

HİLMİ YAVUZ'UN ÜÇ ANLATI'SINDA UZAMIN ONTOLOJİSİ YA DA ONTOLOJİNİN UZAMI

Mukadder ERKAN*

Öz

Bu çalışmada, Roman Jacobson'ın “başat” yani “yönetici bileşen” görüşünden hareketle Hilmi Yavuz'un *Üç Anlatı*'sında yer alan *Taormina*, *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri* ve *Kuyu* başlıklı postmodern anlatılardaki kurgusal uzamın ontolojik sınırlarının yapılandırılması ve yıkılması üzerinde durulacaktır. Postmodern kurgunun başatını ontolojik olarak niteleyen McHale'in belirlediği parametreler açısından bu anlatılardaki dünya tasarımı ele alınacak ve bu anlatıların heterotopik uzamının aynı anda nasıl hem inşa edilip hem de yapı bozuma uğratıldığı sorgulanacaktır. Ayrıca anlatıların ontolojik istikrarsızlığa yol açan postmodern stratejilerinden üstkurgu ve metinlerarası ilişkiler üzerinde durulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Hilmi Yavuz, *Üç Anlatı*, ontolojik başat, postmodern uzam, postmodern stratejiler.

THE ONTOLOGY OF SPACE OR THE SPACE OF ONTOLOGY IN ÜÇ ANLATI BY HİLMİ YAVUZ

Abstract

This study aims to analyze the structuring and destructuring of ontological borders of the fictional space in three postmodern narratives by Hilmi Yavuz including *Taormina*, *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri* and *Kuyu* in *Üç Anlatı* from the perspective of the dominant, namely the governing component asserted by Roman Jacobson. The world design of these narratives will be examined and how their heterotopic space is both constructed and deconstructed in respect to the parameters determined by Brian McHale, who suggests that the dominant of postmodern fiction is ontological. Beside, such postmodern narrative strategies as metafiction and intertextuality that pave the way to the ontological instability in these narratives will be examined.

Keywords: Hilmi Yavuz, *Üç Anlatı*, ontologic dominant, postmodern space, postmodern strategies.

Okumadan kitabı uzun bir süre yanınızda bulundurmanız gerekmiştir; kitabın yolculuğa çıkması, uzamda bir yer tutması, bir yük oluşturması gerekmiştir. Ama yolculuğun son durağına ulaşmıştır artık, (...) hangi budala, kitabın hep aynı içeriği kendisinde barındırdığını söylemeye kalkabilir! Taormina, 66.

Postmodern kurgu genel olarak şu niteliklerle öne çıkar: Parçalanma, süreksizlik, belirsizlik, çoğulluk, üstkurgu, heterojenlik, metinlerarasılık, merkezsizlik, yerinden etme, dilde, biçimde, zaman ve mekânda oyunculluk, özdüşünümsellik, eklektizm, melezzelik, metin içi

* Prof. Dr.; Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, merkan@atauni.edu.tr.

tekrarlar, çokkatlılık, parodi, karakterin ve anlatsal durumun ayrışması, sınırların silinmesi, okurun istikrarsızlığı, yüksek sanat ile popüler kültürün karışması. Ancak daha kısa bir tanım da yapılabilir: Başatı ontolojik olan kurgu. “The Dominant”ta Roman Jakobson esasen şiire özgül bir göndermeyle başat kavramını şöyle tanımlar: “Başat, bir sanat eserinin odaklayıcı bileşeni olarak tanımlanabilir: diğer bileşenleri yönetir, belirler ve dönüştürür. Yapının bütünlüğünü güvence altına alan, bu başattır... Başat, eseri belirler” (Jakobson, 1981, s. 751). Bu çalışma, Hilmi Yavuz’un postmodern *Üç Anlatı*’sının¹ (1995) içinde yer alan *Taormina*, *Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri* ve *Kuyu* başlıklı metinlerin yönetici bileşenini tespit ederek anlatıdaki kurgusal evrenin işleyişine odaklanmayı amaçlamaktadır.

