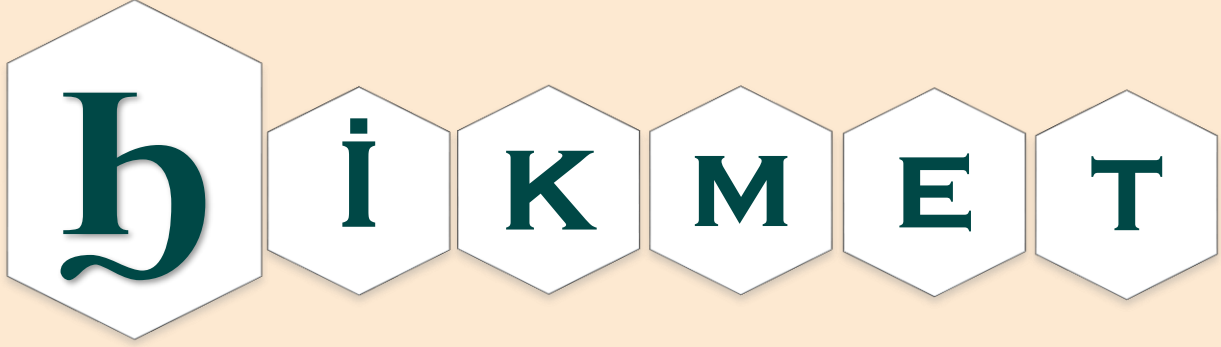


# GELENEK VE POSTMODERNİZM

کلنک و پوسٲ موڊرنزم



հՆՊՆԻԻ - Իիկմետ - حکمت

AKADEMİK EDEBİYAT DERGİSİ [JOURNAL OF ACADEMIC LITERATURE]

YIL 3, ÖZEL SAYI, 2017

ISSN: 2458 - 8636





<b>Editörler</b>	Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK (İnönü Üniversitesi) Prof. Dr. Kemal TİMUR (Dicle Üniversitesi) Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK (Adıyaman Üniversitesi) Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi)
<b>Dil ve İmla Editörleri</b>	Yrd. Doç. Dr. Mustafa Uğurlu ARSLAN (Dicle Üniversitesi) Arş. Gör. Özkan CİĞA (Dicle Üniversitesi)
<b>Bilimsel Etik Editörleri</b>	Dr. Abdulkakim TUĞLUK (Dicle Üniversitesi) Arş. Gör. Ferhat ÇETİNKAYA (Dicle Üniversitesi)
<b>Yabancı Dil Editörleri</b>	Dr. Ulaş BİNGÖL (Dicle Üniversitesi) Arş. Gör. Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi)

#### Yayın Kurulu

Prof. Dr. Şahmurat ARIK (Kastamonu Üniversitesi) Prof. Dr. Erdoğan BOZ (Osmangazi Üniversitesi) Prof. Dr. Atabey KILIÇ (Erciyes Üniversitesi) Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi) Yrd. Doç. Dr. Selim SOMUNCU (Adıyaman Üniversitesi) Yrd. Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi)	Yrd. Doç. Dr. Oğuzhan ŞAHİN (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi) Dr. Abdülkadir DAĞLAR (Erciyes Üniversitesi) Yrd. Doç. Dr. Resul ÖZAVŞAR (Yarmouk University, JORDAN) Dr. M. QASIM (Shaheed Benazir Bhutto University, PAKISTAN) Dr. Mohsin ALI (Jamia Millia İslamia, INDIA) Dr. Hülya CANPOLAT TAŞÇI (Universität Basel, SWITZERLAND)
---	--

#### Bilim ve Danışma Kurulu

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Gazi Üniversitesi) Prof. Dr. Rıdvan CANIM (Trakya Üniversitesi) Prof. Dr. Adem CEYHAN (Celal Bayar Üniversitesi) Prof. Dr. Kenan ERDOĞAN (Celal Bayar Üniversitesi) Prof. Dr. Hasan Ali ESİR (R. Tayyip Erdoğan Üniversitesi) Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN (Ege Üniversitesi) Prof. Dr. İdris KADIOĞLU (Dicle Üniversitesi) Prof. Dr. Beyhan KESİK (Giresun Üniversitesi) Prof. Dr. Fatma S. KUTLAR OĞUZ (Hacettepe Üniversitesi) Prof. Dr. Nuran ÖZTÜRK (Çukurova Üniversitesi) Prof. Dr. İhsan SAFİ (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi) Prof. Dr. Zeki TAŞTAN (Yüzüncü Yıl Üniversitesi) Prof. Dr. Kazım YOLDAŞ (Uludağ Üniversitesi) Doç. Dr. Atilla BATUR (Dumlupınar Üniversitesi) Doç. Dr. Mustafa ERDOĞAN (Yıldırım Beyazıt Üniversitesi) Doç. Dr. Hasan GÜLTEKİN (Adnan Menderes Üniversitesi) Doç. Dr. Mustafa KARABULUT (Adıyaman Üniversitesi) Doç. Dr. Turgut KOÇOĞLU (Erciyes Üniversitesi)	Doç. Dr. Nazmi ÖZEROL (Adıyaman Üniversitesi) Doç. Dr. Furkan ÖZTÜRK (Akdeniz Üniversitesi) Doç. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ (Dokuz Eylül Üniversitesi) Doç. Dr. Lokman TURAN (Atatürk Üniversitesi) Doç. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi) Doç. Dr. Osman ÜNLÜ (Celal Bayar Üniversitesi) Doç. Dr. Sadık YAZAR (İstanbul Medeniyet Üniversitesi) Doç. Dr. Gülgün YAZICI (Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi) Doç. Dr. Hakan YEKBAŞ (Cumhuriyet Üniversitesi) Yrd. Doç. Dr. Şerife AĞARI (Karabük Üniversitesi) Yrd. Doç. Dr. Erhan ÇAPRAZ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi) Yrd. Doç. Dr. Mehmet Korkut ÇEÇEN (İnönü Üniversitesi) Yrd. Doç. Dr. Abdulttalip İPEK (Aksaray Üniversitesi) Yrd. Doç. Dr. Mehmet GÜRBÜZ (Necmettin Erbakan Üniversitesi) Yrd. Doç. Dr. Aydın KIRMAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi) Yrd. Doç. Dr. Mahfuz ZARİÇ (Batman Üniversitesi) Yrd. Doç. Dr. Abdulsamet ÖZMEN (Dicle Üniversitesi) Yrd. Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
---	--



### Bu Sayının Hakemleri

Prof. Dr. Fatma S. KUTLAR OĞUZ (Hacettepe Üniversitesi)  
Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK (Adıyaman Üniversitesi)  
Prof. Dr. İhsan SAFİ (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kemal TİMUR (Dicle Üniversitesi)  
Doç. Dr. Beyhan KANTER (Mardin Artuklu Üniversitesi)  
Doç. Dr. Sadık YAZAR (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)  
Doç. Dr. Mehmet Emin ULUDAĞ (Düzce Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ebru Burcu YILMAZ (İnönü Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Selim SOMUNCU (Adıyaman Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Berat AÇIL (İstanbul Şehir Üniversitesi)

Yrd. Doç. Dr. Mustafa Uğurlu ARSLAN (Dicle Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet GÜRBÜZ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Hanzade GÜZELOĞLU (Ardahan Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Abdülsamet ÖZMEN (Dicle Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Erdoğan TAŞTAN (Kırklareli Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. Mahfuz ZARİÇ (Batman Üniversitesi)  
Dr. Abdülkadir DAĞLAR (Erciyes Üniversitesi)  
Dr. Ulaş BİNGÖL (Dicle Üniversitesi)  
Dr. Abdulhakim TUĞLUK (Dicle Üniversitesi)  
Öğr. Gör. Hilal AKÇA (Erciyes Üniversitesi)

HİKMET - Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of Academic Literature] TÜBİTAK  
ULAKBİM DERGİPARK sistemi bünyesinde faaliyet gösteren uluslararası hakemli bir  
dergidir. Dergide yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarlara aittir.

### İletişim

<http://dergipark.gov.tr/hikmet>  
[hikmetakademik@gmail.com](mailto:hikmetakademik@gmail.com)  
ISSN: 2458-8636



### INDEX BİLGİSİ

 <p><a href="http://socialsciences.academickeys.com/jour_main.php">http://socialsciences.academickeys.com/jour_main.php</a></p>	 <p><a href="https://www.researchbib.com/?action=viewJournalDetails&amp;issn=24588636&amp;uid=rc802b">https://www.researchbib.com/?action=viewJournalDetails&amp;issn=24588636&amp;uid=rc802b</a></p>
 <p><a href="http://atif.sobiad.com/TarananDergiler">http://atif.sobiad.com/TarananDergiler</a></p>	 <p><a href="http://ktp.isam.org.tr/">http://ktp.isam.org.tr/</a></p>

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

**Editör Notu - Dr. Abdulhakim TUĞLUK (Editörler Adına) /**  
*Editor Note - Dr. Abdulhakim TUĞLUK (On Behalf of The Editors)* ..... III

## MAKALELER / ARTICLES

**Prof. Dr. Kemal TİMUR**  
Kural Tanımayan Bir İdeoloji: Postmodernizm /  
*An Ideology Without A Rule: Postmodernism* ..... 1-9

**Doç. Dr. Mehmet Emin ULUDAĞ**  
Geleneğe Yenilen Modernizmin Zaferi! Postmodernizm /  
*The Victory Of Modernism Which Has Been Defeated By Tradition: Postmodernism* ..... 10-19

**Dr. Ulaş BİNGÖL**  
Postmodernizm ve Gelenek /  
*Postmodernism And Tradition* ..... 20-33

**Doç. Dr. Mustafa KARABULUT / İbrahim BİRİCİK**  
Postmodern Edebiyatın Ne'liği /  
*The Defination Of Postmodern Literature* ..... 34-45

**Prof. Dr. Şahmurat ARIK**  
Algı ve Kurmaca Metinlerin Dönüştürülmesinde Postmodernizmin Rolü /  
*The Role Of Postmodernism in The Transformation Of Perception And Fictional Text* ..... 46-63

**Yrd. Doç. Dr. Selim SOMUNCU**  
Postmodern Yöntem Arayışları Bağlamında Özne-Bilgi İlişkisine Bir Giriş Denemesi /  
*A Try Of Introduction To The Subject-Knowledge Elationship Within The Context Of Postmodern Method Seeks* ..... 64-70

**Yrd. Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ**  
Metinlerarası İlişkilerin Klasik Retorikteki Kökeni Üzerine Bir Araştırma /  
*An Investigation On The Origin Of Intertextuality In Classical Rhetoric* ..... 71-88

**Doç. Dr. Ahmet TANYILDIZ**  
İnşanın Postmodern Terennümü II: *Yedinci Gün*'de Osmanlı Türkçesi Kullanımına Dair /  
*Postmodern Vocalism (Therennum) of The Prose (Insha) II: About the Ottoman Turkish Use in "The Seventh Day"* ..... 89-98

**Dr. Alev ÖNDER**  
"Kuşlar Yasına Gider" Romanında Postmodernizmle Geleneğin Buluşması /  
*Meeting of Postmodernism and Tradition in The Novel 'Birds Fly Towards Your Mourning'* ..... 99-111

**Dr. Abdülkadir DAĞLAR**  
Dağlarca'nın *Hüsn ü Aşk* Yorumu: *Şeyh Galib'e Çiçekler* /  
*Dağlarca's Hüsn ü Aşk Interpretation: Flowers to Şeyh Galib* ..... 112-134

**Yrd. Doç. Dr. Şamil YEŞİLYURT**  
Yeniden Doğuş Biçimleri ve *Ruh Adam* Romanı /  
*Forms Of Rebirth And Ruh Adam Novel* ..... 135-147

**Öğr. Gör. Tahsin YAPRAK / Doç. Dr. Özcan BAYRAK**Bir Mesnevi Parodisi Olarak *Benim Adım Kırmızı* /*Benim Adım Kırmızı As A Mesnevi Parody* ..... 148-157**Yrd. Doç. Dr. İmran GÜR**

Mekânsal Varoluştan Süresel Varoluşa Evrilme Sürecinde Postmodern Özne /

*The Postmodern Subject During The Process Of Evolving From**Spatial Existence To Durational Existence* ..... 158-171**Doç. Dr. Halil ÇEÇEN / Dr. Recep Şükrü GÜNGÖR**

Geleneksel Hikâye ile Postmodern Hikâye Bağlamında Seyfûlmülük ile

Akif Hasan Kaya'nın Bir Hikâyesinin Karşılaştırılması /

*Comparison of Seyfûlmülük and a Story of Akif Hasan Kaya**in the Context of Traditional and Postmodern Narrative* ..... 172-185**Dr. İsmail KEKEÇ**

Türk Edebiyatında Mesnevi Roman İlişkisine Dair Görüşler Üzerine Bir Değerlendirme /

*An Evaluation On Ideas About Relationship**Between Mathnawi And Novel In Turkish Literature* ..... 186-194**Mehmet GÜNGÖR**

Oyun ve Üstkurmaca Bağlamında Bir Animasyon Okuma Denemesi: Wreck-it Ralph /

*An Attempt at Animation Reading in The Context of**Game and Metafiction: Wreck-it Ralph* ..... 195-204**Saniye KÖKER**Mukayeseli Edebiyat ve Postmodernizm Bağlamında *Kırmızı Saçlı Kadın* Üzerine Bir İnceleme /*A Review On Red Hair Woman In The Context Of**Comparative Literature And Postmodernism* ..... 205-213**KİTAP TANITIMI / BOOK REVIEW****Arş. Gör. Ferhat ÇETİNKAYA**

Gelenekten Geleceğe Türk Edebiyatı Kitabı (Kitap Tanıtımı-Değerlendirme) /

*The Book of From Tradition to The Future Turkish Literature (Review)* ..... 214-217

## EDİTÖR NOTU

Gelenek ve Postmodernizm... Yan yana geldiğinde ve bir hedef etrafında birleştiğinde neyin ortaya çıkacağını tahmin etmekte pekâlâ güçlük çekebileceğimiz bir ortaklık ilişkisinden söz ediyoruz. Hem postmodern olmak hem de gelenekle bir bağı bulunmak, her ne kadar kuramsal çerçevede karşılığını bulsa da uygulamada iş başka türlü olabiliyor. Postmodern olmak ile geleneğe göndermelerde bulunmak ya da geleneğe yaslanmak ve bunu yaparken de gelenekçi olmamak gibi denge kurmayı gerektiren bir denklemin öteki yönlerini de hesaba kattığımızda durumun zorluğu daha da belirginleşiyor. Postmodernizmden söz ederken denklemin ne işi var diye gizliden gizliye sorduğunuzu duyuyor gibiyiz. Şunu ifade etmeliyiz ki çözülemeyen bir denklem bir yerlerde bir köşede muhakkak duruyordur. Şimdilik postmodern edebiyatın hali de bu minvalde duruyor.

Günümüz Türk edebiyatı şimdilerde daha çok kimlik bulma ve bulduğunu sandığı kimlikleri kanıtlama, kutsama çabası içerisinde bir görünüm sergilemektedir. Ya da Türk edebiyatı böyle olmadığı halde edebiyat araştırmacılarının ona biçtiği rol az önce sözünü ettiğim şekildedir. Dolayısıyla edebiyatın görünümüne ilişkin tartışmaların zirve yaptığı bir dönemi yaşıyoruz. Bu tartışmalar öylesine karmaşık bir hal alıyor ki kimi zaman edebiyat eserinin kendisini unutup ve onun modern mi postmodern mi olduğu sorusunu daha çok tartışıyoruz. Öte yandan postmodernizme dair okumalarımızın kimi zaman peşin bir kabulle ve herhangi bir metni sırf yazıldığı dönemden dolayı postmodern olarak kabul etmek gibi genellemelere dayandığı bir ortamda GELENEK VE POSTMODERNİZM ÖZEL SAYISI bir koridor açma vazifesi görebilir diye düşünüyoruz. Böyle bir zeminde en azından edebiyatın özüne dönük bir okuma alanı oluşturmak ve eserlerde açığa çıkmayı bekleyen tatları göze görünür biçimde sunmak adına postmodernizmin gelenekle ilişkisinin yoğun olduğu bir özel çalışma alanı oluştu.

GELENEK VE POSTMODERNİZM ÖZEL SAYISI birbirinden ilginç ve değerli tartışma konularıyla bizleri edebiyat eserlerinde ayrıntılı okumaya davet ediyor. Bir yandan postmodernizmin açıklanması problemine katkıda bulunmayı hedefleyen makalelerle kuramsal çerçeveyi güçlendiren Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, aynı zamanda 'postmodern söylemde geleneğe ulaşma' yolunda önemli ipuçlarını içeren makalelere yer veriyor. Bu özel sayı diğer yandan postmodern edebiyata ilgi duyan Klasik ve Yeni Türk edebiyatı araştırmacılarını bir araya getirmekle; ortak bir probleme farklı uçlardan bakanların fikirlerini bir platformda buluşturmuş oluyor.

GELENEK VE POSTMODERNİZM ÖZEL SAYISI bu konuda söylenecek sözün daha tükenmeye çok uzak olduğu düşüncesinden hareketle teşekkür etti. Bu özel sayı ile postmodernizm ve geleneğe ilişkin söylenecek sözler de bitmiş olmayacaktır. Bu hususta daha nice özel sayı, sempozyum, panel vb. çalışmaların yapılması gerekmektedir. İster kabul edelim ister etmeyelim postmodernizm ve postmodern edebiyat tartışması devam ettikçe gelenek de bu tartışmanın bir parçası olacak ve söylenmesi gereken daha birçok söze kapı aralayacaktır. HİKMET-Akademik Edebiyat Dergisi editörleri ile hakemlerinin özverisiyle ve kıymetli yazarların değerli yazılarıyla oluşturulan GELENEK VE POSTMODERNİZM ÖZEL SAYISI'nın Türk edebiyatı camiasına olumlu bir katkıda bulunmasını temenni ediyoruz. Bu vesile ile yapılacak eleştirilerin de daha faydalı projelere imza atılması yolunda önemli bir katkı sunacağını düşünüyoruz.

Hikmet Yayın Kurulu adına bu sayının yayımlanmasında emeği geçen herkese ve başta yazılarıyla dergiyi onurlandıran yazarlara teşekkür ediyoruz.

Özel Sayı Editörleri Adına  
Dr. Abdulhakim TUĞLUK



**Kemal TİMUR\***

## **KURAL TANIMAYAN BİR İDEOLOJİ: POSTMODERNİZM**

**Öz:** Uzun yıllardan beri postmodernizm denilen fenomenin farklı şekillerde tanımı yapılmaktadır. Bazı düşünürler postmodernizmi, modernizmin devamı olarak tanımlarken bazıları modernizmden kopuş şeklinde tanımlar. Postmodernizmin değişik tanımlarının genellikle belirsizlik, bilinmezlik, süreksizlik gibi kavramlara dayandığı görülür. Kural, düzen, ilerleme, tekdüzelik gibi kavramlarla tanımlanan modernizmin aksine postmodernizm tanımsızlık ve belirsizliği kendine amaç edinmiştir. Modernizmin baskılarından bıkan, bunalan Batı toplumları, II. Dünya Savaşı'ndan sonra her türlü sınırı ortadan kaldıran, bireysel özgürlüğü savunan bir ideolojinin peşine takılırlar. Bu ideolojinin ismi kural tanımayan, tanınmak yerine belirsizliği benimseyen postmodernizmdir. Bu çalışmanın amacı postmodernizmin kural tanımayan ve belirsiz olan doğasını incelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Edebiyat, Felsefe, Belirsizlik, Kuralsızlık, Modernizm, Postmodernizm

## **AN IDEOLOGY WITHOUT A RULE: POSTMODERNİZM**

**Abstract:** Since long years, postmodernism has been defined differently. While some thinkers define it as continuation of modernism, some define it as break from modernism. It is observed that different definitions of postmodernism generally base on concepts such as ambiguity, obscurity, discontinuity. Contrary to modernism which define with concepts such as rule, order, progress, uniformity, postmodernism aims to undefinedness and ambiguity. After II. World War, Western societies sweltered and bored from modernism, have tailed to an ideology that it removes all kinds of limits and defend to individual freedom. The name of this ideology is postmodernism which it does not accept to rule and takes up seriously ambiguity. The aim of this paper is to examine postmodernism nature that it does not accept to rule and it is uncertain.

**Keywords:** Literature, Philosophy, Ambiguity, Irregularity, Modernism, Postmodernism.

## 1. Belirsiz Bir Kavram: Postmodernizm

Yıllar önce “Tanımı Yapılamayan Postmodernizm” başlıklı bir yazı kaleme almıştım. Söz konusu yazıda da belirttiğim gibi, medeniyet tarihindeki gelişmelere göz attığımız zaman birçok iniş ve çıkışa rastlamamız mümkündür. Günümüzde ise bu iniş ve çıkışların, değişimlerin hızından, insan onları takip edemez hale gelmiştir. Yeni olan bir şey ancak bir iki gün kalıcı olabiliyor. İnsanoğlu, daha sonra, özellikle de basın-yayın vasıtasıyla, onu yeni olmaktan çıkarıyor. Üçüncü gün ise, yeni kavramlar yeni düşünceler arıyor. Daha sonra boşluk ve geçiş sürecinin tamamlanması derken yıllar sürüp gidiyor.

Onyedinci yüzyıldan bu yana, modernizmin etkisi altında yaşayan Batı ve ona yakın toplumlar, şimdi de modernizm ve modern hayatın tükenmesiyle karşı karşıya kalmışlardır. Modernizmin ne olduğunu ve neler getirdiğini anlamak ve bilmek için çalışırken, postmodernizm adıyla yeni bir fikir ve düşünce akımı üzerinde konuşulmaya başlanmıştır. Modernizmin tükendiği noktada, sanki onun devamı gibi gözüküyor; fakat çok ayrı görüşlerle hayatı ve fikir dünyasını sarsan postmodernizmin daha henüz ne olduğu ve neler getirip neler götüreceği belli değildir.<sup>1</sup>

Genellikle modern sonrası olarak kabul edilen postmodernizmi anlayabilmek için modernizm ve modernleşmenin ne olduğunu da biraz irdelemek gerekir. Fikir ve düşünce adamları modernizmi, genel olarak şu şekilde tanımlayıp anlatmaktadırlar: Modern, klasik olarak zamanın aşındırmadığı, şimdiden bulunup şimdinin çok ötesinde olandır. Dolayısıyla, modernizm, zamanla yarışmayan, ancak onun çok ötesinde bulunan, zamana ayak uydurmak bir yana, yeninin bütün ipuçlarını içinde barındıran demektir. Modernizme göre insan, sadece aklıyla mutlu olacak, böylece özgürlük ve mutluluğu tadacaktır. Modernizmde savunulan ve topluma sunulan asıl unsur akıldır. İnsan yalnız akıl ile ilerleyip yol almaya başlar. Modernizm, ayrıca geleneklerin normalleştirici tavırlarına da bir başkaldırıdır.

Bilindiği gibi Batı’daki değişim ve gelişmelerin çoğu Rönesans ile birlikte onbeşinci yüzyıldan sonra başlamıştır. Bu gelişmeleri bazı edebiyat ve düşünce akımları takip etmiştir. Onyedinci yüzyılda Fransa’da klasisizm akımı başlamış, onsekizinci yüzyılın ikinci yarısında ise yerini romantizme bırakmak zorunda kalmıştır. Romantizm akımı da yerini başka bir akım olan realizme terk etmiştir. Bundan sonra kimi birbirine tepki olarak doğmuş, kimi de birbirini destekleyen sırasıyla; parnasizm, sembolizm, kübizm, fütürizm, dadaizm ve sürrealizm akımları ortaya çıkmış; taraftarları vasıtasıyla savunulmuş ve o doğrultuda fikirler üretilmiştir. Bu akımlardan sembolizm ise, yirminci yüzyılda hayli rağbet görmüştür. Hatta bu edebî akımın asıl konumuz olan postmodernizmi de etkilediğini Cengiz Ertem şöyle belirtmektedir: “Sembolizm yirminci yüzyıla damgasını vuran güçlü bir

<sup>1</sup> Timur, Kemal, “Tanımı Yapılamayan Postmodernizm”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 1, Kütahya 1999, s. 319-323.; Bingöl, Ulaş-Timur, Kemal “Postmodern Şiir Nedir?” *TEKE Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Yıl 5, Sayı 5/3, s. 1289.

edebiyat akımıdır. Kronolojik olarak yaşamını daha yüzyılın başlarında tamamlamış olsa da etkisi sürrealizmi, postmodernizmi de içine alarak günümüzde hâlâ sürmektedir.”<sup>2</sup>

Bununla beraber duyguya dayanan romantizm ve sembolizm, Batı insanını tatmin etmediğinden bunları bırakıp bu defa da tamamen akıl ve mantık kurallarına dayanan realizm, natüralizm ve modernizmi seçmiştir. Fakat bunlar da Batı insanını doyumamıştır. Bu şekilde insanını tatmin edemeyen Batı, maddî ve manevî açıdan bir bunalıma düşmüştür. Zaman zaman geriye dönmek istemiş; fakat onları daha önce yaşamış olduğundan, bu da mümkün olmamıştır. Batı toplumlarını modernizm de doyumamayınca, ne yaptığını bilmeyen, her şeyi serbestçe yaşamak isteyen, her şeyi yargılayan, her şeye şüpheyle bakan, hiçbir kural tanımayan bir nesil yetişmiştir. İşte bu duruma, yani insanın/gençliğin bu yaşantısına bir isim aranmış ve şimdilik buna postmodernizm denmiştir. Dolayısıyla belli bir kural tanımayan ve çok değişken bir yapıya sahip olan bu kavramın, yani postmodernizmin kesin ve net bir tanımı da henüz yapılamamıştır.

Bugün Batı’da sosyologlar, filozoflar, modernizmin tıkanıklığını ancak postmodernizmin ortaya çıkışından sonra tartışabiliyorlar. Fakat yeteri kadar postmodern şartlarda yaşamamış olan toplumlar, postmodernizmin ne olduğunu çözmeye çalışmakta, bu çabayı gösterirken de hafif bir korku duymaktadır. Batılı düşünürler, postmodern düşüncelerin toplumu sarsmaya başladığı bu dönemde, onu tarif etmenin pek de kolay olmadığını çok iyi bilmektedirler. Bu konuda çalışmaları olan Gülseli İnal bir makalesinde, düşünür Zygmunt Bauman’ın bu konudaki görüşünü şu şekilde dile getirip yorumlamaktadır: “Sosyolog Zygmunt Bauman’a göre postmodernizmi dile getirmek, anlatmak o kadar kolay değil, çünkü kolay dile gelir bir yanı yok, herkese göre değişen bir yapılaşma ve kayma, bünyeleşme gösteriyor.”<sup>3</sup>

Postmodernizm, kimine göre modern sonrası, kimine göre modernizmin doğurduğu, kimine göre de modernizmden esinlenen bir akım, şeklinde algılanmıştır. Bu konuda çalışmaları olan Oya Batum Menteşe, postmodernizmin tanımını yapmaktan ziyade şunları dile getirir: “Başlarken kanımca önce elimizdeki sözcüğün ne anlama geldiğini incelemek gerekir. Burada modern sözcüğü değişime uğrar, ‘post’ ön takısı İngilizce’de ‘after’, yani ‘-den’ sonra anlamını değil de ‘-den’ esinlenerek veya ‘-den’ itibaren anlamını taşır; kısaca modern sözcüğünün anlamını modernden esinlenerek veya modernden itibaren değişime uğratar. ‘-izm’ eki bağlandığı sözcüğü bir düşünce veya sanat akımı olduğunu gösterdiği için modern sözcüğü artık bu çağa ait anlamında değil; bir sanat ve düşünce akımı anlamında kullanılacaktır.”<sup>4</sup>

Yine bu konularda birçok araştırması ve yazısı olan Gürsel Aytaç, “Çağdaş Edebiyat” adlı yazısında modernizm/çağdaş edebiyat ve postmodernizm arasındaki ilgiyi anlatırken: “Çağdaş kavramından yola çıkalım. Nedir çağdaş? Aynı çağı paylaştığımız, bizim çağımızda demektir

<sup>2</sup> Ertem, Cengiz, “Edebiyatta Modern Arayışlar” Littera Edebiyat Yazıları, C. 3, 1992, s. 160.

<sup>3</sup> İnal, Gülseli, “Türk Edebiyatında Gelenek ve Kopma”, Littera Edebiyat Yazıları, C. 3, 1992, s. 218.

<sup>4</sup> Menteşe, Oya Batum, “Modernizmden Postmodernizme”, Littera Edebiyat Yazılar, C. 3, 1992, s. 217.



çağdaş. Çok geniş anlamıyla bütün bir yirminci yüzyıldır bu, edebiyat tarihinin dönemleri, asırları düşünüldüğünde. Alman edebiyatı biliminde modern terimi yaygın, çağdaş sıfatı için. Çağdaşın geçirdiği zaman yelpazesini bir parça daraltmak için yaşadığımız son yılları ele almak istediğimizde bugünün edebiyatı söz konusu oluyor ki, ona da batı edebiyatlarında yaygın bir terimle postmodern deniyor, yani modern sonrası”<sup>5</sup> ifadelerini kullanır.

Dolayısıyla bu konuda araştırma yapıp yazılar yazan bir kısım fikir ve sanat adamlarının kanaati, şimdilik postmodernizmin kesin tanımının yapılamayacağını ortaya koymaktadır. Bakınız Jean François Lyotard, Mart 1985’te Paris’te düzenlediği bilgisayar teknolojisi ile önemli bir hesaplaşmayı dile getiren İmmateriax/maddesizler servisi ve etkinlikleri sırasında kendisine sorulan ‘Postmodern nedir?’ sorusuna şu cevabı vermiştir: “Gerçi ne olduğunu anlamaya çalışıyorum, ama bilmiyorum. Bu konudaki tartışma daha yeni başlıyor. Tıpkı aydınlanma ile olduğu gibi. Tartışma, konu kapanmadan bitecek.”<sup>6</sup> Hasan Bülent Kahraman ise Postmodernizm için: “Batı toplumlarının var olan konumunun gerek toplumsal değişkenler, gerekse ürettiği bilinç açısından irdelediği yeni bir toplum kuramıdır”<sup>7</sup> demektedir.

Nail Bezel bu konuda fikir yürüten birçok yazardan da faydalanarak şunları dile getirir: “Postmodernizm, hem modernizmin devamı hem de alışılmış modernizm biçimlerinden kopuştur. Postmodernizm İkinci Dünya Savaşı sonrasını kapsar; modernizmin yerinden edilmişlik, yabancılaşma ve bireysel algıya dönmek eğilimlerini daha da kesinleştirir; moderncilerin gözlemlediği düzensiz dünya ve kaos postmodernlerin çıkış noktasıdır. Modern ve postmodern ayrımı sorunlu bir konudur. Postmodern ruh, büyük modernist yapıtların içinde çöreklenmiş olarak yatıyor; postmodern kültür yirminci yüzyılın devrimci öncülüğünün parodisinden başka bir şey değildir; çünkü postmodernizm modern arayışını terk etmiş, birincil huzursuz olabileceği yerde vurdumduymaz bir bilinç huzuru bulmuştur.”<sup>8</sup>

Bazıları, postmodernizm burjuva aktivizmindeki ironinin bir türevidir, şeklinde tanımlarken; Mehmet Ergüven tanım karmaşıklığının fazla önemli olmadığını vurgulamakta ve biraz da tenkit ederek ya da ironi yaparak şu yorumu yapmaktadır: “İşte bu ülkede (yani Amerika’da) herkes postmodernizmi konuşuyor artık. Gerçi kimse kesin bir tanımını yapamıyor ama hiç önemi yok bunun, gündemde bir tek o var ya, biz de çağdaş insanlar olarak kulak kabartıp payımıza düşeni almaya çalışmalıyız hemen; yoksa çağ dışı olup Amerika’dan önce kendi ülkemizin sanatçıları tarafından topyekûn lanetleniriz Alimallah!..”<sup>9</sup>

Değişken bir yapıya sahip olan postmodernizm hakkında birçok düşünür gibi Behler de tek bir tanım yapmaktan çekinerek birbirini tamamlayan ya da birbirine seçenek olabilecek düşüncelerini şu şekilde dile getirir: “1- Modern en son olandır. Bu tanıma göre modern sonrası olamaz ve

<sup>5</sup> Aytaç, Gürsel, “Çağdaş Edebiyat” Gündoğan Edebiyat, C. 2, S. 6, Bahar 1993, s. 113.

<sup>6</sup> Özcan, Enver, “Önay Sözer ile Postmodernizm Üzerine” Varlık Dergisi, Kasım 1992, s. 113.

<sup>7</sup> Kahraman, Hasan Bülent, Varlık Dergisi, Kasım 1992, s. 12.

<sup>8</sup> Bezel, Nail, “Modernizm ve Postmodernizm”, Littera Edebiyat Yazıları, C. 3, 1992, s. 262-263.

<sup>9</sup> Ergüven, Mehmet, “Postmodernizm Yaşadığımız Hayata Tıpatıp Uyuyor”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Kasım 1990, s. 5-10.

postmodern bu paradoksun bilincindedir. 2- Postmodern sonrası olamaz ve postmodern yeni bir çağ değil modernin devamıdır, modern hem eleştirinin kendisidir hem de eleştirilen durumdadır. 3- Postmodern bütün modernci görüşlerin tükendiği durum olarak görülebilir. 4- Postmodern, bütüncül doğru anlayışının yadsınmasıdır, köktenci ve düşünsel çoğulculuktur. 5- Tarihsel açıdan, Postmodern Hegel'in yadsınması Nietzsche'nin perspektif anlayışına uyumdur. 6- Bu son gelişmenin belirleyici özelliği bir postmodern çağda olduğumuzdur. Ama belki de postmodernizm diye bir şey yoktur. Bir postmodernizmin olmayışı belki de postmodern çağın belirleyici özelliğidir."<sup>10</sup>

Bu tanım karmaşıklığından sonra biraz da Batı medeniyetinin temellerinin atıldığı medeniyetler üzerinde duralım.

## 2. Batı Medeniyetinin İki Sacayağı: Yunanistan ve İtalya

Bilindiği gibi Batı medeniyetinin temelleri Yunan ile Latin/İtalyan medeniyeti üzerine inşa edilmiştir. Bu iki kültür ve medeniyet, düşünce ve inanç olarak birbirlerine yakın, belki de aynı sayılmaktadırlar. Diğer yandan Yunanistan ile İtalya, coğrafi konum olarak da ikisi Batı ile Doğu arasında köprü görevi gören bir konuma sahiptirler. İtalyan haritası bir yandan çizme gibi Akdeniz'in sularına gömülürken; diğer yandan da adeta tek ayağıyla/çizmesiyle Mısır ya da Afrika kıtasına basmaktadır. Yunanistan ise Batı medeniyetinin ikinci sacayağıyla Anadolu üzerinden bir yönüyle Ortadoğu'ya diğer yönüyle de Rusya'ya doğru uzanmaktadır. Dolayısıyla Batı medeniyetinin temelini bu iki medeniyet üzerine kurulması tesadüfi olmasa gerek. Coğrafi nedenlerin yanında felsefi, dinî ve sosyolojik birçok unsuru da göz ardı etmemek gerekir. Tarih boyunca bu iki medeniyet, Doğudan aldıkları düşünceleri önce kendi içlerinde sindirip geliştirmişler, sonradan da kendilerinin çocukları mesabesinde olan Batı devletlerine; daha doğrusu Hristiyanlık âlemine yaymışlardır. Buna bağlı olarak sanat ve edebiyattaki gelişmeler de ilk önce İtalya'da ortaya çıkmış; sonradan da diğer Batılı devletlere yayılmıştır.

## 3. Modern Akımlar ve Postmodernizmi Doğuran Sebepler

Onyedinci yüzyılda önce Fransa'da başlayan klasisizm, asıl sanat ve estetiğini eski Yunan ve Latin edebiyatı dönemine ait başarılarla oluşturmuştur. Çünkü Klasisizmi savunan sanat adamları ve aydınlar, İtalya'da başlayan Rönesans hareketlerinden sonra ortaya çıkmışlardır. Edebî bir akım/ideoloji olarak ortaya çıkan klasisizm, temelde aklı ön planda tutan bir akımdır. Klasikler aklı ön planda tutarken mükemmeliyeti, ideali de yakalamanın peşindedirler. Yazılan edebî eserlerde kahraman olarak ideal tipler ön plana çıkarılır. Eserlerde çirkinliklerden, olumsuzluklardan pek söz etmezler. Çünkü onlara göre ancak iyi örnekler toplumu daha iyi bir konuma getirir.

Klasisizm, ondokuzuncu asra geldiğimizde etkisini az da olsa yitirir. Bu defa da ona tepki olarak ortaya çıkan romantizm akımı ön plana çıkar.

<sup>10</sup> Bezel, Nail "Modernizm ve Postmodernizm", Littera Edebiyat Yazıları, C. 3, 1992, s. 216.

Romantikler, biraz da dinin, daha doğrusu Hristiyanlık inancının etkisiyle hissî, hayalî ve duygusal şeyleri daha fazla ön plana çıkarırlar.

Romantikler ondokuzuncu yüzyılda ideal eserler yazarken, sembolizm, dadaizm, empresyonizm gibi başka edebî akımlar da ortaya çıkar ve bu gruplar da epey taraftar bulurlar. Ondokuzuncu yüzyılda romantizme tepki olarak ortaya çıkan realizm ve realistler ise romantiklerin aksine hayali ortadan kaldırmak isterler. Bu ekole mensup yazarlar, her şeye akıl ile yaklaşmaya çalışırlar. Kısacası romantiklerin hayali ön plana çıkarmalarına karşılık bunlar da tamamen akli ön plana çıkarırlar ve o tarzda eserler kaleme alırlar. Batı'da realizmden sonra onu daha da ileri bir seviyeye taşıyan bir de natüralizm akımı ortaya çıkar ki, bunlar da akılcılığa ayrıca determinist bir yaklaşım getirirler. Bu anlayışa göre, aynı nedenler aynı sonuçları doğuracağından, bir insanın çevresini incelemek onu anlamının en iyi yoludur.

Onyedinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar ortaya çıkıp gelişen ve farklı edebî akımların ideolojileri doğrultusunda görüşlerini dile getiren Batılı sanat ve fikir adamlarının eserleri, toplumdaki sanat anlayışlarında olduğu gibi yaşantılarında da farklı tarzlarda gelişmeler sağlamıştır. Bu gelişmelere bağlı olarak ondokuz ve yirminci asırda her alandaki gelişmelerle birlikte Batı memleketlerinde yaşamını sürdüren insanların çoğunluğu maddî olarak üst düzeyde bir refaha kavuşmuştur. Sanat, felsefe, edebiyat, resim, müzik; daha doğrusu sanatın her alanında modern hayata bağlı olarak belli bazı katı kurallar da getirilmiştir.

İşte modern hayatın oluşturduğu bu şartlar içinde yaşamını sürdüren insanlar, onun getirmiş olduğu bu kurallar çerçevesinde işlerine gider gelirler. Şehirler belli kurallar çerçevesinde inşa edilir. Düz yollar, caddeler, güzelce dizayn edilip yeşillendirilen alanlar da yine belli ölçülere göre oluşturulur.

Yaşam alanlarının belli kurallar çerçevesinde dizayn edilip kurallara bağlanması, orada hayatını sürdüren insanların günlük hayatına da yansır. Okumuş, eğitim düzeyi yüksek, işi gücü olan, maddî refaha ulaşmış bir Batılı insan, her gün aynı saatte işine gider gelir. Aynı işi aynı kurallar çerçevesinde yapar. Sabah belli saatte kalkar, aynı tarzda çizilmiş yollar üzerinden arabasıyla ya da yürüyerek işine gider gelir. Alış verişe gitmek için aynı düz yol ve caddeleri kullanır. Eve geldiğinde yine aynı şekilde, benzer işlerle meşgul olur. Bazen de aynı yollar üzerinden eğlence mekânlarına gider gelir. Orada eğlendikten sonra evine gelip yatar ve diğer zamanlarında da aynı şekilde bir yaşam sürdürür.

İşte maddî olarak belli bir refaha ulaşan bu Batılı insan tipi, aslında her gün aynı şeyi yapmaktan, farkına varmadan, bir bıkkınlıkla karşı karşıya kalmıştır. Belki çok ileri bir söz olacak ama Batı insanı uzun süre adeta bir robot hayatı yaşamıştır. Ancak bilindiği gibi insan sadece maddeden ibaret değildir ve insanın manevi ciheti maddî cihetinden daha gelişmiş ve daha karmaşıktır. Dolayısıyla kendisine biçilen katı kurallar çerçevesinde yaşamını sürdüren insan, belli bir müddet sonra, farkında olarak ya da olmayarak, bu hayattan bıkmabilmektedir.

Yine bu gezegende yaşamını sürdüren insan, sonsuz duyguları olan, düşünen/tefekür eden bir varlıktır. Kendisine verilen manevî duygulara da belli bir sınır konmamıştır. Dolayısıyla insanın fitratı/vicdanı aynı şeyleri yemekten, aynı şeyleri düşünmekten, aynı işi yapmaktan, aynı saatte aynı işe gitmekten, aynı caddede yürümekten, aynı düz cadde ve yollarda seyahat etmekten, aynı seviyede olan manzaraları izlemekten, aynı şahıslarla beraber olmaktan, konuşmaktan, arkadaş olmaktan, yemek yemekten, aynı kurallar çerçevesinde yazılan ya da kurgulanan hikâyeler, romanlar okumaktan belli bir müddet sonra bıkmıştır. Çünkü sonsuz düşünen ve sonsuz duygulara sahip olan insana aynı kurallar, belli bir müddet sonra bıkkınlık vermiştir.

Bir de düşüncesi ve duyguları her an değişen insan, buna bağlı olarak farklı şeyler yapmak ister. Diğer yandan Batı medeniyeti ve felsefesi modernizmin etkisiyle her şeyi bir kurala bağladığından, bu durum, insanın ruhunu belli bir müddet sonra sıkıştır. Belli alanlarda toplumların yaşantılarına kurallar getirmek, ya da kurallar koymak o topluma bazı gelişmeler sağlamıştır. Ancak bunu ölçülü yapmak gerekir. Çünkü insanlarda belli bir müddet sonra bıkkınlık oluşturuyor. Yine hayat, tek ve düz bir çizgi üzerinde devam etmediği gibi kıvrımlarla da doludur.

Bununla ilgili yaşadığım müşahhas bir olayı anlatmak istiyorum. 2011 yılında Amerika'nın Texas eyaletinde iki ay kadar kalmıştım. Kaldığımız Denton şehri Dallas'a yakın bir yerdeydi. Texas eyaleti coğrafi olarak geniş ve düz arazilerden oluşmaktadır. Dolayısıyla yolları da, caddeleri de dümdüzdür. Yolun ya da caddenin bir tarafından bakınca gözünüzün alabildiği kadar ileriye görebiliyorsunuz. Şehirlerin cadde ve sokakları da aynı şekilde dizayn edilmiştir. Yeşil olan bölgedeki ağaçların boyları da birbirine yakındır. Şehirlerdeki ağaçlar ya da yeşil alanlara da insanların müdahalesiyle farklı şekiller verilmiştir. Orada beş yıl kalan bir arkadaş, lüks otomobiliyle bazen çayımızı içmeye gelirdi. Çay içerken bir gün şunları söyledi: "Ben bu Texas'ın düz yollarından bıktım artık. Yol dediğin bizim memleketin yolları gibi kıvrımlı olması gerekir. Sizin bu Denton'a yakın bir yol var ya... o yol biraz kıvrımlı olduğu için, yolum buraya düşünce iki üç tur atıyorum ve düz yollarda seyahat etmenin bıkkınlığını bu kıvrımlı yol ile gideriyorum." Onun bu sözlerine biz de hayretle gülmüştük.

Bütün bunlardan anlaşılıyor ki insan sürekli dümdüz yolda yürümek istemediği gibi tek düze bir hayattan da bıkabiliyor. Yani hayatın maddi manevi kıvrımlarının olması gerekiyor. Hep zengin bir hayat yaşamak insanı bıktıracağı gibi fakir bir hayat da insanı bıktırabiliyor. Evde, ailede hep mutlu bir hayat yaşamak bile insanları bıktırabilmektedir. Yani ailede refahlı günler olduğu gibi fakirane günler de olması gerekiyor. Evde bazen kavgalar olacak ki diğer günlerin anlamı olsun ve kıymeti bilinsin.

## Netice

Öyle anlaşılıyor ki modern hayat sonrasında ortaya çıkan ve her alanda hiçbir kural tanımayan postmodernizm, bütün bu kurallara, zenginliklere, düz yollara, tek düze hayata, belli kurallar çerçevesinde dizayn edilmiş bahçelere, resimlere ve heykellere karşı bir tepkidir. Aynı zamanda konulmuş bütün bu

kurallara karşı adeta insan duygusundaki o sonsuzluk arzusundan gelen bir feryattır. Bir itirazdır, kural tanımamaktır. Sonsuzluk arzulayan ruhun isyanıdır. Sonsuz olan duyguların bir feryadıdır. Hiçbir şeyi mutlak olarak kabul etmemeye karşı bir sorgulamadır. En doğru bildiğimiz şeylere karşı şüpheyi düşüren bir felsefedir. Hiçbir değeri kabul etmek istemeyen bir kaostur.

Postmodernizm, aynı zamanda ırkları, inançları, memleket mensubiyetini ve kimliği kabul etmeyen bir akımdır. Bu yönleriyle de şiir, sanat, resim, yaşam ve ekonomide kural tanımayan bir isyan hareketidir. Romanda, hikâyede bütün kuralları yok eden, onları alaya alan, onlarla dalga geçen, bir yeniden yazma denemesidir. En anlamsız şeylere bile önem veren bir hayat anlayışıdır. Çok önemli görülenleri, önemsizleştiren bir anlayıştır.

Yine Postmodernizm, kuralları kabul etmediği gibi alaya alan, önemsemeyen, kendilerinin savundukları düşünceleri de zaman zaman yerden yere vuran, sorgulayan bir bilinmezliktir. Bütün bunlardan dolayı da her dönemde kendine taraftar bulan, kendinden söz ettiren, sürekli gündemde kalmayı başaran bir harekettir. Diğer bir deyişle postmodernizm kendine de düşman bir anlayıştır.<sup>11</sup>

Dolayısıyla postmodernistler, belli bir kuralı tanımadıkları için haklarında yazılanların da tabii olarak belli kuralları olmamaktadır. Onlarla ilgili yazılan yazılarda ve karşılaştırmalarda da bu belirsizliği görmek mümkündür. Örneğin yapılan kıyasların bazılarında, modernizm ve modern hayat belli bir hiyerarşi, belli bir düzen ve merkezileştirilmiş kontrol arzularken; postmodernizm daha çok anarşi, düzenin yıkılması ve merkezi kontrolün tamamen kalkmasını istemektedir. Modernizm, bilim ve teknoloji vasıtasıyla büyük ilerleme söylemini ön plana çıkarırken, postmodernizm her türlü ilerlemeye şüpheyi bakıyor. Teknoloji karşıtlığı reaksiyonları geliştirmeye çalışırken bir de yeni din ve inançların peşinde koşuyor. Modern sanat, müzik ve edebiyatta genel sınırlar çizip bir bütünlük hissi oluşturmaya çalışırken; postmodernizm, melezlik, kültürlerin yeniden birbirlerine bağlanmasını benimsiyor. Modernizm birçok konuda belli bir derinlik isterken, postmodernizm yüzeysellik peşindedir. Modernizm, niyet ve gayede belli bir ciddiyet isterken; postmodernizm, oyun ve ironi oluşturup resmî olan ciddiyete tepki gösteriyor. Modernizm cinsel farklılığa göre şekillenmiş güçlü düzeni, tek cinsiyetleri, pornografinin dışlanmasını benimserken; postmodernizm, çift cinsiyetlilik ve pornografiyi önemsiyor. Bu karşılaştırmayı uzatmak mümkündür.

Netice olarak postmodernizm; bilmediği bilemeyeceği bir gerçeği açıklamak, öğretmek ve anlatmak istemez. Onun amacı her türlü yöntemi kullanarak metinde anlam boşlukları, suskunluklar oluşturmak ve bu yolla gerçek olan değişmeyi, belirsizliği ve farklı olmayı okurlarına aktarmaktır. Ayrıca şaşırtmaca, işaretleri kasten yanlış yere koyma, yazılanlar arasında boşluklar bırakma, yaşanılmayanları moda olarak gösterme, fazla düşünmeyi filozof gösterme, hisleri öldürme, yazıdaki bütün üslupları bozma gibi özellikler de postmodernizmin özelliklerindedir. Dolayısıyla her

<sup>11</sup> Tuğluk, Abdulhakim, "İroni Nedir", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 29, 2017, s. 462.

şeyde farklı olma, farklılığa öncelik verme, tüm tabuları kaldırma, tüm değerleri sorgulama, yeni problemler üretme ve bunları yaparken de yerine herhangi bir çözüm önermeme gibi özellikler de postmodernizmin getirdiği yeniliklerdendir.

Görüldüğü gibi, bu özellikleri taşıyan postmodernizmin kesin ve net bir tanımının yapılması şimdilik oldukça zor görünmektedir. Yine bütün bu yazılanlardan anlaşılıyor ki, postmodernizmin ne olduğu tam olarak anlaşılamamış ancak özellikleri hakkında bilgiler verilip yorumlar yapılmıştır. Herkese göre farklı algılanıp yorumlanmaya açık bir akım olan postmodernizm, değişken ve karmaşık yapısı devam ettikçe, bu farklı tanım ve yorumlar da zannederim devam edecektir. Ancak bunun sonu olmadığı için biz de bu yazımızdaki tanım, karşılaştırma ve özellikleri şimdilik bu cümlelerle sonlandırıyoruz.

### Kaynakça

- Aytaç, Gürsel, "Çağdaş Edebiyat" Gündoğan Edebiyat, C. 2, S. 6, Bahar 1993.
- Bezel, Nail, "Modernizm ve Postmodernizm", Littera Edebiyat Yazıları, C. 3, 1992.
- Bingöl, Ulaş-Kemal. "Postmodern Şiir Nedir?", *TEKE-Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Yıl 5, Sayı 5/3.
- Ergüven, Mehmet, "Postmodernizm Yaşadığımız Hayata Tıpatıp Uyuyor", *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Kasım 1990.
- Ertem, Cengiz, "Edebiyatta Modern Arayışlar" Littera Edebiyat Yazıları, C. 3, 1992.
- İnal, Gülseli, "Türk Edebiyatında Gelenek ve Kopma", Littera Edebiyat Yazıları, C. 3, 1992.
- Kahraman, Hasan Bülent, *Varlık Dergisi*, Kasım 1992.
- Menteşe, Oya Batum, "Modernizmden Postmodernizme", Littera Edebiyat Yazılar, C. 3, 1992.
- Özcan, Enver, "Önay Sözer ile Postmodernizm Üzerine" *Varlık Dergisi*, Kasım 1992.
- Timur, Kemal, "Tanımı Yapılamayan Postmodernizm", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 1, Kütahya 1999.
- Tuğluk, Abdülhakim, "İroni Nedir", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 29, 2017.



**Mehmet Emin ULUDAĞ\***

## **GELENEĞE YENİLEN MODERNİZMİN ZAFERİ! POSTMODERNİZM**

**Öz:** Bütün varlıklar arasında en çok tanındığına inanılan insan, sanki en az bilinen bir gerçeklik olarak görülebilir.

Bir bilinmezin bilinmesi, kendi tarafından bilinerek bilinmezliğini gidermeye çalışması pek garip ve çok acayip bir hadise olarak varlık tarihine geçer. Bu nedenle varlığın en anlamlı tarihi insanlık tarihidir ve insanlığın en anlamlı tarihi de bilme ve bilinme tarihidir denilebilir.

İnsan sürekli bilme ve bilinme eylemiyle hayatını devam eder. Bu bilme eylemine yardım eden vücut azaları ise görünüşte belli yerlerde ve belli sayılardadır. Göz iki, kulak iki, burun bir parça iki delik, beyin bir yapı iki lop ve daha nice bilinenlerin arkasında bilinmeyenler.

İnsan, bilmeye eliyle dokunarak, ağzıyla tadarak, burnuyla koklayarak, kulağıyla duyarak gözüyle bakarak çalışır ve başarılı da olur. Aradığı belli şeyleri de evrende bulur. Hatta bununla da mutlu olur. Ancak sürekli huzursuzdur insan. Yani en bilinmezin bilindik en bilinmeyeni olan insan en bilinmezin huzuruna varamadığı için huzursuzdur. Bütün kayıtlardan kurtularak o huzura varmak ister. Onu tanımak, marziyatını anlamak ister, bu nedenle de bilmek için bakmanın yetmeyeceğini düşünür, ve onu görmek ister ve huzuruna da çıkmak ister.

İnsanlık tarihi bu mücadele ile doludur. Peygamberler ve âlimler bu yolculuğun en müstakim tarif edicileridir. Filozoflar ve şairler ise en şaşkın ve taşkın gezginleridir. Filozofların, şairlerin yolları bazen çok sisli ve bir o kadar da tehlikeli olmakta ve insan bu yolculukta boğulmaktadır. Bütün bu sıkıntıları ise peygamberler ve âlimler ortadan kaldırmaktadırlar. Her asırda insanın yeniden yapılanmasına ve bu bilinmez yapısının da çözülmesine yardımcı olmaktadır.

Filozoflar insanın bu bilinmezliğini anlaşılır kılmaya çalışır. Bilhassa belli diyalektikler bağlamında çözümlemeye çalışması ise orijinal sonuçlar doğurur. Bu orijinal sonuçlar ise insanlığa modernist anlayışlar olarak takdim edilir. Bu takdimin içinde insan ekonomik bir köledir. Bu kölelik aynı zamanda geleneğe karşı da bir direniştir. Gelenek ve modernizm arasındaki bu çatışma neredeyse üç yüz yıl sürer. Modernizmin ekonomik nesnesi olan insan geleneğe dönüşle yeniden özne konumuna geçmek isterken postmodernizm denen ve aslında modernizmin revize edilmiş şekli olan yeni bir kapitalist duruşla karşılaşır. İnsanın nesne olarak kalmasının yeni bir yaklaşım şekli olan postmodernizm bütün direnişlere rağmen modernist insanın kapital anlamda da köleliğinin devamıdır denilebilir. Bu nedenle çalışma bu diyalektiğin anlaşılmasına dönüktür. Yazımızda bütün bu konular irdelenerek tartışmaya açılacaktır.

**Anahtar kelimeler:** gelenek, modernizm, postmodernizm, bilinmezlik, diyalektik

## THE VICTORY OF MODERNISM WHICH HAS BEEN DEFEATED BY TRADITION: POSTMODERNISM

**Abstract:** The person who is believed to be the most recognized among all beings may seem as the least known reality.

Knowing an unknown and trying to remove its unknownness by self-awareness go into existence history as a strange and very interesting event. For this reason, the most meaningful history of existence is human history and the most meaningful history of mankind is history of knowing and to be known by someone can be said.

Man continues his life by the action of constantly knowing and to be known by someone. The body parts that help this knowing action is apparently in certain places and a certain number. The eyes and the ears consist of two parts, the nose consists of a part and two holes, the brain consists of a structure and two lobes and much more unknowns behind the better knowns.

Man tries to know by touching with his hands, tasting with his mouth, smelling with his nose, hearing with his ears and looking with his eyes and he is succeed. People find certain things at universe what they are looking for and people even be happy with this, but they are constantly restless. So, the person who is known as the most unknown of the most unknown is restless because of not accessing to the most unknown, people want to get there by getting rid of everything and know and understand him. So, the people think that looking is not enough to know and they want to see and meet him.

Human history is full of this struggle. Prophets and scholars are the most accurate descriptors and philosophers and poets are the most astonished and overflowing travelers of this journey. The routes of philosophers and poets are sometimes very foggy and dangerous, and people are drowned in this journey. All these troubles are removed by prophets and scholars. They are helping to reconfigure people in every decade and resolve this unknown structure.

Philosophers try to make understandable that obscurity of people and philosophers' solving efforts, especially in the context of dialectic, brings original consequences. These original consequences are presented as modernist insights into humanity. In this presentation, human is an economic slave. This slavery is also a resistance to tradition. This conflict between tradition and modernism lasts almost three hundred years. The person who is the economic object of modernism, one wants to go back to the position of being a subject again via turning back to the tradition, it is faced with a new capitalist posture called postmodernism, which is in fact a revised version of modernism. Postmodernism as a new approach of man's staying as an object can be said to be the continuation of slavery of modernist man in the capitalistic sense despite all the resistance. For this reason, the study is directed at understanding of this dialectic.

**Keywords:** tradition, modernism, postmodernism, unknownness, master-slave dialectic



İnsanlık tarihinin başlangıcı, geleneğin doğuş zemininin temeli olarak algılanır. Eklemlitik olarak asırlar boyu geleneği geleceğe taşıyan bu rasyonalite, beraberinde tortulanmayı getirir. Genelde insanlık, özeldense batı toplumu bu tortulanmanın en yoğun dönemini on yedinci yüzyılda yaşar. Bilhassa batı toplumu bu geleneğin direnişi karşısında yeni durumların arayışına girer. Bu yeni durumların ise eskisinden ve bu tortulanmadan tamamen zıt bir noktada olmasını planlar veya arzular. Bu bir denetimsiz arzu olmaktan çok planlı bir yeni durum oluşturma çabasıdır.

Onyedinci yüz yıldan başlayıp neredeyse yirminci yüzyılın ortalarına kadar devam eden, bir taraftan batının yeni bir sömürge yüzü kazanmasını diğer taraftan da geleneğin can çekişmesini hızlandıran bu planlı arayış, modernizm olarak somutlanır. Batı, terakki basamaklarında modernizm ile yükselmiş gibi bir intiba uyandırırken geri kalmışlığı da geleneğe bağlılıkla ilintiler. Ancak bütün bu zaman diliminde batı, geleneğiyle olan hiçbir bağıni kesmez; zira klasik eserler aydınlanmanın temelini oluşturur. Modernist gibi görünen neoklasikler bir taraftan klasikleri eleştirirler diğer taraftan da coşumcuların romantik milliyetçiliğini desteklerler. Bütün bunların arkasında ise temel bileşen olarak Fransız ihtilali vardır. Batı insanının bu ihtilalden çok yüksek beklentileri vardır; fakat ne yazık ki bunlar modernizm furusuyla batının dünyaya yaşattığı bir çileler dönemi olarak karşımıza çıkar. Bu meyanda Pierre Barberis: *“Fransız devrimi evrensel özgürlüğün değil, paranın devrimi olmuştur”* der.

Bu konuda Bediüzzaman Said Nursi de önemli ve ilginç tespitlerde bulunur: *“Evet, ihtilâl-i Fransevîde hürriyetperverlik tohumuyla ve aşılmasıyla sosyalistlik türedi, tevellüd etti. Ve sosyalistlik ise bir kısım mukaddesatı tahrip ettiğinden, aşladığı fikir, bilâhare bolşevikliğe inkılâp etti. Ve bolşeviklik dahi çok mukaddesat-ı ahlâkiye ve kalbiye ve insaniyeyi bozduğundan, elbette, ettikleri tohumlar hiçbir kayıt ve hürmet tanımayan anarşistlik mahsulünü verecek. Çünkü kalb-i insanîden hürmet ve merhamet çıksa, akıl ve zekâvet, o insanları gayet dehşetli ve gaddar canavarlar hükmüne geçirir; daha siyasetle idare edilmez.”<sup>1</sup>*

Bu yüzyıllar bir taraftan geleneğin direnişine sahne olurken diğer taraftan da modernizmin şekil değiştirerek farklı akım ve anlayışlar biçiminde sergilendiği uzun bir insanlık dönemi olarak tarihteki yerini alır. İnsanlık tarihi hiçbir dönemde bu tarihler arasında olduğu kadar hem efendi hem de köle olmamıştır denilebilir. İlmi gelişmelerle maddi ve manevi zenginlikler, bir tarafta insanın efendiliğini artırırken diğer taraftan modernist anlayışlarla maddeyi hep kendine doğru evirme çabası içerisindedir. Bu durum ise insanın tarihte olmadığı kadar uzun süreli köle olmasının zeminini hazırlamıştır. Yani sözde terakki arzusu, hemen hemen bütün insani değerlerin önüne geçmiş, bizzat insana kendi eli ile kendi basiretini bağlatmış; bunun sonucunda da kendini efendi zanneden köle-efendiciler ve boyundurukları altında kumanda ettikleri köleler zuhur etmiştir. Aynı insan kendini gururla, belki de farkında olmadan, bu kölelik kurumunun şerefli bir üyesi olarak kabul etmiştir.

<sup>1</sup> Nursi, Said, *Şualar*, Envar Neşriyat, 1994, İstanbul, s. 588.

*Sartre* batının, bilhassa Avrupa modernizminin bu kolonyalist yüzünün gelenek karşısındaki acımasızlığının bir uygarlık havariliği gibi gösterilmesi hakkında: “*bir yalanlar ideolojisinden başka bir şey değildi; yağmalama için mükemmel bir meşruiyet kaynağıydı. Ağzından bal akan sözleri, duyarlılık iddiaları hep saldırganlığımızı gizleme çabalarıydı*” der. Bu yasal yağmalama ilerleyen zamanlarda, gelenek hakkında izlediği yolun tersine döndüğü algısı yaratarak, yani geleneğe ateşten bir zeytin dalı uzatıp sırtını ona yaslamış gibi göstererek, kendisinin daha da yasal bir yüzü gibi görünen ve daha sempatik bir efendi maskesi taşıyan postmodernizmi doğuracaktır.

İnsanlık için üretilen bir kavram gibi görünen modernizm, aslında bir nevi insanlığın nesne hakkında ürettiği ve batının doğuyu istila etmek için ısrarla kullandığı bir söylem gibidir. Fakat bir söylem olmanın da ötesinde, sözde hizmet ettiği insanlığın içini oyup onu tamamen güdülmeye hazır zihinler haline getiren bir olgudur. Gelenek, bu duruma ısrarla direnir. Nesne ise bu direnci kırmak, geçici zaferini sürekli hale getirmek ve pratikteki sömürge ideolojisinin devamı için olanca gücüyle direnmeye çalışmak ister. Neredeyse bu üç asırlık savaş, postmodernizm ile birlikte yeni bir boyut kazanır ve bir nevi modernizmin yenilgisi ve geleneğin zaferi gibi görünür. Gerçekte ise modernizm yeni bir kimliğe bürünmüş yani postmodernizm olarak görünmüştür. Adeta geleneğe iade-i itibar hediye etmiş görünümü verip, geleneğin sırtını sıvazlayarak kendi savunduğu değerleri ve zaferini öz varisi olan postmodernizme devretmiş ve gelenekle sinsi bir *barış* antlaşması imzalamıştır.

Sahip olma ve yönetme denetimli arzusunun kapitalist eksenindeki diğer bir tanımlaması olarak değerlendirilebilecek olan postmodernist anlayış, aslında nesnenin ve nesne tarihinin özne karşısındaki zaferi olarak da görülebilir. Bir diğer deyişle modernizm, geleneği yani nostaljik özneyi belli bir süre için yormuş, tüketme eşliğine getirmiş, bitirici darbeyi ise varisi, adeta bu nostaljinin parodisini yaparak, gizli bir hedonizmle vurmuştur. Umberto Eco'ya göre bu durum, “*geçmişe ironiyle, masum olmayan bir biçimde yeniden dönüştür.*”<sup>2</sup> Bu sanki efendi köle diyalektiğinin yeni bir evresi olarak görüntü sergiler. Onyedinci asra kadar gelenek bir efendi, nesne ise bir köle konumundaydı. Öznenin nesneye hâkimiyeti arzuların da denetlenmesini sağlamaktaydı. Aydınlanma denem -aslında insanın maddenin gücünü aydınlattığı dönem olmalıdır- yeni diyalektik dönem; özne-nesne yer değişiminin başladığı nesnel gerçekliğin değil nesne gerçeğinin hâkimiyetinin başladığı dönemdir. Batı uygarlığında insan artık aydınlanmanın yeni karanlığına yani uzun süreli efendilikten uzun süreli köleliğe bir geçiş yapar. Ontoloji yeniden epistemolojinin etkisine girer; varlık, nesne eksenli baskın bir sorgulamaya çekilir. Bu durum McHale'in teziyle edebiyat ekseninde postmodernizmle ilintilenirse; “*Modernist edebiyatın başatı epistemolojiktir. Yani, modernist edebiyat şu tür sorular uyandırmak için tasarlanmıştır: bilinecek ne var? Onu kim bilir? Bildiklerini nasıl bilirler ve nasıl bir kesinlik derecesinde bilirler?... Postmodernist edebiyatın başatı ontolojiktir. Yani, postmodernist edebiyat şu tür sorular uyandırmak için tasarlanmıştır: bir dünya*

<sup>2</sup> Calinescu, Matei, *Modernliğin Beş Yüzü* (çeviren: Sabri Gürses), Küre Yayınları, 2013, İstanbul, s. 304.

*nedir? Ne tür dünyalar vardır, nasıl kurulmuşlardır ve nasıl farklılık taşırlar? ... modernist sorgulamanın iç mantığı aşırı noktasına itilirse, postmodernist bir sorgulamaya yol açar... Epistemolojik soruları yeterince zorlarsan ontolojik sorunlara yol açarlar*<sup>3</sup> şeklinde bir durumla karşılaşılır. Yani modernizm ve postmodernizm tıpkı epistemoloji ve ontoloji gibi yekdiğerini doğuran kavramlardır.

Nitekim bu yüzyılda varlık tanımlamaları yeniden, varoluşun en somut göstergesi olarak yaşamın evrelerinde belirir. Gelenek ve modernitenin beraber tespit etmeye çalıştıkları bu belirme, başlangıçta yaşam kalitesi veya hayat evreleri olarak görüntü vermeye başlar. Önce, cansız nesnelerin görüntüleri evrene yeniden bırakılır. Bu görüntüler ne kendilerinin ne de kendi olmayanın farkında değillerdir. Yaşam bir müddet böyle devam eder ancak yaşamın en basit katmanından daha basit olarak görüntülerini bırakan ve oluşumunu devam ettiren bu gerçeklik fazla bir farkındalık oluşturmaz. Sonra cansız ve hareketsiz olan bu hayatı anlamlandırarak, ikinci yaşam sahibi olan ve sadece kendini koruma içgüdüleriyle kendi olma bilincini fark etmeye çalışan hayvan nesnesi de yaşamın katmanlarında yeniden belirir. Hayvanlar kendilerine has hayatın en somut göstergesi olan beslenme ile yaşamlarını devam ettirir; fakat varlıksal boyutta çok da anlamlılık göstergesi olarak algılanmazlar. Daha sonra, ontolojik olarak şeylerin arasında yerini alan insan, yeniden tanımlanarak hem varlıksal hem de düşünsel olarak kareleri tamamlar. Önce gelenler ve ontolojik düzende yerini alanlar sonradan gelen insanla anlamını bulur ancak varlıkların en anlamlı ve bütünlücüsü olarak yaratılan insan hep tartışma konusudur. Bütün varlığın var oluş nedenlerini bilmeye çalışan insan, kendisi bilinmez olarak algılanır. Bir taraftan kendi anlamaya çalışırken diğer taraftan da kendini anlamaya çalışır.

*Gelenek ve modernizm* ardından da *postmodernizm* insanı bilmeye dair ilk, belki de sonsuz bilginin vahiy kaynaklarıyla geldiğinden ittifak etmiş gibi görünürler. Ancak modernist devrin başlangıcı vahiy bilginin inkârı olarak insanlığa sunulur. Vahiy bilginin en değerli şeyi olan insan, bu modernist yaklaşımla değersizleştirilir. Fakat modernizm bu metalaştırma eylemini gerçekleştirirken, tam tersine sanki insana bir değer yüklemiş gibi tavır takınır, hissettirmeden, sessizce insanın tabiatında bulundurduğu, insanı insan yapan değerleri tahrip ederek elinden alır ve bunu insana özgürlüğünü bağışlıyormuş imajı içerisinde takdim eder. Postmodernizm ise bu durumun altını daha da çok doldurarak dinin çeşitli biçimlerde yorumlanmasının yolunu açmıştır.

İnsan hem bilendir hem de bilinendir anlayışıyla bilme edinimi felsefe tarafından da öznenen nesneye yöneltilir. Bir taraftan vahye yaklaşırken diğer taraftan vahiyden uzaklaşır felsefi anlayış. Vahiyle buluşan akıl kendilik bilincini araştırmaya çalışırken bakışını, yoğun bir şekilde, Tanrı'dan kendine döndürür, insansal varoluşunu araştırır ve bunu anlamaya çalışır. Bir nevi, felsefenin tarihini insanın kendini bilme ve gerçekleştirme tarihi oluşturur diyebiliriz. Postmodern anlayışta da insanlar ciddi bir kimlik sorgulamasına girerler; bu bir bilme uğraşdır, üstelik kendini bilme uğraşdır.

<sup>3</sup> A.g.e., s. 331-332.

Aslında Allah da insandan bunu ister: insana ve insanlığa pencereler açmasını. İnsanın bu kompleks haritasını vahyin ışığı ve aklın aydınlığı ile okuyan ve felsefenin ciltlerle izah etmeye kalkıştığı noktayı büyük bir marifet ve hidayet nuruyla izah eden insana dair şöyle denilir: “*Ey kendini insan bilen insan! Kendini oku. Yoksa hayvan ve camid hükmünde insan olmak ihtimali var.*”<sup>4</sup> İnsan bu kendini tanıma boyutunda, potansiyeline yerleştirilen *şehvet, gadab* ve *akıl* temel duygularının dönüştürülmesi istek ve iradesiyle insan olacağını ortaya koyar. Bu dönüşüm neticesindeki isteme edinimi ve bu edinimin irade boyutuyla eyleme dönüştürülmesi gerçekliği bu canlı varlığın insan olacağını gösterir. Aslında insanlığın tarihine bu üç temel duygunun dönüştürülmesi tarihidir de denilebilir. Söz konusu üç temel duygunun gerçekleşim boyutu aynı zamanda insanın hem bireysel hem de toplumsal boyutudur. Varlığın kendilik bilincine bu duygularla yerleşimi aynı zamanda insansal dönüştürmenin de merkezileştiği insansal boyuttur. Ancak postmodern insanın kendini, kimliğini sorgulaması yukarıdakinden farklı olarak onun kendine dönüklüğünün bir sonucudur; ilk olarak modernizm insanı köle-birey yapmış ve toplumsallıktan soyutlayıp, içine kapatmış daha sonra -devam filmi olan- postmodernizm bu görevi devralmış ve gelenekle dostane bir el sıkışmasıyla misyonunu sürdürmüştür. Özünde ise ufuk açan sorgulamaların tam tersine, insanı tamamen kendine döndürerek, kısır sorgulama döngülerine çekmiştir.

‘İnsanın tarihi insanlığın oluşumu ve toplumsallığın gerçekleştiği tarihtir’ diyen Hegel insanın kendiliğini gerçekleştirme bilincine dönük felsefi anlayışını *efendi* ile *köle* diyalektiği bağlamında ortaya koymaya çalışır. Esasen vahiy ile evrensel aklın buluşması dışındaki tarihi zaman diliminin insana yaptığı en büyük kötülüklerden birisi, insanın ben bilincini dışa dönük bir şişirme -esasen insanı tamamen kendi içine hapseden bir şişirme- ile kendilik nesnesini benin içinde kaybettirmesi, istemeyi arzunun ve keyfin potasında eritmesi ve hayatı sadece beslenme boyutu lokalizasyonu ile bilince yerleştirmesidir. Tam da bu noktadan hareket eden Hegel, idealist felsefesiyle tümel aklın insanın kümülatif algılanmasına sebep olacağını ve gerçek insansal bilginin ve insanlık gerçekliğinin bu *efendi* ile *köle* diyalektiği sonucunda ortaya çıkacağını vurgular.

Hegel, insanın somutlayıcı tarafını daha çok öne çıkarır. *Bilinç, kendinin-bilinci ve mutlak özne* üzerinde durarak beni çözümlmeye çalışır. Bu somutlayıcı tarafın güdüleyici kavramının ve belki de *efendi* ile *köle* diyalektiğinin merkezinin *istek* olarak soyutlandığını görür. Fenomonolojik olarak her şeye yönelen ve şeyin içinde kaybolarak daha sonra o şeyin içinden kendinin-bilinci olarak ilk başta dışa çıkan *istekin* Freud’un bilinç yapılanmasındaki *egosu*yla da özdeşlik oluşturduğu görülür. ‘*Öyleyse insansal ben, bir istek benidir ya da isteğin benidir.*’<sup>5</sup> Bu diyalektik daha üst perdeden insanı motive eden boyutu uzun zaman önce İslam felsefecileri tarafından ortaya konulur. Bu istek durumunun sadece fiziki âlem için değil aynı zamanda fizik ötesi âlem gerçekliği için de geçerli olduğu belirtilir. Bu tespiti yapanlardan biri de Sa’d-ı Taftazani’dir. İnsan nesnesinin asıl özne

<sup>4</sup> Nursi, Said, *Sözler*, Envar Yayınları, 1993, İstanbul, s. 687.

<sup>5</sup> Age., s.138.

karşısındaki konumunu belirten ve isteme ile iradeyi yapısında bir arada bulunduran *imanın* soyutlayıcı ve somutlayıcısını ‘*Sa'd-ı Taftazani, Cenab-ı Hakkın, istediği kulunun kalbine, cüz-i ihtiyarının sarfindan sonra ilka ettiği bir nurdur*’ diyerek efendi ile köle diyalektiğinin temel iki bileşeni olan istek ve iradenin insani gerçekliğin merkezine yerleştiğini açıklar. Yani bu diyalektik, Allah ile kul arasındaki bilme ve bilinme edinimi diye tanımlandığında istek ve irade kavramı olarak karışımıza çıkar. Aynı şekilde, efendi ile köle diyalektiğini insanın potansiyeline yerleştirilmiş kendilik-bilinci ve varlık-bilinci olarak şeylerin bilinmesi ve tanınması olarak da algıladığımızda yine istek ve irade karışımıza çıkar. O halde denilebilir ki efendi ile köle arasındaki hasımane mücadele bir diğer taraftan da insan ile şeytan arasındaki yani akıl ile nefis arasındaki diyalektiğin de somutlayıcılarıdır. Bu noktadan modernizme dönüldüğünde çıkış noktasının yine *istek* fakat varış noktasının esaret olduğu görülür. İstek modernleşmektir, özgürleşmektir, dogmalardan kurtulmaktır; kısacası efendi olmaktır; fakat sonuç tüm bu isteklere köle olmanın ötesinde bir şey değildir. Modern insan bir süre sonra prangalarını fark eder ve sorgulamaya başlar, belki de tam olarak burada bir nüans farkıyla *post* denilen evreye girer. Tüm bunlardan hareketle tekrardan postmodern insanın kimlik/benlik sorgulamasına dönülebilir. İnsanın bünyesindeki kendilik ve varlık bilinci dürtüsel olarak bir mekanizmayı harekete geçirir: kimliğini irdeleme. Efendiler görünüşte hür ve kölelere hükmedenlerdir; ancak hakikatte efendiliğin köleliğini ifa etmektedirler; kendi güçlerinin ve üzerlerine yapışmış olan efendilik rolünün esareti altındadırlar.

Sevinç Ergiydiren, ‘*Batı felsefesi tarihine kabaca özneye veya nesneye yapılan vurgu değişikliğinin tarihi olarak bakılabilir*’<sup>6</sup> der. Bu bağlamda benlik bilinci çözümlemesinde aynı ikircikli durumla karşılaşılır. Bu nedenle modernist diyalektikler, belki de pozitivist felsefenin etkisinde kaldığı için insanın bu cana ve candan da imana dönük yönünü ihmal ettiğinden ben ile çok meşgul olmuş ve bendeki beni bulmayı zorlaştırmıştır. Bu nedenle de bendeki benin bilinmesiyle benin bir buhar gibi hemen dönüştürüleceğinin farkına varamamıştır. Efendi ile köle diyalektiği, aslında insanın bir yönüyle kendi çekirdeğine konulmuş veya yerleştirilmiş olan insan olma potansiyelinin bilinme isteğidir. Bu isteğin de soyutta kalmayıp somuta dönüştürülme iradesidir. Bu durumun da merkez bileşenleri *bilme-bilinme* ile *tanıma-tanınmadır*. Bu, bir nevi Yunusvari bir haykırıştır.

*İlim ilim bilmektir ilim kendin bilmektir  
Sen kendini bilmezsin ya nice okumaktır*<sup>7</sup>

Diğer yönüyle aslında doğru tespit edilen ancak yanlış bir bilinç oluşumuyla verilen ‘*değilse odur, ne ise o değildir*’ diyen Jean-Paul Sartre’ın varoluşçu anlayışının Hegel idealizmiyle buluşarak yine ‘*İnsan, kendisini ne yaparsa odur.*’ Sartre ifadesiyle somutlaşan insanı bilme ve başkaları tarafından bilinerek kabullenme bilincini oluşturmadır.<sup>8</sup> Bu noktada ‘*...modernlik yüzleri arasında, postmodernlik belki de en muzip olanı: kendinden kuşkuda ama*

<sup>6</sup> Sevinç Ergiydiren, *Eleştiride Fenomonolojik Yaklaşımlar*, Hece Yayınları, 2007, İstanbul, s. 14.

<sup>7</sup> Mustafa Tatçı, *Yunus Emre Divanı*, Akçağ Yayınları, 1991, Ankara, s. 92.

<sup>8</sup> Selahattin Hilav, *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 2012, İstanbul, s. 140.



*meraklı, inançsız ama arıyor, yardımsever ama ironik*<sup>9</sup> ifadesi postmodernizmin parodik sorgulamasını yukarıdaki yaklaşımlarla kısmen örtüştürmektedir.

Modernizme göre efendi ile köle diyalektiğinin en anlamlı boyutunun insan ile hayvan arasındaki temel farkı ortaya koymasındadır da denilebilir. Bu fark aslında ontolojik olarak zaten ortaya konulmuştur. Yaratılış felsefesinin ortaya koyuşuyla anlaşılıyor ki hayvan öğrenerek ve mükemmelleşerek dünyaya gelmiştir ancak insan ise öğrenmek ve mükemmelleşmek için dünyaya gelmiştir. Buna karşın hayvanla insanın ortak özelliği ikisinin de isteklerden beslenmesi ve bu istekleri dönüştürme becerisidir. Hayvan gerçek şeylerden beslenme isteği sonucunda eylemsel boyutuyla elde ettiği nesneyi sadece yaşamını koruma işlevi için bir dönüşüme sokar ve o yaşam mertebesinde kalır. Ancak insanın istekleri köken olarak bir değer isteği ve bir üst mertebeye dönüştürme dolayımı ve aslında olumsuzlatarak olumluya ulaşma eylemidir.<sup>10</sup> Bu, insan tarafından '*kabul edilmek ve insanı kabul etmek*' olarak ortaya çıkan mücadeledir. Bu durumun en somut tespitlerinden ve ilmi izahlarından birini yine Nursi yapar. *Mektubat* isimli eserinde aslında insanın sürekli yaratıldığını ve bu yaratma ve yaratılma boyutuyla insanın sadece bir istekte bulunma ve bu isteği gerçekleştirmek için meyletme iradesini gösterme bilincinde olma konumunda bulunduğunu belirtir. Felsefi anlayışların çoğunun kavramakta zorlandığı bu durumu şöyle izah eder: "*Nasıl ki hayatın dünyaya gelmesi bir halk ve takdirledir. Öyle de, dünyadan gitmesi de bir halk ve takdirle, bir hikmet ve tedbirledir. Çünkü, en basit tabaka-i hayat olan hayat-ı nebâtiyenin mevti, hayattan daha muntazam bir eser-i san'at olduğunu gösteriyor. Zira, meyvelerin, çekirdeklerin, tohumların mevti tefessühle, çürümek ve dağılmakla görüldüğü halde, gayet muntazam bir muamele-i kimyeviye ve mizanlı bir imtizâcât-ı unsuriye ve hikmetli bir teşekkülât-ı zerreviyeden ibaret olan bir yoğurmaktır ki, bu görünmeyen intizamı ve hikmetli ölümü, sümbülün hayatıyla tezahür ediyor. Demek çekirdeğin mevti, sümbülün mebd-i hayatıdır; belki ayn-ı hayatı hükmünde olduğu için, şu ölüm dahi hayat kadar mahlûk ve muntazamdır.*"<sup>11</sup> Bu durum modern ve postmodern diyalektiklerde ise insandaki iki hasmın yani efendi ile kölenin *ölüm-hayat* mücadelesi paradigmasıyla belirmesidir. Ancak bu mücadelede bazen gelenek ve modernizm, ölümün gerçekleştirilmesini istemez. İçimizdeki ölmeyecek beni öldürme yerine onu, yani *beni bize* dönüştürme gerçekliği ile paydaş olur.

Vahyi bilgiyi reddederek işe başlayan modern bilgi bu yaklaşımıyla aynı zamanda '*bilsin ki insan için kendi çalışmasından başka bir şey yoktur*'<sup>12</sup> ayetinin izahına yaklaşır. Aslında bu modernist felsefenin idealizminde zaten gerçeklik olarak vahiyden uzaklaşma yerine doğru bir şekilde ona yaklaşma var. Lakin bu yaklaşma biraz daha temkinli ve mesafelidir. Efendi ile kölenin

<sup>9</sup> Calinescu, Matei, *Modernliğin Beş Yüzü* (çeviren: Sabri Gürses), Küre Yayınları, 2013, İstanbul, s. 306.

<sup>10</sup> Selahattin Hilav, *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 2012, İstanbul, s. 141.

<sup>11</sup> Said Nursi, *Mektubat*, Envar Neşriyat, 1992, İstanbul, s.7.

<sup>12</sup> Kur'an-ı Kerim Meali, Necm Suresi 39. ayet, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007, Ankara, s.526.

şeyle dolaylı ve dolaysız bir ilişki içinde oldukları ve bu durumun neticesinde de bilinçte kalma veya öz bilince çıkma gerçekleşiminin oluştuğu söylenir.

Bireysel alandaki gerçekleşimin özellikle toplumsala kaydırılması ve insanın sadece bir toplumsal özne değil; aynı zamanda bir ekonomik nesne olarak algılanması diyalektiği de gelenek ile modernitenin en tartışılır yüzü olan postmodernitedir. Tulin Bumin'in de belirttiği üzere insanın kendi öznel hakikatini yani kendilik bilincini bir nesnel hakikat olarak kabul ettirebilmesi yani kendilik öz bilincine çıkabilmesi için böyle bir savaşın yani aslında kendiyile mücadelenin içine girmesi gerekir.<sup>13</sup> Bu durum da ister istemez insanın potansiyelindeki bağımlı ve bağımsız değişkenlerin dolaylı veya dolaysız şeyle olan mücadelesini gerektirmektedir. Hegel'in aslında varoluşsal tutumlar dediği durumların doğru algılanması gerekir; çünkü bize göre yok olan aslında vardır ve yaratıcı tarafından potansiyelimize yerleştirilmiştir. Freud'un uygarlık-çalışma dediği isteklerin bastırılması-ertelenmesi düşünüşünün Hegel'de korku-çalışma olarak adlandırılması ve daha sonra da efendi ile köle diyalektiği biçiminde bir bilinç tespiti olarak ortaya konulmanın aslında bir potansiyel açılımı ve dönüşümü olduğu görülebilir. Zaten bu diyalektikte yeni bir var oluştan ziyade bilinçten öz bilince dönüştürülmenin olduğu görülür.<sup>14</sup> Savaşın ve sadece isteyen durumda olan efendi yani bilinç ile çalışan ve dönüştüren konumunda olan öz bilinç yani köle bir farkında olma durumu ve bu durumla hayatı bireysel ve toplumsal bağlamda anlamlı kılma edinimi olarak felsefi düzlemde yerlerini alırlar.

İnsan, maddesel olandan farklı olduğunun bilincine vararak öz bilinç olur; ama bunun farkına varması için, maddesel olan üzerinde etkisini görmek, ona yeniden, kendi amaçları doğrultusunda biçim verebileceğini saptamak durumundadır.<sup>15</sup> Aslında bu diyalektiğin belki de en özgün tarafı da burada belirmektedir. Kant ve diğer bir çok filozofun dediği, bilmenin yeterli olacağı kanaatinin Hegel'de yetersiz kalması ve bilmenin aynı zamanda olma için dönüşüme girmesidir diyebiliriz. *'Ele aldığımız durumda, insanın gerçekten ve tam anlamıyla 'insan' olabilmesi ve kendini böyle bilebilmesi için, demek ki, kendi hakkında benimsediği fikri, kendinden başkalarına kabul ettirmesi gerekir; başkaları tarafından (en ideal durumda herkes tarafından) bilinip-tanınmasını sağlaması gerekir.'*<sup>16</sup>

Gelenek karşısında yeni zaferini postmodern kılıfıyla gündeme taşıyan modernizm, insanı sürekli *egemenlik-bağımlılık/egemen-uyruk/efendi-köle/yöneten-yönetilen* diyalektik ikileleriyle esaret altına almak ister. Bütün bunlara karşın gelenek ise bu konuyu zaman aşımı boyutlarıyla uzamsal anlamda irdeler. Durumu insansal bir bilgi olarak ortaya koyar. İnsanın toplumsallığını açığa çıkararak bilinçten öz bilince çıkıştaki aşamaları kaydeder. İnsan olma durumunun düşmanca mücadele sonucu değil insani arşa çıkma idealizmi ile gerçekleşeceğini ortaya koyar.

<sup>13</sup> Tulin Bumin, *Hegel Bilinç Problemi Köle-Efendi Diyalektiği Praksis Felsefesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s.36.

<sup>14</sup> Age., s.42.

<sup>15</sup> agm., s. 45.

<sup>16</sup> Alexandre Kojeve, *Hegel Felsefesine Giriş* (çeviren: Selahattin Hilav), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s.88.

Nihayetle bu mücadele modernizmin gelenek karşısında postmodernizm olarak yansımından ziyade yaratılış kozmogonisinin iki temel aşaması olan varlık ve yokluk olarak karşımıza çıkar. Bu aynı zamanda hayır(varlık) ve şer(yokluk) paradigması olarak da algılanır. Ardından *irade* ve *kudret* kavramlarının, sonra da bunların somut dışavurumu olan *çalışma* gerçekliğinin diyalektiği gibi yansır. Mücadele bu boyutuyla bir taraftan insanın varoluşunun kaynaklarını ve efendilik diyalektiğini açıklarken diğer taraftan insanın varlık içindeki hikmet basamaklarına riayet etmeden yürürken nasıl köleleştiğini ortaya koyar. İnsanın bütün bu mağlubiyet ve sefaletin sebeplerini irdeler, üstelik sadece istilacı kuvvetlerin saldırganlığıyla ve efendiliğiyle açıklamaz bu durumu; aynı zamanda kölelik olgusunun gönüllü edilgenliğini de göz önüne alarak diyalektik bir çözümlemeyle düşüncelere sunar.

Gelenek ile modernizmin ardından da postmodernizmin denetimsiz arzuları arasında yorulan insan ne zaman yeni bir saldırıya maruz kalsa hep galip kendisi olur. Kavramlar yenilenir ama insan ve değerleri hep kadim kalır. Bu nedenle de modernizmin insanı nesneleştirmeye dönük yeni yüzü olan postmodernizm de sıradanlaşıp köhneleşirken insan sıradışı kalmaya ve kökleşmeye devam etmektedir.

### Kaynaklar

1. Bumin, Tulin, *Hegel Bilinç Problemi Köle-Efendi Diyalektiği Praksis Felsefesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 201
2. Calinescu, Matei, *Modernliğin Beş Yüzü* (çeviren: Sabri Gürses), Küre Yayınları, 2013, İstanbul.
3. Ergiydiren, Sevinç, *Eleştiride Fenomonolojik Yaklaşımlar*, Hece yayınları, 2007, İstanbul.
4. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Tinin Görüngübilimi*, (Çeviren: Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul, 1986.
5. Hilav, Selahattin, *Diyalektik Düşüncenin Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 2012, İstanbul.
6. Kojeve, Alexandre, *Hegel Felsefesine Giriş* (çeviren: Selahattin Hilav), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
7. Kur'an-ı Kerim Meali, Necm Suresi 39. Ayet, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2007, Ankara.
8. Nursi, Said, *Şualar*, Envar Neşriyat, 1994, İstanbul.
9. Nursi, Said, *Mektubat*, Envar Neşriyat, 1992, İstanbul.
10. Nursi, Said, *Sözler*, Envar Neşriyat, 1993, İstanbul.
11. Tatçı, Mustafa, *Yunus Emre Divanı*, Akçağ Yayınları, 1991, Ankara.



Ulaş BİNGÖL\*

## POSTMODERNİZM VE GELENEK

**Öz:** Modernite, geçmişe ait olan ve akıl ile bağdaşmayan her şeyi yıkmaya çalışır. Gelenek ise geçmiş ile sıkı bağları çağrıştıran bir kavram olarak modernitenin baş düşmanı kabul edilir. Modern düşünürlere göre gelenek kişinin aklını özgür bir şekilde kullanmasına engel olur. Gelenek, bireyin davranışlarını ve düşüncelerini ondan bağımsız olarak biçimlendirdiğinden özgür iradeyi ve akıllı bir kenara iter. Modern zihin, aklın egemen olduğu bir dünya düzeni kurmak için geleneğin ortadan kaldırılmasını savunur. Bu yüzden modern sanatta, modern felsefede, modern edebiyatta, modern eğitimde geleneğin izlerinin silik olduğu göze çarpar. Buna karşın postmodernizm, gelenek ile yeni bağların kurulmasını savunur. Modern iddiaların zamanla iflas etmesi, insanın kendi özüne yabancılaşması ve yalnızlaşması, modern sanat ve edebiyatta tıkanmanın yaşanması postmodernistleri arayışa sürükler. Postmodern söylemde, gelenek, modernitenin tıkandığı yerde faydalanılan eşsiz bir kaynak olarak değerlendirilir. Bireyin modern zamanlarda kaybettiği değerlere nostalji duygusu ile yaklaşan postmodernistler, değişik yollardan gelenekten yararlanmaya çalışırlar. Onlara göre modernitenin insanı, sanatı, edebiyatı, felsefeyi tek tipleştirmesinin üstesinden çok seslilikle gelinebilir. Eşsiz bir kaynak olan geleneğin yeniden yorumlanması söz konusu çok sesliliğin elde edilmesine hizmet eder. Bu çalışmanın amacı, postmodernizm ve gelenek arasında ne tür bir ilişkinin olduğunu incelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Gelenek, Modernite, Postmodernizm, Çok Seslilik, Çok Kültürlülük

## POSTMODERNISM AND TRADITION

**Abstract:** Modernity tries to break down everything which it is related to past and irrational. Tradition is accepted that it is chief enemy of modernity as a concept of evoking past. According to modern thinkers, tradition prevent to person who wants to use the mind. Besides, it ignores free will and the mind because it shows person the way how he or she treats and thinks. Modern thought defends to abolish tradition so as to found a new world in which the mind dominates everything. Postmodernists have looked for innovations due to failing modern paradigms, alienation and isolation, congesting art and literature. Tradition is interpreted as a being benefited unique source which it is used to exceed modernity difficulties in postmodern discourse. Postmodernists, who approach values that people lost in modern times with sense of nostalgia, use try to use tradition from all directions. According to postmodernists, it can be overcome modernity that it makes everything monotype such as art, literature, philosophy through polyphony. To interpret tradition which is an unique source can be served to obtain polyphony. The aim of this paper is to investigate what kind of relationship is between postmodernism and tradition.

