



SELİM İLERİ’NİN “YARIN YAPAYALNIZ” BAŞLIKLİ ROMANINDA, POSTMODERNİZMİN İZLERİNİ SÜRMEK*

Gökay DURMUŞ**

ÖZET

Toplum düzeninin ve insanın yaşamı algı tarzının değişmesi ile uç veren postmodern sanat anlayışı, aklın yerini, duyuların ve duyguların aldığı bir tavrın dışavurumudur. Modernizmin, pozitivizme mahkûm ettiği ve geleceği kurma yolunda misyon yüklediği sanatçı, postmodernizmde akli devre dışı bırakır ve geleceğe değil, geçmişe yönelir. Tarihin tekerrürden ibaret olduğu görüşünden yola çıkan bu anlayış, herhangi bir misyon gözetmez. Yapmak istediği tek şey, geçmişin, insana tattırdığı estetik hazzı, bugünün çelişkili insanına kılavuz kılmaya çalışmaktır. Çünkü zaman ve mekân mefhumunu kaybetmiş, kendi “ben”ine ve yaşadığı topluma yabancılaşmış, dünya düzeninin bir parçası haline gelmiş insan, artık gelecektekine umut taşımamaktadır.

Bu çalışmada tahliline yöneldiğimiz “Yarın Yapayalnız”, işte böyle bir insanın öyküsüne odaklanmıştır. Yazarı Selim İleri, “*Gerçek sanatçı geçmişten geleceğe zamanı kavramış kişidir*” (İleri 2005,33) der ve sanat eserinde, belirlenmiş ve belirtilmiş konumların, yasa ve yönetmeliklerin, kişisel düşünceleri törpülediğine inanır. Bu nedenle o, kurallarla yürüyen bir roman yerine, tek ve gerçek doğruların yer almadığı bir roman anlayışına yönelir. Yazar, postmodernizmin “yeniden yazma” ilkesini, üstkurmaca ve metinlerarasılık yöntemiyle yakalamış, bunu yaparken yazma edimini de romanın bir motifi haline getirmiştir. Şahıs kadrosunu, toplumun sıra dışı insanlarından seçerek oluşturan yazar, sıra dışı bu kahramanların parçalanmış kişiliklerini ve çıkmazlarını, zaman ve mekân mefhumlarındaki kopukluk ve belirsizliklerle uyum içinde işlemiştir. Yazar kişisel ve toplumsal kimi temalara değinmişse de sadece değinmekle kalmış ve işlediği temaların taraftarı veya aleyhtarı olmamıştır. Bütün bunların sonucu, romanı sadece kendi bakış açısıyla kurmaktan kaçınan yazar, postmodernizmin “çoğulculuk” algısını yakalayabilmiştir.

Bu çalışma, Selim İleri’nin “Yarın Yapayalnız”da neyi anlattığını değil, yukarıda bahsi geçen postmodern tavrı nasıl ve niçin uyguladığını çözümlemeye yönelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, üstkurmaca, metinlerarasılık, zaman, mekân, tema, bakış açısı, “Yarın Yapayalnız”

* Bu makale Crosscheck sistemi tarafından taranmış ve bu sistem sonuçlarına göre orijinal bir makale olduğu tespit edilmiştir.

** Dr. Fen Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, El-mek: gokaydurmus36@hotmail.com

TRACKING THE POSTMODERNISM IN SELİM İLERİ'S NOVEL TITLED AS "YARIN YAPAYALNIZ"

ABSTRACT

Postmodern sense of art is the expression of a manner which replaces the reason with senses and feelings. While modernism confines the artist to positivism and charges him in the way of founding the future, the artist deactivates the reason and directs to past rather than future in postmodernism. This concept, which sets out from the view of history repeats itself, does not pursue any mission. The only thing that it wants to do is to make the aesthetic pleasure of the past a guide for today's contradictory people. As the time and place has lost their own concepts, the human being, who has been alienated to himself and the society in which he lives and has become a part of worldly order, does not bear any hope concerning the future.

"Yarın Yapayalnız", to which we have tended the analysis, focuses upon the story of such a human being. Selim İleri, the author of that work, states that the real artist is the man who has realized the time from past to future, and he believes that determined and emphasized settings, regulations and rules rasp the personal views. Therefore, he tends to a sort of novel understanding which does not embody only and real truths instead of regular novel type. The author has caught the principle of rewriting of postmodernism through the metafiction and intertextuality techniques, and in doing so he transforms the writing action into a motif of novel. The author, who chooses his cast from the uncommon people of the society, handles the fragmented personalities and dilemmas of these uncommon people in conformity with disconnections and ambiguities in the concept of time and place. Even if the author has mentioned about certain personal and social themes, he has not become whether advocator or adversary of those themes. As a result, the author, who has avoided from establishing the novel only from his point of view, has caught the pluralism sense of postmodernism.

This study tends to analyse how and why Selim İleri performed the above mentioned postmodern manner in his Yarın Yapayalnız rather than what he told in that novel.

Key Words: Postmodernism, metafiction, intertextuality, time, place, theme, point of view, "Yarın Yapayalnız".

Giriş

Değişim ve dönüşüm odaklı sürdürdüğü bireysel ve toplumsal yaşamı ile insan; konu olduğu bilim ve sanat dallarında, çeşitli başlangıç ve sonlara, tarihlere, dönemlere, olaylara koşutlandırılan bir analiz ve tasnif sistemi uygulamayı zorunlu kılmaktadır. Çünkü insan karmaşıktır; o ve yaşamı, değişim ve dönüşümleri, ancak yukarıda sayılan unsurlar dikkate alınarak anlamlandırılabilir. Dolayısıyla postmodern bir anlatının tahliline girilen bu çalışmada,

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



çalışmanın arka planı ve alt zemini için, önce postmodernizmin hangi değişim ve dönüşümlerin sonucu olduğunu belirlemek gerekir.

Çağımızın düşün ve yazın dünyasında post'lu tamlamalara gösterilen ilgi, "post" sözcüğünün "sonrası" anlamını taşıması kaynaklıdır. (Şaylan 2009, 31) Bu noktada postmodernizm kavramı, modernizmin sonrası olarak algılanmakta ve postmodernizm, çerçevesi modernizm tarafından belirlenen bir kavram olarak kabul görmektedir.

Modernizm, dünya tarihinin 16.yy ile 19.yy arası döneminde hüküm süren kapitalizmin, 19.yy'ın ikinci yarısından sonra yeniden yapılanmaya başlamasıyla dillendirilegelen ve modernleşmenin sanatsal harekete dönüşen yüzünü ifade eden bir kavramdır. Modernleşme ise "genişleyen kapitalist dünya pazarının sürüklediği bilimsel keşifler ile teknolojik yeniliklerin, sanayideki ilerlemelerin, nüfus hareketlerinin, kentleşmenin, ulus-devletin, kitlesel siyasal hareketlerin oluşumuyla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişim çeşitliliklerinin bir toplamıdır" (Sarup 2010, 185).

"On sekizinci yüzyılın büyük kültürel projesi olan Aydınlanma" (Sım 2006, 340) felsefesi üzerine kurulu modernleşme, "geleneksel yaşam tarzlarının sürekliliğine karşıtlık" durumudur ve "politik yöneticilerin keyfi kişisel otoritesine ve Kilise'nin batıl ve gizemli ritüelleri dogmatik (ve bazen şiddetli) biçimde savunmasına karşı"dır. (Sım 2006, 340) Modernleşme, insana ve insan aklına sonsuz bir güven duyar. İnsan, aklı ile evrenin sırrına erecek, doğayı kontrolüne alacak ve çözdüğü sırlarla yücecektir. Nitekim insan, özellikle 1950'li 1960'lı yıllarda imza attığı teknolojik/bilimsel gelişmelerle; medeniyet ölçülerini, parasını, yaşamını ve toplumsal düzenini akla ve bilime odaklamış; adeta kendisi tarafından bir kısıpaca alınmıştır. Bu sosyo-ekonomik gelişmeler, sanatın da akla ve bilime dayalı bir yörüngede ilerlemesine neden olmuştur. Sanatçı, determinist bir bakış açısıyla, "somut gerçeği metafizik bulaşıklıklardan arındırarak yansıtmaya çabası içine girer" (Ecevit 2006, 26) ve "ancak akıl ve bilim ile kavranabilecek gerçekliği başarı ile yansıttığı ölçüde estetik gereğini yerine getirmiş" olur. (Şaylan 2009, 82) Modernist sanatçı, artık, nesneyi ve evreni bir fotoğraf makinesi objektifinden seyrederek hale gelir. Romanın;¹ zaman, mekân, olay örgüsü gibi temel öğeleri; tutarsızlıklardan uzak, sebep-sonuç ilişkisi öncelenerek, kesinlik/belirlilik ilkesinden hareketle ve duyulara hitap eden rolleriyle kurgulanır.

Fakat, "modernizm insanlığı bilgiye akıl ile düzen ile yüzleştirme ve yaşamı kolaylaştırma, güzelleştirme, dünyada kalıcı bir barışı egemen kılma peşinde" (Özbek 2005, 15) iken, "insan"ı unutmış; onun ruhunda açtığı yaraların gün geçtikçe derinleşen izini göremez hale gelmiştir. Böylece "insanoğlu(nun) akıl ve bilim ile cenneti yeryüzüne indire"ceği (Şaylan 2009, 36) savı renk değiştirmiştir. "Bilimin amacı artık doğruluk değil, işlerlik artırımıdır-yani, kurulabilecek en iyi girdi/çıktı dengesi. Bilimadamları, teknisyenler, araç gereçler doğruluğu bulmak adına değil, iktidarı büyümek adına satın alınırlar" (Sarup 2010, 195).

Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra, tüketim toplumunun birer bireyi haline gelen insan, dünyayı kendi için değil, egemen güçler için güzelleştirdiğinin farkına varmış; yokluk ve hiçlik duyguları altında ezilen, doyumsuz ve açgözlü bir yaratık haline gelmiştir. Çünkü modernizm, insanlar ve kültürler arası sınıf farklarına, eşitsizliklere neden olmuş; iktidar hırslarının kamçılacağı dünyadan, kavga ve karmaşa eksilmez hale gelmiştir: "Modern yaşam tarzı, bunalımları doyumsuzlukları körükledi, insanı tüketim canavarına dönüştürdü. Bu tür oyalanmalar insanın iç dünyasında ortaya çıkan çelişkileri, çatışmaları güçlendirmekten başka bir şeye yaramadı. Sonuç olarak uyuşturucu bağımlılığı, alkolizm gibi belalar insanlığın başına musallat oldu. Bütün bu olumsuzluklar insanı kendi doğasından uzaklaştırmaya başladı. Teknolojinin kölesi olan insan bu aklın, reel gerçeklerin hesaplanabilir, tasarlanabilir bir gelecek kurma planı peşinde yaşamı

¹ Çalışmamız romana odaklı olduğu için ve sınırları aşmamak adına, burada, sanatı edebiyata, edebiyatı da romana indirgediğimizi belirtmek gereklidir.

yaşam yapan duyguları bir kenara itti. Hırs, sevinç, kin, kıskançlık, sevgi ve şehvet gibi ruhun temel dinamikleri insanın yaşamında ikincil bir komunla yetinmeye başladılar. Bunlardan her birinin yokluğu yaşamı yavanlaştırdı” (Özbek 2005, 16-17).

İşte bu noktada modernizmin dayatmaları altında ezilen, kurallarıyla sınırlanan insanın yaşamı ve dünyayı algılayış tarzı değişmeye başlamış; insan, sınırları aşmak ve kuralları çiğnemek umuduyla yeni arayışlar içine girmiştir. Postmodernizm, arayış içindeki bu insanın yeni umut kapısıdır. Çünkü postmodernizm, “şimdiye kadar ruh dünyamızın arazları olarak görülen tutkuları, bugün artık yaşamın tadı tuzu olarak gör”mektedir. (Özbek 2005, 17)

Postmodernizm, insanın temel değerlerini yaşamdan soyutlayan her türlü savı insan için tehlikeli bulur ve bu savların karşısında bir duruş sergiler. Nesnel olmak yerine, öznel olmayı yeğler; dünyayı bir fotoğraf karesine yerleştirmek yerine, duygu ve hayalleriyle süslemeyi dener. Bu nedenle modernizmin tek tip insan ve yaşam algısının, tekdüzelik anlayışının alternatifi olarak, günün arayışlar içindeki depresif ruhlarına sığınacak bir liman olur.