Dick Higgins’in “kognitif” ve “postkognitif” ayrımından hareketle modernist kurgunun başatını epistemolojik (kognitif) olarak niteleyen Brian McHale’e göre bu tür kurguda öne çıkan stratejik sorular şöyledir: “Parçası olduğum bu dünyayı nasıl yorumlayabilirim? Orada neyim? Bilinecek ne var? Kim bilir? Onu nasıl ve hangi kesinlik derecesinde bilir? Bilgi bir bilenden diğerine nasıl ve hangi güvenlik derecesi ile iletilir? Bilenden bilene geçtikçe bilginin hedefi nasıl değişir? Bilinebilir olanın sınırları nelerdir?” vb. Öte yandan postmodernist kurgunun başatını *ontolojik* (postkognitif) olarak niteleyen McHale bu kurgudaki stratejik soruları şöyle belirler: “Bir dünya nedir? Ne tür dünyalar vardır? Nasıl kurulur ve nasıl farklılaşır? Farklı türde dünyalar karşı karşıya konulduğunda ya da dünyalar arası sınırlar ihlal edildiğinde ne olur? Bu dünya hangi dünyadır? Bu dünyada yapılması gereken nedir? Hangi ben’imiz bunu yapmak içindir? Bir metnin varlık tarzı nedir ve tasarladığı dünyanın (ya da dünyaların) varlık tarzı nedir? Tasarlanan dünya nasıl yapılır?” (McHale, 1987, s. 9-10).

Hemen belirtilmesi gerekir ki, postmodernist poetikanın ontolojik başatı postmodernizmin ontolojisiyle aynı şey değildir. Eleştirmenler genellikle postmodernizmi ontolojik istikrarsızlığı ya da belirsizliği, yani verili bir deneyim olarak kabul edilebilen bir dünyanın *kayıbı* açısından nitelerlerken, postmodernist poetika metnin ve dünyanın ontolojik meselelerini öne çıkarırken bütün edebî metinler ve kurgusal dünyalar tarafından paylaşılan genel ontolojik karakteristikleri kullanır ve postmodernist pratikler genel edebî ontoloji teorileri arkaplanına karşı tanımlanabilir (McHale, 1987, s. 26-27). Thomas Pavel’e göre bir ontoloji, bir evrenin teorik bir tanımıdır (Pavel, 1981, s. 234). Bu tanımda dikkat edilmesi gereken şey, belirli bir evrenin ya da içinde yaşadığımız evrenin değil, kurgusal olanların da dâhil olduğu, olanaklı ya da olanaksız herhangi bir evrenin tanımıdır. Kurgusal bir dünyanın uzamı, içinde yer

¹ Anlatılara göndermeler metinde parantez içi sayfa numaralarıyla yapılacaktır.

