



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue Özel Sayı 1 (Ekim/October 2023), s. 95-103.
Geliş Tarihi-Received: 29.08.2023
Kabul Tarihi-Accepted: 07.10.2023
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1351682

Bin Hüzünlü Haz'da Yapıbozum ve Üstkurmaca

Deconstruction and Metafiction in A Thousand Gloomy Pleasures

Servet GÜNDOĞDU*

Öz

Bu makalede Türkiye’de postmodern edebiyatın temel metinlerinden biri olarak kabul edilen Hasan Ali Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz* romanının başta “suç ve ceza” olmak üzere “dil ve gerçeklik”, “kelime ve cümle”, “hayat ve oyun” gibi kavram yapıları ve ikili karşıtlıkları arasındaki nedensel veya hiyerarşik ilişki ağını belirsizleştirerek yapıbozuma uğratması ve metnin sürekli kendi metinselliğine dikkat çekerek okuru semantik ve varoluşsal bir kararsızlıkta bırakan üstkurmaca karakterinin üzerinde durulur. Türk romanında üstkurmaca anlatıların yükselişi ile Avrupa edebî eleştiri kültüründe yazar nosyonunun farklı açılardan sorunsallaştırılması arasında belirli ilişkisellikler vardır. Yazar nosyonu yapısalcı ve post-yapısalcı edebiyat teorilerinde yeniden formüle edildiğinde metin karşısında okura bir açık alan vaat edilir. Buna karşılık çağdaş edebî metinlerin teknik veya türsel belirlenme süreçleri doğrudan veya dolaylı olarak hâlâ yazarı metnin yorumlanışında otorite olarak almayı sürdürür. *Bin Hüzünlü Haz*’ın gerçekleştirdiği yapıbozum sayesinde okuru metnin oluşumundan, dolayısıyla anlamından mesul kılarak poetik özgünlüğün müştereklige ve diyaloga dayalı yapısını gösterdiği ileri sürülür. Böylece yazar-sonrası çağdaş edebiyat teorilerinde dahi hâlâ tutarlı söylemini üretmemiş eleştiri/okur ve edebî metin arasındaki diyalojik ilişki, niyet (*intention*) kavramına dair eleştirel tutumla sağlanabilir.

Anahtar Kelimeler: *Bin Hüzünlü Haz*, yapıbozum, üstkurmaca, orijinallik, diyalog, okur.

Abstract

This article examines how Hasan Ali Toptaş’s novel *A Thousand Gloomy Pleasures* deconstructs reality and constantly draws attention to its own textuality by obscuring the network of causal and hierarchical relations between conceptual structures and binary oppositions such as “crime and punishment”, “language and reality”, “word and sentence”, “life and play”. Additionally, this article emphasizes the metafictional character of Topbaş’s text, which leaves the reader in a semantic and existential uncertainty. There are certain correlations between the rise of metafictional narratives in the Turkish novel and the problematization of the notion of author from different perspectives in European literary criticism. When the notion of the author is reformulated in structuralist and post-structuralist literary theories, the reader is promised an open space in the face of the text. In contrast, the processes of technical or genre determination of contemporary literary texts still directly or indirectly take the author as the authority in the interpretation of the text. Through its deconstruction, it is argued that, *A Thousand Gloomy Pleasures* demonstrates the communal and dialogical nature of poetic originality by making the reader responsible for the formation of the text and its meaning. Thus, the dialogical relationship between criticism/reader and literary text, which still has not

* Dr. Öğretim Üyesi, Samsun Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: servet.gundogdu@samsun.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8370-2726.

produced a coherent discourse even in post-author contemporary literary theories, can be achieved through a critical attitude towards the concept of intention.

Keywords: *A Thousand Gloomy Pleasures*, deconstruction, metafiction, originality, dialogue, reader.

