiştir. Geleneksel (yansıtmacı) veya klasik roman diye adlandırılan bu eserlerde hem burjuva kültürünü hem de kilisenin otoritesini sarsan toplumsal bir gerçekçilik yer almıştır. Bu durumun kiliseyi ve aristokratları rahatsız ettiğini belirten Metin Kayahan Özgül, şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır: “17. yüzyılın Avrupa’sı, romanı küçümseyip ihmal etmiştir. 18. yüzyıldaysa öğretici, ilahî, yönlendirici temaya sahip romanlara izin verilmiştir. Fenelon’un yazdığı *Telemak*, Jean Jacques Rousseau’nun eğitim üzerine kaleme aldığı *Emile* adlı yapıtı ve Voltaire’in yazdığı *Candide ya da İyimsizlik* adlı eseri, bu temaların işlendiği yapıtlardır” (Özgül, 2002, s. 13). Sonuçta yazarlar tarafından toplumu aydınlatmayı hedefleyen roman, okurun da belli bir dünya görüşü etrafında kümelenmesini sağlamıştır.

“Kurgunun merkezinde bir ana olayın yer aldığı, belli bir mekân ile kişi algısının bulunduğu ve süreklilik gösteren bir zamanın söz konusu olduğu klasik romanda yazar, karakterleri “ruh-madde, toplum-birey, toplum-doğa, burjuva-sanatçı” gibi birbiriyle karşıt durumlar içerisinde yaşatmıştır” (Ecevit, 2018, s. 47). Daha sonra bu karşıt durumlar, dönemin düşünsel ve ahlâki yönelimlerine göre belli bir dizgeye oturtulmuştur.

17. yüzyıldan başlayıp yaklaşık olarak 1920'lere kadar uzanan klasik romanda yazarlar, yaşama ayna tutar gibi realist bir tarzda gerçekleri yansıtmışlardır. Klasik romanın yüzyıllar içerisindeki evrimini Yıldız Ecevit ayrıca şöyle açıklamaktadır:

“18. ve 19. yüzyıl klasisist ve gerçekçi romanının ana kurgu ilkesi öykü anlatmaktır; içeriğin estetize edilmesi demektir bu. İçerik ise; bir bireyin, içinde yaşadığı zaman kesitinin sosyopolitik ve etik ülküleri doğrultusunda, çoğu kez de yerleşik ölçütlerle savaşım içinde gerçekleştirdiği bir yaşam yolculuğundan oluşur. Aklın önderliğindeki bilimsel gelişmeleri, sanayileşmeyi, özel girişimciliği içine alan bu serüvenin vazgeçilmez ögesidir birey. Tüm evrenin çevresinde döndüğü tek odaklı bu nedenle de Tanrısal ve monarşik yapılı Batlamyus evreninin bir ürünü değildir. 19. yüzyılın son on yıllarına değin bu birey insan, edebiyat yapıtlarının kahramanıdır, gerçek kahraman özelliklerini taşımaktadır. Edebiyat metinlerinde ona henüz metin figürü ya da biliminde ona da protagonist gibi silik tanımlar uygun görülmemiştir” (Ecevit, 2018, s. 23-24).

Modernleşme süreciyle birlikte özellikle (1914-1960) yılları arasında roman, “çevrede gezdirilen bir ayna” olmaktan ziyade “bireyin iç dünyasını yansıtan bir ayna” olmuştur. 20. yüzyılda roman türünde etkisini iyice hissettiren modernizm, klasik roman yapısını tersyüz ederek gelişmiştir. Dönemin romanı bir “devrim-roman” şeklinde dıştan içe doğru yol almaya başlamıştır. Birer “homo viator” (umut insanı) gibi kendi iç dünyasında yol alan modernist roman kişileri, daha önce alışılmamış ve toplum içerisinde ayrıksı durmuş tipleri sembolize etmektedir. Metinler, deneysel bir biçimde uyumsallaşırken olay ve olaya bağlı merak ile gerilim duygusu ortadan kaldırılmıştır. Modern bir anlayışla farklılaşan roman türü, sahip olduğu kimi yeni özelliklerle postmodernist roman anlayışının temel yapı taşlarını oluşturmuştur. Birden fazla odak anlamın yer aldığı modernist romanın özellikleri şunlardır:

- Geleneksel anlayıştan uzaklaşan modernist romanda deneysel biçimler kullanılmaya başlanmıştır. Böylece ortaya çıkan “gelenek dışı” niteliklerle romanın estetiği değişmiştir.

- Roman öğelerindeki dönüşüm ile özne ve nesnenin konumunda farklılıklar ile yer değiştirmeler olmuştur. Varoluşu sorgulayan, gerçeğe yabancılaşarak hakikat arayışına çıkan birey algısı söz konusu olmuştur. Böylece olaya dayalı gerilimin önemi azalmış, ana metin parçalanarak metin parçacıkları ortaya çıkmıştır.

- Zaman ile mekân algısında farklı sanat dallarına ait teknik unsurlar, romanda yer almaya başlamıştır. Özellikle flashback (geriye dönüş), stream of consciousness (bilinç

akışı) gibi unsurlarla düş ve gerçeğin iç içe geçebildiği ve yazara roman içerisinde daha serbest dolaşım hakkı sağlayan kurgusal unsurlar kullanılmıştır. Ayrıca postmodernist romanda sıkça başvurulan kolaj ve montaj tekniklerinin ilk kullanımı da modernist romanda görülmeye başlanmıştır.

- Yazarın ilahi bir üslupla ve bilerek metnin akışını kesip okurun karşısına çıktığı durumlar haricinde bilgi vermek, nasihatta bulunmak veya okuru eğitmek gibi unsurlar terk edilerek yazara özgürlük alanı tanıyan “oyunlaştırma” imkânıyla gerçeklik algısı, yeniden inşa edilmeye başlanmıştır. Bu durum, ayrıca “avangard” romanın ortaya çıkmasında önemli bir etken olmuştur.

Yirminci yüzyıl romanlarının gerçeklik kavramının geçirmiş olduğu kavramsal ve algısal değişime koşut olarak bireyin iç dünyasına yöneldiğini vurgulayan Jale Parla, anlatıların da bu şekilde yönlerinin değiştiğini ifade etmektedir: “Romanlarda kullanılan şiirsel dil ve modern anlatı teknikleri, kendi elit okurunu oluşturmuştur” (Parla, 2008, s. 169). Modernist romanı yapı ve kurgu düzleminde ikiye ayıran Yıldız Ecevit ise bunu modernist yazarlar üzerinden şöyle tasniflemektedir:

“Her ne kadar modernizm bireysel biçemlerin birlikteliğinden oluşuyorsa da kimi metinlerde görülen ortak özellikleri göz önüne alarak kabaca bir dizgeleştirme girişiminde bulunduğumuzda, modernist romanın yapı, kurgu düzleminde iki ana kulvardan söz edilebilir. Bunlardan biri, Joyce’un, Musil’in ve Oğuz Atay’ın romanlarının oluşturduğu ana kurgu eğilimidir. Bu eğilimde metin bir biçem çoğulculuğu içerir, çoğu kez birbirinden bağımsız metin adalarının montaj ve kolaj teknikleriyle birleştirilmesinden oluşur. Modernist romanın yapı, kurgu düzlemindeki ikinci ana kulvarı, Kafka’nın, Canetti’nin, Yusuf Atılgan’ın izlediği yoldur. Bu yolda ilerleyen romancı; metnini bütünsel bir öykü varmış gibi kurgular. Ancak bu öykü, tüm mantık kategorilerinin dışında bir çizgi izler; neden sonuç ilişkisi ortadan kalkmış, uzam ve zaman boyutu amorflaşmış, yabancı, fantastik, absürd bir düş mantığı metne egemen olmuştur. Bu iki modernist roman eğilimi, metinlerde her zaman birbirinden yalıtılmış iki ayrı kurgu eğilimi olarak görülmez; bu iki eğilim kimi romanlarda birbirine harmanlanarak da kullanılmıştır” (Ecevit, 2018, s. 44-45).

20. yüzyılda yazdıkları metinlerle yukarıda ismi anılan yazarların dışında ayrıca Virginia Woolf, William Faulkner, Thomas Mann, Jack Kerouac, T. S. Eliot, William Burroughs, Allen Ginsberg ve Samuel Beckett gibi yazarlar; postmodernist roman öncesi ortaya çıkan avangart romanın öncüleri olmuştur. Modernist romandaki bu kırılma postmodernist romana zemin hazırlamıştır.

Postmodernist romanın köklerinin postmodernizmin ve postmodern düşüncenin çok öncesine gittiğini, hatta klasik romanda bile postmodernist roman unsurlarının bulunduğunu ifade eden Jale Parla, bu tezini ilk roman olarak kabul edilen Don Quijote'a kadar dayandırmaktadır: “*Don Quijote* bir anlatı türü olarak romanın öncüsü olduğu kadar, üst-kurmaca, temsilin sorunsallaştırılması, parodi, ironi öğelerini de barındırmaktadır. Bu bakımdan Miguel de Cervantes ve romanı, modernitenin öncüsü olduğu kadar postmodernizmin de habercisidir” (Parla, 2008, s.239). Böylece romanstan romana doğru görülen metnin evrimsel sürecinde bazı roman unsurların her zaman kullanıldığı görülmektedir. Ancak 1970'ten sonra metnin dönüşüm evreleri çok daha hızlı bir şekilde ilerlemiştir. Bu nedenle postmodernist roman ile modernist roman arasında ciddi farklılıklar da ortaya çıkmıştır.

Postmodern durumla birlikte büyük anlatıların yerini küçük ve parçacıklı anlatılar almıştır. Postmodernist anlatılar herhangi bir görüşe hizmet etmedikleri için yazarlar da metinlerinde her düşünceyle alay etme, onları ironik bir üslupla gülünçleştirerek saçma olduklarını ifade etme hakkını elde etmişlerdir. Kutsalın bile parodileşebildiği postmodernist metinlerde bir kural tanımazlık söz konusudur. Özellikle “oyun”un metinlerde üstlendiği misyonun büyük olduğu düşünüldüğünde ahlâki değerler, siyaset, tarih, felsefi düşünceler gibi pek çok şey bu oyunun birer unsuru olabilmektedir. İhab Hassan, postmodernist roman yapısını Bakhtin'in “karnavallaştırma” terimiyle bağdaştırmaktadır:

“Karnavallaştırma; çoksesselik, dilin merkezkaç kuvveti ve şeylerin neşeli göreceliği anlamına gelmektedir. Perspektifizm ve performans yaşamının vahşi karmaşasına katılım anlamına, gülüşün içkinliği anlamına gelmektedir. Gerçekten de Bakhtin'in roman veya karnaval diye nitelendirdiği şey yani karşı dizge, en azından yenilenme vaat eden oyuncu ve bozguncu öğeleriyle postmodern olarak geçebilmektedir. Çünkü karnavalda yani zamanın hakiki şenliğinde oluşun, dönüşümün, yenilenmenin şenliğinde, bugünkü gibi o zaman da insanlar ters çevrilmişin kendine özgü mantığını, ters dönüştürülmüşün çok çeşitli parodilerin, alçalmaların, kutsallığın ihlalinin, gülünç taçlandırmalar ve tacından olmaların kendine özgü mantığını keşfetmişlerdir” (Hassan, 1992, s. 8).

Postmodernist romanın diğer özellikleri de şu şekildedir:

- Postmodernist roman, modernist romandan bulunan sağduyu ve ciddiyetten yoksundur. Simülasyon (benzetim) ile simulacrum (imge) unsurlarının yansıtmacı sanatın önüne geçmesi ile “gerçeklik” algısı değişmiştir. Postmodernist romanda yaratılan

evrenin gerçeğin bir kopyası olduğu düşünülduğünde ciddiyetin yerini basit ve alaycı bir tavrın romanda yer alması da son derece doğaldır.

- Postmodernist roman yazarı, “üstkurmaca” bir metin tasarladığı için akışı kesip okurla söyleşerek yarattığı metnin kurmacası hakkında bilgi verebilmektedir. Okurun da bu şekilde metne dâhil edilmesi ve yazarın metin içerisinde sergilediği bu tavır, postmodernist romanın bir diğer önemli ayırt edici özelliklerinden birini oluşturmaktadır.

- Postmodernist romanda hem nesnel metinler hem de kurmaca metinler, “metinlerarası” teknikle birleşmiştir. Böylece farklı metinlerden oluşan bu yeni metin ile özellikle modernist roman dönemi sonlandırılmış ve postmodernist roman dönemi başlamıştır.

- Postmodernist roman, çok katmanlı ve çoklu evrenlerden oluştuğu için gerçeklik algısı farklılaşmış marjinalleşerek bir “hiper-gerçeklik” elde edilmiştir.

- Postmodernist romanın özelliklerinden biri de modernizmin değişmeyen doğruları yerine kendi doğrularını yaratmasıdır. Böylece kendi mitos'unu (mit) yaratıp metin ile okur arasında bir engel teşkil etmeyen yazar, herhangi bir misyona sahip olmaktan da kurtulmuştur.

- Postmodernist romanın odak merkezinde okur bulunmaktadır. Nitekim okurun da kendi yorumuyla metni yeniden yaratması bu roman türünün diğer ayırıcı özelliklerindedir.

- Postmodernist romanlarda bulunan başkarakter, sürekli gelgitleri olan, tutunamayan ve belirsizlikler içerisinde yaşayan bireyi temsil etmektedir.

- Modernizmin düalist (ikicilik) düşünce yapısına karşı olan postmodernizmde çok katmanlılık söz konusudur. Bu da postmodernist romanda “çoğulculuk” ilkesiyle karşılanmıştır.

- Postmodernist romanda zaman ile mekân unsurları, metin içerisinde tutarsız bir biçimde yer almaktadır. Periyodik ve çizgisel olmayan zaman; kopuk, asenkronik ve süreksizdir.

Postmodernist roman kahramanları, klasik romanlardaki kahramanlara benzemezler. Yazarla iletişim hâlinde olup yeri gelince yazara dert yanarak bağımsız bir şekilde hareket edebilmektedirler. Kimi zaman metnin gerçeklik yapısını yok etmek ve bunun bir kurmaca olduğunu ifşa etmek için okurla konuşup onu yönlendirebilmektedirler. Bu hususta Hakan Sazyek “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler” isimli makalesinde şöyle bir ifadeye bulunmaktadır:

“Postmodernist yazar ise yansıtmacı tutumun verilerini nesnel gerçekliğin mümkün olduğu kadar uzağında kalarak temin etmekle onlardan ayrılır. Gerek dış gerekse iç gerçekliği yansıtma amacı olmayan postmodernist roman kurmacanın içinde kalarak bu sanal evreni işlemeyi hedefler. Postmodernist anlatıların yansıttığı, gönderme yaptığı dünyanın özellikleri bu evrenin formatlarıyla belirlenmiştir. Anlatının kurgu düzeneği oluşturulurken yansıtmacı ve modernist tarzlarının başvurduğu araçların tam karşıtı olanlar seçilir özellikle” (Sazyek, 2002, s. 509).

Postmodernist romanlarda yapılan telmih sanatıyla geçmişe dair olay ve ayrıntılar okura farklı yorumlama imkânı tanıyabilmektedir. Dil ve anlatım açısından bir bütünlük taşımak zorunda olmayan metinlerde her bölüm, postmodernist roman unsurlarının farklı bir tekniğiyle yazar tarafından kaleme alınabilmektedir. Ayrıca metin, okurun hiç beklemediği bir şekilde devam edebilmekte, sonlandırılmakta veya yazar tarafından bilinçli bir şekilde belirsiz bırakılabilmektedir. Bu bağlamda Serpil Opperman, postmodernist metinlere dair şunları söylemektedir:

“Kendi kendini yansıtma (self-reflexivity), merkezleri yıkma (decentralization), ironi ve parodi kullanma, metnin içine eleştirel, politik, sosyal, vs. yorumlar yerleştirme (extra textual commentaries), kendi sürecini romanın asıl süreci olarak gösterme (thematization of process), roman kahramanlarının birer hayal ürünü ve dilin bir parçası olduğunu açıklama, alternatif dünyalar yaratma, mitolojik, efsanevî ve tarihsel unsurları gerçek gibi görünen gerçek ötesi bir ortamda sunma ve fabulation (efsanevileştirme) 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 yöneltebilmektedir” (Oppermann, 1992, s. 247-248).

Sonuç olarak postmodernist romanda yazar, kurguladığı metinde özgürce kendini ifade edebilmekte ve metnini özgür bir yapıyla okura aktarabilmektedir. Yazar tarafından sunulan olanakla okur, metin içerisinde aktif pozisyonlar alabilmektedir. Ayrıca merak ettiği veya cevabını öğrenmek istediği soruları kendi bulmak zorundadır. Bu yüzden düşünsel açıdan da okurun, yazar tarafından metinde verilen ipuçlarını bulma ve birleştirme uğraşı içerisinde olması gerekmektedir.

2.8. BATI VE TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERNİST ROMAN

Postmodernizm ile birlikte sanat dalları ve edebî türler arasındaki sınırların ortadan kaybolmaya başlaması, şüphesiz kendisini roman türünde fazlasıyla hissettirmiştir. Postmodernist yazarların kendilerinden önceki eserleri birer atl-metin şeklinde kullanmaya başlamaları, kendi metinlerinde bir kurmaca unsuru olarak bu metinleri kullanmaları ve/veya onların parodisini yapmaya başlamaları da bu sınırların kaybolmasında etkili olan unsurlardandır. Batı edebiyatında ve romanında etkili olmaya başlayan postmodern düşünce, modernist roman anlayışının keskin hatlar şeklinde olmasa da terk edilmesinde etkili olmuştur. Bu bağlamda öncelikle Batı edebiyatında postmodern romanın öncüleri ve bu roman tarzını sürdüren yazarlara değinildikten sonra, Türk edebiyatındaki postmodern romanın doğuşu, gelişimi ve geldiği son evre örnekleriyle verilecektir.

1960'lı yıllarla birlikte Avrupalı ve Amerikalı yazarlar tarafından klasik roman anlayışının terk edilip özellikle bilinç akışı tekniğiyle bireyin iç dünyasını yansıtan modernist roman anlayışının farklı tekniklerle ilerleyerek dönüşümler geçirmesiyle postmodernist roman anlayışı ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın başlarında modernist roman anlayışında yaşanan kırılma ve değişimlerle Batı edebiyatında James Joyce, Marcel Prost, John Bonville, Franz Kafka, Herman Brosch, Robert Musil ve Virginia Woolf gibi yazarların eserlerini modern anlayışın ötesine taşınmasıyla (her ne kadar bu yazarların eserleri ilk avangart çalışmalar kabul edilse de) postmodern edebiyatın da ilk yapıtaşları yerine oturtulmuştur. Bu bağlamda James Joyce'un *Ulysses* adlı eserinde farklı zamanların iç içe verilmesi, tutarsızlıklar ve karşıtlıklar üzerine inşa edilip de sonuçlandırılmayan olaylarla modern birey ile postmodern birey arasındaki farkındalığı ortaya koyması bakımlarından örnek teşkil etmektedir. Marcel Prost'un *Kayıp Zaman*

İzinde adlı eserini “kapsamlı ve hayalî bir zaman arkeolojisi” olarak değerlendiren Connor, “zamanın parçalanarak mekâna dair bölünmesi, romanın bu yönüyle modern anlatılardan önemli derecede farklılaştığı” (Connor, 2005, s. 166). bir özellik olarak yorumlamaktadır. Robert Musil’in *Niteliksiz Adam* adlı eserinin başkahramanı Ulrich’in “niteliksiz” niteliği, modernizmin birey ve toplum üzerindeki baskın standartlarından kaçmaya çalışan ve postmodern bir arayışa çıkan bir özellik şeklinde okurun karşısına çıkmaktadır. Bu aynı zamanda modernist anlatının çöküşü ve postmodernist anlatının yükselişini de temsil etmektedir. Virginia Wolf’un eserlerindeki zihinsel oyunlar ve Franz Kafka’nın anlatılarına hâkim olan belirsizlik, postmodernist anlatılar çağının yaklaştığını müjdeleyen birer niteliktir. Özellikle epistemolojiden ontolojiye geçiş, tarih yazımsal üstkurgu gibi diğer birçok özellik ile beraber postmodernist anlatılar dönemi başlamıştır.

Zaman içerisinde Batı’da eser veren pek çok yazar, postmodernist anlatı ruhunu yakalayarak bunu eserlerine yansıtmayı başarmışlardır. Bu bağlamda Amerika edebiyatından Steve Katz, Kurt Vonnegut, Paul Auster, John Barth, Thomas Pynchon, Walter Abish, Gilbert Sorrentino, Don DeLillo, Kathy Acker ve Donald Barthelme; İngiliz edebiyatından Samuel Beckett, Angela Carter, William Burroughs, Salman Rushdie, Thomas Pynchon, Don DeLillo, Donald Barthelme ve John Barth; İtalyan edebiyatından Italo Calvino Umberto Eco ve Luigi Pirandello; İspanyol edebiyatından Julio Cortazar, Carlos Fuentes ve Jorge Luis Borges; Alman edebiyatından Günter Grass ve Peter Handke; Fransız edebiyatından Monique Wittig, Alain Robbe Grillet ve Georges Perec; Çek edebiyatından Milan Kundera; Polonya edebiyatından Stanislaw Lem; Güney Afrika edebiyatından John Maxwell Coetzee; Avustralya edebiyatından Peter Carey; Kolombiya edebiyatından Gabriel Garcia Marquez; Peru edebiyatından Mario Vargas Llosa; dünyaca bilinen önemli postmodernist yazarlardır.

Postmodern durum ve düşünce Batı’yı nasıl etkisi altına almışsa bir süre sonra Türkiye’yi de etkisi altına almayı başarmıştır. Özellikle 1980’den sonra yaşanan küreselleşme ve kültürel değişim ile “bir söylem olarak “postmodernizm/postmodern edebiyat” Türkiye’de tartışılmaya başlanmıştır. İlk ciddi tartışmalar ise 1990’lı yılların başında gerçekleşmiştir. Hürriyet Gösteri dergisinin özel sayı çıkarması; Plastik Sanatlar Derneği’nin 1991’de, Galatasaray Lisesi ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nin 1992’de konferanslar düzenlenmesi; yine 1992’de Evrensel Kültür dergisinin özel bir dosya

çıkarması ve aynı tarihte Varlık dergisinin söyleme geniş yer ayırması; Türkiye’de postmodernizme dair ciddi bir algının yaratılmasına katkı sağlayan önemli faaliyetlerdir (akt. Koçakoğlu, 2018, s. 47).

Bir düşünce, durum ve özellikle edebî açıdan ise ilk önemli değerlendirmeler Varlık dergisinde yapılmaya başlanmıştır. Hasan Bülent Kahraman, Ali Akay ve Onay Sözer, postmodernizmi toplumsal ve kültürel bir değişim olarak ele alırken Hulki Aktunç ise postmodernizmin, modernizmin bir sonucu olduğunu ve modernizm içerisinde yer alan bir avangart hareket olarak görmüştür. Bedia Koçakoğlu: “Batı’da modernizmin miladını doldurup postmodernizm ortaya çıktığında Türk edebiyatında hâlen modernin anlaşılmasına çalışıldığı ve 1970’li yıllarda ilk avangart romanlar, Türk edebiyatında yazılırken Batı’da postmodern roman önemli bir mesafe katetmekteydi” (Koçakoğlu, 2018, s. 77). Türk romanı da birçok ulusun romanı gibi bir geleneğe dayanarak ilerlemiştir. Bu yüzden postmodernist Türk romanına geçilmeden önce klasik ve modern Türk romanına da değinmek gerekmektedir; çünkü bilinçli bir şekilde olmasa da kimi postmodernist roman unsurlarının bu dönemlerde yazılan Türk romanında bulunduğu görülmektedir.

Tanzimat döneminde romanın Türk edebiyatına girmesiyle birlikte klasik anlamda roman türünün ilk örnekleri verilmeye başlanmıştır. Ahmet Mithat’ın kaleme aldığı *Müşahadat, Felatun Bey ile Rakım Efendi* adlı romanları konvensiyonel (alışlagelmiş) bağlamda “birçok söylem ve tarzı kendi bünyesinde taşıyan melez bir niteliğe sahiptirler” (Parla, 2006, s. 412). Nitekim bu nitelikler yazarı modern veya postmodern bir yazar olarak görmek için yeterli olmadığı gibi zamansal açıdan da bu mümkün değildir.

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* adlı romanında bilinç akışı tekniğini kullanmakla birlikte Batı hayranlığını ironik bir tarzda eleştirip modern roman unsurlarını farkında olmadan kullanmıştır. Bu açıdan Recaizade Mahmut Ekrem, söz konusu romanının kurgusundan dolayı dönemin klasik yazarlarından ayrılmaktadır. “Ekrem; Victor Hugo, Lamartine ve Osmanlı şiirine dair yaptığı parodi ile kendi dönemine yaptığı anıştırmalar ile geniş yelpazeli bir metinlerarasılık yöntemi kullanmıştır” (Parla, 2006, s. 413). Ancak Recaizade’nin bu yöntemi kullanmış olması onu modernist bir yazar yapmamaktadır.

Gerçek anlamda bir romanda, olaylar eklenerek yığılmış bir şekilde anlatılmamaktadır. Bilakis olaylar birbirini doğurarak romana yayılmaktadır ki bu durum ilk defa Halit Ziya Uşaklıgil’de görülmektedir. “Kendisi ayrıca roman kişilerini bir birey olarak ele alıp onların toplumla olan çatışmalarına değinmektedir, bu yüzden Halit Ziya ilk modernist yazar sayılmaktadır” (Emre, 2006, s. 225). Halit Ziya ile bağlanan bu süreç, Cumhuriyet Dönemi’nde de eser veren birçok yazarla devam etmiştir. 1960 yılına kadar modern Türk romanında Anadolu insanı, köydeki yaşam tarzı, Kurtuluş Savaşı, aşk, Doğu-Batı çatışması, tarihî serüvenler, cumhuriyet düşüncesi ve siyaset, göç, toplumsal gerçekçi olaylar, işçi sınıfının mücadelesi, bireyin iç dünyası ve polisiye olaylar; romanlarda işlenen başlıca konular olmuştur. Bu bağlamda “modern Türk romanı; bireyin iç dünyasını anlatan, tarihi kaynak alan ve toplumsal-gerçekçi problemlerden kaynaklı olayları konu edinen romanlardan oluşmaktadır” (Koçakoğlu, 2018, s. 80). Nitekim Türk romanındaki yazınsal değerlerin değişimine sahip çıkılmasıyla modern Türk romanı evresi başlamıştır. “Roman kahramanlarını, olayı veya romanın kendisini yaşama bir müdahale şeklinde değerlendirmek yerine anlamlandırma, yorumlama, çağrıştırmaya, mitik öğeler ve semboller ile metni kurgulama anlayışı modern Türk romanında ilk kırılmalar görülmeye başlanmıştır” (Gümüş, 2019, s. 42). Bu süreçte özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* ve Peyami Safa’nın *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* adlı romanlar, avangart ve/veya postmodern romanın başlangıcına dair ilk haberci yapıtlar olmuştur. Yıldız Ecevit, Türk edebiyatında ilk avangart romanların 1970’li yılların başında yazılmaya başlandığını belirtmektedir:

“Türk edebiyatında modernist ve postmodernist özellikler, Batı’da olduğu gibi yüzyılı içine alan bir sürecin aşamaları olarak ortaya çıkmazlar. Yetmişli yıllarda Türk romanı ilk avangardist metinlerini üretmeye başladığında Batı avangardizmi postmodern düzlemde at oynatmaya başlamıştı bile. Bu nedenle, Türk romanının, önce modern sonra postmodern sırasına göre bir gelişme göstermesi de söz konusu olamazdı. İlk avangardist Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde bir arada taşırlar edebiyatımıza. Postmodern romanın modernist özelliklerinden büyük ölçüde yalıtılmış örneklerinin ilk kez doksanlı yıllarda ortaya çıkmasının nedeni, modernizmin Türk edebiyatına yetmiş yıllık bir gecikmeyle girmesinden kaynaklanır” (Ecevit, 2018, s. 58).

Ecevit’in yapmış olduğu bu saptamaya göre 1990’a kadar yazılmış olan avangart romanların bir kısmı şu şekilde sıralanmaktadır: “Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* (1972), *Tehlikeli Oyunlar* (1973), *Bir Bilim Adamının Romanı* (1975); Leyla Erbil’in *Hallaç* (1961), *Gecede* (1962), *Tuhaf Bir Kadın* (1971), *Karanlığın Yönü* (1985), *Aşk Mektupları* (1988); Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel* (1973); Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Sahnenin*

Dışındakiler (1973), *Mahur Beste* (1975); Selim ileri'nin *Destan Gönüller* (1973), *Her Gece Bodrum* (1976), *Ölüm İlişkileri* (1979), *Cehennem Kraliçesi* (1980), *Bir Akşam Alacası* (1980), *Yaşarken ve Ölürlen* (1981), *Ölünceye Kadar Seninim* (1983), *Yalancı Şafak* (1984), *Saz Caz Düğün Varyete* (1985), *Hayal ve İstirap* (1986), *Kafes* (1987); Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* (1975), *Küçük Oyuncu* (1977), *Asılacak Kadın* (1977), *Bitmeyen Aşk* (1986); Güney Dal'ın *Memeleri Büyüyen İşçi* (1976), *İş Sürgünleri* (1977), *E-5* (1979), *Kılları Yolunmuş Maymun* (1988); Ayla Kutlu'nun *Kaçış* (1979), *Islak Güneş* (1980); Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* (1979), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985); Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (1980), *Yaşamın Ucuna Yolculuk* (1984) Ayla Kutlu'nun *Cadı Ağacı* (1983), *Tutsaklar* (1983), *Bir Göçmen Kuştı* (1985), *Hoşçakal Umut* (1987); Latife Tekin'nin *Sevgili Arsız Ölüm* (1983), *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984), *Gece Dersleri* (1987), *Buzdan Kılıçlar* (1989); Adalet Ağaoğlu'nun *Üç Beş Kişi* (1984), *Hayır* (1987); Bilge Karasu'nun *Troya'da Ölüm Vardı* (1963), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970), *Gece* (1985); Ferit Edgü'nün *Kaçkınlar* (1959), *Bozgunu* (1962), *Av* (1968) *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* (1988), *Hakkari'de Bir Mevsim* (1977), *Kimse* (1976); Nihat Genç'in *Dün Korkusu* (1989), *Bu Çağın Soyusunu* (1990); Onat Kutlar'ın *İshak* (1959); Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* (1965); Demir Özlü'nün *Bunaltı* (1958), *Soluma* (1963), *Boğuntulu Sokaklar* (1966); Erdal Öz'ün *Yorgunlar* (1960); Adnan Özyalçın'ın *Panayır* (1960), *Sur* (1964); Tahsin Yücel'in *Haney Yaşamalı* (1955), *Düşlerin Ölümü* (1958); Orhan Duru'nun *Denge Uzmanı* (1962); Feyyaz Kayacan'ın *Şişedeki Adam* (1958), *Sığınak Hikâyeleri* (1962) Barlas Özarıkça'nın *Ters Adam* (1986). Ayrıca bu süreçte Nazlı Eray, Erhan Bener, Peride Celal, Ahmet Altan, Nedim Gürsel, Erendiz Atasü, Ayla Kutlu, Buket Uzuner, İhsan Oktay Anar, Aslı Erdoğan, Murathan Mungan gibi birçok yazar tarafından da eserler kaleme alınmıştır” (Ecevit, 2018, s.87-92).

Söz konusu bu eserlerin ortaya çıkmasında özellikle 1950-1960 kuşağının etkisi olduğunu söyleyen Semih Gümüş: “Egemen anlayışın dışına çıktığı için yadırganan, kendi bağımsız kişiliğini koruyan, dolayısıyla kalıcı olmuş bu kuşağın yarattığı artı değer o denli yüksektir ki, çağdaş Türk edebiyatının sosyo-kültürel değişim dönemleri içinden çıkmış bütün kuşaklar arasındaki en önemli kuşak olduğu öne sürülebilir” (Gümüş, 2019, s. 82).

Kırılma dönemi eserleri içerisinde özellikle Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı eseri özgül bir değere sahiptir. “Zamansal art ardalığın montaj kalıplarıyla delindiği, iç ve dış dünyalar arasındaki sınırların silindiği, farklı ontolojilerdeki gerçekliklerin farklı biçim ve anlatım öğeleri aracılığıyla çok katmanlı bir yapı içinde verildiği için dönemin en önemli eseridir” (Ecevit, 2018, s. 86). Atay'ın bireyin iç dünyasını yansıtan, bilinçaltında gezinen ve metinlerarası içeriği ile modernist ve postmodernist arası bir roman sayılan *Tutunamayanlar* adlı eseri, Türk edebiyatında bu bağlamda bir ilk olarak bilinmektedir.

Türk romanının postmodernist açılıma doğru ilerleyişi (1960-1980) arası dönemde bazı nedenlerden dolayı duraklamıştır. Toplumun değişimi tam olarak algılamayışı ve modernleşememesi, 27 Mayıs 1960 İhtilali ile 12 Mart 1971 Muhtırası, edebiyatı olumsuz açıdan etkilemiştir. Özellikle 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ile Türk edebiyattaki paradigma da değişmiştir. Gelişim süreci boyunca siyaset ile iç içe olan Türk romanı, bu darbe ile menzilden çıkmıştır. Nitekim darbe sonrası siyaset de Türk romanının önemli bileşenlerinden biri olmuştur. Çetin Altan, Vedat Türkali, Erdal Öz, Firuzan, Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal gibi yazarlar, eserlerinde bu dönemi anlatmışlardır. Diğer yandan Yaşar Kemal, Talip Apaydın, Abbas Sayar, Kemal Bilbaşar ve Fakir Baykurt köy ve köylü sorunlarına değinen romanlar yazarken aşk romanları, tarihî romanlar ve islami öğeler içeren romanları kaleme alan yazarlar olmuştur. Sonuç olarak Batı'da postmodernist roman hızla ilerleyip farklı roman unsurlarıyla gelişirken Türk yazınında postmodernist romanın gelişimi bu zaman diliminde yavaşlamıştır. Ancak (1980-1990) arası dönemde yeniden güçlü bir ivme kazanmaya başlayan roman, sebatla postmodernizme doğru yol almaya başlamış, kaleme alınan romanların çoğu modernist ile postmodernist roman arasında kalmıştır:

“Seksenli-doksanlı yıllarda Türk edebiyatında yenilikçi roman, çok boyutlu bir yayılım içine girer. Türk romanının önemli yazarlarından Adalet Ağaoğlu'nun bu dönemde yayımlandığı romanlarda modernist öğelere ağırlık verdiği görülür. Erhan Bener, Peride Celâl, Ahmet Altan, Nedim Gürsel, Selim İleri, Erendiz Atasü, Ayla Kutlu ve Buket Uzuner'in metinlerinde de aynı yıllarda gelenekselsi aşan öğeler yoğunluk kazanır. Hilmi Yavuz'un *Fehmi K. 'nin Acayip Serüvenleri* başlıklı romanı da Türk postmodernist edebiyatının en çarpıcı örneklerinden biri olarak vurgulanması gereken bir metindir. Aynı biçimde Pınar Kür, postmodern polisiyesi *Bir Cinayet Romanı* ile edebiyatımıza yabancı olduğu bir roman türündeki metni, polisiyeyi, postmodern üstkurmaca tekniğiyle oluşturarak edebiyatımızda bir kilometre taşına imzasını atar” (Koçakoğlu, 2018, s. 93).

Postmodernist roman örnekleri tam anlamıyla 1990'dan sonra verilmeye başlanmıştır. Belli bir süre kendisini her ne kadar avangart bir yazar olarak tanımlayan Orhan Pamuk, “*Beyaz Kale, Benim Adım Kırmızı, Kara Kitap ve Kar* adlı romanlarında postmodernist roman unsurlarından üstkurmaca, metinler arası ilişki ve metaforik anlatımı kullanan ilk isimlerden biri olmuştur” (Yalçın Çelik, 2021, s. 83). Güney Dal’ın *Kılları Yolunmuş Maymun* adlı eseri ile Emre Kongar’ın *Hocaefendi’nin Sandukası* adlı eserler de ilk önemli postmodernist romanlardandır. Düş ile gerçeğin içe içe geçtiği ve iki kurmaca metnin tek metin hâlinde verildiği Pınar Kür’ün *Bir Cinayet Romanı* adlı eseri de postmodernist tarzda yazılan ilk romanlardan biridir. Parodik bir tarih metni şeklinde kurgulanan ve gerçekçiliğin sorgulandığı Erendiz Atasü’nün *Dağın Öteki Yüzü* adlı eseri literatürde önemli bir yer tutarken Hasan Ali Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz, Uykuların Doğusu, Sonsuzluğa Nokta, Gölgesizler, Kayıp Hayaller Kitabı, Kuşlar Yasına Gider* adlı eserleri belli bir çizgide giden ve önem arz eden postmodernist romanlardır. İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası, Kitabül Hiyel, Efrâsiyâb’ın Hikayeleri, Amat, Suskunlar ve Tiamat* adlı eserleri ile Nedim Gürsel’in *Boğazkesen Fatih’in Romanı, Resimli Dünya, Allah’ın Kızları, Aşk ve İsyan* adlı eserleri yeni tarihselci postmodernist romanlardır. Bu eserler ışığında postmodernizmin Türk romanında dört farklı biçimde görüldüğünü söyleyen Yıldız Ecevit, bu görüşünü şöyle açıklamaktadır:

“Bu eğilimlerden biri, postmodernist edebiyatın avangardist biçim denemelerine ağırlık veren eğilimini çatısı altına alır. Hasan Ali Toptaş ve daha çok *Kara Kitap*’ın yazarı olarak Orhan Pamuk örnek verilebilir. Diğer eğilim, avangardist ve deneysel biçimcilikle tüketime yönelik popüler yaklaşımın ortak paydasında yaşam bulur. *Benim Adım Kırmızı*’nın yazarı Orhan Pamuk örnek verilebilir. Üçüncü eğilim ise çeşitli eğilimlerle bütünleşmiş metinleri kapsamına alır; bunlar daha çok feminist, çevreci ya da new age (yeni çağ) türü kozmik ve mistik bir renk içerirler. Dördüncü eğilim ise modernist gözlüklerle bakıldığında estetik açıdan bir değeri olmayan, tümüyle tüketime yönelik üretilmiş, çoğunlukla çarpıcı ve sürükleyici yaşam öyküleri içeren ya da kimi kez dünya dışı alışılmamış uzamlarda tarih kesitlerinde geçen bilimkurgu, polisiye, serüven romanlarıdır. Bu gruba Ayşe Kulin’in çok sayıda baskı yapan romanı *Adı Aylın* örnek verilebilir” (Ecevit, 2018, s. 69-70).

Türk edebiyatında yer edinen diğer önemli postmodernist eserler de şunlardır: Haldun Çubukçu’nun *Yıldızsayan*; Ahmet Sipahioğlu’nun *Tepelitaklak, Kavunlu Natürmort*; Metin Kaçan’ın *Ağır Roman, Fındık Sekiz*; Zülfü Livaneli’nin *Engereğin Gözündeki Kamaşma*; Can Eryümlü’nün *Zamanın Bittiği Yer*; Enis Batur’un *Elma*; Murat Uyrukulak’ın *Tol, Har*; Şebnem İşigüzel’in *Sarmaşık, Çöplük, Resmi Geçit*; Hakan Erdem’in *Unonustica alla Turca, Kitabı Duvdovani*; Faruk Duman’ın *Piri, Kırk, İncir Tarihi*; Gökçen Yılmaztürk’ün *Aralık Roman*; Latife Tekin’in *Unutma Bahçesi*; Murat

Gülsoy'un *Bu Filmin Kötü Adamı Benim*; Müge İplikçi'nin *Kül ve Yel*; Sema Kaygusuz'un *Yere Düşen Dualar, Yüzünde Bir Yer*; Hilmi Yavuz'un *Taormina, Kuyu*; Nazlı Eray'ın *Ay Falcısı*; Buket Uzuner'in *İki Yeşil Su Samuru, Balık İzlerinin Sesi, Uzun Beyaz Bulut Gelibolu*; Süreyya Evren'in *Postmodern Bir Kız Sevdim*; Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar, Tehlikeli Masallar*; Aslı Erdoğan'ın *Kırmızı Pelerinli Kent*; Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kirk Oda, Şairin Romanı*; Levent Mete'nin *Aşk Romanları Yazan Adam*; Ferit Edgü'nün *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*; Elif Şafak'ın *Bit Palas, Şehrin Aynaları, Mahrem, Aşk*.

2.9. POSTMODERNİST ROMAN UNSURLARI

Postmodernist romanların kimi unsurları klasik ve modernist romanla ortak adları taşımaktadır ancak burada bu unsurlar, postmodernist roman kuramına göre incelenip değerlendirilmiştir. Postmodernist romanın kimi unsurları da tamamen kendine özgü olup postmodernist kuram çerçevesinde ortaya çıkıp gelişmişlerdir.

2.9.1. Olay (Olay Örgüsü/Kurgu/Kurmaca)

Postmodernist romanı diğer roman anlayışlarından farklı kılan unsurlardan biri de olay ve olayın yazar tarafından kurgulanışıdır. Postmodernist romanlarda parçalı bir yapıda olan olay örgüsü, bir bütünlükten yoksundur. Metinde yer alan boşluklar, neden-sonuç bağının güçsüz oluşu ve/veya olaylardaki kopuşluk, olayın metin içerisindeki sırasız dizimi gibi özellikleri ile postmodernist roman, modern ve klasik romandan ayrılmaktadır. Postmodernist romandaki olay örgüsünün düzensiz ve karmaşık olmasının nedenlerinden biri de (belki de en önemli neden) metnin sahip olduğu çoğulcu yapıdan kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda postmodernist roman ile modernist roman arasındaki en önemli farkın olay olduğunu belirten İsmet Emre, bu görüşünü şöyle gerekçelendirmektedir:

“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 neredeyse yokmuşçasına bir olay örgüsüyle karşı karşıyayızdır. Öyle ki bir metnin modern mi postmodern mi olduğunu anlayabilmenin en kestirme ölçütlerinden biri okunduktan sonra akılda metnin olaylarının kalıp kalmamasıdır bile denebilir” (Emre, 2006, s. 167).

“Kurgu, kurgulama ya da kurmaca, gerçek dünyadan alınan malzemenin yazarın hayal dünyasında sanatsal bir biçime dönüşmesi, gerçekliğin hayal gücüyle sanal, itibarî, saymaca bir âleme dönüştürülmesidir” (Çetin, 2003, s. 230). Postmodernist roman, kurgu yönüyle var olan roman anlayışlarının dışına tamamen çıkmıştır. Özellikle “üstkurmaca” yöntemi ve bu yöntemle doğan, daha önce romanda hiç kullanılmamış teknikler, postmodernist romana ayrı bir özgünlük katmıştır. Postmodernist romanlarda yöntem ve teknik arayışının kökeninde postmodernizmin “gerçeklik” algısı bulunmaktadır. Gerçek-ötesi bir zamanın yaşandığı, Jean Baudrillard’ın “simülasyon ve simülakr” olarak dünyayı gördüğü postmodern düşünce ve dönemde, roman türünün de kurgusal açıdan ciddi değişimlere uğraması, tüm bunların doğal bir sonucudur.

“Postmodernist romanda, her fırsatta, okunan metnin bir kurmaca olduğu okuyucuya hatırlatılır. Bunu yapmak için kullanılan en yaygın yöntem, romanın yazılış sürecini ana olay olarak kullanmaktır. Okuyucu metnin yazılış sürecini izlemeye davet edilir. Üstkurmaca, iki kurmaca metni iç içe geçirmek suretiyle de kurulabilir. Okuyucunun elinde tuttuğu roman dışında, romanın içinde yazılan bir roman daha oluşturur yazar. Kurmaca (dış roman) ile iç-kurmaca (iç roman) kaynaştırılır. Okuyucu kimi zaman hangisinin iç roman hangisinin dış roman olduğu konusunda çelişkiye düşürülür. Kimi zaman kurmaca ile gerçeğin yazma ile yaşamının iç içe geçtiği bir süreç yaşanır” (Sazyek, 2002, s. 494).

Postmodernist romanın kurgusunda önemli bir yer tutan metinlerarasılık ile yazar, kendi metnini yazarken parodi, pastis ve alıntı gibi birçok teknik kullanıp başka metinlerden faydalanmaktadır. Kurgunun bir diğer önemli unsuru olan “son/romanın sonu”, postmodernist romanda net bir şekilde verilmemektedir. Bu da bu roman anlayışını modernist ve kllasik roman anlayışından ayıran bir diğer önemli niteliktir. Nihai bir son söz olmadığı gibi roman net bir sonuçla bitmemektedir. Yazar, romanın sonunu okurun hayal gücüne bırakarak kurguya önceden katmış olduğu okuru, metnin sonuçlandırılmasında da aktif kılmaktadır.

2.9.2. Kişiler

Klasik ve modernist romanlarda kişi kadrosu birbirine yakın niteliklere sahip tip ve karakterlerden oluşurken postmodernizm çerçevesinde yazılmış postmodernist romanda, bilinen roman kişisinden neredeyse tamamen farklı kişiler yaratılmıştır. Bu bağlamda dağılmış bir “benlik”e sahip, toplumun faydasını ve çıkarlarını düşünmeyen, idealizmden yoksun, ahlâk kurallarını ve toplumsal değerleri önemsemeyen, her şeye olumsuzluk penceresinden bakan bir bakış açısına sahip kişiler bulunmaktadır. Modernist romanlarda

olduğu gibi bireysel problemlerinden metin içerisinde bahseden ve ontolojik sorgulamayla ruhsal bir karmaşa yaşayıp romanın merkezine konumlandırılan kişiler bulunmaktadır. Oysa postmodernist romanda bu tip problemleriyle boğuşan tipler romanın merkezinde bulunmamaktadır. Hatta merkezde hiç yer almayan kişi, silik bir karaktere sahip, nerdeyse sıradan bireye denk ve roman içerisinde onlarla eşdeğer düzeyde edilgendir. Bu bağlamda postmodernist romanda, metin merkezinde kişinin/kişilerin bulunmayışının ana sebebi, romanda karakter gelişimine önem verilmeyişe ve hiçbir kişi ya da varlığın diğerinden üstün tutulmadığı, postmodern düşünceye bağlanmaktadır.

Yeni tarihselci bir yaklaşımla tarihe yönelen postmodernist romanda da kahramanlıkları, topluma faydaları ve çalışmalarıyla tarihe ismini yazdırmış kişiler; sıradan ve basit bireylermiş gibi günlük yaşam içerisinde tutkuları, istekleri, düşünceleri ve yaşama dair sabit bakış açılarıyla verilmektedir. Bunun asıl nedeni postmodernist yazarın “bir kahraman yaratmak” gibi bir isteğinin bulunmayışıdır. Modern toplum bilimcilerin olay ve kişiler üzerinden kahramanlar yarattığını söyleyen Rosenau’ya göre “postmodernist yazarlar, bunu yapmayı reddetmektedir nk onlar bireye odaklanmaz ve kahraman yaratmakla ilgilenmezler, bunun yerine postmodernist öznenin yaşayacağı sona ve yazarın ölümüyle doğacak okura değinmektedirler” (Rosenau, 2004, s. 15). Postmodernist roman anlayışında “yazarın lm” (Barthes, 1977, s. 126). anlatıcının metnin akışını yarattığı kişilere ve okura bırakması, onların da yazara meydan okuması, karşı gelmesi ve metin içerisindeki otoritesini sorgulamaları anlamına gelmektedir. Postmodernist romanda yazar, kurmaca esnasında yattığı kişilerin kendi uydurması olduğunu ve bunu metin içerisinde arasylemlerle okura söylemesi, yazarın takınmış olduğu Tanrısal tavrından kaynaklanmaktadır. Her ne kadar, her yazar kendi kahramanını yaratır, düşüncesi tüm roman anlayışları için geçerli olsa da bu düşünce, postmodernist romanda daha fazla belirlemektedir.

Postmodernist roman kişileri, okur/toplum tarafından örnek alınacak donanımda yaratılmadıkları için metinde öğretici ve bilgiye vakıf unsurlara sahipmiş gibi verilmezler. Kimi ğretici bilgiler, roman içerisinde yer alsada bunlar, yazarın kendi varlığını hissettirmek istemesinden dolayı verilmektedir. Kişiler; özellikle cahil-bilgin, iyi-kötü, azimli-tembel, dürüst-yalancı gibi karşıtlıklar içeren sıfatlarla da bazen

nitelenebilmektedir. Bunun nedeni, kahramanın metin içerisinde nasıl hareket edeceğinin veya ne yapacağını yazarca kestirilememesidir. Bu bağlamda “değişken” bir benliğe sahip olan kişi, iyi biriyken bir anda kötülük yapabilmektedir. 1950 yılında İhab Hassan, Amerikan postmodernist roman kişinin özelliklerini beş madde ile sıralarken bu “değişkenlik” unsurunu da göz önünde bulundurmuştur: “1- Kişi eylemleri şans ve absürtlülükle yönetilmektedir. 2- Ahlaki davranış normları yoktur. 3- Yabancılaşmanın insan yaşamının bir sonucu olduğunu benimsemişlerdir. 4- İnsani güdeleri ironi ve çelişkiyle nitelenmektedir. 5- İnsan bilgisinin sınırlı ve göreceli olduğunu kabul etmektedirler” (akt. Lucy, 2003, s. 128). Elbette Hassan’ın vermiş olduğu bu postmodernist roman kişisi özellikleri, 1950’li yıllar için geçerlidir. Ancak bunların tümü ya da bir kısmı hâlen geçerli olsa da postmodern düşüncenin zaman içerisindeki değişim ve farklılaşmasından doğal olarak etkilenmişlerdir. Bu bağlamda postmodernist roman kişisi özelliklerini bugünkü postmodern düşünce çerçevesinde Bedia Koçakoğlu dokuz madde ile vermektedir:

“1- Yazar tarafından yaratılan karakterlerin tutum ve davranışları değişkenlik gösterdiği için metinde uyumsuzdurlar. 2- Kimi postmodernist romanlarda kahramanlar nadiren belirirken bazen de hiç ortaya çıkmazlar. 3- Romandaki olayların akışına göre kişiler arasında başkahraman değişebilmektedir. 4- Kişilerin psikolojik ve fiziksel betimlemeleri çok da vurgulanmamaktadır. Hatta kimi romanlarda kişilerin isimleri verilmemektedir. 5- Okurun metne odaklanması için birbirine çok benzeyen kişiler yaratılabilmektedir. 6- Kişiler yazar tarafından yaratılabildiği gibi tarihi gerçek kişiler de metin içerisinde yer alabilmektedir. 7- Bir karmaşa yaratmak amacıyla bazı romanlarda kişi kadrosu çok geniş olabilmektedir. 8- Kişilerin dejavu yaşaması için bazen zamandan ve mekândan koparılabilmektedirler. 9- Kimi zaman kişiler, yazardan bağımsız bir şekilde hareket edebilmektedirler” (Koçakoğlu, 2018, s. 123-124).

Basit ve sıradan bir kişiliğe sahip postmodernist roman kişinin büyük düşleri, arzuları ve istekleri yoktur. Metin içerisinde edilgen ve durağan oldukları için fiziki değil; duygusal, düşünsel ve içkonuşmalarıyla yazar tarafından betimlenirler. Bölünmüş bir kişilik sergilediklerinden ötürü düş ile gerçeği birbirinden ayırt etmekte zorlanmaktadır. Hatta bazılarının roman içerisinde ismi bile tümüyle verilmez, sadece ad ve soyadlarının ilk harfi ile anılmaktadırlar. Kimi postmodernist romanlarda kişi kadrosunda insan dışında canlı ve cansız varlıklar da bulunmaktadır. Bu metinlerde fablvari bir anlatım bulunmakta, kahramanlar teşhis ve intak sanatlarıyla kurmacada rol almaktadırlar.

2.9.3. Zaman

İnsanların zamana bakış açısı ve zaman algısı, sürekli bir değişim geçirmiş ve sonsuzlukla eşdeğer tutulmuştur; zira “sonsuzluk” kavramını insanlar, zamanın kendilerine ontolojik açıdan yetersizliğinden kullanmışlardır. Yüzyıllar boyunca Platon ve Aristo’nun “zamanın parçalanamayışı” algısı hâkimken bu algı Albert Einstein’ın izafiyet kuramı (görecelilik) ile değişerek insanlar, zamanı ve uzayı bir bütün olarak ele almaya başlamışlardır. 20. yüzyılda yaşanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler ile göreceliliğin zamana dair yerleşik algısı, edebî metinlere de sirayet etmiş, her anlatsal eserde kurgulanan dünya, kendince zamansal bir dünya yaratmıştır. Postmodernist romanlarda daha önce toplumsal olan zaman da bükülüp kırılarak özneyi ön plana çıkaran bireysel bir zamana dönüşmüştür. Geçmiş, gelecek ve an’ın iç içe geçip bütünleşik, bir küçük sonsuzluk yarattığını söyleyen Paul Marie Rosenau, postmodernist yapıtlarda var olan zaman unsurunu şöyle yorumlamaktadır:

“Demek ki burada zaman yoktur. Postmodern yazarlar çizgisel akışı kasten ihlal ederler. Hikâyeler kendi üzerlerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da sonsuz bir (recursivity) döngüsellik beraberinde getirir. Tom Stoppard’ın Merdivenden İnen Sanatçı adlı yapıtı buna bir örnektir. Bu oyunda temelde bir çizgisellik vardır, ama yazar bunu on iki parçaya ayırıp parçaları birbirine karıştırır ya da yeniden düzenler, böylece zamanın da mekânın da anlamı kalmaz. Postmodern edebiyatta hikâye ikiye katlanır, bükülür, kendi etrafında bir halka oluşturur, bir olay hem önce olmuştur hem sonra” (Rosenau, 2004, s. 110).

Klasik ve modernist romanlarda mekanik bir düzenle işleyen zaman ölçülebilir ve düz-çizgisel şemalar ile neden-sonuç ilişkisiyle kurgulanırken “postmodernist metinlerde zamanın kurgusu, dil ile olan bağlantıyla oluşmuştur” (Parla, 2006, s. 248). Postmodernist metinlerde kronolojik açıdan zaman tersyüz edildiği için aslında zaman diye bir şey yoktur. Bu bağlamda ortada olmayan bir geçmiş, henüz gelmemiş bir gelecek, varlığı net olmayan bir şimdi söz konusudur.

Postmodernist romanda zaman algısına genel olarak bakıldığında olayların ne zaman yaşandığına dair bir belirsizlik vardır. Zamanın akış zinciri kırılmış, geçmişte gerçekleşen olaylar ile kurmaca an’ında aktarılanlar iç içe verilebilmektedir. Yaratılan karakterler, kurmacanın sunduğu imkânla zaman dilimleri içerisinde yolculuğa çıkarılarak farklı yüzyıllarda yaşatılmaktadır. Başı ve ucu açık bir şekilde, döngüsel bir zamanın kullanıldığı metinlerde olayların da başlangıç ve bitiş noktası

belirsizleşmektedir. Evveli ve sonrası bilinmeyen masalımsı kurmacalarda büyümlü bir zaman kullanılmaktadır. Bunu “mitik zaman” olarak niteleyen Jale Parla, şöyle bir izahta bulunmaktadır:

“Baştan başlarken, sondan başlayıp başa dönerken, ortadan başlayıp başa dönüşlerle sona yaklaşırken, sonu açık bırakırken, ileri geri atlayan iç monolog ya da bilinç akışıyla ilerlerken, istençdışı anımsanan büyümlü anlar belleğin saatinde biçimlenirken, yitik zamanda gömümlü öykülerin peşinden koşarken, büyümlü bir dağda zamanı durdurmaya çalışır ya da Londra’nın göbeğindeki saat kulesinin çanlarına meydan okurken, mitik zamanın canlanışlarında insanlığın korkulu düş ve arzuları başkaldırırken, bilinçdışı sahneyi ele geçirip kişiyi suçtan cezaya, acıdan intikama, öfkeden teslimiyete savururken anlatı zamandır” (Parla, 2008, s. 231).

2.9.4. Mekân

Postmodern düşüncenin ortaya çıkış minvallerinden biri de mimari yani mekân algısıdır. Gelenekselden moderne doğru zaman içerisinde değişen mimari yapılar, düşünce ve algıda postmodernizmin getirdiği yeni bakış açısıyla mimari yapılar da sanattaki birçok farklılaşma gibi bir dönüşüm ve değişime girmiştir. Postmodern mimari yapılar da postmodernist metinler gibi karmaşık, farklı, boyutsal açıdan algıyı kıran bir yapı ile inşa edilmişlerdir. Bu söz konusu yapı kültürü, postmodernist romanda kurgulanan mekânda belirlemeye başlamıştır. Modernist romanlardaki gibi uzun uzadıya tasvir edilen mekânlar, postmodernist romanlarda tasvir bağlamında yer almamaktadır. Hatta mekâna ait birkaç ayrıntı verilip gerisi okurun hayal gücüne bırakılmaktadır. Belirginsizliğin ve simülasyonun hâkim olduğu postmodernist romanda “hyper mekân” algısı söz konusudur.

Mekân unsuru, postmodernist romanda neredeyse içi boşaltılmış ve durağan bir konumdadır. Hatta okur, kimi metinlerde olayın nerede yaşandığını bile bilmemektedir. Amaç metindeki boşlukların okur tarafından doldurulması olunca postmodernist romanda, zamana ve mekâna dair ayrıntılar siliktir. Pauline Marie Rosenau, postmodernist romanda mekân algısını şöyle değerlendirmektedir:

“Karakterler düşlerin işgal ettiği mekânın uyanık geçen saatler kadar gerçek olduğu kültürler ve yüzyıllar arasında serbestçe gezinirler. Neyin sahici olduğunu söylemek imkansızdır. Bu okurun kafasını karıştırmak, hatta onu yanlış yöne yönlendirmek için, onu neyin gerçek neyin uydurma olduğunu sorgulamaya teşvik etmek için yapılır. Ama en önemli işlevi okurun kendi kitabını inşa etmesini gerektirmesidir. Normal zaman ve mekân kısıtlamaları ihlal edildiği

için istenen sayıda hikâye çıkarmak mümkündür. Aslında okumaya nerden başlanıp nerede bitirildiği fark etmez, çünkü normal zaman ve mekân anlamsız kavramlar olduğunda olup bitenler hakkında tartışmak da imkânsızdır ya da faydasızdır” (Rosenau, 2004, s. 124).

Postmodernist romanda kullanılan metinlerarasılık yöntemi ile başka metinlere ait mekânlar, yazar tarafından kendi metnine taşınabilmektedir ya da yazar kendi kurgusunda hiçbir mekân yaratmadan sadece başka bir metindeki mekânı kullanabilmektedir. Hatta bu bağlamda bir metinde hem geleneksel hem de modern ve/veya postmodern mekânlar yan yana durabilmektedir. “Birbiriyle mantıklı bir bağı olmayan mekanlara ‘zone’ denir. Postmodernist eserlerde mekan yerine ‘zone’ bulunmaktadır. Bu ‘zone’ler başka edebî yapıtlardan alınabildiği gibi gerçek dünyadan da alınabilmektedir ki buna da intertextual zone (metinlerarası mekân) denmektedir” (Menteşe, 1996, s. 30).

Rosenau: “Postmodern edebiyatın başlangıcı, zaman ve mekâna dair bilinen anlayış değişimine bağlıdır” (Rosenau, 2004, s. 110). Özellikle yaratılan soyut mekanlar fantastik, ütopyik ve duyuşsal mekânlardır. Bu mekânlar metin içerisinde esnek bir şeffaflık yaratarak mekanı görünmez kılmaktadır. Böylece postmodernist romanda yer alan özne, mekândan kopmuş, eşyaya yabancılaşmış biri olarak dünyaya bakmaktadır. Postmodernist romanda sürekli şekli değişen, yer değiştiren ve somut şekilde beliremeyen mekân, metinde gerçeklik algısının kırıldığına dair somut deliller üretmektedir.

2.9.5. Dil ve Üslup

Modernist ve klasik romanda bir araç işlevinde kullanılan dil, postmodernist romanda bir amaç olarak görülmüştür. Bu yüzden postmodern anlayışta dil çok önemli bir unsur sayılmaktadır. Bilhassa romanda dil kullanmak, dilin inceliklerini ortaya koymak, beraberinde postmodernist metinlerin varoluşsal sorgulamasını da getirmiştir. Bu bağlamda dil, gerçeklik ve hakikat birbirine bağlıdır. “Lyotard, dil oyunlarını toplumu bir arada tutan bağlar olarak görmektedir. Bu yüzden bütün toplumsal etkileşimlerin temelinde çeşitli dil oyunlarının bulunduğunu, benliğin de bu oyunlarla oluştuğunu söylemektedir” (akt. Sarup, 2019, s. 131). Eleştirel bağlamda John W. Murphy ise Lyotard’ın görüşlerini şöyle değerlendirmiştir:

“Lyotard, bilginin bir dil oyunları ürünü olduğunu söyleyerek düalizmden kaçmanın farklı yollarını özetlemeyi dener. Başka bir deyişle, düalizmin başarısızlığının ardındaki mantık, dilin etkisinin ortadan kaldırılamamasıdır; bu amaca ulaşmak için hangi stratejiye

bağlanılırsa bağlanılsın, durum değişmez. Lyotard'ın savunduğu şey, gerçekliğin dilin kullanımı içinde kavramlaştırıldığıdır. Julia Kristeva'nın 'metinlerarasılık' kavramı bu noktaya ilgilidir fikri, dilin yalnızca, bu metinsellik çevriminden kaçış olmamakla birlikte, bir metinden diğerine dolaştığıdır. Yoruma ulaşır ulaşmaz, bu süreç tekrar başlar ve devam eder. Gerçekte metinlerarasılık, bir Sisyphos miti olarak durmaktadır. O nedenle gerçeklik doğru ile yanlış konusunda dilsel tarzda oluşan varsayımlardan doğar. Bu varsayımlardan kaçış imkansızdır. Dili oluşturan kurallar, ne doğal olarak düzenlenirler ne de Tanrısal şekilde ilham edilirler, konuşma eylemleri içinde meşrulaştırılırlar. Postmodernistler, dil etkisinin teknik olmaktan çok pragmatik olduğunu öne sürerler. Barthes'in söylediği gibi alfabe kişisel değildir; çünkü dil kullanımı, gerçekliğin çekirdeğine sızan bir olaydır. Geçmişte dili dünyadan ayıran ne tür teşebbüslerde bulunmuş olursa olsun, postmodernistlere göre bu manevralar asla başarıya ulaşamaz. Basitçe dile getirmek gerekirse, dilin etkisinden asla sakınılamaz. Bunun nedeni çok basittir çünkü semboller, dünya özerkmişçesine olguları işaret etmezler, göstermezler veya olguların yerine geçmezler. Derrida, konuşma daha büyük bir gerçekliğin vekili değildir, derken dil, kendi kendisini temsil eden bir şeydir" (akt. Murphy, 2000, s. 53).

Postmodernist metinlerdeki dil konusunda görüşlerinin devamında Murphy, özellikle postmodernistlerin "dil dışında hiçbir şey yoktur" görüşü üzerine, "gerçekliğin dil ile ortaya çıkıp çoğaldığını ve konuşmayla yapılan yorumun bunun devamını sağladığını" (Murphy, 2000, s. 53). belirtmektedir. Nitekim postmodernizmin söz konusu olduğu bütün sanat dalları ve disiplinler, klasik söylemi reddederek daha canlı, kışkırtıcı ve merak uyandırıcı bir üslubu seçmektedirler. Bu tercih, postmodern okuma faaliyetleriyle biçimlenmiştir. Postmodernistler, anlamın da bağımsız oyununa katılmaktadırlar. Bu oyunda anlam salt yorumdur ve her yorum da sonsuzdur, mutlak doğruluktan mahrumdur.

"Bu noktada, nihai anlamın yokluğu aslında metni çoklu okumalara açık kılar. Diğer bir ifadeyle, her metin farklı bağlamlara göre pek çok okumaya açıktır ve herhangi bir metnin doğru okunmasından ziyade, ortada yalnızca bir okumalar çokluğu bulunur. Zira bu okumalar çokluğu, bazı postyapısalcılar için işlevsel bir role bürünür. Örneğin Deleuze, tüm edebî okumaları olumlu bir şekilde gerçekleştirir. Nihai bir anlamın yokluğunda, metnin, yeni algıları ve yeni dünyaları mümkün kılacak tarzda okunmasının önemini vurgular. Metne dair doğru ve yanlış bir değerlendirmede bulunmaktan ziyade, metinde etkide bulunan kuvvetlerin oluşunu ifade eden birçok anlamı, özgürleşme potansiyelini açığa çıkarıcı bir yaklaşımla ele alır. Yine de bu durum, anlam akışını kontrol eden yapısal bir kaynaktan doğmaz. Çünkü metnin yapısı artık yapısızdır. Metnin her kuruluşunda ona dair yorumun sonsuzca başka bir yorumun yorumu olduğu yeni bir anlamlar ağı açığa çıkabilir. Son tahlilde, postyapısalcılar, anlamın ve dilin açıklığını, anlamın bağlamdan bağlama geçtiğini ve aynı kalmadığını, metinlerin kesin ve değişmez tek bir anlamının olmadığını ve gösterenin bütün işlevlerinin sonsuz bir anlamlama ve dil oyunu içinde anlaşılabilirliğini vurgulayarak anlamın sonsuz yorumlar çoğulluğuna işaret ederler" (Demirtaş, 2015, s. 46-47).

Derrida: "Gösterilen, bir gösterge olarak işlev görmektedir, bundan dolayı 'sabit gösterge' kavramı mantıksal açıdan problemlidir" (Derrida, 2011, s. 324). demektedir. Lacan ise "gösterinin her zaman başka bir göstereni gösterdiğini ve bu nedenle de bütün kelimelerin metafora bağımlı olduğunu" (akt. Sarup, 2019, s. 11). belirtmektedir. Doğası

gereği bir gösterenin yerine geçebilen her gösteren, bir matafordur zaten. Bu bağlamda Lacan, gösterenden gösterene kayan “gösterenin”, geriye dönük anlamını yitirdiği için kazandığı yeni anlamla sonlandığını ifade etmektedir. Dilin “retorik” niteliği üzerinden bunu değerlendiren De Man, konuya şöyle bir bakış açısı getirmektedir:

“Retorik sadece edebî dile özgü değildir ve dil denen şey tümünden figüratifdir ve retorik yani figüratif dil yanlış okumaların tek sorumlusudur. Metin her ne kadar belli bir anlamı ve mesajı üretme niyetiyle ortaya çıkmış olsa da retorik onun tek bir anlamda durmasına asla müsaade etmeyecektir. Dolayısıyla metin söz konusu olduğunda anlam değil anlamlardan, okuma değil okumalardan bahsetmek gerekir ve bütün bu süreç ne yazarın ne de okurun kontrolünde değildir. Dolayısıyla hiçbir yorumun aslında bir doğruluk ölçütü yoktur. Hiçbir okuma, figürel boyuttan kaçamaz. Her okuma daima metni yorumlamak için çırpınır ve ne yapıp edip ona belli bir anlam atfetmeye çalışır. Retorik biraz da dilin kendisinden başka bir şeye atıfta bulunması demektir. Figürel dil tek bir anlama değil, bir dizi anlama sürükler bizi ve bunların hiçbiri merkezi konumda değildir. Metinler sonsuz anlamları mümkün kılan ucu açık dil sistemi ile belli bir anlam yaratmaya çalışan retorik kesitiği noktada ortaya çıkar fakat sonuçta anlamın sabitlenemeyeceğini gösterir. Ne zaman ki bir metinde retorik farkına varırız, o an o metnin okunabilirliğini yani doğru bir okuma yapılabilme imkânını, yani anlamı sabitleyebilme ihtimalini sorgulamış oluruz. Her okuma yeni okumalara açıktır ve tek bir anlamla sınırlanmaz” (akt. Çıraklı, 2008, s. 18).

Bütün bu bilgiler ışığında postmodernizmin dile vermiş olduğu önem, somut bir şekilde açığa çıkmaktadır. Bu durum, edebî metinlerin asıl yapı tışının dil olmasından kaynaklanmaktadır çünkü dil, bir metnin olmazsa olmazıdır. Postmodernist romanlara da bakıldığında dil hususunda ciddi bir kuralsızlık ve sınırsızlık söz konusudur. Yeri geldiğinde yazar, eski dillerden ve arkaik sözcüklerden faydalanıp romanında orijinal hâllerıyla kelime veya cümlelere yer verebilmektedir. Konuşma dilinde yer alıp da yazı dilinde itibar edilmeyen atasözü, deyim ve argo kelimeler kullanılmaktadır. Dilin morfolojik sistemine aykırılık, imla ve noktalamaya uymama gibi dile dair sistemlerden uzaklaşma da postmodernist yazarların romanlarında kullanmış olduğu uygulamalardır. Üslubun da bu bağlamlarda önemsizleştiği postmodernist romanda aslında bütün bu uygulamalar, üslubun da dil ile birlikte ontolojik bir konu olduğunu ortaya koymaktadır.