alan karakterler, nesnelere ve eylemler gibi bir inşadır. Ancak postmodernist yazımın heterotopik alanı metin tarafından aynı anda hem inşa edilir hem de yapı bozuma uğrattılır ve olanaksız rotalar çizilir (McHale, 1987, s. 45). Böylece postmodern kurgu, dünyaların bir değişikliğini içererek ontolojik sınırların ayrışmasına sahne olur. Yansıtılan dünyalar değişmez ya da sabit değildir, aksine anlatıcının ya da tasarımcının düzeltme heveslerine tabidirler. Daha başlangıçta, ilk anlatıda Hilmi Yavuz bir sözcük, Taormina üzerinden bir kent inşasına girişir. “Taormina! Benim biricik büyülü-sözüm: Taormina!” (9). Hemen aynı sayfada “Sözcüğü buldum, şimdi onun imgesini aramalıyım!” ifadesi ise 20. yüzyılda genel kabul görmüş Saussurecü dil anlayışının, gösterge nosyonuna bir karşı çıkıştır. Göstergenin iki bileşeni, gösteren ve gösterilenin bir uzlaşımıyla genel kabule girmesi gerekirken, yazar burada gösterilen ve uzlaşım kısımlarını gösterene bağlamaktadır. Bu imgesel dünyada Taormina dikey bir uzam değil, yatay bir uzam olarak açılmaktadır. “Taormina’da Ay imgesi, tıpkı gökbilim kitaplarında çizildiği gibiydi: Bir düzlem üzerinde Ay ve Dünya. Ay ile Dünya ... aynı düzlemde iseler, bu, Dünya’nın, dolayısıyla Taormina’nın üstü yoktur, anlamına geliyordu” (12). Ya da “Taormina’da ‘dikey’ kavramını anlatmanın olasılıkdışı olduğunu da belirtmeliyim burada” (13). Bu durumda Taormina dikey boyutun bulunmadığı, yanal olarak genişleyen, “yana doğru açıl[an]” bir uzamdır. Bu yalnızca coğrafik bir belirlenim değildir, ayrıca *Taormina*’da ve daha genel olarak *Üç Anlatı*’da zamanın da uzamlaşmasına işaret etmektedir Taormina’da her şey “düzlemsel”dir ve “düzlemsellik a priori”dir (17). Gerçeklik-yalan, aktüel-virtüel, gerçek-kurgusal ayrımı Taormina’da geçerli değildir. Çünkü Taormina’da “sınır çizgileri çizmek, bölmek ve ayırmak” arabesktir, yaşadığımız dünyada “kavram kargaşası” denilen şey, orada “açık zihinlilik” demektir (20). Taormina’da “gerçeklik bizi yanıltır” (12). Ontolojik sınırların çöküşünün göstergesi olarak nitelenebilecek bu türden ifadelerle metin açıldıkça içinde yaşadığımız dünya ve öteki dünya (Taormina) giderek artan biçimde yaklaşarak birleşirler, fanteziler ve halüsinasyonlar gerçek hâle gelir, metafor literalleşir, kurgusal dünya kendisini sözde psiko-biyografik göstereninin Hilmi Yavuz olduğu sözde tarihsel gerçekliğin ortasına atar. Bu alan, çoğul hâle gelir.

Burada yazarın alan çoğulluğu inşasında kullandığı, paradoksal biçimde ontolojik istikrarsızlık yaratan ve özellikle şairler tarafından fazlasıyla kullanılmış olan bir imge üzerinde durmak gerekir: ayna imgesi. Bir şair olarak da bilinen Yavuz, ayna imgesini alengirli biçimde kullanır. Bu narsizm alanı, Ben’in öteki olarak temasına izin verir ve epistemolojik anlamda bir muğlaklık uzamı olarak düşünülmemelidir. Ancak Rilke’nin *Sonnets to Orpheus*’unun ikinci

bölümünün aynalar üzerine üçüncü sonesindeki giriş dizesini, “*Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben*” olduğu gibi kaydeden Yavuz için ayna, bilindik yan anlamlarının ötesine kayarak başka bir alana, yaratıcı yazarlığı imleyen bir alana açılır: Ayna / sayfa. Yazarın / şairin boş sayfa üzerindeki yazı darbelerinin muğlak alanı, ayna işlevini yazar-sayfa ilişkisindeki yaratıcılık etkinliğinin muğlak alanına dönüştürür (Balaikan, 1986, s. 288). Ayna / sayfa uzamına girdikçe yazar, Dünya’nın / Taormina’nın yanlısamalarını isimlendirmeye çalışırken, kaybolan görünüşler, bu uzamı yaratıcı etkinliğin hayal kırıklıklarının bir simgesi kılar. Nitekim Yavuz ironik olsa bile şöyle diyecektir: “İmgelerle kentler kuracaktım, olmadı! ‘Taormina’ diye bir kent düşlemiştim, olmadı...” (74). İşte bu yüzden *Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri* Ahmet Muhip Dranas’ın “Aynalara bakma, aynalar fenâlık / Denizi, sonsuz olanı düşün artık...” dizeleriyle açılır.