Aslında postmodernizm, tam olarak sınırları, ölçüleri veya ilkeleri belirlenememiş, “bulanık bir kavramdır” (Sarup 2010, 204). Nitekim Gencay Şaylan da Madan Sarup gibi, postmodernizmin kavram olarak taşıdığı belirsizliğe vurgu yapar: “Postmodernizmi, içinde yarışan farklı eğilim ve yaklaşımların yer aldığı, sınırları belli olmayan bir alan olarak düşünmek gerekmektedir. Bu karmaşa ve belirsizlik, postmodern söylemin etkinliğini ve popüleritesini artırmaktadır” (Şaylan 2009, 34).

Fredric Jameson da yukarıdaki alıntılara paralel biçimde, postmodernizmin tanımı noktasında bir karmaşa olduğunu savunur: “Postmodernizmin sorunu -temel özelliklerinin nasıl tanımlanacağı, hatta her şeyden önce böyle bir şeyin varolup varolmadığı, kavramın kendisinin herhangi bir yararının bulunup bulunmadığı, ya da tam tersine bunun bir mistifikasyon olup olmadığı- aynı anda hem estetik, hem de politiktir” (Jameson 1994, 91).

Çünkü kimi düşünür/eleştirmenler postmodernizmi, modernizme meydan okuma (Rosenau 1992, 25; Aktaran Emre 2006, 67), modernizmin aşılması (Şaylan 2009, 39), modernizmden kopuş (Şaylan 2009, 78) olarak algılamak; kimi eleştirmen ve düşünürler onu modernizmin uzantısı olarak görür ve avangard terimi kapsamında, hem modernizmin hem postmodernizmin varlığını kabul eder. (Ecevit 2006, Şaylan 2009, 70) Şaylan, yukarıdaki kendi görüşlerinin aksine², bu ikinci tezi, “1960’lar 1970’ler boyunca postmodernizmi edebi-eleştirel gündeme yerleştiren başlıca yönlendirici kişilerden biri” (Sım 2006, 284) olan İhab Hassan’dan aktarmaktadır. Stuart Sım ise Hassan’ın postmodernizm algısını şöyle açar: “Hassan, postmodernizm kavramının inşa edilmişliğini, onu şöyle yazarak vurgular: POSTmodernİZM. Önek ve sonekin büyük harflerle yazılışı, dikkatimizi iki önemli noktaya çeker. Birincisi, “izm”, postmodernizmin basitçe “modern”in takipçisi olmaktan çok, modernizmin takipçisi olduğunu belirtir. İkincisi, “post” sadece tarihi bir gecikmişliği değil, ancak daha önceki bu akımla kavgacı ilişkiyi de öne sürer” (Sım 2006, 284).

Tanımı ve içeriği konusunda bir uzlaşma sağlanamamasına rağmen, postmodernizmin, “1950’li yıllar ile 1960’lı yıllar arasında oluşmaya başlayan yeni toplumsal ve ekonomik düzenle bağlantılı” (Sarup 2010, 204) olduğu ortak görüştür. Gencay Şaylan, Huyssens’in “postmodernizmin genel kavramsal çerçevesi” ile ilgili yaptığı tanımı, “son 15-20 yıl içinde kendini nicel ve nitel olarak ortaya koyan değişimin içindeki kültürel oluşumları ifade” ettiğini (Şaylan 2009,69) vurgulayarak alıntılar. Alıntı şu şekildedir: “postmodern terimi Batı toplumlarında yavaş yavaş kendini gösteren kültürel dönüşümü belirlemek için uygun gözükmektedir. Ancak bu

²Bahsi geçen görüş, postmodernizmin modernizmden kopuş olduğu yolundaki görüştür.

dönüşümün ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlarda kapsamlı ve köklü bir paradigma değişimi anlamına geldiğini söylemek istemiyorum. Fakat kültürel yaşamımızın önemli bir bölümünde, duyarlılık, uygulama ve söylem olarak dikkat çeken, yadsınması mümkün olmayan bir değişim yaşandığı da açıktır. İşte bu değişimi, bir başka deyişle, yeni durumu, postmodern varsayımların oluşması biçiminde değerlendirmek olanaksızdır" (Huyssens 1984; Aktaran Şaylan 2009, 69).

Postmodernizm kavramının belirli bir sanat ve estetik yaklaşımını ifade edecek biçimde kullanımı, 1960'larda, New York'taki sanat çevrelerinde yaşanan tartışmalarla başlar. (Şaylan 2009, 77) Postmodernizm kavramı, ilk kez bu tartışmalarda "modernist sanat ve estetik anlayışına karşı radikal bir eleştiri olarak" (Şaylan 2009, 78) kabul görür. Çünkü modern sanatın geleceği kurma, bunu yaparken de akla ve bilime yaslanarak hareket etme amacı karşısında postmodernizm, geçmişe bağlı kalmayı ve sosyal-toplumsal hafızayı arka plan edinmeyi yeğler. Bu, modernizmin sanat eserinde aradığı başat öğelerden biri olan "özgünlüğün" değer kaybetmesi anlamına gelmektedir. Batı kültürünün pozivitizm üzerine inşa edilen mutlak değerleri, postmodernizmde düzen ve uyum gözetilmeksizin, "bir hiyerarşi olmaksızın bir arada/yan yana varlık göster"meye (Ecevit 2006, 59) başlar. Sanatçı, artık dış dünyayı olduğu gibi resmetmek amacı gütmeyeceği için, "belli bir anlamın taşıyıcı olan özgün dünyalar yaratmak yerine" (Ecevit 2006,75), toplumsal meselelere dokunmayan/dokunmaktan kaçınan, estetik kaygısını popülizm ve eklektizm ile sınırlayan bir anlayış içine girer.

Postmodernizm, modernizmin "tek doğru" kuramına karşı çıkar. Ona göre sanat eserinin özünü çoğulculuk teşkil eder. Sanat eseri çok katmanlı bir yapı arz etmeli, çoğulcu bir bakış açısıyla üretilmeli ve çoğul okumalara maruz bırakılmalıdır. Bunları başarabilen bir sanat eseri, modernizmin kısılcındaki insanı, "eleştirel düşünmeye, sorgulamaya, irdelemeye ve bir sonuca götürür; bazen de hiçbir sonuca ulaşamaz tüketici. Ama tüketicinin ulaşmak için gösterdiği çaba, düşünce açıklmaları 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).

Postmodernizmde, modernizmin yitip giden bütünlük ve mükemmellik ilkelerinin, "büyük anlatı" anlayışının yerini, merkezsizlik/süreksizlik ve değişik yorumlara açık anlatı geleneği alır. Yazar bu geleneğin ilkelerini, metnini ne ile ya da niçin kurguladığını değil; nasıl kurguladığını, bizzat metnin bir figürü olarak konuşurken işletir. Artık metinde, anlatılan, gösterilen gerçekler değil; okurun peşine düşerek bulması ve böylece zihinsel gelişimini sağlaması beklenen gerçekler söz konusudur. Bütün bu girişimler, okurun metnin bir parçası haline getirilme çabası ile de bütünleşince, edebiyat, kendini tartar hale gelir.

Postmodernizmin yukarıda özetlenen genel ilkelerinin "Yarın Yapayalnız"a nasıl yansıdığı, bu çalışmanın ana mevzuudur. Bahsi geçen ilkelerin hangi teknikler vasıta kılınarak uygulandığı, Selim İleri'nin bu teknikleri kullanım şekli, çalışmanın sonraki bölümünün çatısını oluşturmaktadır. Fakat çalışmanın giriş bölümünü Stuart Sım'ın postmodernizmin "bilgiç ironisi(ni), alıntılama eğilimi(ni), popüler kültürle kurlaşması ve oyuncu çok anlamlılığı ya da anlam çoğullu(nu)" (Sım 2006, 252) özetlemek için Umberto Eco'dan yaptığı bir alıntı ile bitirmek istiyoruz:

"Postmodern tutum, çok kültürlü bir kadını seven ancak ona "Seni çılgınca seviyorum" diyemeyeceğini bilen bir adamın tutumudur, çünkü bu sözcüklerin zaten Barbara Cartland tarafından yazıldığını kadının bildiğini bilmektedir (ve kadın da, adamın bunu bildiğini bilmektedir). Yine de bir çözüm vardır. Adam, "Barbara Cartland'ın ifadesiyle seni çılgınca seviyorum" diyebilir. Bu noktada sahte masumiyetten kaçınmak için açıkça artık masum bir şekilde konuşmanın olanaklı olmadığını söyleyerek, yine de kadına söylemek istediği şeyi söylemiş olacaktır; onu sevdiğini ama onu bir yitik masumiyet çağında sevdiğini. Buna rağmen, kadın buna inanırsa, bir aşk ilanını kabul etmiş olacaktır" (Eco 1984; Aktaran Sım 2006, 252).

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



1. “Yarın Yapayalnız”da Postmodern Unsurlar

İsmet Emre, “*postmodernistler, yazdıkları şeyi adlandırmaktan hararetle kaçınarak, yazdıklarına roman, öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine ‘anlatı’ tabirini kullanmayı yeğ tutarlar*” (Emre 2006, 89) derse de Selim İleri “Yarın Yapayalnız”a, “*Bana bu romanın kalp ağrısını yaşatan Handan Sarp’a*” şeklindeki atıfla başladığı için, kitap, geleneksel roman tahlili çalışmalarına paralel bir tahlile tabii tutulmalıdır. “*Postmodern metinler, geleneksel ölçütlerle değerlendirilmesi olanaksız kaygan bir zemin üzerine oluş*” (Ecevit 2006, 168) salar bile...

1.1. Olay Örgüsü

Modern roman, okurun eser karşısında, bazen ciddi bir edebiyat tarihçisi/eleştirmeni, bazen bir sosyolog/psikolog tavrıyla bir bilim adamı gibi davranmasını, eserdeki neden-sonuç ilişkisini, eserin türüne ait olma özelliklerini ve nedenlerini, eserin merkez aldığı realiteyi ve anlamı çözmesini beklerken; postmodern roman ezber bozar. O, okurunu, kapsadığı çok boyutluluğu, kopukluğu, uyumsuzluğu yakalamaya çağırır. Ciddi olmak yerine, merkezsiz ve rastlantısal bir metin olmayı hedefler. Bu rastlantısal olma eğilimi, Selim İleri’nin “Yarın Yapayalnız” başlıklı romanının girişi olarak kabul edilebilecek bölüm için de geçerlidir. Çünkü roman, “... geçen sonbahar, Handan Sarp beni aradı” (s.11)³ cümlesiyle başlar; fakat ne Handan Sarp’a ne de telefon görüşmesine odaklanır; mevzu, yazma edimidir. “Beni”, “bana” gibi şahıs zamirlerinin kullanılışından yola çıkarak Selim İleri’ye varan okur, onun yazarlık macerasına tanıklık eder. Selim İleri’nin geçtiği aşamaları, beslendiği kaynakları, yazarken dikkat ettiği ilkeleri öğrenen okur, böylece romanın postmodern çizgide ilerleyeceğinin ilk işaretlerini de almış olur.

Fakat bu işaretlerin neyin açılımı olduğu sorusunun üzerine, bir de bunların sayıca ve türce zenginliği de eklenince okur, henüz ne anlattığını bilmediği romanın, hemen giriş bölümünde şaşırmış, sarsılmış olur. Bu sarsıntı onun için bir kazanımdır; çünkü “*Postmodern yapıtların alımlanması okura güçlükler hazırladığı, engeller çıkardığı için, bu engelleri aşma çabasında olan okur kendine çok şey katacaktır... Postmodern metinler, her türlü yoruma, yani her türlü bakışa yanıt verecek zenginliktedirler*” (Özbek 2005, 26).

Gerçekten de bu bölümde okur, sanatlar, eserler, isimler arasında yaptığı yolculuk sonucu, birçok kazanım elde eder. Sinema sanatının arka plan olduğu bölümde, okurun vardığı nokta, yazarın belleğinde biriken birçok “giz”in onu, yazma eylemine ittiğidir. “Semih Lûtfi’nin Ucuz Romanlar Serisi” ve seriye dâhil kitap ve isimlerden, Dünya edebiyatına; (Emily Brontë, W. Somerset Maughan) Vittorio Paltrinieri’nin “Portofino”sundan, Kim Novak’ın oynadığı Aşk Kölesi’ne; Şükûfe Nihal’dan, Leyla Erbil’e; Selim İleri’nin kendi romanları olan “Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak”tan, “Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın”a kadar pek çok ayırık motifle karşılaşan ve bir bilgi sağanağına uğrayan okur, bu sağanağı ancak, bölümün sonundaki şu açıklamalarla savuşturabilir. Konuşan Selim İleri’dir.