2.9.6. Anlatıcı ve Bakış açısı

Postmodernist romanda, modern romanın aksine anlatıcı son derece aktif bir pozisyonadadır. Kurgu ve anlatım esnasında okurla söyleşerek onu metnin kurgusal yapısına dâhil etmektedir. Okura sık sık göndermede bulunarak akışı kesip farklı konulardan söz edebilmektedir. Hakan Sazyek, bu bağlamda postmodernist roman ile modernist roman anlatıcısını şöyle karşılaştırmaktadır:

“Anlatıcı, yansıtmacı ve modernist roman tarzlarında, üzerinde çok durulmuş olan bir teknik öğedir. Yansıtmacı romanın yirminci yüzyıldaki modern eserlerinde ve modernist romanlarda anlatıcının kendini belirginleştirmesi, doğrudan ya da dolaylı yollardan metnine müdahale etmesi bir teknik kusur sayılmıştır. Bu kusuru gidermek amacıyla otobiyografik anlatım, iç konuşma, bilinç akışı, rözonör gibi anlatma, psikolojik çözümleme ve figürleştirme tekniklerine başvurulmuş, böylelikle anlatıcının varlığı olabildiğince silikleştirilmiştir. Postmodernist romanla birlikte anlatıcı yeniden belirginlik kazanır. Özellikle üstkurmacanın başat olduğu anlatılarda anlatıcı kurmaca yapının etkin bir figürü hâline gelir” (Sazyek, 2002, s. 497).

Postmodernist anlatıcının metinde bu kadar ön plana çıkması, klasik romanlarda olduğu gibi kendine bir öğretici rolü biçtiğinden değildir. Zira postmodernist romanda okura faydalı bilgiler vermek gibi bir amaç da yoktur. Anlatıcı çelişkileri ve ikircikli unsurları ortaya koymak için kendini metne yansıtılmaktadır. Önemli olan kurmacadır postmodernist romanda, “kurmacanın kurmacası” söz konusu olduğundan dolayı yazar, gerçek ile hayal arasında gidip gelerek çelişkileri ortaya koymaktadır. “Yazar romanını hem yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine figüratif anlamda yer açmaktadır. Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir. Postmodernist romanın anlatıcısı etkinliğinin boyutlarını kendi kurmacasında sınırlı tutmakla da kalmaz, okurla iletişim kuracak kadar genişletir” (Sazyek, 2002, 498).

Postmodernist romanda kimi zaman anlatıcı sayısı artmakta, çeşitlenmekte ve metinde birden fazla anlatıcı bulunmaktadır. Çoğul anlatıcı olarak adlandırılan bu durumu Nurullah Çetin şöyle değerlendirmektedir: “Bu, kuşkusuz romanın tekdüze anlatımını kıran, romana bir çeşni ve renk veren bir uygulamadır. Ayrıca bazı durum ve olaylar gözlemci, bazıları özne anlatıcıyla aktarılabilir. Dolayısıyla romanı bazen sadece tek bir anlatıcı tipiyle anlatmak yetersiz kalabilir. Böyle durumlarda çoğul anlatıcı işlevsel bir konum kazanır” (Çetin, 2003, s. 138).

Birçok edebî metinde yer alan bakış açısı, teknik açıdan çok önemli bir unsurdur. Özellikle roman türünün vazgeçilmezlerindedir. Bilhassa modernist romanlarda açık bir şekilde kullanılan bakış açısı üç farklı şekilde metinlerde yer almıştır. Bunlar: Olmuş ve olacak her şeye vakıf olan “ilahi bakış açısı”, yazarın hem olayın içerisinde olduğu hem de gördüklerini okura anlattığı “kahraman bakış açısı”, yazarın hiçbir şekilde kendini metne katmadığı ve nesnel bir tavırla sadece gördüklerini bir kamera sessizliği ile okura aktardığı “gözlemci bakış açısı”dır. Ancak postmodernist romanda anlatıcının

çoğullanmasıyla birlikte artık birden fazla kişinin metinde söz hakkı olduğu (yazar-kahraman-okur) “çoğul bakış açısı” genellikle kullanılmaktadır.

Klasik anlayıştan modern ve postmodern anlayışa gelinene kadar roman sanatında birçok unsurun değiştiği görülmektedir. Özellikle anlatıcı ve anlatıcının metindeki tavrında görülen değişim ile bu çok açık bir şekilde görülmektedir. Bir dönem anlatı açısından kusur sayılan birçok şeyin bugünün roman anlayışında önemli bir teknik unsur olarak değerlendirilmesi, zamanla beraber edebiyatın da değiştiğinin bir göstergesidir.

2.9.7. Tematik Yapı ve Alımlama Estetiği

Postmodernist romanda gerçeklik kaybolurken her şey, yerini soyut bir atmosfere bırakmaktadır. Yazar tarafından kurgulanan yaşama çoğunlukla gerçek öğeler dâhil edilmemektedir; zira gerçek ile soyutun iç içe verildiği bir evren söz konusudur. Oyun ve kurmacanın bir bileşkesi olan metnin bu evreninde yazar tarafından kutsanan ve kurulan yeni bir dünya vardır. Yazar, yaratmış olduğu bu dünyada okura ve yaratılan evrene dair bir mesaj vermek gibi bir kaygıya sahip değildir. Modernizmin önemsemediği; mantığa aykırı, unutulmuş, ihmal edilen, baskılanan, niteliksiz, yansıtmacı, kutsanan, ötelenip ertelenen, göçebe, dışlanan ve ayrıksı duran her şey; postmodernizm tarafından önemsenip benimsenmiştir. “Her şeyi bir metin olarak tanımlayan postmodernistler, herhangi bir konuda yargıya varmaktan kaçınmaktadır. Bu yüzden bir şeyi reddetme veya savunma yerine kendi gözlemleri ve okumaları sonucu sadece yorumda bulunmaktadır” (Rosenau, 2004, s. 28).

İyi-kötü, güzel-çirkin gibi karşıtlıklar üzerine kurulan metinde bu unsurlar örtük değil, açık bir şekilde verilmektedir. Çünkü postmodern algının amaçlarından biri de budur. “Karşıtlıklar sorgulanmadan ve yadırganmadan birlikte verilmektedir” (Koçakoğlu, 2018, s. 120). Postmodernistlere göre de zaten varılan noktanın fazlasıyla belirsiz ve karmaşık olduğunu ifade eden İsmet Emre: “Herhangi bir kavramdan yana veya bir kavrama muhalif olmak gibi içeriğe dair bir veri bulunmamaktadır, tematik açıdan ortada olan her şeyin aslında yoktur” (Emre, 2006, s. 192). Gerçeklik ve hayalin birlikte verildiği metinlerin anlam boşluğu içerdiğini belirten Serpil Oppermann: “Kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi ironik ve eleştirisel şekilde kullanan

postmodernist roman, bu biçimde isteyerek ve bilinçli olarak kendi çelişkilerini ortaya koymaktadır. Kendi kendisini metinlerarasılık teknikler ve türlü oyunlarla ifade eden postmodernist romanda böylece neyin gerçek ve neyin hayal olduğu, bir belirsizlik kazanmaktadır” (Oppermann, 1992, s. 252).

Alımlama estetiğine göre her metinde anlam boşlukları bulunabilmektedir. Böylece ortaya soru işaretleri çıkar ki bu bir hata olarak görülmemektedir. Hatta okurun dikkatini çekip ona bir şeyler katan birer unsur sayılmaktadır. Postmodernist romandaki her boşluk ve soru, okurun da metne dâhil olduğunun işaretidir. Bu bağlamda metin okur tarafından anlamlandırılırken yeni bir anlam kazanmaktadır. Postmodernist romanın çoğulcu yapısı; okuru sorgulamaya, düşünmeye, eleştirmeye, üretmeye veya bir sonuca götürmeye açıktır. Ancak postmodernist romanda klasik romanda olduğu gibi “özgünlük” önemsenmemektedir. Bunun yerine “kolaj, öykünme, alıntılama, monteleme ve bilineni ortaya koyma gibi alışıldık olunmayan farklı bir kurmacayla metni yaratma” (Özbek, 2013, s. 24). postmodernist romanın özünü oluşturmaktadır.

“Anlam bir metnin içinde yatmaz, metinle okur arasındaki etkileşimde bulunur, artık doğru veya yanlış, iyi veya kötü diye bir tanım, yorum alanında geçerliliğin kaybetmiştir. Bunun yerini tutarlı, tutarsız, dayanaklı, dayanaksız almıştır, yani önemli olan vardığımız sonuçları temellendirmektir. Alımlama sürecinde metin ve okur arasında bir ilişki başlar; bunda metnin yaratıcısının artık herhangi bir yönlendirmesi söz konusu olmaz. Baş başadır okur ve metin; araya başka kimse giremez; ilişkinin hangi boyutlara varacağı, nasıl bir derinlik kazanacağı, okura, okurun birikimine, okuma alışkanlığına bağlıdır; her okurla farklı olacaktır metnin ilişkisi. Bu ilişkide okurun metin karşısındaki tutumu belirleyici olacaktır; okuma sürecinde okurda uyanan duygular, düşüncelerdir anlamı oluşturan. Her okur kendi yaşam deneyiminden yola çıkar, kendi birikimlerinden yararlanır ve metinle hesaplaşır, ona ruh ve anlam verir” (Özbek, 2013, s. 13).

Postmodernist roman okuru da metnin içerisinde yer alan bir öge konumundadır. Yazar, metin ve kahraman üçlüsünden okura doğru bir “anlam olgu” bulunmaktadır. Bu anlam sonsuz bir devinim içerisinde. Okur metinle karşılaştığında sadece bir an’ı anlam açısından dizginleyebilmektedir çünkü tek ve mutlak yorum, postmodernist romanlarda yoktur. Ne kadar okur var ise o kadar anlam da vardır. Bu şu anlama gelir ki metnin anlamı üretim esnasında değil, okuma sürecinde yani alımlamada ortaya çıkmaktadır. Okurun metinle karşılaştığı an, alımlamanın en yoğun şekilde yaşandığı andır.

2.9.8. Çoğulculuk

Modern edebî metinlerde “nasıl” sorusu anlatıda değer taşıırken postmodern metinlerde “ne”ye önem verilmesi; modernin elitist bir üslup ve içeriğine karşı postmodern metinlerde farklılık, anlatımda deneysel denemeler ve çokseslilik, çoğulculuğa imkân vermiştir. Modernizmin dayanak noktasını oluşturan kurallar silsilesi, renk ve sınırlarını modern metinlerde de hissettirmiştir. Postmodernizmin bu kuralcılığa getirmiş olduğu eleştiri, postmodern metinlerde kendini çoğulculuk ile belirgin kılmıştır. Çoğulculuğu postmodernizmin ana eğilimlerinden biri olarak gören Yıldız Ecevit, bunu şöyle izah etmektedir:

“Çoğulculuk postmodernizmin yaşamda da sanatta da ana eğilimidir. Daha da ilerisi, postmodernizmin hiçbir ilkeye, kurala, ölüte, dizgeye ve felsefeye damgasını basmak istemeyen yapısıyla ters düşmeyi de göze alarak diyebiliriz ki, çoğulculuk postmodernizmin tek felsefesidir; akıl ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana ve eşzamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adıdır” (Ecevit, 2018, s. 66).

Modernizmin tek kutuplu söylemi, modernizme getirilen eleştirilerin odak noktasını oluşturmuştur. Bu söylem biçimi, her türlü tahakküm kurmak isteyen ulus devlet, ekonomik büyüme, ilerleyerek tarihe damga vurma, tüketici bir toplum yapısı ile kapitalizme hizmet eden ve hümanist felsefeden uzak kalan bir gerçekliğe eşdeğerdir. Postmodern anlayışın çıkış tarihine yani 1960’lı yıllara gelindiğinde cinsel eğilimde ve insan hakları ile özgürlükleri bağlamında gelişen söylem, tartışmalarla toplumda algısal ve düşünsel bir değişim başlamıştır. Bu gelişmelerle birlikte küreselleşmenin dünyayı küçültmesi, teknolojik ilerleme, büyük ideolojilerin ve anlatıların geçerliliğini kaybetmesiyle “gerçek” diye bilinenler, meydana gelen yeni dünya düzeninde bir oyuna dönüşmüştür. Artık varlığı kanıksanan postmodernizmi, eklektizm ve çoğulculuk düşüncesiyle şekillenen postmodern anlayışı David Harvey, “çağdaş ve tercih edilen bütüncül bir kültürün çıkış noktası” (Harvey, 2010, s. 109). olarak görmektedir.

Postmodernist roman anlayışının ilkelerinin çoğunun temel çıkış noktalarına bakıldığında Mikhail Bahtin’in “diyaloglaştırma/karnavallaştırma” ismiyle öne sürdüğü roman anlayışı bulunmaktadır. Postmodern metinlerde bulunan çoğulculuk anlayışının da kaynağı buraya dayanmaktadır. Bahtin, asırlarca var olan düşüncelerle diyaloga girerek iyi ile kötü, olumlu ile olumsuz, avam ile kutsal, soylu ile sıradan, zalim ile masum gibi

karşıtlar üzerinden diyaloglaşmış metinlerle birçok seslilik yaratıp bunu çoğulculuk düzleminde dile getirmiştir (Bahtin, 2020, s. 238). Bu karşıtların eşzamanlı sunumu, postmodernist romanlarda da çoğulcu bir yapıyla belirmeye başlamıştır. Özellikle “karnaval” metaforu ile romanın edebî ve edebî olmayan kelimelerle inşa edilmesi, farklı katmanlardan oluşan romanda değişik karakterlerin yaratılması, yerinden sarsılan bir hiyerarşinin çoğulcu sunumu söz konusudur.

“Rus edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin’in kırklı yıllarda diyalogsallaştırma ve karnavallaştırma başlıklarıyla oluşturduğu kuram, postmodern edebiyatın çoğulcu yapısının çıkış noktalarından biri olmuştur. Yaşamda binlerce yıldır varolan düşüncelerin, eğilimlerin dinamiğinin metin içinde birbiriyle diyaloga girdiği romanları, diyalogsal sözcüğüyle tanımlar Bahtin. Kutsal olanın avamla, büyüğün küçükle, bilgenin deliyle birbirine harmanlandığı metinlerdir bunlar. Birbirleriyle yarış içindeki dünya görüşlerini -bir müterimiyle- romanın çoksesliliği (polyphony) olarak görür Bahtin; polifonik romanda yazarın, karşıt ses düzlemlerini bir orkestra şefi gibi yönettiğini söyler. Daha sonra, Julia Kristeva ve Roland Barthes’in postyapısalcı kuramlarının itici gücü olan, Bahtin’in metinsel seslilik konusundaki görüşleri, postmodern sanatın çoğulculuk tanımında daha kapsamlı ve demokratik bir anlam alanına sahip olur. Postmodernizmde çoğulculuk, tüm karşılıkların, çoğu zaman hiçbir hiyerarşi gözetilmeksizin yan yana, iç içe ve karşı karşıya sergilendiği bir dünyanın ana ögesidir” (Ecevit, 2018, s. 131-132).

Çoğulculuk anlayışının modern ve geleneksel edebiyata ait kıstasları yıktığını belirten Madan Sarup, “kültürde geleneksel ayrılıkların çöktüğünü ve çok-kültürlü bir anlayış ile edebiyatın sınırları aştığını” (Sarup, 2019, s. 198). belirtmektedir. “Postmodern çoğulculuk farklılık/renklilik gibi toplumda ayrışmayı hedef alan kavramlar, çoğulculuk ilkesiyle kültürleri beraber yaşatmaktadır” (Koçakoğlu, 2018, s. 56). Böylece demokratik toplum yapısı da oluşmaktadır. Bu bağlamlarda postmodernizm: “Farklı görüş, düşünce ve alanların bir arada bulunma hakkı anlamına gelmektedir” (Aytaç, 1999, s. 203).

Postmodern romanda her okurun yorumu geçerlidir. Ne kadar okur var ise o kadar da yorum söz konusudur. Çoğul bir yapı taşıyan postmodernist roman, özünde türlü gerçeklikler ve bünyesinde pek çok okuma biçimi barındırmaktadır. “Kesinliğin ve net bir sonucun olmadığı postmodernist anlayışta her yorum, aynı derecede önemlidir” (Rosenau, 2004, s. 175). Çoğulculuk anlayışıyla kaleme alınan postmodernist romanlarda bakış açısıyla beraber anlatıcıların da çoğulluğu söz konusudur. Bu durum metni çoğullaştırmakta ve okurun da gerçeklik algısını bulanıklaştırmaktadır. Postmodernist romanda çoğulculuk ilkesini; çoklu okumalar, anlatıcının çokluğu, türlerin bir arada oluşu ve zıtlıkların birlikte kullanılması şeklinde dört kategoriye ayıran Bedia Koçakoğlu, bu bağlamlarda çoğulculuğu şöyle açıklamaktadır:

“Çoklu okumalar: Postmodern eserlerde okura mesaj iletmek gibi bir kaygı bulunmadığı için metnin anlamı istenildiği kadar çoğaltılabilir. Bunu zaman zaman yazar, bazen de okur yapar. Bir eserden her okur kendine özgü yorumlar yaparak farklı kurgular çıkarabilir. Bazen de yazar bu kurgulama durumu için okura yardım eder. Bunu da alternatif okumalı metinler ortaya koyarak yapar. Anlatıcının çokluğu: Postmodernist anlatı, modern romandakinin aksine mümkün olduğunca anlatıcıyı ön plana çıkarır. Hatta sadece ön plana çıkarmakla da kalmaz, bazen metnin içerisine birden fazla anlatıcı da yerleştirdiği görülür. Postmodernin temelinde var olan çoğulculuk ilkesinin de etkisiyle bu anlatıcı çokluğu, metne parçalı bir yapı sunar ve okurun gerçek algısı tamamen kırılır. Bununla beraber modern romanda yazara güvenen okur, artık postmodern anlatıda yazara şüphe ile bakmaktadır. Türlerin bir arada oluşu: Bir anlatı içerisinde birden fazla türün bulunması durumudur. Yani metnin aynı anda hem tarihi, hem aşk konulu, hem de polisiye bir anlatı olma özelliği göstermesidir. Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* adlı eserinde tarihi bir konu işlenirken, aynı zamanda da dönemin şartları içerisinde gelişen tutkulu bir aşka da yer verilmiştir. Böylelikle eser, hem tarih hem de aşk hususiyetlerini bünyesinde buluşturmuştur. Zıtlıkların birlikte kullanılması: Postmodernizmin temelinde bulunan, ne olsa gider, mantığı sık sık zıtlıkları yan yana getirmiştir. Çoğu anlatılarda modern ile ilkel, elit ve popüler, dinsel olanla pornografik, Doğu ile Batı birlikte anılmış, işlenmiştir. Aslında postmodernin yapısında bulunan demokratik mantık bu farklılıkların bir araya gelmesine ve olabildiğince sınıflandırılmadan kullanılabilmesine imkân sağlamaktadır” (Koçakoğlu, 2018, s. 111-113).

2.9.9. Üstkurmaca

Modern romanların bir kısmında farkında olunmadan kullanılan üstkurgu/üstkurmaca, Postmodernist romanlarda özellikle yazılan metnin bir kurmaca (oyun) olduğunu belirtmek için kullanılan bir kavramdır. Üstkurgu, kavram olarak 1970'lerde ilk kez Amerikalı eleştirmen, William Gass tarafından bir makalede kullanılmıştır. “1984'te ise üstkurgu ile ilgili ilk inceleme kitabını eleştirmen Patricia Waugh, *Metafiction* (Üstkurgu) adıyla yayımlamıştır” (Ören, 2016, s. 11). Patricia Waugh tarafında üstkurgu şöyle tanımlanmaktadır: “Üstkurgu terimi, kurgu ve gerçek arasındaki ilişkiye yönelik soruları ortaya koymak için özbilinçli ve sistematik bir şekilde eserin kendi statüsüne dikkat çeken kurgusal yazıma verilen isimdir” (Waugh, 2016, s. 16). *Üstkurgu/Üstkurmaca* adlı eserinde Aytaç Ören ise üstkurmacyı şöyle tanımlamaktadır: “Üstkurgu, kurgunun genişliklerinde bazen ince ve belirsiz bazen de kalın ve yoğun var olan bir durumdur” (Ören, 2016, s. 110).

“Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor; kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatıyordur. Doğa ise daha önce yazılmış metinlerden oluşan bir metinlerarası doğaya dönüşmüştür. Kendini anlatan bu edebiyatta kurmaca, üstkurmaca düzlemine taşınır. Üstkurmaca salt bir yazarın kurgusal buluşu olmayıp bir edebiyat anlayışının kendini dile getirme biçimidir. Postmodern anlatının ana kurgu ögesidir” (Ecevit, 2018, 71-72).

Üstkurmaca ile kendini roman kurgusunda belirgin kılan yazar, bazen okura okuma edimi sırasında müdahalede bulunarak metnin bir kurmaca olduğunu hatırlatmaktadır. Kimi zaman da romanın yazılma sürecine okuru da katarak onu metin içerisinde aktif kılmaktadır.

“Yazar açısından getirdiğimiz tanımdan sonra, bir de okur açısından üstkurmacaya yaklaştığımızda, onun önemli bir işlev yüklendiğini görürüz. Okur, metin (roman) okuma süreci içerisinde, neredeyse, yazılmakta olan metnin yazılma sürecine ortak olmakta, yazma eylemine katılmakta, kurmaca kişilerle birliktelikler kurmaktadır. Böylece üstkurmaca, bir anlatım biçimi olarak sadece metinlerin kurmaca özelliğini sorgulamakla kalmamakta, aynı zamanda, metinler dışında yer alan dünyanın da kurgulanabileceği düşüncesini karşımıza çıkartmaktadır. Okur bu yapının içerisinde geçtikten sonra, artık yaşadığı dünyanın gerçekliklerine karşı hazırdır ve bilinçli bir tutum geliştirebilmiştir ” (Yalçın Çelik, 2021, s. 50).

Yansıtmacı yazarlar, kendi metinlerinde gerçeği olduğu gibi okura gösterme amacı güderken metinsel teknik olarak da nesnel ölçütlerden faydalanmaktadırlar. Oysa postmodernist yazarlar bunu yapmaktan tamamen uzak kalarak kurmacanın sunduğu her türlü imkânı kullanıp gerçekçiliğin tam karşısı sanal bir evren yaratmaya gayret etmektedirler. Bu bağlamda 20. yüzyıl romanını Yıldız Ecevit şöyle değerlendirmektedir:

“20. yüzyıl edebiyatının bu yeni doğasında yazar-anlatıcı yalnızca kurgulamıyor, metni nasıl kurguladığı konusunu malzeme olarak ele alıp onu ikinci bir düzlemde yeniden kurguluyordur. Yazarın/anlatıcının/okurun hep birlikte metnin içinde yer aldıkları, giderek birer roman kişisine dönüştükleri bir ortamda konu, metnin neyi anlattığı değil, nasıl kurgulandığıdır artık. Özellikle 1960’lardan sonra postmodern tanımıyla bir şemsiye altında toplanmaya çalışılan edebiyatın ana kurgu eğilimidir üstkurmaca, edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür; özne-nesne, iç dünya-reel yaşam kurmaca-gerçeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşandığı, çoğulcu ve eşzamanlı bir gerçeklik anlayışının yansıtır. Üstkurmaca metinlerde roman kişisinin yaşam öyküsü çoğu kez, onun, yazma edimi sırasında ortaya çıkan boğuşmasından oluşur. Buna uygun olarak yaşam konusundaki görüşlerinin yerini, edebiyatçıların edebiyat kuramcılarının görüşleri alır. Okur ise bu yeni metin oluşumlarının en önemli ögesi durumuna gelmiştir Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir ortamda, metnin anlamı onun kararına/üretimine bağlıdır” (Ecevit, 2018, s. 99-100).

Postmodernist romanda, kurmaca esnasında yazarın yaşamış olduğu zorluklar da metne konu olabilmektedir. Yazar, kurmacanın inceliklerini okurla paylaşırken teknik açıdan da karşılaştığı problemleri okurla tartışabilmektedir. Bu açıdan üstkurmaca, anlatının da anlatısını kurgulamaktadır. Bu noktada oluşabilecek belirsizliği Ülkü Eliuz şöyle izah etmektedir: “Kurgu içindeki kurgu hakkındaki kurgu olarak formüle edilebilecek olan bu anlatım tekniği, anlatılan gerçekliğin yanılısına olduğunu göstererek okurun algısını kırmayı hedefler. Böylece postmodern metin, kendi kurgusal yapısını kendi içinde sorgulayan çok katmanlı bir yapıya dönüşür” (Eliuz, 2016, s. 115). Aynı

durum İsmail Çetişli tarafından da şu şekilde açıklanmaktadır: “Okuyucunun dikkatini romanın kurmaca dünyasına çekmek; onu, türün oluşum sürecine ortak etmek, sonunda da romanın bütünüyle kurmaca, gerçeğinin de sanal olduğunu anlatabilmektir” (Çetişli, 2004, s. 47). Ayrıca Yıldız Ecevit, üstkurmacyı eserlerinde sıkça kullanan postmodernist Orhan Pamuk’un romanları hakkında yazdığı *Orhan Pamuk’u Okumak* adlı eserinde şöyle bir değerlendirmede bulunmuştur:

“Çağdaş romanlarda üstkurmacyanın en çok görülen kullanım biçimlerinden biri de metnin anlatıcısının doğrudan okura yönelmesi, ona seslenmesiyle oluşur; okurun kurmaca metnin dokusuna girmesi demektir bu. Gerçek ve kurmaca düzlemlerinin kurguda en belirgin biçimde iç içe geçtiği bu bölümler; çağımız romanının, çözümü okuruna bırakan, onu metnin oluşmasındaki en önemli etken olarak gören yaklaşımın kurgudaki yansımasıdır. Anlatıcının öykülemeyi bir an için kesip okuruna yöneldiği bu metin kesitleri, öykü içi zamanın dışında yer alır; anlatıcının, öykünün içinden kendini somut gerçeklik düzlemine ışınlamasıdır; kısa bir süre somut dünyada yaşamasıdır; gerçeklik düzlemlerinin birbirine karışmasıdır” (Ecevit, 1996, s. 113).

Berna Moran, 20. yüzyıl yazarlarının postmodernist romana yönelmelerini “yazarların gerçeklikten uzaklaşmalarına bağlamakta ve gerçeklik diye bilinenin de bir şekilde farklı bir kurmaca” (Moran, 2002, s. 117). olduğunu söylemektedir. Benzer görüşte olan Serpil Oppermann da romandaki dil göstergelerini işaret ederek 1980’li yıllardan sonra üstkurmacyanın yaygın bir şekilde kullanılmaya başlandığını belirtmekte ve üstkurmacyanın aslında klasik ve modernist romana karşı yeni bir çözüm önerisi olarak ortaya çıktığını vurgulamaktadır: “Roman, kurmaca yapısıyla kendini dil ile gösterebilmektedir. Ancak dil ile göstergeler, gerçek nesneyi bütünüyle yansıtmada yetersiz kalmaktadır. Romandaki kurgu ile gerçek bir karşıtlık içerisinde olduğu için okurun metnin yazılma aşamasında aktif bir rol alması ve romanı kurmacadan ibaret bir söylem biçiminde değerlendirmesi hedeflenmektedir” (Oppermann, 1992, s. 248).

Postmodernist romanda gerçek ile hayal/kurmaca, soyut ile somut gibi zıtlıklar, iç içe verildiğinden, mekân ve zamandan uzaklaşan romanın sınırları bir anda belirsizleşebilmektedir. Çünkü kurmacada yaratılan bu zıtlıkların birbiriyle karşıt ve çelişen durumlardan ziyade bir bütün oluşturabilme ihtimalleri de üstkurmacya ile mevcuttur. Postmodern romanın göndermede bulunduğu evren özelliklerinin, metnin kurgusunda düzenlendiğini ve bunların klasik ile modern anlatı tarzlarının tam karşıtlarından seçildiğini belirten Hakan Sazyek:

“Postmodernist roman, barındırdığı dünyanın kurmaca olduğunu, içeriğindeki çok güçlü vurgularla belirtir. Bunların en yaygını, kurmaca oluşu bizzat aksiyonel yapının kurgulanış düzleminin temeli yapmadır. İçeriğin işleyiş düzeniyle onun kuruluş süreci koşut kılınır bu yöntemle. Böylece metnin yazılma süreci aynı zamanda romanın ana konusu hâline gelir. Önceki tarzlarda tek gerçeklik, yazarın da içinde soluk alıp verdiği realite iken postmodernist anlatı sisteminde kurmaca evren de başlı başına bir gerçeklik olarak algılanır. Söz konusu temel tutumun bu maddeyi ilgilendiren yönü, ikili ve ikircikli bir anlayışla realite ile kurmaca ya da mantıki gerçeklik ile fantastiği birlikte işlemek şeklinde açıklanabilir” (Sazyek, 2002, s. 520).

“Gerçek ile kurmacanın iç içe olduğu, birden fazla katmandan oluşan postmodernist romanda üstkurmaca ile yaratılan imge, kendini açık veya örtük bir şekilde gösterebilmektedir” (Ecevit, 2018, s. 100). Üstkurmaca bağlamında Türk ve Batı edebiyatında eser veren bazı yazarları Yıldız Ecevit, şöyle sıralamaktadır: “Samuel Beckett, William Faulkner, John Barth, Jorge Luis Borges, Walter Abish, Donald Barthelme, John Fowles, John Gass, Robert Coover, E. L. Doctorow, Alain Robbe-Grillet, Raymond Federmann, Uwe Johnson, Max Frisch, Peter Handke, Christa Wolf, Günter Grass, Michel Tournier, Milan Kundera, Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortazar, Vladimir Nabokov, İtalo Calvino ve Umberto Eco, Oğuz Atay, Güney Dal, Orhan Pamuk, Peride Celal, Pınar Kür, Hilmi Yavuz, Erhan Bener ve Hasan Ali Toptaş ve Nedim Gürsel akla ilk gelen üstkurmaca yazarlarıdır” (Ecevit, 2018, s. 100).

2.9.10. Metin ve Metinlerarasılık

Postmodernizm, modernin sunamadığı daha güçlü düşünce, görüş ve söylemi arayan bir kuram olarak ortaya çıkmıştır. Bu yüzden postmodern yazar, yorum kabiliyeti yüksek, algısı her şeye açık bir düşünür konumundadır. Postmodernist bir yazarın ürettiği metinler, önceden belirlenmiş kural ve yargularla değerlendirilemeyeceği için ortaya çıkan sanat eserinde kuralsızlığı formüle eden, öncesi ve sonrası kestirilemeyen bir eleştiri kritiğinden geçmektedir. Postmodern metinsellik/metin, daha önceden “teolojik” ve/veya “geleneksel” bağlamda bir ileti içeren metinlere kıyasla özgün olmayı dert edinmeyen, farklı kültürel merkezlerden gelen sayısız metinlerin iç içe girdiği çok boyutlu bir dokuya sahiptir. Bu anlamda postmodernizmde metin nasıl oluşmaktadır, postmodern bir metnin bileşenleri nelerdir, postmodernist kuramcılara göre bir metin hangi niteliklere sahiptir, soruları çerçevesinde “metin/metinsellik” kavramı irdelenip değerlendirildikten sonra; postmodern metinlerde “metinlerarasılık” yöntemi ele alınıp değerlendirilecektir.

Herhangi bir nesne gibi nicel ölçütler taşıyamadığı için romanlar, çeşitli adlandırmalarla (klasik, avangard, modern, demode, antik) gruplandırılması, postmodern roman anlayışının dışında kalan bir tutumdur. Zira Antik Dönem'den kalan bir eser ne kadar metinsel ise bugünkü eserler de o kadar metinseldir. Bu yüzden postmodernizm kuramında, yazılan her şey metindir/metinden başka hiçbir şey yoktur, anlayışı hâkimdir. “Metadolojik bir alana sahip olan metin, dilin eseridir, dilde tutulmaktadır; bir söylemin etkinliği ile var olur ve üretim ile yaşatılır” (Barthes, 1987, s. 156). Bu durumu edebî metin, okur ve okuma edimi üzerinden değerlendiren Paul de Man, edebiyat eleştirisi açısından göz ardı edilen nedir, sorusuna cevaplar arayarak bir değerlendirme yapmaktadır: “Metinler, bir mesajla bağdaştırılamaz, bu nedenle de edebî metinler bir iletişim aracı değildir ve bir metnin dilbilgisel açıdan çözümlenmesi, o metindeki belirsizliği yok edemez, metin bu anlamda hep tortu bırakacaktır (De Man, 1986, s. 15). Aslında De Man, bu söylemiyle bir metnin okunma, yorumlanma ve anlamlandırma ile tüketilemeyeceğini, metnin özerk ve birçok açıdan bağımsız olduğunu ifade etmekle birlikte her metnin saklı kalan bir son söze sahip olduğunu belirtmektedir. Her metnin kendine özgü farklılıkları olduğunu bu nedenle edebî metinlerin sadece bir örnek metin üzerinden hasredilerek varılacak genellemelerin tümel bir geçerliliğe sahip olamayacağını belirten Barbara Johnson da şöyle bir değerlendirme yapmıştır:

“Edebî metinler, başlangıç noktası sıklıkla daha sonradan daha zor saptanan farklılıkların işleyişiyle yaratılan bir yanılsama olduğu gösterilen iki kutuplu bir farklılıktan oluşur. Varlıklar; nesir ve şiir, erkek ve kadın, edebiyat ve kuram, suç ve masumiyet arasındaki farklılıklar, varlıkların içindeki farklılıkların bastırılmasına dayanır gibi gösterilir. Bunlar bir varlığın bünyesindeki sapmalardır. Ancak bir metnin bu şekilde bünyesinde barındırdığı sapmalar, asla basit şeyler değildir. Bunun etkileri belli bir noktaya kadar okunabilen, kesin, sert ve çelişkili bir mantığı vardır. İki kutuplu bir karşıtlığın yapıbozumu böylece tüm değerlerin ya da farklılıkların yok edilmesi değildir. Bu, iki kutuplu bir karşıtlığın içinde zaten iş başında olan farklılıkların ince ve güçlü etkilerini takip etme girişimidir. Farklılık, herhangi bir öznenin denetiminin ötesinde işlediği noktada bir iş biçimidir” (Johnson, 1980, s. 10).

Postmodernist anlayışa göre metinsellik, imkânsız bir durumu göndergesel ifadelerle aktarmayı mümkün kılma durumudur. Metnin içerisinde veya dışında bulunan, bireye dair şeyleri söylemeyi mümkün kılan metinselliktir. Bu bağlamda metin, bireyi etkiler ve kendinden izler üstünde bırakıp onu imkânsızlığın peşinde sürüklenmeye bırakmaktadır. Postmodern metin, bireye dair söylenemeyen şeyleri ifade etmeyi mümkün kılmaktadır. Ayrıca metin, kendi dışında başka bir şeye göndermede bulunuyorsa eğer bu, metnin başka metinlerle kesişeceği, sürekli gelişeceği ve

metinlerarası yöntemle gideceği menzilin belirsizliğini göstermektedir. Bu noktada Derrida'nın “doğruluk” olasılığına göre metne dair yapılacak yorumların sürekli artacağı ama bunun bir dönüm noktası olmayacağı için “doğru yorum” düşüncesinin doğuracağı net bir sonuç da olmayacaktır. Terry Eagleton *Literary Theory: An Introduction* (Edebiyat Teorisi: Giriş) adlı eserinde bu durumu şöyle özetlemektedir: “Postmodernizm kuramı ‘yazın’ yerine metinselliği (écriture) önermektedir; çünkü yazar öldürülmekte ve metin yaşatılmaktadır” (Eagleton, 1983, s. 138). Postmodernist metinlerin gerçekte kendilerinden başka hiçbir şeyle ilişkilerinin olmadığını ileri süren Madan Sarup, şu değerlendirmede bulunmuştur:

“Post-yapısalcı kuramın en önemli yanlarından biri de benliğin yapısını sökmesidir. Değişmeden olduğu yerde kalan birliğe konu olan bir varlık ya da bilinç yerine, çok yüzlü benlikler arasında geçen alabildiğine çeşitli ve kendi içinde bir bütünlüğü bulunmayan bölük pörçüklüğe konu bir oyun anlayışını getirmeye çalışmaktadır kuram bu anlamda. Okuyucu da tıpkı metin gibi asla değişmez değildir. Yapısökümle eleştiri, felsefe ve yazın kategorileri çöker, aralarındaki sınırlar çığnemekle yolgeçen hanına döner. Yapıt bundan böyle metin diye adlandırılır, değişmez anlam ile değişmez doğruluk tasarımını çürütecek biçimde okunur; köklü değişiklikler ile yenilikler getiren, bitmek tükenmek nedir bilmeyen sonsuz bir anlamlar oyununun son bulmazlığı ışığı altında açıklanır” (Sarup, 2019, s. 86).

Postmodernist roman yazarları, kendi metinlerini kurgularken genellikle daha önce okudukları metinleri temel almaktadırlar. Bu tavır, postmodern metinlerin kültürel açıdan kesiştikleri ve metinlerarası yöntemle çoğaldıklarını göstermektedir. Ancak böylesi “doğurtmaca” bir tarzda üretilen metinler, yazarından bağımsızlaşmakta ve anlam aralıkları denetimsiz kalmaktadır ki bu durum postmodern metinlerin en doğal niteliklerinden biridir. “Gösterimlerin ve anlamların üretimine ‘metinler’in hem üreticileri, hem de tüketicileri katılır. İhab Hassan'ın postmodernist üslupta ‘süreç, performans, olay, katılım’ın önemine vurgusu da buradan türer” (akt. Harvey, 2010, s. 67).

“Lyotard’ın “dil oyunları perspektifi”, postmodernist metinlerin temel yapılarından birini oluşturmuştur. Özellikle tüm anlatıları içeren bir “üst-dil” yaratma çabası, metinlerarası yöntem ile birlikte bir “üst-söylem” yaratarak metinleri modernliğin ve geleneksel anlayışın tekelinden kurtarmıştır” (akt. Habermas, 1994, s. 25). Üstkurmacanın bir bölümü olan metinlerarasılık, iç içe geçen farklı anlatılardan oluşmaktadır. Yazar, kendinden önce üretilmiş olan metinleri kullanarak özellikle alıntı, parodi, pastiş gibi teknikler ile başka metinlere atıfta bulunmaktadır. Yazarın kendi

gerçekçi dünyasıyla bağdaşmayan roman, yine başka metinlere sığınarak yeni bir dünyanın kurmacasına giren yazardan bağımsızlaşmaktadır. Böylece romandaki asıl hâkimiyet, yazardan metne geçmektedir. Romanda yer alan diğer metinler, metinlerarası çabayla sadece bir oyunun farklı parçalarına dönüşmektedir. Metinlerarasılığın iç ya da dış gerçekçiliği yansıtmak gibi bir amacı yoktur. Sadece metinde (romanda) yaratılan sanal gerçeklik, Mihail Bakhtin “diyalogsallık”, Jean Baudrillard’ın “simulacra/simülasyon” kavramlarıyla ifade edilen çoğulcu bir sentez ile farklı metinlerden “yeni bir gerçekçilik” kurgulanmaktadır. Yazarın birbirinden bağımsız olup da tek metinde bir araya getirdiği ve “metinlerarasılık” diye adlandıran bu postmodern yöntemin özellikleri nelerdir, kim tarafından ortaya atılmıştır ve roman için önemi nedir? Bu sorular bağlamlarda metinlerarasılığın irdelenip değerlendirilmesi önem taşımaktadır çünkü metinlerarasının farklı bakış açılarıyla okunmuşluğu, değişen deneyimlerle yenilenmektedir.

Postmodern romanda bir yöntem olarak kullanılan metinlerarasılıkta esas prensip, her metnin kendinden önce yazılmış olan bir metinle ilintili olduğudur. Bu bağlamda metinlerarasının da önceki yazarlara veya metinlere bir tür öykünme olduğunu belirten Kubilay Aktulum, metinlerarası kavramının ortaya çıkışını ve tanımını şöyle açıklamaktadır:

“Postmodern söylemi, geleneksel söylemden ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir. Metinlerarası olgusu, yeni her metnin ayrışık söylemlerin ya da başka metinlerin bir kesişme yeri olduğu, her yazının birçok seslilik niteliğiyle belirlediği dolayısıyla metinlerarası postmodern yazının temel özelliklerinden biridir. Julia Kristeva’nın ortaya attığı ve 1960’lı yılların sonlarından başlayarak her yazınsal çözümlemenin artık zorunlu bir aşaması olarak görülen metinlerarası, kabaca iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır. Metinlerarası, her metnin kendinden önce yazılmış öteki metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olmayacağı düşüncesi öne çıkar” (Aktulum, 2014, 10-11).

Kristeva’nın “metinlerarası” kavramı aslında Bakhtin’in “söyleşim” kavramına dayanılarak türetilmiştir. Ancak bazı farklılıklarla özgünlüğü yakalayan Kristeva, metinlerarasılığı kendi gösterge bilimsel eleştirel kuramının merkezine yerleştirerek Bakhtin’in tanımı ile anlatının ve söylemin konumları arasında bir koşutluk inşa etmiştir. Şöyle ki bir söylem hem onu üreten yazarın hem de onu tüketen okurun ortak ürünü oluyorsa ve çağdaşı olan ya da daha önce var olan sözcüğe göndermede bulunuyorsa

şayet, söz konusu metnin de diğer metinlerin birbiriyle kesiştiği noktada bulunduğu ilkesi benimsenmiş demektir. Bu yüzden “Kristeva, metnin tanımını yaparken söyleşimciliğe yani metinlerarasılığa bağlı kalarak bunu yapmaktadır” (Aktulum, 2014, 34).

Postmodernist roman, çok boyutlu ve çok sesli bir evrene sahiptir. Bu nedenle metinlerin dokusu farklı bağlamlara dönüştürülebilmekte ve metin yeniden yeniden ve yeniden üretilebilmektedir. Öğrencisi Kristeva’yı destekleyen Barthes bunu “spiral metafor” şeklinde tanımlamaktadır. Eleştirmen, burada geçmişe ait olanın kendi geçmişinden değil de başka bir geçmiş boyutundan gelerek metne yerleşmesinden ve bu döngünün sürüp gitmesinden söz etmektedir. Bunun çoğul yapıya sahip bir uzam olduğunu belirten Barthes, şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır:

“Artık biliyoruz ki metin tek bir teolojik anlamı ortaya koyan bir kelimeler dizisi değildir, hiçbiri özgün olmayan, türlü yazıların birbirleriyle harmanlandığı ve çarpıştığı çok boyutlu bir alandır. Metin sayısız kültür merkezlerinden alınan bir alıntılar silsilesidir. Her metin bir metinlerarasıdır, ondan farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır. Her metin eski alıntılardan bir kumaştır, dokunmuş bir örgüdür. Bütün metinler, kendileri de bir başka metnin ara metni olduğundan dolayı, metinlerarası olana aittirler” (Barthes, 1977, s. 146).

Metinlerarasılıkta herhangi başka bir metne ait gösterge dizgeleri, farklı metinlere ait parçalar ile değiştirilmektedir. Böylece yeni bir metin üretilirken yeni bir bağlamla yeni bir metin oluşturulmaktadır. Bu yüzden metinlerarasılığın söz konusu olduğu yerde bir metnin kapalı, içedönük olmadığı, bilakis alıntı ve etkilenmelerle başka metinlerle etki-iletişim hâlinde olduğu açığa çıkmaktadır. Metinlerarasılık, belli bir perspektif ile tanımlanan herhangi bir metnin bir alıntılar birleşkesi ve ayrışık unsurlardan meydana gelen bir uzam olarak Kubilay Aktulum tarafından tanımlanmaktadır:

“Metinlerarasısının yaratılmasıyla yazardan bölünmüş, parçalanmış bir özne anlayışına, bir kaynak ya da etki anlayışından söylemden ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına, gelişimin sürdüğü anlayışından metnin başka metinlere ait parçaları bir değiş tokuş yeri olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışına geçilir” (Aktulum, 2014, s. 10).

Başka metinlerden alınan kesitler, başka yazarlara yazarlara esin kaynağı olabilmektedir. Nitekim Umberto Eco, kendi romanlarını yazarken başka metinlerdeki epizotları kullandığını ve anlattığı her olayın daha önce anlatılan bir olaya dayandığını *Gülün Adı* adlı eseri üzerinde açıklamaktadır. Açıklamasında ayrıca “Ortaçağ’a ait

kronikleri okudum, bunun sonucunda da her metnin daha önce anlatılmış ve/veya yazılmış başka bir metinden söz ettiğini fark ettim” (Eco, 1999, s. 575). diyerek sahip olduğu kuşkulardan arınmayı keşfetmiştir.

Metinleraralığın esin kaynağı olan Mihail Bakhtin'in roman anlayışında ise “çokseslilik ve çok anlamlılık” bulunmaktadır, eleştirmen bunu “diyaloji” olarak nitelendirmektedir. Bakhtin, romanda farklı seslerin (söyleşimcilik) bulunduğunu, bunun toplumsal görüngülerin çarpışması olduğunu belirtmektedir:

“Varoluşunun herhangi verili bir uğrağında her dilde mevcut olan iç katmanlaşma, bir tür olarak roman için vazgeçilmez bir önkoşuldur. Roman söz tiplerinin (raznorecie) toplumsal çeşitliliği aracılığıyla ve böylesi koşullar altında serpiyen farklı bireysel sesler aracılığıyla temalarının tümünü, kendisinde betimlenen ve ifade edilen konuların ve fikirlerin dünyasının tümünü orkestralar. Yazar kaynaklı anlatım, anlatıcının sözleri, araya yerleştirilmiş türler, karakterlerin sözleri, sayelerin heteroglossia'nın romana dâhil olabileceği temel kompozisyonel bütünlüklerdir yalnızca; her biri toplumsal seslerin çokluğuna ve (hep az çok diyalojikleşmiş) bağlantılarının ve karşılıklı ilişkiler, temanın bu şekilde farklı diller ve söz kanalıyla ilerlemesi, toplumsal heteroglossia'nın dereciklerine ve damlacıklarına dağılması, diyalojikleşmesi; romanın biçimbiliminin temel ayırıcı özelliğidir bu” (Bahtin, 2020, s. 37-38).

Modernist romandaki çok sesli bir yapı ise daha çok gerçekliğin ön plana çıkarılma isteğinden kaynaklanmıştır. Oysa postmodernist romanda görülen metinlerarasılık ile tüm zamanların iç içe geçtiği ve somut ile soyut ayrımının ortadan kalktığı gerçeği ortadadır. Bu bağlamda bir karşılaştırma yapan Yıldız Ecevit, şunları söylemektedir:

“Yazma ediminin odak alındığı üstkurmaca metinlerde, roman kişileri sürekli metinler üretir. Bu romanlar öykü içinde öykülerle doludur Edebiyat, dış dünyayı ve yaşamı anlatmaktan çok, kendine dönme eğilimi gösterir yeni metinlerde. İç içe yansıyan aynalar örneğinde olduğu gibi, öykülerin içinde öyküler anlatır yazar. Bunlar çoğunlukla geleneksel anlatılara benzemezler; çarpıtılmış öykü parodileridir. Burada amaç, bir konuyu öykülemekten çok, üstkurmaccanın yazıdan oluşan doğasını, kurmaca olduğu vurgulanan öykü yani yazı kesitleriyle dokumaktır. Öte yandan, üstkurmaca yazan çoğu kez, kendi ürettiği öykülerin yanı sıra, daha önce başka yazarlar tarafından üretilmiş metinleri de malzeme olarak kullanır romanında; onlardan yola çıkarak yeni metinler üretir. Kimi kez eski ürünlerden alıntılar yapar, çoğu kez de onları parodi, pastiş düzleminde yansıtır metnine. Somut gerçekliğin yerini metinlerin dünyası almıştır. Belki de, içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağcıl yazarın, bütünlükte zorlandığı gerçekliği yansıtmayı bırakıp, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına sığınması, onlardan yola çıkılarak ikinci elden yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması demektir bu. Eskilerin taklitçilik diye aşağıladıkları bu eğilim, çağ edebiyatının biçimsel yeniliklerinden biridir; özgünlüğün içerikte değil, biçimde önemli olduğu bir estetik anlayışın ürünüdür” (Ecevit, 2018, s. 110).

Metinlerarası ilişki ile metnin kurgusu, yazar tarafından genişletilirken okur da metin ve diğer metinler arasındaki ilişkiyi irdelemeye çalışıp metnin evrenindeki yerini konumlandırmaya çalışmaktadır. Bir metnin her okumayla yeniden yazıldığını belirten

Roland Barthes, Şu sonuca varmaktadır: “Okur dilediğince istediği sonucu metne aktarabilmektedir. Bu yzden yazarın isteği dışında da metnin aslı manası değişebilmektedir. Metinde ‘okurun doğumu’nu, ‘yazarın olümü’ izlemektedir” (Barthes, 1977, s. 126). Ayrıca metnin yaratma s¼recinde, aynı okur farklı okumalar ediminde metinden farklı sonuçlar çıkarabilmektedir. Bir metinden çıkarılan anlam, metin ile okur arasındaki etkileşim sonucunda ortaya çıkmaktadır. “Okur tarafından metin s¼rekli çoğullanmaktadır, bu durum yeni bir metin Şeklinde adlandırılabilir” (Demirtaş, 2015, s. 130). B¼ylece metinlerarasılık okura da bir misyon y¼klemektedir.

Postmodernist romanda özgül bir ağırlığı olan metinlerarasılık kavramı, her metnin tek metinde birleŐebileceđi ve okundukça bir metnin yeniden üretilebileceğinin ifadesidir. Metinlerarası yöntemin kapsamında ve uygulanmasında birçok teknik bulunmaktadır. Ancak bu çalışmada en fazla kullanılan parodi, pastiş, ironi, alıntılama, anıştırma, gönderge, kolaj, kopukluk, oyunsuluk, parçalılık ve palimpsest’e değinilecektir.

2.9.10.1. Alıntı

Postmodern metinlerarası iliŐkilerde en fazla kullanılan tekniklerden biri olan alıntı, başka metinlerden doğrudan c¼mle, dize veya böl¼mler alınarak bunların dil ve anlatım yön¼yle yazılan metinle kaynaŐtırılıp iliŐkilendirilmesidir. Yazar tarafından bilinçli ve istenerek açık bir Şekilde kullanılan bu teknik, göndergelerde bulunan diğer metinlerarası teknikler gibi anlaşılmasında çok çaba gerektirmeyen, metinde kullanılan iŐaretlerle (tırnak işareti veya italik yazı tarzı) formlarında verilmektedir. “Alıntı, herhangi bir metnin, başka bir metne dâhil edilmesidir, birden çok metnin içeriği arasında yapılan aktarmalar ile metinde anlam böl¼meleri oluŐturulup çoğaltılmaktadır” (Eliuz, 2016, s. 126).

Jacobson’dan yaptığı alıntı ile “bir sözce içinde sözce, bir ileti içinde ileti, bir sözce üzerine sözce” Şeklinde alıntıyı tanımlayan Kubilay Aktulum’a göre alıntı, metinlerarası etkileŐimin en çok kullanılan biçimlerinden biridir:

“Bir metnin başka bir metindeki varlığını en somut biçimde görün¼r kılan, ilk akla gelen, en genel ve en sık karşımıza çıkan metinlerarası yöntemdir. Genellikle ileri sür¼len bir gör¼Ő¼ açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünl¼ bir kişiden alınan parça, olarak

tanımlanan alıntı ile bir sözce başka bir bağlamda yinelenir. Alıntı, bilinçli ve istemli bir anımsamadır. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir. Bir söylem biriminin başka söylemde yinelenmesi olan alıntı ile yalnız bir söylemlerarası/metinlerarası ilişki kurulur” (Aktulum, 2014, s. 77).

Özellikle bilimsel metinlerde bir yazarın öne sürdüğü görüş ve düşüncelerini desteklemek, iddialarını kanıtlamak için söz konusu alanda yetke sahibi bir isme veya cümleye yapılan gönderme ile alıntı yapılmaktadır. Metinde alıntı yapılan isim ve kaynak, dipnot ya da kaynakça ile belirtilmek zorundadır. Alıntı ile böylece oluşturulan anlam katmanları içerisindeki sınırlar da belirginleşmektedir. Alıntılama genelde başkasına ait metinlerden yapılmaktadır ancak kimi zaman bir yazar, daha önce yazmış olduğu kendisine ait bir metinden de faydalanabilmektedir. Ülkü Eliuz, bu tip alıntıları “iç-metinsellik/öz-anlatılar” (Eliuz, 2016, s. 126). şeklinde adlandırmaktadır.

Alıntıda iki metin dizgesi arasındaki bağlantı, yazar tarafından kurulmaktadır: “Bir sözcenin bir metinden (1. Metin) öteki metne (2. Metin) yer değiştirmesi, iki metin arasında bir köprü kurar, bağ oluşturur. Baktin’in ‘söyleşim’ adını verdiği bu olguya Compagnon ilişki der. Bu, metinlerarası ilişki dediğimiz şeydir” (Aktulum, 2014, s. 79). Söz konusu bu ilişkiyi belirlemek ve anlamsal boyutu ile metin içerisindeki işlevini bulmak okurun görevidir. Başka bir bakış açısıyla yorumda bulunan Derrida: “Alıntılanan her metin, söylemi doğrusal veya süreklilik açısından bozguna uğratmaktadır” (akt. Sarup, 2019, s. 67). Bu durumda okur, ikili bir okuma edimine girmek zorundadır. Alıntılanan bölümün kaynak metni ile olan ilişkisinin algılanması ve oluşan yeni metnin bir bütün hâlinde uyumlu bir şekilde okunması gerekmektedir.

Metin içerisinde anlam çağrışımlarını genişletmek amacı ile yapılan alıntılar ne bir tesadüf ne de bir tekrardır aslında; bilakis bu durum, çok boyutlu katmanlarla yeni bir metin yaratmaktır. Aytaç’a göre alıntı: “Bir yazarın gerçekçiliği birden fazla boyutta yansıtması için farklı disiplinlerden, çeşitli ifadelerden yararlanarak bunları kendi eserinin anlatısına montelemesidir” (Ören, 2016, s. 45). Anlatıda yer alacak alıntılarının bilişsel bir bağlantı ile metnin merkezinde birleştirilmesi gerektiğini ifade eden Ülkü Eliuz’a göre alıntı: “Bir metnin yapısına biçimce, dil ve anlatım gibi farklı yönlerden katkı sağlamaktadır” (Eliuz, 2016, s. 127).

2.9.10.2. Anıştırma

Metinlerarasılık formlarından biri olarak kullanılan anıştırma, yazarın sözcük veya cümleleri dönüştürerek bir şeyi dolaylı veya örtük bir söylemle okura sezdirmeye çalışmasıdır. “Anıştırma yapılırken herhangi bir başka metnin açık bir şekildi künyesi verilmeden anılmaktadır” (Aktulum, 2014, s. 88). Ciddi bir çabanın ve birikiminin ürünü olan anıştırmada metne açık bir şekilde göndermede bulunmaktan ziyade söylenmesi gerekenler, doğrudan belirtmek yerine telkin edilmektedir.

“17. yüzyıla kadar daha çok bir söz oyunu, gösteren üzerinde bir oyun olarak anlaşılan anıştırma, modern/postmodern anlamıyla bir tür kapalı-anlatım, kapalı-sezdirim yolu, dilin vazgeçilmez bir ölçütüdür. Çiftanlamlılık özelliğiyle belirlediğinden, o da doğal olarak başka metinlere gönderir. Dolayısıyla metinlerarası ilişkiyi işin içerisine sokar. Çağdaş gösterge bilimciler anıştırmayı, sözbilimcilerin karşıtı bir yaklaşımla, tek bir değişmece olarak değil de alıntının tanımına benzer tanımla, onunla ilişkilendirerek, metinlerarası bir söylemsel olgu, bir yazınsallık ölçütü olarak ele alırlar” (Aktulum, 2014, s. 89).

“Postmodernist romanda bir anlatım tekniği olarak kullanılan anıştırmada, anıştırılmak istenen metin ile göndergede bulunulan metin arasında ilişki kurulmaktadır” (Eliuz, 2016, s. 130). Bu bağlamda okur, okuduğu metin ile göndergede bulunulan metin arasında ortak anlam odacıklarını bulup bağdaşıklık unsurlarıyla bu odacıkları doldurmaya ve metinleri bütünleştirmeye çalışmaktadır. Bu durum okur açısından ayrıca bir birikim veya anıştırılana dair bir malumat gerektirmektedir. Bu metinlerarası ilişki sadece yazılı bir metin ile değil, tarih, resim ve çağrışım gücüne sahip sembol ve imgelerle de anıştırma yapılabilir. Bu durum okur açısından ayrıca bir birikim veya anıştırılana dair bir malumat gerektirmektedir. Bu metinlerarası ilişki sadece yazılı bir metin ile değil, tarih, resim ve çağrışım gücüne sahip sembol ve imgelerle de anıştırma yapılabilir.

“Metin bir çağın, türün, geleneğin izlerini taşıyan anıştırmada yazarın adı anılır, gönderme metinde alıntı yapılmadan okur doğrudan ana metne gönderilir. Bir sözcükle iki şey gösteren yazar, anıştırmada eğretilme yoluyla iki düşüncüyü, iki dili, iki türü, iki metni, iki yazarı, iki dönemi hem bağlar hem de yakınlaştırır. Böylece metinlerarası ilişki, devinim içerisinde süreklilik kazanır” (Eliuz, 2016, s. 132).

Anıştırma ile yazar, metnine farklı nitelikler katarken iki farklı düşünce arasında göstergelerle bir köprü kurabilmektedir. Bazen alıntı ile anıştırma birbiriyle karıştırılmaktadır. Anıştırma yapılırken alıntıda olduğu gibi kelimesi kelimesine veya açık bir biçimde metinlerarası göndergede bulunmamaktadır. Daha önce söylenmiş olan açığa çıkarılmaktadır. Bu yüzden “yarım alıntı sayılabilecek olan anıştırmada, okur eldeki ipuçları ile metinden bağımsız bir şekilde bütünü tamamlamak zorundadır” (Aktulum, 2014, s. 91).

2.9.10.3. Gönderge (Atıf)

Postmodernist romanda metinlerarası ilişkiyi belirtmek üzere bir yöntem olarak kullanılan, göndergeyi herhangi bir kelime grubunun alıntılanmadan veya dönüştürülmeden yalnızca eser adının, bölüm başlığının, bir yazar adının anılması şeklinde tanımlayan Ülkü Eliuz, göndergeye dair bir başka tanımda şunları söylemektedir: “Alıntının bir diğer görünümü olan atıf, bir çağın, bir geleneğin, bir eserin adının ya da başlığının, bir türün, bir yazarın, bir eserdeki kişinin sadece anılmasıdır” (Eliuz, 2016, s. 128). Gönderge ile bir metnin tarihsel arka planını oluşturan anlam dizgesi ifade edilebileceği gibi metinlerarası bir bağdaşıklıkta da dikkat çekilebilmektedir.

Kubilay Aktulum ise “bir eserin adını veya yazarını anma” ile herhangi bir metinden alıntı yapılmadan okurun dikkatini o metne yönlendirmek, şeklinde tanımlarken bunu şöyle açıklamaktadır:

“Geniş anlamıyla bir metinde bir çağın, bir türün yazınsal olsun ya da olmasın, bir geleneğin vb. yan-metinsel göstergelerden biriyle olduğu kadar yalnızca yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da roman, trajedi, şiir kişinin, tarihî bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması alıntısız gönderleri için içerisine sokmaktadır” (Aktulum, 2014, s. 82).

Göndergeler yolu ile ana metin ve atıfta bulunan metin arasındaki ilişki, yazar tarafından okura sezdirilirken yazarın asıl vermek istediği gizli ileti de üstü kapalı bir şekilde okura iletilmektedir. Sonuç olarak gönderge, bir yazarın metnini kurgularken hangi yapıtlardan veya yazarlardan etkilendiğine dair ipuçları vermektedir.

2.9.10.4. İroni

İroninin tarihine bakıldığında araştırmacılar, bu türün Platon’un diyaloglarında hocası olan Sokrates’e dair yaratmış olduğu “temsili karakteri” bir başlangıç noktası olarak kabul etmektedirler. “Aristoteles ise ironiyi, bireyin kendi kendisini çevresine önemsiz biri olarak tanıtmak, şeklinde tanımlamıştır. Bu açıdan övünmenin karşısını oluşturmaktadır. Burada Aristoteles, ‘eiron’ ile ‘alazon’ kavramlarını karşılaştırmıştır. Eiron, kendisini kötüleyen bir karakterken, alazon ise kendisini durmadan övünen bir karakterdir” (akt. Cebeci, 2016, s. 259-260).

“Çağdaş ironin Batı’daki tarihî gelişimi 16. yüzyıla kadar dayanmaktadır” (Cebeci, 2016, s. 264). Bu dönemden sonra bireyin “yaşamın temel çelişkilerinin” gittikçe daha fazla farkına vardığı bir evre başlamıştır. Postmodernist romanda üstkurmacanın bir gereği olan ironi, mimetik estetiğe bir dönüşü temsil etmektedir. Yazarın kurmacasında yarattığı dil oyunlarında ironi, önemli unsurlardan biridir. Bir şey söylenirken başka bir şeyin ifade edilmesi, postmodern düşüncenin gerçeklik ve akılcı ciddiyete karşı kullandığı unsurlardan biridir.

“Yapıçözümcü Paul de Man, ironiyi sembol ve alegori farklılığı üzerinden geliştirmiş olduğu düşünceler çerçevesinde tanımlamaktadır. De Man, alegoriyi sembole göre daha üst düzey bir kavram olarak görmüştür ve ironiyi sembolün yerini tutacak şekilde kullanmıştır. De Man’a göre ironi ve alegori arasındaki fark, ‘zaman’ ile ‘mekân’ üzerinden görülebilmektedir. Bu bağlamda ironi ‘eşzamanlı’ iken alegori ‘ardışıklı’ bir özellik göstermektedir. Alegori, süreklilik düşüncesini bir ‘yanılsama’ya dayanarak yaratmaktayken ironi, gerçekçidir ve ‘yanılsama’ ilkesine dayanmaktadır. Bu açıdan bireyin olgusal deneyimini yansıtmaya daha uygundur. Alegori, dilin anlatıya yönelik eğilimi ile ilgili olup imgesel zaman üzerinden süreklilik duygusuna ulaşmaya çalışmaktadır. İroni ise tam tersi yönde çalışmaktadır, bir anda ve hızla meydana gelmektedir” (akt. Cebeci, 2016, s. 275).

“Söylenenin tersi ve/veya söylemin tersyüz edilmesi” (Kierkegaard, 2003, s. 227). şeklinde tanımlanan ironi, postmodernist metinlerin olay kurgusunda örtülü bir şekilde yer edinmektedir. Bu açıdan ironiyi yaratan anlatı unsurları, kendi işlevleri ile kurmacanın içerisine girip metnin geneline dağılabilmektedirler.

“Bir yapıtın konusunu veya içeriğini değiştirerek daha çok, ciddi bir yapıttan gülünç, eğlendirici, bir yapıt üretmek, bir ölçüde, bir başka yazarın yapıtına ait tümceleri ya da dizeleri eğlendirmek amacıyla dönüştürmek olan yansıtmadan ayrı olarak, ondan türeyen alaya gülünç dönüştürüm, yine soylu bir metnin (destan) eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek yani yapıtın temel içeriğini ve anlatsal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçimde yeniden yazmak olarak tanımlanır. Bu yönteme başvuran yazarın amacı dönüştürdüğü yapıt konusunda biraz yergi yapmak, biraz eğlendirmektir” (Aktulum, 2014, s. 126).

Pek çok açıdan okura karmaşık gelebilen postmodernist romanda ironinin metni tamamlayabilen bütünleştirici bir işlevi vardır. Zira değişmesi zor kurallar, basmakalıp ifadeler, sabit görüşler ve sorgulanamayan doğrular ironi ile sorgulanarak yeniden değerlendirilmeye alınabilmektedir. Ayrıca ironi, metne renk katarken okuru da metin konusunda düşündürebilmektedir. Kimi zaman parodi ile karıştırılan ironinin, parodi ile olan farkına bakıldığında parodi de metnin içeriğinin alaycı bir şekilde dönüştürülmesi söz konusuyken, ironide içerikte herhangi bir değişime gitmeden aynı olayın gülünç bir biçimde yeniden üretimi söz konusudur.

2.9.10.5. Kolaj/Brikolaj

Türkçede “kesyap” anlamına gelen “kolaj” terimi, daha geniş manada TDK sözlükte: “Düz bir yüzey üzerine fotoğraf, gazete kağıdı gibi nesnelerin yapıştırılmasıyla ve bazen boya ile de karıştırılarak uygulanan bir resimleme tekniğidir” (2020, s. 2180). Kolaj, 20. yüzyılda plastik sanatlarda doğan bir teknik olsa da zaman içerisinde edebiyatta da kullanılmaya başlanmıştır. Metinsel bağlamda alıntı veya metinlerarası göndermeyle kullanılan kolaj “iki metin arasındaki bütün dilsel aktarım ve metinlerarası etkileşim aracı” (Aktulum, 2014, s. 178). işlevi görmektedir. Kolaj tekniğinde başka bir metinden alınan herhangi bir cümle yeni bir metne yapıştırılmaktadır. Anlamsal açıdan bir bütünlük oluşturulan metinde her unsur, tek anlamlılıktan tümel bir anlama açılımlanmaktadır. “İster metinlerarası, ister kolaj olsun, başka yapıtlara ait metinsel unsurların yeni bir yapıta sokulması, Baktin ve Angenot’un söyledikleri gibi ‘söyleşim’ süreci başlatır. Bu süreç içerisinde her tür metinlerarası kılığı bir yapıştırma ya da kimilerine göre bir yenidenyazma imgesi doğurur” (Aktulum, 2014, s. 178).

Modernist romanda var olan sürekliliğin, postmodernist romanda yerini parçacılığa bırakmasıyla kolajın önemi edebiyatta daha da artmıştır. Metnin yazardan önce geldiği postmodern anlayışta yazarın sadece var olan metinleri kolaj ile bir bütün hâline getirmesi, yeni bir kompozisyon ortaya koymaktadır. Özellikle kolajın, anlatıların temel öğelerinden biri olduğunu belirten Hakan Sazyek, şu açıklamada bulunmaktadır:

“Romanda ‘kolaj’, malzeme bakımından (harfler, sözcükler, gramer) türdeş; bu malzemelerin yarattığı formlar (sözlük, ansiklopedi, makale), bu formların ait olduğu kurmaca ve kurmaca olmayan edebî türler (tiyatro, şiir, destan, deneme, mektup, günce), bunlara bağlı olarak yaratılan söylem tarzları (estetik, iletişim, bilim), ve nihayetinde yönelilen izleyici kitle (öğrenci, gazete, makale, bildiri okuyucusu/dinleyicisi, haber alıcısı) gibi temel ölçütler bakımından çok farklı alanlara/hedeflere hitap eden, bu bağlamlar içerisinde ‘işlevsellik’ kazanan gerçek ya da kurmaca ‘metin’lerin, bir romanın ana metnine serpiştirilerek yerleştirilmesi tarzında uygulanmaktadır” (Sazyek, 2020, s. 203).

Böylece kolajın türdeş olmayan edebî formlar içerisinde yaratmış olduğu kopukluk, bir üstanlatı sürekliliği niteliği kazanmaktadır. Sonuç olarak bu şekilde dışarıdan alınan teknik unsurlardan biri olan kolaj, yarattığı yeni bağlamlar ile metinlerarası sınırlara yeni bir boyut vermektedir.

2.9.10.6. Kopukluk

Postmodern anlayışta hayata dair yaşanmışlıklar bütünsel bir şekilde algılanmadığı için bilim, sanat, kültür, edebiyat, etik ve estetik de birbirinden ayrılarak her biri özerk bir konum elde etmiştir. Postmodernist romanda da kopukluk benimsenirken bütünlük reddedilmektedir. Bu kopukluğu bir ayrışıklık yaratarak metinsel göndergelerle konunun kesilmeden anlatıldığını söyleyen Kubilay Aktulum: “Kopukluk neredeyse her postmodern metinde bulunmaktadır” (Aktulum, 2009, s. 2). Kolaj tekniğiyle de metin içerisine yerleştirilen metin dışı anlatıların metne kattığı söylem de kopukluk yaratabilmektedir. “Alıntılanan parçaların kolaj yöntemi ile rastgele veya aynı biçimde metin içerisine yerleştirilmesi, aynı zamanda postmodernist metinlerin ayrışıklık özelliğini göstermektedir” (Aktulum, 2014, s. 178).

2.9.10.7. Oyun/Oyunsuluk

Postmodern edebiyatın “metin dışında hiçbir şey yoktur” mottosu göz önünde bulundurulduğunda oyun, neredeyse bütün postmodernist metinlerde sanatsal bir kurmacanın ürünü olan ve yazar tarafından bilinçli bir şekilde kullanılan bir tekniktir. Özellikle postmodernist tarihî romanlarda kendi zamansal çizgisinden koparılmış tarihî kesitler, yazarlara oyunsuluk bağlamında fazlasıyla imkânlar sağlamaktadır çünkü tarih söz konusu olduğunda kurmaca dünyada, tarihî gerçekçilik yeniden inşa edilmektedir. Yazar hem yarattığı sıradışı tipler hem de yaşamın karşıt unsurlarını kullanıp anlatıyı baştan sona bir oyuna çevirebilmektedir. Ayrıca tarihin bilinmez gerçekçiliğine gizemle yaklaşıp metinde gerilim unsurunu ön plana çıkartarak bir yapbozun parçalarını yerine yerleştirir gibi dilin de kendisine sunduğu imkânları bir fırsata çevirip okuru etkisi altına almaktadır.