Üç Anlatı’da ontolojik istikrarsızlığa yol açan stratejilerden biri metinlerarasılık uzamıdır. Metin açıkça bir dizi metinsel sistemden kendi damıtılışına ve böylece ontolojik değişiklikler alanına işaret eder. Dünyayı bir metin olarak kabul edersek, kurgusal dünya zaten bu kozmosun bir heterokozmosudur. Ancak metinlerarası uzamda metin çeşitli alanlara ayrılan ve her şeyin birlikte var olduğu bir tür heterokozmos durumuna dönüşmüştür. Bu alanda dünyalar birbirlerinin yerine geçerek farklı ontolojik durumlar oluştururlar. Bazı paradigmatik mecazlar, deyişler ya da ifadeler anlatıyı üstkurgusal kılarak bir metinler dizisine açık ya da örtük göndermede bulunur. Örneğin “Italo Calvino, *Le Citta Invisibili*’de Valdrada’yı anlatır; ama aslında, anlattığı ‘Taormina’dır” (14) der Yavuz. Ayrıca hem Bodrum hem İstanbul’dur (74). Yine aynı anlatıda Guido Ceronetti’nin *Un Voyage en Italie*’sine göndermede bulunulur (14). Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ında uzunca bir pasaj tırnak içinde kaynak gösterilmeden aktarılır (45). Ayrıca Eşrefoğlu Rumi’nin *Menâkıb*’ından Hoca Gıyaseddin Nakkaş’ın *Acaib’ül Letaif* ismiyle Hitay Sefaretnamesi’ne pek çok farklı dünya vardır anlatıda.

İkinci anlatıda Fehmi K. açıkça Franz Kafka’ya ve onun karakteri Gregor Samsa’ya bir göndermedir: “Fehmi Kavkı bir anlatı kahramanıydı... ve anlatı kahramanlarının sık sık değışile bile, arada bir, hamamböceklerine dönüştükleri biliniyordu” (85). “Fehmi Kavkı uyanmış ve bir hamam böceğine dönüşmediğini görmüştü” (127; ayrıca bk. 150). Fehmi K. Tostoy’un *Savaş ve Barış*’ındaki Bezukhov karakterinin gözlüklerini takmaktadır (95). Ancak anlatıcı daha sonra fikrini değıştirecek ve Fehmi K.’ya İtalo Calvino’nun *Varolmayan Şövalye*’sindeki Emir İsoarre’nin gözlüklerini taktıracaktır (127). Hatta burada Yavuz, genellikle yaptığı gibi anlatıya hem ironi hem de mizah katan bir ifadeye yer verir: “...anlatı kahramanlarının birbirlerinden

ödünç gözlük almalarından daha doğal bir şey olamaz. Yazar isterse ve daha iyisini bulamıyorsa tabii, Fehmi K.'ya Charles Bovary'nin o talihsiz tüylü takkesini ya da kasketini bile giydirebilir" (95). Cervantes'in *Don Quijote*'si, Tolstoy'un *Anna Karenina*'sı, Ferdinando Camon'un *Le Chant Des Baleins*'i, Berhard Hart'ın *Deliliğin Psikolojisi*, D. H. Lavrence'ın *Ölen Adam*'ı, Yenişehirli Avni'nin *Mirat-ı Cünûn*'u, Christopher Marlowe'un *The Jew of Malta*'sından alıntı yapan T. S. Eliot'un "The Portrait of a Lady"si bu dar alanda zikredebileceğimiz diğer metinler.

Kuyu'da da yine aynı şekilde geniş bir metinlerarası uzam dikkat çeker: Charles Chaplin'in *Limelight*'ı, Tanpınar'ın *Huzur*'u, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si, Enfi Hasan Ağa, Jacques Derrida'nın *Marges de la Philosophie*'si, Bernard Teysedre'nin *Naissance du Diable de Babylne aux grettes de la Mer morte*'u, M. Halit Bayrı'nın *İstanbul Folkloru*, Keith Thomas'ın *Religion and the Decline of Magic*'i, Sadık Hidayet'in *Kör Baykuş*'u, Milan Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, *Şahmeran Masalı* ve daha niceleri. *Fehmi K.*'da Atatürk'e yapılan gönderme de dikkat çekicidir: "odaya (salona), sarı saçlı bir adam giriyor, Fehmi K., onun yüzüne bakmaya çalışıyor; ama, o kadar aydınlık ki gözleri kamaşıyor – bakamıyor. Adamın elinde bir değnek var. Önündeki karatahtada bir harfi, eski harflerle 'kaf' harfinin karşısına yeni harflerle yazılmış (k) harfini gösteriyor: Efendiler, İşte buna K ('ka') derler! diyor" (150). Ekonomik bir dil kullanan Yavuz, burada yalnızca Atatürk'e değil, aynı zamanda Kafka'ya da göndermede bulunur. *Kuyu*'da Müstehase Yenge ve Yavuz'un annesi bir kuyuya fal bakmaya giderler, orada karşılaştıkları yaşlıca bir kadının "istikbâl kuyulardadır" (204) sözü Atatürk'e yapılan bir başka göndermedir. Anlaşılacağı üzere daha önce yazılmış olan sözcükler ya da imgeler, tıpkı bir palimpsest gibi yenilerin altından yükselerek onları zayıflatırlar. Aslında anlatılar ayrı ayrı düşünüldüğünde *Fehmi K.* ve *Kuyu*'da yer alan ve *Taormina*'ya yapılan göndermeler de bir metinlerarası uzam açar (örneğin bk. 114, 124).

