



T.C.

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**BİR ANLATIM UNSURU OLARAK ‘PARÇALANMA’ VE 1970
SONRASI TÜRK ROMANINA YANSIMA BİÇİMLERİ**

EMEL ARAS

DOKTORA TEZİ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DANIŞMAN

PROF. DR. RECAİ ÖZCAN

DÜZCE, 2022



T.C.

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**BİR ANLATIM UNSURU OLARAK ‘PARÇALANMA’ VE 1970
SONRASI TÜRK ROMANINA YANSIMA BİÇİMLERİ**

EMEL ARAS

DOKTORA TEZİ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DANIŞMAN

PROF. DR. RECAİ ÖZCAN

DÜZCE, 2022

JÜRI ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI



BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tez çalışmasıyla elde edilmeyen bütün bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi ve bu kaynakları da kaynaklar listesine aldığımı, yine bu tezin çalışılması ve yazımı sırasında telif haklarını ihlal edici bir davranışımın olmadığını beyan ederim.

10/09/2022

Emel ARAS

ÖN SÖZ

“Parçalanma” kavramı, öncelikle bilimsel ve kültürel alanlarda çeşitli biçimlerde kendini gösteren bir kavramdır. Kavramın edebiyata yansımaları ise yirmi birinci yüzyılda görülen teorik hareketler üzerinden gerçekleşmiştir. Sırasıyla modern, yapısalcı, postyapısalcı ve postmodern teorinin etkisi altında gelişen edebiyatta “parçalanma” kavramı henüz teorik bir zemine oturtulmamıştır. Bugüne dek parçalanma kavramı etrafında şekillenen edebi metinlerde görülen “parçalanma” durumları incelenen metinlerin özellikleri doğrultusunda kurgulanan bir “teori”ye dayanır. Bu tezde ise kavramın dayandırılabilceği teorik zemin açıklanarak metne dayalı okumalar yapılmış ve metinler, kavramın öne çıkan yönü üzerinden değerlendirilmiştir.

Bu çalışmanın kendi içinde iki önemli yönü bulunmaktadır. Bunlardan ilki çalışmayı zorlaştıran yönü olarak nitelendirebileceğimiz teori eksikliğidir. Parçalanma düşüncesinin/kavramının bugüne dek herhangi bir teorik zemine oturtulmamış, beslendiği kaynakların tam olarak belirlenmemiş olması araştırmacı açısından zorlaştırmacı bir unsurdur. Fakat bu durum aşıldıktan sonra ortaya çıkan ikinci yön çalışmanın özgünlüğü adına anlamlıdır. Parçalanma kavramının ana ekseninde olduğu çalışmalar, bu tezde çizilen harita üzerinden incelenebilir ve ele alınan metinlerde öne çıkarılan unsurlar üzerinden yorumlanabilir. Böylelikle metinlerde çoğu zaman bilinçli olarak öne çıkarılan parçalanma unsurları takip edilerek kavramın kökenleriyle ilişkisine değinilebilir. Bu tezde ele alınan romanlarda “parçalanma” kavramının bilinçli olarak kullanıldığına dair ifadeler takip edilmiş; böylelikle metin seçkisi konusunda ayırıcı bir kıstas öne çıkarılmıştır. Elbette teorik zemin eksikliği nedeniyle farklı bir kurgu üzerinden de edebiyatta parçalanmanın izleri takip edilebilir; fakat bu çalışma, kendi rotasını öncelikle İhab Hassan’ın *Orpheus’un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru* eserindeki parçalanma kavramı ve onu destekleyen kavramlar üzerinden şekillendirmiş, postyapısalcı ve postmodern söylemlere içkin “parçalanma” kavramları ve yaklaşımlarıyla da kavramsal çerçevesini genişletmiştir.

“Bir Anlatım Unsuru Olarak ‘Parçalanma’ ve 1970 Sonrası Türk Edebiyatına Yansıma Biçimleri” başlıklı çalışma, “Giriş”, “Sonuç” ve “Kaynakça” bölümleri dışında, “Edebiyatta Parçalanmanın Kökenleri: Teorik Zemine Dair” ve “Bir Anlatım Unsuru Olarak ‘Parçalanma’ ve 1970 Sonrası Türk Romanına Yansıma Biçimleri”

olmak üzere iki bölümden oluşur. Çalışmanın “Giriş” bölümünde “parçalanma” kavramının genel olarak edebiyata nasıl yansıdığına dair bir çerçeve çizilmiş ve kavram Aydınlanma Çağı’nda yaşanan gelişmelere dayandırılmıştır.

“Giriş” bölümünün ardından gelen “Edebiyatta Parçalanmanın Kökenleri: Teorik Zemine Dair” başlığı altında “parçalanma” kavramının teorik olarak beslendiği kaynaklara değinilerek, “postyapısalcılık ve yapıçözüm” ile “postmodern teori”ye özel olarak yer verilmiş; sonrasında, bu akımlarla birlikte felsefi zemine oturtulan “parçalanma” kavramı, “Klasik Bütünlüğün Dağılması: Kavramsal Olarak ‘Parçalanma’ ve Romanın Dönüşümü” başlığı altında roman türü özelinde değerlendirilmiştir. Bu ana başlıkla ilişkilendirilerek ele alınan “Çağdaş Türk Edebiyatının Dönüşüm Süreci ve 1970 Sonrası Türk Romanı” bölümünde Türk Edebiyatı’nın geçirdiği dönüşüm sürecine dair genel değerlendirmelerde bulunularak “parçalanma” kavramının romana dahil olmadan önce roman türünün geçirdiği süreç hatırlatılmıştır.

İkinci ve esas bölüm olan “Bir Anlatım unsuru Olarak ‘Parçalanma’ ve 1970 Sonrası Türk Romanına Yansıma Biçimleri”nde 1970 sonrasında günümüze dek yazılan romanlar arasından seçilen eserlerde “parçalanma”nın izleri sürülmüş; metinlerin işaret ettiği noktalar üzerinden kavrama dair yorumlar yapılmıştır. Bu bölüm kendi içinde altı ana başlık ve on altı başlıktan oluşmaktadır. Her bir alt başlıkta parçalanma düşüncesinin farklı bir yansıması olarak düşünülen eserler yer almaktadır.

Sonuç bölümünde ise teze dahil olan tüm romanlara dair yorumlar genel olarak değerlendirilmiş, parçalanma kavramının edebiyata yansıma biçimleri ortaya koyulmuştur. Çalışmada birçok kaynaktan yararlanılmış; Türkçe’de bulunmayan kaynaklar Emel Aras tarafından Türkçe’ye aktarılmıştır.

Doktora tezinin yazım sürecinde ve daha öncesinde yüksek lisans tez aşamasında her zaman destek olan değerli hocam Prof. Dr. Recai Özcan’a, yüksek lisans ve doktora sürecinde değerli yorumlarıyla çalışmalarına katkıda bulunan Prof. Dr. Mehmet Emin Uludağ’a, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’yle tanışmama katkı sunan Prof. Dr. Fatih Sakallı’ya, doktora tezime dair araştırma yapmak üzere 2021-2022 eğitim öğretim yılı boyunca Amerika’da Texas State University’de 2214-A Doktora Sırası Araştırma Burs Programı kapsamında “Postmodern Türk Edebiyatı

Bağlamında Mekânsallık ve Parçalanma” başlıklı çalışmamı yürütmek üzere burslu olarak bulunmamı sağlayan TÜBİTAK’a teşekkür ederim.

ÖZET
BİR ANLATIM UNSURU OLARAK ‘PARÇALANMA’ VE 1970 SONRASI
TÜRK ROMANINA YANSIMA BİÇİMLERİ

Emel ARAS
Düzce Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Doktora Tezi
Danışman: Prof. Dr. Recai ÖZCAN
Eylül 2022, 276 sayfa

Rönesansla birlikte ortaya çıkan “akıl” eksenli dünya görüşü, sosyal ve kültürel alanda bütüncül bir bakış açısının benimsenmesine neden olmuştur. Modernizmin bütünselliği, mantıksallık esasıyla tek bir gerçekliği, evrensel bir ahlak anlayışını dayatır. Modernizmin edebiyata yansması dil ve anlatım hususlarında yeni atılımlar vasıtasıyla görünür hale gelir. 1970’lerde teorik olarak da kendini göstermeye başlayan postmodernizm ise modernizmin “büyük tarih” öngörülü, okunabilirliği esas alan yaklaşımını, karşı-anlatı/küçük-tarih odaklı yazılabilirlik ilkesiyle değiştirir. Dolayısıyla birleşik ve kapalı haldeki biçim, ayrışık ve açık bir karşı biçim halini alır. Bu özellikler anlatının klasik anlamdaki zaman, mekân, zihin, dil/söylem, özne/benlik, anlam ve anlatı bütünlüğünün parçalanmasını esas alır. Metne yansıyan bu parçalanma düşüncesi çeşitli biçimlerde kendini gösterebilir. Özellikle Batı edebiyatı metinlerinde sıklıkla parçalanma düşüncesinin yansımaları görülmektedir. Bu nedenle öncelikle Batı dünyasında görülen örnekler üzerinden kavramın felsefi altyapısı anlaşılmaya çalışılacak ve Türk Edebiyatı tarihi üzerinden genel bir değerlendirme yapılacaktır. Söz konusu düşüncenin altında yatan felsefi tutumdan hareketle Türk Edebiyatı metinleri arasından bir seçki yapılarak, zaman, mekân, zihin, dil/söylem, gerçeklik, özne/benlik, anlam ve anlatı başlıkları altında değerlendirmeler yapılacak ve “parçalanma” düşüncesinin edebiyatı dönüştürme noktasında üstlendiği görev edebi metinler üzerinden tartışılacaktır. Cumhuriyet Dönemi’nde yer alan metinlerde Doğu-Batı ikiliğiyle kendisini gösteren zihinsel parçalanma giderek benlik ve öteki benlik arasındaki parçalanmaya dönüşmüştür. Zamansal ve mekânsal birlik ise yazarın niyeti doğrultusunda geriye dönüş, ileri gidiş, üst kurmaca, anlatı içinde anlatı, metinlerarasılık yöntemleriyle kırılmalara uğratılmıştır. Dilin/söylemin parçalanması ise sözcüklerin sıralanma biçimleri, imla

kurallarını görmezden gelme, noktalama işaretlerini kullanmama, yeni kelime türetme ve kelime ile anlam arasındaki doğrudan ilişkinin tahrip edilmesi biçiminde kendisini gösterir. Gerçekliğin kendi zaman ve mekanından koparılarak “hipergerçekliğe” dönüştürümü, yahut ironik söylem ve belirsizliklerle yeni bir gerçeklik inşa edilmesi de klasik anlamda gerçekliğin kırılmasına neden olur. Anlatım unsurlarının ve biçimlerinin çeşitlenmesi de elbette anlamın tek boyutlu yapısının parçalanarak çokanlamlılığa evrilmesiyle sonuçlanır. Tüm bu düşüncelerden hareketle parçalanma düşüncesinin Türk romanına yansıma biçimleri 1970 sonrası romanlardan yapılacak bir seçki üzerinden değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, Parçalanma, Türk Romanı, Dil, Mekan, Zaman, Benlik.

ABSTRACT
‘FRAGMENTATION’ AS A NARRATION ELEMENT AND ITS
REFLECTIONS ON TURKISH NOVEL AFTER 1970’S

Emel ARAS

Duzce University

Graduate School of Natural and Applied Sciences, Department of Turkish Language
and Literature

Doctoral Thesis

Supervisor: Prof. Dr. Recai OZCAN

September 2022, 276 pages

The "reason"-oriented world view that emerged with the renaissance led to the adoption of a holistic perspective in the social and cultural field. The integrity of modernism imposes a single reality, a universal moral understanding on the basis of logic. The reflection of modernism in literature becomes visible through new breakthroughs both in language and expression. Postmodernism, which started to show itself theoretically in the 1970s, on the other hand, replaces the "big history" predictive, readability-based approach of modernism with the principle of counter-narrative/small-history-oriented writability. Therefore, the unified and closed form becomes a disjointed and open counterform. These features are based on the fragmentation of the classical sense of time, space, mind, language/discourse, subject/self, meaning and narrative integrity. This idea of fragmentation, which is reflected in the text, can manifest itself in various forms. Especially in the texts of western literature, reflections of the idea of fragmentation are often seen. For this reason, first of all, the philosophical background of the concept will be tried to be understood through the examples seen in the western world and a general evaluation will be made on the history of turkish literature. Based on the philosophical attitude underlying the thought in question, a selection will be made among the texts of turkish literature, and evaluations will be made under the titles of time, space, mind, language/discourse, reality, subject/self, meaning and narrative. Will be discussed through the texts. The mental disintegration, which manifests itself with the east-west duality in the texts of the republican period, gradually turned into the fragmentation between self and the other self. The temporal and spatial unity has been broken by the

methods of backwards, forwards, metafiction, narrative within narrative, intertextuality in line with the author's intention. The fragmentation of language/discourse shows itself in the way words are ordered, ignoring the rules of spelling, not using punctuation marks, generating new words and destroying the direct relationship between the word and the meaning. The transformation of reality into "hyperreality" by being cut off from its own time and place, or the construction of a new reality with ironic discourse and ambiguities, also causes the breaking of reality in the classical sense. The diversification of narrative elements and forms of course results in the fragmentation of the one-dimensional structure of meaning and its evolution into polysemy. Based on all these considerations, the reflections of the idea of fragmentation in the Turkish novel will be evaluated through a selection from the post-1970 novels.

Key Words: Modernism, Postmodernism, Fragmentation, Turkish Novel, Language, Space, Time, Self.

KISALTMALAR

A.g.e.	Adı geen eser
A.g.m.	Adı geen makale
Bkz.	Bakınız
c.	Cilt
ev.	eviren
Der.	Derleyen
Ed.	Editor
h.	Hazırlayan
pp.	Particular pages
s.	Sayfa
Trans.	Translated by

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
BEYAN	i
ÖN SÖZ	ii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
KISALTMALAR	viii
İÇİNDEKİLER	ix
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	11
1. EDEBİYATTA PARÇALANMANIN KÖKENLERİ: TEORİK ZEMİNE DAİR.....	12
1.1. POSTYAPISALCILIK/YAPIÇÖZÜM	12
1.2. POSTMODERN TEORİ	16
1.3. KLASİK BÜTÜNLÜĞÜN DAĞILMASI: KAVRAMSAL OLARAK “PARÇALANMA” VE ROMANIN DÖNÜŞÜMÜ	21
1.4. ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATININ DÖNÜŞÜM SÜRECİ VE 1970 SONRASI TÜRK ROMANI.....	30
II.BÖLÜM.....	34
2. BİR ANLATIM UNSURU OLARAK ‘PARÇALANMA’ VE 1970 SONRASI TÜRK ROMANINA YANSIMA BİÇİMLERİ.....	35
2.1. ANLAMIN PARÇALANMASI	35
2.1.1. Tekil Anlamın Parçalanması/Çokanlamlılık: <i>Kambur</i> ’da Anlam Katmanları	35
2.2. BİÇİMİN PARÇALANMASI.....	47
2.2.1. Her Şey Kırılıp Döküldükten Sonra: “Kalan”	47
2.3. DİLİN PARÇALANMASI	63
2.3.1. <i>Tutunamayanlar</i> ’da Dilsel Kırılmalar/Söylemin Parçalanması	63
2.3.2. Modern/Postmodern Söylemin Parçalanmış Yapısına Dair: <i>Dublörün Dilemması</i> ’nın Amorfik Söylem Dünyası.....	78
2.4. DÜŞÜNSEL PARÇALANMA	82
2.4.1. Her Şeyin Başladığı Yer: Düşünsel Parçalanma ve <i>Gece Dersleri</i>	82
2.4.2. Binbir Gece Masalları’ndan <i>Bin Hüzünlü Haz</i> ’a: Zihinsel Bölünmeler Ve Alaaddin’in Doğuşu	96
2.4.3. Paranoyadan Şizofreniye: <i>Karanlık Oda</i> ’da Şizofrenik Açılımlar	120
2.5. METNİN PARÇALANMASI.....	128
2.5.1. Anlatıyı Parçalayan Yazar/Kurguda Yazarın Sesi: <i>Gece</i>	128

2.5.2. Metni Parçalarla Kuşatan Bir İzlek: <i>Eşikte</i> Romanında Parçalanmanın İzleri	141
2.5.3. Parçaların Diyalojik Yapısına Dair: Karnavalesk Durum ve Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi	155
2.6. TEMEL ANLATIM UNSURLARININ PARÇALANMASI	164
2.6.1. Mekânsal Parçalanma/Mekânsal Anlam Üretimi /Mekânın Yeniden Üretilmesi: Modern Bir Parçalanma Simgesi Olarak “Kent” ve <i>Kenarda</i>	164
2.6.2. Parçalandıkça Bütünleşme Arzusu: <i>Yere Düşen Dualar</i> ’da Zaman-Dil ve Kurgu Ekseninde Diyalektik Bir Girişim	181
2.6.3. Bakış Açılarının Çoğullaşması/Tekil Anlatıcının Parçalanması: <i>İstanbul’da Bir Merhamet Haftası</i>	201
2.6.4. Tersine İşleyen Bir Gerçeklik Algısı: <i>Puslu Kıtalar Atlası</i> ’nda Gerçekliğin Kurgusal Üretimi	206
2.6.5. Parçalanmış Ruhlar ve Modern Öznenin Dağılışı: Kapitalist Yaşamın Gölgesinde <i>Kınyas ve Kayra</i>	220
2.6.6. Nesnenin Parçaladıkları/Bütünledikleri: Nesne/İnsan İlişkisi Bağlamında <i>Masumiyet Müzesi</i>	237
SONUÇ	250
NOTLAR	256
KAYNAKÇA	257



GİRİŞ

Her metin kendi söylem dünyası üzerinden kendi anlamını/anlamlarını inşa eder. Söylemin kıvrak yapısı nedeniyle özellikle edebi metinler birçok farklı biçimde okunmaya/yorumlanmaya açıktır. Metne yaklaşım biçimimiz anlam oluşturma sürecinin ilk adımıdır. Bu nedenle hiçbir metnin sabit bir yorumu olduğu söylenemez; her metin okunma biçimine göre anlam kazanır. Jale Parla bu durumu şöyle izah eder:

“Hiçbir metnin tüketici bir yorumu, hatta yorumu olamaz. Ve hiçbir metin tamamlanmış bir bütün değildir. Bu da okur ve yazarları yeni yeni bir konumda düşünmemizi gerektirir. Okur ve yazar dil denizinde sözcüklerin anlamlarının dalgalar gibi birbirini izlediği bir devinim içinde yüzerken, metinler, benlikler, kimlikler, yorumlar da yeni göstergelere dönüşürler. Kısaca söylemek gerekirse, bu epistemolojiye göre, belirleyebileceğimiz yazar, okur, metin yoktur; yalnızca o metin aracılığıyla oluşan söylemler vardır.”¹

“Bir Anlatım Unsuru Olarak ‘Parçalanma’ ve 1970 Sonrası Türk Romanına Yansıma Biçimleri” başlıklı bu çalışma, parçalanma düşüncesinin taşıdığı düşünsel altyapı üzerine inşa edilen anlatım biçimlerine odaklanır. Metni oluşturan temel unsurların anlatım aracılığıyla bölünerek parçalanması yahut içeriğin daha dar bir kapsam etrafında şekillendirilerek, minimize edilmesi postmodern anlayışla doğrudan ilişkilidir. Bu anlayış, edebî anlamda genel geçer olarak nitelendirebileceğimiz klasik anlayışa da meydan okur. Bunu yaparken öncelikle dil ve metin ilişkisine odaklanır. Dilin kullanımını eşsüremlî ve merkezileşmiş yapısının dışına çıkararak onu bireyselleştirir ve metnin, metni oluşturan kişinin dil anlayışını doğrultusunda şekillenmesine müsaade eder. Bu durum, dilin ve dolayısıyla anlamın kişiselleşmesine ve çoğalmasına neden olur. Tek bir doğrultuda ilerleyen bir söylem ve onu çevreleyen biçim anlayışı da böylelikle yıkılarak tekil biçimlerle var olan tekil söylemler ortaya çıkar. Benzer durum, zaman ve mekânın kurgulanışında da kendisini gösterir. Lineer zaman anlayışı ve onun tamamlayıcısı olarak düşünebileceğimiz mekânsal birliktelik, zamansal kırılmalarla birlikte mekânın farklı bağlamlarda, farklı anlamlar kazanmasına, mekân ve nesne ilişkisi üzerinden oluşan mekânsal anlam üretimine olanak tanır. Bu tür kırılmalar öncelikle insanlığın “modern olma” durumuyla çarpıştığı anlarda kendisini gösterir. Modern deneyimler, çeşitli diyalektik durumları aynı anda bünyesinde bulundurması nedeniyle, insanı ikircikli bir durumun ortasında bırakır. Modern dünyanın anlaşılması adına Marx’a ait “katı olan her şey buharlaşıyor” ifadesini kullanan Berman bu durumu şu şekilde izah eder:

¹ Parla, J. (2009). *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 180.

“Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğü birliktir: bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx’ın deyişiyle “katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği” bir evrenin parçası olmaktır”²

Dolayısıyla, anlatımı çevreleyen bu “parçalanma” düşüncesi esasen postmodernizmden önce modernizmle ilişkilidir. Modernist sanatın, devrimsel bir yaklaşımla tüm kalıpyargıları yıkıp yerine kendi sanat anlayışını yerleştirmeye çalıştığı ve büyük ölçüde de başarı sağladığı söylenebilir. Modernist ve postmodernist sanat anlayışlarının birbirinin devamı olduğuna dair yaygın görüş, bu çalışma özelinde “parçalanma” düşüncesi ile birlikte düşünülebilir. Zira, her iki düşünce arasındaki temel fark modernizmin, parçaladığı unsurları kendi düzen anlayışı etrafında yeniden bütünleştirmesi, postmodernizmin ise parçalanmış halde bulunan yapı ve söylemi olduğu gibi bırakarak, hiçbir parçanın herhangi bir bütünselliğe hizmet etmemesini sağlamasıdır. Modernist düşünce bir yandan parçalanmayı öngörürken, bir yandan da bir şekilde birleştirme/bütünleştirme arzusundadır: *“modernite parçalar, ancak öte yandan birleştirir”*³ buna karşılık postmodernizmin takındığı tavır, postmodernist teorinin şekillenmesinde önemli bir isim olan Ihab Hassan tarafından parçalanma ve sessizlik edebiyatı ekseninde ele alınır: *“Hassan’a göre bu yüzyılın en önemli edebiyatı, parçalanmaya razı olan ama gene de “telleri olmayan bir lirle” şarkı söylemeye devam eden bir “sessizlik edebiyatı” olmuştur.”*⁴

Modernizmin bir yandan parçalayan bir yandan bütünleştiren tutumu, anlatıyı yazarın bilinci içinde kendi yolunda ilerleyen bir yapı haline dönüştürmeyi esas alırken, bir yandan da onun belirli kalıpların dışına çıkmasına müsaade etmez. Parçalanma düşüncesinin biçim ve söylem düzeyindeki tezahürünün giderek keskinleşmesi, modernizmle büyük ölçüde terk edilen büyük anlatıların tamamen parçalanmasına neden olur ve birey, içinde yaşadığı toplumla kurduğu ilişki dışında kendini var edişini kutlar. Dolayısıyla artık büyük anlatıları konu edinen epiğin çağı

² Berman, M. (2014). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İstanbul: İletişim yayınları, 2014, s. 27.

³ Giddens, A.. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik*, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları, 238.

⁴ Connor, Steve. (2015). *Postmodernist Kültür*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.160.

sona ermiş, minimalist olanı merkeze alan romanın çağı başlamıştır. Bu durum elbette tekinsizliği de beraberinde getirir. Bütüncül toplumun bir üyesi olarak kolektif hareket eden insan bir anda kendi kararları ve tercihleri doğrultusunda yaşar hâle gelir. Lyotard’a göre, “büyük anlatıların parçalanması sosyal kolektivitelerden saçma bir Brown hareketiyle çalkalanan şekilsiz bir kütleye geçiş olarak görülen bir şey” olarak değerlendirilse de aslında ““yitirilmiş “organik” bir cennetsi toplum düşüncesinin dumanına boğulmuş”” bir görüştür.⁵ Dolayısıyla bu durum parçalanmanın yarattığı bireyselliğin kötülenmesi durumu olarak düşünülebilir. Oysa “parçalanma” düşüncesi hem olumlu hem de olumsuz açılardan değerlendirilebilecek bir kavramdır. Bütünden kopuşla birlikte tekilliğin yarattığı güvensizlik ortamı hem bireyi geliştiren hem de onu yeni korkularla yüzleştiren bir alandır. Modernist yaklaşımın devamı olarak düşünüldüğünde daha çok postmoderne içkin olan “parçalanma” düşüncesi kendi içinde gelip geçicilik, süreksizlik, kargaşa gibi birtakım modernist öğeleri de barındırır. Bu kavramlar, modernite düşüncesinin önde gelen isimlerinden charles baudelaire’in modernite anlayışında yer alan unsurlardır. Modernizmle birlikte başlayan parçalılık söylemi ve biçimsel düzeyde parçalanma postmodernizmle zirveye ulaşır ve orada sürekli ve çözümsüz bir parçalanma olarak kalır.

*“Postmodernizm, Baudelaire’in modernite anlayışının yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser. Ama bu gerçekliği çok özgül bir biçimde karşılar. Ne onu aşmaya, ne ona karşı durmaya, hatta ne de içinde “bulunabilecek olan “sonsuz ve değişmez” unsurları tanımlamaya çaba gösterir. Postmodernizm, sanki dünyada başka hiçbir şey yokmuşçasına, değişimin parçalanmış ve kaotik akıntıları içinde yüzer, hayır, daha da ötede, çamur içinde debelenir.”*⁶

Burada sözü edilen “kaotik akıntılar içinde yüzmeye” yahut “çamurda debelenme” durumu bir çeşit gayesizliğe, güdüsüzlüğe işaret eder. Postmodern tutumun amaçsızlığı bu haliyle herhangi bir anlama yönelme de modernist tutumda görülen bu özellikleri yaşatarak daha yoğun biçimde açığa çıkarmasıyla süreklilik namına önemli bir yaklaşım sunar: “yine de, modernist ve postmodernist düşünce arasında parçalanma, gelip geçicilik, süreksiz iki kaotik değişim durumunun sürekliliği önem taşır.”⁷

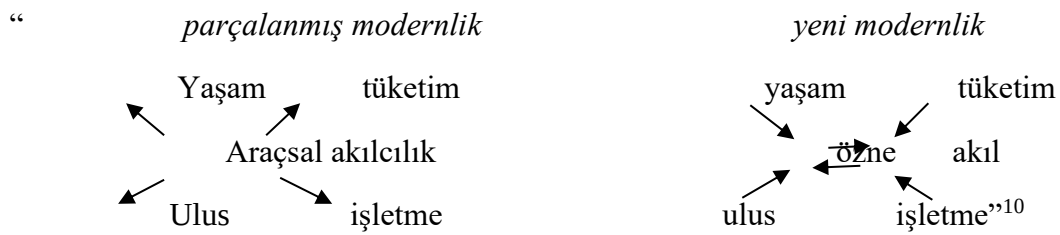
⁵ Lyotard, J.F. (2013). *Postmodern Durum*, Çev. İsmet Birkan, Ankara: Bilgesu Yayınları, s.36.

⁶ Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s.60.

⁷ A.g.e., s.60.

Bu “süreklilik” hali Michel Foucault’da, “kopuş” düşüncesi ile birlikte düşünülebilir. Modernizm ve postmodernizm arasında “parçalanma” unsuru ekseninde görülen yorumsal farklılık, Foucault’nun tabiriyle, “epistemenin yeniden şekillendirilmesi”yle ilişkilidir. Dolayısıyla iki hareket arasında “mutlak bir değişim” yoktur.⁸ Burada tespit edilen sürekliliği sağlayan birçok unsur bulunmaktadır; fakat bu çalışma ekseninde ele alınan temel unsur olan “parçalanma” düşüncesi ve sonrasında ortaya çıkan parçalanma kavramının öncelikle modernizmle ilişkili olması dikkat çekicidir. Alain Touraine’e de bu görüşü destekleyerek “parçalanma” düşüncesinin bizi “modernizm”in parçalanması ve çözülmesi ile ilişkili olduğunu belirtir. Bu hal, insan deneyiminin parçalara ayrılmış olmasıyla birlikte düşünülmelidir. Touraine’in kastettiği bugünkü modernizm, postmodernizm olarak değil “katı modernizm” olarak nitelendirilmelidir. Ona göre modernizmin bugünkü parçalanmış ve çözülmüş hali, “*çağımızda insan deneyiminin gerçekten de parçalara ayrılmış olması*”ndan kaynaklanır.⁹

Modern yaşamın getirdiği kapitalist tüketim ilişkilerinin yaygınlaşmasıyla insan yaşamını çevreleyen unsurların çeşitliliği, insan deneyiminin parçalara ayrılarak birey düzeyinde deneyimlerin anlamlanması yahut özelleşmesine olanak sağlar. Touraine, “parçalanmış modernlik”le Adorno ve Horkheimer’ın Aydınlanma hareketiyle ilişkili olarak ortaya koyduğu “araçsal akıl” düşüncesinin yaşama, tüketime, ulusa ve işletmeye yayılışına işaret eder. “Yeni modernlik” ise daha karmaşık bir ilişkiler ağıyla birlikte merkeze “özne-akıl” düşüncesini yerleştirerek öznenin akla, aklın özneye yöneldiği yaşam, tüketim, ulus ve işletmenin de bu özne-akıl ilişkisinin karşılıklı teması ile gerçekleştiği bir anlayıştır:



Modernizm ve postmodernizm hareketleri bireyciliği öne çıkaran genel yaklaşımları bağlamında insanların yönelimleri, yönetim biçimleri, edebiyat, sanat, mimari konularındaki eğilimlere yön vermeleri dolayısıyla ortaya çıkarlar. Fakat

⁸ Best, S., Douglas Kellner (2016). *Postmodern Teori*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.75.

⁹ Touraine, A. (2016). *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.277.

¹⁰ A.g.e., s.280.

edebiyat özelinde bu hareketlerin daha derin anlamları ve farklı uygulama biçimleri bulunmaktadır. Mimari, sanat, kültür alanlarında modernizm ve postmodernizm arasındaki çizgi daha belirgindir; çünkü sanat eserlerinin sınırlarını daha belirgindir. Fakat, edebi modernizm ve postmodernizm arasındaki çizgilerin zaman zaman belirginleşip zaman zaman da silikleşmesi birtakım yaklaşım farklılıklarıyla açıklanabilir. Edebi modernizm ve postmodernizm hususunda özellikle, Matei Calinescu'nun *Modernliğin Beş Yüzü* eserinde öne çıkardığı ilişki önem arz etmektedir:

“Edebi modernizm bu yüzden hem modern hem modern karşıtı olur: yaratıcılığa bağlılığında, geleneğin otoritesini reddetmesinde, deneyciliğinde modern; ilerleme dogmasını reddetmesinde, akılcılık eleştirisinde, modern uygarlığın değerli bir şeyin kaybına, büyük bir bütünleştirici paradigmanın dağılmasına, bir zamanlar güçlü bir birlik olan şeyin parçalanmasına yol açtığı duygusunda modern karşıtıdır”¹¹

Edebi modernizmi modern karşıtı hale getiren temel unsur olarak belirtilen “şeyin parçalanması” durumu, daha önce sözü edilen “büyük anlatıların parçalanması” ile özdeştir. Dolayısıyla burada varılan sonuç, modernizmin edebi bağlamda ortaya koyduğu, devrim niteliğindeki biçimsel yeniliklerle söylem düzeyindeki yeniliklerin yadsınamayacağı, fakat modernist yaklaşımın eninde sonunda, başı sonu belli bir hikâyeyi, durumu ya da bir şeyi anlatmak istediğidir. Bu da bir şekilde “bütünlüğe” ulaşma arzusuyla birlikte düşünülebilir. Fakat modernizmin içinden çıkıp gelen “parçalanma”, “kopuş”, “sapma” düşünceleri herhangi bir noktaya varmamak, herhangi bir anlam inşasına hizmet etmemek, herhangi bir dilsel bütünlüğü sağlama çabasına girişmemek üzere postmodernizmde yerini alır. Bu durum elbette, bireyselliğin ön plana çıkmasıyla edebiyat sahnesinde yerini alan “roman” türünün gelişimi üzerinden de takip edilebilir. Özellikle Rus kuramcı Mihail Bakhtin'in ortaya attığı “çokseslilik” kuramı postmodern anlamda parçalanma düşüncesini besleyen temel unsurlardandır. Çünkü bu kuram, en zayıf sestten en güçlü sese hiçbir ayırım yapmadan çoğulculuğu esas alır; tüm yakın ve uzak anlam ilişkilerini mümkün kılar:

“Mihail Bakhtin'in temelini attığı çok seslilik, postmodern anlatıların da çıkış noktası olur. Postmodern ürünler içlerinde çok sayıda anlam zıtlıklarını barındırır. Okurun beklentisini boşa çıkaran yabancılaştırmayla, orijini, kaynağı

¹¹ Calinescu, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre yayınları, s.293.

parodi ve pastişle değersizleştirme ana özellikleridir. Çünkü postmodern anlayış, konteksi reddeder, parçalanmayı ve azınlıkları savunur."¹²

Postmodern edebiyat akımının türk edebiyatında karşılık bulması ise daha çok 1970 sonrası döneme rastlar. Bu nedenle, 1970 sonrası Türk romanında görülen biçim ve içerik çeşitlenmesinin temel hareket noktalarından bir tanesi parçalanma düşüncesi ve bu düşüncenin edebî metinlere yansıma biçimleridir. Batının düşünce ve edebiyat dünyası ile eşzamanlı hareket edilmemesine rağmen, edebiyat dünyasında görülen biçimsel yenilikler ve söylem çeşitliliği, zaman, mekân, anlam, özne, dil/söylem, gerçeklik bütünlüğünün parçalanmasına ve yazarların şahsi yönelimleri doğrultusunda bir edebi biçim ve dil oluşumuna imkân tanır.

Bu çalışmada amaçlanan, modernist ve özellikle postmodernist söylemde yer bulan “parçalanma” düşüncesinin edebi bir enstrüman, bir anlatı unsuru olarak nasıl tezahür ettiğini göstermek ve dil ve biçim bağlamında kağıt üzerinde açıkça görülebilen parçalanma hâlinin anlatıyı oluşturan diğer unsurlar içinde görünme biçiminin özellikle postyapısalcı düşünce ve postmodern felsefe ile kurduğu bağı ele almaktır.

Tüm bu düşünceler neticesinde, söylem ve anlam sınırlarının yok oluşu, edebiyatı çevreleyen unsurların artışı, biçim ve içeriğin kazandığı yeni görüntüler nedeniyle Roland Barthes’ın edebi eleştirmenlik sürecindeki dönüşüme yakından bakmak gerekebilir. Barthes önceleri, Ferdinand de Saussure’ün dilbilim kuramının yanında yer alarak, dilsel anlamların toplumsal ve kültürel geçmiş üzerinden oluşturulduğu düşüncesini benimser ve yapısalcı bir tavır sergiler. Eserlerini de bu doğrultuda verir; fakat, Balzac’ın *Sarrasine* adlı hikayesini ele aldığı *S/Z*’den sonra öznelliği ön plana çıkarır ve eleştirmenin metinde yer alan işaretleri takip ederek kendince bir eleştiri biçimi geliştirebileceği noktasına varır. Eagleton bu durumu şu şekilde analiz eder:

“ ‘Yazdıran’ metnin – çoğunlukla da modernist metnin- belirli bir anlamı, yerleşik gösterilenleri yoktur, çoğul ve dağınıktır; eleştirmenin aralarından kendi yolunu belirleyebileceği tükenmez bir gösterenler dokusu veya galaksisi, dikiş yerleri görünmeyen bir kod ve kod parçaları örgüsüdür. Başlangıçlar ve sonlar yoktur; tersine çevrilemeyecek hiçbir sıralama, size hangisinin daha önemli ya da önemsiz olduğunu söyleyebilecek metinsel ‘düzeyler’ hiyerarşisi yoktur. Bütün

¹² Tosun, N. (2014). *Modern Öykü Kuramı*, Ankara: Hece Yayınları, s.76.

edebiyat metinleri başka edebiyat metinlerinden örülmüştür; ama bu, başka metinlerin “etki”lerinin izlerini taşıdıkları gibi klasik bir anlama gelmez; çok daha radikal bir anlama, her kelime, cümle ve kesitin eseri çevreleyen veya ondan önce yazılmış olan yazıların yeniden işlenmesi olduğu anlamına gelir.”¹³

Dolayısıyla, bu “parçalanmış”, “dağılmış” metin, eleştirmene sınırsız bir yorum alanı sunar. Eleştirmen, tıpkı Barthes’ın *S/Z*’de *Sarrasine*’i ele aldığı gibi, kendi belirlediği kategorilerle, kendi çizdiği edebi harita üzerinden kendi metnini kurgulayabilir. Bu yaklaşım her edebi metin incelemesi için geçerlidir; fakat kavramsal olarak çerçevesi çizilmiş herhangi bir “parçalanma kuramı” olmaması nedeniyle bu çalışmada ele alınacak olan eserler, “parçalanma” düşüncesini/kavramını ortaya çıkaran görüşler üzerinden değerlendirilecektir. Bu durum bazı noktalarda kuramsal birliğin sağlanamaması nedeniyle dağınıklığa neden olabilir; fakat mümkün olduğunca bütüncül bir metin kurgulanarak meselenin anlaşılması sağlanacaktır. Bu nedenle hem seçilen eserler hem de bu eserlerin yorumlanma biçimi bağlamında eleştirmenin daha hür bir alanda kalem oynattığı düşünülebilir. Fakat sözü edilen parçalanma düşüncesinin özellikle modernizm ve postmodernizm anlayışları bağlamında ele alınacağının belirtilmesi çalışmanın sınırlılığı açısından önem arz etmektedir.

Türk Edebiyatı alanında yapılan çalışmalarda “parçalanma” kavramı henüz kapsamlı bir araştırmanın konusu olmamıştır. Fakat Gülçin Tuğba Nurdan’a ait “Postmodern Türk Romanında Grotesk”¹⁴ adlı doktora tezinin bir bölümü grotesk kavramı bağlamında “parçalanma”ya odaklanmıştır. Bu çalışmada ele alınan romanlar daha genel hatlarıyla incelenmiş ve parçalanmanın grotesk kavramına sunduğu katkı ön plana çıkarılmıştır. Bu çalışmanın yanı sıra, resim ana sanat dalında yapılan bir başka çalışmada da fotoğrafın icadıyla birlikte resim sanatına getirilen parçalı bakış açısı üzerinden parçalanma kavramı ele alınır.¹⁵ “Parçalanma” kavramına ilişkin bir başka tez çalışması ise İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda yapılmış “Fragmentation in Anne Enright’s Novel *The Green Road*” başlıklı çalışmadır. Bu

¹³ Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.148, 149.

¹⁴ Nurdan, G. T. (2020). *Postmodern Türk Romanında Grotesk*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

¹⁵ Yılmaz, B. (2010). *Modern Dönem Resim Sanatında Görüntünün Parçalanması*, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.

çalışma, Anne Enright'ın The Green Road adlı romanı üzerinden İrlanda toplumunun aile ve birey bağlamında yaşadığı parçalanmayı ele alır.¹⁶

Bu tezde ele alınan eserler ise farklı yazarlar tarafından kaleme alınmış ve her yazar kendi üslubuyla birlikte parçalanma meselesini ortaya koymuştur. Her bir başlıkta değerlendirilen eser, kendi başlığını en iyi izah eden eser olması nedeniyle seçilmiştir. Parçalanma düşüncesinin eser bazında ele alınma nedeni, parçalanmanın yazarların genel üslubuna yansımamasından kaynaklanmaktadır. Henüz teorik düzlemde parçalanma kavramına nasıl bir yaklaşım getirileceğine dair sistematik bir yöntem bulunmadığı için her eser kendi öne çıkardığı bağlam üzerinden ele alınmıştır. Böylelikle, parçalanma düşüncesinin sistematik bir düzen içerisinde ortaya koyulması amaçlanmaktadır. Bu sistemin oluşturulması bağlamında özellikle Aydınlanma Çağı sürecinde ortaya çıkan düşünsel arka planı besleyen kaynaklara dikkatle bakılmalıdır.

Edebi metne yansıyan “parçalanma” düşüncesinin altında yatan tarihsel hikâye, insanlık tarihi açısından düşünüldüğünde uzun bir süreci kapsamaz. Rönesans ile birlikte insanın dünyayı algılama biçiminin değişmesi ve “akıl” kavramının öne çıkmasıyla nesne konumundan özne konumuna yükselişi etrafını farklı bir gözle değerlendirmesine imkân tanımıştır. Fakat, bu yükselişin esas kaynağı olan akılsallığın öne çıkması, bir müddet sonra insanın içinden çıktığı doğaya karşı bir duruşa dönüşmüştür. İnsanoğlunun içinde varolduğu doğaya karşı takındığı düşmanca tavır, ilerleme ülküsüyle doğal kaynakların sömürülmesine neden olur ve bu sürecin sonunda insan aklının öngöremediği doğa kaynaklı sonuçlar sebebiyle Aydınlanma'nın çözülüşü başlar. Aydınlanma, Descartes'ın yalnızca kendi varlığından emin olan öznelliğini (solipsizmini) dünyanın merkezi hâline getirmiştir; fakat daha sonra postmodernizmin ortaya çıkışıyla dünyada bütünlüğü imleyen ne varsa yerle bir olmuş, her şey kendi tekilliğiyle boşlukta savrulmaya başlamıştır. Chris Jenks, “Aydınlanma'nın çözülüşü”nü şu ifadelerle ortaya koyar:

“Anlatı biçimine dirense de postmodernizmin ardındaki hikâye, daha önceden bahsettiğimiz, başka bir ve daha büyük bir hikâyenin sonucuyla ilgilidir. Sona eren masal, Aydınlanma tarafından yazılandır. Aydınlanma, tipik dürtüleri ve ortak bir gayesi olan bir grup tipik karakter sundu, yani, modernite tarihi için “büyük” anlatı biçimini sundu. Akıl, imana galip gelecekti; insanoğlu, bütün nesnelerin ölçüsü olacaktı; doğa mağlup edilecek ve insanoğlunun hizmetine sunulacaktı; ve

¹⁶ Jumadurdyeva, M. (2021). *Fragmentation in Anne Enright's The Green Road*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

zaman, karanlıktan aydınlığa bir geçiş, yani ilerleme olarak bilinen örtük bir ahlâki evrim kuramı ve bir geçişle ölçülecekti. İnsanoğlunun merkeziliği ve Descartes'ı izleyen bilişsel öznelcilik, bilim olarak adlandırdığımız kurumsallaştırılmış akıl tarzıyla bağlandığında, bu temel planın metodolojisini vermekteydi.”¹⁷

Söz konusu “kurumsallaştırılmış akıl” çerçevesinde ortaya çıkan yeni yönetim biçimi, tüm insanlık adına karar veren güç odaklarının, kendi iktidarlarını sürdürmek adına kullandıkları bir örtü hâline gelir. Fakat zamanla, bu “kurumsallaştırılmış akla” yönelen eleştirilerin artışı ve insanların kendi akıllarıyla bu üst akıl arasında bağ kuramaması, mantık anlayışlarının farklılığı ve genel olarak dünyaya yaklaşım biçimlerindeki farklılıklar toplumsal bütünlüğün kırılmasına, bireylerin kendi akıl ve duygularıyla var olma istekleriyle kendi köşelerine çekilmelerine neden olmuştur. Bu bağlamda, Charles Taylor, “parçalanma” düşüncesini toplumsal düzeyde ele alarak, bu düşüncenin ortaya çıkardığı atomculuk fikri üzerinde durur. Bu düşünce üzerinden, “parçalanma”nın yönetim düzeyinde ortaya çıkaracağı sorunlara işaret eder:

“Parçalanmış bir toplum, üyelerinin içinde bulundukları siyasal bir toplumla kendilerini özdeşleştirmekte gittikçe daha çok güçlük çektiği toplumdur. Bu özdeşleştirme eksikliği, insanların toplumu salt araçsal gözle gördüğü, atomcu bir bakışı yansıtabilir. Aynı zamanda atomculuğu kalıcılaştırabilir; çünkü, etkin bir ortak hareketin olmaması insanları kendisine döndürür.”¹⁸

Atomculuk fikrinin yaygınlaşmasıyla birlikte bireysel seslerdeki artış, yaşamın her alanına yansır. İnsanlar, herhangi bir ortak amaca hizmet etme güdüsünden uzakta, yalnızca kendi varoluşlarına dair sorunlarla ilgilenerek yaşamlarını sürdürür hale gelirler. Bu durumun edebi eserlere yansması hem tema hem de biçim üzerinden görünür hale gelir. Artık eserlerde, kalabalık bir karakter kümesinin yaşadığı başı ve sonu belli olan olaylardan ziyade, tek bir kişinin (çoğu zaman isimsiz) kendi varoluşsal kaygıları etrafında şekillenen ya da anlatıcının kahraman, kahramanın anlatıcısı olduğu, bir dizi belirsizliğin, bir dizi belirsiz biçim ve söylemle anlatıldığı durumlar ya da boşluklar bulunur. Edebi metin de herhangi bir bütünlük kurma gayesiyle hareket etmez. Metne yön veren tekil olarak anlatıcıların bilinçleri ve bu bilinçlerin öznel deneyimleridir. Bu deneyimlerin metne yansması da elbette öznel

¹⁷ Jenks, C. (2007). *Altkültür*, Çev. Nihal Demirkol, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.183.

¹⁸ Taylor, C. (2017). *Modernliğin Sıkıntıları*, Çev. Uğur Canbilen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s.107.

tercihler doğrultusunda biçim, içerik, üslup, kurgu ve dil bağlamlarında geliştirilen yeni yaklaşımlarla birçok farklı biçimde gerçekleşebilir.



I. BÖLÜM



1. EDEBİYATTA PARÇALANMANIN KÖKENLERİ: TEORİK ZEMİNE DAİR

1.1. POSTYAPISALCILIK/YAPIÇÖZÜM

“Bir Anlatım Unsuru Olarak ‘Parçalanma’ Düşüncesi ve 1970 Sonrası Türk Romanına Yansıma Biçimleri” başlıklı bu çalışma teorik düzlemde postyapısalcılığa ve postmodern teoriye dayanır. Postmodern teori, büyük ölçüde postyapısalcılık söylemlerinden beslenir; fakat ona nazaran, daha geniş bir alana işaret eder. Bu geniş alan içerisinde de postmodernizm, birçok farklı biçimde yahut biçimsizlik halleri üzerinden ortaya çıkar. Postmodern teorinin engin alanına girmeden evvel, söz konusu teorinin oturduğu kavramsal bağlamı anlaşılır kılmak adına postyapısalcılık felsefesine yakından bakmak gerekmektedir. Postyapısalcılık düşüncesi, Fransa’da yürütülen teori çalışmalarıyla, özellikle de *Tel Quel* dergisi etrafında oluşan düşüncelerle birlikte şekillenir ve Fransa’da 1968’de yaşanan öğrenci eylemlerinden de büyük ölçüde etkilenmiştir. Bir yanda özgürleşme umudu dururken bir yanda özgürlüğün imkânsızlığı tüm gerçekliğiyle gençliğin önündedir. Fakat bir şeyler yapma arzusu ve yeni bir şey üretmeye duyulan coşku postyapısalcı düşüncenin fitilini ateşler. Siyasal boyutta ortaya çıkan devlet sistemini değiştirme arzusu, edebi düzlemde biçim değiştirir ve dilin sistemlerini değiştirmeye yönelir:

“Postyapısalcılık, bu coşku ve hayal kırıklığı, özgürleşme ve dağılma, karnaval ve felaket karışımının yani 1968’in ürünüydü. Devlet, iktidarının yapılarını yıkamayacağını anlayan postyapısalcılık, dilin yapılarını alt üst etmenin mümkün olduğunu gördü. Bari bu nedenle kimse tepenize binmezdi. Öğrenci hareketi sokaklardan püskürtülüp yeraltına, söyleme itildi. Daha sonraki dönemde Barthes gibi her türlü inanç sistemine düşman kesildiler, özellikle de toplum yapılarını bir bütün olarak analiz eden ve bunları dönüştürmeye çalışan her türlü kuram ve örgütlenme biçimlerine. Çünkü başarısız olmuş görünen tam da bu tür siyasetlerdi: sistem onlar için fazla güçlü çıkmıştı; ve fena halde Stalinistleşmiş bir Marksizmin önerdiği “bütünsel” eleştiri de çözüm değil, sorunun bir parçasıydı.”¹⁹

Bu “bütünsel eleştiri” düşüncesine karşı çıkma durumu, dile ve anlatıya yöneldiğinde “parça”nın anlamı üzerine yoğunlaşır. Yapıbozum düşüncesi, şeylerin kendileri olmayan ile, kendilerinin ötekisi/karşıtı ile bilinebileceği düşüncesini varsayar. Özellikle kadın-erkek kavramları üzerinden ilerleyen Derrida, kadını “erkek olmayan”, “erkek özellikleri göstermeyen” gibi ifadelerle tanımlayarak kadının varlığının erkek üzerinden bilinebileceği düşüncesi üzerinden ilerler. Fakat Derrida’ya

¹⁹ Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.152, 153.

göre, her iki kavram da varlığını birbirine borçludur ve bir şekilde iç içe geçmiştir. Bu düşüncenin edebi metne uygulanma biçimi ise bu tür karşıtlıklara ait detayları irdelemek üzerine kurulmuştur. Derrida metinde kenarda kalan bir parçayı (imge, terim, dipnot gibi) ele alarak onun üzerinden metne hâkim olan karşıtlıkları ortaya koymaya çalışır.²⁰Böylelikle de metin içerisinde önemsiz görülebilecek bir parçanın metnin bütünü noktasında nasıl bir öneme sahip olabileceğine dair bir öngörü sunar. Bu da metni bir bütün olarak ele alırken, parçaların anlamları ve bütünün anlamını değiştirme potansiyelleri üzerine yoğunlaşmasını sağlar. Bu haliyle de yapısalcılığın bütünselliğini, merkeziliğini, parçalılığa ve çoğulluğa dönüştürerek metni yapıbozuma uğratar. Böylelikle, metne yerleşen bütünsel, tekil anlamın yıkılışı ve anlamın “gösterenlerin sonsuz oyunu” olarak, tüm anlamların birbiriyle döngüsel bir ilişki içinde olduğu düşüncesiyle tekliğe indirgenemeyeceği, tek bir noktaya sabitlenemeyeceği düşüncesi hâkimiyetini kurar. Metin içinde farklı okumalar üzerinden farklı anlamlar çıkarmak olasıdır; çünkü bu yeni anlayışa göre metin çoğulcu bir yapıya sahiptir:

“Yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçiş bir anlamda Barthes’ın kendisinin tabiriyle “eser”den “metne” geçiş olmuştur. Roman veya şiiri, eleştirmenin şifresini çözmekle görevli olduğu belirli anlamlarla donanmış kapalı bir kendilik olarak görmekten, indirgenemeyecek biçimde çoğul bir şey olarak, sonuçta hiçbir zaman tek bir merkeze, öze veya anlama indirgenemeyen gösterenlerin sonsuz bir oyunu olarak görmeye geçiş.”²¹

Bu geçiş yapısalcılıkta görülen kesin yaklaşımı dönüştürür; çünkü “yapısalcılık, yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır.”²² Burada amaçlanan bir şekilde bir “anlamsal bütünlük” kurmak ve metni tek bir boyut üzerinden düşünmektir. “Yapısalcı dilbilime göre dış dünya, kesintisiz bölünmemiş büyük bir yığın, bir bütündür ve dil bu yığını anlaşılır kılmak için böler”²³ bu yaklaşımda görülen “bölme” gayesi, bütüne hizmet eden bir işlemi güdüler. Oysa postyapısalcılıkla birlikte yapılmaya çalışılan şey, detayların, kenarda kalan, göz ardı edilen parçaların metnin geneline yayılan gerilimleri dönüştürme potansiyeline odaklanmak ve metnin

²⁰ Bkz. Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.144.

²¹ A.g.e., s.149.

²² Moran, B. (2010). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.186.

²³ A.g.e., s.189.

bütünlükle ilişki kurmasını sağlayan zincirleri kırma girişiminde bulunmaktadır. Böylelikle parça, bütün içinde kazandığı anlam dışında kendi özgünlüğü ile var olur.

Postmodernizmle birlikte, mimariden, resme birçok sanat dalının geldiği nokta “anlamsızlığın anlamı” yahut “sessizliğin sesi” şeklinde nitelendirilebilecek ikircikli biçimlerle var olma haline dönüşmüştür. Bu durum da çokanlamlılık, merkezsizlik, parçalılık durumlarının bir sonucu olarak açığa çıkar. Postmodern düşünürlerin bir kısmı, metni bu şekilde parçalamanın da gereksiz olduğu inancındadır. Özellikle, Paul de Man ve Hillis Miller bu görüşü savunurken, edebiyatın zaten kendi kendine yapıbozuma uğrattığını gösterebileceğini ve bunun edebiyatın esas meselesi olduğu görüşünü ortaya koyarlar.²⁴

Edebiyatın zaten kendi hakkında olması durumu, kendisini gerçekliğin esas bilgisine ulaşma misyonu gibi bir iddiadan da uzak tutmasına neden olur. Edebiyatın muğlaklığı, anlamın katmanlanmasının, sözel değerın yoğunlaşmasının, tekil bütünsel yaklaşımların iflasının temel nedenidir:

“ “Edebiyat” bu muğlaklığın en açık seçik görüldüğü bölgedir; okurun “düzanlam” ile “mecazi” anlam arasında tereddüt ettiği, askıda kaldığı, seçim yapamadığı ve “okunaksız” hale gelen metnin dipsiz dilsel uçuruma düştüğü bölgedir. Gelgelelim edebiyat eserleri, bir bakıma, başka söylem biçimlerine göre daha az aldanırlar; çünkü kendi retorik statülerini, yani söyledikleri şeyin yaptıkları şeyden farklı olduğu ve bilgi iddialarının onları muğlaklaştıran mecazi yapılarla işlediği olgusunu örtük bir biçimde kabul ederler”²⁵

Tüm bu yaklaşımlarla birlikte şekillenen postmodernizm, elbette postyapısalcılığı da aşan, daha geniş bir alana işaret eder. Çünkü postyapısalcı eleştiri de bir şekilde metni kuşatma, metni kendi anlamsızlığı içinde dahi anlamlandırma çabası olarak değerlendirilebilir. Oysa postmodernizmin düpedüz anlamsızlıkla kurduğu ilişki, onun hiçbir şekilde kuşatılamayacağı bir alana açılmasına neden olur. Steven Connor’a göre, postmodernizmi, postyapısalcılığa indirgemek onun yaptıklarından ziyade söylemlerine kulak verme hatasına düşmektir:

“Fikirlerin ve eleştiri pratiklerinin (post-yapısalcılığın ve yapıçözümünün nitelediği anlamda) baskın bir dizisi ve çağdaş edebiyatın baskın bir tarzının bir teorisi olarak ikili bir anlamda, postmodern edebiyat teorisi, kendisini öforik bir kriz tarzında deneyimleyip yansıtabilir, ama onun işlemlerini tamamen bu terimlerle yorumlamak, bu teorinin söylemsel etkileri yerine görünür içeriğine

²⁴ Bkz. Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.156.

²⁵ A.g.e., s.157.

kulak verme, onun yaptıklarına değil söylediklerine bakma şeklindeki yaygın yanlış anlamaya teslim olmaktır’’²⁶

Bu değerlendirme, postmodern edebiyat kuramının yaygın etkisinin postyapısalcı söylemle kuşatılamayacak kadar geniş olduğunu ortaya koymaktadır. Fakat postyapısalcı söylemin, tüm bir sosyo-kültürel alanı kapsayan postmodernizmi edebiyat ve felsefe bağlamında derinleştirdiği de açıktır. Hatta, postyapısalcı kurama yönelik metinlerin bizatihi kendileri de birer edebi metin olarak değerlendirilmektedir: *“Aslında yapısalcı ve postyapısalcı eleştiri edebiyattaki modernizm hareketi içinde doğmuştur. Barthes’ın ve Derrida’nın son dönem eserlerinin bazıları deneysel, bilmecemsi ve zengin çağrışımlı modernist edebiyat metinleridir’’²⁷*

Hem yapısalcı hem de postyapısalcı söylemin “deneysel, bilmecemsi ve zengin çağrışımlı modernist edebiyat metinleri” olarak değerlendirilmesi, esasen postmodernizmin alanına daha yakın olduklarını gösteren nitelendirmelerle bezenmiştir. Bu noktada da modernist ve postmodernist söylem arasında kimi noktalarda görülen iç içe geçmişlik durumu söz konusudur. Edebi ve sanatsal hareketlerin devingen yapısı düşünüldüğünde bu iç içe geçme hali de normal karşılanabilir. Özellikle modern dönem sonrası sanatsal ve edebi hareketler daha çeşitli bir yapıdadır ve birbiriyle ilişki içindedir.

²⁶ Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür*, çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.183.

²⁷ Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.150.

1.2. POSTMODERN TEORİ

1970lerde hakkında konuşulmaya başlayan postmodernizm üzerine yazılan birçok eser bulunmaktadır. Bunlar arasında, Jean-François Lyotard'ın 1979'da kaleme aldığı *“La Condition Postmoderne”* (Postmodern Durum), 1984'te İngilizce'ye çevrilir ve bu tarihten itibaren dünyada postmodernizm üzerine yapılan çalışmalarda ana kaynak haline gelir. Modernist büyük anlatıların çöktüğü düşüncesi eserin merkezinde yer alır ve beraberinde evrenselliğin de yok oluşuna işaret eder. Lyotard, “meta-söylem”e işaret ederek, “modern” dilin kapitalizme dek uzanan hükmedici tarafını öne çıkarır ve bu söylemin kökenini Aydınlanma'ya dek götürür:

“Bu meta-söylem açıkça, tin'in diyalektiği, anlamın hermenutiği, usyürüten ya da çalışan öznenin özgürleşmesi, zenginliğin yayılması gibi, şu ya da bu büyük anlatıya başvurduğunda, kendini haklı çıkarmak için buna gönderme yapan bilimi “modern” diye adlandırmaya karar verilir. Bu şekilde, örneğin, hakikat değeri taşıyan bir söylemin göndericisiyle alıcısı arasındaki uzlaşının kuralı, ancak tüm usyürütücü zihinlerin olası oybirliği perspektifinde yer alıyorsa kabule şayan sayılacaktır. Aydınlanma devrinin büyük anlatısıdır bu; orada kahraman iyi bir etik-politik amaç, yani evrensel barış uğruna çalışır, didirir.”²⁸

Bir amaç doğrultusunda şekillenen ve kökenlerini modern düşünceden alan “meta-söylem”lerin bütüncül yaklaşımları, postmodern düşünce ile birlikte dağılır. Lyotard, “postmodern durum” olarak nitelendirdiği durumun, özellikle toplumu bir bütün olarak birarada tutmayı amaçlayan her türden birleştirici/bütünleştirici anlatının dağılışında kendini gösterdiğini söyler:

“Lyotard tekrar tekrar, postmodern durumun kendisini güç ve etkinlik merkezlerinin çoğalmasında ve karmaşık toplumsal etkinlik ve temsil alanının bütününe yönetme iddiasındaki her türden bütünleştirici anlatının dağılmasında gösterdiğini söylüyordu.”²⁹

“Bütünlüğün dağılması”, “anlatının parçalanması”, “tekilliğin çoğulluğa dönüşmesi” durumlarının hepsi bir önceki bölümde de belirtildiği üzere, büyük ölçüde postyapısalcılıkla birlikte görünür hale gelir. Postyapısalcılık da kendisinden önce gelen yapısalcı dilbilime yönelik eleştirel bir yaklaşımdır. Fakat bu parçalama hali, öncelikle metin eleştirisi bağlamında yapısalcılıkla birlikte var olur. Yapısalcılıkla birlikte biçimde görülen parçalanma fenomeni, metnin yüzeyinden derinine doğru

²⁸ Lyotard, J.-F. (2013). *Postmodern Durum*, çev. İsmet Birkan, Ankara: Bilgesu Yayınları, s.7.

²⁹ Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür*, çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.22.

yapılan bir hamledir. Bu durum, postyapısalcılık ve sonrasında postmodernizm ile birlikte anlatının her yanına dağılır ve bütüne hizmet etme amacı gütmeyen, tekil birlikler halinde yerlerini alırlar. Bu haliyle postmodern edebi metin, anlamsal katmanları ve çokbiçimciliği esas alan yaklaşımı dolayısıyla birçok farklı yoruma açıktır:

“Borges’ten Beckett ve Rushdie’ye kadar, kendinin bilincinde, merkezless, kuşkuu ve çokbiçimciliği oyun haline getirmiş postmodernist edebi metin, her türlü özdeşlik ya da sabitlik biçimine kuşkuyla bakan ama gene de uygulama için bir nesne gerektiren bir edebiyat teorisi için ideal bir çözümleme nesnesidir.”³⁰

Lyotard’ın çağdaşı Ihab Hassan ise postmodernizme yönelik düşüncelerini Amerika’da geliştirir ve özellikle postmodernizmin sapma yaptığı alanları, özellikleri merkeze alarak kendi yaklaşımını ortaya koyar:

“Sanatsal, felsefi ve sosyal fenomen olarak postmodernizm, açık, oyunbaz, istek bildiren, koşullu (yapıda ve mekânda olduğu gibi zamanda da açık), ayırıcı, belirsiz formlara, ironilerin ve bölünmelerin söylemine, yokluğun ve kırılmaların “beyaz ideolojisi”ne, kırınım arzusuna, karmaşanın büyüüne, sessizliklerin ifadesine döner. Postmodernizm, tüm bunlara yönelir fakat kolayca yayılan prosedürlere yönelen farklı bir akıma, zıt değilse her yerde bulunan etkileşimlere, için kodlara, medyaya ve dile işaret eder.”³¹

Hassan, ortaya koyduğu tüm bu kavramların ve söylemsel özelliklerin temellerini Marquis de Sade’da bulur. Onun cüretkâr söylemi ve imgelemi klasik anlatıyı parçalar ve hem yazar olarak kendi metinsel sürecini hem de okurun okuma sürecini deneysel bir bağlama oturtur. Bu nedenle *Orpheus’un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru* başlıklı kitabını da Marquis de Sade ile başlatır. Sade’dan başlayarak Hemingway, Kafka, Genet ve Beckett okumaları üzerinden ilerleyen eser parçalanmanın metne yansıma biçimlerini bu beş yazarın içeriğe ve özellikle biçime yaklaşımı bağlamında ele alır. Her bir yazarı kendi metinleri özelinde parçalanma kavramıyla ilişkilendirerek ele alır ve söylem dünyasında yaşanan kırılmaları ön plana çıkarır. Hassan, “bozma isteği”nin, “parçalanma” düşüncesinin hem modernizme hem de postmodernizme yayılan geniş bir süreci kapsadığı iddiasındadır.

“Hassan modernist “bozma isteği”nin başlangıcını ihlal diyalektiğinin sonsuzluğa doğru uzandığı” Marquis de Sade’ın yapıtlarında bulur, zira

³⁰ Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür*, çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.182.

³¹ Hassan, I. (2019). *Orpheus’un Parçalanışı*, çev. Emel Aras, Ankara: Hece Yayınları, s.322.

“Sade’da kendinin gerçek ruhu priaprik ve sürekli yadsımadır.” Bu yadsıma geleneği Alfred Jarry’nin yapıtında ve Dadaistlerle, Sürrealistlerde yeniden fokurdamaya başlamıştır. Ne var ki başka yerlerde olduğu gibi burada da Hassan modern Orfeus’un bozulmaya ve parçalanmaya uğramaya kalmamakta, “harabenin ortasında dokunulmamış olarak kalan yeni bir yaratıcı güç”ü onaylayarak her şeye rağmen şarkı söylemeye devam etmektedir. Hassan’a göre bozma destanları hem modernizm hem de postmodernizm için sürekli bir özelliktir.”³²*

Hassan’ın Sade’ı işaret ederek başlattığı “parçalanma” düşüncesi postmodern teoriyle daha da görünür hâle gelmiştir. Daha önce de belirtildiği üzere postmodern teorinin postyapısalcılığı aşan bir teori olduğu açıktır. Bu durum, Steven Best ve Douglas Kellner tarafından şu şekilde açıklanır:

“Postmodern teori postyapısalcılıktan daha kapsayıcı bir fenomendir ve postyapısalcılığı modern teorinin bir eleştirisi ve bazılarını daha sonra postmodern teorinin üstlendiği yeni düşünce, yazım ve öznellik modellerinin üretimi olarak yorumlamak gerekir. Esasen postmodern teori, modern teoriye yönelik postyapısalcı eleştirileri temellük eder, radikalleştirir ve yeni teorik alanlara genişletir.”³³

Fakat, edebi postmodernizmin içinde bulunduğu çoğulculuk hali, merkezsizliği ve tek bir ereğe bağlanmaması onun nasıl bir teorik zeminde ele alınacağı sorusunu gündeme getirmektedir. Bu başıboşluk hâlinin edebi eleştirmenler tarafından nasıl ele alınacağı, neresinden yakalanacağı sorunu bugün ciddi bir kavrama ve yorumlama problemini ortaya çıkarmaktadır.

“Edebi postmodernizm, Mchale’in tanımlamayı istediği gibi birbiriyle çatışan söylemlerin bir kakaфонisi ya da birbiriyle uyuşmayan coğrafyaların “heterotopisi” olarak tanımlanabilecek bir şeyse, edebi olan kategorisini çözümlememiş ve çözümlenemeyecek bir boşluk olarak ya da her türden bastırmayı kapsamak üzere istendiği gibi genişleyen elastik bir çerçeve olarak bırakan tuhaf bir tür kısıtlamayla karşı karşıyayız demektir”³⁴

Bu haliyle edebi postmodernizm, birçok farklı biçim ve yaklaşım doğrultusunda çeşitli şekillerde anlamlandırılma gayesine açık, fakat kendisine yüklenecek her türlü anlama da mesafeli bir tavır takınır gözükmektedir. Postmodern edebi metinlere yönelik herhangi bir yaklaşım ancak metni bir yönünden yakalayabilir, yahut yakalama iddiasında bulunabilir.

³² Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.160.

³³ Best, S., Kellner D. (2016). *Postmodern Teori*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.50.

³⁴ Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.180.

“Postmodernist roman, devam eden bir realist illüzyon yaratmaya çalışmaz, postmodern düşüncesinin merkezi unsurları olan tüm kendi çelişkileri ve tutarsızlıklarında, kalıpyargıların, anlatı manipülasyonlarının ve çoğul yorumların tüm aldatici oyunlarına açık bir şekilde kendini ortaya koyar.”³⁵

Postmodern sanatın birçok bakımdan modern sanatla benzer özellikler gösterdiği düşünülse de bu ikisi arasındaki en önemli fark, ortaya koydukları uygulamalar düzeyinde açığa çıkar. Modern sanatı var eden, onu kuran başkaldırı tavrı bir noktada, klasik bütünselci yaklaşıma yakınlaşır. Fakat postmodernizmdeki başkaldırı, hiçbir açıdan tekdüzeliğe, zamansallığa, tekmerkezliliğe, belirliliğe yanaşmaz.

“Postmodern sanat (ve düşünce) düşünümSELLİK ve öz bilinç, parçalanma ve süreksizlik (özellikle anlatı yapılarında), belirsizlik, eşzamanlılık, yapıbozukluğu, merkezsizleşmişlik, insanlıktan çıkarılmışlığın tarafını tutar.”³⁶

Klages, modernizm ve postmodernizm arasındaki uygulama farkını ve her ikisinin ortaya koyduğu yaklaşımı izah ederken modernist tutumun içinde barındırdığı “bütünlük özlemi”ne dikkat çeker:

“Fakat, postmodernizm bu açılardan modernizmle çok benzer görünse de, bu yönelimlerin çoğunda kendi tutumuyla farklılık gösterir. Örneğin, modernizm, insanın kişiliğini ve tarihini parçalanmış bir bakış açısıyla sunma eğilimindedir (örneğin Çorak Ülke’yi ya da Woolf’un Deniz Feneri’ni düşünün), fakat bu parçalanmayı trajik, feryat edilen bir şey, bir kayıp olarak yas tutulan bir şey olarak sunar. Birçok modernist eser, sanat eserlerinin, modern yaşamın çoğunda kaybolan bütünlük, tutarlılık ve anlam üretebilen düşünceyi savunmaya çalışır; sanat, diğer insani kurumların yapmakta başarısız olduğu şeyi gerçekleştirecektir. Aksine, postmodernizm, parçalanma, geçicilik, tutarsızlık düşüncesine ağıt yakmaz, aksine bunu kutlar. Dünya anlamsız mıdır? Öyleyse, sanatın anlam üretebileceği iddiasında bulunmayın, yalnızca saçmalıklarla oyun oynayın.”³⁷

Fokkema da bu düşünceyi destekler. Ona göre de modernist yazın bir ucundan da olsa “düzen” düşüncesiyle birlikte hareket eder, postmodernist yazın ise herhangi bir şekilde, herhangi bir yere (düşünce, biçim, ifade bütünlüğü vs.) bağlanmayı reddeder:

“Modernist, iyi bağlanmış cümleler, paragraflar ve bölümlere bir standarda ayak uydursa da, postmodernist, bir anket ya da diğer ilgisiz parçalar gibi süreksizliğe

³⁵ Butler, C. (2002). *Postmodernism- A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, s.73.

³⁶ Klages, M. (2011). *Literary Theory- A Guide for the Perplexed*, London, New York: Continuum International Publishing, s.165.

³⁷ A.g.e., s.165, 166.

vurgu yapan metinleri araya koyarak bağlantısızlık düşüncesini yok etmeyi amaçlar.”³⁸

Jameson’a göreyse edebiyata yansıyan hareketler, doğrudan doğruya sermayenin geçirdiği mutasyonlarla ilişkilidir. Bu açıdan yaklaşarak sermayenin geçirdiği üç mutasyonu realizm, modernizm ve postmodernizm üzerinden değerlendirir ve postmodernizmi kapitalizmle birlikte düşünerek ele alır:

“Postmodern teorisi, aslında, bir sistem ve bir üretim tarzı olarak kapitalizmin kendisinin doğasına ilişkin daha temel bir dönemselleştirici hipotez üzerine kuruludur (daha doğrusu, bulgulara açısından, bu hipotez tarafından doğrulanır). Bu ekonomik ve toplumsal hipoteze göre, sermaye şimdiye kadar tarihsel olarak bilinen üç mutasyondan geçmiştir; bu mutasyonlar sırasında - kopuş olarak da yaşanan, özellikle kültürde ve üstyapılarda yepyeni bir varoluşsal ve kültürel mantığın ortaya çıkması olarak yaşanan- genişleme (sermayenin organizasyonundaki kuantum sıçramaları) anları boyunca temeldeki sistemin devamlılığı ya da özdeşliği korunmuştur. Bu üç an, Marx’ın bildiği klasik ya da ulusal piyasa kapitalizmi, (Lenin’in teorileştirdiği) tekeli sermaye âni ya da emperyalizm aşaması ve son olarak, II. Dünya Savaşı’ndan sonra, henüz başlı başına uygun bir ad verilmemiş olan (ama Ernest Mandel’in çığır açıcı kitabı Geç Kapitalizm’de tutkulu bir teorikleştirmeye konu olan) “çokuluslu” kapitalizmin küresel bir formuna geçiş olarak sıralanabilir. Bu üç sistemsal ânin her birine, sırasıyla gerçekçilik, modernizm ve postmodernizm adlı üç kültürel an/uğrak “tekabül eder” (ama bu “tekabül etme” tabirinin teorik bir çözümü değil, teorik ve tarihyazımıyla ilgili bir sorunu ve görevi adlandırdığı düşünülmelidir).”³⁹

Tüm bu düşünceler ve yaklaşımlar ışığında değerlendirildiğinde, tam manasıyla bir modernizm reddi olarak karşımıza çıkmasa da (yahut böyle bir iddialılık ya da iddiasızlık durumu ortaya koymasa da) postmodernizm, sanat ve edebiyat bağlamında tüm olasılıkların bir arada olabileceği gibi, hiç şansı olmadığı düşünülen ya da tamamıyla göz ardı edilen ihtimallerin de mümkün hale getirildiği bir anlayış olarak kendini var etmektedir. Şüphesiz, baştan beri belirtilen merkezsizlik, belirsizlik gibi özellikleri ve kırılğan yapısı nedeniyle kendi içerisinde de postmodernizmin sürekli olarak dönüşüm halinde olduğu ve tanımlanma imkânının kısıtlı olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Zira, postmodernizmin üzerinde yükseldiği tüm kavramlar, onun bir şekilde zaptedilmesine, anlamlandırılmasına ve kendisini izah etmek zorunda bırakılmasına karşı çıkacak şekilde onu muhafaza etmektedir.

³⁸ Fokkema, Douwe W. (1984). *Literary History, Modernism and Postmodernism* (the Harvard University Erasmus Lectures- spring 1983), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s.44.

³⁹ Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*. Çev.Kemal Atakay, Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, s.165.

1.3. KLASİK BÜTÜNLÜĞÜN DAĞILMASI: KAVRAMSAL OLARAK “PARÇALANMA” VE ROMANIN DÖNÜŞÜMÜ

“Büyük anlatıların parçalanması” düşüncesi esasen, Aydınlanma döneminin ardından gelişen süreçte, büyük ölçüde bilimin içine girdiği krizle yakından ilişkilidir. Bilimsel bilginin doğruluğunun ve kesinliğinin sarsılmaya başladığı andan itibaren her şey sorgulanabilir, bölünebilir, parçalanabilir hâle gelir. Bilimsel doğruluğun da kendi önkoşullarıyla birlikte var olduğu gerçeği açığa çıkar. Her bilimsel doğruluk kendi önkoşullarıyla birlikte mümkündür. Bilimin deneye ve yanlışlanabilirliğe dayandığı göz önünde tutulduğunda, bilimsel bilginin ve ona yaklaşım şeklinin dönüşümü, toplumsal ve kültürel teorilere de bir şekilde yansır. Bu durum, söz konusu teorilere bütüncül bir yaklaşım sunan “büyük anlatılar”ın altında yatan önkoşulların ve varsayımların altının oyulmasına imkân tanır:

“Post-modern günümüzdeki cazibesini kısmen açıklayan da bilimin içine girdiği krizdir aslında. “büyük anlatılar”ın reddi, hiç olmazsa batıda, daha önce başlamıştı. Daha 1940’lı ve 1950’li yıllarda F. A. Hayek’in The Road to Serfdom (1944), Karl Popper’in The Open Society and Its Enemies (1945), Jacob Talmon’in The Origins of Totalitarian Democracy (1952) ve Isaiah Berlin’in Historical Inevitability (1954) gibi kitapları ondokuzuncu yüzyıl toplum kuramının büyük kısmının felsefi ve tarihsel önvarsayımlarına etkili bir saldırı başlatmıştı. Bilhassa ondokuzuncu yüzyılın en sivri ve diriliğini en fazla muhafaza etmiş olan Marksist büyük anlatısına, kuramsal eksiklikleri ve tarihsel açıdan akla yatkın olmayışı nedeniyle saldırılmıştı.”⁴⁰

Bu durum, birçok farklı yaklaşımı öne çıkarırken özellikle postyapısalcı kuramcıların düşünsel temelini oluşturur. Postmodern yaklaşımın öncüsü olarak düşünebileceğimiz postyapısalcı tutumun, kavramların kendilerini zıtları dolayımıyla var ettikleri iddiasına dayandırarak parçalanma düşüncesinin, bütünsellik düşüncesinin zıttı olarak ortaya çıktığı, fakat parçalanmanın bütünlükle, bütünlüğün parçalanmayla birlikte düşünülebileceği söylenebilir. Parçalanma ancak bütünsellik koşulları mevcutken bilinebilir, tespit edilebilir. Modernizmle birlikte “büyük anlatılar”ın, “epik”in ve büyüsel engin dünya tasavvurunun bütünselliğinin parçalanması, tek tek hikâyelere, nesnelere, kavramlara yahut bireylere odaklanma imkânı tanıyan bir yaklaşımı açığa çıkarır. Bu yaklaşım, bütünsellikten uzaklaştığı ölçüde anlatının ve söylemin tek bir anlam içerisine sığındığı tek bir tema yahut ana fikir üzerine odaklanan, giriş, gelişme, sonuç akışını izleyen anlatım biçimini de terk eder.

⁴⁰ Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.160.

Parçalanma düşüncesinin anlatı düzeyinde eyleme dönüşümü beraberinde çokanlamlılığı, zamansal kopuşları, mekânsal tekdüzeliği, söylemin tek boyutlu yapısını ve dilin imla ve noktalama işaretleriyle düzenlenen muntazam yapısının bozulmasına, yazar merkezli yaklaşımın okur merkezli yaklaşıma dönüşmesine neden olur. Söz konusu dönüşüm, postmodern dünya düzeninin sağladığı çoğul bakış açısıyla doğrudan ilişkilidir. Çoğulculuk yalnızca metnin oluşum sürecinde yazarın üretimini etkilemekle kalmaz, aynı zamanda okuma edimi süresince okuru da çevreleyen birçok unsura işaret eder. Her okur kendi arka planı doğrultusunda metni alımlayarak onu kendi düşünsel sisteminde bir yere konumlandırır.

Burada bir başka noktaya dikkat çekmek gerekmektedir. Parçalanma düşüncesinin birçok düşünsel süreci ve unsuru doğrudan etkilediği düşünüldüğünde Nijeryalı yazar Chinua Achebe'nin *Parçalanma (Things Fall Apart)* romanı da parçalanmanın teorik altyapısı adına anlamlıdır. Bu roman, sömürgeleştirmeye maruz kalan bir kabilenin içine düştüğü gelenek-modern ikilemini yansıtırken bir toplumun kendi içinden nasıl parçalandığına odaklanır. Modernist yaklaşımın getirdiği yeniliklerin toplumlar üzerinde yarattığı etki bağlamında toplumsal bir parçalanma örneği sergiyeleyen romanın bir diğer özelliği İngilizce yazılmış olmasıdır. Sömürgeleştirme politikasının bir toplumu dönüştürme süreci ele alınırken sömürgecinin dili kullanılmıştır.⁴¹ Bu durum, toplumsal parçalanmanın insanın tüm yaşam pratiklerine yansıdığının açık bir örneğidir. Sömürgeciyi kendi dili üzerinden anlatmak bir yandan yazarın dilinin parçalanmasına işaret ederken bir yandan da yaşanan toplumsal parçalanmanın daha geniş bir kitlenin okuyabilmesine imkan tanınması açısından anlamlıdır. Romanın yayın yılı göz önünde bulundurulduğunda söylem dünyasının içine düşmekte olduğu parçalanma durumuna bir ışık tuttuğu düşünülmektedir.

Hikâyenin başına dönülecek olursa, roman türünün ortaya çıkışı da bütünden parçaya, toplumdan bireye doğru ilerleyen bir anlayışı öne çıkarır. Bu nedenle roman türü, bireyselliğin en önemli temsil alanlarından biri olması adına önemlidir. Roman kuramına dair yapılan en önemli çalışmalardan biri olan “Roman Kuramı”nda Georg Lukács, destandan/epikten romana geçişi anlatırken bütünlükten parçalılığa geçiş üzerinde durur:

⁴¹ Achebe, C. (2019). *Parçalanma*, Çev. Nazan Arıbaş Erbil, İstanbul: İthaki Yayınları.

“Roman somut, yaşanmış bir deneyim olarak bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü bir dünyanın epiğidir. Lukacs'ın bazı ünlü formülasyonları da bu tanımın değişkeleridir: "roman biçimi, aşkın bir yurtsuzluğun ifadesidir," ya da "roman, tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiğidir.””⁴²

Burada Lukács, bireyselliğin hâkim olduğu bir dünya yaklaşımında dahi bütünün önemine dikkat çekerek epikten kopmak istemediği bir dünya tasavvuruna dikkat çeker. Bu durum da parça/bütün ilişkisi bağlamında işaret edilen postyapısalcı söylemi destekler niteliktedir. Roman bütünü parçalayan bir tür olsa da bütünlük ihtiyacı da göz ardı edilmemelidir. “Tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiği” olarak nitelendirilen roman türü, bireyin tekinsiz bir evrende yaşadığı düşüncesinden kaynaklanır. Bu da içinde yaşadığımız dünyanın tek boyutlu, tekdüze bir yapıda olmamasından, birçok farklı unsur ve kaynağın içine dahil olduğu bir silsilenin hâkimiyetine işaret eder: “Önceden gösterildiği gibi, “dünya” bireyden dışa doğru yayılan tek parça bir zamansal ve mekânsal düzen değildir; mevcudiyete bir dizi farklı kanal ve kaynak aracılığıyla sızar.”⁴³

Postyapısalcılık düşüncesi ile söyleme yansıma başlayan bütünsellik düşüncesi devlet yapılarının toplumu bir arada tutma amaçlarını ve daha kolay yönetebilme arzularını açığa çıkarmalarıyla giderek körüklenir ve merkez baskısı, toplumun merkezden koparak çevreye dağılmasına neden olur. Özellikle, 1968’de Fransa’da yaşanan öğrenci olayları, postyapısalcı filozofların önemli ölçüde etkilendiği olaylar olarak bu düşünceye kaynaklık eder.

Bütünlükten tekilliğe doğru ilerleyen süreç, Lyotard tarafından “meta-söylem”lerin dağılması olarak ifade edilir. Böylesi bir düşüncenin kökenlerini modernizme dek götürdüğümüzde, en temelde bilinç-deneyim ayrımı üzerinden görünür hâle gelen bir parçalanma durumu gözlemlenmektedir:

“Aslında, modernist kültürü ve genel olarak moderniteyi nitelemenin bir yolu onun deneyimi keşfedişine bakmaksa, bir başka yolu da onu özbilincinin deneyimi istila ettiği uğrak olarak görmektir. Modern bir duyarlılık, deneyim ile bilinç arasındaki kaçınılmaz, sancılı bölünmeyle ilgili bir anlayışla ve ussal bilinci deneyim yoğunluklarıyla doldurma arzusuyla niteleniyorsa, bu durumun kendisi, deneyimin bilince ve bilincin deneyime zorunlu olarak bağımlı olduğunun farkına

⁴² Lukács, G. (2014). *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, s.11, 12.

⁴³ Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik*, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları, s.238.

varılmasına delalet eder. Deneyim ile kendini anlama arasındaki her türden yarılma, bilgi biçimlerinden ya da kendini anlamadan türer."⁴⁴

Deneyim ile bilinç arasındaki zorunlu bağlılık ve kendi aralarındaki parçalanma durumu, deneyim ile bilinç arasındaki mesafenin oluşumuyla ilişkilidir. Bu kavramlara dair farklı bir yaklaşım Roland Barthes'ta görülür. Roland Barthes, deneyim ve bilinç ilişkisini farklı bir biçimde ele alarak, yapısalcılığı benimsediği dönemlerde, *Yazının Sıfır Derecesi*'nde "parçalanma" hikâyesini Flaubert'e dek götürür ve bilincin parçalanmamış hâlde olması dolayısıyla biçimin de parçalanmadığından söz eder. Dolayısıyla Barthes'a göre, öncelikle zihni bütünlüğün dağılması gerekir; ancak ondan sonra dağılmış bir bilincin üretimi olarak biçimin parçalanışı mümkündür:

*"İleride göreceğiz, örneğin burjuva sınıfının düşünsel birliği tek bir yazı üretmişti, burjuvazi (yani klasik ve romantik) çağında, bilinç parçalanmamış olduğuna göre biçim de parçalanamazdı; buna karşılık, yazar mutsuz bir bilinç olmak üzere evrenselin tanığı olmaktan çıkar çıkmaz (1850'ye doğru), ilk işi biçiminin bağlanımını seçmek oldu; böylece geçmişin yazısını ya üstlendi, ya yadsıdı. Klasik yazı parçalandı ve, Flaubert'den günümüze, bütün yazın bir dil sorunsalı oldu."*⁴⁵

Yazının bir dil sorunsalı haline gelişi, yapısalcılığın içinden çıkan, fakat onu aşan bir söylemdir. Dilin hem biçim hem de içerik düzeyinde yaptığı atılımlar ve söylemi, eşsüremlili klasik akış içerisinde çıkarıp birçok farklı bağlamda, aynı anda yahut farklı zaman kırıntıları halinde gösterme arzusu da bir "dil sorunsalı" bağlamında düşünülebilir. Bu durum, birçok "dilsel" imkân içerisinde tanımlanabilir. Bu duruma gelene kadarki süreci anlamak açısından Alain Touraine'in değerlendirmeleri önem arz eder. Touraine, *Modernliğin Eleştirisi*'nde, onun bütünselliğinin dağılışına işaret ederek modernliğin kopmuş parçalarından söz eder. Ona göre, modernlikten ayrılan tüm parçalar, hem modern hem antimodernlerdir. Modernlikten kopan parçaların bünyelerinde böylesi bir zıtlığı taşıması da postmodernizmde görülecek olan daha geniş kapsamlı zıtlıkların biraradalığı durumunun ilk işaretlerinden biri olarak düşünülebilir.

"Modernliğin kopmuş parçalarından her biri, kendinde hem modernliğin, hem de modernliğin bunalımının izini taşır. Bizim kültürümüz ve toplumumuzda bu

⁴⁴ Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.16, 17.

⁴⁵ Barthes, R. (2016). *Yazının Sıfır Derecesi*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.14.

karmaşıklık her şeye damgasını vurmuştur. Her şey modern ve antimoderndir, o kadar ki, modernliğin en kesin işaretinin, yaydığı antimodern mesaj olduğunu söylemek abartılı olmaz. Modernlik özeleştirel ve özyıkımcıdır”⁴⁶

Tüm bu düşünsel sürecin türsel bir yansıması olması yadsınamaz. “Parçalanma” düşüncesinin bilimsel alandan başlayarak sosyal ve kültürel alana dek yayılması, tam manasıyla “bireysellik” düşüncesini öne çıkarması, roman türü özelinde ortaya çıkan “yeni roman” anlayışına da sirayet eder. Alain Robbe-Grillet’in “yeni roman” ismini verdiği türün özellikleri şu şekilde sıralanmaktadır:

“Yeni roman bir kuram değil, araştırmadır.

Yeni roman’ın tek yaptığı şey, roman türünün daimi gelişimini izlemektir.

Yeni roman sadece insanla ve onun dünyadaki durumuyla ilgilenir.

Yeni roman yalnızca tam bir öznelliği hedefler.

Yeni roman tüm iyi niyetli inanlara seslenir.

Yeni roman hazır bir anlam önermez.

Bir yazar için tek olası angajman edebiyattır.”⁴⁷

“Yeni roman” gibi öznelliği ön plana çıkaran yaklaşımların ortaya çıkması ve “parçalanma” düşüncesinin çağrıştırdığı mikro düzeyli yaklaşımlar, edebi metni yorumlama konusunda da “bütünsel yaklaşım”ın karşısında yer alır. Fredric Jameson, yorumlamaya dair bu sorunu modernizmin doğuşuna bağlar. Ona göre, modernizmin doğuşuyla birlikte yorumlamanın karşılaştığı temel sorun, sosyolojik jargon özelinde bütünlük ve detay/fenomen arasında oluşan boşluktur. Jameson bunu, makro düzey (genel biçim, eylem, olay örgüsü) ve mikro (münferit detay) arasındaki boşluk olarak tasarlar ve şu sonuca varır:

“Bütünlük zorunlu olarak daima eksiktir; fenomen ise, adından da anlaşılacağı gibi, her zaman algısal olarak bir şekilde mevcuttur. Bu iki düzey hem diyalektik olarak ayrılmaz hem de aynı zamanda kıyaslanamazdır: aralarında hiçbir sentez yapılması mümkün değildir ve yorumlama her ne kadar ayrıntı ve bütünün uyum içinde olacağı nihai bir birlik ya da organik biçim öne sürmeyi istese de nihayetinde her zaman bunlardan birini kendisine odak olarak seçer.”⁴⁸

⁴⁶ Touraine, A. (2016). *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.135.

⁴⁷ Bkz. Robbe-Grillet, A. (2015). *Yeni Roman*, Çev. Ece Korkut, İstanbul: Kafekültür Yayıncılık, s.113-120.

⁴⁸ Jameson, F. (2018). *Antikler ve Postmodernler*, çev. Özgüç Orhan, İlksen Mavituna, Öznur Karakaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.33.

Bir metin özelinde ayrıntı ve bütün ilişkisi bağlamında tam manasıyla kapsayıcı bir yaklaşım ortaya koyulamayacağına dair bu görüş tekil metin özelinde anlamlıdır. Fakat yorumlama noktasında görülen “çoğulculuk” metne yaklaşım biçimlerinin çeşitlenmesini ve yorum kapsamını genişletme imkânı sunarken, bir yandan da edebiyatın estetik değerinden uzaklaşarak, çeşitli ideolojiler yahut görüşler üzerinden edebiyatın “nesneleşmesi”ne neden olur. Bu bağlamda, “parçalanma” sadece metin düzeyinde, metin oluşturma süreçlerinde değil, aynı zamanda, metinsel eleştiri biçimlerinde de görülmektedir. Bu durum ise edebiyatın aslî unsuru olan estetik değerden uzaklaşıldığı düşüncesine yol açmaktadır. Harold Bloom bu rahatsızlığı kendi açısından şöyle değerlendirir:

“Eğitimcilik hayatıma 40 yıl kadar önce T. S. Eliot’ın fikirlerinin baskın olduğu bir akademik bağlamda başladım; bende öfke uyandıran bu fikirlere karşı elimden geldiğince savaştım. Şimdi etrafımdaki hip-hop profesörlerini, Fransız-Alman teorisinin klonlarını, toplumsal cinsiyetin ve her çeşit cinsel tercihin ideologlarını, uçsuz bucaksız çokkültürcüleri gördükçe edebiyat çalışmalarının parçalanmasını geri çevirmenin mümkün olmadığını anlıyorum. Edebiyatın estetik değerine karşı olan bütün bu kırgınlar hiçbir yere gitmeyecekler ve arkalarından gelecek kurumsal kırgınlar yetiştirecekler.”⁴⁹

Bu eleştirinin haklılık payı olduğunu varsayarak, bu çalışmada, edebiyatın içerisinden bir yaklaşım geliştirilmeye çalışılacak ve “parçalanma” düşüncesinin çağrıştırdığı kavramlar ve bu kavramların anlatıdaki yerleri bağlamında bir değerlendirme ortaya koyulacaktır. Bu bağlamda, özellikle Ihab Hassan’ın, postmodernizmin iki temel özelliği olan “belirsizlik” ve “içkinlik”i, tek bir kavram haline dönüştürerek ortaya çıkardığı “belirsiziçkinlik” ifadesine başvurulacaktır. Hassan bu kavramla, “belirsizlik” kavramının kapsamını genişleterek, bu kavramın işaret ettiği bir dizi parçalanma imli kavramdan söz eder:

“... belirsizlikle, hatta daha iyisi belirsizliklerle, bu çeşit kavramları tasvir etmeye yarayan karmaşık bir göndergeyi kastediyorum: belirsizlik, süreksizlik, heterodoksi, çoğulculuk, rastgelelik, sapkınlık, deformasyon. Sadece sonuncusu bir düzine parçalanma terimini kapsar: yok etme, dağılma, bozma, merkezsizleşme, yerinden etme, farklılık, süreksizlik, ayrılma, yok olma, çözülme, tanımsızlık, gizemden arındırma, bütünlüğünü bozma, gayrimeşrulaştırma-ironi, parçalanma, sessizlik retoriğine işaret eden daha teknik terimler şöyle dursun.”⁵⁰

⁴⁹ Bloom, H. (2018). *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*, Çev. Çiğdem Pala Mull, İstanbul: İthaki Yayınları, s.499.

⁵⁰ Hassan, I. (2019). *Orpheus’un Parçalanışı*, Çev. Emel Aras, Ankara: Hece Yayınları, s.320, 321.

Bu düşüncesine ek olarak, Ihab Hassan, 1985'te *International Comparative Literature Association (ICLA)*'ın düzenlediği konferansta postmodernizmin tam manasıyla belirlenmediğini ifade eder, ona dair detaylı bir görüş sunmak yerine, postmodernizmi oluşturan on bir halkalık bir zincirden söz eder. Bunlar: **belirsizlik, parçalanma, kanon dışına çıkma, kendini düşün-me-me/kapsam-sız-lık, temsil edilmezlik, ironi, hibridizasyon, karnavalizasyon, performans/katılım, kurmacılık (konstrüktivizm) ve içkinliktir.**⁵¹ Bunlardan parçalanmayı anlatırken ilk özellik olan belirsizliğin sıklıkla parçalanma sonucu ortaya çıktığını belirtir.

“Postmodernist yalnızca, “birbirinden ayırır, parçalar, onun inanmak istediği şeylerden başka bir şey değildir. Ona yapılacak en büyük hakaret, “bütünleştirme”dir, sosyal, epistemik ya da şairane herhangi bir sentez. Bu nedenle o, montaj, kolaj, kurulmuş ya da parçalanmış edebi nesneyi, bağlaçlı birleşime bağlaçsız birleşimi, metafora metonimi, paranoyaya şizofreniyi tercih eder. Bu nedenle de paradoksa, paralojiğe, parabasis, patakritisizme, kırıklığın ve gayri meşru sınırların açıklığına başvurur. Bu yüzden Lyotard (1983: 341) şunu öğütler: bütünlüğe savaş açmamıza müsaade edin, sunulamaz olana tanıklık etmemize müsaade edin, farklılıkları etkin kılmamıza ve ismin onurunu kurtarmamıza müsaade edin.” Bu çağ, farklılıkları, hareketli gösterenleri bekliyor, atomlar dahi tutulamayacak alt parçalara ayrılıyor, sade bir matematiksel fısıltıyla.”⁵²

Parçaya yüklenen bu derin anlam, postmodernizm üzerine önemli çalışmaları olan Steven Best ve Douglas Kellner tarafından da desteklenir. Bu iki isim, postmodern teörünün parçalanmış öznenin yeniden olduğunu, rasyonel ve birleşik özneyi iptal ettiğini işaret ederler:

“Postmodern teori aynı zamanda çokkathlık, çoğulluk, bölük pörçüklük ve belirlenmemişlik lehine toplumsal tutunum (coherence) konusundaki modern varsayımları ve nedensellik nosyonlarını reddeder. Buna ilave olarak, postmodern teori, toplumsal ve dilsel olarak merkezlesmiş (decentered) ve parçalanmış öznenin yeniden çıkarak modern teörünün büyük çoğunluğunun koyutladığı (postulate) rasyonel ve birleşik (unified) özneyi iptal eder”⁵³

Postmodern anlayışla daha görünür hâle gelen parçalanma hâlinin kökenlerinin modern sanat anlayışına dek uzandığı söylenebilir. Bu durum öznenin dağılışıyla birlikte toplumun her kesiminde kendini hissettirir. Jung bu ortamı şöyle izah eder:

⁵¹ Bkz. Calinescu, M., Fokkema D. (ed) (1990). *Exploring Postmodernism*, Selected Papers Presented at a workshop on postmodernism at the XLth International Comparative Literature Congress, Paris; Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Company, s. 18-22.

⁵² A.g.e., s. 19.

⁵³ Best, S., Kellner D. (2016). *Postmodern Teori*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.21.

“Görünüşte parçalanıp dağılmaya doğru giden nihilistik eğilimi ile modern sanatın gelişimi, çağımıza damgasını vuran, top yekûn yıkım ve tekrar yenilenme ruhunun hem semptomu, hem de sembolüdür. Bu ruh hali kendini politik, sosyal ve felsefi açıdan her yerde hissettirmektedir.”⁵⁴

Modern sanatın postmodern sanatta derinleşen bu yaklaşımı birçok çalışmaya da konu olmuştur. James Peterson ise *International Postmodernism* adlı eserde yer alan “Postmodernism and Film” adlı makalesinde Fredric Jameson’ın postmodernitenin “yüzeysellik, saf olmama ve parçalanma” özelliklerine ilişkin önemli tespitine göndermede bulunarak modernite ve postmodernite ilişkisine dair şöyle bir değerlendirmede bulunur:

“Postmodernitenin kendisi de sıklıkla metaforik kavramlarla tanımlanır. Örneğin, Fredric Jameson’ın Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism adlı eserinde postmodernite üç temel metaforla belirlenir: yüzeysellik, saf olmamak ve parçalanma. Jameson, postmodernitenin, modernizme içkin olan “derin model”i reddettiğini tartışır. Artık, postmodernitede, öz ve görünüş, örtük ve görünen içerik, özgün olan ve olmayan, gösteren ve gösterilen arasında bir fark yoktur.”⁵⁵

Düşünsel düzlemde ortaya çıkan bu belirsizlik/iç içe geçmişlik durumlarının edebiyata yansımaları hususunun değerlendirilmesi bağlamında kavramları daha yakından ele almak yerinde olacaktır. Bu nedenle, postmodernizmi tanımlamak adına Hassan’ın ortaya koyduğu, “yok etme”, “dağılma”, “bozma”, “merkezsizleşme”, “yerinden etme”, “farklılık”, “süreksizlik”, “ayrılma”, “yok olma”, “çözülme”, “tanımsızlık”, “gizemden arındırma”, “bütünlüğünü bozma”, “gayrimeşrulaştırma-ironi”, “parçalanma”, “sessizlik”, “deformasyon”, “heterodoksi”, “çoğulculuk”, “rastgelelik”, “sapkınlık” kavramlarının her biri “parçalanma” düşüncesi özelinde yeni bir düşünsel alan açar. Bu kavramların açtığı alanlar doğrultusunda yapılacak çözümlemeler, eserlerden yapılan alıntılarla birlikte ilerleyen bölümlerde ele alınacak ve parçalanma kavramı, edebi eserin kurgusu ve biçimsel yapısı çerçevesinde bir yerde konumlandırılmaya çalışılacaktır. Bu kavramların roman türünde kendini göstermesi de önemlidir. Roman türünün doğuşu tam da parçalanmanın hat safhaya ulaştığı bir ana denk düşer:

⁵⁴ Jung, C. G.. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik*, çev. Barış İlhan, Canan Ener Sılay, İstanbul: İlhan Yayınevi, s.115.

⁵⁵ Bertenz, H., Fokkema D. (1997). *International Postmodernism*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s.147, 148.