“Bir gizemden... gizemlerden söz açıyorum aslında. Çünkü Şehvete Düşkün’den, hatta Aşk Kölesi’nden Şükûfe Nihal’e, bütün bu sahneler, olaylar, mekânlar ve kişiler arasındaki bağı kurmak çok zor. Öte yandan hepsinin birbirleriyle ilintili olduğunu nasıl görmezden gelir, yadsıyabiliriz?

Hepsi hayatıma ait giz’ler söylüyor. Fakat hayatımın hangi evresine ait? Sanki bir şeyi yazmamı istiyorlar. Neyi?

³ Romandan yapılacak alıntılar, çalışmanın sonraki bölümlerinde bu şekilde gösterilecektir.

Handan Sarp'ın romanı için olabilir mi? Aynı zamanlarda ayrı ayrı yaşadıklarım şimdi birleşip, birbirine eklenerek, şu satırları yazdığım zamanda adeta bir bütün oluşturuyor, tek bir yaşıntıymışçasına karşıma çıkıyor" (s.22).

Roman, ismiyle örtüşen bir biçimde "yalnızlık" temi etrafında dönmektedir; "Şehir Operası" sopranolarından Handan Sarp'ın yalnızlığı. (s.25) Fakat isimden ayrışan bir biçimde de Handan Sarp'ın sadece "yarın"daki yalnızlığı söz konusu değildir; onun geçmişindeki, şimdideki ve gelecekteki -muhtemel- yalnızlığı, romanın çatısını oluşturmaktadır. "Şahıslar" başlığında, hayatı, kimliği, sanatçılığı analiz edilecek olan Handan, cinsel kimliği kaynaklı bir yalnızlık içindedir; o eşcinseldir. Selim İleri'yi telefonla aradığı sonbahar gününde, bitmiş bir ilişkinin ağırlığını ve acısını üzerinden atamamış bir insan olarak, bu acıyı romanlaştırmasını ister ve yaşadıklarını ona anlatmaya koyulur.

Biten aşkın karşı öznesi Elem isimli "makastar yardımcılığı" (s.8) yapan bir genç kızdır. Fakat Handan sadece Elem'le yaşadıklarıyla sınırlı kalmaz. Geçmişteki aşklarını da Selim İleri'ye anlatır. Bu nedenle okur, sıra dışı birçok insanla tanışmış, belki de bilmediği yeni dünyalara tanıklık etmiş olur. Okurun bu dünyalardan zaten haberdar olduğu tezi ise ancak, onun elde ettiği yeni kazanımlarla çürütülebilir. Çünkü, okur fark etmiştir ki artık, sanatta çarpık ilişkiler, sıra dışı insanlar, toplumda benimsenmeyen birçok davranış şekli de cesurca işlenebilmektedir. Postmodern romanda, "insanın tamınlanamaz, tasnif edilemez, gizemli ve müphem tarafları (da) betimle(n)meye" (Emre 2006, 82) başlanmıştır.

Yukarıda belirttiğimiz gibi Handan-Elem aşkı bitmiştir; fakat Handan roman boyunca küçümsediği ve aslında kurtulmak için çaba sarfettiği bu aşkın ve terk edilmenin acısını savuşturamamaktadır. Bu nedenle sık sık kendinden geçen, çelişkiler yaşayan Handan, romanın kurgusuna hem anlattıklarıyla hem "sayıklamalarıyla" katkıda bulunur Burada "katkıda bulunmak" ifadesinin kullanılma nedeni, postmodern romanın "merkezsizlik" anlayışıdır. Artık romanda, başkarakter ve onun hayatı etrafında kurgulanan bir yapı yoktur. Tek karakter veya karakter'ler, tek olay'lar, tek yaşam'lar geçerliliğini yitirmiştir. Bunların yerini birçok kahraman, birçok olay, birçok yaşam almıştır. Üstelik bunların arasında mantıkî bir bağ veya paralellik bulunması zorunluluğu da ortadan kalkmıştır. Roman farklı resimlerden derilmiş, bölüm pörçük manzaralarla bütünleştirilmeye çalışılmaktadır. Yıldız Ecevit; "postmodern düşünce kaynağını çoğulculuktan alır" (Ecevit 2006, 68) derken ve "yeni deneysel metinlerde" "tek bir roman kişinin yaşadıkları(nın)" söz konusu olmadığını belirtirken (Ecevit 2006, 68) savımızı doğrulamaktadır. Artık romanda, "parçalanmış olaylar sağnağı" (Lewis 2006, 150) söz konusudur.

Postmodern romanlarda bahsi geçen "merkezsizliğin" bir unsuru da bizzat yazardır. "Yarın Yapayalnız"da Selim İleri, Handan'ın anlattıklarına ve sayıklamalarına -özellikle sayıklamalarına-müdahil oluşuyla, adeta romanın bir kahramanıdır. Örneğin Handan, Çalıkuşu Operası'na dair provalardan bahsederken, (s.111) Selim İleri, * koyarak metne müdahil olur. * sayfa altında açıklanır. Açıklamada Selim İleri, Handan Sarp'ın daha önce kendisine Çalıkuşu Operası tasarısının başlamadan bittiğini söylediği bilgisini okurla paylaşır. Yine aynı sayfa altında ** işareti yanında verdiği dipnotta da yazar, sayfada geçen ve Elem'in koleksiyon haline getirdiği Handan Sarp kasetleri ve şarkılarıyla ilgili şu açıklamayı yapar: "*** Burada söz konusu edilen kasetler, daha sonra Handan Sarp'ın temsil sırasında söylediği arıaların kasetleri olarak anılacak.(Sİ)" (s.111)

Yine örneğin yazar, Handan Sarp'ın Elem'le bir anısını anlattığı sırada, parantez açar ve hem Handan'ın anlattıklarına, hem anlatılan anıya hem de romana müdahil olur. Handan, Elem'in kendisine aldığı hediyeleri -Aslında Handan Sarp bu hediyeleri ucuz ve bayağı bulmaktadır-sayarken gümüş bir kutudan bahseder. Selim İleri Handan'a "Şu kutu mu" der ve bundan sonra açtığı yaklaşık bir sayfa süren parantez içinde, soruyu sorduktan sonraki pişmanlığını, Handan'ın çöküşünü, sarı bir civcivin bile insanı yıkıma götürebileceğini işler. Parantez şöyle bitmektedir:

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



“Belki de hiçbir acıyı anlamıyoruz. Başkalarının acılarını anlamıyoruz: Cıvcıv, Handan Sarp’ta yıkımdı, acının doruğuydu, hepi topu oyuncak bir cıvcıv.” (s.191)

Aslında Selim İleri’nin Handan’ın anlattıklarına ve dolayısıyla metne müdahil olma eğilimi, Handan’la ilk buluşmasında başlamıştır. Henüz romanın girişi olmasına rağmen, yazar bu eğilimini gizlememiş, hatta “sahicilik” aradığı için Handan’ın anlattıklarına ve sayıklamalarına, ancak dipnotlarda ve parantez içlerinde açıklama getirebileceğini ifade etmiştir. Onun bu tavrı, metnin arkasında kendini gizleyen değil, “*metnin içinden romanın okuruna yönelen ve onunla söyleşen*” (Ecevit 2006, 124) postmodern yazarın tavrına da uygundur. Aşağıda konuşan yine Selim İleri’dir:

“İlk buluşmanın ardından küçük teybimi açık tutuyordum. Soprano buna izin verdi, hatta teyple ‘çalışmamızı’ önerdi.

Sesi hep boğuk –“Sesimi kaybettim” dedi bana, “Sesim yok artık...”, yazılarının-“Sayıklamalarım...”- çoğu gözyaşı lekeliydi.

Beni teknik arayışlardan uzaklaştıran gözyaşı lekeleriydi. Onlardaki içtenlik karşısında, anlatımın kusursuzluğunu aramaktan vazgeçtim. Dahası, anlatılanları yazıya geçirirken, dağınıklıktan, savrukluktan, dağılıp parçalanmışlıktan, savrulup gitmişlikten korkmadım. Sahicilik arıyordum.” (s.28)

Yukarıdaki alıntı, özelde bu roman, genelde Selim İleri’nin bütün romanları için geçerli postmodern tavrın manifestosudur ve yazarın postmodernizmin öncelediği “kopukluk”, “savruklu” gibi ilkelere, bakışını içermektedir.

Aslında Selim İleri’yi romanın unsurlarından biri yapan, sadece Handan’ın kendisine sunduklarına yaptığı müdahale değildir. Selim İleri, Handan’ın anlattıklarını ve sayıklamalarını nasıl romanlaştırdığını/romanlaştıracığını, bu aşamada yaşadıklarını, bıkkınlığını/kararlılığını da okuruyla paylaşır. Böylece yazar, “ne” anlatıldığı değil, “nasıl” anlatıldığı öncelenen bir roman üretmiş olur. Çünkü postmodern romanda, “*yazar, romanını hem yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine figüratif anlamda yer açmaktadır. Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir*” (Sazyek 2002, 525). Selim İleri’nin bu tavrı, postmodern romanın vazgeçilmez tekniklerinden olan “üstkurmaca”nın gerekliliğidir. “Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü”nü hazırlayan Stuart Sım, üstkurmaca/metafiction’ı bir tercih meselesi olarak ele alır ve şöyle tanımlar: “*Yazar, süreç içinde okurla öz-bilinçli oyunlar oynayarak anlatının kurgusal statüsüne dikkat çekmek için çeşitli şekillerde anlatıyı bozmayı tercih edebilir. Yapıtın bir anlatı inşasından oluştuğunu kavramamız konusunda ısrar eden yazarla birlikte yazma eyleminin kendisi ön plana çıkarılır*” (Sım 2006, 393).

Dilek Yalçın Çelik de “üstkurmaca” için şu tanımlı yapar: “*Yazarın, “yazma eylemi”ni kurmaca metnin bir parçası haline getirmesi, “nasıl yazdığını anlatması” ve romanın içerisinde yazma eylemi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, özetle, roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde gösterme, edebiyat biliminde üstkurmaca olarak adlandırılmaktadır*” (Yalçın-Çelik 2005, 46).

Selim İleri, “Yarın Yapayalnız”da, Handan’ın anlattıklarına ve sayıklamalarına - yukarıda da örneklediğimiz gibi- birçok defa nokta koyar ve sazı eline alır. O, “*niçin yazdığını, nasıl kurguladığını metnin içinde anlatan*” (Ecevit 2006, 189) bir üstkurmaca yazarı olarak, “*özde okurunu metinsel üretimin içine çekmeye çalışmaktadır*” (Ecevit 2006,189).

Örneğin romanda Handan Sarp, Selim İleri’ye daha Elem’le nasıl tanıştıklarını anlatmamışken, ayrılık acısını ve anılarını paylaşmıştır. Selim İleri de bu eksikliği fark etmiş olmalıdır ki 79-84 sayfalar arasında açtığı uzun bir parantezde, Handan ve Elem’in ilk

karşılaşmasını bizzat kurgulamış; kimi zaman yine kendi konuşmuş, kimi zaman Handan'ı konuşturmuştur. Ayrıca yazar bu parantez içinde hem romanıyla hem yazma edimiyle ilgili düşüncelerini de okuruyla paylaşmıştır: "*Duygularını, sıkıntısını fark etmiyormuş gibi davrandım. Handan Sarp'ın öyküsünü yazmak ya da yazmamak, aslında kararsızdım. Ama coşkun anlatımına bağlanmış, onunla geçen saatlerden hoşlanmıştım. Cayarsa, birdenbire 'yazmak tutkusu' ağır basacak ve ne yazacağımı kestiremeyecektim.*" (s. 79) Yazar bunları söyledikten sonra Handan'ın çocukluğu ile süslediği ve Handan'ın yaşam algısını arka plan edindiği, Nedret Modaevi'ndeki ilk karşılaşmayı kurar. Fakat kendisinden ve yazma edimine hakkını verdiğinden emin değildir: "*Kurduğum 'sahne' kim bilir ne kadar eksik.*" (s. 84)

Hatta Selim İleri romanın ilerleyen sayfalarında -yine açtığı uzun bir parantez içinde- Yıldız Ecevit'in "Nasıl ve Neden Yazıyorum" başlığında tahlil etmeye çalıştığı "üstkurmaca" tekniğine de uygun hareket eder: "*Yaşamın yazma edimi, dünyanın ise metin demek olduğu üstkurmaca romanların ana izleklerinden biri de, metnin içindeki yazarların kendi yazma edimleri ile ilgili düşüncelerinden oluşur. Yazar konumundaki bu roman kişileri, yazdıkları metinleri nasıl yazdıklarını anlatırlar, edebiyat konusunda kuramsal düzlemde düşünce üretirler*" (Ecevit 2006, 117).