Burada hemen Victor Burgin'in Roland Barthes'ın uzamsal anlamda metin kavrayışını açıkladığı *Camera Lucida* çözümlemesine dönelim: "Metin ... bir 'nesne' olarak değil, ancak daha çok nesne ve okur / izleyici arasında bir uzam olarak görülür –hiçbir istikrarlı köken noktası olmayan, hiçbir kapanışı olmayan, sonsuzca çoğalan anlamlardan oluşan bir uzam" (Burgin, 1986, s. 73). Barthes "Yazarın Ölümü"nde "yazarlık" (authorship) kavramının yazarın (writer) inşaalarının yalnızca bir kültür haznesinin ürünleri olduğundan dolayı varolmadığını öne sürer. Eser, daha önceki sayısız eserin bir sonucu olduğundan "author" ölüdür, çünkü bütün metinler zaten yazılmış metinlerin yeniden kayıdır yalnızca (bk. Barthes, 1977, s. 142-148). Bu

yeniden kayıt ise tam da metinlerarası uzamın varlık sebebidir. *Üç Anlatı* da sürekli olarak diğer metinlere, metinlerarası uzama açılır. Bu dünyaları daha da ilginç kılan nokta, gerçek dünyaya ya da farklı kurgusal dünyalara ait karakterlerin ve nesnelerin bir kurgusal dünyadan diğerlerine göçüdür. Bu durum ontolojik çokkatlılığa dikkat çeker ve ontolojik yapının ve sınırların istikrarsızlığını öne çıkarır (bk. Eco, 1979, s. 200-266).

Esasen iki kurgusal karakter aynı metne ait olmaları koşuluyla birlikte var olabilir ve etkileşimde bulunabilirler. Bir metne ait olan karakterler normalde başka bir metne ait olan karakterlerle birlikte var olamazlar. Bu normun düzenli bir istisnası, *retour de personnages*'dir, yani aynı yazarın farklı metinlerinde aynı karakterlerin sürekli ortaya çıkması durumu. Bir metinden diğerine geçen karakterlerden dolayı bir dizi roman tek bir sürekli metin hâline gelebilir ve bir tür süper metin olarak tanımlanabilir. *Retour de personnages* postmodernist kurguda kurgusal ontolojiyi pekiştirmekten çok istikrarsızlaştırmak için kullanılır. Tekrarlanan karakterler motifi suistimal edilerek geleneksel kurgunun birlikli dünyalarının yerine bir heterotopik metinlerarası alan ikame edilir. Bu suistimal belirsizlik yolu ile olduğu kadar abartı yoluyla da yapılabilir. Her bir metnin karakterleri diğer metinlerde yeniden canlandırılır ve onların yeniden birleşmesiyle yeni bir kurgusal dünya ortaya çıkarılır. Böylece *retour de personnages* kurgusal dünya üzerine keskin ontolojik çizikler atar. Ödünç alınan karakterler *Üç Anlatı*'da boldur. Dünya sınırları istila edilmiştir ve sonuç bir tür dünyalar arası uzamdır (McHale, 1987, s. 57-58). Daha pek çoğunun arasında Sphinx olarak tanımlanan (27) Gıyaseddin, anlatıcı Taormina'yı tasarlarlarken birdenbire ortaya çıkıp "Metonimi değil mi hocam?" sorusunu soran (24) Gıyaseddin, Taormina prensinin kabul ettiği delegasyonun başı olan Gıyaseddin (25), *Acaib'ül Letaif*'in yazarı Gıyaseddin El Nakkaş; Hoca Alaeddin'in sahaf dükkanı (53), tezgahta gazete satan Alaeddin Ağabey, (67), Eski Bodrum'da zencefil çayı kaynatan yaşlı bakkal Alaeddin Efendi (75) –hemen zencefil çayını tavsiye eden Guido Ceronetti'yi hatırlayalım (26)–, ayrıca camide imamlık yaptığı için Alaeddin Hoca, kaymakam Gıyaseddin Amca (69) ve Gıyaseddin Amca ile Alaeddin Amca'nın isimlerinin birbirlerinin yerine geçmesi, yazarın gerçeklikte Rilke'nin dostu ve Karl Krauss'un sevgilisi olan, ancak anlatı uzamında Fatih'te oturan Sidonia Nadherny'ye tutkusu ve Krauss'un ona sürekli olarak Sidonia'yı tanıyıp tanımadığını sorması, ince, esmer ve sekerek yürüyen Sidonia (67) ile yaşlı bakkalın karısı ya da kızı olan örüklü siyah saçlı Züleyha'nın örtüşen nitelikleri (75) *Taormina*'nın farklı ontolojik katmanlarındaki karakter göçlerine örnek olarak gösterilebilir. *Fehmi K.*'da sahaf Alaeddin (124), Sartre'ın *La Nausée* adlı kitabına göndermeler, Marquis de