Giriş

1980 sonrası modern Türk romanında üstkurmaca anlatıların yükselişi (Bolat, 2021) ile hemen yirmi yıl kadar önce Avrupa edebî eleştiri kültüründe yazar nosyonunun farklı açılardan sorunsallaştırılması arasında belirli ilişkisellikler vardır. Yazar nosyonu yapısalcı ve post-yapısalcı edebiyat teorilerinde “yazdığı şeyden daha fazlası değildir” (Barthes, 1977, s. 145) şeklinde yeniden formüle edildiğinde veya anlamın çoğalmasını baskılayan ideolojik figür olarak konumlandırıldığında (Foucault, 1994, s. 222) metin karşısında okura bir açık alan vaat edilir. Buna karşılık çağdaş edebî metinlerin teknik veya türsel belirlenme süreçleri doğrudan veya dolaylı olarak hâlâ yazarı metnin yorumlanışında otorite olarak almayı sürdürür. Bilhassa Türkiye’de postmodern edebiyatın temel metinlerinden biri olarak kabul edilen Hasan Ali Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz* romanının (Ecevit, 2001, s. 167-208) başta “suç ve ceza” olmak üzere “dil ve gerçeklik”, “kelime ve cümle”, “hayat ve oyun” gibi kavram yapıları ve ikili karşıtlıkları arasındaki nedensel veya hiyerarşik ilişki ağını belirsizleştirerek (Günay, 2002, s. 121-130) yapıbozuma uğratması ve metnin sürekli kendi metinselliğine dikkat çekerek okurunu semantik ve varoluşsal bir kararsızlıkta bırakan üstkurmaca karakteri bu sorunu anlayabilmek için özel imkânlarla sahiptir. Bu makalede *Bin Hüzünlü Haz*’ın gerçekleştirdiği yapıbozum ve ürettiği üstkurmaca okuma tecrübesi sayesinde okurunu metnin oluşumundan, dolayısıyla anlamından mesul tutarak edebî yapılışın müşterekliğe ve diyaloga dayalı yapısını işaret ettiği iddiası üzerinde durulacaktır. Böylece yazar-sonrası çağdaş edebiyat teorilerinde dahi tutarlı söylemini üretememiş eleştiri/okur ve edebî metin arasındaki diyalojik ilişkinin daha doğru şekilde ancak niyet (*intention*) kavramına dair bir eleştirel tutumla sağlanabileceği ileri sürülebilir.

Yapısı Bozulan Anlatı Karşısında Okurun Durumu

Bin Hüzünlü Haz insanın kim olduğunu dil içerisinden veya dil yoluyla anlayabilmesinin mümkün olup olmadığı sorunu üzerine kuruludur. Roman bu sorunu belirginleştirebilmek için birtakım kesin yargılarla açılır. Romanın ilk cümlesi olan “Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor” (Toptaş, 2019, s. 7) ifadesi, “suç” kavramının tam olarak neye tekabül ettiğini açıkça bilen ve varsayılan suçun kendisi tarafından hiçbir zaman işlenmediğini düşünen bir kimseyi dinlemeye başladığımızı söyler. Hemen devamında gelen cümleler başka birtakım yargıları beraberinde getirir: *Kirlenmek insanın kim olduğunu anlayabilmesine imkân verir. Kir, şehrin alkol kokulu karanlıklarında bulunur. Kirli insanlara veya kirlili olmayan bir insanı kire bulaştırabilecek insanlara üç kağıtçı, serseri veya ayyaş denmektedir.*

Şayet insanın kim olduğunu fark edebilmesi ancak bir ölçüde hataya, günaha veya suça bulaşmışlığıyla mümkünse okurla konuşan masum ses, henüz kim olduğunu fark etmenin uzağındadır. Ona ne ölçüde güvenilebileceği ise ayrı bir sorundur. Güvenmeye istekli olursa da ondan suçun bin bir türlüünü özel detaylarıyla dinlerken acaba bir naiflik içerisinde olup olunmadığı da düşünülmeden edilmez. Üstelik bu kişi hâlihazırdaki alışılmış, bilinen, olağan suçlara ve suç ortamlarına da burun kıvrılmaktadır. O, bilinen suç ortamlarının ötesine, suçu işlemeyi hakkıyla bilenlerle beraber geçerek, “hayatın el değmemiş noktalarında” (Toptaş, 2019, s. 7) suç işlemeyi arzu etmektedir. Dolayısıyla suçu ve suç olmayanı bilen, aynı zamanda suçu hakkıyla işlemeyi bilen kimseleri de bilen bu kişi, kendisine “kusursuzca” işlenecek orijinal suçlar aramaktadır.

Bu noktada, herkesçe ahlakî ve yasal olarak kabul edilmiş suçların ötesinde özgün bir suç arayışı neyi amaçlıyor olabilir? Hıristiyan teolojisinde “original sin” fikri Adem’in tanrının yasakladığı meyveyi yemesi olarak ele alınır. Bu ifade Türkçeye genellikle “ilk günah veya aslî günah” olarak çevrilmektedir. Bu çeviriler her ne kadar büsbütün yanlış olmasa da kavramın sorunlu şekilde anlaşılmasına neden olmaktadır. Günah ilk işlenmiş günahdır, ama aynı zamanda bugün bile her bir insanın mesul olduğu ve her bir yeni doğan insanın kendisini başışlattırmayı zorunlu kılan evrensel bir günahdır. Daha açık ifadeyle insanlık tarihinin en başında işlenmiş ve geride bırakılmış bir günah değildir. Orijinal veya aslî kelimesi böyle anlaşıldığında, el değmemiş bir orijinal suç arayışı hepimizi ve geleceğimizi de ilgilendiren bir husustur.