Selim İleri, bahsi geçen parantez içine; "*(Handan Sarp'ın romanına aylardır aralıksız çalışıyorum. Ne kadar yol alabildim?*

Handan Sarp'ın anlattıkları, yazıları beni yordu, tedirgin etti. Önce kendisinden dinlemek, şimdiyse sesinden bir kez daha dinlemek. Yazıya geçinceye kadar kaç kez dinlemek... bezen etkileniyorum, bazen de cayma noktasına geliyorum. Bir mektup yazarak özür dileyebilirim, romanımı yazamayacağımı Handan Sarp'a söyleyebilirim...

Ama bir yandan da tuhaf bir çekiciliği var: her şeyin dağınık kalması, olayların belirsizliği, kişilerin parlayıp parlayıp sönuşleri, boyuna eksilteli tümceler" (s. 161) ifadeleriyle başlar ve okurunu muhatap alır. Okur bizzat Selim İleri tarafından Selim İleri'nin bu romanı yazma macerasına dahil edilmiş; belki de "roman nasıl yazılır" sorusuna bilerek ve isteyerek yöneltmiştir.⁴ Yine aynı parantez içinde, Selim İleri'nin kendi gençliğine dönerek, bu dönemdeki yazarlık hevesine ve serüvenine odaklanması da "üstkurmaca" tekniğine uygundur: "*Bir sabahıtı. İlk yazın öyle aldatıcı sabahları vardır: canlanışla, tazelenişle uyanırsınız, gencelmış, başınızda kavak yelleri esiyor.*

"Kurtuldum!" diye haykırdım.

Anıda mı, rüyada mı, lise son sınıf öğrencisi Selim. Umutlarla donanmış. Bu Haziran günü -çünkü lise bitirme sınavları- kıvançla dolup taşıyor. Gelecek ay Yeni Ufuklar dergisinde öyküsü yayımlanacak. Yazar oluyor! Kaç yıl önce." (s. 162)

İsmet Emre, postmodern metinlerde, "*irrasyonel, birbirinden kopuk, karmaşık ve neredeyse yokmuşçasına bir*" (Emre 2006, 167) olay örgüsüyle karşı karşıya kalındığını ve bu tür olay örgülerinden geriye, okurun kafasında herhangi bir somut olayın kalmama alternatifinin de olduğunu belirtir. Emre'nin bu yargısını elimizdeki romana ölçüt kabul ettiğimizde, yargının bir yönünün "Yarın Yapayalnız" için geçerli olmadığını görürüz. Çünkü "Yarın Yapayalnız"ı okuduktan sonra, olayı ister Selim İleri kurgulamış, ister Handan Sarp anlatmış olsun, kafamızda somut olay dilimleri kalabilmektedir. Örneğin bizce romanın -aslında aşkın- kırılma noktası olan Elem'in ablası İnci'nin düğün töreni, okuru neredeyse o düğünde halay çeken bir kahraman haline

⁴ Bu noktada bizim de bir parantez açmamız ve Selim İleri'nin üstkurmaca tekniğini, daha önce tahlile çalıştığımız ve romanın giriş bölümü olarak kabul ettiğimiz bölümde de uyguladığını söylememiz gereklidir. Fakat biz o tahlilde, henüz Selim İleri'nin postmodern tavrını örneklemeye çalıştığımız ve adını koymadığımız için "üstkurmaca" terimini kullanmadık.

getirebilecek kadar canlıdır. “*Elemişka*”sından hem nefret eden hem de ondan vazgeçememe ikilemini yaşayan Handan, bu düğünde nikâh şahidi olarak salına salına ve kendine tam bir güvenle gezerken, Elem mikrofonu alır ve kopamadığı mahallesinin sıradan bir ferdi gibi şarkı söylemeye başlar. Salonu hemen terk eden Handan Elem’e seslenmektedir: “*Bu şarkıyı kime söyledin? Bir ara masalarında oturduğun arkadaşlarına mı? Sanırım arkadaşların. Yaşıtların. Öyle olsa gerek. Onlar mı istediler şarkı söylemeni? Bilmediğim günlerinde, zamanlarında onlarla buluşup şarkılar söylediğin oluyor muydu?*” (s. 359)

Yine örneğin romanın önemli mekânlarından olan Zeytin adası ve burada yaşanan kimi olaylar da okurda iz bırakabilmektedir. Adaya giderken vapurda gözlemlenen insan figürleri, Handan’ın Elem’in ailesiyle çay içme sahnesi, Nilüfer’e evlenme teklifinin yapıldığı sahne bu izlerden sadece birkaçıdır.

Fakat Emre’nin yukarıdaki yargısında, postmodern romanların birbirinden kopuk olaylarla kurgulandığı yönündeki ifadeleri, “*Yarın Yapayalnız*” için de geçerlidir. Emre, “... postmodern anlatıların olay örgüleri de tıpkı postmodern düşünce gibi çizgisel, neden sonuç ilişkisinin bulunduğu bir düzlemde değil; bilakis karmaşık, birbirinden kopuk ve okuyucunun doldurulmasının istendiği bir yığın boşluktan ibarettir” (Emre 2006, 170) der. Bu yargılar, “*Yarın Yapayalnız*”ın akılda kalmasına rağmen, çizgisel bir düzlemde ya da akla uygun bir çerçevede ele alınamayacak karmaşık ve kopuk sahneleri içinde geçerlidir. Örneğin Handan-Selim arasında cereyan eden ilk görüşmede, Handan, eşcinselliğini ve sevgilisinin ismini dahi söylememişken, aşk hakkında yorum yapmaya başlar. Ardından “lezbiyen” kelimesinin açılımını ve bu açılıma duyduğu tiksintiyi, Çallı’nın bir resminin kendisinde uyandırdığı duyguları -bu arada okur Handan’ın ayrılık günlerinden birini yaşadığını öğrenmiştir- Şem’i Dede türbesinden nasıl şefkat dilediğini, bahçesinde Elem’le yaşadığı ilk birlikte oluş anını, anneannesinin evini, bu evde birlikte yaşadığı Nadire teyzesini, teyzesi ve annesiyle yazlık sinemada seyrettiği bir filmi, anneannesinin niçin kendisine “Çalıkuşu” dediğini anlattıktan sonra, okuru, son sahnede Elem’in anneannesinin cenaze merasimine götürür. (s. 29-46) Handan bütün bunları sırayla ya da birbirine bağlayarak ve birbirine bağlı oldukları için anlatmamıştır. Adeta, aklına ne geliyorsa anlatmaktadır. Romanın bu sayfalarında, sayamadığımız birçok unsur/teferruat da söz konusu olmakla birlikte, Selim İleri’nin yazma edimine yönelik parantez içi bilgileri de önemlidir. Bunlardan birisinde Selim İleri, Handan’ın anlattıklarını ve sayıklamalarını “*art arda gelişlerini bozarak, Yarın Yapayalnız’ın akışına uygun biçimde yeniden kurguladım. Sİ*” (s.34) der. Bu bilgi, okuru, romanda bu tarz bir kompleks olay örgüsü kurmanın, yazarının bilinçli bir tercihi olduğu görüşüne taşır.

Romanın iki ilginç karakteri Hikmet ve Mustafa Hatice, ancak romanın sonuna doğru karşımıza çıkarlar. Çünkü Handan Sarp, Hikmet’i kastederek -yazarın açtığı bir başka parantezde- (“... Ondan hemen hiç söz açmadım size. Elem’le ayrılışımızın hikayesinde yeri yok” (s. 324) der ve bu bölümde anlatacaklarının ve Hikmet ile Mustafa Hatice’nin anlatıda yer almalarının gerekli olmadığını işaret eder. Fakat Selim İleri, Handan’ın Hikmet ve Mustafa Hatice karakterleriyle ilgili anlattıklarını pas geçmek yerine, Hikmet’in Handan’a okuduğu Yahya Kemal dizeleri üzerine yine uzun bir parantez açar; düşünceler, sahneler arasında gidiş gelişine okuru da ortak eder. (s. 326-329) Çünkü araştırmacıların, yazının postmodern temsilcilerinden biri kabul ettiği Selim İleri romanlarının (Ecevit 2006, 92; Emre 2006, 254) “*tüketicisini yoran, şoklar yaratan bir tarzı vardır. Teknik değil, çeşitlilik; genel değil, özel; alışılmış değil sıra dışı çekici gelir ona. Nesnel olandan çok göreceli olanı, objektif olma yerine duygu ve sezgiyi kullanmayı yeğler; seçici, titiz, kuralcı değildir. Eğitici, öğretici olduğu kadar da, modernizmin mantıksal kurallarından, sıkıcı atmosferinden kurtularak rahat soluk alma, tekdüzeliğe dönüşmüş yaşamı yeniden yorumlama, modern zamanın insana bellettiği sınırları yok ederek, günümüzün sıkıntılı, bunalımlı insanına bir çıkış yolu bulma arayışdır*” (Özbek 2005, 16).

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



Selim İleri'nin romanında postmodern bir atmosfer yaratmak için yaptığı tek şey, ilgisiz ve kopuk sahneleri art arda yığıp, bunları bir çerçeveye yerleştirme işini okura bırakmak değildir. Yazar postmodernizmin "metinlerarasılık" ilkesini de romanına başarıyla uygular. Kubilay Aktulum bu ilkeyi uygulayan metinler için; "*Artık metinlerarası bir görüngü de tanımlanan metin bir alıntılar mozaigi, son derece farklı, ayrışık unsurların bir araya geldiği bir uzam olarak tanımlanır*" (Aktulum 2000, 9) cümlesini kurar ve cümlesinin devamında metinlerarasılığın ilkelerini şöyle belirler: "*Metinlerarasının yaratılmasıyla yazardan bölünmüş, parçalanmış bir özne anlayışına, bir kaynak ya da etki anlayışından söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına, gelişimin sürdüğü anlayışından metnin başka metinlere ait parçaların bir değiş tokuş yeri olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışına geçilir*" (Aktulum 2000, 9).