Oyun/oyunsuluk kavramını “difference” terimiyle açıklayan Jacques Derrida, dil ile dilin sunduğu imkânlarla “gösteren ve gösterge” terimlerine yaptığı eleştiriyi kavramları ele almaktadır: “Difference’yi anlamak oyunsuluğu anlamakla eşdeğerdir, oyunsuluk gösteren ile gösterilen arasındaki kapanmaz boşluktur. Bu boşluk dilin hakikatten uzak kalmasına neden olan mesafedir” (Derrida, 1999, s. 50). Bu durumda

kurmaca esnasında yazar tarafından başvuru olan oyunsuluk, erteleme, kararsızlık, belirsizlik ve üretimi bildiren bir döngü hâlidir.

“Hakikatten mahrum olunmak, postmodern durum açısından oyuna mahkûm olmaktır; zira hakikatin olmadığı yerde sadece oyun vardır” (Eagleton, 1998, s. 127). Bu bağlamda postmodernist Terry Eagleton da oyunsuluğu yaşam ile oynamaya eşdeğer görmektedir. Postmodernist romanda yazarın metinden kaçış için kurguladığı bir arka bahçe görevini üstlenen oyunsuluk, bazen anlatının kendisi olabilmekte ve özne konumundaki birey ile birlikte hareket edebilmektedir.

Postmodernistler, gerçekçiliğe ulaşamayacağını kabullendikleri için gerçeği bir oyun veya oyunu da gerçekçilik olarak kabul etmişlerdir. Bu yüzden postmodernist romanlar, yazarlar tarafından oyunsallaştırılmışlardır. Gerçeğin belirsizleştiğini ve basmakalıp yapılarla postmodernist sanatçılar tarafından sunulduğunu belirten Yıldız Ecevit: “Sanatçılar, kendisine sürekli yabancılaşan bir dünyayı yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzleminde odağa almış, onunla oynamaktadır” (Ecevit, 2018, s. 99). Aslında postmodernizmin oyunsuluğa sığınması, kuramın anlamsız oluşu, büyük anlatıları reddedişinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca postmodernist romanda temsil edilen nesne de oyun olarak değerlendirildiği için metin ile dünya arasındaki boşluğu kapatmaya gerek duyulmamaktadır. “Postmodernist metinler ile dünya arasında kurulan ilişki, metinselliğin gerçekle örtüşmesi şeklinde kurgulanmalıdır” (Connor, 2005, s. 179). Yıldız Ecevit ayrıca postmodernist metinlerdeki oyunsuluğu, postmodern metinlerin “eğlendirici” tarafıyla değerlendirmektedir:

“Oyun bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değildir; aynı zamanda pragmatik bir işlevi de vardır; eğlendirir. Postmodern yazar seçkinci değildir; sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılmayacak eğlencelik özellikli edebiyat türlerine el atar; popülist diye damgalanmaktan korkmaz; okurun metinden zevk alması için, bilinçli olarak eğlendirici/sürükleyici görünümlü öğelerle donatır metnini” (Ecevit, 2018, s. 74).

Postmodernizmin hiçbir şeyi bütüncül ve anlamlı bir formda yorumlamak gibi bir hedefi yoktur. Bu nedenle ayna tutacak mutlak bir gerçekçilik peşinde değildir. Postmodernist yazar da metninde bilinmez ve yok olmuş gerçekçiliklerle oynayarak bir dünya inşa etmektedir. Herhangi bir soruna çözüm üretmeye güdümlü olmayan

postmodernist romanda oyunun kendisi amaçtır. Edebî söylemin oyunsulaştırılması, anlatının kendi içerisinde değerlendirilmesine imkân tanımakta ve okur da bu oyuna dâhil edilerek anlatının metinsel boyutu ortaya çıkartılmaktadır. Ayrıca oyun, okur ile yazarı bir pazılın parçaları gibi kurgulanarak onları birbirine yakınlaştırmaktadır. Sadece yazarın cevabını bildiği bir bilmeceyi metne yerleştirmesi ve okurun bu bilmeceye cevap vermesine yaklaşması sonucunda, metin okurca yeniden üretilmektedir. Postmodern kurmacanın varoluşunu temsil eden oyun, metnin görünen evrenindeki gerçeklikten bağımsızdır. Belirsizlik üzerine inşa edilen oyun, metnin herhangi bir yerine konumlandırılmamaktadır. Anlatıdaki her oyunun arkasında postmodern özerkliğin varoluşsal söylemi bulunmaktadır ki bu da postmodernist metinlerin estetik bir özelliğidir.

2.9.10.8. Palimpsest

Sözlük karşılığı, “üstündeki elyazmasından temizlenerek tekrar tekrar kullanılmış parşömen parçası” (Sayak, 2018, s. 25). olan palimpsest, Antik Mısırlılara kadar dayanmaktadır. Palimpsest tekniği özellikle ekonomik nedenlerden ötürü alım gücünün düştüğü 7.-12. yüzyıllar arasında tek kâğıda metin üzerine metin kazımak ile yaygınlaşmıştır. Kavram özü itibarıyla Sarah Dillon’un “zihnin palimpsesti” tabiriyle parşömen ile zihin arasındaki benzerlik üzerine inşa edilmiştir. Bu bağlamda palimpsest, insan beyninin de palimpsestin açığa çıkması gibi derininde bulunan düşüncelerin veya silinmiş varsayılan izlerin yeniden ortaya çıkması algısına dayanmaktadır:

“Palimpsestin ‘şimdi’si ancak ‘geçmiş’ten metinlerin ‘mevcudiyet’inde ve mevcudiyeti tarafından oluşturulur ve ‘gelecek’in metinleri tarafından başka şeylerin yazılmasına da açıktır. Geçmişten, şimdiden ve muhtemelen gelecekte; metinlerin palimpsestteki mevcudiyeti zamansallıktan kaçmaz, bilakis içinde zaten ‘geçmiş’, ‘şimdi’ ve ‘gelecek’ hareketleri barındıran herhangi bir ‘şimdiki’ an’ın hayaletliğini kanıtlar” (Sayak, 2018, s. 57).

Metinlerarası ilişkilerin “zihinde canlandırdığı düşünce”yi ifade etmek için kullanılan palimpsest teriminin tanımını Kubilay Aktulum şöyle yapmaktadır: “Palimpsest, üzerindeki iki metnin ya da yazının kazınarak yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış bir yaprak ya da aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği ancak eski metnin görülebildiği bir imge ve metinlerarası bir beti” (Aktulum, 2014, s. 172).

Postmodernist kuramcılarının çoğu, yazılmış bütün metinleri palimpsest olarak tanımlamaktadır çünkü “ilk metin yok, kopya metinler var” anlayışı, postmodernist anlatının temel ilkelerinden biri olan “metinden başka hiçbir şey yoktur” ilkesiyle yakın bir anlam taşımaktadır. Bu bağlamda özgünlüğü ve yeni oluşu hiçbir şekilde tartışılmayacak metinler bile kendinden önce başka bir metne dayanmaktadır. Palimpsestik metnin taşıdığı bütüncül görüntünün arkasında çoklu ve farklılık taşıyan katmanlar ile zaman bağlamının etki alanının dışında kalan bir “sürerlilik” bulunmaktadır.

“Postmodern eleştiriye göre bir yazar ister istemez, yazdığı sözcükleri bir başkasının sözcükleri üzerine oturtur. Söylemini başka bir söyleme, metnini başka metinlere bağlar. Bu da bir sözcüğün her zaman bir yığın başka sözcüğü, bir söylemin başka bir söylemi, bir metnin de yine başka bir metni çağıracağı anlamına gelir. Birbiriyle çakışan palimpsestler, yazarın ve okurun belleği, deneyimleri metindeki son anlam tabakasını belirlemek için sürekli etkileşim içerisindedirler. Bu da tüm yazıların aynı anda, bir arada bulunduğu anlamına gelir. Öyleyse bir metnin çizgiselliği düşüncesi yanlış bir imge, özgünlük ise bir kuruntudur. Palimpsest, metinleri üst üste yığmak özelliği ile beliren metinlerarasına bağlı bir imge doğurur. Bir metnin kaynağına ulaşmanın yolunu açan yorumsal bir süreç başlatır” (Aktulum, 2014, s. 175).

Sonuç olarak palimpsest, metinlerin birbirinden etkilenmesi, kalıp ifade biçimleriyle katmanlı oluşları, farklılıkları ve kopukluklarını görünür kılma tekniği olarak postmodernist anlatılarda kullanılmaktadır.

2.9.10.9. Parçalılık

Postmodernist romanın ayırt edici niteliklerinden biri de çok katmanlı bir doku hâlinde oluşmuş olmasıdır. Parçalı hâlde bulunan ve iç içe geçmiş yapılar şeklinde kurgulanan postmodernist romanlar, birden fazla anlama gelebilmekte ve pek çok alana gönderme yapabilmektedirler. Metaforik özellikler taşıyan postmodern metnin her parçasının başka disiplin alanlarıyla bağlantısı verilerek hem kendi içerisinde hem de metnin bütününde çoğalarak oluştuğu katmanlar arasındaki sınırları ortadan kaldırmaktadır. Yazar, metni oluştururken gerçekçilik ve kurmaca olmak üzere iki düzlem üzerinden metni yaratmakta ve bu iki düzlemi iç içe vermektedir. Metinde yer alan simge, sembol, metafor, anı, rüya ve çağrışım gibi motiflerle bireyin iç dünyasına eğilip onu bilincinin katları arasında bir yolculuğa çıkarmaktadır. Bu yolculukta kurmaca ile gerçek, sürekli yer değiştirip birbirinin yerini tutmaktadır. Yazar da romanın gerçek

ile kurmaca arası değişimleri esnasında yaratmış olduğu evrenin aslında bütünsel bir kurmaca olduğuna dair atıflarda bulunmaktadır.

2.9.10.10. Parodi (Yanılsama)

Parodiye dair ilk referans Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde bulunmaktadır. "Erken dönem yazarlarından Hegemon'un "parodia" diye adlandırılan parodinin, kurucusu olduğu kabul edilmektedir" (Cebeci, 2016, s. 90). Sözlük karşılığında "bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek" anlamındayken yazınsal açıdan "bir metne başka bir anlam yüklemek ve onu başka bir amaç için kullanmak anlamındadır" (Aktulum, 2014, s. 94). "Margaret Rose, parodiyi daha önce biçim verilen dilin veya sanatsal değer taşıyan malzemenin gülünç işleviyle metne sokulması, şeklinde tanımlamıştır. Rose, parodinin bir üstanlatı olarak kendi kendisini tasvir etme yeteneğinin sınırlarını kabul etmekle birlikte parodinin, metnin bir tür arkeolojisini temsil ettiği düşüncesindedir" (akt. Cebeci, 2016, s. 163). Yanılsamanın tanımını yapan bir diğer isim Yıldız Ecevit ise şöyle demektedir: "Parodi, gerçekte varolan bir yazın ürününün, alayla, abartıyla ya da çarpıtılarak taklit edilmesi anlamına gelir. Parodide dış yapının korunarak içeriğinin çarpıtılması söz konusudur" (Ecevit, 1992, s. 82).

Parodinin iki metinden oluştuğunu söyleyen Genette; parodinin konu edindiği metnin alt-metin tarafından gösterildiğini ve alt-metin üzerinde yapılan her değişikliği de üst-metin olarak tanımlamaktadır. "Parodik metinlerde üst-metin varlığı, okurun bir parodi okuduğunun bilincine varmasını sağlamaktadır. Ayrıca Genette'nin "devam" olarak nitelendirdiği 'transpozisyon' (sıçrayan genler) kategorisindeki yapıtları da parodiye örnek göstermektedir" (akt. Cebeci, 2016, s. 79-80).

"Parodi bütüncül ve kısmî olarak iki ayrı şekilde uygulanabilir. İlkinde yazar örneksediği metnin içeriğini ana konu bağlamında dönüştürerek kendi metnine uyarlayabilir. Bu durumda zaman, mekân, figüratif kadro ve kültürel ortam araçlarından özgün bir sonraki metin oluşturmakla birlikte örneksediği metnin ana konu şablonunu uygulamış olur. Parodinin kısmî bir ölçekte kullanımında ise örneksenen metne ait bir parça, cümle veya başlık, özgün yapısıyla yeni metne aktarılabilir" (Sazyek, 2020, s. 272).

İki tür parodiden söz eden Bahtin, ilkinde "dışadönük" edebî parodi demiştir. Burada "hedef metne" karşı bir "saldırı" söz konusudur. İkinci parodi türü ise parodisi yapılan

“dayanışma hâli”dir. Bahtin, bu bağlam çerçevesinde edebiyat tarihinde parodisi veya “travesti-ikiz”i olmayan hiçbir ciddi türün bulunmadığını iddia etmektedir (akt. Cebeci, 2016, s. 94-95). Bahtin’in söz konusu ettiği “ikiz”lik durumu, parodi edililen metnin baştan sona yeniden yazılması değil, çarpıtılmasının ifadesi görüşündedir

Parodi yapılırken bir metnin içeriğini dönüştürerek anlam saptırıldığı gibi içeriğe hiç müdahale edilmeden metnin biçemi yazar tarafından farklılaştırılıp yeni bir konuya uyarlanabilmektedir. Bu bağlamda parodinin iki farklı şekilde yapıldığını belirten Kubilay Aktulum, bu görüşünü şöyle örneklendirmektedir:

“Yazar, soylu bir metni çoğunlukla sıradan bir metne ya da soylu bir metnin biçimini (destan), hiçbir kahramanlık olayı anlatmayan sıradan bir olaya uyarlar. Birinci durumda yanılısamaya başvuran yazar, bir metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı da saptırır; ikinci durumdaysa metnin konusuna dokunmadan salt biçimini bütünüyle değiştirerek biçimsel bir dönüşüm uygular” (Aktulum, 2014, s. 94).

“Pastişte üslup, parodide ise konu taklit edilmektedir” (Koçakoğlu, 2018, s. 97). Benzer bir karşılaştırmayı yapan Hakan Sazyek ise şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır:

“Postmodernist romanda pastişin belli bir türün üslubunu, anlatma formatlarını örneklemesine karşılık, parodi belli bir metnin konusunu örnekler. Bir başka deyişle parodi, yapı boyutundaki pastişin, konu içerik bazındaki benzeridir. Dolayısıyla parodi bir önceki metinden sonraki metin yaratmak, yani bir metni yeni bir metin yaratmak için hareket noktası olarak örneklemektir” (Sazyek, 2002, s. 503).

2.9.10.11. Pastiş (Öykünme)

Postmodernist romanlarda metinlerarasılık bağlamında kullanılan tekniklerden biri de “pastiş”dir. Köken olarak pastiş kelimesi İtalyanca olup “pasticco” olarak binimekte, Fransızcaya geçen pastiş, karmakarışık, düzensiz, çorba anlamlarına gelmekle birlikte “bir çağın veya kişinin üslubunun taklit edilmesi anlamındadır” (Lewis, 2006, s. 147). Edebî terim olarak pastişin tanımı Hakan Sazyek tarafından “bir sanatçının eserini taklit yoluyla yazılan eser” (Sazyek, 2020, s. 276). şeklinde yapılmıştır. Postmodernist roman bağlamında da Pauline Marie Rousenau tarafından pastişin tanımı şöyledir: “Düzeni ve mantığı reddeden, eski-yeni, bilim-söylenti gibi zıt öğeleri bir arada bulunduran ‘kırk-yama’ tekniğidir” (Rousenau, 2004, s.16). Anlatıya yedirilerek farklı söylemlerle

kullanılan pastiş aracılığıyla yazar tarafından melez metinler yaratılmaktadır. “Pastiş ile yazar, bir yazımsal türü, özgün bir yapının biçimini taklit edebilir. Kimi biçimsel özelliklerin yanında yinelenen izleklere de rastlanır. Kısacası yazar benzerini yapmaya uğraşır” (Aktulum, 2014, s. 107).

Modernitenin her şeyi tükettiği ve yenilik üretmediği kültür anlayışının bir yansıması olarak postmodern anlayışta pastişin önemi ve değeri daha da artmıştır. Pastiş, postmodern tüketim kültürünün bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Postmodernist Frederic Jameson, pastişi modernizmdeki bireysel yabancılaşmanın postmodernizmde “öznenin parçalanması”na dönüşmesi, şeklinde tanımlamaktadır. Bu açıdan öznelğin ortadan kalkması, farklı ve bireysel bir üslubun kaybedilmesine neden olmuştur. “Geçmişteki biçemlerin tümünden talan edilmesi sonucunda pastiş, postmodern metinlerde üretimi sağlayan önemli bir anlatı yöntemi olmuştur” (Jameson, 2011, s. 257).

“Yanılsama, özgün, soylu bir metnin konusunun ya da eyleminin, köken metindeki konudan ya da eylemden farklı, ancak uyarlamının gerçekleştirilebilmesi için yeterince benzerlik sunan gerçek, sıradan bir eyleme veya konuya uygulanmasıdır. Kesin bir göndergeyi zorunlu kılan pastiş ile iki metin arasında yani öykünen ile öykünülen, bir taklit ilişkisi kurulur. Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. Bir yazar, bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır” (Aktulum, 2014, s. 106).

Pastişin genetiğinde bulunan taklit, pek çok sanat dalında bulunmaktadır. Ancak kurmacanın söz konusu olduğu postmodernist edebî metinlerde pastiş tekniği, soyut unsurlarla verilebildiği gibi somut unsurlarla da verilebilmektedir. Gerçekçiliğin değişerek sembolize edildiği romanda pastiş, farklı bir form hâlini alabilmektedir. Bu bağlamda pastiş, bazen parodi ile karıştırılabilmektedir. İki postmodern tekniği karşılaştıran Hakan Sazyek, aralarındaki farklı şöyle izah etmektedir:

“Pastiş, postmodernist romanda biyografi, otobiyografi, bilimsel metin gibi söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi, söylence gibi türlere özgü üslup öğelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslubu şeklinde kullanmaktadır. Pastişte taklit metin ancak üslubuyla sınırlı kalır, metnin konusu bu ilişkinin dışındadır. Dolayısıyla pastiş, özellikle postmodernist roman terminolojisinin temel birkaç teriminden birisi olarak biçimin taklididir. Bundan hareketle, söz konusu tutum, parodide hedeflendiğinin aksine bir ‘sonraki metin’ yaratmaz. Çünkü pastiş, kapsamında parodide olduğu gibi belirlenen bir ‘önceki metin’ yoktur. Taklit edilen, öykülenen, başlı başına bir türe, tarza has söylem, biçim formatıdır. Böylelikle pastiş, yeni bir metnin kurulmasında metinlerarasılık işlemleri arasında en çok yüzey yapıda kalarak gerçekleştirilen bir taklit eylemidir. Bir başka deyişle parodide mevcut olan içeriği derinden belirleme gücü pastişte bulunmaz” (Sazyek, 2020, s. 276-277).

Sonuç olarak pastiş, aynı üslup ile farklı bir metni, benzer bir ölçüt ile kopyalayarak yeni bir metin üretmektir. Yazarın amaçlarından biri de bu metinde okuru biraz da eğlendirmektir.

3. BÖLÜM

YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMI

3.1. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMININ ORTAYA ÇIKIŞI VE TEMEL NİTELİKLERİ

Tarihin arka planında yer alan ve tarih ile neredeyse eşdeğer tutulan “zaman”, postmodernizmin düşünce ekseninde yekpareliğini kaybetmiştir. Üretilen postmodernist metinlerde şimdi ile geçmişin karmaşık bir düzen içerisinde verilmesi, “kesitsel tarih ve/veya kesitsel zaman” oluşturmuştur. Bu kesitler sayesinde tarihi olan her şey, kurmacanın sunduğu imkânlarla beklenmeyen bir noktada buluşturulabilmektedir. Postmodernist söylemle “tarihin ölümü” ifadesi, “tarihi olan”ın artık sadece bir göstergeden ibaret olduğu ve postmodernist edebî metinlerde bir dinamo işlevi görerek edebiyata güç kazandırmıştır. Bundan dolayı postmodernist metinlerde tarih, teknik olarak bir parodi şeklinde yer almaya başlamıştır. “Metinlerarası yöntemle postmodernizmin parodi konusu yaptığı şeylerden biri de geçmiş tarihtir, çizgisel biçimde şimdikiyi üretmiş olan nedensellik zinciri olarak görülen bir tarih değildir. Bu, kendi bağlamından koparılarak çağdaş olanla yoğrulmuş çok çeşitli hammadde olarak bir tür ebedi şimdiki zamanda var olan bir tarihtir” (Eagleton, 2011, s. 280). Postmodern çağda tarih algısının değiştiğini, sürekliliği ve bütüncülüğü olan tarih anlayışının yok olduğunu ileri süren düşünürlerden biri de Michel Foucault’dur. “Tarih ve bilgi, olgulara ve kayıtlara geçmiş olaylar arasındaki ilişkileri tanımlamayı amaçlarken, onları bilinen dizgelere yerleştirip o dizgeler içindeki unsurlarla olan ilgilerini belirlemeye çalışırken şimdi her ikisi de olgu ve görüngüleri kendi oluşturdukları dizgelere oturtup kendi tarihlerini kendileri yaratmaktadırlar” (Doltaş, 2003, s. 66). Bu bağlamda 1980 yılında dönemin biçimselci eleştirel yaklaşımlarına karşı bir itiraz niteliğinde “yeni tarihselcilik kuramı” ortaya çıkmıştır. Orijinali “new historicism” olan kuram ismi, ilk defa Stephen Greenblatt tarafından kullanılmıştır.

Edebî ve tarihî metinlerin paralel okunmasına dayalı olan “yeni tarihselcilik”, 1980’li yılların başında pek çoğu California Berkeley Üniversitesi’nden bir grup

akademisyenin öncülük ettiği bir tartışma ortamından doğmuştur. Bu eleştiri okuluna dâhil görülen ve benzer kaygılar taşıyan fikir insanları, “Representations” dergisinin çevresinde toplanmış ve diyalog içinde bir üretim sürecini yürütmüşlerdir (Uslu, 2008, s. 3). Eleştirmenlerden Stephen Greenblatt ile Catherine Gallagher’ın birlikte yazdığı *Practicing New Historicism* adlı yapıtta yeni tarihselciliğin doğuşu hakkında bilgi vererek teori ve uygulama pratiklerini ortaya koymuşlardır. Eserin giriş bölümünde kuramın doğuşuna dair kendi görüşlerini şöyle ifade etmektedirler:

“İşe yeni tarihselciliğin edebiyat tarihi alanını nasıl değiştirdiğini açıklamayı isteyerek başladık. Gerçekten var olmayan, sadece yeni bir yorumlama pratiğini ima eden birkaç sözcükten ibaret olan bir şey, nasıl olup da bir ‘alan’ hâline gelmiştir? Hiçbir zaman bir kuramsal önermeler demeti formüle etmemiş veya bir program telaffuz etmemiştik; başkaları bir yana dursun, yeni tarihselci bir okuma inşa etmek için bir edebiyat eseriyle karşılaştığımızda daima sorulması gereken bir dizi soruyu kafamızda tasarlamamıştık. Ki bizim için yeni tarihselcilik, ilk planda ‘Amerikan Yeni Eleştirisi’ne tahammül edememek, kurulu kuralları ve yordamları tedirgin etmek, uyuşmaz ve huzursuz bir merakın karışımı anlamına geliyor” (Greenblatt ve Gallagher, 2008, s. 21).

Yeni Tarihselcilik, postmodern düşüncenin tarih kuramıdır. Geleneksel ve modern düşüncenin öğretilerinin reddi olarak sahneye çıkmıştır. Eagleton, yeni tarihselciliği “tarihsel hakikat, nedensellik, örüntü, amaç ve yön kavramlarının giderek daha fazla top atışına tutulduğu, postmodern bir çağa uygun bir tarih yazımı” (Eagleton, 2011, 233). şeklinde tanımlamaktadır. Ancak Greenblatt ile Gallagher, bu projeye kadar üretilen sanat temsillerini küçümsemek gibi bir amaçlarının olmadığını, yeni tarihselciliği bir eleştirel okuma olarak tasarladıklarını şu sözleriyle izah etmektedirler:

“Yeni tarihselci okumalar genellikle şüpheli, ihtiyatlı, gizemden arındırıcı, eleştirel ve hatta muhaliftir. Bu yorum bilgisel saldırganlık, birçoğumuz için ilkin içinde piştığımız Marksist kuramlar için merkezi bir rol oynayan ideoloji eleştirisi tarafından desteklenmiştir. Dahası esaslı şüpheliğimiz nasıl olursa olsun, ilk etapta bizi edebiyat ve sanat çalışmasına çeken derin hazdan hiçbir zaman vazgeçmedik veya ona sırtımızı dönmedik. Projemiz, hiçbir zaman sanatsal temsillerin gücünü, hatta en zorunlu gerçeklerde bile azaltmak veya küçümsemek olmadı. Fakat bu gücü takdir etmemizin temsilleri ortaya çıkaran kültürel matrisleri yok saymayı ya da temsillerin dile getirdiği fantezileri eleştirmeden onaylamayı gerektirdiğine de inanmadık” (Greenblatt ve Gallagher, 2008, s. 27).

“Tarihsel bilginin genel yaşam bağlantısı içinde doğru olarak konumlandırılması tartışılır bir durumdur. Tarihsel bilginin doğruluk ölçütü, her zaman bilen öznenin yaratımına bağlı olduğu için bilginin tarihle bağlantısının kurulması sorunsal bir durumdur” (Oppermann, 2006, s. 7). Bu yüzden yeni tarihselciler, tarihin bireyi gerçekçiliğe asla ulaştıramayacağını iddia ederler. “Tarih bize kesin doğrular ve hakikat

bildiremez. Yalnızca geçmiş yaşantılar, olaylar ve insanların deneyimleri ile ilgili söylemler üretir. Tarih söylemi de tıpkı diğer söylemlerde olduğu gibi metinlerin yorumlanmasında etkilidir” (Oppermann, 2006, s. 20). Bu bağlamda tarih metni ile edebî bir metin arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır, metni kurgulama yönünden roman ile tarih yazarı benzerlik göstermektedir. “Tarihyazımı kuramının öncülüğünü yaptığı fikirleri anlatısının ana malzemesi yapan postmodern roman, özellikle tarihi yeniden yazma konusunda tarihin kurgusallığını vurgulamaktadır. Yani romanda görülen tarihe dönüş tarihyazımı kuramının postmodernleştirilmesiyle eş zamanlı sayılabilir” (Oppermann, 2006, s. 20).

Yeni tarihselci bakış açısı, bir yandan tarihin ve insanın gizemini öğrenmeye çalışmakta bir yandan da bunu yaparken tarihin bilinmez ve anlaşılmaz boyutunu açığa çıkarmaktadır. “Postmodernizm her zaman kimin tarihi, kimim doğrusu, sorularını sorarak tarihi üst-anlatı olarak kabul eden anlayışı kökten sorgulamakta ve yıkmaktadır. Tarih dil içinde tekrar tekrar yazılabildiği için sürekli değişen söylemsel bir oluşum olarak ele alınır. Postmodern roman, bu oluşumların nasıl ortaya çıktığını ve yazıldığını göstermektedir” (Oppermann, 2006, s. 61). Bu açıdan mutlak doğru kabul edilen tarih bilgilerini kabul etmeyen yeni tarihselcilik, “tarihsel süreçlerin kişilerin etkisiyle değiştirilemez (Greenblatt, 2003, s. 744). olduğuna da karşı çıkmaktadır.

Yeni tarihselci metinler, metinlerarasılık ile oluşmaktadır. Gerçek ile hayalin sentezlendiği kurmacada neyin gerçek, neyin hayal olduğu sorgulanmaktadır. Burada metnin postyapısalcılıkla kurulan bağı; öznellik, yorum ve dil üzerine kurgulanmaktadır. “Postmodernizmin post-yapısalcılıkla paylaştığı ortak nokta, tanımladığımızı sandığımız dilin bizi nasıl tanımladığını ve biçimlendirdiğini eleştirel açıdan sorgulamaktır. İlgi alanına giren metin, dil, yorum ve öznellik kavramlarının sorgulanmasıyla ortaya tarihsel, toplumsal ve kültürel sorular çıkmış. Postmodernizm bize bunları derinden düşünmemiz gerektiğini öğretmiştir.” (Oppermann, 2006, s. 47). Bundan dolayı tek metinden farklı yorumlar okurca çıkarılabilmektedir. Çok katmanlı metin yapısı, okuru değişik kaynaklara götürüp kültürle bağ kurmasını sağlamaktadır çünkü geçmiş, kültür yerine kullanılmaktadır. Bu bağlamda yeni tarihselci yazar, bir antropoloğa benzetilmektedir. Foucault, herhangi bir verili tarihsel dönemin “epistem”ini (bilgisini) ortaya çıkarmak için arkeolojiden teknikler ve terminolojik kavramlar almıştır. Tıpkı bir arkeoloğun

geçmişin sembolik hazinelerini ortaya çıkarmak için toprağın çeşitli katmanlarını yavaşça ve titizlikle kazması gerektiği gibi tarihçiler de insanların epistemini şekillendirmek için bir araya gelen her bir söylem katmanını ortaya çıkarmalıdır. Bir arkeoloğun her bulguyu tarihlendirmesi ve sonra o kültürü tanımlayan ve açıklamaya yardımcı olan eserleri bir araya getirmesi gerektiği gibi tarihçi de çeşitli söylemleri ve bunların kendi aralarında söylemsel olmayan uygulamalarla bağlantılarını bir araya getirmelidir. Foucault, çeşitli söylemlerin böyle bir arkeolojik incelemesinin, bir episteme “monolojik” bir görüş ortaya çıkarmayacağına inanmaktadır. Bunun yerine, bu tür bir inceleme, “gerçeği” oluşturmak ve kabul edilebilir standartları belirlemek için hangi unsurların kabul edildiği, değiştirildiği veya reddedildiği de dâhil olmak üzere; bu epistemenin gelişimini açıklayacak bir dizi tutarsız, düzensiz ve çoğu zaman çelişkili söylemleri ortaya çıkarmaktadır. Edebiyat sadece tarihi anlar tarafından şekillendirilir ve tarih sadece edebî inceleme için bir arka plan olarak edebiyata hizmet etmektedir.

Yeni tarihselcilik kuramı, tarihin bireye nesnel bir gerçekçiliği sağlayamayacağını veya geçmiş olayların, kişilerin ve dönemlerin tamamen doğru bir şekilde metne yansıtılamayacağını iddia etmektedir. Bir edebî ve tarih metni hakkında yorumda bulunmadan önce yazarın toplumsal kaygılarını, eserde kanıtlanan tarihsel zamanları ve metinde sergilenen diğer kültürel öğeleri bilmenin gerekliliğini beyan etmektedir. Bu durumda yeni tarihselcilik, sanatın toplumu nasıl şekillendirdiğini ve toplumun da sanatı nasıl etkilediğini göstermektedir.

3.2. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMININ DAYANDIĞI KAYNAKLAR VE TEMEL BİLEŞENLERİ

İngiliz edebiyatı ve Shakespeare’in eserleri üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan Stephen Greenblatt, metinlere dayalı olan bütün bilimsel ve sanatsal disiplinlerin, hayal gücü ile ideolojilerden etkilendiğini söylemektedir. Greenblatt ve California Berkeley Üniversitesi’ndeki bir grup akademisyen tarafından bir eleştirel kuram hâline getirilen “yeni tarihselcilik” Louis Althusser ve Raymond Williams gibi eleştirmenler tarafından Marksist bir temel ile değerlendirilmiştir. Ayrıca Edward Said, Hayden White, Roland Barthes, Pierre Macherey gibi düşünürlerin görüşleri etkili olurken yeni tarihselcilik kuramı açısından bunları yetersiz gören Greenblatt, Michel Foucault’un düşünsel

felsefesi çerçevesinde kuramı genişleterek dil, kültür, tarih, edebiyat ve iktidar mücadelesi üzerinden her şeyi yorumlamıştır. Tüm bunlarla beraber Clifford Geertz'in "birey ve toplumların içerisinde yetiştiği kültür tarafından biçimlendirildiği, görüşü de yeni tarihselci düşünürlerin dikkatini çekerek tarihî ve edebî çalışmaları inceleyip değerlendirirken antropolojiden de faydalanmalarına kaynaklık etmiştir" (Geçikli, 2016, s. 179). Yeni tarihselcilik kuramına getirdiği yeni yönelimler ve uygulamalar açısından önemli kaynak yapıtlar şunlardır:

"Yeni tarihselciliğin 1980'lerin başında eleştiri dünyasına tanıtılmasına öncülük eden ve metin üzerindeki uygulama çalışmalarıyla kurama yön veren kişi Stephen Greenblatt'ın 1980'de yayımladığı *Renaissance Self Fashioning: From More to Shakespeare* (Rönesans'ın Benlik Öztanımlı: More'dan Shakespeare'e) adlı kitabı, 1988'de editörlüğünü yaptığı *Representing the English Renaissance* (İngiliz Rönesans'ını Temsil Etmek) ve 1990'da yayımlanan *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture* (Lanet Okumayı Öğrenmek: Erken Modern Kültüründe Metinler) adlı çalışmalar bunlardan birkaçıdır. Ayrıca 1988'de yayımlanan *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (Shakespeare Müzakereleri: Rönesans İngiltere'sinde Sosyal Enerjinin Dolaşımı) adlı eseri de Greenblatt'ın kuramsal yaklaşımını pratikte uygulamaya çalıştığı önemli eserlerden biridir. Louis McKay'ın *Foucault: A Critical Introduction* (Foucault: Eleştirel Bir Giriş), Clifford Geertz'in *The Interpretation of Cultures* (Kültürlerin Yorumu), Aram Veeseer'in editörlüğünü üstlendiği ve Louis Montrose, Stephen Greenblatt, Catherine Gallagher, Stephen Bann, Hayden White ve Rönesans metinleri üzerine odaklanan diğer eleştirmenlerin çalışmalarının bir araya toplandığı *The New Historicism* (Yeni Tarihselcilik) adlı yayın da kuramsal bilgiler ve uygulama örnekleri bakımından önem taşımaktadır. 1993'te Jeffrey Cox ve Larry Reynolds'ın yayımladıkları *New Historical Literary Study-Essays On Reproducing Texts, Representing History* (Yeni Tarihselci Edebî Çalışma-Temsil Edilen Tarih ve Yeniden Üretilen Metinler Üzerine Makaleler) kitabında da yine Stephen Greenblatt, Ralph Cohen, Edward Said gibi önemli eleştirmenlerin metinleri yer alır. Bunların dışında Ralph Cohen'in editörlüğünde 1974'te ilk, 1977'de ikinci baskısı yapılan *New Directions In Literary History* (Edebî Tarihte Yeni Yönelimler), Richard Wilson ve Richard Dutton'un editörlüğünü yaptıkları ve 1992'de yayımlanan *New Historicism & Renaissance Drama* (Yeni Tarihselcilik & Rönesans Tiyatro Sanatı), Kiernan Ryan'ın önemli isimleri bir araya getirdiği ve 1996'da yayımlanan *New Historicism and Cultural Materialism* (Yeni Tarihselcilik ve Kültürel Materyalizm), Claire Colebrook'un 1997'de yayımladığı *New Literary Histories-New Historicism and Contemporary Criticism* (Yeni Edebî Tarihler-Yeni Tarihselcilik ve Çağdaş Eleştiri) adlı çalışmalarıdır" (Özgün, 2012, s. 17-18).

Raymond Williams tarafından iddia edilen, Jonathan Dollimore ile Alan Sinfield tarafından popüler hâle getirilen bir terim olan "kültürel materyalizm", herhangi bir tarihsel materyalin politikleştirilmiş bir çerçeve içinde analiziyle karakterize edilen yeni tarihselciliğin Marksist yönelimini ifade etmektedir. Kültürel materyalizm, Marksist ve feministlerin etkisinden kaynaklanan siyasi bağlılıkla desteklenen eklektik bir teorik yaklaşım ile diğer tarih anlatılarında atılan veya susturulan tarihsel alanları vurgulamaktadır. Bir metnin analizini yapma, özellikle kanonik metinler üzerinden geleneksel yaklaşımları eleştiren bir okumayı öngörmektedir. Yeni tarihselciler, bir

metindeki siyasi gündemlerin farkındadırlar, bu nedenle iktidarın kendisini metin içindeki ideolojinin örtük işleyişi yoluyla uyguladığı baskının da bilincindedirler. Yeni Tarihselcilerin, marjinalleştirilenler adına hiçbir faillik sorununun olmadığı apolitik okumalar ürettiğine inanılırken; kültürel materyalistler, bilinçli olarak politiktir ve toplumsal düzeni dönüştürmeyi amaçlamaktadırlar. Yeni tarihselciler, marjinalleştirilenlere ve sömürülenlere odaklanan okumalar ararken hem metinde hem de yorumsal eylemde, yıkım ve direniş olasılıklarına yer vermektedirler. Ayrıca edebiyatın alt kültürel direnişi için yıkıcı potansiyelin bilincindedirler. Bu yüzden bir metin içindeki gizli siyasi gündemi ve güç mücadelelerini sorgulayan bir muhalif okumayı önermektedirler.

Marksist düşüncenin etkisinde olan yeni tarihselciler, yazılan her metnin siyasal ve toplumsal açıdan birbiriyle etkileşim hâlinde olduğuna inanmaktadırlar. Edebiyat ile ideolojik zihniyet arasındaki ilişkiye vurgu yapan ve bu düşüncesiyle yeni tarihselcilere kaynaklık eden Louis Althusser'e göre "edebiyat, üretildiği düşünceden ve ideolojiden beslenmektedir" (akt. Çavuş, 2002, s. 123). Edebî metinler aracılığıyla ideolojiler, işlenip dönüştürülerek başkalarına aktarılmaktadırlar. "Okura metin içerisinde dolaylı yollarla iletilen bu ideolojik öğretilerin okur tarafından metin içerisinde bulunup tamamlaması beklenmektedir" (Çavuş, 2002, s. 124). *Oryantalizm* adlı yapıtıyla yeni tarihselcileri etkileyen Edward W. Said, bir yazarın kendi kültürel değerlerini ve düşünsel saptamalarını her zaman yazdığı metne yansıttığını ve eleştirmenin de benzer bir tutumla metne yaklaştığını iddia etmektedir. Bu bağlamda yeni tarihselcilere göre eleştirmen, "aykırı" bir tutum içerisinde olabilmelidir. Zira eleştiri; baskıya, zorbalığa ve şiddete karşı durabilme anlamına gelmektedir. "Eleştirmenin toplumsal ereği de öznenin bağımsızlığını sağlayabilecek bilgiyi üretmektir" (İşçi, 2001, s. 195).

Greenblatt'ın Rönesans dönemi siyasi ilişkileri ortaya çıkarmak için Shakespeare'in metinleri üzerine yaptığı çalışmalar, yeni tarihselcilik kuramının önemli kaynaklarından. Greenblatt; özellikle aile, devlet ve din gibi toplumsal ile kamusal kurumların, bireyi yönlendiren iktidar yapıları olduğunu, ele aldığı metinlerde ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu nedenle "Yeni tarihselciler Rönesans metinlerinden dayanak olarak özneleşme sürecinin Rönesans ile başladığını ve liberal hümanizmanın varsaydığı evrensel insan kavramının kapitalist kültürün yarattığı bir yanılsama olduğunu iddia

ederler” (İşçi, 2001, s. 204). Greenblatt’a göre yeni tarihselcilik bir okuma pratiği olarak görülmelidir çünkü metinler ve bu metinlerin toplumla ilişkileri araştırıldığında, genellikle birbiriyle çelişen bir dizi sosyal ve edebî örüntü ortaya çıkmaktadır. Greenblatt, kendi çalışmalarında edindiği bu eleştirel perspektifi yeni tarihselci okuma olarak tanımlayarak inceliklerini şöyle ifade etmektedir:

“Rönesans’tan beri süregelen ve Shakespeare’de bizim edebî bilginin merkezinde olan metinsel izler, uzun süreli ödünç almaların, ortak takasların ve karşılıklı büyülemelerin ürünleridir. Bunlar belli şeylerin -esas olarak sıradan dilin ama aynı zamanda metaforların, törenlerin, dansların, simgelerin, giyim eşyalarının, iyice eskitilmiş öykülerin, vs.- kültürel olarak ayrılmış bir bölgeden diğerine götürülmesiyle yapılmıştır. Biz sadece bu alanların kuruluşunu değil, aynı zamanda bunlar arasındaki sınırlar üzerinden geçiş sürecini de anlamalıyız” (Greenblatt, 2001, s. 21).

Yeni tarihselcilik anlayışına göre bir insanın özne oluşunda edineceği kimlik, toplum tarafından belirlenmektedir. Bireysel benliğin oluşumunda kişinin kendi iradesinden çok içerisinde yaşadığı toplum ve kültür belirleyici bir role sahiptir. Stephen Greenblatt’ın “self fashioning” (kendini oluşturma) söylemi de bu bağlamda toplum tarafından şekillenmektedir. Diğer yandan yeni tarihselcilik, tek tip ve şekilci bir kültürden kendini sıyıran “öteki” kavramını önemsemektedir. Öteki ve/veya marjinal, merkezi olanın anlaşılmasında ve görmezden gelinenin fark edilmesinde etkili olmaktadır. “Yeni tarihselcilikte Aydınlanmacı ve hümanist anlayışın etkisiyle ayrıcalıklar elde eden birey yerine; iktidar karşısında eylemlerinin farkında olup şartlara göre davranan, evrensel değerler yerine geçici bir dünya görüşüne sahip, kim olduğunu ve ne yaptığının bilincinde olmayan özneler de bulunmaktadır” (Howthorn, 1996, s. 72).

“Yeni tarihselciler, geçmiş bir dönemin kültürel sistemini incelerken o sistemi oluşturan merkezileşmiş öğelerden çok marjinal olmuş öğelerin önemini araştırır, kültürel oluşumların ve tarihsel bağlamın yeni yorumlarını yaparlar. Ortaya tarih içinde bireylerin ve kurumların politik güçlerin söylemsel sistemleri tarafından biçimlendiği gerçeği çıkmaktadır” (Opperman, 2006, s. 30). Herhangi bir tarihsel durum, sıklıkla rekabet eden söylemlerin karmaşık bir ağı olduğu için yeni tarihselci araştırmacılar, bir metnin biçimlenmesine yardımcı olan ve metnin içinde bulunduğu söylemlerle ilişkisini göz önünde bulundurmadıklarında metinde herhangi bir yorumunun eksik olacağını beyan ederek tarihi merkeze almaktadırlar. Bu bakış açısında bir metin; yazar, toplum, gelenekler, kurumlar ve sosyal pratikler arasındaki rekabet hâlinde bulunan fikirler

birbiriyle çatışabilmektedir. Yeni tarihselciler, bireyin kültürel güçler tarafından etkilenip önyargılı olduğu için asla tamamen nesnel olamayacağına inanmaktadırlar. Bu yüzden tarihin kendisi gibi bireyin de bir metinle etkileşiminin her zaman biraz eksik olacağı, dinamik bir sürecin varlığını kabul etmektedirler.

“Yeni tarihselcilerin gözünde tarih mutlak gerçekleri yansıtmaz; tarih belirli ideolojilerle yaratılmış ve güç kazanmış bir metindir. Öyleyse tarih tıpkı edebiyat gibi yoruma açık bir söylemdir. Bu söylem bir dış gerçeği aktarıyor gibi görünse de aslında bir ‘canlandırma’dır, belirli bir döneme ait ‘ideolojik ürünlerden’ ya da ‘kültürel dizgilerden’ oluşan sözsel bir yapıdır. Bu sözsel yapı bir döneme ait güç ilişkilerini yansıtır ve hâkim ideolojinin yayılmasını ve sağlamlaşmasını sağlar ama her zaman mutlak gerçekleri yansıtmaz” (İşçi, 2001, s. 192).

Yeni tarihselcilik kuramını görüşleriyle en fazla etkileyen isimlerden biri de şüphesiz Michel Foucault olmuştur. Düşünürün söylem, iktidar, bilgi, etik, tarihin süreksizliği, kültür, edebiyat ve dilin yapısıyla fonksiyonları hakkındaki görüşlerinin birleşiminden oluşan “Foucault felsefesi” hem bu hususlardaki geleneksel algıya meydan okumuş hem de yeni tarihselcilik gibi birçok kuramı etkilemiştir. Yeni tarihselci eleştirmenler, tarih yazıcısının da belli bir ideolojiye sahip olabileceğini, bu nedenle de tarihe bakışı ve tarihi ele alışı bu ideolojinin etkisiyle olayları yorumlayabileceği görüşündedirler. Bu açıdan tarih, toplumu yönlendirmede bir “güç” konumundadır. Tarihi “iktidar” kavramıyla eşdeğer gören Foucault, iktidarın da tarih gibi her yerde ve her zaman var olduğunu belirtmekte ve iktidarın birçok dinamik tarafından şekillendiğini ifade etmektedir:

“İktidar ve bilgi yöntemleri, yaşam süreçlerini dikkate alıp onları denetlemeye ve dönüştürmeye girişir. Batılı insan, yavaş yavaş canlı bir dünyada canlı bir tür olmanın, bir bedene, var olma koşullarına, yaşama olasılıklarına, kişisel ve kamusal sağlığa dönüştürülebilir güçlere ve bu güçlerin en uygun biçimde dağıtılabileceği bir düzleme sahip olmanın ne anlama geldiğini öğrenir. Tarihte ilk kez kuşkusuz, biyolojik olan siyasal olanda yansıma bulur. Belli ölçüde bilginin denetimi, iktidarın müdahale alanına girer. İktidar artık, gücün kendisidir” (Foucault, 2020, s. 101).

Yeni tarihselcilikte iktidar ile ortaya çıkan ve iktidarı bir nebze de olsa durdurabilen “direniş”, iktidarla eş güçte bir kavram olarak ele alınmaktadır. Foucault, iktidar ile direnişten yola çıkarak hakikati de özne ve nesne üzerinden yorumlamaktadır. Hakikati ifade etmenin iktidar ve özne (sıradan insan) açısından farklı yorumlar doğuracağı için tarih yazımında da bunun sorunlaşacağı son derece açıktır çünkü öznenin tarih ile kurduğu ve kuracağı bütün iletişim ile etkileşimler öznedir. “Hepimiz yaşayan ve düşünen özneliz. Benim tepki gösterdiğim şey, toplumsal tarih ile düşünce tarihi

arasında bir kopukluk olmasıdır” (Foucault, 2014, s. 193). Bu bağlamda her edebî metin, bir düşünce sisteminin ideolojik sözcüsü olmaktadır. Zira güç ve otorite tarafından kullanılabilir, gerçeklikten ve hakikatten kopuk tarih ve edebî metinler, bir biçimde mevcut iktidarı desteklemiş olacaktır.

Foucault’un özellikle “öznellik ve nesnellik” kavramlarına açıklık getirmek için kullandığı “söylem” kavramı, yeni tarihselcilikte sıkça kullanılmış ve bu kavrama büyük bir önem atfedilmiştir. Foucault için tarih, “insanların kendi dünyaları hakkında düşündükleri ve konuştukları çeşitli söylemlerin, karmaşık ve karşılıklı ilişkisidir” (Foucault, 2003, s. 23). Bu söylemlerin herhangi bir verili tarihsel dönemde birbiriyle kurduğu etkileşim rastgele değildir. Daha ziyade, etkileşim Foucault’nun episteme dediği birleştirici bir ilkeye bağlıdır. Yani, dil ve düşünce yoluyla tarihin her dönemi, gerçekliğin doğasına (ya da hakikat olarak tanımlanan şeye) ilişkin kendi algılarını geliştirmektedir. Söylem, kendi kabul edilebilir ve kabul edilemez davranış standartlarını oluşturmak; neyin iyi, neyin kötü olduğuna karar vermek için kendi kriterlerini belirlemektedir. Bu açıdan söylem: “Hangi grup insanın geliştirdiğini, dile getirdiğini, koruduğunu ve savunduğunu belgeleyen tüm yerleşik gerçeklerin, değerlerin ve eylemlerin kabul edilebilir sayılacağına ölçütüdür” (Foucault, 2003, s. 24). Belirli bir kültürün, insanların veya tarihsel dönemin monolojik yorumları, o kültürün inançlarını ve değerlerini doğru bir şekilde gösterebilmektedir. Bu sebeple bir tarihinin geliştirebileceği söylem, herhangi bir toplumsal düzenin normlarını ve doğruluğunu belirleyebilme ihtimalini taşımaktadır. Yeni tarihselci eleştirmenlere göre hiçbir söylem, kendi başına sosyal gücün karmaşık ve kültürel hareketliliğini tek başına açıklamaya muktedir değildir çünkü tüm söylem biçimleri gibi metinlerin de şekillenmeye yardımcı olduğuna ve toplumsal güçler tarafından şekillendirildiğine inanılmaktadır.

Yeni tarihselcilik kuramının bir diğer esin kaynaklarından biri de postyapısalcılıktır. Okur ile metin arasındaki ilişkiyi bir üretkenlik olarak gören postyapısalcılıkta, okurun metinden çıkardığı yorum önceliklidir. Bu açıdan yeni tarihselci eleştirmenler, metnin iç ve/veya dış bağlamda herhangi bir anlam içermediği iddiasındadır. Bu noktada yapısökümden etkilendiklerini ifade eden Serpil Oppermann: “Gerçek kavramının evrenselleştirildiği akıl-merkezci sistemde tarihin akla dayanan bilgi ve anlamları, diğer ölçütleri en nesnel biçimde aktardığı iddiası bir mitostur. Özellikle

yapıbozumcu eleştiri, bu mitosu bozmaktadır. Yeni tarihselci tarih kuramı dilin kendi dışında gönderme yaptığı gerçekliğin metinselliğini tartışmaya açmıştır” (Oppermann, 2006, s. 39).

“Dilin veya başka anlamlandırma dizgelerinin özünde yatan kaymaları, çelişkiler ve iletişimsel başarısızlıkları vurgularken onların kültürel metinselcilerinin tarihselci bir şovu yoktur. Onlara göre yazılı dil, içinde anlam üretme sorunlarının hür ettiği dizisel biçimdir ve bir kültür, anlamlı göstergeleri doğal olarak girift, çelişik ve karar verilemez olduğundan dolayı ‘metinsel’dir denebilir. Dolayısıyla yapısökümcü edebiyat çözümlenmeleri sürekli tüm bilinmezlerin kaynağı ve yapısı olarak metinselliğe döner. Yapısökümcüler metnin dışında hiçbir bir şey olmadığına, göstergenin kayganlığının kaçabileceği bir yer olarak basit ve açık anlamın mekânı olmadığına ısrar etmelerine rağmen, örneklerini edebiyat kanonundan seçme eğilimindedirler. Biz sıklıkla başka tür metinleri keşfederken onlar, edebiyat dilinin sadece her yerde ve tarih boyunca işleyen bir metinselliği incelemeyi açığa vurduğunu ileri sürerler. Dolayısıyla bizi en çok ilgilendiren çözümlenme aşamalarını (kültürel ve tarihsel olarak özel olanı) atlamaya ek olarak yapısökümcülük, edebî olanın hiyerarşik imtiyazlarını yeniden inşa eder gibi de görünmektedir” (Greenblatt ve Gallagher, 2008, s. 30-31).

Yeni tarihselciliğin önemli dinamiklerin biri de bağlam ile empatidir. Birçok eleştirel yöntem, metinleri üretildiği kültürden soyutlayarak değerlendirirken yeni tarihselcilik; metinlerin dönemin ideolojisini ve yazarın düşüncelerini yansıttığı fikrini savunarak onları oluşturulan bağlam içerisinde değerlendirmiştir. Bundan dolayı “tarihi dönem ve olaylarla empati kurularak tarih metinlerinin oluşumunda nesnellik iddiasında bulunmamanın doğru olacağına kanaat edilmektedir” (Yeşilyurt, 2009, s. 2003). Bu bağlamda yeni tarihselcilik kuramının yazınsal unsurlarından etkilenen yazar, kendi metnini oluşturduğunda incelediği dönem ile ilgili her kaynağı yorumlayarak metninde kullanabilmektedir.

3.3. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMI KÜLTÜR POETİKASINDA METİN VE TARİH İLİŞKİSİ

Yeni tarihselcilik kuramı; yazılmış olan her metni, yazıldığı zaman ile kültürün bir ürünü olarak değerlendirmekte ve tarih ile kültürün bir parçası olduğunu kabul etmektedir. Bundan dolayı yazınsal metinlerin tarihselleştirilmeye imkân veren niteliklere sahip olduğu iddiasında bulunmaktadır. Bu açıdan tarihin de kültürel ve yazınsal bir bütünlük içerisinde tanımlanması, tarih ile edebiyat arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Stephen Greenblatt’ın antropolojik eleştirisine bakıldığında James Boon, Mary Douglas, Jean Duvignaud gibi isimlerin etkisi olmakla beraber özellikle yeni tarihselciliğin bir öncüsü kabul edilen Clifford Geertz’in görüşlerinin etkisinde olduğu

görülmektedir. Çalışmalarını “kültür” üzerine konumlandıran Greetz, kültürden bağımsız bir insan doğasının söz konusu olamayacağını kanısladığıdır. “Bir antropolog inceleme nesnesinin gerçek doğasına kültürel farklılıklar nedeniyle hiçbir zaman ulaşamaz ama bu noktanın sorunsallaştırılması gerekmektedir. Böylece diğer kültürleri birer bilgi biçimine indirgeyerek onları kullanan ve tüketen yapılar da ortaya çıkmaktadır” (akt. Uslu, 2017, s. 38). Bu durum, yeni tarihselciliğin kültürel poetikasına ilham vermektedir çünkü yeni tarihselcilik, tarihin nesnel bir gerçekçilik sağlayamayacağını veya geçmişteki olayların, dönemlerin ya da kişilerin tamamen doğru bir resmini ve birtakım insanların dünya görüşünün sanulamayacağını savunmaktadır.

“Artık belli bir mevkiye güvenli bir şekilde uygulanabilecek tek bir hikâye, insan mükemmelliğinin ulu bir modeli yoktur. Ne kadar karmaşık ve detaylı olursa olsun bir tekil kültür ancak bir bütün olarak insan türü için mümkün olan seçeneklerin ancak dar bir kısmını ifade ve tecrübe edebilir ki bu tür tabiatı icabı (yani varlığın herhangi bir tarihsel alametinden soyutlanmış olarak) niteliksizdir. ‘Neredeyse içgüdüsel doğmuş olarak’ insanlar, şartıcı bir şekilde uysaldılar; kimliğimiz ‘sadece insanlığa yönelik ömür boyu süren eğitimle’ şekillenir ve bu, türümüzün hem mükemmel olabilir hem de bozulabilir olmasının nedenidir. İçlerinde belli toplumsal adaptasyonların korkutucu olduğu örnekler olsa da Herder, insanın potansiyelini gerçekleştirmek için evrensel kurallar bulmaya yönelik Aydınlanma projesinden kaçınır, muhakkak, Herder için Aydınlanma, güzellik nasıl varsa öyle vardır. Onun görüşü, tarihin esasında ilerlemeci olduğuna ve ‘doğru bilginin insanlar arasında genişleyen nüfuzu, çok şükür, onların arasındaki insanlık dışı, çılgın yıkıcıların sayısını azaltmıştır’ fikrine inancından beslenir. Fakat bu, herhangi bir tekil yer veya zamanda sabitlenemez. Kültür ve aydınlanma zinciri yeryüzünün sonlarına kadar uzanır. Dolayısıyla amaç, hiçbir zaman, insan adaptasyonunun çeşitliliğini tek bir muzaffer biçime indirgemek veya sanki hepsi aynı ödül için rekabet ediliyormuş gibi dünya kültürlerini tasnif etmek olmamalıdır” (Greenblatt ve Gallagher, 2008, s. 24).

Yeni tarihselcilik kuramına göre her dönem ve toplum, kendi tarihini meydana getirip şekillendirmektedir. Bu nedenle yeni tarihselcilik; edebiyat, tarih ve kültür arasında bir bağ bulunduğunu, bu üç unsur arasında yapılacak paralel okumalarla karmaşık olay ve durumların daha iyi anlaşılabilceğini iddia etmektedir. Böyle bir okumanın disiplinlerarası (tarih, edebiyat, sosyoloji, felsefe, antropoloji, din) çalışmaların önünü açabileceğini, yapılacak araştırma ve incelemelere nesnel bir şeffaflık kazandırabileceğini ileri sürmektedir. Bunu da edebî bir yapının kültürün ürünü oluşuna ve kültür üreten bir ürün olmasına bağlamaktadır. Yeni tarihselciliğe göre edebî bir eser, kültürel bir metin şeklinde okunabildiği için farklı metin türleri de birlikte okunmalıdır. Kültürel değişimler; sosyal, siyasal ve ekonomi alanlarıyla yakından ilgilidir. Bu alanlardaki herhangi bir değişiklik, toplumun her kesimini etkilediği için edebiyata da doğrudan sirayet etmektedir. Bu bağlamda yeni tarihselciliğe göre tarih yorumuna açık

olduğundan evrensel, değişmez ve biricik bir gerçekçilik söz konusu değildir. Bundan ötürü yeni tarihselcilik, gücü elinde bulunduran kişi ve/veya zümrelerden ziyade kaybeden, ötekileştirilen, azınlıkta kalan ve muhalif bireylere değinmektedir.

“Metin olarak kültür fikri, bir başka önemli albeniye daha sahiptir: O, okunacak ve yorumlanacak mevcut nesnelere alanını çok genişletir. Büyük sanat eserleri, merkezi olarak önemli olmaya devam eder fakat şimdi, bir diğer metinler ve imgeler dizisinde dürtüklenirler. Bu alternatif dikkat nesnelere bazılarının devamlı ilgiyi hak etmek için çok önemsiz addedilmiş ve dolayısıyla marjinalize edilmiş veya kanondan tamamen dışlanmış edebî eserlerdir. Diğerleri, tamamen edebiyat dışı addedilen yani estetik zarafetten, retorik figürlerin öz-bilinçli kullanımından, sıradan yaşama uzaklıktan kaynaklı bir atmosferden, yüksek edebiyatı ayrı ayrı veya beraberce tanımlayan kurgu olarak önemli statüden yoksun sayılan metinlerdir. Kültür çalışmasında, aslında, bir toplumsal isyan vardır; böylece şimdiye dek münasip çıkar çevrelerinin dışında tutulmuş kişiler (yarı deli bir dindar hayalperest yığını, yarı okur siyasi tahrikçiler, pençeli botlarıyla kaba yüzlü köylüler, kısa ömürlü böcekler misali ıskartaya çıkartılmış züppeler, imparatorluk bürokratları, azatlı köleler, küstah ikinci sınıf yazarlar gibi değerlendirilip bertaraf edilmiş kadın romancılar, bilgiyle ilgili malzemelere kolay ulaşımdan dışlanmış eğitilmiş kadınlar, dedikoducular, yerel siyasetçiler, şarlatanlar ve unutulmuş akademisyenler) şimdi ite kaka da olsa kendilerine yer bulurlar ya da daha ziyade bizim nesil eleştirilenlerce bu yere davet edilirler” (Greenblatt ve Gallagher, 2008, s. 27).

Bir topluluğun her üyesini içerisine alan bir düşünce biçimi olarak “söylem” kavramını kullanan Foucault’ya göre “söylem belli bir mekânda ve zamanda kültürel şartlar tarafından üretilip şekillendirilen bir dil” (Foucault, 2003, s. 24). olarak tanımlamaktadır. İnsanı ve tecrübelerini anlamının yolu tecrübeden geçmektedir. Ancak söylem ne kalıcı ne de genel geçerdir. Bu bir kavramın sadece tanımına bağlıdır çünkü yere ve zamana göre bir kelimenin tanımı ile anlamı değişebilmektedir. Bu durumda metinler ve tarihi olayların da gerçekçiliği yazarın perspektifine göre değişebilmektedir. “Tıpkı yazınsal metinler gibi tarihsel metinler de sürekli bir değişim içindedir. Yani bir metnin üretildiği bağlam içindeki anlam ve yorumları yeni bağlamlar içinden bakıldığında değişmekte ve bize yeni ufuklar açabilmektedir. Nasıl edebiyat metinleri yeniden bağlanabiliyorsa, tarihsel metinler de aynı süreç içinde sabitlenemeyen yorumlara açılabilir” (Oppermann, 2006, s. 5). Artık edebî metin, biriciklik niteliğini kaybederek geçmişe erişme gayreti içerisinde elde ettiği ayrıcalıklı konumla yetinmek zorunda kalmak zorundadır çünkü metin (edebiyat) ve bağlamın (tarihin) aynı olduğuna ve edebiyatın kendine ait bir tarihi olmadığına, kültür tarihinin içine yerleştiğine dair bir inanç vardır. Bir metnin kesin yorumlarına ulaşamayacağının kabulü, aynı zamanda orijinal anlamını yitirdiği anlamına gelmektedir.

“Metnin içine doğduğu bağlamın anlam dünyasını yaratan simgeler âlemi kültürden başka bir şey değildir. Fakat önemli olan bu kültürel alanın nasıl işlediğini kavramaktır. Bu noktada klasik kültür kavramına alınan mesafe yeni tarihselcilik için yeni olanaklar sağlar. Greenblatt kültürün klasik alımlanma biçiminin kültürel çözümlemede fayda sağlayamayacağı kanaatindedir. Greenblatt, dışarıda çok az şey bırakan ‘kültür’ kavramından farklı daha işe yarar bir kültür kavramına nasıl ulaşılacağını sorgulamamız gerektiğini düşünür. Burada vardığı ilk nokta kültürü bir sınırlar ve hareketlilik alanı olarak kurgulamaktır. Fakat bu sınırlama işlemi dural ve sürekli değildir. Kültürün tüm unsurları değişken ve olumsal sınırlara sahiptir ve etkiledikleri toplumsal öğeleri değiştirirken kendileri de değişirler. Edebiyat eserlerinin bu görece önemi kültüre can veren diğer metinlerin önemsizliğini göstermez. Zaten kültürün kendisi de bir metin olarak görülmelidir. Bu bakış, okunabilecek ve yorumlanabilecek nesnelere sayısını çok büyük oranda artırır. Sadece kanon dışı kalmış metinler değil, sesleri duyulmayan ‘ötekiler’ de araştırmanın alanına çekilmiş olur, hâlihazırdaki hiyerarşiler geçersiz kılınır” (Uslu, 2017, s. 39-40).

Tüm eleştirmenler kendi kültürlerinden etkilendiğinden, Yeni Tarihselciler, hiç kimsenin kamusal ve özel kültürel etkilerden kaçamayacağına inanmaktadırlar. Eski tarihselciliğin aksine yeni tarihselcilik, bir metnin kültürel bağlamından ayrı olarak değerlendirilebileceğini reddederken, estetik bir nesne (bir metin veya herhangi bir sanat eseri) ve toplum arasında karmaşık bir bağlantının var olduğunu öne sürmektedir. Edebiyat, tarihsel anlar tarafından şekillendirilirken bu metinlerin, bireysel okuyucusunu veya dinleyicisini de şekillendirdiğini ifade etmektedir. Ayrıca metinler gibi yazarların da toplumsal önyargılara, kültürel etkilere ve siyasi gündemlere maruz kaldığını, bu yüzden hiçbir yazar ya da eleştirmenin tamamen nesnel olamayacağını iddia etmektedir. Yeni tarihselciler (metodolojileri ne olursa olsun) kültürel poetikasında dilin onu kullanan kültür tarafından şekillendirildiğini varsayarak işe başlamaktadırlar. Dilin tanımına tarihi de dâhil eden yeni tarihselciler, edebiyatı, sanatsal bir metin veya iktidar ilişkilerini aktaran diğer metinler gibi tarih de bir anlatı söylemi hâline getirmektedirler. Bu açıdan tarih ve edebiyat; tarihsel durumları, yazarları ve okurları bugünün kültürleriyle etkileşime giren anlatı söylemleri olarak değerlendirmektedirler. Çünkü anlam, çeşitli şekillerde iç içe geçmiş sosyal söylemlerin etkileşiminden gelişmektedir. Yorumlama sürecinde her söylem, anlamı ayırt edebilmek için metodolojik varsayımlar hakkında sorular da içermelidir. Zira tek bir söylem, yöntem veya eleştirmen, diğer söylemlerden izole edilmiş herhangi bir toplumsal üretim hakkındaki tek bir gerçeği ortaya koyamaya muktedir değildir. Yeni tarihselciliğin kültürel poetikasının merceğinden algılanan bir metnin anlamı; yazarının, metnin ve okuyucusunun iç içe geçmiş söylemlerinden oluşan kültürel bir sistem içerisinde bulunmaktadır. Kendilerini bir kanon bahçesinin sınırları ötesine, aceleci bir şekilde koşarak olağan dışı meydan okumalar ve zihin karıştırıcı sorunlarla yüzleşmeye tahammül eden bireyler olarak tanımlayan Stephen Greenblatt ile

Catherine Gallagher, yeni tarihselcilik kuramının kültürel poetikasını ve bunun edebî metinlerle ilişkisini şu şekilde maddelendirerek açıklamaktadırlar:

“1- Bir kültürdeki geniş metinsel izler dizisinden başka, çözümlenmeye uygun birimlerin tanımlanması sorunsallaştırılır. Eğer bir kültürün her bir izi, kocaman bir metnin parçasıysa bu birimlerin sınırları nasıl tanımlanabilir? Münasip cetvel hangisidir? Vardığımız yer şurası: Bu soruların soyut, tamamen kuramsal yanıtları yoktur. Dikkate değer bir noktaya kadar birimler arşivin kendisi tarafından sağlanır; yani, daima, sınırları teknoloji ve ilk üreticiler ile okuyucuların genci varsayımları tarafından hâlihazırda tanımlanmış eserlere maruz kalırız. Fakat yeni tarihselcilik, bu varsayımları sorgulamayı ve onları yorumlanması gereken tarih parçaları olarak ele almayı üstlenmiştir. 2- Aynı şekilde, hem kendimiz hem de onlar için, bir kültürdeki geniş izler dizisi dışında, önemli olanın, peşine düşülecek olanın hangisi olduğunu kendimize sorarız. Yine, kuramsal bir yanıt, sonucun ne olduğunu görmek için ileri atılmadan önce güvenilir bir yanıt bulmanın imkânsız olduğu kanıtlanmaktadır. 3- Eğer tüm bir kültür, bir metin olarak ele alınır, o zaman, her şey en azından gizil olarak hem temsil hem de olay düzeyinde oyuna dâhildir. Gerçekte, temsil olan ve vaka olan arasında açık, kesin bir sınır muhafaza etmek gittikçe güç olmaya başlar. En azından bu sınırı çizmenin veya muhafaza etmenin kendisi bir vakadır. 4- Kültürel metnin daha geniş bakış açısında temsillerin, benzer şekilde, maddeden ve özellikle insan bedenlerinden simgesel uzaklığa sahip olması sona erer. Bedenlerin işlenmesini anlayış biçimi, erkekler ve kadınlar arasındaki farklılık, tutkuların doğası, hastalık deneyim, yaşam ve ölüm arasındaki sınır çizgisi, hepsi, belirli kültürel temsillerle yakından ilişkilidir fakat basitçe bu temsillere indirgenemezler. 5- Taklit ile eylem arasındaki, arka plan ile ön plan arasındaki ve temsil ile bedensel gerçeklik arasındaki ilişkinin yerinden edilmesi, arşivle ve yorumlamayla ilgili bir tüketilemezlik hissine yol açar. İlk başta, yalnızca belirli bir kültürel nesneyi aydınlatmak adına kanıt gösterilen eserler, kendi kendilerinin büyüleyici yorumsal bilmeceler olduğu yönünde ısrar etmek gibi garip bir eğilim geliştirirler. 6- Eğer tüm kültür bir metin gibi ele alınır (bir dönemin tüm metinsel izleri, hem temsil hem de vaka sayılırsa) o zaman, sansürcü olarak tarihe başvurmak gittikçe güçleşir. Bu durumda yeni tarihselcilik için tarih, söylenebilir ve düşünülebilir olanın sınırlarını bildirmeyi amaçlayan çözümlenmede sahip olduğu sabitleyici ve sessizleştirici işlevini kolayca yerine getiremez” (Greenblatt ve Gallagher, 2008, s. 31-32).

Yeni tarihselcilik kuramı, tarihi ile edebiyatı; sosyal söylemler, çatışan inançlar, eylemler ve geleneklerin birleşkesi olarak gördüğü için bir metni “eylem hâlindeki kültür” algısıyla değerlendirmektedir. Ayrıca kültürel poetikasıyla tüm söylemler arasında var olan karmaşık ilişkileri gösterdiğini; tarih, edebiyat ve diğer toplumsal üretimler gibi anlatı söylemlerinin nasıl etkileşime girdiğini, tanımladığını ve sırayla onlar tarafından nasıl şekillendirildiğini göstermeye çalışmaktadır. Bu bağlamda edebî metinleri ve kültürü yorumlayan tek bir ses değil, birçok sesin var olduğuna kanaat getirmektedir.