Rollebon'un yaşam öyküsünü yazamayan Roquentin'in aksine Selim Taşıl'ın Rollebon'un yaşam öyküsünü yazmaya başlaması (101), Selim Taşıl'ın Rollebon ve Roquentin'in Fehmi K. olarak tespit edilmesi (102) ve yine Fehmi K.'nin betimlemelerinden aslında onun Hilmi Yavuz ile özdeşleşmesi: "Fehmi Kavkı dazlaktır, tepesini örtmek için saçlarını bir yandan ötekine doğru yatırarak taramaktadır" (89); "Fehmi Kavkı sigarayı bırakalı neredeyse on yıl olmuştur, ancak Anette Hanım'dan aldığı gündelik tek sigarayı elbette yakmadan dudağına iliştiirme alışkanlığından vazgeçememiştir" (91). Bu durumda Hilmi Yavuz, Fehmi K.'nin özdeşleştiği bütün diğer karakterler ile de özdeşleşmektedir. *Kuyu*'da Çelebi Halife, Şeyh Cemaleddin, Sümbül Efendi, Şahmaran masalındaki Danyal oğlu Hasip ile Falcı Hasip'in aynı ismi taşıması (200, 213) ve kurgudaki yazara İbn Mukanna'yı anımsatması (213), Müstehase Yenge ile Şahmaran'ın kaderlerinin bir ölçüde aynı olması. Bu örneklerin de gösterdiği üzere Hilmi Yavuz modernist orijinallik, otantiklik ve bütünlük iddialarına karşı metinlerarası uzamı tercih eder.

Fakat burada asıl önemli olan husus yazar Hilmi Yavuz'un ya kendi ismiyle ya da Yusuf Horoz olarak veya isminin baş harfleriyle ya da bunların ters çevrimiyle veya anlatıcı, eleştirmen ve okur olarak anlatıya girmesidir.² Şunun unutulmaması gerekir ki, Yavuz her ne kadar otobiyografik bir romana (64, 78) başladığını bildirirse de metne kaydedilen yazar hep bir kurgudur, Barthes'ın ifadesiyle "kağıt-yazar"dır ve bir "kağıt-yazar" olarak yazarın yaşamı, metnin belirleyici kaynağı ya da gizli kodu değil, ancak pek çok kurgu arasında yalnızca bir kurgudur. Yazar kendisini metne kaydeder kaydetmez, o da diğer karakterler kadar kurgusallaşır (Payne, 1997, s. 6; McHale 1987, s. 214-215) ve kurgusal yazar olarak anlatıya yerleşip metinde yapısal bir unsur olarak ortaya çıkar (Worthington, 2001, s. 114). Yazma eylemi, yalnızca dilin eyleme geçtiği, yazarın kendi kişiliğinden ve kimliğinden feragat ettiği bir alana konumlanır (Erkan, 2005, s. 47), bu eylem "yazı adına yazarı bastırmayı kapsar" (bk. Barthes, 1977, s. 142-148). Tam da bu yüzden Yavuz *Kuyu*'nun proloğuna Roland Barthes'in "Yazarın Ölümü"nü son paragrafını (bazı cümleleri atlayarak ve bunu da belirtmeyerek) şöyle yerleştirir: "Bir metin, birçok kültürden alınan ve karşılıklı diyalog, parodi ve yarışma bağıntısı içine giren çoğul yazılardan oluşur. Ama bu çoğulluğun odaklandığı bir yer vardır; bu da, bugüne değin sanıldığı