Bugün, yazarı tarafından ister tasarlanmış olsun isterse olmasın, bir roman “suç” meselesi üzerinden açılıyorsa okurunu önce Dostoyevski’yi, hemen devamındaysa Kafka’yı kendi metni üzerinden yeniden düşünmeye davet ediyordur. Milan Kundera’nın şu tespiti *Bin Hüzünlü Haz’ın* bulaştığı suçu anlamaya çalışırken bir düşünme zemini sağlayabilir. *Suç ve Ceza*’da işlenen davranış suç olarak en başından kabul edilir,

“Raskolnikov suçlu olmanın ağırlığına dayanamaz ve huzur bulmak için kendiliğinden cezasına razı olur. Bu durum, o çok bilinen, suçun cezayı araması durumudur.

Kafka’da mantık tersinedir. Cezalandırılan kişi neden cezalandırıldığını bilmez. Cezanın saçmalığı o kadar tahammül edilmezdir ki, suçlanan kişi huzura kavuşmak için, kendini çektiği çileyi hak ettiğine inandırmak ister: Ceza suçunu arar.” (Kundera, 2012, s. 102-103).

Bu bağlamda şayet bir orijinallik arayışı hâlâ romanın “el değmemiş noktalarında” geçerliyse bu iki durumun ötesine geçebilmek mümkün müdür? Suç kesin, ama cezası belirsizdir veya ceza kesin, ama suç belirsizdir. Bu iki durumu aşan, üçüncü bir yol bulunabilir mi? Kanaatimizce *Bin Hüzünlü Haz* daha en başından, hayatın beklenmedik anlarında ortaya çıkan çok çeşitli hadiselerden bağımsız, suçun ve cezanın ne olduğunun bilinebilir olarak varsayılmasına bir itiraz geliştirmektedir. Suçun kavramsal olarak algılanışı ile pratikteki suç arasındaki daimî kapanamaz açığa dikkat çekmek, ama bu açığı doldurmayı okurun yüzleştiği farklı hadiseler içerisinde değişkenlik gösterebilecek ahlakî kararlarına bırakmak belki de bu romanın üçüncü yol olarak işaretleyebileceğimiz özgünlüğü olabilir. Burada daha ilk cümlesinde ve metin boyunca çok defa *suç* kelimesi geçerken *ceza* kelimesinin *Bin Hüzünlü Haz*’da hiç geçmediğini de belirtmek gerekir. Dolayısıyla insan, başkaları ona yaptıklarının suç olduğunu birtakım söz ve davranışlarıyla gösterene değin tek başına bir suç işleyemez. Aşırı bireyselleşmiş ve öznelmiş modern insanın bir başka “zevki ıstırabı” da böylece suç işleyememenin veya suçun suç olarak belirlenememesinin cezasını çekmek olmuştur. Roman pratik bir durum içerisinde kalınmadığı sürece suçu kavramsal düzeyde çok iyi bilmenin bir kara mizahını sunar.

“Bu, insanoğlunun baştan beri kurtulamadığı ve sonsuza dek de asla kurtulamayacağı, tuhaf bir yazgıymış zaten; önce ne yapıp edip bin bir güçlkle, kıvrana kıvrana yaratır, sonra yaratma sevinci gibi gözüken hazin bir teslimiyetle yarattığının kulu kölesi olur, ardından da ille onu ellerinin arasında tutacağım, ya da içinden bir daha, bir daha doğacağım diye, kendini hırpalaya hırpalaya helak olur gidermiş... (...) Bu yüzden, olsa olsa bu arayışın sonunda ben, eğer tat alma kapılarımın hepsi ardına kadar açıksa, ancak arayış boyunca çekeceğim zevkli bir ıstırabın damaklarımda kalan tadını bulabilmişim.” (Toptaş, 2019, s. 45-46).

Bu noktada suç işleme arzusuyla yanıp tutuşan anlatıcıyı suç işlemekten alıkoyan şeyin bizatihi anlatılamayı gerçekleştirdiği dilin kendisi olduğu ileri sürülebilir. Roman okunmaya başlandığında başka bir Raskolnikof'un yeni bir serüveninin takip edileceği düşünülürken, dil ve kelimeler sıralı bir hikâye anlatımı düzeninde ilerleyemediğinden, dil sürekli farklı olasılıklarıyla kendisini açarken suçun oluşabilmesi ve tanıdığımız Raskolnikof'un belirebilmesi imkânsızlaşmaktadır. "Her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü" (Toptaş, 2019, s. 17) bir dünyada dil artık sadece anlatmaz, anlatmakta olanın bizatihi kendisi olduğunu bilerek anlatır. Kendisinin dil olduğunun farkına varan Dil, romanın başkarakteri Alaaddin'i suç işlemekten alıkoyar. Böylece onu suç işleyemeyen bir Raskolnikof'a veya hiçbir ceza çekemeyecek olan bir Joseph K.'ya dönüştürür.