“Tanrı, kainatı ve değerler düzenini yönettiği, iyiyi kötünden ayırdığı ve her şeye bir anlam verdiği yeri yavaş yavaş terk ederken Don Quijote evinden çıktı ve artık dünya tanınmayacak hale geldi. Dünya, ilahi yargıcın yokluğunda birden kuşku verici bir bulanıklığın içinde kaldı; tek ilahi gerçek, insanların paylaştığı yüzlerce görece değer halinde parçalandı. böylece modern çağ'ın dünyası, onunla birlikte de yansıması ve modeli olan roman doğdu.”⁵⁶

Romanın parçalanmış bir dünyada, birçok belirsizliğin içine doğması romanın da bir parçalar evrenini yansıtmaya neden olur. Modern roman gerek içeriği gerekse anlatım teknikleri açısından bütünlükten ve belirlilikten uzaktır:

“Modernist romancılar romanlarının merkezini ve bütünlüğünü bir sis perdesi arkasına gizlemişlerdir. Bu metinlerde okuyucu bütünlüğe ancak rastlantısal görünümlü parçaların kendi aralarında tutturduktan bir fısıltıyla, bir tür ilişkiyle, demin sözünü ettiğim karmaşık örgüler ağının niteliği hakkında düşünerek varabilir. Dünyanın bütünlüğü ve anlamı ve bu anlamın bilinci modernist romanın içinde değildir.”⁵⁷

Tüm bu nedenler doğrultusunda modernist/postmodernist romanı tek bir doğrultuda, tek bir anlam evreni içerisinde konumlandırmak ve yorumlamak imkânsızdır. İçine düşülen karmaşık ruh hâli, bireyin etrafını saran karmaşa ve belirsizlik doğrudan romana yansır. Metni kuşatan belirsizlik ve çokanlamlılık durumları her bir metnin birçok farklı tematik ve biçimsel incelemesini mümkün kılar. Böylelikle metinlerdeki anlamsal ve biçimsel çokseslilik yorumsal bir çoksesliliğe de dönüşür. Bu bağlamda “parçalanma” düşüncesinin merkeze alındığı bu çalışmada yer alan her bir metnin farklı yorumlara açık olduğu göz ardı edilmemelidir; fakat “parçalanma” meselesiyle olan ilişkileri de metinle birlikte ileriye taşınan yorumlar üzerinden takip edilebilir.

⁵⁶ Kundera, M. (2012). *Roman Sanatı*, Çev. Aysel Bora, İstanbul: Can Yayınları, s.18.

⁵⁷ Pamuk, O. (1995). Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi, *Defter*, Sayı: 23, 31-45.

1.4. ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATININ DÖNÜŞÜM SÜRECİ VE 1970 SONRASI TÜRK ROMANI

Çağdaş Türk edebiyatının dönüşümünden söz etmek, öncelikle roman türünün edebiyatımıza giriş sürecini ve klasik hikâye anlatımının kırılma yaşadığı anları gözlemlemekle ilişkilidir. Bu durum elbette, roman türünün ortaya çıktığı Batı dünyasının düşünsel süreçleri ve edebi dünyası ile kurulan ilişki üzerinden belirlenmiştir. Tanzimat Dönemi'nde ortaya atılan yenilikçi düşünceler öncelikle bilimsel düzeyde Batı dünyasına ayak uydurma gayesi taşıyordu. Ancak bu amaçla Batı'ya gönderilen gençler kendi eğitim hayatlarını sürdürürken doğal olarak kültürel hayatın içinde de yer almışlardır. Böylece, edebiyatta yaşanan dönüşümü gözlemleme imkânı bulmuş ve kültürel alanda önemli yeniliklerin öncüsü olmuşlardır. Maliye eğitimi almaya giden Şinasi'nin Batı dünyasında hâkim olan pozitivist görüşü benimseyerek edebiyatta pozitivizm düşüncesini öne çıkarması bu anlamda atılan ilk adımlardandır. Bu dönemle birlikte dilde sadeleşme başlamış, sonrasında gelen Namık Kemal, Ziya Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem, Samipaşazade Sezai, Ahmet Midhat Efendi gibi isimler de süreç içerisinde Türk Edebiyatı'nın dönüşümü noktasında önemli eserler vermişlerdir. Özellikle, kendisine “yazı makinesi” lakabı takılan Ahmet Midhat Efendi toplumun her meselesine dair yazdığı didaktik romanlarda bahsettiği konular ve kullandığı tekniklerle dikkat çekmektedir. Bu dönemde verilen eserler elbette realist-naturalist çizgide yer almaktadır.

Roman türünün olay örgüsü, kahramanların psikolojik süreçleri, tematik çeşitlilik gibi hususlarla zenginleştirilerek eserler verilmesi Servet-i Fünun Dönemi'ne rastlarsa da bu dönemde esasen şiir ekseninde kurulmuş bir edebi anlayışı öne çıkar. Servet-i Fünun dönemi yazarlarından Mehmet Rauf ve Halit Ziya Uşaklıgil'in eserleri roman türünün Türk Edebiyatı içerisinde varlık gösterdiğine dair önemli işaretler taşır. Ardından gelen Milli Edebiyat Dönemi ve Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan romanlar, “milli mücadele”yi esas alırlar ve toplumsal, kültürel bağlamda Doğu-Batı gerilimine odaklanırlar. Murat Belge bu durumu, “ *“Doğu-Batı sorunsalı” gibi bir tarihi fon, “modern” dediğimiz Türk edebiyatının içine doğduğu beşik gibi bir şeydir*”⁵⁸ ifadeleriyle açıklar. Eserlerde görülen Doğu-Batı gerilimi ve Doğu'nun sürekli olarak Batı'yı yakalama çabası içerisinde olması temel bir eksiklik duygusuyla ilişkili olabilir. Gürbilek bu durumu şu şekilde ifade eder:

⁵⁸ Belge, M.(2009), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 94.

“Çünkü Batı karşısında yaşanan yenilgi çoğu zaman tamlığı kaybetme korkusuyla, yetersizlik duygusuyla, muhtaçlığa çakılıp kalma endişesiyle; daha kavramsal bir ifadeyle söylersek bir narsistik yaralanmışlık olarak ortaya çıkmıştı.”⁵⁹

Bu durumun 1970 sonrasında ciddi bir biçimde değiştiği gözlemlendiği görülmekle birlikte, 1950 ile 1970 arasında eser veren yazarların bu değişimi hızlandırdığı da belirtilmelidir. 1950 sonrası için bazı isimler öne çıkmaktadır. Bu isimlerden Ahmet Hamdi Tanpınar üzerinde dikkatle durmak gerekir. Tanpınar’ın 1948 tarihli *Huzur* ve 1954 tarihli *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* isimli romanları anlatım tekniğinde geline noktanın gözlemlenmesi ve roman yazarının konumunu daha yüzeysel bir alandan içsel bir alana yönlendirmesi nedeniyle önemlidir. Tanpınar’da dilin kullanımı, hikâye anlatımına aracılık eden bir unsurun ötesine geçerek anlatıya yön veren, onu biçimlendiren bir hâl almıştır. Bu durum romanlara da yansiyarak klasik roman anlayışının dışına çıkan Batılı örneklerle ilişki kurulmasını sağlamıştır. Özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde hâkim olan ironik yapı üzerinden inşa edilen söylem romanımızı “modern” anlayışa yaklaştırır. Parla bu durumu şöyle değerlendirir:

“Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün baskın metamorfozu, saate dönüşme imgeleri, modernizme eklemleme umuduyla düşlenen bir başkalaşımdır: saat-adam olarak hem mekanikleşmek hem de çağı yakalamak; hem geçmişle bağı muhafaza etmek hem de şimdinin tiktaklarını kaçırmamak”⁶⁰

Dolayısıyla *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Modern Türk Romanı’nın dönüşümü üzerinden yaşanan ikilemi konu edinmesi açısından Türk Edebiyatı içerisinde ayrı bir yere sahiptir. Türk Edebiyatı’nın önemli isimlerinden olan Orhan Pamuk, Türk Romanının ortaya çıkışı ve dönüşümü bağlamında iki önemli isim olan Ahmet Mithat Efendi ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yaklaşımlarına dair şöyle bir karşılaştırma yapmıştır:

“Yani Ahmet Mithat Efendi, toplumun her tür özelliğini, toplumun da özüne çok kolay nüfuz ettiğini sanarak otoriter bir şekilde yargılarken, Ahmet Hamdi Tanpınar kendi bilgisinin sınırlarından fazlasıyla kuşkulu, toplum hakkında vereceği yargılarda dikkatli, medeniyet değiştirmenin bütün sorunlarıyla kafası bulanıklaşmış, kendi kırılganlığının farkında ve belki de bu kırılganlıktan estetik tatlar alan, iki dünya arasında olmasını önemseyen ve hiçbir zaman bu bakımdan Ahmet Mithat’ın çıkarttığı otoriter sese varmayan, ama öte yandan, yine de bir cemaatin bütün yükünü omuzlarında taşıyan, cemaat için yazan ve bir cemaatin

⁵⁹ Gürbilek, N. (2016). *Köy Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, s.13, 14.

⁶⁰ Parla, J. (2015). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 152, 153.

parçası olan bir yazar. Yazısıyla topluma karşı bir tutuma girmeyen; topluma hizmet eden, karmaşık bir metin üretmek yerine, toplumun bütün sorunlarının zenginliğini tarif etmeyi, yani müzeyi tarif etmeyi ön plana alan bir hizmet adamı kimliğiyle karşımıza çıkıyor.”⁶¹

Burada da işaret edildiği üzere, Ahmet Mithat Efendi ile Ahmet Hamdi Tanpınar arasındaki üslup farklılığı dönemsel farklılığın bir sonucudur. Bu iki yaklaşımın özünde ise Nurdan Gürbilek’in belirttiği gibi Modern Türk Edebiyatı’nın temelinde yatan kadınsılaşma endişesi yer alır ve bu nedenle ilk dönem eserlerinde büyük bir arada kalmışlık durumu görülür:

“Modern Türk Edebiyatı, özellikle de Türk romanı bir kadınsılaşma endişesine, bir efemineleşme korkusuna, Cemil Meriç’in sık sık tekrarladığı sözcükle söylersem "virilite"yi, yani erilliği kaybetme korkusuna doğmuştur. Erilliği kaybetme korkusu ise hemen her zaman erişkinliği yabancıya kaptırma, bir başka deyişle çocukluğa çakılıp kalma korkusunu içinde taşıyordu.”⁶²

Bu gibi endişelerin özellikle ilk dönem romanları için geçerli olduğu söylenebilir; fakat sonrasında özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay’la birlikte Modern Türk romanı farklı bir kimliğe bürünür. Bu isimlere dek yaşanan Doğu-Batı ikilemi, arada kalmışlık, yanlış batılılaşma gibi sorunlar bir şekilde içselleştirilerek Batı’nın roman tekniği açısından geldiği nokta takip edilmeye çalışılmış ve romanlarda bu tekniklerin izlerine rastlanmaya başlanmıştır. Bu dönüşümün daha iyi anlaşılması bağlamında Murat Belge’nin yorumuna dikkat çekilebilir. Belge, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk’u ayrı bir yerde konumlandırır. Ona göre bu üç yazarın *“bir ayakları Türkiye’de, diğeri ise dünya roman geleneğindedir.”⁶³* Bu bağlamda özellikle Oğuz Atay’ın Dostoyevski, Kafka, André Gide, Gorki, Oscar Wilde gibi isimleri okuyarak yakaladığı farklı üslup Modern Türk Edebiyatı açısından kilit öneme sahiptir. Modern ve postmodern öğeleri bünyesinde barındıran ironik üslubu, çoğulcu söylemi ve klasik roman kalıplarının dışına çıkan tavrıyla Atay, bu tezin konusu olan “parçalanma” düşüncesi de dahil birçok konuda öncülük etmiş bir isimdir. Atay’ın sonrasında gelişen Modern Türk Romanı da büyük ölçüde onun izinden giden, bir şekilde Atay etkisinde kalan yazarların eserleri üzerinden şekillenen bir çizgide ilerlediği söylenebilir. Hem teknik hem de içerik anlamında çoğulcu bir söylem evreni inşa eden Atay, kendisine dek gelen roman anlayışında önemli bir kırılma durumunu ortaya koyar.

⁶¹ Pamuk, O. (1995). Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi, *Defer*, Sayı: 23, 31-45.

⁶² Gürbilek, N. (2016). *Köy Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, s.10.

⁶³ Belge, M., *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 108.

1980 sonrası dönemle birlikte askeri darbenin izlerinin yansıdığı bir edebiyat kanonu gelişse de tamamen siyasal ve toplumsal olaylardan uzak, kişilerin kendi yaşamları ve yaşamdaki konumları üzerinden gelişen felsefi yönü kuvvetli, farklı anlatım biçimlerinin denendiği bir kanonun da oluştuğu gözlemlenmektedir. Parçalanma düşüncesi de özellikle bu ikinci yoldan ilerleyen kanona ait eserler üzerinden takip edilebilir. Fakat toplumsal hareketlerin ve siyasi dönüşümün yarattığı kaos ortamı tüm sanatçıları ve yazarları bir şekilde etkilemiştir. Yazarlar kendi sanatsal yönlerini yaşanan toplumsal ve siyasal kaosun imbiğinden geçirerek belirlemiştir. Gürbilek 1980’lerdeki kültürel atmosferin dönüşümünü ele alırken çok kısa sürede birçok şeyin yaşandığına dikkat çekerek bunları şöyle sıralar:

*“Baskı döneminin olağanüstü koşullarını, kemalizmin bu topluma sunduğu modernleşme vaadinin çöküşünü, bu topluma biçtiği modern kimliğin ‘parçalanmasını’ türkiye’nin doğulu ya da taşralı yüzünü kültürel alanda yeniden keşfetmesini, seçkinciliğin bastırıldığı her şeyin geri dönüşünü, tüketim toplumunun vaatlerini, birden bir bolluk toplumu görüntüsü yaratmayı başaran medya ve reklamcılığı ve bütün bunların hem kalabalıklara hem aydınlara vaat ettiği yeni imkânları...”*⁶⁴

Gürbilek’in belirttiği gibi toplumun her kesimi birçok etkene maruz kalmış ve bu karmaşa üzerinden kendini şekillendirme yoluna gitmiştir. Yine Gürbilek 1980’lerin kültürel iklimini belirleyen iki unsurdan söz eder: 1980’lerin başında “sözün bastırılması”, 1980’lerin ortalarından itibaren ise “sözün patlaması”⁶⁵. “Sözün patlaması” ifadesiyle anlatılmak istenen o zamana dek görülmemiş yoğunlukta ve biçimde birçok ifade biçiminin ortaya çıkmasıdır. Gürbilek, bu kavramı tanımlarken “merkezsiz, dağınık ve kendiliğinden gelişen” bir yapısı olduğunu vurgular. Böylelikle Türkiye tarihinde yaşamın her alanına yansıyan bir “parçalanma” hâlinin görüldüğü söylenebilir. Bu hâl, tüm toplumsal çevrelerde, hatta bireysel düzlemde farklı yansımalar olarak açığa çıkar. Zira, parçalanma meselesi özü itibarıyla bireyden topluma, düşünceden eyleme, içerden dışarıya doğru ilerleyen bir hareket olarak düşünülebilir. Edebiyat alanında görülen bu “söz patlaması” romanlara yansıyan parçalanma durumunun öncelikle düşünsel boyutta ortaya çıktığını, ardından metin düzleminde birçok katmanda görülebildiğini destekleyen bir yaklaşımdır.

⁶⁴ Gürbilek, N. (2011). *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul: Metis Yayınları, s.15.

⁶⁵ Bkz., A.g.e., s.21.

II.BÖLÜM



2. BİR ANLATIM UNSURU OLARAK ‘PARÇALANMA’ VE 1970 SONRASI TÜRK ROMANINA YANSIMA BİÇİMLERİ

2.1. ANLAMIN PARÇALANMASI

2.1.1. Tekil Anlamın Parçalanması/Çokanlamlılık: *Kambur*’da Anlam Katmanları

Modern dönemle birlikte anlam unsuru, klasik anlamdaki belirliliğinden uzaklaşmıştır. Bu durum, gösteren ve gösterilen arasındaki toplumsal ve kültürel uzlaşının sarsılması anlamına gelebilir. Bu sarsılma hâli, bütünüyle olmasa da nesnelliğin ve kesinliğin büyük ölçüde yitirilmesi anlamına gelmektedir. Bu değişimin en önemli nedenlerinden bir tanesi anlatım unsurlarının ve içeriğin çeşitlenmesi ve kurgusal düzlemde “bütünsel” bir anlatı kurma gayesinden uzaklaşmasıdır. Bu tavır, öznel yaklaşımı ön plana çıkararak, okur merkezli yazının yazar merkezli yazına dönüşmesine neden olmuştur. Böylelikle yazarın belirlediği rotanın takip edilmesi esası öne çıkmıştır. Jacques Derrida, *Yazı ve Fark* eserine başlarken Gustave Flaubert’ten bir alıntı yapar: “çok fazla şeyimiz var, fakat yeterli biçimimiz yok.”⁶⁶ Bu ifadeyle de gösteren ve gösterilen arasındaki niceliksel fark ortaya çıkar. Böylesi bir farkın olduğu yerde anlamın sabitlenmesine imkân yoktur. Metin düzeyinde anlamın tespiti ise gerek yazarın gerekse okurun beslendiği kaynakların çeşitliliği nedeniyle giderek zorlaşan bir konu hâline gelmektedir. Metinde görülen anlamsal katmanlılık çoğunlukla okur merkezli bakış açısı üzerinden yorumlanmaya çalışılır; çünkü metinler genellikle “kapalı” yapıdadır. Bu durum klasik roman anlayışında olduğu gibi yazarın yaşam hikâyesi ya da beslendiği kaynaklar üzerinden metnin yorumlanmasına engel olur. Fakat yine de metin bazı noktalarda açıklar verebilir ve kendisinin, bu açıklar üzerinden ilerlenerek yorumlanmasına müsaade edebilir. Böylelikle okur/inceleyici ve metin arasında farklı kanallar üzerinden ilişki kurulabilir.

“Anlamın Parçalanması” başlıklı bölümde ele alınan *Kambur*, anlam meselesinin kendisini konu edinmesi ve metni anlamlı bir bütünlük olarak görmemesi nedeniyle seçilmiştir. Bu eser, öncelikle romanda herhangi bir karakter bulunmaması adına anlamlıdır. *Kambur*’un tek kahramanı olan “kambur”un ne ismi ne de ona dair detaylar eserde yer alır. Fiziksel bir farklılık olarak kamburluğun dünyaya karşı nasıl bir bakış açısı getirdiğini sorgulayan eser, herhangi bir eksikliğin/bozukluğun dünyayı anlamlandırma noktasında sağladığı imkânlar ya da neden olduğu engelleri düşünsel boyutuyla ön plana çıkarır. Postmodern Türk yazarları arasında kabul edebileceğimiz

⁶⁶ Derrida, J. (1978). *Writing and Difference*, Great Britain: Routledge & Kegan Paul Ltd., s. 12.

Şule Gürbüz'ün Cambridge'de aldığı felsefe eğitiminin önemi, düşünsel yönü ağır basan bir eser ortaya koyması bağlamında göz ardı edilemez. Gürbüz'ün yazarlıkla birlikte sürdürdüğü asıl mesleği mekanik saat ustalığıdır. Mesleğe, Milli Saraylar Daire Başkanlığı'nda saat bölümünden sorumlu bir sanat tarihçisi olarak başlayan Gürbüz, mekanik saat ustası Recep Gürgen'in yanında geçirdiği beş yıllık çıraklık döneminin ardından "mekanik saat usta"lığına geçiş yapmıştır.⁶⁷ Gürbüz, mesleği gereği zaman meselesiyle farklı bir ilişki kurar. Yazdığı metinlerde zamanı muhakkak bir kenara iştiririrken zamanın dizgiselliğini geri plana atarak her bir zaman parçası üzerine düşünmeyi tercih eder. Her bir anın kendi içinde kurduğu bütünlüğün ön plana çıkarıldığı bu biçimde anlam da onu kuran tekil parçaların durumu üzerinden değerlendirilebilir. Gürbüz'ün yazını tek bir istikamette ilerlemez; saçılarak genişler. Anlam, tek bir gösterge-gösterilen ilişkisi üzerinden kurulmadığı için doğrudan göstergede mevcut değildir. Bu yaklaşım, Terry Eagleton'ın, Ferdinand de Saussure'ün dilbilim yaklaşımından yola çıkarak ele aldığı anlam meselesiyle yakından ilişkilidir. Eagleton, Saussure'ün göstergelerin taşıdığı anlam yüküne yönelik yaklaşımına itirazda bulunur. Buna göre, her gösterge kendisi dışında kalan diğer bütün göstergelerden biri olmadığı için kendisidir. Fakat bu olup/olmama durumunu sağlayan şeyin ne olduğu belirli değildir. Dolayısıyla Eagleton'a göre, *"anlam, doğrudan göstergede mevcut değildir. Bir göstergenin anlamı, o gösterenin ne olmadığına bağlı olduğuna göre, anlamı da bir bakıma hiçbir zaman kendi içinde taşımaz. Anlam bütün bir gösterenler zincirine dağıtılmış veya yayılmıştır; fakat sürekli bir mevcudiyet-namevcudiyet kırışması gibi bir şeydir."*⁶⁸

Anlamı kuran unsurların çeşitliliği nedeniyle edebi metin düzleminde "parçalanma" durumunun açıkça gözlemlenebildiği alanlardan birisi de anlam alanıdır. Anlamın tekil bir bütünlüğe hizmet eden, tek bir doğrultuda ilerleyen işaretler üzerinden inşa edilen yapısı dil ve biçimdeki parçalanmanın bir başka boyutu olarak düşünülebilir. Bu konunun incelenmesi bağlamında, Şule Gürbüz'ün 1992 yılında yayınlanan *Kambur* adlı ilk romanı, dil ve biçim anlamında dikkate değer bir romandır. Şule Gürbüz *Kambur*'un bir "duygu durumu" olduğunu belirterek *"kambur,*

⁶⁷ <https://www.milliyet.com.tr/pazar/sarayin-saat-ustasi-5215192>

⁶⁸ Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.139.

*tuhaflığın ve orjinal olma gayretinin olmadığı daha saf bir zamanın daha saf insanları için hatırası olan bir metin olabilir, benim için de öyle” ifadelerini kullanır.*⁶⁹

Eserin ana kahramanının “kambur” olması parçalanma düşüncesi açısından anlamlıdır. Yazar, tüm hatları düzgün, akıl sağlığı yerinde “normal” bir kahraman yerine bedensel bir biçim bozukluğuna sahip ve aynı doğrultuda düşünsel olarak da “normal”in dışına sapan bir karakter seçmiştir. Böylelikle, romanının da en başından “normal” bir roman olmayacağını işaret eder. “Kambur” baştan sona dek bir monolog ya da kim olduğunu bilinmez birisine yönelen bir sesleniş gibidir. Anlatılanların özünde topluma yabancılaşmayla birlikte var olan yaşama karşı kayıtsızlık durumu gözlemlenir. Bu durum da hayata karşı kin ve ölüm düşüncesine yaklaşmaya neden olur.

Kambur’un yaşamla sağlıklı bağlar kuramamasının temel nedeni görüntüsündeki biçimsizliktir. Kambur, boyunun kısalığına rağmen 46 numara ayakları, yüzüne büyük gelen burnu, “*önden bakınca cüce, arkadan bakılırsa koca bir tümsek*”⁷⁰ dediği görüntüsüyle en başından hayatın dışında kalmaya mecbur görünür. Bu durum parçalanma düşüncesiyle yakından ilişkilidir. Kambur’un biçimsiz görüntüsü, İhab Hassan’ın parçalanma kavramına dair sıraladığı alt başlıklardan biri olan deformasyon kavramı üzerinden düşünülebilir. Alışılmışın/normalin dışında olmak da bütünün dışına çıkma/bütünü parçalama düşüncesiyle eşdeğerdir.

Kamburluk bedensel bir kırılma/eksiklik olarak düşünülürse, kamburun monoloğundaki kopukluklar ve parçalı hâl de onun kendi bütününe oluşturma gayesinde olmadığını düşündürebilir. Parçalara ve parçalanmaya yönelik vurgular da bu düşüncüyü destekler niteliktedir: “*nasıl paramparça bir gökyüzüydü bu böyle... bu konuda iki yüz sayfalık bir kitap yazabileceğini düşündü. Yalnızca ilk sayfaya “gökyüzü paramparçadır, bütün değil” diye yazacaktı.*”⁷¹ Parça ve bütün arasında görülen bu ikili söylem yaklaşımının Şule Gürbüz yazınına genel olarak hâkim olduğu söylenebilir. Bu durum, “Postmodern Yazında “Diyalektik Duyuş”: Şule Gürbüz’ün Kambur’u” başlıklı makalede detaylı bir biçimde ele alınmıştır.⁷²

⁶⁹ <https://www.izdiham.com/Sule-Gurbuz-Ile-Roportaj/>

⁷⁰ Bkz. Gürbüz, Ş. (2017). *Kambur*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.16.

⁷¹ A.g.e., s.9.

⁷² Bkz. Aras, E. (2021). Postmodern Yazında “Diyalektik Duyuş”: Şule Gürbüz’ün Kambur’u . Erdem , 0 (81) , 23-40 .

Anlatıcı, parçalanma düşüncesiyle kurduğu bağı metnin birçok noktasında açık eder. Bütündense parçadan yana tavır alınması da metni kuran tüm unsurlara yansıyan bir parçalanma durumu olduğuna dair bir işaret olarak düşünülebilir. Dil üzerinden yansıtılan bu tutum anlam ve dil ilişkisi bağlamında önem arz eder. Anlamın sabitlenememesi elbette dilin yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Dilin doğası sistematik bilgiye dayanmaz. Bu durum, klasik dilbilime Ferdinand de Saussure ile birlikte giren gösteren ve gösterilen ilişkileri arasındaki tek yönlü, sınırlı anlam ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Oysa Derrida, bu tekil ilişki biçimini reddederek, *différance* kavramı ile birlikte dilin sürekli değişen ve tüm göstergelerin diğer göstergelerle ilişki içinde olduğu sonsuz bir döngüsellığe işaret eder: “*dilin yapısı ayrılıkların oyunu ile durmadan değişen, sınırlanamayan bir ağ gibi örülmüştür. Yapısalcılığın kapalı sistem kavramı yerine, Derrida, hem ayrılığı hem ertelemeyi içeren ve difference adını verdiği bu açık örgü kavramını getirir.*”⁷³

Anlatıcının yalnızca kendi varlığına ve düşüncelerine değil, etrafındaki her şeye yönelen bir “parçalama” arzusu vardır. Her şeyden evvel anlamın ve anlatımın parçalandığı bu romanda hiçbir şey bir bütün halinde bırakılmak istenmemektedir: “*nasıl kemirdim seni, nasıl da kayalardan yuvarladım; arkamı döndüğün an şarabından içtim... işte bir şey daha yitirdiniz, yine eksildiniz, ufalandınız.*”⁷⁴ Burada da görüldüğü gibi bedenin bütünlüğünü kırmaya yönelik tavırla birlikte “yitirmek”, “eksilmek”, “ufalanmak” sözcükleriyle parçalanma durumu güçlendirilmekte ve metne yön veren bir unsur hâline dönüştürülmektedir.

Romanda başı sonu belli bir bütünlük kurulmaması, anlatıcının düşünceleri üzerinden gerekçelendirilebilir. Ona göre her bütünlük içinde sonsuzluk taşır ve böylelikle de sonsuz bir girdabın içine düşülür. Sonsuzu hissetmenin ise en büyük zayıflıklardan biri olduğunu belirtirken de enginlik hissi ile zayıflık düşüncesi arasında kurduğu bağ üzerinden parçalama kavramını ön plana çıkarır.⁷⁵

Bu döngüsellik, anlamın oluşumu bağlamında da değerlidir. Anlamın sabitlenemeyen, sürekli ertelenen yapısı sonsuz bir döngüsellığı beraberinde getirir. Metnin her yöne saçılan yapısı da bu anlamsal döngüsellığı besler. Bu durum elbette, daha önce yapıçözümcü eleştiriye atıfta bulunarak ortaya koyulan anlamın “oynak”

⁷³ Moran, B. (2010). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.202.

⁷⁴ Gürbüz, Ş. (2017). *Kambur*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.11.

⁷⁵ Bkz. A.g.e., s.12.

yapısıyla yakından ilişkilidir. Anlam, bağlam değişimiyle birlikte sürekli dönüşen bir şey olduğuna göre, sürekli olarak ertelenen bir yapıya sahip olduğu söylenebilir.

Yapısökümcü yaklaşımın, anlamı sürekli erteleyen anlayışı da daha önce belirtildiği üzere, temelde klasik dilbilim yaklaşımındaki gösteren ve gösterilen ilişkisinin kırılmasına dayanır. Nesnelerin birbiriyle kurduğu sonsuz ilişki döngüsünün imkânsızlaştırdığı sabit anlamı Gottdiener şu şekilde izah eder:

“Çevrenin egemenliği, nesneler dizgesindeki düzdeğişmeceli betinin başatlığını anlatır. Modern bezemeyi izlemek, iç tasarımın soyut uygulamasıyla nesneyi nesneyle ilişkilendirmek anlamını taşır. Dizisel eksen anlama egemen olduğunda, anlam bitişirmeyle üretilir. Bu ilişki hep erteleyici türde bir ilişkidir. Saussure’ün gösterenle gösterilenin birliği olarak kavramsallaştırdığı gösterenin yerine yapısökümün gösterge anlayışıyla, anlamlamanın sonsuz ertelenmesiyle –yani gösterenin gösterenin göstereniyle ilişkisi ile ve böylece sürüp giden bir ilişkiyle- karşı karşıyayız.”⁷⁶

Berna Moran da Derrida’ya göndermede bulunarak metnin sabit bir anlamı olabileceği düşüncesini reddeder. Anlamın oynak, kaypak ve çelişkili olduğunu belirterek hiçbir metnin tek ve kesin bir anlamı olamayacağını ifade eder. Bunun nedeninin de dilin doğasının sanıldığı gibi sistematik bilgiye olanak tanımamasından kaynaklandığını belirtir.⁷⁷

Anlamın sabitlenemez yapısının sağladığı imkânlar uzun süre şiir türünün alanı içinde kullanılmıştır. Fakat, postmodern yazının hakimiyetiyle birlikte, önceleri şiire mal edilen çokanlamlılık, belirsizlik, çelişkili yapı, gerçeklikten uzaklaşma gibi durumlar, düzyazıya hâkim olmaya başlar.

“Anlamın belli ölçüde (değişik şekillerde ima, ikirciklik, çokanlamlılık ya da belirsizlik olarak anılan) kararlaştırılamazlığı hep şiirin bir özelliği olmuştur. Fakat düzyazıda, özellikle de on dokuzuncu yüzyılda toplumsal ve psikolojik gerçekliğin güçlü bir şekilde öne sürülmesinden sonra, yapısal türden bir kararlaştırılamazlığa pek yer yoktu (üslup düzeyindeki gizil olarak imalı belirlenmezliği bir yana bırakıyorum). Bu yüzden, bana göre postmodernist edebiyatın temel soruları (günümüzün, radikal epistemolojik kuşkusunu ve bu kuşkusunun temsilin konumunu nasıl etkilediği düşünülürse, edebiyatın kendine göndermeli olmaması mümkün mü? Gerçekliğin kendisi kapsamlı bir şekilde kurguyla delik deşik edilmişken edebiyatın “gerçekliğin bir temsili” olduğu

⁷⁶ Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler*, Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, Ankara: İmge Kitabevi, s.76.

⁷⁷ Bkz. Moran, B. (2010). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.202.

söylenebilir mi?) Çağdaş düzyazıda şiirde olduğundan daha büyük bir önem taşımaktadır.”⁷⁸

Biçimde gerçekleştirilen kırılmalar ve kopukluklar da parçalanma düşüncesini destekler.⁷⁹ Bu biçimsel kırılmalar, düşünsel altyapısıyla birlikte gelir. Bu durum da metne doğrudan yansır:

“Çoğu cümlelerin başı doğru, sonu yalandır- bunun gibi... cümleleri tamamlamanın gereksizliği ve zararı da buradadır. Tek bir kelime söyleyip, ya da biraz ilerleyip, susabilirsiniz. Nasıl olsa gerçeğe ihanet etmeden bir şeyi anlatmanın olanağı yoktur. Daha söylerken, içinizdeki ses ile dış sesinizin ne denli farklı olduğunu hisseder, ve ben söyleyemediklerimim, dersiniz.”⁸⁰

Romanın, klasik roman söyleminden uzaklaşarak kendisine deneme türüne daha yakın bir söylem belirlemesi, postmodern romanın çoğulcu yapısını yansıtan unsurlardandır. Deneme türünün sağladığı özgürlük alanıyla anlam katmanları çoğaltılabilir ve yazar daha geniş bir alanda hareket etme imkânı bulur. Deneme türünün sağladığı bu imkân “parçalanma” düşüncesini de destekler. Gerçekliğin parçalı yapısı, denemenin parçalı yapısıyla özdeşleştirilir:

“Gerçeklik nasıl parçalıysa, o da parçalar halinde düşünür ve kendi birliğini bu parçaların arasına dalarak bulur, onların üstünü örterek değil. Teksesli bir mantıksal düzen, kavramaya yöneldiği şeyin antagonistik doğası hakkında yanıltır bizi. Kesintili olma denemenin asli bir özelliğidir, konusu ise daima durdurulmuş bir çatışma.”⁸¹

Romanın, başından sonuna dek birçok kopuk parçadan oluşan bütünlüğü sürdürmesi ve parçalılığa yönelen özel dikkat kambur romanının parçalanma düşüncesiyle olan ilişkisinin bilinçli bir ilişki olduğunu doğrular. Anlatıcının niyeti, diyalektik ilişkilerle beslenen anlatının merkezine parçalanmayı koymak, tüm dikkati parçalanma düşüncesinin üzerine çekmektir:

“Oysa ben söylediğim her şeyi, yarı yarıya, hem savunmak hem de yerin dibine batırmak istiyorum. Söz aynaysa, yansıtır yalnızca – hiçbir zaman kendisi değildir. İnsanlar bu aynaların düz mü eğri mi olduğuyula ilgilidirler; benimse aynaları kırmak, en büyük zevkim”⁸²

Anlatıcı Kambur, yerleşik düşüncelere/anlamlara karşı durur. Anlamanın tekil bir gösteren gösterilen şeması içerisine sıkıştırılması Kambur’un yaşamdaki tüm unsurlara

⁷⁸ Calinescu, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları, s.325.

⁷⁹ Bkz. Gürbüz, Ş. (2017). *Kambur*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.19.

⁸⁰ A.g.e., s.19.

⁸¹ Adorno, T. W. (2018). *Edebiyat Yazıları*, Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları, s.35.

⁸² Gürbüz, Ş. (2017). *Kambur*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.20.

yansıyan parçalama yaklaşımını doyurmaz. Bu nedenle Kambur'un zihnindeki anlamlandırma süreçleri de “normal” yollardan geçmez:

“Zaten bir portakalın doğusu batısı olduğuna inananlardan değilim – dolayısıyla dünyanın da...”

Bana renk bile sormayın – bir beyazdan ya da sarıdan ne anladığınızı bilmeden size yanıt veremem”⁸³

Bu yaklaşım, edebi metnin çeşitli biçimlerde okunmasına ve anlamlandırılmasına imkân tanıyarak, metnin bir anlamlar yığını olduğu düşüncesini ön plana çıkarır. Bu yaklaşım, teorik düzlemde Bakhtin ile birlikte “çokseslilik” olarak adlandırılan bir kavramın edebiyat teorisine kazandırılmasını sağlar. Bakhtin'in gösterenin çoksesliliği olarak ifade ettiği çokanlamlılık da Saussure'ün gösteren ve gösterilen arasındaki tek yönlü/ileti çözme odaklı ilişkisinin karşısında yer alır.

“... Bakhtin'in görüşü Peirce'in görüşüne benziyordu: bütün göstergeler, dinamik ve sorunlu bir çağrışım süreci olan bilişsel yorumlayıcıyı kullanan alıcılarla dolayımlanır. Bakhtin'e göre anlam çokanlamlı ya da “çoksesli”dir; anlam göstergenin içinde değil (Saussure), göstergeler arasındaki ilişkide (yorumlayanın seçiminde) yatar. Bu nedenle, anlamlama çokanlamlılığı içeren, katılımcılar arasında gerçekleşen etkin bir anlam arayışı olan toplumsal bir süreçtir.”⁸⁴

Anlam ilişkilerinin çeşitlenmesi, gösteren ve gösterilen arasındaki sabit bağın kırılması, gösteren ve gösterilen havuzundaki eşleştirmelerin yazar ve okurun kendi zihinsel süreçleri doğrultusunda şekillenmesi, romanın kendi içinde de birçok farklı ilişki biçiminin ortaya çıkmasına zemin hazırlar:

“Gerek romanın yaratım sürecinde, gerekse dikkatli okuma diye adlandırdığımız yeniden yaratım sürecinde, çok değişik anlam ilişkilerinden oluşan karmaşık bir dizgeyi sınıdığımızı göre, eğer romancı, bize kendi deneyimini iletmeyi içtenlikle istiyorsa, gerçekçiliği oldukça ileri bir düzeydeyse, kullandığı biçim yeterince bütünleyiciyse, değişik ilişki türlerini yapıtı içinde ortaya koyma durumuna ister istemez gelmiş demektir. Romanın dış simgeciliği bir iç simgeciliğe yansımaya yönelir: romanın gerçeğe göre oynadığı rolü, bu kez romanın bütününe göre romanın kimi bölümleri oynar.”⁸⁵

Romanın otuz yedinci sayfasından elli yedinci sayfaya dek günlüklerden parçalar yer alır; fakat bu günlükler de birbirini takip eden günlerde yazılmış parçalar değildir. Burada da yine anlamın kurulamaması, bir bütünlük oluşturulamaması adına

⁸³ Gürbüz, Ş. (2017). *Kambur*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.21.

⁸⁴ Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler*, Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, Ankara: İmge Kitabevi, s.40, 41.

⁸⁵ Butor, M. (1991). *Roman Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları, s.22.

çaba gösterildiği anlaşılmaktadır. Anlatıcı, birbirini takip eden günlere ait anı parçalarının oluşturacağı bütünlüklü hikâyenin kurulamaması adına birikerek ilerleyen zamanın sağlayacağı anlamın imkânını da ortadan kaldırmış olur: “*bugün 3 eylül. Yarın, 27 haziran olacak. Dün, 5 eylöldü.*”⁸⁶

Birbirini takip eden günlerin kuracağı bütünlükten uzaklaşan yazar, anlamın oluşumuna dair benzer bir yaklaşımı benimsediğine işaret eder. Okur açısından ise bu durum, edebi metni okuma sürecinde dilin “zamansallığı” ile ilişkilendirilebilir. Metin okuma sürecinde anlamı beraberinde getiren eşzamanlı bir okuma gerçekleştirmek yerine dilin yapısı gereği anlamın sürekli olarak ertelendiği göz ardı edilmemelidir. Böylelikle sıralı cümlelerin kurduğu klasik bütüncül yapının terk edildiği görülür. Eagleton bu durumu şöyle izah eder:

*“Bir metni okumak, kolyedeki boncukları saymaktan ziyade, bu sürekli kırpışma sürecini izlemeye benzer. Anlamı hiçbir zaman sabitleyemememizin, dilin zamansal bir süreç olmasından kaynaklanan başka bir yönü de vardır. Bir cümleyi okurken cümlelerin anlamı bir şekilde her zaman askıya alınır, ertelenir veya daha belli değildir, “gelmekte”dir: bir gösteren beni bir başkasına, o da bir başkasına götürür durur, ilk anlamlar, sonraki anlamlar tarafından dönüştürülür ve cümle bitse de dil sürecinin kendisi bitmez. Her zaman orada olandan daha fazla anlam vardır”*⁸⁷

Anlamın sabitlenememesi, hem dilin zamansallığından hem de göstergeler dünyasındaki sürekli dönüşümden kaynaklanır. Bu durum da anlamın sürekli olarak yeniden üretilmesine imkân tanır. Anlam, bağlamsal olarak yeniden üretilebilir. Her bağlam da ayrı birer parça/bütünlüğü bozan bir girişim olarak düşünüldüğünde, anlamsal bir “parçalanma” düşüncesi ortaya çıkar. Her bağlam, yeni bir üretim alanı haline gelerek, kendi anlamını ortaya koyar: “*dolayısıyla gösterenin yeniden üretilebilir olması, onun kimliğinin bir parçasıdır; ama onun kimliğini bölen şeydir de; çünkü her zaman anlamını değiştiren farklı bir bağlamda yeniden üretilebilir.*”⁸⁸

Şule Gürbüz yazınında anlamın ertelenmesi, gösterilenin ertelenmesi üzerinden sağlanır. Bir cümle yazılır, ardından onu olumsuzlayan ve başka yöne doğru çevrilen bir cümle takip eder. Bu sık yön değiştirimi, anlamın ya da odağın tek bir ana odaklanmasını engelleyerek sürekli bir izleme hâlini gerekli kılar: “*Şu ileride bir dağ*

⁸⁶ Gürbüz, Ş. (2017). *Kambur*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.38.

⁸⁷ Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 139-140.

⁸⁸ A.g.e, s. 140.

var- dağ değil de tepe bu – tepe de değil; bir düzlük. Dağlara bayılırım; elma kurtlarına, ters döndü mü düzelemeyen böceklerle, bayılırım”⁸⁹

Bu tavır Bakhtin’in geleneksel biçembilim düşüncesinde sözcüğün yalnızca kendi bağlamını tanıdığına yönelik eleştirisiyle ilişkilendirilebilir.⁹⁰ Sözcüğün yalnızca kendi bağlamını tanıdığı düşüncesine muhalif olan Bakhtin, itirazlarını sözcüğün, nesne ile kurduğu çoğul bağlantı biçiminden yola çıkarak ortaya koyar:

“Oysa, yaşayan hiçbir sözcük nesnesiyle tek bir biçimde bağlantı kurmaz: sözcük ile nesnesi arasında, sözcük ile konuşan özne arasında, aynı nesneye, aynı temaya ilişkin başka, yabancı sözcüklerden oluşan esnek ve genellikle içine sızılması güç bir ortam bulunur. Sözcük tam da bu özgül ortamla yaşadığı canlı etkileşim sürecinde bireyselleştirilebilir ve biçimsel bir şekil alabilir”⁹¹

Bu değerlendirme ışığında, metin anlatıcının belirlediği istikamette ilerlerken okurla özdeşlik kurmak zorunda da değildir. Metin kendi sürecini kendi dinamikleri üzerinden inşa ederek anlamsal bağlamını oluşturur ya da bu bağlamı yıkmak adına çaba gösterir.

Bu durum Gürbüz’ün diğer eserlerinde de kendini gösterir. *Zamanın Farkında* (2011), *Coşkuyla Ölmek* (2012) ve *Öyle Miymiş?* (2016) eserlerinde de yazar, anlamı tek bir alana sıkıştırmaz, anlamın sürekli olarak ertelenmesine imkân tanıyarak anlatıların devamlılığını sağlar. Bunu yaparken de klasik roman kalıplarının dışına çıkarak felsefi yönü ağır basan metinler ortaya koyar. Bu durumun bir başka önemli sonucu, okur açısından anlatıların birçok farklı şekilde ele alınmasına imkân tanınmasıdır. Her bir cümle, birçok anlam katmanı tarafından çevrelenir ve çoğulcu bir yapı halinde birçok farklı yöne dağılır. Bu bağlamda, Umberto Eco anlamın döngüsel yapısını ifade ederken yorumun belirsizliğine işaret eder ve şu ifadeleri kullanır:

“Nihai, ulaşılamaz bir anlamı arama girişimi, anlamın hiç sona ermeyen yer değiştirmesini ya da kaymasını kabul etmeye götürür. Bir bitki morfolojik ya da işlevsel özellikleri açısından değil, kısmi de olsa, kosmostaki bir başka öğeye benzerliği temelinde tanımlanır. İnsan bedeninin bir bölümünü belli belirsiz andırıyorsa, o zaman bedene gönderme yaptığı için anlamı vardır; ancak beden o bölümü de bir yıldıza gönderme yaptığı için anlamlıdır, yıldız bir gamı imlediği, gam ise melekler hiyerarşisine gönderme yaptığı için anlamlıdır ve bu böylece sonsuza dek sürüp gider.”⁹²

⁸⁹ Gürbüz, Ş. (2017). *Kambur*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 58.

⁹⁰ Bkz. Bakhtin, M. (2017). *Karnavalardan Romana*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 51.

⁹¹ A.g.e., s. 51.

⁹² Eco, U. (2016). *Yorum ve Aşırı yorum*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı yayınları, s.41.

Bu döngüsel yapının sonsuzluğu *Kambur* özelinde de önemlidir. Metnin baştan sonra ötelenen bir anlam arayışına işaret ettiği söylenebilir.

Kambur, gerçeklikle de sıradan bir ilişki kurmaz. Onu çarpıtıp aşabilme yollarını arayarak kendi zihin dünyasının gücünü ortaya koymak ister; fakat ona göre düşlerini hatırlamaması gerçeklikle kurulan ilişkinin sarsılması anlamına gelir. İnsanın düşlerini hatırlamaması da onu eksilten bir unsur olarak değerlendirilir ve insanı eksilten her unsurun parçalanma düşüncesine hizmet ettiği düşünülebilir. Çünkü Kambur, kendi zihninde var olan düşsel atmosfere hâkim olamadığı ölçüde dış dünyayla da bağlantı kuramaz:

*“Gözlerimi açtığımda düşlerimin büyük kısmını; bazen hiçbirini, hatırlamıyorum. Eksikliğini ve acısını çektiğim tek şeyse, bu. Düşlerimin, hayallerimin bile ne olduklarını bilmemek... oysa, düşlerdir insana gerçeği anlama, gerçeği çarpıtma ya da gerçeği aşma imkânı sunan.”*⁹³

Kambur, bir yandan dış dünyayla sınırlı bir ilişki içerisinde, umarsız bir kahraman imajı çizse de esasen dış dünyaya, kendisi dışında gerçekleşen her şeye müdahale etme arzusuyla hareket eder. Anlatıcı Kambur’un anlamlı bir bütünlükten yoksun metni, sanki zihnindeki her şeyi birdenbire kâğıda dökmüş izlenimi verir; fakat “anamlar”ı üretip sonra tüketmek gerektiğini belirtirken de bu müdahale arzusunu mümkün kılar: *“tüketmek gerek anlamları – ama üretmek ve tüketmek... yok etmek – ama var edip sonra yok etmek... güneşi suçluyorum – söndürmek gerek bu boş yangını.”*⁹⁴

Kambur’un anlamı üretmek ve tüketmek gerektiğine yönelik iması yaşam ve ölümün döngüseliği ile yakından ilişkilidir. Yaşam ve ölümün sürekli olarak aynı düzen içerisinde birbirini takip etmesi Kambur açısından dayanılmaz bir şeydir ve yaşamın anlamsızlığını pekiştirir:

*“Ama ne söylersem söyleyeyim, ne çalarsam çalayım,
Bu kamburu yüklediğim için oyunbozan oluyorum.*

Yine söylemek istediğim bunlar değil-

⁹³ Gürbüz, Ş. (2017). *Kambur*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 69.

⁹⁴ A.g.e., s. 86.

Ve tüm ağıtlar gibi bu da iğrenç.”⁹⁵

Kambur, yaşama hiçbir şekilde ait olmadığını hem görüntüsü hem de düşünceleri üzerinden ifade etmeye çalışır; fakat bu, doğrudan ve açık bir biçimde gerçekleştirilmez. Kambur, yaşama karşı daima mesafelidir. Hiçbir şeye, hiçbir anlam yüklemeyiz. Anlamın kıvrak yapısının ve sürekli olarak değişebileceğinin farkındadır. Bu nedenle anlatıcı, anlatısını kendi belirlediği istikamette, bütünlükten yoksun bir yapı üzerinden ilerletir. Hatta kimi noktalarda durağan bir yapıya sahip olduğu da görülür. Anlatıcının ve dolayısıyla yazarın bu tavrı 1992 tarihli *Kambur* romanının kendi dönemi için temsili bir roman olduğunu düşündürebilir. O dönemde yazılan birçok romanda bulunan anlamsal kırılmaların bütün içinde bir parça olarak değerlendirilmekten öteye geçmesiyle Kambur, “anlamsal kırılma” konusunda örnek bir metin olarak değerlendirilmiş ve baştan sonra anlamsal kırılmanın izleri sürülmüştür.

Kambur’un “Anlamın Parçalanması” başlığı altında örnek bir metin olarak değerlendirilmesinin bir başka nedeni de klasik anlamda belirlendiği şekilde türler arasındaki kesin ayrımların ortadan kalkması ile ilişkilidir. Türsel geçişler, türlere özgü biçim, biçem ve düşünsel yaklaşımların da içe içe geçmesine neden olur. Postmodern yaklaşımın anlamın sabitlenemezliğine yönelik vurgusu, türler bazında da ortaya çıkmaya başlamıştır. Bugün bir öykünün son derece şiirsel bir dille, hatta biçimle kaleme alındığı yahut bir şiirin romansı bir havayı yansıttığı görülebilmektedir. Bu geçişkenlik, özellikle roman türü bünyesinde daha da geniş bir alana yayılmış gözükmemektedir. *Kambur* da roman türünde bir eser olmasına rağmen anlatım biçimine hâkim olan felsefî tavır, sıklıkla karşılaşılan aforizmalar, günlük biçiminde yazılmış bölümlerle kendi biçimine hâkim olan parçalanmayı özellikle söylem düzeyinde görünür hâle getirmesi nedeniyle anlamsal parçalanma konusunun örnek metni olarak değerlendirilmiştir.

Çokanlamlılık ve yapısal düzeyde çokseslilik, postmodern edebiyat anlayışının ve dolayısıyla bugünün dünyasının doğal bir sonucudur. Zira, bireyler olarak her birimiz, günlük yaşamımızda birçok farklı durum, olay ve unsurla birarada bulunmak ve her durumda farklı bir yorumla yaşananlara dahil olmak durumunda kalıyoruz. Dış uyaranların fazlalığı, yaşamın hızlı akışı ve teknolojik ilerlemenin sağladığı

⁹⁵ Gürbüz, Ş. (2017). *Kambur*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.87.

kolaylıklar, bireyin yaşam hinterlandının genişlemesine ve bir şekilde akış içerisinde sürüklenmesine neden olmaktadır. Bu durum elbette, edebiyatta da kendisini gösterir. Toplumun bir üyesi olarak yazar da bu çoğul yapıdan etkilenmekte ve bir şekilde bunu eserlerine yansıtmaktadır. Yazarın zihinsel parçalanışı, bu romanda, anlamsal düzeyde parçalanma olarak kendini gösterir.



2.2. BİÇİMİN PARÇALANMASI

2.2.1. Her Şey Kırılıp Döküldükten Sonra: “Kalan”

Edebi eseri oluşturan iki temel unsur biçim ve içeriktir. Her ikisi de kendi içinde farklı parçaların biraraya gelmesiyle oluşur. Biçimsel bütünlük, içeriğin bütünselliği ile benzer şekilde klasik anlatı geleneğinin bir özelliğidir. Anlatının başı ve sonu belirlidir, biçim de bu belirlilik haline akışı bozmayacak bir süreklilikle eşlik eder. Postmodern düşüncenin “parçalanma” odaklı yaklaşımı, postmodern yazını da doğrudan etkilemiş ve biçim düzeyinde de parçalanmayı esas almıştır. Sayfa üzerinde muntazam bir dizilimle yer alan sözcüklerin yerini sayfaya dağılmış, kimi zaman harfleri yazılmamış, bazen sayfanın bir tarafına yazılmış, diğer tarafı boş bırakılmış halde çeşitli biçimlerde görülen bir parçalanma halinin aldığı gözlemlenmiştir.

Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*’de ele aldığı “biçim” sorununu öncelikle Theodor W. Adorno’nun yaklaşımı bağlamında müzik üzerinden değerlendirir. Sanat yapıtının parçalanışından söz ederken parçanın bütünün yerine geçmesine dikkat çeker. Ona göre müzik, düzenlenmiş bütünsel bir yapı olarak algılanmak yerine ana ezgi ve temalara odaklanılan bir şey hâline gelir.⁹⁶

“Shoenberg’in dışavurumcu müziği, işte bu genelde uzamış formun parçalanmasının anıtıdır: tamamlanmış sanat yapıtı düşüncesine bir tepki, kendinden ve kendi için var olan, kendi kendine yeten başyapıt olanağının reddi. Bir bütün olarak biçimin kompozisyon değerinin kaybolmasıyla, yapıtın yüzeyi paramparça olur, kırılmamış ve benzeşik bir görünüş (schein) göstermez artık, sanki dünyanın üzerinde, ona karşı eksiksiz ve askıda duramaz artık, daha çok diğerleri arasında bir nesne haline gelerek onun içine yuvarlanır.”⁹⁷

Böylesi bir durumda, Jameson’a göre, her şeyden evvel biçimin durumu tespit edilmeli ve bu tespitin ifade edilmesi üzerinden ilerlenmelidir. Bu vesileyle romanın biçimin tarihinde ve toplumsal tarihteki yerini belirlemek mümkün olacaktır.

“Bir eserin merkezinde yer alan biçimsel çelişkiyi teşhis etmek, onu eleştirmek değil, üretim kaynaklarını bulmaktır: başka bir deyişle, Lukács’ın faydalı formülünü takiben, eserin çözmeye çalıştığı biçim sorununu ifade etmektir. Böyle bir biçim sorunuyla yüzleşmeden, başka bir deyişle, gerçek bir çelişkiyle uğraşmadan, bir eserin nasıl bir paye ya da değer kazanabileceğini görmek zor. Biçim sorunu (ama çözümü değil, zira çelişkiler asla çözülmez ve sorunlar yalnızca ifade edilerek “çözülür”) eserin tarihteki yerini temin eder: öncelikle,

⁹⁶ Bkz. Jameson, F. (2013). *Marksizm ve Biçim*. Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.40.

⁹⁷ A.g.e., s.40.

biçimin tarihinde ve, bu yolla, toplumsal tarihin, özneliliğin ve üretim tarzının çeşitli düzeylerinde.”⁹⁸

Bu yorum, “biçimin parçalanması” bağlamında ele alınan *Kalan* romanı özelinde önem arz etmektedir. Leyla Erbil’in 2011 yılında kaleme aldığı *Kalan* Rumların, Ermenilerin, Yahudilerin de içinde olduğu eski bir İstanbul manzarası sunar. Dolayısıyla toplumsal ve kültürel çeşitliliğin üst düzeyde olduğu bir döneme işaret eder. Romanın ana kahramanı Lahzen’dir. “Lahza” kelimesinden türeyen adıyla Lahzen, kendi bilincinin sularında gezerken annesinden, annesinin sevgilisinden ve ablasından bahsettiği çocukluk dönemiyle birlikte birçok düşüncesini metne yansıtır. *Kalan* hem bilinç hem de biçim üzerinde yarattığı kırılmalarla roman türünün alışıldık kalıplarının dışına çıkan bir roman örneğidir. Romanın biçimsel olarak parçalanmasına işaret eden birkaç temel nokta bulunmaktadır.

- Noktalama işaretleri ile metnin kesintiye uğratıldığı bölümler
- Farklı dillere ait sözcükler kullanarak oluşturulan kesintiler
- Metnin kendi akışının anlatısal olarak kesintiye uğratıldığı bölümler

Kalan, roman türünde bir eser olmasına rağmen, biçim olarak şiirsel bir form kullanır. Bu formu bütünleyen içerik de hem ses öğeleri hem de metnin akışı üzerinden şiirsellikle örülür. Bu tutum klasik roman anlayışının dışına çıkması nedeniyle “yeni roman” anlayışıyla özdeşleştirilebilir. Yeni roman anlayışına göre eser, yazım sürecinde oluşturulan bir yapıya sahiptir. Bu yapıda temsil aracılığıyla ortaya koyulan anlatı biçimin dışında değildir. Temsil, betimleme üzerinden biçime bağlanır ve böylelikle eser “*kendi eklemleri birliği içinde ortaya çıkar.*”⁹⁹ Aşağıdaki satırlarda görülen şiirsel yapı metin içinde inşa edilen biçimsel kurguyu örneklemesi bağlamında önem arz eder:

“sözcüklerden örülü bir metin

⁹⁸ Jameson, F. (2018). *Antikler ve Postmodernler*, Çev. Özgüç Orhan, İlkun Mavituna, Öznur Karakaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.73.

⁹⁹ Foucault, M. (2006). *Sonsuza Giden Dil*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 223.

*hakikati ne olabilir bu metnin
metnin içeriği
metnin içeriği
metnin içeriği
yazarın yakıştırmasıyla
hakikati ele geçirme çabasından başka
ne olabilir
ele geçirilemez olduğunun bilinci
yazarın hakikati
yazdığı metin mi
metnin hakikati
yazarın özü mü
tözü mü
hakikatin metni
yazarınki mi
ne olursa olsun
bu şimdiden
tıka basa şüpheyle doldurulmuş kuyudan çıkmak için
çocukluğa
daha da dibe
toprağın altına inip inip göreceğim.”¹⁰⁰*

Metne dair bu felsefi söylem ona hâkim olan çoğulculuğu yansıtmaları açısından önemlidir. Metnin özüne dair bu karmaşa “parçalanma” kavramı açısından da anlamlıdır. Metin tek bir doğrultuda ilerlemez, birçok parçanın bir araya gelmesiyle örülen bir yapıya sahiptir.

Metnin ilerleyişi de parçalı bir yapı üzerinden gerçekleşir. Çeşitli anlatım teknikleri üzerinden yoğunlaştırılan metinde bilinç akışı vasıtasıyla anlatıcının çocukluğuna ait izlere karışan tarihsel olaylar anlatıyı zenginleştirir.

“kesilmiştir yemeden içmeden sultanlarımız

¹⁰⁰ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.11.

arabistan'dan viyana kapılarına dayanmış
aziz sultasını bu kubat erkin
rosa ile birlikte
bir gonca düşmekte öte yandan gönlümüze
bir gün bizim de uğrumuza
kendini savaşa atacak böyle âşıklarımız olur umuduyla
rosa sarışınlardan hoşlanıyor
ben buğday tenlilerden...
unutmak üzereyim ilk aşkım vangel'i artık o günlerde”¹⁰¹

Metnin içine İstanbul üzerinden sızan çokkültürlü bakış açısı, metnin diline de yansır. Yazar, yabancı yer adları, isimler, kelimeler kullanarak metni birçok yerde kesintiye uğratar: “dururdu üstünde yüksek kalın takunyalar arch de triomphe benzeri.”¹⁰² Böylelikle biçimsel çoğulluk dilde de kendini gösterir. Metin tek bir biçim ya da dil hâkimiyetine girmekten özellikle kaçınır ve mümkün olduğunca geniş bir biçimsel ve dilsel alana yayılma gayesi taşır.

Roman birçok yerde yazar tarafından bilinçli olarak parçalanmaktadır. Okurun tam da yazarın karşısında onun hitap ettiği metne doğrudan tepki verebilecek bir yerde konumlandığı düşüncesiyle romanın yönü değiştirilmektedir. Böylelikle okurun metin karşısında daha dikkatli davranması sağlanabilir:

“o boğaz ki binlerce efsaneyle yüklüdür
yok yok oraya dalmamalıyım şimdi
aydırmamak için sizleri hakikatinden metnin
fakat ileride bulursam bir fırsatını kaçırmam
boğaz'ı da dilimden.”¹⁰³

Metne birçok farklı boyut üzerinden yansıtılan parçalanma hali alışılmışın dışında kullanılan noktalama işaretleri ile daha da derinleştirilir. Üçlü virgül kullanımıyla kesintinin dozu, vurgunun düzeyi artırılmak istenmekte ve yine okurun dikkatini canlı tutmak adına bir uyarı etkisi yaratılmaktadır:

¹⁰¹ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.14.

¹⁰² A.g.e., s.23.

¹⁰³ A.g.e., s.25.

“yok yok, aslında bu kapıdan da söz etmeyeceğimi sanıyorum bu metinde sizlere,, belki de ederim,, neden etmeyeyim insan hakikatının en değersiz iplikleri içinden sökülüp çıkarılmış bir nesne değil midir,, ”¹⁰⁴

Romanda öne çıkan bir diğer parçalanma unsuru bedensel parçalanmaya işaret edildiği bölümde ortaya çıkar. Metnin bilinçakışı ve çeşitli sıçramalarla oluşan yapısı üzerinden kendi parçalanma sürecine işaret eden yazar, doktorun ilaçla beynini boğmak istemesinden söz eder. Böylelikle kendi bedenine yönelik dışarıdan bir müdahale üzerinden parçalandığını belirtir:

“ah sevgili okurlarım var mısınız yok musunuz bilemediğim varsanız sevgili okurlarım

görüyorsunuz ya dizginleyemediğim bir beyne sahip olduğumu

biraz da bilerek isteyerek ama durdurmak için bu beyni

doktorum ilaçla boğmak istiyor onun her hücresini ama ben gene de

sınır tanımayan sorunlu bir beyne bırakmaya çalışacağım

kızgın kum üstünde sıçrayan bir çift çıplak ayak gibi bu metni ondan gizli ”¹⁰⁵

Metni parçalayan bir diğer yapısal müdahale ise kelime tekrarlarıdır. Kelime tekrarları vasıtasıyla anlatının akışı bozulur. Bu kullanımın da üç virgül kullanımıyla benzer bir yanı olduğu söylenebilir. Anlatıcı, durmak bilmeyen düşünce silsilesini bu şekilde keserek okur üzerinde bir tür “yabancılaştırma efekti”¹⁰⁶ yaratılmak istendiği düşünülebilir. Okur, metnin akışının kesintiye uğratılması üzerinden bir anlığına metinden uzaklaşarak metne dışarıdan bakabilir. Bu durum da metnin birçok bölümünde gözlemlenebilir:

“şimdi nasıllar bilemeyeceğim desem de

bilmekteyim bilmekteyim ”¹⁰⁷

Romanın ve akışın bütünlüğünü bozmak adına yapılan tüm müdahaleler gibi bunun da bilinçli yapıldığı söylenebilir. Sözcüklerin hem anlam hem de ahenk bağlamlarında nasıl bir yerde konumlandırılacağı, nasıl bir anlam yükleneceği bizatihi “sözcük” düşüncesi üzerinden kurgulanır:

“sözcükler

sözcükler

¹⁰⁴ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.27.

¹⁰⁵ A.g.e., s. 28.

¹⁰⁶ <https://www.britannica.com/art/alienation-effect>

¹⁰⁷ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.32.

tekrar tekrar sözcükler”¹⁰⁸

Varlık-yokluk problemi de metne yansıyan parçalanma düşüncesini tetikler. Zihinsel karmaşanın da buna bağlı olarak geliştiği söylenebilir. Yazar, zihninde parça parça yer alan tüm düşünceleri, kavramları, isimleri herhangi bir bütünlüğün içine oturtmadan kendi anlamlarını ön plana çıkararak sunmaktadır. Bu durum hem metindeki parçalanma düzeyini artırmakta hem de metnin kapsadığı alanı genişletmektedir.

“hele

lösemi ilacını

sen kutsal kitabında

“... artık tanrı katında din yalnız islam’dır...” derken sunmuşlar insanlığa

pırlanta montürüyle marx ve engels’i

einstein, debussy’yi ve baba freud’u

ve binlercesini

yarısı altında toprağın

yarısı hava su toprak ateş olan

üzerinde salındığımız zeminin

göçünce oraya

bizim de

çimene, böceğe, fareye, ağaca suya dönüşeceğiz...”¹⁰⁹

Erbil’in kullandığı yöntemlerden biri de “okura seslenerek anlatıyı parçalama”dır. İlk dönem roman yazarlarımızdan Ahmet Mithat Efendi’nin “ey kariler!”, “karilerim dinleyin!” gibi ifadelerle romanlarının ilerleyişine müdahalede bulunmak üzere benimsediği bu tavır Leyla Erbil’de de görülmektedir. Anlatının sürekliliği kendi bilincinin kıvrımlarında şekillenen, tam manasıyla bir kurgu dahilinde ilerlemeyen bir yapıda olduğu için metnin bir bölümünde okura seslenen yazarın sesi de bu akışın bir parçası olarak düşünülebilir:

“okuduklarım aldattı mı beni bilemedim

bari siz söyleyin sevgili okurlarım

¹⁰⁸ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.52.

¹⁰⁹ A.g.e., s. 34.

okuduklarımız aldatabiliyor mu sizi-bizi?..”¹¹⁰

Romanda öne çıkan bir başka parçalanma unsuru ise hiçbir özel ismin baş harfinin büyük harfle yazılmamasıdır. Lahzen, Rosa ve Vangel'den söz edilirken hepsinin baş harfi küçüktür. Satırbaşlarında da büyük harfle başlanmaz. Burada romanın bütünlüğü yazım kuralları üzerinden ihlal edilir. Böylelikle metin görsel bir bütünlüğe sahip olur ve hiçbir sözcük diğerinin önüne geçmez. Oluşturulan bu düzenle alışılmışın dışına çıkılırken biçim adına önemli bir müdahale yapıldığı söylenebilir. Yazım kurallarının ihlali üzerinden kurgulanan tekdüze yapıda duraksamalar anlatıcının belirlediği noktalama işaretleri ve anlatım unsurları üzerinden sağlanır.

Metnin parçalanmışlığı, bilinçakışının hâkimiyeti, kurgunun yitimi, tek bir anlam üzerine yoğunlaşılması gibi durumların tamamı parçalanma düşüncesine bir şekilde hizmet eder. Tüm bu parçalanmışlığın içinde tarihsel olaylara, şahsiyetlere yapılan kırık dökük göndermelerle insanlık tarihinin bütünlüğüne vurgu yapılır; fakat hiçbir olay diğerine bağlanmaz. Böylelikle yüzyılları kapsayan bütünsel zamansallığın bir insanın zihnindeki yansıması parçalar üzerinden görünür kılınır:

“bazıları sanıyor ki sadece

şu şimdiki zamanı yaşamaktayız

milattan önce 40.000 paleolitik

neolitik

kalkolitik, hitit, roma, bizans'tan hiç geçmemişleriz

ve o sevgilim dedi,

“ayıp ayıp turistlerden hicap et bari!, bir buhtunnasar'a yüz sürmediğin kaldıydı!”

“buhtunnasar değil ölümsüz antiokhos o?!”

“ne fark eder ikisi de kâfir!” dedi”¹¹¹

Tarihin uzak noktalarına yapılan göndermelerin yanı sıra yakın tarih göndermeleri de romanda sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Bu durum, kurgusal bir metinde yer alan gerçekliğe ait göndermelerle birlikte anlatının gerçeklikle parçalandığını gösterir.¹¹²

¹¹⁰ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 46.

¹¹¹ A.g.e., s.49.

¹¹² Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.50, 51.

Romanın yapısı şiire yaklaşmakla kalmaz, içine pek çok türün ve yapının dahil edildiği bir tür karnavalına dönüşür. Bu müdahaleler esnasında bazı noktalarda metnin parçalanmışlık katsayısı artar. Hem biçim hem dilin değiştiği bölümde başlangıcı ile sonu arasında tamamen anlamsız bir alan yaratan İngilizce not da daha önce kelime tekrarlarında görülen duruma benzer şekilde “yabancılaştırma efekti”yle birlikte düşünülebilir. Metinde yer alan akış her ne kadar bilinçakışıyla birlikte farklı noktalara gitse de bir şekilde izler takip edilebilir; fakat bazı noktalarda farklı dillerin kullanımı, kelime tekrarları, kelimelerin anlamlarının ön plana çıkarılması gibi kullanımlarla okur tamamen metne uzaklaşabilir. Bu durum da yazarın bilinçli tercihi olarak düşünülebilir. Zira metni kuran unsurlar çoğu noktada anlatılanların önüne geçmektedir:

“kara harflerle
kırmızı üzerine
mademoiselle!..

*my – concord – 6.30 roissy –kennedy airport about 9.30 yellow cab –
to manhattan – sunny weather on central park. Shopping the 5th
avenue – flash at the bus stop – a soft drink in brooklin’s
cafe!!!Champagne!!! Preview at modern art gallery with my old
limuzine – lovely walk alongthe city – back to paris then istanbul with
tender souvenirs!!!*

taptığım gövdesi
öpücüklerle boğduğum”¹¹³

Kurgunun gerçekliğe yapılan göndermeler üzerinden kesintiye uğratılması romanın birçok farklı noktasında karşılaşılan bir durumdur. 2011 yılında yazılan bu eserde, 2013 yılında yazılacak olan *Tuhaf Bir Erkek* romanına yapılan gönderme de böylesi bir kesintiye işaret eder. Erbil,

“kararım kesin
koymayacağım onu bu metne
adı da “bir erkek” değil
“tuhaf bir erkek” olacak novellanın...”¹¹⁴

¹¹³ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.54.

¹¹⁴ A.g.e., s.57.

Bir başka metinsel kırılma yahut dil oyunu, bitişik sözcüklerle kavram üretme noktasında görülür. “Kendi lamamış”¹¹⁵ kavramı iki ayrı kelimenin bitleştirilmesiyle bu metin özelinde kavramsallaştırılmıştır.

“Birinci Bölüm” adı verilen kısım şöyle başlar:

“annem ve dayı sağdı

annem ona “dayı” dermiş, “dayı” da anneme “dayı” dermiş; konuşurlarmış aralarında anlayamadığımız bir dille dayı-dayı-dayı-dayı... damladığında kulağımıza kimi sözcükleri tek tük- tek tük- tek tük- küt tek; o onun ablası mı kardeşi mi çocuğu mu bebesi mi; o onun abisi mi babası mı oğlu mu?”¹¹⁶

Bu satırlarda bahsedilen kişilerin kendi aralarındaki ilişki üzerinden de bir belirsizlik durumu öne çıkarılmaya çalışılır. Bu belirsizliğe de kelime oyunu üzerinden ahenkli bir görüntü verilmek istenir.

“Kalan” baştan sona hem biçim hem de içerik açısından uzun bir bilinç akışı denemesi olarak değerlendirilebilir. Birçok yerde görüldüğü gibi kelimelerin birbiri ardına takılıp ilerlediği bu bölümde de anlamsal bir bütünlüğün sağlanabildiği söylenemez. Biçimin bozulmasıyla birlikte birçok farklı kırılma yaşanır. Cümle düzeyinde de çeşitli kırılmalara rastlamak mümkündür. Başka bir bölümde cümle biçim üzerinden bölünerek parçalanmaya uğratılmıştır. Tek bir cümle üç satırda tamamlanır:

“dikkat edin kızlar

kendinizi erkeklerden koruyun

peşinize takın onları ama sakın yüz vermeyin.”¹¹⁷

Eserin en önemli özelliklerinden biri çeşitli biçimsel yapıları kullanarak anlatının katmanlarının artırılmaya çalışılmasıdır. 83. sayfa ile birlikte anlatıya, biçim olarak sağa yaslı, italikle yazılmış bir bölüm eklenir. Bu bölüm, anlatıcının iç sesi gibi düşünülebilir:

“anlatıp duruyorsun önemsiz küçük ha

yatını, asıl anlatmak istediğin bunlar

mi,,, çocukluğundan bu yana ucu bu

cağı bilinmeyen bir sökük,,, her vakit

¹¹⁵ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 58.

¹¹⁶ A.g.e., s.73.

¹¹⁷ A.g.e., s. 153.

geliyor sana bu zorba bilinç,, ”¹¹⁸

Anlatıcının kendisinin konuştuğu bir başka bölümde Maide suresinden bir alıntıyla anlatı bölünür. Noktalama kuralları dışında virgül kullanımı birçok yerde olduğu gibi burada da anlatıyı parçalayan biçimsel bir unsur olarak yerini alır. Üç virgülün peş peşe kullanılmasıyla kelimeler arasındaki boşluk ve mesafe artırılır. Böylelikle anlatıcının içinde bulunduğu düşünsel durumun derinliği sezdirilir:

*“yazıyorsun,,, anlatıp duruyorsun,,, asıl
anlatmak istediklerin bunlar mı,,, bi-
razdan zeyyat gelecek,,, eski sevgi-
lin,,, eşin de balkonda,,, ne anlatıyor-
sun,,, ne çıkaracaksın, bunlardan,,,
şimdiye bak,,, dünya yanıyor,,, ülkeneye bak,,,
baba oğul kızlarını diri diri gömdüler,,,
gömmeyi de kargadan öğrenmişler,,,
“derken allah bir karga gönderdi; yeri
deşiyordu ki ona kardeşinin cesedini na-
sıl örteceğini göstereyim! Eyvah! Dedi; şu
karga kadar olup dakardeşimin ce-
sedini örtemedim ha! Artık pişmanlığa dü-
şenlerden olmuştu.” (maide suresi, 31)”¹¹⁹*

Eserin baştan sona bir bütüne hizmet etmemesi, her şeyin yarım kalmış hâli, tüm bu yarım kalmış parçaların birbirlerine eklenerek parçalanmış bir bütünlük oluşturduğunu düşündürebilir. Yarım bırakılan bir bölüm üzerinden yarım kalmış hayatlardan söz edilir. Burada da yapılmak istenen Ermeni Mıgırdiç Sansaryan’a ait Sansaryan Hanı’na işaret edilerek bir şekilde öldürülüp intihar süsü verilen insanları da metne dahil ederek anlatıya hâkim olan kaos havasını genişletmektir:

*“adını bildiğimiz bilmediğimiz onca insanla birlikte
ömründen önce öldürülmüş
tümünü doğa sarsın kundaklasın*

¹¹⁸ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.83.

¹¹⁹ A.g.e., s.98.

*parmaksız hamdi'nin çocuklarının
en azgın zamanları
ama şimdi bilmiyoruz caddebostan reşit bey plajı'nın sahibinin ve
arkadaşlarının nasıl insanlar olduğunu
küçüğüz küçücüğüz
bazı insanların
başkaları için neden
ışkenceler çektiğini
sansaryan hanı'nın penceresinden
atıldığını sokağa
intihar etti, diye”¹²⁰*

Anlatıcının yaşadığı parçalanma hâli biçim ve içeriğe doğrudan yansımakla kalmaz, aynı zamanda anlatıcının zihinsel bir karmaşada bir şeylerin izini sürdüğü görülmektedir. Bir yandan “yazma” eyleminin anlamsızlığı/anlamı üzerine düşünülürken bir yandan da anlatarak bir şeyler bulunmaya çalışılmaktadır. Yazar,bunu anlatıcı olarak kendisinin konuştuğu bölümde sorgular:

*“yazıyorsun,,, anlatıp duruyorsun,,,
sana ne elin padişahlarından asıl an-
latmak istediğin bunlar değil biliyor-
sun,,, fakat bunlarsız olmaz diyen bir
dürtü var önleyemediğin,,, seni asıl
olandan alıkoyan,,, asıl olan ne bil-
miyorsun,,, bulacaksın,,, anlama ar-
tık,,, anlatma,,, anlatarak bulabilir
misin,,, unutmaya çalış,,, neyi,,, bil-
mediğin aradığın şeyi unut artık,,,”¹²¹*

Anlatıcının zihinsel akışı doğrultusunda ortaya çıkan yansımalar olarak düşünebileceğimiz bu metin, onun kafasındaki bölük pörçük düşünceler üzerinden kurmaya çalıştığı “bütünlük” düşüncesini öne çıkarır. Fakat nihayetinde varılan noktanın “diyalektik” olduğu söylenebilir. Anlatıcının kafasındaki devasa karmaşa

¹²⁰ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.114.

¹²¹ A.g.e., s.117.

kendi etrafında dönüp dururken kendisini oluşturan hiçbir unsuru dışarıda bırakmaz. Bu yüzden içine düştüğü zihinsel boşluk her söyleminde biraz da derinleşir:

“ve marx’ı düşünelim rica ederim sevgili okurlarım, hadi onun modası geçti dediniz, düşünen yeni bir özne olarak adorno’yu, foucault’yu geçirelim aklınızdan,,, bahtin’i,,, bahtin’i,,, bahtin, “karnaval, kutsalı cismani olanla, yüceyi aşağı olanla, önemliyi önemsizle, bilgeliği aptallıkla bir araya getirir, birleştirir ve bütünleştirir...” derken ne demektir? ama asıl dayanağım wittgenstein! o benden yana, “bilgelik tutkusuzdur” diyen. aynen benim gibi! peki ya j.-p. sartre? bu tanrıtanımaaz düşünür, ne demeye soren’i yüceltmış o kadar,,, soren olmasa bugün geline düşüncü dünyasından ne eksilirdi ki?

öyle mi dersin,,, düşüncü dünyasının bütünlüğünün inşası farklı mı inşasından tarihin,,, bir tuğla çekmek istiyorsun aradan,,, gene de ismail’i ve ishak’ı evet evet ikisini de babası öldürdü,,,

İmanın diyalektiğiymiş!

“imanın diyalektiği”tanrı mı? imansızlık mı? saçmanın inayeti mi? inayetin saçmalığı mı?”¹²²

Zaman zaman anlatıcının çocukluk dönemindeki bir dizi olaya gönderme yapan zihinsel dalgalanmalarla birlikte her şey birbirinden kopuk/parçalı görüntüler haline dönüşür. Hiçbir olay tamamlanmaz, her şey birer an olarak anlatıcının zihnindedir. İshak, vangeli, ishak’ın ibiği, dayı, mektuplar, kaleminden çıkan “çat” sesi ve diğerlerinin her biri kendi simgesel anlamıyla zihnin o anında bulunur:

“... birden ishak!,,, vangeli’nin tepesinde ishak’ın ibiği,,, kıpkırmızı,,, benimle birlikte o mu,,, ishak mı,,, ibik bana dokunuyor,,, derin bir soluk,,, derine dal,,, vangeli yukarda kaldı,,, gelmiyor,,, yeniden güneş,,, soluk al,,, in çık,,, ishak’ı unut,,, dayıyı unut,,, rosa’yı “çat” sesini anımsa,,, aşağısı-yukarısı, öte uç, giriş çıkış, rosa,,, bahçe,,, bana mektup var mı,,, yok,,, yalan,,, dayı saklıyor mektupları,,,dal,,, çık,,, bahçe kapısı, sınır ötesi,,,”¹²³

Her ne kadar metin temelde anlatıcının zihninde yer eden olaylar ve düşünceler üzerinden kurgulansa da gerçeğe göndermelerle metnin kırılması bir kez daha gerçekleşir. Bu kez yazar, İlhan Berk’ten, onun “Saint Antoine’ın Güvercinleri” şiirinden ve doğrudan kendi adından söz eder: *“kilise, ilhan berk’in “saint antoine’ın güvercinleri”nde ve leylâ erbil’in bir hikâyesinde sevgilisiyle tartışıp, “öf be tiksineç moruk” diye bağırarak kadının anlatıldığı o görkemli yapıdır.”¹²⁴*

Anlatıcının kaybolduğu zihinsel evren çok farklı unsurları, düşünceleri, olayları ve öğretileri aynı anda bir imbikten geçirme niyetinde olması nedeniyle birtakım

¹²² Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 125, 126.

¹²³ A.g.e., s.137.

¹²⁴ A.g.e., s.149.

varoluşsal bunalımların yaşandığına işaret eder. Yaşamın anlamını arama biçimi üzerinden annesinin durumunu değerlendirir:

“annem ‘lyon mağazası’na girmiştir,, annemin soren’i bilmemesi ne güzeldir,, hiçbir şey bilmeden yaşamak ne güzeldir,, insanın kendi olması için hiçbir şey öğrenmemesi mi gerekir,, ücra köylerde büyüyen,, kenti hiç tanımamış, orada doğup orada ölmek ne güzeldir kim bilir,, denize salıverilmiş boş sandal,, annem farandola seven bir kadın sadece,, belki de kendindekendir,, ”¹²⁵

Bu alıntının işaret ettiği anne tipi üzerinden sıradan bir yaşam sürmenin basitliği yüceltilir. Anlatıcı, kendi zihinsel karmaşasının bilincinde olduğunu bu şekilde de ortaya koymuş olur. Metinsel düzeyde parçalanmaya ilişkin yeni bir kavram olarak “kendindekendi” kavramını ortaya koyarak felsefedeki “thing in itself” kavramına işaret eder. Böylelikle annesi üzerinden kurguladığı insan tipini felsefi bir yerde konumlandırır.

Anlatıcının çocukluğundan itibaren kendi zihninde iz bırakan kişiler, olaylar, nesneler ve durumlar üzerinden karmaşık bir zihinsel görüntü sunmasının nedeni hakikat arayışı içinde olmasıdır. Esasen insan hayatı birtakım parçaların birleşimidir, bu parçalar zaman geçtikçe unutulur ya da değer kazanır. Bu parçalar üzerinden hayatın yönü belirlenir:

*“neden hâlâ hakikatin pe-
şindesin sen be kadın,, hangi haki-
katinin,, ama bilmelisin,, evet evet in-
san bilebileceği kadar bilmeli,, gidebileceği kadar gitmeli... ”¹²⁶*

Yüz yetmiş yedinci sayfada geleneksel roman biçimine dönülen eserde üç farklı anlatım biçimi hâkimdir. Birinci anlatım şiir tarzında, bilinçakışının baskın olduğu, anlatıcının çocukluğundan itibaren yaşadığı hayattaki detaylara odaklanan bir anlatımdır. İkinci biçim yine şiir formunu andırır; ama sağa değil, sola yaslanmış haldedir; anlatıcı burada kendisi olarak bulunur ve anlatarak bulmaya çalıştığı şeyi aramanın (hakikat) değerini sorgular. Üçüncü bölüm klasik roman anlatımı, paragrafsız başlar. Anlatıcı burada Küçüküsu’da halasının oturduğu, bir zamanlar kendi babası, annesi ve ablasının da yaşadığı evden bahsederek anlatıya giriş yapar.

¹²⁵ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.150.

¹²⁶ A.g.e., s.162.

İkinci biçimin hâkim olduğu, anlatıcının kendisiyle konuştuğu bölümde çocukluğundan bir şeyleri bulup çıkaracağına işaret eder. Bu durum, hayatın yaşanmış ve sona ermiş olan bölümünde eksik olan bir şeylerin daha da gerilerden gelecek ipuçlarıyla tamamlanabileceğini gösterir. Fakat anlatıcı, bu tamamlanma anına hem yakın hem uzak bir yerde konumlanmış hâldedir. Sürekli anlatılan, etrafında dönüp durulan bir şeyler vardır; ancak bu anlatılanlar başı sonu belirli bir anlatıyı oluşturacak bir bütünlük sergilemezler:

*“yazıyorsun, anlatıp duruyorsun unu-
tamadığın çocukluk sirkini hakikatin tözünü oradan çıkarmak
istiyorsun;
asıl anlatmak istediğin ne?”¹²⁷*

Yüz seksen dördüncü sayfada yine şiire benzeyen farklı bir biçim kullanılır. Paragraf içinde verilen harfler ve kelimeler üzerinden anlatının anlamına müdahalelerde bulunulur. Bu da biçim üzerinden parçalanmanın bir diğer örneğidir:

*“önceleri ulu efendilere itaat etmek zordu (ama)
Ölmüş tiranların üstünde zafer çelengi taşıma (m)
emredildi
her şey boyun eğen theodosius’a ve onun sürekli
soyuna
böylece otuz iki günde yenilip
praefectus proclus’un döneminde yüksek göğ
doğru kaldırıldı (m)”¹²⁸*

Anlatıcıda görülen zihinsel parçalanma ve dolayısıyla metne yansıyan parçalanma durumu tarihsel olayların iç içe geçirilmesiyle daha da derinleşir. Tek bir tarihin farklı insanlar açısından hangi anlamlara gelebileceği dürtüsüyle aynı tarihte yaşanan olayları peş peşe, şiir formunda sıralar:

*“6 mayıs fener’deki evin duvarına dayının astığı
aziz georgius’un yortu günüydü
6 mayıs deniz gezmiş, hüseyin inan, yusuf aslan’ın 12 mart cuntası
tarafından idamla hayatlarına son verilen gündü.*

¹²⁷ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.182.

¹²⁸ A.g.e., s.184.

6 mayıs hızır ilyas

yani hidrellezdi

“acaib ül-mahlukat” adlı eserde hazreti ali

at üstünde mızrakla

tıpkı aziz georgius’tu

ejderi öldüren

10’uncu yüzyılda akdamar kilisesi’nde

başka kiliselerde de vardı bu betimlemeler

at üstünde mızraklı süvari

12’nci yüzyılda danışment sikkelerinde de vardı”¹²⁹

İki yüz on birinci sayfa ile ikinci bölüm başlar. Burada anlatıcı roman biçimine dönerek, italik yazı biçimiyle anlatmaya devam eder. Bir kez daha ikinci yazı biçimine dönülür.

Anlatı burada başkalarının sözleriyle kesilir ve italik düz biçime dönüşür. Dolayısıyla metnin her anında farklı bir biçim, noktalama işaretlerinin farklı kullanımı ya da dilin kullanımının değişimi üzerinden çeşitlenen bir anlatım mevcuttur. Dolayısıyla metne yansıyan parçalanma hâli çeşitli katmanlarda kendini göstermeyi sürdürür. Anlatıcının hitap ettiği kişiler de zaman zaman değişir. Burada da bir çoğulluk olması metne hâkim olan çoksesliliği güçlendirir:

“”gelecekte ne bekliyorsunuz?

kendinizi suçlu hissediyor musunuz?

kendinizi öldürmek istediniz mi hiç?

içinizden ağlamak gelir mi sık sık?

kendinizden nefret ediyor musunuz?

Her şeyden sıkılıyor musunuz?”¹³⁰

İki yüz on yedinci sayfada anlatıcı zihinsel dalgalanmalarıyla süren iç konuşmasını keser ve kendisi ile kocası arasında konuşma çizgileriyle belirtilen diyalog başlar. İki yüz on dokuzuncu sayfanın sonunda tekrar anlatıcının iç sesine dönülür, kısa bir anlatıdan sonra tekrar diyaloga geçilir. İki yüz yirmi ikinci sayfada

¹²⁹ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.189.

¹³⁰ A.g.e., s.213.

yine bir diyalog silsilesi konuşmacıların baş harfleri verilerek oluşturulur. Böylelikle diyalog ve iç monologlardan örülen kesintili bir biçim örneği verilmiş olur:

“s-merhaba zeyyat hoş geldin

*z-eyvallah sabit, haberi gördün mü? Seninkiler gene 1 Mayıs'ta
taksim'i yasak etmişler*

s- neden benimkiler olsun”¹³¹

İki yüz yirmi altıncı sayfada tekrar anlatıcının iç sesine dönülür. Bu kez metnin yapısı, ikinci biçimdeki gibi sola yaslı, italik bir şekildedir. Roman türünde bir eser olan *Kalan*'ın içinde barındırdığı bu çoklu biçimsel yapı bir yandan roman türünün sınırları hakkında bazı tartışmalı soruları gündeme getirmekte bir yandan da insan bilincinin metne bu denli doğrudan yansması nedeniyle romanın olanaklarının genişlediğini düşündürmektedir. Roman türünün bir biçim olarak parçalanması, postmodern ya da post postmodern, metamodern denilen yeni dönemde insan bilincinin durumunun izlenebilmesi açısından önemlidir. Düzenli bir bütünlük ortaya koyarak belirli bir öğretinin ön plana çıkarıldığı geleneksel roman anlayışının aksine, böylesi çokbiçimli, çokanamlı bir roman yapısı, açtığı yeni anlam alanlarıyla da edebi eleştiri bağlamında önem arz etmektedir. *Kalan* romanı, birtakım tarihsel olayların anlatıcı üzerindeki etkilerini daha düzenli bir yapı içerisinde sunabilir ve ifade edilmek istenenler doğrudan dile getirilebilirdi. Fakat roman yapısının başta şiir türü olmak üzere birçok dil ve biçim olanaklarıyla kesintiye uğratılması anlamın ve kimi noktalarda anlamsızlığın derinleşmesini sağlamış, metnin okur üzerinde bıraktığı etkiyi artırmıştır. Anlatıcının kullandığı biçimsel farklılıklar, okura seslenerek metni kesintiye uğratan bölümler, noktalama işaretlerinin alışılmışın dışında kullanımı hem romanı karmaşıktırarmış hem de romanın birçok yorumlama biçimine olanak tanıyan bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır. Parçalanmanın biçimin her düzeyinde tüm anlatım unsurlarına yansıyacak şekilde tespit edilmesi *Kalan*'ın parçalanma meselesi bağlamında önemli bir yer edinmesine ve bu çalışmada biçimin parçalanması bağlamında değerlendirilmesine olanak tanımıştır. Biçimsel çoksesliliğin bilinçakışının sağladığı zihinsel çoksesliliğe eşlik ettiği roman atmosferi parçalanma düşüncesinin bir metinde ne denli derine işleyebileceğine örnek teşkil etmesi bakımından dikkat çekicidir.

¹³¹ Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları., s.222.

2.3. DİLİN PARÇALANMASI

2.3.1. Tutunamayanlar'da Dilsel Kırılmalar/Söylemin Parçalanması

En basit düzeyde kurulan söylemden edebi metin oluşturma süreçlerine kadar herhangi bir şeyi ifade etme imkânları, elbette dilin içinde mümkündür. Dilin aldığı biçimle birlikte söylemin alanı da değişir ve çeşitlenir. Özellikle edebi metin eleştirilerinde temel unsur olan dil, eleştirmenin de ilk kılavuzu olmalıdır. Dilde yaşanan değişimleri takip ederek edebi hareketler tespit edilebilir ve böylelikle de edebiyatın içinde var olduğu sanat dünyasının dönüşümüne dair izler bulunabilir. Edebi metin özelinde düşünüldüğünde dil, metne giriş kapımızdır. Ludwig Wittgenstein dilin, biçim ve içerikle kurduğu ilişkiyi şu şekilde ifade eder:

“Dil, düşünceyi örter. Öyle ki, örtünün dış biçiminden, örtülen düşüncenin biçimi konusunda sonuç çıkarılamaz, çünkü örtünün dış biçimi, tamamiyle başka amaçlar için kurulmuştur; gövdenin biçimini belli etmek amacıyla değil”¹³²

Dolayısıyla dil, öncelikle biçimle ilişkili, ilk anda biçimi ele veren bir yapıdır. Fakat metnin içeriği de aynı dil içerisinde şekillenir ve anlam kazanır. Fakat dilin merkezsiz, oynak yapısı, farklı zamanlarda aynı metin üzerinden farklı anlamların çıkarılmasına neden olabilir. Dil, klasik anlamda yapısalcılığa kadar gelen süreçte anlaşıldığı gibi düzenli bir bütünselliğe sahip değildir. Dil, daha ziyade hiçbir anda ve mekânda sabitlenemeyecek sınırsız bir ilişkiler bütününe işaret eder. Eagleton, dildeki bu “istikrarsızlığı” şöyle tarif eder:

“Dil, simetrik gösteren ve gösterilen birimleri içeren, açık seçik sınırlandırılmış, tanımlanmış bir yapıdan ziyade, barındırdığı unsurların sürekli bir karşılıklı ilişki ve dönüşüm içinde bulundukları, içinde hiçbir unsurun mutlak olarak tanımlanamayacağı, her şeyin diğer her şeye karışıp izini bıraktığı sınırsız, saçılmış bir ağ gibi görünmeye başlar artık”¹³³

“Mutlakiyetin olmaması” durumu, tıpkı insanın yaşam sürecine benzer. Yaşam akışının kesintisizliği, sabit bir anda kalınamaması ve sürekli ileriye doğru hareket edişi, dil ile birlikte düşünüldüğünde, dilin de yaşama eşlik eden bir unsur olarak kalıcı ve sabit olması beklenemez. İnsanın yaşamdaki dönüşümü, dilin de sürekli bir gelişim ve dönüşüm içerisinde oluşuyla birlikte düşünülebilir. Eagleton, “dil içinde nefes aldığım için hiçbir zaman saf, bozulmamış bir anlam veya deneyimim olamaz”¹³⁴

¹³² Wittgenstein, L. (2018). *Tractatus Logico-Philosophicus*, Çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Metis Yayınları., s.47.

¹³³ Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.141.

¹³⁴ A.g.e., s. 141.

ifadelerini kullanırken içinde bulunulan sürecin akışkanlığını açıkça dile getirir. Bu yaklaşım da dili bir sistem olarak algılayan Ferdinand de Saussure'ün yaklaşımının tam karşısında yer alır. Saussure'ün öne sürdüğü dilbilim yaklaşımına göre gösteren ve gösterilen arasında keyfi bir ilişki vardır ve bu ilişki, kaynağını toplumsal uzlaşıdan alır. Fakat nasıl bir isimlendirme yapılırsa yapılsın gösteren ve gösterilen arasında her zaman boşluk olacak ve bu boşluktan da gerçeklik doğacaktır. Dil, üzerinden tam manasıyla bir belirlilik oluşturulması yahut gerçeklik inşa edilmesi mümkün gözükmemektedir:

“Dil, adlandırdığı şeyler ve adlandırılan şey de dille özdeş olamayacağına göre, kelime ve şey (ya da gösterge ve gönderge) arasındaki boşluk gerekli ve zorunludur. Dolayısıyla adlandırdığı şey, dilde her zaman “noksan” olmalıdır. İçinde namevcut gerçekliğin mevcutmuş gibi işlev gördüğü dilin yapısı için noksanlık ve bölünme zorunludur. Buradan varılacak sonuç, mevcudiyetin (hakikat, gerçeklik, öz kimlik), noksanlık ve bölünme tarafından oluşturulan sistemin (yani dilin) bir sonucu olduğudur. Gerçekliği mevcut göstererek olası kılan şey, dildeki noksanlık ve sözcükle şey arasındaki boşluğun ta kendisidir.”¹³⁵

Burada söz edilen sözcükle şey arasındaki noksanlık ve bölünme ilişkisi, en basit düzeyde, dilin gerçekliği tam olarak kapsayamaması olarak izah edilebilir. Bu yaklaşım, Antik Yunan'da dilin gerçekliği tam olarak temsil ettiğine dair düşüncenin aksi olarak düşünülebilir. Platon'un ortaya koyduğu “mimetik dil görüşüne” göre, nesnelere verilen adlar, tam olarak gerçekliği kapsayacak niteliktedir:

“Mimetik dil görüşü, dilin gerçekliği tasvir ettiği ve bu tasvirin de gerçekliğin bir taklidi olduğu düşüncesine, yani dil ile gerçeklik arasında tam bir müteakabiliyet olduğu varsayımına dayanır: ad, objenin fonetik mimesis'idir.”¹³⁶

Bu görüş zamanla dönüşerek farklı bir yere gelmiştir. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkiye dair kesinliğin ortadan kalkması “fonetik mimesis” anlayışının kesinliğini de tartışmalı hâle getirir.

Aynı şekilde bütünü kapsayacak bir “üst-dil”, “üst-anlatı” kurgusu da “parçalanma” düşüncesinin benimsenmesi ile birlikte imkânsızlaşır. Zira, bunların her biri, kendi içinde kurulmuş bir sisteme dayanmak zorundadır.

“Parçalanmışlığı ve gelip geçiciliği pozitif bir tarzda benimsemenin, Hassan'ın karışıklıklarıyla doğrudan ilişki içinde olan koskoca bir dizi sonucu vardır. Her şeyden önce Foucault ve Lyotard gibi yazarların, her şeyin birbirine

¹³⁵ Lucy, N. (2018). *Postmodern Edebiyat Kuramı*, Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.48.

¹³⁶ Demir, G. Y. (2018). *Dilin Belirsizliği*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, s.29.

bağlanmasını ya da temsil edilmesini sağlayacak bir üst-dil, üst-anlatı ya da üst-teori olabileceği fikrini bütünüyle reddettiklerini görüyoruz. Evrensel ve edebi hakikatler, böyle bir şeyin varolduğunu farzetsek bile, dile getirilemezler. Üst-anlatıları (yani Marx ya da Freud tarafından kullanılan geniş yorumlayıcı şemaları) “bütüncül” oldukları için mahkûm eden yazarlar, “iktidar-söylem” oluşumlarının (Foucault) ya da “dil oyunları”nın (Lyotard) çoğulluğunu vurgularlar. Zaten Lyotard postmodernliği yalın biçimde “üst-anlatılara inanmamak” olarak tanımlar.”¹³⁷

Burada da görüldüğü gibi alışılmış tüm kalıpların dışına çıkılmasına müsaade eden dilin kendisi asıl mesele hâline gelmektedir. Derrida’ya göre, dil hakkında iddiada bulunurken aynı anda onun silinmesi söz konusudur: *“Derrida dil hakkında bir iddiada bulunurken aynı anda onu siler. Dilin bir anlamda sadece Yeni Tanrı, yeni insan olduğunu acı içinde fark eder. (benim Tanrı’yı ürettiğim gibi dil de beni üretir)”*¹³⁸

Dolayısıyla, Derrida’ya göre, dilin içinde var olan kelimeler, cümleler, deyimler vs. kullanılma biçimine göre ve içinde bulunduğu bağlama göre anlam kazanır. Buna göre, edebi düzlemde, metne hapsolmuş tekil bir anlamı reddederek, çoğulculuğun kapısını aralanır.

Jameson’a göre ise dil ve söz arasındaki yeni ayrım, daha derin bir bakış açısını gerekli kılar. Dilin, içinde bulunduğu bağlam üzerinden derinlemesine bir incelemeye tabii tutulması, bütünün kavranması konusunda önemli bir gerekliliktir.

*“Fakat dil ile söz arasındaki bu yeni ayrımın anlamlılığına karşın, parçanın bütünle ilişkisi sorununun, tek bir tümceyi anlayışım ile genel olarak anlayış gücüm arasındaki ilişki şeklinde de olsa, kendi içinde şu ya da bu biçimde geri döneceği açıktır. Bir başka deyişle, dil’in dizgeye eklemlendiği somut yollara daha derinden dalmak gereklidir artık.”*¹³⁹

Dil meselesi bağlamında modernizm ve postmodernizm arasındaki farklara dair, Mazzaro’nun yaptığı tespit ise şu şekildedir:

“Modernizm ile “postmodernizm” arasındaki asli farkların formüle edilmesi şuna varır: modernizm, dili birlikten bir uzaklaşma gibi kavrayarak ve çoğu zaman sessizliği ya da dilin bozulmasını önererek orijinal durumu yeniden tesis etmeye çalışır; postmodernizm bu ayrımı kabul ederek dili ve kendini tanımlamayı Descartes’in düşüncüyü kullandığı gibi kullanır – özdeşliğin temeli olarak. Sonuç olarak modernizm, sözcüğün geleneksel anlamında daha fazla mistik olmaya

¹³⁷ Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s.60.

¹³⁸ Fry, P. H. (2017). *Edebiyat Kuramı*, Çev. Ayşe Demir, İbrahim Tüzer, Ankara: Hece yayınları, s.199.