**Keywords:** Tradition, Modernity, Postmodernism, Polyphony, Multiculturalism.

\* Dr., Dicle Üniversitesi, Eğitim Fakültesi; Diyarbakır/TÜRKİYE; ulasedebiyat@gmail.com.

## Giriş

Modernite ile postmodernizmin geleneğe yaklaşım biçimleri, ikisi arasındaki temel ayrımları göstermesi bakımından önemlidir. Modernite teorisinin temellerinin atıldığı aydınlanmadan bu yana modern düşünürler, geleneğe karşı bir tavır takınmaktadır. Aydınlanmacı dünya görüşünün geleneği yok sayıcı tutumu, zaman zaman bazı düşünürler tarafından ciddi bir biçimde eleştirilmiştir. Mesela Alman felsefeci Hans-Georg Gadamer, “aydınlanmanın temel önyargısı, bizatihi önyargıya karşı önyargıdır” (2009: 11) diyerek aydınlanmanın geleneğe yaklaşımını sakıncalı bulur. Aydınlanmanın geleneğin gücünü reddetmesinin sebebi, akli aşan bir gücün varlığını kabul etmemesidir. Devrimsel hüviyete sahip olan modernite, önyargı temelli hareket eden geleneği aşmayı prensip edinir, içinde tarihsel değişimleri barındıran ve muhafaza eden yapıları akıl dışı görür. Önyargı ile örülmüş olan, aklın süzgecinden geçmeye uygun değildir. Oysa gelenek, modernlerin düşündüğü gibi her yönüyle akıl dışı değildir. Geleneğin muhafaza etme yönü ile akıl dışına çıktığını iddia eden modern düşünürlere göre muhafaza edilmeye çalışılan şey değişime direnir, değişime direnen şey ise akılla bağdaşmaz. Ancak yeni olan, tasarlanabilen akıl ile uyum içerisinde olur. Gadamer’in de itiraz ettiği nokta burasıdır. Onun düşüncesine göre gelenek muhafaza etme yönüyle tam da aklın bir edimi olduğunu gösterir. Geleneğe akıl ile bağdaşmayan unsurlar olsa bile yüzyıllarca insanların benimsedikleri davranışların hepsinin akıl dışı olduğunu söylemek büyük bir yanıldır. Konuya bu açıdan yaklaşan Gadamer, yorum yapılırken gelenekten yola çıkmanın akıl dışılık anlamına geleceğini öne sürerek aydınlanmacı yorumculuğa karşı gelir. Ona göre “geleneğe konuşlandırılmış olmak bilginin özgürlüğünü kısıtlamaz, tersine onu mümkün kılar” (2009: 139). Böylece aydınlanmacı aklın geleneği yok sayıcı tutumu, kendi söylemleri ile çürütülür.

XVII. yüzyılın sonlarından XIX. yüzyılın sonlarına kadar Avrupa’da geleneğe olumlu bir yorum getiren düşünürce rastlamak zordur. XIX. yüzyılın sonlarında gerek hermeneutik alanında yaşanan gelişmeler gerek ilerlemeci tarih anlayışının sorgulanması, geçmişin ve doğal olarak geleneğin gündeme gelmesini sağlar. Postmodernizm söz konusu gelişmelerden etkilenerek geçmiş ve gelenek ile modern dışı bağlar kurma yoluna gider. Postmodernizmin geleneğe yaklaşımının anlaşılması, modernitenin geleneğe yaklaşımının anlaşılmasına bağlıdır. Konuya geçmeden önce gelenek kavramının ne anlama geldiğine değinmekte fayda vardır.

## Gelenek Nedir?

TDK’nin *Türkçe Sözlüğü*’nde gelenek kelimesi “bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, an’ane.” şeklinde tanımlanır (TDK, 2005: 741). Gelenek, Osmanlı Türkçesinde *an’ane* ifadesine karşılık gelir. *Kamus-ı Türkî*’de an’anenin iki anlamı verilir: “1. Hadîs-i şerif ve sâir nakliyatın an-fülânin an-fülânin diyerek isnadı, rivayetin teselsülü, 2. Bir havâdisin nereden gelip kimler tarafından nakl olduğunu etrafiyle arayıp tahkik etme” (Şemsettin Sami, 2010: 58). Orhan Hançerlioğlu ise *Toplumbilim Sözlüğü*’nde geleneğin Osmanlıcasını *an’ane* kelimesi ile karşılar ve geleneği şöyle açıklar: “Geçmişten

gelerek bir toplumun üyelerini birbirine bağlayan kökleşmiş alışkanlıklar” (2007: 150). Türkçedeki birçok çalışmada aşağı yukarı geleneğe benzer anlamlar verilmiştir.

Batı dillerinde gelenek ifadesinin karşılığı, İngilizce ve Fransızcada *tradition*, Almancada *ueberliefern* kelimesidir. Kültür eleştirmeni Raymond Williams, *tradition* kelimesinin modern anlamıyla güç anlaşıldığından söz ettikten sonra *tradition*’ın Latince *vermek, teslim etmek* anlamındaki *tradere* sözcüğünden türediğini belirtir. *Tradition* kelimesinin *teslim, bilgiyi aktarma, bir öğretiyi devralma* gibi anlamları vardır. Günümüzde İngilizcede genel bir aktarma sürecinin tanımı olarak varlığını sürdürmektedir (2012: 387). Gordon Marshall ise *Sosyoloji Sözlüğü*’nde, geleneği “belirli davranışsal norm ve değerleri benimseyip aşıl原因, gerçek ya da hayâli bir geçmişle süreklilik gösteren ve genellikle yaygın biçimde benimsenen ritüeller ya da başka sembolik davranış biçimleriyle ilişkili toplumsal pratikler kümesi” olarak tanımlar (2014: 258). Batı dillerinde yapılan çoğu çalışmada geleneğin anlamlandırılması, Türkçedeki gelenek anlamlandırmaları ile benzerlik gösterir. Gerek yabancı dilde yazılmış kaynaklarda gerek Türkçe yazılmış kaynaklarda geçmişten devralınan değer, alışkanlık, davranış, örf ve inanış gibi ifadeler ile geleneğin anlamsal çerçevesi çizilir.

Dünyanın her yerinde insanlar, geçmişten devraldıkları değerler, alışkanlıklar, davranış biçimleri, inançlar, yaşama şekilleri olmadan bir araya gelip bir toplum görüntüsü veremezler. Toplum denilen sistem; alışkanlıkları, dilleri, inançları, adetleri, sanat ve edebiyatı aynı olan insanlar kümesidir. Gelenekler insanların birbirlerine tutunmasını sağlayan tutkal görevini görür. En radikal devrimleri gerçekleştiren komünist toplumlarda bile geleneğin bütünüyle bir kenara atıl[a]madığı görülür. Geleneğin bu denli güçlü bir yapıya sahip olmasında toplumsal işlevinin etkili olduğu söylenebilir. Nitekim gelenek tanımlanırken çoğu kişi onun toplumsal işlevine vurgu yaparak insanları bir arada tutma, davranışları biçimlendirme, alışkanlıkları oluşturma yönüne dikkat çeker.

Geçmişten devralınan yaşam biçimlerinin hangi tarihten itibaren gelenek çatısı altında değerlendirileceği veya bugün ortaya çıkan yaşama biçimlerinin gelecekte gelenek olup olmayacağı tartışmaya açıktır. Genellikle gelenek denilen şey uzak geçmişten gelen alışkanlıklar için kullanılır. Oysa bugün geleneksel olarak kabul gören birçok davranışın uzak geçmişte değil de yakın geçmişte ortaya çıktığı görülür. Mesela Türk toplumunda fötr şapka ve siyah şalvar, siyah çizme giyen yaşlı bir insanın geleneksel giyindiği kabul edilir. Fakat fötr şapkanın Türk toplumunda yaygın olarak kullanılmaya 1920’lerden sonra başladığı bilinmektedir. Öte yandan yakın geçmişte bir dönem yaygın olan fakat günümüzde rağbet edilmeyen birçok şeyin geleneksellikle ilişkilendirildiğine tanık olunur. Bu örneklerle rağmen uzak geçmişten gelen kimi davranışlar ve değerler günümüzde de varlığını sürdürür.

Geleneksel olanın temel özelliği, Antony Giddens’in da ifade ettiği üzere rutin olmasıdır. Yalnız gelenekselin rutinliği anlamlı olan bir rutindir. Yaşam etkinliklerinin doğası içerisinde geleneksel bağlamsal olarak vardır (2012: 97). Modernleşmenin en uç örneklerinin görüldüğü yerde bile

geleneksel olan varlığını bir şekilde sürdürmeye devam eder. Kimi gelenekler kolayca değişime boyun eğerken kimi gelenekler değişmeye direnirler, kimi gelenekler ise bazı biçimsel değişikliklere uğrasalar da varlıklarını yeni yaşam koşulları içerisinde devam ettirirler. Geleneğin gücü, yeni gelişmeleri hatta modern dayatmaları bile bükecek kadar etkili olabilir. Bunun en güzel örneği Türkiye toplumdur. Modernleşmenin devletinin siyasi ideolojisi haline getirilmesine, bazı geleneklerin uzun yıllar yasalarla baskı altında tutulmasına karşın günümüzde birçok geleneksel tutum ve davranış bazı değişimlere maruz kalsa da varlığını sürdürmektedir. Denilebilir ki, modernleşme hareketinin etkisi ne kadar sert olsa da toplumun kolektif bilincinde ve yaşamında geleneğin izleri bütünüyle silinemez

### **Modernite ve Gelenek**

Modern ifadesi ile ilişkili kavramlar söz konusu olduğunda geleneğe karşı bir duruşun veya geleneğin yeniden yorumlanmasının öne çıktığı dikkatlerden kaçmaz. Modern kavramına içkin olan anlamların başında değişim, karşı çıkış, kopuş, şimdiki zamana ait olma gelir. Gelenek kavramı ise geçmişe ait olma, geçmişten devralınan, öncekilerin yaşam biçimi gibi anlamları çağırıştırır. Derinlemesine bir incelemeye ve düşünmeye gerek kalmadan modern ile geleneğin karşıtlık arz eden iki kavram olduğu basitçe anlaşılabilir.

Düşüncede modernleşmenin başladığı XV. ve XVI. yüzyıllarda din temelli düşünme biçimlerine karşı şüphe ve tedirginlik kendisini hissettirir. Rönesans'ı ve Reform'u gerçekleştiren zihin, katılaştıran ve değerlerini hayatın her alanına dayatan, asırlar boyunca kendisinden başka otoriteyi kabul etmeyen düşünme biçimini eleştirerek evrene ve insana bakar. Modern zihnin geleneksel düşünme biçimine yönelttiği eleştirinin özünde, geleneksel düşünmenin (Skolastik öğreti) insanı statik ve özgür edimden yoksun bir varlık olarak ele alması vardır. Bundan ötürü modernler, insanın varoluşunu özgür iradesinde temellendirebilmesi için geçmişten geleni –geleneği- yıkıma uğratmayı görev bellerler. Zygmunt Bauman'ın, moderniteyi, yeni düzen yaratmak için tevarüs edilen ve alınan geleneksel düzenin bozulmasından ibaret olan yaşama tarzı şeklinde tanımlaması, modernite ile geleneğin karşıtlık içerisinde olduğu fikrini destekler niteliktedir (2013: 21). Esas itibarıyla modern zihnin geleneğe karşı olması, dine karşı olması anlamına gelir. Moderniteden önce bütün toplumlarda din kurumu, geleneği biçimlendiren başat güçtür. Geleneksel toplumlarda insanların günlük davranışlarından evreni ve kendisini algılayış biçimlerine, sanat ve edebiyattan felsefeye kadar her yere dinî havanın sindiği görülür. René Guénon'un ifade ettiği üzere gerçekten din tamamen geleneğin bir şekli olduğu için, gelenek karşıtı anlayış ancak dine karşı bir anlayış olabilir. Gelenek karşıtı hareketler işe dinin özünü değiştirmekle başlar ve yapabilirlerse sonunda dini tamamen ortadan kaldırmaya kalkışır (2009: 104). Gerek Batı modernleşmesinde gerek Batı dışı modernleşmelerde dine yönelik saldırıların uç sınırlara varmasında, dinin geleneğin yapıcı unsuru olmasının etkili olduğu söylenebilir. Modern zihin, geleneğin bu yapıcı unsurunu ortadan kaldırmadan arzuladığı kültürel, siyasal, estetik devrimi gerçekleştiremeyeceğine inanır.

Modern yaşamda, modern felsefede, modern edebiyatta, modern sanatta, modern eğitimde kısacası önünde modern ifadesi olan her şeyde modern göstergelerin geleneksel toplumun değer yargılarıyla ve sembolleriyle çatıştığına dikkat edilir. Giddens, modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzlarının bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamında eş görülmemiş bir şekilde sökülüp çıkardığını dile getirirken modernliğin yaşam tarzının, geleneği değiştirmesiyle birlikte onu yıktığına göndermede bulunur (2010: 12). Modernliğin geleneği yıktığı, ona karşı geliştiği iddia edilmesine rağmen modernin her yönüyle gelenekten kopmayı başarabildiğini söylemek zordur. Gelenek biçim değiştirmesine rağmen ve yıkıma uğramasına rağmen bir hayalet gibi modernin içinde var olagelmıştır. Giddens da, bu noktaya dikkat çeker: “modernlik düşüncesinin özünde gelenek ile bir karşıtlık vardır. Önceden de belirtildiği gibi, somut toplumsal ortamlarda gelenek ile modernliğin birçok birleşimi bulunabilir” (2012: 9). Bir paradoks olarak beliren bu durum, karşıtların hangi şekilde uzlaştığı sorusunu akla getirir. Esas itibarıyla gelenek ile modern uzlaşmaz. Modern geleneği kendisine uydurmaya çalışarak gelenekten kopmanın zorlaştığı yerlere ve kesimlere bir çıkış kapısı aralar. Berger ve Kellner’e göre modernliğin politik ve ekonomik gücü geleneği biçim değiştirmeye zorlar. Modernliğin geleneği etkileme gücü, geleneğin modern etkileme gücünden daha fazladır (2000: 184). Modern yaşamda da geleneğin izlerini görmek mümkündür, fakat bu izler çoğu kez modern bir çeşniye sahiptir. Geleneği savunan insanların modern ile uzlaşmaları, moderne karşı direnecek gücü bulamamalarından kaynaklanır. Modern olan, yapısı gereği her yere siner, en katı olanı bile buharlaştırabilecek kudrete, en muhafazakârı yumuşatacak çekiciliğe sahiptir.

Modern ile gelenek arasındaki ilişkinin somutlaştığı noktaların başında milliyetçilik gelir. Milliyetçilik kapitalist ekonomi, burjuva ahlakı, sekülerizm ve bireysellik ile birlikte modernitenin anahtar kavramlarından biridir. Milliyetçilik modernitenin siyasal biçimi olarak kabul gören büyük anlatılardan en önemlisidir. Alain Touraine’ın dediği üzere milliyetçilik geleceğe ve modernliğe hizmet etmek üzere geçmişin ve geleceğin seferber edilmesidir. Milliyet modernleşmenin temel edimcisidir (2010: 177). Dünyadaki bütün milliyetçilik hareketlerinin vaat ettikleri ortak şey modern, müreffeh, özgür bir yaşamdır. Fakat milliyetçiliğin gelenek ile kurduğu ilişki modern paradigmalara çelişir. Milliyetçilik, geleneğin birleştirici ve itici gücünden faydalanarak ilkelerinin toplumda kökleşmesini hedefler. Halk yığınlarını gelecekteki umut dolu günlere yönlendirirken geçmişin değerlerini merdiven olarak kullanır. Fakat geçmiş değerleri, bütün modern kurumlarda olduğu gibi dönüştürerek ele alır. Milliyetçilik ilahî dinlerin hâkim olduğu Ortaçağ geleneklerine değil, uzak geçmişe yani pagan dönemine yönelir. Pagan dönemine bir altın çağ olarak yaklaşarak modernitenin çatıştığı ilahî dinlerin üzerinden atlar. Bu arada geçmişten aldığı simgeleri, değerleri ve inançları milliyetçilik süzgecinden geçirerek yeni anlamlarla donatır.

Gelenek biçim değiştirirse de modern hayatta daima kendisine bir yer edinmiştir. Modern zihin her ne kadar geleneği yıkıma uğratmaya çalışsa da gelenek bir hayalet gibi modernitenin sokaklarında dolaşmaya devam etmiştir. Postmodernizm modernite sonrasında hayatın yeniden yorumlanması, modern aklın eleştirilmesi, geçmiş ile bağın yeniden

düzenlenmesi anlamında geleneğe daha sofistike yaklaşır. Her şeyden önce geleneği yıkmak ve onun üzerinden atlama gayretine girmez. İnsan aklına, bireyselleşmeye duyduğu güvensizlik ve modern paradigmalara karşıdaki hoşnutsuzluğu gelenek ile yeni bağlar kurmasını gerektirmiştir.

### Postmodernizm ve Gelenek

Modernite yeni bir düzen kurmak, yeryüzünü cennete çevirebilmek, insanı evrenin hâkimi kılmak ve Hümanizm dinini yaymak için geçmişten gelen değerleri ve hayatı statik biçimde algılayan geleneksel düşünceyi yıkmaya şart olduğunu bellemiştir. Nitekim modernitenin birçok pratiği geçmişten gelen ve toplumda kök salan davranış biçimlerini ve değerleri yıkmaya yöneliktir.

Moderniteden kopuş, modernitenin sonrası veya ötesi olarak anlaşılan postmodernizm, modern aklı eleştirme üzerine inşa edilmiştir. Doğal olarak modernitenin teorisine ve pratiklerine karşı mesafeli durma postmodernizmin karakteristiğidir. Postmodernizmi olumlu karşılayan kesimler, modernitenin üzerinden atıldığı, yüzyıllarca işlene işlene insanlığın hafızasına kazınan değerlerin yok sayılmayacağını, bu değerler yoluyla insanlığın kaybettiği masumiyeti tekrar elde edeceğini düşünürler. Dilek Doltaş, postmodernizmi, modernleşme sürecinin insanlığı mahkûm ettiği telafisi olmayan kayıplara karşı sağduyunun ve insanlığın vicdanında yaşamaya devam eden sahipsiz değerlerin bir başkaldırısı olarak tanımlarken postmodernizmin gelenek ile yeni bir bağ kurma gayretini vurgular (2003: 24). Yüzyıllarca geleneğin; sanat, edebiyat, felsefe, siyaset çevrelerce yıkıma uğratılmasından sonra tekrar gündeme gelmesinin birçok nedeni vardır. Bu nedenler, postmodernistlere göre modernitenin geleneğe yaklaşım tarzıyla ilgilidir. Öte yandan postmodernizmin gelenek ile kurduğu ilişki adeta modernitenin gelenek ile kurduğu ilişkinin tam tersi yöndedir. Modernitenin geleneğe yaklaşımından yola çıkarak postmodernizmin gelenek ile kurduğu ilişki daha anlaşılır hale getirilebilir. Modernitenin geleneğe yaklaşımı genel olarak yedi maddede sıralanabilir:

1. Modernitenin kendisi bir geleneğe dönüşerek dayatmalarda bulunmakta ve özgürlüğe ket vurmaktadır. Modernizmin yerleşik değerlerinin yerine teklif ettiği değerler, değişmeye direnir.
2. Modernizm, akıldan, deneysellikten, bilimsellikten hareket ederek mutlak hakikatler peşinde koşar. Buna rağmen büyük anlatılar türeterek hakikatleri belli sınırlara hapseder.
3. Modernist paradigmalara, her şeyi bir amaç uğruna gerçekleştirmektedir. Mesela modernist mimari bina inşa ederken mekânın bir amaç doğrultusunda doldurulması gerektiğini ileri sürmektedir.
4. Modernite geçmişi her şekilde yok sayarak, sanat ve edebiyatın bir çıkmaza sürüklenmesine neden olur
5. Teorik olarak modernite geçmişten daha iyi, daha güzel, daha huzurlu bir dünya vaat ederken modernitenin pratikleri insanlığı yok oluşa sürüklemiştir.



6. Modern akıl, tek tip düşünme, tek tip yaşam tarzı, tek tip estetik zevk dayatarak farklılıkları yok etmeye kalkışmıştır.
7. Modernite biricik, eşsiz olma itkisiyle hareket ettiği için orijinalliği önemser. Bu yüzden geleneğe yaslanmayı tercih etmez.
8. Modernite insanı, evreni, toplumu ve doğada gerçekleşen olayları nedensellik ilkesi ile açıkladığı için geleneksel yaklaşımları bilimsel ve mantıklı olmamakla itham eder.

Postmodernizm, modernitenin özgürlük, liberalizm, eşitlik, kardeşlik gibi söylemler geliştirmesine rağmen uygulamaları ile söz konusu söylemlerin havada kaldığını ileri sürerek moderniteye karşı eleştirel söylemini geliştirir. Din, kral ve her türlü yerleşik değerın insanın özgürlüğünü engelleyemeyeceğini ileri süren birçok modern düşünürün hayâlini, eşit ve özgür yurttaşların oluşturduğu ulus devletler süsler. Mutlak krallıkların bir bir yıkılması veya meşrutiyetlerin kurulması, eşit oy hakkının elde edilmesi, laik hukuk sisteminin kurulması görünüşte düşünürlerin hayâllerinin gerçekleştiğini müjdeler. Ne var ki zamanla modernitenin hastalıkları olan gelir dağılımındaki adaletsizlik, milliyetçiliğin faşizme evrilmesi, bürokrasinin vatandaşlar üzerindeki baskısı, heyecan yaratan ama büyük facialara yol açan komünizmin iflası modern değerlerin sorgulanmasının önünü açar. Nitekim postmodernizm denilen düşünce, sanat, kültür ve edebiyat akımı modern değerlerin sorgulandığı yerde filizlenir. "Postmodernizm, modern akıldan özgürleşme ve kapitalizmin neden olduğu yabancılaşmaya karşı gelme eğilimden kaynaklanır. Böylece postmodernizm, maneviliğin ve hayatın estetik savunmasının yeniden keşfi anlamına gelir" (Mongardini, 1992: 61). Geleneksel yaşam koşullarının dünyevileşme uğruna değiştirilmesi, geleneksel toplumsal ve siyasal örgütlenmelerin özgürleşme amacıyla tahrip edilmesi olumlu karşılanırsa da zamanla bunların yerine konulanların insanlığı ileriye doğru taşımadığı fark edilir. Geçmişten gelen her şeyin olumsuzluklara yol açtığı düşüncesinin yanlış olduğu ortaya çıkınca geçmişin yeniden yorumlanması gerektiği ve bu yolla modernitenin çelişkilerinin ortaya çıkarılabileceği görüşü belirir.

Postmoderniteyi gelenek ve geçmiş ile yeni bir ilişki kurmaya iten etmenlerin başında modernitenin dayatmacı anlayışı gelir. Yıkıcılık ve devrim modernitenin genlerinde vardır. Yerleşik bütün değerleri yıkmak, ilerlemenin önündeki her türlü seti ezip geçmeyi davranış biçimi olarak kabul etmek modernlerin temel prensipleridir. Fakat bunu yaparken bütün insanların aynı gaye için hareket etmelerini, toplumdaki her bireyin aynen bir makinenin çarkları gibi işlev görmelerini salık verirler. Toplumu oluşturan bütün kurumları din, gelenek ve göreneklerin etkisinden çıkarmaya çalışır. Alain Touraine, şu soruyu sorar "modern toplum tüm tikellikleri, gelenekleri ve görenekleri kopardığından dolayı mutlak iktidara ve bu iktidarın aşırılıklarına ses çıkarmayan atomlaşmış bir kalabalığa dönüşmez mi" (2010: 99)? Postmodernistlerin modern devlette gördükleri şey, bireyin farklı şekillerde özgürlükten ve özerklikten yoksun bırakıldığıdır. Farklı düşünceleri, değişik yaşam biçimlerini değişik yöntemler ile baskı altında tutan modernite, bunu toplumun iyiliği için yaptığını iddia eder. Oysa postmodernistler, her açıdan çok sesli bir toplumun, çok kültürlü bir devletin özgürlüğün

deneyimlenmesine daha elverişli olduğunu ileri sürerler. Geçmişle kıyaslandığında modern ulus devletlerin daha fazla tek tipçi karaktere büründüğünü görürler. Hemen akla şu soru gelir: İnsan özgürlüğünün neredeyse olmadığı, hukukun bir kişinin ağzından çıkanlara göre belirlendiği krallıklar ve imparatorluklar nasıl oluyor da farklılıkları bir arada tutuyorlardı?

Osmanlı Devletinin başkenti İstanbul veya Roma İmparatorluğunun başkenti Roma, XIX. yüzyılın Avrupa kentlerine göre daha kozmopolit bir görüntü çiziyorlardı. Modern devlette eğitim, hukuk, iş başta olmak üzere birçok unsur farklı kesimden insanların benzeşmesine hizmet eder. Aynı eğitimden geçmiş veya aynı hukuk sistemine bağlanan insanlar farklılıklarını zamanla yitirerek karakter ve şekilsel olarak birbirine yaklaşırlar. Öte yandan modern yaşamın şartları farklı kesimlerin değişik kültürlerini ortadan kaldırarak tek tip insan ve tek tip kültür ortaya çıkarır. Buna karşın postmodernizm, farklılıkları ortadan kaldırmak yerine bir arada tutmayı yeğler. Postmodern düşüncede, bir toplumun diğer toplumlardan farklı olduğunu imleyen geleneğin terk edilmesine veya karşı çıkılmasına gerek yoktur. Değişik toplumlar değişik örf ve adetleri ile aynı yeri paylaşabilirler. Bugün dünyanın önde gelen başkentlerinde Çin lokantası ile McDanolds'ın yan yana bulunması, caddelerde geleneksel giyinen ile takım elbise giyinenin birbirinin yanından geçmesi geç kapitalizmin kültürel mantığı olan postmodern yaşamın bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Modern zihin her zaman mutlak gerçekler ve mutlak doğrular peşinde koşarak akla, deneye ve bilme dayanan söylemleri dayatır. Eğitim, hukuk, edebiyat, sanat çoğu kez söz konusu dayatmaya göre biçimlenir. Akıl, bilim ve deneyin süzgecine takılan geleneksel değerler modern eğitimin, modern sanatın ve modern edebiyatın dışına itilir. Postmodernizm, mutlak doğru ve gerçeklerin olamayacağı varsayımından yola çıkar. Mutlak bir kopuşun olamayacağını öne sürerek geleneğin üstünden istense de atlanılamayacağını iddia eder. Postmodernizmin bilgiye ve bilme yaklaşım tarzı, gelenek ile yeni bağları kurmasına olanak tanır. Postmodernistler mutlak hakikat ve mutlak doğrunun imkânsızlığını savunarak kuşkuculuk ve bilinmezliği gündemde tutarlar. Determinizme karşı gelerek göreceliği savunurlar, bu yüzden evrenin bütünüyle bilinemeyeceğini düşünürler.

Postmodernizm sadece bilim ve felsefede göreceliğe yaslanmaz; ahlak, sanat ve edebiyatta da göreceliğin kurallarını işletir. Özellikle ahlaki görecelik, postmodernistlerin savundukları temel tezlerden biridir. Ahlaki görecelik, "köktenci bir konumun mutlak değerlerini öne sürmenin tersi, karşıt değerlerin birlikte var oluşunu ileri süren göreci açıklamadır. Aynı zamanda görecelik evrensel iddialarla desteklensin ya da desteklenmesin, yerel anlatılar ve pratikler açısından dinin kavranışı bağlamında ortaya çıkar" (Anderson, 2006: 60-61). Ahlaki görecelik değişik geleneklerdeki yaşam tarzlarını eleştirmekten ve yok saymaktan kaçınır. İnsanın kendisine benzemeyen ile olumlu bağlar geliştirebileceğini varsayar. Bu yüzden farklı geleneklerin oluşturduğu çeşitlilik postmodern söylemde önemsenir, korunmaya çalışılır.

Postmodernistler mutlak gerçek ve mutlak doğruların olmadığını söylerken modernitenin büyük anlatılarına da saldırırlar. Bilindiği üzere



milliyetçilik ve Marksizm modernitenin iki büyük anlatısıdır. Bu anlatılar, geleneğin büyük anlatısı olan dinin yerini alarak modern toplumda kendilerine yer edinmişlerdir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra milliyetçiliğin iflas etmesi ve Sovyet komünizminin çatırdaması, büyük anlatılar hakkında güvensizliğin yeşermesini tetikler. Bu güvensizliğin en önemli belirtilerini Deleuze ve Guattari gibi postyapısalcıların eserlerinde görmek mümkündür. 1970'lere gelindiğinde, artık postmodernizmin büyük anlatılara duyulan güvensizlik olduğu dillendirilir. Nitekim postmodernistlerin kutsal kitabı olarak kabul edilen Lyotard'ın *Postmodern Durum* (La Condition Postmoderne) adlı eserinde postmodernizm açık bir şekilde büyük anlatılara duyulan inançsızlık olarak tanımlanır (2013: 8). Postmodernizm, modernitenin büyük anlatılarına inanmayı bırakırken geleneksel büyük anlatılara da doğrudan teslim olmaz. Sadece modernitenin göz ardı ettiği geleneksel büyük anlatılarda, modern yaşamda kaybedilen kimi değerlerle yeni bağlar kurar.

Modernitenin araçsallık ve amaçsallık itkisinin terk edilmesi postmodernizmin gelenek ile olumlu bağlar kurmasının önünü açmıştır. Modernite, iddialarını gerçekleştirebilme uğrunda başta akıl olmak üzere yaşamdaki her şeyi pervasızca araçsallaştırmaktan kaçınmaz. Her şeyin araçsallaştırıldığı bir yaşam ve her davranışın bir amaca odaklandığı sistemde insan ilişkileri mekanikleşir, sanat ve edebiyat katılaşır. Nitekim ahlaki yozlaşma, yabancılaşma, kişinin kendi içine kapanması gibi modernitenin belirtileri aklın araçsallaştırılması ve davranışların bir makine gibi ayarlanmasından kaynaklanır. Bir vakitler dünyayı aklıyla değiştireceği, doğayı dize getirerek cennete dönüştüreceği iddia edilen insan, modern toplumda yaşadığı travmalar ile kendi özüne yabancılaşır. Bırakın başka diyarları keşfetmeyi en yakınları ile iletişim kurmakta bile zorlanır. XIX. yüzyılın sonlarından itibaren yazılan birçok romanda, özellikle Kafka, Dostoyevski, Joyce, Woolf, Proust gibi yazarların eserlerinde, yaşadığı toplumun yabancıları olan bu insanın karakterinin çizildiği görülür.

Postmodernizm, insanı bir makine gibi ayarlayan, akli salt araç olarak gören modern paradigmanın kişiyi mutlu etmediğinin farkındadır ve modern söylemleri gerçekçi bulmaz. Bu yüzden geçmişe ve geleneğe nostalji duygusu ile yaklaşır. Özünde nostalji kaybedilen şeylere duyulan özlemi dile getirir. Postmodernizmde yabancılaşan, ontolojik bütünlüğünü yitiren, başıboş dolanan özneler modern öncesi çağlara özlem duygusu ile yaklaşır. Angela McRobbie'nin söylediği üzere nostalji tanınmaya yönelik bir girişimdir, geçmişi sadık bir şekilde yeniden yaratma arzusudur (2013: 214). Modernite geçmişi yıkarken insanlığı derin bir kimlik bunalımına sürüklenmesine yol açar. İnsanlar modern dayatmalardan bir nebze olsun uzaklaşabilmek için geçmişe yönelirler. Geçmişte buldukları, uzun süre önce kaybettikleri kendi kimlikleridir. Robert Hewison'a göre "geçmiş bireysel ve kolektif kimliğin zeminidir; geçmişin nesnelere kültürel sembolleri olarak anlam kaynağıdır. Nostalji, krize uyum sağlamanın önemli bir aracıdır" (1987 aktaran Harvey, 2010: 107).

Postmodern sanat estetiğinde nostalji önemli bir yer tutar. Nostalji, her şeyi araçsallaştıran ve işlevselliği mutlak değer olarak gören modern zihne karşı sığınılacak bir limandır. Postmodernistler ilk defa mimaride işlevsellik

ve araçsallık düşüncesinden koparlar. “Modernistler mekânı toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekân, belki zamandı ve ‘hiçbir çıkar gözetmeyen’ bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk bir şeydir” (Harvey, 2010: 85).

Postmodern mimaride gelenek kendi olarak olmasa da dirilir. Estetik zevki işlevselliğe indirgeyen modern mimari geleneksel üslupları terk ederken postmodern mimari geleneksel üslupları kullanma yoluna gider. Bu şekilde modern ve geleneğin bir arada yer aldığı eklektik yapıtlar ortaya çıkar. Yapıta sinen duygu ise nostaljidir. Aynı durumu postmodern metinlerde de görmek mümkündür. İsmet Emre, postmodern metinlerin vazgeçilmez unsurlarından birinin nostalji olduğunu söyler ve nostaljinin gerçekleştirme düzleminin montaj olduğunu belirtir (2006: 154). Postmodern mimaride olduğu gibi postmodern metinlerin eklektik bir hüviyete sahip olmasında nostaljinin etkisinin olduğu söylenebilir. Geleneksel anlatılarda geçen konuların ve geleneksel tahkiye tekniklerinin son zamanlarda sıkça kullanılması, postmodernizmin gelenek ile ilişki kurmaya yüklediği anlam ile açıklanabilir. Türk edebiyatında Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Murathan Mungan ve Elif Şafak gibi isimi postmodernizm ile anılan yazarların eserlerinde geleneksel anlatım tekniklerinin ve geleneksel temaların sıkça işlediğine tanık olunur.

Postmodern zamanlarda modernitenin yıktığı veya yıkmaya yeltendiği birçok şeye ilginin arttığı görülür. Dinler, tarikatlar, büyü, alternatif tıp, geleneksel giyim tarzı, köy yaşamı, medyumluk, astroloji gibi modernite ile barışık olmayan birçok konunun postmodern insanı cezbediği görülür. Zygmunt Bauman, günümüzde bu türden bir değişime dikkati çeker: “Modernliğin yıkmaya kalktığı şeyler bugün öç alıyor. Cemaat, gelenek, *chez soi* olmanın hazzı, kendisine ait olanları sevmek kendi türüne bağlılık, tutkun olmanın gururu, kökenler, kan, toprak, milliyet; bütün bunlar artık kınanan şeyler değil. Tam tersine, bugün kendi iddialarını ispatlamak durumunda olanlar ve ispatlayabileceklerinden şüphe duyulanlar, bunların aleyhinde olanlar, bunlar eleştirenler, evrensel insanlığın peygamberleridir” (2013: 117). Ortaçağ dünyasında, faydalanmaya değer bölümlerin olduğunu düşünen postmodernistler, modern hayatta kaybedilen gizemin bu bölümlerde var olduğunu düşünürler. Umberto Eco, modern bakışın aksine Ortaçağ’da salt kavranabilir güzellik, ahlaki uyum ve metafizik bir görkem kavrayışının olduğunu söyler. Ona göre Ortaçağ’ın duyma tarzını ancak dönemin zihniyeti ve duyarlılığı ile duygudaşlık kurarak kavrayabiliriz (2015: 22). Eco gibi çoğu postmodernist, Ortaçağ’da önemli estetik ve ahlaki değerlerin var olduğundan yola çıkarak eserlerini kaleme alırlar. Nitekim Eco, *Gülün Adı* romanında Ortaçağ’ı anlatır.

Postmodernizmin geleneği diriltme gayretinde olmadığına altı ayrıca çizilmelidir. Gelenek postmodern eserlere aktarılırken dönüşüme uğrar. Postmodernistlerin geleneğe öykündükleri (pastiche), geleneksel anlatılardan malzeme ödünç aldıkları doğrudur. Fakat bunu yaparken geleneksel malzemenin dokusuna müdahale ederler. Fredric Jameson’ın dediği üzere postmodernizmde eski göstergeler zinciri yapı bozuma uğrattılır, göstergeden göstergeye anlamsal etki ilişkisi tarafından yeri değiştirilir (1991: 114).

Böylece postmodernizm, modernizmin aksine gelenekle yeni bir bağ kurar, fakat bu yeni bağın kimi yönlerden olumsuz içeriklere sahip olduğu ileri sürülebilir. Linda Hutcheon'a göre postmodernizm temelde çelişkili bir girişimdir, postmodernizmin sanat formları geçmişi ironik ve eleştirel okuyarak istikrarsızlaştırır. Bütün postmodern sanatlar paradoksal bir şekilde tarihseldir, ama aynı zamanda politik ve parodiktir (1988: 23). Buna rağmen postmodern sanatlar modern sanatlarda olduğu gibi geçmişi yıkmaya çalışmazlar; geçmişi değişik tekniklerle yeniden yorumlarlar. Böylece postmodern olanda modern ile geleneksel çifte kodlanmış bir biçimde yan yana gelir.

Sanat, edebiyat, mimari, eğitim gibi alanlarda geleneğin postmodernizm için eşsiz bir kaynak olarak kabul gördüğü apaçık ortadır. Ne var ki, postmodernizmi geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak gören kesimler postmodern zamanlarda geleneksel değerlerin büsbütün yıkıma uğradığını düşünürler. Geleneğin ancak parodik biçimlerde postmodern söylemde yer aldığını iddia eden kesimlere göre kapitalizm, sanayi toplumlarında yaşanan tikanıklarının üstesinde yeni biçimlere girerek kurtulur. Sanayi toplumunda yaşanan birçok sıkıntıyı, hatta yeni sıkıntıları sanayi sonrası toplumlarda yani postmodern dönemde de görmek mümkündür. Terry Eagleton'a göre çok uluslu kapitalizm kadın ve erkekleri geleneksel bağlarından kopararak kronik krizlere sürüklemektedir. Dünya avangartlaştıkça o kadar da arkaikleşiyor ve melezlik yayıldıkça dalalet çığlıkları yükseliyor (Eagleton, 2011: 78). Melezlik, avangart gibi postmodern söylem ile özdeşleşen kavramların olumlu gelişmeleri çağırıştığı düşünülse bile yabancılaşma, korku, yozlaşma, içe kapanma gibi modern insanın hastalıklarının günden güne yayıldığı görülür. Geleneksel insanın yabancı olduğu bu hastalıklardan gelenek ile kurulacak yeni bağlar ile kurtulacağı ümit edilebilir. Postmodern söylem söz konusu hastalıkların tehlikesinin farkına varması ile önemli bir adım atmış fakat üstesinden gelebilecek argümanlar geliştirememiştir.

Postmodernizm ile gelenek arasında olumlu bir ilişkinin kurulduğu aşikârdır. Fakat postmodernistler gelenekten faydalanırken bilinçli veya bilinçsizce geleneğin kodları ile oynarlar. Özellikle sanat ve edebiyatta bir yandan geleneksel malzemelerden fütursuzca faydalanma yoluna giderken öte yandan geleneksel sanat anlayışını ters yüz etmekten kaçınmazlar. Söz gelimi postmodern romanlarda, geleneksel anlatılardan konular devşirilmesine karşın geleneksel anlatılardaki bütünlük parçalanır, anlatıcı geleneksel konumunu kaybeder. Süreksizlik, parçalılık, merkezden yoksunluk, saçmalık gibi unsular postmodern anlatılarla özdeşleşmiş gibidir. Geleneksel anlamda her sanat eseri, organik bir birlik olarak kabul edilirken postmodern anlamda sanat eseri, dağınıkların açığa çıktığı bir yapıdır. Postmodern sanat estetiğinde, sanatın hayatı taklit etmesi gerektiği tarzındaki kadim düşünceler bir tarafa bırakılır. Çünkü postmodern söylemde estetik değer de hakikat gibi dolaşımdadır. Hakikatin kurmaca, kurmacanın hakikat olduğu simülasyon evreninde sanatın pusulası şaşırılmış gibidir. Bu yüzden özellikle postmodern anlatılarda kurmaca ile gerçek iç içe geçerek okuyucunun kavrayış sınırları zorlanır.

Geleneksel sanat anlayışında özgün ve biricik olma gibi bir kaygının varlığı daima kendini hissettirir. Modern sanata belli açılardan yansıyan bu kaygının özellikle postmodernistler tarafından reddedildiğine şahit olunur. Yılmaz Özbek söz konusu durumu şöyle izah eder: “Bilinen sıradan bir olayı, sıra dışı, olağanüstü bir biçimde sunan geleneksel sanatın çok önemseydiği özgün olma savı post-modern sanatın amacı değildir. Öykünme, bilineni ortaya sürme, kolaj yapma, monte etme, yani birbirinden bağımsız birçok öğeyi bir araya getirip, daha önceki sanat akımlarında çok da alışık olmadığımız kompozisyonlar yaratma post-modern sanat anlayışının özünü oluşturur” (Özbek, 2013: 19). Postmodern sanat, geleneksel sanat formunu eziz geçtiği gibi sanata yüklenen anlamları da yıkar. Gelenek ve modernite sanata birçok açıdan bir misyon yüklerken postmodern söylem sanatın bir misyonunun olamayacağını ileri sürer. Böylece sanat hem içten hem dıştan her türlü üst söylemin baskısından kurtulur.

Postmodern sanat estetiğinde, gelenekten faydalanma genel itibarıyla olumlu karşılanır. Fakat bu postmodern sanatın, geleneksel sanatın devamı olduğu anlamına gelmez. Çünkü postmodern sanat estetiğinin temel özelliği eklektizmdir. Başka bir deyişle postmodernistler eserlerinin ortaya koyarken başka eserlerden fütursuzca aldıkları malzemeleri bir araya getirirler. Postmodern bir roman veya öyküyü ele aldığımızda başka metinlerden alınan malzemenin oldukça fazla olduğu göze çarpar. Kubilay Aktulum, postmodern söylemi geleneksel söylemden ayıran en temel özelliğinin metinlerarasılık olduğunu söyler. Ona göre postmodern metinler, yazınsal olmayan metinlerden bile alıntılara çokça yer verirler (Aktulum, 2000: 9). Şüphesiz geleneksel anlatılarda da başka metinlerden alıntılar yapılır. Fakat bu yapılan anlatılar metnin gövdesini oluşturmazlar. Oysaki postmodernistler başka metinlerden aldıkları malzemeler ile metnin gövdesini oluştururlar. Postmodern bir romanda çoğu zaman kurgu başka metinlerin kurgusuna göre biçimlenir. Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* romanının *Hüsn ü Aşk* mesnevisine göre biçimlenmesi, Hasan Ali Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz* romanının birçok masaldan malzeme alması konuya verilebilecek en güzel örneklerden ikisidir. Eskiden başka metinlerden malzeme almak, taklit olarak adlandırılırken postmodern söylemde metin üretim sürecinin başat öğelerinden birisi başka metinlerden alınan malzemelerdir.

### Sonuç

Postmodernizm, modernitenin geleneğe önyargıyla yaklaşmasını eleştirerek geleneği modernitenin tıkanıdığı noktalarda yararlanılacak bir kaynak olarak görür. Aklın şaşmaz bir rehber olduğu düşüncesini terk eden postmodernistler, modern zamanlardan çok önce din, sanat ve kültür gibi kurumların yeniden yorumlanması ile günümüzde kaybolan çeşitliliğin tekrar kazanılacağını iddia eder. Modernitenin artık yeni bir şey söyleyemeyeceğini düşünen postmodernistler başta sanat, edebiyat ve mimaride olmak üzere hemen hemen her alanda geçmişin değerlerini modern değerlerle bütünleştirerek eklektik yapılar ve söylemler ortaya koyarlar. Postmodern söylemde modernitenin her yönden bir tıkanmışlığın içine sürüklendiği, bu tıkanmışlığın üstesinden katı kuralların esnetilmesi ile gelinebileceği ileri sürülür. Bu yüzden modern paradigmaların dayatmalarından öncelikle kurtulmak gerektiği dillendirilir. Modernitenin yok saydığı veya yıkmaya

kalkıştığı değerler ile kurulacak yeni bağların insanlığın içine düştüğü çıkmazdan ve belirsizlikten kurtulmasına yardımcı olacağına inanılır. Bu yüzden modernitenin en fazla saldırıda bulunduğu kurum olan gelenek postmodernistler için bir çıkış kapısı olarak belirir.

Postmodernizmin, moderniteden farklı olarak geleneğe yaklaştığı kesindir. Fakat postmodern söylemin, geleneği modernin yerine koyma gibi bir gayretinin veya geleneği diriltme gibi bir amacının olmadığını belirtmek gerekir. Postmodernistler gelenekten faydalanırken geleneğin kurallarına göre hareket etmezler. Bu yüzden postmodernizme yansıyan gelenek, değişikliğe uğramış gelenektir. Buna rağmen dün olduğu gibi bugün de gelenek varlığını duyurmaktadır.

### Kaynakça

- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Anderson, Pamela Sue (2006). *Postmodernizm ve Din*. (çev. Mukkadder Erkan-Ali Utku). Postmodernizmin Eleştirel Sözlüğü içinde (haz. Stuart Sim). İstanbul: Ebabil Yayınlar.
- Bauman, Zygmunt (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*. (çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berger, Peter L.-Berger, Brigitte-Kellner, Hansfried (2000). *Modernleşme ve Bilinç*. (çev. Cevdet Cerit). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Dilek Doltaş (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Eagleton, Terry (2005). *Kültür Yorumları*. (çev. Özge Çelik). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, Umberto (2015). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (çev. Kemal Atakay). İstanbul: Can Yayınları.
- Emre, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayınları.
- Gadamer, Hans-Georg (2009). *Hakikat ve Yöntem İkinci Cilt*. (çev. Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Giddens, Anthony (2010). *Modernliğin Sonuçları*. (çev. Ersin Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Guénon, René (2009). *Modern Dünyanın Bunalımı*. (çev. Mahmut Kanık). İstanbul: Hece Yayınları.
- Hewison, Robert (1987). *The Heritage Industry*. London: Methuen.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics Of Postmodernism*. London: Routledge.
- Hançerlioğlu, Orhan (2007). *Toplumbilim Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Jameson, Fredric (1991). *The Cultural Logic of Late Capitalism: Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Liotard, Jean-François. (2013). *Postmodern Durum*. (çev. İsmet Birkan). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

- Marshall, Gordon (2014). *Sosyoloji Sözlüğü*. (çev. Osman Akınhay-Derya Kömürçü). Ankara: Bilim ve Sanat.
- McRobbie, Angela (2013). *Postmodernizm ve Popüler Kültür* (1. Baskı). A. Özdek (çev.). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Mongardini, Carlo (1992). The Ideology of Postmodernity. *Theory, Culture & Society* 9. pp. 55–65.
- Mouffe, Chantal (2000). *Radikal Demokrasi: Modern Mi, Postmodern Mi?*. (çev. Mehmet Küçük). Modernite versus Postmodernite içinde (haz. Mehmet Küçük). İstanbul: Vadi Yayınları, s. 297-314.
- Özbek, Yılmaz (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Şemsettin Sami (2010). *Kamus-ı Türkî*. (haz. Paşa Yavuzaslan). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TDK (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Touraine, Alain (2010). *Modernliğin Eleştirisi*. (çev. Hülya Tufan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Williams, Raymond (2012). *Anahtar Sözcükler*. (çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.



Mustafa Karabulut\* - İbrahim BİRİCİK\*\*

## POSTMODERN EDEBİYATIN "NE" LİĞİ

**Öz:** Avrupa'da etkilerini 19. yüzyılda hissettiren aklın ve bilimin egemenliğini önemseyen ve gelenekten kopuşun ifadesi olan modernite, klasik sanatın estetik anlayışından da bir ayrılıştır. Kilisenin dogmatik ve skolâstik düşünce sistemine bir tepki içeren modernizm; insanın yüceltilmesi projesini esas alır.

Avrupa toplumunun aklın ötelenerek hümanistik değerlerin yok olduğunu, kapitalist pazar ekonomisi ile bireyin sömürüldüğünü görmesi, modernizm-ötesi/sonrası anlamına gelen bir tepkiye neden olur. Modernitenin rasyonalist ve epistemolojik bütün parametrelerine tepki gösteren postmodern söylem; kendini bilimden sanata, mimariden edebiyata her alanda hissettirir.

Postmodernizmin edebiyata yansımaları; modernizmin mimetik ve didaktik misyonunun aksine kurmacayı, idealizmin yerine oyunsuluğu, seçkinciliğin yerine de çoğulculuğu deklare etmesi şeklindedir. Edebi anlayışın serbest yansıma ve kurgu alanı olan romanda ise bu özelliklerin uygulama yöntemleri; üstkurmaca, metinlerarasılık, gizem/gerilim ve tarihi yönelim olarak karşımıza çıkar.

Bu makalede amaç, öncelikle söylemsel olarak modernizme tepki olarak çıkan postmodernizm hakkında tanımsal sınırları yüzeysel olarak çizmek ve bu söylemin edebiyata ve romana yansıyan genel kurallarını belirtmektir.

**Anahtar kelimeler:** Modernizm, postmodernizm, roman ve kurgu

## THE DEFINATION OF POSTMODERN LITERATURE

**Abstract:** Modernism, which emphasizes the dominance of the intelligence and the science that makes its influence felt in Europe in the nineteenth century, is a break from tradition, a departure from the aesthetic conception of classical art. Modernism, which includes a reaction to the church's dogmatic and scholastic thinking system; It is based on the project of human exaltation.

Seeing that the European society has lost its humanistic values by shifting its minds, exploiting the capitalist market economy and the individual's exploitation, leads to a reaction that means beyond-modernism. Postmodern discourse that reacts to all rationalistic and epistemological parameters of modernity; It makes itself felt from science to art, from architect to literary every field.

The literary reflection of postmodernism; Contrary to modernism's mimetic and didactic mission, is to declare the fiction, play instead of idealism, and pluralism instead of elitism. In fiction novel which is free of reflection and understanding of the literary methods of application of these features; meta-fiction, intertextuality, mystery/thriller and historical appears as orientation.

The purpose of this article is to superimpose descriptive boundaries about postmodernism first emerging discursively as a reaction to modernism, and to indicate the general rules of this discourse reflected in literary and novels.

\* Doç. Dr., Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi; Adıyaman/TÜRKİYE;  
mkarabulut@adiyaman.edu.tr

\*\* Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Öğrencisi;  
Adıyaman/TÜRKİYE; ibrahim.bd@hotmail.com



**Keywords:** Modernism, individual, postmodernism, novel and fiction

## Giriş

“Ne” veya “nedir” soruları, herhangi bir kavramın söylemsel sınırlarını çizmek için kullanılan tanımsal hatların merak uyandıran ifade biçimleridir. “Her şey zıttıyla bilinir.” kaidesinden hareketle postmodernizmin nasıl bir kavram olduğunu ve neyi ifade ettiğini bilmek için onun temel müsebbebi olan modernizm kavramına eğilmek yerinde olacaktır. Her ne kadar postmodernizm, modernizme zıt bir kavramsal bütünlüğü ifade etmese de modernizmin içinden çıkan ve modernizm ötesi anlamına gelen bir söylemdir. Ancak her iki kavram da kadimlerin dediği gibi “*efradını cami, ağyarını mani*” kavramlardır. Bu bakımdan modernizm ve postmodernizmin genel kavram sınırlarına dikkat edilmelidir. Orhan Okay’ın da dediği gibi her kavram gibi tarifi ve sınırları bilinmezse kavramlığını kaybederek kaypaklaşır. (Okay, 2003:53)

## Modernite ve Modernizm

Modern, kelime kökeni olarak Latince “modernus”tan türeyerek “şimdi” anlamını ifade etmektedir. Ancak unutulmamalıdır ki devinimsel olarak sürekli en son ve en yeni olanı imlediği için de kapsam alanı genişler ve O. Paz’ın ifadesiyle çağlar ve toplumlar kadar modernin varlığı ortaya çıkar. Kapsam alanı da genişlediği için de O. Okay’ın ifadesiyle tam bir tanımı yapılamaz. Yine de anlamında ihtiva ettiği çağdaşlık ve yenilik anlamlarının da katkılarıyla modern; köklü ve radikal değişimin kuramı olarak gelenekten kopuşu ve geçmiş-şimdi çatışmasını simgeler. Modernite ise M.Weber’in formüle ettiği ve tarihsel dönemi ifade eden bir kavramdır. Yani feodalite/orta çağdan çıkışın ve geçişin yaşandığı yenilik dönemidir.

Avrupa’da 19. yüzyılın sonuna doğru ortaya çıkarak egemen konuma yerleşen modernizm, insanoğlunun hayatına kısa sürede tesir eder. Modernizm, modern öncesi dönemin temel dinamiklerine karşı çıkışla bir yaşama stili ve kuram halini alır. Bu olgular, Avrupa’nın karanlık zihniyetinden aydınlanma evresine girişle belirlenir. Rönesans, Reform, Sanayi Devrimi, burjuvazi ve kapitalist dönüşüm ile adlandırılan bu olgular, evrensel niteliklerle birbirlerinin neden-sonucu mahiyetindedirler. Böylelikle toplumda tahavvüle ve inkılâba sebebiyet veren bu değişim ve dönüşümler, yeni bir sanat ve estetik anlayışın çıkmasına kaynaklık eder.

Ayrıca her alanda kilisenin skolastik zihniyetinden kurtulup Tanrı’nın ölümü ile gerçekleşen yeniden doğuş atılımı, yine her alanda aklın ve bilimin egemenliğine bir kapı aralayıştır. Bu aralayışın temsilcilerinden olan Nietzsche “*Tanrılar dahi çürürler.*” cümlesiyle bir modernizm projesi olan üstün-insan/insanın yüceltilmesi düşüncesini geliştirmeye çabalar. (Şaylan, 1999: 98) Çünkü Tanrı ölmüşse öte dünyada verilecek bir cennet kalmayacağı için insanın kendi cennetini bu dünyada inşa etmeye başlama zamanı gelmiştir zihniyeti tüm aydınlanma filozoflarının da temel felsefesidir.

## Modern Sanat Algılaması

Elbette ki toplumdaki dönüşümün her bir evresi de sanatta yankısını bulacağından toplumun temel parametreleri sanatçıda etkisini gösterir.

Sanatçı da kendi estetik ve öznel tasarımlarıyla eseri şekillendireceğinden toplumun bu dönüşümüne etki edecektir. Böylelikle toplum-sanat-sanatçı üçleminde münbit bir döngü oluşur. Modernizm, klasik düşünceye bir tepki olacağı için klasik sanata da tepkiyi modern sanat anlayışı gerçekleştirecektir. (Moran, 2016:34) Ayna metaforu ile gerçeklik algısında aynılık arayan klasik sanatın estetik anlayışı modern sanatta karşılık bulamaz. Çünkü klasik sanat için estetik ölçüt, gerçekliğin yansıtılmasıdır.

Klasik sanatçı, gerçekliği duyumsayarak algılama karmaşası yaşar. Mesela Michelangelo, Musa heykelini o kadar gerçekçi yapmıştır ki algılama karmaşası yaşayarak heykele “konuş benimle” deyip çekiçle vuracak kadar bu karmaşanın etkisinde kalır. Bunun dışında Leonardo da Vinci’nin “Mona Lisa”, Delacroix’in “özgürlük halka önderlik ediyor” ve David’in “Napolyon Arcol Köprüsünde” tabloları, en azından nesnel gerçekliğe uygun olarak tasarlanmış klasik eserlerdendir. (Şaylan, 1999:53)

Modern sanat anlayışı da, bu mimetikliğe bir tepkidir. Çünkü sanat eserinin ne bir ayna ne de tarihsel bir belge olmadığını savunan bu anlayış, sanatçının da duygularını hesaba katarak öznel estetik yorumları/tasarımları dikkate alır ve hem insana hem de toplumu özgü gerçekliği yansıtır. Bu gerçeklik, yaratıcı yazarlık olgusunun önünü açar. Sanayi Devrimi, klasik çağa nazaran ortaya yepyeni ve dinamik bir toplum ortaya çıkardığı için toplum içinde yaşayan, toplumdan ayrı kalamayan ve toplumla etkileşimde olan sanatçının gerçeklik algılamasında subjektif yorumların ve tasarımların yapılmasına neden olur. Bilim alanında yapılan çalışmalar da gerçeklik algılamasını ve nedensellik bağıntısını sorgulamaya yol açtığı için sanat alanında da bu sorgulama beklenir. Böylelikle gerçeklik, sanatçının o gerçekliği algılaması ve yorumlamasına göre şekillenir. Sanatçının da gerçekliğe yaklaşım tarzı, modern sanatın estetik anlayışında farklı yaklaşım ve okulların ortaya çıkmasını kolaylaştırır: Natüralizm, ekspresyonizm, sembolizm, kübizm, dadaizm, fütürizm, konstruktivizm, sürrealizm vb. (Şaylan, 1999:58)

Gencay Şaylan’a göre sanat alanında modern sanata özgü estetik anlayışı, dört temel özellik üzerine oturtulmaktadır. Birincisi; özgürlük ve özgünlüktür. Sanayi toplumu, bireyi toplum içinde kaybederek şeyleşmesine ve birey-öznenin kaybolmasına zemin hazırlar. Ayrıca gerçeklik algılamasında kırılma yaşandığı için dinamik süreç içerisinde sürekli değişimin yaşandığı toplumda bulunan sanatçı, farklı olmak ve bu farklılığını toplumsallaştırmak zorunda kalır. Bu süreç içerisinde kapitalizm ve pazar ekonomisinden kaynaklı tüketim kültürü oluştuğu için kültürün ve sanat ürünlerinin de metalaşması başlar. Bundan dolayı ikincisi, “yaratıcı yıkıcılık” denen özellik oluşur. (Şaylan,1999:24) Yaratıcı yıkıcılık ile gerçeklik arasında ilişki bulunur. “Yaratıcı yıkıcılığın özü, ortaya çıkan farklılığın gerçekliğin kendisi olarak kabul edilmesidir.” (Kahraman, 1995:3) Bu kavramı Schumpeter ortaya atar. Sanatçı, bu süreçte özgün olmalı ve ortaya orijinal ve farklı ürünler koyarak bu pazarda yarışmaya mahkûm bırakılır. Böylelikle kültürel ürünlerin metalaşması da başlar. (Şaylan,1999: 24)

Üçüncüsü, sanatçının yansıtmacı misyonudur. Çünkü sanatçı, kapitalist düzende kaybolan bireylere nazaran sanatçı kimliğinden ve yaratıcı

yeteneğinden dolayı daha fazla sorumluluk taşıdığı için yorumladığı gerçekliği, toplumsal amaca uyumlu hale getirmelidir. Kandisky’e göre bu misyon düşüncesi ile yaratıcı öznellik bağdaştırılmasıdır. Ancak unutulmamalıdır ki, bu sanatsal misyon ve sanatsal özerklik arasında kalan sanatçı, gerilim ve paradoks içinde kalacaktır. Dördüncü özellik ise modern sanat anlayışının seçkinci olmasıdır. Modern sanat eseri ile baş başa kalan seyirci/dinleyici/okur, sanatçının yorumsal mesajını kavrayabilmesi için ön bilgiye ve belli bir bilinç düzeyine sahip olması gerekmektedir. Mesela eserini alegori ve sembollerle bezeyen Picasso’nun Guernica tablosunu idrak edebilmek için İspanya iç savaşı hakkında bilgi sahibi olmaya gerek duyulmaktadır. Bundan dolayı modern sanat, kolayca tüketilemez.

Sonuçta, modernist sanat ve estetik anlayışının egemen olduğu çağ, büyük sosyo-politik değişim ve dönüşümlerin yaşandığı dönem olduğu için bu dönemin etkileri; kültürü, insanların sosyo-psikolojik tutum ve davranışlarını derinden etkilediği için bir tepki ya da bir aşama olarak post-modernizmin ortaya çıkması kaçınılmaz olacaktır. Aslında sayılan bu etkiler, bir nevi modernist sanat anlayışının da iflasının ilanıdır.

### Postmodern Söylem

Postmodernizm kavramının tanımsal hatlarını çizmeden önce postmodern söylemin ana hatlarını ele almak yerinde olacaktır. Ancak şunu baştan söylemek gerekir ki; herkesin üzerinde anlaştığı, kesin ve bütüncül bir postmodernizm tanımı ortaya konamamıştır. Tıpkı modernizm tanımında olduğu gibi. Onun için bu kavramı, bir söylem olarak ifade etmek yerinde olacaktır. Bu söyleme ait bir metodoloji tam oluşmadığı için sadece genel bir çerçevesi çizilebilmektedir. Çünkü bu söylem içinde farklı eğilim ve yaklaşımlar yer almaktadır. (Mesela Jameson marksist, Baudrillard anarşist, Lyotard ise pragmatisttir.) Bu da tam bir kuram oluşumunu engeller. Ayrıca bu söylemin estetik anlayış ölçütlerinden toplumsal düzenin işleyişine, toplumun kurumsal model ve kuramlarından bilim felsefesine kadar uzanan alanlarla ilgisi, kavramsal sorunlar yumağı da oluşturmaktadır.

Ünlü İngiliz tarihçi A.Toynbee; Batı tarihini dört döneme ayırırken (Karanlık çağ 7-11 yy; Orta çağ 11-15 yy; Modern çağ 15-19) son dönemi postmodern çağ olarak niteler. F. Jameson’a göre ise kapitalizmin gelişiminde bir aşama olup kapitalizmin kültürel mantığıdır. Jameson’a göre (2008:14) postmodernizm, yeni bir düzen ve söylemden ziyade kapitalizmin geçirdiği başka bir sistematik modifikasyonun yansımasıdır. G.Aytaç, olaya farklı bir perspektiften bakarak postmodernizmi Amerikan kültürü; modernizmi ise Avrupa kültürü olarak görenlere karşı postmodernizmin köklerini Avrupa romantizmine dayandırır. (Aytaç, 2001:18)

Söylemsel olarak eskiye dair ve eski aşamaya özgü her şeyin bittiğini ve yeni bir aşama/durumun ortaya çıkmış olduğunu haber veren postmodernizm, modern olanın ömrünü tamamladığına işaret eder. Çünkü D. Bell’e göre üretim değerlerine bağlı olarak geleneksel kültür çökmüş, hedonizm ve narsisizm teşvik edilerek toplum kimlik erozyonuna uğrayarak toplumsal uyum bozulmuştur. Modernizmle ortaya konan “*insanı yüceltme profesisi*”; 1. ve 2. Dünya savaşlarıyla zedelenmiş, Hiroşima ve Auschwitz’de yaşanan insanlık dışı olaylar, bu projenin insanı hiç de yüceltmediğini

göstermiştir. Kapitalizmin pazar ekonomisi ile homo-economis'a dönüşen insan hümanistik değerlerinden çok şey kaybetmiştir. Hatta Descartes'in cogitosu modern zamanda "tüketiyorum, o halde varım" olarak tercüme edilmektedir.(Argın, 1992:117)

Kısacası, bu söylem modernizmin genel epistemolojisini köklü bir eleştiriye tabi tutarak Avrupa/Batı rasyonalitesinin temel değerlerini zir ü zeder eder. Hatta İ.Çetişli'ye (2008:145) göre modernizmin insanı yok eden ve "ben"i ikinci plana atan söylemine karşı "ben"i önceleyen ve "kendin ol" çağrısını yapan bir ufuk arayışıdır. Bundan dolayı Karataş, Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü'nde (2011:473) postmodernizmi, modernizme karşı eleştiri olmasının yanında ona alternatif ürünler koymaya çalışan sanat ve düşünce akımı olarak niteler.

Bu söylemin kavramsal kökünün türevleri olan modernite/postmodernite, tarihsel süreçteki dönemleri; modern/postmodern, o dönemlere özgü genel özellikleri; modernizm/postmodernizm, söylemin ideolojik boyutunu; modernleşme/postmodernleşme, aşamasının oluşumundaki dinamik süreci; modernist/postmodernist, söylemin ideolojik boyutunun mikro düzeyde somut olarak eserlerdeki tezahürü olarak adlandırılmaktadır.

### Postmodernist Sanat

1960'lı yıllarda modern sanat anlayışına tepki olarak ortaya çıkan bu kavramın ilk nüveleri "pop art/popüler sanat" denilen bir anlayışla ortaya çıkar. Kitlesele iletişim tekniklerinin ve teknolojinin gelişimine paralel olarak gelişen bu anlayış, sanat anlayışını da belirler. Ancak şu bir gerçektir ki, popüler kültür ve sanat anlayışından dolayı da çoğu zaman sanatçının yaratıcı özelliği örselenir. Modern sanatın seçkinciliğine karşıdırılar. İnsanların öykündüğü bir sanatçının posterleri, kısa sürede çoğaltılıp milyonlarca baskısı yapılarak satılır. Seçkinciliğinden dolayı kolay tüketilemeyen modern sanat anlayışına karşı, hızla tüketen bir kitlesele kültür ortaya çıkar.

Postmodern sanatçılar, modern sanatı eleştirirler. Modern sanatın zamanı öne çıkarıp geçmişi/eskiyi yıkararak yeniyi/geleceği kurma misyonu, postmodern sanatta anlamsız olarak karşılanır. Bu konuda Jameson pastiş ve parodi yaklaşımı ile eski/geçmişi algılamayı açıklar. Pastiche ile postmodernist yaklaşım, nostaljik olarak geçmiş tarzlara gönderme yapar. Parodi ile de gelenekle alay eder. (Eliuz, 2016: 66) Modern sanatta özgünlük ve seçkincilik önemliyken, postmodern sanatta taklidin bile bir mahsuru yoktur.

Y.Ecevit'in "Postmodern sayı tablosunda bir sayı yer almaz, tablo iki ile başlar." tespiti aslında postmodernizmin de genel bir özelliğine atıftır. Çünkü bir nevi aydınlanma çağının akli ve bilimi kutsallaştıran söylemini reddederek evrensel akıl yerine akılların varlığına gönderme yapan postmodernizm sanat anlayışı, çoğulculuğu ve çoğulcu bakış açısını vurgulamaktadır.

Gerçekliği algılama konusunda İsmet Emre (2006: 16) "postmodernizm, yeni toplum ve toplumsal gerçeklik ile birlikte bireyin gerçekliği algılama tarzı hakkında tarih ve sosyolojiden hareket ederek yeni iddialar üretir." Ayrıca zaman ve mekân anlayışı da yitirildiği için sahte ve taklitçi bir zaman-mekân anlayışı üretilir. Gerçekliğe paralel olan kavramlarda

kayıp giderek başka renge büründüğünden dolayı “*anything goes*” yaklaşımı ile bağlantılı bir başkaldırı sloganı oluşur. (Eliuz, 2016: 74)

### Postmodernist Edebiyat ve Özellikleri

Edebî eserler; dil-söz-kültür-felsefe-tarih-bilim bağıntıları aracılığıyla hayatı yeniden inşa ederler. Böylelikle edebiyat, bir nevi belli sosyolojik parametrelerle hayatı, toplumu ve insanı yansıtır. Bu yansıtmada eserin isminden konusuna, olay örgüsünden dilin kullanımına ve üsluba kadar edebi eserin bütün aşamalarında bireysel, toplumsal ve evrensel belirleyici rol oynar. (Eliuz, 2016: 88) Bu kadar geniş kurgusal hareket alanına sahip elbette ki roman olacaktır. Çünkü roman, birçok söylemin aktarımı için uygun yazınsal uzama ve zemine sahiptir.

Antikiteden modern zamanlara, modern zamanlardan postmodern zamana geçiş sürecinde toplumun değişen kültürel ve felsefi kodları, deformasyona uğrayan insan tipolojisi ve düşünce, kurgu dünyasındaki gerçeklik algılamasının farklılaşması, romanda ifadesini bulacaktır. Bu değişim ve dönüşümün yansıdığı roman türü ise postmodern roman olarak gün yüzüne çıkacaktır. Modern zamanların ifadesi olan roman, modernizmin özelliklerinden sıyrılarak benliğinde yaşadığı bu değişim sebebiyle postmodern bir hal alır. En bariz örneği modern metinlerin gerçeklik algılaması mimetlik ve didaktik üzerine kurulurken; postmodern metin gerçekliği reddederek gerçeğin olamayacağı düşüncesini savunur. “*Postmodernizm; bireyi baskı altında tutmak amacıyla kitlelere empoze edilen gerçek ve doğru düşünceleri reddeder, bilginin doğruluğu ile ilgilenmez, derin anlama yönelirken metafizik bir düzlem oluşturur.*” (İlkhan, 2012:112)

Genel kabul edilebilir gerçeklik olmayacağı için de metin, simgesel bir oyuna dönüşerek çeşitli anlam çağrışımlarıyla metin derin katmanlara bölünür. U.Eco'nun kavramsallaştırması ile bu durum, açık yapıt niteliği gösterir. Çünkü açık yapıt, dil oyunları ve çok katmanlı derin yapısı nedeniyle her yoruma açık hale gelir. Anlam sabit olmayınca da dil metin ile var olmaz; metin, dilin oyun alanına dönüşür. “*Postmodernizmin gerçeği, ne metafiziği ne de fiziği referans olarak kabul eden bir gerçektir. Bu, 'kurgusal, sanal dünya'yı referans olarak alan üçüncü bir hyperreal/üstgerçektir; yani sanal gerçektir.*” (Karaca, 2007: 81) Böylelikle anlam oluşumu ve aktarımı yazar endeksli değil; tamamen okur endeksli olarak okur, metne dâhil olur. Yıldız Ecevit'in (2006: 42) tabiri ile okur, romansıl bir oyun içinde olup romancının oyun arkadaşısıdır. O. Koçak (1996: 167) bu duruma, yazarın ölümü pahasına okurun doğumu olarak bakmaktadır.

Modernizmin “tek doğru” kuramına karşın postmodernizm; edebi metnin özünü çoğulculuk teşkil etmeli ve sanat eseri çok katmanlı bir yapı arz etmelidir savını savunur. Böylelikle edebi metin, modernizmin kısılcındaki insanı, “*eleştirel düşünmeye, sorgulamaya, irdelemeye ve bir sonuca götürür; bazen de hiçbir sonuca ulaşamaz tüketici. Ama tüketicinin ulaşmak için gösterdiği çaba, düşünce açılımları bir sonuca götürmese bile onu dinamik tutmaya, ona düşünce zenginliği katmaya yarar. Bilinen sıradan bir olayı, sıra dışı, olağanüstü, bir biçimde sunan geleneksel sanatın çok önemseydiği özgün olma savı post-modern sanatın amacı değildir*” (Özbek, 2005:19).



Modernizmin “büyük anlatı”larının yerini postmodernizmin değişik yorumlara açık anlatı stili alır. Yazar, bizzat metnin figürü olarak metni nasıl kurguladığını anlatır. Metinde anlatılan, gerçekler değil; okurun bulup yakalaması gereken gerçekler yerini alır. Bütün bu girişimler, okurun metnin bir parçası haline getirilme çabası ile de bütünleşir.

Modern metinlere özgü nedensellik yani sebep-sonuç ilişkisi, portmodern metinde değişerek parçalı, ilintili, bağımsız çatışık diyaloglar, yer yer boşluklar ve ani değişimler şeklinde görülür. Modern metnin tersine postmodern metnin kahramanları simgesel boyuttan, kültürel göndergelerden uzak olup kukla bir figürdür. Hatta Harvey'in (Eliuz, 2016: 56) ifadesi ile hangi dünyada bulduklarını karıştırmış gibidirler. Ayrıca tarihe ilişkin konular, kişiler ve olaylar; başka anlatılarla karıştırılarak kurmaca gerçek sınırı aşmaya çalışılır. Zaman ise modern metinlerdeki gibi kronolojik değildir. Zaman algılaması belirsizlik üzerine temellendirildiği için her yerdelik ve her anlık algısı mevcuttur. İ. Emre (2006: 170) bu algıyı şöyle tarif etmektedir: *“Tıpkı, romana ait diğer unsurlarda olduğu gibi, zaman konusunda da postmodern metinlerde mekanik, belirli, ölçülebilir, hesaba kitaba gelir bir zaman anlayışının yerini, dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik, rasyonel düşüncenin belirlediği zaman anlayışının dışında bir durum vardır.”*

Modern bir eserin çizgisel tekâmülünde görülen zaman algısı; postmodern bir tavırla yani parçalı olarak karşımıza çıkar. Çünkü Newton'un zaman algısına göre, anlarla birbirine bağlı olan zaman parçacıkları çizgisel bir gelişim gösterir. Böylelikle, klasik metinlerde zaman ve mekân olgusu kronolojik ve belli bir nedensellik bağı ile algılanabilir. Ancak Einstein'ın zaman kuramına göre, evrenin farklı noktalarında zaman akışı göreceli olduğundan, zaman ve mekân olgusu da bu duruma göre farklılık gösterir. (Karaburgu, 2008: 364) Bu bilimsel faaliyetlerden hareketle, modernizm ve ilerisi olan postmodernizmin zaman kavramı, iyice belirsizleşir. Hatta yeri geldiğinde kaotikleşir.

Kaotik bir dünyanın dışavurumunu hedefleyen postmodern metin/yazar, herhangi bir realitenin karşısında veya tarafında olmak yerine, durumu olduğu gibi göz önüne sermeyi yeğler. Modernizme bağlı gerçeklik anlayışının yıkıldığı savından hareket eden postmodern yazar, misyon odaklı olarak eserlerinde kitlelere ulaşmasını bekledikleri herhangi bir iletiye yer vermez. *“Çünkü zaten yazar-öznenin anlatımın başına geçtiği zaman kafasında düalizm üzerine kurulmuş bir tematik kurgu yoktur. Bu da ister istemez mesela, Doğu-Batı açmazı, iyi-kötü mücadelesi, erdem-erdemsizlik gibi modern romanımızda mevcut tematik yaklaşımların olduğu gibi gündemden kalkması anlamına gelmektedir”* (Emre, 2006: 191). Problemler ve yanlışlar üzerine kurdukları metinlerinde bile, bu yanlışlara herhangi bir çözüm önerisi sunmazlar. Bireysel olarak da kim olduğu belli olmayan okur da ideolojik yönelimlere kaymaz. Yazar da bir şey söylemek yerine bir şey imlemek istediği için çoklu parametrelerden seçmeler yapar. Aslında postmodern metin, bir nevi siyasete ve ideolojiye apolitik bir tepki veya ideolojik olarak tepkisizlik/tepkisizlik ideolojisidir.

Kısacası kapalı, bütüncül, ortak, evrensel, tek boyutlu modern romana karşı postmodern roman, çok boyutlu kavrayıcı yapısıyla çok seslilik

düzleminde kaostaki düzeni kurmaya çalışır. (Eliuz, 2016:110) Bu çok seslilik, M. Bakhtin’in çok sesli roman diyerek romanın karnavallaşmasını hatırlatarak öncül modern metinlerin postmodern metinlerde alımlama yapılmasının işaretidir. Bu işaret ise Kubilay Aktulum’a (2000: 66) göre dilsel ve kültürel bağlarla yeni bir dönüşümün çabasıdır.

Anlatılanlar ışığında postmodern romanda postmodernist bazı yöntemler ve yönelimlerden bahsetmek yerinde olacaktır.

### **Romanda Postmodernist Yöntemler ve Unsurlar**

Yukarıda anlatılanlar ışığında postmodern metni, modern metinden ayıran teorik alt yapıya değindikten sonra modern metinlerden ayıran dört ana unsurdan bahsetmek gerekmektedir. Bu unsurlar: Üstkurmaca, metinlerarasılık, gerilim/gizem ve tarihe yönelmedir.<sup>1</sup>

- **Üstkurmaca**

Bilindiği gibi yansıtmacı estetik anlayışla nesnel gerçekliği mantiki nedensellikler ile kurgulayan modern roman yazarı, metin içi sorunsal belli mekân-zaman çerçevesinde dile getirir. Postmodernist roman yazarı, kurgunun başlı başına kurmaca olduğunu vurguladıktan sonra içerik ile kurgunun kuruluşunun ele alımını eşit olarak ele alır. (Sazyek, 2010: 511) Yani bir bakıma üstkurmaca; metnin yazım sürecinin yazımı, anlatının nasıl kurgulandığının anlatısıdır. Yıldız Ecevit’in (2006: 234) tabiriyle metnin, objektifi kendi üzerine çevirmesidir. Bu yöntemin tarihi romana uyarlanmasında Hülya Argunşah’ın şu tespiti dikkat çeker: Postmodern tarihi romanda, tarihin romanı değil; romanın tarihi yazılır. (Argunşah, 2016: 74)

Bu yöntemle yazar, okuru yazma sürecinin tanığı haline getirir. Oysa bu yöntem, modern romanda bir kusur sayılarak iç konuşma ve bilinç akışı teknikler ile bu kusur giderilmeye çalışılıp mümkün merteye anlatıcı silikleştirilmeye çalışılmıştır. Elbette ki bu gayret, metnin hayatı ve nesnel gerçekliği yansıtmaya kaygısından kaynaklanmaktadır. Ancak postmodern romanda edebi objektif, hayata ya da gerçekliğe değil bizzat metnin kendisine çevrilir. F. Kızıler (2006:181), postmodern eserde yazının, var olmanın merkezine yerleştirildiğini ifade eder.

Postmodern romanda anlatıcı/yazar, kurmacanın etkin bir figürü haline dönüşerek romanda belirginlik kazanır. Çünkü postmodern metinde yazmak ve yaşamak iç içedir. Bu da zamanın kronolojik kavramının kırılarak kaotikleşmesinin göstergesidir.

- **Metinlerarasılık**

Metinlerarasılık (intertextuality), bir eserin kendinden önce yazılanlardan izler taşıması olup postmodern yazının olmazsa olmazlarından. Ülkü Eliuz’a göre (2016:116) bir yazarın başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırmasıdır. Bir nevi eski imgeleri yeni metinlerde yeniden yazma olarak görülen bu işlev, haddizatında süreklilik ve bütünlüğü de arz eder. Aktulum’a (2000: 94) göre bir sözce içinde/üzerine sözce, bir ileti içinde ileti diyerek bu işlevi alıntılama

<sup>1</sup> Bu tasnif, Hakan Sazyek’in makalesinden mülhemdir.



edimi olarak niteler. Yazar, bu edim ile Umberto Eco’nun ifadesiyle bir nevi anlatı ormanında gezintiye çıkar.

Orijinalliği yakalamak isteyen modern yazarın aksine postmodern yazar, bu yöntemle eskiyi tekrar etmek ister. Yazar için orijinaliteden ziyade oyun oynamak, tarihi yeniden yorumlamak önemlidir. Özgün olmaktan çok özgür olmak isteyen yazar, her şeyi yazılmamış bir metin olarak görür. H. Yavuz’un belirttiği gibi “*gelenek vasıtasıyla, geleceği yeniden üretmek*” anlayışı hâkimdir. Bu sebeptendir ki, postmodern yazarlar bir nevi, Şeyh Galip’in “*Esrarımı mesneviden aldım./ Çaldımsa da miri malı çaldım.*” beytindeki hakikate mazhar olurlar. (Biricik, 2011:42)

Bu yöntemle birlikte her metnin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüştürülmesi düşüncesi R. Barthes, M. Bakhtin vb gibi eleştirmenler nazarında popülerlik kazanır. Bu yöntemin kendi içindeki yöntemi olan **Pastiş**; üslubun taklidi olup metin konusu hariç üslupsal olarak taklit edilir. Çağlar boyunca ayıp olarak görülmesine rağmen modern ve postmodern zamanlarda bireyin yok oluşu, geçmişi talan etmeye izin verdiği için bu yöntem postmodern metinlerde kullanılagelir.

Diğer yöntem olan **Parodide** ise eski edebi metinlerden alıntılar ve uyarlamalar yapılarak yeni metinler oluşturmaya ve böylelikle eski metinlerle irtibata geçmeye denir. Kısacası bir metni, yeni bir metin oluşturmak için hareket noktası olarak örnekler. Bir nevi eski imge hazinesini yeni ve farklı algı biçimlerine dönüştürmeyi amaçlar. Anlamından alay ve aşağılama çıksa da bu, metne karşı değil; modern romanın akılcı ve baskıcı olgularına karşıdır.

Metinlerarasılığın alt yöntemleri ile postmodern işlevi yerine getiren bu tarzın; alıntı, gizli alıntı, epigraf, anıştırma, ironi, kolaj, montaj, palampest ve leitmotif gibi teknikleri de bulunur. Bu yöntem ve teknikler, külli bir şekilde postmodernist roman tarzının temel dayanak noktalarındandır.

- **Gerilim/Gizem**

Modern edebiyattaki yazarın özgün olma çabası, farklı biçim ve içerik öğelerinin eserlerde vücut bulmasına zemin hazırlar. Bu aynı zamanda modern metnin öznelliğini, özgüllüğünü ve seçkinciliğini beraberinde getirir. Postmodern metinler de bu duruma karşı, kitle kültüründen mütevellit pop-art zihniyeti meydana getirir. Bu, bir nevi eleştiridir.

Gerilim ve gizem temaları da işte bu noktada yani modern romanın seçkinciliği ile postmodern romanın kitle kültürünü benimseyen tavrından doğar. Uzlaşa gibi görünen bu ortak kurgusal alan, aslında postmodern metnin eklektik tavrından kaynaklanır. M. Narlı’ya göre (2008:314) gizem, postmodern romanın en önemli öğelerinden biridir. Çünkü gizem, akıl gerçekliğinin ruhsal gerçeklikle sarılmasına işaret etmesi bakımından geleneksel ve bilinçaltısal izdir. Bu temalar, postmodern metinlerde üstkurmaca yöntemiyle ele alınmaktadır.

- **Tarihe Yönelim**

Postmodernizm, modernizmin içinde barındırdığı fikirleri aşma/olumsuzlama/eleştirme anlamına da geldiğinden modernizmin bu tarih algılamasını da yadsır. Nedensellik ve gerçeklik ilkesi parçalandığı için her

“şey” kurguda kurmacaya dönüşebileceği için buna tarih de dâhil edilir. Gencay Şaylan'ın ifadesiyle sanat geçmişe dönerek, geçmişi yansıtarak toplumsal belleğe çağrıda bulunabilmelidir. Bunu modern roman da yapar. Ancak tarihi estetik ve misyonik makyajlarla olumlayarak. Modern romanın tarihselliğindeki ideal kahramanlar, postmodern romanda olumsuzlanabildiği gibi onların insani boyutlarına (acziyet) ve günlük hayatlarına (sıradanlık) göndermeler yapılır.

Modern romandaki gibi ideal şahsiyetler tasarlanarak bir misyon üzerine kurgulanan tarihi roman, evrilerek hedefinde tarihi ve tarih şuurunu anlatmayan bir romana dönüşür. Yazar için de tarih, ne milli kimlik inşa etme aracı ne de tarihi gerçekleri yansıtırma platformudur. Postmodern anlatıyı yer yer tarihle de ilişkilendiren Orhan Pamuk (1999:112); tarihi, yeni imgeler sunan bir hazine ve imge deposu olarak görür.

Postmodern romanda tarihin gönderme yaptığı “geçmiş hakikat” kavramına şüphe duyulduğu için tarih artık nesnellikten çıkar. Tarihi gerçekliğe bağlı kalmamak yazara bir nevi özgürlük alanı açmaktır. Modern romanın tarihi kuran büyük şahsiyetler ideal kahraman olarak sunulurken; postmodern romanda küçük sıradan insanlar, tarihi figür olarak kurmacaya dâhil edilir. Kısacası postmodern metinlerde yüce tarih, tarih olur.

Postmodernizmin roman üzerinde unsurları değerlendirildikten sonra postmodern romanın genel niteliklerine değinmek yerinde olacaktır. Öncelikle modernde<sup>2</sup> ötelenen geleneksel figürlere değer kazandırılarak modernin mekânı olan kentler yerine kır hayatı dikkat çeker. Modernin kenara attığı mistik unsurlar, bir gizem ve gerilim teması olarak postmodern romanda kurgulanır. Modernin olay örgüsündeki rasyonalitik bağ, burada kopar. Kuşku ve şüphe merkeze alınır. Çünkü gerçeklik algılaması kırılmıştır. Modernin aksine postmodern, bütünlükten yoksun olarak parçalıdır. Moderndeki temsil ve misyon kriteri, yerini oyunsulluğa bırakır. M. Murat Özkul (2008:325), postmodern dönemin roman üzerindeki etkilerini şu şekilde sıralar: Öznenin ölümü, gerçekliğin yitimi, değer kaybıdır. Bu etkiler, az çok yukarıda anlattıklarımızın bir nevi özü niteliğindedir.

Postmodern anlatılarda yukarıdakiler dışında birçok farklılık yer alır. Dil ve üslûpta deformasyonlar ve sapmalar görülür. İmge ve simge dünyası zengin olup alegorik ve ironik anlamlar içerebilir. İzlek olarak arayış, kimlik sorunsalı, bireyin iç dünyalarındaki savaşlar, cinayetler, yabancılaşma, cinsellik, modernizme tepki, psikolojik sorunlar vb. işlenir. Postmodern metinlerde genellikle yapı unsurları (olay örgüsü, zaman, mekân) arasında kopmalar görülür. Söylem çoğulluğu esas olup anlatım teknikleri bakımından zengindir.

### Sonuç

Modernizmin ifade ettiği değerler sisteminden kopuşu niteleyen postmodernizm; çokluk, çokkültürlülük, melezleşme, marjinalleşme gibi bir nevi estetik anlayışın belirtilerini ortaya koyar. Modernizmin kapitalist-

<sup>2</sup> Burada “modern” ifadesi, modernizmin oluşturduğu değerler sisteminin romana yansımış halini ifade etmektedir.

hiyerarşik dikey paradigmasını, yatay hale getirerek eşit parçalara ayıran postmodernizm, nesnel değerler sistemine aykırı yorumlar getirir. Sanat algılaması da bu minval üzerine giden postmodernizm; modernitenin epistemolojik bütün yaklaşımlarını yıkarak yerine ontolojik sorgulayıcı yaklaşım getirir. Bunu her türlü yaklaşımın yansıması olan edebiyat alanında görmek mümkündür. Çünkü modern edebiyatın dayandığı temel değerleri yıkarak yazara serbest bir kurgusal alan sunar.

Postmodern roman ise, modern romanın sevdiklerini sevmeyen, cezp ettiklerini öteleyen, ilkelerine başkaldıran bir roman anlayışı getirir. Bu anlayışla üstkurmaca, metinlerarasılık gibi yöntemlerle serbest kurgusal alanların tezahürleri yapılır. Gizem, gerilim temaları ile okur, kurgunun içinde merakla dolaştırılırken; tarihe yönelim ile okur, zihnindeki tarih odaklı tabulaşmış ideallerin (olay, şahsiyet, konu vb.) parçalanmışlığını hisseder. Her bir postmodern roman, bu farklılığı okura farkındalık olarak sunar.

### Kaynakça

- Aktulum, Kubilay; Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınları, İstanbul, 2000.  
Argın, Şükrü; "Postmodern Yaşantılar, Medya ve Bizler". Birikim, S.38, 1992.  
Argunşah, Hülya; Tarih ve Roman. Kesit Yayınları. İstanbul, 2016.  
Aytaç, Gürsel; Edebiyat Yazıları 1995-2000. Multilingual Yayınevi, İstanbul, 2001.  
Biricik, İbrahim; "Saatler'in Genişliği", Ayraç Dergisi, S.24, 2011.  
Çetişli, İsmail; Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, Akçağ Yayınları, Ankara, 2008.  
Ecevit, Yıldız; Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.  
Eliuz, Ülkü; Oyunda Oyun Postmodern Roman. Kesit Yayınları, İstanbul, 2016.  
Emre, İsmet; Postmodernizm ve Edebiyat, Anı Yayıncılık, Ankara, 2006.  
İlkhan, İbrahim; "Postmodern Edebiyatta İşlevsellik ve İnsan Unsurunun Konumlandırılması", Selçuk Üniversitesi/Seljuk University Edebiyat Fakültesi Dergisi/Journal of Faculty of Letters, S. 27, 2012  
Jameson, Fredric; Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği. (Çev:Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü), Nirengi Kitap, Ankara, 2008.  
Kahraman, Hasan Bülent; "Gerçeküstücülük Anlayışına Modernizm-Postmodernizm İlişkisi Açısından Bir Bakış", Varlık, S.1048, 1995.  
Karaburgu, Oğuzhan; "Postmodern Anlatılarda Zaman", Hece Özel Sayısı:11, Modernizmden Postmodernizme 138/139/140, 2008.  
Karaca, Alaattin ; "Roman", Türk Edebiyatı, S. 401, 2007.  
Kartaş, Turan; Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü. Sütun Yayınları, İstanbul, 2011.  
Kızıler, Funda; Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk. Salkımsöğüt Yayınevi, Erzurum, 2006.  
Koçak, Orhan; "Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna", Kara Kitap Üzerine Yazılar. İletişim Yayınları, 1996.  
Moran, Berna; Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.

Narlı, Mehmet; “Postmodern Romanda Modern Gerçekliğin Yitimi”. Hece Özel Sayısı:11, Modernizmden Postmodernizme 138/139/140, 2008.

Okay, Orhan; “Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Döneminde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması”. Doğu-Batı Düşünce Dergisi, Edebiyat Üstüne, S.22, 2003.

Özbek, Yılmaz; Postmodernizm ve Alımlama Estetiği. Çizgi Kitapevi, Konya, 2005.

Özkuş, M.Murat; “Post-modern Dönemde Roman ve Nitelikleri”. Hece Özel Sayısı:11, Modernizmden Postmodernizme 138/139/140, 2008.

Pamuk, Orhan; Öteki Renkler. İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.

Sazyek, Hakan; “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”, Hece Özel Sayısı:4, Türk Romanı Özel Sayısı 65/66/67, 2010.

Şaylan, Gencay; Postmodernizm. İmge Kitabevi, Ankara, 1999.

Şahmurat ARIK\*

## ALGI VE KURMACA METİNLERİN DÖNÜŞTÜRÜLMESİNDE POSTMODERNİZMİN ROLÜ

**Öz:** Psikolojide insanların algı çeşitliliği, algıda seçicilikle izah edilir. İnsanların ilgi sahasının farklı olması, kişilerin çok değişik konu, nesne; ya da olaylara odaklanmasını netice verir. Hemen her fırsatı, mal ya da kazanca dönüştürme eğilimini netice veren Modernizm; bu çeşitliliği, farklı yönlendirmelerle sınırlı sayıdaki seçeneklere indirger. Bunda kitle iletişim araçlarının özellikle de televizyon ve bilgisayar dünyasının önemli rolü vardır. Televizyonda yer alan reklam, haber kuşağı, dizi film; ya da sinemaların kurmaca bir metne dayandığı göz önüne alınırsa, insan algısının dönüştürülmesinde bu metinlerin tesiri yadsınamaz. Televizyon programları, reklam, dizi film veya sinemalar; izleyicilere sanal ortamda kusursuz bir dünya sunar. İnsanları, kurmacadan ibaret olan; simula edilmiş bu dünyaya ve içindeki nesnelere davet eder. Postmodernizm; -Modernizmi eleştiren çok maddeli söylemlerin aksine-modern zamanlarda gerçek dünyanın yerini almaya hazırlanan simula hayatları, yeni imkân ve buluşlarla çok daha ileri boyutlara taşır. Bu süreçte ontolojik zeminin kayması veya kaybolması, gerçek ile kurmacanın da karıştırılmasını netice verir. Bunda; kurmaca metinlerin, farklı bir deyişle de sanal dünyanın bireyler tarafından gerçek olarak kabul edilmesi, gerçeğin yerine simule edilmiş dünyayı içselleştirmesi önemli bir etkidir. Sinema dünyasında animasyon; ya da diğer birçok filmin yeniden çekilmesinde diğer tesirler yanında söz konusu durumun da etkili olduğu düşünülebilir. Bir animasyon film/sinemanın tutması, para kazanma arzusu, yeni ödüller almak; ya da yakalanan şöhretin devam ettirilmesi düşüncesi, filmle verilen mesaj(lar)ın tekrarlanmak istenmesi gibi etkenler, geçmiş zamanlarda da olmasına rağmen, bir sinemanın ikinci veya üçüncü bölüm şeklinde devamının çekilmesine rastlanmaz. Postmodern süreçte izleyicinin sinema ve karakterleri içselleştirmesi/gerçek gibi algılaması nedeniyle izledikleri bir sinemanın devamını talep etmeleri, kahramanların akıbetleri hakkında merak veya endişe duymaları, senaristin kendi kurguladığı olay ya da kahramanlarla kurduğu duygusal bağ, yönetmenin film sahnesinde inşa ettiği sanal dünyayı devam ettirmek istemesi, oyuncuların canlandırdıkları karakterlerle duygusal bağ kurması vb. sebeplerin de bahsi geçen durumda payı olabileceği göz ardı edilmemelidir. Bu bağlamda Postmodern edebiyat ürünlerinde de benzer durumlar görülür. Roman yazarları, Postmodernizmin sunduğu anlayış ve teknik imkânlar yanında, ihtimal dâhilindeki bahsi geçen noktaların da tesiriyle, herhangi bir eserdeki kahramanlarını, sonraki romanlarına da taşıyarak o karakterin varlığını kurmaca dünyada devam ettirirler. Tabii olarak bu durumun Postmodernizm bağlamında yazar ve okura bakan çok farklı sebepleri bulunmaktadır.