Yeni tarihselcilik kuramına göre edebiyat, sosyal ve kültürel bir yaratımdır. Birden fazla bilinç tarafından inşa edildiği için tek bir aklın ürünü olarak değerlendirilmemektedir. Bu nedenle, edebî bir metni incelemenin en iyi yolu, ona üretildiği kültürün merceğinden bakabilmektir. Edebiyat belli bir vizyona sahiptir, sadece

tarihin veya tek tek insanların faaliyetlerinden oluşmamaktadır. İnsan, sosyal bir varlık olduğu için evrensel insan doğası diye bir şey yoktur. Bu sebeple bir edebî metin ile kültürün bilinmeyen farklı noktaları da keşfedilebilmektedir. Greenblatt'ın antropolojik eleştirisinde kültür ve kültürü oluşturan unsurlar, metaforik bir kavrayışla ele alınmaktadır. Bu özbinç, bir kültürü oluşturan göstergeler sisteminin bir parçasıdır. Edebî metinler de toplumsal sistemleri kendi içerisinde saklı tutmaktadır. Bu metinler, yeni tarihselcilik kuramının süzgecinden geçirildikten sonra yorumlanarak anlam kazanmaktadır.

3.4. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMINA ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

Başlangıcında tarihçilerin ilgi alanında yer almayan yeni tarihselcilik, 1980'li yıllarda bir edebiyat eleştirisi şeklinde ABD'de ortaya çıkmıştır. Kendi eleştirel parametrelerini postmodern düşünce ile postyapısalcı edebiyattan alan yeni tarihselcilik, edebiyatın genel geçer ve kabul görmüş kurallarına meydan okuyup dilin kültürel bağlamda geçmişten bugüne anlam yaratmaya gücünün yeteceği görüşüyle dikkat çekmeye başlamıştır. Bilinenden bilinmeyene, gerçekçilikten hakikate doğru bir kültür analizi olarak toplum içerisindeki ilişkileri metinsel anlamda incelemeye başlamıştır. Yeni tarihselciliğin bu keskin çıkışı, geleneksel tarih anlayışına bağlı kişileri (Lawrence Stone gibi tarihçiler) rahatsız etmiştir. Bu çevrenin yeni tarihselciliği bir tehdit olarak görmeye başlamalarının ardında; yeni tarihselci eleştirmenlerin dilin kodlarıyla ilgilenmesi, siyasal ve toplumsal açıdan kültüre dair metinler kaleme almaları ve tarihin geçmişteki gerçekçilikle bağının koptuğuna dair görüşleri, bulunmaktadır. Bu noktada yeni tarihselciler; deneyci paradigmaya karşı çıkarak ilk elden tarihsel bilgilere ulaşamayacağını, nedenselci açıdan edebî bir form olarak tarihin yalnız olumlu olan hakkında olduğu ve son tahlilde çözümsüz kaldığı, tarihsel metinlerin artık metinlerarası yöntemle yeni kuşaklara aktarılması gerektiğini, keşfedilmeyi bekleyen tarihî evrensel hakikatlerin olmadığı, yorumla üretilen kanıtların zamana ve mekâna göre değiştiği için aşkın bir değere sahip olmadığını ifade etmişlerdir. Bu ve bunun gibi görünüşte masum olan varsayımların tarihe dair iki ana akımı çürüttüğünü belirten Alun Munslow'a göre "kurgulanan tarih metinlerini deneysel yöntemler ile doğrulayabilmek imkânsızdır" (Munslow, 2000, s. 46).

Yeni tarihselciliği postyapısalcı kurama dayandıran Graham Holderness, bu görüşünü yeni tarihselcilerin tarih söyleminde kullanmış olduğu dile dayandırmaktadır çünkü “yeni tarihselciler de gönderenin, gönderiyi şekillendirdiğine inanmaktadır” (Holderness, 1992, s. 32). Bu hususta Serpil Oppermann ise: “Yeni tarihselcilik post-yapısalcılığı kullanarak tarihçilerin “bağlamlama” olarak kavramlaştırdığı geçmiş dönemleri yeni bir açıdan ele almayı amaçlamaktadır. Zira bağlam, tarihsel araştırmaların merkezinde yer alır” (Oppermann, 2006, s. 31). görüşündedir. Yeni tarihselcilik; kültür, tarihi ve edebiyat arasındaki sınırları ortadan kaldırdığı için birçok eleştirmen tarafından farklı yaklaşımlarla yorumlanmaktadır. Bunlardan biri olan Mihael Payne, yeni tarihselciliği ayırt edici nitelikleriyle ele almaktadır. Eleştirmen *The Greenblatt Reader* adlı yapıtında bu nitelikleri şöyle ifade etmektedir:

“Yeni tarihselciler, bir işaretler sistemi ve gösterge bilimsel olarak tarihi ele almaktadır. Tarih, geçmişte olan olaylar silsilesi olmakla birlikte tarih bilimi bunları öyküselleştirmektedir, bu nedenle gerçekçilik tarihin eleştirel bir yansıması olarak metinde belirmektedir. Yeni tarihselciler yöntem olarak Rönesans başta olmak üzere büyük tarihî metinlerde şüpheye yer veren boşlukları kullanmaktadır. Bu açıdan Greenblatt’ın Kraliçe Elizabeth’e ait birden fazla tablonun olduğunu söyleyerek tarihî dönemleri ve kültürleri içeren anlatıların tek tip olmasına karşı çıkmaktadır. Tarih ile edebiyat arasındaki bağlantının incelenmesi önemlidir çünkü yeni tarihselcilik, edebî metinleri tarih dışı birer simge olarak gören anlayışa bir tepkidir. Edebî metinler okur ve yazarıyla bir bütün olduğu gibi geçmişin de metinsel açıdan yeniden inşası, bu bütünlüğün bir parçasıdır zira edebiyat ile tarih, iç içe bulunmaktadır” (Payne, 2005, s. 3).

Geçmişî sorunsal yapısıyla değerlendiren yani tarihselcilik, kimi eleştirmenler tarafından “yeni bir eleştiri yöntemi” veya “yeni tarihî akım” şeklinde tanımlanmıştır. Fakat yeni tarihselciliğin kaynağını tarihten ve tarihî olay ile kişilerden aldığını öne süren kimi eleştirmenler, bu tanımlamalara karşı çıkmıştır. Bunlardan biri olan Willam Dean, itirazının çıkışını yeni tarihselciliğin taşımış olduğu “gerçekçilik, köktencilik, çoğulculuk, yorumlayıcılık, hayalcilik, öznenin sınırsal aşımı ve fonksiyonellik gibi çıkış noktalarına” (Dean, 1998, s. 6). dayandırmaktadır. Bir diğer eleştirmen Lois Tyson ise tarih yazımının gerçekçilikten ziyade yoruma bağlı olduğunu, tarihî olayların belli bir dizinde ilerlemediği belirterek şunları söylemektedir: “Güç belli bir kişi veya zümrede değil de toplumun kendisindedir. Tarihî dönemler tek tip bir yapıda bulunmadığı için tarihî konular da edebî metinlerdeki gibi toplum tarafından biçimlendirilmektedir, her tarihî değerlendirme nesnel olmayabilmektedir” (Tyson, 2006, s. 290). Yeni tarihselciliğe göre tek bir tarih olmadığı için bütün tarihî dönemler de birbirine bağlıdır. Nesnel bir geçmişe dair bilgiler bulunmadığından tarihî bilgilere temsiller üzerinden ulaşılmaktadır.

Bundan dolayı “tarihî metinlerde kullanılan metinlerarası yöntem ile geçmiş çok katmanlı bir şekilde yeniden kurgulanmaktadır” (Selden, 1989, s. 95).

“Yeni tarihselcilik bir eleştirel yaklaşım ve okuma biçimi olarak günümüz edebiyat eleştirisinde önemini korumaktadır. Her ne kadar Alan Liu, Peter Uwe Hohendahl, D. G. Myers, Brian Rosenberg, Tom Lewis ve özellikle Brook Thomas gibi eleştirmenler yeni tarihselciliği, hayal kırıklığına uğramış bir yeni sol düşüncesinin gerçekleştirilmemiş ve gerçekçi olmayan beklentilerinin üretimi olmakla, narsistlikle, orijinallliğini ve farklılığını abartmakla, düşüncelerden çok iktidarın işleviyle ilgilenmekle, geleneksel anlatıyı anekdota indirgemekle, baştan doğruluğu kabul edilen varsayımların doğruluğunu ortaya koymaya çabalamakla, edebî kültür üzerinde etkili olan baskıcı politikalarla işbirliği içerisinde olmakla ve bütün edebiyat ve eleştiriyi iktidar ilişkilerinin alanında kalmaya mecbur bırakmakla suçlamışsalar da yeni tarihselciliğin eleştiri dünyasına yeni bir ses ve heyecan getirdiği açıktır” (Geçikli, 2010, s. 61).

Yeni tarihselcilerin toplumun ayırık ve marjinal gruplarının yaşam tarzlarını inceleme alanlarına dâhil etmeleri, kimi eleştirmenler tarafından eleştirilmelerine neden olmuştur. Walter Cohen, yeni tarihselcilerin bu tavrını *Political Criticism of Shakespeare* (Shakespeare’in Siyasi Eleştirisi) adlı metninde eleştirirken kendisine cevap veren Greenblantt, böyle bir eleştiriyi çok tuhaf gördüğünü ifade ederek şunu söylemektedir:

“Cohen’in saydığı kültürel uygulamalardan (ki bunlara daha pek çokları eklenebilir) hiçbiri, Rönesans edebiyatı veya sanatı üzerinde yapılan bir incelemede ‘önemsiz’ değildir ya da olmamalıdır; tam tersine, her biri o dönemin vücudu düzenleme yöntemlerini, bilinçli ve bilinçsiz ruhsal taktiklerini, marjinalleri ve sapkınları tanımlama ve onlarla uğraşma yollarını, güç gösterme ve hoşnutsuzluğu ifade etme mekanizmalarını, kadınlara yaklaşımını anlayabilmek için önemlidir. Yeni tarihselci eleştirmenler büyücülük suçlamaları, tıp kılavuzları ya da giysiler gibi kültürel ifade yollarıyla ham maddeler olarak değil ‘pişmiş’ maddeler olarak, onları üreten toplumun yaratıcı ve ideolojik yapılarının karmaşık simgesel ve somut ifadeleri olarak ilgilenirler” (akt. Mignon, 2002, s. 154).

Frank Lentricchia ise yeni tarihselciliği, Foucault üzerinden eleştirmiştir. “Foucault, bunalımlı, tanımlanamaz biridir ve onun ‘iktidar’ kavramı, Greenblantt’ın düşünce yapısına hâkim olan temel görüştür” (Uslu, 2017, s. 50). “Jürgen Pieters de Greenblantt ve diğer yeni tarihselcileri, tarihin dışına çıkamayıp anlatsal tarihçilik yapmakla suçlarken James Winn ise onların edebî yapıtları tarihselleştirme yöntemlerini ‘sürdürülebilir’ bir nitelikte bulmamaktadır” (akt. Uslu, 2017, s. 45). Yeni tarihselcilik kuramına bir eleştiri de feminist eleştirmenlerden gelmiştir. 1986’da Batı Berlin’de düzenlenen “Uluslararası Shakespeare Konferansı”nda memnuniyetsizliklerini dile getiren feminist eleştirmenler, “yeni tarihselcileri özellikle kadınların toplumsal konumuna yeterince dikkat çekmedikleri için eleştirmişlerdir” (İşçi, 2001, s. 8).

Yeni tarihselcilik kuramı, bir metni yorumlarken metinde öne çıkan ilişkileri, gücü ve gücü elinde bulunduranı, kültürel ve tarihi olayların metin üzerindeki etkilerini göz önünde bulundurarak türlerin yıkılışı yaklaşımını benimsemektedir. Bu nedenle de geleneksel tarih anlayışını tersyüz etmek için anekdotlar kullanmaktadır. Bu bağlamda kurgusal metinlerdeki temsillere destek vererek bilinen tarih ile tarihin yazılı biçimini analiz edip ayırma bulunmaktadır. Böylece edebî metinlerde yazılan kurgusal hâli ile tüm tarihî metinlerin daha iyi anlaşılmasına olanak tanımaktadır.

3.5. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMINDA EDEBİYATIN YERİ VE ÖNEMİ

Yeni tarihselcilik kuramı, tarihî ve edebî metinlere yaklaşım tarzıyla yeni kavramların literatürde yer edinmesine kaynak olmuştur. Tarihî anlatıların sadece gerçeklerden oluştuğuna dair düşünce yapısına karşı çıkan yeni tarihselcilik, tarihi konu edinen edebî metinlerin değerlendirilmesinde de aynı tutuma sahip olmuştur. Edebiyat ile tarih arasındaki her türlü ayrımı ortadan kaldıran yeni tarihselcilik, bu hususta tarihi konu edinen edebî metinlere farklı bir bakış açısı sunmuştur. Bu bağlamda yeni tarihselcilik kuramına göre tarih ile edebiyat arasında nasıl bir ilişki bulunmaktadır, edebî metinlerde özellikle roman üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunun bilinmesi önem taşımaktadır.

Yeni tarihselcilik kuramı edebiyatı; siyasi, kültürel, dini ve sosyal içten-etkime bağlamında oluşturulan bir ürün olarak tanımlayıp değerlendirmektedir. Yeni tarihselciler, edebî metinleri hem estetik hem de dil, kültür, toplum ve politik yönleriyle ele almaktadırlar. Bunun sonucunda yeni tarihselciler, edebî metinler ile diğer metinler arasındaki sınırları ortadan kaldırmışlardır. Özellikle bu hususta Clifford Geertz'in metin analizini kendilerine örnek alan yeni tarihselciler, edebî olan ve/veya olmayan metinler arasındaki ilişkileri inceleyerek geleneksel tarihî anlatıların odağında bulunan büyük kahramanlık, savaş, buluş ve karakterler yerine sıradan insanların gündelik yaşamına, düşlerine, düşüncelerine, tutku ve arzularına yorumda bulunmuşlardır. Tarih ile edebiyatın iç içe olma durumu, bilhassa tarihin yazımında kendini belirlemektedir. "Yazınsalın ön plana alındığı tarihselliğin arka planda olduğu eleştirel yaklaşımlar yerine, bu akım hem yazınsal hem tarihsel metinlere eşdeğer ağırlık tanımamasını ve birbiriyle olan etkileşimlerinin ve yansımalarının incelenmesi savunur. Tarih ve edebiyatı birlikte

değerlendirme fikri, Louis Montrose tarafından, Yeni Tarihselcilik akımının tanımında ileri sürülmüştür” (Oppermann, 2006, s. 16). Yazınsal dilin, tarihî metinlerdeki önemi yadsınmadığı için tarihin de metinsel bir anlatı olduğunu söyleyen Serpil Oppermann’a katılan ve yeni tarihselcilikte tarihî metinlerin de edebî metinler gibi okunduğunu belirten S. Dilek Yalçın Çelik, tarihin kurgusallaştığını şöyle ifade etmektedir: “Tarihin metinselliği/kurgulanabilir bir disiplin oluşu, onun sadece dil (lisan) içerisinde gerçekleşebileceği kabulü, kaydedilmiş gerçeklerin bile tarihçi tarafından yeniden yorumlanarak ortaya çıkartması süreci, ‘tarih’ kavramının geleneksel anlatımını, temelden sarsmış ve tarihe yeni bir anlam kazandırmıştır” (Dilek Yalçın, 2021, s. 28).

Yeni tarihselcilik anlayışına göre bir metne, kendi döneminin bakış açısından ve siyasi düşüncelerden uzak, nesnel ve tarafsız bakılabilmelidir. Metinde önemli olan yazarın kurgusu ile okurun metinden üreteceği yorumdur çünkü yeni tarihselcilik anlayışıyla yazılan metinlerde verilen tarihî bilgilerde doğru ve/veya yanlış yoktur. “Postmodern roman, bunu hep ön planda tutarak tarih anlatısı içinde kurulmaya çalışılan sürekliliğin veya bütünselliğin aslında bir kurgu olduğunu sergilemektedir. Tarihyazımı ve roman arasındaki en önemli fark, postmodern romanın bunu kurmaca bir öykü olarak ilan etmesindedir” (Oppermann, 2006, s. 22). Yazar tarafından gerçek ile kurmaca o kadar iç içe ve girift bir şekilde verilmektedir ki okur, gerçek ile kurmaca olanı birbirinden ayırt etmekte zorlanmaktadır. Yeni tarihselcilikte zaman, mekân hatta kişiler üzerinden gerçekleştirilen bükülmeler sonucunda şimdiki zamanda “geçmiş”, geçmiş zamanda da “şimdi” inşa edilebilmektedir. “Önemsinmesi gereken, yaşanmış tarihin kendisi (olaylar tarihi) ve zaman dizinsel bilgisi değildir; çünkü o nasıl olsa bizden bağımsız gerçekleşmiştir; tarihselci tutum ve yordam (eleştirel tarih) ile tarih bilincidir asıl olan” (Gümüş, 2011, s. 21). Tarihî olay ve kişiler ile anlatıcı arasında yazarın kurduğu anakronik ilişkilere dayalı kurmacaya dikkat çeken Semih Gümüş, postmodernist metinlerde tarih ile kurmaca arasındaki etkileşimi ayrıca şöyle yorumlamaktadır:

“Somut tarih karşısında önyargılardan, önkabullerden ve kör inanlardan uzak duranlar arasında yaratıcı yazarlar ilk sırada gelir. Tanıklık etmenin yolunu tarihsel olanı öykülemekte bulan ya da somut tarihi kurmaca kişilerin ve öykünün artalanı olarak kullanan romancıların tutumuyla tarihsel bilgiyi kurmacaya dönüştürüp başkalaştıran yenilikçi romancıların tutumu aynıdır. Tarihsel bilgiyi bir arada bulunması olanaksız düzeyler arasında parçalanmış kurmaca hayatlara dönüştüren; bu arada hem bugün adına tarihi hem tarih adına bugünkü bakış açımızı sorgulayan romanlar; yazarlar için de okurlar için de daha çekici geliyor. Postmodern yaratma biçimlerinin sağladığı olanaklardan (kolaylıklardan) yararlanarak

yazmanın, denebilir ki tadını çıkararak romancılar, yeni bir tarih-kurmaca ilişkisi keşfetmiş oldular” (Gümü, 2011, s. 193).

“Tarihyazımcı postmodern roman anlattığı tarihsel dönem içinde bulunan ve resmi tarihte belirsizliğini koruyan bazı durumları, geçerliliği tartışmalı bazı tarihsel belgelere veya kurmaca kanıtlara dayandırarak ele almaktadır ve anlatılan dönem yeniden bağlamlamaktadır” (Oppermann, 2006, s. 72). Olağanüstü bir konuları veya güçleri bulunmayan bu kişilerin yanında tarihsel süreç içerisinde kendinden söz ettiren kişiler de bulunabilmektedir. Burada önemli olan kişilerin statüsü değil, gündelik yaşamlarıdır; sıradan bir insan gibi bir padişahın da nasıl yemek yediği, neyi içtiği, kiminle seviştiği ve neyi arzuladığının yazar tarafından iletilmesidir. Bu bağlamda yeni tarihselcilik, geleneksel metin yazarlarının değinmedikleri, önemsizleştirip ötekileştirdikleri olay ile kişileri ele alarak tarihi sorunsallaştırıp sorgulamaktadır. Bu duruma başka bir bakış açısı getiren Kubilay Geçikli, tuhaf veya marjinal olanın, merkezi bir konumda bulunanın anlaşılması bakımından önemli olduğunu belirtip şunu söylemektedir:

“Tarih, yeni tarihselcilikte hakkında spekülasyon yapılabilecek bir olgudur ve bir yönüyle komplo tarihidir. İktidar ise hatasız bir biçimde işleyen, mükemmel derecede etkili bir mekanizmadır. Yeni tarihselcilik tarihi uyumlu bir ilerleyiş ya da gelişim süreci olarak görmediği gibi, tesadüfler ve koşulların önemine de inanır. Tarihsel gelişimleri değişmeyen süreçler olarak ele almaz” (Geçikli, 2016, s. 8).

Yeni tarihselciler, tarihte kutsal atfedilene karşı bir duruş sergilemişlerdir. Bu sebeple yeni tarihselci metinlerde yer alan olay ve kişiler, tarihin ötesinde bir yerde konumlandırılmamışlardır. Ayrıca yazılmış olan edebî metinlerin dönemin politik ve kültürel baskısı nedeniyle yazarlar tarafından nesnel bir tarzda kaleme alınmamıştır. Bu açıdan tartışmaya açık, öznel yargılarla dönemin şartlarından etkilenmişlerdir. Yeni tarihselcilik anlayışı, siyasi, ahlaki ve dini bakımdan toplumda bir tabu hâline getirilmiş konulara eleştirel gözle bakmakta, bu alanlarla ilgili gelenekçi metinleri sorgulamaktadır. “Yeni tarihselcilik edebiyat metninin ideolojik yönünü, oluşum koşullarını ve söylemi nasıl şekillendirdiğini araştırır. Metinler yalnızca iktidar mekanizmalarını ifşa etmezler; ayrıca kendi başlarına birer iktidar mekanizması olarak da işlev görür ve düzenin kuruluşu ve işleyişinde rol oynarlar” (Geçikli, 2016, s. 8).

Yeni tarihselcilik kuramına göre dil, özne ile toplum arasındaki etkileşim aracıdır. “Postmodernizm için geçerli olan yaklaşım farklılıkların, söylemsel değişimlerin ve dilin sabitlenemeyen anlamlarının araştırılmasıdır. Dilin anlamları ve özneyi nasıl

denetlediğiyle ilgilenir. Ayrıca dil içinde bireylerin nasıl tanımlandığı, belirli tarihsel, toplumsal ve kültürel kalıpların nasıl oluştuğu ve tarihsel bilginin nasıl meşrulaştırıldığı eleştirel merceğe altına yatırılmaktadır” (Oppermann, 2006, s. 47). Yeni tarihselcilik, biçimci bir edebiyat anlayışını reddetmektedir. Edebî bir metni üretildiği toplumdan ayrı düşünmedikleri için her edebî metni, toplumsal anlamın bir başka biçimi olarak değerlendirmişlerdir. Yeni tarihselcilik, metinlerin sadece kültürel olarak inşa edilmiş kalıpları temsil etmediğini, onların aynı zamanda dil ile oluşan kültürel yapılar olduğunu kabul etmektedir. Bu nedenle dil, tarih ve edebiyat, birbiriyle ilişkili birer anlam eyleyici olarak görülmektedir. Bu hususta Serpil Oppermann anlatı ve metin bakımından tarih ile dil arasındaki etkileşimi şöyle değerlendirmektedir:

“Yazılı tarih üzerine yapılan kuramsal çalışmalar, özellikle dil ve tarih arasındaki karmaşık ilişkiyi vurgulamaktadır. Dilin işlevinin tarihyazımında şeffaf bir nakledici olmadığı ve dilin dış gerçekliği sorunsuz biçimde tarihsel metinlere aktaramayacağı post-yapısalcı ve postmodern kuramcılar tarafından tartışma konusu yapılmış ve tarih metinsellikten ayrı bir büyük-anlatı veya üst-söylem olarak geçerliliğini yitirmiştir” (Oppermann, 2006, s. 8).

3.6. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMININ TÜRK EDEBİYATINDA YANSIMALARI

Türk edebiyatında yeni tarihselci kurama geçilmeden önce “klasik tarihî roman” kavramını çalışmanın bağlamından uzaklaşmadan açıklamak, Türk ve dünya edebiyatında tarihî romanın gelişimi ve kaynakları hakkında bilgi vermekte fayda vardır. Zira her edebî dönemde ve döneme hâkim olan edebî anlayışta tarihî romanın kaynakları pek de fazla bir değişim göstermemektedir. Bir edebî tür olarak tarihî roman, tarih ile edebiyatın bir bütün hâline geldiği kurmacanın bir çeşididir. Bu bağlamda Avrupa’da 18. yüzyılda ilk örnekleri, romantizm akımıyla birlikte verilen tarihî roman, 19. yüzyılın ikinci yarısında, önce çeviri sonra da telif örnekleriyle Türk edebiyatında yer almaya başlamıştır. Tarihe ilgi duyan edebî metin açıklığı bu döneme kadar Türk edebiyatında millî ve dinî değerler taşıyan, sözlü edebiyat kültürü etkisiyle gelişen destan, efsane, menkıbe gibi eserlerle karşılanmıştır. Ancak Batılı anlamda ihtiyacın roman türüyle karşılanması Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı’nda gerçekleşmiştir. Ahmet Mithat Efendi’nin *Yeniçeriler*, *Süleyman Muslî*, *Arnavutlar* ve *Solyotlar*; adlı romanları ile Namık Kemal’in *Cezmi* adlı romanı türün ilk örnekleridir.

Servet-i Fünun döneminde sekteye uğramış olan tarihî roman, Milli Edebiyat'ta yeniden canlanmış, Türk tarihi dönemin yazarları tarafından bilinçli bir şekilde romanlarda yer almaya başlamıştır. Cumhuriyet döneminde ise Osmanlı sultanları ve saray yaşamı, Osmanlının yıkılışı, Kurtuluş Savaşı, İttihat ve Terakki siyaseti, Atatürk ve Çanakkale Savaşları, Türk tarihî romanında ele alınan temel konular olmuştur. 1960-1980 arası yaşanan siyasi çalkantılar ve askeri darbeler de tarihî romana kaynaklık eden diğer önemli olaylardır. Bu bağlamda Türk edebiyatında tarihî romanın gelişimini tasnifleyen S. Dilek Yalçın Çelik, bunu 1980 öncesi, yansıtmacı bir tarzda gerçekçi anlatımın dışına çıkamayan tarihî roman ve 1980 sonrası modernizmin ve postmodernizmin etkisiyle tarihi ele alan roman şeklinde ikiye ayırmaktadır. Hatta 1980 sonrasını kurmaca ve anlatım yönünden üçe ayırıp tarihî romanı şöyle sınıflandırmaktadır: “Kronolojiye dayalı gerçekçi tarihî romanlar (popüler tarih romanları, biyografik ve anı tarzında yazılan tarih romanları), modernist kurgu ile kaleme alınan tarih romanları, postmodern kurgu ile kaleme alınan tarih romanları” (Yalçın Çelik, 2021, s. 78).

Yeni tarihselcilik kuramı, edebî metinler üzerinden postmodernist bir yaklaşımla tarihi ele almaktadır. “Geçmişin hakikatini kesin olarak bilmemiz ve bunun nesnel olarak yansıtılması mümkün değildir. Sonuç olarak nesnel bir tarih anlayışının olup olmayacağı sorusuna verilecek yanıt olumsuz olacaktır. Nesnellik, yazın dilinde yakalanması hemen hemen olanaksız bir kavramdır” (Oppermann, 2006, s. 7). Postmodernizmin etkisiyle değişen edebiyat anlayışı, aynı zamanda tarihî anlatıları da bozguna uğratmış ve geleneğin dışında kalan yeni bir anlatımın inşa edilmesine vesile olmuştur. “Yeni tarihselcilik kuramının en önemli özelliği, edebiyat ve tarih arasındaki ayrımları ortadan kaldırmaya yönelik çalışmalardır. Tarih metinleri, bilimsel gerçekleri yansıtmaktan çok geçmişi yorumlayan kurgular olarak kabul edilmektedir” (Yalçın Çelik, 2021, s. 84). Türk edebiyatındaki postmodernist tarih romanlarına bakıldığında yapıtların yeni tarihselcilik kuramı ilkeleri doğrultusunda (çoğulculuk, metinlerarasılık, üstkurmaca, parodi) kurgulandığı, tarihî olay ve kişilerin “tarihsel yoruma dayalı” bir şekilde ele alındığı görülmektedir. Bu bağlamda “Türk edebiyatında ilk öncü yazar olarak 1985'te yayımlanan *Beyaz Kale* adlı romanıyla Orhan Pamuk kabul edilmektedir. Yazarın *Kara Kitap* (1990) ile *Benim Adım Kırmızı* (1999) adlı eserleri de postmodernist yeni tarihselci roman niteliklerine sahiptir” (Yalçın Çelik, 2021, s. 83). Türk edebiyatında yeni

tarihselcilik anlayışından ve postmodern öğretilerden unsurlar taşıyan (Çalışmanın önceki bölümlerinde de bu eserlere değinilmiştir.) diğer kimi romanlar da şunlardır:

Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı*; Hakan Akdoğan'ın *Nü Peride*; Ahmet Altan'ın *Yalnızlığın Özel Tarihi*, *Kılıç Yarası Gibi*, *İsyan Günlerinde Aşk*; Mustafa Altunay'ın *Gabel*; İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitabül Hiyel*, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, *Amat*, *Suskunlar*, *Tiamat*; Erendiz Atasü'nün *Dağın Öteki Yüzü*; Faik Baysal'ın *Ateşi Yakanlar*; Nermin Bezmen'in *Kurt Seyd ve Shura*, *Kurt Seyd ve Murka*, *Mengene Göçmenleri*; Reha Bilge'nin *Sur ve Sultan*; Reha Çamuroğlu'nun *Bir Anlık Gecikme*; Haldun Çubukçu'nun *Yıldızsayan*; Radi Dikici'nin *Theodora*; Murat Erman'ın *Beyaz Ateş Adası*; Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*, *Resimli Dünya*, *Allah'ın Kızları*, *Aşk ve İsyan*; Murat Hiçyılmaz'ın *Büyük Yapıt*; Selim İleri'nin *Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver*; Gül İrepoğlu'nun *Gölgemi Bıraktım Lale Bahçelerinde*; Ahmet Karcılılar'ın *Fotoğraf Hikâyeleri*; Mine G. Kırıkkanat'ın *Destina*; Ümit Kıvanç'ın *Gaib Romans*; Emre Kongar'ın *Hocaefendi'nin Sandukası*; Ayla Kutlu'nun *Kadın Destanı*, *Emir Bey ve Kızları*; Zülfü Livaneli'nin *Engereğin Gözündeki Kamaşma*; Murathan Mungan'ın *Cenk Hikâyeleri*, *Lal Masalları*, *Kaf Dağının Ardı*, *Üç Aynalı Kırk Oda*, *Şairin Romanı*; Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim*; Ahmet Sipahioğlu'nun *1929*, Nilüfer Sultan'ın *Benim Küçük Prensesim*; Elif Şafak'ın *Pinhan*, *Şehrin Aynaları*, *Mahrem*, *Araf*, *Aşk*; Ayşe Tulun'un *İki Hükümdar Bir Kadın*; Buket Uzuner'in *Uzun Beyaz Bulut Gelibolu*; Ahmet Yorulmaz'ın *Savaşın Çocukları*; Adnan Özyalçın'ın *IV. Murat*, *Mirgün Bahçeleri*; Cumhuriyet Orancı'nın *Saydam*; Erdem Katırcıoğlu'nun *Kuşkucu Thomas*; Ahmet Ümit'in *Patasana*; Vecdi Çıracıoğlu'nun *Kara Büyülü Uyku*; Reha Çamuroğlu'nun *İsmail*, ...

1980 sonrası roman türündeki değişimler, bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de beraberinde yeni yaklaşımlar ve yeni eleştiri biçimleri getirmiştir. Amerika ve Avrupa'yı yaklaşık olarak on sene geriden takip eden Türkiye'deki yeni tarihselcilik kuramı ile ilgili çalışmalar, bugün bile yeterli düzeyde değildir. Bu durum, ayrıca bu çalışmanın da çıkış noktalarından birini oluşturmaktadır. Türkiye'de yeni tarihselcilik ile ilgili çalışmalar; kuramın tanıtımıyla ilgili çeviri, tanıtım yazısı, makale ve özellikle üniversitelerdeki Batı dilleri ve edebiyatı bölümlerince yapılan lisansüstü çalışmalardan oluşmaktadır. Söz konusu önemli çalışmalar şunlardır:

Serpil Oppermann'ın 1999 yılında yayımlanan, *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman* adlı eseri, kuram hakkında yazılmış öncü çalışmalardan biridir. Günseli Sönmez İşçi'nin 2001 yılında yayımlanan *Yeni Eleştiriden Yeni Tarihselci Eleştiriye Macbeth* adlı eseri, özellikle tiyatro metinleri üzerinden yeni tarihselcilik kuramını ele alan önemli bir çalışmadır. S. Dilek Yalçın Çelik'in 2005 yılında yayımlanan *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları* isimli yapıtı, Türk romanları üzerinden yeni tarihselcilik kuramının pratiklerinin uygulanması bakımından önem arz etmektedir. Yeni tarihselcilik kuramının kurucusu kabul edilen Stephen Greenblatt'ın *Shakespeare ve Kültür Birikimi* adlı eseri, Nilgün Pelit tarafından 2001 yılında Türkçeye çevrilmiştir. Bu eserle Greenblatt'ın görüşleri ve yeni tarihselcilik kuramının temel dinamikleri Türk okuruna sunulmuştur. Türkan Mignon'un Greenblatt'an yapmış olduğu çeviri metni, Hece yayınları tarafından çıkarılan, 2004 Hece özel sayısı Teori ve Eleştiri adlı derleme metinler içerisinde yer almıştır. Gabriel Egan tarafından yeni tarihselci bir bakışla kaleme alınan *Shakespeare ve Marx* adlı eser, 2006 yılında A. Fethi Yıldırım'ın çevirisiyle yayımlanmıştır. 2008 yılında "Kritik" dergisi, yeni tarihselcilik adıyla yayımlanmıştır. Derginin bu sayısında Greenblatt ve Gallagher'in beraber kaleme aldığı "Yeni Tarihselciliği Uygulamak" adlı metin Berat Açıl'ın çeviriyle yer almıştır. Zeynep Uysal tarafından hazırlanıp 2011 yılında *Edebiyatın Omzundaki Melek* adıyla yayımlanan, edebiyatın tarihle ilişkisi üzerine yazılardan oluşan kitapta Mehmet Fatih Uslu'nun kaleme aldığı "Greenblatt'ın Yeni Tarihselci Eleştirisi" adlı metin, kurumun tanınmasında önemli bir paya sahiptir.

4. BÖLÜM

NEDİM GÜRSEL'İN BİR KİŞİLİK OLARAK ESERLERİNE YANSIMASI

4.1. NEDİM GÜRSEL: ESERLERİNDE BİR GİZLİ ÖZNE

Kültüre, sanata ve edebiyata kendine özgü bir bakış açısıyla bakan Nedim Gürsel, okuduğu eserlerden, dinlediği müziklerden, gezdiği kentlerden, gördüğü plastik sanat eserlerinden; kişisel tutku, düş, düşünce, heves, istek ve çocukluk geçmişinden etkilenerek eserlerini kaleme almaktadır. Özellikle anne, kadın, cinsellik, kent (İstanbul, Venedik, Paris), yolculuk, tarih, anılar ve arzular üzerine kurguladığı metinlerle edebiyatın birçok türünde yapıtlar yazmıştır.

Yazın dünyasına öykü yazmaya başlayarak giren Nedim Gürsel'in çocukluğu Manisa'da büyükanne ve büyükbabasının yanında geçmiştir. Bu durumun etkileri birçok yapıtına yansımış hatta kimi yapıtlarının çıkış noktasını oluşturmuştur. Çocukluk yıllarında daha dokuz yaşındayken ilk şiir, öykü ve deneme türünde metinler yazmaya başlayan Gürsel, o zamandan beri bir şeyleri anlayıp kavramayı, dış dünyanın gerçekliğinin bilincine varabilmek amacıyla sözcüklerin büyülü gücüyle ve kurmacanın gerekliliğine inanmıştır. Bu inancının arka planında eğitimci bir anne ile babanın çocuğu olma ve bir edebiyat dünyasında gözlerini açmasının etkisi büyüktür. Babasını erken yaşta kaybeden Gürsel, bu durumun onun yaşamında birçok şeyi değiştirdiğini ve edebiyata yönelmesinin nedenini babasının boşluğunu doldurmaya çalışma çabasına bağlamaktadır (Seval, 2006, s. 30). Gürsel'in ismi edebiyat dünyasında ilk kez "Yolculuk" adlı öyküsünün 1967 yılında Yeni Ufuklar dergisinde yayımlanmasıyla duyulmuştur. Ardından metinleri Birikim, Milliyet Sanat, Yeni Edebiyat ve Gösteri gibi dergilerde de yayımlanmıştır. 12 Mart Muhtırası gerçekleştiğinde Halkın Dostları adlı dergide "Lenin ve Gorki" üzerine bir yazısı yayımlanmış ve bu yazıdan dolayı hakkında ilk dava açılmıştır. Bunun üzerine Paris'e gitmiştir. 1974 yılında Paris Sorbonne Üniversitesi'nde Modern Fransız Edebiyatı Bölümü'nden mezun olan Gürsel, Aragon ve Nazım Hikmet şiiri üzerine yapmış olduğu karşılaştırma ile doktorasını bitirmiştir. 12

Eylül Darbesi'nden sonra *Uzun Sürmüş Bir Yaz* isimli eserinden dolayı 159. Maddeden yargılanan Gürsel'in, *Kadınlar Kitabı* adlı eseri de müstehcenlikten dolayı toplatılmıştır. Bu yaşananların sonucunda da Paris'e temelli yerleşmeye karar vermiştir. Sorbonne Üniversitesi'nde akademisyen olan Gürsel, Türk edebiyatı dersleri vermekle birlikte Fransa Bilimsel Araştırmalar Ulusal Merkezi'nin (CNRS) araştırma başkanlığını da yapmıştır. Yarım yüzyılımı yazmakla geçiren Gürsel; roman, öykü, şiir, deneme, gezi yazısı, inceleme ve eleştiri, araştırma, röportaj ve otobiyografi gibi edebiyatın farklı türlerinde birçok eser kaleme almıştır.

Eserleriyle evrensel bir yazar olmayı büyük ölçüde yakalayan Nedim Gürsel'in kitapları bugüne kadar pek çok dile çevrilmiş, bu eserlerle birçok ödül almıştır. Gürsel'in yazın serüvenine bakıldığında yaşamı ve eserleri hakkında pek çok metnin ve tezin üretildiği görülmektedir. Birbirinin tekrarı sayılan bu metinlerin Gürsel'in külliyatına dair farklı bakış açıları sunmadığı sonucuna varıldığı için çalışmanın bu bölümünde yazarın yaşam felsefesi, dünyaya ve insana bakış açısı, neyi neden yazdığı, yazma ilhamını neye borçlu olduğu, kişisel düş ve düşüncelerinin eserlerine yansması ve bir özne olarak eserlerinde nasıl yer aldığına değinilecektir. Gürsel'in kendisiyle yapılan bir röportajda "Eserlerimde yaşam öykümden elbette yararlanıyorum" (Seval, 2017, s. 68). cümlesi, çalışmanın bu başlığının paradigmasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Gürsel'in birçok eseri ile özellikle *Sağ Salim Kavuşsak*, *Çocukluk Yılları* adlı yapıtları, *Tarih ve Roman*, *Nedim Gürsel'e Armağan Edebiyatta 40 Yıl*, *Yeryüzünde Bir Yolcu*, *Nedim Gürsel'i Okumak* adlı eserler, çalışmanın bu bölümünde temel kaynak olarak alınacaktır.

Nedim Gürsel, *Sorguda* isimli öykü kitabında "Bir Yazarın Dört Portresi" adlı metinde okumayı sökerken hecelediği ilk kelimenin, ömrünün dönüm noktası kenti olan Paris sözcüğü olduğunu belirtmektedir. Nitekim dokuz yaşından beri yazdığını, kendisiyle yapılan birçok röportajda dile getiren Gürsel, *Sağ Salim Kavuşsak* adlı eserinde dokuz yaşında kendi el yazısıyla yazmış olduğu şu şiiri, bunu kanıtlamaktadır: "Geçiyoruz kırlardan/Çayır çayır, tarla tarla papatyalardan/ Mor mor, pembe pembe gülümsüyor laleler/Baharın güzel kokulu çiçekleri /Büyülemiş her yeri/Geçiyoruz kırlardan" (Gürsel, 2009, s. 117).

Kitaplarımın vazgeçilmez kahramanı dediği annesi tarafından kendisine “uykusunda gülen çocuk” yakıştırması yapılan Gürsel, annesinin bu sözünü yıllar sonra *Cicipapa* adlı öyküsünde bir betimleme unsuru olarak kullanmaktadır: “Cama vuran yağmuru unuttu, ılık kasaba akşamını, cicipapaları düşündü. Hemen sonra uyudu. Uykusunda güldü” (Gürsel, 2016, s. 49). Nitekim eserin genelinde Gürsel, ailesinin yanında geçirdiği huzuru ve sevgi dolu ortamı neredeyse her öyküye yansıtmıştır. *Bakanlara Dönüş* adlı eserinde ninesinden (Radiye Hanım) dinlediği Balkan Savaşları ve Kurtuluş Savaşı hikâyelerine yer verdiğini söyleyen Gürsel, aynı eserinde Saraybosna iç savaşı sırasında bizzat tanıklık ettiği olayları da anlatmaktadır (Gürsel, 2009, s. 49).

Gürsel’in *Allah’ın Kızları* adlı romanı otobiyografik öge açısından yazarın yaşamından birçok unsur taşımaktadır. Yazarın kendisi de bunu şöyle izah etmektedir: “Romanı ithaf ettiğim dedem Ahmet Nedim Tüzün, bana İslam’ı öğretti, yıllar sonra dedemin hem anısından hem de kitaplarından hem de çocukluk anılarımdan yararlandım bu romanı yazarken” (Seval, 2017, s. 107). Eserde geçen ve Manisa’ya özgü olan “surra tepsisi” yemeği, Gürsel’in çocukluğunun bayram yemeklerindedir. “Kurban bayramında hayvanın kaburgasından yapılan yemeği çok severek yediğini söyleyen yazar, ayrıca kurban edilen hayvana üzüldüğünü ifade etmektedir” (Sevval, 2017, s. 104).

Gürsel’in *Sorguda*, *Son Tramvay* ve *Uzun Sürmüş Bir Yaz* adlı eserlerinde hem iç dünyasında hem de gerçek dünyada sürgün olan, kentten kente göçen, gittiği her yere yalnızlığını da beraberinde götüren köksüz bir yazar/kahraman bulunmaktadır. *Sevgilim İstanbul* adlı eserinde bireyin yabancılaşmasına dair bir izlekte kentler ve bu kentlerdeki sıradışı kahramanlar ele alınmaktadır. Gürsel yaptığı yolculuklarda etkisi altında kaldığı kentler ve kültürlerden etkilense de kendi köklerine ve değerlerine sahip çıkmıştır. Bu açıdan Talat Halman, kendisini “atavistik anlamda bir Türk göçebe kahraman” (Halman, 2006, s. 33). olarak nitelendirmektedir.

Sağ Salim Kavuşsak adlı otobiyografik eserinde “Babam hakkında ne biliyorum” (Gürsel, 2009, 124). sorusuyla kendini sorguya çekerken onu belleğinde canlandıramadığını ve onu gerçekten tanıma fırsatı yakalayamadığını söylemektedir. Babasıyla ilgili anılarına (daha doğrusu canlandırmalara) yapıtlarında yer veren Gürsel, *Uzun Sürmüş Bir Yaz* adlı öyküsünde babasının kimliğini değiştirerek onu eserde bir

karakter olarak vermektedir: “Evet, Selim’in babası gerçekte Orhan Gürsel’dir” diyerek bir itirafta bulunmaktadır (Gürsel, 2009, s. 65). Belki de her fırsatta onu çok özleyip sevdiğini söylediği babasının fiziksel varlığına duyduğu bir anlık ihtiyacın sonucu bu yola başvurmuştur. Çünkü öykünün kahramanı Selim’in baskı ve işkenceye dayanamayıp ortadan kaybolduğu, belki de intihar ettiği bir zaman diliminde babası geri gelmektedir. Aslında Gürsel, 12 Eylül döneminde yaşamış olduğu baskıyı da Selim üzerinden aktarmakta, ruh hâlini yarattığı kahramana aktarmaktadır. Gürsel’in dışarıdan gördüğü 12 Mart ve 12 Eylül müdahalelerinin eserlerinde kalıcı bir etki bırakmıştır. Bu yüzden ölümün ve öldürmenin eserlerinde tematik açıdan bir devam niteliği taşıması; korkunç, acımasızca, çekinmeden ve düşünülmeden işlenen cinayetler; öldürmenin ve can almanın, sıradan ölümden daha doğal bir olaymış gibi eserlerinde belirlemektedir.

Gürsel, çıkmış olduğu yolculuklarda ve kaleme aldığı seyahatlerde (*Seyir Defteri, Pasifik Kıyısında*) belleğindeki kayıp cennetin arayışındadır. Özellikle ABD’ye yaptığı gezide Boston’a giderken çocukluğunun geçtiği Balıkesir’i ve düşlediği yolculukları anımsamaktadır: “Bu yolculukların izdüşümleri, yıllar önce Balıkesir’de aktığım hayalî yolculuklarla birlikte gezi kitaplarımda yer aldı sonradan” (Seval, 2009, s. 132). demesi bunu örneklendirmektedir. Gürsel yazarlığının en önemli ilham kaynaklarından biri olan çocukluğundan ve çocukluğunun geçtiği kent olan Balıkesir’e 40 yıl sonra dönmüştür. *Sağ salim Kavuşsak* adlı eserini, zamanda yaptığı bir yolculukla kaleme almıştır. “Kırk yıl sonra neden çıktım bu yolculuğa, çocukluğumun kenti Balıkesir’e beni çeken neydi” (Seval, 2009, s. 15). Gürsel, eserinin ilk cümlesinde kendine sorduğu bu sorunun cevabını Hâle Seval ile yaptığı röportajda, hayatı boyunca çok yer gezdiğini ve birçok kenti görmüş olmanın verdiği suçluluk duygusuna bağlamaktadır (Seval, 2006, s. 149). Gürsel ve mekân bağlamında bir değerlendirme yapılacaksa eğer hem özel yaşamı hem de eserleri için Türkiye, Fransa ve İtalya’nın çok önem taşıyan üç ülke olduğu sonucuna varılmaktadır.

Gürsel’in kent algısı, romanlarına olduğu gibi yansımıştır. Kendi perspektifi ile yakalamış olduğu mekânları vererek kentlere bir anlam biçmiştir. Yazar, *Boğazkesen* adlı romanın asıl kahramanının İstanbul, *Resimli Dünya* adlı romanının da asıl kahramanının Venedik olduğunu söylemektedir. Bununla birlikte şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “Kentleri cansız varlıklar gibi betimlemedim, Kentlerin bende kalan, kendi öznelliğime

yansıyan yönlerinden yola çıkarak kurdum öykülerimi ve romanlarımı. Dolayısıyla bu kentler coğrafyaları ve tarihleriyle benim öznelliğimin bir parçası oldular” (Seval, 2006, s. 46).

İtalya Gürsel’in eserlerinde yer alan çok önemli ülkelerden biridir. *Aşk Kırgınlıklar, Yine Bana Döneceksin, Bana İtalya’yı Anlat, Resimli Dünya ve Gemiler de Gitti* adlı eserlerinde bir İtalya panoraması görülmektedir. “Kendisi İtalya üzerine kurduğu cümleleri ve bu ülkedeki gözlem ile yaşadıklarını okurla hep paylaşmak istediği için burayı mekân olarak seçtiğini belirtmektedir” (Seval, 2017, s. 30). Hayatındaki her savrulma seni yüzleşmeye götürdü mü, sorusuna Gürsel: “Her savrulma, beni kendimle yüzleşmeye yöneltmedi, ama beni kendimle yüzleştiren kentler oldu. Örneğin Venedik. Venedik’te *Resimli Dünya*’yı yazarken, yalnız kaldığımda, bir bakıma kendi hayatımın, kendi yolculuklarımın, kendi savrulmalarının bilançosunu yapma gereksinimi duydum ve bunu Kâmil Uzman’a attım” diyerek edinmiş olduğu her izlenimi karakteri üzerinden okura verdiğini belirtmektedir” (Seval, 2006, s. 75).

Resimli Dünya’da betimlediği Venedik için “Burada kendi geçmişinizle, anılarla, aranızda bıraktığınız hayatın karabasanları ve hayaletlerle de baş başa kalabilirsiniz” (Seval, 2017, s. 148). derken aslında kendi iç muhasebesini yapmış biri olarak bu sonuca varmaktadır. Romanı yazarken “Venedik’in sularına bakınca intihar etmeyi düşündüm” demesi veya “Romanı yazarken arımda bıraktığım mutsuz bir aşk vardı” (Seval, 2017, s. 149). cümlesi bunun göstergesidir. Gürsel, *Boğazkesen*’i yazma sebeplerinden biri olarak da Rumelihisarı’na karşı yaşamakta bulmaktadır: “İşte buradan Rumelihisarı’nı görüyorum. İstanbul’daki hayatımın ayrılmaz bir parçası olduğu için Rumelihisarı’nı merak ederek başladım, bir tarihsel yapının öyküsünü kurdum, sonra dallanıp budaklandı” (Seval, 2006, s. 47). *Aşk ve İsyan* adlı romanın ilhamını Voltaire’in şatosundan aldığını söylemektedir. Gürsel’in Voltaire’in kahramanı Candide’in hikâyesini devam ettirmesi Gürsel ve mekân bağlantısı açısından dikkat çekmektedir. Zira “romanın ana kurgusunu Voltaire’in şatosunda yazdım” (Dağtaş, 2020, s. 1.). demektedir.

Resimli Dünya romanı için Yunanistan’da bir gazetecinin romanın otobiyografik öğeler taşıyıp taşıdığını ve burada siz var mısınız sorusuna karşılık Gürsel, orada

olduğunu ama Kamil Uzman'ın kendisi olmadığı, öte yandan da kendisinden pek çok unsur taşıyan bir başkahraman olduğunu söylemiştir. Kamil Uzman da Gürsel gibi akademisyen, yatılı okula gitmiş, Paris'te öğrenim görmüş, resim yapma konusunda çok uzman olmayan ve Avrupa'nın birçok kentini gezmiş biridir. Bu bağlamda romanda bir gizli özne olarak Gürsel, parçalanmış kişiliği ile Resimli Dünya'daki erkek kahramanların tümüne kendinden bir şeyler aktarmıştır. Thomas Mann'in *Venedik'te Ölüm* adlı eserinin *Resimli Dünya*'da belli bir etkisi olduğunu kabul eden Gürsel'in okuduklarını da eserlerine yansıttığı anlaşılmaktadır. Ayrıca *Resimli Dünya*'yı yazdığı esnada Venedik'e birçok defa gittiğini, romanda betimlediği mekânlarda konakladığını, yaptığı gözlemleri eserine naklettiğini belirtmektedir (Seval, 2006, s. 53). Romandaki bir diğer karakter olan Türk Ressam Fikret Mualla ile Gürsel'in yaşamı “sürgün” bağlamında kesişmektedir. “Gürsel'in 1980'li yıllarda Paris'te bir sürgün yaşamı sürmesi, onu Fikret Mualla'ya yaklaştırmakta, bu açıdan Gürsel, romanda kendi yaşamına bir çeşit eğretilerede bulunmaktadır” (Tilbe ve Civelek, 2006, s. 95). Hâle Seval'in, hayatına giren kadınların yazmasına engel olup olmadığı sorusu üzerine Gürsel'in vermiş olduğu cevapta kendisini bu konuda *Boğazkesen*'deki Fatih Haznedar'a benzetmesi dikkat çekmektedir. Belki de benzetmekten ziyade bizzat kendini tarif etmektedir demek, daha uygun olacaktır: “*Boğazkesen*'de kadın kahraman Deniz, Fatih Haznedar'ın yaşamına girer. Onu etkiler, romanını yazmasına engel olur. Demek ki yıllar sonra bir romanımda bunu dile getirmişim. Kendi yaşamımda da böyle dönemlerin olduğunu söyleyebilirim” (Seval, 2006, s. 40). Ayrıca romanın yayımlanmasından sonra birçok kişi kendisini Fatih Sultan Mehmet'e de benzetmiştir. Buna karşılık “Fatih'i yazarak onunla özdeşleştim, sonunda Fatih'e benzedim” (Seval, 2006, s. 60).

Boğazkesen romanının kahramanları arasına Zağanos Paşa'yı nasıl eklediğini anlatan Gürsel; Umur Bey Camii'sinin bodur minaresini ararken yolunun Zağanos Paşa Camii'sine düştüğünü ve Fatih'in veziri olan Zağanos Paşa türbesinin dikkatini çektiğini belirtmektedir: “Annenle bu mahalleye, hâlâ kimyon kokan çarşıya alışverişe gelirdik. Bu kurşun kubbeli yapı, kesme taş duvarlarıyla dikkatimi çekerdi. Bir kez olsun girmemişim içeriye. O zaman Zağanos Paşa'nın yaşam hikâyesini araştırdım ve *Boğazkesen*'in kahramanları arasına kattım onu” (Gürsel, 2009, s. 154).

Gürsel'in öykülerinde kullandığı kimi kahraman isimlerinin okurda bazı çağrışımlar neden olmuştur. *Öğleden Sonra Aşk* kitabında yer alan "Mahmur Çiçeği" adlı öyküde kullandığı Çiğdem ismini çiğ'den düşünmüştür. Bunun bir et yeme, karnivor, etobur çağrışıma neden olması için kullanmış ve iki farklı gerçeğe dayandırmıştır. Paris'te bir Japon'un Hollandalı sevgilisini öldürdükten sonra buzdolabına koyup onu nasıl yediğine ve 12 Mart döneminde aşk yaşadığı Çiğdem adlı bir kadının kendisinde etobur duygulara neden olduğuna dayandırmaktadır (Seval, 2006, s. 147).

Gürsel, roman karakterleri ile kendi gerçek kimliği arasında sıkışıp kalmış bir yazardır. Bir yanda doğal hayatını yaşamaya devam ederken diğer yandan da yaşadıklarından romanları için malzeme toplamaktadır. "Edebî ve özel yaşamına giren kadınlar, belirli karakterler şeklinde romanlarında belirleyebilmektedir. Bu açıdan aşk ve kadın, Gürsel'in eserlerinde ve yaşamında İstanbul tutkusu olarak okurun karşısına çıkmaktadır" (Baykam, 2006, s. 107). Kadınlar tarafından (üç kadın) büyütülmüş olan Gürsel'in eserlerinde kadın imgesinin bu kadar sık geçmesinin nedenlerinden biri de bu durumdur. Ayrıca "ergenken yaşadığım kompleks ve beğenilmeme duygusu, beni yazmaya sevk etti" (Seval, 2006, s. 43). itirafı, kendisini yazarlığa iten önemli etkenlerdendir.

Gürsel, yaşam serencamında roman ve öykülerinde kadınlar ile kentleri bir arada verirken gezi notlarında kentten kente yol almaktadır, "büyük aşkların yolculuklarla başlaması" ihtimali dâhilinde İstanbul, Venedik, Paris gibi kentlere dair Gürsel'in duymuş olduğu aşk, eserlerinde çoğu kez dile getirilmektedir. Nuray Soysal'ın kendisi ile yaptığı röportajda Gürsel, kentler ile aşk arasında bir diyalektik bulunduğunu, bu bağlamda "İstanbul'u annemin yüzü, Atina ilk eşim, Paris bir başka kadının yüzüdür. Kentleri keşfederken yaşadığım heyecan, neredeyse erotik bir heyecan sayılmaktadır (Soysal, 2002, s. 105). "Kent bir kadındır, kadın bir kenttir ve kent ile kadın, aynı zamanda annedir. Bir kenti sevmek, bir kadını sevmekten daha kolaydır" (Seval, 2017, s. 459. diyen Gürsel, aslında, sevgilinin çekip gidebileceğini ama bir kentin bireyi asla terk etmediğini ifade etmektedir.

Gürsel'in neredeyse her eserinde cinsellik önemli bir unsur olarak bulunmaktadır. Özellikle kadınlar tarafından büyütülmesi, çocuk yaşta babasını kaybetmesi, yatılı

okul yılları, iktidar güdüsü, terk edilme korkusu gibi sosyal ve psişik birçok parametresi olan Gürsel'in cinselliğe olan ilgisi, eserlerindeki kahramanlar üzerinden yansıtılmaktadır. Cinsellik pek çok edebiyatçı tarafından bir motif olarak kullanılırken Gürsel, bunu ayrıca tensel haz duygusuyla eşleştirmektedir. Hem de doyumsuz ve sınırsız bir şekilde, nerede biteceği belli olmayan bir hazla kadın ile erkek kahramanlar arasındaki ilişkiyi şekillendirmektedir. (Ki bu durum, eserlerinin toplumun belli bir kesimi tarafından eleştirilmesine hatta sansürlenip yasaklanmasına kadar gitmektedir.) Nitekim Gürsel'in: "Cinsellik olmasaydı yazar olamazdım" (Seval, 2017, s. 88). demesi, cinselliğin onun eserlerindeki özgül ağırlığını ortaya koymaktadır.

Gürsel'in eserlerindeki erkek kahramanlar için bedensel uyanış, erotik algı, cinsel arzuların doyuma ulaştırılması gibi temalar; bu kahramanların üretkenliği, kendini tanıma ile tamamlamasında "kadın" kahraman etkin bir role sahiptir. Ayrıca "Gürsel'in kadınlığı cinselliğe yönlendiren, çok kadınlı, erkek kahramanlarının bir kadına bağlanamamasının ardında erkeğin önceden yaşadığı travmatik bir ilişkisi veya terk edilme korkusu" (Erden, 2014, s. 18). bulunmaktadır. Gürsel'in yarattığı çoğu kadın, tam olarak bir sevgili değildir hatta aşk nesnesi olmaktan ziyade arzu nesnesidir. Bu yüzden erkek tarafından bastırılmış, erkeğe üstünlük istenci tattıran objelerdir. İktidar içgüdü, hangi vasıta ile olursa olsun "ben" in üste çıkma istemidir. Vurgu sahibi obje, süjenin arzularını ya teşvik etmekte ya da engellemektedir. "Aşkın karşıtı nefrettir, Eros'un ki ise Phobos (korku)dur ama bu korku psikolojik olarak iktidar istencidir. Aşkın egemen olduğu yerde iktidar istenci yoktur; iktidar istencinin üstün geldiği yerdeyse aşk yok demektir" (Jung, 2006, s. 134). Bu bağlamda Gürsel'in kadın ile erkek kahramanları arasında kurmuş olduğu duygusal bağ, aşktan çok aşkın tende vücut bulduğu hedonist ve narsist duygu hâlleridir. Elbette bu durum Gürsel'in eserlerindeki cinsel temaya estetik açıdan herhangi bir şekilde gölge düşürmemektedir.

Galatasaray'daki yatılı yıllarında kendini "müthiş bir mastürbatör" olarak tanımlayan Gürsel'in *Boğazkesen*'de Deniz karakterinin Fatih Haznedar için "yazar değil, seks makinesi" ifadesini kullandırması (ki kendisini kastetmektedir) hiç de şaşırtıcı değildir. Nedim Gürsel'in romanlarında veya yaşamının her anında kadınların olması bir şarttır, diyen Bedri Baykam, kadınların bulunduğu yere göre pozisyon alan ve en azından beynini işgal eden bir dişiye düşünen Gürsel'i Don Juan'a benzetmektedir. "Kadınlarını

romanlarının harcına katan bir yazar olarak yaşamına giren kadınlardan Çiğdem, Angeliki, Catherine, Hatice, Dominique, Eva, Valeria, Athanassia ve Zuhâl'in kesitlerinin izdüşümünün romanlarında belirlediğini ifade etmektedir. Kelimeleriyle sevişen Gürsel, sevişebilmek için yazan ve yazıları sayesinde sevişebilen bir yazardır" (Baykam, 2006, s. 109-110). Aslında Gürsel'in "kadın" düşkünlüğünün temelinde "anne" kavramı bulunmaktadır. Onun anne aşkı, yaşamı ile eserlerinde yer alan dişi, aşk, seks ve fahişelere düşkünlük temalarını bir "mélange"a (karışım) dönüştürmüştür; bundan dolayı onun "anne sevgisi", kendisinde mevcut olan aşk, seks, kadın ve acı ihtiyacına denktir.

İlk kadın, fahişe ve annedir. *Kadınlar Kitabı*'nda genelevin bulunduğu sokağı betimlerken yaşamı, kenti ve bir annenin yüzünü betimler yazar. Erkekliğe ilk adımını İstanbul'un bir genelevinde atar. Galatasaray'da öğrenciyken sürekli kadınları hayal ederek yatılı okulda geçen bir ergenliğin öykülerindeki cinselliğin önemli bir yer tutmasının gerekçesi olarak görmektedir. Nitekim *İlk Kadın* adlı öyküsünde on altı yaşındaki bir yatılı öğrencisinin cinsel deneyimleri anlatılmaktadır. Bu bağlamda Gürsel aslında kendi ergenlik deneyimlerini aktarmaktadır. İstanbul'u her ayrıntısıyla keşfeden yazar, İstanbul'u da ilk defa bu eserinde bir kadın olarak görmektedir. Gürsel yapıtlarında kadınları bir motif olarak kullanmaktadır ama her eserinde yer alan en önemli motiftir. Nitekim çok sevdiği kentleri de kadına benzetmesi bunun göstergesidir. Kadın-erkek ilişkilerine değindiği eserlerinden biri olan *Öğleden Sonra Aşk* adlı eseri, erotizmin ağır bastığı öykülerindendir. Şiddet içermeyen yoğun bir sevişmenin yer aldığı öyküde aşk, kadının bedenine giden bir yoldur.

Sonuç olarak *Aşk ve İsyan* adlı eserindeki saray yaşamına ait zıfak ve saklı sevişmeler, *Resimli Dünya* ile *Boğazkesen*'deki karakterlerin cinsel açıklığı, öykülerinde cinselliğe dair bulunan her unsur, biraz da Gürsel'in kadınlara ve cinselliğe doyumsuzluğunun belirtileridir. Peki, bunun ardında yatan gerçek nedir, sorusunun cevabı, yalnızca onun bilebileceği şekilde eserlerinde saklıdır. Tüm bunlarla beraber Gürsel; gezdiği kentleri, gördüğü sanat eserlerini, anılarını ve belki de dokunduğu her nesneye dair bir ayrıntıyı eserlerine taşımıştır. Hayatı yaşarken yazan Gürsel'in yaşadıklarını anekdotlar şeklinde eserlerinde vermesi son derece doğaldır. Zira bir yazar, düşlediklerini yazdığı kadar yaşadıklarını da yazabilme özgürlüğüne sahiptir.

5. BÖLÜM

NEDİM GÜRSEL'İN ROMANLARI ÜZERİNE YENİ TARİHSELÇİ BİR OKUMA

5.1. BOĞAZKESEN

5.1.1. Boğazkesen Romanının Özeti

Nedim Gürsel'in 1995'te yayımlanan *Boğazkesen* adlı eseri, Türk edebiyatında postmodern kuram bağlamında yeni tarihselcilik roman türünde yazılan ve çok ses getiren önemli eserlerden biridir. Roman kahramanı Fatih Haznedar, Anadolu Hisarı'nda eski bir yalıda Fâtiş Sultan Mehmed dönemi, İstanbul'u fethini ve birey olarak kişiliği üzerine bir roman yazmak istemektedir. Romanda Çandarlı Halil Paşa, Uluğ Bey, Akşemseddin, Ali Kuşçu gibi birçok tarihsel kişiliğin yanı sıra saray cücelerinin, içoğlanlar ile dervişlerin öykülerini de anlatmaktadır. Romanın başkarakteri olan yazar Fatih Haznedar'ın tek amacı, İstanbul'da bulunduğu süre zarfında *Boğazkesen* adlı romanını yazıp bitirmektir. Ancak 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ile yazarın daha önce bir geceliğine yaşamına giren Deniz adlı kadın, bu olaydan sonra kaçak olunca yazarın hayatına iyice girmiştir. Bunun üzerine Fatih Haznedar, sevgili olduğu Deniz ile romanı arasında bocalamaya başlamaktadır. Diğer yandan ise Fâtiş Sultan Mehmed ile İstanbul arasına sevdiği kadın girmektedir. Bu açıdan roman, tarihî bir roman olduğu kadar aşkın ve tutkunun da romanıdır. Bu iki ekseninde gelişen olaylar, okuru iki ayrı serüvene sürükleyip götürmektedir. Romanın sonunda kurmaca kahraman Fatih Haznedar ile romanın tarihî kahramanı olan Fâtiş Sultan Mehmed'in yaşamları belli bir noktada kesişmektedir. Fâtiş nasıl ki devletin bekası için âşık olduğu kadını kendi elleriyle hançerlemek zorunda kalmışsa Fatih Haznedar da romanının istikbali için sevgilisi Deniz'i öldürmeyi aklına koymaktadır. Roman kahramanı olan her iki Fatih'in de tutkusu, bilgi açlığı ve cinsel hazdır. Romanın olay örgüsü, İstanbul'un Fethi'yle beraber bu iki olgu üzerine gelişmektedir. Toplam on iki bölümü olan romanın ilk altı bölümü kendi içerisinde iki bölüme ayrılmaktadır. Her bölümün başlangıcında yazar, öncelikle romanın yazılma sürecine değinirken daha sonra romanda tarihî olayları anlatmaktadır. Ancak yedinci

bölüm ile beraber yazar, bu anlatım tarzını terk ederek geçmiş, kurmaca içinde kurmaca şeklinde ve bir kişinin yaşadığı olayları vererek üstkurmaca tekniğini kullanmaya başlamıştır.

5.1.2. Boğazkesen Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar

Birçok kesim tarafından tarihi bir roman olarak görülen ve değerlendirilen Boğazkesen, Gürsel tarafından tarihi bir roman olarak görülmemektedir. Daha çok barok bir roman olarak görmektedir. Bu görüşünü de şu ifadelerle desteklemektedir: “İki eksende yürüyen bir anlatı söz konusu. Anadoluhisarı’nda yalnız yaşayan Fatih Haznedar, Fâtih’in romanını yazıyor. O yazdıkça Fâtih dönemini okuyoruz. Bu anlamda tarihsel bir roman boyutu var. Öte yandan, bir romanın yazılış öyküsünü de içeriyor. Sonra, günümüzden XV. yüzyıl Osmanlı toplumuna göndermeler de var” (Seval, 2006, s. 46). Belki de Gürsel burada geleneksel tarihî romanı kastederek böyle bir sonuca varmıştır. Oysa *Boğazkesen*, yeni tarihselci romanın neredeyse tüm unsurlarını taşımaktadır. Hâle Seval ile yaptığı röportajın sonraki sayfalarında Gürsel: “Oysa ben *Boğazkesen*’de popüler anlamda tarihsel roman yazmak istemedim. Bir tarihsel romanın nasıl yazıldığını da göstermek istedim” (Seval, 2006, s. 63). Aslında Gürsel’in bu ifadesi de kendisinin bir yeni tarihselci roman yazdığının kanıtı niteliğindedir. Hatta kitabın Almancaya çevrilişinden sonra Alman Die Zeil gazetesinde “İşte postmodern roman” (Seval, 2006, s. 61). başlığının kullanılması, uluslararası değerlendirmelerin de bu yönde olduğunu göstermektedir. *Boğazkesen*’in kurmaca yapısına bakıldığında da yeni tarihselci roman unsurlarının birçoğunu taşıdığı görülmektedir. Bu bağlamda Heterojen ve üç katmandan oluşan romanda 1980 Eylül olayları ile Fatih Haznedar’ın tutkuları, Fâtih Sultan Mehmed’in İstanbul’u fethetmesi ve tutkuları, bir de anlatıcı yazarın romanı yazma serüveni bulunmaktadır.