¹³⁹ Jameson, F. (2019). *Dil Hapishanesi*, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.36.

yönelmekle, postmodernizm ise görünüşteki bütün mistisizmine karşın kaçınılmaz bir şekilde dünyevi ve toplumsal olmaktır."¹⁴⁰

Modern Türk romanında dile dair en önemli kırılma 1972 yılında yayınlanan *Tutunamayanlar* ile yaşanmıştır. Türk romanının geldiği nokta açısından birçok farklı özelliği nedeniyle ayrı bir yere konulan bu eserin en önemli özelliklerinden biri dilin kullanımına dair getirdiği yeniliklerdir. Kelimelerin dizilişine getirdiği yenilik, anlamsal farklılıkların gözetilmesi, kelimeleri birleştirerek ya da bölerek yeni anlamlar ortaya koyması, dilbilimsel anlamda Türkçe dili ve Öztürkçe'nin metinde önemli bir yer tutması nedeniyle söz konusu roman türk edebiyatında parçalanma konusunda bir kırılma noktası olarak düşünülmüştür. Bunların yanı sıra *Tutunamayanlar*, hem biçim hem de içerik açısından gösterdiği çeşitlilik nedeniyle "parçalanma" kavramıyla çeşitli şekillerde örtüştürülebilir ve farklı yaklaşım biçimleriyle farklı okumalar yapılabilir. Metnin tek bir doğrultuda ilerlememesi, ana karakterlerden Selim Işık'ın zihinsel panoramasını doğrudan yansıtmaya çalışması, roman türü dışında birçok farklı türün metne dahil edilmesi ve bu şekilde hem parçalanmanın görünür kılınması hem de çoksesli bir atmosfer yaratılması söz konusudur.

Tutunamayanlar'ın yayınlandığı 1972 yılı, dünyada postyapısalcılık ve postmodernizm yaklaşımlarının hâkim olduğu döneme denk gelir. Oğuz Atay'ın doğrudan bu teorilerle ilişkili olup olmadığı tespit edilemese de kullandığı teknikler ve içeriğe getirdiği yenilikler postyapısalcılık ve postmodernizmle örtüşmektedir. Anlamanın sürekli ertelendiği, dilin farklı kullanımlarla yeni alanlara açıldığı, içerikte çoğulcu bir yapının kurgulandığı bu eser, hem ortaya koyduğu kültürel ve sosyolojik paradigma değişikliği hem de Türk romanını biçim ve içerik açısından yeni bir döneme sokması nedeniyle modern Türk romanının mihenk taşlarından biridir. Bu çalışma özelinde "parçalanma" kavramının eserin tüm katmanlarına yayılmış olması ve dil kullanımına dair ilk ciddi atılımın bu eserle birlikte yapılmış olması nedeniyle *Tutunamayanlar* yayınlandığı yıl itibarıyla başlangıç noktası seçilmiştir. Bunun bir nedeni de özellikle postmodern Türk romanına katkı sunan birçok yazarın anlatım tekniği ve dil kullanımı bakımından bu romandan etkilendiğini belirtmesidir.

Oğuz Atay'ın diğer romanlarında da benzer üslubu kullandığı görülür; fakat *Tutunamayanlar*'da Atay, dil meselesini birçok farklı biçimde ele alarak metni hem dil

¹⁴⁰ Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.175.

üzerinden kurar hem de onun üzerinden parçalar. Bu nedenle Oğuz Atay üslubunun belirlenmesinde *Tutunamayanlar*'ın ayrı bir yeri olduğu söylenebilir.

Atay'ın üslubunu şekillendiren yazarların başında Kafka ve Dostoyevski gelir. Bu isimler de kendi dönemlerinde hâkim olan kanonun dışına çıkarak farklı anlatım biçimleri kullanan ve çeşitli anlatım unsurlarını romana dahil eden yazarlardandır. Bahtin, Dostoyevski poetikasının ayırıcı özelliğinden söz ederken “*kanonun talep ettiği organik malzeme bütünlüğünü ihlal ettiğini, en farklı ve en birbiriyle bağdaşmaz öğeleri romansal kuruluşun bütünlüğünde birleştirdiğini ve anlatının birleşik ve bütünlüklü dokusunu yıktığını*” belirtir.¹⁴¹ Bu ifadeler Atay için de kullanılabilir. Oğuz Atay'ın dile verdiği önem tüm eserlerine bir şekilde yansımıştır; fakat *Tutunamayanlar*'da yer alan “*dil, yaşayışımızın aynasıdır*”¹⁴² ifadesi, yazarın dile verdiği önemi açıkça dile getirmesi açısından önemlidir.

Tutunamayanlar, Turgut Özben adı karakterin kaybolmasıyla başlar. Bu kaybolma durumu esere dair ilk eksilmenin göstergesidir. Sonrasında genellikle Turgut ve Selim arasında yaşanan uzun bir diyaloga dönüşen metnin ana yönlendiricisi bilinç akışı tekniğidir. Roman boyunca birçok konunun, birbirleriyle alakalı ya da alakasız oluşuna bakılmaksızın peş peşe sıralandığı görülür. Bu durum romanın içinde birçok parçanın uç uca eklendiği görüntüsünü verir. Bu yapı, içerik anlamında bütünsel olarak ciddi bir kültürel-sosyolojik eleştiriye barındırsa da metin düzeyinde bir bütünlük olduğu söylenemez.

Yazar Türk ve dünya edebiyatına hâkimdir. Metnin çeşitli yerlerinde birçok yazar ve şairin ismi geçer. Tolstoy, Kafka, Dostoyevski, André Gide, Rainer Maria Rilke, Namık Kemal, Ziya Paşa , Cenap Şahabettin gibi isimler kendi üslupları öne çıkarılarak metne dahil edilirler. Bu durum, yazarın dil meselesini birçok farklı boyutuyla düşünürken edebî dili öne çıkarma gayesi olarak düşünülebilir.

Dile dair ilk önemli atılım Selim'in mektubuyla görünür hâle gelir. “Dün, bugün, yarın” başlıklı mektubunu, “ithaf ve mukaddime”yle başlatan Selim, şarkı biçiminde yazılmış bölümlerle sürdürür. Devamında şu ifadeler yer alır:

¹⁴¹ Bkz. Bahtin, M. (2015). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, s.59.

¹⁴² Atay, O. (2010). *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.64.

“ayrıca fakir dilim

Bağlı hece vezniyle, taş kesildi sağ elim.

Hecenin çarmıhına çivilenmiş ellerim.

Kafiye tanrısına kurban oldum. Efendim?”¹⁴³

Daha sonrasında ansiklopedi biçimine dönüşen metinde Garip Yaratıklar Ansiklopedisi’nde yer alan “tutunamayan (disconnectus erectus)”dan söz edilerek metnin biçimi ve akışı değiştirilir.¹⁴⁴ Metnin akışının ve dolayısıyla dilin metin içindeki düzeninin değiştirilmesi doğrudan parçalanma meselesiyle ilişkilidir. Anlatıcı zihninde var olan eşzamanlı karmaşayı dile dökme amacıyla hareket eder; fakat dilin artzamanlı yapısı buna müsaade etmez. Çoğu yerde art arda dizilen cümleler okur açısından anlamsızlaşır; fakat bu noktada anlatıcının karmaşık zihin yapısı ve dilin imkânları aynı anda göz önünde bulundurulmalıdır.

Dili, metin düzeyinde temsil eden en küçük anlamlı yapı olarak değerlendirebileceğimiz “kelime” konusu üzerinde özellikle durulmuştur. Çünkü kelime, sesin ötesindedir. “Mısra 11: Kelime ve Yalnızlık” bölümünde kelimenin varoluşuna dair ifadelerle kelimeler ve yalnızlık arasındaki ilişkiye dikkat çekilir:

“ “Önce kelime vardı,” diye başlıyor Yohanna’ya göre İncil. Kelimeden önce de yalnızlık vardı. Ve kelimeden sonra da var olmaya devam etti yalnızlık... Kelimenin bittiği yerde başladı; kelime söylenemeden önce başladı. Kelimeler, yalnızlığı unutturdu ve yalnızlık, kelimeyle birlikte yaşadı insanın içinde. Kelimeler, yalnızlığı anlattı ve yalnızlığın içinde eriyip kayboldu. Yalnız kelimeler acıyı dindirdi ve kelimeler insanın aklına geldikçe, yalnızlık büyüdü, dayanılmaz oldu.”¹⁴⁵

Kelimenin söylemi kurma noktasındaki başat rolü düşünüldüğünde Selim Işık’ın kendi önsözünü yazma yolunda ilerlerken kelimeler üzerinde özenle durması anlamlıdır. Fakat, parçalanma düşüncesinin temelinde “kesinlik” ilişkilerinin kırılmasının bulunduğu düşünüldüğünde söylem düzeyinde gösteren ve gösterilen arasındaki tek yönlü/ tekanlamlı ilişkiyi yapıbozuma uğratan Derrida’nın, her parçanın farklı parçalarla olan ilişkisi üzerinden yeni anlamlar kazandığı düşüncesinden söz edilmişti. Bu bağlamda, Derrida’ya göre metne dahil olan her alıntı “*söylemin*

¹⁴³ Bkz. Atay, O. (2010). *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.118.

¹⁴⁴ Bkz. A.g.e., s.149.

¹⁴⁵ A.g.e., s.151.

sürekliliğini ya da doğrulsallığını kırar". Bu nedenle de ikili bir biçimde parçanın çıktığı kaynağa ve içine dahil olduğu yeni yere uygun olarak okunması gerekir. Her parça geride bıraktığı iz üzerinden süreklilik gösterir; fakat gösteren ve gösterilen arasındaki kesinlik ilişkileri yıkılmış olur.¹⁴⁶

"Kelime ve Yalnızlık" bölümünü takiben Selim Işık'ın kelimelerle olan ilişkisine değinilir. Onun kelimelerle olan ilişkisi kimi zaman yendiği kimi zaman yenildiği bir savaşa dönüşse de sonunda kelimelerin daima galip geldiği ve kendisinin yalnızlığıyla baş başa kaldığı ifade edilir.¹⁴⁷ Selim Işık'ın kendi duvarlarını aşabilmesi ancak kelimelerle mümkündür; fakat kelimelerin gücü bir şekilde Selim'i alt eder. Burada da dilin insandan daha güçlü olduğuna yönelik bir vurgu olduğu söylenebilir. Bunun nedeniyse dilin belirsizliği besleyen kaygan ve merkezsiz yapısıdır. Dilin, gösterge olarak gösterenlerle kurduğu bağın anlaşılması elbette son derece güçtür. Bu konu hakkında birçok farklı görüş ortaya atılsa da, parçalanma düşüncesi bağlamında düşünüldüğünde Lyotard'ın dil yaklaşımını esas almak makul gözükmemektedir. Lyotard, dil kullanımının tekilliğini öne çıkararak "dili merkezsizleştirir":

*"Ona göre, "toplumsal bağlar dilseldir", ama "tek bir iplikten" değil, "belirsiz sayıda" "dil oyunu"ndan dokunmuştur. Her birimiz "bunların birçoğunun keşiştiği bir köşebaşında" yaşarız, ille "istikrarlı dil birleşimleri" kurmayız, "üstelik kurduklarımız da zorunlu olarak iletilebilir değildir". Bunun sonucunda, "toplumsal öznenin kendisi, dil oyunlarının bu sağa sola saçılması sürecinde çözülür gibi görünüyor."*¹⁴⁸

Bu noktada Lyotard, Wittgenstein'in dili, antik bir kente benzettiği mecazı üzerinden dilin tarihsel sürekliliği içindeki durumuna işaret ederek, postmodern durumu izah etmeye çalışır:

*"İlginç biçimde Lyotard bu noktada, postmodern bilginin durumuna ışık tutma amacıyla, (dil oyunları teorisinin öncüsü) Wittgenstein'in uzun bir mecazına başvurur: "dilimiz antik bir kent gibi görülebilir: küçük sokaklardan ve meydanlardan, eski ve yeni evlerden, farklı dönemlerde eklentiler yapılmış evlerden oluşan bir labirent. Bu labirent, düz çizgiler halinde düzenli sokaklarla ayrılan ve birörnek evlere sahip olan bir sürü yeni mahalle tarafından kuşatılmıştır."*¹⁴⁹

¹⁴⁶ Bkz. Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s.67, 68.

¹⁴⁷ Atay, O. (2010). *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.152.

¹⁴⁸ Bkz. Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s.67, 68.

¹⁴⁹ Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s.62.

Postmodern dünyada dilin birçok etken tarafından kuşatılması, yeni kullanım alanlarını açtığı gibi, dili daha da zaptedilmesi zor bir kavrama dönüştürür. Selim'in birçok farklı türde metni okuyup kelimelerle olan ilişkisini geliştirmek istemesi de dil karşısındaki acziyetinin farkında olmasıyla ilişkilidir. Selim, farklı metinler okurken İncil'i de okumayı ihmal etmez. Onu okuduğunda ise Hz. İsa'ya bir mektup yazar, mektup türünün metne dahil olmasıyla türsel bir kırılma yaşanır.¹⁵⁰ Bu türsel kırılma roman boyunca sürer. Tiyatro, mektup, not, şiir, ansiklopedi maddesi, efsane gibi farklı türler metne dahil edilerek türsel bütünlüğün kırılması amaçlanır. Böylece klasik anlamda roman türünden uzaklaşmış olur.

Dile dair birçok konudan bahsedilirken Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu esnasında yapılan dil devriminden de söz edilir. Dil devrimi sonrası Ziya Tahiri'nin adını Işık olarak değiştirmek istemesi¹⁵¹ yazarın ironik üslubunu besleyen bir yaklaşımdır. Arap alfabesinden Latin alfabesine geçişle Öz Türkçe'ye dönüşün bir anda gerçekleşeceğine yönelik düşünce yazar tarafından eleştirilen bir yaklaşımdır.

Kurgu birçok üstkurmaca unsuruyla beslenir. Bunlardan biri de efsanelerin metne dahil edilmesi üzerinden görülebilir. İsa'dan sonra yedinci yüzyılda Anadolu'da yaşadığı düşünülen Hartug Dandin'in oğulları Kutlug Dandini ve Farsus Dasdana'dan söz edilen efsane anlatılır.¹⁵² Bu gibi üstkurmaca unsurları metnin çoksesli yapısını beslediği gibi belirli bir çizgide ilerlemeyen kurgunun parçalanmasını daha da derinleştirir. Bu örneklerle ek olarak büyük matematik yarışması (Magnum Marathonos Mathematicos) gibi kullanımlar¹⁵³ da dikkat çeker. Atay'ın dilin parçalanmasına yönelik tavrı kurguya ait unsurların bütünsellikten koparılarak farklı yönlerle doğru ilerletilmesi üzerinden derinleştirilir.

Romanın bir kısmında Orta Asyalı Ortu Alga Toplumu'ndan bahsedilir. Orkan Talmugi Salgan Saçak, Durman Elger, Yılgin Mete, Gökçin Karma, Kutbay Çalık, Düzen Silik bu toplumun üyeleridir. Bu bölümde, düzenyağısı, budun, betik, ıssı gibi¹⁵⁴ eski Türkçe kelimeler kullanılır. Bilig-tenüz isimli bir kitaptan bahsedilir. Bilgi denizi anlamına gelen bu kitap bir çeşit kutsal kitap olabilir.¹⁵⁵ Romanı bölen bir diğer

¹⁵⁰ Bkz. Atay, O. (2010). *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.154.

¹⁵¹ Bkz., A.g.e., s. 164.

¹⁵² Bkz., A.g.e., s.169.

¹⁵³ A.g.e., s. 166.

¹⁵⁴ Bkz. A.g.e., ss. 184-192.

¹⁵⁵ Bkz. A.g.e., s. 189.

metin ise Orkan ve Salgan'ın yazmaya başladığı, ardından çömezlerinin yazmaya devam ederek tamamladıkları yetmiş yedi bölümlük "İlmihal" isimli eserdir.¹⁵⁶

Türsel kırılmayı destekleyecek şekilde rüyalardan da faydalandığı görülür. Tarihte yer alan birçok önemli isim Abdülhamit'in Rüyası'nda bir araya getirilir. Abdülhakhamit, Maksim Gorki, Alpaslan, Hitler, Fuzuli, Baki, Nedim, Türkbarışgücü, Türkmütefekkirlercemiyyetigenelidarekuruluüyeleri, Abdullahziya, Osman Hamdi Bey, Mızraksarsan gibi.¹⁵⁷ Burada da kelimeleri birleştirerek kavram oluşturma yoluna gidildiği görülür.

İkinci bölüm Turgut'un Süleyman Kargı'nın evinden çıkışıyla başlar. Selim'in odasına girdiğinde birbiriyle alakasız birçok şeyin peş peşe yazıldığı sayfalara rastlar. Bu satırlarda kurulan cümleler baştan sona tek bir cümle gibidir, nokta ile sonuçlandırılmazlar. Bu da sanki bilinçakışının hiçbir surette kesilmemesi adına bilinçli yapılmış bir hareket izlenimi verir. Çünkü Selim de yazdıklarının birbiriyle ilgisiz olduğunun farkındadır:

*"...ayakkabı boyası, cepte kalan, toplama çizgileri, yan yana ilgisiz satırlar: dostoyevski, kaç a alınabilir, dostoyevsky, dostoyevsky, franz kafka, fransız kafka, einstein, aynştayn, aynı iş e tayin, en iyisi karlı marks, kartonpiyer – bunlardan bir sonuç alamayacağım, biraz ç abuk geçmeliyim, araya bir ipucu sıkışmış olabilir mi-"*¹⁵⁸

Selim'in kelimelerle ve dille kurduğu yakın ilişki esasen kendi önsözünü yazma isteğiyle alakalıdır. Roman boyunca adı geçen yazarlar, metinler ve dilsel ifadeler bu önsözü güçlü bir biçimde ortaya koyma gayesini besler.

*" " kendi önsözümü yazacağım. Olmayan romanların yazarı selim ışık için önsözler yazacağım. Her önsözde, okuyucunun karşısına değişik bir kişilikle çıkacağım. Bin yazar kadar, on bin yazar kadar güçlü olacağım böylece. Bazı önsözlerde başarısız bir yazar olacağım: ilk eserimin ilgi görmemesi üzerine ümitsizliğ e kapılarak intihar edeceğim. Bazen de, o kadar meşhur olduğum halde anlaşılmamış olmanın ıstırabını duyacağım gene: insanlardan kaçacağım."*¹⁵⁹

Metin üzerinde birçok farklı şekilde görüldüğü üzere Tutunamayanlar metnine yansıyan parçalı yapı esasen Selim Işık'ın zihnindeki parçalı yapının bir yansımasıdır. Metinsel kopukluklar, dilsel kırılmalar, türsel çeşitliliğin artırılması Selim'in zihnini

¹⁵⁶ Bkz. Atay, O. (2010). *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 205.

¹⁵⁷ Bkz., A.g.e., ss. 232-233.

¹⁵⁸ A.g.e., ss. 344-345.

¹⁵⁹ A.g.e., s.394.

daha gerçekçi bir biçimde yansıtma amacıyla metinde yerlerini alan anlatım biçimleri olara değerlendirilebilir:

“ ‘Mağaramda dayanılmaz günler geçirdim esat ağabey.’ Odasına, mağara derdi o zamanlar. Saatlerce tavana bakarak düşünürmüş. Ne düşündüğünü anlatmazdı. ‘İfadesi güç şeyler düşünüyorum. Şeyler... Şeyler.’ Durur, kafasını toparlamaya çalışırdı. ‘Çok saçma şeyler, çok önemsiz şeyler de düşünüyorum. Kafam hiç durmadan çalışıyor. Önemli, önemsiz: ben sıraya koymaya fırsat bulamadan büyük bir hızla geçiyorlar.’”¹⁶⁰

Selim Işık örneğinde görüldüğü gibi modern/postmodern dünyada öznenin böylesi karmaşık ve çoğulculuğun hâkim olduğu bir ortam içerisinde parçalanması, öncelikle modernist edebiyatın anlatım biçimleriyle kendisini gösterir. Bu durum, T.S. Eliot’un “bölünmüş duyarlık” olarak nitelendirdiği insanın yabancılaşma durumunun çeşitli modernist anlatım biçimleriyle ortaya çıkan deneysel bir alan yaratır:

“Bu nedenle modernist edebiyatın modern öznenin parçalanmış iç dünyasını betimlemek için metinsel araçlarla pek çok biçimsel deneye girişmesi şaşırtıcı değil. Bu edebî deneylerden en ünlüsü, bir karakterin düşünce ve duygularının, fikir ve çağrışımlarının, anı ve yansımalarının zihindeki akışını aktarmak için kullanılan bilinçakışı tekniğidir. Daha genel bakarsak modernist edebî metnin tipik özellikleri, çok yönlü bakış açıları, kesik ve süreksiz anlatım, parçalı yapı, genel melezleme ve bir ahlaki (ya da yazar) merkezin noksanlığı olarak sayılabilir. Bu özelliklerle birlikte, bu özel biçimsel yönleri, metni insan öznelerinin – T. S. Eliot’un ünlü tanımıyla- “bölünmüş duyarlık”la nitelendirildiği menfur bir yabancılaşma dünyasının mecazı yapar.”¹⁶¹

Dolayısıyla, toplumsal öznenin dil oyunlarının içinde çözülmesi, çeşitli anlatım biçimleriyle tekdüze, tekboyutlu, tekanlamlı anlatımın tersyüz edilmesinin olağan bir sonucu olarak çoğulculuğun açığa çıkması, öznelerin kendi bireysel ve toplumsal süreçleri ile yakından ilişkilidir. Jameson, bu durumu, “Postmodernism and Consumer Society” adlı makalesinde her grubun kendine has bir dil anlayışı ortaya koyduğunu, her mesleğin kendi özel dilini ve diyalektini geliştirdiğini ve son noktada her bireyin birer dil adacığı haline geldiğini belirtir.¹⁶²

Bu “çoğulcu” yaklaşım, her bireyin bir dil adacığı haline gelmesi elbette, postyapısalcı söylemle yakından ilişkilidir. Derrida, tüm tekil söylemlere ve bu

¹⁶⁰ Atay, O. (2010). *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 397.

¹⁶¹ Lucy, N. (2018). *Postmodern Edebiyat Kuramı*, Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.41, 42.

¹⁶² Jameson, F. (2004). *Postmodernism and Consumer Society*, Post-modern Culture içinde, Foster, s.113.

söylemlerin ortaya koyduğu bağlamlara karşı çıkarken, bütüncül bir tekil dil anlayışının barındırdığı hakimiyet düşüncesine de karşı çıktığına işaret eder:

“Bana tek bir kod, tek bir dil oyunu, tek bir bağlam, tek bir durum tahsis edecek bir söylemi kesinlikle reddediyorum; ve bu hakka kapris olsun diye ya da böylesi hoşuma gittiği için değil, etik ve siyasi nedenlerle sahip çıkıyorum.”¹⁶³

Lyotard, Derrida’nın özellikle vurguladığı tekil anlam, bağlam, dil oyunu ve durumdan bağımsızlığı sağlayacak her yeni kullanımın yerleşik dile karşı kazanılmış bir zafer duygusu yarattığını belirtir:

“Söz düzeyinde yeni deyiş, kelime ve anlamların (ki bunlar dilin evrimini mümkün kılan şeylerdir) sürekli olarak icat edilip kullanılması büyük sevinçlere vesile olur. Fakat bu zevk herhalde en az bir hasımdan – ama ne hasım!- yani yerleşik dilden, yananlamlardan (connotation), söke söke kazanılmış belli bir zafer duygusundan da bağımsız değildir.”¹⁶⁴

Dilin kullanımı, söylemin inşası, kurgunun yahut kurgusuzluğun inşası bağlamında postmodernizme hâkim olan “keyfiyet”, onun “nedensellik” ilkesine karşı duruşu ile alakalıdır. Bu da, en temelde söylem düzeyinde kendini gösterir.

“Söylemin nedensel bağlarla birbirine bağlanmamış kesintili yüzeylerini postmodern bir tarzda betimlemek lehine modern teorisinin yüzey-derinlik modelleri ve nedensellik modelleri altüst edilir. “kuşkunun yorumbilgisi”nin kendisi kuşkulu hale gelir.”¹⁶⁵

Dilin parçalanması konusunun temeli, söylemi inşa eden dilin kullanımında görülen değişiklikler, dili metnin merkezi unsuru haline getirme düşüncesi, onun kullanımına ilişkin farklı girişimler; dili, yalnızca kavramsal olarak bir şeye işaret etmesi üzerinden somutlaştırma girişimlerinde bulunmadan onun üzerine düşünmek modernist ve postmodernist söylemle birlikte ortaya çıkan bir yaklaşımdır. Dilin, metne hâkim olan bir unsur haline gelişi, dilin de anlamsal katmanlarının artışına neden olur:

“Dil olarak kurgu, kurgu olarak dil. Hepsi, bir sanat formu olarak kurguya karşı en üst düzeyde mücadeleyle yüzleşmenin bir yoludur. Diğer tüm sanatlarda, postmodern teori, temsili ortadan kaldırıp, onu eserin kendi maddiliği ile yer değiştirme konusunda başarılı bir iş çıkardı. Ne resimde ne de müzikte, boya lekelerinde ve müzik notalarında başka bir şeye işaret etme gereksinimi

¹⁶³ Mouffe, C. (2016). *Yapıbozum ve Pragmatizm*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: İletişim Yayınları, s.131, 132.

¹⁶⁴ Lyotard, J.-F. (2013). *Postmodern Durum*, Çev. İsmet Birkan, Ankara: Bilgesu Yayınları, s.26.

¹⁶⁵ Best, S., Kellner D. (2016). *Postmodern Teori*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.69.

*duymazlar: en doğal halleriyle kendileri olabilirler. Fakat yazıya gelince, onun en temel bileşeninde bir problem vardır, dil, sayfanın ötesinde bir anlama işaret eder: sözcükler basitçe kendileri olamazlar; çünkü, genel olarak kabul edilen işaret levhalarındaki gerçekliği gösterirler.”*¹⁶⁶

“*Hayatım, hayatımın romanıdır*”¹⁶⁷ diyen Selim Işık’ın romanının böylesi bir parçalanmışlıktan beslenmesi hiç şaşırtıcı değildir. Eserde bu parçalanmışlığı derinleştiren en önemli bölüm 460- 536. sayfalar arasında yer alan üçüncü bölümün “15” numaralı alt bölümüdür. Bu bölüm yetmiş altı sayfalık uzun bir cümle biçimindedir. Bir çeşit zihinsel panorama sunan bu bölümde karmakarışık bir zihnin nasıl doğrudan metne yansıtılabileceği gösterilmiştir. Metinsel parçalanmanın dil dışında yaşandığı bir başka boyut Olric isimli kahramanın ortaya çıkışıyla görünür hâle gelir. Olric, Turgut Özben’in diğer benliği, iç sesidir.¹⁶⁸

Anlatıcı, dili yalnızca kelime düzeyinde ele almaz. Onun ilişkili olduğu birçok alana ilişkin düşüncelerini açık ya da örtük olarak ifade eder. Bu bağlamda dil ve kültür arasındaki ilişkiye sıklıkla değinen yazar, şöyle ifadeler kullanır: “*Tuzluğu Fransızca istemekten başka kültürün yok mu*”¹⁶⁹. Bu ifade elbette, özellikle Batılılaşma sürecinin ilk evrelerinde görülen “yanlış Batılılaşma” durumuna işaret eder. Bunun yanı sıra anlatıcı, dil üzerine düşüncelerini de dile getirir: “*boş zamanlarında açıyor Türkçe sözlüğü boyuna kelime öğreniyor bana geçen gün bu ülkenin sorunlarının çözümlenememesinin nedeni kuramcılardan yoksun oluşumuzdur demez mi.*”¹⁷⁰

Dil anlamında yapılan en büyük atılımlardan biri kelimeleri birleştirerek yeni kavramlar üretmektir: bankayaonbinkoyupikiyılsonraellibinalangiller¹⁷¹ kelimesi kavramsal olarak bir topluluğa işaret etmektedir. Dolayısıyla, romanın en önemli özelliklerinden biri yeni kavramlar, isimler ve fiiller ortaya koymaktır. Disconnectum erectal¹⁷² ve “küçük burjuvalaşmak”¹⁷³ da bunlar arasındadır; fakat en önemlisi romana da adını veren “tutunamayanlar” kavramının ortaya koyulmasıdır. Bu kavrama dair eserde şöyle bir ifade yer alır: “*bütün hayatı boyunca konuştu. sonunda*

¹⁶⁶ Klinkowitz, J. (1985). *Literary Subversions: New American Fiction and the Practice of Criticism* Crosscurrents/ Modern Critiques, USA: Southern Illinois University Press, s.192.

¹⁶⁷ Atay, O. (2010). *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.398.

¹⁶⁸ Bkz., A.g.e., s.417

¹⁶⁹ A.g.e., s.502.

¹⁷⁰ A.g.e., s. 488.

¹⁷¹ Bkz., A.g.e., s. 379.

¹⁷² A.g.e., s. 544.

¹⁷³ A.g.e., s.477.

tutunamayanlar diye bir söz çıkarabildi ortaya: bir tek kelime.”¹⁷⁴ Bu durum, Deleuze ve Guattari’nin yaklaşımıyla örtüşür. Bu yeni kavramsal kullanımlar “anlamatlanmayan göstergeleri tesis etme” işlevi görürler:

*“Dilde ve yazının kendisinde, bazen kesilmeler olarak, parçalanmış kısmi nesneler olarak harfler, bazense bölünmemiş akımlar, ayrıştırılamayan bloklar ya da vurgulayıcı değere sahip eksiksiz bedenler olarak sözcükler, arzu düzenine geri dönen anlamatlanmayan göstergeleri tesis ederler; fısıltılar ve çılgınlıklar.”*¹⁷⁵

Tutunamayanlar’da kelimeleri birleştirerek yeni kavramlar üretme yoluna gidilirken bir yandan da kelimelerin bölünmesi vasıtasıyla bir çeşit kelime deneyi yapıldığı söylenebilir. Bu vasıta ile kelimelerin özlerine, kökenlerine dikkatle yaklaşıldığını gösterir.

*“Evet, diyorlar hep bi olup: kelimelerle uğraştın. kelimeleri bölüp durdun: eisenstein, demir-taş; ein-stein, tek-taş; victor-mature, muzaffer-kâmil. Bunlarla geçirdin vaktini. Önsözler okudun hayalinde: bize yeni bir şey öğretmedin.”*¹⁷⁶

Böylelikle anlatıcının kimi zaman kelimeler birleştirilip daha güçlü hâle getirilerek kavramsallaştırdığı kimi zamansa köklerine inerek daha saf bir alanda kalmayı tercih ettiği görülür. Bir yol bulup kendin izah etmeye çalışan Selim Işık’ın yazdığı her şeyin anlamsız bir kelime yığını olarak görülmesi esasen yazıya bakışıyla alakalıdır. Selim, kendi düşünce dünyasını doğrudan metne aktarma yolunu seçer, böylelikle düşündüklerini herhangi bir süzgeçten geçirme ihtiyacı hissetmez. Bu durumu izah ederken de Tolstoy’un düşünceleri üzerinden açıklamasını yapar:

*“Tolstoy, düşündüklerinizi yazmaya değer bulmuyorsanız yazmayın, diyor. Siz öyle bulamazsanız, gerçekten yazmaya değmezmiş. Tolstoy’a karşıyım. Yazıyorum. Bu, ancak beni ilgilendirir. Bu, beni ilgilendirir ancak. Hepsini birden dinledik zamanında ve hiçbirine yaranamadık. Eksik olsunlar artık.”*¹⁷⁷

Selim Işık’ın kendine has üslubu aracılığıyla kurduğu bu yazın dünyasında anlamsız gibi görünen tüm dilsel ifadelerin bir şekilde birbirine bağlanabilmesi tamamen dilin mekâna bağlı süreklilik özelliğiyle ilişkilidir. Selim, beynindeki düşünsel yığını mekânın içinde düzene sokmaya çalışır. Buradan hareketler, Foucault’nun tespit ettiği bu dil-mekân ilişkisi parçalanma bağlamında şöyle açıklanır:

¹⁷⁴ Bkz., Atay, O. (2010). *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.708.

¹⁷⁵ Deleuze, G., Guattari F. (2014). *Anti-Ödipus -Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, s.353.

¹⁷⁶ A.g.e., s.670.

¹⁷⁷ Atay, O. (2010). *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.618.

“Dil, zamanın sürekli kopukluğuna mekânın sürekliliğini verir ve dil, temsili çözümlediği, eklemleştirdiği ve bölümlere ayırdığı ölçüde, şeylerin bilgisini zaman boyunca birbirine bağlama gücüne sahiptir. Mekânın karışık tekdüzeliği dille birlikte parçalanır, bu arada ardışıklıkları çeşitliliği birleştirir.”¹⁷⁸

Foucault, dilin filolojik nesnelliğe geçişiyle çağdaş olan parçalanışının esasen on sekizinci yüzyılda başladığını belirtir. Bizim, bu parçalanma hâline, bir yandan hâkim olmaya çalışırken bir yanda da onu tamamına erdirmeye çalıştığımızı belirtir ve şunu sorar:

“Dilin kayıp birliğini yeniden oluşturmaya çalışırken, acaba XIX. yüzyıla ait olan bir düşüncenin dibine kadar mı gidilmektedir, yoksa onunla çoktan uyumsuz hale gelmiş olan biçimlere mi başvurulmaktadır? Nitekim dilin dağılması, söylemin kaybolması olarak belirtilebilecek olan bu arkeolojik olaya, temel bir tarz içinde bağlıdır. Dilin büyük oyununu tek bir mekân içinde yeniden bulmak, tamamen yeni bir düşünce biçimine doğru belirleyici bir sıçrayış olduğu kadar, bir önceki yüzyılda oluşan bir bilme tarzını kendi için kapatmak da olabilir.”¹⁷⁹

Dil meselesinin biçim, söylem ve anlam boyutuyla üç farklı alana yayıldığı düşünüldüğünde dilin dağılmış yapısının nasıl toparlanabileceği konusu karmaşık bir hâle dönüşmektedir. Metin düzeyinde görülen tüm parçalanma unsurlarının da doğrudan dil alanına dahil olduğu düşünüldüğünde söz konusu parçalanma hâlinin daha geniş bir alana yayıldığı görülmektedir. Bu nedenle, “parçalanma” düşüncesinin kendini var ettiği ikinci adım olarak düşünebileceğimiz “dil” alanı, esasen diğer tüm alanları kapsamaktadır. Dilin içinde bütünlenen yahut dağılan zaman, mekân, benlik, gerçeklik, anlam parçaları, ancak dilin dönüşümünün takibi üzerinden izlenebilir. Bu nedenle, her bir başlık altında ilgili bağlamda görülen “parçalanma” durumunun dile nasıl yansıdığı, eserlerden verilen örnekler üzerinden tartışılmış, dilin kullanımı bağlamında tespit edilen hususlarla birlikte eserlerdeki “parçalanma” hali görünür kılınmıştır.

Tutunamayanlar’da görülen dilsel kırılma ise metne birçok farklı boyut üzerinden yansımıştır. Söylemi kuran kelimelerin anlamlarına odaklanılarak kelimelerin kendi anlamlarının dışına çıkabilecekleri ihtimaline işaret edilmiştir. Selim Işık’ın kelime kapasitesini artırmak istemesi nedeniyle birçok farklı türde metni okuması, yine de kendini yetersiz bulması dilin gücünün anlaşılması adına önemli bir gösterge olarak kabul edilmiştir. Metinde kelimeleri birleştirerek ya da ayırarak yeni

¹⁷⁸ Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, s. 222, 223.

¹⁷⁹ A.g.e., s.546.

kavramlar türetilmesi metnin anlam alanını genişletmeye, dilin sınırlarını zorlamaya yönelik bir hamle olarak değerlendirilmiştir. Metnin bir bütün olarak tekil anlamdan uzak oluşu, kurgunun çoğulcu bir yaklaşımla sürekli kırılması dilsel parçalanma unsurlarını destekler niteliktedir.



2.3.2. Modern/Postmodern Söylemin Parçalanmış Yapısına Dair: *Dublörün Dilemması*'nın Amorfik Söylem Dünyası

Murat Mentеш'in 2005 yılında yayımlanan *Dublörün Dilemması* adlı eseri, modern dünyanın tam ortasında, tüm vericilerini ona açmış hâlde durur. Romana dahil olan birçok roman/masal kahramanı, gündelik yaşamı saran markaların yanı sıra, düşünce hızıyla ilerleyen ilişkilerin içinde bulunurlar. Romanın en önemli özelliği, ne kahramanlarının ne de olayların idealize edilmiş bir yapıda olmaması; aksine biçimsizliği, amorf olanı ön plana çıkararak, algısal olarak “güzel”, “tertipli”, “ideal” olana karşı çıkma amacıdır. Amorf olanın ön plana çıkarılmasındaki amaç, geleneksel algı kalıplarını kırmak ve parçalama işlevini birçok farklı noktadan saldırarak gerçekleştirmektir. Eserde yer alan kahramanların her biri ironik bir kafiye üzerine inşa edilmiş isimlere sahiptir: Nuh Tufan, İbrahim Kurban, Ferruh Ferman, Dilara Dilemma, Umur Samaz, Su Samaz, Rıza Silahlıpoda, Roza Silahlıpoda, Habip Hobo.

Bu bölümün başlığında belirtildiği üzere, *Dublörün Dilemması* amorfik bir söylem dünyasına sahiptir. Bu söylem dünyası üzerinden modern yaşamın parçalanmış yapısını gözlemlemek mümkündür. Eserin ana kahramanı olan Nuh Tufan bir albino, Ferruh Ferman ise kekemedir. Albino ve kekeme olan iki karakterin eserin merkezine yerleştirilmesiyle yapılmak istenenin bedensel bozukluklara sahip, toplumda görmezden gelinebilecek kusurlu insanların odağa yerleştirilmesi olarak düşünülebilir. Eserin amorfik yapısı yalnızca kahramanların bedensel durumlarıyla sınırlı değildir. Şiddete dair detaylar, silah markalarının verilmesi, eserin silahlı bir çatışma ile son bulması da ideal roman yapısı ile örtüşmemektedir. Burada da biçimi bozma, şiddet aracılığıyla varlıktan yokluğa geçme amacı ön plana çıkarılır. Şiddetin romanın birçok yerine yansması; hatta ön plana çıkarılması da ideal roman atmosferinin kırılmasına yönelik bir hamle olarak düşünülebilir.

Kurguda görülen karnavalesk hava ve gerçeğin, gerçeküstü söylemler ya da gerçekte olması pek de mümkün olmayan olaylarla harmanlandığı kurgunun bu yapısının nedeni Nuh Tufan'ın şizofreni hastalığı olabilir. Eserde verilen detaylarla zenginleştirilen amorfik söylem dünyasının altında yattığı düşünülebilecek olan bu hastalığın izleri, gerçek ve gerçeküstü ayrımının silindiği yerde başlar:

“Bende atipik şizofreni var ve sürekli halisünasyonlar görüyorum. Fakat hepsi bu. Yani garson felçli olmayabilir, duvarlarda kertenkeleler cirit atmıyor olsa gerek

ve limonata bardaklarında yüzen japon balıkları da muhtemelen var değiller. Yine de bunların bir önemi yok. Halisünasyonlarla gerçekleri [sanırım çoğunlukla] ayıredebiliyorum ve ortalığı velveleye vermiyorum.”¹⁸⁰

“Parçalanma” durumunun söyleme yansıdığı bu eserde de birçok eserde olduğu gibi karakterlerde görülen şizofrenik hal dikkat çekicidir. “Şizofreni” ile birlikte gerçeklikle düşselliğin sınır çizgilerin belirsizleşmesi ile ortaya çıkan parçalanma hali postmodern öznenin içinde bulunduğu durumla özdeşdir. Nuh Tufan’ın da şizofren olduğuna işaret edilen bölüm de bu bağlamda düşünülebilir:

“Nuh, Ferruh’un portresiyle birşeyler konuşmaya başladı. Anlaşılan yine halisünasyon görüyordu. Kim bilir Ferruh ona ne diyordu? Gizli ajan çenesiyle Nuh’u işaret etti ve ciddiyetle “bu çocuğa hayranım. Hastalığı bile büyük bir yeteneğin ürünü gibi,” dedi.”¹⁸¹

Burada da görüldüğü üzere şizofreni hastalığı ve parçalanma düşüncesi arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Gerçekliğin zihinsel dünyada yeniden inşa edilerek çarpıtılması “Paranoyadan Şizofreniye: Karanlık Oda’da Şizofrenik Açılımlar” başlıklı bölümde daha yakından ele alınmıştır.

Nuh Tufan ve İbrahim Kurban yakın arkadaşdır. Nuh Tufan yetimhanede büyümüş bir albinodur, İbrahim Kurban ise çok varlıklı bir ailenin çocuğudur. İki arkadaş birlikte bazı işlere kalkışırlar. Şant-Ajans isimli bir ajans kurup Meyvertigo adlı bir meyve suyu fabrikası hakkında yalan haberler çıkarıp onun batmasına neden olurlar. Sonrasında Umur Samaz isimli yan komşularının Havana isimli köpeğini kaçırp fidye isterler. Umur Samaz gizli ajan olduğu için köpeğin içine kameralar, ses kayıt cihazları yerleştirir. Fidyeye bedelini parça parça öder, sonunda bir gün köpeği dışarı çıkarılınca köpek evine doğru koşar. Umur Samaz ve köpeği sarılırken Rıza Silahlıpoda’nın adamları tarafından vurularak öldürülürler. Bundan sonra İbrahim Kurban ve Nuh Tufan yeni bir işe atılırlar. Maskeler, tamamlayıcı kostüm ve aksesuarlarla başka insanların kılığına girerek günlük hayatın içinde birer dublöre dönüşürler. Gündelik yaşamlarında bir dublöre ihtiyacı olan insanlar bulmak için gazeteye ilan verirler ve Ferruh Ferman bu ilanı görür. Bebek bezi fabrikası sahibi Ferruh Ferman ve Nuh Tufan anlaşır, Nuh, Ferruh’un dublöresi olur. Ferruh, yıllar evvel evlendiği Roza Silahlıpoda’nın abisi tarafından öldürüleceğini bildiği için bir dublör tutar. Nuh Tufan durumdan habersizdir ama arkadaşı İbrahim Kurban olayı

¹⁸⁰ Menteş, M. (2011). *Dublörün Dilemması*, İstanbul: İletişim Yayınları, S.21.

¹⁸¹ A.g.e., s.146.

çözer. Rıza Silahlıpoda, Ferruh Ferman'ın fabrikasının onuncu yıldönümü kutlamasında onu öldürmeyi planlamaktadır. Bu planı çözen İbrahim Kurban, çok sayıda Ferruh Ferman maskesi yapar. Konuşma yapmak üzere sahneye davet edilen Ferruh Ferman'ın isminin anons edilmesiyle tüm Ferruh Fermanlar sahneye yönelir. Bu esnada Rıza Silahlıpoda'nın adamları tüm Ferruh Fermanlara ateş açar. Rıza Silahlıpoda ölür; Ferruh, Nuh, İbrahim ve Dilara hayatta kalır.

Bu karmaşık kurgusal atmosfer söylemin çeşitli düzlemlerde kırılmasıyla daha da karmaşık hâle gelir ve başlıkta işaret edilen amorfik durum da derinleşir. Yazar alışılmış kelime gruplarının dışına çıkacak şekilde, farklı bağdaştırmalar üzerinden tanımlamalar oluşturur ve metnin anlam alanlarını derinleştirir:

“teori trapezcisi, kuram bileyici, analiz tozutucu, felsefe distribütörü, iddia santrai, entelektüel levazımcı, literatür şifrecisi, doktrin didikleyicisi, tefekkür tatlandırıcı, postmodern çekirge, eleştiri reaktörü, tez kamaştırıcı Fransız Jean Baudrillard.”¹⁸²

Kitaplara, şarkılara, yazarlara, tarihsel olaylara dair birçok gönderme vardır. Burada yaratılan karnavalesk durum da gerçeklikle ilişkili olmaktan ziyade, bir bilincin farklı yüzlerine ait parçaların metne yansması gibi düşünülebilir. Karakterlerde de aynı durum söz konusudur. Yaşamları ve karakterleri birbirinden son derece farklı olan kahramanların yaşamlarının bir şekilde kesiştirilmesiyle oluşturulan kurgusal atmosferde okur, roman boyunca süren bir şaşkınlık içerisinde:

“Gizli Ajan’a soruyorum: “Sence nereye varacak bu işin sonu?”

“Biz bir bütünüüz,” diyor. “Sen,ben, Nuh, Dilara, Ferruh, Rıza, Baretta, Taliha Teyze, Umur Samaz, Havana, Pippo Zaza. Hepimiz bir bütünüüz.”¹⁸³

Dublörün Dilemması hem karakter hem de söylem düzeyinde bir dizi gerçeklikten uzak durumu ve olayı iç içe geçirmesi nedeniyle karmaşa üzerinden şekillenen bir eser olarak değerlendirilebilir. Tesadüflerin, gerçeklikten uzak olayların gerçekleşmesini sağladığı bir kurgu ekseninde hareket edilirken hem karakter hem de söylemin amorfik yapısı dikkat çekicidir. “Bozma” ve “oyun” ekseninde postmodern edebiyat anlayışının bir örneği olarak düşünülebilecek olan bu eserin modern dünyayı saran tüm unsurlarla birlikte oluşturduğu kurgu da çoğulluk esasına dayanır. İsmen de

¹⁸² Menteş, M. (2011). *Dublörün Dilemması*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.155.

¹⁸³ A.g.e., s.146.

Dublörün Dilemması, gerçeğin yerine geçen bir unsurun ikilemi olarak bir dizi dolayım ve belirsizlik içerir.



2.4. DÜŞÜNSEL PARÇALANMA

2.4.1. Her Şeyin Başladığı Yer: Düşünsel Parçalanma ve Gece Dersleri

Bu çalışmanın odağında yer alan “parçalanma” kavramı, ilk olarak insanın zihni faaliyetlerinde görülen bir kırılmaya/eksilmeye/bölünmeye/bozulmaya işaret eder. Kavramın herhangi bir eylemsel parçalanmaya dönüşmeden evvelki ilk hâli, düşünsel düzlemde gerçekleşen bir parçalanma ile anlam kazanır. İnsanın bedensel ve ruhsal parçalanışının ilk adımı olan düşünsel parçalanma, modern dünyanın çoğulcu, karmaşık yapısının insan zihninde bıraktığı marazlardan biri olarak düşünülebilir. Bu bağlamda ele alınacak olan Tekin’in “kısacık bir romanın uzun şiiri” olarak nitelediği *Gece Dersleri* 1986 yılında kaleme alınmıştır. Tekin’in 2018 tarihli *Sürüklenme* ve *Manves City* adlı romanlarına dek, tüm kesintilere, gerçeküstücülüğü açığa çıkaran söylemlerine rağmen ortaya çıkan bütünlüğün aksine, *Gece Dersleri*’nde “parçalanma” düşüncesi, hem insan bedeninde somutlaşan bir biçimde hem de söylemin tüm katmanlarında kendini göstermektedir. Söyleme yansıyan parçalanmanın temeli de çoğul etmenlerin etkisi altında kalan bir düşünce dünyasında yer alır. Tekin’in “Gülfidan” isimli kahramanı isminin içinde barındırdığı “fıdan” sözcüğünün umudunu çoktan yitirmişti; yaşama, sınırlı bir alandan açtığı düşünsel pencereden bakmaya çalışmaktadır.

Modern Türk edebiyatına dair birçok kapsamlı çalışması bulunan Nurdan Gürbilek bu eserdeki “parçalanma” durumunu *Ev Ödevi*’nde şu şekilde ifade eder:

“Sevgili Arsız Ölüm ve Berci Kristin’e oranla çok daha görsel algılanabilecek bir metin var şimdi karşımızda. Daha parçalı, kesintisiz bir anlatı zinciri olarak değil, kağıt üzerinde bıraktığı boşluklarla parça parça algılanan öyle algılanması istenmiş bir metin. Sözcükler cümlelerin akışının dışında kendi başlarına anlamlar yüklenmeye, ağırlık kazanmaya, kendi başlarına birer işaret olarak belirtmeye başlamıştır. Bir üslup vardır, dahası Sevgili Arsız Ölüm ile Berci Kristin’de görülmeyen bir üslupçuluk vardır. [. . .] Sevgili Arsız Ölüm’ün gerilimsiz akışı, Berci Kristin’i’ ne kadar episodik olursa olsun bir duvar halısı gibi dokunmuş bütünlüklü yapısı bozulmuş, cümlelerin tek zamanı, tek şahsı parçalanmış, bütün seslerin içinde eridiği, sahipsiz, gayri şahsi mırıltı duyulmaz olmuştur”¹⁸⁴

Gürbilek’in de belirttiği üzere bu eser Tekin’in diğer eserlerinden farklı bir yapıya sahiptir. Öyle ki yazar, metnin odağına yerleştirdiği işkenceye maruz kalma durumunu dil ve biçime doğrudan yansıyan bir parçalanma hâli ile görünür kılmak ister. Eserin tamamına bakıldığında Gülfidan’ın yaşamının bedensel, ruhsal ve zihinsel

¹⁸⁴ Gürbilek, N. (1998). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları, s.46.

olarak parçalanmasına neden olan iki temel unsur bulunmaktadır: anne yitimi ve işkence.

Gece Dersleri'nin ana karakteri on sekiz yaşındaki Gülfidan (kod adı: Sekreter Rüzgar)'dır. Gülfidan, hayatının on yıllık dönemine işaret ederek, o dönemde yaşanan olaylara doğrudan göndermede bulunmadan kendi zihnindeki dalgalanmalar doğrultusunda bir anlatı ortaya koymaktadır. Eserde özellikle, annesinden ve Mukoşka dediği ve muhtemelen kitabın ithaf edildiği Mukaddes olduğunu düşündüğümüz kişiden sıklıkla bahsedilmektedir; bunun dışında bir de başkan ve Dev-Sefid'den söz edilir. Anlatıya göre, Gülfidan on yıl işkence görmüş bir kahramandır ve zihninde, yaşamla ölümün birbirine karıştığı, ölümlerin de içine dahil olduğu gerçeklikle düşselliğin sınırlarının belirsizleştiği bir hayat sürmektedir. Bu zihinsel yaşam, herhangi bir lineer zaman çizgisini yahut mantıksal bağıntıyı takip etme ihtiyacı duymaksızın “parça”lar, “kırıntı”lar şeklinde okura sunulur.

“Kırpık kırpık zaman parçalarının, bir sürü cinnet resminin ortasında ne gezinip duruyorum ben? Şuraya bak: dayak yedikten sonra ikimiz gülme yarışı yapıyoruz. Söylesene, vahşi bir hayat değil miydi bizimki!”¹⁸⁵

Bu parçalılık halinin bilinçli bir hal olduğu da açıktır. Bu bilinç üzerinden bir farkındalık yaratılmaya çalışılır. İşkenceye uğrayan insanların kendi insanlıkları ile aralarına giren mesafe, mantıksal düzenin yıkımı düşünsel anlamda boşlukların oluşmasına ve deliliğin akılsallığa karıştığı, çoğunlukla da üstün geldiği bir cinnet halinin ortaya çıkmasına neden olur. Bu sınır çizgilerinin yok olmasıyla birlikte insanın kendine yabancılaşma süreci başlar: *“Varlığımın gizlilik duygusuyla sarmalandığını, kendimi yabancıladığımı, baş döndürücü bir bulantıyla sarsıldığımı hatırlıyorum.”¹⁸⁶*

Bireysel olarak Gülfidan'ın parçalanma hikâyesi, annesizlikle başlar. Annesini yitiren Gülfidan, onun eksikliğini her an, her yorgunluğunda derinden hisseder ve gülfidan'ın hikâyesi adeta ölmüş bir annenin ardından yaşanan sayıklamalar gibidir. Gülfidan kendi zihninde ölü annesiyle başka bir dünya kurar:

¹⁸⁵ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s.29.

¹⁸⁶ A.g.e., s.34.

“Ağır ağır inip kalkan göğsünün üstünde boynumu kıvırdım, burnumu karnına gömdüm. Elleriyle başımı kavradı, “sen benim bunca zamandır neremdeydin, gülfidan,” diye fısıldadı, “neremdeydin kızım?””¹⁸⁷

Annenin Gülfidan’ın zihninde ve ruhunda kapladığı alanın genişliği, annesizliğin bir çeşit yitmişlik durumu olarak ortaya çıkması yazar Latife Tekin’in kendi annesiyle kurduğu ilişkiyle de yakından ilişkilidir. Annesiyle bir şeyler paylaşmaya başlayacağı yıllarda evden ayrıldığını belirten Tekin, İstanbul’a göçmesi ve politik hayata erken yaşta atılması nedeniyle annesiyle istediği gibi bir ilişki kuramamış, bu durum süregiden bir anne hasretine dönüşmüştür.¹⁸⁸

Anne özlemi, politik hareketin içerisinde birçok baskıya maruz kalan Gülfidan için de düşünsel bir sığınaktır. İçinde bulunduğu fiziksel ve psikolojik şiddet döneminde gülfidan tamamen içe kapanarak kendisini geçmişin gerçekliği, güzel günlerin bir zamanlar var olduğu gerçeği dahi sorgulanır hâle gelmiştir.

“Annemin ölü gölgesiyle kanat kanada uçtuk ve vahşi bir hayalin kırık parçasıyla buluştuk. Arka odaya kapandığımız o iki yılın baştan sona kurmaca olduğunu, saf gerçeğin üstünü örten yanlış duygularla yaşandığını bir türlü kabul etmek istemiyorduk. Geçmiş, açılan her gün ve kapanan her yeni kapıdan sonra değişen yanardöner bir küldü demek.”¹⁸⁹

Gülfidan’ın yaşamına dair ikinci önemli kırılma anı, gerçekte yaşanmış olan parçalanma durumu, anne yitiminin ardından “sınıf”ayrımı ile birlikte meydana çıkar. Latife Tekin, Semih Gümüş’e verdiği röportajda, baba, ev ve aile baskısından kaçıp politik harekete girdiklerini, burada da politik hareketin baskısı altında kaldıklarını belirtir.¹⁹⁰ Bu durum esere şu şekilde yansır: *“Eve dönelim. Bütün evler kirli, ne demek bu? Sınıfsız olduğumuzu mu anlatmak istiyorsun.”¹⁹¹*

Bu dışarıdan içeriye doğru başlayan “parçalanma” süreci, beden ve ruh ikiliğinin meydana çıkması ile birlikte daha da derinleşmeye başlar. *“Bedenim ruhumun yarattığı basıncın altında kopuk kopuk sesler çıkartarak ezildi”¹⁹²* ifadelerinde Gülfidan, kendi içsel bütünlüğünün bozulduğunu, ahengini ve nihayetinde tüm sesini kaybettiğini belirtir. Bu kayıpla birlikte tamamen düşünsel dünyada ilerlemeye çalışan bir anlatının ve bu anlatının temel dayanağı olan “parçalanma”

¹⁸⁷Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s.44.

¹⁸⁸ Bkz. Özer, P. (2020). *Latife Tekin Kitabı*, İstanbul: Can Yayınları, s.27.

¹⁸⁹ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s.141.

¹⁹⁰ <https://Oggito.Com/İcerikler/Latife-Tekin-Anlatıcı-Birey-Olamıyorsa-Kahramani-Birey-Olamaz/62506>

¹⁹¹ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s.48.

¹⁹² A.g.e., s.52.

izleğinin öne çıktığı söylenebilir. Gülfidan kendi parçalanmışlığını şu ifadelerle dile getirir:

“Ben on sekiz yaşındayken artık ölü bir canavardı hayat bilgim. O örtünün altında öfkeyle kulaklarını ve burnunun ucunu kestim. Annemin elinden üstüme sıçrayan o çekirgeden intikam almak için aşk yüzünden gövdesinde kanlı delikler açtım. Cebinde kulak parçaları ve yarım bir canavar burnuyla dolaşan hüznü bir katil gibiydim. Parmaklarım ölü bilgi artıklarına çarpardı sık sık. Ayağım tökezlerdi. Kan kokusunun beni geriye çekmesinden korkardım. Canavarın beyaz örtüyle mezarından doğrulup çığlıklarla üstüme savrulmasından... içine ürperti atılmış bir kız gibi kirece boyanırdım. Soluğum sığınacak yer bulamazdı. Küskün bükülmelerle uçup gittiğini görürdüm. Açık kalan ağzımdan içime nefret dolardı.” Ah hayatım, hiç benim olmadın.”¹⁹³

“Ses yitimi”, “sessizlik” ve “boşluk” düşüncesi “parçalanma” hâlinin temel ifadelerindendir. Bu bağlamda, *“tüm seslerini öldürdü ve içinin bilinmedik mezarlarına gömdü”¹⁹⁴* ifadelerinde olduğu gibi varlıktan hiçliğe doğru ilerleyen süreç, dilin, sesin yitimi üzerinden düşünölmeye başlanmıştır. Bu gidişatı destekleyecek biçimde, art arda kullanılan birçok benzetme (bkz. Elmas taşı (s. 60), çiy damlası (s. 62), nefret taşı (s. 62)) insan bedeninin heybeti karşısında oldukça ufak nesneler üzerinden oluşturulmuştur.

“Ses yitimi”ni tamamlayacak şekilde anlatıcı, içinde bulunduğı durumu anlatırken “boşluk” düşüncesine işaret eder. Söz konusu boşluk, “içine yuvarlanılan”, bilincin kontrolü dışında gerçekleşen bir eylem olarak resmedilir:

“Yuvarlandığım boşluğu ellerimle yoklayarak bazı garip şekiller çizmeyi başarabildim yalnızca. Bedenimin acıyla kıpırdanışı, dişlerimin arasından ufanarak dökölen sözcük kırıntıları ve saçlarımdan yüzüme süzülen ter, aklıma dilsiz bir işçiyi alıp getirdi.”¹⁹⁵

Gülfidan, “sesini yitirdiğini”, “boşluğa düştüğö”nü belirtse de işkencede yaşadığı duyguları dil üzerinden şekillendirmeye çalışır. Bedensel sarsıntılar, dilsel sarsıntılara dönüşür. Tekin, *Gece Dersleri*’nin parçalı yapısından söz ederken tüm bu parçaları birleştiren bir “ses” olduğunu belirtir. Bu ses, babasının Kuran-ı Kerim okurken çıkardığı sestir. Yazar çocukluğundan kopup gelen bu hikâyedeki tüm parçaları babasının tek bir anda çıkardığı ses ile özdeşleştirir.¹⁹⁶ Dilsel sarsıntılar, yeni ifade alanlarına açılmaları nedeniyle sevinçle karşılanır; fakat herhangi bir sese dönüşmezler:

¹⁹³ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s.58.

¹⁹⁴ A.g.e., s.44.

¹⁹⁵ A.g.e., s.64.

¹⁹⁶ Bkz. Özer, P. (2020). *Latife Tekin Kitabı*, İstanbul: Can Yayınları, s.102.

“Yalnızca çığlıklarla döndürebildiği dilinin o unutulmaz müziği eşliğinde fabrika yemekhanesinde “işkence dansı” yaparken izledim onu. Bakır bir kabloyu boşlukta çevirerek şekiller çiziyordu. Elektriğe verilmişçesine sarsılan bedeni, şiddetin bulandırdığı bakışlarıyla yepyeni bir dilin müjdecisi gibiydi. Sözcükler yerinden oynatılamayacak kadar ağır birer taş kesildiğinde, kendimi taşıyabileceğim bambaşka bir yolun ilk habercisi...”¹⁹⁷

Oysa, Gülfidan ve yazarla ilişki kurulabilmesi durumunda Latife Tekin’in kendi yaşamında politik hayata atılmasının nedeni tam da bu “parçalanma” halini yaşamaktan kaçma arzusudur. Bu nedenle yazar, politik harekete dahil olup bir bütün içerisinde daha kuvvetli olabileceğini düşünmüştür; fakat şiddet üzerinden herhangi bir varoluş göstermeyeceğinin bilinciyle de yazıya yönelmiştir. Tekin kendini, yazı üzerinden var eder ve görünür kılar: *“12 Eylül’ün şiddetini bertaraf edip parçalanmamak için benim de o şiddette bir şey yapmam gerekiyordu. O koşullarda elimi uzatabileceğim tek şey kâğıt ve kalem.”¹⁹⁸*

Bir kez daha Gülfidan’a dönecek olursak onun yaşadığı sarsıntıların nihai varış noktası hiçbir yerde değişmez. Birçok bölümde işkence anlarında hissedilen duygular sessiz bir dil ile ifade edilmeye çalışılır ve boşluğa varılır: *“ayak kıılmalarını duydum, sonra gözlerindeki ışıkların bükülüşünü, sonra kulaklarındaki titremeyi... “basınç!” Dedim, bir de: “hava boşluğu!” Hiçbir sözcük beni iletmedi, iletemedim.”¹⁹⁹*

İnsanlara işkence etmekle, onları parçalarına ayırmakla sözcükleri, kendi ifade biçimlerini parçalamak, yağmalamak arasında bir ilişki olduğu görülmektedir. Tekin’in “dil”e ve “dilnin kullanımı”na verdiği önem dolayısıyla bu ilişki daha da dikkat çekici hâle gelmektedir:

“Sözcüklerimizi yağmalayıp yıpratıldılar. Günlerce, gecelerce, yıl gözlerimizle düşünerek biriktirdiğimiz... Parmaklarımızın upusul uçlarıyla özeyip işlediği... (Kaç zamandır aklım ağlıyor salya sümük, beyaz poplin bir mendille, ah nasıl yaptılar...) Dilsiz bir işçiden dans dersleri almaya kalkışacağımdan korkuyorlar şimdi de. Kendileri için kötü bir ayna olacağımdan... Her akşamüstü yüzünde bilgelik izleriyle gözlerinin içine oturacak öfkeli bir hayalet istemiyorlar. Ama artık çok geç.”²⁰⁰

Burada görüldüğü gibi işçi sınıfına göndermede bulunulması Latife Tekin yazınında sık rastlanan bir durumdur. Latife Tekin’in kendi yaşamında işçinin ve işçi

¹⁹⁷ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s.67.

¹⁹⁸ Özer, P. (2020). *Latife Tekin Kitabı*, İstanbul: Can Yayınları, s. 37.

¹⁹⁹ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s.122.

²⁰⁰ A.g.e., s.68.

sınıfının yanında yer aldığı bilinmektedir. Hatta *Berci Kristin Çöp Masalları*²⁰¹ romanı ütöpik/distöpik bir işçi anlatısı olarak Türk Edebiyatı'ndaki yerini almıştır. Bu eserde şehre gelip yeni bir hayat kurmak isteyen insanların otoriteye karşı ayakta kalma mücadeleleri anlatılır. Kendi gecekondularını inşa eden, ardından kendi emekleri üzerinden var olmaya çalışan insanların sürdürdüğü yaşam mücadelesinin kapitalist üretim ilişkileri içinde nasıl görünmez kılınmaya çalışıldığına değinilir. Bu durum Debord'un şehirciliğe ilişkin değerlendirmesi üzerinden anlaşılabilir:

*“Şehircilik, sınıf iktidarını savunan kesintisiz görevin modern icrasıdır: kentsel üretim koşullarının tehlikeli bir şekilde bir araya getirdiği işçilerin en küçük parçalarına dek bölünmesinin sürdürülmesi. Bu bir araya gelme olasılığının her biçimine karşı yürütülmesi gereken sürekli mücadele en uygun zeminini şehircilikte bulur.”*²⁰²

Romana yansıyan birçok unsur yazarın kendi yaşam serüveninden izler taşır. Eserde işaret edilen sözcüklerin yok olması, anlamlarını yitirmesi insanın kendi içine, kendi düşüncelerine dönüşüyle son bulur. Eserin son bölümlerinde yazma eylemi üzerinden içinde bulunulan durum anlatılır: *“galiba ben kalemin kâğıt üstündeki sessiz kıpırtısına muhtacım. (...) uzakta, kendi incinmiş sesimi dinlemeyi düşlediğimi biliyorum artık...”*²⁰³

Bu durum da Tekin'in öz yaşamıyla ilişkidir. Yazar, politik hareket içerisinde bir şey yapma arzusuyla hareket ettiği anda yazma eylemini seçer. Böylelikle gerçek yaşamda tesir edilemeyen alanlar, yazarın kendi kurgusal alanında özgürce müdahale edebileceği alanlara dönüşür.

Dil düzeyinde gerçekleşen bu “parçalanma” hâli, hem öfke hem de intikam duygusuyla birlikte sürmeye devam eder. Fakat en kötüsü, insanın nihai parçalanışı olan bilincin sarsıntısı ile birlikte gelir. İnsan, bilinciyle var olamadıktan, boşluğa yuvarlanıp gittikten sonra neye, nasıl yön verebilir? *“Bu gece en büyük yıldız, bilincin sarsıntısı, tenin kayışı kendi yüzeyinden, sürtünerek acıyışı...”*²⁰⁴ ifadeleri bu nihai ayrılma anını, bilincin bedenden kopuşunu resmeder.

Gülfıdan ve onun gibiler için bu parçalanma hâlinde sınıf ayrımının temel bir unsur olması nedeniyle öfkenin bir kısmı da burjuvazi ve onun temsilcilerine yönelir.

²⁰¹ Tekin, L. (2012). *Berci Kristin Çöp Masalları*, İstanbul: İletişim Yayınları.

²⁰² Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*, Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.108.

²⁰³ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s. 189.

²⁰⁴ A.g.e., s.69.

Bu öfke öylesine büyüktür ki bir parçalanmışlık durumunun karşılığı ancak başka bir parçalanmışlıkla denkleştiğinde intikam alınmış sayılabilir:

“İşte bu yüzden, gizlice atlayarak köpüklü yalanlarının üstünden, kulaklarımı tıkayarak alaycı fısıltısına, (“küçük burjuvazi denince zil sesleri yayılıyor ovaya...”) burnunun ortasına yumruklarımdan birini monte ettikten sonra, onu da götüreceğim kendi öz tarihimin çöplüğüne. Eğer orada, öldürücü bir hastalığa yakalanmazsa eşelenirken, “o seni şehvetle seviyor, bense şefkatle,” diyen köy kökenli, dindar, küçük burjuvazi kaynanasına teslim edeceği onu, parçalaması için...”²⁰⁵

Bu eserde görülen “parçalılık” durumu yalnızca söyleme yansıma ile da kalmaz. Anlatı, hem teknik bakımdan hem de anlatılanlar bakımından parçalanmış haldedir. Kimi yerde anlatıcının duygularını ve düşüncelerini anlatan paragraflar bulunurken kimi yerde ise bu düşüncelerde adı geçen isimlere ilişkin teknik bakımdan diyaloga benzeyen, fakat düzyazı formunda ilerleyen bölümler mevcuttur. Bir bölümde anlatıcı maddeler halinde yaşananları yazar:

“a) Ruhunu zenginleştiren tüm ayrıntıları ve bildiği iki yabancı dili unuttu. B) On üç kilo zayıfladı. C) Ön dişleri çürüdü. D) Yüzü renk değiştirdi ve alnı ipliklendi. E) Gözlerinin ışığı eridi ve saçlarının uçları cansız tavuk hastalığına yakalandı. F) Uzun yıllardır sevdiği adamı, kaçık çorapla sokağa çıktığı ilk gün, ideolojik nedenlerle terk etti. G) İyi bir mimar olduğu için şahsına ödenen yüksek tazminatlarla proleter grevcilere çadır yemeği ısmarladı. Ğ) Lüks restoranlardan birinin mutfağında buğulanan balıkları, kocaman tepsiler içinde, taksi şoförlerinin yardımlarıyla, sıcaklığına fabrika kapılarına taşıdıktan sonra parasız kaldı. H) Çok zayıfladığı, yeni etek alamadığı, eski eteklerinin beli beline bol geldiği için yürürken eteklerini çekiştirmeye ve hırçınlaşmaya başladı. I) Balıkçı tablalarının daralttığı kalabalık bir çarşı içinden geçerken parmaklarını usulca omuzuma dokundurarak öfkeden ağladı ve otoriteden parçalanan dudaklarıyla, “senden beklemezdim!” Diye mırıldandı. “Herkesin doğuracağı aklıma gelirdi ama senin asla!..”²⁰⁶

Seksen dördüncü sayfaya, “benim düşsel ilişkilerim,” sözleriyle başlayan anlatıcı, kafasındaki sayısız düşsel ilişkiye seslenerek, düşünce dünyasındaki ilişkilere yer verir. Tek bir zihnin içine yerleşmiş birçok farklı parçanın oluşturduğu bütünlük, intikam duygusuna dönüşerek anlam kazanır:

“Gözlerimin önünden bir çırpıda silinip giden masal kuleleri, zümrüdüanka kuşları, gidenlerin geri dönmediği yol ağızları, cin padişahları, gökyüzünde açılan pencereler, o pencerelerden evde kalmış kız hüznüyle yüzüme bakan, kirpiklerinde renkli pullar gördüğünü babamın yeminle söylediği upuzun saçlı cinsel özlemler, bedenimin ruhumu hırpaladığı gecelerden birinde ay ışıklarıyla pırl pırl yıkanmış olarkten camları doldurdular. Belleğim, kışkırtıcı bir

²⁰⁵ Tekin, L. (2018). Gece Dersleri, İstanbul: Can Yayınları, s.74.

²⁰⁶ A.g.e., s.86, 87.

canavarın yerdeki ağzına doğru uzattı beni. Bedenim ondan kopup giden on yılın, tenindeki pürüzlerin, hızla eskittiğim, ıvılk kıvrımlarında saklı sırlarının bedelini istedi. Kesin, kanlı bir intikamın peşindeydi."²⁰⁷

Gülfidan kendine yapmaya çalıştığı şeyi anlatırken kendine en yakın arkadaşı olduğu düşünülen Mukoşka'ya seslenir. Eser boyunca bu sesleniş birçok yerde göze çarpar: *"Benimkiyse ürkütücü bir operasyon. Belleğimi kesip biçmeye ve parçalamaya başladım. Apaçık yeşil yüzlü çocukluk arkadaşım, ilk kez ayrılıyor galiba yollarımız. Bölgemiz karantina altında."*²⁰⁸

Doksan dördüncü sayfada anlatı, tırnak içinde belirtilen birbirinden bağımsız ifadelerle sürmektedir. Diyalogvâri bir biçimde sürdüğünü söyleyebileceğimiz bu bölümde de parçalanmışlık dile ve biçime yansımaktadır.

Düşünsel boyutta ortaya çıkan parçalama duygusu her şeye yönelir. Özellikle zamana ve mekâna yönelen bu hâl, Gülfidan'ın, kendi parçalanmışlığının sebebi olabilecek tüm bütünlükleri, sistemleri, kurumları karşısına almasıyla sonuçlanır:

*" "Ah," dedim ona, "ah, itler anne olmasın!" Kızımın aklına kar kuyularını, Dev Sefid'in zindanını, zaman içindeki zamanları sen soktun. Dışarıdaki hayatı beğenmez oldu. Uyku uçlarına senin çengelikle asılmayı da marifet saydı. Sonra benim o tembel ve aceleci tabiatlı kızım kuşku küllerini eşeleyip sesleri bozdu. Altını çizerek çalıştığı anne derslerinden bıkip usanacağını hayal ederken de mekânları parçaladı."*²⁰⁹

Zamana ve mekâna yönelen parçalama arzusunun temeli, Gülfidan'ın belleğinin paramparça olmasıyla, kendi tarihini yitirmesiyle ilişkilidir. Bu köksüzlük/yurtsuzluk hâli mantıksal olarak neyin nereye bağlı olduğunun belli olmayışı nesneler ve insanlar arasındaki ilişki/ilişkisizlik durumunun sebepleri konusunda belirsizlikler yaratır. Gülfidan'ın on yıl boyunca işkence gördükten sonra yaşadığı belleksel kopuş onu, kendisini çevreleyen tüm olaylar ve durumlar karşısında kendi mantık kuralları üzerinden, kendi sınırları ile hareket edebilen bir insana dönüştürmüştür: *"Anlamak istemiyorsun, duyduğun acıya ancak kendi sınırlarını çizerek dayanabileceğini biliyorum. Ama: tarihin kayıp. Ama: belleğin paramparça."*²¹⁰

Yaşadıklarının ağırlığı altında bedensel, ruhsal ve zihinsel olarak ezilen Gülfidan'ın zamanı parçalama arzusu, bir açıdan kendi tarihinden kopmak istemesiyle

²⁰⁷ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s.90.

²⁰⁸ A.g.e., s.93.

²⁰⁹ A.g.e., s.100.

²¹⁰ A.g.e., s.109.

de ilişkilendirilebilir. Hiçbir zaman ve mekânda konumlandırılmamış bir olay ya da durumun yok sayılmasının daha kolay olduğu düşünülürse, Gülfidan'ın bu tavrı anlamlı bir zemine oturur: *“Yanlış anlatmadıysa ninem, işaretlerin yönü doğuyorsa eğer, benim derdim zamanın dizleriyle. Onun ışık saçan, sert ve yuvarlak kemiklerini kırmam şart.”*²¹¹

Esasen, Gülfidan'ın zamanla olan probleminin temel nedeninin annesi olduğu söylenebilir. Gülfidan annesinin hayaletinden kurtulmak, onunla geçirdiği güzel zamanların üzerini örtmek ister; fakat sürekli olarak zihinde canlandırılan anne hayaliyle yaşayan bir karakter resmedilir. Bu durum, bir engeli aşma düşüncesiyle birlikte değerlendirilir:

*“Zaman cininin saçtığı ışıklar şekline dikkatlicene baktım. Boşlukta yerliden canlanan epeski çocukluk hayalimi evimizin diliyle okudum ve yerimi buldum. – Hiçlik... bu yolculuğun en dehşet verici yanı kendimi var edip kurtarabileceğimi sanmam. “Onu tutup yanına getiririm diye bir umut” benim acımın adı. Laf olsun diye söylemiyorum, iyi gidiyor yol. Epeyce indim aşağılara, belki de çıktım ta yukarılara. Biliyorum çok şeyi bozdum. Uyuyamaz oldum, tetikte bekliyorum, bir perde var ki, işte o parçalandığında armut gibi elime düşecek kendi gerçek hazinem. Dilimin döküldüğü tüm kalıplar, duygu ve düşünce haritaları... şu yeryüzünde cehennemden çıkıp cennete gitmeme, inan bana, çok bir şey kalmadı. En büyük engel annemdi, çok şükür onu da aştım...”*²¹²

İşkence bedeni, beden de bilinci parçalar. Eserde görüldüğü gibi bedensel yaralar bir şekilde iyileşse de zihinsel hasarların, ruhsal kopuşların bıraktığı izler yaşam boyu kendilerini gösterebilir. Yazar Latife Tekin, *Gece Dersleri*'nin parçalardan oluştuğunu; fakat bir bütünü temsil ettiğini belirtirken okur açısından büyük boşlukların kaldığı, yoğun bir metin oluşturulduğu da ifade edilmelidir:

*“Gece mahallelerinin sokaklarında kendime bir kötülük yaptım ki öfkeyle ortadan kaldırıldı bedenimin, beynimin karanlık zindanlarına atıldı. Herhalde: o on yıl artık bir sözcükler mezarlığıydı. Herhalde: kan, kızıl, şiddet, hırs, cinnet, yaşasın, başkanım, hücrem, komut ve uçları yırtık iki süet bot... Herhalde: bu ağırlıkların altında kemiklerim incelmış ve ruhum ezilmiş olmalıydı.”*²¹³

Gülfidan'ın yaşadığı düşünsel parçalanma birçok şekilde anlatılmaya çalışılırken özellikle bir noktada bu durum açıkça somutlaştırılır. Bu somutlaştırmada dahi gerçeklikten uzaklaşıldığı anlar mevcuttur. Bunun nedenleri, Gülfidan'ın düşünsel parçalanma sürecindeki gerçeklikten kopuş anlarında saklıdır:

²¹¹ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s.116.

²¹² A.g.e., s.116.

²¹³ A.g.e., s.124.

“Beynimi kasnağa gerilmiş bir ipek gibi düşünürdüm. Dokusuna tel iğneyle tutturulmuş, çırpınan küçük beyaz ruhlarla... Dokunmaya kıyamayacağım kadar zarif, değerini kimsenin ölçmeye cesaret edemeyeceği, karşısında donuklaşacağı, gerileyeceği, “ölüler işlengisi” gibi. Onlar, yalnızca saklamam için var olsunlar isterdim herhalde. Tarafımdan orada, boşlukta bir yerde gizlenmiş oldukları bilinsin, içimi acıtmadan çırpınsınlar. Sersemletici bir çaresizlik içinde göğsüme gelemeyecekleri, göğsümü yanlarına götüremeyecekleri uzaklıkları verirdim onlara.”²¹⁴

Burada görüldüğü gibi, belleğin mantık yitimi ile birlikte başlayan gerçeklik algısındaki kaymalar Gülfidan’ı oradan oraya sürükler. Bu sürükleniş hâli gerçekliğin düşselliğe karıştığı alanlara doğru yöneltir:

“Ruhumun kurmaca bir mekânın içinde kıvrandığı, düşselliğin hızla gerçekliğin yerini aldığı bir başka sonbahar sabahıydı. Beynimdeki zemin kayması, on gün kadar sonra isteğimin dışında durdurulacaktı. Bir daha o ılık ve tedirgin edici eşyalardan haber alamayacaktım. Siyah bir poşetin içinde ansızın elimden uçup gideceklerdi. Bir vitrinin belki de en nadide parçaları...”²¹⁵

Ruhunun kurmaca bir mekânın içinde kıvrandığını düşünen Gülfidan’ın zihni birçok farklı zihinsel dalgalanmayla birlikte oradan oraya sürüklenir: *“denizin içinde bir motordaydık. Yüz civarında kadın... ölülerin anneleri, kız kardeşleri, yakın akrabaları...”²¹⁶*

Yazarın “parçalanma” temasını özellikle öne çıkardığı bazı ifadelerden de anlaşılmaktadır. Bu temanın ana yansıma alanı olan Gülfidan’ın (Sekreter Rüzgâr) bilinci ve ruhunun durumu *“Sekreter Rüzgâr kalıbına sığamadın ve ruhun parçalanmaya başladı”²¹⁷* ifadeleriyle belirginleşir. Bu gibi ifadelerle söylem üzerinden dolaylı olarak yansıtılan “parçalanma” durumunun bilinçli bir ifade biçimi olarak seçildiği düşünülebilir. Bu çalışmada incelenen diğer eserlerde de benzer ifadelere rastlandığı görülmüştür. Böylelikle, “parçalanma”nın rastlantısal bir zemine oturtulmadığı anlaşılr.

Eserin ortaya çıkışına işaret eden ifadelerde de “parçalanma” vurgusu bulunmaktadır. Yazar, doğrudan *Gece Dersleri* adına işaret ederek paramparça olan her şeyle birlikte parçalanan bir anlatı ortaya koyar:

²¹⁴ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s. 130.

²¹⁵ A.g.e., s.136.

²¹⁶ A.g.e., s.137.

²¹⁷ A.g.e, s.138.

“ *“Geçmişe doğru masum bir yolculuğa çıktın. Yırtık perdeler ve kanlı cam kırıklarına, gözlerini yaşartan bu yuvarlanışın şiirini yazdın... Gece Dersleri’nin en dokunaklı bölümleri olduğunu kabul ediyorum ama...”* ”²¹⁸

Latife Tekin anlatılarına hâkim olan büyülu gerçekçiliği besleyen mistik tavır, bu eserde de kendisini gösterir. Bir ninenin anlattıklarından söz edilirken masalsı hava ve gerçeklikten kopukluk arasındaki ilişkiye işaret edilir. Böylelikle kurgunun kısmen gerçeklikten beslendiği fakat daha ziyade zihinsel bir süreç olduğu düşündürülür:

“*O asfalt yol boyunca yan yana sıralanmış yedi gecekondu mahallesinde yaşayan insanların bu güzel destanla ve ninemin kulaklarıma çaldığı kopuk kopuk hikâyelerle bir iç zamanda buluştuklarına inandım.*”²¹⁹

Burada yine Tekin’in öz yaşamına yönelik bir gerçeklikle ilişki kurulabilir. Yazarın babası yedi kardeştir ve her biri başka bir köye yerleşmiştir. Her biri farklı yollara doğru giden bu insanların bir yerde buluştuklarına inanmak da Tekin’in masalsı, mistik yönüne dair bir iz olarak bu eserde yerini almıştır.

Romanda parça-bütün arasındaki ilişki çeşitli şekillerde düşünülmekte, hiçbir sistematik/kurgusal bütünlüğe doğrudan ulaşamayan bir karakter betimlenmektedir. Böylesi bir karakterin ön plana çıkarılmasının ana nedeninin 12 Eylül döneminde yaşanan işkencelerin insanlara verdiği fiziksel ve psikolojik zararı gösterme amacı taşıdığı düşünülebilir: “*Birazcık karmaşık olan hiçbir şeyi kafası almıyordu. Bir bütüne ancak parçalardan geçerek ulaşabiliyordu, sayı bilinci kesinlikle yoktu ve kavramlardan nefret ediyordu.*”²²⁰

Gülfidan’ın annesi ile ilişki kuramamasının nedeni zaman, dil, düşünce ekseninde değerlendirilir. Anne ile iletişim kurulamama sebebi onun başka bir zamana ait bir bilincin dilini kullanıyor olmasıdır. Bu zamansal farklılık, annenin geleneksel zamana ait olması, başlayıp biten, belirli bir düzende seyreden bir zamanda yaşamasından kaynaklanır. Gülfidan’ın zamanı ise kopan/kırılan/parçalanan tekdüzeliğe uyum sağlayamayan insanların zamanıdır:

“*Babamın çizdiği zaman cininin top gibi ışıklar saçan şekli, grafik bilgisi olmayan bir babanın sopasının ucundan çıkma yanıltıcı bir taslak mıydı sadece? Gerçi yedi gecekondu mahallesinde yaşayan insanlar o taslaktan epeyce farklı bir zaman çizimi sunmuşlardı bana ama düz bir çizgi üstünde yan yana sıralanmış karpuz dilimlerini andıran çocuksu bir şekildi onlarınki de... Bir çizgi üstüne düz kenarıyla oturmuş renkli yarım aylarına benziyorlardı. İlkokul defterlerime*

²¹⁸ Tekin, L. (2018). Gece Dersleri, İstanbul: Can Yayınları, s. 138, 139.

²¹⁹ A.g.e., s.145.

²²⁰ A.g.e., s.145.

yaptığım kenar süslemelerime... Bir noktadan başlayıp yükselen, düzgün bir eğri çizdikten sonra ileride bir yerde yine zaman çizgisine dönen bıkırtıcı tekrarın anlatımı... Daha sonra dehşetle anladım ki annemin dili bu başka zaman bilincinin aynasıydı.”²²¹

Anne ile yaşanan iletişim sorunun ana aracı olan dile yapılan vurgu da önemlidir. Annesiyle farklı zamanlara ait olduklarını düşünen Gülfidan, farklı dilleri konuştuklarına da dikkat çeker. Her ikisinin içinde yaşadığı gerçeklik ve düşsellik farklı anlamlara gelmektedir. Bunun üzerinden ise algısal düzeyde farklı bütünlüklere farklı yollar üzerinden ulaşıldığına işaret edildiği düşünülebilir. Gülfidan’ın annesi geleneksel zaman kalıplarıyla örülmüş, geleneksel bir dilin içinde konumlanmış, geleneksel bir gerçeklik algısı içinde ömrünü tamamlamıştır. Oysa Gülfidan, yaşadığı sürecin on yılını işkence altında geçirmiş ve bu süre boyunca zaman birimleri anlamını yitirmiş, gerçeklik, bilincin sarsıntıları vasıtasıyla dönüştürülmüş ve dil de bu duruma eşlik edecek biçimde kırılmalara uğramıştır. Gülfidan’ın dünyası, geleneksel kalıpların tamamen yıkılıp tersine çevrildiği bir dünyaya dönüşmüştür:

“Fakat, tek bir şey var ki, uzun uzun düşündürecek beni. Anneme söylediklerim. Biliyorsun onunla hep bir dil sorunumuz vardı. “düş’ün, gerçeğin yerine kaymasının, anneciğim,” dedim, “galiba bir iç çeşitlemesi yaşandı.” Bilmiyorum anladı mı?”²²²

Burada işaret edilen durumun da bir şekilde yazarın hayatıyla ilişkili olabileceği düşünülebilir. Kurgu ve gerçeklik ilişkisi bağlamında yazarın hayatının bir ölçüde eserine yansıdığı/yansıyabileceği düşüncesiyle Latife Tekin’in annesinin Urfalı olduğu ve Kürtçe ile Arapça bildiği, Türkçe’yi daima kırık bir dille konuştuğu da gözden kaçırılmamalıdır.²²³ Anne ile yaşanan dil sorunu ve anne ile kızın bir türlü tam manasıyla bütünleşememesi, daima bölük pörçük hayallerle süregiden bir ilişkilerinin olmasının nedeni yazarın bu durumuyla ilişkilendirilebilir. Anneyle kurulan ilişkideki noksanlığın bir kez daha görünür kılındığı yer, anlatıcının annesinin ölüsünden bahsederken de aralarındaki kopukluğu ön plana çıkarması ve yine “parçalanma” vurgusunun bilinçli olarak dile döküldüğü satırlar üzerinden takip edilebilir: “*yine beni çıldırtacak kadar canlı geriye kıvrılan cahil boynu. Kendine bağlı hayatları parçalamaya, yırtmaya, kırpıp biçmeye hazır.*”²²⁴

²²¹ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları., s.147.

²²² A.g.e., s.143.

²²³ Bkz. Özer, P. (2020). *Latife Tekin Kitabı*, İstanbul: Can Yayınları, s.58, 59.

²²⁴ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s.72.

Eserin kendi içinde birçok katman üzerinden “parçalanma” durumunu gösterme gayesinde olduğu açıktır. Kimi noktalarda düşünsel parçalanmanın/bilinç kırılmasının daha fazla öne çıkarılması adına işkence, dil, sözcük, ifade, bilinç ilişkisi üzerinden yaratılan bir karmaşa bulunmaktadır. Bu karmaşa, işkence dolayısıyla kaybedilmiş bir bilinç, yaşananların ağırlığı altında ezilerek anlamlarını yitirmiş sözcükler ve nihayetinde gerçekliğin içindeki düşsellikte yaşamaya çalışan bir bireyin dramı üzerinden şekillenir:

“Evet, uçmuştum ve uçarken çıkardığım sese bayılmıştım. Bu ses günlerce dilimizin gülü olmuştu. – Hey bulutlar, bu gördüğünüz kızdan bugün bilinç aldılar. Yalnızca annemin yüzünden yansıyan ışık mıydı beni bileklerimden on yıla bağlayan? Olağanüstü olan başka ne vardı? Binlerce taşınmaya değer sözcük olmalıydı ama kendime uyguladığım onca baskıya rağmen bu sözcüklerin yerini bulamıyordum. Günlerce o daracık sokaklarda dolaşmak, arka yollardan gece evlerinin içine sızmak orada kaybolan kendime beni kavuşturur mu?”²²⁵

Tüm bu ifadeler üzerinden de takip edilebileceği üzere, Gülfidan’ın yaşadığı bilinç parçalanmasının temel nedeni sınıf farklılığı dolayısıyla yaşadığı işkencedir. Sınıf kavramının aynı toplumda yaşayan insanları ayrı yerlere yerleştirip aralarına kalın duvarlar ören bir kavram olduğu düşünüldüğünde bu kavramın kendi dilinde yeri olmadığını belirten Gülfidan’ın öfkesi ona da yönelir ve sınıf kavramını parçalayarak yok etme arzusunu dile getirir:

“Sınıf, böyle bir sözcük yoktur da bizim dilimizde, belki de kendimizi bir başka dilde anlatmak için çırpınıp durmaktayız. Diyorum ki, Mukoşka, eğer iteceksek bu aşığılanmayı, bu sözcüğü de parçalamak zorundayız.”²²⁶

Tüm bu yaşananlarla birlikte bedensel travmaların zihinsel travmalara dönüşmesi bir çeşit delilik hâlini de düşündürür. Gülfidan, kendi kendine sayıklayan bir meczup gibidir. Bu bağlamda Gülfidan’ın durumu, Foucault’nun deliliği ruh ve bedenin birlikteliğini parçalayan bir unsur olarak tanımlaması üzerinden anlaşılabilir.

“Delilikte ruh ile bedenin tamlığı parçalanmaktadır; bu parçalanma bu tamlığı metafizik olarak meydana getiren unsurlar düzleminde değil de, beden kesimleri ile ruha ait fikirleri bir cins geçici birlik halinde kuşatan biçimler düzleminde meydana gelmektedir. İnsanı kendi kendinden, ama asıl gerçeklikten soyutlayan parçalar: koparlarken bir hayalin gerçekdışı birliğini kıran ve bizatihi bu özerkliğin sayesinde bu birliği gerçeğe dayatan parçalar.”²²⁷

²²⁵ Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları, s. 149, 150.

²²⁶ A.g.e., s.163.

²²⁷ Foucault, M. (2006). *Deliliğe Övgü*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, s. 345.

Gece Dersleri'nde görülen “düşünsel parçalanma” durumu, fiziksel marazlar ve bilinç düzeyinde görülen sarsıntılarla şekillenir. Düşünsel parçalanma, zaman, dil, bilinç ve gerçeklik düzeyinde yaşanan kırılmalarla görünür hâle gelir. Parça/bütün ilişkisi bağlamında Gülfidan özelinde, 1980 kuşağının yaşadıklarına bireysel alandan bir ışık tutulur. Yazarın bu tutumu da bütünün içinde parçanın değeri noktasında önem arz eder. Gülfidan, yaşadığı işkenceler ve özellikle anne yitimiyle birlikte yaşamla olan zihinsel ve ruhsal bağı koparmış bir karakter olarak düşünülebilir. Bu nedenle kendi zihninde yer etmiş, derin izler bırakmış olaylardan yansıyan parçalar üzerinden inşa edilen bir metinle bu parçalanmışlığı görünür kılma arzusundadır. Eserin dağınık bir bilincin mahsülü olduğu açıktır. Anlatıcı, düşünsel parçalanma durumunu metin üzerine yansıtırken anne yitimi, işkence, sınıf ayrımı vurguları üzerinden ilerlediği görülmüş, eserin parçalı yapısının bilinçli bir kurgusal tavır olduğu değerlendirilmiştir.

2.4.2. Binbir Gece Masalları'ndan *Bin Hüzünlü Haz'a*: Zihinsel Bölünmeler Ve Alaaddin'in Doğuşu

İnsan bilinci, basit bir ilerleme çizgisini takip etse de esasen son derece karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu karmaşık yapı gereği, hem kendi içsel süreçlerini idare etmek hem de dış etkenlere karşı bir uyarı sistemi geliştirmek durumundadır. Bu durum bilimsel ve teknik ilerlemenin arttığı modern dönemde daha görünür hâle gemiştir. Modern ve modern sonrası dönemde hızlı bir teknolojik ve bilimsel ilerleme silsilesi neticesinde insanı çevreleyen birçok unsur nedeniyle bilinç de daha fazla etmenin etkisi altında kalmaya başlamıştır. Klasik dönemde ya da modern öncesi dönemde daha basit düzeyli bir varoluşun ve hayatı anlamlandırma gayesinin peşinde olan insanoğlu öncelikle kendi benliğinin bütüncül yapısından emindir. Henüz beden ve bilinç arasında mesafe oluşmamış, zihnin fonksiyonları üzerine detaylı bir bakış açısı getirilmemiştir. Bu nedenle kendini temel alan kişi, kendine ait tüm unsurları bir şekilde bu temele ekler ve onu şekillendirir:

“Benliğin gelişim çizgisi iç gönderimlidir: tek önemli bağlantı noktası aslında hayatın gelişim çizgisidir. Kişisel bütünlüğün kaynağı, sahici bir benliğin kazanılmasında olduğu gibi, “deneyimlere “benlik gelişimi anlatısı” içinde bütünlük kazandırılması, yani bireyin “ilk bağlılığının kendisine olduğu”nu kabul ettiği bir kişisel inanç sisteminin yaratılmasıdır. Temel referans noktaları “içerden”dir, bireyin kendi “hayat tarihi”ni nasıl inşa/yeniden inşa ettiğiyle ilişkilidir.”²²⁸

Modern öncesi dönemde daha basit bir hayat pratiği içinde var olan insanoğlu, giderek karmaşıklaşan uyarıcı unsurlar karşısında hem fiziksel hem de ruhsal dünyasının birçok farklı görünüme büründüğü gerçeğiyle yüzleşmiştir. Bu çeşitlilik hali, giderek içinden çıkılmaz bir karmaşaya, birçok farklı sesin birbirine karıştığı bir gürültüye ve anlamsız bir bütünlüğe dönüşmüştür. Birbiriyle ilişki içinde olamayan bu kadar ahenksiz sesin zamanla sessizliğe dönüştüğü bu hâl, zihin ve bilinç düzeyinde farklı bir bilinç yapısının ortaya çıkmasına neden olur. Bu durum daha önce işaret edilen *Orpheus'un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru* adlı çalışmada yer alan “telleri kopmuş bir lir”le şarkı söyleme çabasına benzer bir durumdur.²²⁹ Claudia Strauss, Fredric Jameson'ın “*Postmodernism, or the Cultural Logic of Late*

²²⁸ Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik*, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları, s.109.

²²⁹ “Telleri kopmuş lirle” şarkı söyleme metaforu postmodernizmi tarif ederken kullanılmıştır. Ahenkli bir ses bütünlüğü oluşmayacağını bile bile bir şekilde telleri birbirine bağlayarak müzik yapma düşüncesi postmodernizmdeki tüm imkânsızlıklara rağmen bir şeyler yapmaya çalışma düşüncesiyle ilişkilidir.

Capitalism” adlı eserine atıfta bulunarak, bu yeni bilinç yapısına verilen ad olan “şizo-parçalanma”yı şu şekilde açıklar:

“Çevremizin standartlaşması, bilincimizin kitle iletişim araçlarıyla soğurulması, üretimin küreselleşmesinin yarattığı yerel yerinden edilmeler, dalgalı duygular ve “uyumlu bir deneyimde geçmiş ve geleceği birleştirme”, ilgisiz zihinsel alanlarda çeşitli bilgi kırıntılarını bölümleme yeteneksizliği olarak tanımlanan yeni, baskın bir bilinç yarattı: bir postmodern şizo-parçalanma.”²³⁰

Bu postmodern şizo-parçalanmaya sebep olan çoğul katmanlar, görünmez duvarların arkasında değil, tam da burnumuzun dibinde yer alır. Bu durumun yansımaları ise yaşamın her alanında görülebileceği gibi edebi metinlerde de açıkça görülür. Paul Auster, hayatımıza yansıyan bütünlük ve parçalılık durumunu izah ederken bütünsel bir hikâyenin sağlıklı insanlar tarafından kurulabileceğini belirtir ve kişilik bölünmesi yaşayan insanların bu bütünlüğü kuramayacağına işaret eder:

“Amerikalı romancı Paul Auster bunu kısaca şöyle tarif eder: “kendimiz için bir anlatı inşa ederiz ve bir günden ötekine bu ipi takip ederek ilerleriz. Kişilik bölünmesi yaşayanlar bu ipin ucunu kaçırmış olanlardır.” Auster’in dediği gibi, az çok sağlıklı olan her insan, kişiliği için gereken bütünlüğü oluşturacak ve bu bütünlüğü koruyacak bir hikâyeye sahiptir.”²³¹

Bu bağlamda son dönem Türk romanlarında zihinsel parçalanmanın izlerinin sürülebileceği birçok roman olduğu tespit edilmiştir; fakat, *Bin Hüzünlü Haz*’da bu durum başından sonuna dek sürmektedir. Metnin rotası, başından sonuna dek takip edilemeyen bir yapı inşa etmektedir. Bu nedenle bu roman “zihinsel bölünmeler” başlığı altında değerlendirilmek üzere seçilmiştir.

Bin Hüzünlü Haz, postmodern edebiyat teorisi bağlamında birçok farklı özelliği içermesi nedeniyle Hasan Ali Toptaş’ın en dikkate değer romanlarından biridir. Metin ilk andan itibaren alışılmış edebiyat metnlerinin dışına çıkılacağına işaret eden izlerle başlar. Anlatının merkezinde Alaaddin isimli bir karakter yer almaktadır. Alaaddin’in sözcüklerle örülen metinsel bir rehber üzerinden görünür kılınmaya çalışılan arayışı, her satırla birlikte dağılan ve dönüşen evrimsel yapısıyla süreklilik kazanır. İlk bölümde Alaaddin, cinayetlerden ve cinayetlerin, suçun kendisine hissettirdiklerinden söz eder. Cinayetler, Alaaddin’e “haz” verir gibidir. Hislerini dile getirirken kendi içinde yaşadığı kaosu kelimelere şu şekilde döker:

²³⁰ Strauss, C. (1997). Partly Fragmented, Partly Integrated: An Antropological Examination of “Postmodern Fragmented Subjects”, *Cultural Anthropology*, Vol. 12, No. 3 (Aug., 1997), s.363.

²³¹ Fulford, R. (2015). *Anlatının Gücü*, Çev. Ezgi Kardelen, İstanbul: Kolektif Kitap, s.24.

“İçimin bir köşesinden diğer köşesine, çılgınlar gibi palas pandiras koşuyorum sözgelimi, uçuyorum kendimle karşılaşıp kendime tutunabilir miyim diye, savruluyorum un ufak, sürünüyorum, canımı dışıma takıp kalkıyorum ve yeniden, yeniden yıkılıyorum. Her defasında, yıkılırken çocuk oluyorum sanki; minicik ellerimi yere basıp kalkarken de, inanılmaz bir şekilde, çarçabuk büyüyorum.”²³²

Alaaddin’in içinde bulunduğu karmaşık ve parçalanmış hâlin dile yansımaları beraberinde biçimsel bir bozukluğu da getirir. Cümleler, beklenmedik anlarda kesintiye uğratarak alışılmışın dışında bir biçim ortaya koyulur:

“gözlerini devirip

. Hatta, “güldürme bizi ilahi Alaaddin, güldürme!” Dercesine kafalarını sallayıp bana doğru oldukça tuhaf el hareketleri yapıyorlar.”²³³

Eserin başından itibaren Alaaddin’in tam olarak hangi yöne doğru ilerlediği yahut niçin ilerlemediği, neden suç ile arasında bir yakınlık kurduğu ve esasen Alaaddin’in tam olarak kim olduğu belirsizdir. Tüm biçimsel kırılmaların, sözcüklerin değiştirilmesinin ya da yeni sözcük türetilmesinin nedeni, içimizden biri ya da birileri olan Alaaddin’in kendi içindeki bölünmüşlüğü sözlerle daha da görünür kılmak ve bu parçalanmayı sözlerle üzerinden gösterme gayesi olarak düşünülebilir. Tüm biçim kalıplarının yıkılarak zihinsel parçalanmanın metne yansıtılmaya çalışıldığı bu eserde söylem de sürekli olarak kırılmaya uğratılmaktadır. Alaaddin, dış dünyadaki bütünlüğü kavramanın kendi aklını parçalayarak mümkün olabileceğini düşünmektedir:

“Ruhumun dev gölgelerle kaplı alacakaranlık vadilerinde kimi zaman da, dışındaki nesnelerin bir aradalığını kavrayabilmek için bin parçaya bölünen aklımda, dokunmak isteyip isteyip de dokunamadıklarında, ya da beni suça götürecek olan bütün yolların ağzında...”²³⁴

Alaaddin’in zihnindeki parçalanma, en dolaysız haliyle dile yansır ve kelimelerin kimi harfleri eksik bırakılır. Böylelikle metne yansıyan zihinsel parçalanma hâli somutlaştırılmış olur. Toptaş’a göre bu eser, kendi eserleri içinde en deneysel olanıdır. Yazarın benimsediği bu tutum kitabın yayınevine teslim edildiği dönemde bir yanlışlık olarak düşünülmüş, metinde yer alan bu hataların giderilmesi beklenmiştir.²³⁵ Bu durum eserde şu şekilde görülür:

²³² Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.8.