² Bu türden göndermeler için bk. 22, 23, 75, 76, 126, 146, ayrıca özellikle son anlatıda geçen "diye yazıyor Hilmi Yavuz bu anlatısında" ifadesi için, bk. 175,176, 177, 178, 187,188, 189, 192, 193, 195, 197, 198, 199, 200 203, 204, 205, 209, 210, 211, 212, 213, 214. Nitekim *Kuyu* şöyle açıklar: "Hilmi Yavuz, bu son anlatısını (şimdi yazmakta olduğu anlatıyı) yazmaya başlamadan önce onu nerede yazacağını düşündü" (165).

gibi, yazar değil, okur'dur. Bir metnin teklifi, onun nereden geldiğinde (kökeninde) değil, nereye gittiğinde'dir. [...] Okurun doğuşu, yazarın ölümü bahasına gerçekleşmek zorundadır.”

Yazar Hilmi Yavuz'un kurgu evrenindeki bu durumu, kendisiyle aynı adı taşıyan güvenilir bir anlatıcıyla ortaya çıkmaktadır. Örneğin kendisini *Acaib'ül Letaif*'in yazarı olarak tanımlaması (75), iki defter hâlindeki ilk yazdığı kitabın, yani *Acaib'ül Letaif*'in önce 35 sayfa sonra 38 sayfa olduğunu söylemesi (72), babasının “bağırsak kanamasından gitti”ğini (38) ve sonra “kalpten gitti”ğini (69) belirtmesi Yavuz'un kurgusallığının yeterli kanıtı olacaktır; yine şu ifadesi bu açıdan anlamlıdır: “Belleğim güçsüzleşiyor gitgide; eskiden çok ince ayrıntıları anımsardım; ama şimdi, belleğin de bir körleşmeye uğradığını görüyorum” (31). Üstelik *Kuyu*'nun başlangıcına yerleştirdiği “Bu anlatıdaki kişiler, olaylar ve sözlerin hepsi, kurmaca'dır; gerçeklikle bir benzeşimleri varsa, bu *tümüyle* rastlantısaldır” (163) şeklindeki gerçeklikten feragat beyanı, ironik biçimde mimetik ön kabullerle yüklü bir ifade gibi görünse de aslında postmodernist parodinin açık bir örneğidir. *Üç Anlatı*'nin başından sonuna Yavuz'un anlatıya girmesi ontolojik bir kısa devredir; çünkü hem diğer karakterlerle etkileşim içindedir hem de nüfuz ettiği dünya, yaratma sürecinde olduğu bir dünyadır. Kurgu ile gerçeği birbirinden ayıran sınırın silindiği bu dünya, bir tür modifiye edilmiş heterokozmos hâlini alır. Metindeki dünya Yavuz'un gerçek dünyasından farklıdır, ancak ona benzerdir de. Şöyle ki, metindeki içsel gönderme alanı (kurgusal yazarın dünyası) metnin içinde ve metin tarafından kurulan bir dünyayı yansıtır. Metnin iki dışsal gönderme alanı da vardır –gerçek dünyada Hilmi Yavuz ve okur. Örneğin, “Ey okur! Ey karayazılı okur! Kuyu ve ölüm bağıntısı üzerine Hilmi Yavuz'un ne yazacağını bilebilmeniz mümkün değil, ama ben ne söyleyeceğimi biliyorum –üstelik benim bildiklerimin Hilmi Yavuz'u bağlayacağını da biliyorum” (174), “Ey okur! Ey bigâne okur!” (170), “Buraya dikkat et, ey talihsiz okur!” (176), “Ey okur! Ey lanetlenmiş okur!” (181), “Ey kaaari, ey hadnâşinâs kaaari!” (190), “Ey okur, ikiyüzlü okur!” (195), “Ey okur, ey safdil okur!” (212). Bütün bu olumsuz hitaplara rağmen Yavuz da bir okurdur. Nitekim kendisini şöyle betimler: “Kuyucu ile okuyucu arasındaki bağlantı Hilmi Yavuz'un, öylesine pinekleyerek yazacağı anlatıyı, anlatının yazılacağı kuyuyu ve o kuyuyu açacak (kazacak) olan kuyucuyu, ki, mutlaka bir kuyucu olmalıydı, evet *o kuyucuyu* bulması gerekti. Ama neredeydi *o kuyucu*, onu anımsadı ... *O kuyucu* kendisinden başka biri olamazdı!” (190). Böylece bu heterokozmik alanda anlatı metniçi, metinlerarası çapraz göndermeler ağı hâline gelir (Musarra, 1990, s. 230).