Bu çalışmada Postmodern dönemde insan algısındaki değişim ve dönüşüm ile bunun sanat eserlerindeki, özellikle de edebî türlerden roman sanatına yansımaları üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernizm, Simulasyon, Roman, Değişim, Dönüşüm.

## THE ROLE OF POSTMODERNİSM IN THE TRANSFORMATION OF PERCEPTION AND FICTIONAL TEXT

**Abstract:** The diversity in the perception of human beings is explained by selective perception. The difference in the interests of people leads to individuals' focusing on a variety of subjects, objects or events. Modernism, which tends to get some benefit or earning from each opportunity, reduces this diversity to a limited number of choices using different guidance methods. In doing this, modernism makes use of mass media, especially television and computer. When the fact that advertisements, news, film series or cinemas are based on fictional texts is taken into consideration, the influence of these texts in transforming the perceptions of people cannot be denied. TV programmes, advertisements, film series or cinemas provide the spectator a perfect world in the virtual environment. They invite people to a simulated world consisting of sheer fiction and the objects in it. Unlike multi-item discourses criticising Modernism, Postmodernism carries the simulated lives getting ready to replace the real world in modern times into broader dimensions using new facilities and inventions. Within this process, the reality and the fiction are intermingled due to the slide or loss of the ontological base. This is primarily caused by admitting the fictional texts, in other words, the virtual world as real and internalising the simulated world instead of the real one. Regarding cinema, the factor in question can also be effective in addition to other effects in animating or re-making a film. Although the factors such as an animation or a film's being popular, the desire to earn money, getting new awards, sustaining the reputation gained through a film and the desire to repeat the message(s) given through the film existed in the past, making the continuation of a film by recording the second or third part of that film wasn't the case. It shouldn't be ignored that some causes such as spectators' demanding the continuation of a film as they internalise the cinema and characters and perceive as if they were real, wondering or feeling anxious about the destiny of the main characters, director's desire to perpetuate the virtual world fictionalised in the film and players' having emotional bonds with the characters they play may also have a role in this process. Within this context, similar cases are observed in literary works. Authors of novels perpetuate the existence of a character in the fictional world by carrying that particular character in any of their novels into subsequent novels with the effect of the factors listed above in addition to the insight and technical facilities provided by Postmodernism. Naturally, there are very different causes of this case regarding the author and reader in the context of Postmodernism.

In this study, the change and transformation in the perception of human being in Postmodern period along with their reflections on works of art, especially on the novel are examined.

**Keywords:** Postmodernism, Simulation, Novel, Change, Transformation.

## GİRİŞ İNSAN ALGISININ YENİDEN YAPILANDIRILMASINDA POSTMODERNİZMİN TESİRİ

Modernizm; tüm dünya insanlığına vadettiği huzur, mutluluk ve refahı sadece Batı insanı için sağlamıştır. Bu taahhüdün yerine getirilmesi ise, iki büyük dünya savaşı, milyonlarca insanın ölümü, kan ve gözyaşına mal olmuştur. Bu bağlamda Batı insanı refaha kavuşmuştur; ancak bu durum başkalarının emek, kan ve gözyaşı üzerine bina edilmiştir. Bu ise, başta bazı Batılılar olmak üzere tüm dünyanın Batı'yı dolayısıyla da Modernizm'i sorgulamasına neden olmuştur. Neticede Modernizm'le birlikte

kutsallaştırılan gerçeklik, medeniyet, teknoloji, vb. kavramlar etrafında tartışmalar başlamış ve bu kavramlar sorgulanmıştır.

Modernizmin ileri sürdüğü hatta tabulaştırdığı “değer”lerin benimsetilmesinde ve bu değerlere sahip insanların yönlendirilmesinde – kısaca kanonlaştırma çalışmalarında- kitle iletişim araçlarının özellikle de televizyon ve bilgisayar dünyasının önemli rolü vardır. Televizyonda yer alan reklam, haber kuşağı, dizi film; ya da sinemaların kurmaca bir metne dayandığı göz önüne alınırsa, insan algısının dönüştürülmesinde bu metinlerin tesiri yadsınamaz. Televizyon programları, reklam, dizi film veya sinemalar; Modernizmin inşa ettiği gerçek dünyadan ümidini kesen ve bunalıma düşen izleyicilere sanal ortamda kusursuz bir dünya sunar. İnsanları, kurmacadan ibaret olan; simula edilmiş bu dünyaya ve içindeki nesnelere davet eder. Postmodernizm; -Modernizmi eleştiren çok maddeli söylemlerin aksine-modern zamanlarda gerçek dünyanın yerini almaya hazırlanan simüla hayatları, yeni imkân ve buluşlarla çok daha ileri boyutlara taşır. Bu süreçte ontolojik zeminin kayması veya kaybolması, gerçek ile kurmacanın da karıştırılmasını netice verir. Bunda; kurmaca metinlerin, farklı bir deyişle de sanal dünyanın bireyler tarafından gerçek olarak kabul edilmesi, gerçeğin yerine simule edilmiş dünyayı içselleştirmesi önemli bir etkidir. Sinema dünyasında animasyon; ya da diğer birçok filmin yeniden çekilmesinde diğer tesirler yanında söz konusu durumun da etkili olduğu düşünülebilir. Bir animasyon film/sinemanın tutması, para kazanma arzusu, yeni ödüller almak; ya da yakalanan şöhretin devam ettirilme düşüncesi, filmle verilen mesaj(lar)ın tekrarlanmak istenmesi gibi etkenler, geçmiş zamanlarda da olmasına rağmen, bir sinemanın ikinci veya üçüncü bölüm şeklinde devamının çekilmesine rastlanmaz. Postmodern süreçte izleyicinin sinema ve karakterleri içselleştirmesi/gerçek gibi algılaması nedeniyle izledikleri bir sinemanın devamını talep etmeleri, kahramanların akıbetleri hakkında merak veya endişe duymaları, senaristin kendi kurguladığı olay ya da kahramanlarla kurduğu duygusal bağ, yönetmenin film sahnesinde inşa ettiği sanal dünyayı devam ettirmek istemesi, oyuncuların canlandırdıkları karakterlerle duygusal bağ kurması vb. sebeplerin de bahsi geçen durumda payı olabileceği göz ardı edilmemelidir. Bu bağlamda Postmodern edebiyat ürünlerinde de benzer durumlar görülür. Roman yazarları, Postmodernizmin sunduğu anlayış ve teknik imkânlar yanında, ihtimal dâhilindeki bahsi geçen noktaların da tesiriyle, herhangi bir eserdeki kahramanlarını, sonraki romanlarına da taşıyarak o karakterin varlığını kurmaca dünyada devam ettirirler. Tabii olarak bu durumun Postmodernizm bağlamında yazar ve okura bakan çok farklı sebepleri bulunmaktadır.



## POSTMODERN SİNEMA VE İNSAN ALGISININ DEĞİŞİMİ

Modernizmin beşeriyeti hayal kırıklığına uğratması, iktidara olan inancın yitirilmesi, gerçeğe olan güvenin kaybedilmesi, gerçeğin ne olduğu konusunda şüphelerin çoğalması; ya da tek bir gerçek yerine, çok sayıda gerçeğin olduğu inancının yaygınlaşması; Postmodern algı ve bakış açısını netice verir. İnsan algısındaki değişim ve dönüşüm ise, tabii olarak sanat hakkında farklı düşüncelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Dolayısıyla sanat eserleri de bundan nasibini alır. Bundan böyle “oyun” kavramı, gerçeğin yerini alacak ve üretilen çok katmanlı gerçeklik, gerçek hayatın merkezini işgal edecektir. Diğer sanat dallarında olduğu gibi yedinci sanat dalı olarak kabul edilen sinemada da çok katmanlı kurmaca, tek boyutlu gerçeğin yerini alır. Gerçeğe olan inancın yitirilmesi, insanların sanal âleme yönelmesini de netice verir. Bunun pek çok göstergelerinden biri, filmlerin seri hâle dönüşmesidir. Bir animasyon film/sinemanın tutması, para kazanma arzusu, yeni ödüller almak; ya da yakalanan şöhretin devam ettirilme düşüncesi, filmle verilen mesaj(lar)ın tekrarlanmak istenmesi gibi etkenler, geçmiş zamanlarda da olmasına rağmen, bir sinemanın ikinci veya üçüncü bölüm şeklinde devamının çekilmesine daha önceki zamanlarda rastlanmaz. Postmodern süreçte izleyicinin sinema ve karakterleri içselleştirmesi/gerçek gibi algılaması nedeniyle izledikleri bir sinemanın devamını talep etmeleri, kahramanların akıbetleri hakkında merak veya endişe duymaları, senaristin kendi kurguladığı olay; ya da kahramanlarla kurduğu duygusal bağ, yönetmenin film sahnesinde inşa ettiği sanal dünyayı devam ettirmek istemesi, oyuncuların canlandırdıkları karakterlerle duygusal bağ kurması vb. sebeplerin de bahsi geçen durumda payı olabileceği göz ardı edilmemelidir. Birbirinin devamı niteliğinde yazılan/çekilen filmlere dair aşağıda bazı örnekler verilmiştir:

### SERİ FİLM VE ANİMASYONLAR

#### A.

- 1. The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring** (Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği).  
**Yapım Yılı:** 2001  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 21 Aralık 2001  
**Yönetmen:** Peter Jackson  
**Senaryo:** J.R.R. Tolkien (roman "TheFellowship of the Ring"), FranWalsh, PhilippaBoyens, Peter Jackson
- 2. The Lord of the Rings: TheTwoTowers** (Yüzüklerin Efendisi: İki Kule).  
**Yapım Yılı:** 2002  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 20 Aralık 2002

**Yönetmen:** Peter Jackson

**Senaryo:** J. R. R. Tolkien (roman "The Two Towers"), Fran Walsh, Philippa Boyens, Stephen Sinclair, Peter Jackson

3. **The Lord of the Rings: The Return of the King** (Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü).

**Yapım Yılı:** 2003

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 19 Aralık 2003

**Yönetmen:** Peter Jackson

**Senaryo:** J.R.R. Tolkien (roman "The Return of the King), Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson

**B.**

1. **The Hobbit: An Unexpected Journey** (Hobbit: Beklenmedik Yolculuk).

**Yapım Yılı:** 2012

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 14 Aralık 2012

**Yönetmen:** Peter Jackson

**Senaryo:** J.R.R. Tolkien (roman "The Hobbit"), Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, Guillermo del Toro

2. **The Hobbit: The Desolation of Smaug** (Hobbit: Smaug’un Çorak Toprakları).

**Yapım Yılı:** 2013

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 13 Aralık 2013

**Yönetmen:** Peter Jackson

**Senaryo:** J.R.R. Tolkien (roman "The Hobbit"), Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, Guillermo del Toro

3. **The Hobbit: The Battle of the Five Armies** (Hobbit: Beş Ordular Savaşı).

**Yapım Yılı:** 2014

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 17 Aralık 2014

**Yönetmen:** Peter Jackson

**Senaryo:** J.R.R. Tolkien (roman "The Hobbit"), Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, Guillermo del Toro

**C.**

1. **TheMatrix** (Matrix).

**Yapım Yılı:**1999

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:**3 Eylül 1999

**Yönetmen:**Andy Wachowski, Lana Wachowski

**Senaryo:**Andy Wachowski, Lana Wachowski

2. **TheMatrix Reloaded** (Matrix Reloaded).

**Yapım Yılı:** 2003

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 16 Mayıs 2003

**Yönetmen:** Andy Wachowski, Lana Wachowski

**Senaryo:** Andy Wachowski, Lana Wachowski

**3. The Matrix Revolutions** (Matrix Revolutions).

**Yapım Yılı:** 2003

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 5 Kasım 2003

**Yönetmen:** Andy Wachowski, Lana Wachowski

**Senaryo:** Andy Wachowski, Lana Wachowski

**D.**

**1. Spider-Man**

**Yapım Yılı:** 2002

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 14 Haziran 2002

**Yönetmen:** Sam Raimi

**Senaryo:** Stan Lee (Marvel karikatür kitabı), Steve Ditko (Marvel karikatür kitabı), David Koepp

**2. Spider-Man 2**

**Yapım Yılı:** 2004

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 2 Temmuz 2004

**Yönetmen:** Sam Raimi

**Senaryo:** Stan Lee (Marvel karikatür kitabı), Steve Ditko (Marvel karikatür kitabı), Alfred Gough, Miles Millar, Michael Chabon, Alvin Sargent

**3. Spider-Man 3**

**Yapım Yılı:** 2007

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 4 Mayıs 2007

**Yönetmen:** Sam Raimi

**Senaryo:** Stan Lee (Marvel karikatür kitabı), Steve Ditko (Marvel karikatür kitabı), Sam Raimi, Ivan Raimi, Alvin Sargent, Sam Raimi, Ivan Raimi

**E.**

**1. The Godfather** (Baba).

**Yapım Yılı:** 1972

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** Ekim 1973

**Yönetmen:** Francis Ford Coppola

**Senaryo:** Mario Puzo, Francis Ford Coppola, Mario Puzo (roman "The Godfather")

**2. The Godfather: Part II**

**Yapım Yılı:** 1977

**Yönetmen:** Francis Ford Coppola

**Senaryo:** Mario Puzo, Francis Ford Coppola, Mario Puzo (roman "The Godfather")

**3. The Godfather: Part III**

**Yapım Yılı:** 1990

**Yönetmen:** Francis Ford Coppola

**Senaryo:** Mario Puzo, Francis Ford Coppola

**F.**

1. **Batman Begins** (Batman Başlıyor).  
**Yapım Yılı:** 2005  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 17 Haziran 2005  
**Yönetmen:** Christopher Nolan  
**Senaryo:** Bob Kane (karakterler), David S. Goyer (hikâye), Christopher Nolan (senaryo), David S. Goyer (senaryo).
2. **The Dark Knight**  
**Yapım Yılı:** 2008  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 25 Temmuz 2008  
**Yönetmen:** Christopher Nolan  
**Senaryo:** Bob Kane (karakterler), David S. Goyer (hikâye), Christopher Nolan (hikâye), Jonathan Nolan (senaryo), Christopher Nolan (senaryo).
3. **The Dark Knight Rises**  
**Yapım Yılı:** 2012  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 27 Temmuz 2012  
**Yönetmen:** Christopher Nolan  
**Senaryo:** Jonathan Nolan (senaryo), Christopher Nolan (senaryo), Christopher Nolan (hikâye), David S. Goyer (hikâye), Bob Kane (karakterler).

**ANİMASYONLAR****A.**

1. **Ice Age** (Buz Devri).  
**Yapım Yılı:** 2002  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 31 Ocak 2003  
**Yönetmenler:** Chris Wedge, Carlos Saldanha  
**Senaryo:** Michael J. Wilson, Michael Berg, Michael J. Wilson, Peter Ackerman, James Bresnahan, Doug Compton, Mike Thurmeier , Jeff Siergey, Galen T. Chu, Xeth Feinberg
2. **Ice Age: The Meltdown** (Buz Devri 2: Erime Başlıyor).  
**Yapım Yılı:** 2006  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 14 Nisan 2006  
**Yönetmenler:** Carlos Saldanha  
**Senaryo:** Peter Gaulke, Gerry Swallow, Jim Hecht, Peter Gaulke, Gerry Swallow
3. **Ice Age: Dawn of the Dinosaurs** (Buz Devri 3: Dinozorların Şafağı).  
**Yapım Yılı:** 2009  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 1 Temmuz 2009  
**Yönetmenler:** Carlos Saldanha, Mike Thurmeier

**Senaryo:** Peter Ackerman, Michael Berg, Yoni Brenner, Jason Carter Eaton , Mike Reiss

4. **Ice Age: Continental Drift** (Buz Devri 4: Kıtalar Ayrılıyor).

**Yapım Yılı:** 2012

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 29 Haziran 2012

**Yönetmenler:** Steve Martino, Mike Thurmeier

**Senaryo:** Michael Berg, Jason Fuchs, Michael Berg, Lori Forte

B.

1. **Toy Story** (Oyuncak Hikâyesi).

**Yapım Yılı:** 1995

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 19 Nisan 1996

**Yönetmenler:** John Lasseter

**Senaryo:** John Lasseter, Pete Docter, Andrew Stanton, Joe Ranft, Joss Whedon, Andrew Stanton, Joel Cohen, Alec Sokolow

2. **Toy Story 2** (Oyuncak Hikâyesi 2).

**Yapım Yılı:** 1999

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 12 Mayıs 2000

**Yönetmenler:** John Lasseter, Ash Brannon, Lee Unkrich

**Senaryo:** John Lasseter, Pete Docter, Ash Brannon , Andrew Stanton, Andrew Stanton, Rita Hsiao, Doug Chamberlin, Chris Webb

3. **Toy Story 3** (Oyuncak Hikâyesi 3).

**Yapım Yılı:** 2010

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 2 Temmuz 2010

**Yönetmenler:** Lee Unkrich

**Senaryo:** John Lasseter, Andrew Stanton, Lee Unkrich, Michael Arndt

C.

1. **Kung Fu Panda**

**Yapım Yılı:** 2008

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 4 Temmuz 2008

**Yönetmenler:** Mark Osborne, John Stevenson

**Senaryo:** Jonathan Aibel, Glenn Berger, Ethan Reiff, Cyrus Voris

2. **Kung Fu Panda 2**

**Yapım Yılı:** 2011

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 10 Haziran 2011

**Yönetmenler:** Jennifer Yuh

**Senaryo:** Jonathan Aibel, Glenn Berger

D.

1. **Madagascar** (Madagaskar).

**Yapım Yılı:** 2005

**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 3 Haziran 2005

**Yönetmenler:** Eric Darnell, Tom McGrath

- Senaryo:** Mark Burton, Billy Frolick, Eric Darnell, Tom McGrath
2. **Madagascar: Escape 2 Africa** (Madagaskar 2).  
**Yapım Yılı:** 2008  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 28 Kasım 2008  
**Yönetmenler:** Eric Darnell, Tom McGrath  
**Senaryo:** Etan Cohen, Eric Darnell, Tom McGrath
3. **Madagascar 3: Europe's Most Wanted** (Madagaskar 3: Avrupa'nın En Çok Aranılanları).  
**Yapım Yılı:** 2012  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 8 Haziran 2012  
**Yönetmenler:** Eric Darnell, Tom McGrath, Conrad Vernon  
**Senaryo:** Eric Darnell, Noah Baumbach

**E.**

1. **Shrek** (Şrek).  
**Yapım Yılı:** 2001  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 22 Haziran 2001  
**Yönetmenler:** Andrew Adamson, Vicky Jensen  
**Senaryo:** William Steig (kitap "Shrek!"), Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman, Roger S.H. Schulman, Cody Cameron, Chris Miller, Conrad Vernon
2. **Shrek 2** (Şrek 2).  
**Yapım Yılı:** 2004  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 27 Ağustos 2004  
**Yönetmenler:** Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conrad Vernon  
**Senaryo:** William Steig (kitap "Shrek!"), Andrew Adamson, Andrew Adamson, Joe Stillman, J. David Stem, David N. Weiss, Cody Cameron, Walt Dohrn, Chris Miller, David P. Smith, Conrad Vernon
3. **Shrek the Third** (Şrek 3).  
**Yapım Yılı:** 2007  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 15 Haziran 2007  
**Yönetmenler:** Chris Miller, Raman Hui  
**Senaryo:** William Steig (kitap "Shrek!"), Andrew Adamson, Jeffrey Price, Peter S. Seaman, Chris Miller, Aron Warner
4. **Shrek Forever After** (Şrek: Sonsuza Dek Mutlu).  
**Yapım Yılı:** 2010  
**Türkiye’de Gösterime Girdiği Tarih:** 28 Mayıs 2010  
**Yönetmenler:** Mike Mitchell  
**Senaryo:** William Steig (book "Shrek!"), Josh Klausner, Darren Lemke.

## KURMACANIN GERÇEĞE DÖNÜŞMESİ; YA DA GERÇEĞİN YERİNİ ALMASINDA ROMAN SANATI

Yukarıda zikredilen durumlar, roman sanatı için de geçerlidir. Türk Edebiyatında Orhan Pamuk'un romanları incelendiğinde kurmacanın/üstkurmacanın/metinlerarasılık'ın sanki gerçek intibai vermesi, zihinlerde gerçeğe dönüşmesi, gerçeğin yerini alması, vb. kullanılan teknik ve kahramanlar üzerinden sağlanır. Roman yazarı; kahramanlarını, sonraki eserlerine taşıyarak onların kurgusal hayatını, metinlerde devam ettirir. Bu durum şüphesiz çok farklı gerekçelerle temellendirilebilir. Ancak yukarıdan beri izah edilmeye çalışılan husus da gözden uzak tutulmamalıdır. Orhan Pamuk'un romanlarında karşılaşılan söz konusu duruma ait liste aşağıda sunulmuştur:

### Beyaz Kale

Anlatının hemen başında yer alan ve Beyaz Kale'yi "Yorgancının Üvey Evladı" adlı bir elyazmasından hareketle yazdığını söyleyen *Faruk Darvinoğlu*'nun (Pamuk, 2005:7-10) aynı zamanda Sessiz Ev'in bir karakteri olması.

### Kara Kitap

Kara Kitap'ta, Cevdet Bey ve Oğulları romanında yer alan Cevdet Bey'den bahsedilir: "Birçoğu kurşuni bir tozla kapla bu vatandaş mankenleri (aralarında Beyoğlu gangsterleri de vardı, dikiş diken kızlar da, ünlü zengin *Cevdet Bey* de vardı ..." (Pamuk, 2009: 69).

"Mutfak kapısının karşısında asılı duran ve bir eşinin eski zenginlerden *Cevdet Bey'in* evinde tıkırdayıp saat başlarını aynı neşeli gonguyla duyurduğunu Hâle Hala'nın sık sık gururla tekrarladığı gösterişli duvar saati de..." (Pamuk, 2009: 238).

Yarı kalmış anı benzeri hikâyecikleri yazdığı bir defterde Celâl'in kendini sıradan ve sade bir yaz günü içinde sırasıyla Leibniz, ünlü zengin *Cevdet Bey*, Muhammed, gazete patronu, Anatole France, başarılı bir ahçı, vaaz veren ünlü bir imam, Robinson Crusoe, Balzac ve üzerleri utançla çizilmiş altı kişi daha olarak gördüğünü okudu Galip." (Pamuk, 2009: 252).

### Yeni Hayat

Yeni Hayat'ta yer alan bazı kurmaca karakterler, yazarın daha önce yazdığı Kara Kitap adlı romanın da karakterleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kara Kitap'ta yer alan karakterler *Celal Salik* ve *Neşati* bu romanda da karşımıza çıkmaktadır.



“Ama gene de, her sabahki gibi annemle kahvaltı etmeyi, kızarmış ekmek kokusunu koklayıp Milliyet gazetesini karıştırmayı, *Celal Salik*’in yazısına bir göz atmayı başardım.” (Pamuk, 2006: 20)

“Bunu ünlü köşe yazarı *Celal Salik* bile anlamış ve intihar etmiştir. Yazılarının onun yerine başkası yazıyor.” (Pamuk, 2006: 93).

“OPA tıraş sabununun uçucu ve sarmalayıcı kokusuna buram buram gömülmüş bir adamı, ölmüş gazeteci *Celal Salik*’in yeni ele geçirilmiş köşe yazılarını hecelerken gördüm.” (Pamuk, 2006: 256)

“Raporlara göre, ekim ayında Mehmet Babıali’de bir zamanlar çocuk dergisi çıkarmış ya da hâlâ çıkaran yayınevlerini ve bu dergilerde kalem oynatmış *Neşati* türünden kaşarlanmış yazarları ziyaret ediyordu.” (Pamuk, 2006: 136).

“Biz can yoldaşı, yol arkadaşlarıydık, biz birbirimize koşulsuz desteklik.” *Neşati* Akkalem, Dahiler de Çocuktu (Pamuk, 2006: 240).

### Kar

Kar romanında anlatıcı, Ka’nın arkadaşıdır.

“Çocukluğunda, Nişantaşı’ndaki güvenli evlerinin penceresinden ona bir masalın parçasıymış gibi gelen karlı sokak görüntüleri...” (Pamuk, 2002: 15).

“Çocukluğunda Nişantaşı’nda çok kibar bir cüce vardı, her akşamüstü Nişantaşı meydanındaki çingenelerden bir demet menekşe ya da tek bir karanfil alırdı.” (Pamuk, 2002: 102).

“Akşam televizyon seyretmekten, kimyacının kerizliğinden söz ediyor, tıpkı o yaşta Ka ve benim yaptığımız gibi birbirlerini gaddarca iğneliyorlardı.” (Pamuk, 2002: 104).

“Daha sonra tuttuğu bir defterde olup bitenleri değerlendirirken Ka, odadaki bekleyiş gerginliğini çocukluğumuzda tanık olduğumuz ruh çağırma seanslarında görülen o korkulu bekleyiş anlarına benzetecekti. Yirmi beş yıl önce, Nişantaşı’nın bir arka sokağındaki evinde bir arkadaşımızın genç yaşta dul kalmış iyice şişman annesinin düzenlediği bu gecelere diğer mutsuz ev kadınları, parmakları felç olmuş bir piyanist, bizim, “o da geliyor mu?” diye sorduğumuz orta yaşlı ve asabi bir film yıldızı ve onun ikide bir bayılan kızkardeşi, geçkin film yıldızına “kur yapan” emekli bir paşa ve bizi arka odadan sessizce salona alan arkadaşımızla birlikte Ka ile ben de katılırdık. Gerilimli bekleyiş anlarında, “ey ruh geldiysen ses ver!” derdi birisi ve uzun bir sessizlik olur, sonra belli belirsiz bir tıkırtı, sandalye gıcırtsısı, bir inilti ya da bazan masanın bacağına atılan kaba bir tekme duyulur ve birisi “ruh geldi” derdi korkuyla.” (Pamuk, 2002: 126-127).

“Porlock’tan gelen adam! Lisenin son yıllarında Ka ile gece yarılarna kadar edebiyattan konuştuğumuz günlerde çok sevdiğimiz bir konuydu bu.” (Pamuk, 2002: 145).

“Şiirin mısralarına mı cevap veriyorlardı, canları mı sıkılmıştı anlaşılıyordu. Az sonra yeşil bir fon üzerine düşecek silueti sayılmazsa bu benim yirmi yedi yıllık arkadaşımın tanık olabildiğim son görüntüleri olacaktı.” (Pamuk, 2002: 146).

“Yıllar sonra Nişantaşı’ndaki evlerine gidip, her zaman huzursuz ve kuşkulu babasıyla yaşlı gözlerle uzun uzun ondan bahsettiğimiz bir gün, evdeki eski kütüphaneyi görmek için izin istemiştım. Ka’nın odasındaki çocukluk ve gençlik kütüphanesi değil, oturma odasının karanlık köşesindeki babasının kütüphanesiydi aklımdaki.” (Pamuk, 2002: 213-214) “İyi bir şairin, doğru bulduğu ama şiirini bozar diye inanmaktan korktuğu kuvvetli gerçeklerin yalnızca çevresinde dönmesi gerektiğini ve bu dönüşün gizli müziğinin onun sanatı olacağını Ka bana çok daha önceleri söylemişti.” (Pamuk, 2002: 226).

“Ka’nın Frankfurt’ta hayatının son sekiz yılını geçirdiği küçük daireye Kars’a gelişinden dört yıl, ölümünden kırk iki gün sonra gittim. Şubat ayında karlı, yağmurlu, rüzgârlı bir gündü. Sabah İstanbul’dan uçakla gittiğim Frankfurt, Ka’nın bana on altı yıldır yolladığı kartpostallarda görüldüğünden de tatsız bir şehirdi. Hızlı hızlı geçen karanlık arabalarla, hayalet gibi bir belirip bir yok olan tramvaylar ve ellerinde şemsiyeler, aceleyle yürüyen ev kadınları dışında sokaklar bomboştu. Hava o kadar kapalı ve karanlıktı ki öğle vakti sokak lambalarının ölü sarı ışıkları yanıyordu.” (Pamuk, 2002: 250).

“Daha sonra, ileride istasyon kalabalığı içerisinde gülüşe konuşa yerleri paspaslayan iki yaşlı Türk’ü seyrederek kahvelerimizi içerken “Orhan Bey,” dedi bana, “arkadaşınız Ka Bey yalnız bir adamdı.” (Pamuk, 2002: 251).

“Hayatının sekiz yılını geçirdiği karanlık, basık ve küçük daireye girip Ka’nın çocukluğundan beri bildiğim o benzersiz kokusunu duyunca gözlerim doldu. Annesinin elde ördüğü yün kazaklarından, okul çantasından ve evlerine gittiğimde odasından çıkan kokuydu bu; markasını bilmediğim ve sormayı akıl edemediğim bir Türk sabunundan geldiğini sanırdım.” (Pamuk, 2002: 256).

“İlk başta ev sahibesinin sıkboğaz etmesine de sinirlendiğim için arkadaşımın bütün eşyalarını, saçlarının kokusunu taşıyan yastığı, lisede de taktığını hatırladığım kemerle kravatu, burnu tırnaklarıyla delinmesine rağmen “evde terlik gibi giydiğini” bana bir mektubunda yazdığı Bally ayakkabılarını, diş fırçasını ve fırçanın içinde durduğu kirli bardağı, üçyüz elli civarındaki kitabı, eski bir televizyon ile bana hiç bahsetmediği videoyu, yıpranmış ceketini ve gömleklerini, Türkiye’den getirdiği on sekiz yıllık pijamalarını odadaki eski bavula ve torbalara doldurup götürmeyi düşünüyordum.” (Pamuk, 2002: 256-257).

“Frankfurt’tan bana yolladığı son mektuplarında Ka dört yıllık bir çabadan sonra yeni şiir kitabını bitirdiğini sevinçle yazmıştı.” (Pamuk, 2002: 257).

“Bana yolladığı son mektupta bütün bu çabanın nihayet sonuçlandığını, şiirleri kimi Alman şehirlerinde okuyarak deneyeceğini, her şeyin en sonunda

gerektiği gibi yerli yerine oturduğuna karar verince de tek bir defterde taşıdığı kitabı daktilo edip bir kopyasını bana, bir kopyasını da İstanbul'daki yayımcısına yollayacağını yazmıştı. Kitabın arka kapağı için bir iki söz yazar, kitabın yayımcısı ortak dostumuz Fahir'e yollar mıydım?" (Pamuk, 2002: 257).

"Ka bir şiir kitabını bütünüyle bitirmeden hiçbir şiirin kopyasını çıkarmaz, bunun uğursuzluk olduğunu söylerdi, ama bana yazdığı gibi bitmişti artık kitap." (Pamuk, 2002: 258).

"İstanbul'daki son görüşmelerimizden birinde Ka bana, bundan sonra yazacağım romanı sormuş, ben de Masumiyet Müzesi'nin herkesten dikkatle sakladığım hikâyesini anlatmıştım." (Pamuk, 2002: 258).

"Kars'ta yaşadığı bütün bu dehşeti ve aşkı Ka benden niye saklamıştı? Bunun cevabını çekmecelerde bulup torbaya attığım bir dosyadan çıkan kırka yakın aşk mektubundan aldım." (Pamuk, 2002: 258).

"Romancı *Orhan*, şair arkadaşının zor ve acı hayatındaki karanlığı ne kadar görebilir?" (Pamuk, 2002: 259).

"Şair arkadaşları ve Cumhuriyet gazetesindekiler sonradan olayın siyasi boyutunu ortaya çıkarmaya çalışsalar bile, bu, ya şiirleri hakkında çıkacak genel bir değerlendirme yazısının (kim yazardı bu yazıyı? Fahir? *Orhan*?) önemini azaltır, ya da ölümünü kimsenin bakmadığı sanat sayfasına tıkarı." (Pamuk, 2002: 296).

"Sevgili arkadaşımın daha sonra mutluluğun vaadiyle mutlu olduğunu düşündüğü bu bir saati yeni bir bölümün başında ele almak istiyorum." (Pamuk, 2002: 339).

"Öyleyse arkadaşımın perşembe günü otel odasında saat üç civarında yazdığı şiirden söz ederken bu iki ruh halini gözönünde bulundurmalıyım." (Pamuk, 2002: 340).

"Karpalas'ın resepsiyonundaki Cavit de anahtarımı "tıpkı Ka Bey gibi" aceleyle aldığımı söylemişti bana. Ara sokaklardan birinde yürürken "İstanbul'dan gelen yazar siz misiniz?" diye beni içeri çağıran bakkal, kızı Teslime'nin dört yıl önceki intiharı ile ilgili gazetelerde çıkan haberlerin hepsinin yanlış olduğunu yazmamı isterken benimle Ka ile konuştuğu gibi konuşmuş, bir Coca-Cola da bana ikram etmişti." (Pamuk, 2002: 413).

"Eski belediye başkanının, tıpkı Ka'ya yaptığı gibi bana da anlattığı cumhuriyetçi bir Kars tarihini dinledikten sonra karanlık ve kasvetli koridorlarında yürürken Hayvanseverler Derneği'nin kapısındaki zengin bir mandıra sahibi, "*Orhan Bey*," diyerek beni içeri aldı ve şaşkıncu hafızasıyla dört yıl önce eğitim enstitüsü müdürünün vurulduğu sıralarda Ka'nın nasıl buraya girdiğini, horoz dövüşü salonunda nasıl bir köşede oturup düşüncelere daldığını anlattı." (Pamuk, 2002: 414).

"Ama bu da bana başka bir zayıf yanıma, Ka'nın içinden geldiği gibi, kendi olarak yaşayabilen gerçek bir şair olmasına karşılık, benim her sabah, her gece belirli saatlerde bir katip gibi çalışan daha basit ruhlu bir romancı olduğumu acıyla hatırlatıyordu." (Pamuk, 2002: 414-415).

“Şair arkadaşımın düşüşünden ben “katip yazar” gizli, çok gizli bir zevk alıyorum diye kendime kızıp bu konulan düşünmemeye çalıştım.” (Pamuk, 2002: 421).

“Kara Kitap’ta sözünü ettiğim erken cumhuriyet yapısı, taştan güzelim istasyon binası yıkılmış, yerine çirkin ve beton bir şey yapılmıştı.” (Pamuk, 2002: 427).

“Kadife bir an istasyonun giriş kapısına baktığımı görünce sokuldu. “Rüya adında küçük, güzel bir kızınız varmış,” dedi. “Ablam gelemedi, ama kızınıza selam söylememi istedi.” (Pamuk, 2002: 428).

### Masumiyet Müzesi

*Orhan Pamuk*, *Masumiyet Müzesi* romanında Kar’da olduğu gibi kahramanın arkadaşı izlenimini okurda uyandırmak ister. Anlatının son bölümü olan “Mutluluk” adlı bölümde anlatıcı, Orhan Pamuk’a ulaşır ve başından geçenleri kendisinin onayıyla Orhan Pamuk’un anlattığını söyler. Bir başka ifadeyle *Masumiyet Müzesi*, kahramanın başından geçen hikâyenin Orhan Pamuk tarafından romanlaştırılması üzerine kurulur:

“Bu kitabı, benim ağzımdan ve benim onayımınla anlatan *Orhan Pamuk* beyefendiyi böyle aradım. Babası ve amcası, babamla, bizimkilerle bir zamanlar iş yapmışlardı. Servetlerini kaybetmiş eski Nişantaşlı bir ailedendi ve hikâyemin arka planını da iyi kavrar diye düşünmüştüm. Hikâye anlatmayı ciddi bir şekilde seven, işine bağlı bir adammış diye de duymuştum.” (Pamuk, 2008: 565).

“Güzel annesi, babası, ağabeyi, amcası ve kuzenleriyle oturan, durmadan sigara içen yirmi üç yaşındaki *Orhan*’da, sinirli ve sabırsız olmasından ve alaycılıkla gülümsemeye çalışmasından başka kayda değer bir şey göremedim.” (Pamuk, 2008: 132).

“Ben dans edenlere hiç bakmıyordum. Ama müzemizin kuruluşu sırasında, yıllar sonra görüştüğüm *Orhan Pamuk* Bey, aşağı yukarı o dakikalarda Füsün’un iki kişiyle dans ettiğini söyledi bana.” (Pamuk, 2008: 140).

Füsün’u dansa kaldıran ikinci kişi ise, gururla söylediğine göre, Pamukların masasında az önce göz göze geldiğim *Orhan Bey*’in kendisiymiş. Kitabımızın yazarı, yirmi beş yıl sonra o danstan bana gözleri parlayarak söz etti. *Orhan Bey*’in, Füsün ile dans ederken hissettiği şeyleri kendi ağzından okumak isteyenler, lütfen “Mutluluk” başlıklı son bölüme baksınlar.” (Pamuk, 2008: 140).

“*Orhan Bey* yıllar sonra içtenlikle anlattığına emin olduğum o dansı ederken, bizim masadaki aşk, evlilik, görücü usulü ve “modern hayat” hakkındaki çift anlamlı konuşmalara ve Nurcihan’ın kıkırdamalarına dayanamayan Mehmet, kalkıp bizi terk etti.” (Pamuk, 2008: 140).

“*Orhan Bey*’le ilk görüşmemize hazırlıklı gittim. Füsün’dan söz etmeden önce, ona son on beş yılda dünyada bin yedi yüz kırk üç müze

gezdiğimi, biletlerini de biriktirdiğimi, ilgisini çeker diye sevdiği yazarların müzelerini anlattım.” (Pamuk, 2008: 566).

“*Orhan Bey*'e, hayatta gördüğüm en mükemmel yazar müzesinin Roma'da Giulia Sokağı'ndaki Mario Praz Müzesi olduğunu da anlattım.” (Pamuk, 2008: 566-567).

“Flaubert'in *Madame Bovary*'yi yazarken kendisine ilham veren ve tıpkı romandaki gibi kasaba otellerinde, at arabalarında sevdiği sevgilisi Louise Colet'nin saçlarından bir tutamı, mendilini, terliğini bir çekmeceye sakladığını, arada onları çıkarıp sevip okşadığını, terliklere bakıp nasıl yürüdüğünü düşlediğini mektuplarından mutlaka biliyorsunuzdur, *Orhan Bey*.”

“Hayır, bilmiyordum,” dedi. “Ama çok hoşuma gitti.” “Ben de bir kadını saçlarını, mendillerini, tokalarını, bütün eşyalarını saklayacak, onlarla yıllarca teselli arayacak kadar çok sevdim *Orhan Bey*. Hikâyemi size bütün içtenliğimle anlatabilir miyim?”

“Tabii, buyrun.” (Pamuk, 2008: 567).

“Ben Füsun'u tanıyordum,” dedi *Orhan Bey*. “Hilton'daki nişandan da hatırlıyorum. Ölümüne çok üzüldüm. Şuradaki butikte çalışıyordu. Nişanınızda da onunla dans etmiştik.”

“Hakikaten mi? Ne kadar olağanüstü bir insandı, değil mi... Güzelliğinden değil, ruhundan bahsediyorum *Orhan Bey*, dans ederken ne konuşmuştunuz?”

“Sizde gerçekten Füsun'un bütün eşyaları varsa, onları görmek isterim.” (Pamuk, 2008: 567).

“Bitirin artık şu romanı da, meraklılar ellerinde kitap müzeme gelsinler. Onlar Füsun'a olan aşkı yakından hissetmek için vitrin vitrin müzeyi gezerlerken, ben çatıdaki odamdan pijamalarımınla çıkıp aralarına karışacağım.”

“Ama siz de bitiremiyorsunuz müzenizi Kemal Bey,” diye cevap verirdi bana *Orhan Bey*. “Dünyada daha görmediğim çok müze var,” derdim gülümseyerek.” (Pamuk, 2008: 568).

“Kitabı birinci tekil şahısla yazıyorum,” dedi *Orhan Bey*.

“Nasıl yani?”

“Hikâyeyi kitapta siz 'ben' diyerek anlatıyorsunuz, Kemal Bey. Ben sizin ağzınızdan konuşuyorum. Şu günlerde kendimi sizin yerinize koymak, siz olmak için çok uğraşıyorum.”

“Anlıyorum,” dedim. “Peki siz hiç böyle bir aşk yaşadınız mı *Orhan Bey*?”

“Hm... Konumuz ben değilim,” dedi, sustu.” (Pamuk, 2008: 568-569).

“*Orhan Bey*, o gece benim nişanımda Füsun ile dans etmenizi bana anlatabilir misiniz lütfen.”

“Bir süre direndi, sanırım utanmıştı. Ama birer kadeh daha içince, *Orhan Bey* çeyrek yüzyıl önce Füsun ile nasıl dans ettiklerini öyle bir içtenlikle

anlattı ki, ona hemen güvendim, hikâyemi benim ağzımdan müzeseverlere en iyi onun anlatabileceğini anladım.” (Pamuk, 2008: 569).

Anlatıda Orhan Pamuk’un daha önceki romanlarında rol alan karakterler de görülmektedir. Kara Kitap’ta ünlü bir köşe yazarı olarak karşımıza çıkan *Celâl Salik* ve bir dükkânı olan Alaaddin, Cevdet Bey ve Oğulları’ndaki *Cevdet Bey*, Kar’daki *Şair Ka* bu romanda da karşımıza birer kurmaca karakter olarak çıkmaktadır.

“Süreyya Dayınız gene 'Niye likör yok?' diye tutturdu çocuklar," dedi. "Biriniz *Alaaddin*'in dükkânından nane ve çilek likörü alsın." (Pamuk, 2008: 44).

“Fusun ile konuşmadan *Alaaddin*'in dükkânına doğru yürürken, Teşvikiye Camii'nin önünden serin bir rüzgâr esti, huzursuzluğum sanki beni ürpertti.” (Pamuk, 2008: 47).

"Aa, *Alaaddin*'in dükkânı kapalı!" dedim. "Meydandaki dükkâna bakalım." (Pamuk, 2008: 48).

“Çocukluğumda ağabeyim ve annemle ucuz yerli oyuncaklar, çikolatalar, toplar, tabancalar, bilyalar, oyun kâğıtları, içinden resim çıkan çikletler, resimli romanlar ve başka pek çok şey aldığımız *Alaaddin*'in dükkânının önünden geçeyim dedim. Dükkân açıldı. *Alaaddin* hemen önündeki kestane ağacının gövdesine dolayarak sergilediği gazeteleri indirmiş, iç ışıklarını söndürüyordu ki, beklemediğim bir hoşgörülle beni içeri buyur etti...” (Pamuk, 2008: 78).

“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 sıktım. Bir masada İstanbul’un ilk Müslüman zengin tüccarlarından merhum *Cevdet Bey*'in oğulları, kızı ve torunlarıyla oturup fotoğraf çektirdim.” (Pamuk, 2008: 145).

Bir ara günün sevilen köşe yazarıyla omuz omuza geldik, hoş ve esmer bir kadınla dans ediyordu: “*Celâl Bey*, aşk gazete yazısına benzemez değil mi?” dedim ona.” (Pamuk, 2008: 156).

“Az önce şakalaştığım gazeteci *Celâl Salik* ile iki şarkı arasındaki sessizlikte gene yan yana geldik. “İyi bir köşe yazısı ile aşkı birleştiren şeyi buldum Kemal Bey,” dedi bana. “Nedir?” “Aşk da köşe yazısı da, tabii ki bizi şimdi mutlu etmelidir. Ama ikisinin de güzelliği ve gücü, akıldan hiç çıkmamasıyla ölçülür.” “Üstat, bunu bir gün lütfen yazın,” dedim ben, ama o beni değil, dans ettiği esmer hanımı dinliyordu.” (Pamuk, 2008: 156-157).

“Koşar adımlarla evlerine gidiyordum. Daha *Alaaddin*'in dükkânının köşesine gelmeden, az sonra onu görünce hissedeceğim şeyler içimde şimdiden aşırı bir mutluluk olarak hızla yükselmeye başlamıştı.” (Pamuk, 2008: 181).

“Valikonağı ile Teşvikiye Caddesi'nin kesiştiği yere yakın olan Şanzelize Butik, Merhamet Apartmanının üzerinde yer aldığı Teşvikiye



Caddesi, karakol ve *Alaaddin*'in dükkânının köşesi, kafamda bu haritadaki gibi kırmızıydı.” (Pamuk, 2008: 184).

“*Alaaddin*'in dükkânının önünden geçmek, küçükken annemle alışverişe çıktığımız sokakların, dükkânların havasını koklamak, ilk birkaç dakika bana o kadar iyi geldi ki, hayattan gerçekten korkmadığımı ve hastalığımın gerilediğini sandım.” (Pamuk, 2008: 198).

“Bu duygu hediyenin hediyeliğini azaltır, ama çoraplarımıza, mendillerimize, mutfakta ceviz dövdüğümüz havana ya da *Alaaddin*'in dükkânında satılan ucuz bir tarağa, kısa bir süre de olsa, daha değerli şeylermiş gibi bakmamıza yol açardı.” (Pamuk, 2008: 359).

“Nesibe Halalara, bazı yıllar tombala için *Alaaddin*'in dükkânından aldığım Saatli Maarif Takvimini götürürdüm.” (Pamuk, 2008: 363).

“Ünlü köşe yazarı *Celâl Salik*, Milliyet gazetesindeki köşesinde şehir sokaklarında yürüyen öfkeli erkeklerimizi uyarmış, pek çok kereler “Güzel bir kadın görünce dik dik gözlerinin içine onu öldürecekmiş gibi bakmayın, diye yazmıştı. Füsun'un benim yoğun bakışlarımı, ben *Celâl Salik*'in anlattığı o erkeklerden biriymişim gibi yorumlaması beni çileden çıkarırdı.” (Pamuk, 2008: 388).

“Elvis Presley'in Memphis'teki evinde öldüğü; Kızıl Tugayların eski İtalya Başbakanı Aldo Moro'yu kaçırap öldürdüğü; gazeteci *Celâl Salik*'in Nişantaşı'nda *Alaaddin*'in dükkânının hemen önünde kızkardeşiyle birlikte vurularak öldürüldüğü gibi haberleri hep bu kadın spikerin ağzından işittik.” (Pamuk, 2008: 398).

“Vecihe Ablaya selam söyle,” demişti Nesibe Hala. Nişantaşı'ndan *Alaaddin*'in dükkânından yeni bir deste alacağımı Söyleyince, Nesibe Hala bana uzun uzun “Hiç zahmet etmememi.” söyledi önce.” (Pamuk, 2008: 434).

“Yalnız; annemi, ağabeyimi, amcamı ve bütün ailesini değil, başka pek çok saygın Nişantaşlıyı, mesela ünlü *Cevdet Bey*'i, oğullarını ve ailesini, *şair dostum Ka*'yı, hatta hayranı olduğum öldürülen ünlü köşe yazarımız *Celâl Salik*'i ünlü dükkâncı *Alaaddin*'i ve pek çok devlet ve din büyüğünü, paşayı kötü gösterdiğim yolundaki dedikodular, suçlamalar, ne yazık ki çok yaygındı.” (Pamuk, 2008: 580-581).

## SONUÇ

Modernizm, tüm söylemleriyle dünya insanlığına saadet ve refah vadetmiş; ancak bu durum, neticede sadece Batı insanı için gerçekleşmiştir. Söz konusu netice ise, toplumların yönlendirilmesi ve Batı'nın dışındaki ülkelerin farklı yöntemlerle sömürülmesiyle sağlanmıştır. Bu süreçte, geçmişe oranla, kitle iletişim araçları çok etkili bir biçimde kullanılmıştır. Büyük savaşlar yanında, bilimsel alandaki yeni gelişmeler, gerçeğe duyulan şüpheleri arttırmıştır. Bütün bunlar ise, Modernizm'e ve söylemlerine olan inancın kaybolmasını netice vermiştir. Bu ve diğer birçok nedenle gerçeğin ne olduğu sorgulanmış ve gerçeğin yerine sanal dünya egemen olmaya başlamıştır.



Neticede sanal dünyaya sığınan ve bu dünyayı gerçeğe tercih eden ve en nihayet sanal âlemi gerçeğin yerine koyan insanlar, sayıca azımsanmayacak noktaya ulaşmıştır. Televizyon ve bilgisayar dünyası bu süreci hızlandırmış; sinema sektörü ise, algı oluşturma ve bunu yerleştirme hususunda kalıcı tesirler oluşturmayı başarmıştır. Bu durumdan edebiyat da nasibini almış ve Orhan Pamuk'un romanlarında örnekleri görüldüğü üzere, kurgu ürünü olan kahramanlar, Postmodern teknikler/anlayışa uygun olarak, edebi metnin imkânları çerçevesinde yazar tarafından neredeyse kurgusallıktan çıkarılmış; okuyucunun sanki gerçek şahsiyetlermiş gibi kabulleneceği biçimde onlara takdim edilmiştir.

#### KAYNAKÇA

- Orhan PAMUK, (2005), *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul.  
Orhan PAMUK, (2009), *Kara Kitap*, İletişim Yayınları, İstanbul.  
Orhan PAMUK, (2006), *Yeni Hayat*, İletişim Yayınları, İstanbul.  
Orhan PAMUK, (2002), *Kar*, İletişim Yayınları, İstanbul.  
Orhan PAMUK, (2008), *Masumiyet Müzesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Selim SOMUNCU\*

## POSTMODERN YÖNTEM ARAYIŞLARI BAĞLAMINDA ÖZNE-BİLGİ İLİŞKİSİNE BİR GİRİŞ DENEMESİ

**Öz:** Postmodernizm bilimde, sanatta, felsefede, mimari ve siyasette karşılık bulan bir olgu olarak kavramsallaşır. Sanatta ve felsefede çok temel bir unsur olan öznenin postmodernizmle birlikte yeni şekillere büründüğü gözlemlenir. Bu açıdan postmodernizmin özneyi nasıl dönüştürdüğünü sağlıklı bir şekilde anlamamanın yolu genel olarak modernite ile postmoderniteyi karşılaştırmaktan geçer. Bir başka husus ise yine felsefede en az özne kadar önemsenen, ciddiye alınan bilgi meselesidir. Postmodernizmin şekillenmesinde öznenin bilgiyle kurduğu ilişki büyük önem arz eder. Bu çalışma postmodern öznenin bilgiyle kurduğu ilişkiyi felsefeden edebiyata temel yönsemeleriyle ele alacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodern, yöntem, özne, bilgi.

## A TRY OF INTRODUCTION TO THE SUBJECT-KNOWLEDGE RELATIONSHIP WITHIN THE CONTEXT OF POSTMODERN METHOD SEEKS

**Abstract:** Postmodernism is conceptualized as a phenomenon confronted in science, art, philosophy, architecture and politics. It is observed that subject, being an essential element in art and philosophy, takes new forms along with postmodernism. In this sense, a sound reception of how postmodernism transforms subject is possible with understanding the transformation of postmodern subject in general. Another point is the issue of knowledge, which is regarded and taken seriously not less than subject in philosophy. The relationship subject establishes with knowledge has a big importance in the formation of postmodernism. This paper deals with the relationship postmodern subject establishes with knowledge with its basic tendencies from philosophy to literature.

**Keywords:** Postmodern, method, subject, knowledge.

### Giriş

Bilgiyi oluşturan iki temel öge süje ve nesnedir. Bilgi felsefesinde çok temel varsayımla 'nesne' olarak kabul edilen, bilginin kendisidir. Sanayi devrimiyle birlikte bilgi beraberinde değişimi ve yenileşmeyi getirir. Modern insan da bu değişim ve yenileşmenin neticesi olarak karşımıza çıkar. Modern dönemde bilgi ve bilgiyle kurulan ilişki statik değil, değişken bir görünüm sergiler. L. Febvre (1995: 179) modernlik sonrası bilginin mecrasındaki değişikliğe ilişkin olarak; "Dün teori önce, olgular sonra gelmekteydi. Şimdi olgular önce gelmekte ve teori oradan çıkmaktadır. Tersine dönüş

\* Yrd. Doç. Dr., Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü; Adıyaman/TÜRKİYE; selimsomuncu@hotmail.com

gerçekleştirilmiştir. Allâmelikten gözleme, gözlemden deneye geçiş gerçekleştirilmiştir. Bilim, Rönesansın çabası sayesinde, gelişmenin şahane yolunda” ilerleyebilecektir, derken sadece bilginin mecrasına ilişkin teorik denkleme işaret etmez. Aynı zamanda dönemsel geçişlerdeki bağlamsal/ardışık ilişkiyi de gözler önüne serer. Bu açıdan postmodernizm, varoluşunu büyük oranda modernizme borçludur. Postmoderne ilişkin bütün yargılar temelde modernizme dayanır. Postmodernizmin iyi bilinmesinin şartlarından biri de modernizmi iyi bilme, anlama ve yorumlamadan geçer.<sup>1</sup> Nitekim postmodernizm değiştirici, dönüştürücü dinamizmine rağmen her zaman geçmişten gelen öğelerle beslenmiş ve potansiyel olarak tarih içinde duran dinamikleri güncelleştirerek yeni bir düzlemde onları yeniden kullanmayı denemiştir. (Akay, 2002: 99) Bu bağlamda postmodernizm bütünüyle yeni olanı temsil etmez. Postmodernizmin yeni olarak kabul ettirmeye çalıştığı, geçmişte farklı zamanlarda farklı çerçevede söylenmiş olanların bazen sistematize<sup>2</sup> edilmesinden, bazen yapıbozuma uğratılmasından bazen de ters yüz edilmesinden ibarettir. Modern bilgi ile postmodern bilgi arasında koşullu ardışık ilişki olduğuna dair iddia biraz da buradan kaynaklanır. Bu temellendirme modern olanın postmodern olanı sahiplendiği, yol verdiği ve geliştirdiği anlamına gelir. Söz konusu durumun tersi ise olası değildir. Çünkü adını bile moderniteye borçlu olan postmodernite, modernlik üzerine temellük ettirilmiştir. Öte yandan modernitenin her unsuru sürekli olarak, postmodernitenin oluşturduğu ölüler listesine eklenmek tehdidiyle karşı karşıyadır. Dahası Giddens gibi kimi düşünürler, postmodernizm başlığı altında olup biten gelişmeleri modernliğin alt edilmesinden daha çok, ‘modernliğin kendi kendini anlamaya başlaması’ şeklinde değerlendirirken Jameson ise bu süreci kapitalizmin yeni bir aşaması olarak tanımlar. (Anderson, 2005: 94)

### Yöntemden Özne-Nesne İlişkisine

Moderniteyle başlayan sürekli değişim modern öznenin başat özelliği olarak görülür. Epistemolojik olarak bulmakla yetinmeyen/tatmin olmayan postmodernizmin sürekli -yöntem- arayışı, onun vazgeçilmez bir pratiği olarak kabul edilir. Bu açıdan modernitenin gözdesi olan bir takım teorik kaynak ve yöntemler postmodernitede ters yüz olabiliyor. “Bilimin genişleyip yayılması etkililiğin pozitivizmine göre olmuyor. Tam tersine: Kanıtla çalışmak, karşıt-örneği, yani anlaşılması, araştırmak ve icat etmek demektir; savlarla çalışmak, ‘paradoksu’ aramak ve usavurma oyununun yeni kurallarıyla meşrulaştırmaktır.” (Lyotard, 2013: 105) Karşıt örnekler bulmak, paradoks aramak bir nevi yapıbozuma müracaattır. Rosenau’dan hareketle söylenecek olursa bir nevi metinde yapılan genellemeye bir istisna bulup bunu söz konusu genelleme saçma görüne kadar uç noktalara götürmek, bir başka deyişle, kaideyi bozmak için istisnayı kullanmaktır. Yapıbozuma tabi

<sup>1</sup>Freud’u tam anlamıyla bilmeyen bir kişinin Lacan’ı okuyup anlamaya çalışmasındaki beyhudeliğin temelinde de modernizmle postmodernizm arasındaki koşullu ardışık ilişki yatar.

<sup>2</sup> “Sistematik” ile “bilgi” postmodern sanat ya da postmodern edebiyat düşünüldüğünde bir araya gelmeyecek kavramlar olarak görülür. Fakat söz konusu düzen felsefenin, sosyolojinin ve edebiyat teorisinin postmoderni ele alış tekniğine yönelik bir tespiti içermektedir. Anlatılar söz konusu olduğunda “postmodern sayılan tutum, üst-anlatılara karşı bir inançsızlık” olarak karşımıza çıkar. (Lyotard, 2013: 8)

tutulan bir metindeki savları en aşırı biçimlerine göre yorumlamaktır. Bir metni yapıbozuma tabi tutarken mutlak önermelerde bulunmaktan kaçınmak ama ses getirici hem de ürkütücü önermelerde bulunarak düşünsel bir heyecan duygusu yeşertmektir. Her türlü ikili karşıtlığın meşruiyetini inkâr etmektir. Çünkü iki kutuplu terimlere dayanarak yapılan bütün genellemelerin her zaman birkaç istisnası vardır ve bu istisnalar da genellemeyi baltalamak için kullanılır. (Rosenau, 2004: 177) Dolayısıyla postmodernitede bilimle felsefenin diyalektiğinin ürünü olarak tüm kuram, varsayım, söylem ve gözlemleri sorgulayan yaklaşımlar da yapıbozum ve söylem çözümlemesi gibi adlarla ortaya çıkabilir.

Bir kısım sosyal bilimlerde, felsefede ve edebiyatta kendini gösteren gerçekçilik, yapısalcılık, postyapısalcılık gibi akımların temelinde de bilgiyle kurulan bu değişken ilişki yer alır. Bu açıdan postmodernistler sınırlar çizmez, kurallar koymaz. Postmodernistlere göre sosyal bilimci yasa koyucu değil yorumcudur. Bu nedenle 'semiyotik çokmerkezcilik' ifadesini kullanan postmodernistler, fenomenlerin senkronik olarak değişik anlamlara sahip bulunabileceklerini öne sürerler. (Murphy, 2000: 67) Bilimde ya da anlatı geleneğinde ortaya çıkan yorumsamacı tutuma gösterilen ilginin kaynağını da bilgiyle kurulan bu değişken ilişkide aramak gerekir. Postmodernistlere göre yorum, öze ilişkin ve nesnelcilik karşıtı, bir tür bireyselleştirilmiş kavrayış olarak ortaya çıkar. Bu nedenle de sonsuz sayıda olası yorumdan bahsedilir. Hatta bu sonsuz yorumdan hiçbiri yekdiğerinden daha az değerli değildir, bilakis hepsi eşit ölçüde öneme haizdir. Üstelik postmodernizm sadece yorumlardaki çeşitliliği, zenginliği olumlamakla kalmaz, tıpkı her alanda olduğu gibi, yorumda da çeşitliliğin beraberinde getireceği yanlış alımlamaları, yanlış yorumsamaları, yanılgıları da olumlayan, hatta onları meşruluk zemini olarak gören bir tavra sahiptir. (Zeka, 1990: 12) Postmodernistlerin hermeneutikle, postyapısalcılıkla, yapıbozum arasındaki muğlak bir alanda yöntem arayışında olmaları da bu belirsizliğin sonucudur. Hermeneutik konusunda kısmen isteksizdirler. Ancak postmodernizmin yöntem anlayışını yapıbozumda düğümleyen bazı yaklaşımlar vardır. Özellikle şüpheli postmodernistler yapıbozumda ısrarcıdır. Gerçekliğin saf bir yanılsama olduğunu düşünen şüpheci, yöntem konusunda, nesnellik karşıtlığını, içe bakışa dayanan yorumu ve yapıbozumu tercih ederler. Görecilik ve belirsizlik görüşlerine damgasını vurur. Aklın değerine ilişkin kuşkuları vardır ve düşünsel üretimi değerlendirmek için standart ölçütler belirlemenin imkânsız olduğunu ileri sürerler. (Rosenau, 2004: 46-47)

Bilginin hakikatlığı meselesi ya da insanın hakikate ulaşma sorunsalı klasik dönemden itibaren tartışıla gelen yöntem sorunlarından biridir. Bu açıdan klasik dönemde sofistler/rölativistler ile rasyonalistler/doğmatikler arasında tartışmalar vuku bulmuştur. Gadamer *Hakikat ve Yöntem*'de Hermeneutiği modern bilimin tesis ettiği yöntem arayışlarını aşan başat kavram ilan eder. Bütün bilimlere ait yöntem ve yöntem arayışlarını tek bir kavrama indirger; "anlama". Bu bağlamda sosyal/beşeri bilimler yerine anlam bilimlerini ön plana çıkarır. Hermeneutik de bizdeki sosyal bilimlerin merkezine oturan bir yöntem olarak karşılık bulur. Edebiyatı da sanat ile

bilimin buldukları yer olarak konumlandırır. Ona göre edebî metin “anlama özel bir tercüme problemi sunar.” (Gadamer, 2008: 229)

Modernite bilmenin olanağını kendi içinde tartışırken postmodernite ise bilginin ya da bilmenin olanağını ortadan kaldırmaktadır. Günümüzde bilgiyle başıboş olmayan yönelimlerin postmodernliğe yakın olmalarının hatta ona sempati beslemelerinin gizemi de burada yatar.

En temel karşılığıyla bilgiye nesne<sup>3</sup> denilirse, modernitede özne ile nesne arasında bir ayrışma varken postmodernizmde belki de merkezsizlik, merkezin yokluğunun bir yansıması olarak özne-nesne ayrışması söz konusu değildir. Özne-nesne arasındaki belirgin ayırım modern dönemin karakteristiği olan düalistik düşüncenin ürünüdür. Yumuşak geçişlerin olduğu, sınırlarda olduğu gibi ayrımlarda da belirsizleşmenin gerçekleştiği postmodernitede durum daha farklıdır. Hatta postmodernitede özne-nesne arasındaki bağlantısal ilişki dahi başarısızdır. Bu başarısızlık nedeniyle postmodern unsur saf yerellik, hakikilik içinde kaldığı için yalnızca varlık düzleminde kalmakta, bilgi düzlemine yükselememektedir. Özne ve nesnenin birbirine içine girmesi beraberinde öznenin ve nesnenin görünürlüklerinin kaybını ve öznenin yitimini getirir. Nitekim öznenin yitimi postmodernitenin başlangıcı demektir. İlk sanat alanında, özellikle de mimaride (Anderson, 2005: 132) ortaya çıkan postmodernizm, öznenin ölümünü (Jameson, 2005: 17) anlatının kapanmasını, dünyayı temsil etme arzusunun ve yazarın otoritesinin reddini, temsilin olanaksızlığını ya da okuyucunun sınırsız özgürlüğünü vurgulayan eleştiriye bir karşılık oluşturmuştur. (Connor, 2005: 18) Bu açıdan öznenin yitiminin edebiyattaki karşılığı büyük anlatıların da sonu anlamına gelir. Postmodern metinler söz konusu olduğunda en çok gündeme getirilen ölümler listesine ‘büyük anlatılar’ da girer. “Artık zirve metinler, klasik metinler yoktur. Bunun yerine daha yerel, daha küçük, daha tekil metinler vardır.” (Emre, 2006: 80)

Belirsizlik, merkezin yokluğu postmodern metinlerde öznenin yitimi, kahramanın ölümü şeklinde yansımanın yanı sıra mekânların da parçalanmışlığını, akışkanlığını, öngörülemezliğini, anlamsızlığını ortaya çıkarır. “Tarih ile tarih dışı, mekânla mekân dışı, dinsel ile dindışı, olgu ile tasavvur, ahlak ile ahlaksızlık kısaca her şey, her değer birbirine karşı üstünlüğünü veya alçaklığını kaybederek eşitlenir.” (Narlı, 2008: 314) Ayrıca merkezin yokluğu, büyük anlatıların ölümü beraberinde edebî türlerdeki belirsizlikleri, türler arası melezleşmeyi de getirir. Bu yüzden postmodern edebiyatta yazılan her metin için ‘anlatı’ nitelemesi kabul görür. Çünkü din ve ideolojiler dağılmıştır, merkez de dağılmıştır. “Artık merkezdeki izmlerin yerini merkezi olmayan çoğulcu yapılar” almaya başlar. (Özkul, 2008: 329) Bu yüzden “postmodern metin eleştirisi bireyin öldüğü, özneninse silikleşerek kaybolduğu bir süreçte merkezsizliğe vurgu yapar ve merkezin kaybolduğu noktadan itibaren de söylem çeşitliliği ortaya çıkar.” (Emre, 2006: 91)

<sup>3</sup> Herhangi bir varolan karşısında duyularla ona doğru yönelme söz konusu ise o nesne haline gelir. Bilgiye yönelen özne için bilgi, nesne konumuna yükselir. Dolayısıyla özne ancak varolanın nesne olmasıyla, nesneleşmesiyle özne olmaya başlar.

Postmodernitede özne-nesne ilişkisinde olayın önemli bir boyutu da bilginin niteliğidir. Bu açıdan postmodern öznenin bilgiyle kurduğu ilişki, tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar sıradanlaştırılmış bir ilişkidir. Teknoloji/internet sayesinde bilgi çok kolay ulaşılır bir değere dönüşmüştür. Nitekim postmodern öznenin evriminde teknoloji doğrudan etkilidir. Modern insanın ulaşmaya çalıştığı başat hedefler arasında olan bilgi bu dönemde her istenildiğinde ulaşılabilen özelliğiyle özne nezdinde bir değer yitimine uğramıştır. Baudrillard (1995: 12) postmodernite içinde güzel ya da çirkin, doğru ya da yanlış, iyi ya da kötü şeklindeki nitelilerle değerlendirme yapmanın imkânsızlığını ifade eder. Değerler tablosundaki bu muğlaklık, bu işlevsizleşme hatta kavramların boşa düşmesi postmodern özneyi yeni bir tür nihilizme kadar götürür ki bu postmodern öznenin bilgiyle kurduğu ilişkinin bir sonucudur. Bauman (1998: 33) bu konuyu işlediği *Postmodern Etik* adlı kitabında etik temelli analizler yaparken bu durumu “postmodern ahlâki kriz” olarak nitelendirir. Postmodernistlere göre hakikat anlamsız, keyfi, yani spekülâtif ve dolayısıyla doğrulanamaz olduğu için, düalizmin insani durumu savunulamaz hale gelmiştir. Düalistik bir biçimde kavranan bilgi, kanaatlerle kirlenmemiş olabilir; fakat saflığı bozulmamış bilgi asla kavranamaz. (Murphy, 2000: 35)

Postmodern öznenin yaşadığı “sürreel çelişki”lerin, doymak bilmez arayışların kaynağının da bu değişim yöneliminin bir yansıması olduğu söylenebilir. Bu açıdan Paul Veyne’in “Gerçeklerin nasıl olduğunu söylemek için sözcüklere ihtiyaç vardır ama gerçekler sözcüklerden daha çabuk değişir.” (Veyne’den aktaran Akal, 2009: 39) sözü bu duruma uygun düşer. Buradan hareketle postmodern öznenin bilgiyle kurduğu ilişkinin çok daha düzeysiz bir ilişki olduğu söylenebilir. Çünkü modernizmin önemseydiği bilinç postmodernizmde yerini sevgiye bırakır. Modernizm bilinç nedeniyle neşeden yoksunken postmodernizmin de neşe konusunda bir arayış içerisinde olmadığı görülür. Neşeden çok; sezgiselliğin, flulaşmanın vermiş olduğu zihin bulanıklığı mutluluk arayışını sekteye uğratar. Çünkü postmodernizmin en büyük payandalarından biri üçüncü devrim olarak adlandırılan internettir. Bu bağlamda postmodern duruma eşlik eden zaman sanal dünyanın doyumsuz, maymun iştahlı, her şeyden biraz tatmak isterken amacından sapan, karnını doyurmak yerine abur cuburla geçiştiren, bu yüzden pek bilinmeyen hastalıkları keşfeden, sonra da keşfettiği hastalıklara duçar olan, hazımsız öznelerin çağıdır. “Neticede artık bir beğeniye (rafine) karşı öteki beğeni (süfli) yok. Tek tip beslenmeye karşı hepçilik, ketumluğa, her tür takdir, nefret ya da anlayışsızlık dolu apriori (önsel) seçkinciliğe karşı her şeyi tüketmeye ve her şeyden tat almaya hazır olmak var.” (Bauman, 2012: 78) Söz konusu “sürreel çelişki”nin postmodern öznenin bu yaşadıklarına ve bilgiyle kurduğu ilişki biçimlerine tekabül ettiği söylenebilir.



### Sonuç

Varlığın ön plana çıkması, eylemelerin, yapıp etmelerin kendi doğal ortamında değerlendirilmesi, özne-nesne geriliminin belirsizleştirilmesi, hatta öznenin tamamen yitimi, aklın modern pratiklerine karşı çıkış, her türlü sınır ve sınırlamaya karşı tavır geliştirme, tekili öne sürme, eleştiri mekanizmasını kesintisiz canlı tutma, ama incelediği konuyu yapıbozuma uğrattıktan sonra alternatif bir şey üretmede kararlılık gösterememe gibi durumlar sonuç olarak postmodernizmin temel yönelimlerdir. Bunların bilgiye yansımaları bilgiyle kurulan ilişkinin seviyesinin düşmesi şeklinde karşılık bulur. Çünkü postmodernitede hazır bilgi vardır ve kolay ulaşılan kolay kaybedilir, kolay unutulur. Nitekim edebiyatta büyük anlatıların sonunu ilan eden, tanrıyı öldürmüş, insanı adeta tanrılaştırmış olan, dünde varolan olguların bugün ölümünü ilan etmiş olan modern ve postmodern teorinin geldiği son noktada bilgi hiçbir dönemde yaşamadığı bir değer yitimine uğramış, gelip geçici olgular arasında yerini almıştır. Dolayısıyla postmodern dönemde bilgi ve özne ya da postmodern öznenin bilgiyle kurduğu bu ilişki biçimleri postmodernizmin sonuçları olarak karşımıza çıkar.

### KAYNAKÇA

- Akal, Cemal Bali. (2009), *İktidarın Üç Yüzü*, Dost Yayınları, Ankara.
- Akay, Ali. (2002), *Postmodern Görüntü*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Anderson, Perry. (2005), *Postmodernitenin Kökenleri*, (Çev.) E. Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, Jean. (1995), *Kötülüğün Şeffaflığı*, (Çev.) E. Abora, I. Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt. (1998), *Postmodern Etik*, (Çev.) A. Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt. (2012), *Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup*, (Çev.) P. Sıral, Habitus Yayınları, İstanbul.
- Connor, Steven. (2005), *Postmodernist Kültür*, (Çev.) D. Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Emre, İsmet. (2006), *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayınları, Ankara.
- Febvre, Lucien. (1995), *Rönesans İnsanı*, (Çev.) M. A. Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Gadamer, Hans-Georg. (2008), *Hakikat ve Yöntem-I*, (Çev.) H. Arslan, İ. Yavuzcan, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Jameson, Frederic. (2005), *Kültürel Dönemeç*, (Çev.) K. İnal, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Lyotard, Jean-François. (2013), *Postmodern Durum*, (Çev.) İ. Birkan, BeilgeSu Yayınları, Ankara.
- Murphy, John W. (2000), *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, (Çev.) H. Arslan, Paradigma Yayınları, İstanbul.



- Narlı, Mehmet. (2008), “Postmodern Romanda Modern Gerçekliğin Yitimi”, *Hece, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, S. 138/139/140, Haziran, Temmuz, Ağustos 2008, s. 311-321.
- Özkul, Murat. (2008), “Post-Modern Dönemde Roman ve Nitelikleri”, *Hece, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, S. 138/139/140, Haziran, Temmuz, Ağustos 2008, s. 322-333.
- Rosenau, Pauline Marie. (2004), *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, (Çev.) T. Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Zeka, Necmi. (1990), *Postmodernizm*, Kıyı Yayınları, İstanbul.

Ferhat KORKMAZ\*

## METİNLERARASI İLİŞKİLERİN KLASİK RETORİKTEKİ KÖKENİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

**Öz:** Metinlerarasılık, birden çok metin arasındaki ilişkiyi saptamaya çalışan bir edebiyat kuramıdır. Bu kavram özünü, bir sanat eserinin kritiğinde başka sanat eserlerini ölçüt tutmak parametresinden alır. Eseri eserle ölçmek ve bir eserin başka bir eserden metinsel düzeyde yararlanarak oluşturulması, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan belirlenimlerin değil, mitsel kaynaklardan beri süre gelen bir üretme biçimidir. Metinlerarasılık, her ne kadar son dönemde öne sürülen ve genellikle postmodernizm bağlamında ele alınan bir kuram ve eser inceleme yöntemi gibi görünse de klasik edebiyat metinleri ve retorisi incelendiğinde pek çok şair ve yazarın yöntemsel olarak istifa ettiği bir kavram olarak görünürlük kazanmaktadır. Bu çalışmada klasik belâgat kitapları ve metinlerinden hareket edilerek metinlerarası bağlamda temel ilişki ve yöntemler ortaya konulmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Metinlerarasılık, Klasik Edebiyat, Retorik, Söz Sanatları.

## AN INVESTIGATION ON THE ORIGIN OF INTERTEXTUALITY IN CLASSICAL RHETORIC

**Abstract:** The concept called intertextuality is a literary theory trying to identify the relation between more than one texts. This concept stems from art works as a criterion at the criticism of a work of art. Comparing a work of art with another work and forming it by utilizing another work at textual level is not the result of conditions emerged after the Second World War. It is a way of production that has been ongoing since mythic sources. Although the intertextuality seems to be a theory and a method of reviewing a work of art that has been put forward in the recent period and to be usually dealt with in the context of postmodernism, when the classical literary texts and rhetoric are examined, it emerges as a concept that many poets and authors use as a method. In this study, basic relations and methods will be handled regarding intertextual context by acting from the rhetoric and texts of classical literature.

**Keywords:** Intertextuality, Turkish Classic Literature, Rhetoric.

### 1. GİRİŞ

Metinlerarasılık (intertextuality), genellikle postmodern edebiyat kuramının ilgilendiği ve bir teknik olarak yararlandığı bir kavram olarak görünmektedir. Türk ve dünya edebiyatında metinlerarası tekniğin yeni olduğunu öne sürmek ve bu tekniği sadece postmodern edebiyat kuramlarına özgü kılmak, edebiyat teorisi bağlamında pek çok soruna neden olabilmektedir. Çünkü iktibas, telmîh, irâd-ı mesel ve tazmîn gibi klasik belâgat ilminin öne sürdüğü edebî kavramları bir tarafa bırakmak gelenek ile modern/modern sonrası arasındaki bütün bağları ortadan kaldırmak

\* Yrd. Doç. Dr., Batman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi; Batman/TÜRKİYE;  
korkmaz1871@gmail.com

anlamına gelir. Burada ne bir anakronizme neden olmak ne de kavram kargaşasına sebebiyet vermek gibi bir amaç güdülmektedir.

İlhan Genç (2007), Klasik Türk Edebiyatı alanında metin neşirlerinin neredeyse tamamlandığını ve bu metinlerin artık modern analiz yöntemleriyle yeniden incelenmesi gerektiği düşüncesindedir: “Klasik Türk edebiyatı sahasında akademik çerçevede yapılan metin neşirleri hemen hemen azami seviyeye ulaşmıştır. Zirve sayılan edebiyat metinleri neredeyse tamamlanmış, ikinci üçüncü derecedeki metinler de sürekli yayınlanmaktadır. Metin merkezli metin incelemesi şeklindeki ilmî çalışmalar da yine bu çerçevede sürdürülmektedir. Bundan sonraki klasik metinlerin anlama ve yorumlama çalışmaları için çağdaş yorumlama teorilerinden de metot bakımından yararlanmak gerekecektir.” (s.393). Bu çalışmada, klasik belâgat (retorik)<sup>1</sup> kitaplarında yer alan ve postmodern edebiyat teorisine münhasır kılınan metinlerarasılık ile ilgili olduğu/olacağı düşünülen ve çoğunlukla bedî’ konusu içerisinde ele alınan teknikler üzerinde durulacaktır.

Metinlerarasılık, postmodern edebiyat kuramı ele alınırken parodi ve pastiş gibi terimlerle birlikte ele alınan temel kavram/teknikler olarak görünürlük kazanmaktadır.<sup>2</sup> Metinlerarasılığın eski bir kavram olmasına rağmen sadece postmodernizmle ilişkilendirilmesi, postmodern edebiyatta absürdizm eğiliminin ön planda tutulmasından kaynaklanmaktadır. Şüphesiz ki metinlerarasılık kavramı ve tekniği, ne yeni bir kavram ne de postmodern edebiyatın, edebiyat dünyasına kazandırdığı bir tekniktir. Metinlerarasılık, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa ve Amerika’da ortaya çıkan ve kabul gören “çoksesli” toplum ve yönetim anlayışlarına gelenekten bulunup çıkarılan metinsel bir kanıt olarak görmek gerekir. Nitekim Kubilay Aktulum (2000) da, Marc Angenot’a dayandırdığı “metinlerarası söylem bir ayrışıklık ve çokluk (çokseslilik) ilkesi”nin varlığından söz eder. Postmodern sanatın bir tekniği olarak ele alınan metinlerarasılık, çoğulcu ve açık toplumlara ait sanatsal bir yansıyı olarak görünürlük kazanır.

Aktulum (2000), “1960’lı yılların yazın eleştirisinde, bir metin kuramı oluşturarak, metni tanımlamak ereğinde olan kimi eleştirmenlerin (özellikle Kristeva ve Barthes) girişimlerine sıkı sıkıya bağlı olarak ortaya çıkan metinlerarası kavramı, metnin özerk olduğu düşüncesi benimsendikten sonra, yaygın olarak kullanılan bir kavram olur. Önceleri metinler, çoğunlukça tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklarine göre ele alınıyordu. Ancak, söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında çok sesli özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı ortaya konur.” (s.7-8) diyerek geniş bir biçimde ve Kristeva’nın metnin pek çok metnin bir bileşeni olduğu (Abrams 199: 317) teorisinden hareketle metinlerarası kavramını tanımlar. Esasında metinlerarası, çoğunlukla

<sup>1</sup> İlhan Genç, “retorik”in belâgatın karşılığı olduğunu belirtir: “İslâmî edebiyatlarda dinî ilimlerden Tefsir ilminde de önemli yeri olan Belâgat İlmi, Batı edebiyatındaki Retorik ile aynı mahiyette bir işleve sahip olmuştur.” (s.393).

<sup>2</sup> Kimi araştırmacılar, ‘metinlerarasılık’ın edebiyat öğretiminde birden fazla metni dikkate sunan bir öğretim yöntemi olarak da etkin bir şekilde kullanılabileceğini ifade etmişlerdir (Kalogirou ve Economopoulou, 2012: 79-87).

portmodern söylemin bir eleştiri yöntemi olarak tarihsel veya psikolojik eleştiri gibi yöntemlere karşı olarak metin merkezli bir eleştiri üretme amacını öne sürer. Dolayısıyla burada Aktulum (2000)'un da belirlediği gibi Rus biçimcilerinin eleştiri yöntemleriyle bir ilişki kurmak (s.8) mümkün görünmektedir. Ana hatlarıyla ortaya konulacak metinlerarasılık kavramının Julia Kristeva, Jacques Derrida, Hayden White, Harold Bloom, Michel Foucault, Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jeny ve Gerard Genette gibi yazın kuramcıları ve sanatçılarına göre kuramsal veya yöntemsel olarak farklılık gösteren kimi görüşleri de bulunmaktadır. Burada yazarların görüş farklılıklarından çok Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* adlı eserinden hareketle<sup>3</sup> belirlenen yöntemler ile klasik edebiyat metinlerinde bu yöntemlerle ilişkili olabilecek temel yöntemler arasındaki benzerlikler ortaya konulacaktır.

## 2. BİR ELEŞTİRİ KURAMI OLARAK “METİNLERARASILIK”IN GELİŞİMİ

Metinlerarası, genellikle Julia Kristeva'nın teorisi olarak görünse de Kubilay Aktulum (2000)'a göre (s.24-25), Rus biçimcilerinin çeşitli yaklaşımlarından sonra özünü Bakhtin'den alır. Söyleşim/söyleşimcilik (dialogisme) ekseninde metinlerarası kavramının ilk biçimini öne süren Bakhtin'dir (Aktulum, 2000: 25). Metni, modern yönetimsellik ve dünyada 1950'lerden sonra gelişen yeni siyasal arayışlar ekseninde (Porter, 1986: 38-39) “çoksesli” bir yapı olarak değerlendiren Kristeva'ya göre, metinlerarasılık, çok sayıda metnin birlikte var olduğu hareketli (Raj, 2015: 80) bir düzlemdir: “...metinlerin bir yer değiştirmesi, metnin ise bir birleşim düzeni, yazının, yeniden dağıttığı parçalar arasında sürekli bir alışveriş yeri olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Yazı, önceki sonsuz metinler alanından aldığı parçalardan yola çıkarak, onları anlatsal sözdizimde çizgisel olarak bir bütün oluşturabilecek biçimde uç uca ekleyerek yeni bir metin ortaya çıkarır. Bu bakımdan, metinlerarası bir göndergeyi arayıp bulma durumu ortadan kalkar. Çünkü, Kristeva'ya göre, metinlerarası bir metnin önceki bir metni yinelemesi değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinimdir. Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi bir metne sokmak işlemi değil bir “yer ( ya da bağlam) değiştirme” (transposition) işlemidir” (Aktulum, 2000: s.43). Vygotsky ise metinlerarası kavramını “anlam ağı” olarak nitelendirir (Porter, 1986: 34).

Roland Barthes, metinlerarasılık kuramını yazdığı “Metin (Kuramı)”nda Kristeva'nın düşüncelerini sürdürür (Aktulum, 2000: 55). Barthes, metni açık bir yapı olarak görür ve metni eski, sona erdirilmiş obje tanımından uzaklaştırır: “Metin, bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün olarak değil de, oluşum halinde bulunan, başka metinlerle, başka kodlarla bağlantıda olan (metinlerarası ilişkidir bu), böylelikle de, topluma, tarihe, gerekirci yollarla değil de alıntılama (adını anma, belirtme, zikretme, aktarma) yollarıyla bağlanan bir üretim olarak gözlemlenir.” (Barthes, 1993: 139)

<sup>3</sup> Nurullah Çetin de *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri* adlı çalışmasında Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* adlı çalışmasından yola çıkarak Nazım Hikmet'in eserlerini metinlerarası bakımdan incelemiştir.

“Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen ekinden gelen metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür.” (Aktulum, 2000: 56). Michael Riffaterre de Kristeva ve Barthes’in geliştirdikleri kuram doğrultusunda düşünür. Açık yapıt veya hiçbir zaman tamamlanamayan metin gerçeğinden hareket eden Riffaterre, metinlerarası kavramını “belli bir bölüm okurken belleğinde yeniden beliren metinler toplamı” (Aktulum, 2000: 60) diyerek okur eksenli olacak bir şekilde tanımlar.

Kristeva’dan sonra kavrama bir somutluk ve uygulanabilirlik alanı sağlayan eleştirmenlerden ilki Laurent Jenny’dir. Jenny, bir metnin metinlerarası ilişkiler ağı olmadan kavranmasının mümkün olamayacağını savunur: “Metinlerarasının, yazınsal metnin doğasında bulunan bir olgu olduğunu, bir yapıt ile önceki öteki yapıtlar arasında, aynı biçimde yine bir yapıt ile farklı toplumsal söylemler arasında bir ilişkiler dizgesi bulunduğunu, yapıtların bu tür alışveriş işleminden soyutlanamayacaklarını, dolayısıyla artık metin-dışı göndergelerin bir yapıttaki katkılarının da araştırılmaları gerektiğini savunur. Ardından Jenny, Genette’den önce davranarak, bir metnin başka metinlerle ilişkisinin taklit, parodi, alıntı, montaj, gizli alıntı vb. biçimlerde kurulabileceğini belirtirken, metinlerarası alışverişlerin belli bir ulamlaştırmaya tabi tutulmasının ilk örnekçesini oluşturur” (Aktulum, 2000: 72-73).

Laurent Jenny'e göre bir metnin öteki metinlerle anlamsal ilişkilerinden ilki “düzdeğişmeceli yerdeşlik”tir. Jenny’nin “Çoğu zaman birinci elden bir belirginlikle anlatının çizgisini izlemeye olanak sağlayan başka bir metin anlatıya sokulur.” tanımlaması doğrultusunda aynen aktarım olarak ele alınabilecek metinlerarası biçim olan “düz değişmeceli yerdeşlik”i klasik edebiyatta temel olarak mecâz-ı mürsel sağlarken iktibâs, îrâd-ı mesel ve telmîh gibi söz sanatlarının yanı sıra tazmin de düz değişmeceli yerdeşliğe örnek olarak sunulabilir.

Laurent Jenny’nin “eğretisel yerdeşlik” olarak adlandırdığı kavram, yazar veya şairin başka bir yazar veya şairin metnine ait olan bir ibareyi kendi metnine almasından ibarettir. Aktulum (2000), “başka bir metne ait bir parça yeni bir bağlama anlamsal benzerlik ilişkisine göre” (s.76) alınırsa “eğretisel yerdeşlik”in gerçekleştiğini ifade eder. Burada temel kıstas teşbih ve istiare gibi söz sanatlarında olduğu gibi benzetme amacının güdülmesidir.

“Yerdeş olmayan montaj” ise monte etme veya kolaj çalışmasına denk gelir ve burada “Bağlam çok önemli olmayabilir. Direkt alıntı olarak değerlendirilebilecek bu metinlerarası teknik, çoğunlukla yeni metin içinde “apriori bir anlamsal ilişki olmadan” (Aktulum, 2000: 77) var olur. Kesip yeniden yapıştırma olarak ele alınabilecek olan “yerdeş olmayan montaj”ın metinsel yansımaları daha çok “absürd” olarak değerlendirilebilecek metinler için geçerlidir.

Jenny’ye göre metinlerarası düzenlemede “dönüşüm biçimleri” (Aktulum, 2000: 77-78) ise şunlardır: Sesbenzeşimi (paronameze), eksilti (ellipse), genleştirme (amplification), abartma (hyberbole) ve sıra değiştirme (Inversion).

Deformasyon olarak değerlendirebileceğimiz bir metinlerarası yöntemi olan “sesbenzeşimi”nde alıntının sessel özellikleri keyfi veya şair/yazarın fantazisine göre yeniden şekillendirilir. Kısacası alıntıdaki “letrist metot” denilebilecek “sesbenzeşimi”nin izlerini erken dönemde bulmak mümkün olabilir.

“Eksilti”, “metinden bir parçanın çıkarılarak, eksiltili olarak yeni bir metne sokulması” (Aktulum, 2000: s.77) olarak tanımlanır.

Bir çeşit benzetme veya istiarede müşebbeh veya müşebbehün bih olark belirlenen temel benzetme unsurlarından biri üzerinde değişiklik yapıp yeniden üretme çabasını “genleştirme” olarak tanımlayabiliriz. Kubilay Aktulum (2000), Lautréamont’un İnsanla deniz arasındaki ilişkiyi insanla okyanus arasına uygulaması “genleştirme” için örnek olarak sunar (s.78).

Metnin niteliğinin aşırı bir şekilde şişirilmesine (Aktulum, 2000: 78) abartma denir. Klasik edebiyatta bir abartma metinsel bir referansla yapılırsa buna da “mübalağa”nın bir çeşidi demek mümkün olur.

Sıra değiştirme ise metinsel yahut bağlamsal ters çevirmedir. Akis sanatı da “sıra değiştirme” içinde değerlendirilebilir. Laurent Jenny, “sıra değiştirme”yi beş ayrı uygulama hâlinde ele alır (Aktulum, 2000: 79-80): “Sözcelem durumunun değiştirilmesi”, “nitelemenin değiştirilmesi”, “dramatik durumun değiştirilmesi”, “simgesel değerlerin değiştirilmesi”, “anlam düzeyinin değiştirilmesi”.

*Sözcelem durumunun değiştirilmesi*<sup>4</sup>, obje ve süjenin yer değiştirmesidir. Başka bir metinde obje ve süje yeni bir metne yer değiştirerek girer.

*Nitelemenin değiştirilmesi*, metinlerarası yöntemde başka bir metne ait ve olumlanan unsurların tersine çevrilerek olumsuzlanarak aktarılması veya tam tersi bir durumun ortaya konulmasıdır. “Nakîza”da, “nazîre”deki anlamın tersi öne sürüldüğü için, metinlerarasılık kuramında yer alan “nitelemenin değiştirilmesi” söz konusu olur.

*Dramatik durumun değiştirilmesi*, dramatik durumda olumlu veya olumsuz durumların tersine çevrilerek aktarılmasıdır. Eğer dramatik durum da söz konusu edilerek “nakîza” yazılmışsa bu başlığa örnek olarak sunulabilir.

*Simgesel değerlerin değiştirilmesi*, simgelerin tersi bir şekilde anlamlandırılmasıdır. Kutsal olan şeytânî olur, şeytânî olan kutsallaştırılır. Daha çok ikonalarla ilgili olarak değerlendirilir.

*Anlam düzeyinin değiştirilmesi* ise başka bir metinden alınan anlamın yeni metne çeşitli katkılarla alınarak geliştirilmesidir. Bir yönüyle genleştirme (amplification)’a benzer, ancak burada anlam düzeyi durağan değil, devingendir.

Rus biçimlerinden önermeleriyle ilk olarak öne sürülen metinlerarasılık kavramı, Bakhtin aracılığıyla belli bir model olur. Bundan sonra 1960’lı yıllardan başlayarak Julia Kristeva bu kavramın teorik

<sup>4</sup> İtalik olarak verilen bu başlıklar Kubilay Aktulum’un *Metinlerarası İlişkiler* adlı eserinden aktarılmıştır.

çerçevesini belirler. Barthes ve Riffaterre de büyük ölçüde Kristeva'nın teorisini sürdürürler. Metinlerarasılık kavramını Laurent Jenny'den sonra özgün bir ulama ulaştıran ise Gérard Genette'dir.

Çalışmada Laurent Jernny'nin tasnifini de göz önünde tutarak ama ana hatlarıyla Gérard Genette'nin şablonuna bağlı kalarak klasik edebiyat metinlerinden hareketle örnek oluşturmaya gayret edilerek, klasik edebiyatta metinlerarasılık kavramının izleri belirlenmeye çalışılacaktır.