Tarihi konu edinen romanlarda yazarların amacı tarih değil, roman yazmaktır. Bu durum, yazarın hayal gücüne bir yerden sonra ket vurmaktadır. Çünkü ele alınan karakterlerin bir kısmı *Boğazkesen*’deki gibi geçmişte yaşamış gerçek kişiler ise kitabî bilgilere (gerçek olsun veya olmasın) dayalı verilere de romanda yer verilmektedir. Klasik tarih romanlarında bir kural niteliğinde olan bu husus, yeni tarihselci romanlarda bir sorunsala dönüşmemektedir. Gürsel’in romanlarında Rönesans ile Osmanlı tarihi özgül

bir ağırlığa sahiptirler. *Boğazkesen*'de yaratılmış olan Fâtih Sultan Mehmed portresinin müthiş olduğunu ifade eden Erendiz Atasü: “Bir romancı olarak Gürsel'in tarihin kişisel ve özgün bir yorumunu sunmuştur ve bunu başarırken de tarihi bir fantezi oyununa çevirmeyerek belgeleri detaylıca incelediği ortadadır” (Atasü, 1996, s. 12). Hangi kalemden çıkarsa çıksın, bir yerden sonra yazılan tarih, rölatif bir nitelik kazanmaktadır. Tarihçi ve/veya roman yazar, kendi tercihiyle tarihî gerçeklikleri anlatmaktadır. Yazar, nesnel olmak istese bile bu, başarılması güç bir durumdur. Hem tarihçi hem de roman yazarı kendince tarihî olaylar arasında bir neden-sonuç bağı oluşturmakta ve bir vizyon yaratmaktadır. *Boğazkesen*'deki karakterlerden Nicolo, savaş meydanında yazarın perspektifi ile bir tarihî olayı anlatırken aynı savaş meydanında bulunan ve aynı olayı anlatan Tursun Bey, Osmanlının resmî tarih yazıcısı olarak başka bir tarih yazmaktadır. Sonuçta anlatılan iki tarih yorumunun birbiriyle örtüşmemesi, son derece doğaldır. Bu bağlamda Gürsel'in *Boğazkesen*'de kullandığı her tarihsel motif, romanın temel dayanaklarından birini oluşturmaktadır. Tam da bu noktada Nedim Gürsel, yaratmış olduğu Fâtih Sultan Mehmed karakteri üzerinden eleştirilmiştir. Resmî ve ideolojik düşünceye sahip kişiler, Gürsel'in, Fâtih Sultan Mehmed'i “aşağıladığı” iddiasında bulunmuştur. Bu bağlamda Bahriye Çeri, Gürsel'i bir yandan savunurken diğer yandan da yeni tarihselci romanın inceliklerini şu sözlerle ifade etmiştir:

“*Boğazkesen* yayımlandığında yalnız edebiyat çevreleriyle sınırlı olmayan geniş bir kitle tarafından tartışıldı. Bu tartışmaların çoğu saldırı niteliğindedi. Nedim Gürsel'in bu eseri hakkında yazılanlarda en çok düşülen hatalardan biri de eleştirmenler tarafından kurmaca gerçekliğin gözden kaçırılmasıdır. Bu eser, kurmaca bir gerçekliktir. Yazar, sanatçı özgürlüğü ile gerçekleri değiştirme, gerçeklere tıpatıp uymama hakkına sahiptir” (Çeri, 2001, s. 9-142).

Özellikle Fâtih Sultan Mehmed gibi tarihsel kişiler ile bir metni kurgulamak hem zor hem de tehlikelidir. Aynı belge ve kanıtlar kullanılsa bile bu tür metinlerde etik sorunlar belirebilmektedir. Metin ile okur arasındaki edebî iletişim, estetik bir yapıdan ideolojik bir karşıtlığa dönüşebilmektedir. Gürsel, Fâtih Sultan Mehmed'i tarihsel kişiliği ile değil, sıradan bir birey gibi insanî arzularıyla anlatmıştır. Yazar yeni tarihselci kuramın öngördüğü içi boşaltılmış, siyasi otoritenin emrinde olan bir Fâtih Sultan Mehmed yaratmak yerine nesnel bir tavırla kendi araştırma, inceleme ve gözlemlerine dayanan bir Fâtih yaratmıştır. Nitekim Çandarlı Halil Paşa'yı da aynı nesnel tavrıyla yansıtmaya çalışmıştır:

“Ve Murad’ın ölümünden beri Divan’a bir türlü kabul ettirememiştii barış siyasetini. Oysa doğru bildiğini yapmış, devletin selametini gözetmişti her şeyden önce. Osmanlının güvenliğini kendi çıkarının üstünde tutmuştu. Aklından geçen bu son düşünceye takıldı birden. Gerçekten de öyle mi olmuş, kendi çıkarını hiç mi düşünmemiştii? Peki, nasıl biriktirebilmişti bunca serveti? Parasını Galata bankerlerine işletir, mal mülk sahibi olurken, Bizans imparatorundan gelen hediyeleri iştahla kabul ederken, balıkları yiyip içindeki altınları sandığa koyarken hep devletin selametini mi düşünmüştü? Halil bu soruya kendince yanıt aramaktan, bir iç hesaplaşmaya girmekten kaçındı” (Gürsel, 2003, s. 48).

Gürsel, romanda tarihi bir araç olarak kullanmış, metninde tarihi yeniden kurarak ele almıştır. Romandaki şu satırlar, gerek tarihî şahsiyetlerin gerek hayali şahsiyetlerin aslında tamamının yazarın hayaliyle romanda yeniden hayat bulduğunu göstermektedir:

“Ya doğru değilse tahminlerim, bazı kaynaklarda rastladığım ve kuşularımı doğrulayan verileri ya Mahmud Paşa’nın düşmanları uydurmuşlarsa? Ama ben biliyordum. Daha doğrusu görüyordum, görmem gerekiyordu. İpler benim elimdeydi çünkü sabaha karşı eski bir yalının mutfağında, pencerenin karşısına oturmuş, bir dönemin gerçek kişilerini kukla tiyatrosunda sahneye çıkarıyor, ellerini kollarını hareket ettiriyor, daha da tuhafı bir güzel konuşturuyordum. Ama bu seyircisiz oyunda konuşturan da bendim, konuşan da gören ve görülen, eden ve eyleyen, evet hepsi bendim” (Gürsel, 2003, s. 231).

Gürsel, yaratmış olduğu kurmaca kişilerden Antonio Rizzo, Nicolo, Deniz ile birer tarihsel kişi olan Fâtiş, Akşemsettin, Çandarlı gibi karakterlerin içsel problemlerine değinerek tarihçilerin yaklaşamayacağı önemli noktalara temas etmiştir. Böylece resmî olmayan ve tamamen Gürsel’e ait olan bir tarih ortaya çıkmıştır. Hatta Fâtiş’in duygularına bile hâkim olup onun iç sesini ve vicdanıyla hesaplaşmasını yansıtmıştır:

“Ne güzel! Ama gerçek değil, düş bile değil, olamaz. Mimar Yusuf Sinan’ın karanlık bir zindanda işkenceyle öldürüldüğünü biliyorum. Tüm güvenilir kaynaklar da doğruluyor bunu. Fâtiş’in adalet sevgisini, alçakgönüllülüğünü kanıtlamak için uydurulmuş bu efsaneye yer versem mimarın anısına haksızlık etmiş olurum. Oysa onun yaptığı cami bugün de ayakta. Gidip gözlerimle gördüm. Fâtiş’in türbesini de. Mimarınsa mezarı bile belli değil. Gidip caminin avlusunda oturdum, hünerli ellerin diktiği sütunların gölgesinde. Mimara yıllar, yüzyıllar sonra bu haksızlığı yapamam. Ama onun öcünü almak da bana düşmez. Padişah neden ellerini kestirmiş ki Yusuf’un? Bu soruya bir yanıt arayacağım, yeter ki yazmayı sürdürebileyim. Aslında yalnızca tarihsel gerçekleri değil efsaneleri, o dönemde yaşamış insanların üzerine anlatılanları da kimi zaman Boğazkesen’e eklediğim oluyor. Ne var ki bu konuda Mehmed’i suçluluk duygusuyla baş başa bırakmak daha iyi olacak. Peki, gerçekten suçluluk duymuş mudur Mehmed? Elbette duymuştur, ben duyduğunu yazdım çünkü” (Gürsel, 2003, s. 130-131).

5.1.3. Boğazkesen Romanının Şahıs Kadrosu, Zaman ve Mekân Açısından Yeni Tarihselci Anlayış Bağlamında Değerlendirilmesi

5.1.3.1. Şahıs Kadrosu

Osmanlıya ve Osmanlının belki de en çok bilinen hükümdarlarından biri olan Fâtih Sultan Mehmed'e farklı bir bakış açısıyla yaklaşan Gürsel, daha önce alışılmış bir roman karakteri olarak Fâtih'i; bir yandan halkına hoşgörülü davranan, sevecen, karizmatik, bilgili, sanata ve bilime düşkün, herkesin inancına saygı duyan, fedakâr, yardımsever ve öngörülü bir devlet adamı olarak ele alırken diğer yandan da farklı cinsel eğilimleri, iktidar hırsı, zaafı, kötü yönleri, zalimliği, inatçılığı, zorbalığı, ikircikli ve karmaşık kişiliği ile çelişkili yönleri, mutsuz, saplantılı, kibirli ve huzursuz olan biri olarak karakterize etmiştir. Gürsel, yaratmış olduğu bu Fâtih karakteri ile resmî ideoloji tarafından içi boşaltılarak destanlaştırılan Osmanlı sultanlarına dair sosyal ve siyasal bir tabuyu da yıkmıştır. Gürsel, titiz bir çalışma ve detaylı bir araştırmayla tarihî olguları çarpıtmadan romana aktarmıştır. Hem Osmanlının hem de Fâtih Sultan Mehmed'in tarihe nasıl yön verdiklerini gözler önüne seren yazar, Fâtih'in dönemin bilginlerinden Uluğ Bey, Ali Kuşçî, Ak Şemsettin, Molla Guranî ile yaptığı toplantılara değinerek dönemin kültürel, bilimsel, siyasal ve edebî gelişimini de vurgulamaktadır.

Gürsel'in *Boğazkesen*'i yayımlandığında özellikle yaratmış olduğu Fâtih Sultan Mehmed karakteri üzerine çok şey yazılmış ve kendisi olumlu ve/veya olumsuz çok eleştirilmiştir. Aslında Fâtih algısı, biraz da onu ele alan zihniyete göre biçimlenmiştir. Fâtih'in gerçekte nasıl bir yaşamı vardı, çocukluğunda herhangi bir travma geçirdi mi, tek düşü İstanbul'u alıp Doğu'nun ve Batı'nın fatihi mi olmaktı; benzer farklı sorularla ne kadar büyük bir Fâtih sorunsalı yaratılırsa yaratılsın, gerçek şu ki Fâtih de her insan gibi çoğul bir yaşam sürdürmüş olmalıdır. Bir yazarın tarihsel gerçeklikleri romanında veri olarak kullanması, ona ele aldığı yaşamları dilediği yönde çoğullaştırması ve bu verileri düş gücüyle yeniden yaratma özgürlüğü de sunmaktadır. Bu nedenle yeni tarihselci romanda yazılan gerçekler ile tarihin gerçekleri birbiriyle uyumlu olmayabilmektedir. Fâtih gibi tarihsel karakterler de yazarın tasarrufunda bulunan düş ve kurmacanın gücüyle kendi içlerinde gizledikleri özeleştirici ile okura sunulabilmektedir. Bu bağlamda Gürsel'in Fâtih'i incelendiğinde onun da birçok tarihsel kişilik gibi bir

yazgıya sahip olduğu görülmektedir. Devlet işleri ile geçen zor ve mutsuz bir yaşam, büyük bir tutkuyla bir ülkünün peşinde koşma ve amaca ulaşıldığında özünü kaybedip farklı arayışların peşine düşerek ölüme gitmektedirler. Nitekim Fâtih'in kendine örnek aldığı İskender, otuz iki yaşında hastalanıp ölürken Fâtih de kırk dokuz yaşında hastalanıp ölmüştür. Herhangi bir ıstırabın panoraması olarak sunulan tarihsel kişilikler, yeni tarihselci anlayışla insan hayatının iç içe geçen çatışmaları hâlinde verilmektedir. Erendiz Atasü, *Boğazkesen*'in roman kişileri hakkında yaptığı değerlendirmede: "İstanbul'u fetheden askerleri birbiriyle kaynaşmış, ruhsal ve fiziksel güçleri yerinde olan, aynı zamanda birer kıyıcı olarak canlı bir şekilde betimlenmişlerdir. Ayrıca bilime ve münecimlere inanan Fâtih Sultan Mehmed'in de küçük zaafı, muhteşem yapıcılığı ve kıyıcılığıyla Gürsel tarafından her insani yönüyle inanılır bir biçimde verilmiştir" (Atasü, 1996, s. 13).

Romadaki Fâtih'in kahramanlığına bakıldığında kaderinin onu mucizevi bir sınava tabi tutuşu, kendisine rehberlik eden ve yardımcı olan olağanüstü/doğaüstü kişiliklerin tılsım ve önerileri, onu farklı düşlere/ütopyalara yönlendirmektedir. "Düşler kimi zaman kişilik kazanan bir mite dönüşebilmektedir zira mitler, kişisellikten türeyen düşlerdir" (Campbell, 2013, s. 32). Fâtih'in düşleri, ruhunda ve kendi kişiliğinin nezdinde romadaki dinamizmi sağlayan bir mit içerisinde simgeleşmektedir. Özellikle Fâtih'in İstanbul'u alma düşü ve bu düş uğruna yazar tarafından yaratılmış savaş atmosferi, her canlının başka bir canlının ölümüyle yaşadığını temsil etmektedir. Kimi zaman girdiği bu savaşta kendisine karşı duran dış unsurların üstünlüğünün bilincinde olsa da kendi derinlerinde bulunan zayıflığın onu zafere ulaştıracağı farkındadır. Kendi içinde yaşadığı karmaşa, eksiklik, suçluluk ve parçalanmış doğasıyla bir ilahın hükmünü istemesi, onun teodise'sini açığa çıkarmaktadır.

Bir edebî eserin var olan terimleri tarih ile harmanladıkça kurgusal bir zemin oluşturulmaktadır. Bu durumda eserin çerçevesi hem tarihsel gerçeklik hem de kurgusal yaratı tarafından şekillenmektedir. Gürsel'in eserinde ortaya çıkan sonuçlardan biri de tarihsel süreçte kendini ifade edememiş, ardında yazılı bir belge bırakmamış olan kişilerin geçmişini ortaya çıkarmaktır. Burada tek gerçeklik yazarın sesidir. Nicolo karakteri de yapısız ruh hâli, parçalanmış çocukluğu ve tutmuş olduğu günlük romanın duyuşsal ve psikolojik analizini yansıtarak Gürsel'in sesi olmaktadır. Fâtih'in iç oğlanı olan Nicolo,

sonradan ismini Selim olarak değiştirmiştir. Bir yandan hayatta kalma m¼cadelesi verirken diğer yandan yaşamak istediği bir cinsel birliktelik ile kendini ger¼ekleřtirmenin peşindedir. Bu bağlamda romanın d¼ř kırıklığını temsil etmektedir zira istediğini tam elde edecekken ¼lmektedir. Romanın geneline bakıldığında Nicolo karakteri arzu bağlamında hem arzunun ¼znesi (isteyen) hem de arzunun nesnesi (istenen) şeklinde yer almaktadır. Arzunun ¼znesi konumdayken Nicolo, kendi isteklerini, d¼řlerini ve ¼zellikle bir kadına duyduğu a¼lıęı hissettiğinde kendi benliği ¼n plana ¼ıkmaktadır. Onu harekete ge¼iren bu arzu, onda huzursuzluğa yol a¼maktadır. Bir kadına sahip olma arzusu, sadece birinin v¼cuduna sahip olmak değil, aynı zamanda başkasının arzusuna (Fâtiş'in İstanbul arzusu) duyulan bir arzudur. Nicolo'nun arzunun nesnesi olduğu durum ise kendisi ile Fatih arasında başlayan efendi ve k¼le ilişkisine dayanmaktadır. Bu noktada kendisi Fâtiş'in arzusunu doyrumakta ve kendi arzusunu yok saymaktadır.

Romanın bir diğer ¼nemli kahramanı Fatih Haznedar, Paris'te bir ¼niversitede ¼alıřan ve Fâtiş Sultan Mehmed'e dair bir roman yazmak isteyen bir yazardır. Her şeyi ile kendini dışavuran bir lirik ¼apkınlıęa sahiptir. G¼rsel'in Fatih Haznedar i¼in yaratmış olduğu Deniz karakteri hem darbenin toplum ve birey ¼zerinde yaratmış olduğu baskısını hem de kendini celladına teslim eden bir kurbanın yaşamak istediği hâlda ¼l¼me giden saflığını a¼ıęa ¼ıkarmaktadır. Deniz ile yaşadığı yoğun cinsellik bir yandan da İstanbul tutkusu olarak Fatih Haznedar'a sirayet etmektedir. Deniz'in ¼zellikle Fatih Haznedar'ın cinsel tutkusunu keşfetmesi, ona karşı dişiliğini daha ¼ok kullanmasına neden olmuştur. Bu da Fatih Haznedar'ı yazmak ile kadın tutkusu arasında bir ikilem arasında kalıp gelgitler arasında sıkışmasına sebebiyet vermektedir. İkisinden birini yok etmek zorunda olduğunun farkında olan karakter, Fâtiş Sultan Mehmed'in İstanbul tutkusu i¼in sevdiği kadını ¼ld¼rmesi gibi o da Deniz'i ortadan kaldırmayı se¼mektedir. Zira hem Fatih Haznedar hem de Fâtiş Sultan Mehmed İstanbul'un g¼zellięi ile sevgilinin g¼zellięi arasında hi¼bir fark g¼rmemiřtir.

Romanda yeri geldik¼e kıymet g¼ren ancak bir s¼re sonra silikleşip yazar tarafından yok edilen ve/veya romandaki rollerinin bitmesi ile silikleşen Akşemseddin, ¼andarlı Halil Paşa, Molla Gurani diğer ¼nemli tarihsel veya kurmaca kişilerdir. Akşemseddin, Fâtiş Sultan Mehmed'in akıl hocası ve yol g¼stericisidir. Maddi arzuları ¼n planda olan padişahın kendini ve d¼nyayı sorgulamasına vesile olan kişidir. ¼andarlı Halil Paşa,

Osmanlı vezir-i azamıdır. Yıllarca devlete hizmet eden, barışı destekleyen bir siyaset ile romanda yer almaktadır. Ayrıca İstanbul'un fethine karşı çıkmış ve fethin ardından önce zindana atılmış, sonra da öldürülmüştür. Antonio Rizzo, tüylü şapka takan, çapkın, orta yaşlı, gür sakallı ve ipek gömleklili olan Venedikli Kaptan'dır. Yağlı kazığa dikilip öldürülmektedir.

5.1.3.2. Zaman

Zaman bağlamında romana bakıldığında geçmiş ile geleceğin iç içe verildiği anakronik bir zaman söz konusudur. Ancak Gürsel'in tarihî olayları başlangıç ve bitiş tarihleriyle verdiği görülmektedir, bu açıdan zamanı psikolojik yönüyle ele almadığı sonucuna da varılmaktadır. Diğer yandan ise romanda 26 Mart 1452 tarihinde (Gürsel, 2003, s. 20). inşaatına başlandığı görülen hisarın, İstanbul'un fethine tanıklık ettiği belirtilmektedir. İstanbul'un fethine kadar geçen elli beş günlük süre, romanın tanık anlatıcılarından olan Seyir Kâtibi Nicolo tarafından aktarılmaktadır. Nicolo günlüğünü yazmaya 5 Nisan 1453 (Gürsel, 2003, s. 153). tarihinde başlamakta ve 28 Mayıs 1453 (Gürsel, 2003, s. 181). tarihinde bitirmektedir. Böylece tarihte çağ açıp çağ kapatan önemli tarihî bir olay aktarılırken yazarın kimi zaman kronolojik bir çizgisel zamana uymadığı da görülmektedir.

Romanda Nicolo'nun hayat serüveninin anlatıldığı bölümlerde, özellikle ailesiyle ilgili bilgilerin verildiği parçalarda Gürsel'in geriye dönük bir kırılma tekniği kullandığı görülmektedir:

“Sonra evlerini düşündü, üst katta annesinin yattığı odanın tavan nakışları geldi gözünün önüne. Ve yatağa uzanmış babasının kanlı cesedi. Ürperdi bir an. İlk kez böylesine ayrıntılı anımsıyordu o korkunç sahneyi. Annesi ölünün başucunda ağlıyordu. Katilin kaçarken hançerini savurup attığı öğrenecekti sonradan. Babasını böyle kendi yatağında, güpegündüz öldürenin gerçekte annesinin âşığı olduğunu hiçbir zaman öğrenemeyecekti ama. Çocukluğuyla ilgili birçok gizi öğrenemediği gibi. Katilin neden hiçbir zaman bulunamadığını öğrenemediği gibi. Eve annesinin yardımıyla girip, rakibini bir dolabın içine gizlenerek beklediğini de. Gerçekte asıl babasının yatakta yatan kanlı ceset değil, çok ünlü bir asilzade olduğunu da öğrenemeyecekti” (Gürsel, 2003, s. 198).

5.1.3.3. Mekân

Mit ve efsanelerden beslenen kültürlerde kimi mekânlar, doğal ortamlarından kopartılarak simgesel telkinler ile yaşatılmaya çalışılmaktadır. Doğaüstü bir güce ve koruyuculara sahip olduğuna inanılan bu mekânların birden fazla öyküsü, tarih boyunca anlatılagelmıştır. Bu bağlamda İstanbul ve Ayasofya, kutsanmış bir mekân olarak birden fazla hikâyesi ile romanda önemli bir yere konumlandırılmaktadır. Fâtih'i kendine çeken bu mekânlar, aynı zamanda onun kaderini de belirlemektedir. Bu uğurda Fâtih'in vermiş olduğu içsel ve dışsal savaş, tehlike teşkil ettiği kadar vazgeçilmez derecede onu içine çeken bir cazibeye de sahiptir.

Romanın hem tarihsel hem de güncel kurgusunda İstanbul; Haliç, Boğazkesen, Galata ve Beyoğlu semtleri ile canlı bir şekilde betimlenmektedir. Ayrıca Fâtih'in konakladığı Edirne kentine ait detaylar ve tasvirlerin verilmesi, Gürsel'in Anadolu ile Rumeli'ne sosyo-kültürel yaklaşımını ortaya koymaktadır.

5.1.4. Boğazkesen Romanında Çoğulculuk

İkili bir kurgu üzerine temellenen romanda iki kurguda da iki farklı anlatıcı bulunmaktadır. Ancak romanın İstanbul'un kuşatılma ve fethinin anlatıldığı bölümünde birden fazla anlatıcının varlığı söz konusu olup her birinin ağzından gerçekçiliğin değişken yapısı kurgulanmakta ve tarihin nesnelliği sorgulanarak anlatılmaktadır. Anlatıcı/kahraman Fatih Haznedar bir önceki bölümün sonunda İstanbul'un fethini yazmaya başladığını şöyle ifade etmektedir:

“Hisarın burçlarından gökyüzüne doğru yükseldiler. Kırmızının tam ortasında aldılar yerlerini. Lacivert, siyah ve külrengiydiler. Kanatlı atlar gibi bir uzun koşuya başladılar. İşte o zaman bulutlan tanıdım. Hızla dağılıyorlardı akşam karanlığında. Hisarın kulelerine degecekmişçesine alçaktan geçiyorlar, rüzgârda dalgalanan yeleleriyle sanki bir kaleyi fethediyorlardı. Sonra saf kıran bahadırlar gibi yan yana dizildiler. Savaş düzenine girdiler pencereimde. Masaya oturup lambayı yaktım. Çayımın bir yudum alarak İstanbul'un kuşatılmasını ve fethini anlatan bölümü yazmaya başladım” (Gürsel, 2003, s. 133).

Çandarlı Halil Paşa'nın sonunun anlatıldığı bölümde yazar, sadrazamın ölümü hakkında fazla malumatta bulunmaktan kaçınmaktadır. Yalnızca Sultan Mehmed ile

geçmişten beri iyi anlaşamadıklarını ifade etmektedir. Yazar öyküleme tekniği, geriye dönüşler ve kurmacaya başka kişileri dâhil ederek anlatıcı sayısını arttırmıştır.

Seyir Kâtibi Nicolo'nun günlüğü, iki farklı bölümde de romanda aktif bir rol görmekte ve romana çoğulcu bir yapı katmaktadır. Kaptan Antonio Rizzo'nun esareti ve ölümü ilk bölümde günlükten aktarılırken diğer bölümde ise tarihsel bir belge işlevinde verilerek İstanbul'un kuşatılmasıyla fethi ve bu süre zarfında yaşananlar bu günlükten verilmektedir. Ayrıca Nicolo'nun günlüğünden İstanbul fethini anlatan, bir diğer günlük olan Tursun Bey'in günlüğünden söz edilmektedir. Bu bağlamda fetih, yazar ile birlikte üç farklı anlatıcı tarafından okura aktarılmaktadır. Yazarın bunu yapma amaçlarından biri de tarihî olayların metne aktarıldığı zaman nesneliliğini kaybedip tarihçinin perspektifi ile sunulduğunu göstermektir. Yazar, bunu da Nicolo'nun yaşadığı olayları dikkate almadan bir vakanüvis olarak Tursun Bey'in tavırları üzerinden somutlamaktadır:

“Tursun Bey, diye üsteledim, az önce kendi gözlerimle gördüm. Kadırgalar kızak üstünden kayıp peş peşe Haliç'e iniyorlardı. Sonra bağdaş kurup yanma oturdum. Kısa sürede ahabap olduk. Ona her şeyi anlattım. Gemimizin Boğazkesen'den atılan bir top güllesiyle nasıl batırıldığını, Kaptan Antonio Rizzo'nun kazıkta can verişini, Cihannüma Kasrı'nda geçirdiğim günleri, her şeyi bir solukta anlattım. Beni dikkatle dinledi. Anlattıklarımın dokunur bir şey çıkmayacağını, yazmakta olduğu tarihe yalnızca Sultan Mehmed'in fetihlerini koymakla, onun kahramanlıklarını övmekle yükümlü olduğunu söyledi. 'Anlatmasına güzel anlatıyorsun ya, yine de çok toy sayılırsın' dedi sonra, şumulüne vâkıf değilsin olan bitenlerin. Ve yazdıklarını yüksek sesle okumaya başladı. Padişahın askeri İslam gayretine Allah için ve beyleri uğruna her gün kale kapısında kılıçlar çalıştırmakta idiler. Ve Padişahı Ebulfeth ise fethin ve sevgiliye kavuşmanın yakınlaşması ile sohbet ve temaşada idi” (Gürsel, 2003, s. 179-180).

5.1.5. Boğazkesen Romanında Metinlerarasılık

Nedim Gürsel, romanda üstkurmaca bağlamında kendi metni ile birçok tarihî metin arasında metinlerarası bir bağlantı kurmuştur. Bu noktada alıntı ve montaj tekniklerine fazlasıyla başvurmuştur. Gürsel'in hemen romanın başında Marcel Prost'un *Kayıp Zaman İzinde* adlı eserinden yaptığı alıntı, onun da kurabiyesini çaya bandırarak zamanın izinden giden Prost gibi kayıp zamanların ardına düşeceğini belirtmektedir: “Ve Swann, Bellini'nin yaptığı portreden tanıdığı II. Mehmed'i kendine çok yakın hissediyordu. İstanbul fatihi, Venedikli biyografinin anlattıklarına bakılırsa, tutkuyla sevdiği bir cariyenin saplantısından kurtulabilmek için onu kendi elleriyle hançerlemiş, böylece kafa esenliğine kavuşabilmişti” (Gürsel, 2003, s. 3).

Yazar, sonraki bölümde Rumeli Hisarı'nın yapılışına atıfta bulunmak için *Tervarihi Ali Osman*'dan bir bölüm alarak Fâtih'in Boğazkesen'i nasıl yaptırdığına dikkat çekip kendi metninin kurgusal alt yapısını oluşturmuştur:

“Diledi kim Rum Eli’ne geçe. Eyitdiler: ‘Devletlü Sultanım! Gelibolu Boğazı’nı kâfir gemileri gelüb bağladı’ dediler. Hünkârı aldılar. Doğru Koca Eli’ne getürdiler. İstanbul’un üsti yanında, boğazda Akçahisar’a kodılar. Atası geçdüğü yerden Rum Eli’ne gecdi. Akçahisar’ın karşusına kondı. Halil Paşa’ya eyidür: ‘Lala! Bunda bana bir hisar gerekdür’ Elhâsıl ol arada heman buyurub hisarı yapdurdı” (Gürsel, 2003, s. 9).

Bir diğer bölümde de Nicolo'nun günlüğünden bir parça alan Gürsel, Kaptan Antonio Rizzo'nun ölüm hikâyesini anlatmaktadır. Aslında yazarın, burada yaratmış olduğu Nicolo'ya bir günlük yazdırarak kendi metniyle de bir metinlerarasılık kurmuş olduğu sonucuna varılmaktadır: “Bu kalenin büyük topunun attığı ilk gülle Karadeniz’den gelen Antonio Rizzo’nun gemisini batırdı. Geminin kaptanı denizde ele geçirilip Edirne’ye, Türk beyine gönderildi ve orada hapse atıldı; on dört gün sonra bey onu kazıklatmak suretiyle öldürttü” (Gürsel, 2003, s. 21).

Çandarlı Halil Paşa'nın ölümünün anlatıldığı bölümde Gürsel, yine *Tevarihi Ali Osman*'dan faydalanmıştır. Çandarlı'nın yaşamına ait kesitler ile Fâtih'e yaptığı ihanet sonucunda nasıl öldürüldüğünün detayları burada verilmektedir:

“Balığın karnın filoriyilen doldurmak gerek deyü filoriyile doldurdular. Halil Paşa’ya göndürdiler. (...) Halil balığı yedi. Karnını sanduğa koydı. (...) Ve çaharşenbih günü Halil Paşa’yı oğlanları ile ve kethüdarları ile bile duttılar, habs etdiler. Bunların hikâyeti çokdur. Ve illa fakir ihtisar etdüm. Anun için kim hod bunun kıssası malumdur. Halil Paşa’yı neylediler” (Gürsel, 2003, s. 39).

İstanbul'un kuruluşu ile ilgili birçok hikâye ile metinlerarası bir ilişki kurulan romanda, yazar bu hikâyelerin yer aldığı bölüm başlığında Gelibolulu Ahmed Bican'ın *Dürri Meknun* adlı eserinden bir alıntı yaparak İstanbul üzerine yaptığı araştırmaları ve tarihsel kaynakları kullanmaktadır:

“Ve dahi Rum’da Kostantiniyye derler bir ulu şehirdir. Anın içinde acaib binalar ve tılsımlar var idi. (...) Pes ol vakidden berü ol şehre niçe kerre bela ve kaza, kâh taun ve zelzeledendür. Harab olub viran olmuşdur. Ceng ü âşub dahi eksik olmaz. Niçe yıllar harab yatub içinde yırtıcılar ve ezderhalar vatan etmişdir. Sonra Kostantin adlu padişah gelüb imaret kıldı. Ahir zamanın şerrinden niçe bunun gibi hadiseler oliserdir” (Gürsel, 2003, s. 71).

Roman kişisi Nicolo'ya tutturduğu günlükten faydalanarak kurmaca içinde kurmaca yapan Gürsel, tarihî bağlamda gerçekçiliği olmayan bir günlüğü tarihsel bir metin gibi kullanarak kendi romanıyla bir montajlama yapmıştır:

“On yedisinde bir ölüyüm. Yaşam önümde oysa. Önümde günler, geceler, uzun yıllar var. Yeni, yepyeni bir ömür. Ama müteveffa Domenico di Maestri'nin sevgili oğlu, Kaptan Antonio Rizzo'nun gemisinde seyir defterini tutan Nicolo yok artık. O 1452 yılının kasımında eski yaşamına veda etti. Adım Selim. Nicolo eski adımdı. Şimdi Osmanlı Sarayı'nda içoğlanıyım, Sultan Mehmed'in yakın hizmetinde çalışan bir devşirme. Boğaz'a girdikten sonra rüzgârı arkadan alıp ılık güz güneşinde Konstantinopolis'e doğru seyrederken ansızın karşımıza dikilen hisarın korkunç görüntüsüyle birlikte yaşamımın da değişeceğini, batan gemiden kurtulanlarla kazığa oturtulacakken Mehmed'in hoşuna gidip iç hizmete alınacağımı bilemezdim elbet. Tıpkı bundan böyle başıma gelecekleri, Tanrı'nın bana başısladığı ömrü kim bilir nerede, ne zaman ve nasıl bitireceğimi bilmediğim gibi. Ama önümde yeni bir yaşam var, hissediyorum bunu. Sultanın kazığından nasıl kurtuldusam, bu savaştan, dünyanın başına çöken bu korkunç beladan da sağ kurtulacağıma inanıyorum. Ölürsem de bu günlük sayesinde kıyamet günlerinin tanığı olarak anılmak isterim” (Gürsel, 2003, s. 147).

Gürsel, kendi metinleriyle bir metinlerarası ilişki kurmuştur. Nicolo'yu anlatırken kendini anlatmaya başlamıştır. Yazar, metinlerarasılık açısından oyunsuluk tekniğini kullanarak kendi yarattığı yapay tarihsel günlüğün romandaki işlevi hakkında anlatıcı kimliği ile bilgi vermektedir:

“Geminin seyir defterini tutan Nicolo'nun öbür tayfalarla birlikte öldürülmeyip padişahın maiyetine alındığını yazıyordu tarihçiler. Nicolo'nun Sultan Mehmed'in saltanatı boyunca gizli bir günlük tutmuş olabileceğini, bu günlükten yola çıkarak hem Saray'ın dolayısıyla da Fatih'in iç dünyasını, hem de Rizzo'nun gençlik yıllarını dile getirebileceğimi düşündüm. Nicolo'nun bakışı benim bakışım la özdeşleşmemeliydi. Ne var ki 1452'de henüz on altısını doldurmamış bir Venedikli gencin yerine de koyamazdım kendimi. Tıpkı Rizzo'nun, Sultan Mehmed'in, bu anlatıyı kendi kaderleriyle birlikte taşımaları gerekecek başka kişilerin yerlerine koyamayacağım gibi. Öyleyse ne yapmalıydım? Nasıl aşmalıydım bu engelleri? Bu ve benzeri sorular kafamda dönüp durmaya, üstesinden gelemeyeceğimi düşündüğüm güçlükler zaten kaçmış olan uykumu daha da beter etmeye başlamışlardı ki, sabah güneşinde parıldayan hisarı gördüm. Gece boyunca yazıp durmuşum meğer” (Gürsel, 2003, s. 40).

Yazar kendi metinleriyle metinlerarası ilişki kurmuştur. Sultan Mehmed'in tahta çıkışı ve cülus bahşışinden Edirne'nin güzelliklerini anımsamıştır:

“Edirne geldi aklına. Tunca'nın kıyısındaki Yeni Saray'ı güz gelince yapraklarını döken çınar ağaçlarını, köprülerin altından akıp giden ırmağın sürüklediği devedikenlerini anımsadı. Kentin kalabalık çarşılarını, minarelerini, cami duvarlarındaki mavi İznik çinilerini yeniden görür gibi oldu. Bu çinilerin çok daha renkli, her köşesinde masmavi menekşeler, kan kırmızısı güller açan, tomurcuklar yeşerenlerini kendi yaptırdığı türbesinin duvarlarına koydurtmuştu. O türbede atası Çandarlı Hayreddin'in sandukası yanına defnedilmesini isteyecekti vasiyetinde. Ve ne tuhaf, ne ölüm düşüncesi ne de Edirne'nin anısıyla birlikte gözünde canlanan çocuklarının yüzleri, özellikle de sevgili oğlu İbrahim'in Çandarlı soyuna yaraşır vakur bakışları, onu kendi konağının yanında heybetle dikilen Eski Saray'ın görüntüsü kadar heyecanlandırmadı. Bu sarayın onarımına delikanlılığında tanık olmuş,

Murad kendisini başvezir atayınca da Kavak Meydanı'ndaki sarayın hemen yanı başına padişahın izniyle kendi konağını yaptırmıştı” (Gürsel, 2003, s. 55).

Yazar, İstanbul'un fethi ile ilgili peygamberin hadisini alıntılararak Fâtih'in İstanbul'u almak için kendine dayanak bulduğu dinî metin ile metinlerarası bir ilişki kurmuştur. Neredeyse Fâtih'in ismi ile bütünleşmiş olan bu hadis, bir anıştırma tekniği biçiminde kullanılmıştır:

“Doğudan gelip kenti kuşatan nice orduyu surların önünde dize getirmişler, hiçbir donanmayı Haliç'e sokmamışlardı. Haliç'e girip deniz tarafından da kuşatılmadan alınamazdı Kostantiniyye. İshak Paşa bunları anlatırken yaşlı, titrek bir ses duyuldu. 'Letuftehanne'l Kostantiniyyetu feleni'mel-emirû emiruhâ ve leni' me'l-cayşa zâlik'l-ceyş!' Akşemseddin'di konuşan. Hazreti Peygamber'in hadisini tekrarlıyordu. 'Kostantiniyye elbette fetholunacaktır! Onun komutanı ne güzel komutan ve o asker ne güzel askerdir!' Bu sözleri duyan Halil sessizce başını öne eğdi. Derviş takımı devşirmelerle birlikte hareket ediyordu yine. Padişahı ikna etmek için her türlü yola başvurmaktan çekinmiyorlardı. Devşirmeler askerî dehasını tahrik ederek, dervişler de manevî baskı yaparak etkiliyorlardı Mehmed'i. Genç padişah onların elinde oyuncak değildi elbet, ama o güzel askerin kendisi olduğuna çoktan inanmıştı. Yapacak fazla bir şey yoktu. Peygamber'in hadisi şerifini duyan Mehmed'in kendine güveni iyice arttı” (Gürsel, 2003, s. 141).

Yazar, bu romanda Fâtih'i yalnızca hayalleri için her zulmeti göze alan ve otoritesini korumak için her zalimliği yapacak biri olarak vermemiştir. Romanda yeri geldikçe başka şairlerin şiirleriyle metinlerarası bir bağ kurarken aynı zamanda bir şair olan ve Avnî mahlası ile şiirler yazarak duygusal tarafının da baskın olduğu bir Fâtih portresi çizmiştir. Bu bağlamda yazar bir dervişin dilinden dökülen Yunus Emre'nin bir dizesini alıntılarlamıştır: “Dervişin aksakallı güzel yüzünü alevlerin arasından görür gibi oluyor. ‘Şehzadem’ diyor ona, ‘beni bu imansızların elinden kurtar!’ Ve ruhunu teslim etmeden Yunus’un bir dizesini haykırıyor. Aşk oduna yananların külli vücudu nur olur” (Gürsel, 2003, s. 20).

“Mehmed hiçbir zaman gerçek bir şair olamayacağını bilmenin kederiyle şarap istedi. Saki, padişahın kadehini doldururken Avnî mahlasının üzerine sülüsle yazılmış dizeleri gördü.

Bir güneş yüzlü melek gördüm ki âlem mahıdur

Ol kara sümbülleri âşıklarımın ahıdur

Karalar geymiş mehi tâban gibi ol servi naz

Mülki Efreng'ün meğer kim hüsn içinde şahıdur

Ukdei zünnanna her kimse kim dil bağlamaz

Ehli iman olmaz ol âşıkların gümrahıdur

Gamzesi öldürdüğüne lebleri canlar virür
 Var ise ol ruh-bahşün dini İsa rahıdur
 Avnîyâ kılma güman kim sana ram ola nigâr
 Sen Sitanbul şahısun ol Kalata şahıdur” (Gürsel, 2003, s. 228).

Yazar, Fâtih Külliyesi’nin kuruluşunu anlattığı bölüme şu dizeleri alıntılanmış ve metinlerarası ilişkiyi kurmuştur:

“Camii sultan ki reşki cenneti firdevstir
 Çarhı atlas kubbesidir sakı arş erkânıdır
 Bu imaretler ki mermerden yapılmış şehirde
 Haşr olunca baki kalır gerçi âlem fanidir” (Gürsel, 2003, s. 89).

Yazar, Mevlevî şairlerin şiirlerini alıntılıyarak bir zikir ayinini betimlemiştir:

“Hoş hıraman mirevi iy canı can bi men merov
 İy hayatı dostan der bustan bi men merov!

‘Ey cannımın canı!’ diyor derviş Mevlana’nın sesiyle, ‘Demek’ böyle bensiz gidiyorsun! Nedense hep ayrılıktan dem vurur bu Mevlevîler! Ne var şimdi ayrılıktan söz edecek. Hem neyin ayrılığı bu belli değil, insanın Tanrı’dan, âşığın maşuktan ayrılığı mı, yoksa neyin inleyişi mi?

Ney kâmiştan ayrılmış, insan aslından. İki de inlemekte:

Bişnev ez ney çün hikâyet miküned
 Ez cüdaiha şikâyet miküned.

‘Dinle neyden kim hikâyet etmede/Ayrılıklardan şikâyet etmede!’ Derviş diyor ki, ‘Böyle bensiz gitme istemem!’ ‘İstemem!’ diye inliyor derviş, mumda alev, teftede titriyor. ‘İstemem!’

İstemem, ey gök kubbe, bensiz dönme

İstemem, ey ay, bensiz doğma

İstemem, ey yeryüzü, bensiz durma

Bensiz geçme, ey zaman, istemem

Yalnızca ayrılığın acısını değil birlikteliğin coşkusu da dile getiriyor ses. Bu dünyada olmanın, gecesi gündüzü, gökte yıldızlarla ayı, yerde güzelim toprakla akarsuları ve bitkileri, hayvanları, insanlarıyla tüm evrenin bir parçası olmanın mutluluğunu haykırıyor. Yine de ayrılık aslolan! Yaşamın tek anlamı, kavuşmayı mümkün kılan ayrılık! Derviş döndükçe

sözcükler de dönüyor Mehmed'in kafasında. Başını yana eğmiş, sol eliyle yerden aldığı göğçe açılmış sağ eliyle evrene veren derviş hız almak, daha hızlı dönebilmek için ayağı her yere vuruşa tekrarlıyor:

Bırakıp gitme beni, istemem!

Her defasında daha derinden bir haykırış, daha içli bir sesle di le getiriyor acısını:

Ne olur, öylece bak dur bana,

Bırakıp gitme beni, istemem” (Gürsel, 2003, s. 94-96).

1980 Darbesi'nin gerçekleştiği romanın yedinci bölümde Deniz, Fatih Haznedar'a sığınmaktadır. Yazar/anlatıcı Fatih Haznedar, kendi anlatı zamanından sıçrayarak Nicolo'nun yaşadığı geçmiş zamana kendi yaşamını köprüleme tekniği ile bağlamaktadır. Oyunsuluk tekniğini kullanan yazar, burada tarihî bilginin nesneliliğini sorgulamaktadır:

“Osmanlı vakanüvislerinin de anlattıkları buna benzer daha nice olayı yazmaya kalkışsam Nicolo'nun sonunu merak edenlerin sabrı tükenebilir. Bu nedenle sözü hemen içoğlamı Selim'e getirmek istiyorum. Yoksa İstanbul'un fethiyle ilgili gerçeklerin sonu gelmez. Yalnızca gerçeklerin mi? Efsanelerin, sonradan uydurulmuş yalanların da. Bayramlık giysilerini giymiş, ellerinde çiçeklerle İstanbul fatihi Sultan Mehmed Han'ı karşılayan Bizanslı kızların, Akşemseddin'in sakalına kanıp onu padişah zannederek çiçekleri şeyhe sunmalarından tutun da, ihtiyarın atının padişahın kaftanına sıçrattığı çamuru Mehmed'in öpüp başına koymasına dek bir sürü olay anlatabilirim daha” (Gürsel, 2003, s. 196).

Oyun içinde oyunun kurgulandığı romanın kimi bölümlerinde okur da bu oyunlara dâhil edilmektedir. Fatih Haznedar, oyunsuluk ile metnin oluşum süreci hakkında okura bilgi vermektedir:

“Yazmak istediğim bölümler bunlardan ibaret değildi. Ama bir süre sonra her şey karışmaya başlıyor bir olayı ya da bir sahneyi düşlerken imgelemim bir başkasına atıyor, tam bir diyalogu, benzersiz olmasına çalıştığım bir betimlemeyi tasarlarken öykülerini anlatmadıklarımın önce biri, sonra birkaçı, giderek tümü birden söze karışıyorlardı. ‘Beni de yaz! Beni de yaz!’ diyen seslerini duyuyordum. Mehmed Edime Sarayı'nın bahçesinde Drakul'un tüysüz yüzünü okşarken rehin Valak prensi, ‘Neler yapacağım bak gör!’ diye haykırıyordu, ‘Senin gaddarlığın benimkinin yanında hiç kalacak!’ Ve görüyordum” (Gürsel, 2003, s. 229).

Yazar, romanda inşa ettiği karşıtlıklar/ikilemler (Fatih Haznedar-Deniz, Fâtih Sultan Mehmed-Cariye) ile Bellini tarafından yapılan Fâtih'in portresi üzerinden şöyle bir parodi yapmaktadır:

“Sultan Mehmed - o vakit Fatih değildi henüz- ona Boğazkesen adını verirken yıllar, yüzyıllar sonra birinin bu sözcükten yola çıkarak bir anlatı yazmaya kalkışacağını bilemezdi elbet. Saltanatı süresince boğaz kesenlerin, kesilen boğazların bir gün tarihçiler tarafından araştırılıp gün ışığına çıkarılacağını, testereyle ikiye biçilen gövdelerle kazığa oturtulan insanların gün gelip düşüne gireceklerini, ondan dökülen kanlarının hesabını soracaklarını

bilemeyeceği gibi. Peki Fatih Sultan Mehmed -o vakit Fatih'ti- saltanat kayığıyla Üsküdar'a geçerken, Bellini'nin resminden tanıdığımız tat düşkünü güzel ağzının, siyah sakallarının köpük içinde kalacağını, damla hastalığından şişmiş şehvetli parmaklarıyla bir minyatürde tutup kokladığı gülün, has bahçeden koparılmış üç yapraklı imparatorluk gülünün solacağını da biliyor muydu? Bilmiyordu elbet. Rumeli askeri Anadolu'ya geçer, ordu sefere çıkarken, Üsküdar iskelesinde dalgalanan savaş tuğlarının gölgesine ayak bastığında kırk dokuz yaşındaki Sultan Murad Han Gazi oğlu Fatih Sultan Mehmed Han Gazi, yirmisinde yaptırdığı Rumelihisarı'na bakıp gençliğini, o günlerin, uykusuz gecelerin coşkusunu anımsamış mıydı acaba? Anımsadığını varsayalım. Varsaymak da yetmez, o günlere dönüp hisarın ilk taşını biz koyalım" (Gürsel, 2003, s. 12-13).

Tarihî metinlerin parodisini yapmaya devam eden yazar, Sultan Mehmed'in Hz. Muhammed'i rüyasında görmesini ironik bir üslupla anlatmaktadır:

"Sultan Mehmed sabah namazıyla kalkıp giyindi, atını hemen hazırlamalarını buyurdu. Otağdan çıktığında güneş doğmamıştı henüz. Manastırın ortasına doğru yürüyüp yıkıntıların arasından gökyüzüne baktı. Yıldızlar kaybolmak üzereydiler. Birden, ağarmaya başlayan gökyüzünde bir yıldızın kaydığını gördü. Bizans'ın sonunu haber veriyordu belki de. Bu sabah temele konacak ilk taşla başlayacak sonun müjdesini. Hazreti Peygamber'in, Kostantiniyye'yi fethedecek asker için söylediklerini anımsadı. Gözleri parladı bir an. O mutlu askerin kendisi olacağına nedense bu sabah kanaat getirmişti, içinde bir denizin kabardığını duyar gibi oldu, ürperdi. Atma binmeden önce bir fresk parçasına takıldı gözleri. Kanadı kopmuş Mikhall'in korkunç bakışlarını tanıdı" (Gürsel, 2003, s. 17-18).

Yazar, İstanbul'un kuşatılması ve fethinin anlatıldığı romanın altıncı bölümünde fethi müjdeleyen hadisin, kıyametin, *İncil*'in ve *Mahrusai İstanbul Fetihnamesi*'nin parodisini metinlerarasılık ile yaparken kendi romanı olan Boğazkesen'in de parodisini Tursun Bey ile Nicolo'nun günlüğü üzerinden yapmaktadır:

"Bütün gün yaralıların arasında dolaşım. Çadırların önünde toprağa yatırılmış, solucanlar gibi kıvranıyorlardı. Bazıları hâlâ tütüyordu. Yanık yerleri sabah güneşinde cılk yara olmuş, pembe pembe açılmıştı. İlkyaz çiçekleri gibi. Ne kötü bir benzetme! Çiçekler toprakta açar, yaralarsa insan gövdelerinde, bazen de yürekte. Çiçeklerle daha güzeldir yaşam, yaralarla daha korkunç. Edirne Sarayı geldi gözümün önüne. Mehmed'in hasbahçede bin bir özenle yetiştirdiği, üzerlerine titrediği güllerle karanfilleri düşündüm. Ve kan kırmızısı laleleri. Hasbahçenin çiçekleri yeniçerilerin yaralarında açıyor şimdi. Neyse, bu kadar şairlik yeter! Hani gördüklerimi yazacaktım! Yalnızca tarafsız bir tanığı, tanıktan da öte, külyutmaz bir gözlemcisi olacaktım bu savaşın! İnsan alışkanlıklarından kurtulamıyor demek ki! Gemide bir başka defterim daha vardı. Boş zamanlarımda duygularımı, düşlerimi yazardım o deftere. Gitmediğim limanlardan, tanımadığım ülkelerden söz ederdim. Günbatımında denizin renginden, dolunayın ışığından. Ve elbette kaptan Rizzo'nun hayalimde daha da zenginleşip güzelleşen serüvenlerinden. Bu yazdıklarımsa seyir defteriyle o özel defterimin bileşkesi gibi. Öyle olduğu için de benden, Selim'in kalemini tutan ben Nicolo'dan başkası anlayamaz" (Gürsel, 2003, s. 163-164).

Yazar; İstanbul'un kuruluşunu anlattığı bölümde ayetlere, masallara, efsanelere ve diğer tarihî metinlere dayanarak kendi kurgusunun biçimini değiştirip yararlandığı bu metinleri taklit etmektedir. Bu pastişlerden dikkat çekenlerden biri de *Kuran-ı Kerim*'inkine benzeyen üslubuyla aşağıdaki epigraftır:

“Gökleri ve yeri, cümle mahlûkat ile Âdem’i yaratan yüce Tanrı’ya hamdolsun ki onun sevgili kulu ve elçisi Hazreti Muhammed Sallallahu Aleyhi ve Sellem Efendimiz, ‘Hiç duydunuz mu, bir kent ki bir yanı kara iki yanı deniz ola!’ diye buyurdularında, sahabe, ‘Evet ya Resulullah’ deyip kutsal kent İstanbul’un eşsizliğini belirtmişlerdir” (Gürsel, 2003, s. 73).

5.1.6. Boğazkesen Romanında Üstkurmaca

Boğazkesen romanı yayımlandıktan sonra pek çok farklı nedenlerle tartışılan bir roman olsa da en fazla tarihsel bir kişi olarak romanda yer alan Fâtih Sultan Mehmed’in zalim, acımasız ve eşcinsel bir biçimde verilmesinden dolayı olumsuz eleştirilerin odağında olmuştur. Bu eleştirilere cevaben Nedim Gürsel, romanın kurmaca bir yazar ve roman kahramanı olan Fatih Haznedar aracılığıyla yazıldığını, romanın bir kurmaca metin olduğunu birçok kez belirtmek zorunda kalmıştır. *Boğazkesen*, Türkiye’de var olan tarih algısını sarsmış bir romandır. Bu nedenle de resmî ideolojinin tepki vermesi son derece doğaldır. Ancak birçok eleştirmenin göz ardı ettiği şey, yeni tarihsel romanın geçmişi sorgulayıp yeniden inşa ederek kendine dayanak bulması gerçekçiliğidir.

Boğazkesen, çift katmanlı bir kurmacaya sahiptir. Üstkatman anlatıcı/yazar/kahraman olan Fatih Haznedar’ın kendi romanını yazmaya çalıştığı süreçteki olayların anlatımından, altkatman ise Fatih Haznedar’ın tarihi sorgulayarak Fâtih Sultan Mehmed, Çandarlı Halil Paşa, Seyir Kâtibi Nicolo gibi tarihsel kişi ve olayların anlatıldığı katmandır. Ayrıca altkatman içerisinde bulunan Seyir Kâtibi Nicolo’nun günlüğü, bir çekirdek metin formunda romanda bulunmaktadır. Bu çerçevede oluşan roman anlatısı, zamansal açıdan da “şimdi” ile “geçmiş” zaman hâlinde iki ana çizgide akmaktadır. Tüm bunlarla beraber gerçek yazar ile okurun bulunduğu “en üst katman” romanın kurmacasını oluşturmaktadır.

Roman kahramanı ve yazar Fatih Haznedar, okuru da romanın yazılış sürecine dâhil ederek okurun dikkatini metin üzerinde yoğunlaştırmıştır. Yazarın metnin yaratılışında yer alan tarihî bilgi boşluklarını kendi düş ve yorumlarıyla doldurması, okurun yeni tarihselci olmayan, klasik tarihî romanlardaki gibi bir sanrıya kapılmasına engel olmaktadır. Diğer yandan Fatih Haznedar’ın üstanlatının yaratıcısı ve altanlatının bir kahramanı biçiminde romanda konumlandırılmıştır. Bu açıdan da bir birey olarak

yaşamından kesitler ve sırlar sunması, metnin bir kurmaca olduğu noktasında okuru ikna etmektedir.

Romanın ismini oluşturan “Fâtih’in Romalı” tamlaması, tevriyeli bir kullanım ile Fâtih Sultan Mehmed’e gönderme yapmakla birlikte Fatih Haznedar’ı da vurgulamaktadır. Aynı durum roman isminde yani “Boğazkesen” sözcüğü için de geçerlidir. Burada ikili bir kullanımın söz konusu olduğu bu durum, Enis Batur tarafından şöyle değerlendirilmektedir: “*Boğazkesen*, bir ikiz eğretilemeye dayanıyor. İstanbul Boğazı’nın kesilmesi (Fâtih’in yaptığı Hisar) ile bir kadının boğazının bıçakla kesilmesi romanda iç içe geçiriliyor. Can alıcı bir buluş” (Batur, 2001, s. 96).

Fatih Haznedar, üstanlatıda kendi isteği çerçevesinde romandaki dünyayı kurgulamaktadır. Tanrısal bir ifade takınarak kişilerin, kendisi istediği sürece yaşayabileceklerini ifade etmektedir: “Ama bu seyircisiz oyunda konuşuran da bendim, konuşan da. Gören ve görülen, eden ve eyleyen hepsi bendim” (Gürsel, 2003, s. 231). Yazar, aynı şekilde Nicolo’nun yaşamı üzerinde de tasarruf hakkına sahip olduğunu belirtmektedir:

“Seyir kâtabinin günlüğü burada bitiyor. Bu, Nicolo’nun yaşamının da yazdıklarıyla birlikte sona erdiği anlamına gelmez elbette. Doğrusu onun hâlâ yaşayıp yaşamayacağına karar vermiş değilim. Alinyazısını elimde tuttuğumu, yaşamının, efendisi Mehmed’in ağzından çıkacak tek söze bağlı olduğu kadar benim keyfime de bağlı olduğunu biliyorum, o kadar. İstersem öldürebilirim kahramanımı, istersem daha uzun yıllar yaşatır, günlüğü aracılığıyla Saray’da dönen dolapları, Mehmed’in haremde olup bitenleri anlatabilirim. Zaten sevgili Nicolo’yu henüz yaşamının baharındayken öldürmek de gelmiyor içimden” (Gürsel, 2003, s. 193).

Yukarıdaki durumu bir oyuna çeviren yazar: “Biliyorum Nicolo’nun sonunu merak ediyorsunuz” (Gürsel, 2003, s. 193). Yazar, hitap ettiği okura bu sonu hemen anlatacak gibi yapmakta; fakat araya sürekli başka anlatılar ekleyerek bunu geciktirmektedir. Yazar, ayrıca bunun farkında olduğunu vurgulayarak da bir oyun oynadığını okura göstermektedir: “Nicolo’nun sonunu kısaca anlatacağımı söylemişim az önce. Oysa şimdi ona bir de çocukluk anıları atfetmeye kalkışıyorum. Üstelik sonu neredeyse gelmişken” (Gürsel, 2003, s. 198). Fatih Haznedar, kurmaca sanatının kendisine verdiği yetkiye dayanarak gerçek tarihsel kişiler de dâhil olmak üzere karakterlerinin yaşam, his ve fikirlerini tanzim ederken bir yerde de bu durumu şaşkınlıkla algılamaktadır: “Yaşatmaya çalıştığım, oysa çoktan ölmüş olan bu insanların -Boğazkesen’in bundan beş

yüz yıl önce yaşamış kahramanlarının- kurmaca dediğimiz o tuhaf etkinlik sayesinde canlanmalarını garipsiyordum doğrusu. Onlar yaşayıp ölmüşlerdi. Kim oldukları, nasıl yaşadıkları, ne yiyip ne içtikleri konusunda bildiklerimiz sınırlıydı” (Gürsel, 2003, s. 236). Kurmaca sanatı hakkındaki bu tip genel görüşlerin yanında, daha dar kapsamlı arayışlar da metnin üst anlatısına yansımaktadır. Romanın genel mantığını da ele veren şu cümle kurmaca yazarın aradığı, gerçek yazarın ise metinde uyguladığı yöntemi belirlemektedir: “Öyle bir yöntem bulmalıydım ki bize hem kentin tarihsel bir boyutunu sunsun, hem de tarihsel gerçeklere uymasın” (Gürsel, 2003, s. 69).

Fatih Haznedar, yazmayı düşündüğü roman hakkında bilgi vererek gerçek yazar olan Gürsel’in romanı yazma hazırlıkları ve serencamına dair bilgi vermektedir:

“Uzun süre sabahları erken kalktım. Yazmak için. Ama bir gün her şeyi yüzüstü bırakıp bu eski yalının bir odasına sığınacağımı, her sabah dağılan sisle birlikte başladığım günlerinin dışarıda, cumbanın altından akıp giden Boğaz’ın ayna suları gibi beni beklenmedik girdaplara, yüzeyde beliren kabarmaların dipteki derin oluşumlarına çekeceklerini bilseydim bu anlatıyı yazmaktan vazgeçerdim. Tatil için kiraladığımız yalıtı dostlarımla birlikte terk eder, eylülün ilk haftasında onlar gibi ben de Paris’te, işimin başında olurum” (Gürsel, 2003, s. 11).

Tarihî bilginin yeniden kurgulandığı, Çandarlı Halil Paşa ile Fâtih Sultan Mehmed’in ilişkisinin yansıtıldığı bölümde gerçek yazar Gürsel, Fatih Haznedar’ın zihnine girerek bu romanı yazma nedenini açıklamaktadır:

“Tek amacım, bu kentteki tek varoluş nedenim Boğazkesen’di. Romanımı yazmak için gerekli tüm belgeleri, notları, tarih kroniklerini toplamıştım. Yalıda, cumbalı odanın raflarında gelişigüzel yığılmış, bir anlatının somut dünyasına, o dünyada yaşayan, soluk alıp veren kişilerin alınyazılarına dönüşecekleri günü sabırla bekliyorlardı. Kitabımın iskeletini oluşturan başka kitapları, özellikle de eski elyazmalarını anımsayınca biraz rahatlar gibi oldum” (Gürsel, 2003, s. 68).

Fatih Haznedar’ın kendi gündelik yaşamı hakkında bilgi verdiği beşinci bölümde, Tepebaşı’nda gittiği otel odasında problemlerini anlatıya konu etmektedir. Fatih Haznedar’ın otel odasında Fâtih Sultan Mehmed’i konuşturarak düş ile gerçek arasında yaşadığı gitgellerde Gürsel, daha başka anlatı katmanlarını kurgulamaktadır. Bu düşün metne yansması, yazarın dil ile karakterinin bilinçdışını açığa çıkarmaktadır. Gürsel, yaratmış olduğu bu temsil ile düşlerin de farklı bir biçimde dilbilgisel unsurlarla yazının bir parçası olduklarını göstererek üstkurmaca içerisinde bir üstkurmaca yaratmıştır:

“Caminin içine girmeden çevresinde bir tur attım sonra. Kabristanı, Fatih’in türbesini gördüm. Olağanüstü büyüklükteydi sandukası. Başucundaki beyaz, taş kavuğu yine olağanüstü büyüklükteki bir mum aydınlatıyordu. Mumun alevinde geçmişi düşündüm. Bir zaman olmuş, bu sandukanın içindeki ölü de yaşamıştı. İki kıtaya hükmü geçmiş, güngörmüştü. Günler geceler görmüştü, karanlığa büsbütün dalmadan önce. Ölüyü yanımda, yanı başımda hissettim. Toprak kokmuyordu, hayır! Devinimsizdi. Resimlerindeki gibi sakallı, soluk. Şimdi sandukasının içinde doğrusa, kalkıp türbenin kapısını açsa, bana doğru gelse, kucaklaşa... Ya da yanma çağırsa beni, ‘Sayende canlandım. Canıma canını kattın, nabzımı tuttun kaleminle. Sana bir can borçluyum, yeni bir hayat’ diye mırıldansa Ama değil mırıldanmak, dudaklarını bile kıpırdatamaz. Ölüler konuşmaz çünkü. Ne konuşur, ne bir haber verirler” (Gürsel, 2003, s. 82).

5.2. RESİMLİ DÜNYA

5.2.1 Resimli Dünya Romanının Özeti

Nedim Gürsel’in *Boğazkesen* romanından sonra yayımlanan *Resimli Dünya* adlı romanı, ulusal ve uluslararası boyutta yazın çevrelerince değerlendirilerek farklı şekillerde eleştirilmiştir. Romanın sonunda Gürsel’in (1995-1999) tarihlerini vermesi, eserin dört yıl içerisinde yazıldığını göstermektedir. 335 sayfadan oluşan roman, on altı bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin üçü tarihsel, on üçü de güncel olayların öykülenmesinden meydana gelmektedir. Romanın isminde kullanılan “resimli” sözcüğü, içeriği hakkında fazlasıyla bilgi vermektedir. Bu açıdan fazlasıyla zengin bir görsel şölen okura sunulurken ressam ve tarih profesörü olan roman kahramanı Kamil Uzman’ın kurmacaya uygun bir kişi olduğu kanısını da güçlendirmektedir. Venedik ile İstanbul gibi birer açık müze sayılabilecek iki kent, Kamil Uzman’ın kişiliği ile bütünleştirmiştir. Anlatıcı yazar, pek çok ünlü ressamın tablolarından yola çıkarak roman kahramanının yaşamına dair detaylara izleksel bir kurmaca ile göndermeler yapmaktadır. İçkiye ve kadınlara düşkün, narsist bir kişiliğe sahip olan Kamil Uzman’ın sanatçı Bellini ailesi üzerine yaptığı çalışmalar için Venedik’e (aynı zamanda kendi sonuna) gitmesi ile roman başlamaktadır. Romanın geneline yayılan Kamil Uzman’ın farklı tarihsel sanatçıları araştırmak için farklı kentlere yaptığı yolculuklar (Paris, Londra, Boston, Viyana) İstanbul ve Venedik uzamında birbirini tamamlayan ögeler hâlinde bir tarih panoraması biçiminde sunulmaktadır. Batılı ressamın yapıtlarının Türk imgesiyle ilgili araştırması için *Correr Kitaplığı*’na giden kahraman, orada Lucia adında bir kütüphaneci kızla tanışıp ondan etkilenmektedir. Kamil Uzman’ın ısrarcı tavrından sonra aralarında bir ilişki başlamaktadır. Bir karnaval gecesini Kamil Uzman’ın stüdyo dairesinde buluşacaklarken

Uzman'ın beklediği telefon çalmamaktadır. Bunun üzerine dışarı çıkıp dolaştıktan sonra evine bir hayat kadını götürmektedir. Ancak kendisine kurulan tuzaktan bihaber olan Kamil Uzman, kadınla seviştiği esnada kadının arkadaşı olan iki adam tarafından basılıp parası istenmektedir. Durumu tam olarak anlamaya çalışırken bedeninde hissettiği bıçağın soğukluğu ile tanışıp kan kaybından ölmektedir.

5.2.2. Resimli Dünya Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar

Gürsel bu romanıyla tarih ve sanatı bir araya getirerek disiplinlerarası bir eser yazmıştır. Fatih Uzman'ın gördüğü her tablo, bir olayı veya bir varlığı temsil etmektedir. Onun için gerçeklik algısı, dikkatle incelediği insan yüzlerindeki görünüş düzenliliğinin farklılaşan aşamalarında biçimlenmektedir. Anlatıcının perspektifi ise bu yüzlerin toplum üzerinde kurmuş olduğu otoritenin tarihî fenomenojisini sunmaktadır. Belki de bu yüzden Gürsel, kendi romanı *Resimli Dünya* için “resmin yazıya dönüştüğü roman” nitelemesini kullanmaktadır.

“Gentile Bellini'nin Fatih'in çağrısıyla İstanbul'a gelişi, sultanın portresini yapmakla yetinmeyip sarayda bir resim atölyesi kurması gerçek anlamda bir Rönesans, erken gelip mart soğukunda kırılan kırlangıçlar gibi. Cem'e duyduğu ilgi, biraz da bu şehzadenin, babası Fâtihten sonra portreleri yapılan ikinci Osmanlı olmasından kaynaklanıyordu. Tahta o geçseydi babasının yolunda gidecek, Osmanlının dolayısıyla bugünkü Türkiye'nin akıbeti bambaşka olacaktı” (Gürsel, 2018, s. 81).

Gürsel *Resimli Dünya*'yı kaleme alırken tarihi belgeleri çok iyi inceleyerek birçok alanda araştırma yapmıştır. Gürsel'in titiz çalışma şeklini ve bulgularını romanda ustaca kullanımı hakkında Erendiz Atasü, “Nedim Gürsel: Türkçenin Tarih ve Coğrafya Yolculuğu” adlı metninde şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “Modern yöntemleri (örneğin psikoloji hatta psikiyatri ışığında malzemeyi inceleme, yapısökümcü dekonstrüktif çözümlemelere başvurma) uydurma bir geçmiş kurmak için değil, ele geçiremeyeceğimiz geçmişe yaklaşmak, onu kavrayabilmek için kullanır” (Atasü, 2000, s.54). Bu bağlamda romanda söz konusu olan yolculuklara bakıldığında biri beş yüz yıl öncesinin, diğeri ise bugünün yolculuğudur. Bu açıdan yazar geçmişe dolaylı bir biçimde değil, doğrudan bakmıştır; bu da tarihselliğin bir dekor gibi romanın arka planını oluşturduğunu göstermektedir. Kamil Uzman'ın tarihî gerçekçiliğe şüpheyle yaklaşması, bu doğrudan bakışın bir neticesidir:

“Kamil’i Caterina’dan çok, kalabalığın arasındaki sarıklı figürler ilgilendiriyordu. Freskin sağ alt köşesinde beyaz atına binmiş süvari örneğin. Ya da tahtın hemen yanında imparator ile azizenin arasında ayakta duran bıyıklı, genç adam. Her iki figürün de Doğulu oldukları anlaşılıyordu giyimlerinden. Uzmanlar, kuyruğu düğümlü beyaz ata binmiş, sim eyer üzerinde oturan kişinin beyaz kavuğuna, kıvrık kılıcın üzerine sarkan sarı yaldızlı pelerinine, kemerli burnuna bakarak freskin yapıldığı dönemde Vatikan’da yaşayan Cem Sultan olabileceğini öne sürmüşlerdi. Oysa Kamil Uzman, kılı kırk yararcasına yaptığı araştırmalar sonucunda arkası dönük ancak yarı profilden görülebilen süvarinin Papa VI. Alexander’in (Rodrigo Borgia) oğlu, Cesare Borgia olduğunu kanıtlamıştı” (Gürsel, 2018, s. 77).

Yeni tarihselcilik bakımından Kamil Uzman’ın tablolarla yaptığı yolculuklar, Jacopo, Gentile ve Giovanni’nin detaylıca yer aldığı üç anlatı ile gerçekleşmektedir. Gürsel’in kullanmış olduğu bu yöntem, *Resimli Dünya*’yı klasik tarihî romanlardan ayırmaktadır. Tarihe belgelerden yararlanarak nesnel bir tarzda yaklaşan yazar, ele aldığı Rönesans dönemi Venedik ile İstanbul’unu, bugünün Venedik ile İstanbul’uyla karşılaştırmaktadır. Bu iki kentin ekseninde genişleyen romanın kurgusu; onların su ile ilişkisi, birbiriyle geçmişten gelen bağlantısı tablolar üzerinden aktarılmaktadır. Ayrıca yazarın “yüzyıllardır birbirine denizyoluyla bağlıydı iki kent” (Gürsel, 2000, s. 58). demesi, yazarın doğal olarak Doğu ile Batı’yı sosyo-kültürel açıdan da karşılaştırıp geçmişin unutulmuş ve/veya yazılmamış unsurlarını açığa çıkardığını göstermektedir.

Gentile Bellini hakkında araştırma yapıp eserlerini incelerken takındığı tavır ve titiz tutumu Kamil Uzman’a bir Aydınlanma dönemi düşünürü kimliği vermektedir. Romanda betimlenen tablolarla ilgili detaylar ve onların tarihsel öyküsünün ince ayrıntılarıyla aktarılması; edebiyatın tarih, kültür ve sanatla olan bağlantısını vurgulamaktadır.

“Bağdaş kurup oturmuş, elinde bir kalem, minyatür çizen bir çocuk vardı bu resimde. Üzerindeki sarı yaprak motifli kaftan en ince ayrıntılarına dek işlenmişti. Kaftanın dışa dönük yakasıyla uyumlu, eflatuna çalan serpuşa sarılmış beyaz bir kavuk giymişti başına. Kemerli burnu, ince çizgili profili ve açık renk gözleriyle Viyana’daki portreye çok benziyordu. Ne var ki Gardner Müzesi’ndeki tablonun sağ üst köşesinde Farsça olarak ‘Ameli ibn muazzin ki ez üstadan-i maşhur-i Frangest’ (Frenklerin tanınmış ressamı ibn Müezzîn’in eseridir) diye yazıyordu. Gel de çık bakalım işin içinden Ressam Jacopo Bellini’nin oğlu, yani ressam oğlu ressam Gentile Bellini’den ne diye bir müezzîn’in oğlu diye söz edilsin! Bu resmi Bellini yapmamış mıydı yoksa? Ya da Farsça yazı tabloya sonradan mı eklenmişti? Hem Cem Sultan o sırada Topkapı Sarayı’nda değil, Konya’daydı. Ama herhangi bir nedenle İstanbul’a gelmiş olabilirdi” (Gürsel, 2018, s. 75-76).