Nihayetinde heterokozmos da bir dünyadır, ancak ayrı, farklı bir dünya. Farklı dünyalar kurgu evreninin olanaksız uzamı içinde birlikte var olurlar. Bu uzam tarihsel uzamlara

anıştırmalar yapıyorsa bu, aslında yazılı metnin kendisinden başka bir yere konumlanmamasındandır. Bu da dünyalar arasında kurulabilecek sağlam ya da sabit sınırları bozar. Metin, postmodern bir anlatı olarak okurunu sürekli bir ontolojik belirsizlik durumuna yerleştirirken kurgunun gerçekliğine yönelik bu belirsizlik, yalnızca sanatsal bir oyunculukla kalmayıp, okuyucuyu “inanmak ve inanmamak arasında askıda” bırakır (McHale, 1987, s. 33). Hilmi Yavuz'un Üç Anlatısı, farklı ontolojik katmanların karşılaştığı, iç içe girdiği ve birbiri üzerine katlandığı istikrarsız bir uzam sunar okuyucuya.

Kaynaklar

- Balaikan, A. (1986). A symbolist reading of Rilke. *Sensus Communis: Contemporary Trends in Comparative Literature*. (ed. H. H. H. Remak, J. Riesz, P. Boerner, B. Scholz, G. Narr). Tübingen:Verlag. 287-294.
- Barthes, R. (1977). The death of the author. *Image-Music-Text*. (ed. trans. S. Heath). New York: Hill and Wang. 142-148.
- Burgin, V. (1986). *The end of art theory: criticism and postmodernity*. Atlantic Highlands: Humanities
- Eco, U. (1979). Lector in fabula: pragmatic strategy in a metanarrative text. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington and London: Indiana University Press. 200-266.
- Erkan, M. (2005). *Samuel Beckett: ifadenin arayüzeyi / arayüzeyin ifadesi, üçleme'ye postmodern / postyapısalcı bir yaklaşım*. Konya: Çizgi.
- Jakobson, R. (1981). The dominant. *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. vol. 3 of *Selected Writings* 7 vols. The Hague: Mouton. 751-756.
- McHale, Brian. (1987). *Postmodernist fiction*. London, New York: Routledge, 1987.
- Musarra, U. (1990). Narrative discourse in postmodernist texts: the conventions of the novel and the multiplication of narrative instances. *Exploring Postmodernism: Selected Papers Presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*. (ed. M. Calinescu, D. Fokkema). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company. 215-234.
- Pavel, T. (1981). Tragedy and the sacred: notes towards a semantic characterization of a fictional genre. *Poetics* 10: 2-3, 231-242.
- Payne, M. (1997). *Reading knowledge: an introduction to Barthes, Foucault, and Althusser*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Worthington, M. (2001). Done with mirrors: restoring the authority lost in John Barth's Funhouse. *Twentieth Century Literature*, 47(1). 114-136.
- Yavuz, H. (1995). Üç anlatı. “Taormina” 7-79. “Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri”. 81-158. “Kuyu”. 159-214. İstanbul: Can Yayınları.