Yıldız Ecevit de metinlerarasılığı "*modern sonrası edebiyatın ana kurgu öğelerinden biri*" (Ecevit 2006, 191) olarak görür ve "*yeni yazar(in) metninin çoğu yerinde, somut yaşamdan değil de, eski metinlerin dünyasından esinlenerek yeniden yarat*"tığını söyler. (Ecevit 2006, 191)

Bu noktada Yarın Yapayalnız'ın metinlerarasılığı için ilk söylenecek söz, romanın metinlerarası dokusunu oluşturan en güçlü sesin Reşat Nuri Güntekin'in "Çalıkuşu" adlı eserinden geldiğidir. "*Benim bir Reşat Nuri nöbetim vardır, arada bir tutar. Bütün okumaları bir yana bırakır, Reşat Nuri'nin kitaplarına geri dönerim*" (İleri 2003, 66) diyerek Reşat Nuri hayranlığını dile getiren ve Reşat Nuri'yi, "*Türk romanının belki de en akıcı anlatma ustası*" (İleri 2003, 66) kabul eden Selim İleri, Reşat Nuri'yi "*çok şey borçlu olduğu, soy yazarlarımız*" arasında sayar. (İleri 2003, 126)

Selim İleri, "Çalıkuşu"nu "Yarın Yapayalnız"da parodi, pastiş teknikleri arasındaki gelgitlerde, yeniden kullanır. Kubilay Aktulum bu iki tekniği, metinlerarası yöntemlerin "Türev İlişkileri" bölümünde ele alır ve bunların çoğu zaman iç içe düşünüldüğünü belirtir. (Aktulum 2000, 116)

Her iki yöntem de özde "soylu bir metnin" yeniden kullanılması anlamına gelmekle birlikte, parodi daha çok özgün bir metni, sıradan bir konuya uyarlamak amacıyla kullanıldığı için, Selim İleri'nin "Çalıkuşu"nu yeniden yazarken daha çok pastiş tekniğiyle hareket ettiğini kabul etmek gereklidir. Çünkü Selim İleri, Aktulum'un pastiş yöntemini tanımlarken takındığı tavra, daha yakın durmaktadır: "*Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uygulayarak yeni bir metin ortaya çıkarır*" (Aktulum 2000, 133). Gerçekten de Selim İleri romanını pastiş yöntemiyle, Çalıkuşu'na öykünerek kurmuştur. Romanın birçok sahnesinde Handan, kendisini Feride, Elem'i Munise ile özdeşleştirir. Onun kendisini Feride ile özdeşleştirme nedeni, hem kendi cinsel kimliğinden hem de toplumun ahlâk kurallarından nefret ediyor olmasıdır. Kendisinden "*İstanbul'da, yaşı geçkin bir sevice soprano... Seviciliğinden korkan, seviciliğini herkesten saklamış bir soprano. Vebalı gibi yaşıyor*" (s.246) sözleriyle bahseden Handan, bir başka yerde "*Erkeklikten, kadınlıktan tiksindim*" (s.38) cümlesini kurar. Selim İleri ise "Kamelyasız Kadınlar" başlıklı kitabında "Çalıkuşu"nun Feride'sini, "*cinsiyeti ikinci planda kalmış bir memleket evladı*" (İleri 2004, 250) sözleriyle nitelerken ve "Çalıkuşu"nda kadın-erkek ayrımının silindiği bazı sahneler dikkat çekerken, Handan'ı niçin Feride ile özdeşleştirdiğinin ipucunu vermiş gözükmemektedir. Ayrıca Çalıkuşu'ndaki Feride-Munise ilişkisi, bu romandaki Handan-Elem ilişkisine kaynaklık etmiş gibidir. Feride nasıl Munise'ye göre daha üst bir sınıftan geliyor ve romanda baskın karakteri oynuyorsa Handan da Elem'den üst bir sınıfa mensuptur ve Elem de Munise gibi, fakir, silik bir tiptir. Ayrıca Munise'nin genç kız olma yolunda yaşadığı değişimleri Elem de yaşar ve romanın sonuna doğru, onun kendine olan güveni artar.

Bilindiği gibi, Feride, Munise'ye annelik yapar ve onu bağrına basar; ona "küçüğüm" (Güntekin, t.y., 362) diye hitap eder. Feride'nin kendisine Munise'yi soran Hacı Kalfa'ya verdiği cevap da manidardır: "Benim kızım, Hacı Kalfa" (Güntekin, t.y., 232).

Yarın Yapayalnız'da ise Handan, Elem'i, Kaya'nın ruhunda yarattığı acıyı gidermesi için hayatına alırsa da yavaş yavaş ona bağlanmaya başlar. Bu bağlılık; nefret-sevgi, cinsellik-duygu, şefkat-aşk gibi uçlarda yaşanırken, Handan, bir müddet sonra, Elem'i, Feride'nin Munise'yi sevdiği gibi anne şefkatiyle sevdiğini anlar: "Belki bende anlamıyordum. Ama ona, Muniseme güvendim. Aşkımda, git git, annelik hissi ağır bastı. Tam annelik değil. Ona âşık oldukça, şefkat ve koruma isteği, başta cinsellik, her şeyi bastırdı." (s. 343)

Handan'ın "Çalıkuşu"nu okumuş ve etkilenmiş olması ve bu etkinin bilinçaltında yatan izi de bahsi geçen özdeşleşmenin nedenlerindendir. Handan'ın anneannesini bile Handan'ı "Çalıkuşu" diye sevmektedir. "...anneannemin gönlünde ikinci bir ismim, Çalıkuşu'ydu." (s. 39) İnci Enginün, Selim İleri'nin, Türk yazınının birçok ismini "özellikle kahramanlarıyla eserlerine" kattığını söyler. (Enginün 2012, 569) Ona göre Selim İleri romanlarındaki "Aşk kırgını nice kadın kendi duygularını onlarda bulur" (Enginün 2012, 570). Enginün'ün bu tespiti yerinde bir tespittir ve yukarıda bahsi geçen özdeşleşmenin bir başka nedenidir. Handan da Feride gibi, aşk kırgınıdır.

Handan bir anısını anlatırken "evladım* ikimizin" şeklinde bir tabir kullanır. Buraya * koyan Selim İleri sayfa altındaki dipnotta, bu ifadeye çok şaşırdığını söyler ve Handan'a niçin böyle bir ifade kullandığını sormaktan çekindiği bilgisini verir. Yazar yine hem kahramanının anlattığına hem de metne müdahil olmuş; okuru da yazma sürecine tanık etmiştir.

Selim İleri, romanda postmodernizmin ilk işaretlerini verdiği ve bizim de daha önce bahsettiğimiz giriş kabul edilebilecek bölümde de metinlerarasılık yöntemine atıflarda bulunmuştur. Bunlardan birisinde, "Bir roman, hesapta hiç olmayan bir romanı ardı sıra getirebiliyor. Bir öykü, başka bir öykünün annesi olabiliyor" (s.13) diyen yazar, aynı bölümdeki "Tekrara ruh üfledim" (s.13) cümlesinde metinlerarasılıktan yana koyduğu tavrı özetler. Nitekim o romanını tekrarlarla kurmuştur. Fakat bu tekrarlar, "Yarın Yapayalnız'da taklide değil, çok sesliliğe neden olur ve bilindiği gibi "çoğulculuk" postmodernizmin ana ilkelerinden birisidir.

Postmodern yazar, metinlerarasılığı, biraz da, dış dünyadan kopmak istediği anlarda, huzur bulduğu bir zemin olarak gördüğü için kullanır. Çünkü ona geçmişi yaşamak, geleceği kurmaktan daha kolay gelir. "Yarın Yapayalnız'da da hem Handan hem Selim İleri, metinlerarasılık düzleminde pek çok örnekle karşımızda dururlar. Bu örneklerde ironi peşinde koşmayan yazar, "farklılıkların bir arada olmasında estetik güzellik yakalama"yı başarmıştır. (Yalçın-Çelik 2005, 52) Çünkü; "Önceleri, metinler, çoğunlukça tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklere göre ele alınıyordu. Ancak sonradan söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında "çoksesli" 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" konmaktadır. (Aktulum 2000, 7)

Metinlerarasılıkta, yapının "çeşitli yazınsal türlerin bir kesişme yeri" olduğunu söyleyen Aktulum, bir yapıtta "özyaşamöyküsü, roman yazısı, yazınsal eleştiri; tarihsel, ruhsal, bilimsel v.b. söylemlere de yer verile"bileceğini, böylece yapıtta "ayrışıklık ve çokluk" ilkesinin varlığının söz konusu olabileceğini belirtir. (Aktulum 2000, 9-10)

Selim İleri de romanında ayrışıklık ve çokluk ilkesini gözetmiştir. Örneğin yazar, "Şehvete Düşkün" kitabının çevirmenlerinin notunu verirken (s. 19), ya da lezbiyen sözcüğünün sözlük anlamını aktarırken (s. 30), montaj tekniğini kullanır.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/4 Spring 2013



Yazar, Munise'nin ölüm sahnesini anlatırken "*Uzakta bir yerde gramofon çalıyordu*" (s. 71) cümlesini kurar. Bu cümle bizi Selim İleri'nin "Gramofon Hâlâ Çalıyor" kitabına götürür ve akla, "*açık seçik göndermede bulunmadan, telkin etme*" eylemine dayanan ve metinlerarası bir yöntem olan "anıştırma"yı getirir. (Aktulum 2000, 109) Handan, anılarının bulanıklığından bahsederken de "*Kar, hayatıma yaşıyor*" (s.166) der ve yine anıştırma yöntemiyle bizi Selim İleri'nin "Kar Yaşıyor Hayatıma" başlıklı kitabına götürür. Handan, yalnız insanı tarif ederken de onun "*sırtına ateşten gömleği geçirdiğini*" (s.262) söyleyerek anıştırma yöntemi ile Halide Edip Adivar'ın "Ateşten Gömlek" başlıklı romanını işaret etmiştir.

Selim İleri'nin kendi kitapları, "Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak" ve "Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın" ise romanda anıştırma yöntemiyle anılmazlar. Örneğin yazar "Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın"da Şükûfe Nihal'i niçin andığını açıklarken ve Şükûfe Nihal'den bir dörtlük verirken hem montaj tekniğini kullanır hem kendi eserine göndermede bulunur. Handan'ın, Selim İleri'nin "Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak" başlıklı romanındaki Ayhan'ın canına kıyma sahnesini ve Ayhan'ın annesinin ahlâk düşkünlüğünü hatırlatması da bir göndermedir. Selim İleri bu göndermeye açıklık getirmek için sayfa altına bir dipnot koyar ve "*Handan Sarp, Bu Yaz ayrılığın İlk Yazı Olacak'ın kişilerinden Sevim Hanım'ı hatırlatıyor. (Sİ)*"notunu düşer. Bu not da yine onun hem metinlerarasında hem üstkurmaca tekniğinde dolaştığı anlardan sadece birisidir. (s.276)

Selim İleri'nin paştış yöntemi ile romanında andığı bir eser de Mevlânâ'nın Mesnevî'sidir. Bilindiği gibi Mesnevî'nin ilk dizeleri;

Dinle neyden kim hikâyet etmede

Ayrılıklardan şikâyet etmede (Mevlânâ 2009, s. 39)

şeklindedir. Handan bir sayıklamasında "*Mevlana'nunki neydi?*" sorusunu sorduktan sonra cevabını kendisi verir. Verdiği cevapta tasavvufun "fenafillah" mertebesine gönderme yapan Handan, aşkın kimi zaman Allah'a yükselme anlamına gelebileceğini belirtmektedir: "... *Mevlana'nunki neydi? Sana diyorum ki, insanda Allah'a yükselme isteği... İkimizin de birbirimizde Allah'a yükselir gibi olduğu bir an oluyor...*" (s. 146)

Handan, Mesnevî'nin yukarıda verdiğimiz ilk mısralarını yine bir sayıklamasında; "*Ney bilirsin, hep ayrılıktan şikâyet eder. Dinle.*"(s.179) cümleleriyle anarken, okurunun dünyasını zenginleştirme peşindeki postmodern tavır içindedir. Çünkü dünyasını zenginleştirmek isteyen bir okurun, bu işaretlerin peşine düşmesi ve tasavvufa kadar uzanan bir çizgide yürümesi pekâlâ mümkündür.

Bunlar dışında Ahmet Haşim'den (s.50), Behçet Necatigil'den (s.197), Yahya Kemal'den (s.206) yaptığı alıntılar metinden farklı bir puntuyla yazan ve böylece "*yaptıdaki ayrışıklığı somutlaştıran*" (Aktulum 2000, 95) Selim İleri, Elem'i Kocamustâpaşalı bir karakter olarak kurarken ve Hikmet'in şairliğini işlediği bölümde Yahya Kemal'den yaptığı alıntılarla da (s. 325-327) metinlerarasında gezmektedir.

Türk edebiyatından sayamadığımız birçok isim ve eser daha anan Selim İleri, dünya edebiyatına da el atar. Örneğin "Anna Karanina", Nadire teyzenin hayalperestliği için kullanılan bir kahramana dönüşürken (s. 318), Emile Zola'nın ismi de (s. 319) yine Nadire teyzenin biriktirdiği hayat hikâyelerini ifade etmek için anılır.

Selim İleri'nin bir başka postmodern tavrı da romanında sanatlar arasında yaptığı ve yaptırdığı gezintidir. Giriş kabul ettiğimiz bölümde sinema eksenli konuştuğunu söylediğimiz yazarın bu tavrı, Nadire teyzenin varlığında, roman boyunca devam eder. Fakat Handan'ın bir opera sanatçısı olması kaynaklı gerçek, romanın dokusuna "opera" sanatının hakim olmasını zorunlu kılar. Handan'da iç içe geçen sahne yaşamı ve günlük hayat, okura kimi zaman "Handan

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



rol mü yapıyor, gerçeği mi yaşıyor” sorusunu sordurabilmektedir. Bu soruları yine anıştırma yöntemiyle sorduran, böylece, “*Bir metinde, bir resme, bir müzik parçasına, ortak bir duyguya, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye anıştırma*” (Aktulum 2000, 110) yapan Selim İleri, bu sanatın toplumda yankı bulamaması meselesine de el atar ve “*operanın bu bedbaht toplumda yanıtsız kalmaya mahkûm olduğunu*”, (s. 300) Handan’a söyler.