²³³ A.g.e., s.9.

²³⁴ A.g.e., s.9.

²³⁵ Karalama Defteri Programı: https://www.youtube.com/watch?v=or5ii_-l6aa.

“... ıslaklığından rengârenk baloncuklar havalanan gülüşmelerin ve tenden tene sıçrayıp duran pespembe kıvılcımlarla parçalanmış cesetlerin ortasında bırakıp olanca yenilmişliğimle sokak ar boy nca salaşklarla larla larlacayip dere de yara y r lana k n revan iç nde boynu bükük bir ha deve evet eve dönüyorum sonra;”²³⁶

Bazen bu eksilme hali, kelimelerin yan yana gelişyle türetilen yeni kelimelerle çoğalan, fakat bu çoğalma içinde yine tam olarak çözümlenemeyen bir alana açılır. Anlatıcı kendi zihninde kurguladığı metni doğrudan kağıda yansıtarak zihinsel parçalanmasını da gözler önüne sermek ister. Kelimeler arasındaki boşlukların yitimi, duraksama anlarının anlatıcı tarafından belirlenmesi okur açısından büyük bir karmaşaya neden olur:

“Yok sözdehiçim boşalıyor yoksabendarkalçalı buzdolapları markasındanımsaslakaçamıyorum bakire koltuk takımları podyum şirinleri feşmekan futbolcu da oh şarkıcının dalı narindir bu yıl benimyılmolacakdemışebakın benim yarınım fritöz deyinceyok niceksikızlararasındabiringibizonkluyorum yokaçamıyorummuyok kendiniçin böyleyledin senderinsan olarakaranlık hayallerindeydin ki, sonra, işte o cesetlerin arasında yüzlerine sıvanmış yapay bir hüznle dolaşarak.”²³⁷

Bu tavır, Leyla Erbil’in *Kalan* romanında benimsediği tavrıla özdeştir. Yazar, romanda anlatacağı meselenin önüne biçimsel ve sözcük düzeyinde yaptığı yeniliklerle metni koyar. Böylelikle okur, hem metin hem de anlatı düzeyinde gelişen iki farklı akışı takip etmek durumunda kalır. Sözcüklerin eksilip çoğaldığı, biçimin kırıldığı, farklı düşünme biçimlerine, farklı ifade olanaklarına açılan bu eser, biçimle birlikte içeriği de bozulmaya çağırır:

“İşte o zaman ben kendimi gene şehrin karanlığında, mezbelelik yerlerde, taşlaşmış bakışlar, mış duygular, kırık kati kesilmiş aç bir kurt, lokmadan da hırkadan da mış bir deli derviş , gözü kara , pejmürde bir gezgin, ıssızlığını koklayan dilsiz bir kuyruğunu kısmış sırlıslıkam bir it gibi dolaşırken buluyorum ve sağımda solumda gene o üçkâğıtçı, ayyaş ve serseri kılığındaki melekler oluyor.”²³⁸

Metnin anlaşılma başlandığı anlarda, sözcüklerin ritmine kapılıp bir noktaya varıldığı düşünülürken ritm sıfıra iner ve nerede kalındıysa o anda bir süre kilitlenen bir boşluk anı yaşanır. Alaaddin’i resmeden bu anlatım biçimi, onun parçalanmışlığının kelimeler üzerinden gerçekleştiğine işaret eder:

²³⁶ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.11.

²³⁷ A.g.e., s.12.

²³⁸ A.g.e., s.15.

“hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşp aşp gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kıpırtılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünyaya

diye konuşmasını sürdürüyordu Alaaddin.”²³⁹

Postmodern ve deneysel bir romanın ana kahramanının Alaaddin ismini taşıması ve neredeyse Alaaddin’in, *Binbir Gece Masalları*’ndan çıkıp geldiğini düşündürecek biçimde varlığını kesin olarak gösterememesi, karakteristik özelliklerden uzak bir masal kahramanı imajı yaratması romanda öne çıkan bir diğer unsurdur. Burada görülen belirsizlik hâli, parçalanma düşüncesini beslemektedir. Alaaddin’in masal kahramanı olduğunu düşündüren ifadelerden biri de şu şekildedir:

“Dahası, orada oturuyor olmama rağmen, bu hayatın beni dört yanımı saran bembeyaz duvarların dışına çıkarıp baş döndürücü bir hızla farklı yönlerle doğru sürüklediğini, sürüklerken şeklimden şekiller alıp şeklime yeni yeni şekiller verdiğini, sonra da bir ses, bir işaret ya da bir hayal halinde elden ele, dilden dile, gözden göze dolaştırdığını da düşünüyorum.”²⁴⁰

Alaaddin’in tam manasıyla belirlenememesi, klasik bir anlatı kahramanı olarak ete kemiğe büründürülmemesi ve kendi parçalanmışlığının farkında olan daimi bir kahraman oluşu, anlatının içindeki masalsı havayı güçlendirir. Kelimelerin ahenkle ilerleyişine odaklanıldığı anda aniden yaşanan kesintiler, bazen hızla ilerlerken birden yavaşlayan anlatıcının okurun ayaklarını aniden yere indirışı de gerçekte hayal arasında gidip gelen bir Alaaddin olduğunu düşündürür. Bazen de Alaaddin’in, yalnızca zihnen kelimelerle kurduğu biçimsiz yapının ortasında öylece durduğu sezdirilir.

Eser, baştan sona çeşitli biçimlerde okunabilecek bir eser olmasının yanı sıra, eserin özüne inmenin esas anahtarının sezgilerde gizli olduğu söylenebilir. Toptaş, kendi yazınına hakim olan sezgiselliği, *“Sonra da,kaleminin ucunu sezgilerine batırıp batırıp yazmalı”*²⁴¹ ifadeleriyle dile getirir. *Bin Hüzünlü Haz*’ın mantık kurallarının dışında seyreden, alışılmış kalıpları bozan, parçalanma etkisi yaratan havasının özümsemesi, ancak kelimelerin savurduğu yerlere gitmekle mümkün olabilir. Romanın ilk bölümündeki boşluklarına istinaden Toptaş, *“tamamlanan bir metin*

²³⁹ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.17.

²⁴⁰ A.g.e., s. 11.

²⁴¹ Toptaş, H. A. (2014). *Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha da Yalnız*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.92.

eksiktir zaten biliyorsun; ya da, olması gerektiğinden fazladır”²⁴² ifadelerini kullanır. Yazara göre, burada işaret edilen boşluklar, okurun kendiliğinde vücut bulup somutlaşacak, bir şekil verilmek istenirse bu kendiliğin izlerini taşıyacaktır. Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*’ın yarım bırakılmışlığını, parçalanmışlığını anlatırken tam da modern çağın kaosuyla birlikte ortaya çıkan modern yaşam biçimine işaret eder:

“Çağımızın hengâmesinde kaybolmuş, şeytanla meleği birbirine karıştırmış, yolunu cinnet görüntülerinin arasında yitirmiş, tuhaf ve uzak bir kahraman var. Daha doğrusu kahramanın sadece sesi var. Bu ses bize ulaşırken temiz ulaşmaz, diye düşündüm yazarken. Sesin içinden belediye otobüsü geçsin ve o sırada söylenen cümlelerin yarısı bu otobüsün arkasında kalsın istedim. Sonra ses bize gelirken şehrin karmaşasında parçalanır haliyle, apartman bloklarına çarpıp ufalanır, bir yerlerde sıkışır pestil gibi ezilir, titrer, dökülür... Bütün bunlar metinde gözle görülsün istedim. Böyle yapmamdaki başka bir amaç da, metnin şekli aracılığıyla okura, bu boşlukları sen dolduracaksın, roman senin algı düzleminde yeniden yazılacak diye fısıldamaktı”²⁴³

Romanın okurun algı düzleminde yeniden yazılmak istenmesindeki amaç, postmodern çağ ile birlikte doğan karmaşık, çoğulcu yapının birçok farklı anlam ve yorum biçimine müsaade etmesiyle alakalıdır. Tek bir anlama hapsolmuş metinlerin ve tek bir düzlemde var olan kahramanların miadı dolmuştur. Alaaddin ise çağların içinden geçerek bugüne gelmiş, ne yöne gideceği, neyin peşinde olduğu belirsiz, belki de tüm belirsizliklerin peşinde kendisi de belirsiz bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır.

İkinci bölümde başka bir anlatıcı, şehir yaşamından ve onun içinde Alaaddin’le var olacağından bahseder. Bu diğer ses, Alaaddin’in kendi bünyesinde yeniden var olduğunu dile getirir:

“Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bi Alaaddin’le, ben de her iki Alaaddin’e yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı, yüz yüze gelmiş aynalar gibi...”²⁴⁴

Bu satırlarla birlikte Alaaddin’in kurgusal düzlemdeki gerçekliğinin zemini kaymaya başlar. Alaaddin’in masalsı yönü, bilinç düzeyinde görülen kırılmalarla zenginleşir ve katmanları artmaya başlar. Alaaddin, anlatıcının kendi zihninin ürünü gibi görünür:

²⁴² Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.84.

²⁴³ A.g.e., s.84.

²⁴⁴ A.g.e., s.20.

“Gene de bütün bu olup bitenler, hiçbir zaman beni avutmaya yetmiyordu tabii... Tam tersine, teraslardaki bu hayatın, nesnelerin gölgeleri arasında kımıldanıp duran bölük pörçük hikâyelerle soluk alıp verdiğini, sonsuza dek sürecekmış gibi gözüken arayış serüvenleriyle beslendiğini ve alacakaranlıkta yüzen irili ufaklı gizlerle birlikte yavaş yavaş genişleyip terasların dışındaki boşluklara doğru taşıdığını gördükçe, Alaaddin’i daha çok düşünüyor, sesini sanki içimdeymişçesine daha yakından duyuyor ve günden güne, onunla yaşayacaklarımızın hayalini daha sık kuruyordum.

Derken vazgeçtim bu hayalden.”²⁴⁵

İkinci bölümdeki anlatıcının parçalanma vurgusu, bedensel parçalanma ile daha belirgin hâle gelir. Bedensel bütünlüğün bozulması, yaralar üzerinden gerçekleşir. Fiziksel yaralanmışlığın gözle görülür bir parçalanmaya neden olması dolayısıyla dil de bu yaralanmışlığı kendi kırılmaları vasıtasıyla yansıtır. Böylelikle bedensel parçalanmışlık dil ve söyleme yansıtılır:

“Daha doğrusu, aynı noktalardan aynı darbelerle aynı şekilde yaralandığımız ve aynı acıları çektiğimiz için, ezik harflerin, kırık hecelerin, parçalanmış cümlelerin ve bunların etrafında uçuşan sigara dumanlarıyla bu dumanların çeşitli boşluklarından gözüken çay bardağı, mürekkep şişesi, sandalye, masa ve sözlük gibi eşyaların uğultuları arasına oturup herkes kendi yarasını saracaktı...”²⁴⁶

Yara izlerinin beden üzerinde yarattığı tahribatla görünür kılınan bütünlüğün bozulması hali, zamansal bütünlüğün bozulması konusunda da dile yansır. Anlatıcının ifade ettiği “şimdinin gövdesinde açılan yara izine benzer pencereler” hatırlanmak istenmeyen bir geçmişin şimdiye müdahalesi olarak ifade edilir:

“Kıpırtılar, sesler ve yelkenli gemiler gibi gözüken şimdiki zamanın yüzünde küçük küçük, yara izine benzeyen pencereler açılıyordu yani ve anımsamak istenmeyen bir geçmiş, bu pencerelerin gerisinde, alaycı bir sesle küstahça uğuldamaya başlıyordu.”²⁴⁷

Anlatının akışı, her an başka bir yöne doğru ilerleme potansiyeline sahip bir yapıdadır. Öyle ki metnin kendisi de anlatılanların içinde bir kahraman gibi kendi varlığıyla yer alır. Böylelikle romanda görülen zihinsel bölünmeler, anlatı katmanlarının artırılmasıyla farklı bir boyuta geçer: *“Hem belki böyle bir girişim, beni bir süre daha çocuklar gibi oyalayıp Alaaddin’in yokluğunu düşünmekten alıkoyarken, size de metnin içinde kaybolup gidebilmeniz için çeşitli kapılar aralamış olurdu.”²⁴⁸*

²⁴⁵ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 32.

²⁴⁶ A.g.e., s.21.

²⁴⁷ A.g.e., s.26.

²⁴⁸ A.g.e., s.28.

Anlatının masalsı yönüne işaret eden unsurlarla birlikte kurulan karmaşadan söz edilirken romana yansıyan karnavalesk yapı bir kez daha ortaya çıkar. Parçalanma düşüncesini besleyen karnavalesk yapı üzerinden gerçeküstü bir atmosfer çizilir:

“Ola ki, bunca şeyi atıyoruz diye farkına bile varmadan, okyanus ortalarında geçen ıssız gecelerde birbirlerinden dinledikleri masalları da atıyorlardı da, havada gözle görülmeyen beyaz atlı prensler uçuşuyordu bir süre, nazlı prensesler, mağrur padişahlar, kayıp saraylar, karanlık şatolar ve hain bakışlı vezirlerle süpürge saçlı cadılar uçuşuyordu. Sihirli sözler sonra, ışıltıları aşağıdaki şehrin rüyalarına kadar uzanan çil çil altınlar, sesleri masalların anlatıldığı gecelerde yankılanan nesli tükenmiş korkunç yaratıklar ve kimsenin nerede olduğunu hiçbir zaman bilemeyeceği ormanlar...”²⁴⁹

Yazarın, birçok farklı boyutta ortaya koyduğu “parçalanma” durumunun bilinçli bir yaklaşımla inşa edildiği özellikle, şehrin parçalanmışlığına değinilen satırlarla birlikte tam manasıyla dile getirilir. Mekana yönelen bu parçalanma hâli, daha somut bir parçalanma manzarası sunması nedeniyle söylemi kuvvetlendirir. Parçanın bütünden daha anlamlı olduğu, bütünün yarattığı anlamın ötesinde çokkatmanlı bir anlam evreni kurduğu da bu satırlarla birlikte ifade edilir:

“Tamamı, ancak aynı kişi tarafından bütün pencerelerden aynı anda bakıldığında görülebilen, parçalanmış bir şehirdi tabii bu. Parçalarının her biri bir yana savrulmuş, kuzeyi güneyine, güneyi doğusuna karışmış ve batısı da, öteki yönlerin içinde kar gibi eriyip rüzgâr gibi kaybolmuş bir şehirdi... Ola ki, parça parça bakıldığında her şehre benzediği için genel görünümüyle hiçbir şehre benemeyen bu şehrin, bir semtinden bir semtine gidilirken her defasında parçalanmışlıktan doğan bir boşluğa, ama topraktan bile destek almayan, derin ve tüyler ürpertici bir boşluğa düşüliyordu da, minibüsler, otobüsler ve otomobiller, ablak suratlı kamyonlarla birlikte oralarda vınlaya vınlaya, kan ter içinde, tepinip duruyorlardı.”²⁵⁰

İnsanın içinde yaşadığı evren dolayısıyla şekillenen bir canlı olduğu düşünüldüğünde şehrin parçalanmışlığının insanların cümlelerine yansımaları da anlam kazanmaktadır. İnsan, içinde yaşadığı parçalanmış durumda kendi bütünlüğünün sarsılışını dili üzerinden takip edebilir:

“... Herkes adımını ileriye değil de, kendi içine doğru atıyor. Ola ki, kimileri de bir yandan başlarını çevirip çevirip arada bir düştükleri boşluktan kurtuluyormuş gibi vınlayan araçlara bakarken, bir yandan da, şehrin parçalanmışlığını yansıtan bölük pörçük cümlelerle konuşuyorlar.”²⁵¹

²⁴⁹ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 29.

²⁵⁰ A.g.e., s.34.

²⁵¹ A.g.e., s. 35.

Aynı durum, “*ancak kelimelerle gidiliyor ya da, kalınacaksa kelimelerle kalınıyor, kelimelerle yaşıyor, kelimelerle gülünüyor, kelimelerle ağlıyor ve sonunda gene kelimelerle kös kös geri dönülüyor*”²⁵² ifadelerinde de kendini gösterir.

Üçüncü bölümde birisi (anlatıcı) Alaaddin’i aramaktadır. Ona, Motel Rom’da Alaaddin’i bulabileceğini söylerler, anlatıcı da oraya gider. Alaaddin’i arayan kişi bir kadındır ve otel sahibi ona Alaaddin’in onun sevgilisi olup olmadığını sorar. Burada otel sahibi ile aralarında gerçekleşen diyalog sonrası Alaaddin’in onu arayan kişinin zihninde yarattığı bir kişi olduğu düşünülür. Alaaddin, kurgusal düzlemde gerçek bir kahraman değil, bir zihin ürünü, düşünsel bir bölünmenin sonucu, bir eksikliğin adıdır:

*“...belki de farkına bile varmadan ben yaratmıştım bu serabı... Hatta, işi gücü bırakıp günden güne onu büyütmüş, parıltılarını bakışlarımla beslemiş, her yanını iyice allayıp pullamış, sonra hızımı alamayıp alaaddin diye adlandırmış ve işte bütün bunların sonunda da, uğruna deli divane olunacak, göz kamaştırıcı bir hale getirmiştım.”*²⁵³

Alaaddin’in belirsiz durumu, bir kahraman olarak bütünüyle sınırlandırılmamış hali, bir varmış bir yokmuş tadındaki masalsılığı, onun birçok özlemin, eksikliğin, boşluğun adının Alaaddin olabileceğini düşündürür ve romanda da bu durum açıkça ifade edilir:

*“Herkesin nicedir aramayı unuttuğu bir şeyi, farkına bile varmadan herkes adına arıyor olabilmemişim çünkü... Bakılmasınmış benim böyle Alaaddin, Alaaddin deyip durduğuma; bu Alaaddin, pekâlâ hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı olabilir, hatta.”*²⁵⁴

Motel Rom’un sahibi kadının Alaaddin’in yokluğuna ilişkin sözleri, bilinç düzeyinde var edilen bir Alaaddin olduğu düşüncesini daha da güçlendirir.

*“Öyle birisi yok bence,” dedi hem azarlar, hem de alay edercesine. “Bir serap görüyorsun sen. Evet, daha önce de dediğim gibi, oldukça tatlı, hoş ve bol parıltılı bir serap görüyorsun... Ya da, kendi masalının içinde yaşıyorsun. Alaaddin’in sesi sandığın ses de, hiç kuşkusuz başka bir şeylerin sesi. Belki de başka bir şeylerin sessizliği...”*²⁵⁵

Burada işaret edilen ses/sessizlik ilişkisi de parçalanma düşüncesi bağlamında anlamlıdır. Gürültünün hâkim olduğu bir ses karmaşası nihayetinde tüm seslerin sona

²⁵² Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.35.

²⁵³ A.g.e., s.45.

²⁵⁴ A.g.e., s.46, 47.

²⁵⁵ A.g.e., s.48.

erdiği bir sessizliğe dönüşür. Postmodern edebiyat teorisinin bütünleyici unsurlarından olan “sessizlik” tam manasıyla parçalanmanın vardığı en uç nokta olarak değerlendirilebilir.

Anlatıcının zihninde gerçekle hayalin iç içe geçtiği bir dünya vardır ve bu dünyanın aranan kahramanının adının Alaaddin olması da tesadüfi değildir. Fakat, anlatıcının Alaaddin olduğunu düşündüğü insanların hepsinin bir eksikliği ya da şekilsizliği bulunmaktadır. Bu durum, postmodern anlatının öne çıkan özelliklerinden olan amorf yönelime işaret eder. Bütünsel/mükemmel bir dünya ve varlık kurgusunun karşısında yer alan postmodern, biçimsizi, kural dışını, eksik olanı anlatının içine dahil eder ve bu yetersizlikleri, giderilmesi gereken kötü yönler olarak görmez:

“sonra, ben, bakar bakmaz gözden yitirdiğim kapıların, yarısı yok olmuş vitrinlerin ve havada uçuyormuş gibi gözüken kirli duvarlarla bira kasalarından oluşmuş dağların arasından geçip ürkek adımlarla başka sokaklara doğru yürüdükçe, ancak yanıma iyice yaklaştıklarında tamamlanabilen hayal meyal insanlar çıkıp geliyordu bu sisin içinden. Savaş kurbanlarına benzeyen, kolu bacağı eksik, burnu kulağı kopuk, sesi soluğu kısık, ya da şekli şemali bozuk, eciş bücüş insanlardı bunlar ve ben her defasında onlara bakarken, acaba içlerinden biri alaaddin olabilir mi diye düşünüp heyecanlanıyordum.”²⁵⁶

Bununla birlikte, anlatının tüm yönlerinde hem biçim hem de içerik anlamında görülen tüm parçalanma unsurları bir şekilde hikâyeye ve dile yansır: “Hikâyeden çok hikâyeye görme arzusuna benzeyen, belli belirsiz, küçücük küçücük hikâyelerdi bunlar. Soluk alıp verişleri yok, duruşları yok, okunuşları yok gibiydi...”²⁵⁷

Bir bölümde, insanların alınlarından ve bu alınların üzerindeki çizgilerin anlamlarından söz edilir. Anlatıcı, bu alınların başka başka olaylarda farklı görünümlere bürünmesi üzerinden tüm hikâyelerin iç içe geçişinden bahseder. Bunu yaparken de hikâyelerin en küçük parçalarından ve yine bir şekilde kendi özelliğini yitirmiş, eksik niteliklere dikkat çeker. Tüm bunların bir zihnin içine toplanıp onu dağıtması da bilincin bir oyunu ya da kendi kendine kurduğu bir kumpas niteliğindedir:

“Kimi zaman, ayrıntı kılığına bürünmüş oluyorlardı sözgelimi. Kimi zaman, nefesi sararmış yaprak çitirtilerine benzeyen, içler acısı bir son. Kimi zaman, neşeli bir başlangıç. Hatta, gizemli bir gelişme kılığına bürünmüş oluyorlardı kimi zaman da, büyümlü bir yineleme, dilsiz bir renk, oynak bir karanlık, nedensiz bir

²⁵⁶ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.49, 50.

²⁵⁷ A.g.e., s.50.

duraksama, kanatsız bir ses, nefis bir oyalanma, bulanık bir duruş, şaşırtıcı bir coşku ya da zamanın ağırlığını üzerinden silkip atmaya çalışan yorgun bir anımsayış kılığına bürünmüş oluyorlardı da, gelip gelip uçsuz bucaksız bir okyanus halinde benim aklımın kıyılarına çarpıyorlardı."²⁵⁸

Alaaddin'in arayışı, giderek Alaaddin'i arayanlara karışır. O, birçok nesnenin, birçok insanın, birbirinden alakasız birçok parçanın birleşimi niteliğindedir. Bu birleşim de anlatının tümüne yayılan bütünlükten kurtulma/mükemmeliyetin kırılması düşüncesine koşut bir şekilde mantıklı bir ilişkiler yumağından oluşmaz:

"Ama şimdi size, şehrin ve zamanın o noktasında avare avare gezip dolaşırken, sonunda herkesin yüzünde Alaaddin'in yüzünden bir parça görmeye başladığımı söyleyebilirim.

Müthiş bir şeydi tabii bu; artık gözlerimi kime çevirsem mutlaka ona ait bir renge, bir kıpırtıya, bir şekle ya da kokuya rastlayabilirdim. Alaaddin ne yapıp edip un ufak parçalanmıştı da, kimse kendisini bulamasın ve bilemesin diye, tıpkı güzellik ya da çirkinlik gibi bütün insanların varlığına biraz biraz dağılmıştı sanki. Belki de ben sokaklarda yana yakıla dolaşıp onu tastamam bir gövde halinde bulmaya çalışırken, o olanca parçalanmışlığıyla her köşeden bana bakıyordu."²⁵⁹

Alaaddin'in doğuşunun, bilincin parçalanmasıyla özdeşleştirilmesinin esas nedeni de bölünüp parçalara ayrılmış alaaddin'in parçalarını tek bir zihinde anlamlandırma çabasıyla alakalıdır. Alaaddin, birçok yerde birçok farklı surette görünebilecek tek bir bedene sığamayacak kadar simgesel bir varlık alanına işaret eder: "...Sonra işte böyle böyle o şehirdeki alaaddin'in parçalarını da toplayıp tek tek belleğime doldurunca kalkıp limana doğru yürüyor, derken bile isteye oralarda sürüp giden boktan bir kavgaya karışıp..."²⁶⁰

Alaaddin'in ve dolayısıyla zihnin parçalanması, anlatının diğer unsurlarına da dalga dalga yayılmaktadır. Kelimelerle, biçimle, anlatının içindeki boşluklarla bölünen roman, zaman unsurunu da lineer bir düzlemde algılamaz. Zamanın hızı, mekâna göre değişen bir yapıya sahiptir:

"Ama, tam da bunu istediğim ve içimden kelime kelime geçirdiğim anda, bir de bakıyordum ki sokağın sonuna gelmişim ve önümde bambaşka bir sokak duruyor. Zamanın daha hızlı aktığı, bambaşka bir sokak... Yürüyordum ister istemez. Zaten yürümeyip direktsem bile, zamanın hızlılığı beni elimden eteğimden tutup kendi

²⁵⁸ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.50, 51.

²⁵⁹ A.g.e., s.52.

²⁶⁰ A.g.e., s.54.

içerisinde savrulup duran insanların, otomobillerin, eşyaların, seslerin ve ışıkların karmaşasına doğru çekiyordu.”²⁶¹

Zamanın kendi başına var olan bir şey olarak algılanmaya başlamasıyla birlikte, geçmiş-şimdi-gelecek düzleminde var olan klasik zamansal sıralanışının bozulacağı da açıktır. Zaman çizgisindeki değişim de beraberinde insanı yoran, sarsan, farklı bir biçimde düşünmeye mecbur bırakan bir yaklaşımı getirir: “*Bir bakıma, zaman zaman üstünde oldu böylece. Zaman zaman altında oldu. Zaman zaman yanında. Zaman zaman önünde. Zaman zaman sonunda. Zaman zaman peşinde. Zaman zaman içinde...*”²⁶²

Eserin birçok farklı bölümünde zaman üzerine düşünüldüğü görülmektedir. Zamanın insanın kavrama gücünün ötesinde bir kavram olduğuna işaret edilir. Böylelikle Alaaddin’in ana kahraman olduğu belirsizlikler aleminde zamanın da bu belirsizliği destekleyen bir unsur olduğu ortaya çıkar:

“Belki size biraz garip gelecek ama, o sırada zaman aklımın ve ruhumun boyutlarını aşan genişliğiyle sanki günlerdir yüzüne bakılan boş bir sayfaya benziyor, önüm sıra ölüm fısıltılarıyla dolu dipsiz bir uçurum gibi açılıp gidiyor ve gittikçe de beni bütün varlığımla kendime çekiyordu.”²⁶³

Zamanın parçalanması meselesi eserde son derece önemlidir. Bu yorum, zamanla birlikte benliğin de parçalanması nedeniyle güçlenir. Alaaddin’in hangi zamana ait olduğu belli olmayan bir masal kahramanı olduğuna işaret edilmesi de insan bilincinin birçok parçaya bölünmesi de en görünür hâliyle zaman kavramında anlam kazanır:

“Bir yanım binlerce dala dönüşen zamanın parçalanmışlığından milyonlarca yaprak halinde kıpır kıpır sarkarken, bir yanımı alsın rüzgâr, ta uzaklara savursun. Olabildiğince uzaklara... böylece, parçalanmışlığım da parçalansın tekrar tekrar ve ben, sayısız gözlerle seyredelim. Ya da, aynı anda bütün yaprakların ruhunda ölüp dirilen ve bu yüzden de, ancak bütün yaprakların ruhunda ölüp dirilen ve bu yüzden de, ancak bütün yapraklar şaşılacak bir dikkatle tek tek incelenip topluca düşünüldüğünde görülen, renginde rüzgârların fısıltısını biriktirmiş küçücük bir yaprak olayım da, yalnızca kendi varlığını işaret eden çok yönlü bir işaret gibi, ormanın kalbinde öylece durayım.”²⁶⁴

“Parçalanma” kavramını çevreleyen birçok farklı kavram bulunmaktadır. Bunlar, sessizlik, kırılma, boşluk, ölüm olarak sıralanabilir. Eserin geneline yayılan

²⁶¹ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 57.

²⁶² A.g.e., s.71.

²⁶³ A.g.e., s.69.

²⁶⁴ A.g.e., s.76.

boşluk vurgusu da özellikle biçime yansıyan “parçalanma” durumunu destekler niteliktedir. Parçalar arasındaki ilişkisizlikten doğan boşluk, öylece kalan, hiçbir anlamla doldurulamayan bir şey hâline dönüşür:

“sonra, işte onlar böyle kaybolunca, ben kendimi bir boşlukta buldum.

Ama bu, kaybolan şeylerin yokluğundan değil de, benim birkaç saniyelik duraksayışımdan, ait olduğum zamanın dışına çıkmak isteyişimden, ya da o anda gövdemin sınırlarını hissedemeyişimden doğan bir boşlukta sanki ve içinde, o güne dek yaşadıklarımın bende kalan kırıntılarından, küçücük de olsa hiçbir iz yoktu.”²⁶⁵

Kırıntıların, ufak parçaların yarattığı boşlukta herhangi bir anlamın sabitlenebilmesi de mümkün değildir. Anlamların çoğullaşması, tekil anlamın içinde bulunulan çoğulluk karşısındaki acziyetinin bir sonucudur. Anlatıcı da bu sınırsızlık durumunun bilincinde olarak anlam kavramına yaklaşır ve onun sonsuzluğuna işaret eder:

“Bu yüzden, anlam dediğimiz şeyin bir anlamda geçmişin ta kendisi olduğunu bir an için unutup, bütün zamanlara yayılan bu uçsuz bucaksız sınırsızlığa, nice anlam varsa hepsinin bulunduğu ve hepsinin aynı anda ve hep birlikte insana bir tür anlamsızlık gibi görüldüğü göz kamaştırıcı bir sonsuzluktu, desem herhalde daha doğru olur.”²⁶⁶

Bir diğer “parçalanma” unsuru olarak düşünülen “sessizlik” kavramının bilinçli bir şekilde dile yansıtıldığı görülmektedir. Anlatıcı, dilin yetersizliğinin neden olduğu bir kırılmayla dildeki bütünlüğün bozulmasıyla “seslerin sessizliğe dönüştüğü ıssız bir yeri” imgeler. Böylelikle tüm sesler son bulacak ve her sessizlik kendi parçalanmışlığıyla sonsuzluğun içinde kaybolacaktır:

“... O uğultuların gitgide sessizliğe dönüştüğü ıssız yerlere çağırıyordu. Hem de, derinliklerinin gözükmeyişinden oluşmuş, gizli bir dille... bir yandan da, bu dil yetersizmiş gibi, bendeki bazı duyguları kıskırtan bilinmezliklere doğru şöyle hafifçe, dal dal eğilip kalkıyordu sanki ve o böyle eğilip kalktıkça, kendi hisirttilerinin içinde yüzen yaprakların hem yeşil, hem sarı, hem de beyazmış gibi gözüken karanlığında birtakım kıpırtılar belirliyordu. Bir görünüp bin kaybolan ve ancak bir yürüme düşüncesi kadar yürümeye, bir savrulma istediği kadar savrilmaya, ya da bir uçma hevesi kadar uçmaya benzeyen, kırık dökük, birtakım kıpırtılar...”²⁶⁷

Dilin ifade alanının dışında kalan bölgede sesine kavuşamayan “kırık dökük birtakım kıpırtılar” olarak nitelendirilen ses parçaları, bir başka parçalanma unsuruna

²⁶⁵ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.68.

²⁶⁶ A.g.e., s.68.

²⁶⁷ A.g.e., s.71.

doğru yönelir. Bu unsur, “belirsizlik”tir. Belirsizlik durumu, anlamı ve anlamı oluşturan her şeyi askıda bırakan bir unsur olması nedeniyle, bütünlüğü tam da merkezinden kırar ve kavranamayacak bir kütle halinde oracıkta bırakır. Anlatıcının işaret ettiği dilin seslerini yitirmesi üzerinden karşılaşılan belirsizlik durumu ise daha büyük bir çıkmaza işaret eder:

“Şimdi siz, gerilerde bıraktığım bozkıra doğru akan bu sözlerimin varıp dayanacağı gelecekte (bir bakıma, gelecekteki geçmişe) kalan o mahşerî kalabalığın yanı başında nasıl merakla bekliyorsanız, ben de bu ne idüğü belirsiz kıpırtıların karşısında, acaba neler olacak diye tıpkı öyle bekliyordum işte.”²⁶⁸

Dilin belirsizliğinin yarattığı tedirginlik, tüm esere yansıyan bir durum hâline dönüşür. Ne anlatıcı, ne Alaaddin ne de okur anlatının başından sonuna dek geçen sürede kendi konfor alanını yaratamaz. Bu tedirginlik hâli de yazarın bilinçli olarak okuru içine düşürmek istediği bir durum olarak görünmektedir. Böylesi bir gerginlik durumu, kurgu üzerinden de yansıtılabilecekken metni tamamen saran, her adımına işleyen bir gerilim hiçbir noktada hafifletilemez.

Eserin tamamına yayılan parçalanma hâli, bir yönüyle de modern-postmodern dönemde yaşanan maddi ve manevi karmaşanın tezahürüdür. Modern dönemde bireyselliğin kutsanmasıyla yüceltilen insan, postmodern dönemde yalnızlaşır ve etrafında olan bitenleri izlemeye çalışır. Bu gerçeklik, eksik insanlar, parçalanmış görüntüler ve bunları yaratan bir zihin üzerinden esere yansır.

“Derken, ellerinden taşan ellerinin boşluğuyla, işsiz kalmış babalar da geldi şehirden; kayıp gençler, kucaklarında çocuklarının fotoğrafıyla sokak sokak dolaşan gözü yaşlı anneler, onların yanından başlarını çevirip bir kerecik olsun böyle neler oluyor diye bakmadan geçip gidenler, göbekli göbekli adamlar, yoksul semtler, tamtakır evler, çıkmaz sokaklar, hapishaneler, ışığa ve gürültüye boğulmuş dev alışveriş merkezleri, apartmanlar, cinayet saatleri, cinnet dakikaları, eğlence akşamları, buluşma geceleri, ayrılık sabahları, ve bütün bunları sarıp sarmalayan, kirli kirli, uzak uzak görüntüler de geldi...”²⁶⁹

Metin özelinde bakıldığında metne dair ayrıntıların, parça-bütün ilişkisinde parça rolünü oynadığı açıktır. “Bütünlük”, “bütünlüğün kırılması”, “ayrıntılar”, “sessizlik”, “yürüme”, “süreklilik” üzerinden ilerleyen metin, bütüne karşı parçayı/kesintiyi öncelediğini her satırda farklı biçimler ve ifadelerle ortaya koyar:

²⁶⁸ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.72.

²⁶⁹ A.g.e., s.74.

“Bazen bir ayrıntıyı hiç görmemenin, ya da gözucuyla hafifçe görmenin, ya da açık seçik görüldüğü halde görmezlikten gelmenin, bütünü kavramayı çok daha kolaylaştıracağı düşünüyorum çünkü. Hiç kuşkusuz bu nedenle, kimi zaman ağaçların büyüme hızlarından dökülen sessizlik kıvamındaki çıtırtıları bile duymazlıktan geliyor ve her şeye dikkat ettiğim halde sanki hiçbir şeye dikkat etmiyormuş gibi, neredeyse koşar adımlarla, sürekli uzaklara doğru yürüyordum.”²⁷⁰

Romana dair en önemli parçalanma unsurlarından biri de ayrıntıların ön plana çıkarılmasıdır. Ayrıntıların metnin bölük pörçük, anlamlı anlamsız parçaları olduğu düşüncesiyle anlatıcının kendi gözünü ayrıntılara dikmesi, okurun bütünlük beklentisini de yıkacak niteliktedir. Bu tutum bir kez daha parçanın bütün içindeki önemine işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir.

“Ayrıntılar kimi zaman insanın aklını başından alacak kadar karmaşık, kimi zaman şaşılacak kadar basit, kimi zaman da rastlantıların olabilirliğinden doğmuş birtakım korkunç yaratıklar ya da gülünç şekiller halinde o kadar heybetli ve büyüleyici görünüyordu ki, onların arasında bakışlarımla gezineceğim diye, neredeyse doğrulup kalkmaya vakit bulamıyordum.”²⁷¹

Dördüncü bölümde anlatıcı, otelden çıkıp Alaaddin'i aramaya devam eder. En başından itibaren sokak tasvirleri üzerinden gider ve tüm insanlığa dair hikâyelerin birleşiminden ancak bir Alaaddin hikâyesi çıkacakmış gibi anlatır.

Bilincin parçalanması durumunu tamamlayan, ona dair izler taşıyan detaylardan birisi de daha önce işaret edildiği üzere şehir ve şehrin parçalanmışlığıdır. Anlatıcı Alaaddin'i şehirde aramaya başlar. Şehrin parçalarında Alaaddin'e ait izler arar ama en sonunda onu şehrin içinde değil de bir nesnenin ruhunda yahut bir hikâyenin içinde araması gerektiğini düşünür, Asip Dağı'nın tepesinde bir kale görüp ona doğru yönelir ve bu bölüm sona erer.

Beşinci bölümde anlatıcı, Asip Dağı'nın tepesindeki kaleye doğru yönelir ve hikâye anlatma biçimi ve zamanın enginliğine değinerek geriye dönüşlerin hikâyeye kattıkları üzerinden bazı şeyler anlatır. Anlatıcının zamanın enginliği düşüncesinden, cümlelere benzeyen kuş hareketlerine, zamanın toprağa ve oradan dağlara, yollara dönüşümüne dek yayılan geniş çağrışımlı zihinsel süreçlerden geçtiği görülür. Engin bir belirsizlik duygusuyla önünde genişleyen bir orman tasavvuru bulunmaktadır. Bu bölümde şehirden doğaya yönelme hali önemlidir; fakat Alaaddin'den hiç

²⁷⁰ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.76.

²⁷¹ A.g.e., s.92.

bahsedilmez. Burada işaret edilen yönelim, kaostan sakinliğe, medeniyetten toprağa doğru bir geçiş olarak düşünülebilir. Bu durum, çoğulculuktan tekillikçe dönüş bağlamında da bireyin kendi özüne, doğaya dönmesi bağlamında önemli bir harekettir.

Altıncı bölümde ormandaki farklı unsurlardan bahsedilir. Burada, birbirinden alakasız unsurların bir arada düşünüldüğü görülmektedir. Bu durum da zihinsel parçalanmanın, karmaşanın işareti niteliğindedir. Burada bahsedilen eşyaların kişileştirilmiş olması da onların da anlatıya soluk veren canlı birer unsur olduklarına dair bir iz olarak düşünülebilir:

“birbirinin üzerine kapanan yaprak hışırtılarının içinde yepyeni bir âlemi keşfetmenin heyecanıyla düşe kalka ilerlerken, sağa sola saçılmış küller gördüm sonra; çalılıkların ortasına fırlatılmış kırmızı fiyonklu beyaz pabuçlar, dikenlerin üstüne düşmüş kederli süs iğneleri, dallara takılı kalmış külahlar, yerlerde gezinen yorgun kılıç artıkları ve ne olduklarını bir türlü anlayamadığım, eyer örtüsüyle seccade, yüzükle bilezik, tespihle halhal, kanatla pelerin ya da zırhla küp arasında bocalayan, oldukça kararsız ve acayip acayip bir sürü eşya gördüm.”²⁷²

Bu nesneler arasındaki ilişkisizliği, zamansal bir ayrılıkla ilişkilendirerek “...aralarında uzaklık halinde duran çeşitli zamanlar, bu zamanların içinde de, nereden kopup geldiği bilinmeyen, belli belirsiz, tuhaf bir sis vardı”²⁷³ ifadelerini kullanır. Böylelikle de zamansallık bir kez daha nesneler arasındaki parçalanmayı kuvvetlendiren bir unsur olarak değerlendirilir.

Bin Hüzünlü Haz’ın öne çıkan özelliklerinden biri de hem dilsel olanaklarla hem de masalsı öğelerle zenginleştirilen gerçeküstü bir atmosfer yaratmasıdır. Anlatıcı, ormandaki unsurları kişileştirmeye devam ederken, gerçeküstü bir hava yaratır ve adeta masalsı bir dünyanın içinden konuştuğunu sezdirir:

“kimi zaman, havada uçuşan kolsuz kanatsız birtakım ağaç kümeleri oluyordu bu yarattıkları, sözgelimi; kimi zaman oradan oraya gezinen avare göller, kimi zaman boşlukta yürüyormuş gibi gözüken sarhoş karaltılar, kimi zaman korku filmlerinden çıkıp gelmişe benzeyen eciş bücüş yaratıklar, kimi zaman derinliklerinden tüyler ürpertici hırıltılar yükselen kocaman ağızlı uçurumlar, kimi zaman da git git bitmeyen, üzeri yelkenli gemilerle dolu, masmavi, uçsuz bucaksız denizler oluyordu.”²⁷⁴

²⁷² Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 79.

²⁷³ A.g.e., s.79.

²⁷⁴ A.g.e., s.80.

Burada yaratılan gerçeküstü atmosfer, birbirinden alakasız unsurların bir araya getirilmesiyle etki gücünü artırır. Fakat burada da görülen, her koşulda “parçalanma” vurgusunun ön plana çıkarılmış olmasıdır:

“... bu çılgınlıkları aydınlatan ay ışığının amansız kılıç darbeleriyle un ufak oluşundan, bu un ufak oluşun içine yıkılan atların kanlı kişneyişlerinden ve bu kişneyişlerin orasına burasına sığınmaya çalışan birtakım karaltıların çaresizliğinden de anlaşılıyordu.”²⁷⁵

Sözcüklerle kurulan bu gerçeküstü atmosferin gizemi “... ve ağzından dökülen kelimeleri ormanın ruhuna batırıp çıkarıyormuş gibi”²⁷⁶ ifadelerinde saklıdır. Anlatıcı, birçok farklı unsurun karnavalesk bir ahenksizlikle bir arada olduğu orman imgesinin ruhunun içine batırıp çıkardığı sözcüklerle gizemli ve kaotik bir dünya imajı sunma arzusundadır. Burada da görüldüğü gibi Hasan Ali Toptaş üslubunun da “parçalanma” düşüncesiyle yakın bir ilişkisi vardır. Yazar, dilin imkânlarını kullanırken tüm dikkatini satırlara yöneltir ve birçok farklı imge/imaj üzerinden kendi söylem evrenini genişletir. Öyle ki metnin merkezine yerleşen dil unsurunun metne dair her şeyi yarattığı söylenebilir. Yazar kelimelerin gücüne öylesine inanır ki kelimelerle kurulan bir dünya inşa eder. Bu dünyada varlık da yokluk da kelimelerle birlikte görünür kılınır:

“... Ve her şey kelimelerdendi artık kelimelerdendi sessizlik kelimelerden kız kelimelerden kâkül kelimelerden gerdan kelimelerden hükümdar kelimelerden şarap testisi kelimelerden saray kelimelerden bakışlar kelimelerden duruşlar kelimelerden esneyişler kelimelerden kelimeler kelimelerden.”²⁷⁷

Zihnin serüveni bağlamında kelimeler ve cümlelerle kurulan ilişki nasıl değerlendirilmelidir? Anlatıcının işaret ettiği zihin ve kelime birlikteliğinde, zihnin saydam geçirgenliğine benzer bir geçirgenlik durumunun kelimeler arasında da bulunduğu söylenebilir. Anlatıcı, kelimelerin çevrelediği bir dünya kurgularken anlatı kahramanlarının da bu kelimelerle şekilleneceğine işaret eder. Dolayısıyla bu kahramanların oradan oraya savruluşları da aynı belirsiz çizgilerin, saydamlığın işaretidir:

“taşın üstünde hâlâ saraydaki kızın kelimelerinden oluşmuş yorgun bir cümle edasıyla oturuyor olmama rağmen, şövalyeyle birlikte yavaş yavaş kıpırdanıp ben de bilinmeyen bir şeyi arıyordum sanki ve hiç kuşkusuz bu kez de belirsizliğin

²⁷⁵ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.82.

²⁷⁶ A.g.e., s.84.

²⁷⁷ A.g.e., s.85.

bilgeliğine erişmiş soylular soylusu bir şövalyenin çılgınlıklarıyla dolu, yepyeni bir cümleye dönüşüyorum.”²⁷⁸

Bilinç düzeyinde görülen parçalanma durumu, tüm metaforlara, tüm imgelere bir biçimde yansır. Romanın bir yerden bir yere varamayışının esas nedeni de bu bilinçli parçalanma isteğidir. Anlatıcının peşine düştüğü şey sürekli olarak şekil değiştiren, dönüşen, farklı suretlere bürünen bir şey olsa da esasen kendi gölgesidir:

“Ama bu kez ne yaparsam yapayım artık hiçbir yere varamayacağımın, ormanın sona erdiği noktayı asla göremeyeceğimin ve işte böyle, kendi gölgesinin peşine düşmüş meraklı bir ruh suretinde orada burada dolanıp duracağımın bilincindeydim.”²⁷⁹

Anlatılan her şeyin, zihinsel bir yolculuk olduğu özellikle ormanın içinde, ormana dair unsurlarla birlikte sürüklenen bir zihinle görünür hâle gelir. Her farklı unsurla birlikte farklı bir ilişki içine girmekte, bu ilişkilerle birlikte zihnini ve bedenini şekillendirmektedir. Fakat, en sonunda bu akışın içinden kendi farkındalığıyla, kendi hayal gücüyle çıkabileceğine inanır:

“...Ormanı saran kıpırtılar yaprak hışırtılarıyla birlikte hem önümden hem arkamdan, hem sağımdan solumdan hem de gövdemin içinden akıyordu çünkü ve ben de onların rüzgârına gönlümü kaptırmış, nereye gittiğimi bile bilmeden gelişigüzel sürükleniyordum. Kıpırtıların sesi bendim sanki, yaprak hışırtılarının şekli bendim, sonra uğultuların nedeni, ormanın ele geçirilemeyen derinliği, karanlık köşelerin kalbi, yamaçların eğimi, tepelerin yüksekliği ya da ağaç gövdelerini saran kabukların kıvrımları arasında uyuklayan gölgelerin görünürlüğü, böceklerin dağınıklığı ve onca bitkinin sıklığını sessizce aralayıp ormana sızan farklı zamanlara ve hayatlara ait birtakım

derken, ormandan ancak ormanın içindeyken, dışını hayal ederek çıkabileceğimi düşündüm.”²⁸⁰

Böylelikle “zihinsel bir parçalanma” olarak değerlendirilen *Bin Hüzünlü Haz*’da zihnin metne yön verme noktasında nasıl bir yerde konumlandığı görülmektedir. Zihinsel süreçler üzerinden yönlendirilen metnin yedinci bölümünde anlatıcı ormandan çıkar. Bu çıkış, zihinsel bir çıkış olarak da düşünülebilir. Asip Dağı’nın eteklerinden başlayıp ufka doğru ilerleyen bir kalabalıktan bahseden anlatıcı, metni kurma noktasında kendi gücünün de farkındadır:

“ama ben, tahmin edeceğiniz gibi, burada anlattıklarımın çok daha fazlasını görmekteyimdir.

²⁷⁸ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.91.

²⁷⁹ A.g.e., s.94.

²⁸⁰ A.g.e., s.94.

O kadar ki, hiçbir zaman kendimden emin olmadığım halde işte şimdi size sanki her şeyi bilen güçlü bir anlatıcıymışım gibi, yere göğe sığmayan o mahşerî kalabalığın içinde hüngür hüngür ağlayan...”²⁸¹

Bu farkındalıkla birlikte yaşanan zihinsel bölünmelerin anlamı da değişmektedir. Romanı çevreleyen çoğulcu yapı tek bir zihne ait katmanları oluşturmaktadır. Her hikâyenin bir şekilde diğer hikâyelerle bağlantısı olduğuna işaret eden anlatıcı, bir hikâye anlatılırken onu çevreleyen unsurlarla birlikte oluşan atmosfere ait ne varsa hepsini o hikâyeyi bütünleyen birer parça olarak düşünür.²⁸²

Alaaddin’i zihninde yaratma sürecini önce hikâye oluşturma üzerinden sonra karakter oluşturma üzerinden anlatır ve onun içine sığdırdığı birçok karakterden/görüntüden söz eder:

“Benim, kimi zaman gözünü budaktan sakınmayan zorlu bir cengâvere, kimi zaman kadınsı davranışlar sergileyen cariye yüzlü mahcup bir şehzadeye, kimi zaman da hedefini şaşırmış bir deli oka, kendi karanlığına eğilmiş bir nazlı dala, ya da loş saray köşelerinde küflenmiş sabır dağları arasında bin bir zahmetle yetiştirilmiş bir gonca güle benzeteceğim bu gencin adı da, hiç kuşkusuz Alaaddin olur.”²⁸³

Alaaddin’in hikâyesinin bir yerde kesilip anlatıcının zihinsel savrulmaları içinde, onunla birlikte savrilmaya başlanması ve sonrasında tekrar Alaaddin’e dönülmesi de okurun aklını kurcalayan bir durumdur. Önceki bölümlerde Alaaddin’den hiç söz etmeyip sonra tekrar ona dönülmesinin gerekçesi şu olabilir: *“bütün bunların hiçbirisi olmaz da, siz neden anlatıldığını bile unutup belki yalnızca hikâyeyi izler ve kendinizi tıpkı benim gibi, onsuz süren onun akışına bırakırsınız.”²⁸⁴* Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere anlatıcının esas derdi Alaaddin’in hikâyesini anlatmak değil, anlatım olanaklarını yeni alanlara açarak bir hikâyenin ne denli geniş çağrışımlı bir alana yayılabileceğini sezdirmektir.

Sekizinci bölümde anlatıcı, Alaaddin’i bir şehzade olarak düşünür ve tahtı ele geçiren kardeşi tarafından arandığından söz eder. Böylelikle, Alaaddin’in hikâyesi sona eriyor gibi görünürken tekrar canlılık kazanır. Anlatının hareketlendiği bu noktada, parçalanma düşüncesi, nesnelere yansiyarak kendini ortaya koyar:

²⁸¹ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.100.

²⁸² Bkz. A.g.e., s.101.

²⁸³ A.g.e., s.105.

²⁸⁴ A.g.e., s.106.

“Parçalayıp yok etmek istediği hikâyenin yüzü bir anda havada uçuşan sarıklarla dolar yani, balkıyıp duran kıpkırmızı yanaklar, allak bullak bakışlar, savrulan kaftanlar, sakallarla dolar.

Hikâye parçalanıp yok olacağı yerde, beklenmedik bir hareketlilik kazanır böylece ve hızını alamayan alaaddin’in kardeşi, bu hareketliliği önüne kattığı gibi palas pandiras salonun dışındaki merdivenlere doğru kovalar.”²⁸⁵

Daha önce de belirtildiği üzere, parçalanmanın vardığı nihai nokta sessizliktir. Parçalanmaya konu olan ne varsa bir canlılık durumundan ölüme, sestən sessizliğe doğru ilerleyen, sessizlikle son noktasına ulaşan bir süreçten geçer. Anlatıcı, bilinç düzeyinde yaşanan parçalanma durumunu, kelime örüntüleri, anlatının içindeki boşluklar, ilişkisiz parçalarla ilerleyen bir hikâye inşa ederek bilinçli bir parçalanma arzusunda olduğunu sezdirir:

“Derken, dağları aşar peşindekilerle birlikte Alaaddin; vara vara varır, sessizliğin bir düzlük gibi, sessizliğin bu düzlüğü çepeçevre kuşatan boyları adam boyu ağaçlar gibi ve bütün bunların da ilk bakışta insana en güvenilir sığınak gibi görüldüğü ücra bir yerde konaklar. Burada sözü edilen sessizlik gerçekten o düzlükte midir, hikâyenin anlatılışında mıdır, yoksa yalnızca dinleyicilerdedir de artık iyice olgunlaşıp zamanla hikâyedeki kelimelerin ruhlarına da mı sızmıştır pek bilinmez ama, yorgun argın varıp düzlüğe ulaşan adamlarla birlikte, konaklama hazırlıkları boyunca bütün şiddetiyle hissedilir ve yaşanır.”²⁸⁶

Burada işaret edildiği üzere dağların aşılıp düzlüğe varılması ve düzlüğün sessizlikle özdeşleştirilmesi de kaostan dinginliğe geçiş bağlamında parçalanma ile ilişkilendirilebilir. Anlatının gidişatında hâkim olan çoğulcu yapı giderek sessizlikte parçalanan, tüm seslerin, tüm işaretlerin yok olduğu bir yere doğru evrilir.

Alaaddin’in hikâyesine dair farklı gelişmeler ve sonuçlar düşünülür ama hiçbiri kesin değildir. Birinde Alaaddin’in aklını yitirip bozkırda çalıştığı, birinde küçük bir şehirde, bir bakırcı dükkânında boğaz tokluğuna çalıştığı, bir diğerindeyse Alaaddin’in hiçbir yere gitmediği, hala Asip Dağı’nın eteklerindeki şehirde olduğu, çeşitli kılıklara girerek, her gün başka bir yerde görüldüğü söylenmektedir.²⁸⁷ Alaaddin’e ne olduğuna dair bu belirsizlik de romanın masalsı havasını güçlendirir. Alaaddin’in tam olarak kendini gösteremeyen varlığı yok olurken de bir belirsizlik yaratır.

²⁸⁵ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.110.

²⁸⁶ A.g.e., s.112.

²⁸⁷ A.g.e., s.114.

Eserde görülen belirsizlik durumu açıkça da ifade edilir. Anlatıcı, kelimelerle örölmüş bir gizemden söz eder.²⁸⁸ Bu gizemlilik hali “*hikâyenin kendisiymiş gibi gözüken kelimeler*”in ardına saklanır. Metnin en önemli özelliklerinden biri de bu ifadelerle açığa çıkar. Anlatıcı, hikâye ve onu oluşturan temel dilsel unsurların hareketleri arasında doğrudan ilişki kurar:

“Bu durumda siz, hiç kuşkusuz tıpkı benim gibi, kimi zaman harflerin harf suretinde belirip kaybolan titreşimlerine, kimi zaman gözlerinizin önünden akıp giden kelime katarlarının arkasına, kimi zaman da apayrı birer kelime edasıyla uğuldayan eklimeler arasındaki boşlukların içine eğilip mahzenin karanlığındaki o yüzün kime ait olduğunu görmeye, göremeyince de şiddetle merak etmeye başlarsınız. Hatta, sizi gene size getirmek üzere sizden alıp sessiz sedasız hikâyenin derinliklerine biraz daha çekecek olan bu merak, kelimelerin kendi hikâyeleri arasında gitgide arsız bir sarmaşık gibi dallanıp budaklanarak, sonunda, o yüzün Alaaddin’e ait olabileceği kuşkusunu bile doğurur.”²⁸⁹

Burada dilsel unsurlarla beslenerek daha da yoğunlaştırılan gizemli hâl, daha önce de belirtildiği üzere parçalanma düşüncesindeki “belirsizlik” ilkesiyle ilişkilidir. Her adımda inşa edilme sürecindeki hikâyeye ait unsurların dağılışının görülmesi, Alaaddin’in hikâyesinin de tutarlı bir bütünlük inşa edememesinin esas nedeni olarak düşünülebilir.

“Kendi varlığından yayılan müziğin sonsuzluğuna kapılmış bir masal yılanı gibi sürekli kıvranıp duran Alaaddin’in hikâyesi bir yandan yavaş yavaş derinleşen bu gizin gölgesine çekilirken, bir yandan da olabilirliklerin kum gibi kaynadığı, gri bir noktaya gelmiştir çünkü.”²⁹⁰

Dokuzuncu bölümde tasvir edilen sahnede de görsel öğelerden ziyade ses unsurunun metinde üstlendiği görev ön plana çıkarılır. Ses öğesine yüklenen anlam değeri üzerinden başka bir belirsizlik durumuna geçildiğine işaret edilir. Metnin bütünlüğünü kıran belirsizlikle örölen yapısı, “*sessizlik genişliğinde*” ifadesinde olduğu gibi yeni dilsel birlikteliklerle güçlendirilir:

“Ardından da, mahzenin, yanına sessizlik genişliğinde gözüken duvar taşlarıyla merdiven basamaklarının seslerini ve tatar kızının seslerini de alarak, aynı anda binlerce cümleyi konuşurcasına uğul uğul uğuldadığını görürdüm. Alaaddin’in yutkunuşu sihirli bir anahtara dönüşüp hiç bilmediğim bir sesler âleminin kapısını açmış da, ben oraya adımımı atar atmaz artık geri dönemeyeceğimi anlamışım, bu

²⁸⁸ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.117.

²⁸⁹ A.g.e., s.118.

²⁹⁰ A.g.e., s.118.

yüzden hem sevinmiş hem de korkmuşum, hatta (diyelim) biraz da afallamışım gibi üst üste ürperirdim sonra...”²⁹¹

Parçalanma düşüncesini destekleyen bir diğer kavram olarak sessizliğin, seslerin dünyasının karşısında konumlanarak orayı parçalama niyetinde olduğu düşünülebilir. İncelenen metinde de sessizliğe ayrı bir önem atfedilerek anlatıcının sessizliğin ortasında kendi zihin gücü üzerinden kurguladıklarına işaret edilir. Bunlar, sessizliği kırmak yerine onu bir hikâye üzerinden derinleştirme çabaları gibi görünmektedir:

*“Yani, elimde kocaman bir mumla mahzenin zifiri karanlığına indiğimde, uçsuz bucaksız bir sessizliğin ortasında tek başına kalakalan ben olurdum. Sonra, zihnim kendiliğinden (huyu kurusun), yerde yatan Tatar kızının hayattayken kurmuş olabileceği hayallerin, tatmış olabileceği tatların, görmüş olabileceği renklerin ve dokunmuş olabileceği şekillerin, insana hâlâ oralarda geziniyormuş gibi gelen uğultularını da eklerdi bu sessizliğe.”*²⁹²

Elbette bu sürüklenme hâli, Alaaddin’in hikâyesinin savruk yapısı anlatıcının bilinçli yaklaşımının sonucudur: *“kendi hikâyesinin böyle havai fişek gibi patlaya patlaya nereye gittiğinden en az benim kadar habersiz olan Alaaddin...”*²⁹³ Bu ifadelerde de görüldüğü üzere hikâyenin bütünlükten yoksun oluşunun yarattığı temel parçalanma hâli birçok anlatım unsuru üzerinden derinleştirilerek sürdürülür. Okur, oradan oraya sürüklenen bir zihnin içinde kendi yolunu bulmaya çalışırken esasen hiçbir yolun bir yere varmayacağını okuma süreci sırasında denemeyimler.

Yazar, hikâyeyi inşa etme sürecinde yarattığı kesintilerin katmanlarını artırmak üzere, onun kendi bakış açısından kurtulup okurla da farklı boyutlara ulaşmasını ister:

*“hikâyenin bütünlüğü daha fazla çözülmesin diye, bu bölümde de boş bırakılmış birkaç sayfa tadı bulunsun istiyorum çünkü ve böylece hikâye, bir süre de olsa benliğimin sınırlı bakışından kurtulup rahat bir soluk alabilsin, kendisi kalabilsin, ya da anlatmakla ben onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsam bu güzel günahın birazı da sizin olabilsin istiyorum.”*²⁹⁴

Böylelikle metne yönelik tavrın tamamlanmış bir bütünlük kurulma amacı gütmeye başladığı ortaya koyulur. Tüm boşluklar farklı unsurlarla, farklı zihin yansımaları üzerinden doldurulabilir. Bu da metnin daha zengin ve çağrışımsal bir alana açıldığını gösterir.

²⁹¹ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.121.

²⁹² A.g.e., s.122.

²⁹³ A.g.e., s.123.

²⁹⁴ A.g.e., s. 126.

Anlatıcı kelimelerle örülen hikâyenin kelimelerle çözüleceğine işaret eder ve okuru tersine bir parçalanmanın içine çeker. Böylelikle parçalanma kavramına farklı bir bakış açısı getirilerek metin bir düzeyde daha parçalanır. Her katmanda farklı bir unsurun parçalanışına şahit olunurken Toptaş'ın “deneysel” olarak nitelendirdiği bu romanın yayılım alanlarını gözlemlemek de mümkündür:

*“Artık sonunu kolayca görebildiğimizi sezen hikâye tam da bu noktada birdenbire çark edip kendini yeni kelimelerle geriye doğru kelime kelime silerek, sanki bütün bunların hiçbiri olmamış gibi bizi alıp gene mahzenin zifiri karanlığına götürebilir çünkü. Hatta, bize Alaaddin'i, yaşanmış olabilirliklerin belleğimizde kalan tortularıyla birlikte oraya vardığımızda, hâlâ elinde bıçak, tatar kızının cesedi başında öylece dikiliyorken gösterebilir.”*²⁹⁵

Bilincin parçalanmışlığına, ruhun parçalanmışlığı eşlik eder. Öyle ki anlatıcı; anlattığı/anlatamadığı, yarım, bölük pörçük hikâyelerin tamamını anlatmaktan öte, yaşadığı hissiyatına kapılır:

*“Ya da ruhumun olanca diriliğiyle ben bütün bu sayıp döktüklerimi doğuran, bunları kat kat çevreleyen ve gelecekte gene bunlardan doğup çeşitli kılıklarda boy gösterecek olan hikâyelerin hepsini birden yaşamıştım.”*²⁹⁶

Başından itibaren okur, Alaaddin'in peşine düştüğünden alaaddin'in de kendi kendisinin peşinde olan bir kahraman olduğu sezgisiyle anlatıcıya da erkek sesini yakıştırır. Oysa anlatıcı, kadın ya da erkek sesinden oldukça uzaktadır. Bazen, “kırkına merdiven dayamış yorgun bir kadın edasıyla”²⁹⁷ bazen “yarı deli bir roman kahramanı” gibi davranır:

“...bazen nerede olduğu bilinmeyen dev bir kütüphanenin içinde yaşadığı romanı arayan yarı deli bir roman kahramanı gibi kayboluyor; sonra koşa koşa uykulu mumlarla aydınlatılmış alacakaranlık bir koridor diye çeşitli değişimlerin, araştırmaların, kovalamacaların, fedakârlıkların, bilmecelerin, keşiflerin ve serüvenlerin içinden geçip kendimi salaş sokakların karmaşasına atıyor ve sonuçta asip dağı'nın eteklerine gelip gene türbenin önündeki gövdeme yerleşiyordum ki, birdenbire bütün yorgunluğumdan sıyrıldım.

*dönüp bana bakan alaaddin'le göz göze gelmiştim çünkü...”*²⁹⁸

Yazar Hasan Ali Toptaş, üslubuna dair yaptığı bir açıklamada, “kalınmış bilgisizlik” ve “varılmış bilgisizlik”ten söz eder. Ona göre kalınmış bilgisizlik, bizim

²⁹⁵ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.126.

²⁹⁶ A.g.e., s.129.

²⁹⁷ A.g.e., s.129.

²⁹⁸ A.g.e., s.130.

ham yanımız, törpüleyemediğimiz tarafımız; bizde yaşayan bizden habersiz bir bizdir. “varılmış bilgisizlik” ise bilgi üzerinden edinilen bilgisizliktir.²⁹⁹

“işte ben romanın (artık sanat demeyeyim), kalınmış bilgisizlikle varılış bilgisizliğin karışımından oluşan böyle bir bilgisizlikle yazılabileceğini düşünüyorum. Romancının bir kulağı kalınmış bilgisizlikte; o işlenmemiş karanlık ve meçhul yanında; bir kulağı da varılmış bilgisizlikte olmalı bence. Sonra da, kaleminin ucunu sezgilerine batırıp batırıp yazmalı. Tabii, kâğıdın yüzüne değil, zamanın yüzüne yazmalı. Kâğıt suretinde görünen zamanın yüzüne...”³⁰⁰

Bin Hüzünlü Haz’da görülen parçalanma durumu, bilincin derinliklerinden dilin yüzeyine yansıyan bir durumdur. Fakat, parçalanma derinleştikçe anlatının imkânları da genişler. “*Alaaddin’in hikâyesi bir yandan yavaş yavaş derinleşen bir gizin gölgesine çekilirken, bir yandan da olabirliklerin kum gibi kaynadığı, gri bir noktaya gelmiştir çünkü.*”³⁰¹ Böylesi bir çoğulculuğun yarattığı kaotik atmosferin ne yönde ilerlediği belirsiz bir anlatı oluşturduğu da söylenebilir. Önümüzde bitmiş hâliyle duran romanın, okura ne anlatmak istediği, nasıl bir yöntem benimsediği, anlatımın sınırlarının hangi unsurlarla belirlendiği, Alaaddin’in kurgusal düzlemdeki varlık ve yokluğu meseleleri anlatıcının benimsediği belirsizlik düsturuyla koşut bir şekilde belirsizdir. “Belirsizliğin bilgeliği”³⁰² olarak ifade edilen bu durum, romanın her anına serpiştirilen bir anlatı felsefesi kurgular. Belirsizliğin getirdiği karmaşa, anlatıyı üst üste binen kaotik, biçimsiz bir yapı hâline getirmek yerine, onu oradan oraya sürükleyen, kendince bir ahenk yaratan yeni bir tür müzik gibi düşünmemize neden olur. Öyle ki başından itibaren bilincin parçalanmışlığının izlerinin çeşitli şekillerde sürülmeye başlandığı roman, içeriğin her bir dönüşümünde farklı kelimelerle kurulan yeni bir ahenk oluşturur. Romanın “deneysel” yapısının, düzenin bütünlüğü karşısına kaosun parçalanmışlığını, mantık karşısına sezgileri koyarak klasik anlam kalıplarının yıkılmasına neden olduğu söylenebilir. Mantık dışı bir ifadeyle artık parça bütünden büyüktür. Bu büyüklüğün ölçütü ise nicelik hesaplamalarının dışında kalır.

²⁹⁹ Toptaş, H. A. (2014). *Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha Da Yalnız*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.92.

³⁰⁰ A.g.e., s.92.

³⁰¹ Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.118.

³⁰² A.g.e., s.91.

2.4.3. Paranoyadan Şizofreniye: *Karanlık Oda'da Şizofrenik Açılımlar*

Teori oluşturma'nın doğası gereği birtakım kavramlarla belirlenmemiş/sınırları çizilmemiş olana dair bazı tespitlerde bulunmak son derece güç bir iştir. Özellikle edebiyatın kelimelerle kurgulanan soyut dünyasında yapılan her değerlendirme olumsuzlanabilir. Sanatsal yaklaşımlar arasında benzerlik ve farklılık ilişkileri kurulsa da özellikle modern sonrası dönemde insan yaşamına dokunan hiçbir çizginin kesin olarak belirlenemediği açıktır. Bu durum, edebi yaklaşımlar/hareketler/söylemler özelinde de geçerlidir. Modernin postmoderne, postmodernin postpostmodern ya da metamoderne doğru yönelen evriminin nerede başlayıp nerede tamamlandığı kesin olarak belirlenemez. Fakat kısmî de olsa bazı belirlemeler yapma imkânı da her zaman mevcuttur. Bu başlık bağlamında ele alınacak olan iki yaklaşım olarak modernite ve postmodernite arasındaki farklılıklar daha belirlenebilir durumdadır. Bu farklılıklardan en önemlisi modernitenin paranoyayla, postmodernitenin ise şizofreniyle özdeşleştirilmesidir.³⁰³ Bu noktada paranoyayla ilişkili olan kaygının bir kenara bırakıldığı ve öznenin daha derin bir sorun olan şizofrenik parçalanma ile karşı karşıya kaldığı görülmektedir:

“...yani, endişe ve yabancılaşma gibi kavramlar (ve Çılgılık'ta olduğu gibi bunlarla ilişkili deneyimler) artık, postmodern dünyaya uygun değildir. Warhol'un müthiş figürleri –Marilyn'in kendisi ya da Edie Sedgwick – 1960'ların sonunda tükenişin ve öz yıkımın dile düşmüş meseleleri ile uyuşturucu ve şizofreninin baskın deneyimleri artık, yüksek modernizm çağında hakim olan Freud döneminin histerikleri ve nevrotikleri ya da radikal izolasyon ve yalnızlık, anomi, bireysel başkaldırı, Van Gogh tipi delilik oldukça az görünüyor. Kültürel patoloji dinamiklerindeki bu hareket, öznenin yabancılaşmasının, öznenin parçalanmasıyla yer değiştirmesi olarak belirlenebilir.”³⁰⁴

Öznenin içinde bulunduğu zihinsel atmosferin dönüşümüyle birlikte bütün ve parça ilişkisi de farklı bir noktaya gelir. Bu bağlamda, Deleuze ve Guattari paranoyak ile şizofren arasındaki farkı açıklarken paranoyağın bütünü, kitleleri harekete geçirme noktasındaki gücünden söz ederken şizofrenin parçaya yönelen, aksi yönde harekete geçen yapısını ön plana çıkarırlar:

“Elias Canetti paranoyağın kitleleri ve “sürüleri” nasıl organize ettiğini açıkça göstermiştir. Paranoyak kişi onları bütünler, karşı karşıya getirir, harekete

³⁰³ Bkz. Harvey, D. (2008). *Umut Mekanları*, Çev. Zeynep Gambetti, İstanbul: Metis Yayınları, s.24.

³⁰⁴ Jameson, F. (1997). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, s.20.

geçirir. Paranoyak kişi kitleleri tesis eder, büyük molar toplanışların, istatistiksel ya da sürüsel oluşumların, organize yığın fenomenlerinin sanatçısıdır o. (...) Denilebilir ki fizikteki iki yön, yani büyük rakamlara ve yığın fenomenlerine giden molar yön, ve aksine tekilliklere, onların etkileşimlerine ve bağlarına belirli bir mesafeden ya da değişik düzenlerden nüfuz eden moleküler yön arsından, paranoyak ilkinin seçmiştir: makrofiziği icat etmektedir. Ve şizoysa aksine diğer yöne gider, istatistiksel yasalara artık itaat etmeyen dalgalar ve parçacıklar, akımlar ve kısmi nesneler; büyük toplanışların perspektifleri yerine çok küçük kaçış çizgileri.”³⁰⁵

Öznenin kendini ifade etme konusunda en temel edimlerinden olan edebiyatta modernizm’den postmodernizme geçerken yaşanan eksen kayması psikolojik düzlemde paranoyadan şizofreniye geçişle açıklanabilir. Paranoyağın bütüne, şizofrenin parçaya olan ilgisi de bu hareket üzerinden anlam kazanır. Fakat sonrasında bu durum daha farklı bir noktaya doğru evrilmiştir.

Öznenin parçalanması kendi içinde birçok benliğin oluşmasına neden olur ve temel gerilimler öznenin kendi içinde yarattığı benlikler arasında yaşanır. Bu gerilime özellikle postmodern edebiyat metinlerinde sıklıkla rastlamak mümkündür. öznenin parçalanması ve bu durumun şizofreni ile ilişkilendirilmesi noktasında *Karanlık Oda* önemli bir roman olarak bu çalışmanın kapsadığı seçkiye eklenmiştir. Bu noktada “şizofreni”ye nasıl yaklaşıldığı da önemlidir. Burada şizofreni, klinik anlamıyla kullanılmaz.

“Örneğin, dilin ve söylemin parçalılığı ve istikrarsızlığı konusundaki kaygı, izini kişilik konusunda belirli bir anlayışta dolaysız olarak gösterir. Özetle, bu anlayış yabancılaşma ve paranoya üzerinde değil, Hassan’ın şemasında da görülebileceği gibi, şizofreni üzerinde yoğunlaşır (hemen vurgulayalım ki, kavramın dar klinik anlamında değil.) Jameson (1984b) bu temayı çok etkileyici biçimde değer. Lacan’ın şizofreniyi dilsel bir bozukluk, basit bir cümleyi yaratan gösterici anlam zincirinde bir kopukluk olarak ele alan tanımını kullanır. Gösterici zincir koptuğunda, “karşımıza, birbirinden bağımsız ve birbiriyle bağıntısız gösterenlerden oluşa bir moloz yığını biçimi ile şizofreni çıkar”. ”³⁰⁶

Bu bağlamda, özellikle 1980 sonrası dönemde edebi metinlerde “şizofreni” temelinde ‘parçalanma’ odaklı bir çeşit eksen kaymasının yaşandığı gözlemlenmektedir. Hakan Bıçakçı’nın 2010 yılında yayımlanan romanı *Karanlık Oda*, takıntılı bir fotoğrafçının tüm yaşamını etkileyen birtakım durumlara odaklanır.

³⁰⁵ Deleuze, G., Guattari F. (2014). *Anti-Ödipus -Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, s.402.

³⁰⁶ Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları, s. 69, 70.

Bu eser, yazarın tüm eserlerine yayılan genel bir huzursuzluk duygusunu yansıtır. Huzursuzluk, romanın ilk sayfalarından itibaren kahramanın bir gün uyandığında omuzunda bir morluk olduğunu fark etmesiyle başlar. Bu iz her gün çoğalmakta; fakat izlerin neden oluştuğu bir türlü anlaşılamamaktadır. Bir süre sonra doktora gittiğinde bu izlerin dış izleri olduğunu öğrenen kahramanın kaygıları daha da artar. Bu hikâyeye paralel olarak ilerleyen diğer hikâyede ise kahraman, iyi bir fotoğrafçı olmayı arzular; fakat vesikalık fotoğraf çekmek, düğün fotoğrafçıları yanında fotoğraf sahiplerini bulma işini yapmak gibi kendi ideallerinden uzak işler yapmakta ve sürekli olarak rüya görmektedir. Öyle ki bu rüyaların nerede başlayıp nerede bittiği, gerçekliğin ve düşselliğin sınırları belirgin değildir. Rüyalarında olmak istediği insanın gerçek yaşamında karşılaştığı olumsuzluklarla sarmalanan bir atmosfer bulunmaktadır.

Romanın ilk satırları, otobüste uyuyakalan kahramanın uyandırılması ile başlar. Son durağa gelinen otobüsten mecburi olarak inen kahraman, bilmediği o yerde karnını doyurmak üzere bir çorbacıya girmeden evvel etrafa dair gözlemlerini paylaşır. Bu gözlemlerde “parçalanmış” bir görüntüler yığını mevcuttur:

“Uzun süren karanlığı bir çocuk giyim mağazasının floresanı bozdu. Onun titrek ışığı kapalı dükkânın dışına atılmış donuk bakışlı çocuk mankenleri rahatsız edici bir teredditle aydınlatıyordu. Ağzı burnu kırılmış, kolu bacağı kopmuş, kafatası içeri göçmüş, çırılçıplak ve plastik çocuklar... Kimisi ayakta, kimisi yerde... Her an hareketlenip fotoğraf stüdyosunun vitrinindekileri uyandırmaya gidecek gibiydiler. Yolum ortasındaki ızgaradan bembeyaz bir duman çıkıyordu. Dumanın arkasında yarım bir çocuk manken belli belirsiz seçiliyordu. Belden yukarısı yoktu. Sadece bacaklardan ve kalçadan ibaretti. Belden aşağısı olmadan sırtüstü yüzen kayıp ruh epeydir görünürde yoktu. Beyaz dumanın yanından ürpererek geçtim.”³⁰⁷

Kahraman, bu görüntüleri düşündüğü anları takiben karnını doyurmak üzere küçük bir lokantaya girer. Çorba siparişini verirken izlendiğini hisseder, fakat gerçekte böyle bir durum yoktur. Kahraman kendi zihninin oyunlarına kapılmıştır: *“oturduğum yerden camdaki fosforlu harfleri tersten okuyarak bekledim. Birinin dışarıdan beni izlemekte olduğunu hissettim. Gözlerimi kısıp baktım. Kimse yoktu.”*³⁰⁸

İzlenme duygusunun yarattığı tedirginlik eserin geneline yayılan tedirginlik duygusunu kuvvetlendirir. Böylelikle kahraman kendi zihninde kurduğu gerçeklikte yaşamaya başlar. Romanın başından sonuna dek yansıyan bu durum dikkatle takip

³⁰⁷ Bıçakcı, H. (2010). *Karanlık Oda*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.17.

³⁰⁸ A.g.e., s.19.

edildiğinde kahramanın şizofren olduğu anlaşılabilir. Çünkü, şizofreni her şeyden evvel, kişiyi gerçeklikten uzaklaştırarak kendi gerçekliğini yaratmasına imkân tanıyan ruhsal bir bozukluk olarak tanımlanabilir. Bu durumu temel nedeni ise insanın içinde bulunduğu çoğulcu yaşam sistemi içerisinde kendini güvende hissetmemesidir. Modern yaşam düzeninin insanın güven alanını sarstığını belirten Shayegan bu hâli şu şekilde açıklar:

“Fakat modernlik, ruh hazinelerini koruyan bütün güvenlik kilitlerini parçalamıştır. Gökyüzünü ruhsallıktan uzaklaştırarak, yani göğü ıssızlaştırarak ve bastırılmalarla dolu bir bilinci kalabalıklaştırarak mitosla aklın ortak bağlarına son darbeyi vurmuştur. Kuşkusuz kaçınılmaz olan bu nihai ayrılmanın yapıcı ve yıkıcı sonuçları olmuştur. Doğa bilimlerinin ortaya çıkmasına olanak verdiyse, insanın ruhsal dengesine de karışıklık sokup, onu nevrotik bir varlık haline getirmiştir.”³⁰⁹

Bu nevrotik hâlin, eser düzeyinde sürekli olarak gözetlenme tedirginliği üzerinden yansıtılmaya çalışıldığı söylenebilir. Bu duygu metne yön veren esas duygu olarak değerlendirilebilir. Ruhsal parçalanma tedirginlikle birlikte ortaya çıkan tekinsizlikte kendini gösterir.

Anlatının metin düzeyinde teknik olarak parçalanması sıklıkla metnin rüyalarla kesintiye uğratılmasıyla sağlanır. Fotoğrafçı olan kahramanın en büyük tutkusu sergi açmaktır ve genellikle rüyaları sergi açma fikri etrafında dolaşır. Rüyaların nerede başladığı genellikle belli değildir; ancak rüyanın bitişi ile birlikte anlatılanların rüya olduğu anlaşılır:

“Aşırı derin sulardan çıkar gibi uyandım. Üzerimde müthiş bir ağırlık vardı. Gözlerimi yavaş yavaş açtım. Tanımadığım bir karanlığın içindeydim. Kısa bir süre nerede olduğumu düşündüm. Uykunun sersemliği geçmiyordu. Biraz sonra garsonun evinde kaldığımı hatırladım.”³¹⁰

Kahramanın sürekli rüya görmesi, gerçek ve rüya arasındaki sınırı kaybetmesi, kendi zihninde farklı bir gerçeklik evrenini kurgulaması rüya ve delilik arasındaki yakın ilişkiyi de göz önünde bulundurmamızı gerektirir. Foucault, 17. yüzyılda rüya ve delilik arasındaki benzerliğe ilişkin önemli bir gelenek olduğunu belirtir. Aynı öze

³⁰⁹ Shayegan, D. (1991), *Yaralı Bilinç*, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları, s.160.

³¹⁰ Bıçakçı, H. (2010). *Karanlık Oda*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.23.

sahip olan bu iki geleneğin mekanizmaları aynıdır.³¹¹ Bu benzerlik kimi noktalarda kahramanın anormal davranışlarının deliliğe yaklaştığını düşünmemize neden olur.

Elbette kahramanın kendini yaşadığı çevreden soyutlayarak farklı bir gerçeklik düzleminde yaşamaya gayret etmesinin esas nedeni, içinde bulunulan kapitalist çağın yaşamın her alanına yansıyan acımasız tavrıdır. Her alanda kâr-zarar dengesinin sürekli olarak göz önünde bulundurulmasını zorunlu kılan kapitalist düzen, insanların da gerek sosyal gerekse özel yaşamlarında kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmelerini zorunlu kılar. Bu düzenin çarkına ait bir dişli olmayı başarabilenler kısmen de olsa mutlu bir yaşam sürerken; herhangi bir sebeple dışarıda kalanlar ayakta kalmak için zorlu bir mücadele vermek zorunda kalırlar ve genellikle psikolojik olarak zorlu bir sürece girerler. Bu bağlamda, Deleuze ve Guattari, şizofreninin postmodernizmin içine doğduğu çağ olan kapitalist çağın tamamına nüfuz ettiğini belirtirler.³¹²

Eserin rüya ve gerçeklik arasında sınır çizmemesi, rüyaların gerçekliğe karışıp kahramanın yaşamına yön verdiğini gösterme isteğiyle alakalıdır. Rüyaların yarattığı atmosfer ile birlikte var olan kahramanın etrafını saran tedirginlik, birisi tarafından izlendiği, hatta düşüncelerinin başkaları tarafından okunduğu duygusu kahramanı esir almıştır. Çorba içtiği restoranda tanıştığı garsonun evinde kalan kahraman, uyandığı andan itibaren derin bir huzursuzluk duygusuna kapılır. Çevreden gelen her hareket onu bir şekilde huzursuz eder: “*üzerinde beyaz masa örtüsü olan kare kahvaltı masasında ayaklarımın arasına sıkıştırdığım çantamla dimdik oturuyordum. Huzursuz ve açtım.*”³¹³

Birçok farklı yerde bu tedirginlik duygusu romana doğrudan yansır. Böylelikle bu duygunun okura sezdirilmesi değil, bilinçli bir şekilde duyumsatılması amaçlanır: “*...peşimden gelen var mı diye bakıyordum.*”³¹⁴ Bu ve benzer ifadelerde görüldüğü üzere tedirginlik ve huzursuzluk Bıçakcı’nın metnine hâkim olan ana duygu durumudur. Bu duygu, kişinin kendi zihni ve dışarısı arasında yaptığı ayrımın derinleşmesine neden olur. Kahraman kendi zihninin hâkimiyeti altına girdikçe gerçeklikten kopar ve başka bir gerçeklik düzeyinde yaşamaya başlar. Bu durum

³¹¹ Bkz. Foucault, M. (2006). *Deliliğe Övgü*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, s.355.

³¹² Bkz. Deleuze, G., Guattari F. (2014). *Anti-Ödipus -Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, s.357.

³¹³ Bıçakcı, H. (2010). *Karanlık Oda*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.28.

³¹⁴ A.g.e., s.35.

kişinin yalnızlaşması ve gerçekliği çarpıtması bağlamında doğrudan “parçalanma” düşüncesiyle ilişkilidir. Böylesi bir atmosferin yaratılmasında en önemli unsurlardan biri daha önce de belirtildiği gibi “rüya” düşüncesidir. Rüyalarla bölünen bir gerçekliğin içinde yaşayan kahramanın zihni son derece bulanıktır. Bu noktada hem kahramanın zihnine hücum eden birçok parçanın bulunması hem de gerçekliğin kırılması bağlamında parçalanma durumu açığa çıkar.

“Saatlerce süren uykumdan baş ağrısıyla uyandığımda sersem gibiydim. Hava kararmıştı. Bir süre önce tüm varlığımla içinde bulunduğum mahalle, şimdi sadece kafamdaydı. Pis bir ağrıya dönüşmüş olarak... Orada yaşadığım her şey şimdiden çok uzak bir anı olarak yer etmişti aklımda. Saçlarım kurumuştı. Zihnimde yeni banyo etmiş olduğum fotoğraflar sırayla solup gitmişti. Otobüsten indiğim an, kapalı dükkânların yan yana dizildiği karanlık sokak, vitrindeki fotoğraflar, evli çift, bebek, kayıp ilanındaki kadın, lokanta, camındaki fosforlu harfler, garson, mermer masa, mercimek çorbası, yer yatağı, kahvaltı, fotoğrafçı, kırmızı tırnaklar... Karmakarışık bir rüya, net olarak hatırlayamadığım film den bir sahne ya da tamamı aklımda kalmayan kitaptan bir bölüm gibi zihnimde birbirine bulaşarak anlamsızlaşıyordu.”³¹⁵

Eserin geçelikten uzaklaşan yapısı özellikle kahramanın her uyanışında vücudunun bir yerinde yara oluştuğunu fark etmesiyle açığa çıkar. Vücudundaki yara izlerine anlam veremeyen ve doktora gitmeye karar veren kahraman doktorun verdiği yanıtla sarsılır. Doktor, bu yaraların “diş izi” olduğunu belirtir.³¹⁶ Böylelikle kahramanın içinde yaşadığı rüyalarla kendi gerçekliğini kurguladığı o anlarda vücut bütünlüğüne zarar verdiği ortaya çıkar. Bu durum, düşünsel anlamda yaşanan parçalanmanın fiziksel bir yansıması olarak da düşünülebilir. Kahraman gerçeklikten koparken yaşadığı bölünmeyi, kendi bedeninde bıraktığı parça parça izlerle somutlaştırır.

İkinci bölüm ile birlikte fotoğrafçı olma hayaliyle geldiği İstanbul’da yaşadıklarını anlatmaya başlar. Düğün fotoğrafçılığı yapan Tayfun Abi’nin yanında, düğün esnasında fotoğrafları ait oldukları kişilere verme göreviyle fotoğrafçılığa başlar. Bu iş kahraman açısından büyük bir hayal kırıklığıdır. Fotoğrafı çeken kişi olmak isterken fotoğraf çeken kişinin yardımcısı konumuna düşer. Burada da kahramanın idealinden uzaklaşması bağlamında bir kopuş sürecine girdiği söylenebilir. Bu durum da kahramanı kendi zihin dünyasına hapsolmasına neden olan durumlardan birisi olarak değerlendirilebilir. Hayatla bağları giderek zayıflayan

³¹⁵ Bıçakçı, H. (2010). *Karanlık Oda*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.44.

³¹⁶ A.g.e., s.62.

kahraman anlatıcının rüyaları bir noktadan sonra tamamen gerçek dışı bir yapıya bürünür. Bu rüyaların etkisiyle de giderek gerçeklikten uzaklaşır. Bunlardan biri şu şekilde ifade edilir: “o gece rüyamda ağzındaki kocaman bir fareyle ortalıkta koşturan kocaman bir kedi olarak gördüm kendimi.”³¹⁷

Anlatının merkezinde yer alan kahramanın gerçeklikle doğudan ilişki kuramaması bağlamında fotoğrafçılık yapması da ilginç bir detaydır. Fotoğrafın, gerçek bir anı olduğu gibi saklayabilmesi, anlatıcının kendi zihinsel düzleminde kurduğu çarpık gerçekliğin anti tezi olarak düşünülebilir. Bu bağlamda yazar Hakan Bıçakcı, 22 Aralık 2010’da Edebiyat Haber internet sitesinden Emrah Polat’a verdiği röportajda şu açıklamayı yapar:

*“Fotoğraf gerçeği temsil ediyor. Yaşanan anları olduğu gibi koruma, belgeleme, ölümsüzleştirme iddiasında. Romanın yapısı ve karakterin zihni ise aksine gerçekliği sorguluyor, bozuyor, parçalıyor. Gerçeği elinde tutamayanın bir fotoğrafçı olması ironik bir durum.”*³¹⁸

Gerçekliğin parçalanmasına yönelen bu tavır, romanın birçok katmanında kendisini gösterir. Bunlarda biri de rüya katmanıdır. Anlatıcı rüyaların kendisini esir aldığını, ruh hâlindeki değişiklikleri fark eder; fakat daha büyük bir sorun olduğunun farkında değildir. Rüyalarından uyandığı her gün vücudunda başka bir yara izinin oluştuğunu görür:

*“... sonra sıçrayarak oturur pozisyona geçtim ve tüm lekelerin yerlerini ve şekillerini ezbere bildiğim için yeni yarayı hemen fark ettim. Omzumdaki yeni leke ağzını sonuna kadar açmış bağıırıyordu. Kulaklarım çınlamaya başladı. midem bulanıyor, ağzımın içi zonkluyordu.”*³¹⁹

Bedeninde oluşan bu yaralara anlam veremeyen kahraman, yalnızca bu yaralar oluştuğundan sonra onları tespit edebilmektedir. Bir gece komşularından biri kahramanın yaptıklarına şahit olur ve olanları ona anlatmaya karar verir. Komşunun anlattıklarıyla birlikte eserin başından itibaren anlaşılamayan durum çözüme kavuşur. Yaraların nedeni uyurgezer olan kahramanın kendi kendini dişlemesidir:

“ “Ağzınızda kocaman plastik bir şey vardı. Parmağınızla onu işaret ediyordunuz sürekli. Sanki çıkartmamı istiyormuşsunuz gibi. Yalvarır gibi. Ben de korktum ve ne yapacağımı bilemedim. Sonra benden ümidi kesince kendiniz çıkarıp yere

³¹⁷ Bıçakcı, H. (2010). *Karanlık Oda*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.140.

³¹⁸ <https://www.edebiyathaber.net/emrah-polatin-karanlik-odanin-yazari-hakan-bicakci-ile-gerceklestirdigi-soylesi/>

³¹⁹ Bıçakcı, H. (2010). *Karanlık Oda*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.141.

attınız. Üstünüz çıplaktı ve... ve... şey, dişlerinizi omzunuza geçirip ısırmaya başladınız birden. Kemirir gibi böyle.”³²⁰

Kahramanın uyurgezer olması gerçeklikten tamamen koptuğuna işaret eder. Bu kopuş etrafa karşı yabancılaşmayla birlikte daha yoğun bir geri çekilme hâline dönüşür. Dış dünyadaki kimseye güvenmeyen kahraman, sürekli olarak düşüncelerinin okunduğunu düşünür ve bunun tedirginliği ile yaşar. Bu durum da şizofrenik ruh hâliyle yakından ilişkilidir: *yine düşüncelerimin okunduğuna dair o mide bulandırıcı his. üstelik yapayalnız olmama rağmen...”³²¹* Kahramanın bu takıntısı eserin son satırlarına dek sürer: *“camın dışındaki siyahlığa diktim gözlerimi. Bu sefer gerçekten başarabileceğimi hissettim. Hiçbir şey düşünmemeye konsantre oldum. Kafamda okunacak tek bir düşünce kırıntısı bile kalmayınca kadar.”³²²*

Hakan Bıçakcı'nın eserlerinin geneline yayılan tedirginlik ve huzursuzluk duygusu, kahramanların çevreyle sıkı bir ilişki kuramadığı bir kurguda yaşanan parçalanmışlığı öne çıkarır. Kahraman, kendi çevresine yabancılaşmış, dışarıdan gelen tüm unsurlara karşı korumacı bir tavır takınmıştır. Bunun sonucunda kahramanların kendi zihinlerinde bir dünya kurdukları görülmüştür. Bu gerçeklikten kopuş durumunun kahraman açısından bir rahatlama duygusu yaratması beklenirken rüyaların da dahil olduğu karmaşık bir gerçeklik algısı kahramanın zihninin daha fazla karışmasına neden olur. Bu bölümde, tüm bunlar şizofrenik ruh haliyle ilişkilendirilerek değerlendirilmiş ve şizofreninin de postmodernizmle olan ilişkisine dikkat çekilmiştir. Şizofreni, dağılmış postmodern manzaranın akıl sağlığına olan yansıması olarak düşünülebilir. Bu savruk görüntüler yığını bir noktadan sonra anlamsızlaşarak insan zihnine hücum eden parçalara dönüşür. Bu eser özelinde zihinsel parçalanmanın bedeni de parçalayan bir duruma dönüşmesi, parçalanmanın beden üzerinden görünür kılınması bağlamında önem arz eder. Eserin, kahramanın birçok farklı zihinsel boyutu üzerinden kurgulanan farklı bölümlerle şekillendirilmesi de tek bir zihinde yaşanan çoğulluğun yansıtılması üzerinden parçalanmayı ön plana çıkarma isteği olarak düşünülebilir.

³²⁰ Bıçakcı, H. (2010). *Karanlık Oda*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.143.

³²¹ A.g.e., s.172.

³²² A.g.e., s.174.

2.5. METNİN PARÇALANMASI

2.5.1. Anlatıyı Parçalayan Yazar/Kurguda Yazarın Sesi: Gece

Bütün edebi türlerin merkezinde üç temel unsurun bulunduğu söylenebilir: biçim, içerik ve dil. Bu temel unsurlarda görülen büyük değişiklikler edebiyat tarihi açısından yeni dönemlere işaret edebilirler. Modern sonrası döneme hâkim olan parçalanma/dağılma/kırılma durumu edebi metinlerin tam da merkezine yerleşerek anlatının bizatihi kendisi üzerinde değişiklik yapar hâle gelmiştir. Bu durum, postmodern edebiyat ile farklı bir boyuta taşınarak parçalanmanın merkezi unsur hâline geldiği bir duruma dönüşmüştür. Douwe Fokkema, postmodern edebiyatın ortaya koyduğu metinsel parçalanmayı, “postmodern metinlerde öne çıkan sözdizimsel ve metinsel yapılar” başlığı altında ele alarak şu şekilde dile getirir:

“En başından beri eleştirmenler postmodernist metinlerin kompozisyon kurallarını tartışır. Lyotard, “kuralların heterojenliği” fikrini, postmodernist dağılma düşüncesi altında formüle ettiğinde ve bir mutabakat, üst anlatı ya da üstten gelen bir emiri (1979: 106) tartıştığında, birçok eleştirmenin gördüğünü ileri sürdüğü (Hassan, Lodge, Klinkowitz, Zavarzadeh, Stevick, Perloff ve diğerleri) metinsel parçalanmaya dair felsefi bir açıklama ortaya koydu. Bu iddia şu şekilde ilerliyor: mantık ve anlatısal bağlantı kuralları uygulanmazsa, tüm bağlantılar keyfidir, en azından durağan değildir. Nedensellik, rastgele ardılıkla yer değiştirir.”³²³

“Parçalanma” düşüncesi anlatıyı oluşturan tüm unsurları bir şekilde dağıttığı gibi, bizatihi anlatının kendisini de böler ve bütünselliğini ortadan kaldırır. Bundan sonra anlatı, başı sonu belirli olan, eşsüremlî, mekânsal ve zamansal ilişkilerinin mantıksal bir çerçeveye oturduğu “anlaşılabilir”liğinden uzaklaşır. Anlatının parçalanması, parçaların anlatıyı kendi istedikleri yöne doğru çekebildikleri çoğulcu bir birlikteliği öne çıkarır. Bu noktada “yazı” ediminin kendisi ön plana çıkar. Barthes, dil ve biçimi birlikte ele alırken “yazı”yı ayrı bir yerde konumlandırır:

“dil ve biçim kör güçlerdir; yazı tarihsel bir dayanışma edimidir. Dil ile biçim birer nesnedir; yazı bir işlevdir: yaratım ile toplum arasında bağıntıdır, toplumsal amacıyla dönüşmüş yazınsal dildir, insansal amacı içinde kavranan ve böylece tarih’in büyük bunalımlarına bağlanan biçimdir.”³²⁴

Bilge Karasu’nun 1985 yılında kaleme aldığı *Gece* klasik roman kalıplarını yıkan, alışılmış söylemlerin dışına çıkan bir eserdir. Karasu, bu eserinde “dil”den bir

³²³ Bertens, H., Fokkema D. (1997). *International Postmodernism*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 38, 39.

³²⁴ Barthes, R. (2015). *Yazı ve Yorum*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları, s. 21.

eyleyen, bir karakter, etkin bir kurucu unsur olarak söz eder. Böylece anlatının temel unsurlarından olan dile dikkat çeker. Öyle ki “dil”, “gece” metaforunun hâkim olduğu bu eserde, bir “yaşam belirtisi” olarak, canlı bir unsur olarak karşımıza çıkar:

*“Dil bu karanlığın içinde yaşayabilirmiş gibi görünen tek şey olacak. Hiçbir ağırlığın, hiçbir gerçekliğin kalmadığı bu yerde. Karanlığın gerçekliğe benzer tek yanı, konuşulabilmesi olacak. İki kişi arasında. İki duvar arasında.”*³²⁵

Daha en baştan dile yüklenen kurucu özne rolü, eserin her yanında kendisini hissettirir. Dil, yaşayan ve bilen bir varlık olarak metnin merkezinde yerini alırken anlatının parçalayıcı unsuru olacağının da sinyalini verir: *“bir tek diller bilecek, tepelerde, toprakaltı saraylarında yanan ışıkları; yalnız dil söyleyecek bu ışıktayıkkanan tek hücreli hayvanları.”*³²⁶

Yazarın dili konumlandığı nokta, yazı ediminin de üzerinde görünmektedir. Yazar, dil üzerinden farklı bir kavrayış imkânının ortaya çıkabileceğine işaret eder. Bu durumun klasik dilbilimcilerin yaklaşımıyla bazı açılardan benzerlik taşıdığı söylenebilir. Yazarın da klasik dilbilim yaklaşımını benimseyen uzmanlar gibi metin içinde bazı noktalarda dil unsurunu ön plana çıkararak yazıyı ikinci plana ittiği görülmektedir. Fakat, metnin bütününe bakıldığında bu tavrın hâkim tavır olmadığı söylenebilir.

Jacques Derrida yazı meselesine farklı bir açıdan yaklaşır. O, özellikle Saussure’un teknik olarak ortaya koyduğu, fakat Platon, Aristoteles, Rousseau, Hegel, Husserl gibi isimlerde görülen “yazının indirgenmesi” fikrine karşı çıkar. Çünkü, onlara göre: “yazı içsel sisteme (dile) yabancıdır”, “yazıyla, dilin bağı yüzeysel, yapaydır”, “yazı, dilin görüşünü perdeler: o bir giysi değilse de bir kılık değiştirmedi”, “yazı bir “tuzak”tır, onun hareketi “kısır döngüsel” ve “zorbaca”dır, zararları canavarsı, şaşılacak büyüklüklerdedir, doğaya aykırı (tératologiques) durumlarıdır, “dilbilim özel bir bölümde bunları gözlem altına almalıdır.”³²⁷ Bu yaklaşıma itiraz eden Derrida, yeni bir yazı kavramı ortaya koyulması gerektiğini ifade eder. Bu yazı kavramına *gramme* veya *différance* denebileceğini belirten Derrida, her bir ögenin ““zincirin” veya sistemin diğer üyelerinin kendisinden bıraktığı izlerden

³²⁵ Karasu, B. (2013). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları, s.15.

³²⁶ A.g.e., s.16.