Suç denilen şeyin kavramsal düzeyde ne olduğuna ilişkin bir yargının, bir bilinç düzeyinin daha romanın başında mevcut olduğuna yukarıda işaret edilmişti. Buna karşılık kavramsal düzeyde belirli olan suç, pratikte açığa çıkabilmiş, tecrübe edilmiş de değildir. Her seferinde suçun eşiğine kadar gelindiğinde birtakım gözler, suratlar ve kelimeler, daha yerinde ifadeyle "başkaları" tecrübenin önündeki birer barikata dönüşmektedir. Karşımızda suç işleyemeyen, dolayısıyla işlemediği suçun cezasını da çekemeyen birisi olmasına rağmen ortada suç yoksa, ceza da yoksa, suça yönelik bu tükenmeyen arzunun kaynağı ne olabilir?

Bu soruyu aydınlatılabilmek adına bu noktadan sonra romanın daha kritik bir boyutunun dikkate alınması gerekir. Romanda okurla konuşan sesin, -bu ister Alaaddin olsun isterse başka biri- daima farklılıklardan oluşan yapılar arasındaki ilişkiyi bozmaya çabaladığı görülür. Diğer taraftan onun farklı bütüncül yapılar arasındaki doğal sayılabilecek ilişkileri kırmak, belirsizleştirmek istediği de anlaşılabilir. Bu, en başta "suç ve ceza" arasındaki nedenselliği bozarak kendisini gösterir. Daha ilk bölümünden başlayarak romanın tamamında ise metnin sık sık kendi metinselliğine referansta bulunarak "hayat ve oyun", "hayal ve gerçeklik", "kelime ve cümle", "okuma ve yazma", "doluluk ve boşluk" arasındaki hiyerarşik yapıları belirsizleştirerek bozduğu açıkça fark edilir. Bu durum kanaatimizce *Bin Hüzünlü Haz* söz konusu olduğunda sıklıkla vurgulanan ardışık anlatı düzeninin dışına çıkılması, anlatıcının bizatihi geleneksel otoriter pozisyonunu hafife alması, gerilim ögesinin yokluğu, metinler-arası ilişkilerin yoğunluğu, anlatının yazıya dayalı (matbu) karakterine yaptığı vurgu gibi gramatik/linguistik yapıbozumun ötesinde, hermenötik/ontolojik bir yapıbozum arayışıdır. Buna karşılık bir edebî metnin yapıbozumsal karakterini belirginleştirmek isteyen bir yazı, aynı zamanda o metne yönelik yorumları da yapıbozuma uğratmalıdır. Aynı yazı Derrida'nın da gerçekleştirdiği gibi yapıbozum kavramını dahi yapıbozuma uğratmalıdır (Derrida, 1999). Fakat yapıbozum yapıbozuma uğratıldığı zaman bile onun dilini kullanmaktan bütünüyle kaçınmak mümkün olamayabilir.

İlk bölümünde büyük ve görülmemiş bir "suç" vaadiyle naif okurunu kendisinde tutan roman, ikinci bölümünde aynı okur için neredeyse büyük bir hayal kırıklığına dönüşür. Alaaddin'in Alaaddin-olmayan ile klasik yazı kültüründe *müsennâ* (bakışumlu) denilen türden karşılaşması, kendisini sadece dilin kendi dışında bir yere götürmüyormuşluk tecrübesi yaşatan, "biriken hareketsizlik" olarak adlandırabilecek bir durumla sunar. Bu gizemli ve mistik geçişlilik esaslı bir suç yoluyla kendisini tanımak isteyen kimsenin, bir başkasında, başkası olarak kendisini tanımasına evrilir. "Aynı anda hem kendine hem de bir başkasına bakar gibi..." (Toptaş, 2019, s. 34). "Birileri can sıkıntımı alıp sessiz sedasız şehrin diline çevirmiş de, kendi sıkıntım bana komşu teraslar şeklinde görünüyormuş gibi..." (Toptaş, 2019, s. 37).

Dilin kendi kendisine iyiden iyiye dikkat çekmeye başladığı durumlarda olayların azalması ya da fragmanter (parçalı) bir hal alması ve dış varlıklarla zihnin bir çeşit bütünleşmesi, heterojen görünümüne bürünmesi, iç içe geçmesi, dış ile iç arasında bir mesafenin de belirsizleşmesi anlamına gelir. Böylece kişinin kim olduğunu “tanıma” veya “anlama” süreci farklı bir boyut kazanır.