Bu sanatı, birçok besteci, eser ve kahraman adı anarak, Handan’ın ikilemleri için alt zemin yapan ve Handan’a “*Kimim ben? Hep bir başkasının hayatını mı yaşayacağım*” (s. 170) sorusunu sorduran Selim İleri, adeta okuru opera sanatıyla ilgili bilgi yağmuru altında bırakır. Örneğin operanın bizdeki tarihî seyrine değinen, fakat bu tarihi süreçteki önemli eser ve isimleri “Yarın Yapayalnız”da açıklamayan ve muallakta bırakan yazar, nokta bilgileri “Saz Caz Düğün Varyete” başlıklı romanında verir. Bu romanda akademik bir çalışmayı pastiş yöntemiyle eserine konu edinen Selim İleri, hem çalışmanın ismini, hem yazarını hem de içeriğini işleyerek, “Yarın Yapayalnız”da yarım bıraktığını tamamlar. (İleri 2005, 54; 307-308 v.b.)

Opera ve sinema dışında; resim (s. 30,330), tiyatro (s. 224), mimari (s. 45) gibi sanatların da kimi zaman eser, kimi zaman o eserin sanatkârı kimi zaman da kahramanları anılarak söz konusu edildiği romanda Selim İleri, birçok sanat dalını “*birlikte gerçekleştirme çabası*” (Ecevit 2006, 144) içine girer. Bu çabanın romana sağladığı getiri ise yazarın metnin üstkurmacasını “*sanatlararası bir doğa üzerine*” kurmuş olmasıdır. (Ecevit 2006, 144) Bu noktada, söz konusu çabanın yoğun ve ciddi araştırmaları gerekli kıldığı gerçeği ise Selim İleri’nin entelektüel ruhu ve araştırmacı kişiliği için ipucu konumundadır.

1.2. Zaman

Postmodern romanların başat özelliklerinden biri de “*zamansal düzensizlik*” ve “*zaman duygusunun aşınması*”dır. (Lewis 2006, 145) İsmet Emre bu aşınmayı 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*” (Emre 2006, 170).

“Yarın Yapayalnız”, hemen ilk cümleleri ile okura, zaman konusunda çelişkiler içerdiğini bildiren bir romandır ve bu cümleler aşağıdaki gibidir:

“*Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak*” yayımlandıktan sonra, geçen sonbahar, Handan Sarp beni aradı.

Geçen sonbahar değil. İki sonbahar önce. 2001’in sonbaharıydı. Sadece sonbahar.”(s.11)

Selim İleri bu cümleleri kurduktan sonra, hangi yılın sonbaharından bahsettiği konusundaki çelişkiden Handan Sarp’ı sorumlu tutar, ki bu karmaşık bir durumdur. Zira Handan Sarp kurmaca bir karakterdir: “*Zamanları ve olayları karıştırmak, Handan Sarp’tan bana miras kaldı. Tam ‘karıştırmak’ da denemez: zamanlardan ve olaylardan, olayı irdeleyişimizden kuşkuya düşmek.*”(s.11)

Aslında onun zamanları ve olayları karıştırmasındaki neden ne Handan’dır ne de Handan’ın anlattıkları. Yazar, “*zamanın hem işlediği hem sildiği, hem dağılıp parçalandığı, hem yeniden birleştiği, ya da birleşir gibi olduğu acı hikâyeleri, acı sahneleri*”(s.11) zamansal bir düzeni takip etmeden anlatacağını, çünkü aksini mantıklı bulmadığını satır aralarında belirtmiştir. Hatta yazar bir dipnotunda, Handan’ın sayıklamalarında zamanın daima karışık olduğunu, bunu düzeltme şansı varken, bu karmaşanın Handan’ın “*ruh durumunu belgelediğini*” söyleyerek, olduğu gibi bıraktığını ifade eder. (s.94) Bu tutum, Selim İleri’nin romanda zaman dizimsel bir

öykü anlatımı peşinde koşmadığını da ispat etmektedir. Hatta yazar, Handan Sarp ekim sonunda tanıştıklarını söylemesine rağmen, kendi kurguladığı Handan-Elem çiftinin ilk karşılaşma sahnesinin altına yine bir dipnot düşer ve bilip isteyerek zamanı değiştirdiğini şöyle belirtir: “*Handan Sarp ‘sayıklama’larda ekim sonunda Elem’le tanıştıklarını yazmış. Ama bir yaz atmosferinde birbirlerini görmeleri bana daha çekici geldi. Yaz bitmeden... (Sİ)”(s.81)

Hem metnin bir figürü haline gelen Selim İleri hem Handan Sarp, sürekli zaman kaymaları yaşar ve bunu önemsemezler. Zamanı neden-sonuç ilişkisi içinde ve çizgisel bir akışta işlemek, umurlarında değildir. Örneğin Handan Sarp, “işte zaman kayması” (s.263), “*Ve büsbütün beklenmedik bir şey oluyor: tıklım tıklım yazlık sinemada zaman kayması*” (s.196) gibi ifadelerle, biraz sonra anlatacaklarında zamansal bir düzen gözetmeyeceğini, açıkça ifade eder. Nitekim sinemada zaman kayması yaşayan Handan, Zeytinadası’ndan, çocukluğunda seyrettiği filmlere gider ve nostalji yaşar. Bu nostaljide, Adalet Cimcoz’dan Çolpan İlhan’a kadar birçok sinema emekçisinin de adı anılır. (s.196-197)

Yine Handan, “*Yaz sonunda. Aslında hemen her şeyin sonunda.*” “*Yine yaz sonu*” diye sayıkladığım akşamlarda. Yaz sonu mu, değil mi bomboş.” (s.292) ifadelerinde de zaman kavramına kayıtsız kalışını anlatmaya çalışmıştır. Bu kayıtsızlık onun yılları hatta ayları bile karıştırmasına neden olmuştur: “*16 Haziran-Hangi yıl? Ayrılış yılı... Haziran mı? Nisanmış. Gözlerim okumak istemiyor. ‘...an’, nisanı haziran yapabiliyor.*” (s.426)

Anlatıda zaman kavramının yok olmasının ve yukarıda bahsi geçen türde nostaljiler yaşanmasının nedeni, yaşanan zamanın Handan’a acı vermesidir. Nitekim İsmet Emre “*nostalji de, postmodern metinlerin vazgeçilmez unsurlarından biridir*” (Emre 2006,154) şeklindeki sözleriyle adeta Handan’ı işaret etmektedir. Handan, geçmişin izini bugünde sürmekte, hatta geçmişte yaşamaktadır. Bu tavrını en iyi özetlediği cümlesi de şudur: “*Geçmişin peşindeyim.*” (s.318)

1.3. Mekân

İsmet Emre, postmodern metinlerdeki mekân kavramı için; “*postmodern metinlerde mekân yer değiştirir, renkten renge girer, biçim değiştirir, akışkan, şeffaf, ele avuca sığmaz bir görüntü olarak belirir*” (Emre 2006, 183) cümlelerini kurar. Bu cümleden hareketle, “Yarın Yapayalnız”daki mekânların ve işlevlerinin postmodern anlayışla uyuşmadığı söylenebilir. Bunu ispatlamak için romandaki mekânları sınıflandırmak gereklidir.

1.3.1. Evler

Handan, romanın üç önemli “ev”inde de huzur bulur. Bunlardan ilki anneannesinin Pendik’teki yazevidir. Anneannesi ona, burada “Çalığışu” sıfatını takmıştır. Ayrıca o bu evi, Feride gibi ağaçlara tırmanma özgürlüğünü yakalayabildiği yer olmasıyla da önemser: “*Erikten kiraza, şeftaliye, biz İstanbul’a dönerken ham meyvelerini dişlediğim elmaya, çocukluk senelerim, bütün gün ağaçlarda geçmiştir. Tıpkı Feride gibi.*” (s. 39)

Handan’ın kendi evi, Nişantaşı’nda Sakızlı Sokak’tadır. Bu ev, “*bahçe katı, pıhtılaşmış koyu renklerle bezeli, alçak gönüllü bir ev*”dir. (s.27) Ev, apartmanlar arasına sıkışıp kalmasına rağmen, küçük bir ormana benzeyen bahçesiyle (s.142) Handan’a huzur verir. Nitekim bu bahçe romanda sık sık karşımıza çıkar ve Handan’ın anılarına zemin olur.

Elem’in evi ise içinden geldiği sınıfın bir göstergesi olarak “Nemli Yufka Sokağı”ndadır. Bu evi tutması için onu Handan zorlamıştır. Hem bu ev hem de Elem’in baba evi, romanda, Handan ile Elem arasındaki yaşam düzeyinin farklılığını ifade edecek tarzda betimlenmiştir. Ama Handan’ın bu mahalledeki Şem’i Dede türbesinden sık sık şefkat dilemesi manidardır. Nitekim romanın sonunda Handan türbenin önündedir, fakat Şem’i Dede ona “*bir şefkat söyleme*”mektedir. (s. 449)

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



Evler dışında karşılaştığımız kapalı mekânların başında, sık sık Handan'ın gece gezmelerine mekân olan, barlar ve gece kulüpleri gelir. Handan'ın Kaya'yı ilk kez gördüğü "Diken" adlı kulüp, İsmet Emre'nin yukarıdaki mekân anlayışına uygun mekânlardan biridir. Bu kulüp Handan'ın ruhu gibi karanlıktır ve Handan buraya ilk gidişinde cinsel kimliği ile yüzleşmenin acısını yaşamıştır. (s. 133-134)

1.3.2. Açık Mekânlar

Bu mekânlardan en önemlisi "Zeytinadası"dır. Aslında Zeytinadası Handan'ın yaşam tarzına uygun bir mekân değildir; çünkü "*tornacılar, tasviyeciler gider oraya.*" (s. 194) Fakat Handan bu adayı, "*Elem'in çocukluk adası*" olduğu için sever ve birkaç yaz Elem'le orada tatil yapar.

Romandaki mekân kurgusunu postmodern söyleme yaklaştıran nokta ise kimi zaman mekânların birbirine karışması ve okurun algılayamadığı bir hızla yapılan mekânlar arası geçişlerdir. Örneğin, Handan Nemli Yufka Sokağı'ndaki ilk cumartesi gecesinden bahsederken, (s. 77) Selim İleri metne dahil olur ve onun, Nedret Modaevi'nde Elem'le tanıştığı sahneyi kurar. Fakat kurgunun başındaki şu cümle Selim İleri'nin bilinçli bir tavırla, okurun kafasını karıştırmak istediğinin ispatıdır: "*Semt ve mekân değişmiş: Pendik ve Yazevi değil. Rumeli Caddesi'nin apartman katı*" (s. 80) Selim İleri'nin "apartman katı" dediği yer Nedret'in modaavidir. Yazar burayı tasvir ederken bile, hayatın zıt kutuplar arasındaki denge/dengesizlik üzerine kurulu olduğunu yakalamış gibidir: "*Rumeli Caddesi'nin apartman katı. Eski apartmanlardan, yüksek tavanlı iç içe geniş salonlar, arkada uzun bir koridor ve koridor boyunca işlişe dönüştürülmüş odalar, büyüklü küçüklü. Dikiş diken kadınlar. Ön taraf caddeye bakıyor: mağazaların süslü vitrinleri, havalı havalı gelip geçen ayaklar, sürekli trafik tıkanıklığı; bir lüksün rüzgârı esiyor.*"

Oysa arkadaki ışıklar, kirli, karanlık, dar avhlara bakıyor. Kendi bitek yaban yeşertiler dışında ölüm kol geziyor bu avhularda, paçavralar poşetler, çöp." (s. 80)

Bu zıtlıklar Handan'ı kimi zaman kaçma/yok olma hissine taşırırsa da realitenin ağır yükü buna izin vermemekte ve onu bir çıkmaza sürüklemektedir:

"Kaçıp gitmek, bazı geceler, yüksek yapılar arasına sıkışıp kalmış bu bahçeye çıktığımda. Ama nereye ve nasıl? Yola açılıp giden özgür bir duvar yok ki atlayıp gidebileyim. Alçak bir bahçe duvarı isterdim... Karanlıktayım..." (s. 84)

1.4. Şahıs Kadrosu

"Yarın Yapayalnız", Handan-Elem aşkı ekseninde Handan'ın yalnızlığına odaklandığı için, romanın tahlil edilmesi gereken ilk karakteri Handan'dır. Fakat Handan'ın tahliline fizikî özelliklerini vererek başlamak mümkün değildir. Çünkü Handan için romanda; mavi gözlü, kısa boylu gibi herhangi bir fizikî tahlil söz konusu değildir. Handan'ın fiziksel varlığı romanda, ancak kıyafetleri ve sesiyle söz konusu olabilmektedir.