**2.1.Metinlerarası (Intertextualité):** Gerard Genette, mertinlearasının bir metnin başka metin içindeki somut varlığı olarak görür (Aktulum, 2000: 83). Buna göre somut alıntılar; sözelimi iktibaslar, telmîhler vs. metinlerarasılık kategorisine girer.

**2.2.Ana-Metinsellik (Hypertextualité):** Burada dönüştürülen metin için söz konusu olan ana-metinsellik kategorisidir. Kubilay Aktulum (2000) bunu, metnin türev ilişkisine göre aktarımı olarak ele alır (s.84). Pastiş, parodi ve alaycı dönüştürüm ana-metinsellik içinde ele alınır.

**2.3.Yan-Metinsellik (Paratextualité):** Metnin kökeniyle ilgili olabilecek ve metin dışı ikincil unsurlar ya-metinsellik kategorisi içinde ele alınır: "...bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikincil dereceden metinsel unsurlarlayani başlıklar, alt başlıklar, ara-başlıklar, önsözler, sonsözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metin-öncesi unsurlar (yani karalamalar, taslaklar) ile olan ilişkilerini kapsar (Aktulum, 2000: 85).

**2.4.Üst-Metinsellik (Architextualité):** Metin ötesi bir tür ilişki olan (Aktulum, 2000: 86) üst-metinsellik, yazınsal türe yapılan göndergelerin olduğu kategoridir. Bir metinde türsellik, örtük olsa da okur bunu o metnin oturduğu türü bularak veya o türden göndergelerle saptar.

**2.5.Yorumsal Üst-Metinsellik (Métatextualité):** Metin ötesi olarak değerlendirilen yorumsal üst metinsellik, okurun metinler arasında kurduğu yorumsal ilişkidir. Bir metni öteki metinlerle birlikte değerlendirmek veya bir metni değerlendirirken öteki metinleri ölçüt olarak tutmak bu kategori dahilindedir. Bir eseri başka bir eserle ölçmekten hareketle Rus biçimcilerinin önerdiği bir tür metinlerarası kategoridir.

Bu makalede, Gerard Genette'nin belirlediği bu şablondan yola çıkarak klasik Türk edebiyatında kimi metin türlerini metinlerarası bağlamda değerlendirilmiştir. Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* adlı eserinde ortaya koyduğu yöntemlerden ve onların açıklama ve örneklem evreninden hareketle bu makale arasında bir koşutluk ilişkisi kurulmuştur. Esasında bu çalışmanın güçlü bir anakronik göndergesi olsa da 'metinlerarasılık'ın sadece çağdaş kuramların bir bulgusu olmadığını ve kuvvetli bir gelenek ilişkisinin bulunduğu; yine metinlerarasılık kuramın terminolojisinden hareketle saptanmaya çalışılmıştır. Nitekim Kubilay Aktulum (2002) da, 'metinlerarasılık'ın yeni bir şey olmadığını ve Kristeva'nın da öne sürdüğü gibi "tüm yazının metinlerarası" olduğunu vurgulamıştır (s.284). Dolayısıyla ister klasik edebiyat metinleri, ister halk edebiyatı ürünleri olsun (istenirse bunlar sözlü edebiyatta daha açık olarak saptanabilir, kaldı ki sözlü edebiyattaki dönüştürüm veya çevrim metinlerarası yöntemlere son derece uygundur)



metinlerarası ilişkiler ağının saptanması daha nitelikli bir okuma ve yorumlama avantajı sağlayacaktır. İncelemeye geçmeden önce şunu söylemek gerekir ki Genette'in öne sürdüğü metinlerarası yöntemler ile Kazvî'nin *Telhîs* adlı eserinin "Hatime" bölümü arasında büyük benzerlikler vardır. Bu benzerlikler aşağıda verilecek "Metinlerarası Yöntemler" kısmında ele alınacaktır<sup>5</sup>.

### 3.METİNLERARASI YÖNTEMLER

#### 3.1.Ortakbirliktelik İlişkileri:

Gerard Genette'nin ortakbirliktelik ilişkisi olarak saptadığı metinsel durum, somut alıntıyı ifade eden durumdur: "...iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, biçimsel olarak ve çoğu zaman, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı" (aktaran Aktulum, 2000: 93) olarak tanımlayan Genette, üç başlık altında ortakbirliktelik ilişkisini inceler. Bir metnin başka bir metin içindeki somut varlığı *Telhîs*'te "alıntı" zâhir (açık) olarak adlandırılır ve şöyle tanımlanır: "Anlamın tümünün, lafzın tamamı veya bir kısmıyla birlikte alınması ya da yalnızca anlamın alınması suretiyle olur." (Kazvî, tarihsiz: 161-162). Dolayısıyla ortakbirliktelik ilişkisi somut alıntıyı ifade eder.

##### 3.1.1.Alıntı ve Gönderge (Citation-Reference):

Alıntı, bir metne başka bir metne ait parçaların açık bir şekilde alınmasıdır. Metin içine alınan başka metin gizlenmez, açıkça verilir. Alıntı başka bir şair/yazara ait olabileceği gibi yazar/şairin öz metinlerinden de sağlanabilir. Alıntıyı, doğrudan anlatım olarak da tanımlayabiliriz. Dolayısıyla Kazvî'nin *Telhîs* adlı eseriyle ilk olarak belâgat konusuna dahil ettiği ve müşterek malzemeyi kullanmaya dayalı olan söz sanatlarını metinlerarası bağlamda ele almak gerekir.

Teşbih, istiâre, mecâz ve kinâye gibi sanatlarda da 'metinlerarasılık'a müracaat edilebilir. Bu sanatlarda yaygın olma durumu 'metinlerarasılık'ı izah eder. Yani bir şâir yaygın bir istiâreden istifade etmişse o şâir 'metinlerarasılık'a başvurmuş demektir. İster bu ortak malzemeyi kullanmaktan isterse de delâlet edilen şeyin öz niteliklerinden kaynaklansın, netice olarak metinlerarası bir yöntemdir. Kazvî, bunun da Kristeva tarafından nerdeyse bin yıl sonra öne sürülen metinlerarasılıkla ilgili olduğunu şu sözlerle anlatmış olmaktadır: "Eğer iki şâirin ittifakı teşbih, mecâz, kinâye gibi ve cömert birini dilenciler geldiğinde güleçlikle, cimri bir kişiyi zengin olmakla beraber asık yüzlülükle nitelemek gibi- sıfatın ait olduğu kişiye mahsus oldukları için sığara delâlet eden durumları zikretmek gibi maksada delâlet yönünde olursa ve insanlar cesuru arslana ve cömerdi denize benzetme gibi akıl ve âdette yerleştiğinden ötürü maksada delâlet yönünü ortak olarak biliyorlarsa, o da birinci gibi hırsızlık değildir. Değilse (yani insanlar maksada delâlet yönünü ortak olarak bilmiyorlarsa) onda öncelik ve

<sup>5</sup> Robert S. Miola (2004), temel metinlerarası yöntemleri 7 başlık altında inceler: "Revision (metnin kendinden önceki metinlerle alışverişi), translation (çeviri), quotation (alıntı), sources (kaynak metnin kendinden sonraki metinlerde yapı, karakter, düşünce, biçim ve dil bakımından görünmesi), conventions and configurations (pastiş ve parodi), genres (türsel ilişki) ve paralogues (metin düzeyinde kalıtsal ilişki) (s.13-25).

ekleme bulunduğunun iddia edilmesi câizdir.” (Kazvîni, tarihsiz: 161). Dolayısıyla “metinlerarasılık”ı Rus biçimcilerinin eserlerinde aramadan önce Asya edebiyatlarına ve klasik belâgat eserlerine bakmak gerekir.

Tanımsal ve kuramsal olarak alıntı (citation) olarak değerlendirebilecek iktibas, îrâd-ı mesel, taştîr ve tazmîn klasik edebiyatta sık müracaat edilen sanat ve nazım şekilleri ile metinlerarasılık kuramındaki alıntı arasında benzerlik kurulabilir.

**3.1.1.1.İktibas:** Bir ayet veya hadisin tamamını veya bir bölümünü (ondan alındığına işaret edilmeden) yazı/şiir içinde aynen aktarmakla (Kazvîni, tarihsiz: 167) söz konusu olan iktibas sanatı, metinlerarasılık kuramında alıntı olarak değerlendirilmektedir.

“Bu kadar cürm-ü-seyyiâtımla

Rahmet ümmîdimin budur sebebi

Ki buyurmuş Huda-yı ‘Azze ve Cell

*Sebekat rahmeti ‘alâ gadabi”* (Olgun, 1936: 49)

Son dizede “Rahmetim gazabımı geçti.” meâlindeki kudsî hadisine yer verilmek suretiyle iktibas sanatına başvurulmuştur.

Sanma ey hâce ki senden zer ü sîm isterler

*Yevme lâ-yenfa’uda* kalb-i selîm isterler (Bağdadlı Rûhî)

Yukarıda italik olarak verilen kısım, Şu‘arâ Suresi 88. ayetinden alınmıştır ve bir metinlerarası teknik olarak “alıntı (citation)”ya dahil edilebilir.

**3.1.1.2.Îrâd-ı Mesel (İrsâl-i Mesel):** Şiir veya yazıda atasözü, deyim veya felsefî bir önermeye yer vermektir. Amaç, fikri kuvvetlendirmektir (Ahmed Reşid, 1328, s.) Burada söz konusu olan alıntı, genellikle müşterek malzemeye dayalıdır:

Miyân-ı güft ü gûda bed-meniş îhâm eder kubhun;

*Şecâ‘at arz ederken merd-i kıbtî sirkatin söyler*

Râgıb Paşa

Girmez leb-i şîrînine yarin sühan-ı telh

*Helvâccı dükkânında piyâzın yeri yoktur*

Nâbî

Rûşen olmaz dil-i hayâl-i çeşm-i hûn âşâmsız

*Şu‘le-rîz olmaz çerâğım rûgan-ı bâdâmsız.*

Sâmî

Yukarıda verilen örneklerde italik olarak verilen ikinci dize, şairin şiirine aldığı alıntıdır ve metinlerarası bir kullanımdır.

**3.1.1.3.Tazmîn:** Şairin başka bir şaire ait mısra veya beyitleri kendi şiirine alarak metinlerarası bir yönetime başvurmasıdır. Kazvînî tazmini şöyle tanımlar: “...başkasının şiirinden bir şeyin –eğer (alınan şiir) edebiyatçılar nezdinde meşhur değilse onun başkasına ait olduğuna işaret etmekle beraber şiirin içeriğine alınmasıdır” (Kazvînî, tarihsiz, s.169). Tazmînî gizli alıntıdan ayıran, aktarılan metnin başkasından alındığının (Ahmed Cevdet Paşa, 1323, s.163) mutlaka belirtilmesidir:

Şâh-ı devrâna dimez mi rûh-ı Osmân-ı şehîd

*Bir gaza itdün ki hoşnûd eyledün Peygamber’i*

Han Murâd ol kahramana böyle itmez mi hitâb

*Âferîn ey rûzgârun şeh-süvâr-ı saf-deri*

Keçecizâde İzzet Molla

Yukarıdaki örneklerde italik olarak verilen ikinci dizeler, Keçecizâde İzzet Molla’nın Nef’î’nin kasidesini tazmin ederek aktardığı alıntıdır ve metinlerarası bir kullanımdır. Klasik edebiyatta ‘metinlerarasılık’a ait en iyi örneklerin tazminler olduğu söylenebilir. Bu açıdan terbî’, tahmîs, tesdîs, tesbî’, tesmîn, ve ta’şîrler (bkz.İpekten, 1999, ss.84-113) kesinlikle metinlerarasılık konusunda değerlendirilmesi ve ‘metinlerarasılık’ın temel yöntemleri açısından incelenmesi gereken çok bendli nazım şekillerindedir.

Buraya kadar alıntı ile klasik edebiyatta “metinlerarasılık”a örnek olabilecek sanat ve türleri inceledik. Alıntıyla beraber *ortakbirliktelik ilişkisi* içinde ele alınan bir diğer kavram ise “gönderge (reference)”dir. Göndergede doğrudan bir alıntı söz konusu değildir. Metinden doğrudan alıntı yapılmaz, metnin ismi ya da başlığı verilerek metne gönderme yapılır (Aktulum, 2000, s.101). Gönderge kavramını klasik edebiyatta söz sanatı olarak kullanılan telmîh iyi bir şekilde izah eder. Telmîh sanatıyla ister sözlü ister yazılı metinlere atıf yapılsın, neticede sözü edilen bir başlık veya isimle bir metindir. Peygamber kıssaları da netice olarak hem sözlü hem de yazılı olarak ortadadır. Yüsrî’nin “na’t”ında bu açıdan eser isimleri zikredilerek göndergesel bir metinlerarasılık kurulur (Açıl, 2014, s.11):

“Dilâ nedür sebab-i men’-i iktisâb-ı kemâl

Binâ-yı ma’siyete tâ-be-key bu Sarf-ı hayâl”

Yüsrî

*Binâ* ve *Sarf* adlı eserler zikredilmekle birlikte “Na’t”ın devamında medreselerde okutulan diğer eserler de söz konusu edilerek metinlerarası yöntem uygulanır.

**3.1.1.4.Taşîr:** Metinlerarasılık’a örnek olarak değerlendirilebilecek doğrudan bir alıntı yöntemi olan taşîr, “yarısından ikiye ayırmak” (Saraç, 2012b: 173) anlamına gelir. Haluk İpekten (1999) taşîri “Bir şairin gazelinin

her beytinin arasına aynı vezin ve kafiyede iki mısra eklenerek yapılan murabbalara terbi'-i mutarraf veya taştîr denir. Daha çok iki mısra arasında üç mısra eklenerek beşli taştîrler yapılmıştır. Bunlara tahmîs-i mutarraf da denilmiştir" (s.101) şeklinde tanımlar. Aşağıda bir bendi verilen "tahmîs-i mutarraf"ta Nedîm, Nedîm-i Kadîm'in gazeline taştîr yapmıştır:

*Derdin nedir gönül sana bir hâlet olmasun*  
 Bimâr eden bu gûne seni râhat olmasun  
 Bizden tesettür etme abes külfet olmasun  
 Bicâ tabîbe varmağa hiç hâcet olmasun  
 Sed el-hazer sevdüğün ol âfet olmasun (İpekten, 1999, s.103)

Yukarıdaki taştîrde italik olarak verdiğimiz mısralar, Nedîm-i Kadîm'e aittir. Nedîm ise kendine ait dizeleri, taştîr ettiği beyitlerin arasına koymuştur.

**3.1.1.5.Telmîh:** Bir edebî metinde bir ayete, hadise, kıssaya, efsaneye veya tarihî bir olaya yapılan atıftır. Kazvînî, telmîhi "...bir kıssa veya bir şiire – onu zikretmeden işaret edilmesidir." (Kazvînî, tarihsiz: 170) şeklinde tanımlar. Recâizâde Mahmûd Ekrem (1299) ise telmîhin "tarihe, esâtire, ahlâka, adâta, efsaneye, durûb-ı emsâle, vukû'âta ve havâtır-e âdiyye" (s.273) dair olabileceğini belirtir. Telmîhin iktibastan farkı metinsel bir alıntı değil, "gönderge" tanımında olduğu gibi yalnızca ismini zikretmekle mümkün olan metinlerarası bir yöntem oluşudur.

Âvâzeyi bu âleme Dâvûd gibi sal  
 Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş  
 Bakî

Bin şivesi vardır bu Züleyhâ-yı cihânın  
 Ey Yûsuf-ı hüsn eyleme zindânı ferâmûş  
 Keçecizâde İzzet Molla

Gerekse kuvvet-i bâzûda Şâh Behrâm ol  
 Bu Zâl-i dehr ider menzilüni âhir gûr  
 Hayâlî

Bu beyitlerde görüldüğü gibi Hz.Davud ve Hz.Yusuf gibi peygamberlerin yanı sıra mitolojik unsurların metinsel göndermeleri metinlerarasılık olarak ele alınır.

**3.1.2.Gizli Alıntı-Aşıрма (Plagiat):** İntihal olarak değerlendirebilecek olan gizli alıntı, bir yazar veya şairin başka bir yazar veya şaire ait olan metni kendi metniymiş gibi yansımasıdır. *İslâm Ansiklopedisi*'nde İsmail Durmuş, "intihal" maddesinde, klasik edebiyatta bu kavramı şöyle tanımlar: "Türk edebiyatında intihalden eski kitaplarda "şair geçinenlerin tutulduğu bir hastalık" olarak söz edilir. Bu şairlere "düzd-i sühan" (söz hırsızı), yaptıkları

işe de “sirkat-i şî'r” denir. Bu ağır suçun cezası da dil kesmektir” (Durmuş, 2000: 347). Sünbülzâde Vehbî, intihalin karşılığın dilin kesilmesi olduğunu söyler:

“Sirkat-i şî'r edene kat'-i zeban lâzımdır

Böyledir şer'-i belâgatta fetâvâ-yı sühan” (Olgun, 1936, s.53).

Klasik edebiyatta, gizli alıntıya sirkat denilir. Sirkat açık olduğunda zâhir sirkat, açık olmayanına gayr-ı zâhir sirkat denilir. Başkasından şiir almaya ise ahz ü sirkat denilir. Gizli alıntının bir çeşidi de Arap veya Fars şairlerinden çeviri yoluyla kaynak gösterilmeksizin alınan mısra, beyit veya şiirlerdir. “Mesh adı da verilen bu intihal, başkasına ait olan bir manzumede sözlerin yerini değiştirmek yahut bu manzumeden bazı sözleri almak suretiyle yapılır. İlmâm veya selhe ise bir manzumenin yalnız mânasını almak yoluyla yapılan intihaldir. Selhe yakın bir intihal çeşidi de başka bir şairin şiirinden ilham alarak ondaki fikirleri kullanmak olan hâyîdedir. Bir eserden etkilenmekle intihali birbirinden ayırmak gerekir. Zira etkilenme her sanat dalında görülen ve tabii karşılanan bir durumdur.” (Durmuş, 2000: 348). Tevârüd kavramının da intihalle yakın bir alakası vardır. İki şairin birbirinden habersiz olarak bir mısra veya beyti aynı şekilde söylemesi hadisesidir ve genellikle tarih düşürmede karşılaşılan bir durumdur (Durmuş, 2000: 348)<sup>6</sup>. Sünbülzâde Vehbî, ister sirkat isterse de de tevârüd olsun, bu şekildeki ‘metinlerarasılık’tan olumsuz bir şekilde bahseder:

“Kudemânın bulup âsârını gencîne-misâl

Ettiler cümle harâmî gibi yağmâ-yı Sühan

Selhe ü ilmâm ü tevârüd diye sonra çalışır

Aybını setre nice düzd-i tûvânâ-yı sühan”

Görüldüğü gibi, gizli alıntı veya aşırma olarak değerlendirilen ve çoğunlukla postmodern edebiyat bahsinde söz konusu edilen intihal kavramının klasik edebiyat içinde bahsi geçer ve genellikle edebî metnin değerini düşüren olumsuz bir kavram olarak ele alınır.<sup>7</sup> Aşırma, klasik belâgat eserlerinde kesinlikle yerilmiş ve gayr-ı ahlâkî bir durum olarak görülmüştür.<sup>8</sup>

**3.1.3. Anıştırma (Allusion):** Bir metnin doğrudan değil de dolaylı veya gizli yollarla başka bir metin açısından söz konusu edilmesidir. Kazvînî, *Telhis*'te anıştırmadan “gayr-ı zâhir (kapalı)” alıntı olarak bahseder (Kazvînî, tarihsiz: 162) Metinlerarası yöntem bakımından kinaye, telmîh, tevriye veya iham sanatlarıyla eş tutulabilecek bir teknik klasik edebiyatta da söz konusu edilmiştir. Nabil Alawi (2010), anıştırmanın geleneksel bir yöntem olduğunu vurgulayarak tarih, mit veya kendinden önceki bir metinle sağlanabileceğini belirtir (s.2443). Yani bir metin başka bir metin içinde az önce zikredilen

<sup>6</sup> Tahir Olgun (1936), tevârüd ifadesinin intihalin geçiştirilmek için kullanıldığını ima eder ve şu tanımı verir: “İki şâirin birbirinden haberi olmaksızın aynı mısra, yahut beyti rastgele söyleyivermesidir. Ekseriya târih mısralarında olur.” (s.154)

<sup>7</sup> Nitekim kimi araştırmacılar, ‘metinlerarasılık’ın bu yönünü, postmodernist edebiyat anlayışının olumsuz bir yansıması olarak görür (Zariç, 2014: 756).

<sup>8</sup> Horace’ın Grek ülkesinin işgal edilmesi ile sanatının Romalılarca yağmalanması arasında koşutluk kurması, sanatta “plagiarism”in işte bu olumsuz yönünü anlatır (Randall, 20, s.131)

edebî sanatlar yoluyla varlık gösterirken bu durumu saptamak için “kişisel ekin birikimi ve çaba” (Aktulum, 2000: 109) gereklidir. Bu makalede, anıştırmaya dahil edilen telmîh için başka araştırmacılar da benzer görüşü paylaşır. “...çağrışım ve yoğun söz söyleme yolu telmîhi metinlerarasılık kavramına yaklaştırmaktadır. Çünkü çağrışımın çoğunlukla başka metinleri ve hikâyeleri akla getirmekte ve onlara telmîhte bulunulmasını sağlamaktadır.” (Açıl, 2014: 11). Dolayısıyla metinde gizli/örtük olarak bulunan ve başka metinlere çağrışım yoluyla kurulan bu ilişki, bir metinlerarası tekniktir. *Leylâ ile Mecnûn* ve *Yusûf ile Züleyhâ* gibi mesnevilerde ortak kültür ve müşterek malzemedeki kaynaklı bolca metinlerarası yöntem bulunmaktadır. Hamdullah Hamdi, *Yûsuf ve Zelîhâ* mesnevisinde,

“Salmış-ıdum bu niyyete kur’a

Câmîden irdi nâgehân cür’a

“Tercemân oldu ba’zı tercemesi

Nazma germ oldu tab’umun hevesi”

“Kimisi terceme kimisi nazîr

Umarım ahîr eyleye takdir” (Öztürk, 2001: 13-14)

beyitleriyle Firdevsî ve Câmî’den etkilendiğini aktarır.

### 3.2.Türev İlişkileri:

Yazar veya şairin bir metni dönüştürerek yeni bir biçime kavuşturduğu metinlerarası yöntemler bu kategoride ele alınmaktadır. Türev ilişkisi çoğunlukla taklit ve alay amacıyla sağlanır. Yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm ve öykünme (pastiş) türev ilişkisinin belli başlı unsurlarıdır (Aktulum, 2000: 116).

**3.2.1.Yansılama (Parodi):** Aristoteles’in *Poetika*’sında “bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek” anlamıyla kullanılan parodi, bir metni dönüştürüp başka bir amaçla kullanmaktır (Aktulum, 2000: 117). Yine Kubilay Aktulum (2004), “klasik bir metnin sıradan bir olaya indirgeme”si (s.287) olarak tanımlar. Genette, parodiyi Bakhtin gibi pastişten ayırıp, daha genel ve kapsayıcı bir tanım yaparak ele alır ve gülünç dönüştürüm ve yergiyi parodinin zeminine oturtur (Aktulum, 2004: 289). Dolayısıyla bir metnin biçimini değiştirmeden konusunu değiştirmeye parodi denir. Klasik edebiyatta yer alan nakîze örnekleri yansılama (parodi)’nin konusu olabilir: “Bir şairin gazeline aynı vezin ve kafiyede bir başka gazel söylemeğe tanzir etme veya cevap verme, söylenilen gazele de nazîre denmiştir. Bu bazen yüzlerce nazîre söylenmiş, bu nazîreler “mecnua’tü’-n-nezâ’ir” adı verilen kitaplarda toplanmıştır.<sup>9</sup> Nazîrenin, tanzir edilen gazelle aynı anlam doğrultusunda olması gerekir. Ters anlamda söylenmişse buna nakîze denir.” (İpekten, 1999: 19). Fuzûlî’nin

<sup>9</sup> İbrahim Gültekin (2013), Bâkî’nin Zâtî’nin gazeline yaptığı nazireyle Zâtî’nin gazeliyle Yunus Emre’nin gazeli arasındaki metinlerarası ilişkiyi incelemiştir (s.1511-1537).

“Gönül tâ var elinde câm-ı mey tesbîhe el urma

Namâz ehline uyma onlar ile turma oturma” (Saraç, 2012a, s.273)

beytiyle başlayan gazeline Niyâzî Mısırî bir nakîze yazmıştır:

“Gönül tesbîh çek seccadeden hiç ayağın ırma

Namâz ehlinden özgeyle sakın sen turma oturma” (Saraç, 2012a, s.273)

Nazîre ise “ortak sözlü paralelizm” (Tuğluk, 2010: 29) ile yakından ilişkilidir. Nazîrenin tanımında olduğu gibi “aynı vezin ve kafiye”de yazılma zorunluluğu parodideki biçimin aynı kalması fakat sözlerin ve yerine göre anlamın değişmesi arasında bir metinlerarası ilişki bulunur. Bağdatlı Rûhî'nin “Terkîb-i Bend”ine Ziya Paşa tarafından yapılan nazîre, bu sahadaki en iyi örneklerden biridir.

### 3.2.2. Alaycı (Gülünç) Dönüştürüm (le travestissement burlesque):

Ciddi bir konuda bahseden bir yapıtı, yergi amacıyla gülünç bir şekilde ele almaktır. Alaycı dönüştürümde ciddi bir yapıt gülünç bir şekle sokulur. Klasik şiirde “tehzil” konusuyla çakışan alaycı dönüştürümüne kimi şairlerin eserlerinde rastlamak mümkündür. Ali Şükrü Çoruk (2007), tehzili “Divan şiirinde bir şairin, bir başka şairin şiirine yine edep dairesinde, mizah maksadıyla yazdığı nazîreye denir.” (s.481) şeklinde tanımlar. Alaycı dönüştürümüne klasik edebiyatta “Bir şiirle aynı ölçü ve kafiyede şiir yazarak taklit etmeye hezl” (Donuk, 2015, s.71) de denir. Cem Dilçin (1997), Mürekkepci Havayî ve Sürurî'nin hezliyâtlarının yanı sıra Güftî'nin 86 şairi tehzil eden *Teşrifatü's-Şu'arâ* adında manzum bir tezkiresinin bulunduğunu ifade eder (s.273). Nedîm'in “sana” redifli gazeline Enderunlu Vâsîf bir tehzil yapmıştır:

“Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana

Mey süzölmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana” (Macit, 2012: 254 ve Dilçin, 1997: 274)

“Kırmızı aşî boyası rûy-i âl olmuş sana

Acıyup bakkalda pekmez sonra bal olmuş sana” (Vâsîf, 1868: 118 ve ve Dilçin, 1997: 274)

Yine Enderunlu Vâsîf, Şeyhülislâm Behâyî'nin bir matlaıyla ilgili tehzil yazar:

“Dağıttın hab-ı nâz-i yâri ey feryâd neylersin

“Edip seyrangehim yekser harâb âbâd neylersin” (Behâyî)

“Dağıttın arpa vû buğdayım ey bâd neylersin

Edip harmengehim yekser harâb âbâd neylersin” (Vâsîf) (Olgun, 1936: 137).

Bu beyitlerde görüldüğü gibi, Vâsîf, Behâyî'nin ciddi olarak ele aldığı bir konuyu bağlamından kopararak mizahî bir anlatımla yeniden yazar.



**3.2.3.Öykünme (Pastiş):** Biçim ve izlek bakımından bir eseri taklit etmeye öykünme (pastiş) denilmektedir. Yansılama ve alaycı dönüştürümden farklı olarak başka bir yazar veya şairin eserine taklit ederek yeni bir eser meydana koymaktır. Eserin hem biçim hem de konusuna öykünmeye pastiş denir. Ali Şükrü Çoruk (2007), tehzil veya alaycı dönüştürümü öykünmeden (pastiş) ayırır: “Batı edebiyatlarında kullanılan pastiş ile tehzil taklide dayalı olması yönüyle birbirine benzemekle beraber aralarında bazı farklar vardır. Tehzilde ele alınan şiirin vezin ve kafiyesine uyarak mizahî tarzda eser yazmak mecburîdir. Başka bir ifade ile tehzil, nazîrenin mizahî şeklidir. Pastişte ise şiire bağlı kalarak mizahî eser yazmak mecburiyeti yoktur. Bizzat şairin kendisi pastişin konusu olabilir. İçinde mizah unsuru taşımayan pastişler yazılabilir. Ele alınan sanatkârın üslûbu taklit edilerek ciddî eserler ortaya konulabilir.” (s.782)

Gerard Genette, yukarıda ele alınan dönüştürümlerden yansılama, alaycı dönüştürüm ve öykünmenin biçimsel ve anlamsal tasnifini yapar. Bu tasnif aşağıdaki gibidir:

### 3.2.3.1.Biçimsel Dönüştürümler

**3.2.3.1.1.Çeviri (la traduction):** Bir metni, bir dilden başka bir dile aktarmadır. Çeviride önemli olan çeviren yazar veya şairin eseri kendisine aitmiş gibi yansıtmamasıdır. Akdi takdirde bu durum, intihal kategorisine girer. Mülemma şiirlerde alıntı metin varsa bu çeviri olur. Türk edebiyatında Farsçadan yapılan mesnevi çevirileri bu kategoride değerlendirilmelidir.

**3.2.3.1.2.Şiirleştirme (la versification):** Bir nesri şiir hâline getirmektir. Manzûm fıkıh metinleri, mensûr metinlere veya tam tersi çeşitli menkıbeler manzum bir dönüştürümlerle yeniden yazılmışlardır. Türk edebiyatından mensûr tarzda yazılan fıkıh eserlerinin manzûm metinlere dönüştürülmesi yaygın bir âdettir (Aydın, 2016: 139). Kazvînî, koşuklaştırmayı “akd” olarak adlandırır: “...bir nesrin-iktibas yoluyla yapmaksızın nazmedilmesidir.” (Kazvînî, tarihsiz: 169 ve Bolelli, 2010:316). Birgivî Muhammed Efendi’nin ilmihal olarak kaleme aldığı *Vasiyyetnâme*, 17.yüzyıl şairlerinden Bahtî tarafından manzum olarak yeniden kaleme alınır (Özyaşamış-Şakar, 2005:4). Bahtî’nin manzum olarak yazdığı *Vasiyyetnâme* şiirleştirmeye örnek teşkil eder. Râşid, Yazıcıoğlu Muhammed, Nidâî gibi şairler kendi mensur eserlerini; Bekâî, Sâdıkkî, Muhyiddin Mehî gibi şairler de başkasına ait bir eseri nazma çekmiştir (Türkoğlu, 2015: 82-85)

**3.2.3.1.3.Düzyazılaştırma (la prosification):** Bir manzumeyi nesir hâline getirmektir. Şiirleştirmenin tersi olan düzyazılaştırma çeşitli menkıbelerin manzum hâle getirilmesi şeklinde ortaya çıkar. Kazvînî, düzyazılaştırmayı “hall” olarak adlandırır ve “...nazmın nesre dönüştürülmesidir.” (Kazvînî, tarihsiz: 169) der. Nizamî Gencevî’nin *Heft Peyker*’i Muhammed Rıza Agâhî tarafından hem çevrilmiş hem de düzyazıya aktarılmıştır (Kalandarov, 2012: 67).

**3.2.3.1.4.Vezin dönüşümü (la transmétrisation):** Bir manzûmenin vezninin başka bir vezne aktarılmasıdır. *Telhîs*’te vezin dönüşümü “igâre ve mesh” olarak adlandırılır (Kazvînî, tarihsiz: 170). Yunus Emre’nin

Taşdun yine deli gönül / Sular gibi çağlar mısın

Akdun yine kanlu yaşum / Yollarımı bağlar mısın

N'idem elüm irmez yâre / Bulunmaz derdüme çâre

Oldum ilümden âvâre / Beni bunda egler misin (Tatçı, tarihsiz: 218)

beyitleriyle (dörtlüklerle) başlayan şiiriyle Zâtî'nin

Dem-be-dem seyl-âb-veş eşk-i revânım çağlar

Dögünüp taşlarla ağlar hâlüme ırmağlar (Gültekin, 2013: 1519)

beytiyle başlayan gazeli arasında vezin farklılığı bulunmaktadır. Gültekin (2013), bu iki şiirin arasındaki metinlerarası ilişkiyi ortaya koymuştur (s.1531-1535). Yunus Emre'nin şiiri, hazırlanan *Dîvân*'ına beyit nazım birimiyle yansımışsa da esasında dörtlüklerle yazılan ve ilâhî formundaki bir semâîdir. Yunus Emre'nin şiiri 4+4 duraklı 8'li hece ölçüsüyle kaleme alınmışken Zâtî'nin şiiri aruzun *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* vezniyle yazılmıştır.

**3.2.3.1.5. Biçem Dönüşümü (la transtylation):** Bir metni dilbilgisel bakımdan yeniden düzenlemektir. Bu ise metni kısaltma, genişletme veya metin üzerinde çeşitli değişiklikler yapmaktan ibarettir. İndirgeme olarak değerlendirilen bölüm, metnin bir bölümü çıkarmak veya metinden bir özet çıkarmaktır. Genişletme ise bunun tam tersidir. Biçem dönüşümü, duruma göre, kelimelerin bir kısmının veya tamamının eşanlamlılarıyla değiştirilmesi klasik edebiyat bağlamında kötü görülmüştür (Kazvîni, tarihsiz: 162). Eksik bulunan metne yeni vakalar, konular eklenerek de metin genişletilir. Kipsel dönüşümde ise, anlatıcı kipi veya dramatik durum değiştirilir. Bir romanın sinemaya uyarlanması sırasında meydana gelen değişiklikler, kipsel dönüşüm başlığı altında ele alınır (Aktulum, 2000: 142-146). Klasik metinlerin minyatüre yansması biçem dönüşümü bağlamında değerlendirilebilir.<sup>10</sup>

**3.2.3.2. Anlamsal Dönüşümler:** Bir metin başka bir yazar veya şair tarafından alınıp anlamsal bakımdan değişikliğe gidiliyorsa buna anlamsal dönüşüm denir. Biçimde olduğu gibi değişiklik biçimde değil bu defa anlamsaldır. Kazvîni, *Telhis*'te anlamsal dönüşüme de dikkat çeker. Gayr-i zâhir olan alıntı grubu içinde değerlendirilebilecek anlamsal dönüşümleri tespit etmek güçtür ve kişisel bir kültür birikimi ve çabayı gerektirir.

#### 4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Metinlerarasılık kavramı üzerinde ilk duran eleştirmen ve kuramcılar Rus biçimcileridir. Mikhaıl Bakhtin bu kavramı kuramsallaştırma çabalarına büyük destek verir. Daha sonra Rus Biçimcilerinin kuramlarını Fransızcaya çeviren Kristeva, metinlerarasılık kavramını postmodernizm bağlamında öne sürer. Roland Barthes, Laurent Jenny ve Gerard Genette, metinlerarasılık kuramı üzerinde çalışıp bugün ele alındığı düzeye getirir. 20. yüzyılda ortaya atılan bir yöntem gibi görülse de metinlerarası yöntemin yeni veya sadece postmodern edebiyata münhasır olduğunu öne sürmek geleneği dışlamak veya görmezden gelmek anlamına gelmektedir. İnsanlık birikiminin çağlar boyu dönüştürülerek aktarılması 'metinlerarasılık'a sunulacak en önemli

<sup>10</sup> Bu konuda, Neslihan Koç Keskin (2011)'in "Minyatür Merceğiyle Divân Şiirini Görmek" adlı çalışması görülebilir.

kanıttır. Kutsal kitaplarda yer alan metinlerarası örnekleri, özellikle insanlığa iyilik ekseninde dikte edilen değerler veya peygamber kıssalarının benzer metinsel özellikleri görmezden gelinemez. Metinlerarasılık kavramı sadece postmodernizme münhasır kılınırsa, edebiyat eleştiri ve kuramlarının eksik bir yanı kalacaktır. ‘Metinlerarasılık’ klasik edebiyat retoriğine uygulamak kesinlikle bir anakronizm değil, aksine klasik sanatçıların yöntemleri içinde bulunan bir araştırma biçimidir. Özellikle de edebî sahada gelenek ilişkisi çerçevesinde gelişen ve dönüşen edebiyat bağlamında ‘metinlerarasılık’ın olmadığını iddia etmek mümkün değildir. Bu açıdan, metne verilen değer ve eleştiri geleneği dikkate alındığında klasik edebiyatta metinlerarasılık kavramının izleri detaylı bir şekilde izlenilebilir. Nitekim Kazvî’nin *Telhîs* adlı eseri bunun için önemli bir delildir. Ayrıca *Telhîs*’in “Hatime” bölümünde ele alınan konularla Genette’in tasnifi arasında şaşırtıcı bir benzerlik bulunduğunu söylemek gerekir.

Bu çalışmada, özellikle Kubilay Aktulum’un kendisinden hareketle eserini ortaya koyduğu başta Julia Kristeva ve Gerard Genette’nin öne sürdüğü metinlerarası yöntemlere sadık kalarak klasik edebiyat metinlerinde teorik düzeyde metinlerarası kavramının izleri araştırıldı. Müşterek malzemeye dayanan söz sanatları ve edebî biçimlerin metinlerarasılık kuramına son derece kanıtlanabilir örnekler sunduğu saptandı. ‘Metinlerarasılık’ın temel kavramlarından olan alıntı, gönderge, anıştırma, parodi, pastiş ve gülünç dönüştürüm gibi kavramların izahı doğrultusunda ve belâgat ilmi kavramları paralelinde yine klasik edebiyattan metin örnekleri sunulmaya çalışıldı. Metinlerarası ilişkilerin klasik retorikteki kökeni üzerine yapılan bu çalışmayla klasik edebiyatta sıkça müracaat edilen metinlerarası kullanımların modern bir bakış açısıyla incelenebileceği sonucuna ulaşıldı.

## 5.KAYNAKLAR

- Abrams, M.H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Heinle&Heinle Thomson Learning, USA.
- Açıl, Berat (2014). “Telmîh’e Telmîh: Klasik Türk Edebiyatında Geleneğin İnşası”, *Erdem Dergisi* 67, (Aralık 2014), ss. 5-18.
- Ahmed Cevdet Paşa (1323). *Belâgat-ı Osmaniyye*, İstanbul.
- Ahmed Reşid (1328). *Nazariyyat-ı Edebiyye*, Ahmed İhsan ve Şürekası, İstanbul.
- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları, Ankara.
- Aktulum, Kubilay (2002). *Kopuk Yazı Kopuk Yapıt*, Öteki Yayınları, Ankara.
- Aktulum, Kubilay (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*, Öteki Yayınları, Ankara.
- Alawi, Nabil (2010). “Intertextuality and Literary Translation between Arabic and English”, *An-Najah Univ. J. of Res. (Humanities)*, Vol. 24(8), ss.2437-2456.
- Aydın, Ahmet (2016). “Manzûm Fıkıh Metinleri”, *Usûl İslam Araştırmaları*, Sayı: 26, Temmuz-Aralık 2016, ss. 137 – 170.
- Barthes, Roland (1993). *Göstergebilimsel Serüven*, Çev.Mehmet Rifat-Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bolelli, Nusreddin (2000). *Belâgat Kur’an Edebiyatı, Beyân-Meânî-Bedî*, Rağbet Yayınları.İstanbul
- Çetin, Nurullah (2004). *Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri*, Hece Yayınları, Ankara.

- Çoruk, Ali Şükrü (2007). Yeni Türk Edebiyatında Tehzil” 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (ICANAS), 13 Eylül 2007, Ankara.
- Dilçin, Cem (1997). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. TDK Yay., Ankara.
- Donuk, Suat (2015). “Nev’î-zâde Atâyî’nin Hezliyât’ı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 8 Sayı: 39.ss.70-110.
- Durmuş, İsmail (2000) “İntihal”. *DİA*, C.22, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Genç, İlhan (2007). “Klâsik Türk Edebiyatı Metinlerini Anlamada Modern Yaklaşımlar”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 2/4 Fall 2007, ss.393-404
- Gültekin, İbrahim (2013). “Nazîre Geleneğinden Metinlerarasılığa Üç Şiirin Söyledikleri” *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/1 Winter 2013, p.1511-1537.
- Hatîb El-Kazvîni (tarihsiz). *Telhîs ve Tercümesi*, Hazırlayanlar: Doç. Dr. Nevzat H. Yanık, Prof.Dr.Mustafa Kılıçlı, Prof.Dr.M.Sadi Çöğenli, Huzûr Yayınları, İstanbul.
- İpekten, Haluk (1999). *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kalandarov, Masharif (2012). “Manzum Eseri Düz Yazıya Aktarmada “Haft Peyker Örneği”, *Gazi Türkiyat*, Güz 2012/11: 67-77
- Kalogirou, Tzina; Economopoulou, Vasso (2012). “Building bridges between texts: From Intertextuality to intertextual reading and learning. Theoretical challenges and classroom resources” *Exedra - Revista Científica*, Português: Investigaçao e Ensino Número temático - Dezembro. ss.179-187).
- Koca, Osman (2006). *Divan Şiirinden Seçmeler*, Beyan Yayınları, İstanbul.
- Koç Keskin, Neslihan (2011). “Minyatür Merceğiyle Divân Şiirini Görmek”, *Journal of Turkish Studies Türklük Bilgisi Araştırmaları*, Walter G. Andrews Armağanı-1, 34/1.
- Köksal, M.Fatih (2012). *Edirneli Nazmî Mecma’u’n-Nezâ’ir (İnceleme - Tenkitli Metin)*. KTB Yayınları, Ankara.
- Macit, Muhsin (2012). *Nedîm Divânı*. KTB Yayınları. Ankara.
- Miola, Robert S. (2004). “Seven Types of Intertextuality” The chapter of *Shakespeare, Italy, and intertextuality*, Ed. Michele Marrapodi, Manchester University Press.
- Olgun, Tahir (1936). *Edebiyat Lügati*, Asâr-ı İlmiye Kütphanesi Neşriyatı, İstanbul.
- Öztürk, Zehra (2001). *Hamdullah Hamdi’s Mesnevi Yusuf ve Zeliha*, C.I-II.,The Department of Near Eastern Languages and Civilizations Harvard University.
- Özyaşamış-Şakar, Sezer (2005). “Birgivi Muhammed Efendi’nin Manzum Vasiyyet-nâmesi (Eleştirili Metin-Dil İncelemesi-Sözlük)” *Yayımlanmamış Doktora Tezi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi:İstanbul.
- Porter, James E. (1986). “Intertextuality and the Discourse Community”. *Rhetoric Review*, Vol 5, No 1, Autumn 1986. pp.33-46.

- Raj, P.Prayer Elmo (2015). “Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of Intertextuality”, *Ars Artium: An International Peer Reviewed-cum-Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences* Vol. 3, January 2015 pp. 77-80
- Randall, Marilyn (1999). “Imperial Plagiarism”. *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*. Ed: Lise Buranen, Alice Myers Roy. State University of Newyork Press: Newyork.
- Recâizâde Mahmûd Ekrem (1299). *Ta’lîm-i Edebiyât*. Mihrân Matbaası, İstanbul.
- Saraç, M.A.Yekta (2012a). *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, Gökkuşbu Yayınları, İstanbul.
- Saraç, M.A.Yekta (2012b). *Klâsik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü-Kafiye*, Gökkuşbu Yayınları, İstanbul.
- Tatçı, Mustafa (tarihsiz). *Dîvân-ı Yûnus Emre*. Erişim Linki: <http://www.muzaferozak.com/PDF/Kitaplar/YunusEmreDivani.pdf>.
- Tuğluk, İbrahim Halil (2010). *Ahmed Vesîm Dîvânı*. Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.
- Türkoğlu, Serkan (2015). “Divan Edebiyatında Mensur Metinlerin Manzum Olarak Yeniden Yazılması ve Vakanüvis Raşid’in Sıhatabad Mesnevisi Örneği” *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 16, Eylül 2015, ss. 80-96.
- Vâsıf-ı Enderûnî (1868). *Divân-ı Gülşen-i Efkâr*, İstanbul.
- Zariç, Mahfuz (2014). “Göstergebilim ve Yapıbozumdan Postmodernist Yapısal Eleştiriye”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 9/12 Fall 2014, p. 751-767.

Ahmet TANYILDIZ\*

**İNŞANIN POSTMODERN TERENNÜMÜ II:  
YEDİNCİ GÜN'DE OSMANLI TÜRKÇESİ KULLANIMINA DAİR**

**Öz:** Son dönemin popüler edebî türlerinden olan postmodern romanlar ve onların gelenekten beslenme hususiyetleri ilgi çekici araştırma alanları arasındadır. Bu romanların belirgin özelliklerinden biri klâsik dil ve anlatı öğelerinden yararlanmasıdır. Çok yönlü değerlendirilmesi gereken bu meselede öne çıkan husus, postmodern roman yazarlarının Osmanlı Türkçesi unsurlarını kullanma yöntemleridir. Bu makale çerçevesinde, klâsik anlatı geleneğini romanlarına başarıyla yansıtan İhsan Oktay Anar'ın *Yedinci Gün* adlı eserinde Osmanlı Türkçesinin dil ve ifade öğelerinden yararlanma özelliklerine dikkat çekilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodern Roman ve Gelenek, Osmanlı Türkçesi, İhsan Oktay Anar, Yedinci Gün.

**POSTMODERN VOCALISM (THERENNUM) OF THE PROSE (INSHA) II:  
ABOUTH THE OTTOMAN TURKISH USE IN THE SEVENTH DAY**

**Abstract:** Postmodern novels, one of the most popular literary genres of recent times, and their feeding characteristics from the tradition are among the interesting research areas. One of the distinctive features of these novels are the use of classical language and narrative texts. The main issue that needs to be assessed in a multifaceted way is the use of Ottoman Turkish elements of postmodern novelists. In the context of this article, the characteristics of utilizing the Ottoman Turkic language and expression texts in the book titled *The Seventh Day* written by İhsan Oktay Anar who successfully applied the classical narrative tradition to his novels, will be paid attention.

**Keywords:** Postmodern Novel and Tradition, Ottoman Turkish, İhsan Oktay Anar, *The Seventh Day*.

---

\* Doç. Dr., Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Diyarbakır/TÜRKİYE;  
ahmettanyildiz@gmail.com



## Gelenek ve Postmodern Metinler

Son yarım yüzyıldır adından söz ettirmekte olan postmodernizm; sanat ve edebiyat başta olmak üzere siyaset, bilim, ekonomi, felsefe, medya ve basın/yayın gibi farklı mecralarda gündemde kalmayı başarmış bir kavramdır. Muhtelif alanlarda tartışılmasına rağmen hâlâ postmodernizmin ne olduğu konusunda bir fikir birliğine varıl(a)mamış olması, bu kavram etrafında şekillenen bilgileri tarif ve tasnif etme noktasında araştırmacıları bir hayli zorlamaktadır.

Tespit edebildiğimiz kadarıyla postmodern metinlerin ayırt edici özelliklerinden biri de geleneksel anlatılardan faydalanma biçimleridir. Modernizm kendisini, fikrî manâda ve özellikle uygulamada gelenekten kopmak veya geleneği yıkmak üzerine temellendirmiştir. Bu durum modern edebiyat ürünleri için de böyledir. Modern çağların edebî örnekleri gelenekten, klâsik edebiyat ürünlerinden, halk edebiyatı öğelerinden veya esas olarak din eksenli bir kurguya sahip olan anlatılardan ayrılarak yazılmışlardır. Postmodern anlatılarda ise yazarların geleneğe bakışı ve ona karşı takındığı tavrın değiştiği görülür. Artık gelenek, yazarlar için karşı çıkılan, yok edilen veya uzaklaşılması gereken bir alışılmışlık hâli olmaktan çıkar; faydalanılması gereken bir kaynağa dönüşür.

Türk edebiyatının her döneminde ritim ve ahenge dayalı manzum söyleyiş ön planda olmasına rağmen mensur anlatının da edebî gelenek içerisinde ciddi bir birikim oluşturup muhtelif tür ve şekillerde vücuda geldiği ve varlığını kuvvetlendirerek sürdürdüğü bilinmektedir. Özellikle üst dil olan edebî söylemin 'tasannu' niyetiyle mesafe kat ettiği klâsik dönem Osmanlı edebiyatında geleneksel nesrin farklı üslûplar altında zenginleştiği görülür. Dinî-tasavvufî ve ahlakî eserler; siyer, menkıbe, seyahat, siyaset ve tarih kitapları; resmî yazışma ve inşâ örnekleri; şuarâ tezkireleri ve diğer teorik eserler, klâsik dönem nesir geleneği içerisinde ortaya çıkan mensur metinlerden bazılarıdır.

Bu çalışma konusunun kapsamına giren anlatımda geleneğe ait unsurların kullanılma hususu da zaman içerisinde şekil ve muhteva açısından bazı değişikliklere uğrayarak fıkra, deneme, hikâye ve roman gibi daha ziyade Batı kaynaklı edebî anlatı türleri çerçevesinde hayatiyetini sürdürmüştür. İlk nesil Tanzimat sanatçılarının keskin müdahaleleriyle manzum ve mensur anlatıların yapısı ve muhtevası değişime uğrasa da gelenek dediğimiz ana damar, müteakip dönemlerdeki eserlere nüfuz etmeye devam etmiştir. Nitekim roman alanında okur kitleleri ve edebiyat otoriteleri tarafından günümüz Türk edebiyatının en başarılı isimleri sayılan Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Elif Şafak ve Nedim Gürsel gibi yazarların eserlerine dikkat edildiğinde bunların şekil, muhteva ve anlatım biçimi yönüyle klâsik edebiyatımızın başta manzum/mensur anlatım tekniklerinden ve diğer muhtelif unsurlarından yararlandıkları hemen fark edilir.



## Osmanlı Türkçesi ve Postmodern Metinler

Postmodern edebî metinlerin gelenekten beslenme konusunda en dikkat çekici hususiyetlerinden biri de üslup ve ifadede Osmanlı Türkçesine ait unsurları kullanmalarıdır. Bu durum ilk bakışta kaleme alınan romanların muhtevası veya işledikleri zamanın gerektirdiği kelime dünyası ile ilgiliymiş gibi görünse de esasen yazarın bilinçli bir tercihi olduğunu söylemek mümkündür. Zira postmodern yazar, iki büyük dünya dilinden beslenerek adeta 'mürekkep dil' haline gelmiş olan Osmanlı Türkçesini, eserinin ifade zenginliğine yarayacak şekilde kullanmaktan imtina etmez. Bu yolla hem geleneğin güçlü nefesini satırları arasında okura hissettirir hem de klâsik dilin engin kelime dünyasından birçok örneği eserine taşır.

Osmanlı Türkçesine ait unsurların postmodern eserlerde kullanılmasının sebepleri üzerine düşünüldüğünde ilgi çekici sonuçlara ulaşılacağı aşıkârdır. Bu mesele üzerine kafa yoran araştırmacılardan biri de Yıldız Ecevit'tir. Yazar, postmodern Türk romanında Osmanlıca kullanımına dikkat çekip şu tespitlerde bulunur: *"Özellikle son on yıl içinde Türk romanında gözlemlenen Osmanlıca kullanımındaki bu artışın, siyasal İslam'ın ülkede güçlenmesiyle doğrudan ilişkilendirilmesi yanlış olur. Sağda yer alan yazarların ideolojik bir yaklaşımla eski sözcükleri kullanmalarından farklı bir bilincin ürünüdür bu; tabuların gücünü yitirdiği seksen sonrası yıllara özgü bir eğilimdir daha çok: Mutlak değerlerin, kesin doğruların egemenliğini yitirdiği postmodern bakış açısının rengini taşır."* (2008: 333)

Eserinde çok sesli bir anlatımı yakalama peşinde olan postmodern yazar, özellikle bu noktada geleneksel anlatılardan faydalanarak eserini zenginleştirmek ister. Postmodern tarzda eser veren birçok yazarın üslûbunu klâsik metin kıvamına getirmesi, postmodern söylemin çok sesli anlatım özelliği ile yakından ilgilidir. Ecevit'in de belirttiği üzere bu durum bir geriye dönüş, dil ve ifadede eskiye özlem veya anlatımda bir postmodern rücu (irtica) değildir; bilakis postmodern yazarın, üslûbunun imkânlarını ve sınırlarını geleneksel anlatılar yoluyla genişletme, anlatımına yeni bir soluk getirme çabasındandır.

Meselenin diğer bir yönü de modern sonrası dönemin birey profiline, ideolojik kısır döngüsüne ve fikir fukaralığına da muadil bir şekilde bu devir eserlerinin aldığı karmaşık biçimdir. Modernizmin aksine gelenekten yararlanan, ancak kutsallar başta olmak üzere geleneğe ait hemen her unsuru bir nevi deforme ederek -kimi zaman hakikatini çarpıtarak veya mizahî şehvete kurban vererek- kullanan postmodernizme ait edebî ürünlerin bir kısmı da bu saikle yazılmışlardır. Postmodern zamanın 'kimlik'siz ve 'değer'siz birey profiline uygun, kimlik ve değer kaygısı gütmeyen ama onlara ait unsurları estetik hazla kullanan edebî ürünler klâsik dönemin birçok unsuru gibi Osmanlı Türkçesini de değerlendirmişlerdir.

### İhsan Oktay Anar ve 'Yedinci Gün Osmanlıcası'

Makalemizdeki “İnşanın Postmodern Terennümü II” üst başlığından anlaşılacağı üzere daha evvel İhsan Oktay Anar'ın klâsik anlatı geleneğinden yararlanma meselesini *Suskunlar* romanı merkezinde değerlendirmeye çalışmıştık. Söz konusu çalışmada Anar'ın dil, üslup ve muhteva yönüyle gelenekten, yani halk hikâyelerinden, klâsik edebiyat ürünlerinden, tasavvuftan, dinî metinlerden, doğu klâsiklerinden ciddi anlamda beslendiğine vurgu yapmıştık.<sup>1</sup>

Kurgu ve muhteva açısından oldukça girift bir yapıya sahip olan *Yedinci Gün* romanı da söz konusu etkilenmenin ilgi çekici örneklerinden biridir. Eser üç ana bölümden müteşekkildir. Zaman, mekân ve kurgu açısından iç içe girmiş anlatılardan oluşan eser; *baba, oğul* ve *hayâlet* üst başlıkları altında çeşitlenir. Anlatımdaki yeknesaklığı kırmayı amaçlayan bu anlatım tekniği daha önceki çalışmamızda *Şark Anlatı Formu: Çerçeve Hikâye* (Tanyıldız 2016: 242-243) olarak tanımladığımız çerçeve anlatı ve eş zamanlı kurgu tekniği ile kaleme alınmıştır. Esas itibarıyla dinî-tasavvufî ve edebî geleneğimizdeki klâsik anlatı tarzı olan bu kurgu tekniği, metinlerarasılık yöntemini oldukça başarılı bir şekilde uygulayan Anar'ın bu eserinde de ön plana çıkmaktadır. Eserin muhtevası ve metinlerarasılık niteliği hakkında yapılmış derli toplu bir çalışma hâlihazırda bulunmaktadır.<sup>2</sup> Bu vesile ile eserin söz konusu hususlarına temas etmeyip Osmanlı Türkçesi unsurlarının kullanım şekillerine yoğunlaşacağız.

Çağdaş olan postmodern roman yazarları arasında İhsan Oktay Anar'ı müstesna bir mevkiye taşıyan temel husus, klâsik dönemin mutantan anlatımını andıran renkli üslubudur. Özellikle muhteva açısından da söz konusu devirlerin izlerini taşıyan Puslu Kıtalar Atlası, Kitabü'l-Hiyel, Efrâsyab'ın Hikâyeleri, Amat, Suskunlar, Yedinci Gün ve Galiz Kahraman adlı eserleri, bu üslubunun kesafet kazandığı örneklerdir. Sözü edilen eserlerde yazarın ifadesi yer yer klâsik dönemde telif edilmiş mensur bir metnin, rivâyetlerle örülü bir kıssanın veya halk hikâyesinin, meşhur zatların biyografilerini ele alan tezkirelerin üslubuna yaklaşır.

Eserin muhtevadaki kurgusal zaman ile yazarın tercih ettiği dil arasındaki uyumu, Ecevit'in ilgili şu ifadeleri çerçevesinde değerlendirmek mümkündür: “*Doksan sonrası Türk edebiyatında dil dokusunu metnin tarihsel içeriğine uygun sözcüklerle oluşturarak dili bir biçim ögesi olarak kullanma eğilimi gösteren yazarlar arasında en önemlilerden biri de İhsan Oktay Anar'dır. Anar'ın Osmanlı dönemini konu alan romanlarında kullandığı eski dil, ortaya çıkan metinsel panoyu oluşturan ana renklerden biridir.*” (2008: 337)

Anar'ın, romanlardaki anlatıcı dili de -hususen muhtevaya bağlı olarak- klâsik anlatının ve Osmanlı Türkçesi unsurlarının tesiri altında şekillenir. Yer

<sup>1</sup> “İnşanın Postmodern Terennümü: *Suskunlar*'da Klâsik Anlatının İzleri”, *Gelenekten Geleceğe Türk Edebiyatı*, s. 239-253, Kitabevi Yayınları, İstanbul 2016.

<sup>2</sup> Hikmiye Günay, *İhsan Oktay Anar'ın 'Yedinci Gün' Adlı Romanının Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi*, Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Dönem Projesi, Erzurum 2015.

yer anlamayı zorlaştıran ve dil açısından üst perdeye çıkan bu üslûbu yazarın neden tercih ettiği sorusuna kolayca ve net bir cevap vermek mümkün değildir. Yazar kimi zaman tabiat manzaralarına şairâne bir edayla yaklaşır, kimi zaman deney çalışmalarına bir kimyager gözüyle bakar. Bazen klâsik devrin bir ham sofusu diliyle dinî ve sosyal meseleleri, bir mutasavvıfın gözüyle de varlık ve evrenin sırlarını tartışır; bazen eski zaman meyhanelerinin müdavimi olan bir ayyaşı konuşurur.

Bir yandan devlet ricaline önemli mevzuları bürokrasi diliyle müzakere ettirirken bir yandan sosyal hayatın sefaletini temsil eden dilenci ve hırsızların dünyasını mizah ve argo ile tasvir eder. Bu anlatım sırasında okuru mizah, gizem ve terimlerle örülü bir kurgu dünyasına çekmeyi başarır. Netice itibariyle Anar'ın karakteristik üslubu hâline gelmiş olan bu anlatım biçimi esasen onu özgün kılan özelliklerin başında gelir.

### a. Kelimelerin Kullanımı

Klâsik edebiyat bilgi ve teorisi kitaplarında üzerinde önemle durulan bir konu da mensur veya manzum anlatılarda kullanılan kelimelerin o dönemin dil kurallarına ve kullanım oranlarına uygunluğudur. Devrin edebî eserlerinde ve sanatkârların dilinde hiç kullanılmayan kelime ve ibarelerin tercih edilmesi, klâsik dil retorijimiz olan belâgat ilmine göre, -fesâhat bahsi içerisinde- *garâbet* (mevcut dönemde kullanılmayan kelimeleri kullanma) ve *kıyâsa muhâlefet* (dili iyi bilen sanatkârların kullanımına uymayan ifadeleri kullanma) olarak tanımlanmıştır.

Anar'ın kullandığı kelime ve kavramlardan bir kısmı eski dilde mevcut örnekler olmasına rağmen bugünkü sanat ve edebiyat dilinde artık yaşamamaktadır. Bununla birlikte eski dilde dahi bulunmayan bazı kelimelerin yazar tarafından mizah amaçlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca tercih edilen eski kavramlardan çoğunun terimler veya teknik kelimeler olduğu dikkat çekmektedir. Eser boyunca kullanılan eski kelimelerin dökümü şu şekildedir: *Sâyepûş, çırâğpâ, dehşetengiz, serkomiser, taaffün etmek, hulûskâr, gudde, ifrâzât, hayırhâh, lendûhâ, husye, şerâre, münevvebe, meksefe, mühtez, irsâl, müvessi, tevsî etmek, mebzul, muhassıl, müş'ir, müvezzine, tevâlî, ufkî, şakûlî, müzerrik, mustafhime, hurûfât, vukuf hâsıl etmek, lâlettâyin, hamîş, te'dîb, ahvâl u şerâit, müvâzin, gebergâh, iştirâkiyyûn, mütekâmil, ciğerkûşe, ferâh fahûr yaşamak, teşâür, maatteessüf, mehleke, metafizikî, hüvelfânî, müteazzım, kût u mut, hercümerc, zevâl, pâyidâr, pâyân, cevza, kelbü'l-asgar, kelbü'l-ekber, zühre, müşterî, vazîfeşinâs, seyyâre, mekrûhâne, ittrâd, tâdât, bârika, sâika, menâzır, müskirât, münhelik, pestenkerânî, münevver, müzehheb, perdâh, mübeccel, azametfurûş, barbarvârî, imparatorvârî...*

### b. Tamlamaların Kullanımı

Anar, roman boyunca Osmanlı Türkçesi tamlama yapısına benzer üç türlü tamlama unsurunu tercih etmektedir. İlk iki unsur Arapça ve Farsça tamlama kurallarının Türkçeye geçmiş hâli olan harf-i ta'rîfle veya daha ziyade (-i/ -ı // -yi / -yı) biçimindeki yapıyla kurulan tamlamalardır. Bu çerçevede

kullanılan tamlama örnekleri şu şekildedir: *Dergâhu'r-reis, semtü'r-reis, sümmettedarik, hadîdü'l-mizâc, müvellidülmâ, zâtülhareke, helâ-yı hümayun, belâ-yı muazzama, âlicenâp ve hamiyetperver zât-ı muhterem, şâyân-ı itimat bir helâlzâde, bir zât-ı nâmuhterem, gayr-ı câiz, edevât-ı kimyevîye, câlib-i hayret tertîbât, elektrikîye-i sâkine muhassalası, cins-i latîf, karn-ı rübâ, şâyân-ı itimat, bir yığın fasarya taklavât-ı elektrikîye, eşref-i mahlûkât, seyr-i filmenâm, mahzen-i uzeym, def-i belâ, âb-ı rû, nazar-ı dikkatini celb etmek, şûrâ-yı Âl-i Osmânî, memalik-i Osmâniye, elektrikîyet-i sâkine, nesebi gayri sahih, cemâhîr-i müttehîde, gâita-yı muazzama, feth-i bâb, gayr-i muntazam, Merkez-i Kâin, İnsân-ı Alâküllihâl, idâre-i maslahat, âliülâlâ zât...*

Yazarın tercih ettiği üçüncü tür ise Türkçe tamlama yapısı üzerinde eski kelimelerle kurduğu tamlamalardır. Bu yapıda daha ziyade Farsça nisbet eki (î) ile kurulan sıfat tamlamaları dikkat çeker. Bu örnekler de genellikle terim mahiyetinde kullanılmaktadır. Yazarın bu minvalde tercih ettiği tamlama örnekleri şunlardır: *Beynelmilel meseleler, müstakbel ve muhtemel veled, harıl harıl harıldayan cehennemî ateş, ehven bir ücret, hayırlı kademli meymenetli insanlar, Şimâlî Avrupa kavmi, bir nâmübârek mahal, Öklid'in mefkûrevî küresi, bedenî sâik, ihtirâ berâtı, elektrikî tâkat, hayreti mucip âlât, mütehavvil meksefe, mıknatîsî saha, hârumüntakîlî subap, âhize-mürsile, Mors elifbesi, mürsilenin ihtizâz devresi, âhizenin mütehavvil meksefesi, sümbülî Pertev huzmeleri, zâdegân zümresi, ufkî vaziyet, cebîn mürteciler, lâyemût ve lâyezâl mozole, lisân müessesesi...*

### c. Özel İsimlerin Kullanımı

Anar'ın eser boyunca tercih ettiği karakter ve tiplerin genellikle mizahî ve sembolik bir göndermesi vardır. Osmanlı Türkçesi unsurları çerçevesinde değerlendirecek olursak eserde geçen isimlerin çoğu ironik bir tercih ve geleneksel anlatılardaki şahsiyetlere işaret eden sembolik bir amaç vesilesiyle kullanılmışlardır. Bu türdeki özel isim örnekleri şöyledir: *Zirtullâhıkirmanî Efendi, Abdullabut Efendi, Abdülnezakettin, Aptülnazik, Bevvâl (ismin anlamından hareketle cami duvarına işeyen ahmak kişiye gönderme), Keşkek Aleyhisselâm, Dâhî Kirâmî Efendi, Târih-i Külhânî (tarihî biyografik eserlere gönderme), İdris Âmil Zula (Emile Zola'ya gönderme), Şeyh Ragâib Efendi Hazretleri, Şeyh Abdürrahim Efendi Hazretleri, Şeyh İsmail Efendi Vanî Hazretleri, Kelânullâh (Kelîmullâh sıfatıyla bilinen Hz. Musa'ya gönderme), Âlî Remzî (Rabbî mahlasıyla), Âlî Remzî Meysâlim Beyefendi, Alî Kâmil Kafzât, İsmail Tebernî, Sadrî Müslim, Yûsuf Sâzen, Rıza Emlîke Bey, İsmail Hakkı Bernus (bu son yedi isim Ashâb-ı Kehf'e göndermedir).*

### d. İfade Üslubu ve Tasvir Cümleleri

Eserin kurgusal zamanında teknoloji harikası sayılabilecek makinelerin anlatıldığı kısımlarda yazarın tasvir için kurduğu cümleler, teknik meseleleri ele alan bir eski zaman risâlesinin üslubunu andırır. Kimi ifadeler de teknik tabirlerin mizahla renklendiği cümlelerdir. Mesela roman karakteri Paşaoğlu'nun laboratuvarındaki deney macerasını nakleden aşağıdaki cümleler, konu ile ilgili klâsik dönemde yazılmış bir eserin dilinden farksızdır:

*“Ne var ki Paşaoğlu, laboratuvarında ilmî bir tecrübenin neticesini beklerken kapıldığı cezbeye, elektrikîye-i sâkine muhassalasının iki topuzu arasında hâsıl olan parlak şerâreleri izlerken girdiği galeyâna, üzerinde çalıştığı harumüntakîlî supabın cereyân-ı elektrikîyeyi halâdan yek istikâmette nakletmesi hakkında tefekkür ederken içinin arada bir hop etmesine bakılırsa hâlınden memnun görünüyordu.” (s. 24)*

*“Pederinin köşkünün satılması akabinde, Demir Minareler’i Hak dinini Hertz dalgalarıyla yayıp cümle âlemin hidâyete ermesi için inşâ ettirmişti. Daha sonra buraya temelli yerleşmişti. Düşük tâkatli kıvılcım mürsilesinden ise ancak mors sinyalleri irsâl edebiliyor, bu da onu ziyadesiyle kedere boğuyordu.” (s. 72-73)*

Tabiat tasvirlerine giriştiği anda yazarın üslubu klâsik dönemin süslü ve tantanalı ifadelerini andırır şekilde oldukça farklı ve renkli bir zemine kayar. Bu kısımlarda kimi zaman bir Fikret şiirine telmihte bulunarak yağmurun ses ritmini okuyucunun kulağına ve dimağına eriştirmek ister, kimi zaman İstanbul’un boğaz kenarındaki meşhur yalıların bahçelerini, hülyalı bir eski zaman şairinin estetik diliyle anlatır, kimi zaman da geleneksel anlatıda *taklîd-i âhengî* (tasvir edilen olayı, ses ve kelimelerle dinleyiciye adeta hissettirme) adı verilen sanatı hatırlatır tarzda tabiat olaylarını muhataba hissettirmeye çalışır:

*“Hafiften yağmur başlamıştı. Şâirin dediği gibi tıpkı inci yahut tıpatıp jâle misâli, muttarid, muhteriz ve tâbnâk damlalar, arabanın ratıp camında taptapa ile tıpırdıyordu.” (s. 28)*

*“Vaktiyle yalya misafir gelen hisli bir şâir bahçeyi o kadar efsunkâr, o kadar albenili bulmuştu ki cânânın billûr teni kadar ak taç yapraklarına seher vakti meleklerin gözyaşı gibi düşen jale pırıltılarıyla nazlı nazlı salınan zambakları, yağmurun ardından beliren ebemkuşağındaki renklerin hepsinden farklı altun sarısı yaseminlerin rayihasına gelen balarılarını, andız, basık tepeli sedir, buğulu mavi ladin ağaçlarında cıvıldaayan sakaları, kızılgerdanları, floryaları eserinde tasvîr etmiş, ama kitap fazla rağbet görmemişti.” (s. 20-21)*

*“Barikalar çakıp sâikalar düşerken, cadı tütsüsü kadar zifirî ve dev cüssesi kadar kallavi o cehennemî bulutta elvân elvân, altunî ve firfirî pertevler oynayıyordu.” (s. 154)*

Yazar, sosyal hayatın karmaşasını, günlük hadiselerin garip cilvelerini, polisiye olayları aktarırken Osmanlı Türkçesindeki zengin kelime dünyasından yararlanır. Yine geleneksel anlatılarda çokça örneğine rastladığımız ve anlatımın etki derecesini arttırmak amacıyla peşi sıra tavsif ederek tasvir yapma anlamına gelen *tensîku’s-sıfât* (sıfatları art arda dizmek) sanatının icrasına benzer şekildeki ifadeler bu kısımlarda sıklıkla tercih edilir:

*“Hattâ heykeltıraş, yollardaki ve binalardaki insanları bile es geçmemiş, kadını erkeği, hafiyesi zaptiyesi, ulemâsı şuarâsı, fukarâsı, delisi divânesi, fırı kopili ile onları da bu dev şehir maketine katmıştı.” (s. 10-11)*

*“... ulemânın da, şuarânın da, ukelânın da, üdebânın da, efkâr ü tefekkürünü sinkâf etmeye hazır bu barbar, habis zihnindeki sâbit fikir hâline gelen şu hava sefinesinin inşâsı için ne kumpaslar kurmuş, ne fırıldaklar döndürmüştü!” (s. 128)*

*“Orucunda namazında, dinli diyânetli, evrâd çekip mukâbele okuyan, âhîretini mamur etme uğruna saç sakal ağartmış hayırlı kademli meymenetli insanlardı. Âmennâ! Söylemeye insanın dili pek varmaz ama*

*şimdi ancak, zabıta teşkilatının değişimiyle her ceset, müminlerin tâbiriyle her mevtâ, çelebilerin deyimiyle her naaş, külhânîlerin üslûbuyla her leş, yahut kitâbî tabiplerin ilmî terimiyle her kadavra kadar ehemmiyetleri vardı.” (s. 17)*

### e. Dinî Metin ve Kavramların Kullanımı

Postmodern romanın *metinlerarasılık* özelliğiyle yakından ilgili olan bu husus, klâsik anlatı geleneğimizdeki *iktibâs* sanatı ile büyük oranda benzerlik taşır. Postmodern romanda *metinlerarasılık* yönteminin esas itibarıyla ‘bilgi ve değerlerin gelenekselleşmiş bütünlüğünü bozma amacı’ güdülerek kullanıldığı ifade edilmektedir (Narlı 2008: 312). Hakikaten Anar’ın bu romanında kullanılan âyet-i kerîmeler, dinî literatürdeki ifade ve kavramlar, klâsik şiir geleneğimizdeki dinî-tasavvufî metinler daha ziyade mizahî duruma bir çeşni ve -deyim yerindeyse- meze yapılmış olma görüntüsüyle ön plana çıkar.<sup>3</sup>

Dinî referanslı klasik metinlerin imlâ ve mahreçleri kısmen bozularak mizah unsuru olarak kullanılmasına en ilginç örnek, roman karakteri İhsan Sait ve ekibinin efsanevî tayyareyi çalıştırma denemelerindeki riskler üzerine hizmetçi tövbekâr Bevvâl’in mevlid okumasıdır. Hadise şu şekilde tasvir edilir:

*“O gece binanın içinde, kibleye sırtını vermiş ve dindarlığına dikkat çekmek için bir de külâhına imamlar gibi sarık sarmış olan Bevvâl, başlarında birer namaz takkesi olan mühendis Aman Baba, İdrîs Dede ve torunu, bir de elbette İhsan Sait’ten ibaret, hepsi de bağdaş kurmuş cemaate, öne arkaya sallana sallana yanık sesiyle mevlid-i şerîf okuyordu:*

*Ol irebiüevvel âyin nicesi  
On ihinci kice isneyin kicesi  
Ol kice kim toğdu ol hayrül bişer  
Ânesi anda niler kördü niler  
Didi kördüm ol habibin ânesi  
Bi âcep nûr kim küneş birvânesi  
Berk urup çıhtı ivimden nâgehan  
Göklere dek nûr ilen toldu cihân*

*... Bevvâl bardağını ağzına dikip şerbeti bitirdikten sonra mevlide devam etti. Mevlidi dinleyenler elleri dizlerinde, ara sıra huşû içinde sallanıyorlar, ama bazen de arkalarına dönüp, emeklerinin semeresi olan tayyâreye bakmadan da edemiyorlardı. Tayyâreye baktıkları anda, mevlid okuyan Bevvâl sesini öfkeyle sertleştiriyor, kendisine kulak vermedikleri için onları bu şekilde azarlamış oluyordu.” (s. 124)*

<sup>3</sup> Anar’ın dinî metinleri mizah unsuru olarak kullanmasına dair en bariz örnekler, kimi âyet-i kerîmelerin ve duaların metinleridir. Bu metinlerin tahkiye içinde değerlendirilmesi ve imlâlarının Latinize edilip okunması da *metinlerarasılık* kapsamında değerlendirilebilir. Bu çalışmanın muhtevası ile ilgisi dolaylı olduğu için örneklerin ayrıntılarını buraya almadık. Bu tür kullanımlar için romanın 38-40; 69; 127. sayfalarına bakılabilir.



## Sonuç

Son dönemin dikkat çeken postmodern romancılarından olan İhsan Oktay Anar'ın hemen tüm eserleri gelenekten ve geleneksel edebî anlatılardan izler taşır. Yazarın kelime dağarcığı başta olmak üzere eserlerin iç/dış yapısal özellikleri, şahıs kadroları, konuları ve anlatım teknikleri, okuyucunun dimağına klâsik dönemde kaleme alınmış bir mensur hikâyenin, bir şuarâ tezkiresinin veya bir mesnevînin edebî zevkini ulaştırır. Okuyucunun bu zevki hissetmesinde 'ben Doğucu değil, Doğuluyum' diyen yazarın eserlerinde sergilediği düzeyli ve bilinçli tutumun katkısı muhakkaktır.

Bu çalışma kapsamında Anar'ın *Yedinci Gün* adlı eserinde, Osmanlı Türkçesine ait ögeler başta olmak üzere klâsik nesir unsurlarının izdüşümleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu tespit uğraşısının, eserdeki en küçük teknik birim olan ses düzeyinden yazarın umumî üslûbuna kadarki aşamalara çıkarılması da imkân dâhilindedir. Osmanlı Türkçesi ögelerini eserlerinin karakteristik özelliği hâline getiren Anar, bu dilin yapısına, sözdizimine ve muhtevasına ait sembolleri, kavramları/kelimeleri, *Yedinci Gün* adlı romanında üslup renkliliğini arttırmak ve mizahî anlatımına katkı sağlamak amacıyla kullanmıştır.

Çalışma sonucunda elde edilen temel çıkarım, günümüzdeki bir postmodern romanın anlatım zenginliğine ve renkliliğine işaret eden ölçütlerinden birinin -belki de birincisinin-; yapı, konu, dil ve üslûp bakımından gelenekten kopmayıp bununla birlikte yeni bir söylem ortaya koymuş olmasıdır. Böylelikle bu çalışma özelinde Anar'ın 'eşikte kalan' bir sanatçı görüntüsünden öte, 'kökü mazide olan' bir üslûbun taşıyıcılığını üstlendiğini söylemek mümkündür.

## KAYNAKÇA

Aktulum, Kubilay (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul.

Anar, İhsan Oktay (2012), *Yedinci Gün*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Ecevit, Yıldız (2008), "Postmodern Türk Romanında Osmanlıca Kullanımı", *Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, S. 138-140, s. 333-342.

Günay, Hikmiye (2015), *İhsan Oktay Anar'ın 'Yedinci Gün' Adlı Romanının Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi*, Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Dönem Projesi, Erzurum.

Gündüz, Osman (2012), *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası*, Grafiker Yayınları, Ankara.

Koçakoğlu, Ahmet (2010), *Yerli Bir Postmodern İhsan Oktay Anar*, Palet Yayınları, Konya.



Kortantamer, Tunca (1993), “Türk Şiirinde Ses Konusunda ve Ses Gelişmesinin Devamlılığı Üzerine Genel Bazı Düşünceler”, *Eski Türk Edebiyatı-Makaleler*, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 273-336.

Narlı, Mehmet (2008), “Postmodern Romanda Modern Gerçekliğin Yitimi”, *Hece Dergisi Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, S. 138-140, s. 311-321.

Sarı, Mehmet (2009), *Metinler Arası Bağlamında İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tanyıldız, Ahmet (2016), “İnşanın Postmodern Terennümü: *Suskunlar*'da Klâsik Anlatının İzleri”, *Gelenekten Geleceğe Türk Edebiyatı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul, s. 239-253.

Tuğluk, Abdulhakim (2016) *Postmodern Türk Romanında İroni*, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Diyarbakır.

Wellek, Rene, Austin Warren (2005), *Edebiyat Teorisi*, (Çev: Ömer Faruk Huyugüzel), Akademi Yayınları, İzmir.

Alev ÖNDER\*

## “KUŞLAR YASINA GİDER” ROMANINDA POSTMODERNİZMLE GELENEĞİN BULUŞMASI

**Öz:** Hasan Ali Toptaş, kendine has kurgu yöntemleri ile Türk edebiyatında sağlam bir yer edinmiş yenilikçi bir yazardır. Dil ustası olarak kabul edilen yazar, postmodern anlatım tekniklerini kullanırken gelenekten de beslenip eserlerini zenginleştirir. Yazarın son romanı Kuşlar Yasına Gider, hem Doğulu hem de Batılı unsurların iç içe yer aldığı çokkatmanlı bir anlatıdır. Bu çalışmada Kuşlar Yasına Gider romanında postmodern teknikler ve özellikler tespit edildikten sonra metnin gelenekle ilişkisi sorgulanmaktadır. Çalışmada şu soruların yanıtları aranmaktadır: Türkülerin bu metindeki işlevi ve metne etkisi nedir? Türkülerin metnin anlam evrenine ve yapısına katkısı nedir? Türküler yazarın postmodern anlatı yapısına nasıl bir katkı sağlar? Romanda hem yazar anlatıcının benlik arayışı hem de toplumsal kimlik üzerinde etkili olan türkülere yer verilmesinin amacı sorgulanır. Baba- oğul ilişkisini anlatan romanda türküler karakterlerin iç dünyasına ışık tutar. Makalemizde türkülerin bireysel bellek ve toplumsal bellek inşasındaki rolleri yazar anlatıcının bakış açısı ile sorgulanmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Kuşlar Yasına Gider, Postmodernizm, Gelenek, Türkü.

## MEETING OF POSTMODERNISM AND TRADITION IN THE NOVEL ‘BIRDS FLY TOWARDS YOUR MOURNING’

**Abstract:** Hasan Ali Toptaş is a modernist writer who secured a place in Turkish literature with his unique fictitious methods. The writer, who is considered to use the language skillfully, enriches his works not only by utilizing postmodern expressing techniques but also by benefitting from tradition. The last novel of the writer ‘Birds Fly towards Your Mourning’ is a multifaceted story where Eastern and Western components have been incorporated. In this work, postmodern techniques and features in the novel are initially identified, and then the relationship between the text and the tradition is analyzed. Those questions were searched: What is the function of the ballads in this text and their effects on the text? What is the contribution of the ballads to the meaning and the structure of the text? How do the ballads contribute to the writer’s postmodern narrative structure? Both the writer’s search for identity and the reason why the ballads which are influential on social identity are included. The ballads shed light on the characters’ inner world in the novel which analyze the father-son relationship. The roles of the ballads on the individual and social memory construction are examined from the perspective of the writer.

**Keywords:** Birds Fly towards Your Mourning, Postmodernism, Tradition, Ballad.

## Giriş

Hasan Ali Toptaş kendine özgü kurgu dünyası ile modern Türk edebiyatında saygın bir yer edinmiş önemli bir yazardır. Eserlerinde dış dünyadan ziyade kişilerin iç dünyasının zenginliğini, karmaşıklığını, derinliğini yansıtan Toptaş, yalnızlığı ve kimlik arayışını kendine has bir üslupla dile getirir. *“Toptaş’ın kurmaca dünyası teknik özellikler bakımından Batı’dan içerik bakımından ise Doğu’dan beslenerek zenginleşir (Türker, 2009: 11). Klasik romanın olay örgüsünün kaybolduğu, kişilerin bilinçaltının yansıtıldığı, duyuların iç içe geçtiği betimlemelerde imgesel bir anlatımın tercih edildiği çok katmanlı kurmaca dünyası hem geleneksel unsurlar hem de postmodern tekniklerle inşa edilir. Yıldız Ecevit, Hasan Ali Toptaş’ı “Postmodern bir Modernist” olarak tanımlar ve “çoğulcu estetiğin yüksek edebiyat ucunda” yer alan metinler yazdığını belirtir. Bu eserler “postmodernist biçim özellikleriyle dokunmuş metinlerin modernist bir filtreden geçirilmiş soyut birer sanat ürünü”dür.(Ecevit, 2012: 1*

Postmodern edebiyatın temel özellikleri arasında metnin kendisini merkeze alma eğilimi dikkat çeker. *“Toptaş’ın dediği gibi bu edebiyatta gerçek kahraman her zaman için romanın kendisidir (Ecevit, 2012:184). Söylemin kendisinin postmodern eserlerde yazınsal bir imgeye dönüşümü söz konusudur. Toptaş’ın eserleri dili araç değil amaç olarak gören bir yazarın kaleminin ürünüdür. Toptaş’ın eserlerinde üst kurmaca şekillenirken yazar, metin ve okurun eş zamanlı rol üstlendiği bir üçgen ortaya çıkar. Yazınsal metinde birbiri ile iletişim halinde olan bu parçalar metne devingenlik kazandırırken, anlam katmanlarında da çoğulluk/çok seslilik için büyük önem taşır. Toptaş’ın son romanı “Kuşlar Yasına Gider” baba-oğul ilişkisini anlatırken metnin kendi oluşum serüveni de üstkurmaca ile yansıtılır. Roman, yazar anlatıcının iç sesleriyle başlar:*

*“İçimdeki ses uzaklara çekilmişti. Aylarca tek satır yazamadım bu yüzden, masada öylece oturdum durdum. Ne halt edeceğimi bilemedim daha doğrusu. Sonra, sesim uzaklardan bana bakıyormuş da hareketlerimden oluşan basit bir dille onu geri çağırıyormuşum gibi, lacivert gövdeli kalemi çıkardım kutusundan; kapağını açtım, yavaş yavaş mürekkep çektim ve haznesi tamamen doldu mu diye kaldırıp baktım “ (Toptaş, 2016: 7).*

Romanda babasının protez bacağındaki sorunlar nedeni ile Denizli-Ankara arasında sıkça yolculuk yapmak zorunda kalan yazar anlatıcının iç dünyası yansıtılır. Babasının hastalığı boyunca ona “merhamet” duygusu ile yaklaşan anlatıcı için yol onun kendi iç gerçekliğini keşfetmesini sağlayan önemli bir metafora dönüşür. Hem bir metnin oluşum serüveni hem de baba oğulun kendi ilişkilerini irdeleme serüveni eş zamanlı anlatılır. Romanda otobiyografik unsurlar dikkat çeker. Hasan Ali Toptaş’ın çocukluğu Denizli’nin Çal ilçesinin Baklan kasabasında geçer. Babası uzun yol şoförü olan Toptaş, onun sık sık uzaklara gidip eve seyrek geldiğini röportajlarında dile getirir. Sonsuzluğa Nokta kitabında da belirtildiği gibi “baba” figürü, bir minibüs satın alır. Kuşlar Yasına Gider romanında anlatıcı *“O yıllarda burnumuzun ucunda gezinen bir mazot kokusuydu babam, kulağımızda çınlayan uzak bir motor sesiydi” (Toptaş, 2016: 32) der. Geçirdiği trafik kazası yüzünden proteze mahkûm olan Aziz Bey’e sadece oğlu değil kasabadaki tüm akrabaları da*

şefkatle yaklaşır. Romanın sonunda Aziz Bey’in vefat haberinden sonra anlatıcının *“eve gelir gelmez salonun köşesindeki masaya geçip oturdum ben ve defterin üstünde duran lacivert kalemi elime aldım. Hazinesinin boş olduğunu biliyordum tabii, doldurmak için soluma dönüp raftaki mürekkep şişesine uzandım”* (Toptaş, 2016: 248) diyerek romanın başına dönmesi dikkat çeken bir kurgu özelliğidir. Dairesel bir döngünün ön planda olduğu romanda varoluşsal bir çizgide ilerleme söz konusudur. Yaşam-ölüm döngüsü ile yazma edimi iç içe sunulmaktadır. Babası ile ilişkilerini çocukluk yıllarına dönerek sorgulayan yazar anlatıcı, kendi benliğine iç yolculuk gerçekleştirir. “Zaman”ın Toptaş’ın metinlerinde *“toprak/dağ/göl/kasaba/şehir/yol” a dönüşümü, uzamla bütünleşmesi, somutlaşması* (Ecevit, 2012: 197) Kuşlar Yasına Gider adlı romanda da gerçek nesnelere, gerçek mekânların dokusuna sinmesi ile gerçekleşir. Yazar anlatıcının Eryaman’da yaşadığı mekândan baba evinin bulunduğu kasabaya kadar geçtiği tüm evler, yollar, köyler adeta bireysel tarihini yansıtan çocukluk albümüne dönüşür. Polatlı, Sivrihisar, Gümü, Afyon, Kızılcaşöğüt öznel boyutta algılandığı için kimliği olan mekânlara dönüşür. Gerçekliğe imgeleme ulaşma söz konusu olduğundan mekânlar nesnelere bağlamdan kopmaktadır.

Postmodern eserlerde sıkça karşımıza çıkan “yolculuk” motifinin yanı sıra “belirsizlik” “tekrarlar” ve “tezat unsurların yoğunluğu” da eserin öne çıkan diğer unsurlarıdır. Hasan Ali Toptaş: *“Ben oldum olası kesin olan şeylerden ürkmüşümdür. Kesin olan şey benim gözümde ölüdür çünkü beyaz da siyah da bu anlamda ölüdür. Ama grideki beyaz canlıdır. Hayata dair saklı tatların her zaman gri alanlarda ele geçirilip yitirildiğine, acıların her zaman oralarda doğup büyüdüğüne inanıyorum. Grinin arka sokaklarında gezinmeyi seviyorum”* (Ecevit, 2012: 176) der. Romanda yazar anlatıcının gördüğü “beyaz gömlekleli” küçük çocuğun kim olduğu sorusu roman boyunca gizemini korur. Anlatıcının küçük yaşta kaybettiği kardeşi Suat’ı anımsatan çocuğun kimi zaman yazarın kendi çocukluğunu da çağrıştırmaya söz konusudur. Hasan Ali Toptaş, *“geleneksel anlamda roman kişinin olmadığı, roman kişilerinin birbirine geçtiği bir dönüşümler zinciri ile kurgulanmış”* metinler yazar (Ecevit, 2012: 183).

Küçük çocuk görüntüsü romanda sıkça tekrar edilirken beyaz renge yapılan vurgu da dikkat çeker. Saflık, masumiyet çağrışımları ile yüklü rengin çocukla özdeşleşmesi önemlidir. Yazar anlatıcının romanda sigara yakıp Beşparmak Dağına hüznle baktığı bir anda o çocuğun görüntüsü ile kendi çocukluk yıllarının duruşu, bakışı, tavrı arasında ilişki kurulur. *“Tıpkı onun gibi sırtımı kasabaya, yüzümü dağlara döndüğümü fark ettim”* (Toptaş, 2016: 168) ifadesi özdeşlik düşündürür. Annesinin rüyasında da “beyaz gömlekleli, mum benizli çocuğa” işaret edilmesi romanda bu konunun “hayal-gerçek” çatışması yaratmasını destekler. Roman boyunca beyaz gömlekleli çocuk sıkça görünüp kaybolur (Toptaş, 2016: 228) Yazar anlatıcının babasının gömüldüğü gün de aynı çocuk yeniden ortaya çıkıp gömleğinin ağartması ile mezarlıkta sanki babası için namaz kılıyor gibi görünür ve kaybolur (Toptaş, 2016: 245). Okuyucuda uyanan merakın giderilmemesi metnin açık uçlu olması, yazar anlatıcının bilinçli olarak kurguladığı boşlukların işlevi düşünüldüğünde anlamlı hale gelmektedir.



“Kuşlar Yasına Gider” romanında metinlerarasılık, çoksesliliği sağlamakla birlikte anlatımı zenginleştirir. Romanda “*Dostoyevski Amcamı, şu kanlı baltayı nereye koymuştum yahu, polis kapıya dayanmadan bulup yok etmeliyim diye telaşa düşürecek yahut Cervantes Dedemi gülmekten yerlere yatıracak bir anlayış*” (Toptaş, 2016: 140) tan söz eden anlatıcı hayranlık duyduğu büyük yazarları anar. Yazar anlatıcının roman boyunca Ankara’da İmge kitabevine gidip ısrarla sorduğu kitap Laurence Sterne’ün Tristram Shandy’sinin üçüncü baskısıdır. Bu metin “*yaratıcılık serüveninin tüm coşku ve sıkıntularına okurun sonuna dek ortak edildiği bir anlatıdır. (...) Her şeyden önce sözcüklerle nesnelere ilişkisini, giderek sözcüklerle fikirlerin, duyguların ve yaşamın ilişkisini araştıran bir metindir*” (Parla, 2013: 145). Romanın başkişisi Walter Shandy kendini sözcüklerin çağrışımlarına çok kaptırmıştır. Dış dünya, dış gerçeklik ile bağı kesilmeye başlamıştır. Kuşlar Yasına Gider adlı metinde de yazar anlatıcı için gerçekliğin tül perde ardından yansıma biçimleri, sözcüklerin çağrışım alanları oldukça önemlidir. Sesler görüntü ile görüntüler dokunuşla iç içedir. Yazar anlatıcının kendi eserlerine referansları da dikkat çeken bir başka husustur. Romanda yazar anlatıcıya “*Noktanın Sonsuzluğu*” diye bir romanın var ya hani, vaktiyle, onu biraz okumaya çalışmıştım ben” (Toptaş, 2016: 146) diyen babası Toptaş’ın metinlerinin otobiyografik yönünü de tartışmaya açar. Baba figürü, kendisinin Bedran diye bir muavini yanında çalıştırmadığını belirttikten sonra “*Bedran diye ad mı olurmuş yahu*” (Toptaş, 2016: 146) tepkisiyle Toptaş’ın roman kahramanının adını sorgular. Yazar, metin mozaiği oluştururken dairesel anlatı tarzının ve baba figürünün ön planda olduğu Sonsuzluğa Nokta’ya sıkça yer verir. “Yalnızlıklar” kitabında babalara dair yazılmış olan şu dizeler romanda hatırlatılır: “Kimi zaman iç kanamalı bir şilep gibi/rakıya demirlerler yüreklerini” (Toptaş, 2016: 142). Romanda geçen “*babalar alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır*” dedi bir ses çitirtilerin arasından; “*bu cümle senin kitaplarından birinde yer alıyor, öyle değil mi?*” (Toptaş, 2016: 194) sorusunun kaynağının belirsizliği, hem dış gerçeklik-kurmaca ilişkisinin irdelenmesini hem de Hasan Ali Toptaş’ın okurlarına bu metnin uyanık zihinle okunması gerektiği mesajını oyunsu bir edayla iletmesini sağlar.