Üstkurmaca Anlatıda Anlamın Durumu

Bu belirsizleştirme ve farklı dilsel olasılıkları görünür kılma oyunu, metinde birdenbire “hâlâ oradaysanız” (Toptaş, 2019, s. 27) diye okuru kelimeler arasındaki dalgınlığından çıkarmak isteyen bir sesle iyice belirginleşir. Modern anlatı teorileri, bu dilsel durumu “meta-fiction”¹ (üstkurmaca) olarak kavramsallaştırmıştır. Meta-fiction genellikle süregiden hikâyenin dışına çıkılarak yazarın hikâye etme sürecine ilişkin okura verdiği oyunsal bilgiler olarak anlaşılır. Buna karşılık bu kavramı belli ölçüde kavrayabilmek için, *fiction* kelimesi kadar Grekçe kökenli *meta-* ön-ekinin anlam alanı da özellikle dikkate alınmalıdır. Genelde bu ön ek metafizik kelimesinin “fiziğin dışına çıkma, ötesine geçme” şekliyle anlaşıldığı gibi bir yanlış anlamadır. Bu kavram daha ziyade kurmacanın dışına çıkılarak veya kurmaca içinde gerçekleşen bir anlatılama tekniği şeklinde dış-iç sorununa sahip bir teknik oyun veya haz konusu değildir. Bundan çok daha farklı olarak, okurun irrasyonel şekilde yapılanan kurmacayı okuma sürecinde hem metnin hem de kendi rasyonelitesini hatırlayarak pratik ve teori arasındaki bağı sürdürmesi gerektiğine işaret etmektedir. Başta Yıldız Ecevit olmak üzere birçok eleştirmen, tıpkı Orhan Pamuk’un üstkurmaca romanlarında olduğu gibi Hasan Ali Toptaş’ın üstkurmaca metinlerini de okurun edebî metinden aldığı zevkle, estetik bir teknikle ilişkilendirir.

“Metinden alınan zevk artık, bir bulmacanın verdiği keyiften, estetik düzlemde yaşanan doyuma, oradan uzmanlık isleyen biçim çözümlenmeleri sırasında alınan zevke kadar uzanır ve oradan da, satır aralarında yakalanarak iç dünyanın derinliklerinde devinim kazanan kimi düşünceler/duygular aracılığıyla gerçekleştirilen tinsel üretimde doruğa ulaşır.” (Ecevit, 2001, s. 189-190).

Başka bir deyişle üstkurmaca basitçe metnin kurgusuna ilişkin verilen oyunsal bilgiler üzerinden okura yaşatılan bir şaşkınlık, zevk veya estetik doyum konusu değildir; bizatihi kurgu denilen şeyin ne olduğuna dair, yine “kurmacanın içerisinde” *yapıbozumsal* bir *yorumlama* faaliyetidir. Waugh üstkurmaca ve yapıbozum ilişkisine semiyotik düzlemde doğrudan değinir. “Üst-kurgusal yapıbozum yalnızca romancılara ve onların okurlarına anlatının temel yapılarını daha iyi anlamalarını sağlamaz; aynı zamanda dünyanın çağdaş tecrübesini bir yapı, bir yapıntı, birbirine bağlı semiyotik sistemlerinin bir ağı olarak anlamak için son derece kesin modeller sunar.” (Waugh, 1995, s. 46). Klasik dünyada kurmacanın ne olduğu üzerinde düşünen rasyonalist ve nesnelci bir bilim insanı kendisini sabit ve evrensel bir hakikat üzerinde konumlandırırken, bugün kurmaca hakkındaki yargıların yine kurmaca, yani tam olarak gerçek mi yoksa kurgu mu olduğunun belirlenemediği bir yerden üretildiği kabul edilir. Yirminci asrın ikinci yarısıyla birlikte artık bilimin de kurgusallıktan bütünüyle kaçamayacağı şeklinde çok sayıda yaklaşıma sahibiz (Ricoeur, 1991, s. 448-462).