Handan, aile kavramını tanımamış ve kendi kendine büyümüş bir çocuk olarak, yalnızlık duygusuna yabancı değildir: "*Kendi kendime büyüdüm. Ailem olmadı benim, anasız, babasız, kardeşsiz.*" (s. 240-241) Bu nedenle de aileleri ve ailelerin yaşadıkları evleri sevmez. Bu evlerdeki yaşamların yalan olduğunu düşünür: "*Kimsenin evini sevmem, evleri sevmem.*" (s. 274)

Barry Lewis postmodern romanlarda karakterlerin çoğunun "*başka bir kimsenin sistemi tarafından tümüyle yutulma tehdidi*" yaşadığını belirtir. Ona göre bu kahramanlar; "*başka birinin yaşamımızı biçimlendirdiği, sizi eylem ve düşünce özerkliğinden yoksun bırakmak için her çeşit görünmez entrikanın döndüğü, koşullandırmanın her yerde hazır ve nazır olduğu korkusu, olarak adlandırdığı şeyden dolayı acı çekerler*" (Lewis 2006, 153).

Lewis'in bu sözleri, Handan'ın ruhsal bunalımının tahlili durumundadır. Çünkü Handan, insan denilen varlıktan, onun kurduğu aileden, onun kurallarından nefret etmektedir: "...Hayattan iğrendim, insan denen yaratığın zaaflarından, çaresizliğinden" (s. 265) O, dünyanın kendisini "yakıp yıktığını" düşünmekte (s. 89) ve dünyayı birlikte yaşamak zorunda olduğu "cemaat"ı sevmemektedir: "...Cemaate katılınca birden her şey billurlaşıyor ve her şeyde acıyı yakalıyordum. Cemaat içinde benliğimi yok edemiyordum. Hep isyan, cemaatle birlikteyken hep isyan! Korku, boşluk, hiçlik! Sonra yakana yapışan hüznün..." (s. 75) Çünkü o, cemaatte insanların kendilerine öğretileni yaşadığını düşünmekte ve örneğin Elem'in annesi için söylediği şu sözlerde, insana duyduğu öfkeyi yansıtmaktadır: "Üç evladı için ömür vermiş bu zavallı kadına bakıyordum. Ondan ne istemiştin, ona niye öfke duyuyordum? Bir anneydi. Kendisine öğretilen hayatı yaşıyordu. Dünyası buydu, bu kadardı. Sonsuz ufukları hiçbir zaman hayal etmemişti, hayal edemezdi..." (s. 242)

Bu öfkenin Handan'ın aşık olduğu ve aşkını sunduğu insanlara da yönelmesi ise Handan'ın çıkmazlarını ve yalnızlığını doğuran en büyük etkidir. Nilüfer'e, Kaya'ya, Elem'e aşıkken bile, onları hayatına tamamen almamak ve onların hayatına tamamen alınmamak için elinden geleni yapar; hayatının ve kalbinin kapılarını hiçbir zaman tam anlamıyla açmaz, kimseye ve sevgililerine: "...Ömrümün yarısını geçtim ama bugüne kadar konuşmadım, konuşamadım. Sustum. Kimseyle yakınlaşmadım. Yakınlaşır gibi olduklarım, git git uzağım oldular. Hepsinde çürümüşlük, hastalık hissedirdim." (s. 29)

Handan'a acı veren bir başka şey de üzerinden sıyrıp atamadığı cinsel kimliğidir. Daha romanın başında, okur onun eşcinsel olduğunu öğrenmemişken, "lezbiyen" kelimesi etrafında söyledikleri, bu acının dışavurumudur: "Virginia Woolf değil mi, yeğeni ona lezbiyen olup olmadığını soruyor, Virginia Woolf bayılmış. O kadar iyi anlıyorum ki. Acı verir, yaralar, size lezbiyen olup olmadığını neden sorarlar, acı verir." (s. 29) Ayrıca bu acı onun, aşklarını hep gözlerden uzakta yaşamayı tercih etmesine de neden olmaktadır: "Toplum'un gözü önünde iki sevgili gibi yaşamaya tahammülüm yoktu. Mahkûm etmelerine, 'kendi' yargılarıyla atıp tutmalarına, kirletmelerine katlanamazdım." (s. 280) O, toplumun insanı yutan bir "okyanus" olduğu düşünmektedir. (s. 280)

Bütün bunların onu taşıdığı duygu, "hiçlik" duygusudur: "Hiçlik duygusu beni bitiriyor" (s.233), "Epeydir üstümden atamadığım o hiçlik duygusu" (s.428) gibi cümleler kuran Handan'ın bu durumu, İsmet Emre'ye göre postmodern anlatıların öznelere için genel kabul edilebilecek bir durumdur: "Postmodernizm döneminde, artık özne bile yoktur. Öznenin yıkımı vardır. Duyguları parçalanmış, düşünceleri darmadağın olmuş, bunun da ötesinde bedeninin çoğu organının bile kendisine ait olmadığı, aslında sahip olduklarından hangisinin kendisine hangisinin başkalarına ya da neye ait olduğunu bilmeyen kaotik, paradoksal, değersizleştirilmiş, nesneyle arasındaki kesin çizginin kaybolduğu bir insan vardır" (Emre 2006, 141).

Hiçlik duygusu altında ezilen Handan'ın hayatını dolduran tek şey "opera"dır: "Arkadaşsız yaşayabiliyordum. Çünkü sahnedeydim. Orada arkadaşla ihtiyaç duymazsınız. Orada özgürlük eşlik eder." (s. 269) İşte bu özgürlük onu arkadaşsız bırakmış, o kendisini, sadece "melankolikler(e), serserice yaşayanlar(a), içe kapanık(lara), inzivaya çekilmiş olanlar(a)" (s. 270) yakın hisseder hale gelmiştir.

Handan, her ne kadar "Sarp" soyadına uygun biçimde daima dik durmaya çalışmış ve kimi sayıklamalarında; "Gececek, yemin ederim. Handan kurtulacak. Onun kimseye ihtiyacı yok. Kimseye!" (s. 271) türünden cümleler kurmuşsa da roman boyunca tanık olduğumuz -kendi çıkmazları kaynaklı- hüznü ve yalnızlığı, onun asıl yüzüdür.

"Yarın Yapayalnız"ı postmodern bir roman kabul etmek için geçerli nedenlerden biri de romanın şahıs kadrosudur. Çünkü, "postmodernistler, kahraman merkezli bir olay örgüsü

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 8/ 4 Spring 2013



yapılanmasını yok ettikleri ve hemen tümüyle ortadan kaldırdıkları gibi, şahıs kadrosunda yer alan bireyleri de, normalden uzaklaşmış, modern mantık ve dünyaya göre anormal insanlardan seçerler” (Emre 2006, 184). Selim İleri de bu tavra uygun hareket ederek, kahramanlarını anormal insanlar arasından seçmiştir. Semra, Ali, Kadriye Hanım, Elem’in aile fertleri hariç, neredeyse romanda, cinsel eğilimi normal kabul edilebilecek bir kahraman yoktur. Handan’ın ilk gençlik aşkı Nilüfer, Handan’ın cinsel eğiliminden haberdar olmasına rağmen, ne bu eğilimi karşılıksız bırakmış ne de Handan’ın aşk ve sevgiyle ilgili beklentilerine cevap vermiştir. Handan yıllar sonra onunla Zeytinadası’nda tesadüfen karşılaşmış ve aynı küstah tavrının devam ettiğini gözlemlemiştir.

Handan’ın Elem’le bir ilişkiye başlama nedeni, aslında Kaya’ya duyduğu şehvetin ve aşkın verdiği acıdır. Kaya,⁵ bir sokak kızıdır. Önüne gelenle, cinsiyet ayrımı yapmadan, para karşılığı birlikte olan bu kız, Handan’a -iki yıllık bir birliktelikten sonra- ancak, hüznü bırakmış, Handan, teselliye Elem’de bulmuştur.

Elem ise romanda, içinden geldiği sınıfın değer yargılarına ve katı kurallarına rağmen, cinselliğini hem de eşcinselliğini erken keşfeden, silik bir tiptir. Handan’la olan ilişkisinde, dominant karakter o, olmamıştır. Fakat Handan’ın çizgilerinde ve Handan’ın kurallarıyla yaşamak ona yetmemiş; o Handan’la geçici bir ayrılık sürecinde Zeytinadası’nda bir başka kadınla beraber olma pervasızlığını gösterebilmiştir. Bu nedenle bizce Elem, -Handan, sık sık onu Munise ile özdeşleştirerek masum bir karakter olarak çizse de- masum bir genç kız değildir. Onu, masumdan ziyade; tepkisiz, sessiz sıfatlarıyla nitelemek daha doğru olur. Nitekim Handan’la bir geleceği olmayacağını anlayan Elem, Handan’ın yıkıldığını görmesine rağmen, evlenerek, Handan’a olan aşkını noktalama cesaretini de gösterebilmiştir.

Handan’ın aşık olduğu bu üç kadın dışında Gelengül, Hikmet ve Mustafa Hatice de çizgi dışı insanlardır. Bunlardan “Clark Gable Gelengül”, belki de romanın, cinsel kimliğini en pervasız yaşayan karakteridir: “...Onu adeta ilk kez görüyorum: çürük morartısı dudaklarının üstünde, ince, keskin çizgi bıyığı dünyaya meydan okuyor; dümdüz arkaya taranmış, kırçıl saçlarını ben ilk günden masal cadılarının uçan süpürgesine benzettim; gözleri, bugün de, kan çanağı, dünyayı adeta kıpkızıl görüyor.” (s. 265)

İsmet Emre, postmodern kahramanların; “hareketlerinde oldukça serbest, herhangi bir değer ölçüsüne sadık kalmayla işi olmayan, çelişkili ve tamamen kendini hayatın akışına bırakmış” (Emre2006, 187) tipler olduğunu söylerken, adeta Gelengül’ü işaret etmektedir. Çünkü Handan, Gelengül’ü Elem’le birlikteliğindeki yalnızlığa çözüm olması için hayatına almasına; ondan ve davranışlarından öğrendiği halde onu kabul etmeye çalışmasına rağmen, Gelengül, arkadaşlıklarının sonunda, onlarla birlikte zaman geçirmesindeki tek nedenin Elem’e duyduğu arzu olduğunu belirtmiştir. Dünyaya kadın olarak gelen; fakat erkekliği tercih eden Gelengül, Handan’da uyandırdığı tiksintinin benzerini, okurda da uyandırmaktadır.

Hikmet, romanda, Handan’a hüznü veren ve güven duygusu aşılayabilen tek karakterdir; ama onun da cinsel eğilimi sıra dışıdır. Hikmet’in sokakta bulduğu Mustafa Hatice ise postmodern romanlarda sıkça karşımıza çıkan “şizofrenik” karakterlerin bu romandaki temsilcisidir. Acı bir hayat hikâyesi olan Mustafa Hatice, şizofrenik bir karakter olarak, “hiç kimsedir, hiçbir kişisel kimliği yoktur” (Sarup 2010, 207). Onun da postmodern romanlardaki diğer şizofrenik karakterler gibi, “belli bir zamansal süreklilik içerisinde kendisini adayabileceği hiçbir tasarısı yoktur” (Sarup

⁵ Selim İleri, romanında, isimler ve karakterler açısından bir uyum sağlamaya çalışmıştır. Handan Sarp, Kaya, Gelengül, Elem; isimleri karakterlerini yansıtan şahıslardır. Örneğin Elem, ismi gibi hüznü ve melankolik bir yapıya sahiptir. Nitekim Mehmet Rifat da “Yarın Yapayalnız” çevresinde düzenlenecek bir Selim İleri kollokyumu için, bizim tespitlerimizle benzer görüşler savunur ve romanın kişi isimlerinden yola çıkacak bir okurun, gerçek hayatta bu kişilerin benzerlerini aramak isteyebileceğini söyler. (Rifat 2007, 99)

2010, 207). İnsan içine çıkmayan Mustafa Hatice, zamanını oya işleyerek, yemek yaparak, kadın gibi basma elbiseler giyip ev temizleyerek geçirmektedir.