Romanın tarihsel boyutu genel bir ifade ile İstanbul ile Venedik üzerine konumlandırılmıştır. Gürsel, Bellini ailesi üzerine yaptığı araştırma sonucunda Giovanni Bellini’nin evlilik dışı bir ilişkiden doğduğunu öğrenmektedir. Bu bağlamda Kamil Uzman’ı da Giovanni’nin dramına ortak ettiğini söyleyen Gürsel: “Eser yalnızca Kamil

Uzman'nın başkahraman olduğu bir anlatı değil, aynı zamanda iki narsist kent, Venedik ve İstanbul'un, kendi suretlerini hayranlıkla seyrettikleri bir kitap yazdım" (Seval, 2006, s. 53).

5.2.3. Resimli Dünya Romanının Şahıs Kadrosu, Zaman ve Mekân Açısından Yeni Tarihselci Anlayış Bağlamında Değerlendirilmesi

5.2.3.1. Şahıs Kadrosu

“Yetenekli ve başarılı genç bireyler, okuyup üretmek adına kendilerini bir düşünce üretmek için kibrit çöpü gibi bir şeylere sürterek şafaktan akşama kadar zamanlarını okumakla geçirmektedirler” (Nietzsche, 2017, s. 43). Böyle bireylere acıdığını *Ecco Homo* adlı eserinde dile getiren Nietzsche'nin bu tespit ve tanımı *Resimli Dünya* roman kahramanı Kamil Uzman'ı yansıtmaktadır. Gürsel, romanda ele aldığı tabloları o kadar detaylı bir şekilde kahramanı Kamil Uzman'a betimletmektedir ki o da çalışmayı dini bir vecibeyi yerine getirmekle eşdeğer tutmaktadır: “Gentile Bellini'nin yaşamına bir tapınağa girer gibi girmeli. Çalışmak dinsel bir ayin değil mi, bir uzun, çok uzun bir unutuş, anlık hazların panzehiri bir avunma değil mi” (Gürsel, 2018, s. 68). Aydınlanma döneminin paradigması açısından kahraman, modernist bir profil çizmekte ve kendi varoluşsal nedenini bu cümle ile yok saymaktadır. Doğanın gücünü ve doğası gereği yaşamayı, derinlerindeki gizli ve bastırılmış duyguları sadece çalışmadığı vakit ortaya çıkarabilmektedir. Bu da bir gece hayvanı gibi belli zamanlarda ihtiyaçlarını gidermek için kötücül ve kitonyen arzularının ortaya çıktığı ve odak noktasını kaybettiği noktayı göstermektedir.

Roman içerisinde “su” leitmotifinin durmadan aktığı görülmektedir. Kamil Uzman, neredeyse her fırsatta suyun içinde yüzen bir adada yaşadığını belirtmekte ve suyu ölümle bağdaştırmaktadır. Yaşadığı bu tekinsiz yanılsamadan dolayı güven duygusunu yitirmektedir. Kaldı ki doğup büyüdüğü ve yaşadığı İstanbul'u da su ile çoğu kez anımsaması, orada ilk sevgili ve anne tarafından terk edildiği hissi ile tutunamayışı, onu bir aile kurmaktan alıkoymuş unsurlardır:

“Bir ara rıhtımın taşlarına oturup kanala baktı: yıllanmış, soğuk su. Karanlık bir ormanda yolunu yitirenlere her an derinliğine çekmeye hazır. Yalnızlıktan korkmuyordu, hayır. Tam tersine nicedir aradığı, peşine düştüğü ender bir şey olmuştu yalnızlık. Kentin hayaletinden de ürkmüyordu. Sudan korkuyordu, suyun çağrısına kapılıp kendini kanala bırakıvermekten. En çok bir köprünün üzerinde, aşağıya eğilip suya yansıyan suretini görünce geliyordu bu istek. Rıhtımda otururken de gövdesinin aynı duyguyla ürperdiğini hissediyordu. Su yeşil, bazen sarı, çoğu kez de kara, kapkaraydı. Evlerin yüzleriyse kırmızı. Portakal rengine çalan bir tuhaf, güzel mi güzel bir kırmızı, Frenklerin deyimiyle ocre. Ama gün dönüp ışık azalınca renkler de belirsizleşmiş, her şey silik, gizemli bir havaya bürünmüştü. Sureti ile evlerin yüzü birlikte dalgalanıyordu kanalda, biçimler bir toplanıp bir ayrışıyor, taş ile su yer değiştiriyordu kanalda, rıhtıma oturup ayaklarını kanala sarkıtınca yeni bir yaşamın eşliğinde olduğu sanısına kapıldı. Gökyüzü ayaklarının altından başlıyordu artık. Geçmiş ardında kalmıştı, soğukluğunu yüreğinde hissettiği rıhtım taşları kadar gerçek, ama uzak bir zamanda. Önündeyse belirsiz bir boşluk vardı, kanalın suyu kadar bulanık ve çekici. Ne geçmişi ne de geleceği olan biriydi; Venedik’in bir kenar mahallesinde rıhtıma oturup ayaklarını kanala sarkıtmış, kendi suretine dalıp gitmiş bir ecinni olabilirdi belki ya da bu ayna oyununa kapılıp her şeyin tersyüz olduğunu, gökyüzünün ayaklarının ucundan başladığını hayal eden dalgıcın biri. Zemin katta değil, su dibinde oturduğunu, az sonra döneceği stüdyonun şu an belki de sular altında kaldığını düşündü” (Gürsel, 2018, s. 38-39).

Romandan alınan yukarıdaki alıntı, ayrıca Bahtin’in karnavallaştırdığı “uygunsuz birleşme” ilkesiyle de örtüşmektedir (Bahtin, 2020, s. 240). Toplum içerisinde belli bir mevkide konumlanmış saygın bir bireyin kendini bir maceracı hayalperest ya da ecinni gibi düşlemesi, kendi sınırlarının dışına çıkamadığının belirtileridir. Kamil Uzman; “geçmiş”, “şimdi” ve “gelecek” kavramlarını gruplandırdıkça yaşamının her evresini regresif bir sarmalda hapsedmektedir.

Kamil Uzman, yaşamı algılayış biçimini renklere de yüklemektedir. Bu açıdan gri bir kişiliğe sahiptir. Yalnızlığını ve savrukluğunu neredeyse tamamen cinsel istekleriyle perdelemeye çalışmaktadır. Anne imgesi ile aynı etkiye sahip olan cinsellik, Kamil Uzman’ın, romanın bir diğer kişisi olan Lucia’yı görmesiyle dirilmektedir. Venedik’te bir karnaval gecesi hissetmiş olduğu terk edilme duygusuyla kendi sonunu hazırlamıştır.

Gürsel’in takıntılı ve narsist roman kişisi yaratma tekniğinden Kamil Uzman da nasibini almıştır. Özgüven problemi yaşayan karakter, kendini her şeyin merkezinde konumlandırmaktadır. Eğitilmiş biri olmasına rağmen egosunu inşa ettiği temellerin sağlam olmaması gözden kaçmamaktadır. Bilhassa kendini Gentile Bellini ile özdeşleştirip öldükten sonra kendisine dair araştırmaların yapılacağına dair inancı, bunun göstergelerinden biridir. Kadınlarla yalnızca cinsel zevk elde edebilmek için tensel haz peşinde olması, karşı cins ile sağlıklı bir ilişki kuramadığının belirtisidir. Annesini kaybettiğini hatırlaması, terk edilme korkusunu tetiklemektedir, bundan dolayı Lucia’yı

bir sevgili gibi görmektense ona kutsal bir anlam biçmektedir. Bu karakterde ve böylesine aşkın niteliklere sahip olan Kamil Uzman'ın yaşamı da bazen kendi tercihi, bazen de yazarın tercihi ile kesintisiz bir serüvenler dizisine dönüşmektedir. Yaşadığı içsel yoğunluk, onu mantıktan uzaklaştırırken düşünme yetisini de elinden almaktadır.

Romanda yer alan bir diğer kişi (norm karakter) Giovanni Bellini'dir. O da Kamil Uzman gibi anne özlemi çekmekte, babaya nefret duygusu beslemekte ve bir aidiyet geliştirememektedir. Yaşama dair arzu ve isteklerini yapmış olduğu Madonnalar ile yansıtabilmiştir:

“Uz atmaya ne gerek, dışlanan oğul Giovanni'nin kendi dramını yansıtan, gerçek annenin özlemiyle yapılmış Madonnalarının yanında epey sönük kalıyorlardı. Jacopo, çocukken yiten anneyi yalnız yatağında hiç beklemedi ki. Giovanni'ydi şefkatten yoksun bırakılan, belki de annesi evden kovulan, ömrü boyunca onu her gün daha çok özleyen. Onun için Madonnaları böyle duygulu, bu denli etkileyiciydi, birbirine sarılmış anne ile çocuğun ardında güneş batar, akşam olur, doğaya yumuşak, tatlı bir ışık düşerken” (Gürsel, 2018, s. 139-140).

Romanda yer alan bir diğer norm kişi ise Lucia'dır. Azize Caterina ile olan benzerliği ile kütüphane görevlisi Lucia, Kamil Uzman'ın dikkatini çekmiştir. Lucia, çocukluğunun kokusu, yani annesinin kokusunu Kamil Uzman'a hatırlatmıştır: “Dün burnuna çarpan kadın parfümünü yeniden duyuncaya kadar kitaptan başını kaldırmadı. Çocukluğundan anımsadığı, belki de annesinin sürdüğü, yalnızca bir Akdenizli kadının kullanmaya cesaret edebileceği o baygın lavantaydı. Tüm kitaplık bir anda onun varlığıyla dolmuş gibi geldi Kamil'e” (Gürsel, 2018, s. 91). Kamil Uzman, başlarda onu cinsel bir nesne olarak görse de zaman içerisinde sığınabildiği ve kendisini terk edenlerin yerine koyduğu bir liman olarak görmüştür.

Gentile Bellini ise romanın diğer kişilerindendir. Özellikle Fâtih Sultan Mehmed'in tablosunu yapması, Kamil Uzman'ın da bu tablonun ardına düşüp Venedik'e gelmesi açısından, romanın özgül kişilerinden biridir. Yazar tarafından İstanbul'a yapmış olduğu yolculuk ile İstanbul'da karşılaştığı kör dilenciyle yaşadıkları detaylıca aktarılmıştır: “Gentile, denize inen dar sokaklarda yürürken kör dilencinin sesi yankılanıyordu kulaklarında. Sen resmi görürsen ancak, ben ressamı. Suretin gücü onu yaratandır” (Gürsel, 2018, s. 257). Baba Jacopo da kilise ikonlarını yorumlama yetisiyle romanda

işlev görmektedir. Ayrıca Giovanni'nin kendisini resim konusunda aşığı ve nefret ettiği pozisyonlarıyla ismi geçmektedir.

Diğer kişi kadrosuna bakıldığında Kamil Uzman'ın, onu kendisine örnek aldığı ve zihinsel yolculuklarla izini takip ettiği Ressam Fikret Mualla, esaret ve sürgünlük yaşamıyla tablolarda yüzü yer alan göçebe şehzade Cem Sultan, cinsel arzuları ve Osmanlı'da Rönesans etkisi yaratan duruşuyla Fâtiht Sultan Mehmed, hikmetli sözleriyle romana derinlik katan Gül Baba, birçok bilimsel çalışmaları olan ve ressamlığı ile daha çok romanda sözü edilen Leonardo da Vinci, romanda birer fon kişi olarak yer almaktadırlar.

5.2.3.2. Zaman

Romanda kullanılan zaman boyutuna bakıldığında artzamanlı geçmişe dönük bir anlatımın kullanıldığı görülmektedir. Fakat Kamil Uzman'a ait bugünün kullanımında sıradizimsel bir zaman çizgisi söz konusudur. Roman boyunca anlatıcının hem tarihsel hem de Kamil Uzman'ın geçmişine yönelik anlatımında geriye dönüşler ile zamanda kırılmalar mevcuttur. Postmodernist bağlamda ise romandaki zaman kavramında psikolojik unsurlar hâkimdir. Özellikle Kamil Uzman'ın geçmişteki travmaları ve kendisinin zamanı sembollerle ifade etmesi dikkat çekmektedir. Strasbourg Katedrali'ndeki Dasypodius'tan kalan saat, Kamil Uzman'ı zamanı ve kendi yaşamsal dönemlerini sınıflandırmaya yönelik bir düşünceye sevk etmektedir:

“Yapıldığından bu yana tüm zamanları, dünyasal zaman ile ahiret zamanını dakikalar ile günleri, aylar ile yılları, insan yaşamı ile sonsuzluğu, yaşanan zamanı geçmiş zamanlarla birlikte saymaktan bıkip usanmıyordu. Daniel peygamberin haber verdiği kıyameti simgeleyen kalkan tam orta yerdeydi. Kalkanın dört köşesinde ise Asur, Pers, Yunan ve Roma imparatorluklarının armaları vardı. Tümü de yıkılıp gitmişlerdi tarihin değirmeninde öğütülerek. Osmanlı imparatorluğunun armasını gözleri boşuna aramıştı. Yaşamın evrelerini simgeleyen dört mevsim saatin işleyişini düzenliyordu. İlyaz (doğuş), yaz (gençlik), güz (olgun yaş) ve kış (yaşlılık). Demek ki o zaman yazdı Kamil'in hayatında, hiç bitmeyecekmiş gibi yaşanan bir uzun yaz. Sonra güz gelmişti ve hâlâ sürüp gidiyordu. Saatte astronomik takvim de vardı. Günler, her birini değişik bir hayvanın çektiği savaş arabalarıyla geçiriyorlardı. Ve arabalar gezegenleri taşıyordu fir dönerek. Güneş (pazar), Ay (pazartesi), Merih (salı), Merkür (çarşamba) Jüpiter (perşembe), Venüs (cuma), Satürn (cumartesi). Ne güzel fırtına gibi geçiyordu günler savaş arabalarının rüzgârıyla. Özlemi, acı ve sevinci, har vurup harman savurduğumuz yaşamı sürükleyip götüren günler. Pazar, güzel yeleli atlarla geçiyordu; pazartesi, çatalboynuzlu bir geyikle. Salıyı götüren şaha kalkmış yağız bir attı, çarşambayı azgın bir köpek. Perşembe, kanatlı bir ejderin peşinden sürükleniyordu, Cuma

paytak ördeklerin. Cumartesiye çocuklarını yiyen Kronos'un tırpanında yapayalnızdı” (Gürsel, 2018, s. 376-377).

5.2.3.3. Mekân

Romadaki mekân unsuru günün gözlemleriyle Venedik iken, geçmişe yönelik hatırlayışlarla başta İstanbul olmak üzere Kamil Uzman'ın daha önce gezmiş olduğu kent kesitlerinden oluşmaktadır. Anlatıcı, kahramanın gözüyle betimlediği Venedik'te görmüş olduğu her şeyi, en ince ayrıntısına kadar anlatmaktadır. Hatta elinde bir kent planıyla onu gezdirmektedir. Kamil Uzman'ın bir manzara ressamı olması, onun fiziksel betimlemelerin yanında ruhsal betimlemeler de yapmasına yardımcı olmaktadır. Bu açıdan bireylerin iç dünyasına yapılan yolculuklarla insan ve mekân ilişkisi açığa çıkarılmaktadır.

Romanda yer alan fonksiyonlarıyla mekânlar; kapalı, açık, dar ve geniş şeklinde gruplandırılabilir. Bilhassa Kamil Uzman'ın çocukluğunun geçtiği bodrum katı ile Venedik'in sokakları, dar ve kapalı mekânlar şeklinde tasvir edilmektedir. Bu dar ve kapalı mekânlar, kahramanda psikolojik tepkimelere neden olmaktadır. Mekânın bireyde yaşattığı huzura bakıldığında, aslında hiçbir mekânın Kamil Uzman'a huzur vermediği, sürekli yer değiştirdiği görülmektedir. Ancak Lucia ile beraber olduğu zamanlarda kendini huzurlu hissettiği görülen Kamil Uzman için Lucia, huzur veren açık ve geniş bir mekânla bağdaşabilmektedir.

5.2.4. Resimli Dünya Romanında Çoğulculuk

Romanda hâkim bir bakış açısı kullanan Gürsel, içeriğe dair her ince detayı bilirken anlatının da tüm zamanları (geçmiş-şimdi-gelecek) hakkında kahramanları dilediği şekilde yönetebilmektedir. Romanın gerçek anlatı zamanında olaylar Kamil Uzman'ın perspektifi ile verilirken yazar/anlatıcı, geçmişe yönelik anlatıyı entrik bir kurmaca ile tek başına vermektedir. Kamil Uzman'ın madonnaları yorumlayışında geçmişe yönelişi, çıkmış olduğu gerçek ve düşsel yolculukları tablolar üzerinden anlatışı, çocukluğunu, terk edilişlerini ve anne özlemini; yazarın inşa ettiği çoğulculuk ile anlatmaktadır. Bunların çoğu da İsa ile Meryem'in yer aldığı ikonografik tablolar üzerinden verilmektedir:

“Giovanni’nin evlilik dışı bir ilişkiden doğduğunu biliyordu Kâmil. Bu konuda inandırıcı kanıtlar vardı. Madonnalarının böylesine yumuşak, bu denli hüznü olmalarının gerçek nedeni de buydu belki. Ressam, yasak aşkın kurbanı anneyi arıyordu, her fırça vuruşunda onun özlemiyle doluydu. Anne, bir suçlu gibi ezik, bakışlarını kaçırıyordu çocuktan. Ama azizenin bilge bakışları, dört bir yandan gelmiş düşünürler ile din bilginlerini İmparator Maxentius’un huzurunda mat eden zekâsı, genç ve çekici olmasına rağmen o güzel gövdesi işkenceyle parça parça edilinceye dek korumayı başardığı fazileti acaba Giovanni’nin çağdaş hangi kadının özellikleriyle örtüyordu? Herhalde, eğer var idiyse, metresinkilerle değil” (Gürsel, 2018, s. 74-75).

Yazar/anlatıcı, yaratmış olduğu kişilerin geçmişi ile şimdisi arasında bağ kurarak yapmış olduğu gözlemler ile okuru kentler ve kültürler arasında bir gezintiye çıkarmaktadır. Nitekim Lucia ile Kamil Uzman’ın arasında geçen birçok diyalogda bu kültürel farklar, yazar/anlatıcı tarafından açığa çıkarılmaktadır:

“Campo San Stefano’ya varmadan dar sokakların birindeki küçük kahveye girdiler. Kamil, hemen daha büyükçe bir yere gitmelerini önerdir. Tezgâhın önünde dikilmek istemiyordu. Kız ona, ders verir gibi, her ülkenin gelenekleri olduğunu, İtalyanların kahve içmek için masaya oturmayıp ayakta dikildiklerini, bu kadar güzel İtalyanca konuşan birinin de yabancı bile olsa zaten bunu çoktan öğrenmiş olması gerektiğini söyledi. Konuşma tarzında bilgiçlik yoktu. İnce bir alay seziliyordu yalnızca” (Gürsel, 2018, s. 123).

Romanın yapı unsurlarındaki kişi, zaman, mekân ve çok seslilikle sağlanan çoğulculuk, yazar/anlatıcının kendince yorum yapmasına ve bu yorumlar sonucu sorduğu sorularla okura söz hakkı vermesine kolaylık sağlamaktadır:

“Büyük konuşmayacaksın hayatta. Birgün başına gelirse görürsün, seni koyup gitmek var ya... her neyse buradayım daha, hiçbir yere gideceğim de yok! Yeter ki gülümse biraz, öfken geçince yanıma gelip gönlümü al! Niye kızdın acaba? Hafta sonun çok mu kötü geçti, sevgilinle mi kavga ettin yoksa? Hayır, annene kızdın, sevgilin yok ki senin, annenle yalnız yaşadığın belli, eski bir Venedik sarayında yaşlı annenle yaşadığını tahmin edebiliyorum, beyaz saçlı, yumuşacık bir kadın, belki aksi biraz, sen de ona çekmişsin, ama hayattaki tek yakının, onun için üzme onu olur mu cici kız” (Gürsel, 2018, s. 178).

Venedik’e dair detaylar ile Rönesans dönemi resim sanatı, romanda ikincil derecede işlev gören Bellini ailesi ve onlar hakkında bilgi toplamak için yolculuğa çıkan Kamil Uzman’ın belliginde tasvir edilmektedir. Ayrıca romanda sunulan geçmişe ait sosyo-kültürel hafıza, ikincil kişi olan Belliniler aracılığıyla sunulmaktadır. Görseli yazınsallaştıran Gürsel, Kamil Uzman üzerinden tasvir ettiği ve öykülediği tablolarla okura izlenimsel bir şölen sunarken, aynı zamanda Türkiye’nin çok da uzak olmayan tarihinde gelişmiş olan kimi olayları da sorunsallaştırmaktadır.

Modernist roman anlatısını ve klasik tarihî romana dair ilk karşı duruşunu Boğazkesen romanında gerçekleştiren Gürsel, *Resimli Dünya* adlı romanında da

sergilemiştir. Birden fazla uydu anlatıyla ve ikili anlatı tarzıyla kurmacası yapılan romanda; tarihteki boşlukları doldurmak, tarihi yeniden üretmek adına Venedik’e giden roman kişisi Kamil Uzman’ın öyküsü yazar/anlatıcı tarafından verilirken, tarihin kendisi de yazar için ikinci bir izlek oluşturmaktadır. Üçüncü tekil kişi olarak konuşan yazar/anlatıcı, bazen Lucia ile Kamil Uzman’ı içsel monologlarla da konuşturmuştur:

“Evet, ‘günaydın Caterina, dün çok merak ettim sizi.’ O zaman kız da sorardı: -Başıma bir şey gelse üzülür müydünüz? -Elbette üzülürdüm, kahrolurdum. -Ah, siz Doğulu erkekler hep böylesiniz? -İnanın çok üzülürdüm. -Doğru mu söylüyorsunuz? -Eğer yalan söylüyorsam sizi görmek bir daha nasip olmasın! -Ne kadar da ustasınız? -Resim yapmakta mı? -Hayır, gönül çelmekte” (Gürsel, 2018, s. 148).

Yazar/anlatıcı, sorduğu kimi sorularla Kamil Uzmanı yönlendirmekte hatta zihnine girip ona sorduğu soruları da onun ağzından cevaplandırmaktadır: “Sahi görür görmez ne diyecekti ona. Demek ben haklıymışım Catherina, güneşin kar topladığını nasıl da bildim, gibi bir söz galiba. Peki ya güneş yine kar topluyorsa dışarıda? O zaman başka şey bulmalı, ama ne? Çok özledim sizi dese fazla romantik kaçır” (Gürsel, 2018, s. 148).

5.2.5. Resimli Dünya Romanında Metinlerarasılık

Nedim Gürsel, romanın en başında Dante ve Yahya Kemal’den alıntı yaparak metinlerarasılığa başvurmuştur. Dante’nin *İlahi Komedyası*’nın birinci kantosunun ilk dizelerini “Hayat yolumuzun tam ortasında/Buldum kendimi karanlık bir ormanda” ve Yahya Kemal’in *Mehlikâ Sultan* adlı şiirinden “Ömrü oldukça yürür her yolcu/Varmadan menzile bir yerde ölür” dizeleri ile roman kahramanı Kamil Uzman’ın ölüme giden yolda olduğunu vurgulamaktadır (Gürsel, 2018, s. 14). Bellinileri araştırmak için Venedik’e giden Kamil Uzman’ın gözüne çarpan ilk şeylerden biri “Hotel Bellini” (Gürsel, 2018, s. 20). adındaki oteldir. Yazar, bu metaforla kahramanının Venedik’e geliş amacını da açıklamaktadır. Kiralamış olduğu dairenin ev sahibinin bıraktığı not ile yazar, kendi metninin içerisine başka bir metin ekleyerek kurmacanın kurmacasını yapmaktadır. Zira bu nottaki bilgiler roman sonunda Kamil Uzman’ın ölümüne dair detaylar içermektedir:

“Venedik’e hoş geldin. Umarım efsane aşkların kentinde iyi vakit geçirirsin. Kirayı, ilişikteki kâğıdı doldurduktan sonra hesabıma yatırır lütfen. Telefonu kapattım. Gerekirse postaneye başvurup açtırabilirsin. Giriş kapısındaki tahta perdeyi kaldırmaya çalışma. Kanalin düzeyinde olduğumuz için su basmasına karşı bir önlem. Düşün naylon perdeyle ayrılmış bölümündeki motor da öyle. Kendiliğinden çalışmaya başlarsa sakın şaşırma. Yükselen suyu anında kanala pompalar. Çiçekleri üç günde bir sulamayı da unutma” (Gürsel, 2018, s. 28).

Roman kahramanı Venedik’te gezerken gördüğü mekânların çoğunu tarihsel kimlikleri ile betimlemektedir. Bunu yaparken de ismini andığı sanatçıların eserlerine değinmekte ya da o eserlerden alıntılar yapmaktadır:

“Kanal boyunca sıralanan yapılara bakmaktan, her birinin öyküsünü, bir zamanlar içlerinde yaşamış insanların serüvenlerini, sevmiş ve sevilmişleri –şu İstirya taşından yapılmış Palazzo Mocenigo’da kalmıştı Lord Byron, *Don Juan*’ı orada yazmaya başlamıştı-; harlı ateşte yakılmış, işkencede öldürülmüşleri –Giordano Bruno’yu simya sırlarını öğrenmek için Ca Mocenigo Vechia’ya çağırıp engizisyona teslim etmişti bu saraya adını veren Giovanni Mocenigo-; kıskançlığın kısılcacında kavranmışları –Othello’nun bakışları kadar karanlık şu Palazzo Contarini-Fasan’da yaşamıştı Desdemona” (Gürsel, 2018, s. 32).

Gözlemlerine devam eden Kamil Uzman’ın kulağına çalınan piyano sesi de ona Mozart’ın Raquiem adlı bestesini anımsatmakta ve bunu ince bir ironi ile yorumlamaktadır: “Mozart’ın Raquiem’i olmasın? Ama o piyanoda çalınmaz ki” (Gürsel, 2018, s. 34). Kamil Uzman’ın aile ilişkileri üzerinden “Sizin hiç anneniz öldü mü” (Gürsel, 2018, s. 140). cümlesi ile yazar aslında Cemal Süreya’nın “Sizin hiç babanız öldü mü” dizesine benzer ifadesi ile bir pastiş yapmıştır. Kamil Uzman, mutluluk konusunda kendi kendiyi alay ederek ironi tekniğiyle bu durumu, “Andımız” metni ile bağdaştırmaktadır: “Mutluydu, mutlu olduğunu kahvenin kalabalığına haykırmasa da kendisine telkin edebilirdi. Art arda üç kez mutluyum, diye tekrarladı içinden. Türküm, mutluyum, çalışkanım” (Gürsel, 2018, s. 48).

Tarihe ve tarihsel kişilere yapılan göndermeler ile uygulanan pastiş tekniği ile Vaftizci Yahya’ya, İsa’ya ve havarilerine değinilmektedir. Onları anlatan metinlerden yakaladığı görüntüleri yazar kendi kelimeleriyle vermektedir:

“Müneccimlerin ahırda doğan bebeğin önünde diz çöküşlerini, Yahya’nın devetüyünden abasıyla Venedik kanallarının suyunu andıran nefti, bulanık bir derede İsa peygamberin vaftiz edilişi, havarilerle son yemekte sofraya gelen kan kırmızı şarap, hatta kanın kendisi, sonra İsa’nın tutuklanıp sırtındaki haçla Golgotha’ya çıkarılışı, orada altın sarısı göğe çıkarılırcasına çarımha gerilişi ve kaya içindeki mezarında dirilip göğü ağışığı geçti gözünün önünden. Bir İtalya yolculuğu sırasında uğradığı Matera’yı anımsadı” (Gürsel, 2018, s. 50).

İsa’nın yaşamından kesitler verip sanatlararasılık/metinlerarasılık ile palimpsest tekniğini kullanan yazar, tarihsel bir anlatının üzerine kendi metnini yazar gibi İsa’nın niteliklerini vermekte ve kimisini abartılı bulduğu için alaya almaktadır:

“Birden yıllar önce İstanbul’da, Sraselviler’deki Sinematek’te gördüğü bir filmin sahneleri çakılmıştı belleğinde. İsa, havarilerin eşliğinde yürüyordu. Yüzü incecik, bakışları

kederliydi. Karşı tepelerin birinde çarşıya gerilecekti az sonra. Rüzgâra inat yürüyor, yürüdükçe başının üzerindeki hâle de yürüyordu. Zaten yürüyüşleriyle meşhur değil miydi İsa? Denizde, karada, havada hep yürüyordu” (Gürsel, 2018, s. 51).

Yağmurlu bir akşamda eve giden kahramanın duyduğu müzik ve şarkı sözleri ile yazar, yine sanatlararasılık/metinlerarasılık yöntemine başvurmuştur. Şarkının sözlerini alıntılanarak İsa ile Meryem’in dramını özetlemektedir:

“Kamil, Vivaldi’nin müziğini tanıdı. Bir falsettoydu söyleyen; acılı güngörmüş sesiyle ‘Stabat Mater Dolorosa’ diyordu. ‘Juxta cruce[m] lacrimosa’, bu son sözcüğü durmadan tekrarlıyor, her tekrarlayışta bir çiviyle çarşıya mihlanıyordu uzun ince parmaklı el ‘lacrimosa’ diye haykırıyordu. Keder içinde orada ayaktaydı anne, oğlunun gerildiği çarşının altında. Meryem’in acısıyla inleyen ses bir anda yağmurun sesini bastırdı” (Gürsel, 2018, s. 62).

Anlatıcı, metinlerarası gönderme ile öncelikle bugünden yakın tarihe, sonra da uzak tarihe göndermede bulunarak sanat eserleri bağlamında tarih boyunca bir taşınma ve el değiştirmenin olabirliğini vurgulamaktadır:

“Kamil, gizini hâlâ çözemediği, yaratıcısını kolay ele vermeyen portrenin başka gizleri, yanıtı bilinmeyen daha nice sorularla birlikte Atlantik Okyanusu’nun kıyısında bir kadının evinin duvarını süslediğini düşündü. Hem de ne ev, Boston’un içinde ama ticaret merkezine biraz uzak, Venedik saraylarından biraz farksız. İç avlusunda eski Yunan, Roma heykellerinden Bizans sütunlarına, gotik kabartmalardan Çin vazolarıyla İznik çinilerine, Aztek mozaiklerine dek ne ararsan vardı. Ali Baba’nın mağarasını andıran bu evde, bir Venedikli ressamın, İstanbul’da yaptığı, Fatih’in talihsiz şehzadesi Cem Sultan’ın portresi neden bulunmasındı” (Gürsel, 2018, s. 76).

Yazar, Cem Sultan’ın hikâyesini okuduğu tarihî kaynaklardan aktararak yenilgisini, kaçışını aktarmakla birlikte kendisinin gezi notları olan *Vak’at-ı Sultan Cem* adlı eserinden alıntılar yaparak Akdeniz’i onun sözleriyle betimlemektedir:

“Fatih’in ölüm haberi Konya’ya ulaştığında Cem atına atlayıp bozkırı doludizgin geçerek İstanbul’a bir an önce ulaşmak istediğini, ne var ki Amasra’da ağabeyi Bayezid’in daha tez davrandığını, taraftarları sayesinde İstanbul’da padişahlığını ilan edip Bursa üzerine yürüyen Cem’i yenilgiye uğrattığını, bilahare şehzadenin önce Rodos’a sonra Akdeniz’i doğudan batıya geçerek Nice Limanı’na çıktığını anımsıyordu tarih kitaplarından. Hele deniz yolculukları sırasında gördüğü manzaraları. *Vak’at-ı Sultan Cem*, ‘Andan sonra yanar dinmekle maruf bir ada zahir oldu. Bir Bülent dağdur. Sabahtan akşama değin gâh gâh kara tütünler göğe direk direk olur. Akşamdan sabaha dek pare pare dağlar gibi yalınlar zahir olup hava yüzine dağılır. Anı görüp kudretullahı mülahaza idüp geçildi’ diye yazıyordu” (Gürsel, 2018, s. 84).

Cem ile ilgili detaylar verilirken kendisinin Konya’da geçirdiği zamana götürüldüğü, özlemleri ve dileklerini bildiği şiirler ile dile getirdiğini vurgulamak isteyen yazar, Sadî ve Mevlana’dan dizeler alıntılanmaktadır: “Kim ki aslandan ayırmış

canını/Öyle bekler, öyle vuslat anını” (Gürsel, 2018, s. 85). Ayrıca Cem’in kendi dizelerinden de alıntılar yapılmıştır: “Kıldım diyar diyar koyup ben geda sefer/Allah ki nice müşkilimiş bi-riza sefer” (Gürsel, 2018, s. 86).

Anlatıcı Kamil Uzman’ın resmî dilini Venedik’e gidişiyile beraber sıradanlaştırdığı için metin içerisinde alt kültürün diline pelesenk olan kimi ifadelere yer vermektedir: “Soğuk gecede kızgın bir demir çubuk gibi dikildi erkeklik organı ‘bu bokun azı azdırır çoğu sızdırır’ gibisinden bir şeyler geçti zihninden” (Gürsel, 2018, s. 111). Kendi yüzünü betimlerken şu atasözünden faydalanmaktadır: “Hem acı patlıcanı kırağı çalmaz, bu biçimsiz, mor burundan fazla bir hayır gelmese de” (Gürsel, 2018, s. 120). Fikret Mualla’nın yaşamından verdiği bir kesitte de “karga bokunu yemeden” deyimini kullanmaktadır (Gürsel, 2018, s. 149).

Metinde sürekli anne özlemi çeken Kamil Uzman’ın ruh hâlini yansıtan yazar, kurmaca içinde kurmaca vererek kendi metni içerisinde metinlerarasılığa başvurmuştur:

“Annesinin anısı, öylesine yakın, o denli gerçektir ki... Lamba söner sönmez üzerine eğilip alından öpecek onu, hâlâ yaşıyormuş, yıllar önce ölmüş, biricik oğlunu terk etmemiş gibi kulağına yumuşacık dua sözleri fısıldayacak. ‘Sahi ne diye öldün bir kış akşamı, beni yatağında böyle yalnız, çekili perdenin ardında kıpırdayan gölgelerle baş başa bırakarak ne diye öldün sanki. Bak burada, Venedik’teyim işte. Daracık bir odada yapayalnız.’ Kamil’in gücendiği tek insan hayal meyal hatırladığı annesiydi” (Gürsel, 2018, s. 117-118).

Yazar, yalnız yaşayan ve bir ailesi olmayan Kamil Uzman’ın yaşam tarzını toplumdaki diğer bireylerle karşılaştırmaktadır. Bu açıdan satirik, mizahi ve ironik ifadeler ile kahramanın duygularını yansıtmaktadır:

“Yuvayı yapan dişi kuşmuş, o bir güvercin miydi ki yuva kursun kuytuya. Hacı baba leylekler gibi bir bacanın üzerinde eşini beklesin, onunla kanatlanıp sıcak ülkelere, ta Arabistan çöllerine dek uçsun kış gelince, Mekke’ye gidip hacı olsun? İçki, belli bir dozdan sonra mizah duygusunu artırıyor” (Gürsel, 2018, s. 121).

San Marco Bazilikası üzerinden evrenin yaratılışından, ilk insandan, İsa’dan ve Nuh’un anlatısı üzerinden pastişler yapan anlatıcı, Nuh’un hikâyesini de ironik bir dille anlatmaktadır:

“Kilise geceleri de aydınlatılıyordu. Binlerce mum ışığında sarı, yeşil, mavi, beyaz, kırmızı küçük parçacıklar bir araya gelip evrenin oluşumunu, Adem ile Havva’nın Cennet’ten kovuluşlarını, dev kanatlı meleklerin önünde oynanan İsa ve havarilerinin otuz altı kısım tekmi bir den serüvenini ve elbette Nuh’un gemisine sığınan hayvancıkların öyküsünü anlatıyorlardı. Nuh peygamber, kırmızı

ibikli çil horozların, paytak ördekler ile kibirli kazların, yeşil tüylü geveze papağanların arasında gemiye iki tavus kuşunu yerleştirirken, kocaman boynuzlu mandalar ile uzun kulaklı tavşan sürüsünün içinden çekip çıkardığı bir aslanlığı okşamayı da ihmal etmiyordu” (Gürsel, 2018, 130).

Bir ressam olarak roman kişisi Kamil Uzman’ın kendi yaşamı ile paralellik kurduğu ve kendisine örnek aldığı Ressam Fikret Mualla’nın bir yazısını alıntıl原因an Yazar, aynı zamanda Fikret Mualla’nın ressamlığı hakkında bilgi vermektedir: “Ben hürriyetimi çok severim. Bunu naçiz sükûtumda bulurum. Resim yaparken ibadet eder gibi sükûtu, beynimin tepesinde saçlarımın tepesinde hissedemezsem, o zaman bilirim ki yanlış bir işle meşgulüm ya da işgal edilmişimdir” (Gürsel, 2018, s. 150). Mualla’nın bir dostuna gönderdiği mektupta Cezanne hakkındaki şu görüşlerini de anlatıcı alıntı yoluyla metnine taşımıştır: “Provence olağanüstü güzellikte bir bölgedir biliyorsunuz. Oraya gidip baba Cezanne’ın yaşadığı ve resmettiği yerleri tavaf etmek istiyorum” (Gürsel, 2018, s. 155). Mualla’nın bir başka mektubundan ise şu satırları alıntılanmaktadır: “Beni sorma, ben adamakıllı ihtiyarladım. Felçliyim, sol tarafım tutmuyor, yürüyemiyorum” (Gürsel, 2018, s. 159).

Anlatıcı, Kamil Uzman’ın İstanbul ile Lucia’ya duyulan özleminin karşılaştırılmasını Shakespeare’den bir dizeyi alıntılıyarak özetleme yoluna gitmiştir: “Venedik’i bırakmak zor, seni bırakmak daha zor/Seni koyup gitmek var ya asıl o koyuyor adama” (Gürsel, 2018, s. 178). Kahramanını Lucia’ya yakıştırmayan anlatıcı, kendi dış görünüşüyle dalga geçip kimliği üzerinden bir ironi yaratmaktadır: “Türk’tü ne de olsa. Saçı başı darmadağındı. Giyimine önem vermediği gibi pek yakışıklı sayılmazdı. Üstelik boyu Lucia’nınkinden daha kısaydı galiba” (Gürsel, 2018, s. 178).

Venedik’te incelenen heykeller, kahramana Bebek’teki Fuzuli’nin heykelini çağrıştırmaktadır. Anlatıcı bu bağlamda klasik şairlerden Baki ve Nedim’e de atıfta bulunarak anıştırma tekniği kullanmaktadır:

“Yapayalınızdır parkta, arada bir önüne kurulan atlıkarıncada çocuklar çığlık çığlığa oynasalar da bankların üzerinde sevgililer öpüşseler de evet, ‘bad-ı saba’dan gayrı kimse kapısını açmaz Bağdatlı şairin. Kamil okulda bir türlü sevmemişti Divan şairini. Ne sarayın gözdesi Baki ne şuh Nedim, hiçbiri umurunda değildi. Leyla ve Mecnun’un şairiyle birlikte karşı kıyıya bakıp bazı akşamlar onun tek beytiyle demleneceğini bilmezdi: ‘Ne yanar kimse mana atası-i dilden özge/Ne açar kimse kapumu bad-ı sabadan gayrı’” (Gürsel, 2018, s. 197-198).

Gentile Bellini'nin İstanbul'a gidip Fâtih'in portresini yapma teklifini düşünürken Nedim Gürsel, bir önceki yeni tarihselci romanı olan Boğazkesen ile metinlerarası bağlantı kurarak Fâtih Sultan Mehmed ve Kaptan Antonio Rizzo hakkında bilgi vererek Bizans'ın düşüşü ve bunun Venedikliler için anlamına değinmektedir:

“Fâtih, bir vaazında kendisini Deccal'e benzeten papazı eşeğiyle birlikte aynı kazığa oturtmuş. Şehvet düşkünlüğü de dillere destandı. Daha çok tüysüz delikanlıları yeğlediği, ne var ki âşık olup haremine kapattığı Bizanslı bir bakireyi 'kafa esenliğine kavuşmak için' kendi eliyle hançerlediği söyleniyordu. Haz düşkününü olduğu kadar tat düşkünüydü de. Kuş sütü dâhil tadamadığı yemek yok gibiydi. Yiyip içtikçe şişiyor, gövdesi yağ bağlıyor, ata binmekte bile güçlük çekiyordu. Doktorlar fir dönüyordu çevresinde. Gentile İstanbul sarayının duvarlarını aşıp fırtına hızıyla Venedik'e ulaşan Rialto'dan Büyük Meclis'e dek her yerde anlatılan bu söylentilere inanmak istemiyordu. Ama Kaptan Antonio Rizzo'nun akıbeti de gövdesi Negreponte'de testereyle ikiye biçilen Paolo Erizzo'nunki gibi aklından bir türlü çıkmıyordu” (Gürsel, 2018, s. 208).

Romanda genişçe anlatılan dilenci ile Gentile arasındaki söyleşim, ressamı farklı düşüncelere gark etmektedir. Ayrıca Doğu'nun mistisizmi, Doğulu bir kişinin ağzından verilerek Batılı bir ressamın perspektifi ile sunulmaktadır. Bu bağlamda metinlerarası yöntemle yapılan alıntı, anıştırma, palimpsest ve ironiler; romanın özgül ağırlığını belirleyen unsurlardandır. Meyhanede dilenci Yunus'tan bir ilahi okumaktadır:

“Bir kez yüzünü görüp ömrünce unutmaya
 Tesbihi sen olasin ol ayruk din tutmaya
 İsrafil sur urıcak mahlûk yerde durıcak
 Senin ününden artık kulağım işitmeye
 Zühre gökten inüben sazın nevaht ederse
 İşaretim sen olasin gözüm senden gitmeye” (Gürsel, 2018, s. 244).

Hayat hikâyesini Gentile'ye anlatmaya başlayan dilenci, Venedik'te kaldığını ve orada türlü azaplar çektiğini, esaretten kurtulunca İstanbul'a geldiğini ancak Venedikli sevgilisini asla unutmadığını, ardından Gül Baba Dergâhı'na sığınıp kör gözleri olmadan da görünmeyi görmeye başladığını anlatması; yazarın olay içinde olay kurguladığını göstermektedir:

“Şeyh tekkede çiledeyken *Mesnevi*'den parçalar okurdu bazen. Tümünü, evet, tümünü anımsıyordu dilenci. Belki de gözleri görmediğinden dimağı genişlemiş, zihni açılmıştı. 'Yüz renkli elbise' demişti şeyh bir gün, 'İsa'nın saf küpünden saba rüzgârı gibi sade ve latif bir hâle gelir, tek bir renge boyanır. Şeyh bir gün *Mesnevi*'den naklen şu soruyu sormuştu ona: 'Kırmızı, yeşil, sarı... bu üç renkten önce ziyayı görmezsen bunları nasıl görürsün' ve

eklemişti ‘Gece olunca o renkler örtüldü, o vakit rengi görmenin nurdan olduğunu anladın’ O gün bu gündür içindeki nura gark olmuş, renkleri unutmaya başlamıştı dilenci” (Gürsel, 2018, s. 248).

Dilenci, meyhaneden çıkmadan ona şu sözleri söylemektedir: “Biz tasvir etmek şöyle dursun hayal bile edemeyiz Allah’ı ama O, *Kuran*’da da buyurduğu gibi bize şahdamarımızdan daha yakındır” (Gürsel, 2018, s. 249). İlerleyen sayfalarda İstanbul hikâyeleri ve Fâtih’e dair söylenceler nakleden dilenci, Ayasofya da yine kendisiyle karşılaşmakta ve ardından şunları söylemektedir: “Ey resme tapan, kendi içine bak biraz da sureti gönlünde ara” (Gürsel, 2018, s. 255).

“İmge ile metin arasındaki ilişki, söylem ile resim arasındaki ilişki gibidir. Bu ilişki, iç içeliği ve birbirine indirgenemezliği vurgulamaktadır” (Chartier, 1997, s. 157). Gürsel’in Fatih’in portresinin yapılışıyla ilgili romanda yazdığı şu cümleler, herhangi bir metin ile ifade edilemeyen, yani portrenin bilinmeyenini, adlandırılmayanı ve dışta kalmış okunamayanı vermektedir. Ayrıca göndergesi ve imgesi aynı olan, bir bütün hâlinde Gürsel tarafından yorumlanarak yazılan portredeki Fatih temsili, bir siyasi gücün; otoritesinin ve çöküşünün, ikili bir tarih çerçevesinde sunumudur:

“Gentile umulmadık bir cüretle modelinin iç dünyasına girip onu iktidarın yalnızlığında betimlemişti. Ressam, onun en büyük düşünü, en gizli amacını sezdiğinden San Pietro Kilisesi’nin kubbesiyle Kızıl Elma efsanesi arasında bir ilişki kurmasa da Mehmet’in Doğu Roma’dan sonra Batı Roma’yı da fethetme planları yaptığını bildiğinden, iki Roma sütununun arasında hapsedmiş İstanbul fatihini. Cihan padişahının silik kaşları altında nereye baktığı da belli değil hem bizimle hem kendi yalnızlığında, kendi dünyasında tek başına. Hem güçlü hem zayıf, zaten resim değil ki o, ölümün pençesinde bir hükümdar” (Gürsel, 2018, 264-265).



Şekil-1: Gentile Bellini'nin Fâtih Sultan Mehmed Portresi. <https://yedikita.com.tr/fatih-sultan-mehmed-hanin-portresi/> Erişim Tarihi: 06/06/2022.

Giovanni'nin Madonnalarına bakan Kamil Uzman, Bakire Meryem ve İsa'nın birlikte bulunduğu tablolarda genellikle annesini anımsamakta ve kendini de İsa olarak görmektedir. Baba figürünün hiçbir tabloda doğal olarak yer almayışı Kamil'in dikkatini hiç çekmez çünkü baba figürü onun için de bir yokluk/hiçlik ile eşdeğerdir. Ayrıca roman kahramanı kendisi ile tabloları çizen Giovanni arasında da özel bir bağ kurmaktadır. Çünkü Giovanni, bir gecelik eğlencenin meyvesi olarak dünyaya gelmiş ve üvey annesi tarafından hep dışlanmıştı. Bu yüzden o da Kamil Uzman gibi anne özlemi içerisinde yanıp kavrulmaktadır.



Şekil 2: Bakire Meryem ve Çocuk: <https://www.soylentidergi.com/giovanni-bellini-bakire-meryem-ve-cocuk/> Erişim Tarihi: 04/06/2022

Geçmişin bilinmezliğini açığa çıkarmaya çalışan yeni tarihselci metinler vasıtasıyla üretilen söylem, Gürsel'in yaptığı gibi ikonik bir temsil üzerinden bir pratiğe dönüşebilmektedir. Kamil Uzman'ın, Giovanni Bellini'nin "Kutsal Söyleşi" adını taşıyan tablodaki Azize Caterina'yı tasavvur ederek kendi belleğinde bir imgeye dönüştürüp onu canlandırmaktadır. Lucia ile karşılaştığında zihninde yarattığı bu temsil, insan bedeninde ses, söz, hareket, et ve ruhla bir bedende bütünleşip romanda bir karakter olarak cisim bulmaktadır.



Şekil 3: Giovanni Bellini'nin Kutsal Söyleşi adlı tablosu:

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/bellini-giovanni/giovanni-bellini-kutsal-sohbet-10292/> Erişim Tarihi: 04/06/2022

5.2.6. Resimli Dünya Romanında Üstkurmaca

Köprüleme, Gürsel'in eserlerinde sık kullandığı bir teknik ve ona özgü yazma biçimidir. Yazarı bu teknikle daha önceki eserlerinde yer alan kimi unsurları veya gözlemlerini başka bir eserinde kullanmaktadır. Gürsel, *Gemiler de Gitti* isimli gezi notlarının bir kısmı *Resimli Dünya*'nın giriş bölümünde yer almaktadır. Bu durum her ne kadar metinlerarasılık sayılsa da Gürsel, burada özellikle bunu metnin üstkurmacasını sağlam bir temele oturtmak için kullanmıştır. Anlatı ile resmin birbiriyle harmanlandığı ve türlü edebî düzlemlerde iç içe geçtiği romanda Gürsel, ustaca bir kurmaca ile kurgu oyunlarının üstesinden gelmiştir. Venedik ile ilgili gezi notlarında derlediği şu cümleleri, Kamil Uzman'ın perspektifi ile romana aktarmıştır:

“Köprüden inmesi pek kolay olmadı. İçi kitap ve dosyalarla dolu bavulun ağırlığından değil, iyice bastıran, bir adım bile ötesini bile göstermeyen sis yüzünden. Rıhtımda durdu bir süre, puslu havayı vapur düdükleleriyle bir süre içine çekti. Tam karşıda, eski Yunan tapınaklarına benzeyen kilisenin merdivenlerini otlar kaplamıştı. Yeşilin böyle her yerden, mermerin içinden bile fişkirmasına bir anlam veremedi. Su oraya dek yükseliyor muydu acaba! Aynı otları yukarıda, giriş kapısının üzerindeki kabartma heykellerin arasında da görüncü gözlerine inanamadı” (Gürsel, 2018, s. 25).

Bir doğa ressamı olan Kamil Uzman'ın doğaya dair düşünceleri romanın genelinde bir belirsizlik içerisinde verilmektedir. Bu hususta bir ikilem içerisinde olan Uzman hem doğaya ait unsurların birey ile herhangi bir ilgisi olmadığını hem de bireyin varlığı ile doğanın var olduğunu savunmaktadır. Bu durum kendisinin Aristo'nun retorik üçgeni (ethos-pathos-logos) arasında sıkışıp kaldığını göstermektedir:

“Aslında doğaya yabancı sayılırdı. Onunla ancak, resim yaparken haşır neşir olmaya çabalar, sonra da hemen kente, kalabalık caddeler ile uğultulu yapıların arasına dönerdi. Doğa onun için bir manzara parçası ya da tuvalinde bir yanılsama olmadığı zamanlar, hızlı trenin penceresinden baktığı, hep doğru yöne, yani denize akan ırmaklardan, düz ovanın bittiği yerden başlayan dorukları karlı sıra dağlardan, pervaneli küçük uçaklardan gördüğü ordu ordu mor, beyaz kül rengi bulutlardan, rüzgârda savrulan başaklar ile günebakan tarlalarından ibaretti. İnsansız bir doğaydı sözün kısası, ama kesinlikle ölü değildi. Öğrencilerine gerçekte doğa diye bir şey olmadığını, her şeyin insanoğlunun bakışıyla gerçeklik kazandığını, doğanın tüm gizlerini hiçbir zaman ele vermeyeceğini anlatıyordu. Sonra kimi zaman kuşkuya düşüyordu bu sözlerinden. Doğa, biz olmasak, insanoğlu olmadan da, varlığını sürdürmeyecek miydi yeryüzü dediğimiz şu mavi portakalda? Deniz, yosunlu kayalar, şu Venedik'i içten içe kemiren tuz ve nem insanoğlu yeryüzüne gelmeden de yok muydu? Ama kentler kurulmamışsa, evlerin temeli atılmamışsa, insanlar o evler ile kentlerde değil mağaralarda yaşıyorsa, ancak kayaları kemirebilirdi dalgalar. Tarihöncesi devirlerde yağmur evlerin çatılarına, caddelerde rengârenk açan şemsiyelerin üzerine yağmıyordu belki” (Gürsel, 2018, s. 104-105).

Resimli Dünya, iki kentin (İstanbul-Venedik) bakışımı öykülerini dillendirmektedir. Metinde sisler içerisinde tasviri edilen bir kentten hemencecik bulutlara doğru minareleri yükselen başka bir kente geçilebilmektedir. Farklı iki coğrafi konumda bulunsalar da ortak bir geçmişe ve hafızaya sahiptirler:

“Yüzyıllardır birbirine denizyoluyla bağlıydı iki kent. Yelkenli gemiler, kalyonlar ile kadırgalar, yandan çarklı vapurlar ve her biri kocaman bir mahalle büyüklüğünde transatlantikler yıllar boyunca Adriyatik'in bu kıyısından Adalar Denizi'ne, oradan da Marmara'ya gidip gelmiş, kurulduğundan bu yana suyla haşır neşir olmuş bir kenti kanallarla örülü bir başka kente bağlamıştı” (Gürsel, 2018, s. 71).

Kamil Uzman, içerisinde bulunduğu hâlleri ifade edebilmek için ya metinlerarası göndermelerde bulunmakta ya da farklı benzetmeler yapmaktadır. Venedik'teki yalnızlığını düalist bir tavırla yeri geldikçe çoğaltmakta, kendi kendine bir kıyaslaya girmekte veya İstanbul'daki hayatını anımsamaktadır. Tüm bunları özellikle geceleri yapmaktadır çünkü onu yalnızlığından koruyan toplumsal zırh, yükümlülük ve meşguliyetleri o vakit onu terk etmektedir:

“Oysa şimdi, bir süredir yalnız yediği akşam yemeklerinde daha şişeyi yarılama dan ya başı dönüyor ya da iyice kafayı bulup sokaklara vuruyordu kendini. Sanat tarihi profesörünün yerini başka biri alıyordu. Gündüz insan gece kurt denilemez, ama öyle bir şey sanki; gecenin

kurda ait olduğunu okumuştur bir yerlerde, ışıklı, büyük kentlerin gecesinde kurda dönüşür mü insan, dişleri tırnakları uzar mı o kadarı bilinemezdi elbet; ama korku filmlerini izlemeyeli beri, gece terk edilmiş bir kenti andıran Venedik'in bu kuytu mahallesinde uyumaktan başka bir şey de yoktu" (Gürsel, 2018, s. 47).

Kamil Uzman, neredeyse romanın başından sonuna kadar, ara ara sağ dizindeki ağrıdan söz etmektedir. Nedenini bilmediği için de buna gerekçe olarak Venedik'in havasını göstermektedir. Oysa Gürsel, bu ağrıyı ve ağrının yönünü bilerek kahramanına vermiştir. Çünkü insan vücudunun sağ kısmı aklı, gerçekçiliği ve Mihail Bahtin'e göre de resmî söylemi temsil etmektedir (Bahtin, 2020, s. 22). Aslında Gürsel, kahramanın bu ağrı hissi ile öleceğini ve roman boyunca sonuna doğru yaklaşacağını ilk işaretini vermektedir:

"Venedik'e ilk kez geliyordu. Tam yıllardır düşlediği kentte uyanmasının sevinciyle yataktan fırlayacaktı ki sağ dizinde bir sızı duydu. Oda sıcaktı. Yatak daha sıcaktı ama. İçinden kalkmak gelmedi. Bir süredir sabahları sağ dizinde başlayıp tüm eklemine yayılan bir ağrıyla uyandığını düşündü. Neden olmalı. Gövdesini böyle külçe gibi ağırlaştırıp yatağa çeken Venedik'in nemi ve küfüdür mutlaka. Eskiden bir sıçrayışta kalkar, çayı demlemeden önce jimnastik yapardı. Eskiden... Ne var şimdi geçmişi anımsayacak, eski, güzel günleri, dinç kalkılan sabahları! Yeni bir kentte, belki yeni bir serüvenin eşiğinde işte" (Gürsel, 2018, s. 47-47).

Academia Sanat Galerisi'nde gezintiye çıkıp oradaki tabloları incelemeye başlayan Kamil Uzman, Gentile Bellini'nin madonnalarından çocuk İsa ile Meryem'in bulunduğu bir tablonun etkisinde kalmaktadır. Meryem'i ona annesini çağrıştırmakta ve anne özlemi aklına düşmektedir. Derinlerinde hissettiği anne boşluğu, yazar tarafından bir leitmotif olarak romanın kurmacasında sık sık tekrar edilmektedir:

"Çocuk İsa, Kutsal Ruh'tan değil, Meryem'in kanı ile canından olmuş, şefkatiyle yoğrulmuştu sanki. Ressamın gençlik döneminde yaptığı anlaşılan bu tabloda Bizans ikonalarındaki kadınlara benziyordu Meryem. Mantosu tablonun siyah yüzeyine yayılıp koyu zeminle birleşmişti. Kocaman kırmızı elleriyle sımsıkı tutuyordu çocuğu. Çocuk da giyinikti. Annesi gibi siyahlar içinde değildi ama. Portakal rengi bir şala bürünmüştü. Kâmil, Meryem'in siyah mantosundan sıyrılan ellerine daha dikkatli bakınca, çocuğun annesinin başparmağını tuhaf bir biçimde tuttuğunu gördü. Havada dik duran öbür eliyle kendisine bakanları kutsar gibiydi. Başını hafif sağa eğmiş, annesinden değişik bir yöne bakıyordu. Ayakta durmasına Meryem yardım ediyordu sanki. Belki de başparmağını böyle sıkı, neredeyse erotik bir biçimde tutmasının nedeni buydu. Sıcaklığının duyumsadığı kadını göremiyordu çünkü. Bakışlarıyla anneyi arar gibiydi, bir dokunuş, bir güvence olan anneyi. Anneden çocuğa geçen sıcaklıkla eriyip kaybolmak istedi Kâmil; nice dir yokluğunu yaşadığı, geçmişte kalmış çok hoş, çok güzel bir duyguyla, içine bir uzun çekiş gibi yayılan özlemin tadıyla ürperdi" (Gürsel, 2018, s. 55).

Yazar/anlatıcı tarafından romanın kurmacasında yaratılan karşıt söylemin Venedik'te belirmesi bir tesadüf değildir. Çünkü Venedik, yazarın gözünde bir kadındır,

annedir. Kamil Uzman'ın anne özlemi ile kent arasında bir bağlantı kurulmuştur. Venedik de anne gibi özlenen, sevilen ve yokluğu hissedilendir. Yazarın anne motifi ile baba motifini birlikte almasının nedeni de yine bir karşıt söylem yaratmaktır. Kamil Uzman, metinde pek çok kez babasına duyduğu nefreti dile getirmektedir. Ayrıca annenin vakitsiz ölümünden dolayı yalnız kaldığını düşünen kahraman, yeri geldikçe annesine de veryansın etmekte ve kendisini terk ettiğini düşündüğü için onu affetmemektedir:

“Yazdıkça İstanbul'da geçen çocukluğunu anımsadı. O bodrum katındaki mutsuz yılları. Babası, içki sorasında arkadaşlarıyla, kimi zamanda eve getirdiği kadınlarla birlikteyken o yatak odasına sığınır, orada, lambanın çiğ ışığında okurdu. Ta ki babası gelip okumanın yarar ve zararları konusunda nutuk atmaya başlayana kadar. Onu daldığı kitabın dünyasından kopardığı için öfkelenmezdi babasına; annesi öleli beri başka kadınları, çoğu kez mahallenin orospularını aldığı için de gücenmezdi. Ama sofraya kurulan çilingir sofraları, bitip tükenmeyen sarhoş muhabbetleri, tartışmalar, sonra sabaha karşı herkes gidip ortalık yatınca eve çöken o iğrenç anason kokusu. Kim derdi ki çocukluğunda nefret ettiği bu koku bir gün onun da yaşamına girecek, babasının deyimiyle adına benzeyen olgunluk yıllarının sadık dostu olacak. O da, sirozdan ölen babası gibi, kırkıktan sonra sarhoş yatağından bir gecelik kadınlarla sabahlayacak. Kâmil, ilkokuldayken bile, odasında ışık hiç sönmese isterdi. Annenin anısı öylesine yakın, o denli gerçektir ki... Lamba söner sönmeye üzerine eğilip alnından öpecek onu, hâlâ yaşıyor, yıllar önce ölüp biricik oğlunu terk etmemiş gibi kulağına yumuşacık dua sözleri fısıldayacak. Sahi ne diye öldün bir kış akşamı, beni yatağımda böyle yalnız, çekili perdenin ardında kıpırdayan gölgelerle baş başa bırakarak ne diye öldün sanki! Bak burada, Venedik'teyim işte. Daracık bir odada yapayalnız. Lambayı söndürünce gel eğil üzerime, alnımdan yanaklarımdan öp. Gözlerini kaçırma benden hâlâ çok seviyorum seni, yakınlığımı çok özleyorum. Bakışlarını kaçırma ne olur, doyamadım sana. Ama inan çok darıldım” (Gürsel, 2018, s. 117-118).

Kişinin karakteristik yapı unsurlarının kurmacasında Gürsel, Kamil Uzman'ı karşıt bir kişilik ile yaratmıştır. Venedik'e gelene dek modernitenin bireye yüklediği sorumluluk ile hareket eden Kamil Uzman, bulunduğu yeni coğrafyada bir önceki resmî ve modernist dili terk ederek argo ve sıradan kelimeler kullanmaya başlamakta ve dilinin modernist yönü, postmodernist bir yöreğe kaymaktadır: “Kamil çıldıracaktı sevinçten. Tek pompayla, sabaha kadar... Pompala dur! Birden bayağılaştığının farkına vardı” (Gürsel, 2018, s. 375). Ancak onun bu değişim ve dönüşümü, genelde kullandığı dille sınırlı kalsa da Venedik'in onu değiştirdiği de muhakkaktır. Kentin tarihi hakkında bilgi verirken onu “bataklık” ve “genelev” kelimeleriyle bağdaştırmaya çalışması değişen söylemini örneklendirmektedir.

“Oysa burada, bir zamanlar Akdeniz'in en büyük genelevi olan bu kentte, Allah rızası için tek orospu, deyim yerindeyse 'mostralık' bir tek randevu evi bile yoktu. Tarihçilere bakılırsa XVI. yüzyılda nüfusu yüz bine ulaşan Venedik'te tam on bir bin altı yüz elli dört hayat kadını yaşıyordu. Yalnız Tarihçilere göre mi? Carpaccio'ya bakılırsa da öyle. Evlerin balkonlarından memelerini gösteriyorlardı tüccarlara” (Gürsel, 2018, s. 108).

Kamil Uzman, bazen toplumu oluşturan diğer bireylere özenip bir aile sahibi olmayı aklından geçirse de bu fikrinden hemen vazgeçmektedir. Bu durum, onun kendini elitist bir zümreye ait hissetmesinden, sıradan insanların gündelik yaşamını benimsemeyişinden, halka ait kültürü ve değerleri yadırgamasından kaynaklanmaktadır. Roman kurmacasında da Lucia ile birlikte oturduğu mekânlarda uzun süre kalamamaktadır ve sürekli yer değiştirme peşindedir. Geliştirmiş olduğu üst söylemle kendi zümresinden olmayanları ötekileştirme peşindedir:

“Kâmil Uzman başkalarının sahip olup da kendisinin hiç özenmediği birçok şey gibi araba almadığına, hafta sonları karısı ve çocuklarıyla birlikte piknik yapma hayalleri kurmadığına sevindi. Onun hayal dünyasında söğüş yumurtalar ile kuru köfteleri, domates biber salatalıkları, çaydanlık ve kap kacağı çoluk çocukla birlikte bir arabaya doldurup deniz kıyısına ya da Belgrad Ormanları’na gitmenin yeri yoktu. Pazar günleri, hava güzelse, kent dışına çıkmak için bir taksiye biniyor, dilediği yere gidip sehvasını İstanbul’un en nefis manzarasının karşısına kurabiliyordu. Bu kadarı da, doğrusu, yetiyordu ona. İstanbul’da taksiye binmek, uçak ya da hızlı trenle seyahat etmek, içki sofralarını saymazsak yaşamındaki tek lükstü. Bir de vapur keyfi tabii. Arabası olmadığından Köprü’de saatlerce trafiğin açılmasını bekleyecek yerde Bebek İskelesi’nden bir vapura binip Kandilli’ye, Anadoluhisarı ya da Kanlıca’ya dek gitme şansına sahipti” (Gürsel, 2018, s. 71-72).

Kamil Uzman, romanın sonlarına doğru dilediğine kavuşmakta ve Lucia ile karnaval gecesi onun stüdyo dairesinde buluşmak üzere sözleşmektedirler. Ancak adresi vermek yerine telefon numarasını verip onu aramasını beklemektedir. Oysa yazar, metnin kurmacasında daha romanın en başında ev sahibinin ona bıraktığı notta telefonu açtırması hususunda onu uyarmaktadır: “Telefonu kapattım. Gerekirse postaneye başvurup açtırabilirsin” (Gürsel, 2018, s. 28). Yazar, Kamil’i öldürme planının ilk ipuçlarını vermiş olmasına rağmen okur, bunu romanın sonunda anlayabilmektedir:

“Kamil, olan bitenin yeni farkına varmış, kanayan yarasını eliyle bastırmaya çalışıyordu. Aklına telefonla yardım çağırarak geldi. Sürünerek masaya ulaştı, bir sandalyeye tutunup doğruldu. Telefon ahizesini kaldırırken dengesini kaybetti. Yere yığıldı yeniden. Ahize elinde kalmıştı. Kordonu çekip telefonun kadranını aşağıya düşürdü, polis ile ilk yardım arasında duraksadıktan sonra ilkyardıma tuşlamaya başladı. Ama ses gelmiyordu ahizeden. Telefonu açtırmamıştı ki! Ev sahibinin bıraktığı notu anımsadı. Gidip kirayı yatırmış, çiçekleri iki günde bir sulamış, hatta efsane aşkların kenti Venedik’te bir efsane aşk yaşamıştı da... Fırlatıp attı ahizeyi. Ve birden aklına Lucia düştü” (Gürsel, 2018, s. 397).

Kamil Uzman, hayatının son demine geldiği vakit, haklarında araştırmalar yaptığı ressamlar, âşık olduğu kadın Lucia, çocukluğu ve annesi gibi yaşamını derinden etkileyen kişiler, son kez bir film şeridi gibi gözünün önünden geçince ömrünün resimli dünyasının da sonuna geldiğini anlamaktadır.

5.3. ALLAH'IN KIZLARI

5.3.1. Allah'ın Kızları Romanının Özeti

Allah'ın Kızları'nda çocukluk hatırlarını, anlatısının otobiyografik kısımları olarak kurgulayan Gürsel, bu hatıralar üzerinden dönemin tarihselliğini “back-ground” (arka-plan) olarak kurmakla kalmayarak hatıralarını birer geçit olarak romanın kurgusunda vermiştir. Her ne kadar özü itibarıyla bir kurmaca olsa da yakın tarihi otobiyografik anılar içinde dedesinden kalma savaş notlarına dayandırmıştır. Yazarın çocukluk yıllarına tekabül eden güncel tarih ise bir mahaalle ve aile üzerinden sunulmaktadır. Dönemin siyasi tarihi radyo haberleri ile okura ulaştırılmaktadır. Yakın tarihsel açıdan Hicaz ve Kanal Savaşları'nda Medine savunmasına katılmış, ilerleyen yaşlarında hukukla uğraşmış dedenin kendi yazdığı savaş anıları, romana gerçekçi bir boyut katmıştır. Çocukluk anıları üzerinden ulaşılan uzak tarih, konu edindiği olaylara göre farklı dönemler içinde, dilin doğalcılıktan mitselliğe doğru kullanımı, dönem atmosferi yaratılarak, bazen kaynaklara dayalı bir biçimde, bazen de kolektif bilinçte yer edinmiş söylenceleri kendine kaynakça alarak kurulmuştur. Uzak tarih Muhammed'in yaşadığı yıllardan, İbrahim peygamberin dönemine, Teodora'nın yaşadığı yıllardan, Kays'ın devrine kadar çeşitlenmektedir. Tüm zamanların dışından okura seslenen, kırıldıkları dönemden sonrasına haiz olmayıp dünya kurulalı beriden berisine hâkim putlar ise tarihsizdirler ve anlatıcı kadar doğrudan okura kendi hikâyelerini aktarmaktadırlar. Yirmi yedi konu başlığından oluşan romanda, bu başlıkların her biri okura bir perspektif sunmaktadır. Son bölüm ise Gürsel'in bu çalışmada incelenen diğer romanlarındaki gibi bir cinayetle bitmektedir. Özkurgusal bir nitelikte olan romanda Gürsel, hiçbir inanca saygısızlıkta bulunmayarak nesnel bir tutumla düşüncelerini ifade etmiştir.

5.3.2. Allah'ın Kızları Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar

Roman tarihsel boyutuyla incelendiğinde ana kurgu Hz. Muhammed'in yaşamı çerçevesinde oluşurken Birinci Dünya savaşı ve dedesi ve ninesi tarafından dinî açıdan yetiştirilen bir çocuğun perspektifiyle Hz. Muhammed'in yaşamı 1950'li yıllarda anlatılan menkıbelerle değerlendirilmektedir. Lat, Manat ve Uzza adında Allah'ın Kızları olarak nitelenen üç puta dayan romanda kişileştirme ve konuşurmaya dayalı söz

sanatlarıyla can bulup bireyselleştirilen putlar, yazar/okuru bir içsel hesaplaşmaya götürmektedir. Rahmi Bey'in katıldığı savaşlar, okuru savaş ile barış karşıtlığını düşünmeye davet etmektedir. Bir yandan da Kurtuluş Savaşı ve Çanakkale Savaşları'nda verilen detaylar ile anlatıcının yorumu, kimin, kime karşı ve neden savaştığı konusunda okuru savaşlarla dolu tarihî gerçekçilik ile yüzleştirmeye yöneliktir.