³²⁷ Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*, Çev. Tülin Akşin, İstanbul: Afa yayıncılık, s. 46.

itibaren kendini yapılaştırması geektiğini” belirtir. Böylelikle hiçbir öge kendi başına anlamlı olamayacak, kendi varlığını diğer ögeler üzerinden belirleyecektir.³²⁸

Derrida felsefesi açısından iki önemli kavram olan *gramme* ve *différance* farklılığı esas aldıkları gibi, anlamın sabitlenemez yapısına da işaret ederler. Her ögenin içinde bulunduğu bağlama göre şekillenen yapısı parçalanmayı doğrudan destekleyen bir anlayıştır.

Postmodern romanla birlikte bütünselliğin yittiği düşünülürken daha önce de belirtildiği gibi Georg Lukács, romanı bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiği olarak nitelendirir. Zira, klasik yaklaşım, bireysellikten yola çıksa da bütüncül bir anlatım kurma arzusundadır.

*"Epik ve roman, büyük epik edebiyatın bu iki ana biçimi, yazarlarının temel ereklarıyla değil, yazarların karşılaştığı verili tarihsel-felsefi gerçekliklerle birbirinden ayrılır. Roman, hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun haline geldiği ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiğidir."*³²⁹

İlk taslağı 1914’te yazılan, son halini ise 1914-1915’te alan *Roman Kuramı* adlı bu çalışma, Walter Benjamin’den, Paul de Man’a kadar birçok modernist ve postmodernist düşünürü etkilemiş olsa da romanın “epik”le birlikte değerlendirilmesi fikri klasik anlayışa daha yakındır. Zaman içerisinde modern ve postmodern felsefenin de etkisiyle dönüşen roman anlayışı, bütünden ziyade bireye ve tekile, tekil olanın biricik durumuna odaklanarak parçalı bir yapı kurma yoluna girmiştir.

Yine Derrida’ya dönülecek olursa, anlatının parçalı yapısının kurulumu Yunanca “yadsıma, olumsuzlama” anlamına gelen *apophasis* kavramı üzerinden düşünülebilir. Buna göre, bir kavram hakkında konuşmak istenirse daha fazla sese ihtiyaç duyulduğunu belirtir. Böylelikle sesin kendisinin karşısına olumsuzu da yerleştirilerek çoğulculuk sağlanır:

“Apophasis’e göre ya da başka bir deyişle sessiz sese (voix blanche), negatif adı verilen ya da kendisine negatif diyen teolojiye göre, tanrı hakkında konuşma iddiasında bulunulduğu zaman, eğer mümkünse daha da fazla ses gerekir. Bu ses

³²⁸ Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*, Çev. Tülin Akşin, İstanbul: Afa yayıncılık, s. s.49.

³²⁹ Lukács, G. (2014). *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, s.64.

kendi kendini çoğaltır, kendi içinde bölünür: hem bir şey söyler hem de onun tersini söyler, varlığı olmayan tanrı veya tanrı varlığın ötesinde (dir) der.”³³⁰

Romanın dış dünyayı merkeze alan bakışını iç dünyaya döndüren yapısı detayların da giderek artmasına neden olur. Detay artışı da romanı parçalayan/dağıtan bir mesele olması bağlamında önem arz eder. Bu düşünceyi takiben, anlatının parçalanmasına ilişkin bir yöntem olarak Barthes, Proust’un kullandığı yöntem üzerinden “daldırma” tekniğinden söz eder:

“ ‘Dalı gövdeden ayırmadan, köklenmesi, [yeni bir kök salması] için toprağa sokmaktır daldırma tekniği. Barthes bu benzetmeyle, romanın yaratılmasında etkin görülen bir tekniğin kullanılış biçimini de şöyle açıklar: romanın başlangıcında verilmiş olan ve anlamsız gibi görünen bir ayrıntı, romanın sonunda sanki yeni bir kökten ‘çıkış, filizlenmiş ve gelişmiş’ olarak karşımızda belirir.”³³¹

Bu teknik, özellikle modernist romanda kullanılan bir tekniktir. Bu vesileyle hem romanlardaki parçalanmanın düzeyi artırılır hem de tamamen olmasa da bir yönüyle romanların bütünlüğü sağlanır.

“Anlatıyı Parçalayan Yazar/Kurguda Yazarın Sesi” başlığı altında değerlendirilen *Gece*’nin en önemli özelliklerinden biri, eserde herhangi bir karakterin bulunmamasıdır. Yazar, gecenin işçileri adını verdiği bir insan topluluğundan söz eder. Anlatı, zamansal akışın gerektirdiği düzende değil, anlatıcının kendi bilinç düzeyindeki katmanların sıralaması üzerinden hareket eder. Bunu yaparken, hem doğrudan kavramsal bir dil olgusundan bahseder, hem de “baykuşlar, yarasalar, yarasılar, kuş baylar”³³² ifadelerinde görüldüğü gibi dil üzerinde birtakım oyunlar oynar.

Dilin kavramsal olarak ele alındığı bölümlerde, onun kullanımına bağlı olarak farklı görünümeler kazanabileceğine işaret edilir. Bu durum, dilin oynak ve geçirgen yapısı ile ilişkili olarak düşünülebilir; çünkü dil, birçok diyalektik beraberliği benliğinde yaşatır ve kullanım şekline göre anlam kazanır:

“diller yaşamağa başlıyor. Her şeyden önce çözülmeğe...

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

³³⁰ Bkz. Jacques D. (2018). Yaşamı Yeniden Düşünürken, Cogito, 47, 48, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

³³¹ Rifat, M. (2016). *Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.47.

³³² Karasu, B. (2013). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları, s.22.

çeşitli katlarda işler diller.

en alt katta söyledikleri arasında, şöyle şeyler vardır örneğin:

Gecenin işçileri niçin böyle başlıklar giyer ki?

Oysa o dillerin üzerinde dünyaya bakmasını unutmamış bir çift göz varsa, söylenenler de biraz değişik oluyor.”³³³

Dillerin çözülmeye başlaması ve kural gözetmeksizin sese ya da yazıya dönüşmesi, kuralların yıkılması bağlamında “parçalanma” düşüncesi ile ilişkilidir. Dil, içinde var olduğu sistematik yapıdan kurtulup, rastgele savrulmak ister. Yazar, bu özgürleşme arzusunu anlatının bütünselliğini kırarak ortaya koyar. Belirli bir düzen takip etmese de bir düzyazı halinde anlatılan eser, biçimsel olarak dipnotlarla bölünür, parçalanır. Burada yapılmak istenenin, yazının gidişatını değerlendirerek, yazının dışından bakan bir göz olmaya çabası olduğu düşünülebilir:

“Uzattıyor, dolaştırıp karıştırıyor muyum lâfi? Şimdiye değin doğru dürüst olmuş bitmiş bir şey yok. Geçişin sertliği, çarpıcılığı, istediğim bir şey mi? Oysa tasarladığım çeşitli izleklerden ancak birini sezdirebilirim şimdilik. Dağınıklığı toparlamak gereği var, her şeyin ardındaki yazar ben miyim, benim bir yaratığım mı, kararlaştırmak gereği var...”³³⁴

Yazar, bu ilk dipnotta, birçok farklı izleğin bulunduğu, dağınık bir durumun söz konusu olduğundan söz eder ve yazar olarak tam manasıyla ne yapmak istediğine karar vermeye çalışır. Bu noktada, “sezdirme” sözcüğü önem arz etmektedir. Yazar, anlatmak istediklerini doğrudan dile yansıyan bir söylemle açıkça dile getirmek istemez. Yapmaya çalıştığı şey, öne çıkarmak istediği izlekleri bir şekilde sezdirmektir. Sezgi duygusunun kesinliği kıran yapısı ve kişiden kişiye değişebilen, farklı etkiler ortaya koyabilme potansiyeli düşünüldüğünde, yazarın içinde taşıdığı “parçalama” arzusunu açığa çıkardığı söylenebilir.

Yapıbozumcuların düşüncelerini anımsayacak olursak, onlar, sözcüklere yüklenen tekil anlam yapılarını reddederler ve gösteren ve gösterilen ilişkilerinin döngüsellliği nedeniyle anlamın döngüsel olarak sürekli ertelenen bir yapısı olduğu görüşünü savunurlar. Karasu da anlam meselesine benzer bir pencereden yaklaşır. Gecenin işçilerinden sıklıkla söz ederken, bir yerlerde “gündüzcü” ifadesini kullanır ve bu kelimenin anlamı üzerinden, anlam oluşumunun nasıl gerçekleşebileceği üzerinde durur:

³³³ Karasu, B. (2013). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları, s.23.

³³⁴ A.g.e., s. 32.

“ ‘gün-düz-cü-cü-cü-cüüüü. Gündüzcü-cü-cüüüü...’ yeni çıkansözlerden olsa gerekti bu. Ama gecenin işçilerinininduvarlarda, taşlarda bıraktıkları sözel, dilsel izler arasında böyle bir aşağılama sözüne rastladığımı anıyamıyorum. Hâlâ da anıyamıyorum ya... Bu sabah gene baktım yollara, direklere. Öyle bir şey yok. Oysa o gün, çocukların seslenişinde aşağılayıcı bir saldırganlık vardı. Gündüzcü, gececinin karşıtı diye kullanılabilirdi; ama ‘gececi’, olsa olsa, benim kafamda bir anlam taşır. Yoksa, herkesçe bilinen bir şeyi ben buldum, ilk ben düşündüm mü sanıyorum?’”³³⁵

Böylesi bir değerlendirme üzerinden kurguda yer bulan yazarın, dil ve anlam meselelerine özellikle eğildiği düşünülebilir. Yazar, anlatıyı dipnotlarla ve kendi düşünsel savruluşlarıyla parçalamakla kalmaz, dil, söylem ve anlam oluşumuna dair değerlendirmelerde de bulunur.

Metnin parçalanması noktasında öne çıkan tavır, yazarın sesinin metnin kurgusunu bastırmasıdır. Anlatıcı, kurgudan ziyade kendisinin metin oluşumu ve dil ekseninde ortaya koyduğu düşünceleri ön plana çıkarır. Kurguya dair düşüncelerini dile getirirken de daha önce diğer metinlerde de görüldüğü üzere parçalanma düşüncesini besleyen “belirsizlik” kavramına işaret edilir.³³⁶ Belirsizlik, net bir görüntü ortaya koyarak, bir şeyi anlaşılır kılmanın karşısında, anlamdan uzaklaşma, arada bırakma, tam manasıyla kavrayamama durumlarını da beraberinde getirir. Anlatıcı, kurgunun itici unsuru olarak düşünebileceğimiz özne meselesine yaklaşırken söz konusu kavramı ön plana çıkarır:

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

*Öznenin ara ara belirsizleşmesi... ”*³³⁷

Anlatıcı, yazarın metin içindeki konumunu da sorunsallaştırarak metni farklı bir boyuta taşır. Yazarın her şeyi biçimlendiren ve yönlendiren konumu anlatıcılığı rahatsız eder ve bu nedenle bir noktada yazarı terk ederek metni kendi dinamikleri üzerinden ilerleyen bir unsura dönüştürür:

“Her şeyin içyüzünü biliyormuş da söylemiyormuş gibi gösterilen, yazılan kişi ile, bilen, söylemeyen ama söylemediğini belli etmekten de geri durmayan yazar arasındaki ince ayrımı nasıl tutabilirim denetim altında? Hem ne yapmak istediğimi kendi kendime sormağa başlayalı epey olduğu halde bu konuda açık seçik bir yanıtı ulaşamamam bir şey demek değil midir? Düzeltmen, yaratman,

³³⁵ Karasu, B. (2013). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları, s.46.

³³⁶ Bkz. Hassan, I. (2019). *Orpheus'un Parçalanışı*, Çev. Emel Aras, Ankara: Hece Yayınları, s.320, 321.

³³⁷ Karasu, B. (2013). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 56.

yazar, kitabın en başında kaldı. Bu gidişle onu bir daha anmayacağı benziyorum. Oysa ilk günler onu kendi “avâtara”larımından biri diye düşünmüştüm.”³³⁸

Metnin parçalanması, çoğunlukla yazarın kendi sesinin metne dahilî üzerinden gerçekleştirilse de metnin tamamlayıcı unsurları da bu yıkım sürecinden nasibini alır. Bunlardan biri zaman kavramı üzerinden görülür: “*zamanı yok etmeğe çalışırken söyleyişimizin yapısını da bozmak gerekmez mi?*”³³⁹ ifadeleriyle birlikte anlatıcının niyeti açıkça görünür kılınır. Söylemin yapısının bozulmasıyla anlatının parçalanma süreci başlar ve eserin sonuna dek sürer.

Anlatıcı kendi bakış açısı üzerinden kurguladığı bakış açısının yetersizliğine işaret ederken kendi sınırlılığının farkındadır. Yazdığı defterlerle dünyaya bir anlam vermeye çalışırken bir yandan da bu çabasının beyhudeliğinin bilincindedir. Bu yetersizliğe yönelen bilinçli tavır, metnin geneline yansıyan bir gerilim unsuru hâline dönüşür:

“*bu defter bitti.*

şu anda elimde tuttuğum nedir? Olsa olsa, dünyanın bir görünümü. Bununla hiçbir şey bitmiyor.”³⁴⁰

Yazarın bir defter tutması, dipnotlar kullanması, kendi sesini metin içinde duyurması roman türünün parçalı yapısının türsel olarak çeşitlenmesinden de kaynaklanır. Postmodern roman bünyesinde şiiri, denemeyi, öyküyü, farklı biçimleri barındırır. Bu türsel çeşitlilik söyleme de yansır. Bu bağlamda, Theodor W. Adorno, deneme türünün parçalı yapısına dikkat çekerek bu yapının gerçekliğin kendisiyle birlikte düşünüldüğünde anlam kazandığına dikkat çeker. Aynı durumun roman türü için de geçerli olduğu söylenebilir:

“*Gerçeklik nasıl parçalıysa, o da parçalar halinde düşünür ve kendi birliğini bu parçaların arasına dalarak bulur, onların üstünü örterek değil. Teksesli bir mantıksal düzen, kavramaya yöneldiği şeyin antagonistik doğası hakkında yanıltır bizi. Kesintili olma denemenin asli bir özelliğidir, konusu ise daima durdurulmuş bir çatışma. Kavramları konu aldığı nesnelerin kuvvet diyagramlarındaki işlevlerine göre birbiriyle ilişkilendiren deneme, bir yandan da bunların hepsini kendi altında toparlayabilecek bir üst kavramdan uzak durur.*”³⁴¹

³³⁸ Karasu, B. (2013). Gece, İstanbul: Metis Yayınları, s.71.

³³⁹ A.g.e., s.74.

³⁴⁰ A.g.e., s. 80.

³⁴¹ Adorno, T. W. (2018). Edebiyat Yazıları, Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları, s.64.

Anlatının içinde bulunduğu çoğulcu biçim ve söylem üzerinden parçalanması romanlara farklı biçimlerde yansiyabilir. Bu parçalanma durumu, yazarın niyeti doğrultusunda yönlendirilebilecek bir durumdur. Anlatının biçim, içerik ve söylem üzerinden şekillenen yapısı bu unsurların her biri üzerinden kırılabilir ve kendine özgü yeni bir yapı kurabilir. Bu bağlamda söz konusu eserde yazarın sesi ile bölünen anlatı, bu bölünme anlarında monolog halinde bir ilerleyişe sahne olur:

“Yazar mı kararsız, kişi mi? Bu defterin başından bu yana “ben” diyerek konuşan, bir kişi mi, en azından iki kişi mi? Kişi sayısının belirsizliği, ya da, alışılacagelmış bir söyleyişle, kişinin tutarsızlığı, benim işime ne ölçüde yarar? Okuyanın şaşırması gerek; okuyanın şaşması, ürkmesi gerek. Dünyayı bütünüyle elimde tutabileceğim duygusu artıyor. En değişik kişilerin ben’liğini elimde tutabileceğim duygusu...”³⁴²

Burada da görüldüğü gibi yazar hem içerik hem de biçim bakımından anlatıyı parçalasa da bütünlük arzusundan da uzaklaşmış değildir. Bu durum, diyalektik bağlamda parça/bütün ilişkisindeki zorunluluğa işaret eder. Parça, ancak bütünün bilinci varsa anlaşılabilir. Tüm benliklere/parçalara hâkim olmak isteyen anlatıcı bir yandan da belirsizliğe işaret eder. Böylelikle, tüm benliklere hâkim olmayı arzularken bu benliklerin içlerinde taşıdığı belirsizlik nedeniyle bütünlük duygusu bir kez daha parçalanır.

Yazarın gerçeklikle kurduğu bağın “inandırıcılık” ölçüsünde nerede konumlandırılacağı da anlatıcı açısından sorunludur. Kurgusal bir metinde görülen bu kaygı, yazarın üretim sürecinde taşıdığı bir kaygı olarak düşünülebilir:

“araştırma merkezi’nin içinde, herhangi bir sızıntıya olanak bırakmadan, ikinci bir kuruluşu barındırmak, güç iş.

Güneş hareketi denen şeyin “açıkta gibi” görünmesi, anlaşılabilir.

Resmî bir bina olan bilginler sarayı’nın bambaşka birtakım işler için de kullanılmakta olması, işi büsbütün içinden çıkılmaz hale getiriyor.

Ama bütün bunların artık ne önemi olabilir? Bir yazarı durdurabilecek “inandırıcılık” eşiklerini aşmağa başlayalı epey oldu.”³⁴³

İsimlerin baş harfleri kullanılarak, belirlenmiş, sabitlenmiş olan isimler yerine birçok alternatif düşündüren kısaltmalar yaratılır. Modern Türk edebiyatında Yusuf

³⁴² Karasu, B. (2013). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 97.

³⁴³ A.g.e., s.102.

Atılğan'ın *Aylak Adam* eserinde yer alan C. İsimli kahramanıyla 1959 yılında görünür kılınan bu kullanım da bir çeşit parçalama durumu olarak anlaşılabilir:

“R. 'nin, şehrin dışında, oraya girip çıkanlardan başka kimsenin bilmediği bir yer olması, oraya girip çıkanları aldatmamalıydı. Ayrıcalıklı yaratıklar sanıyorlar kendilerini. N. İçin yeni bir dünya bulmak gibi bir şey olmuştur oraya girmek.”³⁴⁴

Gece'nin üçüncü bölümüyle birlikte anlatıcı değişir. Bu bölüme kadar anlatıcı bir erkekken, bu bölümle birlikte kadın anlatıcı sahneye çıkar. Anlatıcının cinsiyetinin değişmesi de yazarın sabitlenmesi düşüncesini yıkmakla alakalıdır. Anlatıcı, tek bir yazarın, o yazara ait fiziksel özelliklerin, düşüncelerin ve eril söylemin metni yönlendirmesine müsaade etmez. Metnin dili, eril dilin imkânlarını aşarak dişil dille bütünlenme arzusu taşır.

Anlatının teknik olarak parçalanmaya uğradığı bir diğer alan da dipnot bölümüdür. Dipnot, düz metinde yer alan bir kelime ya da kelime öbeğine yönelik açıklama gayesiyle metni bölerken anlatıcı bu bölünme halini bir kat daha arttırır ve dipnota dipnot düşme fikriyle anlatının parçalanma katsayısını da arttırır:

“... o aygıtı inanmamağı yeğleriz herhalde.

dipnota düşülecek dipnot

Dipnotlar şimdi bir daha nitelik değiştirmiş oluyor. Oysa...”³⁴⁵

Anlatıcının parçalanma düşüncesini metnine uygulama konusundaki bilinçli tavrı dördüncü bölümde daha net görülmeye başlanır. Bu bölüme dek dört parçaya bölünmüş olmaktan bahsederken amacının simgesel bir kavrayıcılığa ulaşmak olduğundan söz eder.

“şimdiki durumda dörde bölünmüş olmam, ulaşmak istediğim simgesel kavrayıcılığı gerçekleştirmekte beni ne ölçüde başarılı kılabilir? Daha doğrusu...

hayır, ne diyeceğimi bilemez duruma gelmenin de herhangi bir anlamı olamaz...”³⁴⁶

Burada işaret edilen “simgesel kavrayıcılığın” varacağı noktanın da sessizlik olduğu görülür. Anlatıcının ne diyeceğini bilemeyeceği bir duruma gelmesi “sessizlik”le özdeşir. Bu bağlamda söz konusu ifadeler de “parçalanma” düşüncesini destekler niteliktedir.

³⁴⁴ Karasu, B. (2013). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 118.

³⁴⁵ A.g.e., s.135.

³⁴⁶ A.g.e., s.145.

Yüz elli yedi ve yüz elli sekizinci sayfalardaki dipnotlar üzerinden yazarın sesi daha net duyulmaya başlanır. Böylelikle, anlatıya hâkim olan karmaşık söylem evreninde belirsizlikler üzerinden belirlenen bir parçalanma durumunun ortaya çıktığı görülür:

“Artık aynalar içinde geziyor gibiyim. Kim ne hale geldi, kapı (çıkış kapısı) nerede, ben de bilemez oldum. Dipnotlarımın anlamı eridi gitti. Bir başka el katıldı yazıya. Kitabın, artık “kitabım” dediğim bir yazının her yanı delik deşik sanki. Herkes her yerinden içine sızabiliyor. Bunun sonucu ne olur, çok geçmeden anlarız. “defter dolduran” kim, şaşırıverdim. Ya da, öyleymiş gibi göstermek için uğraşıyorum. Neden? Galiba onu da bilmiyorum.”³⁴⁷

Metin kendi düzeni içerisinde sürekli olarak parçalanırken anlatıcının zihinsel olarak da parçalanma düşüncesiyle olan ilişkisi açıkça dile getirilir. İncelenen diğer eserlerde de bir şekilde yazar ya da anlatıcının parçalama/parçalanma düşüncesine yönelik bilinçli bir tutum sergilediği söylenebilir. Bu bilinçli tavır, parçalanma durumunu daha anlamlı kılmaktadır. Böylelikle eserlerin kendi dinamikleri üzerinden bilinçli bir kırılmaya uğratılmaları sonucu, anlam, hikâye, zaman ve mekân bütünlüklerine yönelik doğrudan hamleler yapıldığı söylenebilir.

İncelenen eserlerin bir kısmında görüldüğü gibi bu eserde de anlatıcının/yazarın tüm yazdıklarını yok etme düşüncesiyle kökten bir tahribat da bütünü parçalamakla eşdeğerdir. Bir parçalanma simgesi olarak yazılanların yok edilmesi, varlıktan yokluğa geçiş ya da anlamdan anlamsızlığa geçiş bağlamında önem arz eder.

“En azından, okurlarım olabileceğine inanmak istiyordum. Oysa şu anda biliyorum ki, benim dışımda bu yazdıklarımı okuyacak, okuyabilecek tek kişi var. Bu kişi defterimi yok etmeyebilir de. Karar vermek bana düşüyor. Şu birkaç defterimi şimdi yırtıp yakmak, külünü yemek mi, bitirip her şeyi ona da okuttuktan sonra yok etmek mi, yoksa, ona bırakmak mı gerekir?”³⁴⁸

Burada işaret edilen durum yazma sürecinin doğal bir parçası olarak düşünülebilir. Yazarın, yazdıklarını yakarak yok etmesi edebiyatta sıklıkla rastlanan bir izlektir. Dünya edebiyatında Mihail Bulgakov’un *Usta ile Margarita* adlı eserindeki “usta” karakteri, Türk edebiyatında ise Halid Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve*

³⁴⁷ Karasu, B. (2013). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 159.

³⁴⁸ A.g.e., s.161.

Siyah romanının ana kahramanı Ahmet Cemil’in benzer bir yaklaşım benimseyerek tüm yazdıklarını yakarak yok etmeleri de metni parçalama düşüncesini besler.³⁴⁹

Anlatıcı, yazarlık mesleğinden bahsederken “mutlakiyet” düşüncesinden sürekli olarak kaçınır. Yazar, rotasını önceden belirlemez, rota kelime kelime, cümle cümle kurulur. Yazarın belirsiz bir rota vasıtasıyla kendi yolunu belirlemeye çalışması birçok ihtimal içinden yapılan bir tercih olarak düşünülürse, anlatının parçalar üzerinden kurulduğu sonucuna varılır. Metne dahil edilen her parça metnin dışında bırakılan diğer parçaları anımsamamıza neden olur ve metin, henüz kurulma aşamasındayken yaptığı seçimlerle büyük bir kırılıma uğrar:

“Öykücü, romancı, her yazdığının nereye varacağını bilen bir kişi sanılır; kendi de zaman zaman buna inanır, ya da inandırılır... Oysa yazdığı her tümcenin ardından ne geleceğini –o “bir sonraki” tümceyi yazmadıkça- hiçbir zaman bilemeyeceğini, kendisi unutmamak zorundadır.”³⁵⁰

Gece’de duyulan yazarın sesi, onun metin kurma aşamasında yaşadığı kararsızlıkları da açıkça dile getirir. Yazar bir metin inşa etme sürecindeyken bu metni bir bütün haline getiremeyeceğinin bilinciyle temel bir parçalanmışlığa işaret eder:

“Ardımda bitmiş bir kitap, bütünlendiğine karar verdiğim, görebildiğimce, düşünebildiğimce, sonuna dek işlediğim bir kitap bırakmayacağımı, bırakamayacağımı unutup duruyorum. Buradan çıkamayacağımı sanıyorum. Şimdilik.”³⁵¹

Bütünlüğü sağlayamama durumunun yazar açısından bir başarısızlık olarak görülüp görülmediği belirgin değildir. Yazar, henüz tamamlayamadığı yapıtını , “yapıntı” olarak nitelendirip bu cümleler yığınına dışardan müdahale etmenin mantığını da sorgulayarak amacını gizli tutmayı sürdürür: “*yapıntının dışına çıkıp, yazar olarak, birtakım düşüncelerimi bu yapıntıya eklemek ne ölçüde akıllıca sayılabilir?*”³⁵²

Anlatıcı yalnızca metin oluşturma konusunda değil, yaşam konusunda da bütünlenemediğini belirtir. Bu yarım kalmışlık, hiçbir konuda başarı sağlayamama durumu, yazarın kendi parçalanma sürecinin de katmerlenmesine neden olur. Metni kuramamak, metni bütünleyememekten daha önemli olanın yaşam karşısında yarım

³⁴⁹ Emel Aras, Bir Arınma Biçimi Olarak Kendi Eserini Yok Etmek: “Mai ve Siyah” ve “Usta ile Margarita”, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak- Haziran 2017, 9:17, s. 1-19.

³⁵⁰ Karasu, B. (2013). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 176.

³⁵¹ A.g.e., s.176.

³⁵² Karasu, B. (2013). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 177.

kalmışlık olduğunu belirtir. Dolayısıyla bu parçalanma hâli metni aşarak daha temel bir sorun haline dönüşmüş ve varoluşsal bir bunalımın izi hâline gelmiştir:

“Bir yapıt yaratmak, büyük bir iş başarmak, iyi, dolu, güzel bir yaşam yaşamasını bilmiş olmaktan, başarmış olmaktan daha önemli sayılabilir mi hiç?

Oysa, yazdıklarım kusursuz olmadı; öyle, olağanüstü bir iş başardım sayılmaz. Buna karşılık güzel, iyi bir yaşam da kuramadım kendime. Hep yarım işler, yarım bir yaşam; vara vara vardığım sonuçlar, bunlar...”³⁵³

Romanda yer alan son dipnotlara doğru yazarın metin üzerinden gerçekleşen parçalanma daha da görünür hale gelir. Kurgulanmak istenen metnin kendi içindeki kopukluğu, düzensizliği yazarın kendisine yansır:

“Ek: 93. Bölümde “bulunduğu” söylenen kâğıtlar var... bunlar da deftere sırayla yazılacakmış... ama karışıklık, düzensizlik artık bölümler arasında değil, bölümceler, satırlar düzeyinde. Galiba ben de bu defterlerin havasına kapılıyorum!”³⁵⁴

Eserin son bölümünde tüm anlatılarla birlikte darmadağın haldeki yazar, var gücüyle bağırarak metni kendi sesi üzerinden tamamen parçalar. Bu durum, burada kullanılan ayna unsuru üzerinden yazarın kendi parçalanmışlığıyla yüzleşmesiyle somutlaştırılmaya çalışılır:

“Parçalanmış ışıkların yanı sıra o., sevinç, sevim, sağır bir sarışın çocuk, bir tek yüzde toplanmış, kanlar içinde, gülerek bakmakta olacaklar bana, aynalarda sanki, ya da yerde, belki de kafamda... her yanımda yapış yapış bir acı, çok eski, koyu bir koku. Işık yavaş yavaş kararırken ben, benim artık, kırılmış her parçanın içerisinde. Aynada tanıyamadığım ben. Binlerce parça. Artık ben de olmayan yüzbinlerce parça.”³⁵⁵

Her bölümde farklı bir ses üzerinden metinde işaret edilen parçalanma düşüncesi, nihayetinde yazarın kendisine yönelerek onun parçalanmasına neden olur. Dolayısıyla yazarın parçalamaya çalıştığı metin, kendi zihinsel süreçlerinin kendisine dönmesiyle farklı bir boyuta taşınır. Metni kuran ses olarak düşünebileceğimiz yazar/ anlatıcının parçalanması ise yine çokseslilikten/karmaşadan sessizliğe geçiş olarak düşünülebilir.

1985 yılında kaleme alınan *Gece* birçok farklı okumaya açık bir yapıttır. Edebi metni felsefe ile bütünleyen karasu'nun üslubu bu çoğul okuma ve anlamlandırma

³⁵³ Karasu, B. (2013). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 194.

³⁵⁴ A.g.e., s.206, 207.

³⁵⁵ A.g.e., s.230.

süreçlerinde açılan yeni kanallar dolayısıyla diyalojik bir yapıya sahiptir. “Parçalanma” düşüncesi bağlamında ele alınan bu eser ile *Gece*’ye hâkim olan yazarın sesine odaklanılarak metnin parçalanmasına dair örnekler sunulmuştur. Eserin ilk bölümünde yazarın sesi daha geri planda kalırken ilerleyen bölümlerde anlatılan hikâyedeki boşlukların genişlemesi, kopuklukların artması ile birlikte yazarın sesi daha üst perdeden duyulur hale gelir.



2.5.2. Metni Parçalarla Kuşatan Bir İzlek: *Eşikte* Romanında Parçalanmanın İzleri

Daha önceki bölümlerde ele alınan metinlerde de görüldüğü üzere, “parçalanma” kavramı, somut bir biçimde edebi metne yansımadan evvel, soyut olarak zihinde bulunan bir düşüncedir. Bu durum özellikle Latife Tekin’in *Gece Dersleri* eserine ilişkin incelemede görülmüştür. Metne yansıyan her parçalanma durumu, öncelikle düşünsel boyutta yaşanan kaosun/karmaşanın sonucu olarak ortaya çıkar.

Bu bağlamda, “parçalanma” düşüncesini kendi bünyesinde düşünsel olarak barındırdığı düşünülen *Eşikte* Ali Teoman’ın ilk romanıdır. Yazar, eserini 1990’ların başında yazmış; fakat eserin basımı 2008 yılında gerçekleştirilmiştir. Eserin parçalanma düşüncesiyle birlikte düşünülmesinin temel sebebi, hem eser boyunca bir şekilde yinelenen “parça” kökünden türeyen fiil ve isimlerle vurgulanan bir “parçalılık” durumu hem de yazım ve yayın süreci arasında geçen uzun sürenin yaşattığı zamansal kopukluk duygusuyla alakalıdır. Eser, elli dokuz bölümden oluşmaktadır ve hiçbir bölümün, zamansal olarak süreklilik arz eden bir ilişki düzeni içerisinde bütünsel bir anlatıya katkı sunma amacı taşımadığı düşünülmektedir. Bunun nedeninin eserin anlatıcıya gelen bir mektupla başlaması olarak düşünülebilir. Buna göre, her bir bölüm bir mektup olarak değerlendirilebilir. Eser boyunca, anlatıcı hiçbir karakter adından, yer adından yahut belirli bir zaman diliminden söz etmez. Karakterler, yaşlı bir adam, bir kadın, bir kız ve kapıcı kadındır. İlk sahnede, birinin ölümü üzerine bir eve gelinmesi ve gelen kişiye kapıcı kadının eşlik etmesiyle romana adım atılır.

İlk sahnede bir kişinin ölümünün ardından kalan eşyalarla dolu bir ev, yarım kalmış bir hayat düşüncesiyle birlikte karmaşık duygularla seyredilir. Evin yarım kalmışlığı onu izleyen kişide de parçalanmış bir duygu durumunun ortaya çıkmasına neden olur. Bu parçalanmışlık da belirsizliğe, zamansızlığa ve mekânsızlığa doğru ilerleyen bir hâle evrilir:

“Kuşatılmıştı. Düş ve anı parçacıkları bırakmıyordu peşini: önemsiz gibi görünen küçük ayrıntılar, kızı ve ondan başka hiçkimsenin anlayamayacağı, hiçbir anlam veremeyeceği bölük pörçük imgeler... Giderek bitimsiz ve bulanık

*bir gündüşüne dönüşen yaşamında, uykuyla uyanıklık arasındaki o çok hassas ve belirsiz çizgide günler boyu dolaştı durdu.*³⁵⁶

Walter Benjamin, *Pasajlar*'da Reik'in görüşlerine yer verirken belleğin izlenimleri koruduğunu, anıların ise bu izlenimleri parçaladığını belirterek, *“bellek koruyucu, anı ise yıkıcıdır”* ifadelerini kullanır.³⁵⁷

Anlatının kopukluğu, kahramanın zihinsel kopukluklarını takip edecek şekilde planlanmıştır. Kahraman, kendine geldiğinde posta kutusunda bir zarf bulur ve anlatı buradan devam eder. O ana dek neler olduğuna ilişkin detay bulunmamaktadır:

*“Birgün üzerinde kendi adı ve adresinden başka bir şey yazılı olmayan bir zarf çıktı postadan. Uzaklardaki yabancı bir kentten geliyordu. Yazı, sıradan bir daktilonun kişiliksiz anlatımı ardına sığınmıştı. Herzamanki savruk dalgınlığıyla zarfı kenarından yırtarak açıp içinden çıkan üçe katlanmış beyaz kağıdı parmaklarının arasında tuttuğunda, kahvaltı sofrasındaydı henüz.”*³⁵⁸

Anlatıcı, elindeki metinden tam/bütün bir anlam çıkarmaya çalışır; fakat dilsel ifade araçlarının bir bütün olarak bir arada bulunmaması anlamsızlığı beraberinde getirir. Daha sonra, sözcüklerden geriye doğru ufalarak çoğalan parçaların dağılışını izler ve sonrasında her şeyin dağılıp çözüldüğünü, eridiğini ifade eder:

*“Sözcükler, harfler, imler, noktalar ve çizgiler kaçıyorlardı sanki ondan, bulanıyorlardı, bir görünüp bir yitiyorlardı, bir çocuğun dipsiz bir kuyuya attığı küçük bir taş gibi döne döne anlamsızlık evreninde yokoluyor, gözlerinin önünden silinip gidiyorlardı ak bir karanlığın sonsuzluğunda. Sonra ansızın sanki onun işitme yetisinin ötesindeki bir frekanstan yayımlanan bir sinyal almışçasına –o anda odanın içinde bir yerde bir güvercin kanadının çırpmasını andıran sessiz ama ürpertici bir devinim hissettiğine yemin edebilirdi- dağıldı, çözüldü, saydam bir boşlukta eriyip gidiverdi herşey. Hayretle büyüyen gözlerinin önünde unufak olup parmaklarının arasından döküldü mektup, sözcükler, sözcük parçaları, heceler ve harfler.”*³⁵⁹

Burada metnin sözcükler üzerinden inşa edildiği ve dağıldığına yönelik ifadeler, *Bin Hüzünlü Haz*'da tespit edilen ifadelerle benzerlik göstermektedir. Yazarların metni parçalamaya yönelik en önemli hamleleri sözcükler üzerinden gerçekleştirdikleri hamlelerdir. Bu bağlamda, bu alıntıda yer alan “yokoluyor”, “bir yerde”, “herşey”, “unufak” yazarın bilinçli tercihi olarak bitişik yazılmışlardır. Eser boyunca buna benzer kelime bitişirmeleri görülmektedir. Her şeyin dağıldığı,

³⁵⁶ Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.18.

³⁵⁷ Bkz. Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.208.

³⁵⁸ Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.18.

³⁵⁹ A.g.e., s.18.

çözöldüğü, paramparça olduğı bir görüntü anlatılırken, esasen ayrı olan kelimeleri birleştirerek tek bir kelime haline getirilmesinin elbette bir anlamı vardır. Burada yapılmak istenenin, zihindeki dağınlıklığı kelimelerle gidermek olabileceğı düşünölmektedir. Etraftaki ve zihnindeki onca dağınlıklığa rağmen anlatıcı, özellikle parçalanma ve bütün olma anlamlarını içerecek kelimeleri seçerek bunlar üzerinden bir bütönlük sağlama gayesinde olabilir.

Kahramanın yaşadığı şaşkınlık ve parçalanma hali, somut bir nesnenin parçalanması ile taçlanır. Elindeki porselen kahve fincanını düşürerek somut parçalılıkla, imgesel parçalılığı biraraya getirmiş ve daha dikkat çekici bir atmosfer yaratılmıştır:

“Sonra yere diz çöktü ve az önce şaşkınlıkla elinden düşürüp kırdığı porselen kahve fincanının parçalarını ve odanın dörtbir yanına saçılmış olan harfleri birbir toplayıp masanın altında duran çöp sepetine itinaayla doldurdu.”³⁶⁰

Bu sahnede de göröldüğü gibi, *Eşikte*’de görölen parçalanma durumu metnin her yerine sıçrayan bir yapıya sahiptir. Fakat, parçalanmanın kendi var oluşunu anlamdan uzaklaştıran bir durum olduğunun bilinciyle anlatıcı, varlığını anlamlı kılmak için bir bütönselliğın peşindedir:

“Ama bir daha asla geri dönmeyecek olan, elden kaçırılmış, yokoluşun sınırındaki yaşantı parçacıkları uğruna her neye olursa olsun hazırım. Bilemediğim ve belki bundan sonra da bir daha hiçbir zaman bilme fırsatını yakalayamayacağım şeyleri aramaya, bulmaya, öğrenmeye geldim. Kopuk kopuk sözcük ve görüntü dizilerinden oluşın, karmaşık, içinden çıkılmaz, yolları yalnızca hüznün ülkesinin sonsuz boşluğuna açılan bu dev bilmeceyi çözmeliyim.”³⁶¹

Anlatıcı, evin içerisinde gezerken ölen kişiden geriye kalan eşyaları, ona ait parçaları görür. Her şey parça parçadır ve bu parçalar, ancak ait oldukları insanda anlam kazanır. Nesnenin insanda bütönlölen yapısı, insanın ortadan kalkması durumunda anlamsızlaşması dikkat çekicidir. Ölümün yaşattığı kesinti, nesneleri de boşluğın düşürür ve onları, anlamlarından uzaklaştırır.

“Oturdüğüm yatağın kenarından kalkıp yazı masasına doğru ilerliyorum. Duvarlara asılı kâğıtlar var. İşte şurada karakalem insan figürü eskizleri, şurada herhalde tez çalışması için yaptığı konu ayrımını gösteren şema, şurada güneşli bir günde parkta arkadaşlarıyla çekilmiş bir fotoğraf, onun hemen yanında kısa dizelerden oluşın şiirleri, öte tarafta okuduğı romanlardan çıkardığı özetler, kimi kitaplardan beğenerek not ettiğı bölümler, sözlükten karşılıklarını arayıp yazdığı

³⁶⁰ Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.19.

³⁶¹ A.g.e., s.20.

tuhaflar kelimeler, önemli düşünür ve yazarların isimlerinin sıralandığı listeler, bir arkadaşına verilen randevuyu anımsamak için yazılmış kısa bir not, yeni aldığı diskçaların kullanma talimatnamesi...”³⁶²

Anlatıcı, çeşitli vesilelerle kendi kendisine yabancılaştığına dair izleri açığa çıkarır. Bu anların birinde kendi ad ve soyadı üzerinden bu yabancılaşmayı yaşadığını işaret eder. Kişinin var oluşunun en önemli parçalarından biri olarak değerlendirilebileceği isminin anlamsız bir ses yığına dönüştüğünün ifade edilmesi dikkat çekicidir. Böylesi bir işaretin kişinin bütünlüğünün dağılmasına yöneldiği söylenebilir:

*“Telefondaki memureye kişisel bilgilerini verirken, adı ve soyadını oluşturan iki kısa sözcük ahizede yankılanarak cızırtılı, parçalanmış ses blokları halinde geri döndü kulağına. Bu adları ilk kez duyuyormuş gibi geldi ona. Bir anda tüm ayrıntılarından arınan, bembeyaz, kişiliğiz çeperlerle çevrelenmiş tanımsız bir boşluk, içinde mesafelerin ayırt edilemediği esnek bir uzam haline gelen odada yüksek sesle yineledi ad ve soyadını.”*³⁶³

“Parçalanmış ses blokları” benzetmesi de kişinin kendi parçalanışının ismi üzerinden gerçekleştiğine işaret eden önemli bir ifadedir. “Parçalanma” düşüncesinin bir izlek olarak değerlendirildiği bu eserde “parçalanma” birçok farklı durum ve ifade üzerinden görünür.

Tekrar hikâye akışına dönülecek olursa, ölen kişi dışında haber vermeden giden bir kişi ve geride kalan kişi hikâyeyi, kendi bakış açılarına göre anlatıyor gibi görünürler. Bir erkek ve bir kadın olan anlatıcılar sevgililik ilişkisiyle birbirine bağlı olabilirler; fakat bu detay üzerinde fazla durulmaz. Bunun nedeni, sayfalar ilerledikçe “yaşam felsefesi”ni oluşturan düşüncelere ilişkin yaklaşımın ön plana çıkması olarak düşünülebilir.

*“yaşam bir tiyatro sahnesi, yaşam bir oyun, yaşam bir senaryo, yaşam bir öykü, yaşam bir düş, ne yaparsak yapalım bizden kaçan, parmaklarımızın arasından kayıp giden, rüzgârın oradan oraya savurduğu ufak kâğıt parçacıkları...”*³⁶⁴

Yaşam kavramını “kâğıt parçacıkları”yla birlikte düşünen anlatıcı, bir kez daha parça/dağılma/yokluk metaforlarına işaret eder. Söz konusu kâğıt parçacıklarının dağılması, rüzgârda savrulması ve insanın buna engel olamıyor oluşunun beraberinde ontolojik bir mücadeleyi de getirdiği söylenebilir. Anlatıcı ve onun karşılaştığı

³⁶² Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.21.

³⁶³ A.g.e., s.24.

³⁶⁴ A.g.e., s.32.

metinlerde bu mücadelenin izleri yer alır. Eserdeki metinlerin önemli bir kısmında yaşama dair her şeyin not edilmeye çalışıldığı görülür. Bu durum da insanın, bir şekilde bu dünyada var olduğuna dair iz bırakmak istemesiyle bilikte düşünülebilir. Böylesi bir vaziyet, eserde şu şekilde sahnelenir:

*“Nasıl da her gereksiz şeyi, neredeyse üzeri yazılı her çöpü, yaşamının anlık birer dilimine tanıklık eden kutsal belgeler oldukları için atmaya kıyamadığını, dolaplara, çekmecelere yığdığını, dosyalarda, kitaplarda sakladığını çok iyi anlıyorum.”*³⁶⁵

Yaşam düşüncesi, eşyalarla bütünleştirilerek anlamlandırmaya çalışılır. Eşyaların her birinin yaşamın bir parçasını oluşturduğuna işaret ederek, yaşamı eşyalara böler/ eşyalarla yaşamı parçalar. Böylelikle bir insanın dünyada kapladığı alanın sahip olduğu eşyalarla ölçüldüğü bir noktaya varılır. Bu durum insanın var oluşu açısından trajiktir. Eşya üzerinden anlamlandırılmaya çalışılan var oluş en baştan kaybedilmiş bir varlığa işaret eder:

*“İkimiz dene denli çok –ve paradoksal biçimde- aslında ne denli az eşyan olduğuna şaşırıyoruz. Öyle ya, oraya buraya atılmış bu birkaç eşya, “yaşamım” diye adlandırdığın yapboz oyununu oluşturan parçalardan başka nedir ki? Onların dışında bir yaşamın yok, ne burada ne başka bir yerde.”*³⁶⁶

Anlatıcı, sözcüklerden kurduğu evrende sözcüklerin taşıdığı değerini farkındadır. Sözcüklerin kişilikle ilişkisi bağlamında insanın, kendi duygularını başkalarının sözcükleri üzerinden aktarması da özgün olamayışına, kendi varlığını ispatlayamamasına denk düşer: *“sözde en içten duygularını bile başkalarının sözcükleriyle dile getirmekten kurtulamıyor insan. Yaşadığımız elden düşme yaşam...”*

³⁶⁷ Bu durum, bir başka bölümde sözcükler üzerinde hâkimiyet kurulamamasından söz edilirken bir kez daha sezilir. Yaşamın, sahip olunan eşyalarla anlam kazanması üzerinden, en basit düzeyde sözcüklerin dahi istenildiği gibi kullanılamaması anlatıcının yenildiği durumlardan birini daha gözler önüne serer: *“sözcükler ondan kaçıyor, kendilerini özgür kılıyor, istedikleri anlamlara bürünüyorlardı utanmazcasına”*³⁶⁸

Yaşam felsefesi ekseninde ortaya koyulan parçalılık izleğinin en belirgin olarak göze çarptığı noktalardan birisi, yaşamın “binlerce gözü olan bir çekmece”ye

³⁶⁵ Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.33.

³⁶⁶ A.g.e., s.37.

³⁶⁷ A.g.e., s.41.

³⁶⁸ A.g.e., s.47.

benzetildiği satırlarda kendisini gösterir: “yaşam, binlerce gözü olan çekmeceli bir dolap aslında ve kullanma kılavuzuna harfi harfine uyulursa, herşey bir saat düzeniyle tıkr tıkr işler.”³⁶⁹ Parçaların düzen düşüncesiyle birlikte değerlendirilmesi de son derece dikkat çekicidir. Parçalar, bir yandan kendi içlerindeki uyum üzerinden bir ahenk oluşturabilecek durumdadırlar, diğer yandan ise düzeni/ahengi bozacak potansiyeli bünyelerinde taşırlar. Bu gerilimin, fiziksel ve zihinsel yaşam süreçlerinin tamamına yansıdığı söylenebilir.

Bir başka bölümde, sözdiziminde yaşanan aksaklıklar nedeniyle bir şeylerin tam olarak yerine oturmadığından, “olması gereken” düzenin bir şekilde bozulduğundan söz edilir. Anlatıcının kendi zihninden çıkan bu çarpıklıklar bu kez, parçalanmanın biçime yansıyan boyutunu düşünsel düzeyde ortaya koyar. Anlatıcı, yolunda gitmeyen, “normal” olmayan bir durumu fark ederek dile getirmiş, kendi dilsel ve biçimsel parçalanışını resmen kabul etmiştir:

*“Nedenini tam olarak anlayamadığı bir elgellik, bir yerli yerine oturmamışlık, tanımlanamaz bir yolunda gitmeme duygusu kaplamaya başlamıştı yavaş yavaş içini. Sözdiziminde birtakım aksamalar, atlamalar, yer değiştirmeler baş gösterdiğini fark etmişti.”*³⁷⁰

Bu değerlendirmenin ardından olaylar ve sözdizimi ilişkisinin nasıl olabileceğine dair sorusunu yöneltir: “*olaylar mı sözdizimini yaratmıştı, yoksa sözdizimi mi olayları?*”³⁷¹ Demek ki olaylar ve sözdizimi ilişkisinin düzen ve düzensizlik bağlamında bir bağlantısı vardır; fakat hangisinin ağır bastığı konusu belirsizdir. Burada görülen paradoks, kurgu ve metin ilişkisinin sorunsallaştırılması neticesinde ortaya çıkar. Söz dizimi, dilin eşsüremli yapısının sonucudur; fakat olayların metne yansması da söz dizimi ile mümkündür.

Parçalanma izleğinin hemen hemen bütün postmodernist eserlerde kendisini gösterme biçimi genellikle beklenmedik bir anda beklenmedik bir yerde kesilmiş sözcükler ya da sözcük öbekleri olarak yarım bırakılmış bir cümle, yarım bırakılmış bir paragraf şeklindedir. Parçalanma izleğinin eserin tamamına yayıldığı *Eşikte*’de de böyle bir bölümün yer alması olağandır. Bir sandal üzerinde belirsizliğe doğru gidenlerin fiziksel hareketleri anlatılırken bir anda anlatı kesintiye uğratılır:

³⁶⁹ Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.51.

³⁷⁰ A.g.e., s.55.

³⁷¹ A.g.e., s.56.

“Sandalda yalnızlar, uçsuz bucaksız denizin ortasında belirsiz bir nokta, usulca ilerliyorlar, herşeyden uzak ve yapayalnız, denizsiz bir ülkenin çocukları, artık hiçbir zaman ayrılmayacaklar, karanlık suların şıptısında sonsuza dek birbirimizin olabilmek için taş bir eşğin üzerinden atlamak, törensel bir edaları vardı, sonra kız yine savuruyor elini ve”³⁷²

Bu satırlarla kapanan bölümü takip eden bölümde, eser açısından ve genel olarak parçalanma izleği açısından ilginç olan, hiçbir şeyin anlatılmamış olmasıdır. Yirmi beşinci bölüm, hiçbir şeyin anlatılmadığı, “boş” bir bölümdür. Fakat, bu boşluk durumunun, niçin eserde bir bölüm olarak yer aldığı parçalanma izleği açısından dikkate değer bir durumdur. Bunun anlamı bir çeşit duraklama/nefes alma, anlatının yoğunluğunu hafifletme arzusu olabilir. Bu durum, okurun, kesintili de olsa sürüp giden metni takip ederken bir süreliğine metinle birlikte havada asılı kalmasına neden olur.

Bir yandan yaşam içerisinde tutunmak adına her anı kağıt parçalarının üzerine not etme isteği duyulur; öte yandan her şeyi parçalayıp, parçalanın şeylerle birlikte yok olma arzusu duyulur. Bu gerilimin esas sebebi, kitabın ilerleyen bölümlerinde de tartışılacağı gibi varlık-yokluk düşünceleri arasındaki gerilim olarak düşünülebilir. Zira, herkes bir şekilde dünyada var olur ve sonrasında dünyadaki süre dolduğunda yokluğa geçiş yaşanır. Herkesin aşağı yukarı benzer bir hayatı yaşadığı düşünüldüğünde “yaşamın anlamsızlığı” düşüncesiyle yüzleşilip yok olma arzusuna yönelme durumunun baş gösterdiği görülmektedir:

“sonra, sanki hiçbir şey olmamış gibi sakın, kendisini yataktan aşağı kaydırıp ayağa kalktı, sehpanın üzerindeki abajurun düğmesine dokundu, gidip yazı masasının tüm çekmecelerini boşalttı ve ne kadar kâğıt, mektup, defter varsa getirip yığıldı halının üzerine. Küçük kâğıt yığınının yanına diz çökerek oturdu ve mektuplardan başladı ilk önce. Her bir sayfayı yırttı, üst üste koyup bir kez daha yırttı, ve bir kez daha, bir kez daha, ta ki gücü yetmeyene, ufacık kâğıt parçaları bir avuç konfeti halinde odanın dörtbir yanına saçılana dek. Diğer yazılara, şiir denemelerine, düşünce kırıntılarını yazdığı bloknot sayfalarına geldi sonra sıra ve onların ardından günlüklerine. Gitgide artan bir hırsıyla, âdeta birşeyin intikamını alırcasına, yanaklarından gözyaşları süzülerek yırttı, parçaladı, lime lime etti herşeyi.”³⁷³

Parçalanarak yok olma durumu ve ardından doğan boşluk düşüncesi, otuz üçüncü bölümde anlatıcının kız kardeşinin ölümü ve onun ölüsünün yakılmasıyla bir

³⁷² Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.57.

³⁷³ A.g.e., s.68.

kez daha görünür hâle gelir. Bedenin küle dönüşmesi, büyük bir parçalanma ve ardından yok oluş hikâyesini beraberinde getirir:

“ “kızkardeşinizdi, öyle mi?”

“evet,” diye yanıtladı adam, “öyleydi.”

“külleri ne yapmak istiyorsunuz peki?”

“ülkeme götüreceğim, denize... ona yıllar önce verdiğim bir söz...”³⁷⁴

Otuz beşinci bölümde anlatım biçimi değişir ve konuşma çizgileri devreye girer; fakat ortada herhangi bir diyalog yoktur, başından beri parça parça söz edilen olaylara dair detaylar anlatılır. İlk iki konuşma çizgisi parçalılık/bütünlük bağlamında önem arz eder.

“Adam o odadan bambaşka bir insan olarak çıkar. O kısa yolculuktan geri döndükten sonra, gazete kesiklerinden bir albüm yapar, tanımadığı insanlara mektuplar yazar, kâğıt kaplanlar yapıp kızgınlığını onlardan çıkarmaya çalışır. Tabii bu boş bir çabadır. /3.

-Adam bu metni niçin yazdığını açıklar: kendisinin ve kızın mutsuzluğunu bütünlemek, böylelikle ondan kurtulmak, mutsuzluğu mutluluğa dönüştürmek için. Tüm bunlar aslında adamın unutmak istediği şeylerdir ve kızla da bu yüzden ayrılmışlardır. / 1. “³⁷⁵

İlk konuşma çizgisiyle birlikte “adam”ın yaptıklarından söz edilirken gazete kesiklerinden yapılan kolajlar ön plana çıkarılır. Kolaj tekniği, postmodern yazının bir özelliği olması ve parçalanma düşüncesini teknik olarak desteklemesi açısından önem arz eder. Tanımadığı insanlara mektuplar yazmasıysa belirsizlik duygusunu beslemesi açısından postmodern yazını desteklemeyi sürdürür. Parçalılık, belirsizlik ve amaçsızlığın yol açtığı kaos, metni kuşatan parçalanma izleğini güçlendirir. İkinci konuşma çizgisi tüm bu yapıların esasen bir bütünlüğe ulaşma arzusuyla yapıldığına dikkat çeker. Anlatıcı, alakasız parçalardan kurulan bütünlük üzerinden mutsuzluğu mutluluğa dönüştürme arzusundadır; fakat gidiş yolu itibarıyla bazı yanlışlıkların olduğu aşikârdır.

Parçalanma düşüncesini metin düzeyinde besleyen en önemli unsurlardan biri günlüklerdir. Romanın akışı içerisinde günlük notlarıyla kesintiye uğrayan metin hem içerik hem de zaman boyutuyla parçalanarak anlam ve anlatım çeşitliliği sağlar. Bu eser özelinde anlatıcı, tuttuğu günlüğü meselenin özü haline getirerek günlüğü

³⁷⁴ Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.84.

³⁷⁵ A.g.e., s.86.

oluşturan sözcüklerle kurduğu ilişkiye odaklanır. Dolayısıyla bir kez daha metin içinde farklı bir boyuta geçilerek metni oluşturan ana unsurlar anlatıcıyla kurduğu ilişki üzerinden somutlaştırılır.

“Kafasında tüm bunlar ve daha bir sürü düşünce, gerçekten görmeksizin, okumaksizin, kavramaksizin bakışlarını öylesine diktiği günlüğün bir karınca sürüsü tarafından istila edilmişçesine yazıya doymuş sayfaları, bu sayfalardaki siyah mürekkeple sıkışık bir düzende yazılmış sözcükler, sözcük çiftleri, sözcük aileleri, sözcük öbekleri, yavaşça, sanki onu bir daha ele geçmesi zor bu anda varlıklarıyla rahatsız etmeye çekindikleri için, parmak uçlarına basarak, çıt bile çıkarmaksizin gözlerinin önünden çekip gitmişler, onu uykunun ve düşlerin gerçeküstü dünyasıyla baş başa bırakmışlardı.”³⁷⁶

Sözcüklerin kurduğu dünyanın bir anda yok olması ve böylelikle anlatıcının gerçeküstü bir dünyaya geçiş yapması da önemli bir detay olarak değerlendirilebilir. Sözcüklerin dolayısıyla sesin yok olması anlatıcıyı sessizliğin içine düşürürken gerçek dünyadan gerçeküstü dünyaya geçmesine de neden olur. Bu geçiş de zihinsel parçalanma bağlamında anlamlıdır.

Kahramanın tuttuğu günlükle³⁷⁷ beslenen parçalanma izleği çantanın içine doldurulan günlükler, mektuplar, yazılar, fotoğraflar, kâğıt parçaları, resimler, desenler, eşyalar, gazete ve dergi parçalarıyla birlikte daha da güçlendirilir. Zihinsel karmaşanın türsel çeşitliliğe dönüştüğünü gösteren bu satırlar, ifade biçimlerinin çeşitliliği üzerinden içinde bulunan parçalanmışlık durumuna işaret eder:

“Dolabın zemininde duran küçük deri valizi alıp yazı masasına geri döndü. Çekmecelerden boşaltmış olduğu, masanın üzerinde duran tüm günlükleri, mektupları, yazıları, fotoğrafları, herhangi bir sıra gözetmeksizin tıkabasa doldurdu çantanın içine ve ardından da duvarlarda asılı duran bin bir türlü, renk renk, yazılı, çizili, çiziktirilmiş, karalanmış kâğıt parçalarını, resimleri, desenleri, küçük objeleri, anı eşyalarını, gazete kesiklerini, dergilerden koparılmış sayfaları...”³⁷⁸

Daha önce de işaret edildiği üzere, edebi metinlerde genellikle yazar kahramanların kendilerini anlayacak bir kitleleri olmaması nedeniyle, doğru anlaşılama korkusuyla eserlerini yok etme yoluna gittikleri görülmüştür. Bu eserde de benzer bir sahne üzerinden bir çeşit yok etme ayini düzenlenir. Kahramanın kendisine ait ne varsa tüm hikâyesiyle yok etmeyi arzulaması yaşamla kurduğu bağın

³⁷⁶ Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.91.

³⁷⁷ Bkz. A.g.e., s.93.

³⁷⁸ A.g.e., s.93.

gevşediğini gösterir. Bu bağın gevşemesi de boşluk düşüncesini kuvvetlendiren yok olma sürecini hızlandıran bir durumdur:

“Çantadan aldığı kâğıtları, defterleri, fotoğrafları, önce birer birer, daha sonra desteler halinde avuçlayarak, buruşturarak, dertop ederek, tomar tomar atmaya başladı ateşe. Ateşin gitgide coşan cümbüşünde küle dönüşerek rüzgârla çevreye savrulmadan önce, artık bir kez bile okumaya katlanamayacağını olanca bunaltısıyla anladığı bu kâğıt parçalarını son bir kez daha selamladı bakışlarıyla. Ateşin görünmez elinin dokunduğu her sayfa, ilk önce bu veda töreninin ağırbaşlı havasına yaraşır bir saygıyla öne doğru eğilerek reverans yapıyor, ardından bu yaptığından sanki çok utanmışçasına yüzü kızararak utancından ezilip büzülüyor, ufaldıkça ufalıyor, kararıp eriyerek yok olup gidiyordu. Adam yalnızca onun gözleri için düzenlenen bu tek defalık gösteriyi biraz dalgınlık, biraz da düşlemle izledi. Hatta kimbilir belki en son sayfa da yanıp kül olduğunda, uzak bir özlem hissetti zihninin derinlerinde bir yerde: bir yitik, geri döndürülemez bir çevrim, giderilemeyecek bir eksiklik, bir boşluk, kocaman, kapkara, dipsiz bir boşluk...”³⁷⁹

Boşluk durumu belirsizlikle güçlendirilir. Böylelikle parçalanma izleği varabileceği son noktalara yaklaşmıştır. Zira boşluk ve belirsizliğe varılan yerde bedensel ya da zihinsel bir bütünlükten söz etmek imkânsızdır. Önce nesnelerin yok olması sağlanmış ve boşluk kurgulanmış, ardından insan olarak yaşanan boşluk ve belirsizlik durumu ifade edilmiştir. İnsanın var oluşuna dair böyle bir belirsizlik durumuna nesneler üzerinden ulaşılması, yaşama dair fazlalıklardan kurtulup öze dönüldüğüne işaret eder.

“Bu uçsuz bucaksız, rengârenk insan mozaığının uzak ve belirsiz bir parçası olmak, yaşamın içinde yitip gitmek beni rahatlatıyor. Sonsuz bir ormanda yolunu yitirmek ve koşmak, koşmak, koşmak... umutsuzca insan yüzlerinin ardına gizlenen bir saklambaç: bilinen, sıradan bir oyun.”³⁸⁰

Bu içeri doğu işleyen yıkım hareketinde imajlar/imgeler de parçalanır. Çünkü hayat tükendiği için her şey anlamını yitirmiştir. Tükeniş de bir çeşit parçalanma, ufalanma, yok olma ile eşdeğerdir:

“Yaşamımı bir yabancının gözleriyle seyrediyorum, kayıtsız. Benim olmayan bir yaşamı sürüyorum: yıllar önce bir dosta söylenmiş bir söz, ama artık o yok, yaşanmışlığın bulanıklığında unutuldu. Yaşamın da dudaklardan döküldükleri anda yokolan sözcükler gibi yitip gidivermesini istiyorum. Bütün değerlerin ötesi, karanlıkta bir an görünüp yiten beyaz nokta, tüm bedenimi ansızın saran, kara, kapkara, kavurucu bir alev, sıcak, acı, duman, kan, kadın, deniz düş, ölüm.”³⁸¹

³⁷⁹ Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.95.

³⁸⁰ A.g.e., s.98.

³⁸¹ A.g.e., s. 99.

Yaşamın sonuna doğru ilerlendikçe geçmişe ait detayların anımsanması zorlaşır. Geçmişe dair onca birikintinin içinden bir detayın, görüntünün çekip alınmasının ne denli zor olduğuna işaret edilir. Bu durum da insanın yaşamı boyunca maruz kaldığı birçok unsurun zihinde yarattığı karmaşaya işaret eder:

“Ayrıntıları anımsayabilmesi için kendisini bir hayli zorlaması gerekti, sözkonusu olan tümüyle ilgisiz, gelgeç bir anı parçacıydı çünkü. Yaşlı bir balıkçının oltasına takılmış lâgar bir dip balığıyla birlikte gelen yosunlar, mazotlu pis paçavralar, naylon parçaları ve kopuk misina yumakları gibi onu çevreleyen gereksiz ıvırzıvırdan arındırarak nihayet tüm saflığı ve ışıltısıyla yaratmayı başarabildi o görüntüyü belleğinde.”³⁸²

Kırk dördüncü bölümde felsefi bir yaklaşımla metne esas düşünceleri destekleyen bir tavır sergilenir. Anaksagoras’ın oğlunun ölümüne karşı takındığı soğukkanlı tavrıdan söz ederken tamamen yokluk ya da tamamen varlık düşüncesinin mümkün olmadığına değinilir: “...çünkü hiçbir nesne ex nihilo meydana gelmediği gibi, varkende büsbütün yok olmazdı.”³⁸³ Bu ifadeler, Anaksagoras’ın “nous” kavramından söz edilerek desteklenmeye çalışılır. Ruh ve bedenın ayrışması anlamına gelen “nous” insanın özündeki temel bir parçalanmaya işaret eder:

“Anaksagoras’ın deyişıyla nous’un, ayrışması, birbirinden farklılaşması, birbirine tümüyle yabancı, hatta karşıt iki kavrama dönüşmesiydi, ki bu ilk kez onun tarafından bu kavram aracılığıyla ortaya atılıyordu. Anaksagoras maddenin karşısına onun egemeni ve üstünü olan, maddeden tümüyle sıyrılmış saltık bir varoluş düşüncesini bilinçli ve dizgeli biçimde koyabilmiş ilk düşünürdür. İnsanlık ruh-beden ikiliğinin – ya da ikileminin- ilk kez onunla kesin bir biçimde ayırdına varmıştır.”³⁸⁴

Anlatıcı metne hâkim olan parçalanma izleğini hemen her bölümde öne çıkarır. Kırk beşinci bölüm başlarken şu ifadeler kullanılır: “açmış olduğumuz hayli uzun ayracı kapatıp yarıda bıraktığımız öykümüze geri dönelim.”³⁸⁵

Metin parçalanma izleğiyle kuşatılmaya devam ederken metinde yer alan ana düşünce olan yaşamdan ölüme geçişle yaşanan parçalanma/parçalara ayrılma durumu da Anaksagoras’ın, oğlunun ölümüne verdiği tepki üzerinden değerlendirilir. Böylelikle metin, felsefi altyapısını da açıkça ifade etmiş olur.

“Düz anlamının yanısıra, eğer biraz daha dikkatli bakarsak – ya da bakmayı göze alırsak, demeliyiz, kolay değildir çünkü kalıplaşmış, zamanla kemikleşmiş

³⁸² Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 102.

³⁸³ A.g.e., s.117.

³⁸⁴ A.g.e., s. 119.

³⁸⁵ A.g.e., s. 120.

tavırların olduğunu görürüz: yaşamı, yaşamın anlamını, değerini, kutsallığını sorgulayan bir ironi... Büyük olasılıkla şöyle düşünüyordu o anda anaksagoras: oğlum öldü. Demek ki onu meydana getiren parçacıklar artık ayrışacaklar."³⁸⁶

Anlatıcı bu konu üzerinden kendi ruh ve beden düşüncesini açıklamaya girişir. Yaşamın tek seferlik olduğunu, her bir yaşamın farklı bir biçim olduğunu ifade eder. Fakat en önemlisi ruh ve beden arasındaki farka yönelik anlatımıdır. Ona göre kalıcı olan beden, geçici olan ruhtur. Bedenin yok olması ruhun da yok olması anlamına gelir; fakat beden yok olsa da maddi olarak mevcuttur:

"Şimdi bedenin öldüğünü düşünelim: parçaları ayrışacaktır, dolayısıyla desteyi karıştırıyorum. Evet şimdi elimde ne görüyorsun? Önceki gibi bir deste kâğıt, değil mi? Öyleyse beden hâlâ yerli yerinde, yiten hiçbir şey yok, madde bir kez varsa bir daha yokolmaz, maddenin sakınımı yasasına aykırıdır bu. Ama yokolan ne o zaman? Farklı olan nedir? Kâğıtların dizilişi tabii ki! Bak, o diziliş yok artık, farklı, bambaşka, değişmiş... kâğıtları karıştırarak tek defaya özgü o rastlantısal düzeni yokettik ve ne yaparsak yapalım, bir daha hiç ama hiçbir zaman geri getiremeyeceğiz onu, heyhat! Öyleyse en başta söylediklerinde ufak bir değişiklik yapmama izin ver. Ruh kalıcı, beden ise geçicidir, diyordun ya: aslında kalıcı olan bedendir, ruh ise geçicidir ne yazık ki. Ruh suya çizilen bir resimdir, beden ise suyun kendisi. Su dalgalanır, ruh silinip gider, su ise kalır, hep kalacaktır, kalıcı olan odur."³⁸⁷

Eser boyunca paçalanma izleğini en çok destekleyen unsurlardan biri de "parça" kelimesinin dikkat çekici biçimde çok sık kullanılmasıdır. Bu yaklaşımın bilinçli bir tercih olduğu görülmektedir. Yazar, insan olarak parçalardan kurulan bir dünyanın birer parçası olduğumuza işaret ederken, bir yandan parça olarak bizi tümleyen unsurların öneminden/önemsizliğinden bahseder; bir yandan da yaşamın ölüme varan neticesi nedeniyle parça olarak değersizliğimizi hissettirir: *"Bu yazılar, bu desenler, bu fotoğraflar... bunlarda benden de bir parça yok mu, gözardı edilmesi olanaksız bir iz, ortak bir duyusu? Niye bu daha önce yaşanmışlık hissi?"* ³⁸⁸

Yaşam denilen akışın içindeki ilerleme sürecinde birbirine benzeme hali, binlerce parçanın olması, boşluğa yuvarlanma, fırlatılma gibi ifadelerle "parça"ların ortak kaderine işaret edilir. Varlığın tekil olarak anlamsızlaşması da bu benzerlik ve aynı yöne doğru yuvarlanma hâline kaynaklanır. Kendisine ait onca anıyı yakarak yok etmesi, geçmişini silmesi de bu benzerlik durumunun, durdurulamaz akışın

³⁸⁶ Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.123.

³⁸⁷ A.g.e., s. 133.

³⁸⁸ A.g.e., s. 135.

gidişatına yönelik bir tepki olarak düşünülebilir. Kişinin bir parça olarak “benliği”, bütün içinde değersizleşir:

“... ve beni de götürüyorlar beraberlerinde, köpüklenerek akan taşkın bir suya kapılıp bilinmez bir yöne doğru ilerliyoruz edilgin, nesneler biz, yüzlerce, binlerce, yüz binlerce, hepsi birbirinin eşi, zaten en acısı da bu değil mi, hiçbir farkı olmamak, birbirinin aynısı olmak, kaçamıyoruz, duramıyoruz, bilemiyoruz, ve nihayet alttan yukarı doğru güçlü bir itişle su dik bir yardan aşağıya süpürüyor herşeyi, üzerine bastığımız toprak ayaklarımızın altından çekildiğinde hızla yuvarlanıyoruz boşluğa, çevremiz su tanecikleri, ağırlığımızın her an artan ivmesiyle gitgide hızlanarak dipsiz ve karanlık bir uçuruma düşüyoruz yukarıdan fırlatılan iri taş parçaları gibi kıpırtısız.”³⁸⁹

Bu düşünce, kurgusal metnin dışına taşan bir düşüncedir. Ali Teoman’ın yazılarının ve söyleşilerinin derlendiği *Yazı, Yazgı, Yazmak* başlıklı kitapta yer alan “modern zamanlar” başlıklı yazıda da benzer bir duruma değinilerek bireyin toplum içinde değersizleşmesine dikkat çekilir:

“Modern Zamanlar’ın kusursuz bir eğretilemesidir bu: devasa toplum aygıtının içindeki, birbirinin benzeri, milyarlarca ufacık dişliden biridir birey ve ne denli çabalarsa çabalasın, eninde sonunda bu çıkışsız labirentin içinde kendini yitirir.”³⁹⁰

Eserin sonunda, yazılan her şeyin kahramanın kendisi tarafından yazılıp kendisine postalandığı anlaşılır. Bu durum bir çeşit şizofreni işareti olarak düşünülebilir. “Paranoyadan Şizofreniye: *Karanlık Oda*’da Şizofrenik Açılımlar” başlıklı bölümde değerlendirildiği üzere, postmodern romanın modernizmin paranoyasından uzaklaşarak şizofreniye doğru ilerlediği bilinmektedir. Birçok romanda görülen şizofrenik durumun bu esere de hâkim olduğu söylenebilir:

“Gözlerinin önünden bir sis perdesi kalkıyor ağır ağır: kendi elyazını tanıyorsun. O anda birden anlıyorsun bunca zamandır yalnızca kendi izini sürdüğünü ve kendi adresine imzasız mektuplar yollamaktan başka bir şey yapmadığını.

hiç ama hiçbir şey!

*dönüp ardına baktığında, gittiğin bir arpa boyu yol...”*³⁹¹

Parçalanma düşüncesinin bir izlek olarak görünür hale geldiği *Eşikte* adlı eser, Ali Teoman’ın yazın evreninin minimal bir yansımasıdır. Bu eserde görülen felsefi söylem yazarın genel söylemine de hâkimdir. Teoman, *Uykuda Çocuk Ölümleri* gibi

³⁸⁹ Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.136.

³⁹⁰ A.g.e., s.48.

³⁹¹ A.g.e., s.153, 154.

kurgusal yönü güçlü eserler verse de metinlerin ardındaki felsefî söylemi ön plana çıkarma gayesi ve metin üzerine ortaya koyduğu derin düşünsel yaklaşım da gözden kaçırılmamalıdır.

Eşikte, isminin de yarattığı tereddüt çağrışımıyla bir çeşit havada kalma durumunun romanıdır. Metin boyunca izini sürdüğümüz tüm ifadeler, parçalanma düşüncesinin eserde hâkim bir konumda olduğunu doğrular niteliktedir.



2.5.3. Parçaların Diyalojik Yapısına Dair: Karnavalesk Durum ve Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi

Ayfer Tunç'un 2009 tarihli *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* adlı romanı, birçok küçük hikâyeden oluşan uzun bir hikâye olarak değerlendirilebilir. Karadeniz'de bir Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ni merkeze alan bu romanda yer alan kişilerin bir şekilde birbiriyle ilişkilendirildiği romanda her bir karakter kendi hikâyesi ile sahneye çıkar. İlk satırlarından itibaren okur açısından takibi zor bir roman olarak değerlendirilebilecek olan *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'nde tarihselci doğruculuğun kurgusallıkla iç içe geçirildiği görülmüştür. Eserin birçok karakter etrafında şekillenen parçalı yapısı, doğal olarak "karnavalesk" bir atmosferin ortaya çıkmasına neden olur. Karnavalesk roman anlayışını edebiyata kazandıran Mihail M. Bahtin'in *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* adlı eserinde belirttiği durum "bütünlüğün dağılması" bağlamında Ayfer Tunç'un bu romanı özelinde de geçerli olabilir. Ayfer Tunç her bir karakterle farklı bir hikâyeye yönelir.

*"Aslında Dostoyevskici bir romanda dünyanın monolojik bütünlüğü parçalanır, ama gerçekliğin o un ufak olan parçaları, kırıntıları hiçbir anlamda romanın bütünlüğü içinde doğrudan doğruya birleştirilmez: bu parçaların her biri özgül bir karakterin bütünlüklü görüş alanının çekimindedir; her biri yalnızca özgül bir bilinç düzeyinde anlamlıdır."*³⁹²

Eserin "bir deliler evi" olarak nitelendirdiği hastanenin toplumun birçok kesiminden insanı içinde barındırması ve bu insanların hikâyelerini anlatırken II. Meşrutiyet'ten 6,7 Eylül olaylarına dek birçok tarihi olaya değinmesi dikkat çekicidir. Giriş, gelişme, sonuç ekseninde gelişen klasik roman anlayışını tersine çeviren bu roman Karadeniz'deki Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ne konferans vermek üzere gelen Ülkü Birinci ile başlar. Hastanenin Başhekimi Demir Demir, eşi Sevim Demir, Başhekimin arkadaşı Erdem Bakırcıoğlu, Bedia Bakırcıoğlu, Erdem Bakırcıoğlu'nun babası Tarık Bakırcıoğlu, annesi Aydanur Hanım ve teyzesi Yurdanur, belediye meclis üyesi Latif Tibuk, eşi Asiye Tibuk, Kameraman Tolga, Nergis Şeker, Talat Şeker, Eczacı Ruhi, Ruhi'nin eşi Marmarisli Nilgün, Muhasebeci Dilaver, Dilaver'in eşi Feriha, Doktor Nurettin Bey, eşi Ebe Mualla Hanım, Türkiye'nin ilk kadın hakimlerinden Türkân Hanım, Türkân Hanım'ın şöforü Hamdi Tutuş, Kız İsmet,

³⁹² Bahtin, M. (2015). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, s. 67.

Bevliye Kliniği'nin gediklisi Şemsiyeci Remzi, çocuk psikiyatristi yakışıklı Doktor Faik Abacı, Nöropsikiyatrist Nebahat Özdamar, Nebahat Özdamar'ın kocası Kahraman İnal, Psikolog Gülnazmiye Görgün, Marangoz Alacagöz Sipahi, hastanenin muhasebe şefi Hercai Sekban, kocası Şaban Sekban, Genç Psikiyatrist Aydemir Güzeldere, Psikoterapist Gamze Berberoğlu, İstanbullu Operatör Doktor Hilmi Ziya Ötügen ve nişanlısı Nesteren, hastanedekilerin Çolakoğlu dediği Asabiyeci Doktor Adnan Bey, Padişah Abdülaziz'in kıymetli paşalarından Kalemkârî Köse Kasım Paşa, üçüncü karısı muhteris Hürmüz Hanım, Zoltan, Biyokimya Profesörü Zafer Uzunköprülü, Hayırsız Bolat, Bolat'ın amcası Mamşirek, Suna Bolat, Hristiyan Alla, Mamşirek'in karısı Agunde, Gürcü Ressam Guram Çaliaşvili, Kekeme Hafız Süleyman, Kınalı Meryem, Küpeli Ömer Çakır, Eskici Zülfü, Gazeteci Berrak Armağan, Antikacı Haymon Yener, Kulaksız Ziya ve annesi Deli Emine, Matbaacı Kamer, hastane sekreteri Nemişo dedikleri Nemika, Hikmet Bey'in oğlu Muharrem, Hikmet Bey'in eşi Tülay, Muharrem'in dayısı bilgisayar yazılımcısı ve basgitaracı Tümay, Jinekolog Ayşe Nuran Serbest, şizofren Barış Bakış, Barış Bakış'ın Dışişleri Bakanlığı'nda Avrupa Birliği müzakereleri için oluşturulan bir çalışma grubunda siyasi başuzman olan annesi Veda Alkan, Melek Görgün, Zerrin Hemşire, Barış Bakış'ın babası Menderes Bakış, Emil Pavulescu, Atçalı Köyü Muhtarı Nezir Dayı, Kel Hüseyin, Başhemşire Servinaz Ceviz, kocası Ekrem Ceviz, Leyla Böğrü, Mustafa Keklik, Leyla'nın annesi Nazife, bilgisayarlı çocuk Ükela Emrah, gececi Tahir, Alim Bey'in karısı Jinekolog Tuğba Hanım, taksici-hademe Cumali, Kemençeci Aşık Seyit, şoför Gagaburun Şahin, korsan dvdci Talip, Naime Pektaş, Civan Caymaz, voleybolcu Sedef, Hemşire Emel Yanık, Niğdeli Müteahhit Abdülkadir Çemiş, Sedef'in halası Keriman Sevimli, hukuk talebesi Kenan Canitez, Abdülkadir Çemiş'in ilk torunu Kürşat ve hiperaktif torunu Kayra, Mimar Halil Uyanık, Çeribaşı Kıvrıcık, Düzceli jandarma er Süslü Salih, Adapazarlı prodüktör Coşkun Bayraktar, Erdinç Sönmez, Nesrin Temiz, muhacir kızı Müzeyyen, Süslü Salih'in babası Ferit Öztürk, Salih'in oğulları Sinan ve Ertan, mimar Çetin Kansız, karısı mimar Vildan Kansız, abisi Necmi Kansız, Ofli Durali denilen hastabakıcı Durali Yılmaz, İsmail Çelikleş, Sosyal Hizmet Uzmanı anoreksik Buse Göçer, Türkân Hanım'ın dedesi Darülfünun Ülum-ı Tıbbiye Şubesi Seririyat-ı Dahiliye Müderrislerinden Şekip Sami Bey, Türkân Hanım'ın kardeşi İmdat Hızır ve babası tütüncü Emrullah Kaymakoglu, Yalvaçlı Celal öztaş ve kızı Nihan, kalfa Rukiye, Karayağız Alişan, büyük torun Şekip Sami Kaymakoglu, Füzulan ve annesi Fatoş Hanım, Türkân Hanım'ın diğer yeğeni Zeynep İkbâl, Avukat Abbas Koşar,

Şekip Sami Bey'in kızları Esra ve Elif, galerici Besim Varlık, Sevinç Okutan, Sevda Okutan, genç Ressam Yalın Tağmaç, Kapıcı Mevlüt, yönetici Tijen Hanım, Ebru Başusta, ünlü Beyin Cerrahı Gazi Yaşargil, İstanbullu Nörolog Ali Mukbil Özüpek, Temaşa Özüpek, Dev-Yolcu Sahaf Oğuz, Nalbur Kadri, Dönerci Niyazi, Niyazi'nin oğlu Cengiz, Kadri'nin Rize'de okuyan yeğeni Gökhan, Felsefe Profesörü Necip Özgenç, Sahaf Gürbüz, genç Beyin Cerrahı Kerem Savul, antikacı Mesut Hürel, Yalın Tağmaç'ın babası Erel Tağmaç, Emil Pavulescu'nun kızı Stelina Pavulescu, Milletvekili Mustafa Nadir Karakurt, Manav Bahattin, Avukat Mithat Gürtunca, hastanenin kurucusu Mutasarrıf Hüsnü Simavi Bey, Karnik Sabuncuyan, Ardıçoğlu Totodaki Bey, Kalustya Ara Bey, Taş Ustası Mıgırdiç, Sabuncu Agop, Taş Ustası Puzant, Mıhıteryan'ın Müdürü Serop Efendi, Laz Hüseyin, Zabel, Kürt Fariz Ağa, Kör Reşo, Cosmi Sébah, Ara Bey'in nobran kızı Nıvart, Stavro Ardıçoğlu, Arnavut Arabacı Recep, Ciğerci Bünyamin, Hurdacı Gazanfer ve çırağı Memet, Michel Simonian ve eşi Femke, Nemlizade Hayati Bey, Arsen Melkonyan, İlçe Belediye Başkanı Cumhur Eryıldiran, Gülayşe Döngel, Yelkencizade Rahmi Bey, hastanenin ilk Başhekimi Alain Latour, Hüsnü Simavi Bey'in ilk eşi Ayşe Edibe ve ikinci eşi Gülcemal ile zamansız ölen üçüncü eşi ve dördüncü eşi Nezaket Hanım, Gülcemal'in babası Uzunoğlu Yakup Bey, Doktor Kılçık Seyfettin Efendi, kokain baronu kılıkli Serhat, genç oyuncu Ozan Çağlar, çöpçatan Pelin, ağzıbozuk Cevriye Abla ve kızı Gönül, terzi-modacı Piraye Hanım, kameraman Bosnalı Damir, bekçi Enver Abi, kuruyemişçi Hacı Amca, muhasebede çalışan Ceyda, Kameraman Muzo'yu da kapsayan birbirinden ayrı fakat her biri bir şekilde hastaneyle ilişkilendirilen hikâyelerle kurulan romanın temel farklılığı da bu karnavalesk havayla birlikte ortaya çıkar. Tunç, uzun bir tarihsel süreci, çeşitli toplumsal kesimler üzerinden anlatırken “deliler evi”nin akıl ve mantıktan uzak kaotik yapısını sürekli ve çeşitli biçimlerde yansıtır.

Her hikâye, o esnada temas edilen konuyla bağlantısı üzerinden başlar ve bir yerde tam manasıyla sonuca bağlanmadan bırakılır. Ülkü Birinci'nin konferans vermek üzere hastaneye geldiği ilk sahneden geriye doğru bir anlatım kurgulanır ve küçük küçük hikâyelerden oluşan derme çatma bir “bütünlük” kurulur. Bu bütünlük, kolayca kavranabilen ve anlatıyı bir yerden bir yere götürecek türde bir bütünlük değil, tüm anlamsızlıkları, boşlukları, mantıksız bağlantıları da sinesinde taşıyan bir bütünlük olarak düşünülebilir. Bir hikâyeden ötekine doğru sürekli bir hareketin

gözlemlendiği romanda, anlam mefhumunun tek bir alana sığdırılamayıp sürekli ertelenmesine benzer bir durum ortaya çıkar ve hikâye sürekli ertelenen yapısıyla adeta okurdan kaçır.

Kimi yerlerde ise daha önce anlatılan bir hikâyeye, duruma ya da nesneye gönderme yapılarak bir tür geriye dönüş tekniği uygulanır; fakat bu anlar uzun soluklu değildir. Bu yöntemlerden biri Bay Stavro'nun çektiği fotoğraflara bakarken fotoğraftaki kişilerin yaşamlarına dair bilgi verilmesiyle somutlaşır: “*bu defter imalatçısı Tarık Bey diyordu mesela. baldızı Yurdanur intihar edince karısı Aydanur delirmişti.. Kadın senelerce La Paix’de yattı.*”³⁹³

Bir hikâyeden diğerine hızlı geçişlerle ilerleyen roman tek bir yönde ilerlememesi, karakter, hikâye, zaman ve mekân konularındaki çoğulcu tutumu nedeniyle “parçalanma” düşüncesiyle yakından ilişkilidir. Yazarın tekil bir tümellik oluşturma gibi bir gayesi bulunmaz, aksine romanın her bir katmanı farklı bir yerden ses vererek romanın rengarenk bir karnavala dönüşmesi sağlanır.

Bu karnavalesk ortamda, modernist düşüncenin akılcılıkla kurduğu sıkı bağa bir tepki olarak akıl hastanesinin temel mekân olarak kurgulanması dikkat çekicidir. Akıl hastanesinin toplumun pek çok kesiminden insana ev sahipliği yapması nedeniyle, romanda anlamlı, anlamsız her sese, her hikâyeye yer verilmesi postmodern romanın çoğulcu yaklaşımıyla uyumluluk içindedir.

Romanın temas ettiği önemli tarihsel ve toplumsal olaylar olsa da romanı sürükleyen konular genellikle kadın erkek ilişkileri ile evlilik ve aile hayatına odaklanmaktadır. İnsanların en mahrem alanlarında içinde bulundukları yanlış tutum ve davranışlar açıkça ortaya koyulmakta ve sosyal statülerin gizlemeye çalıştığı tüm çarpıklıklar bir bir meydana serilmektedir. Yazar, hikâyeleri anlatmadan evvel kahramanların dış görünüşleri ve sosyal statüleri üzerinden giriş yapar ve sonrasında dış ve iç arasındaki tezatlıklara odaklanarak insanın çeşitli hallerini tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer. Böylelikle yalnızca hikâye düzeyinde değil, kişilerin öz yaşmaları düzeyinde de bir çoğulculuk durumunun var olduğu düşüncesi ön plana çıkarılır.

³⁹³ Tunç, A. (2019). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, İstanbul: Can Yayınları, s. 427.

Eserde üç temel letimotivden söz edilebilir. Bunlardan birincisi Cosmi Sébah'ın çektiği “Kalemkâri Köse Kasım Paşa Portresi”³⁹⁴, ikincisi Gürcü Ressam Guram Çaliaşvili'nin yaptığı “Kucağında Bebek İsa'yı Taşıyan Meryem Ana İkonası”³⁹⁵ ve üçüncüsü de 19. yüzyıl sonunda Karadeniz'de yaşamış Ermeni fotoğrafçı Karnik Sabuncuyan tarafından çekilen “Karlı Bir Günde Saat Kulesi ve Şehir” konulu panoramik fotoğraftır.³⁹⁶ Bu üç unsur, roman içerisinde birer sembol haline gelir ve zaman zaman romanın ayrı ayrı hikâyelerden oluşan savruk yapısını düzenleme aracı olarak kullanılırlar. Abdülaziz'in kıymetli ve istikbal vadeden paşalarından biri olarak nitelendirilen Kalemkâri Köse Kasım Paşa'nın portresi, Paşa'nın eşi Hürmüz'ün Çengelköy'deki yalıdan kovulurken çaldığı portredir. Antikacı Haymon'un deposuna çok fazla el değiştirmeden gelmiş Beyin Cerrahı Kerem Savul'a satılmıştır. Kucağında Bebek İsa'yı Taşıyan Meryem Ana İkona'sı Gürcü Ressam'ın topraklarından oldukça uzaklara gelmiş, başhekimin arkadaşı Erdem Bakırcıoğlu'nun eşi Bedia Hanım'dan başhekim Demir Demir'in eşi Sevim Demir'e hediye olarak gönderilmiştir. Sevim Demir tam manasıyla bir şeye benzetemediği ikonayı nihale olarak kullanmış en sonunda kocasının kafasına fırlatarak paramparça etmiştir. “Karlı Bir Günde Saat Kulesi ve Şehir” konulu fotoğraf Türkân Hanım'ın uzun yıllar aradığı, fakat bulamadığı bir fotoğraf olarak kalmıştır. Çünkü, Ardıçoğlu Totodaki Bey ve Ara Bey'in ölümlerinin ardından konağı temizlemeye gelenler resmi yere düşürmüş, tozun toprağın içinde kaybolmasına neden olmuşlardır.

Yazar, Adıge (s. 134), Çingene (s.263), Abaza (265), Pomak (s. 266), Afro-Amerikan (s.342), Filipinli (s.352), İranlı yazar (s. 354), Laz (s. 414), Ermeni (s.409), Rum (409), Kürt (s 417), Bulgar (419), Arnavut (s.429) gibi birçok etnik kimliği ve milleti metne dahil edip karnavalesk durumu kuvvetlendirirken, aile içindeki çoğulculuklara da dikkat çeker.

Metne yansıyan çoğulcu hava çeşitli toplumsal sınıflardan söz edilerek güçlendirilir: “beş yıl önce tesettüre giren ablası Tülay” (s. 154)., ve kardeşi “bilgisayar yazılımcısı ve basgitaracı Tümay” gibi ifadelerle yer verilir. Böylelikle eserdeki ortak mekân olan “deliler evi”nin toplumun her kesiminden insanla bir şekilde bağlantılı olduğu düşündürülür.

³⁹⁴ Tunç, A. (2019). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, İstanbul: Can Yayınları, s.108.

³⁹⁵ A.g.e., s.115.

³⁹⁶ A.g.e., s.61.

Romanda dikkat çeken hususlardan biri de Nöropsikiyatr Nezahat Hanım'ın içine esrar koyarak yaptığı keki tüm hastaneye dağıtırken aslında kendi akıl sağlığını da yitirdiğinin anlaşıldığı sayfalarda ortaya çıkan absürt durumdur. Nezahat Hanım otlu keki öncelikle esrar bağımlısı hastalardan biri olan gececi Tahir'e verir, oturup karşılıklı esrar içerler. Bu anlardan sonra hastane koridorlarında tuhaf bir atmosfer yaratılır: *“gecenin bir vaktinde hastane odasında karşılıklı yataklarda oturmuş birbirlerine bakan keşle nöropsikiyatr arasında, kendiliğinden tuhaf bir samimiyet, saçma bir kankalık oluştu.”*³⁹⁷

Bu noktada da “karnavalesk durum” daha açık biçimde ortaya çıkar. Madde bağımlısı hasta ve Nöropsikiyatr arasındaki statü farkı giderilmiş, aynı odada karşılıklı oturtulan bu iki kişi arasında bir çeşit denge kurulmuştur. Bu dengenin esrar üzerinden sağlanması diyonizyak bir duruma işaret eder. Dionysos şenliklerinde şarapla kendilerinden geçen insanlar arasındaki her türlü farklılığın yitmesine benzer bir durum burada da kendini gösterir. Böylelikle tüm kimlikler ikinci plana itilmiş olur. Hastanede Nezahat Hanım'ın “otlu keki”ni yiyen herkes bir şekilde bu karnavalesk durumun içine girer ve kendi statülerinden uzaklaşıp içine düştükleri esrime haline teslim olurlar. Esasen, Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nin romanın merkezine yerleştirilme nedeni de bu karnavalesk atmosferi oluşturmaktır. Birçok sosyal statüden, sınıftan, çeşitli toplumsal ve kültürel çevrelerden gelen insanların bir şekilde akılsal bir marazdan ötürü aynı çatı altında toplanması dikkat çekicidir. Bunların yanında “normal” addedilen insanların dahi yaşamlarındaki eksikliklerin gösterilmesiyle esasen hiç kimsenin pek de “normal” olmadığı düşüncesi ön plana çıkarılır.

Benzer bir durum, Karnik Sabuncuyan'ın gittiği Mıhitaryan Ermeni Okulu'nun müdürü Serop Efendi'nin yediği “gelin mantarı”yla okulun müzik öğretmeni Lerna Hanım'a saldıracak denli kendini kaybetmesi üzerinden bir kez daha görülür. Serop Efendi, mantarın etkisinden kurtulduktan sonra yaşanan hadisenin utancından istifa etmeye karar verir. Esasen burada da akli dengenin bir süreliğine de olsa şaşması durumunda bilinçaltının nasıl harekete geçtiğine ve statülerin de bu noktada anlamsızlaştığına işaret edilir.

³⁹⁷ Tunç, A. (2019). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, İstanbul: Can Yayınları, s.219.

Eserde üzerinde özellikle durulan bir diğer husus da Karadeniz’de bulunan bu akıl hastanesinin denize sırtını dönmüş olmasıdır. Mimar Çetin Kansız’ın bu binayı nasıl bir mantıkla inşa ettiği sürekli olarak sorgulanmaktadır. Mimar Çetin Kansız, Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi’ne ileride bir ek bina yapılacağını düşünerek binanın sırtını denize vermiştir.³⁹⁸

Farklı siyasal görüşler de romanda çoğulculuğu besleyecek şekilde dengeli bir şekilde yansıtılmıştır. Bu bağlamda farklı görüşler arasındaki gerilimler de açıkça dile getirilmiştir. Ülkenin yaşayan en yaşlı kadın hâkimi Türkân Hanım’la dindar Psikiyatr Âlim Kâhkeci’nin karşılaşması esnasında da bu gerilim açıkça dile getirilir:

*“Türkân Hanım’la mesafelice selamlaştılar, hal hatır sordular. Başhekimle üç-beş cümle sohbet ettiler. Sevim Hanım Âlim Bey’in tesettürlü jinekolog eşi Tuğba Hanım’a selamlarını ilettiler. iki dakikayı geçmeyen bu sohbet sırasında neodindar doktorun korktuğu olmamış, yaşlı kadın kızını ne zaman tesettüre sokacağını sorarak canını sıkmamıştı.”*³⁹⁹

Hikâye Ülkü Birinci’nin hastaneye konferans vermeye gelişinden sonra, Başhekim Demir Demir, eşi Sevim Demir, başhekimin Galatasaray’dan arkadaşı Erdem Bakırcıoğlu, eşi Bedia Bakırcıoğlu’nun hikâyelerinin anlatılmasıyla devam eder. Fakat hastanede yangının çıktığı son sahne de aslında Ülkü Birinci’nin hastaneye konferans vermeye geldiği gündür.

Eserin son sahnesinde Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi’nin Barış Bakış’ın aşığı Gülnazmiye tarafından ateşe verilmesiyle büsbütün karnavalesk bir manzara ortaya çıkar:

“Hastaların bazıları halkın arasına karışmış yangını izliyordu, kimileri çoktan şehrin sokaklarında kaybolmuştu. iki şizofren bir müddet sokaklarda gezdikten sonra, şehrin stadyumuna girdiler, bir kenarda buldukları futbol topuyla oynamaya başladılar. Bir diğeri büyük depremde yıkılan saat kulesi’nin yerine yapılan çirkin kuleye geldi, kapısını zorlamaya başladı, kuleye çıkıp yangını oradan seyretmek istiyordu. Yangından haberdar olmayanlar pijamayla dolaşan, vitrinlerin önünde öylece durup bakan hastalara bir anlam veremiyorlardı. Mahkumlar koğuşuna ulaşan itfaiyenin dışarı çıkardığı, belki bir deli raporu uydururuz, hapisten yırtarız diye gelenlerin beşi kaçmıştı. biri soluğu otogarda

³⁹⁸ Bkz. Tunç, A. (2019). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, İstanbul: Can Yayınları, s.280.

³⁹⁹ A.g.e., s.322.

aldığı gibi İstanbul'a doğru yola çıktı. Bir diğeri muhakkak yakalanacağını bildiği için evine, ailesini görmeye gitti."⁴⁰⁰

Romanın çoğulcu yapısı çeşitli biçimlerde kuvvetlendirilirken halk edebiyatı unsurlarına da yer verilir. Adıge kökenli öğretmenin Asetin Halk Destanı kitabında bulunan Barhun isminden bahsetmesi (s.134), Kemeñeci Âşık Seyit (s. 236)'ten söz edilmesi bu duruma örnektir. Karnavalesk oluşumun en önemli yapı taşlarından biri hiç kuşkusuz sınıf farklılıklarıdır. Romanda bu durum kapıcı ve yönetici arasındaki ilişki üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Kapıcı Mevlüt'ün eski model arabasını binanın önüne park etmesiyle Yönetici Tijen Hanım'ın son model arabasını park edecek yer kalmaması bu ikili arasında önemli bir gerilim meselesidir. Yazar, sınıfsal farklılığı daha açık bir biçimde göstermek adına, Kapıcı Mevlüt (s.348)'ten söz ederken "kapıcı"nın k'sini küçük harfle, Yönetici Tijen Hanım (s.348)'den söz ederken ise "yönetici"nin y'sini büyük harfle yazmıştır. Böylelikle, kurgusal bağlamda sınıf farklılığı açısından kimin kimden büyük ya da küçük olduğu en başından, tartışmaya yer bırakmayacak şekilde belirlenmiştir.

Eserde mekân ve zaman üzerinden de çoğulcu bir yapı inşa edilmeye çalışılmıştır. Eserde yer alan mekânlardan bazıları şu şekildedir: Karadeniz'de bulunan Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi, Cadde Kitabevi, Elmas Otel, Hilton Oteli, Kostak Yalı, Millet Çay Bahçesi, Kaymakoğlu Konağı, Pasajlı Çarşı, Tavşanlı Yalı, Mihitryan Ermeni Okulu, Foto Sabuncian'dır. Her bir mekân, hikâyelerin kurgularında merkezi rol oynar. Zaman aralığı ise II. Meşrutiyet'ten başlayarak 12 Mart Muhtırası'nı kapsayacak biçimde kurgulanmış, on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla uzanan roman, toplumsal dönüşüme de tanıklık etmiştir.

Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi karnavalesk yapısı nedeniyle parçalanma düşüncesiyle yakın ilişkilidir. Her bir kahraman kendi hikâyesi bağlamında anlamlı, bütün hikâye açısından ise genellikle anlamsızdır. Birbiriyle pek de bağlantısı olmayan birçok hikâyenin uç uca eklenerek bir bütün oluşturması parçaların kendi başlarına var olabilme biçimlerini edebî düzlemde gösterme çabası olarak düşünülebilir. Akılsallığın ironik bir üslupla yok sayıldığı, her insanın az ya da çok akılsal marazları olabileceği düşüncesi, modernizm karşısında yükselen postmodernizm anlayışı açısından önemlidir. Hiçbir varlık ya da düzen tamamlanmış

⁴⁰⁰ Tunç, A. (2019). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, İstanbul: Can Yayınları, s.508, 509.

değildir, her varlık, düzen ve insan eksikleriyle birlikte var olur. Dolayısıyla parça, yalnızca bütünü oluşturan bir unsur değildir.