Daha açık ifadeyle üstkurmaca postmodern bir edebî metnin bir takım yapısal durumlarından kaynaklanan vasfı değildir. Üstkurmaca daha ziyade bir metni okuyan

¹ Kavram ilk kez 1970 yılında Amerikan edebiyat araştırmalarında o dönemin romanlarda görülen *self-reflexive* (kendini yansıtan) ve eleştiriyle kurmacayı birleştiren bir eğilim nedeniyle Robert Scholes ve William H. Gass tarafından kullanılır. Üstkurmaca kavramının tarihsel gelişimi için bkz.: Doris Pichler, “Fiktionalität und Metafiktionalität”, s. 268-270.

kimsenin bir taraftan içinde bulunduğu dünyaya ilişkin algılarının sürpriz ve oyunsal bir olay örgüsü içerisinde değişirken öte taraftan yine aynı okurun kurmaca hakkında fikir yürütmeye devam etmesi sürecidir. Doris Pichler'nin de işaret ettiği üzere üstkurmaca "metinsel işlemlerin yani kurgusallığın etkisini ortaya çıkarmak, kurgusal dünyaların ve kurgusal metinlerin ontik statüsünü ele almak ve icat edilmiş/icat edilmemiş, yapay/gerçek, kurgusal/gerçek gibi ikilikleri tartışmak" (Pichler, 2020, s. 270). için bir zemin üretme arayışıdır. Dolayısıyla baştan beri *Bin Hüzünlü Haz*'ın farklı ikili karşıtlıkları ve nedensellik ilişkilerini belirsizleştirme, kırma ya da iç içe geçirme süreci okuruna üstkurmaca tecrübesi içerisinde olduğunu fark etmesi için bir ön-hazırlık olarak görülebilir.

Bin Hüzünlü Haz'ı "üstkurmaca düzlemde varolmak" olarak ele alan Yıldız Ecevit bu kavramı Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* isimli romanında ele aldığı şekliyle açıklar:

"Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin 'dış dünyası', ne de romantikler ve modernistlerin 'iç dünya'larıdır artık. Edebiyat/metin, kendini anlatmaktadır postmodernist edebiyatta. Gerçeğin belirsizleştiği, klişe kalıplarla üretilip tüketime sunulduğu bir çağın sanatçısı, kendisine de yabancı gelen bu ortamda, gerçeği yeniden üretmek yerine, rotayı farklı bir estetik doğrultuya kaydırmıştır; salt sanatsal yaratıcılığı, hem biçim hem de içerik/motif düzleminde odağa almış, onunla oynamaktadır. Bu aynı zamanda, edebiyat estetiğini tersyüz eden bir adımdır; yeni bir metinsel ontolojinin oluşması demektir." (2001, s. 84)

Kurgu ve gerçeklik arasında yapısalcı karşıtlık yerine onların arasında karşılıklı bir ilişkiyi savunan Wolfgang Iser, "karşıtlık değil, iletişim, [...] kurgu bize gerçeklik hakkında bir şeyler anlatmanın bir yoludur" der (Iser, 1975, s. 7). Üstkurmaca salt bir "deneysel anlatım tekniği" olarak ele alındığında, kurmaca ön plana çıktıkça anlamın geriye çekildiği gibi bir yaklaşım hâkimdir. Alain Badiou bu doğrultuda tekniğin dünyasını "kapalı nihilizm" olarak adlandırır (2012, 14). Patricia Waugh "çağdaş üstkurmaca yazı hem gerçekliğin hem de tarihin geçici [*provisional*] olduğu konusunda daha kesin bir anlayışa hem bir cevap hem de bir katkıdır. Artık harici gerçekliklerin dünyası değil, bir dizi inşa, marifet, süreksiz yapılar vardır" der (Waugh, 1984, s. 7). Benzer şekilde John Barth da romanın artık gerçek dünyayı değil de bir başka romanı taklit ettiğini ileri sürdüğünde, gerçeklikle kurgu arasındaki bağı, romanın kurgu üzerinden gerçeklik hakkındaki tasavvurumuzu yeniden kurmaya davet eden boyutunu göz ardı eder (Barth, 1995, s. 161-172).

"Anlamın geriye itilmesi" olgusu giderek onun tabiri caizse metinsel bir *günah keçisi* haline getirilmesi anlamına gelir. Anlamın geriye itilmesiyle her bir okuruna yabancılaştırılan metni "yabancı diye yaftalayıp günah keçisi ilan etme" (Kearney, 2012, s. 18) bir tür okumayı kolaylaştırma ve metni yapısal veya formel düzlemde kontrol altına alma çabasıdır. Günah keçisi burada kurgusal tekniğin suçunu anlama yükleyip, bu günahattan ya da lanetten arınmak adına kendi içlerinden bir suçluyu bulup bir nevi onu cezalandırarak tanrının kendilerini affetmesi adına sundukları bir kurban şeklinde anlaşılabilir. *Bin Hüzünlü Haz* anlamın kurgusal teknik lehine kurban edilmesi olgusunu suç ve ceza arasındaki ilişkiyi sorunlaştırdığında bir anlamda daha doğru bir yere taşımış olur. Çünkü onun bütün amacı "anlatma" denilen güzel bir günahın okur ile metin arasında paylaşılabilen bir şey olduğunu göstermektir. Açtığı boşluklar anlamın günah keçisi olarak sürgün edileceği bir çöl değil, ancak okurla beraber gerçekleşebilecek bir anlama hadisesi için açıklık anlamına gelir.