Hasan Ali Toptaş, bireyin karmaşık gerçekliğine odaklanan, bireyin varoluşsal sorunlarını eserlerin odağına alarak yazan bir kurgu ustasıdır. “*Belki asıl yazılması gereken de, köy ya da kent değil, şu hikâyeye ya da öteki değil, olaylar ve düşünceler değil, insanın kim olduğu, nasıl o olduğu, neden o olduğu ve ne olacağıdır. İnsanın sonsuz olabirlikler içindeki sınırı ve sınırsızlığıdır. Benim için bunun ötesinde her şey bir fon, bir öge... Bir tür malzeme*” (Ecevit, 2012:201) diye belirten yazar, dışsal gerçekliği içsel olana atıflar yaparak dile getirmektedir.

İnsanın ruh haritasını çıkarırken sadece güne ve geleceğe bakmanın yetersiz olduğu bilinmektedir. Geçmiş, kurucu öge olarak hem bireysel hem de toplumsal belleğe şekil vermektedir. Hasan Ali Toptaş, eserlerinde dünün, günün ve geleceğin sürekliliğindeki sonsuzluğun insanın iç evreninde yansımalarını irdeler. Kuşlar Yasına Gider romanında “belli aralıklarla cami etrafında dem çeken” kumrular, “*O derin ve yitik sesleriyle hem kendi içlerini hem de gökyüzünü uyuyorlardı sanki. Ya da zamanın orasına burasına, sestem*



*çiviler çakıyorlardı”* (Toptaş, 2016: 150) diyen anlatıcı zamana “iz” bırakmayı başaran geçmiş zaman tanık(lık)larını düşündürür.

Hasan Ali Toptaş, postmodern teknikleri kullanarak yazdığı kitaplarında zengin bir kaynak olarak gördüğü ve değer verdiği halk kültürü öğelerine sıkça yer verir. Geleneksel unsurlar toplumsal belleği hem var eden hem de onun sayesinde varlığını sürdüren, bireyleri birarada tutan değerlerdir. Şahin’in de belirttiği gibi Toptaş, halk hikâyeleri, masallar, efsanelerden sıkça faydalanır. Halk kültürü ürünleri onun kurmaca dünyasında büyümlü gerçekliğin kaynağıdır (Şahin, 2003: 40). Çağrışım ve sezgilere dayalı bir anlatımı tercih eden Toptaş’ın anlatı dizgesi masal diline yaklaşan bir söylemle kurgulanır. Halk kültürü ürünlerinin zenginliği ve derinliği yazarın gerçeküstü imgelerle dokuduğu metinlerinin özgünlüğüne büyük katkı sağlar.

### **Romanda Geleneğin İzleri**

Toplumsal yaşamda süreklilik duygusuna işaret eden gelenek; sosyal, kültürel, dini boyutları ile hem psikolojik hem de sosyolojik unsurları içeren önemli bir kavramdır. “*Kültürün kendini koruma refleksi ve varlığını sürekli bir yenileşme bilinciyle “hâl”de devam ettirmesidir*” (Ayvazoğlu, 1995: 11). Hasan Ali Toptaş, hem bireysel bellek hem de toplumsal belleğin zenginliğini ve derinliğini irdeleyen eserlerinde bu bilince sahip çıkar. “*Sanayileşmenin ve modernleşmenin hızlı temposu insanların geçmişin yavaş ritimlerine, sürekliliğe, toplumsal kaynaşmışlığa ve geleneğe duydukları özlemin*” (Svetlana, 2009:45) farkında olan yazarın bu duyarlılığı eserlerine yansır. Hasan Ali Toptaş, geçmişten gelip kendi toprağına kök salmış kültürel unsurları yeni anlatım teknikleri ile buluşturarak geleneği eserlerine taşır. “*Geçmişin sonsuzluk duygusunu “bugün/şimdi” içinde yakalama, geleneği “şimdi” olanda hissedebilmesi*” (Eliot, 1982: 38-39) yazarın eserlerinde geleneğin önemli bir kaynak olmasında etkilidir.

Kuşlar Yasına Gider romanında halk edebiyatının ve halkbiliminin konuları arasında yer alan unsurlar yazar tarafından anlatı örgüsünün içine başarıyla yerleştirilerek kullanılır. Kasabanın gündelik hayatı tasvir edilirken “şimdi”de/bugünde yaşatılan gerçeklik kimi zaman halk hikâyeleri, efsaneleri, masalları kimi zaman da inanışlar, örf ve adetler ile yansıtılır. Romanda dikkatimizi çeken bir “halk söylencesi” sözlü anlatı geleneğinin gücünü hatırlatır. Romanda “Canavar Hasan”ın etrafında kurgulanan anlatı, halkın kendine has mitleştirme serüvenini ortaya koyar. Yazar anlatıcının kendi dedesinin yaşamını yansıtan (Toptaş, 2016: 30) söylenceye göre, Tata Osmanların Hasan, savaşta esir düşüp zor günler geçirdikten sonra perişan halde döndükten sonra Beşparmak Dağı’nın tepesine çıkıp yaralı kurt gibi acı acı ulumaya başlar. Kasabalılar Tata Osmanların Hasan’ını bırakıp ona “Canavar Hasan” demeye başlamışlar. Toplumsal bilinçaltının zenginliğini, halkın kendi zihninde metin kurgulama sürecindeki yaratıcılığı roman boyunca irdeleyen anlatıcıya göre mekânlar geçmişin en önemli elçileridir. Mekâna sinen geçmiş zaman ruhunu tahlil eden yazar anlatıcı, “Nefisi” diye bir mekândan söz ederken yine söylencelerden yola çıkar. Babası Aziz’in hasta yatağında sayıklayıp hatırladığı Mehmet Amca’nın kaybolma öyküsü de toplumsal bilinçaltında yerini almıştır. Otuz otuz beş yıl kadar önce dağlarda kaybolan “Mehmet Amca’yı” ararken meşalelerle yola düşen halk, İrikapılı ve



Nefisi'yi karış karış gezerek arar. Yazar anlatıcının bu tasvirinde yanan meşalelerin okur zihnindeki görüntüsü ile anlatımın masalsı söyleyişi arasındaki uyum dikkat çekicidir. *“Hani zamanın behrinde dervişlerin yahut ulu kişilerin içine girip de kırk gün kırk gece dışarı çıkmadıkları, dağın böğründeki o Nefisini”* (Toptaş, 2016: 197) diyen yazar anlatıcı sözlü anlatı geleneğinin kalıcılığının yanı sıra gücünü “belirsizlik”ten alan anlatılarına da dikkat çeker.

Postmodernizmde *“seçmeci ve elemeci bir yaklaşım olmadığından”* edebiyat eserlerine geleneğe ait unsurlar yoğun bir şekilde girmeye başlamıştır. *“Din, tasavvuf, masal, cin, efsane, büyü”* (Çetin, 2012: 45) gibi her tür malzemenin kullanımı söz konusudur. Halk kültüründe önemli bir yeri olan “rüya” motifinin de romanda sıkça karşımıza çıkması metnin imge dokusunun renkliliği ve zenginliğini destekler. Yazar anlatıcının Kızı Ayperı'nin rüyası, babasının yazma ediminde yaşadığı sıkıntılı ve boğucu günlerin işareti olarak yorumlanır. Rüyada baba-kız bir defterin içinde yürürler, üstlerine aniden kocaman bir kalem düşer. Tutup defterin yüzüne bir daire çizdiklerini anlatan Ayperı, *“Boşluk çizdik, sonra o defterin dışına çıktık”* der (Toptaş, 2016: 42). Bu rüya, romanın dairesel yapısını, başı ile sonu arasında oluşan döngüyü ifade etmektedir. Ayrıca romanda yazar tarafından bilinçli bırakılan boşluklar da okur tarafından doldurulmak üzere bekletildiğinden rüya, anlatım tekniklerinin ipuçlarını da ortaya koyar. Romanda rüya motifinin bir başka dikkat çektiği husus da “ölüm” teması ile ilişkisidir. Aziz'in sağlığı kötüye gittikçe akrabalarına “ayan olan” durumlar ortaya çıkar. Bunun en belirgin örneği, Aziz'in ölüme yaklaştığı şeklinde yorumlanan rüyayı gören Bekir'in hissettiği kötü ruh halidir (Toptaş, 2016: 157). Yazar anlatıcının bağda babasını kucaklayıp taşırken düşme tehlikesi geçirdiği anda aniden ter içinde uyandığı kâbus gibi bir rüya da “ölüme direnme” anlamı ile dikkat çekicidir. *“Ter içindeydim gözlerimi açtığımda”* diyen yazar anlatıcı *“kollarımda hala babamın ağırlığı vardı”* (Toptaş, 2016: 216) cümlesi ile rüyanın etki gücünü vurgular. Ölümün habercisi olarak yorumlanan kötücül rüyalarla eş zamanlı olarak romanda tasvir edilen “uğursuz hayvanlar” da toplumsal inanışları yansıması bakımından dikkat çeker. Yazar anlatıcının annesi, “duguk kuşu”nu uğursuz kuş olarak görerek “gidip kovalayın şu laneti” diye bağırır. Kadının tir tir titreyen hırçın sesle bağırmasına neden olan kuşun sesi hem çok yakındaymış hem de çok uzaktaymış gibi gelir. *“Ötmedi de yaralı bir hayvan can havliyle bağırdı sanki”* (Toptaş, 2016: 207) diyen yazar anlatıcı ve kardeşi ellerine değnek alıp uğursuz kuşu aramaya başlar. Annesi *“evimizin etrafında gece gece ötmesin bu lanet duguk”* (Toptaş, 2016: 207) derken yuvasından fırlamış koca koca gözleri ile dikkat çeker. Köklü geleneğin parçası olan inanışların bireyin gündelik yaşamındaki yansımaları yazar tarafından ustalıkla romana dâhil edilmektedir. Eğitimli oğulların annelerinin batıl inancı karşısında önce duraksamaları fakat daha sonra annelerinin sağlığının bozulması korkusu ile “kötücül hayvan” ile mücadele etmeleri sinematografik öğelerle yansıtılır. Okur adeta ağaçların arasında kendisi de o “duguk kuşu”nu aramaya başlar. Bu bakımdan yazarın çizdiği tabloda pek çok ayrıntıyı ustaca kullanması söz konusudur.

### Romanda Türkünün Önemi ve İşlevi

“Ezgi ve sözün birlikte hayat verdiği türküler, milletimizin tarih içindeki duygularını yüklediği bir arşiv niteliğindedir. Milletimizin nabzı türkülerde atar. Aşkı, acıyı, ayrılığı, gurbeti, sılayı nasıl algılamamız gerektiğini bize türküler öğretir” (Kurnaz, 2010: 27-28). Toplumsal belleğin en değerli unsurları arasında yer alan türküler zamanın sürekliliğinin ve sonsuzluğunun göstergesidir. Türküler, kültürel tarihe ayna tutarken önemli bir ilham kaynağı olarak sanat dünyasında kalıcı bir yer edinmiştir. “Kültürel bellek mekânı” olan türküler, her yakıldığı ve yankılandığı yeri içtenlik mekânına dönüştürerek dilimizi, kültürümüzü ve ontolojik olarak varlık alanlarımızı genişletir (Şahin, 2013: 111). Kuşlar Yasına Gider romanında da türküler hem yazar anlatıcının ilham kaynağı hem de “bellek mekânı” olarak önemli işleve sahiptir.

Hasan Ali Toptaş, “Anadolu’nun romanını yazmak isteyenler ona mutlaka türkülerden gitmelidir” (Tanpınar, 1996: 155) sözüne kulak vererek taşrayı türkülerin diliyle tasvir eder. Birbirleriyle çok konuşmasalar da “bakışlarıyla birbirlerine sarılan” baba-oğulun ilişkisi romanda kederli bir türküyü dönüştürür. Aziz Bey’in ölüme adım adım yaklaştığını bilen yazar anlatıcı babasının hastalığına derman bulunamadığı anlarda türkülere sığınır, çünkü türküler; yalnızlığın, ölüm karşısında çaresizliğin, baba sevgisinin, merhametin, iyiliğin sözcüsüdür. Ardahan türküsünü romanına ad olarak seçen yazarın şu sözleri onun türkülere verdiği değerın samimi ifadesidir:

“Türkülerin milyonlarca editörü var. 300 yıl önce söylenen bir türküyü, milyonlarca insan tarafından düzeltiliyor. Türkülerdeki inceliklere bayılırım. Sözün nasıl gezdirileceğini, nasıl eksiltileceğini, meramın nasıl askıya alınacağını ve buna benzer birçok şeyi bulabiliriz onlarda. Türküler sözlü kültürümüzün derin gülleridir bana göre, yazarların, şairlerin arada bir onları koklamasında fayda vardır” (Oskay, 2016: 4).

Kuşlar Yasına Gider romanının başkişisi konumundaki yazar anlatıcı türkü güllerini koklayarak yolculuklara çıkar. Romanda adeta türkü formunda ilerleyen hüznü bir anlatım söz konusudur. Sahici bir duygusallığın oluşmasında, okurun o yolculuklarda adeta arka koltuğa yerleşip yazar anlatıcıya eşlik etmesinde türkülerin büyük rolü vardır. “Yazmak beste yapmak gibidir. Harfler birer sesi temsil ediyor” (Oskay, 2016, s.4) diyen yazar, sesleri düzenlerken çok titiz davranır. Türkülerin hem müzikal boyutuna hem de edebi boyutuna dikkat eden yazar anlatı örgüsüne canlılık kazandırmayı başarır.

“Bu Dağlar Kömürdür” türküsünde geçen “Kuşlar Yasına Gider” ifadesinin romana ad olarak seçilmesi ve romana “Bu yol Pasin’e gider/Döner tersine gider” dizeleriyle giriş yapılması okura türkülerin romanını, türkü tadında bir romanı okuyacağını bildirir. Adım adım ölüme yaklaşan babaya “merhamet” duyan bir ailenin yaşadıklarını evin yazar olduğunun gözünden anlatan romanda türkülerle ağlayıp türkülerle gülünen samimi bir atmosfer oluşturulur.

Hasan Ali Toptaş’a göre “Bulduk Usta, Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Neşet Ertaş, Seyit Çevik... Muharrem Ertaş’ı, Neşet Ertaş’ı bilmeden; Kazancı Bedih’i, Hisarlı Ahmet’i, Zaralı İnce Halil’i bilmeden Türkiye’yi anlayamayız. (...)

*Bunları bilirsek bu toprakların ruhunu daha iyi anlarız” (Oskay, 2016: 5). Romanda dördüncü bölümde yazar anlatıcı babasını Ankara’da özel bir hastanenin ortopedi bölümüne getirmek üzere yola çıktığında dinlediği türküler onun ruh halini değiştirir:*

*“Seyit Çevik’ten “Avluda bağlıdır yiğidin atı” türküsünü dinliyordum. Kemandaki tavrından ve genizden geliyormuş gibi görünen o şişkin avurtlu, esmer sesinden ötürü seviyordum Seyit Çevik’i. Hiç kuşkusuz, Bulduk Usta’nın, Muharrem Ertaş’ın, Çekiç Ali’nin ve Hacı Taşan’ın genişlettiği topraklardan çeşitli rüzgârlar getirdiği ve bu rüzgârları sesinin avlusunda gezdirdiği için de seviyordum. Bu yüzden kimi vakit onu dinlerken, bu ustaların seslerini de işitiyormuşum gibi geliyordu bana ve böylece, gönlümün dağlarına soylu bir geleneğin şavkı vuruyordu” (Toptaş, 2016: 72).*

Yazar anlatıcı kasabaya doğru yolculuklarında “sütkırı bir at” ile sıkça karşılaşır. Yolda dinlediği türkülerde de “at” figürüne vurgu yapılması önemlidir. *“Asfaltın kenarından koşan, sütkırı bir atla karşılaştım. Az önce dinlediğim türkünün içindeki avludan çıkıp gelmişti sanki” (Toptaş, 2016: 72)* diye düşünen yazar anlatıcı atın gerçekliğini roman boyunca sorgular. Atın gövdesinden buharlar saçarak koşması, göğün derinliklerine gömülecekmiş gibi şahlanıp aniden kaybolması, rüzgârda uçuşan geniş bir tül gibi dalgalanıp durması şiirsel bir dille tasvir edilir. *Tabiat o an yeşil sarsıntılar eşliğinde onu doğurdu adeta” (Toptaş, 2016: 118)* örneğinde görüldüğü gibi şiirsel cümleler masalsi bir atmosfer inşasında büyük rol oynar. “Ak köpükler içinde kişneye kişneye koşan” atın hareketleri tasvir edilirken gerçeküstü tabloda edebiyat, müzik ve resim iç içedir. *“Çekiç misali inip kalkan atın başı yeryüzünü dövüyormuş gibi oluyordu” (Toptaş, 2016: 178)* diyen yazar anlatıcı *“hiç hız kesmeden at içimde koşmaya devam ediyordu”* cümlesi ile romanda imge dokusunun varoluşsal çizgide örüldüğünü ortaya koyar. Sesler ve görüntüler bireyin varoluşsal sorularıyla eş zamanlı ve anlamsal bakımdan uyumludur. Yaşam ve ölüm kavramlarının sorgulandığı bu bölümde roman kişileri görünüp kaybolan atın “ecel atı” olup olmadığını araştırır. Eyüp Amca’nın *“seni takip eden o at, ecel atıdır” (Toptaş, 2016: 108)* diyerek yazar anlatıcıya atın mutlaka birini almaya gittiğini söylemesinden kısa süre sonra İzzet Dayı ceviz ağacından düşüp aniden ölür.

Kır atı görmeye ve ölüm temalı türküler dinlemeye devam eden yazar anlatıcı beşinci bölümde Türk tarihinde ünlü bir destana konu olan Saka hükümdarı Alp Er Tunga’yı ve onun ölümüne dair yazılan saguyu anımsar. *“Isparta’da üniversitede Gülfem Yenge’nin Tonga adlı doktorunun adını okurken “Doktor Tonga adı bir an Alp Er Tunga diye yankılandı zihnimde” (Toptaş, 2016: 90)* der. Bu hatırlamanın geçtiği bölümde hasta babasına iyi bir doktor arayan yazar anlatıcı yaşam-ölüm sorgulamasını sürdürür. Bu ruh hali ile arabaya bindiğinde Zaralı Halil’in, Hacı Taşan’ın, Fatma Türkan Yamacı’nın, Hisarlı Ahmet’in, Nezahat Bayram’ın ve Talip Özkan’ın söylediği türküler *“hatıralarının kıyısına köşesine çarparak, kulaklarında ve ruhunda yankılanır.”* Yazar anlatıcı, Sivrihisar’dan Afyon istikametine dönüp de Aşağıkepen Köyü’ne yaklaştığında, insanın içini yakıp kavuran bir sesle İnce Halil, *“İtikadın Tam Tut”* adlı türküyü söylemeye başlar. Türkünün *“İnsan dediğin bir tek yapraktır” (Toptaş, 2016: 91)* dizesiyle başlayan ikinci kitasına geldiğinde

yolun solundaki kavakların hışırdadığını söylemesi dikkat çeken bir ayrıntıdır. Romanda kurgulanan sahici atmosfere katkı sağlayan türkülerin “yalnızlık” temasına vurgusu da oldukça önemlidir.

Yazar anlatıcının arabada dinlediği türkülerin söz ve ezgisi ile onun kendi iç dünyası arasında bir ilişki söz konusudur. Altıncı Bölümde babasına tekerlekli sandalye götürürken yazar anlatıcının ruh hali ile türküler arasındaki bağlantı dikkat çekicidir: *“Artık ne vakit canı istese evden çıkabilir (...) bütün bunlar onun moralini hiç umulmadık bir şekilde, birdenbire yükseltebilir, diyordum. Ben böyle dedikçe, Hacı Taşan’dan dinlediğim türküler de büsbütün berraklaşıyordu sanki ve arabanın içi ıslıl ıslıl aydınlanıyordu. Bu aydınlıkla birlikte ben de o sırada ruhumda tatlı bir hafiflik hissediyordum. (...) Köroğlu Beli’ne doğru tırmanmaya başladığımda artık Hacı Taşan yorulmuş, bağlamasını Dinek Dağı’na yaslayıp hayalimde Yirik Yaşar’ın meyhanesine gitmiş, sırayı da “Şu karşıki dağda kar var duman yok/Benim sevdiğimde din var iman yok”u söyleyen Fatma Türkan Yamacı’ya bırakmıştı (Toptaş, 2016: 117). Babasının dışarı çıkıp insanlarla kaynaşmasını sağlayacak tekerlekli sandalyesinin bu yolculukta taşınması umut ışığının bir sembolüdür. Yazar anlatıcının yalnızlığına eşlik ederek ona yol arkadaşı olan türkülerin “iyileştirici” rolü bu bölümde ön plana çıkmaktadır.*

Yedinci bölümde yazar anlatıcı, Denizli devlet hastanesindeki randevuya gitmek için babasını almak üzere yola çıkar. Afyon’a kadar “Yağar Yağmur”dan başlayarak hiç ara vermeden döne döne Talip Özkan’ın albümlerini dinlediğini belirtir. Üstadın sesinin ve bağlamasının kendi ruhunun dağlarında, ovalarında ve koyaklarında saatlerce yankılanıp durduğunu dile getirmesi dış gerçeklik ile iç gerçeklik bağlantısını sorgulamamızı sağlar. Şoför koltuğunda dinlediği türküler onun geçtiği köylere ve kasabalara bakışını da etkilemektedir. Mekânın duyularla kavranabilen somut, reel hallerinden uzaklaşma söz konusudur. Milli kimliği belirleyen ve sürdüren ortak kabuller ve ortak değerler sözlü kültür içinde türkülerle var olmaktadır. Yazar anlatıcı türkülerin kendi ruh haline etkisini şu sözlerle dile getirir:

*“Afyon’dan sonra, Arguvan türkülerini dinledim bir müddet; dinlerken de direksiyonun başından kalkıp ıslıl ıslıl parlayan ay ışığında تنها köyleri gezer gibi oldum adeta, eline yedi bayram kına yakmayan suna boylu gelinlerin oturduğu avlu kuytularından geçer, sadeliğin ve kadirbilirliğin yaylalarında soluklanır, yazıdan yabandan menevşe devşirir, deryalara denizlere göllere dalıp çıkar ve geceleyin, baş perdeden çalınan bağlama sesleri eşliğinde yıldızlara bakar gibi oldum” (Toptaş, 2016: 128).*

Sandıklı’yı geride bırakıp yoluna devam ederken Zaralı Halil’i dinlemeye başlar. “Fırsat elde iken sarmadık yâri/beni öldürmeli dövmeli değil” dizelerine kulak verdiği anda vitesi beşe atması ve birazcık hızlandığını söylemesi türkünün onun ruh haline etkisinin yoğunluğunu ifade eder. O anda kır at da yolun kenarında aniden görünür. Türkülerde varlık-yokluk, doğum-ölüm zıtlığının odakta yer alması önemli bir husustur. Romanın anlam katmanlarına derinlik kazandırır.

Dokuzuncu bölümden itibaren romanda belirtilen türkülerin ve türkücülerin sayısının arttığı görülür. Yazar anlatıcı, babasını Pamukkale Üniversitesi Araştırma Hastanesine götürmek üzere yol çıktığında Sivrihisar Kavşağı'na geldiği anda dikkatini tazelemek için, “her zamanki gibi yine türkü dinlemeye” başlar, ama bazılarını birazcık duyar, bazılarını da hiç duymaz. Bir ara “Buradan bir atlı geçti/Yarama bastı geçti” diyen Bekçi Bakır’ı duyar. Bir ara Erkan Oğur’u, bir ara “Ben bir Yakup idim kendi halimde” diyen Kazancı Bedih’i, bir ara da “Seher vakti bülbül ağlar ekseri/Bülbülün gözyaşı deler mermeri” diyen Seha Okuş’un sesini duyar. Maymun Dağı’nın eteğindeki Çardak’a yaklaştığında da, *“çok uzaklardan geliyormuş gibi şöyle hafifçe, Cahildim dünyanın rengine kandım”* diyen Neşet Ertaş’ın taşkınlığını ölçüsünde, *ölçüsünü taşkınlığında bulan o güzel sesi*” kulağına çalınır (Toptaş, 2016: 177).

Yazar anlatıcı, sadece arabası ile yolculukta dinlediği türkülerden söz etmez. Denizli’de araştırma hastanesinin bahçesinde türkü söyleyip eğlenen adamları tasvir ederken halkın acılarına katlanmasında ezgilerin adeta ilaç işlevi gördüğüne işaret eder. Hayal gücünü büyük ustalıkla kullanan anlatıcı, karpuz dilimini ağzının hizasında mikrofon gibi tutan irikıym bir erkeğin “Havada turna sesi gelir kanadı kırma” türküsüne kulak verir. *“Sesini girtlağının neresinde ne vakit gezdireceğini çok iyi biliyordu bu adam. Zaten sesini uçan halıya dönüştürüp üstüne oturmuş da şehrin başucundan yükselen dağların tepesinde, omuzlarıyla bulutları yara yara geziniyormuş gibiydi artık, yüzünde öylesine hoş bir ifade vardı.* (Toptaş, 2016: 189) diyen yazar anlatıcının ifadelerindeki şiirsellik ön plandadır. Toptaş’a göre *“metinlerin derinliklerinde şiir her daim vardır. Şiir, anlatı sanatının çekirdeğidir bir bakıma”* (Korat: 2007, 2). Türkü söyleyen kişinin reel zaman ve uzamdan ayrılıp masalsı bir yolculuğa çıktığını düşünen anlatıcının tasvirlerinde şiirsellik yoğundur.

Türkülerin romanda geriye dönüşleri sağlayan birer vasıta olmaları dikkat çekmektedir. Anlatıcının çocukluk yıllarına dönmesini sağlayan türküler onun babası ile yaptığı yolculukları hatırlatır. Babasının minibüsünde yolcuların minibüse değil de “toz bulutlarına binmiş gibi oldukları yollarda” giderken dinlediği türkülerin o yıllarda da anlatıcının zihninde ve duygu dünyasında önemli bir yer edindiği anlaşılmaktadır. Omuzlarda taşınan küçük teyplerden birini torpido gözüne yerleştiren babası ile türkü dinlediği o özel anları adeta yeniden yaşar. Talip Özkan’ı çok beğendiğini vurgulayan yazar anlatıcı romanda kardeşine şu soruyu sorar: *“Denizli’de Talip Özkan için yapılmış herhangi bir şey var mı? (..) Herhangi bir yere raptedilmiş bir plaket, bir levha, bir tabela yahut onun hatırasını yaşatacak, bunlara benzer başka bir şey işte?* (Toptaş, 2016: 190) Kardeşi de “bildiğim kadarıyla yok” dediğinde kahırlı bir sesle “boş ver, sormam bile yanlıştı” cevabını vermesi türkücülere sergilenen vefasızlık karşısında duyduğu üzüntüyü ifade eder. Kazak Abdal’ın dergâhını göstererek çökmek üzere olan duvarlar ve çatı nedeniyle oranın harabeye dönüşmesi karşısında ilgisiz davrananların türkücülere nasıl sahip çıkacağı sorusuna cevap arar. Abdal geleneğine önem veren yazar, Neşet Ertaş başta olmak üzere bozlakları ile meşhur sanatçıların Anadolu tarihine katkısının önemli olduğunun altını çizer. Abdallık geleneği “iyilik, maddi değerlerden uzak olma, yardımseverlik, tevazu” kavramları ile anıldığından



romanın kendisi de Anadolu türküsü formunda akmayı sürdürür. On birinci bölümde yazar anlatıcı Abdallık geleneğinin önemli isimlerinden Hacı Taşan’ı dinlerken insanın ciğerine işleyen parıltılı sese işaret eder. *“Aşağıdan gelir gelinin göçü/ Gelin mi ettiler canımın içini”* türküsünü dinler. Onun ardından Okan Murat Öztürk *“Dereler Buz Bağladı/Avcılar İz Bağladı/ Beni bir gelin vurdu/Yaramı kız bağladı”* yı; Enver Demirbağ ise *“Yüksek minarede kandiller yanar”* türküsünü okur. *“Böylece ben türkülerin içinde ilerledim saatlerce, türkülerini tırmanıp türkülerden indim, türkülerden geçtim, türkülerde mola verip türkülerden hareket ettim ve nihayet ikinci vakti Nida Ateş “Gece rüyada sohbetin/Gündüz dillerde dillerde”yi söylerken Kaklık Kavşağı’na ulaştım”* (Toptaş, 2016: 212) diyen anlatıcı için türküler yolun ve yolculuğun kendisine dönüşür. Kültürel belleğin önemli parçaları olan türküler içindeki doğdukları ulusun dün de kalan değerlerini güne taşır ve geçmiş zaman elçisi rolünü üstlenir. Yazar anlatıcı coğrafyanın türküler sayesinde bir ruh kazandığına, toplumsal kimlik inşasında türkülerin önemli aktör olduğuna işaret eder.

### Sonuç

Modern Türk edebiyatının dil ve kurgu ustalarından Hasan Ali Toptaş, “Kuşlar Yasına Gider” romanında baba-oğul ilişkisini hem yerel hem de evrensel çizgide bir kavramsal derinlikte anlatır. Postmodern teknikleri kullanırken bireyin iç gerçekliğinin çelişkilerini, çıkmazlarını, karmaşasını yansıtan yazar, geleneğe büyük önem verir. Kişileri kurgularken içinde yaşadıkları toplumun kimliğinin her parçası ile birlikte değerlendirir. Bu durum, yazarın taşrayı yansıtırken büyük başarı yakalamasında önemli bir faktördür. Bireysel kimlik ile toplumsal kimliği iç içe alan yazar; yalnızlığı, yazma edimini, ölümü, kimlik arayışını anlatırken hem bireysel hem de toplumsal hafızaya ışık tutma çabası içindedir.

“Kuşlar Yasına Gider” romanı yalnızlığı, yaşlılığı, ölümü, baba-oğul ilişkisini “dil büyücüsü” bir yazarın usta kalemle yansıtır. Edebiyat dünyasında baba-oğul çatışmasını işleyen çok sayıda eserden farklı olarak babasıyla hesaplaşmak yerine onu anlamaya çalışan, ona merhametle yaklaşan yazar-oğul ile karşılaşırız. Yol, onun hem babasını hem de kendisini keşfetmesini sağlayan önemli bir metafor olarak karşımıza çıkar. Yol tutkunluğu ile bilinen Aziz, şoförlük yaptığı yıllarda yolları hep iyilik ve merhamet için aşar. Bir öğrencinin okula kaydının yetişmesi, bir hastanın hastaneye yetişmesi veya bir çobana hakkının verilmesi için yollara düşen baba figürü şiirsel ifadelerle anlatılır. Tekrarlar, belirsizlikler, bilinçli boşluklar, zıtlıklar romanın uyanık bir bilinçle okunması gerektiğine işaret eder. Aziz evde tekerlekli sandalyeye mahkûm olduğunda oğlu şoför koltuğundadır. Ankara’dan baba ocağına defalarca tekrarladığı yolculuklarda dinlediği türküler dünün bilgisini bugüne taşıyan önemli değerlerdir. Hem kendi geçmişinin hem de geçtiği irili ufaklı yerleşim birimlerindeki insanların geçmişini bugüne taşıyan türküler romanın odak noktasında yer alır. Romanda zamanın durması veya akması da adeta türkü formundadır. Seçilen sözcüklerin ritmine dikkat edildiğinde yazarın edebiyat-müzik ilişkisini derin bir bakışla sorguladığı anlaşılmaktadır. Türkülerle kederlenen veya neşelenen yazar anlatıcı Anadolu’nun ücra köşelerinde sessiz sakin bir yaşam süren, özündeki iyiliği yitirmeyen, umudu her şeye rağmen koruyan toplulukları



kendi akraba çevresinden yola çıkarak anlatır. Roman, o insanların yavaş akan ömrünün türküsüdür bir bakıma. Hasan Ali Toptaş, taşranın unutulmuşluğunun, dışlanmışlığının, dar dünyasının sıkıcılığının ardında gizli kalmış özü bu türküyle yakalamayı başarır.

### Kaynakça

- Aslan, Pelin. (2004), Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarındaki "Arayış"ın Postmodern Yüzü, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Aktulum, Kubilay. (2013), Folklor ve Metinlerarasılık, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Ayvazoğlu, Beşir. (1995), Kültürel Sürekliliğe ve Geleneğe Dair. Türk Edebiyatı, S.260, s. 11-31.
- Çetin, Nurullah. (2012), Yeni Türk Şiirinde Geleneğin İzleri, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çevik, Mehmet. (2013), Türkü ve Algı Türk Kültüründe Değişim Süreci, Ürün Yayınları, Ankara.
- Ecevit, Yıldız. (2012), Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ergişi, Ayşegül. (2012), Elements of Folk Culture in Hasan Ali Toptaş's Novel, Gölgesizler, International Journal of Turcologia. Spring, Vol. 7 Issue 13, pp 17-25.
- Erkol, Günay Çimen. (2016), "Hasan Ali Toptaş", Dictionary of Literary Biography 379: Turkish Novelist, Second Series, Gale / Cengage Learning, USA, pp. 269-280.
- Günay, Umay. (2008), Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kurnaz, Cemal. (2010), "Fuzuli'yi Bilir misiniz", Türk Yurdu, C.30, S. 269, Ocak, s. 27-31.
- Oskay, Çınar. (2016), "Hasan Ali Toptaş:1970'leri özlüyorum, düşmanlığın bile bir zarafeti vardı" Hürriyet Kelebek Röportajı, 15 Ekim, s.4-6.
- Parla, Jale. (2013), Don Kişot'tan Bugüne Roman, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parlatır, İsmail. (2003), Güzel Yazılar- Şiirler, TDK Yay, Ankara.
- Sarup, Madan. (1997), Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Ark Yayınları, Çev. A. Baki Güçlü, Ankara.
- Şahin, Seval. (2003), Büyülü Gerçekçilikle Modern Anlayışı Kaynaştıran Bir Roman: Gölgesizler, Hürriyet Gösteri, Mart, s.38-40.
- Şahin, Veysel. (2013), Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, Cilt 1, Es Ofset Matbaacılık, Sivas.
- T. S. Eliot. (1982), Tradition and the Individual Talent, Perspecta, Vol. 19, pp. 36-42.
- Tabanoğlu, Cüneyt. (2010), Hasan Ali Toptaş: Bir Üslubun Kökenleri, Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (1996), Beş Şehir, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Türker, Elif. (2009), Hasan Ali Toptaş Romanlarında "Belirsizliğin Bilgeliği": Bir Okuma Önerisi, YL Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Yıldırım, Dursun. (1998), Türk Bitiği, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yıldırım, Vural. (2004), "Türkiye'de Modernleşme ve Müzik", Folklor/Edebiyat, S.9, Mart ss.144-148.

Abdülkadir DAĞLAR\*

**DAĞLARCA'NIN HÜSN Ü AŞK YORUMU:  
ŞEYH GALİB'E ÇİÇEKLER**

**Öz:** Dîvân şiiri geleneği ömrünü tamâmlayıp hayâtiyet dâiresi kapandıktan sonra geleneğin içinden önemli konular ve metinler modern denilen dönemde kimi şâirlerce yeni dil ve yeni formlarla yeniden ele alınıp şiirleştirilmiştir. Şeyh Gâlib'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevîsi de, yazıldığı dönemden günümüze kadar pek çok şâire ilhâm kaynağı olmuş, bu çerçevede ayrıca, yeni bir dil, yeni bir form ve bir modern dönem şâirinin şiiraltı ile, yani, Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın *Şeyh Galib'e Çiçekler* adlı şiir kitabı ile yeniden yorumlanmıştır. Bu makâlede, ilk baskısı 1986 yılında yapılan bu eser Hüsn ü Aşk'a göre konumu açısından değerlendirilecek; Dağlarca'nın, geleneği ve Gâlib'i yorumlayıp yansıtma tarzı karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Fazıl Hüsnü Dağlarca, Şeyh Gâlib, Hüsn ü Aşk, Şeyh Galib'e Çiçekler, Yorum.

**DAĞLARCA'S HÜSN Ü AŞK INTERPRETATION:  
FLOWERS TO ŞEYH GALİB**

**Abstract:** After the tradition of divan poetry completed its lifetime and its virtuous life was closed, important topics and texts from within the tradition have been reconsidered by poets in this modern period with new language and new forms. The mesnevi of Şeyh Galib called *Hüsn ü Aşk*, has been a source of inspiration for many poets from the time it was written to present day, and in this frame, has been reinterpreted with a new language, a new form and a poetical subconscious of a modern poet, that is, a poetry book called *Flowers to Şeyh Galib* by Fazıl Hüsnü Dağlarca. In this article, this work, which was first published in 1986, will be evaluated in terms of its position with respect to *Hüsn ü Aşk*; and the tradition of Dağlarca, and his interpretation and reflection of Galib will be discussed comparatively.

**Keywords:** Fazıl Hüsnü Dağlarca, Şeyh Galib, Hüsn ü Aşk, *Flowers to Şeyh Galib*, Interpretation.

---

\* Öğr. Gör. Dr., Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Kayseri/TÜRKİYE;  
abdaglar@gmail.com

*Mestâne nukûş-ı suver-i 'âleme bakduk  
Her birini bir özge temâşâ ile geçdük...  
(Nâ'ilî)*

Bir âlimin, bir filozofun, bir sûfnin âleme nazarı ile bir san'atkârın âlemi temâşâsı aynı mıdır? Bir âlimin, bir filozofun, bir sûfnin bir şâire nazarı ile bir şâirin bir şâiri temâşâsı aynı mıdır? Eğer bir âlim, bir filozof, bir sûfi aynı zamânda bir san'atkâr ya da bir şâir değilse bu soruların cevâbı “aynı değildir” olacaktır.

Bir san'atkâr, âlemi bir alâmetler toplamı olarak görmez ve onu sâdece anlamakla kalmaz; o aynı zamânda âlemi estetik temâşâ kâbiliyeti sâyesinde kendisinde temessül ettirir, yani âlemin mislini kendi estetik âleminde yeniden cânlandırıp yorumlar. Bu estetik yorum san'atkârı beşerî yaratma sürecine sevk eder; sonuçta san'at eseri ortaya çıkar.

Bir şâire gelince, o da bir şâirin şiirini anlamak, anlatmak ve ondan hisse çıkarmakla kalmaz, şiiri duyar duymaz ya da okur okumaz, kendi estetik âleminde bir başka şiire nasıl dönüştürebileceğinin imkânlarını yoklar; sonuçta ortaya “şiirin şiirle yorumu” ya da -bir tür- “şiirin şiirsel şerhi” çıkar. Dîvân şiirinde “nazîre” geleneği -ki buna terbî, tahmîs ve benzeri şekiller ile taştîrleri de dâhil etmek gerekir- ile âşık şiirinde “atışma” geleneği “bir şâirin bir şâiri ve şiirini yorumlaması” olarak da kabûl edilebilir.

Dîvân şiirinin, gelenek sonrası dönemde -daha çok şeklen de olsa- taklîd edilerek yaşatılmaya çalışıldığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte, kimi şâirler çoğu zamân şekil ya da formları aşarak dîvân şiirinden aldıkları ilhâmları yeni şiirlerle terennüm etmişlerdir.<sup>1</sup> Bazı konu ve hikâyelerin kimi zamân geleneksel şekillerde, kimi zamân da -şeklin bertaraf edilerek- daha serbest formlarda, geleneklerinden daha bağımsız duyuş ve düşünüş tarzlarıyla yeniden yorumlandıkları bilinmektedir. Bu çerçevede, Yahyâ Kemâl'in “Selimnâme”, Nâzım Hikmet'in “Ferhad ile Şirin”, Sezai Karakoç'un “Leylâ ile Mecnun”, İsmet Özel'in “Bir Yusuf Masalı” eserleri örnek olarak zikredilebilir.<sup>2</sup>

Şeyh Gâlib, bilhassa *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevîsiyle, hem doğrudan Türk edebiyâtı üzerinde etkisini günümüze kadar hissettirmiş, hem de edebiyât araştırmaları sâhasında pek çok çalışmaya zemîn teşkîl etmiştir.<sup>3</sup> Onun bu

<sup>1</sup> Bu etkilenmeler husûsunda bkz. Muhsin Macit, *Gelenekten Geleceğe*, Akçağ Yayınları, Ankara 1996.

<sup>2</sup> Yahyâ Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul 1993, s. 5-20; Nâzım Hikmet, *Ferhad ile Şirin*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002; Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan - Şiirler-*, Diriliş Yayınları, İstanbul 2003, s. 517-600; İsmet Özel, *Bir Yusuf Masalı*, Şule Yayınları, İstanbul 2000. Bu minvâlde mukâyese çalışmaları için ayrıca bkz. İlhan Genç, *Leyla ile Mecnun'un İki Şairi: Fuzûlî ve Sezai Karakoç*, Şule Yayınları, İstanbul 2005; Gökhan Tunç, *Çağdaş Mesnevinin Peşinde: Nâzım Hikmet'in Ferhad ile Şirin'i ve Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'u*, Kadim Yayınları, Ankara 2011.

<sup>3</sup> Şeyh Gâlib ve bilhassa *Hüsn ü Aşk* etrafında oluşan hem edebî hem de ilmî literatür hakkında bazı çalışmalar için bkz. *Şeyh Galib Kitabı*, (Haz.: Beşir Ayvazoğlu), İBB Yayınları, İstanbul 1995; Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları (Türk Modernitesi ve Mistik Romans)*, (Çev.: Erol Köroğlu - Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul 1998; Beşir Ayvazoğlu, *Kuşunun Son Şarkısı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999; Ahmet Doğan, *Aşk'ın Kalbe Yolculuğu*, Değişim Yayınları, İstanbul 2013. Gâlib ve eserleri üzerine yapılan çalışmalarla ilgili geniş bibliyografya için ayrıca

eseri ve edebiyât dünyâsındaki etkileri, kanâatimizce, hâlâ keşif sürecindedir. Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın *Şeyh Galib'e Çiçekler* adlı şiir kitâbını da bu dâire içerisinde konumlamak gerekir.

Dağlarca'nın bu eseri üzerine, tesbît edebildiğimiz kadarıyla, tek müstakil dikkat çekişin sâhibi Celal Fedai'dir.<sup>4</sup> Fedai, Dağlarca'nın bu eserindeki görüntüyü “rejenerasyon” olarak nitelemekte, eseri, yazıldığı ân/devir çerçevesinde -daha çok- şâirinin Türkçe bilincini merkeze alan dil algılayışı ile vezin tasarruflarını değerlendirmektedir.

Bu minvâlde, esere “yeni nesil bir Hüsn ü Aşk” ya da “Hüsn ü Aşk'ı yeni devrin dili ve şiir zevkiyle söyleme denemesi” olarak yaklaşmanın mümkün olduğu söylenebilir. Eseri bilhassa bir “Hüsn ü Aşk yorumu” kabûl etmekle bu makâlenin de niyet sürecinin başladığını ve ardından yazım aşamasına geçildiğini de bu arada belirtmek gerekir.

Dağlarca, muhtemelen bir Hüsn ü Aşk okumasından -ya da uzun süreli okumalarından- sonra muhayyilesinde oluşan yoğun metaforik izlenim, çağrışım ve hattâ imlenimlerini 284 parçalık bir dizi manzûme ile dile getirmiştir. 1914 yılında doğmuş olan Dağlarca'nın, çiçeklerden<sup>5</sup> birinde âdetâ eserini bitirdiği yıla târîh düşercesine dile getirdiği

*Günler kapılar-  
dı örtülüydü  
72 yıl-  
da çıktım ancak (CCLXVI)*

dizelerinin de gösterdiği gibi, eser 1986 yılında tamâmlanmıştır.<sup>6</sup> Kitâbın başında yer alan

“Yapıtımı Divan edebiyatının büyüklerinden Şeyh Galib'e adıyorum. Çok kullandığı ölçüyle, mef'ûlü mef'âilün fe'ûlün ile yazıldı, daha yaşar bir duruma getirmek için dizeleri ikiye bölünerek oluşturuldu bu dörtlükler. Çabam aruzu diriltmek sanılmasın, Osmanlıca'yı diriltmek olurdu o.”

cümleleri ile çiçeklerin vezin ve şekil husûsiyetlerine işâret edilmektedir. Ancak, bu ifâdelerden de anlaşılacağı üzere, Dağlarca'nın niyeti, belli ki, arûzu ya da Osmânî Türkçesi'ni gündeme taşımaktan başka bir şeydir; belki büyük dîvân şâirine bir vefâ armağanı sunma isteği, belki de önlenemez bir şuûraltı akışıyla bir şâiri ve eserini şâirâne yorumlama ârzûsu, onu bu çiçekleri kaleme almaya sevk etmiştir.

bkz. Hanife Koncu - Müjgân Çakır - Leyla Alptekin Sarıoğlu, *Eser-i Aşk: Şeyh Gâlib Hakkında Makaleler ve Bibliyografya*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016.

<sup>4</sup> Celal Fedai, “Şeyh Galib'e Çiçekler: Dağlarca'da Şiirin Rejenerasyonu”, <https://celalfedai.wordpress.com/2014/09/29/seyh-galibe-cicekler-daglarcada-siirin-rejenerasyonu/>

(Erişim Tarihi: 09.01.2016)

<sup>5</sup> Dağlarca'ya uyararak eserde yer alan 284 parça dörtlükten her birini biz de bu makâlede “çiçek” kelimesi ile ifâde edeceğiz.

<sup>6</sup> Bu makâlede eserin şu baskısı esâs alınmış, yapılan alıntılarda çiçek numarası parantez içerisinde verilmiştir: Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Düngeceki (En Sevmek) - Şeyh Galib'e Çiçekler*, Doğan Kitapçılık, İstanbul 2000.

Dağlarca san'atkârâne sevk-i tabî'isine hangi sınırlar içerisinde ve ne ölçüde uyararak eserini meydâna getirmiştir; onun eseri taklîdî bir mâhiyet mi taşımaktadır, yoksa şekil ve muhtevânın yeniden yorumlanması denemesi midir? Biz de bu sorulara Dağlarca'nın çiçekleri ile Gâlib'in eserini karşılaştırmalı okuma denemesi ile cevâb arayacak, bu çerçevede çiçeklerin şekil ve muhtevâ husûsiyetlerine dâir bazı mukâyeseli tesbîtlerde bulunacağız.

## 1. Şekil

### 1.1. Nazım Birimi

Eser dörtlük hâlindeki 284 çiçekten teşekkül etmektedir. Çiçekler, Hüsni ü Aşk'ın vezni ile kaleme alınmış olsalar da nazım birimi olarak beyit değil de -beytin kırılması ile- dörtlük üzerine kurulmuşlardır. Vezin, beyit biriminde beytin her bir mısraında ayrı ayrı tamâmlanırken, Dağlarca'nın dörtlük çiçeklerinde genelde ilk iki dize ve ikinci iki dizede ayrı ayrı tamâmlanacak şekilde tasarlanmıştır. Ancak bu durumun tek bir istisnâsı vardır, şöyle ki:

Dîvân şiiri geleneğinde kendine hâs “mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün” kalıbı ile beşer mısralık bendlerden oluşan musammat manzûmelere “tardıyye (tard u rekb)” denmektedir. 2041 beyitlik Hüsni ü Aşk'ın değişik yerlerinde, hem nazım şeklini hem de ifâde üslûbunu kırma yoluyla manzûmenin seyrine farklı bir soluk ve heyecân katan her biri altı bendden oluşan dört tardıyye yer almaktadır.

Dağlarca da bir çiçeğini beş dizeden oluşturarak âdetâ tardıyye uygulamasını kendi eserine yansıtmakta, neredeyse eserinin ortalarında -vezni bozmadan- sâdece bir şekil kırma yoluyla soluk ve heyecân tâzelemektedir:

*Bir kuş  
Uçuver-  
di ta içinden  
Bin bir gece dur-  
du göklerinde (CLXXIII)*

Bir mesnevî olması hasebiyle Hüsni ü Aşk'ın her beytinde mısralar kendi arasında kâfiyelidir. Dağlarca'nın çiçeklerinde kâfiye kaygısı ve uygulaması görülmez, ne tüm dizeler arasında ne de ikinci dize ile dördüncü dize arasında.

Dağlarca'nın çiçeklerin genelinde ilk iki dizeye bir cümle ikinci iki dizeye de bir cümle yerleştirdiği görülmektedir. Aşağıdaki parçalarda cümle ikinci dizede tamamlanmıyor, üçüncü dizeye sarkıyor; bunlar istisnâî durumlardır. Anlamı sonraki birimlerde tamâmlayan bu örnekleri dîvân şiirindeki “beyt-i merhûn” benzeri denemeler olarak da kabûl etmek mümkündür:

*Kuş göz alıyor-  
du gökte görmek-  
ten yorgun idik*

*Uçar gibiyken (CII)*

*Ormanda ağaç-  
larım ki yalnız-  
lıklarla büyür  
Çoğulsalar da (CIII)*

### 1.2. Vezin

Yukarıda da belirtildiği üzere, çiçekler arûzun “mef’ûlü mefâ’ilün fe’ûlün” (--./.-./.-) kalıbıyla kaleme alınmıştır ki bu, Hüsni ü Aşk’ın da veznidir. Veznin çiçeklerde dizelere nasıl uygulandığını bir çiçek (CCXLIX) örneği üzerinde göstermek yerinde olacaktır:

<i>Vardır iki lam-</i>	Mef’ûlü mefâ	--.-
<i>ba gökyüzünde</i>	’ilün fe’ûlün	.-.-
<i>İnsan ki için-</i>	Mef’ûlü mefâ	--.-
<i>cü lambadır hep</i>	’ilün fe’ûlün	.-.-

Veznin bu şekilde düzenli kullanımının istisnâsı olarak bazı çiçeklerde bilinçli vezin aksaklıkları da söz konusudur. Bu kalıbın bir imkânı olarak, kullanıldığı manzûmede bazı mısralar “mef’ûlün fâ’ilün fe’ûlün” (---/.-./.-) kalıbına uydurulabilmektedir; bu vezin tasarrufuna “sekt-i melîh” denmektedir, şu beyitlerde görüldüğü gibi:<sup>7</sup>

*Bir deşt içinde dîv ü perrî  
Arslan kaplan vuhûş-ı berrî (1249)*

*Allah Allah zihî hamâkat  
Bu rütbe olur olursa gaflet (1285)*

Bilhassa mesnevî nazım şekliyle yazılan uzun ve hacimli manzûmelerde, ses kırılması yoluyla dikkati toplayıcı unsûr olarak da kabûl edilen bu arûz olayına karşılık Dağlarca da eserinin iki yerinde ikişer çiçekte vezni kırarak serbest davranmıştır. Bu yerlerin ilkinde

*Yeryüzü  
Gökyüzüyle doludur  
Kuşlar  
Konar konmaz (CCXXVII)*

*Biri uzakta olmasa  
Biri  
Bin  
Kuş olur (CCXXVIII)*

çiçekleri, ikincisinde ise

*Bütün kuşlar  
Tek tek*

<sup>7</sup> Hüsni ü Aşk’tan alıntı yapılırken şu çalışma esâs alınmış, beyit numaraları parantez içerisinde verilmiştir: Muhammet Nur Doğan, *Hüsni ü Aşk (Metin, Nesre Çeviri, Notlar ve Açıklamalar)*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2003.



*Taşımakta  
Evrenin bütün ağırlığını (CLXXI)*

*Yeryüzü  
Bir yurtta  
Tek yurttaşlarıdır  
Kuşlarımız (CLXXII)*

çiçekleri yer almaktadır. Bunların dışında bazı çiçeklerde de bir ya da birkaç cüz/heceyle veznin kırılmış olması dikkat çekmektedir:

*Tarlam yeşerirken  
türküçüdür kuş  
Ses ağzına sığmaz  
Buğdaylara doğru (CXCVII)*

*Toplum o çoğu-  
lun biriydi ilkin  
Bir yük gibidir  
O şimdilerde (CLXXXIV)*

Bazı çiçeklerde arûz kalıbının harflerin imlâsıyla değil de rakamların telaffuzuyla tamamlandığı görülmektedir ki bu anlamıyla bu çiçekler imlâ-vezin-telaffuz ilişkileri açısından bir deneysel durum arz etmektedir:

*Vurmuştu saat  
ki 24'ü  
Şaştım geceler  
ne 24 kim (LV)*

*İlk gün 7 gök  
Gelir giderdi  
Son gün 7 kuş  
Dururdu bende (CCV)*

### 1.3. Cümle Yapısı ve İfâde Üslûbu

Dağlarca'nın çiçeklerde hem dîvân şiiri geleneğinin genel, hem de bilhassa Gâlib'in özel cümle yapısı ve ifâde üslûbu husûsiyetlerini andıran bazı kelimeleri ve ifâde kalıplarını kullandığını söylemek mümkündür. "ki" edâtıyla kurulmuş mısra ve beyitlerin Farsça'nın da etkisiyle dîvân şiirine hâs bir cümle yapısından kaynaklandığı bilinmektedir. Dağlarca'nın çiçeklerinde de "ki"li dizeler hayli dikkat çekmektedir:

*Onlar ki yudum  
Yudum içerken  
Sevgiyle azal-  
dı - arttıları (LII)*

*Ölsem bile bir  
Yaşamdayım ki  
Ölmek bana pa-  
dişah değildir (LXXIII)*

Yine

*Mahzûnluk içre zevk-ı şâdî  
Dil-şâdlık içre nâmurâdî (333)*

örneğinde olduğu gibi Gâlib'in de pek çok beyitte kullandığı, dîvân şiiri Türkçesi lugâtından "içre" kelimesini Dağlarca da yer yer çiçeklerde kullanmaktadır:

*Özlemle ıştır-  
dı gökte mavi  
Sustum deniz iç-  
re dalgalandım (IX)*

*Bir gözlem olur-  
du senden içre  
Kuşlar geceler  
Denizler otlar (XXVI)*

Gâlib'in, Hüsni ü Aşk'ın

*Gördi ki Sühan bu iki bîdâd  
Bir başka yol eylemişler icâd (815)*

*Kasd eyledi târem-i Simâke  
Bir başka sefer görindi hâke (1270)*

*Tarz-ı selefe tekaddüm itdüm  
Bir başka lugat tekellüm itdüm (2010)*

beyitlerinde de kullandığı "bir başka" sıfatının bu şekilde kullanılmasını Dağlarca'nın çiçeklerinde de görmekteyiz:

*Dal dal uzanır-  
dı gövdesinden  
Bir 'başka yemiş'  
Diyen çocuklar (VIII)*

*Evren bir oyun  
Ki parlamıştır  
Bir başka oyun-  
la evlenince (CXXXIV)*

Dağlarca'nın Gâlib okumaları -belli ki- Hüsni ü Aşk ile sınırlı değildir; aşağıdaki çiçeklerde de, Gâlib'in, *Dîvân*'ındaki bir "tard u rekb" şiirinde yer alan meşhûr

*Bir şu'lesi var ki şimdi cânun  
Fânûsına sığmaz âsmânun<sup>8</sup>*

mısralarındaki ifâde üslûbunu açıkça görmek mümkündür:

<sup>8</sup> İlk mısra daha çok "Bir şu'lesi var ki şem'-i cânun" şeklinde şöhret bulmuştur; ancak, iki dîvân neşrinin arkasında verilen tıpkıbasım yazma nüshalarda da kelime "şimdi"dir. Bkz. Muhsin Kalkışım, *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara 1994, s. 216; Naci Okcu, *Şeyh Gâlib Dîvânı (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umûmî Tahlîli)*, TDV Yayınları, Ankara 2011, s. 306.

*Bir gövdesi var  
Ki gövdelerden  
Kalmış yeniden  
Gün üzre olmuş (XXIV)*

*Bir vergisi var-  
dı evrenin ki  
Sevmek ödemek  
Demekti verdim (XLIX)*

Dağlarca'nın, Hüsn ü Aşk'ın temelinde yer alan “mutlaklık” (hüsn-i mutlak, aşk-ı mutlak) tasavvurunu çiçeklerinde seçtiği kelimelerle de göstermeye çalıştığını söyleyebiliriz. Şu iki çiçekteki “en”lik vurgusu bu açıdan dikkate şâyândır:

*En göklere en  
Işırdı en su  
En yol en uyum  
En uyku en ses (CCLXXIII)*

*(Sessizliği an-  
latırdı en ses  
En uyku uyan-  
mamak demekti) (CCLXXIV)*

Bunlarla birlikte, şu çiçeklerde Türk mitolojisinden ve Türk anlatılarından öz izlere rastlanmaktadır ki Dağlarca'nın eserine bir Türkçe karakter vermektedir:

*Yaz: bin bir ulus  
İçindedir  
At elma demir  
Işık su imge (XXX)*

*Kızlar yıkanır-  
dı ay doğarken  
Çam kız kaya kız  
Su kız çiçek kız (LXXI)*

Yol ve yolculuk metaforu çerçevesinde, aşağıdaki çiçek ile yine Türk masallarının sonunda kullanılan “Onlar erdi murâdına, biz çikalım kerevetine...” klişe cümlesinin ortak ifâde üslûbu arasındaki benzerlik de ayrıca dikkat çekicidir:

*Onlar giderek  
büyüdü yol yol  
Biz durduk o gün  
Sürez tükendi (CXXIII)*

Kezâ, varlığı güneşin de -hattâ arşın da- üstünde olan Allâh'ı îmâ eden

*Bir gövdesi var  
Ki gövdelerden*

*Kalmış yeniden  
Gün üzre olmuş (XXIV)*

çiçeğindeki ifâde üslûbunun, Kül Tigin kitâbesinin başında Bilge Kağan'ın "Tengri teg tengride bolmış... (Tanrı gibi gökte olmuş...)"<sup>9</sup> sözündeki beyân üslûbunu andırdığı söylenebilir.

Hüsni ü Aşk temelde alegorik-arşetipik yolculuk metaforu üzerine kurgulanmış tasavvufî bir mesnevîdir. Ferîdüddîn-i Attâr'ın Mantıku't-Tayr adlı mesnevîsi ise, bu türün tüm İslâm edebiyâtında öncül ve olgun bir numûnesidir.

*Yeraltı bakış-  
lı kök soluklu  
Dev gençliği gör-  
mesindi bende (XXI)*

*Yüklendi otuz  
Deveyle Sultan  
Ben sevgime bir  
Böcekle gittim (XXII)*

çiçeklerinde, Mantıku't-Tayr'daki 30 kuşa karşılık, -"dev" ve "deve" kelimeleriyle doğu masallarını andırırçasına- 30 deve yükü bir hazîne söz konusu edilmektedir ki "gençlik" kelimesi ile de "hazîne" anlamının murâd edildiğini söylemek mümkündür.

#### 1.4. Tertîb

Dağlarca'nın eseri geleneğin yeni nesil bir yorumu olarak kabûl edilirse, onun, eserine geleneğin tertîb ve tedvîn usûlüne göre başladığını söylemek mümkündür. Eserlerin başında "besmele", "hamdele" (tahmîd ve tevhîd) ve "salvele" (Hazret-i Muhammed'e salât u selâm) kısımlarına uygun beyit ya da müstakil bölümlerle başlamak gelenektendir ki manzûm metinlerde bunların -mensûr sözlerle değil de- yine beyit düzeni içerisinde şiirsel olarak ifâde edildiği bilinmektedir. Hüsni ü Aşk'ın başında ayrı iki bölüm hâlinde bir "tahmîd/tevhîd" ile bir de "na't" bulunmaktadır.

Dağlarca da geleneği bu açıdan da yorumlayarak kendi şiirsel üslûbu ile bu bölümlere karşılık gelen çiçekler sunmuştur:

*Bir sözcük olur  
Gelen geçen ki  
Dev tümcede sev-  
gi anlatırlar (I)*

çiçeği, eserin başında besmele ifâdelerini andıran bir bölüm gibidir. Bu minvâlde

*Senden göğe yan-  
sıyordu yüzler  
Yüzler ki uyur*

<sup>9</sup> Muharrem Ergin, *Orhun Abideleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1994, s. 65.

*gezerdi bende (II)*

dörtlüğünü Allâh'a bir hitâb (hamdele),

*Sen sakladığım  
O sevgisin ki  
Tanrım bile gör-  
meden seviştik (III)*

dörtlüğünü de Hazret-i Muhammed'e bir hitâb (salvele) üslûbu taşıyan çiçekler olarak yorumlamak mümkündür.

Dağlarca'nın eserini tamâmıyla müretteb ya da müdevven bir eser olarak kabûl etmek zordur; çünkü -Hüsni ü Aşk'tan farklı olarak- tâm bir tahkiye kurgulaması üzerine tasarlanmış değildir. Ancak, Hüsni ü Aşk'ın bazı bölümlerini özetleyici mâhiyette çiçekler de dikkati ayrıca celb etmektedir.

Hüsni ü Aşk'ın "Derbeyân-ı Sebeb-i Te'lîf" başlıklı bölümünün daha başında, Gâlib bir sohbet ve şiir meclisine katılışını şu beyitle ifâde etmektedir:

*Bir meclis-i ünse mahrem oldum  
Ol cennet içinde Âdem oldum (173)*

Gâlib bu beyit ile başlayan bölümde o mecliste tecrübe ettiği hem aklî hem de rûhî mücâdelesini çok etkileyici bir şekilde anlatır. Hüsni ü Aşk'ın bu bölümünü Dağlarca âdetâ bir çiçekle şöyle yorumlamaktadır:

*Toplumlara var-  
dım ortak oldum  
Gövdem ki tekil  
Değildi bende (L)*

Hüsni ile Aşk'ın mensûb oldukları kabîle hakkında "Âgâz-ı Dâstân-ı Benî Mahabbet" bölümü ile başlayan ve ardından Muhabbetoğulları kabîlesinin meclisleri, avları ve bahârlarının anlatıldığı bölümlerle devâm eden kısımda bu kabîlenin tavsîf ve tasvîri yapılmaktadır.

*Her birisi bir nigâra urgun  
Şemşîr gibi dehânı pür-hûn (248)*

*Azm eyleseler şikâra bunlar  
Gitmez gelecek diyâra bunlar (263)*

*Âhûları dūd-ı âh-ı ser-keş  
Endâmı siyâh şâhı âteş (267)*

*Sayyâdları şikâra urgun  
Tavşan o gürûha telli kurşun (268)*

gibi beyitlerin de verdiği ilhâm üzere, Dağlarca, Benî Mahabbet kabîlesini özetle şöyle ifâde etmektedir:

*Bir sevgiye gül-  
selerdi onlar  
Bir ceylanı vur-*

*dular sanırsın (LXI)*

Hüsni'ün Aşk'a yazdığı "Nâme-yi Hüsni Bâ'Aşk" başlıklı mektûb ile Aşk'ın Hüsni'e yazdığı "Sûret-i Nâme-yi 'Aşk" başlıklı mektûb bölümlerinin coşkulu mükâleme tarzı ve arz-ı hâl üslûbunu da hissettirecek şekilde, "Vilâdet-i Hüsni ü 'Aşk" bölümünü özetlercesine şu çiçeklerin yorumları dikkat çekmektedir:

*Sandım seni gör-  
düğüm geceydi  
Annem dedi doğ-  
duğum geceymiş (XVI)*

*Gökten yere gel-  
diğin geceydi  
Göl gözlere ilk  
Işık inerken (CXLV)*

"Mekteb-i Edeb"de ders esnâsında Hüsni ile Aşk'ın bakışmaları şu beyitlerle anlatılmaktadır:

*Biri birine çeşm-dâr-ı hırmân  
Firdevs içinde hûr u gılmân (354)*

*Mâ-beynde târ u pûd-ı vuslat  
Hayran hayran nigâh-ı dikkat (356)*

Dağlarca bu bakışmaları bir çiçekle şöyle yorumlamaktadır:

*Sevmekle güzel  
Bakıştılar ya  
Birbirlerinin  
Usundalardı (XCVII)*

**1.5. Tür Yansıması**

Dağlarca'nın gelenek ve Hüsni ü Aşk'tan müstakil bir türü de çiçeklerine yansıtmış olduğu dikkatlerden kaçmamaktadır. Mesnevî gibi uzun soluklu manzûmelerde şâirlerin yer yer kalemlerine hitâb edip kimi zamân onları teşvîk edercesine, kimi zamân onlardan meded umarcasına, kimi zamân da onları sustururcasına beyitler söyledikleri bilinmektedir; bu beyitler -ya da bazan müstakil bölümler- "kalemiyye/kalem-nâme" olarak adlandırılmaktadır. Hüsni ü Aşk'ın dört farklı yerinde "Ey hâme" hitâbıyla başlayıp birkaç beyit devâm eden kalemiyyeler bulunmaktadır ki ilk beyitleri şunlardır:

*Ey hâme zebânun eyle kûtâh  
Levh üzre kalemle yazmış Allâh (42)*

*Ey hâme o rütbe olma çâlâk  
Esrâr-ı nübüvvet olmaz idrâk (79)*

*Ey hâme hezâr bârekallâh  
Oldun cezebât-ı Hüsne âgâh (472)*



*Ey hâme eser senün degüldür  
Ey şeb bu seher senün degüldür (2024)*

Dağlarca'nın eserinde de bu minvâlde üç farklı yerde "Yaz" hitâbıyla başlayıp -yine her biri aynı hitâb ile başlayan- birkaç çiçekten müteşekkil bölümler (toplam 14 çiçek) yer almaktadır ki bunları da kaleme hitâb addetmek mümkündür. Bu bölümlerin ilk çiçekleri ise şunlardır:

*Yaz: kendini tür-  
külerdi onlar  
Görmek açılır-  
dı uykularda (XXVIII)*

*Yaz: bir savaşın  
İçinde olmak  
Hayvan bile ol-  
mamak demektir (XCI)*

*Yaz: gövdelerin-  
de yoktular ki  
Gelmişle giden-  
le oynasınlar (CXIV)*

## 2. Muhtevâ

### 2.1. Güzellik - Sevgi

Dağlarca'nın, Hüsni ü Aşk'ı bir yorumlama denemesi olarak kabul ettiğimiz eserinde "hüsni" ve "aşk" kavramlarını "güzellik" ve "sevmek/sevgi" kelimeleri ile karşıladığı görülmektedir. Dağlarca, bazı çiçeklerde bu kavramları nasıl algılayıp ve yorumladığını göstermektedir:

*Kim kaldı senin  
Güzelliğinde  
Onlar ki ölüm  
süz oldular hep (CCVI)*

*Bir kuş ki uçar  
Güzelliğinden  
Boşlukta kalan  
Güzelliğinde (CCXX)*

*Sevmek güzel ol-  
duğun sürezdir  
Baştan başa im  
Bütün güzellik (CLXXVII)*

*Ben sevgine sığ-  
dım ilk günümde  
Ta ki beni gör-*

*dü tüm güzelliğ (CCXLV)*

Dağlarca'nın güzellik ve sevgi felsefesi yorumlarını gördüğümüz bu çiçeklerde hitâbın mutlak hüsni ve aşk makâmına, yani Allâh'a yöneldiğini söylemek mümkündür. Mutlak hüsni ve mutlak aşkın eş zamânî kadîm varlığına atıfta bulunan yukarıdaki çiçekler, Hüsni ü Aşk'ın alegorik hikâyesinin de işâret ettiği gibi, aynı zamânda bu iki kavramın ezeli ve ebedî var oluşlarındaki birlikteliğe imâda bulunmaktadır. Kezâ Dağlarca'nın,

*Görmem seni is-  
temem de görmek  
Artmazdı güzel-  
liğin görürsem (XX)*

çiçeğinde de yine Allâh'a hitâb ettiği söylenebilir, ki bu dizelerde Eflâtun'un - neredeyse Allâh'ı tanımlayan- meşhûr ideal/mutlak aşk anlayışı yansıtılmaktadır: "Aşk, doğmaz ölmez artmaz eksilmez bir güzelliğdir."

**2.2. Dişillik - Erillik**

Hüsni ü Aşk'ın tahkiyesinde -âdetâ bir ikiz gibi- aynı ânda doğan Hüsni dişil, Aşk da eril olarak kurgulanmıştır. Hüsni'nün Aşk'a âşık olmasıyla başlayan aşk serencâmında emele ulaşmak yolunda zorlu imtihân Aşk'ın payına düşmüştür. Türkçe'de "gökte ararken yerde bulmak" deyiminin de işâret ettiği üzere, aslında ulaşılacak üzere aranan tüm hedef ve emellerin beşerî şuûraltındaki göksel mâhiyetlerinden dolayı gökle ilişkili olarak tasavvur edildiklerini söylemek mümkündür. Hüsni ise -istiâre yorumlanacak olursa- yerde aranırken gökte bulunmuş, bu doğrultuda *dişil-gök* ve *eril-yer* eşleştirmesinin yapılmasına imkân sağlamıştır.

Dağlarca da aşağıdaki çiçeklerde gök-yer aşkını göğe ve yere ilişkin unsûrları da kullanarak yorumlamaktadır:

*Gökler ki açık  
Saçık gezerdi  
Yaz günleri bir  
Kadındı gündüz (XI)*

*Yaz günleri bir  
Geceydi sonra  
Erkekliği bin  
Soluklu kösnül (XII)*

*Bir tek sevi mi  
Denizle gökler  
Birbirlerinin  
Dışındalarken (LXXVIII)*

*Yıldızla papat-  
ya evleneydi  
Bir ormanı tür-  
küleri bin kuş (XC)*

Hüsni ü Aşk hikâyesinin son kısımlarına tekâbül edecek şekilde çiçeklerin de son bölümünde yer alan aşağıdaki dörtlükte Dağlarca Aşk'ın Hüsni ile karşılaşmasını anlatmaktadır. Bu çiçekte "yok" kelimesi ile nitelenen Hüsni ile Aşk'ın soyut ikiz kahramânlar olarak mevhum ya da kurgusal oldukları ifâde edilmekte, aynı ânda doğdukları noktada birleşmelerine îmâda bulunmaktadır:

*Bir yok kızı gör-  
dü bir yok oğlan  
Gördüm doğan ilk  
İkizdi yer gök (CCL)*

Bu çiçekte ayrıca, leff ü neşr yoluyla kız-erkek ile gök-yer eşleştirmesi ile, varoluş ve yaratılış sürecinin metaforik kahramânları sayılan Hüsni ile Aşk'ın kozmik-kozmozonik mâhiyetlerine de işâret edildiğini söylemek mümkündür.

### 2.3. Teklik - Çokluk

Kesrette vahdeti bulup bilme ve tanıyıp tanıma gâyesi geleneksel san'atlar ve dolayısıyla da divân edebiyâtı felsefî zemîninin en temel özelliklerindedir. Hüsni ü Aşk da vahdetten kesrete ve tekrâr kesretten vahdete metaforik yolculuğun hikâyesidir. Yolculuğun sonunda Hüsni'nün sarâyında Suhan'ın Aşk'a hitâben söylediği

*Kim 'Aşk Hüsni'dür 'ayn-ı Hüsni 'Aşk  
Sen râh-ı galatda eyledün meşk (2000)*

*Birlikde bu kıl ü kâl yokdur  
Ol farzda hiç muhâl yokdur (2001)*

beyitleri bu hakîkata işâret etmektedir. Dağlarca da birçok çiçekte hüsni-aşk ya da güzellik-sevgi bağlamında vahdet-kesret ilişkisini teklik-çokluk bildiren kavram ve kelimelerle yorumlamaktadır:

*Toprak ot olur  
Çiçekse orman  
Tek'ler iki'sin-  
de sevgi başlar (X)*

*Sevmek niye hep  
İkiydi Tanrım  
Yüz binde de biz  
Tek olmalıydık (LXXX)*

*Toplum o çoğu-  
lun biriydi ilkin  
Bir yük gibidir  
O şimdilerde (CLXXXIV)*

*Onlar ki çoğul-  
luğuyla sonsuz  
Tek'tir doğadan*

*Gelip geçenler (CCXXXIX)*

*Varlık ki çoğul-  
da kalmamızdır  
Tek tek duyulur  
Çoğulda olmak (CCXL)*

**2.4. Varlık - Yokluk**

Hüsn ü Aşk, ezel-ebed hattı üzerinde en temelde bir “var oluş” ve “var kalış” mes’elesini tahkiye etme niyeti taşımaktadır. Bu çerçevede “vücûd/varlık” ve “mevcûdiyet” kavramlarının bir alegorik hikâye ile anlatılmaya çalışıldığını görmekteyiz. Dağlarca'nın eserinde birçok çiçekte işlenen “gövde” istiâresinin de bu mes’eleyle alâkalı olduğunu söyleyebiliriz. Yani, *gövdeden* murâd, Hâlık'ın mutlak vücûd/varlığı ile o mutlaklıkta ve mutlaklıkla var kalmaya çalışan (fenâfillâh > bekâbillâh) insânın mahlûk vücûdu olmalıdır. Bu konu üzerine birkaç çiçek örneği yeterli olacaktır:

*Bir gövde ki üs-  
tü gölge gölge  
Sesten geceden  
Güzelliğinden (VI)*

*Yaz: çok biri var  
Ki gövdemizde  
Bizden daha çok  
Sever anımsar (XXIX)*

*Kök gövdede dal  
Ucunda yaprak  
İlk dört basamak-  
la gökteyizdir (CXI)*

*Gövdem ki bir iz-  
düşümdür ancak  
Bilmem nereler-  
de nerden inmiş (CLX)*

*Gövdem senin ol-  
duğunca sonsuz  
Gövden benim ol-  
duğunca vardı (CCLXIX)*

“Barış” kelimesi “İslâm” anlamıyla yorumlanacak olursa, şu çiçekteki *gövdeden* murâdın ise Hazret-i Muhammed olduğunu söylemek mümkündür:

*Baştan başa bir  
Barıştı gövden  
Yüz bin yara al-  
dığın savaştta (LVI)*

Dağlarca'nın, varlık (vücûd) ile ilgili bu dikkatlerinin yanında birçok çiçekte “yokluk” (adem) tasavvuruna da îmâda bulunduğu görülmektedir ki bazıları şunlardır:

*Gövdem idi bak-  
salar da yoktur  
Sevgim idi gör-  
dülerdi bir kez (VII)*

*Gündüzle gecem  
Olan'la yok'la  
Bir eski betik-  
te birleşirler (LXII)*

*Yoktum beni gör-  
seler de yoktum  
Bir düş görüyor-  
du hepsi hepsi (CVIII)*

*Söz yok yazı yok  
Biçim sınır yok  
Yokluk bile kal-  
mamıştı Tanrım (CXIX)*

*Yazdım mı çıkar  
Yoğun tadında:  
Yoktan vareden-  
le gizdeş olmak (CXLIII)*

## 2.5. Ayna Metaforu

Yukarıda “dişillik-erillik”, “teklik-çokluk”, “varlık-yokluk” gibi karşıtlıkların, hem -dîvân şiiri geleneğinin yönlendirmesi ile- Gâlib'in, hem de -belki bir diyalektik yönlenme ile- Dağlarca'nın şiir dünyasında etkili olduğu görülmüş idi. “Her şey zıddı ile kâimdir” anlayışına göre, birbirine karşıtlık teşkil eden her kavramı aynı zamânda birbirinin aynası kabûl etmek mümkündür.

Tasavvuf geleneğinde çok önemli bir yer tutan “ayna istiâresi”nin izleri, Hüsni ü Aşk'ta hem tüm hikâyenin kurgusuna yayılmış olarak, hem de “âyine”, “mir'ât” ve “tecellî” gibi kelimeler ile bir çok beyitte müşâhede edilebilir. Bu metaforun, Dağlarca'nın çiçeklerinde “yansı(mak)” ve “görün(mek)” fiilleriyle işlendiği görülmektedir.

Mekteb-i Edeb'de Hüsni ile Aşk'ın birbirlerinin aynası olarak görüldüklerine işâret eden

*Âyîne iderler idi gâhî  
İrsâl-i meselde mihr ü mâhî (351)*

*Bir yirde olup ikisi câlis  
Âyîneye girdi 'aks ü 'âkis (352)*

beyitlerini Dağlarca'nın

*Gök sözcüğü dar  
Gelirdi Tanrım  
Gökler bizi yan-  
sırtırdı ancak (CLXI)*

çiçeği ile yorumladığını düşünmek mümkündür.

Yine Hüsni ü Aşk'ın na't ve mi'râciyye kısımlarında -Hakîkât-ı Muhammediyye'nin murâd edildiği-

*Âyîne-yi vahdet-i ilâhî  
Mir'ât-ı vücûdudur kemâhî (36)*

*Âyîne-yi nûr olup şeb-i târ  
Yâr eyledi yâra 'arz-ı dîdâr (64)*

beyitlerindeki mazmûnunun ise, Dağlarca'nın

*Senden göğe yan-  
sıyordu yüzler  
Yüzler ki uyur  
gezerdi bende (II)*

*Yalnızlığının  
Tadındasın ya  
Bir yansımanın  
İçindedir (CCXLII)*

çiçeklerinde sûret bulduğu söylenebilir.

Hüsni'nün vasıflarının anlatıldığı bölümde yer alan

*Âyîne-yi sîne bahr-ı sîm-âb  
'İkd-ı güher olmuş anda gird-âb (420)*

*Ol sîne-yi sâf o gerden-i nûr  
Âyîneye karşı şem'-i kâfûr (448)*

beyitlerindeki *göğüs-ayna* ilişkilerini Dağlarca'nın *gönül-göğüs-görün(mek)* kelimeleriyle yorumlayış tarzını

*Gök bir kara lam-  
badır gönülde  
Gördüm de görün-  
medin severken (LXX)*

*Saydam mısınız  
Siz uykularda  
Sevmek görünür  
mü göğsünüzden (LXXXIX)*

çiçeklerinde izlemek mümkündür.



## 2.6. Gönül Böceği

“Böcek”, Dağlarca'nın, eserinde kullandığı şahsî istiârelerden birisidir; çiçeklerde böcek, en derinde “gönül” kavramına karşılık gelmektedir. Katmanlar hâlinde gönlü taşıyan “kalb” ile kalbi taşıyan “insân”ın da *böcek istiâresi* ile örtülüp gizlenmiş olabileceğini düşünmek mümkündür:

*Yüklendi otuz  
Deveyle Sultan  
Ben sevgime bir  
Böcekle gittim (XXII)*

*Evren mi büyük  
Böcek mi dersin  
Bin evrene bir  
Böcek değişmem (XXXV)*

*Yıldızla böcek  
Çiçekle kaplan  
Doysun diyedir  
Ne söyledimse (XCVIII)*

*Susmuştu böcek-  
ler uykumuzda  
Birdenbire hep-  
si çığırırken (CLXIII)*

*Toprakla böcek  
Seviştiler ya  
İlkyaz oralar-  
da doğdu gördüm (CCLXIII)*

## 2.7. Şiiraltı - Poetika

Son devrinde dîvân şiiri geleneğinin şiiraltını (poetik şuûraltı) - derleyip toparlarcasına- ihsâs yoluyla ta'rif edip idrâk ettirme husûsunda Hüsn ü Aşk'ın rolü büyüktür. Eserin alegorizasyonu içerisinde “Mektab-i Edeb” (anlam ve söz tahsîli), “Nüzhetgâh-ı Ma'nâ” (anlam), “Suhan” (söz), “Kal'a-yı Zâtu's-suver” (im, imge, imgelem) unsûrlarıyla alegorik-poetik bir özel amaç alanı kurulmuştur. Kezâ, mesnevînin -ana tahkiye çerçevesinin dışında- dîbâce kısmındaki “Sebeb-i Te'lîf” ile hâtîme kısmındaki “Fahriyye-yi Şâ'irâne” başlıkları altında Gâlib'in poetikası verilmektedir. Bunların yanında dağınık olarak kimi “Hitâb-ı Sâkî” bölümlerinde kimi de kalemiyelerde olmak üzere beyit beyit eserin tümüne yayılmış bir poetika beyânı görülmektedir. Dağlarca da bir yorumcu şâir olarak, geleneğin ve Hüsn ü Aşk'ın poetikasını kendi çiçekleriyle yorumlamıştır.

Bu yolculuk hikâyesinde “asl”a yönelik arayışın temel unsûrlarından birisinin *ma'nâ* olduğunu söylemek gerekir. Hikâyenin ideal mekânlarından biri de Hüsn ile Aşk'ın başbaşa soluklanıp dinlendikleri *Nüzhetgâh-ı Ma'nâ*

yani ma'nâ mesîresidir. Ma'nâlar âlemi denebilecek bu âsûde ortamın, "Dervasf-ı Ân Nüzhetgâh" başlıklı bölümde yapılan tavsîf ve tasvîrleri oranın da ezeli ve ebedî oluşuna işâret etmektedir. Bu minvâlde, Dağlarca bu ma'nâ/anlam mes'elesini şu birkaç çiçekle yorumlamaktadır:

*Eller söz olur  
Ayaklar anlam  
Son ülkede yaş-  
lılar ölümsüz (CXX)*

*Anlam ki uçar  
O gövdelerden  
Üstünde güneş-  
le ay bulunmaz (CXXX)*

*Gövdemle giyin-  
diğim bu anlam  
Söz söz soyunuk  
mudur bilinmez (CXLI)*

Dağlarca'nın bu çiçeklerdeki yorumları da, anlamların maddî varlıkların üstünde yüce bir âlemde bulunduğunu îmâ etmektedir. Bu çiçeklerde "söz"e yapılan vurgunun, Hüsni ile Aşk'a sohbet ortamı oluşturan "Suhan"a yani söz/şiire atıf amacı taşıdığını söylemek mümkündür. Hüsni ü Aşk hikâyesindeki "Dermenkabet-i Suhan ki Hân-sâlâr-ı Nüzhetgâh-ı Ma'nâst" başlığından da anlaşılacağı üzere, söz/şiir, anlamlar âleminin mihmândârıdır. Denilebilir ki ma'nâ ile suhanın ya da anlam ile sözün birlikteliği ezeli ve ebedî nitelik arz etmektedir.

Aşağıdaki çiçeklerde Dağlarca'nın, kiminde yaratılışı başlatan "kun" emrini, kiminde de şiiri kastederek söz ve sözcük üzerine yorumlamalarını verdiği söylenebilir ki bazılarında mutlak tenezzühlük âlemi îmâ edilerek söz ile ilâhî varlık arasında ontik ilişki kurulması da ayrıca ilgi çekmektedir:

*Sözcüklerimiz  
Sevinçlidirler  
Sevmekle güzel-  
lik oldularsa (XXXIII)*

*Sözcükleri yaz-  
dırırdı Tanrı  
Sevdim seni sev-  
gi var kılındı (XXXIV)*

*Sözcükleri tar-  
tıyordu Tanrım  
Sevmek en ağır  
Gelince şaştı (LXVII)*

*Sözcükleri ver-  
dilerdi ilk gün*

*Kim dinledi kim  
İşitti bilmem (CXXXI)*

Kendisine âit “Türkçem, benim ses bayrağım” dizesinden alınan ilhâmla “Türkçenin ses bayrağı” olarak da nitelenen Dağlarca, çiçeklerinde de “ses”e ayrı bir yorum alanı açmış, söz/sözcük kavramlarında olduğu gibi ses kavramını da kimi zamân ilk ilâhî hitâbın sesi ile birlikte düşünmüştür. Bu minvâlde “kun” sözünün hem “yaratma” fiilinin ortaya çıkışı hem de yaratılmışlar üzerindeki sessel te’sîrinin yorumlanışını şu çiçeklerde müşâhede etmek mümkündür:

*Bir ses yere düş-  
tü sevgilerden  
Andın beni sen  
ki gök ağardı (XLIII)*

*Gökler akıyor-  
du üstümüzden  
Bir ses ki duyul-  
mamakla sonsuz (XLIV)*

*Dağdan dağa yan-  
kılarla korkunç  
Bir ses duyulur  
Ki gövdenindir (CXXI)*

*Gök gürlledi yağ-  
mur oldu sesler  
Bir yüz oluver-  
di yazdığım düş (CXXV)*

*Bir sesle uzak  
Geceyle gündüz  
Duyamaz onu sev-  
meyen adamlar (CXCIX)*

*Bir özlemi gör-  
düğüm mü ses ses  
Göklerdeki çiz-  
gisiyle dağlar (CCXXIX)*

*Zâtu’s-suver Kalesi*, esâsında aslî öz sûretlerin, deyim yerindeyse, -şîir için- asıl nüshaların, nazarî tasavvuf ıstılâhı ile de “A’yân-ı Sâbite”nin mertebe ve mekânını istiâre etmektedir. Bu kale, Aşk’ın, meşakkat dolu yolculuğunun sonunda Hüsn’e vuslatının, aslında Hüsn’ün dahi bizâtihi kendisinin aynadaki sûreti olduğunu idrâk edişinin hakikat ve vahdet mekânı olan *Kalb Hisârı*’ndan (Hisâr-ı Kalb) önceki son yanıl(sa)ma, mecâz ve kesret mekânıdır. Bu mekânın, geleneksel kozmogoni tasavvurundaki -muhkem kale gibi korunaklı- “Levh-i Mahfûz”a tekâbül ettirilmek istendiğini söylemek yerinde olacaktır. Bu aslî sûretler âleminin ise san’atkârdaki imgelem yani muhayyile ya da başka bir deyişle tab’ -ki bu, şâirde meş’ardır- tarafından yansıtıldığı söylenebilir;

şâire düşen, meş'arına yansıyan sûretleri sözle yansıtip aktarmaya çalışmaktır. Hüsn ü Aşk'ın şu beyitleri hayâl-sûret/tasvîr ilişkileri açısından bir fikir vermektedir:

*Kimi dedi etme şî're rağbet  
Zîrâ ki verir hayâle sûret (1204)*

*Etdi Sühan ol hayâli tasvîr  
Kıldı sebebin bu gûne takrîr (1455)*

Dağlarca kendi poetik düşüncelerini tamâmlamak üzere "im", "imge" ve "imgelem" kavramlarını da yorumlamıştır. Bu yorumları yapmış olduğu çiçeklerde, hayâllerin aslî kaynağındaki öz sûretler ile "güzel/güzellik" ve "sevmek/sevişmek" kavramlarını hüsn ile aşkın mutlaklığı etrafında bir araya getirmektedir:

*Sevmek güzel ol-  
duğun sürezdir  
Baştan başa im  
Bütün güzellik (CLXXVII)*

*1'ken tek olan  
İçinde ilk im  
Evrende ağaç  
1000 olmak ister (CCII)*

*Bir imgelem ol-  
duğumdu işte  
Düşlerle büyüt-  
tüğüm bu türkü (CCLXXIX)*

*Bir imge midir  
Bu çöl bu yıldız  
Sonsuz bakışım  
mıdır sevişmek (CCLXXXII)*

## 2.8. Şâirin Tekâmülü

Gâlib'in, Hüsn ü Aşk'ı 6 ay gibi kısa bir sürede 26 yaşında tamâmladığı bilinmektedir. Bunu, Gâlib'in derûnî-ma'nevî tekâmül yolculuğunu 6 ay gibi kısa ama belki çok yoğun bir süreçte 26 yaşında tamâmladığı, şeklinde yorumlamak mümkündür. Dağlarca ise -belki hem söz gücü hem de anlam yoğunluğu açısından- o kâmil seviyeye ancak 72 yaşında vardığını -derûnunda duyduğu gizli bir gıbtayı da beyân edercesine- şu çiçekte dile getirmektedir:

*Bir öyle uzun  
Yol oldu düşler  
Ben yetmiş ikin-  
ci yilda vardım (CXXIV)*

## Sonuç

Dağlarca'nın tab' ya da meş'ar aynasında Gâlib ve eserinin hangi ölçüde tecellî ettiğini, bu çiçek sepetinde bir nebze müşâhede etmek mümkündür. Gâlib "Esrârını Mesnevîden aldum" mısırında Hüsni ü Aşk'ın esrârını Mevlânâ'nın Mesnevî'sinden aldığına işâret etmektedir; Dağlarca'nın eseri ise ilhâmını Hüsni ü Aşk'tan almasıyla özün de özü bir mâhiyet göstermektedir. Dağlarca'nın şuûraltı ile bağlandığı geleneğin izleri bu şiirde çok net görülmez; manzûmenin çiçeklerini bir araya getiren gelenek ipi ya da eskilerin ifâdesi ile "rişte-yi cân" (cân ipi) çiçeklerin içerisine ustaca gizlenmiş ince billûrdan bir iptir. Bu ipin en bâriz şekli özelliği veznidir; onun dışında, yer yer bazı işâretler muhtevânın gelenekle ilgili olan taraflarını göstermektedir.

Eserine verdiği isim, Dağlarca'nın âdetâ çiçeklerin nazmı/tanzîmi ile bir çiçek gerdanlık oluşturduğunu göstermektedir. Çiçek adı verilen ve birbirinden bağımsız gibi görülen küçük parçaların eserin tamâmı okunduğunda hâfizaya muhayyel bir Hüsni ü Aşk yorumu bıraktığı söylenebilir. 284 çiçeğin okurun muhayyilesinde uçuşup çökerek toplanan polenlerinden ya da arı okurun muhayyile kovanının bu çiçeklerden tahsîl ettiği baldan alınan gıdâ ve zevktir, eserin sağlayacağı estetik hazz, arınma ya da katharsis.

Hüsni ü Aşk'ın zamân, mekân, kahramânlar, neden-sonuç ilişkisi ve olaylardan oluşan alegorik tahkiyesi Dağlarca'nın çiçeklerden oluşan manzûmesinde berrâk bir şekilde görülmez. Bu manzûme âdetâ bir şiirsel kolaj eseridir; onda parça parça yer alan hikâyeye daha muğlak ve muğber yani daha örtülü ve fludur. Bu yönüyle onun Hüsni ü Aşk'tan bir kat daha müsteâr ve metaforik bir mâhiyet arz ettiğini, yoğun îmâ ve ihsâs yoluyla 284 küçük dörtlükte pek çok şeyin anlatılmış olduğunu söylemek mümkündür.