2.6. TEMEL ANLATIM UNSURLARININ PARÇALANMASI

2.6.1. Mekânsal Parçalanma/Mekânsal Anlam Üretimi /Mekânın Yeniden Üretilmesi: Modern Bir Parçalanma Simgesi Olarak “Kent” ve *Kenarda*

Modern sanat, zaman ve mekân unsurlarına özel bir önem atfeder. Bu durum, zaman ve mekâna dair klasik algının kırılması düşüncesi üzerinden hareket eder ve özellikle edebiyat alanında zaman ve mekân, kurguyu tamamlayan birer anlatı unsuru olmaktan çıkarak anlatının merkezi unsurları haline gelir. Mekân üzerine önemli çalışmaları bulunan Bertrand Westphal’e göre modern öncesi döneme hakim olan zamanın parçalanmış bakış açısı mekân imgesini de etkilemiştir. Modern ve postmodern zamansallığın temsilini oluşturan yapı tüm varlığı idare eden yapıyla aynıdır. Bu yapı, homojenlikten heterojenliğe geçişle birlikte bütünlüğün dağılmasına ve çoğulluğa yol açar.⁴⁰¹

Bu iki unsur, kendi belirleyicileri üzerinden anlatıyı şekillendirdiği için zaman ve mekân ayrı başlıklar altında ele alınacak ve eserlerde bu iki unsurun kesiştiği noktalarda her ikisi birlikte düşünülecektir. Tek boyutlu mekânın dışına çıkılarak, bireyin kentte yaşamaya başlaması ve modern kentlerin kendi dinamikleriyle bireyleri kuşatması birçok mekânsal çıkmazın meydana gelmesine sebep olur. Bu bölümde, roman kurgusu dâhilinde, bireyin/kahramanın çeşitli mekânlarla kurduğu farklı ilişki düzeylerinin kurguya yansıma biçimlerinin, mekânın kahramanın düşünce dünyasında kazandığı anlam ve kendi anlamı arasındaki bağıntılar ve kopuklukların mekânsal anlamla ilişkili olduğu gözlemlenmiştir. Sanayi Devrimi’nin ardından kitlelerin kırdan kente göç etmesi ve mekân algılarının genişlemesi ve bu yeni karşılaştıkları durumu anlamlandırma çabaları bir şekilde edebi metinlere de yansımıştır. O zamandan bugüne dek bakıldığında durum giderek karmaşık bir hal alır. Zira, kentlerin kuruluşlarının ardından bireyi çevreleyen unsurlar gün geçtikçe artmış ve mekanın devasa boyutlarda genişlemesiyle kır yaşamında bireyin sahip olduğu mekân ve çevre algısı, bireye sahip olan, onu kendi dinamikleri doğrultusunda yönlendiren bir mekan algısına dönüşmüştür. Bu yeni mekân algısına sahip olunamamasının birçok nedeni bulunsa da “hareket” kavramının ele avuca sığamaması bu durumun esas nedenleri arasındadır. Bauman, postmodern dünyada olmayan tek şeyin “hareketsizlik”

⁴⁰¹ Bkz. Westphal, B. (2011). *Geocriticism*, Trans. Robert T. Tally Jr., New York: Palgrave Macmillan, s.14, 15.

olduğunu ifade ederken, bu düzenli hareketlilik halini zaman ve mekân bağıntısıyla şu şekilde ele alır:

“Evet, doğru, postmodern dünyada olmayan tek şey hareketsizliktir; bu dünyada her şey hareket halindedir. Fakat bu hareketler rastgele ve dağınıktır; kesin (hele de kümülatif) istikametlerden yoksundur. Bunların “ileri” ya da “geri” doğasını yargılamak zor, belki de imkânsızdır. Çünkü, bir yandan uzamsal ve zamansal boyutlar arasında geçmişteki koordinasyon tamamen ortadan kalkmıştır; öte yandan da uzam ve zaman tekrar ve tekrar muntazam ve aslen farklılaşmış bir yapıdan yoksun olduklarını göstermektedirler.”⁴⁰²

Modernite ve postmodernite arasındaki temel farklardan birisi, modernitenin zaman ve mekânı katılaştırması, postmodernitenin ise merkezsizliği benimsemesidir. Bu ilişki modernitenin durağanlaştırmaya, sabitleştirmeye olan merakını öne çıkarırken, postmodernitenin süreklilik, değişim ve hareketlilik ile birlikte mekân ve zamandan soyutlanma güdüsüne işaret eder:

“Modernitede malların, değerlerin ve anlamların hareketi hâlâ mekân ve zaman içinde meydana gelmekteydi; post-fordizm ya da “esnek birikim” çağı adı da verilen postmodernitede ise bu hareket artık görselleştirilemeyeceği ya da mekânsallaştırılamayacağı kadar hızlı ve sürekli hale gelmiştir. bu yüzden, modernite zamanı mekânsallaştırır; yer ve mekânın katılığıının yerini bilgilenme ve yatırımın merkezlessiz hareketliliği alır.”⁴⁰³

Bu karşılaştırmada görülen iki mekânın da kontrolsüz bir kalabalığı bir araya getirme potansiyeli olduğu açıktır. Modernitede mekân da diğer tüm kavramlarda olduğu gibi, görünürde bir şekilde parçalara ayrılır, fakat başka bir şekilde de bütünlenir. Bu bütünlüğün ardından doğan dağılmalar ise postmoderniteyi kuran parçalara dönüşür:

““Modernite” mekanının belirgin özellikleri vardır: homojenlik - parçalılık - hiyerarşiklik. Bu mekân çeşitli nedenlerle homojenliğe yönelir: elementlerin ve malzemenin imalatı; müdahillerin benzeşen gereklilikleri; yönetim ve denetim, gözetim ve iletişim yöntemleri. Plansız, projesiz homojenlik. Sahte “toplu” konutlar, ki aslında bunlar toplumsal izolasyondur. Çünkü (yine) paradoksal olarak, bu homojen olması için planlanan mekan parçalanır: paylara, parsellere ayrılır. Kırıntılara dönüşür. Bu da gettolar, yalıtılmış alanlar, mahalle grupları, etrafla ve çeşitli merkezlerle doğru düzgün birleşmemiş sözde-topluluklar üretir.”⁴⁰⁴

⁴⁰² Bauman, Z. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.141.

⁴⁰³ Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.330.

⁴⁰⁴ Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, s.26.

Mekânın, yatay bir düzlemde hareket eden zamanı tamamlayan, ona destek veren pasif bir unsur olduğu düşüncesi de dünyaya hâkim olan sistemlerin çöküşüyle birlikte görünür hâle gelir. Hegel ile birlikte en üst seviyesini gören tarihsellik düşüncesi, onun iddia ettiği ideal bütünlüğün kurulabileceğine yönelik inançsızlığın başlamasıyla birlikte değerini yitirmeye başlamıştır. İçinde bulunulan mekânın tüm boyutlarıyla bir anlam üretebilme/anlamı yıkıma uğratabilme yetisine sahip olduğu düşüncesinin kendisi göstermesiyle birlikte, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mekânın kendi başına anlam kazandığı, kurguya yön veren bir unsur haline geldiği görülmektedir.

Mekân, edebi metin kurgularında genellikle zaman kavramının gerisinde kalmıştır. Özellikle on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan Bergson felsefesi ile zaman üzerine daha fazla düşünülmüş, zamanın odak noktası hâline gelerek tüm yönleriyle edebi metinlere yansıdığı görülmüştür. Yirminci yüzyıl itibarıyla zaman kavramının en önemli tamamlayıcısı olan mekân kavramı gerçek mekân ve kurgusal mekânın ötesinde birçok farklı biçimde düşünülebilecek bir kavram olarak tartışılmaya başlanmış ve mekân, zamana olan bağlılığından kısmen de olsa kurtulabilmiştir.

Bu bölümde ele alınan *Kenarda*, Ayhan Geçgin'in 2003 yılında yayımlanan ve iki bölümden oluşan romanıdır. Yazar ilk bölüme, "Yer Tedirginliği", ikinci bölüme ise "Ay Tedirginliği" adını vermiştir. Eserde mekân olarak İstanbul konu edilmiş, fakat İstanbul, yirmi birinci yüzyıla değin kurgulanan İstanbul imgesinden uzak bir mekân tasviri üzerinden kurgulanmıştır. İstanbul, yüceltilen bir mekân olarak değil, tüm karmaşası ve parçalanmışlığıyla gerçek hayatın içinden anlatılmıştır. Romanda, İstanbul'un bütünlüğü ve ahengi değil, parçalanmışlığı, bozulmuşluğu ve bunlara sebep olan etkenler ön plana çıkarılır. Kentsel mekânı oluşturan tüm unsurlar, modern yaşama ait nesneler ve işaretlerle birlikte mekânı parçalayan öğeler olarak düşünülür:

*"Tam, eksiksiz, bitimsiz, koca bir çözüp ayrıştırma makinesinin parçalarını oluşturuyorlardı. Kent onarılıp düzeltilmeye çalışıldıkça o daha güçlü ve şiddetli bir biçimde bozuyor, çözüyor, ayrıştırıyor, sokakları çıkışsız kılıyor, karmaşayı çoğaltıyordu."*⁴⁰⁵

Kenarda, adından da anlaşılacağı üzere, modern kenti kent hâline getiren asli unsurlarının dışında kalan, görmezden gelinen mekânlara/nesnelere/kişilere odaklanır. Böylelikle görmezden gelineni ön plana çıkararak modern kent imgesine dair

⁴⁰⁵ Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.18.

büyüleyiciliğin kırılması amaçlanır. Bu amaç uğruna birçok detaya yer verilir. Bu yaklaşıma uygun olarak bakıldığında, genellikle kentlerin dışında yer bulan mezarlıklara dikkat çekilmesi son derece olağandır. Mezarlıklar üzerinden modern yaşamın içerisinde kaybolan insanın vardığı son yer tasvir edilir. Bunu yaparken de yazar, mekanik bir yapının işleyişine odaklanarak insanın makineleşen yaşamına dikkat çeker:

“Mezarlık büyük bir makinenin, büyük gümüş makinenin, ezelden beri durmaksızın işleyen, ezen, parçalayan, biçen makinenin bir parçasıydı sanki. Boşalmış bedenlerin atıldığı bir öğütme aygıtıydı. Her bir ölü bir öncekilerin üstüne atılıp buna benzer toplu mezarlıklarda toprağın gücüyle öğütülüyordu.”⁴⁰⁶

Mezarlıkların bir “parçalama” mekanizması olarak kurgulanması modern kent kurgusu dahilinde anlamlıdır. İnsanın belli görevleri yerine getirmek suretiyle var olduğu bu düzende, görevini tamamlayanların da öldükten sonra ait olduğu bir mekânın bulunduğuna dikkat çekilir. Elbette tüm unsurlar mekânla birlikte belirli bir zamanın içinde yer alır. “Parçalanma” düşüncesi genellikle hangi unsura odaklanılırsa odaklanılsın zamanın parçalanmasıyla birlikte düşünülür. Yaşamın her an kendini tüketen yapısı nedeniyle yaşanırken parçalandığı, hiç yaşanmadığı duygusunun kaynağı da zamanın içinde bulunduğu sürekli tükeniş durumuyla alakalıdır:

“Zamanın her darbesi onu da zamanın kıyısına, şimdiyi önceden ayıran kapanmaz aralığa, (belki de aktığı boşluktan farklı bir boşluğa) birdenbire içeriye çöküveren bir boşluğa fırlatıp geçiyordu. Bu aralıkta ne olduğunu açıkça görebiliyordu: tamamlanmamış varlık, doğumla ölmeye başlayıp, yitip giden varlıktı. Derinleşen oyuk, bir hiçti. Zaman sanki hiç yaşanmamış bir yaşamı eksilterek geçiyordu.”⁴⁰⁷

Zamanın geçmiş, şimdi, gelecek ekseninde yaşadığı parçalanma hali, kendi bütünlüğünü inşa etme arzusunda olan insanı da benzer bir düzen içerisinde parçalara ayırır. Dolayısıyla insan, içinde varolduğu zaman ve mekânla birlikte parçalanıp kendi anına yabancılaşır:

“Olaylar oluyordu, belki de insana yabancı kesin bir düzen içinde oluyordu; zamanı ayırıp bölerek, geçmişi geriye geleceği ileriye fırlatarak, her bölünüşte kendisi de bölünerek, bir an sonra parçalarını yeniden toplayıp bir araya getirerek, kendi süreksizliğine katılıp ayrılmak için zamanda bölünüp bir araya gelerek oluyordu. olaylar onu da parçalıyordu. Henüz var değilse, bir bütünlük

⁴⁰⁶ Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.21.

⁴⁰⁷ A.g.e., s.19.

değil bir eksiklik olduğu kesinse de geçmişe ve geleceğe doğru parçalanıyordu.”⁴⁰⁸

Parçalanmanın edebi metinlere zaman-mekân üzerinden yansımaları genellikle zaman üzerinden görünür kılınır. Mekân ve mekânsallık düşüncesinin zamanın gerisinde kalmasının en önemli nedeni, on sekizinci yüzyılda mekânı bir kategori olarak izah eden Kant’ın ardından, daha önce de belirtildiği gibi on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Bergson’un zaman felsefesini ortaya atmasıdır. Bergson’un zaman felsefesinin, zamanı yaşamın merkezi unsuru haline getirişiyi birlikte mekân değersizleşmiş, zamanı bölen, niteliksiz bir unsura dönüşmüştür:

“On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına damga vuran, mekânın olağanüstü değersizleştirilmesi ve ikincil konuma (zamana göre) itilmesine geri dönüp bakınca, bu yaklaşımın en büyük teşvikçilerinden biri olarak bergson öne çıkar. Zaman, durée adını verdiği o yaşamsal alan, ona göre yaratıcılığın, tinin, anlamın, duyunun taşıyıcısı ve bilincimizin “gerçek hakikati”ydi. Sınıflandırıcı aklın bir biçimi olarak mekân, zihni (nitelik yerine) niceliğe ve ölçüme (anlam yerine) yönlendiren bir şey olarak görülüyordu. Böylece mekân sürenin akışını anlamsız parçalar ayıran, zamanı da kendi fiziksel boyutları içine indirgeyen bir şey olarak görülüyordu.”⁴⁰⁹

Mekânın parçalayıcı bir unsur olarak, zamanın kurduğu bütünselliğe yönelik tehdit oluşturduğu düşüncesinin etkisi 1945 sonrası dönemle birlikte azalmaya başlar.⁴¹⁰ Tam manasıyla mekânsallığın kendini göstermesi ise 1970’lerden itibaren postmodern düşüncenin teori ve uygulamalarıyla ortaya çıkmaya başlamasına dayanır. Çünkü, o zamana dek ortaya çıkan tüm ekonomik, siyasal, teorik sistemlerin altında yatan tarihsel bütünlük düşüncesinin zemini kaymaya başlamış, yeni bir algılama biçimi ortaya çıkmıştır:

“Postmodern eleştirel beşeri coğrafyanın ilk ısrarlı sesleri 1960’ların sonlarında yükselmeye başladıysa da, zamanın baskın gürültüsü yüzünden çok az kişi onlara kulak verebildi. Mekânsallaştırma projesi, tarihin coğrafya karşısındaki önceliğinin pek üzerinde düşünülmeden ileri sürülmesiyle yıllar boyunca tuhaf bir şekilde bastırıldı. Bu öncelik iddiası, hem batı Marksizmini hem de beşeri bilimleri kuşatan, neredeyse kutsiyet kazanmış, mütemadiyen biriken bir geçmiş tasavvuruna dayanıyordu.”⁴¹¹

⁴⁰⁸ Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.38.

⁴⁰⁹ Soja, E. W. (2017). *Postmodern Coğrafyalar**, Çev. Yunus Çetin, İstanbul: Sel Yayıncılık, s.165.

⁴¹⁰ Westphal, B. (2011). *Geocriticism*, trans. Robert t. Tally Jr., New York: Palgrave Macmillan, s.12.

⁴¹¹ Soja, E. W. (2017). *Postmodern Coğrafyalar**, Çev. Yunus Çetin, İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 22.

Mekânın içinde yer alan görüntüler yığına dikkatle bakan insanın yaşadığı karmaşaya vurgu yapılır. Mekân, kendisinin tamamlayıcı unsuru olan zamanla birlikte, kol kola bir parçalanmaya sahne olur:

“Bunlar görüntülerdi. Geçmişten, şimdiden ya da gelecekte görüntülerdi. Hiçbir şeyi işaret etmiyor, hiçbir şey göstermiyorlardı. Zamanın herhangi bir anında ortaya çıkıp bir göz kırpmı süresince belirip yitiyorlardı. Öyle ki varolmadıkları bile söylenebilirdi, sanki bir ışık parlaması ya da bir göz yanılması söz konusuydu, gözün yetersizliğinin bir sonucuydu. Bir görüntü cehennemiydi bu. Her gün tanık olduğu, içinden geçtiği, dayanmak zorunda olduğu yine de dayanılmaz bir karmaşa, yığıntı, insan, bina, ev, sokak, araba, cadde, çatı, oluk, demir ızgara, elektrik direği, köprü, mazgal, delik, geçit, sesler yığınıydı. Zaman kendini oyup duruyordu. sonunda oyarak içini dışına çıkardı, kendini yiyip bitirdi. zaman sonrasının karaltıları, ezilen, çekilen, dağılıp sönen, iç içe geçmiş yığın parçalanmış halde toprağın üzerinde sürüklenip duruyordu.”⁴¹²

Birbirinden kopuk görüntülerin anlamlı bir bütüne dönüşmemesi üzerine anlatıcı, çevresinde gördüğü, şahit olduğu karmaşanın bedeni de parçaladığına işaret eder. Bedenin parçalanışı esnasında da kent içindeki yürüyüş devam eder ve bu fiziksel parçalanma tasviri üzerinden zihinsel sürecini tasvir etmeye çalışır. Yürüyüşün sürekliliği, parçalanmanın sürekliliği engellemeye ve aynı zamanda onu takip etmeye yönelik bir hamle olarak düşünülebilir:

“Bedeni açık bir sinire dönüşerek atılıyor, yüz binlerce ışık oku bedeni delip geçiyormuş gibi beden parçalanıyordu. Başının içinde titreşen kavak yaprakları gibi dayanılmaz bir karıncalanmaya neden oluyor, bir an baş denilen bu karmaşayı ne yapacağını bilemiyor, yavaşlıyor, kımıldatsa bir top gibi yuvarlanıp gideceğinden şüphelendiği başını dik, kımıldatmadan tutarak yürüyordu.”⁴¹³

Anlatıcı, yürüyüşü esnasında kentin durumuna dair sürekli olaak gözlem yapmaktadır. Kentin çözülüşüne tanıklık ederken bu çözülüşü metinsel katmana yansıtmak üzere İstanbul’dan “İs” olarak bahseder: “Onlar kımıldamıyor, duruyordu. hareket eden, geriye yıkılan, çözülen kentti. Kent buydu. bazen tüm bu bitimsiz yürüyüşlerde İs’i tam olarak bu biçimde kavırıyordu.”⁴¹⁴

İstanbul’dan “İs” olarak söz edilmesi, kentin parçalanışının kendi ismine yansımaları olarak düşünülebilir. Harf eksilmesi, mükemmel kent görüntüsünün parçalanışıyla eşdeğerdir. Sekiz harfli şehir adı, iki harfe indirilmiş; böylelikle, “parçalanma” savı bağlamında sessizliğe doğru giden bir rotaya işaret edilmiştir.

⁴¹² Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.38, 39.

⁴¹³ A.g.e., s.47.

⁴¹⁴ A.g.e., s.85.

Anlatıcının sürekli olarak “yürüme” halinde olması, yazarın diğer kitaplarında da görülen bir durumdur. 2017 tarihli *Uzun Yürüyüş*’te⁴¹⁵ de anlatıcı kentten doğaya doğru yönelen bir yürüyüş rotası takip eder. Bu yürüyüş esnasında da *Kenarda*’da olduğu gibi diyaloglar oldukça azdır. Anlatıcı, temel olarak kendi düşünceleri ve çevresinde gözlemledikleri üzerinden bir metin inşa eder. *Kenarda*’da ana mekânın istanbul olması daha büyük bir karmaşaya neden olur. Çünkü, hem maruz kalınan çevresel faktörlerde ciddi bir artış yaşanmakta hem de anlamlandırılmayı bekleyen birçok durum ortaya çıkmaktadır. Oysa *Uzun Yürüyüş*, daha çok doğa ve insanın doğada olma hâli üzerine düşüncelerden oluşan bir metindir.

Kenarda’da kentin dağınıklığı her şeye yansır ve bu yansıma hali, hiçbir bütünlüğe hizmet etmeyen, birbirinden bağımsız parçalar yığını haline dönüşür: “olayları bulmak isterken silinen boşluğu, silinen boşlukta oraya buraya dağılmış parçaları, öteye beriye sürüklenen dağınıkları, hiçbir şey kurmayan, oluşturmayan, yayıldıkça parçalanan kırıntıları buluyordu.”⁴¹⁶

Kentin her şeyin mekânı olması nedeniyle, kendini oluşturan unsurların parçalanmasıyla onun da kendi parçalanışını yaşadığı düşünülebilir. Bu romanda işaret edilen kent örneği üzerinden modern kent algısının “bütüncül” ahenginin paramparça olduğu görülmektedir. Karmaşanın hâkim olduğu bu kent algısı, sınırsız görüntülerin iç içe geçişinin oluşturduğu, belirsizliklerin birbirinin içine geçip daha da belirsizleştiği bir mozaığe benzer:

*“Bu saydam sisin içinde her şey sınırlarını, kenarlarını kaybediyor, birbiri içine giriyor, karışıyor, sisin içinde bakırdan ışık zerrelere gibi yayılıp yok olmadan önce son bir kez parıldayarak siliniyordu. Kent titreyişlere, iç içe girmiş gölgelere, parlaklıklara, tüten, dalgalanan çizgilere dönüşerek yoğun buğunun içinde salınıyor, su yüzeyinde sürüklenen bir dal gibi kayıyordu.”*⁴¹⁷

İstanbul özelinde resmedilen modern kentin çözülüşünün bir diğer nedeni de bu karmaşık görüntülere eşlik eden ses karmaşasıdır. Modern kent, dışarıdan aldığı yoğun göç nedeniyle birçok farklı unsuru bünyesinde barındırır ve elbette, her bir unsur kendi sesiyle birlikte gelir. Bu çoğulluk, ahenkli bir bütünlük kurmak şöyle dursun, kenti düzensiz seslerden oluşan bir koro haline dönüştürür:

⁴¹⁵ Geçgin, A. (2017). *Uzun Yürüyüş*, İstanbul: Metis Yayınları.

⁴¹⁶ Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.98.

⁴¹⁷ A.g.e, s. 100, 101.

“Birçok yanık sesin, acıklı ezginin, türkünün oyun havalarına karışıp çözülmesi olanaksız bir kör yumağa dönüşerek yükseldiği bu ses havuzunun içinden çıktığında bu kez başka tezgâhtarların, yiyecek satıcılarının, yere serdikleri bir bez üzerinde küçük süs eşyası, deriden yapılma küçük eşyalar, çantalar, heybeler, yelekler satanların (bunlar çoğunlukla türki cumhuriyetleri denilen yerden gelenlerdi), saat, parfüm, küçük heykeller, maskeler satanların (bunlar da genellikle afrikalı gençlerdi), yabancı sigara, sarma tütün satanların, bağırıışların, konuşmaların, çığlıkların, vapur düdüklerinin, motor seslerinin oluşturduğu bir ses nehrine dalıyordu.”⁴¹⁸

Zaman, mekân, sesler, görüntüler ve diğer birçok unsur üzerinden görüldüğü gibi *Kenarda* eserinin temel yaklaşımı da “parçalanma” teması üzerinden şekillenir. Mekânın ana unsur olduğu eserde, “parçalanma” teması tüm unsurlara doğrudan yansıdığı gibi, kentteki kurucu unsur olan insana da yansımıştır:

“...gövdesi onu saran bir hapishaneymiş gibi gövdesinin sınırlarına saldırıyor, parçalıyor, başı binlerce ışıktan iğne saplanmış gibi karıncalanıp şiddetli bir ağrıya tutuluyordu. O anda tüm bunların nedenini de görür gibi oluyor, ama görür gibi olduğu da (görmeye yaklaştığı da) parçalanan dünyayla birlikte parçalara ayrılıp dağılıyordu.”⁴¹⁹

Bireyin parçalanması, elbette kendi başına da oldukça anlamlıdır. Modernite düşüncesiyle bireyin yüceltildiği ve her şeyin hâkimi olduğu düşünüldüğünde, içinde yaşadığı kentle birlikte dağılan bireyin durumu bir trajedi olarak değerlendirilebilir. Mekân ve birey ilişkisi özelinde düşünüldüğünde, bu çalışma boyunca her eser kendi öne çıkardığı “parçalanma yönü” bağlamında ele alınsa da her bir unsurun diğeriyle iç içe olduğu bir kez daha hatırlanmalıdır. Mekân, zamandan ve kişiden bağımsız değildir. Dolayısıyla bazı değerlendirmeler konu başlığının dışına çıksa da anlatımı ve bağlamı tamamlaması açısından birkaç unsurun birlikteliği bağlamında yorum yapılması anlamlıdır.

Kentin yıkımı ve karmaşa durumu özellikle vurgulanmaktadır.⁴²⁰ Karmaşanın da temeli parçalar arasındaki düzensiz ilişkidir. Parçalanma vurgusu, kentin içinden yüzeye, toprağa doğru yönelir. Toprağın yaşamın özü olduğu düşünüldüğünde, bu yönelişin, yaşamın en baştan parçalandığına yönelik bir ima olduğu düşünülebilir:

“... başlangıcın olmadığı, zamanın kendi üzerine atılıp durmaksızın kendini çektiği, yeniden kendine döndüğü, iç içe girip ayrılanlarla birlikte ayrılıp toplanarak aktığı, parçalandığı, birleşmenin dağılmak olduğu şiddet dolu bir karmaşaydı bu. Toprak başlangıcına, başlangıçtan önceye dönüyordu. Taşıdığı ne

⁴¹⁸ Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.101, 102.

⁴¹⁹ A.g.e., s.102.

⁴²⁰ Bkz. A.g.e., s.104.

kendisi, ne kentler, ne varlıklar, ne dünya, ne de zamandı, yalnızca karmaşaydı. Kıpırtısızlık içinde uzanan dünyanın yüzeyinde, hemen yüzeyin altında karmaşayı taşıyor, karmaşayı yoğuruyor, karmaşayı haber veriyor, karmaşayı seriyordu."⁴²¹

Bu karmaşa hâlini metne yansıtmak adına anlatım, bazı noktalarda simgesel bir değer taşır. Aşağıda yer alan alıntıda bahsedilen tren gerçek bir unsurdur ama toprağın hareketine dikkat çekmek adına kullanılmıştır. Trenin ana unsur olarak ön plana çıkarıldığı bu sahne, birçok tamamlayıcı unsurun bütün bir resim içinde nasıl dağıldığının/parçalandığının resmi gibidir:

"Tren ilerlemiyor, tıpkı bir sis bulutu içindeki yükselip alçalan hava akımları, ısı dalgaları gibi titreşiyor, dalgalanıyor, titriyor, dağılıyordu. Kıyı boyunca uzanan, içperlere gidildikçe bir tortu, kesif bir çökelti, bir balçık gibi kendi üzerine biriken, kökü iltihaplı çukur bir diş gibi kendi üzerine çöken semtler yumağı da kum gibi dağılıyor, parçalara ayrılıp savruluyordu. Kendi temelinden sürülmüş, kendi genişliği üzerinde şiddetli bir rüzgâr, çıldırmış bir tufan gibi esen toprağın üzerinde toprakla birlikte toz bulutları gibi sürükleniyordu. Yıkılan, yarılan, püsküren, parlayarak, burgaçlar oluşturarak esen toprak kumul tepeler gibi yığıldığı, ardından tozlar gibi savurduğu kenti de kendi burgacına, akımlarına, dalgalarına katıyor, kendi sınırına doğru atılıyor, bir sınır varmışçasına görünmeyen sınırı aşmak için durmaksızın atılıp soluksuzca geri düşüyordu. Göçen, sürülen, hareket eden toprağın kendisiydi."⁴²²

Kenarda'nın merkezine yerleştirilen kentin parçalanmışlığı, onu oluşturan tüm unsurlarla birlikte düşünülür. Özellikle kentin içinde yer alan insanların oradan oraya sürüklenen, kendi varlıklarının bilincinde olmayan halleri, onların da kent gibi savrulduğuna işaret eder:

"Kent dağılıp duran bu parçalar, hiçbir şey oluşturmayan, kurmayan bu yıkıntılar, bu parçalanış, savrulup oyulma, bu yıkımdı. Kenti işgal eden, dolduran, hareket eden, durmayan, durmaksızın bir yerden diğerine akan kalabalık da varlıklarından sürülmüş ruhlar, uyrgezerler, tedirgin gölgeler, öteye beriye sürüklenen kül parçaları, bir yerden diğerine sürüklendikçe silinen varlıklar, sisin içinde dağılan yankılardı."⁴²³

Yazar, kente merkezden değil, "kenarda"n bakmaktadır. Kent, merkezden kenara genişleyen bir yapıda değil, kentin kenarlarından başlayıp içeri akanlarla birlikte düzensiz bir yapıya bürünür: *"kent yamalar gibi kendine yapışarak büyüyor, kendi üzerine ekleniyor, kendi üzerine yığılıyor, kendi kenarında birikiyordu"* ⁴²⁴

⁴²¹ Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.105, 106.

⁴²² A.g.e., s.105.

⁴²³ A.g.e., s.106.

⁴²⁴ A.g.e., s.107.

Metropollerin maruz kaldığı kente göç, özellikle İstanbul özelinde doğrudan gözlemlenebilir haldedir. Kenti saran kalabalığın her gün artarak kentin çevresini sarması, kendi biçimini bulma çabası da parçaların oluşturduğu düzensiz bütünlüğe örnek olabilir. Bu düzensizlik hâli, kentte ahenkli bir bütünlüğün oluşmasına engel olurken, giderek kontrol edilemez bir duruma evrilir:

“Kalabalık çoğalarak büyüyor, trenin yarı açık kapılarından taşıyor, başka ulaşım araçları geliyor ama kent de kalabalık da büyümesi dışında değişmiyordu. kente her gün mahalleler ekleniyor, kent de toprakları içine almak, yutmak istiyormuş gibi büyüyordu. Ama tüm bu büyümenin, genişlemenin içinde, kendisi de genişleyip büyüse dahi değişmeyen, değişmeksizin varlığını koruyan bir şey vardı. Sanki yüz binlerce kez gidip gelen trenin gidiş gelişleriyle dokunan, her eylemin, kıpırtının bir düğüm, bir ilmek olarak eklendiği bir doku oluşuyordu, görünmeyen bir koza kendi kendini dokuyor, oluşturuyordu, büyütüyordu.”⁴²⁵

Bu kontrolsüz büyüme hâli, bir yandan doğal bir süreç gibi ilerlese de kalabalığın her an artması açısından ürkütücü bir tablo olarak değerlendirilebilir. Bu tabloyla birlikte insanın zihninde yer alan kategorilerde de değişikliklerin meydana geldiği görülür. Örneğin, zamanın çizgiselliği kentin kaotik yapısıyla birlikte ortadan kalkmıştır. Öyle ki başlangıç ve son kavramları da anlamını yitirmiş, sınırlar kaybolmuştur. Bu belirsizlik hâli de boşluk düşüncesinden beslenir:

“Başlangıç olmadığı gibi bir son da yoktu. Daha çok son başlangıçsız ve bitimsiz bir şimdi gibi kendini egemen kılmıştı, öyle ki her an şiddetli bir darbeye bir son gerçekleşiyor ama bitmiyor, dipsiz bir son kuyusunda sonlar üst üste yığılıyordu. Ama hiçbir şey başlamadığı için hiçbir şey sonlanmamıştı da. Olup biten iki kere oluyor gibiydi. Biri burada bir dünya varmış, herkes kendi eyliyormuş, bu eylemlerin sahibiymiş gibi bir başlangıç ile bir sona sahip olarak, bir de orada kendini yutan karmaşanın içinde silinerek, var olur olmaz yok olarak, ancak yok olarak, vardansa bir yok gibi var olarak, olmayarak oldukça da burayı silerek. bir yanda olayların olup durduğu yüzey, diğer yanda bu yüzeyi parçalayan, olayları silen, olmayanın, gerçekleşmeyenin kıpırtısız, derin boşluğu vardı.”⁴²⁶

Zaman ve mekânın lineer ilerleyen yapısının çapraşık, karmaşık hâle gelmiş olması, edebi metnin çözümlenmesi düzeyinde tek tek zaman ve mekân kırıntılarının kendi bağlamlarında ve diğer parçalarla ilişkili olarak artsüremlî bir bütünlük kurma amacına hizmet ettiği ya da bilinçli olarak hiçbir şeye hizmet etmediği bir durum ortaya çıkarır. Bu parçalı hâl, diğer parçalarla metnin kendi belirlediği bir biçim üzerinden ilişki kurmayı tercih eder. Teorik bağlamda bu durum şu şekilde izah edilir:

⁴²⁵Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.107.

⁴²⁶ A.g.e., s.108.

“İçinde yaşadığımız uzam, parçaları birbirini dışlayan Eukleides uzamı değildir. Her yer, başka yerlerin ufkunun odak noktasıdır. Az çok belirlenmiş başka bölgelerden geçen olası bir dizi yolun kaynak noktasıdır.”⁴²⁷

Michel Butor’un ortaya koyduğu bu durum, Derrida’nın göstergenin anlamının oluşumu noktasında ortaya koyduğu yaklaşımla benzerlik göstermektedir. Derrida’nın gösterenin yalnızca tek bir boyuta sığdırılamayacağı, birçok gösterge ve gösterilen ilişkisinin başka gösteren ve gösterilenlerle bir şekilde ilişki kurarak sonsuz bir döngü haline geldiği düşüncesi, edebi metin düzeyinde yer alan birçok uzamın farklı zaman ve mekan birliktelikleriyle döngüsel bir oluşum içerisine girmesi düşüncesi bakımından anlamlıdır. Zaman, mekân, kişiler ve diğer unsurlar bulundukları bağlam üzerinden anlam kazanırlar; fakat bu anlamlar geçici ve süresizdir. Tüm bu unsurlar içerisinde özellikle zaman ve mekân birbirinden ayrı düşünülemez. Zira zaman mekânın içinde görünür kılınır; mekân ise zamansal boyutta bir yerde konumlandırılmak zorundadır. Bu nedenle, mekânın parçalanması tek boyutlu bir olgu değildir. Zaman da mekânla birlikte parçalanmış/onu tamamlayan bir unsurdur. Bu parçalanmayı tecrübe eden kişi ise kendi parçalanmışlığını mekân ve zaman ekseninde kurgulayarak kendisini merkeze alır:

“Gece ilerliyor, gecenin sık örgülü ağı varlıkları belirsizleştiriyor, kara bir kütle gibi yayılıp koyulaşarak yutuyordu. Tüm bu varlıklar, varla yok olanlar, bu yarı saydam, gölge, dilsiz, şekilsiz, kaçıcı varlıklar, rüzgârın esintisiyle yan yana gelmişçesine duran bu belirsiz dağıntı dünya denen boşluğu derinleştiriyor, yeryüzünün bağrındaki büyük boşluğu doldurup büyütüyordu. Bir aralığa sıkışmıştı. Düştüğü bu dar, zamanın ilerledikçe durup derinleştiği boğucu aralıkta, parçalanmanın eşiğinde, ne kımıldamak olanaklıydı ne kımıldamamak. Ne eyleyebilir ne de bütün bütüne kımiltısız kalabilirdi. Bu aralıktan geleceği açıklıkla görebiliyordu: gelecek ıssız, kara, soğuk bir çöl gibi uzanıyordu, geçip giden tüm bu parçalar da, zamanın kırık bir saat gibi dağıldığı bu çölde öteye beriye savruluyor, kum taneleri gibi sürüklenip, dönüp, yeniden dağılıyordu.”⁴²⁸

Kente dağılmış hâlde bulunan birbirinden bağımsız parçalar sonsuz akışın içinde bir yerde konumlanarak kendi hareketlerini sürdürürler. Parçaların düzensiz hareketinin bazen bir akışın içinde sürdüğünü hissededen anlatıcının kimi noktalarda farklı bir bütünlük algısını duyumsadığı söylenebilir. Bu yaklaşım bir yönüyle de anlatıcının kendi eveninde kurguladığı parçalanmış yapıyı kabullendiğine işaret eder:

⁴²⁷ Butor, M. (1991). *Roman Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları, s.72.

⁴²⁸ Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.124.

“Zaman zaman olup bitenlerin, tüm bu durmamacasına süren hareketin, kesintisiz göçün, dur durak bilmeyen devinim içinde süregelip görünmez bir ana doğru akan bir akışın varlığını duyuyordu. Sanki tüm bu öteye beriye dağılmış parçaları, orada burada sürüklenen parçaları topluyor, içlerinden geçip birleştiriyor, karmaşa olarak görünen tüm bu doldudizgin hareketi, bir kördüğüm, bir karışıklık olarak beliren bitimsiz devinimi sakın akışına katıyor, bu kesintisiz yer değiştiriş içinde akıntıya kapılıp boğulmuşçasına yiten her ana varolma hakkını (sonsuzluk hakkını) geri veriyordu. Böylece tüm bu cam kırıkları gibi dağılmış parçalar akışın içinde yerlerini alıyor, sonsuz akışın sakinliğinde onun dalgalarına, akıntılarına, akıp gidişine katılıyordu.”⁴²⁹

Bu akış içinde oluşan ahengin sürekli haldeki parçalanma ve dağılma üzerinden sağlandığı belirtilir. Dolayısıyla döngüsel bir hareketin olduğu söylenebilir. Bu hareketin diyalektik bir işleyişe sahip olduğu ve bu şekilde ilerlemeyi sürdüreceği belirtilir:

“Birer kırık parça olarak, kırılmayı sürdürüp parçalanarak, parçalanıp dağılarak vardı. Bir akış varsa böyleydi, akıp durdukça dağıtıp parçalayan, dağıtıp parçaladıkça akan akmanın dağılmak olduğu bir akıştı. yaşamının olayları da böyle olacaktı. kendisi yitip gittiğinde bile bu kırık parçalar oldukları gibi dağılı kalacak, parçalanmayı sürdürecekti...”⁴³⁰

Anlatıcı, bilinçli bir yaklaşımla kentle birlikte parçalanan insanı anlatma gayesindedir. Anlatıcı kentte gezerken bir yandan etrafa dair, kentin yapısına dair gözlemlerini paylaşır; bir diğer yandan da kentin parçalanmışlığı içinde insanın durumunu ortaya koyar. Burada farklı bir “flanör” tipinin ortaya çıktığı söylenebilir. Klasik anlamda kentte amaçsızca dolaşan bohemın yerini, etrafta olup bitenler karşısında düşünen bir tip olarak bu yeni flanör tipinin aldığı söylenebilir:

“Bir şey dalgalanıyor, titreşiyor, parçalanıp savruluyor, toplanıp dağılıyor, yayılıp parçalanıp, parçalandıkça çoğalıp, çoğaldıkça ufalanıyordu. O da bir karaltıya dönüşerek, aldığı yol gibi inceliş belirsizleşerek, parçalanıp ufalanarak yürüyor, yavaşlıyor, bekliyor, geniş çukurlar, büyük tümseklerle dikleşip sık çalılardan, iri köklerden, sert gövdelerden, adam boyuna erişmiş otlardan, fidanlardan oluşmuş bir çılgınlık gibi uzayan koyu gölgeliğin içinde mezarlığın sınırına doğru eğilip bükülerek, bir gölge haline gelip incelerek yürüyordu.”⁴³¹

Kentteki hareketlerin anlatıcı kahramanın kendi durumuyla özdeşlik kurularak yansıtılması kent ve insan ilişkisi bağlamında önem arz eder. Mekân, kendi içinde var olan tüm canlıları şekillendirebilen, dönüştürebilen bir yapıya sahiptir.

⁴²⁹ Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.130, 131.

⁴³⁰ A.g.e., s.131.

⁴³¹ A.g.e., s.136.

Yüz otuz yedinci sayfa ile birlikte ikinci bölüm olan “Ay Tedirginliği”ne geçilir. Yerden aya yükseliş bakış açısındaki değişime işaret eder. “Yer Tedirginliği” bölümünde kentin içinden bakan anlatıcı, “Ay Tedirginliği” bölümüyle daha geniş bir perspektiften kente ve onu oluşturan diğer unsurlara bakar. Bu bakış açısıyla birlikte kente hâkim olan karmaşanın anlamsızlığı daha net bir biçimde görünür kılınır. Felsefi söylemin birçok noktada kendini gösterdiği metinde, kentin tekdüzeliğinden söz edilirken genel olarak yaşamın tekdüzeliğine de işaret edilir:

“Birbirinden farksız anlar bir andan ötekine devriliyordu. Akşam güneşin altında kıpırtısız uzanan toprak, yüzeyi dümdüz deniz, sahili dolduran, yatan, uzanan, oturan, gezinen insan kalabalığı yeryüzünü büyük, bütün, değişmez tek bir parçaya dönüştürüyor, bir aletin mekanik tekrarları gibi uzayan bu tekdüzelikte düşünceler ya da duygular tekrarlar içinde daha doğmadan bir ter gibi akıp yok oluyordu.”⁴³²

Kara ve deniz ayrımı üzerinden kentteki hapishane algısına vurgu yapılmaktadır. Kentteki her ev, belirli yaşam pratikleriyle donatılmış birer hapishane niteliğindedir. Öyle ki nasıl yaşanılacağı dahi herkes adına önceden belirlenmiştir. Bu durum, Foucault’nun ortaya koyduğu “panoptikon” anlayışını çağırıştır.⁴³³ Dar anlamda ev, geniş anlamda ise kent birer hapishane simgesi olarak görülür. Bu hapishane imgesi, açık bir alan üzerinden tasvir edilse de kontrol edilme yahut gözetlenme düşüncesi, sezgisel olarak bu imgeye dahildir:

“Karayı yaratan deniz kendini karadan kesin olarak ayırıyordu. Kent kendine hapsedilmişti, kendi sınırı içinde hapisti, çoğalıyor, kendini dışledikçe büyüyor ama değişmeyen sınırı da derinleşiyordu. Evler, yükselen binalar birer hapishaneydi. Yollar hapishanelere giden ışıklı koridorlardı. Sonunda deniz büyük döngü tamamlanmak üzereymiş gibi karayı yutmak üzere geri çekiliyor, sınırını belirginleştiriyor, sanki yutmak için yeniden kabarmadan önce karayı ayırarak içine çekiyor, küçülüyordu. o da kentin büyük, yüzer hapishanesindeki kapana kısılmıştı.”⁴³⁴

Modern kent algısının oluşmasında en önemli etken kuşkusuz kapitalist ekonominin hâkimiyetidir. Üretim temelli bu yaklaşım, daima daha fazla üretim şiarıyla ilerleme ülküsü taşır. Böylesi bir modelde insanlar birey olarak bir anlam ifade etmezler, önemli olan çarkın sürekli olarak dönmesidir. Bu durum da “panoptikon” düşüncesiyle yakından ilişkilidir. Kent hapishanesinde belirli bir nizamda yaşayan tüm insanlar görevlerini yerine getirmekle yükümlü ve kendilerine gösterildiği biçimde

⁴³² Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.144.

⁴³³ Bkz. Foucault, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

⁴³⁴ Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.153.

yaşamak zorunluluğundadır. Bu durumun, anlatıcının “kent hapishanesi” olarak nitelendirdiği yere de yansıdığı görülmektedir:

“Yolun bir yanında lokantalar dizilmişti, hepsi de denize bakıyordu. Balıkçı tezgâhları köprünün diğer tarafına taşınmıştı. Kıyıya sıralar konmuştu. Ara sıra gidip bu sıralardan birine oturuyor, bu kez karşı kıyıyı, yeşilliği, yeşillik içindeki sarayı, hanları, minareleri, kubbeleri, iç içe geçmiş çatıları, araçların, insanların, kuşların, süren hareketliliğini izliyordu. Hepsi de bir şeyin peşinde kent hapishanesinde dolanıp duruyor, didişiyor, savaşıyor, her kapıyı açacak sihirli bir anahtar gibi bir şeyin peşinde koşturuyor, ne olduklarını bilmedikleri bu şeyi (çoğu için bu elbette paraydı) bulmaya çalışıyordu. Kent labirentinin olmayan bir bölmesinde küçük bir peynir parçası vardı sanki, aç fareler gibi ona ulaşmak için çabılıyor, birbirini itiyor, dövüşüyor, oraya doğru yığılıyorlardı. yalnızca insanlar değil, kuşlar, balıklar, diğer hayvanlar da kent hapishanesinin kara ağına yakalanmıştı.”⁴³⁵

Anlatıcının kent içindeki yürüyüşü kentin kenarlarında devam etmekte ve bu yürüyüş esnasında da kentin görüntüsü parçalar halinde ortaya çıkmaktadır. Bu parçalı görüntüler, bir yandan kentin karmaşasını tekrar tekrar ortaya koyarken bir yandan da kentin doğasını, doğasında bulunan çoğulcu yapıyı ortaya koyar:

“Yukarılara doğru oda oda kiralanan, dükkân, atölye ya da depo olarak kullanılan, çok çocuklu, kalabalık ailelerin kaldığı, sıvası dökülüştü, kabartmaları silinmiş binalar uzanıyordu. oyuncular, ressamalar, müzisyenler, gazeteciler, tarihi mekân düşkünleri, zenginceler, yabancılar, gece boyu barlarda dolananlar da buralarda ev kir alıyor, satın alıyor, böylece semt karışık, tuhaf, abartılı, tüm motiflerin düzensizce iç içe girdiği arabesk bir görüntüyü canlandırıyor.”⁴³⁶

Anlatıcı, kenar mahallelere, şehrin arka sokaklarına doğru ilerlerken ışığın azaldığına, karanlığın arttığına işaret eder. Karanlığın artmasıyla birlikte yasa dışı eylemlerin arttığı, gündelik yaşamın farklı bir boyutunun açığa çıktığı belirtilir. Kentin aydınlık yüzüne hâkim olan karmaşa, karanlık yüzüne de hâkimdir:

“Sokaklar arkaya doğru ilerledikçe daha da kararıyordu. Özel kulüpler, gizli kumarhaneler, gizli randevuevleri bu karanlığa gömülüydü. sanki bir doğa yasasıymış gibi (ya da bir kent yasası varsa, bir kent yasası gibi) ışıklı her caddenin, göz alıcı her mekânın çevresini tıpkı bir mum ışığını saran sisli, gölgeli bir halka gibi karanlık, iç karartıcı, yoksul, sefil yerler sarıyor, ışığın çevresinde aşağılık, cezbedici, kara bir halka oluşturuyorlardı.”⁴³⁷

Yürüyüş devam ederken bir kitapçı vitrininin önünde “İstanbul kentinin uydudan çekilmiş fotoğrafı” görülür ve bu fotoğrafla kentin asıl gerçekliğinin

⁴³⁵ Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.156.

⁴³⁶ A.g.e., s.160.

⁴³⁷ A.g.e., s.161.

yakalandığı düşünülür. Çünkü, anlatıcıya göre hiçbir insanın olmadığı bu fotoğraf herhangi bir yaşam emaresinden uzak olması nedeniyle İstanbul'u en iyi yansıtan görseldir.⁴³⁸ Baştan beri karmaşık bir mekân olarak tanımlanan kenti en iyi anlatan fotoğrafın hiçbir yaşam izi taşımayan, gri bir çöle benzeyen bu görüntüsü belki de yazarın, kenti saran sonsuz insan döngüsünü düşünsel olarak aşma arzusunu gösterir.

Modern kent imgesi kendisini kuran tüm öğelerin parçalanmışlığıyla birlikte çözülüşünü yaşarken içinde bulunan insanları da es geçmediği görülmüştür. Anlatıcı, Engin isimli bir arkadaşıyla karşılaşır ve ondan başka bir arkadaşı olan Ahmet'in intihar ettiğini öğrenir. Kent ve intihar ilişkisi, kentte kendine yer bulamayan, kendisini bir yerde konumlandırılamayan insanın trajedisi olarak düşünülebilir. Anlatıcının dikkat çektiği en önemli husus ise kent düzeninde insanın o düzene hizmet ettiği müddetçe var olduğu düşüncesidir. Mekânın parçalanışı nihai olarak insanın zihinsel ve bedensel bütünlüğünün dağılmasında kendini gösterir:

“‘‘Burası berbat bir yer, ne biçim bir kent. İnsanın bir gün daha sağ kaldığı için şükretmesi gerekir. İnsanlar berbat, acımasız. Ahmet'i tanıyor muydun sen, öldürdü kendini. Çatıdan atmış kendini. Geçen gün bir arkadaşı gördüm de o söyledi, bir hafta uyuyamadım, kendi sonumdan korktum. Kişiyi bir yere kadar tutuyorlar, bir yere kadar peşinden koşuyorlar, bir dereceye kadar gülmesini, üzülmesini istiyorlar, oraya kadar peşini asla bırakmıyorlar ama bir kez o yeri geçtikten sonra bırakıyorlar, düşmüşsen basıyorlar tekmeyi, gülüp yanından geçiyorlar ya da kaçıyorlar, sonra sana tüm özgürlükleri veriyorlar; delirme, kendini yakma, öldürme, parçalama özgürlüğünü, bırakalım delirsin, kendi bilir, ne yapalım olan oldu işte, öldürdü kendini.’’⁴³⁹

Bu noktada da “uyumlu olan” insanın “belirli” kurallar dahilinde mutlu bir yaşam sürebileceği bir yaşam modeli sunulduğuna vurgu yapılır. Kenti dönüştüren, onu modern hâle getiren anlayış, kentteki insanın yaşam pratiklerini de önceden belirlemiştir. Bunun dışına çıkılması halinde tıpkı Ahmet üzerinden örneklendiği gibi tamamen görmezden gelinme durumu söz konusudur. Ahmet'in ölümü ise kısa ve net cümlelerle aktarılmaktan öteye gitmeyen bir haberdur.

Kentteki insanın yaşadığı uyum sorunu, kabuğu çatlamış istiridyenin durumuna benzetilir. Özellikle 1950 sonrasında köyden kente doğru yaşanan yoğun göç nedeniyle, kendi topraklarından kopan insanların yeni yaşam alanlarına ve yaşam

⁴³⁸ Bkz., Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.163.

⁴³⁹ A.g.e., s.166.

pratiklerine uyum sağlayamamaları; fakat kentin kurucu unsuru haline gelmeleri önemli bir gerilim meselesidir.

“Evrenin dev dalgaları kabuğunu çatırdatıyordu. Onu boğuyor, havaya sıçratıyor, içine alıyor, yeniden fırlatıyordu. Kabuğu çatlamış istiridye okyanusun ışsız basıncını duyuyordu. Delilik aklın anlamı, yaratıcısı, kaynağı, varlık nedeni olarak beliriyordu. Akıl kendini var eden deliliğe sesleniyordu. Hayaletinin peşinde koşuyordu. Kabuğu parçalanıyor, yaratıcısının karanlık kaynaklarına dönüyor, orada yok olmaya çalışıyordu.”⁴⁴⁰

Uyumsuzluk problemi anlatıcı için de mevcuttur. Başından beri kenti merkezden çevreye değil, çevreden merkeze doğru okuma arzusu da bu uyumsuzluk nedeniyle ortaya çıkar. Kent, kendi ahengine kapılan insana kendi yolunu gösterir, uyumsuzlar ise kentin bozuk akortlarıyla birlikte kendi çürümelerine/parçalanışlarına şahit olurlar:

“İçi aşınmış, boşalmış, havası alınmış bir kutu gibi içeriye çökmüştü. Parçalara ayrılmış, toprak da üstünü örtmüştü. Yoğun üzüntüsünün, hiçbir şey ifade etmeyen, bildirmeyen üzüntüsünün anlamı buydu. Bir ölüydü, daha doğmadan ölmüştü. Çöküşün ardından bir an süren, birazdan yok olacak yankıydı.”⁴⁴¹

Kentin yaşadığı gündüz vakitlerinin ardından gelen ölü zamana, ölümü çağrıştıran unsurlar da eşlik eder. Gece gelirken kentin oyuncularını değiştirir, sahneye tinerciler, ayyaşlar, dilenciler, evsizler, deliler çıkar.⁴⁴² Böylece kentin iki farklı yüzü açıkça gösterilmiş olur. Kentteki insani unsurların yanı sıra, modern birer kent unsuru olarak parklardan ve otoyollardan da bahsedilir. Maçka Parkı⁴⁴³ ve otoyol⁴⁴⁴ ifadeleri bu açıdan anlamlıdır. Marshall Berman'ın 19. ve 20. yüzyıl kentselliğine ilişkin karşılaştırması bağlamında bulvar ve otoyol üzerinden yaptığı değerlendirme düşünüldüğünde burada “otoyol”dan söz edilmesi dikkat çekicidir:

“19. yüzyıl kentselliğinin ayırt edici işareti bulvardı, patlamaya açık maddi ve insani güçleri bir araya getiren bir araç; 20. yüzyıl kentselliğinin köşe taşıysa otoyol oldu, yani onları darmadağın etmenin aracı. Garip bir diyalektik görüyoruz burada. Modernizmin bir tarzı diğerini yok etmeye çalışarak harekete geçiyor ve kendini tüketiyor. Üstelik bunlar hep modernizm adına yapılıyor.”⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.174.

⁴⁴¹ A.g.e., s.176.

⁴⁴² Bkz., A.g.e., 180, 181.

⁴⁴³ Bkz., A.g.e., s.84.

⁴⁴⁴ Bkz., A.g.e., s.187.

⁴⁴⁵ Berman, M. (2014). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları, s.223, 224.

Böylelikle anlatıcı, diline yansıyan parçalama tutumunu detaylar üzerinden de destekler. Kente ait birçok unsurun görünür kılındığı bu eser, İstanbul’da yapılan uzun bir yürüyüş esnasında akılda kalan manzaralar üzerine derinlemesine düşünmüş bir yazarın satırlarını ihtiva eder. Esere hâkim olan bütüncül bir hikâyenin olmayışı da bir çeşit parçalanmayla, karmaşayla izah edilir. Kentteki kaos hikayeyi örtmüş, dilin dahi anlamını yitirmesine neden olmuştur:

“Hikâye anlatıla anlatıla anlaşılmaz bir yığına dönmüştü, bir çalı topağı gibi rüzgârda sürükleniyor, çözülüp dağılıyordu. Hikâye yoktu, çoktan zamanını doldurmuş, bitmiş, sona ermiş, bir çukurda kaybolmuştu. Bunlar ölü bir dilin artıkları, sırttan, çok önce ölmüş ama ölmeye karşı koyan, bir gevezelik gibi kendini yineleyip duran sözcük parçaları, paçavralar, bir çuval dolusu çöp, bitmeyen uğultuydu, bir toz dumanıyla her yeri kaplayan bir karmaşaydı. Karmaşanın gerisinden bazı bazı henüz dil olmayan, sessiz bir şey kapalı bir ağzın içinde, dişlerin gerisindeki bir dil gibi kıpırdayıp kendini belli belirsiz duyuruyordu.”⁴⁴⁶

Bu anlaşılmazlık hâli de birçok sesin sessizliğe bürünmesiyle sona erer. Anlatılan her şeyin, tüm hikâyenin sessizlikte son bulması “parçalanma”nın tam manasıyla gerçekleştiğine işaret eder. Roman boyunca bilinçli olarak parçalanma ifadelerinin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Zira tüm bu ifadeler romanın sonunda sessizliğe karışarak yok olmuştur.

Kenarda romanı, mekânın kurucu bir unsur olarak bütünsellikten uzak birçok şeyi bünyesinde barındıran bir kenti, İstanbul’u ele almıştır. Kent romanlarının, kentin güzelliklerine odaklanan, kente övgünün esas olduğu yaklaşımının aksine bu romanda yapılmak istenen kenti bozan, parçalayan tüm unsurların manzarasını izlemek ve bu manzaralara dair düşünceler sunmaktır. Romanda anlatıcı dışında karakter bulunmamaktadır. Parçalanmanın mekân özelinde ortaya çıktığı bu eserde okur, anlatıcının rotası üzerinden bir zihin yolculuğunu izlediğini düşünebilir.

⁴⁴⁶ Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları, s.198.

2.6.2. Parçalandıkça Bütünleşme Arzusu: Yere Düşen Dualar'da Zaman-Dil ve Kurgu Ekseninde Diyalektik Bir Girişim

Mekânsal parçalanmanın örneklendiği bir önceki bölümde belirtildiği üzere, ister gündelik yaşamdaki deneyimler üzerinden isterse metinsel kurgu üzerinden değerlendirilsin, zaman mekândan, mekân da zamandan bağımsız olarak düşünülemez. Birinin anlam kazanması diğeriyle mümkün hâle gelir. Dünyayı algılama biçimimiz zaman ve mekânın birlikte düşünülmesi üzerinden şekillenir. Bu iki unsurun iç içe geçişi üzerinden anlam üretimi mümkün kılınır. Zaman ve mekânda yaşanan kırılmalar özellikle modern sonrası dönemde, modernizmin kırılması ile kendini gösterir. Çünkü, modern dönemde insan “ilerleme” ülküsü ile birlikte hareket ederken, zaman ve mekânın içindedir. Bu doğrusallık durumu, Bauman’ın ifadesiyle “modern aklın” ürünü olarak kendini gösterir. Amaç, doğrusal bir zaman eşliğinde ilerleme sağlamaktır:

“Modern aklın belki de en göze batan ve hatta en önemli özelliği, uzamsal ve zamansal farklılığın basamaklar halinde yükselen zaman dizisi (continuum) üzerine yansıtılması ve heterojenliğin, basamaklar halinde yükselen zaman evreleri olarak yeniden sunumuydu. Fakat metaforlar, metaforal ilişkiye giren tarafların her ikisini de dönüştürüyor. Uzağın zaman üzerine yansı (tıl)ması, “doğal olarak” sadece uzamda varolan şeyleri zamana da kazandırıyor: modern zamanın, tıpkı uzamdaki bir yol gibi, istikameti vardı. Zaman eskiden yeniye doğru ilerliyordu ve aslında bugünün yenisi yarının eskisiydi. Zamanın “önü” ve “arkası” vardı. Kişi, “zamanla beraber ileriye” gitmeye teşvik ediliyordu.”⁴⁴⁷

Edebiyata yansıyan şekliyle zamansal kırılmalar birçok farklı şekilde ortaya çıkabilir. En basit anlamda “geriye dönüş” ve “ileri gidiş” teknikleriyle iç içe geçen geçmiş-şimdi-gelecek üçlüsü, metinsel düzlemde farklı boyutlarda görülebilir. Paul Ricœur, zamansal parçalanma noktasında öncelikle anlatan ve anlatılan, sözceleme ve sözce arasındaki ayırmadan söz eder ve bunun dört farklı “oyun” üzerinden gerçekleştirildiğini belirtir: fiil zamanları ve sözceleme, anlatma zamanı ile anlatılan zaman, “anlatının söylemi”nde sözceleme-sözce-nesne, bakış açısı ve anlatı sesi.⁴⁴⁸

“Her sözceleme biçiminin kendi zaman sistemi vardır: içe katılan zamanlar ile dışta tutulan zamanlardır bunlar. Böylece anlatı üç zamanı işin içine katar: geniş zaman [fr. aoriste] (ya da belirli basit geçmiş zaman), tamamlanmamış hikâye

⁴⁴⁷ Bauman, Z. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.127.

⁴⁴⁸ Bkz., Ricœur, P. (2012). *Zaman ve Anlatı Üç: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.115, 185.

bileşik zamanı [fr. imparfait], mişli geçmiş zaman [fr. plus-que-parfait]; bu sonuncuya dolaylamalı gelecek zamanı [prospectif] da ekleyebiliriz: il devait ya da il allait partir (gitmek zorundaydı ya da gidecekti). Ama anlatı, şimdiki zamanı, ardından da gelecek zamanı (gelecekte gerçekleşecek bir şimdiki zamandır) ve belirli geçmiş zamanı [fr. parfait] (geçmişteki şimdiki zamandır) dışta tutar. Bunun tersine, söylem, bir zamanı, yani geniş zamanı dışlayıp üç temel zamanı işin içine katar: şimdiki zaman, gelecek zaman, belirli geçmiş zaman. şimdiki zaman, söylemin temel zamanıdır, çünkü, söylenen şey ile söylemin aynı anda var olduğunu belirtir: dolayısıyla söylem anının kendi kendine göndermede bulunma niteliğine bağlıdır. Bu nedenle sözcelemenin iki düzlemi ikinci bir ölçütler dizisiyle birbirinden ayrılır: kişi kategorileridir bunlar. Anlatı, kişi ilişkilerini (ben-sen) dışlamadan şimdiki zamanı dışlayamaz. Geniş zaman ise, bir anlatıcının kişi olarak varlığı dışında, olayın zamanıdır.”⁴⁴⁹

Paul Ricœur’ün ortaya koyduğu teknik düzlemde görülen zamansal farklılıklar, roman anlayışının değişimi noktasında düşünsel anlamda da ortaya çıkar. Zamanı doğrusal dizgesinden koparılıp farklı bir zamansallığa eklemek, temelde onu “parçalama” düşüncesi ile alakalıdır. Alain Robbe-Grillet, *Yeni Roman*’da, “zaman” kavramından söz ederken, “akıp gitmeyen”, “tamamlamayan” bir zaman anlayışından söz eder. Bu haliyle zaman, bir “parçalama” unsuru olarak anlatıdaki yerini alır.

“Oysa modern anlatıda, zaman sanki zamansallığından kopmuş gibidir. Artık akıp gitmez. Artık hiçbir şeyi tamamlamaz. Günümüze ait bir kitabın okunmasının veya bir filmin gösteriminin ardından gelen hayal kırıklığını açıklayan da herhalde budur. Eskiden trajik de olsa bir “kader”, içinde ne kadar tatmin edici bir şey taşıyorduydu, en güzel çağdaş eserler de bizi bugün bir o kadar yoksun, sarsılmış halde bırakıyor. Bu eserler, okuma veya izleme dışında başka bir gerçekliği istememekle kalmıyor, ayrıca sanki oluştukça hep kendini yadsırmaktaymış, hep kendinden kuşku duymaktaymış gibi. Burada uzam zamanı yıkıyor, zamansa uzamı baltalıyor. Betimleme yerinde sayıyor, kendiyle çelişiyor, sürüncemede kalıyor. An, devamlılığı inkâr ediyor.”⁴⁵⁰

Devamlılığın inkâr edilmesi ve zaman ile mekânın karşılıklı olarak birbirini baltaması durumu, metinsel ilişkiler açısından da karmaşık bir yapıyı zorunlu kılar. Okur, belirli bir çizgide ilerleyen zaman ve ona eşlik eden mekân düşüncesini, olağan bir akış olarak takip eder. Oysa, zaman ve mekânın kırılması, anlatıyı tamamlayan asli unsurlar olarak alelade bir görünümünden koparılarak metnin merkezine yerleştirilmeleri, okurun ve eleştirmenin bu iki unsura dikkatle yaklaşımlarını zorunlu kılar. Bu nedenle, zaman ve mekânın asla bütünlenmeyecek biçimde kırılması bir çeşit edebî başkaldırı niteliğindedir. Bu başkaldırıyı anlamlandırma girişimi de anlamsızlıkla sonuçlanabilir; fakat buna ne ölçüde yaklaşılsa o denli başarı

⁴⁴⁹ Ricœur, P. (2012). *Zaman ve Anlatı Üç: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.118, 119.

⁴⁵⁰ Robbe-Grillet, A. (2015). *Yeni Roman*, Çev. Ece Korkut, İstanbul: Kafekültür Yayıncılık, s.131.

kazanıldığını söylenebilir. Zira, kural dışına çıkmış, sistemi inkar etmiş bir unsur anlamlandırma rotası da değişmelidir. Bu bağlamda, Paul Ricouer, zaman konusunda Augustinus'un önesürümünden söz ederken, zamanı ölçme biçimimizin değişmesi gerektiğinden söz eder ve tam da bu kural dışı durumun bir gereğini ortaya koyar:

“Söz konusu önesürüm şöyleydi: zamanı geçtiği sırada ölçüyoruz; var olmayan geleceği değil, var olmamış geçmişi değil, yayılımı [genişlemesi] olmayan şimdiyi değil, ama “geçen zamanlar”ı ölçüyoruz. Şimdiki zamanın çoğulluğunu ve parçalanmasını geçişin kendisinde, aşarak geçişte aramak gerekir.”⁴⁵¹

Bu yaklaşım daha da genişletilerek zamanın yayıldığı her bir sözcüğün, sesin ardına bakılması gerektiği düşüncesinin öne sürülmesine imkân verebilir. Çünkü, modern dönemi takip eden dönemde edebi metinlerin her bir adımı, bakış açısına göre yeniden anlamlandırılmaya, çeşitli biçimlerde irdelenmeye ve yorumlanmaya açıktır. Bu nedenle, zaman ve mekânın metnin asli unsuru olması durumunda çoğul okuma biçimlerinin ortaya çıkması da olağandır. Teknik düzlemde özellikle postmodern romanda, ileri sıçrama, özetleme, geriye dönüş teknikleriyle(bu tekniklere ek yapılabilir) zaman sıralaması kesintiye uğratılır. Fakat söylem düzeyinde de zaman üzerine düşüncelerle bu kesinti durumu yaratılabilir.

Sema Kaygusuz'un *Yere Düşen Dualar* adlı romanı içeriğinden evvel ismiyle birlikte “parçalanma” düşüncesini yansıtır. Roman iki temel bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm “üzüm”, ikinci bölümse “altın” olarak isimlendirilmiştir. Romanın ilk bölümünde, ikinci bölüme nazaran daha bütüncül bir yapı inşa edilmiş, ikinci bölümde ise daha dağınık bir hava ve söylemin, dilin ve düşüncenin yön verdiği bir şiirsellik hâkimdir. Söz konusu şiirsel anlatımın metnin anlam alanlarını genişlettiği görülür. Bunu yaparken de anlatının, dilin ve söylemin bilinçli olarak belirli bir noktaya doğru ilerlediğini görülmektedir.

Son dönem Türk edebiyatında mekân olarak “ada”nın seçildiği birçok eser bulunmaktadır. Bu seçim, genellikle, adaya özgü izolasyon durumu ile yakından ilişkilidir. *Yere Düşen Dualar*'ın ilk bölümü olan “Üzüm”ün mekânı da adadır. Ada, bütüncül bir kara parçasından soyutlanmış, dar bir alan olması nedeniyle de simgesel olarak bütünü parçalamak üzere seçilmiş bir alandır. Dolayısıyla esere ilişkin temel parçalanma unsurlarından biri adadır.

⁴⁵¹ Ricœur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı Bir: Zaman, Olayörgüsü, Üçlü Mimesis*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.47.

Bu çalışmada kurgu ve dil ile birlikte düşünülen zamansal parçalanma durumu eserin bütününe yayılsa da açık zamansal sıçramalar yerine çizgisel zamanın iflası ve zamansal kırılmaların felsefesi üzerinden geliştirilen bir söylem mevcuttur.

Ada halkının Mirigyelce adını verdiği kendilerine özgü bir dilleri bulunmaktadır. Adada izole halde bulunan insanların fiziksel olarak ayrı bir alanda konumlanmalarının yanı sıra dilsel olarak da bir ayrıcalık durumu ortaya çıkar. Dilin farklılaşması farklı bir dünya algısını da beraberinde getirir.

Kahraman birkaç kişi dışında diğer insanlarla pek ilişki kurmaz. Zihinsel izolasyon düşüncesini fiziksel teması kısıtlaması üzerinden somutlaştırır. İkinci bölümde ormana doğru bir yolculuk yapılması da aynı doğrultuda bir durumdur. yalnızlık, yabancılaşma, tekil bir yaşam alanı kurma düşüncesi toplumdan ve dolayısıyla bütünden kopuşla eşdeğerdir.

“Üzüm” bölümü kendi içinde, “Söylenti”, “Dokunuşlar”, “Ahtapotun Oğlu”, “Üzüm Yağmacısı”, “Galenos”, “Zehir”, “Lodos Kitaplığı”, “Tenin Üzgünlüğü”, “Yakub”, “Biçimler”, “Latife Keşal”, “Eşkına”, “Şom”, “Demirbüken”, “Mercan”, “Dağ Yokluğu”, “Gam”, “Çağrı” ve “Merhamet” bölümlerine ayrılmıştır. “Altın” bölümünde ise hiçbir alt başlık yer almaz.

Yere Düşen Dualar çoğulcu yapısı ve söyleminin zenginliğiyle başından itibaren “parça/bütün” arasındaki gerilime odaklanır. Anlatıcı, “Söylenti” bölümünde kendisinin başka insanların sözleri üzerinden oluşturulduğunu belirtir. Bu durum, bir imge yaratım süreci olarak düşünülebilir. İnsanın kendisi dışındaki insanlar/unsurlar üzerinden belirlenmesi parçanın bütün karşısında aldığı ilk yenilgidir:

“Hakkımda çıkan söylentiler olmasa ne yapardım bilmiyorum. Saçımdan Tırnağıma bütün görünüşüm, ada halkının dinginsiz hayal gücünün eseridir. Alabildiğine kısalan sözümü, dediğimi yalanlayan abartılı beden dilimi, hepsinden öte, muğlak bir zaman diliminden şimdiki zamanın perdesine düşen karaltımı tümüyle onlara borçluyum. Beni burada sözcük sözcük, santim santim yarattılar.”⁴⁵²

Eserde, parçalanma ve bütünlenme arzuları hem içerik hem de biçim açısından iç içe geçmiş haldedir. Özellikle zaman kavramı ekseninde görülen parçalanma hâli, zamanın klasik biçimiyle akmadığına yönelik vurgu üzerinden gerçekleştirilir ve birçok yerde görülen bu durum üzerinden belirsizlikle beslenen bir zaman algısı

⁴⁵² Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.11.

oluşturulmaya çalışılır: “dokunaklı birkaç olay dışında, yatay çizgiler üstünde seyreden tartımlı bir yavaşlığı çocukluğum”⁴⁵³ Bu ifadelerle çizgisel zaman anlayışının kırılmasıyla zamanı parçalamaya, akışını bozmaya yönelik bir hamle yapıldığı söylenebilir.

Zamanın belirli ölçüm birimleri üzerinden anlamlı hâle getirilmesinin, gerçek yaşamda bire bir karşılığının bulunduğu söylenemez. Anlatıcı bu durumu kendi çocukluğuna ait zaman aralığına işaret ederek görünür kılmaya çalışır: “...bu paraleller arasında uzayan boşluklarda çocukluğum belirgin bir zamansallıkla dilim dilim bölüneceği yerde, yalınkat bir yavanlıkta tükenirdi”⁴⁵⁴ Dolayısıyla, zamanın çizgiselliğine yönelik ilk itirazlar, anlatıcının çocukluğuna dair anımsadığı anlar üzerinden açığa çıkar.

Sözcüklerin algılanma biçimlerindeki farklılıklarla birlikte anlatıcının bakış açısındaki yabancılaşma da görünür hâle gelir. Kelimelerin kendi dizilişlerini değiştiren, onlarla bir türlü uyum sağlayamayan anlatıcının kuralları ihlal eden yaklaşımı zihninde kurduğu dünyaya dair ilk işaretlerdendir:

*“Yerkabuğundaki çizgilere ne kadar hizasız kalmışsam satırlardan da o kadar uzaktım. Günahım kadar sevmezdim harfleri. Daha cümleyi okumaya başlar başlamaz gözüme batan kuyruklar, çengeller birbirine giriyor, başıbozuk yeni sözcükler üremeye başlıyordu. sözcükleri bir türlü idare edemiyordum. Koyun, yosun oluyordu, sözgelimi; peçete, çepete; tenis, deniz... Aklımdan geçen sözcüğe elimle hâkim olamıyordum bir türlü.”*⁴⁵⁵

Kahraman anlatıcı, amcası Mercan Karaca’nın kendisine seslenişindeki tını üzerinden kendi bütünlüğünü oluşturduğunu belirtir. Bütünlüğün kurulması bir ideal olarak her an her yerde vardır; fakat ulaşılması kısa anlarda, nüans farklarıyla mümkün olabilir:

*“Adım Mercan Karaca’nın hançeresinde tatlı bir tınıyla belirir, ipek asaletiyle üstüme kapanırdı. amcamın sesi, aramızdaki uzamı tümüyle kaplayarak, yalnızca onunla benim bildiğim bir ülke oluştururdu. Ondan adımları her işitişimde bütünlenir, bu güzel sesin çıktığı ağza hayranlıkla bakardım.”*⁴⁵⁶

Anlatıcının babası ile uzak bir ilişkisi bulunurken annesi ile daha yakın bir ilişkisi bulunmaktadır. Annesinin ölümünün ardından adadan dışlandığını ifade

⁴⁵³ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.32.

⁴⁵⁴ A.g.e., s.32.

⁴⁵⁵ A.g.e., s.32.

⁴⁵⁶ A.g.e, s.33.

eder.⁴⁵⁷ Sonra kendisine bir durgunluk hali hâkim olur ve parçalanışının hikâyesi kurulmaya başlanır:

*“O günden sonra durdum. Bendeki öyle bir durmaktı ki, kumsaldaki tek bir taşın her dalgada giderek yuvarlaklaşmasını, cama doğru evrilen kumun ışıltılı devinimini, kendi kendine işleyen ahşabı bir bir ve asırlarca anlatacak kadardı.”*⁴⁵⁸

Annesizlik, yalnızlaşma sürecinin ilk ve en önemli eşiğidir. Bu eşik geçildikten sonra hayatının birçok yerine yansıyan bir parçalanma durumu vardır. Bunlardan birisi de kendi evlerine dair bir parçalanma halidir: *“eviğimiz artık yeryüzünün bir parçası değildi. adadan kopmuş başka bir adaya düşmüştük.”*⁴⁵⁹

Adadaki yaşam ve anlatıcının durumu bütünlük/parçalılık bağlamında anlamlıdır. Anlatıcı, içinde bulunduğu duruma işaret etmek istercesine üzüm simgesi üzerinden bütünlük/parçalılık durumuna işaret eder. “Tanrüzümü” dediği şeyle tüm üzümlerin üzerinde bir ideadan bahsettiğini belirtir:

*“Adadaki bütün üzümleri tümleyen bir tanrüzümdür bu. tozlu asma yapraklarının arasındaki salkımlara sıkış tepiş tutunmuş milyonlarca taneyi imleyen kusursuz bir idea. yumurta biçimli, eti beyaz, buğulu kabuğu yakut, çekirdekleri çift sayılı; iki gözlü, çok dillidir.”*⁴⁶⁰

Metnin en önemli meselelerinden biri zamandır. Her şeyin kırılıp ufalandığı, paramparça edilmeye çalışıldığı bir metinde zamanın kendi düzeni içerisinde hareket etmesi de sorunsallaştırılır. Anlatıcı, zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek ekseninde ilerleyen sıralamasını, şimdiye bağlılığı, geleceğe saplantılı olma halini “basitlik”le nitelendirir. Anlatıcı, insanın geçmişten gelen bağlar üzerinden inşa etmeye çalıştığı yaşam biçimiyle kavgalıdır. Bir şeylerin devamı olmaktansa hiçbir bağlılığı olmaksızın yaşamak ister. Bu da elbette tekilliğinin/biricikliğinin evrende var olduğu sürece bir anlam kazanabilmesinin ilk aşaması olarak görülebilir:

“ “Şimdi”ye dair yaşantımın bütün düğümlerini geçmişe çözmeye uğraştıkça, “şimdi”nin gerçekliği türlü boyutlarda çoğalarak yanılsamaya uğruyordu. Basitlik ile yalınlık arasında derin bir uçurum vardır. Basitlik, “şimdi”ye sıkı sıkıya bağlı, geleceğe saplantılı kolaycı bir yoldu benim için. Sözgelimi, babamın inadına suskunluğunda büyüyen karanlığımı basitçe kabullenebilirdim. Amcama meydan okuduğu günkü haşmetiyle, amcamın karanlık sulara yittiği sabahki mahvoluşundan işime geleni seçebilirdim de. Pekâlâ kaygan bir benlik

⁴⁵⁷ Bkz. Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.35.

⁴⁵⁸ A.g.e., s.35.

⁴⁵⁹ A.g.e., s.36.

⁴⁶⁰ A.g.e., s.40.

yaratabilirdim kendime. Annemi, amcamı, babamı, hakkında tek kelime bile bilmediğim dedelerimi, büyükannelerimi içine katmadan salt kendi ömrümden ibaret küçük bir bellekle geçinip gidebilirdim. böylece anakaraya göçebilirdim de. Dünyaya döllemesiz cücüklenme düşmüşçesine bağısız bir hayat yaşayabilirdim.”⁴⁶¹

Genel olarak zaman meselesinin nasıl üstesinden gelinebileceği, nasıl algılanması gerektiği önemli bir sorundur. Bu konu üzerinden bir başka soruna geçilerek yazının zorunlu olarak zamana bağlı oluşuna dikkat çekilir. Anlatıcıya göre yazı, bir şekilde bir zaman diliminden bahsetmeli, belirli bir zaman dilimine hâkim olmalıdır. Esasen bunun da insanın sonsuzluk içinde kaybolma korkusunun üstesinden gelme içgüdüğü olduğuna işaret edilir:

“İnsanın saatlere nasıl da bağımlı olduğunu en çok kitaplarda gördüm. Yazıda zaman bir zorunluluktur. bulmaca kitaplarından tutun denemelere kadar hemen her cümlede bir zaman kesiti saklıydı. Hem bir imgeydi zaman. Anlatının vazgeçilmez unsuruydu. Yaşantı nasıl kendini zamana göre kuruyorsa, zaman da anlatımda yeniden kuruluyordu. Bir gün, o gün, sonra, derken, dün gibi zamansal kalıplar okurkenki “şimdi”yi vurgulayarak, adanın ücretlerinde aradığım “hiç zaman”ın olanaksızlığını gösteriyorlardı bana. Hikâye hikâye olabilmek için önce bir zaman dilimine ulaşmalı, o dilimi eksiksizce kaplamalıydı. Tarih düşmek, insana bungaluk veren sonsuzluk arzusuyla baş etmenin tek çaresiydi. Üstelik her hikâyede iki ayrı benlik taşıyordu zaman. Birinde peş peşe gelen sözcüklerin birbirine değdikçe çıkardığı tını, öbüründe hayali bir çağ. sayfalar çevrildikçe tını ahenkli bir ses oluyor, sesin içinde çağlar, anlar, dakikalar yaşıyordu.”⁴⁶²

Anlatıcı Leylan, sevgilisi Yorgo, amcası Mercan Karaca, arkadaşı ise Latife Keşal’dır. Sınırlı bir karakter grubu etrafında ilerleyen hikâyenin düşünsel meselelere verdiği önem daha ağır bastığından kurgu ikinci planda kalır. Bu bağlamda yine zaman ve var oluş arasındaki ilişki ele alınır. İnsanın yaşam yolculuğunun bir “an”da başladığına dikkat çekilir. İnsan da yazı gibi bir “an”a bağlı olarak anlam kazanabilir:

“Zamanlama! varoluşumuzun ilk dayanağı. öyle ya da böyle herkes gibi zamanın çocuğuyduk ikimiz. Bir anda, bir yerde, bir kadınla bir erkeğin sarıştığı dakikada, ay büyümüşken ya da, kim bilir venüs yakinken dünyaya, mercan fırtınası henüz hızını almamışken, yerkabuğunun bilmem kaçınıcı saniyesinde döllenen bir boşluktuk. başkasının yazılar yazdığı.”⁴⁶³

Burada örtük olarak insanın boşluktan/yoktan var olduğuna işaret edilir. Hiçbir şeyken bir şey hâline dönüşmenin düşündürdükleri alt metinsel işaretler olarak eserdeki yerlerini alırlar. Var oluş meselesi elbette burada kalmaz ve yaşamın içine dek ilerler. İçinde yaşadığımız hayatın baştan sona bölünmez hâldeki bütünsel

⁴⁶¹ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.53.

⁴⁶² A.g.e., s.59, 60.

⁴⁶³ A.g.e., s.108, 109.

yapısının bölünmez bir zamanın yekpareliğinden kaynaklandığı belirtilir: “Hayat bölünmezdi. Tekti. Bir şey değişince her şey değişir, sonunda hiçbir şey değişmemiş görünürdü gözüme”⁴⁶⁴ Bu ifadelerde görülen bütünlük vurgusu, zaman ve varoluşsal bütünlük arasındaki ilişki üzerinden kuvvetlendirilir. Zamanın çigiselliği, yaşamın çizgiselliğini tamamlar: “*hakkımda kime sorsanız, boşluksuz bir tarih dizgesinde yanlızsız sıralanır hayatım.*”⁴⁶⁵

Yere Düşen Dualar’da diyalektik bir durum olarak hem parçanın hem de bütünün belirli yerlerde yüceltilmesi ve zaman zaman karşı karşıya gelmesi çeşitli unsurlar üzerinden görünür kılınır. Metnin içinde yazının ayrı bir yeri vardır. Yazının içindeki zamansallığın önemi kadar yazarın yarım kalmışlığı da önemlidir. Yazar, yazısını tamamlamadan ölürse eksik kalır, yazının tamamlanması yazarın tamamlanışı anlamına da gelebilir. Bu durumun yarattığı gerilim de romanın tamamına yansımıştır:

“.....

*“Dün bir öykü kitabı okudum. Yazarı genç yaşta ölmüş bir kadın. Daha fenası öykülerini bitirememiş. Yarım yamalak, eskiz çabukluğunda yazılan metinler, doğanın yaptığı zamanlama hatasının özrünü öne süren bir önsözde yayımlanmış. Yarım kalmanın türlü hallerini düşündüm o zaman. Bitmeyen metnin bir metin olarak var olması, bir daha asla aynı dille tamamlanamayacağı gerçeğine dayanıyordu. Ola ki yazar öykülerini bitirmeye zaman bulsaydı vasatı aşamayacaktı belki. bazen yazı değil yazar bütünleniyor.”*⁴⁶⁶

Eserin düşünsel ve felsefî yönü ağır bastığından metinde yer alan her cümle bir şekilde yorumlanmaya ihtiyaç duyar. Cümleler, metni bütünlemektense kendi anlamlarını arama yolculuğuna çıkarlar: “*durmak anımsamaktır. Anımsamayı durduramazsın*”⁴⁶⁷ ifadeleri de bu cümlelere örnek olabilir. Bu cümlede durmakla anımsamanın özdeşleştirilmesi, fakat anımsama hâlinin de süreklilik arz eden bir eylem olduğuna işaret edilmesi metne hâkim olan diyalektik yaklaşımı açığa çıkardığı gibi kesinti ve süreklilik ilişkisine de işaret eder.

Eserde metnin, yazının önemi birçok bölümde öne çıkarılmıştır. Metne hâkim olan parçalanma hâli biçimsel özellikler üzerinden somutlaştırılır. 118-123. sayfaları kapsayan “Gam” bölümünde noktalarla metnin kesintiye uğratılması biçimsel parçalanma açısından önemli bir örnektir.

⁴⁶⁴ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.118.

⁴⁶⁵ A.g.e., s.261.

⁴⁶⁶ A.g.e., s.119.

⁴⁶⁷ A.g.e., s.120.

Eserin birçok yerinde kurulamamış/yitirilmiş bir bütünlüğe vurgu yapılır. Kendi değersizliğini parçalanma ile özdeşleştirerek ortaya koyan anlatıcının bütünlenmeye yönelik tüm girişimleri başarısızlıkla sonuçlanır: *“Her parçası içine yığılmış, kırık bir şeyim. Dışarıdan yekpare, içerden tuz buz... Yine yitirdim bütünlüğümü.”*⁴⁶⁸

Bu “parçalanma” durumu metindeki ifadelerle ima edilen bir durum olarak kalmaz. Anlatıcı içinde yaşadığı “parçalanma duygusu”nun bilincindedir. Bunu bir başka nesne dolayısıyla dile getirir de etrafını saran, kendisini de içine çeken bir parçalanma durumunun farkındadır:

*“Çabalıyorum. Korkuluğun oyuk gözlerine yerleşen parçalanma duygusundan korunacak bazı tasarımlarım var elbette. Terk edilmekle baş edemeyince, gidebilme iradesini övmeye yeltenen...”*⁴⁶⁹

Zamandan kopuşla birlikte bir bütünlük kurulabileceği ihtimaline işaret edilir. Şimdiye sığın hayatların geçmişten gelen yaşanmışlıklarla bir bütün oluşturması adına şimdiki hayattan kopulması gerektiğine değinilir. Böylelikle yer yer vurgulanan çizgisel zamanın sağladığı bütünlük algısının karşısına, belleğin imkânları doğrultusunda ortaya çıkan artzamanlı düşünme biçimi koyulur ve yeni bir bakış açısı sunulur:

*“Sekize bölünmüşlerim ve Ecmel ve Mercan ve Kutsi. Hiçbir yerde başka adlar altında buluşmalıyız yeniden. Havadan gelen seslerle yazılmalı, ucunda bağdaş kurduğumuz uçurumlarımıza bakmalıyız yazılırken. Şu anda, burada, içine eriyen mum, kendini yiyen alev gibi eylemsizliğe tutuklu hayatlarımızı onarmak için kendi zamanımıza sıçramalıyız. Düşmezden önce, sırdan esrikleşen zihinlerimizi ayırmalıyız etimizden. Belleğin alttan gelen konuşmalarına kulak vererek, eski bir şölen ateşinde islenmeliyiz. Yazılmalı, ama yazılamayacak denli kopmalıyız hayattan. Başka yerde yaşayamayan endemik varlıklar gibi tek bir trajediye sığmalıyız hepimiz.”*⁴⁷⁰

Eserde “parçalanma” durumunun sürekli hissedilen bir leitmotiv halinde atmosferde dolaşması, bu atmosfere yayılan belirsizlikten beslenir. Bu çalışmaya konu olan diğer eserlerde görüldüğü gibi parçalanma durumu daima belirsizlikle, boşlukla birlikte gelir. Parçalanmanın olduğu yerde tüm sabit yapıların yıkıldığı görülür; fakat anlatıcının gerçek ya da gerçeküstü tüm ihtimalleri gözeterek bütünlenme arzusu daima aklının bir kenarında bulunmaktadır:

⁴⁶⁸ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.130.

⁴⁶⁹ A.g.e., s.131.

⁴⁷⁰ A.g.e., s.133.

“Hazır bu çoktanrılı adadan kaynağını bilmediğim bir nedenle sürekli esinlenmekteyken, dışımda kuracağım başka bir bütünlüğe ikimiz birden kavuşabiliriz belki. Geceleri, bir kocakarının bana el vermesiyle gelişen kendime duyduğum hayranlıkla, gündüzleri ortaya çıkan parçalanmışlık kaygısı arasında çalkalanarak kurguladığım hiçbirde, düşüncem vurgusuna ulaşabilir. Elimden geldiğince bir şeyler anlatıyorum. Başka kahramanların bağrında kaynaşıyoruz ikimiz.”⁴⁷¹

Buradan itibaren ikinci bölüm olan “Altın” bölümüne geçilir. Uğur Aktaş’a ait “Âlem, Öldüğümde” isimli bir şiirle başlayan bu bölümde de tümlenme duygusunun hâkimiyeti hissedilir: *“âlem öldüğümde tümlenir, varlık huzursuz, yokluk hemen şurası.”⁴⁷²*

Zaman meselesi bu bölümde de önemli bir yere sahiptir. Zamanın doğanın işleyişi üzerinden algılanmasıyla farklı bir zaman algısı ortaya çıkar. İnsanın zihin dünyasında doğadan bir unsurla yer değiştirerek zamanı sezebilmesi bir çeşit empati vasıtasıyla çoğulculuğa kapı aralar: *“Öte yandan, hangi kayanın altında orfoz uyur, uskumru akını ne zaman başlar, turnabalıkları neden yolunu şaşırır, bütün bunları bilmekle kalmaz, zamanı balığın algısıyla aynı tartımla duyumsar.”⁴⁷³*

Bütünlenme/tamamlanma arzusu da çeşitli şekillerde açığa çıkar. Kendi dilleri olan Mirigyelce’nin dahi tamamlanması önem arz eder. Dilin tamamlanması üzerinden bireyin kendini tamamlamasına yönelik bir ima olduğu düşünülebilir:

“Ada halkı, dilinin en şiirsel, ama en fena sözlerini, hasta adamın büyük büyük dedesinden duymuş ilk kez. Kavalıktan, dalgadan, uğultudan esinlendikleri Mirigyelce, yabanlığından tümüyle sıyrılıp saf duyguyu niteleyen olgun bir dil olarak, o çile mağarasında, büyük büyük dedenin dudaklarında böyle tamamlanmış.”⁴⁷⁴

Zamanın etkilediği nesnelere göre farklı bir yansıması olduğuna işaret edilir. Zamanı doğada bulunan nesnelerle anlamlandırırken zamanın bölünerek algılanışına, zamanın katmanlara ayrılmasına dikkat çeker. Fakat ormana doğru ilerlenmeye başlandığında zamanın katılaştığını, ormanın bir mutlakiyete dönüştüğünü belirtir:

“Eskiden, yaşanan her an, dev bir küre gibi yuvarlanarak önünde durur, bir günü yüzlere böler, gelecekteki başka bir günün binlerce salisesinden birine muğlak da olsa bir göndermede bulunurdu. Öyle ki yaşından fazla bir hayat yaşardı. Sözgelimi, süt beyazı bir mantarın üstündeki çiy damlası, kristal yansıısıyla

⁴⁷¹ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.133, 134.

⁴⁷² A.g.e., s.137.

⁴⁷³ A.g.e., s. 146.

⁴⁷⁴ A.g.e., s.148.

alaşığı görüntüler yaratarak birbirine benzemez küçük odalara savururdu onu. Saniyelere, saliselere yani. Çiyin merkezine doğru, derine, çok daha derine giderek bir yonca tarlasına ya da nehir kenarına varabilirdi sonunda. Orada zaman çoktu. yaşadığından, yaşamayı tasarladığından daha çok. Ne ki, ormana girer girmez zaman katılaştı. Sonsuzluğa içkin kaleydeskopun, mutlak olan tek deseni sayısız ürettiğini biliriz ya, ama o sonsuz sayıdaki desenlerden hangi tekini esas aldığını gözden kaybederiz, öyle bir kamaşmaydı onunki. Orada, gölgeler her an başka bir koyulukta titremiyor, bir ışık değişimiyle orman başka bir ormana dönüşmüyordu; az önceki ormanın az sonraki ormanla aynı yer olmaması gerekirdi. ama tekti. en önemlisi insansızdı.”⁴⁷⁵

Doğanın kendi düzeni etrafında şekillenen sonsuz zamanı, “zamansızlığa takılı bir hiçzaman” olarak nitelendirilir. Bu zaman betimlemesinde de belirsizliğin hâkim olduğu görülür: “Kimbilir ne zaman, ormanın zamansızlığına takılı bir hiçzamanda, tam iki ağacın arasından geniş bir koridora gireceklerken karşılırlarına iriyarı bir hayvan çıktı.”⁴⁷⁶

“Hiçzaman” ifadesi ile zamandan bağımsız bir alana işaret edilir. Böylelikle kurgunun gerçeküstü yanı kuvvetlendirilerek gerçekten kopuş anlamında yeni bir “parçalanma” alanı oluşturulur. Mekân, zaman, dil üzerinden görünür kılınmaya çalışılan belirsizlik ve çoğulluk, anlam konusunda da kendisini gösterir:

“Birdenbire bir anlam patlaması yaşadı. Anlam yutmaktan çatlayacaktı neredeyse. Görüntüleri olduğundan daha cafcacılı görüyordu. Gerçeklik hızla kayganlaşıyor, yerine gerçeküstü yeni bir gerçeklik yerleşiyordu. Dalından düşmek üzere sallanan inciri görünce, onca usluluğunun ve “şimdi”yi sonsuzmuşçasına algılamının bir ödülü sandı onu.”⁴⁷⁷

Zaman mefhumunun anlamlandırılması konusunda öne çıkan belirsizlik anlatıcının bulunduğu mekân ve zamandaki yabancılığı ile ilişkilendirilir. Bunu yaparken zamanı “hiçzaman” ifadesiyle belirsizleştirdiği gibi mekânı da “hiçyurt” ifadesiyle belirsizleştirir: “Tarih ötesinden anlatıyorsun hikâyeni; zamanın muammalı diliminde beliren bir hiçyurdun yabansı ama kesin imgelemiyle... Başkasının hünerini kullanarak, sen yazıyorsun!”⁴⁷⁸ “Hiçzaman” ifadesini tamamlayacak şekilde kullanılan “hiçyurt” ifadesi zaman-mekân beraberliği açısından da anlamlıdır. Anlatıcının zamanı belirsizleştirirken mekânı da belirsizleştirerek bu iki metinsel unsur arasındaki sıkı ilişkiye dikkat çektiği söylenebilir.

⁴⁷⁵ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 171.

⁴⁷⁶ A.g.e., s.171.

⁴⁷⁷ A.g.e., s.175.

⁴⁷⁸ A.g.e., s.181.

Anlatıcının bir yandan bütünlük idealine yönelirken bir yandan kendi tekilliğini, kendi zihinsel akışını anlamlı kılma çabası birçok yerde kendini gösterir. Örneğin, çiçeklere kendi koyduğu adlarla seslendiğini söyler ve bu adların pek de kabul görmeyeceğini belirtir: “*ne yazık ki benim adlarım olsa olsa yerel dilde dar bir bölgede dolaşıma girer; derken, çokbilmişin biri kendi dilinde uzun, zorlu bir adla çiçeğin ruhunu mahvederdi.*”⁴⁷⁹ Bu ifadelerle anlatıcı bireyselliğin kollektivite karşısında yenildiğine işaret eder. Çoğunluğa uygun olarak hareket etmenin hayatta kalmanın en kolay yolu olduğu düşünüldüğünde bireyin kendiliğini dayatmaya çalışması beyhude bir çaba olarak değerlendirilebilir. Fakat eser boyunca birey-toplum, tekil-tümel gerilimi diyalektik bir akış içerisinde kurgulanarak dile getirilir.

Eserin geneline yansıyan masalsı anlatımla esere adını veren duruma işaret edilir. Yalnızca ada halkının kullandığı Mirigyelce’yi kullanarak söylenen sözlerin düşündürdükleri şu şekilde ifade edilir: “*Kendini öfkeli bir söyleyişe kaptırmış, suyun yüzüne tokatlar atarak akıcı bir Mirilyelce’yle bir buyruk sayıklıyordu. Benim hiç duymadığım, hangi tanrıdan düştüğü belirsiz, uzun bir dua...*”⁴⁸⁰

Böylelikle, her şeyden izole bir alanda/ adada kullanılan dilin, o dili kullanmayan insanlara düşündürdükleri üzerinden *Yere Düşen Dualar* ismine varıldığı görülür. Dile yüklenen mistik nitelendirme dilin aşkın bir varlık olduğunu düşündürür. Anlatıcının tek tek sözcüklere, sözcüklerin sıralanışına, tınısına, duygusuna yüklediği anlamlar da bu yaklaşımını destekler: “*sözlerini anlıyordum anlamasına, ancak, sözcüklerin yan yana dizilişindeki gariplikten mi ne, tümceyi aşan duygu yoğunluğundan bir anlam çıkaramıyordum.*”⁴⁸¹

Bu çalışma kapsamında ele alınan eserlerin çoğunda, parçalanma düşüncesine/kavramına yönelik izlerin bilinçli bir şekilde metinlere serpiştirildiği, yazarların parçalanma düşüncesi üzerine düşündükleri açıkça görülmektedir. *Yere Düşen Dualar*’da da benzer bir durum söz konusudur. Gerek düşünsel gerekse metne yansıyan düzeyde parçalanma durumu eserin her anında bulunur: “*parça parça başka yerlere gömecektim ölüsünü, hangi mezarda ağlayacağına şaşırıracaktı*”⁴⁸²

⁴⁷⁹ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.184.

⁴⁸⁰ A.g.e., s.185.

⁴⁸¹ A.g.e., s.186.

⁴⁸² A.g.e., s.191.

Anlatıcının yaşam akışı içerisinde sürekli olarak gözlemlediği “parçalanma” hâli, ölüm meselesinde de kendini gösterir. Dokuzuncu bölümle birlikte kar tanesine yazılan şiirle birlikte bütün karşısında parça bir kez daha ön plana çıkarılır. Bu bölümde kar tanesi şu ifadelerle anlatılır:

“taneyim.

başka tanelerle kümeli

ceviz iriliğinde büyüyen.

tam göbeğimde feci bir düşme korkusu,

tüy ağırlığında döne döne geliyorum sana

-inan bana olabileceğim en doymuş halimdeyim.”⁴⁸³

Kar tanesinin yolculuğunun bir şiire konu edilmesi de daha önce bahsedilen doğayla empati kurma konusuna ilişkin başka bir örnek olarak değerlendirilebilir. Anlatıcı, bireysel dünyasında yaşadığı parçalanmışlığı, doğadan örneklerle somutlaştırmaya ve anlamlandırmaya çalışır. Kendi bireyselliğini başkalarının bireyselliğiyle birlikte düşünürken kar tanesinin gökten yere uzanan yolculuğunun vaacağı son noktadan korktuğunu belirtir. Bu durum insanın yeryüzündeki hâli ile özdeştir. Varoluşun nihai bir sonla birlikte geldiği düşünüldüğünde, kar tanesinin yaşadığı düşme korkusu insanın ölüm korkusuyla ilişkilendirilebilir.

Şiirin devamında zamanın çizgiselliğine yönelik vurgu bir kez daha öne çıkar. kar tanesinin dahi zamansal bir yapısının olduğu/zamanın içinde konumlandığı belirtilir. Ancak bu şekilde var oluş söz konusudur:

“geçmişin, şimdinin ve geleceğin uzantılarıyla

yeryüzüne düştükçe

seni üşüten bir ergin taneyim.”⁴⁸⁴

Zaman/mekân/birey/varlık ekseninde giderek yoğunlaşan parçalanma durumu, Adamkadın, Yaşur ve Sağgöz’den bahsedilen bölümde de belirsizlikle katmanlanarak devam eder: *“Her şey yarımlaşmıştı şimdi. Adamkadın, çırpınan iki kol; Yaşur, uzun bir kuyruktu. Bir adım ötesi korku, az daha ilerisi bilinmezlikti.”⁴⁸⁵*

⁴⁸³ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.199.

⁴⁸⁴ A.g.e., s.199.

⁴⁸⁵ A.g.e., s.201.