"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 kalabilin,

ya da anlatmakla ben onu bir yandan yaşatıp bir yandan öldürüyorsam bu güzel günahın birazı da sizin olabilsin istiyorum.” (Toptaş, 2019, s. 126).

Oysa üstkurmaca deneysel bir teknik değil de, anlama, var olma, tecrübe etme ve bir-aradalık çabası olarak ya da Currie'nin yerinde dikkatiyle bir *sınır söylem* (borderline discourse) (Currie, 1995, s. 2) olarak ele alındığında kurgu ve anlam (gerçeklik) arasında devam eden bir diyaloga okurun katılımı söz konusu olur. Diğer bir deyişle üstkurmaca kendi kurgusallığına ısrarla dikkat çektikçe bizatihi kendi kendisini yapıbozuma uğratarak gerçeklik hakkında bir kurguyla ya da kurgu hakkında bir gerçeklikle okurunu yüzleştirmeye başlar. Atiye Gülfer Gündoğdu yazı karşısında anlam üretme sorumluluğunu yüklenen okuru en fazla tedirgin eden şeyin, hikâye anlatıcısının sesinden mahrum oluşundan başka bir şey olmadığını, okumanın bir hüznü hazza dönüşebildiğini iddia ettiği yazısında bu durumu *Bin Hüzünlü Haz'ın* ünlü giriş cümlesini biraz değiştirerek dile getirmiş olur (Gündoğdu, 2021, s. 1071). Okurla konuşan sesin “sihirli anahtarlar”ın sahip cümleler”inin olmadığı, okuruyla sadece “laf” olsun diye konuştuğu öğrenildiğinde (Toptaş, 2019, s. 28) kurmacanın kurmacalık iddiası da dâhil olmak üzere sabit, nesnel, evrensel ya da özcü bir gerçeklik fikrinden ne ölçüde uzak bulunduğu, rahatlıkla tecrübelerin, kuşuların, yanlışların dikkate alınabileceği yeni bir açıklıkta, özgür bir düşünme ortamında bulunduğu belirtilmiş olur. Çünkü burada artık kurgu kendi kendisine işaret etme gücünü sadece saf bir kurgu etkisi üretimiyle almaz, aynı zamanda bu gücü gerçekliğin kuşatılamaz, dolaylı olarak tecrübe edilen zemininden alır.

Üstkurmacanın vaat ettiği bu açıklığa karşın hâlâ “yazarın ölümü” teorisiyle üstkurmacanın türsel ve teknik olarak alımlanışı arasında yorumsal üretimlerde ciddi bir çelişki dikkat çeker. Yazarın üstkurmacada bilinçli olarak metnin kurgusal yapısına dikkat çeken dilsel veya anlatsal bir oyun ürettiği ileri sürüldüğünde hâlâ yazarın amaç ve niyetlerinin merkeze alındığı ve metnin her türden sürprizlerinin yazarın yaratıcılık marifetlerine işaret ettiği varsayılmaktadır. Oysa burada sürprizi üreten anlatsal dilin bunu yapabilme kapasitesidir. Dile dikkat çekmeye çalışan bir anlatı okuma sürecinde bile eleştirmen az sonra dile değil yazara yüzünü dönmeye çalışır. Yazarın metinsel anlam üretiminde rolünü yapıbozumsal sınırlandırma çabası dilin bir edebî metinde açığa vurduğu her yaratıcı kurguda yeniden kesintiye uğrar. Bu nedenle üstkurmaca kelimesini niyetlilik, bilinçlilik gibi kelimeler üzerinden değil, niyetin iş görmediği bir ufuk üzerinden anlamak daha doğru olabilir.

Bu durumda metinde yazım hatalarının, eksik bırakılan harf veya kelimelerin, gramatik yanlışların olduğunu iddia etmek de imkânsızlaşır. Tersine de doğrudur. Artık romanda yazım ve gramatik açısından bir doğruluk iddiası da söz konusu olamaz. Burada romantik bir şekilde, birtakım yanlışları yazarın deneysel bir şeyler niyetleyerek yaptığını düşünmemiz gerektiği artık ileri sürülemez. Dahası Hasan Ali Toptaş da bu romanı yazarken tam olarak ne yaptığını bilmediğini, neler yapmış olabileceğini ancak Yıldız Ecevit'in bu romana ilişkin yazdığı uzun incelemesiyle öğrendiğini açıkça itiraf eder (Yıldız, 2016, e-kaynak). Yazarın neyi niyetlediğinin bilinmesi, neyi niyetlediğini açıkça metin hakkında bazı yazıp söylediklerinde dile getirse bile onun temel kabul edilmesi artık mümkün değildir. Belirli bir metnin onu yazmış yazarın niyetiyle ne ölçüde çelişen anlamlar geliştirdiğinin izini sürmek dahi okurun okuma tecrübesinin kritik önemini zayıflatma riskine sahiptir. Çünkü okurla konuşan yaratıcı dile, metnin okurla konuşmaya çabaladığı konuya yönelmek yerine burada yazarın sınırlı ufku etrafında dolanmak zorunluluğu oluşur.