Dağlarca çiçekleri açılmış olarak değil de gonca hâlinde sunmuştur; çünkü onların içindeki sırları umûma fâş etmek yerine -sanki- Hüsni ü Aşk gibi esrârengîz bir şiirin şâiri olan Gâlib'e daha özge ve örtülü bir şekilde takdîm etmek istemiştir, "ehle âşikâr nâhle nihân" kabîlinden. Makâlenin sonucunu Yûnus'un bu minvâldeki şu beyti ile bağlamak yerinde olacaktır:

*Yûnus bir söz söylemiş hiç bir söze benzemez*

*Münâfıklar elinden örter ma'nâ yüzini*

### Kaynakça

- Ayvazoğlu, Beşir. (1999), *Kuğunun Son Şarkısı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Dağlarca, Fazıl Hüsni. (2000), *Düngeceki (En Sevmek) - Şeyh Galib'e Çiçekler*, Doğan Kitapçılık, İstanbul.
- Doğan, Ahmet. (2013), *Aşk'ın Kalbe Yolculuğu*, Değişim Yayınları, İstanbul.
- Doğan, Muhammet Nur. (2003), *Hüsni ü Aşk (Metin, Nesre Çeviri, Notlar ve Açıklamalar)*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Ergin, Muharrem. (1994), *Orhun Abideleri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Fedai, Celal. (2014), "Şeyh Galib'e Çiçekler: Dağlarca'da Şiirin Rejenerasyonu", <https://celalfedai.wordpress.com/2014/09/29/seyh-galibe-cicekler-daglarcada-siirin-rejenerasyonu/> (Erişim Tarihi: 09.01.2016)
- Genç, İlhan. (2005), *Leyla ile Mecnun'un İki Şairi: Fuzûlî ve Sezai Karakoç*, Şule Yayınları, İstanbul.
- Holbrook, Victoria R.. (1998), *Aşkın Okunmaz Kıyıları (Türk Modernitesi ve Mistik Romans)*, (Çev.: Erol Köroğlu - Engin Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kalkışım, Muhsin. (1994), *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Karakoç, Sezai. (2003), *Gün Doğmadan -Şiirler-*, Diriliş Yayınları, İstanbul.
- Koncu, Hanife - Çakır, Müjgân - Alptekin Sarıoğlu, Leyla. (2016), *Eser-i Aşk: Şeyh Gâlib Hakkında Makaleler ve Bibliyografya*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Macit, Muhsin. (1996), *Gelenekten Geleceğe*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Nâzım Hikmet. (2002), *Ferhad ile Şirin*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Okcu, Naci. (2011), *Şeyh Gâlib Dîvânı (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri, Şiirlerinin Umûmî Tahlîli)*, TDV Yayınları, Ankara.
- Özel, İsmet. (2000), *Bir Yusuf Masalı*, Şule Yayınları, İstanbul.
- Şeyh Galib Kitabı*. (1995), (Haz.: Beşir Ayvazoğlu), İBB Yayınları, İstanbul.
- Tunç, Gökhan. (2011), *Çağdaş Mesnevinin Peşinde: Nâzım Hikmet'in Ferhad ile Şirin'i ve Sezai Karakoç'un Leylâ ile Mecnun'u*, Kadim Yayınları, Ankara.
- Yahyâ Kemal. (1993), *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul.

Şamil YEŞİLYURT\*

## YENİDEN DOĞUŞ BİÇİMLERİ VE *RUH ADAM* ROMANI

**Öz:** İnsanlık tarihi kadar eski olan ruhun ölümsüzlüğü fikri, bazen beden de korunması gerektiği düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Çünkü yeniden dünyaya gelen ruhun bir bedene ihtiyacı olacaktır. Ancak bedenin bir an önce ait olduğu toprağa gitme isteği, ruhun ise gökyüzüne yükselme eğilimi arasında ortaya çıkan paradoks, fanilik ile bakiliği sembolize etmiştir. Bu evrensel problemi farklı biçimlerde eserlerinde ele alan sanatçılardan Hüseyin Nihal Atsız'ın *Ruh Adam* romanı ile daha çok ruhbilimcilerin ilgi alanına giren yeniden doğuş olgusu arasında yakın ilişki vardır. Bu çalışmada *Ruh Adam* romanının odak noktasını oluşturan ruhsal ve davranışsal devamlılık taşıyan ruhun ölümsüzlüğü ve yeniden doğuşu düşüncesi ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Hüseyin Nihal Atsız, *Ruh Adam*, yeniden doğuş, ruh göçü.

## FORMS OF REBIRTH AND *RUH ADAM* NOVEL

**Abstract:** The idea of the immortality of the spirit, which is as old as the history of mankind, reveals the idea that sometimes the body should also be protected. Because the spirit that comes to the world again will need a body. However, the body wants to go to the land that it belongs to as soon as possible. On the other hand the spirit tends to rise to the sky. Thus the conflict between the two symbolizes eternity with transience. Among the artists who deal with this universal problem in their works in different forms, there is a close relationship between Hüseyin Nihal Atsız's *Ruh Adam* novel and the rebirth phenomenon which is more interested in psychologists. In this study, the mind of immortality of spirit and rebirth spiritual and behavioral continuity, as focal point of the novel of *Ruh Adam*, will be dealt with in the thought of immortality and rebirth.

**Keywords:** Hüseyin Nihal Atsız, *Ruh Adam*, rebirth, spirit migration.

---

\* Yrd. Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi;  
Nevşehir/TÜRKİYE; samilyesilyurt@gmail.com



## GİRİŞ

İnsanlığın ezeli ve belki de ebedi olması kuvvetle muhtemel meselelerinden birisi, zamana hükmetmek ve ölümsüz olmak arzusudur. Gerek çeşitli halklara ait mitolojik söylencelerde dile getirilen örnekler gerekse dinî ve felsefi sistemlerde bu konuyla ilgili çok sayıda görüşün bulunması bile insanın bu konudaki arzu ve beklentilerini yeterince tatmin edebilmiş değildir. Öyle ki zamana hükmetmenin en somut göstergelerinden kabul edilen ölümsüzlüğe ulaşma, bu arzunun sonucu olarak destanlarda, halk hikâyelerinde, masallarda, mitolojik anlatılarda yer almış; bu evrensel arzudan kurmaca dünyanın imkânları dâhilinde dahi olsa arınmaya çalışılmıştır. Yaşam ile ölüm arasındaki paradoks ve var olma gayesi, beraberinde dünyadaki bedensel yok oluşun ötesinde ruhsal devamlılığın olup olmadığı meselesini ortaya çıkarmıştır. Yani beden yok olsa bile ruh ölümsüzdür ve varlığını fani âlemde de olsa bir şekilde sürdürür, yaklaşımı yeni tartışmalara zemin hazırlamıştır.

Ölümsüzlüğe ulaşma noktasında zaman ve beden arasındaki ilişki, Sharpe’a göre insanın ya da insana ait bir parçanın ölümsüzlüğünü gerçekleştirmek demektir. “Genel olarak söylemek gerekirse, insanın bu parçası beden değil, genellikle bedenin geçici bir sakini olarak kabul edilen ruhtur. Bazı dinlerde yeniden doğuş inancı, kurtuluş elde edilemediği müddetçe ruhun devamlı olarak maddeye bağlı olduğu anlamına gelir; bununla beraber, burada bile zamanın kendi kendisini ebedileştirdiği gerçek olmayan fenomen dünyasındakinin aksine, hakikat zaman dışıdır. Bazı dinlerde ruhun önceden mevcut olduğu, yani zamanın akışının dışında bir tabiata sahip olduğu ve ancak ölümlü bir bedenle bir araya geldiğinde zamanın içine sokulduğu kabul edilmektedir.” (Sharpe, 2000: 104) Bundan ötürü bedenin geçici oluşu, onun zamanla olan paralelliği ilkel ve modern pek çok inanış bakımından doğru kabul edilmiş, odak noktası ise zamanın ötesinde yer alan ruh ve onun yolculuğu olmuştur.

Dinî inanç, felsefi düşünce sistemi ve halk inanışlarında farklı biçimlerde algılanan; ufak nüanslarla reenkarnasyon, tenasüh, ruh göçü, tekrar doğuş ve yeniden doğuş isimleri yakıştırılan anlayış, özü itibarıyla manevi bir yolculuğun ardından ruhun erginlenmesi ve kemale ermesi sürecini karşılar. Kimi zaman ruhun aynı bedende gerçekleştirdiği yolculuk ve erginlenme kimi zaman da farklı bedenler, nesnelere, bitkiler ve hayvanlara geçerek devam eden bir ruhsal aktarımın yansıması olduğu kabul edilmektedir. “Ruhun insan bedenine intikaline *nesh*, hayvan bedenine geçmesine *mesh*, bitkilere hulûlüne *resh*, cansız varlıklara nakline de *fesh* denilmiştir.” (Güllüce, 2001: 2)

Yeniden doğuş, ruhun göçüşü ile birlikte bedensel değişimi taşıya bile ruh, özü itibarıyla sabit olup değişim unsurlarını bünyesinde barındırır. Geleneksel algı ile psikanalizin sunduğu imkânları bir araya getiren Jung, Freud, Schimmel, Frazer ve Eliade yeniden doğuş olgusunu modern biçimde yorumlamış ve sistematize etmişlerdir.

Platon, *Devlet* isimli ütöpik eserinde erdemli insanın davranışları ve uyması gereken kuralları anlatırken “...ruhlar yukarıki dünyaya, yeniden doğacakları dünyaya doğru atılmış, kayıvermişler yıldızlar gibi.” (Eflatun, 1975: 306) benzetmesini yapar. Dolayısıyla ruhun döngüsel yolculuğunun var olduğu gerçeğinden hareket eden ve yeniden doğuşu doğal bir varlık sorunu olarak

gören Platon'un bu görüşleri, Hristiyan dünyası üzerinde de derin izler bırakmıştır. Bununla birlikte Budizm, Hinduizm, Taoizm, Jainizm, Sihizm gibi Asya kökenli düşünce ve inanış sistemlerinde daha çok rastlanan “karma” anlayışı, Platon'un da işaret ettiği dünyevi eylemlerin niteliğinin sonraki hayatı belirleyici gücü taşıması anlayışıyla örtüşür. Aslında dünya ve ahiret arasındaki bu düalist etki, İlahî dinlerin insanoğluna yapmasını zorunlu kıldığı temel davranışları belirleme gücüne sahiptir.

Annamarie Schimmel, *Dinler Tarihine Giriş* isimli eserinde inanç sistemlerini anlatırken İran menşeli Mitra dinî ayinlerinin son cümlesinin güneş tanrısı Mitra'ya hitaben söylenen “Lebbeyk ya Rab, suların sultanı, lebbeyk, arzın kurucusu, labbeyk, ruhun hükümdarı. Ya Rab, yeniden doğmuş, kendimi yükselterek vefat eder, yükselmiş ölürüm.” (Schimmel, 1999: 77) ifadesi olduğunu belirtir. Bir anlamda arınmayı ve günahsız ve gönüllü biçimde tanrıya ulaşmayı dile getiren bu ayin, aynı zamanda yeniden doğmuş gibi olmayı dilemektir.

Babil ve Sümer söylencelerinin aksine Mısırlıların yalıtılmış bir kültüre sahip olduğunu ifade eden Rosenberg ise onların hak eden insanlar için yeniden doğuşu içerdiğini ve bunu da yeniden doğuş tanrısı Osiris'in gerçekleştirdiğini söyler. “Yeni ölmüş bir insanın ruhu Horus'un huzuruna çıkar ve yeniden doğuşu ne denli hak ettiğini göstermek için, hayatı boyunca yaptığı iyi işleri ona anlatır. Sonra Osiris, o insanın vicdanını temsil eden kalbini alır, büyük bir terazinin bir kefesine yerleştirir; diğer kefeye de yasayı temsil eden bir kuş tüyü koyar. Terazinin dengesi bir jüri tarafından kontrol edilir ve yasa tanrısı ve yasa yapıcı olan Tot sonucu kaydeder. İyi bir hayat sürmüş bir insanın kalbi tüyden daha hafif olabilir ve ona Osiris'in krallığında tıpkı dünyadaki gibi yaşayabileceği yeni bir hayat verilir. Eğer kalp, tüyden daha ağır gelirse, terazinin yanında oturan Çakal, o insanın kalbini ve mumyasını yer ve o, artık ölü olarak kalır.” (Rosenberg, 2003: 258-259)

Dinî sistemlerin bireyi dünya ve ahirette mutlu olmaya sevk etme prensibi, dünyanın çeşitli yerlerindeki farklı din ve inançlara ait söylencelerin ortak motiflerle bezenmesine kapı aralamıştır. Yeniden doğuş bunların en yaygın olanlarından biridir. Eliade, “Mitoslar insanın yürüttüğü tüm sorumlu etkinlikler için geçerli paradigmaları, örnek modelleri korur ve aktarırlar.” (Eliade, 1994: 12) diyerek aslında insanlığın evrensel değerlerine ve ortak motiflerine gönderme yapar; tekrarlanabilen birey ve toplum eylemlerini işaret eder. Frazer, Budist Tatarların manastırların başında bulunan ve Yüce Lamalar olarak görev yapan pek çok Buda'ya inandıklarını, bu Yüce Lamalardan biri ölünce ardından yas tutulmadığını, çünkü o kişinin bir çocuk biçiminde yeniden doğacağını düşündüklerini, asıl merak ettikleri şeyin ise onun doğacağı yeri bulmak olduğunu belirtir. (Frazer, 2004: 43-44) Hatta ölüm, yeniden doğma ve erginlenmede taklit yoluyla ritüeli tamamlamanın “yabanılılık” aşamasının ötesine geçmiş toplumlarda dahi sürdürüldüğü en azından izlerinin kaldığı da bilinen bir gerçektir. (Frazer, 1992: 321)

Yunan, Roma, Babil, Mısır, Hitit, Sümer, Avrupa, Hindistan, Çin, Japonya, Afrika, Amerika söylencelerinde yeniden doğuşun izlerine sıklıkla rastlanması, arkaik insandan miras kalan ruhsal paradigmalar ile ilgilidir. Jung, bu ruhsal

paradigmaları arketip olarak isimlendirmekte ve bu benzerliklere şaşılacak bir unsur gözüyle bakılmaması gerektiğini düşünmektedir. (Jung, 2005)

Kozmik olaylar ve özellikle gök cisimlerinin hareketliliği ile ilkel insanın inançları arasında paralellik kuran Eliade, güneşin ve ayın doğuş ve batışı ile evrenin ve insanın yeniden doğuş umutları arasındaki ilişkiyi izah eder. “...ayın erginleme törenlerindeki rolünü anlamak kolaydır, bu törenlerde ‘yeniden doğuşun’ ardından ayinsel ölüm gerçekleştirilir ve bu sayede ergin ‘yeni insan’ kişiliğiyle bütünleşebilir.” (Eliade, 2003: 185)

Hristiyanlıkta dönüşümü gösteren, ruhun arınmasını ve saflığını sağlayan ve *Yeni Ahit*'te yer alan vaftiz töreni, yeniden doğuş ritüellerinden en bilinenidir. Ancak “Dönemin agnostikleri, su gibi saf olmayan maddi tözün nasıl olup da maddi olmayan saf ruhu temizleyebildiğini...” (Paras, 2016: 158) sorgulayarak vaftizi tartışmaya açsa bile şeytanın ruh üzerindeki saltanatını yok etmede vaftizin etkili olduğu kanısı devam etmiştir.

Yahudilikte ise manevi arınmanın yeniden doğmak ile eşdeğer kabul edildiği ve din değiştirmenin esaslarından biri olan ritüel, Mikve'dir. “Tora'ya göre Yahudiliği seçen bir kişi yeni doğmuş bir bebeğe benzetilebilir. Mikve'ye giriş ana rahmine girmek, sulardan çıkış da yeniden doğuşu, yeni bir kişiliği simgeler.” (Besalel, 2001: 408)

İslamiyet'te yeniden doğuşu sembolik manada temsil eden pek çok örnek olmakla birlikte âlimler, ruh göçü ve buna paralel reenkarnasyon fikrinin İslami anlayışla bağdaşmadığı hususunda hemfikirdirler. Adnan Bülent Baloğlu tarafından da benzer biçimde değerlendirilmekle birlikte bir bakıma “...duyarlı ve sorumlu insan portresi oluşturma projesi...” (Baloğlu, 2016: 252) olarak algılanması yönüyle çok da zararlı görülemeyeceği ifade edilir. Çünkü ruhun ölümsüzlüğü ve döngüsel yolculuğu onun olgunlaşmasını ve değer kazanmasını, yücelik mertebesine ulaşmasını sağlayacaktır. Bu yönüyle reenkarnasyona “sakıncasız, hatta yararlı görülebilir” diyen Baloğlu'na karşın Scognamillo ve Arslan'a göre “reenkarnasyon’ veya ‘tekrar doğma’ diye bir şey yok. Din ile telif edilmesi mümkün değil, Kur'an buna delil değil. Aksine bu İslam'a vurulmak istenen bir darbenin uzantısı, Kur'an'a yamanmaya çalışan tutarsız bir inanç. Bunun ötesinde psikolojik bir bozukluk ve bir ruhi sapma.” (Scognamillo ve Arslan, 1999: 236) dır.

Çeşitli halklara ait bütün yeniden doğuş ritüel ve sembolleri, bu eylemin bir parçası olan bireyin ya da kolektif yapının başka bir varlık biçimine dâhil olma mücadelesi ve amacını gösterir. Önceki yaşama dair olumsuz kalıntıların temizlenebilmesi, beden ve ruhun arınabilmesi için ihtiyaç duyulan en önemli şey, geçici olan bedenin terk edilmesi ya da daha önemlisi kalıcı olan ruhun erginlenmesini gerçekleştirmektir. Çünkü “Erginleyici ölüm, ruhsal hayatın başlangıcı için zorunludur.” (Eliade, 2015: 18) Erginlenme sürecinde bedensel değişimle birlikte ruhsal devamlılık sağlanır; ancak her seferinde kemale eren bir ruh oluşur.

Jung'un *Dört Arketip* ismiyle bir araya getirilen yazılarında o, yeniden doğuşu anlatırken *Kur'an-ı Kerim*'in 18. Suresi olan Kehf Suresi üzerine yaptığı analizden de söz eder. Dolayısıyla dinî, mitik ve psikanalitik tespitleri içermesi bakımlarından ve yeniden doğuşun pek çok hususiyetini ve çeşitlerini bir

arada bulundurması yönüyle Jung'un çalışması önemlidir. Ona göre yeniden doğuşun beş biçimi vardır:

1. Ruh göçü
2. Reenkarnasyon
3. Diriliş (resurrectio)
4. Yeniden doğuş (renovatio)
5. Dönüşüm sürecine katılım

Jung, yaşamın çeşitli bedenlerde devam etmesine *ruh göçü*; insanın kişiliği ve anılarının korunduğu, önceki yaşamlarının izlerini hissettiği, bunların kendi yaşamları olduğunu düşündüğü, yani eski yaşamlardaki ben bilincinin mevcut yaşamındakiyle aynı olduğunu anımsadığı duruma *reenkarnasyon*; insan var oluşunun ölümden sonra yeniden ortaya çıkmasına *diriliş*; bireysel yaşam süreci içinde yeniden doğmaya ve yenilenmeye *yeniden doğuş*; bireyin iradesi dışında gerçekleşen bir dönüşüm sürecine dolaylı katılıma ya da bu sürece bizzat tanık olmaya *dönüşüm sürecine katılım* nitelemesini yapar. (Jung, 2005: 47-48)

Bütün bu dinî, mitolojik, felsefi ve psikolojik görüşlerin yansıması olarak ortaya çıkacak yeniden doğuş formu ve bunun *Ruh Adam* romanındaki yansımaları bu çalışmanın esasını oluşturacaktır.

## YENİDEN DOĞUŞ BİÇİMLERİ VE *RUH ADAM* ROMANI

Hüseyin Nihal Atsız'ın hayallerle hakikatler arasında gelgitler yaşayan roman kişilerinin dünyalarını sembolik unsurların da desteğini alarak kurguladığı *Ruh Adam* romanı, ilk baskısını 1972 yılında yapmıştır. Tarihi roman gibi başlayıp aşk ve macera romanı gibi devam eden eser, başlangıçta açılan ütopyik pencerenin sonda kapatılması ile tamamlanır. Bu yönüyle çok katmanlı ve farklı okuyucu kesimlerini kurmacaya dünyaya bağlama imkânına sahip olan romanın kompozisyonu prolog, temel vaka zinciri ve epilog kısımlarından oluşmaktadır.

Daha çok epik ve lirik eserlerde karşılaşılan ve dolaylı yoldan temel vaka zincirini yönlendirip okuyucunun zihninde temel vakaya dair çağrışımlar uyandıran prolog kısmı, aynı zamanda ütopyik bir dünyanın kurgulanmasıdır. Prologun daha ilk paragrafında mekân, zaman, kişi ve olay bütün olarak verilir. Uzun uzun tasvir ve tanıtlar yapılmaz. Kamlunçu ülkesi denilen ve romanın sonunda Ülker'in "Belki bugünkü Moğolistan'a..." (Atsız, 1997: 350) düşünüyor dediği bu hayali mekânda yaşayan Burkay, evli iken Açığma-Kün isimli kıza âşık olur; çok acı çeker. Karısı bu durumu öğrendiğinde Burkay'ın iyi olması için her yolu dener. Ancak Burkay, Şeytanlar Baş Madar'ın sözlerine inanarak karısını Naranta'ya adak verir ve ölmesine göz yumar; Açığma-Kün ile eş olur; fakat hiçbir zaman mutlu olamadan Açığma-Kün'ün ağzından seni seviyorum sözünü duymadan ölür; ruhu ebedi olarak ızdırap çekmeye mahkûm olur. Karısı ölürken ellerini göğe kaldırıp "Burkay! İyiliğe kemlik ettin. Tanrı seni bedbaht etsin. Kıyamete kadar, dünyaya her gelişinde ruhun ızdırap içinde çalkansın" (Atsız, 1997: 8) der; Tanrı bu dileği kabul eder. Burkay öldükten sonra da ızdıraptan kurtulamaz. Önce Burkay, ardından Selim'de devam eden bu ruhsal ızdırabın ve yeniden doğuşun başlangıcı

burasıdır. Burkay, her yıl bahar gelip çiçekler açtığında Açığma-Kün'ü görüp sevdiği çam ağacının yanında ruhu dolaşır ve "Izdırap çekiyorum. Sen de beni seviyor musun?" (Atsız, 1997: 9) diye inler. Bu Uygur masalının sonunda "O gündün bugüne kadar bin yıl geçtiği halde Burkay her bahar orada ağlıyor." (Atsız, 1997: 9) diyen anlatıcı, temel vaka zincirinin bulunduğu kısımdaki ruhsal devamlılığı ve Burkay'ın yeniden doğuşuna kapı aralayacağını ima eder.

Romanın çerçeve vakası olan prolog kısmı ile temel vaka zincirinin paralelliği dikkat çeker. Çerçeve hikâyedeki Burkay, temel vakanın başkişisi Selim Pusat'a dönüşür. Yine dış hikâyedeki Açığma-Kün temel vaka zincirindeki Güntülü ile özdeşleştirilir. Burkay'ın karısı fedakârlık ve idare edicilik yönüyle Ayşe'yle benzerlik taşır. Şeytanlar Başı Madar ile Yek, Selim Key ve Osman Fişer eşdeğer kabul edilir. Her üçü de ırksız, milliyetsiz, kökensiz ve benzer davranışlar sergileyen kötülük sembolleridir. Dış hikâyede Madar'ın Burkay'ı ayartması üzerine yaşanan olaylar, iç hikâyede Yek'in Selim'e "Siz de kendinizden yirmi beş yaş küçük bir kıza âşık olabilirsiniz." (Atsız, 1997: 119) demesi üzerine Selim'de oluşan kafa karışıklığı ve devamlı bu cümlenin zihninde yankılanması, benzer biçimde onu harekete geçirici bir rol üstlenir. Dolayısıyla Madar'ın ruhsal devamlılığını taşıyan milliyetsiz, çirkin, soyadı bulunmayan Yek, şeytani vasfı taşımaktadır.

Dolayısıyla kişilerin bedenleri değişmekle birlikte davranışsal olarak tekerrür eden eylemler dizisinin aktörleri olmaları, Eliade'nin "...her türden insani eylem zamanın başlangıcında bir tanrı, bir kahraman ya da bir ata tarafından icra edilen bir eylemi tamı tamına tekrarladığı ölçüde geçerlilik kazanır." (Eliade, 1994: 36) düşüncesiyle bire bir örtüşür. Jung tekrarlanan bu davranışlara "arketip" demektedir.

Romanda dönüşüm ve devamlılığı ifade etmek için çeşitli yerlerde on beş defa tekrarlanan "iki bin yıl" önce yaşamış olma gerçeği anlatıcının ısrarla vurgulamak istediği geçmişin devamlılığını taşıma yaklaşımına dönüşür. İki bin yıl önce meydana gelen bir olayı unutamayan halk, Burkay'ın ölmekle alacağı cezayı yetersiz bulur; onun ruhunun da izdırap içinde kıvrınmasını ve dünyaya her gelişinde aynı acının katlanarak tekerrür etmesini ister. Romanın başlangıcından itibaren merkeze konulan ruhsal devamlılık fikri, epilog kısmına kadar devam eder. Burkay'ın hikâyesini okuyan kadına onu dinleyen erkeğin Mete zamanında dünyaya gelmiş olmayı tercih edeceğini söylediğinde kadının cevabı bu düşünceyi destekler:

"Kim bilir? Belki o zamanda da yaşamışsındır. Bu masalda nasıl Mete devrinin izleri, unsurları varsa sende de o zamana ait çok şeylerin bulunduğu muhakkak... Şu farkla ki, masalda o zamana ait şeyler kısıtlı şekilde bulunduğu halde sende yirminci asır kısıtlı olarak yaşıyor. Denilebilir ki, sen Mete ordusunun hiç ihtiyarlamadan bugüne erişmiş bir subayısın. Tenasüh akidesinin lehinde delil arayanlar seni görmelidir. Hoş, zaten o nazariye de pek ceffelkalem reddolunacak bir fikir değil ya..." (Atsız, 1997: 15)

Cevabına karşın erkeğin "tenasüh uydurması" demesi, roman boyunca tersi bir durumla karşılığını bulur.

Dış hikâyede olayın kahramanlarından Burkay, Açığma-Kün ve Madar'ın isimleri söylenir. Burkay'ın karısının ismi verilmez. Böylece cisminden ziyade



eyleminin devamlılığını taşıyacak başka kişilere kapı aralanır. Temel vaka zincirinde Burkey'in karısının eylemsel devamlılığını Ayşe gerçekleştirir. Selim ne kadar Burkey'sa Ayşe de o kadar Burkey'in eşidir. Ayşe ve Burkey'in karısı ne kadar dışa dönük ve hayat dolu insanlar ise Burkey ve Selim bir o kadar içe dönük ve kapalı birer kişiliğe sahiptir. Selim'in bütün soğukluğuna ve kapalılığına karşın eşine moral vermeye çalışan Ayşe'nin hayata olumlu bakması ve neticede âdeta kırılacak bir tarafının kalmaması, kendisini bir hastabakıcı olarak görmesi, Burkey'in eşinin benzer davranış biçimini çağırıştırır. Romanda Ayşe'nin arketipsel bir devamlılığın parçası olduğu ifade edilmez; ancak eylemlerin tekrarı, ruhsal dönüşümün farkında olmadan ve bilinçsizce taşınan yönünü işaret eder.

Bireylerin psikogenetik yoluyla kuşaklar ötesinden aktarılan davranışsal benzerlikleri mekânsal çağrışımlarla da örtüştürülmek istenir. Dış hikâyede Burkey'in Açığma-Kün'ü görüp âşık olduğu yer, büyük bir çam ağacının altıdır. Burkey oraya kırk gün boyunca gitmiş ve her gittiğinde Açığma-Kün'ü görmüştür. Bu sebepten Burkey için çam ağacının altı, âdeta kutsanmış bir huzur mekânı olmuştur. Diğer taraftan iç hikâyede Selim'in huzur mekânı Çamlı Kuru'dur. Onun Leyla Mutlak'tan geldiğini düşünerek dinlediği şiirleri ilk olarak burada işitmiştir. O şiirler üzerinden hareket ederek Güntülü'ye ulaşması vakanın seyrini değiştirmiş; Selim'i asırlar öncesine götürmüştür. "Bu sesi çok iyi biliyordu. Hatta işitmiş olduğu yeri de hatırlıyordu. Fakat içindeki garip bir duygu bu bilis ve hatırlayışın zamanını çok eski; inanılmayacak kadar eski zamanlara götürüyordu." (Atsız, 1997: 84-85) Güntülü'nün gözlerine baktığında Burkey'in Açığma-Kün'ün gözlerinden etkilendiği zamanki hissi taşır ve "Kendisine bakan bu yeşil gözler hiç de yabancı olmadığı halde aşinalığının çok eski, tasavvur olunamayacak kadar eski bir zamanda olması intibai Selim'i çileden çıkarıyordu." (Atsız, 1997: 127) diyen anlatıcı, âdeta geçmiş zamanda yaşanan olayı ve ruhsal devamlılığı işaret eder.

Gerek dış gerekse iç hikâyede temel odak noktası ölüm ve ayartma kurgusudur. Her ikisinde de şeytan tarafından ayartılan kişiler yaptıkları eylemlerin bedelini ödemişler ve hesap vermişlerdir. Burkey karısını öldürerek âdeta ilk günahı işlemiş ve bu eylem beraberinde zincir hâlinde başka hataları getirdiğinden iç hikâyedeki Selim'in davranışları arketipsel bir devamlılıkla ortaya çıkmıştır. Selim'in ölümle iç içe olması hem harp okulunda bulunması hem de yaşadığı olayların onu getirdiği nokta ile ilgilidir. Ayşe'nin de okuldaki ilk dersini beklerken öğretmenler odasında Makber'i okuması ve "Gönlüm dolu âh u zâr kaldı..." dizesinin defalarca tekrarlanması romana sinmeye başlayan ölüm düşüncesini gösterir. Benzer bir yönelişle Selim'in Harp Akademisi'nden yakın arkadaşı Şeref'in intihar etmesi; buna karşın vakadaki yönlendirici fonksiyonunu devam ettirmesi yine bu ölüm fikri ile ilgilidir. Hayal ile gerçek; ölüm ile yaşam arasında kurulan bu yakın bağ bir yandan eserin temel çatışmasını oluturur diğer taraftan ölüm üzerinden oluşturulacak yeniden doğuş fikrinin anlatılmasına zemin hazırlar.

Selim, intihar eden arkadaşı Şeref'i düşünürken beyninde garip diye nitelediği bir değişim ortaya çıkar ve bu durum kendisini çok eski zamanlara götürür. En ufak bir hadise, bir ses "...onda anlaşılmaz tedailer yaparak asırlarca evvelki bir zamanı, bir şahsı düşündürüyor, kendisi o zaman varmış da, o hadiseyi

veya şahsı hatırlıyormuş gibi oluyordu.” (Atsız, 1997: 80) Bu sebeple romanda sembolik bir anlam yüklenen ses, Selim’in arketipsel ruhunu harekete geçiren, onu geçmiş asırlara götüren bir köprü vazifesi görür.

Selim, orduda görevli bir yüzbaşı iken Harp Akademisi’nin son sınıfında önce hapse atılır; ardından askerlik mesleğinden uzaklaştırılır. Hayata, olaylara, insanlar arası ilişkilere bakışı daima harp sanatı üzerine şekillenir. Cumhuriyet rejimine karşı olan ve kralcılığı destekleyen Selim, manevi bir yolculuk içinde yaşadığı mahkeme sahnesinde hayatı boyunca desteklediği kralcılık sistemini iyi biçimde idare eden tarihî kişilerle karşılaşır ve yaptığından ötürü onlar tarafından suçlanır. Mete, hem asker hem teşkilatçı; Bilge Tonyukuk ve Kül Tegin çok iyi komutan; Çağrı Bey bir kahraman; her girdiği savaşı kazanan Afşin Beğ daima muzafferdir. Büyük komutanlar ve büyük askerlerin hangi şartlar altında yetiştiğini araştıran Selim, neticede “Büyük askerler krallıklarda yetişir.” (Atsız, 1997: 70) kanaatine varmış ve devamlı bu fikri savunmuştur. Dolayısıyla Selim, modern zamanlarda yaşasa bile ruhu ve mantığı daima asırlar öncesine ait kalmıştır. Düşünme sistemi, yaşam biçimi, kararları, muhakemeleri hep geçmişe dönüktür. Mahkeme sahnesinin hayal ile hakikat arasında bir yer işgal etmesi ise tıpkı Burkay’dan Selim’e miras kalan davranışsal unsurların varlığı gibi okuyucuyu kararsızlık içinde bırakır.

Açığma-Kün’ün iç hikâyedeki yansıması olan Güntülü, Ayşe tarafından anlatılırken konuştuğunda sözlerine hayran bırakan, gözlerinin büyüleyici etkisi olduğu düşünülen, hepsinden önemlisi “büyük bir ruh kudreti” (Atsız, 1997: 60) taşıdığı fikrini uyandıran bir kişi olarak tanıtılır. O, bu hâliyle âdeta geçmiş diyarlardan çıkıp gelmiş gibidir.

Ayşe Pusa’tın gözde öğrencilerinden Güntülü, Aydolu ve Nurkan’ın isimlerinin tıpkı Açığma- Kün gibi ışıkla ilgili kavramları taşıması, onlara Işık Kızlar denmesi bilinçli yapılmış bir sembolizasyondur ve ışığın arketipsel gücü ile alakalıdır. Jung, ilk çağlardan itibaren “Tanrı’nın, ‘ışık’ fenomeninin öncesinde ve üstünde olan tüm ışıkların ‘ilkingesi’ olduğu düşüncesini...” (Jung, 2005: 17) ifade ederken ışığa kutsal bir anlam yüklediğini vurgular. Selim’in mahkeme sahnesinde Moğol komutan Yüzbaşı Kubudak’la vuruşması gerektiğini emreden varlık, her türlü yaşam düşünün ötesinde yer alan büyük ışıktır. Bunu bir nevroz olarak kabul edersek Selim’in hastalandığında “...ışık gibi insanın gözlerini kamaştırıyor...” (Atsız, 1997: 209) sözünü birkaç defa tekrarlaması, yine bilinçaltındaki duygusal karmaşıklığın ışıkla bütünleşmesi olarak somutlaşır. Leyla Mutlak, Selim’in içinde bulunduğu aşktan kurtulabilmesi için ışıktan daha güçlü bir ışığa ihtiyaç olduğunu söyler. Bu ışığın kendisi olduğunu ifade ederek Selim’in kendisini sevmesine izin verdiğini söyler. Ancak Selim bunu ciddiye almaz. Zaten isim sembolizasyonu da kartezyenik biçimde kurulmuştur. Aydolu, Nurkan ve Güntülü gibi ışıkla ilgili kavramları taşıyan kişilere karşılık Leyla gibi gece ve karanlığı çağrıştıran varlığın kurgulanması, aradaki çatışmaları derinleştirmekten öte fonksiyon taşımaz. Öyle ki Ayşe’nin eski öğrencisi Leyla Mutlak kurguda nasıl yıllar sonra aniden Çamlı Kuru’da ve belirsiz biçimde ortaya çıkmışsa geldiği gibi sessizce gider; akibeti verilmez.



Jung'un bireysel yaşam süreci içinde yeniden doğma ve yenilenme için kullandığı *yeniden doğuş* tabiri, bir kez de Selim'in Güntülü'yü tanınmasıyla gerçekleşir. Öyle ki Güntülü'yle karşılaşana kadar hayata karamsar gözlerle ve ümitsiz biçimde bakan; ölüm sessizliğine dalan, hep sessiz kalan Selim, Güntülü ile birlikte ümitlenir ve heyecan duymaya başlar. Bu durum, bireyin hayattayken yaşadığı bir hadiseden ötürü yeniden doğmuş gibi olduğu yaklaşımıyla örtüşür.

Şiir tekniğinin kurgusal dünyayı hem destani bir havaya sokmak hem de lirizmi artırmak için kullanıldığı bir gerçektir. Bununla birlikte bireylerin düşünme biçimleri, kurmacanın gelişimi ve ruh göçünü işaret etmesi bakımlarından da önemlidir. Çamlı Koru'da işittiği sesin sahibini âdeta asırlardır arayan Selim, aynı mekânda gezinirken Güntülü'den bir şiir okumasını ister. Bunun üzerine Güntülü'nün okuduğu,

“Bir sır ki bu, ölsem bile asla açamazsın...

Anlatması imkânsız olan öyle bir an ki,

Hülyâdaki ses varlığının gâyesi sanki...

Bak emrediyor: Daldığın âlemden uyan ki,

Mutlak seveceksin beni, bundan kaçamazsın...” (Atsız, 1997: 160)

dizelerini dinleyen Selim, sesin sahibinin Güntülü olduğunu anlar. Ancak Güntülü daha önce hiç Çamlı Koru'ya gelmediğini söylemesine karşın Selim buna inanmaz. Hatta şiirin kime ait olduğunu soran Selim'e Güntülü'nün “Bu şiir sizin değil mi?” (Atsız, 1997: 160) demesi ve Selim'in ne zaman yazdığını dahi hatırlayamaması onu yine geçmişe götürür ve Güntülü, “Unuttuğunuza göre bin yıl önce yazmış olacaksınız.” (Atsız, 1997: 160) der. Hatta Selim'in “Ben bin yıldan beri yaşıyor muyum?” (Atsız, 1997: 160) sözünü Atsız'ın tırnak içinde vurgulaması, bu mevzunun uzatılarak Güntülü'nün, “Evet! Bin yıldan beri yaşıyorsunuz, hattâ belki de iki bin yıldan beri... Mete'nin, askerlerini sadakat sınavından geçirmek için sevgililerine, nişanlılarına, eşlerine ok atmalarını emrettiği ve büyük sevgileri dolayısıyla ok atmayanları idam ettirdiği zamandan beri...” (Atsız, 1997: 161) demesi, yeniden doğuş konusunda ısrarla kurulmaya çalışılan bağlantının izleridir. Aynı şekilde Selim'in Güntülü'ye yönelttiği siz de iki bin yıldan beri yaşıyor musunuz?, sorusuna Güntülü'nün “Neden olmasın?” (Atsız, 1997: 161) cevabını vermesi, dış hikâyedeki masala ve ikinci kez olarak bireylerin zamansal yolculuğun ardından yeniden doğuşuna vurgu yapmak amacını taşır.

“- İkimiz de iki bin yıl önce yaşadığımızı göre o zaman da tanışıyor muyduk?

Güntülü aynı esrarlı ses ve aynı büyük ciddiyetle cevap verdi:

- Elbette tanışıyorduk.

- Peki... Ben o zaman da bir subaydım. Ya siz neydiniz?

Güntülü, yırtıcı pars bakışlarını Selim'e dikti. Onu ürperten, hatta çıldırtan bir eda ile, şaşkınlıktan başını döndüren bir soğukkanlılıkla cevap verdi:

- Ok atılmayanlardan biri...” (Atsız, 1997: 162-163)

Güntülü'nün gözlerine her baktığında onu çok iyi tanıdığını bildiğini; fakat kim olduğunu bulup çıkaramadığını düşünen Selim, yüzyıllarca önceki zamanın duygusunu taşıyordu. Bundan ötürü Burcak'ın modern zamanlardaki ruhsal devamlılığının Selim olduğu vurgusu yinelenir.

Şeref'in intiharının ardından onun ruhuyla sık sık konuşan ve çektiği ızdırabı onunla da paylaşan Selim, yine bir gün albümü karıştırırken yanı başına gelen Şeref'le konuşur. Ona ızdırıp içinde olduğunu bunun yalnızca sevgiden kaynaklanmadığını söyler. Şeref'in yanıtı yine geçmiş zamana giden bir ruhsal devamlılığı gösterir.

"Biliyorum. Geçmiş hatırlayamadığın için ızdırıp çekiyorsun. Seninle Tanrıkut Mete'nin ordusunda birer yüzbaşı değil miydik? Sen o zaman da aşk yüzünden Tanrıkut'un buyruğuna karşı gelerek, bugün başka bir hüviyetle önüne çıkan sevgiline ok atmamak için idâm olunmamış mıydın? Pusat! İçinden gelen bu aksi dürtüş nedir? İki bin yıl sonra da aynı delişmenlikleri yaşamak sana yakışır mı?" (Atsız, 1997: 244) yanıtını veren Şeref, Selim'in kafasındaki karışıklığı giderir. Güntülü'nün ya da karanlıkta sesini duyduğu esrarlı kadının iki bin yıl önce idamına sebep olan sevgilisi olduğunu anlar. Bunu zaten Güntülü de ifade etmişti. Dolayısıyla yeniden doğuşun bilincine sonradan varan Selim'e karşın Güntülü bu bilinci daha önce edinmiştir. Üstelik Şeref'in odadan çıkarken göğsünden damlayan kanın kapı tokmağına bulaşması ve bunu Ayşe'nin görebilmesi, gerçeklik ile hayaller arasında gelgitler yaşayan okurun gerçekliğe yönelmesini sağlar.

Mahkeme celbi kendisine verildiği zaman sarhoş olan ve tebliği edilen yazıyı dahi okuyamayacak durumda olan Selim'in bunu sarhoşluk üzerine bir nevroz olarak mı gördüğü, yoksa gerçekliğin bir parçası mı olduğu çelişkisi arasında kalan okur, tercihte bulunamaz. Türk tarihinin önemli simaları ile mahkemede bir araya gelen Selim, her biri tarafından suçlu ilan edilir. Mete'nin söylemleri ise roman boyunca yeniden doğuşun izlerinin olup olmadığı yönünde belirleyici rol üstlenir. "Ben, Selim Pusat'ın milletini yaratan adam. Asıl adımı unuttum. Şimdiki bana Tanrıkut Mete diyorlar. Selim Pusat benim ordumda da bir yüzbaşıydı. Börü boyundan Kayı adında bir yüzbaşıydı. Bu Yüzbaşı Börü Kayı, sevgilisini hedef yaparak okla vurması için verdiğim buyruğa baş eğmediğinden idam olundu. Bir asker aldığı buyruğu yapmazsa o hiçbir şey değildir. Görüyorum ki, iki bin yılı aşkın bir zamandan sonra ruhu Selim Pusat'ta tecelli ederek yine bir kıza tutsak olmuştur. Suçludur. Er kişiler vuruşmak için doğarlar. Kızlara tutsak olmak için değil..." (Atsız 1997: 307-308)

Yedi yüz yıl öteden gelen ve Cengiz Han'ın ordusundaki kahramanlardan biri olan Yüzbaşı Kubudak'la vuruşmasına büyük ışığın buyruğuyla karar verilen Selim, bir anlamda kendi gölgesi ile yaptığı mücadeleyi kaybetmiş ve iki bin yıl öncesinden başlayan azap, bir kez daha tecelli etmiştir. "Gölge arketipi hem bireysel, hem de kolektif bir yön taşır. Bütün insanlarda var olan gölge figürü, okuyucunun eserle daha yakından bağ kurmasına sebep olacağı için estetik hazzın belirmesinde önemli bir işlev üstlenmiştir." (Al, 2014: 500)

Romanın bittiği noktada ortaya çıkan epilog, vakanın gerçeklik ile hayal arasında kalan yönünde ütopyik gerçekliğe gönderme yapar. Gaipen, geçmiş zamanlardan hatta asırlar öncesinden duyduğu seslerle geleceğe yön veren,

geçmiş zamana bağlılığı bilinen kız lisesi öğrencilerinden Ülker, menşenin Kamlunçu olduğunu, eski Uygur yazısını babası ve ağabeyinin okuyabildiğini, ilk atasının adının Burkay olduğunu söyler. Hatta “Bir erkek, ‘İzdirap çekiyorum, sen de beni seviyor musun?’ diye ağlıyor, bir kadın da buna ‘Sus, sus, ben de izdirap çekiyorum’ diye cevap veriyordu.” (Atsız 1997: 352) diyerek en son duyduğu sesin bu olduğunu anlatır. Böylece bu yeniden doğuşun sürekli biçimde tekrarlanacağı ve yeni bedenlerde yeni maceraların olacağı yönünde metnin ucu açık bırakılır.

## SONUÇ

Türk edebiyatında roman yazma anlayışının değiştiği ve daha çok bireye yönelmenin başladığı 1940’lardan sonra köşetaşı mahiyetindeki eserlerden *Huzur* (1949), *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* (1949), *Aylak Adam* (1959), *Tutunamayanlar* (1970), *Ruh Adam* (1972), *Anayurt Oteli* (1973) yazılmış; bu eserlerde varlık problemi sorgulanmış, kimliksizleşme olgusu ele alınmış ve bireyden başlayan ve bütün topluma yayılan sıkıntılar bazen tümevarım bazen de tündengelim yöntemleriyle dile getirilmiştir. Bu silsilenin halkalarından biri olan *Ruh Adam*, anlatım biçimi ve kurmaca tekniği olarak farklı yanlar taşımaktadır. Bunlardan biri, çalışmaya da konu olan yeniden doğuşu vurgulamak için romanın baş kısmına yerleştirilen prolog, onu tamamlayan bir epilog ve temel vaka zincirinde Selim Pusat ve Güntülü’nün geçmiş zamana dair göndermeleridir. Roman hakkında tespitler yaparken bu alanda faaliyette bulunan biliminsanlarının ortaya koyduğu teorik malzeme incelenmiş; yeniden doğuş olgusunun romanın odak merkezini oluşturduğu görülmüştür. Bu bağlamda kişilerin henüz isimlerinden itibaren oluşturulmaya çalışılan atmosfer ve yazarın yönsemesinin birer parçası olması, bireyden hareketle toplumsal sorunlara dönük tespitlerin yer alması, ideoloji ile roman tekniğinin harmanlanması ortaya farklı bir kurgusal dünyayı çıkarmıştır.

Romanda yeniden doğuş biçimleri arasında en çok karşılaşılan iki durum sıklıkla tekrarlanmaktadır. Birincisi İslami inanışla örtüşmeyen ruh göçüdür. Selim Pusat, Yüzbaşı Burkay’ın ruhunu iki bin yıl sonra taşıyan bir bedendir. Onun geçmişte yaptığı yanlış eylemi Selim de devam ettirir ve ruhu azap içinde kıvrır; nefsiyle hesaplaşır. Roman boyunca bu tür yeniden doğuşun etraflıca anlatıldığı pek çok örnek söz konusudur. Benzer kişiler ve örneklerle bu durumu çeşitlendiren yazar, Güntülü’yü de sürece dâhil eder ve onun da iki bin yıl önce yaşayan ve Mete’nin subaylarından birinin sevgilisi olduğunu söyler. Hâl böyle olunca Güntülü ile Selim’in iki bin yıl önce de aynı aşkı yaşadıkları ve birlikte oldukları vurgulanır. Burada Atsız, ruhsal devamlılıkla birlikte insanın evrensel probleminin asırlar geçse de benzer biçimlerde tekrarlanacağı düşüncesini vermeye çalışmıştır. Yek, Osman Fişer ve Selim Key de bu ruhsal yolculuk sonunda iki bin yıl öncesinden modern zamana gelmiş birer temsilî kişidir.

Yeniden doğuşun ikinci biçimi de Selim’in yaşadığı talihsizlikler neticesinde ruhsal durumunda değişiklikler olmasıdır. Öyle ki askerlik mesleğinden atıldıktan sonra Selim’in içine kapanık, asosyal ve problemlili bir kişi hâline dönüşmesi, yaşam süreci içindeki ruhsal dönüşümü ya da başka bir tabirle yeniden doğuşun bir başka boyutunu işaret eder. Selim etrafında yaşanan bir

diğer yeniden doğuş da onun önce Leyla Mutlak ve ardından Güntülü ile karşılaşması olmuştur. Bu vakitten sonra hayata daha pozitif bakmaya başlayan ve aşkın heyecanını tadan Selim, başka bir yeniden doğuşu yaşar.

Romanda odak merkezi Selim olduğu için yeniden doğuş biçimleri Selim ve onunla münasebette bulunan kişiler özelinde anlatılmıştır. Eser, bütün olarak ise ataların ruhunun sonraki kuşaklarda tekrarlandığı ve benzer formlarda sürdürüldüğü gerçeğini ısrarla vurgular. Bu, bazen davranışlarla bazen de ruh göçü ile sağlanmaktadır.

### KAYNAKÇA

Al, H. İ. (2014), “Hüseyin Nihal Atsız’ın *Ruh Adam* Romanında Gölge Arketipi”, *İstanbul Kültür Üniversitesi, V. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi, TUDOK 2014, 23-24 Haziran*, s. 491-500, İstanbul.

Atsız, H. N. (1997), *Ruh Adam*, İrfan Yayınevi, İstanbul.

Baloğlu, A. B. (2016), *İslam ve Reenkarnasyon*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.

Besalel, Y. (2001), *Yahudilik Ansiklopedisi Cilt 1*, Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın AŞ, İstanbul.

Eflatun. (1975), *Devlet* (Çev.) Sabahattin Eyüboğlu ve M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Eliade, M. (2003), *Dinler Tarihine Giriş* (Çev.) Lale Arslan, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Eliade, M. (2015), *Doğuş ve Yeniden Doğuş İnsan Kültürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları* (Çev.) Fuat Aydın, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Eliade, M. (1994), *Ebedi Dönüş Mitosu* (Çev.) Ümit Altuğ, İmge Kitabevi, Ankara.

Frazer, J. G. (1992), *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökenleri II* (Çev.) Mehmet Doğan, Payel Yayınları, İstanbul.

Frazer, J. G. (2004), *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri I* (Çev.) Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul.

Güllüce, V. (2001), *Reenkarnasyon İddiaları Karşısında Kur'an-ı Kerîm*. Yayınevi Belli Değil, Erzurum.

Jung, C. G. (2005), *Dört Arketip* (Çev.) Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul.

Paras, E. (2016), *Foucault Öznenin Yitiminden Yeniden Doğuşuna* (Çev.) Yunus Çetin, Kolektif Kitap, İstanbul.

Rosenberg, D. (2003), *Dünya Mitolojisi Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi* (Çev.) Koray Akten vd., İmge Kitabevi, İstanbul.

Schimmel, A. (1999), *Dinler Tarihine Giriş* (Edt.) Recep Kibar, Kırkambar Yayınları, İstanbul.

Scognamillo, G., Arslan, A. (1999), *Doğu ve Batı Kaynaklarına Göre Ruhçuluk ve Reenkarnasyon*, Karizma Yayınları, İstanbul.

Sharpe, E. J. (2000), *Dinler Tarihinde 50 Anahtar Kavram* (Çev.) Ahmet Güç, Arasta Yayınları, Bursa.

Tahsin YAPRAK\* - Özcan BAYRAK\*\*

### BİR MESNEVİ PARODİSİ OLARAK BENİM ADIM KIRMIZI\*\*\*

**Öz:** İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Alain Robbe-Grillet ve arkadaşları, kendilerinden önceki roman anlayışlarını eleştirerek “Yeni Roman” akımını başlatmışlardır. Bu akım, zaman içinde postmodern roman denen türün oluşmasını sağlamıştır. Bu romanın en belirgin özelliklerinden biri, metinlerarası ilişkileri afişe etmesidir. Metinlerarasılık olarak ifade edilen bu yeni anlayışa göre metinlerin kendilerinden önceki metinlerden etkilenmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla bu etkileri gizlemenin anlamı yoktur. Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* romanında mesnevilerle romanı arasında metinlerarası bir ilişki kurmuştur. Çalışmada, *Benim Adım Kırmızı* romanıyla mesneviler arasındaki ilişki, metinlerarası teknikler olan parodi ve pastiş düzeyinde ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Benim Adım Kırmızı, postmodern roman, mesnevi, metinlerarasılık.

### BENİM ADIM KIRMIZI AS A MESNEVİ PARODY

**Abstract:** After the Second World War, Alain Robbe-Grillet and his friends created “New Novel” movement criticising the former novel perceptions. In time, this movement opens the way to a new genre called post-modernist novel. One of the most salient characteristics of this novel is its laying bare the intertextual relationships. According to this new perception called intertextuality, it is inevitable for texts to be influenced by the former texts. Therefore, there is no point in hiding these influences. Orhan Pamuk, in his novel *Benim Adım Kırmızı* forms a relationship between his novel and mesnevis. In this study, the relationship between the novel *Benim Adım Kırmızı* and mesnevis will be discussed on the base of parodies and pastiches which are intertextual techniques.

**Keywords:** Benim Adım Kırmızı, postmodern novel, mesnevi, intertextuality.

### GİRİŞ

Kökenleri aklın yüceltmeye başladığı Rönesans-Reform hareketlerine, Aydınlanma Çağı ile rasyonalizme dayanan ve Orta Çağ'ın skolastik düşüncesinden farklı olduğunu belirtmek için Latince modo (şimdi) kelimesinden türetilen modernizmin temel hedefi akıl ve bilimle insanlığı mutlak mutluluğa erdirmektir. Fazlasıyla dünyevi olan bu düşünce biçimine romantizm döneminde bir mola verilmiş, daha sonra modern düşünce yine

\* Öğr. Gör., Adıyaman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi; Adıyaman/TÜRKİYE; tahsinyaprak@hotmail.com

\*\* Doç. Dr., Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi; Elazığ/TÜRKİYE; ozcanbayrak@gmail.com

\*\*\* Bu makale, Tahsin Yaprak tarafından Doç. Dr. Özcan Bayrak danışmanlığında hazırlanan *Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları*, (Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2012) başlıklı tezden faydalanılarak üretilmiştir.

Batı dünyasına hâkim olmuştu. Ancak 20. yüzyılın ilk yarısına iki dünya savaşı sığdıran Batı’da, 1950’lerden sonra, bu düşünce biçimine karşı tepkiler yükselmeye başlamıştı. İşte, “sonrası” anlamına gelen “post” sözcüğünün eklenmesiyle ortaya çıkan “postmodernizm”, bu tepkilerin bir sonucudur; ancak postmodern, modernden tamamen kopuk değildir. Postmodernizm kendini çoğunlukla modernizmle kıyaslayarak var ettiği için ona muhtaçtır. Hatta bazı düşünürlere göre postmodernizm, modernizmin daha iyi hale gelmesi için oluşturulan öneriler bütünü, modernizmin bir devamıdır. Terimlerde ve tanımlarda tam bir uzlaşma olmamakla birlikte, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, önceki dönemlere ait birçok uygulamanın eleştirildiği açıktır. Bu eleştiriler, felsefe ve politika gibi düşünsel disiplinlerden sanatsal disiplinlere kadar oldukça geniş bir alana yayılmıştır. Çalışma, bu eleştirilerin etkisinde ortaya çıkan roman türüyle ilgilidir.

### 1. Postmodern Roman

Postmodern romanın ilk örnekleri, Balzac romanı olarak niteledikleri romanı eleştiren ve bu roman anlayışını değiştirmek isteyen Alain Robbe-Grillet ve arkadaşlarının öncülüğünde, “Yeni Roman” adıyla İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Fransa’da ortaya çıkmıştır. Kendilerinden önceki roman anlayışını eleştiren Grillet, konuyla ilgili yazılarından oluşan *Yeni Roman* isimli derleme eserinde, eskinin değiştirilmesini, edebiyatın yenilenmesi gerektiğini dile getirmiştir. (Grillet, 1981: 45) Aslında bu talebi, birçok edebi akımda görülen “kendinden öncekileri kötüleme”den daha köklü bir tepki olarak görmek mümkündür. Çünkü Grillet eleştirilerini kendilerinden bir önceki devre değil, Balzac romanından başlayarak, Proust ve Faulkner’ı bir nevi öncülerini gördüğü için (Grillet: 1981: 58) onları hariç tutarak, bütün romanlara, bu roman anlayışına karşı yöneltmiştir.

Grillet’in kişiyi değil kişinin gördüğü nesneyi öne çıkararak, anlamı hazır bir şekilde okura sunmayan, içeriği değil biçimi önceleyen, olayı geri plana alan roman anlayışı ise zaman içinde başka kuramcılarının da ilavesiyle günümüzde postmodern roman ya da postmodern anlatı denen türü ortaya çıkarmıştır. Ancak postmodern, modernle ilgili hemen her şeyi sorguladığı için, bu yeni türün ne kadar “roman” olduğu da tartışılmıştır. Bu nedenle “postmodern bir metnin tahlilinde belki de en güçlük çekilen nokta, metnin türselliği konusunda yaşanan şüphelerdir. Her ne kadar edebi türler konusunda ileri sürülmüş savlardan bir kısmı zaten, daha statik bir ‘tür’ anlayışına karşı çıkararak her metnin pek çok anlamda olduğu gibi, yazılmış olduğu edebi türde de birtakım değişiklikler yapabileceği, hatta yapması gerektiğine dikkat çekiyorsalar bile, ne klasik anlayışta ne de modern anlayışta Postmodernite de olduğu kadar türlerin belirsizleştiği bir süreç yoktur. Öyle bir türsel problem yaşanmaktadır ki herhangi bir metnin öykü mü, bir deneme yahut bir roman mı olduğu hatta, bunun bir isminin olup olmadığı konusunda bile ciddi sorunlar yaşanmaktadır.” (Emre, 2006: 87–88)

Bu belirsizliğe rağmen, postmodern bir romanın taşıdığı özelliklerden bahsetmek mümkündür. Bu özelliklerin hemen hepsi modern romanlarda bulunan özelliklerin çoğunlukla tam tersidir. Örneğin postmodern bir roman denince akla ilk gelen teknik olan üstkurmaca, aslında modern romanlarda da kullanılmıştır. Ancak modern romanlarda bu teknik inandırıcılığı arttırmak



için kullanılırken postmodern romanda, postmodernizmin öncüsü olduğu düşünülen romantizm dönemi (Lucy, 2003: 103) romanlarında olduğu gibi, kurgusallığı ifşa etmek, romanın kendisine, biçimine dikkat çekmek için yapılmaktadır. Diğer belli başlı özellikler şöyle sıralanabilir: Ciddiyete karşı mizahi ve oyunsu olma, kahramanı yüceltmeye karşı roman kişilerini roman mekanizmasının bir parçası olarak görme, içerikten çok biçime, roman tekniklerine önem verme, popüler türlerden uzak durmaya karşı polisiye gibi türlere yönelme, görüşleri empoze etmek için roman kişilerini benimseme ve benimsetmeye karşı çoğulcu bakıp tarafsız pozisyon alma, mutlak çözümler sunan bir görüşe (üst anlatılar) bağlı olmaya karşı, bu görüşleri mizahi bir bakışla eleştirme, herkesin anlayabileceği bir dil kullanmaya karşı anlamı muğlaklaştırma ve çoklu yorumlara elverişli dil kullanımı; tarihi, mutlak gerçeklerin anlatıldığı bir alan olarak görmeye karşı tarihi metinlerin de kurgusallığına vurgu, tarihi de oyun alanına çekme, gerçeklere bağlı olmaya karşı fantastik türlere yönelme; toptan, bütüncü çözümler yerine parçalara, yerelliğe dönüş ve nihayet, çalışmanın da konusu olan, özgünlüğe karşı metinlerarasılık.

## 2. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık, günümüzde postmodern kuramcılardan sayılan Julia Kristeva'nın ortaya koyduğu bir anlayıştır. Buna göre metinler, kendisinden önceki metinlerden etkilenir; kendilerinden sonraki metinleri ise etkilerler. Bu etkiden sıyrılmak mümkün değildir; çünkü hiçbir yazar örneğin roman okumadan roman yazamaz. Dolayısıyla öyle ya da böyle sanatçının üzerinde kendisinden önceki eserlerin etkisi vardır. Postmodern eserlerde bu kaçınılmaz etki gizlenmez, bilakis afişe edilir. Çünkü onlara göre mutlak özgünlük mümkün değildir. Metinlerarasılık düşüncesi önceleri "1960'lı yıllardan sonra yazılan ve postmodern olarak adlandırılan Yeni Roman temsilcilerinin (Butor, Simon, Robbe-Grillet, Sarraute) romanlarında geniş bir uygulama alanı bulur, postmodern romanı belirleyen en önemli özellik durumuna gelir." (Aktulum, 2000: 9) Metinlerarası etkileşim birçok teknik kullanılarak eserlerde kendini göstermiştir. Çalışmada ise bu tekniklerden en sık kullanılan ikisi, parodi ve pastiş ele alınacaktır. Bu iki terimin anlamı ve tekniklerin kullanım şekliyle ilgili olarak kuramcılarının tam bir görüş birliğine vardıkları söylenemez. Dolayısıyla bu iki terimin farklı kaynaklarda farklı açıklamalarının yapıldığı, hatta birbirlerinin yerine kullanıldıkları; bazen de parodi-pastiş olarak birlikte kullanıldıkları tespit edilmiştir. Çalışmada ise bir metot bütünlüğü olması açısından, iki terim arasındaki farklılıklar ortaya konmaya çalışılacaktır. Parodi "bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir." (Aktulum, 2000: 117) Bu yeni anlam, mizahi bir söylemle eski metni iğnelemek için oluşturulabileceği gibi; bu amacın tamamen dışında olarak diğer metne duyulan bir saygının ifadesi olarak da oluşturulabilir. Örneğin Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* isimli oyunundaki "yanlış kızla evlenme" konusu, parodik bir şekilde Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* isimli romanında yer almış, romanın kahramanı Mevlut yanlış kıza kaçırılmış ve onunda evlenmiştir. Postmodern eserlerde bu etki gizlenmediği için de bu parodi, bölümün başında "Büyük dururken küçüğü kocaya vermek pek âdet değildir. Şinasi, *Şair Evlenmesi*" (Pamuk, 2014: 13) şeklinde bir epigrafla okura bildirilmiştir.

Parodi temelde içerikle ilgili bir taklit olarak görülür, Aktulum'a göre ise pastiş, "bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir." (Aktulum, 2000: 133). Aslında her iki teknik de taklide dayansa da pastiş tekniğini yazar, "bu taklidi, parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaycı dürtüsü yok edilmiş" (Jameson, 1994: 78) şekilde kullanır. Yani iki teknik arasında fark birisinde içeriğin, mizahi olabilecek bir şekilde; diğerinde ise üslubun, çoğunlukla ciddi bir şekilde taklit edilmesidir. Aktulum'a göre pastişte yazar bunların yanında "bir yazınsal türü, özgün bir yapının biçimini [de] taklit edebilir. Kimi biçimsel özelliklerin yanında yinelenen izleklere de rastlanır öykünmede.<sup>1</sup> (Örneğin, destan türü söz konusu ise, olağanüstü kavgalar ve olaylar, tanrıların, kavgalara karışmaları, silahların betimlemeleri vb.) Bir yazara özgü, bir yazarı belirleyen özellikler yinelenir, taklit edilir. Yine destan türünü örnek alırsak, yazarın yarattığı örgeler, izleklere destandakilere benzer. Kısacası yazar "benzerini yapma"ya uğraşır. Öykünme bir metni değil biçimi taklit eder." (Aktulum, 2000: 132-133) Aktulum'un bu sözlerinden bir türe özgü bazı kalıpların pastişinin yapılabileceği sonucu çıkarılabilir.

### 3. Benim Adım Kırmızı ve Mesnevilerle Kurulan Metinlerarası İlişkiler

Türk edebiyatında postmodernizm dendiğinde akla gelen birkaç yazardan biri olan Orhan Pamuk'un, *Beyaz Kale* ve sonrasında yazdığı hemen her romanda metinlerarası etkilerin izleri görülmektedir. Çalışmada bu romanlardan biri olan *Benim Adım Kırmızı*'daki mesnevi etkisi ele alınacaktır. Ancak bundan önce, mesnevilerden çalışmanın konusu bağlamında bahsetmek gerekmektedir.

Batı'ya yönelişlerinin bir sonucu olarak Batılı türlere yönelen Tanzimat yazarlarıyla başlayan, daha sonra yeni kurulan modern Türk devletinin desteğiyle geniş kabul gören Divan edebiyatı eleştirisi, ders kitaplarında zaman zaman "Yüksek Zümre Edebiyatı" gibi ifadelerin kullanılmasına ve Divan edebiyatının insanımızdan uzaklaştırılmasına neden olmuştur. Bu nedenle Divan şiirinin zaman içinde takipçisi azalmış ve bu edebiyat neredeyse unutulmuştur. Böylece günümüzde, diğer birçok Divan şiiri nazım biçiminin başına geldiği gibi mesneviler de kültürümüzün bir parçası olmaktan gün geçtikçe uzaklaşmaktadırlar. Halbuki mesnevi, modernizm sonrası edebiyatın sağladığı özgürlük ortamının da katkısıyla söylenebilir ki Doğu medeniyetinin romanıdır. Hatta Doğu medeniyeti, Batı medeniyetinin yaptığının daha zorunu başarmış, romanı şiir şeklinde yazmıştır. Yani mesnevi, bir nevi şiir şeklinde romandır.

Daha önce Türk kültürü içinde yaşatılan, ilk örneği neredeyse bin yıl önce verilmiş olan mesnevinin "şiir şeklinde roman" ifadesi kullanılarak 19. yüzyılın ikinci yarısında tanışılan bir türle açıklanmasının sebebi, mesneviyi romandan daha aşağı bir tür olarak görüp onun romanın seviyesine çıkarılması talebini dillendirmekten çok -Orhan Pamuk'un da yaptığı gibi- ona en az roman kadar değer verilmesini sağlamaya çalışmaktır. Yoksa Doğu'ya ait

<sup>1</sup> Aktulum, "pastiş" terimini bu kelimeyle karşılamaktadır.

bir değerın büyüklüğünün, Batı'daki benzeriyle karşılaştırılmasıyla ortaya çıkmayacağı açıktır.

Bazı araştırmacılar, mesneviyi daha aşağı gördükleri için değil, çağımızda roman daha bilinir olduğu için romanın teknikleri ve üslubuyla mesnevileri kıyaslayarak mesnevileri tanıtmak, bilinir kılmak istemişler; mesnevilere öncelikle araştırmacıların sonra da tüm edebiyatseverlerin hak ettiği ilgiyi göstermelerini sağlamaya çalışmışlardır. Esasında günümüzde anlatıbilim kapsamında yapılan tasniflerin ortaya koyduğu gibi, mesnevi ile roman "anlatı" terimiyle ortak bir paydada bir araya getirilen türlerdir. Yani aslında roman ve mesneviler arasında "anlatı" olmak anlamında bir yakınlık vardır. Bu yakınlık, bazı araştırmacıların "mesnevinin Doğu medeniyetinin romanı" olduğunu iddia etmelerini sağlamıştır. Örneğin Mehmet Kahraman, *Fuzuli'nin Leyla ile Mecnun Romanı* adlı makalesinde insanımızın mesnevilere daha fazla değer vermesini, okumasını sağlayacağı düşüncesiyle onlara "roman" denmesi gerektiğini belirtir ve araştırmacılara bir nevi *Leyla ile Mecnun*'un reklamını yapar: "Roman sanatı günümüzde gittikçe dallanıp budaklanmakta, yeni yeni yöntemlere ve tekniklere başvurulmaktadır. Postmodernlik adı altında yapılan çalışmalar, bir anlamda modern romana geçen çağlardan destekler bulmak, klasik çizgiler taşımak demektir. Bu eğilimle *Leyla ile Mecnun* birlikte düşünüldüğünde oldukça verimli bir sonuca ulaşılabilir. *Leyla ile Mecnun* modern romancıların ufkunu açacak nitelikler taşımaktadır. Ama öncelikle biz, edebi eserleri belirleme, adlandırma mevkiinde bulunan insanlar olarak onlara 'roman' deme cesaretini gösterelim." (Kahraman, 1997: 186). Mustafa Ayyıldız da *Leyla ile Mecnun Mesnevisinde Modern Anlatı İzleri* adlı makalesinde "Cemil Meriç, romanı; niye doğunun ürünü olan hikâye ile değil de ortaçağda halk dili anlamına gelen romanla tanımladığımızı sormadan edemez. İsimlendirme böyle kabul gördüğüne göre, bundan hareketle mesnevilerin ne kadar roman olduğu konusuna eğildiğimizde, bugünkü sınıflandırma ve adlandırmanın roman bölümü altında mesnevilerin de adının anılması gerekir. Çünkü bu eserlerin varlık sebepleri, içerikleri ve çoğu şekli unsurları, -kismî farklılıklarına rağmen- aynı vadede birleşiyor." (Ayyıldız, 2009: 189) cümleleriyle tezi devam ettirir. Bu konu ayrıca Şerif Aktaş'ın "Roman Olarak Hüsn ü Aşk", Yavuz Bayram'ın "Bildungsroman Olarak Hüsn ü Aşk" isimli makalelerinde de tartışılmıştır.

Çalışmanın konusu açısından incelendiğinde mesnevilerin bir diğer özelliği de, Dünya edebiyatında ancak postmodern dönemde makul görülmeye başlanan metinlerarası ilişkilerin; nazire, tahmis, terbi, iktibas vb. uygulamaların da gösterdiği gibi genel anlamda Divan edebiyatında ve bir Divan edebiyatı nazım biçimi olan mesnevilerde de kabul görmesidir. "Modern" Türk devletinin ilk yıllarında bütün bu uygulamalar "taklitçilik" olarak nitelendirilirken, günümüzde bu durum postmodern teori açısından bakıldığında gayet normal karşılanabilmektedir. Pınar Aka, *Divan Edebiyatı ve Bütünlük* isimli yazısında bu duruma şöyle işaret etmiştir: "Divan edebiyatına yöneltilen eleştirilerin çoğunda gözden kaçırılan nokta, söz konusu olanın, bir 'taklit' değil, bir örnek alma olduğudur. Bir metni örnek alarak başka bir metnin üretilmesi ise bizi, yakın sayılabilecek bir zamanda Mihail Bakhtin ve Julia Kristeva gibi kuramcılar tarafından gündeme getirilen 'metinlerarasılık'

kavramına getirecektir.” (Aka, e-makale) Bu durumda metinlerarası anlayışın, postmodern teoriden çok önce Divan şiirinde uygulandığı söylenebilir.

Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* isimli romanında mesnevilerden değişik şekillerde faydalanmıştır. Firdevsî'nin *Şehname* ve Nizamî'nin *Hüsrev ü Şirin* isimli eserinde anlatılan bazı sahneler, bir nevi parodisi yapılarak *Benim Adım Kırmızı*'da da kullanılmıştır. Aşağıda, bu parodilerden iki tanesi örnek olarak alınmıştır:

“Benim atımın üzerinde, onun da pencerede duruşumuzun Hüsrev'in Şirin'in penceresinin altına geldiği o binlerce kere resmedilmiş meclise –aramızda ama biraz arkada kederli bir ağaç da vardı– ne kadar da çok benzediğini çok sonra, bana verdiği mektubu açtıktan, içindeki resmi gördükten sonra anladığımızda sevdiğimiz bayıldığımız o kitaplarda resmedildiği gibi aşktan cayır cayır yanmaktaydım.” (s. 45)

“Uslu çocuklar gibi hiç sesini çıkarmadan beni dinlemesi hoşuma gitti: ‘Efsaneyi Şehname'den bilirsin,’ diye fısıldadım. “Babaları Feridun Şah yanlış bir iş yapar ve ülkesini üçe bölerken en kötü ülkeleri iki büyük oğluna, en iyisi İran'ı da küçük İreç'e bırakır, intikama kararlı Tur, kıskandığı küçük kardeşi İreç'i aldattır ve gırtlakını kesmeden önce saçlarını tıpkı benim şimdi yaptığım gibi tutar ve tıpkı benim şimdi yaptığım gibi bütün vücuduyla abanır kardeşinin üzerine. Gövdemin ağırlığını üzerinde hissediyor musun?” (s. 411)

Başka bir mesnevideki olayların bu şekilde parodileştirilmesinin dışında, romanda diğer mesnevilerde anlatılanlardan da bahsedilmiştir. Bu mesnevilerden biri olan *Şehname*'den bir parça romanda şöyle kullanılmıştır:

“Dehhak'ın Şeytan tarafından kandırılıp babasını öldürüşü hatırlandı hemen. Şehname'nin başında anlatılan o efsanenin zamanında âlem daha yeni yaratıldığı için, her şey o kadar basitti ki hiçbir şeyi açıklamak gerekmezdi. Süt isterdin, keçiyi sağ ar içerdin; at derdin, üstüne biner giderdin; kötülük, derdin, Şeytan gelir seni babanı öldürmenin güzelliklerine ikna ederdi. Dehhak'ın, Arap soylusu babası Merdas'ı öldürmesi, hem böylesine nedensiz olduğu için güzeldi, hem de cinayet gece yarısı harika bir saray bahçesinde altından yıldızlar, servilerle renk renk bahar çiçeklerini belli belirsiz aydınlatırken işlendiği için. Efsane Rüstem'in, düşman ordularını komuta eden oğlu Suhrab ile üç gün boğuşuktan sonra, oğlu olduğunu bilmeden öldürmesini hatırladık sonra. Kılıç darbeleriyle göğsünü paramparça ettiği Suhrab'ın kendi öz oğlu olduğunu yıllar önce annesine verdiği kolluktan çıkararak Rüstem'in gözyaşları içinde dövünmesinde, hepimizin içine işleyen bir şey vardı.” (s. 441)

Romanda *Hüsrev ü Şirin* ve *Şehname* dışında; *Leyla ile Mecnun*, *Mahzenü'l-Esrar* ve Mevlana'nın *Mesnevisi*'nden de bazı kısımlar kullanılmıştır.

*Benim Adım Kırmızı* romanıyla mesneviler arasındaki içerik benzerliklerinden başka, romanla mesneviler arasında biçimsel benzerlikler de, yani pastiş uygulamaları da vardır. Örneğin romanda, mesnevilerde olduğu gibi<sup>2</sup> içeriği özetleyen bazı başlıklandırmalar vardır:

<sup>2</sup> Bu benzerlikler bazı mesnevilerle örneklendirilecek olursa:

- AĞAÇTAN DÜŞEN YAPRAK GİBİ HİKÂYEMDEN DÜŞÜŞÜMÜN HİKÂYESİ (s. 59)  
 ÜSLUP VE İMZA (s. 76)  
 ÜÇ ÜSLUP VE İMZA MESELİ (s. 77)  
 NAKIŞ VE ZAMAN (s. 84)  
 ÜÇ NAKIŞ VE ZAMAN HİKAYESİ (s. 84)  
 KÖRLÜK VE HAFIZA (s. 91)  
 ÜÇ KÖRLÜK VE HAFIZA HİKAYESİ (s. 92)  
 ZEYTİN'İN SIFATLARI (s. 295)  
 KELEBEK'İN SIFATLARI (s. 297)  
 LEYLEK'İN SIFATLARI (s. 300)  
 NAKKAŞIN RUHUNUN YALNIZLIĞINI TESELLİ İÇİN ANLATTIĞI KÖRLÜK VE ÜSLUP ÜZERİNE İKİ HİKÂYE (s. 327)  
 RESİM, ÖLÜM VE ÂLEMDEKİ YERİMİZ KONUSUNDA KISA BİR AÇIKLAMA (s. 354)  
 ŞEYTAN'IN KADIN'A ANLATTIRDIĞI AŞK HİKÂYESİ (s. 404)

Bu başlıklar, 59 bölümden oluşan romanın bölümlerini ifade etmek için değil bu bölümlerin içindeki alt başlıklar olarak kullanılmıştır. Örneğin “AĞAÇTAN DÜŞEN YAPRAK GİBİ HİKÂYEMDEN DÜŞÜŞÜMÜN HİKÂYESİ” (s. 59) başlığı “Ben Bir Ağacım” isimli 10. bölümün hemen başında yer almaktadır. Roman türünde içeriğin bölümlenmesi için ya kısa ifadelerin ya da sayıların daha çok tercih edildiği düşünülecek olursa Orhan Pamuk’un bu tercihinin mesnevilerle kurduğu bir pastiş ilişkisinin sonucu olduğu söylenebilir.

Bu başlıklardaki “hikâyesi” sözcüğünden de anlaşılacağı üzere roman özellikle Mantıku’t-Tayr’la da yine bir başka pastiş ilişkisi içindedir. Çünkü her iki anlatıda da kahramanlar sık sık hikâye anlatmaktadırlar. Bu hikâyeler bazen adı açıkça anılarak başka mesnevilerden alınmadır bazen de sadece kahramanın anlattığı hikâye görünümündedir. Örneğin “Bana Kelebek Derler” adlı 12. bölümde (s. 76-83) “ÜÇ ÜSLUP VE İMZA MESELİ” başlığı altında Kelebek isimli kişi “Elif”, “Be” ve “Cim” harfleriyle başlatarak üç ayrı hikâye anlatır. Yine “Bana Leylek Derler” adlı 13. bölümde (s. 84-90) Leylek isimli kişi aynı şekilde üç hikâye anlatır. Zeytin de “Bana Zeytin Derler” adlı 14. bölümde (s. 91-97) aynı şekilde üç hikâye anlatır. Bunlara sırasıyla Katil’in (s. 181-182), Enişte’nin (s. 186-187), (s. 200-201), Üstat Osman’ın (s. 290-291), Katil’in (s. 224), Üstat Osman’ın (s. 355-356), yine Kelebek’in (s. 412), Leylek’in (s. 425) ve Katil’in (s. 437-438) anlattığı hikâyeler de eklenebilir.

- a. Fuzuli’nin Leyla ile Mecnun Mesnevisi: “Bu Mecnunun Leylaya, artık onun maddi varlığına doymuş olduğunu ve içinin yüksek bir zevkle ile dolduğunu bildirmesidir.” (Onan, 1997: 137), “BU İBN-İ SELAM’UN LEYLİ VİSALİNE RAGİB OLDUGUDUR” (Soysal, 2002: 410).  
 b. Şeyh Galip’in Hüsn ü Aşk Mesnevisi: “Kabile’nin inandırıcı cevap vermesi” (Onan, 1997: 443), “Aşkın belaları kabul edişi” (Onan, 1997: 445),  
 c. Attar’ın Mantıku’t-Tayr Mesnevisi: “DUDUNUN ÖZRÜ, HÜTHÜDÜN DUDUYA CEVABI,(...) HİKAYE, HÜTHÜDÜN CEVABI, HİKAYE” (Attar, 2001: 64-75)

Çalışmada daha önce mesneviyle ilgili “şiir şeklinde roman” ifadesi kullanılmıştı. *Benim Adım Kırmızı* romanıyla mesneviler arasındaki bütün bu içerik, üslup ve biçim benzerlikleri ışığında bu defa *Benim Adım Kırmızı* romanı için “roman şeklinde mesnevi” denebilir. Postmodern anlayışın türler arası geçişliliğe oldukça açık oluşunun bu tespitin yapılmasına kapı araladığı söylenebilir. Çünkü *Benim Adım Kırmızı* romanı, bir mesnevi gibi bazen masalsi bazen ciddi ve didaktik değil midir? Hatta *Benim Adım Kırmızı* da ortaya konan “metinlerarası ilişkiler” zaten en güzel örneklerini aynı konunun tekrar tekrar işlenmesi ya da Şeyh Galip’in “Sırrını mesneviden aldım, çaldımsa miri malı çaldım” dediğinde olduğu gibi mesnevilerde de görülmez mi? Pamuk, kurduğu bütün bu benzerliklerle, romanını, mesnevilerle mesneviler arasında devam eden metinlerarası silsilenin sonuna eklemiş gibidir.

Aslında Orhan Pamuk’un diğer romanlarında da uygulanan bir üstkurmaca tekniğinin, “roman içinde bahsedilen kitabın romanın kendisi olması”nın, bu romanda uygulanması da bu tespitin yapılmasını sağlar. Şöyle ki: Romanın başlarında Enişte, Kara’ya Padişah için resimlettiği bir kitaptan bahseder:

“Tıpkı senin Tebriz’deki hattatlar ve nakkaşlarla yaptığın gibi ben de bir kitap hazırlıyorum.’ dedim. ‘Benim siparişim Âlemin Temeli Padişahımız Hazretleri’dir. Kitap gizli olduğundan Padişahımız benim için Hazinebaşından gizli bir para çıkarttı. Padişahımız nakkaşhanesinin en usta nakkaşlarıyla tek tek anlaştım. Onların biri bir köpeği, kimine bir ağacı, kimine kenar süsleriyle ufuktaki bulutları, kimine atları resimletiyordum. (...) Para’yı resmettirdiysem küçümsemek içindir, Şeytan’ı ve Ölüm’ü korkuyoruz diye koydum’ ” (s. 34)

Roman okunmaya devam edildikçe Enişte’nin bahsettiği kitapta var olduğu söylenen “köpek, ağaç, at, para, şeytan ve ölüm”ün, aynı zamanda okurun okumakta olduğu romanda, yani *Benim Adım Kırmızı*’da da, var olduğu görülür. Oluşturulan bu paradoksla, okurda “Enişte’nin resimlettirdiği hikâyeye aslında okumakta olduğumuz romandır.” yanılması yaratılmak istenmektedir. Ancak bu durumda şu soru ortaya çıkar: Enişte bir romanı mı resimletmektedir? Tabii ki hayır. Romanda birçok örneği verildiği gibi Enişte’nin resimlettirdiği kitap, *Hüsrev ü Şirin*, *Leyla ile Mecnun* ya da *Şehname* gibi bir mesnevi olmalıdır. Sonuç olarak Pamuk, Enişte’nin mesnevisini roman biçiminde yazmış olmaktadır. Yıldız Ecevit, bu konuyla ilgili şunları söyler: “Enişte, roman kişisi Kara’ya, resimlere öykü bulma görevi verir. Romanın, Enişte’nin minyatürlerindeki figürlerle örtüşen roman kişileri –atlar/ köpekler/ ağaçlar- ve metnin minyatür bir tabloyu andıran yapısı, bu görevi yazar Orhan Pamuk’un üstlendiğini ve ‘Benim Adım Minyatür’ anlamını çağrıştıran ‘Benim Adım Kırmızı’ başlıklı bir roman yazdığı düşüncesini akla getiriyor. Bu açıdan bakıldığında roman, Enişte’nin gizli minyatürlerinin öykülendirilmiş biçimidir, resmin yazıya dönüştürülmesiyle oluşmuştur.” (Ecevit, 2002:145) Bu durumu ima eden ikinci bir nokta da romanın sonlarına doğru, Şeküre’nin (Orhan Pamuk’un annesinin ismidir.), bir sebab-i telif



hikayesi gibi<sup>3</sup>, romanda anlatılan her şeyin oğlu Orhan (Orhan Pamuk) tarafından anlatıldığını söylemesidir:

“Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a. Hasan'ın ve Kara'nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zarfif Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket'i kötü ve beni olduğumdan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan'a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvırmayacağı yalan yoktur.” (s. 470)

Romandaki Orhan, bütün bu hikâyeyi roman şeklinde anlatamayacağına göre bir mesnevi yazmış olmalıdır. *Benim Adım Kırmızı* o mesnevinin günümüzdeki halidir. Yani Orhan Pamuk o mesneviyi günümüz anlayışıyla bir roman olarak kaleme almıştır.

### SONUÇ

Metinlerarası ilişkilere yer vermek, postmodern romanın en belirgin özelliklerinden biridir. Esasında bu anlayış Divan şiirinde de uygulanmış ve eğer şair bir başka eserden faydalanmış ya da bir başka eseri yeniden yazmışsa bunu açıklamakta bir beis görmemiştir. Bu açıdan, postmodern kuramla Divan şiirinin “özgünlük” konusuna bakışı birbirine oldukça benzerdir. Bu nedenle mesneviler tekrar tekrar yazılmış, bir mesnevideki kısaca başka bir mesnevinin içinde yer alabilmiştir. Birbirinden tamamen farklı olduğu düşünülebilecek iki edebiyat anlayışının kesiştiği bu noktada, Orhan Pamuk, Borges ve Calvino'dan etkilenecek (Pamuk, 2010: 529) hem bir postmodern hem de bir Divan şiiri meraklısı gibi, romanını birçok mesneviyle dokumuş; mesnevileri bir edebi gereç olarak kullanmaktan ziyade, romanıyla onlara bir saygı duruşunda bulunmuştur. Bu saygı duruşunun, aslında, postmodern teorinin metinlerarası ilişkileri afişe etmeyi normal kabul etmesinin bir sonucu olduğu söylenebilir. Çünkü bu anlayış olmadan ya da bu anlayışı kabul etmeden bir romancının kendinden önceki eserlerden öykündüğünü bu şekilde belli ederek bir roman yazması düşünülemez. En azından modern romanlardaki özgünlük ve yenilik takıntısının buna izin vermeyeceği söylenebilir. Oysa Orhan Pamuk, romanında, postmodern teorinin tanıdığı geniş özgürlük alanını oldukça başarılı kullanmış ve romanında, daha önce *Kara Kitap*'ta da yaptığı gibi, modern dönemde geri plana atılan mesnevilerden bahsetmiş, hatta onlardan faydalanmıştır. Bu faydalanmanın birçok mesneviden içerik anlamında etkiler taşımasıyla parodi, mesnevilerin biçimsel özelliklerinin taklidi yoluyla da pastiş özelliği gösterdiği söylenebilir.

### KAYNAKÇA

Aka, Pınar. (e-makale), “Divan Edebiyatı ve Bütünlük”, *LİTTERA Edebiyat Yazıları*,

<sup>3</sup> Mesnevilerin sebep-i telif bölümleriyle modern ve postmodern romanlardaki “üstkurmaca” arasında kurulan ilişki için Şeyma Büyükkavas Kuran'ın “*Mesneviden Romana Uzanan Sebeb-i Telif Yolu Üst Kurmacaya Mı Çıkar?*” adlı makalesine bakılabilir.



[http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/17\\_cilt/pinar.htm](http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/17_cilt/pinar.htm) (Erişim Tarihi: 19.03.2017)

Aktaş, Şerif. (1983), “Roman Olarak Hüsn ü Aşk”, Türk Dünyası Araştırmaları, S:27, s. 94–108, İstanbul.

Aktulum, Kubilay. (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara.

Attar, Feridüddin. (2001), *Mantık Al-Tayr*, C:1, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Ayyıldız, Mustafa. (2009), “Leyla vü Mecnun Mesnevisinde Modern Anlatı İzleri”, *Turkish Studies – International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 4/7 Fall, s. 187–193.

Emre, İsmet. (2006), *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayınları, 2. Baskı, Ankara.

Grillet, Alain-Robbe. (1981), *Yeni Roman*, (Çev.) Asım Bezirci, Yazko, İstanbul.

Jameson, Fredric. (1994), *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, (Çev.) Deniz Erksan, “Postmodernizm – F. Jameson, J-F. Lyotard, J. Habermas” içinde, Yay. Haz. Necmi Zeka, s. 59–116. Kıyı Yayınları, İstanbul.

Kahraman, Mehmet. (1997), “Fuzuli’nin Leyla ile Mecnun Romanı”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S: 3, s.181–186, Konya.

Lucy, Niall. (2003), *Postmodern Edebiyat Kuramı-Giriş*, (Çev.) Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Onan, Necmettin Halil. (1997), *İzahlı Divan Şiiri Antolojisi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Pamuk, Orhan. (1998), *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul.

----- (2010), *Manzaradan Parçalar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

----- (2014), *Kafamda Bir Tuhafılık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Soysal, M. Orhan. (2002), *Eski Türk Edebiyatı Metinleri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

İmiran GÜR\*

## MEKÂNSAL VAROLUŞTAN SÜRESEL VAROLUŞA EVRİLME SÜRECİNDE POSTMODERN ÖZNE

**Öz:** Düşüncenin doğuşu, duyguya evrilmesi ve biçimlenerek ortaya çıkması aşamaları sürecinin sonucu olan bilgi, içinde bulunduğumuz çağın bilinci olan postmodernizmde kaynak olarak insandan doğup insana aktarılan bir varlık kazanma sürecinin kendisidir. Bilgiyi üretmek bir bilgi merkezi olanın bilgiyle ilişkisinde de bilgi merkezlerinde üretilen bilgiyi tüketerek bu bilgiyle varlık kazanmanın biçimlenme sürecinde de geçerli olan durum bilgilenme sürecinin insandan insana aktarılan bilgi olması nedeniyle yataylaşmasıdır. Postmodernizm bir bilginin doğuşu süreci olarak ortaya çıkışında ve biçimlenme sürecinde var olan bilgi birikimini dönüştürerek, yeniden kurarak, kurgusal bir zemin üzerinde bilginin kuramı olarak varlık kazandığından her zaman üst bilgiyi varsaymaktadır. Kurgusal bilgi ve teknolojinin birleşmesinden oluşan ve kendisini teknolojinin hızıyla gerçekleştirerek gerçekleşme hızı oranında tüketilen çağ bilgisi ve bilincinin adı olan postmodernizm bilgiye sahip olmayanın bilgi karşısında köleleştiği dolayısıyla bilginin üreticisine tüketilme çokluğu ve hızı oranında geri dönerek kendisini de biçimlendirdiği bir varolma biçimidir. Mekânsal varoluş kurgusal bir üst bilgi sistematiğinin varsaydığı üst bilgiyle bu bilgiyle biçimlenen postmodern öznenin geleneğin dinleşmesi ve bilimselleşmesi sürecinde kültleşmesinin sonucu olarak varolması durumunun kendisidir. Süresel varoluş, iletişimin insanla yaratıcı arasında dikey bir yaratma süreci olarak gerçekleştiği, düşüncenin doğuş, duyguya evrilme ve ortaya çıkışında insanın varlık potansiyelinin bütünüyle değiştiği alternatif varoluştur.

**Anahtar Kelimeler:** bilginin evrilmesi, mekânsal varoluş, süresel varoluş, postmodern özne, alternatif varoluş

## THE POSTMODERN SUBJECT DURING THE PROCESS OF EVOLVING FROM SPATIAL EXISTENCE TO DURATIONAL EXISTENCE

**Abstract:** In postmodernism as the consciousness of our time, knowledge which comes to light by virtue of the process of stages of thought from its emergence to evolving into emotion to coming out a form is an existence process itself taking its resources from human and returned to them again. The situation which is valid not only in case of being an information center by producing knowledge and its relation with knowledge but also in the process of formation of the subject who gained an existence by consuming the information which is produced in the information centers made the current situation horizontal owing to the reason that enlightenment process is transmitted from human to human. By transforming and reconstructing existing knowledge both at the emergence process of a knowledge and the formation process due to come into being as theory of knowledge on a fictional ground, postmodernism is always supposed to the superior knowledge. Postmodernism which is donated by information age consciousness also merger of speculative/fictional information and technology actualized itself with the speed of technology and is consumed at the rate of actualization speed and is in existence by ignorant ones who are becoming slaves

\* Yrd. Doç. Dr., Muş Alparslan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü; Muş/TÜRKİYE; imrangur73@gmail.com



hakkında yargılarda bulunan edebi eleştiri ve edebiyat meselesinin bizzat kendisiyle uğraşan edebi eser arasındaki ayrımın ortadan kalkmasıyla – bilginin kuram, kuramın bilgi ve kurgusallığın her ikisinin de ortak paydası olduğu durum- ortaya çıkardığı edebi mutlak postmodern bilginin bir kaotik bilinç problemi olarak geleneksel bilme biçimleriyle kurduğu ilişkinin doğasını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla postmodernizm vücut bulduğu her alanda bu birleşmeden oluşmuş bir mutlak üretmiştir. Bu durum çok tanrılı bir tek tanrılı yapı olarak postmodernizmin -kurgusal olanla bilgisel ve varlıksal bağlantısı nedeniyle- “kendi kurduğuna tapan”<sup>1</sup> varlık olmasıyla sonuçlanmış postmodern kuramcılarının sıklıkla telaffuz ettikleri biçimde postmodernizmi “anlamsızlığın anlamı” ya da “hiç”lik konumuna yerleştirmiştir. Postmodern öznenin bütün eylemlerini üzerinden gerçekleştirdiği ve hâlihazırda içinde bulunduğu bu varolma durumu –anlamsızlık, hiçlik- Baudrillard tarafından gerçeğin görüntüsüyle yer değiştirdiği hiperrealite olarak tanımlanmıştır.