Parçalanma düşüncesinin metne yansımalarının ilk durağı belirsizlik, ikincisi ise sessizlikle birlikte düşünülen yok oluşturmaktır. Dolayısıyla, parçalanmanın düşünsel ya da fiziksel olarak başladığı andan itibaren anlamın kaybolmasıyla belirsizliğe ve bu belirsizliğin de kesik kesik görüntü ya da ses biçimine dönüşmesinin ardından sessizlik durumuna geçilmesi söz konusudur. İkinci bölümle birlikte metne hâkim olan belirsizlik duygusu daha da artar. Gerçeklikten kopuşun daha keskin bir biçimde hissedildiği bu bölümde tekillik vurgusu da ilk bölüme göre daha fazla göze çarpar:

“Adamkadın hâlâ sessizdi. Kendi dilinde yeniden yaratmıştı suskunluğu. Uzak bir yurdun diliyle, gözü olan her canlıyı, uzayda savrulan bir göktaşının sonu gelmez tekilliğine itiyordu. Biricikliğin ötesinde biricikliği alabildiğine hiçleştiren domuzuna bir yoksayıcılıktı onunki. Ondan başka kimsenin bilmediği bu dil, adamkadın’ın yeryüzüyle kurduğu ortaklığı kesinkes sona erdirip şu belirsiz yolculuğu bir hikâyeye, damıtık bir öykü ya da bir söylence olmaktan alıkoymakla kalmayıp anlatıyı ya eksikli ya da fazlasıyla abartılı kılıyordu.”⁴⁸⁶

Bir yandan bütünlenme arzusu dil üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılırken bir yandan da parçalanma durumu çeşitli biçimlerde devam eder. Bu diyalektik durum, zaman zaman önemli bir gerilim hattı üzerinden yansıtılmaya çalışılsa da genellikle doğal bir durum olarak ele alınır:

“Sağgöz ise hem çiğniyor hem de sayıklıyordu. Yine o kendini başkasına bölen garip seslenişle olan bitene yukarıdan bakıyordu. Tek kişilikti serüveni. Adamkadın’ın suskunluk orucu yüzünden dokunaklılığı yeterince işlenmemiş bölük pörçük kesitler sayıklıyordu mecburen. Gitgide uyuşuyordu betimi. bir türlü noktasını bulamadığı cümleciklerle sürekli geveliyor, geveliyordu. bütün görüntüler kuşku uyandırıyor; yer ile zaman, toprak ile gök arasında sürekli yer değiştiren gerçeklik, Sağgöz’ün benliğini odalara ayırıyordu.”⁴⁸⁷

Adamkadın hiç konuşmamasına rağmen onun kendi bütünlüğünü dil üzerinden kurduğu ima edilir. Hiç konuşmadan oluşturulan bu dilin nasıl ortaya çıktığı belli değildir. Suskunluğun da bir ifade biçimi olduğu düşünülürse, yokluktan bir dil inşa edilmesi düşüncesi dil meselesi üzerinde özellikle durulduğunu gösterir:

“Adamkadın’a gelince, geçirdiği onca dönüşüme karşı hâlâ bütün, hâlâ tamdı. Sahi nasıl belirmişti dili? Bir iç doğumla, ansızın mı? Belleğinin sol kuytusunda, nemsizlikten kuruyakalmış cansız bir kozayı yavaş yavaş dirilterek bulmuştu onu. bu dil hortlamış bir kelebek şaşkınlığında devinen, minik pullarla bezeli bir alfabeden doğmuştu.”⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.201.

⁴⁸⁷ A.g.e., s.201.

⁴⁸⁸ A.g.e., s.202.

Adamkadın ve Sağgöz arasında yapılan karşılaştırma metinde dile verilen önemi açıkça ortaya koyar. Adamkadın dil üzerinden bütünlenirken Sağgöz dil üzerinden parçalanıp toza dönüşür:

“Amacı bilinmeyen belalı bir yolculuk uğruna gövdesini feda edip üst üste matruşkalar gibi yurdunu içine koyup her sözcüğü bir tokmak vuruşunu andıran tuhaf diline dönmeyi yeğlemişti. yağ Sağgöz? babasının Mirigrelcesiyle iyice küçülmüştü artık. toz kadar.”⁴⁸⁹

Yaşur kendisiyle aynı ada sahip olan atına seslendiği şiirinde tekillik, çoğulluk, değişim üzerinden gerçekleşen bir dönüşümden söz eder. Bu dönüşümün bir yönüyle dünyanın döngüsellğine işaret ettiği söylenebilir. Yaşur’un tekilliği her varlığın kendi biricikliğine işaret ederken türsel olarak aynı türün bir üyesi olması bağlamında önemsizliğini gösterir. Her varoluşun yokluğa dönüşerek yeni varlıkların ortaya çıkmasıysa biçim değiştirerek türsel devamlılığın sağlanmasıyla birlikte düşünülebilir:

“Taneyim Yaşur, bin tane

En az senin kadar eşsiz, senin kadar çoğul

Erimek nedir bilirim, dönüşmek, oluşmak, biçim biçim değişip

Her keresinde soyunuk kalmak...

Sen de öylesin.”⁴⁹⁰

Yaşur, önce annesini sonra babasını ve en son atını kaybeder. Ölümle eksilen bir hayat yaşamaktadır. Bu eksilme durumu da elbette parçalanma hâlini besleyen bir durum olarak düşünülebilir:

“Son kez bir cümle kur benim için

Bir at kadere dönüşebilir mi,

Söyle hadi.”⁴⁹¹

Dolayısıyla bu metinde esas mesele zaman olsa da metin boyunca çeşitli biçimlerde bütünlüğün altının oyulduğu görülür. Bu durum metin içi unsurların iç içe geçmişliğiyle alakalıdır. Zamanı bekletmek, kesintiye uğratmak üzerinden farklı bir zaman algısı ortaya koyulur. Anlatıcının duyumsadığı zaman insanlığın belirli kesintilerle anlamlandırmaya çalıştığı, bir yerinden yakalanmaya çalışılan zamanın da ötesine geçer:

⁴⁸⁹ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.202.

⁴⁹⁰ A.g.e., s.205.

⁴⁹¹ A.g.e., s.206.

*“nasıl oluyor da
Adamkadın her keresinde bekletebiliyor zamanı?
nasıl oluyor da
her keresinde odaklandığı ânâ yatay bir koridor kazıyor?
kimseye duyurmadan?
göğün girdabında salınan bir taneysem ben,
ânın binde biri herhangi bir kesitinde
havada nasıl hareketsiz duruyorsam, o da aynı öyle.
onun yanında bütün ölümler çok uzun,
bütün soğumalar yavaş,
bütün uykular dipsiz.”⁴⁹²*

At olan Yaşur’un ölü bedeninde kaldıktan, Adamkadın (muhtemelen annesi) ile yaşadığı tuhaf deneyimlerin ardından Yaşur, bir avcının eline geçer ve hikâye başka bir boyut üzerinden devam eder: *“Kısacası, doyunca ve ısınınca, zaman daha yüksüz, daha düzdü. annesinin aynı ânı birkaç âna bölen eylemlilik gücü, artık bir hüner değil, başlı başına bir yanılsamaydı onun için.”*⁴⁹³

Anlatının mekân ve zaman boyutuyla somut bir yerde konumlandırılmaması, zamanın belirli kalıplarla ifade edilmemesi, karakterlerin hiçbir fiziki ve ruhsal özelliğiyle tam olarak yansıtılmaması ve hikâyelerin parça parça olması nedeniyle her şeyin içinde bir yarım kalmışlık durumu söz konusudur:

“Bunca hastalığa karşın, duyularının körelmeyişi, yarım yamalak hikâyelerini bütünleme umudunu artırıyordu.

Anılarının tek tek muğlaklaştığı saf ve silik bir bellek olarak uyandığı gün, sağözünü saymazsak, yaşadığı her şeyi tamı tamına anımsadığını söylemek epey zordu. sırları, az bulunur bir maddenin molekülleri gibi kılcallarında gezinirken, damarlarındaki bir zerre altından nasıl habesizse, ne bildiğini bilmeyerek uyanmış, böylece ruhunda bir türlü iyileşmeyen bir şey sonunda iyileşmeye başlamıştı.”⁴⁹⁴

Zamanı yitirmeyi yurtsuzlukla eşleştirmesi, köksüzlük vurgusuyla birlikte hiçbir şey üzerinde tam olarak hâkimiyet kuramayan bir karakterin ortaya çıkmasına

⁴⁹² Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.209, 210.

⁴⁹³ A.g.e., s.214.

⁴⁹⁴ A.g.e., s.217.

neden olur. Bu durum Lukács'ın *Roman Kuramı*'nda öne çıkardığı "aşkın yurtsuzluk" kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Lukács romanı, bütünselliğini yitirmiş bir çağda ortaya çıkan bir tür olarak düşünür. İnsanın yabancılaşma süreciyle eşzamanlı olarak ilerleyen bu süreç eserde Sağgöz'ün durumu üzerinden takip edilebilir:

*"Ama bilmiyordu işte!" anımsadığı en vurucu sözcüklerle zamanı yitirmenin yurtsuzlukla eşdeğer olduğunu anlattı. Ona "yalnızlık" dedi, "korku" dedi, belirsiz yolculuklardan söz etti. Göğsü sıkışıyordu konuştuğu. karanlıkta kalan tek bir saniyenin bile kendindeki bütünlüğü bozduğunu, zaten bir yanı karanlıkta kaldığı için doğanın insanlığa hediye ettiği geniş bakış açısının yarısını doğuştan yitirmiş olduğunu; dünyaya dar açıyla bakabilen bir Sağgöz olmanın kederini bir bir açıkladı."*⁴⁹⁵

Her şey kopuk kopuk görünse de bağlantılıdır. Anlatılan hikâye hem biçim hem içerik olarak sürekli kesintiye uğratılır ve bu durum da romanın içinde sorunsallaştırılır. Ama en sonunda zamanda, hikâyede, bakış açısında bütünlenme arzusunu taşıdığı görülmektedir. Parçalanmaya yönelik yapılan tüm hamleler içinde bütünlenme arzusunu taşır ve bu karşılıklı ilişki sonsuz bir döngü hâline gelir.

Romandaki bütünlük arzusu Yaşur üzerinden takip edilebilir. Ne kadar ilişkisiz olay/durum varsa onda toplanır, onda bütünlenir. Yazarın hikâyenin tamamlanması ile esasen anlatıcının tamamlanacağına dair vurgusu burada da sezilir:

*"Biliyor musunuz hikâye anlatmak dünyanın en zevkli meşgalesi! Hikâye anlatınca arzuyu buluyorum karşımda; onun birdenbire beliren çılgın ışığı, cümlelerimin arasındaki boşluğu dolduruyor."*⁴⁹⁶

Romanın parçalanma düşüncesi bağlamında en önemli noktalarından biri, kimi yerlerde gerçeklikten kopuşun yaşanmasıdır. Özellikle Yaşur'un yaşadıkları üzerinden gerçeklikten düşselliğe geçildiği görülür. Yaşur, kendi düşsel evreninde kaybettiği babasını, atını, Manuş'u ve Azap'ı dahil ederek gerçek yaşamında kaybettiği bütünlüğü sağlar. Ama elinde bir mızrakla çıkan adam her şeyi böler, parçalar:

"Manuş... Çoğu zaman arkası dönük... Bazen kederli atı Yâşur'un köpükler içinde canlanışı tekrar. Ve babası... Uzun bir üfleme, abanoz bir tanrıçanın kollarında, küçücük. Bir şehir, yürüdükçe uzayan... Azap'ın kollarında Manuş'un elleri. Manuş'un yüzünde Azap'ın sabırla bekleyişi Yaşur'u. Sonra gürültülü bir adam... Eli ayağı, adımları, göğsü, her bir şeyi gürültülü. Elinde bir mızrak!

⁴⁹⁵ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.223.

⁴⁹⁶ A.g.e., s.259.

Delik deşik kalbi. Her şey bütün, ağaçlar bütün, zaman bütün, geceler büsbütün, ama o parça parça. bin değişik gözün algısında bölünüyor bütünlüğü.”⁴⁹⁷

On sekizinci bölümde Yâşur, bir madenci olan Butyakengo’ya her şeyi itiraf eder ve Butyakengo da onu adil bir şekilde cezalandırır. Butyakengo ve Yaşur arasındaki ilişki bütünlüğün çözülüşüyle birlikte düşünülebilir:

“Biz senle eskiden iç içeydik Yâşur. sonra ne olduysa seni yitirdim. Bir derenin bulanık sularında kendi yansımanla didişirken avuçlarımdan kayıverdin. Sonra izini sürmeye başladım senin. Çünkü çok üşüyorum Yâşur. Bir ruhun nasıl üşüdüğünü tahmin edemezsin.”⁴⁹⁸

Anne imgesinin bölünüşü de bir başka önemli mesele olarak karşımıza çıkar. Ölen annesini anne, Adamkadın ve Hünsa’ya bölerek var etmeye, ona tutunmaya çalışır. Bu bağlamda imgenin parçalanışı, parçalanma meselesine farklı bir boyut katar. Metin, kendi düşselliği içinde var olan imgelerin bölünmesiyle gerçeklikten gerçektışına uzanan bir parçalanma durumuna sahne olur:

“Gel gör ki annen, Adamkadın, Hünsa üçgeninde yaşadığın bocalayışın yanında bu sızlatıcı darbe hiç kalır. Anneni imgeleminde üç kişiye bölmekle kalmayıp üçüne de arkanı döndün. tuhaf bir göz yanılması...””⁴⁹⁹

Yaşur’un babası Ecmel’in ölüsü dahi paramparçadır. Ölünün dahi bütün hâlde kalması sağlanamamıştır:

“Korkuyla yutkundu Yâşur. Çocuk yaşta gözünden silinen ölü, başka bir yurttan kararmış bir biçimde bütünlenmişti. Hüznü de olsa huzur içinde aydınlanıyordu Ecmel. Kendisinin bile unutmuş olduğu, unuttuğu için yüzüne oturtamadığı tuhaf bir gülümseyişle kocasının parçalanmış ölüsünü onlara bir armağan gibi sunuyordu.”⁵⁰⁰

Dilin bütünlenmesi eserin birçok noktasında öne çıkarılan bir konudur. Kayıp bir dilin yeniden kurulmaya, hatırlanmaya çalışılması bir çeşit sayıklama hâlini anımsatır. Dil, hafızanın derinliklerinde kalan parçaların takip edilerek tekrarlanması üzerinden yeniden kurulmaya çalışılır. Foucault, dilin, “ilk şeffaflığını kaybetmiş olan, parçalanmış, kendine rağmen bölünmüş ve bozulmuş bir doğanın onda bir sıroidüğünü, ama yüzeyde, söylemek istediğinin işaretlerini taşıdığını” belirtir. Ona göre dil, “hem görülür ifşa hem de kendini yükselen bir açıklık içinde yavaş yavaş

⁴⁹⁷ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.274.

⁴⁹⁸ A.g.e., s.288.

⁴⁹⁹ A.g.e., s.292.

⁵⁰⁰ A.g.e., s.296.

ihya eden ifşadır.”⁵⁰¹ Foucault’nun yorumunu takiben dilin bu durumu eserde açıkça görünür haldedir:

*“Mezar kazılırken, Ecmel oturduğu yerde sallana sallana ağıt yakmaya başladı. İnatla vazgeçmediği kayıp dilini şarkı söyleye söyleye diriltmeyi başarmıştı. Bu kez annesinin dilini tümüyle anlayabiliyordu Yâşur. Göl suyunu titreten o sert k’ler, ç’ler, t’ler vaktiyle bir azarı, bir avazı anıştıran vurgular, meğer en duygulu sözlerin kilit taşıydı. Ağıt bitinceye dek yüzünü seyretti annesinin. Dudaklarının yayılımını, zayıflıktan sivrilen burnunun ansızın kayboluşunu yakından gördü. Ecmel, kısa bir süreliğine kendinden vazgeçiyor, bir anlığına hiçleşiyor, derken birdenbire oluşuyordu tekrar. Bir insanın yeryüzünden havalanması böyle bir şey olmalıydı. Adanmışlık... tek kelimeyle adanmışlıktı yaşamak.”*⁵⁰²

Eser, bugünün dünyasında olağan karşılanan birçok duruma ve olaya mistik bir yerden yaklaşır. Dilin unutulmuş ve ardından yeniden kurulması gibi insana doğduğu an isim verilmesi meselesi de mistik bir örtünün altına gizlenir. Bir insana başka insanlarca isim verilmesinden, insanın kendi adının kendiliğinden oluşmasını beklemek de varlığın kendisi üzerinden bütünlenmesi olarak düşünülebilir:

“Oğluma ad vermedim hiç. Güya kendiliğinden oluşacaktı.

Hani bir kirpik uzar, çiğ ışıktan kırışıverir göz,

Samanla koyulaşır billuri...

Sandım ki bir ad ansızın sarmalayacaktı onu

*Eğreti tanrının eline düşmezden önce.”*⁵⁰³

Roman, kurgusal anlamda yerli yerinde olarak ifade edilebilecek bütünsel bir anlatı inşa etmek yerine yaşama dair bazı temel problemleri odağına yerleştirmiştir. Yaşam bir yandan bizi parçalarken bir yandan da bütünler. Dolayısıyla romanda gerçek yaşamda içinde bulunduğumuz diyalektik dünyanın yansıtılmasının amaçlandığı söylenebilir. Bu durum eserin birçok yerinde açıkça ifade edilir; bu nedenle de bu bölümde anlatılanlar “diyalektik bir girişim” ifadesiyle anlaşılır kılınmaya çalışılmıştır. Kitabı tamamlayan son ifadeler de bu diyalektik durumu besler:

“Kocamı dağlar kadar sevdim ben.

Ölüsünü böldüm böldüm

⁵⁰¹ Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, s.85.

⁵⁰² Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.297.

⁵⁰³ A.g.e., s.299.

*Dipdiri bağıma gizledim
Yine de bu dünyayı beğenmedim
Oğlumdan bir oğul, onun oğlundan bir oğul,
Onun oğlunun oğlundan
Yeni bir oğul doğuruncaya
Ve gökyakut bir bakışa kavuşuncaya
Bütün kocalarımı dağlara gömeceğim.*

*Küt diye yere düşse de her duam
Bu âlemden vazgeçmeyeceğim.*⁵⁰⁴

Anlatıcının bu eserde yaratmaya çalıştığı düşsel evren esasen evrenin döngüsü içinde anlaşılabilir. Her insan, kendi varoluşundan milyarlarca yıl evvel başlayan yaşam döngüsünde bir durak niteliğindedir. Her yaşam süresi kendi içinde anlamlı olsa da parçanın bütüne katkısı noktasında oldukça minimal değerdedir. Bu bağlamda, anlatıcının bir şekilde alakadar olduğu her şeye yönelen tamamlama/bütünleme tutkusu varoluşun özünde yatan parçalanmışlıkla/eksiklikle ilişkili olabilir. *Yere Düşen Dualar*, sembolik olarak göğe ulaşamayan dualar olması dolayısıyla “arzu edilen”in gerçekleşmemesi durumuna işaret edebilir. Arzularla tamamlanmaya çalışan anlatıcının her hikâyesinin bir yönüyle eksik kalması da bu durumla ilişkilendirilebilir. Her şey tam bütünlüğe doğru ilerlemeye başlarken bir yerde dağılır/parçalanır. Bütünlenme arzusu, insana dair hikâyenin tamamlanması ve anlaşılır hâle gelmesi adına anlamlıdır. Fakat her birey kendi yaşam süresi çerçevesinde bu büyük insanlık anlatısına dahil olur ve kendi anlamını kurmaya çalışır. Bütüne hâkim olunamaması bir bilince dönüştüğünde insan kendi eksikliğinin farkına varabilir. *Yere Düşen Dualar*, hem içeriğinin parçalı yapısı, hem değindiği meselelerdeki bölünmüşlük hem de metne dahil olan kahramanların yarım kalmışlığı nedeniyle bu bilincin metne yansıdığını gösteren bir roman olarak değerlendirilmiştir.

⁵⁰⁴ Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları, s.300.

2.6.3. Bakış Açılarının Çoğullaşması/Tekil Anlatıcının Parçalanması: *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*

Klasik anlatı geleneği, birinci tekil, üçüncü tekil yahut Tanrısal bakış açısı vasıtasıyla anlatılan hikayeleri işaret eder. Bu bakış açıları, anlatıcıya kısıtlı bir gözlem imkânı tanır ve ancak bir bakış açısı üzerinden yaratılan atmosferi, duygusal durumları, mantıksal izleri takip etme olanağı sağlar. Kimi zaman anlatının konusu yalnızca, başı sonu belli bir olaydır. Olayın oluşum ve gelişim süreçleri tek boyutuyla anlatılır. Bakış açılarının çoğullaşması, aynı anda birden fazla kişinin yahut bakış açısının anlatıya dahil olmasına ve her birinin kendi içinde bulunduğu durum üzerinden olayı yahut durumu değerlendirmesine olanak tanır. Yazar da bizatihi yazar olarak, tüm karakterlerden bağımsız, kendi görüşünü ortaya koyabilir. Dolayısıyla bakış açılarının çoğullaşması ile birlikte, monolojik bir yaklaşımdan diyalojik bir yaklaşıma geçilmesi söz konusudur. Bu durum okur açısından da zenginlik arz eder. Tekil anlatıcının gösterdiği istikamette ilerlemek zorunda olmayan okur, birçok bakış açısını değerlendirme imkânı bularak anlatının gidişatına dâhil olur. Böylesi bir anlatımda okurun anlatıcı ve anlatı ile özdeşlik kurma ihtimali, her şeyi bilen anlatıcı üzerinden anlatılan bir hikâyeye göre daha fazladır. Zira insan, duyuşal olarak sınırlıdır, anlatıcının da kendisine benzediğini ve benzer duygular içinde olduğunu hissetmek okuru metne yaklaştırır. Allain Robbe-Grillet, *Yeni Roman*'da anlatıcının durumundan söz ederken, insanın kısıtlı bilincine vurgu yaparak, klasik romanlarda görülen “her şeyi bilen” anlatıcının insanın dünyadaki konumuyla çelişen özelliklere sahip olduğuna işaret eder:

*“Bu nedenle benim romanlarımın –ve diğer arkadaşlarımlıkilerin-, örneğin Balzac’ın romanlarından da daha öznel olduğunu göstermek kolay. Balzac’ın romanlarında dünyayı kim betimler? Kimdir bu her şeyi bilen, her yerde olan, aynı anda her yerde dolaşan, aynı anda şeylerin hem önünü hem arkasını gören, aynı anda yüzün ve bilincin hareketlerini izleyen, her maceranın hem şimdisini, hem geçmişini, hem de geleceğini bilen anlatıcı? Olsa olsa bir tanrı olabilir.”*⁵⁰⁵

Alain Robbe-Grillet gibi “Yeni Roman” anlayışının temsilcilerinden olan Michel Butor, roman anlatıcısı olarak birinci kişi, ikinci kişi ve üçüncü kişiden söz eder. Ona göre birinci kişi, romanda içerden bir bakış açısı sunar, ikinci kişi, kendisine

⁵⁰⁵ Robbe-Grillet, A. (2015). *Yeni Roman*, Çev. Ece Korkut, İstanbul: Kafekültür Yayıncılık, s.117.

yine kendisinin öyküsünü anlatan kişidir. Üçüncü kişi ise yazarın kullandığı bir başka kişidir.⁵⁰⁶

*“Roman evreni içine, üçüncü kişi, yazardan ve okurdan farklı biri olarak roman evrenini “simgelerken”, birinci kişi yazarı, ikinci kişiyse okuru “simgeler”. Ama, bütün bu kişiler kendi aralarında bağlantı kurarlar; bu nedenle de sürekli olarak birbirleriyle yer değiştirirler.”*⁵⁰⁷

Böyle bir anlatım biçimi, kimi noktalarda okur açısından zorlayıcı bir durum haline gelse de birden fazla sesin anlatıya dahil edilmesi, olaylara farklı pencerelerden bakılmasına, farklı dinamikler üzerinden değerlendirme yapılmasına imkân tanır. Bu seslerin anlatıya verdiği biçim ise edebiyat eleştirmeninin tek tek bu seslere kulak vermesini zorunlu kılar. Her bir ses anlatıyı parçalarken bütünleyen yahut yalnızca parçalayan birer unsur halinde durur. Bu parça/bütün ilişkisinin güzergâhının belirlenmesi, dışarıdan bir bakış açısı olarak okurun da bu ilişkiye eklenmesi üzerinden gerçekleşecek, bu çoğul ses grubunun yarattığı parçalanma durumu ilgili eser bağlamında örneklendirilecektir.

Murat Gülsoy’un *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* adlı eseri “deneysel” bir edebiyat çalışması olarak nitelendirilebilir. Max Ernst’in *Merhamet Haftası*⁵⁰⁸ adlı eserinden yola çıkılarak kurgulanan bu romanda yazar, yedi ayrı karaktere gösterdiği yedi resmi kendilerine çağrıştırdıkları üzerinden anlatmalarını ister. Bu deneyi, yedi gün boyunca sürdürür. Her bir karakter kendi yaşamları ile kendilerine gösterilen resimler arasında bağlantılar kurarak ya da resimlerden yola çıkıp bambaşka bir düzleme giderek kendi bölümlerinde anlatmak istediklerini dile getirirler.

Erol, Deniz, Ali, Akın, Ayşe, Yağmur, Halil isimli anlatıcılar, pazar gününden başlayarak cumartesiye de kapsayacak şekilde, yedi gün boyunca posta kutularına gelen resimlere dair kendi duygu ve düşüncelerini yazarlar. Bu eserin Max Ernst’in *Merhamet Haftası* adlı eserindeki gibi pazar gününden başlaması, ilgili metne yapılan göndermelerden biridir.

Her bir anlatıcı, kendi anlatım biçimini de beraberinde getirir. Resim merkezli anlatı, anlatıcının duygu ve düşünce durumuna göre şekillenerek farklı biçimlere

⁵⁰⁶ Bkz. Butor, M. (1991). *Roman Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları, s.91-99.

⁵⁰⁷ A.g.e., s.99.

⁵⁰⁸ Bkz. Ernst, M. (2002), *Merhamet Haftası*, Çev. Banu Irmak, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

bürünür. Bu durum, kurgusal yazarın tek bir nesneye bakışı üzerinden birçok bakış açısının ortaya çıkmasına yönelik amacının gerçekleştiğinin göstergesidir.

Birinci bölümde gösterilen resim üzerine Ali, “Boş Adam” başlıklı bir yazı yazar. Arkadaşının bir resme bakıp aklına geleni yazmasını istemesine tam olarak anlam veremese de “otomatik yazı”⁵⁰⁹ yaklaşımını benimseyip aklına gelenleri yazar. Aynı resme bakan Yağmur, “Tanrı Nerede?” yazısını kaleme alır. Yağmur, yazdığı yazıda daha içsel bir alana yönelerek kendi çekingenliğini ortaya koyar. Aynı resme bakarak kendi düşüncelerini “Burası Bir Şehir” başlıklı bir yazıya dönüştüren Deniz, resmi şöyle tasvir eder: *“Arkada üç kapalı pencere bir ağaç hemen altında üç küre üç adam biri aslan başlı göbeği şiş adeta balon ortasında bir ayçiçeği göz gibi bize bakan tek şey kuyruğu da var ikisi izliyor hepsi kaldırımdalar burası bir şehir.”*⁵¹⁰ Bu tasvirin ardından Deniz, kendi biçiminin bir parçası olarak şekilde hiçbir noktalama işareti kullanmadan yazısını tamamlar.

Ayşe ise “Yırtıcının İktidarı” başlıklı yazısına bir öğretim üyesinin öğrencisinin projesine katılmaya söz vermesinden bahsederek başlar. Buraya kadar tüm kişiler düz yazı biçiminde yazılar yazarken “Bir Gölgenin Yumruğu Ne İşe Yarar?” yazısında Akın, şiir türünü anımsatacak bir biçimle yazmayı tercih eder. Bu şiirsel hava yazının içeriğine de yansır. Bu deneysel çalışmada yer alan son kişi olan Erol ise “Keşke Hatırladığın Kişi Olsaydım” yazısıyla resme dair hiçbir şey yazmadan, edebiyattan niçin uzaklaştığını, neden yazmaktan vazgeçtiğini uzun uzadıya anlatır.

Pazartesi gününe gelindiğinde anlatıcı bu yedi kişiye farklı bir resim gösterir, Deniz yine resmi tasvir ederek başlar ve hiçbir noktalama işareti kullanmadan yazmayı sürdürür. Hiçbir özel isim de büyük harfle yazılmaz. Bu yöntemle Deniz, aklındaki düşünceleri hiçbir duraksama olmadan sıralama imkânı bulur. Sanki bir yerde dursa ya da bir virgül molası verse anlatacaklarını unutacak, akış bozulacaktır. Ali ise pazartesi gününün resmine “Stand By” isimli bir yazı yazar ve “otomatik yazı” vurgusunu sürdürür. Yazma eylemiyle birlikte daima geçmişe gittiğini ve geçmişteki kişileri ve olayları anmsadığını belirtir.⁵¹¹

⁵⁰⁹ Gülsoy, M. (2018). *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*, İstanbul: Can Yayınları, s.22.

⁵¹⁰ A.g.e., s.36.

⁵¹¹ A.g.e., s.65.

Ayşe ise ikinci resme “Yalnızlık Faktörü ve Benlik Kaynaşması” yazısını yazarken birinci resimde başladığı konuya devam eder: “*eski öğrencisinin projesine katkıda bulunan öğretim üyesi uzun zamandır olmadığı kadar huzurlu bir gece geçirmişti.*”⁵¹² Ayşe’nin yazısı denemeden ziyade psikolojik bir araştırmanın sonucuna dair yazılmış bir rapora benzer. Akın da Ayşe gibi aynı konudan devam eder, biçimi de yine şiirseldir. Erol’un yazdığı yazı ise resme değil, içinde bulunduğu yazınsal deneye yöneliktir: “*Ben de olsam senin gibi yapardım. Hiç yanıt vermeden, yorum yapmadan ikinci resmi gönderirdim. Değil mi ki denek ilk resimden sonra bir yazı yazdı ve gönderdi, içeriği ne olursa olsun deney devam ediyor demektir.*”⁵¹³

Yağmur’un yazısı da üslubunu koruyarak kendi iç dünyasını yansıtmayı sürdürür. Halil ise “Âşıkım Ben Sana, İltifat Et Bana” yazısında resme odaklanmadan aklından geçenleri yazar ve bunu da dile getirir: “*resme bakmadan aklıma geleni yazdım yine.*”⁵¹⁴ Anlatıcı, içinde bulunduğu deneye işaret ederek zaten parçalı hâlde olan roman yapısını bir kez daha parçalar. Kurgunun içinden gerçeğe ilişkin göndermede bulunulması bu bağlamda anlamlıdır.

Bu kitabın, Max Ernst’ün kitabıyla kurduğu ilişki de açıkça belirtilir. Ayşe öğrencisine yardımcı olmak adına resimler hakkında yazmaya devam eder; fakat diğer resimleri de merak ettiği için kitabı ısmarladığını belirtir:

*“Ernst’ün resimlerinden oluşan bu seri cumartesi günü sonlanacaktı. Ancak kendisi devam edebildi. bu resimlerin bulunduğu kitabı (une Semaine de Bonté, Bir Merhamet Haftası) ısmarlamıştı.”*⁵¹⁵

Diğer günlerde de deneye katılan tüm kişiler kendi üsluplarıyla benzer içeriklerle yazmaya devam ederler. Roman türünde bir eserin böylesi bir deneysel yapı üzerinden inşa edilmesi dikkate değerdir. Bu romanın çıkış noktası olan Max Ernst’ün *Merhamet Haftası* adlı eseri bir kolaj derlemesidir, romanın alt başlığı “Kolaj Türünde Gerçeküstü Bir Roman”dır. Böylelikle okur, yedi farklı bakış açısı üzerinden kurgulanmış yedi ayrı romanı/anlatıyı okuma imkânı bulur. Aynı resmin yedi farklı kişi üzerinde farklı etkiler bırakması ve farklı anlatım biçimleriyle farklı anlatılar ortaya koyulması “alımlama estetiği”yle de yakından ilişkilidir. Yazar, aynı çıkış noktası üzerinden hareket edilerek kurgulanabilecek yedi ayrı anlatıyı göstererek bakış

⁵¹² Gülsoy, M. (2018). *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası*, İstanbul: Can Yayınları, s.70.

⁵¹³ A.g.e., s.81.

⁵¹⁴ A.g.e., s.89.

⁵¹⁵ A.g.e., s.97.

açısının kurgunun oluşumu noktasında arz ettiği öneme dikkat çekmiştir. Romanın esas konusunun bu bakış açılarındaki çeşitlemeyi göstermeye odaklanması bilinçli bir yeniden yazma sürecini göstermesi adına anlamlıdır.



2.6.4. Tersine İşleyen Bir Gerçeklik Algısı: *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Gerçekliğin Kurgusal Üretimi

Kurgu düzeyinde ortaya çıkan her “gerçeklik” dilin dönüştürücü yapısı gereği bir şekilde kırılmaya uğrar. Bu kırılmanın boyutu yahut biçimi yazarın kurgusunu inşa etme sürecinde arzuladığı doğrultuda belirlenir. Klasik anlatı biçimlerinden uzaklaştıkça kurgusal düzeyde gerçekliğin deformasyonu artar ve yazarın dili kullanma biçimiyle çok daha farklı bir düzlemde gerçekliğin yeniden üretimi yahut hipergerçeklik düşüncesi mümkün hâle gelebilir. Hipergerçeklik ya da simülasyon kavramları üzerine çalışan Baudrillard, birbiri yerine kullanılabilen bu iki kavramı, *“bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir”*⁵¹⁶ şeklinde açıklar.

Burada işaret edilen “modelleme” düşüncesi teknik bir çağrışım ortaya koysa da edebi yazın ve kurgu düzeyinde simülasyon düşüncesi, yazarın niyeti doğrultusunda, kendi “görme biçimleri”nden hareketle oluşturduğu bir dünyaya işaret etmektedir. Bu dünya, sıradan bir görüntü oluştursa da özellikle yirminci yüzyılda yaşanan teknik ve düşünsel ilerlemenin bir sonucu olarak insanı çevreleyen unsurların çeşitlenmesiyle birlikte, yazarın ortaya koyduğu imge ve imajlarla “gerçek” dünya bir şekilde kırılır.

*“Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. İmge, ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan – birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için – kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar”*⁵¹⁷

İmgenin, bir görme biçimi olduğu ve yaratılan her imgenin gerçeklikten kopup farklı bir anlam kazandığı düşünülürse, edebî kurgularda imge ve imajların geçekliği bir biçimde kırılıma uğratabilme gücü anlaşılabilir gözükmektedir. Her yazınsal metnin de bir dil edimi olması dolayısıyla, dil düzeyine çıkan her şey için “dil, şeylerin mesafesidir” düşüncesi anlamlıdır ve her kurgusal metin kendi dili üzerinden değerlendirilmelidir:

“Kurgunun varlık nedeni dilin şeylerden uzakta olması değildir; ama dil, şeylerin mesafesidir, onların bulundukları yerdeki ışıktır ve onların erişilmezlikleridir;

⁵¹⁶ Baudrillard, J. (2018). *Simülarklar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları, s.13, 14.

⁵¹⁷ Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, s.27.

varlıklarını gösterdikleri tek yer olan simülakrdir; ve bu mesafeyi unutmak yerine onun içinde duran ve onu kendi içinde tutan her dil, içinde ilerleyerek bu mesafeden söz eden her dil, bir kurgu dilidir. Bu durumda kurgu, tüm düzyazı ve şiiri, tüm romanı ve düşünceyi ayrımsız katedebilir.

Bu mesafenin parçalanmasını Pleynet bir sözcükle ifade eder: “fragmentasyon, kaynaktır.”⁵¹⁸

Kurgunun ortaya koyduğu gerçeklik, en basit düzeyde realist bir anlatım dahi olsa, bir şekilde gerçekliğin kırılımını yansıtır. Dil, kendi evreninde söylem düzeyine çıkardığı her şeyi bir üst-anlatı haline getirir. Zaten, herhangi bir kurgusal yapıtın, doğrudan gerçeklikle ilişkili olması beklenemez. Belki bu durum zaman zaman okurun içine düştüğü, yanılsama kabilinden bir durum olarak değerlendirilebilir:

“Bir kez daha, eser bir dış gerçeklik hakkında tanıklık değil, kendi kendinin gerçekliğidir. Bu nedenle, “son” sözcüğünden sonra, kahramanların akıbetinden endişe duyan herhangi bir izleyiciyi yaratıcının yatıştırması olanaksızdır.”⁵¹⁹

Michel Butor, “yeni roman”a dair görüşlerini ifade ederken, roman ve gerçeklik ilişkisini ele alır ve romanı, “anlatının laboratuvarı” olarak değerlendirir:

“Gerçeğe uygun anlatı her zaman için dış gerçeğe dayanır, dış gerçekten kaynaklanır; oysa, roman bize sözünü ettiği şeyi yaratmada yeterli olmalıdır. bu nedenle, roman en yetkin fenomenolojik alan, gerçeğin bize nasıl görüldüğünü ya da görülebileceğini inceleyeceğimiz en yetkin yerdir. işte bu nedenle de roman anlatının laboratuvarıdır.”⁵²⁰

Kurguya yansıyan simülasyon düşüncesinin, düşünsel altyapısını toplumsal düzeyde gerçekleşen “gerçeklik kaybı”nın yahut gerçekliğin biçim değiştirmesi üzerinden farklı medyatik enstrümanlarla yeniden kurulmasından alabilir. yaşanan iki büyük dünya savaşının ardından gelen anlam yoksunluğunun büyük ölçüde kaynak teşkil ettiği bu durumda, Gottdiener’e göre, maddi kültürün çözümlenmesi, toplumsal göstergebilimsel yaklaşım doğurur. Simülasyon düşüncesi bağlamında, nesneler dizgesi ve gündelik yaşamın şeyleştirilmesi düşüncesi öne çıkar.⁵²¹

İnsanın birçok etmenin etkisi altında kaldığı ve bir şekilde kendisini var etmeye gayret gösterdiği yirmibirinci yüzyılda, gerçekliğin bir oyun nesnesi haline gelerek dönüştürülmesi, temelde bireyselliğin güçlendirilmesi adına yapılan bir hamle olarak

⁵¹⁸ Foucault, M. (2006). *Sonsuza Giden Dil*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.96.

⁵¹⁹ Robbe-Grillet, A. (2015). *Yeni Roman*, Çev. Ece Korkut, İstanbul: Kafekültür Yayıncılık, s.130.

⁵²⁰ Butor, M. (1991). *Roman Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları, s.19.

⁵²¹ Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler*, Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, Ankara: İmge Kitabevi.

düşünülebilir. Dışarıdan dayatılan, kuralları belli bir sisteme dayanan “gerçeklik” görüntüsü, bireylerin düşünsel süreçlerine ve içgüdülerine yönelik bir dayatma olarak düşünülebilir. Böylesi bir tabloda gerçeklik ilkesi, haz ilkesi ile karşı karşıya gelmek zorunda kalır:

“Ancak bugün artık düzensizleştirme (deregulation) zamanıdır. Gerçeklik ilkesi bugün, haz ilkesinin mahkeme başkanı olduğu bir adalet divanında savunma yapmak zorundadır. “Uygarlığın doğasında hiçbir reform girişimine teslim olmayacak zorlukların bulunduğu düşüncesi” o eski bariz doğruluğunu yitirmişe benziyor. Zorlama ve cebri feragat artık sinir bozucu bir zorunluluk olmaktan çıkmış ve birey özgürlüğüne yönelen bir haksız tecavüz olmuştur.”⁵²²

Bu durumun temel nedeni, maddi üretim endeksli toplumsal yapının temelinde yer alan “maddi”liğin sürekli olarak anlam değiştirmesi ve aynı zamanda topluma ait ne kadar değer varsa kendisi ile birlikte dönüştürmesidir.

“Çağımıza özgü temel bir hastalık varsa: gerçeğin üretimi ve yeniden üretimi denilen şeydir. Ekonomi-politiğin altın yıllarını oluşturan diğer üretim çeşitleri; değer üretimi, mal üretimi vb. şeyler uzun bir süre önce anlamlarını yitirmişlerdir. Uzun yıllardan bu yana toplumun hiç durmadan üretip, yeniden can vermeye çalıştığı şey, işte o elinden kaçırdığı gerçektir. İşte bu yüzden “maddi” üretimin bizzat kendisi günümüzde hipergerçek bir şeye dönüşmüştür.”⁵²³

Baudrillard, hipergerçekliği tanımlarken, onun esasen birçok farklı biçimde görünebileceğini, herhangi bir standart modeli olmadığı ve en temelde bir şeye hizmet etme amacı taşıdığına işaret eder. Böylesi bir gerçeklik düşüncesinin klasik anlamda gerçeklik düşüncesini ortadan kaldırması, beraberinde düşselliği de ortadan kaldırmasına sebep olur. Zira, Baudrillard’a göre, hipergerçeklik, hiperuzamda üretilen sentetik bir gerçekliktir:

“Günümüzde gerçek artık minyatürleşmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Böylelikle gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle gerçeğin akılcı bir görünüme sahip olmasına gerek yoktur, çünkü “gerçek” ideal ya da olumsuz süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçülebilecek) bir durumda değildir. Gerçek artık işlemsel bir görünüme sahiptir. Aslında buna gerçek bile denilemez, çünkü çevresinde onu sarıp sarmalayan bir düşsellik yoktur. Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda

⁵²² Bauman, Z. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.9.

⁵²³ Baudrillard, J. (2018). *Simülarklar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları, s.42, 43.

kombinatuvar modeller yayan, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek yani hipergerçektir."⁵²⁴

Bu sentetik olma durumu, doğru-yanlış, anlamlı-anlamsız gibi ikilikleri de büyük ölçüde ortada bırakır. Zira, hipergerçeklik düzeyinde, gösteren ve gösterilen ilişkileri anlamsızlaştırır. Göstergeler, boşlukta dolaşan, anlamsız birer unsur haline dönüşür: "oysa simülasyon, eşitlik ilkesi *ütopyasına* tamamen ters bir şey olup, *göstergeyi kesinlikle bir değer olarak kabul etmemekte* ve her türlü göndereni tersyüz eden ve öldüren bir şey olarak görmektedir."⁵²⁵

Dolayısıyla, gösterge ve simülarklar/hipergerçeklik arasında en temelde "anlam üretimi" noktasında bir ayrım görülmektedir. Göstergenin amacı anlam üretimini sağlamakken, simülarklar, herhangi bir anlamı belirlemezler:

*"Göstergeler ile simülarklar arasında kesin bir ayrım yapmak elbette gerekir. Bunlar kimi zaman üst üste binse de asla aynı deneyimden kaynaklanmazlar. Çünkü simülark bir anlamı belirlemez; zamanın parçalanması içinde belirlemenin düzeninde yer alır: öğlen ve ebedi tekrür."*⁵²⁶

Baudrillard, modern zamanları anlamak adına bir simülasyon örneği olarak Disneyland'den bahseder. Ona göre Disneyland, Amerika'nın minyatür halidir, insanlar kapıdan içeri girdiğinde başka bir "gerçekliğe" adım atarlar ve çıktıklarında kendi "gerçekliklerine" geri dönerler: "*Başka bir deyişle içerideki binbir çeşit oyuncak, insanları bir nehir misali oradan oraya sürüklerken, dışarı çıkan insan yalnızlığa (oyuncağına), arabasına doğru ilerlemek zorunda kalmaktadır.*"⁵²⁷

Krishan Kumar ise hipergerçeklik düşüncesine farklı bir yaklaşım getirir. Ona göre hipergerçeklik düşüncesi, yalnızca tek bir doğrultu üzerinden gönderme yapılan gerçeklik anlayışına bir karşı çıkış değildir. Aynı zamanda, modern dünyaya hakim olan ve erillikle özdeşleştirilen, dünyanın merkezinde yer alan "özne"nin de çözülüşü anlamına gelmektedir:

"Hipergerçeklik hali yalnızca nesnel gerçekliğin, yani göstergelerin ve imgelerin gönderme yaptıkları "orada dışarıda"ki bir şeylerin çözülüp dağılması anlamına gelmez. Bu aynı zamanda insan öznenin, modernliğin dünya üzerindeki özerk düşünür ve aktör olarak kabul ettiği ego tekinin de çözülmesi anlamına gelir. Foucault açısından olduğu gibi Baudrillard açısından da, birey özne – "insan"-

⁵²⁴ Baudrillard, J. (2018). *Simülarklar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları, s.14, 15.

⁵²⁵ A.g.e., s.20.

⁵²⁶ Foucault, M. (2006). *Sonsuza Giden Dil*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.144.

⁵²⁷ A.g.e., s.28.

modern dönemin birkaç yüzyılı boyunca ayakta kalan geçici bir inşa idi. Neredeyse sırf eril bir kavram olan “insan”, Descartes’ın ve Bacon’ın modernlik “anlatıları”nın Faustvari ya da Prometheusvari kahramanıydı.”⁵²⁸

En temelde, dış gerçekliğin, sonrasında bu gerçeklik içinde var olan tüm unsurların, kendi içinde belirlendikleri koşulların bir şekilde kırılmasıyla ve yeniden biçimlenişiyle özdeşleştirebileceğimiz hipergerçeklik düşüncesi, özellikle dil kullanımı dolayısıyla daha kıvrak bir alan olan edebiyat alanında kolaylıkla biçim değiştirebilir. Yazarın kendi gerçeklik algısını, kendi anlam/anlamsızlık yüklü imge ve imajlarıyla örmesine imkân tanınması, farklı katmanlarda farklı hipergerçeklik düzeylerinin yaratılabilmesi ve bunların oluşumu için zaman, mekân, karakterler, olay, durum vs. gibi kurgunun temel unsurlarının da klasik gerçeklik içinde kazandıkları anlamlardan soyutlanabilmesi bu çalışmada ele alınacak olan eserin birçok farklı bakış açısı üzerinden değerlendirilmesine imkân tanıyacaktır. Bu roman, gerçeklik düşüncesinin, nerede ve nasıl bir kırılmayla dönüşmeye başladığına odaklanarak ona eşlik eden diğer tamamlayıcı unsurların üzerlerinden attıkları yahut üzerlerine giydikleri yeni anlam elbiseleriyle birlikte düşünülerek ele alınacak ve çalışmanın genel akışı bağlamında “parçalanma” düşüncesi ile birlikte değerlendirileceklerdir.

Puslu Kıtalar Atlası, postmodern döneme ait tekniklerle kurgulanmış, fakat içeriğini geleneksel motiflerden almıştır. Bu bağlamda eserde öne çıkan en temel teknik “üstkurmaca”dır. Eser, öncelikle Uzun İhsan Efendi ve dayısı Arap İhsan’dan söz ederek başlar. Arap İhsan, gerçek dünyanın haritasını çıkarma gayesinde olan bir harita çizeridir. Uzun İhsan Efendi ise düşlerinde gördükleri üzerinden bir dünya atlası oluşturmak üzere sürekli uyuyan, uyudukça bambaşka alemlere gidip gelen, gerçekte düşün sınırlarını kaybetmiş bir kahramandır. Uzun İhsan Efendi, kendi çizdiği Puslu Kıtalar Atlası’nı oğlu Bünyamin’e verir ve ona maceraya atılmaktan çekinmemeyi ve bilgiyi elde etme yolunda yürümesini nasihat eder. Bünyamin, anlatının akışı içinde Ebrehe, Kubelik gibi birçok kahramanla bazı olaylar yaşar. Olayların özü, Bünyamin’in elinde olan ve babasından aldığı atlasın içine sakladığı kara bir paranın aranmasıyla ilişkilidir. Bu maddi, yüzeysel gerçekliğin altında birçok manevi, felsefi arayış bulunmaktadır. Eserin son sahneleri ile birlikte Bünyamin’in ve onunla birlikte yaşanan her şeyin bir bekçinin düşü olduğu anlaşılır.

⁵²⁸ Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, s.152, 153.

Eserin sonuna dek birçok yerde, düş ve gerçeklik birbirine karışır. Fakat en başından itibaren Uzun İhsan Efendi'nin, gerçek bir harita çizeri olan dayısı Arap İhsan'dan aldığı ilhamla bir mappamundi/dünya atlası oluşturma gayesi içinde oluşu öncelikle maddi düzlemde gerçekliğin parçalanışına yönelik bir teşebbüstür. Aynı zamanda, içerdiği felsefi özle modern insanın yaşamdaki öncelikleri bağlamında yaşamın özüne dair iddialı söylemleriyle düşünsel boyutta bir parçalanmayı da imler.

Bu romanda öne çıkan Baudrillard'ın kuramsallaştırdığı “hipergerçeklik” düşüncesi, gerçekliğin bir güç elde etme biçimi olarak yeniden üretilmesine işaret eder. Bu yeniden üretim sürecine verdiği en önemli örnek daha önce de belirtildiği üzere, Disneyland örneğidir. Disneyland, sonundaki ülke anlamına gelen “land” ile birlikte başka bir dünyaya ve başka bir yaşam biçimine işaret eder.

İhsan Oktay Anar'ın kaleme aldığı *Puslu Kıtalar Atlası* ise doğrudan Disneyland gibi bir gerçerliği yansıtmasa da düşünsel düzlemde, farklı bir “hipergerçeklik” anlayışını ortaya koyar. *Puslu Kıtalar Atlası*'nın ana karakteri olan Uzun İhsan Efendi, kendi düşünme biçimini, kendi düşünsel dünyasına yansıtarak bu kurguyu oluşturur. Bunu yaparken de kendi düşünce gücünün farkında olduğuna dair beyanlarıyla, bilinçli bir inşa süreci içinde olduğuna işaret eder. *Puslu Kıtalar Atlası*, gerçek bir mekânın bire bir ölçekli bir haritasını içermeye gayesinden öte, düşüncenin yeryüzüyle özdeşleştirilmesi üzerinden onun içinde, kendi yapısal olanakları/olanaksızlıklarıyla kurduğu bir dünyanın neye benzeyebileceğine yönelik bir örnek teşkil edebilir.

Uzun İhsan Efendi'nin Descartes'ın “cogito ergo sum” düşüncesinden hareketle, ortaya koyduğu düşünsel düzlemde varlık/yokluk düşüncesi, hipergerçeklik ve güç ilişkisinden ziyade, hipergerçeklik ve düşünsel güç ilişkisi olarak görülebilir. Eserin ilk sayfalarından itibaren, metnin merkezi unsuru olarak görülen dünya haritası kurma düşüncesi açıkça ifade edilir:

*“Arap İhsan yeğenine uzun uzun baktı: yumuşacık kuştüyü döşeklerde yatan bu adam sözümona Frenk kâşiflerine özenip bir mapamundi, kaftan kafa bir dünya haritası yapma sevdasına kapılmıştı. Ne var ki bu miskin yeğen, değil dünyanın haritasını yapmak, dünyanın onda birini bile dolaşacak tıynetle biri olamazdı.”*⁵²⁹

⁵²⁹ Anar, İ. O.(2010). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.20.

Uzun İhsan Efendi uyuyarak düşünde gördükleri üzerinden bir dünya haritası kurmayı planlamaktadır. Anlatıya dahil olan, fakat yıllar önce öldüğü eserin son sayfalarında belirtilen Uzun İhsan Efendi'nin dayısı Arap İhsan ise uyuyan bir insanın bir dünya haritası kuramayacağını belirtir; çünkü Arap İhsan, duyularla algılayabildiği dış gerçeklik üzerine inşa edilen bir haritacılık anlayışındadır. Oysa, Uzun İhsan Efendi çoktan düşlerini gördüğü kişiler ve olaylarla birlikte kendi haritasını tasarlamaya başlamıştır. Bu düşünsel haritada gerçek yaşamındaki kişilere de yer verirken, Arap İhsan'ın içinde yaşadığı dünya ile uyumunu ince bir alaycılıkla eleştirir:

“Uyanıklar âlemindeki dayısı ona bunları söylerken, uyku halindeki Uzun İhsan Efendi ise düşünde muhteşem bir korsanı görüyordu. Düş, yatağanlar, kılınc sakırtıları, Rum ateşi ve naralarla dolup taşı. Yatağanı, dişlerinin arasında olduğu halde bu korsan, bir gemiye rampa ediyor, topları ateşliyor, fırtınalarda dümene asılıyor ve durup dinlenmeden yıldızları sayıyordu. Bu muhteşem korsan, dayısı Arap İhsan'dı. Defalarca esir düştüğü ve yıllarca forsalık yaptığı için sırtındaki sayısız kırbaç izini ona gösteriyor ve bu kızıl izleri de dünya haritasına çizmesini öğütüyordu. Kendi çizdiğinden farklı olarak korsanın haritası bire bir ölçekliydi: dayısı bir haritanın içinde yaşıyor ve bundan gurur duyuyordu.”⁵³⁰

Oysa Uzun İhsan Efendi, kendi dünya haritasını oluşturarak, dayısı ve diğer insanların içinde yaşadıkları bire bir ölçekli, “gerçek” dünyanın dışına çıkmak istemektedir. Uzun İhsan Efendi'nin “düş görürken” yaşanan durumun bir harita kurma düşüncesinde de aynı mantıkla ilerleyeceğine yönelik düşüncesi, duyularla algılanabilen “gerçeklik” algısını/dış gerçekliği kırmaya yönelik bir teşebbüstür. Bunun yanı sıra, yeni bir harita üzerinden başka bir gerçeklik algısı yaratma gayesi/ farklı dünyaların ve düşünme biçimlerinin mümkün olduğuna yönelik iması da gerçekliğin yeniden üretilmesi bağlamında önem arz etmektedir. Buradaki amaç, Baudrillard'ın Disneyland örneğindeki gibi, eğlence odaklı minyatür bir Amerika yaratarak insanları dış gerçeklikten koparmak değil, düşünceler ve düşünme biçimleri üzerinden farklı gerçekliklerin ve farklı dünya kurgularının oluşturulabileceğine yönelik bir işaret olarak düşünülebilir. Uzun İhsan Efendi'nin düşsel düşünce serüveni de bu bağlamda başlar:

“Bir dünya haritası yapmayı kafaya koyan Uzun İhsan Efendi, bu işe özenen diğer kâşiflerin tersine, yerinden kımıldamadan yeni kıtalar keşfetmenin peşindeydi. İlk bakışta imkansız görünen bu işin bir yolunu bulduğunu sanıyordu: düşlerin, uyku esnasında ruhun bedenden ayrılıp diyar diyar gezdiğine göre, ruhun zaten

⁵³⁰ Anar, İ. O.(2010). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.21.

gidebildiği bu yerlere bir de bedeninin kalkıp binbir zahmetle gitmesi abes olurdu. Öyleyse kendisinin diğer kâşifler gibi taban tepip yelken açmasına gerek yoktu. Keşfedilmemiş kıtaları görmek için usulüne uygun olarak uyku şurubundan içerek istihareye ya da rüyaya yatması yeterliydi.”⁵³¹

Uzun İhsan Efendi, düş ve gerçekliği birbirine karıştırır. ne zaman düş gördüğünü ne zaman gerçeğin içinde olduğunu ayırt edemez.⁵³² Bu karmaşa beraberinde bazı felsefî soruları da birlikte getirir. Böylelikle, eserde sezilen felsefi altyapı ve düşünsel düzlemde yaratılan gerçekliğin arka planına dair izler ortaya çıkmaya başlar:

“Aynada makasla bıyığını sünneti şerifeye uygun olarak düzeltirken uykunun bir uyanış ve düşlerin de gerçeğin ta kendisi olduğu fikri kafasını meşgul etmeye başlamıştı. Az önce uyanıp gözlerini gerçek dünyaya açarak yatağında gerinmeye başladığında belki de bir uykuya dalmıştı. Eğer bu doğruysa, şimdi gördüğü her şey bir düştü. Gördükleri ister gerçek ister düş olsun, bundan gerçeği ya da düşü gören bir öznenin varlığı çıkıyordu. Şu durumda bütün bunları gören bir kişi olarak o, vardı. “Rendekâr’ın dediği gibi ben varım,” diyordu, “peki ama ben kimim? Ayna bana İhsan Efendi olduğumu söylüyor, rüyamdaki ayna ise Bünyamin olduğumu söylüyor. ben kimim? Bütün bunları gören özne aslında kim?”⁵³³

Uzun İhsan Efendi, kendi düşlerinden yola çıkarak tamamladığı dünya haritasını oğlu Bünyamin’e vererek, onun dünyayı keşif yolculuğuna çıkmasına izin verir:

“Uzun İhsan Efendi bunları söyledikten sonra gömleğinin içinden meşin ciltli bir kitap çıkardı. Bu, dün gece tamamlayabildiği Dünya Atlası’ydı. Kitabı oğluna uzatarak, “atlasımı sana emanet ediyorum” dedi, “daima yanında taşı ve atıldığın bu macerada yolunu kaybedecek olursan bu düş atlasının sayfalarını karıştırabilirsin. Fakat kendini sakın kaptırma. Adına dünya dediğimiz kitabı oku.”⁵³⁴

Uzun İhsan Efendi, oğluna “maceranın bir ibadet olduğu”nu tembihleyerek gönderir ve aslında ona bir çeşit “bilme/öğrenme cesareti” aşılama gayesi taşır. Bünyamin babasının nasihatleri ışığında şu düşüncelere ulaşır:

“Bu dünyada insanların korktuğu tek şey öğrenmektir. Acıyı, susuzluğu, açlığı ve üzüntüyü öğrenmek onların uykularını kaçırıyor, bu yüzden daha rahat döşeklere, daha lezzetli yemeklere ve daha neşeli dostlara sığınıyorlardı. Dünyaya olan kayıtsızlıkları bazan o kerteye varıyordu ki, kendilerine altın ve gümüşten, zevk ve safadan, lezzet ve şehvetten bir âlem kurup, keder ve ızdırıp fikirlerinin

⁵³¹ Anar, İ. O.(2010). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.44.

⁵³² Bkz. A.g.e., s. 45.

⁵³³ A.g.e, s.45, 46.

⁵³⁴ A.g.e., s.55.

kafalarına girmesine izin vermiyorlardı. Oysa Uzun İhsan Efendi, dünya'nın şahidi olmanın gerçek bir ibadet olduğunu sık sık söylerdi. Her insan şu ya da bu şekilde dünyayı okumalıydı."⁵³⁵

Düşüncede bir dünya kurmak da gerçekliği kırmak/parçalamak anlamında önem arz etmektedir. Uzun İhsan Efendi kör ve sağır olsa da oğlunu ve içinde yaşadığı dünyayı düşler. Burada, "bilişsel haritalama" kavramı öne çıkmaktadır. Fredric Jameson, Kevin Lynch'ın *The Image of The City* adlı eserinden yola çıkarak, bilişsel haritalama yöntemini modern ve özellikle postmodern dönemdeki edebi temsil krizi⁵³⁶ ile ilişkilendirerek şu şekilde tanımlar:

"Lynch'in analizinden yola çıkarak Jameson, bilişsel haritalamaya, "mekân duygusunun pratikte yeniden ele geçirilişini ve hafızada korunabilen ve bireysel öznenin hareket anlarında, alternatif yörüngeler boyunca haritalayabilmesi ve yeniden haritalayabilmesini dile getirilmiş bir birliğin inşa ve yeniden inşasını içeren" (1991: 51) işe yarar bir tanım getirir."⁵³⁷

Bireysel öznenin, kendi bilişsel süreçlerinin mekânı haritalama konusundaki başat rolü, Uzun İhsan Efendi'de daha geniş bir alana yayılır. O, kendi düşünsel dünyasında farklı bir dünya kurgulamanın yanı sıra, farklı bir düşünme biçimi de geliştirir:

" "Sizler, hepiniz, içinde yaşadığınız dünya, Konstantiniye, her şey, sadece ve sadece benim düşüncemde varsınız" dedi, "Rendekâr yanılıyor: düşünüyorum, ama sadece ben var değilim. düşündüğüm için asıl sizler varsınız; sizler ve içinde yaşadığınız dünya".

Hüngür hüngür ağlayan delikanlı, koluna girdiği babasıyla birlikte Galata'ya doğru ilerlerken Uzun İhsan Efendi hâlâ,

"Her şey ben ve benim düşüncelerimden ibaret olsa da bu dünyada yaşamak zevkli bir şey diyordu, "sen! oğlum! sen benim zihnimde bir düş, bir düşüncesin. bana şu anda dokunuyorsun. ama ben sana dokunamıyorum. Çünkü düşlere dokunmak mümkün olabilir mi?""⁵³⁸

Bilişsel haritalama düşüncesinin temel hareket noktasının düşünce gücü olduğu düşünülürse, yazarın kendi zihninde kurguladığı alana istediği şekilde müdahale edebileceği açıktır. Fakat anlatıcı, eserde bu kurgusal haritalama durumunu daha temel

⁵³⁵ Anar, İ. O.(2010). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları s.90, 91.

⁵³⁶ Bkz. Tally Jr., R. T. (2020). *Mekânsallık*, Çev. Emel Aras, Ankara: Hece yayınları, s.108.

⁵³⁷ A.g.e., s.105.

⁵³⁸ Anar, İ. O.(2010). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.127.

bir yere çekerek zihnindeki her şeyin varlığının ya da yokluğunun ona bağlı olduğuna dikkat çeker:

“- ‘Haydi! korkma. gördüğün her şey benim düşüncemden ibaret. Bunu sakın unutma. Zihnimde bütün olaylara yön verebilirim. Eğer ister ve düşünürsem, şu gemiyi içindekilerle birlikte yok edebilirim. Haydi! yap dediğimi. Baban olarak sana emrediyorum’.”⁵³⁹

Eser, çizgisel zaman kavramını tersyüz ederek, geniş bir zaman dilimine yayılır. Bu durum, düşsel boyutun sağladığı avantajlardan biri olmasının yanı sıra, anlatıcının kendi gerçekliğini, kendi zaman ve mekân algısı doğrultusunda yarattığına yönelik bir işaret olarak da düşünülebilir. Bu doğrultuda değerlendirilebilecek olan “Büyük Efendi” isimli bölüm şöyle başlar: “Rivayet ederler ki, oğlu Bünyamin tarafından bir fıçıya konan Uzun İhsan Efendi’nin içinde bulunduğu geminin Galata rıhtımından ayrılıp Cebelitarık’a doğru yelken açmasından tam yüz elli yıl önce,”⁵⁴⁰

Duyusal gerçekliğin, düş ve düşünce gücü üzerinden yıkıma uğratılmasını takiben, eserde öne çıkan izleklerden biri olan boşluk düşüncesi de bu yıkım/parçalama eylemini pekiştiren söylemlerle birlikte görünür hâle gelir:

“- Öyleyse üzerindeki elbise nasıl ki yünden meydana geliyorsa, içinde yaşadığımız dünya da ‘varolmayandan’ meydana geliyor. İşte biz buna, ‘yaratılmamış olan’ diyoruz”.

- “Ve onu varlığa getirmeye çalışıyorsunuz?”

- “Hayır. öyle denemez. Zor da olsa, elbiseni iplik haline getirmek ve ipliği de yüne dönüştürmek mümkün. Bu işleme ‘yok etme’ denir. Biz sadece, Tanrı’nın yaratım aşamasını da tersine izleyerek, yaratılmamış olana, boşluğa erişmeye çalışıyoruz.”⁵⁴¹

Bu boşluk düşüncesine dair felsefede yer alan tartışmalara işaret edilerek, boşlukla birlikte sonsuz hızın da mümkün olduğu belirtilir. Aristoteles’in fizik görüşünün aksi savunulan satırlarla birlikte deneysel gerçekliğin anlatıcının felsefesi üzerinden parçalanmaya çalışıldığı görülür:

“Aristoteles Fizik adlı eserinde, boşluğun olmadığını, eğer olsaydı boşlukta yol alan bir cismin sonsuz hıza erişeceğini, bunun da imkânsız olduğunu söyler. Oysa

⁵³⁹ Anar, İ. O.(2010). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.128.

⁵⁴⁰ A.g.e., s.133.

⁵⁴¹ A.g.e., s.146.

*bana göre boşluk var. Bunu adım gibi biliyorum. Böylece sonsuz hız da mümkün.*⁵⁴²

Eserde, birçok felsefi meseleye değinilirken bilme arzusuna da ayrı bir önem atfedilir. Bilgiye sahip olmanın birçok sorumluluğu üstlenmeyi ve tehlikeleri göze almayı gerektirdiğine işaret edilerek ne denli zor bir edim olduğuna işaret edilir. Bu durum, Kubelik'in öldürülüşünde de temel nedendir. Kubelik bir cerrah olarak insan bedenini tanımak adına onu parçalara ayırır ve anlamlandırmaya çalışır. Kubelik'in Anatomi Atlası⁵⁴³ da bu anlamlandırma sürecinin en önemli parçasıdır; fakat bu süreç de yarım kalarak parçalanır. Aşağıdaki satırlarda belirtildiği üzere, insan bedenini tanımaya uğraşan bir cerrahın öldürülmesi onun bir cesetten daha değersiz olduğuna işaret eder:

*“ – Görüyor musun?” dedi, “bilme tutkusu insanları nasıl bir sona sürüklüyor. Görmek, duymak, bilmek ve öğrenmek isteyen şu zavallı cerraha gösterilmeyen saygı, sadece karanlığı, soğuğu ve sessizliği algılayan ve hiçliği bilen bir cesede gösteriliyor. Onu katleden bu insanlar evlerine döndüklerinde belki de çocuklarına Kubelik'in acı sonunu ibretle anlatacaklar ve bilginin tehlikelerini birer birer sayacaklar.”*⁵⁴⁴

Ebrehe boşluğun peşindedir, Bünyamin de bunu anlamaya çalışır. Bu ikili arasındaki boşluk temalı gerilim parçalanma durumunu beslemeyi sürdürmektedir. Parçalanma düşüncesinin nihai varış noktasının “boşluk” düşüncesi olduğu kabul edildiğinde Bünyamin ve Ebrehe arasındaki ilişkinin birçok noktada parçalanma üzerinden anlaşılabileceği görülmektedir:

“ – “İlk sorum şu: bu boşluk masalı nedir? Bana neden o tuhaf şeyleri anlattın? Böylece eline bir şey mi geçecekti?”

- “ İkinci sorunu tahmin edebiliyorum. Neden sonsuz hızın peşinde olduğumu soracaksın”.

*- “Benimle oyun oynama. Sadece cevap ver ve gerçeği söyle.”*⁵⁴⁵

Ebrehe bir “kehanet aynası”ndan söz eder. Sonra da tüm olan bitenleri izah etmeye başlar. Ona göre hareketin tersi, durmak değil, karşı harekettir. Zamanın hareketini de hareket ve karşı hareket mantığıyla anlamaya çalışır:

“Bilmek istediğin şeyi sana nihayet söylüyorum işte: topaç, karşı harekete erişilebilecek bir araçtır ve karşı hareketi gerçekleştirmek için de boşluk gerekir.

⁵⁴² Anar, İ. O.(2010). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.147.

⁵⁴³ Bkz. A.g.e., s.163.

⁵⁴⁴ A.g.e., s.163.

⁵⁴⁵ A.g.e., s.175.

...

Kısaca, ilk hareket sırasında neler olduysa, zamanın geriye aktığı ikinci hareket sırasında da, bu kez tersine olmak üzere aynı şeyler olur.”⁵⁴⁶

Uzun İhsan Efendi’nin kör ve sağır bir adam olarak gördüğü her şeyin kendi zihninin ürünü olduğunu söylemesi, tüm gördüklerinin en ince detayına kadar kendi düşünce dünyasına ait bir kurgu olduğu belirtmesi gerçekçi bir söylem gibi görünmez ve bilişsel kurgusunda ona kimse inanmaz:

“Bu kör ve sağır adam, görüp işitmemesine rağmen olan biten her şeyi bildiğini, çünkü her şeyin, yani bu sihirbazla çırağının, meyhanede içilen şarabın ve bu şarapla sarhoş olan herkesin, bütün galata’nın, içindeki herkesle birlikte bütün Konstantiniye’nin, hatta bütün Dünya’nın sadece ve sadece zihninin bir ürünü olduğunu söylüyordu.”⁵⁴⁷

Fakat, Rende-kâr dediği, Descartes’a sıklıkla göndermeler yapan Uzun İhsan Efendi, kendi benliğinin varlığından emin olmak yerine, kendi düşüncesinde var olanların varlığından emin olduğunu belirtir: “ – “Düşündüğüm için ben var değilim, sizler varsınız. Sizler benim zihnimdeki düşüncelerden ibaretsiniz” diyerek ikide bir kafa bulandırıyor.”⁵⁴⁸ Eserin felsefi yönü de oldukça kuvvetlidir. Kurgunun içine yayılan felsefi söylem birçok noktada kendini gösterir. Ebrehe, Bünyamin’e bir masal anlatır. Bu masal, niçin boşluğun peşinde olduklarına dair bazı yanıtlar içerir. Boşluğun peşinde olma fikri, parçalanma yaklaşımı bağlamından sesten sessizliğe doğru ilerleyen süreci destekler:

“Şimdi beni iyi dinle. Üzerindeki cübbe nasıl ki yünden meydana geliyorsa, müzik de aynı şekilde sessizlikten meydana gelir. İşte, içinde yaşadığın dünya da, bu şekilde hiçlikten yaratıldı. Ama hiçliğin öteki adı olan boşluğun bir parçası artmıştı. Bu parça ikiye bölündü ve birisi, boş bir levha olarak sana verildi. Senin gördüğün karanlık işte bu levhadır. Boş olduğu için elbette ki onda ışık yok, böylece sen levhada karanlığı görüyorsun. Ama dünyanın yaratıldığı boşluğun bir parçası olan bu karanlıktan sen, düşler yaratıyorsun”⁵⁴⁹

Kurgusal bağlamda simülasyon yaklaşımı, Uzun İhsan Efendi’nin düşlerinde görülürken, tüccarın rüyasında da benzer şekilde zihinsel bir dünya kurgulandığına işaret edilir: “ – “şu döşekte uyuyan adamı görüyor musun? İşte onu ben düşledim. Bu

⁵⁴⁶ Anar, İ. O.(2010). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.180, 181.

⁵⁴⁷ A.g.e., s.190.

⁵⁴⁸ A.g.e., s.190.

⁵⁴⁹ A.g.e., s.200.

adam uyuyor ve birtakım düşler görüyor. Ben de onun gördüğü düşleri deftere bir bir yazıyorum.”⁵⁵⁰

En sonunda Bünyamin, babasının kendisine verdiği *Puslu Kıtalar Atlası*’nı açar ve ondan bazı bölümler okur. Bu atlasla birlikte esere dair birçok gizem açığa çıkar:

“*Sevgili oğlum,*

Bir zamanlar yaşadığım evin, gece yarısı eve dönerken taşıdığın o fenerin, duvardaki acem halısının ve aslında gerçek bir kent olan Galata’da gördüğüm her şeyin sadece ve sadece benim zihnimdeki düşünceler olduğu fikri kafama saplandığında muhakeme gücümün zayıfladığına hükmetmiştim. Ama şimdi görüyorum ki, asıl bunu düşündüğümde yanılmışım. Çünkü onlar gerçekten de benim düşlerimdiler.”⁵⁵¹

Uzun İhsan Efendi oğluna bıraktığı atlasta, daha önce tartışılan boşluk meselesine işaret ederken, bu boşluğu oğlunun doldurmasını istediğini belirtir. Ona, gerçek dünyanın haritasını bırakmak yerine, kendi deneyimleriyle doldurabileceği bir atlas bırakma niyetindedir:

“*Çünkü her baba oğluna bir şeyler öğretmek, ona doğru ve gerçek olanı göstermek ister. Oysa benim sana düşlerimden başka verebilecek bir şeyim yoktu. O yüzden sana şimdi elinde tuttuğun garip kitabı verdim. Ama ne yazık ki Dünya’yı gösteremedim. Sana aslında Kâtip Çelebi’nin, Cihannüma adıyla tercüme edip bana bir nüshasını hediye ettiği Atlas Minor gibi bir eser bırakmak isterdim. Oysa dünyaya sırt çeviren benim gibi birinin zihninde boşluktan başka ne olabilir ki? Kendisinde düşler yarattığım boşluğun atlasını, Atlas Vacui’yi bu yüzden yazdım: sen okuyasın diye değil, yaşayasın diye.*”⁵⁵²

Eserin üstkurmaca bağlamında öne çıkan iç içe geçmişliği katmanlı bir yapı oluşturur. Arap İhsan, Uzun İhsan Efendi’nin yıllar önce ölen dayısıdır; ama düşlerinde var olan bir karakterdir. Onun en önemli özelliği, gerçek dünyanın haritalarını çizen bir adam olmasıdır. Bünyamin ise Uzun İhsan Efendi’nin zihninde bir düştür. Ama en nihayetinde Uzun İhsan Efendi de, bekçinin zihninde bir karakterdir. Son sahnede bekçinin düşten uyandığının belirtilmesiyle tüm katmanlar açığa çıkar.⁵⁵³

Eserin son bölümünde varlık-yokluk durumuna ilişkin bir ikilem ortaya çıkar. Bu noktada, kurgusal yazarın, İhsan Oktay Anar’a dokunduğu, farklı bir gerçeklik

⁵⁵⁰ Anar, İ. O.(2010). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.227.

⁵⁵¹ A.g.e., s.234, 235.

⁵⁵² A.g.e., s.236.

⁵⁵³ A.g.e., s.236-238.

katmanı ortaya çıkar. Bir yazar olarak Uzun İhsan Efendi'yi var eden gerçek kişi ve Uzun İhsan Efendi'nin düşsel varlığı birbirine karışır:

*“Rendekâr düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da, Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir'de oturan şaşkın ve mahzun adam mı? Hangimiz düş, hangimiz gerçek?”*⁵⁵⁴

Böylece, *Puslu Kıtalar Atlası*'nın içinde taşıdığı felsefi söylem, üstkurmaca yöntemiyle beslenen kurgusal derinlik ve gerçekliğin temsili/kurgulanması/kırılması üzerine birçok farklı okumaya açık bir eser olduğu görülmüştür. Dış gerçekliğin yahut algısal gerçekliğin kırılması eserin temel hareket noktalarından biridir. Uzun İhsan Efendi'nin birtakım uyku ilaçları kullanarak gördüğü düşler üzerinden oluşturduğu *Puslu Kıtalar Atlası*, kendi nitelendirmesi ile “puslu”, dolayısıyla gerçekliğin kesin belirliliğinden uzaktır. Fakat bu durum, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Uzun İhsan Efendi'nin yön verdiği bir gerçeklik anlayışının ya da dünya haritasının ortaya çıkmasına engel değildir. Zira her harita, ne kadar gerçek olursa olsun gerçekle bire bir örtüşmez.⁵⁵⁵ Kurgusal düzlemde ise gerçeklik tartışmaları daha kaygan bir zeminde gerçekleşir; çünkü kurgu, her türlü gerçeği/gerçekdışını, algılanabileni/algılanamayanı, varolanı/varolmayanı çeşitli biçimlerde bir araya getirmeye imkân tanır.

⁵⁵⁴ Anar, İ. O.(2010). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.237.

⁵⁵⁵ Bkz. Tally Jr., R. T. (2020). *Mekânsallık*, Çev. Emel Aras, Ankara: Hece Yayınları.

2.6.5. Parçalanmış Ruhlar ve Modern Öznenin Dağılışı: Kapitalist Yaşamın Gölgesinde Kinyas ve Kayra

İnsanın, yeryüzünde kurucu özne haline gelmesi, kendi bilinci doğrultusunda kendi akli süreçleri ve duygu durumlarına göre karar mekanizmasını işletmesi Aydınlanma'nın ortaya koyduğu en önemli kazanımdır. Bu durum, insanın kendiliğinin farkına varması ve yaşadığı dünyaya yön veren asli unsur haline dönüşmesi adına anlamlıdır. Ancak, insanın kendi "akılsallığı"nı diğer insanları yok etmek amacıyla, kendi iktidarını kurmak veya güçlendirme arzusuyla kullanması atom bombasının üretilmesi, iki büyük dünya savaşı, sömürge kolonilerinin oluşturulması gibi insandışı durumların ortaya çıkmasına ve insanın kendi özünden ve dolayısıyla doğadan uzaklaşması sonucunu doğurur. Bu sonuçlar da beraberinde öznenin parçalanmasını getirir. Artık, Jameson'ın "öznenin ölümü" dediği, klasik modernizmdeki bireyselliğin ölümü gerçekleşmiştir ve bugünkü kurumsal kapitalizm çağında burjuva bireyselliği var olamaz.⁵⁵⁶ Özellikle postmodern teorinin ortaya atılmasıyla birlikte modern öznenin her şeye hâkim olduğu bakış açısının yeryüzündeki en yüksek konumdan deniz seviyesine inişi yeni bir özne anlayışının doğuşuna neden olur. Böylelikle her şeyi gören gözlerin yerini sınırlı alanda hakimiyet kurabilen gözler alır ve özne, kendine sunulan özne bütünselliğinden koparak tam manasıyla özgürleşir. Bu durum, Steven Best ve Douglas Kellner tarafından şu şekilde ifade edilir:

*"Postmodern teori aynı zamanda çokkatlılık, çoğulluk, bölük pörçüklük ve belirlenmemişlik lehine toplumsal tutunum (coherence) konusundaki modern varsayımları ve nedensellik nosyonlarını reddeder. Buna ilave olarak, postmodern teori, toplumsal ve dilsel olarak merkezlesmiş (decentered) ve parçalanmış öznenin yana çıkarak modern teorinin büyük çoğunluğunun koyutladığı (postulate) rasyonel ve birleşik (unified) özneyi iptal eder."*⁵⁵⁷

Esasen bu çözülüş modernist edebiyat ile başlar. Eugene Lunn modernizmin özelliklerini anlatırken karakter oluşturma noktasında "insansızlaştırma ve bütünleşmiş tekil öznenin ya da kişiliğin çöküşü" başlığında aşağıdaki durumdan bahseder:

"Irving Howe şöyle yazmıştır: "Joyce, Woolf, Faulkner gibi modernistler için karakter, tutarlı, tanımlanabilir ve iyi yapılanmış bir varlık olarak değil, bir

⁵⁵⁶ Jameson, F. (1998). The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, London-New York: Verso, s. 11,12.

⁵⁵⁷ Best, S., Kellner D. (2016). Postmodern Teori, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.21.

ruhsal savaş alanı ya da çözümsüz bir bilmece ya da bir algılar ve duygular akışı için fırsat olarak görülür. Karakteri, atomlarına ayrılmış bir deneyimler akımı içinde bu şekilde çözme eğilimi... Karakterin psikolojiden ayrıldığı ve çeşitli nesnel olaylardan oluşan bir ardışıklığa kapatıldığı... zıt bir eğilime... varır.”⁵⁵⁸

Böylelikle “benlik” kendini oluşturan çeşitli unsurlara daha yakından bakmaya başlar. Bu durum özellikle edebiyat üzerinden, edebi metinlere yansıyan parçalar üzerinden takip edilebilir. Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*’ta edebiyatın önemini, “benliğin bölünmüş yönüne seslenebilmesi” bağlamında değerlendirir:

“Bir kültürün anlaşılmasında kuşkusuz edebiyatın özel bir yeri var. Ama bence edebiyat bize kültürel-sosyolojik belgeler sunduğu için değil, “kurgu ustalığı”, “dil büyüçlüğü”, “dilin sınırlarını zorlama” gibi artık boş lafa dönüşmüş klişelerle anlatılan bazı yetenekleri sergilediği için de değil; bence bugünün dünyasında birçok alandan dışlanan içsel çatışmayla; dini inançtan, politik mücadeleden, gündelik hayattan, ahlaki düşünceden, eğlence dünyasından çoktan dışlanmış olan tereddütle baş edebildiği, işini tereddüt edebilmesine rağmen yapabildiği, aslında tam da tereddüt ettiği için yapabildiğinden önemlidir. “Ben” denen alanın vazgeçilmez bileşeni olan bölünmüşlük, bölünmüşlüğün yol açtığı sıkıntıyla baş etme gücü olduğu için; hikâyesini bize bölünerek de anlatabildiği, daha önemlisi tam da bölünerek anlatabildiği için; hepimizin bölünmüş, endişeli yanına seslenebildiği için önemlidir.”⁵⁵⁹

Her ne kadar bölünmüş, parçalanmış da olsa benlik kendi içinde bir bütünlük oluşturur. Kendi bünyesine kattığı ne varsa zamansal sıralamaya uygun olarak kişinin yaşamındaki yerini alır ve ona yön verir:

“Benlik, geçmişten beklenen geleceğe doğru bir gelişim çizgisi oluşturur. Birey geçmişini beklenen (organize) bir gelecek ışığında gözden geçirerek içselleştirir. Benliğin gelişme çizgisi ömrün farklı evrelerinin bilişsel olarak farkında olmaktan kaynaklanan bir iç-bütünlüğe sahiptir.”⁵⁶⁰

Giddens, modern bireyin durumunu “bağlamsal çeşitlilik”le açıklar. Buna göre birey, her yeni karşılaşma için farklı bir “benlik sunumu”nu ortaya koyar. Böylelikle benliğin durumu içinde bulunduğu ortam farklılaştıkça değişimini sürdürür. Bunun sonucu olarak da birey tek bir benliğin içine sıkışıp kalmadığı gibi, sürekli bir parçalanma/çoğullaşma halindedir:

“Parçalanma açıkça Berger ve diğerlerinin vurguladıkları etkilere, yani etkileşim bağlamlarının çeşitlenmesine bağlı olarak artma eğilimindedir. Çoğu modern ortamda, birey her biri kendine özgü farklı “uygun” davranış biçimleri gerektirebilen birçok farklı karşılaşma ve muhit içinde yer almak zorunda

⁵⁵⁸ Lunn, E. (2011). *Marksizm ve Modernizm*, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Dipnot Yayınları, s.59.

⁵⁵⁹ Gürbilek, N. (2016). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, s.13.

⁵⁶⁰ Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik*, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları, s.104.

kalabilir. Goffman genelde bu olguyu en iyi teorileştiren yazar olarak alınabilir. Birey bir karşılaşmadan ayrılır veya yeni karşılaşma içine girerken “benlik sunumu”nu ilgili durumun gereklerine göre dikkatle uyarlar.”⁵⁶¹

Bu durumun edebiyata yansması bağlamında Georg Lukács’ın *Roman Kuramı* adlı eserini ele alacak olursak, Lukács, "bütünsellik" meselesinin bu eserde genişçe ele alındığı ve onun ancak Yunan felsefesinin dünyasında geçerli olduğunu belirtir. Oysa dünya tek tiplikten giderek uzaklaşmaktadır:

"Varlığın bütünselliği, her şeyin biçimler tarafından içerilmeden önce zaten türdeş olduğu yerde mümkündür ancak; biçimlerin bir kısıtlama değil de biçim verilmesi gereken şeyin iç derinliklerinde muğlak bir arzu olarak kımıldamadan duran her şeyin yüzeye çıkışı veya bilince ulaşması olduğu yerde; bilginin erdem ve erdemin de mutluluk olduğu güzelliği görünür kılınan dünyanın anlamı olduğu yerde mümkündür yalnızca.

Yunan felsefesinin dünyasıdır bu."⁵⁶²

Yunan felsefesinin dünyası henüz “modern insan”dan yoksun olduğu için parçalanma düşüncesinden de uzaktır. Benliğin/öznenin parçalanması başlığını anlamak adına "iç" ve "dış" ayrımının oluşması, bireyin kendisine ve dış dünyaya belirli mesafelerden bakabilmesi gerekir. Lukács, “epiğin çağı”nda böylesi bir ayrımın bulunmadığından, henüz “öteki”nin ortaya çıkmadığından söz eder.⁵⁶³

Dolayısıyla, modern dönemden önce öznenin parçalanmasından söz edilemez. Theodor W. Adorno’nun da belirttiği gibi, modern sanat özneliği ön plana çıkararak özneyi parçalar ve olumsuzlar. Bunun nedeninin modern sanatın gerçeklik tarafından kirletilmekten kurtulma çabası olduğunu ifade eder.⁵⁶⁴

Bu bağlamda ele alınacak olan *Kinyas ve Kayra* romanı iki ayrı karakter olan Kinyas ve Kayra’nın yaşamlarına odaklanır. Türkiye’den Afrika’ya uzanan bu iki yaşam hikâyesi çoğunlukla kesişir. Kinyas ve Kayra iki ayrı karakter olsa düşünme biçimlerindeki benzerlikler kimi durumlarda bu iki kişinin tek bir insanın iki farklı görünümü olduğunun düşünülmesine neden olur. Eserde, uyuşturucu, kadın ticareti, sömürü gibi birçok konudan bahseden Türkiye’den Afrika’ya uzanan geniş bir mekâna yayılmış bir dizi olay anlatılmaktadır. Fakat bu çalışma özelinde üzerinde durulacak

⁵⁶¹ Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik*, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları, s.239.

⁵⁶² Lukács, G. (2014). *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.

⁵⁶³ Bkz. A.g.e, s40.

⁵⁶⁴ Akçam, A. (2016). *Dilin Dört Atlısı*, İstanbul: Tekin Yayınevi, s.14.

olan nokta eserde yer alan olaylar değil, olaylar çerçevesinde ortaya koyulan düşüncelerdir.

Eserin başından sonuna dek çeşitli bağlamlarda “medeniyet eleştirisi” yapıldığı görülmektedir. Zaten olayların Ankara’dan başlayıp Afrika’ya uzanması ve kapitalist yaşam biçiminin dayattığı birçok zevke dokunması dikkat çekicidir.

Eser, iki anlatıcılı bir yapı üzerine kurulmuştur. Kinyas ve Kayra kendi bakış açılarından düşüncelerini ve başlarından geçen olayları anlatırlar. Fakat, sanki yine tek kişinin maceraları olabilecek denli aynı doğrultuda seyreden bir akış mevcutken birbirinden ayrılan Kinyas ve Kayra kendi yollarını kendi inançları doğrultusunda çizmeye karar verirler. Ölüm düşüncesini merkeze alan bir yaşam anlayışını benimsemelerine rağmen bu iki karakter iki farklı yol üzerinden kendilerini gerçekleştirirler.

Kinyas ve Kayra bu iki kahramanın takma isimleridir. Sonradan edindikleri/kendilerine taktıkları bu isimlerle ailelerini de geride bırakarak yeni bir yaşam kurma peşindedirler. Bu arzuları bir noktaya kadar gerçekleşir; fakat ilk andan itibaren, kendi benliklerinde oluşan parçalanmanın izleri her yerden görünebilecek haldedir. Kinyas, kendi parçalanmışlığını şöyle anlatır:

“Kendimi defalarca buldum, defalarca kaybettim. Gerçek adımları hatırlamıyorum. Kimliğimi bir çocuğa sattım. Çirkinleşmek için çok uğraştım. İsteyene ruhumu kiraladım. Vücudumdaki dikiş sayısını bilmiyorum. Hayatımı diktiler. Oysa yırtmak için çok uğraşmıştım...”⁵⁶⁵

Kinyas ölüm düşüncesiyle yaşamaya çalışırken bu yaptığıının anlamsızlığının da farkındadır. Ölüm düşüncesi, madden bedeninin parçalanmasını, toprağın altına girip yok olmasını ifade ederken, ruhsal ve düşünsel dünyada yaşamla tam manasıyla bağlantı kurulamaması nedeniyle parçalanmanın çoktan başladığı görülür. Anlatıcı, içinde bulunduğu “parçalanma” durumunu açıkla ifade ederek metinde kurgulanan parçalanma düşüncesinin bilinçli bir yaklaşım olduğuna işaret eder:

“Eskiden Rimbaud okurdum. Şiirleri nefes almamı kolaylaştırırdı. Şimdiyse sınav kâğıdını doldurmuş ve zilin çalmasını bekleyen bir öğrenci gibiyim. Ve o öğrenci gereksiz, nedensiz ne kadar hareket yapıyorsa dakikaların üstünden atlayabilmek

⁵⁶⁵ Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.24.

için, ben de en az o kadar nedensiz davranıyor ve bekliyorum. Zilin çalmasını. Gömülmeyi. Parçalanmayı...”⁵⁶⁶

Birçok bölümde Kinyas ve Kayra’nın tek bir kişi olduğunu düşündüren ifadeler yer almaktadır. Tek bir öznenin bölünüşü yahut iki ayrı görünümü olarak değerlendirilebilecek bu durumlar “benliğin parçalanması” bağlamında önem arz etmektedir. Yazarın, bu ikili gerilimi inşa ederken okuru da bu karmaşaya çekme niyetinde olduğu söylenebilir: “*ve ben taşıyordum. İçimdeki kinyas taşıyordu. Ağzımdan köpükler, kulaklarımdan kanlar çıkıyordu... Uyandığımda bir hâkimin odasındaydım.*”⁵⁶⁷

Eserin geneline yayılan ve özelde “öznenin parçalanışı” üzerinden görünür kılınan parçalanma düşüncesinin dayanağı dünyada tamlık/bütünlüğün olmamasından kaynaklanır. Bu düşünce matematik üzerinden verilen bir örnekle desteklenmeye çalışılır. Bu örnekle, modern yaşamı belirleyen akılsallık düşüncesi de eleştirilir:

“*“Düşün! bize, matematik dünyasının kurgusal ve sonsuz olduğu öğretili. Bunu kabul ederim. 1’den sonra 2 gelir dendi. Bunu da kabul ederim. Ama sonra, 1 ile 2 arasındaki sonsuzluğu düşündüm. Peki o nereye gitti? İrrasyonel sayılar varken bir sayıdan sonra diğer bir tam sayı nasıl gelebilir? Eğer 1’den sonra virgül konursa ve bunun da kışına sonsuz sayı konabiliyorsa 2 nasıl gelir? İşte! Soru bu! Yanıtsız bir soru. Ve işte matematiğin hatası! Dolayısıyla matematik yok. Onun üzerine kurulmuş dünya düzeni de yok... Ama ben anlayabilirim. Anlayabilirim bu sorunu. Ve o zaman ortaya yaklaşık sayılar çıkar. Yani hiçbir sayı tam değildir. hepsi tama yaklaşıp. ama varamaz. demektir ki, 1.999...9’u bize 2 diye yutturmaya çalışan bir dünyanın çocuklarıyız. Ve dünya da aslında tam gibi görünürken, aslında bir irrasyonellik harikası. İşte bunun için hayat yoktur. Olsa dahi o da irrasyoneldir! Yani anlamsızdır. Ne bir başlama nedeni, ne de bir oluş nedeni vardır. Evrende uçuşan kocaman bir irrasyonellik. Tabii ki dünyanın bir anlamı olması gerekmiyor. Belki de onu anlamlandıran üzerinde yaşayan akıl sahibi yaratıklardır. Ama onların da bizi getirdiği nokta ortada.*”⁵⁶⁸

Matematik üzerinden yapılan bu değerlendirme dünya üzerindeki anlamsızlıkları gösterebilmeyi amaçlar. Anlamsızlıkla birlikte dünyaya hâkim görünen bütünsel görüntü de çözülmeye başlar. Bu bağlamda anlamsızlık, parçalanmanın durak noktalarından biri olarak değerlendirilebilir.

Öznenin parçalanışının temel nedeni olarak görülen modern kapitalist yaşam biçimine yönelik eleştiriler temelde sömürü düşüncesine dayandırılır. *Kinyas ve Kayra*

⁵⁶⁶Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.35.

⁵⁶⁷ A.g.e., s.38.

⁵⁶⁸ A.g.e., s.39.

birçok noktada modernleşme sürecinin getirdiği kaotik kapitalist yaşam biçimine eleştirilerde bulunur:

“Bir buçuk litrelik bira şişesinin toprak yolda kırılma sesi egzozunkine karıştı. ougadougou’ya giriyorduk. Yollar kalabalıklaştı. Binaların boyu uzadı. Pantolonluların sayısı çoğaldı. Hiçbir şey modernleşmenin önünde duramıyordu. İlkellik yakında hepimiz için güzel bir anı olacak. Çok özleyeceğiz onu. Basitlikten tekrar doğacaktık oysa ve o kapıyı da kapatıyoruz. Üstüne de bütün insanlık oturuyor. Elmas tüccarları, köle tacirleri, uyuşturucu pazarlayanlar hep olacak. Ama modern hayatın gerektirdiği şekilde. Bütün dünyada tek bir para birimi hüküm sürecek. Tek bir dil.”⁵⁶⁹

İlkelliğin, basitliğin, doğayla bir bütün hâlinde yaşamanın giderek uzaklaşan bir gerçekliğe dönüşmesi insanı “düzen çarkı”nın içine çeker. Bu çark içinde bir yer bulabilen insan düzenin içinde herkes gibi bir yaşam sürebilir. Roman, özellikle bu işleyişe bir karşı duruş olarak değerlendirilebilir. Kinyas ve Kayra’nın medeniyetten uzaklaşmaya çalışmaları, kendi içlerine dönmeleri ve söylemleri bu değerlendirmeyi destekler niteliktedir. Bu bağlamda romanda, Marx, Engels, Hitler, Mussolini, Machiavelli, Bodin, Tocqueville, Montesquieu’den bahsedip, dünyada ideal bir düzen kurulamayacağını belirtilir.⁵⁷⁰ Bir başka bölümde ise Kinyas ve Kayra, Atlantik’in diğer tarafına geçmek, Veracruz’a gitmek için Cassandra adlı bir gemiye binerler.⁵⁷¹ Cassandra’da yolculuk eden Meksikalılardan bahsedilirken sömürgeleştirme politikalarının insanlar üzerindeki etkilerine odaklanılır:

“Ve Cassandra’da tehlike daha gerçekti Afrika’dan. Çünkü Afrika’da insanlar hayatın değeri olmadığı için kolayca ve hiç çekinmeden öldürürler. Ama bu gemidekilerin ve geldikleri topraklardaki insanların biraz daha farklı oldukları kesindi. Gözlerinde bir hırs yatıyordu. Dünyanın anasını düzme hırsı. Atalarının belirsizliği. Avrupalıların kendilerine yüzyıllar boyunca çektiği acılar bir katiller sürüsü yaratmıştı. Gözlerinde daha çok zevk için işkence, tecavüz edebilecek, öldürebilecek bakışlar vardı. O an, zencilerden farklı olduklarını anladım. Siyah adam kaderine boyun eğmiş beklerken çekik gözlü, esmer adamlar dünyanın bir bölümünün sahip olduğu zenginliklerden haberdar ve bunların hiçbirinden payını alamadığı için de kızgındı. Sakatlanmış atalarına, acımasız Avrupa’ya kızgındı. Ve intikam planları yapıyorlardı.”⁵⁷²

İnsanlar arasındaki fark, Avrupa ve Amerika’dan uzaklaştıkça daha net görünmektedir. Kinyas ve Kayra’nın Meksikalılara ilişkin bu gözlemleri dünyaya hâkim olan sömürü sisteminin karşısında bulunduklarına işaret eder. Kapitalizmle

⁵⁶⁹ Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.54.

⁵⁷⁰ Bkz. A.g.e., s.64.

⁵⁷¹ A.g.e., s.78.

⁵⁷² A.g.e., s.79.

birlikte dünya sisteminin Amerika'dan başlayıp Amerika'ya dönen bir çarka benzediğine işaret edilir. Fakat bu çarkın dönmesi için birçok insanın, doğanın, toprağın, hayvanın sömürülmesi, birçok kirli düzenin inşa edilmesi ve hiçbir değerın gözetilmemesi gerekir:

“Ama ne fark eder? Kapitalizm bu değil mi? O iki hırsız asker çaldıkları parayı, yine Amerika'da harcamayacaklar mıydı? Yine dönmeyecek miydi o paralar Amerika'ya? Yapacak tek bir şey yok. Mükemmel bir sistem kurmuş kuş beyinli Amerikalılar. Ne olursa olsun tek kazanan onlar. Dünyanın en iyi tüccarları. Ahlaktan bu kadar uzaklaşabilmiş tek tacirler sürüsü. Ahlakla aralarındaki mesafe bir dünya rekoru. İyi Hristiyanlar. Amerikan rüyası. Üçüncü dünya kâbusu! Tortuların altındaki dolarlar. Pisliklerin altından çıkan Amerika.”⁵⁷³

Dünya sistemine yönelik bu eleştirel söylemler yeni bir gerçeklik algısını da içinde barındırır. Kapitalist dünya düzeniyle birlikte insanlar kurgusal bir gerçeklik düzleminde yaşamaya ve kendi bireysellikleriyle baş başa kalmaya mecbur bırakılmışlardır. Toplumsallığın bir kenara bırakıldığı bu dönemde ortak bir zeminde buluşmak imkânsız hâle gelmiştir. Baudrillard bu durumu şu şekilde ifade eder:

“İçinde yaşanan bireylerin birer terminale dönüştükleri, artık ne denetlenebilen ne de ortak bir şekilde kullanılabilen yan yana konmuş bir iletişim uzamından ibaret paramparça bir toplumsallık. Oysa toplumsal ancak perspektifin bulunduğu bir uzam içinde var olabilir. Aynı zamanda bir caydırma uzamı olan simülasyon uzamı içinde de ölür.”⁵⁷⁴

Kinyas ve Kayra'nın da kendilerini bulma yolculuklarında içine girdikleri hiçbir topluma dahil olamamaları da temelde bu toplumsal mutabakatın ortadan kalkmasıyla ilgilidir. Kapitalist yaşam biçimi de bu bağlamda bir simülasyon olarak düşünülebilir. Zira kapitalizm, kendi gerçekliğini farklı toplumsal kesimlere farklı biçimlerde yansıtmaya özelliğine sahiptir.

Kinyas ve Kayra romanının temel problemlerinden biri de belirli odaklar tarafından şekillendirilen modern yaşam modeline uyum sağlayamamanın yarattığı sonuçlardır. Kinyas ve Kayra'nın kendi yaşamlarını bırakıp Afrika'ya dek uzanan bir yolculuğa çıkmaları, bu yolculukla birlikte birçok yasadışı işe karışmaları da bu “düzen” düşüncesine karşı verilmiş reaksiyonlardır:

“Ve böylece insanların yarattığı bir kurumdan son kez ayrılmış oldum. Bir daha da medeni hiçbir kuruma dahil olmadım. Bir gün bile çalışmadım takım elbiseyle.”

⁵⁷³ Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.124.

⁵⁷⁴ Baudrillard, J. (2010). *Sessiz Yığınların Gölgesinde*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları, s.71, 72.

Tek bir iş sınavına girmedim. Askere gitmedim. Benden önce temeli atılmış hiçbir düzene dahil olmadım.”⁵⁷⁵

Kinyas kendi yaşamını düşünürken, başladığı ve geldiği noktalar arasındaki inişli çıkışlı süreçlerle birlikte kendini “aykırı” bir yerde konumlandırır. Bu aykırılığın nedenleri düşünüldüğünde elbette “modern dünya düzeni”nin öngördüğü kalıplarla yaşamayı beceremeyen, bu kalıpları oluşturan kişilere/gruplara karşı duyduğu nefreti her hareketiyle belli eder. Dünyayı oval bir tepsiye benzeten Kinyas, uçurumdan yuvarlandığını ve bu yuvarlanış sırasında her şeyin düzenini bozduğunu belirtirken de “düzen” düşüncesiyle kuramadığı ilişkiye dikkat çeker:

“Ben uçurumdan aşağı yuvarlanan ve düşerken önüne gelen her şeyin varlığına son veren bir kar parçasıyım. Çığ olup önüne gelen her şeyin varlığına son veren bir kar parçasıyım. Çığ olup düşüyorum şehirlerin üstüne. Dünya yuvarlak değil! Dünya bir tarafı yukarıda olan oval bir tepsi. Hepimiz kayıyoruz. Gümüş bir tepside düşüp kırılan kristal bardaklarız. Ruhum kayıyor. Ayağım kayıyor. Ama çok küçük yaşlarda kayak öğrenmiş bir çocuk gibi kimseye çarpmadan hayatının slalomlarını atan bir çocuk değilim. Daha çok, kaba bir kızığın üstünde önüne çıkan herkesi deviren huzur bozucu bir kayak pisti katiliyim.”⁵⁷⁶

Bu satırlarla birlikte Kinyas’ın dünya üzerinde yalnızca bir “parça” olduğuna dair ifadeleriyle kendi farkındalığına işaret edilir. Fakat Kinyas, “parça” düşüncesini eksiklikle/ güçsüzlükle birlikte düşünmez. “Kinyas parçası” içinde taşıdığı öfkeyle yıkıcı bir etki bırakmanın peşindedir. Bu aykırı tavır elbette tüm otoritelere karşı bir duruş sergiler ve Kinyas, otoritenin egemenlik alanı dışında kalmak adına bu tavrı benimsediğine işaret eder:

*“Ve daha kötüsü, gerçek kimliğimizi ve nereden geldiğimizi asla anlayamayacakları için bizden daha da nefret edeceklerdi. Çünkü resmi kurumlar tanımlayamadıkları her şeyden çok korkar. Eğer herhangi bir devlet, karşısına çıkan canlı hakkında bir bilgi kırıntısına sahip değilse deliye döner. Kendini tecavüze uğramış gibi hisseder. Otorite sadece bilinenler üzerine kurulduğu için, tanınmayanlar doğal düşmanlardır...”*⁵⁷⁷

Kinyas’ın Türkiye’den ayrılışı düzen düşüncesini terk etmekle, kendini ait hissetmediği bir yerden ayrılmakla ilişkilidir. Bu vesileyle kendini keşfe çıkan Kinyas kendi bütünlüğünü kurma yoluna gider. Başından geçen birçok olayın ardından tekrar Meksika’dan Türkiye’ye dönerken başladığı yere dönmenin yaratacağı “parçalanma” durumuyla yüzleşme arzusundadır:

⁵⁷⁵ Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.126.