Sonuç

Sonuç olarak Bin Hüzünlü Haz romanı başta “suç ve ceza” olmak üzere “dil ve gerçeklik”, “kelime ve cümle”, “hayat ve oyun” gibi kavram yapıları ve ikili karşıtlıkları arasındaki nedensel veya hiyerarşik ilişki ağını belirsizleştirerek yapıbozuma uğrattığında ve sürekli kendi metinselliğine dikkat çektiğinde okurunu semantik ve varoluşsal bir kararsızlıkta bırakır. Böylece okurunu metnin oluşumundan, dolayısıyla anlamından mesul kılarak edebî yapılanışın müşterekliğe ve diyaloga dayalı yapısını ortaya koyar. Şu durumda alışlagelen nedensellik yapıları bozulup metnin üstkurmaca vasfı metin ile okur arasında süren bir diyaloga dönüştükçe okur metinden yazarından daha fazla mesul olmaya başlar. Böylece yazarın metnin üzerinde olduğu varsayılan otoritesini sarsan ne bir modern teori ne de metnin söyleyebileceklerine en baştan mesafe koymuş okurlardır. Bizatihi dilin loş mekanlarında okuru hikâyeye dahil ederek söz söyler hale gelmeye davet eden bir metnin (küçük harflerle) bin hüzünlü hazzıdır.

Kaynaklar

- Badiou, A. (2012). Felsefe ve Arzu. *Sonsuz Düşünce*, (çev. Ergüden, I.; Birkan, T.), 11-25, İstanbul: Metis Yayınları.
- Barth, J. (1995). The Literature of Exhaustion. *Metafiction*, (ed. Currie, M.), 161-172, New York: Longman.
- Barthes, R. (1977). The Death of the Author. *Image-Music-Text*, (çev. Heath, S.), 142-147, New York: Hill and Wang.
- Bolat, Tuncay (2021). *Romanın Kendini Keşfi: Türk Romanında Üstkurmaca*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Currie, M. (1995). ed. *Metafiction*. New York: Longman.
- Derrida, Jacques (1999). Japon bir Dosta Mektup, (çev. Atıcı, M.; Omay, M.) *ToplumBilim*, 10, s. 185-188.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foucault, M. (1994) “What is an Author?”, çev. Harari, J. V., *Aesthetics, Method, and Epistemology*, (ed. Faubion, James D.), 205-222, New York: The New Press.
- Günay, C. (2002) Postmodern Darbeye Direnen Roman: Bin Hüzünlü Haz'da Belirsizliğin Bilgeliği. *Defter*, 45, 121-130.
- Gündoğdu, A. G. (2021). Hikâye Anlatıcısının Silinişi ve Okurun Belirişi: Hüzünlü Haz Olarak Okuma Sorunu. *Karadeniz Araştırmaları*, 18 (72), 1069-1078.
- Iser, W. (1975). The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature. *New Literary History*, 7(1), 7-39.
- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak*, (çev. Özkul, B.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kundera, M. (2012) *Roman Sanatı*, (çev. Bora, A.), İstanbul: Can Yayınları.
- Pichler, D. (2020). Fiktionalität und Metafiktionalität, *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*, ed. Missinne, L.; Schneider, R.; Dam, B., 268-296. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Ricoeur, P. (1991). Poetry and Possibility, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, (ed. Valdés, M. J.), 448-462, Toronto: University of Toronto Press.

- Toptaş, H. A.. (2019). *Bin Hüzünlü Haz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London: Methuen.
- Waugh, P. (1995). What is Metafiction and Why Are They Saying Such Awful Things About It?, *Metafiction*, (ed. Currie, M.), London and New York: Routledge.
- Yıldız, H. (2016). You Write in the Breeze of Knowledge, Not in Light of It: A Conversation with Hasan Ali Toptaş, (çev. John Angliss), <https://www.worldliteraturetoday.org/2016/may/you-write-breeze-knowledge-not-light-it-conversation-hasan-ali-toptas-hulya-yildiz>, [Erişim tarihi: 21.04.2019].