Kitap isminin tarihsel arka planına bakıldığında Gürsel'in yapmış olduğu araştırmaların izleri görülmektedir zira Kureyşliler döneminde tapılan bu üç put, o vakitler Allah'ın kızları olarak anılmışlardır. Üç put, bu bağlamda tarihsel bir sese sahip olduğu için önce yazarda, ardından okurda yankılanan seslerinin tarihe tanklığıyla göndergesel bir üslupla romanda yer almaktadır. Dinsel öğretiler etrafında kurgulanan romanda Gürsel, inandırıcılığı sağlamak için diğer eserlerinde hiç kullanmadığı bir yöntemle başvurarak bu eserde Osmanlıca kelimelere ağırlık vermiştir.

Postmodernist anlatının neredeyse tüm unsurlarını içerisinde bulunduran romanda/metinde anlatılanlar, uzamsal/öyküsel/tarihsel açıdan çizgisel ve simetrik bir kurmaca ile ilerlememektedir. Birden fazla anlatıcının önce bağımsız, sonra ortak noktalarda bulunduğu anlatıları, sayfalar ilerledikçe birbirini tamamlamaktadır. Bu çalışmada yazarın daha önce yazdığı iki romanı (*Boğazkesen ve Allah'ın Kızları*) ve daha sonra ele alınacak diğer romanı (*Aşk ve İsyân*), romanlarına tarihsel açıdan benzemeyen *Allah'ın Kızları*; İslamiyet öncesi ve sonrası dinî olgu ve olaylar, Osmanlı'nın yıkılış sürecinde girmiş olduğu savaşlar, güncel olarak da 1950'li yıllardaki Türkiye'nin panoramasından oluşmaktadır. Bu romanında çok katmanlılığa daha fazla katman ekleyen yazar; her yönden çoksesli ve çokanamlı, birbiriyle geçirimli öyküler ve anlatılarla romanını inşa etmektedir.

Uzak tarihin anlatımında yazar, roman anlatısının merkezine Muhammed'i yerleştirerek tarihsel dönemi onun ismiyle bağdaştırmaktadır. Çocukluğu, evliliği, peygamberliği, göğe yükselişi, mücadelesi ve ölümü gibi yaşamının belli evreleri üzerine anlatı temellenmiştir. Özellikle doğumuyla birlikte dünyanın birçok yerinde gerçekleşen olağanüstü olaylarla peygamberliği müjdelanmaktadır. Ki Gürsel'in bu unsura değinmesi son derece doğaldır çünkü yaşamını ele alan metinlerin çoğunda bu tür olaylar betimlenmektedir. Bu minvalde Süleyman Çelebi'nin (ö. 825/1422) *Vesîletü'n-necât*

(*Mevlid*) adlı eserinde de örnek tasvirler bulunmaktadır. Gürsel ise şöyle bir tasvirde bulunmaktadır:

“Muhammed Mustafa doğduğunda kâhinler son peygamberin âleme teşrif buyurduğunu bildirdiler. Ne var ki Allah'ın âlemi onun yüzü suyu hürmetine yarattığından haberleri yoktu. Bu nedenle yedi kat yer ile yedi kat göğün bir anda nura kesmesine, deryada balıkların dağlarda kartalların, çölde gezer ceylanlar ile çadır çatıp içinde oturanların som ışığa batıp çıkmasına bir anlam veremediler” (Gürsel, 2009, s. 76).

Yakın tarihin anlatımına bakıldığında Gürsel, Osmanlının savaş yıllarını (Birinci Dünya Savaşı), İngiliz, Rus ve Araplara karşı yürüttüğü mücadeleyi nesnel bir tutumla anlatmaktadır. Bunların çoğunu da kendi çocukluğunda büyüklerinden dinlediği savaş hikâyelerinden ve dedesinin notlarından aktarmak suretiyle (romana gerçeklik katmak amacıyla) tarihsel kaynaklardan vermektedir:

“Seferberliğin ilanında kısa bir süre Bahriye Nezareti'nde ihtiyat zabiti olarak görev yaptı Rahmi Bey, sonra Halife Hazretleri İtilaf Devletleri'ne karşı tüm Müslümanları Cihad-ı Mukaddes'e çağırınca cepheye gitmek istedi. Çok iyi Arapça bildiği için, Dördüncü Ordu komutanlığına atanan Cemal Paşa'nın hizmetine verildi. Seferi Kuvvet İngiliz'i tepelemek, daha doğrusu Mısırdaki tutmak amacıyla Büyük Britanya İmparatorluğu'nun şahdamarı Süveyş Kanalı'nı zorlarken Mehmetçik tüm cephelerde, Galiçya'dan Kafkasya'ya, Çanakkale'den Irak ve Mısır'a uzanan çok geniş bir coğrafyada savaşıyordu” (Gürsel, 2009, s. 179).

İslamî öğretinin bir gereği olan “din kardeşliği” vurgusunu eserde sorunsallaştıran Gürsel, Müslüman Arapların Türklere karşı İngilizlerle birlik oluşu üzerinde durarak, yakın tarihi Muhammed'in tarihiyle köprülemektedir. Bu bağlamda yazar, tarihi yeniden kurgulayarak Arap Müslümanların isyanını ve Osmanlının toprak bütünlüğü konularını sorgulamaktadır:

“O Halet gibi vatan aşkına değil İslam'ı korumak için tepmişti bunca yolu, Arapların arasında da kendini yabancı hissetmiyordu. Mekke Emiri Şerif Hüseyin'in isyan edeceği haberlerine de çoğu erkânıharb subayı gibi, kulak tıkıyordu. Hem Arabistan çöllerine gelmesi için kimse zorlamamıştı onu, bu görevi kendisi istemişti. Kara tren Hicaz Demiryolu'nda bacasından beyaz dumanlar çıkartarak ilerlerken, vatan bellediği Anadolu toprağı akıp gidiyordu dışarıda. Camdan karlı dağlar, ırmaklar, kağnılar, kalabalık istasyonlar geçiyordu. Ve bitmek bilmiyordu yolculuk. Neden sonra, bozkırı geçip Toroslar'ı da aştıktan sonra, İskenderun'dan Suriye'ye girdiklerinde manzara değişmiş, ayağı çarıklı köylülerin yerini başlarında kefiye, bellerinde hançer Araplar almaya başlamıştı. Buranın halkı Türk değildi, ama sapına dek Müslüman'dı. Burada da minarelerin şerefelerinden ezan okunuyor, cuma namazlarında vaaz, cenaze kalkmadan önce sala veriliyordu. Bütün bunlar Rahmi Bey'in gözünde gâvura karşı Osmanlı tebaası Müslümanları savunmak için yeterliydi. Arapların çok değil birkaç ay sonra İngiliz altınının işgvasına ve özgürlük hayallerine kapılarak isyan çıkartıp Devlet-i Aliye-i Osmaniye'yi arkadan vuracaklarını bilemezdi” (Gürsel, 2009, s. 192-193).

Yazar güncel tarih bağlamında yirmi beş yıllık cumhuriyet döneminin ardından Türkiye’deki siyasi olaylardan söz etmektedir. Menemen Olayı, çok partili hayata geçiş, Demokrat Parti’nin yönetimi devralması, Kore’ye asker gönderme gibi olaylar sarmalında Türkiye’ye ayna tutmaktadır:

“Menderes hükümetinin Kore’ye asker gönderdiği yıllardı, hayal meyal anımsıyorsun. Yine hamasi bir vatan söylemi almış başını gidiyordu. Seni pek ilgilendirmeyen bir yığın söz. NATO, Amerika, Başvekil Adnan Menderes, Mehmetçik, şehitlerimiz... Yalnızca bu son iki sözcüğe aşınaydın, onları dedenin ağzından defalarca duymuştun çünkü ama Kore’nin nerede olduğundan haberin bile yoktu. Oraya asker gönderildiğini, deden nasıl kolunu Arabistan çöllerinde bıraktıysa Mehmetçik’e bu kez de Muson ormanlarının mezar olacağını bilemezdin. Marşlar çalınırdı, Tuna Nehri akmam diyor ile başlayıp ey gazilerle devam eden marşlar. Ve annelerin, hayatta başka amaçları yokmuş gibi, çocuklarını savaşa göndermek için doğruduktan söylenir” (Gürsel, 2009, s. 214-215).

5.3.3. Allah’ın Kızları Romanının Şahıs Kadrosu, Zaman ve Mekân Açısından Yeni Tarihselci Anlayış Bağlamında Değerlendirilmesi

5.3.3.1. Şahıs Kadrosu

Yazarın romanında yer alan kişilere bakıldığında bunların düşsel kişiler/kişilikler, yakın ve uzak tarihten alınan tarihsel kişilikler olmak üzere iki farklı düzlemde yararlanılmış ve yaratılmış kişiler olduğu görülmektedir. Özellikle kimi düşsel kişiler (yazar/anlatıcı) sadece sesleri ile mevcudiyet bulmaktadır. Bazı kişilere dair ciddi betimlere değinmeyen yazar, fiziksel portre çizme kaygısı da hissetmemiştir. Kişiler genellikle romandaki işlevleri ile ele alınmış ve bu çerçevede yeri geldikçe anlatıda belirlemektedirler.

Anlatıcı; aynı zamanda yazarın kendisi olan ve yazarın kendisi olduğunun farkında olan; yaşı, yazma dışında uğraşı, medeni durumu ve ismi gibi bilgilerin paylaşılmadığı; anlatının üstkurmacasında varlığını sürdüren, şimdiki (okurun okuduğu andaki) zamanda okuma edimi ile eşzamanlı ilerleyen, kendi başına namevcut bir kişi olarak romanın bütünde yer alıp söz hakkına sahip kişidir: “Öyleyse o sözcüklerin bağlamını, tarihsel karşılığını araştır ve onun üzerine kur anlatını. Yine sorular sormaya başladın olayları anlatacak yerde. Okur yorum değil, çözüm de değil, olup biteni öğrenmek ister, yıllardır öğrenemedin gitti” (Gürsel, 2009, s. 167).

Muhammed ise hayat hikâyesi doğumdan ölümüne yer yer dikey zaman diliminde işlenen, peygamberlik serüveninin üzerine yoğunlaşılın, altkurmacanın başkahramanıdır. Kendi yanılgıları, tereddütleri, olağanüstü yaşantıları ve olağan dünya dertleri içinde insanca zıtlıkları ile yaratılan bir kişidir. Onun hikâyesinin utkuya tırmanışı ile birlikte, kutlu doğumu kendileri için sonun başlangıcı olan birbiriyle bağıntılı, anlatıcıdan bağımsız (kopuk) üç put; ayrı, müstakil birer karakter olarak anlatı sahasının içinde kendilerine yer bulmaktadırlar.

“Arabistan'ın neredeyse çoğu hüsrân içindeydi. Diz boyuydu yoksulluk, sanki Lat, Uzza ve Manat artık onlardan yüz çevirmişti. Her yıl Kâbe'yi ziyaret eden hacılar da, bu tatlı dilli, bu zehir zemberek sözlerle kalbine cehennem korkusunu salmayı beceren sözde peygamber yüzünden gelmiyorlardı. Muhammed yoldan çeviriyordu onları, Allah'ın elçisi olduğunu, O'na eş koşanların hesap vereceklerini, putlara tapmanın en büyük günah olduğunu söyleyerek kafalarını karıştırıyordu” (Gürsel, 2009, s. 165-166).

Hatice, ticaretle uğraşan, öncesinde iki evlilik yapan ama bu evliliklerden çocuğu olmayan, güçlü, azimli bir kadındır. Yaşı daha büyük olmasına rağmen Muhammed ile evlenmek istemiş ve töresini çiğneme pahasına istediğini elde edip evlenmiştir. Muhammed'in peygamber olduğunu kabul eden ilk kişidir.

“Muhammed ile Hatice mutlu yaşadılar. Süt emerken ölen oğulları Kasım'ın dışında mutluluklarına gölge düşmedi. Dört kızları oldu. Zeyneb, Rukiye, Ümmü Gülsüm ve Fatıma. Hiçbirini diri diri toprağa gömmediler. Zengin olduklarından değil, kız çocuklarını en az oğlan çocukları kadar sevdiklerinden. Ve Muhammed'e vahiy inene dek, yani on beş yıl boyunca kervan düzüp mal aldılar, mal sattılar. Daha doğrusu tam olarak ne yaptıklarını bilmiyoruz, ama bu mutlu yuvanın temelinde yalnızca şefkat ve sadakat değil meşakkat de olduğunu biliyoruz” (Gürsel, 2009, s. 132).

İmru'ül-Kays, Arap edebiyatının önemli şairlerindedir. Hatta şiir yazdığı için ailesi tarafından dışlanmıştı. Muhammed'in ayetleri, kimi müşriklerce şiir olarak değerlendirildiği için kendisini İmru'ül-Kays ile karşılaştırmışlardır.

Rahmi Bey (dede), Yemen savaş gazisidir. Ketum bir kişi olmakla birlikte yazdığı savaş notları sayesinde hikâyesini okura ulaştırabilmektedir. Savaş notlarında süregiden anlatısı dışında, yalnızca hatıra anlarında belirlemektedir. Siliktir, dolaylı anlatıma tabidir: “Kanal Savaşı'nda ve Hicaz'da gerçek cehennemi yaşamıştı deden, acının, açlığın, susuzluğun ne demek olduğunu biliyordu, ama senin o zaman hiçbir şeyden haberin yoktu. Cennetin de cehennemin de bu dünyada, yalnızca bu dünyada oldu” (Gürsel, 2009, s. 161).

İbrahim peygamber, bilindik menkıbevi hikâyesi ile romanda belirlemektedir. Kolektif hafızadaki izdüşümlerini, kurmacanın sac ayağı belleyerek kendi özgül yaşamcılığı içinde, hikâyesini bir karakter olarak sürdürmektedir.

Ekmekçi İbrahim ise romanın son sayfalarına dek üstkurmacanın, altkurmacasındaki başkarakterlerden olduğu gizlenerek, hayatına dair neredeyse hiçbir kesit yazar tarafından paylaşılmamıştır. Eserin sonunda birden sahneye çıkarılıp birkaç sayfa ile hikâyesi anlatıldıktan sonra, sahneden çekilmez; okurun zihninde asılı kalmaktadır. İsmail'in babası olarak anlatıda kendine yer bulan fırıncı, muhacir ve dul adamın hikâyesi; altkurmacada İbrahim peygamberin hikâyesiyle bağlantılıdır.

“Fırını da kapatmış tümüyle ibadete vermişti kendini. Bir tekkeye girmişti. Gece gizlice yapılan zikir ayinlerini kaçırmıyor, iriyarı bedeniyle sabahlara dek sema yapıyor, döndükçe dönüyordu. Kimi zaman yanağına şiş sokup kor ateşin üzerinde yürüdüğü de oluyordu. Başına ne geldiyse bu yüzden geldi zaten, Allah'ın gerçekten onu sınamak, sevgisinden emin olduğunu öğrenmek istediğini sandı. Ve kıydı zavallı İsmail'e. Bıçağı boğazına sapladığında uykudaydı yavrucağ ve gökten ne melek ne koç inmediğini, Allah'ın da elini tutmadığını fark edince inancını yitirdi” (Gürsel, 2009, s. 285-286).

İsmail, anlatıcının çocukluk yıllarını geçirdiği, mahalleden arkadaşıdır. Muhacir bir ailenin çocuğudur. Kimi alışkanlıkları ve bazı yaşam pratikleriyle romana zenginlik katmaktadır, yöredeki çoğu kişiden farklı bir kişilik sergilemektedir.

“İsmail'de seni çeken bir şey vardı. O gök gözleri, şeytani bakışları, belki de senin kadar Allah'a tapmayı, sonra yaramazlıkları. Karıncalara eziyet, çekirge kebabı, sineklerin kanadını koparma, kedileri suya atma gibi işler İsmail'in uzmanlık alanına giriyordu. Seni de o sürüklüyordu peşinden. ‘Onlar muhacir, Müslümanlıkları da o kadar’ diyenlere de aldırmanış, İsmail’le arsada buluşup çember çevirmeye, çelik çomağa, o birbirinden güzel oyunlara devam etmiştin. Hayvanlara yaptığı eziyetlere seyir bakmaya, kimi zaman bizzat katılmaya da” (Gürsel, 2009, s. 99-100).

Kişileştirilmiş kişi olarak putlar, üstkurmacanın anlatıcısı ile aynı mertebeden okurla konuşmaktadırlar. Anlatıcı kimlikleri ile kendi uzamlarından okura seslenmektedirler. Putların anlatı boyunca aynı uzamdan seslendiği görülmemektedir. Her birinin kendine ait bir anlatısı vardır. Okur ile şimdiki zaman diliminden konuşmalar da dünyevi zamanın dışında, zamansızlık içinden seslendiklerini sık sık vurgulamaktadırlar: “Onlar gelir geçer, biz bu dağlar durdukça, bu güneş tepemizde parladıkça kalırız. Muhammed'in ağzından bal akıyormuş diyorlar. Onu dinleyen bizden yüz çeviriyormuş. Yalan” (Gürsel, 2009, s. 51).

Yazar tarafından hikâyelerine değinildikçe (fon karakterler) çok kısa süreliğine beliren kişiler ise Âmine, Ayşe, Abdullah, büyükanne, anlatıcının anne, baba ve teyzeleri ile Manisa eşrafıdır. Tarihsel bağlamda ismi geçenler ise Ali, Ebu Süfyan, Ebu Talip, Ömer, Ebubekir, Teodora, Ebû Cehl, Manisa Tarzanı, Köle Bilal, Ozan, Fahrettin Paşa gibi kişiler yer almaktadır. Ayrıca Dante, Homeros, Mehmet Akif gibi atıf yoluyla ismi anılan tarihsel kişiler vardır. Dolaylı bir anlatıcı olarak Tanrı da varlık göstermektedir.

5.3.3.2. Zaman

Romanda anlatı (yazarın yazış serüveni de dâhil) akışı, zamansal düzlemde geçmişten geleceğe doğru olmakla birlikte, fragmanlar (ara anlatılar), kurmacanın içerisine birer kesit/kırpıntı biçiminde yerleştirilmiştir: “İsmail’in Muhammed’in göz açıp kapayana Mekke’den Kudüs’e gelmesine bir itirazı yoktu. Yolageldi Baba da her gece uçan seccadesinin üzerinde Kâbe’ye gidip gelmiyor muydu” (Gürsel, 2009, s. 117).

Ayrıca romanda zaman, üç farklı bağlamda kullanılmıştır:

- 1- Geçmişte yaşanmış olayların önüne, geçmişin geleceğinde yaşanmış olaylar, montajlama tekniği ile romanın zamansal yapısında yer almaktadır: “Şimdi büyü bozuldu. Yıllar sonra bozuldu büyü, ses anlam kazandıkça inancını yitirdin. Artık Arapçada ‘hacer’in taş, ‘esved’in kara anlamına geldiğini biliyorsun” (Gürsel, 2019, s. 32).
- 2- Tarihsel bir dayanağı olmayan kurmaca bölümlerde, anlatıcının da devreye girmesiyle şimdiki zaman ile geçmiş zaman iç içe geçmektedir. Ayrıca metaforlar yoluyla üstkurmaca ve altkurmaca birbirine bağlanmaktadır: “Allah kelamını ileten Muhammed de, şiir söylediği gerekçesiyle Kays’ın ölümünden sonra, çok değil elli altmış yıl sonra kabilesinden kovulacak, Mekke’yi terk etmek zorunda kalacaktı, ama Allah’ın elçisi o zamanlar doğmamıştı daha” (Gürsel, 2009, s. 52).
- 3- Putların diliyle de anlatı; şimdi, geçmiş ve gelecek zaman; sabit bir düzlemde çıkarılmaktadır. Bu bölümlerde kullanılan görecelik kuramı aracılığıyla anlatı, aynı anda ve iki farklı zamanda verilmektedir:

“Onların kaderine uzun süre ben hükmettim. Kudeyd’de dağların ortasında gün boyu güneşin kızdırdığı, gece deli rüzgârın aşındırdığı bir kaya parçasından ibarettim. Sonra düzeltip parlattılar beni, kadın suretine soktular. Elime de bir makas verdiler, kaderlerinin ipliğini dilediğim zaman keseyim diye. Ben de hiç beklemedim, hamarat bir terzi gibi yıllarca çalıştım durdum. Savaşıklarında ölülerinin, kan davası güttüklerinde bazen bütün bir aşiretin, yalvarışlarına aldırmadan diri diri toprağa gömdüklerinde kız çocuklarının kaderlerini hep ben kestim” (Gürsel, 2009, s. 88).

5.3.3.3. Mekân

Anlatıcının mekânı, tıpkı putlar gibi hiçliğin ortasından seslenircesine, biçimden ve tasvirden yoksundur. Bu meçhullüğün aksine çocukluğunun geçtiği Manisa, doğal ve gerçekçi bir betimlemeyle verilmektedir: “Manisa, Aydın’a kapı komşuydu, ama sokakları hâlâ toz toprak içinde, caddeleri geniş ve parke taşlıydı” (Gürsel, 2009, s. 159). Zamanda geriye gidildikçe tasviri yapılan mekânlar; müphemleşmekte, bulanıklaşmakta ve sisler içerisinde seçilebilirliğini yitirmektedir: “Yerinde durmayan, hızla geçip giden yıllar, yalnızca yıllar, kara trenin vagonları gibi peş peşe dizilip geçtiler işte, geride o inanç ve korku dolu günleri, kimi zaman da çocukluğun yeşil cennetini bırakarak” (Gürsel, 2009, s. 96-97). Tarihî anlatıların arka planını oluşturan mekânlar (zoneler) şeklinde ele alındığında, iki boyutlu özellikler sergilemektedirler: “Kâbe sayesinde Mekke güvenceliydi belki. Zamanın ve mekânın dışında, her an her yerden zuhur ediyorlardı. Deveye de bindikleri oluyordu devekuşuna da” (Gürsel, 2009, s. 147).

Kimi anlatıların kendi organik yapısı (doğal kurulumu) içinde ise genişliği ve derinliği anlatıcının seçtiği kelimeler değil, olayların akış yönü sağlamaktadır. Bu bağlamda bir bütün olarak müstakil varlığı içinde anlatı, genişliği ve derinliği olan üç boyutlu bir mekân olarak devinim içerisinde boy göstermektedir. Öyle ki “merdivensiz çıkılan yedi kat göklerle, kesik başların yuvarlanıp düştüğü kuyularla, kıvrıla kıvrıla uzayıp giden nehirlerle, sonsuzluğa meyleder görünen çöllerle” yaratılan bu üç boyutlu mekânın içinde, iki boyutlu olması gerçeklikle bağdaşan nesnelere/şeyler bile kendi içinde üç boyutlu varlıklara dönüşmektedir: “Demek ki sana göz kırpan, bacaklarını aşağıya sarkıttığın duvarın üzerinden baktığın yıldızlar, göğe asılmış dağlar, dev kandillerdi. Yolageldi Baba'nın türbesinde yanıp duran, yandıkça eriyen mum gibi yanıp duruyorlardı gökyüzünde” (Gürsel, 2009, s. 119). Romanda mozaik bir tablodan/tasvirden firar eden bir imge bile iki boyutlu yapısının dışına taşarak anlatıda üçüncü bir boyuta bürünmektedir.

5.3.4. Allah'ın Kızları Romanında Çoğulculuk

Yazar, tarihî olayları anlattığı bölümlerde İslamiyet'in merkez noktaları olan coğrafyalara düşünsel yolculuklar yaparken, çocukluğu üzerinden de bu olayları ve İslam'ı sorgulamaktadır. Romanın paradigmasını oluşturan bu sorgulama, çocukluk anıları üzerinden yapıldığı için zamandan ve mekândan bir kopukluk söz konusudur. Anlatıcının diline yansıyan bu durum, yazarın okura hitabını etkilemektedir. Romanda “biz” zamiri, birinci tekil kişi “(ben) ve ikinci çoğul kişi (siz) zamirlerine bölünürken “siz” zamiri ise ikinci tekil kişi (sen) ve üçüncü çoğul kişi (onlar) zamirlerine kendi içerisinde ayrılmaktadır. “Yer, su ve taş, Allah'ın en sevgili kulu, ilk peygamberi, Arapların atası İbrahim'den kalmıştı. Bu mirasın yeterince önemsendiğini, Allah'ın Evi'ne gelen hacıların beslenip korunduğunu biliyoruz” (Gürsel, 2009, s. 47). Başka bir cümlede de “Hatta hayal gücümüzü biraz zorlayıp, Kays'ın aslında düşmanlarından kaçmak için değil, yardım istemek için değil, İustinianos'un karısı Teodora'nın ününü duyduğundan İstanbul'a geldiğini varsayabiliriz” (Gürsel, 2009, s. 56).

Anlatıcı kendiyile olduğu kadar okurla da sen dilinde konuşmaktadır: “O da kim, diye merak ettiğinizi görür gibiyim” (Gürsel, 2009, s. 173). Bu bağlamda yaratılan özgün anlatıcı, kendi ile okur arasındaki tüm mesafeyi de ortadan kaldırmaktadır. Kurmaca veya gerçek farkı gözetilmeksizin hem anlatıcı hem de okur/dinleyen, tek başına kalmamakta, birbiriyle yer değiştirip birbirine eklenmektedir: “Bu çorak, bu aman vermez ülkede, bu sert iklimde açan bir çiçek miydi İmruü'l-Kays yoksa ona bu payeyi, şehvet yüzünden öldüğü, sonunda ateşten gömleği giydiği için, ben mi veriyorum? İlk başta da söyledim, ateşten bir gömlektir sevda. Giyince teni yakar, acıtır, sonunda zehirleyip öldürür” (Gürsel, 2009, s. 55).

“Romanda anlattığı coğrafyanın da metinler içerisinde yer alan bir roman kişisi olduğunu söyleyen Gürsel” (Arpa, 2008). daha romanın ilk sayfalarında “Bahtiyar ve bahtsız Arabistan” başlıklı bölümde bu düşüncesinin ilk emarelerini göstermektedir. Kutsal mekânlarda gerçeklik etkisini yakalama kaygısı taşırken, Arabistan coğrafyasına dair diğer betimlemelerde kalemini özgürce oynatmıştır:

“Aç haritayı bak! Denizleri, kıtaları, dağlar ile ırmakları ser önüne, ülkeler peş peşe dizilsin, insanoğlunun serüvenini bir akarsu anlatsın durup dinlenmeden, bulanıp kirlenmeden. Yerküreyi çevir kendi yörüngesinde, doğudan batıya doğru. Göreceksin. Kuzey Yarıküre’de, iki dar denizin arasında yukarıdaki üçüncü denize bir çamaşır gibi asılmış, kurudukça kurumuş, suyu çekildikçe katlaşıp sertleşmiş, batı kıyısında sönük volkanları, granit ve taşlarıyla dikleşen, doğuya doğru bir sessizlik, bir yokluk ve kimsesizlik abidesi gibi dümdüz, taşları, kumları, kuraklığı ve deli rüzgârıyla uzanan, dalga dalga kum tepeleriyle yayılan o yarımadayı, Arabistan’ı göreceksin. Bahtiyar ve bahtsız Arabistan’ı, altında Yemen ile üstündeki Sina’yı, sağındaki körfez ile solundaki Kızıldeniz’i. Ve kıyı boyunca suyu topraktan, denizi karadan ayıran, aralarına aşılmaz bir engel gibi kayalardan perde çeken, kuzeye doğru set set alçalan dağlar. O dağların gizlediği bir vadinin koynundaki kenti, Mekke’yi. Evet, orada, gün boyu güneşin yakıp kavurduğu, gece ayazın sarıp sarmaladığı çıplak yamaçların eteğinde bir kara noktadır” (Gürsel, 2009, s. 16).

Eser boyunca yazar farklı anlatım tekniklerine başvurmuştur. Bahsedilen zamanın okuma edimine yakınlığı/uzaklığı oranında gerçekçi ve/veya düşsel bir anlatım görülmektedir. Anlatıcı, kendi hikâyesini gündelik dilde kurgularken çocukluk hikâyesini gerçekçi bir anlatım içinde vermektedir. Üstkurmacanın altkurmacasında (dedenin savaş kesitleri) gerçekçi anlatıma biraz da düşsel bir anlatım katılmaktadır. Bu anlatımın kurulumunda cansız varlıkları insanca düşünüş ve davranış tasvirleri eklenmiştir: “Deden savaşmaya gitmişti oralara, hacılığı Yemen gazisi oluşundandı, Mina’da şeytan taşlayıp Arafat’a tırmanmasından değil. Zemzem’den içmek de nasip olmamış, ama bir biçimde, büyükannenin söylediğine bakılırsa deden hacı olmuştu. Nasılsa dönebilmişti Yemen’den, gidenin bir daha gelmediği, türkülere, destanlara konu olan Yemen’den” (Gürsel, 2009, s. 33).

Anlatıcının anlatmakta, okurun okumakta olduğu şimdiki zamandan uzaklaştıkça, geçmiş olayların dili sessel ve imgesel olarak şiirsel bir havaya büründürülmüştür. Tek başlarına metaforik imajlar oluşturmayan kelimeler, tamlamaya dönüştürülerek düşsel bir dünyanın parçacıklarını oluşturmuşlardır. Büyülü gerçekliğin aksine, gerçekçi bir büyülülük şeklinde tabir edilebilecek bu altkurmacada, okurun zihninde hayalsi bir atmosfer yaratılmıştır:

“Günün birinde bir karayılan gördü. Yılan kızgın kayaların arasından kıvrılıp gözden kayboldu. Sonra bir turna peydahlandı gökyüzünde, o da dağlara doğru kanat vurdu gitti. Derken, bir taşın altından karıncalar sökün etti. Yumruk büyüklüğünde, kocaman kafalı, kırmızı karıncalardı. Bunda bir iş olduğunu sezdi, karıncaların peşine düşmeye karar verdi. Karıncalar telaşla yürüyor, dere tepe düz gidip bir tepeye varıyor, oradaki mağaranın içine giriyorlardı. O da mağaradan içeriye girip karıncaların yuvasını buldu, hançeriyle kazmaya başladı. Bir de ne görsün! Cürhüm hükümdarlarının tüm hazinesi orada değil mi” (Gürsel, 2009, s. 85).

Anlatıcı, okuru kendi okuma ediminin bulunduğu zamandan daha uzak bir geçmişe götürdükçe dil daha da şiirleşerek alışılmadık bağdaştırmalarla betimlemeler yapılmaktadır: “Ne var ki Allah'ın âlemi onun yüzü suyu hürmetine yarattığından haberleri yoktu. Bu nedenle yedi kat yer ile yedi kat göğün bir anda nura kesmesine, deryada balıkların dağlarda kartalların, çölde gezer ceylanlar ile çadır çatıp içinde oturanların som ışığa batıp çıkmasına bir anlam veremediler” (Gürsel, 2009, s.76).

Anlatı boyunca farklı anlatıcılar tarafından kullanılan dil, sessel, görsel, anlamsal, bağlamsal boyutlarıyla yazar/anlatıcı tarafından ayrıca incelenmekte, irdelenmekte ve sorgulanmaktadır. Bu bağlamda Gürsel'in, dili sadece bir anlatım aracı olarak değil, aynı zamanda bir varlık biçimi olarak gördüğü, iddia edilebilir bir bulgudur. Hatta romanın dili, başlı başına bir karakter olarak kendi varlığının sorgulanışı içinde boy göstermektedir: “Ses anlamdan önce geliyor, seni zorluyor, tüm varlığını ele geçiriyordu. Dünya bir akıştan, kendini tanıdık, ama hemen ele vermeyen bir sesin büyüüne bırakıştan ibaretti” (Gürsel, 2009, s. 31).

5.3.5. Allah'ın Kızları Romanında Metinlerarasılık

Romanın bazı bölümlerinde dinî söylemin metaforik düzlemde koparak yaşanmış bir gerçekçilik ile (Gürsel'in çocukluğu) örtüşmektedir. Bu noktada roman kişilerinin din ve inanç konularındaki konuşmaları dikkat çekmektedir. Romanda Kuran'dan ayetlerin yer alması hem metinlerarası doku açısından hem de estetize edilmiş bir dünya görüşünün kurmaca bir evrende vücut bulması bakımından çok çarpıcıdır (Ecevit, 2018, s. 155). Gürsel; dinsel kurban ritüellerinde Tekvin'de verilen İbrahim'in oğlu İsmail'i kurban etmek istemesi ile gökten bir koçun indirilmesi, Abdulmuttalib'in oğlu Abdullah'a kan bedeli karşılığı develerle yer değiştirerek oğlunun kurban edilmesinin önlenişi ve kendi çocukluğundaki kurban olayı arasında metinlerarası bir bağlantı kurmaktadır. Romanda kullanılan metinlerarası tekniklerin çoğu bu bağlamlar çerçevesinde oluşturulmuştur.

Romanın birinci bölümü başlamadan yazar, Kuran'dan Necm suresinden “Şimdi Lat, Uzza ve üçüncüleri Manat'ın ne olduğunu söyler misiniz? Bunlar sizin ve babalarınızın taktığı adlardan başka bir şey değildir” (Gürsel, 2009, s. 10). ve Duhâ suresinden “Kuşluk vaktine and olsun, sükuna erdiği zaman geceye and olsun ki, Ey

Muhammed! Rabbin seni ne bıraktı ne de sana darıldı. O seni öksüz bulup da barındırmadı mı” (Gürsel, 2009, s. 10). ayetlerini alıntıylaarak roman boyunca anlatmak istediklerini adeta özetlemektedir.

Yazar tarafından metnin farklı yerlerine montajlanan başka ayetler de bulunmaktadır. Bu noktada anlatıcı anlatılarını hem gerçekçi kılmayı hem de okur nezdinde anlatıya dair inandırıcılığı üstün tutmayı hedeflemektedir. Ebrehe ve ordusunun nasıl telef edildiği Fil Suresinden alıntılanan şu ayetle verilmektedir: “Ey Muhammed! Kâbe’yi yıkmaya gelen fil sahiplerine Rabbinin ne ettiğini görmedin mi? Onların düzenlerini boşa çıkarmadı mı? Onların üzerine, sert taşlar atan sürülerle kuşlar gönderdi. Sonunda onları yenilmiş ekin gibi yaptı” (Gürsel, 2009, s. 68-69). Allah’ın varlığına dair sorunsallığı Alak Suresi’nin tümünü alıntıylaarak izah etmektedir: “ Allah bir tektir. Allah her şeyden müstağni ve her şey O’na muhtaçtır. O doğurmamış ve doğurulmamıştır. Hiçbir şey O’na denk değildir” (Gürsel, 2009, s. 93). Hatice’nin Muhammed’e olan bağlılığını inandırıcı kılmak için Duha Suresi’nden bir ayet alıntılanmıştır: “Rabbin seni terk etmedi, sana darılmadı da. Seni yetim bulup da barındırmadı mı? Seni yolunu kaybetmiş bulup da doğru yola iletmedi mi? Seni yoksul bulup da zengin etmedi mi? Öyleyse yetimi hor görme sakın” (Gürsel, 2009, s. 128). Kureyş’in ileri gelenlerinden Ebu Süfyan’ın Muhammed’in okuduğu ayetlerden etkilendiğini anlatıya katan yazar, “sesin/sözün büyüü”ne dair romanın genelinde üzerinde durduğu temaya vurgu yapmaktadır:

“Sese kulak kabarttı. Sanki ondan, Kureyş ve yakın çevresinden söz ediyordu ses. Diyordu ki: ‘Kureyş kabilesinin yaz ve kış yolculuklarında uzlaşması ve anlaşması sağlanmıştır.’ ‘Güvenli Mekke’ kenti de geçiyordu bir yerde, ses ‘insanın en güzel biçimde yaratıldığını’ söyleyip müşriklerin cehennemde yanacağı cümle âleme ilan etmeden önce. Ve Ebu Süfyan tavafı bırakmış, ay ışığında donakalmış bir put, taştan bir ilah gibi dinliyordu. Dinlenmeyecek gibi değildi ki sözler, ‘İkinci vaktine and olsun/İnsan şüphesiz hüsrana içindedir’ ya da ‘And olsun Allah yolunda koştukça koşanlara/And olsun kıvılcımlar saçanlara/ Sabah sabah akına çıkanlara/Ve tozu dumana katanlara.’ Evet, kendisi değil ama çevresi, şu zengin kentin, hatta bahtiyar Arabistan’ın neredeyse çoğu hüsrana içindeydi” (Gürsel, 2009, s. 165).

Boğazkesen adlı eserinde Mevlana’nın *Mesnevi*’sine dair yapılan sorgulamada “ikra/oku” ve “dinle” kelimelerinin, Gürsel tarafından kullanıldığı görülmektedir. *Allah’ın Kızları* adlı romanını da “dinle” kelimesiyle başlatarak, Allah’ın Muhammed’e

ilk emri olan “oku” kelimesiyle bir anıştırma yapmaktadır. Ardından ilahi bir eda ve şiirsel bir üslupla ikinci tekil kişiye (sen) seslenerek metne kutsallık katmaktadır:

“Dinle! Gökte yıldızların yerde kayaların fısıltısını dinle! Dağlar geceleyin uğuldar, onların uğultusunu dinle! Sonsuzluğun sesini. Akıp giden rüzgârın dallarda hışırtısını, akmayıp da kuyunun dibinde damla damla biriken suyun şıpırtısını, uzakta kabarıp coşan ak köpüklü dalgaların gümbürtüsünü dinle. Güneş yakar kum paklar. Onların da sesini sözünü dinle! Önce Söz yoktu, hayır. Önce bu kum denizi, bu taşlar, bulutsuz mavi gökte yakıcı güneş vardı. Önce bulut, önce yağmur, önce dağlar ve yıldızlı gökyüzü vardı. Tüm cansız varlıkların sesi nefesi vardı. Söz sonra geldi, topraktan, kumdan, çakıldan ve sudan, suyun oyduğu vadilerden çok sonra. Onlardan çok sonra, insan yaratılıp halk olanda. Yine de önce Söz vardı, çünkü her şey Söz’le başladı, Allah’ın adıyla. Adlarıyla. Zatı tüm sıfatlardan münezze Allah’ın. Öncesiz ve sonrasız zamanda varolan rahman ve rahim Allah’ın. Yaratılmadan yaratan, doğmadan ve doğurmadan tek kalan, gizli bir defneyken bilinmek isteyen, âlemlerin Rabbi, kıyamet gününün sahibi Cenabı Hakk’ın adıyla. Ama bir zaman oldu Allah’ın kızları da vardı. Burada, bu göğün, bu güneşin, bu buharın altında; bu kayalık tepenin yamacında, bu yolun, yolların bitiminde. Allah’ın kızları El Lat, El Uzza ve El Manat. Onları da dinle! Onların sesini” (Gürsel, 2009, s. 13-14).

Anlatıcı, kendi çocukluğunda büyükannesinden dinlediği hikâyeyi anımsadıktan sonra birden büyüdüğünün ve çocukluğu ile büyükannesine artık çok uzakta olduğunun farkına varmaktadır. Bunu da Cahit Sıtkı’nın *Otuz Beş Yaş* şiirinden dizeleri alıntılıyarak hislerini gerçekçi kılmaktadır:

“İbrahim herkesin taptığı putlardan yüz çevirmekle kalmamış, onları kırmaya yeltenmişti. Büyükannenin sesini duyar gibisin hâlâ. Oysa yıllar geçti aradan, anladın ki su insanı boğar ateş yakarmış. Ve hayat yolunun yarısında yaşlanıp ölen o yalnız şairin dediği gibi ‘Her geçen günün bir dert olduğunu insan bu yaşa gelince anlar.’ Bu yaş ne demekse, işte geldin o yaşa, hatta geçtin bile” (Gürsel, 2009, s. 24).

Muhammed’in vefatından sonra başlayan ve Dört Halife Devri’nin son halifesi olan Ali’den itibaren İslam’da baş gösteren mezhepçilik gibi ayrışmaları irdeleyen anlatıcı, bu sorunu güncel anlamda Anadolu’daki Alevilik ile bağdaştırmaktadır. Bunun için bir arayışa giren anlatıcı “Cehennem” kavramı üzerinden Dante’nin *İlahi Komedya*’sını anıştırmaktadır:

“Bir yol arayışına girecektin. Doğru yolu bulmak değildi amacın, belli bir yola girmek değildi. Yoldan çıkmak, kendini hayat yolunun ortasında karanlık bir ormanda bulmak istemiyordun o kadar. Muhammed’in cehennemine girmekten değil Dante’nin cehenneminde yolunu yitirmekten korkuyordun. Ne ulaşabileceğin bir menzil vardı ufukta ne konaklayabileceğin bir uğrak” (Gürsel, 2009, s. 78).

Arayış içerisinde olan anlatıcı, bir zamanlar doğru yolu bulmak için arayış içerisine giren Tasavvuf ehli Yunus Emre ile bir bağ oluşturmakta ve şiirlerinden bir alıntı yapmaktadır: “Bektaş Veli Hazretleri ‘İki yol var’ diye konuşmuştu. ‘İlki şu gördüğün

ince, uzun yol ki cennete gider, öbürü dosdoğru Allah'a.' Uyandıığında düşünüşeyhine anlatmıştı. Şeyhi Yunus Emre'nin ağzından şöyle karşılık vermişti ona: Cennet cennet dedikleri/Birkaç köşkle birkaç huri/İsteyene ver sen onu/Bana Seni gerek seni” (Gürsel, 2009, s. 79). Yıldız Yağmuru adlı bölümde anlatıcı, Osmanlının son dönemine değinirken vatan şairlerinden Mehmet Akif ve Namık Kemal'e değinmektedir. “Dayamıştı vatanın bağrına hançerini” (Gürsel, 2009, s. 176). dizesini Namık Kemal'den alıntılıyarak Rahmi Bey'in vatan sevgisi vurgulanmaktadır. Anlatıcı, 1950'li yılların Türkiye'si hakkında bilgi verirken bu dönemde savaşa karşı olan olumsuz tutumunu ve vatan toprağı olmayan bir coğrafya için askerinin yok yere öldüğünü şu dizeleri alıntılıyarak ironide bulunmaktadır:

“Marşlar çalınırdı, ‘Tuna Nehri akmam diyor’la başlayıp ‘Ey gaziler’le devam eden marşlar. Ve annelerin, hayatta başka amaçları yokmuş gibi, çocuklarını savaşa göndermek için doğurduktan söylenirdi. Şimdi bile ezberinde, çünkü sen de askerdeyken söyledin aynı zırvaları: Annem beni yetiştirdi, bu ocağı yolladı/Al sancağı teslim etti, Allah'a ısmarladı/Boş oturma çalış dedi, hizmet eyle vatana/Sütüm sana helal olmaz, saldırmazsan düşmana” (Gürsel, 2009, s. 215).

Anlatıcı, Fil Yılı adlı bölümün girişinde, kendi bildiğı ama okura daha sonra ileticeğı metin hakkında sorular sorup olacaklar hakkında okura seslenerek oyunsuluk tekniğini kullanmaktadır:

“Fil yılında neler oldu bir bilerseniz! Balık kavağı çıkmadı, hayır. Irmaklar da kaynaklarına doğru akmadı. Irmak dediysem sözgelimi elbet, dört yanı çöllerle kaplı bu yarımada da ırmak mı olur? Olsa olsa, kıyıda içerilere doğru kat kat yükselen dağlardan kar sulan akar aşağıya, vadiler boyunca dere, bilemedin çay olur denize kavuşmadan önce. Her neyse, dere ya da çay fark etmez, konumuz o değil. Diyeceğim, dağların, dalgaların, rüzgârın olduğu gibi onların da düzeni bozulmadı. Ama neler neler oldu fil yılında bir bilerseniz. Balık kavağı çıkmadı, dedik, doğru. Zaten ne balık vardı Arabistan'da ne kavak. Yoksa o yıl, öyle bir yıld ki, balık bile, Kureyş'in simgesi köpekbalığı başta olmak üzere ummanın tüm balıkları, hatta balına, evet balına bile çıkabilirdi kavağı. Yine de biz sözü fazla uzatmadan sadede gelelim. Ya da saadete gelelim, ‘Bahtiyar Arabistan’ denilen ülkede o yıl olan bitenlere” (Gürsel, 2009, 65).

5.3.6. Allah'ın Kızları Romanında Üstkurmaca

Romanın kurmacasına bakıldığında Cahiliye ve İslamiyet'in kabulü dönemleri, Osmanlının yıkılış sürecinde girdiğı savaşlar ve son dönemi, Türkiye'nin 1950 yılına kadar geçirmiş olduğu değişimler ve yaşanan olaylar yer almaktadır. Bu üç farklı tarihsel dönem; mekânsal açıdan Mekke, Manisa ve İstanbul üzerinden anlatılmaktadır. Yazar, kendi yaşamı üzerinden İslamiyet ile Türk tarihi arasında uzamsal köprüler kurarak birbirinden farklı görünen bu olay ve zamanları bağdaştırmaktadır. Yazar/anlatıcının

(Nedim Gürsel), yaşamının belli evrelerinin romanda denk geldiği dönemlerle karşılaştırıldığında; anne ve iki teyzesiyle yaşadığı evre, Cahiliye dönemine; büyükanne ve dedesiyle birlikte yaşadığı ikinci çocukluk evresi, İslamiyet'in kabulüne; babasını kaybetmesi ve annesinin Fransa'ya gittiği evre, Osmanlının yıkılış dönemine; Galatasaray'da geçirdiği yıllar, Batı'yı ve bilimi tanıma dönemine; kendisinin Fransa'ya gidişi ve orada temelli kalışı ise Türkiye'nin 1950'li yıllarına karşılık gelmektedir. Tüm bunlar, romanın üstkurmacasını temelden çatıya doğru etkileyen önemli unsurlardır.

Kitabın açılışından sayfalar sonra kendini tanıtan/ilk kez karşılaşılan anlatıcının çocukluğunun geçtiği Manisa günleri bilhassa dedesinin dilinden dökülen sözcükler/hikâyeler/olaylar ile değinilen tarihsel gerçeklik içinde kolektif hafızada yer edinmiş günler ana olay örgüsünün ikili (üstkurmaca ve altkurmaca) anlatımın iki rayını oluşturmaktadır. Üst kurmaca olarak adlandırılan anlatıcının kendi geçmişini anlattığı hikâyede, ismi dahi bilinmeyen ve belirtilme gereği duyulmayan anlatıcının babasının erken ölümünün ardından annesi ile birlikte Manisa'ya dedesinin yanına gider. Burada geçirdiği günlerde mahalleden İsmail ile arkadaşlık edip çocukluk oyunları oynar. Kimi zaman karınca yakmak gibi çocukça zalimlikler yapar. Büyüyüp yetişkin olan anlatıcı, çocukluğunun geçtiği bu günlerde mahalle arkadaşlıklarını, dedesinin evini, kimi ritüelleri ve aile arasında geçen bazı diyalogları aktararak okura üstkurmacanın, altkurmacasını vermektedir. Üstkurmacanın kurmacasında, anlatıcının aynı zamanda anlattığı hikâyeyi kaleme almaya çalışan bir yazar olduğu anlaşılmaktadır. Kendi içinde çelişkileri, retorik sorularla yazma serüvenini bir nihayete erdirmeye çalışan yazar, anlatıcı kimliği altında bir üstkurmaca kurmaktadır:

“Bir gün bu satırları yazacağımı hayal bile edemezdim. Yazdığım nice muhalif sözcükler, aykırı cümleler gibi. Oysa bu satırlar ne kıyamet gününün habercisi ne isyana çağrı. Ne de çocukluğunda Peygamberin dünyasına doğru çıktığın yolculuğun izlenimleri. Belki geçmişe yaptığın bir yolculuk bu, ama paylaşılması mümkün olup da anlaşılması pek mümkün olmayan bir şeyi, inancı, kurcalıyorsun. Onun için de sanki elin varmıyor Kuran'ı eleştirmeye. Levhi Mahfuz'da yazılı olan orada kalmalı. Allah kelamıysa, senin için olmasa bile, inanç sahibi herkes için, Manisa'daki o meraklı, dedesiyle namaz kılan, cehennemden korkup tövbe eden çocuk için de kutsallığını korumalı” (Gürsel, 2009, s. 158).

Altkurmaca ise çocukluk günlerinde büyüklerinden dinlediği dinî hikâyelerin asıllarının, surelerin anlamlarının peşine düşüşüyle ilerleyen peygamber tarihidir. İsa, Musa, Nuh gibi peygamberler; bu tarih kurulumunda değinilip geçilen isimler olurken İbrahim ve Muhammed altkurmacada hikâyesi ilerletilen kişilerdir. Birbiriyle eşzamanlı

olarak sahnede belirmeyip klasik zaman anlayışı içerisinde ardışıklık gözetilerek kitap içerisinde sıralanmışlardır. Bu hikâyenin sona ermesiyle Muhammed'in esaslı, kapsamlı, altkurmacanın başkahramanı olarak işlenişine geçilmektedir. Muhammed'in Peygamberlik tarihinin işlenişine paralel olarak dönemin İslamiyet tarihi de ilerletilmiş olmaktadır:

“Halka olup huşu içinde Kuran'ı dinlediler. Zaten nicedir semadan haber alamıyorlardı. Allah'ın elçisi zuhur ettiğinden bu yana semanın kapılan ve sırları onlara kapanmıştı. Kuran'ı dinlediler ve iman ettiler. Gerçi ne ay parlıyordu gökyüzünde ne de yıldızlar. Cinler güpegündüz duydular Muhammed'in sesini, Kuran'ı dinlerken kendilerinden geçtiler. Doğru ya da yanlış bilemem, benden hikâyesi” (Gürsel, 2009, s. 169).

Kurban metaforu, romanda sık geçmekle birlikte son bölümde tüm olayların birbiriyle bağlandığı ve çözümlendiği bir anahtar işlevindedir. Önce bahçede bağlı duran kurbanlık koç üzerinden oğlunu kurban etmeye niyetlenip son anda gökten indirilen koçla bu niyetini hayata geçirmeyen İbrahim peygamberin hikâyesi işlenmektedir.

“İlle deden gelecek, başını okşayıp teselli edecek seni, ille aynı şeyi, her kurban bayramında anlattığı öyküyü anlatacak. İbrahim'e gökten bir koç inmeseydi onun yerine senin kurban edileceğini söyleyecek. Sen de gözyaşlarını silip kara kara düşünecek, derin bir iç çekişten sonra dedene hak verecek, Allah'a koçu gönderdiği için şükredeceksin. Yoksa sen yatacaydın bıçağın altına, senin kelleni kesecekler” (Gürsel, 2009 s. 37).

Anlatıcının çocukluğunun geçtiği dönemin, güncel İslamî tarihsel durumu ise dedenin Yemen Savaşı anıları üzerinden üstkurmacanın en altkurmacası olarak verilmektedir:

“Uyanmıştı deden, cahal değildi. Genç bir zahitti Seferberlikte. Yemen'e gitmiş, Kanal'da, Şam'da, Gazze ve Medine'de yedi düvele karşı çarpışmış, yaralanıp esir düşmüş, sonunda geri dönebilmişti. Hacı sayılırdı öyleyse. Hem hacı hem gazi. Gerçi Allah'ın bir lütfu olarak görmezdi gaziliği, savaştığı için gurur falan da duymazdı. Savaş Allah'ın verdiği canı almak değilse neydi ki! İngiliz'le bir olan Arapları tepelemeye giderken onların Hazreti Peygamberin ümmeti olduğunu biliyordu. Biliyordu ya başka bir şey de gelmiyordu elinden” (Gürsel, 2009, s. 34).

Kurmacaların inorganik şekilde örülen doğal akışı, anlatım sahası dışında, mekanik ilerleyiş özellikleri gösterirken üç put ile anlatı kalıpları dışında, akmayan bir zaman zamansızlığından (hiçlik/yokluk) ikinci, üçüncü ve dördüncü anlatıcılar; kopukluk özelliği çerçevesinde kendi üstkurmacalarını ana anlatıcıyla söz sahipliğini paylaşarak kurmaktadır:

“İşte Kâbe'nin çevresine dizilip durmuşuz. Şeklimiz şemâlimizle ve isimlerimizle sanki insanlara karşı saf tutmuşuz. İçeride, dört duvar arasında olanlarımız da var, ama daha çok dışarıdayız. Ve bir yılın günleri kadar kalabalığız. İşte Lat ve Manat, sevgili kız kardeşlerim. Biri kadere hükmeder öteki kedere. Başlarına ne bela gelirse ikizime ya da bana hayranlık ve saygıda kusur ettiklerindendir. İşte Hubal, sevgili kocamız, sultanımız efendimiz. Gerçi sağ eli kopuktur, ama çolak sayılmaz. Altından bir takma eli var, hem kılıç tutar hem ince belimi. Erkekliği bana da yeter, kadın gövdeli ve tüylü, yırtıcı kuş tırnaklı Lat'a da. Ok atar, hava basar. Yere bakar yürek yakar. Ve Manat, bizim gibi onunla evlendirilmediği için kıskançlıktan çatlar. Ne de olsa Kuday'da bir kaya parçasıydı buraya gelip giydirilmeden, eline o makas verilmeden önce. Gabgabında kurban kanı değil insan saçı vardı. Şimdi mevki sahibi oldu, hayatından pek memnun. Ve artık başkalarının kaderiyle meşgul. Ya başlarına bir çorap örer ya elinde makas, hayat iplerini keser. İşte Ashal, Ahsam, Avf, Bal, Datanvat, Fals, Galsad, Marhab, Muntabık, Nesr, Nuhm! Daha sayayım mı? Kuzah, Rıam, Ruda, Sabad, Sad, Tayın, Ukaysır, Ved, Yağus ve Yeük, saymakla bitmez. Hangi ülkede, hangi kavimde bulabilirsiniz bunca putu? Her biri kendi ismiyle vardır ve kendi vasfındadır. Kimi gök gözlüdür kimi kömür gözlü. Kimi ağaca benzer kimi kayaya. Kimi de Âdemoğluna” (Gürsel, 2009, s. 172-173).

Yazar/anlatıcı, tüm zamanlarda ve tüm mekânlarda bulunabilmektedir. Evvelden ebede her şeyi bilen tavrıyla ilahi bir konumdadır. Hatta yaratılan kişi veya karakterler, kendi anlatılarını verdiği zaman da ortaya çıkararak onların bilmediklerini de okura iletmektedir. Sadece İslami detayların yer aldığı (kutsal saydığı) değerler söz konusu olduğunda nesnel bir tutum içerisine girerek anlatının dışına çekilmekte ve anlattıklarının eldeki tarihî kaynaklardan geldiğini vurgulamaktadır: “Evet, uzak Mağrip kentlerinin uğultusuna karışsın isterdim onların öyküsünü anlatan sesler. Sesler ve nefesler. Ama ne yazık ki ben eski kaynakların yalancısıyım” (Gürsel, 2009, s. 87).

Yazar/anlatıcı, tarihî bilgileri nereden aldığını belgelendiren bir söylem geliştirirken, bu bilgileri ilk elden alma/dinleme isteğini de ifade etmektedir. Eldeki kaynaklardaki bilgilere kendi düş gücünü de kattığını açıkça ifade etmektedir. Ayrıca İslam'daki mülkiyet anlayışını vurgulayan yazar, bilginin de ortaklığını ifade edip Doğu'nun bu husustaki kültürel anlayışına değinmiştir:

“Zeyd bin Amr ile Caddan'ın, başlarına gelenleri yüz yıllar önce Fez'e, İdris Mulay'ın türbesine sığınmış, orada yatıp kalkan bir kanun kaçağından dinlemek isterdim. Ya da Marakeş'te dorukları karlı Atlas Dağları'nın ardından gün batır, Camiü'l-Fena'da lüks lambaları yanarken, yılan oynatıcıları ile fare yansıranların, şifalı ot satanlar ile diş çekenlerin, dilenciler ile peçeli kadınların arasına karışıp, sakalar ile sakatların, vitrinlerde sırttan koyun kellelerinin önü sıra yürüdükten sonra yıkık bir duvarın dibine oturduğumda, sesli harfleri yutarken ‘Hı’ları alabildiğine çatlatan o kör dilenciden. Evet, uzak Mağrip kentlerinin uğultusuna karışsın isterdim onların öyküsünü anlatan sesler. Sesler ve nefesler. Ama ne yazık ki ben eski kaynakların yalancısıyım. Zeyd bin Amr ile Caddan'ın başlarına geleni Ulucami imamından da dinlemedim. İbn İshak'ın elyazmasından İbn Hişam'ın düzenlediği biçimiyle okuyup kendi hayal gücümü de kattım, çaldımsa yanlış yola sapmadan İslam'ın ortak malından çaldım” (Gürsel, 2009, s. 87).

Yazar, kimi anlatılarda okura doğrudan seslenerek anlatacağı olayın bilgisini vermektedir. Böylece okurda metne ve metnin yazılış sürecine dâhil olup kurmacanın bir parçası olmaktadır:

“Saba ülkesinde kızlar erken olgunlaşır, delikanlılar şehvetli ve erildir. Biz bu betimlemeleri çok dinledik der gibi bıyık altından gülümsediğinizi görür gibiyim. Yine ballandıra ballandıra Saba Melikesi’ni anlatacak bize, kırk melike hükmü geçer başmelik ile bir cinin birleşmesinden doğduğunu, bir ayağı kızıl, bir ayağı yeşil yakuttan, geriye kalan iki ayağı ise zümrüt ve inciden tahtını, mermer direkleri, altın kubbeli köşkleri ve gümüşten çardaklarıyla betimledikten sonra Süleyman’la yaşadıklarını, ona gönderdiği hediyeleri dile getirecek diye içinizden geçiriyor da olabilirsiniz. Yanıldığınızı yüzünüze vurmak istemem, ama amacım bilinen öyküleri peş peşe sıralamak değil. Hüthüt kuşu Saba Melikesi’nden Süleyman’a haber getirdiğinde orada olduğumu söyleyecek de değilim. Ne var ki, güneşe tapan Saba halkı, melikelerinin Süleyman’la mektuplaşmasından önce de sonra da bolluk içinde yaşıyordu, bu gerçeği belirtmekte yarar görüyorum. Evet, ‘gerçek’ dedim, eski kaynakların yalancısı olsam da” (Gürsel, 2009, s. 44-45).

Romanın Miraç bölümünde yazar, önceden seslendiği çocuk kahramana sözü vererek anlatıyı diyaloglarla ilerletmektedir. Anlatıya gerçeklik katmak için de çocukları kendi yöresel ağızlarıyla konuşturmuştur:

“Hazreti İbrahim kim bilin mi? O da inadına Rumeli şivesiyle cevap verirdi: - Bilmem mi? Haçan bir peygamberdir o da. Musa ve İsa gibi, efendimiz Muhammed gibi, bir peygamberdir kendisi. - Ne yapmış peki? - Ne mi yapmış? Kesmiştir kendi öz oğlunu. Yok, kesmemiş, gökten koç inince onu doğramıştır çorba yapmaya. Haçan boş ver sen İbrahim’i şimdi, gel bakayım Muhammed’e. Kudüs’te Yakub’un kayası derler bir kayanın üzerine basınca göğün kanatlanmıştı Muhammed, gerçekte kanatları yoktu, ama yedi kat yer ile yedi kat göğün sahibi Allah kendi yanına çekmişti onu; Peygamber kanat takmadan, Burak’a da binmeden, Cebrail’in eşliğinde uçmaya başlamıştı” (Gürsel, 2009, s. 116-117).

Nesnel tarafını birçok anlatıda koruyan yazar, bunu Osmanlı’nın yıkılış döneminde de korumaktadır. Üçüncü tekil kişi anlatımını burada kullanan yazar, sadece mevcut durum hakkında bilgi vermekte olduğu için göndergesel ifadeleri sıklıkla kullanmaktadır:

“Ordu Balkan Savaşları’ndan yorgun çıkmış, Rumeli’de kaybedilen torakların acısı henüz dinmemişti. Hatta Trablusgarp, ondan önce 93 Harbi, peş peşe gelen bütün yenilgiler, bozgunlar yıldırılmıştı ulusu, yalnızca gayrimüslimlerin değil Osmanlı tebaası Arapların da bağımsızlık iştahını kabartmıştı. Yıldırım yemiş yaşlı bir çınar gibi çatırdıyordu koskoca imparatorluk, üç kıtayı kucaklayan dalları budanmaya, Tuna’dan Fırat’a uzanan kökleri sökülmeğe başlamıştı; Darülfünun yıllarından beri sarsıntının farkındaydı Rahmi Bey, bu nedenle İttihat ve Terakki’nin yeni bir serüvene atılacağını doğrusu hiç beklemiyordu. Ve gününü gün ediyordu İstanbul’da. Kimi zaman bazı siyasi toplantılara katıldığı da oluyordu, ama hiçbir cemiyetin azası değildi” (Gürsel, 2009, s. 175).

5.4. AŞK VE İSYAN

5.4.1. Aşk ve İsyan Romanının Özeti

Yaşamında zor zamanlar geçirmiş, eşi ve çocukları tarafından terk edilerek yaşı kemale ermiş olan, saflığıyla her şeye iyimser bir gözle bakan Candide'nin hikâyesi, Voltaire tarafından *Candide ya da İyimserlik* adıyla ilk defa yazılmıştır. Bir davet üzerine Voltaire'nin yaşadığı şatoya giden Gürsel hem şatodan hem Voltaire'nin Candide karakterinden esinlenerek *Aşk ve İsyan* adlı romanı kaleme almıştır. Bu bağlamda *Aşk ve İsyan*, neredeyse tamamen Voltaire'nin *Candide* adlı eserinin bir parodisidir. Romanda sevdiği kadın Cunegonde'unu bulmak için yola çıkan saf oğlan Candide'nin Venedik'ten Sultan III. Ahmet ile beraber başlayan yolculuğu İstanbul'da devam edip orada bitmektedir. Dönem İstanbul'da Lale Devri'ni kapatan Patorna Halil İsyanı'nın hemen sonrası I. Mahmut dönemidir. Candide'nin İstanbul macerası da bu isyan etrafında şekillenmektedir. Yazar/anlatıcı konumunda olan Gürsel, dönemin İstanbul yaşamını, Osmanlı sarayındaki entrika ve cinayetleri belgelere dayalı bir şekilde anlatmaktadır. Candide ile Osmanlıyı buluşturan romanda Gürsel, sesiyle bir roman karakteri olup bir meddah üslubu ve ironik anlatımıyla okurla konuşmaktadır. Romanın sonunda yer alan 2001-2020 tarihi, yazarın bu romanı on dokuz senede yazdığını göstermektedir. Birbiriyle bağlantılı yirmi dokuz öykünün anlatıldığı roman toplam 230 sayfadan oluşmaktadır.

5.4.2. Aşk ve İsyan Romanında Yeni Tarihselci Unsurlar

Üç kıtaya hükmederek yaklaşık altı yüz sene varlık göstermiş olan Osmanlıda sarayda yaşamının, bir şehzade olarak doğmanın riskleri, tahta çıkmak için ödenmesi gereken bedeller gibi unsurlar üzerinde duran yazar; bu tutumuyla romanın tarihsel arka planını oluşturmaktadır. Padişahların zehirlenerek ölmesi, şehzadelerin ipekten mendiller ve sadrazamların kemerlerle boğdurulması, tüccar ve isyancıların direklerde sallandırıldığı gerçekleriyle anlatılan Osmanlı, romanın ana düzlemini oluşturmaktadır. Osmanlı'nın ironik bir dille eleştirildiği romanda anlatıcı, her fırsatta yararlandığı tarihî belgelerden söz etse de gerçek şu ki tarihi yeniden kurgulamıştır. Yeni tarihselci bağlamda yazar, tarihsel açıdan bir konumu bulunmayan birçok sıradan kişinin de yaşamını romana sığdırmaktadır.

Lale Devri'nin anlatıldığı romanda bugünün dünyasına da göndermelerde bulunmaktadır. Özellikle Gürsel'in romanın hemen girişinde vermiş olduğu şu cümle bunu örneklendirmektedir: “Osmanlı elçisi Yirmisekiz Mehmet Çelebiye,, Parise benden önce geldiği için. Ondokuz Covid Çelebi'ye... Eve kapanıp bu romanı yazmama yol açtığı için” (Gürsel, 2020, s. 12). Yaşanan pandemi süreci ve Covid-19 salgını, yazarın geçmiş ile bugün arasında bir köprü kurmasını ve romanını bitirmesini sağlamıştır. Kurmacanın kurmacası biçiminde olayların anlatıldığı romanda gerçek ile hayaller iç içe geçmektedir.

“Sayın leydi! Bu son fasıl konusunda Voltaire üstada da bir sözüm olacak. İnanın şu anda romanın nasıl biteceğini bilmiyorum. Sizininki gibi iyimser bir son da olabilir. Saf Oğlan hayal kırıklığına da uğrayabilir. Bunun için yeterince kart var elimde. Ama siz de takdir edersiniz ki yazma işi poker oynamaya benzemez. Tarihsel roman yazıyorum diye işkembe-i kübradan atmaya da hiç gelmez. Kahramanların serüvenlerini anlatırken, geçmişle bugün arasında gidip gelirken, tutarlılığı da elden bırakmayacaksınız. Kurmacayla gerçek olayları, aralarında belli bir fark gözeterek ama aynı hünerle hayal perdesine yansıtacaksınız. Tarihi yalnızca bir dekor gibi kullanıp ‘yar bana bir eğlence’ diyen okurun kafasına kakmayacaksınız” (Gürsel, 2020, s. 212).

Lale Devri'ni sonlandıran isyana bakıldığında, Osmanlıda yönetimin başındaki bir bireyi değiştirmenin ne kadar kolay olduğu ve toplum içerisinde hangi statüde olunursa olunsun (bir hamam tellakı bile) tarihin akışının değiştirilmesinin ne kadar basit olduğu görülmektedir. Yeni tarihselci roman bağlamında, ismi isyanda geçen her şahsın (Turşucuzade Arnavut Hüsnü, Patrona Halil, Deli Kürt Hasan, İspirizade Ahmet Efendi, Manav Muslubеше, Kahveci Ali Usta, Yorgancı Kanlı Veli, Şair İbadi...) Sultan III. Ahmet gibi tarihsel kişilerle aynı olay örgüsünde yer alması, postmodernizmin tarihe bakışını da göstermektedir. Gürsel, bu isyanı anlatırken tarihi değiştirmek veya çarpıtmak yerine, olayların çıkış noktası üzerine odaklanarak tespit ve örneklendirmelerde bulunmaktadır. Bu tavrını çoğulcu bir bakışla da okur ile paylaşan yazar, tarihte ismi sıkça anılan kimi kişilerin bile bazen yeni tarihselci romanda sıradan hamam tellakları kadar yer edinmediğini vurgulamaktadır:

“Bonneval Kontu Claude Alex andre, nam-ı diğer Humbaracı Ahmet Paşa bu anlatıda hak ettiği ölçüde yer almıyor. Aslında tek başına bir roman karakteri bile olabilir, öylesine ilginç serüvenlerle dolu bir hayatı var. Ama bu saatten sonra başka bir kahramanı devreye sokmaya benim gücüm yok. Saf oğlan'ı baştan sona izleyip İstanbul'a dek getirmem, çoğu gerçekten yaşamış kişilerle aynı mekânda dolaştırmam, bunu yaparken de tarihsel gerçeklerle kurmacayı belli bir denge içinde yürütmeye çabalamam bile, eğer becerebildiysem, başlı başına bir mucize. Ülkesinden uzakta, gövdesi çoktan Galata toprağına karışmış Humbaracı'nın ruhu beni bağışlar umarım. Böylece siz de Candide'in artık sonuna yaklaşan hikâyesine odaklanırsınız” (Gürsel, 2020, s. 221).

Nedim Gürsel, roman hakkında kendisiyle yapılan bir röportajda Osmanlıya dair görüşlerini yeni tarihselcilik bağlamında şöyle ifade etmektedir:

“Bu roman bir arayışın romanı aslında. Ama Osmanlıyı, daha doğrusu despotik devleti ve siyasal şiddeti kıyasıya eleştiren bir yönü de var. Bunun cengâverce bir girişim olduğunu düşünmüyorum. Ama içinde yaşadığımız, artık bıkkınlık veren Osmanlı hayranlığına karşı çıkmak ihtiyacını duydum. Çünkü atalarımız tam kırk dört sadrazamı sorgusuz sualsiz katlederken, kardeşlerini dilsizlere ipek mendille boğdurturken, kelle kesip tebaalarını kulaklarından duvara çiviletirken uygarca davranmıyorlardı. Lâle bahçelerini ve o güzelim kasırları, Sadâbat’ı yapar, şiirlerini divanlarda toplar, bazı sanatçılara avuç dolusu altın saçarken mesen gibi davranıyorlardı kuşkusuz, ama birbirlerini de acımasızca katlediyorlardı” (Dağtaş, 2020).

Candide’in gözünden aktarılan toplumun olumsuzluklarıdır. Ancak kendisi tüm bunları saflığından dolayı bilincinde değilmiş gibi aktarmaktadır. Bu açıdan metnin arka planında gerçekçi bir eleştiri vardır.