Onlar anlam yerine gösteri istemektedirler. Hiçbir çaba onları içeriklerin ya da kodun ciddiyetine inandırmada yeterince kandırıcı olamamıştır. Gösterge isteyen insanlara mesaj verilmeye çalışılmaktadır. Oysa onlar içinde bir gösterge olması koşuluyla tüm içeriklere tapmaktadırlar. Yadsıdıkları şey anlamın diyalektikidir. (Baudrillard, 2006:45)

Öznenin hiçlikten varlık kazarak varlığını sürdürme eylemi postmodernizmin kendi üretim mekanizmasına da karşılık gelecek biçimde “kendinde bir şey olmadan” varolanın toplamıyla biçimlendiği bir süreç üretmektedir. Postmodern öznenin kendini besleyen geleneğin merkezine düştüğü, kendi ürettikleri tarafından tüketildiği bu durum öznenin tek seçenekli bir yapı, bir evren modeli –kendi tasarımı olan- içinde sıkışmışlığının karşılığı olacak biçimde yeryüzünde yaşayan tüm insanlığın “yanlış bir merkez”<sup>2</sup> etrafında toplandıkları tek bir varoluş biçimi olarak “mekânsal varoluş”<sup>3</sup> kavramıyla tanımlanmıştır. Süresel varoluş<sup>4</sup> postmodern öznenin zorunlu olarak içinde bulunduğu hâlihazırda durumunun evrildiği alternatif varoluştur.<sup>5</sup> Postmodernizmin mekânsal varoluş algısı olarak ortaya çıkışı, biçimlenmesi ve biçimlenme sürecinin öznenin kendisini ürün ya da sonuç yapması yine öznenin oluşum aşamalarının bütünü olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla postmodernizm bilgi ilişkisi postmodernin

<sup>1</sup> Gür, İmran, Postmodern Öznenin Sonu, Yeni İnsanın Alternatif Varoluşu Vahiy Bilinci, Kendinde Şey, Tanrı Parçacığı. Journal of the Human and Social Science Researches |, 1(4), 98-131, 2012.

<sup>2</sup> GÜR İmran, “The Fall/ Descending Time M Problem: The Wrong 1 Center of The Centerless subject, As a Mistake of Architecture, Engineering and Construction Founded By Humanity, The Dream of Humanity Changing into Nightmare: Tree Time”, . International Journal of Arts and Commerce 3(7), 117-127. 2014.

<sup>3</sup> Gür, İmran, Söz Merkezli Evrenden Büyük İddia Evren Modeline Geçiş M Problemi A Teoremi, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014. Mekânsal Varoluşla ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: M Problemi Bölümü.

<sup>4</sup> Gür, İmran, Söz Merkezli Evrenden Büyük İddia Evren Modeline Geçiş M Problemi A Teoremi, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014. Süresel Varoluşla ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: A Teoremi Bölümü.

<sup>5</sup> Gür, İmran, Humanity Lost in the Fiction it Created: Problem M, Beginning of AlternativeExistence of Alternative Human: Teorem A: A hole in Time: FromPurgatorytoApocalypse. MediterraneanJournal of SocialSciences, 5(3), 515-523, 2014.

düşünce olarak doğuş aşamasıyla, duyguya evrilme aşamasındaki yataylaşma süreci ve ürün ya da sonuç konumunda bulunan öznenin varlığı mekânsal varoluşun geleneksel bir yeryüzü bilinci olarak ortaya çıkışı, biçimlenmesi, ürüne dönüşmesi aşamaları olarak değerlendirilmiştir.

### 1. Mekânsal Varoluşun Bilgilenme Sürecinin Kendisi Olarak Postmodernizm

Düşünsel bir hareket olarak 1950-60 arasında varlığını hissettirmeye başlayan postmodernizmin kendisini çok yönlü kültürel ve toplumsal bir fenomen olarak kabul ettirmesi daha sonraki tarihlerde bilhassa 1970'lerin ortasında felsefe, mimari, sinema, edebiyat gibi kültürel alanlardaki varlığının akademik disiplin içinde ağırlık kazanmasıyla gerçekleşmiştir. Fakat kuramsal eserlerinin ortaya konulduğu ve etrafında yoğun tartışmaların yaşanmaya başladığı dönem François Lyotard'ın La Condition Postmodern'i (Postmodern Durum) yayımladığı 1979 ve İngilizceye çevrildiği 1980 tarihi kabul edilebilir. Bu anlamda oluşum aşaması çok daha eskilere 19. Yüzyıl sonlarına modernist krize götürülebilecek olan postmodernizm bu gün itibarıyla son otuz kırk yılın yaşama, düşünme, anlama ve bilme yöntemlerinin tamamında etkin ve etkili olan insanlık tarihinin son durumunun kendisidir.

İnsandan doğup insana aktararak vücut bulan ve bir düşünce sistemi olarak varlığını modernist krize borçlu olan postmodern düşünceyi besleyen temel dinamik bilgiyle kurduğu ilişkinin kurgusal doğasıdır. Kurgusallık postmodernizmin ortaya çıkışının epistemolojik bir hareket olmasıyla ilgilidir. Lyotard'a göre en gelişmiş ülkelerde 19. yüzyıldan beri süre gelen bilim, sanat kısaca kültür süreçleri büyük bir dönüşüm geçirmekte, bu dönüşüm onun postmodern olarak tanımladığı durumu ortaya çıkarmaktadır. Postmodern durumu ortaya koyarken "bilgiyi" temel ölçüt olarak alan Lyotard, onu bir tür yeni epistemoloji olarak tanımlamaktadır. Lyotard'a göre sanayi toplumuna özgü bir epistemolojinin geçerli hale gelmesinde belirleyici olan süreç, toplumsal değişim ve bu değişim ile geline sanayi ötesi toplumdur. Sanayi ötesi toplumda, sanayi toplumuna özgü epistemoloji çökmüş kuramların temsil özelliğinin olmadığı anlaşılmıştır. Buna göre postmodern durum, meta anlatılar karşısında kuşkuculuk ve metafizik felsefenin, tarih felsefelerinin ve herhangi bir totalleştirici düşünce biçiminin (Hegelmilik, Liberalizm, Marksizm ya da buna benzer) reddi olarak tanımlanmaktadır.

Postmodern bilim, kendisini karar verilemezler, açık denetimin sınırları, eksik enformasyon tarafından karakterize edilen çatışmalar, 'fracta ', katastroflar ve pragmatik paradokslarla ilgili kılarak, kendi evrimini süresiz, katastrofik, yenilmez ve paradoksal olarak kurumsallaştırıyor ve bilgi kelimesinin anlamını değiştiriyor, böyle bir değişimin nasıl yer alabileceğinin açıklıyor. Bilineni değil, bilinmeyeni üretiyor. Postmodern bilim, en çoğa çıkartılmış işlerle yapacak hiçbir işi olmayan, paraloji olarak anlaşılan esas bir farklılığa sahip bir meşrulaştırım modeli önermektedir. (Lyotard, 2013: 36)

Postmodernizmin mekânsal varoluş bilinci olarak doğuşu aşamasında kurgusallık ve bilgiyle kurduğu bu tarz ilişki büyük önem arz etmektedir. Postmodernde meta anlatılar denilen olgu kendisine kadar gelen bilginin yalnızca bilimselliğinin değil, bilgiselliğinin de çöküşünü simgeleyen üst anlatı

formülüdür. Rosenau'ya göre, postmodernizm ister siyasi, ister dinsel, ister toplumsal nitelikli olsun bütün küresel, her şeyi kapsayıcı dünya görüşlerine meydan okur. Marksizmi, Hıristiyanlığı, Faşizmi, Stalinizmi, liberal demokrasiyi, laik hümanizmi, feminizmi, İslam'ı ve modern bilimi -modern bilimin bir mit olduğu ve Aydınlanma mirasının totaliter ve tahakkümcü birikiminden oluştuğu gerekçesiyle- aynı düzlemde değerlendirmektedir. Bu anlamda postmodernizm, üst anlatıları soruları önceden tahmin edip belirlenmiş cevaplar veren söz merkezci, aşkın ve totalize edici olmaları nedeniyle reddetmektedir. (Rosenau, 1998: 25)

Postmodernizmin sözkonusu “meşrulaştırım” modeli bilginin bağlı olduğu tarihsel geleneksel yapıyla kurduğu ilişkinin gayrimeşru bir ilişki olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla postmodern bilginin doğuşu ya da oluşumu aşamasında meta anlatılar üst anlatı formülüyle çözümlenerek postmodernizmin alt bilgi kategorilerine dönüşmekte bilginin kendisinin kurgulanabilir olduğu temel düşüncesinden hareketle bu formülün uygulama alanı konumuna yerleşmektedir. Bu, postmodernizmin bilim, sanat ve din başta olmak üzere kendi malzemesine dönüştürdüğü her alanı yapı söküme uğratma ve yeniden inşa etme durumu olarak var olanın yerine geçme, yer değiştirme<sup>6</sup> problemiyle bu problemin sonucu olan kaotizmin yani “alan problemi”<sup>7</sup>nin gerekçesidir. Bu anlamda postmodernizmde bilginin ortaya çıkışının doğası yerini aldığı nesne özne ikiliğini öznenin nesneyi dönüştürmesi lehine -teknolojinin kendisine biçim de veren desteğiyle- kurgusallaştırarak bilginin maddesel temelleriyle ilişkisini öznenin üretilmiş bilgiyi tüketerek varlık kazanan zihinselliğine dayandırarak çözümlenmektedir.<sup>8</sup> Şüphesiz bu durum modern bilginin üzerinde yükseldiği teknolojinin postmodernizm tarafından devralınan belirleyiciliğinden kaynaklanmaktadır. Bu, bilgiyle insan arasındaki doğrudan ilişkiye bir üçüncüsünün teknik bilginin verilerinin girmesiyle bilginin altyapısını oluşturması durumunun yol açtığı belirleyiciler etrafında yaşam kazanan kültürel yapıların teknolojiyle beslenen doğasının onanmasıdır.

Meta anlatıların çöküşü, postmodern düşüncenin teknolojinin desteğiyle üzerine çıktığı bilgi alanlarının tamamını kendisinin hammadde haline getirmesidir ki bunun pratikteki sonucu bilgi alanlarının öncelik sırasının teknik olmayanlar aleyhine -aradaki uçurum zorunlu olarak teknolojiyle kapanmak üzere- bozulmasıdır. Teknoloji ve onun bilgisinin doğa, insan ve insanın ürettikleri üzerindeki mutlak üstünlüğüyle vücut bulan bu varolma biçimi, verimlilik alanı olması gereken insan bilincinin serileşerek mekanikleşmesi, sistematize edilmesi -insan zihninin yapay zekânın veri tabanı olarak kullanılmasıyla eğitimin sistematik algısallığı arasındaki

<sup>6</sup> Yer değiştirme, yerine geçme kopya asıl ve kaotizm problemi için bakınız: Gür, İmran, Yeni Hayat'ta Kopya, Biyonizm, Sahte Merkez, Arayış. The Journal of Academic Social Science Studies, 5(8), 657-692, 2012.

<sup>7</sup> Alan problemi mekânsal varoluş ilişkisiyle ilgili geniş bilgi için bakınız: Gür, İmran, Deli Dumrul ve İbrahim Peygamber Hikâyelerinde Alternatif Varlık Alanı Tanımı ve Çağın Alan Problemine Türklere Özgü Bir Teklif. International Journal of Academic Research and Studies, 5(10), 87-112, 2013.



paralellik bu durumun en belirgin örneğidir.- dolayısıyla insanın varlığı açısından deformasyonla sonuçlanmış olmaktadır. Bu durum, postmodernizmin bir üst bilgi sistematiği olarak zorunluluk kabul ettiği kendi kendisinin bilgisini üretmek durumunda bulunanların kendi bilgilerini üretecek yeterlilik ve donanıma sahip olmamaları nedeniyle daha başından seri üretimin varlık alanları, postmodernizmde çok bilinen tabiriyle “muhtaç insan” konumuna yerleşmeleridir.

Bilginin doğduğu kaynak yaşamı biçimlendiren ve postmodernizmde bilginin hammaddesi olarak kullanılan tarihsellikte postmodern kurgusallığın zeminini oluşturan yaşam alanın söylemselliğiyle varlık kazanan kayganlık üzerinde biçimlendiğinden üzerine kurulduğu bilinç teknolojiyle dinamikleşip kendi bilgisel temelinde sözsel olarak sistemleşerek yeniden kurgulanan skolastik ve ideolojik bilinçlerin mitolojik bilinçte birleşmesinden oluşan kaotizmdir. Dolayısıyla bir bilme biçiminin doğuş aşaması olarak postmodern düşüncenin oluşum zemini olan epistemoloji, kendi içerisinde geleneksel olanın üzerinde ve ondan beslenerek kuramsallaşan, bilginin geleneksel verimlerini teknoloji desteğiyle yapılandırarak yeniden üretim formuna dönüştüren bir üst söylem biçimidir. (Üşür, 1997:59) Postmodernizmin verileri kabul edilebilecek gerçekleştirmeler bütünü içerisinde onun doğasını belirleyen asıl unsur söylemselliğinin çerçevesini çizen varoluş döngüsünün insanı verimsizleştiren bir üretim sistematiği olmasıdır. Tarihsel bilme biçimleriyle postmodern kuram arasında kurulan sistemsel bağdan kaynaklanan bu sonuç postmodernizmi insan, bilgi, hakikat konularında kendi çağının temsilcisi olmaktan çıkarıp geleneğin soyutlanarak dönüştürüldüğü bir entellektüelizm söylemcisi konumuna yerleştirmektedir. Söz konusu söylem onun yaşam hakkında bildiklerinin tamamı ve bilinmeyene ulaşmasının da yöntemi olarak yerine yerleştiği ve hammaddesi konumuna indirgediği tarihsellik nedeniyle yalnız kendi çağının değil, insanlığın tüm bilgi birikiminin söylemselliğini bir araya getiren insanlık kimliğinin de kendisi olmaktadır. Bu, tarihselin toplam bilinci üzerine kurulup yükselen kurgusal biçimin yapısıdır. Bu anlamda postmodernizm insandan doğup insana aktarılarak biçimlenen bir bilgilenme süreci olarak Neitzche'nin meşhur biçim içerik probleminin yaşama geçirildiği sonuç konumundadır.

## 2. Mekânsal Varoluşun Ürettiği Bilginin Biçimlenmesi ve Varlık Kazanması Süreci Olarak Postmodern Bilgi

Doğuş aşamasında bilgiyle kurduğu ilişkinin yatay bir üst bilinç gerektiren doğası gereği mekânsal varoluşun biçimlenmesinin izdüşümleri bilhassa akademideki uygulamalarında kendisini açık etmektedir. Postmodern bilginin entellektüel zemininin akademideki izdüşümleri olarak kabul edilebilecek olan bilginin postmodern yapı içerisinde epistemolojik temellerinin sorgulanması ve üst bilgiye ulaşma faaliyeti akademik disiplinin her alanında birden, birbirini destekler mahiyette, bilgi alanlarını yeniden biçimlendirme süreci biçiminde ortaya çıkmıştır. Çağdaş kurgunun poetiğini yapmayı amaçlayan Mchale bu anlamda önemli bir örnektir. (Mchale, 1982: 90) Mchale, edebiyatın bir üretme alanı ve zihinsel etkinliklerin son noktasını oluşturan, kültürel dinamikleri dönüştürerek yeniden kurgulayan bilgi alanı



olarak çağının bilincini temsil özelliğinin yüksekliği –yaratıcılık son sınır bilinç ilişkisi- oranında kuramsallaşması problemini ele almaktadır. Bu anlamda edebiyat kurgunun kurgusallığının, kurmacanın bilgisi olarak insan zihninin üretimlerini kendisine sorgulama alanı yaparak çağdaş işlevini çağın bilinç yapısının ortaya konulduğu alan olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle postmodern felsefe gittikçe edebiyatın kendisine, edebiyat da felsefenin sorularını kurgusallıkta birleştiren üretmelere dönüşmektedir.<sup>9</sup> Postmodernizmin, mekânsal varoluşun bilinci olarak ortaya çıkışında akademik disiplinlerle kurduğu merkezi ilişki onun mekânsal varoluşun ürettiği bilginin biçimlenme sürecinde bir üst akıl, beyin işlevi görerek bilginin merkezi konumuna yerleşmesinde etkin rol oynamıştır. Söz konusu işlev bilginin üretildiği –fikir olarak doğduğu ve biçimlendirildiği- merkezler olan akademik faaliyetin düşünceyi biçimlendirirken kendisinin de biçimlendiği bir sürece karşılık gelmektedir. Postmodern durumun akademideki varlığı zihnin bedeni biçimlendirdiği bedenin de zihinsel emrine girdiği bir dönüşüm hareketi olarak mekânsallaşmasıyla, varsayımsal bir sonsuzluk teorisinin her alanda ispatlanma girişimi süreci olarak bedenselleşmesi arasındaki somut ilişkide kendisini ortaya koymaktadır. Bu anlamda Docherty’inin postmodernist etkinliği tanımlarken kullandığı “bir hayaletin bıraktığı iz, ele geçmeyen ve tanımlanamayan olgu” kavramıyla birlikte aydınlanan başka bir konu da onun “görüntünün deneyimi” oluşudur. Daha açık ifadesiyle bu durum postmodern öznenin benlik oluşumundaki sahte “o”nun doğuşu aşaması ve bir mekânsal varoluş algısı olarak biçimlenme aşamasının merkezidir. Sonuç olarak postmodernizmin benlik algısındaki “o” sahte bir benlik kurgulamasının kendisidir.

Avrupa’da bir hayalet geziniyor: Postmodernizm... Postmodern hayaletin dokunmadığı neredeyse tek bir entelektüel faaliyet alanı yok. Bu hayalet, mimariden zoolojiye kadar her kültürel disiplinin üzerinde iz bırakıyor; biyoloji, ormancılık, coğrafya, tarih, hukuk, edebiyat ve tüm sanat dalları, tıp, siyaset, felsefe vb.’ye kadar uzanıyor. Ancak bu şekilsiz varlık gene de bir hayalet ve oldukça korkunç bir hayalet olarak kalıyor... (Docherty, 1995: 7)

Zihin sahte –kuramsal, varsayımsal- onunla biçimlenmekte, biçimlenme sürecini yaşamakta, bu düşünsel varlığı bedenselleştiren organizma olmakta, onu yalnızca bıraktığı izlerle yani bedenselleşme sürecindeki etkinlikleriyle anlayabilmektedir. Oysa postmodernizmi anlamak için büyük bir organizma olan canlı dokusunu bütün olarak kavramak gereklidir. O, -sahte bir merkez olarak- parça parça etkinliklerde tek bir disiplinin verileriyle anlaşılacak oranda bütün akademik disiplinlerin üzerinde hâkimiyet kurmuş olan sonsuzun tüketilmesi hareketidir. Bu durumun tamamı insanlığın ortak bir geleneksel –sonsuz- hafızanın içinde hapsoldüğü bilinç toplamı, tüm insanlığın –postmodern özne- bu organizmanın etkinlik alanı olarak onu bedenselleştirdiği süreç karşılığında “mekânsal varoluş” bilinci olarak gerçekleşmektedir. Alternatif bir öteki seçeneğin konumunda bulunan “Süresel

<sup>9</sup> Hayal hakikat kurgu gerçek imge yanılısma ve merkez ilişkisiyle ilgili geniş bilgi için bakınız: İmran Gür, *Mevcut Varoluştan Alternatif Varoluşa Dönüşüm Sürecinde Postmodern Özne: İmge Bilinci*, *Modern Turkish Literature Research*, (9), 33-58, 2013.

varoluş” ise, kendisini sonsuzluk teorisinin biçimlenmesiyle gerçekleştiren mekânsal varoluşun tek ve zorunlu alternatifi olup mekânsal varoluşu tanımlama, fark edebilme, ayırt edebilme, tanımlayabilme yetkinliğinin kendisidir. Bu anlamda “mekânsal varoluş” bir yeryüzü bilinci olarak insanlığın üretilmişlerinin –tarihsel bilincin kurmacalaşması- yeryüzünde varolan tüm bilgi birikimi üzerinde üst bilinçle kurmacalaşması durumudur. Bu durumun en açık ve iyi örneği sonsuzluk teorisiyle kaos teorisi arasındaki dinamik ilişkidir.<sup>10</sup> Bu anlamda sözkonusu bilincin bilgisinin üretildiği merkezler mekânsal varoluşun beyni olurken bu bilgiyi tüketen tüm insanlık da –ikisi de aynı kaynaktan beslenmek üzere- mekânsal varoluşun gövdesini oluşturan etkinlik alanı olmaktadır.

Postmodernizmin bir mekânsal varoluş süreci ve bilinci olarak disiplinlerarası ve disiplinlerüstüyle ilişkisi de aynı gerekçeyle açıklanabilecek türden bir mekânsallaşma faaliyetidir. Bu durum postmodernin kuramcıları ile her bilgi disiplinin kendi kuramını üreterek birbirini destekleyebileceği düşüncesi etrafında modernizmin temel taşlarını oluşturduğu bilimselliğin disiplinlerarası bilgiye açılmasıyla yeni bir zemine oturtulması çalışmalarının birliktelikliğinden ortaya çıkmıştır. Modernizmde bilgisel çerçevesini sosyal ve doğa bilimleri ayırımı dengesi üzerine kurmuş olan akademideki bilginin postmodernist bilimselleşme çalışmaları bilimselliğin teknoloji aracılığıyla kurgusallaşan doğası üzerinde biçimlenen disiplinlerarası ve disiplinlerüstü bilgi kavramına dönüşmüştür. Bu dönüşüm, teknolojinin verileri ortak zemin olmak üzere bilgi alanlarını çoklu bilme temelinden tekli bilgiye ulaşma yöntemi konumuna yerleştirmiştir. Söz konusu konum bilimselliği yöntemin bilgisi olarak tanımlayan, alt disiplinlerin üst disiplinin veri tabanı haline geldiği bir üretim mekanizmasıdır. Bu durum, bilgiselliğin farklı bilimsel disiplinleri temel alarak bir bütün oluşturma süreci olduğundan her bilgi alanı bir üstbilgi alanının verilerine muhtaç konumda bulunmakta üst bilgiye alt bilgi alanlarının ürettikleriyle vücut bulmaktadır.

Bir taraftan yeni ihtiyaçlar çerçevesinde yeni bilgi alanları ortaya çıkaran diğer taraftan bilimi, üretilen bilginin işlevselliğinin temelleriyle ilişkilendiren süreç, kültürel yaşamın dinamikleri olan ve dijital iletişim araçlarıyla büyük bir hızla gerçekleşen üretim ve iletişim ilişkisinin akademide üretilen bilgiyle büyük çoğunluk arasındaki ilişkiyi kitesellik lehine değiştirdiği, yaşam dinamiklerinin akademide üretilen bilgiye dayatıldığı bir gelişmeler bütününden oluşmaktadır. Biçimlenme sürecinde maddesellenen bir tüketim aracına dönüşen bilgiden bilgilenenlerin yönelimlerinin aynı maddesellikte ortaklaşmaları çağın bilgisel birikimine

<sup>10</sup>Bu durum, bir yanlış seçenek probleminin kendisi ve sonucu, insanların görünmez varlıkların alanında bulunması dolayısıyla kendi varlık alanlarını terk etmeleri gerçekte insan olma potansiyelinin yanlış seçenekte kullanılması süreci olarak tanımlanmıştır. GÜR, İmran, “The Fall/ Descending Time M Problem: The Wrong 1 Center of The Centerless subject, As a Mistake of Architecture, Engineering and Construction Founded By Humanity, The Dream of Humanity Changing into Nightmare: Tree Time”, International Journal of Arts and Commerce Vol. 3 No. 7 September, PP, 117-127. 2014.

hâkimiyeti bütüncül bir algı düzleminin tekilleşmesi konumuna yerleştirmektedir. (Hall, 1998: 37) Bilgi, kuram ve yaşam arasındaki ilişkinin toplam biçiminin insanlığın “görüntü”nün deneyimi adı verilen ve gerçeğin yerine görüntüsünün, oyunun hâkimiyeti altına girmesi, bilgi üretim ilişkisinin ilk çağdaki –mitolojik dönem- masal anlatıcısı topluluk arasındaki ilişkiyle eşdeğer bir konuma yerleşmesi, söylemin söylemi yansıttığı “sözlü kültür çağı” (Ong, 1995: 95) ortamında bulunması dolayısıyla sözleştiği bir dönemin bu tarz fenomeni haline dönüşmesi durumu postmodernizmin bilgisel varlığını oluşturmaktadır.

Sözkonusu durum hâkim kültür unsurlarının etrafında bilgi üreten merkezlerin ürettiği bilginin tüm dünyada aynı anda farklı biçimlerde gerçekleşmesi süreci olarak üretenle tüketen arasındaki iletişimin biçimlenmesinden ortaya çıkan üçüncülüktür. Bilginin çokluğu, postmodernizmin temel dinamiklerinden olan çoğulculuğa karşı bilgiye hâkimiyet ve bilginin kitleye –büyük çoğunluk- yönelik üretilen doğası gereği, iletişim bilgiyi üretenle onu tüketenler arasındaki dinamik ilişkiden doğmakta, bilginin kaynağı ve çıkış merkezi etrafında tekleşmektedir. Bu anlamda bilginin metalaşması, ürettiğinin maddeselleşmesi olgusuyla sınırlandırıldığından maddeselleşmeyen bilgi işlevsiz kabul edilmekte dolayısıyla üretimin temelini oluşturan düşünsel etkinlikler tüketerek ürettiği malzemenin doğası gereği teknolojinin mutlak hâkimiyeti altında dönüşmektedir. Varolan durumun devamlılığının bir nevi garanti belgesi işlevi konumunda bulunan postmodern döngü gerçekte insanın varlık problemiyle bilgi arasındaki ilişkinin çözümlenip insana kendi varlığıyla ilgili yeni bir şey söylemesinden değil, varolanı belirli formlarda çoğaltıp çoğalanı tanınmaz hale getirmesinden kazanılan değerdir ki bu durum söz konusu şartlar nedeniyle kaybedilen “insanlık değerine” eşdeğer olmaktadır. Bu anlamda sosyal yaşamda bu biçimle dönüştürülmüş bilgi biçimlerinin kendisinin veri tabanını oluşturması sonucu tekleşen postmodern bilimsel bilgisellik postmodernist tutumun kendi merkezine dönüşen varlığıyla bir tür ortak nabız, ortak saat, ortak bilinç oluşumu olarak söylemleşen varoluş biçiminin, mekânsal varoluşun kendisidir. Süresel varoluş söylemleşmiş ideoloji konumunda bulunan mekânsal varoluşun sonu, evrildiği gerçeğin süresel varoluş ve bu durumun da en üst düzeyden mekânsal varoluş biçiminde tanımlandığı hâlihazırdaki alternatif seçenektir.<sup>11</sup> Fakat mekânsal varoluş algısı içindeki özne ne evrildiği süresel varoluşun ne de hâlihazırda sonsuzu süresel varoluşa dönüştüren yaratıcının farkında değildir.

### 3. Mekânsal Varoluş Bilgisinin Ürettiği Bilginin Sonucu olarak Postmodern Özne

Postmodernizmin bilgiyle kurduğu ilişkinin geleneksel bilme biçimleri ve tarihsel süreçlerle ilişkisinin sonucu olarak var olan, varlık potansiyellerinin temelini oluşturan düşünme, bilme, anlama yetisini postmodern varoluş temelleri üzerinden gerçekleştiren, skolastizmin kul ve ideolojizmin bireyiyle teknolojik bilginin kurgusallaşması sonucu varlık

<sup>11</sup> Bakınız: İmran Gür, Sonsuzluk Meydanından Evrilme Sırat, Akçağ Yayınları, Ankara 2014, 311s.

kazanan kurgusallığı ölçüsünde mitolojik dönemin özelliklerini gösteren, bütün bunların toplam bilincinin kendisi olarak da kaotik bilincin temsilcisi konumunda bulunan postmodern özne içinde bulunduğumuz çağın toplam bilincinin kendisidir.<sup>12</sup> Modernist krizin içinden çıkamadığı deneyim bilgi arasındaki derin uçurumu teknolojinin imkânlarını kurgusallaştırarak kapatma düşüncesinden doğan (Megill, 2009: 78) dolayısıyla çözümleyemediği varlık, bilgi, insan, yaratıcı, yaratma problemi düşünme konusu olmaktan çıkararak arayışını tarihsel ve geleneksel olanın kurgusallaşması problemi haline getiren postmodern özne ortaya çıkış sürecinde “tarihin sonu” ya da son kavramlarıyla (Ong: 1995: 86) tanımlanmasının imkânları çerçevesinde kendi kendisini sonlandırma sürecine dönüşmüştür. Bu durum, insanın bir varlık potansiyeli olarak üretilmiş bilgiyle ilişkisini temellerinden ve yeniden sorgulamasını, bilginin kaynağı problemi üzerinde yeniden düşünmesini, üretilmiş bilgiyi giyinmek demekten başka bir şey olmayan düşünme ve üretme etkinliğini gözden geçirmesini zorunlu kılmaktadır.

Üretilmiş bilgi karşısındaki edilgen tutum postmodernizmin tarihselin alternatifini üretememesi nedeniyle bütün üretim biçim ve aşamalarında özneyi kendi kurgusallığının giyinişmiş, öğrenilmiş bilgisinden oluşmuş (Funk, 2006: 84) kendi ürettiği tarafından tüketilen varlık konumuna yerleştirmiştir. Bilginin orjinallığının bilgiselliğin kaynağının insandan insana aktarılan ve aynılaştıran doğası nedeniyle yataylaştığı postmodern durum insan zihninin orjinallığının, söz konusu yataylıkta (Mitchell, 1986: 47) yok olmasıyla sonuçlanmış zihinsel deformasyon yapay bir kurgusallıkta ortaklaşan birikimle aynılaştırmıştır. Söz konusu ortaklaşmanın doğası “insanın bilinç duvarlarının yıkılması”<sup>13</sup> biçiminde tanımlanabilir niteliktedir. Bu anlamda çağın toplam bilgisi postmodern özne konumunda bulunan insanlığın etrafında toplandıkları, kendisinden beslenip kendisini besledikleri büyük bir tek bilinç olurken kaotik bilinç konumunda bulunan özne de beslendiği kaynak tarafından tüketilen varlık olarak biçimlenmektedir. Bu anlamda insanın problemi bu tarz bilgilenme ve varolma biçimiyle bağ ve bağlantısını sorgulayacak bilince sahip olamama durumunun ortaya çıkardığı merkez problemi olmaktadır.

Postmodernizm kendisini tanımlama sürecinde modernizmle birlikte modernist krizin de bilgi birikiminin bütününe sahip bir bilgi mirasçısı konumundadır. Diğer taraftan bu bilgi birikiminin ardalanı olan kültürel yaşam olanakları da sahip olunan bilgi oranında hem bilginin ürettiği bir sonuç hem de bilginin kendisini kuramcıya dayatması durumu olarak bilgiye bakanın bilgiyle ilişkisinin ürettiği konuma bağlı ve onun içinde olmasından

<sup>12</sup> GÜR, İmran, “Postmodern Öznenin Temelleri: İnsanlık Tarihiyle Hesaplaşma” Tarih Okulu Dergisi (TOD) Journal of History School (JOHS) Mart 2014 March 2014 Yıl 7, Sayı XVII, ss. 19-44. Year 7, Issue XVII, pp. 19-44.

<sup>13</sup> GÜR, İmran, Bilinç Zihniyet İlişkisi, Duvarları Yıkılmış Bir Bilinç Olarak Son İnsan Postmodern Özne ve Bir Sorgu Bilinci Örneği Olarak Kâtip Çelebi, Yeni Fikir Dergisi, S:11, ss: 10-32. 2013.

kaynaklanan postmodernizmin bilgiselliğini merkez problemine dönüştüren en önemli sonuçtur.<sup>14</sup>

Çağdaş benliğimizi şimdi uğrağında anlamaya çalışırken, “bilim”de, “din”de, hatta “tarih”te tarafsızlığından emin olabileceğimiz hiçbir gözlem noktası yoktur. Çözümlemeye çalıştığımız an içinde ve ona aidiz, bu çözümlemeyi yapmak için kullandığımız yapıların içinde ve o yapılara aidiz. (Connor, 2001: 17)

Postmodernite kuram ve gelenek arasındaki ilişki modernizmden devralınan deneyim bilgi karşıtlığının bilhassa Nietzsche’nin romantik estetizmden beslenen “yaratma” problemini estetik bir merkez problemi biçiminde çözümlenerek yeniden kurgulayan postmodernizmin insanın üretilmiş bilgi karşısındaki konum problemi olduğunu ortaya koymaktadır. Söz konusu merkez problemi ile hiçlik arasındaki ilişki postmodernizmle kuram arasındaki ilişkiyle paralellik arz etmektedir. Postmodernizmin sıfır noktası olmamasının da temel nedeni konumunda bulunan bu durum bilgiyi kuranla yaygınlaştıran ve tüketen arasındaki dinamik ilişki sürecinin gelenekle kurulan iletişime dönüşmesi nedeniyle düşüncenin doğuşu aşamasında postmodern varoluşun doğasını üst sınırının mekânsal varoluş algısı olduğu duruma hapsedmektedir. Yine aynı nedenle kendi çağının bilinci ve bu bilincin kurgusal doğasını ortaya koyan postmodern edebiyatın en üst düzey kurguları kabul edilebilecek olan ürünleri siberpunk da dâhil olmak üzere giydirilmiş mitoloji görüntüsündedir. Geleneğin postmodernist bilincin giydirilmiş formu oluşunun en önemli göstergelerinden biri de tarihsel klasik türlerin şiirden hikâyeye, romandan tiyatroya kadar birbirlerine karışmaları ve türler arası bir melezleşme sürecini ortaya koymalarıdır. Önemli bir gösterge olmak üzere eski anlatı formlarının tamamını dönüştürerek –epik anlatı formundan modernist türleri aşma deneyimlerine kadar- birden fazla türün farklı dönemlere ait zamanlarla birleşmesinden ortaya çıkan yeni anlatma biçimleri beslediği geleneksel formların tarihselin mekânın bilincine dönüştüğü ürünler konumundadır. Bütün yeryüzünün tek bir büyük insanlık bilinci olarak ortak algılanan bir mekân bilinci oluşumunun ortaya çıkardığı bu durum, insanlığın tamamının içinde bulunduğu tek seçeneğin yani mekânsal varoluşun kendisidir.<sup>15</sup> Bu anlamda merkez problemi bir ortak yeryüzü bilinci olarak mekânsal varoluşun varlık problemine dönüşümünün<sup>16</sup> ortaya çıkardığı en önemli sonuç ya da üründür.

<sup>14</sup> Mekânsal varoluşun merkez problemi olarak tanımlanmasıyla ilgili geniş bilgi için bakınız. İmran, Gür, Söz Merkezli Evrenden Büyük İddia Evren Modeline Geçiş M Problemi A Teoremi, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014. 209s.

<sup>15</sup> Bu biçimiyle mekânsal varoluşun cümlesi tam olarak “communication is transmission of information.”dır. Bakınız: İmran, Gür, İmgenin Günlüğü, Cinius Yayınları, 2012, 256s.

<sup>16</sup>Gür, İmran, Humanity Lost in the Fiction it Created: Problem M, Beginning of AlternativeExistence of Alternative Human: Teorem A: A hole in Time: FromPurgatorytoApocalypse. MediterraneanJournal of SocialSciences, 5(3), 515-523, 2014.

## SONUÇ

Postmodern öznenin benlik durumlarının oluşumu (Funk, 2006: 87) benin tamamlayıcısı olan kendisini yapılandırdığı o ve senin kaynağının bu yapının kurgusallaşması süreci oluşu mekânsallaşmanın (Bauman, 1997: 21) kendisidir. Gelenek, bu tür bir aitlik içinde bir merkez problemi olan öznenin öğrenilmiş bilginin giyilmiş biçimi ve beslendiği kaynak olarak onun merkezini kendi mutlakının ortaklaşmış merkezine dönüştüren dolayısıyla çokluğu kendi merkezinde tekleştiren bu araçla postmodern özneyi geleneği bilimselleştirirken ya da dinleştirenken ürettiği mutlakiyet konumunun kendisi yapan merkezdir.<sup>17</sup> Bu anlamda Süresel varoluş benlik oluşumunda “O”nun farklı bir merkez, farklı merkezin insanı yaratan yaratıcının bizzat kendisi olduğu sonsuz, sonsuzun evrilmesi ve sonsuzun da ötesi olanla iletişimden yaratılmış öteki seçenektir. İletişimin merkezinin değişmesiyle farklı bir merkezle iletişimden ortaya çıkan sonuç alternatif varoluştur. Alternatif varoluş iletişimin yaratıcıyla gerçekleşmesi nedeniyle dikeyleşmesi, yaratıcıyla iletişim içinde olan insanın “bir kendinde şey” olarak yeni beden, yeni ruh, yeni bilinç ve yeni algı olarak yaratıcı tarafından yaratılması sürecidir. Dolayısıyla süresel varoluş mekânsal varoluşun tek alternatifi ve zorunlu olarak evrildiği süreçtir. Postmodern özne hâlihazırda bu evrilme içindedir.

Düşüncenin doğuşu, duyguya evrilmesi ve biçimlenmesi sürecinde farklı bir merkezle –yaratıcının kendisi- iletişimle gerçekleşen alternatif varoluş insanın varlık potansiyellerinin bütün unsurlarıyla birlikte değiştiği bilginin yaratmanın –varlık kazanma süreci- kendisi olduğu durumdur. Bu anlamda alternatif varoluş mekânsal varoluşun süresel varoluştaki yaratıcı tarafından bir beden, ruh, bilinç ve algı olarak yeniden yaratıldığı ve biçimlendirildiği mekânsal varoluşla süresel varoluşun alternatif bir yaratılıştaki yaratmayla birleştiği öteki seçeneğin ortaya çıkardığı sonuçtur.<sup>18</sup> Bu durum yeni benlik algısı ve bilincinde benin alternatif ben, “O”nun bizzat yaratıcının kendisi olduğu senin birleşme sürecinde yaratıcıyla iletişimin yaratma durumunun kendisinin ve benin tanıklığında “O”nunla bizzat tanışmak olduğu konumdur. Biz yaratıcının yaratma sürecinde yarattığı alternatif varoluş içindeki alternatif insanla iletişiminden yaratılan “bir yerde” varolabilme durumunun kendisidir.<sup>19</sup>

Postmodernizm kendini üreten bilginin temelleriyle birlikte kendi varlığını yok etme düşüncesinden doğan bunu başaramadığı için de ölümle yaşam arasında bocalayan bu bocalamanın geleneksel formunun kendisidir.

<sup>17</sup> Bu anlamda Alternatif Varoluş Süresel varoluşun en iyi ifade edildiği cümle “Alternative means different One” dir. İmran, Gür, İmgenin Günlüğü, Cinius Yayınları, 2012, 256s.

<sup>18</sup> Alternatif seçenekte mekansal varoluşun süresel varoluştaki yeniden yaratıldığı durum iki cümlele “communication is transmission of information.” Cümlesi ile “Alternative means different One” cümlesinin aslında birleşerek yeni bir yaratmayla üçüncüsünü ortaya çıkardığı sonuç olmaktadır.

<sup>19</sup> Bu anlamda aslı kopya ve sahteden ayıran cümle “We are not postmodern sujet we are different one” dir. Alternatif varoluşun yarattığı “sonsuz” ve “sonsuzdan evrilme durumu”nun tamamı “yeni beden, yeni ruh, yeni bilinç ve algı, yeni dönem: imge” biçiminde yeni insanın varoluşunu tanımlamaktadır. Bakınız: Gür, İmran, Araftan Çıkış, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014.



Geleneksel form giyilmiş ve öğrenilmiş bilginin kendi varlıksal doğasının kendi kendisini çürütmesi üzerine kurulduğundan kendi varlık temellerini kökünden sarsacak bir dinamitin fitilini ateşlemesi gibi kendini kuşatan varlık yangınının tam ortasında bulunmaktadır. Bilginin postmodernde aldığı biçimin değiştirilmesi ancak insanın özsel bir değişiminin mümkün olabilirdiğiyle gerçekleşebilecek türden başka bir varoluşun, “öteki seçeneğin” varlığının düşünülmesiyle çözümlenebilecek türden bir temel problemdir. Gittikçe bir mekân problemine dönüşen ve insanı ürettikleriyle birlikte tek bir seçeneğin mekânsal varoluşun çıkışsızlığına mahkûm eden sözkonusu durum insanın varlık ve bilgi temellerini biçimlendiren postmodern durumu değiştirmeden içinden çıkamayacağı dönüşümsüz bir varlık sarmalı konumunda bulunmaktadır. Mekânsallaşma bu anlamda yalnız tüm yeryüzünün insanlığın ortak bilincinin varlık alanı olarak tekleşmesinin ortaya çıkardığı bir merkez problemi değil aynı zamanda bir yanlış merkezle bu yanlış merkezden bilgilenme ve bilinçlenme problemi de olmaktadır. Dolayısıyla postmodern özne bir yanlış merkez probleminin biçimlenmesi sürecinin kendisi ve bu problemle yüzyüze gelmiş insanlık durumudur.

#### KAYNAKÇA

- BAUDRİLLARD**, Jean, (2006), Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu, Çev. Oğuz Adanır, 3.Baskı, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.
- BAUMAN**, Zygmunt (1997), Küreselleşme, Toplumsalın Sonuçları, Çev: Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- CONNOR**, Steven, (1996) Postmodernist Kültür, (An Introduction to Theories of the Contemporary), Çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- DOCHHERTY**, Thomas D. (1995). “Postmodernizm: Bir Giriş”, Postmodernist Burjuva Liberalizmi, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Sarmal Yayınevi.
- DUNN**, G. Robert (1998), Identity Crises: A Social Critique of Postmodernity University of Minnesota Press Minneapolis: London.
- FUNK**, Rainer (2006), Ben ve Biz: Postmodern İnsanın Psikanalizi, Çev: Çağlar Tanyeri, İstanbul, YKY.
- GÜR**, İmran, (2012) Yeni Hayat'ta Kopya, Biyonizm, Sahte Merkez, Arayış. The Journal of Academic Social Science Studies, 5(8), 657-692.
- GÜR**, İmran, (2013), Mevcut Varoluştan Alternatif Varoluşa Dönüşüm Sürecinde Postmodern Özne: İmge Bilinci, Modern Turkish Literature Research, (9), 33-58.
- GÜR**, İmran, (2012) Postmodern Öznenin Sonu, Yeni İnsanın Alternatif Varoluşu Vahiy Bilinci, Kendinde Şey, Tanrı Parçacığı. Journal of the Human and Social Science Researches |, 1(4), 98-131.
- GÜR**, İmran, (2013), Bilinç Zihniyet İlişkisi, Duvarları Yıkılmış Bir Bilinç Olarak Son İnsan Postmodern Özne ve Bir Sorgu Bilinci Örneği Olarak Kâtip Çelebi, Yeni Fikir Dergisi, S:11, ss: 10-32.
- GÜR** İmran, (2013), Deli Dumrul ve İbrahim Peygamber Hikâyelerinde Alternatif Varlık Alanı Tanımı ve Çağın Alan Problemine Türklere Özgü Bir Teklif. International Journal of Academic Research and Studies, 5(10), 87-112.

**GÜR, İmran**, (2014) “The Fall/ Descending Time M Problem: The Wrong 1 Center of The Centerless subject, As a Mistake of Architecture, Engineering and Construction Founded By Humanity, The Dream of Humanity Changing into Nightmare: Tree Time”, International Journal of Arts and Commerce Vol. 3 No. 7 September, PP, 117-127.

**GÜR, İmran**, (2014), Humanity Lost in the Fiction it Created: Problem M, Beginning of Alternative Existence of Alternative Human: Teorem A: A hole in Time: From Purgatory to Apocalypse. Mediterranean Journal of Social Sciences, 5(3), 515-523.

**GÜR, İmran**, (2014) “Postmodern Öznenin Temelleri: İnsanlık Tarihiyle Hesaplaşma” Tarih Okulu Dergisi (TOD) Journal of History School (JOHS) Mart 2014 March 2014 Yıl 7, Sayı XVII, ss. 19-44. Year 7, Issue XVII, pp. 19-44.

**GÜR, İmran**, İmgenin Günlüğü, Cinius Yayınları, İstanbul, 2012, 256s.

**GÜR, İmran**, Sonsuzluk Meydanından Evrilme Sırat, (2014), Ankara, Akçağ Yayınevi. 311s.

**GÜR, İmran**, Söz Merkezli Evren Modelinden Büyük İddia Evren Modeline Geçiş M PROBLEMİ A TEOREMİ, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014, 309s.

**GÜR, İmran**, Araftan Çıkış, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014, 448s.

**HALL, Stuard**, (1998) Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler, Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi, Çev. G. Seçkin, Ü. H. Yolsal, Bilim Sanat Yayınları, Ankara.

**HARVEY, David** (1997), Postmodernliğin Durumu, Çev: Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.

**LYOTARD, Jean François**, (2014) Postmodern Durum, Çev. İsmet Birkan, 1. Baskı, Bilgesu Yayıncılık, İstanbul.

**MCHALE, Brian**, “Modernist Reading- Postmodernist Tex: The Case of Gravity’s Rainbow, Poetics Today, 1:1-2, 1982-p.85-110.

**MEGILL, Alain**, (2009) Aşırılığın Peygamberleri, çev. Tuncay Birkan, Ayraç Yayınları, İstanbul, s.105.

**MITCHELL, W. J. T.** (1986), Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago and London: The University of Chicago Press.

**NİALL, Lucy**, (2003), Postmodern Edebiyat Kuramı, Çev. Aslıhan Aksoy, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

**ONG, W. J.** (1995). Sözlü ve Yazılı Kültür. Çev. Sema Postacıoğlu. İstanbul: Banon Yayınları.

**RORTY, Richard** (1994). “Habermas, Lyotard ve Postmodernite”, Çev: Mehmet Küçük), *Modernite versus Postmodernite*, (Derleyen: Mehmet Küçük), Vadi Yayınları, Ankara.

**ROSENAU, Pauline Marie** (1998). *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Çeviren: Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat/Ark Yayınları, Ankara.

**SÖZEN, Edibe** (1999), Demir Kafesten Plastiğe Kimliklerimiz, İstanbul: Birey Yayınları.

**ÜŞÜR, Serpil**, (1997), İdeolojinin Serüveni, Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme, İmge Yayınevi, Ankara.



**Halil ÇEÇEN\* - Recep Şükrü GÜNGÖR\*\***

## **GELENEKSEL HİKÂYE İLE POSTMODERN HİKÂYE BAĞLAMINDA SEYFÜLMÜLÜK İLE AKİF HASAN KAYA'NIN BİR HİKÂYESİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

**Öz:** Son dönemlerde klâsik edebiyatımıza her anlamda bir yönelişin olduğu görülmektedir. Divanlar, tezkireler, manzum ve mensur hikâyeler, siyerler, kasideler incelenmiş ve konu hakkında elle tutulur nispette makaleler yazılmıştır. Klâsik hikâyeler üzerine de hem metin yayınlanmış hem de araştırma makaleleri kaleme alınmıştır. Bilinen önyargılardan çıkılmaya çalışılmış ve klâsik metinlerin muhtevâ ve şekil güzellikleri ele alınmıştır. Klâsik metinlerde dil sanıldığı gibi ağır, ağdalı değil, dönemin şartlarına uygundur. Hele de mensur hikâyeler daha sadedir. Halk hikâyeleri ise okurun anlayacağı dil seviyesinde ve aynı zamanda edebî nitelikleri bütünüyle içinde barındıran derinliktedir. Klâsik hikâyelerde hayatın katmanları yer alır ve dili günlük konuşma diline yakındır. Klâsik hikâyelerde işlenen kahramanlar toplumun çeşitli katmanlarından alınmıştır. Postmodern dediğimiz unsurlar klâsik halk hikâyelerinde de görülmektedir. Bu bağlamda klâsik halk hikâyelerinden biri olan Seyfûlmülük hikâyesi ile Akif Hasan Kaya'nın "Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi" anlatım biçimi ve ele aldığı konular bakımından benzerlik göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Klâsik hikâye, postmodern hikâye, Seyfûlmülük, Akif Hasan Kaya.

### **COMPARISON OF SEYFÜLMÜLÜK AND A STORY OF AKİF HASAN KAYA IN THE CONTEXT OF TRADITIONAL AND POSTMODERN NARRATIVE**

**Abstract:** An orientation toward our classical literature has been seen in all senses recently. Divans, collections of biographies, stories in verse and prose, biographies of prophets and odes have been studied and many essays have been written regarding the issue. Texts have been published on classical stories and essays of research have been written about them. Known prejudices have been tried to be left out; the content and formal beauty of classical texts have been dealt with. The language used in classical texts is not as lexiphanic as it is supposed to be; it is in compliance with the conditions of the period. Stories in prose are much plainer. Folktales are at a level that can be understood by the reader; they are also deep enough to contain literary qualities. Layers of life are present in stories; and the language is close to spoken language. The heroes of the stories are taken from various layers of the society. The elements that we call postmodern appear in classical folktales too. In this context, Seyfûlmülük, which is one of the classical folktales, and Akif Hasan Kaya's "Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi" are similar in terms of their narrative forms and the topics they deal with.

**Keywords:** Classical story, postmodern story, Seyfûlmülük, Akif Hasan Kaya.

Yeni edebiyatın modern, modernist; eski edebiyatın gelenek, geleneksel ifadelerle isimlendirilmesi Namık Kemal'e kadar uzanmaktadır. Namık

\* Doç. Dr., Dicle Üniversitesi, Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi, Diyarbakır/TÜRKİYE;  
hcecen@dicle.edu.tr

\*\* Dr., Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı, Kahramanmaraş İl Müdürlüğü,  
Kahramanmaraş/TÜRKİYE; recepsukrugungor@hotmail.com

Kemal’le yerleşmeye başlayan ve daha sonra zamanla kalıp haline gelen görüşlerde, bu edebiyatın toplumsal meselelere tamamen ilgisiz, halktan kopuk, dili yabancı, çağın insanî değerlerine uzak, gerçekle ilişkisi olmayan, soyut, İran ve Arap etkisinde bir edebiyat olduğu ileri sürülmüştür. Metinler incelendiğinde bu görüşlerin doğru olmadığı görülecektir. (Kontantamer, 2004: 100)

Geleneksel olanı ikinci plânda görmeyi temel alan bu anlayış günümüze kadar yansımıştır. Tanzimat öncesi Türk Edebiyatının “Eski”, Tanzimat sonrası Türk Edebiyatının ise “Yeni” olarak adlandırılması bu düşüncenin ürünleri olarak ortaya çıkmıştır. (Ünlü, 2011:463)

Modern Türk hikâyesi, Nâbîzâde Nâzım ve Ahmed Midhat Efendi’nin eserleriyle Tanzimat döneminde başlar. Bunun yanında ilk ciddi örneklerini Sâmîpaşazâde Sezâî ile verir. Modern hikâyeye birlikte olayın gerçekliğe uygunluğu, olağanüstü ve şaşırtıcı rastlantıların olmayışı, ayrıntılı kişi ve mekân tasvirleri, şahıs tahlillerinin yapılması Türk hikâyesine bu dönemde girmiştir. Bu dönem hikâyeleri Dîvân hikâyeciliğinin de halk hikâyeciliğinin de dışındadır. Ne onların devamı, ne de modernleştirilmiş şeklidir. (Akyüz, 1990: 69). Kenan Akyüz, modern hikâyenin Tanzimat’la birlikte edebiyatımıza girdiğini ifade ederek klâsik hikâyenin günümüz hikâyesiyle en ufak bir bağlantısının olmadığını îmâ eder. Ona göre klâsik hikâyemiz daha çok bir masal karakteri taşımaktadır. (Ünlü, 2011:463)

Klâsik dönem hikâyelerimizin varlığı bile kabul edilmeyecek kadar küçük görülmüştür. Oysa klâsik dönem hikâyelerinin hem nitelik hem de nicelik olarak göz doldurduğu ortadadır. On dokuzuncu yüzyılda başlayan türler arasında hikâyenin sayılması da bunun açık delilidir. (Daşcıoğlu-Koç, e-makale: 799).

### 1.Klâsik Hikâye

Şiirin padişah, nesrin ise halk gibi görüldüğü klâsik dönemin devamı olarak modern dediğimiz zamanlarda yapılan çalışmalar da daha çok şiir açısından ele alınmaktadır. İkinci hatta üçüncü derece kabul edilen şairlerin bile divanları neşredilirken nesir bakımından çalışmalar daha az sayıdadır. Klâsik dönem için nesir denildiğinde akla hemen tezkireler, şerhler, tarihler gelmektedir. İncelemeler de çoğunlukla bu tür eserler üzerinedir. (Mengi, 2007: 43-76).

Klâsik hikâye ile ilgili olarak yapılan akademik çalışmalardan elimizde kayda değer en önemli çalışma Ağâh Sırrı Levend ile Hasan Kavruk’un çalışmasıdır. Kavruk, çalışmasında ulaşabildiği bütün mensur hikâye kitaplarını incelemiş, konularını tespit etmiş ve nüshalarının dökümünü yapmıştır. (Kavruk, (1998: 5)

Klâsik hikâye ile ilgili birçok sözün önyargılara dayanarak ortaya atıldığını söyleyebiliriz. Modern manada hikâyenin edebiyatımıza Tanzimatla girdiğini düşünenler bulunmaktadır. Bunlar arasında klâsik edebiyat alanında çalışanların da bulunması dikkatten kaçmamaktadır. Bu alanda çalışmalarıyla bilinen Hasibe Mazıoğlu, “Dîvân Edebiyatında Hikâye” makalesinde modern hikâyenin Tanzimat dönemiyle birlikte edebiyatımızda yer aldığını söyler. (Mazıoğlu, 1992: 19).

Klâsik hikâyemizi şark hikâyesi olarak isimlendiren Ahmet Hamdi Tanpınar, klâsik hikâyemizin gerçekçilikten uzak, onda asıl olanın “harikulâde”lik olduğunu belirtir. Tanpınar ilk yerli hikâye olarak Ahmed Midhat’ın *Kıssadan Hisse ve Letâif-i Rivâyât* adlı eserlerini kabul eder. (Tanpınar, 1988: 289). Pertev Naili Boratav’a göre klâsik hikâyeyi modern roman veya hikâyeden ayıran en önemli özellik rasyonalitenin yokluğudur. O, modern roman ve hikâye rasyonele dayanır (Tökel, 2000: 45-46). Kenan Akyüz, klâsik hikâyeyi masala yaklaştırır ve klâsik hikâyede olayların abartıldığını, cinlerin, perilerin, cadıların olaylara karıştırıldığını ve tasvirlerin genellikle subjektif olduğunu; manzum hikâyelerde mazmun hâkimiyetinin, mensur hikâyelerde secinin bol olduğunu belirtir.

## 2.Postmodern Hikâye

Modern hikâyenin devamı olan ama bir kısım özellikleri bakımından ondan ayrılan postmodern hikâyede en önemli husus metinler arası ilişkidir. Modern hikâyede gerçeklik çok önemli iken postmodern hikâyede gerçekçilik, inandırıcılık önemli değildir hatta postmodern sanatçıya göre gerçek diye bir şey yoktur. Postmodern hikâyede okuyucu daha etkin konumdadır. Metin sanki okuruyla birlikte yazılır. Sanat kendini anlatmaktadır. Edebiyat ürünleri metnin malzemesi olmuştur. Postmodern hikâye geçmişin zengin birikiminden yararlanır. (Tosun, 2007: 78)

Postmodern hikâyede yazar, metnin yazılış sürecini temel mesele olarak ele alır. Okura, okuduğu hikâyenin bir kurgu olduğu kabul ettirilir ve bakış açıları sürekli değiştirilir. Okurun beklentileri boşa çıkar, hikâye içinde hikâye anlatılır, okura okuduğu şeyin gerçek değil, oyun olduğu hatırlatılır, modern hikâyenin teorisi işlenir, bu kurgulayış öykünün bütününe yayılır. Her metinde alıntılar mozaiği göze çarpar ve metin kendi içinde başka metinlerin eritilmesi ve dönüşümünden oluşur. (Ecevit, 2001: 38)

Türk edebiyatında modern olarak adlandırdığımız dönem yazarlarında da postmodern özellikler göze çarpmaktadır. Ahmet Mithat Efendi, Sait Faik Abasıyanık gibi öne çıkan hikâyecilerin metinlerinde çokça postmodern unsur görmek mümkündür. Mustafa Kutlu Nezihe Meriç, Tomris Uyar postmodern hikâyeci sayılmazlar ama metinlerinde bu özellikler görülür. (Tosun, 2007: 79) Yakın dönem yazarlarından, Hasan Ali Toptaş, Nazan Bekiroğlu, Murat









## 6. “SEYFÜLMÜLÜK” HİKÂYESİ İLE AKİF HASAN KAYA’NIN “BİR CİNAYETİN SONU OLMAYAN HİKÂYESİ”NİN KARŞILAŞTIRILMASI

Halk hikâyeleri Türk halkını hem eğitmiş hem eğlendirmiş hem de onların bir kısım bilgiye ulaşmasını sağlamıştır. (Kaya, 1994: 25) Bunlardan *Seyfûlmülük* hikâyesi halk hikâyeleri içinde pek bilinmeyen önemli bir hikâyedir. Halk hikâyelerini günümüz Türkçesi ile üç cilt halinde Büyüyenay yayınlarından okura sunan N. Ahmet Özalp büyük bir emek ortaya koymuştur. Her biri ayrı olan hikâyeleri bir araya toplamış ve bir bütün içerisinde o hikâyelere ulaşmamızı sağlamıştır. Ayrıca *Seyfûlmülük* hikâyeleri üzerine 1993’te doktora çalışması yapan Nesrin Köse de bu alana güzel bir katkı sağlamıştır. Nesrin Köse’nin çalışmasına ulaşma imkânımız olmadı. (Köse, 1993: 5) Bu çalışmayı yaparken N. Ahmet Özalp’ın *Aşk Gölünde Yüzen Canlar* kitabının üçüncü cildinde bulunan *Seyfûlmülük* hikâyesini (Özalp, 2016: 106-207) ve Akif Hasan Kaya’nın İz yayınlarınca yayınlanan *Ölmüş Oyuncaklar Müzesi* kitabında yer alan *Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi*’nden yararlandık. (Kaya, 2014: 15)

### 6.1. Metnin Yazılışı Hakkında Bilgi Vermesi

*Seyfûlmülük* hikâyesinde, padişahın hüznünlü hikâyeler sevmesi sebebiyle vezir tarafından bulunup yazıldığı ve sarayın arşivine konduğu bilgisi verilmiştir. (Özalp, 2016: 106) *Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi*’nde ise hikâyenin niçin yazıldığı bilgisi verilmemiş ama nasıl yazıldığı hakkında bilgi verilmiştir. Yazar hikâyenin girişinin olmadığını hatta anlatıcısının da olmadığını, kulağına bazı seslerin geldiğini bu sesin anlatıcının sesi mi yoksa hikâyenin kahramanının sesi mi olduğunu bilmediğini söyler. Ortada bir hikâyenin olmadığını, hikâye varsa bile bunun bir girişinin olmadığını, girişinin uydurulsa bile anlatıcısının olmadığını, anlatan birinin olduğunu ama onun da kimliğinin şüpheli olduğunu söyler. (Kaya, 2014: 15) Akif Hasan Kaya, burada postmodern özelliklerin neredeyse tamamını kullanmış gibidir. Anlatıcının yok olduğu, hikâyenin olmadığı, kahramanın olmadığı vs. Elimizde sadece metin ve onu kimin anlattığı şüpheli bir hikâye. Metnin sonunda da hikâyenin girişinin olduğu ama sonunun olmadığı dile getirilerek postmodern edebiyatta karşımıza çıkan ikilemleri hikâyesinde işlemiştir. Metnin yazılışındaki sebepleri açıklaması *Seyfûlmülük* hikâyesi ile benzer tarafıdır.

### 6.2. Olay İçinde Olay Anlatması

Klâsik hikâyelerimiz daha çok çerçeve veya eş zamanlı kurgu biçimde tasarlanır. Birbiriyle bağlı iç hikâyeler anlatılır ve sonunda ana hikâyeye bağlanır. Günümüz yazarlarından İhsan Oktay Anar’ın *Suskunlar* romanında, *Kelile ve Dimne*, *Mesnevî*, *Binbir Gece Masalları* gibi eserlerde bu teknik çokça kullanılmış ve klâsik anlatının kurgu biçiminin temelini oluşturmuştur. (Tanyıldız, 2015: 242)

*Seyfûlmülük* hikâyesi ve *Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi* çerçeve hikâyelerden oluşmaktadır. Her ikisinde de iç içe hikâyeler vardır ve her iki metinde sonunda baş tarafla bağlantı kurmaktadır.

### 6.3. Metinlerarası İlişkiler

*Seyfûlmülük* hikâyesinde kutsal metinlere gönderme vardır. Hazret-i Süleyman'ın anlatıldığı bölümlerde dini metinlere gönderme vardır. *Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi*'nde ise Şehrazat, Dede Korkut, Attar ve Borges'e gönderme var. Yazar bu isimleri anarak hikâye alanında önemli bulduğu eserleri ve yazarları söylüyor ve okurunu o metinlere yönlendiriyor.

### 6.4. Fantastik Yaklaşımlar

*Seyfûlmülük* hikâyesi, hüzünlü hikâye dinlemekten keyif alan bir padişahın hikâyesini anlatırken Akif Hasan Kaya'nın hikâyesi yazarın sesini duyduğu, duyduğunu varsaydığı bir olayı anlatıyor. Aslında her iki metin de bize kendinin kurgu olduğunu hissettiriyor. Birinci metin olay ağırlıklı olduğu için bunu çok belli etmiyor ama ikinci metin kurgusalıgını çok belli ediyor. "Bunu kim anlatıyor diye merak ediyorsanız, iyice düşünün, bir karar verin ve bana da söyleyin. Çünkü ben de bilmiyorum." (Kaya, 2014: 14)

### 6.5. Kahramanlık, Yiğitlik, Savaş, Olağanüstü Olaylar ve Meydana Gelmesi Mümkün Hadiseler

*Seyfûlmülük* hikâyesinde kara ve deniz savaşları ve kahramanın olağanüstü yaratıklarla mücadelesi anlatılmaktadır. *Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi*'nde kahramanın babası ile ilişkisi ve cezaevinde işkence ettiği çocuklar anlatılmaktadır. Birinci metin savaşlar, yiğitlikler, kahramanlıklarla dolu iken ikinci metinde savaş, kahramanlık, yiğitlik bulunmamaktadır. Bu bakımdan bir benzerlik, ortak yön görülmemektedir.

### 6.6. Aşk veya Nefret Etrafında Örgülenme

*Seyfûlmülük* hikâyesi diğer halk hikâyeleri gibi bir aşk etrafında örgülenmektedir. *Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi* ise anne ve oğlun babadan yediği dayak ve sonrasında çocuğun merhametsiz biri olması fikri etrafında örgülenmiştir. Birinci hikâyede aşk temel unsur iken ikinci hikâye aşk yerine nefret temel unsurdur. Postmodern hikâyelerde aşk unsuru bulunmaktadır. Ama ele aldığımız metinde aşk yerine nefret işlenmiştir.

### 6.7. Cinlerle, Cadılarla İlgili Olaylar ve Sihir, Büyü

*Seyfûlmülük* hikâyesinde cinler, cadılar, garip yaratıklar görülmektedir. *Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi*'nde bunun yerine kahramanın hayâlî âlemde dolaşması yer almaktadır. Postmodern hikâyelerde garip yaratıklar, olağanüstü kişilikler de yer alır ama işlediğimiz metinde hem anlatıcının hem de kahramanın duyduğu sesler, kendi kendine konuşmaları yer almakta *Seyfûlmülük*'teki gibi doğaüstü varlıklar bulunmamaktadır.



*Olmayan Hikâyesi* cezaevinde geçmektedir. Ortak nokta yok mu? Elbette çok. *Seyfûlmülük*'ün yaşadığı kimseler arasında hem olağanüstü kişiler hem de normal kişiler bulunmaktadır.

Mekanlara gelince *Seyfûlmülük*'te; Mısır, Hindistan, Çin, Babil adaları, Serendip, Şam, İrem bahçeleri, Çin-Maçin, Horasan gibi çok büyük bir coğrafyada cereyan eden olaylar anlatılıyor. *Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi*'nde ise baba evi ile Pozantı'da bir cezaevinde meydana gelen olaylar işleniyor. Mekanlar bakımından çok büyük farklılıklar görülmektedir.

Zaman bakımından da iki hikâye arasında büyük fark vardır. *Seyfûlmülük*' hikâyesinde olayın zamanı belirtilmemiştir. Zamanı belirten unsur metinde ismi geçen peygamberin hayatından tespit edilebilir. Dolayısı ile *Seyfûlmülük*'ün zamanını Süleyman Peygamberin yaşadığı dönem olarak belirtebiliriz. *Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi*'nde ise zaman modern zamandır.

### 6.11. Serim Dügüm Çözüm

*Seyfûlmülük* hikâyesi serim düğüm çözüm olmak üzere üç bölümden oluşur. Serim bölümünde çocuksuzluk vurgusu, ki bu konu halk hikâyelerinin hemen çoğunda karşımıza bir yapı elementi olarak çıkar. (Köse, 2008 :27) Çocuksuzluğa çare bulunur ve Padişah çocuğuna *Seyfûlmülük* adını verir, veziri de Sait adını koyar. Dügüm bölümünde çocuğun büyümesi, sınanması ve karmaşık olaylara karışması ele alınır. Sonuç bölümünde ise çocuğun birçok ülkede hüküm sürmesi, Bediülcemal ile evlenmesi ve muradına ermesi ile hikâye son bulur. *Seyfûlmülük* hikâyesi aslında çerçeve hikâye ve asıl hikâyeden oluşmaktadır. Bu yönüyle modern ve postmodern romanlara benzemektedir. Çerçeve hikâyede Sultan Mahmut isimli padişah hüznü hikâyeleri sever ve veziri Hoca Hasan Bimendi'den hikâyeler dinlemektedir. Bir gün padişah başka birinden daha hüznü bir hikâye dinler ve ona paha biçilmez hediyeler verir. Bu durumu kıskanan Hoca Hasan Bimendi padişaha kendini hatırlatır. Padişah da onların anlattıklarından daha hüznü bir hikâye bulmasını emreder. Bunun üzerine vezir Bimendi, adamları dört bir yana gönderir ve daha önce hiç kimsenin duymadığı *Seyfûlmülük* hikâyesini bulmalarını ister. Adamlarından biri hikâyeyi anlatanı bulur ve durumu izah eder. Adam hikâyeyi yazıya aktarır ve yüz altın karşılığında verir. Vezir Hoca Hasan Bimendi, hikâyeyi yeniden ve daha güzel bir anlatımla kaleme alır. Davetliler huzurunda padişaha okur. Padişahın çok hoşuna gider. Veziri ödüllendirir. Bu bölüm "sevgili okur, işte şimdi sen de *Seyfûlmülük* hikâyesini okuyabilen onurlu kişilerden birisi olacaksın. Hazırsan başlayalım." (Özalp, 2016: 207) ifadeleri ile biter ve asıl hikâye başlar.

*Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi*, *Seyfûlmülük* gibi serim düğüm ve çözüm bölümlerinden oluşur. Asıl hikâyeye başlamadan önce bir çerçeve çizilir. *Seyfûlmülük*'ün giriş kısmında anlatılan çerçeve hikâyenin postmodern



döneme uyarlanmış hali gibidir. “Bu hikâyenin bir girişi yok. Bu güne kadar, her anlatan farklı yerden başladı; ortasından veya sonundan ama girişinden değil.” (Kaya, 2014: 14) Cümleleri ile başlayan bir sayfalık giriş, serim veya başlangıç bölümünde yazar okurla sohbet eder ve onu hikâyenin içine çeker. Hem yazma hem anlatma sürecine dahil eder. Daha sonra “Hikâyenin Girişi Yerine” başlığı ile çerçeve hikâyeyi kondurur. *Seyfûlmülük* hikâyesinde de hikâyenin nasıl yazıldığı, nasıl temin edildiği ve nasıl anlatıldığı ile okur hikâyenin içine çekilmiş ve o süreçlere okur tanık olmuştur. “Asıl Hikâye” başlığı ile de ana hikâye anlatılır. *Bir Cinayetin Sonu Olmayan Hikâyesi*’nin başlıkları bile geleneksel hikâye ile benzerliği, etkileşimi ortaya koymaktadır. Asıl hikâye yani düğüm bölümünde Nevzat, eski arkadaşı Recep’le bir parkta karşılaşır. Recep torunu Sadık’ı oynaması için parka getirmiştir. Nevzat evlenmemiştir bile. Bu bölümün devamında Nevzat’ın, cezaevinde Kamil ve Sadık isminde iki çocuğu dövdüğü anlatılır. Kamil, babasının adıdır ve babası annesini döverek öldürmüştür. Nevzat bu yüzden babasına çok kızgındır. Babasının ölüm haberini alır ama cenazesine gitmez. Düğümün sonunda Sadık dayak yiye yiye aklını yitirir ve aynı şeyleri tekrarlamaya başlar. Cezaevi müdürü işlerin sarpa sardığını görür ve Nevzat ile işkence ortağı arkadaşı ayrı ayrı yerlere tayin edeceğini söyler. Aksi takdirde Sadık’ın arkadaşları durumu öğrenirse Nevzat’ın ve arkadaşının durumu hiç de iyi olmayacaktır. Bu son cümleler asıl hikâyenin çözümüdür. Bu hikâyede çerçeve hikâyenin de çözümü bulunmaktadır. Metnin sonunda bir paragraf halinde verilmiş olan cümlelerle metin girişte yapılan açıklamaya bağlanır. “Girişi olmayan bir hikâye olduğunu söylemişim. Yanılmışım. Gördüğünüz gibi giriş uydurabildik. Meğer sorun girişte değil sonundaymış. Sonu gelmeyecek hikâyeyi kim okur ki...” (Kaya, 2014: 20) *Seyfûlmülük* hikâyesinin de sonu, girişteki açıklamaya bağlanıyor. Bu bakımdan postmodern hikâyeyle örtüşüyor. Çözüm bölümü asıl hikâye ile bitiyor ve son cümle ile hikâye baş taraftaki açıklamaya bağlanıyor.

### 6.12. Metnin Hacmi

Hacim bakımından klâsik hikâyelerin tamamı postmodern hikâyelerden uzundur. *Seyfûlmülük* hikâyesi (Özalp, 2016: 193) doksan üç sayfa, Akif Hasan Kaya’nın hikâyesi (Kaya, 2014: 14) ise yedi sayfadan oluşmaktadır. Çok büyük bir hacim farkının olduğu görülmektedir. *Seyfûlmülük* hikâyesi sade, olaya odaklanmış iken Akif Hasan Kaya’nın metni şiirsel ifadeler ve duygu yoğunluğuna odaklanmıştır.

### SONUÇ

Klâsik edebiyatla postmodern edebiyat arasında bağ kurmak mümkün hatta klâsik hikâyenin pot-modern hikâyeye kaynak olduğu gözden kaçırılmaması gereken bir olgudur. (Özgül 2000: 49). Bu çalışmada, üzerinde pek durulmamış olan klâsik hikâyeye postmodern hikâyenin benzerliklerini,

farklarını birer metin üzerinden tespit etmeye çalıştık. Klâsik hikâye hakkında söylenen klişe sözlerin asılsız olduğunu göstermeye gayret ettik. Postmodern “hikâye” Klâsik tarzda yazılan “hikâye” ile benzerlik taşımaktadır. Bundan hareketle postmodern hikâye yazarının klâsik hikâyeden yararlandığını kabul etmek ve bunu ortaya koymak mümkündür. Her iki hikâye de sağlam bir yapıya sahiptir. Kişiler hayatın içinden kahramanlardır. Olaylar, mekanlar somut, zaman ise durağan olmayan gerçek zamandır.

Sonuç olarak; klâsik hikâye ile postmodern hikâye arasında farklılıklar olduğu gibi benzerlikler de bulunmaktadır.

1. Kolaylıkla anlaşılabilir sade bir dil ve anlatım vardır.
2. Tasvirler gerçekçi, mekanlar somut, olaylar bağlantılı, zaman belirlidir.
3. Kahramanların hem iyi hem kötü yönleri vardır.
4. Olağanüstü olayların yanında günlük olaylar, kişiler hikâyelerde yer almaktadır.
5. Geleneğin birikiminden yararlanılmıştır.
6. Kahramanlık, yiğitlik gibi unsurlar işlenmiştir.
7. Serim, düğüm, çözüm bölümleri ele alınmış, çözüme ulaşılmıştır.
8. Metinler arası gönderme yapılmış, başka metinlere işaret edilmiştir.

### KAYNAKÇA

- Akyüz, Kenan. (1990), Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Cemiloğlu, Mustafa. (1997), “Azerbaycan ve Anadolu Halk Hikâyelerinde Kahramanların Âşık Olması ile İlgili Motifler ve Bunların Yapısı”, Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, S 3, s.61-91
- Çağın, Sabahattin. (2006), “Soğuk Kış Gecelerinden Gelen Müsameretnâme”, Eşik Cini Dergisi, S 2, s. 102-103.
- Duymaz, Recep. (2000), “Muhayyelât’ın Anlatı Geleneğimizdeki Yeri”, Hece Dergisi, S 46-47, s. 64-72.
- Ecevit, Yıldız. (2001), Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Holbrook, Victoria R. (1998), Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans (Çev.) Erol Köroğlu- Engin Kılıç, İletişim Yayınları, İstanbul.

- İnci, Handan. (2006), “İnce, Oldukça Kıymetli, Biraz Çabuk Yapılmış, Fakat İnşaatı Bitmeden Yarım Kalıvermiş Bir Köprü: Nâbizâde Nâzım”, Eşik Cini, S 1, s. 33-37.
- Kavruk, Hasan. (1998), Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler, MEB Yayınları, İstanbul.
- Kaya, Akif Hasan. (2014), Ölmüş Oyuncaklar Müzesi, İz Yayınları, İstanbul.
- Kaya, Doğan. (1994), Sivaslı Hikâyeci Ahmet Bozkurt ve “Mehmet ile Nigâr Hikâyesi”. Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S 193, s.25-26
- Kortantamer, Tunca. (2004), “Türk Edebiyatında “Gelenek ve Modernlik” Tartışmaları Üzerine”, Eski Türk Edebiyatı-Makaleler, (Editörler: Şerife Yağcı/Fatih Ürken ), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 100-113.
- Kortantamer, Tunca. (1993), Eski Türk Edebiyatı-Makaleler, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kortantamer, Tunca. (1997), Nev’î-Zâde Atâyî ve Hamse’si, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Köse, Nesrin. (1993), Seyfûlmülük Hikâyeleri Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Köse, Nesrin. (e-makale), “Seyfûlmülük Hikâyeleri ve Çocuksuzluk”, [Http://turkoloji.cu.edu.tr/halk%20edebiyati/halk\\_ed\\_ana.php](http://turkoloji.cu.edu.tr/halk%20edebiyati/halk_ed_ana.php) (Erişim tarihi: 25.02.2017)
- Lekesiz, Ömer. (2000), “Öykücülüğümüzde Dönemler”, Hece Dergisi, S 46-47, s. 18-26.
- Levend, Agâh Sırrı. (1967), “Dîvân Edebiyatında Hikâye”, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten, Türk Dil Kurumu, Ankara, s. 71-117.
- Mazıoğlu, Hasibe. (1992), “Dîvân Edebiyatında Hikâye”, Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Mengi, Mine. (2007), “Eski Türk Edebiyatında Nesir: Gelişimi ve Kaynakçası”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, C 5, S10, s. 43-76.
- Özalp, N. Ahmet. (2016), Aşk Gölünde Yüzen Canlar, C 3, Büyüyenay Yayınları, İstanbul.
- Özgül, M. Kayahan. (2000), “Hikâyenin Romanı”, Hece Dergisi, S 46-47, s. 33-41.
- Tanpınar, A.Hamdi. (1988), 19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Yayınları, İstanbul.
- Tanyıldız, Ahmet. (2015), “İnşânın Postmodern Terennümü: Suskunlar’da Klâsik Anlatının izleri”, Gelenekten Geleceğe Türk Edebiyatı, (2. Türk

Dili ve Edebiyatı Kurultayı Bildirileri) Elginkan Vakfı, İstanbulbul, s. 239-253

Tosun, Necip. (2007), "Öyküde Bir İmkan Olarak Postmodern Açılım", Hece Öykü Dergisi, S 24, s.78-82.

Ünlü, Osman. (2011), Modern Araştırmacının Klâsik Hikâyeye Bakışı. Tübar-XXIX-2011- Bahar, s.462-474

Ünlü, Osman. (2007), "Ömer Seyfettin'in "Tos" Hikâyesinde Klâsik Kısa Hikâye Geleneği Etkileri", Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, S XIII, İzmir, s. 235-250.

Yılmaz Daşcıoğlu; Okan Koç. (2009), "Batı Tarzı Türk Hikâyesinin Doğuşu ve Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ana Temalar", <http://www.turkish studies international periodical for the languages, literature and history of turkish or turkic>, vol. 4, pp. 799 - 900, issn:, doi:, winter, 2009 (Erişim Tarihi: 25.02.2017)

İsmail KEKEÇ\*

## TÜRK EDEBİYATINDA MESNEVİ VE ROMAN İLİŞKİSİNE DAİR GÖRÜŞLER ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

**Öz:** Geleneksel tahkiye türlerinin (destan, masal, mesnevi, halk hikâyeleri, meddah hikâyeleri gibi) modern bir anlatı formu olan roman ile ilişkisi, Türk edebiyatı araştırmalarında üzerinde durulan, kendisine sıklıkla atıfta bulunulan meselelerden biri olmuştur. Bu yazı da bahsi geçen geleneksel tahkiye türlerinden biri olan mesnevinin roman ile olan ilişkisi üzerinedir. Söz konusu bu iki türe dair kimi araştırmacılar tarafından dile getirilen yorumlara yer verilmiş, uzlaşılara ve fikir ayrılıklarına değinilerek ortaya konan görüşler bağlamında toparlayıcı bir değerlendirme yapılması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Mesnevi, roman, geleneksel tahkiye, modern anlatı.

## AN EVALUATION ON IDEAS ABOUT RELATIONSHIP BETWEEN MATHNAWI AND NOVEL IN TURKISH LITERATURE

**Abstract:** It has been one of the most frequently discussed topics in Turkish Literary studies that the relationship between the traditional narrative types (epic, folk tales, mathnawi, tales, encomiast tales) and the novel which is a modern narrative form. This article is about the relationship of the mathnawi, which is one of the traditional narrative forms stated above, with the novel. Furthermore, the comments of some researches related to these two types of narrative forms are discussed. And it was aimed to make a comprehensive evaluation of the opinions discussed in this study in the context of consensus and disagreement.

**Keywords:** Mathnawi, novel, traditional narration, modern narration.

### Giriş

Mesneviyi, "kafiyece her biri kendi içine kapalı, müstakil bir daire teşkil eden beyitlerin kurduğu ve en aşağı ikiden başlamak şartıyla beyit sayısı sınırsız olan nazım şeklidir" şeklinde tanımlamak mümkündür. Mesnevi, anlatılması sayfalar tutacak hikâyelerin, öğretici konuların işlendiği, kafiyesine yüzlerce, binlerce eş kelimeyi bulamayacak geniş çaplı eserler için başvurulabilecek tek nazım şeklidir. Uzun maceraların hikâye edildiği eserlerde devamlı kullanılışı sebebiyle mesnevi bir nazım şekli adı olmaktan çıkıp anlam genişlemesiyle edebî türü belirten bir isim olmuştur (Akün, 2014: 84). Gerek beyitler arasında kafiye bağlantısı bulunmaması gerekse beyit sayısının sınırlı olmaması, şairlerin istedikleri konuyu diledikleri kadar genişletmelerine olanak sağlamış; bu durum da mesnevinin çok kullanılan bir nazım şekli/edebî tür olmasının önünü açmıştır. Belli bir konuyu işleyen, bağımsız bir kitap olarak yazılmış mesnevilerin genelinin düzenleniş biçimleri üç bölümde ele alınabilir. Bunlar sırasıyla, 'giriş bölümü', 'konunun işlendiği bölüm' ve 'bitiş bölümü'dür. Her bir bölüm de kendi alt başlıkları ile birlikte mesnevinin genel planını oluşturur. Bu genel planın yanı sıra mesneviler konu

\* Dr., Uşak Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi; Uşak/TÜRKİYE; kekec@outlook.com

olarak farklılık gösterirler. Farklılıkları vurgulamak adına, yazılış amaçlarına göre mesnevileri dört grupta sınıflandırmak mümkündür: okura bilgi vermek, onu eğitmek amacı güden mesneviler; okurun kahramanlık duygusuna hitap eden, konusunu menkıbelerden, tarihten alan mesneviler; sanat yönü ön planda olan, okurun edebî zevkine hitap eden, ana çizgisi aşk ve macera olan mesneviler; toplum hayatından kesitler sunan, kişileri, meslekleri, düğünleri, belli yöreleri tasvir eden mesneviler.<sup>1</sup> Söz konusu bu tür metinler kanalıyla insanlara kıssadan hisse vermek, yaşanmış olaylardan ders çıkarmak, bir takım ahlâkî telkinlerde bulunmak amaçlanmıştır. Bir anlamda mesneviler yıllar boyu İslâm toplumlarının anlatı ihtiyacını karşılamıştır (Çetin, 2004: 16).

Diğer geleneksel tahkiye türlerinde (masal, halk hikâyeleri, meddah hikâyeleri gibi) olduğu gibi mesnevilerin de ortaya çıktıkları dönemde toplumun anlatı ihtiyacını karşıladıkları kabul gören bir görüştür. Bununla birlikte kimi araştırmacılar bunu daha da ileriye götürerek modern anlatı formu olan roman ile aralarında bir koşutluk kurmuş ve mesneviler için 'ortaya çıktıkları dönemin romanı sayılabileceği' yönünde düşüncelerini ifade etmişlerdir. Nihad Sami Banarlı; "mesnevî, Şarkın dinî, tasavvufî veya dindışı aşk ve mâcerâ romanlarında yâni Yûsuf u Zelîha, Leylâ vü Mecnun, Husrev u Şirin gibi eserlerin telifinde kullanılan klâsik şekil olduğundan, İslâmî Şark Edebiyatı'nda mesnevî denilince daha çok bu çeşit eserler hatırlanır" (Banarlı, 1983: 196) diyerek mesneviler için aşk ve macera romanı tanımlamasında bulunur. Güzin Dino ise mesneviyi bir artsüremlilik açısından ele alıp, öncelik-sonralık ilişkisi kurarak, romandan önceki anlatım türü olarak niteler: "Romandan önce klasik Osmanlı yazınında anlatım türü, Farsça'dan kaynaklanan mesnevilerle kendini gösterir; bunlardan en çok bilinenler Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Hüsrev ile Şirin, vb.dir." (Dino, 2008: 7). Köprülü ise mesnevileri İran romanı olarak görmektedir: "Veys-ü-Ramin, Varka ve Gülşah ve bilhassa Leyla ve Mecnun, Ferhad ve Şirin gibi İran romanları, şehirlerde halk arasında pek yayılmıştı." (Köprülü, 2012: 179). İsmail Ünver de aşk ve macera mesnevilerinin Doğu edebiyatında, özellikle İran ve Türk edebiyatında, görevleri bakımından roman ve hikâyenin yerini tuttuklarını belirtir. Öte taraftan, bu mesnevilerin yazılıp okundukları dönemde bugünkü roman ve hikâyenin görevini üstlenmiş olsalar bile günümüzdeki roman ve hikâye tanımının dışında kaldıklarını da eklemeyi ihmal etmemiştir (Ünver, 1986: 450). Mehmet Kaplan da aşkı konu alan mesnevilerin Arap ve Fars edebiyatlarından girdiğini kabul etmekle birlikte destan, mesnevi ve romanın Türk toplumunun geçirmiş olduğu üç kültür ve medeniyet merhalesi -İslamiyet'ten önce, İslâmiyet devri ve Batı tesiri- ile yakından ilgili olduğu düşüncesindedir. Âşık tipi'nin mesnevi ve halk hikâyeleri ile Türk edebiyatında ortaya çıktığını, aşkı konu alan bu tahkiye metinlerinin o çağlarda yaşanan duygu veya özlemlere cevap verdiğini ifade eder (Kaplan, 1975: 4). Kenan Akyüz ise mesnevileri çeşitli kaynaklardan gelen nazım ve nesir hikâyeler olarak nitelemesine karşın roman ifadesini

<sup>1</sup> Daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Ünver, İsmail. (1986), "Mesnevî", Türk Dili, S: 415-416-417, s. 430-463.



kullanmakta da bir sakınca görmez. Olağanüstülüklerin yoğun olduğu bu metinlere son tahlilde gelişmiş bir masal gözüyle bakar.<sup>2</sup>

Victoria Holbrook da Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ını merkeze aldığı bir yazısında mesnevileri 'bildungsroman'ın atası dediği 'romance'lara benzetir:

"Osmanlı belagatinde türler, dizenin yapısına göre sınıflandırılmıştır; beyti (doğrusu yarım beyit olan mısrayı) temel tutarak tanımlanır. Mesnevi, kafiyeli beyitlerden oluşan nazım türüdür. Ama tür tanımlanırken konu da gözetilebilir. Mesnevi, sırf kafiyeli-beyitli bir nazım türü değildir. Divan şiiri anlatısının büyük geleneğidir. Kafiyeli-beyitli yazın, konu bakımından düşünüldüğünde, aynı kategoriye sığdırılmayacak kadar birbirinden farklı anlatı türleri içerir: Tıp üzerine risale; devlet kroniği; veliaht sünnet düğünlerinin tasvirleri; şehirli ayyarın, köftehor hayatının serüveni; aşk hikâyeleri -ama trajik olsun, komik olsun, kendi türünün parodisi de olsun- hepsini içerir. Osmanlı edebiyatında bunların düzyazı örnekleri de vardır. Halbuki mesnevinin tarih boyunca gelişmesine özgü farkı, insanın başa çıkılamayacak iç halleriyle yüzleşip ciddi ve samimi olarak anlatmasıdır. Bildungsroman'ın atası modern öncesi romance'ın da özelliğidir bu. (...) Mesnevi sırf bir nazım türü değil, anlatının büyük geleneği olarak tanımlandığında, en azından adlarını duyduğumuz aşk hikâyelerinden ibaret olur: Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Yusuf ile Züleyha gibi tekrar tekrar yorumlanıp yazılan hikâyeler. Aşk yolunda olgunlaşma teması, bunlarla gelişir; bunlarla da çeşitli alegori türleri birleşir." (Holbrook, 1996: 73-74)

### Mesnevinin Roman Olarak Nitelendirilebileceğine Dair Görüşler

Yukarıda bahsi geçen isimler ve onların görüşleri yanı sıra kimi araştırmacılar da bu iki tür arasında kurulan ilişkiyi daha da derinleştirmeyi deneyerek mesnevilerin doğrudan roman olarak nitelendirilmesini savunmuşlar ve önermişlerdir. Bu görüşü savunanlardan biri olan Necmettin Turinay, *Leyla ile Mecnun* üzerine olan incelemesinde Fuzulî'nin bu mesnevisinin klasik bir roman ve hikâye olarak kabul edilmesi gerekliliğini savunur. Zira bu klasik aşk hikâyesinin gücü, bilinen Fuzulî şiiri ve muhtevasından ziyade sanatkarın hikâyeye kattığı yeni şekilde, anlatış

<sup>2</sup> "Batılı örnekleri tanıyana kadar, Türk okuyucusu, çeşitli kaynaklardan gelen nazım ve nesir hikâyelerle karşı karşıya idi. Aydın okuyucu, Divân edebiyatının daha çok nazımla yazılmış olan büyük hikâyelerini okuyordu. Hacim bakımından bazen bir roman büyüklüğünde de olabilen bu hikâyeler, Divân edebiyatının sıkı ve kaideci nazım tekniğine tamamıyla bağlıdır. Vakalar, karakterler hemen hepsinde ortaktır (Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Zeliha, Hüsrev ve Şirin, Vâmık ve Azrâ...). Bu romanlardaki tema, genellikle, romantik yapıda ve bazen de ilahîleşen bir aşktan ibarettir. Vakanın kuruluşunda, çoklukla, masallarda olduğu gibi bir zaman ve mekân karışıklığı veya belirsizliği bulunduktan başka, gerçeğe aykırı veya çok aşırı olaylar da yer alır. Kahramanlar ise, hep aynı şahıslardır; hayatla ve çevre ile hiçbir ilgileri yoktur. Bu kahramanların arasına yine masallarda olduğu gibi, cinler, periler, cadılar da karışır. (...) Gözleme ve gerçekçiliğe yer vermeyen bu hikâyeye ve romanlarda dil çok ağırdır ve psikolojik tahlillere de rastlanmaz. Bu durumları ile, ancak, hacimli ve gelişmiş bir masal olarak kabul edilebilirler." Akyüz, ayrıca, aydın olmayan halk zümrelerinin ise anlatı ihtiyaçlarını 'halk hikâyeleri' ile karşıladıklarını ekler. (Akyüz, 2006: 68)

biçiminde, işçilik ve yazımında aranmalıdır. ‘*Mesnevî tarzında kaleme alınan eski hikâye ve romanlar*’ üzerine daha çok şiir olarak yaklaşılıp, hikâye olarak yaklaşılmadığını ifade eden yazar, *Leyla ile Mecnun*’un da bundan nasibini aldığını belirtir: “Türk edebiyatının bu en klasik romanı -biz burada genelgeçer bir tabirle hikâye demek zorunda kalıyoruz- Fuzûlî’nin şiir ve sanatının yansıtıldığı yeni bir alan olarak görülmüş, eser ayrıca Leylâ ve Mecnun dilinden “inşâd ve bünyâd” edilen gazeller vasıtasıyla öne çıkarılmıştır. Fakat hemen hemen hiçbir edebî değerlendirmede eser, klasik hikâyedeki bir başarı olarak ve bunun izahı çerçevesinde incelemeye tâbi tutulmamıştır.” Leyla ile Mecnun’u tür olarak benzerlerinden farklı kılan; eski şiirin zekâ ve nükte kokan, bazen gizliden gizliye bir oyun tesiri bırakabilen, beyitlerin sayısı arttıkça kendisini standart bir sese ve kafiyeye teslim etmiş hissi uyandıran gazel ve kaside yerine, özgün bir anlatımla kendini açığa vuran bir hikâyenin devreye girmesidir. Bu etki, “ancak büyük romanların güçlü soluğuyla ortaya çıkan bir şeydir. Onun için biz böylesine yoğun bir şiire, muhtemelen yaşanmış ve sayfalara aktarılmış gerçek bir romanı bitirdiğimiz anlarda ulaşabiliriz.” (Turinay, 1996: 228-233) Turinay, bu değerlendirmelerinden başka eserde tespit ettiği ‘anlatıcı’, ‘çerçeve hikâye tekniği’ gibi unsurları da yazısında ele alarak, bu kurgusal yapı ve anlatım tekniklerinin Leyla ile Mecnun’u çağdaş romanlar seviyesine yükselttiğini iddia eder.<sup>3</sup>

Mesnevîleri roman olarak gören bir diğer araştırmacı ise Mehmet Kahraman’dır. Çalışmasının isminden başlayarak *Leyla ve Mecnun*’u ‘roman’ kategorisinde değerlendiren Kahraman, mesnevîlerin sadece, “romanın geldiği yol üzerinde yer alan metinler değil, aynı zamanda her toplumun kendine özgü romanının oluşturulabileceği tezi çerçevesinde, bir zamanlar bize özgü olarak yazılmış son derece orijinal romanlar olduğunu açığa çıkarmaktadır” der (Kahraman, 2011: 241). Bu iddiasının gerekçelerinden ilki ‘dâstân’ kavramıdır. Farsçadan alınarak kullanılan ‘dâstân’, başka bir edebî tür olan

<sup>3</sup> “(...) derûnî yakarışlarla hikâyesine adım atan bu büyük adam, mesnevîlerin bir gereği olarak ortaya çıkan tevhîd, münâcaat, naat ve kasidelerini, başı sonu karışık ve nasıl başa çıkılacağı belli olmayan bu müşkil iş için istimdâd dilemelerine, aczini itiraflara dönüştürüyor. (...) Fuzûlî açısından âdeta bir “otobiyografi”ye dönüşen bu bölümler, klasik mesnevîler açısından ciddi bir reform teşkil ettiği kadar, aynı zamanda asıl hikâyeye nisbetle, ondokuz ve yirminci yüzyıl Batı romanı ile ulaşabileceğimiz “**çerçeve hikâye**” konumuna yükseltilmiş oluyor. Hikâyeye verilen bu yeni şekil ve modern sayılabilecek bu anlatma biçimi ile Fuzûlî, ondokuzuncu yüzyıl romantiklerinin ulaşabildikleri bir işi, asırlar öncesinden arayıp bulan bir “hikâye ustası” olarak temâyüz ediyor.” (s.237). “(...) Bu hikâyeye asıl anlamını yükleyen, hikâye kahramanlarını beşerî bir aşk seviyesinden yarı ilâhî, insan üstü yaratıklar seviyesine yükselten ve adeta hikâyeyi yerlerin ve göklerin iştirak ettiği evrensel bir trajediye dönüşmüş olarak algılatan bu “esâtirî kahraman” kim? Bu kişi, işte üzerinde durduğumuz ve eski kıssayı yeniden anlamlandıran, hikâyeye görünüşte ikinci seviyede bir kişi olarak katılan “**anlatıcı**”dan başkası değil. Bu kişiyi Leylâ vü Mecnun’un yazarı Fuzûlî ile karıştırmamak icab eder. Çünkü o da nihayetinde, aynen Leylâ ve Mecnun gibi, büyük hikâyeci Fuzûlî’ninimâl ettiği hikâye kişilerinden bir başkası değil midir? Buradaki fark, birincilerin üzerinden asıl hikâye cereyan ederken, bu isimsiz, “esâtirî” kahramana yazar tarafından yüklenen rol de, cereyan eden hikâyeyi anlattırmak oluyor. Fakat önemli olan, hikâyenin bu kişinin “bakış açısı” ile anlatılmasında ve anlamlandırılmasında toplamış olmasıdır.” (Turinay, 1998: 242).