Romanda cinsel kimliği ile olmasa bile, yaşam algısıyla sıra dışı olan bir kahraman da Nadire Teyze'dir. Eski Türk filmlerinde yaşayan Nadire Teyze, ömrünü, Belgin Doruk gibi olabilme ve Göksel Arsoy'la evlenebilme hayaliyle tüketmiştir. İlginç olan, Handan'ı opera ile tanıştıran kişinin Nadire Teyze olmasıdır. Handan'ın opera eğitimi Cemil Sahir Bey'den aldığı derslerle başlar. Cemil Sahir Bey de romanda -açıkça belirtilmemiş olmakla birlikte- cinsel eğilimi farklı bir karakterdir.

Semra-Ali Çiftçi ise Handan- Elem aşkının tek normal tanığıdır. Handan'ın meslektaşları olan bu iki insan, romanın silik karakterlerindendir.

Adı geçen şahıslar dışında; Nedret Modaevi'nin sahibi Nedret -ki o da genç erkek sevgililer peşindedir- Handan'ın temizlikçisi Kadriye Hanım, Handan'ın annesi ve babası, Elem'in aile fertleri de romanın şahıs kadrosuna dahildirler ve romanın dekoratif unsurlarıdır.

1.4. Tematik Unsurlar

Modernizmin üzerine kurulu gerçeklik anlayışının çöktüğü düşüncesinden hareket eden postmodern sanatçılar, eserlerinde kitlelere ulaşmasını bekledikleri herhangi bir iletiye yer vermezler. "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). Postmodern metinler kaotik bir dünyanın dışavurumunu hedefledikleri için, herhangi bir realitenin karşısında veya tarafında olmak yerine, durumu olduğu gibi göz önüne sermeyi yeğlerler. Bu nedenle problemler ve yanlışlar üzerine kurdukları metinlerinde, bunlara herhangi bir çözüm önerisi sunmazlar, doğru- yanlış ayrımı veya taraftarlığı yapmazlar.

Postmodernizmin bu tematik yaklaşımı, "Yarın Yapayalnız" için de geçerlidir. Yazar romanında kişisel veya toplumsal kimi temalara değinmişse de sadece değinmekle kaldığı bu temalarla ilgili herhangi bir doğruyu veya yanlışlığı işaret etmemiştir. Örneğin, yazarın Handan'ın şahsında, "yalnızlık" üzerine kurduğu ve insanın kendisini, kendi eliyle yalnızlaştırdığı düşüncesinin işlendiği romanda, metnin bir figürü haline gelen yazar, Handan'ın lehinde veya aleyhinde bir savunma yapmaz. Handan'ın şunu ya da bunu yaptığı için acı çektiğine; şunu ya da bunu yaparak açmazlarından kurtulabileceğine dair bir mesaj işlemez.

Metnin satır aralarına serpiştirdiği kimi cümlelerle sanat- toplum ilişkisine de değinen yazar, sadece bu ilişkiyi ortaya dökme çabasıdadır. Bu noktada, Gürsel Aytac'ın, Selim İleri'nin roman konusu olarak sanatçıyı ve sanatçı sorunlarını çok benimsediği (Aytac 2012, 326) görüşünden yola çıkarak tahlil edeceğimiz bu tema, romanda, opera sanatı bağlamında işlenir. Selim İleri, adeta Handan Sarp'ı vesile kılarak, toplumun opera sanatı karşısındaki duruşunu işler. "Operanın zorla ayakta tutulduğu bir toplumda" (s. 246), "hele bu bedbaht toplumda yanıtız kalmaya mahkûm olduğunuzu" (s. 300) söyleyen Handan'a göre, opera, dünyada da bitmiştir aslında. "Zavallı büyük opera dünyada bitmiş" (s.251). Fakat opera ile ilgili yankısızlığa canı yanan Handan -veya Selim İleri- romanda bu yankısızlığa çözüm olabilecek bir mesajı işlemezler. Halbuki "Operayı her zaman daha çok özleyeceğim. Ancak orada alınyazımı unuttum" diyen Handan'ın (s.247) ya da örneğin, "Saz Caz Düğün Varyete" başlıklı kitabında da operayı arka plan edinen ve bu kitabın baş karakteri Perihan'a da "-Tek opera! Tek özgürlük! -Yaşasın tek opera! Yaşasın tek özgürlük!" (İleri 2005, 26) dedirten Selim İleri'nin, farklı bir tavır sergilemesi beklenirdi.

Romanda yine satır aralarına serpiştirilen kimi cümlelerde işlenen bir diğer tema da “Özal Türkiye”sine yönelen durum tespitleridir. Örneğin; “Özal zenginlerinin dadandığı lokantalar”dan (s. 56) nefret eden; fakat buralara gitmekten kendini alıkoyamayan Handan, vazgeçemediği “Nedret Modaevi”ni de bu açıdan bakarak kötüler: “*Mesela Nedret’e gidiyordum, Nedret Modaevi’ne: geçmişin şıklığını ve görkemini Özal Türkiyesi’nde görgüsüzliğe, sıradanlığa bırakmış bir modaevi.*” (s. 73) Handan, bu dönemi Kaya’nın erkeksi kadın sevgilisi Bedia ile daha da belirgin kılar ve Bedia’nın, “*Özal’ın Türkiye’yi yeniden inşa etmesinden memnun*” (s.152) olduğunu söyler. Bedia ile ilgili şu cümlelerde de Handan, sadece Bedia’yı tanıtmaya çalışır, tarafı veya aleyhtarı olmaz: “*Bir iş kadını ve 12 Eylül sonrasının başarılı kişilerinden.*” (s. 152)

Özal Türkiye’ sine yönelik ironik bir yaklaşımı olan Selim İleri’nin, Handan-Elem aşkının bitiş noktasında -bizce- etkili olan sınıf farkını işlemesi de bu yaklaşımın sonucudur. Çünkü ayrı dünyaların insanı olmak, Handan’ı Elem’den soğutmuştur. Örneğin Elem’in sadece Reşat Nuri’nin “Ateş Gecesi” başlıklı romanını okumuş olması, romanda sık sık dile getirilir ve Handan, bunu Elem’den bir öğ alma fırsatı haline dönüştürür. Elem’in “hardal”ı bilmemesi (s. 76), “*Şem’i Dedeler(in) her zaman yoksul ve uçrak semtlerde*” (s. 118) olması, Handan’ın, Elem’in evindeki “*yoksulluğun ortasındaki temizlik*” (s.120) ten azap duyması, bahsi geçen sınıf farkını işaret eden cümlelerdir.

1.6. Bakış Açısı

Yazmak ve yaşamak edimleri arasında bir ayrımın gözetilmediği postmodern romanlarda, romana hakim tek bir bakış açısı söz konusu değildir. “Yarın Yapayalnız”da da okur, Selim ve Handan’ın bakış açıları ekseninde olaylara tanık olur. Handan’ın yaşadıklarını, Selim’in roman haline getirmesi sürecini anlattığı ve Selim bu sürece okuru da dâhil ettiği için, anlatıcının kimi yerde Selim kimi yerde Handan olduğu bu romanda, bir düalizm yaşanması kaçınılmazdır. Örneğin aşağıdaki cümlelerde okura ruhunu açan Handan’dır: “*Nedret benim çizgimi çabuk yakalamıştı: Frapanlıktan uzak. Ya da, içten içe, olabildiğince frapan. Ruhumdaki gelgitin yansıması.*” (s.74) Oysa aşağıdaki cümlelerde konuşan ve yine konuşmayı, okuru ruh haline ortak etmek istediği için paylaşılan Selim İleri’dir: “*(Handan Sarp’in anlattıklarını ve yazılarını ‘roman’a dönüştürmeye çalışırken, boğucu bir dönem geçiriyorum. Bu sabah yorgun uyandım. Oysa gece erken yatmıştım. Sabaha kadar rüyaların biri bitti, biri başladı. Oysa sık rüya görmem.*” (s. 126)

Sonuç

Yıldız Ecevit, postmodern metin eleştirisinde anlamlandırma eyleminin yerini betimleme eyleminin aldığını belirtir. (Ecevit 2006, 81) Bu noktadan hareketle, postmodern eleştirmenin, metnin yorumunu veya ne anlama geldiğini keşfetmek amacı içinde olmadığını belirtmek gerekir. Postmodern eleştirmen, “*metindeki çoğulcu yapıyı*” (Ecevit 2006, 81) çözümlemeye çalışır.

Biz de bu nedenle çalışmamızda, “Yarın Yapayalnız”ın çoğulcu yapısını çözümlemeye ve romanın neyi anlattığından çok, nasıl anlattığını tahlile çalıştık. Önce postmodernizmin hangi koşulların sonucu olduğuna yer verdiğimiz ve çerçevesini çizmeye çalıştığımız çalışmada, gördük ki Selim İleri, postmodern romanların vazgeçilmez tekniklerini başarıyla uygulamıştır. Bunlar üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi/pastiş, montaj/kolaj gibi tekniklerdir. Yazar bu teknikleri, postmodernizmin ana ilkelerinden olan “yeniden yazma” hedefi için kullanmış ve böylece romanında çok katmanlı bir yapı kurmuştur. Ayrıca romanda zaman duygusunun aşınması ve zamansal bir düzenin gözetilmemesi; mekânın, kahramanların parçalanmış kişilikleri ve çelişkileri ile uyum içinde olması da çok katmanlılığı sağlayan unsurlardandır. Yine işlenen temalarla ilgili kesin bir duruşun söz konusu olmadığı ve hakim bir bakış açısının da yer almadığı “Yarın Yapayalnız”, bizce Türk yazınındaki postmodern eğilimin zirve örneklerinden birisidir.

KAYNAKÇA

- AKAY Ali (1997). Postmodern Görüntü, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- AKTAŞ Şerif (2000). Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Ankara: Akçağ Yayınları.
- AKTULUM Kubilay (2000). Metinlerarası İlişkiler, Ankara: Öteki Yayınevi.
- AKTULUM Kubilay (2004). Parçalılık Metinlerarasılılık, Ankara: Öteki Yayınevi.
- AYTAÇ Gürsel (2012). Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- ECEVİT Yıldız (2006). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- EMRE İsmet (2006). Postmodernizm ve Edebiyat, Ankara: Anı Yayıncılık.
- ENGİNÜN İnci (2012). Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 2, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- GÜNTEKİN Reşat Nuri (t.y.). Çalıkuşu, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- JAMESON Fredric (1994). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı, (Çev. Nuri Pülmer), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İLERİ Selim (2003). Uzak, Hep Uzak, İstanbul: Doğan Kitap.
- İLERİ Selim (2004). Kamelyasız Kadınlar, İstanbul: Doğan Kitap.
- İLERİ Selim (2005). Saz Caz Düğün Varyete, İstanbul: Doğan Kitap.
- İLERİ Selim (2007). Yarın Yapayalnız, İstanbul: Doğan Kitap.
- İLERİ Selim (2011). Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak, İstanbul: Everest Yayınları.
- LEWIS Barry (2006). "Postmodernizm ve Roman", Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü İçinde. (Ed. Stuart Sım), s. 143-156.
- MEVLÂNÂ (2009). Mesnevî, (Türkçesi: Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu), Ankara: Akçağ Yayınları.
- NİALL Lucy (2003). Postmodern Edebiyat Kuramı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÖZBEK Yılmaz (2005). Postmodernizm ve Alımlama Estetiği, Konya: Çizgi Kitapevi.
- ÖZKIRIMLI Atilla (1991). Edebiyat Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- RİFAT Mehmet (2007). Metnin Sesi, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SARUP Madan (2010). Postyapısalcılık ve Postmodernizm, İstanbul: Kırk Gece Yayınları.
- SAZYEK Hakan (2002). "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, Sayı: 65/66/67 Mayıs Haziran Temmuz, s. 510-528.
- SİM Stuart (2006). Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü, (Çev. Mukadder Erkan-Ali Utku) Ankara: Ebabil Yayınları.
- ŞAYLAN Gencay (2009). Postmodernizm, Ankara: İmge Kitabevi.
- YALÇIN-ÇELİK Dilek (2005). Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları, Ankara: Akçağ Yayınları.