5.4.3. Aşk ve İsyân Romanının Şahıs Kadrosu, Zaman ve Mekân Açısından Yeni Tarihselci Anlayış Bağlamında Değerlendirilmesi

5.4.3.1. Şahıs Kadrosu

Aşk ve İsyân, Nedim Gürsel’in şahıs kadrosu bakımından en zengin romanıdır. Patrona Halil İsyânı failleri, Osmanlı Sultan, sadrazam ve şehzadeleri ile Lale Devri’nde yaşamış olan şahsiyetler üzerinden roman kurgulandığı için belki de yazar bu kadar çok kişiye romanında yer vermiştir. Şahıs kadrosu geniş olsa da çoğu fon karakter olarak yer almakta ve romanda ciddi bir ağırlığı olmayan karakterlerdir. Aslında perde arkasında asıl başkahraman yazar/anlatıcı olmakla birlikte görünürde romanın ana karakteri ve başkahramanı Candide’dir. Diğer önemli kişi ise belli bir süre romanda doğrudan ve dolaylı bir şekilde beliren Sultan III. Ahmet’tir.

Voltaire’nin *Candide* adlı eserinden alınan ve Nedim Gürsel tarafından kişilik parodisi yapılan Saf Oğlan Candide’nin İstanbul’da başından geçenler üzerine roman ilerlemektedir. İyimser bir bakış açısına sahip olan Candide, kötü olsa bile her şeyden olumlu bir sonuç çıkararak, başına gelen felaketlerden ders çıkarmak yerine adeta kadercı bir anlayışla “hayırlısı buymuş” der gibi yazgısına razı olan biridir:

“Umarım tez zamanda kavuşursun sevdiğine. Yer yarılıp da içine girmemiştir herhalde. O şimdi ya haremde ya da fuhuş yuvasındadır. Gençadam üzüleceği yerde ‘umarım öyledir’ demesine de çok şaşırıldı. Oysa saf oğlan ‘fuhuş’u ‘kuş’ diye duymuştu. Saf Oğlan Cacambo’ya ‘sonunda mutlaka bulacağım Cunegonde’u’ diye haykırdı. Kuş yuvasındaymış. Koskoca Osmanlı padişahının, halledilmiş de olsa anlı şanlı kel Ahmet’in yalan söyleyecek hâli yok ya! Bir bildiği vardır elbet” (Gürsel, 2020, s. 102-103).

Sultan III. Ahmet ise şehvet ve rüşvet düşkünü Deli İbrahim’in torunu, altı buçuk yaşında tahta çıkıp saltanatının kırkıncı yılında halledilen Avcı Mehmet’in oğlu ve Şimşirlik Kasrı’nda tam kırk üç yıl göz hapsinde tutulduktan sonra tahta çıkabilen Sultan II. Ahmet’in yeğeni, şiirlerinde Necib mahlasını kullanan ve yaptırdığı çeşmelere, mermerlerine celi, sülüs ve ta’lik yazısıyla kitabeler kazıyan hattat Sultan Ahmet Han-ı Sâlis’tir. Lale Devrinin padişahlarından olup Patrona Halil İsyanından sonra görevden azledilmiş sarayın bir odasında inzivaya çekilmiştir. Gürsel’in kendisine “kel Ahmet” yakıştırmasında bulunması, yeni tarihselcilik bağlamında yazarın sultanı sıradan bir birey olarak değerlendirdiğini göstermektedir:

“Buyur delikanlı, hoş geldin. Hoş gelip sefalar getirdin. Böyle başı açık olduğuma bakma, biz Türkler kavuk giymeyiz evde. Burası da evim sayılır. Mademki tahtımdan oldum. Artık her yer evim sayılır. Hem adım Sultan Ahmet değil, şimdengerü Kel Ahmet. Bana yakışan da belki bu. Tahttan inildiğimden beri ne sarayım kaldı ne haremim. Ne de servetim. Dün geceki yemekte başımda gördüğün kirli sarık ve şu entariden başka dikili bir ağacım bile yok” (Gürsel, 2020, s. 42).

Gürsel, romandaki diğer kişiler hakkında bilgi verirken neredeyse tümünü birkaç özelliği üzerinden tanıtip betimlemektedir.

Cacambo: Candide’nin dostu ve sırtını dayadığı tek insandır. Ortadan kaybolduktan sonra esir düşmüş I. Ahmet’in yarımcaısı olmuştur.

Cunegonde: Candide’nin aşkıdır. Vastefelyalı bir baronun kızıdır. Rakozi’nin sarayında esir olarak mutfakta çalışmaktadır.

Sultan Mahmut: Sultan III. Ahmet’in yeğenidir. Biraz şaşkı birazda kamburdur. Melankolik bir yapıya sahiptir. Boğaz’da mehtaba bakmaya ve şiir yazmaktadır.

Rabia Gülnûş: I. Ahmet’in teyzesidir. Giritlidir. Aslı Venedikli Veziri ailesindedir.

Casanova: Çapkınlığı ve yakışıklılığıyla bilinen âşıktır. Birçok kadınla beraber olan Casanova, Candide'nin arkadaşısıdır. Fakat romanın sonunda Candide'in de sevgilisini kandırıp onunla beraber kaçmaktadır.

Feyzullah Seyyid Efendi: peygamberin soyundan geldiğini iddia eden sofu ve bir bilgin bir zattır. Erzurum'un karlı dağlarını ardında bırakıp İstanbul'a gelmiştir. Gelir gelmez kadılığa kadar yükselmiştir. Şehzade Mustafa'nın hocası olmuştur.

Silahdar Ali Paşa: Padişah III. Ahmet'e damat olup dört yaşındaki Fatma ile evlenmiştir.

Turşucuzade Arnavut Hüsnü: İstikbali parlak bir hamleci iken Beyazıt Hamamında soyunup tellak olmuştur. Patrona Halil İsyanında rol almıştır. Kimi kimsesi yoktur. Şair Nabi onun üzerine beyit yazmıştır.

Köçek Kösnü: Allı pullu dar cepkenli, sırmalı etekli, alnında kâkülü, yanağı benli kocaman kara gözleri sürmeli bir oğlan köçeğidir. Bir ailenin tek erkek çocuğu, sünnet bile edilmeden Lonca Mahallesinde yoksulluk içinde büyümüştür. İnce uzun parmaklarıyla tef çalıp ayı oynatarak hayatını kazanmaya başlamıştır.

Fatıma Sultan: I. Ahmet'in göz ağrısı olup çok küçük yaşta gelin olmuştur. Nevşehirli İbrahim Paşa ile evlendirilmiştir.

Nefi: Şair olan Nefi Bayram Paşa'nın emriyle odunlukta boğularak öldürülmüştür.

Vanmour: Valenciennes'li Flaman ressamdır. Candide'yle sıkı dost olmuşlardır. Dönemin birçok devlet büyüğünü resmedip ölümsüzleştirmiştir.

Humbaracı: Bonneval Kontu Claude Alexaande, nam-ı diğer Humbaracı Ahmet Paşadır. Humbaracı Osmanlı'ya sığınıp üç tuğlu paşa ve Rumeli beylerbeyi, üstüne birde Müslüman olmadan önce Fransız ordusunda savaşmış ve çok kahramanlık gösterdiği için yükselmiştir. Padişahlarla çok yemek yemiş, çok da zindanlarda kalmıştır.

Freñç Rakoizi: Erdel prensidir. Tekirdađ’da konakta yaşamaktadır. Osmanlı ülkesinde uzun süre sürgüne gönderilmiştir.

Boneval Kontu: Yabancı elçilerle, vezirlerle, sadrazam da dâhil tüm devlet ricaliyle düşüp kalktığından sonradan kendi adıyla anılacak Kumbaracı Sokağı’ndaki fakirhanesinde Türk ya da yabancı demeden birçok konuğu ağırlıyor, buruk Fransız şarapları eşliğinde ziyafetler veriyordu. Hem gavur hem de Müslüman’dır.

Bu isimler dışında Candide’nin hikâyesine katılıp İstanbul’da ona eşlik eden kişiler şunlardır: Seyyid Feyzullah ve oğul Nakibuleşref Fethullah, Ümmü Gülsüm Sultan, Hancı, Mehmet Emin Paşa, Leydi Mary Montagu ve dolaylı olarak isimleri geçen Patrona Halil ile şair Nedim bulunmaktadır.

5.4.3.2. Zaman

1718 yılında başlayıp 1730 yılında Patrona Halil isyanı’yla biten Lale Devri ve net tarihi bilinmeyen sonrası birkaç yılı kapsayan bir zaman dilimi romanda söz konusudur. Ancak anlatıcının Osmanlı Sultanlarına dair verdiği bilgilerle romanda anlatılan zaman, daha da genişlemektedir. Dönemin sultanı III. Ahmet’tir. Sultan Damat İbrahim Paşa ile barışıl bir politika yürütmüştür bu dönemde. Kültür, sanat ve edebiyata ağırlık verilen dönemde Osmanlıda ilk matbaa kurulmuştur.

Romanda zaman unsuru, Candide’nin cebinde taşıdığı saat üzerinden detaylıca anlatılmakla birlikte anlatıcı kendini ve romanı yazma sürecini de bu zaman dilimine katmaktadır. Romanda mevsimlerden kış olduğuna dair ayrıntılar bulunmaktadır:

“Yavaşça hatta gizlice, kimseye sezdirmeden gün ağarmaya başladı. Candide cebinden çıkarıp İsveç marka saate baktı. Kim bilir belki de şu anda yaşlı bir yazar, başında peruk, ayağında topuklu ayakkabılar, üzerinde beyaz gecelik, Lema Gölü’ne karşı masasına oturmuş, hâlâ yanan lambasının ışığında bir Doğu masalı yazmaktadır. Candide saatini özenle cebine yerleştirdi. İstanbul’da padişahın sarayında da olmalıydı bu köstekli saatlerden. Onları ne padişahın ne de haremdeki kadınların değil kullanmak, kurmasını bile beceremediklerini duymuş, belki de yaşlı yazarın makalelerinden birinde okumuştu. Yazar saat işine de girmişti çünkü ne var ki anlattığı Doğu masalı, adı üstünde, gerçekle bağdaşmayan bir anlatıydı” (Gürsel, 2020, s. 96).

5.4.3.3. Mekân

Romanın anlatıldığı dönem, genel itibariyle Osmanlıda mekânlara (bahçe, köşk, çeşme vb.) en çok önem verildiği dönemdir. Neredeyse bütün İstanbul lalelerle donatılmış ve pek çok yere Avrupai düzende bahçeler yapılmıştır. Dönemin en önemli eğlencelerinden biri de “çereğan” eğlenceleri olmuştur:

“İlkbaharda laleler açıldığında mehtaplı gecelerde çerağan yapmak Sultan Ahmet’in âdeti olmuştur. Çiçek tarhları ve laleler arasına konulan renkli fanuslu mumlar ve kandiller içerisine zeytinyağı dökülmüş ve bir fitil konularak ateşlenmiş midye ve yumurta kabukları, tarhlar arasında geçen su arklarına bırakılmış. Sırtlarına mumlar dikilen kaplumbağalar da bahçelere salınmış. Çiçek ve laleler arasında saklanılan şekerler çıplak vaziyette bahçede gezen cariyelerce kapışılmaktaymış. Kızların işve ve cilveleri de konuklarca izlenirmiş” (Onay, 1999, s. 114).

İstanbul halkını isyana en çok sevk eden de bu gece eğlenceleri olmuştur: “En çok da Nevşehirliye kusuyorlardı öfkelerini. Padişahı bahçe bahçe dolaştırıp Salacak Kasrı’na (Şerefabad), Kanlıca Kasrı’na (Mirabad), Çubuklu Kasrı’na (Feyzabad) daha sayayım mı en izbe kameriyeye bile (Hüsrevabad) diyerek Firdevsi’nin *Şehnâme*’sindeki kahramanı dahi rezil ederek” (Gürsel, 2020, s. 127).

Sevdiğini aramaktan dolayı etrafındaki güzelliklerin ve mekânların farkında olmayan Candide, ilk defa işleri yoluna girerken İstanbul’un güzelliğini baktığı bir tabloda fark etmektedir:

“İstanbul’a geldiğinden beri bu denli çarpıcı bir manzarayla karşılaşmamıştı. Mavi gökyüzünde hızlı dağılıyordu bulutlar. Uzakta karlı dağlar, rengi beyaz, yeşil tepelere karışan deniz ve Boğaziçi’nin girişi vardı. Bir kalyon kupa yelken alıyordu. Ve At Meydanı’ndaki Sultan Ahmet Camii ile Ayasofya’nın minareleri, Topkapı Sarayı’nın köşkları arasında görünen Kubbealtı ile birlikte göğe yükseliyorlardı” (Gürsel, 2020, s. 216).

5.4.4. Aşk ve İsyân Romanında Çoğulculuk

Dönem padişahının risk alan, toplumsal kurallara karşı duruş sergileyen değişimci doğasının birçok engeli aştığı görülmektedir. Gürsel’in tasarrufunda bulunan ve aslında metnin ciddi anlamda temsil etmeyen görüngüsel cinsel bölümler, okura farklı okuma seçenekleri sunarken metin ile yorum arasındaki ilişkiyi de vurgulamaktadır. “Romana zıtlıklar üzerinden bir yapı kazandıran yığın/eğlence edebiyatı ayağı da bu bağlamla oluşturulmuştur. Bunun bir diğer ucunda ise romanın sanatsal boyutu öne çıkartılırken

şekilsel çeşitlilik ve zenginlikleri çoğaltmaya yönelik romanın bir diğer tarafı bulunmaktadır” (Ecevit, 2018, s.143).

“Sen de öyle yap ey okur! Mekteb-i Sultani’de yatılı okur. Dame de Sion Lisesi’ndeki kızları hayal edip her gece yatakhane de yorganın altında tek kürek giderken keşfettiğim, saçları erken dökülmüş, yüzünde nur kalmamış, şehla bakışlı o lanetli şairin yolculuğa davet ettiği ikiyüzlü, benzerim okur” (Gürsel, 2020, s. 71).

Çoğulcu bakış açısı olayların okur tarafından farklı pencerelerden görülmesini sağlamaktadır. Yazar, romanda iki farklı bakış açısı kullanmıştır. Venedik’ten demir alan, içinde Sultan Ahmet ile uşağı Cacambo’nun da buldukları bir gemiye götürmeleri ve hemen akabinde Candide’nin İstanbul’da başından geçenleri ayrı ayrı anlatmaları bakış açısı bakımından önemlidir. Candide’nin gemiye binmesinin ardından Cacambo’yu görmesi onu hayrete düşürmüştür. Çünkü yıllardır tek dostu ve sadık hizmetkârı olan Cacambo Cunegonde’yi pos bıyıklı Buenos Aires’in valisinin elinden kurtaracak ve bir daha hiç birbirlerinden ayrılmayacaklardır.

“Cacambo’yu Buenos Aires’in valisinin yanına gönderdikten sonra yeni felaketler geldi başına. Eldorano’dan yanında getirdiği kırmızı koyunlarını çaldırdı önce, sonra tüm servetini. Hırsızlar ve uğursuzların oyuncağı oldu, bindiği gemi okyanusun dibini boylamaktan güç kurtuldu. Sonunda köhne Avrupa’nın bir limanına demir atabildi, ama ne Cacambo’dan ne de Cunegonde’den bir haber vardı”(Gürsel, 2020. s. 32).

Candide gemiye binmesi ve Sultan I. Ahmet ile sohbe başlaması ile ayrı ayrı iki anlatıcı devreye girmektedir. Sultan Ahmet de kendi hikâyesini anlatmaya başlamaktadır: “Ben ki ne bitkiler, ne çiçekler, kırmızı, sarı, mor hatta siyah lalelerin bahçıvanıydım. Yedi düvelin elçileri şereflendirirdi helva sohbetlerimi. Yanlış anlamamı istemem senin refakatinden de pek hoşnudum. Demem o ki böyle yalnız, bunca yoksul değildim padişahken” (Gürsel, 2020, s. 41).

Candide, Türk hamamlarını merak etmesi üzerine hamama gitmeye karar vermektedir. Hamamda Turşucuzade Arnavut Hüsnü ile sohbetleri başlamaktadırlar. Turşucuzade başına gelen talihsiz olayı, Patrona Halil İsyanı’nı ve Fatıma’nın adını nerden aldığı anlatmaktadır:

“Edirne’yi bilirsiniz sanırım ama ‘Edirne Vakası’ diye adlandırılan ve Sultan II. Mustafa’nın pabucunun dama atılıp kardeşi III. Ahmet’in cülusuyla sonuçlanan çapulcu ayaklanmasını bilemeyebilirsiniz. İstanbul’da, cebeci taifesinin ulufelerini alamadıkları için başlayan ve iki Ahmet’lerin yani kul Kethüdası Çalık Ahmet ve eski Nişancı Ahmet Paşa’nın daltabanları kıskırtmasıyla kısa zamanda virüs gibi yayılan kışlalar, çarşılar, hanlar, hamamlar da dâhil

bulaşmadık yer bırakmayan ayaklanmanın ertesinde Sancak-ı Şerif açarak Et Meydanı'nda toplandıktan sonra Edirne'ye yürüyen kalabalık Şeyhülislam Feyzullah Efendi ile oğlu Feyzullah'ın işkenceyle öldürüldüklerinde, tahta oturan yeni padişah ilk iş olarak İkbâl Emetullah'ı kucığına oturmuştu. İşte Fatıma Sultan'ın ana rahmine düştüğü o gece Sultan Ahmet rüyasında Peygamber Efendimizi gördü. Düşünde Resulullah 'Cennet anaların ayaklarının altındadır' diyordu. Senin de Emetullah'tan nur topu gibi bir kızın olacak. Adını kızlarımdan birinin adıyla mübarek eyle! Ahmet her padişah gibi bir oğlu olsun istiyordu ama bozuntuya vermedi. Peygamberle pazarlık yapacak hali yoktu ya! 'Ya Resullah' dedi. 'Şükürler olsun Rabbim bana bir kız evlat verecek ama senin dört kızın var hangisinin adını koyayım acaba?' Peygamber duraksamadan Fatıma'yı elbette' dedi. Onun kalbimdeki yeri hepsinden ziyadedir. Hem torunlarımla üzerine titreyen çok sevecen bir annedir" (Gürsel, 2020, s. 74).

5.4.5. Aşk ve İsyan Romanında Metinlerarasılık

Romanın ilk sayfasında Gürsel Voltaire'in *Candide ya da İyimserlik* eserinden şu alıntıyı yaparak metnin teması olan "arayış"a vurgu yapmaktadır: "Candide, bu yeryüzü cennetinden kovulduktan sonra, bir ağlayarak, bir gözlerini göğe kaldırarak ve çoğu kez baron kızlarının en güzelinin oturduğu bu en güzel şatoya dönüp bakarak, nereye gittiğini bilmeden yürüdü, yürüdü, yürüdü" (Gürsel, 2020, 13). Aynı yazardan alıntı yapan Gürsel, İnsan yaradılışı üzerinden bireyin kıyımcılığı üzerinde durmuştur. Aslında yazarın bu alıntıyı yapmasının arkasında savaş meydanlarından eksik olmayan Osmanlıyı ve Osmanlı hanedanlığının kısırdığı canlara ve işlediği suçlara dem vurmaktadır: "Voltaire'in *Candide*'in bir yerinde dediği gibi, birbirimizi kesip doğradığımız palalarla kılıçları, baltalarla bıçakları, toplarla tüfekleri Tanrı bağışlamadı biz. Biz onlara kendi ellerimizle yaptık. Yaptık da ne oldu? Dünyayı birbirine kattık, milyonlarca cana kıydık" (Gürsel, 2020, s. 17).

Havva ile Âdem'in Cennet'ten kovuluş hikâyesi'ni anıştıran yazar, kadınsallığın cazibesıyla erkeği yoldan çıkarmasına değinmektedir: "Thunderten-Tronk'un şatosunun bahçesindeki yemişler gibi. Ama o hiçbirini tatmamıştı ki. Baron'un kızını paravanın arkasında, o da mendilini düşürdüğü için öpmeye kalkınca kışına bir tekme atılarak üstelik Havva Anamızı bile yanına almadan cennetten kovulmuştu" (Gürsel, 2020, s. 29).

Candide'in bir gravürde gördüğü yeniçerilerin sadece tepelerinde bir tutam saçla olmalarını garipsemesini yazar, ironik bir ifadeyle gerekçelendirmektedir: "Kitapta savaşta kellesi kopanların o bir tutam saçtan tutulup cesetleriyle birlikte gömüldükleri yazıyordu. Demek ki bu dünyada olmasa bile öteki dünyada kafalarına gereksinimleri

vardı. Neden acaba” (Gürsel, 2020, s. 36). İbrahim peygamberin hikâyesinin parodisi Hoca İbrahim Paşa üzerinden yapılmıştır: “ Bu İbrahimler de ne kadar çokmuş deme sakın, günaha girersin. Hazreti İbrahim’in kesmediği oğluna benzersin” (Gürsel, 2020, s. 46).

Fâtih Sultan Mehmed’in çıkarmış olduğu “Kanunname-i Ali-i Osman” anıştırarak yazar, hem Fatih’in zalimliğine hem de şehzadeler arasındaki taht kavgalarına değinmektedir: “Osmanlıda şehzadelerin tahta çıkan kardeş tarafından öldürüldüğünü hiç duymadın mı? Neden olacak, nizam-ı âlem için elbet. Dedelerimden Fâtih’ten beri bizde kardeş katli vaciptir. Gerçi ondan öncede vardı” (Gürsel, 2020, s. 59).

Yazar din ve dönemin yazı dili ile metinler arası ilişki kurmuştur: “Biz sağdan sola yazarız, siz Frenkler gibi soldan sağa doğru değil. Hem yazımız pek güzel, pek süslüdür. Peygamberimiz sallallahü aleyhü ve sellem efendimizin gönlüne nazil olan ayetlerden bize miras kalmıştır” (Gürsel 2020, s. 37).

Yavuz Sultan Selim ve Fatih Sultan Mehmed’in nasıl zehirlendiğine dair verilen dizelerle hem anıştırma hem de alıntı tekniği kullanılmıştır:

“Benim ekmeğimi tahvil edenler
Beni koyup Selim Şah’a gidenler
Haikat rahına doğru varanlar
Görün beyler beni nitti Selim Şah

Tabibler şerbeti kim verdi bana
O han içti şarabı kana kana
Ciğerin doğradı şerbet o hanun
Hemin dem zârı etti yana
Dedi niçin bana kıydı tabibler

Boyardılar ciğeri canı kana” (Gürsel, 2020, s. 61).

Şair Vehbi'den şu dize alıntılanmıştır: “Aç besmeleyle iç suyu Han Ahmet’e eyle dua” (Gürsel, 2020, s. 67). Ardından Sultan Ahmet’in, ebced hesabıyla yazmış olduğu şiir ile metinlerarasılık yapılmıştır:

“Beni terk etti sultanım
 Kiminle yar olur şimdi
 Dehâmî sükâr efsanım
 Kiminle yar olur şimdi” (Gürsel, 2020, s. 67).

Aşkın ne olduğuna dair her şeyi bildiğini ifade eden Sultan Ahmet’in duygularını yansıtan şu dizelerle de alıntılama yapılmaktadır:

“Olur zülfünün bendi
 Can verir lebini kendi
 Şehri İstanbul’da kandi
 Bârekallah ne hoş güzel” (Gürsel, 2020, s. 70).

Romanda dolaylı bir kişi olan ve ismi birkaç yerde anılan, isyanda damdan dama atlarken ölen Lale Devri’nin ünlü şairi Nedim’den alıntı yapılmaktadır:

“Bir safa bahşedelim gel, şu dil-i nâşade
 Gidelim serv-i revanım, yürü Sâdâbâd’e
 İşte üç çift kayık, iskelede amade
 Gidelim serv-i revanım, yürü Sâdâbâd’e” (Gürsel, 2020, s. 93).

Müzik ile yapılan metinlerarasılık ile dönemin ünlü şarkı sözleri ile alıntılama yapılmaktadır:

“Yaklaştı şifa, ebr-i siyah tuttu cihani,
 Kalmadı sabahın gezecek tab-ü tüvani,
 Kurbanın olam geçti Boğaz seyri zamanı,
 Sert oldu hava çıkma koyundan kuzucağım.
 Dir sana Nedimâ bunu tekrar be tekrar
 Biğane ile itme sakın azm-i çemenzar,

Gürgân gibi ağyarkaparlar seni zinhar,

Sert oldu hava çıkma koyundan kuzucağım” (Gürsel, 2020, s. 121).

Dönemin isyan lideri Patrona Halil için Âşık İbadi tarafından yazılan bir türkü ile metinlerarasılık yapılmaktadır:

“Davaya çıkanlar döner mi geri

Hem Patrona Halil ilen rehberi

Al Âşık İbadi eline sazı

Güzel vasf ü tarif eyle serveri” (Gürsel, 2020, s. 141).

Dönemin ünlü anlatılarından ve Türk edebiyatının önemli eserlerinden sayılan *Hançerli Hanım*’ın sahnelendiği romandan anlaşılmaktadır. Yazar alıntı yoluyla bunu vurgulamaktadır:

“Yandım ben çırak aldım yanıma

Eve gelmez külhani dükkânda yatır

Kovsam o da düşmez şanıma

Ki vardır çarşafsız yorganda yatı” (Gürsel, 2020, s. 204).

Yazar burada hem dinî hem de tarihî bir nitelik taşıyan ve *Kuran*’da geçen “Yedi Uyurlar” hikâyesinin parodisini yapmaktadır:

“Cenab-ı Hakk’ın bir mağarada yedi uyurları köpekleriyle yıllarca uyutup onlara tam üç yüz küsur yılı bir gün olarak yaşattığını da bilmez kâfir taifesi. Bunu sen de bilmezsin. Şimdi diyeceksin ki ne malum yedi oldukları? Haklısın, onu elbette Allah bilir, çünkü o her şeyi bilen ve işitendir, zaten *Kuran*’ın sözü geçen ayet- i kerimesinde de ‘Karanlığa kaç atar gibi, mağara ehli üçtür, dördüncüsü köpekleridir derler, yahut beşirler, altıncısı köpekleridir derler, yedidir, sekizincisi köpekleridir derler. De ki onların sayısını en iyi bilen Rabbimdir’ denilmesinden kasıt işte budur. Yani ben de yedi uyurların mağarasına benzer o kafeste Cenab-ı Hak’ın lütfuna mazhar olup on altı yıl uyusaydım, bugün karılarımın da çocuklarımın da sayısı belli olurdu. Ne diyordum, ha evet, bizde yedi kutsaldır diyordum, yoksa payitahtımızın gözbebeği şehir-i İstanbul yedi tepe üzerine kurulmazdı” (Gürsel, 2020, s. 63).

Dönemin yangınlarından yola çıkan yazar, modern düşüncenin yobazlarca nasıl yok edildiğini vurgulamak için yakın tarihte gerçekleşen ve birçok aydın’ın yanarak can verdiği “Madımak Otel” olaylarıyla metinlerarasılık yapılmaktadır:

“Yangınlar olacak diye kehanette bulunmuştum. Aynen öyle oldu evet, canım şair dostum Sivas’ta Madımak Oteli’nde fanatik Müslümanlar tarafından başka şair ve yazarlarla birlikte, tekbir sesleriyle yakıldı. Diyebilirsiniz ki ne gereği var şimdi bu felaketi anımsamanın. Bir gereği yok elbette, ama Candide’in İstanbul’da sevgilisini ararken, başına gelecekleri görür gibiyim. Sen de gör ey okur, hatta benim gibi öngör istiyorum. Evet, bak, daha neler olacak, nice Koçyiğitler, bilginler, şairler, ille de sevgililer canlarından olacak. Benden hikâyesi” (Gürsel, 2020, s. 72).

Çağın gelişmelerinin takip edildiği ve Osmanlıda kültürel bağlamda bir Aydınlanma dönemi olabilecek Lale Devri’nde dünyadaki gelişmelerin de takip edildiği şu anıştırmadan anlaşılmaktadır: “Kefere Cristophe Colombe gibi farkında olmadan Amerikayı keşfedecek hâlim yoktu ya ben de cennetmekân dedelerimin cima durumlarını keşfettim” (Gürsel, 2020, s. 89).

Romanın genelinde geleneksel anlatım tekniklerinden özellikle bir meddah hikâyeciliği kullanan yazar, beklenmedik bir yerde perdeleri açmakta ve romanın orta sahnesine Hacivat ile Karagöz’ü davet etmektedir. Şair Vehbi ile Candide’in beraber oyunun izlemeleri, dönem eğlencelerini anımsatmaktadır. Oyunda yer alan erotik unsurlar, aslında gerçek Karagöz oyunlarının içeriğini göstermektedir.

“Genel estetik doğruların olmadığı bir ortamın yazan da, isterse sanat tarihi içinden kendisine uygun bir edebiyat akımının -büyük bir olasılıkla da romantizmin- bir eğilimini çekip çıkartarak onu metnin yapı özelliklerinden birine dönüştürüyor ya da bir başka yazarın romanından aldığı bir kurgu ögesiyle kendi yapıtının doğasını oluşturuyor, belki de farklı türleri birbirine karıştırarak pornografik bir oluşum/eğitim romanı kurgulayabiliyordur” (Ecevit, 2018, s. 68).

Yazar, Hacivat ile Karagöz atışmalarıyla hem metinlerarasılık hem de türler arasılık yapmaktadır. Metinde güncel tarihe yapılan göndermelerle de “Kıraathane açacağız, halkımıza bedava kek dağıtacağız” (Gürsel, 2020, s.159). gibi bugünün yönetim anlayışı yazar tarafından ironik bir dille eleştirilmektedir. Şair Vehbi’nin şiiri ayrıca bir metinlerarasılık ile Karagöz oyununda verilmektedir:

“Karagöz: Sen elinde tutmadan/Ben ağzına vereyim

Hacivat: Yeter ki sen kulundan/lokum iste her zaman

Karagöz: Sen her sabah gelesin/Ben Vehbi’ye veresin

Hacivat: Essalamün aleyküm/ve aleyküselam” (Gürsel, 2020, s. 162).

Yazar tarafından Türk edebiyatındaki aşk hikâyelerine yapılan göndermeyle âşık olma durumu üzerinden bir pastiş yapılmaktadır: “Doğu’da âşık ilk görüşte yıldırım

aşkıyla vurulur maşuka. Hatta onu rüyasında görmesi bile yollara düşmesi, acı çekmesi, âh u zar etmesi için yeterlidir. Ama vuslat olacaksa eğer engeller aşması, tablodaki delikanlının yaptığı gibi sevdiğini kanla sınaması gerekir” (Gürsel, 2020, s. 201).

Sevdiğine bir geceliğine bile olsa kavuşan Candide’in, onunla sevişmesi ve bu sevişme sahnesinin yazar tarafından anlatılmaması, bunun yerine Yahya Kemal’in dizeleriyle vuslatın anlatımı alıntı tekniği ile yapılan bir metinlerarasılık örneğidir:

“Bir uykuya cananla beraber uyuyanlar,
Ömrün bütün ikbâlini vuslatta duyanlar,
Bir hazzı tükenmez gece sanmakla zamanı,
Görmezler ufuklarda şafak söktüğü anı” (Gürsel, 2020, s. 229).

5.4.6. Aşk ve İsyan Romanında Üstkurmaca

Bir tavan arasında ya da kitaplığın tozlu raflarının dibine oturmuş, yetmişine merdiven dayamış olan yazar Candide ve iyimserlik adlı kitabını yazmaya karar verir. Dostunun yanına Loeche köyüne gider, arkadaşıyla birlikte güzel bir gün geçirdikten sonra iyimserlik üzerine yazmaya karar vermektedir:

“Candide’i yeniden, ergenlik yıllarımdan farklı biçimde, bir de genç yaşında okuyarak yazarın hayaletiyle sohbeti koyulaştırabilirdim artık. Venedik’ten demir alan, içinde Sultan Ahmet ile uşağı Cacambo’nun da buldukları bir gemiye götürüyorlardı kahramanı İstanbul’a oradan anlatisına son vermeden önce. Ben de öyle yaptım. Ama anlatıma son vermeden önce, günahı boynuma, Saf Oğlan Candide’in İstanbul’da başına gelenleri de yazdım. Sürçülisan eylediysem affola”(Gürsel, 2020, s. 20).

“Koca sarıklı pala bıyıklı Türkler” bölümünde ilk defa Türklerle karşılaşmaktadır Saf Oğlan. Şimdiye kadar Türkler hakkında bildiği tek bilgi ya başkalarının anlattığı hikâyelerdir. Türklerin yaptıklarından yakınan bir kadının anlattıklarından yola çıkan Candide, anlatıcının savaş hakkındaki görüşlerini şöyle ifade etmektedir: “Yaşlı kadının Türkleri kötülemeye hakkı yok, diye düşündü Candide. Savaş bu! Bir gün fazla da olsa, düşmana inat yaşamak zorundasın” (Gürsel, 2020, s. 36). Sultan Ahmet ile Candide şarap içip sohbet ederken anlatıcı sohbetin arasına girerek içmenin birey üzerindeki etkisine değinmektedir: “Öyle ya kimi içince susar kimi sustukça içer. Kiminin çenesi düşer kiminin kellesi” (Gürsel, 2020, s. 57). Yedi uyurlar hakkında Sultan Ahmed’e müdahale

eden yazar, okurla söyleşmektedir: “Şimdi diyeceksin ki ne malum yedi oldukları? Haklısın, onu elbette Allah bilir, çünkü o her şeyi bilen ve işitendir” (Gürsel, 2020, s. 63).

Damat İbrahim Paşa hakkında yazmayı düşünen anlatıcı, bunu önceden okurla paylaşmaktadır. Yazdıklarını belgelere dayandırarak ve olaylara nesnel bir şekilde yaklaştığını söyleyen anlatıcı, tarihin sadece hayal ve varsayımlarla yazılmadığını vurgulamaktadır: “Ama tarih varsayımlarla yazılmaz, hayal gücüyle hiç yazılmaz. Bu nedenle genç damatla ilgili belgelerden yola çıkarak bir şeyler karamam gerekiyor. Gelgelelim, tahmin edeceğimiz gibi konu oldukça hassas” (Gürsel, 2020, s. 80). Ancak bu olayı daha sonra anlatacağını söyleyen anlatıcı, kendi gündelik yaşamını metne aktarmaya başlamaktadır: “İbrahim’in katline var daha, Patrona Halil İsyanı’na da. En iyisi aradan çekilip bir bardak su içeyim. Bahçeye çıkıp biraz hava alayım. Kim bilir çimenlerin üzerinde yürürken Votaire’in hayaletine rastlarım belki. Üstat, leydinin mektuplarından söz eder. Candide’in serüvenleri yetmiyormuş gibi bir de onlarla uğraşmayayım artık” (Gürsel, 2020, s. 85).

İki kahraman isyan hakkında konuşurken, Sultan Ahmet’in “şeyi ben anlatamam” diyerek anlatıcıyı işaret etmesi, hem kendilerinin hem de yazarın da kurmacada yer alan bir kişi olduğunu göstermektedir: “Bana bak delikanlı! Her şeyi ben anlatacak değilim. Seni de beni de konuşturan, bizim üstümüzde bir yazar var, bütün bu olup bitenler de onun başının altından çıkıyor zaten. Git ona danış, biraz da o anlatsın” (Gürsel, 2020, s. 94).

Saf Oğlanın hamamda başına gelenleri yazan yazar, kendi yazdıklarından pişman olmuş gibi metne dâhil olmaktadır: “Sesi hamamın kubbesinde yankılandı ama yardıma gelen olmadı. Bu ses hoş bir seda olarak mı kaldı kubbede yoksa iki yakalı bir gömlekte çift uyuyan külhanileri uykularından mı uyandırdı bilmem ama benim bunları yazmam belki de pek yakışı almadı” (Gürsel, 2020, s. 113). İsyân sonrasının Candide’ye anlatılmasında yazarın hiç haberi yokmuş gibi sergilediği tavır, kendisinin de olaya dair merak ettiklerini ve bunları yarattığı kişilerden duymak istediğini göstermektedir: “Turşucuzade Arnavut Hüsnü hâlen sağ. Ve önce kendi başına gelenleri, sonra kentte olup bitenleri anlatıyor Saf Oğlana. Kulak verip dinleyelim, bakalım ne diyor” (Gürsel, 2020, s. 114).

“İspirizade Ahmet Efendi” bölümünde anlatıcı, Patrona Halil İsyanı ile ilgili bilgileri okurda bir merak unsuru olarak kullanmaktadır: “Patrona Halil İsyanı’nın başka nedenleri olduğunu da söylemeliyim, ama siz şimdilik bu dediklerimi bir köşeye not edin ve beni okumaya devam edin” (Gürsel, 2020, s. 124). Romanın başında Arapça harflerle yapılan teşbihin birini bu bölümde kullanan yazar, kurmacadaki tekrar edilmiş ifadeye dikkat çekmektedir: “O noktadır ki ‘be’nin altında tavşan kafalı ‘tı’nın üstüne sıçradığında ve bir adet çoğaldığında, kelle de düşer. Bu anlatımın başlarında Sultan Ahmet’e atfen anlatmaya çalıştım bu konuyu, şimdi temcit pilavı gibi tekrar yedirmeyeyim” (Gürsel, 2020, s. 125).

“İsyandan Önce” adlı bölümde isyana katılan kişiler hakkındaki bilgileri vakanüvislerden aldığını ve metne nesnellik kattığını vurgulayan yazar: “önce kahramanların, daha fiyakalı bir terim kullanmam gerekirse ‘aktörlerin’ sahneye çıkıp kendilerini tanıtmaları gerekiyor. Buysa Turşucuzade Hüsnü’nün değil, onların eylemlerini yöneten, kaderlerini bilen anlatıcının, yani bendenizin elinde. Kimin ne yaptığını, hangi fitneye karıştığını, o günlerin görgü tanığı olmasam da vakanüvislerin sayesinde biliyorum çünkü” (Gürsel, 2020, s. 129). İsyanın daha anlatılmamasından dolayı okurla söyleşen anlatıcı: “İyi güzel de isyanın sonu ne olacak? Kim anlatacak bize? Diye isyan ettiğinizi görür gibiyim. Hemen telaşa kapılmayın, elbette anlatacak biri bulunur. Bulunmasa ne gam! Alıp çevganımı elime, siyah peştamal sarıp artık nasıl geliyorsa dilime, ben anlatırım” (Gürsel, 2020, s. 137-138).

“İsyan” bölümünde anlatıcı, isyanın sonuçlarını okurla tartışmaktadır: “İsyancıların yağmalamakla kalmayıp taze cariyeler ile oğlancıkları kaldırıp ırzlarına geçtiklerini esfle kayda geçelim. Diyeceksiniz ki olur böyle vakalar, Saf Oğlana da yaptılar. Derim ki o saflığın kurbanı oldu. Hem hamam başka isyan başka” (Gürsel, 2020, s. 142). İsyan sonrasında isyancıların nasıl öldürüldüğünü belirten yazar, kendi anlatısı ile vakanüvislerin kayıtlarını birbiriyle karşılaştırmaktadır: “İsyan günlerini görgü tanıkları vakanüvislerin yazdıklarından da okuyabilirsiniz, ne var ki benim renkli üslubuma kıyasla pek sönük kalacaktır eminim. Yine de Candide’in yaptığı gibi iyimserliği elden bırakmayın. Carpe diem! Ben size daha ne diyem” (Gürsel, 2020, s. 145). “Falaka ve Köçek Kösnü” bölümünde anlatıcı, meyhane sahnesine inerek okura merak duygusu aşılamaktadır:

“Anlatının tam da burasındasın, hazır zurna çalan Çingene de gitmişken, dolayısıyla zurnanın ‘zırt’ deme olasılığı sıfıra inmişken, meyhane sohbetini daha fazla uzatmayayım. Candide’in köçeği kaldırıp han odasına götürdüğünü yazsam, hamam sefasının, daha doğrusu Bayezid Hamamı’nda Saf Oğlan’ın başına gelenlerin bir çeşit tekrarı olur. Masada hâlâ yenmeden duran bin bir çeşit mezeyi anlatsam, İstanbul meyhanelerinde ne yendiğini zaten biliyorsunuz. Bilmeyenleriniz de gidip bir bilenden öğrenebilir” (Gürsel, 2020, 153).

“Hancının eski gözdesiyle yeni zevcesi” bölümünde hancının aşkını anlatan yazar, okurun bunu beğenmediğini düşünerek yeni kurmacaya girişmektedir: “Buraya dek pek de ilginç bulmadığınızı tahmin ettiğim hancının aşk öyküsünü biraz daha allayıp pullamam, az biraz çeşni katmam, hatta trajik bir biçimde sonlandırmam gerekiyor” (Gürsel, 2020, s. 167). “Galata” bölümünde Saf Oğlan’ın sevgilisine kavuşması hususunda anlatıcı, sorumluluk almadan anlatıyı sürdürmeye çalışmaktadır: “Orada olsaydım Saf Oğlan’a cevaben ‘Hiç meraklanma, sevgilin çok uzakta değil ama İstanbul dışında’ derdim. Ne var ki böyle bir yetkim yok. Bu anlatının yazarıyım evet, ipler benim elimde” (Gürsel, 2020, s. 175). “Araya giren yazarın ikinci felaket tellallığı” bölümünde anlatıcı ipleri tamamen eline almaktadır: “Burada yeniden araya girip anlatının film karelerini biraz ileriye doğru sarmam gerekiyor” (Gürsel, 2020, s. 193).

SONUÇ

İnsanlığın yaşı kadar uzak bir geçmişe dayandırılabilir tarih, yazılı veya sözlü bir şekilde anlatılagelmiştir. Tarihe dair her anlatı (yazılı ve/veya sözlü) kendi içerisinde farklı çelişkiler barındırmıştır. Özellikle nesnellik ve gerçeklik boyutuyla bir sorunsala dönüşen tarih yazımı ile ilgili tartışmalar geçmişte olduğu gibi bugün de yapılmakta, bir ihtimal gelecekte de yapılabilecektir. 20. yüzyılın son çeyreğinde sanat ve edebiyat başta olmak üzere birçok disiplin alanının etkisi altına alan postmodernizm/post-düşünce, tarihe dair anlatıları temelden sarsarak ciddi bir kuşkuculuk ile onlara yaklaşmaya başlamıştır. Postmodernistlerin çoğunun tarihi ve tarihsel metinleri edebiyatın bir parçası olarak düşünmesinde bu kuşkuculuğun etkisi büyüktür.

Kendine özgü bir söylem geliştiren postmodernizm, gerçeklik, dil, temsiliyet, sosyo-kültürel değerler ve yeni yaşam stilleri üzerinde yaptığı değerlendirmeleri; roman türünde de yapmaya başlamıştır. Postmodernist romanda yazar/anlatıcının romanın merkezi konumlanması, kendisine post bir ruh katarak sınırsız bir yazma özgürlüğü imkânı sunmuştur. Yazılan romanlar, içerik ve biçim bağlamında çoklu bir düşünce evreni hâline gelmiştir. Cinsel, kültürel, ekonomik, düşsel, gerçek ve/veya siyasal bakımdan her türlü kimliğe sahip olabilecek karakterler yaratılmaya başlanmıştır. Bu bakımdan postmodernizmin tarihi merceğe altına alan gözü olan yeni tarihselcilik kuramı, geleneksel tarih anlayışına ve tarihî metinlere eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Yeniden ele alınan tarih, metinler aracılığıyla yeniden üretilerek tarihin ideolojik tahakküm gücü sınırlandırılmaktadır. Postmodernist roman kurmaca üzerine inşa edildiği için geleneksel anlatının öngürdüğü, tarihi bir üstanlatı görme anlayışını tamamen reddetmektedir. Romanın/metnin disiplinlerarası bir anlatım ve içeriklerle sunulması, dil oyunları, karşıtlıklardan faydalanma, mantıksal düzenin dışına çıkma gibi unsurlar; romanın dokusunu oluşturmaktadır. Klasik roman anlayışında pasivize edilen okur, postmodernist roman anlayışında aktif bir rolle romana dâhil edilmektedir.

Çağdaş Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Nedim Gürsel, postmodernist roman unsurları ve yeni tarihselcilik anlayışıyla yazdığı romanlarla kendinden söz ettirmektedir. Tarihî dönem, olay ve kişileri romanlarının altkurmacasında bir dekor olarak kullanan yazar, kendi yorum ve üslubuyla bir yandan gurur duyulan şanlı

tarihin karanlık yüzünü gösterirken diğer yandan da geçmişin tonozları altında ezilmiş, unutulmuş ve görmezden gelinmiş tarihî olay ve kişiler üzerinde durarak okura farklı bir tarihsel okuma alternatifi sunmaktadır. Bunu yaparken de anlatılarının üstkatmanını güncel tarih ile bağdaştırmaktadır. Böylece okur, “şimdi” ile “geçmiş” arasında gidip gelirken tarihin akış yönünü de takip edebilmektedir. Gürsel, romanlarında tarihî metinlerden faydalanarak oluşturduğu kurguyu düşsel bir yapıya dönüştürmektedir. Böylece tarihsel gerçeklik ile düşsel unsurlar iç içe geçmektedir. Bu açıdan yazarın tarihsel olanı “neden” kullandığı değil, “nasıl” kullandığı sorusu önem kazanmaktadır.

Gürsel’in yazarlığına bakıldığında belli noktalar üzerinden neredeyse tüm eserlerinde ortak bir tavır sergilemektedir. Bu bağlamda romanlarında yazar/anlatıcı konumunda bulunmaktadır. Okur ile duygu ve düşüncelerini metin üzerinden paylaşarak, okuru metne katmakta ve anlatacağı olayları erteleyerek okurun merak ile beklentilerini diri tutmaktadır. Romanlarındaki bir diğer unsur ise çok katmanlılıktır. Kurmaca içinde kurmaca (anlatı içinde anlatı) kullandığı yöntemlerden biridir. Yazar böylece metinde önemsiz gibi duran tip ve kişileri ön plana çıkarabilmekte, metni birden fazla anlatıcının söz almasıyla aktarabilmektedir. Bu çalışmada ele alınan dört eserde de tarihî gerçeklik algısının yitirilişi üzerinden yarattığı sorunsallaştırma ile tarihî belgelerle yeni bir tarih üretmektedir. Romanlarında önemli tarihsel kişiler/kimlikler yer alsada onları daha çok insani zaafı ve zayıflıkları üzerinden değerlendirmektedir. İdeolojik bakımdan, özellikle Osmanlıyı yüceltme düşüncesi, eleştirinin merkezinde bulunmaktadır. Devlet içerisindeki egemen söylem ve erk ilişkileriyle dönemin resmî ideolojisini okura göstermektedir. Oyunsuluk ve ironi, Gürsel’in önemli kurgu tekniklerindedir. Romanlarında yarattığı oyunlarla eğlenirken ironik ifadelerle de muhalif bir tutumla siyasi yapıları eleştirmektedir. Metinlerarasılık da Gürsel’in en çok kullandığı tekniklerindedir. Hem doğrudan hem de dolaylı aktarmalarla alıntılar yapmaktadır.

Bu çalışmanın sonucunda Nedim Gürsel’in *Boğazkesen*, *Resimli Dünya*, *Allah’ın Kızları*, *Aşk ve İsyan* romanlarında tarihî olayların geleneksel anlatımın dışında verildiği, eserlerde postmodernist roman unsurlarıyla yaratılan kurmacada tarih algısının sorunsallaştırılarak yeni tarihselcilik kuramının, tarihe bakışıyla değerlendirildiği sonucuna ulaşılmıştır. Yazar, dört romanında da sadece ele aldığı tarihsel dönemi anlatmakla kalmamış, bunun yanında üstanlatı ve metinlerarasılıkla güncel tarihe de

değirmiştir. Bu bağlamda yeni tarihselcilik anlayışıyla tarih romanlarda metinleşirken metinler de tarihselleşmiştir.

Yeni tarihselciliğe göre tarihî kayıt, belge ve notlar dil ürünü metinler olduğu için güncel dile uyarlandığında içeriklerindeki bilgiler hem gerçekçiliğini hem de nesnelliğini yitirmektedir. Gürsel romanlarında yazar/anlatıcı/kahraman olarak yararlandığı belgeleri bazen kaynağını belirterek okurla paylaşıp yararlandığı metne sadık kaldığını söylemektedir. Özellikle *Aşk ve İsyân* romanında yarattığı parodi ile bu durumu sıkça vurgulamaktadır. Tarihî metinlerin sabit bir konumda olmayıp süreç içerisinde bağlamlarından uzaklaştıkları görüşü, yeni tarihselciliğin önemli varsayımlarından biridir. Bu açıdan Gürsel, incelediği tarihsel kaynaklardaki bilgiler ışığında romanlarını kurgularken düş ile gerçeği iç içe vermektedir.

Sonuç olarak çoğu kez tartışma odağı olan Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*, *Resimli Dünya*, *Allah'ın Kızları*, *Aşk ve İsyân* adlı romanları, bu çalışmayla başka bir pratikte (yeni tarihselcilik) farklı bir bakış açısıyla değerlendirilerek yeni bir tartışmaya açılmıştır. Yeni tarihselcilik kuramının Türk edebiyatına yansımaları bağlamında bu çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı ve yapılacak benzer çalışmalara kaynaklık edebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2004). *Edebiyat Yazıları*. (Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak). Metis Yayınları: İstanbul.
- Ahmet Mithat Efendi. (1997). *Müşahedat* (Haz. Osman Gündüz). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1988). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Aktay, Y. (2008). “Kavramsal Açından Modernizm ve Postmodernizme Bakmak”. *Hece*. S. 138/138/140, ss. 8-16.
- Aktulum, K. (2009). “Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Art-e Sanat Dergisi*. C. 1, S. 1, ss. 1-14.
- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Alver, K. (2004). *Edebiyatın Sosyolojik İmkânı, Edebiyat Sosyolojisi*. (Ed. Köksal Alver). Ankara: Hece Yayınları. ss. 13-22.
- Anderson, P. (2009). *Postmodernitenin Kökenleri*. (Çev. Elçin Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ankersmit, F. (1989). Historiography and Postmodernism. *History and Theory*. C. 28, S. 2, ss. 137-153.
- Arpa, Y. (2008). “Yitirilmiş cenneti tekrar bulabilmek için” Nedim Gürsel ile Allah’ın Kızları Üzerine Söyleşi. www.ntvmsnbc.com/news/437592.asp.
- Atasü, E. (1996). “Nedim Gürsel’in Boğazkesen’i Şahane ve Gaddar”. *Cumhuriyet Kitap*. S. 319, ss.12-13.
- Atasü, E. (2000). *Benim Yazarlarım*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Atay, F. R. (1964). *Roman*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Aytaç, G.(2016). *Çağdaş Türk Romanı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Bakhtin, M. (2020). *Karnaval dan Romana*. (Çev. Cem soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (1967). "Le discours de l'histoire". *Information Surles Sciences Sociales*. C. 6, S. 4, ss. 65-75.
- Barthes, R. (1977). *Image Music Text*. London: Fontana Press.
- Barthes, R. (1987). *Post-Structuralism and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Publications.
- Batur, E. (2001). "Fatihlerin Romani". *Tarih ve Roman*. (Der. Bahriye Çeri). İstanbul: Can Yayınları. s. 96.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. Oğuz Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baykam, B. (2006). "Nedim Gürsel'in Tarih Romanlarında Şehvet, İşkence ve Ölüm". *Nedim Gürsel'e Armağan Edebiyatta 40 Yıl*. (Haz. Seza Yılcıoğlu). İstanbul: Galatasaray Üniversitesi Yayınları. ss. 107-143.
- Beard, C. (1934). "Written History as an Act of Faith". *American Historical Review*, C. 39, S. 2, ss. 219-231.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. (Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bertens, H. (1995). *The Idea of the Postmodern: A History*. London: Routledge Press.
- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çavuş, R. (2002). Edebiyat İncelemelerinde Tarihe Yeni Bir Dönüş. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* C. 42, S. 1-2, ss. 121-129.

- Cebeci, O. (2016). *Komik Edebî Türler*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çeri, B. (2001). “Fatih’in Romanı Boğazkesen”. *Tarih ve Roman*. (Der. Bahriye Çeri). İstanbul: Can Yayınları. s. 9-142
- Çetin, N. (2003). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Basımevi.
- Çetişli, İ. (2004). *Metin Tahlillerine Giriş 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Chartier, R. (1997). *Yeniden Geçmiş*. (Çev. Lale Arslan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim*. Ankara: Hece Yayınları.
- Çıraklı, Z. M. (2008). *Metafor, Retorik, Aporia Okunamazlık Alegorileri, Okuma Alegorileri*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Collingwood, R. G. (1990). *Tarih Tasarımı*. (Çev. Kurtuluş Dinçer). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Connor, S. (2005). *Postmodernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. (Çev. Doğan Şahiner). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dağtaş, L. (2020). <https://www.dokuzeylul.com/kultur-sanat/nedim-gursel-den-hinzirca-bir-roman-ask-ve-isyan-h172745.html> Erişim Tarihi: 15.05.2022
- De Man, P. (1986). *The Resistance to Theory: Theory and History of Literature*. Manchester: Manchester University Press.
- Dean, W. (1998). *History Making History: The New Historicism in American Religious Thought*. New York: State University of New York Press.
- Demirtaş, M. (2015). *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Derrida, J. (2011). *Gramatoloji*. (Çev. İsmet Birkan). İstanbul: Bilgesu Yayınları.
- Derrida, J. (1999) “Differance”. *Toplumbilim Dergisi*. (Çev. Öney Sözer). S. 10, ss. 49-61.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar / Uygulamalar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

- Dray, W. (1971). "On the Nature and Role of Narrative in Historiography". *History and Theory*. C. 10, S. 2, ss. 153-171.
- Eagleton, T. (1983). *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- Eagleton, T. (1998). *Estetiğin İdeolojisi*. (Çev. Hakkı Hünler). İstanbul: Özne Yayınları.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (1992). *Kurmaca Bir Dünyadan*. Ankara: Gündoğan Yayınları
- Ecevit, Y. (1996). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ecevit, Y. (2018). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (1999). *Gülün Adı*. (Çev. Şadan Karadeniz). İstanbul: Can Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Erden, A. (2014). "Kahramanların Yazarı Nedim Gürsel". *14 Şubat Dünyanın Öyküsü*. S. 3, ss. 15-23.
- Forster, E. M. (2016). *Roman Sanatı*. (Çev. Ünal Aytür). İstanbul: Milenyum Yayınları.
- Foucault, M. (1981). *Power/Knowledge*. New York: Pantheon Press.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Yapısalcılık ve Postyapısalcılık*. (Çev. Ali Utku ve Ümit Umaç). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Foucault, M. (2002). *The Archaeology of Knowledge*. London: Routledge Press.
- Foucault, M. (2003). *Ders Özetleri*. (Çev. Turhan Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Hakikat, İktidar ve Kendilik*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2020). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Fukuyama, F. (2012). *Tarihin Sonu ve Son İnsan*. (Çev. Zülfü Dicleli). İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Geçikli, K. (2010). *Raymond Williams'ın People Of The Black Mountains Adlı Romanının Yeni Tarihselcilik İncelemesi*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi. Erzurum.
- Geçikli, K. (2016). "Edebiyatta Yeni Tarihselcilik". *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C. 40, S. 1, ss.173-188.
- Giddens, A. (1992). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev. Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınlar.
- Gökberk, M. (2019). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Greenblatt, S. (2002). *Yeni Tarihselcilik Teori ve Eleştiri*. (Çev. Türkân Mignon). Ankara: Hece Yayınları.
- Greenblatt, S. (2001). *Shakespeare ve Kültür Birikimi*. (Çev. Nilgün Pelit). Ankara: Dost Kitapevi.
- Greenblatt, S. (2003). Yeni Tarihselcilik. (Çev. Türkan Mignon). *Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı*. S. 77/78/79. ss. 744-750.
- Greenblatt, S. ve Gallagher, C. (2008). Yeni Tarihselciliği Uygulamak. (Çev. Berat Açıl). *Kritik*. S. 1, ss. 20-35.
- Gümüş, S. (2011). *Yazının Sarkacı Roman*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gümüş, S. (2019). *Modernizm ve Postmodernizm: Edebiyatın Dünü ve Yarını*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürsel, N. (1983). *İlk Kadın*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürsel, N. (1988). *Sorguda*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürsel, N. (1990). *Seyir Defteri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürsel, N. (1991). *Pasifik Kıyısında*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürsel, N. (1991). *Son Tramvay*. İstanbul: Can Yayınları.

- Gürsel, N. (1998). *Gemiler de Gitti*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürsel, N. (1998). *Kadınlar Kitabı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürsel, N. (2002). *Öğleden Sonra Aşk*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2003). *Boğazkesen*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2009). *Allah'ın Kızları*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2009). *Sağ Salim Kavuşsak*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2012). *Yine Bana Döneceksin*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2013). *Aşk Kırgınlıkları*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2013). *Uzun Sürmüş Bir Yaz*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2015). *Sevgilim İstanbul*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürsel, N. (2016). *Bana İtalya'yı Anlat*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2016). *Cicipapa*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2017). *Balkanlara Dönüş*. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürsel, N. (2018). *Resimli Dünya*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Gürsel, N. (2020). *Aşk ve İsyan*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Habermas, J. L. (1994). *Postmodernizm*. (Haz. Necmi Zeka). İstanbul: K1Y1 Yayınları.
- Halman, T. S. (2006). Nedim Gürsel Hakkında ABD'de İki Yazı. *Nedim Gürsel'e Armağan Edebiyatta 40 Yıl*. (Haz. Seza Yılancıoğlu). İstanbul: Galatasaray Üniversitesi Yayınları. ss. 29-35.
- Harootunian, H. (2006). *Tarihin Huzursuzluğu*. (Çev. Mehmet Evren Dinçer). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hassan, I. (1961). *Radical Innocence: The Contem Porary American Novel*. New York: Harper and Row.

- Hassan, I. (1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press.
- Hassan, I. (1992). Bugün Postmodern. *Varlık Dergisi*. (Çev. Önay Sözer). S. 1023, ss. 6-10.
- Hawthorn, J. (1996). *Cunning Passages: New Historicism, Cultural Materialism and Marxism in the Contemporary Literary Debate*. London: Arnold Press.
- Holderness, G. (1992). *Shakespeare Recycled: The Making Of Historical Drama*. New York: Harvester Press.
- İggers, G. (2011). *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı*. (Çev. Gül Çağalı Güven). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- İşçi, G. (2001). *Yeni Eleştiriden Yeni Tarihselci Eleştiriye Macbeth*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (Çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü). Ankara: Nirengi Kitap.
- Jenkins, K. (1991). *Tarihi Yeniden Düşünmek*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Jenkins, K. (1995). *On What is History*. London: Routledge Press.
- Johnson, B. (1980). *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. (Çev. Ender Gürol). İstanbul: Payel Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2003). *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*. İstanbul: Argo Kitaplığı.
- Kaplan, M. (2005). *Şiir Tahlilleri I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2003). *İroni Kavramı*. (Çev. Sıla Okur). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Koçakoğlu, B. (2018). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*. Konya: Palet Yayınları.
- Koshar, R. (1993). "Foucault and Social History: Comments on Combined Underdevelopment". *American Historical Review*. C. 98, S. 2, ss. 354-363.

- Küçük, M. (2018). “Postmodernin Modern Karakterleri ya da Dönemleştirmenin İronisi”. *Modernite Versus Postmodernite*. (Der. Mehmet Küçük). İstanbul: Say Yayınları. ss. 27-65.
- Küçükalp, K. (2003). *Nietzsche ve Postmodernizm*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Kundera, M. (2019). *Roman Sanatı*. (Çev. Aysel Bora). İstanbul: Can Yayınları.
- Lash, S. (2018). “Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi.” *Modernite versus Postmodernite*. (Der. Mehmet Küçük). İstanbul: Say Yayınları. ss. 153-187.
- Lawrence Stone, L. (1991). History and Post-modernism. *Past and Present*. C. 2, S. 131, ss. 217-227.
- Lemon, M. C. (1995). *The Discipline of History and the History of Thought*. London: Routledge Press.
- Levi, G. (1988). *Inheriting Power: The Story of an Exorcist*. Chicago: Chicago University Press.
- Lewis, B. (2006). *Postmodernizm ve Roman*. *Postmodernizmin Eleştirel Sözlüğü*. (Çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku). İstanbul: Ebabil Yayıncılık
- Lucaks, G. (2003). *Roman Kuramı*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş*. (Çev. Aslıhan Aksoy). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lunn, E. (2011). *Marksizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev. Yavuz Alogan). İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Lyotard, J. F. (1997). *Postmodern Durum*. (Çev. Ahmet Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları.
- Meinecke, F. (1972). *Historism: The Rise of a New Historical Outlook*. New York: Herder and Herder Press.
- Menteşe, O. B. (1996). *Sanatta ve Edebiyatta Postmodernizm: Bir Düşün Yolculuğu*. Ankara: Bilkamat Yayınları.

- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Munslow, A. (2000). *Tarihin Yapısökümü*. (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Murphy, J. W. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Nietzsche, F. (2017). *Ecce Homo*. (Çev. Mustafa, Tüzel). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2019). *Putların Alacakaranlığı*. (Çev. Regaib Minareci). İstanbul: Can Yayınları.
- Onay, A. T. (1999). “Çırağan Maddesi”. *Osmanlıdan Günümüze İstanbul’da Eğlence Yaşamı*. (Der. Necdet Sakaoğlu ve Nuri Akbayar). İstanbul: Denizbank Yayınları.
- Oppermann, S. (1992). “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçimi ve “Gerçekçilik”/“Yazı” İkilemi”. *Littera Edebiyat Yazıları*.(Haz. Cengiz Ertem). Ankara: Karşı Yayınlar.
- Oppermann, S. (2006). *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Ören, A. (2016). *Üstkurğu/Üstkurmaca Üzerine*. Ankara: Hece Yayınları.
- Özbaran S. (2015). *Tarih Tarihçi ve Toplum*, İzmir: Yakın Kitapevi.
- Özbek, Y. (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Yayınevi.
- Özgül, M. K. (2002). Roman Hikâyesi. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*. S. 65/66/67, ss. 7-15.
- Özgün, E. (2002). *İhsan Oktay Anar’ın Romanlarına Yeni Tarihselci Bir Yaklaşım*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Tezi. Ankara.
- Özlem, D. (2012). *Tarih Felsefesi*. İstanbul: Notus Kitap.

- Parla, J. (2006). "Modernizmden Postmodernizme Türk Romanı". *Türk Edebiyat Tarihi* (Ed. Talat Sait Halman). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. ss. 401-409.
- Parla, J. (2008). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Payne, M. (2005). *The Greenblatt Reader*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Pazarkaya, Y. (1990). Postmodern: Modern Sonrası Moderne Kaçış. *Hürriyet Gösteri*. S. 120, ss. 25-29.
- Perry, A. (2002). *Postmodernliğin Kökenleri*. (Çev. Elçin Gen). İstanbul: İletişim yayınları.
- Rosenau, P. M. (2004). *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*. (Çev. Tuncay Birkan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Rüneysa, Ç. (2002). "Edebiyat İncelemelerinde Tarihe Yeni Bir Dönüş". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* C. 42, S. 1-2, ss. 121-133.
- Ryan, M. (2018). "Postmodern Siyaset" *Modernite versus Postmodernite*. (Der. Mehmet Küçük). İstanbul: Say Yayınları. ss. 505-527.
- Sarup, M. (2019). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. Abdülbaki Güçlü). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Sayak, B. (2018). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram, Sarah Dillon*. (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Sazyek, H. (2002) "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler". *Hece Dergisi Roman Özel Sayısı*. S. 65/66/67, ss. 510-529.
- Sazyek, H. (2020). *Roman Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Hece Yayınlar.
- Schorske, C. (1980). *Fin-de-siacle Vienna Politics and Culture*. New York: Random Hause.
- Selden, R. (1989). *Practicing Theory and Reading Literature: An Introduction*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Seval, H. (2006). *Yeryüzünde Bir Yolcu*. İstanbul: Doğan Kitap.

- Seval, H. (2017). *Nedim Gürsel'i Okumak*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Smart, B. (2018). "Postmodern Toplum Teorisi." *Modernite versus Postmodernite*. (Der. Mehmet Küçük). İstanbul: Say Yayınları. ss.353-409.
- Soysal, N. (2002). "Nedim Gürsel Söyleşi". *Tempo Dergisi*. S. 15, ss. 102-109.
- Stone, L. (1991). *History and Postmodernism*. Florida: Suny Press.
- Tekeli, İ. (1998). *Tarihyazımı Üzerine Düşünmek*. Ankara: Dost Yayınevi.
- Tilbe, A. ve Civelek, K. (2006). "Nedim Gürsel'in Resimli Dünya Adlı Romanına Tarihsel Bir Yaklaşım". *Nedim Gürsel'e Armağan Edebiyatta 40 Yıl*. (Haz. Seza Yıllancıoğlu). İstanbul: Galatasaray Üniversitesi Yayınları. ss. 83-107.
- Touraine, Alain, T. (2004). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev. Hülya Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tyson, L. (2006). *Critical Theory Today: A User Friendly Guide*. New York-London: Routledge Press.
- Uslu, M. F. (2017). "Greenblatt'ın Yeni Tarihselci Eleştirisi". *Edebiyatın Omzundaki Melek*. (Haz. Zeynep Uysal). İstanbul: İletişim Yayınları. ss. 25-53.
- Waugh, P (2016). "Üstkurgu Nedir? Neden İnsanlar Üstkurgu Hakkında Böyle Kötü Şeyler Söylüyorlar?" *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*. (Der.-Çev. Aytaç Ören). Ankara: Hece Yayınları.
- White, H. (2001). The Historical Text as Literary Artifact. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. (Ed. Robert, H. Canary and Henry Kozicki). Medison: Universty of Wisconsin Press.
- White, H. (2008). *Metatarih*. (Çev. Mehmet Küçük) Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Yalçın Çelik, D. (2021). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. İstanbul: Hiperyayın.
- Yeşilyurt, Ş. (2009). "Nedim Gürselin Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. C. 4. S. I-II. ss. 1989-2009.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Musa BİLİK

Doğum Yeri ve Tarihi: Gercüş - 20/12/1978

Mail: musabilik@gmail.com

EĞİTİM DURUMU

Lisans Öğrenimi:

1999-2003: Dicle Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi:

2021 - : Kapadokya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Araştırma Enstitüsü Kültürel Çalışmalar

2011-2013: Mardin Artuklu Üniversitesi Türkiye'de Yaşayan Diller Enstitüsü Kürt Dili ve Kültürü

2007-2008: Başkent Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ortaöğretim Alan Öğretmenliği Türk Dili Ve Edebiyatı Öğretmenliği (Tezsiz)

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce, Farsça, Arapça

İŞ DENEYİMİ

Çalıştığı Kurumlar ve Yıl: Milli Eğitim Bakanlığı, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği - 2004-....

BİLİMSEL YAYINLAR:

Makaleler:

Bilik, M. (2017). Varoluşçu Felsefe İzleğinde Asuman Susam Şiiri. (Haz. Mehmet Gözen). *Asuman Susam Şiiri Sempozyum Kitabı*. İstanbul: Ses ve İz Yayınları. s. 237-254

Bilik, M. (2018). Kül Olup Uçsa da Korun İzi Hep Kalır. (Haz. Mehmet Gözen). *İsmail Mert Başat Şiiri Sempozyum Kitabı*. İstanbul: Ses ve İz Yayınları. s. 117-126.

Bilik, M. (2021). Covid-19 Pandemi Süreci Bağlamında Toplumda Değişen Kültürel Paradigmalar. *Social Science Development Journal*. C, 6. S, 25. s, 126-138.

Bilik, M. ve Geyik, N. E. (2021). Hatice Sultan (Neşetâbâd) Sarayı Gravürü Örneklemine Değişen İstanbul Kültürü. *Pearson Journal Of Social Sciences & Humanities*. C, 6. S, 12. s, 87-106.

Bilik, M. (2022). Ahmet Erhan Şiirinde Kent Belleği. *Ghoroob*. İran-Tebriz. C. 7. S, 23. s. 14-19.

Bilik, M. (2022). Poetry and Requiem. Torkito Tarjano. İndia-Delhi University. C. 5. S, 8. s. 2-5.

Uluslararası Bildiri:

Bilik, M. (2021). Covid-19 Salgını Sonucu Yaşanan Pandemi Süreci Bağlamında Toplumda Değişen Kültürel Paradigmalar. International Conference on Social Sciences & Humanities. Mart 05-06/2021. Ankara.

Kitaplar:

Bilik, M. (2010). *Sulusepken Zamanlar*. (Şiir). İstanbul: Do Yayınevi.

Bilik, M. (2014). *1334 Kadın*. (Şiir). Ankara: Hel Yayınları.

Bilik, M. (2015). *Dayanma Mezar Taşıma*. (Şiir). Ankara: Hel Yayınları.

Bilik, M. (2019). *Zamandan Sırlar*. (Öykü). İstanbul: Parana Yayınevi.

Bilik, M. (2021). Tradisyon Bağlamında Divan Şiiri. *Şeytan Diyor ki*. (Der. Seçkin Zengin). Ankara: Klaros Yayınları. s. 66-69.

Bilik, M. (2022). *Kelebek Kanatlı Ressam Mihri Müşfik*. (Öykü). İstanbul: Misket Yayınları.