⁵⁷⁶ A.g.e., s.162.

⁵⁷⁷ A.g.e., s.195.

“Ağlamak için gidiyordum. Etimin parçalanışını görmek için gidiyordum. Ruhsal hayatımla alay etmek için dönüyordum. Ne kadar dayanabileceğimi, ne kadar duyarsız olduğumu anlamak için gidiyordum, sokaklarında tesadüfen babamı görebileceğim ülkeye...”⁵⁷⁸

Kapitalist yaşamın insanlara sunduğu kurmaca dünya içinde var olma durumu, gerçeklikten kopma hali üzerinden şizofreni vurgusu yapılır. Bu vurgu postmodernist söyleme yayılan şizofrenik hâl bağlamında da önrm arz eder:

“Uçağımızın kalkış anonsunu ilk duyan tabii ki Kinyas oldu. Çünkü uyumak gibi bir alışkanlığı yoktu. Son zamanlarda hareketleri normalde olduğundan daha da tuhaflaşmıştı. Şizoid yapısı daha da kemikleşmiş ve gözlerine yansımıştı. Aslında tam bir şizoid değildi. Ama tam anlamıyla bir şizofren olacak kadar da gerçekten ve dış dünyadan kopmamıştı. İki psikolojik vaka tanımı arasında duruyor ve çevresine bakıyordu.”⁵⁷⁹

Kinyas çevresindeki tüm canlılardan tiksindiğini ifade eder. Kinyas’ın nefreti şiddete meylinin temel nedeni olarak düşünülebilir. Öldürme ve yok etme arzusu da “parçalama” arzusuyla doğrudan ilişkilidir. Kinyas’ın çevresindeki tüm canlılara yönelen nefreti kaynağını kendine olan nefretinden alır ve tüm bu “parçalama”, “yok etme” istediğini kendi bedeni ve bilinci üzerinden gerçekleştirme niyetindedir.

“İnsandan ve bütün canlılardan iğreniyorum. Kendimdense nefret etmekten yoruldum ve bu konuda hiçbir şey hissetmiyorum. Oksijenle alışverişi olan her yaratık midemi bulandırıyor. Gözkapaklarımı derime kaynak makinesiyle yapıştırmak istiyorum. bir canlı daha görmemek için! Ellerimden, ayaklarımdan korkuyorum. Kalabalıklardan korkuyorum. Tek isteğim bütün düşündüklerimi içinde barındıran beynimi bedenimden yırtıp uzay boşluğuna fırlatmak.”⁵⁸⁰

Bu kendine yönelen “parçalama” isteği, Kinyas’ın zihnindeki ölüm düşüncesinden beslenir: *“Kendime deliliğimden bir şato yapmışım. Mermerden bir şato. Kurtulmanın imkânı yok. Tek yaptığım ölümü beklemek.”⁵⁸¹*

Kinyas her ne kadar ölümü düşünse de Türkiye’ye, ailesinin yanına dönme kararı vererek bir şekilde yaşama tutunma yönünde bir adım atar. Fakat Kinyas’tan ayrılan ve Kayra’nın yolu adım adım ölüme doğru gider. Kinyas’ın gidişi Kayra’yı derinden etkiler. Kinyas olmadan nasıl bir yaşam süreceğini kestiremeyen Kayra, bu durumla nasıl baş edeceğini bilemez. Öyle ki kendisini vurmayı dahi düşünür:

“Belki de vurmalyım kendimi...Kinyas gitti, Kayra kaldı. Kinyas gitti, hayat kaldı. Bir el ateş etsem hepsi ölür mü? Kinyas, Kayra, hayat... Tek bir mermi...”

⁵⁷⁸ Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.197.

⁵⁷⁹ A.g.e., s.202.

⁵⁸⁰ A.g.e., s.168.

⁵⁸¹ A.g.e., s.207.

Yatağa uzandım. İlk defa zor uyumak. Gerçekten zor. Benim vicdanım hiç olmadı ki! Ne sızlıyor böyle içimde? Ne engelliyor kendimden geçmemi? Bazıları kolsuz doğar. Ben vicdansız gelmişim dünyaya. Vicdansızım.”⁵⁸²

Kayra tekrar Afrika’ya, Abidjan’a döner. Bu dönüş, medeniyetten kopup doğaya dönmenin simgesi niteliğindedir. Kapitalist düzenin içindeki tüm gayri meşru işlere bir şekilde karışan Kayra’nın bu dönüşü, kendi özüne dönme arzusuyla da ilişkilendirilebilir:

“Eminim, kıyametten sonra da böyle olacak. Bugün olduğu gibi. Ne dev metropoller, ne teknoloji medeniyetleri! İşte bu kavrulmuş toprak kalacak dünyadan geriye. Öldüğümde bedenim buralara karışmalı, o günü görebilmek için.”⁵⁸³

Kültür ve doğa ikiliğinin birçok yerde açığa çıktığı metinde, Kayra’nın, Abidjan’a döndükten sonra siyahi bir kaçakçı olan Abidou ile karşılaşması da önemli bir ayrıntıdır. Kapitalizmin bedelini en çok ödeyen kesimin sesi olarak Abidiou sömürgeciliği şöyle anlatır:

“Beyazlardan o kadar nefret etmiyorum artık. Kendi ırkıma kızıyorum. Hak ediyoruz köleliği, diye düşünüyorum bazen. Bazen de kimyasal bombalar atmamak istiyorum İspanya’ya, Portekiz’e, İtalya’ya keşfettikleri için Amerika’yı! Dünyanın en zengin gecekondü ülkesini yarattıkları için! Ben artık sadece birkaç şişeden sonra kadının göğüslerine başını yaslayıp uyuyan yaşlı bir adamım. Sanma ki gölgemden korkar hale geldim. Hayır! Sanma ki öldürülmekten korkuyorum. Sadece uyukum var. O kadar. Ne beyazlar yok oldu. Ne zenciler hüküm sürdü. Hiçbir şey değişmedi. Çok inanmışım tek bir insanın dünyayı altüst edebileceğine. Çok inanmışım kendime, Allah’a. ama olmadı. Dedemin sahibi bir beyazdı. Şimdiyse, dünyanın sahibi yine bir beyaz. Doların üzerinde Franklin! Geriye sadece kafamdaki uğultular, patlayan bombaların sesi, kaçışan çocukların ağlamaları kaldı. Ve bütün bunları duymamak için içiyorum ben de. Sonra da uyuyorum. Çünkü yapacak başka bir şeyim kalmadı.”⁵⁸⁴

Kayra, çocukken Kinyas ile kurdukları ikili çeteden ve diğer çocuklarla anlaşamamalarından bahseder. Yaşadıkları çevreye “Faşistan” derler ve o bölgede kendi hükümdarlıklarını kurarlar. Karşı grup ise “Komünistan”da yaşamaktadır. Bu örnek üzerinden modern devlet sisteminin insanları belirli bölgelerde yaşamak zorunda bırakarak insanlar arasına sınırlar çizmelerine işaret edilir:

“Şimdi biliyorum ki, bütün bu geçmişte olanları Kerem, Kinyas ve ben hatırlıyoruz. Kerem bütün dünyanın efendisi olmak için çabalarken, biz hayali ülkemizde voltalar atıyoruz... Bebekleri kuvözde, fahişeleri kirli camların arkasında seyretmek. Hepsi aynı. Herkes birilerini bir yere kapatıp seyretmek

⁵⁸² Günday, H. (2016). Kinyas ve Kayra, İstanbul: Doğan Kitap, s.247.

⁵⁸³ A.g.e., s.258.

⁵⁸⁴ A.g.e., s.263, 264.

istiyor. Onun için popcorn satılıyor dünyanın her yerinde. Seyrederken yemesi zevkli olduğu için... Ve bizi de işte böyle kapattılar bir fanusun içine. Görünmez sınırları olan Faşistan ülkesine sürdüler. Neden o günler aklıma geldi bilmiyorum. Belki de, artık bu sayfalarla paylaştığım için kırmışumdur sınırları. Ya da çimentoyla güçlendirmişimdir duvarları! Berlin Duvarı, Çin Seddi, Komünistan, Faşistan...”⁵⁸⁵

Eserin tamamına yayılan bir izlek olarak düşünülebilecek olan “ölüm düşüncesi” ile özellikle zihinsel yokluğa gidişe işaret edilir. Öznenin fiziksel parçalanışı kişinin alışkanlıklarından kopuşuyla başlar ve hiçliğe doğru ilerler:

“O kadar istemiştim ki zihnimi parçalamayı, daha önceleri çok zor vazgeçebileceğimi sandığım insani zayıflıklarından, eski derisinden kurtulan bir bukalemun gibi kopuyordum. Bu, her sabah eksilmiş bir organla uyanmaya benziyordu. Bir hiç olmak için gelmişim dünyaya. Ve ismini koyamadığım çark dönüyordu.”⁵⁸⁶

Kayra, “zihinsel ölüm”ünü gerçekleştirmek üzere Banjul’a doğru yine bir deniz yolculuğuna çıkar. Metinde yer alan detaylar üzerinden bir okuma yapıldığında Kayra’nın kendine dair umutsuzluğu, “Umut” isimli tekneye binmesi üzerinden görünür kılınır:

“Kaptanla tanıştırıldım. Eşyalarım taşındı. Ve hemen yola çıkmak istediğimi söylediğim için bir saat süren hazırlıklardan sonra denize açıldık. Teknenin ismi Hope’tu. Yani umut. Umut teknesiyle, bu hayat ve dünyadan umutsuz olduğum için zihnimi öldürmeye gidiyordum. Çelişkilerin yakamı bırakmaya niyetleri hiçbir zaman olmamıştı...”⁵⁸⁷

Kayra’nın tasarladığı zihinsel ölüm, bedensel zevklerden vazgeçmeyle başlayıp yemek yemeyi bırakmaya dek ilerler. Böylelikle bedenden zihne doğru ilerleyen bir parçalanma planı tasarlanır:

“Ne yapacağımı, sırasıyla gitmem gereken yerleri, hepsini bilmeliydim. Beni zihinsel ölümüne götürecek işlerin hepsini aklımda isimlendirmiş olmalıydım. Ama hayır! Hiçbir şey gelmiyordu. Hiçbir fikir ışığı yoktu. Kulaklarımın daha az duymasını, içkiyi, tütünü, kadınları bırakmamı, çok seyrek yemek yememi emretmiş olan zihnimdeki gizli bölme susmuştu. Ne bir ses, ne de bir resim. Hiçbir rota gelmiyordu zihinsel yolculuğumun kaptanından...”⁵⁸⁸

Böylesi bir tercihin esas nedeni, sistemdeki açıkların farkına varılmasıdır. İçinde yaşadığı düzenle zihinsel ve ruhsal olarak örtüşemeyen kişinin bir çeşit

⁵⁸⁵Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.269, 270.

⁵⁸⁶ A.g.e., s.276.

⁵⁸⁷ A.g.e., s.314.

⁵⁸⁸ A.g.e., s.318.

reddetme eylemi olarak zihinsel ölümü seçmesi ve bilinçli olarak sistemin parçası olmayı reddetmesi durumu söz konusudur.

*“Her şeyin, içinde her gün büyüyen sonsuzluğun nedeni bir tane. O da yaşadığı hayata uzaktan bakabilme yeteneği. Kişinin öncelikle kendine uzaktan bakmasıyla başlayan daha sonra bütün hayatına, dostlarına yayararak keskinleştirdiği uzaktan seyredebilme yeteneği. Zaman içinde normal bir insanın yapması gerekenlere, bunları yaparken itaat etmesi gereken toplumsal, ahlaki ve yasal kurallara uzaktan bakabilme yeteneği. Ve Kayra içinde keşfettiği bu yetenekle kendini, sihirbazın numaralarının gerçek yüzlerini bilen ve eğlenemeyen bir çocuk gibi hissediyor.”*⁵⁸⁹

Gerçeklik duygusunun yitimi birçok eserde karşımıza çıkan parçalanma işaretlerinden biri olarak bu eserde de kendini göstermektedir. Gerçeklikten kopuşla birlikte kendi içine yönelen kişinin bir müddet sonra içinden çıkılmaz bir kaosa sürüklendiği görülmektedir. Benzer bir durum burada da kendini gösterir: *“işte her şey, vardığım nokta, üzerinde döndüğüm yatakta gerçek ismimi hatırlamıyor oluşum bundan kaynaklanıyordu. Bende gerçeklik duygusu yoktu. Hepsi bu!”*⁵⁹⁰

Eserin birçok noktasında beyazlar ve siyahiler arasındaki ırksal farklılık kapitalist yaşam düzeni üzerinden görünür kılınır. Siyahilerin kapitalist düzenin kölesi olarak görüldüğü dünyada beyazların efendiliği açıkça fark edilmektedir:

*“Birkaç beyaz gördüm sokaklarda. Yol soran. Kendilerine uzatılan sahte, markalı parfümlere bakan. Birkaç tane de, geçen arabaların içinde gördüm. Tanıdım onları hemen. Kaymağını yiyenlerdi onlar. Derilerinin renginin doğal hakkını alanlar. Afrika’nın etini yiyen beyazlar. Pinou benzeri yarasalar. Büyük siyah Mercedes’ler içinde geziyorlardı şehrin sokaklarında. Eğer vazgeçmeseydim hayattan, ben de onlar gibi olacaktım. En şiddetli işi bile kabullenebildiğimi, tamamlayabildiğimi bilen bu adamlar beni de yanlarına katmak için her şeyi yapacaklarından, karşı koyamayacak ve Ortaçağ soylularına benzeyen yılanların arasına karışacaktım.”*⁵⁹¹

Kayra’nın zihinsel ölüm noktasına gelmesinin en önemli nedeni, dünya düzeninde yaşanan tüm aksaklıkları bireysel olarak deneyimlemesidir. Dünyaya hâkim olan dengesizlik Kayra’nın tahammül edebileceği bir durum değildir. Kayra kendindeki “yaşama hastalığı”ndan⁵⁹² söz ederken zihinsel ölümünü Anita isimli bir kıza anlatır. Zihinsel ölüm ile kastedilen şudur: *“ben ölüyorum. Ama tahmin ettiğin*

⁵⁸⁹ Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.319.

⁵⁹⁰ A.g.e., s.321.

⁵⁹¹ A.g.e., s.322.

⁵⁹² Bkz. A.g.e., s.331.

*gibi değil. Kısa bir süre sonra nefes alamaya devam edecek olmama rağmen beynim çalışmasını durduracak.”*⁵⁹³

Zihinsel ölüm arayışının nedenlerinin temelinde yer alan dürtü “parçalanma” dürtüsüdür. Kayra bunu bir çeşit çıplaklaşma olarak tasarlar. Böylelikle üzerindeki yüklerden kurtulma gayesindedir:

*“Benim nasıl bir çıplaklaşmanın, yükselmek için yük atmanın peşinde olduğumu anladığımı düşünüyorum. Sabaha karşı uyandığımda, aklımda şimdiye kadar kendilerini hayattan geri çekmiş, çileci derviş yaşamları sürmüş bütün insanlar vardı. Mağaralarda yaşamayı kabul etmiş, şehirden uzakta yapayalnız, çıplak yaşamayı medeniyete başkaldırı olarak görmüş insanlar vardı aklımda. “Acaba” dedim. “Benim içimdeki isteğin kaynağı da böylesine bir medeniyet düşmanlığı mı ya da içine dönme arzusu mu?” Medeniyete düşman değilim. Sadece zarar veren yönlerinin farkındayım. İçime dönmenin peşinde asla değildim, çünkü çok boyutlu düşünmeye başladığım günden beri içimden asla çıkmamıştım. Benim yapmaya uğraştığım, kendime sonsuz bir yalnızlık içinde yaşayabileceğimi kanıtlamak da değildi. Çünkü zaten bir insanın hissedebileceği en büyük yalnızlık suyunu içiyordum her uykumdan önce. Hayır, benzemiyordum Yunan felsefesindeki düşünürlere, benzemiyordum tasavvuf peşindekilere ya da mutlak yalnızlığı seçen, hücrede yaşamayı seçmiş kendilerini Tanrı’ya adanmış Katolik rahibelere... Tek isteğim düşünmemektir benim.”*⁵⁹⁴

Kayra’nın dağılma/parçalanma süreci yavaş yavaş ilerleyen bir yok oluşa doğru sürüklenir. Hafıza kaybı ile birlikte yaşadığı eksiklik onu hafifletir ve sonsuzluğun içinde tüm sınırlardan, tarihlerden, zamandan bağımsız bir varlığa dönüşür:

*“Hafızam köreliyordu. geçmişim siliniyordu. Çok yavaşça oluyordu. Ama doğal karşılıyordum. Yirmi dokuz yılı yirmi dokuz saniyede unutmayı beklemiyordum... Geçmişimin silikleşmesi bir mucize gibi geldi. Uçakların gökyüzünde bıraktıkları izler gözümün önüne geldi. Geçmişimin o izler gibi gökyüzünde sessizce silindiğini hayal ettim. Sarhoş gibiydim yatağa yatarken. Çok büyük bir gelişmeydi hafıza kaybım. Hatırlamamak, unutmak, en sert içkilerin karışımından daha sarhoş etmişti beni. Kendimi güçlü hissediyordum. Ama asla, herhangi bir kavgada ihtiyaç duyulan türden bir güç değildi bu. Sadece güçlüydim. Ölümsüz, sonsuz. doğumu ve ölümü olmayan bir varlık gibi...”*⁵⁹⁵

Modern insanın kendisiyle alakalı olsun olmasın birçok düşünce/nesne/varlık/sistem tarafından kuşatılması, bir tür aşırı doz alma, aşırı yükleme hali olarak düşünülebilir. Bu birçok şeye aynı anda maruz kalma durumu nihayetinde insanı, iflas eden bir zihin ve bedenle birlikte ortada bırakır.

⁵⁹³ Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.330.

⁵⁹⁴ A.g.e., s.337.

⁵⁹⁵ A.g.e., s.340, 341.

“Hatırlıyorum, bir iki yazarın gülle gibi cümlelerini, filozofların kestikleri raconu: “bildiğim tek şey, hiçbir şey bilmediğimdir.” Yanılıyor hepsi de. İnsan, hiçbir şeyi değil, her şeyi bildiği için mutsuz. Ben her şeyi biliyorum. Ve bunlar, yürürken dengemi bozacak kadar ağır geliyor. Tek isteğim kurtulmak hepsinden, bütün bilgilerden, bütün düşüncelerden. geri dönmek hiç doğmamış Kayra’ya. Ve en kötüsü, biliyorum ki, dünyaya, hepsinde ayrı coğrafyalarda, ayrı zamanlarda yüz defa bin defa daha gelsem, yine öldürmeye karar veririm zihnimi. Hazmetmekten bıktım. Şimdi kusup sızma zamanı...”⁵⁹⁶

Modern devlet düzeninin her şey üzerinde hakimiyet kuran yapısı Kayra açısından problemlidir. Bu düzen içinde devletin her şeyden haberdar olması, her şeyin kendi düzenlediği biçimiyle yaşanmasına müsaade etmesi, modern düşüncenin ortaya çıkışını sağlayan özgürlük konusunu tartışmalı hale getirir.

“Devletten habersiz hiçbir iş yapılmamalı! Onun anlamayacağı kelimeler çıkmamalı yurttaşların ağzından. Devlet beş yaşında bir çocuk gibi. Onun seviyesinde konuşulmazsa, büyükler gezmeye giderken yanlarına alınmazsa ağlamaya, kırıp dökmeye başlıyor. Dünyanın bütün devletleri böyle. Yataklarından kalkamayan hastalar gibi. Kaprisli yaşlılar gibi! her şeyi bilmek istiyorlar.”⁵⁹⁷

Kayra’nın yaşamla kurduğu sınırlı ilişki bir müddet sonra tamamen ölüme odaklanmaya başlar. Fakat Kayra’nın tasarladığı ölüm biçimi kendisini tamamen yok etmeye, hiç var olmamış gibi her şeyiyle yokluğa dönüşmeye odaklanır:

“Düşünmek çok yorucuydu. Bu dünyada bir yüz bulmak çok zordu. Hepsini yakmak istedim. Bütün yazıları, her şeyi. Alevler yemeli, diye düşündüm. Hayatımı. Ölümümü.”⁵⁹⁸

Kayra’nın Afrika’ya gidiş nedeni herhangi bir özelliği öne çıkıksızın kalabalığın içinde kaybolma hürriyetine sahip olmak istemesidir. Böylelikle tüm kimliklerinden ve sorumluluklarından sıyrılmış olur:

“Afrika’dan başka hiçbir yerde yaşayamayacağımı anlıyorum yaşadığım uygar ülkeleri düşündükçe. Ben medeniyet istemiyorum. İçinde yok olacağım karambolü arıyorum. Bu nedenle sekiz yıldır, hiçbir beyazın dayanamayacağı bölgelerde yaşıyorum...”⁵⁹⁹

Kinyas’ın yolu, Ankara’da Hilton Otelinden ayrıldıktan sonra Cebeci’ye doğru devam eder. Asıl adı Tolga olan Kinyas, kendi ailesinin yanına döner. Böylelikle her şeye en baştan başlayabileceği düşüncesindedir. Kayra, zihinsel ölüme

⁵⁹⁶ Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.347.

⁵⁹⁷ A.g.e., s.380.

⁵⁹⁸ A.g.e., s.391, 392.

⁵⁹⁹ A.g.e., s.402.

doğru adım adım ilerlerken Kinyas, her şeye rağmen yaşamın değerine inanır ve tüm olumsuzlukları göze alarak yeniden başlamak üzere yola koyulur:

“Ve artık biliyorum hangi yolu seçtiğimi. Evime dönmek istiyorum. ailemin yanına. Hayata yeniden başlamak. Bıraktığım yerden değil. Daha geriden. Saf bir çocukken yaşadıklarımın itibaren başlasın istiyorum hayat. Düşünüyorum da. Kayra’yla geçirdiğim, yalnız dolaştığım onca zaman dünyayı ve kendimi çözmeye çalıştım. Hep bunu düşündüm. Kendime bir alev yarattım. Ve gerçekte var olmayan o alev karşısında erimeye başladım. Zihinsel ölüm buydu. Erime! Tam bir saçmalık. Hayatı yok etmenin zamanı asla gelmez, çünkü bir saat sonra yaşayacaklarını bilemeyecek kadar insansındır...”⁶⁰⁰

Dolayısıyla, Kayra’nın aksine Kinyas yaşama bağlanmıştır ve her ikisinin yolları ayrılana dek gördüğümüz tek yaşam biçimi iki farklı yorum üzerinden değişir. Tek bir hayat iki farklı yaklaşımı ve sonucu doğurur:

“Bu, boyaları dökülmüş dört duvar arasında ruhum bedenime döndü. Öldürdüklerime hayat verdim. Kendi kendimi doğurdum. Artık gerçeği biliyorum. Bir yerlerde hayatın ve mutluluğun olduğunu, aşkın kol gezdiğini biliyorum. Ve hepsini bulacağım! Hayatım boyunca yokluğunu hissettiğim bütün insanlığı, sevgiyi yaşayacağım. Bugüne kadar reddettiğim bütün hediyeleri kabul edeceğim.”⁶⁰¹

Oysa, Kinyas ve Kayra “zihinsel ölüm”e birlikte karar verirler. Fakat Kinyas sözüne sadakatsizlik eder ve yaşama tutunmayı tercih eder:

“Utaniyordum kendimden. boyumdan bin kez büyük bir utanç vardı odanın içinde. Her yeri, duvardaki çatlaklara kadar öylesine doldurmuştu ki, tek bir oksijen zerresi kalmamıştı içeride. Nefes alamadım. Kayra beni böyle görse, gerçek duygular doğurduğuma, ağladığıma tanık olsa mutlaka ateş ederdi üzerime. Çünkü gizli anlaşmamız zihinsel ölüm efsanesiyle son bulacaktı. Ve ben ihanet etmişim! Tıpkı aileme ettiğim gibi. Zihinlerimizi boşaltıp öldürecektik, günü geldiğinde. Çok büyük bir hayaldi. Ama şimdi ben, böylesine bir ölüm için değil varlığımı, dünyayı bile umursamamam gerekirken, annemin dövmelerimi görünce ne kadar üzüleceğini düşünüyordum! Yeniden bir insan olmak, bir sekiz yılını daha alacakmış gibi bakıyordu bana.”⁶⁰²

Burada işaret edilen “zihinleri boşaltıp ölme” arzusu, parçalanma düşüncesi bağlamında “sessizlik” ilkesiyle ilişkilendirilebilir. Yaşanan tüm deneyimlerden, hayat boyu benimsenen düşüncelerden arınarak zihninin boş bir kategori hâline dönüştürülmesi, İhab Hassan’ın işaret ettiği “sessizlik edebiyatı”yla birlikte anlam kazanabilir. Kinyas ve Kayra’nın bu yaklaşımı, varlıktan hiçliğe, sestense sessizliğe yönelir. Özellikle öznenin parçalanması bir çeşit zihin parçalanması bağlamında yok

⁶⁰⁰ Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.423, 424.

⁶⁰¹ A.g.e., s.424.

⁶⁰² A.g.e., s.426.

oluşu işaret eder. Kinyas, bu kararı verirken yaşamın her an farklı bir yöne doğru evrilebileceğinin de farkındadır. Kendisinin HIV olduğunu öğrendiğinde de bu durumdan pek etkilenmez. Fakat, tam yaşama bağlanmaya karar vermişken geçmiş yaşamının marazları karşısına çıkar:

*“Ben yazarak yaşamaya çalışıyorum. Yazdıkça kurtuluyor ve unutuyorum. Ve bir gün ihtiyacımın kalmayacağını da biliyorum yazmaya. Ama o gün çok akın değil, çünkü hâlâ en ilkel duyguları bile tamamen hissedemiyorum. O kadar zorluyorum ki kendimi, zihnimi kandırdığımı anlıyorum bazen. Gerçekte hissetmediklerimi derimin altına sokmaya çalışıyorum. Dolayısıyla daha yazmam gerekiyor, normal bir insan olabilmem için. Hâlâ içimde eritmeye çalıştığım koca bir kıta ve üzerindeki milyonlarca insan var. Hepsini milyarlarca litre kan yapar! Ve içinde yüzüyorum ben hâlâ.”*⁶⁰³

Kinyas’ın ailesinin yanına dönüp normal bir yaşam sürmeyi tercih etmesinin sembolik anlamı anarşizmden moderne dönüş olarak düşünülebilir. Kinyas ve Kayra’yı birleştiren kapitalizm düşmanlığı, modern yaşama karşı mesafeli duruş Kinyas’ın ailesinin yanına dönüşüyle birlikte ikisinin birbirinden ayrıldığı bir yaklaşım haline gelir. Kinyas’ın yaşamı seçmesi, belirsizliklerle dolu bir yaşantıdan yorulduğu anlamına da gelebilir:

*“Modern hayatın piyonlarından biri haline gelmişim. Ve kendimi iyi hissediyordum. En önemlisi, arabamın torpido gözündeki şarjlı bir tıraş makinesi vardı artık! Siyah hiçbir kıyafetim yoktu iki çift ayakkabı dışında. Hatta o kadar sıradandım ki, insanlar vücudumdaki resimleri birilerinin beni bir gece bayıltıp üzerine çizdiklerini bile düşünüyor olabilirlerdi. Çünkü benimle tanışan kimse inanmıyordu hayatımın üçte birini kaybolmuşluk ve bilinmezlik içinde geçirdiğime.”*⁶⁰⁴

Kinyas/Tolga yazdığı her şeyi Kayra’ya gönderip onun yaşama dönmesini sağlamak ister. Çünkü Kinyas bunu başarmıştır. Ailesinin yanına dönmüş, Melis isimli bir sevgilisi olmuştur. Hatta, Salih isimli bir arkadaşını eroin bağımlılığından kurtarır ve tamamen sıradan bir hayat yaşamaya başlar. Yaşam, tüm kötü yönlerine rağmen vazgeçilecek kadar berbat değildir ve ölüm onun için eskisi kadar anlamlı değildir. Bu yüzden Kinyas, Kayra’yı hayata davet eder:

“Ve artık bilmesinin zamanı geldi! Gözlerini açmalı. Nefsine sahip çıkmasının zamanı geldi. Hayat reddedemeyeceği kadar güzel ve gerçek. Bu hayatta umut, sevgi, dostluk, insanlık var! Ölümse boş bir kâğıt!

⁶⁰³ Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.497, 498.

⁶⁰⁴ A.g.e., s.529.

*Kayra, yolculuğunun parçaladığı hayatını toplayıp geri dönmelisin. Çünkü burada her şey var!... Her şey var.”*⁶⁰⁵

Kinyas ve Kayra, modern yaşamın insanı hangi noktalarda sıkıştırdığını, insanın kendisini nasıl hissettiğini ve nasıl çözüm yolları aradığı üzerine kurgulanmış bir romandır. Eserin merkezinde bulunan, yaşam ve ölümü simgeleyen iki ayrı karakter üzerinden iki farklı yaklaşım ortaya koyulmuştur. Bu iki yaklaşım eserde, “yol” kelimesi ile ifade edilmiş; *Kinyas*’ın yolu yaşama, *Kayra*’nın yolu ölüme doğru ilerlemiştir. Her iki kahramanın da geleneksel aile yapısı içinde yaşamaktan vazgeçip bir yolculuğa çıkması ve bu yolculukla kendilerini eksiltmeye başlamaları “parçalanma” düşüncesi ile yakından ilişkilidir. *Kinyas* eve dönerek parçalanışını tamamlanmaya doğru çevirmek istese de HIV olduğunu öğrenmesiyle birlikte kaçınılmaz bir eksilme/parçalanma durumunun içinde düşer. *Kayra*’nın başından itibaren modern yaşamla ilişki kuramaması, “zihinsel ölüm” düşüncesini adım adım gerçekleştirmesi bilinçli bir parçalanma halidir. Her iki kahramanın bir noktaya kadar tek bir kahraman gibi hareket etmeleri ve ardından iki farklı yol seçmeleri *Kinyas* ve *Kayra*’nın tek bir bilincin/öznenin iki yönü olduğunun düşünülmesine neden olur. Kimi noktalarda bu düşünceyi destekleyecek söylemler de mevcuttur. Eserin temel problemi haline gelen kapitalist yaşam biçiminin insan hayatı üzerindeki etkileri öznenin kendiliğini inşa edememesinin, doğumuyla birlikte bir eksilme/parçalanma durumunun içine düşmesinin asli sebebidir. Özne, mevcut bir düzen ve ona hakim olan sistem içerisine doğar ve bu düzene ayak uydurmakla yükümlüdür. Aksi takdirde “medeniyet”in dışına atılmakla cezalandırılır ve her şeye, özellikle de kendi benliğine yabancılaşır.

⁶⁰⁵ Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap, s.531.

2.6.6. Nesnenin Parçaladıkları/Bütünledikleri: Nesne/İnsan İlişkisi Bağlamında Masumiyet Müzesi

İnsan, etrafını saran nesnelerle kurduğu bütünlük içerisinde bir yaşam sürerken her bir nesnenin, eşyanın varlığı ya da yokluğu yaşam içindeki anlamıyla birlikte gelir. Yaşamı çevreleyen tüm unsurlar kendi biricik özellikleri bağlamında anlamlı oldukları gibi bütünün içindeki yerleri açısından da anlamlıdırlar. İnsan, etrafından bağımsız, soyut bir varlık olmadığı için kendi dünyasında yaptığı öncelik sıralaması üzerinden sahip olduğu ya da bir şekilde ilişki içinde olduğu nesnelere çeşitli anlamlar yükleyerek kendi yaşamını daha sürdürülebilir kılar.

Nesne-insan bütünlüğünün birbirinden ayrılamaz doğası, insanın kendi tarihselliğini, yaşam çizgisinin gelişimini kavrayabilmesi adına da önem arz eder. İnsanın “giyinik, donanmış bir beden” olduğunu belirten Michel Butor, nesne-insan ilişkisini şu sözlerle ifade eder:

“Nesnelerin de kişilerinkiyle bağlantılı tarihsel bir yaşamı vardır; çünkü, insan tek başına bir bütün değildir. Bir kişi, bir roman kişisi, biz, hepimiz, yalnızca bir birey, bir beden değiliz; giyinik, donanmış bir beden var ortada. Kimi hayvanların kısıkaçları var, kimilerinin sivri gagası, kimilerininse boynuzları. İnsan da kendi yarattığı nesnelerden vazgeçemez. Yoksa yitip gider. Gerçek bir organizma, bir bedenin ve insan türüne özgü nesnelerin oluşturduğu bir bütündür. Tıpkı belli bir yuvanın belli bir kuş türüne özgü olması gibi.”⁶⁰⁶

İnsan hayatında son derece önemli olan nesnenin/eşyanın anlamı üzerine düşünürken bu ilişkiler üzerinden geliştirilen edebiyat ve özellikle roman türünün nesne-insan ilişkisini açığa çıkarmak adına gösterdiği çaba yadsınamaz. Yine bu bağlamda Michel Butor, roman yazmanın yalnızca insanın eylemlerinden kurulu bir bütün oluşturmak değil, ama aynı zamanda, kişilere yakından ya da uzaktan zorunlu olarak bağlı bir nesneler bütünü oluşturmak anlamına geldiğini belirtir.⁶⁰⁷

Bu başlık altında değerlendirilen *Masumiyet Müzesi* romanının bir müzeye dönüştürülerek ziyarete açılması insan ve nesne ilişkisini daha görülebilir kılmak adına atılmış bir adımdır. Pamuk’un bu girişimi nesne-insan birliğinin roman satırlarına yansıyan hayali dünyasından gerçekliğe atılan bu adımla birlikte insanın yaşamını

⁶⁰⁶ Butor, M. (1991). *Roman Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları, s.82.

⁶⁰⁷ Bkz. A.g.e., s.86.

çevreleyen en ufak eşyaların dahi önemli olabileceği ya da her eşyanın her insanda farklı duygular uyandırabileceği düşüncesini öne çıkarır.

Mekâna anlam yüklenirken öncelikle şehir ve içinde yaşanılan muhit önem arz etmektedir. Çevrenin insan üzerindeki etkileri bakımından içinde yaşanılan muhit ve bu muhiti oluşturan tüm sosyal koşullar insanın kimlik oluşturma sürecinde etkilidir. Masumiyet Müzesi'nin İstanbul gibi bir metropolde geçmesi, bir yanda Nişantaşı diğer yanda Çukurcuma olmak üzere iki farklı sosyal ve ekonomik çevrenin aynı görüş alanı içerisinde verilmesi metropollerin her bir yana dağılan farklı parçalarından izler taşır. "Los Angeles'ı Parçalarına Ayırmak" adlı makalesinde Soja'nın Los Angeles için yaptığı yorum, İstanbul ve diğer metropoller bağlamında da anlam kazanabilir: "*Los Angeles'a içsel ve öznel bir noktadan bakıldığında, kişi sadece birtakım parçalar ve dolaysızlıklar, bütünü temsil etmek üzere alelacele genelleştirilen sabitleşmiş miyop kavrayış merkezleri görür.*"⁶⁰⁸ Oysa her bir parça kendi alanı adına anlamlıdır.

Temelde bir aşk hikâyesi ve onu bütünleyen maddi unsurlar etrafında kurgulanan *Masumiyet Müzesi*, 2008 yılında kaleme alınmıştır. İstanbul'un kalburüstü mekânlarında büyüyen zengin gençlerden biri olan Kemal, kendisiyle denk bir statüye sahip olan Sibel'le nişanlanmak üzereyken Şanzelize Butik'te çalışan Füsün ile tanışır ve ona aşık olur. Aynı zamanda Kemal'in uzaktan akrabası olan Füsün da bu aşka karşılık verir ve Kemal'le Sibel'in nişanlanacağı güne dek süren ilişki nişandan sonra Füsün'un yaşadığı yeri terk etmesiyle bir anda noktalanır. Fakat Kemal'in Füsün'a olan aşkı Sibel'le nişanı bozmasına, hatta kendi ruh halinin de bozulmasına neden olur. Bir yıllık bir zaman diliminin ardından Kemal, Füsün'un arkadaşı Ceyda üzerinden Füsün'a ulaşır ve Füsün'un ailesinin daveti üzerine bir akşam yemeğinde buluşurlar. Füsün, sinemayla ilgilenen Feridun isimli bir gençle evlenmiştir. Kemal, sonrasında da Füsünlar'ın evine gitmeye devam eder ve sekiz yıl boyunca haftada birkaç akşam onlarla yemek masasında buluşur. Bu buluşmalar sinemaya meraklı olan Feridun'un Papatya isimli bir sinema sanatçısıyla olan ilişkisi üzerine evden uzaklaşması ve ardından Füsün'un babasının ölümüne dek sürer. Füsün, babasının ölümünün ardından Kemal'e bir şans vermeye karar verir. Birlikte Paris'e doğru yola çıkarlar; fakat Edirne yakınlarında bir otelde mola verirler. Mola verdikleri gece Kemal ve Füsün nişanlanır. Sonraki gün otelin etrafında kısa bir gezintiye

⁶⁰⁸ Soja, E. W. (2017). *Postmodern Coğrafyalar**, Çev. Yunus Çetin, İstanbul: Sel Yayıncılık, s.295.

çıktıklarında şöfor koltuğuna oturan Füsün kasten arabayı bir ağaca doğru sürerek kaza yapar ve hayatını kaybeder. Masumiyet Müzesi fikri de Füsün'un ölümünün ardından daha coşkulu bir istekle hayata geçirilir.

Eser, birçok odak noktası üzerinden özellikle “aşk” teması bağlamında ele alınabilir. Fakat bu çalışmada bir insanın yaşamına ait birçok eşya parçasından kurulan bir hikâye olması nedeniyle, bir hikâye inşa edilirken tek tek parçalar üzerinden nasıl ilerlenildiğine, nesnelerin insan yaşamındaki yerlerine ve yazarın bir hikâye kurucusu olmasının yanı sıra, müze kurucusu haline dönüşmesine odaklanılacak, parça-insan ilişkisi Füsün ve Kemal özelinde ele alınacaktır.

Romanda yer alan esas mekânlardan biri Kemal ve Füsün'un birlikte oldukları dönemde buluştukları Kemal'in annesinin Merhamet Apartmanı'ndaki dairesidir. Anlatıcı mekâna özel bir anlam ithaf edildiğini hikâyenin başından itibaren hissettirir ve bunu yaparken de öncelikle Merhamet Apartmanı'nın tarihinden söz eder. Anlatıcı, Birinci Dünya Savaşı sırasında şeker ticareti yapan zengin bir adamın binayı yaptırdıktan sonra vakfedip gelirini fakir fukaraya dağıtma niyetinde olduğunu belirtir. Daha sonra adamın çocukları zorla elinden binayı alsalar da binanın adını değiştirmemişlerdir.⁶⁰⁹

Kemal, Füsün'la tanışmadan önce de eşyalarla farklı bir ilişki kurmaktadır. Sağda solda birbirinden bağımsız ama kalabalık bir bütünlük kuran eşyalar Kemal'e eski hatıralarını anımsatır; kimi zaman kederlenir, kimi zamansa eşyaların ait olduğu zamana giderek eski günleri hatırlar.

“Havasız odalarda annemin oraya bırakıp unuttuğu eski vazolar, elbiseler, tozlar içindeki eski eşyalar arasında çocukluğumun ve gençliğimin unuttuğumu bile bilmediğim pek çok hatırasını babamın acemice çektiği eski fotoğrafları tek tek görüp hatırlıyor, eşyaların bu gcü sanki huzursuzluğumu yatıştırıyordu.”⁶¹⁰

Kemal, eşyaları alelade birer nesne olarak görmez. Her bir eşya, kendi hikâyesiyle birlikte var olur. Böylelikle Kemal, her bir eşyayı görünüşüyle değil, tüm derinliği ve anlamıyla kavrar, benimser ve onu kendi belleğindeki büyük hikâyenin bir parçası olmak üzere bir kenara iliş­tirir:

“Kristal bir şekerlik, bize eski bayram yemeklerini hatırlattı. Çocukluğunda bayram sabahları Füsün anne-babasıyla bize ziyarete geldiğinde akide, badem

⁶⁰⁹ Bkz. Pamuk, O. (2019). *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.26.

⁶¹⁰ A.g.e., s.27.

şekeri, badem ezmesi, hindistancevizli aslan şekeri ve lokumdan bir karışım bu şekerlik içinde ikram edilirdi.”⁶¹¹

Anlatıcı, bazen kurgunun içinden bazense dışından konuşarak kurgu ve gerçeklik arasında sıklıkla bağ kurmaktadır. Romanın başından itibaren ileride kurulacak olan Masumiyet Müzesi’ne göndermeler bulunmaktadır: “Fusun müzemizin ilk eşyası olarak tekini sergilediğim küpelerini çıkarıp kenardaki sehpaye dikkatle koydu.”⁶¹² Anlatıcı, eşylar üzerinden bir hikâye inşa etmekte, kendi rotasını bu eşyalar üzerinden çizmektedir: “hikâyem, tıpkı sergilediğim bu eşyalar gibi bütün bu noktalardan geçecek.”⁶¹³ Böylelikle okura da dikkatli bir okuma yapması gerektiğine yönelik imada bulunulduğu söylenebilir. Bu gibi ifadelerle anlatıcı, okurun dikkatini ayakta tutmaya çalışarak metnin yol haritasını çizmektedir.

Kimi noktalarda eşyaların sergilenmesi durumunun yüzeysel bir eylem olmadığını hissettirmek istercesine müze ziyaretçisini yönlendiren anlatıcı, hangi eşyanın, hangi duygu durumlarıyla birlikte duyumsanması gerektiğini de belirtir:

“Bu sigara paketlerini, içeriden bir dolaptan alıp yatak odasına getirdiğim kütahya işi küllüğü, çay fincanıyla (Fusun’un ki) cam bardağı ve Fusun’un hikâyelerini tek tek anlatırken ikide bir eline alıp sinirli sinirli oynadığı deniz kabuğunu, o sırada odadaki ağır, yorucu ve ezici havayı yansıtır diye ve Fusun’un çocuksu saç tokalarını da bu hikâyelerin bir çocuğun başından geçtiği unutulmasın diye sergiliyorum.”⁶¹⁴

Bu gibi ifadelerle metnin en başından itibaren bir müzeye dönüştürüleceği fikri açıkça ortaya koyulur. Hikâyeyi saran parça parça tüm eşyalar, kendi hikâyeleri ve duyumsattıkları duygularla birlikte var olduklarından eşyaların öneminin çeşitli şekillerde altı çizilir. Her bir eşyanın tek tek ele alınması parça-bütün birlikteliği bağlamında önem arz eder. Zira, parçaların oluşturduğu bir bütünlük olarak müze düşüncesi, tek bir hikâyenin birçok farklı noktasını göstermesi açısından anlatımı ve görselliği zenginleştirir:

“Ama en mutlu âni işaret ettiğimizde, onun çoktan geçmişte kaldığını, bir daha gelmeyeceğini, bu yüzden bize acı verdiğini de biliriz. Bu acıyı dayanılabilir kılan tek şey, o altın andan kalma bir eşyaya sahip olmaktır. Mutlu anlardan geriye

⁶¹¹ Pamuk, O. (2019). *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.28.

⁶¹² A.g.e., s.33.

⁶¹³ A.g.e., s.48.

⁶¹⁴ A.g.e., s.57.

kalan eşyalar, o anların hatıralarını, renklerini, dokunma ve görme sevklerini bize o mutluluğu yaşatan kişilerden çok daha sadakatle saklarlar."⁶¹⁵

Anlatıcı, Füsün'la yaşadığı duyguları hissettirmeye çalışırken kurgusal atmosferi gerçekte yaratma gayesiyle bazı görüntülerin müze için gerçeğe uyarlandığını belirtir. Bu durum kurgunun gerçekliğe dönüştürülmesi bağlamında son derece önemlidir:

"Bir sessizlik oldu. Başlarımız yastıktaydı ve gözlerimiz, kalorifer borusu, soba borusu için açılmış delik ve kapağı, perde korniş, perde, duvarların ve tavanın köşe çizgisi, çatlak, boya döküntüsü ve tozdan oluşan manzaraya takılmıştı. yıllar sonra o sessizliği müzesever de hissetsin diye bu görüntüyü bütün gerçek ayrıntılarıyla müzem için yeniden kurduk."⁶¹⁶

Bu durum, Robert T. Tally Jr.'ın "mekân" çalışmaları bağlamında kurgusal metinlerde oluşturulan haritalar özelinde yazarı, bir harita yapıcı/üretici olarak düşünmesi ile özdeşir. *Masumiyet Müzesi* de bir nevi romanın haritasıdır. Hatta bu harita, eşyalar üzerinden kurulduğu ve gerçek bir mekâna dönüştürüldüğü için daha gerçekçi bir atmosfer yaratması açısından haritalardan daha önemli bir işleve sahiptir. Roman okuru, müzeyi gezerken her adımda romana dair bir izle karşılaşır ve eşyalar üzerinden romanı bir kez daha okuma imkânı bulur.

Anlatıcı Kemal, müzenin kurulma sürecinde hikâyede geçen önemli mekânlardan olan Sibel ile nişanlandığı Hilton Oteli'ni gösteren kartpostalları, olayın üzerinden geçen yirmi küsur yıl sonra İstanbul'un önde gelen koleksiyoncularında, şehrin ve Avrupa'nın bitpazarlarında ve küçük müzelerinde gezinirken elde ettiğini belirtir.⁶¹⁷ Esasen, müzenin kurulma sürecinde de hikâyeyi bütün detaylarıyla göstermek adına ince bir işçilikle çalışıldığı görülmektedir. Anlatıcı, yalnızca Füsün'dan kalan eşyalarla da bir müze kurabilecekken hikâyedeki tüm ayrıntıları görünür kılma amacı gütmüştür. Anlatıcının metni zenginleştirmek adına yaptığı bir başka şey ise metinlerarasılık ilişkilerinden faydalanmasıdır. Yazar, *Kara Kitap*'a ve *Cevdet Bey ve Oğulları*'na göndermede bulunur:

"O günlerde Türkiye'nin en sevilen, en tuhaf ve en cesur köşe yazarı Celâl Salik'in (burada bir köşe yazısını sergiliyorum) yumuşacık elini içten bir saygıyla

⁶¹⁵ Pamuk, O. (2019). *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.73.

⁶¹⁶ A.g.e., s.85, 86.

⁶¹⁷ A.g.e., s.100.

sıktım. Bir masada İstanbul'un ilk müslüman zengin tüccarlarından merhum Cevdet Bey'in oğulları, kızı ve torunlarıyla, oturup fotoğraf çektirdim."⁶¹⁸

Kemal, uzun süre Merhamet Apartmanı'ndaki daireye gidip orada Füsun'u bekler. Füsun gelmese de bu bekleyiş uzun bir süre devam eder ve yine eşyaların kendisine hissettirdiği duygularla ayakta kaldığını belirtir: *"yalnızca eşyaların verdiği mutlulukla oyalanıyordum."*⁶¹⁹ Eşya meselesinin hikâyesinin odağına yerleştirildiğine ve hikâyeye yön veren ana unsur olduğuna yönelik ifadeler metnin birçok bölümünde görülebilir. Özellikle Füsun'un Çukurcuma'daki baba evindeki eşyalarla birlikte düşünen Kemal için o evin içerisindeki tüm eşyalar Füsun'u oluşturan parçalardır:

*"Kılıflı koltuklar, masa, büfe, içinde bir şekerlik, kristal bir fincan takımı, televizyon üzerinde uyuyan bir köpek biblosu... Bütün bu eşyalar güzeldiler, çünkü en sonunda Füsun denilen harika şeyin oluşmasına katkıda bulunmuşlardı."*⁶²⁰

Yazar, metni ve daha sonrasında müzeyi kuracak olan unsurlara tek tek dikkat çeker. Füsun ve Kemal'in bulunduğu Merhamet Apartmanı'ndaki dairenin eski eşyalar için depo olarak kullanılan bir yer olması dikkat çekicidir.

*"İlk başlarda bu eşyalara, dededen kalma kavukluklara, Füsun'un kafasına koyup maskaralık ettiği bu fese ya da giydiği annemin bu eski ayakkabılarına (annemle ayak numaraları aynıydı: 38) bakışım bir koleksiyoncu gibi değil, ilaçlarına bakan bir hasta gibiydi. Füsun'u hatırlatan eşyalara acımı dindirmek için hem ihtiyacım vardı hem de acım dinince hastalığımı hatırlattıkları için bu eşyalardan ve o evden kaçmak istiyor, iyimserlikle hastalığımın hafiflediğini düşünüyordum."*⁶²¹

Füsun ve ailesi yaşadıkları evden ayrıldıktan sonra Kemal o eve gider ve boş evde Füsun'a ait izler arar. Daha sonra tekrar Merhamet Apartmanı'na dönüp bulduklarıyla kendisini teselli etmeye çalışır:

*"On sekiz dakika sonra, Merhamet Apartmanı'ndaki yatağımıza uzanmış, boş evden aldığım eşyalarla acımı hafifletmeye çalışıyordum. Füsun'un dokunduğu ve onu Füsun yapan bu şeyleri elimde tuttukça, onları okşayıp, seyredip boynuma, omuzlarıma, çıplak göğsüme, karnıma değdirdikçe, eşyalar içlerinde birikmiş hatıraları, bir teselli gücüyle ruhuma salıveriyorlardı."*⁶²²

⁶¹⁸ Pamuk, O. (2019). *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.124.

⁶¹⁹ A.g.e., s.150.

⁶²⁰ A.g.e., s.154.

⁶²¹ A.g.e., s.170.

⁶²² A.g.e., s.176.

Kemal'in, nişanlısı Sibel'e Füsün'la ilişkisini itiraf ettiği bölümde de anlatıcının ifadesiyle müzegezerin olayı daha iyi duyumsamasını sağlamak adına olaya dair eşyaların sergilendiğinden bahsedilir:

*“Canım nişanlım, konunun sahte çanta değil, hakiki ve dolayısıyla daha vahim bir şey olduğunu hemen anlayarak korkuyla gözlerini açınca, ona okurların ve müze ziyaretçilerinin ta ilk eşyadan beri bildiği hikâyeyi anlatmaya başladım. Müzegezerin hikâyemi hatırlamasına yardım etmek amacıyla, en seçkin ve önemli eşyaların küçük birer resmini sırayla sergiliyorum burada.”*⁶²³

Anlatıcı, romanın ve müzenin kendi döneminden sonra gelen insanlar tarafından da anlaşılmasını sağlamak istemektedir. Bu nedenle, dönemin atmosferi de verilmek istenmekte ve müzede, döneme ait eşyalar sergilenmektedir.⁶²⁴ Böylelikle eşyalarla kurulan mekânsal atmosfer, zamana dair izlerle bütünlenmeye çalışılır.

Kemal, babasının vefatından sonra Fatih'teki otel odasından çıkıp baba evine geri döner. Bu durumda dahi eşyalar, yaşam ve ölüm ekseninde bir düşünce geliştirir.

*“Babamın ölümüyle birlikte yalnız hayatın bu günlük eşyaları değil, en sıradan sokak manzaraları da anlamlı bir bütün oluşturan geçmiş bir dünyanın vazgeçilmez hatıralarına dönüşmüştü. Eve dönmek, o dünyanın merkezine dönmek demek olduğu için kendimden saklayamadığım bir mutluluğum vardı ve babası ölen herhangi bir erkeğin duyduğundan daha yoğun bir suçluluk duyuyordum.”*⁶²⁵

Kemal'e göre, insan hayatını çevreleyen tüm unsurlar kendi başlarına anlamlı olsalar da eşyanın bütünlüğü/ahengi yaşadığımız hayatın anlamıdır:

*“Bu kederli şarkının da yardımıyla, banyodaki aynanın karşısında hayatımın en derin ruhsal anlarından birini yaşadım ve âlemin, bütün eşyanın bir bütün olduğunu anladım. Yalnız önümdeki dış fırçalarından sofradaki kiraz tabağına, Füsün'un o an farkedip cebime indirdiğim firketesinden banyo kapısının burada sergilediğim sürgülü kilidine kadar bütün eşyalar değil, bütün insanlar da birlik içindeydi. Yaşadığımız hayatın anlamı, aşkın gücüyle bu birliği hissetmekten ibaretti.”*⁶²⁶

Füsünlar'ın Çukurcuma'daki evinde bulunan büyük saatten bahsedilen satırlardan sonra bir eşya olarak saatin anlamı üzerine düşünülür. Saatin sürekli ilerlemeye odaklı mekanik yapısının tam tersi bir duruma, durağanlığa ve aynılığa işaret ettiği ifade edilir: *“Bu bakımdan, bu duvar saati zamanı hatırlamaya, yani*

⁶²³ Pamuk, O. (2019). *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.181.

⁶²⁴ Bkz. A.g.e., s.191.

⁶²⁵ A.g.e., s.213.

⁶²⁶ A.g.e., s.228.

şeylerin değiştiğini arada bir düşünmeye değil, tam tersi, hiçbir şeyin değişmediğini hissetmeye ve inanmaya yarardı.”⁶²⁷

Roman özellikle Füsünler’in evinin atmosferine odaklanır; çünkü müzeyi oluşturan eşyaların çoğu o evden çıkmıştır. Yazar, daha sonra kurulacak olan müzenin atmosferini oluşturan her detayı büyük bir titizlikle anlatırken Keskinler’in evinin atmosferini de müzede yaşatmak ister:

“Bu sekiz yılda yavaş yavaş anlayacağım gibi, ben her akşam Keskinler’in evine yalnızca Füsün’u görmeye değil, onun içinde yaşayıp havasını soluduğu âlemde bir süre yaşamak için de gidiyordum. Bu âlemin temel özelliği de “zamandışı” olmasıydı. Tarık bey, karısına “zamanı unut,” derken, işte bunu kastediyordu. Müzemizi ziyarete gelen meraklının, Keskinler’in bütün eski eşyalarına, bozulmuş, paslanmış, yıllardır çalışmayan çalar saatlerine, kol saatlerine bakarken, bu “zamandışı” tuhaflığı ya da bu şeylerin kendi aralarında oluşturdukları özel zamanı fark etmesini isterim. Bu özel zaman, Füsünler’in evinde yıllarca soluduğum ruhtur.”⁶²⁸

Bir hikâye oluşturmak ve sonrasında bu hikâyeyi tüm detaylarıyla yansıtmak bir müze kurmak elbette birçok parçanın ve anın bir araya gelmesiyle mümkündür. Aristoteles’in *Fizik* eserinde yer alan bölünemez “an”lardan oluşan zaman anlayışından yola çıkan anlatıcı, roman açısından da olay örgüsünün romanda yer alan bölünemez detayları birleştirdiğini belirtir.⁶²⁹

“Anları birleştiren ya da müzemizde olduğu gibi, anları içlerinde taşıyan eşyaları birleştiren çizgiyi gözümüzün önüne getirmeye çalışmak, hem çizginin kaçınılmaz sonucunu, ölümü hatırlattığı için hem de çizginin kendisinin –çoğu zaman hissettiğimiz gibi- pek bir anlamı olmadığını yaşımız ilerledikçe acıyla kavradığımız için üzer bizi. Oysa “şimdi” dediğimiz anlar, Çukurcuma’ya akşam yemeklerine gitmeye başladığım günlerde olduğu gibi, Füsün’un bir gülümseyişiyle, bazan bir yüzyıl yetecek kadar mutluluk verebilir bize.”⁶³⁰

Kemal, mutluluğu, parça parça anların getirdiği bir duygu olarak düşünür. Bu durum da eşyanın bütün hikâye içerisindeki yeriyle alakalıdır. Her bir zaman parçası kendi duygusuyla, onu tamamlayan eşyalarla birlikte zihnimizde bir yer edinir ve yıllar geçse de o atmosferin verdiği duygu değişmez.

“Benim için mutluluk, bunun gibi unutulmaz bir ânı tekrar yaşayabilmektir. Hayatımızı Aristo’nun Zaman’ı gibi bir çizgi olarak değil de, böyle yoğun anların tek tek her biri olarak düşünmeyi öğrenirsek, sevgimizin sofrasında sekiz yıl

⁶²⁷ Pamuk, O. (2019). *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.266.

⁶²⁸ A.g.e., s.268.

⁶²⁹ Bkz. A.g.e., s.62.

⁶³⁰ A.g.e., s.269, 270.

beklemek bize alay edilebilecek bir tuhaflık, bir saplantı gibi değil, şimdi yıllar sonra düşündüğüm gibi Füsunlar'ın sofrasında geçirilmiş 1593 mutlu gece gibi gözükür."⁶³¹

Yazarın harita kurucusu olarak düşünülmesinin nedenlerinden biri de bazı anları tamamen görselleştirme gayretidir. Kemal'in Füsunlar'ın evine gittiğinde yemek masasındaki oturma düzeninin maketinin yapılması da benzer bir çabayı ortaya koyar. Böylelikle anlatıcı, içinde bulunduğu durumu her bir ayrıntısıyla görünür kılama niyetindedir:

"Müze ziyaretçisi makete dikkatle bakınca, yemek masasının uzun köşesinde, benim yerimi görür hemen. Müzemizi ziyaret edemeyen meraklılar için anlatayım. Televizyon hafifçe solda, karşımdaydı; mutfak ise, karşımda sağdaydı. Arkamda içi dolu bir büfe vardı, bazan sandalyemin arka ayakları üzerinde yaylanınca büfeye çarpardım. O zaman içindeki kristal bardaklar, gümüş ve porselen şekerlikler, likör takımları, hiç kullanılmayan kahve fincanları, her orta sınıf İstanbul evinde büfede sergilenen çeşmi bülbü küçük vazo, eski saat, çalışmayan gümüş bir çakmak ve diğer ıvır zıvır, büfenin cam raflıyla birlikte bir an titrerdi."⁶³²

Bu detaylı görüntünün aktarılmasını takiben romanın ve müzenin amacı da açıkça belirtilir: *"zaten romanın ve müzenin amacı, hatıralarımızı içtenlikle anlatıp mutluluğumuzu başkalarının mutluluğu haline getirmek değil midir?"*⁶³³

Kemal, sekiz yıl boyunca haftada birkaç gün Füsunlar'ın Çukurcuma'daki evine yemeğe gider. Bu ziyaretler sırasında Füsun'la bir şekilde özdeşleştirdiği ya da hafızasında yer etmesini istediği olaylara ilişkin eşyaları gizlice alır ve Merhamet Apartmanı'na götürür. Bunlardan biri de Füsun ve annesinin ayva reçeli yaptığı bir günün akşamında cebine attığı ayva rendesidir. 1980 darbesinin gerçekleştiği döneme rastlayan o gün sıkıyönetim tedbirleri kapsamında eve dönüş yolunda askerler Kemal'in aracını durdurur ve rendenin niçin orada olduğunu anlamaya çalışırlar. Kemal sessiz kalır, fakat sonrasında rendeyi alıp Merhamet Apartmanı'na götürür.⁶³⁴

Kemal, Füsun'a ait tüm eşyalara bir anlam yükleyerek kendi hayatında bir yere koyar. Sekiz yıl boyunca düzenli olarak akşam yemeğine gittiği Füsunlar'ın evinde 4213 adet sigara izmariti topladığı belirtir. Ona göre, her bir izmaritin fiziksel yapısı Füsun'un farklı bir duygu durumuna işaret eder:

⁶³¹ Pamuk, O. (2019). *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.270.

⁶³² A.g.e., s.277.

⁶³³ A.g.e., s.318.

⁶³⁴ Bkz. A.g.e., s.358-361.

*“Keskinler’e gidip sofralara oturduğum sekiz yılda, Füsün’un 4213 adet sigara izmaritini saklayıp biriktirdim. Bir ucu Füsün’un gül dudaklarına değen, ağzının içine giren, kimi zaman filtresine dokunarak anladığım gibi diline değen, ıslanan ve çoğu zaman da dudaklarına sürdüğü ruj ile hoş bir kırmızıya boyanan bu izmaritlerden her biri; derin acıların, mutlu anların hatıralarını taşıyan çok özel, mahrem eşyalardır.”*⁶³⁵

İzmaritler birer atık olarak değil, eşya olarak değerlendirilirler. Bu sebeple de diğer eşyalar gibi kendi anlamları ve anıları ile birlikte Kemal’in zihnindeki yerlerini alırlar:

*“Bazı geceler yalnız birini, bazı geceler birkaç tanesini alıp Merhamet Apartmanı’na götürdüğüm ezik sigara izmaritlerini daha sonra tek tek elime alınca, geçmişte kalan bazı “an”ları hatırlardım. Sigaralar aslında biriktirdiğim bütün eşyaların, Aristo’nun anlarına tek tek denk düştüğünü açıklıkla kavramamı sağlamıştı.”*⁶³⁶

Masumiyet Müzesi’nin gerçek bir müzeye dönüştürülmesi fikri en başından beri mevcuttur. Bir müze oluşturma fikrinin altyapısı birçok farklı ülkedeki müzeleri gezerek oluşturulur. Yazar, “dünyadaki bütün müzeleri görmek için çıktığı yolculuklarda” Peru’da, Hindistan’da, Almanya’da, Mısır’da ve pek çok ülkede müzelerde sergilenen koleksiyonları incelediğini belirtir.⁶³⁷ Eşyaları bir müzeye koyup sergileme fikri de elbette eşyaya verilen önemi açıkça gösterir. Kemal, eşyalarla içsel bir bağ kurar ve eşyalara olan yaklaşımını şu ifadelerle ortaya koyar: “bir kenara atılıp unutulmuş eşyalar çok üzer beni,” dedim. “Çinliler eşyaların ruhu olduğuna inanırlarmış.”⁶³⁸

Kemal’in ziyaretleri devam ederken Füsün’un eşi Feridun eve pek uğramamaya başlar ve sinema sevdasıyla Papatya isimli bir kadına aşık olur. Kırık Hayatlar diye bir film çeker ve bu film taşrada güçlü bir yankı uyandırır. Füsün’un Feridun’dan uzaklaşması Kemal’in umutlanmasına neden olur.

Füsün’un babası Tarık Bey’in ölümüyle Çukurcuma’daki apartman dairesinde giderek genişleyen bir boşluk oluşmaya başlar. Füsün, Kemal ile yeniden birlikte olmaya karar verir. Füsün, annesi Nesibe Hanım, Kemal ve şoförü Çetin Paris’e doğru bir seyahat planlarlar. Edirne yakınlarında bir otelde konakladıkları gün Füsün ve Kemal nişanlanır. Ertesi gün arabanın direksiyon koltuğuna oturan Füsün, bilinçli bir

⁶³⁵ Pamuk, O. (2019). *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.370.

⁶³⁶ A.g.e., s.374.

⁶³⁷ Bkz. A.g.e., s.352.

⁶³⁸ A.g.e., s.357.

şekilde aracı bir ağaca doğru hızla sürer ve bu kazanın ardından yaşamını yitirir. Füsün'u kaybeden Kemal ona ait eşyaları toplayıp sergileyeceği bir müze kurma fikrine giderek yaklaşır ve bu durumu şöyle ifade eder: *“müze fikrine de; düşünmek ile hatırlamak, kaybetme acısı ile kaybetmenin anlamı arasındaki bu noktalarda vardım.”*

639

Sonrasında Kemal dünyadaki birçok müzeyi gezerek kendi müzesini kurmak için cesaretini toplar. Kimi profesyonel kimi amatör birçok koleksiyoncuyu gezerek ihtiyacı olan parçaları toparlamaya çalışır. Her şeyden evvel tüm bu hikâyeye ait unsurları bir yerde toplama düşüncesiyle Kemal, *“zamanı, mekâna dönüştürür”*: *“gerçek müzeler, zaman'ın mekân'a dönüştüğü yerlerdir.”*⁶⁴⁰ Burada ifade edilen zamanın mekâna dönüştürülmesi fikriyle, eşya parçalarından bütün bir hikâyeye oluşturma gayesini öne çıkarılır.

Kemal, kendi hikâyesini romana dönüştürmek için Orhan Pamuk ile görüşür ve hikâyesinde yer alan ana unsurlar üzerinden bir gerçeklik kurgulanabileceğini düşünür. Bu düşüncüyü Aristo'nun zaman felsefesi üzerinden şekillendirir ve birer parça olarak eşyaların oluşturduğu bütünlük olarak hikâyeye kurgulama düşüncesini öne çıkarır:

*“Ay ışığında gölgeler içinde ve sanki boşluktaymış gibi gözüken eşyaların her biri, tıpkı Aristo'nun bölünemez atomları gibi, bölünemez bir ânâ işaret ediyordu. Aristo'ya göre anları birleştiren çizginin zaman olması gibi, eşyaları birleştiren çizginin de bir hikâyeye olacağını anlıyordum. Demek ki bir yazar, müzemin kataloğunu tıpkı bir roman yazar gibi kaleme alabilirdi.”*⁶⁴¹

Romanın bir ucu daima gerçeğe dokunur. Romanın sonunda yer alan *Masumiyet Müzesi*'nin haritası da gerçek ve kurmacanın birleştiği noktayı işaret eder.⁶⁴² Buna dair bir diğer işaret de romanda bulunan *Masumiyet Müzesi*'ne giriş biletidir. Her romanda bir adet müze giriş bileti bulunur. Gerçeklik ve kurgunun kesiştiği önemli noktalardan biri de Kemal ve gerçek yazar Orhan Pamuk arasında kurulan ilişkidir. Kemal, tüm yaşadıklarından bir hikâyeye kurgulayarak bunu müzeye dönüştürme fikrini yazar Orhan Pamuk'la yaptığı görüşmede belirtir. Bu görüşmede Kemal, müze meselesine ne denli kafa yorduğunu şu sözlerle ifade eder: *“ (müzeler: 1. gezmek için değil, hissetmek ve yaşamak içindir, 2. hissedilecek şeyin ruhunu*

⁶³⁹ Pamuk, O. (2019). *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.458.

⁶⁴⁰ A.g.e., s.476.

⁶⁴¹ A.g.e., s.478.

⁶⁴² Bkz. A.g.e., s.496.

koleksiyon oluşturur, 3. koleksiyonsuz müze değil, sergi evi olur, not ettiğim son önemli görüşleridir).”⁶⁴³

Pamuk, kitabın sonuna eklediği “Aşk ve Müze Üzerine” isimli sonsözde de eşya roman ilişkisini kendi duyguları üzerinden ortaya koyar. Bir eşyanın nasıl romana konu olabileceğini kurgunun dışından, gerçek bir yazar olarak anlatır:

“Dünya, romanıma ve müzeme konacak eşyayla kaynıyordu. Ama heyecanım bir koleksiyoncunun, bir dizi yapan biriktiricinin heyecanı değil, bu eşyayı romanın ve müzenin bir parçası yapmayı tasarlayan, bu hayalle başı dönen bir romancı-sanatçının heyecanıydı. Bu eşyaları, hayatımdaki pek çok şey gibi, bir hikâyenin, bir kitabın parçası olabilecekleri için severdim. Bazen bunu başarır, yani eşyayı önüme koyar, tıpkı “gerçekçi” bir romancı gibi baka baka hikâyemin bir parçası olarak anlatırdım.”⁶⁴⁴

Böylelikle anlatıcının sahip olduğu bakış açısı açıkça ifade edilir. Bu bölümün başında belirtildiği üzere, metinlerde kullanılan mekânlar üzerinden çizilen haritalara benzer bir mantıkla romancı müzesini kurmuştur: *“bir dizi eşyayı içgüdüyle seçtikten sonra önümüze koyup, onları bir hikâyeye birleştirip, kahramanların hayatlarına nasıl katabileceğimizi düşünüyorsak, bir roman çatmaya başlamışız demektir.*”⁶⁴⁵

Masumiyet Müzesi kurgu itibarıyla yoğun bir roman olmamasına rağmen, eşyaların romana kattığı değerle birlikte yoğunlaşan bir romandır. Her eşya kendi hikâyesiyle birlikte bütün hikâyeye dahil olur. Elbette bu durum romanın kurgulandığı ilk andan itibaren bir müzeye dönüştürülmesi fikrinin bir sonucudur. Yazar, her eşyanın kendi hikâyesini öne çıkararak oluşturacağı müzenin hikâyesini kurgulamaya çalışmaktadır. Öyle ki sigara izmaritlerinden küpeye, birçok sıradan ve belki de değersiz gündelik eşyanın romanın ruhuna sağladığı katkı üzerinden anlamlandırıldığı görülür.

Kurgudan gerçeğe dönüşen bu hikâyede her motifin tek tek işlenmesi müzenin daha gerçekçi bir yer olmasını sağlar. Müzede yer alan her bir parça bütüne katkısı bağlamında kendi varlığını sergiler. Romanın ana karakteri olan Kemal’in eşyalarla kurduğu ilişki ise nesne-insan ilişkisi bağlamında önem arz eder. İnsanın kendini çevreleyen nesnelere yüklediği anlamlar üzerinden var olduğuna işaret edilen bu eserde, en küçük parçanın dahi insan yaşamında önemi olabileceğine dikkat çekilir.

⁶⁴³ Pamuk, O. (2019). *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.490.

⁶⁴⁴ A.g.e., s.502.

⁶⁴⁵ A.g.e., s.503.

Yaşamın kümülatif olarak ilerlediği düşünülürse, yaşlandıkça hayata dahil olan eşya sayısındaki artış, onlara yüklenen anlamların da yoğunlaşmasına neden olur. Bu durum, Kemal'in annesinin evindeki eşya kalabalığından da anlaşılmaktadır. Bu romana göre, insan hayatı ilişki içinde olduğu diğer hayatlarla ve bu hayatları çevreleyen fiziksel unsurlar üzerine inşa edilmiştir. Her bir nesne dahil olduğu hayatın dinamikleri doğrultusunda anlam kazanır ve o hayata anlam katar.



SONUÇ

Bu çalışma, çeşitli boyutlarda ortaya çıkan “parçalanma” düşüncesinin edebi metinlere nasıl yansıdığını göstermek adına yapılmış uygulamalı bir çalışmadır. Postmodern edebiyat kuramcısı İhab Hassan’ın ortaya attığı “parçalanma” düşüncesinden hareketle, bu düşünceyi besleyen kavramlar üzerinden çizilen yol haritası, özellikle postmodern edebiyat metinlerinde görülen parçalanma durumunu anlamlandırmak adına kullanılmıştır. Bu bağlamda, edebi metinlerde öne çıkan yönler üzerinden parçalanma kavramının metne yansımaları romanlar üzerinden yapılan alıntılarla desteklenmiştir. 1970 sonrası dönemde eser veren birçok roman yazarından yapılan seçki, “parçalanma” düşüncesinin metne güçlü bir biçimde yansıdığı görülen eserler üzerinden yapılmış ve eserlerde bu düşüncenin bilinçli bir tercihle ortaya koyulduğuna yönelik ifadeler takip edilmiştir. Her bir roman biçim, içerik, dil ve üslup bağlamlarında söz konusu temanın izleri takip edilerek yorumlanmış ve parçalanma düşüncesini besleyen teorik altyapı üzerinden desteklenmiştir.

Giriş bölümünü takip eden bölümlerde öncelikle klasik anlatı geleneğinin bütünsellik özelliği öne çıkarılarak bu özelliğin arka planına dair bilgi verilmiş ve sonrasında romanın doğuşu ve gelişimiyle birlikte bütünsellik ilkesinden nasıl ve niçin kopulduğu anlatılmıştır. Bu noktada özellikle Aydınlanma düşüncesi ve sonrasında bu düşünceden uzaklaşılmasının etkili olduğuna dikkat çekilmiştir. Teorik düzlemde ise özellikle 1980’den sonra hâkimiyetini artıran postmodern ve postyapısalcı teorilerin kavramsal olarak bütünden parçaya geçiş bağlamında konumlandığı yer üzerinden parçalanma düşüncesinin dayandığı teorik zemin açıklanmaya çalışılmıştır. “Çağdaş Türk Edebiyatının Dönüşüm Süreci ve 1970 Sonrası Türk Romanı” başlıklı bölümde modernizm etkisinde gelişen çağdaş Türk edebiyatının dönüşüm süreci ve 1970 sonrası dönemde dünya edebiyatı ve teorik gelişmelerin etkisi altında yaşadığı dönüşüm ele alınmıştır.

Uygulama bölümü olan “Bir Anlatım Unsuru Olarak ‘Parçalanma’ ve 1970 Sonrası Türk Romanına Yansıma Biçimleri” başlıklı ana bölümde ele alınan romanlar, altı temel başlık altında değerlendirilmiştir. Bunlar, “Anlamın Parçalanması”, “Biçimin Parçalanması”, “Dilin Parçalanması”, “Düşünsel Parçalanma”, “Metnin Parçalanması” ve “Temel Anlatım Unsurlarının Parçalanması” biçiminde sınıflandırılmıştır. Böylelikle biçim ve içerik ayrımının daha da derinleştirilmesi

sağlanarak daha detaylı bir bakış açısı sunulmaya çalışılmıştır. “Anlamanın Parçalanması” başlığı altında postyapısalcılık düşüncesinin öne çıkardığı “tekil anlamanın imkânsızlığı” ve “anlamanın ertelenmesi” fikrinden hareketle *Kambur* romanı ele alınmıştır. Bu romanda Kambur isimli kahramanın yaşadığı dilsel ve düşünsel karmaşa bütüncül bir kurgudan uzak, parçalanmış bir metin ortaya çıkmasına neden olmuştur. “Biçimin Parçalanması” bölümünde Leyla Erbil’in *Kalan* romanı ele alınmış, romanda görülen farklı biçimsel unsurlar öne çıkarılmıştır. *Kalan*’ın roman türünde bir eser olmasına rağmen şiirsel kullanımlar içermesi, noktalama işaretlerinin yeni biçimlerde kullanılması, yabancı dilde sözcüklerin sıklıkla kullanımı ve metnin anlatı üzerinden kesintiye uğratılmasıyla parçalanmış bir yapı oluşturulduğu tespit edilmiştir. Bu parçalı yapının, metnin temelinde yer alan Rumların, Ermenilerin ve İstanbul’da yaşayan diğer etnik ve farklı milli kökene sahip insanların zamanla İstanbul mozaikinden kopuşu üzerinden daha keskin bir görüntü çizdiği sonucuna varılmıştır. Anlatıcının çocukluğuna ait anılarını, tarihsel olaylardan izlerle, farklı dillerdeki sözcüklerle ve farklı anlatım biçimleriyle bezemesi bir anlamda kendi zihinsel karmaşasını da yansıtmaktadır. *Kalan*’ın, bir ömrün ardından yaşanan tüm olayların, öğrenilen her şeyin bir zihnin içerisinde nasıl çalkalandığını görmek adına iyi bir örnek olduğu düşünülmektedir. “Dilin Parçalanması” bölümünde dil ve söylem bağlamında iki eser değerlendirilmiştir. Bunlardan ilki dilsel bağlamda değerlendirilen *Tutunamayanlar*’dır. *Tutunamayanlar* dil, biçim ve anlatım teknikleri açısından Türk romanına getirdiği yeniliklerle Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Eserin Selim Işık’ın hikâyesine odaklanırken aslında bir “parçalanma” hikâyesi kurgulaması çalışmamız açısından dikkate değer bir durumdur. Selim’in yaşadığı zihinsel parçalanmanın hem dil hem de biçim üzerinden metne yansıtıldığı görülmüş; bu durumun özellikle dile yansıma biçimleri öne çıkarılmıştır. *Tutunamayanlar*’ın dil bağlamında ortaya koyduğu yeniliklerin klasik dil anlayışına karşı çıktığı noktalar analiz edilmiş, romanın parçalanma kavramına sunduğu katkı öne çıkarılmıştır. Söylem üzerinden değerlendirilen eser ise Murat Menteş’e ait *Dublörün Dilemması*’dır. Bu eser, modern/postmodern söylemin parçalanmış yapısını göstermek adına ele alınmış, romanda adı geçen kahramanlar ve olaylar üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. İlk olarak kahramanlara verilen isimlerde derin bir ironi olduğuna işaret edilmiş (Nuh Tufan, İbrahim Kurban, Ferruh Ferman, Dilara Dilemma, Umur Samaz, Su Samaz, Rıza Silahlıpoda, Roza Silahlıpoda, Habip Hobo) ve bu ironi üzerinden gerçeklikten kopuş sağlanarak metne dair tüm olanakların

gerçekleşebileceği imasının ortaya koyulduğu görülmüştür. Ana karakter Nuh Tufan'ın albino, Ferruh Ferman'ın ise kekeme olması parçalanma söylemini güçlendiren özellikler olarak değerlendirilmiştir. Her iki kahraman da “normal dışı” bir yapıya sahiptir. Bunun yanı sıra eserde yer alan olayların birçok tesadüfi birlikteliği aynı anda gerektirmesi ve neredeyse “olağanüstü”olarak nitelendirilebilecek olayların peş peşe yaşanmasının da gerçekliği kurgu üzerinden parçalama gayesi olarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda ortaya koyulan söylemdeki çarpık ve gerçeklikten kopuk yapı “amorfik” olarak nitelendirilmiştir.

“Düşünsel Parçalanma” başlığı altında üç eser değerlendirilmiştir. Bunlardan ilki Latife Tekin'e ait *Gece Dersleri*, ikincisi Hasan Ali Toptaş'a ait *Bin Hüzünlü Haz*, üçüncüsüyse Hakan Bıçakçı'ya ait *Karanlık Oda*'dır. Bu üç eserin üç farklı biçimde düşünsel parçalanma düşüncesini ortaya koyduğu görülmüştür. *Gece Dersleri*, Gülfidan isimli karakterin 1980 olaylarının yaşandığı dönemde on yıllık süre boyunca işkenceye uğramasının ardından zihnindeki boşluklara odaklanan bir romandır. Kahramanın işkence ve özellikle anne yitimi dolayısıyla yaşadığı düşünsel parçalanmanın metne doğrudan yansıdığı görülmüş, düşünsel parçalanmanın izleri metinden yapılan alıntılarla ortaya koyulmuştur. İnsanın yaşamla kurduğu zihinsel bağın kopuşunun yaşamın fiziksel yönünü de doğrudan etkilediği görülmüştür. Gülfidan'ın zihinsel bütünlüğünü yitirışı, yaşamının elinden alınmasıyla eşdeğerdir. *Bin Hüzünlü Haz*'da ise farklı bir zihinsel parçalanma durumu tespit edilmiştir. Ana karakter Alaaddin'in varlık-yokluk bağlamında parçalanmışlığı doğrudan dile yansıyan bir durumdur. Özellikle metinde görülen eksik harf kullanımı doğrudan bu durumu yansıtır. Metnin Alaaddin'in izini sürerken onu bulup tamamlanma yoluna gitmediği, sürekli bir arayış halinde parçalanmayı derinleştirdiği görülmüştür. Bu bölümde değerlendirilen bir diğer roman olan Hakan Bıçakçı'nın *Karanlık Oda* adlı eseri, “Paranoyadan Şizofreniye” başlığıyla birlikte, Modernizm, Postmodernizm, Post-Postmodernizm ya da Meta-Modernizm kavramlarına işaret edilmesinin nedeni, modern dünyada parçalanma düşüncesinin zihinsel bir maraz olarak dönüştüğü durumun edebi metne/dile/romana yansıma biçimlerine daha yakından bakma isteğidir. Modernizmle birlikte hâkim olan paranoyak ruh hâli, parçalanma düşüncesini de kucaklayan postmodern döneme gelindiğinde şizofreniye dönüşür. İnsanın bireysel olarak yalnızlaşmasını, zihinsel bir karmaşaya dönüştüren şizofreninin kurgu düzeyinde edebi metne yansıma biçimi bu eser üzerinden görünür kılınmıştır.

Özellikle ana karakterin rüyalarla çeşitlenen zihinsel süreçleri “parçalanma” kavramı bağlamında değerlendirilmiştir.

Bir sonraki bölüm olan “Metnin Parçalanması” başlıklı bölümde üç eser incelenmiştir. Bunlardan ilki Bilge Karasu’nun *Gece* adlı romanı, ikincisi Ali Teoman’ın *Eşikte* romanı, üçüncüsü ise Ayfer Tunç’un *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi* adlı romanıdır. *Gece*, anlatının içinde yer alan yazar figürünün doğrudan okurla ilişki kurması nedeniyle “Anlatıyı Parçalayan Yazar/ Kurguda Yazarın Sesi” bağlamında incelenmiştir. Anlatı, hem yazarın sesiyle hem de metin içinde kullanılan dipnotlarla sıklıkla kesintiye uğratılmış; böylelikle bütüncül bir metin kurgulanmasının önüne geçildiği görülmüştür. Ali Teoman’a ait *Eşikte* romanının ise daha başlığından itibaren parçalanma düşüncesini beslediği görülmüştür. Elli dokuz bölümden oluşan eser, bir mektupla başlamıştır ve hiçbir bölüm zamansal süreklilik içinde birbirini takip etmemektedir. Bu durum da doğrudan doğruya parçalanma düşüncesinin bir sonucudur. Eser boyunca “parça” kökünden türeyen isim ve fiillerin kullanımı da bilinçli bir parçalılık durumunun yansıtılmak istendiğini düşündürmüştür. Romanda hiçbir karakter adının geçmemesi ve belirli bir zaman ya da mekândan söz edilmemesinin de belirsizlik durumunu güçlendirerek parçalanmayı derinleştirdiği görülmüştür.

İncelenen roman sayısının fazlalığı nedeniyle tezin en kapsamlı bölümü olarak düşünebileceğimiz “Temel Anlatım Unsurlarının Parçalanması” bölümünde altı roman incelenmiştir. İlk roman mekânsal parçalanma bağlamında ele alınan *Kenarda* romanıdır. Ayhan Geçgin’in kaleme aldığı *Kenarda*, İstanbul’u merkeze alan; fakat onu her zaman görülen açılardan değil, “kenardan” görmeyi tercih eden bir roman olması nedeniyle ayrı bir yere sahiptir. *Kenarda*, modern bir kent olarak İstanbul’u bölen/parçalayan unsurları odağına yerleştirmiş, göz ardı edilen her şeyi metnin merkezine koymuştur. Böylelikle ahenkli bir modern kent görüntüsünün altında yatan biçimsizliği ön plana çıkararak mekânın parçalanışını gözler önüne sermiştir. Bu durum, Murat Menteş’in *Dublörün Dilemması*’nda amorfik karakterleri ana karakter düzeyine çekmesine benzer bir durum olarak değerlendirilebilir. Modern dünyada her şeyin eksiksiz ve mükemmel olduğu algısının altını oyan bu gibi tavırlar parçalanma düşüncesini besleyerek hayatta her şeyin mükemmel olmadığına işaret ederler. Bu bölümde değerlendirilen bir diğer roman Sema Kaygusuz’un kaleme aldığı *Yere Düşen Dualar* romanıdır. Bu eserde de başlıktan itibaren parçalanma çağrışımını

yakalamak mümkündür. Göksel bir kavram olan duanın yere düşmesi, beklenmedik bir durum olarak parçalanmayı çağrıştırdığı ifade edilmiştir. Bu romanda da Yaşur, Adamkadın gibi karakterlerden söz edilse de bütüncül bir roman oluşturma niyetinin olmadığı görülmüştür. Yazarın, zaman-dil ve kurgu ekseninde görülen parçalanma ve bütünleşme durumunu “diyalektik” bir yaklaşımla okura sunduğu söylenebilir. İnsanın yaşamdaki durumuna odaklanan romanda, parçalanma ve bütünlenme arzularının birbirini besleyecek şekilde sürekli olarak birlikte var oldukları bir düzen kurdukları sonucuna varılmıştır. Zamanın bütünlenememesi, dilin yetersizliği, kurgunun bilinçli bir şekilde kurgusuzluğa dönüştürülmesi insanın yaşamdaki durumuna farklı açılardan bakma isteği olarak değerlendirilmiştir. Bu bölümde incelenen romanlardan *İstanbul’da Bir Merhamet Haftası* ise bir çeşit yeniden yazma örneği olarak düşünülerek deneysel edebiyat bağlamında düşünülmüştür. Yazar, Max Ernst’ün “Kolaj Türünde Gerçeküstü Bir Roman” altbaşlığını verdiği *Merhamet Haftası*’ndan yola çıkarak kolaj türünde bir eser vermiştir. Yedi ayrı kişiye her gün bir tane olmak üzere yedi resim gösterilerek kişilerin resimlerle alakalı duygularını yazmaları istenmiştir. Böylelikle deneysel bir çalışma yapılarak gerçeküstücülüğü benimsemiş bir yazarın romanı farklı bir düzleme çekilmiştir. Yazar Murat Gülsoy, böylesi bir kurgu yoluna giderek hem farklı bir romanı dönüştürerek hem de her resmin farklı kişilerde bıraktığı izleri kendi ağızlarından yazıya aktarmalarına müsaade ederek metinsel bir parçalanma atmosferi yaratmıştır. Esas anlatıcının hiçbir zaman sahneye çıkmadığı bu roman söz konusu yedi kişinin resimlere dair hissettikleri ve kendi yaşamlarına dair izlerle bezenir. Tek bir resmi yedi farklı gözden görme düşüncesi de elbette edebiyatta bakış açılarının çoğullaşmasını göstermesi açısından anlamlıdır. Bu bölümde ele alınan bir diğer roman *Puslu Kıtalar Atlası*’dır. Bünyamin, Uzun İhsan Efendi, Ebrehe gibi çoğu zaman gerçeküstü özellikler gösteren kahramanların bulunduğu romanda, gerçeklik rüyalar üzerinden kırılmaya uğratılırken derin bir felsefi söylemin de inşa edildiği görülmüştür. Rüya içinde rüya kurgulanarak okurun gerçeklikle imtihanı da derinleştirilir. Kahramanlar düzeyinde de düş ve gerçeklik ayrımının zorlaştığı anlar bulunmaktadır. Bu durum olayların gerçekliği konusunda şüphe yaratsa da hayata dair felsefi söylemlerin gerçekliğini korumayı sürdürdüğü görülmüştür. Modern öznenin dağılışı bağlamında ele alınan *Kinyas ve Kayra* ise kapitalist yaşamın gölgesinde kalan bireyin kendini var etme mücadelesi olarak okunmuştur. *Kinyas ve Kayra*, Türkiye’den Afrika’ya uzanan yolculuklarında kendi bireyselleşme mücadelelerini ortaya koyarken dünyanın kapitalist düzen nedeniyle

içine düştüğü tüm kötülüklerle yüzleşmişlerdir. Silah kaçakçılığı, uyuşturucu ticareti, siyah beyaz ayrımı, kölelik gibi birçok evrensel konuya değinilen romanda kendi kimliklerinden vazgeçen iki kahramanın yeni kimlikler oluşturma gayeleri üzerinden yaşadıkları varoluşsal parçalanma gözler önüne serilmiş, öznenin kendi varlığını tesis etmesini engelleyen tüm unsurlar dile getirilmiştir. Parçalanma meselesinin farklı bir boyutuyla ele alındığı *Masumiyet Müzesi*, nesne ve insan ilişkilerine odaklanmıştır. Nesnenin insanla anlam kazandığına işaret edilen romanın her sahnesi bir nesnenin öncülüğünde ilerlemiştir. *Masumiyet Müzesi*'nin en önemli özelliği kurgudan gerçeğe uzanan hikâyesidir. Kurgusal bir romanın, romanda da işaret edildiği gibi gerçek bir mekâna dönüştürülmesi, kurgunun bütünlediği parçalardan kurulan bir birlikteliğin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yazarın önce romanı, sonra müzeyi oluşturarak zihnindeki kurguyu gerçeğe dönüştürmesi, her bir parçayı tek tek arayıp bularak metne ve müzeye ilişirmesi parçanın bütün içindeki rolü bağlamında önem arz etmektedir.

Tüm bu incelemeler ışığında şu an için herhangi bir teorik sistemi bulunmayan “parçalanma” kavramına ilişkin çeşitli düşünürlerin söylemleri üzerinden bir altyapı oluşturulmaya çalışılmış ve incelenen romanlar içerik ve biçim düzeyinde ele alınmıştır. “Parçalanma” düşüncesinin teorik bir sisteme dönüşmemesine rağmen modernizmden itibaren postmodernizm ve postyapısalcılık içerisinde kök saldığı ve kendi zeminini oluşturduğu gözlemlenmiştir. Bu zeminin üzerine inşa edilmeye çalışılan bu tez, edebi metinlere yaklaşım bağlamında yeni bir yaklaşım ortaya koymayı amaçlamıştır. Söz konusu yaklaşım, “parçalanma” ve onu besleyen kavramlarla (belirsizlik, kanon dışına çıkma, kendini düşün-me-me/kapsam-sız-lık, temsil edilmezlik, ironi, hibridizasyon, karnavalizasyon, performans/katılım, kurmacılık (konstrüktivizm) ve içkinlik) birlikte düşünülerek genişletilen bir yaklaşım olarak yorumlanabilir.

NOTLAR

*Bu çalışmada yer alan ve Türkçe evirisi bulunmayan eserler, Emel Aras tarafından çevrilmiştir.



KAYNAKÇA

- Achebe, C. (2019). *Parçalanma*, Çev. Nazan Arıbaş Erbil, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Adorno, T. W. (2018). *Edebiyat Yazıları*, çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları.
- Akçam, A. (2016). *Dilin Dört Atlısı*, İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Bahtin, M. (2015). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2017). *Karnaval'dan Romana*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, R. (2016). *Yazının Sıfır Derecesi*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (2015). *Yazı ve Yorum*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis Yayınları.
- Baudrillard, J. (2010). *Sessiz Yığınların Gölgesinde*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2018). *Simülarklar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belge, M. (2009), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berman, M. (2014). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bertenz, H., Fokkema D. (1997). *International Postmodernism*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Best, S., Kellner D. (2016). *Postmodern Teori*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bloom, H. (2018). *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*, Çev. Çiğdem Pala Mull, İstanbul: İthaki Yayınları, s.499.
- Butlor, C. (2002). *Postmodernism- A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Butor, M. (1991). *Roman Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Düzlem Yayınları.
- Calinescu, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.

- Calinescu, M., Fokkema D. (ed) (1990). *Exploring Postmodernism*, Selected Papers Presented at a Workshop on Postmodernism at the Xlth International Comparative Literature Congress, Paris; Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Company.
- Calvino, I. (2017). *Amerika Dersleri*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*, Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir, G. Y. (2018). *Dilin Belirsizliği*, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*, Çev. Tülin Akşın, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Derrida, J. (1978). *Writing and Difference*, Great Britain: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Deleuze, G., Guattari F. (2014). *Anti-Ödipus -Kapitalizm ve Şizofreni 1*, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Yorum ve Aşırı Yorum*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ernst, M. (2002), *Merhamet Haftası*, Çev. Banu Irmak, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Fokkema, D. W. (1984). *Literary History, Modernism and Postmodernism (The Harvard University Erasmus Lectures- Spring 1983)*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Foucault, M. (2006). *Deliliğe Övgü*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2019). *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2006). *Sonsuza Giden Dil*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fry, P. H. (2017). *Edebiyat Kuramı*, Çev. Ayşe Demir, İbrahim Tüzer, Ankara: Hece Yayınları.
- Fulford, R. (2015). *Anlatının Gücü*, Çev. Ezgi Kardelen, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Geçgin, A. (2017). *Uzun Yürüyüş*, İstanbul: Metis Yayınları.

- Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik*, Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları.
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler*, Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, Ankara: İmge Kitabevi.
- Gürbilek, N. (1998). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2016). *Köy Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis yayınları.
- Gürbilek, N. (2011). *Vitrinde Yaşamak*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2008). *Umut Mekanları*, Çev. Zeynep Gambetti, İstanbul: Metis Yayınları.
- Hassan, I. (2019). *Orpheus'un Parçalanışı*, Çev. Emel Aras, Ankara: Hece Yayınları.
- Jameson, F. (2018). *Antikler ve Postmodernler*, Çev. Özgüç Orhan, İlksen Mavituna, Öznur Karakaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, F. (2019). *Dil Hapishanesi*, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, F. (2013). *Marksizm ve Biçim*. Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*. Çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Jameson, F. (2004). *Postmodernism and Consumer Society, Post-modern Culture içinde*, Foster.
- Jameson, F. (1997). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press.
- Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*, London-New York: Verso.
- Jameson, F., Lyotard J. F., Habermas J. (1994), *Postmodernizm* (Haz. Necmi Zekâ), Çev. Gülelgül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Jenks, C. (2007). *Altkültür*, Çev. Nihal Demirkol, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jung, C. G.. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik*, Çev. Barış İlhan, Canan Ener Sılay, İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Klages, M. (2011). *Literary Theory- A Guide for the Perplexed*, London, New york: Continuum International Publishing.
- Klinkowitz, J. (1985). *Literary Subversions: New American Fiction and The Practice of Criticism Crosscurrents/ Modern Critiques*, Usa: Southern Illinois University Press.
- Kundera, M. (2012). *Roman Sanatı*, Çev. Aysel Bora, İstanbul: Can Yayınları.

- Kumar, K. (2013). *Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, Çev. Mehmet Küçük, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lucy, N. (2018). *Postmodern Edebiyat Kuramı*, Çev. Aslıhan Aksoy, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lukács, G. (2014). *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.
- Lunn, E. (2011). *Marksizm ve Modernizm*, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Dipnot Yayınları.
- Lyotard, J.-F. (2013). *Postmodern Durum*, Çev. İsmet Birkan, Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Moran, B. (2010). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2018). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mouffe, C. (2016). *Yapıbozum ve Pragmatizm*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özer, P. (2020). *Latife Tekin Kitabı*, İstanbul: Can Yayınları.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2009). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2015). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ricœur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı Bir: Zaman, Olayörgüsü, Üçlü Mimesis*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ricœur, P. (2012). *Zaman ve Anlatı Üç: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, Çev. Mehmet Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, M. (2016). *Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Robbe-Grillet, A. (2015). *Yeni Roman*, Çev. Ece Korkut, İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.
- Shayegan, D. (1991), *Yaralı Bilinç*, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Soja, E. W. (2017). *Postmodern Coğrafyalar**, çev. Yunus Çetin, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Tally Jr., R. T. (2020). *Mekânsallık*, Çev. Emel Aras, Ankara: Hece Yayınları
- Taylor, C. (2017). *Modernliğin Sıkıntıları*, Çev. Uğur Canbilen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tekin, L. (2012). *Berci Kristin Çöp Masalları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Teoman, A. (2019). *Yazı, Yazgı, Yazmak*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Toptaş, H. A. (2014). *Başlarken Yalnızsın Bitirdiğinde Daha Da Yalnız*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Tosun, N. (2014). *Modern Öykü Kuramı*, Ankara: Hece Yayınları.

Touraine, A. (2016). *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Westphal, B. (2011). *Geocriticism*, Trans. Robert T. Tally Jr., New York: Palgrave Macmillan.

Wittgenstein, L. (2018). *Tractatus Logico-Philosophicus*, Çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Metis Yayınları.

Zima, P. V. (2015). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*, Çev. Mustafa Özsarı, Ankara: Hece Yayınları.

İncelenen Romanlar

Anar, İ. O. (2010). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Atay, O. (2010). *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bıçakçı, H. (2010). *Karanlık Oda*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Erbil, L. (2016). *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Geçgin, A. (2016). *Kenarda*, İstanbul: Metis Yayınları.

Günday, H. (2016). *Kinyas ve Kayra*, İstanbul: Doğan Kitap.

Gülsoy, M. (2018). *İstanbul'da Bir Merhamet Haftası*, İstanbul: Can Yayınları.

Gürbüz, Ş. (2017). *Kambur*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Karasu, B. (2013). *Gece*, İstanbul: Metis Yayınları.

Kaygusuz, S. (2016). *Yere Düşen Dualar*, İstanbul: Metis Yayınları.

Menteş, M. (2011). *Dublörün Dilemması*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, O. (2019). *Masumiyet Müzesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tekin, L. (2018). *Gece Dersleri*, İstanbul: Can Yayınları.

Teoman, A. (2018). *Eşikte*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Toptaş, H. A. (2013). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Tunç, A. (2019). *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*, İstanbul: Can Yayınları.

Sürelî Yayınlar

Aras, E. (2017). Bir Arınma Biçimi Olarak Kendi Eserini Yok Etmek: “Mai ve Siyah” ve “Usta ile Margarita”, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak- Haziran 2017, 9:17, s. 1-19.

Aras, E. (2021). Postmodern Yazında “Diyalektik Duyuş”: Şule Gürbüz’ün Kambur’u . Erdem , 0 (81) , 23-40 .

Jacques D. (2018). Yaşamı Yeniden Düşünürken, Cogito, 47, 48, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jumadurdyeva, M. (2021). *Fragmentation in Anne Enright’s The Green Road*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Nurdan, G. T. (2020). *Postmodern Türk Romanında Grotesk*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Strauss, C. (1997). Partly Fragmented, Partly Integrated: An Antropological Examination of “Postmodern Fragmented Subjects”, Cultural Anthropology, vol. 12, no. 3 (aug., 1997), pp. 362-404.

Yılmaz, B. (2010). *Modern Dönem Resim Sanatında Görüntünün Parçalanması*, Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.

Elektronik Kaynaklar

<https://www.britannica.com/art/alienation-effect>

<https://www.Edebiyathaber.Net/Emrah-Polatin-Karanlik-Odanin-Yazari-Hakan-Bicakci-Ile-Gerceklestirdigi-Soylesi/>

<https://www.milliyet.com.tr/pazar/sarayin-saat-ustasi-5215192>

<https://Oggito.Com/İcerikler/Latife-Tekin-Anlatıcı-Birey-Olamıyorsa-Kahramani-Birey-Olamaz/62506>

Karalama Defteri Programı: https://www.youtube.com/watch?v=or5ii_-l6aa.