'destan' kavramının değişik bir telaffuzu gibi gözükmese de rağmen esasında Farsçada zaman içinde 'roman'ın yerine kullanılmaya başlanması dikkatlerden kaçmamalıdır. Bir diğer gerekçe ise mesnevilerin taşımakta olduğu niteliklerle 'modern' ve 'postmodern' çalışmaların<sup>4</sup> 'roman' türüne kazandırdığı niteliklerin örtüşmesidir. Kahraman, çalışmasının genelinde ayrıntılarıyla işlediği bu gerekçeler göz önüne alınırsa "Türk roman tarihinin çok daha önceki dönemlerden başlatılması gerektiğinin" düşünülebileceğini belirtir (Kahraman, 2011: 242).

Mehmet Kahraman, söz konusu çalışmasının 'Giriş' kısmında Leyla ve Mecnun'a bilimsel disiplin gereği 'mesnevi' dense bile, günümüz insanların onlara uzanmalarını sağlamak için, günümüzde geçerli adlarla bir bağlantı kurmanın çok önemli olduğunu düşünmektedir. Bu bağlamda Shakespeare metinlerini örnek gösteren Kahraman, nazımla yazılmış olan bu metinleri İngiliz edebiyatı tarihçilerinin tiyatro olarak adlandırdıklarını ve onlara özenilerek nazımla tiyatro çalışmaları yapıldığını ifade ediyor. Kahraman, bu bakımdan mesnevilere roman denmesinden yanadır. Sadece roman deyip geçilmemeli, bunu haklı çıkaracak roman teknikleriyle mesneviler arasındaki ilişkiyi açığa çıkaracak araştırmalar da yapılmalıdır (s.21). Yazara göre bu sayede mesneviler "arkaik bir eşya" gibi görülmekten kurtulacaklardır: " (...) Biz onlara mesnevî deyince herkes arkaik bir eşyadan söz ettiğimizi düşünüyor. Dolayısıyla kimse onlara başvurmayı ve problemlerini çözüm için kullanmayı akletmiyor. Onlara özellikle günümüzde geçerliliği olan bir ad verelim ki günceller arasında yerlerini alabilsinler. O adın çağrışımlarından yararlınsınlar. Konuşsınlar. Gündeme girsinler. Hatta giderek gündemi belirlesinler" (s.23). Kahraman'ın bu yaklaşımından çağların egemen anlatı türüne göre geleneksel metinleri isimlendirme yoluna başvurulması sonucu çıkmaktadır. O zaman gelecek çağların insanların da geleneksel metinlere "uzanmaları" için her devirde yeni baştan bir isimlendirme çabasına mı girişilecektir? Ayrıca eğer böylesi bir tutum sergilenecekse diğer anlatma esasına bağlı edebî metinlerle de bir adaşlık kurulabilir. Bu yolun ise bizi hangi özgün ve verimli bir tartışmanın içine çekeceği belirsiz olmakla birlikte gerekliliği de pekâlâ sorgulanmalıdır.

### **Mesnevi ve Romanın Ayrı Türler Olarak Değerlendirilmesi Gerektiğine Dair Görüşler**

Mesnevi-roman benzerliğinin dile getirildiği kadar bu iki türün ayrı ayrı değerlendirilmesi gerektiğine dair görüşler de belirtilmiştir. Bu bağlamda ilk akla gelen isim, Türk edebiyatında bu görüşlerin, daha geniş anlamda söylemek gerekirse modern anlatı formu olan roman ile geleneksel tahkiye

<sup>4</sup>Leyla ve Mecnun'da postmodern romanlardaki gibi bir üst kurmacadan söz edilebileceğini düşünen Kahraman'a göre; Fuzulî, *Leyla ve Mecnun*'un önsözünde, bir 'efsane' anlatacağını söylemekle kurmaca yapacağını daha başta belirtmiş olmaktadır. Eserin son taraflarındaki, "Temamî-i Sühan" (Sözün Tamamlanması) bölümünde yer alan şairin gözü ile felek arasındaki tartışmayı, "Cevab-ı Mesele" adını taşıyan bir sonraki bölümde de 'anlatıcı'nın, bir hakem gibi davranarak, doğrudan bu tartışmayı çözmeye çalışmasını ise postmodern romandaki, bizzat kurgunun tartışmaya açılması konusu ile örtüşüğünü savunur. (Kahraman, 2011: 167-168).

metinleri arasında ilişki kurulamayacağı yönündeki tartışmaların fitilini ateşleyen isim malum olduğu üzere Namık Kemal'dir. Namık Kemal "İntibah Mukaddimesi"nde mesnevi ve diğer geleneksel türleri önemseydiğini belli eden ifadeler kullanmasına karşın<sup>5</sup>, "Mukaddime-i Celâl"de tam tersini savunarak bunları "kocakarı masalı" olarak niteler.<sup>6</sup> Namık Kemal'in, eski hikâyeleri masal kategorisinde değerlendirirken *Leyla ile Mecnun'u*, *Hüsn ü Aşk'ı* bunlardan ayrı tutarak -yine de roman olarak sayılamayacağını vurgulayarak-tasavvuf risalesi şeklinde paranteze alması da dikkat çekicidir. M. Fatih Andi da, tahkiye metinlerinin aralarındaki ortaklıkların göz ardı edilemeyeceğini, fakat bu türden eşdeğerliklerin mesnevilerin roman olarak nitelendirilmesini haklı çıkarmayacağını savunur: "Mesnevi, mesnevidir, roman da roman. Tahkiyeye (anlatı) dayalı türler olmalarındaki beraberliğe karşılık, her ikisinin de dayandığı edebî gelenek, bu geleneğin içindeki oluşum süreçleri, şekil, teknik ve öz ilişkileri, insanı ve hayatı ele alış ve yorumlayış tarzları, bu tarzların ardında yatan zihniyet ve inançlar, seslendikleri kitleler, gördükleri kabuller, etkileri ve fonksiyonları arasında o kadar çok fark var ki..." (Andi, 2013: 125) Nurullah Çetin de bu hususta edebî türlerin kendi farklılıkları içinde değerlendirilmeleri gerektiği, mesnevi ve romanın ayrı türler olduğu, bu türden yakıştırmaların "Batı'da var, bizde neden olmasın" düşüncesinin bir tezahürü olarak ortaya çıktığı düşüncesindedir:

"Mesnevi metinlerine anlatı türlerinin inceleme yöntem ve terimleriyle yaklaşılabilir, ancak modern anlatı türünün özelliklerini ölçü alıp mesneviler buna göre yargılanamaz. Her iki türün dayandığı bakış açıları, felsefi temelleri, anlayışları, yöntemleri ve amaçları farklıdır. Türleri kendi farklılıkları içinde değerlendirmek gerekir. Mesneviler roman değildir. Ya da Osmanlı Türk toplumu mesnevi yazıp okuyarak roman ihtiyacını karşılamış değildir. Mesneviler bizim romanımız olmamıştır, mesnevilerimizin roman olma mecburiyeti yoktu, roman olmaması bir eksiklik ya da zaaf alameti değildir. Roman ayrı bir dünyanın ve kültürel zeminin ürünüdür ve mesnevi de çok farklı bir kültürel tabana dayanır. O yüzden "batıda olan her şey bizde de

<sup>5</sup> "Elimizde Hümayunname var. Anter var. Fâkîhetü'l-Hülefâ var. Elfü'l-leyl ü leyle var. Gülistan var. Bustan var. Hadîka-i Senâî var. Yahya'nın Mihr-i Hüma'sı var. Fuzulî'nin Leylâ ile Mecnun'u var. Galib'in Hüsn ü Aşk'ı var. Hâsılı var. Onlardan ne zarar gördük ki tehzib-i ahlâk için Alâî'yi, Makâmat'ı filânı okumağa icbâr-ı nefis edelim?" (Enginün ve Kerman, 2011: 162)

<sup>6</sup> "Roman kısmını da millette nev-zuhur addettiğimize taaccüb olunmasın! Âsâr-ı kadîmede İbret-nüma gibi, Muhayyelât gibi, Ferhat ile Şirin gibi birtakım hikâyeler vardı. Fakat kütübhaneye-i âdâbımızda mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı vechile, romandan maksat güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan vak'ayı -ahlâk ve âdât ve hissiyât, ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber-tasvir etmektir. Romanlara nadiren mevcudât-ı ruhaniye karıştırıldığı da vardır. Lâkin, o türlü hayallere ne fikir ile ne müracaat olunduğu, meselenin suret-i tasvirinden bedahaten meydana çıkar. Halbuki, bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua müstenit ve suret-i tasviri şerâit-i edebiyenin kâffesinden mahrum olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev'inden addolunurlar. Hüsn ü Aşk, Leylâ ile Mecnun kabilinden olan manzumeler de gerek mevzularına, gerek tahrirlere nazaran roman değil birer tasavvuf risalesidir." (Enginün ve Kerman, 2011: 149)

vardı, batıdan geriye kalan neyimiz var” genel şablonuna bağlı gelişen aşağılık duygusunun yönlendirmesiyle üretilmiş olan “bizim de romanımız var, bizim batıdan eksikimiz ne?” tavrına girmeye gerek yok. Bizim romanımız yoktu, olması da gerekmiyordu, olması için gerekli kültürel zemin yoktu, olmaması da bir eksiklik değildir. Aynı şekilde batıda da mesnevi yoktu, olamazdı, olmaması yine eksiklik olarak değerlendirilemez. Dolayısıyla roman ayrıdır, mesnevi ayrı.” (Çetin, 2012: 42).

Tüm bu görüşler ışığında bakıldığında mesnevilerin gerek biçim gerekse içerik olarak roman olarak nitelendirilmesinin üzerinde uzlaşma sağlanan bir yaklaşım olmadığı açıktır. Öyleyse onları yazıldıkları devrin ve devrin edebî anlayışı içinde değerlendirmenin bizi daha tutarlı sonuçlara götürmesi beklenebilir. Manzum yazılmaları, vak’anın dışında klasikleşmiş bir takım bölümlere (tevhîd, münâcât, na’t, medhiyye gibi) mutlaka yer verilmesi, ortaya konuldukları devrin gereğidir. Ancak bu kalıplaşmış normlar içinde de olsa, yenilikleri ve farklılıkları bünyesinde barındıran, olağanüstü unsurların egemen öge olarak yer almadığı, zaman ve mekânın nispeten daha muayyen olduğu, modern tekniğe yakın betimlemeler ve ruh tahlilleri ile türünün diğer örnekleri arasından sıyrılarak ön plâna çıkan mesnevilerin olduğu da hesaba katılmalıdır.<sup>7</sup> Türk edebiyatında bu türde iki önemli eser olarak kabul edilen *Leyla ve Mecnun* ile *Hüsn ü Aşk*, sayılan nüansların baskın olduğu eserlerin başında gelmektedir. Bu nüansların başında, söz konusu eserlerin modern anlatı tekniklerine uyumlu yapıları ve kurgu özellikleri dikkat çekmektedir (Ülger, 2013: 7). Nitekim söz konusu mesneviler üzerine modern anlatı türlerinin inceleme yöntem ve terimleriyle yaklaşan çalışmalar mevcuttur. Bu bağlamda yapılan değerlendirmelerin varlığına dikkat çeken Orhan Okay, mesnevilerin modern anlatı inceleme yöntemleriyle tahlil edilmesini olumlamakla birlikte mesnevi ve romanın tür olarak ayrı olduğunun altını çizer: “Son yıllarda *Leyla vü Mecnun* ile *Hüsn ü Aşk* gibi mesnevilerin modern bir roman gibi telakki edilerek tahlil edildikleri görülmektedir. Mesnevilere böyle bir bakış açısından yaklaşmak, dikkate şayan edebî yorumlar getirmekle beraber yine de bir Batı edebiyatı türü olan romanla karşılaştırıldığında farklı estetik ve teknik kuruluşlar açıkça kendini göstermektedir” (Okay, 2010: 96).

Şerif Aktaş’ın Şeyh Galib’in *Hüsn ü Aşk*’ı üzerine yaptığı çalışma<sup>8</sup> bu türden bir değerlendirmenin ve yorumlamanın ürünüdür. Aktaş, yazısına mesnevilerin roman olduğunu iddia etmediğini belirterek başlar:

<sup>7</sup> Tanpınar da “Romana ve Romancıya Dair Notlar” isimli yazısında Şark hikâyesi ve Şark insanının karakterini şekillendiren hususlara değinirken, onların dışarıya kapalı olduklarını, ufuklarının dar olduğunu ve insan hayatının trajik duygusuna sahip olmadıklarını söyler. Fakat Fuzulî, *Leyla ve Mecnun*’unda bu kalıpların dışına çıkmış, ‘psikolojik kıvılcık’ı a yer vermiştir: “Tek bir adam, Fuzulî Leylâ ve Mecnun’da bu an’nenin dışına çıkmış görünür. Onda bütün psikolojik kıvılcık vardır. Bilhassa Leylâ’nın ölümünden sonraki kısımda, ferdiyetin başlangıcı olan isyana bile tesadüf edilir. Fakat onun verdiği örnek devam etmez. Zaten Fuzulî birçok noktalarda olduğu gibi, burada da eskiler tarafından anlaşılmamıştır.” (Tanpınar, 2005: 62)

<sup>8</sup> Aktaş, Şerif. (2011), “Roman Olarak *Hüsn ü Aşk*”, Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar, Kurgan Edebiyat Yayınları, 2011, s.368-382. Aktaş, incelemesini, ‘vaka’, ‘mekân’, ‘zaman’, ‘şahıs kadrosu’ ve ‘anlatma problemi’ başlıkları altında yapmıştır.



“Bu yazıyla mesnevilerin, bu arada Hüsn ü Aşk’ın roman olduğunu iddia etmek istemiyoruz. Ancak, mesnevilerin belirli bir tarihî devirde toplumumuzda roman ihtiyacını karşılayan edebî nevilere biri durumunda olduğunu söylemekten de çekinmeyeceğiz. Çünkü yazılı ve sözlü her metni, arzettiği yapı ve muhteva hususiyetleri, varlık sebepleri dikkate alınarak gruplandırılmak istediğimizde mesnevilerin romanların yanında yer aldığını görürüz.” (Aktaş, 2011: 368)

Aktaş, görüldüğü üzere mesnevileri roman olarak görmese de, anlatı ihtiyaçlarını karşılama bağlamında roman olarak değerlendirilebileceğine işaret eder. Yazısının devamında da *Hüsn ü Aşk*’ı tahkiye esasına bağlı eserler başlığında ele alarak kurgu unsurları bakımından tahlil eder.

Bu türden bir çalışmaya Fatih Köksal’ın Taşlıcalı Yahya Bey’in *Şâh u Gedâ* mesnevisi üzerine yaptığı inceleme<sup>9</sup> de örnek gösterilebilir. Köksal, “aşk konulu mesnevilerimiz arasında, hem te’lif olması, hem yerli unsurları barındırması ve hem de çalışmamızın ilerleyen safhalarında görüleceği gibi başka yönlerden de oldukça farklı ve orijinal bir eser olan *Şâh u Gedâ* mesnevisini bugünkü roman inceleme metotları altında incelemeyi amaçladık” (Köksal, 2005: 33) diyerek eserin modern romana yaklaşan veya uzaklaşan noktalarına değinmiştir.

### Sonuç

Ele alınan bu değerlendirmeler ışığında bakıldığında mesnevilerin bir modern anlatı formu olan roman ile ilişkisine dair iki temel yaklaşım göze çarpmaktadır: İlki, mesnevilerin roman olarak nitelendirilmesi ve bu bağlamda Türk romancılığının daha gerilerden başlatılabileceğinin savunulması; diğeri ise bu iki edebî türün birbirlerinden ayrı türler olduğunun altı çizilerek tahkiye esasına bağlı edebî türlerden biri olan mesnevilere bir modern anlatı türü olan romana dair inceleme yöntem ve terimleriyle yaklaşılması. Mesnevilere modern anlatı türlerinin inceleme yöntem ve terimleriyle yaklaşılması makul karşılanabilecek bir tutum olarak görünmektedir. Zira bu yaklaşım, türleri kendi tarihsel bağlamında konumlandırarak çözümlemeler yapmaya, yorumlamaya yöneliktir.

Mesneviyi roman olarak niteleyenler ise her ne kadar bu iki tür arasındaki benzerliklerden yola çıkarak böyle bir nitelemeyi yaptıklarını ifade etseler de unutulmaması gereken nokta edebî türlerin gelişim seyrinin, ortaya çıktıkları toplumların sosyal yapısı, dünya görüşü, sanat anlayışı gibi etmenlerle doğrudan veya dolaylı olarak bağlantılı oluşudur. Bu sebeple mesnevinin mesnevi, romanın da roman olarak ele alınmasının bizi daha tutarlı sonuçlara götürmesi olası görünmektedir. Tersine bir yaklaşım

<sup>9</sup> Köksal, Fatih. (2005), “Tahkiyeli Bir Eser Olarak Taşlıcalı Yahya’nın *Şâh u Gedâ* Mesnevisi”, Klâsik Türk Şiiri Araştırmaları, Akçağ Yayınları, s.29-68. Köksal da incelemesine aşk konulu mesnevilerle bugünkü romanlar arasında benzerlikler olduğunu, fakat bunu söylemekle mesnevilerin roman olduğunu iddia etmediği şerhini koyarak başlar. İncelemesini de; ‘vak’a (olay) ve vak’a örgüsü’, ‘bakış açısı ve anlatıcı’, ‘şahıs kadrosu’, ‘zaman’, ‘mekân’ ve ‘dil ve üslup’ başlıkları altında yapmıştır.



anakronizme neden olacağından, türlerin gerçek tarihsel bağlamının dışına çıkartılması yanılığını doğuracaktır.

### Kaynakça

- Aktaş, Şerif. (2011), “Roman Olarak Hüsn ü Aşk”, Edebiyat ve Edebî Metinler Üzerine Yazılar, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara, s. 368-382.
- Andı, M. Fatih. (2013), “Romana Dair Birkaç Anekdot”, Roman ve Hayat, Hat Yayınevi, İstanbul.
- Akün, Ömer Faruk. (2014), Divan Edebiyatı, İsam Yayınları, İstanbul.
- Akyüz, Kenan. (2006), Yeni Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, İnkılâp Kitabevi, Ankara.
- Banarlı, Nihad Sâmî. (1983), Resimli Türk Edebiyatı Târîhi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Çetin, Nurullah. (2004), Yeni Türk Şairinin “Yusuf İle Züleyha Hikâyesi” Duyarlığı, Hece Yayınları, Ankara.
- Çetin, Nurullah. (2012), “Aşk Mesnevilerinin Tahkiye Metni Olarak Kurgusal Yapısı”, Edebiyat İncelemeleri, Akçağ Yayınları, Ankara. s. 9-44.
- Dino, Güzin. (2008), Türk Romanının Doğuşu, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Enginün, İnci, Kerman, Zeynep. (2011), Yeni Türk Edebiyatı Metinleri-4 Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Holbrook, Victoria. (1996), “Alegorinin Ölümü, Hüsn-ü Aşk’ın Özgünlüğü”, Defter, S:27, s. 65-80.
- Kahraman, Mehmet. (2011), Leyla ve Mecnun Romanı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kaplan, Mehmet. (1975), “Destan, Mesnevi ve Roman”, Hisar, S:139, s. 3-6.
- Köksal, Fatih. (2005), “Tahkiyeli Bir Eser Olarak Taşlıcalı Yahya’nın Şâh u Gedâ Mesnevisi”, Klâsik Türk Şiiri Araştırmaları, Akçağ Yayınları, Ankara s. 29-68.
- Köprülü, Fuad. (2012), Edebiyat Araştırmaları 1, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Okay, Orhan. (2010), Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı, Dergâh Yayınları, 2010.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2005), Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Turinay, Necmettin. (1996), “Klasik Romana ve Leylâ ve Mecnun’a Dair”, Fuzûlî Kitabı -500. Yılında Fuzûlî Sempozyumu Bildirileri-, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, s. 223-244.
- Ülger, Sibel. (2003), Leylâ ve Mecnun’da Hikâye Tekniği, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Ünver, İsmail. (1986), “Mesnevî”, Türk Dili, S: 415-416-417, s. 430-563.

**Mehmet GÜNGÖR\***

## **OYUN VE ÜSTKURMACA BAĞLAMINDA BİR ANİMASYON OKUMA DENEMESİ: WRECK-IT RALPH**

**Öz:** 1930'lardan itibaren adı zaman zaman sanat ve felsefe çevrelerinde farklı bağlamlarda gündeme gelse de postmodernizm, François Lyotard ismiyle anılagelmıştır. Onun 1979 tarihli “Postmodern Durum” adlı eseri; bir bakıma bir realiteyi teorize etmiş; böylece postmodernizm, felsefe başta olmak üzere hemen bütün sosyal bilimlerle insan bilimlerinin en temel tartışma konusu hâline gelmiştir.

Postmodern sanat, edebiyatın hemen bütün türleriyle sinemada da kendini gösterir. Esasen postmodernizm; pastiş, parodi, üstkurmaca, metinlerarasılık gibi postmodern öncesi anlatıda karşılaşılabilecek kimi anlatım tekniklerini ya da anlatı hususiyetlerini farklı bir düzleme oturtmak suretiyle kullanır ve karakterize eder. Bu farklı düzlem; postmodern kurmacanın en temel hususiyeti olan oyun ve belirsizliktir. Oyun ve belirsizlik, iki temel noktaya dikkat çeker. Öncelikle postmodern bilgi kuramına göre insan, varlığa dair kesin, nesnel ve tümel bir bilgi üretmez. Bu noktadan beslenen belirsizlik gerçek/gerçek olmayana dair şüpheli bir spekülasyonu beraberinde getirir. Kurmaca ile gerçek arasında çağlar boyu varlığı mutlak görülen sınır; kısaca değinilen bu düşünceler etrafında aşındırılır. Buna ek olarak nesnel bilginin inşasının imkânsızlığından beslenen “amaç” yitimi; var oluşun anlamsız ve amaçsız bir oyun olduğu düşüncesini de beraberinde getirmiştir. Şu hâlde bizzat kendisi bir oyun olan hayatı yansılayan kurmaca da bir oyun olacaktır. Böylece oyuna dönüşen ve “-miş gibi yapma” hususiyetini yitiren sanat eseri, kurmaca/gerçek çatışmasını oyun teması ve bu temaya dönük anlatım teknikleriyle destekleyerek işler.

Postmodern kurmacanın yukarıda bahsi geçen hususiyetlerini animasyon sinemasının kimi eserlerinde görmek mümkündür. Bu bakımdan Rich Moore'un yönettiği “Wreck-It Ralph” isimli animasyon dikkat çekicidir. Bilgisayar oyunlarının oynandığı bir oyun salonunu ve buradaki oyunların kahramanlarını merkeze alan film; gerek çift katmanlı anlatı yapısıyla gerek oyunu bir anlatım tekniği hâline getirmesiyle postmodern kurmacanın en temel hususiyetlerini taşır. Öte yandan bahsi geçen çift katmanlı anlatımın çocuk eğitimi açısından taşıdığı hususiyetler de önem arz etmektedir. Animasyon filmlerde yaygın bir görünüm arz eden tek merkezli anlatı yerine ele alınan animasyonda karşılaşılan iki farklı gerçeklik zemini ve dolayısıyla birbirine paralel olarak ilerleyen iki merkezli anlatı; eserin alımlanması ve anlamlandırılması sürecinde kendine has bir işlev üstlenir. Bu çalışma, bahsi geçen animasyon filmde postmodern anlatımın nasıl teşekkül ettiğini tespit etmeyi amaç edinir.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernizm, animasyon, kurmaca, üstkurmaca, oyun.

\* Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı,  
Doktora Öğrencisi, Kırşehir/TÜRKİYE; mehmetgungor1981@gmail.com

## AN ATTEMPT AT ANIMATION READING IN THE CONTEXT OF GAME AND METAFICTION: WRECK-IT RALPH

**Abstract:** Postmodernism has happened to be remembered with François Lyotard though from time to time it is at the agenda of the art and philosophy circles in different contexts beginning from 1930s. His work “Postmodern Condition” (1979), in a sense, theorized a reality thus postmodernism has become the basic matter of debate of human sciences with almost all social sciences, particularly philosophy.

Postmodern art shows itself in cinema as in almost all other kinds of literature. In fact, postmodernism takes and characterizes some kinds of narration styles or narrative features that are probable to witness in the pre-postmodern narrations such as pastiche, parody, metafiction and intertextuality in a different context.

This different context is game and obscurity which are the main features of the postmodern fiction. Game and obscurity takes attention to two main points. Firstly, in postmodern epistemology, human being cannot create a certain, objective and universal knowledge. The obscurity arising from this point brings a skeptic speculation on real/unreal. The so-called absolute border down the ages between reality and fiction is damaged because of these thoughts mentioned in short. In addition to this, the loss of “purpose” fed by the impossibility of the objective knowledge has brought along the thought that the existence is a meaningless and aimless game. So, the fiction redoubling the life - already a game itself- is a game. Thus, the piece of art turning into a game and losing the characteristic of “pretending” mentions the conflict of fiction/reality with the theme of game and narrative styles corresponding to this theme.

It is possible to see the characteristics of the postmodern fiction mentioned above in some works of the animation cinema. In this aspect “Wreck-it Ralph” directed by Rich Moore is remarkable. Turning around a video game hall and the heroes there it carries the basic characteristics of postmodern fiction by both with its bilayer narrative structure and turning the game into narration style. On the other side, the bilayer narration mentioned is also significant from the pedagogic aspects of the childhood education. Instead of mono-center narrative commonly seen in animation movies, two different reality areas and therefore two-centered narrative serves a specific function in the process of the reception and interpretation of the work. This study aims to identify the formative process of the postmodern narrative in the aforementioned animation movie.

**Keywords:** Postmodernism, animation, fiction, metafiction, game.

### Giriş

Latince şimdi manasına gelen “modernus” kelimesinden türetilmiş olan modernizm, şimdinin altını belirgin bir şekilde çizen bir düşünce geleneği olageldi. Bir bakıma modernizm, geleneğin ve geleneksel olanın kuşaklar boyu aktardığı hemen bütün kavramlarla bir çatışma içine giriyor ve bunların karşısına yeni kavramlar, düşünce sistemleri ve yaklaşımlar yerleştiriyordu. Kaynakları Rönesans ve Reformasyon hareketlerine, buradan da elbette ki Antik Yunan felsefesine gitse de modernizm, Aydınlanma felsefesinin çocuğuydu ve onun akılcı, seküler ve evrenselci yaklaşımını bütünüyle tevarüs etmişti. Sanayi devrimi, liberal kapitalizmin kurumsallaşması, deniz aşırı keşifler, sömürgecilik vb. tarihsel olgular, modernizmi, bir Avrupa olgusu olmaktan çıkardı ve günümüze kadar gelen süreçte küresel bir realite hâline getirdi.

Öte yandan modernizm, kendi eleştirisini de içinde taşıyordu. Örneğin Nietzsche, modernizmin söylemlerini hemen bütünüyle eleştiren bir filozoftur. Bununla beraber o ve onun gibi pek çok muhalif isim, modern kültürün sağladığı bir düşünce zemininden hareket etmeleri sebebiyle yine de modernizmin bir parçası kabul edilirler (Aktay, 2008, s. 8). Modernizmin küresel bir olgu olduğu gerçeği hatırlanacak olursa 19. yüzyıldan günümüze hemen bütün modernizm eleştirilerinin de bir tür modern söylem olduğu düşünülebilir.

Bu cümleden olmak üzere aynı zamanda bir modernizm reddiyesi olarak da okunabilecek olan postmodernizmin modernist söylem içinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği, yıllar boyu tartışılmalıdır. Bununla beraber genel kanı, onun modernite sonrasını imleyen bir söylem olduğu yönündedir. Kavram farklı bağlamlarda da olsa 20. yüzyıl boyunca zaman zaman gündeme gelmiş, ancak ilk defa 1979 yılında F. Lyotard tarafından bugün anlaşıldığı manada sistematize edilmiş ve o günden bugüne felsefe ve güzel sanatlar başta olmak üzere bütün sosyal bilimlere ve insan bilimlerine temel bir teorik zemin sunmuştur.

### Postmodernizm

Modern sonrası anlamına gelen postmodernizm, modernizme ait bazı temel kavram ve düşüncelerin belirli bir perspektiften sorunsallaştırılmasıyla oluşan düşünceler manzumesi olarak tanımlanabilir.

Postmodernizm öncelikle, II. Dünya Savaşı sonrası Batı toplumlarının bir realitesi olarak kendisini hissettirdi. 51’de sanayi sonrası dönemi anlatmak için kullanıldı; 54’te ünlü İngiliz tarihçi Toynbee tarafından olumsuz bir anlamda yeni bir çağ olarak algılandı. 70’lerin başında mimari ile ilişkilendirildi. Nihayet 79’da Lyotard, kavramı bugün de anlaşıldığı şekliyle belirli bir çerçeveye oturttu (Aydın, 2008: s. 34, 35).

Lyotard’ın çizdiği çerçevede postmodernizm, belirli sınırları ve ön kabulleri beraberinde getirir. Ona göre bilginin kitleselleştiği bir çağda bilgiye mahsus bir meşruiyet sorunu gündeme gelecektir. Buna ek olarak modernizmin (Aydınlanmanın) rasyonel akla yüklediği anlam ve buna bağlı olarak büyük inançlar/ütopyalar gündemden düşecektir (Aktay, 2008: s. 14). Postmodernizm 20. yüzyılda Wittgenstein, Heidegger, Foucault, Althusser, Roland Barthes, Richard Rorty, Derrida gibi kimi şöhretli isimlerin görüşlerinden beslendi (Aktay, 2008: s. 15). Bu isimler, her şeyden önce modernizmin ileri sürdüğü nesnel ve tümel bir bilginin inşası ihtimaline karşı çıktılar. Egemen ve akılcı bir özne varlık olarak insan düşüncesini eleştirdiler (Aktay, 2008: s. 8). Böylece iktisatta esnek yapıyla post-fordizm, mimaride yuvarlaklık ve asimetri, tahkiyeye dayanan sanatlarda kahramanın merkezi rolünü bitiren anlatım tarzları; postmodernizm dolayısıyla gündeme geldi (Aktay, 2008: s. 15).

Şu hâlde postmodernizm, temel anlamıyla evren tasavvurunda bir merkez yitimini imler. Postmodern varlık anlayışı, kural düşüncesinden yoksundur. Modernizmin insan hakları, evrensel barış, rasyonel aklın

üstünlüğü ve egemenliği gibi söylemlerinin sonuçsuz kalışı dolayısıyla da bütün meta anlatılara<sup>1</sup> karşı çıkar.

Özetle, postmodernizmin modernizme getirdiği eleştiriler şu şekilde sıralanabilir:

1. Modernite bir evrensel gelişim modeli değildir
2. Modernitenin “insan hakları” gibi sosyal projeleri askıda kalmıştır ki kadına haklar getirdiği iddiası bunun başında gelir
3. Kentsel Hayat Dejenere Olmuştur
4. Modernitenin üst anlatıları iflas etmiştir
5. Görünen gerçekliğin ötesinde bir özne düşüncesi hayalden ibarettir
6. Bilgiye yüklenen misyon geri tepmiştir
7. Dilsel gerçeklik mutlak değil göreceli bir gerçektir (Aydın, 2008: s. 40-46)

### Wreck-it Ralph ve Postmodern Tahkiye

Postmodernizm, geleneksel gerçekçi anlatının ve modern anlatının pek çok hususiyetinin altını oydu denebilir. Şüphesiz ki postmodernizmin yoktan birtakım anlatım yöntem ve teknikleri icat ettiğini söylemek güçtür. Bununla beraber o, eskiden beri anlatı geleneğinde kullanılan pek çok teknik ve yöntemi kendi bağlamı içine yerleştirmesini ustalıklı başarılmıştır. Postmodern sanatın ayırıcı hususiyeti sanatla gündelik hayatın arasındaki sınırların kalkması, yüksek kültür-düşük kültür ayrımının yok olması, eklektizm ve meleziğin güç kazanması gibi hususlar olarak tespit edilebilir (Ünal, 2008: s. 290). Bu cümleden olmak üzere postmodern anlatının temel yöntemleri olarak “üstkurmaca, okur merkezlik, özgöndergesellik, metinlerarasılık, çift kodlama, ironi, oyun, türlerin karnavallaşması, çoğulculuk vb.” sayılabilir (Ünal, 2008: s. 286-296).

Wreck-it Ralph, yönetmenliğini Rich Moore'un yaptığı, 2012 yapımı, ABD menşeli bir animasyon filmidir. Eserin başkışisi olan Ralph, Wreck-it Ralph isimli bir oyunda kötü karakterdir; ancak günün birinde o da tıpkı iyi karakterleri gibi beğenilmeyi, takdir edilmeyi vb. arzu etmeye başlar. Böylece oyunun kendisine biçtiği rolü hiçe sayarak kendini ispatlama mücadelesi içine girer. Filmin sonunda Ralph, kendisine biçilen rolü benimseyecek bir iç olgunluğa ulaşır ve böylece her şey yerli yerine oturur.

Filmin kurgusu, postmodern tahkiyeye bağlı kimi unsurlar içermesi açısından dikkat çekicidir. Bu bildiriye, bahsi geçen unsurlardan özellikle öne çıkan “oyun” ve “üstkurmaca” kavramları üzerinde durulacaktır.

<sup>1</sup> Meta anlatı, gerçeklik ve küresellik iddiasındaki her türlü dinî ya da seküler söylem olarak tanımlanabilir.

## Üstkurmaca

Önemli postmodern tahkiye yöntemlerinden biri olan üstkurmaca, yapıtın kendi kurmaca doğasına bilinçli bir şekilde dikkat etmesi olarak tanımlanabilir. Geleneksel gerçekçi anlatıda da zaman zaman kullanılan üstkurmaca, postmodern anlatıda eserin oyunlaşmasına bir katkı sunması bakımından hemen her zaman ironi içerir. Yani geleneksel gerçekçi anlatıda kendiliğinden gerçekleşen (örneğin yazarın okura bilgi verme amacıyla anlatıya müdahale etmesi) üstkurmaca, postmodern anlatıda bilinçli hâle gelir (Ünal, 2008: 291). Bunun yanında kimi eserlerde üstkurmacanın fiziksel varlık kategorisine doğrudan atıf yapmaksızın kurmaca içinde kurmaca oluşturmak suretiyle kullanıldığı da görülebilir. Temelde üstkurmaca yöntemi, gerçekliğin yitimi düşüncesinden beslenir. Postmodern düşünürlere göre insanın fenomenler dünyasına dair doğrudan bir bilgi elde etmesi mümkün değildir. Onun sahip olduğu her bilgi, en iyi ihtimalle dil gibi bütünüyle kurgusal bir dizgenin prizmasından geçerek bilince yansır. Şu hâlde modernizmin de ön kabullerinden biri olan rasyonel, nesnel ve tümel bilgi, imkânsızdır. İnsanın ürettiği her bilgi spekülâtif olmaya mahkumdur. Bu cihetten bakıldığında gerçekle geçek olmayan arasındaki sınırın nerede başlayıp nerede bittiğine dair kesin bir kaniya varmak imkânsızdır. Bu sebeple başta da söylendiği gibi eser ile hayat, kurmaca ile gerçek arasındaki ayırım giderek azaltılmaya ve bu ikisi aynileştirilmeye çalışılır. Bu işlem bir manada hayat (fiziksel varlık kategorisi) ile kurmaca (sanatsal varlık kategorisi) arasındaki ontolojik sınırın yok edilmesi manasına gelir. Üstkurmaca, modern dönemde “-mış gibi” yapılarak okunan sanat eseri ile ondan bütünüyle farklı olduğu var sayılan fiziksel gerçekliği sanat eserinde birlikte ele alır. Böylece herkesçe kabul gören gerçekliğin ne kadar gerçek olduğu ya da herkesçe kabul gören yalanın (kurmaca) ne kadar gerçek dışı olduğu okuyucuya/seyirciye hissettirilmeye çalışılır ve bahsi geçen hususlar tartışmaya açılır.

İncelenen eserde karşımıza iki temel anlatı düzlemi çıkar. Bunlardan birincisi oyun salonudur. Bu oyun salonu, içinde pek çok oyun makinası olan, çocukların gün boyu içinde eylendikleri bir mekândır. İkinci anlatı düzlemi ise oyun salonunda yer alan oyun makinalarının içlerindeki dünyadır. Bu makinalar elektrik kabloları vasıtasıyla birbirine bağlıdır ve oyunların her biri adeta kendi içinde bir dünyadır. Oyun kahramanları bilinçli varlıklardır ve yazılımın kendilerinden beklediği işleri, salon kapanana kadar yaparlar. Nihayet gün bitip salon kapandığında her biri kendi dünyalarına döner. Oyun salonunda tıpkı anlatı düzleminin temsil ettiği dünyada olduğu gibi sevgiler, hırslar, iyiler, kötüler, gayeler vb. mevcuttur. Öte yandan oyunların içinde var olan dünya, kendi dışındaki varlık düzleminin farkındadır, onu bilinçli bir şekilde algılar, ancak salonu içeren varlık kategorisi, oyunların içindeki dünyadan habersizdir.





Filmde birinci anlatı zeminini oluşturan “oyun salonu”



Üstkurmacanın ikinci anlatı zeminini oluşturan oyunların içi, aynı zamanda çok sesliliğin ve uyumun da güzel bir örneğini temsil eder.

Dikkat edilirse burada üstkurmaca, yani birbirini içeren iki varlık kategorisi, bir gerçek hayat parodisi içerir. Oyunların içinde zemin bulan varlık katmanı, salonu içeren varlık katmanından haberdardır, fakat salon, oyunların içinden haberdar değildir. Hâlbuki gerçekte durumun tam tersi olması gerekir; çünkü bir gerçek hayat yansılaması, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi kuşatanın kuşatılan hakkında mutlak bir bilgi sahibi olmasını öngörür. Dolayısıyla denebilir ki burada modernizmin bilgiye dair yaklaşımı tersine çevrilmiş, bilinen ve bilinebilecek olanla ilgili farklı bir bakış açısı ortaya konmuştur.

Bir diğer husus, bu gibi farklı varlık kategorilerinin/anlatım düzlemlerinin sanal ve gerçek arasındaki postmodern düşünceye göre temelsiz ayrıma dikkat çekmektir. Örneğin modernist bakış açısına göre sanat eseri kurmaca bir gerçekliği temsil eder. Sanatçı ve alımlayıcının bulunduğu varlık zemini ise gerçekliği. Bu ikisi arasında mutlak bir sınır vardır. İşte postmodernizm burada ele alınan eserde görülen biçimiyle üstkurmacayı bu kesin sınırın naifliğine dikkat çekmek için bir araç olarak kullanır. Gerçekte mutlakmış gibi görülen sınır, aslında tıpkı eserde iç içe geçirilen varlık katmanları arasındaki sınır gibi bütünüyle spekülatiftir. Nitekim ele alınan

filmde bu iki varlık kategorisi birbirini dolaylı ya da doğrudan bir şekilde etkilemektedir. Öte yandan bir anlamda bizim bulunduğumuz varlık kategorisini temsil eden oyun salonu ile oyunlar arasında mutlak bir sınır olduğu var sayılabilir. Oyunların içindeki bireyler bağımsız bir şekilde karar alırlar, realitelerini dış dünyaya (oyun salonu) dayatırlar. Şu hâlde oyun salonunun gerçek dünyayı, oyunların içinin ise kurmaca evreni temsil ettiği iddia edilebilir. Bu temsilin yeterince spekülâtif olması bir yana, hangisinin diğerini mutlak tesiri altına aldığı da tartışmalıdır.

### Oyun

Postmodern söylemin temelini, oyun ve belirsizlik oluşturur (Ünal, 2008: s. 287). Oyun düşüncesini besleyen yaklaşım ise çok merkezliktir. Bu bakış açısı, Derrida, Sloterdijk, Lyotard gibi kimi düşünürlerin, Aydınlanmacı bir ideal olan tekçiliğin katliamla sonuçlanan bir süreci yarattığı görüşünden beslenir.<sup>2</sup>

Modernitenin (Aydınlanmanın) insan var oluşunu ciddiye alan ve dolayısıyla ona dair bir amaçlar manzumesi öngören, bunların bütün dünyada gerçekleştirilebileceğini var sayan Aydınlanmacı idealin yarattığı yıkıma mukabil postmodernizm, insan var oluşuna özel bir anlam yüklemeyi. Sosyal yapının, insan düşünüşünün ve buna bağlı gelişen ilişkilerin karmaşıklığı, postmodern düşünürleri hayatın maksadı anlaşılmasız bir oyun olarak algılanmasını sağlamıştır. Bir diğer husus yukarıda da bahsi geçen ve Aydınlanmacı bir ideal olan “nesnel ve tümel gerçekliğin imkânına dair olumlu görüşler; 20. yüzyılın soykırımlarını, tektipçiliğini ve diktatörlüklerini beslemiştir.” Şeklindeki iddiadır. Buradan hareketle postmodernistler nesnel ve tümel gerçekliğin imkânını reddetmişlerdir. Şu hâlde postmodern bakış açısının temelinde amaçtan yoksun, dolayısıyla oyunlaşmış bir var oluş; görecelikten beslenen bir belirsizlik yerleşmektedir.

Oyun kavramı, bu bağlamda önemli bir rol üstlenir. Eski çağlardan beri oyun, insanın en temel temayüllerinden biri olagelmıştır. Çocukluktan itibaren hayatın bir paradisi hâlinde bireyi gerçekliğe hazırlama işlevi üstlenen oyun, yetişkinler için realiteden uzaklaşma ve bir ciddiyet yoksunluğu olarak kabul edilir. Postmodernizm bu noktada oyuna önemli bir anlam yükler. Kurmaca, bir anlamda yetişkinlerin oyunudur ve modernist söylemde “-miş gibi yapma” ayrıcalığına sahiptir. Postmodern söylem onun bu ayrıcalığını elinden alır ve kurmacanın doğası itibarıyla ne kadar da oyuna benzediğinin altını çizer. Bu bakımdan o, oyunun ta kendisidir (Ünal, 2008: s. 294). Oyun kavramını destekleyen hususlardan biri de gerçekliğin yitimine dair kanaatlerdir. Postmodern bakış açısının temelini oluşturan noktalardan biri de budur ve buna göre çağımızda gerçeklik söz konusu edilemez. Gerçekliğin yerini imgeler ve yanılsamalar almıştır. Dolayısıyla realitenin kendisi adeta bir simülasyon hâline gelmiştir. Gerçek üretilen bir şeye dönüştüğünde insan var oluşu sanal bir mahiyet kazanır (Özkuş, 2008: s. 327, 328).

<sup>2</sup> Aydınlanmanın ve dolayısıyla modernizmin nesnellik ve küresellik iddiasının bir tür tek tipçiliği ve 20. Yüzyılın yıkıcı diktatörlüklerini beslediğine; yüzyılımızın büyük katliamlarının arka planında yatan felsefe olduğuna dair bkz. (Ünal, 2008: s. 288)

Wreck-it Ralph isimli animasyon bu cihetle ele alındığında oldukça ilginç bir yapı ile karşılaşılır. Her şeyden önce film, bilgisayar oyunları üzerine kurgulanmıştır. Filmin kahramanları, bilgisayar oyunu karakterleridir ve her birinin belirli vazifeleri vardır. Üstkurmaca bağlamında eserin içinde yer alan iki temel anlatı düzlemi, daha önce de belirtildiği gibi iki varlık kategorisinin temsili olarak ele alınabilir: gerçek ve kurmaca. Öte yandan kurmacanın nerede ve nasıl bittiği, gerçekliğin nerede ve nasıl başladığı ise belirsizdir, tıpkı postmodernizmin temel önermelerinde olduğu gibi. Her iki dünya da birbirini etkilemekte, birbirinden etkilenmektedir. Şu hâlde hangisi gerçek, hangisi oyundur?

Oyun, sanat eserinin kendisine doğrudan doğruya atıf yapar. Kurmaca, bir bakıma yetişkinlerin oyunudur; fakat şüphe yok ki her kurmaca eser değişen oranlarda hayata tesir eder, onu alımlayan bireylerde belirli bir farkındalık yaratır. Bu durum kurmaca varlık kategorisinin, (hayali-olmayan) fiziksel varlık kategorisini değiştirdiği/dönüştürdüğü düşüncesini akıllara getirmektedir. Bahsi geçen filmde oyun salonu, beklentileri, arzuları ve değişimleriyle oyunların içine tesir etmekte, oyunlar da hür irade sorununun gündeme gelişiyle oyun salonuna tesir etmektedirler. Bununla beraber oyun kavramı her ikisinde de merkezi bir konumdadır. Bir kere her bir çocuk oyun salonuna güzel vakit geçirmek için gelmiştir. Bu noktada oyun (kurmaca-yalan), amacın kendisine dönüşür. Çalışmanın başında, postmodern bilgi kuramında amaç yitimine değinilmişti. Oyun salonu, bir manada hayatın doğrudan doğruya kendisini imler. Her bir birey, hayatın içinde tıpkı bu oyun salonunda olduğu gibi gerçekmiş gibi düşünerek sanal, spekülatif, kurmaca gerçeklik yansımalarıyla güzel vakit geçirerek oyun salonundan ayrılır. Oyunların içindeki dünya ise kurmaca evrenin sanal yapısı ve oyun kavramıyla bir başka ilişki düzlemini temsil eder ve oyun-hayat eşleşmesine daha bir yaklaşır. Her bir oyun belirli bir sosyolojik ilişkiler bütününe tekabül etmektedir. Oyunlar, oyunu oynayanları memnun etmek için tasarlanmış ve her bir oyun karakteri bu bağlamda belirli bir vazife üzerinden tasarlanmıştır. Trajik olan ise oyun karakterlerinin şuur sahibi oluşlarıdır. Bu bağlamda örneğim Ralph, içinde bulunduğu oyunun kötü karakteridir ve bu durumu kabullenememekte, artık iyi bir karakter olmak istemektedir. Onun bu yolda giriştiği mücadele, her bir oyun karakterinin oyun içinde bir rolü olduğu; iyi ya da kötü, asıl anlamlı olanın bu vazifeyi doğru bir şekilde yapmak gerektiği düşüncesi ön plana çıkar. Burada bir amaç yitimi, çok açık bir şekilde kendisini belli etmektedir. Bir kere iyi ile kötünün kavramsal tanımı adeta imkânsızlaştırılmaktadır. İkinci olarak bir şeyin iyi ya da kötü olarak algılanması çok da önemli değildir. Her bir birey belirli bir bağlamda tasarlanmıştır ve aslolan bu bağlama uygun hareket etmektir. Şu hâlde neyin iyi, neyin kötü olduğunun bir değeri de kalmamaktadır. Nitekim Ralph, kötü karakterlerin yaptığı düzenli terapi toplantılarından birinde artık kötü olmak istemediğini ifade ettiğinde büyük bir şaşkınlıkla karşılaşılır ve kendisine yazılımına uyması tavsiye edilir.

Özetle oyun, ele alınan filmde merkezi bir konumu temsil eder. Burada kavram doğrudan doğruya hayatın bir temsili olduğu gibi kurmacanın alımlayıcı için pozisyonunu da akıllara getirir ve hepsinden önemlisi hayatın oyunlaşması, bir tür değer yitiminden beslenir.

## Sonuç

Görüldüğü gibi Wreck-it Ralf isimli animasyon film, özellikle kurgunun düzenlenişi ve oyun motifine yüklediği hayati roller bakımından postmodernizmin kimi temel hususiyetlerini yansıtır. Bu bakımından kurgu-gerçek ayrımı ve amaç yitimi hususları, eserde dikkat çekici bir şekilde ele alınmıştır.

Film, her şeyden evvel “iyilik” ve “kötülük” gibi değerleri kavramsal açıdan aynileştiren ve “Ne isek o olmalıyız.” ana düşüncesine bağlayan bir duruşun altını çizer. Elbette iyi ile kötünün bütünüyle öznellesmesinin sebebi insanın nesnel ve tümel bir söylem üretmesinin imkânsızlığına dair inançtır. Bilindiği gibi bu Aydınlanmacı bir inançtır ve postmodernizm, modernizmin Aydınlanmadan beslenerek olumladığı bu savı bütünüyle reddeder. Şu hâlde bir insan teki için bütün insanları, bütün zamanları ve bütün mekânları kuşatan bir önerme ileri sürmek imkânsızdır. Bu durum, ahlakın bütünüyle görece bir hâl almasıyla sonuçlanmıştır şüphesiz. Eserde kurmaca kişilerin “kötü”yü bir sosyal rol ya da kadermiş gibi kabul etmeleri dikkat çekicidir. Film boyunca “kötü” ve “kötülük” bir kere bile kategorik olarak eleştirilmez. “İyilik” de “kötülük” de bir sosyal rolden ibaretmiş gibi sunulur. Dahası bunlar, adeta bir “kader” gibi görülebilecek, bize verilmiş olan şeylerdir. Kısaca belirtilmeye çalışılan bu tutum, özellikle okul öncesi öğrencilerinin eğitimi bakımından kimi sakıncalar yaratabilir. İyi ile kötü arasında ahlaki ayırım öngörmeyen bir yaklaşım, çocuklara bu değerlerin kazandırılmasında olumlu bir rol üstlenemeyecektir.

Oyun, eserde altı önemle çizilen bir diğer husustur. Burada dikkat çekici olansa oyunun eserin değişik katmanlarında değişik bağlamlarda kullanılmış olmasıdır. Bir kere eser konu olarak bilgisayar oyunlarını ve bu oyunların kahramanlarını ele alır. İkinci olarak “oyun” kavramını, postmodern düşünce, insan yaşamının temelini yerleştirir. Yukarıda da değinildiği gibi nesnel ve tümel bilgiyi inşa etmenin imkânsızlığı insanın varlık karşısındaki duruşunu bütünüyle “öznellik” kavramı etrafına konumlandırır. Öznellik ise bireyleri aşan amaçların yitimine sebep olur; çünkü tek tek insanları aşan amaçlar; ancak zamanı, mekânı ve bireyin sınırlı algısını aşan “nesnel” bilgiyle mümkündür. Bu anlamda postmodern döneme kadar insanların hayatlarına anlam katan dinî, ahlaki, felsefi, ideolojik hedefler bir anlamda ortadan kalkar. Amacını yitiren hayat bir tür oyuna dönüşür. İncelenen eserde bilgisayar oyunu kahramanlarının oyundan müteşekkil hayatları, yukarıda altı çizilen hususlara dikkat çekici bir gönderme içerir. Burada daha dikkat çekici olan bireyin hayata dair beklentilerinin ve hedeflerinin de oyunlaştırılmasıdır. Hayat, tıpkı bir çocuk oyunu gibi kuralları saçma olsa da kabul gören bir uzlaşıdır adeta. Eserde, artık kötü olmak istemeyen bir oyun kahramanının başka kötü karakterler tarafından şaşkınlıkla karşılanması bu manada dikkat çekicidir. Amacını ve ilkelerini yitiren hayat, her şeyin olduğu gibi kabul edildiği bir edilgenlikle sonuçlanmaktadır. Eserin değerler eğitimi bağlamında yaratabileceği muhtemel olumsuzluklardan birisinin de bu husus olduğu ileri sürülebilir.

Öte yandan filmde karşımıza çıkan mücadelecilik ve kendini gerçekleştirme merkezli karakterler ve olayların değer kazandırma sürecine

olumlu katkısı olacağı rahatlıkla söylenebilir. Eserdeki her biri kendi içinde bütünlüklü bir yapı arz eden farklı türden oyunların ve karakterlerin birlikteliği de, çok seslilik ve hoşgörü gibi değerlerin sunumunda dikkat çekici bir rol üstlenebilir. Özellikle çağımız, kitle iletişim araçlarının süratle çeşitlendiği, ulaşım araçlarının hızlandığı bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu ise farklı kültürlerin giderek daha fazla iletişim kurması, birlikte yaşaması gibi sonuçları doğurmaktadır. Bu bağlamda farklılıkları bir zenginlik olarak görüp birlikte yaşama becerisi geliştirmek, çocuk yaşlarda edinilmesi gereken bir davranış olarak düşünülebilir. İncelenen eser, başından sonuna kadar bu çerçevede okunabilecek zengin bir söylem geliştirir. Özellikle kural, görünüm, kahraman, amaç gibi pek çok yönden farklı onlarca oyunun birbirinden haberdar olması, birbirini anlaması, olduğu gibi kabul etmesi ve birlikte yaşaması; dikkat çekicidir.

Kurgunun daha önce de değinilen çok katmanlı yapısının, okul öncesi çağındaki çocukların tek boyutlu değil çok boyutlu düşünme becerisi kazanmalarına sunacağı katkı, dikkat çeken diğer bir husustur. Nitekim geleneksel çocuk hikâye ve filmlerinin; tek bir doğrultuda ilerleyen, kolay anlaşılır ve takip edilir eserler oldukları söylenebilir. Bu ise çocuğu daha fazla zihinsel aktivite için teşvik eden bir durum değildir. Oysa üstkurmaca tekniğiyle postmodern kurgu, aynı anda var olan birden fazla varlık zemini oluşturur. Üstelik bu birden fazla varlık zemininde farklı olaylar birbirine paralel olarak akarlar ve dahası zaman zaman birbirlerini etkilerler. İşte bu farklı varlık zeminleri ve olaylar arasındaki ilişkiyi anlamak ve takip etmek zihinsel gelişime önemli katkılar sunabilir.

Son olarak “sevgi, sadakat, merhamet, fedakârlık vb.” gibi değerlerin eserde merkezi bir konumda bulunması ve özendirici bir biçimde ele alınışı; değer eğitimi açısından kaydedilmesi gereken olumlu bir husus olarak dikkat çeker.

## KAYNAKÇA

- AKTAY, Y. (2008). Kavramsal Açıdan Modernizm ve Postmodernizme Bakmak. *Hece Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*,138/139/140, 8-16
- AYDIN, M. (2008). Postmodernizm ve Eleştirisi. *Hece Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, 138/139/140, 34-46
- <http://www.imdb.com/title/tt1772341/>
- ÖZKUL, M. M. (2008). Post-modern Dönemde Roman ve Nitelikleri. *Hece Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, 138/139/140, 322-332
- RICH, M. (2012). *Wreck-It Ralph*. U.S.: Walt Disney Animation Studios
- ÜNAL, H. (2008). Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine. *Hece Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, 138/139/140, 286-296



Saniye KÖKER\*

## MUKAYESELİ EDEBİYAT VE POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA KIRMIZI SAÇLI KADIN ÜZERİNE BİR İNCELEME

**Öz:** Yunan tragedyasının önemli örneklerinden kabul edilen *Kral Oidipus* Sophokles tarafından M.Ö. 430-425 yıllarında yazılmıştır. Oidipus, tanrıların lanetine uğrayarak istemeden suç ve günah işleyen mitolojik bir kahramandır. Onun bu trajedisi aradan geçen binlerce yıllık bir zamana rağmen hâlâ etkisini sürdürmektedir. Bu etki, Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında görülür. Referans metin olarak ele alınan *Kral Oidipus*, *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında metinlerarasılık yöntemi doğrultusunda, kader izleği etrafında incelenmiştir. Başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getiren ve böylelikle yeni bir metin ortaya çıkaran metinlerarasılık, aynı zamanda bir yeniden-yazma işlemi olarak adlandırılır. Buradan hareketle referans metnin başka bir metin içinde nasıl yeniden yazıldığı gösterilmeye çalışılmış, bu iki eser arasındaki ilişki, mukayeseli edebiyat bağlamında benzerlikleri tespit etmek suretiyle ortaya konmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Mukayeseli Edebiyat, Metinlerarasılık, Yeniden-Yazmak, Kral Oidipus, Kırmızı Saçlı Kadın

## A REVIEW ON RED HAIR WOMAN IN THE CONTEXT OF COMPARATIVE LITERATURE AND POSTMODERNISM

**Abstract:** King Oedipus, a significant example of the Greek tragedy, was written by Sophocles in the years between 430-425 BC. In Greek mythology, Oedipus is a victim of fate that perpetrated crime unintentionally because of the damnation by gods. His tragedy preserves its influence despite thousand of years. The influence is seen in *The Red-Haired Woman* by Orhan Pamuk. Oedipus the King, the reference work, is analyzed around the theme of fate in accordance with intertextuality. Gathering pieces from various works and thus creating a new text, intertextuality is also the process of rewriting. From this point, it is tried to show how a text can be rewritten within the different text. The relationship between these two texts has been revealed to identify similarities in terms of comparative literature.

**Keywords:** Comparative Literature, Intertextuality, Rewriting, Oedipus the King, The Red-Haired Woman

### 1. Giriş

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülmeye başlanan Postmodernizm, edebiyatla sınırlı kalmayarak felsefeden tarihe, psikolojiden sosyolojiye, müzikten mimariye ve daha birçok alanı etkisi altına alan bir kültür hareketi olarak etkisini gösterir. Bu etkilenmelerin başında özellikle

---

\* Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Doktora Öğrencisi; Kırşehir/TÜRKİYE; kokersan@outlook.com



İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan post endüstri, tekno-bilim alanlarında yaşanan ileri kapitalizm gelir. Ecevit'in, akıl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel/ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönem (Ecevit, 2014: 58) olarak adlandırdığı Postmodernizm, Modernizmin temelini oluşturan Pozitivizmi ve onun rasyonalitesini eleştirerek karşıt bir söylem geliştirir. Oluşturulan bu yeni dünya görüşünün içinde bütün değerlerin, türlerin, söylemlerin, biçimlerin birbirine karıştığı, iç içe geçirilerek alışılmış olan anlayışın yapısının bozulduğu ve böylece karnavalesk bir yapıya doğru gidildiği görülür.

Postmodern tekniklerle yazılan bir eserde, insanoğlunun tarih boyunca yaratmış olduğu bütün sözlü ve yazılı ürünlerin izlerini bulmak mümkündür. Tarih, mitoloji, dini metinler, destan, efsane, masal gibi çok geniş yelpazede yer alan anlatılar tek bir metnin bünyesinde bulunabilir. Postmodernizmin bu özelliği metinlerarasılıkla doğrudan ilgilidir. Temellerini Rus Biçimcilerinin attığı metinlerarasılık, 1960'lı yıllarda Julia Kristeva tarafından kuramsallaştırılmıştır. Kristeva metinlerarasılığı, her metin bir alıntılar mozaïği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka metnin eritilmesi ve dönüşümüdür (Kristeva, 1969: 52'den akt. Aktulum, 2000: 41) şeklinde tanımlar. Metinlerarasılığı yeniden bir üretim işi olarak gören Kristeva'ya göre asla tamamlanmış bir metin yoktur. Her metin başka bir metnin içinde, daha önce kullanılmış başka sözcüklerle yan yana gelerek veya bir metnin içinde geçen sözcüğe başka bir metinde farklı bir anlam yüklenerek yeni biçimlerle, yeni anlamlarla devinimsel bir döngüde tekrardan yaratılmaktadır. Metnin bu özelliği Kristeva'nın metni bir "alıntılar mozaïği"ne benzetmesini de anlamlı kılar (Aktulum, 2000: 43).

Postmodernist romanların odak noktasını oluşturan metinlerarasılık, ne yazarının, kahramanlarının kişiliğiyle, psikolojisiyle ne de dış dünyanın gerçekliğiyle ilgilendir. Bu yöntemde başlıca amaç eserin kendisini ve eserin bir başka eserle olan ilişkisini yansıtmaktır. Yazar bu ilişkiyi kurarken birden çok farklı ilişkiyi göz önünde bulundurabilir. Bunlar semantik olduğu gibi, metnin başka düzeyleriyle de ilgili olabilir, yani yazı, noktalama, fonoloji, morfoloji, kelime hazinesi veya sentaks gibi dilbilimsel açılardan, ayrıca metrik, retorik veya anlatım biçimlemeleri açısından (Aytaç, 2013: 211) kendini gösterir.

Postmodernist romanlardaki metinlerarasılık yöntemi aynı zamanda yeniden-yazmak olarak da adlandırılabilir. Ayrışık unsurları, başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak bir yeniden-yazma işlemi olarak görülür. (Aktulum, 2000: 236). Neticede Kristeva'nın deyimiyle her metin başka bir metnin eritilmesi ve dönüştürülmesi işlemi olduğuna ve yine her metin başka bir metne eklemlenerek yeniden sunulduğuna göre yazarın yaptığı iş, kendinden önce yazılmış bir eserin tamamını veya bir kısmını yeniden, ondan farklı bir biçimde ortaya koymaktır.

Postmodernist romanların merkezinde yer alan metinlerarasılık, mukayeseli edebiyatı da doğal olarak beraberinde getirir. Ulusal olanla yabancı ülkedeki durumu karşılaştırma anlamında "komparatistik" çalışmalar

(Aytaç, 2013: 15) söz konusu eserin/sanatçının kendi ülkesindeki durumuyla bir başka ülkedeki eserin/sanatçının çeşitli yönlerden mukayeselerini ortaya koyar. Bu mukayesede eserlerin/sanatçıların farklılıkları, ortaklıkları ya da benzerlikleri araştırılarak bir sonuç elde edilir.

Bu çalışmada Postmodernist romanların odağında bulunan metinlerarasılık yöntemi, iki farklı eser üzerinde mukayeseli olarak incelenecektir. Mukayesede referans metin olan *Kral Oidipus* adlı tragedya, *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında olay, kahramanlar ve izlek yönünden ele alınacak; iki eser arasındaki benzerlikler tespit edilmeye çalışılacaktır. Söz konusu benzerliklerin tespitinde, metinlerarasılığın ortak birliktelik ilişkisine dayalı olan anıştırma yönteminden yararlanılacaktır. Açık seçik göndermede bulunmadan bir kişi ya da nesne konusunda düşünceyi uyurma biçimi (Aktulum, 2000: 109) olan anıştırma yöntemiyle, referans metnin, başka bir metin içerisinde nasıl bir yeniden-yazmak işlemine tâbi tutulduğu ortaya konacaktır.

## 2. Kral Oidipus

Yunanlı şair Sophokles *Kral Oidipus* adlı tragedyasını -kesin tarihi bilinmemekle birlikte- M.Ö. 430-425 yıllarında; Orhan Pamuk ise *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı romanını 2016 yılında yazmıştır. Her ne kadar aradan iki bin yılı aşkın bir zaman geçmiş olsa da Orhan Pamuk, romanında *Kral Oidipus*'ta kader izleğine bağlı olarak benzer bir temayı işlemiştir. *Kral Oidipus*'ta; insanın kaderin çizdiği yolda ilerlediği, alinyazısından kurtulamadığı ancak bunu bile bile kaderini değiştirmeye uğraşmaktan yılmadığı düşüncesi ele alınır. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da da benzer biçimde insanın kaderinden kurtulamayacağı, yıllarca okuduğu, inandığı efsanelerin, hikâyelerin kaderini belirleyeceği ve ne yaparsa yapsın bu kaderden kaçışın mümkün olmayacağı düşüncesi işlenir.

*Kral Oidipus*'ta kader izleği, kader kurbanı olan kişilerin etrafında oluşturulur. Bu kişilerden ilki Kral Oidipus'un babası Laios'tur. Thebai kentinin kralı olan Laios, karısının gebeliği esnasında bir kâhinden, doğacak oğlunun bir gün kendi öz babasını öldüreceği ve annesiyle evleneceği haberini alınca ondan kurtulmak için çocuk doğar doğmaz onu ıssız bir dağın tepesinde ayakları bağlı bir şekilde ölüme terk eder. Böylece öldüğünü zannettiği oğlundan kurtulduğunu düşünür. Ancak oğlu bir çoban tarafından kurtarılıp başka bir krala evlatlık verildiğinde bu kötü kaderden kurtulamaz ve oğlu Oidipus tarafından babası olduğu bilinmeden öldürülür. Laios, bir baba olarak yaptığı kötü işin cezasını canıyla öder.

Kader kurbanı olan ikinci kişi Oidipus'tur. Oidipus'un kaderi daha doğmadan evvel tanrılar tarafından yazılmıştır. Oidipus, kendi öz babası zannettiği Korinthos Kralı Polybos'u bir gün öldürüp annesiyle evleneceğini öğrendiğinde yaşadığı yeri terk ederek bu kaderden kurtulmaya çalışır. Ama Oidipus, ne kadar kaderinden kaçmaya çalışsa da o kadar ona yaklaşır. Yolda karşılaştığı öz babası Laios'u öldürerek kaderin kendine yazmış olduğu sona bir adım daha yaklaşır.

Kaderinden kaçamayan bir diğer kişi Oidipus'un karısı olan öz annesi İokaste'dir. İokaste de ölen eşi Kral Laios'la birlikte oğlunu ölüme terk etmenin bedelini en ağır şekilde öder. Thebai kentine kral olan Oidipus'la oğlu

olduğunu bilmeden evlenen ve ondan, gerçekte kardeş olması gereken dört çocuk doğuran İokaste trajik bir yazgının içine mahkûm edilir. İokaste, yaptıklarının cezasını kendi canına kıyarak öder.

Oidipus'un, yıkımını ve kötü kaderini temsil eden Sphinks adlı canavarla karşılaşması ve onun sorduğu ama kimsenin yanıtlayamadığı bilmeceye doğru cevap vermesi onun kaderindeki kaçınılmaz sonda önemli bir rol oynar. Oidipus, Sphinks'in bilmeceğine doğru bir yanıt vermeseydi Thebai kentine Laios'tan boşalan tahta kral olarak geçmeyecek ve Laios'un dul karısı kendisinin de öz annesi olduğunu bilmediği İokaste ile evlenmeyecekti. İokaste'nin annesi olduğunu öğrendiğinde ise onu gören gözlerini kör etmeyecek ve kendi felaketini hazırlamayacaktı.

Oidipus'un kaderinde önemli bir rol oynayan ve ona bütün hakikatleri anlatan kişi Teiresias'tır. Teiresias, kör bir kâhindir. Gözlerinin görmemesine rağmen güçlü sezis kabiliyeti sayesinde her şeyi bilme kudretine de sahiptir. Bu özelliği ile Teiresias aynı zamanda eserin karşıtlığı noktasında önemli bir konumda bulunur. Oidipus'un kör olmamasına rağmen sadece olabilecekleri görebilme yetisi, Teiresias'ın ona bütün gerçekleri anlatmasından sonra Oidipus'un kendi gözlerini kör edip olabilecekleri/olanları görmesi bu karşıtlığın bir tezahürünü oluşturur. (Sophokles, 2016).

### 3. Kırmızı Saçlı Kadın'da Kral Oidipus'un Yeniden Yazımı

*Kırmızı Saçlı Kadın*'da kader izleği, roman kahramanlarının birbirleriyle olan ilişkileri bağlamında ele alınır. Bu kişilerden ilki Cem'dir. Cem'in kaderi, on altı yaşındayken babasının evi terk etmesiyle birlikte çizilir. Babasızlığın yarattığı maddi ve manevi sıkıntıları gidermek amacıyla yola çıkan Cem, her şeyden önce kendisine yeni bir baba arar. Bu arayışın sonucunda Mahmut Usta'nın yanında kuyucu çırağı olarak çalışmaya başlar. Sonrasında ise Mahmut Usta ile babasını çeşitli yönlerden kıyaslayarak ustasına karşı derin bir sevgi duyar ve babasızlığın verdiği eksikliği onunla gidermeye çalışır.

Cem'in babasızlığı, öz babası tarafından terk edilip başka bir aileye evlatlık olarak verilen Oidipus'un babasız kalışına benzer bir durum sergiler. Nitekim babasız kalan Oidipus, kendi öz babası olmayan birine karşı yakınlık duymuş, onun gözetiminde yetiştirilmiştir. Cem de babasız kaldıktan sonra kendine yakın hissettiği Mahmut Usta ile bir baba-oğul gibi samimi ilişkiler kurmuş, babasından göremediği ilgiyi ustasından görmüştür.

Cem tıpkı Oidipus gibi ait olduğu yerden uzaklaşıp felaketin içine doğru yol alması yönünden Oidipus'la benzer bir kaderi paylaşır. Oidipus, öz babası zannettiği kişiyle ilgili gerçeği öğrendiğinde bu kehanetin gerçekleşmemesi için yaşadığı şehirden uzaklaşma kararı alır. Ancak yolda giderken babasını öldürmesi ile bu kaderden kurtulamadığı anlaşılır. Cem de bulunduğu yerden uzaklaşmakla hayatını sonuna kadar etkileyecek ve en sonunda ölümüne neden olacak olayların içine girmiş olur. Ancak Cem'in yaşadığı mekânı terk ettiği iki farklı şekilde karşımıza çıkar. Bunlardan ilki babasının ölümünden sonra İstanbul'dan Gebze'ye taşınmaları ve orada Mahmut Usta'nın yanında kuyucu çırağı olarak çalışmaya başladığı yer olan Öngören kasabasına gelmesiyle ortaya çıkan uzaklaşma olayıdır. Burası Cem'in Kırmızı Saçlı Kadın'la tanıştığı bir mekândır. Cem'i kaderine yaklaştıran ikinci uzaklaşma

hadisesi de Mahmut Usta'yı kuyunun içinde bırakıp kaçmasıyla ortaya çıkar. Cem, öldüğünü zannettiği ustasını orada öylece bırakıp kaçarken bir bakıma ondan ve katil olma suçundan kurtulduğunu zannetmiştir. Gerçekte ise Cem yazgısına doğru koşmuştur. Ne yaparsa yapsın her zaman hatırlayacağı Mahmut Usta'sının hikâyeleriyle kaderini çizen yolda kaçınılmaz biçimde ilerlemiştir.

Cem yaşamış olduğu enest ilişki yönüyle de Oidipus'a benzer. Oidipus, babası Laios'u öldürünce onun dul kalan eşi İokaste ile evlenir ve bu evlilikten iki erkek iki kız çocuk sahibi olur. Oidipus hem annesi hem karısı olan kadından hem kardeş hem de evlat sahibi olarak kompleks bir ilişkinin içine girmiştir. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da ise Cem, Gülcihan adlı *Kırmızı Saçlı Kadın*'la birlikte olur. Bu ilişkiden Cem, bir erkek çocuk sahibi olmuştur. *Kırmızı Saçlı Kadın* gerçekte Cem'in babasının yıllar önce ilişkide bulunduğu bir kadındır. Dolayısıyla Cem, babasıyla aynı kadına aşık olmuş böylece –Oidipus kadar olmasa da- kompleks bir ilişki yaşamıştır. Her iki kahraman da ilişkide buldukları kadınların gerçek kimlikleri hakkında bilgi sahibi olmamaları yönüyle benzer bir nitelik taşır.

Cem'in oğlu Enver de Oidipus'a benzeyen bir başka kahraman olarak karşımıza çıkar. Enver, babası Cem'in kaderini yaşayarak Oidipus'un hikâyesini kaldığı yerden devam ettirir. Enver de tıpkı Cem gibi babasız büyümüş ve bunun acısını yıllarca içinde taşımıştır. Bu yüzden Enver, babasına karşı öfke ve intikam duyguları besler. Babasının ona doğrulttuğu silahı onun elinden alır ve kendini korumaya çalıştığı sırada yanlışlıkla babasını gözünden vurur. Bu olay üzerine babası kuyunun içine düşerek ölür. Bu durumda Enver, Oidipus'la aynı kaderi paylaşır. Ancak Oidipus, öz babasını bilmeden, Enver de babasını yanlışlıkla öldürmüştür. Oidipus'un trajik yazgısı kendi gözlerini kör etmesiyle son bulurken Cem'in yazgısı oğlu tarafından gözünden vurulup öldürülmekle tamamlanır.

Oidipus'un öz babası olan Laios'un babalığı ile Cem'in öz babası olan Akın'ın babalığı arasında da benzer bir ilişkinin kurulduğu görülür. Laios, kendi evladına babalık etmemiş, onun bir gün kendisini öldüreceği korkusuyla evladını ıssız bir dağın başında ölüme terk etmiştir. Bu nedenle oğluna babalık etmeyen Laios, onu yıllarca gerçek bir baba sevgisinden mahrum eden baba rolüyle karşımıza çıkar. Oidipus'un yazgısında onun en başta babasız oluşu ve gerçek babasının kim olduğunu bilmemesi, onun uğrayacağı felaketlerin en büyük nedeni olmuştur. Laios, oğluna gerçekten babalık etseydi ve Oidipus da öz babasının Laios olduğunu bilseydi belki de kaderi böyle bir yıkımı ona hazırlamayacaktı. Bu nedenle Laios, Oidipus'un başına gelenlerden sorumlu baş kişidir.

*Kırmızı Saçlı Kadın*'da ise Cem de on altı yaşına geldiğinde babasının evi terk etmesiyle babasızlığa mahkûm edilmiştir. Cem'in babasızlığı onun hayatında uğrayacağı yıkımların da başlangıcını oluşturur. Öncelikle kendinde eksikliğini duyduğu baba şefkatini başka yerlerde ve başka kişilerde aramaya koyulur. Bu yüzden de Mahmut Usta'yı kendi babası gibi görmeye başlar. Oidipus da kendi öz babasından göremediği yakınlığı, şefkati evlatlık verildiği Korinthos Kralı Polybos'ta bulur. Ancak Oidipus, Polybos'u kendi öz babası zannederken Cem, Mahmut Usta'nın öz babası olmadığı bilinciyle ona





Oidipus da Cem de içlerinde taşıdığı araştırma ve merak duygularının etkisiyle gerçeğe yaklaşmışlar ve sonunda kendi felaketlerini hazırlamışlardır.

*Kral Oidipus* adlı tragedya ile *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı romanda ana kahramanların yazgısında önemli rol oynayan Teiresias ile Cem'in karısı Ayşe arasında da rol bakımından benzer bir ilişki mevcuttur. *Kral Oidipus*'taki Teiresias gözleri görmeyen ihtiyar bir kâhindir. Olayları en başından beri bilmesi yönüyle eserin kilit noktalarından birini oluşturur. Teiresias, Thebai şehrinde yaşanan felaketlerin asıl kaynağının ve gerçek katilin Oidipus olduğunu söyleyerek bilgisiyle bir bakıma Oidipus'un karanlık yanını temsil eder. Bilgilendirici, haber verici olması yönüyle Cem'in karısı Ayşe de benzer bir rol üstlenmiştir. Ayşe, Cem ile birlikte yıllarca Oidipus'un hikâyelerini okuyup bu hikâyeler üzerine yorumlar yaparken hakikate bilmeden yaklaşmıştır. Nitekim Cem, oğlu Enver ile Öngören'de eskiden kuyu kazdıkları yere doğru giderken Enver'in kendisinin oğlu olduğunu bilmez. Ta ki karısı Ayşe onu arayana kadar. Enver'in bir ara yanından ayrılmasıyla yalnız kalan Cem'i Ayşe telefonla arar. Yanında kim olduğunu telaşla sorar. Cem de ona korkacak bir şey olmadığını, yanında *Kırmızı Saçlı Kadın* tarafından kendisine rehberlik etmesi için verilen bir gencin olduğunu söyler. Durumu anlayan Ayşe korkacak çok şeyin olduğunu, hemen o çocuktan uzak durup geri dönmesini söyleyerek şöyle devam eder: "Biz yıllarca senle hangi hikâyeleri okuduk? Sen Öngören'e oğlunu görmek için gittin tabii. Beni de bu yüzden yanına istemedin. Sana o rehberi kim tanıstırdı? *Kırmızı Saçlı Kadın*! Şimdi onun kim olduğunu anladın mı?" (s. 163). Ayşe, o çocuğun Cem'in oğlu Enver olduğunu ve oradan kaçmasını söyleyerek bu hakikatle ilgili Cem'i bilgilendirir. Ayşe, yıllarca okudukları Oidipus ve babasıyla ilgili düşündüklerinin gerçekleşebileceğinden endişeye kapılır: "O delikanlı oğlunsa, o öldürecek seni! Batılı isyancı bir birey olduğu için..." (s. 164). Oidipus'u gerçeklerden haberdar eden Teiresias gibi Ayşe de Cem'i gerçeklerden haberdar ederek Cem'in karanlık yanını aydınlatan kişi olur.

### Sonuç

Bu çalışmada Sophokles'in *Kral Oidipus* adlı tragedyası ile Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı romanı metinlerarasılığa bağlı olarak mukayeseli bir biçimde incelenmiştir. Buna göre, alt metin olarak ele alınan *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında metinlerarası ilişkilendirmelerde sıkça başvurulan bir yöntem olan anıştırma (Allusion) biçiminin kullanıldığı görülmüştür. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanının yazarı, roman kahramanları aracılığıyla referans metin olan *Kral Oidipus* tragedyasındaki kahramanlara örtük bir göndermede bulunmuştur. Söz konusu gönderme, referans metindeki kader izleğine bağlı olarak, kişinin kaderine karşı gelmesinin mümkün olamayacağı, ne yaparsa yapsın yazgısını değiştiremeyeceği düşüncesine bağlı olarak yapılmıştır. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanındaki göndermeler, anıştırma yönteminin doğrudan bir alıntı olmaması sebebiyle yazar tarafından satır aralarına gizlenmiş ve referans metnin kimi şahıs ve olaylarından elde edilen ipuçları vasıtasıyla ana metni bütünleyecek bir şekilde geliştirilmiştir. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanındaki kahramanların ve olayların, anıştırma yöntemi vasıtasıyla *Kral Oidipus* tragedyasındaki düşünceleri, olayları ve kahramanları hatırlatacak biçimde kurgulandığı, böylece metinlerarası göndermeyi zorunlu kılan ortak birliktelik ilişkisine



göre *Kral Oidipus*'un yeniden yazımının sağlandığı tespit edilmiştir. Bu ortak birliktelik ilişkisine göre söz konusu eserler arasındaki benzer nitelikleri şöyle sıralamak mümkündür:

1. Her iki eser de kader izleğine bağlı olarak birbirine benzer bir temayı işler. Kaderden kaçmanın mümkün olamayacağı, ne yapılırsa yapılsın insanın yazgısında olanların gerçekleşeceği iki eserin de izleksel kurgusunu oluşturur.

2. Eserlerdeki kahramanlar, yolları birbirleriyle bir şekilde kesişen kişiler olarak ele alınmıştır. Buna göre *Kral Oidipus*'ta Oidipus'un babası Laios, annesi İokaste, asıl kahraman Oidipus, Oidipus'a bütün hakikatleri anlatan kâhin Teiresias ve Oidipus'un kötü kaderini/yıkımını temsil eden Sphinks eserde birbiriyle bağlantılı kişiler olarak verilir. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da, Cem'in Mahmut Usta ile tanışıp onunla baba-oğul tarzında ilişkiler kurması, Cem ile babası Akın'ın *Kırmızı Saçlı Kadın*'la ortak bir ilişki yaşaması, Cem'in bu kadından bir çocuğunun olması, Cem'in karısı Ayşe'nin en sonunda oğluluyla ilgili hakikatleri Cem'e anlatması eserde birbiriyle bağlantılı bir şekilde anlatılmıştır.

3. *Kral Oidipus*'ta Oidipus'un; *Kırmızı Saçlı Kadın*'da da Cem'in enest bir ilişki yaşaması iki eser arasındaki benzer başka bir noktadır. Oidipus'un, kendi öz annesiyle evlenip ondan çocuk sahibi olması; Cem'in de babasının ilişki yaşadığı kadınla birlikte olup ondan çocuk sahibi olması iki kahramanın da yaşadığı enest ilişkiye örnek teşkil eder.

4. Oidipus'un öz babasını öldürmesi ile Cem'in oğlu Enver'in öz babası Cem'i öldürmesi benzer bir temayı ortaya koyar.

5. Oidipus'un babası Laios ile Cem'in babası Akın ve Enver'in babası Cem arasında da benzer nitelikler görülür. Laios, oğlunu ıssız bir dağın başında ölüme terk ederek onu gerçek bir baba sevgisinden mahrum bırakmıştır. Benzer şekilde Akın da oğlu Cem'e babalık etmemiş, onu on altı yaşındayken terk ederek oğlunu gerçek bir baba sevgisinden ve ilgisinden yoksun bırakmıştır. Yıllar sonra bir oğlu olduğunu öğrenen Cem de kendi oğluna babalık etmeyerek onun babasız yetişmesine neden olmuştur.

6. Oidipus ile Cem arasındaki benzer bir ilişki, bireyselleşme teması etrafında kurgulanır. Baba otoritesinden uzak bir biçimde yetişen Oidipus, kendi babasını bilmeden öldürmekle bir anlamda kendi egemenliğini ilan etmiş olur. Öyle ki babasının ölümü ona Thebai tahtının krallığını getirir. Benzer biçimde Cem de babasız büyürken verdiği mücadelelerle bireyselleşme sürecine girer ve babasından bağımsız egemen bir güç konumuna gelir. Öncelikle babası gibi yakın gördüğü Mahmut Usta'ya karşı, itaat noktasında gizliden gizliye savaş açar ve en sonunda onu bir kuyunun dibinde ölüme terk eder. Bu, Cem'in kendi bireysellik sürecinde bir dönüm noktası olur. Çok zengin ve şöhretli oluşu da onun bireyselliğinin bir zaferidir.

7. Oidipus ile Cem arasında görülen bir başka benzerlik de her iki kahramanın araştırmaya olan meraklarıdır. Oidipus da Cem de geçmişte kalmış bir suçu araştırır. Oidipus, Thebai kentinin başına gelen veba ve kıtlık felaketlerinin nedenlerini büyük bir merakla araştırmaya başlar. Araştırmalarının sonucunda da hakikatleri öğrenerek büyük bir suçluluk ve pişmanlık duygusuna kapılır. Bu duygunun etkisiyle kendini kör eder. Cem de



## KİTAP TANITIMI – DEĞERLENDİRME

(Book Review)

Ferhat ÇETİNKAYA\*

### GELENEKTEN GELECEĞE TÜRK EDEBİYATI KİTABI

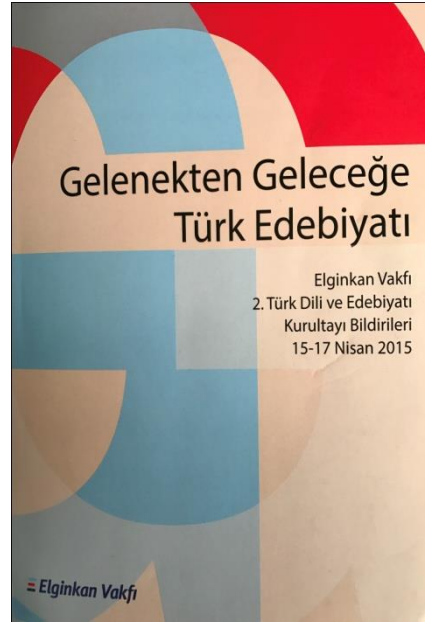
"The Book of From Tradition to The Future Turkish Literature"

(Elginkan Vakfı 2. Türk Dili ve Edebiyatı Kurultayı Bildirileri)

Kitabevi Yayınları, 1.Baskı: İstanbul, 2016,

ISBN: 978-605-65151-0-1, Sertifika No: 30920

Elginkan Vakfı, ülkemize daha çok sanayi alanında hizmet veren Ahmet Elginkan tarafından kurulmuştur. Vakıf aracılığıyla birçok hizmeti bulunan ailenin bir topluluk oluşturması ve farklı alanlara da katkı sunması dikkat çekicidir. İnternet sitelerinden vakfın amacını "kültür değerlerimizi, tarihimizde bizi büyüten örf, adet ve manevi değerlerimizi ve Türkçemizi araştırmak, araştırmaları desteklemek, korumak, yaşatmak ve tanıtmak" şeklinde belirten Elginkan Topluluğu, bu hedefler doğrultusunda bilim, teknoloji ve eğitim alanlarındaki faaliyetlere teşvik edici uygulamaları bulunmaktadır. Elginkan Vakfı, aynı zamanda Türk kültürüne, edebiyatına, diline katkı sağlamak amacıyla iki yılda bir olmak üzere kurultay düzenleme kararı almıştır. İlkinin 17-19 Nisan 2013 yılında "Geçmişten Geleceğe Türkçe" adıyla; ikincisini ise 15-17 Nisan 2015 yılında "Gelenekten Geleceğe Türk Edebiyatı" adıyla düzenlemiştir.



Elginkan Vakfı tarafından 15-17 Nisan 2015 tarihinde ikincisi düzenlenen kurultayda kırk bildiri sunulmuş ve basılmıştır. Tanıtımını yaptığımız bu bildiri kitabında vakfın amacı, ilkeleri anlatılmış ve ülke çapında tanınan yazarlar ve bilim insanları tarafınca bilimsel düzeyi yüksek ve nitelikli

\* Arş. Gör., Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Diyarbakır/TÜRKİYE;  
ferhat.cetinkaya@dicle.edu.tr



gelenegini seçipkendi ülküsünü, ideolojisini Halk şiiri gelenegine, söyleşine ve duyuş tarzına yerleştirebildiğini aktaran yazar, şairin bu tutumuyla dünü ve bugünü birleştirdiğini söyler.

### Modern Anlatıda Gelenek Üzerine Sunulan Bildiriler

*İnşânın Postmodern Terennümü: Suskunlar'da Klasik Anlatının İzleri (Ahmet Tanyıldız):* Postmodern romanlarda yer alan geleneksel anlatı üzerine bildirisi bulunan Ahmet Tanyıldız, başta Tanzimat dönemiedebiyatçıları olmak üzere birçok Türk edebiyatçısının yeni edebiyat kurma endişesiyle gelenegë hücum ettiğini belirtir. Geleneksel anlatının Cumhuriyet dönemine kadar bir şekilde mevcudiyetini sürdürdüğünü ifade ettikten sonra bu durumun Postmodern romanlar için de geçerli olduğunu aktarır. İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar* romanını ele alan Tanyıldız, eserdeki klasik anlatıma dikkat çeker. Tanyıldız çözümlemesini oluştururken kurgusal niteliklere ve başlıklara dayanan bir çözümlene sistemi yerine, klasik anlatı gelenegine uygun olan bir yaklaşımı tercih eder. Anlatı üzerine tespitlerini yedi başlıkta inceleyen Tanyıldız, roman bölümlerinin ve karakterlerinin isimlendirme şekline; romandaki ses ahengine ve söz dizimine; romanın hikâyelendirme biçimi ile klasik anlatıdaki ifadelere dikkat çekerek yazarın özellikle bu noktalarda geleneksel anlatıdan yararlandığını ekler. Buradan hareketle gelenegë karşı çıkan Tanzimat ve Cumhuriyet dönemi sanatçılarının aksine postmodern romancıların gelenegë romanın beslendiği en önemli kaynak haline getirdiğini vurgular.

*Metinlerarasılık Bağlamında Yeniden Kurgulanan Bir Arayış Yolculuğu: Doğu Anlatı Gelenegindeki Simurg Motifi ile Diğer Bazı Unsurların 'Uykuların Doğusu'na Aktarılma Biçimi (Özge Öztekin - Özleyiş Doğu):* Postmodern romanda geleneksel anlatıya dikkat çeken bir diğer çalışma ise Özge Öztekin ile Özleyiş Doğu'nun hazırladığı bildiridir. Bildiri başlığında da anlaşılacağı üzere Hasan Ali Toptaş'ın *Uykuların Doğusu* adlı romanında gelenegın metinlerarası dönüşümü ile romana ne denli bir zenginlik kattığını ortaya koymaktadır. Yazarlar romanı, geçmişe ait motiflerin çağdaş olaylara aktarılma açısından dikkatlere sunarak metinlerarasılığa ait başlıklar altında incelemişlerdir. Çalışmanın amacı, birkaç katmandan oluşan romanda gelenegın yeni bir bağlamda nasıl yaratıldığına dairdir.

*Gelenekten Geleceğe Sözlü Anlatı: Bamsı Beyrek'ten Kemal Atatürk'e (Şule Gezer):* Şule Gezer bildirisinde, gelenegın anlatı üzerinde etkili olduğunu vurgulayarak belli formlarda devamlılığını sürdürdüğünü ifade eder. Gelenegın derinlemesine nüfuz ederek kalıplaşan anlatıların sebebini irdeleyen Gezer, sözlü edebiyatın içerisindeki yeniden şekil alan gelenegın geleceğe aktarıldığına vurgu yapar. Sözlü edebiyat geleneginde yer alan kahramanların yer değiştirdiğine değinir ve *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde yer alan bazı kahramanlarının hikâyeleri zamanla başka kişilere ve nihayetinde Mustafa Kemal Atatürk'e de atfedildiğini belirterek çalışmasının ana konusunu verir. Ele aldığı hikâyede Bey Böyrek adlı kahramanın kurnazlıkla düşmanı yendiğini ve benzer anlatının Arabacıbozköy'de Mustafa Kemal Atatürk'e de ithaf edildiğini söyler. Her iki anlatıda da düşmanı kurnazlıkla yenme durumu

söz konusu olduğunu tespit eden Gezer, halkın zihinlerinde derin izler bırakan hadiselerin unutulmadığı mesajını verir.

Yukarıda değindiğimiz gibi, Tanzimat sonrası metinlerde geleneği, özellikle Halk ve Divan edebiyatına ait unsurları tespit eden araştırmacılarımızın bildirimlerini tanıtmaya çalıştık. Gelenek, toplumsal hafızamızın yıkılmaz bir kalesidir. Özün değişmediği, değişenin sadece suret olduğunu yukarıdaki bildirimler sayesinde bir kez daha gördük. Bu tür kurultayların Türk dili, edebiyatı ve kültürü gelişimi açısından ne kadar önemli olduğunu belirtirken, modern bir dünyada geleneğe ilgi duyan okurların ve araştırmacıların oldukça faydalı bulacağı bir bildiri kitabı olduğunu söyleyebiliriz.